ՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

1

ՀԱՅԿ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ им. М. АБЕГЯНА

ИСТОРИЯ АРМЯНСКОЙ КРИТИКИ

В двух томах

ТОМ I

Под общей редакцией
С. Н. САРИНЯНА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1985

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ДУБЛЕТ

ՀԱՅ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԿՈՒ ՀԱՏՈՐՈՎ

ՀԱՏՈՐ I

Ընդհանուր խմբագրությամբ
Ս. Ն. ՍԱՐԻՆՅԱՆԻ

A III 5861

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1985

ԳՄԴ 83.32
Հ 245

Տպագրվում է ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվ. գրականության ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Գիրքը հրատարակության են նախապատրաստել գրախոսներ՝ բանասիրական գիտությունների թեկնածուներ Մ. Ս. ՍԱՂՅԱՆը և Ս. Ա. ՇՏԻԿՅԱՆը

Հ 245 *Հայ քննադատության պատմություն։ 2 հատորով /ՀՍՍՀ ԳԱ, Մ. Աբեղյանի անվ. գրակ. ին-տ., ընդհանուր խմբ. Ս. Ն. Սարինյանի.— Հ. 1— .—Եր.։ ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985— Հ. 1. 1985. 458 էջ.*

«Հայ քննադատության պատմության» առաջին հատորն ընդգրկում է ավելի քան հարյուրամյա ժամանակաշրջան՝ XVIII դարի երկրորդ կեսից մինչև XIX դարի 80-ական թվականները։ Աշխատությունը բաղկացած է առարկան, մեթոդը, պարբերացման սկզբունքներն ու նախապատմությունը բնութագրող «Ներածությունից» և չորս բաժիններից՝ «Կլասիցիզմի գրական քննադատությունը», «Քննադատությունը XIX դարի 30—40-ական թվականներին», «Քննադատությունը XIX դարի 50—60-ական թվականներին», «Քննադատությունը XIX դարի 70—80-ական թվականներին», որոնք իրենց հերթին ստորաբաժանված են առանձին գլուխների մեջ ներկայացված ընդհանուր ակնարկով. առավել նշանակալից մամուլի օրգանների ու քննադատների վերաբերյալ մենագրականներով։

Նախատեսվում է մասնագետների և ուսանողների համար։

Հ $\frac{4603010201}{703(02)-85}$ 78—85 ԳՄԴ 83.32

© Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1985

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՌԱՐԿԱՆ, ՄԵԹՈԴԸ, ՊԱՐԲԵՐԱՑՄԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ

1

Գրական քննադատության առարկայի սահմանումը չի վավերացված ամբողջական ու վերջավորված բանաձևով։ Որպես իրականության ճանաչման եղանակ, այն գոյաբանական-ֆունկցիոնալ իր հիմքով առնչվում է մարդկային բանականության իմացական գործողության հետ։ «Քննադատել,— գրում է Բելինսկին,—նշանակում է որոնել և բացահայտել մասնավոր երևույթի մեջ բանականության ընդհանուր օրենքները»[1]*։ Այս իմաստով քննադատություն հասկացությունը, որ սկիզբ է առնում հունական κρίνος արտահայտությունից և որը ուղղակի ըմբռնմամբ նշանակում է դատել* (судить)[2] *բնության երևույթների, հասարակության, գիտության, արվեստի և այլ բնագավառների վերաբերյալ ընդհանուր դրվածքով, ըստ Լունաչարսկու, ենթադրում է օբյեկտի քննական վերլուծություն, նրա էությունը կազմող օրենքների ու օրինաչափությունների հայտնաբերում, իմաստավորում և գնահատություն*[2]*։ Ընդհանուր-սկզբնական այս դրույթն ինքնին հուշում է գրական քննադատության առարկայի ոլորտը, այն է՝ վերլուծել գրական-գեղարվեստական գործունեությունն իր ընդհանուր ու մասնավոր ռեալություններով, ուսումնասիրել, գնահատել գրական-պատմական պրոցեսի ձևական ու բովանդակային հատկանիշները, լուսաբանել գրական երևույթների հասարակական առնչությունները, գեղարվեստական փորձը ենթարկել տեսական ընդհանրացումների։ Որոշ իմաստով, քննադատությունը ենթակարգվում է բանասիրական (ֆիլոլոգիական) գիտությունների մեջ, այնքան, որքան իր հետազոտության շրջանակներում ներառում է լեզվի, ոճի, բնագրի հետ առնչվող հարցեր։ Բայց քննադատության առարկան ավելի լայն ընդգրկում ունի։ Բելինսկին նշում է, որ «քննադատությունը մշտապես համընկնում է այն երևույթին, որի մասին նա դատում է» և ընդունելով, որ քննադատությունը «իրականության գիտակցումն է», այն սահմանում է որպես «փիլիսոփայական գիտակցում»։ Այստեղից ինքնին հետևում է, որ քննադատության նյութը համընկնում է իր ուսումնասիրության առարկայի՝ գրականության բովանդակությանը, որը ներառում է մարդկային կեցության բոլոր անհրաժեշտությունները՝ սոցիալական, բարոյական, փիլիսոփայական և այլն։ «Դատողությունները գեղարվեստական երկի սկզբունքների մասին իր ամբողջության մեջ,—դիտում է Լունաչարսկին,—անիմաստ են առանց ծա-*

---

[1] *В. Г. Белинский*, Собрание сочинений, т. 5, М., 1979. с. 66.

[2] *Տե՛ս А. В. Луначарский*, Собрание сочинений, т. 8, М., 1967, с. 333.

գումնաբանական հետազոտության, այսինքն առանց հստակ պատկերացման, թե հասարակական ինչ ուժեր են ծնունդ տվել տվյալ գրական երկին... Այստեղ քննադատը չի կարող չլինել էթիկ, տնտեսագետ, քաղաքագետ, սոցիոլոգ և միայն սոցիոլոգիական գիտելիքների և հասարակական միտումների լիակատար ավարտվածության մեջ է քննադատի կերպարի ամբողջականությունը... Բոլոր ժամանակների խոշոր քննադատներն այսպիսով եղել են ոչ միայն տվյալ արվեստի (գրականության) տեսաբաններ, այլև փիլիսոփաներ, սոցիոլոգներ և այլն»[3]։

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե այլասեռ տարրերի այս էկլեկտիկ միասնությունը զրկում է քննադատության առարկան մեթոդոլոգիական ամբողջությունից և բացառում նրա ինքնությունը։ Սակայն հենց այդ տարրերի բարձր, օրգանական համադրության մեջ է քննադատության միանգամայն ինքնօրինակ ու անկրկնելի առանձնահատկությունը, նրա, որպես մտավոր գործունեության սուբստանցիոնալ ձևի, լինելիությունը։ Նա ունի իր օբյեկտը և այդ օբյեկտի հետազոտության մեթոդն ու մեթոդոլոգիան, տեսությունն ու պատմությունը։

Քննադատության առարկայի և մեթոդի վերաբերյալ առկա են տարբեր մոտեցումներ։ Բանավեճի առիթ է տալիս ամենից առաջ գրականագիտության և քննադատության հարաբերակցության հարցը, որն, ի դեպ, նախապես որևէ առանձնացմամբ չի պարտադրվել և գիտակցվել է միասնական և ընդհանուր հասկացությամբ։ Ելնելով գրական պրոցեսի և քննադատության սինխրոն գոյակցության պայմանից, թե քննադատությունը գործ ունի բացառապես իր ժամանակի գրական երևույթների անմիջական արձագանքի, իսկ գրականագիտությունը՝ պատմություն դարձած անցյալի հետ, որոշ գրականագետներ ուղղակի հանդում են քննադատության ու գրականագիտության ֆունկցիոնալ անջատմանը՝ փորձելով նրանցից յուրաքանչյուրի համար սահմանել որոշ անկախ ոլորտներ։ Հարցի նման դրվածքը անհիմն է թեկուզ այն նկատառումով, որ ելնում է ձևական, պայմանական նախադրյալից, անտեսելով տեսական, մեթոդոլոգիական սկզբունքների ընդհանրությունը, որ ինքնին բացառություն չունի։ Քննադատության և գրականագիտության սահմանազատումն արդեն իր մեջ կրում է քննադատության գիտական հիմունքը կասկածի ենթարկելու միտումը, որը բանավեճի առաջ դրեց նրա այսպես ասած ծանրային բնույթի բնորոշման հարցը՝ գիտությո՞ւն է, թե արվեստ (գրականություն)։ Ելնելով այն իրողությունից, որ քննադատությունը գրական պրոցեսի անբաժանելի տարրն է, գրականագետներ Գ. Պոսպելովը, Բ. Բուրսովը, Լ. Նովիչենկոն և ուրիշներ տեսակետ են առաջադրում, թե գիտականությունը անհամատեղելի է քննադատության բնույթին, թե նա ավելի շուտ գրականություն է, քան գիտություն և ըստ այդմ նրա խնդիրների ու ոճական առանձնահատկությունների վերաբերյալ պետք է դատել իր ուսումնասիրության օբյեկտին (գրականությանը) բնորոշ չափանիշներով։ Ըստ էության այս տեսակետը հանգում է քննադատության գիտական-վերլուծական հիմունքի նեղացմանը, նրա գաղափարական ու գեղագիտական ոլորտների սահմանափակմանը, ի վերջո նաև նրա ինքնուրույն-մասնագիտական նշանակության անտեսմանը, մեթոդոլոգիական կարգի էական բացառումներ, որոնք առիթ տվեցին միանգամայն իրավացի քննադատության։ «Արմատացած սովորու-

[3] Նույն տեղում, էջ 338—339։

թյամբ,—գրում է Ա. Բուշմինը,—շփոթելով արվեստագետի դիրքորոշումը հետազոտողի դիրքորոշման հետ, կամ գուցե իրենց գիտության նկատմամբ ինչ-որ անվստահությամբ, որոշ գրականագետներ դեռևս վարանում են ընդունելու, որ գիտությունը արվեստի երևույթները կարող է ճանաչել հենց միայն իրենց յուրահատուկ՝ պատկերային մտածողությունից տարբերվող եղանակներով... Տրամաբանական կատեգորիաները, տերմինները, հասկացությունները, սահմանումները գեղարվեստական պատկերի իմացության պարագայական էությունն են։ Նրանք առանձնացնում, տարբերակում են գլխավորը, էականը, օրինաչափը և դրանով իսկ լրացնում, խորացնում, հարստացնում են մեր պատկերացումները երկի մասին՝ նրա անմիջական, կոնկրետ-զգայական ընթերցողական ընկալման համեմատ։ Այլապես ինչի՞ համար են գրականագիտությունն ու քննադատությունը»[4]։

Գրական պրոցեսի հետ ունեցած սինխրոն կապն, իհարկե, քննադատության բնորոշ առանձնահատկությունն է, սակայն դա որևէ չափով չի կարող նեղացնել նրա տեսական-փիլիսոփայական ընդգրկումն ու գիտական-հետազոտական տարողությունը։ Օրինաչափն այն է, որ գրականագիտությունն ու քննադատությունը մշտապես գտնվում են ներհյուսման պրոցեսի մեջ, փոխադարձաբար հարստացնելով ու կատարելագործելով գրականության մասին գիտության հետազոտական միջոցները։ Բելինսկին քննադատությունն անվանել է «շարժվող էսթետիկա», բայց ոչ «առավելապես կիրառական նշանակության» իմաստով, ինչպես մեկնաբանում է «Ռուս քննադատության պատմության» հեղինակ Վ. Կուլեշովը[5]։

Որպես իրականության գիտակցման ձև, քննադատությունն իր պատմական զարգացման ընթացքում մշտապես հետամուտ է եղել առարկայի հետազոտության մեթոդոլոգիական նոր սկզբունքների յուրացմանը։ Բելինսկին իր ժամանակի քննադատության մեջ տարբերակում էր երեք հիմնական ուղղություն՝ անձնական, վերլուծական (պատմական) և փիլիսոփայական (էսթետիկական)։ Մերժելով անձնական քննադատությունը, որը գրական երևույթների գնահատության չափանիշ է առաջադրում սոսկ անհատական ճաշակը, նա ընդունում էր վերլուծական և փիլիսոփայական մեթոդների հետազոտական արդասավորությունը, սակայն, մի վերապահությամբ, թե առավել կատարյալ եղանակը նրանց միասնությունն է. «Պատմական քննադատությունն առանց էսթետիկականի,—գրում է Բելինսկին,—և ընդհակառակը, էսթետիկական քննադատությունն առանց պատմականի միակողմանի է, հետևաբար և կեղծ»[6]։

Ըստ Լունաչարսկու, քննադատության պատմությանը հայտնի են հինգ հիմնական սեռեր՝ դոգմատիկական-մետաֆիզիկական, իմպրեսիոնիստական, լուսավորական, պատմական և մարքսիստական։ Դոգմատիկական և իմպրեսիոնիստական մեթոդները գրական-հետազոտական հիմք չունեն և ըստ էության նույնանում են ֆորմալիստական քննադատությանը, քանի որ գրական երևույթների գնահատությունը կաղապարում են կամ բացարձակ-նորմատիվ հատկանիշների կամ անհատական ճաշակի քմահաճ ընկալումներում։ Լուսավորական քննադատությունը յուրացրեց դարաշրջանի համամարդկային

---

[4] „Анализ литературного произведения", Л., 1976, с. 11.

[5] Տե՛ս *В. Кулешов*, История русской критики, М., 1972, с. 4.

[6] *В. Г. Белинский*, Собрание сочинений. т. 8, с. 79.

գաղափարները և օգտակարության իր փիլիսոփայությամբ արգասավորեց մարդկային մտածողության առաջընթացը, սակայն նա նույնպես չկարողացավ ստեղծել օբյեկտիվ գիտական մեթոդ, քանի որ «հասարակական օգտակարության» սկզբունքը վերացական էր ինքնին և չէր ձևաստեղծում էսթետիկական որոշակի սիստեմ։ Քննադատության գիտականացման ուղղությամբ էական դեր կատարեց պատմական մեթոդը՝ Բոքլի, Թենի, Բրյունետիերի և այլոց աշխատություններում փորձեր անելով հասնելու գրական երևույթների պատմական գնահատությանը։ «Բայց քանի որ բուրժուազիայի սոցիոլոգիան, պատմության նրա փիլիսոփայությունը մշտապես եղել են խառնակ ու էկլեկտիկ, նա չկարողացավ ընդհուպ մոտենալ գրական քննադատության իսկական գիտականությանը»[7]։ Քննադատությունը գիտական է դառնում մարքսիստական սոցիոլոգիայի և փիլիսոփայության հիմքի վրա, որը բանալի է տալիս բացատրելու գրական երևույթների, ուղղությունների, ոճերի ծագման ու զարգացման օբյեկտիվ պատմական օրինաչափությունները։ Իհարկե, Լունաչարսկին քննադատության դպրոցներն ստորաբաժանում է մեթոդոլոգիական ավելի լայն հասկացություններով, անշուշտ այդ սահմաններում տեղադրելով այնպիսի մասնավոր ուղղություններ, ինչպիսիք են լեզվաբանական-քերականականը, սոցիոլոգիականը, հոգեբանականը, ֆորմալիստականը և այլն։ Այսպես թե այնպես, նրա առաջադրած սիստեմն արտացոլում է քննադատության զարգացման պատմական հետագիծը։

Իր պատմության ընթացքում քննադատությունը մշակել է գրական երկի վերլուծության բազմաթիվ սկզբունքներ, որոնք իրենց ամենաընդհանուր նշանակությամբ ստորաբաժանվում են երկու խմբի՝ բովանդակային և ձևային։ Բովանդակային վերլուծության մեթոդները, ինչպիսիք են սոցիոլոգիականը, պատմականը, հոգեբանականը, կենսագրականը և այլն, գրական երկը հետազոտում են բովանդակային ընդգրկման մեջ, գեղարվեստական պատկերի իմաստային շերտերի մեջ հայտնաբերելով հասարակական, գաղափարական, հոգեբանական, ճանաչողական-վավերագրական ռեալությունների հոսքը։ Քննադատության ձևային դպրոցները՝ ֆորմալիզմ, ստրուկտուրալիզմ, «նոր քննադատություն» և այլն, գերազանցապես նախընտրում են պոետիկայի ոլորտը, գրական երկը դիտելով որպես լեզվական սեմանտիկական կառուցվածքի քննությանը ենթակա «խոսքի արվեստ»։ Վերլուծական այս եղանակի ամենածայրահեղ արտահայտությունը հանդիսացավ արդի բուրժուական գրականագիտության և քննադատության մեջ լայն տարածում գտած «նոր քննադատությունը», որն իր գաղափարախոսությամբ բացասելով պոզիտիվ սոցիոլոգիական ու փիլիսոփայական նախորդ ուղղությունները, գեղարվեստական պատկերը դիտում է որպես օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ պատճառականությունից օտարված իմանենտ կառուցվածք, ըստ այդմ անտեսելով գրական երկի հասարակական, պատմական, զգացական, հոգեբանական բաղադրումների պարագայական ներգործությունը[8]։

Վերջին տասնամյակների գրականագիտության և քննադատության մեջ լայն տարածում ունեցավ ստրուկտուրալիզմը։ Ընդհանուր-մեթոդոլոգիական աղերսներ ունենալով ֆորմալ դպրոցի գրականագիտության հետ և հետամուտ

---

[7] *А. В. Луначарский*, Собрание сочинений, т. 8, с. 341.

[8] *Տե՛ս* „Художественный процесс и идеологическая борьба", М., 1975, с. 75—76

լինելով գրական երկի խոսքարվեստային կառուցվածքի ֆունկցիոնալ-իմաստային հետազոտությանը, ստրուկտուրալիզմը ձգտում է գրականագիտության և քննադատության մեջ ներդնել կառուցվածքային լեզվաբանության և մաթեմատիկական տրամաբանության օրենքները։ «Գրականագիտությունը պետք է գիտականանա»—ասում է ստրուկտուրալ դպրոցի հայտնի տեսաբան Յու. Լոտմանը, դրանով իսկ կասկած հայտնելով գրականագիտության նախորդ՝ հումանիտար մեթոդների գիտական հիմունքը։ Ըստ երևույթին ձգտելով ստրուկտուրալ վերլուծությունը դուրս բերել հերմետիկ կացությունից, Լոտմանը փորձում է համատեղել այն հումանիտար վերլուծության հետ։ «Ոչ թե մաթեմատիկա և լինգվիստիկա պատմության փոխարեն,—գրում է նա,—այլ մաթեմատիկա և լինգվիստիկա պատմության հետ միասին»։ Այս բանաձևն, իհարկե, մեթոդոլոգիական կատարելություն չի հուշում, քանի որ պահպանում է պատմական, այսինքն հումանիտար վերլուծության ենթակայությունը ստրուկտուրալ մեթոդի հանդեպ, այնուամենայնիվ որոշ չափով ընդլայնում է ստրուկտուրալ վերլուծության շրջանակները։ Ստրուկտուրալիզմը անշուշտ նոր գծերով հարստացնում է գեղարվեստական երկի վերլուծության համակարգը և միանգամայն կիրառելի է իբրև հետազոտության եղանակ, սակայն, ինքնին անընդունելի է նրա տեսաբանների հավակնությունը բացարձակ նշանակություն վերագրելու իրենց մեթոդին և նրան հատկացնելու գրականագիտության գիտականացման ուղին։ «Իրականում,—նկատում է Ֆ. Կուզնեցովը,—եթե գործին նայենք հանգիստ, առանց աժիոտաժի և հուզմունքի, եթե ստրուկտուրալ վերլուծության մեթոդը դիտենք որպես մասնավոր և կիրառական, եթե պատկերացնենք այն մեր մարքսիստական-լենինյան մեթոդաբանության ամբողջական-ընդհանուր համակարգի մեջ և դիտենք այն որպես գրականագիտական վերլուծության հնարավոր միջոցներից մեկը, երբ այդ մեթոդն, անշուշտ, կարող է լինել անհրաժեշտ և օգտակար, ապա մեր մեթոդաբանության հետազոտական ներկապնակի այդ կարգի հարստացումը կարող է միայն օգուտ բերել։ Վնասն սկիզբ է առնում այն պահից, երբ ստրուկտուրալիզմի այդ, ըստ էության, չափազանց համեստ հնարավորությունները բացարձակացվում և գերագնահատվում են, երբ այն ներկայացվում է որպես գրականագիտության միակ և վերջնական գիտական մեթոդը»[9]։

Գեղարվեստական երկը ենթակա է բովանդակային և ձևային վերլուծության բոլոր եղանակների մասնագիտական քննությանը, որը քննադատությանն ընձեռում է ոճական բազմազանության և գեղարվեստական ֆենոմենների համակողմանի հետազոտության հնարավորություն։ Սակայն գիտական քննադատությունը մեթոդոլոգիական իր հիմքով մոնիստական է և ելնում է աշխարհի իմացության դիալեկտիկական-մատերիալիստական աշխարհայեցությունից։ Այս իմաստով մարքսիստական գրականագիտությանն ու քննադատությանը անհամատեղելի են մեթոդոլոգիական պլյուրալիզմն ու էկլեկտիզմը։ Վերլուծական եղանակների բազմազանությունը մշտապես ենթակա է կոմպլեքսային հետազոտության սկզբունքին, որի նպատակն է գրական-գեղարվեստական երևույթները քննել որպես ամբողջություն՝ իր բոլոր համարժեքների միասնության մեջ։

---

[9] „Вопросы литературы", 1979, № 12, с. 133.

Քննադատության համաշխարհային պատմությունը տակավին չի ենթարկվել գիտական հստակ պարբերացման։ Հիմք ընդունելով կուլտուրայի պատմության ընդհանուր պարբերացումը, Ա. Լունաչարսկին այն ստորաբաժանում է չորս շրջանների՝ անտիկ, միջնադարյան, վերածնության և նոր։ Ժամանակակից հասկացությամբ քննադատության ծագումը վերագրվում է պատմության նոր դարաշրջանին, երբ գրականությունը ձեռք է բերում կոմունիկատիվ-ֆունկցիոնալ նոր նշանակություն և ըստ այդմ նախադրյալներ ստեղծում գրական պրոցեսի և քննադատության սինխրոն գործակցության համար։ Այս իմաստով նկատում են, որ թեև «կրիտիկա» արտահայտությունը գործածվել է հին հույների կուլտուրայում, այնուամենայնիվ, «կրիտիցիզմ» հասկացությունն իր ժամանակակից ըմբռնմամբ առաջին անգամ շրջանառության մեջ է դրել անգլիացի գրող և քննադատ Ջոն Դրայդենը XVII դարի 70-ական թվականներին։

Քննադատությունն իբրև հոգևոր կեցության ֆենոմենի ծագում, Բելինսկին նույնպես վերագրում էր XVI—XVII դարերին, երբ փորձնական գիտությունների զարգացման հետ ֆանտաստիկականը տեղի է տալիս իրականին և մարդկային բանականությունը, տնօրինելով իր անսահման աղատությունը, քննական հայացքի տակ է առնում միջնադարյան սխոլաստիկայի քարացած ճշմարտությունները, ամեն բան ենթարկելով վերլուծելու և հետազոտելու քննական ոգու տնօրինությանը։ «Զարմանա՞լ արդյոք դրանից հետո,— գրում է նա,—որ քննադատությունը ժամանակակից մտավոր աշխարհի միահեծան թագուհին է»[10]։ Կրիտիցիզմի այս ընդհանուր ոգու ծնունդն է նաև գրական քննադատությունը։ Այս իմաստով, Բելինսկին ռուս քննադատության սկզբնավորումը վերագրում է XVIII դարի առաջին կեսին, հիմնադիր ճանաչելով Ա. Սումարոկովին և Վ. Տրեդիակովսկուն։

Տպագիր մեքենայի դյուտը, գրքի և պարբերական մամուլի ստեղծումը խթան հանդիսացան մտավոր-գրական գործունեության զարգացմանը, ընդլայնելով ոչ միայն նրա արտադրությունը, այլև հասարակական-ֆունկցիոնալ նշանակությունը։ Դառնալով ընթերցողական լայն շրջանների սեփականությունը, գրականությունը կարծիքներ է շարժում, առաջ բերում տեսակետներ, ճաշակներ, ըմբռնումներ, ինքնորոշելով գրական քննադատությունն իբրև հասարակական գիտակցության ուրույն ձև։ Արդեն ձեռք բերելով գրական պրոցեսին համընթաց լինելու հնարավորություն, նա հասարակական կարծիքի առաջ է դնում գրական երևույթների գնահատությունը, մշակում վերլուծության իր մեթոդն ու մեթոդոլոգիան, կատարելագործում իր արվեստը ժանրային բազմազան ձևերի յուրացմամբ՝ գրախոսություն, ակնարկ, տեսություն, էսսե, դիմանկար և այլն։

Այսուհանդերձ, ինչպես հասարակական մտքի ամեն մի բնագավառ, քննադատությունը նույնպես ունի իր նախապատմությունը, որի իմացությունը գիտական նշանակություն է ստանում նրա լինելության, ձևավորման ու զարգացման օրինաչափությունների բացահայտման տեսակետից։ Համենայն դեպս բանասիրական գիտության մեջ վավերացվել են «Հին Հռոմի գրական քննադատություն» և «Հին Հունաստանի գրական քննադատություն» հասկացու-

---

[10] *В. Г. Белинский*, Собрание сочинений, т. 5, с. 67.

թյունները, որոնք որոշակիորեն ընդլայնում են գրական քննադատության առարկայի պատմական ժամանակագրությունը[11]։ Ըստ որում, էական է դիտել, որ այդ հասկացությունները վավերացվել են ոչ թե արդի գիտության կողմից, այլ գիտակցվել են դեռևս XIX դարում։ Նորագույն հետազոտությունները հաստատում են, որ հին հնդկական բանասիրությունը ստեղծել է գեղարվեստական խոսքի վերլուծության, ժանրերի, պոետիկայի, ոճի քննության մի ամբողջական ուսմունք, որը հիմք է տալիս ընդունելու քննադատական մտքի առկայությունը նաև հին հնդկական կուլտուրայում[12]։

Այսպես թե այնպես, գրական-քննադատությունը, ժամանակակից ըմբռնմամբ, մի որոշ պայմանականությամբ միայն կարելի է վերագրել հին և միջնադարյան բանասիրությանը։ Ճիշտ պետք է համարել «Հին հունական գրական քննադատություն» գրքի առաջաբանի դիտարկումը, թե «Հին հունական կուլտուրայի մասին կարելի է ասել, որ նա ուներ գրական քննադատական միտք, սակայն գրական քննադատություն դեռևս չուներ։ Չէ՞ որ նոր ժամանակի գրական քննադատության կարևոր հատկանիշը նրա սինխրոն համապատասխանությունն է իր օբյեկտին։ Անտիկ քննադատական միտքը մշտապես դիմորոշված էր դեպի ետ...»[13]։

Հայ գրական-քննադատական միտքը իր նախնական ընկալումներով սկիզբ է առնում հնագույն ժամանակներից։ Գտնվելով անտիկ հունահռոմեական, ապա նաև հելլենիստական-բյուզանդական զոնալ քաղաքակրթության ոլորտում, հին հայկական կուլտուրան հաղորդակից էր թատրոնի, հռետորության, պոետիկայի վերաբերյալ ժամանակի մեկնություններին։ Թեև այդ շրջանից չեն պահպանվել գրավոր վավերագրեր, սակայն առասպելա-պատմական զրույցները, Գողթան երգերը, թատրոնի և հռետորական արվեստի առկայությունները, ճարտարապետական կոթողները և այլ մասունքներ կասկած չեն հարուցում, որ հին Հայաստանի աշխարհայեցությունը հասել էր գեղագիտական կատեգորիաների ըմբռնմանը, խոսքի պոետիկայի առանձնահատկությունների ճանաչմանն ու համակարգմանը։ Գրերի գյուտը կուլտուրական մի ամբողջ հեղափոխություն նշանավորեց հայ մտավոր զարգացման մեջ։ Ձևավորվում են մտավոր գործունեության բազմաթիվ ճյուղեր՝ փիլիսոփայություն, պատմագրություն, քերականություն, գեղարվեստական գրականություն և այլն, որոնք ինքնին վկայում են տեսական-տրամաբանական մտածողության լինելությունը հայ հոգևոր կեցության մեջ։ Երևույթների իմացության ձև է ստանում «մեկնությունը», «դատումը» կամ «քննությունը», որոնք ընդհանուր նշանակությամբ համընկնում են հունական «կրիտիկա» հասկացությանը և արդեն իրենց մեջ կրում են մտքի քննադատական գործողությունը։ Որ Ագաթանգեղոսը «Պատմություն հայոցում» կամ Եզնիկ Կողբացին «Եղծ աղանդոցում» մեկնում են «Աստվածաշունչի» պատվիրանները, որ Դավիթ Անհաղթը մեկնում է Արիստոտելի «Սատրոգությունքը», որ Կիրակոս Գանձակեցին իր «Պատմություն հայոցն» սկսում է նախորդ Մատենագրության պատմա-քննական տեսությամբ, միևնույն է, այստեղ առկա է

---

[11] Տե՛ս „Очерки по истории римской литературной критики", М., 1963; „Древнегреческая литературная критика", М., 1975.

[12] Տե՛ս „Литература и культура древней и средневековой Индии", М., 1979.

[13] „Древнегреческая литературная критика", с. 3.

մտքի քննադատական գործողությունը, որը հետամուտ է երևույթների վերլուծությանն ու գնահատությանը, ճշմարտության տրամաբանական ապացուցմանն ու հաստատմանը[14]։

Մտածողության այս ընդհանուր սիստեմում որոշակի ընդգծում ուներ նաև գրական-քննադատական միտքը։ IV—VII դարերի հայ պատմիչների ու իմաստասերների՝ Եղնիկ Կողբացու, Մովսես Խորենացու, Կորյունի, Դավիթ Անհաղթի, Դավիթ Քերականի, Անանիա Շիրակացու և ուրիշների աշխատություններում մեկնաբանվում է արվեստի ֆունկցիան, ճանաչվում նրա գործնական կիրառական նշանակությունն ու իմացաբանական, բարոյագաստիարակչական արժեքը, հիմնավոր փորձեր են կատարվում արվեստի տեսակների դասակարգման, էսթետիկական կատեգորիաների գիտական սահմանման ուղղությամբ, տարբերակելով այնպիսի կատեգորիաներ, ինչպես կոմիկականը, ողբերգականը, գեղեցիկը և այլն[15]։ «Հին քերականական և ճարտասանական գիտության բնույթը,—գրում է Ս. Արևշատյանը,—որն իր մեջ ընդգրկում էր նաև արվեստի փիլիսոփայության և գրականության տեսության պրոբլեմները, Հայաստանում հունասեր դպրոցի գործունեության հենց առաջին փուլում հնարավորություն տվեց Դիոնիսիոս Թրակացու երկին նվիրված մեկնություններում զարգացնել արվեստի ու նրա կոչման, արվեստի մեջ էմպիրիկի ու ռացիոնալի հարաբերակցության մասին իր սեփական տեսակետը, այսինքն իր ազգային միջավայրի գեղարվեստական պրակտիկան արտացոլող փիլիսոփայական-գեղագիտական հարցեր»[16]։

Այստեղ կարևոր ենք համարում նկատել, որ խոսելով հին և միջնադարյան Հայաստանի գեղագիտական-տեսական ըմբռնումների մասին, անհրաժեշտ է տարբերակել գրական-քննադատության և էսթետիկայի ոլորտները։ Իհարկե, նրանք էական ընդհանրություններ ունեն և փոխադարձ ներթափանցումներ, սակայն միաժամանակ նրանք հայտնաբերում են նաև ուրույն կտրվածքներ, որոնց տարբերակումը կարևոր է այդ առարկաների մասնագիտական ինքնությունը սահմանելու տեսակետից։ Էսթետիկան լայն հասկացություն է և իր բնույթով պատկանում է փիլիսոփայության ոլորտին, համատեղում արվեստի բոլոր բնագավառները և նրանց ընդհանրությունից արտածում գեղեցիկի, կատարյալի, ներդաշնակության և այլ կատեգորիաների սահմանող օրենքները։ Գրական-քննադատական մտքի ոլորտներն ավելի մասնավոր են և նրա համար էական է գեղարվեստական կոնկրետ երկի քննության հանգամանքը։ Առանց գրական երկի բնագրի ներկայության չի կարող լինել քննադատական միտք։

Այս տեսակետից բացառիկ արժեք է ներկայացնում Խորենացու «Հայոց

---

[14] Հին և միջնադարյան Հայաստանի քննադատությունը բանասիրական գիտությանն անհայտ ինագավառ չէ և արժանացել է մասնագիտական հետազոտության։ Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, Երևան, 1944։ П Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, С.-Пб., 1915: А. Адамян, Эстетические воззрения средневековой Армении, Ереван, 1955: Հ. Թարգիելյան, Հայ փիլիսոփայական մտքի պատմություն, հ. 1, Երևան, 1956։ Ֆ. Ջանուկյան, Քերականական և ուղղագրական աշխատությունները հին և միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1954։ Г. Апресян, Из истории армянской эстетической мысли, кн. 1, Ереван, 1973, և այլն։

[15] Տե՛ս Г. Апресян, Из истории армянской эстетической мысли, кн. 1, Ереван, 1973, с. 49—79.

[16] Ս. Արևշատյան, Դավիթ Անհաղթը հին Հայաստանի ականավոր փիլիսոփա, Երևան, 1980, էջ 23։

պատմությունը»։ Ըստ երևույթին Խորենացին առաջին հեղինակն է, որ ձև է տալիս գրական-քննադատական մտքին, վկայակոչում գեղարվեստական կոնկրետ բնագրեր և դատողություններ անում նրա զգացական ու իմացական արժեքի մասին, այսինքն հանդես բերում գնահատության մոմենտը։ Տվյալ պարագայում նա որպես նյութ ուներ բանահյուսական պատառիկները, ավանդություններն ու զրույցները, որոնք հայ ժողովրդի նախապատմական շրջանի գեղարվեստական մտածողության արտահայտությունն էին։ Վկայակոչելով առասպելա-պատմական բաղմաթիվ զրույցներ՝ «Հայկ և Բել», «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ», «Տորք-Անգեղ», «Արտաշես և Աժդահակ», «Արտաշես և Սաթենիկ» և այլն, Խորենացին ամենից առաջ ընդգծում է նրանց վավերագրական արժեքը, ցույց տալով, որ բանահյուսական զրույցները իրական հիմք ունեն և նրանց մեջ ժողովուրդը արտացոլել է իր պատմությունը։ Այսպես, օրինակ, հիշատակելով Արտաշեսի և Արտավազդի առասպելը, նա ասում է, որ «այս բանը ճշմարտապես պատմում են և թվելյաց երդերը, որ ինչպես լսում եմ, ախորժելով պահել են գինեվետ Գողթն գավառի կողմի մարդիկ. այդ երգերում շարժվում են պատմությունները Արտաշեսի և նրա որդիների մասին, այլաբանաբար հիշելով և Աժդահակի սերունդները, նրանց վիշապազուններ կոչելով»[17]։ Այսպիսով, Խորենացին առաջադրում է առասպելների գնահատության որոշակի չափանիշ, որը ելնում է ճշմարտության ըմբռնումից։ Այս իմաստով նա մերժում է պարսից առասպելների ոչ միայն շինծու, անհավանական հորինաբանությունները, այլև նրանց դիվային, չար, «անբարի» ոգին. «Ի՞նչ կարոտություն ունես այս սուտ առասպելներին կամ ի՞նչ կարիք այսպիսի շինծու անմիտ և անհանճար զրույցների։ Մի՞թե սրանք հույների պերճ ու ողորկ, պատճառավոր առասպելներն են, որոնց տակ թաքնված են ճշմարիտ իրողություններ»[18]։ Ինքնին ուշագրավ են «շինծու», «անհանճար», «պերճ և ողորկ, պատճառավոր» արտահայտությունները, որոնք վկայում են, որ Խորենացին զրույցների ճշմարտացի, իրական հատկանիշից բացի ուշադրության է առնում նաև նրանց, իբրև գեղարվեստական ստեղծագործության կառուցվածքի ներդաշնակության պարագան։

Գրական-քննադատության մի բացառիկ նմուշ է «Արտաշես և Սաթենիկ» առասպելի մեկնությունը։ Այստեղ արդեն Խորենացին օգտվում է սյուժետային վերլուծության եղանակից, վերծանում գեղարվեստական բնագիրը, սյուժետային պատումը ներհյուսում անհրաժեշտ մեկնաբանություններով։ Էական է դիտել, որ Խորենացին վիպերգի հյուսվածքում տարբերակում է պատմողականը գեղարվեստականից, ակնարկելով գուսանների ստեղծագործական մոտեցումը նյութի մշակմանը։ Այսպես, նկարագրելով Ալանների թագավորի առաջարկը, Խորենացին նկատում է, որ «վիպասաններն երգելիս այս տեղն առասպելաբանում են, ասելով.

Հեծավ արի Արտաշես արքան գեղեցիկ սև ձին,
Եվ հանելով ոսկեօղ շիկափոկ պարանը,
Եվ անցնելով գետն իբրև սրաթև արծիվ,
Եվ նետելով ոսկեօղ շիկափոկ պարանը
Զգեց մեջքը Ալանաց օրիորդի,
Եվ շատ ցավեցրեց փափուկ օրիորդի մեջքը
Արագաբար իր բանակը հասցնելով։

---

[17] Մովսես Խորենացի. Հայոց պատմություն, Երևան, 1940, էջ 53։

[18] Նույն տեղում, էջ 57։

Ապա հավաստելով բանաստեղծական այս հատվածի իրական ատաղձը, Խորենացին գրում է. «Իսկապես այսպես է եղել։ Որովհետև ալանների մոտ հարգի է կարմիր մորթը, (Արտաշեսը) բավական լայքու և շատ ոսկի է տալիս վարձանք և առնում է տիկին օրիորդ Սաթենիկին»[19]։

Հին Հայաստանի կուլտուրայում գրական-քննադատական մտքի ձևավորման իմաստով առանձնահատուկ նյութ է տալիս Խորենացու «Գիրք պիտոյից» աշխատությունը։ Ինքնին արժեքավոր դիտելով հեղինակի դատողությունները արվեստների տեսության ու դեղագիտական կատեգորիաների վերաբերյալ, մենք հատկապես առանձնացնում ենք «Եղծ զՄեդեայ» հատվածը, որը քննադատական մտքի անօրինակ էջ է հին հայկական մատենագրության մեջ։ Սա Եվրիպիդեսի «Մեդեա» ողբերգության տեսական-վերլուծական քննությունն է, արվեստի և իրականության փոխհարաբերության որոշակի ըմբռնման դիտակետից։ Ներկայացնելով սյուժեն, Խորենացին երկը քննում է գործողությունների և հերոսների հոգեբանական հավանականության տեսակետից և մեղադրում հույն ողբերգակին ոչ միայն ֆանտաստիկ-մտացածին հորինաբանության, այլև գլխավոր հերոսի արարքի հակաբնական տգեղ և չարամիտ բնագդների ոչ-բարոյական ներգործության առումով։ «Եւ արդ,— գրում է նա,—զի անօգտակարագույն ի սկսմանե մինչ ի ծայր Եւրիպեայս ասացեալ եղև առասպելաբանութիւն, և ինքն ըստ ինքեան ստութեամբ չի, և յոյժ պատճառի վնասակարութեան կրթողացն են և կորուստ, ապա փութալի համարեսցուք հեռանալ յամբաշտեալ սուտ բանից, և բոլորովին և բանաստեղծականն հրաժարել պատմութեանց»[20]։ Բանաստեղծականի և պատմականի այս հակադրությունը արտացոլում է դարաշրջանի մտածողության անցումը դիցաբանությունից դեպի տրամաբանություն, հանգամանք, որ ծնում է կասկած բանաստեղծականի հանդեպ և ըստ այդմ պահանջ առաջադրում բանաստեղծականի և իրականի համապատասխանության։ Խորենացու աշխատությունները ոչ միայն պարունակում են հին հայկական կուլտուրայում գրական-քննադատական մտքի լինելությունը հաստատող արժեքավոր նմուշներ, այլև սկզբնավորում են հին և միջնադարյան մտածողությանը բնորոշ քննադատական մտքի արտահայտության ձևերից մեկը՝ գեղարվեստական բնագրի վկայակոչումը, որն ուղեկցվում է որոշակի վերաբերմունքով, գնահատությամբ և մեկնությամբ։ Այս տեսակետից, օրինակ, հարուստ նյութ է տալիս Փավստոս Բուզանդի պատմությունը, ուր ավանդությունները, զրույցները, որոնք պատմական դեպքերը լրացնում են հավաստի իրողություններով, դառնում պատմության շարունակությունը և այստեղ իսկ հայտնաբերում իրենց գեղարվեստական ու իմացաբանական արժեքը։ Նույնը կարելի է նկատել նաև հետագա դարերի հայ պատմիչների երկերում։ Հովհան Մամիկոնյանն իր «Պատմություն Տարոնի» գրքում նկարագրելով հայ-պարսկական պատերազմի իրադարձությունները և ավելի զգայացունց դարձնելու համար կոտորածի աղետները, վկայակոչում է ժողովրդական մի ողբերգ. «Եւ ինքեանք եկեալ իջին ի վանացն գեւղն. ընդ յառաջ երգս առեալ նման միմեանց. որ և յետոյ ի հոտել դիակացն չէր հանեալ ասէին»[21]։ «Պատմութիւն Աղվանից աշխարհի» գրքում Մովսես Կաղանկատվա-

---

19 Նույն տեղում, էջ 119։

20 «Հայ գրական քննադատության քրեստոմատիա», 1981, էջ 135։

21 Հովհան Մամիկոնյան, Պատմութիւն յՏարոնոյ, 1941, էջ 247։

ցին գրի առնելով Դավթակ Քերթողի «Ողբք ի մահն Ջուանշիրի մեծ իշխանին» պոեմը և ներկայացնելով այն որպես պատմական հավաստի վավերագիր, միաժամանակ բնութագրում է հեղինակի քերթողական կարողությունն ու պոեմի արտահայտչական եղանակը։ «Եւ այսպէս,— գրում է պատմիչը,— անտանելի սուգ և անհնարին բեկումն աշխարհիս հասոյց։ Յայնժամ ճարտասան ոմն ի մեջ անցեալ, որ տեղեակ էր արհեստական իմաստից, Դաւթակ անուն կոչեցեալ, հանրագիտական վարժիւք յաջողակ և վերծանական քերթութեամբ յառաջադեմ։ Որ և յառատաբար ի բանիցն պաճուճանս ճարտարութեամբ նուագեր, քաջապես հրատարակող լեզու ունելով նման երգադիր գրչի։ Սա յոլովիւք աւարք ժամանեալ՝ յամէր ի դրան արքունի։ Իսկ իբրև հասանէր օրհասական շշուկն ի վերայ արևելից աշխարհիս սակս յանկարծահաս սպանման մեծի զօրավարին, յայնժամ սկսաւ նա երգել ըստ ալփաներաց գլխակարգութեանց զողբս զայս ի վերայ բարեցապարտն Ջուանշիրի և ասէ այսպես...»[22]։

Արիստակես Լաստիվերցին իր «Պատմությունն» սկսում է մի չափածո ողբասացությամբ, կարծես դարձնելով այն ժամանակի ողբերգական սարսափները պատմող իր հիշատակարանի բնաբան[23], իսկ Հովհաննես Կամենացին «Պատմութիւն պատերազմին Խոթինա» աշխատության մեջ երկու առիթով շարադրանքը ընդմիջում է բանաստեղծությամբ, ակնարկելով, թե «զնոյն բան դարձեալ կրկնե ոտանաւոր չափիւք առ նոյն, արարեալ Յովհաննէ՝ տամբք հնգետասնիւք»[24]։ Ժողովրդական զրույցների, ավանդությունների, բանահյուսական մասունքների նույնպիսի շերտերով են հորինված Թովմա Արծրունու, Կիրակոս Գանձակեցու, Սեբեոսի, Ղևոնդ Վարդապետի, Ստեփանոս Օրբելյանի և այլոց աշխատությունները։ Քննադատական մտքի լինելությունը հաստատող մի երակ է սա, ուր գեղարվեստական բնագիրը ներկայանում է ֆունկցիոնալ որոշակի նշանակությամբ, համատեղվում պատմության հետ, ընկալվում իմացական-ճանաչողական իր նշանակությամբ։

Հին և միջնադարյան Հայաստանի մշակույթը գրական-քննադատական մտքի տարրեր է հայտնաբերում նաև աղբյուրագիտական մեկնություններում։ Այն հղումներն ու վկայակոչումները, որ տակա են Մովսես Խորենացու, Փավստոս Բուզանդի, Ղազար Փարպեցու և հետագա հայ պատմիչների աշխատություններում հայ և օտար աղբյուրներից, ի հայտ են բերում քննական մոտեցման, ստուգման, գնահատության որոշակի միտում, որն ինքնին գիտական մտածողությունը լարում է վերլուծման, ընդհանրացման, ճշմարտության որոնման ձգտումով։ Զևավորվում է տեսությունն իբրև մտավոր փորձի ընդհանրացում, պատմական պրոցեսի ուրվագծում։ «Վարք Մաշտոցի» գրքի առաջին էջերում Կորյունը, ակնարկելով երևելի անձանց վարքագրության ճանաչողական նշանակությունը, վկայակոչում է ժանրին պատկանող մի շարք օրինակներ և մեկնում նրանց գրական արժեքը։ «Եւ զայս օճան ընկալեալ ի Տեառնէ երանելի առաքելոցն,— գրում է նա,— զամենայն գործակցաց իւրեանց գրով նշանակել զքաջութիւնս։ Տեսանել զոմանց ի սուրբ աւետարանին և զոմանց ի Գործս Առաքելոցն երանելոյն Ղուկասա մատենագրեալ. և իցեն որ

---

[22] Մովսես Կաղանկատվացի, *Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի*, 1983, էջ 224—225։

[23] «Պատմութիւն Արիստակեսի Լաստիվերցվոյ», Երևան, 1963, էջ 21—22։

[24] Հովհաննես Կամենացի, *Պատմութիւն պատերազմին Խոթինա*, 1964, էջ 36, 81։

ի Կաթողիկէ առաքելոցն առաւելագոյնս ճանաչին»[25]։ Այս իմաստով ուշագրավ է Կիրակոս Գանձակեցու «Պատմութիւն հայոցի» առաջին բաժինը, որ կրում է «Համառոտ պատմութիւն ժամանակաց ի սրբոյն Գրիգորէ մինչև ցյետին աւուրս թեւացեալ» վերնագիրը։ Սա մի ամբողջական տեսություն է հայ մատենագրության պատմության վերաբերյալ Ագաթանգեղոսից մինչև Գրիգոր Նարեկացի և Հովհաննես Սարկավագ, ուր տրվում է երևելի անձանց կյանքի ու գրական գործունեության բնութագիրը։ Պատմիչն, օրինակ, այսպես է գնահատում Հովհաննես Սարկավագին. «Սա բաղում ինչ աշխատասիրեաց ի գիրս՝ յիշատակ բարի թողեալ. սա զբաղմաց փափագելին և ոչ ձեռնհաս, զհաստատ և զանշարժ տոմարն կարգեաց հայոց փոխանակ շարժականին և անհաստատանոյն... վասնզի յոյժ իմաստուն էր այրն և աստուածային շնորհօք զարդարեալ, նորա բանքն ամենայն իմաստասիրական ոճով, որպես զԳրիգորի Աստուածաբանին, և ոչ գեղջուկ»[26]։

Հին Հայաստանի տեսական մտածողությունը փիլիսոփայության ոլորտում որոշակի տեղ է հատկացրել գրականության և էսթետիկայի հարցերին։ Փիլիսոփայության և էսթետիկայի պատմաբանները հանդամանորեն անդրադարձել են այդ աշխարհայեցության ակունքների ու տեսական սկզբունքների լուսաբանությանը։ Մեզ մնում է ընդհանուրից առանձնացնել այն շերտերը, որոնք ուղղակիորեն առնչվում են գրական-քննադատական մտքի հետ։ Ինչպես արդեն նկատել ենք, Եղնիկ Կողբացու փիլիսոփայական տրակտատում «Աստվածաշնչի» և աղանդավորական այլ ուսմունքների մեկնությունը նրա ոճի մեջ հայտնաբերում է մտքի քննադատական գործողությունը։ Այդ գործողությունը սակայն գրական-քննադատական երանգ է տալիս հատկապես կոնկրետ գեղարվեստական երևույթների վկայակոչումն ու գնահատությունը։ Մերժելով հին հույների բազմաստվածության կուլտը, Եղնիկը գրում է. «Արդ՝ հունական իմաստասերներն իզուր են ջանում աստծու մասին խոսել, որովհետև չկարողացան արարիչն ու արարածները միմյանցից տարբերել։ Նրանք, դևերի մթությամբ խավարած, ցնդաբանորեն մտցրին անհամար աստվածների բազում ծնունդներ։

Օրինակ՝ նրանցից մեկը՝ ոմն Եսիոդոս գիտուն, աստվածների բազմաթիվ ծնունդներ էր հաշվում։ Եվ Հոմերոսը, գրաբանությամբ հետևելով նրան, մանվածապատ խոսքերով նույն բաներն է ճամարտակում։ Փիլիսոփաներից ուրիշ շատերն էլ, առասպելական խոսքերով ցնորաբանելով, հանձն են առնում աստծու մասին մեկնաբանություններ տալ»[27]։ Այստեղ ուշագրավ է «առասպելական խոսքերով ցնորաբանելով» արտահայտությունը, որն ակնարկում է որոշակի վերաբերմունք դեպի գեղարվեստական մտածողությունը։ Նույն հայացքն առկա է նաև Դավիթ Անհաղթի մեկնություններում։ Այսպես, «Արիստոտելի «Անալիտիկայի» մեկնությունը» աշխատության մեջ տարբերակելով դատողության, կամ ինչպես ինքն է ասում, հավաքաբանության հինգ տեսակ՝ ապացուցական, դիալեկտիկական, ճարտասանական, իմաստասիրական, քերթողական, նա վերջինս նույնացնում է առասպելաբանականին և ըստ ճշմարտության հատկանիշի այն որակում որպես սուտ. «եթե նրանք

---

25 Կորյուն, *Վարք Մաշտոցի*, 1941, էջ 30։

26 Կիրակոս Գանձակեցի, *Պատմութիւն հայոց*, 1961, էջ 113։

27 Եղնիկ Կողբացի, *Եղծ աղանդոց*, 1970, էջ 150—151։

լիովին սուտ են, քերթողական են»[28]։ Որոշ հետազոտողներ այնպես են մեկնաբանում այս փաստը, թե դա հեթանոսական կուլտուրայի բացասական արտահայտություն է նորահայտ քրիստոնեական աշխարհայեցության տեսակետից։ Իրականում բանի իմաստը բոլորովին այլ է։ Հայտնի է, որ Սոկրատից հետո հույն փիլիսոփաների ու հռետորների հայացքներում որոշակի ընդգծում ունեցավ հակահոմերյան մտայնությունը (Պլատոն, Զոիլ Անթիպոլեցի և ուրիշներ)։ Դա կարելի է բացատրել այն անցումով, որ տեղի է ունենում մարդկային մտածողության մեջ դիցաբանությունից դեպի տրամաբանություն։ Այս պարագաներում է, որ Հոմերոսի գեղարվեստական-դիցաբանական մտածողությունը ստուգվում է տրամաբանության օրենքներով և ի հայտ բերում իր պարադոքսը։ Նույն այդ երևույթի թելադրանքով հայ իմաստասերներին թե՛ Հոմերոսը և թե՛ առհասարակ քերթողական արվեստը, որ դերադանցապես առասպելական հիմք ուներ, ներկայանում էին որպես մտացածին, հորինված, տրամաբանական ճշմարտությանն անհարիր։ Հետևաբար քերթողականը որակելով «սուտ», Դավիթ Անհաղթը ոչ թե ժխտում էր այն, այլ սահմանում էր նրա բնույթը, այսինքն, որ այն ստեղծված է երևակայությամբ, որի ստուգությունը չի պարտադրվում առարկայական ապացույցով։ Այս հարցին Անհաղթը որոշակի պատասխան է տալիս «Սահմանի իմաստասիրության» տրակտատում։ «Արդ,— գրում է նա,— արվեստն ու գիտական իմացումը տարբերվում են միմյանցից նրանով, որ գիտական իմացումը և նրա ենթական անսխալ են, ինչպես, օրինակ, երկիրը և երկրաչափությունը, աստղագիտությունը և աստղերը, որովհետև և՛ աստղագիտությունն է անսխալ, և՛ նրա ենթական, այսինքն աստղերը։ Իսկ արվեստն իր էությամբ անսխալ է, բայց ըստ ենթակայի, նրա փոփոխելիության պատճառով, սխալական է թվում, ինչպես ասենք հյուսնությունը և նրա ենթական՝ փայտը»[29]։ Ինչ վերաբերում է քերթողական արվեստի պարագայական էությանը, ապա հայ փիլիսոփան միանգամայն որոշակիորեն ճանաչում է նրա ինքնությունն իբրև ստեղծագործական ունակություն և սահմանում է նրա օրենքներն ու կատեգորիաները, ժանրային տեսակներն ու առանձնահատկությունները։ Քննադատական մտքի տեսակետից ուշագրավ է այն, որ Դավիթ Անհաղթը գրականության մասին դիտությունը ենթարկում է կայուն օրենքների, տալիս է ժանրերի սահմանումը, տարբերակում արվեստների կիրառական ու իմացաբանական նշանակությունը և առաջադրում հետազոտության մեթոդաբանական սկզբունքներ՝ ձևական ու բովանդակային հատկանիշների միասնությամբ։ «Բայց ստեղծագործությունները,— գրում է Անհաղթը,— տարբերվում և ճանաչվում են՝ կեղծ են, թե հարազատ, ըստ նյութի և ըստ ձևի։ Ըստ նյութի նշանակում է ըստ կառուցվածքի և ըստ բառապաշարի, որովհետև (խոսքի) կառուցվածքը և բառապաշարը հանդես են գալիս որպես նյութ (ամեն մի) ստեղծագործության (կառուցման) համար։ Իսկ ըստ ձևի, նշանակում է ըստ (այս կամ այն հեղինակի) մտածելակերպի»[30]։

Հայ քննադատական մտքի պատմության մեջ յուրահատուկ տեղ է գրավում քերականական դպրոցը, որի ձևավորման գործում նշանակալից եղավ մեր թվարկությունից առաջ երկրորդ դարի հույն խոշոր գիտնական Դիոնի-

---

28 Դավիթ Անհաղթ, երկեր, 1980, էջ 252։

29 Նույն տեղում, էջ 95։

30 Նույն տեղում, էջ 131։

Ա 5861 III

սիոս Թրակացու «Քերականական արվեստ» աշխատությունը։ Արդեն հինգերորդ դարում այն թարգմանվել է հայերեն և արժանացել մի շարք մեկնությունների։ Ձևավորվելով որպես լեզվաբանական-գեղագիտական մի ուրույն ուղղություն հին և միջնադարյան հայ մշակույթում, քերականական դպրոցը ունեցել է այնպիսի ներկայացուցիչներ, ինչպիսիք են Դավիթ Անհաղթը, Դավիթ Քերականը, Մովսես Քերթողը, Անանուն Մեկնիչը, Ստեփանոս Սյունեցին, Գրիգոր Մագիստրոսը, Հովհաննես Երզնկացին, Հովհաննես Քռնեցին, Վարդան Արևելցին, Եսայի Նչեցին, Առաքել Սյունեցին, Դավիթ Զեյթունցին, և ուրիշներ։ Հայ քերականները առավելապես լեզվաբաններ էին, քան արվեստի տեսաբաններ և նրանց մեկնություններում քերթողական արվեստի հարցերը քննարկվում են դերաղանցապես իրենց առարկայի տեսանկյունից։ Առարկայի սահմանումը ընդհանուր առմամբ նույնն է, ինչպես ձևակերպել է Դիոնիսիոս Թրակացին։ Ըստ Մովսես Քերթողի «Քերականութիւն է հմտութիւն որք ի քերդողացն եւ ի շարադրաց»[31]։ Ստեփաննոս Սյունեցու բնորոշմամբ «Քերականութիւն է հմտութիւն։ Եւ արդ ստուգաբանեալ լինի քերականութիւնս գրականութիւն»[32]։ Նույնիմաստ տարբերակներ են նաև Գրիգոր Մագիստրոսի, Վարդան Արևելցու և այլ քերականների սահմանումները։

Իրենց գիտության սահմաններում քերականները հատուկ նշանակություն են տալիս նաև գեղարվեստական գրականության քննությանը, որ նրանք անվանում են «դատումն քերդածաց»։ Այս տեսակետից գրական քննադատության ավելի ամբողջական ու հիմնավոր բնութագրումը կարելի է գտնել Հովհաննես Երզնկացու և Առաքել Սյունեցու աշխատություններում։ «Բայց զի դատումն քերդածաց ասէ,—գրում է Հովհաննես Երզնկացին,—և ոչ միայն զվանգից և զգրոց, ուստի յայտ է՝ զաստիճան դատաւորի ունել քերականութեան՝ ի վերագրելոցն քերդողաց և շարադրաց։ Եւ որպես դատաւորաց է քննել ի մէջ դատախազից և որոշել զսուտն և զճշմարիտն, զարդարն և զանիրաւն, նոյնպես քերականութեան արուեստաւոր դատել, քննել և որոշել ի մէջ գրելոցն քերդողաց և շարադրաց, և զսուտն և զճշմարիտն, զհարազատն և զխորթն, զուղիղն դաւանութիւն և զաւտարոտի հերձուածս...»[33]։

«Յաղագս քերականութեան համառաւտ լուծմունքում» Առաքել Սյունեցին քերականության առարկան ստորաբաժանելով վեց մասի, վեցերորդն անվանում է «դատումն քերդածաց»։ «Իսկ որ ասէ՝ դատումն քերթացած,—գրում է նա,—այսինքն՝ վեցերորդ մասն քերականության դատումն քերթածաց է, այսինքն՝ դատել և քննել եւ ի վերայ հառնել, թե ո՞ր քերթած է լաւագոյն յայտսիկ, ո՞ր ի ներքոյ արուեստին են, այսինքն՝ զի բանական արուեստն ի չորս բաժանի, այսինքն՝ յիմաստասիրութիւն ի բանական բժշկականութիւն, ի քերականութիւն եւ ի ճարտասանութիւն»[34]։ Ուշագրավ է, որ Սյունեցին մի առանձին խորհուրդ է տեսնում «դատումն քերթածացը» վեցերորդ թվին հատկացնելու մեջ. «որ է կատարեալ թիւ, որ ցուցանէ զկատարելութիւն իւր», որպես թե այն համընկնում է աշխարհի արարչության ավարտին և կրում է բանականության աստվածային շնորհը. «Նախ՝ զի դատելն «քննել» ասէ, եւ քննութիւն պիտանացու է յամենայն մասունս։ Երկրորդ՝ զի քննելն բանակա-

---

31 «Հայ գրական քննադատության քրեստոմատիա», էջ 174։

32 Նույն տեղում, էջ 177։

33 Նույն տեղում, էջ 193—194։

34 «Յաղագս քերականութեան...», Լոս Անջելոս, 1982, էջ 84։

նացս է, եւ ոչ՝ անբանից։ Իսկ չորս բանական արհեստս ամենայն քննութեամբ կատարի, եւ ո՛չ անբանաբար, վասն որոյ ասէ «դատումն քերթածաց», այսինքն՝ քննութիւն իմաստասիրացն։ Երրորդ՝ զի այլ հինգերորդ մասունքն առանձնացեալսն յաշխարհէս ոչ թե պիտանացու, բայց դատելն եւ քննելն միշտ գործ է մտաց առանձնացելոց։ Չորրորդ՝ զի այլ հինգ մասունքն մարմնոյ զգայութեանցս է, զի լեզուաւ եւ արտաբերեալ ձայնիւ կատարին, իսկ քննելն՝ մտոց է։ Հինգերորդ՝ զի առ Աստուած այլ հինգն ոչ երեւին, իսկ քննելն՝ գործ Աստուծոյ է, ըստ այսմ՝ թէ «հոգին զամենայն քննէ եւ զինուրս Աստուծոյ», դարձեալ՝ «Տէր քննէ զարդարն եւ զամբարիշտն»[35]։ Իր աշխատության մեջ Սյունեցին հատուկ բաժին է հատկացնում քերթողական արվեստի վերլուծության սկզբունքներին՝ «Յաղագս վերածնութեան քերթածաց»։ Բանաստեղծությունն ըստ ժանրային հատկանիշի ստորաբաժանելով հինգ սեռի՝ «ողբերգութիւնն դիւցազնարար», «զկատակերգութիւնն աշխարհաւորէն», «զդամբանականն ուժգնակի», «զտաղն քաջալորակի», «զքնարական երգն ներդաշնակապէս», նա սահմանում է յուրաքանչյուրի բովանդակային ու կառուցվածքային առանձնահատկությունը և ըստ այդմ տարբերակում դրանց ընկալման ու վերծանման յուրահատուկ եղանակները՝ «զինչ բան, որ ուրարեալ են՝ յայն կերպն ընթեռնուն»[36]։

Քերականության առարկայի սահմաններում քերթողական արվեստի քննությանը Հովհաննես Քռնեցին հատկացնում է ավելի մասնավոր նշանակություն, թեքելով այն առավելապես դեպի լեզվաոճական, տաղաչափական խնդիրների ոլորտը։ Առհասարակ Քռնեցին քերականությանը վերապահում էր «զնախագահութիւն» բոլոր գիտությունների հանդեպ, դիտելով այն որպես «գիտութիւն ուղղապես խոսելոյ և գրելոյ», «սկիզբն և հիմն ամենայն գիտութեանց, քանզի նորա է ուսուցանելն, թե զինչ է իւրաքանչիւր բառին ասութիւն»[37]։

Եվ այսպես, իրենց առարկայի բաղկացուցիչ մասը դիտելով քերթողական արվեստի քննությունը, հայ քերականները ստորաբաժանում են այն ժանրային տեսակների ու սեռերի, սահմանելով նրանցից յուրաքանչյուրի տիպաբանական առանձնահատկությունը։ Ընդհանուր առմամբ առանձնացվում են հետևյալ սեռերը՝ ողբերգություն, կատակերգություն, քնարերգություն, վիպերգություն, դամբանական, խանդաղատական։ Պետք է ասել, որ հայ քերականները քերթողական արվեստի հարցերն արծարծում էին ավելի տեսականորեն, քան կոնկրետ գրական երկերի վերլուծական իրացումներով։ Եվ այն փաստը, որ նրանց տեսական սահմանումները գերազանցապես փաստարկվում են հին հունական գրականության օրինակներով, բացատրվում է ոչ միայն այն իրողությամբ, որ հայկական քերթողական արվեստը տակավին չէր ստեղծել ողբերգության, կատակերգության, վիպերգության դասական նմուշներ, այլև գիտության մեջ արդեն հաստատված, օրինականացված այն օրենքների ավանդականությամբ, որոնք մշակվել են Արիստոտելի և Դիոնիսիոս Թրակացու պոետիկայում։

Հին հունական և հնդկական կուլտուրայի պատմաբանները նկատում են, որ մինչև փիլիսոփայական մտքի ձևավորումը, պոեզիան արտոնում էր ունի-

---

35 Նույն տեղում, էջ 85։

36 Նույն տեղում, էջ 87։

37 Հովհաննես Քռնեցի, Յաղագս բերականին, Երևան, 1977, էջ 158։

վերսալ իրավունքներ։ Նա հավակնում էր վեր դասել իրեն փիլիսոփայությունից և առաջատար դեր ստանձնել իմացության բոլոր ասպարեզներում։ Այս իմաստով նա նախապես կրում էր նաև քննադատության ֆունկցիան, այսինքն քերթողը հանդես էր գալիս ոչ միայն որպես ստեղծող, այլև մեկնող ու վերծանող, արվեստի չափանիշների մասին դատող և սահմանող։ V—IV դարերի Հունաստանում վեճ է ծագում պոեզիայի և փիլիսոփայության միջև, թե ում պետք է հատկանա արվեստի օրենքների քննությունը։ Վեճն ավարտվում է փիլիսոփայության հաղթանակով և էսթետիկական գիտությունը առմիշտ ներառվում է փիլիսոփայության ոլորտը[38]։ Այս իրողությունը հայ իրականության մեջ արտահայտություն գտավ հակադարձ հարաբերությամբ։ Մեր ինքնագիտակցումը ավելի շուտ կատարվեց իմաստասիրությամբ, քան բանաստեղծությամբ և սկսած V դարից մինչև X դարը հայ հոգևոր զարգացումը գերազանցապես իմաստասիրական բովանդակություն ուներ։ Այս առումով գրական-քննադատական միտքը հայ կուլտուրայում մուտք գործեց իմաստասիրության միջոցով։ Սկսած X դարից բանաստեղծությունը առաջնակարգ նշանակություն է ստանում հայ հոգևոր կուլտուրայում, մրցում գիտության և փիլիսոփայության հետ, և արդեն Գրիգոր Նարեկացու, Ներսես Շնորհալու, Հովհաննես Իմաստասերի, Ֆրիկի, Հովհաննես Երզնկացու, Կոստանդին Երզնկացու բանքերում խորհրդածում քերթողական արվեստի օրենքների մասին։ Դրանք հիմնականում ինքնաբնութագրումներ են, ուր քերթողը ներդգայում է բանի աստվածային սկիզբը և աղերսում մուսաներին՝ իրեն շնորհելու գեղեցկի, բարու, կատարյալի խորհուրդն ըմբռնելու գաղտնիքը։ Այսպես, օրինակ, Ներսես Շնորհալին իր խոստովանանքում աղերսում է ամենակարողին իրեն շնորհելու ճշմարտության և առաքինության բանը.

Ամենախնամ Տե՛ր.
Դի՛ր պահապան աչոց իմոց՝ զերկիւղ քո սուրբ՝
Ոչ ևս հայիլ յարատ.
Եւ ականջաց իմոց՝ ոչ ախորժել լսել զբանս չարութեան.
Եւ բերանոյ իմոյ՝ ոչ խոսիլ զստութիւն
Եւ սրտի իմոյ՝ ոչ խորհիլ զչարութիւն.
Եւ ձեռաց իմոց՝ ոչ գործել զանիրաւութիւն
Եւ ոտից իմոց՝ ոչ գնայ ի ճանապարհս անօրենութեան
Այլ ուղղեա զշարժումն սոցա
Լինիլ ըստ պատուիրանաց քոց յամենայնի
Եւ ողորմեա քո արարածոց և ինձ բազմամեղիս։

(«Մարգարիտներ հայ բանաստեղծության», հ. 1, Երևան, 1971, էջ 97—98)։

«Մատյան ողբերգությունում» Նարեկացին կատարելության փիլիսոփայական գաղափարի մեջ որոշակիորեն հայտնաբերում է էսթետիկական սկիզբ։ Բանաստեղծությունը նրա ըմբռնմամբ բանականության բարձրագույն թռիչքն է, որ վեր է իմաստասիրությունից և խոսքի ու զգացմունքի բուռն ներշնչանքով տոգորում է ընթերցողի հուզաշխարհը.

Եւ արդ՝ ստուգապես և իրաւաբար,
Ընդ որս որք ըստ ձայնից կողկողանացն՝
Եւ զրանիցն յարմարութիւն հանդերձեն,
Ի նոյն գիր բերեալ զաւարտմանս տանցն,

[38] Տե՛ս „Древнегреческая литературная критика", с. 5.

Որովք առաւել սաստիկ մորմոքեալ ճմլացուցանեն
Զաղետս կարեացն սրտին ըղձից առ արտասուացն բղխմանս.
Ուստի և բազմեալ իմ ի գլուխս պարու ակմբից դասու այնր երեխանաց,
Որք զլալեացն յեղանակեն բանաստեղծութիւն,
Եւ ես ընդ նոսին նոցին հեծութեամբ, աւաղական ձայնարկութեամբ
Զանձինս տարածանեմ զվշտակցութիւն.
Որ ոչ բնաւին մնեալ աշխարհի,
Եւ ոչ իսկապէս կենդանի աստուծոյ.
Ոչ ջերմ սոսկ և ոչ ցուրտ յատուկ,
Ըստ առակի աւետարանչին՝ գրեալ ի յայտնութեանն,
Եղիցս ատելի՝ երրեակ տէրութեանն և ամենատես արարչութեանն։
Եւ այս են պատկանեալ թախծականացն կերպագրութիւնք,
Կրկին ողորմելի այսու երևեցեալ,
Որ ի մի գիծ սահմանեալ կացուցանեն զթշվառութեանցն զօրինակ՝
Այսպիսի կցորդութեամբ շաղկապեալ։

(«Մատեան ողբերգութեան», Երևան, 1977, էջ 108)։

Հովհաննես Իմաստասերի «Բան իմաստության...» պոեմն արդեն բանաստեղծության գիտությունն է, ուր հեղինակը հետևելով քերթողական արվեստի վարպետներին, արծարծում է արվեստի և իրականության փոխհարաբերության հարցերը, ելնելով բնության նմանողության գեղագիտական սկզբունքից։

Ընդհանուր գծերով այսպիսին էին գրական-քննադատական մտքի դրրսևորումները հին և միջնադարյան Հայաստանի մշակույթում։

3

XVII—XVIII դարերի հայկական մտավոր-գրական շարժումը, որ բնորոշվում է «Նորոգություն» հասկացությամբ, նպատակ ուներ «վերածնել հայ հին կյանքը, գիրն ու գրականությունը և ապա օգտվել եվրոպական լուսավորությունից, որը մեր նոր գրականության համար նույն դերը պիտի խաղար, ինչ որ հին բյուզանդականը մեր հին գրականության համար»[39]։ Լուսավորական գաղափարներով և գիտական հայտնություններով առաջացած քաղաքակրթության մայրցամաքը հայրենասիրական խանդավառությամբ էր տոգորում հայ մտածող մարդկանց ազգային երազանքները, ուղղություն տալիս նրանց քաղաքական նկրտումներին՝ «կրթել ու դաստիարակել հայրենասիրական ոգով հայ երիտասարդներին... պահպանել եկեղեցու և ազգի հարատևությունը»[40]։ Իմացության ոգին տիրում էր ամենուրեք։ Ազգային ինքնագիտակցության արթնացումը պահանջ էր առաջադրում ճանաչելու աշխարհը պատմական, տեղագրական ու հոգևոր տարածումներով, յուրացնելու մարդու, բնության, տիեզերքի մասին փորձնական գիտության հայտնությունները, պետության, իրավունքի, հասարակության վերաբերյալ փիլիսոփայական, դիդակտիկ-բարոյաբանական, մանկավարժական, կրոնական նորահայտ տեսությունները։ Հայկական մտածողությունը կրոնական դոգմատիզմից անցում է կատարում դեպի լուսավորական ռացիոնալիզմը։

Հայ գրական նորոգությանը վերածնության երանգ է տալիս հնության

---

39 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Դ, Երևան, 1959, էջ 439։

40 Ա. Հովհաննիսյան, Դրվագներ հայ ազատագրական մտքի պատմության, հ. 2, Երևան, 1959, էջ 171։

դիմելը՝ ոչ միայն հունա-հռոմեական, այլև հայկական հնությանը։ Մտավորականությունը մի ներքին էնտուզիազմով լույս աշխարհ է հանում վանքերում պահված փոշեծածկ ձեռագրերը և հայկական հին քաղաքակրթության հուշարձանների մեջ հայտնաբերում ազգային հոգևոր հանճարը՝ պատմիչների փայլուն երկերում, Նարեկացու, Շնորհալու քերթողական արվեստում և իմաստասիրական մատյաններում։ Այդ ակունքներում գրական նոր շարժումը գտավ իր ազգային ինքնությունը։ Արդեն XVIII դարում հայ գրականության մեջ տիրապետող է դառնում կլասիցիզմը, որը եվրոպական գրական արձագանքը լինելով, միաժամանակ ազգային էր իր բովանդակությամբ։ Գոյատևելով մինչև XIX դարի կեսերը, կլասիցիզմը հայ մշակույթը հարստացրել է ինքնուրույն ու թարգմանական գրականությամբ, ստեղծել գեղագիտական մի ամբողջական համակարգ, որը ուրույն օղակ է նշանավորում հայ գրականագիտական-քննադատական մտքի պատմության մեջ։ Կլասիցիզմի հայ տեսաբանների աշխատություններից հատկապես ուշագրավ են Խաչատուր Էրզրումեցու «Համառոտ իմաստասիրությունը...», Ստեփանոս Ագոնցի «Ճարտասանությունը», Էդվարդ Հյուրմյուզյանի «Առձեռն բանաստեղծությունը», Սարգիս Տիգրանյանի «Ինչ-ինչ զեղներգութեանն», Եփրեմ Սեթյանի «Արուեստ ճարտասանությանը», Ս. Սալլանթյանցի «Հրահանգ ճարտասանութեան կամ ճառաբանութեանը» և այլն։

Արծարծելով արվեստի տեսության ու պատմության հարցերը, կլասիցիզմի հայ տեսաբանները գրական-քննադատական միտքը ազատում են քերականությունից և ընդլայնում գեղարվեստական ստեղծագործության ձևական ու բովանդակային քննության ոլորտները։ Նրանք գրականագիտական-քննադատական միտքը հարստացնում են գեղագիտական նոր հասկացություններով, մշակում ժանրերի տեսությունը, առաջադրում գրական երկի վերլուծության մեթոդոլոգիական սկզբունքներ։ Գրեթե օրինականացված այն անունները (Հոմերոս, Հեսիոդոս, Եվրիպիդես), որ քերականների մոտ հանդես են գալիս որպես քերթողական արվեստի կանոնիկ օրենքների կրողներ, լրացվում են համաշխարհային դասական գրականության այլ ներկայացուցիչների ստեղծագործությամբ և, որ կարևորն է, քննության ոլորտի մեջ են առնվում հայ գրականության երևույթները։ Հատկանշական է, օրինակ, որ Ստեփաննոս Ագոնցը, Էդվարդ Հյուրմյուզյանը, Եփրեմ Սեթյանը, Ղուկաս Ինճիճյանը տեսական իրենց ուսումնասիրություններում վկայակոչում են Շնորհալու, Նարեկացու, Գոշի և այլ գրողների բնութագրերը։

Կլասիցիզմի դպրոցի քննադատները ընդարձակում են գրականության իմացաբանական արժեքը, էական նշանակություն հատկացնելով նրա քաղաքական ու հասարակական միտվածությանը, գեղագիտական իդեալի ըմբռնումը բովանդակավորելով քաղաքացիության, հայրենասիրության, պետականության և ազգային գիտակցության գաղափարով։

Տպագիր գիրքը, ապա նաև մամուլը, որոշակի նախադրյալներ են ստեղծում գրական-քննադատության գործնական դրսևորման համար, քննադատությունը մերձենում է գրական պրոցեսին, աղերսներ հայտնաբերում հրապարակախոսության հետ, իր տեսադաշտն ընդլայնում հասարակական խնդիրների արծարծմամբ։

Ժամանակի քննադատական մտքի արտահայտության հիմնական ձևերից մեկը գրքին կցված առաջաբանն է։ Ինքնուրույն կամ թարգմանական գրքերի

առաջաբաններում հեղինակները մեկնում են տվյալ ստեղծագործության բնույթն ու բովանդակությունը, դատողություններ անում գրական երևույթների մասին։ Թեև դրանք գերազանցապես ինքնաբնութագրումներ են, այնուամենայնիվ, արտացոլում են ժամանակի գրական մտայնությունը, տալիս գեղարվեստական փորձի մի որոշ ընդհանրացում։ Այստեղ էականն այն է, որ քննադատությունը հայտնաբերում է ընթերցողի կատեգորիան, այսինքն հանդես է գալիս որպես գնահատող ու հանձնարարող։ «Ծանիր ասա, սիրելի ընթերցող,—իր «Տաղարանում» գրում է Պաղտասար Դպիրը,—զի բանք իւրաքանչիւր տաղից փոքրիկ տաղարանիս այսորիկ ի վերայ ձայնին դալով շինեցեալք, յորժամ ի թիւ ընթեռնանին, ո՛չ այնքան համեղ երևին։ Զի զանազան հանգետ և անհանգետ չափաւորութիւնք նոցին ի վերայ ջանացն վայելչանան։ Նաև եթե զյատուկ գոյն նորին ոչ գիտելով այլ ինչ գոյն տասցես նմա՝ ոչ այնքան ճոխաքայլ արտաբերի, որպես իւր իսկական գունովն։ Զի սոճին այնպիսիք են, որոց բանքն ի վերայ գունոցն են շինեալք և ոչ գոյնն ի վերայ բանիցն։ Վասնորոյ պարտիս գիտել զգոյնն և այնու վարել զբանն, զի համեղ գայցէ լսելոյ»[41]։ Հրատարակելով «Տետրակ որ կոչի ողբ Հայաստանեաց» պոեմը, Թադևոս Սոգինյանցը այն սկսում է «Բան առ բանասէր ընթերցողաց» առաջաբանով, ուր ներկայացնելով ազգի ողբերգական կացությունը, հրավեր է կարդում լուսավորության և ոգու արթնացման, մատնացույց անելով իր ստեղծագործության գաղափարական միտումը. «Արդ, վասն օգտի հասարակութեան, թեպետ գոն զանազան յորդորմունք և գեղեցկահարմար շարադրանք և ոսկէ պաճոյճ զարդարուն գրեանք, բայց ըստ մարգարէին ձայնակից եղեալ աղերս արկաք ընթերցողաց, ասելով թե՝ Զօրացարուք ձեռք լքեալք, և ծունկ կթուցեալք։ Միսիթարեցարուք կարճամիտ սրտիք, զօրացարուք և մի երկնչիք»[42]։

Քննադատական մտքի գրական-գեղարվեստական հայացքների ձևավորմանը նպաստում է համաշխարհային գրականության երևույթների թարգմանությունը։ Մարմոնտելի «Բելիսարիոս», Ֆլորիանի «Նումա Պոմպիլոս», Դանիել Դեֆոյի «Ռոբինզոն Կրուզո», Միլտոնի «Դրախտ կորուսյալ», Գեսների «Քերթուած ի մահն Աբելի», Ֆենելոնի «Արկածք Տելեմաքայ» և այլ երկերի թարգմանությանը կցված հոդվածներում հայ թարգմանիչները մեկնաբանում են ներկայացվող գրքի գաղափարական ու գեղարվեստական նշանակությունը, բնութագրում տվյալ գրողի կյանքն ու ստեղծագործությունը, դատողություններ անում համաշխարհային գրականության բնորոշ իրադարձությունների վերաբերյալ։

XIX դարի 30—40-ական թվականների գրական-քննադատական մտքի առաջընթացը նշանավորվում է մի քանի էական առանձնահատկություններով։ Գեղարվեստական մտածողությունը ի հայտ է բերում կլասիցիզմից ռոմանտիզմին անցնելու միտումները, արտահայտություն տալով անցման շրջանի երկվությանը։ Կլասիցիզմը տակավին պահպանում էր իր գրական հեղինակությունը, ինքնահաստատման փորձեր էր անում նորահայտ գրական ուղղությունը և այդ էկլեկտիզմը արտահայտություն էր տալիս յուրօրինակ էկլեկտիկական քննադատության։ Հոմերոսի, Վիրգիլիոսի, Միլտոնի, Կոռնելի և դասական գրականության հեղինակություններին զուգահեռ ճանաչվում են

---

41 Պաղտասար Դպիր, Տաղիկներ սիրոյ և կարօտանաց, Երևան, 1958, էջ 52—53։

42 «Տետրակ որ կոչի ողբ Հայաստանեաց», Մադրաս, 1791, էջ 6։

նաև Շեքսպիրը, Վոլտերը, Բայրոնը, Շիլլերը, Շելլին, Ռուսսոն, Շատոբրիանը, Վալտեր Սկոտը, Կարամզինը, Ժուկովսկին, Կոլցովը, Պուշկինը և ըստ այդմ, Արիստոտելին, Հորացիոսին, Բուալոյին առընթեր քննադատությունը դիմում էր նաև Լեսինգի, Շիլլերի, Հեգելի, Հերդերի գեղագիտական դրույթներին։

Թեև քննադատության հաղորդակցական միջոցները նկատելիորեն սուղ էին ու թեև այն առավելապես արտահայտություն էր գտնում դարձյալ գրքերի առաջաբաններում, այնուամենայնիվ, որոշ տեղաշարժ նկատելի էր։ Մամուլի էջերում լույս տեսնող գրական նմուշները հաճախ ներկայացվում են մեկնաբանություններով, ծանոթագրություններով, լուրերի, հաղորդագրությունների և տեսությունների բաժիններում անդրադարձվում են գրական կյանքի բնորոշ երևույթները, երևան են գալիս առաջին գրախոսություններն ու բանավեճերը։ Այս տեսակետից հատկապես ուշագրավ են «Շտեմարանք», «Արշալույս Արարատյան», «Բազմավեպ» պարբերականները, որոնք ստեղծում են գրական կյանքի մթնոլորտ, գրականության հարցերը դնում հասարակական կարծիքի առաջ, քննադատության խոհանոցը հարստացնում արտահայտչական նոր միջոցներով։

Մի իրողություն այնուամենայնիվ նկատելի է քննադատության լինելության պրոցեսում. այն պրոֆեսիոնալիզմը և ակադեմիզմը, որ յուրահատուկ էր քերականներին և կլասիցիզմի տեսաբաններին, տեղի է տալիս ավելի գործնական-կիրառական նպատակայնությանը։ Քննադատական մտքի ներկայացուցիչները գերազանցապես գրողներ էին՝ Ալամդարյանը, Թաղիադյանը, Աբովյանը, Ալիշանը և ուրիշներ, որոնք մշակում են ժամանակի գրական հայացքները, հաճախ ընդհանրացնելով իրենց գեղարվեստական փորձը։

30—40-ական թվականների քննադատության գլխավոր հարցը ազգային գրականության ստեղծումն է։ Այս իմաստով նա խնդիր էր դնում հետևել համաշխարհային գրական պրոցեսին, հաղթահարել այն անհամաչափությունը, որ գոյություն ունի հայ գրականության և համաշխարհային գեղարվեստական առաջընթացի միջև։ Այս հարաբերության մեջ արդեն միանգամայն որոշակի էր ներկայանում հայկական կլասիցիզմի պատմական ուշացածությունը։ Կլասիցիզմը ազգայինը հայտնաբերում էր համամարդկայինի մեջ, գրական նոր շարժումը ձգտում էր համամարդկայինը որոնել ազգայինի մեջ, հանգամանք, որ գեղարվեստական մտածողությունն ուղղում է գեղագիտական նոր չափանիշների որոնման։ Ամենից առաջ արտացոլվող իրականության հարցը։ Կլասիցիզմի իրականությունը պատմական Հայաստանն էր, և այստեղ էր նա գտնում իր գեղագիտական իդեալն ու գեղարվեստական պատկերի ներքին ու արտաքին պեյզաժը։ Գրական նոր շարժումը դիմորոշվում է դեպի ժամանակակից կյանքը և այս իմաստով քննադատական մտքի գլխավոր տեսական դրույթներից մեկն է դառնում իրական Հայաստանի և գեղարվեստի փոխհարաբերության հարցը, այսինքն թե հայ կյանքը իրական լինելով արդյո՞ք նաև գեղարվեստական է։ Խնդիրն Աբովյանին ներկայանում է երկու տեսանկյունով՝ նախ ազգային ոգու ստեղծագործ ունակության և ապա ազգային կյանքի գեղարվեստական բովանդակության առումով։ Հայկական բնավորության մեջ հայտնաբերելով «զինդուքիւն, զտրամութիւն, զսեր, զզանազան պատկերս եւ ներգործութիւնս բնութեան» և հաստատելով, որ դրանք «ապացոյց են բանաստեղծական հոգւոյ նոցա», Աբովյանը նկատում է, որ «հայերի կյանքը, նրանց մտածելակերպը, նրանց պատմությունը,

նրանց վիճակը, նրանց դրախտային երկիրը, նրանց հիշողությունները հրաշալի ժամանակների գործաշարքերի մասին՝ իրենց անցքերով հանդերձ՝ լի են պատկերներով», որոնք «կարող էին բանաստեղծությանը վերին թռիչք տալ»[43]։

Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի առաջաբանը, որ իրավամբ համարվում է գրական նոր շարժման մանիֆեստը, ուղենշում է ազգային գրականության զարգացման գեղագիտական մի ամբողջ ծրագիր։ Այդ ծրագրի իմաստը հանգում է մտավոր կյանքի աշխարհականացմանը, աշխարհականացում թե՛ ըստ արտահայտության ձևի և թե՛ ըստ բովանդակության։ Աշխարհիկ-ժողովրդական լեզու և մարդկային աշխարհիկ զգացողություններ՝ սրանք են ազգային գրականության ստեղծման հիմունքները։ Գրական քննադատությունը ձգտում էր գեղարվեստական մտածողությունը դուրս բերել կլասիցիզմի ռացիոնալիստական կաղապարներից դեպի աշխարհի բազմանշանակ կապերի արտացոլումը, ըստ այդմ առաջադրելով ժանրային ձևերի, սյուժեների, գրական հերոսի, գեղարվեստական իդեալի նոր չափանիշները, որոնք իրենց ընդհանուր նշանակությամբ հանգում էին հոգևոր մշակույթի դեմոկրատացմանը։ Գրականության ազգային ինքնատիպության հարցը քննադատության ուշադրությունը սևեռում է դեպի ժողովրդի հոգևոր կուլտուրայի ուսումնասիրությունը։ Բանահյուսությունը դիտվում է որպես գրականության կենսական աղբյուրներից մեկը։ «Վեպ Վարսենիկայի» առաջաբանում Թաղիադյանը ընդգծում է ավանդությունների նշանակությունը ազգային վեպի ստեղծման գործում, իսկ Ալիշանը, բացահայտելով հայկական «ռամկական երգերի» հմայքն ու գեղեցկությունը, նկատում է, որ «ազգի մը պատմությունը, բնավորությունները, սովորությունները, լեզուն և լեզուին զանազան փոփոխությունները, ոչ միայն գրավոր պատմությունների կիմացվին, հապա նաև ան գրավոր հիշատակություններեն առաջ՝ անգիր ավանդություններով կհասատատվին»[44]։ Այն համոզումը, թե ժողովուրդը կույր զանգված չէ, այլ նաև ստեղծող, ինքնին ենթադրում էր ստեղծագործական ունակության ավանդական ըմբռնումների վերանայում։ Եթե ռամիկը հոգևոր արժեքներ է ստեղծում, եթե աշուղն իր խոսքով ու երգով հույզեր է արթնացնում և հմայում ունկնդիրներին, ուրեմն ստեղծագործելու ունակությունը ընտրյալների համար սահմանված աստվածային մենաշնորհ չէ, այլ բնական կարողություն։ Այսպիսով քննադատական միտքը ճանաչում է տաղանդի բնական կոչումն ու անհատական սկիզբը։ Ստեղծագործել նշանակում է ոչ թե պատմել, վիպերգել եղելությունները սահմանված օրենքներով ու պարտադիր կանոններով, այլ ինքնաբացահայտվել, վերապրել անհատական հույզերի ու խոհերի ներշընչանքը։ «Չեմ սիրել ոչ ճարտասանությունը, ոչ էլ բանաստեղծության կանոնները», խոստովանում է Աբովյանը, ակնարկելով «Աղասու խաղը» պոեմի ստեղծագործական մղումը, թե «իրականում սրանք իմ զգացմունքներն են, որոնք ես վերագրել եմ Աղասուն»[45]։

30—40-ական թվականներին ձևավորվող քննադատական մտքի նոր ուղղությունը մեթոդոլոգիական իր նկարագրով լուսավորական էր։ Աշխարհայացքային այս հիմքի վրա պատվաստելով գաղափարական ու գեղագիտական իր

---

43 Խ. Աբովյան, հԼԺ, հ. 10, էջ 177, 185։

44 «Բազմավեպ», 1843, № 21։

45 Խ. Աբովյան, հԼԺ, հ. 7, էջ 392։

սկզբունքները, լուսավորական քննադատությունը առանձնահատուկ նշանակություն էր հատկացնում գրականությանը հասարակության առաջընթացի և մարդու դաստիարակության գործում։ Ժուկովսկուն գրած մի նամակում Աբովյանը նշում է, որ ժողովուրդները «ուրիշ ոչ մի այլ միջոցով չեն կարող ամենից լավ և արագ իսկական կրթության ու լուսավորության հասնել, քան գեղեցիկ արվեստների՝ բանաստեղծության, երաժշտության և նկարչության միջոցով»[46]։

Գրականության և արվեստի հասարակական այսպիսի ֆունկցիայի ըմբռնումը քննադատությանը տալիս էր որոշակի դիդակտիկ միտվածություն, գեղագիտական իդեալ առաջադրելով լուսավորված անհատին, որն իր անձնական շահը համատեղում է ընդհանուր օգտակարության սկզբունքին և օժտված է քաղաքացիական պարտքի գիտակցությամբ։

Ժամանակի գրականագիտական-քննադատական մտքի էական նվաճումներից մեկը գրականության մասին գիտության, այսինքն հայ գրականության պատմագրության ստեղծումն էր։ 1829-ին Վենետիկում լույս է տեսնում Սուքիաս Սոմալյանի «Երջան Հայաստանի գրականության պատմության» իտալերեն ձեռնարկը, որին հաջորդում է Կարլ Նեյմանի «Քննություն հայոց գրականության պատմության» (Լայպցիգ, 1836) գերմաներեն աշխատությունը, իսկ 40-ական թվականներին Կազանի համալսարանի արևելագիտական ամբիոնի պրոֆեսոր Սաֆիանոս Նազարյանը հրատարակում է «Թուցիկ ակնարկ հայկական գրականության վրա սկզբից մինչև XVIII դարի վերջը» (1844) և «Տեսություն նորագույն շրջանի հայկական գրականության» (1846) ռուսերեն պրակները, որոնք հիմք են դնում հայ գրականության պատմագրությանը։ Այդ աշխատություններում առաջին անգամ փորձ է արվում միասնական համակարգի տակ դնել հայոց գրականության պատմությունը, առաջադրել առարկայի պարբերացման սկզբունքներ և ուրվագծել նրա զարգացման գլխավոր օրինաչափությունները։ Հետևելով հետազոտության պատմական մեթոդին, հեղինակները գրականությունը դիտում են իբրև պատմություն և նրա առանձնահատկությունները, վերելքներն ու անկումները պայմանավորում սոցիալական ու քաղաքական հանգամանքներով։

4

Հասարակական մտքի առաջընթացը 50—60-ական թվականներին որոշակիորեն ընդլայնում է մտավոր գործունեության ոլորտները։ Ազգության ձևավորումը գաղափարական լիցք էր տալիս մտավոր շարժմանը, հայտնաբերելով նրա հիմունքները խորհրդանշող սոցիալական, տնտեսական, քաղաքական, կուլտուրական ու բարոյական գործոնների պատմական նշանակությունը։ «Այժմ կրիտիկայի դար է» նալբանդյանական բնորոշումը արտացոլում էր հասարակական մտքի ուղղությունն ու բովանդակությունը։ Ինքնաճանաչման նշանաբանը ստուգման առաջ է դնում հինն ու նորը, ճշմարտության չափանիշը հանձնելով բանականության քննությանը։ Քննադատական ոգին տիրում է ամենուրեք, գործնական լուծում պարտադրելով ազգային լուսավորությանը հետամուտ մտավոր սերնդի նախագծումներին։ Հասարա-

---

46 Խ. Աբովյան, նշվ, հ. 10, էջ 166։

կական մտքի դիֆերենցիացիան ուղեկցվում է մտավոր գործունեության ոլորտների պրոֆեսիոնալ ինքնորոշմամբ և այս պարագաներում իր ինքնահաստատումն է գտնում նաև գրական քննադատությունը։ Որքան էլ հայ քննադատական մտքի ակունքները սկիզբ են առնում հնագույն ժամանակներից, որքան էլ հայ գեղագիտական միտքը դարերի ուսողության ընթացքում կուտակել է հարուստ փորձ և էական նախադրյալներ ստեղծել քննադատության ձևավորմանը, այնուամենայնիվ, երկարատև այդ պրոցեսը վերջին հաշվով ուրվագծում է առարկայի նախապատմությունը։ Ժամանակակից հասկացությամբ գրական քննադատությունը ձևավորվում է 50—60-ական թվականներին, երբ արդեն առկայում են օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ նախադրյալներ և մտավոր գործունեությունը զատորոշում է գիտակցության այդ ձևի լինելության հասարակական անհրաժեշտությունը։ Եվ միանգամայն օրինաչափ է, որ հասարակական մտքի ընդհանուր համակարգում հայտնվում է «կրիտիկոս» կատեգորիան և «կրիտիկա» հասկացությունը, մասնագիտական իմաստ տալով գրական քննադատությանը։ Երևույթի անհրաժեշտությունը ենթադրվում էր ինքնին. ստեղծվում էր ազգային գրականությունը, որոշակի նշանակություն ձեռք բերելով հոգևոր զարգացման պրոցեսում, որն ինքնաբերաբար թելադրում էր նրա փորձն ընդհանրացնելու, ընթերցողի ճաշակը կազմավորելու, գրական երևույթների գաղափարական ու գեղարվեստական նստվածքները լուսաբանելու պահանջը։ Հատկանշական է, որ «Հյուսիսափայլ» ամսագրի հրատարակության վերաբերյալ հայտում նալբանդյանը անդրադառնում է նաև գրական քննադատության բաժնին, թե այնտեղ «կզետեղվեն ինչպես հին, այնպես էլ նոր հայերեն լեզվով հրատարակված նոր գրքերի քննադատական վերլուծությունները, վերլուծություններ ամեն մի բանավիճային երանգի պահպանումով և մտավոր կարգի յուրաքանչյուր աշխատության բարեխիղճ գնահատությամբ...»։ Իսկ «Կրիտիկա. հանդես նոր հայախոսության» հոդվածում արդեն սահմանում է գրական-քննադատության ֆունկցիոնալ նշանակությունը, պնդելով. «Այն ազգը, որ չունի կրիտիկա, չունի և մատենագրություն. պատճառ, մատենագրություն առանց կրիտիկայի, միևնույն է, ինչպես մարմին առանց հոգու»[47]։

Հարցը դրվում էր ճիշտ ժամանակին։ Քննադատությունը ներհյուսվում էր գրական պրոցեսին, ազդեցիկ կշիռ ձեռք բերում մտավոր շարժման մեջ և մամուլի օրգանները՝ «Հյուսիսափայլը», «Մեղուն», «Մեղու Հայաստանին», «Բանասերը», «Կռունկը», «Արևելքը» բանասիրական թերթոններում լուսաբանում են ընթացիկ գրականության նշանակալից երևույթները։ Գրախոսություններ են տպագրվում Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի», Պ. Պռոշյանի «Սոս և Վարդիթեր», Հ. Հիսարյանի «Խոսրով և Մաքրուհի», Ա. Հայկունու «Էլլիզա», Ղ. Ալիշանի «Արուիյուն և Մանվել», Ս. Շահազիզի «Վեռնի վիշտը» և զանազան բանաստեղծություններ» ժողովածուի և այլ գրքերի վերաբերյալ։ Գրախոսությունից բացի հայտնվում են նաև ընդհանուր տեսություններ, ինչպես, օրինակ, «Երկու խոսք հայ գրականության վերա[48]», «Առհասարակ գրականության նշանակությունը և մեր գրականությունը 1865 թվին»[49] և այլն։ Այսպիսով ընդլայնվում է քննադատության ժանրային կազմը գրախոսություն-

---

47 Մ. Նալբանդյան, Նկ, հ. 2, Երևան, 1980, էջ 69, 177։

48 «Մեղու Հայաստանի», 1863, № 6։

49 «Մեղու Հայաստանի», 1867, № 27։

ների, տեսությունների, ակնարկների ձևով, քննադատության կենցաղի բնորոշ հատկանիշ է դառնում բանավեճը։ Գրական-քննադատական հոդվածներով հանդես են գալիս Հ. Հիսարյանը, Ս. Ոսկանյանը, Ստ. Նազարյանը, Պ. Սիմոնյանը, Հ. Սվաճյանը, Ա. Հայկունին, Ղ. Ալիշանը, Ա. Երիցյանը, Մ. Աղաբեգյանը և ուրիշներ, իսկ Մ. Նալբանդյանն ըստ էության ստեղծում է քննադատության ազգային դպրոց, մշակելով նրա մեթոդի և մեթոդոլոգիայի ամբողջական տեսությունը։ Այս տեսակետից հատկապես նշանակալից է «Կրիտիկա Սոս և Վարդիթերի» աշխատությունը, որը հայ քննադատության պատմության ամենամնայուն արժեքներից է։ Հատկանշական է, որ վերլուծելով գրական ստեղծագործությունը, քննադատությունը առնչում է այն ժամանակի հասարակական կյանքի խնդիրներին, հայտնաբերում գրականության աղերսները ազգային, սոցիալական, բարոյական ու գաղափարական ընդհանուր շարժման հետ։ Ազգային գրականության զարգացումը քննադատությունն անբաժանելի է դիտում համաշխարհային գրական պրոցեսից, մեկնաբանում, ընդհանրացնում է Պուշկինի, Լերմոնտովի, Գոգոլի, Նեկրասովի, Բերանժեի, Բայրոնի, Բալզակի, Հյուգոյի և նորագույն շրջանի համաշխարհային գրականության դասականների գեղարվեստական փորձը։

Գրականագիտական միտքը որոշակի նվաճման է հասնում գրականության պատմագրության ասպարեզում։ Արդեն հայերեն լեզվով լույս են տեսնում Հովսեփ Գաթրճյանի «Պատմություն մատենագրության հայոց» (1851), Ստեփաննոս Պալասանյանի «Պատմություն հայոց գրականության» (1865), Գարեգին Զարբհանալյանի «Հայկական հին դպրության պատմություն» (1865) աշխատությունները, որոնք անհամեմատ ընդլայնում են հայ գրականության պատմության գիտական ու տեսական ընդհանրացումների ոլորտը, առաջադրում պարբերացման նոր սկզբունքներ, էական տեղ հատկացնում հայ գրականության և հնագույն ժողովուրդների գրականության համեմատական քննությանը, գրականագիտության բառապաշարի մեջ ներդնում պատմագրական մի շարք հասկացություններ։ Իր մեթոդոլոգիական սկզբունքներով գրականության պատմագրությունը կապվում է կուլտուր-պատմական դպրոցի հետ, գրականության հետազոտության պրոցեսում որոշիչ նշանակություն հատկացնելով կոնկրետ-պատմական հանգամանքներին։ «Գրականությունը,—գրում է Պալասանյանը,—բաղկանում է այն մտավոր արդյունքների բովանդակությունից, որոնց մեջ ներգրավվում են ազգային կյանքն ու բնավորությունը։ Գրականությունը ձիգ կապված է ժողովրդի արտաքին և ներքին կյանքի հետ։ Երկրի բնությունը, ազգայնության հոգին, կրոնը, լուսավորության աստիճանը, մտավոր և բարոյական վիճակը՝ մեկ խոսքով՝ ժողովրդական կյանքի բոլոր տարրերը տեղ են գտնում գրականության հիշատակարանների մեջ»[50]։

Ըստ էության սա տեսական-մեթոդոլոգիական մի համընդհանուր դրույթ է, որով ժամանակի քննադատությունը գնահատում է գրականության իմացաբանական ու գեղարվեստական արժեքը։ «Վիպասանությունը ուրիշ բան չէ, ...այլ պատմություն մարդկային ազգի»,—գրում է Հիսարյանը[51]։ «Ռոմանները որպես ազգերի բարոյական և իմացական կյանքի պատմագրություն ավանդում են նոցա բարք ու վարքի, նոցա սովորությունների կենդանի պատ-

---

50 Ստ. Պալասանյան, *Պատմություն հայոց գրականության*, Թիֆլիս, 1865, էջ 9—10։

51 «*Բանասեր*», 1852, գիրք 2։

կերը գալոց սերնդին», հաստատում է Բաֆֆին[52]. «Ինչպես ազգն է, ազգի կյանքն է, այնպես է և նորա պատմությունը, իսկ ինչպես պատմությունն է, այնպես է և նորա բանաստեղծությունը»,—հիմնավորում է Նալբանդյանը[53]։ Այս սահմանումներից ինքնաբերաբար արտածվում է գրականության ազգային բնույթի ըմբռնումը, որպես թե ազգային է գրականությունը, եթե արտացոլում է տվյալ ազգի կյանքը՝ պատմական թե արդիական իրադարձությունների։ Իր հերթին հարցի նման դրվածքը հանգում է ճշմարտացիության գեղագիտական սկզբունքին։ Հայելու տեսությունը ընդհանուր ճանաչում է ստանում քննադատության մեջ, չափանիշ դառնալով գրական երկի գնահատության։ «Ճշմարիտ և ստույգ մատենագրությունը մի հայելի է, որի մեջ ցոլանում է ազգի կյանքը»,—գրում է Նալբանդյանը. «Գրականությունը ազգի կյանքի ֆոտոգրաֆիական պատկերն է»,—բանաձևում է Ալ. Երիցյանը։

Արդեն 50—60-ական թվականներին գրական քննադատությունը նկատելի քայլեր է կատարում լուսավորական դիդակտիկան հաղթահարելու և գիտական-փիլիսոփայական լայն հարցադրումների ոլորտը թափանցելու ուղղությամբ։ Այս տեսակետից հայ քննադատության զարգացման գործում միանգամայն որոշակի եղավ ռուս քննադատական մտքի ազդեցությունը։ Քննադատության առարկայի, մեթոդի և մեթոդոլոգիայի, գեղագիտական կատեգորիաների վերաբերյալ Բելինսկու, Պիսարևի, Դոբրոլյուբովի, Չերնիշևսկու դրույթները, «նատուրալ դպրոցի» գեղարվեստական փորձի տեսական ընդհանրացումները արձագանք էին գտնում հայ իրականության մեջ, նպաստում գրական հայացքների կազմավորմանը, որի բարձրագույն նվաճումը հանդիսացավ գեղեցկի մատերիալիստական ըմբռնման և ռեալիզմի նալբանդյանական տեսությունը։

Թեև Բաֆֆին ակնարկում էր, թե քննադատության զարգացման նախապայմանը գրականությունն է և ըստ այդմ հետևություն անում, թե հայ գրականության ընդհանուր վիճակը չի երաշխավորում իսկական քննադատության գոյությունը, այնուամենայնիվ 70—80-ական թվականների հայ քննադատությունը արգասավոր արդյունքներ է ցուցադրում և աղդեցիկ նշանակություն ստանում հասարակական մտքի ասպարեզում։ Մամուլի օրգաններից յուրաքանչյուրը ուղղություն էր տալիս գրական որոշակի քաղաքականության, քննադատական միտքը լիցքավորելով հայացքների, ըմբռնումների բանավիճական կրքոտությամբ։ Ժամանակի հրապարակախոսները նաև քննադատներ էին՝ Գրիգոր Արծրունին, Մատթեոս Մամուրյանը, Սպանդար Սպանդարյանը, Պետրոս Սիմոնյանը, Հայկունին։ Քննադատական մտքի ընդհանուր տիրույթին իրենց նպաստն էին բերում առաջատար գրողները՝ Հ. Պարոնյանը, Բաֆֆին, Ղ. Աղայանը, Շիրվանզադեն, Տիգրան Կամսարականը, Արփիար Արփիարյանը, Եղիա Տեմիրճիպաշյանը և ուրիշներ։ Քննադատական մտքի, որպես հասարակական գիտակցության ինքնուրույն բնագավառի ձևավորման պրոցեսը վերստին արծարծման է դնում նրա բնույթի և մեթոդի հարցը։ Շեշտվում է վերլուծական, օբյեկտիվ-գիտական քննադատության անհրաժեշտությունը, որը կոչված է ուղղություն տալու գրական պրոցեսին, ընդհանրացնելու ժամանակի գեղարվեստական փորձը։ Հասարակական զարգացումը,

---

52 Բաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1962, էջ 65։

53 Մ. Նալբանդյան, ԵԼԺ, հ. 1, Երևան, 1979, էջ 310։

սոցիալական և ազգային հարցերի սրությունը յուրօրինակ գեղագիտական չափանիշներ էին առաջադրում գրական քննադատության։ Գրականությունն և կյանքը, գեղարվեստ և իրականություն հարցադրումները դրվում էին տեսական մտքի օրակարգում և գտնում իրենց լուծումը գաղափարայնության և միտումնավորության սկզբունքի մեջ։ Մերժվում էր «Արվեստ արվեստի համար» բանաձևը, գրողի կոչումը հատկացնելով հասարակական առաջընթացը օգտակար գաղափարներով կազմավորելու նպատակին։ Քննադատության սեռը ներարկվում է հրապարակախոսական պաթոսով, առաջնային նշանակություն է ստանում գրական երևույթների սոցիալական վերլուծությունը։

Գրականության և կյանքի հարաբերության հարցը ստուգման առաջ է դնում ժամանակի գրական ուղղությունների ռոմանտիզմի և ռեալիզմի գաղափարական ու գեղարվեստական արժեքայնությունը։ Եթե մի դեպքում առաջնային է ճանաչվում ռոմանտիզմի համապարփակությունը, ի հակադրություն ռեալիզմի էմպիրիկ փաստագրության, ապա մի այլ դեպքում գերադասվում է ռեալիզմի ճշմարտացիությունը, ի տարբերություն ռոմանտիկական բնադանցության։ Սակայն գրական պրոցեսի օբյեկտիվ կացությունը հիմք էր տալիս ծայրերի միացման, հասարակական օգտավետության սկզբունքի մեջ համադրելով «ռեալական» և «իդեալական» ուղղությունների գոյակցությունը։

70—80-ական թվականների քննադատական մտքի նվաճումներից էր պատմավեպի տեսությունը։ Պատմության գեղարվեստական արտացոլման հարցերին անդրադարձել են Հ. Պարոնյանը, Հայկունին, Շիրվանզադեն, Աղայանը և այլ գրողներ ու քննադատներ։ Սակայն հարցի տեսական մշակման իմաստով առանձնահատուկ դեր է հատկանում Բաֆֆուն։ «Իմ ընթերցողներին», «Հայկունու կրիտիկան և «Կայծերը» հոդվածներում, «Խամսայի մելիքությունները» պատմական ակնարկում, վերջապես «Սամվել» վեպի «Հառաջաբանում» Բաֆֆին, ընդհանրացնելով հայ և համաշխարհային գրականության փորձը, ստեղծել է պատմավեպի մի ամբողջական տեսություն, անդրադառնալով հարցի շրջանակներում ենթադրվող ստեղծագործական ազատության, պատմական փաստի ու գեղարվեստական ճշմարտության, գիտականի ու գեղարվեստականի հարաբերակցության և այլ դրույթների։

80-ական թվականների երկրորդ կեսին հայկական աշխարհայեցության մեջ տեղի է ունենում որոշակի բեկում։ Ազգային ռոմանտիզմը տեղի է տալիս իրականության ռեալիստական վերլուծությանը։ Գրականությունը ծրագրային-գաղափարական կառուցվածքներից անցում է կատարում դեպի կյանքի հետազոտությունը, առաջին պլանի վրա դնելով մարդու պրոբլեմը։ Գեղարվեստական զարգացումը ինքնաբերաբար առաջադրում է նոր խնդիրներ, քննադատությանն զբաղեցնելով դրանց տեսական լուսաբանությամբ։ Առաջնային հարցերից մեկը գրական դպրոցների հաջորդափոխության պատմական անհրաժեշտության հաստատումն էր։ Ելնելով հասարակական զարգացման պատմական պրոցեսի տրամաբանությունից, քննադատությունը հիմնավորում է, որ ինչպես բնության ու հասարակական կյանքի երևույթները, գրականությունը նույնպես ենթակա է զարգացման ու փոփոխության օրենքին։ «Ժամանակները փոխվել էին, գրականության պահանջները նույնպես»,— նկատում է Շիրվանզադեն։ Սա համաշխարհային գրականության պատմության փորձով հաստատված մի իրողություն է, որ հայ քննադատությունը հավաստում էր Ի. Թենի, Վ. Բելինսկու, Գ. Բրանդեսի, Գ. Լանսոնի, Ֆ. Բրյու-

նետերի պատմագրականագիտական դրույթներով։ Այս տեսակետից ուշագրավ է Մ. Աբեղյանի «Գրական դպրոցներ» (1896) աշխատությունը, ուր եվրոպական գրականության զարգացման օրինաչափությունների ֆոնի վրա ուրվագծվում է հայ գրական դպրոցների պատմական հաջորդափոխությունը վերածննդից մինչև ռեալիզմ։ «Բնության մեջ,—գրում է Աբեղյանը,—ոչինչ անփոփոխ ու հաստատուն չկա. ամենայն ինչ շարժման մեջ է։ Կենդանիների ու բույսերի տեսակները մի հարատև շրջափոխության մեջ են, մի տեսակից հետզհետե աննկատելի կերպով մի նոր տեսակ է առաջ գալիս։ Նույն շարժումով բռնված է և գրականությունը»[54]։ Բնապատմական այս օրինաչափությամբ հաստատվում է այն ճշմարտությունը, որ «հասարակության, ընկերական վիճակի հետ մարդկային մտքի ձևն էլ է փոփոխվում»[55]։ Նման մի շրջափոխության արդյունք է նաև ռեալիզմը։ Աշխարհի իմացության տրամաբանական մեթոդները տեղի են տալիս գիտական-վերլուծական մեթոդներին, բնագիտությանը, փիլիսոփայությանը, սոցիոլոգիան, հոգեբանությունը ձեռք են բերում փորձառական ուղղություն, ուրեմն գրականությունը չէր կարող բացառություն լինել։ «Եվ փորձառությունը,—նկատում է Ա. Զոպանյանը,—անցնելով գրականության, իմաստասիրության և գեղարվեստներուն, անոնց մեջ ալ կսպառեն օդային ոստանդները ու կհաստատեն նոր գեղեցկագիտություն մը և նոր վարդապետություններ։ Ինչ որ հաղթական կկանգնի ամեն տեղ իրապաշտությունն է, զոր պիտի փնտրեն, ուսումնասիրեն. բացատրեն, նկարագրեն երբեմն ամեն տեսակ մտքերը... հոգիի ու կյանքի մեծ խնդիրներուն պատշաճեցնելու քիմիագիտության մեթոդը գրականությունն ու գեղարվեստները գաղափարական տիպարներեն հեռանալով, կհարին իրականության և իրապաշտություն կծնի»[56]։

Այսպիսով, քննադատության գլխավոր խնդիրն է դառնում ռեալիզմի գեղագիտական սկզբունքների մշակումը։ Տեսական հիմնավորում են ստանում ռեալիստական երկի կառուցվածքային-ոճական առանձնահատկությունների, տիպի և տիպականի, գեղարվեստական պատկերի օբյեկտիվ բովանդակության և գրողի անհատականության, աղգայինի և համամարդկայինի հարցերը, որոնք ընդլայնում են քննադատական մտքի ոլորտները, հարստացնում այն գրականագիտական նոր հասկացություններով, նպաստում քննադատության պրոֆեսիոնալ-գիտական մակարդակի բարձրացմանը։ Դրա էական ցուցանիշներից մեկը եղավ մենագրական ժանրի ստեղծումը, ինչպես, օրինակ, Հ. Մկրյանի «Կենսագրություն Մ. Դ. Թաղիադյանց երևանցվոյ», Կ. Կոստանյանի «Գրիգորիս Աղթամարցի և յուր տաղերը», Հ. Շահնազարյանի «Խաչատուր Աբովյանի հասարակական և գրականական գործունեությունը», Ն. Տեր-Կարապետյանի «Խաչատուր Աբովյան», Ե. Շահազիզի «Միքայել Ղազարյան Նալբանդյան», Ռ. Բերբերյանի «Հայոց նորագույն բանաստեղծները», Բաբա-Դասպարի «Ժողովրդի բանաստեղծներ, Գամառ Քաթիպա», Ա. Զոպանյանի «Պետրոս Դուրյան» և այլն, որոնք ընդլայնում են գրականագիտության ու քննադատության ընդհանուր-գիտական հիմունքները։

XIX դարի քննադատական մտքի փորձը հետագա զարգացում է ապրում հաջորդ դարի առաջին տասնամյակներին։ Կարելի է ասել, որ այդ շրջանում

---

54 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. է, Երևան, 1975, էջ 211։

55 Նույն տեղում, էջ 271։

56 «Հայրենիք», 1893, № 409։

է, որ հայ իրականության մեջ երևան է գալիս մաքուր քննադատի տիպը թե՛ իր կրթությամբ և թե՛ մասնագիտությամբ։ Ընդհանրապես գրական կյանքը ավելի քան երբևէ ներթափանցում է հասարակության հոգևոր կեցության մեջ։ Ինքնին նշանակալից փաստ է զուտ գրական պարբերական հանդեսների և ալմանախների հրատարակությունը, ինչպես օրինակ, «Գեղարվեստ», «Գրականություն և կյանք», «Գարուն», «Պատանի», «Հայ գրականություն», «Շանթ», «Երիտասարդ», «Շողեր», «Մեհյան», «Նավասարդ», «Գրական-գեղարվեստական ալմանախ» և այլն։ Հատկանշական է նաև գրական խմբակների, ասուլիսների, հրապարակային դասախոսությունների առկայությունը գրական կենցաղում, որոնք ուղղված էին գրական գործունեությանը կազմակերպական ձև տալու նպատակին։ Այս տեսակետից նշանակալից էին Պոլսի «Գրական ասուլիսների» և հատկապես «Հայ գրողների կովկասյան ընկերության» նախաձեռնությունները։ Գրական կյանքի աշխուժացման այս ընդհանուր մթնոլորտը նպաստավոր պայմաններ էր ստեղծում քննադատության զարգացման համար, ընդլայնում նրա գործունեության շրջանակներն ու տեսական-պատմական հետաքրքրությունների ոլորտը։ Որոշակի ձգտում է նկատվում անջատվելու հրապարակախոսությունից կամ համենայն դեպս նրա գերիշխանությունը թոթափելու և քննադատության գիտական-հետազոտական պաթոսն ուղղելու գեղարվեստական ֆենոմենների ու գրական-պատմական երևույթների գոյաբանական հիմունքների բացահայտմանը։

XX դարի առաջին տասնամյակների հայ քննադատությունը ներկայանում է մեթոդոլոգիական տարբերակված մի շարք ուղղություններով՝ կուլտուրապատմական, սոցիոլոգիական, էսթետիկական, հոգեբանական, մարքսիստական և այլն։

