

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ

Մ. ԱՔԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

1

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԻ
ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

ԳԻՏԱԿԱՆ ԿՈՆՖԵՐԱՆՍԻ ԶԵԿՈՒՑՈՒՄՆԵՐԻ ԴՐՈՒՅԹՆԵՐ

9—11 Նոյեմբերի 1983 թ.

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԻ
ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

ԳԻՏԱԿԱՆ ԿՈՆՖԵՐԱՆՍԻ ԶԵԿՈՒԹՈՒՄՆԵՐԻ ԴՐՈՒՅԹՆԵՐ
9—11 Շուկեբերի 1983 թ.

A $\frac{II}{70083}$



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ АРМЯНСКОГО
РЕАЛИЗМА

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ. 9-11 ноября 1983 г.

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН - 1983

ՀԱՅ ՌԵԱԼԻՏՄԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՈՒՈՒԵ

Զնայած հայ բարակագույն պատմության գիտական պարբերացման, բարակագույն ուղղությունների պատմական ու տիպաբանական հետազոտության առանձին փորձերի, գեղարվեստական մեթոդների տեսության ու պատմության ուսումնասիրությունը հեռու է բավարար լինելուց: Առավել չափով այդ վերաբերում է հայ առաջին տեսության ու պատմության հարցերին: Առհասարակ առաջին ըմբռնման հարցում մեր բարակագույնության մեջ, որքան էլ դա տարօրինակ թվա, տակավին չի հաշվահարված այն պատկերացումը, ըստ որի առաջինը նույննում է կայանքի ճշմարիտ պատկերմանն ու փաստի իրական հավանականությանը: Ինչպես հայտնի է, արդի բարակագույնությունը վավերացրել է դասական բարակագույն գեղարվեստական առավել բլիսավոր մեթոդների հետևյալ հաջորդականությունը՝ վերանորոգության առաջին, կլասիցիզմ, լուսավորական առաջին, սենտիմենտալիզմ, ռոմանտիզմ, դասական առաջին, սիմվոլիզմ և այլն: Անընդունելի համարելով առաջինի համապատմական, վերապատմական ըմբռնումը, սովետական անվանի բարակագետներ Ն. Կոնյազը, Դ. Լիխաչովը, Վ. Ժիրմոնսկին, Դ. Բլազոյը, Բ. Ուսիզովը գտնում են, որ իբրև իրականության գեղարվեստական իմացության եղանակ առաջինը կոչվում է և ձևավորվել է գեղարվեստական նախորդ մեթոդների կուտակած փորձի, պատահասարակական կոնկրետ հարաբերությունների և աշխարհի գիտական փիլիսոփայական իմացության որոշակի նախադրյալների հիման վրա: Այս իմաստով առաջին-գեղարվեստական մեթոդի ձևավորումը նրանք վերագրում են 19-րդ դարի 30-40-ական թվերին: Հարցի նման զրկածը միանգամայն կախարհ է հայ առաջինի սկզբնավորման պրոբլեմը լուսաբանելու տեսակետից:

Ուրազացված զարգացման դրույթին կառույց բարակագույնություն որոշ պատմաբաններ փորձում են շրջանցել հայ իրականության Օբյեկտիվ պատմական հանգամանքները և եկրոպական առաջինի պոետիկական մեխանիկորեն հարմարեցնել 30-40-ական թվերի հայ բարակագույնությանը Մ. Մուրադյան, Ս. Բազյան և ուրիշներ: Այս տեսակետից ինքնին սկզբունքային նշանակություն է ստանում Խաչատուր Աբովյանի գեղարվեստական մեթոդի հարցը: Աբովյանի գեղարվեստական մտածողության սիստեմը ի հայտ է բերում կլասիցիզմի, սենտիմենտալիզմի, լուսավորական առաջինի մի բարդ հա-

մադրութուն: Տիպաբանական խորագնին քննությունը՝ հարաբերված ժամանակի հասարակական զարգացման, գիտական-փիլիսոփայական աշխարհայեցողության և հայ գեղարվեստական մտածողության որոնումների հետ, ցույց են տալիս, որ այլատար մեթոդների ոճական համադրությունը Աբովյանի ստեղծագործության մեջ ղիտելի է ռոմանտիկական գեղարվեստական մեթոդի ինքնահաստատման տեսակետից, որպես այդ ռոմանտիզմի առանձնահատկութուն: Այսպիսով, 19-րդ դարի 30-40-ական թվերին հայ գրականությունը նշանավորում էր անցումը կլասիցիզմից ռոմանտիզմին և այդ մեթոդների գեղարվեստական փորձը նախադրյալներ է ստեղծում ռեալիստական գեղարվեստական մեթոդի հետագա ձևավորմանը:

Ինքալիզմը՝ որպես գեղարվեստական մեթոդ հայ գրականության մեջ սկսում է ձևավորվել 50-60-ական թվերի կենցաղային կատակերգության և վեպի ժանրերում, հանգամանք, որ պայմանավորված էր ոչ միայն սոցիալական Օբյեկտիվ նախադրյալներով, այլև ազգային գեղարվեստական փորձի կուտակումներով և ռուսական ու եվրոպական գրականության ազդեցությամբ: Կենցաղային-ռեալիստական կատակերգությունը Մ. Ալադաբյան, Ն. Փուլինյան, Գ. Շերմազանյան, Ս. Պատկանյան / գեղարվեստական բարձր զարգացման է հասնում Սուենդուկյանի ստեղծագործություններում, որոշակի առաջընթաց է նշանավորում ռեալիստական վեպը Ս. Նալբանդյան, Գ. Տեր Հարությունյան, Հ. Վարդանյան, Ղ. Աղայան, Պ. Պռոշյան /, քննադատական միտքը նախնական փորձերն է կատարում ռեալիզմի տեսական սկզբունքների գիտակցման ուղղությամբ, որն իր ընդհանրացումն է գտնում Ս. Նալբանդյանի գեղագիտական հայացքներում:

50-60-ական թվերի հայ ռեալիզմը լուսավորական ռեալիզմ էր և նրան բնորոշ էին մեթոդին յուրահատուկ տիպաբանական հետևյալ սկզբունքները՝ իրականության պատկերումը իր կոնկրետ դրվածքի և սոցիալական որակի մեջ. մարդու արարքների պայմանավորվածությունը միջավայրի անմիջական ազդեցությամբ. կերպարի միագծություն. հասարակական երևույթների բարդական լափանիշ և հեղինակային ղիզակտիվ. բնավորությունների անփոփոխություն. կառուցվածքի ռացիոնալիստական ներհուսում. քննադատական պարոս:

Թեև ռեալիզմի լուսավորական երանգները շարունակում էին արտահայտություն գտնել 70-80-ական թվերի գրականության մեջ, այնուամենայնիվ հենց այդ տասնամյակներին հայ ռեալիզմը Բալակոնում է իր դասական շրջանը: Գրական մեթոդի որակափոխման այս պրոցեսում միանգամայն նշանակալից եղավ ռեալիստների ավագ սերնդի գրողների՝ Պ. Պռոշյանի, Ղ. Աղայանի, Հ. Պարոնյանի ստեղծագործության գեղարվեստական փորձը: Արդեն 80-ականների երկրորդ կեսին ասպարեզ է գալիս ռեալիստների նոր սե-

որունդը՝ Հ. Թումանյան, Շիրվանզադե, Նար Դոս, Ա. Արփիարյան, Գ. Զոհ-
րապ, Վ. Փափազյան, Տ. Կամսարական, որոնք նշանավորում են հայ գեղար-
վեստական մտածողության շրջադարձը ռոմանտիկական սիստեմներից դեպի
ռեալիստական աշխարհընկալումը:

Պատկան ռեալիզմի էական առանձնահատկությունը գեղարվեստական
պատկերի սոցիալականացումն է և կյանքի արտացոլման Օբյեկտիվ պատմա-
կանությունը: Ընդգրկելով իրականությունը իր ամենալայն բացվածքով,
ռեալիզմը հայտնաբերում է մարդու հասարակական կեցության նոր ուղորտ-
ներ և վերլուծում կյանքը սոցիալական մեխանիզմի պատճառական բուր-
կապերի մեջ: Ռոմանտիզմի սոցիալական փնտրանքայինությունը նա լրացնում
է սոցիալական վերլուծությամբ: Անհատի և հասարակության ներհակու-
թյունը, անհատի Օտարումը հասարակությունից ծնունդ է տալիս մարդու
պրոբլեմին, բերաններությունը զբաղեցնելով անհատի սոցիալական ու հո-
գևոր գոյության առեղծվածի փնտրությամբ: Մարդը որպես ֆենոմեն դառ-
նում է համակողմանի հետադոտության առարկա, բերաններության կենտրոնա-
կան թեմաներից մեկն է դառնում ընտանիքի պրոբլեմը: Գրականության
հերոսը անջատվում է դասային, սոցիալական էությունից և ներկայանում
որպես մասնավոր անձ, պայմանավորելով ռեալիստական արվեստի հոգեբանա-
կան առանձնահատկությունը:

Պատկան ռեալիզմը բերաններությունը հարստացրեց ստեղծագործական
անհատականություններով, արտահայտչական միջոցներով բազմաշերտությամբ,
ժանրային նոր մեներով, կատարելագործեց գեղարվեստական խոսքի կառուց-
վածքային համակարգը, բարձր զարգացման հասցրեց տիպականացման արվես-
տը:

Հայտնի է, որ եվրոպական ռեալիզմը 70-80-ական թվերին թևակո-
խում է զարգացման նոր աստիճան, և տալով նատուրալիզմի գրական ուղ-
ղությանը: Այդ ուղղության հիմնադիր Ֆիլի Զոլան գտնում էր, որ գրա-
կանությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մարդու և հասարակության անտոմ-
միան հետադոտող գիտություն, ուստի և պետք է Օգտվի նույն այդ գի-
տության փորձառական միջոցներից: Այս ուղղությունը որոշակի արձա-
գանք գտավ հայ իրականության մեջ և ունեցավ բազմաթիվ հետևորդներ,
հանգամանք, որ հիմք է տալիս խոսելու նատուրալիզմի հոսանքի մասին
հայ գրականության մեջ: Մեթոդաբանական տեսակետից հարցի այս դրված-
քը բաժանի, է տալիս ոչ միայն հաղթահարելու նախապաշարմունքները նա-
տուրալիզմի վերաբերյալ, այլև լուսաբանելու հայ ռեալիզմի որակական
նոր աստիճանի պոետիկական առանձնահատկությունները: Միանգամայն տե-
սանելի իրողություն է, որ արդեն 80-ական թվերին հայ ռեալիզմը որո-

շակի միտումներ է ցուցաբերում նախուրաւիզմի փորձառական մեթոդի յուրացման ուղղութեամբ՝ Նեոյի, Նար-Դոսի, Զոհրապի, Երուսաղիմի, Շանթի ստեղծագործութիւններում հայտնաբերելով կորած մարդկանց այն աշխարհը, որ տակաւին անհայտ էր գրականութեանը, և որը հետագայում իր զարգացումն է գտնում Զիֆթե-Սարաֆի, Դ. Դեմիրճյանի, Սո. Զորյանի արեւելում։ Եթէ դասական ռեալիզմը գերազանցապէս գործ ունի մարդու սոցիալական կեցութեան ուղորտի հետ, ապա նախուրաւիզմը թափանցում է բիոհոգեբանական բնագիտական ուղորտը, որը, իհարկէ որոշ իմաստով նեղացնում է իրականութեան իմացութեան մասշտաբներն ու հասարակական կառուցվածքի պատճառական կապերի վերլուծութիւնը, այնուամենայնիվ գրականութեան մեջ բերում է մարդկային ֆենոմենի հետազոտութեան նոր տեսանկյուն։ Եվ որքան էլ նախուրաւիզմի մարդաբանական ելակետը առաջին հայացքից շրջանցում է սոցիալական գործոնների պատճառականութեանը, այնուամենայնիվ Օբյեկտիվորեն բացահայտում է բուրժուական հասարակութեան հակամարդկային բնույթը։

Միակողմանի կէտեր դասական շրջանին հաջորդած ռեալիզմի նոր որակը հատկացնել միայն նախուրաւիզմին։ Իրականում գեղարվեստական մեթոդը իր պոետիկական համակարգը հարստացնում է ոճական այլ ներթափանցումներով։ Այս տեսանկյունից բացառիկ հետաքրքրութիւն է ներկայացնում ռեալիզմի թուամայանական սիստեմը, որն իր ակունքներով կապվելով դասական ռեալիզմի հետ, միաժամանակ ընդլայնում է նրա աշխարհընկալման փիլիսոփայական ուղորտները։ Հաթահարելով պոետիզմի և սոցիալիզմի մի միաբերութիւնը, Թուամայան աշխարհն ընկալում է կեցութեան բնապատկան համապարփակ տարածութեան վրա, հասնելով գեղարվեստական պոետիկայի էպիկական ամբողջականութեան։ Տիեզերք-բնութիւն-մարդ փիլիսոփայական կոորդինատներում Թուամայանը ևս տվեց պանթիզմի էսթետիկական կոնցեպցիային, որը իրավամբ կարելի է համարել հայ ռեալիզմի ամենագեղեցիկ հայտնութիւններից մեկը։

20-րդ դարասկզբի հայ իրականութեան մեջ ևնախորժում է պրոլետարական գրական հոսանքը, որը գրականութեան մեջ բերում է միանգամայն նոր միջավայր և նոր հերոս իձ. Հակոբյան, Շ. Կուրդինյան, Մ. Պետրոսյան, Ան. Վարդանյան, Արազի։ Իր աշխարհայեցութեամբ, գեղարվեստական պատկերավորման եղանակներով պրոլետարական գրական հոսանքը ընդլայնում է հայ ռեալիզմի բովանդակութիւնը, սկզբնավորում նոր մեթոդի՝ սոցիալիստական ռեալիզմի գեղագիտութիւնը։ Այս տեսանկյունից անսուղիք պետք է համարել որոշ գրականագետների միտումը՝ շրջանցելու 1900-1910-ական թվերի պրոլետարական գրականութեան գեղարվեստական փորձի նշանակութիւնը սոցիալիստական ռեալիզմի սկզբնավորման գործում և մեթոդի ևնախորժում վերագրելու 20-ական թվերին։

ՀԱՅ ՌԵԱԼԻԶՄԻ ՍԿԶԵՄԱՎՈՐՈՒՄԸ

Նշանակալից է լուսավորական շարժման դերը 19-րդ դարի 50-60-ական թվերի հայ գաղափարաբանության, հասարակական հոգեբանության և գեղագիտական մտքի հետազոտման գործում: Շարժումը պայմանավորեց ապագայի գաղափարաբանության հեղաշրջումը և իմացաբանության նոր համակարգի հետազոտումը: Ժամանակը շնչում էր անցումնային դարաշրջաններին յուրահատուկ արժեքների վերաբերման, գաղափարների հեղափոխման, դավանաբանական անառարկելի պատկերացումների կազմալուծման և վերակառուցման ոգով:

Հայ լուսավորական մտավորականությունը քննադատում էր աշխարհի ճանաչողության իր դարն ապրած հասերն ու պատկերացումները, մերժում անհատի բնական ազատությունը: Կաշկանդող բարոյական նորմերն ու ծրենքները: Անհատի անհնավորությունը դառնալու ընթացքը, հարաբերությունների նոր հասկացումը ալիքի կարող կարգավորվել հին արժեքներով:

Պատմության զարգացման բնականոն ժողովրդագրության, պայքարը նախ ուներ գաղափարական բնույթ, որովհետև նոր հարաբերությունները կանոնավորող բարոյական և հոգեբանական արժեքները պետք է հիմնավորվեին, իրավական ու քաղաքացիական վավերացում ստանալին առաջին հերթին գաղափարների աշխարհում:

Ժամանակաշրջանի հոգևոր մթնոլորտի առաջնահերթ հարցադրումներից մեկը բանականության ու հավատի, կրոնի և գիտության փոխհարաբերության հարցն էր: Եվ եթե այն ուղղակի չէր առաջադրվում, այնուամենայնիվ մղում էր որպես ընդհանուր դիտակետ իմացաբանական սկզբունքների որոշման համար: Գեղագիտական շատ հարցեր մշակվում են ըստ իմացաբանական այս ընդհանուր հայեցողության: Այս տեսակետից ուշագրավ է Մ. Նալբանդյանի քննադատական Սոս և Վարդիթերի աշխատությունը, ուր շարադրված են հայ լուսավորական գեղագիտության տեսական սկզբունքները: Այդ աշխատությունը հայ գաղափարաբանության ապամիջակապետական ընթացքի ամենախոսքով արտահայտությունն է: Բնափիլիսոփայության հիմքին հետևողական է իմացաբանական նոր համակարգը: Լուսավորական գեղագիտությունը միջակայքի տեղ, առաջադրում է աշխարհի տրամաբանական ընկալումները:

Ժամանակաշրջանն առանձնանում է նաև հեղինակի և բնաշխարհի հարաբերության անբավարար տարբերակվածության հանգամանքով: Պարզապես տակավին իրեն ու հերևոյթները գնահատում է միջակայքի չափազանց մտածողության և պատկերացումների շրջանակներում, որը և պայմանավոր

րում է նրա վեպի տիպաբանական առանձնահատկությունները: Վեպում չի հաղթահարված նաև բանահյուսական, էպիկական պատումի տիպը: Այդտեղ բացակայում է գեղաբանական միջնորդավորվածության հանգամանքը:

Հաղթահարվում է ճակատագրայնության դիրքերից երևույթները բացատրելու կերպը: Վերջինս լուսավորական աշխարհայացքի սահմաններում փոխարինվում է կամքի ազատության մտաֆիզիկական ընկալմամբ: Անհատի էության ընկալման նոր դրույթները առաջացնում են կերպավորման հասպտատանքի սկզբունքներ ու եղանակներ:

Մարդու և հասարակության նոր ընկալումները գեղաբանական մտածողության մեջ փակվում են ընդհանրացման և տիպականացման կարգերը: Վերջիններս վերլուծական մտածողության բաղադրիչներ են: Կյանքի բոլոր բնագավառներն առնում են վերլուծական մտածողության ուրու: Գրականությունը ձեռք է բերում հասարակականորեն նպատակային գործառնություն: Գոյավորվում է գեղարվեստականացման կարգը: Գեղաբանության առկայությունը պատկերադրի և պատկերավորի միջև առաջացնում է գեղարվեստականացման ուրույն սկզբունքներ: Իրականության գեղարվեստական պատկերը վերակազմակերպվում է ըստ գրողի գեղաբանության շահախնդրությունների:

Ուշագրավ է հեղինակի և հերոսների նույնացման փաստի պատճառաբանությունը, հեղինակի կենսափորձի և կոնկրետ անձանց հետ ունեցած պայթյունի արևադարձները լուսավորական վեպում: Ուշագրավ է նաև ռազմականությունն ծանոթ իրերի և ծանոթ մարդկանց աշխարհի գեղարվեստականացման սկզբունքները: Հեղինակը դառնում է իր երկի հերոսներից մեկը: Վեպերի հերոսների մի մասը իրական պատմական անհատներ են կամ ունեն կոնկրետ նախադրյալներ: Թույլ է ընդհանրացման և տիպականացման գեղաբանական կարգը: Հեղինակի անձնական փորձառությունը ու պայթյունը գիտակցված կամ ենթագիտակցորեն փոխառվում են գեղարվեստական իրականության: Այն մեծացնում է գեղարվեստական իրականության շրջանակներում տարվող պայթյունի զգացական լիցքը: Լուսավորական վեպի հերոսները ինքնազարգացում չեն ապրում, նրանք հանդես են գալիս որպես անփոփոխ բնավորություններ:

ԶԱՎԵՆ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

ԵՐԿՈՒ ՄԵԹՈԴՆԵՐԻ ՍԱՀՄԱՆԱԳԵՈՒՄ

Հարցի դիտարկման ելակետը բնույթով երկպահանք է, քանի որ քննության առնվող երկու մեթոդների լուսանկարիչի և ռեալիզմի/սահմանագծի էությունը՝ որպես անցումային որակ, որպես հատկանիշների համակարգ,

կտրուկ և միասեռ չէ: Այդ իսկ պատճառով էլ երևույթը դիտելու ենք թե որպէս ճաղումնաբանութեան և թե որպէս փոխակերպման ընթացք և արդյունք:

Ուսումնասիրութեան մեջ խնդիրը ներկայանում է Օրինաչափութիւնների հետևյալ համակարգով՝

1. Ընման կետը փիլիսոփայութեանը և գեղագիտութեանը հայտնի իրար հանդիմող կէք երևույթների անցման կամ փոխակերպման սինկրետիզմի Օ - րինքն է, որ գործում է այնքան ժամանակ, մինչև նորը չի հասնում իր զարգացման և բյուրեղացման վերջնակետին:

2. Մեթոդների դրսևորման և անցման որոշակի տարբերութիւն կա արևելքի և արևմուտքի գրականութիւնների միջև: Հայ գրականութիւնը սինթեզելով այս երկուսը, խորքային միտմամբ հակված է արևմտյան որակին, որտեղ դրսևորված են համաշխարհային գրականութեան մեջ հայտնի բոլոր մեթոդներն ու հոսանքները:

3. Արևմտասփորոքական գրականութեան հետ ունեցած մեթոդների դրսևորման ժամանակային առիթմիան խովորաբար ուշանում է/ քաջատրվում է ոչ թե հայ գրականութեան զարգացման ներքին պոտենցիալի պակասով, այլ ազգի քաղաքական-հասարակական կյանքի ու նորմալ ընթացքով: Այս և ազգային գրականութեան բուն յուրահատկութիւններից եկող հանգամանքներն էլ պատճառ են եղել այն բանի, որ մեզանում անցումային նշանակութիւն ունեցող գրական առանձին հոսանքներ, մասնավորապէս սենտիմենտալիզմը, դրսևորվել են ոչ որպէս անխառն որակներ, այլ կցորդված կամ ներմուծված նորին:

Ելակետային այս դրույթների տեսանկյունից մենք դիտում ենք, որ անցման շրջանում արևելքի՝ արդեն հասկանալի ռեալիստական գրականութեան մեջ տեսանկյունից ապրում է ռոմանտիզմը, իսկ արևմտասփորոքական ռոմանտիզմի մեջ հասկանալի ռեալիզմը, հայ գրականութեան մեջ վերոհիշյալ երկու դրսևորումների հետ միասին գոյակցում է երրորդը՝ զուգահեռ մեթոդների առկայութեան պայմանը: Եկատի ունենալով հայ գրականութեան այս յուրահատկութիւնը, առաջադրվում է ուղեկցող ռոմանտիզմ հասկացութիւնը, որը գեղագիտական չէ, այլ՝ պատճառահետևանքային: Երևույթը չի տարածվում լկամ տարածվում է մասնակիորեն/ սոցիալական ենթատեքստ ունեցող գրականութեան վրա: Սոցիալական ապակետով հայ ռեալիստական մեթոդի ճնշման գրականութեան ու զարգացումը համընկնում է եվրոպական իմաստով մեթոդի դրսևորման և զարգացման Օրինաչափ ընթացքին:

Հատկանշական է ռեալիստական գրականութեան վրա ռոմանտիզմի ոճական ազդեցութեան երևույթը, որը առավելապէս դրսևորվում է պոեզիայի

մեջ լինի Դեմիրճյան՝ Թումանյանի ոճական ու մանտիզմը/։ Այդ աղբյուր-
թյունը, սակայն, առավելապես գեղագիտական պլանով է, այլ ոչ աշխար-
հայացքային, քանի որ մեթոդը աշխարհայացք է, ոճը՝ միջոց։ Մեթոդը
ղեկավարողի դերում է, ոճը՝ արտացոլման միջոցի։

Խոմանտիզմից ռեալիզմի անցման որակի յուրահատկությունը բացա-
հայտվում է կերպարի ներքին ինքնազարգացման պլանով։ Անցման շրջանի
գրականության մեջ ռոմանտիկ հեղինակը իր կոնցեպցիան պարտադրում է
գաղափարակիր հերոսին, մնացածներին թողնելով իրենց նախուրաջ դրսևո-
րումների մեջ։ Ինքնատեղական երկերում կյանքի փիլիսոփայական կոնցեպ-
ցիան բաշխվում է նրանում ներառվող բոլոր երևույթների ու հերոսների
վրա՝ ըստ նրանց ակտիվության, ըստ նրան ցուցաբերած ներքին հնարավո-
րությունների։

Պետք է ասել, որ անցման շրջանի գրողների գեղարվեստական մեթոդի
գնահատության հարցում գրականագիտությունը հաճախ դուրսաթեք վերաբեր-
մունք ունի։ Հաճախ կից մեթոդների միջև խորականություն էի դնում,
գրողին հեշտորեն մի մեթոդից տեղափոխում է հաջորդին կամ ընդհակառա-
կը։ Հակումը բացառվում է այն դեպքում, երբ հեղինակը նվաճում է մե-
թոդի լիարժեք կերպը։ Մեթոդի գոյաձևը կապված է հեղինակի տաղանդի և
անհատականության հետ, թեև հեղինակի անհատականությունը մեթոդին որո-
շակի նրբերանգ է բերում։ Մեթոդների համադրման և խորքային տեղափոխու-
թյունների առկայությունը 70-80-ական թվերի հայ գրականության մեջ
պայմանավորված էին սոցիալական ու ազգային-քաղաքական իրադարձություն-
ներով՝ հողային ռեֆորմը, բուրժուական հարաբերությունների զարգացու-
մը, առևտրավաճառական կապիտալը արդյունաբերականի վերածելու պրոցե-
սը, հայկական հարցը և այլն։ Այս տեսակետից, ժամանակի գրականության
օրինաչափությունների դրսևորման ավելի ցայտուն արտահայտությունն է
Թաֆթու ստեղծագործությունը, առանձնապես սոցիալական երկերը։ Տիպաբա-
նական զուգահեռների ձևով դիտվում են նաև Աղայանի, Պառլյանի, Սուն-
դուկյանի, Շիրվանզադեի ստեղծագործությունները։

Թաֆթու սոցիալական վեպերի, մասնավորապես՝ Ողևիկ ափալաղի հե-
րոսների կերպավորման երկվությունը խոմանտիկական գաղափարայնացված
կերպարներ և Ղո Աղայանի բնութագրմամբ՝ ֆոտոգրաֆիկ-իրական կերպարներ/
որոշակիորեն ի հայտ է բերում անցման շրջանի գրականությանը յուրահա-
տուկ ռոտարմեթոդից հերոսների համառոտ ներկայացրած մի ստեղծագործու-
թյան մեջ, ինչպես նաև տեսնական հարաբերություններով պայմանավորված
սոցիալական սիմվոլիկայի խայտառչեղանակությունը Թաֆթու վիպական աշխար-
հում։

Հարցի ընդհանուր դրվագում մի այլ իրողություն է բացահայտվում

Թաֆթու, Սուևդուկյանի, Շիրվանզադեի, Բուսանյանի կենսափաստի նույն-
որակություն ունեցող առանձին ստեղծագործությունների տիպաբանության
քննությունը, ուր նույն ճակատագիրը կրող հերոսները հանդես են գա-
լիս տրամագծորեն հակառակ լուծումների մեով: Որոշմանիկ հերոսին կա-
ռավարող դառնում է հեղինակային իդեալը [Թաֆթի], առաջնությունը՝
կյանքը [Սուևդուկյան, Շիրվանզադե, Բուսանյան]:

ԵՆԵՆԱ ԱՆԵՔԱՆԵՑԱՆ

ՀԱՎՈՐ ՊԱՐՈՆԵՑԱՆԸ ԵՎ ՈՒՍԱՆԻՋՍԻ ՊՐՈՐԱԼԵՄԵՆԸ ԵՐԳԻՆԵԱՆՔՈՒՄ

1. Արևմտահայ գրականության մեջ Հ. Պարոնյանը առաջիկայի հիմնա-
դիրն է, այդ գրականության մերկացնող ուղղության խոշորագույն ներ-
կայացուցիչը:

Ռեալիստական ստեղծագործության սկզբունքները, առաջիկայի վերա-
բերյալ հայացքների համակարգը Պարոնյանի մեջ մեծապարզեցին արդեն հա-
սուև տարիներին [Ծերենցի, Տյուևաբին և մյուսներին տրված գնահատա-
կանները], սակայն իբրև արվեստագետ իր գործունեության առաջին իսկ
փայլերից նա ընթացավ առաջիկայի ուղիով, հետևելով պատկերել կյանքի
այնպես, ինչպես որ է:

Միաժամանակ անհայտ է գրողի գաղափար-ստեղծագործական զարգա-
ցումը, երբ նա առաջին փորձերն էր անում արտացոլելու ժողովրդի կյան-
քը գեղարվեստորեն վերարտադրելու ազգային ընտելությունը, դրանց
ետև Բաքում և սոցիալական ու բարոյական բախումները [Պերուև տիրոջ
ծառանք, Ոստանբուլում արևելյան, Պերուև տիրոջ և այլն], մինչև իրա-
կանության մասշտաբային, ճշմարտացի մարմնավորումը՝ պատմական-ազգա-
յին դիտակետից, ազգի հասարակական տարբեր խավերի կյանքի բազմակողմ-
անի վերարտադրումը, աշխարհիկ ու հոգևոր իշխանությունների առաջնական
երգիծումը:

Պարոնյանի ստեղծագործությունն իր սոցիալական հարցադրումներով
և իրականության հանդեպ առաջնական, քննադատական հայացքներով, նաև
հեռավորական դեմոկրատականության հակադրվում էր կյանքից կտրված սը-
ստեղծագործությունների կեղծ դասական ոճին, շինծու պատմականությանը:

Պարոնյանի երգիծանքի տիպաբանական քննությունը բերում է այն
եզրահանգման, որ նրա երգիծական արվեստի լավագույն նմուշները հաս-
նում են համամարդկային, մասշտաբային հնչողության:

2. Պարոնյանի առաջնական արվեստի սկզբունքներն ու առանձնա-

հատկություններն անհնար է բացահայտել նրա ստեղծագործության երգի-
ծայան յուրահատկութիւններինց անկախ:

Երգիծական տարերքը, պարունակաւ յուրօրինակ կոմիզմը ոչ թե
պարզապէս ներթափանցում են նրա ստեղծագործութիւնները, այլ աշխարհ-
ընկալման քննադատական տեսանկյունը, գեղարվեստական ընդհանրացման
երգիծական սկզբունքն իր անկրկնելի կենթն է դնում գեղարվեստական
պտկերման բոլոր շերտերի և առանձնահատկութիւնների վրայ, սկսած
իրադարձութիւնների ընտրութիւնից և իրականութեան բախումներից
մինչև երգիծական տիպականացման տարբեր ևնքը, անհատականացումը, լեզ-
վի կոմիկական իրականութիւնների / ուրախ / առանձնահատկութիւն-
ները և այլն:

Հարկ է առանձնակի ընդգծել Դարոյանի երգիծանքի սոցիալ-հասա -
րակական բնույթը, դեմոկրատական ուղղվածութիւնը: Դարոյանի գեղա-
գիտական իդեալի ժողովրդականութիւնը, դեմոկրատիզմը պայմանավորել
են նրա երգիծական մերկացումների ու ծաղրի ճշտորոշ ուղղվածութիւ-
նը ոչ թե ընդդէմ առանձին, մասնակի կենցաղային թերիւնների, այլ ընդ-
դէմ իշխանավորների, Գողութի բռնեւորվ ասած՝ Ռասսարակութեան ուղիղ ճա-
նապարհից շեղվելու դեմը, ասել է թե՛ ժամանակակից կյանքի ամեն մի
բացասական երևույթի դեմ, լինի դա քաղաքական խաբէութիւն, դատական
անարդարութիւն, հաշվենկատ խնամախոսութիւն, թե նման մեկ այլ բան,
Դարոյանը գտնում է զրանց սոցիալական կամ քաղաքական աստաւը, հասա-
րակական շիղը, զրանց մէջ տեսնում է ժողովրդի շահերի ոտնահարում,
քաղաքացիական պարտքի անտեսում:

Այսպիսով, Դարոյան-աւելիստի կողմից գրականութեան ակտիվ դերի
ըմբռնումը երգիծաբանի գեղագիտական ծրագրում վերածվեց Ռազգային ջո-
ջերի երգիծական դատապարտման, սոցիալական հակասութիւնների վեր -
լուծման ու մերկացման, համաթողովրդական ծաղրի առարկա դարձնելով
սոցիալական որոշակի խմբավորումներ ներկայացնող կերպար-տիպերին:

3. Հանուն ռեալիզմի մշած պայքարի տեսանկյունից Դարոյանի
գեղարվեստական աշխարհում առանձին հետաքրքրութիւն են ներկայաց-
նում երկու գիծ՝ սոցիալական և քաղաքական երգիծանքը:

Դաքարը ազգային ռեալիստական թառոյնի համար գրողը մշում էր
մանր կենցաղագրութիւնից, զվարճալի մակերեսայնութիւնից, մեկու-
ղրամտորգից, արևմտանկրոնական պիեսների կուլոր ընդօրինակումից ա-
զատվելու ուղղութեամբ, հանուն նրա, որ և ինտրիգի կենցաղային կա-
տակերգութիւնը վերածվի սոցիալական երգիծական կատակերգութեան:

Ռաշտասար աշբարը Դարոյանի կատակերգական արվեստի գագաթն է,
արևմտահայ ռեալիստական դրամատուրգիայի լավագույն ստեղծագործու -

թյունը, բնավորությունների իսկական կատակերգություն՝ տիպական կոնֆլիկտով: Այն վկայում է, որ գրողը խափանցում է ժամանակակից ազգային կյանքի երևույթների ու հակասությունների էության մեջ: Այստեղ ընտանեկան կոնֆլիկտը վերաճում է հասարակականի, ընդդեմ անարդարության, կյանքի բարոյական հիմքերի արառավորության և անտրամաբանության:

Երգիծական տիպականացման մեծ այս կամ այն չափի պայմանականության, մեղաբաշխման Օգտագործմամբ, որպես երգիծական ընդհանրացման առանձնահատկություն չի խախտում իրականության նկատմամբ հավատարմությունը և ներհատուկ է Պարոնյանի տարբեր ժանրերում հանդես եկող կերպարների բնույթին: Երևույթականի և իրականի անհամապատասխանության վրա կառուցված երգիծական կերպարը ունի ռեալիստական պատկերման բազմաչափություն, ընդհանուրի ու անհատականի անհրաժեշտ հարաբերակցություն և, որ փխալորն է՝ ոչ թե արտաքին ծաղրանկարայնությամբ, այլ երգիծական նպատկամղվածությամբ այն արտահայտում է կերպարի ներքին էությունը:

4. Երգիծական տեսությունը / обозрение /, ընդհանուր առմամբ, դարձավ ռեալիստական երգիծանքի ամենարդյունավետ ժանրերից մեկը՝ Պարոնյանի նախասիրած ժանրը, որը գեղարվեստական, կառուցվածքային առավելագույն ազատություն էր ընձեռում, չկաշկանդելով ժանրային որոշակիության ավանդական շրջանակներում:

Պարոնյանի ստեղծագործության մեջ երգիծական տեսությունը ներկայանում է զավեշտական և երգիծական պատումի տարբեր մեկերով՝ Ռ՝տույտ մը Պուլսո Բաշերուն մեջ, ՌԲաշաքավարության վնասներ, Սկզբային ջոջեր: Սրանց մեջ Պարոնյանի ստեղծում է երգիծական կերպարներ, վարպետորեն Օգտագործելով զավեշտի այնպիսի մեկեր, ինչպես հեղինակը, կոմիկական հակադրությունը, Անտրամաբանության զանազան դրսևորումներ և այլն: Կոմիկականի բնույթից դուրս անհնար է ըմբռնել ու գնահատել պարոնյանական կերպարների էությունը:

Երգիծական տեսության սկզբունքը Պարոնյանի մոտ յուրահատուկ մեծով մարմնավորվեց ՌԲնծապատիվ մուրացկաններում, որտեղ գեղարվեստորեն իրացվեցին նաև պարոնյանական երգիծական երկխոսության առանձնահատկությունները: Այսպիսով, կերպարային բնութագրությունների, պրոբլեմատիկայի, կոնֆլիկտային իրադրությունների երգիծական ուղղվածությունը Պարոնյանի մոտ նպաստում է հոգեբանական կոնկրետ ռեալիստական պատկերման խորացմանը: Գլխավորը իրապշտ գրողի համար ոչ թե երևակայությունից զուրկ կենցաղագրությունն է, այլ իրականության գեղարվեստականորեն հավաստի ընդհանրացումը:

Պարոնյանի ռեալիզմը հայ գրականության մեջ բերեց գաղափարա-կերպարային նոր համակարգ, որը տիպաբանական առումով հարաբերակցվում է ինչպես հայկական ռեալիզմի մյուս մեկերի, այնպես էլ համաշխարհային գրականության ներկայացուցիչների երգիծական արվեստի հետ:

ՈՒԹՅՈՒՆԱԿԱՆՆԵՐԻ ԱՐԵՎԱՏԱՀԱՅ ՈՒՆԱԼԻԶՄԸ

Ուշ միայն արևմտահայ, այլև ընդհանրապես հայ ռեալիզմի պատմության մեջ որոշակիորեն ուրվագծվող ինքնուրույն փուլ է ներկայացնում 80-ականների զրական սերնդի գործունեությունը: Ազգային-հասարակական և զրական առաջադիմության լայն ճրագրերի հետամուտ երիտասարդ մտավորականների մի խումբ էր դա Ս. Կյուրճյան, Գր. Զոհրապ, Լ. Քաշալյան, Տ. Կամսարական և ուրիշներ/, որ ընդամենը մեկ տասնամյակում 1884-1896/ կարողացավ արմատապես հեղաշրջել արևմտահայ զրական կյանքը,՝ հատկապես գեղարվեստական արևակում հաստատեց սկզբունքներ ու չափանիշներ, որոնք վճռական հետք պիտի թողնեին արևմտահայ զրականության հետագա զարգացման վրա՝ ընդհուպ մինչև 80-րդ դարակզբի բանաստեղծական մեծ վերելքը:

Արևակի զրեթե բոլոր ժանրերում լվապ, վիպակ, պատմվածք, նովել, ակնարկ, քրոնիկ և այլն/ ռեթունականների ստեղծած արժեքները ճիշտ բնորոշելու համար անհրաժեշտ է ամենից առաջ պարզել շարժման ընդհանուր բնույթը: Դա առաջնապես գաղափարական շարժում էր՝ ռեալիստական վերակառուցման պահանջը հավասարապես վերաբերում էր ժողովրդի հոգևոր և հասարակական կեցության բոլոր բնագավառներին: Այստեղից էլ՝ նոր գաղափարաբանության ու գեղագիտության որոշ լուսավորական երանգավորումներ: Ոչնչանք ինչպես որ է, իրականությունը ժողովրդյան կյանքին պիտի քաղվի ժողովրդյան կյանքին ծառայելու համար, իբրև հոշոտն մեր սրտերը, բայց հեղափոխեն մեր բարձրը զրականության հասարակական թշուկարության պահանջից բխող սկզբունքային առաջադրույթներ էին:

Ութսունականների ռեալիստական գեղագիտությունը ձևավորվել է հիմնականում Հ. Տենի պոզիտիվիստական ուսմունքի և նատուրալիստական ուղղության շրջանակներում: Հետագայում, հատկապես քննադատության մեջ, փորձեր են տեսակներին տարբերակելու ռեալիզմը նատուրալիզմից: Սակայն գեղարվեստական պրակտիկայում արտացոլման նատուրալիստական մեթոդի այն կողմը, որ ժամանակակից զրականագիտության մեջ դիտվում է որպես դասական ռեալիզմի սկզբունքների շարունակություն ու զարգացում, մինչև վերջ էլ մենաց ութսունականների ռեալիզմի ամենաեական հատկանիշներից մեկը: Եվ տեսության մեջ, և պրակտիկայում զրեթե իսպառ մերժելով բիոլոգիական-ժառանգական գործոնը՝ արևմտահայ ութսունականները ճշտություն, ճշնորդին հարազատ մնալու սկզբունքային պահանջի մեջ գտան իրենց գեղարվեստական գաղափարաբանության հիմքն ու հաստատումը: Ութսունականների զրական փորձը բնութագրվում է ռեալիստական մեթոդի բոլոր բնորոշ գծերով,

սակայն զրոսւորում է նաև հատկանիշներ, որոնք ծագումնաբանորեն կապվում են այլ ուղղութիւնների լուծմանտիզմ, նատուրալիզմ, իմպրեսիոնիզմ/ հետ և որոնք բոլոր դեպքերում վերաբերում են իրականութան Օբյեկտիվ արտացոլման ուղորտին:

Արևմտահայ ութսուականների ռեալիզմի բարձրակետը Գր. Զոհրապի նովելներն են: Սակայն ամբողջ սերնդի գեղարվեստական փորձը տարբեր կոմբինից ըրացնում և ամբողջացնում են Արփիարյանի վիպակներն ու պատմվածքները, Հրանդի ակնարկները, Բաշալյանի նովելներն ու պատմվածքները, Կամսարականի սակավաթիվ պատմվածքներն ու Պարծապետին աղջիկը վեպը: Այս ամենն ստեղծում է մի ամփոփ աշխարհ, ուր անհատական տարբերութիւնների ետևում իրականում խիստ աչքի զարնող տարբերութիւններ չկան էլ/ գործում է գեղարվեստական իմացութան համընդհանուր մի Օրենք: Դա զրոսւորվում է մասնավորապես կենսական փաստի ընտրութան, բնորոշ կոնֆլիկտների, հերոսների հոգեբանութան ու սոցիալական կենսագրութան, սյուժեի կառուցման բնորոշ եղանակների, տիպականացման, պոետիկական համակարգի առանձին կոմբինի, գեղարվեստական իմպլոնիկայի, վերջապես, գրողի ազգային ու զասարակական դիրքորոշման բնագավառներում:

Արևմտահայ ութսուականների գեղարվեստական փորձը, սակայն, հայ ռեալիզմի պատմութիւնն հարստացնում էր առանկապես այնպիսի գծերով, որոնք միայն իրեն են հասուկ: 80-90-ական թվականների արևելահայ ռեալիզմը, իր ետևում ունենալով առանմայակների ավանդույթ, արդեն դուրս էր եկել ճաշկերպի փուլի տարբերութիւններից և թիչ էր ենթակա դարակերջան թժրյեկով հոսանքների աղիցութիւնը: Այստեղից էլ՝ հատկապես Շիրվազադի հեռակական պայծարը՝ հետուս ռեալիզմի առաջադրանք: Արևմտահայ ութսուականները իրենց ետևումայդպիսի ավանդույթ չունենին: Զնալորման փուլի տրամաբանութիւնը հուշում էր, որ սվալ պահի համար առաջնայինը գեղարվեստական և հասարակական գիտակցութան մեջ արտացոլման առարկային, ընտրողին ճշգրտորեն հարապատ մնալու սկզբունքի հաստատումն է: Ուստի և, ինչպես ամեն մի թուշացած գրականութիւն, արևմտահայ ռեալիզմը ևս աշխատում էր միանգամից յուրացնել այն ամենը, ինչին հասել էր եվրոպական ռեալիզմը իր դարակոր պատմութան ընթացքում: Բուն գեղարվեստական կառույցի ներսում հաճախ համաեղվում էին այնպիսի հասկանիշներ, որոնք ծագումնաբանորեն կապվում են ռեալիզմի զարգացման տարբեր շրջանների, երբեմն էլ սկզբունքորեն տարբեր հոսանքների հետ:

Բեալիստական մեթոդի հիմնական որոշիչը հասարակութան ներսում գործող սոցիալական կոնֆլիկտների բացահայտումն է: Արևմտահայ ութսուականների լավագույն տեղագործութիւններում ևս հերոսների վարքագիծն ու ճակատագիրը բացատրվում է նրանց սոցիալական կենսագրութամբ: Գեղար-

վնասորեն իրազորեցելով այս խնդիրը՝ նրանք զգալիորեն ընդարեակում էին հայ բնաշխմարի արտացոլման տեսողաշարը: Գրականության էր գալիս մի ամբողջ մոռացված խավի՝ պանդխտության կյանքը: Թափանցելով իրականության ամենահասին խորշերը՝ արևմտահայ ուսանողականները երևան են հանում անտեսանելի ուղեբեկությաններ, բացահայտում են ռուսաց ժողովրդի՝ լիբերալության հեղինակ Նախարարի ինքնատեղի կայանը: Եվ այս դեպքում ուղեբեկին ինչպես որ է՝ սկզբունքորեն վերաճում է փաստն ինչպես որ է՝ առաջդրության, այսինքն իրական փաստի՝ ճշգրիտ վերադարձությանն ինքնին՝ կեղծ է բերում էսթետիկական արժեք և փոփոխում էր վերադարձական մոդելավորման առաջին բարդ իրողությանը: Փաստի Օբյեկտիվ նկարագրությանը, պատճառահետևանքային կապերի վերլուծությանը՝ մինչև իսկ հեղինակային ուղեբեկի միջամտությաններով, գրեթե տեղ չի բռնում երևակայության խաղի, հորինումի, հնարանքի համար: Ուսանողականների արևմտահայ բնաշխմարի կամ վորման շրջանում նախադրյալական արժեքից առաջ այս եղանակը առաջին նպատակահարմար էր՝ իրազորեցնել համար նոր սերնդի ընդհանուր հասարակական ու գեղագիտական ճանաչողությունը:

Իրենց գեղարվեստական պրակտիկայում արևմտահայ ուսանողականները ընդգծված միտումով աշխատում են իրականության պատկերն ազատագրել կանխադրված գոհացողությունից, ներկայացնել կյանքի պրոպանդան իր մերկ ճշգրտությամբ՝ չխորշելով ուսուցողականության երևույթներից: Սա էր առիթ առնել պահպանողական քննադատությանը՝ անբարոյական հաշվեկշիռ նոր սերնդի ստեղծած արժեքները: Իրականում արևմտահայ ուսանողականների ստեղծագործության այդ բնորոշ գծերը արտացոլման նախադրյալական մեթոդի ուղեբեկի արտահայտությանն էր, որ համընկնում էր նրանց ստեղծագործական հոգեբանության և գեղարվեստական աշխարհայացքի հիմքում սկզբնապես գործող հակամասնակցական ուղղվածության հետ:

Կենսական փաստի ընտրության հիմնական սկզբունքը վերաբերում է նաև արևմտահայ ուսանողականների արևելի ժանրային կազմը: Փոքր շրջանում, անշուշտ դեպքը նախընտրելի են դարձնում արևելի փոքրածավալ ժանրերը՝ նովելը, պատմվածքը, ակնարկը, քրոնիկը, քիչ դեպքերում՝ վիպակը: Եթե արևմտահայ ուսանողականների ժառանգության նույնիսկ լավագույն մասը ղեկավարվում էր ամբողջական համակարգ, ապա այն կարող է բռնել կյանքի առաջին պատիկներին կազմված շրջանի ազգայնություն, որ կարելի է շարունակել ինչպես սկզբին, այնպես էլ վերջին: Դրանք միմյանց հաջորդող անշարժ պատկերներ են ալբելի, քան հասկալական շարժման մեջ դրված կինոսպաններ: Սառնակներն ու պատմվածքներն էլ իրենց հերթին ներկայացնում են իմպրեսիոնիստական անմիջականությամբ ստեղծված պատկերներ, որոնք սկսվում են իրականության շարժման մի, Բլում է՝ պատահական կետից և ավարտվում նույնքան պատահական մի կետում:

պատահական մի կետում:

Արտացումն այս սկզբունքը վերաբերում է նաև մարդկային բնավորու-
թյուններին, նրանց ներքնաշխարհին: Միջավայրի գործունե՝ սոցիալական թե-
բեական կամ կենցաղային իմաստով, անհատի վարքագծի գեղարվեստական մեկ-
նաբանության կարևոր հիմունք է նաև արևմտահայ ուսթուսականների արևա-
կում: Սակայն բուն պատկերի կառուցվածքում արտաքին միջավայրի նկարա-
գրական պատկերը մեծ մասամբ հասցվում է նվազագույնի՝ առավել լայն տեղ
թողնելով հոգեբանական վերլուծությանը: Շատ դեպքերում անհատի հոգեբա-
նությունը, նրա ներքին աշխարհը հեռք են բերում ինքնակա նշանակություն:
Սանավանդ Ջոզրազն իր սյուլեթների մեծ մասը կառուցում է հոգեբանական պա-
րզոգանների, ներաշխարհի շարժման առեղծվածային վիճակների վրա, որոնք
բացատրվում են ոչ այնքան սոցիալական միջավայրի, որքան անհատի բնախո-
սական կերավածքի գործոններով:

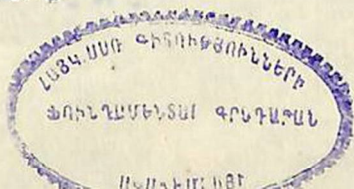
1895-96-ի իրադարձություններից հետո արևմտահայ աեալիզմի զարգացման
բնականոն ընթացքը աաժամանակ կասեցվեց: Ռեալիստական արևակը նոր աշխու-
ժացում ադրեց 900-ական թվականներին: Շարունակում էր ստեղծագործել Ջոզ-
րազը, հրապարակ էին եկել նոր անուններ՝ Ե. Օռայան, Զիֆթե-Սարաֆ, Երու-
խան և ուրիշներ: Նոր փուլում աեալիզմի զարգացումը սկզբունքորեն քիչ էր
աարբերվում ուսթուսականներից: 900-ական թվականների արևմտահայ աեալիզմը
90-ականների ադասականն աեալիզմի նաաուրալիստական վերածում դիտելը, կար-
ծում ենք, բավարար հիմնավորված չէ գրականության պատմության փորձով:

Ռեալիստական արևակը հայ գրականության երկու հաղվածներում ձևավոր-
վել ու զարգացել է գրեթե միաժամանակ, հիմնականում եմբարկվելով միև-
նույն Օրինաչափություններին, որպես անբաժանելի համազգային մշակույթի
պատմության փաստ: Արևմտահայ աեալիզմը, սակայն, զարգանում էր քաղաքա-
կան-հասարակական այլ պայմաններում, հեաևում էր ազգային ու համաշխարհա-
յին մշակույթի այլ ավանդույթների, նկրտում էր լուծելու հասարակական ու
գեղագիտական ուրույն ինդիւններ: Եվ եթե դրանից անհրաժեշտաբար ճագում
էին արևմտահայ աեալիզմի տեսության և գեղարվեստական փորձի ինչ-իչ ա-
ռանկնահաակություններ, ապա դա չէր նշանակում հայ աեալիզմի միասնական
համակարգի սրոհում երկու իրարից տարբեր բնաեներին: Դա վկայում էր այդ
համակարգի ներքին հարստության, բարդության ու բաղմաղանության մասին:

ԱՍՏՍ ԵՂԱԶԱՐԱՅԵ

ՔՈՒՄՍԵՍԵՍԻ ՌԵԱԼԻԶՄԻ ՄԻ ԲՆԵԻ ԱՆՍԵՏԱԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆԵՆԵՐ

Թումանյանագիտության մեջ ներկայումս անաարեկելիորեն ընդունված են
երկու դրույթ՝ աաջինը, որ Թումանյանը աեալիստ է, և երկրորդ՝ նրա աե-
ալիզմը միանգամայն ինքնաաիլ է: Աաջին դրույթը աաջ է քաշվել, թեև ոչ



այնքան հասակ, ղեռ Գողոս Մակինցյանի կողմից, երկրորդ դրույթը մատակարարվել և հիմնավորվել է Զեօ Զրբաշյանի ռեզոլուցիայի պոստուլատները, Բուխարեստի մեթոդիկ արված ռեզոլուցիայի առաջին բնորոշման մեջ: Զեօ Զրբաշյանը նորից անդադարեալ այդ խնդրին ռեզոլուցիայի: Ուսումնասիրություններ և հրապարակումները գրքում: Բայց խնդիրը Բուխարեստի ռեզոլուցիայի և առհասարակ հայ գրականության առաջնական պատմության համար այնքան կարևոր է, որ անհրաժեշտ է հարցի քննությունը շարունակել և խորացնել:

Կարծում ենք, որ Բուխարեստի առաջնականությունները հսկանալու ամենաազդեցիկ ուղիներից մեկը Բուխարեստի մեթոդի ռեզոլուցիայի է գրական այն մեթոդների և ուղղությունների հետ, որոնք, առկալով Բուխարեստի մեթոդի շրջանում, գրականության մեջ հանգուցային տեղեր էին գրավում: Առաջինը, անկասկած, առաջինը և լուսավորականության որոշակի տարրերով, որը Բուխարեստի գրական գործունեության սկզբին հայ գրականության մեջ արդեն մեծ կշիռ ուներ: Ապարեզի վրա էին Սուղուկյանը, Աղայանը, Պաշտմանը՝ գրողներ, որոնք խոր հետք թողեցին հայ գրականության մեջ: Բնում է, հենց այս գրողների ազդեցությունը պետք է որոշեր Բուխարեստի ստեղծագործական ուղին: Եվ անկասկած, հատկապես Պաշտմանի և Աղայանի ազդեցությունը Բուխարեստի վրա մեծ էր: Մեծ էր, բայց ոչ որոշիչ:

Երկրորդ գործը գրական դրոշմը, որի հետ առնչվում էր Բուխարեստը, ռեզոլուցիայի էր, բայց ոչ այն ռեզոլուցիայի, որը հայ գրականության մեջ այնքան բարձր գնահատման հասավ, այլ մի ուրիշ ռեզոլուցիայի, որը ղեռ պետք է զարգանար հանձնիս Ալեքսի Բախարեստի ստեղծագործության: Բախարեստ, Պաշտմանի, Պաշտմանի ռեզոլուցիայի ռեզոլուցիայի ռեզոլուցիայի արտահայտություններում քաղաքական ռեզոլուցիայի էր, ուղղված մեկ գերագույն նպատակի՝ ժողովրդի մեջ ազատասիրական ոգիի բուրգի բուսում և հայրենիքի ազատագրության գործին նպաստելուն: Անհատի ներքին աշխարհը, անհատի էությունը, որը եվրոպական ռեզոլուցիայի գլխավոր հարցն էր, հայ գրականության մեջ մղված էր երկրորդ երրորդը՝ ղեռ, որովհետև սապարեզի վրա այլ, ավելի մեծ խնդիրներ կային: Այն, ինչ կազմել էր Բախարեստի, Լեռնաշենի, Հայնի ստեղծագործության առաջինը, ղեռ նոր պիտի իր արտահայտությունը գտներ հայ գրականության մեջ, և կան բազմաթիվ վկայություններ, թե Բուխարեստը ինքնուրույն ղեռ հենց այդ ռեզոլուցիայի ազդեցության նկատմամբ: Կարելի է հիշել նրա առաջնական հատուկ վերաբերմունքը Պաշտմանի և Լեռնաշենի ռեզոլուցիայի պոստուլատների նկատմամբ, նրա հայտնի խոստովանությունը իր վրա ղեռն թողած մեծ և խոր ազդեցության մասին, կարելի է հիշել ռեզոլուցիայի պոստուլատների նրա կատարած փայլուն թարգմանությունները, որոնք ղեռն մեծ տեղ են գրավում նրա ստեղծագործական ժառանգության մեջ լուսավորիչ, ռեզոլուցիայի հարցին երբեք, ռեզոլուցիայի կալանավորում: Կարելի է, վերջապես, հիշել նրա փորձերը ռեզոլուցիայի պոստուլատի սապարեզում: Բուխարեստը, իհարկե, ռեզոլուցիայի ղեռն

այս պատժանքն խորհիւն Օգոստոսեան Եղբայրական Բաժանորդից Կար-
բերելու նպատակով՝ Բաժանորդի փայլատակումը հայ գրականության մեջ կապ-
վեց Ալեքսանդր Խաչատրյանի անվան հետ։ Թուամայանը ոչ միայն Բաժանորդի ղեկա-
րւում, այլև իր ստեղծագործությամբ մերժեց Բաժանորդի մի շարք կարևոր
սկզբունքներ։ Բայց Թուամայանի Բաժանորդի մասնավորապես վրա Բաժանորդի գոր-
ծած ազդեցությունը մի անգամ ևս հիշեցնում է այն հանրահայտ ճշմարտու-
թյունը, որ Բաժանորդն ու Բաժանորդի իրենց սկզբնավորման փուլում իրար
չափաչանց մոտ էին և գիտակցվում էին իբրև մեկ դպրոց, ի հակադրություն
կլասիցիզմի քննադատի գրականության։