Կուլտուր-պատմական դպրոցի քննադատները (Լ. Մանվելյան, Մ. Աբեղյան, Ա. Զոպանյան, Լեո, Հ. Գնունի, Ա. Հարությունյան, Վ. Նալբանդյան, Մ. Բերբերյան, Հր. Ասատուր, Ա. Արփիարյան, Գ. Ենգիբարյան, Ն. Ադրաբյան, Ս. Հակոբյան և ուրիշներ) գրական երևույթները քննում են պատմահասարակական հանգամանքների ընդհանուր կապակցության մեջ, որոշիչ նշանակություն հատկացնելով ժողովրդի պատմության, միջավայրի, ազգային կերտվածքի, գրողի կենսագրության օբյեկտիվ գործոններին, ըստ այդմ արժեքայնության գլխավոր չափանիշ առաջադրելով պատմաճանաչողական հատկանիշը։ Կուլտուր-պատմական դպրոցի քննադատները խոշոր ավանդ ներդրեցին հայոց հին ու նոր շրջանի գրականության գիտական հետազոտության ասպարեզում։ Հենց գերազանցապես այդ դպրոցի հետ է կապվում հայ գրականության պատմագրության զարգացման նոր աստիճանը։ Լեոյի «Ռուսահայոց գրականությունը», Միհրան Հովհաննիսյանի «Քննարկումն պատմության ԺԹ դարու հայ գրության», Արփիար Արփիարյանի «Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիոյ հայոց գրականության», Լևոն Մանվելյանի «Ռուսահայ գրականության պատմություն», Հրաչյա Աճառյանի «Պատմություն հայոց նոր գրականության», Մանուկ Աբեղյանի «Ուրվագծեր 19-րդ դարու հայոց գրականության պատմության», Վրթանես Փափազյանի «Պատմություն հայոց գրականության սկզբից մինչև մեր օրերը», Աբրահամ Զամինյանի «Հայ գրականության պատմություն» աշխատությունները ընդարձակում են գրականության պատմագրության գիտական հետազոտական հնարավորությունները, նկատելիորեն խորացնում նրա տեսական-վերլուծական տարողությունը։ Հատկապես նո-

ռույթ էր XIX դարի գրականության պատմության զարգացման օրինաչափությունների ուրվագծումը, գիտական համակարգումն ու պարբերացումը, որոնք ուղղակիորեն առնչվում են գրական ընթացիկ շարժման ակունքների ու ոճական փոխանցումների հետ։

Հայ գրականության հետազոտության մեթոդոլոգիական նոր սկզբունքներ էր առաջադրում սոցիոլոգիական դպրոցը։ Ընդհանուր աշխարհայեցությամբ կապվելով մարքսիզմի հետ և հատկապես հարելով մարքսիստական էսթետիկայի պլեխանովյան դպրոցին, սոցիոլոգիական մեթոդի հայ քննադատները (Հ. Սուրխաթյան, Բ. Իշխանյան, Դ. Անանուն, Ց. Խանզադյան, Հ. Սոլովյան, Պ. Մակինցյան, Թ. Ավդալբեգյան և ուրիշներ) գրական երևույթների գնահատության չափանիշ էին ընդունում սոցիալ-դասակարգային գործոնը, գրեթե անտեսելով գրական երկի գեղարվեստական համարժեքը։ Նույնացնելով գրողի աշխարհայացքը գեղարվեստական երկի օբյեկտիվ բովանդակության հետ, նրանք գրականությունը նույնացնում են դաղափարների հրապարակախոսությանը և գրողին դիտում որպես իր դասակարգի խոսափող, մի վերապահությամբ, սակայն, որ եթե սոցիոլոգիական դպրոցի որոշ քննադատներ (Հ. Սուրխաթյան, Թ. Ավդալբեգյան), իրենց միակողմանիությամբ հանդերձ, մեթոդի գրական կիրառությունը հանդեցնում էին գրականության սոցիոլոգիական ատաղձի և գրողի աշխարհայացքի արդասավոր վերլուծության, ապա այլ քննադատներ (Հ. Սոլովյան, Բ. Իշխանյան) տուրք էին տալիս գռեհիկ տնտեսականությանը. ասպարեզ հանելով գրական-գեղարվեստական երևույթների և դասական գրողների ստեղծագործության սխալ ու հակագիտական մեկնաբանություններ։ Այստեղից էլ սկիզբ է առնում էսթետիկական ու հոգեբանական դպրոցի քննադատների բանավեճը։ Հոգեբանական դպրոցի ամենաականավոր դեմքը՝ Առսեն Տերտերյանը, իր հոդվածներում ու ուսումնասիրություններում մի կողմից քննադատում էր կուլտուր-պատմականների (Լեո, Բերբերյան) էմպիրիզմն ու ազգային ուտիլիտարիզմը, մյուս կողմից սոցիոլոգիական գրականագիտության (Իշխանյան, Սոլովյան) գռեհիկ համահարթումն ու հակագեղագիտական մերկամտությունը։ Ընդգծելով գեղարվեստի ինքնուրույն նշանակությունը գրական երկի գնահատության հարցում, Տերտերյանը մեթոդոլոգիական նոր սկզբունքներ էր առաջադրում գրական քննադատությանը՝ խորամուխ լինել գեղարվեստական ստեղծագործության բնույթին յուրահատուկ օրենքների մեջ, ըմբռնել գրողի աշխարհի փիլիսոփայական սիստեմը, բացահայտել գեղարվեստական պատկերի հուզական, հոգեբանական ներգործության գաղտնիքները։ Այս իմաստով նա, ըստ «պսիխիկական» կերտվածքի, գրականությունը ստորաբաժանում է երեք սեռերի՝ պոեզիա, արձակ և հրապարակախոսություն, առաջադրելով դրանցից յուրաքանչյուրի ուսումնասիրության մեթոդոլոգիական չափանիշներ։ Տերտերյանը յուրովի լուսաբանություն է տալիս գեղարվեստի փիլիսոփայության, տաղանդի, գեղեցկի, գեղագիտական իդեալի, գրողի աշխարհայացքի ու մեթոդի փոխհարաբերության և այլ կատեգորիաների ըմբռնմանը և, անկախ հոգեբանական մեթոդի միակողմանիությունից, նրա աշխատությունները Վահան Տերյանի, Հովհաննես Թումանյանի, Հովհաննես Հովհաննիսյանի, Ալեքսանդր Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի, Մուրացանի, Լևոն Շանթի, Միքայել Նալբանդյանի և այլ դասականների մասին, 10-ական թվականների հայ քննադատության ինքնատիպ ու արժեքավոր էջերից են և խո-

բապես նպաստեցին քննադատական մտքի պրոֆեսիոնալ-գիտական մակարդակի բարձրացմանը։

Հայ գրականագիտական-քննադատական մտքի խոշոր նվաճումը եղավ մարքսիստական գրական քննադատության ձևավորումը։ Ելակետ ունենալով բնության ու հասարակության, բազիսի և վերնաշենքի վերաբերյալ դիալեկտիկական մատերիալիզմի աշխարհայացքը, հայ մարքսիստ քննադատները (Ստ. Շահումյան, Ս. Սպանդարյան, Արշ. Մելիքյան, Ալ. Մյասնիկյան, Ա. Կարինյան) գիտական նոր մեկնաբանություն են տալիս հայ հոգևոր զարգացմանը, գրական-պատմական օրինաչափությունները պայմանավորող հիմունքներին, առաջադրելով գրողի աշխարհայացքի և ստեղծագործական մեթոդի, իրականության գեղարվեստական արտացոլման օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ գործոնների, գրականության ժողովրդայնության և կուսակցականության տեսական նոր ըմբռնումներ։ Այս իմաստով մարքսիստական քննադատության փիլիսոփայական-էսթետիկական մեթոդոլոգիան ընդլայնում է գրականության իմացաբանական ու ֆունկցիոնալ նշանակությունը։ Մարքսիստական քննադատությունը հայ գրականագիտական-տեսական միտքը դուրս բերեց իդեալիստական և անտրոպոլոգիական փիլիսոփայական-էսթետիկական սիստեմների ոլորտից և դրեց գիտական-մատերիալիստական իմացաբանության հիմքի վրա։

XX դարի առաջին տասնամյակների հայ քննադատության տեսական արծարծումների մեջ մի էական տեղ էր գրավում գրական նորահայտ ուղղությունների հարցը։ Ազգային գրականության զարգացման ուղիների ու հեռանկարների տեսակետից մեկնաբանվում են համաշխարհային գրականության ու արվեստի տարատեսակ ուղղություններն ու հոսանքները՝ սիմվոլիզմ, նատուրալիզմ, ֆուտուրիզմ, իմպրեսիոնիզմ, դեկադանս և այլն, որոնք գրականագիտական-քննադատական միտքը հարստացնում են գեղագիտական-փիլիսոփայական նոր հասկացություններով։ Ընդհանուր առմամբ հայ քննադատությունը ժխտական դիրքորոշում ունեցավ գրական անկումային ուղղությունների հանդեպ, գեղարվեստական զարգացման համաշխարհային պրոցեսի մեջ նշմարելով ռեալիզմի վերածնունդը։ Գրական նորահայտ ուղղություններից թերևս ամենից ավելի քննադատության ուշադրությանն են արժանացել նատուրալիզմը և սիմվոլիզմը։ Անկախ ամենատարբեր ընկալումներից ու մեկնաբանություններից, քննադատությունն արժեքավորում է այդ ուղղությունների գեղարվեստական փորձը և հաստատում նրա յուրացումները հայ գրականության մեջ։

Ինչպես և նախորդ տասնամյակներին, ժամանակի քննադատական մտքի ասպարեզում խոշոր ներդրում ունեին նաև դասական գրողները։ Այս տեսակետից հատկապես արժեքավոր են Հովհ. Թումանյանի, Ալ. Շիրվանզադեի, Գր. Զոհրապի, Վրթ. Փափազյանի, Ս. Արփիարյանի, Դ. Վարուժանի, Ինտրայի, Վ. Տերյանի ասույթները, հոդվածներն ու ելույթները, որոնք հարուստ նյութ են տալիս ազգային գրականության պատմության և ընթացիկ գրական պրոցեսի ուսումնասիրությանը։

5

Հայ քննադատության պատմությունը քիչ ուսումնասիրված բնագավառ է։ Չեն գրվել ոչ միայն առարկայի պատմությունն ուրվագծող առանձին

ուսումնասիրություններ, այլև չեն կազմվել ու հրատարակվել քննադատական մտքի տիրույթը ներկայացնող նյութերն ու բնագրերը։ Որոշ իմաստով բացառություն են դասական գրողները, որոնց երկերի ժողովածուներում ամփոփվել են նաև նրանց քննադատական հոդվածները, ինչպես օրինակ, Խ. Աբովյանը, Մ. Նալբանդյանը, Բաֆֆին, Հովհ. Թումանյանը, Շիրվանզադեն, Ղ. Աղայանը և ուրիշներ։ Ըստ էության այս հիմքի վրա էլ ձևավորվել է դասական գրողների քննադատական ժառանգությունն ընդգրկող մատենաշարը՝ «Գրականության մասին», ընդհանուր խորագրով, որին արժանացել են Հովհ. Թումանյանը, Բաֆֆին, Վ. Փափազյանը, Գ. Զոհրապը, Ե. Չարենցը, Ա. Բակունցը և այլ գրողներ։ Ինչ վերաբերում է մամուլի էջերում, գրական ալմանախներում, ժողովածուներում, արխիվներում եղած քննադատական հսկայական ժառանգությանը, որը կարող է բազմաթիվ հատորներ կազմել, այդպես էլ մնում է չհամակարգված, չվերահրատարակված և ըստ էության անհայտ ոչ միայն լայն ընթերցողի, այլև, ծավալային իր ամբողջական ընդգրկմամբ, նաև մասնագետների համար։ Այս տեսակետից միանգամայն գնահատելի է Երևանի պետական համալսարանի հրատարակությամբ լույս տեսած «Հայ գրական քննադատական քրեստոմատիան» (1980), որը կազմել և ծանոթագրել է բանասիրական գիտությունների թեկնածու Ժենյա Քալանթարյանը։ Գիրքն ընդգրկում է հայ քննադատական մտքի ընտիր էջերը հնագույն շրջանից մինչև XIX դարի կեսերը՝ Կորյունից մինչև Միքայել Նալբանդյան։ Նյութերի ընտրությունը հիմնականում կատարված է ճիշտ, այնպես որ մասնակի բացառումները թերևս անխուսափելի էին ոչ միայն գրքի քրեստոմատիկական բնույթով, այլև առաջին փորձը լինելու հանգամանքով։ Այսպես թե այնպես, ժողովածուն ընդհանուր պատկերացում է տալիս հայ քննադատական մտքի ձևավորման ու զարգացման ընթացքի վերաբերյալ։

Ավելի մխիթարական չէ հայ քննադատության պատմության գիտական հետազոտության իրավիճակը։ Հայ գրականության, փիլիսոփայության, էսթետիկայի, հասարակական մտքի պատմաբանները իրենց աշխատություններում զուգահեռի վրա անդրադարձել են նաև գրական քննադատության հարցերին, նյութի մի որոշ ընդգրկմամբ վերլուծել գրական-գեղագիտական հայեցություններ։ Այս իմաստով կարելի է հիշատակել Մ. Աբեղյանի «Հայոց հին գրականության պատմություն», Ն. Ադոնցի «Դիոնիսիոս Թրակացու քերականության հայերեն թարգմանությունը և նրա մեկնիչները», Ա. Ադամյանի «Միջնադարյան Հայաստանի գեղագիտական հայեցությունը», Հ. Գաբրիելյանի «Հայ փիլիսոփայական մտքի պատմություն», Հ. Ապրեսյանի «Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից», ՀՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի փիլիսոփայության ինստիտուտի հրատարակած «Էսթետիկայի հարցեր» մատենաշարը, Աշ. Հովհաննիսյանի «Նալբանդյանը և նրա ժամանակը», Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հրատարակած «Հայ նոր գրականության պատմություն» աշխատությունները և այլն։ Նյութի մշակման մի որոշ շերտ առկա է նաև հայ դասական գրողների վերաբերյալ գրականագիտական հետազոտություններում, ուր գրողի կյանքի ու ստեղծագործության ուսումնասիրությունը լրացվում է տվյալ գրողի գեղագիտական-քննադատական հայացքների բնութագրմամբ։ Վերջապես, կատարվել են նաև որոշ փորձեր առանձին պարբերականների, քննադատական դպրոցների կամ պատ-

մական ժամանակահատվածների գրական քննադատության ուսումնասիրության ուղղությամբ՝ Լ. Ասմարյանի «Հայ գրական քննադատությունը 19-րդ դարի 70—80-ական թվականներին», Ս. Ոսկեոչյանի «Հայ մարքսիստ քննադատներ», Մ. Թադևոսյանի «Հայկական կլասիցիզմի գեղագիտությունը», Գ. Անանյանի «Մուրճի» քննադատությունը», Լ. Մնացականյանի «Արևմտահայ քննադատական մտքի պատմությունից» և այլն։ Այս ամենը սակայն մասնավոր օղակներ են քննադատության գիտական պատմության ընդհանուր տարածքի վրա։ Անհրաժեշտ էր ոչ միայն լրացնել բաց տարածությունները, ոչ միայն ուրացնել անմշակ մնացած հսկայական նյութը, այլև մեթոդոլոգիական միասնական համակարգի տակ առնել առարկայի պատմությունն ու նրա զարգացման օրինաչափություններն արտացոլող պարբերացումը։

Առաջադրվող երկհատորյակը ընդգրկում է հայ քննադատության պատմության նոր շրջանը՝ XVIII դարի երկրորդ կեսից մինչև XX դարի 10-ական թվականները։ Ձեռնարկելով աշխատության ստեղծմանը, Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայ նոր գրականության բաժինը որոշ իմաստով ստիպված էր ամեն բան սկսել սկզբից։ Կազմվեց XIX դարի և XX դարի առաջին տասնամյակների մամուլի քննադատության բիբլիոգրաֆիան, շուրջ հազար էջ ընդգրկող մի աշխատություն, որը ներկայացնում է առարկայի վիճակագրական պատմությունը։

Քննադատության պատմության նոր շրջանի վերաբերյալ տակավին չի մշակված պարբերացման միասնական ու վերջավորված սկզբունք։ Այսպես օրինակ, Լենինգրադի ռուսական գրականության ինստիտուտի (Պուշկինյան տուն) հրատարակած «Ռուս քննադատության պատմություն» երկհատոր աշխատության մեջ առարկայի պատմությունը պարբերացված է երեք շրջանի՝ ըստ ռուսական ազատագրական շարժման լենինյան ստորաբաժանման։ Սկզբունքորեն ընդունելով այս ստորաբաժանումը, Վ. Կուլեշովը, սակայն, «Ռուսական քննադատության պատմություն» ձեռնարկում նախընտրում է պարբերացման այլ սկզբունք, ելակետ ունենալով գրական ուղղությունների և քննադատական դպրոցների պարզ համապատասխանությունը։ «Գրական քննադատական սիստեմները,—գրում է նա,—ձևավորվել են գրական ուղղությունների հիմքի վրա՝ կլասիցիզմի, սենտիմենտալիզմի, «լուսավորական ռեալիզմի», ռոմանտիզմի, քննադատական ռեալիզմի, սոցիալիստական ռեալիզմի։ Էական է բացահայտել այդ սիստեմների ծրագրայնության աստիճանը գրական ուղղությունների հանդեպ։ Մենք ձգտել ենք կենտրոնանալ գլխավոր ուղղությունների և նրանց ծրագրերի վրա, քննադատության առարկայի զարգացման հետ հետամուտ լինել նրա պատմության հիմնական անցումներին»[57]։

Իհարկե, անհավանական է քննադատության պատմության համար սահմանել պարբերացման պարտադիր սխեմաներ, ինչպես և բացառված չէ մեթոդոլոգիական տարբեր սկզբունքներով հիմնավորված պարբերացման տարբերակների հնարավորությունը։ Սակայն մի ընդհանուր ելակետ այնուամենայնիվ ճիշտ է, որ քննադատության պատմության պարբերացումը համընկնում է գրականության պատմության պարբերացմանը։ Այս իմաստով հասկանալի է, որ յուրաքանչյուր ազգի քննադատության պատմությունը որոշակի համապատասխանություն ունի տվյալ ազգի գրականության և հա-

---

[57] *В. Кулешов,* История русской критики, с. 5.

սարակական մտքի պատմության հետ։ Բոլոր պարագաներում կատարյալ ու ամբողջական է այն պարբերացումը, որը հնարավորություն է տալիս առարկան ներկայացնելու նյութի սպառիչ ընդգրկմամբ և պատմական զարգացման պրոցեսը մեջ։ Վ. Կուլեշովը հավաստում է, որ քննադատական այս կամ այն ուղղության գեղագիտական սիստեմի մանրազնին վերլուծության կարևորությամբ հանդերձ, իր գլխավոր նպատակն է եղել ռեալիստական ուղղության գրական-քննադատական սիստեմի լուսաբանությունը[68]։ Ինձ թվում է, որ առարկայի օբյեկտիվ-պատմական պրոցեսի հետազոտությունը բացառում է նման «խորականությունը», քանի որ գրականության պատմությունը չի կարգավորված ռեալիզմի նպատակաբանվածությամբ և բոլոր գեղագիտական սիստեմները գիտության առաջ հաշվետու են հավասար իրավունքով։ Կուլեշովի պարբերացումը վիճարկելի է նաև մի այլ տեսակետից։ Որքան ճշմարիտ է, որ քննադատության պատմությունը յուրովի արտացոլումն է գրականության պատմության, այնուամենայնիվ, այդ համապատասխանությունն ընդունելի է այլ հարաբերության մեջ և չի կարելի քննադատական դպրոցները նույնացնել գրական ուղղություններին և ըստ այդ հասկացությունների սահմանել գրական-քննադատության տիպը։ Այս իմաստով թերևս տեղին է «կլասիցիստական քննադատություն» հասկացությունը, բայց արդեն տիպաբանական առումով անստույգ են «սենտիմենտալիստական քննադատություն», «ռոմանտիկական քննադատություն», «ռեալիստական քննադատություն», «սիմվոլիստական քննադատություն» կատեգորիաները։ Գրական ուղղությունները գեղարվեստական մեթոդներ են, որոնք չեն կարող նույնացվել գիտական մեթոդներին, հետևաբար քննադատությունն իբրև գիտություն ունի իր սեփական օրենքները և հետազոտության իր մեթոդն ու մեթոդոլոգիան։

Առհասարակ յուրաքանչյուր առարկայի պարբերացման հիմքը պատմականության սկզբունքն է և այս տեսակետից միանգամայն կիրառելի է պարբերացման զուտ ժամանակային սոորաբաժանումը։ Առաջին հայացքից դա կարող է էմպիրիկ թվալ, սակայն վերջին հաշվով ավելի ճիշտ է արտացոլում տվյալ առարկայի պատմության ներքին բովանդակությունն ու շարժման ուղղությունը։ Հայ քննադատության նոր շրջանի պատմության մեջ առանձնանում են հետևյալ դպրոցները՝ կլասիցիստական, լուսավորական, պատմական կամ կուլտուր-պատմական, էսթետիկական, սոցիոլոգիական, հոգեբանական, մարքսիստական։ Դպրոցների այս հաջորդականության մեջ առկա է պատմական պրոցեսի ներքին շարժումը և անշուշտ կարող էր առարկայի պատմության պարբերացման հիմք ծառայել։ Սակայն տվյալ դեպքում, որոշ նկատառումներից ելնելով, մենք շրջանցել ենք պարբերացման այդ սկզբունքը։ Նախ՝ հայ գրականագիտության ընդհանուր մակարդակը և ապա՝ առարկայի պատմության անբավարար ուսումնասիրվածությունը, հանգամանք, որ հնարավորություն չէր կարող տալ միանգամից ձեռնամուխ լինելու հայ քննադատության տեսականացված պատմության ստեղծմանը։ Այս իրողության թելադրանքով մենք նախընտրել ենք ժամանակագրական պարզ հաջորդականության սկզբունքը, ելակետ ունենալով հայ նոր գրականության պատմության պարբերացումը։

«Հայ քննադատության պատմությունը» բաղկացած է երկու հատորից։ Առաջին հատորը, որ ընդգրկում է XVIII դարի երկրորդ կեսից մինչև

---

[68] Նույն տեղում։

XIX դարի 80-ական թվականները, ունի ժամանակագրական հետևյալ բաժանումը. «Կլասիցիզմի գրական քննադատությունը», «Գրական քննադատությունը XIX դարի 30—40-ական թվականներին», «Գրական քննադատությունը XIX դարի 50—60-ական թվականներին», «Գրական քննադատությունը XIX դարի 70—80-ական թվականներին»։ Երկրորդ հատորը ներառում է երկու շրջան՝ «Գրական քննադատությունը XIX դարի 90-ական թվականներին», «Գրական քննադատությունը XX դարի առաջին տասնամյակներին»։ Ժամանակագրական այս բաժիններից յուրաքանչյուրը բաղկացած է ընդհանուր ակնարկից և քննադատական մտքի ականավոր դեմքերի ու առավել նշանակալից մամուլի օրգանների վերաբերյալ մենագրական գլուխներից։ Առանձին բաժին է հատկացված հայ մարքսիստական գրական քննադատությանը։

Իբրև առաջին փորձ, սույն երկհատորյակն, իհարկե, չի հավակնում անթերի լինելու, ինչպես նաև սպառիչ լուծումներ տալու քննադատության պատմության բոլոր պրոբլեմներին։ Նրա գիտական նպատակադրումն է՝ միացնել առարկայի պատմության ամբողջական համակարգի բոլոր օղակներն ու էսթետիկական-փիլիսոփայական հայեցությունները, շրջանառության մեջ դնել փաստական նյութի պաշարները և գրական պրոցեսի համապատասխանությամբ ուրվագծել քննադատական մտքի զարգացման օրինաչափությունները։

ԱՌԱՋԻՆ ՄԱՍ

XVIII ԴԱՐ—XIX ԴԱՐԻ ԱՌԱՋԻՆ ԿԵՍ

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԿԼԱՍԻՑԻԶՄԻ ԳՐԱԿԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Շուրջ երկու դար տևող անկումից հետո Հայաստանի մտավոր-գրական կյանքը XVII դարում զարթոնքի նշաններ է ցուցադրում։ Հոգևոր այդ շարժումը, որ բնորոշվում է «նորոգություն» ընդհանուր հասկացությամբ, և որը նպատակ ուներ «կրթել ու դաստիարակել հայրենասիրական ոգով հայ երիտասարդներին... պահպանել եկեղեցու և ազգի հարատևությունը» (Ա. Հովհաննիսյան, *Դրվագներ հայ ազատագրական մտքի պատմության, հ. 2, Երևան, 1959, էջ 171—172)*, *իր իդեալների կենսագործման համար երկու ուղի էր նշմարում՝ «վերածնել հայ հին կյանքը, գիրն ու գրականությունը և ապա օգտվել եվրոպական լուսավորությունից, որը մեր նոր գրականության համար նույն դերը պիտի խաղար, ինչ որ հին բյուզանդականը մեր հին գրականության համար»։ Եվ այսպես, վերանորոգության խանդավառությամբ համակված «սակավաթիվ լավագույն մարդիկ», ինչպես գրում է Մ. Աբեղյանը, «մեծամեծ, իսկապես հիացմունք պահանջող ջանքերով աշխատում են կարդալ և հասկանալ մեր անհասկանալի դարձած ու մոռացված գրականությունն ամբողջ, թե՛ եկեղեցական և թե՛ աշխարհիկ բնավորություն ունեցող ձեռագրերը՝ ինքնուրույն թե թարգմանական երկերը՝ որքան որ կային կամ ճարում էին։ Նրանք արտագրում են բաղմաթիվ նոր ձեռագրեր, աշխատում են զտել ունիթոռների ձեռով լատինացած դրաբեր լեզուն, հորինում են քերականություն, տրամաբանություն և այլ նոր դասագրքեր, օգտվելով գլխավորապես հին գրքերից և նույնիսկ թարգմանություններ էլ են անում»* (Մ. Աբեղյան, *Հայոց հին գրականության պատմություն, հ. 2, Երևան, 1946, էջ 439)։*

Գաղափարական ու գեղարվեստական այս նախադրյալների վրա էր, որ XVIII դարում ձևավորվեց հայկական կլասիցիզմը և տիրապետող գրական ուղղություն եղավ ընդհուպ մինչև XIX դարի առաջին կեսը։ Իբրև գրական ազգային դպրոց այն բացառիկ հետաքրքրություն է ներկայացնում ընդհանրապես կլասիցիզմի պատմության մեջ։ Կլասիցիզմը հայ գրականության եվրոպականացման և համաշխարհային գեղարվեստական զարգացման պրոցեսի ինքնագիտակցման արտահայտություն էր։ Եվրոպական կլասիցիզմի տարբերակը լինելով, այն միաժամանակ ազգային ինքնուրույն գրականության հաստատումն էր։ Ստեղծելով գեղարվեստական հարուստ ժառանգություն և թարգմանելով անտիկ ու եվրոպական կլասիցիզմի հեղինակներին՝

Հոմերոս, Վերգիլիոս, Կոռնել, Ռասին, Միլտոն, Տասո և ուրիշներ, հայկական կլասիցիզմը մշակեց նաև գրական դպրոցի տեսությունը։ Ելնելով Արիստոտելի, Հորացիոսի, Բուալոյի էսթետիկական դրույթներից, կլասիցիզմի հայ տեսաբանները՝ Խաչատուր Էրզրումեցի, Ստեփանոս Ագոնց, Սարգիս Տիգրանյան, Էդվարդ Հյուրմյուզյան, առաջադրեցին գեղարվեստական ստեղծագործության պոետիկայի, գեղագիտական կատեգորիաների, ժանրերի տեսության ու պատմության վերաբերյալ մի ամբողջական ուսմունք, որը առանձնահատուկ տեղ է գրավում հայ էսթետիկական և գրական-քննադատական մտքի պատմության մեջ։ Հայկական կլասիցիզմի փիլիսոփայական ելակետը լուսավորական ռացիոնալիզմն է, որը աշխարհի իմացության միջոց էր ճանաչում բանականությունը։ Ելնելով համամարդկային ընդհանուր և պարտադիր բարոյական օրենքներից, նա իմաստավորեց դրանք ազգային շահերով և ճշմարտության բացարձակ նշանակություն տվեց պետականության, հայրենիքի և ազատության գաղափարներին։ Այս առանցքի վրա էլ հայկական կլասիցիզմի գրական քննադատությունը կառուցեց էսթետիկական ու էթիկական իր սկզբունքները։

1

Հայկական կլասիցիզմի առաջին տեսաբանը Խաչատուր Էրզրումեցին է (1666—1740)։ Իր «Համառոտական իմաստասիրութիւն» աշխատության (Վենետիկ, 1711) պոեզիային նվիրված բաժիններում նա անդրադարձել է կլասիցիստական պոետիկայի հարցերին, առաջին անգամ հայ քննադատական մտքի պատմության մեջ պոեզիայի տեսությունը դիտելով որպես առանձին առարկա։

Ի տարբերություն ֆրանսիական կլասիցիստների, որոնք իրենց տեսությունները հիմնում էին գերազանցապես ողբերգության ժանրի վրա, Էրզրումեցին իր գրական-գեղագիտական համակարգը հիմնականում ներկայացնում է չափածոյի տեսության միջոցով, հանգամանք, որ պայմանավորված էր հայ գրականության գեղարվեստական փորձով։

Խ. Էրզրումեցու գրական ըմբռնումները ձևավորվել են ռացիոնալիստական փիլիսոփայության ազդեցությամբ։ Նա գտնում է, որ ճանաչողության պրոցեսում մարդը նախապես չունի «ներտպեցեալ» գիտելիքներ. նա դրանք ստանում է զգայության միջնորդությամբ։ Ճանաչողությունը, որի ձևերից մեկն էլ արվեստն է, երևան է գալիս՝ անցնելով իմանալու, տրամաբանելու, ճանաչելու աստիճանների միջով։ Մարդը ունի ոչ միայն զգայմունքային, այլև բանական ցանկություններ։ Արվեստը մարդու բանական ցանկության արտահայտություններից է և արդյունք է բանականության ու տրամաբանության (Խ. Էրզրումցի, Կարճառոտագունեղ համառոտութիւն ընդհանրականի աստուածաբանութեան, Վենետիկ, 1736, էջ 11)։ Պոեզիան մտնում է «աղատական» արվեստների խմբի մեջ, որովհետև այն ստեղծվում է «աղատ» մարդկանց կողմից, ենթարկվում իրենից բխող կանոններին և բանականության օրենքներին։

«Համառոտական իմաստասիրութիւն» աշխատության պոեզիայի տեսությանը նվիրված բաժինը բաղկացած է «Յաղագս բանաստեղծութեան», «Յաղագս սահմանի բանաստեղծութեան» (չափածո) և «Յաղագս ենթակայէ

բանաստեղծութեան» գլուխներից։ «Յաղագս ենթակայէ բանաստեղծութեան» գլխում տեսաբանը շարադրում է պոեզիայի պատկերման առարկայի, սահմանների ու ներգործության մասին ռացիոնալիստական իր ըմբռնումները։ Էրզրումեցու կարծիքով, մարդկային միտքը իր մեջ է ընդունում բանաստեղծական արվեստը, այսինքն՝ պոեզիայի կրողը միտքն է, գիտակցությունը։ Ինչպես մյուս արվեստները, այնպես էլ պոեզիան ենթարկվում է բանականության օրենքներին։ Յուրաքանչյուր «արուեստական ունակություն»[1], ձեռք բերվելով մտածողության միջոցով, բանականության ակտիվ միջամտության շնորհիվ, «ներկերպավորվում» և «ընդունեցեալ» է լինում մտքի, մտածողության մեջ։ Եվ որովհետև բանաստեղծական արվեստը «արուեստական ունակություն» է՝ նույնպես «ընդունեցեալ» է լինում մտածողության մեջ։ Ուստի, միտքը բանաստեղծական արվեստի պոտենցիալ կարողության կրողն է։ Այստեղից հետևում է, որ բանաստեղծի միտքն է, որ ենթակա է իր մեջ ընդունելու բանաստեղծությունը և այն վերածելու ռեալության։

Էրզրումեցու ռացիոնալիզմի հիմքում ընկած է այն պատկերացումը, որ բանականությունը ոչ միայն պոեզիայի հիմքն է, այլև նրա ներգործության օբյեկտը։ Այսպիսով, պոետական արվեստը սկիզբ է առնում մտածողությունից (բանաստեղծի), հանգում է մտածողությանը (ընթերցողի) և վերածվում գաղափարական ու գեղագիտական ներգործության։

Էրզրումեցու կլասիցիստական ըմբռնումները ցայտունորեն են դրսևորվում այն ժամանակ նաև, երբ նա խոսում է պոեզիայի արտացոլման առարկայի մասին և տալիս է պոեզիայի սահմանումը։ Նա գրում է. «Բանաստեղծութիւն է՝ աղատական արուեստ, յանդիման կացուցանող զընտիր, և զվսեմ արարս մարդկայինս եղեալս, կամ հնարեցեալս» (Խ. Էրզրումեցի, Համառոտական իմաստասիրութիւն, Վենետիկ, 1711, էջ 5)։ Եվ ապա. «Ենթակայ, շուրջ զորով շրջի բանաստեղծութիւն, են վսեմք, և ընտիրք արարք մարդկայինք եղեալք, կամ հնարեցեալք. քանզի ըստ ինքեան, և նախապետաբար բանաստեղծութիւն հայի 'ի յայսպիսի արարս, և զայսպիսի արարս դիտէ յանդիման կացուցանել, և զայսպիսի արարաց ճառէ» (նույն տեղում, էջ 17)։

Տեսաբանը պոեզիայի արտացոլման առարկան ստորաբաժանում է գլխավոր, երկրորդական և պատճառական մասերի։ Հետևելով Արիստոտելի դրույթին, Էրզրումեցին բանաստեղծի հիմնական խնդիրն է համարում մարդկային վեհ և ընտիր գործողությունների նկարագրությունը։ Իրականության բազմակողմանի երևույթներից և մարդկային գործողությունների ու արարքների հարուստ ու հակասական աշխարհից առանձնացնելով մարդկային վսեմ ու ընտիր արարքները, Էրզրումեցին հավատարիմ է մնում կլասիցիստական պոետիկայի սկզբունքներին։ Մարդկային արարքների նկարագրությանը պոեզիան պետք է մոտենա «նախապետաբար», այսինքն՝ որպես գլխավորի։ Բանաստեղծը պետք է ընտրի և վերարտադրի իրականության այն կողմերը, որոնք համապատասխանում են իր նպատակներին, այսինքն՝ հնարավորություն են տալիս պատկերել գեղեցիկը և վեհը։

Հայ տեսաբանի համար գրականության հասարակական կոչումը անմիջականորեն կապվում է բարոյական խնդիրների հետ։

---

[1] Էրզրումեցու կարծիքով, բնությունը շնորհում է միայն ստեղծագործական «յարմարագոյն ընդունակութիւն», իսկ բանաստեղծական հմտությունն ու պոետական տեխնիկան ձեռքբերովի են, վարժության ու ուսման արդյունք։

Էրզրումեցին պոեզիան համարում է «արուեստ բանաւորաց», որ «անարգէ զյոռութիւնս, քանզի ոչ դիտէ ածել զմարդիկ 'ի յոռութիւնս, և 'ի մոլութիւն բարոյականս. այդ դիտէ զնոսա տեղեկացուցանել, և պարկեշտաբար սփոփել» (նույն տեղում)։ Հիմնավորելով պոեզիայի բանական-էթիկական սկզբունքը, նա գրում է. «Բանաստեղծութիւն փափաչի 'ի յանպարկեշտութենէ. քանզի գիտէ մխիթարել զբանականս, և զմտաւորս։ Արդ բանականք, և մտաւորք, այսինքն, որք ունին զբան, և զմիտ, ոչ բերկրին, և ոչ զուարճարան, 'ի յիրս անպարկեշտս» (նույն տեղում)։ Ըստ Էրզրումեցու պոեզիայի էթիկական սկզբունքը հենվում է երեք հասկացության վրա՝ բանականություն, ճշմարտություն և քրիստոնեական բարոյականություն։ Եթե բանաստեղծությունը հեռանում է ճշմարտությունից, ապականում է «զբարս երիտասարդաց», ապա այդպիսի ստեղծագործությունը պետք է խստորեն պատապարտվի և մերժվի, որովհետև «է ամենևին հեռի 'ի ճշմարտէ, 'ի բանաւորէ, և քրիստոնէականէ բանաստեղծութենէ» (նույն տեղում, էջ 16)։ Պոեզիան մերժում է սուտը («Ատէ զստութիւն. քանզի ոչ ստէ»), նրա հիմքում ընկած է գեղարվեստական ճշմարտությունը։

Բանական-էթիկական սկզբունքի արտահայտություններից մեկն էլ մարդկային կրքերի ծայրահեղ դրսևորումներից խուսափելու, դրանք կանոնավորելու ձգտումն է, որը կլասիցիստական գեղագիտության նորմատիվության արտահայտություններից էր։ Մարդկային ծայրահեղ կրքերը բանական խլացման ենթարկելու ձգտումը նպատակ ուներ կյանքում հաստատել բարոյական կայուն նորմաներ ու նպատակադիր կարգավորություն։

Էրզրումեցին բանականության պահանջը տարածում է ոչ միայն բովանդակության, այլ նաև գրական ստեղծագործության ձևական՝ լեզվաոճական, կոմպոզիցիոն կողմերի վրա։ Նա առաջադրում է գեղարվեստական երկի մասերի համամասնության պահանջ։ Մասերը պետք է ենթարկվեն ամբողջությանը, բխեն գեղարվեստական երկի թեմատիկ-կառուցվածքային կոնկրետ պահանջներից։ Ստեղծագործությունը պետք է ունենա մասերի ու ամբողջի համաչափ դասավորություն, բնական պատճառաբանություն, բանական կարգավորություն։ Գրական ստեղծագործության կոմպոզիցիան ենթարկվում է բովանդակությանը, ձևը բխում է բովանդակությունից։ Էրզրումեցին ընդգծում է գիտակցական մոմենտի, բանականության գործուն դերը թեմայի ընտրության հարցում։

Էրզրումեցու պոետիկայում տեղ է հատկացված նաև ժանրերի տեսության հարցերին։ Ստորաբաժանելով պոեզիան, նա ընդունում էր տեսակների մաքրության սկզբունքը։ Ուրախական բանաստեղծության մեջ հարկավոր է պատկերել միայն ուրախությունը («'ի սկզբանէ մինչև զվաղճանս»), տրտմականի մեջ՝ միայն տրտմությունը, քաղաքականի մեջ՝ քաղաքականը, առաքինականի մեջ՝ առաքինությունը, հասարակականի մեջ՝ հասարակականը, թագավորականի մեջ՝ թագավորական կյանք և այլն։ Ժանրային բաժանման հիմքը բովանդակությունն է (թեմատիկան), մոտիվը (տրամադրությունը)։

Էրզրումեցու դրույթները խորացվում են XVIII դարի մյուս հայ կլասիցիստների կողմից, որոնք գրականության տեսակները դիտում են իբրև թեմատիկ, կոմպոզիցիոն, լեզվա-ոճական որոշակի սահմաններ ունեցող գրական ձևեր։ Մխիթար Սեբաստացին անդրադառնում է ողբերգության, կատակերգության, ներբողի և եղերերգության, իսկ Ս. Ագոնցը՝ էպիգրաֆի, էպիտաֆիայի, առակի և առասպելի ժանրերի տեսությանը։

Էրզրումեցու պոետիկայում կարևոր տեղ է հատկացվում վեհի գեղագիտական կատեգորիային։ Եթե բանականության պահանջը ամենից առաջ կապվում է գեղարվեստական երկի գաղափարական, գիտակցական կողմի հետ, ապա, ըստ Էրզրումեցու, ստեղծագործության զգացմունքային առանձնահատկությունները կենտրոնանում են վեհ հասկացության մեջ։ Ըստ որում վեհի կատեգորիան լայն ընդգրկում է ձեռք բերում, ներառելով գեղարվեստականության համարյա բոլոր չափանիշները։

Վեհը անմիջականորեն կապվում է պոեզիայի գլխավոր խնդրի՝ մարդկային աղնիվ ու ընտիր արարքների նկարագրության պահանջի հետ։ Այդ արարքների պատկերումը ընթերցողի մեջ պետք է առաջացնի զարմանք և հիացմունք։ Էրզրումեցին գտնում է, որ պոեզիան ընթերցողին «զուարճացուցանէ և իսկ զմայլեցուցանէ», «զարմացուցանէ և զնա հիացուցանէ» (նույն տեղում, էջ 101)։ Վեհի գեղագիտական կատեգորիան կապվում է Էրզրումեցու կլասիցիստական ըմբռնումների հետ՝ պահանջ է առաջադրվում գրականության մեջ պատկերել «հուչակավորների գործերը», ընդհանուր մարդկային բարոյականությունը, կյանքում եղած մեծը, հոյակապը, կատարյալը, զարմանալին, այսինքն այն, ինչը ավելի մեծ տեղ է գրավում պատմության մեջ և «բարձր» պոեզիայի արտացոլման առարկան է։

Էրզրումեցին մերժում է մասնակին, պատահականը, առօրեականը։ Նրա համոզմամբ պոեզիան գործ ունի բացարձակի, հավիտենականի, ընդհանուրի հետ։ Պահանջելով պատկերել «հուչակավորներին», նա բանաստեղծի հայացքն ուղղում է դեպի պատմական անցյալի դեպքերն ու իրադարձությունները, որոնք հուշում են հին օրերի էպիկական մեծությունը։

Զարմանքն ու հիացմունքը, որոնք ստեղծագործության ներգործության կողմերից են, ինքնին ենթադրում են, որ հայ տեսաբանը արվեստագետից պահանջում է ստեղծագործական պաթոս, բանաստեղծական խոսքի հատուկ ինտենսիվություն, «ընտիր ոճ», այսինքն՝ բարձր ոճ ու լարում։ Այդ սկզբունքը, բնականաբար, պետք է իր հետ բերեր արտահայտության հռետորական հանդիսավորություն, ճարտասանական ձևերի օգտագործում, որ Էրզրումեցին համարում էր պոեզիայի էական առանձնահատկությունը։

2

Հայկական կլասիցիզմի գեղագիտության մեջ առաջնային նշանակություն ունեին գրականության լեզվի և ոճի հարցերը։ Այս տեսակետից հատկապես աչքի են ընկնում Մխիթար Սեբաստացու (1676—1749) լեզվաբանական ուսումնասիրությունները։ Պատահական չէր ժամանակի գեղագիտության ուշադրությունը հայոց լեզվի մշակման սկզբունքներին։ Լեզվի հարցը միաժամանակ նաև գրական հարց էր։ Կլասիցիստները ձգտում էին հասնել լեզվի և ոճի ճշգրտության, հստակության, պարզության և մշակում էին նրա օրենքներն ու կանոնները։ Միաբանության կուլտուր-լուսավորական գործունեության հիմնական նպատակներից մեկը համարելով «սպասաւորութիւն բանի հայկազեան տոհմի», Սեբաստացին իր «Դուռն քերականութիւն գրաբարի լեզուի հայկազեան սեռի» (1730) և «Բառգիրք հայկազեան լեզուի» (1749) աշխատություններում համակարգում է դասական հայերենի բառապաշարը, մշակում նրա քերականությունը։

Սեբաստացու գրական և գեղագիտական հիմնական դրույթները շարադրված են գրաբարի քերականության «Յաղագս զանազան կերպից շարադրութեանց նախնեաց» գլխում և «Բառգիրք հայկազեան լեզուի» աշխատության մեջ։

«Բառգիրք հայկազեան լեզուի» աշխատության առաջաբանում «Գովեստ լեզուին հայոց» ենթաբաժնում Սեբաստացին հայոց լեզվի «ազնվության» և հարստության տասներկու կողմ է տեսնում՝ «հնություն», «բազմաբառ ճոխություն», «վայելչաբանություն և պերճախոսություն», «քաղցրություն արտաբերութեան» և այլն (Ս. Ագոնց, Ճարտասանություն, Վենետիկ, 1775, էջ 557)։ Մեկընդմիշտ լուծված համարելով գրաբարի «ազնվության» հարցը, որով այն նորից իրավունք էր ձեռք բերում դառնալ բարձր պոեզիայի լեզու, Սեբաստացին իր մի այլ՝ «Քերականություն գրաբառի լեզուի հայկազեան սեռի» աշխատության 3-րդ մասի «Յաղագս զանազան կերպից շարադրութեանց նախնեաց» գլխում, ի թիվս այլ հարցերի, անդրադառնում է նաև գեղարվեստական լեզվի ու ոճի հարցին և հայկական կլասիցիզմի տեսությունը հարստացնում գրաբար լեզվի ոճաբանական կանոնների ուսմունքով։

Ելնելով անտիկ ճարտասանության բարձր, միջին և ցածր ստորակարգման ուսմունքից (Պլատոն, Արիստոտել, Ցիցերոն, Քվինտիլիան), Սեբաստացին հայ հին հեղինակների մոտ նույնպես տարբերակում է շարադրանքի երեք հիմնական եղանակ և մատնանշում, թե դրանցից որին պետք է հետևել տարբեր տիպի շարադրանքների ընթացքում։ Յուրաքանչյուր ժամանակակից «քերթող», ըստ Սեբաստացու, գործ ունի տարբեր ոճական ոլորտների հետ, ուստի և շարադրանքի լեզվական տարրերն ընտրելիս, պետք է ելնի գրվածքի բնույթից ու նպատակից՝ «ըստ պիտանաւորութեան տեղւոյ, և յարմարութեան բանին» (Մ. Սեբաստացի, Քերականություն գրաբառի լեզուի հայկազեան սեռի, Վենետիկ, 1730, էջ 453)։ Կլասիցիզմին հատուկ ոճերի հիերարխիան ամենից առաջ ուներ գործնական նպատակ, այն է՝ ստեղծագործողին մղել ոճի գիտական ընտրության։ Շարադրման «առաջին կերպը», որ ամենքին դյուրահասկանալի է, պարզ ու հասարակ ոճն է։ Սեբաստացու կարծիքով, եթե գրվածքը նախատեսված է միայն «աշխարհականների» ու գյուղացիների համար, ապա դրա հեղինակը պարտավոր է հետևել այս եղանակին։

«Երկրորդ կերպը», որի լեզուն միջին չափով է ընտիր և այնքան էլ դյուրահասկանալի չի ամենքին, միջին ոճն է։ Եթե որևէ հեղինակ ստեղծում է գիտական երկ կամ էլ տալիս է աստվածաշնչի մեկնությունը, ապա պարտավոր է հետևել հայ հին հեղինակների շարադրանքի երկրորդ ոճին, որպեսզի «մի գուցե ազնուութեամբ քաղցրաբանութեան աղօտացուցանիցէ զազնուութիւն բանից, և խորութեամբ բառիցն առաւել ի խորս ընկղմիցէ խորութիւն գիտելեաց» (նույն տեղում, էջ 453)։

Սեբաստացու ուշադրության կենտրոնում երրորդ ոճն է։ Հայ դասական հեղինակների շարադրանքի «երրորդ կերպը», որ «կատարելապես ունի ի յընտրելախօսութունէ, և ի քաղցրաբանութունէ և ոչ է հասկանալի ամենեցուն», բարձրագույն ոճն է։ Շարադրման այս եղանակի կիրառումը, որի գլխավոր առանձնահատկությունը լեզվի ու ոճի գեղեցկությունն է «առ իմաստունս և առ ուսեալս միայն պատկանի» (նույն տեղում, էջ 452)։ Ինքնին հետաքրքրական են հայ դասականների շարադրման այդ եղանակի վերաբերյալ Սեբաստացու դատողությունները, որովհետև հենց այստեղ է նա արտա-

հայտում գեղարվեստական լեզվի ու ոճի մասին իր ըմբռնումները։ Ճիշտ է, չի առաջադրում գեղարվեստական ոճի ու քերականական ձևերի հստակ տարբերակում ու տրոհում, և դրանք հանդես են գալիս իրար զուգակցված, սակայն, երբ նա խոսում է շարադրանքի զգացմունքային ու բանական ներգործության մասին, ամենից առաջ նկատի ունի գեղարվեստական ներգործության եղանակը։ Սեբաստացին այսպես է պատճառաբանում երրորդ ոճի ընտրությունը՝ «որպեսզի պայծառութիւն բանից և պերճաբանութիւն խօսից բացամերժիցն զհեղգութիւն ի մտաց ընթերցողաց, և՛ զմայլիցէ զգայութիւնս, և՛ հետևաբար առ քարշիցն զընթերցօղսն՝ ի համատևումն այնպիսեաց շարադրութեանց» (նույն տեղում)։ Այս իմաստով էլ նա ուշադրություն է դարձնում երրորդ եղանակի լեզվական միջոցների արտահայտչական կողմի վրա։ «Վայելչաբանութիւն», «պերճաբանութիւն», «ընտրելախօսութիւն», «քաղցրախօսութիւն» հասկացությունները կազմում են այդ ոճի անհրաժեշտ բաղադրամասերը, որոնք արդեն դուրս են գալիս քերականական կանոնների սահմաններից և մտնում գեղարվեստական խոսքի ոլորտը։

Ճոռոմաբանության (այսինքն՝ պճնախոսության) իր պահանջով Սեբաստացին հանդես է գալիս իբրև ընտիր ու բարձր ոճի պաշտպան։ Մի պահանջ, որ գալիս է ճարտասանությունից։ Եվ ընդհանրապես նա հակված էր պոեզիան մերձեցնելու ճարտասանությանը։ Իր ներբողներում նա օգտագործում է որոշ ճարտասանական ձևեր՝ հռետորական դիմումներ՝ ուղղված ամենակարող կույսին, հարցումներ, բացականչություններ և այլն, որոնք ուժեղացնում են կլասիցիստական պոեզիային յուրահատուկ դատողական տարրը։ Սեբաստացու ներբողներին բնորոշ են ռացիոնալիստական վերացականությունը, պայմանական հիացմունքը, պաթետիկ շարադրանքը, զարդարուն, հանդիսավոր և բարձր բանաստեղծական ոճն ու լեզուն, որ ընթերցողին պետք է հիացմունք պատճառեր։ Բանաստեղծը հեռու է խրթնաբանությունից և արհեստական սեթևեթ ոճից, և հնարավորին չափ հետևում է կլասիցիստական պարզությանն ու հստակությանը։ Միաժամանակ նրա ստեղծագործության մեջ կարևոր տեղ է գրավում զգացմունքային տարրը՝ լիրիկական ոգևորությունը, բառական կրկնությունները, ինչպես նաև ժողովրդական բանահյուսությունից եկող որոշ երանգներ։

Կլասիցիստական գեղագիտության հայանի պահանջը՝ որով հանդես է գալիս Սեբաստացին, ներգործել ընթերցողի մտքի վրա, ենթադրում էր գեղարվեստական խտացված, այսինքն՝ ընտիր ու վեհ խոսքի միջոցով հասնել այդ նպատակին։ Բարձր և վեհ ոճը իրենց նշանակությամբ նույնանում են, որը ինքնին հանգեցնում է «բարձր» պոեզիայի հաստատմանը։ Հատկանշական է, որ ինչպես Սեբաստացու, այնպես էլ հայկական կլասիցիզմի մյուս ներկայացուցիչների համար կասկած չի հարուցում հայ հին հեղինակներին նմանվելու, նրանցից սովորելու անհրաժեշտությունը։ Հայ հին հեղինակները Սեբաստացուն դրավում են ամենից առաջ իրենց ոճի պերճությամբ, պարզությամբ և վեհությամբ։ Դասական հին հայերենի յուրացման հետ հայկական կլասիցիզմը դիմորոշվում էր դեպի ազգային պատմությունն ու մշակույթը, այնտեղ որոնելով գեղարվեստական ստեղծագործության սյուժեները։ Դա կատարվեց դարի վերջում և հանդիսացավ գրական այդ ուղղության տրամաբանական զարգացման հետևանք։ Մ. Սեբաստացու աշխատությունների մեջ արդեն երևացին հայ դասականների նկատմամբ պաշտամունքի առաջին

սաղմերը։ Հայկական կլասիցիզմի կուլտուր-պատմական ծառայություններից մեկն էլ այն է, որ նրանք արժեքավորեցին ու պրոպագանդեցին հայ հին պատմագրությունն ու միջնադարյան պոեզիան։

Մ. Սեբաստացու գրական ըմբռնումների հետ անմիջականորեն կապվում են նրա աշակերտ Մկրտիչ Անանյանի (1714—1777) ոճաբանական հայացքները։ «Յորդորակ առ բարւոք գործածութիւն բառգրքի» չափածո երկում նա հանդես է գալիս խրթնաբանության դեմ, բառերի ընտրության, բառիմաստի ճշգրտության ու հստակության պահանջով, որը վերջին հաշվով պետք է հանգեցներ ստեղծագործության իմաստի ճշգրիտ ու հստակ արտահայտմանը։

Սեբաստացու գեղագիտական ժառանգության մեջ կարևոր տեղ է գրավում «Բառգիրք հայկազեան լեզուի» աշխատությունը, որտեղ տրվում են գեղեցիկ, վեհ, կատակերգություն, ողբերգություն, բանաստեղծություն, ներբող, եղերերգություն, թատրոն, տրվեստ, երաժշտություն, ճարտարապետություն և մի շարք այլ գրականագիտական-գեղագիտական հասկացությունների սահմանումներ։

Սեբաստացին իր գրականագիտական ըմբռնումներով նշանավորեց հայկական կլասիցիզմի տեսության զարգացման մի նոր աստիճան։ Կլասիցիստական ըմբռնումները նրա շնորհիվ կոնկրետացվում են և գեղագիտական պահանջները ավելի են մոտեցվում գրական պրոցեսին։ Այդ հարցում իր դերը կատարեց այն, որ Սեբաստացին իր դրույթները բխեցնում էր սեփական գեղարվեստական փորձից։

Սեբաստացու կողմից հասարակական ու գրական կյանքի պահանջով գրաբարի վերակենդանացումը տեսականորեն հիմնավորելու, հին հեղինակներից սովորելու, գեղարվեստական ստեղծագործության լեզվա-ոճական հարցերին մեծ ուշադրություն դարձնելու պահանջները, գեղագիտական մի շարք հասկացությունների սահմանումները նպաստեցին կլասիցիստական սկզբունքների հաստատմանը։

3

Հայկական կլասիցիզմի նշանավոր տեսաբաններից էր Ստեփանոս Ագոնցը (1701—1824)։ Իր «Ճարտասանութիւն բովանդակեալ ի հինգ դիրս» աշխատության (Վենետիկ, 1775) մեջ հատուկ տեղ է հատկացնում պոետիկայի հարցերին։ Ինչպես հայտնի է, անտիկ աշխարհում ճարտասանական ճառերը դիտվում էին իբրև գեղարվեստական ստեղծագործություններ, ճարտասանության և պոեզիայի որոշ կողմեր փոխադարձաբար ներթափանցում էին մեկը մյուսի մեջ։ Ճարտասանությունը համարվում էր գեղեցկախոսություն (պերճախոսություն), որը ոչ միայն պետք է համոզեր ընթերցողին կամ ունկնդրին, այլև տար գեղագիտական բավականություն և հաճույք։ Ճարտասանը խոսքի արտահայտչական միջոցների՝ լեզվական պատկերավորության (համեմատություն, մակդիր, այլաբանություն, փոխանունություն, սինեկդոխ, շրջասություն և այլն), ճարտասանական պանծալի ֆիգուրների (հռետորական հարց, շրջադասություն, բառական կրկնություն), ինչպես նաև առակի օգտագործման միջոցով պետք է հասներ զգացմունքային ազդեցության։ Ճարտասանության մեջ մտնող ճոխաբանության բաժինը ուսումնասիրում ու

տեսականորեն սահմանում էր լեզվի արտահայտչական միջոցների նպատակահարմար օգտագործման հարցը։ Նույն լեզվական պատկերավորության միջոցներն օգտագործվում էին նաև գեղարվեստական գրականության մեջ։

Միջին դարերում ճարտասանության և գեղարվեստական գրականության առարկաների սահմանները հեռանում են իրարից։ Ֆրանսիական կլասիցիստական պոեզիայի ու դրամատուրգիայի մեջ պոեզիայի և ճարտասանության մերձեցման փորձեր են արվում։ Դա առավել հստակորեն արտահայտվեց Մալերբի մոտ, որը ձգտում էր «ներբողը մոտեցնել հանդիսավոր խոսքին, բանաստեղծական ստեղծագործության կառուցվածքը ենթարկել ճարտասանության օրենքներին» (Ю. Виппер, Формирование классицизма во французской поэзии. М., 1967, с 235)։ Նույն պատկերն է նկատվում նաև ռուսական կլասիցիզմի ներկայացուցիչների մոտ։ Օրինակ, Լոմոնոսովի ներբողների բանաստեղծական ոճին հատուկ է «ճարտասանական ձևերի առատությունը» („История русской литературы", т. 3, М., 1941, с. 322)։ Նման փաստի հանդիպում ենք հայ կլասիցիստական գրականության զարգացման ամբողջ ընթացքում (Սեբաստացի, Ջախջախյան. Ալեմիքյան, Բագրատունի և այլք), երբ հռետորական տարրը կամ էլ ճարտասանական ձևերի օգտագործումը դառնում են պոեզիայի ու դրամատուրգիայի բնորոշ գիծ, որով հայկական կլասիցիզմը ձեռք է բերում, եվրոպականի նման, դատողական ընդգծված կողմեր։ Մյուս կողմից, դատողականն էլ հանդես է գալիս որպես ստեղծագործության բանական տարրի գերակշռության արդյունք։ Ուշագրավ է, որ XVIII դարում մեղանում նկատվում է ճարտասանական գիտության նկատելի վերելք։ Ճարտասանական աշխատություններ են գրում Խ. Էրզրումեցին, Մ. Սեբաստացին և ուրիշներ։

«Ճարտասանութիւն բովանդակեալ ի հինգ դերս» աշխատության «Նախակրթութիւնք ճարտասանութեան» և «Յաւելուած» բաժիններում Ագոնցը քննում է զուտ գրական հարցեր։ Նրան կասկած չի հարուցում, որ ճարտասանական ճառը գեղարվեստական ստեղծագործություն է, ինչպես նաև ճարտասանական ճառերի մեջ չափածո խոսքի օգտագործման անհրաժեշտությունը։ Ագոնցի համար չկա սկզբունքային տարբերություն հռետորական և գեղարվեստական արձակի ու պոեզիայի միջև։ Հատկանշական է, որ իր աշխատության մեջ Ագոնցը բերում է տասնյակ օրինակներ հայ դասական մատենագիրներից ու բանաստեղծներից (Գրիգոր Նարեկացի, Ներսես Շնորհալի, Մովսես Խորենացի, Եղիշե, Գրիգոր Տղա, Ներսես Լամբրոնացի) և անտիկ պոեզիայից (Հորացիոս, Ովիդիոս, Պետրոնիոս, Կղոդիանոս, Վիրգիլիոս և ուրիշներ)։

Ընթերցողի մտածողության ու զգացմունքի վրա ներգործելու համար Ագոնցը բանաստեղծից պահանջում է արվեստ ու ճարտարություն, այսինքն՝ բանաստեղծական վարպետություն և գեղեցիկ ու ընտիր նյութ ընտրելու կարողություն։

«Նախակրթութիւնք ճարտասանութեան» գլխում Ագոնցը շարադրում է բանաստեղծական արվեստի գլխավոր ձևական առանձնահատկությունների վերաբերյալ իր ըմբռնումները։ Այդ գլխի «Յաղագս հարկաւոր գիտելեաց զոտանաւորաց», «Յաղագս պէսպէս տեսակաց զուգավանկ և պարզ ոտանաւորաց» ենթաբաժիններում տրվում են տաղաչափական գործնական գիտելիքներ։

«Յաղագս յոռութեանց ոտանաւորաց» ենթաբաժնում Ագոնցը գտնում է,

որ չպետք է շափից դուրս շեղվել բերականական պարզ կանոններից, հարկավոր է խուսափել անտեղի բառային կրկնությունից, երկարաբանությունից, ավելորդ ու տգեղ բառերից, որոնք ոչինչ չեն ավելացնում բանաստեղծությանը։ Ստեղծագործության մեջ բառերի ճշգրիտ ու հստակ օգտագործման պահանջը բխում է ինչպես «զքաղցրութիւն շարադրութեան», այնպես էլ բովանդակության պահանջներից։ Հարկավոր է ընտրել այնպիսի բառեր, «որք կարևոր են 'ի բացատրեալ զիմաստ և զզօրութիւն յառաջադիր նիւթոյն. վասնզի որչափ համառօտ և ամփոփ են ոտանաւոր բանքն, այնչափ յարդի և վայելուչ են» (Ս. Ագոնց, Ճարտասանութիւն, Վենետիկ, 1775, էջ 55)։ Բանաստեղծական լեզվի ուժը մաքրության ու ճշտության մեջ է։ Ագոնցը մերժում էր այն բանաստեղծությունները, որոնց մեջ բառերը «անսովորք, և խոժոռք, և խուժադուժք ի միասին խռկեալ կուտակին» (նույն տեղում, էջ 57)։ Նման բառերի օգտագործումը մթագնում ու խճողում է բանաստեղծության բովանդակությունը։ Նա առաջ է քաշում ձևի և բովանդակության համապատասխանության դրույթը։ Ստեղծագործության նյութը իր որոշակի պահանջներն է առաջադրում ինչպես բառերի ընտրության, այնպես էլ երկի կառուցվածքային ամբողջականության հասնելու հարցերում։ «Այլ քաջութիւն տաղաչափին այն է,—գրում է նա,—գտանել իմաստս գեղեցիկս և ընտիրս, և պատշաճական բառիվք զայն վայելչապէս յարդարել» (նույն տեղում. էջ 58)։

Ագոնցը բանաստեղծության ձևի ու իմաստի ներքին տրամաբանական պատճառաբանության ու հետևողականության, հստակության, պարզության, ճշգրտության ու գեղեցկության սկզբունքները հիմնավորում էր կլասիցիստական արվեստի տեսանկյունից։ Իր աշխատության մեջ Ագոնցը տեղ է հատկացնում էպիգրամի և էպիտաֆիայի (հեղինակը դրանք համապատասխանաբար անվանում է «Վերտառութիւն» և «Տապանագիր») բանաստեղծական ժանրերին։ Նրա սահմանմամբ էպիգրամը ծավալուն ներբողական բանաստեղծություն է, որի նյութը «երևելի և նշանաւոր արանց» փառաբանումն է, ուստի և «ցածուն և շինական իմաստք նուազեցուցիչ են փառաց նոցա քան թէ բարձրացուցիչ»։ Նա էպիգրամը մտցնում է բարձր ժանրերի մեջ, որի ոճը պարտավոր է լինել «վսեմական, սուր, ամփոփ և սքնաղարդ», բառերը՝ «ընտիր և վսեմական»։ Բանաստեղծական այդ ժանրի յուրաքանչյուր տող պետք է ունենա «իմաստ ինչ և նրբութիւն փայլեսցի 'ի բառս և 'ի ձևս՝ իբր ակն պայծառ ընդ ոսկի յեռեալ» (նույն տեղում, էջ 527—533)։ Էպիգրամի բովանդակությունն են կազմում նշանավոր մարդկանց «առաքինություններն ու մոլորությունները», և բանաստեղծը պարտավոր է ցուցադրել իր վերաբերմունքը բարոյական այդ արարքների նկատմամբ։ «Յաւելուածում», օրինակ, Ագոնցը վկայակոչում է Վարդան Մամիկոնյանին, Տրդատ թագավորին, Գրիգոր Նարեկացուն նվիրված ներբողները, ուր հայրենասիրական ու կրոնական գաղափարները միախառնվում են իրար, մատնացույց անելով իր բարոյական իդեալների բնույթը։ Վարդան Մամիկոնյանին նվիրված ներբողում ասվում է.

Հընչէ Հայաստան՝ յաւէրժ անպարփակ,
զմեծին Վարդանայ՝ հրզօր յաղթանակ։

Տրդատ թագավորին նվիրված ներբողի մեջ օգտագործվում է պաթետիկ ու հանդիսավոր ոճ.

Պափրս հար հրրճուանօք՝ բարձրացեալդ Այրարատ,
Երփնագեղ սուրբ ծաղկօք՝ զարդարեալ զբոյդ գագաթ.
Խրախուսեալ պարծանօք՝ յարքային մեր դրուատ,
անթառամ ձիրանօք՝ պըսակեալ ըղարդատ։
Կըրկնակի ճոխութեամբ՝ սըխրալի տիրապես,
Մտաւոր զգօնութեամբ՝ սկերճացեալ մեծապես
գեղաշանց բարձրութեամբ՝ մեծ արքայն Տրդատեէս։

Ինչպես երևում է բերված օրինակներից (դրանց հեղինակները չեն նշվում), Ագոնցը ամենից առաջ նկատի ունի ներբողի ժանրը՝ իր բարձր ու վեհ ոճով, դեպքերի հերոսական ու լայն բնույթով, նշանավոր անհատին ուղղված հիացական խոսքերով։

Այսպիսով, արդեն XVIII դարում առաջադրվում են գրեթե այն բոլոր գրական պրոբլեմները, որոնք հետագայում ավելի խոր ու համակողմանի մշակում պիտի ստանային կլասիցիզմի հայ տեսաբանների աշխատություններում։

4

Հայկական կլասիցիզմը իր զարգացման բարձրակետին է հասնում XIX դարի առաջին կեսին։ Գրական հարուստ ժառանգություն է ստեղծվում պոեզիայի, դրամատուրգիայի և վիպերգի ասպարեզում, որոշակի առաջընթաց է ապրում փիլիսոփայական և բարոյագիտական միտքը, լույս են տեսնում հայոց հին և միջնադարյան մատենագրության դասական հեղինակների երկերը, թարգմանվում են անտիկ կուլտուրայի և նորագույն շրջանի կլասիցիստական գրականության՝ համաշխարհային ճանաչում գտած ստեղծագործությունները։ Այս հանգամանքը որոշակի ներգործություն է ունենում գրական քննադատության առաջընթացի վրա։ Գեղագիտական այն հարցերը, որ արծարծում էին XVIII դարի հայ կլասիցիզմի տեսաբանները, ստանում են առավել խոր ու գիտական հիմնավորումներ, քննադատությունը մերձենում է կոնկրետ գրական պրոցեսի հետ՝ տեսական ու պատմական քննության տակ առնելով ազգային գրականության գեղարվեստական փորձը, հարստանում է քննադատության ժանրային կազմը, արտահայտության ձև գտնելով մանկավարժական, բարոյագիտական, պատմական ուսումնասիրություններում (Մ. Բժշկյան, Ճեմարան գիտելեաց, Վենետիկ, 1815, Ղ. Ինճիճյան, Դարապատում, Վենետիկ, 1818), ինքնուրույն կամ թարգմանական երկերի առաջաբաններում (Ֆենելոն, Արկածք Տելեմաքայ որդւոյն Ոդիսեայ, Վենետիկ, 1826, «Խորագիմայ դժբրոդութեան», Կալկաթայ, 1821, Միլտոն, Դրախտ կորուսեալ, Վենետիկ, 1824, Մարգար Խոջանց Երևանցի, Բարառնական դիմառնութիւն բարոյական, Ս. Պետերբուրգ, 1812), դրախոսություններում, տեսական աշխատություններում և այլն։

Առանձին ուշադրության է արժանի ֆրանսիացի բանաստեղծ-քննադատ Ռամզայի «Ճառ յաղագս դիւցազներգակ բանաստեղծության և յաղագս գեղազանցութեան քերթուածոյն Տելեմաքայ» բավականին ծավալուն աշխատության հրատարակությունը, որն իբրև առաջաբան զետեղված է Ֆենելոնի «Արկածք Տելեմաքայ որդւոյն Ոդիսեայ» գրքում։ Իր աշխատության մեջ Ռամզայը պաշտպանում է կլասիցիստական կանոններն ու օրենքները, անտիկ գրողների նկատմամբ արտահայտում իր հիացմունքը, դտնում, որ ժամա-

նակակից գրողները պարտավոր են հներից վերցնել սյուժեներ, բարոյականությունը համարում է բոլոր ազգերի և դարերի համար պարտադիր և անփոփոխ։

Այս շրջանում գրվում են ամբողջական պոետիկաներ, գրական խնդիրները քննարկվում են իրենց լայնությամբ ու խորությամբ, հայ տեսաբանները մամուլի, գեղարվեստական երկերի կամ էլ դրանց առաջաբանների և գիտական այլ բնույթի աշխատությունների մեջ շարադրում են իրենց գրականագիտական ըմբռնումները։

1834 թ. Մոսկվայում լույս է տեսնում Ռասինի «Գոթոդիան», Ս. Տիգրանյանի (1812—1873) թարգմանությամբ և առաջաբանով։ Ս. Տիգրանյանը անդրադառնում է ողբերգության զարգացման համարյա բոլոր փուլերին՝ անտիկ, Վերածննդի, կլասիցիստական, գերմանական և ռուսական նոր շրջանի դրամային։ Ս. Տիգրանյանի «Ինչ ինչ զեղերգութենէ» առաջաբանը հայ իրականության մեջ ողբերգության պատմությանն ու տեսությանը նվիրված առաջին ամբողջական աշխատությունն է։ Հեղինակն իր երկում օգտագործել է արևմտաեվրոպական, մասնավորապես կլասիցիստական դրամայի տեսական դրույթները, շատ հարցերում հանդես բերելով ինքնուրույն մոտեցումներ։

Ս. Տիգրանյանը ողբերգությունը համարում է գրականության ամենաբարձր ժանրը, որ գերազանցում է էպոսին իր «միությամբ», կատակերգությանը՝ «բնավորությանց» վսեմությամբ և «սքանչելահիւսությամբ», բնարերգությանը՝ «ի կենդանագիր պատկերացուցութեան կրից և զգացմանց» (Ռասին, Գոթոդիա, Մոսկվա, 1834, էջ 74)։ Դրամայի հիմնական ժանրերի՝ ողբերգության և կատակերգության գլխավոր տարբերությունը հայ տեսաբանը պայմանավորում է դրանցում պատկերվող իրականության հասարակական նշանակալիությամբ։ Ողբերգության մեջ պատկերվում են «զմեծամեծ յեղափոխութիւնս թագավորութեանց, զահեղս 'ի ձախորդութեանց», իսկ կատակերգության մեջ՝ «չարութիւն մարդկան»։ Դրանք իրարից տարբերվում են «ըստ սկզբանցն» և «ըստ վախճանի» (նույն տեղում, էջ 11)։ Այդ ժանրերն արտացոլում են իրականության տարբեր կողմեր, հանգամանք, որ դրանց միջև ստեղծում է խստագույն անջրպետ։ Ողբերգության և կատակերգության ժանրային հակադրությունը պայմանավորվում է ժողովրդի ու պետության ճակատագրի, հասարակական մեծ խնդիրների և մասնավոր, առօրյա կյանքի միջև եղած հակադրությամբ։ Այս դրույթից ելնելով, Տիգրանյանը իրարից սահմանազատում է ողբերգականի ու կոմիկականի արտացոլման առարկան։

Ս. Տիգրանյանը առանձնահատուկ տեղ է հատկացնում դրամայի հասարակական օգտակարության խնդրին։ Նրա կարծիքով, «նպատակ եղերերգուին ուղղել զբարս մարդկան», ողբերգությունը «նպաստէ 'ի լուսաւորութիւն և 'ի կրթութիւն ազանց»։ Բարոյական դաստիարակության վճռական պայմանը համարվում է դեղեցիկ և վեհ մարդկային արարքների պատկերումով համապատասխան ազդեցություն գործել մարդկանց վրա։

Հայ տեսաբանը անդրադառնում է նաև կլասիցիստական ողբերգության կայուն սկզբունքներին՝ գրական կանոններին և օրենքներին։ Ըստ Ս. Տիգրանյանի, «ի թատրոնական բանաստեղծութեան հարկաւորին ևս կարի... միութիւն գործողութեան, տեղոյ և ժամանակի»։ Միության օրենքները «հաստատեալ են յօրէնս ճաշակի՝ որք միայն կարեն գիտել զոր գեղեցիկն է, յօրենս բանականութեան և նորին գործականութեան» (նույն տեղում, էջ 78)։ Տիգ-

բանյանի համար «նռամիասնությունը» գեղարվեստականության վճռական պայմանն է, դրամայի հիմնական օրենքը, որի պահպանման շնորհիվ միայն կարելի է հասնել դրամատիկական երկի միասնության, ամբողջականության և պարզության։ Ելնելով այս դրույթից, տեսաբանը բարձր է գնահատում դրական կանոնների և օրենքների վրա հիմնված ֆրանսիական կլասիցիստ դրամատուրգներին (Կորնել, Ռասին, Վոլտեր)։

Ս. Տիգրանյանը հայ քննադատական մտքի պատմության մեջ առաջին անգամ բնորոշում է կլասիցիստական և ռոմանտիկական դրաման։ Գրական այդ ուղղությունները նա անվանում է «հին» («կլասիկիզմոն») և «նոր» («ռոմանտիզմոն»)։ Նա գրում է. «Ըստ եղանակի շարադրութեան եղերերգութիւնն է հին՝ ճիշդ 'ի կանոնապահութեան, որ բնիկ իմն վսեմությամբ կատարելագործէ զկազմուածն ողջոյն, կամ նոր՝ մերթ օտար երից միութեանցն, և մերթ բովանդակիկ ոչ արգոյից և մեծարուաց. յորում յանդիման լինին տեսարանք և բնաւորութիւնք կատակերգագէպ...»։ Ճիշտ է, նա շատ լայն է պատկերացնում այդ ուղղությունների ժամանակային սահմանները, սակայն տարբեր սկզբունքներ ունեցող «կլասիկ» և «ռոմանտիկ» բնորոշելու փաստն ինքնին հետաքրքրական է։

Իր առաջաբանում Ս. Տիգրանյանը անդրադառնում է նաև հայ դրամատուրգիային։ Նա ընդարձակ մեջբերումներ է կատարում Դավիթ Անհաղթից (կատակերգության և ողբերգության մասին), հանդամանորեն վերլուծում հայ կլասիցիստական առաջին՝ «Սրբուհի կոյսն Հռիփսիմէ» (1668) ողբերգությունը։ Նա ցավով գրում է, որ հայ դրականությունը «ի թատրոնականաց՝ այո, և զուրկ բնաւին»։ Քննադատը հույս է հայտնում «ապաքէն տեսանել և զլուսաւորութիւն մտաց մերոց. զարթիցէ՛, ծանիցէ՛ յսյսմհետէ շնորհաշուքն Հայաստան զչքնաղութիւն զօրութեան իւրոյ, երգեսցէ՛ զչնաշխարհիկս...» (նույն տեղում, էջ 70, 72)։

Ս. Տիգրանյանը հատկապես բարձր է գնահատում Շեքսպիրի ստեղծագործությունը։ Նրան գրավում է Շեքսպիրի երևակայության թռիչքը, բնավորությունների նկարագրության արվեստը, պատկերների կենդանությունը։ Հատկանշական է, որ շեքսպիրյան ողբերգության համապարփակ ընդգրկումները նկատի առնելով՝ Տիգրանյանը շոշանցում է պարզության, հստակության և գործողության միասնության կլասիցիստական սկզբունքները, ձգտելով ժամանակակից դրաման հարստացնել շեքսպիրյան դրամատուրգիայի ավանդներով։

Տեսաբանը Շեքսպիրին անվանում է «շնորհաշուք» և «չնաշխարհիկ»։ Նա գրում է. «Զուրկ էր սա ամենևին յերկուց գլխաւոր խթանացն հանճարոյ՝ յօրինակաց և 'ի նախանձորդաց. սակայն և այնպէս բաշխեալ 'ի տուրս բնածին, յոգի հուժկու և բեղմնաւոր, և գոլով թափուր 'ի կանոնացն ամենայնէ, ամբարձաւ ցվայր բարձրութեան և գերազանցութեան, մինչև թողուլ հեռաւորութիւն անչափ 'ի մէջ իւր և դարու՝ յորում և կեայրն» (նույն տեղում, էջ 57)։

Տ. Տիգրանյանի կարծիքով, ողբերգության կանոնների անտեսումը իջեցնում է ստեղծագործության գեղարվեստական արժեքը։ Ըստ որում, եթե Շեքսպիրի կապակցությամբ նա միայն փաստն է արձանագրում, գրելով, թե Շեքսպիրը «ոչ այնչափ կանոնայոյզ և ուղղագիր 'ի քերթուածս», ապա այլ առիթներով, բարձրարժեք գեղարվեստական երկ ստեղծելու կարևոր պայմանը համարում է դրական կանոններին հետևելը։ Այսպես, խոսելով Լոպե դե Վեգայի և Կալդերոնի մասին, նա չի համաձայնվում նրանց գրվածքների

«գեղեցիկ» լինելու տեսակետին։ Այդ բանը պատճառաբանվում է նրանով, որ իսպանացի դրամատուրգները չհետևեցին «կանոններին» և կոմիկականը միացրին ողբերգականին (նույն տեղում, էջ 60—64)։

Մ. Մաշտոցի անվան մատենադարանում պահվում է XIX դարի մի ձեռագիր, որի խորագիրն է «Բանաստեղծութեան գիտելիք»։ Կլասիցիստական ոգով գրված և ավարտուն այդ պոետիկայի հեղինակն ու գրության ստույգ ժամանակը անհայտ է։ «Բանաստեղծութեան գիտելիք» աշխատության հեղինակը կլասիցիզմի համոզված կողմնակիցն է և համարյա բոլոր գրական-գեղագիտական պրոբլեմների քննարկման ընթացքում կրքոտությամբ պաշտպանում է կլասիցիստական դրույթներ։ Նրա կլասիցիստական գրական ըմբռնումները դրսևորվում են և գրական ժանրերի խստիվ սահմանազատման ու մաքրության սկզբունքի, գրականության տեսակների կառուցվածքային, թեմատիկ, լեզվա-ոճական գրական խստագույն նորմաներ սահմանելու ձգտման մեջ, և գրական կանոնների ու օրենքների պաշտպանության ընթացքում։ Հետաքրքրական է մի փաստ։ Այդ աշխատության հեղինակը միակն է հայ տեսաբաններից, որ խոսում է նաև դերասանական արվեստի՝ դեկլամացիայի, պլաստիկայի մասին և իր տեսակետները հիմնավորում բնականության ու ազնվության սկզբունքները խստորեն պահպանելու անհրաժեշտությամբ։ «Բանաստեղծութեան գիտելիք» աշխատությունը հայկական կլասիցիզմի տեսության և հայ քննադատական մտքի պատմության արժեքավոր էջերից է։

1845 թվականին Պետրոս Մինասյանը «Բազմավեպ» հանդեսում տպագրում է «Յաղագս օգտակարութեանց և վնասուց թատերական հանդիսից» աշխատությունը, որը նա զետեղում է նույն թվականին լույս տեսած իր «Թատերգութիւնք» գրքում՝ «Ազդ» խորագրով (1845)։ Աշխատության մեջ նա հիմնականում կանգ է առնում ողբերգության ժանրի վրա, սահմանում նրա տեղն ու դերը հասարակական և գրական կյանքում, այն դիտում իբրև բարոյա-դաստիարակչական ներգործության միջոց։

1847 թ. Արսեն Բագրատունու թարգմանությամբ լույս է տեսնում Վիրգիլիոսի «Մշակականքը»։ Այդ գրքի ընդարձակ առաջաբանում հայ թարգմանիչը զարգացնում է թարգմանության տեսության և հայկական չափի վերաբերյալ դրույթներ։ Հայկական չափը, որ դասական հեղինակների մոտ երևան հանեց Ա. Բագրատունին, նշանակալից ազդեցություն գործեց հետագա շրջանի հայ կլասիցիստ բանաստեղծների վրա։ Այդ չափով Բագրատունին գրել է «Հայկ դիւցազնը», թարգմանել Վիրգիլիոսի «Մշակականքը» և Ովրատիոսի «Քերթողական արվեստը»։

5

Գրաքննադատական հետաքրքիր շատ դրույթներ են առաջ քաշվում Մ. Ջախջախյանի «Մուսայն առ Արամեան քերթողս» (1828) դիդակտիկ բռնահանգում[2]։ Քննադատական ամբողջական համակարգ ունեցող այս ծա-

[2] Մխիթարյան միաբանության հեղինակները սովորություն ունեին իրար առաջարկելու «նիւթ ինչ հանդերձ յանգական բառիւք, և ըստ այնմ պահանջեսցի զտաղն»։ «Քերթողը» պարտավոր էր տրված «յանգաւոր բայիւք և չափովք յօրինեսցէ ինչ կամ դարձուսցէ նմին պատասխանի»։ Դրանք բռնահանգ բանաստեղծություններ էին։ Բռնակարգ էին համարվում այն «տաղերը», որոնցում առաջարկված հանգերը դասավորվում էին անփոփոխ «կարգով» («Տաղք Մխիթարեան վարդապետաց», հ. 1, Վենետիկ, 1852, տե՛ս Ա. Բագրատունու առաջաբանը)։

վալուն չափածո երկում, որ առանձնահատուկ տեղ է գրավում հայ կլասիցիստական մտքի պատմության մեջ, Ջախջախյանը մտահոգվում է «զանհանգներգակն 'ի յԱրամեանց ջնջել զարատ» («Տաղք Մխիթարեան վարդապետաց», հ. 2, Վենետիկ, 1853, էջ 33)։ Ստեղծագործողներին գրական անհրաժեշտ դասեր տալու նպատակով նա ձգտում է պարզաբանել, ճիշտ է, հաճախ ընդհանուր և վերացական դատողություններով, պոետական արվեստի (մասամբ էլ թատերգության ու քննադատության) հիմնական հատկանիշներն ու սկզբունքները, բացահայտել քնարերգության տարբեր տեսակների լեզվաոճական առանձնահատկությունները։ Հարկ է նշել, որ Ջախջախյանի վրա ուժեղ է կլասիցիստական գեղագիտության և մասնավորապես Բուալոյի ազդեցությունը։ Վերջինիս օրինակով էլ նա իր հայացքներն արտահայտում է չափածոյի պատկերավոր եղանակով։

«Մուսայն առ Արամեան քերթողս», «բռնահանգ, բայց գեղեցիկ տողերով քերթվածի մեջ» (Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. 4, Երևան, 1970, էջ 563) քննադատի խոսքն անընդհատ ուղղված է դեպի «քերթողը»։ Շարադրանքը տարվում է «մուսայի» անունից. «Ժամ արդ լըսել զինչ տարփողեն մուսայքն ասուն» («Տաղք Մխիթարեան վարդապետաց», հ. 2, էջ 33) երկի սկզբում ազդարարում է հեղինակը։ «Թէ առնուս 'ի միտ զոր պատվիրեմ», «այս մեր պատգամ», «թէ ժամ չունիս խնկել ըստէպ ըզմեր բագին...», «Օգտի զարմիդ եմք փափաքող քան 'ի մեր գով», «դարձիր 'ի գործ». նման հռետորական դիմում-արտահայտություններ հաճախ են հանդիպում Ջախջախյանի երկերում։ Շարադրանքի այդպիսի կենդանի ոճի շնորհիվ քննադատի խոսքը դառնում է առավել անմիջական ու ներգործուն, կապ է ստեղծվում հեղինակի և «քերթողի» միջև։

Ջախջախյանը քնարերգության մասին խոսում է ընդհանուր ձևով և չի անդրադառնում որևէ կոնկրետ ստեղծագործության։ Նա մատնանշում է «քերթողութեան» ձևաիմաստային մի շարք թերություններ, որոնցից ստեղծագործողը պիտի զգուշանա։ Դրանցից է «երկայնաբանությունը», որ լրիվ հակադիր է իմաստի և ձևի պարզության, հստակության և նպատակահարմարության կլասիցիստական սկզբունքին։ Տեսաբանը քննադատում և երգիծում է այն «քերթողներին», ովքեր

Երկայնաբանք ոլորտապատք և քան զնփրատ.
. . . . . .
Եւ մինչ կարծեմք ճախրել նոցին 'ի յՈղիմպոս,
Նոքա յիւրեանցն անդրէն վիժեն մրթին 'ի փոս։

Քննադատի համոզմամբ, բանաստեղծությունը պետք է լինի պարզ և նրբագեղ, բայց ոչ մշուշոտ և մանվածապատ.

Այլ պահոյնք աչաց հաճոյք և ցանկալիք,
Բայց դէմք չքնաղք 'ւ 'ի ձորձ անզարդք միշտ գեղանիք։
Այլ ըզպատկեր վայելչագեղ ըսքողեսցէ
Քող ոչ կապերտ անթափանցիկ 'ի յարկանէ։

Բուալոյի կարծիքով, ստեղծագործության ոճը պետք է լինի «հասարակ, բայց ոչ անարվեստ» (Բուալո, Քերթողական արվեստ, Երևան, 1980, էջ 39)։ Համանման միտք է Ջախջախյանն արտահայտում «Գանգատ Պառնասայ հ։

գատաստան Ապոզոնի» (1824) չափածո երկում։ Նա այսպիսի տեսակետ է զարգացնում Ա. Բագրատունու մի բանաստեղծության վերաբերյալ. «Բարի են հիւսածք և 'ի լար հայկյան, բայց հիւսն է անշուք» («Տաղք Մխիթարյան վարդապետաց, հ. 2, էջ 41)։ Գտնելով, որ ոճը չպետք է լինի «անարվեստ» և «անշուք», նա շեշտում է գեղարվեստական պատկերավորության միջոցների չափավոր և հստակ օգտագործման կարևորությունը։

Ջախջախյանը դատապարտում է նաև բռնազբոս և անբնական ոճը։ «Ըստեղծուածք բառից մի բռնաճինք այլ ինքնաբերք»,— գրում է նա[3]։

Մյուս թերությունը, որ հատուկ է «կեղծ հագներգուների» գրվածքներին, գրական ավելորդ ձևերի օգտագործումն է՝ բառական անտեղի կրկնություններ, «պայթիւն բոմբիւն բայից բառից», «գեղեցիկ» հանգեր, «աշխոյժք կոկոզացեալ» և այլն, որով խախտվում է բանաստեղծության ձևի և իմաստի դաշնությունը։

Ջախջախյանի կարծիքով, քերթողը պարտավոր է ուշադրություն դարձնել բառերի և արտահայտությունների ճիշտ ընտրությանն ու հստակ կիրառությանը.

Թէ գոն իմաստք զոր չիմանաս՝ գու զայն նախ լոյծ,
Յետոյ անխիղճ այլոց 'ի լուր 'ի հանդես մոյծ։

Մի այլ՝ «Աշխոյժք ի քերթողութեան չափ և պէսպիսութիւն» բռնահանգում նա գտնում է, որ բանաստեղծության խոսքը չպետք է մթագնել.

Թէ անիմաստ է մի բարբառ, ոչ քաղցրանայ լարն 'ի կիթառ։

Բառերի պատշաճ և զգույշ օգտագործման հետ միասին անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել նաև ոտանավորի կառուցվածքին։ Ջախջախյանի համոզմամբ, բանաստեղծությունն ընդհանրապես մի քանի մասերից է կազմված՝ «նախերգանք», «ի մէջ» և «ի վախճան»։ Շատախոսության, «ոլորտապտույտների» պատճառով խախտվում է բանաստեղծության կառուցվածքային համաչափությունը։ «Հուր բորբոքելով» նախերգանքում նման քերթողները ստիպված շտապում են ի մէջ և ի վախճանին», որ չի կարող օգտակար լինել «երկայնամիտ խոնջ լսելեաց»։ Ըստ Ջախջախյանի, ոտանավորի «հյուսվածքը» (շարադրանքի եղանակը, տաղաչափական ձևերն ու լեզուն) հարկավոր է համապատասխանեցնել «նյութին», այսինքն՝ ձևը պետք է ենթարկել բովանդակությանը։

Գտնելով, որ քնարերգության մեջ չի կարելի վերարտադրել ամեն ինչ և որ բանաստեղծի խնդիրն է կատարել նյութի ընտրություն՝ բազմաբնույթ իրականության մեջ զատորոշել պոետորեն բարձրն ու ստորը, ընտիրն ու ան-

---

[3] Հակառակ այս մտքի, ոտանավորների զգալի մասը Ջախջախյանը գրել է բռնահանգերով, որ, հարկավ, «բռնաճինշը» ձևերից է։ Բավական է ասել, որ կամենալով ցուցադրել քերթողական իր արվեստը, միանման բռնահանգերով նա գրել է 19 բանաստեղծություն։ Սակայն որոշ դեպքերում (այդ թվում «Մուսայն առ Արամեան քերթողս» երկում) բռնահանգերը գրեթե չեն կաշկանդում հեղինակին։ Սկսած 10-ական թվերից, մոտ երկու տասնամյակ, Ջախջախյանը Մխիթարյան պոետիայի կենտրոնական դեմքն էր։ Նա «ամենուն բռնահանգեր կուտար և կառնույր», իր տաղերով «զամենքը կոգևորեր, կխրախուսեր, կքննադատեր և կուղղեր ի սեր գեղեցկին և վսեմին» (Բ. Սարգսյան, Երկուհարիւրամեայ գրական գործունեութիւն Վենետիկոյ Մխիթարեան միաբանութեան, Վենետիկ, 1905, էջ 259)։

արժեքը, գեղեցիկն ու այլանդակը, Ջախջախյանը հանդես է գալիս կլասիցիզմի հիմնական դրույթներից մեկի՝ «բարձր» պոեզիայի պաշտպանությամբ (այս առումով հատկանշական է «վեհիցն երգիչ» նրա արտահայտությունը)։ Նա հանձնարարում է.

Այս մեր պատգամ. ընտրել զոհար 'ի կոյտ քարի,
Եւ 'ի սերմանց ո՛ր է ցորեան և ո՛ր զարի։

Նման շնորհ չունեցող բանաստեղծը պարտավոր է «լքել քնարը» և «մի խոյասցի յՈղոմպիա»։

Քնարերգության առջև բարձր խնդիրներ առաջադրող հեղինակը, բնականաբար, չէր կարող անտեսել ճաշակի հարցը։ Ջախջախյանի կարծիքով, որոշ բանաստեղծների «սիրտք եռանդունք» են, բայց «ոչ պատեհ առ նոցա քիմք», այսինքն՝ միայն ոգևորությունն ու խանդավառությունը բավարար չեն բանաստեղծ դառնալու համար։ Այստեղ քննադատը առաջադրում է կլասիցիզմին բնորոշ մի դրույթ. բնատուր շնորհ և գրական վարպետություն ունենալու հետ մեկտեղ բանաստեղծը պետք է կարողանա ոտանավորի նյութի և լեզվի ու կառուցվածքի նպատակահարմար ընտրություն կատարել, որ հնարավոր է միայն նուրբ ճաշակ ունենալու դեպքում։

Նկատի առնելով հայ քննադատի գրական հայացքներն իրենց ամբողջության մեջ, կարելի է ենթադրել, որ «քիմք» (այլ տեղերում նա օգտագործում է նաև ճաշակ բառը) ասելով հեղինակը նկատի ունի պոեզիայի սկզբունքներին հավատարիմ մնալու ընդունակությունը։ Միայն նուրբ ճաշակ ունենալու դեպքում է հնարավոր կիրառել գրական այդ սկզբունքները։ Հակառակ դեպքում բանաստեղծը անկարող է պահպանել գրական երկի իմաստային ու կառուցվածքային ամբողջականությունը։

«Մուսայն առ Արամեան քերթողս» բռնահանգում քննադատը հարևանցիորեն անդրադառնում է բանաստեղծության տեսակներին։ Ժանրերի տարբերակման հարցում Ջախջախյանը հիմք է ընդունում մոտիվը (տրամադրությունը), երբեմն էլ նյութը։ Որոշակի դեր է հատկացվում նաև լեզվաոճական միջոցների ընտրությանը։ Ըստ Ջախջախյանի, ստեղծագործողը պետք է գիտենա գրական տարբեր տեսակների առանձնահատկությունները, որովհետև այս կամ այն տեսակը որոշակի, մյուսներից տարբեր պահանջներ է առաջադրում։

Բանաստեղծության նյութի (բովանդակություն) և նրանում արտահայտված այս կամ այն տրամադրությանը համապատասխան հարկավոր է արտահայտչական այլևայլ ձևեր, բանաստեղծական լեզու և ոճ ընտրել. այսպես է պատճառաբանվում գրական տարբեր տեսակներում տարբեր գրելաձև ընտրելու անհրաժեշտությունը։ Ջախջախյանը խորհուրդ է տալիս.

Լիջիր պատկառ յազդ ազդ նիւթոց զոճ փոփոխել.
Չէ քաղցր երգիչ որ զմի ուսաւ ըզյար բախել։

Քննադատի համոզմամբ, «վսեմ տարազով» պինդարյան տաղի՝ այսինքն՝ քնարական հանդիսավոր բանաստեղծության մեջ, չպետք է «մոլեգին ընդոստ» լինել։ Հակառակ դրան՝ «գոռ մարտը» պատկերելիս հարկավոր է «բարձրացնել ձայնը»։ Չպետք է «զուգաձայն երգել» կամ էլ «'ի նոյն 'ի թել հարկանել» պատմական հայտնի անհատներին. հարկավոր է շարադրանքի բազմազան եղանակին դիմել, օրինակ, «ըզգեղաղէշ դժբախտ» Արային, «կընատ»

Շարային, «քաջ» Արամին «երգելիս»։ Եթե քերթողը «անմեհացեալ է իբրև առյուծ, բայց «սիրտն ի հիւծ» («Տաղք Մխիթարյան վարդապետաց», հ. 2, էջ 34—37), այսինքն՝ բանաստեղծության մեջ ի հայտ է գալիս նյութի և ոճի աններդաշնակություն, ապա այն ընթերցողին չի կարող հուզել։ Բանաստեղծության մտահղացման և կատարման միջև չպետք է հակասություն լինի։

Ջախջախյանը ներկայացնում է բանաստեղծության շարադրանքի եղանակի վերաբերյալ իր պատկերացումը.

Լիցին հիւսածք միշտ յելեալ որպէս յալի
Որ մեղմ 'ի սիւք քաղցրածիծաղ գայ թաւալի։

Այստեղ քննադատը նկատի ունի գրելաձևի անկաշկանդ տոնն ու մեղեդայնությունը։

Գրելաձևի տարբեր երանգները՝ մեղմ հանդիսավոր ու վեհ պետք է ներդաշնակել նյութին, այլապես կառաջանա բովանդակության և արտահայտչական միջոցների անհամապատասխանություն, որը վճռականորեն մերժվում է Ջախջախյանի կողմից։ Քննադատը ստեղծագործողի ուշադրությունն է հրավիրում քնարերգության բազմազանության վրա.

Ոչ մի է շունչ 'ի պատնասեան երկնիլ լերին,
Որ 'ի ստորեայ շնչէ պլուէտս ազգի ազգին.
Ոմն վրսեմ և ոմն ահեղ, շանթ է այլ ոք,
Ոմն դողարիկ՝ կեսք դիւրընթացք, և սա ողոք.
Ոմն 'ի յիմաստ ճեմեալ նազի՝ ոմն համառօտ։

Ջախջախյանի ըմբռնմամբ, գրականությունը պետք է հետապնդի ոչ միայն գեղարվեստական, այլև հասարակական՝ բարոյական, ճանաչողական, ինչպես նաև հայրենասիրական նպատակներ։ «Նիւթ քերթածաց» պետք է լինեն «ուղղութիւնք հանճարիմաստ», «խոտումն ախտից», «կրթութիւնք մտաց հրահանգ» (նույն տեղում, էջ 35, 36)։ Ջախջախյանը բանաստեղծներին կողմնորոշում է դեպի հայ հին կյանքը՝ «նվագել ըզՀայկազանց պէսպէս արած» «դարուց դարուց զոր ինչ զբրեաց մեծն Արագած»։ Քնարերգության մեջ այդ թեմաները արծարծելու համար անհրաժեշտ է ուսումնասիրել քերթողության առանձնահատկությունները և գտնել արտահայտչական համապատասխան ձևեր։ Ըստ Ջախջախյանի, կան քերթողներ, ովքեր խոստանում են «ոսկի ընտիր» և փոխարենը ընթերցողին մատուցում են «սուտ»։ Նման բանաստեղծները «երգել զիա՞ոդ իշխեն ըզվէս Տիգրան» (նույն տեղում, էջ 36)։

«Մուսայն առ Արամեան քերթողս» երկում, թատրոնի կապակցությամբ, Ջախջախյանը արդեն հատուկ կերպով շոշափում է գրականության էթիկական ազդեցության հարցը։ Նրա համոզմամբ, «չեն հաճ Մուսայք ընդ հագներգուաց» «որք Պատնասեայ բերեն արատ և են թշվառ»։ Օգտագործելով ինչպես անտիկ, այնպես էլ կլասիցիստական դրամայի տեսական դրույթները և ընդունելով թատրոնի զգացմունքային ազդեցության կարևորությունը, Ջախջախյանը միաժամանակ մեծ տեղ է հատկացնում նրա դիդակտիկ կողմին՝ էթիկական նորմերի հաստատմանը։

Թէ յարտասուաց զոր արկանեն 'ի կեղծ դիպուած
Ոչ շահի սիրտ՝ եղուկ կարդամ զազնիւ կաթուած.
Թէ պատկերեալն 'ի թատրոնիդ ահեղ ոճիր
Սէր և ոչ ահ ստանէ 'ի սիրտ՝ մեծ է բասիր։

Պարսավելի համարելով այն ողբերգությունները, որոնք հանդիսականի մեջ առաջացնում են սեր և ոչ թե սարսափ, Ջախջախյանը մերժում էր ընտանեկան բարքերը, սերը, դավաճանությունը և այլ կարգի բարոյական ախտերը ներկայացնող թատրոնը։ Դրա հետևանքով էլ թատրոնը, որ կոչված է լինելու «շուք գերարբուն» և «ազգաստության դպրոց», դարձել է «ախտից տուն»։ Սա անշուշտ ելնում է քննադատի միտքը ճիշտ ըմբռնելու համար Մխիթարյան դրամատուրգների գեղարվեստական փորձից, որոնց ողբերգություններում բացակայում է սերը։ Հայտնի է, որ կլասիցիզմի հայ տեսաբաններ է. Հյուրմյուզյանը և Պ. Մինասյանը նույնպես այն տեսակետին էին, թե սերը չպետք է դառնա ողբերգության նպատակ, գործողության գլխավոր շարժառիթ։ Հենց դրանով էր բացատրվում այն փաստը, որ անտիկ և ֆրանսիական գրականության այն նմուշներն են գրավում հայ կլասիցիստների ուշադրությունը, որոնցում սիրային ինտրիգը բացակայում է (Ժ. Ռասինի «Գոթոզիան», Վոլտերի «Հռոմ ազատյալ» և այլն)։

«Մուսայն առ Արամեան քերթողս» երկում Ջախջախյանը անդրադառնում է քննադատության հարցերին։ Եթե «քերթողությունը» բնատուր շնորհի արդյունք է և եթե այն ունի որոշակի իմացական ու դաստիարակչական արժեք, ուստի այդ օրենքները ենթակա են ճանաչման, որի համար էլ կոչված է գրական քննադատությունը։ Նա ստեղծագործողներին խորհուրդ է տալիս.

Թէ զոք գոցես քեզ անխաբ քննիչ,
Մեծ է քո բաղդ, լիցիս յապայն վեհիցն երգիչ։

Կարելի է ենթադրել, որ «անխաբ քննիչ» ասելով հեղինակը նկատի ունի այն, որ պետք է ունենալ խոր գիտելիքներ և ճաշակ՝ զանազանելու ոտանավորի իրական արժեքներն ու թերությունները։ Հակառակ դեպքում, չպետք է զբաղվել բանաստեղծության քննությամբ, որովհետև.

Անփորձն 'ի տաղ՝ Ապողոնի մի տացէ դաս,
Եւ կամ քննիչ նրստցի երգոց

. . . . . .

Յունայն անկուած գիւր ժամ և ջան մի

Հեղինակի հայացքների մասին կարելի է բավականին հստակ պատկերացում կազմել, եթե նկատի առնենք, որ «Մուսայն առ Արամեան քերթողս» երկը տեսական-քննադատական մի ամբողջական և ինքնատիպ աշխատություն է։

6

Հայ կլասիցիզմի գրական քննադատության մեջ ուրույն տեղ ունեն Ե. Սեթյանի «Արուեստ ճարտասանութեան» (Վենետիկ, 1832), Ս. Սալլանթեանցի «Հրահանգ ճարտասանութեան կամ ճառաբանութեան» (Մոսկվա, 1836), Ղ. Ինճիճյանի «Դարապատում» (Վենետիկ, 1827) աշխատությունները։ Իր բազմահատոր «Դարապատումի» վերջին գրքի առաջաբանում («Առ բանասերս») Ղուկաս Ինճիճյանը (1758—1833), տալով գրական ժանրերի (ողբերգություն, կատակերգություն, քնարերգություն, ներբող, սոնետ, հովվերգություն և այլն) համառոտ բնութագրումները, հանգամանորեն քննության

է առնում «բանաստեղծություն» հասկացությունը, ձգտելով որոշարկել քննադատության առարկայի սահմանումը։

Պետք է նկատել, որ Ինճիճյանը այդ հասկացությունը դեռևս հստակորեն չի սահմանազատում առհասարակ բանասիրությունից և, ինչպես անտիկ աշխարհի պոետիկաներում ու քերականների աշխատություններում, քննադատությունը դիտում է որպես գրականության մասին դիտության անբաժանելի մասը։ Մանրամասնորեն անդրադառնալով «Դոիդիդոս» բառի ծագումնաբանությանը, Ինճիճյանը գտնում է, որ հայերենում դրա համարժեքը «դատող» բառն է, ուստի և առաջարկում է «կրիտիկա» բառը թարգմանել բանադատություն, իսկ «կրիտիկոսը»՝ բանադատ։ Այնուհետև նա բերում է այդ բառի համարժեքները՝ «դատողականություն», «կշռադատություն», «ուղղադատություն» և հաստատում, որ դրանք ինքնին միակողմանի ու նեղ սահմանումներ են ու չեն կարող լիովին փոխարինել «բանադատություն» հասկացությանը։ Ինճիճյանը քննադատության սկզբնավորումը վերագրում էր անտիկ աշխարհին։ «Այս արուեստ Դոիդիդայի,—գրում է նա,—ի սկզբան անդ ի վար արկաւ ի դատումն գրուածոց բանաստեղծից, մանաւանդ Հոմերոսի. ըստ որում բազմաց երգելով ի բերան առեալ զոտանաւորն Հոմերոսի՝ բաղում այլայլութիւնս մուծեալ էին ի նոսա, որպէս և ի յօրինուածս յայլոց բանաստեղծից, յայսմանէ բաղումք փոյթ յանձին կալան յորոշել զսուտ տողան, ի ճշմարտէն, զպակասեալն լնուլ, և յավելեալն ի բաց յապաւել» («Դարապատում», հ. 7, էջ 5)։ Այնուհետև նա թվարկում է մի շարք անտիկ քննադատների (Դեմետրիոս, Երատոսթենես, Արիստարքոս, Ապողոդորոս, Զոիլոս և այլք), որոնք կարողանում էին որոշել «զհարազատ գործս իւրաքանչիւր մատենագրաց ի սուտ գործոց» (նույն տեղում)։ Բանասերի կարծիքով, անտիկ քննադատները իրենց հիմնական խնդիրն էին համարում «դատել և յորոշել զսուտ և զստույգ գործս» ոչ միայն չափածո և արձակ գրվածքներում, այլև քերականական և պատմական աշխատություններում։ Այստեղ նա հատկապես ընդգծում է գրողի լեզվի ու ոճի մանրազնին քննության, ինչպես նաև գրական ստեղծագործության գեղարվեստական ու հասարակական-բարոյական որոշակի չափանիշների վրա հիմնվող գնահատման անհրաժեշտությունը։ Այսպիսով, Ինճիճյանը քննադատության նպատակը համարում է «դատել զբանս և ոչ զքաղաքական դատս», իսկ քննադատ է կոչում «այն անձինս, որք ի բանասիրականս քաջ դատող եղեն կազմուածոց բանից» (նույն տեղում)։

Ինճիճյանը հետաքրքիր դիտողություններ է կատարում նաև «քերթողություն» բառի ծագումնաբանության վերաբերյալ։ Նրա կարծիքով, «քերթող» բառը հունական կրիտիկոս անվան կրճատված ձևն է («քռեթողը» դարձել է «քերթող»)։ Այնուհետև քերթող սկսեցին անվանել այն մարդկանց, որոնք «քաջ դատող եղեն կազմուածոց բանից՝ քերականական շատագրածաց՝ զատող օրինակաց գրոց մատենից՝ և ի նոսա պարունակեալ բանից՝ նաև հեղինակաց առաւել պատմագրաց՝ դատելով որոշելով զուղղագիրն ի սխալագրոյն» (նույն տեղում)։ Պատասխանելով այն հարցին, թե ինչու բանաստեղծությունը սկսեցին անվանել քերթողություն, նա մեկնաբանում է, թե կրիտիկայի արվեստը կամ «դատման բանիցը» սկզբում ի հայտ եկավ բանաստեղծների «գրուածքների» քննության ընթացքում, իսկ դրանք յուրաքանչյուր լեզվի «գերազանց գործեր» են, այսինքն «գերազանց գործ քերականութեան, որ

ասուցանէ զգեղեցկութիւն նոյն լեզուին» («Դարապատում», հ. 7, էջ 9—10)։ Եվ որովհետև քննաբանվում են բանաստեղծների գործերը, ուստի «այնպես դատելն կամ քերթողութիւն առնելն լինէր իբր բանաստեղծել»։

Առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում Ինճիճյանի որոշ դատողությունները պոեզիայի մասին։ Առհասարակ նա մի անփոխարինելի հմայք է վերագրում բանաստեղծությանը, շեշտելով պոետական խոսքի հուզական ներգործությունը, պատկերավորությունը, նկարագրությունների գունագեղությունը։ Նկատելով, որ կան բանաստեղծներ, որոնք «գիտութեանց դժվարին լեռները տեսնալով՝ հեռվանց կքալեն, իրենց ղվարճալի երևակայությամբ ղվարճալի ծաղկոցներու բուրաստաններու մեջ կմտնան քաղելու...» (նույն տեղում, էջ 126)։ Ինճիճյանը ոչ պակաս հիացմունք է արտահայտում նաև այն բանաստեղծների հանդեպ, «որոնք խոսքով պատկեր կքաշեն, գուներուն տեղը նոր նոր իմաստներ՝ արթնցնող խոսքեր, աղվոր բառեր կբանեցնեն, քո առջիդ լեռներ, ջուրեր, կենդանիներ և այլն անանկ կբերեն, որ իբր թե աչքիդ մեկ դիտակ (տյուրբին) մը դրած ըլլար՝ անանկ չերևցած բաները հեռվանց կը ցցնեն, ամենևին բնականին նմանը կբերեն, գուցե բնականեն ավելի աղվոր» (նույն տեղում, էջ 60)։ Առաջին կարգի բանաստեղծներից նա հիշատակում է Գեսներին, երկրորդներից առանձնացնում Ռուսսոյին և Ալեքսանդր Պոպին։

Ինճիճյանը ընդունում է բանաստեղծական պատկերի ճշմարտացիությունը, մի ճշմարտացիություն, որ գեղարվեստական փոխաձևության մեջ ավելի կատարյալ է, քան իրական պատկերը։ «Եւ իրաւ,—գրում է նա,—ինչ զարմանալի պատկեր կքաշե բանաստեղծը. թե որ արարածաց վրա կխոսի՝ գիտես թե անոր գրչին տակը, արարածները կփոխվին, շատ կերպ բաներ միտքդ կբերե անոնց վրա, որ աչքովդ չես կրնար տեսնալ, թէ որ պատմութեան ու պատերազմաց վրա կխոսի՝ գիտես թե քեզ հոն կտանի. անանկ կենդանի կստորագրէ. կքաշէ՝ որ մեկ պատկերահան մը չի կրնար քաշել»։ Այս վերստեղծման մեջ պատկերը ուրույն հմայք է ստանում, անգամ տգեղը և այլանդակը ներկայանում են իբրև գեղեցիկ։ «Բանաստեղծը,—գրում է նա,—երբ որ մարդուս ներսի կիրքերը, բարկությունը, հպարտությունը՝ ասանկալ առաքինությունները կքաշե, որ ամենևին չեն երևնար, չէ թէ դուներով՝ հապա անանկ խոսքեր հնարելով, որ գույնը չի կրնար քաշել, անտեսանելի բաները աչքիդ դիմացը կբերե, մոլությունը գտնելու բան մը ընել կուտայ, առաքինությունը ցանկալի, թէ որ խրատ տալու ըլլան պատուերքները, որ լեղի կերևնան մարդուս՝ բանաստեղծին խոսքովը կանուշնան, միևնույն խոսքերը՝ որ բնաբանը, պատմաբանը, բարոյականը կզուրցեն, բանաստեղծին բերնովը զուրցվածին պես՝ ամմէննալ կփոխվին, անուշ գեղեցիկ բաներ կերևնան» (նույն տեղում, էջ 61)։

Հայկական կլասիցիզմի քննադատության ուշագրավ էջերից է Եփրեմ Սեթյանի «Արուեստ ճարտասանութեան» (1832) աշխատությունը։ Թեև նա չի օգտագործում «քննադատություն» հասկացությունը, այնուամենայնիվ նրա այն մտքը, թե պետք է «ունել զախորժակս կիրթ ընտրութիւն գրաւորական վաստակոց, որպէս զի տիրաբար կարող լիցին որոշել զլաւն յանարգէն», ցույց է տալիս, որ տեսաբանը որոշակի խնդիր է հատկացնում գեղագիտությանը՝ ընթերցողի մեջ զարգացնելու դատելու և ընտրելու ընդունակություն, որպեսզի նա կարողանա տարբերակել բարձրարժեք գեղար-

վեստական երկը թույլ ստեղծագործություններից, գեղեցիկն ու կատարյալ ընկալելու ճաշակ և այլն։

Ինչպես Սեթյանը, նույնպես և հետագա շրջանի հայ կլասիցիզմի տեսաբանները գրականության վերաբերյալ «դատը» անմիջականորեն կապում են գեղագիտական հասկացությամբ դիտված ճաշակի կամ, ինչպես իրենք են անվանում, «ախորժակի» հետ։ Դա արտահայտում է որոշակի ձգտում՝ տեսությունը (ավելի դեպքում՝ գեղագիտությունը) զուգակցելու քննադատությանը։ Եվ պատահական չէ, որ նրանք քննադատության վերաբերյալ իրենց դատողություններում առանձնահատուկ տեղ են տալիս ճաշակի (ինչպես նաև՝ գեղեցիկի) պրոբլեմին։

Սեթյանի կարծիքով, հանճարը արվեստի «հնարողն» է, իսկ ճաշակը՝ «դատողը»։ Ճաշակը համարելով «ընտրության» (որի տակ նա հասկանում է «գրավորական վաստակի դատը») կարևոր նախապայմանն ու անհրաժեշտ միջոցը, նա անդրադառնում է դրա առանձնահատկությունների բնութագրմանը, քննության առնելով հասկացության համարյա բոլոր կողմերը՝ անհատական և հասարակական, սոցիալական միջավայրի դերը ճաշակի զարգացման գործում, ճաշակի նորմատիվ ըմբռնում և այլն։

Ն. Սեթյանի ընկալմամբ, ճաշակ հասկացության ընդգրկման շրջանակը բավականին լայն է. շնորհիվ կիրթ ճաշակի կարելի է գնահատել ոչ միայն գեղարվեստական ստեղծագործությունները, այլև ընդհանրապես բոլոր «գրաւորական» երևույթները, այդ թվում՝ ճարտասանական ճառերը։ Նա ճաշակը կապում է թե՛ գեղագիտության և թե՛ բարոյականության հետ։ «Ախորժակն է կարողութիւն խտրելոյ ընդ լաւն և ընդ յոռին և ընդ միջական» («Արուեստ ճարտասանութեան», էջ 171)։ Ն. Սեթյանը իրավացիորեն ճաշակի զգացումը կապում է գեղեցիկի հետ և գտնում, որ արվեստները հետապոտում են բարին և գեղեցիկը։ Նա դրանով նշում է գեղարվեստականի ու բարոյականի միասնությունը արվեստում։

Ն. Սեթյանը «ախորժակ» և «ընտրություն» հասկացությունները պատկերացնում է իբրև մի միասնություն։ Նա գտնում է, որ «զայս կարողութիւն ընտրութեան և ախորժակաց յամենայն մարդիկ տեսանեմք բանաւորեալ», որովհետև չկան մարդիկ, որոնք չհաճեն «բարեկարգը», «մեծը», «նորատեսիլը», «գեղեցիկը»։ Այստեղից նա հանգում է այն եզրակացության, թե «բնածին են 'ի մարդում ընտրութիւն և ախորժական բերկրութիւն ընդ հաճելին» (նույն տեղում)։ Սակայն ընտրելու և դատելու զգացումը, որ ճաշակի անհրաժեշտ պայմանն է, ոչ բոլոր մարդկանց մոտ է հավասար, շատերի մոտ «թերի» է ու «անփորձ»։ Ճաշակների տարբերությունը Սեթյանը բացատրում է մարդու ներքին կարողության, կենսական և հասարակական, սոցիալական տարբեր պայմանների հետ, ըստ այնմ պատճառաբանում մարդկանց անհատական ճաշակների տարբերությունը։ Միաժամանակ նա ճաշակի տարբերության խնդրում տեսնում է նաև երկու կողմ՝ կրթություն և «հանապազորդություն», գտնելով, որ ճաշակը կարող է կատարյալ լինել միայն այս կողմերի միասնության մեջ։

Եվրոպական կլասիցիզմի տեսության մեջ արմատացած էր այն տեսակետը, թե ճաշակը հանդիսանում է մարդկային հոգու բնածին հատկությունը։ Հնդ որում, խոսքը վերաբերում էր բարձր հասարակությանը պատկանող

«բարեկիրթ» մարդկանց։ Հայ տեսաբանը որոշ վերապահությամբ է ընդունում այս տեսակետը։ Նա կատարում է անհրաժեշտ ճշտումներ ու ուղղումներ ճաշակի բնածին լինելու ըմբռնման վերաբերյալ։ Սեթյանի կարծիքով, մարդկանց անհատական ճաշակների միջև կան էական տարբերություններ. կան մարդիկ, որոնց «խեղաթիւր է մտացն դատաստան», կան նաև մարդիկ, որոնց «խեղաթիւր է ախորժ ընտրութիւն»։ Ճաշակը կարող է կատարյալ համարվել միայն այն դեպքում, երբ «խորագոյնս խելամտեալ յիրսն՝ գիտասցե ընտրել ընդ կատարեալն և ընդ թերին, ընդ հոյակապն և ընդ հարթ, առանց ընդ իրեարս խառնակելոյ» (նույն տեղում)։ Ըստ Սեթյանի, անհատական ճաշակը կարող է լինել «ուղիղ» միայն այն դեպքում, եթե այն համընկնում է հասարակական ճաշակին։ Ինչ վերաբերում է ճաշակի զարգացմանը, ապա «մտադիր ընթերցանութիւն քաջ մատենագրաց և համեմատութիւն օրինաց ընտրութեան ընդ գրաւոր վաստակս, հասուցանեն մինչ 'ի կարուտ ամբարձման ախորժակս, ուր և լրումն բնութեան և արուեստի» (նույն տեղում, էջ 174)։ Տեսաբանի կարծիքով, կատարյալ և կիրթ ճաշակ ունենալու համար անհրաժեշտ է երկու բան՝ ներքին զգացողություն և մտածողություն։ Առաջինը պետք է որոշի, թե արդյոք քննվող առարկան ամբողջովին նման է իրականին, համապատասխանում է գեղեցիկի պահանջներին և եթե այդպես չէ՝ երևան է հանում թերությունները։ Ներքին զգացողությունը (ինթուիտիվությունը) հավասար և նույնքան կարևոր նախապայման է կատարյալ ճաշակի։ Եթե ներքին զգացողությունը արդյունք է բնության, այսինքն բնածին է, ապա ճաշակի գիտակցական ունակությունը արդյունք է «արհեստի», այսինքն պայմանավորված է որոշակի կանոնների իմացությամբ։ «Ուղղութիւն կատարեալ ախորժակաց,—գրում է Սեթյանը,—է այն կատարելութիւն՝ զոր 'ի մտայ ընդունի, մօտ դնելով առ ամենայն իրս զպատճառս և զօրէնս ճշդրտութեանն, որով ոչ ընդ խառնէ զներհականս ընդ իրեարս, այլ զիւրաքանչիւրսն զատաբար զուգակշռեալ համեմատէ ըստ չափոն նմանակցութեան իւրեանց, հայեցեալ յառավելութիւն միոյն քան զմիւսն յիւրում աղգի» (նույն տեղում)։

Բացի արվեստի կանոնները գիտենալուց, պետք է կարողանալ ընտրել «խանտաղատելին», «գորովելին, զտենչ և զախորժակ 'ի գեղեցիկն»։ Եվ դա պետք է կատարել գրականության գեղագիտական, լուսավորական և բարոյական խնդիրները իրականացնելու նպատակով։

Իսկ ո՞րն է ճաշակի ընտրության նպատակը։ Ինչո՞ւ պետք է աշխատել կատարյալ դարձնել ճաշակը։ Սեթյանը գտնում է, որ եթե մարդիկ հասու են «բնական ախորժակաց և խելամտեալ ամենայն մասանց քաջ ընտրութեան», կարող են մարդել զանձինս 'ի քննութիւնս և 'ի համեմատութիւնս, ստանային տիրաբար զանփոփոխ և զանվրեպ կանոն դատաստան առնելոյզ 'ի վերայ ամենայն գրաւոր վաստակաց» (նույն տեղում)։ Այսպես կարելի է քննել և իմանալ, թե տվյալ գործը արդյոք համապատասխանում է բնության և արվեստի կանոններին («ընդ կանոնս արհեստին»)։ Ճաշակի վրա հիմնվող «ընտրությունը» երևան է հանում շեղվելու և հավատարիմ մնալու պատճառները, ցույց է տալիս, թե «յորում իցէ գեղեցկութիւնն», որով զվարճանում են և որտեղ է թերությունը, որից խորշում են մարդիկ։

Գրական երկը քննելիս Սեթյանը առաջ է քաշում գեղարվեստական կառուցվածքի միասնության գաղափարը, ասել է թե՝ այն չպետք է լինի «բազ-

մախառն» կամ «բազմամասն»։ Հետաքրքրական է, որ նման պահանջ, եվրոպական կլասիցիստների ազդեցությամբ, առաջ էին քաշում շատ հայ կլասիցիստ տեսաբաններ, դրա մեջ տեսնելով գեղարվեստական կատարյալ երկի ստեղծման անհրաժեշտ պայմանը և այս տեսակետից էլ քննադատում էին Շեքսպիրին՝ գործողության բազմապլան կառուցվածքով գեղարվեստական միասնության կանոններից շեղվելու համար։

Ոճի հարցը լուծելով ըստ կլասիցիստական երանգի՝ «ոճ մտածութեանն և գրութեան յամենայնի ազնուական իցէ, յարդարուն և յղկեալ», Սեթյանը առաջադրում է նաև գրականության հասարակական օգտակարության պահանջը՝ «զի իմաստ բանին բովանդակ օգտակար լինիցի» («Արուեստ ճարտասանութեան», էջ 176)։

Սեթյանն, այսպիսով, առաջադրում է գրական քննադատության մի քանի տարրերի տեսական հիմնավորումը, մշակելով գրական երկի վերլուծության որոշակի սկզբունքներ։ Հատկանշական է, որ, քննելով դիտակցականի ու ենթագիտակցականի, զգացականի ու տրամաբանականի դրսևորումները ստեղծագործական պրոցեսի ընդհանուր համակարգում, նա կարողանում է որոշ չափով ազատագրվել կլասիցիզմի կաշկանդումից։

7

Հայ քննադատական մտքի պատմության մեջ բացառիկ տեղ է գրավում Էդուարդ Հյուրմյուզյանի (1799—1876) «Առձեռն բանաստեղծութիւն» (Վենետիկ, 1839) աշխատությունը։ Հյուրմյուզյանը կլասիցիստական գեղագիտությունը ենթարկեց որոշակի համակարգման, ընդհանրացրեց հայ կլասիցիստական գրականության կուտակած գեղարվեստական փորձը և սահմանեց այդ ուղղության գրական-գեղագիտական սկզբունքներն ու առանձնահատուկ կողմերը։ Աշխատության մեջ նա վերլուծում է հայ միջնադարյան պոեզիայի տաղաչափական առանձնահատկությունները, պատմա-տեսական քննության ենթարկում գրականության հիմնական ժանրերը և տալիս մի շարք պոետիկական հասկացությունների բնորոշումները։ Հարցերի ընդգրկման լայնությամբ և վերլուծության խորությամբ Հյուրմյուզյանի աշխատությունը առանձնանում է հայկական կլասիցիզմի տեսական քննադատական գրականության մեջ։ Ուշագրավ է, որ տեսաբանն իր աշխատության մեջ հատուկ բաժին է հատկացնում գրական քննադատությանը («Զի՞նչ է քննադատություն»), շարադրելով իր ըմբռնումները առարկայի սահմանման և մեթոդի վերաբերյալ։ Ինչպես առհասարակ գեղագիտության, նույնպես և գրական քննադատության վերաբերյալ իր սկզբունքներով Հյուրմյուզյանը հավատարիմ է մնում եվրոպական կլասիցիզմի գեղագիտությանը։ Նա առաջ էր քաշում տեսական մշակված սկզբունքների վրա հենվող քննադատության անհրաժեշտությունը, հաստատելով գրական քննադատության կապը գեղագիտության հետ։ Գեղարվեստական ստեղծագործությունը պետք է գնահատվի ոչ միայն գաղափարական և էթիկական, այլ, ամենից առաջ, գեղագիտական չափանիշով։ Ըստ Հյուրմյուզյանի, քննադատի հիմնական նպատակն է «դատել ինչ գրաւորական ըստ կիրթ ախորժակաց, և ընտրել զհանգամանս կատարելութեանց նորա և թերութեանց» («Առձեռն բանաստեղծութիւն», էջ 189)։ Քննադատության հիմքում պետք է ընկած լինի «կիրթ» ճաշակը, գրակա-

նության գնահատությունը գեղեցիկի դիրքերից։ Այս իմաստով նա քննադատի հիմնական արժանիքը համարում է գեղագիտական բարձր ճաշակը, և գրական երկի խոր վերլուծությունն ու ճիշտ գնահատությունը պայմանավորում է զարգացած ճաշակով։ Գեղեցիկը ընկալվում է ճաշակի շնորհիվ, ճաշակի էությունը հենց գեղեցիկն զգալն է, որը և դառնում է գրական երկի գնահատության չափանիշ։ «Զի՞նչ են ախորժակք մտաց. Զօրութիւն ընտրելոյ գեղեցիկն, և բերկրելոյ ընդ այն» (նույն տեղում, էջ 187)։

Ճաշակի զգացումը բնածին է և հատուկ է ամենքին, ասում է Հյուրմյուզյանը։ Այն կախում ունի «զգայարանների կազմության» և «իմացական զորության» հետ, սակայն վճռական դերը պատկանում է «դաստիարակությանն» ու «վարժությանը»։ Գումարվելով իրար, այդ գործոնները օբյեկտիվորեն պայմանավորում են մարդկանց ճաշակների բարձր կամ ցածր մակարդակը, անհատական ճաշակների տարբերությունը։ Հանդես գալով այն դրույթի պաշտպանությամբ, թե բոլոր մարդիկ էլ ունեն ճաշակի զգացում, Հյուրմյուզյանը միաժամանակ գտնում է, որ այն չի կարող բոլորի մոտ հանդես գալ «զուգահաւասար» չափով։ Որոշ մարդկանց ճաշակը հազիվ է նշմարվում, այլերը ունեն գեղեցիկի ընտրության «քաջակիրթ» ճաշակ։ Տեսաբանը ճաշակների տարբերությունը («լավ» կամ «հոռի») բացատրում է ոչ միայն բնածին ունակությամբ, այլև հասարակության մեջ անհատի գրաված դիրքով, սոցիալական աստիճանով և կուլտուրական մակարդակով։ Նա գրում է. «Վկայէ այսմ անհամեմատ խտիր փափկութեան ախորժակաց կիրթ և դաստիարակեալ ազանց և անկիրթիցն և խուժայնոց. և 'ի նմին իսկ 'ի միում ազգի խտիրն որ ընդ վարժեալս 'ի բանասիրութիւն և ընդ ռամիկն» (նույն տեղում, էջ 187—188)։

Ընդունելով անհատական ճաշակների գոյությունը, նա միաժամանակ նշմարում էր մասնավորի և ընդհանուրի փոխադարձ կապը, ըստ այդմ ենթադրելով, թե «թյուր և ապականյալ» ճաշակ կարող են ունենալ ոչ միայն առանձին անհատներ, այլև ամբողջ հասարակությունը մի որոշակի ժամանակաշրջանում։ Նման ճաշակը չի կարող պահպանել իր հարատևությունը, վերջիվերջո հաղթում է «բնիկ գեղեցկությունը», որը նույնական է «ընտիր ախորժակի» հետ։ Հետևելով ֆրանսիական կլասիցիստներին, Հյուրմյուզյանը քննադատում է գոթական ճարտարապետությունը, այն համարում «թյուր և ապականյալ» ճաշակի արտահայտություն, որ «առ մի ժամանակ մի զօրացեալ՝ դարձեալ խափանեցան» (նույն տեղում, էջ 192—193)։ Տեսաբանի քննադատությունն ուղղված էր գոթական ճարտարապետության ճոխ և ֆանտաստիկ շքեղության, «գերառատ» զարդարանքների դեմ, որը չէր կարող համապատասխանել կլասիցիստների պաշտպանած բանական պարզության ու հստակության սկզբունքներին։ Հյուրմյուզյանը գտնում է, որ բարձր ճաշակը ընդհանուր է, անփոփոխ է և նորմատիվ։ Անտիկ արվեստը համարելով «բնիկ» գեղեցիկի ու բարձր ճաշակի արդյունք և գտնելով, որ այդ արվեստի ուժն ու հմայքը հենց դրա մեջ է, Հյուրմյուզյանը ինչպես քննադատներին, այնպես էլ արվեստագետներին, հանձնարարում է կողմնորոշվել դեպի անտիկ աշխարհը, ուսումնասիրել և ընդօրինակել անտիկ հեղինակներին։ Միայն դրա շնորհիվ կարելի է կրթել քննադատի ճաշակը, ճիշտ «քննաբանել»։

Անցնելով ճաշակի դաստիարակության (ինչպես քննադատի, այնպես

էլ գրողի) խնդրին, տեսաբանը եզրակացնում է, որ մարդու ճաշակը զարգանում է որոշակի սիստեմի օգնությամբ։ Ճաշակը համարելով ճանաչողության արդյունք, նա ընդգծում է ճաշակի բացահայտման խնդրում գիտակցության (և ոչ թե ենթագիտակցության) վճռական դերը։ Գեղեցիկն ու ճաշակը լիովին ենթարկվում են բանականության վերահսկողությանը, ղեկավարվում նրա կողմից։ Այն, ինչ չի համապատասխանում բանականությանը, չի կարող գեղեցիկ լինել։ Վերջինս հնարավոր է ոչ միայն ճանաչել և գնահատել, այլև յուրացնել։ Ճանաչելու շնորհիվ գրողը կատարում է գեղեցիկի նպատակահարմար ընտրություն, իսկ քննադատն էլ երկի գնահատությունը հիմնում է գեղեցիկի կայուն սկզբունքների վրա։ Հյուրմյուզյանը ճաշակի օրենքները ցանկանում է օրինականացնել, ընդգծելով ճաշակի ձևաքննման խնդրում կանոնների ու օրենքների («կրթություն» և «վարժություն») վճռական դերը, շեշտելով ճաշակի նորմատիվությունն ու կարգավորությունը։ Այստեղից էլ՝ նա առաջ է քաշում նորմատիվ քննադատության պահանջը։ Քննադատությունը պետք է հիմնվի հաստատուն սկզբունքների վրա, գրական երկի վերլուծությանը հնարավոր է միայն գրականագիտական կայուն չափանիշների իմացությամբ։

Հյուրմյուզյանը գտնում է, որ քննադատը չի կարող հլնել սուբյեկտիվ ճաշակով պարտադրած քմահաճույքից։ Գեղագիտական չափանիշներից բացի քննադատությունը պետք է հիմնվի նաև հասարակական, գաղափարական և բարոյական որոշակի նորմատիվ սկզբունքների վրա։

Գրական երկի օբյեկտիվ քննարանության մասին իր գրույցը Հյուրմյուզյանը պաշտպանում է հետևողականորեն։ Նրա կարծիքով, որևէ ստեղծագործություն լսելիս կամ կարդալիս մարդիկ կարող են «հաճել կամ չհաճել ընդ այն», որը, սակայն, բավարար չէ այն «քննարանելու» համար։ Դա բացատրվում է նրանով, որ գրական երկի դուր գալու կամ չգալու միջոցով մարդիկ դրսևորում են իրենց անհատական ճաշակն ու նախասիրությունները, իսկ «քննարանության» համար դրան ավելանում են նաև իմացական այլ պահանջներ։ «Հաճելիության» և «դատաստանի» միջև կա խոր զանազանություն և քննադատը գրական երկը վերլուծելիս ու գնահատելիս պարտավոր է «ըզպատճառս յաւելուլ ղլաւութեան կամ ղյոռութեան իրեն», հիմնավորել և պատճառաբանել ստեղծագործության և՛ արժանիքները, և՛ թերությունները (նույն տեղում, էջ 190)։

Հյուրմյուզյանը առաջ է քաշում գեղարվեստական ճաշակի զարգացման երկու պայման՝ «մտադիր վերծանութեամբ քաջաց քերթողաց» և «խորագրնին տեսութեամբ ընտիր օրինակաց»։ Դրանցից առաջինը օգնում է գրողին «ի կատարումն ածել» «զբնատուր դգացումն իմանալի գեղոյ», իսկ մյուսը՝ «կրթելով զբանն 'ի քաջ ճանաչել զայն», օգնում է ստեղծագործողին ճանաչելու իր առարկան։ Նույնը վերաբերում է նաև քննադատին. նա ևս կարող է զարգացնել և կրթել իր ճաշակը միայն գեղարվեստական բարձրարժեք երկերի ձևական-իմաստային քննության շնորհիվ։

Հայկական կլասիցիզմը ևս, եվրոպականի նման, հավերժ «գեղեցկի իդեալը», «բարձր ճաշակը» փնտրում է անտիկ աշխարհում։ Անտիկ գրականությունը համարելով գեղեցկի ու ճաշակի բարձրագույն արտահայտություն, Հյուրմյուզյանը տրամաբանորեն գալիս է մի եզրակացության՝ այդ գրականությունը պետք է դառնա ուսումնասիրության առարկա, գեղեցիկը

ըմբռնելու և ճանաչելու միջոց։ Այսպես է Հյուրմյուզյանը հիմնավորում անտիկ արվեստագետների գրական-գեղագիտական ավանդների վերակենդանացման կլասիցիստական դրույթը։

Հիմնավորելով գրական քննադատության վերաբերյալ իր տեսակետները, Հյուրմյուզյանը անցնում է այն նորմատիվ սկզբունքների թվարկմանը, որոնք պարտադիր են գրական երկի կոնկրետ-տեսական քննության ընթացքում։ Նա առաջադրում է մեթոդաբանական հետևյալ սկզբունքները. «Առաջին պայման՝ միութիւն իրին, զի մի 'ի բազումս ցրուեալ խոնջեսցին միտք։

Երկրորդ՝ բազմակերպ զանազանութիւն մասանց, զի մի տաղտկալի լիցի բանն միօրինակ իրաց շարայարութեամբ։

Երրորդ՝ պատշաճ բաժանումն, այսինքն համեմատութիւն և կարգ յամենայն մասունս։

Չորրորդ՝ պատկանաւորութիւն հնարից առ ուշ նպատակին, օրինակ իմն՝ իմաստք գորովականք յեղերգութեան, յորդորողք 'ի խրատականս, զբօսացուցիչք 'ի հովուականս եւն։

Հինգերորդ՝ յստակութիւն և յատկութիւն ոճոյ, որ զամենայն իսկ շարագրածս ընտիր յօրինե, և գեղեցիկն և վսեմ առանց այնր անարդ է» («Առձեռն բանաստեղծութիւն», էջ 190)։

Ըստ Հյուրմյուզյանի, քննադատը պետք է ստեղծագործության մեջ փնտրի ձևական-իմաստային տարրերի տրամաբանական համաչափություն, ներդաշնակ պլան ու միասնություն և մերժի ստեղծագործության անկանոնությունն ու քաոսը։ Գեղարվեստական երկը պետք է ունենա ձևական իմաստային բանական կառուցվածք, որը գրողի կողմից պատճառաբանված և գիտակցված է։ Քննադատը իրավունք չունի ներողամիտ լինել թույլ երկերի նկատմամբ, որովհետև նրա խոսքը հասարակական արժեք է ներկայացնում. գրականության հիմնական նպատակը ընթերցողի «բարձր», «սիրտն» ու «ախորժակը» կրթելն է։

XIX դարի 50-ական թվականներից հայկական կլասիցիզմը որոշակի ճգնաժամ է ապրում, թեև նրա տեսական ու գեղարվեստական ուշացած արձագանքները ունենում են առանձին դրսևորումներ։ Այսպես, օրինակ, Է. Հյուրմյուզյանը 1864-ին թարգմանում է Ռասինի «Գոթոդիան», 1869-ին Ալֆիերիի «Մերովպէն», 1861-ին Ռասինի «Փեդրան», 1870-ին Վերգիլիոսի «Հովվականքը», 1873-ին «Բազմավեպը» տպագրում է կլասիցիզմի սկզբունքները հաստատող «Հայկական տաղաչափություն» և «Թարգմանության վրա» հոդվածները և այլն, մամուլում լույս են տեսնում կլասիցիզմի դրույթները պաշտպանող հոդվածներ ու ուսումնասիրություններ, սակայն դրանք արդեն անհարիր էին գրական-գեղարվեստական զարգացման ընդհանուր պրոցեսին։

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԳՐԱԿԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ XIX ԴԱՐԻ 30—40-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ։ ՄԵՍՐՈՊ ԹԱՂԻԱԴՅԱՆ

1

Թեև կլասիցիզմը տիրապետող ուղղություն էր XIX դարի առաջին կեսի հայ գրականության մեջ, այնուամենայնիվ արդեն 20—30-ական թվական-

ներին գեղարվեստական մտածողությունը միտումներ է ցուցաբերում սենտիմենտալիզմի և ռոմանտիզմի ոճական յուրացումների ուղղությամբ։ Անտիկ գրականության և կլասիցիզմի գրողներին զուգահեռ թարգմանվում և հեղինակություն են ձեռք բերում նաև Շեքսպիրը, Բայրոնը, Ռուսսոն, Կարամզինը, Ժուկովսկին, Կոլցովը, Բերնարդեն դը Սեն Պիերը և նորագույն գրականության այլ ներկայացուցիչներ։ Հայկական կլասիցիզմի գեղարվեստական փորձին զուգընթաց ասպարեզ են գալիս Հ. Ալամդարյանը, Մ. Թաղիադյանը, Խ. Աբովյանը, որոնք նախանշում են ազգային գրականության զարգացման նոր ուղղությունը։ Գրական կյանքը հատկանշվում է մի երկվությամբ, ուր համատեղվում են կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի գեղագիտական սկզբունքները, շատ հաճախ խաչաձևվելով միևնույն գրողի ստեղծագործության կամ նույնիսկ առանձին երկի պոետիկայի կառուցվածքում։ Այս իրողությունը որոշակի արտացոլում է գտնում գրական քննադատության մեջ, ձև տալով մի ուրույն էկլեկտիկական մեթոդի, որը գեղարվեստի տեսության գիտական իմացության հարցում հավասարապես դիմում է ինչպես Արիստոտելին, Հորացիոսին, Բուալոյին, նույնպես և Լեսինգին, Շիլլերին, Հերդերին, Հեգելին և ուրիշների։

Բայց ընդհանուր այս էկլեկտիզմի մեջ կարևորը հենց կլասիցիզմից սահմանազատվելու միտումն է, որ գրական քննադատական միտքը դիմորոշում էր դեպի դարաշրջանի գեղարվեստական առաջընթացը, նոր ուղիների վրա դնելով ազգային գրականության զարգացումը։ Գրական հայացքների մեջ կատարվող այս բեկումը միանգամայն որոշակի էր գիտակցում Ալամդարյանը, վկայակոչելով Ա. Կարամզինի խոսքերը տաղանդի և գրողի կոչման վերաբերյալ. «Ասում են, թե գրողը պետք է ունենա տաղանդ, գիտելիքներ, սուր, խորաթափանց միտք, վառ երևակայություն և այլն։ Ճիշտ է, բայց այդքանը բավական չէ։ Գրողը պետք է ունենա նաև բարի, քնքուշ սիրտ, եթե նա ցանկանում է լինել մեր հոգու բարեկամը և սիրելին... Դու ցանկանում ես հեղինակ լինել՝ կարդա մարդկային դժբախտ ցեղի պատմությունը և եթե քո սիրտը արյունով չլցվի, թո՛ղ գրիչը»։

Ժամանակի գրական քննադատական մտքի տեսական գլխավոր դրույթներից մեկը պատմականության ըմբռնումն էր։ Գրականությունը անբաժանելի է դիտվում ժողովրդի պատմությունից և որպես այդպիսին տեղադրվում պատմության ընդհանուր հասկացության սահմաններում։ Դրանով պետք է բացատրել գրականության մասին գիտության ձևավորումը։ Սուքիաս Սոմալյանի «Շրջան Հայաստանի գրականության պատմության» (իտալերեն, Վենետիկ, 1829), Կառլ Նեյմանի «Քննություն հայոց գրականության պատմության» (գերմաներեն, Լայպցիգ, 1836), Ստեփանոս Նազարյանի «Թռուցիկ ակնարկ հայկական գրականության վրա մինչև XIII դարի վերջը» և «Տեսություն նորագույն շրջանի հայկական գրականության պատմության» (ռուսերեն, Կազան, 1844, 1846) ձեռնարկները հիմք են դնում հայ գրականության պատմագրությանը։ Հայ գրականության իբրև պատմական պրոցեսի գիտակցումը և նրա օրինաչափությունները երկրի պատմության յուրահատկություններով դիտելն ինքնին ելնում էր ազգային գրականության ինքնության գիտական ըմբռնումից։ Սա արդեն անդրադարձնում է այն մտայնությունը, որ եթե գրականությունը անցյալում

եղել է պատմության արտացոլումը, ուրեմն ժամանակակից գրականությունը կոչված է արտացոլելու իրական կյանքն իբրև պատմություն՝ մարդու հոգեկան-հուզական, սոցիալական, ազգային ու քաղաքացիական գոյության բազմակի դրսևորումների մեջ։

Լուսավորական գաղափարաբանությունը, որ հայ իրականության մեջ արտահայտություն գտավ եվրոպական իդեալի ձևով, որոշակի ուղղություն էր թելադրում գրական քննադատությանը ազգային գրականության զարգացման ուղիների վերաբերյալ։ Փորձելով կապ ստեղծել համաշխարհային գեղարվեստական զարգացման պրոցեսի հետ, քննադատական միտքը առաջադրում է գրական կյանքը նորոգելու պահանջը։ Այս իմաստով նա առանձնահատուկ նշանակություն է հատկացնում թարգմանությանը, որպես ազգային գրականության ձևավորման ու հարստացման միջոց։ Թաղիադյանը, Սրովյանը, Ալիշանը տեսական հիմնավորում են տալիս թարգմանությանը, ընդգծելով սակայն ընտրության անհրաժեշտությունը ըստ ազգի բարոյական, հասարակական օգտավետության սկզբունքի։ Սակայն բարոյական օգտավետության սկզբունքը պահպանողականների գրական ըմբռնումներում վերաճում էր մի ուրույն ազգային տոկետիզմի, որը դեմ ընթաց էր հասարակական զարգացման խթանող քննադատական ուղղությանը։ Գաբրիել Այվազովսկին հայ գրականության դիդակտիկան ընկալում էր այն չափով, որչափով այն չի խախտում ազգային բարոյականության հավիտենական կարգը։ Այս իմաստով նա դերադասություն է տալիս բանաստեղծության առակագրական տեսակին, «որ առանց նեղացնելու կխրատե, առանց սիրտ կոտրելու կհանդիմանե, առանց ձանձրացնելու կամ հոգնեցնելու կզվարճացնե»։ Բարձր գնահատելով հովվերգական դեղոնները, նա ափսոսում է, որ մեր նախնի «ոսկեղեն գրիչները չեն թողել Թեոկրիտոսի և Վիրգիլիոսի հովվերգությունների նման գործեր, «...մանաւանդ որ մեր ազգային բնական խաղաղասեր ու հանդարտ բնավորություն շատ հարմար կերևնա այս տեսակ բանաստեղծությանը» («Բազմավեպ», 1845, էջ 303)։

Սա մի սահման է, որից այն կողմ Այվազովսկին դգուշացնում է «ապականված բարքեր» սերմանող եվրոպական կենցաղային դրամատուրգիայի ու վիպագրության վնասակար հետևանքներից։ Այստեղից էլ՝ նրա բացասական վերաբերմունքը ժամանակի ֆրանսիական վեպի նկատմամբ։ «Դեռևս XVIII դարում,—գրում է Այվազովսկին,—սկսավ իմնալ գրագիտության պատծառությունը, անոր տեղը սկսավ փիլիսոփայական անբարտավանություն մը, որ նույն դարուն վերջը բոլորովին հայտնվեցավ... Ասանկով կիրթ ախորժակը գնաց, տեղը եկավ փուչ դուարճախոսություն. ընտիր ոճը կորսվեցավ, տեղը մտավ խմաստակ ու կորտած զուրցվածքը» (նույն տեղում, էջ 301)։ Իբրև բնորոշ օրինակ նա վկայակոչում է Էժեն Սյուի «Թափառական հրեա» վեպը, որը նրա ընկալմամբ լի է «անպարշտական ու աղտեղի տեսարաններով»։

Ինչ էլ լինի, պահպանողականների այս ռեակցիան արտացոլում է հայ գրական նոր շարժման մեջ խմորվող այն իրողությունը, որ, մինչդեռ առաջադեմ ազգերի գրականությունը հաղթահարելով կլասիցիզմի ռացիոնալիստական միագծությունը, հայտնաբերում է մարդու հուզական աշխարհի անսահման հարստությունը, հայ գրականությունը, տակավին, պարփակվում է պատմական հիշողությունների պատրանքներում, օտարելով իրեն մարդու

աշխարհիկ տրամադրությունների հաղորդակցությունից։ Անհատի, որպես ինքնուրույն միավորի, գիտակցումը հասարակության ընդհանուր կառուցվածքի մեջ, պահանջ էր դնում անձնական հետաքրքրությունների, մարդու հուզաշխարհի, սրտի բաբախումների արտաղեղմանը։ Հայ գրականության մեջ կատարվող այս ներթափանցումները աննկատ չէին մնում գրական քննադատությանը։ «Սրտի բաներ» արտահայտող գրականության պահանջը, որ առաջադրում էր Աբովյանը, ժամանակի քննադատության գլխավոր տեսական դրույթներից էր։ Այս իմաստով որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում «Շտեմարանի» էջերում ծավալված բանավեճը սիրային բանաստեղծության վերաբերյալ։ Հիմենոս ծածկանվան տակ հանդես եկող գրագետը գտնում է, որ հայ մարդը նույնպես կարիք է զգում աշխարհիկ տրամադրությունների արտահայտմանը և այս իմաստով գրականության համար օտար չպետք է լինի սիրո, կարոտի, վշտի, տխրության մոտիվը՝ «պատահում է, որ վիշտ ունեն, կուզեն ոտանավոր գրեն, ներկայացուցանել խոսքով այն, ինչ հոգին ասե...» («Շտեմարան», 1829, № 1, էջ 439)։ Բեղլեր ծածկանունով գրագետը առարկում է նրան, թե Հիմենոսն իզուր է կարծում, որ «բախտավորություն, բարի բնություն, դիտություն, ճարտարություն լեզվի, սատարիչ են սիրո»։ Սերը, ըստ Բեղլերի, մասնավոր է, ուստի և ընդհանուրի տեսակետից անընդունելի, հետևաբար այն չի կարող բանաստեղծության նյութ լինել, քանի որ քերթողական արվեստը պետք է համապատասխանի ընդհանուրի համար պարտադիր բանականության սկզբունքին։ Հիմենոսը պատասխան հոդվածում առարկում է իր ընդդիմախոսին, թե «բանականություն և սեր սակավ կենակցին զարդիս» և վերստին հաստատում անձնական պոեզիայի անհրաժեշտությունը, իր դրույթը հաստատելով Շեքսպիրի և ժամանակակից քնարերգության օրինակներով (նույն տեղում, էջ 454)։

Ուշագրավ է նմանօրինակ մի այլ փաստ. 1823 թվականի համարներից մեկում «Շտեմարանը» տպագրում է «Դարձի՛ր, սեր իմ» բանաստեղծությունը։ Խմբագիրը, ինչպես երևում է, համակիր չէր անձնական քնարերգությանը, կցում է մի ծանոթագրություն, հարցում անելով հեղինակին, թե «ուրախ կլինեմ հեղինակն հաճենար մին մին բացահայտություն տալ իմ հարցմանցն, թե արդյոք ինքը» իր վշտի համար մխիթարություն է գտել բանաստեղծությամբ, եթե ոչ, ապա այլոց համար անիմաստ է հրապարակ հանել «հեղինակին սենթիմենթն» («Շտեմարան», 1823, էջ 703)։

Գրականության կենսաղդացողությունը նորոգելու, ժողովրդական ոգու կենդանի տարերք ներարկելու գեղագիտական պահանջով քննադատությունը բացառիկ նշանակություն է հատկացնում ժողովրդական բանահյուսության պոետիկայի յուրացմանը։ Դա գրականության ազգային ձևի և բովանդակության որոնումն էր, որ տեսական հիմնավորում է գտնում Աբովյանի, Ալիշանի, Թաղիադյանի քննադատական հայացքներում։ Ճանաչվում է բանահյուսության նշանակությունը ոչ միայն ազգային գրականության ինքնահաստատման, այլև նրա պատմության ուսումնասիրության տեսակետից։ «Ազգի մը պատմությունը,—գրում է Ալիշանը,—բնավորությունները, սովորությունները, լեզուն և լեզուին զանազան փոփոխությունները ոչ միայն գրավոր պատմություններե կիմացվին, հապա նաև ան գրավոր հիշատակարաններեն առաջ՝ անդիր ավանդություններով կհաստատվին» («Բազմավեպ», 1845,

№ 7)։ «Բազմավեպի» 1843 թ. № 21-ում տպագրելով ժողովրդական մի երգ Վանա ծովում խեղդված երիտասարդի մասին, Ալիշանը կցում է հետևյալ բնութագրականը. «Ահա այսպիսի բանաստեղծություններն են որ ազգիս անարատ ու սկզբնական հանճարը կհասցնեն մեզի։ Անարվեստ է ոտանավորը, բայց կարծես թե անոր համար ալ ավելի բնական է. վասնզի բնության ամեն գեղեցկություններն ալ թեպետ համեմատ են ու սիրուն, բայց մեր հաշիվներուն ու չափերուն տակը ամենը չեն իյնար, անոր համար ավելի կզմայլեցնեն զմեզ» («Բազմավեպ», 1843, № 21)։

1845 թ. № 6-ում տպագրած «Ռամկական երգեր» հոդվածում Ալիշանը, գնահատելով ժողովրդական երգը, այն բարձրացնում է Նարեկացու, Շնորհալու երգերի արվեստի մակարդակին։ Վերլուծելով «Կաքավ» ժողովրդական երգը, նա գրում է. «Կհամարձակիմ՝ ըսելու թե աս երգս մեկն է որոնց վրա չըկրնար մեկը բան մը ավելցնել կամ պակսեցնել, և կրնա գեղեցիկ օրինակ մը ըլլալ նաև օտար ազգաց. միայն թե հայերենին քաղցրությունը կարելի ըլլա պահվիլ, որ անկարելի է և կարծեմ ավելի վսեմ հայկական լեզվով ալ գրված ըլլար նէ՝ նույն (ազդեցություն) չէր ունենար։ Ասոր համար նորեն կըհայտնենք փափաքնիս ուսումնասեր և ազգասեր ընթերցողաց, որ այսպիսի ազգային երգերը՝ որ Հայաստանի այլևայլ գավառներու մեջ կերգվին ժողովվեն, վասնզի անոնցմէ կրնան շատ մարգարիտներ ելլել և թերևս ատենով Հայոց գրականության տաճարի մեջ պատվական տեղ մը ունենալ»։ Ինչու է այդքան առինքնող ժողովրդական ստեղծագործությունը։ Նախ որ այդ «զուրցվածքներ սրտե առաջ եկած են և սիրտը միշտ վարպետ է, իրեն վարպետությունը հոս կերևա, որ չէ թե միայն գեղեցիկ՝ հզոր իմաստներ կընծայե, այլ նաև շատ հեղ ան իմաստներուն հարմար ընտիր շարադրություն կուտա և տգեսը անանկ լավ քերական կընե, որ իմաստունը կապշի»։

Այսպիսով, Ալիշանը ժողովրդական ստեղծագործությունը արժեքավորում է որպես ազգային ոգու արտահայտություն։

Գեղարվեստական մտածողության շրջադարձը դեպի աշխարհականացում ինքնաբերաբար առաջադրում էր լեզվի հարցը։ Ինչքան էլ գրաբարը հոյակապ էր, համակարգված ու գեղարվեստական մտածողության օրենքներով մշակված, այնուամենայնիվ, արհեստական էր, անմատչելի, հնացած, հանգամանք, որ արդեն արգելք էր դառնում կենդանի զգացողությունների արտահայտման համար։ Լեզվի հարցն այսպիսով ստանում է գեղագիտական իմաստ, ներառելով գրականության ձևի և բովանդակության նորոգության տեսական հիմնավորումները։

2

30—40-ական թվականների գրական-գեղարվեստական հայացքների մշակման գործում առաջնակարգ տեղ ունի Մեսրոպ Թաղիադյանը։

1830 թ. հրատարակած «Դիցաբանութիւն» գրքույկի առաջաբանում, պատմական մոտեցում հանդես բերելով հույն և հայ առասպելների քննությանը, նա նշում է իր աշխատության կարևորությունը. «...ոչ միայն իբրև նախաշաւիղ դպրոցական դասաւորեանց, այլև դայեակ վերծանութեան, նախնի խրթնութեանց, բացարան առասպելեալ հնութեանց և լուսարան պատմութեանց՝ քերթողութեանց և գրուածոց և սկզբնադարան՝ ուստի ստեղծա-

բանք զերևակայանս և պատկերահանք զընդօրինական հանեալ զառարկայս գեղերեսեն ուրուն նոքօք զարուեստ իւրեանց» (Մ. Թաղիադյան, Ուղեգրություններ, հոդվածներ..., 1975, էջ 350)։ Այստեղ արդեն ի հայտ է գալիս Թաղիադյանի հայացքը ազգային մշակույթի զարգացման ուղիների վերաբերյալ։ Թաղիադյանը ժամանակի գրականության ուղղությունները խորհրդանշում է երկու երգախոս թռչուններով՝ Պապակը և Բուքակը, որոնցից առաջինը Արա Գեղեցիկի և հայրենի հին ասավածների երգիչն է, իսկ երկրորդը՝ անձնական, մարդկային խոհերի։ Եվ որովհետև Պապակն արդեն ծառաբախոս էր, ուստի «մնաց ի մխիթարութիւն ինձ այս Բուքակ, որ ինչ զեռ ձագ անփետուր ի ճիրանաց Արծուոյն մաղապուրծ ապրեալ միշտ կրեր զերկիւղ մահու ի սրտի իւրում, ուստի համարձակ խոսել ոչ կարեր։ Զանազգա ուսուցանել նմա երգս ազգի, բայց եթե երգը նորա անախորժ ումեք թուիցէ այս իմ մեղք ոչ նորա...» (նույն տեղում, էջ 422)։

Ուշադրավ է Թաղիադյանի 1832 թ. մի նամակը Խաչատուր բեկ Շահնազարյանին, ուր նա քննության է առնում Եփրեմ Սեթի «Յաղագաւորիւն Հայաստանեաց» բանաստեղծությունը։ Կատարելով բանասիրական հմուտ քննություն Սեթի բանաստեղծության մեջ բերված առասպելական անունների շուրջը, Թաղիադյանը կանգ է առնում բովանդակության վրա, անելով մի շարք դիտողություններ. «Այլ արդ, թոյլ տուր ինձ, անցանել սակաւու և զոճոյ գրութեան Եփրեմեան Քերթածոյդ, զի կարի իմն խորդ երևի ինձ, և կաղ միանգամայն յերկոսին հետս, թեպէտ չիք առ իս օրինակ դորուն մանրամասնաբար քննել զորքանութիւն դորա, սակայն և այնպէս երբեմն ընթերցեալ զդոյն ընդ Ձեզ, յիշեմ ուրոյն զթերութիւնսն։ Գիտ քերթողութեան չիք ի դմա, և ոչ իսկ վսեմութիւն ոճոյ։ Ոչ ոք կարէ հասկանալ, թէ յի՞նչ միտս խոսի դա յառաջին պարբերութեան իւրում, զի ըստ ամենայնի մթին է և խրթին, բաւք շարեալք ընդ միմեանս առանց իրիք, կամ կարի աղօտ նշանակութեամբ։ Ոչ ոք կարէ հասկանալ, թե ո՞րէ յատուկ հսկայ կամ դիւցազն դորա, զի խառնէ զՊասկևիչ, զԲանկրատև և կայսրն ի մի զանգուած։ Չիք նկարագրութիւն ինչ, չիք եռանդ բանաստեղծութեան, և ոչ քաղցրութիւն լեզուի, այլ ընդհակառակն, կոշտութիւն և կոպտութիւն յամենայնի ուրեք ի տալ դորա զկանացի դորովանս սրտի Բանկրատևի՝ առանց քաջութեան, տայ Պասկևիչի զքաջութիւն առանց գթութեան» (նույն տեղում)։

Բանաստեղծության այսօրինակ քննությունը որոշակի է դարձնում 1830-ական թթ. գրական հայացքներում կլասիցիզմի սկզբունքների վերանայման միտումը։

1847 թ. հրատարակության է պատրաստվում Վիեննայի մխիթարյանների օրգան «Եվրոպա» թերթը։ Այվազովսկին ողջունում է «Եվրոպայի» մուտքը հրապարակախոսության ասպարեզ և խոսելով այլ թերթերի մասին, անդրադառնում է նաև «Ազգասերին»։ «Վասվոուն, բայց արևելյան պարկեշտ համարձակությամբ մի գրված ոճ և Պարսկաստանի հայոց ճոխ ու բարկամիտ խորհրդավորությունները անգլիական բարակության հետ ալ շատ անգամ և մասնավորապես իր «Ազգասեր» անունը ստուգելու ջանքերով աշխատավորած»։

Թաղիադյանը «Բազմավեպի» այս գնահատականի մեջ նկատում է կեղծ տոն և վշտացած գրում է. «Գնա «Ազգասեր» որպես և գնացերերդ։ Այնքան

բոմբ կեր մինչ ուսանիս, զի որդի անխրատ ես»։ Այդ «բոմբը», որ նա ստանում էր, արգասիք էր այն քննադատական սուր գրչին, որի համակիր չէր կարող լինել «Բազմավեպը»։ Այստեղից էլ երևում է երկու պարբերականների միջ արտաքինից աննկատ, բայց ըստ էության առկա հակասությունները։

1845 թ. «Աղգասերի» առաջին համարներում Թաղիադյանը «Արշալույս Արարատյանից» արտատպում է նախապես «Բազմավեպում» տպագրված «Առաջադիմություն ազգային» հոդվածը, միաժամանակ առաջադրելով իր սեփական կարծիքը «Յորդորակ ազգային առաջադիմութեան» հոդվածում։ («Աղգասեր», 1845, 14—15)։ Նույն տարվա № 19-ում անդրադառնալով ժողովրդական ստեղծագործության արժեքներին, նա խորին զգացմունքով հիշատակում է «Բազմավեպում» տպագրված ժողովրդական երգերը։ Հետագա տարիներին Թաղիադյանը «Բազմավեպից» արտատպում է «Նահապետի» «Պլպուլն Ավարայրի» և «Հայոց աշխարհիկ» քերթվածները, հեղինակի ծանոթությամբ (առանց իմանալու, որ դա պատկանում է այդ ժամանակ արդեն ճանաչված Ալիշանի գրչին)։

1845 թ. «Բազմավեպը» տպագրում է Պետրոս Մինասյանի «Խոսրով մեծ» ողբերգության առաջաբանը «Յաղագս օգտակարութեան և վնասուց թատերական հանդեսից» վերնագրով։ «Բազմավեպի» խմբագիրը այդ առթիվ նշում է, որ այս առաջաբանը պետք է ծառայի իբրև ուղեցույց բեմադրվող և տպագրվող ողբերգությունների համար։ Նա բարձր է գնահատում Ռասինի «Գոթողիան», Վոլտերի «Կեսարի մահը» և այլ պիեսներ, որոնց մեջ սիրային սյուժեների փոխարեն լուծվում են «բարոյական» մեծ կոնֆլիկտներ, քաղաքացիական առաքինություններ, հայրենասիրություն «պերճ և վսեմ» ձևերով։

1848 թ. «Աղգասերում» Թաղիադյանն անդրադառնում է Մինասյանի «Խոսրով մեծ» ողբերգությանը։ Առաջին գործողության վերաբերյալ նկատում է, որ հեղինակը «լավ է, ոչ թերանայ տալ զճաշակ քաղցրութեան...», բայց պիեսի հետագա ընթացքը նրան չի գոհացնում. «Ի քուն անուշակ հորդորեսցուք։ Յարեաք և վերստին ընթերցուք բայց և դարձեալ յորոշ ի թըմբիր. անզգայ թուեր, իմն թէ ալօթել իցէ գործն» («Աղգասեր», 1848, № 138)։

Պարզ է, գրախոսը չի հավանել պիեսը։ Նախ նա անբնական է համարում Անակի և նրա որդու միջև ստեղծված չպատճառաբանված կոնֆլիկտը։ Մանուկ Զարեհի (ապագա Գրիգոր Լուսավորիչը) ակտիվ դիմադրությունը հոր կողմից կազմակերպվելիք ոճրագործությանը, Զարեհին պիեսում առաջնակարգ տեղ տալը, իրեն՝ թագավորի թուլությունը, որի զոհն է դառնում նա։ «Զարը» ոչնչացնելու համար բավական չէ բարոյախոսությունը, հարկավոր է և սուր մերկացնող սաճ, նկատում է Թաղիադյանը։ Քննադատի եզրակացությունն է, որ պետք է հրաժարվել սահմանված կանոններից. «...քերթողին կանոն չկա, որ չկարասցէ հաճել, համոզել, և հրահանգել քերթող չէ։ Քերթողն ծնանի և ոչ թե կրթի—հա, եթե մտքափոխ մարդ նոցա ախորժակ իցեն ուտել զայն կանոն,—հեգնում է Թաղիադյանը,—ոչ ընդ արեան և շնչոյ անցուցանել ի մանկունս իւրեանց, մենք ներհակութիւն չունիմք»։

Խիստ քննադատական դիտողություններ են պարունակում եվրոպացի գիտնական Վագների Հայաստան կատարած ճանապարհորդական նոթերի առթիվ Թաղիադյանի հոդվածը՝ «Հայաստան, Կովկաս և Արարատ» վերնա-

գրով։ «Կայ,—գրում է նա,—որ առ ի չգոյէ բաւական նիւթոյ՝ հնարէ միայն առ ի նորութիւն տալոյ ցնորից իւրոց... և կայ որ կարի ճշմարիտ»։ Կեղծիքը պարսավելի է, ճշմարիտը՝ գովելի։ Թաղիադյանի բերած փաստերը հետապնդում են մի գլխավոր նպատակ՝ շինեղաթյուրել ժողովրդի նկարագիրը և չծաղրել այն սովորույթները, որոնք գալիս են հնից և բնութագրում են նրա կենցաղի յուրահատուկ գծերը։

Այդ սկզբունքի փայլուն արտահայտություններն են իր՝ Թաղիադյանի ուղեգրությունները՝ «Ճանապարհորդութիւն ի Հայս» և «Ճանապարհորդութիւն ի Պարսկաստան», ուր նկարագրում է հայրենի երկիրն իր բնաշխարհով, կենցաղով, հավատալիքներով, պատմական հնագույն կոթողներով։ «Մեր ազգի քերթողական, այսինքն բանաստեղծական կարողության վրա փոքր ի շատ տեղեկություն սիրողանին պիտի մեր դրախտի նման Հայաստանը գոնե մի անգամ պտտած լինի»,—գրում է Թաղիադյանը։ Նա կարևոր նշանակություն է տալիս հայ գաղթավայրերի ժողովրդական երգերի, զրույցների, ժողովրդի հիշողությունների մեջ մնացած ավանդությունների հավաքման և ուսումնասիրության գործին։ «Ազգասերի» առաջին իսկ համարներում Թաղիադյանը հատուկ հոդվածներ է տպագրում հայ աշուղների մասին։ Նա հիշատակում է բազմաթիվ անուններ՝ Էգյալ, Արզումի, Բաղեր օղլի, Ամիր օղլի, Ղուլ Հովհաննես և այլն, ցույց տալիս ժողովրդական երգի բարձր նշանակությունը։ Նրա կարծիքով, ժողովուրդն իր ամբողջության մեջ պետք է երևա ոչ միայն իր հնագույն պատմությունից հասած տվյալներով, այլև նրա ստեղծագործության մեջ արտացոլված եղելություններով։

«Ազգասեր Արարատեանի» 1849 թ. № 29-ում տպագրելով «Նոր Ջուղա—ավեր քո մերձեցեալ» ակնարկը, Թաղիադյանը տողատակում գրվատում է հեղինակի մտահոգությունը հոգևոր հարստանալու, գիտության լույսով ազգի առաջադիմությանը նպաստելու վերաբերյալ։ Թաղիադյանն անհրաժեշտ է համարում ուսումնասիրել հայ մեհենական պատմությունը։ Այս կապակցությամբ էլ նա ինչպես իր պարբերականների էջերում, այնպես էլ «Սոս և Սոնդիպի» ծանոթագրություններում հետաքրքիր մեկնություններ է անում ինչպես հնդկական, այնպես էլ հայկական պանթեոնի աստվածների և նրանց հետ կապված ժողովրդական ծեսերի մասին։

Առաջին և գլխավոր հարցերից մեկը, որ զբաղեցնում է Թաղիադյանին, դա գրականությունը ժողովրդի ստեղծած հոգևոր հարստությանը մոտեցնելու ձգտումն է։ «Հնում,—գրում է նա,—հայերն իրենց ազգակիցներին հորդորելու համար քաջ բարերար մարդկանց քաջության գործերն են գովում, տաղեր, պատմություններ շինելով։ Այդ պատմությունները, երգերը, խաղերը կհորդորեն ժողովրդի սիրտը» («Ազգասեր», 1847, № 89, էջ 136)։ Հիրավի, շարունակում է նա, այս միջոցով քերթողի ստեղծագործությունները կմտնեն ժողովրդի մեջ։ Այս իմաստով նա էական նշանակություն է հատկացնում կյանքի ճշմարտացի պատկերմանը, խորհուրդ տալով գրողին չջանալ սուտ պատմություններ հորինել եղելությունները գեղեցկացնելու միտումով, չգունապարդել եղածը, հետևել բարուն, ճշմարտին և նախնյաց առաքինություններին («Ազգասեր», 1845, № 3)։

Նշանակալից տեղ տալով ժողովրդական թեմաները գրականության մեջ մտցնելուն, Թաղիադյանը ինքը փորձում է գրել վեպ ժողովրդի կյանքից։

1847 թ. լույս է տեսնում աշխարհիկ բովանդակությամբ «Վեպ Վարսենկան», որի առաջաբանում գրում է. «Արդի գրիչք Եւրոպացւոց գրեթէ միշտ առասպելօք գեղերեսեն զգրուածս իւրեանց. որպեսզի ախորժ ընկալ յօրինեցեն ընթերցողին զվարդապետութիւնս բարուց» (Մ. Թաղիադյան, Գեղարվեստական երկեր, Երևան, 1965, էջ 311)։

Պատմավեպի ստեղծման մի փորձ էր Թաղիադյանի «Վեպ Վարդգեսին»։ Օգտագործելով իտալական արկածային վեպերից մեկի գեղարվեստական վերարտադրության ձևը, գրողը ստեղծում է հայրենասիրական վեպ. «Շատ միայն զայս համարեալ ծանուցանել՝ թէ կարի նորօրինակ իմն ձևանալ մտաց պատմութիւն մանկանն Վարդգիսի տեառն Տուհաց, որ հատուած եկեալ ի Հայս...»։ Վարդգեսի ժողովրդական պատումի գրականացումը Թաղիադյանի գյուտն էր, որով և հիմք դրվեց մեր գրականության մեջ պատմական անցյալի գաղափարական և գեղարվեստական նորաձև մշակումներին։ «Լիցի որպէս և իցէ,—գրում է Թաղիադյանը,—տակաւին մեծագին գովհար հնութեանց համարի, ոչ միայն ի սակս մեծաշուք անցից նախնեաց մերոց, այլ է վէպս անդողդոջուն քաջութեան սրտից նոցա։ Մի տող իսմանէ շար արժե ի զարթուցանել զոգիս քաջացն Հայկազունեաց, որում յաւետ պէտս ունիմք զհաղար մատեանս վեհերոտաց» (նույն տեղում, էջ 226)։

«Սոս և Սոնդիպի» պոեմի վերաբերյալ մի նամակի առիթով Թաղիադյանը անդրադառնում է կյանքի իրական վերարտադրության և գրողի ստեղծագործական երևակայության փոխհարաբերության հարցին։ Ամեն մի ստեղծագործություն, հավաստում է նա, կյանքի ճշմարտությունը ներկայացնում է իր ստեղծագործական հնարանքների կարողությամբ, բոլոր դեպքերում պահպանելով ճշմարտության հիմքը (տե՛ս «Ազգասեր», 1847, № 119, էջ 370)։

1847 թվականի «Ազգասերում» Թաղիադյանը տպագրում է Թադեոս Ավետումյանի «Արամայիս» վիպակը։ Առաջաբանում հեղինակը գրում է. թե գոյություն ունեն տարբեր կարծիքներ գրականության դերի մասին։ Ոմանք պնդում են, թե ժամանակակից գրականությունը վնասում է մատաղ սերնդի դաստիարակությանը, մյուսները թե՝ «ամենայն ինչ կախեալ հայ զբաբեմտորեն է մարդոյս, յոր եթէ վարժեսցի ոք մանկութենէ նորա, զի այնպիսին միայն ժողովեր զբարին ի բարի ման մտաց իւրոց և զիսոտորումն ի բաց ընկենու»։

Երկրորդ տեսակետն արտացոլում է հեղինակի կարծիքը։ Վիպակում ներկայացվում են երկու գրական հերոսներ։ Առաջինը Վահագն է, որն իր հայրենանվեր գործունեությամբ վարակում և կյանքի է կոչում հայրենիքից եկած Արամայիսին, նրան ներկայացնելով հայրենաշեն գործունեության մի ընդարձակ ծրագիր։

1847 թ. «Ազգասերում» տպագրվում է մի բանաստեղծություն «Երազ» վերնագրով։ Հաջորդ համարում Ա. Բ. Գ. ստորագրությամբ մեկը, խմբագրին ուղղած նամակում գրում է, թե բանաստեղծությունն իր ընտիր ոճով, հստակությամբ, քերթողական շնորհքով պատիվ է բերում գրականությանը և ազգին։ «Արդարև մեծ կարօտութիւն այսպիսի և քերթողական գրուածոց տեսանի յազգի մերում,—գրում է հոդվածագիրը։—Այն ինչ անհամար մատեանք բանաստեղծութեանց օր աւուր հրատարակեալ և ի լոյս ընծային ի մէջ եվրոպացւոց՝ մին քան զմիւսն ընտիր և գովական, որ ունի

զճաշակ սքանչելի գրութեանց նախնի քերթողաց։ Զհոմերական ասեմ, զՎիրգիլիոս և զմերս հրաշալի Շնորհալւոյն միայն կարի ճանաչել, զյարգն նոցանց։ Թե որպես և որքան զմայլեցուցանեն զմիւս և զազգային եռանդեամբ զոգիս ընթերցողաց առ ի պաշտոն Արարչին և ի սեր ազգին» («Ազգասեր», 1847, № 85, էջ 103)։ Քննադատի միտումն է խրախուսել հայրենասիրական բնույթի բանաստեղծության այս տեսակը, որ արթնացնում է նոր ոգի ու եռանդ ազգային զգացմունքների դրսևորման համար։

1846 թ. «Ազգասերի» № 24-ում Թաղիադյանը տպագրում է «Ի վերայ բանաստեղծութեան» հոդվածը։ Վկայակոչելով բանաստեղծության ծագման մասին կարծիքները, որոնք հանգում են գեղեցկության, բարու, ճշմարտության որպես սկզբնականի գաղափարին, Թաղիադյանը նկատում է այն ներքին փոփոխությունը, որ կրել է բանաստեղծությունը նոր ժամանակներում։ «Ճաշակն բանաստեղծութեան այնչափ ընդհանրական է,— գրում է նա,— մինչ զի ամենահեռավոր և անկիրթ ազինք տեսանեմք, զի ունին զոտանավոր, տաղս և բնիկ քերթուածս ի մէջ իւրեանց, և բարբարոսք և վայրենիք՝ իւրեանց պատերազմական երգս, որով երգեն զարարս և զքաջութիւնս նախնեաց իւրեանց» (Մ. Թաղիադյան, Ուղեգրություններ, հոդվածներ..., էջ 304)։ Ամեն ժողովուրդ, անկախ իր կրթական աստիճանից, ունի իր երևակայությունը, ապա և իր բանաստեղծությունը, որով արտահայտում է իր զգացմունքները և իր երազանքը։ Թաղիադյանը համամիտ չէ այն կարծիքին, թե բանաստեղծության խորությունն ու վեհությունը կապվում է տվյալ երկրի կլիմայական պայմանների հետ։ Որպես օրինակ բերվում էին Հոմերոսը, Վիրգիլիոսը, Մագիստրոսը, Շնորհալին, Լամբրոնացին, որոնք ստեղծագործել են աշխարհագրական, կլիմայական տարբեր պայմաններում։ «Բայց արդի բանաստեղծք,— գրում է նա,— որպես Շեքսպիր, Միլտոն, Պոպ, Ռասին, Վոլդէյր, են քաղաքացիք առաւել ցրդային նահանգաց աշխարհի և որք նախանձելի արարին զինքեանս ընդ հնոց ի տեսակս ամենայն բանաստեղծական շարագրութեան։ Օգուտ զոր ստանամք ի քերթուածոց՝ են այնչափ անհամար, մինչ զի, չէ զարմանք, զի այնչափ հասարակօրեն խնամեալ ի ցեղն զայն ազինք ամենայն»։

Ազգային գրականության զարգացման գործում Թաղիադյանը մեծ նշանակություն է տալիս թարգմանությանը։ Օրինակ բերելով անգլիացիներին և ֆրանսիացիներին, որոնք կուլտուրական վերածնության են հասել, յուրացնելով անտիկ աշխարհի գրականության արժեքները, նա գրում է. «Կարէ՞ ազգ մեր առնուլ ինքեան գաղափար, որով մարթ իցէ յուսալ պայծառանալոյ, այո և երջանկանալոյ և գուցէ ևս երբեմն շարժեր յանձանց զայս լուծ գերութեան, փախելոյ զայս վիճակ նուաստութեան, եթէ նախանձախնդիր և եռանդուն ջանիւք մատուցցի ի գործածութիւն այնոցիկ» («Ազգասեր», 1847, էջ 324)։

Գնահատելով մխիթարյանների թարգմանական գործունեությունը, նա, միաժամանակ, ընդգծում է, որ նրանց կոչումը թույլ չի տվել մոտենալ ժամանակակից աշխարհիկ գրականության թարգմանությանը. «Եւ ըստ որում մենք այսքան զուրկ և թափուր գտանիմք ի քերթողականէն, որ նկարէ զաշխարհ և զմարդիկ, և որոց զսովորութիւն բարս և բնաւորութիւն ուրոյն, զչարսն ի նոցանէ երևեցուցանելով իբրև զհրեշս այլանդակ, զզուելի, զարհուրելի և խորշելի, զբարիսն՝ իբրև զհրեշտակ գեղեցիկ, ցանկալի նախանձելի և հրապուրիչ»։ Սակայն, ըստ Թաղիադյանի, թարգմանությունը պետք

է լինի միջոց և ոչ նպատակ։ Այն կարող է նպաստել ազգի առաջադիմությանը, բայց բնավ չի կարող փոխարինել ազգային մշակույթին, որը կոչված է արտահայտելու սեփական ժողովրդի իղձերն ու ձգտումները։ «Մեզ,— գրում է նա,—հօժարութիւն եղև օրինակօք քաջի գործոց նախահարց մերոց ընդաբոյս ազնուութիւն իմն սերմանել ի միտս ազգին և ապա թողուլ նմա, ինքնին յորդորել հաւասարութիւն անդր եթէ չգերազանցիցէ ևս քան հրաշալեօք օտարաց, շլացուցանել զաչս մերոցն»։ Որքան Բայրոնը և Վալտեր Սկոտը կարող են ազդել մեր մշակույթի վրա, հայտարարում է Թաղիադյանը, նույնքան կարող են ազդել Սահակ Պարթևն ու Մեսրոպ Մաշտոցը։ Ուրեմն «զի՞նչ ստգիտա, եթէ օրինակ տացուք նոցա»։

Այս տեսակետից հատկանշական է վերապահությունը եվրոպական բարքերի հոռի կողմերն արտացոլող երկերի հանդեպ, որոնք անհարիր են հայկական ազգային բնավորությանը, և նրա անվերապահ կողմնորոշումը դեպի Բայրոնը, Շեքսպիրը և այլ հեղինակներ, որոնց ստեղծագործությունը համակված է ազատության և հումանիզմի համամարդկային գաղափարներով։ Թարգմանելով Հունաստանի ազատագրությանը նվիրված Բայրոնի բանաստեղծությունը, Թաղիադյանը ծանոթագրության մեջ ասում է. «Զգեղեցիկ զայս ոտանաւոր գրեաց մեծանուն հայերենագետ, բանաստեղծ, անգղիացի լորդ Բայրոն, իբր երեք ամսօք առաջ, քան զողբալի մահ իւր։ Թարգմանութիւն այս և ոչ մասամբ իւրոք նմանի բնագրին, ընդ որոյ վսեմ ոճ զմայլին ընթերցողք»։

Անգլիացի բանաստեղծ Տոմսոնի «Տարվա եղանակները» պոեմը գրավել է Թաղիադյանի ուշադրությունը բնության խորը զգացողությամբ և գեղեցիկ նկարագրությամբ. «Լուրջ կորովի և առաքինազարդ ոգւոյն Թոմսոնն սոյնասարաս մտածութիւնք արդ և անկ և յոյժ։ Զսրբազան հուրն քերթողական և զնեանդն ըղձակաթ սիրս. Տեառն բնութեան ի գերապանծ սլացութիւն հոյակապ բարձրութեան ամբարձեալ՝ զմայլումն մեծ ի նա ազդեցին և հուզմունք և մրրիկ և ջրոց հեղեղք վարեալ տանէին զնա կարդալ բարձրաձայն» («Ազգասեր», 1847, № 10)։

Թաղիադյանի հավանած գրքերից է Թադեոս խան Ավետումյանի թարգմանությամբ Գոլդսմիթի «Ֆեկվիլդի փոխերեցը»՝ ժամանակին Եվրոպայում լայն տարածում գտած վեպը։ Պրիմորդը՝ կյանքի ծանր փորձություններն անցած և տառապանքներ կրած հերոսը իր առաքինություններով կամենում է վերականգնել կորած բարին ու ճշմարտությունը։ «Ընտիր է և յոյժ ստեղծական հանճար հեղինակին,—գրում է նա,—և բացատրէ քեզ ի մի բան զվարս և զընաւորութիւն ազգին անգղիացւոց տնտեսականացն յաւէտ աւանդելով կանոնս։ Ոճ պատուելի թարգմանչին պարզ է և գրեթէ խորհրդով հակամիտեալ ի բնագրին, մի վասն տալոյ ազգին զճաշակ անգլիաբանութեան և երկրորդ՝ վասն հասկանալի առնլոյ զգրուածն մեծի մասին համազգեաց իւրոց, որ կիրք, անգլիացի երևին բարբառ քան ի հայացին» («Ազգասեր», 1848, № 139)։

30—40-ական թվականների քննադատությունը առաջադրեց մի շարք սկզբունքային դրույթներ, որոնք որոշ իմաստով ծրագրային նշանակություն ունեցան XIX դարի երկրորդ կեսի հայ ազգային գրականության զարգացման համար։ Վերանայելով կլասիցիզմի գեղագիտության պարտադիր օրենքները, նա ընդլայնեց պատկերացումները իրականության գեղարվես-

տական ընկալման սահմանների վերաբերյալ և հայ գրականությունը պատմական իրականությունից դիմորոշեց դեպի իրական կյանքն ու մարդու հուզական աշխարհը, գեղարվեստական մտածողությունը ներարկեց լուսավորական և ռոմանտիկական գաղափարների հոսքով ու պատկերավորման հղանակներով։

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱԲՈՎՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԸ

1

Աբովյանի գրական հայացքները խարսխված էին գեղեցիկ արվեստների մասին իր իսկ ունեցած պատկերացումների վրա, որոնք բխում էին լուսավորության դարաշրջանի մեծ մտածողների փորձից։ Վերջինների համաձայն՝ բանաստեղծությունը բնության ծնունդն էր («է դուստր բնութեան»), և բնության ազդեցության շնորհիվ է, որ ստեղծագործ անհատի երևակայության մեջ վերաստեղծվում են երանությունների ու կարոտի և նախնյաց փառապանծ գործերի պատրանքն ու տեսիլքները։ Այսպես է ստեղծագործել հույն դիցաբանության նշանավոր երաժիշտը՝ Օրփեոսը, այսպես էր վերաստեղծում անցյալը շոտլանդիայի առասպելական գուսան Օսիանը, որը կույր լինելով հանդերձ՝ հոգու աչքերով տեսնում էր նախնյաց պատկերն ու գործերը. «Աստեղք ցոլանային զզանգուածով հոգւոյ նորա։ Նա կոչեաց զիւր Մօլֆինայ, խաղայր առաջի նորա և երգեր։ Եւ ստուերակերպ գործք մեծագործ նախնեաց իւրոց զեռային զհոգւով նորա»։

Բնության ու աստվածային շնչով ու ոգով պարուրված և սիրտ աղնվացնող ու կախարդող այդ հրաշքը այն միակ ուժն էր, որի ազդեցության տակ, ինչպես համոզված էր Աբովյանը, մարդ արարածը կարող էր կարճ ժամանակամիջոցում ու դյուրությամբ հասնել իսկական կրթության ու լուսավորության, քաղաքակրթվել ու վերածնվել. «Երբ ես պատկերացնում եմ այդ արվեստների (այսինքն՝ բանաստեղծության, նկարչության և երաժշտության— Պ. Հ.) երկնային, սիրտ աղնվացնող և հմայիչ ուժը, երբ նկատի եմ առնում արևելցիների կրակոտ, բուռն երևակայությունը, այդ ամենից այնպիսի սիրտ ներդաշնակություն է ստացվում, որ ամենևին չեմ երկրայում, թե որևէ մեկը վիճարկեր սույն ճշմարտությունը...»։ «Եթե Ասիան պիտի ստանա լուսավորության իսկական լույսը, ասում էի ես իմ մտքում, ապա

---

[1] *Աբովյանի ասույթներն ու քննադատական դիտողությունները մեջ են բերվում ըստ երկերի ակադեմիական հրատարակության (Ս. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու ութ հատորով, լրացուցիչ հ. հ. IX և X, Ե., 1947—1961), քաղվածքից կամ վկայակոչումից անմիջապես հետո, փակագծերի մեջ, նշելով հատորը՝ հռոմեական թվանշանով և էջը՝ արաբական. «Վերք Հայաստանի» վեպի հատվածները՝ ըստ «Ուսանողի գրադարան» մատենաշարի բնագրի (Ե., 1981, ՎՀ համառոտագրությամբ). վավերագրերը՝ ըստ «Դիվան Խաչատուր Աբովյանի» ժողովածուի, որ հրատարակության է պատրաստել Ե. Շահազիզը (Ե., 1940, Դ համառոտագրությամբ)։ Մնացած դեպքերում աղբյուրները նշված են տողատակում։ Գերմաներեն և ռուսերեն լեզվով գրված երկերից արված մեջբերումների թարգմանությունները վերանայված են ու ճշտված։*

այդ բանը ոչ մի այլ միջոցով չի կարող լավագույնս և արագ կատարվել, քան դրանց միջոցով...»,—գրել է Աբովյանը 1835 թ. հունվարի 21-ին, ռուս ականավոր բանաստեղծ Վ. Ա. Ժուկովսկուն ուղղված նամակում (X, 166—167)։

Այս նույն մտքերը Աբովյանը արտահայտել է և այլ անգամներ, մասնավորապես նույն օրերին ակադեմիկոս Գ. Պարրոտին ուղղված նամակում (նույն տեղում, էջ 172)։

Գեղեցիկ արվեստները, հատկապես բանաստեղծությունն ու երաժշտությունը, ունեին և ուրիշ զորություն. նրանք ունակ էին խաղաղեցնելու մարդուս ալեկոծված սիրտն ու բորբոքված երևակայությունը և վերադարձնելու շրջահայաց գործունեության ճանապարհ։ «Վերք Հայաստանի» վեպում, պատկերելով Աղասու խռովահույզ հոգին, ապա և մեջ բերելով նրա երգ-ինքնախոստովանությունը, որի միջոցով հայրենիքից տարագրված և հարազատների կարոտից ողջակեզ դարձած զգայացունց հերոսը փորձում էր մարել հոգու դժոխքը, Աբովյանն այսպիսի բացատրություն է տալիս. «Ո՞վ չի գիտի, որ մարդի սիրտը արնով լցվելիս՝ ո՛չ սուր էնքան քյար կանի, ո՛չ դեղ, ո՛չ բուն, ինչքան բառն ու խոսքը ու իլլահիմ խաղը, բայաթին» (VI, 239)։

Իսկական գրականությունն ու արվեստն, այսպիսով, պետք է օգնեին մարդուն, որպեսզի վերագտներ իրեն, ըմբռներ կրթության ու լուսավորության բարիքները, հասներ մտավոր ու բարոյական կատարելության, որի երաշխիքը Արևելքի զավակների վառվռուն երևակայությունը և կրակոտ ու կրքոտ խառնվածքն էր, որոնց խիստ ներդաշնակում էին գեղեցիկ արվեստներն ինքնըստինքյան։

Արվեստների դերն ու նշանակությունն այսքանով չէր ավարտվում։ Աբովյանի համոզմամբ՝ մասնավորապես գրականությունը, ուներ ոչ պակաս լուրջ մի ուրիշ խնդիր. իմաստավորել ու բովանդակալից դարձնել մարդու ազատ ժամանակը, հնարավորություն տալ նրան վերագտնելու կորցրած հոգևոր ու ֆիզիկական ուժերը՝ աշխատանքային ծանր առօրյայից հետո. «Պարապ մարդն էլ, աշխատավորն էլ,—գրում է Աբովյանը,—եթե փող ունին ու ժամանակ, կուզեն, որ մի քիչ ֆիքրները ցրվին կամ քեֆ անեն։ Առաջինն էնդուր համար, որ չի գիտի, թե ինչպե՞ս իր ժամանակն ու փողը բանացնի, երկրորդը՝ չունքի շատ աշխատելուցը զորությունը հատնում ա։ Մինն կուզի, որ ժամանակը կորցնի, մյուսը՝ դհա ավելի զորություն ստանա, որ լավ աշխատի» (IV, 55)։

Սովորաբար, օգտակար ժամանցի դեր են խաղացել կամ այդ նպատակին ծառայել զանազան խաղերն ու հասարակական զվարճանքները՝ բընցքամարտն ու գոմշակռիվը, քարակռիվն ու ջիրիդ խաղալը, աքսաղաղներ կռվեցնելն ու թուղթ խաղալը, նարդին ու պարերը, վերջապես՝ դինարբուքն ու խրախճանքներն իրենց բթացնող և անմտաբուր մղումներով հանդերձ։ Բայց մանավանդ վերջիններն այնպիսի հրապուրանքի առարկաներ էին, որոնք ի վերջո մեռցնում էին մարդու մեջ մարդը և որոնց սիրահարները պատկերացում իսկ չունեին, որ պարապությունը կարելի է ուրիշ ձևով էլ անցկացնել։ Ցմերժելով հանդերձ տեսողական զվարճալիքների դերը, Աբովյանը դրանց հակադրում էր գեղարվեստական վայելքը՝ երգն ու բանաստեղծությունը և օգտակար գրքերի ընթերցանությունը, մանավանդ այնպիսի գրքե-

րի, որոնք շարադրված էին ժողովրդական լայն խավերին հասկանալի լեզվով և հոգու բաներ էին, ներդաշնակում էին նրանց գեղարվեստական ճաշակին, ըմբռնումներին ու ձգտումներին, պատմում էին սիրո, կարոտի, անձնվիրության, հայրենասիրության և նշանավոր մարդկանց վարքի ու արժանահիշատակ գործերի մասին։ «Թող գիտուն մարդիքը ինձանից չնեղանան,— գրում է Աբովյանը,—նրանք շատ գիրք են կարդում, իրանց սիրտը մխիթարում. ամա հասարակ մարդը մեկն էլա չունի, որ նա էլ նրանով իր պարապ վախտը՝ ժամանակն անց կացնի»։ Այս նպատակով էր կազմված «Պարապ վախտի խաղալիք» ժողովածուն, որը դառնալու էր ժողովրդական ընթերցանության գիրք, մանավանդ որ պարունակում էր այնպիսի նյութեր, որոնց բովանդակությունն ու լեզուն պետք է «մեր խալխի սրտովն ըլեր» (II, 189)։

Գրականության դերի ու նշանակության վերաբերյալ հարցերն արծարծելիս՝ Աբովյանն առաջին հերթին հաշվի էր առնում ընկալելիության չափանիշը և տեսական ու գործնական առումներով առաջնորդվում այն սկզբունքով, որ ավելի վաղ ռուս իրականության մեջ արծարծել ու գործադրել էին իր գրական ուսուցիչներից մեկը՝ Ն. Մ. Կարամզինը և ուրիշներ, և որոնց մտքերը հայ իրականության մեջ բանաձևել էր փոքր-ինչ այլ ձևով. «Գրել այնպես, ինչպես խոսում են, և խոսել այնպես, ինչպես գրում են»[1]։

Աբովյանն էլ իր հերթին տալիս էր նոր բանաձև. «Խոսողին էլ միշտ հասկացող է պետք» (II, 192), որի բովանդակությունը, սակայն, նույնը չէր։ Ինչպես նշել են ռուս գրականության պատմաբանները՝ Կարամզինը «Զրպտում էր գրավոր խոսքը մերձեցնել կրթված հասարակության կենդանի խոսակցական լեզվին»[2], մինչդեռ Աբովյանի հոգացման առարկան բոլորովին այլ էր. քաղաքացիություն տալ ռամկական լեզվին և այն դարձնել դպրոցական ուսուցման և գեղարվեստական գրականության լեզու, միանգամից լուծելով գեղարվեստական գրականության ձևի և բովանդակության վերափոխման, գեղարվեստական գրականության դեմոկրատացման խնդիրը։ Այս մասին են խոսում ու վկայում և «Վերք Հայաստանի» վեպի, և «Պարապ վախտի խաղալիք» ժողովածվի, և «Ագնես» թարգմանական երկի առաջաբանները, նաև գրական-տեսական մի քանի այլ վավերագրեր։

2

Աբովյանի քննադատական ժառանգության մեջ զգալի տեղ են գրավում հայ ժողովրդի պատմական կյանքի և հոգևոր գործունեության առանձին վիճակի մասին օտար հեղինակների հայտնած թեր ու դեմ կարծիքների վերլուծումները։ Այս ճանապարհով՝ հայերի մասին ճշմարտությունն ասելու հետ միասին Աբովյանը հասնում էր ինքնաարտահայտման, հրապարակ հանում իր ըմբռնումները ազգի ու հայրենիքի, հայրենասիրության և ազգային արժանապատվության մասին, ջանում վստահություն ներշնչել ազգակիցներին և ոգեկոչել նրանց՝ իրենց մասնակցությունը բերելու համայն մարդկության մշակութային առաջընթացին, դարերի մոռացությունից համաշխարհային ասպարեզ դուրս բերել հայ ժողովրդի ստեղծած գրական-մշակութային արժեքները և, ընդհանրապես, հայի ստեղծագործ ոգու հատկանիշները։

---

[1] Ռ. Պատկանյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 5, Ե., 1968, էջ 184։

[2] История русской литературы, т. V, часть I, М.—Л., 1941, с. 103.

Աբովյանը ցավով արձանագրում էր, որ եթե հայերի մասին դատելու լինենք ըստ օտարների թյուր պատկերացումների, ապա «Հայ ազգը պետք է, որ սիրտ չի ունեցած ըլի, որ էնքան բաները գլխովն անց են կացել, մեկ մարդ էլա չի՛ դուրս էկել, որ մեկ սրտի բան գրի. ինչ կա՝ եկեղեցու վրա ա, աստծու ու սրբերի» (ՎՀ, 43), «Թե հայք չունին օրինավոր բանաստեղծություն» (X, 177)։ Աբովյանը բացատրում ու փաստերով ցույց է տալիս, որ նման կարծիքը անտեղյակության արդյունք է լոկ ու պատրանք, որովհետև, եթե մեկն իսկապես կամենար լսել «խելոք խոսքեր», ապա «Մեր պառավներն էլ հազարը գիտեն... Առակ, մասալա, սուր-սուր խոսքեր որ ուզենաս, հո էն հետին ռամիկ մարդը մեկի տեղակ հազարը կասի» (ՎՀ, 44)։ Աբովյանը բացատրում է այնուհետև, որ պատճառը ոչ թե հայերի մարդաբանական կերտվածքի մեջ է, այլ նրա պատմական կյանքի հանգամանքների և հայ հայրենիքում տեղի ունեցած աշխարհակործան դեպքերի, որոնք խանգարեցին դրավոր գրության բնականոն զարգացմանը, իսկ լեզուն մնաց թեպետև ծաղկյալ, բայց նախկին վիճակում և աստիճանաբար հեռացավ կենդանի իրականությունից։ Նա գրում է. «Հայք բռնադատեալք ի ծանր լծոյ օրհասի իւրեանց՝ ո՛չ կարացին ծաղկեցուցանել և արդիւնաւորել զայն լեզու, որոյ հարստութիւնն, կազմուածք, զօրութիւնն, փարթամութիւնն զարմանալի երևին այնոցիկ, որք փոքր ի շատ նուիրեցին զինքեանս նմա... այս յորդութիւն, այս անհուն շեղջ միանշան բառից (այսինքն՝ հոմանիշների— Պ. Հ.), որով յայտնեն նոքա զգացումն իւրեանց, զոր օրինակ՝ զխնդութիւն, զտրտմութիւն, զսէր, զզանազան պատկերս և ներգործութիւն բնութեան, այս բարդութիւն բաւական ապացոյց են բանաստեղծական հոգւոյ նոցա, այլ ափսո՛ս, զի այս ամենայն բարիք միայն ի ձեռս աբեղայից և կրոնաւորաց մնացին, որք արհամարհելով զկեանս և զաշխարհ, արհամարհեցին և անարգեցին զայն ամենայն, որ բնական է մարդոյ և աշխարհի» (X, 177)։

Հայ գրողների սուրբ պարտականությունն էր այսուհետև ո՛չ միայն անցյալից օրինակներ բերելով հերքել նմանօրինակ սխալ տեսակետները, այլև ասպարեզ հանել սեփական գրական ստեղծագործությունները։ Իր չափածո ստեղծագործություններից մի քանիսի տողացի թարգմանություններն ուղարկելով գերմանացի բանաստեղծ Ֆ. Բոդենշտեդին՝ հրատարակելու համար, հավաքածուին կցված բացատրականի մեջ Աբովյանը մասնավորապես գրում էր. «Մի եվրոպացու, որը սովոր է բարձր պոեզիայի, հարկավ, բոլորովին դուր չի գա այս մանկական թոթովանքը։ Բայց դա բանաստեղծությունն է մի ժողովրդի, որը տակավին գտնվում է իր մանկության մեջ, և, հետևաբար, ես պիտի կեղծեի, եթե նրան արհեստական ձևով զգեստավորեի... Ձեզ վրա սուրբ պարտականություն է ընկնում աշխարհին ցույց տալու, որ հայերը վաշխառուներ չեն, ինչպես բարձրաձայն բարբաջում են նրանց մասին, որ նրանց մեջ էլ կան թաքնված շատ սուրբ զգացմունքներ, որոնք սակայն մինչև այժմ ոչ ոք չի շոշափել, հետևաբար և՝ չի՛ էլ կարողացել ճանաչել։ Եկե՛ք, հանուն աստծո, դրանք լույս աշխարհ հանենք։ Ճիշտ չէ՞...» (VII, 393)։

Աբովյանը դրվատանքով է արտահայտվել Հայաստանի հին ու նոր պատմությանն ու կյանքին անդրադարձած բոլոր նրանց մասին, որոնք իրենց աշխատություններով նպաստել են հայ անվան ու հեղինակության

բարձրացմանը եվրոպական իրականության մեջ։ Հայ գյուղական տան և նահապետական գերդաստանին նվիրված ազգագրական ուսումնասիրության մեջ, որը հասցեագրված էր գերմանալեզու ընթերցողներին, ուշադրություն հրավիրելով ազգային կյանքի լուսավոր կողմերի և հայ նահապետական բազմանդամ ընտանիքներում թագավորող փոխադարձ ըմբռնման ոգու ու համակեցության նախանձելի օրինակների վրա, Աբովյանը գոհունակությամբ նշում է, որ այդ իրողությունը առաջիններից մեկը նկատել ու գնահատել է ֆրանսիացի ճանապարհորդ և գրող Պիեր Ամեդե Ժոբերը. «Որ նման համակեցությունը եվրոպական ճաշակին նույնպես խորթ չէ, ես այդ մասին մեծագույն հաճույքով կարդացել եմ Ժոբեր անունով մի ֆրանսիացի դեսպանի գրքում, որը 1805 թվականին... ուղևորվում էր Պարսկաստան։ Նա բախտ է ունեցել Բայազետում շփվելու մի հայ ընտանիքի հետ, թեև միայն մի գիշեր։ Իսկ ի՞նչ է տեսել նա, որի մասին խոսում է այդպես սքրտանց...» (X, 68)։

Աբովյանի նամակներում դիտողություններ կան նաև ֆրանսիացի հնագետ Դյուբուա դե Մոնպերեի մասին, որը 1830-ական թվականների կեսերին հնագիտական հետախուզումներ ու պեղումներ էր կատարում Հայաստանում։ Աբովյանի կարծիքով՝ դրանք ևս մեծ նշանակություն կարող էին ունենալ, որովհետև գիտնականի քննության նյութը հայկական հնություններն էին։ Միայն ափսոս, նկատում է նա, որ Դյուբուան տեղյակ չէ հայոց լեզվին ու պատմությանը, որը նրա աշխատություններին ավելի լրջություն ու կշիռ կտար։ Աբովյանը բարձր է գնահատել այնուհետև հայագետ Կարլ Նոյմանի և Անտուան Սեն Մարտենի գործունեությունը, քաջալերել հայագիտության մարզում տակավին առաջին քայլերն անող Հայնրիխ Պետերմանին, որոնք բոլորն էլ բարձրացնում էին հայոց հեղինակությունը և ժողովրդականացնում հայ մշակույթը եվրոպական ժողովուրդների շրջանում։ Միաժամանակ Աբովյանը քննադատական սուր խոսքեր է ուղղել նրանց դեմ, ովքեր մարդասերի կեղծ դիմակի տակ փորձում են չարամտորեն վարկաբեկել հայ ժողովրդին։

3

Աբովյանի գրադատական առաջին ելույթը տեղի է ունեցել 1831 թ. դեկտեմբերին, և առիթը այդ տարվա հոկտեմբերին Ս. Պետերբուրգում, տեղի գերմանական դպրոցի տեսուչ Շուբերտի խմբագրությամբ հրատարակված «Համառոտ պատմական ակնարկ հայ ժողովրդի արդի վիճակի մասին» գիրքն էր, որի իրական հեղինակը Շուշիում հաստատված բողոքական քարոզիչ Ա. Դիտրիխն էր։ «Համառոտ պատմական ակնարկը» նվիրված էր չափազանց կենսական հարցերի՝ արևելահայության հոգևոր կյանքի աննախանձելի վիճակին և բարվոքման խնդիրներին։ Բայց ի՞նչ էր նկարագրում Դիտրիխը և բարելավման ի՞նչ ուղիներ առաջարկում։ Գրքի ուսումնասիրությունը Աբովյանին բերում է այն համոզման, որ հեղինակը և՛ մարդասեր է, և՛ զրպարտիչ։ Փոխանակ հայ ժողովրդի ողբերգության իրական պատճառները վեր հանելու, փոխանակ խելամիտ միջոցներ առաջարկելու, նա անտեղի հարձակումներ էր գործում անօգնական ժողովրդի վրա, որն իբր անտեղյակ ու անհաղորդ է Հիսուսի խոսքերին ու նրա առաքյալների պատ-

գամներին, վերջիններիի տակ հասկանալով լոկ բողոքական քարոզների դավանած վարդապետական ճշտաբանությունները՝ իբր հայերը մինչև անգամ չգիտեն խաչակնքելու ճիշտ ձևը։ Բայց Դիտրիխի նպատակը հայ ժողովրդի թերությունների վերհանումը չէր, այլ վարկաբեկելը։ Աբովյանն իր նկատառումները առանձին նամակով հաղորդում է Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանի հայկաբանության ու կրոնագիտության ուսուցիչ Միքայել Սալանթյանցին՝ խնդրելով խոսել այդ մասին Լազարյանների հետ ու համապատասխան հետևություններ անել, հակահարված տալու ինչ-որ հարմար ձև գտնել (Դ II, 114—115)։

Ամենայն հավանականությամբ՝ այդ հետապնդումների առաջին արձագանքը նորընտիր կաթողիկոս Հովհաննես Կարբեցուն ուղղված՝ Լազարյանների նամակն էր (գրված 1832 թ. փետրվարին), որով առաջարկվում էր ուշադրություն առնել օտարների կարծիքները և համապատասխան հետևություններ անել. լուսավորել ազգը, բարոյակրթել հոգևորականությանը, գործունեության ասպարեզ տրամադրել եռանդուն ու խոհական անձանց. «Երանի՜ թէ դիտեիք դուք զայդ լեզու, առաքէի և ընթեռնուիք զգիրսն զայն. ո՜չ կարէիք չարտասուել և առ ամօթոյ կորանալ. բարի ինչ ո՜չ խոսի վասն հոգևորականացդ. Աթոռն էջմիածնի, ասէ, թէպէտ գլուխ է ազգին հայոց՝ բայց չունի և ոչ հասարակ դպրատուն մի վասն իւրոցն. աթոռայինք՝ ամենայն վարդապետք և եպիսկոպոսք, տգէտ են, ասէ. զբերականութիւն իսկ ո՜չ գիտեն, այլ միայն ուտեն և ըմպեն. յայգէգործութիւն պարապին, ոսկի և արծաթ հաւաքեն, փառաց և պատուոյ վրհետ լինին, և այլն և այլն և այլն. ճառէ ևս զվերջին կաթողիկոսաց և զանցեալ տարաձայնութեանց ի ժամանակս նոցա։ Ներսէս եպիսկոպոսն սկսաւ, ասէ, լուսաւորել զազգն, բայց վասն բազում արգելանաց ոչ ժամանեաց ի կատար հասուցանել։ Խոսի ևս ի վերայ հաւատոյ և դաւանութեան մերում և ի վերայ աշխարհականաց և այլ իրաց։ Զայսպիսիս ընթեռնելով՝ անչափ տրտմիմք մեք, տեսանելով մանաւանդ թէ նոքա յոյժ զովաբանեն զՄխիթարեան վարդապետսն վասն գիտութեան նոցա և վասն տպագրութեամբ օգտակար դրոց լուսաւորելոյն զազգն մեր»[3]։

Աբովյանն այսքանով չի գոհանում։ 1834 թ. վերջերին պատրաստելով մի աշխատություն՝ հայ ժողովրդի ներքին կյանքին նվիրված, որից պահպանվել են պատառիկներ, վերստին ծավալվում է վերոհիշյալ խնդիրների շուրջ, կրքով ու դառնությամբ գրելով. «Վրդովեցուցիչ է, թե ինչպես մարդիկ, որոնք առերևույթ Քրիստոսի սիրուց են խոսում, բայց անսիրտ կերպով հարձակվում են մի ազգի վրա, որն արդեն վշտերով ու տառապանքներով լեցուն իր ճակատագրին բավականաչափ դիմացել ու հանդուրժել է։ Առանձին մարդիկ, այո՜, կարող են մոլեռանդությունից կամ գուցե որևէ այլ պատճառից դրդված՝ անձնասպան լինել կամ նահատակվել, բայց ոչ թե մի ազգ և այն էլ դարեր շարունակ, իր հարազատ հողի վրա, իր սիրելիների ու ազգականների աչքի առաջ։ Ես չեմ պնդում, թե հայերն ինչ-ինչ թերություններ, որոշ ապականված բարքեր չունեն, ընդհակառակը, ես հաստատում եմ այդ և շատ բան էլ ինքս եմ բացահայտելու։ Բայց միթե՞ մարդկային էր, որ այն մարդասեր պարոն Դիտրիխը հայ ժողովրդի մանկական

---

[3] Ա. Սեդրակյան, Հովհաննես եպիսկոպոս Շահխաթունյանցի կենսագրությունը, Ս. Պետերբուրգ, 1898, էջ 135—136։

վստահությունն այնպես անխիղճ կերպով շարաշահելով՝ ...իր աշխատության մեջ Եվրոպայի կրթված հասարկայնությանն է ներկայացնում հայ ժողովրդի միայն թերությունները, միայն արատները»։ Շարունակության մեջ անդրադառնալով ժողովուրդների պատմական կյանքը հետազոտելու խնդիրներին, որոնց ձեռնարկողները մարդկանց ու ազգերի մեջ ավելի շուտ պիտի որոնեն նրանց առավելությունները. և ոչ թե պակասություններ, մանավանդ որ բոլոր ազգերն էլ առաքինությունների հետ միասին ունեն և՛ թերություններ, և՛ թուլություններ, Աբովյանն իր խոսքն ուղղում է ուղղամիտ դատավորներին՝ արդար ու անկանխակալ վճիռ պահանջելով։ «Ի՞նչ իրավունք ունեն,— ասում է նա,— երկու-երեք պարոններ մեղադրելու մի ամբողջ ազգ։ Եթե նրանց ցանկությունն էր բարքերի ու պատմության մասին գրել, ապա պետք է օգնության կանչեին իրենց բանականությանը, բայց ո՞չ իրենց բարեպաշտ լեզվին։ Պատմությունը պահանջում է հավատարմություն, անկանխակալություն, անաչառություն, այլապես պատմագիրը կդառնա մի փերեզակ, իսկ նրա գրվածքը փերեզակի բոխչա, որն այն ժամանակ միայն կարելի է վաճառքի հանել, երբ ապրանքը լավ չեն ճանաչում ու այդ պատճառով էլ թանկ են վճարում։ Նրանք պետք է անկեղծորեն ասեին, թե ի՞նչ են վաճառում, և ոչ թե վատը լավի տեղ անցկացնեին. ճշմարտացիորեն պատմեին այն մասին, ինչ տեսել են, և ոչ թե նրա, ինչ իրենց բարեպաշտ հավատքին դուր չի եկել» (X, 308—309)։

Աբովյանի դիտողությունները ցույց են տալիս, որ պատմագրության բնագավառում միշտ չէ, որ թագավորել է ճշմարտությունը և ուղեցույց ծառայել հետազոտողներին։ Արդեն «Վերք Հայաստանի» վեպի սևագիր և մաքրագիր տարբերակների մեջ Աբովյանը հանդամանալից վերլուծման նյութ է դարձնում ժամանակի եվրոպական պատմագրությունը և մերկացնում վերջինների ստրկամտությունն ու երեսպաշտությունը, ինկարկումները այս աշխարհի հզորների առջև։ Նա գրում է. «Պատմությունը, անհավատարիմ պատմությունը, որ հայի համար պատանձվել ա, մեկ օր կասի, ու թե նա չասի, ու էն ազգերին միայն գլուխ վեր բերի ու անարդարար կեղծավորությամբ տակը մանի, որ թագավորություն ունին ու պատմություն գրողին կամ պարգև, կամ պատիժ կտան... բայց <հայերն>, ափսո՞ս, ընչի՞ չի աշխարհներ քանդեցին գազանի պես, որ պատմությունը լայաղ անի, նրան էլ իր դոշին կպցնի, նրան էլ գրկի ու իր ,օթախը տանի... ոչինչ երկրում էնքան մեծամեծ անցք, խռովություն չի պատահել, որքան Հայաստան։ Թե մեկ երկրի պատմությունը կլասիչեսկի է անվանում, այսինքն՝ երևելի, արժանահիշատակ, էնդուր համար, որ մեծ-մեծ բաներ ա անց կացել, էլ ի՞նչ տեղ աշխարքումս էնքան երևելի բաներ են անց կացել, որքան Հայաստան» (III, 305)։

Այս վիճակը, ինչպես Աբովյանն է նկատում այլ առիթով, շարունակվում էր ամենուր։ Ժամանակի մամուլը ևս ցույց էր տալիս իր ծախու դեմքը, փառաբանելով մեծագործությունները ժողովուրդների, որոնք համաշխարհային մշակույթի գանձարանում որևէ ներդրում չունեին, ու միաժամանակ անարգում ու ոտնատակ տալիս են հայերի պատմությունը։ Որպես աղաղակող փաստ՝ Աբովյանը մատնացույց է անում Անդրկովկասի ռուսական թերթերի էջերում տպագրված զանազան հոդվածներ («Զակավկազսկի Վեստնիկ», «Կավկազ»), որոնց հեղինակներն էին պարոն Պ. Իսսելիանին ու նրա աշակերտները։

Նման իրավիճակի մեղքը Աբովյանը մի էական չափով վերագրում էր հայ մտավորականությանը, որը պարտավոր էր ստեղծելու ազգի անցյալ փառքերի ու արժանահիշատակ գործերի պատմությունը, որից կյանքի ու գործունեության դասեր քաղելով՝ ներկա ու գալիք սերունդները և անգիր պատումների ու ավանդական զրույցների մեջ իրենց հարցասիրության պատասխանը փնտրող ժողովուրդը նաև օտարներն իմանային, թե իրականում ովքե՞ր էին «մեր Աննիբալ Վարդանը, մեր Լեոնիդ Վահանը, մեր Մելգիսադ Սմբատը, մեր Նապոլեոն Մատաթովը» և ուրիշ շատ-շատերը, որոնց անունն ու գործը դարեր շարունակ հայ ազգին ներշնչել են ուժ ու զորություն։

Տեղին են հնչում այս առումով Աբովյանի կշտամբանքի և դառը խոստովանության բառերը՝ ուղղված հայ գրողներին ու պատմաբաններին. «Մեղավորը մենք ենք,—ասում է նա,—որ մեր ազգի արածները չգրեցինք, (չ)քննեցինք, ուրիշ ազգեր էլ չիմացան, ու մեր անօրինակ հսկայից անվանքը, որ ամեն գեղում, ամեն պուճախում հարյուրավորները կային ու կան, էսպես անհայտ մնացին» (III, 305)։ Ու նորից նույն եզրակացությունը. հայ ժողովուրդն ինքը պետք է համախմբվի, վերածնվի, հասկանա ու յուրացնի նախնյաց ժառանգությունը և նոր ու հերոսական գործերով հարկադրի եվրոպական պատմագրությանը՝ հարգանքով խոսելու իր մասին, ըստ արժանվույն գնահատելու իր պատմական ծառայություններն ու մշակութային սխրանքները, որովհետև «Անտեր ազգին ո՞վ(ա) մտիկ անում, աշխարհս զոռովին ա գլուխ վեր բերում, ծունր համբուրում, ու պատմագիրքն էլ, ըստ մեծի մասի, եվրոպացի ըլելով՝ իրանց ազգերին են առաջ քաշում» (III, 305)։

Աբովյանը փորձում է առաջին օրինակը տալ գերմաններեն գրած պատմաազգագրական ակնարկներում ու ուսումնասիրություններում («Համառոտ ակնարկ հայերի մասին», «Գյուղական տների կառուցվածքը», «Ակնարկ Թիֆլիսում ապրող հայերի կյանքի և հատկապես նրանց հարսանեկան սովորությունների մասին»), և հատկապես «Վերք Հայաստանի» վեպում յուրովի մեկնաբանել ու բացահայտել հայ ժողովրդի պատմության փիլիսոփայությունը։ Բայց պատմությունը, իբրև գիտություն, իր խնդիրներն ուներ, գրականությունն, իբրև գեղարվեստի ուրույն բնագավառ, իր թեմաները, իրականության վերարտադրման իր եղանակները՝ տարբեր ու ինքնատիպ։ Այս էլ պարտադրում է Աբովյանին խորամուխ լինել անցած դարերում ստեղծված գրական-մատենագրական ժառանգության և իր ժամանակակիցների երկասիրությունների մեջ, պարզելու համար նրանց գաղափարական-գեղարվեստական ու ձևական հատկանիշները և, իբրև գրող, մշակելու իր սեփական հավատո հանգանակը, հռչակելու իր գրական դավանանքը, կյանքի ու գրականության փոխհարաբերության մասին իր հայեցակետը։

Աբովյանի եզրակացություններն անսքող ու աներկմիտ են։ Այնպիսի մի ազգի դպրություն, ինչպիսին հայերինն է, պետք է համապատասխանի նրանց արդի վիճակին ու մտածելակերպին ու հանդիսանա վերջինների հարազատ պատկերը։ Միայն այդ դեպքում գրականությունը կարող է ազդել կյանքի վրա և հոգեպես ու բարոյապես կատարելության հասցնել ժողովրդին։ «Ամեն մարդ իր սրտի խարջ բան կուզի։ Քո դաբլու փլավն ինձ ի՞նչ օգուտ, որ ես չեմ սիրում» (VՀ, 45),—ժողովրդի մտքեր արտահայտելու

ձևերին հար ու նման, այլաբանորեն հարցնում է Աբովյանը ու նույն ձևով էլ պատասխանում. «Գեղեցու վրա ճավահիր ծախիր, հա, շատ լավ բան ա, ամա որ կարողություն չունի, մեկ կտոր ճաթի հետ էլ չի փոխիլ տված անգին քարը» (Վ2, 43)։

Բայց որո՞նք էին այդ սրտի խարջ բաները, որոնք ընդունակ էին ոչ միայն ժողովրդին հոգևոր սնունդ տալ, այլև խանդավառել ու բորբոքել նրա երևակայությունը։ Բազմաթիվ ու բազմազան էին դրանք՝ հայերի «կորցրած փառքն ու մեծությունը, մեր առաջին, էն հիանալի թագավորաց, իշխանաց գործքն ու կյանքը, մեր Հայրենյաց, մեր սուրբ աշխարքի առաջվան սքանչելիքն ու հրաշքը, մեր ընտիր ազգի աննման բնությունն ու արած քաջագործությունները» և ամենից ավելի՝ «երևելի մարդկանց գործքերը, նրանց արածներն ու ասածները», վերջապես՝ բնական զգացումներն ու հույզերը՝ «սերը, բարեկամությունը, հայրենասիրությունը, ծնողը, զավակը, մահը, կռիվը» և այլն (Վ2, 42, 43)։

Սրանցով, սակայն, չէին սպառվում գրական երկերի նյութն ու բովանդակությունը։ Թեմաների ու այլևայլ խորհրդածությունների անսպառ աղբյուր ու աղդակ էր Հայաստան աշխարհն ինքը՝ բնության անկրկնելի հուշարձաններով, բնության հետ միրված՝ շինարարական արվեստի անկրկնելի կոթողներով, այս վերջիններին հետ կապված լեգենդներով ու ավանդական զրույցներով։ Այդ առթիվ իրեն պաշարած խոհերը տակավին 1835 թ. գարնանը կիսելով գերմանացի հայագետ Յուլիուս Հայնրիխ Պետերմանի հետ, Աբովյանը մասնավորապես նկատում է. «Եվ ո՞րքան առարկաներ, ո՞րքան նյութեր ունի Հայաստանը, որոնք կարող էին բանաստեղծությանը վեհ թրուիչք պարգևել։ Հայերի կյանքը, նրանց մտածելակերպը, նրանց պատմությունը, նրանց ճակատագիրը, նրանց դրախտային երկիրը, նրանց հիշողությունները մեծագործություններով հարուստ հրաշալի ժամանակների մասին՝ հանդերձ այլևայլ անցքերով», մի խոսքով՝ «Պատկերներ, որոնց նմանները սակավ ժողովուրդների և, եթե չեմ սխալվում, և ոչ մի ժողովրդի մեջ գոյություն չունի» (X, 185)։

Հայաստան երկիրն, այսպիսով, միայն բանաստեղծական ոգևորության աղբյուր չէր, այլև անսպառ հանք ու աղդակ բազմազան ստեղծագործությունների։ Այս երկրի բնությունն ինքը որոշակի կերտվածք էր տվել հայի դիտակցությանն ու հոգեբանությանը՝ անուղղակիորեն մղելով մշակութային ու ռազմական սիրանքների։ Սա մերկապարանոց հայտարարություն չէ, այլ համոզում, որի կապակցությամբ ծնված մտքերը ընթերցողներին է հանձնում Աբովյանը «Առաջին սերը» պատմվածքի սկզբնական դրվագներից մեկում, ուր պատկերված են Ծաղկիվանքի հրաշքները. «... էս երկնանման բարձրությունից էին Հայք իրանց աշխարհին մտիկ տալիս, Մասսա, Ալագյազի վրա խնդում, Նոյան տապանը, Լուսավորչու կանթեղը, Սուրբ Գեղարդավանքն, Էջմիածին ու Խոր Վիրապ միտքները բերում, կրակի պես վառվում, արծվի պես թռչում, ամպի հետ բարձրանում, ջան ու արին ջրի պես մատաղ անում, որ իրանց լիս հողիցը չզրկվին, չհեռանան, սուր տան, սուրը քաշվին, բայց է՞նտեղ ապրին, է՞նտեղ մեռնին։ Սրանք էին, որ Հայկա վեհ սիրտը վառեցին, Վաղարշակ իրանց ծոցը քաշեցին, Տիգրանին թև տվին, Տրդատին Հռոմա ետ բերին, Վռամշապուհի վսեմ միտքը բորբոքեցին, որ Հայաստան իմաստության տուն շինի։ Սրանք էին, որ Մովսես Խորենացին

տեսնելիս՝ վերանում էր, Եղիշե պատմելիս՝ խոյանում, Վարդան, Վահան Մամիկոնյան արին վեր ածելիս՝ նոր հոգի առնում, Ներսես Շնորհալի, Ներսես Լամբրոնացի գովելիս՝ հրեշտակի լեզու ստանում։ Էլի սրանք էին, էս սուրբ սարերը, որ ջրհեղեղովն աշխարհը քանդվելիս՝ աստուծո աչքը մեր աշխարհի վրա մնաց քաղցր, մեր աշխարհն ընտրեց արդար Նոյի բնակության համար» (IV, 4—5)։

Այլ առիթներով դարձյալ նույն մտքերը արծարծելով՝ Աբովյանն ավելի է տեղայնացրել իր խոսքը, այս անգամ անդրադառնալով Դուգարաց աշխարհին՝ Հայաստանի բնության ու հայ մարդու հոգեբանության ու ճակատագրի մեջ հայտնագործել սերտ կապ ու բազմալան առնչություններ։ Հայաստանի բնության հուշարձանները և Դուգարաց աշխարհի լեռներում ու ձորերում ցրված կոթողները մեկնաբանվում են իբրև կենդանի դասագիրք ազգային պատմության, նախնյաց հերոսական գործերի ու առաքինի ընթացքի, որոնցից դեռ այսօր էլ կյանքի դասեր էին առնում թեպետ անգրագետ, բայց արժանավոր ու արժանապատիվ նրանց ժառանգները. «Ամեն քար նրանց համար գիրք ա, ամեն ապառաժ՝ նրանց համար պատմություն, ամեն հին բերդ, քանդված մատուռ կամ եկեղեցի, որ սար ու ձոր լիքն են էստեղ, նրանց համար կենդանի վարժապետ, ամեն գերեզման, ամեն արձան (իմա՛ արձանագրություն, վիմագիր հիշատակարան—Գ. Հ.)՝ նրանց համար կենդանի վկա ու պատմագիրք։ Լոռվա անառիկ բերդը, Սանահնա ու Հաղպատի վանքի պատերը, տաճարները, սրահները՝ նրանց համար վարժատուն» (ՎՀ, 167)։

Ելնելով հայոց միջնադարյան մշակույթի ու գրականության ուսումնասիրության իր օրերի վիճակից, Աբովյանն այն համոզումն էր կազմել, թե անցյալի մատենագրության մեջ նման բովանդակությամբ երկեր ընդհանրապես չեն գրվել, ու այդ է պատճառը, որ խորին անջրպետ է գոյացել գրականության ու ժողովրդի միջև։ Բայց դա, մի որոշ առումով, ո՛չ ճիշտ հայացք էր։ Աբովյանն առաջնորդվում էր եվրոպական լուսավորիչների տեսակետներով, որոնք ողջ միջնադարը համարում էին մի անպտուղ ժամանակաշրջան մարդկության պատմության մեջ, մինչդեռ միջին դարերում են ստեղծագործել հայ և եվրոպական վերածնության տիտանները, հայ աշխարհիկ քնարերգուները, որոնց տաղերի լեզուն ամենևին էլ գրաբարը չէ։ Աբովյանի կարծիքով՝ նախորդ ողջ մատենագրությունը գրված էր մի լեզվով, որն այլևս հասկանալի չէր, ուրեմն՝ պետք էր նոր ուղի գտնել գրականությունը ժողովրդին մերձեցնելու համար։ Ողջ ստեղծագործական կյանքում Աբովյանի համար վերլուծման ու քննության նյութ դարձան նոր գրականության ձևի, գրականության լեզվի պրոբլեմները։

4

Լեզուն, ըստ Աբովյանի, մարդուս ամենաազարմանալի, ամենահարկավոր և գերազանցագույն կարողություններից մեկն է, որով նա տարբերվում է ուրիշ շնչավոր արարածներից։ «Ինչով կարող է մարդ ուրիշներին հաղորդել իր վշտերն ու ուրախությունը, ցավակցությունը, սերը, բարեկամությունը, իր սրտի հոգեշահ գաղտնիքները, եթե ոչ լեզվի միջոցով։ Նա մեր ներքին զգացությունների բանալին ու հայելին է» (V, 312),—հռետորական ոճով հարցնում և միաժամանակ պատասխանում է Աբովյանը։ Իսկ

մեկ այլ առիթով, աֆորիզմի տեսք տալով իր խոսքին ու բյուրեղացնելով միտքը՝ արձանագրում է. «Լեզուն դարդակ բառ չի, հոգին ա մարդիս» (II, 289)։ «Լեզվի մեջ, — շարունակում է Աբովյանը, — ինչպես մաքուր հայելու մեջ, ցոլանում են ազգի առանձնահատկությունները, նրա մշակույթը, մինչև իսկ նրա քաղաքական կյանքը» (V, 45)։ Այս առումով նշանակալից են Աբովյանի դիտողությունները գրաբարի մասին։ Նրա համոզմամբ՝ եթե ուրիշ ոչինչ, ոչ նյութական մշակույթի հուշարձաններ, ոչ էլ գրավոր սկզբնաղբյուրներ ասպարեզում չլիներին, որոնց օգնությամբ կարելի լիներ դատողություններ անել Հայաստանում երբևէ գոյություն ունեցած հնագույն, քաղաքական ու մտավոր առումներով ինքնուրույն ու ինքնատիպ մշակույթի մասին, «ապա դրա վառ ու կենդանի վկան կարող է հանդիսանալ այդ երկրի լեզուն» (VIII, 38)։

Բայց լեզուն կենդանի մարմին է, հարատև զարգացող ու փոփոխվող երևույթ. «Ինչպես առանձին անհատի մոտ, տարիքի աճման դեպքում, այնպես էլ յուրաքանչյուր ժողովրդի մոտ, նրա հոգևոր զարգացման աճի ու անկման հետ միասին, լեզուն ևս բոլորովին այլ կերպարանք է ստանում» (V, 45)։ Նշանակում է, անցնող դարերի հետ միասին, հայ ժողովրդի կյանքի պայմանների հետ փոխվել է նաև հայոց լեզուն, նրա քերականական կառուցվածքն ու բառային կազմը. գործածությունից դուրս են եկել շատ բառեր ու արտահայտություններ և ստեղծվել կամ փոխառնվել նորերը։ Ով չի հասկանում այս հանրահայտ ճշմարտությունը, նկատում է Աբովյանը, նա աշխարհիս ամենաթշվառ արարածն է, «միտք նորա խանդարի, ցանկությունք սրտից նորա մեռանին ի նմա, նա միմիայն ի պատկերի շըրջի մարդոյ» (V, 312)։ Հետևաբար, եթե մարդ չի ուզում ետ մնալ կյանքից և կենդանի իրականությունից, նրա խոսակցության ու գրավոր լեզուն պետք է հասկանալի լինի բոլորի համար։

Աբովյանի այս տեսակետները ընդհանրապես լինելով նորություն հայության համար, արդեն արծարծվել էին Արևմուտքի լուսավորիչների կողմից։ Ի դեպ, նույն հայացքն ուներ լեզվի մասին նաև գերմանացի մեծ մտածող ու գեղագետ Հերդերը իր «Մտքեր մարդկության պատմության փիլիսոփայության վերաբերյալ» դասական աշխատության մեջ. «Մեր մարդկային լեզուն, — գրել է Հերդերը, — ավելի շատ ստեղծված է սրտի, քան բանականության համար։ Բանականությանն օգնում են դիմախաղերը, շարժումները, հենց ինքն՝ առարկան, բայց սրտի զգացումները այնպես էլ փակված կմնային, եթե խոսքի մեղեդային հոսքը իր կարճ ալիքների միջոցով չփոխադրեր դրանք մեկ ուրիշ մարդու սիրտը։ Եվ սա է մեկն այն պատճառներից, թե ինչո՞ւ մեր դատողության գործիքներից մեկը դարձրեց բառերի երաժշտությունը՝ զգացումների լեզուն, մոր ու հոր, երեխայի ու ընկերոջ լեզուն։ Երբ էակների հոգիները չեն կարող հասկանալ միմյանց և, կարծես, բաժանված են պատնեշներով, նրանք շշնջում են միմյանց սիրո խոսքերը, բայց եթե այդ էակները խոսեին երկրային (свет) լեզվով, ապա, անտարակույս, կփոխվեր և նրանց ամբողջ կերպարանքը, նրանց դատողության բոլոր օղակները... Յուրաքանչյուր լեզվի մեջ դրոշմված են ժողովրդի բանականությունն ու բնավորությունը... երկրի վրա առկա են մարդկային ոգու բոլոր հասակները, ու բոլորն էլ ծաղկում են...»[4]։

---

[4] *И. Г. Гердер*, Идеи к философии истории человечества, М, 1877, с. 139—140.

Արձագանքելով լուսավորության դարաշրջանի մեծ մտածողներին և հայկական իրականություն փոխադրելով լեզվի փիլիսոփայության մասին նրանց տեսակետները՝ Աբովյանն այդ նույն ոգով փորձում էր բացատրել հայոց լեզվի ծագման ու զարգացման ընթացքը և ժամանակի հրամայականից ելնելով՝ ողջ սրությամբ դնել աշխարհաբարին քաղաքացիություն տալու, այն դպրոցական ուսուցման և գեղարվեստական գրականության լեզու դարձնելու խնդիրը, որ անկարելի էր այլևս շրջանցել. «Լեզուն յամենայն դարս պարտի փոփոխիլ», հետևաբար՝ «Եթէ ազգ ո՛չ կամի մնալ ի միում վիճակի դրութեան, կարէ՞ ուրեմն ազգ ինչ լուսաւորիլ, պերճանալ մտօք և դատողութեամբը, մինչ լեզու իւր ամենևին ո՛չ համապատասխան է զգացութեանց և խորհրդոց սրտին նորա»։ Բայց որովհետև տակավին նախապատվությունը տրվում էր գրաբարին, իսկ աշխարհաբար գրելն ու խոսելն արհամարհվում, հետևաբար, դա էր միակ պատճառը կամ արգելքը, որ ժողովուրդը «Մինչև ցայսօր ժամանակի ի տգիտութեան խարխափի» (V, 312)։

Աբովյանը չէր անտեսում, որ հայ ժողովրդին բաժին ընկած աշխարհագրական դիրքը և ողբերգական ճակատագիրը իրենց բացասական հետևանքներն են ունեցել։ Օտարերկրյա նվաճողների բռնակալական լուծը մասնատել է երկրի քաղաքական կյանքը և ջլատել ազգային միասնությունը, իսկ «Երբ մի ժողովուրդ,—նկատում է Աբովյանը,—դժբախտություն է ունենում իր երկիրն ու ինքնուրույնությունը կորցնելու և իր սեփական հայրենիքում իրեն որպես սորուկ զգալու... այլևս կարո՞ղ է նա ի վիճակի լինել մտահոգվելու նրանով, որ զբաղվի գրականությամբ ու գիտությամբ», որոնց համար «անհրաժեշտ են, իբրև հիմնական պայմաններ՝ արտաքին խաղաղություն, բարեկեցություն և անդուլ խնամք կառավարության կողմից» (V, 45)։ Այսպիսի պայմաններում, ինչպես բազմիցս կրկնել է Աբովյանը, համընդհանուր լեզվի նկատմամբ հոգացման հնարավորությունը ինքնաստինքյան վերանում է. «Քեզանից չեմ նեղանում, ա՛չքի լույս, մեր բախտիցը ժամանակն էնպես ծուվել էր մինչև հիմա, որ մարդ իր գլուխը չէ՛ր կարում պահիլ, ուր մնա՝ լեզվի դարդը քաշիլ» (VՀ, 127)։ Վերջիվերջո, այս ամենը հաշվի առնելու դեպքում էլ, Աբովյանի համոզմամբ՝ համազգային լեզվի խանգարումն ու խորթացումն էլ դարձավ հայության հոգևոր ու քաղաքական զարգացման ընթացքը կասեցնող գլխավոր պատճառը։ Ուրիշ ազգեր կարողացել էին ժամանակին լուծել այդ անհամապատասխանությունը։ Բոլոր ազգերն էլ երկու լեզու ունեին՝ հին ու նոր, հետևաբար, հայերը պետք է օրինակ վերցնեին նրանցից և ճանապարհ հարթեին աշխարհաբարի առջև, որովհետև գրաբարը, կրկնում էր Աբովյանը, «ինչքան էլ կատարյալ լիներ ու արտակարգ հարստությամբ օժտված, ինչքան էլ գեղագիտական արժանիքներով բարձր լիներ աշխարհաբարից, այնուամենայնիվ, ներկա ժամանակներում, «այդ լեզուն է միակ արգելակող պատճառը, որ խեղճ ժողովուրդը մինչև հիմա զուրկ է մնացել զարգացման միջոցներից» (V, 46)։

Լեզվի խնդրին Աբովյանը շատ ավելի լուրջ նշանակություն էր տալիս, քան թվում է առաջին հայացքից։ Լեզուն ազգային ինքնաճանաչման ու միասնության հզոր ազդակ է, դիմադրողականության և անկոտրում ուժի գրավական, հետևաբար, անուշադրության մատնել լեզվի կարգավորման հարցը, նշանակում է դավել սեփական ազգությանը և սուր բարձրացնել նրա

վրա։ Այդ հանգամանքը աչքի առաջ ուներ Աբովյանը, երբ ցասումով ասում էր. «Էդ ո՞ւմ վրա եք թուր հանել, հայոց մեծ ազգին չե՞ք ճանաչում...» (Վ., 48)։ Այս միևնույն խնդիրը, վերստին այլաբանական ոճով, բայց առավել թափանցիկ ու հասկանալի, Աբովյանն արծարծել է նաև հետևյալ չափածո հատվածում.