տիճանն է ռումանտիկական աշխարհում: Ի միջի այլոց, հերոսի այս դիրքը անփոփոխ պահպանվում է նաև ռումանտիկ հեղինակների այնպիսի գործերում, որոնք իրենց արտաքին որոշ հատկանիշներով մոտենում են քննադատական ռեալիզմին /կարծելի է հիշել Լերմոնտովի Գիելորինին, Բասկակյանի Օհան ա-մուսն և Գաբրիել Դիակաշին/:

Բայց Թումանյանի հերոսը այլ հարաբերությունների մեջ է աշխարհի ու ժողովրդի հետ: Թումանյանի աշխարհում բարձրագույն հեղինակությունը ժողովուրդն է, կույծակովը, նա է բարձրագույն դատավորը, և մարդը դիտվում ու ծնվում է նրա դիրքերից:

Ահա այս է մեզ հիմք տալիս ասելու, որ Թումանյանի ռեալիզմի հիմքում ընկած է ժողովրդական-էպիկական հայացքը աշխարհի նկատմամբ, այս է Թումանյանի ռեալիզմի ամենաէական առանձնահատկությունը: Արանով այն տարբերվում է և քննադատական ռեալիզմից, և ռումանտիզմից: Լիումանտիկական տարրերի առկայությունը երևի պետք է բացատրել նրանով, որ այդ տարրերը հարապատեն էպիկական աշխարհազայտությունը:

Այս գլխավոր առանձնահատկությունից ելնելով պետք է բացատրել ժողովրդական բանահյուսության նկատմամբ եղած առանձնահատուկ վերաբերմունքը ևս: Երբեք ու պատկերման առանձնահատուկ տիպը, որը զբոթն նշանակություն չի տալիս մարդու ներքին աշխարհին և վերջինիս զարգացմանը /այսինչ հենց քննադատական ռեալիզմի հետ է կապված անհատի ներքին աշխարհի ու նրա կրթված փոփոխությունների մանրամասն բացահայտումը/:

ԱՇՈՏ ՕՀԱՆՅԱՆ

ՊԱՅՄԱՆԱԿԱՆ ԶԵՎԵՐԸ ՀԱՅ ԻՆԿԱՆՈՒՄԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

Արտաքուստ ճշմարտապաստում ձևերի հետ միասին զեղարվեստական զբաղակցությունն իր պատմության ընթացքում դիմել է նաև այլաբանական կամ պայմանական ձևերի: Պայմանական ձևերը ընդհանուր առմամբ հայտնի ֆանտաստիկան, խորհրդանշիչը, այլաբանությունը, զրոտեսկը և այլն այսօր ապրում են մի նոր վերածնունդ, որը առիթ է այլ հայացքով նայել դրանց բացառիկ կենսունակության փաստին: Պրոբլեմի հետազոտության մարզերը բազմազան են՝ պայմանականի պատմական էվոլյուցիան, մեթոդաբանական հարթության վրա դրանց որակական փոփոխությունները, այդ փոփոխությունների ժանրային դիմազոտները և շատ այլ խնդիրներ, որոնց լուսաբանման ուղղությամբ հայ զբաղանգությունը քիչ է զբաղվել, չնայած որ հայերի զբաղանգության բազմադարյան պատմությունն առաջ նյութ է տրամադրում: Այս տեսակետից ինքնին ուշադրամ պրոբլեմ է հայ քննադատական ռեալիզմի համակարգում պայմանականի պոետիկայի ուսումնասիրությունը: Ընդունված է պայմանական ձևերի կիրառման երկու եղանակ: Առաջինը գոյանում է բանահյուսա-

կան սյուժեների մշակման ճանապարհով: Ինչպես հայտնի է, բանահյուսու-
թյան մեջ բյուրեղացել են ժողովրդի հոգևոր փորձի ու իմաստության վիթ-
խորի զաշարները՝ ի հայտ բերելով ինքնատեսաբանական յուրահատուկ միջոց-
ներ: Հայ բանլիստ գրողները բանահյուսական սյուժեներ մշակելիս ձգտում
էին հնարավորին, չափ հարապատ մնալ դրանց հավաքական հեղինակի և վեր-
ժամանակյա գաղափարներին, և պատկերամտածողութանը, անալոգիաներին ներկա-
յացնել բուն ժողովրդական կենսափիլիսոփայությանը: Գրողի միջամտությունը
առավելապես ուղղված էր էպոսի, հեքիաթի, առասպելի, լեգենդի, առակի ամե-
նաբնորոշ տարրերակի հայտնաբերմանը, կասկածելի ու ավելորդ ճեփերի մաք-
րմանը, բազմաճյուղավոր դիտակետերի որոշ կենտրոնացումներին, ոճական հստա-
կությանը և այլն: Բանահյուսական ժանրերի ռոմանտիկ աշխարհները, սոցիա-
լական, քաղաքական ու հոգևոր կապերների դեմ սրանց ապակի ճաշիկ և ընդ-
վըղումի երակներն ինքնին վերցրած պարունակում էին մարդկային արժանա-
պատվությունը ոտնահարող բռնապետական բարոյականության հակառակներին՝ ար-
դարության, գեղեցկության, սիրո, բանականության ուժի և այլ արժեքների
պանծացումներ, ուստի դրանց գեղարվեստական մշակումները լիակատար բավա-
րարվածություն էին ստանում՝ նորագույն հասարակահարաբերությունների հան-
դեպ որոշ ֆուկուսի բերելով նախնիների իմաստուն, շիտակ ու խստաբարո հա-
յացքը: Այս բոլորից բացի հայ բանլիզմի համակարգում նախորդ դարի վերջե-
րից երևան է գալիս ֆանտաստիկ սյուժեների ներթափանցման մի այլ որակական
հոսք, որն արդեն զուտ արտաքին երևույթով է միայն բանահյուսական կամ էլ
ընտել բանահյուսական է: Գրողը մերթ ինքն է հորինում անսովոր անհայտա-
կան սյուժեներ, մերթ էլ ֆուկուսային հայտնի սյուժեի նկատմամբ հանդես
բերում ստեղծագործական ազատության, տեղաշարժում է կոլիզիոն կենտրոնը
և ըստ այդմ բեկում սյուժեի ավանդական ընթացքը: Գոյամեական հունով տար-
վող պատումը ներքին ուժ տարբերով բանլիստական է, ժամանակի կտտեգորիան
որքան էլ արտաքինապես վերացական, խորքային ընթացքի մեջ հասցված է առա-
վելագույն կոնկրետության: Երկի բարոյախոսությունը բարձրանում է՝ ընթա-
ցիկ կյանքի արժանները զննելով պատմական մեծ շափումների մեջ, գիտակցու-
թյան էվոլյուցիայի արդիական դիտակետով, գրողին հառնացնելով մարդկության
ճակատագիրը վերաձևելու առաքելություն: Այս ուղղության հիմնադիրն ու ա-
մենամեծ երախտավորն էր Վրթանես Փափազյանը, որի ավելի քան հիսուն այլա-
բանական գրույթները հայ գրականության համար նշանավորում են գաղափարա-
գեղարվեստական նոր որակ:

4) Երկրորդական ձևերը Փափազյանի ստեղծագործական պրակտիկայում կիրառվել
են գրողի ուժը կյանքի ընթացքում, ըստ որում առաջինների միջոցով արձակա-
գիրը ոչ միայն ստեղծում է ամբողջական երկեր, այլև զանազան նկատառումնե-
րով ներհյուսում դրանք կենսական ձևերի շերտերը, Պղրվազում իր բանլիս-
տական գործերը:

Գաղափարական ուշագրավ վերջնթաց է նկատվում փափաջանի զրույցների մեջ, որն էլ իր հերթին պայմանավորում է պայմանականների կիրառության տարբեր մակարդակները: Վաղ շրջանի զրույցներում զրույց նախ քան հայտարարում է բանահյուսական նյութի մեջ պարփակված բարոյության փիլիսոփայությունը, նշանակում ազգութային ու հասկում արդար հասկացման անխուսափելիությանը, հետո անցում կատարում դեպի դարանակալ աշխարհի ուղեբեղականության թեման /մեակություններ - 1883, ռեակցիոն ընթաց - 1883, ռեակցիոն-1886, ռեակցիոն -1886, ռեակցիոն - 1889 և այլն/: Արդեն 1890-ից փափաջանական զրույցներում ի հայտ է գալիս հերոսության թեման, ուր կապիտալ ուժի պաշտամունքը հասկերեն սահմանափակում է նվիրաբերումի հերոսական արտահայտություններից՝ վերջինիս ուղղակի կաթման մեջ զննելով մարդու արարների ղեկավարական ուղղվածությունից և կազմակերպելու ըստ այդմ վերանայել նշանավոր անհատների վերաբերյալ ավանդական գեոհատականները /մեակում-1890, ռեակցիոն և այլն/:

1891-ին ժնևի համալսարանի նախապարտասական կուրսի ուսանող փափաջանը հորում է Սարգսյանի զրույցը, որով շրջադարձ է կատարում դեպի սոցիալական անհավասարության թեման՝ պատմական ու արդիական կարգաբեկում: Դա նաև սոցիալիստական ուսուցիչի առջին ամենանշանավոր արտահայտությունն էր հայ զրականության մեջ: Ունեցվածքի անհավասար բաշխումն իր հետ բերում է անխուսափելի արհալիրներ /նկար-դաշնակ, ռեակցիոն, ռեակցիոն և այլն/, առաջին կյանքի դեպ ռաթի են ելնում միայնակ անհատները, որոնց կործանումը վաղ գոյություն ունեցողում է զրույց /նկար-դաշնակ - 1896, ռեակցիոն մահը - 1899/: Մ. Գորկու խոսքերով ասած՝ դա հեղափոխական հավաքի ռեակցիոնալ շրջանն էր, որին հաջորդում են մասսաների միասնական պայքարի, այդ պայքարում բանավոր դասակարգի առաջնահայրի սիմվոլիկ արտացոլումները՝ համակցվելով դրանք հասարակագիտական մյուս ուսմունքների գեղարվեստական խառնուրդների հետ /ռեակցիոն - 1897, ռեակցիոն արդարություն - 1902, ռեակցիոն - 1903, ռեակցիոն - 1903, ռեակցիոն շարժում էն - 1905, ռեակցիոն և ապուր - 1905, ռեակցիոն - 1906, ռեակցիոն-1909 և այլն/: Այս բոլորի գաղափար-գեղարվեստական նախադրյալները, առնչությունները ռուս և համաշխարհային զրականությունների հետ պայմանավորել են փափաջանի կիրառած ալլաբանական ձևերի պոետիկական առանձնահատկությունները:

ՍՏԵՖԱՆ ՔՈՓՑՅԱՆ

ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ ԱՍՏՈՒՐԱԼԻՏՄԻ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՁ

Նաուերալիզմ սերմինը զրականագիտության մեջ կիրառվել և կիրառվում է տարբեր նշանակությամբ: Առաջին հետադարձությանցի մեկը՝ Ա. Դավիդ Սովաժոն ռեակցիոն և նաուերալիզմը զրականության և արվեստի մեջ /1899 աշխատությունում նաուերալիզմի պատմությունը սկսում է Հին Հունաստանից: Նրա աշխատությունում ոչ միայն ընթերցում են ռեակցիոն և նաուերալիզմի կոնկրետ պատ-

մական և տեսական սահմանները, այլև առաջին հերթին, դրանք որպես ընդհանուր, գեղարվեստի պատմության տարբեր շրջաններում արտահայտված երևույթներ են ներկայացվում: Նաուրաւիզմի ուղղութիւնը գեղարվեստում հիմնավորվեց 19-րդ դարի երկրորդ կեսին, առաջին ընդհանուր կան հիմնավորում ստանալով Էմիլ Զուլայի գրականութունում: Արդեն իսկ 1860-ական թվականներին երկրորդ հրատարակության առաջաբանում [1860] պատահականաբար իր քննադատներին նա հաստատում էր գիտական վերլուծության, ժամանակակից մեթոդի, համակարգի իմացության սկզբունքները, իր ելակետը՝ միջավայրի և հանգամանքների ազդեցության տակ խառնվածքների և մարդկային օրգանիզմում խոր փոփոխությունների հետազոտությունը: Զուլան նաուրաւիզմի վիճակներ էր համարում Բալզակին և Առնոլդին, այդպիսով, իր հերթին, լայնացնելով այդ ուղղության սահմանները:

Այլևայլ մեկնաբանություններում դասական [քննադատական] հետազոտում և նաուրաւիզմը ավելի հաճախ կորցնում են որոշակիությունը քան հակառակը: մեկը մյուսի հետ ամփոփում է միևնույն հետազոտում, կամ մեկը համարում է մյուսի օրգանական շարունակությունը, կամ նաուրաւիզմը դիտում է որպես դասական հետազոտի հոսանք: Բուր քիչ քիչ շատ նշանակալի արվեստագետներին աշխատում են տեղադրել հետազոտների շարքում խուսափելով որոշ գեղարվեստական բացասական համարվող նաուրաւիզմ անվանումից:

Նման մոտեցումները որոշակի պատճառներով ունեն իսկապես, գեղարվեստական ուղղությունների ժառանգ, զարգացման ու անկման շրջանում ու մի ուղղություն այնպիսի օրգանական կապեր չունեն մյուսի հետ, ինչպես դասական հետազոտում ու նաուրաւիզմը: Երկրորդը ժառանգ է առաջինից, առաջինը զարգացում, զմեռում, այնպիսի բաժանման մեջ, ինչպես ասենք կլասիցիզմը և ակադեմիզմը, ակադեմիզմը և հետազոտում:

Բացի այդ, անցումը կատարվում է համեմատաբար խաշա, հետևողական զարգացման պայմաններում: Այդ իսկ պատճառով, որոշ արվեստագետների մոտ անցման այդ պրոցեսը արտահայտվում է շատ հետաքրքիր, հաճախ անսովոր մեղմ, օրինակ, եռյակիսկ Միլանիզմի տեղափոխությունը, որ դասական հետազոտման ամենամեծագույնը է և հայ գրականության մեջ, բուրգովին էլ զերթ չէ նաուրաւիզմին հասնող տարրերից հակապես մի շարք գործերում, ուր նա փորձել է քննել էին արարածին, բացելով նրան պարուրող քննադատական շարքը: Դրանք ավելի շուտ կնոշ հոգեֆիզիոլոգիական վերլուծության փորձեր են: Հասարակական լայն կապեր, բնագիտականներ, սուր բաժանումներ կարելի է ասել՝ չկան:

Միաժամանակ սխալ էլ են իրականում ուրիշներին նշել, թե հաճախ հետազոտում ու նաուրաւիզմը անհնար է լինում տարբերակել:

Այսպիսով, նաուրաւիզմը դիտում են որպես դասական հետազոտի ուղղությունների ճակատ, բայց ինքնորոշված ուղղություն, ժամանակային որոշակի

սկզբունքներով, ստեղծագործական յուրահատկութիւններով ու իր բերած նորութիւններով:

Մեր գրականագիտութեան մեջ տերմինը հաճախ Օգտագործվում է որպէս վիրավորական մի բան՝ ուղղված այս կամ այն հակազդարվեստական երևույթի դեմ: Մինչդեռ այդ գրականութիւնում, ինչպէս աշխարհի շատ գրականութիւններում տեղի է ունենում նույն բնականոն զարգացումը՝ անցումը դասական ռեալիզմից նատուրալիզմին: Նոր-Ռոսը, Գրիգոր Զոհրապը, Երուխանը, Հակոբ Օշականը և ուրիշներ ներկայացվել են որպէս դասական ռեալիզմի ուղղութեան արվեստագետներ, բայց իրապէս նատուրալիզմներ են:

Նատուրալիզմը նվաճումներ ունի կերպարի, երևույթի, միջավայրի անհատականացման, կոնկրետացման, առանձնահատուկ կողմերի գեղարվեստական յուրացման մեջ: Այն տեսակեղծ կա, թե ունի՞նք ինչպէս որ է՞ն սկզբունքով նատուրալիզմը շեշտում է աշխարհի երևույթականութիւնը, կորուստներ տալով էութեան ճանաչման մեջ: Բայց հետազոտելով երևութականութիւնը նատուրալիստները ճշտում էին երևակայութեան խաբկանքը: Խոսելով երևութականութեան, փաստերի լեզվով, նրանք չգտնում էին ամրացնել կապը ժամանակակից գիտութեան լուսախոսակ քննադատ բնութեան հետ: Այդպէս էին նրանք դիտում հասարակութիւնը, այդպէս էին դիտում մարդուն, պոզիտիվիստական բնագիտութեան դիրքերից: Բնատառնելով նատուրալիզմը հաճախ չեն նկատում, որ այդ ուղղութեան էսթետիկական սկզբունքները պայմանավորված էին նաև բնական ու հասարակական գիտութիւնների զարգացմամբ, որը մեծ առաջադրու էր պատմական պրոցեսի մեջ: Ծմաբարութիւնը առօրյայում գտնելն այսպիսով ռեալիզմի պատահական զարգացման արդյունք չէր կամ փակուղի այլ պատմական օրինաւորութիւն:



ԲՈՎԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

1. Ս. Սարիսյան	Հայ առաքիլների պատմական ուղիներ	3
2. Ս. Ալեքսանյան	Հայ առաքիլների սկզբնավորումը	7
3. Զ. Ալեքսանյան	Երկու մեթոդների սահմանափակում	8
4. Է. Ալեքսանյան	Հակոբ Պարոնյանը և առաքիլների պրոբլեմները երգիծանքում	11
5. Վ. Կիրակոսյան	Ութսուականների արևմտահայ առաքիլները	14
6. Ա. Ելիազարյան	Թումանյանի առաքիլների մի քանի առանձնահատկություններ	17
7. Ա. Օհանյան	Պայմանական ձևերը հայ առաքիլների համակարգում	20
8. Ս. Բոֆլյան	Հայ գրականության մեջ նախադաս- տիվների հարցի շուրջ	22

ՎՊ 03799

Պատվեր 824

Տպարանակ 100

Հանձնված է արտադրության 18.10. 1988 թ.

ստորագրված է տպագրության 18.10. 1988 թ.

տպագր. 1,63 մամուլ, պայմ. 1,5 մամուլ, հրատ. 1,36 մամուլ,

թուղթ նո.1, օձսեթ տպագրություն, 60 . 84 1/16: Գինը 20 կոպ.

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ էջմիածնի տպարան

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0076289

$$A \frac{\pi}{70083}$$