Աստված տվեց լեզուն՝ մեր սիրտը հայտնենք,
Բայց մենք մեր լեզուն՝ սրտի բալանիքը,
Մեր էս սուրբ բերանն՝ մեր սրտի դուռը,
Փակում ենք, կոխպում, այլ դռնով գնում,
Լեզուն շինում ենք երկաթե կոխպեր,
Բերան շինում ենք պղնձի խուփը,
Մեր սրտի դուռը լավ ամուր կապում։
Պատերով ներս գնում, չափարը քանդում,
Նոր խոռ բաց անում, էլ դուռը չշինում.
Մեկ պատ փուլ ածում կամ տան տակիցը,
Գետնի միջովն մեկ անցու բանում։
Մենք անց կենալիս՝ կուզըկուզ անում,
Կամ ոտներս կոտրում, կամ գլխներս ջարդում.
Կամ քար ա վեր ընկնում գլխի, ոտի վրա,
Կամ մենք երեսի վրա քյալամազ
Էնպես ենք տալիս, որ գլխքներս
Հազար թիքա էլած՝ փորներս պռծնում։
Դողն ու շունն, ու գելն, ու մեր հարամին
Աչքները կթած՝ հենց էս բանը կամին,
Քնած վախտին կամ մենք տանը չըլելիս՝
Մեր տունն են մտնում կամ հենց տակ կենում,
Թրով, թվանքով, ձիով, ասպաբով
Գալիս, մեզ սպանում տնով ու տեղով։ (II, 113—114)

Ինչպես գերմանացի բանաստեղծ Ֆ. Բոդենշտեդն է վկայում, Աբովյանի օրերում Մոսկվայի ուսումնական շրջանի հոգաբարձու կոմս Ս. Ստրոգանովը պաշտոնապես հայտարարել էր. «Եթե հայերն ուզում են սովորել, թո՛ղ ռուսերեն սովորեն, իսկ եթե ուզում են աղոթել, թո՛ղ ռուսերեն աղոթեն»[5]։ Վերևի տողերը հայությանն ուղղված զգաստության կոչ էին՝ դիմադրավ լինելու ցարական պաշտոնեության այդօրինակ ոտնձգություններին, հետևաբար այն միաժամանակ դառնում էր ազգային գիտակցության արթնացման և համախմբման հրավեր[6]։

Ո՞վ էր այս վիճակի գլխավոր պատասխանատուն՝ ժողովրդի կրթական հաստատությունները տնօրինող և նրա հոգևոր պետքերը հոգացող հայ հոգևորականությունը, ապա և մի քանի կիսատ-պռատ գիտնական պարոններ ու չելեբիններ։ Հենց սրանց դեմ էլ իր քննադատական խոսքի սլաքներն ուղղում էր Աբովյանը։

Այո՛, գրաբարը հզոր լեզու էր, «արտակարգ զարդացած ու ճկուն», որով կարելի էր ամենախորթին ու ամենավերացական գաղափարները դյուրությամբ վերարտադրել ու թարգմանել (X, 354), «բայց,—ինչպես նկա-

---

[5] *L. Bodenstedt*, Tausend and ein Tag im Orient, B. III—Gesammel te Schriften. B. III, Berlin, 1865, S. 30.

[6] *Հմմտ.* Պ. Հակոբյան, *Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի ստեղծագործական պատմությունը, Ե., 1955, էջ 124։*

տում է Աբովյանը,—մեր վատ բախտիցը՝ հազարից մեկը չի հասկանում»։ Գրաբարով խոսելն ու ստեղծագործելը դարձել էր անօգուտ ու աննպատակ։ «Ո՞ւմ համար գրեմ, որ ազգը լեզուս չի՛ հասկանում։ Թեկուզ ռուսերեն, նեմեցերեն յա ֆրանցուզերեն գրած, թեկուզ գրաբառ. տասը՝ կլի որ հասկանային, բայց հարիր հազարի համար՝ թեկուզ իմ գրածը, թեկուզ մեկ քամու ջաղաց։ Ախր որ ազգը էն լեզվովը չի՛ խոսում, էն լեզուն չի՛ հասկանում, սաքի հենց բերնիցդ էլ ոսկի վեր ածիր, ո՞ւմ պետք է ասես» (VՀ, 45)։

Աբովյանի համոզմամբ՝ լեզուն ազգի գոյության գլխավոր հիմքն էր ու կարևորագույն նախապայմանը, որի միջոցով դրսևորվում էր ազգային հոգին ու մտածողությունը։ Մյուս ոչ պակաս կարևոր նախապայմանը կրոնն էր, այսինքն՝ ոգու ազատությունն ու համոզումը։ Կորցնել մեկը կամ մյուսը և, մանավանդ, լեզուն, նշանակում էր հիմնիվայր տապալել ազգության շենքը։ Հայ հոգևորականության հանրային ու մատենագրական գործունեության վերջնական արդյունքը անցյալ դարի սկզբներին հանգեցրել էր դրան, ազգի հոգևոր կյանքի վերանորոգիչները լինելու փոխարեն դարձել էին նրա առաջընթացի խափանողները։ «Զափից շատ բարձր կարծիք ունենալով իրենց դասի առավելությունների մասին,—ասում է Աբովյանը,—հոգևորականները գրել ու մշակել են այնպիսի բաներ, որ ոչ մի կապ չունի ժողովրդի և ժամանակի ոգու հետ։ Նրանց ամբողջ հոգևոր գործունեության ուղն ու ծուծը կազմում են աստվածաբանական մտքերը. նույնիսկ պատմության գրքերում կամ այլ բովանդակության երկերում ամեն ինչ փորձում են վերածել աստվածաբանության» (V, 46)։ Դեռ ավելին, իրենց իրավասությանն ենթարկելով ազգի հոգևոր գործունեության բոլոր բնագավառները և հռչակելով իրենց գրաբարով ստեղծված բանաստեղծական գանձերի միակ սեփականատեր, հոգևորականությունը եսամոլական նկատառումներից ելնելով՝ գրաբարը դարձրել է եգիպտական քուրմերի գաղտնիք, որպեսզի ժողովրդի աչքում ավելի բարձր դիրք ու ակնածություն ձեռք բերի (հմմտ. V, 46), այսինքն՝ անջրպետ կանգնեցնելով կրթության ու հանրության, դրավոր դպրության և աշխարհիկ բանաստեղծության միջև, ժողովրդին ավելի ու ավելի մղում է միջնադարականության ու թանձր խավարի մեջ։

Հայ հոգևորականության գործունեության մասին Աբովյանն ասում էր, որ վերջինի «ուղն ու ծուծը կազմում են աստվածաբանական մտքերը», որ նրանք գիտության ու գրականության զարգացումը շեղել են ճիշտ ճանապարհից, ամեն ինչ վերածում են աստվածաբանության։

Այսքանով դեռ չբավարարվելով՝ հոգևորականներն սկսել էին անլուր հալածանք աշխարհիկ լեզվի ու գրականության նկատմամբ, արհամարհել ու ծաղրել այն ամենը, ինչ բանաստեղծական իմաստ ու զգացմունք ուներ, իբր իրենց դասի համար «անվայել ու գռեհիկ բան» (V, 47), դրանով իսկ ժողովրդին հեռու պահելով գրականության բարերար ազդեցությունից։ Ըստ էության՝ հոգևորականության դիրքորոշումն է նաև պատճառ դարձել այն հակաբնական իրողության, որ ժողովրդի բազմահազար զանգվածները չընկալելով գեղագիտական հաճույք ստանալ դրաբար մատենագիտությունից, իրենց պահանջմունքները բավարարելու համար աստիճանաբար հակվում էին դեպի թուրքալեզու խաղն ու սիրավեպը, խոսում թուրքերեն, սկսում թուրքերենով հորինել անգիր դպրության անզուգական մարգարիտներ. «Խաղ, հեքիաթ, առակ թուրքերեն են ասում, իրանց լեզուն թողում»,

որի հետևանքով աշխարհաբարը մնում է անմշակ։ «Պատճա՞ռ,—մեկնում է Աբովյանը,—չունքի սովորություն ա ընկել։ Ազգին անհավատ են կանչում, լեզուն սիրում, զարմանալու չէ՞։ Ախր ո՞վ ա լսել, թե ծծմոր կաթը մոր կաթից լավ ըլի» (ՎՀ, 128)։

Այս վիճակից դուրս գալու ելքը աշխարհաբարով դասերն ավանդելն էր, կրթական գործը նոր հայերենով վերակառուցելը (V, 48)։ Այսպիսի համոզմամբ Աբովյանը հանդել էր տեսական որոնումներից, թեր ու դեմ կարծիքները հանգամանորեն նժարելուց, տեսականորեն անվիճելի համարածը գործնականում ստուգելուց, իր հիմնած մասնավոր դպրոցում աշխարհաբարով առարկաներն ավանդելուց և սքանչելի արդյունքներ ստանալուց հետո. «Սկսած այն պահերից, երբ հայրենիքիս պատանիներին կրթելը կյանքիս նպատակն եմ դարձրել, իմ նվիրական գաղափարներից մեկն է եղել հայոց ժողովրդական լեզուն դարձնել գրականության լեզու և մացնել դպրոցները» (VIII, 390)։ Միայն թե նոր լեզուն դպրոցները մացնելով խնդիրը չէր լուծվում, պետք էր մեկուսացնել հոգևորականությանը և թույլ չտալ, որ նրանք որևէ առնչություն ունենային նոր սերնդի դաստիարակության հետ։ Կյանքի վերջին ամիսներին գրած «Ուղևորություն դեպի Անիի ավերակները» երկում Աբովյանը բացեիբաց հայտարարում էր. «Քանի դեռ մոլլաներն ու տերտերները կիշխեն աճող սերնդի մտքին ու սրտին, մենք դեռևս ու միշտ էլ կունենանք մեր ուժեղ ու անպրկելի հակառակորդները» (VII, 183)։

Հայոց նոր գրականության ու լեզվի ստեղծողը նոր սերունդն էր դառնալու, հետևաբար նրա կրթությունն ու հոգևոր դաստիարակությունը ճիշտ հունով տանելու համար Աբովյանը բաց ճակատով դիմագրավում էր ամեն տեսակ դժվարությունների, ոգևորության ու խրախուսանքի անկեղծ խոսքեր ուղղելով նրանց՝ բարձր պահելու ազգային արժանապատվությունը. «Ձե՛զ եմ ասում, ձե՛զ, հայոց նորահաս երիտասարդք, ձեր անունին մեռնի՛մ, ձեր արևին զուրբա՛ն. տասը լեզու սովորեցե՛ք, ձեր լեզուն, ձեր հավատը զայիմ բռնեցե՛ք։ Մեկ դատարկ լեզուն ի՞նչ ա, որ մարդ չկարենա սովորիլ։ Բաս չե՞ք ուզիլ, որ դուք էլ գրքեր գրեք, ազգի միջումն անուն թողաք, ձեր գրքերն էլ օտար ազգեր թարգմանեն, ձեր անունը հավիտյանս հավիտենից մնա անմահ» (ՎՀ, 128)։

5

Աբովյանը շատ է տարվել ինքնաքննադատական վերլուծումներով, ստեղծագործական կյանքի տարբեր փուլերում ձեռք բերած արդյունքները միմյանց հետ բաղդատելով, անցած գրական ճանապարհի քննական վերանայումներով։ Բազմիցս նա վերակառուցել է իր բանաստեղծական աշխարհը՝ ազգային հայրենասիրության և հայկական գաղափարաբանության շնչով տոգորված և կլասիցիզմի գեղագիտական սկզբունքներով հորինված ոտանավորներից մինչև գորպատյան տարիների ստեղծագործությունները, որոնք նոր որակ էին և արդյունք համաշխարհային գրականության դասականների՝ Հոմերոսի, Պետրարկայի, Շիլլերի, Գյոթեի, Կարամզինի, Ժուկովսկու վարպետության փորձի ուսումնասիրության ու յուրացման, հարստացրել ու կատարելագործել «Վերք Հայաստանի», «Պարապ վախտի խաղալիքի» գաղափարների ու կերպարների աշխարհը, իբրև ազ-

գային ոգին, երազանքներն ու տառապանքները վերարտադրող գրականություն, որը կոչված էր վերածնելու Նղիշեի ու Նարեկացու գրական ավանդները և առաջ մղելու հայ ժողովրդի գեղարվեստական զարգացումը։

Աշխարհաբար տաղեր ու խաղեր, եղերերգություններ ու հայրենասիրական ներբողներ Աբովյանը հորինել է այս երեք փուլերում էլ հավասարապես, ընդ որում՝ առաջիններում ավելի զգացվում են նմանվողն ու աշակերտը, վերջիններում՝ գրական նոտարարը, և՛ քանակով, և՛ որակով նախորդներին գերազանցող ինքնատիպ ու կատարյալ երկերը։ «Ինձ էլ շատ ցանկալի է էն ժամանակվան արած բաներս հիմիկվանից հետ համեմատել»,—գրել է Աբովյանը 1834 թ. դեկտեմբերի 22-ին, իր նախադրպատյան աշխարհաբար խաղերին անդրադառնալիս (I, 87)։

Եթե մինչև 30-ական թթ. կեսերը անցումը մեկ շրջափուլից մյուսը և գրական նախասիրությունների՝ ոճական ու ձևական նոր հատկանիշների որդեգրումը կատարվել է առանց ներքին, բուռն պայքարի, որովհետև, որպես քերթության աշակերտ, Աբովյանը ջանասեր էր և չէր խուսափում ուսանելի դասերից, ապա դժվարին եղավ վերջին փուլին անցնելը, որի պատճառը մեկընդմիշտ չհայտնաբերված ու չհաղթահարված՝ ձևի ու կառուցվածքի հարցերն էին։

Դյուրին բան չէր նոր գրականության հիմքերի հաստատումը։ Աբովյանը միանգամից չէ, որ համարձակություն առավ իր ետևից այրելու գրական բոլոր կամուրջները։ Նրա օրերում ստեղծագործողի վարպետության չափանիշը խոր ու խրթին շարադրելն էր, այնպես, որ «սատանեն էլ միջիցը մեկ բառ չի՛ կարող (անար) իմանալ, հասկանալ» (VI, 43)։ Բանաստեղծական հորինվածքը պետք է փայլեր քերականության, ճարտասանության ու տրամաբանության կանոնների ու սկզբունքների վարպետ կիրառմամբ, իսկ հայկաբանության այդ ոճին Աբովյանը չէր համակրում։ «Մինչև այժմ էլ չեմ սիրել ո՛չ ճարտասանությունը, ո՛չ էլ բանաստեղծության կանոնները»,—խոստովանել է նա (VII, 391)։

Նորի որոնումներին զուգընթաց, մի որոշ ժամանակ, Աբովյանը փորձեց գրել ու թարգմանել ընդունված կանոններով, «Վերքի» Հառաջաբանում այսպես բացատրել տվյալ ձեռնարկումը. «Ես էլ էի ուզում, որ իմ գլուխս ցույց տամ, որ ինձ վրա զարմանան ու ինձ գովեն, թե հայերեն(ին) շատ խոր տեղյակ եմ...»։ Դատելով արդյունքներից՝ ստեղծագործական այդ փորձերը շարունակվեցին երկար, թեպետ դրանց հորինելն ու վերամշակելը կատարվում էր առանց ոգևորության և, դրեթե միշտ, հեղինակին հասցնում հիասթափության. «Ի՞նչ գիրք ասես, որ չեմ սկսել թարգմանել ու կիսատ թողել. ոտանավոր, շարադրություն (արձակ գրվածք—Պ. Հ.) հո՛, էնքան եմ գրաբառ գլխիցս դուրս ավել, որ մեկ մեծ գիրք էլ էն կդառնա...» (VI, 43)։ Այս դեգերումների ընթացքում էլ Աբովյանը վերջնականապես համոզվում է, որ մինչև այժմ իր գրածները, գրաբարով ստեղծած բոլոր երկասիրությունները «մեր խեղճ ժողովրդի համար անմատչելի են, հետևաբար և՝ իր նպատակի համար ո՛չ պիտանի» (VII, 391)։

Անձնական տառապանքները պարտադրում են Աբովյանին մտքեր փոխանակել նաև ժամանակի ուսումնականների և գրական ճաշակի աղքատիմաց օրենսդիրների հետ։ Եվ այն օրերի «գիտնական» հորջորջվող հայերը, դրեթե բոլորը, որոնցից խորհուրդ էր հարցնում, պարզապես ծիծաղում էին

նրա անմտության վրա. «Ում հետ էլ որ խոսում էի,— ասում է Աբովյանը,— էն էին թանխա տալիս, թե մեր ազգը ուսումնասեր չի, կարդալը նրա համար գին չունի» (Վ.Հ, 45)։ Մնում էր մի վերջին փորձ ու մի արդար դատավոր, որին և Աբովյանը դարձնում է իր հայացքը և լուռ ու մունջ ունկնդրում, թե ժողովրդական լայն շրջանների նախասիրությունները որո՞նք էին, և անանուն գուսաններն ու ասացողներն ի՞նչ ճանապարհով էին ընթանում։ Աբովյանը խորամուխ է լինում նրանց արվեստի ներգործող ուժի գաղտնիքների մեջ։ Ինքնախարազանման պահերը կամաց-կամաց դադարում են, և առկայծում ոգևորության ցոլքերը։ Նա իր վերջնական վճիռն է կայացնում. «Արի, քո քերականություն, ճարտասանություն, տրամաբանություն ծալիր, ղրաղ դիր ու մեկ աշըղ էլ դու դառ...» (Վ.Հ, 46)։ Դրանից հետո, ավելի ճշգրիտ՝ 1841 թվականի փետրվարին, ծնվում է հայոց նոր գրականության հրաշքը՝ «Վերք Հայաստանի» վեպը։ Այստեղ ազգության կյանքն ու անանուն հայորդիների սխրանքները վերարտադրվում են ժողովրդական ասացողների նախասիրած ձևերով։ Հեղինակը, գիտակցաբար իջնելով բազմահազար ընթերցողների մակարդակին, ձգտում է ստիճանաբար բարձրացնել նրանց ու նախապատրաստել իսկական գեղարվեստի հաճույքն ստանալու։ Բուն պատումը ծավալվում և առաջ է տարվում այն հունով, որ միաժամանակ հասկանալի ու ընտանի լիներ և քաղաքացուն, և գյուղացուն, «որ լսող-կարդացող վառվի, բորբոքի, զարմանա, հիանա ու էն գրողի զալամն ու գիրքը... մասունքի տեղ պաշտի, ծոցումը պահի» (Վ.Հ, 310), որ անգրագետ գեղջուկը չկարծի, թե գիրք է կարդում, այլ որ՝ իր հետ խոսում են։ Եվ այս ձգտումն առկա է Աբովյանի բոլոր գեղարվեստական երկերում, որոնք ստեղծված են «Վերք Հայաստանից» հետո։

Հատուկ դիտավորությամբ ընտրված՝ պատումի այս հատկանիշը ժամանակին նկատել ու գնահատել է մեծ գրող ու մտածող Միքայել Նալբանդյանը և «Մեղվահարցուկի» ծանոթագրություններում խոստովանել նրա գերապատվությունը. «Լեզվի և ոճի ճապաղությունը հետևանք չէ բանաստեղծի դերմանագիտության, այլ բուն ազդեցություն տեղական ժողովրդի կյանքին և միտք հայտնելու ձևերին։ Նույնանշան բառերի անհամ կրկնությունք տեսնում ենք, այո, բայց չմոռանանք, որ Աբովյանցի խորհուրդը է գրել այնպես, որ անկիրթ ժողովուրդը չկարծի, թե գիրք է կարդում, այլ կարծի, թե մի մարդ խոսում էր յուր հետ։ Ի՞նչ առնե Աբովյանցը, եթե ասիացին չափազանց է ամենայն բանի մեջ»[7]։ Այս կապակցությամբ ինքնին ուշագրավ է Աբովյանի ինքնախոստովանությունը. «1841 թվականի բարեկենդանին սկսեցի իմ Պատմությունն այն ձևով, կարծես մի հայ գյուղացի պատմելիս լիներ իր հարևանին» (VII, 391)։ Սա կենդանի մտածողության տարրերով, ժողովրդական խոսքի շարահյուսությամբ, ոճով ու ոգով գրականությունը թարմացնելու ու վերածնելու սկիզբն էր, նոր դպրոցի ու նոր գրականության հաղթարշավի ու վերածնության առաջին քայլը։

Նոր ժամանակների ոգուն ու պահանջներին համապատասխանող գրականության վերածնման ու թարմացման տեսակետից Աբովյանը բացառիկ նշանակություն էր տալիս ժողովրդական բանահյուսության հավաքմանն ու հետազոտմանը, տեսական կարևորություն ունեցող մի հարց, որ հայ իրա-

---

[7] Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու վեց հատորով, հ. 1, Ե., 1979, էջ 313։

կանությանն մեջ առաջին անգամ արծարծվում էր նրա քննադատական նկատողություններում։ «Գրականական տեսակետից,—գրել է Աբովյանը,—առհասարակ մի թանկագին գանձ կլիներ, եթե մարդ ազատ ժամանակ և միջոցներ ունենար ի մի հավաքելու այն բոլոր երգերը, պատմվածքները, աննկդոտները և ասացվածքները, որոնք տարածված են այստեղ հասարակ ժողովրդի մեջ՝ և դրանց հետ ծանոթացնելու եվրոպական հասարակությանը...» (V, 47)։

Ժողովրդական բանահյուսության գեղարվեստական բարձր արժանիքների ու գրականության զարգացմանը նպաստելու վերաբերյալ Աբովյանի առաջին խորհրդածությունները գալիս են դեռևս Դորպատից՝ լիցք առնելով լուսավորության դարաշրջանի մտածողների և ռոմանտիկ արվեստագետների տեսական աշխատություններից և գրական գործունեությունից։ Այդ ու նախորդ տասնամյակներին Եվրոպայում և Ռուսաստանում լայն ծավալ էին ստացել բանահավաքչական աշխատանքները և բանահյուսական նյութերի հրատարակությունները, տարբեր ժողովուրդների բանահյուսության լավագույն նմուշների՝ հեքիաթների, երգերի ու լեգենդների գրական մշակումները։

«Նախաշավիղի» դերմաներեն բացատրականում, որը 1839 թ. դեկտեմբերին ուղարկվել է հանրային կրթության մինիստրությանը և ապա՝ բանավեճի նյութ դարձել Ս. Պետերբուրգի ակադեմիայի կոնֆերանսում, հայոց եկեղեցական և դուսանական երաժշտության մասին գրած ակնարկում (1840), «Վերք Հայաստանի» Հառաջաբանում (1841), «Քրդերը և եզիդիները» ազգագրական ուսումնասիրության (1846) և «Ուղևորություն դեպի Անի ավերակները» (1847) ճամփորդական խորհրդածությունների մեջ Աբովյանը ուշադրություն է հրավիրել ազգային կյանքի ու մտածողության ուսումնասիրության համար բացառիկ նշանակություն ունեցող բանահյուսական գանձերի վրա և վերջինների հավաքումն ու հրապարակումը հռչակել կարևորագույն ու անհետաձգելի գործ։ Ավելին, հայ բանահյուսության հավաքման և ուսումնասիրության հարցով Աբովյանը դիմել է ռուսական ակադեմիային և վերջինիս հղել մի ընդարձակ վկայագիր, որի բնագիրը թեպետև տակավին չի հայտաբերված, բայց բովանդակության մանրամասները հայտնի են այլ աղբյուրներից՝ անձամբ Աբովյանի վկայություններից։ Նա գրել է. «Երգեր, լեգենդներ... հավաքելու, պատմական ավանդություններն ու փաստերը ստուգելու, ժողովրդի ամբողջ կենցաղը ճշմարտացի կերպով իմանալու համար պետք է... շաբաթներով, հաճախ նաև ամիսներով ճամփորդել և ապրել այն վայրերում, որտեղից կարելի է (դրանք) քաղել... 30թ տարի սրանից առաջ (իմա՛ 1847-ից—Պ. Հ.) ես մի փոքրիկ հոդված գրեցի Ս. Պետերբուրգի ակադեմիային մեր դուսանների մասին, որոնք միայն ամբոխին են ծանոթ, և խնդրեցի ուշադրություն դարձնել այդ հարցին, որով ամենից ավելի կարելի էր իմանալ ժողովրդի և կենցաղը, և բնավորությունը, և նրա մտավոր ու բարոյական ողջ ըմբռնումները, բայց գործը. չգիտեմ ինչու, մնաց առանց որևէ հետևանքի» (VII, 194)։

Աբովյանը բարձր էր գնահատում հայ «ժողովրդական պոեզիայի» գեղարվեստական ու իմացական արժեքը. «Այդ ասիական տրուբադուրների բանաստեղծական հորինվածքները, իրոք, արժանի են հատուկ ուշադրության և բավարարում են ամենախիստ քննադատության պահանջները, բայց ոչ ոք դեռ դրանք գրի չի առել, ինչպես բոլոր գուսաներգությունները և բանավոր

ավանդությունները, դրանք էլ տարեցտարի ավելի ու ավելի մոռացության են մատնվում։ Ինչ ջանքեր կարող էր քաղել դրանցից ժողովրդական սովորույթները, հավատալիքները և զրույցներն ուսումնասիրողը...» (VIII, 377)։

Ազգային բանահյուսության նմուշներին հավասար՝ Աբովյանի ուշադրությունն են գրավել հարևան ժողովուրդների, մասնավորապես քրդերի ու եզիդիների երգերը, որոնց անանուն ասացողներին նույնպես շատ բարձր է գնահատել. «Ամեն մի քուրդ, մինչև իսկ Ղրդուհի, ի ծնե հոգով բանաստեղծ է»,—գրել է նա և ապա բացահայտել նրանց անպաճույճ երգերի նյութն ու բովանդակությունը, որ են առաջին հերթին բնության տեսարանները՝ հովիտներն ու լեռները, ջրվեժներն ու աղբյուրները, ծաղիկները, ապա և՝ գեղքերն ու նժույգները, ռազմի սխրանքները, իրենց գեղեցկուհիներն ու նրանց հրապույրները» (VIII, 377)։ Քրդական երգերից հատկանշական նմուշներ, հայրենական ֆոլկլորի պատմության մեջ առաջին անգամ, գրի առնելով հայերեն տառադարձությամբ ու թարգմանելով գերմաներեն, Աբովյանը 1844 թվականին ուղարկում է գերմանացի բանաստեղծ Ֆ. Բոդենշտեդին, որը և Աբովյանի մահվանից երկու տարի անց հրատարակում է իր «Հազար ու մեկ օր Արևելքում» խորագրով գրական օրագրի էջերում։

6

Ինքնատիպ ու խիստ ուշագրավ են գրողների ու արվեստագետների, գրական երկերի ու գեղարվեստի հուշարձանների, ժողովրդի հոգևոր կյանքին ու մշակույթին առնչվող զանազան հաստատությունների մասին Աբովյանի նկատողությունները, որոնք ցրված են նրա գրական-պատմական երկերի, հոդվածների ու հուշագրությունների, օրագրերի ու նամակների էջերում։ Հայ և օտար գրողների ու արվեստագետների և նրանց ստեղծագործությունների մասին Աբովյանի այդօրինակ ասույթները ծավալով խիստ սեղմ են, երբեմն մեկ-երկու բառ կամ նախադասություն, սակայն դիպուկ ու ճշգրիտ, որոնցից պարզորոշ երևում է նրա անխառն հայացքը տվյալ գրողի՝ ազգային կամ ընդհանուր գրականության մեջ խաղացած դերի ու գրաված դիրքի մասին։

Միջնադարի հայ հանճարեղ քերթողի սրբազան մատյանը Աբովյանը շատ առիթներով է հիշում ու միշտ էլ՝ խորին պատկառանքով ու մեծագույն սիրով, որպես բանաստեղծական խոսքի անհասանելի կատարելություն։ «Վերք Հայաստանի» Հառաջաբանում անդրադառնալով գրաբարով ստեղծված բանաստեղծական յուվագույն երկերին, նա առաջին հերթին հիշում է «Մատյան ողբերգության» պոեմը կամ, ըստ ժողովրդական անվանման՝ Նարեկը, որն իր գաղափարական-գեղարվեստական հատկանիշներով կարող է դասվել Հոմերոսի, Հորացիոսի, Վիրգիլի և Սոֆոկլեսի երկերի կողքին։ «Մեր Նարեկը թողած՝ ախր ի՞նչպես էին նրանք էն դրքերին հավանում»,— տարակուսանքով հարցնում է նա (VI, 43)։ Մեկ ուրիշ անգամ, պատմելով հոր մահվան առթիվ ապրած ծանր վշտերի մասին, անկեղծորեն խոստովանում է, որ օրեր շարունակ իրեն բարոյական նեցուկ և սփոփիչ-սպեղանի է դարձել Նարեկի ընթերցանությունը. «Նարեկն մեծ մխիթարութիւն ետ յայսոսիկ աւուրս...» (VI, 304), դրանով իսկ կարծես ընդգծելով գեղարվեստի բարոյակրթիչ ու հուսադրող էությունը։

Բնույթով փոքր-ինչ տարբեր, սակայն նույն ոգով են ներարկված Մես-

ռոպ Մաշտոցի մասին եղած անդրադարձումները։ Այս դեպքում էլ Աբովյանն ուշադրություն է հրավիրում հայոց պատմության այդ պաշտելի գործչի հոգևոր սխրանքի համազգային նշանակության վրա. «Հիմիկվան մեր գրերի համար,—ասում է նա,—պետք է սուրբ Մեսրոբիցը մենք շնորհակալ ըլինք ու նրա փոշի դառած ոսկերքը պաշտենք, որ էնպես անգին գանձ մեզ համար հետ դցեց... որքա՞ն աշխատանք ա քաշել նա սրա համար...» (V, 452)։ Կամ՝ «Քանի՞ անկշռելի են... երախտիք սրբոյն Մեսրովբայ, որոյ ջանքեամբ հոգւոյ միայն եղև զգալ բառնալ զայս պակասութիւն յազգե մերմէ» (V, 333)։

Այլ առիթներով Աբովյանը անդրադառնում է այս կամ այն գրողի ոճի ու տաղանդի բնութագրմանը. «Զբանաստեղծութիւնս Շօթլանդացւոյ միոյ շինականի յոյժ հաւանելի եղև ինձ»,—գրել է նշանավոր բանաստեղծ Ռոբերտ Բյորնսի մասին (VI, 167)։ «Արիստակեսի նկարագրությունները հոնի վայրագությունների մասին մարդու սրտին սարսուռ են ազդում»,—նկատում է Աբովյանը, վերհիշեցնելով Արիստակես Լաստիվերցու վիպասան պատումը Արծն քաղաքի բնակիչների կոտորածի մասին (VIII, 42)։ «Ղափանցին ունէր զքնքուշ և զգորովալից սիրտս»,—այս մեկ-երկու բառով էլ շատ ճիշտ բնութագրելով անհատականության դրսևորման ու ինքնարտահայտման ինքնատիպ եղանակը Պետրոս Ղափանցու տաղերում (IX, 64) և այլն։

Աբովյանի բնութագրումները հաճախ ստանում են վերադիրների բնույթ. «Նշանավորագույն գրող... մեծ հանճար»,—այսպիսին է նրա ընկալմամբ Եղնիկ Կողբացին (VII, 193)։ «Հայոց պատմագիրների հայր»,—գրում է Աբովյանը Մովսես Խորենացու մասին (VII, 188)։ «Մեծանուն և հռչակավոր բանաստեղծ», «անհամեմատ բանաստեղծ»,—նկատի ունի Աբովյանը, գերմանական հանճարեղ գրող Վոլֆգանգ Գյոթեին (I, 278 և VI, 175)։ Աբովյանը Վ. Ժուկովսկուն կոչում է «Նախագլուխ գրականութեան ռուսաց» (VI, 280), Իվան Անդրեևիչ Կռիլովին՝ «Մեր անմահ առակախոս» (Դ I, 133), գերմանացի նշանավոր բանաստեղծ Բյուրգերին՝ «Քաջ բանաստեղծ» (VI, 75), այսպես նաև՝ «Անմահ Մոնտեսքյո», «Անմահ Էժեն Սյու» (VII, 172) և այլն։ Երբեմն դիմում է փոխաբերական բնորոշումների։

Հոմերոսին, օրինակ, նա բնութագրում է «Փոդն Հունաստանի սխրալի հովտաց» արտահայտությամբ, Պետրարկային՝ «Քնարն Իտալիո, թախծեալ», Վիրգիլին՝ «Երգեհոնն Հռովմա... բղջախոհ», Օվիդիուսին՝ «մոլի»։ Վերջապես, Սոլոմոն Գեսներին, որի երկերը Աբովյանն հանձնարարում էր մանկահասակ ընթերցողներին, իբրև «վսեմ գրվածքներ», անվանում է «Բլբյուլն Շվեյցարիո, քնքուշ» (II, 132 և V, 56)։ Հիացական են Աբովյանի խոսքերը «Ալաստաղրված Երուսաղեմ» հերոսական էպոսի, ուրեմն և՝ Վերածնության գարաշրջանի իտալական բանաստեղծ Տորկվատո Տասսոյի «Ահեղ դատաստանի», ուրեմն և՝ հանճարեղ Միքելանջելոյի «Կենարար վրձինի և քնարի» (VII, 194), «Ռոբերտ սատանա» օպերայի, ուրեմն և՝ գերմանացի մեծ կոմպոզիտոր Մեյերբերի մասին (VII, 206 և VIII, 184)։

Անհրաժեշտության դեպքում Աբովյանը հանդես է բերում քննական հայացք։ Ջամչյանի «Հայոց պատմությունը» նա արդարացիորեն որակում է «Արժեքավոր, սակայն առանց որևէ կրիտիկայի գրված» երկ (VIII, 243), անուղղակիորեն հասկացնելով, որ ինքը քաջ գիտե, թե ինչ է նշանակում կրիտիկան և ինչպես պիտի գրվի իսկական գրական-պատմական հետազո-

տությունը։ Միջնադարյան ժողովրդական գրքերից մեկը, որ լայն տարածում էր գտել հայ կյանքում (թարգմանված է ալրաբերենից, «Հազար ու մեկ գիշերներ» հեքիաթներից) և կրում էր «Պղնձե քաղաքի պատմությունը» խորագիրը, Աբովյանը որակում է «հիմար գիրք» և զարմանում, որ հայ ընթերցողն այն «ձեռնեձեռն էր մաս ածում» (VZ, 45)։ «Պղնձե քաղաքի պատմության» մասին տալով այսպիսի խիստ վճիռ, Աբովյանն, հարկավ, կամենում էր ասել, որ այն ոչ միայն ընթերցողներին չի տալիս օգտակար գիտելիքներ, այլև գայթակղելով նրանց սնապաշտական զրույցներով և ճակատագրով սահմանված գալիքի գուշակումներով՝ ըստ էության մեռցնում էր նրանց մեջ համարձակության, ոգևորության և ստեղծագործ աշխատանքի ցանկությունը, խուճապահար դարձնում մահվան սարսափի առաջ։

Այս ու մյուս բնութագրումներից հետևում է, որ Աբովյանի չափանիշը գրողի քաղաքացիական ու անհատական նկարագիրն էր և նրա ստեղծագործությունների ներքին բովանդակությունը, որոնք կոչված էին բարոյապես աղնվացնելու մարդուն և պատկազերծ անելու մարդկության զարգացման համար չարիք ու կապանք դարձած սրբություններն ու հեղինակությունները։ Հենց այս առումով նա բարձր է դասում «Օրենքների ոգին»[8] և էժեն Սյուի «Թափառական հրեա» երկասիրությունները (VII, 128), որոնք բացահայտում էին Հռոմի պապերի ու Վատիկանի մռայլ դերը եվրոպական ժողովուրդների պատմության մեջ։ Ի դեպ, Աբովյանն առանձին աշխատություններ ունի նաև այդ մասին՝ «Վիճակ եկեղեցւոյն Հռոմայ ի Միջին դարս» և «Համառօտ պատմութիւն կենաց և մարտիրոսական մահուան մագիստրոսի Յովհաննու Հուսի»։ Այս երկերում վեր են հանված կաթոլիկ եկեղեցու և Հռոմի պապերի գործունեության աղետաբեր հետևանքները մարդկության պատմության մեջ, որոնք դարձել էին անասելի բռնակալներ, խեղդում էին արդարության ու առաքինության, գիտության ու առողջ բանականության ձայնը, իսկ մարդասիրության ու ճշմարտության առաքյալներին այրում խարույկների վրա։ Նրանք արգելակում էին քաղաքակրթության զարգացումը, մարդկությանն սպառնում ինկվիզիցիայով, հավատաքննությամբ, արհեստական ու ասպետական զանազան միաբանություններով, սուրբ գրքի ընթերցանության արգելքով, և ընդհակառակը՝ իսկական հանցագործներին մաքրագործում թողության թղթերով։ Ցանկանալով բաց անել իր աղգակիցների կուրացած աչքերը և ետ պահել պապականության գայթակղանքներից ու թունից՝ Աբովյանը հրավեր է ուղղում նրանց՝ պահպանել ազգային միաբանությունն ու հոգևոր միասնությունը, իբրև գոյատևության երաշխիք և օտարերկրյա տիրողների բռնակալային սրից ստացած խոր վերքերի միակ սպեղանի։ Այս աշխատություններում հայտնագործվում են երկու կարևոր ճշմարտություն ևս. նախ, որ եվրոպական ժողովուրդների այժմյան լուսավորության երախտավորները ոչ թե Հռոմի պապերն են, այլ ռեֆորմացիայի շարժումն ու նրա առաջնորդները, և երկրորդ, որ մարդկությունն իր հոգու փրկությունը ոչ թե պիտի ակնկալի Վատիկանից, այլ իր իսկ վիհ ու առաքինի գործունեությունից. «Փրկութիւն հոգւոյ,—գրում է Աբովյանը,—ո՛չ յորմոց շինուածոյ ինչ մարդաշէն, ո՛չ ի խնամոց առն ուրուք զմեղ նմանակցի, այլ յիսկական արդեանց առաքինական վարուց և գործոց» (V, 423)։

---

[8] Աբովյանը գրել է՝ «Քրիստոնեության ոգին», շփոթելով, թերևս, Լ. Ֆոյերբախի «Քրիստոնեության էությունը» կամ նման մեկ այլ աշխատության հետ։

Մեզ է հասել հայ գրողների ու գրականության միջազգային ճանաչմանը նպաստելու նպատակով Աբովյանի գրած մի հոդվածը՝ լույս տեսած դորպատյան մամուլում, 1834 թվականի դեկտեմբերին։ Առիթը բանաստեղծ Հարությունն Ալամդարյանի մահն էր, անժամանակ կորուստը այն հռանդուն, անձնվեր ու ազգասեր գրողի ու մանկավարժի, որով «մեր ազգի շատ երիտասարդքն կորցրին իրանց բախտը։ Նա շատին կարեր լուսավորիչ լինել» (VI, 302)։ Յանկանալով, որ օտարները ևս իմանային, թե ինչպիսի արժեքավոր գործիչ է կորցրել հայ ազգը, Աբովյանը «Դյորպտշե ցայտունգ» լրագրում (1834, № 105) տպագրած հոդվածում ընդգծում էր, որ այս «հրաշալի մարդը», «սքանչելի երկերի ու բանաստեղծությունների» հեղինակը լայն ժողովրդականություն էր վայելում անդրկովկասյան ժողովուրդների շրջանում և սիրված ու գնահատված էր բոլորից, մասնավորապես Դորպատի համալսարանի պրոֆեսոր Պարրոտից, որի արշավախմբին օգտակար էր եղել խոսքով ու գործով։

Նոր դորպատյան շրջանի հրապարակային ելույթներում ևս Աբովյանը արծարծում էր Ալամդարյանի հիշատակը հավերժացնելու խնդիրը, որովհետև հայ հասարակայնությունը կարծես սկսում էր մոռանալ այս քանքարավոր հայորդու վաստակը և անտարբերությամբ անցնել նրա շիրմի մոտով, մինչդեռ Ալամդարյանի տաղերն ու երգերը «մինչև ցայսօր կան կենդանի ի բերանս և ի հոգիս զաւակաց ձերոց» (VIII, 312)։

7

Աբովյանի օրերում հայ իրականության մեջ քննադատությունը որպես հասարակական գիտակցության ինքնուրույն բնագավառ, ձևավորման պրոցեսի առաջին քայլերն էր կատարում և այս իմաստով այն արտահայտության եղանակ էր գտնում գրքերի առաջաբաններում, գրական-պատմական երկասիրությունների էջերում, գեղարվեստական ստեղծագործություններում և այլն։ Իր գրական հայացքները Աբովյանը նույնպես շարադրել է պատմաբանասիրական հետազոտություններում, գեղարվեստական երկերում, նամակներում և այլ գրառումներում։ Այս տեսակետից ուշագրավ են «Վերք Հայաստանի» վեպի մի շարք շեղումները, «Էշն ու Բլբյուլը» առակի տարբերակների իրենց նախաբանները, «Իշի հարսանիքը» այլաբանական ակնարկը և այլն։

Երբ 1836 թվականի ամառը Աբովյանը Հովհաննես Կարբեցի կաթողիկոսին ներկայացավ հայ կյանքի վերածնության համար կազմած իր ծրագրերով, վերջինս պատասխանեց. «Ի՞նչ, հրամանաւ գա՞ս ի վերայ իմ, վատարանդեալդ ի հաւատոյ, դու լաւ խմորել կարես զմիտս անմեղաց, այլ կոթել զնոսա չէ քո գործ» (X, 268)։ Իրադրությունները չփոխվեցին նաև Կարբեցուց հետո, Ներսեսի գահակալության առաջին տարիներին, որոնք համընկան Աբովյանի ողբերգական կյանքի վերջին շրջանին։

Ստում էր մամուլը, քծնում ու կեղծում էին ազգի երևելիներն ու նրանց կամակատարները։ Այս անցանկալի երևույթների քննությանն են նվիրված Աբովյանի վերջին տարիների նամակները։ «Ընդէ՞ր խաբեն զմեզ կեղծաւոր լրագիրք Կովկասի փառօք և բարեբախտութեամբ ազգի, որ յիսկութեան շռինդ է միայն օդաձայն,—Ներսես Աշտարակեցուն ուղղած նամակում գրում

էր Աբովյանը։ —Զի՞նչ օգուտ և փառք մերազնեայց յազատութենէ Հայաստանեայց, մինչ նոյն ինքն Հայաստան առաւել ևս ի խաւարի տգիտութեան դանդաչէ, քան յաւուրս առաջինս՝ ընդ բռնութեամբ բարբարոսաց» (X, 295)։ Նա հրապարակ էր հանում այնպիսի դառը ճշմարտություններ, որոնք նախանշում էին հայ մարդու բարոյական կերպարի աղարտումը։

Մամուլն ու հրապարակախոսությունը, ինչպես նկատում է Աբովյանը, կեղծուպատիր դիմակ հագած՝ «զանձանց միայն զշահ որոնեն և առ հաճոյս մարդկան խոսին» (նշ. տ., 297), հետևաբար նրանցից հազիվ թե կարելի լինի ակնկալել ճշմարիտ խոսք և աջակցություն։ Մամուլի գործունեությունն այն դեպքում միայն կլիներ օգտաշահ, եթե կարողանար նպաստել մարդկային առաքինությունների բազմապատկմանը, բարքերի մաքրությանը, հավատի հաստատությանը և բորբոքեր մարդկանց սրտերում ջերմ սեր հանդեպ կրոնն ու ազգությունը։ Այնինչ, ներկա օրերում, նա անտարբերությամբ աչք է փակում այդ բոլորի հանդեպ, իսկ ախտերն ավելի են բազմանում։

Իր քննադատական դիտողություններում Աբովյանը բազմիցս անդրադառնում է նաև էջմիածնի անբարեկարգ վիճակին. «Միմիայն տգիտութիւնն բազմի ի դահին Լուսաւորչեան, և հովուապետք ազգիս մերոյ ո՛չ զիւրանց և ո՛չ զմեր կորուստ լան և ղդան, այլ զանձանց փարթամութիւն և բուծումն որոնեն և առ բուռն հարկանեն... կորեաւ թշնամին հաւատոյ, այլ յարեաւ եղեռնագոյն ևս թշնամի, որ տապալէ զամենայն, այն է՝ կուրութիւն և խավարամտութիւն հոգևորականաց մերոց...» (X, 297)։ Նման պայմաններում, պարզ է, որ ցարական մամուլն ու հրապարակախոսությունը կարող էին «էստեղ-էնտեղ, դրքում կամ կաղենթում» (III, 304) անարգել ու զրպարտել հայերին։ Նրանց էր պատասխանում Աբովյանը, երբ «Վերք Հայաստանի» վեպում դառնացած գրում էր. «Թող բալի հիմար, անասուած մարդ Հայոց ոտը ձգի. թե մարդ չիմանա, քարերը վկայություն կտան։ Հալբաթ որ մեկ օր մեկ արդար, անաչառ մարդ Վրաստանու պատմությունը կգրի, էն ժամանակը կերևի, թե Հայք ի՞նչ արին, ի՞նչ հավատարմություն են ցույց տըվել տերությանը, ի՞նչ արին են վեր ածել» (ՎՀ, 208—209)։

Աբովյանն այն պատրանքն ուներ, թե լուսավորության թագավորության մեջ, ինչպիսին, նրա կարծիքով, եվրոպականն էր, կեղծիքն ու անօրինությունը չէին կարող հարատևել, ճշմարիտ խոսքը կարելի էր ազատ ու անվախ քարոզել՝ ում հասցեին էլ ուղղված լիներ, և ոչ թե դրա համար արժանանալ հրապարակային պարսավանքի, ինչպես վարվում էին «Կովկաս» հայ լրագրի հրապարակագիրները՝ Գ. Պատկանյանը, Կ. Շահնազարյանը և մյուսները, մինչ անդրադառնում էին անգլիացի Հ. Սեյումրի հետ Արարատի գագաթ բարձրանալու մասին «Кавказ» լրագրում հրապարակած իր նամակին «Յայլ տերութիւնս Եւրոպիոյ ուրախ լինին, որ զարդարն խոսի և խորհէ, չգիտեմ՝ ասա ո՞րպէս, միմիայն մարթ է կաղենթի նախատել զյանդգնութիւն իմ...» (X, 298)։

Աբովյանն, հարկավ, ճիշտ էր ըմբռնում ու նշավակում ժամանակի մամուլի ու հրապարակախոսության գաղափարական աստառն ու գլխավոր թիրությունը, բայց նույնչափ սխալվում էր, երբ կարծում էր, որ եվրոպական իրականության մեջ նրանց ղեկավար սկզբունքը անաչառությունն ու ճշմարտությունն էին։ Հումանիստների դարը վաղուց անցել էր, և մարդասիրությանը փոխարինելու էր եկել մարդատյացությունը։ Ոսկու ծարավը նը-

բանց դարձրել էր «սպիտակ տեսլեամբ թշնամի գալան» (I, 260), եվրոպացիք այժմ գործում էին մեկ շարագործություն մյուսի ետևից, մասնավորապես Աֆրիկայում և Ամերիկյան մայրցամաքներում։ Ոսկին էր նրանց լուսո աստղը.

Զաստուած իւր ոսկի սկսաւ պաշտել,
Մեհեան նմա կանգնել, գեհեան բորբոքել,
Զանմեղ, սուրբ որդիս մեր մօր բնութեան՝
Զար ևս, քան Պարսիկն զորդիս Հայկազեան,
Խլեալ ի գրկաց հարց, մարց, ծնողաց,
Զոհեալ իւրում թշուառ, անհոգի խաչին
Զանթիվ միլիոն, զբիւրս ընդ հազարաց
Տուեալ իւրում Աստուծոյ անոյշ պատարագ... (II, 135)։

Ի վերջո, չէ՞ որ հանուն ճշմարտության չպիտի մոռանալ նաև, որ «Եվրոպիո լուսավորության աղբյուրը Ասիա է» (V, 234)։

8

Գրական սեռերի ու տեսակների մասին Աբովյանը քիչ է արտահայտվել։ Թատերգության գաղտնիքներին, ինչպես երևում է, անհաղորդ էր ու մի առանձին եռանդ էլ չէր ցուցաբերում այդ մարզում, թեպետ սիրում էր հաճախել թատրոն և ընդունում էր վերջինիս «մեծ ներդործությունը» մարդու «սրտի վրա» (VI, 10)։ Մինչև անգամ մտորում էր հայ մանուկների համար դպրոցական պիեսներ գրել ու հետագայում երկու փոքր էլ արեց («Խաղարկություն մանկանց», «Մուտ Հայկայ ի Հայաստան»), բայց արվեստով երկուսն էլ թույլ ստեղծագործություններ էին[9]։

Այսպիսով՝ մի առանձին հակում հանդես չբերելով դեպի թատերգությունները, ստեղծագործական առօրյայում նա գերապատվությունը տալիս էր քնարերգությանն ու արձակին, երկուսի այլևայլ տեսակներով էլ ստեղծելով աննախադեպ գլուխգործոցներ։

Վեպը Աբովյանի նախընտրած ժանրն էր, որը հնարավորություններ ուներ ընդգրկելու ժողովրդի կյանքի բազմազան կողմեր և «ճշմարիտ դաղափար» տալ աղգի վարք ու բարքի և հոգեբանության մասին. «Մեզ մոտ վեպեր չեն գրում,—գրել է նա մի առիթով,—իսկ եթե ուզում ես որևէ ինքնուրույն գործ ստեղծել, ապա պիտի ասել այն, ինչ որ կա, բայց ոչ հնարել» (VIII, 188)։ Աբովյանի ակնարկած ճշմարտությունը ռոմանտիկ արվեստագետների ըմբռնած կյանքի ճշմարտությունն էր, և ո՛չ ռեալիզմը, թեպետ փորձեր են արվել տվյալ արտահայտությունից նման տեսակետ մակարերել։ Այդ սկզբունքով է Աբովյանը վերակառուցել ու վերամշակել Աղասու կյանքի պատմությունը, երկար տատամսումներից հետո կանգ առել էպիկական պոեմի վրա, իսկ հետագայում անցել արձակ շարադրանքի, որի սեռն ու տեսակը բնութագրում է որպես «ժողովրդական վեպ». «Աղասու (պատմությունը),—

---

9 Դորպատյան Օրագրերում նկարագրելով պրոֆ. Է. Դ. Ֆրիդլենդերի տանը տեղի ունեցած գրական երեկույթներից մեկը, Աբովյանը հաղորդում է մանրամասներ, որոնք մատնում են դրամատիկական երկերի նկատմամբ նրա բուն վերաբերմունքը. «Յետ թէյին առաջի առնէ պարոն պրոֆ. Ֆրիդլէնդէր զերկու գիրքս... և հարցանէ, թե զո՞ր ի նոցանէ հաճին ընթեռնուլ. նորա հաճերան զդիրքն, որ էր դրեալ վասն թատրոնի։ Ընթերցեալ քանի մի երեսս՝ հարցանէ զիս, զի թէ ոչ է ինձ դիւրին հասկանալ, ինձ ներելի է գնալ տուն։ Ես շնորհակալեալ վասն այսպիսի ներողամտութեան նորա... գնացի ի տուն իմ» (VI, 49—50)։ Բայց հետագա տարիներին ընտելանում է այդ ձևով դրամատիկ ստեղծագործությունների հետ ծանոթանալուն և կլանված լսում մասնավորապես Դյոթեի ողբերգությունները (VI, 286)։

խոստովանում է Աբովյանը,— ես անպայման ցանկանում էի մշակել իբրև ժողովրդական վեպ, որպեսզի նրանով օտարներին էլ ծանոթացնեի մերօրյա հայ ազգության հետ»։ Իսկ որպեսզի կարողանար ճիշտ գաղափար տալ ազգության կյանքի հատկանշական կողմերի ու հոգեբանության մասին, վեպի գրության ընթացքում և հետագա մշակումների ժամանակ երկի տարբերակներից աստիճանաբար օտարում է այն բոլոր էջերը, որոնք «մտացածին, արհեստական ու անբնական» էին թվում (VII, 391)։ Այսպիսի մշակումներ Աբովյանին պարտադրում էին ոչ միայն ժանրի ըմբռնումը, այլև իր գեղագիտական իդեալը, իրականության ու պատմության և ժողովրդի հոգեբանության հարազատորեն վերարտադրելու հանգամանքը։ «Բանաստեղծությունը, ինչպես և վիպասանությունը... պետք է հորինված ու կառուցված լինեն ժողովրդի ըմբռնումներին ու զգացմունքներին համապատասխան, եթե տվյալ երկը ուզում է պահպանել ներդաշնակությունը, կենդանությունը, բնավորությունները և հետաքրքրականությունը» (VII, 374)։

Այս հետևություններն, ի վերջո, դառնում են նման կետեր ինչպես սեփական գրվածքների, այնպես էլ հայրենի և օտար դրողի ստեղծագործությունների վերլուծման ու գնահատման համար։

Աբովյանը ուշագրավ նկատողություններ ունի նաև թարգմանության հարցերի մասին։ Նրա համոզմամբ՝ թարգմանական երկերն այն դեպքում կարող են հաջողություն ունենալ, եթե նրանց փոխակերպությունը մեկ այլ լեզվով չի տարբերվում տվյալ ազգության քերթության ընդհանուր ոճից ու ոգուց ու մի որոշ առումով էլ ազգայնացվում է։ Այդպիսի ստեղծագործությունների բովանդակությունն ու կերպարները լինելով դյուրընկալելի՝ նպաստում են մարդու բարոյական կատարելագործմանը. «Թարգմանածներս էլ էնպես եմ դուրս բերել, որ մեր խալխի սրտովն ըլի»,— գրել է Աբովյանը «Պարապ վախտի խաղալիքի» Հառաջաբանում (II, 189)։ Շատ ավելի վաղ, դորպատյան օրագրերում, խոսելով շոտլանդական ժողովրդական երգերը հայերեն թարգմանելու իր մտադրության մասին, Աբովյանը բացատրում է, որ դրանք իրեն առանձնապես գրավել են իրենց «անմեղ և բնական զգացումներով» և կարող են նպաստել մարդու մեջ ներդաշնակություն ստեղծելուն՝ մտերմության և «ամուսնական ու ընկերական կապակցության» զգացումները վառ պահելու համար (VI, 133)։

Վերջապես, երկրորդական խնդիր չէր նաև այդ թարգմանությունների լեզվական ու ոճական մակարդակը։ «Հույս ունիմ,— գրում է նա,— որ ամեն մի մարդ էնդուր համար ավելի հավեսով կկարդա, չունքի մեկ դժար բառ չկա միջումը... Մախսուզ էս լեզվովը գրեցի, որ գեղըցիք էլ հասկանան— քաղաքացիք էլ։ Մի՞թե գեղըցին մարդ չի...» (IV, 241)։

Թարգմանություններով Աբովյանը մեծ մասամբ պարապել է դորպատյան տարիներին, երբ համաշխարհային գրականության մեծ դասականների ստեղծագործությունների օգնությամբ ուսանում էր գրական վարպետության գաղտնիքները։ Ուրեմն՝ թարգմանությունները մի որոշ առումով նաև ուսումնական պարապմունքներ էին։ Նադորպատյան տարիներին Աբովյանի գրական ժառանգության հիմնական մասը դառնում են բազմալեզու (հայերեն, գերմաներեն, ռուսերեն) ինքնուրույն ստեղծագործությունները։

Աբովյանը հրաշալի գիտեր համաշխարհային գրականությունն ու մշակույթը, որոնց անմահ վարպետներից շատերը նրա պաշտամունքի առարկան էին,

իսկ Շիլլերի ու Ժուկովսկու նման բանաստեղծները՝ նաև հոգու առաջնորդները։ «Թե ի՞նչ եք դուք ինձ համար եղել, չեմ կարող ո՞չ մի բանի հետ այս աշխարհում համեմատել»,—գրել է նա ռուս բանաստեղծ Ժուկովսկուն, ապա և ավելացրել, որ քանի դեռ ապրում ու զգում է, ո՞չ մի բան չի կարող արգելք դառնալ, որ դաղարի հարգել, մեծարել ու սիրել նրան (X, 191)։ Առավել հստակ է արտահայտվել Աբովյանը Շիլլերի ստեղծագործությունների՝ իր վրա թողած անջնջելի ազդեցության մասին. «Օտարերկրյա ոչ մի գրող,—գրել է նա,—հենց սկզբից ինձ այնպես չի հրապուրել, ոչ մեկն այնպիսի մնայուն, անջնջելի ազդեցություն չի թողել ինձ վրա, ինչպես Շիլլերը. և եթե կա մեկը, որն իմ գալիք կյանքում հոգուս պահապան-հրեշտակը, իմ առաջնորդն է լինելու, ապա դա պետք է միայն նրա վեհ հոգին լինի» (X, 304)։

Եվ այս պարագաներում՝ մայրենուն հավասար անգիր իմանալով համաշխարհային քնարերգության մարգարիտները, գեղարվեստի մյուս բնագավառների լավագույն արտահայտությունները, Աբովյանը գերապատվությունը տվել է հայ դասական գրականությանն ու մշակույթին։ Ամեն մի ազգային գրականության զինանոցը տվյալ ժողովրդի կյանքն ու պատմությունն էին, երազանքներն ու ձգտումները, որոնք էլ իրենց հերթին պետք է ազդեին ու ուղղություն տային նրա գալիք կյանքին ու պայքարին։ Հետևաբար, հայ ընթերցողին «օտար կերակուրներ մատուցելը» Աբովյանին թվում էր «անհարմար, ինչպես նաև անբնական» (VII, 391)։ Իր գրական առօրյայում Աբովյանն ելնում էր նաև այս պահանջից։ «Վերք Հայաստանի» վեպի մեջ կամենալով խրախուսել հայրենի պատանեկության ստեղծագործական քայլերը և զրգռել պատվասիրական զգացումը, Աբովյանը զգաստացնում ու զգուշացնում էր նրանց օտարոտի գայթակղություններից։ Նա ասում էր. եթե անգամ կատարելապես տիրապետենք ֆրանսերենին ու գերմաներենին, կամ մեկ այլ լեզվի, «մենք չենք կարող էնպես բան գրել, որ նրանց միջումն անուն ունենանք, չունքի նրանց միտքն, նրանց սիրտն ուրիշ ա, մերն՝ ուրիշ...» (ՎՀ, 128)։ Այս ուսանելի խրատից բխում է նաև տեսական լուրջ հետևություն, որի էությունն այն է, որ ազգային գրականությունը կարելի է միայն սեփական հողի վրա ստեղծել, սեփական լեզվով ու ոգով։

Հարցը միայն գրականությանը չէր վերաբերում։ Աբովյանը նույն չափանիշով էր արժեքավորում նաև գեղարվեստի մյուս բնագավառների արդյունքները։ «Մեր հոգևոր երաժշտությունը ամենակատարյալն է,—գրել է նա։ —Արարողությունն ու սնապաշտական աղոթարարությունը այլատեսակ են, սակայն ես չէի ցանկանա փոխել այդ սուր ձայները, արարչության այդ պատկերները ամենագեղեցիկ, օրինակելի ստեղծագործությունների հետ, որ արտադրել ու այժմ էլ արտադրում են երաժշտությունը, բանաստեղծությունը և ճարտասանությունը։ Հայդնի, Հենդելի, Վեբերի, Մոցարտի ամենագեղեցիկ երկերը դժվար թե կարողանային իմ աչքերից այնպիսի արցունքներ, իմ հոգու խորքերից այնպիսի խոր հառաչանքներ հանել, ինչպես այն պարզ, տակավին մանկական, թոթովանքները...» (X, 242)։

Հոգևոր կյանքի, հետևաբար և՝ գրականության ու արվեստների, ծաղկումը հնարավոր ու ենթադրելի է միայն քաղաքական նպաստավոր պայմաններում։ Բռնությունն ու հալածանքները կաշկանդում են ամեն մի գեղեցիկ ձեռնարկում, մտքի թռիչք ու խոյանք՝ «Բայց կարո՞ղ է վարդը ծովի միջում զորանալ, մանիշակը՝ կրակի առաջին դիմանալ» (ՎՀ, 115)։

Հայ ժողովուրդը դիմացավ և շնորհիվ ռուսական տիրապետության՝ հնարավորություն ստացավ համախմբվելու և իր կորցրած փառքը ետ բերելու մասին խորհելու։ Հիմա, երբ մուսաների վերանորոգված երգը տարածվում էր հայ իրականության մեջ, պետք էր, որ նրա նյութն ու նպատակը դառնար ազգային կյանքի վերածնումը, այդ երգերի ազդեցության տակ ու նրանց միջոցով պետք է «նախնիք դրուատին, առաքինիք ներբողին, վատք անդոսնին, սիրտ հայրենասիրութեան կենդանայ, մեռեալ ոսկերք ազգայնոց զուարթանան, փառք Հայրենեաց մեծանայ, մանկունք զհետս քաջութեան նախնեաց որոնեն, մանկութիւն դալարի ոգով մեծագործութեան...» (X, 138)։

Աբովյանի ստեղծագործության բովանդակությունը դարձան այս խնդիրները, և նրա բաղձանքն էր, որ ողջ հայ գրականությունը ներծծված լիներ այդ գաղափարներով։

ԵՐԿՐՈՐԴ ՄԱՍ

XIX ԴԱՐԻ 50 - 60-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ

ԳԼՈՒԽ ՍՈՒԱՋԻՆ

ԳՐԱԿԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ XIX ԴԱՐԻ 1850—1860-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

1

Այն էկլեկտիզմը, որով նախորդ տասնամյակների քննադատական միտքը համատեղում էր կլասիցիզմի և գրական նոր շարժման գեղագիտական սկզբունքները, 50—60-ական թվականներին տեղի է տալիս ընդհանուր միասնական մտայնությանը։ Գրական նոր շարժումն արդեն իր ինքնությունն է հաստատում կլասիցիզմի քննադատությամբ, խորացնելով ու տեսականորեն մշակելով լուսավորական գեղագիտության այն սկզբունքները, որ առաջադրել էր նախորդ շրջանի քննադատական միտքը։

1858-ին լույս տեսավ Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին»՝ իր հռչակավոր «Հառաջաբանով», ուր հստակ ձևակերպում էին ստացել գրական նոր շարժման ծրագրային մի շարք հարցադրումներ։ Ազգային գրականության զարգացման ուղիները նախանշող աբովյանական դրույթները միանգամայն կենսունակ էին հնչում պատմա-հասարակական նոր հանգամանքներում և իրենց իրավացիությունը պիտի հաստատեին հասարակական հոսանքների գրական քաղաքականության տարընթաց միտումների բախման մեջ։ Քննադատական մտքի համար ամենից ավելի նշանակալից դարձավ համաշխարհային գրականության վերաբերյալ հաղորդակցական հոսքը։

Մինչ այդ հայկական շրջաններին քիչ էին ծանոթ կամ էլ բնավ ծանոթ չէին համամարդկային մշակույթի բազում դեմքեր ու իրադարձություններ։ Նախորդ ամբողջ շրջանը երևան էր հանել ընդամենը շուրջ երկու տասնյակ հոդվածներ, որոնց մեջ խոսք էր գնում գեղարվեստի այդ տիտանների մասին, մինչդեռ դարի երկրորդ կեսի առաջին քսանամյակում հրապարակվեցին մոտ մեկուկես հարյուրակ նմանատիպ հոդվածներ ու առաջաբաններ։ «Արշալույս Արարատյան», «Բազմավեպ», «Մասիս», «Մեղու», «Հյուսիսափայլ», «Արևելք», «Արևմուտք», «Մեղու Հայաստանի», «Ծաղիկ», «Հայկական աշխարհ», «Կռունկ հայոց աշխարհի» և այլ թերթերում ու հանդեսներում, տպագրվում են հոդվածներ Հոմերոսի, Բոկաչոյի, Դանտեի, Սեր-

վանտեսի, Շեքսպիրի, Միլտոնի, Մոլյերի, Բերանժեի, Գոլդոնիի, Կոռնելի, Դասինի, Գյոթեի, Շիլլերի, Հայնեի, Կռիլովի, Լերմոնտովի, Բելինսկու, Սաադիի, Ռուսթավելու, Հյուգոյի, Դյումայի, Շատոբրիանի, Ռաֆայելի, Ռեմբրանդտի, Միքելանջելոյի, Լեոնարդո դա Վինչիի, Պուսսենի, Հայդընի, Ռոսսինիի, Վերդիի և այլ անվանի արվեստագետների մասին, որվում առանձին աղգերի գրական կյանքի տեսություններ։ Համաշխարհային գրականության փորձը ուղենիշ էր դիտվում աղգային գրականության զարգացման։ Հնարավո՞ր բան է, գրում է Մ. Մամուրյանն «Իվանոեի» առաջաբանում, որ հայ աղգը «հառաջադեմ ազգաց մտավոր գանձերուն ետևեն չվազե և ճարակ չփնտրե, քանի որ ինքն իր բաղդին և ապագային տերը չէ»։ Ներբողելով ռուսական գիտության ու մատենագրության ժողովրդական-լուսավորական ուղղվածությունը և դրանց հսկայական նշանակությունը երկրի տընտեսական-քաղաքական առաջադիմության գործում, Ստ. Նազարյանցը հորդորում էր համարձակորեն ոտք դնել այդ փրկարար ուղին, որի հետևանքով «հայերիս կյանքը կստանա ավելի մխիթարական պայմաններ, կմտանե եվրոպական առաջադիմության օրենքի տակ և որպես մի դալար աճեցուն ոստ, կզուգավորվի մի ընդհանուր մարդկության կենսածառի հետ» («Հյուսիսափայլ», 1861, № 3, էջ 253)։ «Եվրոպական քաղաքականությունն,— հավաստում է «Բազմավեպը»,—առջևնիս նախաշավիղ, նախագաղափար և ուսուցիչ ունինք և անոր զարգացյալ գաղափարները կարող ենք դյուրավ մեր երկիրը հրավիրել» («Բազմավեպ», 1863, № 1, էջ 4)։

Նորոգության ընդհանուր այս մտայնությունը, սակայն, ներքուստ ի հայտ էր բերում գաղափարական-գեղագիտական այլատարբ հայացքներ ու ըմբռնումներ։ «Բազմավեպը» չէր թաքցնում իր հակակրանքը «պիղծ» գաղափարներ քարոզող ռեալիստական գրականության հանդեպ, արվեստի «վսեմության» իմաստը հանդեցնելով ավետարանական բարոյականության նպատակին։ Հանդեսի կարծիքով, Բոկաչոն հետագայում ղղջացել է «Դեկամերոնի» «հոռի» էջերի համար, «...իմացավ իր ըրած հանցանքը, որ այնչափ անվայել բաներ գրած էր ընդդեմ սրբազան ամոթխածության իր հարյուր պատմություններուն մեջը» («Բազմավեպ», 1858, № 7)։ Շատ ավելի կտրուկ էր Մխիթարյանների օրգանը մատերիալիստական ու աստվածամերժ երկերի նկատմամբ։ Դրանով պետք է բացատրել Լուկրեցիոսի «Իրերի բնության մասին» երկին տված նրա «զզվելի», «ատելի» բնորոշումները, դրա «...անաստված և նյութապաշտ ոգու» ձաղկումը։ Կային ոչ քիչ թվով դասական գործեր, որոնք արժանացել էին կղերապահպանողական դասի բանադրանքին։

Այստեղ էր ահա, որ առաջ եկավ առանցքային հարցը՝ ինչ թարգմանել հայ ընթերցողի համար, գաղափարական-գեղարվեստական ինչ սնունդ տալ նրան։ Էական նշանակություն տալով թարգմանվելիք երկերի ընտրության հարցին, Մ. Մամուրյանը գերապատվություն էր տալիս այն ստեղծագործություններին, «որ հռչակված գործ լինելե զատ մեր վիճակին, մեր կենաց գեթ անուղղակի նկարագիրն ընծայեն և ի լավ անդր դիմելու մեզ դրդիռ և հրապույր տան» («Արևելյան մամուլ», 1871, № 1)։ Գր. Չիլինկիրյանը համոզված է, որ թարգմանական գրականության սպարեզում առանց զգոն ու հեռատես քաղաքականության «հայ միտքը տակավին դատապարտված պիտի մնար Մխիթարյան հարց ըստ մեծի մասին ամուլ հրատարա-

կությանց մեջ ճարակվելու»։ Նա հատուկ շեշտում է այն երկերի հսկայական դերը, «որք Վատիկանի էնտեսքին մատնված ըլլալու փառքը ունին» (Վ. Հյուգո, Թշվառներ, Կ. Պոլիս, 1865, Առաջաբան)։

50—60-ական թվականներին լույս են տեսնում Պռոշյանի «Սոս և Վարդիթերը», Գ. Տեր-Հովհաննիսյանի «Տեր Սարգիսը», Հ. Հիսարյանի «Խոսրով և Մաքրուհին» ու «Նեռն կամ կատարած աշխարհին», Ա. Հայկունու «Էլիզան», Ս. Շահազիզի «Լեռնի վիշտը», Ֆ. Պատկանյանի բանաստեղծությունները, Խ. Միսաքյանի «Սոփիան», Հ. Վարդանյանի «Ագապին» (հայատառ թուրքերենով), Հ. Հաճյանի «Հեղինե կամ գաղտնիք մը ի Կոստանդնուպոլիս» և շատ ուրիշ այլ երկեր։ Ստեղծվող ազգային գրականությունը կոնկրետ նյութ էր տալիս քննադատությանը՝ լուսաբանելու գրական պրոցեսի առաջընթաց միտումները, որպես գեղագիտական կարևոր պահանջ առաջադրելով գրականության նշանակությունը ազգային լուսավորության գործում։

«Պատմության հարցնելով,—գրում էր «Հայկ Դյուցազնի» գրախոսը,—կտեսնենք, որ ամեն ազգաց մեջ լուսավորության դռները բացողն բանաստեղծական ոգին եղած է...» («Բազմավեպ», 1858, № 6, էջ 183)։ Հիսարյանը հորդորում էր «տպագրել միշտ, տպագրել հասարակաց համար և անոր ուշադրությունը դրդելու, հետաքրքրությունը շարժելու նյութոց տպագրություն մը, որ ոգենք որսա կարդալու և կրթվելու» («Բանասեր», 1851, № 1)։ Որովհետև, պատճառաբանում է նա մի այլ հոդվածում, «հոն է ձեր հույսը, դաստիարակներ, հոգևոր հովիվք և ազգասեր ու բարերար անձինք, հոն է ձեր և մեր ամենուս միակ փրկության հույսը» («Բանասեր», 1851, № 2)։ Արմենակ Հայկունին «Թորգոմյան ցեղին հարազատ զավակներուն սրտերը ընթերցասիրության գրգռելը» համարում է «զորավոր միջոց մը ազգ մը բարեկարգելու» («Մուսայք Մասյաց», 1857, № 1)։

Գրականության այսպիսի ըմբռնումը շարունակում է հարատևել հետագա տասնամյակներում ևս, սակայն 1850-ականի կեսերից հասարակական միտքը փորձեր է անում լուսավորական դիդակտիկայից անցում կատարելու դեպի մարդկության մասհոգող սոցիալական-ազատագրական գաղափարների ասպարեզը։ Հրապարակախոս Ստ. Ոսկանը գտնում էր, որ լուսավորությունը ոչ թե միջոց է, այլ ընդամենը հետևանք։ Գոյություն ունի շատ ավելի վեհ հասկացություն՝ ազատությունը, առանց որի լուսավորությունը վերացական գաղափար է դառնում։ Թող գիտենան մեր հայրենակիցները, ազդարարում էր «Արևելքի» խմբագիրը, «որ ազատությունն դուրս լուսավորություն չիկա» («Արևելք», 1855, № 1)։ Լուսավորչական աշխարհատեսության եկեղեցական դրույթներից մեկն էր դա ընդհանրապես, որ առաջին անգամը լինելով, սկսում է ներթափանցել հայոց գաղափարախոսության մեջ։ Ճորտատիրական իրավունքի դեմ պայքարի, լուսավորության, ինքնավարության և «առհասարակ Ռուսաստանի բազմակողմանի եվրոպականացման եռանդագին» ձգտումների հետ միասին Վ. Ի. Լենինը ռուսական լուսավորիչների բնորոշ գիծն էր համարում նաև «ավատության» համար պայքարը (տե՛ս Վ. Ի. Լենին, ԵԼԺ, հ. 2, Երևան, 1974, էջ 648)։ Փիլիսոփայական լայն ընդգրկումների այս դրույթը վերաբերում է նաև հայ գրական-լուսավորական շարժմանը։

«Թե ինչ բարոյական խորհուրդ ունի մի ազգային թատրոն» թարգմանական հոդվածում (Շիլլերից) Ստ. Նազարյանցն ակնհայտորեն հայկական

երանգներ էր հաղորդում գերմանացի գրողի և մտածողի դատողություններին, շեշտելով թատրոնի, լայն իմաստով՝ գրականության իմացական ու զգացական ֆունկցիան։ Հասարակության բարեկրթության գործում կարևոր նշանակություն տալով բարոյական դաստիարակությանը, իսկ գրականությանը, իբրև բարոյականության ատյանի, հատկացնելով անհամեմատ վսեմ ու մարդասիրական դեր, քան ունի «աշխարհական օրենքը», Նազարյանը հանդես է գալիս նաև որպես սոցիալական արդարության ջատագով, առաջադրելով մերկացնող, ճշմարիտ, արդարության համար պայքարող գրականության պահանջը։ Գրականության շնորհիվ, դատում է Նազարյանցը, «վայր են ընկնում խաբեբայական դիմակները, փախչում է ամենայն սնգույր (երեսի դեղ) և ճշմարտությունը, անկշռելի, որպես Ռադամանթոս, դատաստան է կատարում» («Հյուսիսափայլ», 1859, № 1, էջ 44)։ «Այս դատաստանական իշխանությունը... սկսանում է այնտեղ, ուր վերջանում է աշխարհական օրենքների սահմանը։ Երբ որ արդարությունը կուրանում է արծաթով և իբրև արատի թոշակակիր զեղխվում է, երբ որ կարողների ապիրատությունը արհամարհում է օրենքի թուլությունը և մարդու երկյուղը կապում է քաղաքական մեծավորների ձեռքը», այնժամ գրականությունը «հանձն է առնում սուր ու կշիռ և դուրս է քաշում արատները մի ահավոր դատավորի աթոռի առջև» (նույն տեղում)։ Գրականությունը ամենազոր է և պաշտոնական բարոյականությունից ու օրենքից, և պատմության «սուրը» շարադրանքից, և աշխարհի կրոնական բացատրությունից։ «Հանդուգն հանցավորներ, որ վաղուց արդեն նեխում էին հողի մեջ, բանաստեղծության ամենակարող ձայնովը այժմ դուրս են կանչվում հանդես և կրկնում են յուրյանց ամոթալի կյանքը՝ սարսափելի խրատներ տալով ապագա օրերին» (նույն տեղում)։

Գրականությունը ոչ միայն պատժում է բազում արատներ, որոնք անպատիժ էին մնացել, այլև ջատագովում է առաքինություններ, «որոնց մասին լուռ է աշխարհի արդարությունը» (նույն տեղում, էջ 45)։ Այն մի կողմից հայելի է, որ ցուցադրում է կյանքը և ճանաչողական դասեր տալիս, մյուս կողմից՝ բարոյական դաստիարակ է։ Եթե ընդունենք, որ Գոգոլի «Ռևիզորը» չի ուղղել ոչ մի ավազակ ռևիզորի, Մոլյերի «Ճարպագուն դը» դարձի չի բերել ոչ մի անխիղճ տոկոսամոլի, պարտավոր ենք ընդունել նաև, որ այդ ու նման գործերը հուշում են չար ուժերի առկայությունը կյանքում, և մենք արդեն անտեղյակ չենք լինի նրանց խարդավանքներին, եթե ճակատագրի կամքով կայանա հանդիպումը։

Գրականությանը մատչելի են «կյանքի բոլոր դրությունքը», բոլոր մութ խոռոչները, և նա «ունի մի հարթ ու հավասար ճանապարհ դեպի միտքն ու սիրտը» (նույն տեղում, էջ 54)։ Բարու և չարի պայքարի մեջ այն անցնում է բարու կողմը, պատռում չարի ու կեղծիքի դիմակները, բացահայտում որոգայթները, ցույց տալիս «նոցա սոսկալի երեսը ցերեկին»։ Այն փորձառությամբ ու քաջությամբ է օժտում մեզ և, այդպիսով, մեղմացնում «պատահարի» չարաղետ ուժը։

Հայ լուսավորչի համար հարցերի հարց էր գրականության բարձրագույն ֆունկցիայի ընդգծումը՝ ստեղծել «ընկերաբար մտածություն», այսինքն՝ միասնական կարծիք ու կամք, «առողջամիտ հայասիրություն»։ Մանավանդ պատմության նյութը հենց այս նպատակը պետք է հետամտի հայ գրողի գրչի տակ։ Քննադատելով ազգային կյանքի և ազգային բնավորու-

թյան ստվերոտ կողմերը, «Հյուսիսափայլի» խմբագիրը նաև լավատեսորեն է տրամադրված հարազատ ժողովրդի իմացական աշխարհի, նրա հոգեբանության մեջ համամարդկային գաղափարների տարածման, ինքնաճանաչման նկատմամբ։ Գրականությունը կոգնի հային, «որ նա հասկանար յուր անձը և մարդկությունը, որի մի ճյուղը և բաժինը բաղկացնում է և ինքը իբրև մարդկության որդի» («Հյուսիսափայլ», 1859, № 1, էջ 57)։ Առաջին քայլն այս ճանապարհին, գրականագետի կարծիքով, եվրոպական գրողների, մասնավորապես Գյոթեի, Շիլլերի, Շեքսպիրի երկերի թարգմանությունը կլիներ։

Շիլլերի «Մեսիանական հարսին» նվիրված գրախոսականում Նազարյանցը գովեստի խոսքեր է ուղղում արևմտահայ մտավորականներին, որոնք, ի հակադրություն արևելահայերի, լրջորեն բռնել են եվրոպականացման ուղին։ Նա նկատի ուներ արևմտահայ լեզվով բազմաթիվ թարգմանությունները Եվրոպայի առաջադեմ գրականությունից։ Նա համագործակցություն է հորդորում ազգի հատվածներին, կոչ անում «ազգային մարմնից» դուրս մղել պահպանողականներին, քանի որ սրանք զբաղված են «տգիտական շատախոսությամբ»։

Գրականությունը Նազարյանցի կարծիքով ուսուցիչ է՝ կյանքի ընթացքը բանական հուն մղելու, այն վերակերտելու առումով։ «Բանաստեղծությունը,—գրում է նա,—որպես ամենայն ճարտարություն, է արարիչ կերպարանություն և վերածնողություն աշխարհական և մարդկային կյանքի, երբ որ մեք գաղափարում ենք սորանց հոգու ազատ գործականությամբ» («Հյուսիսափայլ», 1861, № 1, էջ 9)։ Ամենաճանաչելի խորացումների գնալով, ականավոր մտածողը մատնացույց է անում Շիլլերի ստեղծագործությունները, որոնք հառնում են տիրապետող մի գաղափարից, և դա «է Ազատության գաղափարը, կամ որ կամի ասել միևնույն բանը—բարոյական հարկավորության»։ Ուրեմն, գրականության համար ազատությունն առաջնահերթ է դառնում, որովհետև իրականությունը կառուցված չէ «բարոյական հարկավորության» սկզբունքով, այսինքն՝ բանական չէ։ Այն խոր հակասականությունը, որ առկա էր կյանքի միտումների և «բարոյական հարկավորության» միջև, առաջնորդեցին գերմանացի գրողին «դեպի պատերազմ ընդդեմ ամենայն բանի, որ խափանարար էր նորան կամ թե հակառակախոս, որպես արդարև Շիլլերի առաջընթաց բանաստեղծությունքը, դրեթե բոլորը առանց բացառության, նույնքան կռիվներ են, որ տալիս է նա ընդդեմ անճշմարտության, ընդդեմ վատթարության և անազատության» (նույն տեղում, էջ 10)։ Մ. Լերմոնտովի պոեզիայի ամենամեծ արժանիքը Նազարյանցը համարում է «մի ազատ, առանձնավոր, բարձրագահ հոգու պատերազմ ընդդեմ մի անողոքելի ինքնակալության, որ կամեր մեծ ու փոքր հավասարել միմյանց, և, անտարակույս, այս ազատազգաց ոգուի հուսահատությունը դեմ հանդիման ցարի բռնակալությանը, էր ավելի արդարացի և հիմնավոր, քան թե անգլիական լորդի (Բայրոնի—Ա. Ա.) հուսահատությունը դեմ հանդիման յուր աշխարհի որպիսությանը» («Հյուսիսափայլ», 1863, № 12, էջ 53)։

Գրականության մեջ քաղաքացիական ակտիվությունն ու ազատագրական առաքելությունը շեշտում է նաև արևմտահայ նշանավոր բանաստեղծ ու դրամատուրգ Թովմաս Թերզյանը։ Մարդու գերագույն նպատակը հոչակելով երջանկությունը, իսկ վերջինիս միակ ճանապարհը՝ ճշմարտության

հայտնաբերումը՝ կեցության բոլոր ոլորտներում, նա մարդկության մեծ մտքերի, այդ թվում և գրողների անմահության գրավական է դիտում այդ ճանապարհի որոնումը։ Իր ապրած ժամանակը Թերզյանին պատկերանում է իբրև «նյութական կամ սկեպտիկյան» դարաշրջան, որը «հզոր մատներով կուզե սահման մը դնել նույնիսկ մտաց ամենեն ազատ ծննդյանը»։ Բանաստեղծին համարելով աստծո ընտրյալ, իսկ նրա խոսքը՝ աստվածային կամքի թարգմանություն, Թերզյանը գտնում է, որ գրականությունը մարդկանց պարգևում է ոչ միայն սիրո և բնության «զմայլման վայրկյաններ», այլև «քաջաց գունդերը կսպառազինեն արիությամբ, գերի ազգաց շղթաները կխորտակեն և իր արիագունդ թիկնապահաց խմբին մեջ՝ կդողացնե բռնավորը» («Մասիս», 1865, № 705)։

Զարգացած ազգերի սոցիալական շահագրգռությունները և գեղարվեստական գրականության մեջ դրանց սուր և համակողմանի արծարծումները հայ գրականագետներից ու թարգմանիչներից ոմանց համար բարձրագույն չափանիշներ էին, որոնց պարտավոր է հետևելու հայրենի գրականությունը։

Հյուգոյի «Թշվառների» թարգմանիչ Գր. Չիլինկիրյանը ֆրանսիացի գրողի երկը համարում էր «արդի մարդկային ընկերության ավետարան», որովհետև վեպից հառնող խնդիրները «բոլոր Ֆրանսիայի և հետևաբար Եվրոպայի ուշադրությունը գրաված են ներկա դարուս մեջ, որոնց անլույծ մընալը ազգերու և պետություններու մտատանջություն և երկյուղ կպատճառեն անընդհատ» («Ծաղիկ», 1863, № 63, էջ 7)։ Դժվար չէ կռահել, որ հայ թարգմանիչն ակնարկում էր սոցիալական պրոբլեմը, որ այնպես հրատապ էր աշխարհի բոլոր ժողովուրդների համար։ Միայն իրականության մեջ խորանալու և կյանքի ցավոտ կողմերը բացահայտելու միջոցով հնարավոր է «հայերուն գրական աշխարհին մեջ հեղաշրջումի դուռ մը բանալ» (նույն տեղում)։

Ազատության և հավասարության սկզբունքները հռչակած հայ լուսավորիչների համար ակտիվ գրականության դրությը իմաստ ուներ նախ և առաջ ժողովրդի ինքնագիտակցության արթնացման նպատակով։ Ինչ-որ տեղ խտացնելով գույները, Ստ. Ոսկանը «Վերք Հայաստանիին» նվիրված հոդվածում դառնությամբ նկատում է, թե մինչաբովյանական հայ գրքերում «կրոնքի խնդիրներե և պակասավոր կամ չոր ժամանակագրություններեն ուրիշ բան չեն տեսնվիր»։ Հայրենի պատմությունը լի է հերոսական դեպքերով ու դեմքերով, ժողովուրդը միշտ էլ ծնել է իր հանճարները, սակայն դժբախտությունն այն է, որ «կրոնամոլ եռանդ մը միշտ խափարել է իրենց միտքը» և այժմ ոմանք հաղիվ ըմբռնեցին տարրական ճշմարտությունը՝ «ազգ մը աշխարհային գրականություն, փառք և բարբառ» նույնպես կարող է ունենալ։ Մատթեոս Մամուրյանը նույնպես խոցելի է համարում հին շրջանի հայոց պատմագրությունն ու գրականությունը, որովհետև այնտեղ «ժողովրդյան ոչ նիշը կա և ոչ նշմարանքը, ու կարծես թե մինակ արքայազանց ու նախարարության հայրենիքն է Հայաստան ու ամիկը հոն անբան կամ բացասական էություն մ'է» (Մ. Մամուրյան, Երկեր, Երևան, 1966, էջ 104)։ Մինչդեռ, շարունակում է նա, «ամեն բան աշխարհիս մեջ անով (ժողովրդով—Ա. Ա.) և անոր վրա կդառնա»։ «Անգլիական նամականիի» հեղինակը յուրատեսակ գաղափարական առաջադրանք էր հուշում նաև հայ-

բենի գրականությանը, երբ, վկայակոչելով Հայկ Նահապետի մասին ժողովրդական առասպելը, հայոց ազգային բնավորության բնորոշ գիծն էր համարում ազատության ձգտումը և, այնուհետև Եվրոպայի սոցիալական շարժումները վկայակոչելով, արդարության ու իրավահավասարության միակ ելքը տեսնում «ապստամբության», «հիդրայի» բոլոր գլուխները ջախջախելու մեջ (նույն տեղում, էջ 124—125)։ «Վիրահատիչ» և մարտնչող գրականության սկզբունքները շատ ավելի խորն ու հետևողական հիմնավորումներ են ստանում Մ. Նալբանդյանի քննադատական հայացքներում։

Նալբանդյանը մեզանում առաջինն էր նաև, որ հետևելով ռուս գրականագիտության փորձին, լայն քննարկման առարկա դարձրեց գրական երկի այնպիսի բաղադրատարրեր, ինչպիսիք են՝ գեղարվեստական միջավայրը սոցիալ-քաղաքական ստույգ գիտական օրինաչափություններով չափուկշռելու, կերպարների և հասարակական կյանքի փոխհարաբերության ներքին երակների դոյարանական պահանջները, հերոսների հոգեբանական շարժման օրենքները, տիպականության խնդիրները և այլն։ Այսպիսով, ականավոր հեղափոխական դեմոկրատը մի կողմից հայ քննադատական մտքի սեփականությունն է դարձնում գեղարվեստական-հասարակական աննախադեպ լայն հայեցակետեր, իսկ մյուս կողմից ընդհանուր տեսական դրույթների արդարացումները որոնում բուն երկի բոլոր բաղադրամասերի մեջ, և դրա շնորհիվ հավասար չափով կարևոր էին դառնում յուրաքանչյուր կոնկրետ գեղարվեստական իրավիճակ, հեղինակային ամեն մի մեկնաբանություն։

2

Ժամանակի հայոց գրական քննադատության առաջադրած կարևոր հարցերից էր գրականության դեմոկրատացման դրույթը։ Տեսական առումով այն հանգում էր գրական մեթոդների, գեղարվեստական մտածողության զարգացման պրոցեսի անխուսափելի օրինաչափությանը։ Հայ տեսական միտքը ելնում է պատմականության այն սկզբունքից, որ գրականությունը սերտորեն կապված է ժողովրդի պատմության, զարգացման աստիճանի և գիտակցության մակարդակի հետ, հետևաբար գեղարվեստական ձևերը մեկընդմիշտ տրված, հավիտենական մեծություններ չեն և ենթակա են պատմության ու կեցության փոփոխության օրենքին։ Այս տեսակետից, ահա. հայ քննադատությունը ստուգման առաջ էր դնում հայկական կլասիցիզմի պատմական ճակատագրի հարցը, ի հայտ բերելով հակադիր սկզբունքներ։ 1850-ականներին Մխիթարյանները տակավին փորձում էին ազգային գրականության ուղենիշ առաջադրել կլասիցիզմը։ «Գուլիելմոս Շեյքսբիր» հոդվածում «Բազմավեպի» քննադատը անգլիացի մեծ գրողի արժանիքների թվում հիշատակում է նրա բարի սիրտը, աղքատասիրությունն ու անփառասիրությունը, ապա անցնում «թերությունների բացահայտմանը». «Ողբերգություն մը, մանավանդ թե արարված մը չունի, որ սկզբանե ինչվան վերջը նույն ընթացքով երթա ու նյութենն տարբեր բաներ մեջը չմտնե և կամ կերպով մը վսեմությունը չտկարանա»։ Շեքսպիրն իրեն թույլ է տվել «ուրվականներ, վհուկներ, կատակերգակներ, կոշկակարներ և հյուսներ» ներմուծել իր դրամաների մեջ և նույնիսկ «...տեսարանին վրա ձիերով պատերազմ մը ընել կուտա»։ «Ասոնց ամենն ալ թատերգության կանոն-

ները չգիտենալու պատճառավն է» («Բազմավեպ», 1853, № 6, էջ 84)։ Նույն «Բազմավեպը» «Հայկ դյուցազնը» բարձրացնում էր ազգային կուլտուրականության նորմայի աստիճանին, անթերի և օրինակելի գեղարվեստական փաստ հռչակում այն։ Հակառակ դրան, Ստ. Ոսկանը կլասիցիզմը համարում է «սինլքոր» ուղղություն, մինչ ռոմանտիզմը՝ «արի և անվեհեր» («Արևելք», 1855, № 2, էջ 49)։ Նոր սերնդի համար բնավ ընդունելի չէին իրականության կլասիցիստական էլիտացումը և քամահրանքը ցածրաշխարհիկ խավերի նկատմամբ։ Կյանքի դրսևորումները նրանց համար շատ ավելի բազմաղան էր ու համապարփակ և ամենից ավելի բնութագրական արտահայտություններ էր ունենում դեմոկրատական հանգամանքների մեջ։ Ուստի դրականությունը, եթե նա հիրավի ձգտում է դառնալ ազգի վիճակի հայելին, պետք է իր հայացքը շրջի դեպի ժողովուրդը։

Իրականությանը հարազատ մնալու Ստ. Նազարյանցի պահանջը դրականության մեջ այլ իմաստ չի տեսնում, քան ճշմարտության և գեղեցկության հայտաբերումը, իսկ իրականությունն է այն ասպարեզը, ուր «կարելի է գտանել ճշմարտությունը և ամենավերին գեղեցկությունը» («Հյուսիսափայլ», 1861, № 1, էջ 9)։

Նազարյանցը գիտեր, որ կա նաև մի այլ դրականություն, երբ «բանաստեղծը հիմք է ընտրում յուր համար դաղափարը (իդեան), այսինքն յուր ներքին հոգեղեն աշխարհը», բայց այս դեպքում հիմքեր կան «խիթալու, մի գուցե հակառակախոս լիներ իրականությանը և այդպես հառաջացներ այնպիսի բանաստեղծական գործեր, որ զուրկ են այն հատկությունից, որ առաջին և անպայմանաբար հարկավոր էր ինքնիշխան կենդանություն ունենալու համար, այսինքն՝ ճշմարտությունը։ Բայց թեև լիներին սակավագյուտ հաջող դիպվածք, որ նորա բանաստեղծությունքը չհակառակեին ստուգությանը, այնուամենայնիվ այդպիսի բանաստեղծը, համեմատելով նորա հետ, որ յուր ըմբռնողությունքը հիմնում է իրական աշխարհի վերա, գտնվում է այն անհարմար դրության մեջ, որ կապած ու կաշկանդած էր մի շատ ավելի նեղ սահմանում, քան թե այն սահմանն է, ուր բաց արձակ դրած է արտաքին հայտնության բոլոր անչափելի աշխարհը» (նույն տեղում)։ Նազարյանցի կարծիքով, գրողը պարտավոր է հետևելու այն դաղափարին, որը «համեմատ է մարդկային և բնության հավիտենական օրենքին, երբ նա այնպես ամենապարունակ է, որ ամենայն արտաքին հայտնություն պիտո է ստորադրվի նորան»։

Վկայակոչելով «մեր սիրելի և ցանկալի Բելինսկու» խոսքերը, ռեալիզմի սկզբունքն էր զարգացնում նաև երիտասարդ Գրիգոր Արծրունին («Ես չեմ» ստորագրությամբ). «Ճշմարիտ ճարտարապետական աշխատությունը հիացնում է ընթերցողին միշտ յուր ճշմարտությամբ, բնականությամբ, հավատարմությամբ, ներդործականությամբ, այնպես որ, կարդալով դորան, դուք բոլորովին համոզված եք, որ բոլոր պատմածը, ներկայացվածը այդ աշխատության մեջ պատահել է արդարև այնպես և այլապես կատարվել նա չէր կարող» («Կռունկ հայոց աշխարհի», 1865, № 8—9, էջ 369)։

Գրականության և կյանքի, գրականության և ժողովրդական մասսաների ամուր կապը հաստատելիս Միքայել Պատկանյանը, Գ. Եվանգուլյանը, Ստ. Պալասանյանը, Հ. Քուչուբեկյանը և ուրիշներ նույնպես հաճախ հենվում էին Բելինսկու և Չերնիշևսկու գրաքննադատական դրույթների վրա՝ մերժելով «արվեստն արվեստի համար» իդեալիստական հայեցությունը։

Ալ. Երիցյանը գրականությանը հատկացնում էր «ազգի կյանքի ֆոտոգրաֆիական պատկերի» դեր («Վաճառական», 1866, № 11)։ «Մեղու Հայաստանին» համոզված էր, որ «որևէ ազգի գրականության մեջ երևում է նույն ազգի կյանքը, նրա բարոյական և մտավորական զարգացման աստիճանը, նրա հավատո պատկերը, նրա լեզուն, վարքն ու բարքը և սովորությունները» («Մեղու Հայաստանի», 1863, № 6)։ Պ. Սիմոնյանցը գրականության համար բնորոշ է դիտում «մեր տանջանքի, կարոտության, ցավերի, կսկիծների, ախտերի շոշափելի պատկերները» դնելը և գրողներին հրահանգում՝ նկարագրել պատկերներ և միմիայն պատկերներ, բայց և ստույգ, ճշմարիտ պատկերներ» («Մեղու Հայաստանի», 1867, № 27)։ Հատկանշական է, որ քննադատն իր դրույթները հիմնավորելու համար մեջբերումներ է կատարում Բելինսկուց։ Պետք է նշել առհասարակ, որ ժամանակի հայ քննադատության մեջ Բելինսկին ճանաչված հեղինակություն էր, որի ասույթները դառնում են ուղեցույց դրույթներ ազգային գրականության զարգացման միտումները լուսաբանելու համար։ Բնորոշ է, օրինակ, որ «Կռունկ հայոց աշխարհի» հանդեսը տպագրելով Բելինսկու «Բանաստեղծության մասին» հոդվածը Բարսեղ Աթամանյանցի թարգմանությամբ, կըցում է հետևյալ ծանուցումը. «Այս հոդվածս հաներ եմ ռուսաց Պելինսկի ասված առաջի քննիչին, որ եվրոպացվոց մեջ ալ անուն ունի։ Սա իր քննությունը կհիմնե «ընդհանրական իտեայի» վրա, որ ունի իր մեջ իրագործություն, զարգացում և դեպի ինքը վերադարձում» («Կռունկ հայոց աշխարհի», 1861, էջ 105)։

Շրջադարձը դեպի իրականություն մի չափանիշ է ներկայանում, որով քննադատությունը ուղենշում է ազգային վեպի զարգացումը։ «Բանասեր» հանդեսի խմբագիր և վիպասան Հովհաննես Հիսարյանը եվրոպական վիպագրությունը բաժանում է երեք ուղղության. «առտնին կամ նկարագրական վիպասանություն..., որն իր նյութերը մարդկային ընկերության, բարուց և վիճակներուն մեջ կընտրե» (Պոլ դը Կոկկ, Բալզակ), «քաղաքական կամ իմաստասիրական վիպասանություն..., որք քաղաքական կամ իմաստասիրական դրության մը վրա կը հիմնեն յուրյանց շենքը» («Բիկոլ-Լըպրեոնը, Սուլիե, Վիքտոր Հյուկո) և «բարոյական վիպասանություն, որն որ կրոնական ալ կրնանք կոչել» (Շատոբրիան, Քոզեն) («Բանասեր», 1851, № 1)։

Վիպասանության նշանակության վերաբերյալ Հիսարյանի կարծիքը երկակի է. նշելով նրա հարուցած դաստիարակչական արժեքը, միաժամանակ զգուշանում է բարքերի անկում ցուցադրող վեպերի վնասակար ազդեցությունից։ Այս իմաստով, նա հակված է նախապատվություն տալու բարոյական ուղղության վիպագրությանը։ Այսպես թե այնպես, Հիսարյանը գրտնում է, որ վեպը դա կյանքի պատմությունն է և ունի որոշակի ճանաչողական արժեք. «Նամանավանդ,—գրում է նա,—վիպասանությունն ուրիշ բան չէ, բայց եթե մարդկային բնության և բարուց ճշգրիտ պատկերն. այնպես որ, ըստ հանճարեղ մատենագրի մը վկայության չէ թե կեղծ պատմություն պետք է անվանել զայն, այլ պատմություն մարդկային ազգի...» («Բանասեր», 1851, գիրք 2, էջ 581)։ Այս իմաստով, Հիսարյանը հատկապես ընդգծում է վեպի իմացաբանական նշանակությունը հասարակական հեղաբեկումները պատկերելու տեսակետից և առաջադրում ազգային վեպ ստեղ-

ծելու անհրաժեշտությունը. «Բանասիրական դպրությունը,—գրում է նա,— կը հարկադրին հետևելու ան մեծամեծ հեղափոխությանց, որ աշխարհիս երեսը կայլայլեն։ Ոճ իմաստասիրական, պատմական կամ բանաստեղծական, յուրաքանչյուր կը պարտավորին հատուցանելու իրենց հարկն սա ընդհանուր հեղափոխության, կամ լավ ևս է ասել՝ զարգացման։ Անտարակույս այս հարկերուն անտարբեր չի կրնար կենալ նաև մեր ազգային դպրությունը. անտարակույս մենք ալ կը հարկադրինք մեր բանասիրական և բանաստեղծական նյութոց և ոճին մեջ հարմարելու ժամանակին և պարագային պահանջմանցը» (նույն տեղում, էջ 582—583)։

Գրականության դիմորոշումը վերացականությունից դեպի իրականություն, քննադատության մեջ դրվում էր գեղագիտական ավելի լայն հասկացությամբ։ Որոշ իմաստով չտարբերակված էր ներկայանում ռեալիստական և ռոմանտիկական մեթոդների սահմանը, որոնք ընկալվում էին կլասիցիզմի հանդեպ ընդհանուր պայքարի տեսակետից։ Ճիշտ է, տեսական միտքը տարբերակում էր «ռոմանտիզմ» և «ռեալականություն» հասկացությունները, այնուամենայնիվ, դրանք գրական շարժման ընթացքի մեջ հաճախ ներկայանում էին միևնույն նշանակությամբ։ Եվ այնուամենայնիվ, արդեն 50—60-ական թվականների հայ քննադատությունը որոշակի նախադրյալներ է ստեղծում ռեալիզմի տեսության մշակման ուղղությամբ։ Այս իմաստով առավել նշանակալից էր ռուսական «նատուրալ դպրոցի» գեղագիտության ազդեցությունը։ Միանգամայն հատկանշական է այն փաստը, որ գրականության և կյանքի գեղագիտական դրույթը հիմնավորելիս հայ քննադատները հաճախակի են դիմում Բելինսկու ասույթներին։ «Մեղու», «Մեղու Հայաստանի», «Կռունկ» և այլ պարբերականներում լույս տեսնող հոդվածներում արդեն կարելի է նկատել ռեալիզմի տեսության այն հարցադրումները, որոնք գեղագիտական սմբողջական հայեցության ձև են ստանում Մ. Նալբանդյանի հոդվածներում։ Այս տեսակետից 50—60-ական թվականների գրական քննադատության մեջ մի նշանակալից փաստ է «Մեղու Հայաստանի» և «Կռունկ» պարբերականների էջերում ծավալված բանավեճը հայ թատրոնի և դրամատուրգիայի վերաբերյալ։ Բանավեճի առիթը Միքայել Պատկանյանի «Միջի մարդ կամ մոցիքուլ» կատակերգության բեմադրությունն էր։ Հակոբ Կարենյանը, ժամանակի ճանաչված կլասիցիստ դրամատուրգներից մեկը, հանդես եկավ կենցաղային կատակերգության դեմ, ուր որպես թե «պախարակվում է» ազգը, և իբրև դրամատուրգիայի բարձրագույն ժանր՝ առաջադրեց կլասիկական ողբերգությունը։ Հակառակ այդ տեսակետի, հանդես եկան ժամանակի այլ դրամատուրգներ ու գրական գործիչներ (Մ. Պատկանյան, Է. Տեր-Գրիգորյան, Գ. Տեր-Աղեքսանդրյան և ուրիշներ), որոնք պաշտպանում են ռեալիստական-կենցաղային կատակերգության գեղարվեստական ու ճանաչողական նշանակությունը։ Ընդհանուր այս բանավեճում, որ ունեցավ տարիների տևողություն, ուշադրավ է «Տրփխիսու հայոց թատրոնի և դրամատիկական բանաստեղծության վրա» հոդվածը (Ս. Մ. ստորագրությամբ), ուր հեղինակը գտնում է, որ թատրոնը պետք է բեմ հանի «կոմեդիաներ, ոդևիլներ, որտեղ նկարագրվում են մեր տնական ախտերը, որոնց նպատակը մոլությանց նախատելը և բարուց աղնըվացնելն է»։ «Թատրոնի նպատակը,—գրում է քննադատը,—ոչ այլ ինչ է, քան ցույց տալ մարդիկը այնպես, ինչպես նոքա են, այսինքն ճիշտ նկարագրել մարդկային բնությունը, այդ բնության ծագիլը, զարգանալը և ընկ-

նիլը, եթե դա ընկավ» («Մեղու Հայաստանի», 1864, № 33)։ Ուշագրավ է, որ իր տեսակետները հաստատելու համար քննադատը վկայակոչում է Բելինսկու ասույթներն ու Օստրովսկու ստեղծագործությունը։

1866 թ. «Մեղու Հայաստանին» տպագրում է Հ. Հայնեի «Նամակները» ֆրանսիական թատրոնի մասին։ Թարգմանիչ Միհրդատ Ամրիկյանը ծանոթագրության մեջ համամիտ լինելով գերմանացի գրողի թատերագիտական հայացքներին, հայ դրամատուրգիայի զարգացման հեռանկարը կապում էր ռեալիստական կատակերգության հետ։ «Հայկական սուտ տրագեդիաների վերա խոսելուց հետո,—գրում է նա,—չենք կարող չհայտնել մեր ամենամեծ բավականությունը այն մի քանի պիեսների համար, որ նորերումս գրվեցին ի ձեռն բժշկապետ պարոն Տեր-Գրիգորյանի և պարոն Սունդուկյանի։ Փառք ու պատիվ դրանց։ Որքան կյանք, որքան ճշմարտություն և որքան կենդանի պատկերներ կարող է տեսնել ամենայն մարդ այդ պատվական աշխատության մեջ։ Մեր ասածին ապացուցություն կարող է լինել պ. Սունդուկյանի այժմ նոր հեղինակած «Խաթաբալա» վերտառությամբ կոմեդիան, որը մի գեղեցիկ ստեղծագործություն է» («Մեղու Հայաստանի», 1866, № 10)։

Ժամանակի քննադատության տեսական առաջադրություններում բանաձևի նշանակություն է ստանում «կյանք և գրականություն» հասկացությունը։ Իրականության գեղարվեստական իմացությունը ներկայանում է որպես գրականության ճանաչողական արժեքի չափանիշ։ Այս տեսակետից էլ քննադատությունը գնահատում է Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի», Ղ. Աղայանի «Արություն և Մանվելը», Պ. Պռոշյանի «Սոս և Վարդիթեր», Հ. Վարդանյանի «Ադապի» վեպերը, Ս. Շահազիզի և Ռ. Պատկանյանի պոեզիան և ժամանակի գրականության գեղարվեստական փորձը։ Գնահատելով ազգային գրականության մեջ ձևավորվող նոր ուղղությունը, քննադատությունը ամենից առաջ ուշադրություն է դարձնում կյանքի հոռի կողմերի բացահայտման, ինչպես նաև բարոյական այն բարձր սկզբունքների վրա, որոնք միտված են ժողովրդի առաջադիմության գաղափարով։ «Ծաղիկ» հանդեսի խմբագիր, անվանի հրապարակախոս Գ. Չիլինկիրյանը, գնահատելով Արմենակ Հայկունու «Էլիզա» վեպը, գրում է. «Բայց այս տեսակ վիպասանությանց (նկատի ունի եվրոպական բուլվարային վեպը—խմբ.) կարգը դասելու չէ այն վեպերը, որք նպատակի մը համար կը շարադրուին և որոնցմով ընթերցողը միայն չըզբոսնուր, այլ և կը կրթուի։ Այս վերջինները հարգի են մեր առջև, մանավանդ, երբ անոնց մեջ հայելիի պես ընթերցողին առջև կը շարուին և կերևվան վեհ զգայությունները տեսարանը, մարդկային սրտի հոռի և ազնիվ կիրքերուն ընդհմամարտությունը, առաքինության վարձատրությունը, մոլության տմուն դեմքը և պատիժը և որոնցմով ընկերային սանդուղին գագաթը, ինչպես նաև ստորոտը գտնվողներն ալ ազգասիրության, հայրենասիրության և մարդկային պարտավորությանց դաս մ'առած կըլլան» («Ծաղիկ», 1861, № 12)։ Մի այլ առիթով անդրադառնալով հայ կատակերգությանը, Չիլինկիրյանը վերստին շեշտում է կյանքի թերությունները վերհանելու և քննադատելու անհրաժեշտությունը ազգային առաջադիմության տեսակետից. «Ի՞նչ է մեր արդի ընկերական վիճակին հատկացյալ անհեթեթությունները,—գրում է նա,—ի՞նչ է միտքերու և սրտերու միտումները, ի՞նչ տեսակ պախարակելի սովորություններ, ավանդություններ և նախապաշարմունքներ ունինք, ահա ասոնք պիտի ըլլան հայկական կատակերգությանց առարկաները» («Ծաղիկ», 1862, № 23)։

Մ. Աղաբեկյանը «ապերջանիկ հանճար» Աբովյանի երկում գտնում էր անվիճարկելի ճշմարտության ապացույցը, թե «մարդ, ընտանիք, գերդաստան, ազգայնություն, եկեղեցի և օրենք մի մարմին է ամբողջ» և որ «մենք ամենեքեանս հարազատ եղբարք ենք մի հայրենիքից բաժանված, մի սերունդից հառաջ եկած, մի լեզու խոսող, մի կրոն դավանող, մի օրինաց հնազանդող, մի սկզբունք, մի խորհուրդ և մի նպատակ ունեցող» («Կռունկ հայոց աշխարհին», 1860, № 11)։ Ստ. Ոսկանը «Վերք Հայաստանի» վեպի առիթով նկատում է, թե «ժամանակը եկավ, որ հայ ռամիկն ալ զգա, որ իր ռամկությունովը մեծ բաներ կրնա ընել և ուրիշ ժողովուրդներե վար չմնար, թե ազգային և թե օտարազգի բռնավորներու դեմ զինելու առեն» («Արևմուտք», 1859, № 6, էջ 55)։ Եվրոպական գրականությանն ու արվեստին, ինչպես նաև ընթացիկ հայ գրականությանը նվիրված մի շարք ուշագրավ հոդվածների հեղինակ Վաղարշակ Պատնասյանը հետևյալ կերպ է բացատրում գրական երկի ծնունդն ու նպատակը. «Մեր առօրյա կյանքին դիպված մը առնել, անոր կենդանություն ու ձև տալ. սրտաշարժ նկարներով գունավորել, հանկարծադեպ պատահարները ճարտարությամբ իրարու խառնել և, վերջապես, զվարճացնելով կրթելու ջանալ,—ահա այս է արվեստը, այստեղ է վիպասանի մը հաջողությունը» («Մասիս», 1863, № 572)։ Քննադատական միտքը ազգային գրականության նյութն ու բովանդակությունը անբաժանելի է դիտում ժողովրդի պատմության, բարքերի հասկացողությունների, հոգեբանության համակողմանի իմացությունից։ «Ժողովրդի սիրտը,—գրում է Ստ. Ոսկանը,—ահա գրագիտության աղբյուրը—իր անցյալը և ավանդությունները—ահա գրելու նյութը, ազգ և մարդկություն—ահա նպատակը, ու ճշմարիտ բանասեր կաշխատի ուղղել և իր հետ տանել բաղմությունը, որու անդամ է» («Արևմուտք», 1859, № 7)։ Պաշտպանելով գրականության ազգային դեմքը, Ոսկանն Աբովյանի մեծագույն ծառայությունն է համարում «օտար ժողովուրդներու դյուցազունների» փոխարեն «մեր քաջերեն մեկի» ընտրությունը, սրա ընդհանրական կերպարի կերտումը, որպեսզի ժողովուրդը «տեսնի, կարդա և սփոփվի»։ «Թափառական հրեայի» առաջաբանում Մ. Նալբանդյանը դնում էր ընթացիկ կյանքի պահանջների հետ գեղարվեստական իդեալի համապատասխանության հարցը։ «Բնական աշխարհի մեջ ոչինչ բան չկա,—հիշեցնում էր նա,—ոչինչ բան չէ կատարվում առանց խորհրդի. հեղինակները ևս, մնալով այս հասարակաց բնության օրենքի տակ, ամենայն բան գրելու ժամանակ պիտի է յուրյանց խորհուրդը ունենան, և այս խորհուրդը պիտի է կարելի բան լինի, այսինքն ժամանակի հանգամանքներին հարմար» (Մ. Նալբանդյան, Ընտիր երկեր, Երևան, 1953, էջ 329)։ Իսկ արդեն «Կրիտիկա «Սոս և Վարդիթերի» մեջ առաջ է քաշում գրականության փիլիսոփայական համապարփակ բովանդակության իր ըմբռնումը. «Աղգերի սեփական դպրության մեջ, այսինքն նոցա բանաստեղծական գործերի մեջ երևում է նոցա հոգին, նոցա վարք ու բարքը և այլ այնպիսի բարակ և քնքուշ բաներ, որի համար պատմությունը տկար է և կարոտ բանաստեղծության օգնության» (նույն տեղում, էջ 479)։

Այսպիսով, 50—60-ական թվականների քննադատական միտքը, ընդհանրացնելով ազգային գրականության գեղարվեստական փորձը, հաստատում է, որ գրականությունը պետք է արտացոլի ժողովրդի կյանքը, դառ-

նա նրա սեփականությունը, նպաստի նրա ինքնագիտակցության ձևավորմանը։ Գրականության դեմոկրատացման այս ձգտումը առաջադրում էր նաև լեզվի դեմոկրատացման պահանջը, նոր իմաստ ու բովանդակություն հաղորդելով գրապայքարին։

3

Արդեն 1850-ական թվականներին լեզվապայքարի գլխավոր հարցադրումը՝ գրաբա՞ր թե աշխարհաբար, սկզբունքորեն լուծվել էր աշխարհաբարի օգտին։ Իբրև ապացույց կարելի է հիշատակել թեկուզ այն փաստը, որ ժամանակի հայ մամուլի մեծագույն մասը, այդ թվում և Մխիթարյանների օրգանը, լույս էր տեսնում աշխարհաբարով։ Սակայն նման ընտրությունը չէր վերջավորում գրական լեզվի շուրջը ծավալված բանավեճերը։ Լեզվապայքարի նոր փուլում առաջ եկան ուրիշ՝ ոչ պակաս կարևոր խնդիրներ, որոնց լուծման կերպը պետք է մեծապես կանխորոշեր մայրենի լեզվի ապագա ճակատագիրը, նրա հասարակական ըմբռնելիության ու հարստության աստիճանը։ Խնդիրն այն է, որ աշխարհաբարի համընդհանուր ճանաչումը դեռևս հարցի վերջնական լուծումը չէր հուշում, քանի որ առկա էին խոսակցական միասնական լեզվի գոյությունը բացառող տեղային բարբառներն ու գրական երկու լեզուները՝ արևելահայ և արևմտահայ։

Անհրկբայելի էր՝ բարբառներից յուրաքանչյուրն առանձին վերցրած ընդունակ չէր արտահայտելու նորագույն մտածողության ողջ բարդ համակարգը։ Իրենց արտահայտչաձևերով դրանք չէին կարող փոխարինել հարուստ, հղկված ու համակարգված գրաբարին։ Ուրեմն ինչպե՞ս վարվել՝ հրաժարվե՞լ գրաբարից ու ժողովրդական բարբառներից։ Բանավեճերի ընթացքում պարզ դարձավ, օրինակ, որ ոմանց կարծիքով աշխարհաբարին անցնելն ընդամենը մի հարկադրական քայլ էր՝ մեռած գրաբարին կենդանություն ներարկելու ճանապարհին։ «Ընտրենք աշխարհաբար մը և օրեօր զարգացնելու և ծաղկեցնելու վրա ըլլանք, բայց ճամփանիս և հառաջացումնիս միշտ դեպի գրաբարը ըլլա և ոչ թե ընդհակառակը»,—գրում էր «Նախնյաց լեզվի» արևմտահայ ջատագովներից մեկը («Սեր», 1860, էջ 68)։ Առավել կամ նվազ չափով նույն տեսակետը պաշտպանում էին նաև Գր. Օտյանը, Ա. Գարագաշյանը, Գ. Մուրադյանը, Գ. Ախվերդյանը և ուրիշներ, իսկ նման հայացքներին յուրատեսակ պաշտոնական հրահանգի տեսք էր տալիս Կոստանդնուպոլսի հայոց պատրիարքարանը. «Մեր ազգին աշխարհաբար լեզվին հիմը գրաբարն է և հիմակու աշխարհաբար լեզունուս անկարգությունն ու անհամությունը մեջի օտար բառերն են. ուստի անոր մաքրությանն ու գեղեցկությանն օգնել ուզողը միայն պետք է որ անոր մեջի օտար ու խորթ բառերը ու ոճերը դուրս ձգի ու հնար եղածին չափ անոնց տեղը գրաբար բառեր ու ոճեր մտցնելով՝ գործածած լեզունիս մեր երանաշնորհ նախնյաց բուն լեզվին մոտեցնե։ Ահա այս է խնդրույս վրա ազգին կամքը և պարտքը...» («Մասիս», 1855, № 157)։

Գտնվեցին նաև մտավորականներ (Ա. Արարատյան և ուրիշներ), որոնք պաշտպանում էին երկու լեզուների՝ գրաբարի և աշխարհաբարի զուգահեռ գոյության իրավունքը՝ առաջինին հատկացնելով «տոնահանդեսի վսեմ, ծայրագույն և հատընտիր վասն շքեղահանդես նյութոց և ձեռնար-

կությանց», մինչ երկրորդը «թող համարեսցի զկեստ հասարակ աւուրց վասըն հասարակ առարկայից պիտանեաց հասարակութեան»։ Գրաբարի նկատմամբ Արարատյանի տեսակետը որոշակի էր. «Ոչինչ իրավամբ կարեմք համարել զնա ժանգոտ և մեռեալ և այդու զլանալ զնորա կենդանութիւն. որ կենդանի է ի սկզբանե անտի և կենդանի մնա ցարդ և մնալոց է ցկատարած աշխարհի...» (Առ. Արարատյան, Դիմագրավ ընդդեմ..., Կ. Պոլիս, 1858, էջ 15)։

Այլ տեսակետ էր դավանում «Հյուսիսափայլ» ամսագիրը։ «Դիւրին ևս է,—գրում է Նազարյանցը,—յարուցանել զմեռեալս ի գերեզմանաց, քան թե միջնորդութեամբ հնոյն լեզուի զնորն լուսաւորել զժողովուրդ» Ստ. Նազարյանց, Յաղագս փորձնական հոգեբանության ճառ, Մոսկվա, 1857, էջ ԻԸ)։ Պաշտպանելով աշխարհաբարի դատը, Նազարյանցը ընդունում էր արևմտահայ և արևելահայ գրական լեզուների զուգահեռ գոյությունը. «Թող աճեն ու զորանան այդ երկու ճյուղերը նույնարմատ ծառի,—գրում էր նա,—թող ծաղկեն, պտղաբերեն դոքա» (Ստ. Նազարյան, Երկեր, Թիֆլիս, 1913, էջ 33)։

Գրապայքարը յուրովի արտացոլում էր ազգային մտայնությունների գաղափարական նախագծումները դարաշրջանի առաջադրած սոցիալական, քաղաքական, հասարակական զարգացման ուղիների վերաբերյալ, ներառելով նաև գրական-գեղարվեստական հայեցությունների ոլորտը։ Ահա թե ինչու այն առանձնահատուկ նշանակություն ուներ ժամանակի քննադատական մտքի արծարծումներում։

4

Յուրացնելով գեղարվեստական ստեղծագործության սկզբունքային մի շարք առանձնահատկություններ, հայ գրականագիտական միտքը հետզհետե ավելի է խորանում իր առարկայի ներքին օրինաչափությունների մեջ, պատմաարդիական տեսություններով գիտականորեն տարբերակում գրական ժանրերը, դրանց ծագումնաբանությունը, ոճական առանձնահատկությունները և այլն։ Հրապարակվում են թարգմանական և ինքնուրույն հոդվածներ ու առաջաբաններ, ուր արծարծվում են բանաստեղծության, վեպի, դրամայի, դյուցազներգության, առակի, ինչպես նաև թատրոնի, թարգմանության, բանահյուսության, գրական կերպարի հետ առնչվող տեսական խնդիրներ։ Փորձեր են կատարվում հայտնաբերելու բազմադարյան հայոց գրականության զարգացման օրենքները, ստեղծելու հայ գրականության պատմություն։ Այս տեսակետից նշանակալից էին Հովսեփ Գաթըրճյանի «Պատմություն մատենագրության հայոց» (1851), Ստեփաննոս Պալասանյանի «Պատմություն հայոց գրականության» (1865) և Գարեգին Զարբհանալյանի «Հայոց դպրության պատմություն» (1865) աշխատությունները, որոնք նոր աստիճանի են բարձրացնում հայ գրականության պատմության ուսումնասիրությունը, առաջադրելով առարկայի գիտական պարբերացման, օրինաչափությունների, ժամանակագրության վերաբերյալ մեթոդարանական որոշակի սկզբունքներ։

Ինքնին ուշագրավ երևույթ է գրական բանավեճերի հայտնությունը մամուլի էջերում։ Հրապարակային քննության են ենթարկվում գրական կյանքի հրատապ հարցերը, որոնց մեջ մի էական ընդգծում ունեն ձևավորվող

քննադատության մեթոդաբանության սկզբունքները՝ ի՞նչ է գրական քննադատությունը, գեղարվեստական երկի գնահատության ինչպիսի՞ չափանիշներից պետք է օգտվի նա, ի՞նչ նշանակություն ունեն քննադատի անձնական ճաշակն ու համակրությունները՝ երկի արժեքավորման ընթացքում։ Կարճ ասած, անդրադառնալով իր մասնագիտական խնդիրներին, քննադատությունը նախ և առաջ փորձում է իր համար մշակել ընդհանրական օրենքներ և դրանով իսկ հասնել գրական երևույթների ու առանձին երկերի օբյեկտիվ գնահատությանը։ «Ուսումնական և գրական տրամախոսություն» առաջնորդողում «Սեր» հանդեսը համամիտվում է այն տեսակետին, թե գրականությունը իր սնունդը պետք է առնի ժողովրդի կյանքից։ Իսկ երբ երկն արդեն ստեղծված է, գալիս է «քննաբանը», որը «հասարակության զգացմանցն ու խորհրդածությանցը գրագետներուն տաղանդովը կրած հրաշալի փոփոխությունները կբացահայտե» («Սեր», 1864, № 6, էջ 22)։ «Քննաբանը կհնազանդոտ,—շարունակում է առաջնորդողի հեղինակը,—թե արդյոք բանաստեղծը կրցա՞ծ է իր քերթվածներուն մեջ մարդկային հասարակության ոգին ցոլացնել»։ «Բանադատությունը,—գրում է «Մասիսի» քննադատը,—ուսման և դպրության ան մեծ Աերոպագոսը, այսինքն, ընդհանուր դատավորական աթոռն է, որուն օրենքները, գրագիտական տեսությամբ, այնչափ նվիրական և փրկարար են, որչափ մարդկային կենաց բարոյականը ընկերության նկատմամբ այնպես է» («Մասիս», 1862, № 563)։ Առանց բանադատության, շեշտում է հոդվածի հեղինակը, «բնական տրամաբանության ընդհանուր սկզբունքներուն եղծիչ գրվածքներու հեղեղ մը գրագիտության արդյունքներն այնպես կողողեն, որ լավն ու հոռին գրեթե իրարմե անլուծանելի զանգված մը» կդառնա, կստեղծվի կարծիքների ու ճաշակների քաոս։ Հետևաբար «...անհատի մը իր սեփական ճաշակը կամ իրեն շինած մեկ սկզբունքը» չի կարող չափանիշ լինել, որպեսզի որևէ մեկն իրավունք ունենա «գրագիտության արդյունք մը դատապարտել կամ արդարացնել»։ «Հաստատուն օրենքներ և սկզբունքներ ըլլալու են և կան իսկ,—գրում է նա,—իբրև չափ կամ կշիռ, որոնց հետ կշռվելով՝ գործը իր ծանրության որչափությունը դատավոր կայնող մտքին պիտի հայտնե»։ Այդ օրենքները պարտադրում են քննադատին գրական երկը գնահատելիս ելակետ ունենալ նրա հիմքը կազմող պատմական իրականության և թեմայի ճշմարտացիության բացահայտումը, հեղինակային հայեցակետի որոշումն ու գնահատականը, ինչպես նաև լեզվառճական իրողությունների վերհանումը։

Քննադատությունն անվանելով «սուրբ և անկողմնապահ դատաստան» Նալբանդյանը գտնում է, որ «կրիտիկան վերահասու է լինում գործին ամենայն հիմնավորությամբ, տեղեկանում է նորա խորհրդին և վճռում է, թե ինչ չափով ու սահմանով կատարել էր հեղինակը յուր պարտականությունը» (Մ. Նալբանդյան, Ընտիր երկեր, էջ 337)։ Նրա կարծիքով, քննադատությունը ճաշակի և առաջադեմ գաղափարների առաջնորդ է։ Հազվադեպ չեն օրինակները, պատճառաբանում է նա, որ հեղինակը, գիտակցաբար կամ անգիտությամբ, ի չարն է գործ դնում կենսական փաստը, մինչ ընթերցողը, չունենալով անհրաժեշտ գիտելիքներ ու շրջահայացություն, «կարող էր հալած յուղի տեղ ընդունել» հեղինակային հայեցակետը։ Նման պարագայում «բարեխիղճ կրիտիկոսը քննելով բացահայտ է կացուցանում և ցույց է տալիս այդ թերությունքը, բացում է ընթերցող հասարակության աչքը և ... իսկույն փակում է մոլորության ճանապարհը» (նույն տեղում)։ Մյուս կող-

մից՝ անզարգացած «հասարակությունը, շատ անգամ ձևերի քամակից վազելով», իր ուշադրությունը սևեռում է «ուղիղ դրգռող» երկրորդական հանգամանքների վրա և շրջանցում երկի գլխավոր գաղափարը։ «Այսպիսի դիպվածներում է ահա կրիտիկայի հանդեսը», որն օգնում է ընթերցողին հաղորդակցվելու գրական ստեղծագործության առաջատար իդեալին։

Այսպիսով, XIX դարի 50—60-ական թվականներին քննադատությունը ինքնորոշվում է որպես հասարակական գիտակցման ձև։ Անմիջական կապ ստեղծելով գրական պրոցեսի հետ, նա լուսաբանեց ընթացիկ գրական շարժման գլխավոր միտումները, մշակեց գրական երևույթների վերլուծության մեթոդաբանական որոշակի սկզբունքներ և առաջադրեց գեղագիտական կատեգորիաների, հասկացությունների մի շարք նոր ըմբռնումներ, որոնք նշանավորեցին հայ քննադատական մտքի զարգացումը։

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

«ՀՅՈՒՍԻՍԱՓԱՅԼԻ» ԳՐԱԿԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ։ ՍՏԵՓԱՆՈՍ ՆԱԶԱՐՅԱՆ

1

Դորպատում ուսանելու տարիներին Կանտի, Հեգելի, Լեսինգի, Հերդերի, Գյոթեի, Շիլլերի գրական-գեղագիտական սկզբունքներով դաստիարակված երիտասարդ Նազարյանը Կազանի համալսարանում պաշտոնավարելու ժամանակ յուրացնում է XIX դարի 30—40-ական թվականների ռուսական գրական շարժման տեսական ու գեղարվեստական փորձը, որոնք ձևավորում են նրա հայացքները ազգային գրականության զարգացման հեռանկարների վերաբերյալ։ «Թռուցիկ հայացք հայ դպրության պատմության» (1844) և «Նորագույն շրջանի հայոց դպրության պատմության ակնարկներ» (1846) ռուսերեն ձեռնարկներում, անդրադառնալով հայ մատենագիտության պատմական ընթացքին, Նազարյանը նկատում է, որ ազգային գրականությունը գերազանցապես կրոնական ուղղություն է ունեցել այն պատճառով, որ հայոց դպրությունը եղել է եկեղեցական գործիչների մենաշնորհը։ Դեռևս մագիստրական դիսերտացիայի պաշտպանության առթիվ ներկայացրած ծրագրային դրույթներում նա նշում է. «1. Մինչ քրիստոնեությունը հայերն ունեցել են գրականություն, բայց նրանք չեն հասել մեզ։ 2. Հայ գրականությունն այսօր էլ իր վրա է կրում միջնադարյան կնիքը և շատ պատճառներով չի կարող համարվել ժողովրդական։ 3. Հայ կրոնավորները, որ մինչ այսօր ղեկավարել են հայության հոգևոր կյանքը, այժմ առանց սեփական հոգևոր և բարոյական վերածնելության չեն կարող մասնակցել նոր շարժմանը։ 4. Իր դարն ապրած հին լեզուն (գրաբարը) ընդունակ չէ այլևս իբրև զենք ծառայելու ներկա սերնդի լուսավորության պահանջներին։ 5. Մխիթարյանները, Հայաստանին մատուցած ծառայությունների հետ մեկտեղ, այժմ քիչ դեր ունեն հայերի ժողովրդական կրթության մեջ» (Ստեփանոս Նազարյան, Նամականի, Երևան, 1969, էջ 672)։

Հայ գրականության պատմության ընթացքը ցույց է տալիս, նկատում է Նազարյանը, որ այն իր լեզվով ու ոգով չի կարող հիմք ծառայել ժողովրդի

ներկա հոգևոր ու մտավոր առաջընթացի պահանջներին։ «Ներկա սերունդը,—գրում է նա,—չունի իր մեջ գիտակցություն այն մասին, թե ինչ է ստեղծել անցյալի մտավոր կյանքը և ինչ է ստեղծում ներկան։ Բայց այդ գիտակցության պակասի համար մեղադրել հայերին, նշանակում է չիմանալ ժամանակակից եվրոպացու զարգացման պատմությունը և պահանջել նրանից, որոնց օրինակները չկան քաղաքակրթված ազգերի տարեգրությունների մեջ» (Ст. Назарянц, Обозрение истории Гайканской письменности в новейшие времена, Казан, 1846, с. 74)։

Ինչ է պահանջվում հայերից՝ լուսավոր, փորձառու հայացքի տեր մարդիկ, որոնք «անկեղծաբար համակրեն իրենց ժողովրդի և դարի պահանջներին»։ Սա արդեն ենթադրում է արմատական վերափոխության անհրաժեշտությունը գրականության թե լեզվի և թե բովանդակության ասպարեզում. «Հին ձևը, որ այլևս չէ համապատասխանում նոր ծագած կեցությանը և խորթ լինելով ժողովրդական կյանքին ու հասարակաց գործածության կորցրել է իր նշանակությունը և չի կարող կրթական գործիք դառնալ ներկայիս զավակների համար» (նույն տեղում, էջ 148)։ Այդ խնդիրն է, որի իրականացմանն, ըստ Նազարյանի, պետք է ձեռնամուխ լինի նորահայտ աշխարհիկ մտավորականությունը։ «Մի ժողովուրդ,—գրում է նա,—որ հապիվ նոր է սկսել ազատ շունչ քաշել և որի պատմական բոլոր հիշողությունները հոգևոր-բարոյական ամբողջ գիտակցությունը, բացի կրոնից և լոկ ֆիզիկական գոյությունից խեղդված էին և պիտի խեղդվեին ասիական բռնապետության ճնշող լուծի տակ, չէր կարող մեկ անգամից վերափոխվել ու ծաղկել կրթությամբ ու լուսավորությամբ։ ...ամեն նոր զարգացում ժամանակ է պահանջում և այսպես ասած բարեբաստիկ հանգամանքների շունչ»։ Նազարյանն այդ «բարեբաստիկ հանգամանքների շունչը» տեսնում էր ռուսական հասարակական կյանքի դեմոկրատական շարժման մեջ։

«Նկատողություններ Աստրախանի մասին» (1841) գրքույկում Աստրախանի դպրոցների տեսուչ Ռիբուշկինը մեղադրում է տեղի հայերին նյութամոլության, անգրասիրության մեջ, համարելով այդ ազգային բնավորության հատկանիշ։ Նազարյանը քննադատում է հեղինակի կամայական դատողությունները, հայտարարելով, որ չի կարելի խոսել ժողովրդի մի հատվածի մասին և եզրակացություններ անել ամբողջի վերաբերյալ։ Եթե Աստրախանի հայերը անգրասեր են, ապա պատճառը նրանց կտրվածությունն է լուսավորության կենտրոններից։ «Ժողովրդական մասսաները,—գրում է նա,—ամեն տեղ ենթարկված են նյութական-արդյունաբերական կյանքին, նրանք ամեն տեղ քիչ են բարձրանում գիտության գահին, իսկ ընտրյալները ամեն տեղ առանձնակի են։ Դիտելով որևէ ֆիզիկական և հոգևոր մարմնի կազմը, ոչ մի զգաստ դատողը չի կարող հիմք ընդունել իր եզրակացությունների մեջ ոչ ճշմարտությունները, որոնք հանդիպում են նրան տվյալ հանգամանքներում։ Խոսելով մեր ժողովրդի ամբողջության մասին, պետք է ուշադրությունը կենտրոնացնել նրա ծաղիկների վրա, նրա հոգևոր և բարոյական կեցության ներկայացման վրա և ոչ թե խեղդված վատթար ազդեցությունների, կտրված ամբողջից մաս-մասերի արված» (նույն տեղում, էջ 112)։

Կացության օբյեկտիվ-պատմական այս բացատրությունն այնուամենայնիվ չէր խանգարում Նազարյանին քննադատելու ազգային հոգևոր կյանքի հետամնացությունը և հասկանալու այն «ճշմարտությունները, որոնց

վաղուց ճանաչել է Եվրոպան և որոնք շատ անգամ են իրագործվել ամեն տեղ ժողովրդական լեզուների և դպրությունների վերածնությամբ» (նույն տեղում, էջ 143)։

Մենք չունենք այն գրականությունը, ասում է Նազարյանը, որը պետք է արտացոլի հայության ներկա վիճակը, գաղափարներ տա նրան՝ ազատագրվելու այն ամենից, ինչ խանգարում է ազգային կյանքի կազմակերպմանը, նրա ինքնության և հասարակական իդեալների իրականացմանը։ «Ամեն մի զգացմունք, ամեն մի մտապատկեր, ամեն մի գաղափար, որ ազգային կեղևի մեջ գցվում է պատանի հայի հոգու մեջ, կարող է և պարտավոր է այնտեղ խոր արմատներ տարածել։ Լեզուն և գրականությունը իսկույն ծնունդ կառնեն, երբ հայ գրագետները սկսեն գրել կենդանի ներկայի համար» (նույն տեղում, էջ 155)։

Գնահատելով Նազարյանի ռուսերեն աշխատության հատկապես երկրորդ գիրքը, Լեոն նշում է, որ հայ ժողովրդի վերածնության գաղափարներով համակված լուսավորիչը «մեր առաջին գրական քննադատն է, որին ղեկավարում են հասարակական որոշ իդեալներ»։ Այդ տեսակետից այն հիրավի XIX դարի հայ գրականագիտական և քննադատական մտքի պատմության արժեքավոր էջերից է։

1840-ական թվականների հայ քննադատական մտքի ուշագրավ նմուշներից է Ֆիրդուսու Շահնամեի մասին գրած Նազարյանի աշխատությունը, որը հատկանշվում է ինչպես ֆիրդուսագիտության համակողմանի իմացությամբ, նույնպես և ժամանակի ռուսական քննադատական մտքի գլխավոր հարցադրումների արձագանքով։ Համաշխարհային բանաստեղծության հարցեր շոշափող և բազմակողմանի հետաքրքրություն ներկայացնող առաջաբանում հեղինակը շարադրում է իր գրական հայացքներն ու գեղարվեստական ստեղծագործության ուսումնասիրության մեթոդոլոգիական սկզբունքները։ «Անցել են ժամանակները,— գրում է Նազարյանը,— երբ համաշխարհային պատմությունը մի կողմից նյութի ուսումնասիրության պակասի, մյուս կողմից սահմանափակ ինքնահավանության շնորհիվ իր տարեգրություններից դուրս էր թողնում շատ ժողովուրդների, որոնք իրենց աշխարհագրական պայմաններով, կրթական առանձնահատկություններով, իր ազգային կյանքով հեռու էր եվրոպական ցամաքից» (Ст. Назарянц, Абул-Касем Фердоуси, творец книги царей, известной под названием Шах-Наме, Казан, 1849, ч. 1. с. 1)։

Այժմ, գրում է նա, ուսումնասիրվում են ոչ միայն անտիկ աշխարհը և նրա կուլտուրան, այլև Արևելքի «քաղաքացիական կյանքի բազմազան գույներն ու պատկերները»։ Նազարյանը գոհունակությամբ ընդգծում է, որ Արևելքն իր դարավոր պատմությամբ և ժամանակակից կյանքով մտնում է արդեն համաշխարհային ասպարեզը։ Ուստի և դասական բանաստեղծության շրջանակները համարելով նեղ, նա գտնում է, որ այն շարժումը, որ սկսվել է այժմ Արևելյան կուլտուրաների ուսումնասիրության ուղղությամբ, մեծապես նպաստում է համաշխարհային բանաստեղծության զարգացմանը։ Մի քանի ժողովուրդների «աստվածացումը» մյուսներին պահում է անհայտության մեջ՝ վայրենիների կամ բարբարոսների պիտակի տակ, համարելով նրանց «անարժան»։ Նազարյանի համոզմամբ չկան բարձր ու ցածր կուլտուրաներ, այլ միայն պատմական հանգամանքներով պայմանավորված զար-

գացման տարբեր աստիճաններ։ Ամեն մի ժողովրդի լեզու իր ազդեցությունը կարող է ունենալ համանման զարգացում ապրած, թեև տարբեր աստիճանների վրա գտնվող ժողովուրդների գրականության և լեզվի վրա։ Այստեղից էլ նա առաջ է քաշում գրական-կուլտուրական առնչությունների ու ազդեցությունների ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը։

Ռուս գրականության մեջ Նազարյանի աշխատությունն առաջինն է, ուր մի են բերվում եվրոպական ֆիրդուսագիտության նվաճումները։ Այդ շրջանում լույս է տեսնում Ժուկովսկու գերմաներենից թարգմանած «Շահնամեից» մի հատված՝ «Ռուստամ և Զոհրապ» վերնագրով։ Իր գրքի երկրորդ մասում Նազարյանը ողջունում է իր «նշանավոր հայրենակցի» կատարած առաջին փորձը, հույս ունենալով, որ այն ռուս պատանիների մեջ կարթնացնի ալնիվ ձգտում ռուսական պատմասում պատվաստելու օտար հողում աճած պոեզիայի ծաղիկները։ Նրա ցանկությունն էր ռուսերեն տեսնել պարսից պոեզիայի «...այդ հրաշագեղ դյուցազներգությունը, դրանով բարձրացնել մեր հայրենիքին արժանի ուշադրությունը գիտության և գրականության հանդեպ» (Ст. Назарян, Абул-Касем Фердоуси... ч. 2. с 104)։

Առաջին գրքում Նազարյանը տալիս է Ֆիրդուսու կյանքի և նրա ժամանակաշրջանի համառոտ բնութագիրը։ Ձեռքի տակ ունենալով իրանական և եվրոպական աղբյուրներ, նա ներկայացնում է հետաքրքիր ընդհանրացումներով հարուստ մի բնագիտական քննություն, ուր նկատվում է նաև մեծանուն Գյոթեի «Արևելյան դիվանից» հանված կտորների առկայությունը և ազդեցությունը։ Խոսելով պարսից մեծ բանաստեղծի ժամանակաշրջանի մասին, նա գրում է, թե ինքն էլ Գյոթեի նման գտնում է, որ համաշխարհային պատմական իրադարձությունները նախապես ապրում են իրենց ծնունդը, աճման և հասունության շրջանները և ստեղծում ընդհանուր գործոններ, որոնք ծնում են շարժումներ առաջացնող գաղափարներ։ Ուրեմն, կան հանգամանքներ և գաղափարներ, որոնք ազդում են միմյանց վրա, նպաստում պատմական խոշոր իրադարձությունների զարգացմանը։ Իր այս միտքը Նազարյանը հաստատում է Գյոթեի և Շիլլերի օրինակով, որոնց համագործակցությունն, ըստ նրա, նպաստեց գերմանական կյանքի ազգային խնդիրների բուռն արծարծմանը։ «Խախտեցեք համագործակցությունը,—գրում է նա,— այդ երկու մեծերի, թողեք նրանց գործելու առանձնության մեջ, և նրանց ստեղծագործությունները կստանան մեզ համար բոլորովին այլ գույն, բոլորովին այլ նշանակություն։ Կամ առանձնացրեք Գյոթեին Շիլլերից և դուք կտեսնեք, որ ամեն մեկին կպակասի այն, ինչը կարող էր առաջանալ այդ արվեստագետների մոտ միասնական գործունեությամբ գերմանական պոեզիայի մեջ» (նույն տեղում, էջ 27)։

Երկրորդ գիրքը Նազարյանը վերնագրել է «Ֆիրդուսու բնութագիրը»։ Նկատի առնելով հիմնականում X դարում ստեղծված «Շահնամեն», նա այն համարում է համաշխարհային գրականության գլուխգործոցներից մեկը։ Արտացոլելով իրանական ժողովուրդների ազգային վերածնության պատմական միտումները, այն դառնում է ոչ միայն պարսիկ, այլև Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների ազգային-քաղաքական ձգտումների արտահայտությունը։

«Շահնամեն» պատմական վիպասանություն է,—գրում է Նազարյանը,—որտեղ ճշմարտությունը ամենուրեք ծանրաբեռնված է դիցաբանու-

թյամբ։ Բայց այն չի խանգարում, որ «Շահնամեն» դիտվի իբրև բանաստեղծական չգերազանցված կոթող, անկախ այն բանից՝ հավատում ես դիցաբանությանը, թե ոչ»։ Նազարյանին հետաքրքրում է այն փաստը, թե որքանով է բանաստեղծը արտացոլում ժողովրդի ազգային ոգին։ «Ամեն մի ժողովուրդ,—գրում է նա,—իրավունք ունի որոշել, թե ինչպիսի նշանակություն ունի պոետը կամ գրողը իր համար և ոչ ուրիշի...»։ Այս տեսանկյունից էլ նա սխալ է համարում «Շահնամեի» համեմատությունը Հոմերոսի «Իլիականի» հետ։ «Երկուսն էլ,—գրում է նա,—իրենց նյութը վերցրել են անմիջապես իրականությունից և ոչ մտքերից» (նույն տեղում, էջ 27—28)։ Որքան էլ ակնբախ են այդ նմանությունները, ամեն մեկն ունի իր սեփական հայացքն իրականության հանդեպ։ Իրավացի էր Գյոթեն, նկատում է Նազարյանը, որ ճշմարտությունը համարելով արևելյան պոեզիայի հատկանիշը, զգուշացնում էր ամեն տեսակի համեմատություններից։

Հետաքրքիր դիտողություններ ունի Նազարյանը Սաադիի մասին «Գոլեստանի» առաջաբանում։ Միջնադարի մեծ բանաստեղծի արժանիքը նա համարում է այն, որ գրողը բացում է մարդու հոգեաշխարհը, ցույց տալիս նրա ներքին բռնկումները, գրվատում լավը, պարսավում չարը, խորհրդածում աշխարհի և մարդկանց կատարած գործերի մասին։ «Սաադին,—գրում է Նազարյանը,—այն գրողներից է, որոնք իրենց գաղափարներով դուրս են գալիս ազգային նեղ շրջանակներից, նվիրվում հումանիզմի մեծ գաղափարին։ Իբրև գրող և մտածող նա պատկանում է ոչ միայն իր ժողովրդին, այլև ամբողջ քաղաքակրթված մարդկությանը» (Ст. Назарян, Саади-Голистан, М., 1857, с. 9)։

Նազարյանին գրավում է Սաադիի բարոյախոսությունը, որն ուսուցանում է մարդկանց ազատագրվել անցողիկ կրքերից ու արատներից, ապրել սրտի և խղճի հավատով։ «Սերը դեպի արարիչը, մարդու և բնության հանդեպ» կարող է կատարելագործել մարդուն, վերադարձնել ինքն իրեն, ասում է Սաադին։ «Ոչ մի պարսիկ պոետ,—գրում է Նազարյանը,—դիդակտիկ չի ներկայացնում հոգևոր և բարոյական այնպիսի շփման կետեր Արևմուտքի և Արևելքի մեջ, որքան Սաադին։ Ոչ մի արևելյան ստեղծագործություն այնքան մոտ չէ եվրոպացու մտքերին ու զգացումներին, որքան «Գոլեսթանը»։

Տեղին է նշել, որ Ֆիրդուսու «Շահնամեին» նվիրված ուսումնասիրության մասին ժամանակին գրախոսություններ են տպագրվել «Москвитянин» և «Современник» պարբերականներում, որոնց մեջ դրականորեն են գնահատվել աշխատության բանասիրական արժեքն ու գիտական մեկնաբանումները։

Իր ուսումնասիրություններում Նազարյանը արտահայտում է տեսակետներ գեղեցիկի մասին, որոնք, ինչպես նշում է Հ. Ապրեսյանը, իրենց վրա կրում են մի կողմից Կանտի, մյուս կողմից ռուսական հեղափոխական-դեմոկրատական մտքի ազդեցությունը» (Г. Апресян, Из истории армянской эстетической мысли, т. 2, Ереван, 1977, с. 25)։

Արտացոլելով օբյեկտիվ աշխարհը, գրում է Նազարյանը «Փորձական հոգեբանության ճառ» աշխատության մեջ, մարդը ընկալում է այն ոչ միայն հասկացությունների, այլև զգացմունքների միջոցով։ Բնությունը ստեղծում է, առանց հաշվի առնելու՝ գեղեցիկ է ստեղծածը, թե տգեղ։ Այդ գնահատականը տալիս են մարդու զգայարանները։ Ամեն մարդ կարող է այն ըն-

դունել իր հոգեկան չափանիշների համեմատ։ Բոլոր պարագաներում, անկախ գեղեցիկի բացարձակության վերաբերյալ որոշ դիտողություններից, Նազարյանը գլխավոր չափանիշ է ընդունում «կենդանի ներկան» արտացոլելու գեղագիտական դրույթը, որով նա իրեն սահմանազատում է կլասիցիզմից։

2

Նազարյանի քննադատական հայացքները «Հյուսիսափայլի» էջերում երևան են գալիս հիմնականում հրապարակախոսական բնույթի ակնարկներում և առանձին գրախոսականներում։

1850-ական թվականների ռուսական իրականության մեջ արդեն գոյություն ունեին որոշակի ուղղություններ գրականության հասարակական դերի և ազգային առաջադիմության գործում նրա կոչման վերաբերյալ։ Հակառակ «արևմտականների», «սլավոնաֆիլները» հակված էին ընդունելու զարգացման սնփական-ազգային օրինաչափությունների տեսակետը։ Այս մտայնության հանդեպ քննադատական դիրքորոշում ուներ հեղափոխական-դեմոկրատների սերունդը, որը ելնում էր կյանքի ձևերի եվրոպականացման և սոցիալական-քաղաքական ազգագրության արմատական լուծման պահանջից։ Այս իրողությունը յուրովի արտահայտություն ունեցավ հայ հասարակական մտքի մեջ, ձև տալով ազգային պահպանողական և լուսավորական-դեմոկրատական հոսանքների գաղափարական պայքարին։ Սակայն լուսավորական-դեմոկրատական հոսանքն ինքնին միատարր չէր։ Նալբանդյանը հայ լուսավորական գաղափարաբանությունը բարձրացրեց հեղափոխական դեմոկրատիզմի աշխարհայեցությանը, Նազարյանը հավատարիմ մնաց դասական լուսավորիչների հասարակահայեցությանը։ Այս իրողությունը որոշակի արտացոլում գտավ Նազարյանի գրական-քննադատական հայացքներում, ձև տալով մի ուրույն լուսավորական գեղագիտության։ Նալբանդյանի «Թափառական հրեա» աշխատության թարգմանության առաջաբանի ոգիով իր «Կրիտիկայում» Նազարյանը նշում է, որ հասարակ ժողովուրդը մինչև այժմ մնացել է զուրկ լուսավորությունից, «իսկ ուսանել կամեցողը միշտ կարոտ է օտար ազգերի շնորհին»։ Միայն պատմական անցյալի հիշողությունը բավական չի հայի համար, նրա առջև այժմ «...բացվում է մի լայնատարած ներկա ժամանակ յուր ծանր ու մեծ խորհուրդներով. սորան ևս պիտո է հասկանա նա իբրև քաղաքացի ներկա դարուս, սորա համար ևս պարտական է նա ունենալ աչք և ականջ, սիրտ և հոգի, օրավուր աշխատել, ճանաչել այն մարդկությունը և ժամանակը, որի անդամ ու կըցորդն է ինքը» (Ստ. Նազարյանց, Երկեր, Թիֆլիս, 1913, էջ 73)։ Այստեղ էլ հրապարակախոսը առաջադրում է «կրիտիկայի» անհրաժեշտությունը իբրև ամենաազդեցիկ միջոց ազգային մտաենագրության զարգացման համար։ «Հայոց դպրությունը, որ սկզբից մինչև այժմ մշակագործվելով աբեղաների ձեռքով,— գրում է Նազարյանը,— և հոգով, ազգը ևս ամենևին օտարացել է դրասիրությունից...»։ Այդ հանգամանքը ինքնին անհրաժեշտ է դարձնում օր առաջ հայոց մեջ տեսնելու «մի ժողովրդական դպրություն, մի հոգեղեն կյանք, որին մասնակից էին փոքր ի շատե ամենեքյան, և ոչ թե մի քանի մասնավոր անձինք» (նույն տեղում, էջ 74)։

Որքան էլ Նազարյանը ընդլայնում է իր կրիտիկայի շրջանակները, նրա գեղագիտական ըմբռնումները հիմնականում մնում են լուսավորական աշխարհայացքի շրջանակներում։ Նրա դատողություններում արտացոլվում են կլասիցիզմից ռոմանտիզմին անցման բարդ հակասությունները։ Եվ ուշագրավ է դիտել, որ նա, չհամակրելով նորագույն շրջանի բարքագրական ռեալիզմը, հակված էր դեպի Շեքսպիրի, Մոլիերի, Գյոթեի ռեալիզմի համամարդկային իդեալները։ Հետևելով Շիլլերի գեղագիտական դրույթներին, նա այդ դիրքերից էլ գնահատում է «բարոյական վերափոխման» միջոցով հասարակություն բարեկարգելու Վինկելմանի իդեալիստական հայեցությունը։ Վինկելմանից մինչև Շիլլեր և Գյոթե՝ մարդու ներդաշնակ զարգացման մի գաղափար էր միացնում, որն իր հիմքով ուղղված էր մարդու ազատությունը կաշկանդող բռնության ու կապանքների դեմ։ Նազարյանին ծանոթ էին Հերդերի, Ֆր. Շլեգելի, Հումբոլդտի, ինչպես նաև Գյոթեի գրական վերաբերմունքը Վինկելմանի նկատմամբ, որը, ինչպես Մ. Լիֆշիցն էր գրում, հին աշխարհի բնկորներից հյուսած մարդկային բարձր իդեալներով կապվում էր նոր աշխարհի հեղափոխական շարժումներից ծնված մարդկային բարձր առաքինությունների երազանքի հետ (տե՛ս И. И. Винкельман, История искусства древности, Л., 1933, с. XII)։ Իզուր չէր, որ Նազարյանը իր ընթերցողներին խորհուրդ էր տալիս կարդալ Գյոթեի աշխատությունը Վինկելմանի մասին։

Ինչպես Աբովյանի, այնպես էլ Նազարյանի համար Շիլլերը կուռք էր։ «Հյուսիսափայլի» էջերում նա խոսում է Շիլլերի ու Գյոթեի գրական ուղղությունների մասին, նրանց մեծությունների մեջ տեսնում գեղարվեստական հանճարի ուժը և ազդեցությունը գրական սերունդների վրա։ «Մեսինական հարսը» դրամայի առաջաբանում Նազարյանը գրում է, որ Գյոթեն իրականության մեջ որոնում էր կյանքի ճշմարտության «ամենավառ գեղեցկությունը», իսկ Շիլլերը՝ «ազատության գաղափարը»։ «Բայց այդ գաղափարը,—գրում է նա,—որի վրա հիմնված են բոլոր շիլլերյան բանաստեղծությունք, է Ազատության գաղափարը, կամ որ կամի ասել միևնույն բանը—բարոյական հարկավորության։ Սույն այս գաղափարը առաջնորդում է անհոգաղ դեպի պատերազմ ընդդեմ ամենայն բանի, որ խափանարար էր նորան, կամ թե հակառակախոս, որպես արդարև է Շիլլերի առաջընթաց բանաստեղծությունքը, գրեթե բոլոր առանց բացառության, նույնպես կռիվներ են, որ տալիս է նա ընդդեմ անճշմարտության, ընդդեմ վատթարության և անազատության» («Հյուսիսափայլ», 1861, № 1)։

Նազարյանը քննադատել է Շիլլերի դրամայի, այսպես ասած, նորամուծությունները։ Այստեղ դրամատուրգը օգտագործել է ինչպես XVII դարի կլասիցիզմի, այնպես էլ հին հունական ողբերգության որոշ կողմեր, կապված ճակատագրի ներգործությունն ազդարարող «խորի» հետ։ Շիլլերի դրաման համեմատելով Գյոթեի «Իֆիգենիայի» հետ, Նազարյանը գտնում էր, որ վերջինիս մոտ «անտիկի և նորի զուգահառնությունը» չի խաթարել դրամայի ազգային ոգին, իսկ Շիլլերի դրաման կորցրել է կապն իր ժամանակի հետ, որից և տուժել է ճշմարտությունը։

Չերնիշևսկին 1856 թ. գրած մի գրախոսականում նշում է Շիլլերի ազդեցության կարևոր նշանակությունը ռուս գրականության զարգացման ընթացքի վրա և նշում նրա գեղագիտական ուսմունքի դաստիարակչական դերը մարդու բարոյական կերպարի վերափոխման գործում։

1859 թ. «Հյուսիսափայլում» Նազարյանը տպագրում է Շիլլերի 1784 թ. Մայնհայմում կարդացած դասախոսությունը «Թատրոնն իբրև բարոյական հիմնարկություն» թեմայով։ Այստեղ նա, զարգացնելով նաև իր սեփական մտքերը, ցույց է տալիս թատրոնի հասարակական դերն իբրև կյանքի արատները և առաքինությունները մերկացնող «հայելի»։ Այդ թատրոնն է, որ մերկացնում է ոչ միայն հանցագործներին, այլև «բազմաթիվ հիմարների առջև բռնում է հայելին և նոցա հազարապատիկ տեսակները ամոթապարտ է կացուցանում փրկավետ կատականքով։ Ինչ որ նա վերևումը ներգործում էր սիրտ շարժելով ու ահ բերելով, առաջացնում է այստեղ (գուցե ավելի շատ և անվրեպ խաղով ու երգիծաբանությամբ» (Ստ. Նազարյան, Երկեր, էջ 103—104)։ Թատրոնում է, որ «առանց կարմրելու ամոթից, տեսանում ենք մեր դիմակը, որ վայր էր ընկնում նորա հայելու միջից և մեր սրտումը շնորհակալ ենք մեղմ արդարության համար» (նույն տեղում, էջ 104)։ Նազարյանը հիշատակում է Մոլիերի «Հարպագոնը», Շիլլերի «Ավազակները», Գոգոլի «Ռևիզորը», որոնք թեպետ չեն կարողացել արմատախիլ անել «արատները», բայց «իլել են կեղծավորի երեսից նորա արվեստական (շինովի) դիմակը և հայտնագործել այն որոգայթները, որ դրել էին մեզ խորամանկությունը և դավաճանությունը» (նույն տեղում, էջ 105)։ Թատրոնական բեմն, այսպիսով, «ժողովրդի առջև բացում է իմաստության լույսը»։ «Ավելի ուղիղ ըմբռնողություն, ավելի մաքուր հիմնական կանոններ. ավելի սուրբ զգացողություն, այստեղից թափվում են ժողովրդի երակների մեջ. բարբարոսության, խավար սնապաշտության մառախուղը, գիշերը փարատվում է հաղթող լույսի երեսից»։

«Հայկական թատրոնը Մոսկվայի մեջ» վերնագրով հոդվածում Նազարյանը վկայակոչում է Շեքսպիրի «Համլետը», Գյոթեի «Ֆաուստը» և Բայրոնի «Մանֆրեդը» որպես իրական կյանքի գեղարվեստական ճշմարիտ պատկերներ։ «Գլխավոր պայմանը է բանաստեղծական ճշմարտությունը,—գրում է նա,—այսինքն ինչ որ կյանքի որպիսությունների մեջ, ամենալայն մտքով, կարող է մտածվել իբրև կարելի և հարմարավոր է դեպի հանդես բերվելու» (նույն տեղում, էջ 235)։ Հենց կյանքի ճշմարտացի պատկերման մեջ էլ Նազարյանը հայտնաբերում էր գրականության դաստիարակչական նշանակությունը. «Չկա ոչ մի ավելի զորավոր հնար, ավելի ազդու միջոց կրթելու և դաստիարակելու մի ժողովրդի սիրտ և հոգի, նորա բարքը և վարքը և ճաշակը, եթե ոչ ճարտարության գործերով, բանաստեղծական գրվածքներով, ընտիր արվեստահյուս բանախոսությամբ։ Յուրաքանչյուր դրամա, վեպ, բանաստեղծություն պետք է կապված լինի ժողովրդի մտածողության, նրա կյանքի հետ... ինչպես ամենալայն հարազատ բանաստեղծություն, առաջացել է ժողովրդի խորքից, ազգային հոգու, ազգային սովորության արմատից» (նույն տեղում, էջ 235)։

Ինչպես տեսնում ենք, հայ գրականության և դրամատուրգիայի գլխավոր խնդիրը համարելով ժողովրդին մերձենալու և նրա կյանքի լավ ու վատ կողմերը ներկայացնելու ձգտումը, Նազարյանը բանաստեղծի, գրողի, դրամատուրգի տաղանդի չափանիշը հանգեցնում էր գեղարվեստական ճշմարտությանը։ Քննադատելով XIX դարի առաջին տասնամյակների գերմանացի մի շարք հետադեմ ռոմանտիկների (Կոցեբու, Իֆլանդ, Զաքարինա Վերներ, Մյուլներ, Գրիլպարցեր), Նազարյանը առաջնությունը տալիս է Քյորներին, Ուլանդին, որոնց «...ձեռքի տակ մշակվել է և մշակվում է, որ և

յուր ծայրագույն կատարելության մեջ պիտո է դառնա բուն և ընդհանուր մարդկայինը, նույն հարկավորությամբ, ինչպես աղդության գաղափարը վերջապես պիտո է չքանա մարդկության գաղափարի մեջ» (նույն տեղում, էջ 236)։

Նազարյանը որոշակի տարբերակմամբ չէր ընկալում ռեալիզմը կամ ռոմանտիզմը, սակայն ակներև է, որ իրական ըմբռնումներով կապվում էր ռոմանտիզմի գեղագիտության հետ։ Խնդիրն այն է, որ ինչպես 30—40-ական, նույնպես և 50—60-ական թվականներին «քննադատական միտքը դեռևս ընդհանուր չափանիշներով էր ընկալում գրական ողջ պրոցեսը։ Կյանքի ճշմարտությունը, իրականության արտացոլման «հայելու» տեսությունը ընդհանուր դրույթներ էին, ուր արդարացում էին գտնում և ռեալիզմը, և ռոմանտիզմը» (Ս. Սարինյան, Հայկական ռոմանտիզմ, էջ 268)։ Նման իրողությունն առհասարակ հատկանշական է պատմականորեն ուշացած ժողովուրդների գրականությանը, երբ համաշխարհային գեղարվեստական փորձը ընկալվում է որպես ուսանելի ավանդ և համատեղվում զրական նոր շարժման գեղագիտական պահանջներին։ «Ռուսական ռոմանտիզմի տիպաբանական առանձնահատկությունները» ուսումնասիրությունում Ա. Գուրևիչը գրում է. «Պատահական չէ, որ ռուս գրողների աչքում հավասարապես ռոմանտիզմի առաքյալներ՝ նոր ուղղության ջատագովներ էին թվում Վինկելմանը և Լեսինգը, Կլոպշտոկը և Հերդերը, Գյոթեն և Շիլլերը, Վ. Սկոտը և Բայրոնը, Շատոբրիանը և մադամ դը Ստալը, Շելլինգը և եղբայր Շլեգելները, մի խոսքով, բոլոր նրանք, ովքեր այսպես թե այնպես հակադրվել են կլասիցիզմի պոետիկային և էսթետիկային» („К истории русского романзма“, М., 1973, с. 511)։

3

«Հյուսիսափայլից» առաջ Նազարյանը եվրոպական գրական-ժողովրդական աղբյուրներից թարգմանել է պատմվածքներ, զրույցներ, հեքիաթներ։ Ժողովրդական նյութերից մեկի տողատակին նա ցանկություն է հայտնել հավաքել բանավոր ստեղծագործության հայկական պատումները՝ իբրև գրականության անհրաժեշտ հիմքերից մեկը։ 1857 թ. նա հրատարակում է Բերնարդեն Սեն Պյերի «Պավլոս և Վիրգինիա» վեպը։ Առաջաբանում նա մեծարում է Բյուֆոնի դերը բնապատում գիտությունների ուսումնասիրության մեջ, Ռուսսոյի մասին խոսելիս հիշատակում է «Նոր Էլոիզն» իբրև դաստիարակության կարգը սահմանող հրաշալի դործ։ Ռուսսոյի և Սեն Պյերի նման, Նազարյանը ևս այն կարծիքին է, որ քաղաքակրթությունը եթե մի կողմից առաջադիմություն էր մարդկության համար՝ ֆեոդալական «արատներից» ազատագրվելու և լուսավորության ուղին բռնելու միջոց, ապա մյուս կողմից նա կործանում է մարդու «բնական կերպարանքը»։ Զարմանալի չէ, որ նա իր ամսագրի էջերում տպագրում է «Ամենայն ինչ ստություն և խաբեություն» գեղարվեստական տրակտատը, ուր պատմական անցյալից և ժամանակակից հարաբերություններից առնված փաստերով դատապարտում է մասնատիրական հասարակարգում ստեղծված բոլոր տեսակի «անօրեն կարգերը», չտեսնելով դրանց մեջ մարդու բարոյական հասարակական կյանքի բարեշրջման հնարավոր միջոցներ։ «Պավլոս և Վիրգինիայի» առաջաբանում, դիմելով ֆրանսիացի հեղինակին, գրում է. «Ով հրաշափառ Բերնարդո, կամիմ այս փոքրիկ աշխատությունով պատվասիրել քո աշխար-

հահռչակ գրվածքը, կամիմ քո հոգու չնաշխարհիկ ծնունդը Հայաստանի զավակներին տալ, կամիմ, որ նոքա մարդկության որդիք, որ միշտ անխնայ սիրելի էր քեզ, սեղանակից լինին քո քաղցր հոգեպայծառ վաստակին, ուսանին ճանաչել և սիրել Քեզ և մեծարել Քո երանելի հիշատակը» («Հյուսիսափայլ», 1862, № 1, էջ 7)։

Առանձին նշանակություն չտալով Շատոբրիանի «Աթալա և Ռենե» գործերի կրոնաբարոյախոսական ոգուն, Նազարյանը թարգմանում է դրանք իբրև բնության մարդու առավելությունները ջատագովող գործ։ «Այս գրվածը է Շատոբրիանի,— գրում է թարգմանիչը,— պատկանում է նորա բանաստեղծական գործերին և առաջացել է առանձին տպավորություններից, որ ստացել էր պատանի հոգեվառ հեղինակը, ապրելով հյուսիսային Ամերիկայի վաղեմի անտառների և ինդիացվոց մեջ։ Այստեղ ծանոթանալով նա դեռևս եվրոպական կրթությունից չշոշափված բնության որդիների հետ, ստացավ նոցա սերը, քարշեց նոցա խաղաղության թամբաքուն, ճաշակեց նոցա քաղցր ըմպելին և սիրեց նոցա պարախաղությունները» (նույն տեղում)։

Բայց նույն տեղում արած մի դիտողությունից երևում է, որ Նազարյանը ծանոթ է «Աթալայի» և «Ռենեի» մասին եղած քննադատությանը և ինքն էլ նկատում է այդ գործերի «ձևի և բովանդակության» մեջ եղած հակասությունը։ Ձև ասելով հեղինակը հասկանում է գեղարվեստական գործի կատարելությունը, որի մեջ նա դրել է կրոնական ոգին՝ այն էլ կաթոլիկյան, որի նկատմամբ, ինչպես հայտնի է, Նազարյանը համակրանք չուներ։

Այսպիսով, Նազարյանի գեղագիտական հայացքները մատնացույց են անում ազգային գրականության զարգացման ուղիների վերաբերյալ այն դրույթները, որոնք դարձան «Հյուսիսափայլի» գրական քաղաքականության հիմքը։

«Հյուսիսափայլի» քննադատության ուշագրավ էջերից են Ստ. Նազարյանի «Մատենագրական ծանուցումն» և Լերմոնտովի «Դևի» թարգմանության առթիվ գրած գրախոսությունները։ Անդրադառնալով Շահազիզի բանաստեղծություններին, Նազարյանն առաջին հերթին դրանք գնահատում է որպես «հայրենասիրական զգացմունքի, խորհրդածությունների և նկատողությունների արգասիք» («Հյուսիսափայլ», 1864, № 12)։ Քննադատն առանձնապես դրվատանքով է խոսում «Լևոնի վիշտը» պոեմի մասին, միանգամայն նոր երևույթ համարելով գաղափարական հերոսի կերպարը։ «Եվրոպական կրթության լույսով պայծառացած,— գրում է Նազարյանը,— հասկանալով և զգալով յուր մեջ կյանքի ականավոր բարիքը, բարոյական և մտավոր կրթություն, լույս և ճշմարտություն, իրավունք և ազատություն»։

Գաղափարական ու գեղարվեստական ավելի խորը ընդհանրացումներ կան Մ. Սադաթյանի թարգմանությամբ Լերմոնտովի «Դևը» պոեմի առթիվ Նազարյանի գրած նախաբանում, ուր քննադատը հատկապես անդրադառնում է ռուս հեղինակի «Մարգարե» բանաստեղծությանը։ «Լերմոնտովը,— գրում է Նազարյանը,— սկսել է և ավարտել է յուր ասպարեզը իբրև բանաստեղծի ճեղքած ու պատառուն հակառակություններ և այն վերջին կամ նախավերջին բանաստեղծական գրվածը, որ ուներ մի տեսակ սրտից դուրս խթած հառաչանք այն համեմատության վրա, որ կար մտավորական կատարելատիպի (իդեալի) և իրական ստույգ աշխարհի մեջ, այն առնչության վրա, որ մի հոգիազգաց մարդ ունի դեպի ընկերությունը, արդարև մի շատ վե-

ին, հանճարեղ սրտից դուրս խթած հառաչանք» («Հյուսիսափայլ», 1863, № 1, էջ 53)։

Նազարյանն առանձնապես շեշտում էր Լերմոնտովի ընդվզումը ցարի բռնակալության դեմ, ըստ որում նա գտնում է, որ հակառակ բայրոնական ընդվզման և հուսահատ մենության, ռուս բանաստեղծի խռովքն «ավելի արդարացի է և հիմնավոր»։ Բայրոնի համեմատությամբ, նշում է նա, Լերմոնտովի խոսքը «...է առավել այրական խոսք, որ Ռուսաստանը խոսել է մինչև այսօր աշխարհի հրապարակում»։ Կոնկրետացնելով իր միտքը, Նազարյանը շարունակում է. «Լերմոնտովի բանաստեղծական պաշտոնը էր մի ազատ, առանձնավոր, բարձրագահ հոգու պատերազմ ընդդեմ մի անողոքելի ինքնակոչության, ուր կամեր մեծ ու փոքր հավասարել միմյանց և, անտարակույս, այս ազատաղդաց ռուսի հուսահատությանը դեմ հանդիման ցարի բռնակալությունը էր ավելի արդարացի ու հիմնավոր, քան թե անգլիական լորդի հուսահատությունը դեմ հանդիման յուր աշխարհի որպիսությանը» (նույն տեղում, էջ 53—54)։

Անդրադառնալով Լերմոնտովի պոեմին, Նազարյանը Դևի կերպարի մեջ տեսնում է ընդվզող ոգուն, որը դուրս է գալիս «երկրային կարգերի դեմ», մերժում նրա «անկարգությունն ու վատությունը»։

Նազարյանը դրական գնահատական է տալիս նաև «Հաչի Աբրեկ Իզմայիլ բեկ» և «Մծիրի» ստեղծագործություններին, որոնց մեջ տեսնում էր ճնշված ժողովուրդների ազատության տենչը։ Նա հավանել է և «Ցար Իվան Վասիլևիչը, նրա մանուկ թիկնապահ Կիրիբեևիչը և հանդուգն վաճառական Կալաշնիկովը» գործը։ «Այս փոքրիկ վիպասանական երգը,— գրում է նա,— բացահայտում է հին սլավոնական, աղգային բանաստեղծության ոգին և ձևը անզուգական պարզությամբ և ստուգությամբ մի կատարյալ ճարտարապետական գործի կերպարանքով»։

Այս տողերը գրելիս Նազարյանն, հավանաբար, իր ձեռքի տակ ունեցել է Բելինսկու «Լերմոնտովի «Բանաստեղծությունները» ուսումնասիրությունը։

«Հյուսիսափայլ» ամսագիրը հասարակական ճանաչում տվեց գրական քննադատությանը և մեծապես նպաստեց նրա զարգացմանը։

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

«ՄԵՂՈՒԻ» ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ։ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ՍԸՎԱՃՅԱՆ

XIX դարի երկրորդ կեսի հայ հասարակական մտքի պատմության մեջ միանգամայն առաջնակարգ տեղ է գրավում «Մեղու» հանդեսը։ Նրա խմբագիր-տնօրեն Հարություն Սըվաճյանը հասարակական հեղինակավոր գործիչ էր և անվանի հրապարակախոս, որն իր աշխարհայացքի զարգացման ընթացքում լուսավորական դեմոկրատիզմից բարձրացավ մինչև հեղափոխական-դեմոկրատիզմը և դարձավ Միքայել Նալբանդյանի գաղափարական համախոհը։

Իր բնույթով լինելով հրապարակախոսական ամսագիր և լուսաբանելով հասարակական կյանքի բնորոշ իրադարձությունները, «Մեղուն» միա-

ժամանակ ուղղություն է տվել գրական շարժմանը, հոդվածներ տպագրել գրականության, թատրոնի մասին, որոնք նկատելի հետք են թողել հայ քննադատական մտքի պատմության մեջ։

«Մեղուի» առաջին համարը Սրվանձյանը բացում է «Առ պարոն Պ... իբր հառաջաբան և նպատակ գործույս» ուղերձով, որն, ըստ էության, հանդեսի ուղղությունը գծող ծրագիր է. «Իմ նպատակս բարեկամ ահա այս է. ազգին ճանչցնել գիտության անհատնում օգուտները և անոնցմե զուրկ ըլլալը. ճշմարիտ ազգասերի մը սրտով առանց շողոքորթելու կամ սանկ ըսեմ խաբելու իր պակասությունները իրեն գիտցնել. ինքզինքին վրա ունեցած չափազանց համարումը պակսեցնել. ուսմանց և գիտության մեջ չհառաջանալուն և անոնցմե չշահելուն գլխավոր պատճառներեն մեկն ալ ծուռ դրությամբ և սխալ մեթոդներով ստանալ ուզելն և զանոնք ձեռք բերելու ճշմարիտ միջոցներն ու մեր վիճակին հարմարած կանոններն, որոնք ըլլալը ցուցընել անոր։

Բարոյական մասին մեջ բարեկամներուս և մարդկության բարեկամներուն ազդու, ճշմարիտ և իմաստուն խոսքերովը իմիններուս տկարությունը զորացուցած՝ պիտի խրատեմ ու հորդորեմ զազգը ստանալ հոգվո կրթություն և կատարելություն ու մտքի մշակություն, կատարյալ, երջանիկ, հարուստ և պատվավոր ըլլալու համար։

Բանասիրական մասը ներկայացնելով շար կամ բարի մարդերու մոլությանց և առաքինությանց պատկերը, մոլիներուն իրենց անգամ անօգուտ ըլլալը և վերջապես կորուստը ու առաքինիներուն իրենց ալ. մարդկության ալ օգտակար մեկը ըլլալնին՝ առաջին մասին մեջ զրուցվածներուն փաստեր պիտի տա, անոնք ավելի ազդու ընելու համար։

Գրագիտական մասը պիտի ճանչցընե ազգի մը և անհատի մը առաջին և ամենահարկավոր պետք եղած լեզու մը ունենալու կարոտությունը և մեր ազգին այս պետքը դեռ մինչև հիմա անխնամ մնալը և ըստ արժանվույն հոգացված չըլլալը. հին ու նոր լեզուներուն մեջեն իրեն ասկե ետև գործածելիքը կամ ունենալիքը, և այլն» («Մեղու», 1850, № 1)։

Ինչպես տեսնում ենք, սա լուսավորական ծրագիր է, որի իմաստը հանդում է հին հասարակության բոլոր հաստատությունների քննադատությանը և կյանքի եվրոպական ձևերի յուրացմանը։

1850—60-ական թվականների լուսավորիչները գեղարվեստական գրականության զարգացման առաջնահերթ պայմաններից մեկը համարում էին գրական լեզուն։ Լեզվի նկատմամբ «Մեղուի» հետաքրքրությունը բխում էր պարբերականի հետևողական քաղաքականությունից։ Դա քմահաճ ցանկություն չէր, այլ ժամանակի հրամայական պահանջ։ Զարգացում էր ապրում կյանքը և բնականաբար գրականությունը պարտադրված էր հետևելու կյանքի առաջընթացին, հաղորդակցվելու ժողովրդի հետ, յուրացնելու նրա լեզուն ու մտածողությունը։ Սվաճյանը գտնում էր, որ գրաբարը հարուստ ու մշակված լեզու է, սակայն «կը նմանի անի՝ հոյակառույց մեծատարած տան մը, զոր թողեր ի բաց գնացեր են բնակիչք» («Մեղու», 1860, № 117)։ Այդ «հոյակառույց» շենքը նույնպես ներշնչում է «հարգանք ու պատկառանք», բայց անկանխելի է բնական օրենքը, ըստ որի հինը դատապարտված է մահվան և պետք է իր տեղը զիջի նորին։

Լեզուն գեղեցիկ զարդ չէ, որով սոսկ կարելի է հիանալ, ինչպես հնա-

մոլները դիտում են գրաբարը, այլ «օգտակար», հասարակական գործածության առարկա։ Օգտակարության այս տրվածքի մեջ է հենց աշխարհաբարի ուժը։ Բայց օգտակար լինելով, աշխարհաբարը միաժամանակ նաև գեղեցիկ է, իրողություն, որ հետևողականորեն պաշտպանում է «Մեղուն» և հաստատում այն արդեն տակա գեղարվեստական փորձով։

Կյանքի հին ու հետամնաց ձևերի քննադատությունը, որ յուրահատուկ էր լուսավորական շարժմանը, որոշակի ուղղություն էր տալիս «Մեղուի» դրական-հրապարակախոսական գործունեությանը։ Բանավիճելով պահպանողականների դեմ, հանդեսը այլևս անընդունելի էր համարում ժողովրդին քաղցր-մեղցր զովեստներ մատուցելը, որոնք բթացնում էին նրա հոգեկան ընկալունակությունը, օրորելով նրա նիրհը հնության դափնիների վրա։ Ժողովրդի առաջադիմությանը նպաստելու համար Սրվանձյանը գտնում էր, որ նրա բարոյական արժեքները գնահատելու հետ անհրաժեշտ է նաև պակասությունները ցույց տալ. «Մենք կը կարծենք,—գրում է Սրվանձյանը,—թե լրագրապետ ըլլա, հեղինակ ըլլա, ամենեին չպիտի մտածե, թե ազգը ինչպես պիտի ընդունե զինքը, ինչ անուն պիտի տա անոր. ինք պարտավոր է ազգին կատարելությունները գրված ատենը, պակասություններն ալ հաշվելու և ցուցնելու։ Որ անխելք է այն, որ կը համարձակի ըսել, թե վերք մը ծածկելով կը բժշկվի, միթե չը գիտե՞ր, թե մենք լռենք նե՝ մեր պակասությունները օր-օրի ավելի ամուր կը հաստատվին մեր վրա և այն ատենը ամեն աշխատություն ոչինչ կըլլա. օտար ազգերո՞ւն թողունք մեզ ծաղրելը ու հարյուր պակասություն մեր վրա դիզելը. օտար ազգերը ի՞նչպես կրթված են, անոնք ալ մեզի պես պակասություններ չունեի՞ն և չունե՞ն դեռ մինչև հիմա։ Էն ավելի լուսավորյալ և էն քաղաքակիրթ ազգերը հատկապես ժողովրդյան և տերության վարմանց պակասությունները ծաղրելու համար լրագիրներ ունին և այն ազգերը անանկ համոզված են, և իրավամբ, թե այն լրագիրներուն մեկ թերթը բարոյականի դաստու փիլիսոփայի մը մեկ հատոր գրքեն ավելի ազդեցություն և արդյունք ունի» («Մեղու», 1857, № 13)։

Մի օրինակ է վկայակոչում «Մեղուն», որն ինքնին տարբերակում է իրերն ու երևույթները դիտելու երկու տարբեր հայացք. «Ատենոք երկու փիլիսոփա կանանց վրա մեկ մեկ ճառ գրած են. մեկը շատ գովելով զկիներն, մյուսը՝ պարսավելով։ Վերջինին գացեր հարցուցեր են, թե մյուսը գոված ատենը ինքը ինչո՞ւ պարսաված է նե՝ «ան ըսել է ինչպես որ պետք են ըլլալ զանի գրել է. ես ալ ինչպես որ են՝ ան գրած եմ»։ Ասոնց երկուքին գրածին մեջ սա տարբերությունը կա, որ գովողը կը պարտավորե ենթական ինչպես որ է անանկ մնալու, պարսավողն ալ կստիպե, որ չպետք է անանկ ըլլալ» (նույն տեղում)։ Ակներև է, որ «Մեղուի» հրապարակախոսը հակված է ընդունելու «պարսավողի», այսինքն քննադատողի ուղղությունը, որը միտված է ճշմարտության և կատարելության հասնելու ձգտումով։ Պակասությունների վեր հանումը աղերսվում է ճշմարտության գաղափարին։ Սրվանձյանը որպես օրինակ բերում է լուսավորյալ ժողովուրդներին, որոնք նույնպես զերծ չեն պակասություններից։ Այդ մտքով նա պակասությունների վերհանումը դիտում է իբրև համընդհանուր պրոցես, որ բնորոշ է լուսավորյալ ժողովուրդների մտավոր գործունեությանը։ Որպես օրինակ նա վկայակոչում է եվրոպական քաղաքակիրթ ժողովուրդների մամուլը, որը լուսաբանելով այդ ժողովուրդների կյանքը, կատարում է «բարոյական դաստուի» դեր։ Նույնպիսի դեր

Սրվանձյանը հատկացնում էր նաև հայ մամուլին։ Այս տեսանկյունից նայելով, նա քիչ բան է տեսնում հայ լրագրության ասպարեզում, բայց դրա փոխարեն այն, ինչ չի կարողացել կատարել հայ լրագրությունը, նա տեսնում է որոշ գեղարվեստական գրքերի օրինակով։ Այսպիսի գրքերը նա անվանում է «կյանքի ուսուցիչներ». «Մեր մեջը այնքան տարիե ի վեր բարոյական ուսուցիչ լրագիրներ այնքան ազդեցություն չունեցան, որքան որ ունեցան զանի Ագապի Հիքյայեսի և Պոշ պողազ Ռեսալեսի ըսված հատորները։ Բազմավեպին իմաստուն խոսքերով լցուն բարոյականի ազդու և համոզիչ հորդորանքները ձանձրությամբ և քունը կրկին և կրկին վանելով կարդացողները ի հարկե այնքան չօգտեցան, որքան որ այն վերոհիշյալ երկու հատորներն շարունակ ժպիտն ի հայտս ախորժակով և հետաքրքրությամբ կարդացողներր» («Մեղու», 1857, № 13)։

Սրվանձյանն ամենևին բարոյականին հակառակ քայլ չի կատարում, երբ քննադատում է բարոյական կեցվածք ընդունող լրագրերին։ Նա պակասությունների վերհանումը ծառայեցնում է ճշմարիտ բարոյականության, այն է՝ ճշմարտության հաստատմանը։ Սակայն բարոյականի քարոզը Սրվանձյանը ընկալում է տարբեր ձևերով՝ աբստրակտ և գեղարվեստական պատկերավոր ընկալումներով։ Առաջինը՝ որպես միջնորդված մտածողություն հատուկ է լրագրությանը, իսկ երկրորդը՝ պատկերավոր լինելով, ավելի ազդու է ու զորավոր։ Ընթերցողը մի դեպքում բարոյականը ստանում է «քունը վանելով», այսինքն՝ դժկամությամբ։ Դրան հակադրվում է կամավոր ընկալումը, որն անմիջական է ու շոշափելի և միանգամայն ուժեղ բարոյականի առումով, այսինքն քննադատել ուղղելու և ոչ թե ոչնչացնելու նշանաբանով. «Ես ալ միտքս դրած եմ,—գրում է նա,—բարեկրթության հորդորանքը բարոյականի վրա խոսող երևելի անձերն քաղած ատենս, մեր ազգին անհատական պակասություններ ալ ծաղրելով պարսավեմ, որպեսզի ընթերցողներուն մեջեն ամեն մեկը իր պակասությունները ճանաչելով ինքզինքը ուղղելու ջանա, վասնզի եթե քիչ շատ զվարճալի կերպով չըլլա, աղեկ գիտեմ, որ զանի կարդացողները շատ քիչ պիտի ըլլան և անոնք ալ ձանձրանալով պիտի կարդան» («Մեղու», 1857, № 13)։

Ուրեմն, երգիծական գրվածքները նույնպես քննադատական են, որ օգնում են հասարակությանը։ Քննադատն առաջնորդվում է դառը դեղով կամ վերքը կտրելով «հիվանդին» բուժելու և ոչ թե նրան մեռցնելու մտադրությամբ։

Իսկ ինչպիսի՞ն պիտի լինի ժողովրդի պակասությունները ցույց տվող գրականությունը։ «Մեղուի» քննադատը «Ներածություն» հոդվածում առաջադրում է զարգացնել զվարճալի գրականությունը։ «Մեղուն» տալիս էր այդպիսի գրականության նմուշներ և ըստ այդմ առաջադրում երգիծանքի գեղարվեստական ու իմացաբանական նշանակության վերաբերյալ մի ամբողջական տեսություն։ «Մեղուն» այս ընթացքը բռնելով կը հուսար,—գրում է Սրվանձյանը,—նախ, որ ընթերցասիրությունը հասարակության մեջ տարածելու նպատակամատույց կըլլա՝ ըստ յուր կարյաց։ Վասն զի աղեկ համոզված էր, որ ամենևին գիրք կամ լրագիր, կամ տետրակ ձեռքը չառնող անձ մը ընթերցասեր ընելու համար ոչ հին ու նոր պատմությունները, ոչ բարոյական ճառերը, ոչ բանասիրական գիտելիքները, ոչ ուսումնական տեղեկությունները այնչափ կարող են, որչափ զվարճալի հոդվածները, զբոսա-

լի լուրերը և այն տեսակ պատմությունները, զոր հասարակությունը ախորժակով կը փափաքի իրարու բերնե մտիկ ընելու։ Ընթերցասեր չեղողին ընթերցասիրության վրա գրված գեղեցիկ ճառերն ու գիրքերը ի՞նչ օգուտ կրնան ընել. վասն զի ընթերցասեր չեղողը նախ այն ճառերն ու գիրքերն ալ չը կարդար, որ հետո ընթերցասեր ըլլա» («Մեղու», 1859, № 3)։

Ստանձնելով հասարակական ներքնախավերի շահերի պաշտպանությունը, «Մեղուն» և Սրվանձյանը տենչում էին բավարարել այդ խավերի պահանջները։ Այդ առումով մի դիպուկ միտք է արտահայտել Աշ. Հովհաննիսյանը. «Հասարակական այդ խավերը հաճախ երազում էին միայն իրենց կորցրածը վերստանալու կամ նույնիսկ՝ իրենց ճնշողների ու կեղեքողների գիրքերին հասնելու համար։ Այդ խավերի մտայնության համար բնորոշ է նաև «Մեղուի» բարոյախոսական հայեցակետը, նրա քարոզած պուրիտանիզմը։ Աղգի նախապաշարումների հետ միաժամանակ թերթը նշավակում է քաղքենի ղեխություններն ու անպարկեշտությունները, կանանց ու տղամարդկանց «ալաֆրանկա» ծամածռությունները։ Չափավորության քարոզը այդ մորալի գլխավոր կանոնն էր. մարդկային թշվառության պատճառներն իսկ թերթը որոնում էր հաճախ «իրենց կենաց բուն պիտույքը չճանչելու» և «պետք եղածեն ավելի փնտրելու» մեջ։ Այս կապակցությամբ հասկանալի պիտի լինի նաև «Մեղվի» պայքարը «Արևմուտքի» բուրժուական ազատամտության և «եվրոպական» լուսավորչության դեմ» (Ա. Հովհաննիսյան, Նալբանդյանը և նրա ժամանակը, հ. 1, Երևան, 1955, էջ 404)։

Հետաքրքրական է, որ հետագայում թեև փոխվում է «Մեղուի» վերաբերմունքը «Արևմուտքի» նկատմամբ, բայց ժուժկալության քարոզը, այնուամենայնիվ մնում է։ Դա իր հիմնավոր արտացոլումն է գտնում պարբերականի գեղագիտության մեջ։ Դրա հետ է առնչվում գեղարվեստական երկերի բարոյական-խրատական բնույթը և դրանց տարածումը նաև քննադատության մեջ։

«Մեղուի» գեղագիտական սկզբունքը կյանքի պատկերման ճշմարտացիությունն է։ Նրա առաջին համարներից մեկում գրաբար մի ոտանավորի առթիվ, որ գրել է պարսկահայ բանաստեղծ Մ. Առանձարը, կցված է մի ծանոթություն, որտեղ բանաստեղծը դրվատում է մորաքեռ գստեր ձիրքերը, կատարելությունները (շնորհքը, իմաստությունը, բարի վարքն ու առաքինությունը) և համառոտակի պատմում դրանց մասին։ Դա էլ, եթե չասենք քննադատություն, ապա գրականությանը ծանոթացնելու մի ձև է։ Հեղինակը մասնավոր դեպքը, փաստը դարձնում է գրականության պատկերման առարկա։ Այդ բանը արդեն իսկ գրականությունը մոտեցնում է կյանքին, թեկուզ և դեռ լուսանկարչական սկզբունքով։ Այդօրինակ մոտեցումը բխում է «Մեղուի» ընդունած նույն ուղղությունից, որի համաձայն ճշմարտությունը ամենից կարևորն է։ Այդ առումով չափազանց հետաքրքրական է «Անիձա» վիպակի «Ծանոթությունը», որ գրել է Ն. Ս. Ն-ն (Սրվանձյանը)։ Նամակագիրը հայտնում է, թե կամենում է գրել սիրած անձի աղետալի պատմության մասին։ «Ես այս ճշմարիտ պատմության մեջ հրաշքներ չը պիտի հաշվեմ. այս սրտաշարժ պատմությունը ավելի ազդու ընելու համար՝ ճարտասանական ձևերե և բանաստեղծական դարձվածքներե օգնություն չը պիտի խնդրեմ. զի նա արդեն իր ազդեցությունը պիտի ունենա ամեն քարե չեղած սիրտերուն վրա» («Մեղու», 1859, № 1)։ Այստեղ իսկ նա հակադրվում

է այն գրողներին, որոնք հեռանալով ճշմարտացիությունից, իրենց գրվածքները պաճուճում են մտացածին հորինաբանություններով։ «Բանաստեղծները,—գրում է քննադատը,—ճշմարիտ պատմությունները զարդարելը բավական չը համարելով, պատիվ և փառք ստանալու համար մտածին պատմություններ հորինելու, անհիմ սուտեր, շինծու դյուցազունք և կեղծ դյուցազնուհիք երևակայած ու հնարած ատեն՝ ես միայն իմ սիրուհիս ողբալով, անոր ուրախությունը, թշվառությունները և ծաղիկ հասակին մեջ մահը պատմելու ատեն, պիտի ջանամ, միշտ ինչպես որ անցած է, նույնպես նկարագրելու. և պիտի աշխատցընեմ իմ հիշողությունս, իր խոսքերն ալ ինչ բառերով որ եղած է բերնեն՝ նույնով կրկնել» (նույն տեղում)։

Սրվանձյանը սիրում էր պարզությունը։ Սակայն պարզության հետ նրան գրավում է և մի այլ հատկանիշ։ Դա մարդկային կյանքը բազմակողմանիորեն ներկայացնելու ձգտումն է։ Քննադատն այդ առումով հակադրվում է նրանց, որոնք ներկայացնում են լոկ կատարելությունները, մոռանալով, որ կյանքում կատարելություններ չկան։ Ստացվում է այնպես, որ կյանքում չհանդիպելով այդպիսիներին, բայց նրանց մասին ընթերցելով վեպերում, մարդիկ տեսնում են խզումը գրականության ու կյանքի միջև։ «Վիպասանության հեղինակները իրենց ստեղծած էակները այնքան չափազանց կատարելությունով կը զարդարեն, որ կատարյալին գաղափարովը հափշտակված անձինք՝ իրենց կենաց մեկ մասը փուճ տեղը միայն անոնց նմանը փնտռելով անցընելեն ետև՝ իրենց խաբված ըլլալը կը հասկընան ու պահ մը առաջ գտած և չը հավնածնուն ալ կը զիջանին նե ալ՝ ան ալ հիմա չեն կրնար գտնել» («Մեղու», 1859, № 1)։

Գրականության ուսուցողական արժեքը չափվում է այն հատկությամբ, թե նա որքան ճշմարտացի է արտացոլում կյանքը և թե ինչպիսի հասարակական խնդիրներ է արծարծում։ Այս տեսակետից, օրինակ, Սրվանձյանը բարձր է գնահատում Հ. Վարդանյանի վեպերը, նշելով, թե «մեր մեջը այնքան տարիե ի վեր բարոյականի ուսուցիչ լրագիրներ այնքան ազդեցություն չունեցան, որքան որ ունեցան զանի «Ագապի Հիֆյայեսի» և «Պոշ պողազ ոիսալեսի» բաված հատորները» («Մեղու», 1857, № 13)։

Նյութի ընտրության, այսինքն հասարակական բովանդակության և «գեղեցկահյուս նկարագրության» իմաստով «Մեղուն» արժեքավորում է նաև Է. Սյուի «Թափառական հրեա» վեպը. «Այս տիեզերահռչակ և սքանչելի գործքին նպատակն է,—գրում է հանդեսը,—ճիզվիթներուն ինչ գաղափարի տեր, ինչ վնասակար և թունալից ու մարդակործան սկզբանց ծառայող անձինք ըլլալը, և աշխարհի մեջ մարդկային սեռին որչափ վնաս հասուցած ըլլալը, մարդկային հառաջադիմության ինչ աստիճան թշնամի ըլլալը և ինչ խորամանկ հնարքներով անմեղները թշվառության թակարդը ձգելը հայտնել և մերկապարանոց ընել, որպեսզի յուրաքանչյուր ոք զանի կարդալով այն գիշերագեմ զինվորներուն անտես կտուցին ճարակ չըլլա» («Մեղու», 1863, № 199)։

Ազգային գրականության զարգացման գործում «Մեղուն» էական նշանակություն էր տալիս եվրոպական գրականության գեղարվեստական փորձի յուրացմանը։ Այս իմաստով հանդեսը անդրադառնում է թարգմանության հարցերին։ Մի թարգմանության կապակցությամբ «Մեղուն» գրում է. «Բանաստեղծական գրվածոցը մեջ համ, հոտ, կապակցություն միտք մը, նպա-

տակ մը չունենալով, մինակ նույնահանգ տողեր ձուլելու կը նայի։ Յունկին իր Նարկիս, կամ Նարսիս աղջկանը վրա երգած ողբը, ուրիշ լեզվաց մեջ քարսիրտ մարդն ալ լացուցած ատենը, ասոր գրչեն ելածը ամենեին անտարբեր կ'ընե էն դյուրազգաց անձն ալ» («Մեղու», 1857, № 15)։ Այստեղ ընդգծվում է թարգմանության արվեստի հարցը։ Իհարկե, բանաստեղծական գրվածքներում միտքը, նպատակը առաջին անհրաժեշտությունն են, բայց էական են նաև «համը, հոտը, կապակցություն միտքը», այն շաղախը, առանց որի անհնարին է մտքի և զգացմունքի ամրությունը և խորությունը։

«Մեղուում» նյութեր կան Լամարթինի «Դաշնակքի», ինչպես նաև Բայրոնի կյանքի ու գործունեության վերաբերյալ։ Լամարթինը և Բայրոնը տարբեր անհատականություններ են։ Լամարթինը իբրև գրող, իր ժամանակին չափազանց տարածված բանաստեղծներից էր։ Մեղանում ևս նա ճանաչում ուներ։ «Դաշնակքի» և նրա թարգմանության վերաբերյալ «Մեղուն» բարձր կարծիք է հայտնում։ «Հոն Լամարթին բոլոր իր բանաստեղծական խանդը ամբողջ ցուցած է, հոն իր ընտրյալ նյութերը ժողված է. և հոն կը փայլի բուն իր ոգին. այն է կատարյալ քաղցրություն մը» («Մեղու», 1859, № 28)։

Քննադատի թարգմանությունը գրավում է բնագրի հետ իր հոգեհարազատությամբ. «Արժանապատիվ թարգմանիչը,—գրում է «Մեղուն»,—այնչափ մոտ է իր հայերենին մեջ Լամարթինա՝ որ նույնիսկ ինքը Լամարթին հայերեն գրեր նե՝ առանց չափազանցության կրնանք ըսել թե, մեծ տարբերություն մը չը պիտի դներ իրենին ու այս հայ թարգմանության մեջ։ Լամարթինը թարգմանողը բանաստեղծ ըլլալու էր. իսկ պատվարժան վարդապետին աջողակ բանաստեղծ մ'ըլլալը արդեն իսկ ծանոթ է մեզի։ Լամարթինի դաշնակները հայերեն կարդալու փափաք ունեցողները, զանոնք բանաստեղծի մը միջնորդությամբ ալ կարդալու բաղձալու էին. և ահա այս թարգմանությամբ իրենց կրկնակի բաղձանացն հասան» («Մեղու», 1859, № 28)։

Բայրոնի մեծությունը անկասկածորեն պետք է չվրիպեր «Մեղուի» և Սրվանձյանի տեսադաշտից. «Լորտ Պայրըն քերթող անգլիացի» անստորագիր հոդվածում տրվում է բանաստեղծի կենսագրությունը և գլխավոր ստեղծագործությունների բնութագիրը։ Հոդվածում հատկապես ընդգծվում է Բայրոնի անհատականությունն իբրև ազատության մեծ նահատակի. «1819-ին Իտալիո ազատությունը ձեռք ձգելու աշխատողներուն գործակից եղավ և երբ այն աշխատությանց պարապն ելնելը տեսավ, ալ բոլորովին Հունաց գործին նվիրեց իր անձը։ 1823-ին դնաց մեջերնին մտավ իր հարստությունը մսխեց, ու ամեն ջանք ըրավ բաժնված մասերը միացնելու և զորքերը բարեկրթելու համար, սակայն իր ըրած զոհերուն արդյունքը չը տեսած Միսոլոնկիի պատերուն մեջ մեռավ 1824-ի 19 ապրիլին» («Մեղու», 1863, № 183)։

Հոդվածի հեղինակը վկայակոչում է անգլիացի մեծ բանաստեղծի խոսքերը հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի վերաբերյալ, ընդգծելով ազգային ազատագրության ու պետական անկախության գաղափարը։

«Մեղուի» քննադատական գործունեության մեջ առանձնահատուկ տեղ են գրավում թատրոնի հարցերը։ «Ի՞նչ կրնա ընել, ըսենք, թատրոն մը.—գրում է հանդեսի խմբագիրը,—թատերգություն մը իրեն տեսնողներուն մտքին ու սրտին վրա այնչափ խոր ազդեցություն կ'ընե, որ զանոնք բոլո-

ղովին կը գերե. թատերգության մը պարկեշտ կամ անպարկեշտ ըլլալուն համեմատ՝ անոնց տեսնողներն ալ առաքինի կամ մոլի կըլլան։ Թատերդությունք զմարդիկ կը կրթեն, հառաքինություն կը հորդորեն, մոլութենե կ'զգուշացնեն» («Մեղու», 1859, № 2)։

Ինչպես տեսնում ենք, Սրվանձյանն ըստ էության գրականության ու թատրոնի հարցում պաշտպանում էր Դիդրոյի, Լեսինգի և Նալբանդյանի ընդհանուր լուսավորական տեսակետը։

Սրվանձյանը հանդես է եկել թատերախոսականներով, որոնք առնչվում են Կ. Պոլսի հայ թատրոններին և նրանց առանձին գործիչների ազգանվեր գործունեությանը։ Այս տեսակետից ծրագրային նշանակություն ունի Նալբանդյանի «Ազգային թատրոն Կ. Պոլսի մեջ» հոդվածը, որն առաջին անգամ տպագրվել է «Մեղվում» և ըստ էության ուղենիշ դարձել ազգային թատրոնի զարգացման համար։

«Մեղուն» գտնում է, որ բանաստեղծությունը և թատերագրությունը իրենց տարողությամբ և ներքին բովանդակությամբ կատարում են նույն գործը. «Բանաստեղծությունը զմարդ կազնվացընե. թատրոնները չափահասներուն դպրոցներն են» («Մեղու», 1857, № 21)։

Անստորագիր այս հոդվածում միմյանց կողքի են դրված բանաստեղծությունը և թատրոնը։ Բայց ոչ ձևականորեն, այլ համարժեքի առումով։ Այսպես, բանաստեղծությանը տրվում է ազնվացնող նշանակություն, իսկ թատրոնը դպրոց է։ Կարելի է հարց տալ. որտե՞ղ են մարդկային ազնըվության դասեր քաղում, եթե ոչ դպրոցում։ Հետևապես, եթե դպրոցը կըրթում է ազնվությամբ, իսկ թատրոնը դպրոց է, ապա թատրոնը ևս ստանձնում է նույն պարտականությունը, ինչ բանաստեղծությունը։ Թատրոնը թատերագրության նշանակությամբ, քանի որ առանց թատերագրության թատրոն չի լինի։ Ահա այսպես են միմյանց լրացնում գրականության այդ երկու սեռերը։

«Մեղուն» նկատում է մի երևույթ. «Մեր ազգը կարի սակավաթիվ մուղաններ ունեցած և անոնց ալ մեծ մասը կրոնականին զբաղած ըլլալով, ազգային երգերե և թատրոններե զուրկ մնացած են։ Հիմա այս մասին աշխատողները մեծ նպաստ մը ըրած պիտի ըլլան ազգայնոց, անոնց վարմունքը և բարքը լավցընելով» (նույն տեղում)։ Ամսագրի քննադատը նկատում է, որ գրականության և թատերագրության մեջ գերակշռող է կրոնական բովանդակությունը, որից պետք է աղատվել։ Առանց դրա դժվար կլինի թատերագրությունը դարձնել ազգային դպրոց և նրանով կրթել հասարակությանը։ Եթե խորհուրդ է տրվում հրաժարվել կրոնական բովանդակությունից և գրել պատմական կամ ավելի շուտ ժամանակակից կյանքի մասին, ապա ժողովրդի պատմության դրվագների ցուցադրումն էլ մի նպատակ ուներ՝ անցյալի փորձը համահնչուն դարձնել ժամանակակից կյանքի առաջադրած խնդիրներին։

Բանաստեղծության և թատերագրության զուգահեռը տարվում էր նաև «Նոր շաբաթաթերթ մը» հոդվածում՝ «Մուսայք Մասյացի» կապակցությամբ ընդգծելով, որ թե վիպասանության և թատերագրության մեջ «պիտի գըտնըվին բարոյականի դասեր և ամեն տեսակ առաքինությանց ու մոլությանց պատկեր» («Մեղու», 1857, № 23)։ Այս դեպքում առաքինությունների և մո-

լությունների պատկերը ներկայացնելու համար պետք է նմանվել հին դարերի այն ժողովուրդներին, որոնք ունեն շատ դյուցազուններ և առաքինություններ։ Պարզ ասած մոլությունը պետք է ներկայացվի միայն դյուցազնական առաքինությունները շեշտելու առումով։ Ահա թե ինչու «Մեղուն» «Մուսայք Մասյացի» ուշադրությունը սրում է նախ թատերագրությունների վրա, ապա պատմական թեմայի հետաքրքրությունը արթնացնում «մեր նախնիքը մեզի հիշեցընելու ու սիրել տալու» ակնկալությամբ։

Թատերագրության էությունը կազմող կրթողական հանգամանքը պետք է դրականի, առաքինու, պարկեշտության օրինակներ ի նկատի ունենար մոլության դեմ ճակատելու համար։ Պետք էր մոլությունը վտարել հասարակության միջից, կամ զգուշացնել մարդկանց նրա դեմ։ Բարոյական դասը էական ազդակ է հնացածության դեմ ըմբոստանալու առումով։ Դրան նպաստում է այն, որ թատրոնը և թատերական երկը ներազդում են մարդու մտքի ու սրտի վրա։ Այդ ազդեցությամբ էլ պայմանավորված է նրա առաքինի գործունեությունը, որ ծառայում է կյանքին։ Այս տեսանկյունից էլ Սրվանձյանը գնահատում էր Օրթաքյոյի և Արևելյան թատրոնների ներկայացումները. «Հայերեն թատրոնին ներկայացուցած խաղերուն գրեթե ամենքն ալ,— գրում է նա,—ազգային հին ու փառավոր անցից հիշատակությունը կ'ընեն. և մանավանդ աչաց առջև բերելով այն անցքերն, ուր մեկ կողմեն հայրենասիրաց մեծագործություններն կ'երևի և մյուս կողմեն մատնչաց ու դավաճանաց ազգակործան աշխարհավեր մոլություններն հ'երևան կուգան, կուզեն հանդիսատեսներուն քարոզ ըլլալ հայրենասիրության, և ազգասիրության։ Ուրեմն, այս թատերգությանց հեղինակին և դերասանաց նպատակն ուրիշ բան չէ եղեր, եթե ոչ հայրենյաց ու Աղգին սերը ժողովրդյան սրտին մեջ բորբոքել, միաբանական սերը անոր երակներուն մեջ արյանն հետ խմորել, կրոնական թեթև գժտությանց ծանրանալովն հառաջ եկած ողբալի և անիծյալ պառակտումներն մոռցընել, ջնջել, սպառել, և բարոյական կերպով գեթ ճանչցընել ամեն հայու իրարու եղբայր ըլլալնին» («Մեղու», 1859, № 40)։

Այնուամենայնիվ, քչերին էր վիճակված «հայրենյաց և ազգին սերը» բորբոքել։ Այս իմաստով ամեն մի քիչ թե շատ նշանակալից երևույթ «Մեղուն» դիտում է որպես մեծ նպաստ «ազգային գրական հառաջադիմության»։ Կարևորվում են մանավանդ այն թատերագիրները (Ս. Հեքիմյան, Խ. Գալֆայան, Թ. Թերզյան), որոնք ինչ-որ նպաստ են մուծում նաև պատմական թատերագրության զարգացման գործում։ Այստեղից էլ Մ. Պեշիկթաշլյանի «Վահան Մամիկոնյան» և նմանօրինակ պիեսների դերի գնահատումը. «ու իրենք յուրաքանչյուրը,—գրում է «Մեղուի» քննադատը,—նախնի ազգային դյուցազանց կամ առաքինի անձանց կերպարանքով կ'ելնեն արդի ժողովրդին առջև ու անոնց հայրենասիրական և ազգասիրական գործքերը ներկայացնելով, ժողովուրդը կը թելադրեն անոնց հետևելու, տանելությունն ու քենը թողնելու և մեռնելու, բայց հայ մեռնելու. ազգային մատնիչներուն, դավաճանաց և ազգատեցողներուն պատկերն ու գործքը աչաց առջև կը բերեն՝ ի սոսկումն արդի մատնչաց և դավաճանաց և ի զայրույթ ժողովրդյան» (նույն տեղում)։ Այսպես, Սրվանձյանը նկատում է Արևելյան թատրոնի ամենամյա առաջադիմությունը այն առումով, որ «թատերգությունները ավելի կատարյալ ճաշակով կընտրվին այս տարի» (խոսքը վերաբերում է

1862-ին)։ Օրթաքյոյի թատրոնի մասին գրած գրախոսությունից (1859) անցել էր երեք տարի և թատերացանկի ընտրությունը հավանության էր արժանանում ժամանակի գեղարվեստական ընդհանուր մակարդակը հաշվի առնելով։ Այստեղ նա նկատի ուներ եվրոպական դրամաները, որոնք տարածում էին գտնում հայ թատրոնում, ինչպես, օրինակ, իտալացի Սիլվիո Բելլիքոյի «Ֆրանչեսքա Դա Ռիմինի» ողբերգությունը, «Նավաստի Պերթրան» «վսեմ թատերգությունը»։ Թեև առավել կարևոր էին համարվում ողբերգությունները, սակայն թատրոնի խաղացանկում հիմնականում իշխում էր մելոդրաման։ Որքան էլ նա «վսեմ թատերգություն համարի «Նավաստի Պերթրանը», այնուամենայնիվ, գտնում է, որ այդ «ներկայացումը ըմբռնելու դեռ այնչափ բավականություն չունինք մենք հայերս և հետևաբար ըստ մեզ պետք չէր տալ այն խաղը» («Մեղու», 1862, № 175)։

Ուշագրավ է «Մեղուի» վերաբերմունքը Վ. Հյուգոյի «Արքայն զբոսնու» պիեսի մասին։ Այդ պիեսը իր սուր ծայրով ուղղված էր բռնակալության դեմ։ Այդտեղ տրվում է հասարակ մարդու՝ խեղկատակի բողոքը և ողբերգությունը։ Սակայն Արևելյան թատրոնի բեմադրությունը հավանորեն առավելապես ընդգծել է պալատական կյանքի շռայլությունները և թագավորի ցուցի ապրելակերպը։ Այս մեկնաբանությունը «Մեղուին» չէին կարող բավարարել։ Ահա թե ինչու «Արքայն զբոսնու» պիեսը, թեպետ պատկանում է մեծահամբավ Վ. Հյուգոյի գրչին, նրա կողմից հավանության չի արժանանում։ «Արևելյան թատրոնին վերջին ներկայացումը» հոդվածում «Մեղուն» գրում է. «Քաղաքակրթյալ ազգերուն մեկ դրոշմը ճանչելով թատրոնը, բնական է որ անոր վրա լավ համարում մը ունենանք իբրև մեր ազգին քաղաքակրթության և հառաջադիմության ի սրտե աննենգ ցանկացող»։ Եվ ապա. «Թատրոնը յուր բարոյական ազդեցությունը չկորսնցունելու համար, կը փափագիմք մեշտ որ ավելի մեծ ընտրություն ըլլա նյութերու» («Մեղու», 1862, № 161)։ Հոդվածագիրը խորհուրդ է տալիս թարգմանչին, «որ ավելի համեստ՝ ավելի բարոյական խաղերու թարգմանությանը պարապի. մանավանդ մեր ազգին համար՝ որ դեռ լավ ըմբռնած չէ թատրոնին էությունը» (նույն տեղում)։

«Արշակ Բ» հոդվածում ևս շեշտվում է թատրոնի և թատերագրության հասարակական նշանակությունը. «Մեզի համար՝ թատրոնը զորավոր միջոց մըն է հոգիները բաձրացնելու, սիրտերը վառելու, գեղեցկին զգացումը զարգացնելու, և առաքինության գաղափարը ժողովրդին ընտելացնելու համար, մեկ խոսքով մարդս կրթելու և արիացնելու» («Մեղու», 1861, № 128)։

Ինչպես տեսնում ենք, բարոյականի հետ միասին «Մեղուն» թատրոնը դիտում է նաև որպես «հոգիները բարձրացնելու, սիրտերը վառելու, գեղեցկին զգացումը զարգացնելու», մարդկանց «արիացնելու» միջոց։ Թատերագրության վիթխարի ազդեցությունը ցույց տալու համար հարկավոր է լինում այսպիսի մի համեմատություն. «Թատերգության ունեցած ահագին ազդեցության մեկ ապացույց մը տալու համար հերիք է որ հիշենք թե մատենագիր մը Ֆռանսայի մեծ հեղափոխությունը «Մահ Կեսարի» անուն ողբերգության արդյունքը կը համարի» (նույն տեղում)։

Սրվանձյանը դրականորեն խոսելով «Արշակ Բ», «Սանդուխտ կույս նահատակ» պիեսների մասին, նաև քննադատել է նրանց թերությունները։ Ընդ որում այդ պատմական պիեսներին վերաբերող հակիրճ նկատողությունները ուղենշային են հայ թատերագրության համար։ Այսպես, «Սանդուխտի»

քննության ժամանակ նշվում է, որ գործի հարգը կավելանա, եթե հեղինակը հերոսուհու կրոնասիրության չափ շեշտադրի նաև հայրենասիրությունը։ Սրվանձյանը գերադասում է կրոնական թեմաներից ավելի աշխարհիկ և մասնավորապես հայրենասիրական թեման։ Դրանով իսկ նա հակադրվում է իր դարն ապրած կրոնական թեմատիկային։ Նա անցած է համարում հրաշքների ժամանակը. «Մեռնելեն վերջը ողջնցողներ հազվագյուտ ըլլալուն, այն իրիկվան Նոր Ղազարոսը—Սանդուխտն է ըսածնիս—բավական հետաքրքրություններս շարժեց և կը կարծեմք որ մինակ տարի վրա ըլլալուն ներելի է մեռնելեն վերջը սթափիլ, և դոշել ու խոսիլ, ապա թե ոչ՝ հրաշքի ժամանակը շատ հեռու կը կարծեմք» («Մեղու», 1862, № 162)։

Եթե գրողն ստեղծում է այս կամ այն հերոսի բնութագրականը, ապա պետք է առաջնորդվի ոչ թե հրաշապատումով, այլ նրա հայրենասիրական էության բացահայտումով։

Սրվանձյանը պնդում է, որ հերոսները պետք է բնական լինեն։ Որքան էլ որդեսեր, այնուամենայնիվ Սանատրուկը չպետք է լինի անգութ դահիճ, այսինքն հարկավոր է ամեն մի անձի և ստեղծագործության ներքին համոզչությունը։ Այդ նույն համոզչությունն է նկատի առնվում, երբ «Արշակ Բ» պիեսի կապակցությամբ առաջ են քաշվում այսպիսի պահանջներ. «Երանի ըլլար եթե կրից ու զգացմանց խաղերը ավելի տեղ ունենային մեջը։ Կուզեինք նաև որ գործողությունն ալ ավելի խաղուն ըլլար ու ավելի կերպարանափոխ։ Հուսկ ապա ավելի խանդ, ավելի հուր սրտի և ավյուն բանաստեղծական կը հուսայինք Խորենն վարդապետին գրչեն՝ քան զոր գտինք իր այս գործին մեջ» («Մեղու», 1861, № 128)։

Այս պահանջները նորություններ են կլասիցիզմի պոետիկայի համեմատությամբ։ «Կրից ու զգացմանց խաղերի» պահանջը շաղկապվում է ռոմանտիկական ուղղությանը։ Կրքերը և զգացմունքները ոչ այլ ինչ էին, եթե ոչ մարդու մարդկայնացման գաղափարի կարևոր հատկանիշներ։ Դրան հետևվում է «գործողությունն ալ ավելի խաղուն ըլլար», այսինքն դեպքերի շարժման մեջ դրսևորվեն մարդկային կրքերը, զգացմունքները, սրտի հուրը և խանդը։ Դրանք հնարավորություն են ընձեռում ավելի իրական գույներով տեսնելու մարդուն բացահայտելու նրա ներաշխարհը։

Սրվանձյանը ուշադրություն է դարձրել նաև կատակերգությանը։ Կենցաղային կատակերգությունը հնարավորություն էր տալիս քննադատել մարդկանց թերությունները, ծիծաղի միջոցով վեր հանել կյանքում նկատվող պակասությունները և դրանց դարմաններ որոնել։ Այս իմաստով, նա դրականորեն է արտահայտվել Պեշիկթաշլյանի «Ավազակները» փոխադրության և Աճեմյանի զավեշտների մասին։ Խ. Գալֆայանի «Ալաֆրանկայի» օրինակով Սրվանձյանը քննադատում էր կեղծ քաղաքակրթությունը և օտարամոլությունը։ Բայց նա հայտնում էր նաև իր դժգոհությունը, ակնարկելով գրական «զբաղմունքի» էժանագին ձևերին տուրք տալու հանգամանքը։

Գալֆայանը ընդդիմախոսում է Սրվանձյանին և գտնում, որ ինքը ընդօրինակել է եվրոպական (գերմանական) վարպետներին, որոնք նույնպես գրել են կատակերգություն։ Սրվանձյանը դրան ի պատասխան նկատում է. «Մի՞թե եվրոպացի եկեղեցականաց ամեն ըրածներն, ամեն գրածներն օրինակելո՞ւ է հայ վարդապետն ալ» («Մեղու», 1862, № 166)։ Սրվանձյանը ժխտում է «օրինակման» փորձը։ Ե՞րբ է եղել, որ գրականության մեջ ընդօրինակումը

համարվի լավագույնի նմուշ։ Գրողին համբավ ու ճանաչում բերում է ոչ թե ընդօրինակումը, այլ ինքնուրույն ստեղծագործությունը։ Սրվանձյանը պայքարում էր հայ գրականության ինքնուրույնության համար։

Գրականությունը չի սիրում, երբ եկեղեցական կենսական հանգամանքները զոհում է պաշտոնին, «մատենագրությունը աշխարհականին ու եկեղեցականին մեջ բաժին բաժին» անելով։ Քննադատն այդ բանը համարում էր անընդունելի։ Առանց մարդկային, աշխարհական հարաբերությունների, անկարելի է գրականության կենսական հարցերը բարձրացնել։ Սրվանձյանին որպես օրինակ ծառայում է Մոլիերի ստեղծագործությունը և Արևելյան թատրոնին ու Խ. Գալֆայանին առաջարկում էր թարգմանել նրա գործերը, դրանով իսկ կյանքի սերը ներմուծել գրականության մեջ և թատրոն։

«Մեղուն» և Սրվանձյանը բարձր կարծիք ունեին կատակերգության մասին. «Երբ կատակերգություն մը օրինավոր և վայելուչ ու հարմար չըլլար,— գրում է Սրվանձյանը,—խեղկատակություն կը դառնա. և ահա այդ տեսակ կատակերգություններն են որ Մեղուն նվաստ ու արհամարհ բան մը կը համարի։ Կատակերգությունը պակասությունները ծաղրելի պիտի ընե և ոչ ինքզինքը» («Մեղու», 1862, № 166)։

«Մեղուն» ազատամիտ դավանանքի հանդես էր և այդ ազատամտությունը երևում էր ոչ միայն քաղաքական, այլև գրականության առանցքային հարցադրումների մեջ։ Այս տեսակետից նա որոշակի վերաբերմունք ուներ հայ պարբերականների հանդեպ և ըստ ամենայնի գնահատում էր Ստ. Ոսկանյանի «Արևմուտք», Գ. Չիլինկիրյանի «Մաղիկ» և Ստ. Նազարյանի «Հյուսիսափայլ» պարբերականների գործունեությունը։ Սրվանձյանի բնորոշմամբ Ստ. Ոսկանյանը «Հայրենիք և ազատություն կ'երազե ու կ'երկնե. հսկայաքայլ հառաջադիմություն կը բաղձա ազգին. և այս նպատակով փոքը-ինչ խիստ է իր պահանջողությանց մեջ. իր եռանդոտ բնավորությամբ կ'ուզե որ ազգը ցատկե՝ մինչդեռ ուղիղ քայլելու նոր պիտի վարժի. մեծ բաներ կ'սպասե դեռ տղա ազգե մը» («Մեղու», 1864, № 236)։

Սրվանձյանի համոզմամբ «Հյուսիսափայլը» այն ամսագիրն էր, որից օրինակ պետք է վերցնեին արևմտահայ պարբերականները հասարակական և գրական համազգային հարցեր բարձրացնելիս։ Այս իմաստով «Մեղուն» առանձնահատուկ ուշադրությամբ էր հետևում «Հյուսիսափայլ» ամսագրի գործունեությանը և արձագանքում նրա առաջադրած գաղափարներին։

«Մեղուն» առանձնակի վերաբերմունք ուներ և Մ. Նալբանդյանի նկատմամբ, որին նա անդրադարձել է բազմաթիվ առիթներով։ Գնահատելով մեծ դեմոկրատ-հեղափոխականի գրական-հրապարակախոսական գործունեությունը, «Մեղուն» նրան ներկայացնում է որպես ազգի առաջնորդ, ազատության առաջամարտիկ, որի գաղափարները ուղեցույց են ժողովրդի պատմական զարգացման առաջընթացի գործում։ Սրվանձյանը խորին հիացմունքով է արտահայտվել զարթոնքի շրջանի հայ գործիչների մասին, որոնք իսկական նահատակներ եղան խավարի ու բռնության դեմ իրենց անձնուրաց պայքարով և գալիքի հավատով։ «Ամեն Արիստարքոս ունի յուր Զոիլոս» հոդվածում նա գրում է. «Հայկական գրականության ասպարեզին մեջ երևելի և վսեմ դրչի տեր բավական գրագետներ երևան ելան աս վերջին տարիներուս մեջ. բայց բանավորներու, և Լամարթինի ու Նեվտոնի համբավները գրավելու տենչացող մեծ մեծ ջարդող իմաստակաց խումբին զոհ եղան։ Այսօր ան վսեմ և

Ազգին պարծանքը համարվող գործիչները խորին ու լրին միայնության մեջ կը ճգնեն իմաստակներու և բանվորներու երեսեն...» («Մեղու», 1863, № 197)։

Այս առիթով Սրվանձյանը խորին ցավով է նշում ազգային լուսավորության ջահակիրների ողբերգական ճակատագրի մասին. «Ո՞ւր են Արովյաններն ու Թաղիադյաններ... Ո՞ւր են Նալբանդյաններն ու Նազարյանները, այն Հայ Հորիզոնին ջահերը. ոհ, կը լռեն այսօր հակամայից բռնադատյալ...։ Կը հալածվին նաև Խրիմյաններն ու անոնց հոգին կրողները խավարին առջևեն։ Ո՞ւր են Ոսկանյաններն ու Միսաքյանները. այսօր օտար երկրնքի տակ լրին միայնության մեջ թաղված երկար կը ճգնեն։ Ո թշնամիդ գիտության, տակավին բավական չեղա՞վ, որ այնպիսի ազատ և օգտակար գրիչները անամոթաբար կաշկանդեր ես... Մինչև ե՞րբ» (նույն տեղում)։

«Մեղուն» խորապես նպաստեց հայ գրականության մեջ ռեալիստական-քննադատական ուղղության ձևավորմանը և ինքնին նշանակալից փաստ է, որ Սրվանձյանից հետո հանդեսի ժառանգորդը եղավ մեծ երգիծաբան Հակոբ Պարոնյանը։

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ

ՍՏԵՓԱՆ ՈՍԿԱՆՅԱՆԻ ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԸ

XIX դարի 50—60-ական թվականների հայ հասարակական մտքի երևելի դեմքերից է Ստեփան Ոսկանյանը (1825—1901)։ Պատանեկան տարիներից կողմնորոշվելով դեպի ազգային և եվրոպական ազատամիտ դաղափարախոսությունը, նա սկզբունքային պայքար ծավալեց կղերապահպանողական պատկերացումների դեմ և մեծապես նպաստեց արևմտահայ մտավոր զարթոնքի հեղափոխական ուղղվածությանը։

Ժամանակի ամենազարգացած անհատներից էր Ստ. Ոսկանյանը։ Բարձրագույն կրթություն ստանալով Կոլեժ դը Ֆրանսում և Սորբոնի համալսարանում, նա ուսումնասիրեց համաշխարհային գրականության, փիլիսոփայական ու հասարակագիտական ուսմունքների պատմությունները, ակտիվորեն աշխատակցեց ֆրանսիական առաջադեմ մամուլին, անձնական բարեկամությամբ կապվեց եվրոպական հռչակի մի շարք գրողների, հրապարակագիրների, գիտնականների ու քաղաքական գործիչների հետ, ավելի քան երեսուն տարի խմբագրեց ֆրանսալեզու Litali և La Reforme թերթերը։ Նրա աշխարհայացքի ձևավորման վրա վճռորոշ ազդեցություն թողեց 1848-ի ֆրանսիական հեղափոխությունը։

Ոսկանյանի խմբագրած «Արևելք» (Փարիզ, 1855—1856) և «Արևմուտք» (Փարիզ, 1859, 1864—1865) հանդեսները հայ պարբերական մամուլի պատմության փայլուն էջերից են։ Իր շուրջը համախմբելով արմատականորեն տրամադրված երիտասարդությանը և սերտ կապերի մեջ մտնելով հայոց առաջադիմական շրջանների հետ, նա խիզախորեն ոտքի ելավ հարստահարության բոլոր դրսևորումների ու պահպանողական մտայնության դեմ և բանական հիմունքներով հասարակական կյանքը վերակառուցելու դիրքերից շահագրգռված ուժերին պայքարի կոչեց ընդդեմ օտարերկրյա լծի ու ներքին կեղեքումների։ Նրա գործունեությունը բարձր է գնահատել Մի-

քայել Նալբանդյանը։ Գաղափարական շատ ընդհանրություններ կային երկու մտածողների հայացքներում և միանգամայն օրինաչափ էր, որ նրանց միջև ստեղծվեց փոխադարձ համերաշխություն։

Ժամանակի հայ հասարակական մտքի կարևորագույն ամբիոններից մեկի՝ գեղարվեստական գրականության մեջ ներքին սուր պայքարների պայմաններում տեղի էին ունենում լուրջ տեղաշարժեր, և Ոսկանյանը բնականաբար ուշադրության կենտրոնում էր պահում վերջինիս հրատապ խնդիրները։ Նրա խմբագրած հանդեսներում աչքի ընկնող տեղ էր հատկացվում հայ և համաշխարհային գրականության հարցերին, նրա տպագրած գրաքննադատական հոդվածներն առանձնանում էին շեշտված արդիական պրոբլեմներով և լուրջ ազդեցություն թողեցին ազգային գեղարվեստական մտածողության հետագա ընթացքի վրա։

Ոսկանյանը դժգոհ էր հայ իրականության մեջ գրաքննադատության ընդհանուր մակարդակից։ Ակնբախ է, գրում է նա, խելահաս և օժտված տնհատների պակասը չէ, որ գրաքննադատությունը ցած է պահում կոչման բարձունքից, այլ նրանց վրա ծանրացած ասիական նահապետ պատկերացումներն ու բարքերը, որոնք դեռևս իշխող դիրք ունեին և աճեցնում էին կամ ծայրահեղ նիհիլիզմ կամ վերամբարձ ներբողագրություն։ «Դատական» տերմինը, որ հետագա շրջանի արևմտահայ քննադատական մտքի բառապաշարում տեղ է զբաղեցնում զուտ մասնագիտական իմաստով և մատնացույց անում գրական քննադատությունը, Ոսկանյանն օգտագործում է լայն առումով՝ որպես հասարակական կյանքի բոլոր ասպարեզների, այդ թվում և գեղարվեստական գրականության վրա նետված լրջմիտ, վերլուծական հայացք։ «Որքան որ դատականը մեր ազգին մեջ չի մտնա,—գրում է նա,—արմատ չի գտնե, չի մշակվի, մեր ազգը ոչ առաջ երթալիք ունի և ոչ տոհմային գրագիտության մը տեր ըլլալու է երբեք» («Արևելք», 1855, № 10)։ Կերպափոխվող ժամանակները պահանջում են համաշխարհային փորձի և ազգային առանձնահատկությունների հաշվառում, որոնք կարող են յուրացվել միայն «ճշմարիտ և հուսթի բանակովին» զարկ տալու պայմաններում։ Վերջինիս նկատմամբ խորթությունն ու անհանդուրժողականությունը «Արևելքի» խմբագիրը համարում է սպանիչ միտում, որ «մարդը մարդութենե կհանե», հայրենակիցներին կոչ անում սթափվել, «դատելու վահանը ղգենուլ մեյ մը», այլապես անխուսափելի է պատմության անողորմ հարվածը. «Հերիք է, ժամանակը եկավ, որ սթափինք, նայինք դեպի ապագան և ոչ դեպի սուտ նախապաշարումները, չմոռանանք, որ պատմության վճիռը ազգի մը վրա մահաբեր հարվածի ծանրությունը ունի» (նույն տեղում)։

Իր օրերի հայ գրականությանը կենսարար լիցք և ճշմարիտ ուղղություն հաղորդելու համար Ստ. Ոսկանյանը մշտապես մատնացույց էր անում եվրոպական գրականությունը, սեփական հանդեսներում տպագրած գրախոսությունների, դիմանկարների, համառոտ գնահատականների մեջ պարզաբանում վերջինիս զբաղեցնող առավել էական խնդիրները, մեթոդաբանական հիմունքները, լեզվաոճական այլևայլ հարցեր։ Գրադատը կանխատեսում էր հնարավոր վտանգները, եթե քաղաքակրթության ավելի բարձր աստիճանի վրա գտնվող ժողովրդի գրականության վերլուծական ելակետեր ծառայեն սահմանափակ պատկերացումների չափանիշները։ Ազգերի պատմական ճա-

կատագրերի յուրահատկություններով հանդերձ, որ պայմանավորել է նրանց զարգացման մակարդակի զանազանությունը, ամբողջությամբ վերցրած մարդկությունը կենսաբանական ընդհանուր ցեղակցություն է, ձգտում է միևնույն նպատակին և այդ պատճառով էլ, զգուշացնում է հայ տեսաբանը, եվրոպական գրականության նմուշները «արևելյան ապակիով դիտելու» դեպքում կխզվեն ժառանգորդական ավանդները ժողովուրդների միջև, ի դեր կելնեն առաջընթացի միասնական ջանքերը։

Սակայն ժառանգորդականությունը Ստ. Ոսկանյանի պատկերացմամբ ամենևին էլ կույր ընդօրինակություն չէր, ոչ էլ ստրկամիտ խոնարհում այն ամենի առաջ, ինչ արտադրում էր եվրոպական գեղարվեստական միտքը։ Գրականությունը մտածողության առանձնահատուկ ձև է, բայց այն ամենից առաջ դիտակետ է, կարծիք՝ մարդու և հասարակական երևույթների մասին, որ կատարելագործման հավերժական պրոցեսի մեջ է հակադիր հայացքների բախման պայմաններում։ Այդ նշանակում է, որ և՛ արտացոլային ուժով, և՛ գաղափարական դիրքորոշմամբ նրա փաստերը կարող են լինել ոչ միայն վիճարկելի, այլև մերժելի։ «Ժերար տը Ներվալ» մահախոսական-դիմանկարում բնութագրելով ռոմանտիկական դպրոցի ամենից ականավոր դեմքերից մեկի՝ Ներվալի գրական ժառանգությունը, հայ քննադատն անդրադառնում է նաև 1830-ական թվականներին ֆրանսիական գրականության մեջ կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի միջև ծավալված պայքարին։ Այդ պայքարը հայոց գրական անդաստանում դեռևս վերջնականորեն ավարտված չէր, և Ոսկանյանի գնահատականներում զգացվում է մրցակցող կողմերի տաք շնչառությունը։ Նա կլասիցիզմը համարում է «սինլքոր», մինչ ռոմանտիկական ուղղությունը մեծարում է «սրի և անվեհեր» («Արևելք», 1855, № 2) բնորոշումներով՝ նկատի ունենալով, անկասկած, վերջինիս և դեմոկրատական կողմնորոշումը, և լեզվառճական հեղաշրջիչ առաքելությունը։ Այդուհանդերձ հարկ է նշել, որ ռոմանտիզմի մասին Ոսկանյանի կարծիքները միանշանակորեն անվերապահ չեն։ Հայ գրադատը զատորոշում է գեղարվեստական այդ դպրոցի հեղափոխական ու եռադիմական թեվերը և իր քննադատական դիտողություններում համապատասխան վերաբերմունք թելադրում ընթերցողներին։ Ուշագրավ են այդ իմաստով նրա նկատառումները ականավոր փիլիսոփա, գրականության պատմաբան և քննադատ Ֆրիդրիխ Շլեգելի գեղագիտական ուսմունքի վերաբերյալ։ Ակնառու ծառայություններ մատուցելով ռոմանտիզմի հաղթանակի գործում, գերմանացի իդեալիստ մտածողը կյանքի վերջին շրջանում դարձ կատարեց դեպի կաթոլիցիզմի գաղափարախոսությունը և իր հեղինակությունների ելակետերը հարմարեցրեց պապականության կրոնաէքսպանսիվ իդեալներին՝ դրանք տարածելով նաև համաշխարհային գրականության երևույթների վրա։ Ոսկանյանը կտրականորեն առարկում է նրա գնահատականներին՝ «անմահ Մոլյերի և ուրիշների» ստեղծագործությունները վերլուծելիս և բացահայտում շլեգելյան սխալների փիլիսոփայական-գեղագիտական ակունքները. «Շլեգել, դժբախտաբար, հռոմեական մութ ապակիով կնայեր գրագիտական դաշտին վրա. այսպիսի ապակիի մը որքան անհավատարիմ ըլլալը հիմա ամենուն հայտնի է» («Արևելք», 1855, № 7)։

Արդեն 1850-ական թվականների կեսերից Ստ. Ոսկանյանը կռահում է գրողի աշխարհայացքի և նրա ստեղծագործության օբյեկտիվ արժեքի տար-

բերության հնարավորությունը։ Բանավիճային մի հոդվածում նա իրեն հրստակ սահմանազատում է քրիստոնեական սոցիալիզմի հիմնադիրներից մեկի՝ Ֆ. Ռ. Լամընեի հասարակադիտական ուտոպիայից («Մենք անկե շատ հեռու ճամբայի մեջ կգտնվիմք և գրեթե հակառակ կողմը կարշավեմք» («Արևելք», 1855, № 1), բայց և շեշտում է, որ, այդուհանդերձ, նա «երկար ատեն մեր սիրելի հեղինակը եղած է»։ Գաղափարաբանական հարցերում դույզն ինչ զիջում բացառող մտավորականը, որ գտնում էր, թե «կարծիքներու տարբերությունը թշնամութենեն ավելի կբաժանե մարդը» հազիվ թե «սիրելի» համարեր մի գրողի, որի երկերի ներքին բովանդակությունը բոլոր չափումների մեջ համընկնեին ոսկանյանական հասարակահայեցության «հակառակ կողմն արշավող» նրա սոցիալական փիլիսոփայությանը։ Ուստեմն, վերապահությունը կարող էր վերաբերել ռոմանտիզմի արտացոլային ուժին, դրա ունակությանը՝ ընդգրկման սահմաններով ու լայնահայացությամբ գերադաս դիրք գրավել գրողի սուբյեկտիվ աշխարհատեսության համեմատությամբ։

Ի թիվս այլ արժանիքների, ռոմանտիզմի մեթոդաբանական հիմնարար առավելությունը Ստ. Ոսկանյանը տեսնում էր մոռացության մատնված մի վիթխարի աշխարհի՝ ժողովրդական մասսաների կյանքը, հոգեբանությունը, երազանքներն ու ստեղծարար պոտենցիալը հայտնագործելու մեջ։ Ռոմանտիկական գրականության դեմոկրատական-մարդասիրական այդ տարրերի բաղադրամասերն էին կազմում, հայ տեսաբանի մեկնաբանությամբ, կենսական ճշմարտացիությունը, սոցիալական-քաղաքական քննադատությունը, պայքարի լիցքը, հումանիստական հիմքի վրա աշխարհը վերակերտելու վճռականությունը։ 1859-ի սկզբներին գրված «Խաչատուր Աբովյան» հոդվածաշարքը, որով Ոսկանյանն առաջինը բացահայտեց «Վերք Հայաստանի» վեպի դարակազմիկ նշանակությունը, դրա լավագույն ապացույցներից մեկն է։

Ոսկանյանը «Վերքը» քննարկում է երկու հայեցակետից՝ «բանասիրական», ուր խոսքը գնում է վեպի գեղարվեստական արժանավորությունների շուրջը և «ազգային», այսինքն գաղափարական բովանդակության նշանակությամբ։ Այդ խնդիրներից «Արևելքի» խմբագիրն առաջինը կարևորում է ազգային արժանապատվության և ազգային ինքնահաստատման աբովյանական սրտագրավ պաթոսի համընկնումները ինքնագիտակցության բուռն պրոցես ապրող ժողովուրդների համաշխարհային երևույթի հետ։ Ազգային հերոսական պատմությունները, լեգենդար-առասպելական պատումները վառ են պահում առողջ արմատների զգացողությունը ճնշված ժողովուրդների մեջ, նրանց դաստիարակում սեփական ճակատագրի հանդեպ անհաշտվողականության, քաղաքական ակտիվության ոգով։ Դա հիմք է տալիս Ոսկանյանին պնդելու, թե, ուրեմն, առանց այդ պատմությունների ընդհանրապես «գրականություն չկա»։ Նրա կարծիքով, Աբովյանը խորապես հասկացավ արդի դարաշրջանի այդ ընդհանրական տրամադրությունները, «...կամք ըրեր է մեր քաջերեն մեկը ընտրել, անոր վարքը վիպական ձևով զարդարել և ազգին առջև դնել, որպեսզի տեսնե, կարդա և սփոփվի» («Արևմուտք», 1859, № 6)։ «Վերքի» և՛ այս, և՛ մյուս նորարարական երակները Ոսկանյանը համարում է սխրագործության արդյունք, որովհետև առաջընթացին ի նպաստ կատարված տրամաբանական քայլը պետք է բախվեր ետամնաց միջավայրի և քարացած ավանդների ռեակցիային։ «Արևմուտքի»

խմբագիրը ցավով նկատում է, որ առ այսօր հայ գրականության մեջ «կրոնքի խնդիրներն և պակասավոր կամ չոր ժամանակագրություններեն ուրիշ բան չեն տեսնվեր», «շատ զարմանալի և տրամելի երևույթ», որ ամենեին ժողովրդի աղքատ կենսագրության առհավատչյան չէ։ Ընդհակառակը, «երկրի վրա քիչ ժողովուրդ կգտնվի, որու գլխեն ավելի մեծ դեպքեր անցած ըլլա, ինչպես մեր ժողովուրդը։ Հայը ոչ ավանդություններն զուրկ են, ոչ քաջերե» («Արևելք», 1859, № 7), «բնական հանճարի» պակասություն նույնպես չենք զգում։ Ուրեմն ո՞րն է հայ գրականության վերոհիշյալ թուլության պատճառը։ Նալբանդյանի նման, Ոսկանյանը ևս մատնացույց է անում «կրոնական եռանդը», որ «խավարել է իրենց միտքը» և խլացնել հայրենի գրականության կենսատու երակը։ Աբովյանը ճեղքեց այդ «մտական աղքատության» պատնեշը և հասատանց «տոհմային գրագիտության» իրավասությունները։ Ետագարձ հայացքի քննադատական նոտաները, որ առկա են հայ լուսավորական շարժման ռահվիրաների գրաքննադատական ժառանգության մեջ, նպատակ ունեին ընթացիկ գեղարվեստական խոսքն աղատագրել «սնոտի» գաղափարներից և ուղղել այն դեպի ժողովրդական կյանքի ակունքները։ Մաքերի վրա կրոնի ֆանատիկ ազդեցությունը Ոսկանյանի համար ևս գլխավոր շարիքներից մեկն էր ժողովրդի լուսավորական զարթոնքի ճանապարհին, և նա առողջ բանականության դիրքերից աշխատում է սասանել այդ ազդեցությունը։ «Հայերը թող մեկ մը միտքերնին դնեն,— գրում է նա,—որ կրոնքով միայն լուսավորություն, ազգություն, գրականություն չըլլար, ուրիշ ճամփա մը կա, հարկ է, որ հոն ուղղին, եթե կուզեն որ հայ անունը նորեն փառավորվի երկրի վրա։ Կրոնավորները բավական երկնային փառք ավին մեզի, քիչ մ՚ալ երկրային անուն շահելու է...» (նույն տեղում)։ Այդ օրերին է վերաբերում Ոսկանյանի թևավոր խոսքերից մեկը՝ «Ազգը կրոնքի ներքև դնել զայն ուրանալ է» («Արևմուտք», 1859, № 19)։

Աբովյանի երկրորդ մեծագործությունը, Ոսկանյանի կարծիքով, կարուկ ծառացումն է կլասիցիզմի գեղագիտական դավանանքի դեմ և «ժողովրդի մասին ու ժողովրդի համար» կարգախոսի հռչակումը։ Գրողի «շատ հեռատես ազգասիրությունը» ճիշտ ժամանակին ընկալեց իր պատմական առաքելությունը գիտակցող լայն մասսաների հետաքրքրություններն ու արամադրությունները և «վերքը» կառուցեց ըստ այդ մտայնության։ Աբովյանը «կըտեսնե, որ ժողովուրդը թե ընտանի և թե հրապարակի կյանքին մեջ այն գործերը կսիրե, այն գիրքերով կզմայլի, որք հեռվեն կամ մոտեն արձագանք են մարդկային զգայություններու և հայրենիքի փառքին կամ աղետքին։ Կտեսնե այս ամենը, կհասկնա ժողովուրդը, կըմբռնե անոր միտումները, կշոշափե անոր վերքը... Ազգային դեպքերը կժողվին, ավանդությունները գիր կառնու, գեղջուկին վարքը կնկարագրե, վարք, ուր երբեմն ավելի քաջություն ու վսեմություն կա, քան թե թագավորի մը գործերուն մեջ» (նույն տեղում)։ Քննադատն ամենուրեք համամիտ է վիպասանի հետ։ Նա «Վերք Հայաստանի»-ն առաջաբանից բերված բնորոշ քաղումներն ուղեկցում է դիպուկ մեկնաբանություններով, ուր սրում-զարգացնում է Աբովյանի լուսավորական-դեմոկրատական հայացքները և ապա կատարում հաջորդ քայլը՝ վեպի օբյեկտիվ կենսափիլիսոփայության մեջ հայտնաբերում սեփական հեղափոխական աշխարհայացքի հաստատումը։ Հանճարեղ գրողն իր վեպի գլխավոր հերոս դարձրեց ժողովրդի զավակին և «այս ընտրությունը

իր անձը կատարելապես կհայտնե և մեր համակրությունը բոլորովին կգըրավի,—գրում է նա։—Ժամանակը եկավ, որ հայ ռամիկն ալ զգա, որ իր ռամկությունովը մեծ կրնա ընել և ուրիշ ժողովուրդներե վար չմնար թե ազգային և թե օտարազգի բռնավորներու դեմ զինելու ատեն» (նույն տեղում)։ Ոսկանյանն, այսպիսով, հայոց ճակատագրի իդեալների կատարելագործման ուղին տեսնում էր բացառապես հեղափոխական միջոցառումների մեջ, ներքին ու արտաքին լծի դեմ պայքարը դիտում որպես միասնություն և այդ պայքարի միակ կարող ուժը համարում աշխատավորական մասսաներին։ Ժողովրդին պետք է նախապատրաստել մեծ ճակատամարտի համար,—թելադրում է հրապարակագիր-քննադատը,—զինել նրան մտավորապես ու գործնականորեն և գրականությունն էլ դարձնել նրա հատու զենքերից մեկը։ Նույն օրերին գրած մի այլ հոդվածում, անձնական օրինակի վրա, Ոսկանյանը դարձյալ մատնացույց է անում ժողովրդական հեղափոխության և ազատության ուղղակի կապը։ Հանգամանքների բարեպատեհ կամքով, գրում է նա, իջանք «մինչև ռամիկներու կարգը, ուր տեսանք օր մը, ազատության սիրաբույր դեմքը, որ մեր կյանքին երաղն էր մանկութենե ի վեր» («Արևմուտք», 1859, № 5)։

Անդրադառնալով «Վերքի» գեղարվեստական առանձնահատկություններին, Ոսկանյանը զգուշացնում է ընթերցողին «եվրոպական կանոնով» չդատել այն, «վասնզի, ինչպես ըսինք, ռամիկներու համար և ռամիկի ոճով գրած է այն և իբրև գրական շենք մը չընծայվիր մեր առջև» («Արևմուտք», 1859, № 7)։ «Մեռելահարցուկի» ծանոթագրություններից մեկում Մ. Նալբանդյանը չի համաձայնում այս դիտարկման հետ, միաժամանակ շեշտելով, թե «առհասարակ գիտուն հրատարակողը Արևմուտքի գովությամբ խոսում է Աբովյանի մասին և հասկացել է բոլորովին թե գրքի խորհուրդը և թե հեղինակի արժանավորությունը...» (Մ. Նալբանդյան, Երկ, հ. 1, Երևան, 1979, էջ 312)։ Նալբանդյանը կարծում է, որ «Վերքը» պետք է գնահատել «միմիայն եվրոպական կանոնով, որ նայում է միշտ գործի խորհուրդին և թե հեղինակը մինչև որ ստիճան կարողացել է հասկանալ և լուծել յուր առջև դրված խնդիրը» (նույն տեղում)։ Սակայն երկու ականավոր քննադատների միջև տվյալ դեպքում էլ փաստորեն տարակարծություն չկա։ Ոսկանյանը նկատի ուներ այն բոլոր հանգամանքներն ու յուրահատկությունները, որոնք Աբովյանի վեպը դարձնում էին ոչ միայն խորին հայկականությամբ շնչող գեղարվեստական մի կերտվածք, այլև ընդհանրապես բացառիկ մի երկ։ Խոսքը վերաբերում էր «Վերքի» հիմնադրական բնույթին, հեղինակի վիրավոր ու պոռթկուն հայրենասիրությունից բխող հրաշունչ հրապարակախոսական լարմանը, ժողովրդի անհնարին ճակատագիրն ի բարին շրջելու եկած պատմական դեպքերի նկատմամբ արովյանական էմոցիոնալ հորդումին, ընթերցողին ըմբռնելի լինելու և նրան իր ետևից տանելու համար «Վերքում» հաճախ կիրառվող մտերմիկ դիմումներին, բացատրություններին և այլն, որոնք ինչ-որ տեղ ընդունելի չէին բոլոր մանրամասներում նրբությունն հավասարակշռության մակարդակի հասցված եվրոպական վեպի համար, և վերջինիս խստիվ օրենքները մեխանիկորեն կիրառել մեր առաջին վեպի նկատմամբ, Ոսկանյանի կարծիքով, կնշանակեր մեղանչել գրականության պատմականության ու ազգային հատկանիշների սկզբունքի դեմ, արժեզրկել «Վերքը»։ Վերոհիշյալ դիտարկումով «Արև-

մուտքի» հեռատես խմբագիրը կանխում է նման հնարավոր վտանգը, և ապա արժանին մատուցում Աբովյանի հանճարին։ Նրա խորին համոզմամբ, «Վերքի» մեջ «այնպիսի մանր և փափուկ նկարագրություններ կան, որ Պալզաքի կամ Էոժեն Սյուի գրածներեն վար չեն մնար և վիպաբանի թանկագին տաղանդ մը կհայտնեն» («Արևմուտք», 1859, № 7)։ Ուրիշ այլ ձևի մեջ, Ոսկանյանի կարծիքով, տվյալ ժամանակի համար «անհնարին էր ավելի ճիշտ պատկեր մը շինել հայերու ընտանեկան և կրոնական կյանքը ներկայացնելու համար» (նույն տեղում)։ Վիպասանը գեղարվեստական լիակատար հաղթանակի է հասել, քանի որ «կարդացողը կարծես թե Հայաստանի գյուղերու մեջ կփոխադրվի և համարյուն եղբայրներու պարզության, գոհ չքավորության, երբեմն ալ սոսկալի աղետներու մասնակիցը կըլլա» (նույն տեղում)։

«Վերք Հայաստանի» վեպի բացառիկ հմայքներից մեկը Ոսկանյանը համարում է նրա բերած լեզվական նորարարությունը։ Առաջին անգամ հրապարակ էր իջնում մի երկ, որն էպիկական լայնահուն կտավի մեջ ճշմարտացիորեն արտացոլելով մի ամբողջ պատմաշրջանի հայոց կյանքի համայնապատկերը, վճռական նպաստ էր բերում նաև ծավալված լեզվապայքարին՝ ապացուցելով «շինական» լեզվի անսահման հնարավորությունները։ Ոսկանյանը միանգամայն հաշիվ էր տալիս իրեն, որ լուսավորական ծրագրերի իրագործման միակ ուղին դրանց մատչելիությունն է ամենալայն մասսաների համար։ Գրաբարը վաղուց դադարել էր այդպիսին լինելուց, դարձել ծանր «արգելք... մեր առաջ երթալուն»։ Իբրև ժողովրդի շահագրգռությունները խորապես զգացող, նրա ապագան կանխատեսող առաքյալ, Աբովյանը հասկացավ, որ «հայու սիրտը հայու բերան չունի», որպեսզի պատմեր իր այրող վերքերի ու փայփայած երազանքների մասին։ Գրողի մեծ հոգին «կտրամի, որ օտար լեզվով և օտար հիշատակով հայ սիրտը կզբոսնու և միտքը կդնե այս աղգավեր սովորությունին դեմ ղինիլ։ Կընտրե ռամիկ լեզուն և կաշխատի գրել ինչպես ռամիկը կխոսի և այն աստիճան կհաջողի, որ ռամիկը կարդալու սեր մը կզգա» (նույն տեղում)։

«Վերքի» լեզվաոճական ֆակտուրայի մեջ նա նկատում է ճշմարիտ արտահայտությունն «այն ամեն փոփոխություններու, որ մեր լեզուն ընդունեց ժամանակի, կլիմայի, օտարի և առօրյա դեպքերու աղդումեն» (նույն տեղում)։ «Արևմուտքի» խմբագիրը դա համարում է համընդհանուր և բնական երևույթ։ Լեզուն մարդկային մտածողության «թարգմանն» է, ասում է քննադատը և քանի որ մտածողությունը մեկընդմիշտ տրված աստվածային շնորհ չէ, այլ շարժման ու կատարելագործման հավիտենական պրոցես, ապա, ուրեմն, լեզուն չպետք է մշտապես «հնաղանդե» վերջինիս «շարժումներուն»։ Ի հակադրություն շատ «լեզվաշինարարների», Ոսկանյանը լեզվական փոփոխությունների մեջ միայն նեգատիվը չէ, որ նկատում է (օտար բառերի անչափավոր ու չարդարացված ներհոսք, մեկուսի բարբառներ և այլն), այլ նաև դրականը։ «Այդ փոփոխությունները,—գրում է նա,—միշտ խանգարում չեն կարող սեպվիլ և հետևաբար՝ արհամարհվիլ. ընդհակառակը, շատ հեղ ընդունելի և գովելի են»։ Դժվարին կացությունը նրա կարծիքով այն է, որ ժողովրդական լեզուն առայժմ միասնական չէ, զուրկ է համընդհանուր մատչելիությունից, մինչդեռ հենց բոլորին ըմբռնելի լինելու շնորհիվ է լեզուն դառնում «ազգի» խարիսխը»։ «Աշխարհաբարը հիմա երեք գլխավոր ճյուղ ունի,—հիշեցնում է նա,—երեքն էլ մեծ ուշադրության

արժանի են, և միութիւնը, որ անկե պիտի ծագի հարկավ, չկրնար առանց խորին ուսումի կատարվիլ... Հայերենը ոչ միութիւն ունի և ոչ դիւրութիւն. Իմաստակներու տգիտութիւնը այնքան տգեղցուցեր է և դեռ կտգեղցրնե զայն, որ գրեթե անհպելի է օտարներուն։ Անհրաժեշտ պարտավորութիւն է ուրեմն, որ նախ ասոր դարման տարվի վերոհիշյալ երեք ճյուղերը իրար բաղդատելով և ոճ մը ընտրելով անկե» (նույն տեղում)։

Աբովյանի ողբերգական մտորումները գծելիս Ոսկանյանը դարձյալ հարվածն ուղղում է ունևոր դասերի դեմ։ «Իր հրաբորբոք ազգասիրությունը ունենալ և չտեսնել իր ժողովրդին մեջ կեստ մը, որու վրա վստահի, այնպիսի տրտմություն կպատճառե, զոր այն սիրտերը միայն կրնան զգալ, որ հայրենիք ինչ ըսել է գիտեն»։ Ապավինել հարուստներին անհնար էր, անձնական դառը փորձը համոզել էր՝ «իշխանք ավելի անուն ունին քան թե սիրտ և միշտ «սևագլուխներուն» բոլորտիքը կթափառին, ստակնին անոնց կուտան և եկեղեցի շինելե ուրիշ բան չգիտեն այս երկրի վրա» (նույն տեղում)։ Ի վերջո, գրում է Ոսկանյանը,—այս դեպքում էլ, ինչպես միշտ, հանճարը արդյունավորվեց՝ հանդիպելով ժողովրդական ամենափրկիչ տարերքի հետ։ Հենվելով համաշխարհային գրականության փորձի վրա և օրինակ ունենալով Աբովյանի գեղարվեստական սխրանքը, Ոսկանյանը ձևակերպում է սնփական գեղագիտական հավատամքը. «Ժողովրդի սիրտը՝ ահա գրագիտության աղբյուրը, իր անցյալը և ավանդությունները՝ ահա գրելու նյութը. ազգ ու մարդկություն՝ ահա նպատակ, ուր ճշմարիտ բանասերը կաշխատի ուղղել և իր հետ տանիլ բազմությունը, որու անդամ է» (նույն տեղում)։ Նա համոզված է, որ սկսված մեծ գործը հեշտությամբ չի հաղթանակի, և սպասվում են անհաշտ պայքարներ։ «Գիտենք, որ դժվարությունը մեծ է և տեսակ մը կրոնավորք, պաշտպանված տեսակ մը հայերե, դեռ երկար ատեն պիտի աշխատին ճնշել և հալածել ազատ միտքերը և հանդարտ չթողուլ, որ բան մը արդյունավորենն» (նույն տեղում)։ Սակայն նա առավել քան համոզված էր, որ ժողովրդաազատասիրական գրականության հաղթանակի համար յուրայիններին պայքարը նվազ անողորմ չի լինի։ «Հույս կա՞ մի,—գրում է նա այլ առիթով,—որ օր մը ազատության սերը զարթնու հայ թոռերու սիրտին մեջ» («Արևելք», 1855, № 11)։ Կա, պատասխանում է հայ մտածողը և խոստանում «ամեն կերպերը գործ ածել և մինչև մեր սրյան հետին կաթիլը սպառելու վայրկյանը» կռվել՝ այդ իդեալն իրագործելու համար։

Ոչ մի հակասություն չկա այն հանգամանքի մեջ, որ Ոսկանյանն իր հիմնադրած թերթերում մշտապես պրոպագանդում էր լուսավորական գաղափարներ և նույնիսկ «Արևմուտքի» նշանաբան դարձրեց «Արձագանք Եվրոպայի լուսավորության» ենթախորագիրը և միաժամանակ բուռն պայքար էր մղում լուսավորչության հիմնադիրների ու սրանց հետնորդների դեմ։ Այնքանով, որքանով ականավոր խմբագրի հասարակահայեցությունը խարսվում էր ժողովրդական ամենալայն մասսաների արթնացման և ուժի վրա, նա իրենից կախված ամեն ինչ անում էր, որպեսզի իր հայրենակիցներին պոկի ասիական խավարի ճանկերից, կրթություն և լուսավորություն տարածի նրանց մեջ, մեծ գաղափարների հաղորդակից դարձնի նրանց, գեղարվեստական ու ազատասիրական ճաշակ տա։ Ըստ էության այդքանով էլ սպառվում էին նրա կրթալուսավորական ծրագրերը, որովհետև միջնադարյան

խարխափող մտքերի վրա լույսի շողեր տարածելը, նրա կարծիքով, չէր լուծելու հասարակության ամենացավոտ պրոբլեմները և, ուրեմն, վերջնապատակ չէր կարող դառնալ։ Իդեալական վիճակին հասնելու համար մարդկության տրամադրության տակ կան աստիճանականության օրենքով գործող շատ միջոցներ, որոնց համակարգում կրթությունն ու լուսավորությունը կազմում են առաջին հարթակը, բայց ոչ ավելին։ Լուսավորչության գաղափարախոսները և մեծապես նրանց ազդեցությունը կրած ուտոպիստ-սոցիալիստները հասարակության վերակառուցման միակ ընդունելի ճանապարհը համարում էին գիտելիքների խաղաղ տարածումն ու «բանական վարքի» մշակումը, և հենց դրանով է բացատրվում Ոսկանյանի կտրուկ ժխտական վերաբերմունքը թե մեկի և թե մյուսի դեմ։

Լուսավորչությունը հայոց իրականության մեջ հանդես էր գալիս ուրույն այլակերպություններով, նրա ինքնաարտահայտման ասպարեզներից մեկը գեղարվեստական գրականությունն էր, և Ոսկանյան-քննադատը քանիցս ելույթ ունեցավ իբրև դրա համոզված ընդդիմախոս։ Որոշակի հավատամքի տեր մտավորականների կարծիքով, Հայաստանն արդեն ուներ իր իդեալ-օրինակը՝ «լուսավորյալ Եվրոպան» և պետք էր անվերապահորեն յուրացնել նրա փորձն ու ձեռքբերումները։ Ալ. Դյումա-որդու «Կես աշխարհ» դրամայի վերլուծությանը նվիրված հոդվածում Ոսկանյանը կանգ է առնում հենց այդ խնդրի վրա և պաղաբանում հասարակական կյանքի կույր ընդօրինակողականությունը թաքցրած վտանգները։ Անկասկած է, գրում է նա, որ լուսավորություն ասվածը միանշանակ չէ և ոչ հաղվադեպ զարհուրելի ախտերի վարագույր է ծառայում հենց եվրոպական իրականության մեջ։ Հասարակագետը պարտավոր է ետ քաշել այդ վարագույրը և թափանցել նրա ետևում գործող իրական պրոցեսների մեջ։ Ճշմարտությունն այն է, որ հաճախ այլասերումները մատուցվում են որպես լուսավորության երանելի պտուղներ, մինչ որոշ հայ մտավորականներ կարճատեսորեն տրվում են դրանց անսովոր գայթակղություններին և փորձում անփոփոխ ներմուծել վերարթնացող հայոց աշխարհը։ «Երեսը ամեն տեսակ ալնիվ գույներով և յուղերով ներկյալ և շպարյալ» եվրոպական լուսավորության «պատկերին ետևը, ընդհակառակն, տրտում և մութ գույներով... շպարյալ է», գրում է Ոսկանյանը և տարիների իր դիտումները ձևակերպում Արևմուտքի սոցիալական իրականության վերաբերյալ (նույն տեղում)։ Ոչ մի զգաստ մտածողի համար այն չի կարող իդեալ հռչակվել, որովհետև անլուծելի պրոբլեմները նրան նույնպես ծվատում են. հին աշխարհը այժմ ըստ էության «երեսը անարատ, սիրտը որդնահար էակի կնմանի»։ Ելակետ ունենալով Դյումա-որդու դրամայի սեփական ընկալումները, Ոսկանյանն զգուշացնում է. «Ազգ մը, ինչպես մերը, որ կջանա լուսավոր Եվրոպայի շավիղին հետևիլ, անհնարին զգուշություն ընելու է, որ կույր զկուրայն այն շավիղին չհետևի և լույս առնելու փափագով անել ճամբայի մը մեջ չընկնա և չկորսվի» (նույն տեղում)։ Այս միտքը զբաղեցնում էր Ոսկանյանին նաև հետագա տարիներին, և նա հիշեցնում է, թե «հարկավոր եղածը Եվրոպայեն փոխ առնվի՝ առաջվնե քննելով առնվածին արժեքը...»։ Ի պատիվ հայ մտածողի պետք է արձանագրել, որ նա 1864-ին շատ հստակ նկատում է մշակութային իրարամերժ որակների առկայությունը բուրժուական Եվրոպայի կյանքում և դարձյալ թեավոր խոսքով ձևակերպում «Արևմուտքի» էջերում. «...Եվրո-

պայի մեջ քանի մը դեմքով Եվրոպա կա... Կեղտի կարոտություն չունինք բնավ։ Գերությունը և վտարանդիությունը բավական կեղտ դրին Հայկյան սերունդի վրա... Փոխ առնունք ուրեմն Եվրոպայեն լույս և ոչ սնգույր» («Արևմուտք», 1864, № 3)։ Մի առիթով «Բազմավեպը» համակրանք արտահայտելով լուսավորական ծրագրերի նկատմամբ, վերապահություն էր արել, թե «հռոմեական եկեղեցուց դուրս լուսավորություն չկա»։ Ոսկանյանը չի կարողանում զսպել զայրույթը. «Մեր ազգին արտաքին թշնամիները բազմաթիվ և ահարկու են արդարև, այլ ներքին թշնամիները ավելի վնաս կուտան և մեր էությունը կսպառնան հիմա»։ Դրանց մեջ «ամենե ոխերիմը և վատթարը» նա համարում է կրոնավորներին, որոնք, նրա կարծիքով, ստանձնել են ամենայն բարձր գաղափար աղճատելու կործանարար առաքելությունը։

Լուսավորչականությունն իբրև փիլիսոփայական-հասարակագիտական ուսմունք, Ոսկանյանի կարծիքով, հասարակության բաղմադարյան առեղծվածները փորձում էր լուծել անհնարին ճանապարհով։ Իր թերթի առաջին իսկ համարում «Արևելքի» խմբագիրը հռչակեց հայոց իրականության համար անակնկալ մի կարգախոս, որը շնչում էր դարաշրջանի ամենաարմատական աշխարհատեսության ոգով։ Նրա կարծիքով, կեցության ծառը, որ ապագայում մարդկությանը պետք է պարգևի իրավահավասարության և ներդաշնակության առատ պտուղներ, լուսավորիչները տնկել էին գլխիվայր՝ արմատները դեպի վեր։ Դա հակաբնական է։ Ոչ թե լուսավորությունը պիտի լայն իմաստով ազատություն բերի անհատներին ու ժողովուրդներին, այլ հենց նվաճված ազատությունն է, որ պետք է պղտորվի և նյութական, և հոգևոր անկախությամբ ու հարստությամբ։ «Թող գիտենան,—գրում է նա,—որ ազատութենե դուրս լուսավորություն չիկա» («Արևելք», 1855, № 1)։ Որո՞նք են դրան հասնելու նախաքայլերը գեղարվեստական գրականության մեջ։ Ոսկանյանն առաջինը կողք-կողքի հիշատակում է ճշմարտացիությունն ու քննադատական հայացքը մարդու ազատ կամքը բռնադատող ուժերի՝ ետամնացության, սոցիալական, քաղաքական ու գաղափարախոսական մամլիչների դեմ։ Ճշմարտացի լինելու համար հարկավոր է թափանցել երևույթների խորքը, այլ ոչ թե բավարարվել արտաքին տպավորական էֆեկտներով, որոնք հաճախ խաբուսիկ են լինում։ «Համասեռ եղբայրների»՝ վրացիների կյանքի մասին ոմն Քանթել ֆրանսերեն լեզվով պասկվիլային վեպ էր գրել՝ առաջնորդվելով իր կարճառոտ ճանապարհորդական տպավորություններով։ Մինչդեռ տեսական հանդիպումներն անգամ «չբավեր լավ դիտելու և մանավանդ լուծելու համար։ Հովիվը իր կյանքը դաշտի մեջ կանցնե, ասով չկրնար ըսվիլ թե բուսագետ է... երիվարը ախոռին մեջ դատելու չէ, երբ գլուխը լիամով կապված, ոտքերը շղթային տրված կհարկադրվի սպասել, համբերել և խնդալով միայն իր բողոքը լսելի ընել» («Արևմուտք», 1864, № 1)։ Գրողը պետք է ուսումնասիրի պատկերվելիք կյանքը, մարդկանց սիրելու, նրանց վշտերով ապրելու շնորհներ ունենա։ Գրողական մեծ սիրո արդյունք պետք է լինի նաև քննադատական դիրքավորումը, որին Ոսկանյանն անվանում է ազատության ավագ դուստրը և գրականության վրա պարտավորություն դնում ունկնդրել նրա դաժան, բայց ճշմարիտ ձայնին («Արևելք», 1855, № 10)։ Կեղծ հայրենասերների համար նման տեսակետը սրբապղծություն էր, և այն խլացնելու համար նրանք

դիմում էին նախ և առաջ ազգի «միջազգային հեղինակությանը»՝ ի՞նչ կըմտածեն օտարները մեր մասին։ Ոսկանյանն աննահանջ է և դիպուկ իր պատասխանների մեջ։ «Մարդկային օրենքը և մարդու իրավունքը կմերժեն այսպիսի անհիմն կարծիք մը,—գրում է նա... Վերք մը, թե բարոյական և թե նյութական, պետք է որ հայտնվի, որ բուժ գտնե։ Մեզի համար ազգասեր է այն մարդը, որ պակասություն մը կհայտնե, կնկարագրե և դարման կբնտռե, և չազգասեր այն որ ջանք կնե ամեն բան ծածկելու» («Արևելք», 1859, № 4)։ Հայտնի ճշմարտություն է, որ «ամեն ազգային թերություն հիմնավոր պատճառներ ունի» և այն վերացնելու համար պետք է խորամուխ լինել այդ պատճառների մեջ։ Կարելի՞ բան է, որ «հայերու պես ժողովուրդ մը, հինգ դարե ի վեր երկրին երեսը սփռելե և անլուր տառապանքներ կրելե ետև, պակասություններ չունենա» (նույն տեղում)։ Սա, այսպես ասած, «տոհմային պակասության» բացահայտման կոչ էր։ Դրա հետ միասին գոյություն ունեն նաև ժողովրդի հոգին ու մարմինը ծվատող այնպիսի խոցեր, որոնք երևան են գալիս ողջ աշխարհում, որոնց դեմ ոտքի է կանգնում մարդկության առաջավոր ջոկատը և, հետևաբար, հայությունը չի կարող մի կողմ քաշվել փրկչական այդ շարժումներից։ Քանի որ «մեր հայությունը և մարդկությունը միասիրտ կապրին և կշարժին երկրի վրա...», ապա տրամաբանական է նաև նրանց ստեղծած գրականությունների քննադատական միտումի ուղղվածությունը։ Ինչի՞ նման է այն գրականությունը, որ վախկոտաբար կամ «խայտառակ» ազգասիրությունից դրդված աչք է փակում հասարակության վերքերի հանդեպ, իր հայրենակիցների մեջ անհանդուրժողականություն ու ատելություն չի դաստիարակում դրանց վերաբերյալ։

Ոսկանյանի դրվատանքին կամ մերժման արժանացած գրողների ու նրանց ստեղծագործությունների գնահատություններում մշտապես առկա է գաղափարական եռաստիճան կանխադրույթ, որի չափանիշներով էլ վերջիվերջո նա կայացնում է իր գեղագիտական դատավճիռը։ Կյանքը հարազատորեն վերարտադրելուց և մերկացման ոգուց բացի գեղարվեստական գրականությունը պետք է հնչեցնի նաև պայքարի կոչը, քանզի ազատության ձեռքբերման ուրիշ ճանապարհ չկա։ Նա ուղղակիորեն այդպես էլ գրում է՝ նկատի ունենալով համաշխարհային պատմության փորձը. «Մարդուս խիղճը, միտքը, իրավունքը ապստամբությունով ազատություն գտեր և աշխարհք մտեր են. ընդհանուր պատմություն կվկայե զայս...» («Արևելք», 1859, № 20)։ Ուրիշ մի առիթով նա հայոց իրականության թերությունների մի ծանրակշիռ մասը դիտում է իբրև դերի ազգերի անխուսափելի ուղեկիցներ և առաջ քաշում «վառողի ման պետք է» կարգախոսը («Արևելք», 1859, № 14)։

Տիկին Ժիրարդենին նվիրված մահախոսական հոդվածում Ոսկանյանը գրադատն ընդգծում է գրողի հայրենասիրական-ազատասիրական պաթոսը, նրա դրամատուրգիայի ողբերգակոմիկական գույները, հրապարակախոսության կրակոտ երանգները, բայց հատկապես նրա գրական ժառանգության մերկացնող ոգին։ «...Հեղինակը որքան սուտ հավատավորներ, երկդիմի հրեշներ, վատ բնություններ և զեռնային բարքեր կայնե, կառնե, կհեգնե, կպատժե, կվիրավորե...» («Արևելք», 1855, № 1)։ 1864-ին գրած երկու հոդվածներում Ոսկանյանը որսում է սոցիալական ու քաղաքական անիրա-

վությունները ից ծնված մարդկային երկու ծայրաբևեռային տրամադրությունների արձագանքները գրականության մեջ և բացահայտում դրանց հասարակական իմաստն ու նշանակությունը։ Բանաստեղծական «լալկան քնարը» ի զորս չէ «առնության» կարոտ մարդկանց սրտերին բավարարություն տալ, գրում է նա, և ոչ ոքի համար սպեղանի չի կարող լինել «աշխարհիս ունայնության վրա գրված անսպառ վայնասունը» («Արևմուտք», 1864, № 8)։ Պոեզիան, մասնավորապես նրա երգատեսակը, հավաքագրող ուժ ունի, օժտված է մտքին խորություն և սրտին արթնություն հաղորդելու կարողությամբ։ «Երգել ի վերջն համաձայնություն տարածել է բազմության մեջ, և մարդիկ մեկ բերնով երգելու ատեն մեկ զգայությունով վարվելու ավելի հոժարություն ունին։ Համաձայնություն տեսակ մը համեմատություն կբերե» («Արևմուտք», 1864, № 7)։ Որպես ապացույց հայ գրադատը վկայակոչում է «Մարսելյոզի» օրինակը։ «Ֆրանսացի զավակները Marseillezը մեկ բերնով երգելու ժամանակ այն համամիտ նվիրումը զգացին, որն որ զիրենք բոպիկ, անոթի և գրեթե անզեն կատազի թշնամիներու դեմ տարավ» (նույն տեղում)։

Գրախոսելով Ժյուլ Սիմոնի «Ազատություն» գիրքը, Ոսկանյանը շեշտը դնում է ֆրանսիացի մտածողի այն տեսակետի վրա, թե մարդկային ազատությունը կենսաբանական անկապտելի տրված է, դրա հանդեպ ոտնձգությունը՝ ոճրագործություն և որ ազատությանն «ապավեն է սեգ և ուղիղ սիրտեր, աննկուն հոգիներ և հզոր միտքեր» («Արևմուտք», 1859, № 19)։ «Լաշամպոտիին առակները» գրադատականում մի քանի խոսքով բացահայտելով առակի ժանրի փոխհարաբերական հնարանքն ու գաղափարը, նա դարձյալ կարևորում է ականավոր գրողի սոցիալական առակների մերկացնող ոգին ու պայքարի լիցքը հանուն ազատության, մարդկային իրավունքների, ժողովուրդների ազատության («Արևելք», 1855, № 7)։ Այստեղ էլ հայ մտածողը փայլում է իր շրջահայացությամբ՝ կանխատեսելով «անդուսպ ազատության» ոչ նվազ վտանգները. «Մարդու բնական ազատությունը կեղրավորի ընկերության մեջ... Քաղաքակիրթ ժողովուրդ մը հավասարապես հեռու կկենա անդուսպ ազատությունե մը, որ կտանի հանիշխանություն (anarchia) և ազատությունե զուրկ իշխանությունե մը, որ բռնավորություն կդառնա թե շուտ, թե ուշ» («Արևմուտք», 1859, № 19)։

«Պերանժե» դիմանկար-հոդվածում Ոսկանյանը ամենից ավելի ուշադրություն է հրավիրում գրողի բարոյական նկարագրի և նրա ստեղծագործության զուգակշռի վրա։ Ոչ նյութական ծանր վիճակը, ոչ էլ հալածանքներն ու բանտախցերն ի վիճակի չեղան ընկճել ժողովրդի բանաստեղծի ըմբոստ ոգին։ Նախ Նապոլեոն Բոնապարտի, ապա Բուրբոնների դեմ գրած նրա սուր ու լակոնիկ երկերը տարածվեցին ողջ Ֆրանսիայով, «իր հանճարը հայրենիքին ու ազատությանը նվիրած» բանաստեղծը դարձավ ժամանակի ամենաժողովրդական անհատներից մեկը։ Ոսկանյանը բացատրում է այդ մասսայականության գաղտնիքը. «Երեք վեհ զգայություն կհուզեն իր սիրտը. սեր, հայրենիք և մարդկություն։ Սիրո վրա գրածը երիտասարդական ազատություն կբուրե... Հայրենական և մարդկային երգերը անբիծ են և հիրավի Ովրատիոսին արժանի կսեպվին։ Իր անունը անմահ պիտի մնա երգը այն աստիճան հանելու համար, վասնզի իրմե առաջ մեկը չէ համարձակեր այս կերպով վեհ տեսիլներու արձագանք ըլլալ և բազմության սիրտը արծար-

ծել ազատության սիրով, որ մարդերու և ազգերու առաջին և վերջին պարտքն է» («Արևմուտք», 1859, № 2)։

«Բազմության բերան» գրականությունների հոգեհարազատության դրույթը Ոսկանյանը զարգացնում է՝ ուշադրություն հրավիրելով դրանց և ազգային, և համամարդկային երակների վրա։ Գրականության ազգային սկիզբը, հայ գրադատի կարծիքով, երաշխավորում է դրա համընդհանուր հնչեղությունը երկու հիմնական ճանապարհով։ Որքան էլ տարբեր զարգացման մակարդակով և զուտ ազգային շահագրգռություններով, ժողովուրդները միավորվում են ընդհանրական, հավերժական ու բարձրագույն իդեալների շուրջ, որոնց խոր ակոսները նկատելի են համաշխարհային գրականության մեջ։ Երկրորդ ճանապարհը, որ գրական ցանկացած երկն ըմբռնելի է դարձնում աշխարհի բոլոր ծայրերում, թաքնված է նրա ներքին շերտերում։ Շատոբրիանի «Հետին Ապենսերանժ» վեպի սեփական թարգմանությանը կցած համառոտ առաջաբանում Ոսկանյանը նախ պատճառաբանում է իր ընտրության արդարացիությունը։ Համընդհանուր տարածում գտած այդ երկը պետք է մատչելի դառնա նաև հայերին, որովհետև նրա ընթերցանությունը ծնում է ընդհանրական խոհեր, իսկ կենսունակ ազգը պարտավոր է ներգրավվել հանրամարդկային որոնողության շրջագիծը, որպեսզի ուժ ու ազդակ ստանա ճակատագրական պրոբլեմները լուծելու ճանապարհին։ Ոսկանյանը յուրովի է կարդում Շատոբրիանի վեպի հերոս Աբեն Համեդի թախիծն անցյալի համար, հին արաբական մշակույթի շքեղության ու փառքի վրա սրա թափած արցունքներին զուգակում հայկական սրտերի ըմբռնող կարեկցանք։ Թող «մեր ազգայիները» հաղորդակցվեն այս հերոսի դառը մտորումների հետ, հիշեն Հայաստանը, «անոր վեհ ավերակները» և չմոռանան, որ ուր էլ ապրելիս լինեն հայոց զավակները՝ հայրենիքում, թե գաղթաշխարհում, նրանց միավորում է սեփական պատմության քառուղիներում թափած հարազատ արյունը և այդ ավերակների տակ թաղված է մեր ընդհանուր նախնիների «ոսկրոտին» («Արևելք», 1855, № 11)։ Հայերը չը-պետք է մոռանան նաև, այլ առիթներով հիշեցնում է Ոսկանյանը, որ իրենք «ազատության համար կռվող աշխարհիս առաջին քաջի թոռներ են», ծանրակշիռ ավանդ են ներդրել համաշխարհային քաղաքակրթության գանձարանում և այժմ էլ պարտավոր են հավատարիմ մնալ նախնիների ազատասիրական ու ստեղծագործական բարձր ավանդներին։

Հայ քննադատական մտքի պատմության մեջ Ոսկանյանը մտցրեց ձև և բովանդակություն հասկացությունները, տարբերակեց դրանք, մատնացույց արեց դրանց ինքնուրույն և միասնական արժեքը։ Նա առաջարկեց գեղարվեստական երկը գնահատելիս աչքի առաջ ունենալ և ձևական, և բովանդակային կողմերը, և քանի որ նրա կարծիքով ձևաբովանդակային ներդաշնակությունն առավել բարձր արտահայտություն է գտել ֆրանսիական գրականության մեջ, նա այդ գրականության «բոլոր հեղինակները դատելու համար» պարտադիր էր համարում «երկու բանի լավ մը ուշ դնել՝ կերպին (forme) և հատակին (fond), հյուսը և հիմը ուշի ուշով ննելու է» («Արևելք», 1855, № 7)։ Քննադատը ըմբռնում էր գեղարվեստական ոճի ազգային բնույթը և ակնարկում այն վտանգների մասին, երբ օտար ընթերցողները խորապես ազգային երկի «արտաքին գեղը չեն զգար և ներքին շենքը կամ կազմը կուզեն քննել և տիրաբար վճիռ տալ...» (նույն տեղում)։

Հասարակական-քաղաքական և մշակութային երևույթների վերլուծություններում Ոսկանյանն իրեն համարում էր «աղատ քննության զավակ», որի դավանանքն է «ճշմարտության պատկերին առջև միայն ծունր դնել» («Արևմուտք», 1865, № 12)։ Ինչ հարցի էլ անդրադառնար նա, մշտապես աչքի առաջ ուներ հայոց իրականության ու հայրենի գրականության ընթացիկ հոգսերը և ճշմարտության շահերը, որոնց հավատարմորեն ծառայեց նա ամենուրեք, իր ծանրակշիռ նպաստը մուծեց առաջադիմության համար մղվող հայ մտավոր պայքարին։

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

ՄԻՔԱՅԵԼ ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆ

1

Միքայել Նալբանդյանը (1829—1866) առաջին հայ ականավոր քննադատն է։ Զարգացնելով իր նախորդների (Խ. Աբովյան, Ս. Նազարյան) ավանդույթները և յուրացնելով համաշխարհային էսթետիկական մտքի ու ամենից առաջ ռուսական հեղափոխական-դեմոկրատական էսթետիկայի առաջավոր փորձը, Նալբանդյանը մշակեց հայ քննադատության տեսական դրույթներն ու մեթոդոլոգիական սկզբունքները։

Մ. Նալբանդյանը գրական ասպարեզ մտավ XIX դարի 50-ական թվականներին, երբ մտավոր-գրական նոր շարժումը ամբողջ սրությամբ առաջադրել էր գրապայքարի հարցը, հակադիր ուղղությունների վրա լարելով կըղերաֆեոդալական և դեմոկրատական հասարակական հոսանքների գաղափարական դիրքորոշումները։ Իր գրական-քննադատական գործունեության առաջին իսկ քայլերից Նալբանդյանը հանդես եկավ որպես լուսավորական դեմոկրատական հոսանքի գաղափարական առաջնորդներից մեկը։

Մոսկվայի համալսարանի ուսանող էր Մ. Նալբանդյանը, երբ գրեց իր առաջին գրական-քննադատական աշխատությունը՝ «Յաղագս հայկական մատենագրութեան եաո» (1854—1855)։ Ուրվագծելով հայ գրականության տեսությունը սկսած V դարից, Նալբանդյանը եզրակացնում էր, որ գրաբարն արդեն անհասկանալի էր ժողովրդին, հետևաբար հին հայկական գրականությունը այլևս չի կարող ծառայել լուսավորության գործին, «չունելոյ յինքեան զննդարարն զայն հիւթ, զորպիսի դարս լուսաւորեալ», ուստի «պիտոյ էր ուղի հատանել լուսավորութեան ընդ կենդանին բարբառ, դնելով ի նմա զուղ և ծուծ բաւական առ ի կեանս հրաշագործել զննջեցեալ բանականութիւն» (2, 20—21)*։

Պատմաքննական իր այս տեսության մեջ Նալբանդյանը հայ մատենագրության պատմությունը լուսաբանում է հետևելով Նազարյանի «Беглый взгляд на историю гайканской литературы до конца XIII столетия» (1844) և «Обозрение истории гайканской письменности в новейшие времена» (1846) պատմագրականագիտական դրույթներին։

* Նալբանդյանի երկերից կատարված մեջբերումների աղբյուրը նշվում է ըստ Միքայել Նալբանդյանի երկերի լիակատար ժողովածուի, հատ 1—4, Երևան, 1940-1949 (սկզբում նշվում է հատորը, ապա էջը)։

Նալբանդյանի «Ճառի» վերլուծությունը հիմք է տալիս ենթադրելու, որ հայ քննադատը ծանոթ էր Բելինսկու աշխատություններին, մասնավորապես «Գրական երազանքներ», «Պոեզիայի բաժանումը սեռերի և տեսակների», «Մտքեր և նկատողություններ ռուսաց գրականության մասին» հոդվածներին, որոնք օգնել են նրան դատողություններ անելու ազգային լեզուների և գրականությունների տիպաբանական ընդհանրությունների ու օրինաչափությունների վերաբերյալ։ 30—40-ական թվականների ռուս գրականության և XIX դարի կեսերի հայկական իրականության առջև ծառացած խնդիրների համանմանությունը նրան թույլ էր տալիս իր դատողություններում հենվել Բելինսկու վրա։ Նրանց միավորում էր և այն, որ երկու քննադատներն էլ իրենց ժամանակի հրատապ խնդիրները լուծում էին ընդհանուր՝ դեմոկրատականության դիրքերից։ Իսկ հայ գրականության զարգացման ազգային առանձնահատկությունները իրենց կնիքն էին դրել Նալբանդյանի դեմոկրատականության բնույթի վրա։

Կարևոր նշանակություն տալով գրականությանը ժողովրդի լուսավորության գործում, Նալբանդյանը իր «Ճառում» առաջ էր քաշում ժողովրդի և նրա կյանքի ու իդեալների հետ սերտորեն աղերսվող գրականություն ստեղծելու խնդիրը։ «Ըստ մեզ,—գրում էր նա,—այսպէս լուսաւոր կարծեաց այլոց աղբիւր բանաստեղծութեան ճանաչէ քաղաքական կեանքն ազգի, ուրեմն և պատմութիւնն»։ Ըստ այդմ, Նալբանդյանը գրականությունը նույնացնում է հայելու հետ, որպես թե «Բանաստեղծութիւնն հայելի իմն է, յորում ցոլանան շառաւիղք կենդանութեան ազգի...» (2, 57)։

Զարգացնելով և կոնկրետացնելով արվեստի և իրականության փոխհարաբերության մասին էսթետիկական այդ դրույթը, հետագա աշխատություններում («Կրիտիկա «Հանդես նոր հայախոսության», «Հիշատակարան», «Կրիտիկա «Սոս և Վարդիթերի») Նալբանդյանը հիմնավորում է ռեալիզմի իր տեսությունը. «Ճշմարիտ և ստույգ մատենագիտությունը,— ասում է նա,— մի հայելի է, որի մեջ ցոլանում է ազգի կյանքը։ Եվ որպես հարգի է այն հայելին, որ ճիշտ ցոլանում էր յուր առաջև դրած առարկայի պատկերը, որի մեջ ստուգապես երևում էր ազգի կյանքը և պատկերը...» (1, 336)։

Նալբանդյանի «Ճառում» արտացոլվել են երիտասարդ քննադատի աշխարհայացքի ինչպես ուժեղ, այնպես էլ թույլ կողմերը։ Պատմական պրոցեսի ըմբռնման մեջ նա, ինչպես և Բելինսկին («Գրական երազանքներում») և Նաղարյանը («Տեսության...» մեջ), կանգնած էր իդեալիստական դիրքերում։ Պատմության ընթացքը Նալբանդյանը դիտում էր որպես անընդմեջ պրոցես, պայմանավորված «ազգի հոգով», այսինքն՝ ժողովրդի աշխարհայեցությամբ։ Դրա համար էլ հասարակական կյանքից արվեստի կախվածության դրույթը ստանում էր իդեալիստական երանգավորում։ «Հոգի, որով կեայ ազգն, շնչաւորէ զպատմութիւն և սա զբանաստեղծութիւն, ուրեմն,—եզրակացնում էր Նալբանդյանը,—որպիսի ազգ, այնպիսի և պատմութիւն, և որպիսի պատմութիւնն, ըստ այնմ և բանաստեղծութիւնն» (1, 57)։ Այս տեսանկյունով էլ Նալբանդյանը տալիս է հայ մատենագրության տեսությունը սկսած V դարից։ Ընդունելով «ազգի հոգու» «հայելային» արտացոլման սկզբունքը, նա փոխադրում էր հին հայկական գրականության ամբողջ պատմության վրա և այդ չափանիշով էլ գնահատում այն նոր ժամանակաշրջանի հայերի լուսավորության պահանջների համեմատ։ Հասկանալի է, որ նման մոտեցումը զուրկ էր պատմականությունից, հանգամանք,

որ առիթ է հանդիսացել առանձին մատենագիրների և հայ գրականության պատմության արժեքի վերաբերյալ սխալ բնութագրումների։

Հայկական մատենագրությունը, Նալբանդյանի կարծիքով, սոսկ V—XIII դարերում, այն էլ «երբեմն-երբեմն... պերճացեալ ընտիր հայախօսութեան» (2, 38)։ Այստեղ նա առանձնացնում է Մովսես Խորենացուն («Հօրն պատմութեան մերոյ»), Եղիշեին, Ղազար Փարպեցուն, Գրիգոր Նարեկացուն և Ներսես Շնորհալուն։ Նրանք, մատնանշում է Նալբանդյանը, փոքրիշատե ճշմարտացի են արտացոլել իրենց ժամանակը, երբ հայերը, գտնվելով օտարակալության լծի տակ, «հարկաւ պարտէին վիճակի վհատեալ և անհանդիստ հոգւոյ, որոց և բանաստեղծական բղխուածք կարող էին լինել որպէս և են ողբք»։ Դրա համար էլ նրանց երկերում «լսին գէթ վայ, կականմունք և հուսահատ հոնչիւնք մեռանողաց և այս իրաւամբք», որքանով որ նրանք արտացոլում էին իրենց ժամանակի ողբերգական իրականությունը։ Եվ, իհարկե, շարունակում էր քննադատը, «անդատապարտ են բանաստեղծք մեր ի թողուլ մեզ զերկասիրութիւնս, որք տխուր յեշտակարանք էին կործանութեան մերոյ, անբնական է առն մտանալ ի տուն մեռելոյ պարել որպէս ի հարսանիս, այսպէս և մուսայն ոչ երբէք մերձենայ, եթէ ոչ շարժեալ ի հանգամանաց և ի զօրութենէ գործոյն» (2, 57)։ Եվ, Ս. Նազարյանի նման, Նալբանդյանը հանգում էր այն եզրակացության, որ հին հայկական մատենագրությունը իր լավագույն օրինակներով մնում է սոսկ բավարարելու պատմաբանասիրական դիտությունների կարիքները, ինչպես հին հունական և հին հռոմեական գրականությունը։ Նալբանդյանն ինքն իր երկերում, մասնավորապես քննադատական և հրապարակախոսական, առատորեն մտքեր ու կերպարներ էր քաղում հայ դասական գրողների երկասիրություններից և Պետրոսավլովյան ամրոցում նույնիսկ աշխարհաբար թարգմանեց Ղ. Փարպեցու «Թուղթը», իսկ նրա «Պատմութիւնը» համեմատում էր «Տակիդոսի հոյակապ տարեգրության» հետ (3, 259)։

Հետամուտ լինելով ազգային ինքնատիպ գրականության ստեղծմանը և կտրուկ հանդես գալով ստրկամիտ նմանողության դեմ, Նալբանդյանը գտնում էր, որ հայկական մատենագրությունը սոսկ մինչև XIII դարի վերջը «տեսանի պահեալ զթերաշունչ կենդանութիւն», որից հետո, «կործանի միջաբեկ շինութիւն հայկական հնախօսութեան», ենթարկելով բյուզանդական ազդեցությանը։ Նման «հռոմա-հայ» գրականությունը չէր կարող խոր արմատներ ձգել «ի սիրտ և ի հոգի ժողովրդեան» և դարձավ «սեփականեալ անհատից ոմանց բիւզանդականացեալ հայոց» (2, 12—13)։

Եվ որովհետև «Բիւզանդեանց ուսումնասիրութիւն առանց պատշաճօրէն հայացուցանելոյ, պատուաստեալ ի վերայ հայկական հոգւոյ, մնաց բազմութեանն միշտ օտար և միշտ անմատչելի» (2, 13)։ Դրա համար էլ նա, կոչ անելով սովորել ուրիշ ժողովուրդներից, նախազգուշացնում էր, որ յուրացված «զհոգեղենն կերակուր» հարկ է օգտագործել ոչ հում ձևով, այլ այն բանից հետո, երբ այն կչերմացվի հայրենի օջախի կրակով (2, 19—20)։ Այդպես մեծն Մաշտոցը՝ «հանճարեղ մտացն առաջնորդությամբ» ստեղծեց ինքնատիպ ազգային գիր, «ի կեանս հրաշագործեալ յունական հոգւով» (2, 28, 12)։

Սակայն ժամանակը ցույց տվեց, որ Բելինսկին խտացնում էր գույները XVIII դարի ռուս գրականության նմանողական բնույթի մասին խոսե-

լիս, իսկ Նալբանդյանը չափազանցում էր հելլենական ազդեցությունը հին հայ հեղինակների վրա։

Չափից դուրս մռայլ գույներով է ներկայացնում Նալբանդյանը մոնղոլների և Լենկթեմուրի, իսկ հետո պարսիկների ու թուրքերի արշավանքների շրջանի հայ մշակութային կյանքը. «Մատենագրութիւն մեր,—գրում է նա,— և առ հասարակ կենդանութիւն լեզուին, իմա դու ինձ զբառդ անձուկ նշանակութեամբ՝ մնալ վայրենացեալ մինչև ցսկիզբն XVIII դարու», երբ «բուրգսքեցաւ վերստին ի կայծէ, զոր ելոյց Մխիթար Սեբաստացի հանճարեղ մտացն ծննդականութեամբ» (2, 40)։ Նալբանդյանը նույնիսկ պնդում էր, որ «կորուստ քաղաքական կենդանութեան եղեալ է պատճառ կորուստեան բանաստեղծական հոգւոյ առ Հայս» (2, 56)։

Եվ այդպես, Նալբանդյանը ժխտում էր անցյալի գրականությունը հանուն ապագա ժողովրդական գրականության։ Այդպես և միայն այդպես պետք է ընկալել «ժխտման» պաթոսը նրա «Ճառում» և մյուս հոդվածներում։ Բացասման այդ միտումը միաժամանակ ելնում էր ազգային գրականություն ստեղծելու հավատից, որի նախանշանները տալիս էին նոր ասպարեզ եկող հեղինակները և որի համար ուղեցույց էր ռուս գրականության փորձը։

«Հայք Ռուսաստանի,—գրում է Նալբանդյանը,—առեալ ի ձեռին զտաղաչափութիւնս և առ հասարակ բանաստեղծութիւնս հեղինակաց Ռուսաց, որպիսիք են Պուշկին, Ժուկովսկի, Լերմոնտով, Գոգոլ և այլք, սքանչանան և հրճուին զճաշակ առեալ քաղցրութեան լեզուին, որ փոքր մի աղնիւ էր քան զհասարակացն բարբառ... Զի հոգեկան զուարճութիւն, զոր պատճառէր ընթերցողին մատենագրութիւնն Ռուսաց, չէր միայն աղբերացեալ ի յորդութեան կամ ի ճոխութեան լեզուին, այլ ի բանաստեղծական գեղեցիկ մտացն...» (2, 58)։

Մ. Նալբանդյանի «Յաղագս հայկական մատենագրութեան ճառը» հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև էսթետիկական հասկացությունների և տերմինների օգտագործման տեսակետից, որոնք տակավին քիչ էին մշակված հայ քննադատության մեջ։ «Գրականություն» հասկացությունը (քիչ բացառությամբ) Նալբանդյանը սովորաբար օգտագործում է «մատենագրություն», «դպրություն» ձևերով։ Կարելի է հանդիպել էսթետիկական կատեգորիաների ավելի ընդհանուր կիրառության՝ «բանաստեղծություն» (գրական-գեղարվեստական ստեղծագործություն) և «բանաստեղծ» (գեղարվեստագետ), տերմիններ, որոնք Արիստոտելի «Պոետիկայից» ավանդաբար փոխանցվել են համաշխարհային էսթետիկական մտքին։

2

1857 թ. Մոսկվայում հրատարակվում է Էժեն Սյուի «Թափառական հրեա» վեպը Նալբանդյանի թարգմանությամբ և առաջաբանով։ Այդ գրքի մասին գրախոսականում Ս. Նազարյանը Նալբանդյանի աշխարհաբարով լույս տեսած առաջին հոդվածը անվանեց «շատ գեղեցիկ առաջաբան», որն արժանի է «մեր ազգի բոլոր ուշադրության» («Հյուսիսափայլ», 1858, № 10, էջ 315—334)։

Ֆրանսիական ականավոր գրող Էժեն Սյուի (1804—1857) անունը այդ տարիներին բավականաչափ լայն հռչակ էր ստացել։ Նրա բազմահատոր

«Փարիզյան գաղտնիքներ»[1] և «Թափառական հրեա» վեպերը թարգմանվել էին շատ լեզուներով, այդ թվում նաև ռուսերեն։ «Թափառական հրեա» վեպը թարգմանելիս Նալբանդյանը օգտվել էր ռուսերեն թարգմանությունից, որը կատարել էր երիտասարդ Ի. Ա. Գոնչարովը, «Օբլոմով» վեպի ապագա հեղինակը[2]։

Բնութագրելով Էժեն Սյուի վեպերը, Բելինսկին ասում էր, որ նրանցում պատկերված են «ժամանակակից հասարակության ճշմարտացի պատկերները» (X, 307)։ Գրողի ստեղծագործության ուժեղ կողմերը հատկապես դրսևորվեցին նրա հակակղերական «Թափառական հրեա» վեպում, որն ուղղված էր կաթոլիկական ռեակցիայի դեմ, ինչը և գրավել էր Նալբանդյանի ուշադրությունը։ Սյուի վեպը նա օգտագործեց քննադատելու Մխիթարյանների գաղափարախոսությունը, որը Նալբանդյանը սկսել էր դեռևս «Ճառում» և ապա շարունակել «Հյուսիսափայլի» էջերում տպագրված «Մխիթար Սեբաստացի և Մխիթարյանք» (1858) հոդվածաշարում։ «Թափառական հրեայի» առաջաբանում Նալբանդյանը, դիմելով Մխիթարյաններին, որոնք չէին ցանկանում այդ գիրքը հայերեն թարգմանել, հեգնում էր. «...Հավանական է և շատ բնական, որ նոցա ձեռքը չէր համարձակվելու այսպիսի գործ կատարել, մանավանդ որ տեր պապը նզովել է այս աշխատության հեղինակը և կարդացողը, ուրեմն և թարգմանիչը» (1, 66)։ Ամենայն հավանականությամբ, Նալբանդյանը տեղյակ էր այն խիստ կարծիքին, որ տվել էր «Թափառական հրեա» վեպին Մխիթարյանների օրգան «Բազմավեպը» դեռևս 1846 թվականին (տե՛ս Ա. Բ. Կարինյան. Ակնարկներ հայ պարբերական մամուլի պատմության, հ. 2, Երևան, 1960, էջ 234)։ Ասելով, որ «զԲազմավէպ օրագիրդ ի սկզբանէ անտի գոյութեան նորա մինչև ցնոր աւուրս ընթերցեալ եմք անընդհատ», Նալբանդյանը նշում էր, որ «դատողութիւն այրական, իմաստ և կարծիք, գաղափարք կենդանիք և հայեցուածք յազգս ազգս գիտութեանց, որովք լուսափայլին միտք և սնանի հոգին, տարագիր է յօրագրէ անտի» (2, 44—45)։ Ամսագրային բանակռիվը, որ սկսել էր Նալբանդյանը «Ճառում», շուտով դառնալու էր նրա գրական և քննադատական գործունեության ակտիվ ձևերից մեկը։

Քանի որ «Թափառական հրեայի» առաջաբանը ուղղված էր Մխիթարյան գաղափարախոսների, մասնավորապես Ի. Փափազյանի դեմ, որն իր «Եկեղեցական պատմության» (1846) մեջ համակրանք էր արտահայտել եզվիտների օրդենի նկատմամբ, ուստի Է. Սյուի վեպի համառոտ բնութագրության մեջ Նալբանդյանն ընդգծում էր եզվիտների կերպարների ճշմարտացի պատկերումը, որոնք մարմնավորում էին դաժանությունը, կեղծ բարեպաշտությունը և ֆանատիկոսությունը։ Գրական նյութի հիման վրա քննադատը դնում էր նաև հրատապ քաղաքական պրոբլեմ՝ մերկացնելով կաթոլիկական եկեղեցու գերիշխանական նկրտումները։

---

[1] Այդ վեպը քննադատական վերլուծության ենթարկեցին Կ. Մարքսն ու Ֆ. Էնգելսը «Սուրբ ընտանիքում» (1845), իսկ դրանից մեկ տարի առաջ՝ „Отечественные записки"-ում հրատարակված Բելինսկու գրախոսականում։ Նալբանդյանը իր թարգմանությանը կցել էր «Հիսուսյանք» ակնարկը՝ վերցված „Отечественные записки"-ից (1844, № 1—2)։

[2] Ինչպես նշում էր Ս. Նազարյանը իր գրախոսականում, Նալբանդյանը Էժեն Սյուի վեպը թարգմանել էր «ռուսական լեզվից, օգուտ քաղելով և ֆրանսիական բնագրից, թեպետ ասած չէ գրքի ճակատումը» («Հյուսիսափայլ», 1858, № 10, էջ 319)։

Այսպիսով, արդեն առաջին հոդվածներում հստակորեն նշմարվեց Նալբանդյան-քննադատի ոճական առանձնահատկությունը՝ գրական էսթետիկական հարցերի հարակցումը հասարակական-քաղաքական խնդիրներին։

«Հյուսիսափայլի» հրատարակության առթիվ Մոսկվայի «Молва» լրագրում տպագրած «Հայկական լեզվով նոր ամսագրի մասին» հոդվածում Նալբանդյանը հայտնում էր, որ «Հյուսիսափայլի» վերջին՝ չորրորդ, բաժնում «գեղեցիկ գրականության» երկերից զատ «կվետեղվեն ինչպես հին, այնպես էլ նոր հայերեն լեզվով հրատարակված նոր գրքերի քննադատական վերլուծությունները (критические разборы), ամեն մի բանավիճային երանգի պահպանումով և մտավոր կարգի յուրաքանչյուր աշխատության բարեխիղճ գնահատությամբ, բարեխղճորեն գնահատական տալով մտավոր աշխատանքի բնագավառի յուրաքանչյուր գործի» (Մ. Նալբանդյան, Եկ վեց հատորով, հ. 2, Երևան, 1980, էջ 69)։

Նալբանդյանը բացառիկ նշանակություն էր տալիս գրական քննադատությանը։ Պատահական չէ, որ «Հյուսիսափայլի» 1858-ի առաջին համարում տպագրված «Կրիտիկա «Հանդես նոր հայախոսության» հոդվածը նա հիմնականում նվիրել էր քննադատության գլխավոր խնդիրների մշակմանը։ Քննադատությունը համարելով գրականության կարևորագույն բաղկացուցիչ մասը, Նալբանդյանը համոզված էր, որ իսկական քննադատության ստեղծումը հայ իրականության համար կենսական անհրաժեշտություն է։

Քանի որ հայկական քննադատությունը գտնվում էր «մանկական հասակում», ապա Մ. Նալբանդյանը դիմում է ռուս և համաշխարհային քննադատական մտքի հարուստ փորձին։ «...Այժմյան լուսավորյալ ազգերի մեջ,— գրում էր նա,— այնքան ծաղկած է կրիտիկան, որ համարձակ կարելի է ասել, թե այդ բանը դարձած է մի մեծ ճյուղ մատենագրության և այն, շատ օգտակար ճյուղ։— Քանի՞ քանի ճշմարտությունք հանդես է բերում կրիտիկան... Այդ ապացուցանում է ամենօրյա փորձը» (2, 145)։

Տվյալ ազգի լուսավորության մակարդակի չափանիշ, ցուցանիշ Նալբանդյանը համարում էր քննադատությունը, ուր արտացոլվում են «մարդկային բանականության վաստակը»։ Քննադատությունը, մատնանշում էր նա, «լինում է զգուշացուցիչ առաջնորդ հասարակության մասին», այսինքն այն ձևավորում է հասարակական կարծիքը։ Ըստ քննադատության կարելի է դատել այս կամ այն ազգային գրականության հասունության ու զարգացման աստիճանի մասին։ «Այն ազգը, որ չունի կրիտիկա, չունի և մատենագրություն... պատճառ, մատենագրություն առանց կրիտիկայի, միևնույն է, ինչպես մարմին առանց հոգու...» (2, 145)։

Ինչպես և Բելինսկին, Նալբանդյանը մերժում էր այն սխալ կարծիքը, որ գոյություն ուներ քննադատության վերաբերյալ առօրյա ըմբռնումներում։ «Մեր ազգի մեջ,— գրում է նա,— մի սխալ կարծիք է տարածված, թե կրիտիկան վատ բան է, թե նա մարդ է խայտառակում, թե նա հեղինակի պակասությունները երևսին զարկելով ծիծաղում է նորա վերա և ցույց է տալիս հասարակությանը մի այսպիսի հեղինակի տգիտությունը որևիցե բանի մեջ... Այժմ հարցանում ենք. մեղավո՞ր է մեր ժողովուրդը, եթե մեր պատվելի սիոլաստիկները հասկացրել են նորան, թե կրիտիկան բամբասանք է կամ նախատինք (пасквиль). գրել են մի այսպիսի հիմար բան և ասել են ժողովրդին, թե ահա այս է կրիտիկան...» (2, 142—143)։

Հայ իրականության մեջ Նալբանդյանը առաջինը գիտականորեն սահմանում է փիլիսոփայական էսթետիկայի սկզբունքների վրա հիմնված գրական-գեղարվեստական քննադատության ֆունկցիաներն ու խնդիրները։ «Կրիտիկա «Հանդես նոր հայախոսության» և հատկապես ընդարձակ «Կրիտիկա «Սոս և Վարդիթերի» (1864) հոդվածներում շարադրված նրա դատողությունների ընթացքից դժվար չէ եզրակացնել, որ նա փաստորեն պաշտպանում էր «իրական քննադատության» սկզբունքները, թեև չէր օգտվում այդ հասկացությունից, որը գրական շրջանառության մեջ էր մուծել Դոբրոլյուբովը «Современник»-ում (1859, № 7) հրապարակված «Խավարի թագավորությունը» հոդվածում։

«Իրական քննադատության» մեթոդաբանական սկզբունքները ըստ էության համընկնում էին ռեալիզմ հասկացությանը։ Այդ չափանիշով էր Մ. Նալբանդյանը վերլուծում Պ. Պռոշյանի «Սոս և Վարդիթեր» վեպը, գնահատելով այն որպես բուն կյանքի ճշմարտացի պատկեր։ «Համարձակ կարող ենք ասել,—գրում էր նա,—որ արդո հեղինակը իր նկարագրած կյանքի վերաբերությամբ, ոչ ավելի և ոչ պակաս, մի անխարդախ հայելի է, ուր ցոլանում են բնության ճառագայթքը։ Մենք նայեցանք այդ հայելու մեջ և տեսանք ինչ որ ցույց էր տալիս նա. և ծանոթ լինելով մեզ նորա ցույց տված բնությունը, վկայում ենք հայելու արժանավորությունը։ Պ. Պռոշյանը պրծավ իր պարտքից. այժմ մերն է կարդը նորա համար հայելի դառնալ և ցոլացնել հեղինակին նորա սեփական գործը. այս իր տեսակի «ճառագայթների կրկին բեկբեկումն» է։ Հույս ունինք, որ մեր ապակու երեսը նույնպես հարթ լինի և նորա թանձրությունը զուգահեռաբար հավասար. հույս ունինք, որ ոչինչ չկարողանա դավաճանել ճշմարտության։ Մեր հատվածը նույնպես շպար չունի, ինչպես մեր քննության առարկան—«Սոս և Վարդիթերը» (3, 121—122)։ Հետևաբար, ճշմարտացի պետք է լինի ոչ միայն գրականությունը, այլև քննադատությունն ինքը։

Քննադատության հասարակական ֆունկցիայի հարցին Նալբանդյանը հանգամանորեն անդրադառնում է «Կրիտիկա «Հանդես նոր հայախոսության» հոդվածում։ «Ի՞նչ հարկավոր է կրիտիկա,—հարցնում էր նա,—ամենայն մարդ կարդալով մի շարադրություն, արդեն կը հասկանա բանի զորությունը, մանավանդ որ կրիտիկան չտարածելով մի ընդհանուր տպավորություն բոլոր ընթերցողների հոգու վերա, աղատ է թողնում նորանց, որ յուրաքանչյուրը անձամբ անձին կարդալով, չգան զանազան տպավորության, յուրյանց ճաշակին և հասկացողությանը համեմատ»։ Սակայն, շարունակում է Նալբանդյանը, ոչ բոլոր ընթերցողներն են օժտված այնպիսի գիտելիքներով, որոնք անհրաժեշտ են, որպեսզի ի վիճակի լինեն ճիշտ պատկերացում կազմել երկի մասին։ Եվ այնժամ քննադատությունը «բացում է ընթերցող հասարակության աչքը», ուշադրություն հրավիրելով երկի թերությունների վրա և փակելով մոլորության ճանապարհը, որովհետև շատ հաճախ ընթերցողը «ձևերի քամակից վազելով», անտարբեր է մնում այն բանի նկատմամբ, ինչը կազմում է երկի գլխավոր արժանիքը, որը շատ հաճախ հանդես է գալիս «պարկեշտ կերպարանքով» և դրա համար էլ սպրդում է ընթերցողների ուշադրությունից։ Ահա հենց այստեղ էլ հանդես է գալիս քննադատությունը, «այստեղ երևում է նա յուր մեծ վայելչության մեջ, նա ցույց է տալիս բացերև կերպով այն արժանավորությունքը պարկեշտ հա-

գուստի տակ, որ անտես էին մնացած ընթերցողներից, և ցույց տալով այս արժանավորությունքը, զարթուցանում է ընթերցողների հոգին, գրգռում է և ջերմացնում է նոցա սիրտը դեպի այդ գործի ընդունելությունը...» (2, 144)։

Խոսելով քննադատական վերլուծության վարպետության մասին, Նալբանդյանը նկատում էր, որ հաճախ քննադատը ավելի խորն է թափանցում կյանքի փաստերի մեջ, քան գրողը. քննադատը ներխուժում է գրողի բնազդի ոլորտը, բացահայտում այն, ինչ պատկերել է հեղինակը «գիտությամբ թե անգիտությամբ»։ Քննադատը, «որպես մի կախարդական ուժով, մերկացնում է գործի շապիկը և տալիս է նորան այլ կերպարանք, երբեմն այնքան տարբեր առաջին կերպարանքից, որ հեղինակը, գործի արարիչը, ստեղծողը, դժվարանում է ճանաչել յուր գործը, յուր մտքի և աշխատության զավակը...» (2, 145)։

Վերջապես, «իրական քննադատությանը» զբաղեցնում են նաև էսթետիկական պրոբլեմները՝ քննադատության պարտքի և կոչման գիտակցությունը։ «Այո՛,—գրում է Նալբանդյանը,—կրիտիկան մի սուրբ և անկողմնապահ դատաստան է, մի այնպիսի դատաստան, որի առաջև միևնույն են, բարեկամ և թշնամի, որ և մի անաչառ դատավորի նման քննում է մի գործի արժանավորություն և պակասություն» (2, 144)։

3

Ժողովրդայնության պրոբլեմը իր ամենաընդհանուր ձևով Նալբանդյանը դրել էր դեռևս «Յաղագս հայկական մատենագրութեան ճառում», գրականության մեջ ժողովրդի կյանքի «հայելիական» արտացոլման դրության կապակցությամբ։ Հետագա աշխատություններում նա կոնկրետացնում է այդ պրոբլեմը, որը բխում էր ազգային հարցի վերաբերյալ նրա մատերիալիստական հայեցությունից։ Նալբանդյանի մոտ «ազգ», «ազգություն» հասկացությունները ձուլվում են «ժողովուրդ» հասկացությանը։ Ընդ որում նա, ինչպես և Բելինսկին, ազգի և հասարակության հիմքը համարում էր հասարակ ժողովուրդը։ «Հասարակաբար խոսվածք ազգին վերաբերյալ» (Հիշատակարան», 1860) հոդվածում Նալբանդյանը գրում է. «Երբևիցե խոսելով ազգի վերա, միշտ մեր աչքի առջև ունինք հայոց հասարակ ժողովուրդը, և ազգ ասելով չենք իմանում այն մի քանի մարդիկը, որ արծաթի սանդուղով վեր էին բարձրացել ազգի մակերևույթից, այլ այն խեղճ և կարեկցության արժանի ժողովուրդը, որի վերա ծանրացել է ազգային ապաբախտության հետևանքը» (1, 452)։ Ըստ Նալբանդյանի մտածողության, հասարակ ժողովուրդը ազգի ինչպես բարոյական, այնպես էլ հոգևոր ուժերի կրողն է, և նա խոր հավատ էր հայտնում ժողովրդի ստեղծագործական հնարավորությունների նկատմամբ։ Խոսելով ազգայինի և համամարդկայինի միասնության մասին, նա հռչակում էր յուրաքանչյուր ազգության և ազգային մշակույթի ազատ զարգացման լոզունգը՝ «Թո՛ղ ամենայն ազգ պահպանե յուր կերպարանքը, թո՛ղ ազատ և պայծառ ծաղկի ամենայն ազգություն մարդեղեն աշխարհի մեջ. դոքա միայն զորություն և հոգի են տալիս ազգերի ընդհանուր աշխատությանը» (2, 258—259)։

Նալբանդյանը վճռական նշանակություն էր տալիս հասարակության պատմական զարգացման մեջ ժողովրդական մասսաների դերին։ «Ազգու-

թյան հաստարանը,—ասում է նա,—և լծակը է հասարակ ժողովուրդը... Ազգի ազգության մեքենան շարժվում է հասարակ ժողովրդի վերա. աս է այդ մեքենայի առանցքը, լծակը և հաստարանը» (1, 452)։

Ժողովրդի և ազգի մասին Նալբանդյանի ուսմունքի ահա այդ տեսական հիմքի վրա էր հանգչում ժողովրդայնության կատեգորիան նրա էսթետիկայում։ Ժողովրդայնության բովանդակության էությունը, որը նրա մոտ համընկնում էր ազգային գրականության հասկացության հետ, քննադատը ձևակերպել է իր «Մեռելահարցուկ» վեպում։ «Ազգերի բանաստեղծության միակ աղբյուրը,—գրում է նա,—է նոցա ազգային պատմությունը, այսինքն ազգի կյանքը։ Ազգային է բանաստեղծությունը, եթե բովանդակում է յուր մեջ ազգային պատկանած բաներ, եթե այդ բանաստեղծության սկզբնական տարրը է մի իրողություն կամ թե անձն, ազգին պատկանած. նույնպես ազգային է բանաստեղծը, եթե երգում էր կամ գրում էր մի այնպիսի բան, որ անմիջական հասարակություն ուներ ազգի հետ, ազգի իմացական և բարոյական կյանքի հետ...» (1, 278)։

Ժողովրդայնության գեղարվեստական մի իսկական հայտնություն էր Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպը, որը, Նալբանդյանի բնութագրությամբ, «ազգային բանաստեղծության մի հարազատ գաղափար» է, որի մեջ ցոլանում է «ազգի հոգին, ազգի ներկա վիճակը, ազգի հասկացողությունը», «ընտանեկան կյանքի անշուք և անմխիթար պատկերը»։ «Մենք տեսանում ենք,—գրում է քննադատը,—այդ Ապոլոնյան հայելու մեջ հայկական կյանքի մեռած պատկերները, տեսանում ենք, թե ինչպես այդ մեռելային դաշտի զանազան կետերում իլրտվում է առաքինությունը...» (1, էջ 279)։ Վեպի ժողովրդայնությունը ամենից առաջ բնորոշվում է գլխավոր հերոսի՝ Աղասու ընտրությամբ, որը մարմնավորում է ժողովրդի ազատասիրության ու հայրենասիրության ոգին, խտացնում նրա բարոյական և հոգևոր արժեքները։ Այս իմաստով ինքնին ուշագրավ են Նալբանդյանի դիտարկումները «Վերք Հայաստանի» վեպի մասին Ստեփան Ոսկանյանի հոդվածի վերաբերյալ («Արևմուտք», 1859, № 6, էջ 7, 10)։ Ի տարբերություն Ոսկանյանի, Նալբանդյանը Աբովյանի մեծագույն ծառայությունը համարում էր այն, որ նրա վեպը գրված էր կենդանի ժողովրդական լեզվով։ «Եթե եվրոպական կանոնքը թողունք,—գրում է նա,—ասիական աչքով նայենք այդ գործի վերա, այն ժամանակ նա երևում է մեզ որպես մի առասպել (հեքիաթ)... «ռամկի համար և ռամկի ոճով գրված է այն», ասում է պարոնը։ Համաձայն չեմ։ Բոլոր ազգի համար է գրված. այնտեղ կա ուսանելիք ոչ միայն շինականի համար, այլ և քաղաքացու, այլ և հայոց կիսատ թերատ ուսումնականների համար» (1, 280)։

Բայց եթե Նալբանդյանի և Ոսկանյանի կարծիքները տարամիտվում էին «Վերք Հայաստանի» վեպի որոշ գեղարվեստական առանձնահատկությունների հարցում, ապա նրանք համընկնում էին ֆրանսիական ականավոր շատ գրողների և մտածողների ստեղծագործության վերաբերյալ հայացքներում։ Նրանք երկուսն էլ ընդգծում էին Պիեռ-Ժան Բերանժեի երգերի ժողովրդայնությունը և միևնույն ժամանակ չէին ընդունում Ալֆոնս Լամարտինի միստիկական պոեզիան։ «Հիշատակարանի» «փարիզյան» նոթերում Նալբանդյանը սուր քննադատության է ենթարկում Լամարտինի բանաստեղծությունների «Ներդաշնակք» ժողովածուն՝ Խ. Դալֆայանի գրաբար թարգմանությամբ։ Բնութագրելով Լամարտինին որպես միստիկ բանաստեղծի,

11—1 08

Նալբանդյանն ասում էր, որ միստիկան «միշտ խափան և արգելք է լինում ճշգրիտ լուսավորության»։ Լամարտինի Les Harmonies տաղերգությունների յուրաքանչյուր տողերից,—նշում է քննադատը,—փչում է միստիկականությունը, որ ոչ միայն օգտակար չէ, այլ շատ և վնասակար է, եթե առողջ բանականությամբ աչքի տակ ձգենք մեր ազգի վիճակը։ Մեզ հարկավոր է կյանք և շարժողություն, հարկավոր է հույս ունենալ մեր անձին և մեր ընկերի վերա...» (1, 427—428)։

Եվ ասես ի հակակշիռ նման տիպի պոետի ի դեմս Շիլլերի, Նալբանդյանը ներկայացնում էր ճշմարտապես ազգային բանաստեղծի կերպարը, որպիսին նա երազում էր տեսնել հայ իրականության մեջ։ Երկու «Նամակ հրատարակողին» («Հյուսիսափայլ», 1859, № 11) ուղղագրական ակնարկներում Նալբանդյանը պատմում էր Բեռլինում և Վիեննայում տեղի ունեցած հոբելյանական հանդեսների մասին, նվիրված գերմանական մեծ բանաստեղծի ծննդյան 100-ամյակին։ Նա նկարագրում էր ժողովրդի երթը Վիեննայի հրապարակում՝ Շիլլերի հուշարձանի մոտ, կատարելով բանաստեղծի նշանավոր «Առ խնդություն» հիմնը[3]։ Ապա ելույթ է ունենում դրամատուրգ Հայնրիխ Լաուբեն՝ «Երիտասարդ Գերմանիայի» ակտիվ անդամներից մեկը։ Օգտագործելով միստիֆիկացիայի իր սիրած եղանակը, Նալբանդյանը «հոետորի» շուրթերով արտաբերում է սեփական մտքերը՝ հղված հայ ընթերցողին։ Ըստ նրա Շիլլերը բարձրացել էր ժողովրդի աչքում շնորհիվ այն բանի, որ հավատարիմ էր մնացել ժողովրդի իդեալներին, կատարելագործել էր մայրենի լեզուն, շնորհիվ իր հզոր տաղանդի ստեղծել էր ժողովրդին սիրելի «գաղափարական կերպարանքների» մի ամբողջ սրահ, արթնացրել ժողովրդի մեջ «հոգին ազատության», հոգին հայրենասիրության, հոգին զգալու բարին և վսեմականը» և դրանով իսկ արժանացել «ազգի բանաստեղծ» բարձր կոչմանը։

Իսկապես ազգային գրողների թվին էր դասում Նալբանդյանը նաև Մեսրոպ Թաղիադյանին, որի մասին ջերմությամբ էր արտահայտվում «Մեռելահարցուկ» վեպի ծանոթագրություններում, արտատպելով Զմյուռնիայի «Արշալույս Արարատյան» լրագրի հոդված-մահախոսականը Մ. Թաղիադյանի մահվան առթիվ, որը գրել էր Թադեոս Ավետումյանը[4]։ «Զարմանալի բան է,—նկատում է Նալբանդյանը,—այս մարդու և Աբովյանի կյանքը շատ նմանություն ունին միմյանց»։ Եվ դիմելով Թաղիադյանի լուսավոր հիշատակին, նա ասում է. «Խեղճ Թաղիադյանց... չաչարվեցար, չարչարվեցար ազգի լուսավորության համար, բայց չհաջողեցավ քեզ, որպես և շատերին, տեսանել քո մարգարեական աղդու քարոզության պտղաբերությունը մեր ազգի մեջ» (1, 267)։

Նալբանդյանը բարձր էր գնահատում Ղևոնդ Ալիշանի (որի հետ ծանոթացել էր Փարիզում 1859-ի գարնանը) ազգային քնարերգությունը։ Ավելի

---

[3] Շիլլերի այդ հիմնը, որ ներծծված է կրքոտ կոչով մարդկանց՝ միավորելու առ խընդություն, երջանկություն, սեր ունեցած ընդհանուր ձգտման մեջ, դրված էր Բեթհովենի նշանավոր իններորդ սիմֆոնիայի հիմքում, իսկ ավելի ուշ այդ հիմնի խոսքերով Զայկովսկին կանտատ գրեց։

[4] 1861 թ. Կալկաթայում եղած ժամանակ Նալբանդյանն անձամբ ծանոթացավ Թ. Ավետումյանի հետ, նամակագրություն ուներ նրա հետ։ «Ազդասերում» Ավետումյանը հրատարակեց «Արամայիս» վեպը, սրամիտ աֆորիզմներ, Լեսաժի «Ժիլ Բլազի արկածները» երգիծական վեպի թարգմանությունը։

ուշ, անդրադառնալով նրա հայտնի «Նվագք» («Հայրունի») շարքին, քննադատը գրում է. «Չափաբերական քերթվածոց մեջ արժանավոր վարդապետը ախոյան չունի. եթե մենք լռենք, Ավարայրի բլբուլը կխոսի» (3, 120)։

Ժողովրդայնության չափանիշներով էր Նալբանդյանը մոտենում նաև հայ թատրոնի և դրամատուրգիայի հարցերին։ «Հիշատակարանում» («Հյուսիսափայլ», 1859, № 1) զետեղված «Հայկական թեատրոն Մոսկվայի մեջ» ակնարկում Նալբանդյանն անդրադառնում է Մոսկվայի համալսարանի հայ ուսանողների երկու ներկայացումներին՝ Ս. Վանանդեցու պատմական ողբերգությանը և Ն. Ալադաթյանի «Վայ իմ կորած հիսուն ոսկի» կատակերգությանը։ Մերժելով պատմական ողբերգությունը, նա գրվատում է Ալադաթյանի կատակերգությունը, նշելով, որ հեղինակը «բավական կենդանություն տվեց հայկական բնավորություններին» (1, 392)։ Ժամանակակից թեմաներով, ազգային բնավորություններով, կենդանի ժողովրդական լեզվով գրված պիեսների մեջ Նալբանդյանը, Բելինսկու, Գոգոլի և Օստրովսկու հետևողությամբ, տեսնում էր հայկական նոր թատրոնի զարգացման հիմքը։

Թատերական արվեստի ռեալիստական ուղղության համար մղած պայքարում Նալբանդյանը հենվում էր նաև համաշխարհային դրամատուրգիայի և թատրոնի փորձի վրա և, ամենից առաջ, Շեքսպիրի։ Ի տարբերություն անգլիացի մեծ դրամատուրգի ստեղծագործության, այդ ժամանակ տիրապետող ռոմանտիկական մեկնաբանության, հայ քննադատը նրան ընկալում էր ռեալիստական պլանով՝ որպես մի գեղարվեստագետի, որը օբյեկտիվորեն է պատկերում իրականությունը և լուծում դարաշրջանի հրատապ պրոբլեմները։ Ի դեմս նրա Նալբանդյանը տեսնում էր նաև խորիմաստ մտածողի, բարձր էր գնահատում Շեքսպիրի հանճարեղ ստեղծագործությունների փիլիսոփայական բովանդակությունը։

1859-ին լինելով Անգլիայում և այցելելով հռչակավոր «Շեքսպիրյան վայրերը», Նալբանդյանը «Հիշատակարանի» ճամփորդական նոթերում գրում է. «Շեկսպիրը, անգլիական թատրոնի պարծանքը և բանաստեղծական մեծ կախարդը, վաղուց էր դրել իմ մեջ մի ցանկություն Տորը և Վինդզորը տեսանելու», որոնք թողել են «մեզ մի սարսափելի հիշատակ, յուր մեջ պատահած զարհուրելի գործերի, որոնց ամեն մինը յոթն հոգի է ստացել Շեկըսպիրի արարչագործ գրչի տակ» (1, 421—422)։ Փաստորեն այստեղ արտահայտված է Շեքսպիրի ստեղծագործության էությունը։ Նրան անվանելով «բանաստեղծական մեծ կախարդ», Նալբանդյանը ոչ միայն ի նկատի ուներ այն, որ Շեքսպիրը հանճարեղ պոետ է, այլև այն, որ նա բանաստեղծականորեն է ընկալում աշխարհը, Լեսսինգի խոսքերով ասած, «ավելի շատ պոեզիայի ոգով էր խորհում» (*Г. Э. Лессинг*, Гамбургская драматургия, М.-Л., 1935, с. 48)։

Լուսավորիչ-դեմոկրատ Մ. Նալբանդյանին Շեքսպիրը մոտ էր նաև որպես Վերածննդի դարաշրջանի վառ ներկայացուցիչ, դարաշրջան, որը, ըստ հայ քննադատի, «մեծակշիռ հեղափոխություն էր եվրոպական լուսավորականության պատմության մեջ» (2, 216)։ Անգլիացի դրամատուրգը նրան գրավում էր հումանիզմի և ազատության համամարդկային գաղափարներով։ Տարբեր առումներով Նալբանդյանն օգտագործում է «լինե՞լ, թե չլինել» նշանավոր մենախոսությունը։ «Հիշատակարանում» նա դիմում է դրան՝ բացատրելու բնության և հասարակության մեջ հակասությունների դիալեկտիկական պայքարի իմաստը (1, 358)։ «Երկրագործությունը որպես ուղիղ

ճանապարհ» աշխատության մեջ Համլետի մենախոսությունը ձեռք է բերում կոնկրետ քաղաքական հնչողություն, սրելով դարաշրջանի գլխավոր պրոբլեմներից մեկը՝ վերաբերմունքը դեպի «գյուղացիական ռեֆորմը» Ռուսաստանում։ «Այդ խնդիրը,—գրում է Նալբանդյանը,—մահու և կյանքի խնդիր է (2, 56)։

Զևակերպելով իր քաղաքական հավատամքը «Երկու տող» հրապարակախոսական երկում, Նալբանդյանը գրում է. «Շեկսպիրը, Համլետի բերանով, բանտ է անվանում երկիրը...»։ Եվ այդ արտահայտությունից անմիջապես հետո նա արտահայտում է երդման խոսքեր՝ «Մենք աղատակամ նվիրեցինք մեզ հասարակ ժողովրդի իրավունքը պաշտպանելու... Եվ այս նպատակին հասնելու համար չէ պիտո ընկրկինք ոչ բանտի և ոչ աքսորի առաջև, ոչ միայն բանիվ և գրչով այլ և ղենքով և արյունով, եթե մի օր արժանի լինինք ղենք առնուլ մեր ձեռքը և մինչև այժմ քարոզած ազատություն նվիրել և սրբել մեր արյունով» (3, 23, 24)։

«Համլետ» ողբերգությունը Նալբանդյանին հետաքրքրում էր իր փիլիսոփայական բովանդակության մեկ ուրիշ կողմով ևս՝ կյանքի և մահվան հավիտենական առեղծվածով։ 1863-ի փետրվարի 14-ին եղբորը գրած նամակում, դատողություններ անելով աշխարհի ունայնության մասին, նա ուղղակի վկայակոչում է շեքսպիրյան Համլետին, ի նկատի ունենալով նրա զրույցը Հորացիոյի հետ գերեզմանափորների հայտնի տեսարանում։ Նալբանդյանն այն օգտագործել է «Մեռելահարցուկ» վեպում, գերեզմանատան տեսարանում, ներդնելով նրա մեջ սոցիալ-քաղաքական որոշակի իմաստ։ «Արկածք նախահօրն» պոեմին որպես բնաբան Նալբանդյանը վերցրել է Շեքսպիրի «Հուլիոս Կեսար» ողբերգության հետևյալ տողերը (անգլերեն լեզվով). «...Եվ տարերքն իր մեջ որ բնությունը կարող էր կանգնել և ազդարարել ի լուր աշխարհի. «Այս մեկը մարդ էր» (Վ. Շեքսպիր, Երկեր, Երևան, 1964, էջ 299)։ Անտոնիոսի այս խոսքերը, որոնք վերաբերում են մեռած Բրուտոսին, արտահայտում են մարդու բարձր իդեալը։

Ընդունելով Շեքսպիրի համաշխարհային, համամարդկային նշանակությունը, Նալբանդյանը նրա նկատմամբ պատմական մոտեցում էր դրսևորում։ Նրա կարծիքով, յուրաքանչյուր դարաշրջան ծնում է իր հանճարը, որը, սակայն, չի սպառում մարդու ստեղծագործական հնարավորությունները։ «Կրիտիկա «Սոս և Վարդիթերի» հոդվածում նա գրում է. «Այսօր Միլտոնը և Շեկսպիրը, Հոմերոսը և Դանթեն ազատ չեն անկատարությունից... Պետք չէ մոռանալ, որ այս մարդիկը, որոնց անունը տվինք են ամենամեծ բանաստեղծքը, որ երբևիցէ ծնել են լուսնի տակ։ Բնությունը երբեք չէ իրագործում կատարելության գաղափարը մեկ անհատի մեջ, հետևաբար և նորա գործի մեջ... Կատարելության գաղափարը այնպիսի մեծ բան է, որ մեկ առանձին առնված հոգի, թող լինի նա ամենամեծը մահկանացուներից, այնուամենայնիվ բավական չէ տանել նորա մեծությունը. կատարելության բնակարանը է և բովանդակ մարդկության հոգին» (1, 169)։

Հայ հոգևոր զարգացման պրոցեսում Նալբանդյանը առանձնահատուկ նշանակություն էր հատկացնում նաև ազգային երգին։ Այդ առումով հետաքրքիր են նրա դատողությունները երաժշտության մասին «Մեռելահարցուկ» վեպի այն նույն գլխում, ուր խոսվում է գրականության ժողովրդայնության մասին «Վերք Հայաստանի» վեպի կապակցությամբ։ Նալբանդյանն օրգա-

նական կապ էր տեսնում լեզվի, բանաստեղծության և երաժշտության միջև, գրելով թե «ազգային երգ, կամ առհասարակ ազգային երաժշտություն ասած բան պատկանում է բանաստեղծության» (1, 278)։ Հայ ազգային երաժշտությունը, Նալբանդյանի կարծիքով, չի համապատասխանում ժամանակակից երաժշտական մշակույթին. եկեղեցական երգերը (շարականները) անհասանելի են ժողովրդին «լեզվի հնության պատճառով», իսկ առկա հոգևոր երաժշտությունը ենթարկված է օտար (մասնավորապես, բյուզանդական) ազդեցության։ Եվ ինչպես «Յաղագս հայկական մատենագրության ճառում» ասում էր թե. «Մենք գրականություն չունենք», նույնը կրկնում էր նաև երաժշտության վերաբերյալ, թե «Մենք ամենևին չունինք երաժշտություն»։ Առաջադրելով «կանոնավոր երաժշտություն» ստեղծելու անհրաժեշտությունը, Նալբանդյանն այս իմաստով ողջունում է Ռ. Պատկանյանի հրատարակած «Ազգային երգարան հայոցը» (1856), թե «գուցե այսուհետև հայերի ուրախությունը կամ տրտմությունը հայտնող երգերը լինին ազգի սրտի և հոգու բղխվածք...» (1, 273)։

Ազգային երաժշտության ստեղծման գործում Նալբանդյանը կարևոր նշանակություն էր տալիս «ազատական արվեստներ» ունենալու խնդրին (1, 275), ի նկատի առնելով այնպիսի երաժշտական ձևեր, ինչպես օպերան և սիմֆոնիան։ Նա հիացմունքով էր խոսում Բեթհովենի սիմֆոնիաների և Մոցարտի «Դոն-Ժուան» օպերայի մասին, ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Դ. Օբերի «Համր աղջիկը Պորտիչիից կամ Ֆեննելլա» հեղափոխական սյուժեով օպերայի մասին, «Ասկոնդի գերեվմանը» օպերայի հեղինակ, ռուս հայտնի կոմպոզիտոր Ա. Ն. Վերստովսկու մասին և այլն։ Նալբանդյանին առանձնապես հիացմունք է պատճառել Ջ. Վերդիի «Տրուբադուր» օպերան։ Ինչպես երևում է 1857 թ. ապրիլի 12-ին Դր. Սալտիկյանին գրված նամակից, Նալբանդյանը այդ օպերան լսել էր իտալական նշանավոր երգչուհի Անջելինա Բուզիոյի մասնակցությամբ, որը այդ տարիներին հյուրախաղերով հանդես էր գալիս Պետերբուրգում և Մոսկվայում։ Նալբանդյանը իր «Հիշատակարանում» հատուկ հոդված է նվիրում «Տրուբադուր» օպերային, նշելով, որ այն «Վերդի երաժշտի բոլոր երաժշտական գործերից պատվականն է» (1, 387)։ Նա նույնիսկ խորհուրդ է տալիս իր բարեկամ Հովհ. Սահրադյանին հայերեն թարգմանել «Տրուբադուրի» լիբրետտոն, որպեսզի հնարավոր լինի ներկայացնել այն հայկական բեմում[5]։

Նալբանդյանի թատերագիտական հայացքները ավելի ամբողջական ձևով ամփոփված են «Ազգային թատրոն Պոլսի մեջ» (1861) հոդվածում։ Թատրոնական բեմը անվանելով «ուսումնական ամբիոն», Նալբանդյանը գրում է. «Թատրոնի բեմն է այն աթոռը, ուր նստում է փիլիսոփայությունը... Թատրոնի բեմն է այն բարոյական ահեղ դատաստանը, ուր արդարությունը և հանցանքը, առանց աչառության, ստանում են յուրյանց արժանի հատուցումը... Նա չէ միայն ազնվացնում հասարակության գաղափարքը, այլև ցույց է տալիս առաքինության վսեմությունը, մոլության վատթարությունը, առաջինին խրախուսելով և երկրորդից զգուշացնելով...» (2, 308)։ Մատնանշելով հանդիսատեսի վրա թատրոնի զգացմունքային ներգործու-

---

[5] «Տրուբադուր» օպերայի թարգմանությունը լույս է տեսել 1864-ին։ Այս հրատարակության մեկ օրինակը Հովհ. Սահրադյանի ընծայագրով պահվում է Մ. Նալբանդյանի արխիվում։

թյան արտասովոր ուժը, նա ընդգծում է, որ բեմական ներկայացումը «մարմնավորելով բանը կենդանի, գործնական գաղափարներով և օրինակներով, ազատում է հասարակությունը այդ գաղափարը, երևակայությամբ միայն ըմբռնելու աշխատանքից»։ Դրա շնորհիվ «բեմը տիրում է մարդու բոլոր հոգեբանական կարողություններին»։ «Մարդկային բանականությունը,— ասում է Նալբանդյանը,—միայն այդ բեմին է տվել այն կախարդական զորությունը, որ մի ակնթարթում ցոլացնում է բոլոր հանդիսականների սրտի մեջ, ուրախություն, տրտմություն, զարմանք, զմայլանք, ցավ և կարեկցություն»։ Այս իմաստով էլ Նալբանդյանը թատրոնի մեջ մեծ դեր էր հատկացնում խոսքի արվեստին։ Նա թատրոնը դիտում է որպես «մի նոր տեսակ դպրոց», «որը ուսուցանում է գեղեցիկ հայախոսություն, նա մշակում է լեզուն և աննկատելի կերպով ներս է բերում ազգի մեջ ընտիր ոճեր և ազգու դարձվածներ» (2, 308)։

Նալբանդյանը կտրուկ հանդես էր գալիս ընդդեմ նրանց, ովքեր թերագնահատում են թատրոնի կոչումը հասարակական կյանքում, համարելով այն զվարճավայր։ Այդ կապակցությամբ նա կարևոր նշանակություն է տալիս թատրոնի խաղացանկին։ Խոսելով երիտասարդ հայկական թատրոնում բեմադրված ֆրանսիական մելոդրամայի մասին, քննադատը նկատում էր. «Ոչ ամենայն թատրերգ, որ կարող է երևիլ որևիցե եվրոպական քաղաքներում, հարմար է հայկական բեմին, ոչ ամենայն եվրոպական դարձված հում թարգմանելով կարող է հայանալ... Վերջին աստիճանի քնքուշ է թատրերգության ընտրությունը...» (2, 310)։ Եվ նա կրկին առաջ էր քաշում ազգային թատրոնի ոգին կազմող ինքնատիպ դրամատուրգիայի ստեղծման խնդիրը։

4

XIX դարի 50—60-ական թվականները նոր շրջափուլ էին հայ գրականության պատմության մեջ, և, Չերնիշևսկու խոսքերով ասած, քննադատներին էր մնում որոշել՝ ի՞նչ է արդեն արել գրականությունը և դեռևս ի՞նչ պետք է «սպասել նրանից, ապագայի ի՞նչ երաշխիքներ է ներկայացնում նա և դեռևս ի՞նչ է պակասում նրան» (*И. Г. Чернышевский*, ПСС, т. 3, 14, 1939, с. 10)։ Այս դիրքերից էլ Նալբանդյանը հետազոտում էր XIX դարի կեսերի հայ գրականության հիմնական պրոբլեմները Պ. Պռոշյանի «Սոս և Վարդիթեր» վեպի վերլուծությանը նվիրված ծավալուն աշխատության մեջ։

Մ. Նալբանդյանի «Կրիտիկա «Սոս և Վարդիթերի» (1864) հոդվածը շատ է հեռանում սովորական դրախոսականի շրջանակներից և կրում է ընդհանրացնող, տեսական աշխատության բնույթ։ Իր հոդվածը Նալբանդյանը սկսում էր հայ գրականության մեջ վեպի ստեղծման փաստի հաստատմամբ. «Մենք պարտականություն ունինք հրատարակել, թե պ. Աբովյանցի «Վերք Հայաստանին» և «Սոս և Վարդիթերը» հիմք դրին արդյան վիպասանության»։ Ընդ որում հեղինակը վերապահում էր, որ իր հետազոտության առարկա նա ընտրել է, ըստ նրա տերմինաբանության, «արձակ բանաստեղծությունը», չշոշափելով «ոտանավորք», թեև այստեղ էլ կան այնպիսի ականավոր վարպետներ, ինչպես Ղևոնդ Ալիշանը (3, 120)։

Նալբանդյանի դիմելը հայկական գեղարվեստական արձակի հետազոտությանը օրինաչափ էր։ Քննադատը հասկանում էր, որ արձակը խոսքի

արվեստում առաջատար ձև է և ամենից առաջ նրանով են դատում այս կամ այն ազգային գրականության հասունության մասին։ «Երկու խոսք, թե ինչպես է մեր հայացքը մի օրագրի պաշտոնակատարության մասին» հոդվածում նա գրում է. «Այս օրվա օրս Եվրոպայի մեջ գրեթե թագավորյալ մատենագրությունը վիպագրությունն է. ինչ օրագիր կամ ինչ թերթ ասես, որ առանց վեպի օր անցնի, թողում ենք այն բազմահատոր վիպասանությունքը զանազան հեղինակների և զանազան ազգերի» (2, 403)[6]։

Դարաշրջանի այդ բնորոշ գիծը, մասնավորապես ռուսական գրականության մեջ, մատնանշում էր դեռևս Բելինսկին «Ռուսական վիպակի և պ. Գոգոլի վիպակների մասին» հոդվածում. «...Այժմ մեր ամբողջ գրականությունը վերածվել է վեպ ու վիպակի...»։ Դրա պատճառը նա տեսնում էր «ժամանակի հոգու մեջ, համընդհանուր և, կարելի է ասել, համաշխարհային ուղղության մեջ» (1, 261)։

Այդ համաշխարհային ուղղությունը ներթափանցում էր նաև հայ գրականության մեջ։ Ըստ որում ժանրի ձևավորումը Նալբանդյանի ուշադրությանն էր արժանանում ամենից առաջ իրականության ռեալիստական գեղարվեստական իմացության տեսակետից։ Պատահական չէ, որ նա հատկապես առանձնացնում է երեք վեպ՝ «Սոս և Վարդիթեր», «Տեր Սարգիս» և «Ադապի», որոնք պատկանում էին ռեալիստական ուղղությանը։ «Պ. Պռոշյանի քանքարը,—գրում է Նալբանդյանը,—ավելի զորություն և ավելի ուժ ունի ընդհանուրի կյանքի և բնականի ստորագրելում...» (3, 124)։ Խոսելով «Ադապիի» մասին, Նալբանդյանը նշում է, որ այն «արվեստի կողմից կարող է դիմանալ խիստ քննության», իսկ «բնականության կողմից և հոգեբանական հարազատության մասին շատ բարձր է Եվրոպական ամենավուր վիպասանություններից»։

Բնութագրելով այդ երկերը, Նալբանդյանը մատնանշում էր նրանց քննադատական պաթոսը։ «Ադապին» նա դիտում էր որպես սատիրա պապական գործակալ Ֆասիդյանի դեմ, որի մոլեռանդությանը «կարող էր նախանձել և ինքը՝ Լոյոլան»։ «Սոս և Վարդիթեր» վեպում, ընդգծում է քննադատը, Պռոշյանը բացահայտում է «ազգի... բարոյական խոցերը, որ ծածկված մնալով ոչ միայն կարող են փթիլ, այլև իրենց վարակիչ որակությամբ շատ կորստաբեր լինել։ Սոքա ընդհանուր մարդկության խոցեր են և ոչ լոկ մեր ազգի»։ Հայ գրականության մեջ մերկացուցիչ այս ուղղության տեսակետից էլ Նալբանդյանը հատկապես առանձնացնում է Գաբրիել Տեր-Հովհաննիսյանի «Տեր Սարգիս» վեպը. «Մեր կարծիքով այդ գործին ավելի պատշաճ էր «Քաղցկեղ Հայաստանի» անուն ունենալ, քան թե կապվիլ մի պարեգոտավորի անունի հետ... Եթե երբ և լինի այդ կիսատ մնացած գործը ավարտվի, միևնույն հոգով և հմտությամբ շարունակվելով, այն ժամանակ մեր նոր դպրության մեջ այդ գործն այն տեղը կունենա, ինչ տեղ ռուս դպրության մեջ ստացել է «Մեռած անձինք»։ Թող կանխիկ ընդունի մեր սրտանց շնորհակալությունը հայկական Գոգոլը, որին մաղթում ենք մի փայլուն գալոցք» (3, 120)։

---

6. Նալբանդյանի հետ գրեթե միաժամանակ Պիսարևը «Ռեալիստներ» (1864) հոդվածում մատնանշում էր գրականության մեջ «վիպակի վճռական դերակշռությունը» կամ ինչպես նա էր ասում՝ «քաղաքացիական էպոսի» (*Д. И. Писарев*. Избр. произв., стр. 335—336)։

Համեմատելով «Տեր Սարգիս» վեպը Գոգոլի «Մեռած հոգիների» հետ, Նալբանդյանը դրանով իսկ ընդգծում էր այն կարևոր միտքը, որ հայկական ռեալիզմը պետք է ընթանա «գոգոլյան ուղղությամբ»։

Ռեալիզմի Նալբանդյանական կոնցեպցիան հենվում էր տեսական մտքի փորձի վրա։ Բնութագրելով Պ. Պռոշյանի «Սոս և Վարդիթերը», նա կիրառում էր «բնական» և «կենդանի», «հարազատ» և «ուղիղ» հասկացությունները, որոնք համանշանակ էին «ռեալություն («բնականություն») ըմբռնմանը և յուրահատուկ էին ռուսական «նատուրալ դպրոցի» տերմինաբանությանը[7]։ Այդպիսով, Նալբանդյանի կարծիքով, բնականությունը և ճշմարտացիությունը ռեալիզմի երկու հիմնական հատկանիշներն են։ Բայց ռեալիստ-գրողը չի սահմանափակվում միայն իրականության ճշմարտացի վերարտադրմամբ։ Ընդունելով գրականության դերը ժողովրդի ինքնագիտակցության ձևավորման և զարգացման գործում, Նալբանդյանը գրողի պարտքը տեսնում էր նրանում, որպեսզի մասսաներին հաղորդակից դարձնի դարաշրջանի առաջադիմական գաղափարներին «բանալ ազգի աչքը և ավելի հավատ դնել նորա մեջ իր վերա, իր մարդկային արժանավորության և իր գործունեության վերա» (3, 182)։

Նալբանդյանը խորապես ըմբռնում էր դարաշրջանի ոգին։ «Հեգելը և նորա ժամանակը» (1863) հոդվածում նա հայտարարում է, որ «այժմ կրիտիկի ժամանակ է», այս հասկացության մեջ դնելով լայն իմաստ, այսինքն, Չերնիշևսկու խոսքերով ասած, «ընդհանրապես դատողություն կյանքի երևույթների մասին», ներթափանցված «ուսումնասիրված երևույթների բանականության և ազնիվ զգացմունքի նորմաներին համապատասխանելու կամ չհամապատասխանելու գիտակցությամբ» (3, 18)։ Իրականության նկատմամբ նման վերաբերմունքը Նալբանդյանը բնորոշում է որպես «սկեպտիկյան ուղղություն», որը համանշանակ էր «քննադատական ուղղությանը»։ «Այս անողոքելի դարում,—ասում է նա,—որի թագավորը չէ մեր որպեսի և իցե քնաբեր նանիկ, այլ այն արդասավոր սկեպտիցիզմը, որ վերցնում է մարդկային մտքի ամլության նախատինքը» (3, 328)։

Այս ընդհանուր էսթետիկական չափանիշների դիրքերից էլ Նալբանդյանը մոտենում էր իր ժամանակակից հայ գրականության գնահատությանը, որի մեջ նա նշմարել էր նոր «սկեպտիկյան (քննադատական) ուղղության» ծիլերը։ «Սոս և Վարդիթեր» վեպի հերոսներից մեկին՝ Արշամին, համարելով «նոր սերունդի սկեպտիկյան ուղղության» ներկայացուցիչներից մեկը, Նալբանդյանը ափսոսանքով է նշում, որ Պռոշյանի վեպում «շատ քիչ հանդես ունի... այն ուղղությունը, որ երևում է Արշամում, թեև այս չափացն էլ տեսնում ենք կենարար սկեպտիցիզմի արած ազդեցությունը» (3, 177)։

Նալբանդյանի էսթետիկայում ռեալիզմը համանշանակ է ժողովրդայնությանը։ Եթե կյանքի պատկերումը ճշմարտացի է, ապա այն նաև ժողովրդական է։ Նշանակում է, ժողովրդայնության չափանիշը ճշմարտացիությունն է։ «Սոս և Վարդիթեր» վեպը ժողովրդային է, որքանով որ հեղինակի պատկերումները «ուղիղ, կենդանի և հարազատ են», իսկ «բնավորությունքը ապշելի հարազատություն ունին» (3, 124)։

---

[7] Բելինսկին ասում էր, որ նոր դպրոցը «նատուրալ» անվանվել էր ի տարբերություն անբնական և հռետորական դպրոցի, որին ակամա պատկանում է բոլոր հետամնացը, դուրս գրվածը, հնացածը (1, 177)։

Ճշմարտացիության այս թելադրանքով է, որ Պուշկինը նշմարել է սոցիալական վերահաս հեղաբեկումների հանդեպ գյուղացիության հոգեբանության մեջ ձևավորվող բողոքի և ընդվզման տրամադրությունները։ «Տրխրություն է գալիս մեր վրա,—գրում է Նալբանդյանը,—երբ հիշում ենք, թե հարստահարված երկրագործը կամ շինականը բռնադատված է լուռ մնալ հարստահարողների ընդդեմ և միայն գիշերով, ծածուկ, խորհրդական առանձնության մեջ բողոքել, երբ ոչ ոք չէր լսում նորա բողոքը...» (3, 175)։

Պուշկինի վեպի գաղափարական վերլուծությունը Նալբանդյանը տալիս էր սերտորեն կապակցված նրա գեղարվեստական առանձնահատկությունների վերլուծության հետ, դրանով իսկ բացահայտելով ռեալիզմի էսթետիկական սկզբունքները։ Նա գտնում էր, որ իսկական ռեալիստական երկում պետք է միաձուլվեն բնականությունը և գեղարվեստականությունը, երկի գաղափարը պետք է հանդերձավորվի կատարյալ գեղարվեստական ձևով։

Դեռևս «Մեռելահարցուկ» վեպի մեկնաբանություններում Նալբանդյանը կանգ է առնում արվեստի, որպես պատկերավոր մտածողության առանձնահատկության գեղարվեստական և գիտական ճշմարտության հարաբերակցության վրա։ Տեսական այդ դրույթին քննադատն անդրադառնում է նաև «Կրիտիկա «Սոս և Վարդիթերի» հոդվածում։ Հայտնի է, որ այդ էսթետիկական պրոբլեմի ակունքները հասնում են մինչև Արիստոտելը։ Սակայն Նալբանդյանը չէր սահմանափակվում միայն Արիստոտելի դատողություններով, այլ Լեսինգի, Բելինսկու և Չերնիշևսկու հետևողությամբ զարգացնում էր մարդու հոգևոր գործունեության մյուս ձևերի թվում արվեստի գրաված տեղի մասին ուսմունքը։

Ամենից առաջ Նալբանդյանը բացահայտում է գիտության և արվեստի ներքին կապը ճանաչողության օբյեկտի հարցում, դրա տակ հասկանալով ռեալ իրականությունը։ Դրանից ելնելով նա ասում էր, որ անփորձ աչքին կարող է թվալ, «թե պատմությունը մի հիշատակարան է ստուգապես կատարված իրողությունների, կամ այդ գործերի մեջ գտանված մարդերի, իսկ բանաստեղծությունը դուրս է գալիս իրական ճշմարտությունից», բայց «խոր քննելով խնդիրը, կը տեսանենք, որ բանաստեղծությունը ևս նույնպես ճշգրիտ հիշատակարան է, ինչպես պատմությունը»։ Տարբերությունը պատմության և արվեստի միջև առարկայի և բովանդակության մեջ է. ռեալ իրականությունը և նրա իդեալական պատկերումը արվեստի մեջ՝ միևնույն բանը չեն և էական տարբերություն կա տրամաբանական և պատկերավոր-զգայական ճանաչողության միջև։ «Այո՛,—ասում է քննադատը,—պատմության ասպարեզը է մի միմիայն իրական աշխարհը, բայց բանաստեղծությունը չէ կարող դորանով բավականանալ։ Նա բարձրանում է իրականից դեպի մի այլ անչափելի տարածությամբ լայն աշխարհ—մի աննյութ կամ հոգեկան աշխարհ» (1, 278, 279)։

Հաստատելով արվեստի հետ գիտության ունեցած նույնականությունը հետազոտման օբյեկտում, Նալբանդյանը միաժամանակ մատնանշում էր այն, որ նրանք վերցնում են իրականության տարբեր կողմերը և դրանով իսկ լրացնում են միմյանց՝ դարաշրջանի իմաստը հասկանալու հարցում։ «Բանաստեղծությունը,—գրում է նա «Մեռելահարցուկ» վեպում,—կատարելագործում է մեր հասկացողությունը ազգի հոգու կամ հոգեղեն կյանքի մասին, որ պակաս էր թողել պատմությունը» (1, 279)։ «Ազգերի սեփական դպրության մեջ,—գրում է Նալբանդյանը,—այսինքն նոցա բանաստեղծական

գործերի մեջ երևում է նորա հոգին, նոցա վարք ու բարքը և այլ այնպիսի բարակ ու քնքույշ բաներ, որի համար պատմությունը տկար է և կարոտ բանաստեղծական օգնության» (3, 119)։ Այստեղ Նալբանդյանը էական դեր է հատկացնում արվեստագետի ստեղծագործական երևակայությանը, կամ, ըստ իր տերմինաբանության, «վերացականությանը», «ծայրացեալ ազատությանը», որի օգնությամբ արվեստագետը պատկերում է կյանքի «բարակ և քնքույշ» կողմերը, որոնց կարող է շրջանցել ավելի ընդհանուր օրինաչափությունների բացահայտմանը հետամուտ պատմաբանը։ Նա գտնում է, որ եթե «պատմությունը ավանդում է մեզ ամբողջ կարգ իրողությունների, որ կատարվեցան որպես հետևանք ազգերի կյանքի պահանջողության, որպես հետևանք այդ ազգերի կերպարանագործության քաղաքական հանդիսում», եթե «պատմությունը քննում է այդ անցքերի բնական և լոգիկական պատճառները, առանց տեղ տալու յուր էջերի վերացականության», ապա «բանաստեղծությունը օգուտ է քաղում մի ծայրացեալ ազատությունից և ստիպված չէ ենթարկվիլ տեղագրական, ժամանակագրական կամ իրողությունների կատարելու համար հարկավոր եղած մեքենականության կանոններին», «նա մարմնավորում է, տեսանելի և շոշափելի կացուցանում է մեզ ազգի հոգեկան կյանքի այն երևույթը, որ առանց մարմին ստանալու մնացին ազգի հասկացողության մեջ որպես լոկ գաղափար, բայց որպես մի անհերքելի և որոշյալ դրոշմ ազգի բնավորության վերա» (1, 278—279)։

Այսպիսով, շնորհիվ արվեստի այդ առանձնահատկության, արվեստագետը մի տեսակ «վերակերտում» է իրականությունը։ Այս իմաստով Նալբանդյանը տարբերությունը պատմության և արվեստի միջև համարում էր «արտաքին բան»։ Սակայն երևակայությունը բացարձակ իրավունք չէ և Նալբանդյանը բացառում էր այն երևակայությունը, որը չի հենվում կյանքի ճշմարտության վրա։ «Խնդիրը նրանում չէ,—նկատում է Նալբանդյանը,—կատարվե՞լ են այդ իրողությունքը, կամ, եթե չեն ևս կատարված, ապա, կարող էին կատարվիլ թե ոչ, համաձայն էին այդ կամայական և հնարաստեղծյալ հանգամանքները... ազգի հասկացողությանը, և այդ ֆանտաստիկական գաղափարների սերմը խոր դրա՞ծ էր ազգի ուղեղի և արյունի մեջ, ահա խնդիրը» (1, 280)։

Այսպիսով, «Կրիտիկա «Սոս և Վարդիթերի» հոդվածում Նալբանդյանը, հենվելով համաշխարհային և հատկապես ռուսական էսթետիկական մտքի և քննադատության հարուստ փորձի վրա, առաջադրում է գրականության պատմության ու տեսության մի շարք սկզբունքային հարցեր, հարստացնելով հայ քննադատությունը արվեստի առանձնահատկության, գեղարվեստական երկի բովանդակության ու ձևի վերաբերյալ նոր հասկացություններով ու տերմիններով։

Նալբանդյան-քննադատին զբաղեցրել են նաև գեղարվեստական թարգմանության հարցերը։ Այս տեսակետից ուշագրավ են Դ. Դեֆոյի «Ռոբինզոն Կրուզո» վեպի, Ա. Լամարտինի բանաստեղծությունների և այլ հայերեն թարգմանությունների վերաբերյալ նրա գրախոսությունները, ինչպես նաև «Երկու խոսք թե ինչպես է մեր հայացքը մի օրագրի պաշտոնականության մասին», ուր արծարծվում են թարգմանության տեսության հարցերը։

Առարկելով նրանց, ովքեր կշտամբում էին «Հյուսիսափայլը» այն բանի համար, որ նրանում թարգմանական գրականություն է տպագրվում, որն իբրև թե ոչ մի առնչություն չունի հայկական մշակույթի հետ, Նալբանդյա-

նը հանդես էր գալիս այդ «նեղսիրտ ազգային հասկացողության» դեմ, ապացուցելով թարգմանությունների վիթխարի կարևորությունը ազգային մշակույթների փոխադարձ հարստացման, ժողովուրդների հոգևոր մերձեցման գործում։ «Մենք հավատացած ենք,—ընդգծում է նա,—որ ընտիր մի գրվածք, ազատ հայեցվածներով, ընտիր ճաշակով, գեղեցիկ բարոյականությամբ, ինչ լեզվից և թարգմանված լինի, այնուամենայնիվ մեծ և մեծ խորհուրդ ունի նորոգելու և կենդանացնելու թե ճաշակը, թե քաղաքային կամ ընկերական հարակցությունքը»։ Դրա համար էլ հարցն այն չէ՝ թարգմանել կամ չթարգմանել, այլ թե ի՞նչ թարգմանել։ «...Մեր կարծիքը և սրտի հաստատ վկայությունը,—ասում է քննադատը,—այսպես է, թե մի օրագիր երևվելով մեր ազգի մեջ, պարտական է ոչ թե ձախ ու ծուռ թարգմանություն, դարերով հետ մնացած գաղափարք և խավար ֆանատիկոսություն տալ նորան, այլ... գնալ ժամանակի հետ, փարատել կույր և մարդկանց ֆանատիկոսության խավարը և դորա տեղ բարոզել սեր, խղճի ազատություն, մարդկային բանական արժանավորություն» (2, 402—403)։

Ահա թե ինչու Նալբանդյանը քննադատում է Խ. Գալֆայանին ոչ այնքան այն բանի համար, որ նա Լամարտինի բանաստեղծությունները գրաբար էր թարգմանել, որքան սխալ ընտրության համար՝ ընթերցողին ներկայացնելով մի գիրք, որը «առաջին հարկավոր բաներ չեն մեր ազգի համար»։ Հակառակ դրան նա գրվատում է Դ. Դեֆոյի «Ռոբինզոն Կրուզոյի» թարգմանությունը, ընդգծելով այդ վեպի նշանակությունը բարոյական դաստիարակության գործում և թարգմանությունը գնահատում որպես «ազգային ժառանգություն» (1, 232)։ Այդպիսով, թարգմանությունները, քննադատի կարծիքով, նպաստում են ազգային գրականությունների փոխգործությանը ընդհանուր համաշխարհային գրական պրոցեսում։

5

Նալբանդյանի էսթետիկայում առանձնահատուկ արժեք է ներկայացնում գեղեցիկի տեսությունը։ Պրոբլեմի մշակման անհրաժեշտությունը կապվում է գրապայքարի հետ, ուր որ հնության ջատագովները հին լեզվի «գեղեցկությունը», մշակվածությունը և կատարելությունը հակադրում էին նորի «կոպտությանը», նվազ մշակված լինելուն։ Սակայն Նալբանդյանը պրոբլեմին տվել է ընդհանուր էսթետիկական բովանդակություն, ներառնելով նրա ինչպես փիլիսոփայական, նույնպես և գրական-գեղարվեստական իմացաբանության ըմբռնումները։

«Աշխարհաբարի քերականության» «Ներածությունում» Նալբանդյանը համոզիչ կերպով ապացուցում է հին լեզվի «գեղեցկության» և նորի «կոպտության» կողմնակիցների դիրքերի անհիմն լինելը։ «...Գեղեցկություն խոսքը,—գրում է նա,—լոկ անզոր խոսք է, եթե գործ է դրվում հին լեզվի իրավունքը ջատագովելու համար», քանի որ լեզուն այլ ֆունկցիաներ ունի, քան արվեստը։ Լեզուն ծառայում է մարդուն նրա ամբողջ կյանքի ընթացքում, նա սպասարկում է մարդուն նրա բազմակողմանի գործունեության բոլոր ոլորտներում։ Դրա համար էլ չի կարելի մեքենայորեն էսթետիկայի կատեգորիաները փոխադրել լեզվի վրա, առավել ևս մեկնաբանել գեղեցիկը, որպես ինչ-որ բացարձակ, անփոփոխ մի բան։ «Հայտնի է,—եզրակացնում է քննադատը,—թե հին լեզվի գեղեցկության իրավունքը գեղեցկության և այս կատեգորիայով չէ կարող հաղթել նոր լեզվի իրավունքը» (3, 324—325)։

Իդեալիստական հայացքների դեմ բանակռվում Նալբանդյանը շարադրում է գեղեցիկի իր ըմբռնումը. «Գեղեցկությունը իրավունք չէ։ Աշխարհիս երեսին ոչ դրական գեղեցիկ կա, և ոչ դրական գեղեցկություն. ամեն բան կախված է այն կետից, ինչ կետից նայում ես առարկայի վրա։ Ամեն բան կախված է չափից... Գեղեցկության մոտավոր սահմանը, բնության մոտ լինելը կամ բնության նմանվելն է ասացին, այստեղ բնությունը ուրեմն ստացավ... չափի պաշտոնը» (3, 324)։ Ըստ Նալբանդյանի, գեղեցիկը օբյեկտիվորեն գոյություն ունի բնության մեջ, կյանքում։ Բնությունը այսպիսով հանդես է գալիս որպես չափանիշ գեղեցիկի, գեղեցիկ է այն, ինչը օբյեկտիվորեն արտացոլում է գեղեցիկը բնության մեջ։

Պետք է նշել, որ ժամանակակից գիտությունը վերանայում է այն անվերապահ պատկերացումը, որ գոյություն ունի «գեղեցիկը կյանքն է» բանաձևի գնահատության հարցում։ Գ. Սոլովյովը նկատում է, որ եթե Հեգելը «բացարձակացնում էր գաղափարը, ոգին», ապա Չերնիշևսկին, ըստ էության, «բացարձակացնում էր կյանքը», դարձնելով «Գեղեցկի (կյանքի լրիվության) չափանիշ իր դեմոկրատական և սոցիալիստական իդեալը։ Այստեղից էլ Չերնիշևսկու գեղեցիկի սահմանման երկակիությունը։ Օբյեկտիվորեն հնչող «գեղեցիկը կյանքն է» բանաձևի վերացականությունը պահանջում էր սուբյեկտիվորեն հնչող լրացում. «գեղեցիկ է այն էակը, հանձին որի տեսնում ենք այնպիսի կյանք, որպիսին այն պետք է լինի ըստ մեր ըմբռնումների, գեղեցիկ է այն առարկան, որը դրսևորում է կյանքը կամ մեզ հիշեցնում է կյանքի մասին» (*Г. Соловьев,* Эстетические воззрения Чернишевского и Добролюбова, М., 1974, с. 85—86)։

Չերնիշևսկու համեմատությամբ, Նալբանդյանի բանաձևը լեզվական մի փոքր այլ արտահայտություն ունի, բայց էությունը նույնն է և համանշանակ է գեղեցիկի չափանիշի և էսթետիկական իդեալի հասկացությանը։

Իր էսթետիկայում Նալբանդյանը ելնում էր ճանաչողության էության մատերիալիստական պատկերացումից։ «Կրիտիկա «Սոս և Վարդիթերի» հոդվածում նա գրում է. «Մարդը ոչ միայն ֆիզիկապես, այլև բարոյապես ենթակա է ազդեցության. բնության սրտի զարկը ցոլանում է անմիջապես մարդու սրտում։ Մարդը իր գաղափարքը առնում է բնությունից։ Ինչ չափով ճանաչել և ուսել է նա բնությունը, համեմատ այդ չափին կլինի նորա գաղափարների և հասկացողության աղնվությունը։ Ահա մի օրենք, որ բնավ բացառություն չունի։ Սարդի ոստայնից բարակ մետաֆիզիկական համակարգությանց բովանդակ գաղափարքը կան բնության մեջ...» (3, 145—146)։

Մ. Նալբանդյանը մոտ էր կանգնած օբյեկտիվ իրականության դիալեկտիկական բարդ ճանաչողության բացահայտմանը։ «...Միտքը և նոցա ձևը,—ասում է նա,—կերպարանագործվում են մարդու մեջ բնության ազդեցությամբ կամ անմիջապես, կամ կյանքի միջնորդությամբ, որ առաջանում է բնական պայմանների վերա։ Ինչպես բնությունն է, ինչպես մարդու շրջապատող աշխարհն է, այնպես կը լինի և մարդու կյանքը և ինչպես կյանքը, նորան համեմատ կը լինի միտքը» (3, 324)։

Գեղեցկի վերաբերյալ Նալբանդյանի բանաձևում «բնություն» բառի տակ նույնպես ենթադրվում է ողջ օբյեկտիվ աշխարհը, ներառյալ մարդուն։ «Երկրագործությունը որպես ուղիղ ճանապարհ» աշխատության մեջ այդ մասին ուղղակի ասված է. «Մարդը, որպես անդամ բնության, և մարդկային

կյանքը, որպես երևույթ բնության» (3, 96)։ Մարդկային կյանքն էլ հանդիսանում է արվեստի գլխավոր առարկան։ «Կրիտիկա «Սոս և Վարդիթերի» հոդվածում Նալբանդյանը ընդգծում է. «Ամեն բանից առաջ քննելիքը է ազգի կյանքը. որովհետև այդ կյանքն է բանաստեղծի հիմքը, որի վրա կառուցանում է նա իր շինվածքը» (3, 170)։ Դիտելով Պ. Պռոշյանի վեպը որպես «լոկ և պարզ նկարագիր բնության», այսինքն օբյեկտիվ իրականության, քննադատը ընդգծում է վեպում «ընկերության կյանքի, հոգեբանական ունակությունքի, բարոյական և ընկերական հասկացողությունքի» պատկերումը, այսինքն մարդու հասարակական և ներքին կյանքի ողջ բազմազանությունը։

Քերականության «Ներածությունում» Նալբանդյանը ներքնապես մի տեսակ բանավիճում է Ս. Նազարյանի էսթետիկայի առանձին կողմերի հետ, չնայած որոշ ընդհանուր հարցերում նրանց հայացքների նմանության առկայությանը, մասնավորապես արվեստի էության հարցերում։ Ֆ. Շիլլերի «Մեսինական հարսը» ողբերգության իր թարգմանության առաջաբանում Նազարյանը ասում էր, որ «բնության մեջ կարելի է գտանել ճշմարտությունը և ամենավերջին գեղեցկությունը» («Հյուսիսափայլ», 1861, № 1, էջ 9—10)։ Սակայն, ինչպես արդարացի նկատում է Ս. Սարինյանը (Ս. Սարինյան, Հայկական ռոմանտիզմ, Երևան, 1966, էջ 266, 268), այդ ճիշտ դրույթը, ինչպես նաև արվեստի մեջ իրականության «հայելիական» արտացոլման մասին դրույթը, Նազարյանին չհանգեցրին (ի տարբերություն Նալբանդյանի) ռեալիզմին և նա մնաց կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի արանքում։

Նազարյանը անհետևողականություն էր դրսևորում նաև աշխարհաբարի զարգացման հարցում, այսպես ասած, լեզվի էսթետիկայում։ Ջերմորեն պաշտպանելով հայ նոր գրական լեզուն և կոչ անելով օգտվել «հին լեզվի ճոխ գանձարանից» (Ս. Նազարյան, Երկեր, հ. 2, Թիֆլիս, 1913, էջ 36), կտրում էր լեզուն մտածողությունից, ձևը՝ բովանդակությունից, որոնք պատմականորեն զարգանում և փոփոխվում են (տե՛ս Ռ. Կարապետյան, Ստեփանոս Նազարյան..., Երևան, 1976, էջ 20—22)։ «Գանձարան» հասկացության մեջ նա ներդնում էր վերացական, անփոփոխ «ազգային հոգին»։ Ձգտելով պահպանել նրա «մաքրությունը» և ազգային մտածողության «մաքրությունը», Նազարյանը 1862 թ. անցկացրեց լեզվի «ռեֆորմ» իր «Հյուսիսափայլ» ամսագրի համար, արհեստականորեն ժողովրդական լեզվի ձևերը ենթարկելով հին լեզվի ձևերին։

Ինքնըստինքյան հասկանալի է, որ Մ. Նալբանդյանը չէր կարող անուշադրության թողնել «Հյուսիսափայլի» խմբագրի նահանջը։ «Երկու խոսք, թե ինչպես է մեր հայացքը մի օրագրի պաշտոնակատարության մասին» հոդվածում նա սուր քննադատության էր ենթարկում Նազարյանի «լեզվական նորամուծությունները», որոնք խոչընդոտում էին լեզվի և գրականության զարգացման բնականոն ընթացքը։

Ընդունելով գեղեցկի օբյեկտիվ բնույթը, Նալբանդյանը մերժում էր գեղեցիկը հասկանալու և ընկալելու սուբյեկտիվ-ռելյատիվիստական մոտեցումը, երբ գեղեցկությունը դիտվում է ոչ թե իբրև առարկայի հատկություն, այլ որպես անձնական տպավորություն, երբ իբրև գեղեցկի չափանիշ հանդես է գալիս ոչ թե իրականությունն ինքը, այլ ճաշակը, որը տարբեր մարդկանց մոտ կարող է տարբեր լինել։ «Անշուշտ,—ընդգծում է Նալբանդյանը,— այն գեղեցկությունը, որի մասին մենք խոսեցանք, այսինքն հարաբերաբար

դրական գեղեցկության տեղ առնվածը, այլ է մի ուրիշ գեղեցկությունից, որ ամենևին բան չունի բնության հետ, այլ կախվում է միայն ճաշակից, սովորությունից և հասկացողությունից. ուստի ամեն օր դրոփոխության է ենթարկվում» (3, 324)։

Գեղեցկի պրոբլեմը Նալբանդյանը կապում էր արվեստի գլխավոր ֆունկցիաներից մեկի՝ էսթետիկական հաճույքի, էսթետիկական պահանջների բավարարության հետ։ «Գեղեցիկ պատկերի, գեղեցիկ արձանի վրա նայելով,—գրում է նա,—կշտանում է մեր հոգու գեղասիրության քաղցը...»։ «Տեսեք, մինչև անգամ Միքել Անջելոյի ձեռագործք, ինչպես գեղեցիկ են, ինչպես կատարյալ. որքան ներդաշնակություն կա, ո՛րքան շնորհք, ի՛նչ ճարտարություն...» (3, 325, 327)։

Իր մի շարք աշխատություններում Նալբանդյանն ընդգծում էր էսթետիկական ընկալման հասարակական և նյութական պայմանավորվածությունը։ «Կրիտիկա «Սոս և Վարդիթերի» հոդվածում նա նշում է, որ խեղճ հայը և խեղճ թուրքը հավասար չափով են հաճույք ղղում, ունկնդրելով «վրհատ և աղիողորմ տաղերը, բայց նրանք երկուսն էլ անտարբեր են Բեթհովենի սիմֆոնիայի նկատմամբ, նրանց երկուսի համար էլ Մոցարտի «Դոնժուանը» է «ձայն բարբառոյ յանապատի»։ Քիրականության «Ներածությունում» Նալբանդյանն արդեն ուղղակի է հոգևոր պահանջները կախման մեջ դնում մարդկանց կյանքի նյութական պայմաններից. «...Ամեն բանից առաջ եթե մենք պետքի քաղցը չկշտացնենք, մեր գոյության հավասարակշիռը կը թեքվի և այնուհետև ոչ Ռաֆայելի Մադոննան կարող է փրկել մեր անձը և ոչ Բելվեդերյան Ափրոդիտեն... Պարզ է թե պետքը նախընտիր է քան թե գեղեցկությունը, որովհետև կյանք չկա, եթե պետքերը չգոհացվին»։ Քաղցած մարդու պետքը չէ գեղեցկությունը, իսկ եթե մարդ ապահովել է իր հանապազօրյա պահանջները, այնժամ նրա ներսում արթնանում են նաև «հոգեկան քաղցերը» (3, 325—326)։

Սակայն Նալբանդյանը տուրք չէր տալիս տափակ ուտիլիտարիզմին, ինչպես դա կարող է թվալ առաջին հայացքից 1863 թ. ապրիլի 12-ին եղբորը հղած նամակի տողերից. «Ժամանակակից մարդու ի՞նչ օգուտ (սոցիալական իմաստով) Միքել Անջելոյի մեռած ու սառն արձաններին գեղեցկությունից ու շքեղությունից, երբ նրան պակասում է իրական և կենդանի կինը՝ թող որ ոչ այնպես նրբագեղ...»։ Եվ ծիծաղելի է այն մարդը, որ կհրաժարվեր ամուսնանալուց միայն այն բանի համար, «որ իր հարսնացուն բելվեդերյան Վեներային նման չէ» (4, 196)։

Խոսելով «պետքի» մասին, Նալբանդյանը այդ բառի մեջ նեղ իմաստ չէր դնում։ Նրա դատողությունները փաստորեն ուղղված էին «մաքուր արվեստի» տեսության դեմ, որը բացարձակացնում էր գեղեցկությունը, կտրելով այն ռեալ իրականությունից և հասարակական կյանքի հանապազօրյա պետքերից։ Հստակորեն բաժանելով մարդու պահանջմունքները նյութականի և հոգեկանի, նա բացահայտում էր գեղեցկի հասկացության սոցիալ-տրնտեսական պայմանավորվածությունը։

Իր տաղանդի բազադրությամբ Նալբանդյանը, եթե կարելի է այսպես ասել, քննադատ-փիլիսոփա էր և փիլիսոփայական միտումները շոշափելի են նաև նրա էսթետիկայում։ Ուսումնասիրելով արվեստը մտավոր գործունեության մյուս տեսակների շարքում և նրանց հետ կապակցված (դիտու-

թյան, կրոնի), ճշմարտությունը՝ ճանաչողության մյուս ձևերի հետ և կյանքի իմաստը՝ ժամանակի առաջավոր փիլիսոփայական գաղափարների կոնտեքստում, Նալբանդյանը ենթարկեց դրանք հասարակական զարգացման պրակտիկ խնդիրներին։ Ահա թե ինչու քննադատության և հրապարակախոսության մեջ նրա բոլոր դատողությունների կենտրոնում կանգնած է մարդը, որին նա հռչակել էր իր իդեալ. «Այո՛, մարդն է մեր կատարելությունը—idéai և նորա էական և իրական պետքերից ավելի, ուրիշ բանի հետ վերաբերություն չունինք» (3, 97)։

Փիլիսոփայական այդ սկզբունքը ելակետ է նաև Նալբանդյանի էսթետիկայում գեղեցկի մեկնաբանության մեջ։ Կյանքի բարձրագույն գեղեցկությունը նա կապում էր բնության ամենագեղեցիկ ստեղծագործության՝ մարդու հետ։ Եվ քանի որ մարդու հասարակական իդեալը ազատությունն է, ուստի և ազատության հասարակական իդեալը միաժամանակ ներկայանում է որպես էսթետիկական իդեալ։

XIX դարի հայ քննադատության մեջ Նալբանդյանը գրավում է կենտրոնական տեղ՝ իր անվան հետ կապելով հասարակական մտքի պատմության մի ամբողջ դարաշրջան։

Նալբանդյանի քննադատության և էսթետիկայի հեղափոխական-դեմոկրատական և ռեալիստական ավանդույթներով դաստիարակվել են հայ մտավորականների ապագա սերունդներ։

ԵՐՐՈՐԴ ՄԱՍ

XIX ԴԱՐԻ 70—80-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԳՐԱԿԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ 70—80—ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

1

XIX դարի 70—80-ական թվականներին հայ գրական կյանքը վերելք է ապրում։ «Մշակ», «Արևելյան մամուլ», «Փորձ», «Արձագանք», «Մեղու Հայաստանի», «Արևելք», «Մասիս» և այլ պարբերականներ ստեղծում են գրական մթնոլորտ, որոշակի ուղղություն տալիս իրենց գրական քաղաքականությանը։ Գեղարվեստական փորձի համակարգումն ու տեսական ընդհանրացումը ինքնաբերաբար առաջադրում էր պրոֆեսիոնալ գրական քննադատության անհրաժեշտությունը։ «Մեր գրականության ոչ մի թերություն այնքան զգալի չէ,—գրում է Շիրվանզադեն,—որչափ զգալի է անաչառ և անկեղծ քննադատության կատարյալ բացակայությունը։ Մենք չենք խոսում այն քննադատության մասին, որ յուր ուժով ղեկավարում է գրականությունը, մտքեր և գաղափարներ է ներշնչում նորան, շատ անգամ նոր ուղղություն տալիս կամ, կարճ ասած, յուր ետևից է տանում գրականությունը։ Այդ տեսակ քննադատություն, պարզ է, որ մենք չունենք և դուցե երկար ժամանակ ևս չպիտի ունենանք... Մեր խոսքը այն հասարակ առօրյա մատենախոսության մասին է, որ առանց կրքի պարզում է երևան եկող գրքերի նշանակությունը ընթերցողների համար, մատնացույց է անում նորա արժանավորությունները և պակասությունները. մի խոսքով քայլ առ քայլ ընթանում է ժամանակակից գրականության հետ» (Շիրվանզադե, *Եժ, հ. 10, Երևան, 1962, էջ 46)։ Սա ընդհանուր մտայնություն էր ժամանակի գրական ասուլիսներում։ Պահանջ էր դրվում ստեղծելու գրականության մասին այն գիտությունը, որ կոչված է տեսական ու պատմական հայացքի տակ առնելու գրական պրոցեսը, որոշակի ուղղություն հաղորդելու գեղարվեստական մտածողությանը։ «Գրականությունն առանց կրիտիկայի միևնույն է, թե ուսումնարանն առանց վերահսկող տեսչի»,—գրում էր Աղայանը, քննադատությանը հատկացնելով մի չափազանց կարևոր դեր գրական կյանքը «ֆիլոքսերիայից, շանտաժներից, ցեցերից, գրագողներից և բանադողներից, գրական չարչիներից,*

սրբավաճառներից» մաքրելու գործում։ Դա նշանակում էր գեղարվեստական գործունեությունը ենթարկել մտածված ու հետևողական տրամաբանության՝ հիմք ընդունելով գեղագիտական այն բարձր չափանիշները, որոնց հասել էր համաշխարհային գրականությունը։ «Կրիտիկան,—գրում է Ս. Սպանդարյանը,—սուր կրիտիկան մաքրում է գրականությունը որոմներից, նրան ուժ, կենդանություն է ներշնչում, իսկ տաղանդներին չի թողնում, որ թուլանան, այլ նրանց պակասությունները մերկացնելով, ցույց է տալիս այն ճանապարհը, որի վրա տաղանդը ընթանալով զարգանում և բարձրանում է» («Մեղու Հայաստանի», 1883, № 21)։ Միջակության, գրական խոտանի, էպիգոնության հոսքը կանխելու խնդիրը քննադատության առաջ ամբողջ սրությամբ դնում էր նաև Հ. Պարոնյանը։ «Մեր քննադատները,—գրում է նա,—քիչ բացառությամբ ակնոց ակնոցի վրա կը դնեն գործի մը մեջ գեղեցիկ կտորներ փնտրելու համար, փնտրելու համար և ոչ թե տեսնելու համար, վասն զի տեսնված բանը չի փնտրվիր։ Ասոնք բնավ տարբերություն չունին գրաքննիչներեն, որոնք որևէ հրատարակության մը մեջ միայն տգեղ կտորներ կը փնտրեն։ Չեմ տեսած քննադատ մը, որ տգեղ հրատարակության մը կոկորդեն բռնե, սղմե և սպաննե զայն։ Սպաննելու չէ, գործ մը գեղեցկացնել աշխատելու է, կըսե... Ոչ, պարոն քննադատներ, ոչ, իրավունք չունիք, սպաննեցեք տգեղ գործերն և վստահ եղեք, որ պիտի գեղեցկանան ասոնք։ Մարդեր կան, որ կը գեղեցկանան, երբ կմեռնին» (Հ. Պարոնյան, ԵԺ, հ. 3, էջ 72)։

Գիտական օբյեկտիվ քննադատության անհրաժեշտությունն ընդգծվում էր նաև մի այլ նկատառումով։ Կազմավորվող հասարակական հոսանքների ու սրանց հարող մամուլի օրգանների շուրջն ստեղծվում են գրական որոշ խմբավորումներ՝ իրենց յուրօրինակ գրական քաղաքականությամբ։ Ի հայտ են գալիս ներհակ միտումներ, ասպարեզ տալով այլասխոհների գեղարվեստական փորձը ժխտելու սուբյեկտիվ մղումներին։ Այս պարագաներում հաճախ անտեսվում են գեղարվեստի ընդհանուր օրենքներն ու չափանիշները, գրական կյանքը մասնատվում է տեղայնամիտ բանավեճերով, սահմանափակ ըմբռնումներով, որոնք խանգարում են տաղանդի ստեղծագործական հնարավորությունների բացահայտմանը։ «Ստեղծագործության և տաղանդի ամեն մի արդյունքը սուրբ է»—ասում է Բաֆֆին։ Ուստի քննադատը իր առարկային պետք է մոտենա ամենախորին երկյուղածությամբ, ինչպես աստվածաբանը՝ «սուրբ գրքի մեկնությանը»։ Մեկնաբանի այս դերը ինքնին հուշում է ճշմարտության այն չափանիշը, որը բացառում է կողմնակալությունն ու սուբյեկտիվ նախապաշարմունքը։ «Ինչպես արդար և խղճմտավոր դատավորի համար զանազանություն չունի, թե ինչ կրոնի և ազգության է պատկանում մեղադրվածը, այնպես էլ ճշմարիտ կրիտիկոսի համար պետք է զանազանություն չունենա, թե ինչ բանակի կամ կուսակցության է պատկանում հեղինակը» (Բաֆֆի, ԵԺ, հ. 10, Երևան, 1964, էջ 67)։

Գիտական օբյեկտիվիզմը, ըստ Բաֆֆու, միայն բարոյական հատկանիշ չէ։ Դա տաղանդի ունակություն է, մասնագիտական ձիրք և նույնքան բնական սկիզբ ունի, որքան արվեստագետի ստեղծագործական տրվածքը, իսկ դա ենթադրում է ոչ միայն անհատական ճաշակ, այլև համակողմանի զարգացում, գրականության պատմության ու տեսության օրենքների ու օրինաչափությունների գիտական իմացություն։ Սրանք էական նախադրյալներ են, որ քննադատության վերլուծական, հետազոտական մեթոդը տարբերակում են «պոլեմիկական» էմպիրիզմի մանրախնդրությունից, քանի որ «կրիտիկան

հենվում է լայն մտահայեցության վրա, հետազոտում է առարկան ամեն կողմից, իսկ պոլեմիկան որոնում է նեղ մանրամասնություններ, անձնատուր է լինում չնչին բծախնդրությունների» (նույն տեղում, էջ 68)։

Քննադատության վերաբերյալ նման կտրուկ սահմանումները միանգամայն բացատրելի են և ելնում են ոչ այնքան արդեն առկա գրական նախանշանների բացասումից, որքան կազմավորման շրջանի հակասություններն ու տարերայնությունը հաղթահարելու մտահոգությունից։ Եվ իրոք, թեև նախորդ տասնամյակների քննադատությունն արդեն առաջադրել է տեսական որոշ սկզբունքներ, թեև առկա էր Մ. Նալբանդյանի քննադատական ժառանգության փորձը, այնուամենայնիվ, առարկայի՝ որպես հասարակական գիտակցության ձևի կազմավորման պրոցեսը տակավին ավարտված չէր։ Նա չուներ իր պատմությունը, մեթոդաբանական ավանդներն ու հետազոտական եղանակները։ Ձևավորման ընթացքը շարունակվում էր, ի հայտ բերելով կազմավորման շրջանին յուրահատուկ տարընթացություններ։ Այստեղ հատկապես անհրաժեշտ է նկատի առնել երկու հանգամանք։ Բաֆֆին ակնարկում է, որ քննադատությունը ծնվում է այն ժամանակ, «երբ գրականությունը մի որոշ հասակի է հասնում», ասել է, թե՝ «քննելու համար պետք է քննադատության առարկա լինի, երբ գրականություն չկա, կրիտիկա էլ լինել չի կարող», մի ճշմարտություն, որ նա հաստատում է այն փաստով, «որ մեր մանուկ գրականության մեջ, սկսյալ Աբովյանից մինչև Բաֆֆին մի լավ կրիտիկոս չենք ունեցել» (նույն տեղում, էջ 69)։ Բաֆֆին որոշ իմաստով իրավացի էր։ Խնդիրը ոչ միայն այն էր, որ նորագույն շրջանի հայ գրականությունը տակավին չէր ստեղծել գեղարվեստական հարուստ փորձ, այլ առավելապես այն, որ այդ փորձը չէր հետազոտվել գիտականորեն, տեսական միտքը չէր իմաստավորել նրա զարգացման օրինաչափություններն ու ազգային առանձնահատկությունները, այսինքն չէր առաջադրել առարկայի ուսումնասիրության մեթոդական սկզբունքներ։ Իսկ դրանք քննադատության գիտականացման համար էական նախադրյալներ էին։ Գրականության հետազոտական սկզբունքների մշակումն, այսպիսով, դառնում է 70—80-ական թվականների հայ քննադատության բնորոշ առանձնահատկությունը։

Ընթացիկ քննադատության վրա որոշակի ներգործություն էր ունենում նաև մի երկրորդ հանգամանք։ Դա հայ և համաշխարհային գրականության զարգացման ընդհանուր մակարդակների ակնառու անհամաչափությունն էր։ Օբյեկտ ունենալով սեփական ազգային գրականության երևույթները, հայ քննադատությունը չափանիշ էր ընդունում համաշխարհային գրականության գեղարվեստական փորձն ու գրականագիտական-տեսական մտքի գիտական սահմանումները, որոնք, համեմատության մեջ, այսպես թե այնպես, մի որոշ վերապահություն էին պարտադրում ազգային գրականության արժեքների գնահատությանը։ Այս խայծը մշտապես ուղեկցել է հայ քննադատությանը, երբեմն նույնիսկ իր ծայրահեղության մեջ վերաճելով ազգային գրականության ինքնությունն անտեսող նիհիլիզմի։ Համենայնդեպս Աբովյանի, Նալբանդյանի և Բաֆֆու նման քիչ մեծությունների էր տրված նախապաշարմունքը հաղթահարելու հեռատեսությունը և գիտակցելու հայ հոգևոր զարգացման ներքին հնարավորություններն ու ազգային ինքնատիպությունը։

Տարերայնության, ներքին հակասությունների, որոնումների այս ընդհանուր մթնոլորտում միանգամայն որոշակի էր երևում ժամանակի քննա-

դատության ձգտումը դեպի ինքնորոշում, դեպի առարկայի մեթոդաբանական սկզբունքների յուրացումը։ Մեծանում է քննադատության տեսակարար կշիռը հասարակական մտքի ընդհանուր հոսանքում, գրականության մասին գիտությունը հաղորդակցվում է ժամանակի ազգային, սոցիալական, բարոյական խնդիրների արծարծմանը, իր նպաստը բերում ազգի հոգևոր աշխարհի կազմավորմանը։ Նկատելիորեն ընդլայնվում է քննադատության ժանրային կազմը, պարբերական մամուլի մատենախոսական թերթոնները հարստանում են գրապատմական ակնարկներով, տարեկան տեսություններով, գրական դիմանկարներով, էսսեներով, քննական էյուդներով, բանավիճական տրակտատներով, որոնք ոճական բազմազանություն են տալիս քննադատությանը, նրա տարողությունը հագեցնելով գեղագիտական, գրական-պատմական, հրապարակախոսական բազմապիսի հարցերի լուսաբանումներով։ Ընդհանրացնելով հայ նոր գրականության անցած ճանապարհի փորձը, 70—80-ական թվականների քննադատությունը առաջադրում է գրականության ձևի և բովանդակության, ժանրերի և գեղարվեստական մեթոդների, ժամանակակից վեպի և պատմավեպի, գաղափարայնության և գեղագիտական իդեալի, գրականության և կյանքի հարաբերակցության, գրական կերպարի և տիպի, հայ և համաշխարհային գրականության առնչությունների վերաբերյալ տեսական արծարծումներ, որոնք էական ներդրում են հայ գրականագիտական մտքի պատմության մեջ։

2

Թեև արդեն տասնամյակների վաղեմությանն էր հանձնվել հայկական կլասիցիզմը, և գրական նորագույն շարժումը անցում էր կատարել լուսավորական ռեալիզմի և ռոմանտիզմի գեղագիտությանը, այսուհանդերձ պատմական մի անախրոնիզմ հավակնում էր բանավեճ հարուցել քննադատությանը, հուշերի մեջ արթնացնելով դասական արվեստի կատարելության առասպելը։ Դեռ շարունակում էին լույս տեսնել կլասիկական չափաբերականներ ու պատմական ողբերգություններ, դեռ վիճում էին «գրաբա՞ր թե աշխարհաբար» հարցի շուրջը, դեռ տարակուսում էին, թե արդյո՞ք Մխիթարյաններին չի վերապահված գծելու հայ գրականության զարգացման ճշմարիտ ուղին։ «Արևմտահայ գրականությունը մինչև այսօր չի ազատվել Մխիթարյանց ճնշող և ստրկացնող ազդեցությունից», դիտում էր Ղ. Աղայանը։ «Մինչդեռ այլ ազգեր շոգիով, էլեկտրականությամբ կշարժեին, հայերը տակավին հոգին սրբո, դաստառակի, գրաբարի և ուրիշ սքոլաստիկական վեճերով կը հաշվին», տագնապ է արտահայտում Մ. Մամուրյանը։ Այս անախրոնիզմը ասպարեզ էր տալիս գեղագիտական հնագույն պատկերացումների, կասկած հայտնելով գրական նոր ուղղությունների բարոյական օգտավետությանը։ Բաֆֆու «Փունջի» առիթով «Արարատ» ամսագիրը գրում էր, թե նա «պետք է համբակների, օրիորդների, երիտասարդների, քաղաքացիների և գեղացիների ձեռքումը հածվի և անշուշտ աղավաղե ոչ միայն նրանց գրականության ճաշակն, այլև, որ առավել քան զամենայն ցավալին է՝ և բարոյականությունը»։ «Ի՞նչ,—գրում է քննադատը,—միթե պարծանք է միմիայն թատերական, ավելի վիպասանական և կամ չար կրից ծառայող՝ և այն ոչ ավելի պիտանի և ոչ բարի բարոյական վարս հրապու-

ղող հեղինակություն կամ թարգմանություն ունենալ... մինչդեռ ի ներկայս ավելի դասական գրեանց մեծ պետք և կարոտություն կա, որի համար կարի սակավ անձինք կխորհին և կջանան...» («Արարատ», 1874, № 6, էջ 225)։ Գրական նույնպիսի նախասիրություններով էին առաջնորդվում «Սիոն», «Հանդես ամսօրյա», «Բազմավեպ», «Ծաղիկ» և այլ պահպանողական թերթեր ու հանդեսներ։ Քննադատական ակնարկներ տպագրելով հայ նոր բանաստեղծության ուղղությունների վերաբերյալ, «Սիոնը» աշուղական պոեզիային զուգահեռում էր դասական բանաստեղծությունը, նույն դիտակետի վրա արժեքավորելով Հ. Վանանդեցուն, Ա. Բագրատունուն, Մ. Թաղիադյանին, Խ. Աբովյանին, Ղ. Ալիշանին, Մ. Պեշիկթաշլյանին, Մ. Ա-ճեմյանին, Նար-Պեյին, Ռ. Թերզյանին, Ռ. Պատկանյանին, Ս. Շահազիզին և այլոց, դրույթ էր ուղենշում, որ «եթե ապագան մեր համոզումը հաստատեն, հայկական նոր դպրության արշալույսը Բագրատանվոյն այն սխրալի դյուցազներգութենեն սկսած պիտի ըլլա» («Սիոն», 1871, № 9, էջ 194)։ «Ծաղիկ» հանդեսի անհամակիր դիրքորոշումը գրական նոր շարժման հանդեպ ավելի քան բացահայտ էր։ Հեգնելով «Արևելքի» մեծարանքը ազգային բանաստեղծ Ռ. Պատկանյանին, հանդեսը չի թաքցնում իր տարակուսանքը «մեծանուն» վերադիրի հանդեպ, որպես թե «եթե Պատկանյանի տաղանդը այդ աստիճանի բարձրացեննք, մեծացեննք, Ալիշաններու, Բագրատունիներու, Խորեններո՞ւ ինչ տիտղոս տանք» («Ծաղիկ», 1887, № 9)։ Այսպես թե այնպես, ազգային գրականության զարգացման ուղիների վերաբերյալ դասականների մտայնությունը մի որոշ ներգործություն ուներ, և անհիմն չէր «Արևելքի» քննադատ Հ. Մեղավորի դիտումը, թե՝ «մեր գրականության ներկայացուցիչք ընդհանրապես նախապաշարյալ դասական դպրոցին կը պատկանին»։

«Հի՞ն թե նոր գրականություն» հարցադրումը սկզբունքային նշանակություն է ստանում, բանավեճի տրամադրելով ժամանակի գրական քննադատությանը։ Խնդրի գիտական լուծումը որոշակի բարդություն ուներ, որ երևվի որոշ ճեղքեր պիտի առաջ բերեր անցյալի արժեքների գնահատության մեկնակետերում։ Անցյալից սահմանազատվել հինը ժխտելու ձևո՞վ, թե՞ որոնել ավանդները ժառանգորդելու բնականոն ուղիներ։ Այստեղ է, որ հաճախ անտեսվում է պատմական հայացքը՝ ասպարեզ տալով կրքոտ ու հախուռն բացասումների։ Բայց դա անցման շրջանին յուրահատուկ հոգեբանություն էր, որի ճշմարտացիությունը ստուգվում է լոկ նորը հաստատելու հրամայական պահանջի անհրաժեշտությամբ։ Պատմականորեն, իհարկե, արդարացի չէ մերժել կլասիցիզմի գեղարվեստական ավանդները, սակայն գործնականորեն այն հնչում էր միանգամայն իրավացի, քանի որ հինը արդեն հանդես էր գալիս որպես գրական նոր շարժումը կաշկանդող ուժ։ Ուրեմն պետք է տեղի ունենար այն «սխալը», որից չէր կարող խուսափել պատմությունը՝ հնի և նորի պայքարի հանգույցում։ Ահա թե ինչու «հին մատենագրության» վերաբերյալ այն կտրուկ բնութագրումները, որ տասնամյակ առաջ հռչակում էր Մ. Նալբանդյանը, նույնպիսի սրությամբ կրկնում էր 70—80-ական թվականների գրական սերունդը։ Մի իրողություն, այնուամենայնիվ, արժանի է մեկնաբանության։ Եթե արևելահայ քննադատությունը կլասիցիզմի և Մխիթարյանների գրական ժառանգության հանդեպ անվերապահ ժխտական դիրքորոշում ուներ, ապա արևմտահայ գրա-

գնտները ավելի չափավոր են, հանդուրժող և ավանդասեր։ Բանն այն է, որ հին և նոր գրականության բանավեճը արևելահայ քննադատությունը լուծել էր 50—60-ական թվականներին, այնպես որ հաջորդ տասնամյակների գրական սերնդին մնում էր միայն հայտարարելու արդեն հավաստի մի ճշմարտություն։ Ինչ վերաբերում է արևմտահայ գրական նոր սերնդին, ապա նա դեռևս պետք է քննադատական ասուլիսներում ստուգեր գեղագիտական իր դավանանքի իրավացիությունը։ Գրական-պատմական այս նախադրյալից զատ մի որոշ դեր էր խաղում նաև օրգանական կապի և գրական ժառանգորդության հոգեբանական հանգամանքը, այնքան, որքան որ արևմտահայ գրականությունը չէր անջատում իրեն Մխիթարյան միաբանությունից, որը եղել և մնում էր գրագետ սերունդների ուսումնառության գլխավոր օջախը։ «Լեզու և գրականություն» հոդվածում Հ. Արապյանը գրականության դեմոկրատացումը անհարիր էր դիտում գեղարվեստի աստվածային մենաշնորհին և ըստ այդմ խորհուրդ կարդում պահպանելու դասական արվեստի լեզուն և վսեմափայլ ոճը։ «Գեղարվեստն,—պնդում է նա,—ինչպես ուրիշ արհեստներ նույնպես գրագիտությունն կ'ընդգրկե յուր մեջ և գեղարվեստի միակ նպատակն է գեղեցիկ արտահայտվել։ Երբ գեղաճարտար մատներ այդ մտոք յուրյանց գործեր կը տրվին ի տես աշխարհի, կը խորհի՞ն միթե դի ժողովուրդն կամ ավելի ռամիկն պիտի կրնա զայն գնահատել. ոչ, արվեստագետը միմիայն գեղեցիկն կը ջանա բացատրել և այնու կը տքնի և կը շարժի ինչպես որ տոն տալ իրեն յուր երևակայությունն» («Արևելք», 1888, № 1453)։ Այս տեսակետը «Արևելքը» հրապարակել է բանավիճային նկատառումով։ Պատասխան հոդվածում քննադատ Ա. Մկրյանը հերքում է դասական արվեստի տեսաբանի դրույթները, տրամաբանական ապացույց առաջադրելով ժամանակների ոգու և, դրանով պայմանավորված, մարդկանց ճաշակի, ըմբռնումների, կենսական պահանջմունքների փոփոխման անհրաժեշտությամբ։ Թող որ դրաբարն ու կլասիկական արվեստը հրապուրեն իրենց վսեմությամբ, բայց փոխվել են գեղեցկի ընկալման չափանիշները և «վսեմի» երբեմնի երևակայական մտապատկերը տեղի է տվել իրական կյանքի բնապատկերին։ «Դիցուկ թե,—գրում է Ա. Մկրյանը,—պատկերահանը պիտի նկարե մոլությանց մեջ շաղախյալ անպատիվ կնոջ մը պատկերը։ Եվ այդ պատկերահանն իրականեն չախորժելով անմեղ կուսի մը կերպարանն ու գույները տալ յուր այդ պատկերին և հրեշտակի մը անբիծ ու երկնային հայացներովն զարդարե և մտացածին գեղեցիկ գաղափարներով մը զայն քողարկե։ Կը հարցնիմ, պիտի գործե՞ այդ պատկերն այն սպավորությունը, զոր պիտի գործեր իրականին վրա ճշտորեն ընդօրինակված անառակուհվո այդ պատկերը։ Աստե կը հետևի թե, գեղարվեստը, հակառակն յուր անվան, սահմանադրյալ կոչում մը չունի միշտ գեղեցիկն արտահայտելու» («Արևելք», 1888, № 1458)։

«Խորհրդածություններ հին և նոր գրականության վրա» հոդվածում («Մասիս», 1885) անվանի հրապարակախոս Գ. Օտյանը այլ տեսանկյունից է քննում դասական և իրապաշտ ուղղությունների արժեքը։ Գրական դպրոցների հաջորդափոխությունը հրապարակախոսի պատկերացմամբ քնական զարգացմամբ պայմանավորված անհրաժեշտություն է։ Որ բանաստեղծությունը նախապես դիցաբանական ձև ուներ, միանգամայն համապատասխանում է մարդկության մանկական շրջանի աշխարհընկալումներին։ Բայց մարդը մշտապես չէր կարող մնալ մանկության երազական հասակում. «Հե-

տագրգռության խթանը կուգա դրդել զինքը, կամ թե մտքին կարողությունները կատարելագործելով հարբունս հասած կ'ըլլա, ամեն բան կուզե աչքով տեսնել, հետազոտել, քննել, ստուգել և խորհրդածությամբ հավատալ»։ Նույն այս օրինաչափությամբ էլ գրականությունը երևակայականից անցում է կատարում դեպի իրականը, այլաբանությունը փոխարինելով նկարագրությամբ, իսկ դյուցազներգությունը՝ վիպասանությամբ։ «Այն հին ձևը բանաստեղծության,—եզրակացնում է Օտյանը,—երկար ու տաղտուկ գրությունները դյուցազներգության, այն հրաշալյաց հանդերգությունները որ երբեմն կը զմայլեցնեին զմարդիկ, այսօր մռայլ ձև մըն է, արդի սերնդին ոչ մտքին կը խոսի և ոչ սրտին. տղայական երևակայության հզոր ծնունդը՝ մարդու տղայությանը հետ անցած է ան ալ» («Մասիս», 1885, № 3754)։ Սակայն հարցի տրամաբանական այսպիսի դրվածքով հանդերձ, Օտյանը մի էական խնդրում դիմադարձ է լինում իրապաշտ ուղղությունից, որպես թե կյանքի պատկերների անխտրական նկարագրության ազատությունը թույլ է տալիս նրան գրականության ոլորտը ներքաշել տգեղ, այլանդակ ու գռեհիկ ամեն մի պատահար, մինչդեռ արվեստի հավիտենական պաշտամունքը է «գեղեցիկը և բարին»։ «Մենք,—գրում է Օտյանը,—եթե մեկ կողմեն նոր սերունդը նոր մատենագրության ընթերցմանը կը հրավիրենք, մըյուս կողմեն չենք ուզեր որ անփորձ ու լպիրշ գրվածքներու ասպարեզին մեջ, որոնք բարոյականն ավրելու և կրոնական զգացումը տկարացնելու ծառայեն... զի ամենայն սուրբ հավշտակության աղբյուրը կը չորցնեն և գեղեցկին գաղափարը կը ջնջին, որ միայն աղբյուրն է աստված» (նույն տեղում)։ Եվ միանգամայն օրինաչափ է, որ նա գրականության նշանակությունը պիտի հանգեցներ հայեցողական բարոյաբանության՝ «որպեսզի մարդը մխիթարվի իրականութենեն»։ Տարիներ անց Ա. Արփիարյանը ետադարձ հայացքով քննադատում է հոռետեսական այս մտայնությունը, իրապաշտ սերնդի գրական դավանանքի մեջ ընդգծելով կյանքը վերափոխելու գաղափարական միտումը։ «Մխիթարությունը վերջին ապավենն է անոնց,—գրում է նա,—որոնք իրենց ցավերուն այլևս դարման չեն կրնար հուսալ, իսկ արդի վիպասանությունը չուզեր վշտերու սփոփանք հայթհայթելով միայն շատանալ, այլ նաև կետ նպատակն է աջակցել անոնց, որ ընկերական թըշվառության դարմաններ որոնելու հետամուտ են։ Վեպը իրական կյանքի պատկերը կը պարզե և մեղի կը մղե ընկերական վիճակին վրա խորհրդածելու» («Բանբեր գրականության և արվեստի», գիրք Բ, 1904, էջ 166)։

Գրական անախրոնիզմը շեշտված ու անվերապահ կրքոտությամբ էր մերժում արևելահայ քննադատությունը։ «Կրոնական մեթոդը գրականության մեջ» հոդվածում «Մշակը» աղդարարում է, թե «սրբազան պարտավորություն պիտի համարի իրեն պատերազմելու այդ ճարտասանական դատարկաբանության դեմ, անաչառապես վարվելով ամեն տեսակ գրվածքների հետ», պիտի աշխատի մեր գրագետների ուշադրությունը դարձնել կենսական խնդիրների վրա, երևակայական աշխարհից իրական աշխարհը իջեցնելով նրան... բանաստեղծից պիտի պահանջվի ոչ թե ուռած ու փքած բառերի հավաքում, այլ գործնական դաղափար հայտնող գրվածքներ» («Մըշակ», 1872, № 4)։ «Սակայնություն, կեղծ-դասականություն, ռոմանտիզմ, իդեալիզմ, երթաք բարով, տեր ընդ ձեզ,—գրում է «Մեղու Հայաստանիի» քննադատը,—մենք գիտենք հարգել ձեզ և ձեր ներկայացուցիչներին, մենք խոնարհում ենք նոցա հանճարների առաջ, բայց և այնպես մենք տեսնում ենք,

որ դուք և ձեր ներկայացուցիչները չեք կարող մեր պահանջը լցնել. այսուհետև դուք մեզ չեք հասկանում, մենք ձեզ, ուրեմն մենք այլ ևս պետք գալու չենք մեկզմեկու» («Մեղու Հայաստանի», 1881, № 91)։ Փոխվել են ոչ միայն գրականության ձևն ու բովանդակությունը, այլև հերքվել է արվեստի կաստայականության երբեմնի մենաշնորհը։ Ամենուրեք արթնացող դեմոկրատիզմի ոգին պատմության ասպարեզ է հանում ժողովրդին, նրա մեջ հայտնաբերելով ոչ միայն նյութական, այլև հոգևոր արժեքներ ստեղծելու ունակությունը։ «Մի ժամանակ կար,—գրում է Սպ. Սպանդարյանը,—որ Վենետիկի միաբանության հրատարակած թանկ, անհասկանալի և ժողովրդին անօգուտ գրքերն էին ծախվում մեր երկրում։ Այժմ այդ գրքերն անհետացել են և Վենետիկի միաբանությունն էլ կորցրել է յուր նշանակությունը։ Այդ միաբանության լավ ժամանակները անցյալում պետք է պտրել, ապագայի համար դա կորած է։ Պապի անսխալականությունը դավանող միաբանության ուխտը անկարող է, անընդունակ է մասնակցելու մի ժողովրդի զարգացմանը, որի մեջ ժողովրդական կյանքը հոսում է ուժգին հոսանքով... Եվ մենք տեսնում ենք, որ հայ ժողովրդի միջից են դուրս գալիս գրողներ, մատենագիրներ, որոնք իրենց լավ և սխալ, գեղեցիկ և տգեղ կողմերով ներկայացնում են ժողովրդի պատկերը, նրա մտավորական կյանքի հայելին, նրա ճաշակը։ Անհետացան գրաբար ոսկեկազմ քերականությունները և մեր նոր, ժողովրդական գրականության սկիզբը դրվեցավ» («Մեղու Հայաստանի», 1883, № 21)։ Գրական դպրոցների հերթափոխության փաստը պատմական հայացքով է գնահատում նաև Ս. Շահազիզը։ Գրականությունը, նրա ըմբռնմամբ, «ազգի մտավոր զարգացման հայելին է», հետևաբար, «եթե կյանքը, կենդանությունը հասկացվում է նյութերի անդադար փոփոխումն թե մտավորապես և թե ֆիզիկապես, ապա ուրեմն և գրականությունը չի մնում կապած և կաշկանդած յուր շրջանի մեջ, այլ ձեռիձեռն առաջ է խաղում այն նյութերի փոփոխության հետ, որպես նոցա արձագանքը և պատկերը» (Ս. Շահազիզ, Հրապարակախոս ձայն, Մոսկվա, 1881, էջ 13)։

Եվ այսպես, հիմնավորելով գրական հին դպրոցների անկման պատմական անխուսափելիությունը, քննադատությունը միաժամանակ ձեռնամուխ է լինում նորահայտ ուղղությունների գեղագիտական սկզբունքների հիմնավորմանը։

3

Դարաշրջանի ընդհանուր ձգտումը հայեցողականությունից դեպի գործնականություն, որոշակի ուղղություն էր տալիս գրական քննադատությանը, օգտակարության սկզբունքի մեջ առնելով ժամանակի գեղագիտության տեսական բանաձևերը՝ «գրականություն և կյանք», «գրող և ժամանակ», «բանաստեղծությունը կյանքի արձագանքն է», «այժմ գեղարվեստի դարը չէ», «գրականությունը մարդկային առաջադիմության ֆակտորներից է», «միայն գեղարվեստի համար գրող հեղինակը այժմ գոյություն ունենալ չի կարող» և այլն։ Հասարակական հոսանքների և սրանց հարող մամուլի օրգանների գրական մանիֆեստներում նշանաբանի արժեք է ստանում գրականության հասարակական դերի, գրողի քաղաքացիական դավանանքի կոչը, ինքնանպատակ արվեստի մերժումն ու գործնական «անձնաքննության» ջատագովումը գրավում էր ամենքին և ամենուրեք։ «Ներկա դարում,—գրում է Ստ. Պալասան-

յանը,—բանաստեղծության մեջ մի ընդհանրական ձգտում է երևում խորշել, հեռանալ անցած իդեալներից, որոնք այլևս գործադրելի չեն և ներկայացնել բուն կյանքը, առանց ավելորդ զարդարանքների։ Բանաստեղծները աշխատում են մեկ կողմից անկեղծորեն արտահայտել մարդու տրամադրությունները ժամանակակից գաղափարների ազդեցությանց ներքո, իսկ մյուս կողմից մանրամասնորեն քրքրում, քննության են ենթարկում արդյան կյանքի բազմակողմանի երևույթները, որոնց ազդեցությամբ մարդկային ընկերության մեջ, այլևայլ անբնական երևույթներ կազմել, այլևայլ ախտեր են բուն դրել։ Ներկա ժամանակների տաղանդավոր հեղինակների ամենամեծ պարծանքն այն է, որ նոքա շոշափելի կերպով ցույց տվին մեզ ընկերական հարաբերությունների բոլոր անբնականությունն ու վնասակարությունը, նոքա իրենց բեղմնավոր գրիչը նվիրեցին նկարագրելու բարձր դասերի զեղծումները և ստորինների անմխիթար դրությունը, կանանց մշակ և երկրագործ դասերի տնտեսական ու բարոյական թշվառությունը» («Փորձ», 1879, № 2)։ Կար ժամանակ, որ մարդն ապրում էր միայն հոգևոր կեցությամբ և արվեստը, գեղեցիկը որոնում էր երկնքում, իրականը մարդկությունն էր, միացնող գաղափարը՝ աստված։ Այժմ մարդկությունը տրոհվել է ազգությունների, իսկ ազգ ներկայացնող հասարակությունը՝ սոցիալական խայտաբղետ միավորների, պատմության դատաստանի առաջ դնելով իրենց գոյության իրավունքն ու ինքնահաստատման բնական մղումը։ Վերացարկված մարդուն փոխարինել է ազգության կամ հասարակության քաղաքացին, բնականաբար վերաիմաստավորելով նրա հոգևոր կեցության բանաձևերը։ «Դուրյանի օրերեն ի վեր,—նկատում է Արփիարյանը,—ժամանակը փոխված է և բավական փոխված։ Այժմ լոկ մարդկային սրտի ցավերը և ուրախությունները երգելն անհնար է հայ բանաստեղծին, վասն զի ուրիշ եղանակներ մեզ ավելի պիտո են և զի այդ եղանակը երգելն անհնար է, ուրեմն ոչինչ պետք է։ Ներկայիս մեջ Ալիշան, Գամառ-Քաթիպա, Բաֆֆի, որոնք որ մեզմե հեռու են, նոքա միայն կրցած են ազգի սրտի բաբախմանց բանաստեղծներն լինել» («Արևելք», 1884, հուլիսի 12)։ Մտահայաց փիլիսոփայությունը տեղի է տալիս կյանքի փիլիսոփայությանը, ուստի և գրականությունը ընկալման չափանիշ է ընդունում այն «պարզ հայելին... որո մեջ փայլում են ազգերը իրենց կյանքի, հոգևոր և մտավոր կյանքի անթիվ ու անհամար երևույթներով», հետևաբար, «իսկական գեղարվեստը կյանքից անբաժան է և գեղարվեստ ասելով մենք պետք է հասկանանք կյանք և կյանք ասելով պետք է հասկանանք գեղարվեստ» («Մեղու Հայաստանի», 1881, № 91)։ Եթե կյանքի և գրականության հարաբերությունը գեղարվեստականության չափանիշ է, ուրեմն անպայման է նաև գրողի և հասարակության ֆունկցիոնալ ենթակայությունը։ Սա արդեն մի պարտադիր օրենք է, որ ստեղծագործական ազատությունը մտահայեցականությունից շրջում է դեպի իրականության հետազոտությունը։ «Բանաստեղծությունը,—գրում է «Նոր դարի» քննադատը,—կյանքի արդասիքն է... Բանաստեղծին ոգևորող մտքերն ու զգացմունքները իր սեփականը չեն, հապա ժողովուրդինը, ազգինը... Որպես ընդհանրապես մի ազգի գրականություն, նույնպես էլ մասնավորապես բանաստեղծությունն ու բանաստեղծը ծնվում, աճում և զարգանում են ազգային կյանքի ազդեցության տակ, նրանք ամենայն պարզությամբ իրենց վրա կրում են այդ ազգի անցյալի, ներկայի քաղաքական պայմանների կնիքը» («Նոր դար», 1889,

№ 10)։ «Բանաստեղծության նյութը,—գրում է Գ. Խալաթյանը,—իրական կյանքի բազմակողմանի երևույթներն են, բանաստեղծական հերոսները մի ժողովրդի կամ դասակարգի հայտնի ժամանակաշրջանի զարգացման արդյունքներն են։ Գեղարվեստական գրականության առարկան ժողովրդին հետաքրքրող բարոյական, մտավոր և ընտանեկան հարցերն են («Մշակ», 1883, № 72)։ «Հայրենիքի ուսումնասիրության կարևորությունը» հոդվածում Ալ. Քալանթարը նշում է, որ կյանքի լայն հետազոտությունը նպաստում է «գրականության մեջ ժողովրդասիրական ուղղության տարածվելուն» («Գործ», 1882, № 1), որը բնավ էլ ցուցանիշ չէ արվեստի հասարակացման, այլ նրա ֆունկցիոնալ նոր նշանակության հայտնաբերման։ Իր «Օրվան կյանքը» քրոնիկներում Ա. Արփիարյանը ակնարկում է, որ «Թուրքիո հայոց գրականությունն սկսած է ըմբռնել այս տարրական ճշմարտությունն և համոզվիլ թե օգտավետ, հիմնավոր, տևական մատենագրությունը ժողովուրդի կյանքեն կարելի է միայն ստեղծել» («Արևելք», 1888, օգոստոսի 20), իսկ Լ. Բաշալյանն իր հերթին հավաստում է, թե «հին ճոռոմ և ճամարտակ գրականութենեն հետո, գրական ասպարեզին վրա հետզհետե ծնունդ կառնուն երկեր»... հորս կյանքը, մեր կյանքը կը թրթռա իր բովանդակ ճշմարտությամբ և զորությամբ» («Արևելք», 1889, մարտի 18)։

Քննադատության բառապաշարում ճշմարտությունը էմպիրիկ հասկացություն չէր, այլ գեղագիտական կատեգորիայի սահմանում, որը մատնացույց էր անում միայն կյանքի անհետաքրքիր անկյունները թափանցելու անհրաժեշտությունը, այլև հասարակության բարոյական ու մտավոր հարցասիրություններին պատասխան որոնելու միտումնավորությունը, հարցի դրվածքը հանգեցնելով մի պարզ տրամաբանության, թե ժխտել գեղարվեստի միտումնավորությունը, նշանակում է անիմաստ դարձնել գրականության և կյանքի հարաբերվածությունը։ «Յուրաքանչյուր ժամանակ,—գրում է «Նոր դարի» քննադատը,—ունի իր պահանջները և այդ պահանջները խիստ օրինական են։ Հասարակական մտքի արթնանալու բոպեներում բանաստեղծից կամ արվեստագետից պահանջվում է ոչ այնքան գեղարվեստական ձև, ոչ այնքան զուտ գեղեցիկը և ճշմարիտը ոգել,—որոնք գեղարվեստի հավիտենական իդեալներն են,—որքան հայտնի և որոշ ուղղության, այդպիսի ժամանակ բուն գեղարվեստի անհրաժեշտ կարիք չկա, այլ պահանջ որոշ դրոշակի—ժամանակի ընդհանուր ձգտումների մարմնացած դրոշակի, որ ավելի ոգևորեր ժամանակակիցներին իդեալին դիմելու անվեհեր հույսով, հաստատուն հավատով և անհողդողդ կամքով...» («Նոր դար», 1889, № 11)։ Գրականությունը գեղարվեստ է և ճանաչում է որոշակի օրենքներ, բայց այդ ճշմարտությունը չպետք է նույնացնել միայն գեղեցիկը կամ գեղեցկացված իրականությունը պատկերելու սահմանափակ ըմբռնմանը։ «Միայն գեղարվեստի համար գրող հեղինակը,—պնդում է «Արձագանքը»,—այժմ գոյություն ունենալ չի կարող, եթե նա բանաստեղծ է, այսինքն, եթե արդարև տեսնում է կյանքը։ Կյանքի միայն գեղեցիկ կողմերը և այս կյանքի անհոգ և բախտավոր նկարագիրը շատ միակողմանի և անարդյունք մի գործ է և անվայել ամեն մի փոքր ինչ տաղանդավոր հեղինակի համար։ Բանաստեղծի կոչումն է զարթեցնել յուր հասարակության գիտակցությունը, անկեղծորեն նկարագրելով նրա իսկական կյանքը» («Արձագանք», 1889, № 26)։ Գրական նոր շարժման առանձնահատկությունն ըստ «Արևելքի» հենց այն

է. որ նա «նպատակ մը ունի», այսինքն գրականությունն զբաղեցնում է «ընկերական խնդիրներով»։ Ընդունելով, որ գեղարվեստական երկը «հզոր ազդեցություն մը կրնա ունենալ ժողովրդոց բարքերու կազմավորման վրա», թերթի քննադատը գտնում է, որ «վիպասանությունը ժողովրդի մը մատենագրության մեջ հաստատ հիմեր ձգելու համար, պետք է ուղղակի հարաբերության մտնե նորա հետ, շատ մոտիկ լինի նորա սրտին, ներկայացնե նորա կենացն ու բարուց հայելին և զգացմանցը թարգմանը հանդիսանա» («Արևելք», 1884, մարտի 15)։

Գրականության հասարակական ֆունկցիան քննադատությանը թելադրում էր տեսականորեն հիմնավորելու արվեստի միտումնավորության գեղագիտական սկզբունքը։ Սա արդեն նոր հասկացություն էր հայ քննադատական մտքի պատմության մեջ։ Վերանայվում է «Արվեստը արվեստի համար» տեսության անառարկելի թվացող սահմանումը, թե բացահայտ միտումնավորությունը հակասում է գեղարվեստի օրենքներին։ Հաստատվում է մի նոր ճշմարտություն, ըստ որի միտումնավորությունը գեղարվեստականության ցուցանիշ է և գրականության զարգացման կենսական պայմանը։ Ըստ այդ հատկանիշի գնահատելով ժամանակի հայ գրականության գեղարվեստական փորձը, Գ. Ենգիբարյանը նկատում է, որ Պռոշյանն «իբրև բանաստեղծ կատարում է հասարակական մեծ դեր», Գ. Արծրունին Բաֆֆու տաղանդի ուժը վերագրում էր «հասարակաց տենդենցիային և խիստ քննադատական ոգուն», իսկ Ռ. Պատկանյանն, իր հերթին, Բաֆֆու արձակը որակում է որպես «ամեն կողմանե նոր երևույթ մեր նորածին գրականության մեջ», քանի որ առհասարակ «հանճարեղ գրվածքը միշտ ժամանակակից ինթրես (միտում—Ս. Ս.) ունի» (տե՛ս Բաֆֆի, Սալբի, Վիեննա, 1911, Աննա Բաֆֆու Առաջաբանը)։ «Վիպական գրականությունը» հոդվածում «Մշակի» քննադատ Խ. Մալումյանը միանգամայն անհերկմիտ մեկնաբանություն է տալիս գրական նոր շարժման այդ էական առանձնահատկությանը։ Դիտելով, որ ժամանակի հայ վիպագրությունը «համարյա ամբողջապես տենդենցիական ուղղություն ունենալով, իր մեջ մտցրեց հրապարակախոսական մեծ տարր, զոհելով այդ բանին այն, ինչ որ գրականության գեղարվեստական մասն է համարվում», նա ճշտում է իր մեկնակետը, թե «համարել այդ երևույթը մի պակասություն մեր վիպական գրականության համար ներկա հանգամանքներում, կնշանակի շատ վերացական հասկացողություն ունենալ ընդհանրապես գրականության մասին, կնշանակի շատ քիչ կապ տեսնել իրական կյանքի և գրականության մեջ» («Մշակ», 1889, № 74)։ Ըստ այդմ, քննադատը խորհուրդ էր տալիս գրողներին ավելի ու ավելի հետամուտ լինել ժամանակի հասարակական խնդիրների արծարծմանը, առանց որևէ տարակուսի, թե միտումնավորությունը կարող է աղճատել երկի գեղարվեստական համաչափությունը։ «Գեղարվեստը չի կարող զոհված լինել այն դեպքում,—գրում է նա,—երբ վեպը կամ վիպագրությունը ծառայում է զանազան տենդենցիաներին, կյանքից բխող այս կամ այն հարցին։ Գեղարվեստը զոհվել և ոտի տակ ընկնել կարող է միայն այն ժամանակ, երբ վիպագրությունը դիմակավորվելով՝ սկսում է ներբողի, կամ պատկվելի ու պամֆլետի դեր կատարել» (նույն տեղում)։

Եթե միտումնավորության մեջ ստուգվում է գրողի վերաբերմունքը իրականության հանդեպ, ապա կյանքի արտացոլումը ենթադրում է երևույթ-

ների բարոյական գնահատության որոշակի մեկնակետ։ Կյանքը իր հակասություններն ունի, գեղեցիկին առընթեր ամենուրեք հայտնվում են տգեղն ու այլանդակը։ Գրականությունը կոչված է պատկերելու գեղեցիկն ու բարին, թե՞ նաև ներկայացնելու չարն ու արատավորը։ Հարցն ինքնին առընչվում է գեղագիտական իդեալի ըմբռնմանը, այլատարբ մոտեցումներ գծելով քննադատական մտքի տեսական դրույթներում։ Ազգային պահպանողականությանը հարող «Մեղու Հայաստանին» ուրույն հայացք ուներ ռեալիզմի քննադատական ուղղության և գրականության հասարակական ներգործության վերաբերյալ։ «Մի տարօրինակ կարծիք,—գրում է Հայկունին,—հետզհետե սկսում է ընդհանրանալ մեզանում։ Ասում են, որպես թե գրականությունը կարող է ինքնիրանից վերանորոգել մի ամբողջ ժողովրդի ընտանեկան, հասարակական և քաղաքական կյանքը, փոփոխել գլխովին և նորից կազմակերպել այն ամենը, որով մի ժողովուրդ դարերի ընթացքում ապրել է։ Դրա համար մեր գրականական գործիչներից ոմանք իրանց բոլոր ճիգը թափում են նախ՝ մարակել վայրագաբար ժողովրդի մեջ եղած և այդ գործիչների իրանց կարծիքով վատ բաներն և ապա ժողովրդի շլնքին բառնալ այն, ինչ որ դարձյալ այդ գործիչների իրանց կարծիքով լավ է» («Մեղու Հայաստանի», 1884, № 16)։ «Հայելու» տեսությունը նա ընդունում էր բառացիորեն ուղղակի իմաստով, որպես թե գրականությունը ոչ այլ ինչ է, «եթե ոչ գլխավորապես միմիայն հայտարար այն մտքերի ձգտումների, աշխարհայեցության և այլն, որոնք ժողովրդի մեջ արդեն կան», հանգամանք, որ ինքնին բացառում է իրականության բնականոն գրվածքը խախտելու և նոր գաղափարներով վերաձևելու հնարավորությունը։ Այս իմաստով Հայկունին մերժում էր գրականության քննադատական ուղղությունը, դրա մեջ տեսնելով ազգային արժանապատվությունը ոտնահարելու ետին միտում։ Նայիվ ռեալիզմի այս ըմբռնումը ըստ էության պահպանողական հոսանքի ազգային գաղափարաբանության գեղագիտական ձևակերպումն է, որն իր սուր ծայրով ուղղված էր «անձնաքննությունի» և «մտրակողականություն» գալանող «Մշակի» գրական քաղաքականության դեմ։ Իրականության հանդեպ գրականության հայեցողական հարաբերվածության տեսությունը ընդհանուր առմամբ լայն ճանաչում չուներ քննադատության մեջ։ Նույնիսկ չափավորները չէին երկմտում պնդելու, թե հասարակական առաջադիմության ձգտումը ինքնին ենթադրում է կյանքի հակասությունների վերհանում և անխնա մտրակում այն ամենի, ինչ անբնական է, հետամնաց ու կաշկանդող։ «Գործ» ամսագիրը ուղղակի կոչ է անում գրողներին՝ թափանցել կյանքի մոռացված անկյունները, չխորշել «խոնավ բնակարաններից, կիսավեր խրճիթներից, մաշող հիվանդություններից», «գտնել թշվառներին, համեմատել դրանց յուղի առատությունից արաքլողների հետ», նկարագրել կյանքի սարսափները և «բացատրել պատճառները» («Գործ», 1882, № 1)։ «Մի քանի խոսք մեր վեպերի առթիվ» հոդվածում Լևոն ծաղրում էր այն գրողներին, որոնք «տաղանդ են մաշում» հորինարանելու «երկնային հրով բորբոքված սիրահարների տաղտուկ ապրումները, սյուժեների սենտիմենտալ արտաղեղումները վերջաբանելով «չարատանջ սիրահարների հավիտենական երկու դագաղով»։ «Վեպ եք գրում,—շեշտում է քննադատը,—համեցեք, նայեցեք ձեր չորս կողմը, տեսեք որքան բան կա գրելու։ Տեսեք քանի-քանի բազմագունակ և խայտաբղետ Միկիտանչի Սաքոներ կան մեր

մեջ, տեսեք մեր ընտանիքի ներքին հոգսերը, ցավերը... գրեցեք դրանց մասին։ Գեղարվեստը միայն գեղեցիկին չի պատկանում» («Մշակ», 1888, № 145)։ «Պահանջ գրականությունից» հոդվածում հավաստելով, թե «գրականությունը մարդկային առաջադիմության գործոններից մեկն է», Լևոնը գաղափարայնության պահանջի տեսակետից հեգնում էր այն բանաստեղծներին, որոնք, ժամանակի հոգսերին անտարբեր, միայնության ու հաճույքի երգեր են հորինում «կարմիր վարդի, կապույտ երկնքի, թիթեռի, սոխակի, սիրո, կույսի» մասին («Մշակ», 1887, № 72)։ Կյանքի «աղետների տեսարանները» պատկերելու և «ընկերության դատարանին» ներկայացնելու մեջ էր «Արևելքը» տեսնում գրական նոր շարժման գեղագիտական դավանանքը։ Տգեղի, այլանդակի, անբարոյական ցուցադրումը թեպետև չի շոյում «իդեալիստ ազգասերների» սենտիմենտալ զգացումները, բայց մատնացույց է անում հասարակական առաջադիմության միակ և ճշմարիտ ուղին։ «Թող հոշոտեն մեր սրտերը, բայց հեղափոխեն մեր բարքերը», հարցն այսպես էր դնում Ա. Արփիարյանը։ «Դիտել մեր շրջապատը,—գրում է Կ. Տյուրյանը,—թափանցել նորա մեջ և ճշտիվ երևան հանել զայն—ահա մեր վիպասանի և թատերագրի կատարելու գլխավոր գործը... Լավագույն և օգտակարագույն է, որ մենք նկարված տեսնենք մեր տգեղ, բայց հարազատ պատկերը և ջանանք մեր մեջ զարգացնել ինքնուղղության հակումը, քան թե փայլուն և սնոտի խաբուսիկ տեսարաններով մեր միտքն ու սիրտը թուլացնենք և առիթ տանք մեղկության և անուղղի սնապարծության հաղթանակելու» («Հանդես ամսօրյա», 1888, № 7)։

Գրականության մեջ քննադատական ոգու հայտնաբերումը բնականաբար առաջադրում է նաև գեղագիտական իդեալի հարցը, այն է, թե գրականությունը կոչված է կյանքն արտապատկերելու լույսերի ու ստվերների իրենց հարաբերության մեջ. թե՞ գրողին վերապահված է նաև ստեղծելու կատարյալի իդեալատիպը։ Հարցի տեսական լուսաբանությունն առանձնապես զբաղեցրել է «Մշակի» քննադատներին՝ Արծրունուն, Բաֆֆուն, Լեոյին և ուրիշների։ Տարբերակելով «ռեալական» և «իդեալական» ուղղությունները գրականության մեջ, «Մշակը» որոշ իմաստով նույնացնում էր նրանց միտումը հասարակական իդեալի տեսակետից։ Արծրունին ճշմարիտ գրականության համար բնորոշ էր համարում երկու հատկանիշ՝ «նկարագրել տիպեր, որոնք կան» և «նկարագրել այնպիսի տիպեր, որոնք թեև չկան, բայց ցանկալի է, որ լինեն»։ «Ռեալական դպրոցին,—գրում է նա,—որ պետք է միայն հավատարիմ կերպով վեր առնի կենդանի տիպեր, ինչպես նրանք կան... թույլ է տրված ներկայացնել այնպիսի տիպեր, որոնք թեև չկան, բայց որոնց գոյությունը ցանկալի է մի հասարակության մեջ, այն պայմանով միայն, որ քիչ թե շատ իդեալացած տիպերը հնարավոր լինեին, հավանականություն ունենային» («Մշակ», 1881, № 238)։ Գեղագիտական իդեալի հարցը գրական հերոսի, որ միևնույն է թե բարձրը, վսեմը, գեղեցիկը, կատարյալը մարմնավորող կերպարի ըմբռնմամբ, իհարկե որևէ կապված չէր հարուցում քննադատական մտքի տարամիտներին։ Հակադիր տեսակետները ի հայտ են գալիս այն պարագայում, երբ առնչվում են իրականի և երևակայականի հարաբերության սահմանին և այստեղ իսկ ներառվում ռեալիզմի և ռոմանտիզմի բանավեճի մեջ։

Երբ Բաֆֆին ակնարկում էր, թե «Մշակի» հայտնությամբ «գրականությունը ռեալական հողի վրա դրվեցավ», բնավ նկատի չուներ ռեալիզմը իբրև գեղարվեստական մեթոդ։ «Ռեալական» հասկացությունը նա ընկալում էր ընդհանրապես իրական, գործնական նշանակությամբ, ասել է թե գրականությունը կյանքի հետ համահնչելու, ժամանակի առաջադրած ազգային ու հասարակական խնդիրներով զբաղեցնելու անհրաժեշտությամբ։ Ճիշտ է, քննադատությունը գիտակցում էր գրական ուղղությունների տիպաբանական ինքնությունը, սակայն առանձնապես չէր զբաղեցնում իրեն այդ ուղղությունները հակադրելու բանավեճով։ Ժամանակի պահանջին արձագանքելու գեղագիտական մեկնակետը հանդուրժում էր նրանց գոյակցությունը, տեսական հիմնավորում տալով «ռեալական» և «իդեալական» ուղղությունների ներհյուսմանը։ Սակայն 80-ական թվականների կեսերին իրադրությունը նկատելիորեն փոխվում է։ Գեղարվեստական մտածողությունը որոշակի շրջադարձ է կատարում դեպի ռեալիզմը, այս անգամ արդեն պատմական ստուգության առաջ դնելով ռոմանտիկական արվեստի սկզբունքները։ Բանավեճի գլխավոր հարցերից էր տիպականի ըմբռնումը։ Ի՞նչ է տիպը, ինչպիսի՞ն պետք է լինի գրականության իդեալական հերոսը, ի՞նչ սահմաններում են հարաբերվում երևակայականն ու հավանականը՝ հարցեր էին սրանք, որոնցով ռեալիզմը վերստուգում էր իր գրական նախորդի պոետիկական համակարգը։ Ամենից առաջ վերապահության է ենթարկվում այն չափազանցությունը, որ ռոմանտիկները վերագրում էին բանաստեղծի կոչմանն ու հասարակությունը վերափոխելու գրականության ներազդեցությանը։ Ինչպես հայտնի է, «Կայծեր» վեպի հերոսն ասում էր, թե «մի լավ գիրք կարող է փրկել մի ամբողջ ժողովուրդ» և ըստ այդմ բանաստեղծին հռչակում էր որպես ժամանակների կարգախոս։ Հակադրվելով վեպի հերոսի այս դատողություններին, Ղ. Աղայանն անշուշտ քննադատության սլաքն ուղղում էր Բաֆֆուն։ «Պետք չէ հավատալ,—գրում է նա,—թե «ժամանակները բանաստեղծի ձեռքին են», թե «նա գիտե անցյալը, գիտե ներկան, գիտե և ապագան»։ Ոչ։ Բանաստեղծը մի շատ համեստ մարդ է. նա յուր ժամանակի «խալխի նոքարն է», նրա արժանավորությունների գովողը, նրա ցավին ցավակիցը,—ուրախության ուրախակիցը» (Ղ. Աղայան, ԵԺ, հ. 3, Երևան, 1963, էջ 129)։ Ակներև է, որ Աղայանը ճշտում է «գրող, ամբոխ», «գրող և հասարակություն» ռոմանտիկական անտինոմիան, գրական կերպարի ու գեղարվեստական պատկերի բնույթի մեջ ընդգծելով իրականը, հավանականը։ Նույն այս տեսակետով նա, իհարկե, դրվատում է «Կայծերի» հայրենասիրական ոգին, բայց և քննադատում է պատումի արկածայնությունը, դիպվածների անհավանականությունն ու կերպարների անբնականությունը, որոնք, նրա կարծիքով, հակասում են «գեղարվեստի ամենատարրական օրենքներին.... ճշմարտին, գեղեցկին և բարվույն» (նույն տեղում, էջ 153)։

Գեղարվեստական մեթոդների գոյակցության հարցը որոշակի փոխակերպություն է գծում Արծրունու գրական հայացքներում։ Երբ «Օրիորդ Բերոյանց» դրամայի մասին իր հոդվածում նա առաջին անգամ փորձում է հստակ սահմանագիծ անցկացնել ռեալիստական և ռոմանտիկական դպրոցների միջև և արդեն մի նկատելի կողմնորոշվածությամբ ակնարկում, թե «ռոմանտիկական դպրոցի գրողներին ամենևին չի զբաղեցնում իրանց ի-

դեալական լավ և իդեալական վատ տիպերի հոգեբանական գոյության հնարավորությունը» («Մշակ», 1881, № 238), այնուամենայնիվ, խստիվ չէր հակադրում երկու մեթոդները և ընդունում էր նրանց քննադատական, միտումնավոր ուղղության հասարակական արդասավորությունը։ 80-ական թվականների երկրորդ կեսին, «Մշակի» գործունեության նոր շրջանում, նա վերանայումներ է կատարում իր գրական ըմբռնումներում։ Իր հոդվածներում նա հատկապես հաճախ է անդրադառնում տիպականության հարցին, չթաքցնելով ժխտական վերաբերմունքը ռոմանտիկական դպրոցի գեղարվեստական պայմանականությունների հանդեպ։ Ռոմանտիզմը, Արծրունու կարծիքով, իրականությունն ու կյանքի ճշմարտությունը զոհաբերում է կանխակալ գաղափարին և ըստ էության վերաճում է կեղծ ուղղության, խախտելով ոչ միայն գեղարվեստական պատկերի փաստական հավանականությունը, այլև կերպարների հոգեբանական գոյության ունակությունը։ Ըստ այդմ, նա կոչ է անում գրողներին՝ հետևել միակ ճշմարիտ գրական ուղղությանը՝ ռեալիզմին, որը հետազոտում է կյանքը, թափանցում մարդկային հոգեբանության բարդ ոլորտները և ստեղծում ընդհանրացված տիպեր, որոնք խորացնում են հասարակական այս կամ այն խավի «հավաքական բնավորությունը» («Մշակ», 1889, № 258)։

Ժամանակի քննադատությունն արդեն ճշտումներ է կատարում իրականի և իդեալականի երբեմնի ըմբռնումներում։ Համենայնդեպս նկատելի էր իդեալականը չափավորելու և հավանականությանը մերձեցնելու միտումը։ «Բնության հետևելու խիստ պահանջի դեմ կարող են ասել,—գրում է Գ. Խալաթյանը,—որ բանաստեղծությունն աղատ է, որ իսկական կյանքի այլանդակության հետ առանց գրականության էլ կարելի է ծանոթանալ շուկայում, կլուբներում, համալսարանականների հետ ծանոթությամբ և այլն։ Իհարկե վիպասանը կարող է և ստեղծել և ավելացնել իր երևակայության միջնորդությամբ տիպերի հատկությունները։ Բայց ես սրա դեմ կասեմ, որ բանաստեղծը պիտի ստեղծե կարելության չափ, նա կարող է ստեղծել ժողովրդի համար իդեալներ մի հայացքի ուղղությամբ այն ժամանակ, երբ ներկայում տեսնում է նա այնպիսի բարեհաջող պայմաններ և հանգամանքներ, որոնց ազդեցության տակ կարող են մոտագա ապագայում ծնվել այդպիսի հերոսներ» («Մշակ», 1887, № 133)։

Անցյալի, ներկայի և ապագայի պատկերումը ավելի ստույգ օրենքների է ենթարկում Լեոնցը։ Եթե նկարագրելով այն, ինչ արդեն կատարվել է, գրողը «պետք է հետևի պատմական ու կենսական ճշմարտությանը», իսկ այն, ինչ կատարվում է՝ «իրականության ճշմարտությանը», ապա այն, ինչ որ պիտի կատարվի՝ «առողջ լոգիկայի, տրամաբանության և գիտական ճշմարտությանը»։ «Ամեն մի շեղում այդ ուղղությունից,—ասում է նա,—գրական գրվածքին տալիս է անբնականություն, շինծու ոգի» («Մշակ», 1883, № 73)։ Գեղարվեստական մտածողության փոփոխությունը «Մեղու Հայաստանիի» քննադատը մեկնաբանում է մի պարզ տրամաբանությամբ. եթե մարդկային կյանքը ստացել է բնական, կամ ինչպես ասում են «ռեալական ուղղություն», ուրեմն դրան բնականաբար պիտի հետևեր նաև «բանաստեղծական ռեալական ուղղությունը»։ Իսկ ի՞նչ է «ռեալական ուղղությունը», հարցնում է քննադատը և առաջադրում մի չափազանց մասշելի բանաձև՝ «մարդը, նորա կյանքի երևույթները դուրս բերել այնպես, ինչպես որ նա կա» («Մեղու Հայաստանի», 1881, № 91)։ «Արձագանքի» քննադատ Գ. Ենգիբարյանը

գրական երկի իմացական արժեքայնությունը հատկացնում էր ոչ թե բացահայտ միտումնավորությամբ լիցքավորված գաղափարական քարոզին, այլ գեղարվեստական պատկերի օբյեկտիվ բովանդակությանը։ «Ճշմարիտ վիպասանը,—գրում է նա,—ոչ փաստաբան է և ոչ բարոյականության գաղափարների վերացական քարոզիչ, որը չոր ու ցամաք դատողություններ է անում և անհամ խրատներ տալիս։ Նա իր միտքը միշտ հայտնում է կենդանի գեղարվեստական պատկերներով, համեմատություններով և այլաբանական օրինակներով, որոնց ազդեցությունն ավելի ուժեղ է, քան վերացական բացատրությունները» («Արձագանք», 1885, № 7)։

Միանգամայն ուսանելի է քննադատության այն հայտնությունը, թե ռեալիզմը գեղարվեստական մտածողության բարձրագույն աստիճանն է և որպես ստեղծագործական մեթոդ ընձեռում է գրականության զարգացման անսահմանափակ հնարավորություններ։ Տվյալ պարագայում տեսական մեկնակետ է ընդունվում այն ճշմարտությունը, թե ռեալիզմը գեղարվեստական մտածողությունը դուրս է բերում ինչ-որ սխեմաների կանոնիկ կաշկանդումներից և ընդլայնում ձևի ու բովանդակության տարողությունը կյանքի, բընության, մարդու ներաշխարհի անսպառ հարստությամբ։ Լեոյի «Պանդուխտը» վիպակի առիթով Ս. Արփիարյանը նկատում է, որ «այդ գրքույկի մեջ հեղինակը կ'արդարացնե բնապաշտ դպրոցի այն կարծիքը, թե կյանքի պարզ պատահարները շատ անգամ կը պարունակեն այնքան փիլիսոփայություն, կը ցոլացնեն այնքան բանաստեղծություն, որ անոնց նկարագիրը կրնանք վեպ անվանել»։ «Ընդունված ճշմարտություն է,—եզրակացնում է քննադատը,—որ գեղարվեստը չհպատակիր չափված, գծված օրենքներու։ Գեղարվեստը բնության պատկերն է, և ինչպես բնության, նույնպես և գեղարվեստի սահմանը անհուն է» («Մասիս», 1889, սեպտեմբերի 15)։

Հայ գրականության գեղարվեստական փորձը արդեն որոշակի նախադրյալներ էր տալիս լուսաբանելու ռեալիստական մեթոդի պոետիկայի հարցերը։ Վերլուծելով Պռոշյանի, Աղայանի, Պարոնյանի, Շիրվանզադեի, Արփիարյանի, Զոհրապի, Կամսարականի և այլ ռեալիստ գրողների ստեղծագործությունները, քննադատությունը տեսականորեն հիմնավորում է ռեալիստական արվեստի տիպաբանական սկզբունքները, բնորոշում սյուժեի, կոմպոզիցիայի, կերպարի և գեղարվեստական երկի կառուցվածքային համակարգը լրացնող այլևայլ կատեգորիաների բնույթն ու առանձնահատկությունը։ «Կյանքը ինչպես որ է» բանաձևը անջատվում է նմանարկության էմպիրիկ հասարակացված ըմբռնումից՝ գրողին պարտադրելով իրականությունը հետազոտելու, ընդհանրացնելու, գեղարվեստական կատարյալ ձևի մեջ ներկայացնելու ստեղծագործական ունակությունը։ «Բավական չէ,—գրում է «Նոր դարի» քննադատ Վարսամ Աբեղյանը,—թեկուզ վեպի մեջ եղած բոլոր անցքերը և իրողությունները իրոք եղած լինեին, որպեսզի գրվածքը դառնա իրական վեպ. ամեն եղելություն, քիչ ու շատ վիպական ձևով պատմված, դեռևս վեպ չէ։ Վեպը գեղարվեստական գրվածք է, իսկ գեղարվեստը պահանջում է, որ իրականության մեջ եղածներից այնպիսի հատվածներ ընտրվեն, որոնք կյանքի որևէ կողմի բնավորական (տիպական—Ս. Ս.) արտահայտություններն են կազմում, և այդ հատվածներն այնպես շարադրվեն, որ մեկը մյուսի հետ անբաժան և սերտ կապվելով, մի գեղեցիկ և լրացած ամբողջություն կազմեն» («Նոր դար», 1889, № 170)։ Ռեալիստական արվեստի ներքին ձևի այս համաչափությունն է, որ Տ. Կամսարականը հայտնաբերում

է Շիրվանզադեի «Արամբի» վեպի գեղարվեստական հյուսվածքում։ Դիտելով, որ «Նոր արվեստին նշանաբանն է այսօր իրապաշտությանն, որ է ըզգալ բնությունը և արտահայտել զայն այնպես, ինչպես որ է», քննադատը ընդգծում է, թե «տարբրական ճշմարտությունն ի մտի ունեցած է միշտ հեղինակը, հանապազօրյա դեպքերը կը նկարագրե մեզ, կարծես տրամաբանորեն դասավորելով զայն, մի փնարեք հոն անընդունելի զուգադիպություն մը և կամ որոշյալ վայրկյանի, մոգական դավաղանի մը շնորհիվ հանկարծական անակնկալ լուծում մը» («Արևելք», 1889, № 72)։

80-ական թվականների արևմտահայ գրական շարժման հետաքրքրական իրողություններից էր Ս. Տյուսաբի «Մայտա» և Տ. Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» վեպերի շուրջը ծավալված բանավեճը, հետաքրքրական այն իմաստով, որ միաժամանակ քննադատական մտքի ստուգման առաջ դրեց գեղարվեստական մեթոդներով միմյանցից տարբեր երկու ստեղծագործություն։ Հատկանշական է, որ ինչքան էլ բանավեճի մասնակիցները արժեքավորում էին Տյուսաբի վեպի հասարակական հնչեղությունը, իրականության սոցիալական քննադատությունն ու հումանիտար գաղափարախոսությունը, այսուամենայնիվ, չէին շրջանցում ռոմանտիկական ոճին յուրահատուկ պայմանականությունները, արհեստական հարմարեցումներն ու սոցիալական խնդիրների բարոյաբանական կարգախոսություններով լուծելու հակումը, որոնք խախտում էին երկի գեղարվեստական համաչափությունն ու հոգեբանական համոզչությունը։ Ըստ էության երկու ուղղությունների՝ ռեալիզմի և ռոմանտիզմի դատը խորհրդանշող այդ բանավեճը, գրական-պատմական մի օրինաչափություն էր գծում, որ միանգամայն տեղին կռահեց Հ. Պարոնյանը։ Դրվատանքի խոսք ուղղելով Կամսարականին, թե «հարկ չկա հիշելու, թե որքան քաջալերության արժանի է երիտասարդ և տաղանդավոր վիպասանը», նա հանգամանալից քննության ենթարկեց Տյուսաբի «Մայտան», ի ցույց դնելով վեպի ռոմանտիկական կոնցեպցիայի գաղափարական և գեղարվեստական ճեղքվածքները։

Ռեալիզմի տեսության հարցերի արծարծման իմաստով նշանակալից եղավ Տ. Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» վեպի հայտնությունը։ Ուշագրավ է, որ այստեղ արդեն քննադատությունը իր տեսադաշտի մեջ է առնում նաև նատուրալիզմի գեղարվեստական տիպը, փորձելով տարբերակել գրական նոր մեթոդի իմացաբանական ու գեղագիտական յուրահատկությունը։ Առհասարակ 80-ական թվականներին նատուրալիզմը որոշակի հետաքրքրություն էր առաջ բերում հայ իրականության մեջ։ Զոլայի վեպերն ու մանիֆեստները գրական ասուլիսներն զբաղեցնում էին ուրույն մեկնություններով, բանավեճի տրամադրելով համակիրներին և ոչնչահոներին։ Պետք է ասել, որ անկախ գրական կուռքի հանդեպ ունեցած երկյուղածության, հայ քննադատությունը ընդհանուր առմամբ վերապահությամբ ընդունեց նատուրալիզմի ախտաբանական հոգեկանությունն ու բիոլոգիական դետերմինիզմը։ Այս կողմնորոշումը միանգամայն որոշակի արտահայտություն գտավ «Վարժապետին աղջիկը» վեպի գրական մեթոդի վերաբերյալ դատողություններում։ «Գալով վեպի ուղղությանը,—նկատում է Հ. Մեղավորը,—հայտնի բան է, որ երեք դպրոցներեն այսինքն վիպական (ռոմանտիք), իրապաշտ (ռեալիստ) և բնապաշտ (նատյուրալիստ) դպրոցներեն մեկուն պիտի պատկանի։ Հայտնի է, որ բնապաշտ դպրոցին հետևող չէ Կամսարական, քանի որ յուր հերոսներու հոգեկան վիճակները կը նկարագրե, քանի որ յուր վե-

պին մեջ ձգտում (դանտանս) կա և քանի որ ընկերական կյանքի կրթիչ և որչափ կարելի է համեստ մասերը ներկայացուցած է։ Կը մնան վիպական և իրապաշտ դպրոցներն։ Վիպական կամ տեսլական ուղղությամբ գրողները կ'երևակայեն ու կը ստեղծեն յուրյանց վեպերու համար այնպիսի անձնավորություններ, որոնք մեղի պես հասարակ մահկանացուներ չեն, կը չափազանցնեն, վերջապես բնութենեն վեր կը սավառնին։ Կամսարական իրապաշտ դպրոցին ճշմարիտ աշակերտն է զի իրական կյանքե առնելով յուր վեպի նյութ, հարմար յուր ձգտման, իրական կյանքի ճիշտ պատկերը կը ներկայացնե առանց չափազանցության» («Արևելք», 1888, № 1450)։ Հարցի քննությանն արձագանքում են Ա. Արփիարյանը, Լ. Բաշալյանը, Հր. Աստուրը և ուրիշներ, յուրովի մեկնաբանելով գրական մեթոդների տիպաբանական հատկանիշները և իհարկե «Վարժապետին աղջիկը» հատկացնելով-ռեալիստական ուղղությանը։ Հր. Աստուրը ըստ էության նատուրալիզմը նույնացնում էր ռեալիզմին, ենթադրելով, թե դա միևնույն գրական մեթոդն է իր ծայրահեղ դրսևորումների մեջ (տե՛ս «Արևելք», 1888, դեկտեմբերի 3)։ Ամենաուշագրավը թերևս այն է, որ բանավեճին մասնակցեց նաև վեպի հեղինակը։ «Ո՞րն է իրական վեպը» տեսական հոդվածում նա առաջադրեց գեղարվեստական մեթոդների տիպաբանական տարբերակման մի քանի էական բնութագրումներ, որոնք նորույթ էին հայ քննադատական մտքի պատմության մեջ։ Կամսարականն ամենից առաջ սխալ էր համարում ռեալիզմի և նատուրալիզմի նույնացումը։ «Գեղագիտության մեջ (էսթեթիք),—գրում է նա,—իրապաշտությունը տեսություն մ'է, որ զարվեստը կը սահմանե առարկայից ճշգրիտ արտադրության նկարագրությամբ, վտարելով ամեն տեսլական (իտեալ)։ Իրապաշտությունը տեսլականեն կը տարբերվի այնու, զի սա կը գերազանցե բնությունը, մինչ առաջինն հավատարիմ կը մնա բնության։ Բնապաշտությունն (անուն զոր Զոլա տուած է գրական ձևի մը և զոր արվեստին վերջին բառ կը նկատե) ավելի զանազանություն կը դնե յուր ուսումնասիրած առարկայից մեջ յուր ղննության մեջ կիջնա ընկերական խորագույն խավերու մեջ, չընկրկելով անարդ ու պիղծ կեանքի մանրամասնությանց առջև և չերկնչելով բնավ ընթերցողաց զգացումները գրգռելե մարդկանց և իրաց մանրախույզ և բազմաթիվ պատկերներով» («Արևելք», 1888, № 1297)։ Համադրելով երկու մեթոդների պոետիկական ըմբռնումները, Կամսարականը սահմանում է, որ նատուրալիզմը ճանաչում է իրական պատկերն իր էմպիրիկ դրսևորման մեջ, մինչդեռ ռեալիզմը որոնում է ընդհանրացված պատկերը. նատուրալիզմը ելնում է միջավայրի փորձառական հետազոտությունից, ռեալիզմը՝ երևույթների համընդհանուր, հավաքական իմացությունից. նատուրալիզմը գրական կերպարը համահարթում է միջավայրի մեջ, ռեալիզմը միջավայրից ընտրում է անհատականացված տիպեր. նատուրալիզմը իրականության ներքնախորշերից հանում է տգեղը, այլանդակը, մինչդեռ ռեալիզմը նշմարում է նաև առաքինին և գեղեցիկը։ Անդրադառնալով գրական մեթոդների իմացաբանական մեկնակետին, Կամսարականը գրում է. «Իրապաշտությունը կ'ընդունի հոգեբանություն ու բնախոսություն միանգամայն, նյութապաշտությունը կը ճանաչե միայն բնախոսության (ֆիզիոլոժի). այնպես որ իրական վեպի մը անձնավորությունք ուղեղ, ջիղ և սիրտ միանգամայն ունին, մինչ նյութապաշտ դպրոցի հետևողությամբ գրված վեպի մը անձինք միայն բնազդում, ջիղ և արյուն ունին... նյութապաշտությունը կը հավակնի ընկերական գիտության (սոսիո-

լոժի) և բնախոսության տեղ բռնել. իրապաշտությունը կը մնա սոսկ իմաստասիրության և բանաստեղծության մեջ» (նույն տեղում)։ Գրական մեթոդների քննական վերլուծությունը Կամսարականը ենթարկում է որոշակի տրամաբանության, ապացուցելու համար, որ իր նախասիրած ուղղությունը ռեալիզմն է և «Վարժապետին աղջիկը» իրական վեպ է, բառին արդի ֆրանսիական իմաստով»։ Ռեալիզմի վերաբերյալ բանավեճը 80-ական թվականներին լոկ հարցադրում էր, որ փոխանցվեց հաջորդ տասնամյակի քննադատությանը՝ տեսական ավելի խոր ու համակողմանի լուսաբանություն տալու գրական մեթոդի գեղագիտության տեսական ու պատմական հիմունքներին։

5

70—80-ական թվականների քննադատության առաջադրած գլխավոր խնդիրներից էր ազգային գրականության զարգացման հեռանկարների հարցը։ Ստեղծել սեփական ազգային գրականություն, թե՞ թարգմանաբար յուրացնել այն, ինչ ավանդել են առաջավոր ազգերի գրականությունները։ Հարցադրումն առաջին հայացքից կարող է տարօրինակ թվալ, բայց դա այն մետամորֆոզներից է, որ երևի պիտի ծնունդ առներ պատմականորեն ուշացած ժողովուրդների մտածողության ետնախորշերում։ Եվ դա ուներ իր տրամաբանությունը։ Հիրավի, իմաստ ունե՞ր ազգի հոգևոր պոտենցիալը ծախսել գեղարվեստական գործունեության ասպարեզում, երբ համաշխարհային գրականությունը համամարդկային սյուժեների ու մոտիվների մեջ ներամփոփել է մարդու հոգևոր կեցության բոլոր արժեքները՝ չէ՞ որ «գեղարվեստը հայրենիք չունի»։ Որքան էլ տարօրինակ թվա, նման մի տեսակետ։ տուրք տվեց նաև անվանի բանասեր ու պատմաբան Ստ. Պալասանյանը. «Շատերի բերանից լսվում է այն իրավացի դանգատը,—գրում է նա,—թե մենք միայն թարգմանություններով ենք պարապում. և միթե կարելի է այլապես լինել։ Ինչպե՞ս կարելի է սեփական գրականություն ունենալ, երբ մեր կյանքը աղքատ է»։ Մի մտայնություն էր սա, որ այսպես թե այնպես տանում էր դեպի ազգային գրականության ժխտումը և պետք է ասել, որ ժամանակի քննադատությունը ազգային արժանապատվության գիտակցությամբ և հիացմունք պատճառող էնտուզիազմով էր մոտենում հարցի լուսաբանությանը, հերքելով ոչ միայն հակամետների տրամաբանական մեկնակետը, այլև ընդգծելով սեփական մշակույթ ստեղծելու ազգի հոգևոր կարողությունն ու հայրենասիրական մղումը։ «Բոլորովին սխալ է այս ուղղությունը,—գրում է Հ. Մեղավորը,—թե աղքատ կյանքեն վեպ չի կարելի՞ գրել, թե հայ կյանքն առնված մի վեպ եվրոպական կյանքն առնվածի չափ կատարյալ չի կարող լինել։ Ի՞նչ կը նշանակե թե մեր կյանքն աղքատ է, այս նախադասությունն ինձ համար անհասկանալի է։ Կյանք ամեն տեղ կա, ճոխ թե աղքատ։ Վեպը կենաց պատկերն է, գրականությունը կենաց պատմությունը։ Որչափ պատկերն իրական կյանքին նմանի, այնչափ հաջողված կը համարվի վեպը։ Ուրեմն ամեն կյանքն վեպ կարելի է գրել. մի՞թե կյանքը մի վեպ չէ» («Արևելք», 1888, № 1449)։ «Հայոց մեջ գրելու ի՞նչ նյութ կա,—իր հերթին հեգնանք է նետում Արփիարյանը,—եթե հաճո է ձեզ համարեցեք արտառոց կարծիք, բայց իրականությունն այս է, որ մեր կյանքը խորհրդածության և նկարագրության այնքան առատ նյութ կրնա մատակարարել պատմաբանին ու վիպասանին, հնագետին և հոգեբանին, ի-

մաստասերին ու բանաստեղծին, որքան թերևս կարող չըլլա ընծայել օտար ազգերի շատերու կյանքը» («Արևելք», 1889, № 1542)։

«Գրական հրազանքներում» Բելինսկին ժամանակի ռուսական իրականությանը մտահոգեց «Այո՛, մենք գրականություն չունենք» էլեգիական արտահայտությամբ, իհարկե, իրողությունը մեկնաբանելով ազգային գրականության համաշխարհային արժեքի դիտակետից։ Հետագայում մեծահռչակ քննադատի այդ հնչեղ արտահայտությունը հաճախ է ընդօրինակվել հայ գրական մտքի ասուլիսներում, նմանօրինակ խոհերի տրամադրելով այնպիսի գրողների, ինչպես Բաֆֆին ու Շիրվանզադեն, բանը հանգեցնելով նթե ոչ ազգային գրականությունը ժխտելու մտայնության, այնուամենայնիվ ընդգծված չափավորություն տալով նրա հնարավորությունների գնահատմանը։ «Մենք պոեզիա չունենք» հոդվածում, օրինակ, Արծրունին, օգտվելով ռուս քննադատի գրույթներից, գրում է. «Մենք, հայերս, առհասարակ, չունենք բանաստեղծություն և չունեինք մեր հին հարուստ գրականության մեջ։ Մի ազգի մեջ ճշմարիտ բանաստեղծություն ունենալու համար, հարկավոր է, որ այն ազգի մեջ լիներ բարոյական գաղափարների ավելի մեծ պաշար, իսկ մեր մեջ ցանած չեն եղել երբեք բարոյական գաղափարների այնքան սերմեր, ցանած չեն եղել մտքեր, որ մեզանում կարողանար ստեղծվել ազգային բանաստեղծություն» («Մշակ», 1877, № 39)։ Եվ որովհետև բարոյական բարձր գաղափարները նոր-նոր միայն սկսել են մուտք գործել ազգի մտավոր կյանքի մեջ, ուստի և, հրապարակախոսի կարծիքով, հայ բանաստեղծությունը արձակում է իր առաջին ծիլերը՝ ի դեմս Աբովյանի, Պատկանյանի, Սունդուկյանի և Բաֆֆու։ Այսպես, թե այնպես, 80-ական թվականներին արդեն, քննադատությունը հաղթահարում է հայ գրականության ազգային ինքնության վերաբերյալ նախապաշարմունքները, և առկա գեղարվեստական փորձի և անցյալի ավանդույթների հարստության վրա խարսխում նրա զարգացման հեռանկարները։ «Մարդիկ և իրք» գրական խորհրդածություններում Հրաչյան, նույն ինքը Ա. Արփիարյանը, սուր կետի վրա է դնում ազգային գրականությունը թերագնահատելու հոռետեսական մտայնությունը. «Երբ ազգ մը լեզու և գիր ունի,—գրում է նա,—ու իրանց մտածումներն ու զգացումները այդ լեզվով բացատրող ու հրատարակող անձինք՝ այդ ազգը գրականություն ունի։ Խնդիրն այդ գրականության վիճակը, աստիճանն նկարագիրն ճշտելու վրա կը մնա և ոչ թե նորա գոյությունն հաստատելու կամ հերքելու։ Շատեր ալ տեսնելով Եվրոպիո մատենագրության պանծալի ճոխությունն ու նոցա մերոյն վերա ի գործ դրած ազդեցությունն, կը փութան գոչել թե «Չիք հայ գրականություն, ինչ որ այդ անվամբ կը կոչուի՝ թարգմանություններ կամ հետևողություններ են»։ Սիրելի ընթերցող, չե՞ս զգար այն անիրավություն որ կա այս և սոցա նման կարծեաց մեջ. թարգմանությունք և հետևողությունք չեն արգիլեր բնավ ուրույն գրականության մը գոյությունը» («Երկրագունտ», 1884, № 12)։ Խնդիրը հենց հոգեբանական ենթակայության այս նախապաշարմունքը հաղթահարելն է, որ ամբողջ կրքոտությամբ առաջադրում է քննադատը, իր խոսքն ուղղելով ազգային արժեքները օտար ազդեցությանը ըստորադասող կասկածանքներին։ Մի՞թե Ալիշանի, Պատկանյանի, Պեշիկթաշլյանի, Նար-Պեյի, Դուրյանի պոետական ներշնչանքները սոսկ բանաքաղություններ են և ոչ «ազգային հիշատակների և իղձերի» անհատական

վերապրումներ, մի՞թե հայ ժողովրդի «երևակայության և իմաստության գոհարները» չի բանահյուսում Սրվանձտյանը, հայոց առասպելապատմական ժամանակները չի վիպերգում Բագրատունին, հայկական իրականության մտահոգությունները չի վիպասանում Բաֆֆին և կամ «հայ իմացականության խոպան դաշտերը, հայ ընկերության հիվանդ մարմինը» չէ զննում Մամուրյանը։ «Պետք է հարգել և սիրել զայն,—խորհուրդ է կարդում Արփիարյանը,—թեև քան զեվրոպական հույժ նվազ հարուստ և հզոր՝ բայց նա մերն է, և նա միայն կրնա խոսիլ մեր ըղձից, մեր պիտոյից, մեր ցավուց, մեր խնդությանց, մեր անցելոյին, մեր ներկային, մեր ապագային վերա. նա միայն կրնա գիտնալ մեր սիրտն ու թարգմանել մեր զգացումներն ու խոսիլ մեզ և շարժել մեր հոգվոյն թելերն. նա միայն կրնա թափանցել մեր ազգային ճակատագրի անդունդներն և նորա մթությունքն լուսավորող շողեր արձակել. նա միայն կրնա մեր աչաց առջև դնել մեր ընտանեկան ու ազգային տգեղությանց տեսիլն ու փայլեցնել մեր հայեցուածոց առջև այն տեսլական, որ հարմարագույնն է սրբագրելու այդ տձևություններն» (նույն տեղում)։ Նման մոտեցումն արդեն այլ հարաբերության վրա է դնում ինքնուրույն և թարգմանական գրականությունների արժեքը՝ ազգի մտավոր, բարոյական ու գեղագիտական ըմբռնումների կազմավորման գործում։ Որքան օտար գրականությունների փորձը իր նպատակն ունի ուշացած ժողովրդի մշակույթի ձևավորման ու զարգացման գործում և որքան թարգմանությունը մնում է ամեն մի կուլտուրական ժողովրդի հոգևոր հարստացման աղբյուրներից մեկը, այնուամենայնիվ այն չի կարող փոխարինել մշակույթի ինքնուրույն ազգային ձևերին, որոնցով տվյալ ժողովուրդը գիտակցում է «անհատականությունը», ստեղծում իր հոգևոր կենսագրությունը։ Այս իմաստով, միանգամայն որոշակի է սահմանազատում «Արևելքի» քննադատը, պնդելով, որ «օտար վիպասանությունը կարող չէ կարևոր էջ մը գրավել ազգային գրականության մեջ» («Արևելք», 1884, մարտի 15)։ «Մեզի համար,—նկատում է Մ. Մամուրյանը,—օտար վիպասանությանց թարգմանության ժամանակն անցած է։ Ազգն ավելի հաստատուն, ավելի հիմնական մտային սնունդի պետք ունի։ Պատճա՞ռ—վասն զի ժամանակիս ոգին, իր կրթական և ընկերական վիճակն այդ կը պահանջե, վասն զի օտար. լեզուներու ուսումն ավելի ծավալած է մեր մեջ, վասն զի ուրիշ մտավորական պետքեր կան գոհ ընելու և եթե վիպագրություն ամեն գրականության անհրաժեշտ մի ճյուղն է, այդ ճյուղը պետք է, որ մշակվի ազգային գույներով, ազգային կենաց ճշմարիտ և բազմադեմի նկարագիրներով» («Արևելյան մամուլ», 1885, № 11)։

«Արդի հայ գրականությունն ի Թուրքիա» ակնարկում ուրվագծելով արևմտահայ գրականության անցած ուղին՝ Ալիշանից մինչև Գ. Զոհրապ, Հր. Ասատուրը հայտնաբերում է ազգային ոգու հաստատման մի հետևողական միտում, հատկապես գրական նոր շարժման ձգտումը «ժողովրդյան կյանքը ուսումնասիրելու», «ազգային և տեղական վեպ» ստեղծելու ուղղությամբ։ «Ի՞նչ օգուտ, երբ վեպը, զոր հայն կընթեռնա, մատնանիշ ընե եվրոպական մոլությունքն ու մոլորությունքը, հարկ է, որ հայ ժողովրդյան ներկայացվին և նշավակվին յուր իսկ նախապաշարումներն, յուր իսկ բարոյական ախտերն, յուր իսկ ընտանեկան անիրավություններն։ Եվ հետո վեպերն կօգնեն պատմության, ապագային կտակելով ներկայի ընտանե-

կան վիճակն, ընկերական վիճակն, ժողովրդյան ձգտումներն ու բարքերն» («Մասիս», 1887, № 3871)։

Ինչպես կարելի է նկատել, գրականության ազգային ինքնության և ժողովրդային ուղղության հարցը արևմտահայ գրական շրջաններում ավելի սուր ու տագնապալից շեշտով էր առաջադրվում, քան արևելահայ քննադատության մեջ։ Եվ դա ունի իր օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ պատճառները։ Արևելահայերի ազգային գոյությունն ու սոցիալ-քաղաքական կացությունը կայուն էր ու ապահովված, որը և ուղենշում էր նրա հասարակական զարգացման նորմալ, բնականոն ընթացքը։ Մշակույթը սերտորեն կապված էր բնօրրանի հետ և արդեն, սկսած Աբովյանից, գրականությունը նախընտրեց ժողովրդական ուղղությունը։ Ինչ վերաբերում է արևմտահայ իրականությանը, ապա այստեղ գոյության անհաստատ կացությունը լուրջ ճեղքեր էր առաջ բերում ազգային հոգեբանության մեջ, նրա ամբողջությունը տրոհելով օտարման ու տարընթացության հիվանդագին դեպերումներով։ Մտավոր-գրական կյանքը ապաստանել էր բնաշխարհից անջատված օջախներում, որոնց հեռավորությունից հայրենիքն ու ժողովուրդը գծագրվում էին որպես էկզոտիկ մտապատկերներ։ Եվ որովհետև ազգային գրականությունն անիրևակայելի է առանց ժողովրդական կյանքի հետազոտության, ուստի և գեղարվեստական մտածողությունը տուրք էր տալիս թարգմանական հակումին կամ, լավագույն դեպքում, օրընթաց գրական մոդայի օտարաձև նմանարկությանը։ Սրանք առերևույթ դիտելի իրողություններ էին, որ հենց ժամանակին երկուստեք ի ցույց էին դնում արևելահայ և արևմտահայ գրագետները, օրակարգի հրատապ հարց առաջադրելով երկու հատվածների հոգևոր մերձեցման անհրաժեշտությունը, որպես ազգային գրականության զարգացման կարևոր նախադրյալ։ Աշխարհագրական ու քաղաքական բաժանման տասնամյակները, իհարկե, մի որոշ անջատում գծել էին ազգի երկու հատվածների մտավոր հորիզոններում, առանձնացնելով տեղային խնդիրների ինչոր շրջանակներ, որոնք ինքնաբերաբար ծնունդ էին տալիս նաև հոգեբանական ինքնաբավության զգացումներին։ Արևելահայերը 50—60-ական թվականներին արդեն վերցրել էին ընդհանուր-ազգային գաղափարաբանության առաջնորդությունը և եթե այս իրողությունը արտահայտություն էր տալիս որոշ մեծապետական հովերի, ապա աննկատելի չէր նաև այն փաստը, որ հոգեբանական ենթակայության հանգամանքը իր հերթին արևմտահայ մտավորականության որոշ շրջանների զգացմունքները գունավորում էր տեղայնամտական նախանձախնդրությամբ։ Նման երևույթները, սակայն, պատմության էմպիրիկ դրսևորումներն էին, որոնք հենց էմպիրիկ լինելով, պետք է տեղի տային ազգի հոգևոր ընդհանրության փիլիսոփայական ճշմարտության առաջ։

Հոգեբանական մերձեցումը կամուրջներ է ստեղծում երկու հատվածների գրական կյանքի փոխադարձ լուսաբանությամբ. «Մշակի», «Արձագանքի», «Նոր-դարի» էջերում տպագրվում են արևմտահայ գրողների երկերը, քննադատությունը տեսական ակնարկների ոլորտն է առնում արևմտահայ գրականության բնորոշ երևույթները։ Արժեքավորելով Պարոնյանի, Արփիարյանի, Կամսարականի, Ծերենցի, Դուրյանի, Պեշիկթաշլյանի, Ալիշանի և այլ գրողների ստեղծագործությունը, արևելահայ գրագետները քննադատության սլաքն ուղղում են արևմտահայ գրականության մեջ տակավին

չհաղթահարված ժամանակավրեպ դասականության ու այլամուտ մանեբայնության։ «Թյուրքիո հայոց գրականությունը 1885-ին» հոդվածաշարում «Արձագանքի» քննադատը դիտում է, որ «սիրային զգայնական անհամ վեպեր ժառանգական ախտ մը դարձած է» Պոլսի գրականության համար և ուշադիր քննելու դեպքում «պիտի տեսնենք, թե մեծ մասամբ այս ու այն ֆրանսիացի հեղինակի ասպարեզի վրայեն աներևույթացած գործերեն գողցված է» («Արձագանք», 1886, № 8—9)։ Համադրելով երկու հատվածների գրականությունը, «Մեղու Հայաստանի» քննադատ Հայկունին նշում է, որ արևմտահայերը ևս են մնում գեղարվեստական զարգացման ընդհանուր պրոցեսից՝ ապավինելով «կեղծ-դասականությանն ու ռոմանտիզմին» («Մեղու Հայաստանի», 1881, № 96)։ Լեոյի «Մի քանի խոսք մեր վեպերի առթիվ», Լեոնցի «Պահանջ գրականությունից», Խ. Մալումյանի «Կ. Պոլսի հայ գրականությունը» և քննադատական այլ հոդվածներում «Մշակը» ըբվատում է արևմտահայ «իրապաշտ սերնդի» ստեղծագործական արգասիքը և միաժամանակ հեգնում «ֆրանսիական ռոմաններին» նմանատիպ գրական «հանաքները»։ «Հեղինակների մեծամասնությունը—նկատում է Լեոն,— սկսած Պոլսի և Զմյուռնիայի վիպագիրներից մեծ աջողությամբ հնարել են իրենց գործերի համար «սիրային» անունը, որ ձանձրացնում է մեզ իր հրեշտակային սիրով», երկնային հրով բորբոքված սիրահարներով» («Մշակ», 1887, № 145)։

Երկու հատվածների մշակութային կապերի մերձեցման հարցը մի առանձնահատուկ սրությամբ էր դրվում արևմտահայ 80-ականների գրական հանգանակներում։ Խնդրի անհրաժեշտությունն ավելի քան սպառիչ է մեկնաբանում Տ. Կամսարականը. «Ազգային գրականության զարգացման տեսակետով, արդարև շատ ցանկալի է որ Պոլիս այսքան քիչ հետաքրքրի Տփղիսի գրական արտադրությանց։ Պոլսո հայ գրագիտաց համար արժանի գործ մը պիտի ըլլա ուսումնասիրել Կովկասի հայ գրականությունն ու հասարակությունը ծանոթացնել անոր... փոխադարձ ուսումնասիրություն մը ռուսահայ և տաճկահայ գրականության, մեծապես պիտի նպաստեր հայ գրականության ընդհանուր զարգացման. զոր գրական կարգին մեջ, հետևվելով կովկասյան գրական շարժման և ուսումնասիրելով անոր ուղղությունը, պոլսահայքս պիտի բարեշրջեինք մեր գրական հնավանդ և ծիծաղելի ձևերը։ Այդ շփմամբ շատ զվվելի պիտի ըլլար մեզ մեր «ածականներու գրականությունը», զոր ֆրանսիական վիպական դպրոցը կտակած է մեզ և «պարբերության (phrase) սուրբ նողկանքը» պիտի ներշնչե մեզ» («Արևելք», 1889, № 1657)։ Արդեն 80-ական թվականներին նկատելիորեն ընդլայնվում են արևմտահայ քննադատության հետաքրքրությունները արևելահայ գրականության հանդեպ։ «Արևելք», «Մասիս», «Երկրագունդ», «Հանդես ամսօրյա» և այլ պարբերականների էջերում հոդվածներ են տպագրվում Նալբանդյանի, Պատկանյանի, Բաֆֆու, Պռոշյանի, Սունդուկյանի, Շիրվանզադեի, Հ. Հովհաննիսյանի և այլ գրողների մասին, ինչպես նաև գրական պրոցեսի համապատկերը ներկայացնող ակնարկներ ու տեսություններ։ Այս տեսակետից ուշագրավ են հատկապես Ա. Արփիարյանի «Բաֆֆի և հայ վիպասանությունը» («Մասիս, 1884), «Արարատ-Կովկասյան գրականություն» («Մասիս», 1885), Կ. Տյուրյանի «Երևույթներ ռուսահայ գրական հասարակական աշխարհեն» («Արևելք», 1888), «Ռուսահայոց գրականությունը»

(«Հանդես ամսօրյա», 1887) քննադատական ակնակները, որոնք ուրվագրծում են արևելահայ գրականության գլխավոր ուղիները, նրա գեղարվեստական փորձի մեջ ընդգծելով ժողովրդայնությունն ու ազգային ոգին։

6

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե թարգմանության և օտար ազդեցությունների հանդեպ մերժողական ելույթներով հայ քննադատությունը տուրք էր տալիս ազգային տեղայնամտությանը, բացառելով համաշխարհային գրականության գեղարվեստական արժեքների նշանակությունը հայ ժողովրդի իմացական, բարոյական ու էսթետիկական դաստիարակության, ինչպես նաև հայ գրականության գեղագիտական որոնումների հարստացման գործում։ Իրերի տրամաբանությունը, սակայն, այլ ճշմարտություն է բացահայտում։ Հարցադրումն իր կոնկրետ միտումն ուներ՝ մենք պետք է միայն թարգմանող լինենք, թե՞ նաև ստեղծող, այսինքն բավարարվել միայն համաշխարհային գրականության արժեքներով, թե՞ ունենալ սեփական, ազգային գրականություն։ Այս մեկնակետը որոշակի ուղղություն է տալիս բանավեճին և ճշգրտում թարգմանության ու գրական ազդեցությունների վերաբերյալ քննադատության դիրքորոշումները։ Արդեն միանգամայն ակներև է դառնում, որ այն պնդումը, թե «մեզի համար օտար վիպասանության թարգմանության ժամանակն անցած է», ոչ թե հանգում է առհասարակ թարգմանության ժխտմանը, այլ ազգային գրականություն ստեղծելու անհրաժեշտությանը, ասել է թե՝ հայ ժողովուրդը հասել է հոգևոր զարգացման այնպիսի աստիճանի, որ կարող է ստեղծել սեփական, ազգային գրականություն։ Վերջապես, հարցադրմանը մի ինչ-որ չափով կրքոտություն էր ներարկում նաև այն անխարականությունը, որ գոյություն ուներ թարգմանության ասպարեզում, ուր քմահաճ նախասիրությունը գրական շուկա էր հանում օտար խոհանոցների այնպիսի ցածրորակ արտադրանքներ, որոնք զուրկ էին գաղափարական ու գեղարվեստական արժեքից, ապա նաև գրական ազդեցության էմպիրիկ ըմբռնումը, որ այլ բան չէր ենթադրում, քան թեթևարկած սյուժեների դիլետանտական փոխառնություն։

Բանավեճի ընդհանուր դրվածքում առանձնաշնորհելով ազգային գրականության ինքնության հարցը, քննադատությունը միաժամանակ տարբերակում և միանգամայն հստակ կողմնորոշում է ի հայտ բերում համաշխարհային գեղարվեստական փորձի յուրացման վերաբերյալ։ Այստեղ արդեն իմաստ է ստանում ոչ միայն համաշխարհային գրականության մնայուն արժեքների թարգմանության անհրաժեշտությունը, այլև ազգային գրականության գեղարվեստական չափանիշները համաշխարհային գրականության նվաճումներով կատարելագործելու միտումը։ «Փունջի» առաջաբանում ակնարկելով հայ ընթերցողի նախասիրությունը Ժորժ Սանդի, Տուրգենևի, Դյումայի, Հյուգոյի վեպերի հանդեպ, Բաֆֆին գրական իր նախափորձերը ասպարեզ է հանում այն հավատով, թե «մի օր հայոց հողի վերա կծնվեին Գյոթեներ, Շիլլերներ և Շեքսպիրներ», որոնք կկառուցեն ազգային գրականության «գեղեցիկ և հսկայական շինվածքը» (Բաֆֆի, ԵԺ, հ. 9, Երևան, 1964, էջ 66)։ Սա ինքնին հուշում է գեղարվեստական արժեքների այն սահմանը, որին պետք է ձգտի հայ գրականությունը։ Ժամանակի քննադատու-

թյունը հաղորդագրական ակնարկներ է տպագրում այլ ժողովուրդների ընթացիկ գրական շարժման վերաբերյալ, լուսաբանում համաշխարհային գրականության դասականների կյանքն ու ստեղծագործությունը (Շեքսպիր, Շիլլեր, Գյոթե, Հայնե, Հյուգո, Բալզակ, Բերանժե, Պուշկին, Լերմոնտով, Տուրգենև, Տոլստոյ, Դոստոևսկի, Օստրովսկի, Չեխովի, Միցկևիչ և ուրիշներ), տեսական ու գրական-պատմական օրինաչափությունների իմացությունը հարստացնում է Հ. Թենի, Գ. Բրանդեսի, Վ. Բելինսկու, Ն. Դոբրոլյուբովի, Գ. Չերնիշևսկու և այլ անվանի քննադատների ու գրականագետների գեղագիտական դրույթներով։

Հաստատելով հայ գրականության բնույթը, քննադատությունը միաժամանակ հայտնաբերում է նրա աղերսները գեղարվեստական զարգացման համաշխարհային պրոցեսի օրինաչափությունների հետ, պատմական զուգահեռների վրա գծելով գեղարվեստական փորձի տիպաբանական ընդհանրությունները։ Այսպես, օրինակ, հիմնավորելով հայ գրականությունը դեպի ռեալիզմ դիմորոշելու իր դրույթը, «Մեղու Հայաստանի» քննադատը նույնպիսի մի ձգտում է հայտնաբերում համաշխարհային գրականության զարգացման պրոցեսում. «Ռիչարդսոն, Սմոլետ, Գոլսմիդ, Վալտեր Սկոտ, Կուպպեր, Բուլվեր, Դիկենս, Բալզաք, Ֆլոբեր, Մյուսսե, Դը Գոնկուր (և ռուսաց մեծ մասամբ Գոգոլ, Պիսեմսկի, Տուրգենև), ահա այն մեծ աստղերը—ռեալական վիպասանության պատվավոր և հսկա ներկայացուցիչները» («Մեղու Հայաստանի», 1881, № 92)։ Վերլուծելով Բաֆֆու «Ոսկի աքաղաղ» վեպը, «Մշակի» քննադատ Գ. Խալաթյանը ուշագրավ աղերսներ է նշմարում նրա և Տուրգենևի վեպերի միջև. «Ստեփանի մասին խոսքս վերջացնելու համար,—գրում է նա,—հարկավոր եմ համարում ասել, որ նա գրականության մեջ Բազարովի («Отцы и дети») և Ինսարովի միջին հարաբերականն է։ Ստեփանը իր հաստատակամությամբ, աշխատասիրությամբ, սառնասրտությամբ Բազարով է, իսկ իր քաղաքական ձգտումներով, իր աղգին տալիք պարտականությամբ Ինսարով է («Накануне») («Մշակ», 1883, № 73)։ Ճշմարիտ է, տիպաբանական զուգահեռները հաճախ կրում են արտաքին համեմատականի նմանություն, երբեմն անստույգ են և ընդհանուր առմամբ դեռևս չեն հասնում գիտական խոր վերլուծությունների, այնուամենայնիվ, ուսանելի են քննադատության տեսահորիզոնն ընդլայնելու, աղգային գրականության երևույթները համաշխարհային գրականության ենթաբնագրի մեջ արժեքավորելու տեսակետից։

Հատկանշական է, որ առաջադրելով օտար գրականության թարգմանության հարցը, 80-ական թվականների հայ քննադատությունը որոշակի կողմնորոշում է հանդես բերում ռուս գրականության նկատմամբ։ Այս իմաստով «Գործ» ամսագիրը շարադրում է մի ամբողջ ծրագիր՝ երևույթի կենսական անհրաժեշտության ամենասուր ընդգծումներով։ «Նույնիսկ ռուս գրականությունը,—նշում է ամսագիրը,—որից մեր մանուկ և աղքատ գրականությունը շատ օգուտներ կարող է քաղել՝ մեզ ծանոթ չէ։ Մինչև այնգամ այդ գրականության հզոր ու փայլուն արտադրությունները, օրինակ, Գոգոլի, Տուրգենևի, Տոլստոյի, Դոստոևսկու, Շչեդրինի պես առաջնակարգ գրողների երկասիրությունքը դեռ մինչև այսօր մնում են առանց թարգմանելու, մինչդեռ եվրոպական զանազան միջակ հեղինակների աննշան շարադրությունները անդադար թարգմանվում են։ Դա մի աններելի սխալ է, որ գոր-

ծել են մեր մամուլին և գրականության ներկայացուցիչները» («Գործ», 1884, № 1)։ Հոդվածի հեղինակը ստրկամիտ նախապաշարմունքին է վերագրում «եվրոպական լուսավորության կուրորեն հետևելը և նրան կուրորեն ընդունելը»։ Բնավ չժխտելով «եվրոպական մտավոր և հոգեկան ահագին ժառանգության» օգտավետությունը մեր ժողովրդի համար, նա, այնուամենայնիվ, գտնում է, որ «այդ ժառանգությունը ընդունելիս պետք է միշտ քննել, թե եվրոպական կուլտուրայի մեջ ինչ բան ճշմարիտ ընդհանուր մարդկային է, ինչ բան պտղաբեր է, ինչ բան կարևոր է մեր հայրենիքի զարգացման և բեղմնավորության համար և ինչ բան նրա մեջ մասնավոր է, անցողական, մինչև անգամ կեղծ և վնասակար»։ «Այսպիսի կրիտիկական հարաբերությունը,—ընդգծում է հեղինակը,—կարևոր է մանավանդ այժմ, երբ Եվրոպան սարսափելի ճգնաժամի մեջ է գտնվում...» (նույն տեղում)։ Դիտելով, որ ռուս գրականությունն արդեն համաեվրոպական ճանաչման է արժանացել, ամսագրի քննադատը աննեղելի վրիպում է համարում հայ գրագետների անտարբերությունը ռուս գրականության նկատմամբ, պատճառը հատկացնելով այն փաստին, որ «մեր գործողները, ինչպես հարկն է, չեն հասկացել մեր ունենալի հարաբերությունը դեպի եվրոպական և ռուսական կուլտուրական-մշակույթը»։ «Մեզ հարկավոր է ընդօրինակել, թարգմանել այդ նրևելի նկարիչների գործերը, որոնք կարողացել են մասնավոր, ազգային տիպերը հանրամարդկային շինել,—ամեն մարդի համար հասկանալի և սիրելի։ Այդ տեսակ ուղղության մացնելը մեր գրականության մեջ և ներշնչելը՝ գրականությամբ զբաղվողների և պարբերական մամուլի պարտքն և գլխավոր գործերից մինն պիտի լինի» (նույն տեղում)։

Հայ մտավոր զարգացման տեսակետից հարցի կարևորությունը նույնպիսի սրությամբ առաջադրում էր «Մշակը»։ Սալտիկով-Շչեդրինի մահվան առիթով գրած հոդվածում, որը կրում է «Դատարկ տեղ հայ գրականության մեջ» բնորոշ վերնագիրը, Խ. Մալումյանը ազգային մտավորականությանը պահանջ է ներկայացնում հայ հասարակությանը հաղորդակից դարձնել Բելինսկու, Դոբրոլյուբովի, Նեկրասովի, Չերնիշևսկու, Գոգոլի, Պիսարևի, Ուսպենսկու, Միխայլովսկու, Տուրգենևի, Շչեդրինի և այլ գրողների ստեղծագործություններին։ «Ռուս գրականության մեջ,—գրում է քննադատը,—մանավանդ վաթսունական թվականներին և թե նրանից հետո, արծարծվել են այնպիսի խնդիրներ, հարուցվել են այնպիսի մտքեր, որոնց հետ ծանոթանալը և որոնց հասկանալը կենսական մի կարիք է մեր կյանքի համար։ Մեր և ռուսաց կյանքի մեջ շատ ընդհանուր հարցեր կան և մեր մամուլը, երիտասարդությունը և ինտելիգենցիան բարոյական ոչ մի իրավունք չունեին և չունեն իրանց աչքերը փակելու և չտեսնելու, թե ինչպես են մշակվում գրականության մեջ այդ մեզ համար էլ ընդհանուր հարցերը» («Մշակ», 1889, № 50)։

Հոգևոր զարգացման ուղիների հարցում նոր միտումների է ընդառաջում արևմտահայ գրական միտքը։ Առաջադրելով ազգի երկու հատվածների մշակութային կապերի մերձեցման խնդիրը և, ըստ այդմ, նշելով արևելահայ գրականության իրապաշտ ուղղությունը, արևմտահայ գրագետները տեղին էին նկատում, թե արևելահայ գրողները «ռուսական գրականության ուղղությամբ կ'ուսումնասիրեն հայ կյանքը» (Արփիարյան)։ Այս իրողությունը որոշակի հետաքրքրություն է ծնում ռուս գրականության նկատմամբ։ Արդեն 80-ական թվականներին արևմտահայ մամուլի էջերում թարգմանա-

բար լույս են տեսնում ռուս դասականների երկերը, որոնք ուղեկցվում են ներկայացվող գրողների կյանքն ու ստեղծագործությունը բնութագրող համառոտ ակնարկներով։ Այս տեսակետից հատկապես արգասավոր էր «Մասիս» շաբաթաթերթը, որը Արփիարյանի նախաձեռնությամբ, արևմտահայ ընթերցողին հուշում է ռուս գրականության նշմարների գեղարվեստական հմայքը։ Տուրգենևի արձակ բանաստեղծությունների թարգմանության հանձնարարականն, օրինակ, հավաստում է, թե «ընթերցողը պիտի գտնե անտարակույս այն հրապույրը բանաստեղծության և նրբության այն խառնուրդը, զոր նշմարեցին մեծանուն ռուս հեղինակին նախորդ գրվածոց մեջ» («Մասիս», 1886, հունվարի, 4)։ Պուշկինի մահվան հիսնամյակի առթիվ տպագրած հոդվածում թերթը նրան որակում է որպես «ռուսական բանաստեղծներեն վեհագույնն, Ռուսիո փառքը, որ համայն աշխարհի բոլոր ազգերու հանճարավոր բանաստեղծներուն հավասարակից կը դասվի» («Մասիս», 1887, փետրվարի 14)։ Ռուս գրականության համամարդկային բովանդակության և գեղարվեստական արժեքի ճանաչումը նոր երևույթ էր արևմտահայ մտավոր կյանքում, որ խորացավ ու ընդլայնվեց հետագա տասնամյակներում, որոշակի հետք թողնելով արևմտահայ ռեալիզմի զարգացման ընթացքի վրա։

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

«ՄԵՂՈՒ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ» ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

«Մեղու Հայաստանին» ազգային-պահպանողական հոսանքի պաշտոնաթերթն էր, հրատարակվում էր Ստ. ք. Մանդինյանի խմբագրությամբ 1858 թվականից։ 1863-ից խմբագրի պաշտոնն ստանձնում է Դորպատի համալսարանում ուսանած Պետրոս Սիմեոնյանցը, որը նկատելի աշխուժություն է հաղորդում թերթի գործունեությանը, ընդլայնելով թե՛ նրա բովանդակությունը և թե՛ հարցադրումների ոլորտը։ Ի թիվս այլ բաժինների, «Մեղու Հայաստանին» ուներ նաև «բանասիրական» բաժին, ուր լուսաբանվում էին ազգային մշակույթի հարցերը, տպագրվում հոդվածներ ու տեսություններ գրական պրոցեսի և առանձին ստեղծագործությունների վերաբերյալ, որոնք մի ամբողջական ուղղություն են նշանավորում XIX դարի հայ քննադատության պատմության մեջ։

1

1859-ի համարներից մեկում «Մեղու Հայաստանին» տպագրում է Տ. Ա. Գեորգի «Բանք ինչ գրիտիկայն» հոդվածը, ուր արծարծվում են քննադատության խնդիրները։ Հոդվածագրի կարծիքով, քննադատությունը, ի թիվս այլ միջոցների, ծառայում է «ազգային հառաջադիմության և լուսավորության», ազգերի կատարելագործման գործին, հավասարապես նպաստում գրականության և գիտության առաջընթացին։ «Կրիտիկայն,—գրում է Տ. Գեորգը,—ոչ այլ ինչ է, բայց եթե բանադատութիւն, քննութիւն և դատաստան ի վերայ հեղինակութեանց. է դատողութիւն հաստատեալ ի

կանոնս կատարելագործեալ ընտրողութեան և գրաւոր ծանուցումն հեղինակին ամենայն թերութեանց և սխալանաց նորա, մուծեալ յայն (ի կրիտիկայն) զիւր սեփական դատողութիւն և քննութիւն։ Ո՞րպիսի ծանուցումն թերութեանց և սխալանաց. այս լաւագոյնս յայտնի է եւրոպացւոց. նոքա քաջ գիտեն զօգուտս, զորս մատակարարէ կրիտիկայն անձանց և ազգի իւրեանց. վասն որոյ նոքա սրբութեամբ պաշտեն զկրիտիկայն և քաջ ի գործ դնեն զայն» («Մեղու Հայաստանի», 1859, № 59)։

Ուրեմն, քննադատության նպատակն է ցույց տալ սխալներն ու թերությունները, բայց անաչառ, ազնիվ և արդարադատ ձևով։ Իսկ եթե քննադատությունն ի չարն է գործադրվում, ապա դրանից վնասվում են ոչ թե անհատները, այլ ողջ ազգը։ Դժվար չէ նկատել, որ ինչպես Տ. Գեորգը, նույնպես և «Մեղու Հայաստանի» մյուս գրողները քննադատության կոչման մասին իրենց հայացքներով հետևում էին Վ. Գ. Բելինսկու դրույթներին։ Մ. Պատկանյանի բնորոշմամբ քննադատը է «ծայրագույն սխրագործություն ուսումնականության», ուր համատեղվում են համակողմանի գիտելիքները, փորձը, ճաշակը և այլն։ «Կրիտիք ասած բառը,—գրում է նա,—պետք է լինի կարծիք մարդու, որ հանձն է առնում դատավոր դառնալ գեղարվեստական հորինվածից, կամ արտահայտություն ժամանակի տիրապետող կարծիքի, որ է պտուղ անցած կարծիքների, փորձերի և նկատողությունների։ Առաջին հատկությունովը նա պետք է լինի առաջ տանող քայլափոխ, նորության գյուտ, գիտության սահմանների ընդարձակումն կամ բոլորովին փոխարկումն են սահմանների. էդ ոգվո (ժենի, гений) գործ է։ Երկրորդ հատկությունովը պետք է միշտ ճշմարտություն իրա ժամանակի համար։ Ուրեմն առաջին տեսակ կրիտիկն է բացառություն ընդհանուր կանոնից, մեծ հազվագյուտ երևույթ, իսկ երկրորդ տեսակ կրիտիկն է ճիգն պարզաբանելու և տարածելու ժամանակակից տիրապետող հասկացողության» («Մեղու Հայաստանի», 1860, № 43)։

Արծարծելով քննադատության հասարակական դերի նրա առարկայի և մեթոդի հարցերը, «Մեղու Հայաստանին» առաջադրում էր որոշակի տեսական սկզբունքներ, որոնց դիտակետից քննում է ազգային գրականության ընթացքն ու ուղղությունը։ Ի՞նչ է գրականությունը և ինչպես է այն հարաբերում կյանքի հետ։ Ահա գեղագիտական առաջին դրույթը, որի լուսաբանությամբ սկսեց թերթն իր քննադատական գործունեությունը։ Այս հարցում «Մեղու Հայաստանին» ուներ հստակ ու որոշակի բանաձև, որի իմաստը հանգում է հայելու տեսությանը։ «Հայտնի է ամենքին,—գրում է թերթի քննադատը,—որ յուրաքանչյուր ազգի գրականությունն է իսկապես այն ազգի հոգևոր և մտավոր զարգացման ճիշդ պատմությունը. ուստի և որևիցէ ազգի գրականության պատմությունը այն ազգի կյանքի ամենից ճիշդ հայելին կարող է լինել» («Մեղու Հայաստանի», 1865, № 36)։

Ազգի «հոգևոր և մտավոր» կյանքի պատմություն ամեն գրականություն չի կարող լինել, այլ այն, որ «ճիշդ» կարտահայտի, կարտացոլի այդ կյանքը։ Լուսանկարչական ճշգրտությունն էլ թելադրում է հայելու գաղափարը։ Բայց ի՞նչ ճշտություն է պարունակում դա։ Ազգային կյանքի ո՞ր կողմերը պետք է լինեն, որ արդարացվի հայելու տեսությունը. «Վասն զի,—գրում է Պալասանյանը,—որևիցէ ազգի գրականության մեջ երևում է նույն ազգի կյանքը, նրա բարոյական և մտավորական զարգացման աստիճանը, նրա

հավատո պատկերը, նրա լեզուն, վարքն ու բարքը և սովորությունները» («Մեղու Հայաստանի», 1863, № 6)։

Քննադատը դրանով իսկ հաստատում է գրականության և իրականության, ազգի կյանքի հետ ունեցած կապի անհրաժեշտությունը, վարք ու բարքն արտացոլելու կարողությունը։ Դրանց հանրագումարը ներկայացնում է ժողովրդի ոգին։ Նույն միտքն էր զարգացնում նաև Հ. Քուչուբեգյանցը, «Գրականությունը է ճիշդ հայելին և պատկերը որ և իցե ազգի կյանքի։ Սորա մեջ զանազան դարերում ազգային հեղինակների գրչից ավանդված, անկորուստ ամփոփվում են որ և իցէ ժողովրդի հայրերի և պապերի ընտանեկան բոլոր խոսք ու զրույցները մասնավորաբար երգերը, նորա կրոնական ծեսերի հետ խառը սովորությունները, և քաղաքական գաղափարները և շարժմունքները։ Այս պատճառով հանգամանքը ցույց է տալիս, որ գրականությունը է նույն իսկ ազգը,—ազգի ոգին,—ազգի դարավոր կամ ժամանակակից շարժվածքը, որ ոչ թե լոկ բերանումը մնացած խոսքով կամ ավանդություններով, այլ գրավոր միջոցով ավանդվում է զանազան դարերի մեջ հետագայքների համար...» («Մեղու Հայաստանի», 1866, № 11)։

Քուչուբեգյանցը որպես արտացոլման առարկա առաջադրում էր «ընտանեկան, քաղաքական և դատաստանական կյանքի անցքերը»։ Դրանցից է կազմվում «կյանքի պատկերը»։ Դա էլ հենց հայելու տեսության պաշտպանությունն էր և հետամտում էր ազգային ոգու հայանագործմանը։ Մի այլ քննադատ, դատողություններ անելով Մ. Միանսարյանցի «Քնար հայկականի» ժողովրդական երգերի վերաբերյալ, նորից շեշտում է գրականության որպես ազգային ոգու արտահայտության տեսակետը. «Երգը զգացմանց արտահայտություն է. ազգային երգերն էլ միշտ ազգի զգացմանց, նորա կյանքի հայելին են, որոնց մեջ ազգը իր բոլոր գոյությամբ երևում է պարզապես» («Մեղու Հայաստանի», 1868, № 46)։

Սակայն հակառակ կյանք և բանաստեղծություն ճշգրիտ հարաբերակցությանը, Պալասանյանը իր «Գրականության պատմության» մեջ բանաստեղծությունը կյանքից վեր էր համարում։ Այդ առիթով Գ. Եվանգուլյանցը բանավիճում էր նրա հետ. «Այն մեկնությունները, որ անում է պ. Պալասանյանը խոսելով նկարչության, քանդակագործության և մյուս գեղարվեստների վերա—շատ հին են, բայց մանավանդ մեզ զարմացրուց հետագա միտքը. «Գեղարվեստքը... կազմում են այն իդեալական աշխարհքը, որ իրական աշխարհքը լրացնելու և զարգարելու է ծառայում» («Մեղու Հայաստանի», 1866, № 3)։ Եվանգուլյանցը գտնում է, որ գեղարվեստը և գրականությունը կյանքի արգասիք են և լինելով այդպիսին, ներգործում են նրա վրա։ «Արդարև,—շարունակում էր քննադատը,—առաջ ասում էին, թե բանաստեղծությունը, որի մի մասն են և գեղարվեստքը, լրացնում են և գեղեցկացնում են իրական աշխարհքը, բայց գեղարվեստներին այդպիսի մեկնություն տալը չէինք սպասում պ. Պալասանյանից։ Մի՞թե գեղարվեստների և առհասարակ բանաստեղծության նշանակությունն է պարապել միայն գեղեցիկով, իդեալներով։ Մի՞թե բանաստեղծության պտուղ չի ասվի այն գործը, որ ներկայացնում է անսահման ազդեցությունը իրան հետևանքներով, վերին աստիճանի հարբեցողությունը դարձյալ իրան հետևանքներով. կամ սոքա՞ էլ լրացնում են ու գեղեցկացնում են իրական պիտույքը։ Եվ ի՞նչ է նշանակում այս բառը. «լրացնել և գեղեցկացնել իրական աշխարհքը», կարծես մի ուրիշ աշխարհ էլ կա, որ իրական չէ։ Գիտեմ, կասեն՝ կա մտավոր

աշխարհքը, կա բարոյական աշխարհքը. բայց սոքա մի՞թե իրական չեն, եթե իրական չը լինեին, չէինք էլ կարող ասել, թե դոքա կան կամ չը կան։ Բայց եթե կասեն, թե մենք իրական աշխարհքին հակառակ ենք դնում այն աշխարհքը, որտեղ ծնվում են անցքերի և անձինքների գաղափարները, բոլորովին անկախ եղածից կամ պատահածից, այն ժամանակ սրան պատասխանում ենք, թե արդյոք ո՞ր տեղիցն ենք վերցնում այդ գաղափարները, եթե ո՞չ իսկ և իսկ իրական աշխարքից» (նույն տեղում)։

Ինչպես տեսնում ենք, Եվանգուլյանցն ընդունում է «մտավոր աշխարհքը» և «բարոյական աշխարհքը»։ Բայց դրանք վերացարկյալ հասկացություններ են, որոնց հիմքը դարձյալ իրական է։ Ուրեմն՝ անօգուտ էր իրական աշխարհին հակադրել գաղափարների աշխարհը, քանի որ երկուսի հիմքն էլ կյանքն է։ Իրական աշխարհը ծնում է գաղափարներ, և այդ գաղափարները հետադարձ ներգործություն են ունենում կյանքի վրա։ Քննադատի կարծիքով, այդ կերպ են ըմբռնելի նաև գրական հերոսների գաղափարները, ինչպես օրինակ Վահագնի գաղափարը, որը իրացնում է ոչ թե մեկ, այլ շատ ու շատ հերոսների արիությունը, քաջությունը։ Եվանգուլյանցը ընդունում էր աշխարհագրական միջավայրի նշանակությունը հոգևոր ստեղծագործության բնույթը դնահատելու տեսակետից։ Այսպես, սկանդինավյան երգի բնույթը «զարհուրելի» է, հունականինը՝ «քնքույշ», թեև նրանք երկուսն էլ ստեղծվել են կյանքի թելադրանքով։ Այս ինքնուրույնությունը ոչ թե ժխտում է իդեալականի ընդհանուր հասկացությունը, այլ իդեալը ծառայեցնում է իրականությունը բացատրելու գործին։

Եվանգուլյանցը կողմնակից էր «գեղեցիկը կյանքն է» տեսակետին՝ կյանքն այնպես, ինչպես որ կար, առանց գեղեցկացնելու կամ իդեալականացնելու։ Այս առումով, ռուսական գեղագիտության դիրքերից նա հակադրվում էր «իդեալն է գեղեցիկ» տեսակետին, որի կողմնակիցներն էին գերմանական ռոմանտիկները։ Հետևաբար, գրականությունը պարտավոր է արտացոլելու ոչ միայն գեղեցիկը, այլև տգեղն ու այլանդակը, այսինքն ներկայացնել կյանքն իր ամբողջական ու համակողմանի դրսևորումների մեջ։

Ազգային գրականության ստեղծման անհրաժեշտությամբ «Մեղու Հայաստանին» քննության է առնում գրականության արդի վիճակի և նրա պատմության հարցերը։ Արդյոք եղե՞լ է և կա՞ հայ գրականություն։ Առաջադրված հարցը Պալասանյանը նախ և առաջ դիտում է ազգային գրականության պատմության դիտակետից։ Ընդունելով, որ ազգի ոգին ու կյանքը երևում է նրա պատմության, փիլիսոփայության, բանաստեղծության (գրականության) մեջ, նա գտնում է, որ մենք որոշակի ըմբռնողություն չունենք այդ հասկացությունների վերաբերյալ, քանի որ չունենք մեր գրականության պատմությունը։ Ս. Սոմալյանի, Ֆ. Նոյմանի, Ստ. Նազարյանի ձեռնարկները սոսկ սխեմատիկ տեղեկագրեր են, որոնք չեն բացահայտում հայոց հին բանաստեղծության ոգին ու ուղղությունը։ Նա համամիտ է Ռիտտերի դիտողությանը, թե հայոց մատենագիրները վանականներն էին, հանգամանք, որ պայմանավորել է հայոց գրականության կրոնական բովանդակությունը։ Ինչ վերաբերում է աշխարհիկ կենսազգացողության արտահայտությանը, ապա Պալասանյանն այն հայտնաբերում է ժողովրդական բանավոր ստեղծագործության մեջ։

Ազգային գրականության ներկա վիճակի հանդեպ քննադատը որոշակի թերահավատությամբ է արտահայտվում։ Եթե գրականության մեջ արտացոլվում է ազգի «հոգին ու կյանքը», ապա միանգամայն անվիճելի է համարում իր պնդումը, թե «գրականություն չկա»։ Ըստ էության նույն տեսակետին է Հ. Քուչուբեգյանը։ Մեր մատենագրությունը V դարում ստեղծել է հարուստ ժառանգություն, բայց դա կրոնաեկեղեցական գրականություն է, իսկ «հասարակ, հին ու նոր ժողովուրդը» հեռու է եղել առաջադիմությունից։ Քննադատը տարբերակում էր «մատենագրությունը» և «լիտերատուրան», վերջինիս համար նա եվրոպական չափանիշն էր կիրառում։ Հնում եղել է «մատենագրություն», բայց ոչ «լիտերատուրա»։ Մենք ունեցել ենք մատենագրություն, բայց ժամանակակից իմաստով գրականություն մենք չենք ունեցել և չունենք։ «Պետք էր մեզ խոստովանել այստեղ,—գրում էր Հ. Քուչուբեգյանը,—և մեր սրտի ճշմարտությունը,—որ հայոց ժողովուրդը իսպառ անընթերցասեր չէ՞.—բայց թե, մի պայման և նպատակ ունե՞ր դա, որևիցէ պիտանի գիրք ձեռք վեր առնելով.—ամենևին ո՛չ։—Ինչո՞ւ համար այդպես.—որովհետև մինչև մեր օրերը, հայոց ժողովուրդը կարթացել է այնպիսի գրքեր, որ գրաբար լինելով բոլոր խոսք ու զրույցը հեղինակների, ամենևին անհասկանալի են եղած նորան. և բացի դորանից, որ գրքերի բովանդակությունքը, կարթացող ժողովրդի կյանքից ո՛չ իսկ հետաքրքրություն հայտնած չեն.—որոց կես մասը եղած են աղոթքները և այլ եկեղեցական հոգեբանություն, և մյուս կես մասը միջին դարերի Ասիական խառնափնդոր անցքեր։—Ինչո՞ւ մոռացանք հիշելու այդ գրքերի կարգումը էֆիմերդեն, որի մեջ զետեղված են բոլոր երաշների մեկնությունքը, և օրերի, տարիների գուշակությունքը.—Ժողովածու գիրքը.—Պղնձե քաղաքի պատմությունքը, որ դոքա մինչև այսօր մեծ հանդես են բացած ազգի մեջ» («Մեղու Հայաստանի», 1865, № 19)։

Ժողովրդին պետք էր տալ իր հոգսերի, վշտերի և ուրախությունների մասին գրված գրքեր, որպեսզի վերջիններից դաստիարակության դասեր քաղեր՝ իր իսկ կյանքը տեսնելով նրանցում։ «Բայց ի՞նչ օգուտ մեր ժողովուրդին այդպիսի գրքերի ընթերցանությենից, որ ո՛չ ինչ միտք վերաբերում չէին յուր կյանքի վերա, որովհետև գիրքը, օգտավետ է ընթերցողի համար այն ժամանակ, երբ որ գրված է նորա լեզվով, երբ որ քրքրում է ճշմարտությենով ժողովրդի ներկա կյանքի հանդամանքը. և ամենևին կրիտիկական է» (նույն տեղում)։

Հասկանալի լեզու, ճշմարտություն և կյանքը պատկերելու «կրիտիկական» հայացք, ահա այն հատկանիշները, որ Քուչաբեգյանը վերագրում է իսկական գրականությանը։ Ինչպե՞ս էր պատկերացնում նա հայ մատենագրության լինելիության պրոցեսը։ Դա ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ հին արմատի վրա նոր պատվաստ։ Հին մատենագրությունը պետք է լիներ այն հիմքը, որի վրա ծաղկելու է նոր մատենագրությունը։ Միայն հմուտ այգեպան էր պետք, որ խնամեր մատենագրության ծառը, նրա չոր ճյուղերը հեռացներ և ծառի վրա աճեցներ նոր բերք։ Ուրեմն՝ արմատը հին մատենագրությունն էր։ Սակայն հին մատենագրությունն, ըստ Քուչուբեգյանի, կրում էր օտարամուտ շերտեր, որոնք ենթակա են քննական մոտեցման։ Անցյալի հայ քաղաքակրթության զարգացման խաթարումը պատճառաբանելով ազգի պատմությանը վիճակված «կլանող հեղափոխությունների հետ», նա դտնում է, որ

դրա հետևանքով չքացել է «մեր ազգի կյանքի սկզբնատիպը», և մեր հոգևոր կյանքը ենթարկել օտար ազդեցությունների։ Մեր նպատակն է, ասում է Քուչուբեգյանը, ձերբազատվել այդ ազդեցություններից և ստեղծել ինքնուրույն, տոհմիկ ազգային գրականություն։ Ազգային այդ գրականության գլխավոր ձգտումը պետք է լինի ժողովրդի կյանքի հայտնաբերումը, նրա մերձեցումը ժողովրդական լայն մասսաներին, քանի որ հին մատենագրությունը սոսկ «մասնավորների սեփականությունն» էր, «ժողովուրդը գլխովին կորել է և չէ երևում խսպառ այդ ժամանակներումը»։ «Եթե մենք հասկանում ենք,—գրում է Քուչուբեգյանը,—թե ամենայն մատենագրական գիրք, և գրականական վաստակ ծառայում են հասարակության օգտի համար, նորան քաղաքական, բանական և բարի հասարակություն առնելու համար, ապա պարտական ենք ուղղակի ասելու, որ մեր հին մատենագրական աշխարհը, եղել է քանի մի մասնավորների սեպհականություն, և ոչ ամբողջ ժողովրդի» («Մեղու Հայաստանի», 1866, № 12)։

Ժողովրդի կյանքի ուսումնասիրությունը «Մեղու Հայաստանիի» համար ազգային-հասարակական զարգացման մի ուրույն ծրագիր էր, որի իմաստը հանգում է ազգային ինքնության հաստատմանը, նրա տոհմիկ բնույթի հայտնաբերմանը՝ կրոնական, բարոյական, ընտանեկան, տնտեսական և այլ առանձնահատկությունների պահպանման հիմքի վրա։ Ազգային-պատմական այս ծրագիրը յուրովի բովանդակություն էր տալիս թերթի գրական քաղաքականությանը, գրականությունը մղելով դեպի ժողովրդական բարքերի, սովորությունների, կենցաղի նկարագրությունը։ Այս իմաստով «Մեղու Հայաստանին» բացառիկ նշանակություն էր տալիս ժողովրդական բանահյուսության ուսումնասիրությանը։ Քննադատ Հայկունին բարձր էր գնահատում Մ. Կ. Միրախորյանի «Նկարագրական ուղևորություն ի հայաբնակ գավառս արև. Տաճկաստանի» գիրքը, ուր ամփոփված են տեղագրական, աշխարհագրական և պատմական մեծարժեք նյութեր։ Գ. Տ. Ա-ն ընդգծում է ժողովրդական ավանդությունների հավաքման անհրաժեշտությունը, որպես ազգային գրականության զարգացման պայման։ Լուսավորյալ երկրներում բանահավաքներն ապացուցեցին, «որ ժողովրդի բերանում ման եկող երգերի ու զրույցների և առհասարակ նորա հիշողության մեջ պահված բոլոր դանձերի հավաքելով և քննելով միայն կարելի է գրականության տալ բնական ուղղություն, նոր ույժ և ավելի սերտ կապով կապել ազգային կյանքը գրականության հետ» («Մեղու Հայաստանի», 1875, № 15)։

Գ. Եվանգուլյանցը այդ հանգամանքի անհրաժեշտությունը ավելի լայն հողի վրա էր դնում։ «Արդարև,—գրում էր նա,—եթե ուշք դաձնեին և հավաքեին այժմյան հայերի սովորությունները, երգերը, անեծքները և այլն, մեծ ծառայություն կանեին հայոց հին գրականությունը վերականգնելու։ Այժմյան ժողովուրդի մեջ եղած սովորություններից, անեծքներից, հանելուկներից (զորօրինակ Տեառնընդառաջի գիշեր կրակ վառելը, Գրողին վերաբերյալ անեծքը, թե «գրողը քեզ տանե») հեղինակը օգուտ է քաղում հին դիցարանությունը բացատրելու» («Մեղու Հայաստանի», 1866, № 3)։ «Թե ժողովուրդը ինչպես ա պահում ավանդությունները և իրան կյանքի անցկացրած բաները» հոդվածում Գ. Կիրակոսյանն իր հերթին շեշտում է ժողովրդական ստեղծագործության նշանակությունը պատմությունը ուսումնասիրելու տեսակետից, այստեղ իսկ իբրև օրինակ վկայակոչելով եվրոպական

գիտնականներին, որոնք հնքիաթների, հանելուկների, զրույցների, ավանդությունների մեջ հայտնաբերում են իրենց ժողովուրդների պատմության հիշողությունը։ Այսպիսով, «Մեղու Հայաստանի» համար ժողովրդական ստեղծագործությունը ներկայանում է որպես գրականության ազգային դիմագծի խորհրդանիշ, քանի որ նրանում արտահայտված էին ժողովրդական կյանքի ավանդական գծերը։

2

Ազգային գրականության զարգացումը աստիճանաբար ընդլայնում է թերթի քննադատության ոլորտը, զբաղեցնելով այն ընթացիկ գրական շարժման տեսական ու պատմական խնդիրների լուսաբանությամբ։ Այն ընդհանուր կարծիքը, թե «մենք գրականություն չունենք», տեղի է տալիս իրական փաստի առաջ, թերթի քննադատներին տրամադրելով ստեղծվող գեղարվեստական փորձի վերլուծությանն ու գրական ուղղությունների, հոսանքների պատմական գնահատությանը։ Սպանդար Սպանդարյանին միանգամայն որոշակի էր ներկայանում այն իրողությունը, որ հակառակ կրոնական ուղղության, հայ գրականության մեջ տիրապետող է դառնում ժողովրդային ուղղությունը, և եթե «մի ժամանակ կար, որ Վենետիկի միաբանության հրատարակած» գրքերն էին երևում գրական ասպարեզի վրա, ապա այժմ մտավոր-գրական կյանքը արմատապես որակափոխվում է, «ժողովրդական կյանքը հոսում է ուժգին հոսանքներով. կերպարանափոխվում և անթիվ ճյուղերի բաժանվում». «Եվ մենք տեսնում ենք,—գրում է քննադատը,—որ հայ ժողովրդի միջից են դուրս գալիս գրողներ, մատենագիրներ, որոնք իրենց լավ ու սխալ, գեղեցիկ և տգեղ կողմերով ներկայացնում են ժողովուրդի պատկերը, նրա մտավոր-հոգեկան կյանքի հայելին, նրա ճաշակը» («Մեղու Հայաստանի», 1883, № 21)։ Սակայն խնդիրը միայն երևույթի պարզ առկայության ընդունումը չէր։ Անհրաժեշտ էր դրականությունը բարձրացնել հասարակական խնդրի նշանակության, նրա զարգացումը դուրս բերել տարերային ինքնահոսից դեպի գեղարվեստական ու գաղափարական բարձր չափանիշների դիտակցումը։ Այս իմաստով Սպանդարյանը առանձնահատուկ դեր է հատկացնում քննադատությանը՝ ազգային գրականության պարտեզը մշակելու, ճշմարիտ տաղանդներին խրախուսելու և գրական զարգացումը խթանելու գործում։ «Մենք հավատացած ենք,—գրում է նա,—որ մեր տաղանդներից, բանաստեղծներից, մեր վիպասաններից մեծ մասը կանհետանային և մեր դրականությունը ոչինչ չէր կորցնիլ, եթե մեղանում ճշմարիտ կրիտիկա լիներ։ Կրիտիկան, սուր կրիտիկան մաքրում է գրականությունը որոմներից, նրան ուժ, կենդանություն է ներշնչում, իսկ տաղանդներին չէ թողնում որ թուլանան, այլ նրանց պակասությունները մերկացնելով ցույց է տալիս այն ճանապարհը, որի տաղանդը ընթանալով զարգանում և բարձրանում է» (նույն տեղում)։

Հայ հասարակական զարգացումը 70-ական թվականներին և ազգային գաղափարաբանության վերելքը որոշակի բեկում է նշանավորում «Մեղու Հայաստանի» գրական-հրապարակախոսական գործունեության մեջ։ Այս տեսակետից հատկապես նշանակալից եղավ «Մշակի» հայտնությունը։ Այն նոր գաղափարները, որ լիբերալ-բուրժուական հոսանքի օրգանը առաջադրում էր ազգի սոցիալական, քաղաքական ու մտավոր զարգացման ուղի-

ների վերաբերյալ, ուրույն ընթացք հաղորդեցին «Մեղու Հայաստանիի» գործունեությանը, մրցակցության մի ներքին խթանի վրա լարելով ազգային-պահպանողական հոսանքի գաղափարական ուղղությունը։ Այս իրողությունը որոշակի արտահայտություն գտավ նաև գրական քննադատության ասպարեզում, առիթ տալով թերթին մշակելու ազգային գրականության գաղափարական ու գեղարվեստական առանձնահատկությունների վերաբերյալ իր ամբողջական հայեցությունը։ Այս տեսակետից հատկապես արգասավոր էր Եղիշե Գեղամյան-Հայկունու քննադատական գործունեությունը։ Նա թերթի գլխավոր քննադատն էր և ըստ էության ուղղություն էր տալիս «Մեղու Հայաստանիի» գրական քաղաքականությանը։ Ազգային գրականության զարգացման գործում Հայկունին առանձնապես ընդգծում էր վեպի նշանակությունը, գտնելով, որ վիպասանները ժողովրդի ուսուցիչներն են, իսկ «վիպասանությունը նորա դասագրքերը»։ Ժողովրդի զարգացման աստիճանը որոշվում է նրա վիպական ստեղծագործություններով։ Վիպասանությունը, իբրև գրական ժանր, լուսավորյալ ազգերի գրականությունների նվաճումն է։ Մի ժամանակ տարածում գտած հովվերգական, դյուցազներգական, ողբերգական ժանրերը XIX դարը փոխարինել է վիպասանությամբ և հին ու նոր դարերի «եզական բանաստեղծները» իրենց գրվածքներով չեն կարող մրցել «մի հասարակ վիպասանի հետ», որի գրվածքները հասարակական լայն ճանաչում ունեն։ Ամեն մի ժամանակ ունի իր ոգին ու պահանջմունքները և այդ պահանջմունքների ծնունդ են գրական ուղղությունները՝ դասականությունը, կեղծ-դասականությունը, ռոմանտիզմը։ Շեքսպիրները, Շիլլերները, Ալֆիերիները իրենց ժամանակի արդյունք են։ Փոխվում են հասարակական պայմանները, փոխվում են մարդկանց վարքն ու բարքը, հայացքներն ու ձգտումները, դրանց հետ փոխվում է նաև գրական ուղղությունը։ «Դասականություն, կեղծ դասականություն, ռոմանտիզմ, իդեալիզմ, երթաք բարով, Տեր ընդ ձեզ... մենք այլև պետք գալու չենք մեկզմեկու. ձեր ժամանակը այլ էր, մերը՝ այլ» («Մեղու Հայաստանի», 1881, № 91)։ Վերացական տեսությունները իրենց տեղը զիջում են փորձնական գիտություններին, շոգին, ջրածինը, էլեկտրականությունը, աստղագիտության և այլ երևույթները ճանաչվում են բնության օրենքներով, ուրեմն մարդկային կյանքը նույնպես «բնական», «ռեալական» ուղղություն է ստանում։ Հետևաբար գրականությունը և «ռեալական» ուղղության պետք է հետևի։

Ի՞նչն է Հայկունու կարծիքով, «ռեալական» ուղղության իմաստը. «Մարդը, նորա կյանքի երևույթները դուրս բերել այնպես, ինչպես որ նա կա։ Լուսո ճառագայթները միմյանց հետ միանալով, զանգվելով կազմում են երկնակամարի գեղեցիկ ծիրանին. լավ բանաստեղծը ժողովելով կյանքի երևույթները կազմում է յուր գիրքը—գիտության ու գեղարվեստի մի գեղեցիկ արձան։ Եվ որովհետև իսկական գեղարվեստը կյանքից անբաժան է, և գեղարվեստ ասելով մենք պետք է հասկանանք կյանք և կյանք ասելով պետք է հասկանանք գեղարվեստ, ուստի կյանքի պակասավոր, անաղնիվ, մինչև անգամ կեղտոտ կողմերը, եթե միայն նորա ճշտությամբ դուրս է բերված, դարձյալ գեղեցիկ են։ Բնության և նորա արարածների մեջ, սոցա կյանքի մեջ, ոչինչ տգեղ, ոչինչ ավելորդ, ոչինչ արհամարհելի բան չը կա բանաստեղծի համար և փա՞ռք այն բանաստեղծին, որ կարողանում է յուր գրվածի նյութը, առարկան դուրս բերել ինչպես յուր ամենատգեղ ու զարհուրելի, նույնպես և ամենասիրուն ու զմայլեցուցիչ կողմերով։ Ժամանա-

կակից, ռեալական բանաստեղծից մենք չենք պահանջում կյանքի իդեալ, այլ նույն ինքը կյանքը, որի բազմադիմի երևույթը, իհարկե, նախապես պետք է կոկել, ներդաշնակել և մի որոշ շրջանակի մեջ զետեղել» (նույն տեղում)։

Ինչպես տեսնում ենք, Հայկունին ծանոթ էր գրական փիլիսոփայության վրա հենված գեղագիտական նորագույն տեսություններին և ընդունում էր գեղարվեստի ու կյանքի նույնականության սկզբունքը. «Գեղարվեստ ասելով մենք պետք է հասկանանք կյանք և կյանք ասելով պետք է հասկանանք գեղարվեստ»։

Հայկունու կարծիքով, գրականությունը ոչ թե իդեալներ պետք է տա, այլ կյանքը ցուցադրի։ Նա ծանոթ էր Զոլայի փորձառական մեթոդին և համամիտ էր անդամահատ-ֆիզիոլոգի ու վիպասանի նույնացման այն սկզբունքին, որ առաջադրում էր ֆրանսիացի գրողը։

«Զոլայի արած համեմատությունը,—գրում է Հայկունին,—անդամահատի և վիպասանի մեջ բոլորովին ճշմարիտ է, ընթերցող, բայց ճշմարիտ է և այն, որ անդամահատի և վիպասանի պաշտոնների մեջ ահագին դժվարություն կա։ Անդամահատը գործ ունի դիակի հետ, իսկ վիպասանը, կյանքի, հասարակական երևույթի մի ամբողջ աշխարհի հետ, իսկ այդ մարդը, կյանքը հասարակական երևույթը, Աստված իմ, որքան բազմակողմանի, որքան տարբեր, որքան մեկզմեկու հակառակ, մեկզմեկու վանող, միմյանց հետ մրցող հատկություններ ունի, հատկություններ ֆիզիկական, հոգեկան և մրտավորական» («Մեղու Հայաստանի», 1881, № 91)։

Հայկունու կարծիքով, գրողը պետք է լավատեղյակ լինի ընտրած նյութին, լավ իմանա կյանքը։ Սա մի չափանիշ է, որով նա դնահատում է գրական երկը, և ըստ իր նախասիրության, Ռիչարդսոնին, Սմոլետին, Գոլդսմիտին, Վալտեր-Սկոտին, Կուպերին, Դիկենսին, Բալզակին, Ֆլոբերին, Մյուսսեին, Գոգոլին, Պիսեմսկուն, Տուրգենևին բարձր դասելով նույնիսկ այնպիսի մի հռչակավոր ռոմանտիկ գրողից, ինչպիսին Հյուգոն է։

Ընթերցողականությունն, ըստ Հայկունու, գրական երկի արժեքայնության չափանիշ չի կարող լինել։ Էականն այն է, թե տվյալ ստեղծագործությունը փաստական ինչպիսի ճշմարտացիությամբ է արտացոլում կյանքը։ «Կան վեպեր,—գրում է նա,—մանավանդ ֆրանսիական գրականության մեջ, որոնք ընթերցողը անհագաբար և անձանձրույթ կարդում է յուրաքանչյուր գլխում հետզհետե գլխավոր ճաշակ գտնելով յուր երևակայությանը։ Դորանց մեջ գլխավոր տեղն է բռնում անձնավորությունների և երևույթների չափազանց և անբնական հատկություններն, գույներն և այլն։—Այդ արժանավորությունը, եթե միայն դա արժանավորություն է, հիրավի չունի «Կուվածաղիկը»։—Նա փաստերի վրա հիմնված մի պատմություն է, որը խոսում է ընթերցողի ավելի ուղեղի, քան սրտի հետ» («Մեղու Հայաստանի», 1879, № 74)։

Վերլուծելով Պռոշյանի «Հացի խնդիր» վեպը, Հայկունին գրողի տաղանդի արժանիքը համարում է հենց այն, որ նա ամեն ինչ պատկերում է անպաճույճ ու պարզ ձևով, այնպես, ինչպես տեսել ու լսել է և «եթե Շիլլերը մարդկության, իսկ Ժորժ Զանդը իդեական սեռի փաստաբան ընդունված են արևմտյան ազգերի մեջ, Պռոշյանցը իրավունք ունի մեր մեջ հայ գյուղացու կենդանագիրը համարվիլ» («Մեղու Հայաստանի», 1880, № 54)։

Հայկունին «Հացի խնդիրը» դիտում է որպես հայ գյուղի կյանքի համապատկերը. «Հացի խնդիրը» ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ պատկերներ և կենդանի պատկերներ Այրարատի հայ գյուղացվոց կյանքից։ Պարոնի ամեն մի գիրքը մի կատարյալ և մեծ փանորամա է, որո մեջ մտիկ տվողը կտեսնի Այրարատի բնակչին, նորա պարզ և անպաճույճ հատկությունները ճիշդ գույներով նկարված» (նույն տեղում)։

Նույն այդ չափանիշներով Հայկունին բարձր էր գնահատում նաև Աղայանի ստեղծագործությունը։ «Վեր առեք, օրինակի համար, «Մեղուի»... նորա «Կիրակոսը»—մի երես բան—ճակատի հանգավոր հակիրճ տողերը կատարյալ կլասիքական տողեր են, նկարագրությունը ճիշտ և գեղարվեստացրած, գեղջկուհու կյանքից վերցրած մի սովորական երևույթը ինչպես պայծառ կերպով ցոլանում է այդ երեսի մեջ» («Մեղու Հայաստանի», 1881, № 140)։ Աղայանի «Երկու քույրը», քննադատի բնութագրմամբ, ազգային վեպի մի հաջողված նմուշ է, ուր պատկերված է իրական կյանքը իր գեղեցիկ և տգեղ կողմերով, բարքերի ու սովորությունների ճշմարտացի նկարագրություններով։

Հայկունու քննադատական ժառանգության մեջ առանձնահատուկ տեղ են գրավում Բաֆֆու ստեղծագործության վերաբերյալ հոդվածներն ու բանավիճական ելույթները։ «Մեղու Հայաստանի» քննադատը ժամանակի ընթացքում իր հոդվածներում բանավիճական կրքոտությամբ, գրական-գեղագիտական հայացք սևեռեց գաղափարական այն հարցադրումների վրա, որոնք առանձնակի սրություն էին տալիս ազգային-պահպանողական և լիբերալ բուրժուական հոսանքների գործունեությանը։ Հայկունու քննադատական առաջին ելույթը վերաբերում է «Փունջի» հատորներին։ Նշանակալից երևույթ դիտելով Բաֆֆու երկերի ամբողջական հրատարակությունը, քննադատը անդրադառնում է գրողի չափածո և արձակ երկերի վերլուծությանը, գնահատելով այն ազգային գրականության ընդհանուր վիճակի տեսակետից։ Հայկունին առանձնակի ոգևորությամբ չի խոսում Բաֆֆու բանաստեղծությունների գեղարվեստական արժեքի մասին։ Նկատելով, որ Բաֆֆու բանաստեղծությունները չունեն պոետական ինքնաբուխ ներշնչվածություն, քննադատը, այնուամենայնիվ, նշում է, որ նրա քերթվածները «զուրկ չեն կյանքի այս և այն վատ կողմերը հաջողակ կերպով նկարագրելու արժանավորությունից», կյանքի «զանազան այլանդակված պատկերները» ներկայացնելու ճանաչողական արժեքից։

Հայկունին առավելությունը տալիս էր «Փունջի» երկրորդ հատորի վեպիկներին։ Այստեղ քննադատը չի տեսնում այն պակասությունները, չափազանցությունները և ծայրահեղությունները, որոնք հատուկ են հայ մյուս վիպասաններին։ Բաֆֆին նկարագրում է Թիֆլիսի կյանքը, ներկայացնում այդ կյանքի «պարզ ու մաքուր արձանագրությունները»։ Քննադատի ուշադրությունը ամենից առաջ գրավում են իրական կյանքից առնված շարքային հերոսները, որոնք հանդես են գալիս որպես հավաքական տիպեր։ «Յուրաքանչյուրը այդ փոքրիկ մարդիկներից,—գրում է Հայկունին,—իրանց խոսակցությունով, մի խոսքով իրանց եղական ես-ով կենդանի վկաներ են, թե դոքա ո՞րքան բազմաթիվ հոգնակի մենքեր են։ Ճշմարիտ չէ՞ ընթերցող, որ պ. Բաֆֆիի այդ Քեթևանը, Մաշոն, Սանդրոն, Նիկոլը—կինտոների այդ ճուտը—Նինուցին ու Գիգոլին, Նատոն, Ջումշուտ-Բեկը—Թիֆլիսի այդ եկավոր բաղդախնդիրները,—այդ «Նոյի սուրբ զորությունին», (եր. 123) փառք

ու պատիվ տվող «Պետրուսները» միակ չեն, այլ շատ, ահագին բազմությունով խումբ խումբ Թիֆլիզի ամեն մի թաղում, քունջուրուջախում զեղում ու վխտում են և կյանք ու կենդանություն ասած բանդ վայելում» («Մեղու Հայաստանի», 1881, № 183)։

Հայկունին ենթադրում էր, որ վիպասանը «պիտի աշխատի ընթերցողի առաջին մերկապարանոց կացուցանել» կյանքը իր լավ և վատ կողմերով, առանց սուբյեկտիվ միջամտության։ Քննադատի կարծիքով, հենց սա է Ռաֆֆու, իբրև «ճշմարիտ վիպասանի ամենամեծ շնորհքը»։ Այստեղ ըստ էության ավարտվում է այն սահմանը, ուր Հայկունին ապառում է հասարակական կյանքի հոռի և արատավոր կողմերի քննադատության հնարավորությունը, ի հայտ բերելով «Մեղու Հայաստանիի» գեղագիտական հայեցության ներքին սահմանափակությունը։ Այս կետից էլ սկիզբ է առնում պահպանողական քննադատի բանավեճը Ռաֆֆու դեմ, որ նա վարում էր տարիներ շարունակ, «Խենթը», «Կայծեր» և այլ ստեղծագործությունների վերաբերյալ բանախոսություններում։ Կյանքի ճշմարտացիության գեղագիտական ըմբռնումը պարփակելով կենցաղային, փաստագրական ռեալիզմի շրջանակներում, Հայկունին արդեն մերժում էր ոչ միայն Ռաֆֆու «մտրակողական ուղղությունը», այլև, քննադատի կարծիքով, այն օտարոտի գաղափարները, որ բարողում է գրողը իր վեպերում։ «Ամեն ժամանակ,— գրում է Հայկունին,— և ամեն ազգի մեջ գրականությունը ոչ այլ ինչ է եղած, եթե ոչ գլխավորապես միմիայն հայտարաբա՛ն մտքերի, ձգտումների, աշխարհայեցողության և այլն, որոնք որ ժողովրդի մեջ արդեն կան նրա հետ և նրա մեջ ապրում են։ Իսկ այն գաղափարներն ու աշխարհայեցողությունը, որոնք մի ժողովրդի համար անծանոթ են, խորթ են և օտարոտի, որոնց ծամելու և մարսելու համար այդ ժողովուրդը ատամոքս չունի, որ վրա կանգնելու համար նա յուր ոտքի տակ նեցուկ և պատվանդան չունի,— այս ամենը, ինքնըստինքյան որքան էլ որ լավ, վսեմ լինին, այնուամենայնիվ դրանցից ժողովուրդը էապես չի շահվի։ Եվ ո՞չ միայն չի շահվի, այլ նաև կը վնասվի» («Մեղու Հայաստանի», 1884, № 16)։

Հայկունին «Խենթում» գրական արժանիք է համարում միայն Բայազետի պաշարման և Խաչոյի նահապետական կենցաղավարության նկարագրությունները։ Ինչ վերաբերում է վեպի գաղափարական հերոսներին, ապա քննադատի կարծիքով դրանք մտացածին են և գրողի երևակայության ծնունդը, որոնք առնչություն չունեն հայկական ազգային բնավորության հետ։ «Ռաֆֆին,— գրում է նա,— երբ տեսավ, որ իրան հերոսների այս և այն միտքը, որ նա հայտնեց, իսկապես նորա խելքի բանը չէ, մեկ էլ տեսնես այդ հերոսին հեղինակը ուսումնական է շինում, զարդացած մարդ է դուրս բերում (Խաչոյի մեծ որդին), երբ այս կամ այն մարդը (հերոսը) ստիպվեցավ մին ուրիշին փոսից, ձորից հանել, ազատել, այն ժամանակ պ. Ռաֆֆին այդ ազատչի կազմվածքին օձի գալարուն և կատվի ճարպիկ կազմվածքի է փոխարկում» («Մեղու Հայաստանի», 1881, № 183)։

Հայկունու միտումը որոշակի է դառնում, երբ անդրադառնում է Ռաֆֆու վեպերում արծարծված գաղափարների քննությանը։ Այստեղ արդեն միանգամայն բացահայտ է երևում «Մեղու Հայաստանիի» դիրքորոշումը ազգային-ազատագրական շարժման և նկեղեցու վերաբերյալ։ «Ես խոսելու չեմ այն բանի վրա,— գրում է քննադատը,— թե տենդենցիոզնի և սենսացիոնի ուղղությունը օգտակա՞ր թե վնասակար է առհասարակ, ոչ էլ ուզում եմ երկար խոսել «Խենթի» հայացքների վերաբերմամբ։ Այդ հայացքները. (ա. օսման-

յան տերությունը իսկզբանե անտի հաջորդաբար աշխատել է և աշխատում է հայ ազգին կուլ տալ. բ. տաճկահայերի լուսավորյալ մասը մինչև այսօր ոչ մի հիմնական միջոցի ձեռք չէ զարկել այդ քաղաքականության առաջն առնելու. գ. տաճկահայերի մեջ գործող անձինք իրանց այս կամ այն ազգային հիմնարկությունով տեղափոխվելու են Հայաստան, եթե չեն կամենում որ իրանց գործունեությունը միանգամայն ապարդյուն լինի. դ. տաճկահայերը անկենդան դիակ, անխոս, անզգա հրեշ-արարածներ են, ստոր քան զբույսը և զեռունը. ե. հայ կղերը ազգի տունը քանդել է և քանդում է, ուրեմն նորա վրա հույսը դնելը միանգամայն հիմարություն է. զ. թե առանց զենքի, առանց արյուն հեղության չը կա փրկություն մեզ համար) «Մշակի» մի քանի տարուց ի վեր քարոզած մտքերը—պ. Բաֆֆին մեծ ջերմեռանդությամբ հավաքելով իրան գրքին մեջ, այժմ որպես իրան սեպհական ապրանք, վաճառքի է հանել» (նույն տեղում)։

Գաղափարական ու գեղագիտական նույն դիտակետից Հայկունին փորձում է պսակաղերծել Բաֆֆու «Կայծեր» վեպը։ Քննադատն ամենից առաջ կասկած է հայտնում վեպի գեղարվեստական կառույցի վերաբերյալ։ «Կայծերի» վրա նայել ինչպես մի գեղարվեստական (բանաստեղծական) գրվածքի վրա,—գրում է նա,—դա նշանակում է ոչ մի գաղափար և ճաշակ չունենալ Պատնասի մուսաների ստեղծագործության մասին... Որովհետև «Կայծերի» հեղինակը «Խենթի» հավատարիմ հեղինակն է, իսկ պ. Բաֆֆիի այդ աշխատությունը ես մի օր անվանեցի մի փառավոր հեքիաթ։ Արդարությունից չշեղված լինելու համար պ. Բաֆֆիի այս վերջին աշխատության վրա ես ավելացնում եմ, ընթերցող գույն բաղդատական մասնիկը և ասում՝ «Կայծերը» փառավորագույն հեքիաթ է» («Մեղու Հայաստանի», 1883, № 31)։ Եվ ապա, «Նրանում չկա կյանք ոչ անցյալի և ոչ էլ ներկայի։ «Կայծերը» ոչ պատմական վեպ է, ոչ էլ ժամանակակից։ Այլ նա մի վեպ, մի գրվածք է հայ ապագա կյանքից։ «Կայծերը», եթե կարելի է այսպես ասել, իբր մի ծրագիր է տաճկահայերի ապագա կյանքին, գործունեությանը։ Եվ որովհետև նա մի ծրագիր է, ուրեմն վեպ, գեղարվեստական գրվածք կոչելու իրավունք չունի» (նույն տեղում)։ Քննադատի համողմամբ՝ Բաֆֆին իր վեպում շարադրել է «Մշակի» գաղափարական քարոզները, որոնք նույնքան անիրական են, որքան և այդ գաղափարը կրող հերոսները։ Յուրովի մեկնաբանելով այն դրույթը, թե «գեղարվեստը գտնվում է ոչ թե երևակայական, ռոմանտիկական, այլ իրական կյանքում ու աշխարհում», նա ըստ էության սահմանափակում է գրականության իմացաբանական, ճանաչողական նշանակությունը, բացառելով գեղագիտական իդեալի առկայությունը գրականության մեջ։ Նրա պատկերացմամբ գրականության կոչումը «պատրաստի նյութը, միտքը, ձգտումը» գեղարվեստական շրջանակի մեջ դնելն է։ Ինքնին հասկանալի է, որ հայկական ավանդակեցության, եկեղեցու և ազգային այլ հաստատությունների քննադատությունը «Կայծեր» վեպում չէր կարող չհարուցել պահպանողական քննադատի վրդովմունքը։ «Այս կամ այն վանահոր կամ աբեղայի կողմից այսպիսի եղեռնագործություն,—ասում է Հայկունին,—ամեն տեղ և ամեն ազգի մեջ եղած է և միշտ կարող է լինել։ Բայց թե այդ բանից կախված՝ մի ամբողջ ազգի դարավոր սրբությունները խեղկատակության և եղեռնագործության որջեր շինել, դա պետք է խոստովանեմ, դա միայն «Կայծերի» հեղինակը կարող է անել։ Եթե «Կայծերը» մի տեսակ փիլիսոփայական,

ուսումնական գրվածք լիներ, ինչ ասել կուզի, որ նրա հեղինակը միանգամայն իրավունք ուներ վանական ամեն տեսակ երևույթ էլ մանրաքննին հետազոտության և խիստ քննադատության առնելով՝ վերջ ի վերջո այս կամ այն եզրակացության հասնել, բայց որովհետև պ. Բաֆֆիի գիրքը որոշ ուղղությամբ և որոշ տենդենցիայի համար գրված է, ուստի ես չեմ հավատում, ընթերցող, թե հայ քաղաքական թերթի «Մշակի» գաղափարների ամենամոլեռանդ քարոզիչը, հայ ազգի համար ի՞նչ շահ և օգուտ է տեսնում, երբ այդ աստիճան գայթակղեցնում և մոլորեցնում է հայ ամբոխին դեպի սրա դարավոր սրբություններն ու սրբավայրերը» («Մեղու Հայաստանի», 1883, № 39)։

«Խենթը», «Կայծեր», «Խաչագողի հիշատակարանը» վեպերի մասին գրած հոդվածները ցույց են տալիս, որ Հայկունին չէր ընդունում ազգային-ազատագրական շարժման Բաֆֆու ծրագրերը։ Այդ ծրագրերը նա անվանում էր «ցնորքներ ու շաղփաղփանք»։ Այստեղ արդեն քննադատը փորձում է իրողությունը քննել հայ գրականության պատմության փորձի դիտակետից և հայտնաբերել որոշ օրինաչափություններ։ Նրա կարծիքով, Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպում իշխում է սիրտը և զգացմունքը, իսկ Աղայանը անցում է կատարում դեպի ուղեղը, միտքը, դատողությունը, թեև չի ավարտում այդ անցումը։ Նա անընդունելի է համարում այն գրողների գրվածքները, որոնք սրտի արտադրանքներ են և դա պատճառաբանում է հայ կյանքի առանձնահատկությամբ։ «Մեզանում ոչ մի գործ,—մեկնաբանում է Հայկունին,—ձեռնարկություն, աղդասիրություն, չէ կայացած մտքի, կամքի, համոզմունքի և գիտակցության տոկուն և անհողդողդ հիմքի վրա, այլ ամեն բան, ամեն զգացմունք բոպեական, հողդողդ և երևակայական են մեզանում և ուրիշ կերպ չի կարող լինել, քանի որ մեր կյանքի ու գրականության արտադրություններն են Աղասիներ, Արություններ, Հովնաններ, Շահեններ և այլն» («Մեղու Հայաստանի», 1881, № 140)։

Հայկունին փորձում է արժեքաղրկել հայ գրականության գաղափարական լիցքավորումը։ Նա կասկածի է ենթարկում Աբովյանի վեպի բուն էությունը և ըստ էության անհասկանալի համարում նրա ժողովրդականությունը. «Վերք Հայաստանին» վիպասանությո՞ւն... այն էլ ԺԹ-րդ դարի վիպասանությո՞ւն... կաղում, շատ կաղում է, ուզում էի ասել բոլորովին ոտք չը կա որ ման գա»։ Բայց դա չէ կարևորը։ Նրան դուր չի գալիս, որ Աբովյանը բուռն կերպով սիրահարված է Հայաստանին, «իսկ բուռն սիրահար մարդուց մենք ի՞նչ կարող ենք սպասել։ Արդյո՞ք ժողովրդի կյանքի, իրան բոլոր հոգեկան և մտավորական կողմերով, բանականության և խելքի ու մտքի մի հարմար բա՞ն, գո՞րծ, հեղինակությո՞ւն... ո՞նց չէ... addio, addio, Leonora!!!» («Մեղու Հայաստանի», 1881, № 192)։ Հայկունին ընդունում է, որ Աբովյանը հայ նոր շրջանի գրականության առաջին խոշոր դեմքն է, բայց նրա վեպը համարում է «թանապուր»։ Նրա համոզմամբ՝ Աբովյանը մի քանի առակ է գրել և գրականության մեջ ապրելու է նրանցով, իսկ «Վերք Հայաստանին» չի կարդացվելու և կմոռացվի։

Նույն արամաբանությամբ Հայկունին պսակազերծում է հայ ազատագրության գաղափարը Ռ. Պատկանյանի, Մ. Մամուրյանի, Տեր-Սարգսենցի, Պ. Պռոշյանի, Ծերենցի վեպերում։ Նա հեգնում է, օրինակ, Տեր-Սարգսենցի «Շահենն ի Սիպիր» վեպը, գրելով, որ հեղինակը պատկերում է «ոգիներ և սավերներ... քաղաքականություն... անտեսականություն... քնարերգություն...

սոցիալ-դեմոկրատություն... կոսմոպոլիտություն... ազգայնություն և ամեն ություն» («Մեղու Հայաստանի», 1881, № 96)։

Ժամանակի առաջադեմ գրական միտքը ցույց է տվել Հայկունու քննադատական հայացքների սահմանափակությունը (հատկապես ուշագրավ է Ռաֆֆու «Հայկունու կրիտիկան և «Կայծերը» հոդվածը), սակայն ինչ էլ լինի, այդ հայացքները գրական-պատմական ուրույն հետաքրքրություն են ներկայացնում, որպես գեղարվեստական ու գաղափարական լինելության պրոցեսին յուրահատուկ այլատարր մտայնությունների, ըմբռնումների արտահայտություն։

3

«Մեղու Հայաստանիի» քննադատական հոդվածներում ուրույն տեղ են գրավում թատրոնի և դրամատուրգիայի հարցերը։ Թատերագիտական հոդվածներով հանդես են եկել Միքայել Պատկանյանը, Պերճ Պռոշյանը, Ստեփան Մանդինյանը, Գևորգ Զմշկյանը և ուրիշներ։ Մ. Պատկանյանը թատրոնը համարում էր հայելի, որի մեջ արտացոլվում է կյանքի ճշմարտությունը։ Վկայակոչելով Բելինսկուն, նա գտնում է, որ թատրոնը նորոգում է մարդկային հոգին, նոր գաղափարներ տալիս և բացում կերպարանափոխված կյանքի ու կրքերի մի սքանչելի աշխարհ։ Թատրոնում է, որ մարդ բաժանվում է հոգսերից ու մտնում արվեստի տաճարը, ուր թաղավորում են սերը, վեհությունը և այլ առաքինություններ։ Թատրոնի զարգացումը ողբերգությունից դեպի կատակերգություն, ըստ Պատկանյանի, բնականոն երևույթ է։ Եթե անցյալում դրամատուրգիան հիմնվում էր զուտ երևակայության վրա, ապա ներկա թատրոնը հետամուտ է կյանքի իրական կողմերի բացահայտմանը, ուր զըվարճալին ընդունում է բարոյականի կերպարանք (այդպիսին է Գրիբոյեդովի «Խելքից պատուհասը»)։

Ստ. Մանդինյանը չէր ընդունում այն տեսակետը, թե դրաման «խրատելու, զվարճացնելու և երգեր տարածելու», շար մարդկանց կախարդական զորությամբ բարու փոխարկելու նպատակ ունի, իսկ «տրագեդիան ժողովրդի մեջ պատմություն տարածելու համար հնարք է»։ Թատրոնի նպատակը ոչ այլ ինչ է,—գրում է նա,—քան ցույց տալ մարդիկը այնպես, ինչպես նոքա են, այսինքն, ճիշդ նկարագրել մարդկային բնությունը, այդ բնության ծագիլը, զարգանալը և ընկնիլը՝ եթե դա ընկավ» («Մեղու Հայաստանի», 1864, № 33)։ Անդրադառնալով հայ թատրոնի ուղղության վերաբերյալ բանավեճին, Մանդինյանը կասկած է հայտնում պատմական ողբերգությունների գեղարվեստական ու ճանաչողական արժեքի նկատմամբ և առաջնությունը տալիս է կենցաղային-ռեալիստական դրամատուրգիային։ Թատրոնի դաստիարակչական նշանակությունը, նրա համոզմամբ, չի կարելի հանգեցնել միայն զվարճալին ներկայացնելուն։ Թատերական երկը պետք է ցույց տա մարդուն իր բնավորության դրական ու բացասական կողմերով, գործողության զարգացման մեջ դիտելով այդ հատկանիշների դրսևորումն ու բարոյականի հաղթանակը։ «Եթե վերև ասածը ուղիղ է,—մեկնաբանում է Մանդինյանը,—ուրեմն բանաստեղծը յուր դրամայում ցույց է տալիս մի անցք, գործողություն, որը կատարվում է ձեր աչքի առաջը, և որը ցույց է տալիս ձեզ, ոչ թե բանաստեղծը, այլ ինքյանք գործող անձինքը՝ իրանց անհատության հատկությամբ և հարաբերությամբ միմյանց հետ։ Եվ ուրեմն գործողությունը կատարվում

է յուր սեպհական տարրերի ազդեցությամբը միմյանց վրա, չկասկածելով անգամ, թե դորա առաջև հաղարավոր դիտողներ նստած են. և չի պատմում դոցա, թե ինքը ինչպես պետք է գործվի, այլ գործողությունը գործվում է ինքը ինքնից, ինչպես «ծառը աճում է ինքնից։ Ուրեմն այդ գործողությենից դիտողները դուրս կբերեն ոչ թե խրատ, այլ կտեսնեն կյանքը այնպես, ինչպես նա է, ուրիշ ոչինչ» («Մեղու Հայաստանի», 1864, № 34)։

Ստ. Մանդինյանցը բերում է Բելինսկու տեսակետը ողբերգության և կատակերգության մասին։ Մարդու կյանքը երկու կողմ ունի՝ «բանական, որ դրություն է կենաց և ցնորական, որը կենաց բացատություն է»։ Առանց մեկի չկա մյուսը։ Բանաստեղծությունը ևս ունի երկու կողմ՝ դրական և բացասական (նույնը և դրամատիկ բանաստեղծությունը)։ Բանականությունն ամենուր է, ուր կյանք և ճշմարտություն կա, իսկ ինչ մեռյալ ու սառն է, ցնորքն է։ Դրանք դեռ կատակերգության կամ ողբերգության նյութ չեն կարող լինել։ Դրամայի շարժառիթը «խռովությունն» է կամ «կռիվը»։ Եթե դա կա, ուրեմն կա արտաքին ու ներքին աշխարհի բախումը, հետևաբար կա նաև ողբերգությունը։ Իսկ երբ այդ իրավիճակում մարդ ինքնաճանաչման չի հասնում, խուլ է մնում դրա հանդեպ, ստեղծվում է կատակերգությունը։

Ողբերգության մեջ պատկերվում է ոչ միայն պատմական, այլև ժամանակակից կյանքը։ Այս տեսակետից Ստ. Մանդինյանցը մոտենում էր հայոց պատմության գեղարվեստական մարմնավորման հնարավորությանը և հիմնավորապես բացատրում այն. «Ի՞նչ է ցույց տալիս մեզ հայոց պատմությունը,—գրում է նա,—այն, թե չի եղել ոչ մի անգամ ազգ, որ հայոց ազգից առավել պատրաստած լինի ուրիշի լուծի համար աշխարհագրական դրությունով, դարերով և սովորություններով։ Այդպիսի շարունակ լուծը առաջացնում է հոգվո հանգստություն, այսինքն հոգին էլ սարուկ է դառնում և լռում, բայց որտեղ ստրկություն է թագավորում և հոգեղեն և մարմնեղեն,—անմեղ կորոնեք այնտեղ դրամատիկական տարր, գտնեք մարդիկ, կխոսեն դոքա, բայց չի լինի գործողություն, չի լինի խռովություն, կռիվ» («Մեղու Հայաստանի», 1864, № 34)։

«Մեղու Հայաստանին» հասարակական առաջընթացի տեսակետից միանգամայն առաջնակարգ նշանակություն էր տալիս թատրոնի բարոյական ուղղությանը։ Խմբագրին ուղղված գրության մեջ Բզնունին ահազանգում է, թե «անհեթեթ և այլանդակ ախտերը» թափանցել են Թիֆլիս, «պետք է դորա առաջն առնել»։ Բայց ի՞նչ ճանապարհով։ «Մի բան,—գրում է թղթակիցը,—որը շատ օգտակար եմ համարում մեր թատրոնի համար այն է որ դոցա մեջ առաքինությունը հաղթող է հանդիսանում։—Այդպիսի բովանդակությամբ պիեսաները պետք է որ նեցուկ լինեն մեր մեջ բարոյականությանը չքնթահարելու, ախտերից չխորտակվելու» («Մեղու Հայաստանի», 1879, № 75)։ Դրա համար առաջարկում էր, որ խստությամբ նայվեն պիեսները և դրանք համաձայն լինեն տեղական «հայ ժողովրդյան բարոյական հայեցվածքներին»։ Թերթն, իհարկե, դեմ չէր կյանքի արատավոր երևույթների մերկացմանը, սակայն՝ չափավորության սահմաններում։ Եթե մի հեղինակ ցանկանում է ժողովուրդը կրթել կամ նրա պակասությունները ցույց տալ, ապա պետք է այնպիսի ընտիր մարդիկ ու գաղափարներ հաղորդի իր գրվածքներին, որոնք նպաստեն ժողովրդի բարոյական կատարելությանը։ Գեղամյանը, օրինակ, այս իմաստով դրականորեն է գնահատում Խ. Գալ-

Ֆայանի «Ալաֆրանկա» կատակերգությունը, ուր կյանքի բացասական երևույթների քննադատությունը միտված է աղգային բարոյականության ուսանելի դասերով։ Քննադատը շեշտում է հայ կյանքի յուրահատկությունը և զգուշացնում այն բացասական հետևանքներից, որ կարող է ունենալ օտարամուտ բարքերի ներթափանցումը։ Առհասարակ «Մեղու Հայաստանին» չափազանց զգուշավոր էր աղգային բարոյականության հարցերում։ Այս իմաստով նա որոշ տարակուսանք է արտահայտում եվրոպական գրականության թարգմանության հանդեպ՝ արդյոք ճիշտ կընկալվեն դրանք և չեն խաթարի հայի բարոյական նկարագիրը։ Սեն. Արծրունին ընդունում էր Գ. Բարխուդարյանի՝ Շիլլերից կատարած հմուտ թարգմանությունները, դրանք անվանելով «թանկագին գյուտ», «անմահ» գրվածքներ։ Սակայն, որքան էլ տարօրինակ թվա, վազաժամ էր համարում Շիլլերի, Գյոթեի, Հյուգոյի, Ռասինի, Մոլիերի և այլոց դրամատիկական «բարձր ու վսեմ» պիեսները հայ իրականության համար, որպես ժողովրդին «անմատչելի օտարոտի գրվածքներ»։ Ահա թե ինչու թերթը պատվեր էր տալիս, թե «թարգմանած պիեսաների մեջ ամենայն խստությամբ պետք է նայել, որ համաձայն լինի տեղական հայ ժողովրդյան բարոյական հայեցվածքներին» («Մեղու Հայաստանի», 1879, № 61)։

Հատկանշական է, որ Սպանդար Սպանդարյանը (Յունիուս) «Արյան բիծ», «Բռնի ամուսնություն» և այլ ներկայացումներ դիտելուց հետո, խստորոշ կերպով ընդգծում էր նրանց ռոմանտիկական բնույթը և նշում, որ այդ պիեսներում «սուրը, ատրճանակը, թույնը չեն պակասում»։ Նույնը նա նկատում էր Ա. Դյումայի «Հենրիխ VIII» դրամայի առիթով. «Թույն, սուր, պալատ, խրճիթ, գերեզման, սիրել, պսակվել, մեռնել, թաղվել և հարություն առնել, ամեն բան կա նորա մեջ, միայն ծնունդ և մկրտությունն է պակաս» («Մեղու Հայաստանի», 1879, № 80)։

Այդ պիեսները ցուցադրում են ոչ այլ ինչ, եթե ոչ «խառնաշփոթ զգացմունքների մի կույտ», բայց մի՞թե այդ խառնաշփոթությունը ի վիճակի էր հագուրդ տալու ժամանակակից մարդու հետաքրքրություններին։ Ահա թե ինչու Սպանդարյանը մերժում էր նման պիեսները։ «Եվ երբ դրաման վերջանում է,—գրում է նա,—փառք ես տալի Աստծուն որ ազատ շունչ կարող ես քաշել և բավականին երկար ժամանակ է տևում, որ ազատվում ես մի անհամ և անբնական զգացմունքից» (նույն տեղում)։

Սեն. Արծրունին նկատում է, որ հայ թատերական խաղացանկը «ժամանակից և հասարակական պահանջից անչափ ստոր է»։ Նա քննադատում է հնաբույր մելոդրամաների բեմադրությունը, պիեսներ, որոնք «հին ժամանակվա նեղ ժամանակամիջոցի ու շրջանի ծնունդ» են և արդեն կորցրել են իրենց «դրական նշանակությունը»։

Գ. Սունդուկյանի ստեղծագործությունը դիտելով որպես հայ գրականության ընդհանուր սկզբունքների արտահայտություն, Ս. Արծրունին բացահայտում էր այն կարևոր առանձնահատկությունները, որ ունեին «միևնույն բարոյական և հասարակական տարրերի երևույթները իբրև հիմն և գլխավոր պարունակություն յուրյանց մեջ» («Մեղու Հայաստանի», 1873, № 16)։ Նա ինչ-որ ընդհանուր նմանություն էր տեսնում Սունդուկյանի ստեղծագործության գաղափարի և գործող անձանց միջև։ Մի կողմում հանդես են գալիս իրական տիպերը հանձինս վաճառականների, որոնք չունեն խիղճ և ապրում են անազնիվ կյանքով, թալանում ու խաբում են, մյուս կողմից՝

«քրիստոնեական առաքինություններով» օժտված Պեպոների և Օսեփների գաղափարական տիպերը։

Սունդուկյանի գրվածքներում Սեն. Արծրունուն առանձնապես դուր էին գալիս նահապետական բարոյականության կրողները. «Խախոն իբրև տիպ կատարյալ ամբողջացած է և վերջացրած և այդ պատճառով պիեսայի այդ մասը, վերաբերությամբ Խախոյին, ամենայն քննությունից բարձր է։ Խախոն կենդանի հայելի է մեր անցյալ նահապետական կյանքին և նորա աշխարհայացքին, նորա մեջ կարդում ենք մեր անցյալի համոզմունքները կյանքի, բարոյականության, տնտեսականության մասին» («Մեղու Հայաստանի», 1873, № 17)։

Եվ, այնուամենայնիվ, ինչ-որ տեղ Սունդուկյանի ռեալիզմը քննադատին ներկայանում է ծայրահեղ սրությամբ, որպես թե դրամատուրգը հանգում է ազգային գոյության հիմքերի բացասմանը։ «Մեր վաճառականությունը ոչինչ է,—գրում է Սեն. Արծրունին,—ընտանեկան կյանքը ոչինչ բան է, կանանց ստացած ուսումը ոչինչ է «դիփ կիսատ», Ժողովրդի մեջ բարոյականություն չկա, միով բանիվ, ինչպես կասեն, ինչոր կա-չկա այն էլ ոչինչ է, ոչնչությունը մեր կյանքի հիմն է։ Բայց ամենքն էլ գիտեն, որ ոչինչը և ոչնչությունը հիմն չէ կարող լինել։ Եվ եթե մեր կյանքը հիմնվում է ոչնչի վերա, նա պիտի քանդվի, և զարմանալու է միայն, որ ինչպես է պատահել որ մեր կյանքը ունենալով զրոական հիմն մինչև ցայսօր չէ քանդվել։ Հարցնում եմ, ճշմարիտ է արդյոք Քանդած օջախի հիմնադիր դրությունը։

Մի՞թե պ. հեղինակը ոչինչ դրական տարր չդտավ մեր կյանքի մեջ, ոչինչ ուրախալի երևույթ չնշմարեց մեր գոյության մեջ, որ յուր աշխատության մեջ այդ ուրախալի երևույթները մի փոքր գոնյա տեղ բռնեին, որ կարելի լիներ մի փոքր սթափվել ծանր տպավորությունից։ Պիտի հասկանալ, որ քանի խիստ է հարվածը, այնքան ևս անբնական է փոփոխությունը։ Անսահման և ծայրահեղ հանդիմանությունը առավել կվատթարացնե մարդուն և ժողովրդին» («Մեղու Հայաստանի», 1873, № 16)։

Այդ ամենը Սեն. Արծրունին որակում էր որպես «ազգապղծություն», որոշակիորեն տուրք տալով թերթի ազգային-պահպանողական մտայնությանը։ Ազգի բարոյական արժեքները վեր հանելու տեսակետից Սեն. Արծրունին և մեղվական մյուս քննադատները այն կարծիքին էին, որ հայ գրողները պետք է ուշադրություն դարձնեն գյուղական իրականության վրա, ուր պահպանվել են ժողովրդի տոհմիկ ավանդակեցության ձևերը։ «Գավառական ոմն» ստորագրությամբ մեկը ցանկություն էր հայտնում, որ Թիֆլիսի բեմի վրա ներկայացվեին գավառական կյանքը պատկերող պիեսներ։ Նույն մտայնությանն է արձագանքում Ռ. Պատկանյանը «Հայկական թատրոն» թղթակցությամբ, ուր դրվատում է Ղ. Ալաճյանի «Նախիջևանի կյանքից պատկերներ» կատակերգության բեմադրությունը Նոր Նախիջևանի հայ թատրոնում։

Ռեալիստական ուղղության թատրոնի սկզբունքներն էր պաշտպանում Սպ. Սպանդարյանը։ «Ռեալական պիեսա ասելով,—գրում է նա,—ես հասկանում եմ հակառակ «ռոմանտիկականի», որը ստեղծում է իդեալ, երևակայեալ անձնավորություններ, որոնք ամենևին չեն համապատասխանում իրականության, կյանքին, և այդ իդեալ անձնավորությունները ոչ հոգեբանական և ոչ էլ լոգիական հետևանք չեն հասարակական երևույթների,

պայմանների, այլ մնում են կյանքից բաժանված՝ օդումը—«իդեալներ» («Մեղու Հայաստանի», 1882, № 24)։ Եվ ապա եզրակացնում, որ «ռեալականությունը» ենթադրում է ներկայացնել կյանքի «ճիշտ պատկերը ինչպես որ կա»։ Նա չէր բացառում նաև իդեալի առաջադրումը, սակայն գտնում էր, որ այդ իդեալը պետք է մտացածին չլինի, այլ բխի գործողության հանգամանքներից։ «Դրամայում հարկավոր են, որ լինեն անձնավորություններ իրենց գեղեցիկ և վատ, լավ և թույլ կողմերովը. դրաման կրքերի պատերազմ է ներկայացնում։ Դրամայի մեջ անպետք է թե բոլորովին հրեշտակը, թե բոլորովին սատանան, հրեշը։ Դրաման պետք է մարդուս գութը, սերը, համակրությունը, ցավակցությունը շարժի» («Մեղու Հայաստանի», 1882, № 109)։ Բոլոր պարագաներում, ըստ Սպանդարյանի, դրամատուրգը, անկախ այն բանից հեղինակում է վոդևիլ, դրամա, թե ողբերգություն, պետք է հետապնդի բարոյակրթական բարձր նպատակ, այն է՝ հալածել տգիտությունը, նախապաշարմունքը, քարոզել բարոյականություն, ազնվություն, առաքինություն, կազմավորել ժողովրդի ճաշակը, սեր արթնացնել դեպի բարին, ազնիվը և գեղեցիկը։

Ռեալիստական թատրոնի կողմնակից էր անվանի դերասան և թատերական գործիչ Գևորգ Զմշկյանը։ Հայ նորագույն թատրոնի զարգացումը նա բացատրում էր պատմականության սկզբունքով։ Զմշկյանը որոշակի նշանակությամբ էր ընդգծում պատմական ողբերգությունների դերը թատրոնական կուլտուրայի ստեղծման գործում։ Սակայն նա գտնում էր, որ կյանքի զարգացումը ինքնաբերաբար ընթացավ դեպի «ռեալական ուղղության» հաղթանակը, թատրոնին առաջադրելով «հասարակական-քաղաքակրթական-քաղաքական սկզբունքներ»։ «Կենդանի մարդու պատկերներ» ցույց տալ, մոտենալ բնականությանը, հրաժարվել «մելոդրամական ուղղությունից», ահա թատրոնի ձգտումը ըստ Զմշկյանի։ Այս իմաստով, նա քննադատեց Թիֆլիսում Կ. Պոլսի դերասանական խմբի ներկայացումները, նշմարելով այստեղ «իսկական ռեալիստական ուղղության թատրոնական խաղ»։ Ընդունելով «ռեալական ուղղությունը», Զմշկյանը բնավ չէր սահմանափակում թատրոնի հետաքրքրությունը իրական սյուժեների ոլորտում։ Նա, օրինակ, այն բացառիկներից էր, որ ժամանակին նկատեց Մուրացանի «Ռուզան» պատմական դրամայի գրական ու բեմական արժեքը և այն նորույթը, որ երիտասարդ գրողը բերում էր կլասիկական ողբերգության համեմատ։

Հայ թատրոնի և դրամատուրգիայի հարցերի արծարծման տեսակետից նշանակալից էր բանավեճը Ալեքսանդր Քիշմիշյանի «Օրիորդ Բերոյանց» կատակերգության բեմադրության շուրջ։ Պիեսում հեղինակը հայ համալսարանավարտներին ներկայացնում է որպես հասարակականորեն անօգուտ և անհամակրելի անձնավորություններ՝ մեկը զգույշ, խորամանկ, ճիզվիթ, մյուսը՝ ցինիկ և անբարոյական։ Հայտնի է, որ Գր. Արծրունին նույն հայեցակետից քննադատում էր հայ ուսանող երիտասարդությանը, համարելով նրանց ազգի համար անպիտան ու սրտաբույծ խավ։ Պատահական չէ, որ «Մշակի» խմբագիրը պաշտպանության տակ առավ Քիշմիշյանի պիեսը և դրվատանքով նշեց երիտասարդ հեղինակի մուտքը հայ դրամատուրգիա։ Այլ դիրքորոշում ունեցավ «Մեղու Հայաստանին»։ Թերթի քննադատ Սեն. Արծրունին նշեց, որ Քիշմիշյանի պիեսում առհասարակ այսպանվում է «հա-

մալսարանական ուսումը». «Թե՛ հերոս բժիշկը և թե՛ հերոս իրավաբանը-փաստաբանը, սրիկա, խաբեբա, անօրեն, անամոթ, սուտ հայ, ազգադավաճան, ազգատյաց անձինք են։ Նոքա, ըստ հեղինակին, մեր մեջ այսօր ևս ապրում են և գուցե մեր ընտիր բարեկամներն են։ Այդ արդեն իրական սխալ է, որովհետև մենք այսպիսի համալսարանականներ չունենք, որովհետև հայոց հույս ու ապավենը նոքա են, կան և կը լինին։ Եթե այդպիսի ուղղություն չը ցանկանաք տեսնելու պիեսայի մեջ, կը նշանակի պիեսան պարունակություն չունե» («Մեղու Հայաստանի», 1882, № 3)։

Քննադատը ոչ միայն քննադատում էր պիեսը, այլև մեղադրում էր թատրոնի վարչությանը, որ թույլատրել է «հայոց տաճարից անպատվեն հայոց երիտասարդների անցյալը, ներկան և ապագան»։

Սեն. Արծրունու համոզմամբ պիեսի հերոսուհիներից մեկը ողորմելի արարած է, մյուսը՝ մտացածին «հայկական նիհիլիստկա», իր ընդհանրության մեջ «զրպարտիչ բովանդակության» մի գործ, որը ոտնահարում է ժամանակակից հայի սրբությունները։

«Օրիորդ Բերոյանց» կատակերգության շուրջ «Մեղու Հայաստանիի» էջերում հանդես են եկել նաև Գ. Զմշկյանը, Սպ. Սպանդարյանը, Հայկունին։ Նրանք, ըստ էության, պաշտպանում են պիեսի արծարծած խնդիրների հրատապությունը։ Հայկունին, օրինակ, նշելով պիեսի ծայրահեղ միտումնավորությունը, միաժամանակ այն համարում էր հայ կյանքի «կենդանի հայելի», «ռեալ գրվածք»։

Սպ. Սպանդարյանի (Յունիուս) համոզմամբ, «Օրիորդ Բերոյանցը» «ընդհանուր մարդկային» խնդիր է շոշափում, որը խորթ չէր նաև հայ կյանքին։ «Մեր կյանքին էլ շատ հարմար է գալիս, քանի որ մեր երկրի կյանքն էլ ընդհանուրի մեջն է մտնում»։ Այս հայացքը դառնում է այն բանալին, որով քննադատը բացում է պիեսի ընդհանուր միտումը. «Հայ հասարակության մեջ ուսում առած երիտասարդները (այժմյան սերունդը),—գրում է Սպանդարյանը,—խոսքի մարդիկ են և ոչ գործի, դրանք հայրենասեր են, դրանք ազգասեր են, դրանք մտածում են հասարակության ընդհանուր շահերի համար, և պատրաստ են միշտ ծառայելու հայրենիքին լոկ խոսքով, իսկ —գործով դրանք ամեն բանում իրենց շահերն են պտրում, ամեն տեղ իրենց—«Ես»-ն են տեսնում» («Մեղու Հայաստանի», 1882, № 24)։ Հնարավոր է, ասում է Սպանդարյանը, որ հայ երիտասարդության զգալի մասը վարակված է անձնապաշտության ախտով և այս տեսակետից իրավացի է Քիշմիշյանի անողոք քննադատությունը։ Սակայն թերևս տեղին կլիներ, եթե պիեսի հեղինակը նշմարեր նաև այն բացառիկ անհատներին, որոնք համալսարանական կրթություն ստանալով՝ իրենց կյանքը նվիրաբերում են ազգին ծառայելու գործին. «Եթե պ. Քիշմիշյանցը կյանքից առած ռեալական պիեսա էր գրում, նա մեծամասնության ներկայացուցիչները (երիտասարդության միջից) դուրս բերելու ժամանակ պետք է դուրս բերեր և փոքրամասնության ներկայացուցիչը, որը անտարակույս գոյություն ունի։ Մի ազնիվ, ճշմարիտ հայրենասեր երիտասարդ, որի ամեն մի հայտնած միտքը անկեղծ է, ամեն մի արտասանած խոսքը սրտի խորքիցն է, որին ի հարկե Ջանումյանցներ, Աթոյանցներ չեն կարող համակրել և ամեն կերպ նենգություններով սեղմում են դրան, այդ երիտասարդին, որը խարդախություն չգիտե, որը դրանց կենդանի բողոքն է... այդ երիտասարդը օր. Բերոյանցին լավ բարեկամ է, և անկեղծ, ճշմարիտ սիրահար-

ված է դրա վերա, բայց յուր ազնիվ հպարտության, յուր համեստության պատճառով, այդ երիտասարդը անհայտ, մթներումն է մնում» (նույն տեղում)։

Ի դեմս «Օրիորդ Բերոյանցի» Գ. Զմշկյանը տեսնում էր հայ դրամատուրգիայի և թատրոնի նվաճումը հավաստող ինքնուրույն մի երկ, որի մեջ ճշմարտացիորեն պատկերվում է իրականությունը իր հակադիր ձգտումներով՝ մի կողմից հոգու դատարկությունը, շահադիտությունը, եսասիրությունը, մյուս կողմից՝ բարձրը, վեհը, գաղափարականը։ «Հեղինակի միակ նպատակն էր,— գրում է Գ. Զմշկյանը,—նկատել և ցույց տալ այդ անձնավորություններին։ Կենդանի մարդիկ են արդյոք այդ անձնավորությունները... ահա՛ հանդիսականների պահանջը... Եթե ճանաչում ենք մենք Ջանումյանց բժշկին, գիտենք և ղգում ենք, որ մեր ուսումնականները կարող են տալ մեզ օրիորդ Բերոյանցներ, եթե հետու չէ այն ապագան, որ մեր սալոններում կարող են ղարգանալ Սոֆիաներ և լիքն է Թիֆլիզը փասատաբան Աթոյանցներով, ինչո՛ւ ուրեմն չը ներենք մեկ քանի բեմական թերությունները նորածին հազվադյուտ հեղինակի և խրախուսենք նորան հառաջ» («Մեղու Հայաստանի», 1881, № 265)։

ԳԼՈՒԽ ՆՐԲՈՐԴ

«ՄՇԱԿԻ» ԳՐԱԿԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ։ ԳՐԻԳՈՐ ԱՐԾՐՈՒՆԻ

1

Հայ գրական-գեղարվեստական քննադատությունը՝ որպես արդի իմաստով գրականության մասին գիտության ճյուղերից մեկը, ձևավորվել է XVIII դարի վերջերին՝ մամուլի և գեղարվեստական գրականության զարգացման մի շրջանում, երբ ազգի հասարակական առաջընթացի ու լուսավորության խնդիրները աստիճանաբար դառնում էին ամենօրյա քննարկման առարկա, և երբ մտավորականությունը փորձում էր հասարակական վերահսկման ենթարկել ազգի ամբողջ հոգևոր արտադրանքը։ Գրական քննադատությունը նախապես հանդես է գալիս հրապարակախոսության հետ, և շատ հաճախ դժվար է տարբերակել դրանց բաժանող սահմանները։ Հրապարակախոսության ու գրական քննադատության ներհյուսվածությունը արդյունք է հասարակական կյանքի ուսումնասիրության գրեթե նույնական մեթոդների, միայն այն տարբերությամբ, որ եթե հրապարակախոսությունը հետազոտության առարկա ունի ժամանակակից սոցիալական պրոբլեմները, ապա քննադատությունը հետազոտում է գեղարվեստական գրականության մեջ արտացոլված հասարակական կյանքի համանման խնդիրները։ Տիպաբանական այս առանձնահատկությունը բնորոշ եղավ հայ գրական քննադատությանը մինչև XIX դարի 70—80-ական թվականները։

«Մշակը», որի հանդես գալը զուգադիպում է հայ գրականության և հասարակական մտքի զարգացման մի նոր շրջանի, իր գրական քաղաքականությամբ հետամուտ եղավ գեղարվեստական գործունեությունը հասարակական առաջընթացի նպատակներին ծառայեցնելու որոշակի ծրագրի։

Այդ ծրագրի հիմնական սկզբունքները Գրիգոր Արծրունին արդեն մշակել էր մինչև իր թերթի հրատարակությունը։

Մ. Նալբանդյանի հյուսիսափայլյան առաջին ելույթից ուղիղ մեկ տասնամյակ հետո «Հայկական աշխարհում» դեռևս քսաներեքամյա Արծրունին տպագրում է «Գրականություն չկա» և «Իդեափստներ», մեկը մյուսի շարունակությունը կազմող գրական-հրապարակախոսական խորհրդածությունների շարքը, ուր զարգացնում է մտքեր և տեսակետներ, որոնք արդեն բնութագրում են հայ քննադատական մտքի նոր փուլը։ Այն կապը, որ առկա է լուսավորական քննադատության և նորահայտ պոզիտիվիստական քննադատության միջև, միայն արտաքուստ է։ Ըստ էության, հարցադրման մեջ՝ «Մենք մատենագրություն չունենք» և «Գրականություն չկա», դրսևորվում էր հինավուրց հարաբերությունները վերանորոգելու և վերափոխելու մտահոգությունը։ Կրոնա-եկեղեցական մշակույթի և սրա գաղափարաբանության, ինչպես նաև նահապետականության (որպես հասարակական մտածողության ձև) դեմ ծրագրված պայքարի արձագանքն էր դա, կամ, ավելի ճիշտ, յուրօրինակ հաստատումը նորի, ծլարձակող և ուժեղ այն մտայնության ու հոգեբանության, որը մերժում էր «աբեղայական մատենագրությունը» և գտնելով, որ չկա նոր հայկական գրականություն՝ պահանջում էր ստեղծել այն։

Խնդիրը նախ և առաջ լեզվի շուրջն էր դառնում։ Մ. Նալբանդյանը մատենագրությունը բանականության արձանագրությունն էր համարում, կամ «մի պահարան, ուր ամփոփվում է մարդկային հոգու բիվածքը»։ Ընթերցել այդ արձանագրությունը, հասկանալ բիվածքի էությունը, ժողովուրդը չի կարող՝ լեզուն է անհասկանալի։

Այսպես էր նախապես դնում հարցը նաև Արծրունին։

«Ինչի՞ նք սովորում որևիցէ լեզու»,—հարցնում էր նա «Գրականություն չկա» նշանավոր հոդվածում։ Երեք նպատակով՝ մի հասարակության հետ հարաբերություններ ունենալու, այդ հասարակության հետ ծանոթանալու և հասարակությանը «նորա լեզվի միջոցով» մտքեր հայտնելու։ Եվ ապա, մասնավորելով խոսքը հայերենի շուրջը, երիտասարդ հրապարակախոսը նկատում է, որ հայերենը սովորում ենք «հայկական գրականության հետ ծանոթանալու համար» («Գրիգոր Արծրունու աշխատությունները», հ. 1, Թիֆլիս, 1904, էջ 122)։ Բայց կա՞ արդյոք հայկական գրականություն։ «Նոր հայկական գրականություն չկա»,—հայտարարում էր Արծրունին։ Թե Նալբանդյանը և թե Արծրունին գրականություն ասելով հասկանում էին ժողովրդի «գրավոր արտահայտված մտավոր գործունեության ամբողջ շրջանը»։ Գրականություն հասկացությունը նրանց մոտ նախապես չուներ գեղարվեստական արժեքայնության տեսանկյունը, ինչպես նաև չէր սահմանափակվում որոշ քանակությամբ գեղարվեստական երկերի մատնանշումով։ Մասնավորապես Արծրունին հայկական գրականության տակ դնում էր գեղարվեստական գրականությունը, պարբերական մամուլը, թարգմանական գրականությունը, գիտական (պատմական, աշխարհագրական, ճշգրիտ գիտություններ) ուսումնասիրություններն ու հրատարակությունները։ Հին հայկական գրականության գոյությունը նա չէր ժխտում։ Բայց կարծում էր, որ այդ գրականությունը չի կարող «մեր այժմյան պիտույքներին հարմար լինել» (նույն տեղում, էջ 124)։ Ունենալով պատմագրական ու բանաստեղծական ուղղություն, հայ հին մատենագրությունը, ինչպես ասում էր Արծրունին. ընդունակ չէր նորոգել ազգային վարքն ու բարքը, «մտավոր և նյութական աշխատանքին օրինավոր ուղղություն տալ»։

Գրականության և կյանքի հարաբերակցության վերաբերյալ Արծրունին ուներ ուրույն համոզումներ, որոնք հետագայում ավելի ու ավելի մշակվեցին՝ վերածվելով քննադատական աշխարհայացքի մի ինքնօրինակ համակարգի։

Կյանքը ունի երկու կողմ, ասում էր հրապարակախոսը, հայդելբերգյան ուսումնառության առաջին արդյունքները գրանցելով հայ մամուլում՝ «նյութական և մտավորական» (նույն տեղում, էջ 123)։ Նյութականի տակ նա հասկանում էր ազգի (ժողովրդի), այսպես ասած, արտադրական գործունեությունը (երկրագործություն, վաճառականություն, արհեստներ և այլն), իսկ մտավորականի տակ՝ հոգևոր-մշակութային (գրականություն, պարբերական մամուլ, թատրոն, արվեստ, ուսումնարաններ և այլն)։ Հասարակական առաջընթացը կայանում է կյանքի այս երկու կողմերի հավասարաչափ զարգացման մեջ, զարգացում, որ ստեղծում է հարստություն՝ «նյութական և մտավորական», և որը ձեռք է բերվում աշխատանքի շնորհիվ։ Աշխատանքը հասարակական առաջադիմության միակ պայմանն է, նյութական և հոգևոր հարստությունների ստեղծման հիմքը (նույն տեղում, էջ 124)։ Ավելի վաղ գրած «Աշխատանք» հոդվածում (մասքեր, քաղված Էդմունդ Աբուի «Առաջադիմություն» գրքից) Արծրունին առաջադիմության մշակներ էր համարում բոլոր այն մարդկանց, որոնք «յուրյանցից հետո ինչևիցե աշխատանք կամ լավություն են թողել» (նույն տեղում, էջ 46—47)։ Եվ նա կարծում էր, որ չկա այնքան աղքատ կամ ապաշնորհ մի մարդ, որ չկարողանա առաջադիմության աջակից լինել, մի բան հավելել հասարակական հարստությանը։ «Ծառ տնկել, տուն շինել, գործիք կամ դեղ հնարել, երեխաներ դաստիարակել, նոր միտք մտկնել, ճշմարտություն հայտնել, գիրք գրել, պատկեր նկարել,—ահա այն բաները, որ ամեն մեկը մեղանից կարող է ավելացնել հասարակաց գումարին» (նույն տեղում, էջ 46)։ Առանց աշխատանքի հասարակությունը չի կարող հարստության հասնել, իսկ աշխատելու համար հարկավոր է լուսավորություն տարածել երկրի մեջ, իսկ լուսավորություն տարածելու համար հարկավոր է կրկին աշխատել։ Այսպես էր պատկերանում Արծրունուն հոգևոր և նյութական հարստության ստեղծման շրջապտույտը։ Հոգևոր հարստություն ստեղծող առաջադիմության մշակներին հրապարակախոսը համարում էր կյանքի վերափոխիչներ։ «Ուսյալ մարդկանց» գործունեությունն է, որ կանխորոշում է հասարակական զարգացումը[1]։ Իդեալիստական այս տեսակետը նրա հասարակահայեցության մեջ բավական կայուն տեղ էր գրավում։ Ինչպես որ մեծ նշանակություն էր տալիս հասարակական հարաբերությունների զարգացումն ապահովող գործնական-տնտեսական շարժմանը, այնպես էլ նույնօրինակ դեր ու կոչում էր հատկացնում մտավոր գործունեության սոցիալական նպատակաուղղվածությանը։ Ծառ տնկելու, տուն շինելու կամ գիրք գրելու ու պատկեր նկարելու միջև՝ որպես հասարակական առաջադիմական գործողություն, որ ապահովում է կյանքի ընդհանուր վերափոխումը, Արծրունին տարբերություն չէր դնում։ Ինչ-որ

---

[1] «Ազգը,—նկատում էր Արծրունին,—կարող է յուրյան «հասարակություն» կանչել միայն այն ժամանակ, երբ նա աշխատանքի հարկավորություն է զգում առհասարակ և գլխավորապես մտավոր աշխատանքի, որ ամեն ուրիշ աշխատանքների հիմն է և կառավարիչ» («Գրիգոր Արծրունու Աշխատությունները», էջ 134)։

տեղ նա նույնիսկ հակված էր չափազանցել ու գերագնահատել մարդկանց գրական-գեղարվեստական գործունեության դերը հասարակական առաջադիմության գործում։

Արդեն ձևավորված այս հայացքների ընդհանուր ազդեցությամբ էր Արծրունին գնահատում հայ հին և նոր գրականության գործնական-ճանաչողական նշանակությունը և ժամանակակից կյանքում գրված տեղը։ Նա նկատում էր, որ հայ հին գրականությունը ունի «պատմագրական և պոետիկական ուղղություն» (նույն տեղում, էջ 128)։ Ուղղություն ասելով հրապարակախոսը հասկանում էր գործնականի հետ կամ կյանքի գործնական խնդիրների հետ գրականության ունեցած հարաբերությունը։ Այդ հարաբերությունը եղել է կամ պատմագրական, կամ բանաստեղծական, այսինքն գրականությունը վերարտադրել է անցյալ կյանքի պատմությունը, կամ բանաստեղծորեն քարոզել է՝ պանծացնելով ազգասիրության և քաջության գրվագները։ Այդ պատճառով է, որ «հայ հին գրականությունը մեզ ցույց է տալիս, թե «մենք ի՞նչ ենք եղել և ի՞նչ ենք արել», մինչդեռ նա մեզ ցույց չէ տալիս, «թե մենք ի՞նչ պետք է անենք» (նույն տեղում, էջ 127)։

Արծրունին խորապես համոզված էր, որ գրականության իսկական կոչումը և առաքելությունը «ի՞նչ անել» հարցին պատասխան տալու մեջ է։ Հենց այդ պահանջի տեսակետից հայ հին գրականությունը չի կարող հասարակական առաջադիմության համար ճանապարհ հարթել. նա չունի «ռեալական, գործնական ուղղություն»։ Մասնավորապես «հարկավոր աշխատանք» կատարելու համար նախ անհրաժեշտ գիտելիքների ու տեղեկությունների գործնականում կիրառվող և այդ տեսակետից մարդկանց ամենօրյա պահանջմունքները բավարարող գրականությունը, Արծրունու համոզմամբ, ուներ ռեալական ուղղություն, քանզի այն անմիջաբար առնչվում էր կյանքի հոգսերի և կյանքը վերափոխելու մարդկանց ստույգ ձգտումների հետ։ «Երբ ես կամենում եմ երկրագործությամբ պարապել, ես չեմ դառնա դեպի այնպիսի գրականություն, որ պատմագրական և պոետիկական ուղղություն ունի»,—ասում է հրապարակախոսը (նույն տեղում, էջ 128)։ Կամ թե, երբ «ես մտադիր լինեմ օրինավոր մանկավարժական ուսումնարան հիմնել, ես չեմ դառնա դեպի այն գրականությունը... որը մի օրինավոր մանկավարժական գիրք չունի» (նույն տեղում, էջ 129)։ Ուրեմն, գործնական ռեալական ուղղությունը գրականության մեջ որոշապես արդյունք և հետևանք էր կյանքի հանապազօրյա հարցերի հետ նրա ունեցած անմիջական կապի։

Գրականության հասարակական «այաշտոնի» վերաբերյալ պատկերացումները Արծրունին մշակում էր, հենվելով ռուս գրական քննադատության, մասնավորապես Վ. Գ. Բելինսկու և Դ. Ի. Պիսարևի տեսակետների վրա, որոնք արդեն բավական լայն քաղաքացիություն էին ստացել հայկական միջավայրում։ «Գրողը յուր ժամանակի արտահայտությունն է» թևավոր խոսքը, որ գործածում էր Արծրունին «Երկուսից ո՞րն է լավը» հոդվածում, Վ. Գ. Բելինսկուց էր առնված, ինչպես որ այստեղ առաջադրված շատ գաղափարներ ու տեսակետներ։ Մի ամբողջ տեսություն էր մշակել երիտասարդ հրապարակախոսը՝ «գրողը յուր ժամանակի արտահայտությունն է» տեսակետն առնելով։ Ճիշտ է, քանի որ գրող ասելով նա հասկանում էր մտավոր գործունեությամբ զբաղված գրչի մարդկանց, այդ պատճառով նրա խոսքը վերաբերում էր ոչ միայն և ոչ այնքան գեղարվեստական տաղանդներին (իհար-

կե, սրանց էլ նկատի ուներ), որքան հրապարակախոսներին, փիլիսոփաներին, հասարակական մտքի այլևայլ ներկայացուցիչներին։ Փոքր-ինչ պարզունակ ու կոպիտ էին Արծրունու պատկերացումները գրողի և հասարակության միջև եղած կապի վերաբերյալ։ Նա կարծում էր, որ գրողը իր մեջ կրում է հասարակության լավ ու վատ հատկությունները, ձգտումները, կրքերը, կարծիքները։ Եվ դրանք նրա մեջ մի «հաստատ ուղղություն» ձեռք բերելով, ընդարձակվում են և ապա օտարվելով՝ գրականության ձև ստանում (նույն տեղում, էջ 95)։ Արծրունին փորձում էր բացատրել գրող-հասարակություն կապի այսպես ասած ֆունկցիոնալ բնույթը, ելնելով բնախոսական-հոգեբանության որոշ տվյալներից։ Գրողը «... յուր ժողովրդի մտավոր կյանքի հարկավորությունների և պահանջմունքների արտահայտությունն է» տեսակետը նա հենում էր աշխարհայացքային այն պատկերացմանը, թե հասարակական կյանքի պակասությունները կարելի է վերացնել մարդկանց մտածել սովորեցնելով, կամ «մտավոր աշխատանքի միջոցով» (նույն տեղում, էջ 97)։ Գրողն, ահա, այդ մտավոր աշխատանքի կազմակերպիչներից մեկն է, հասարակությանը մտածել սովորեցնողներից մեկը։ Եվ քանի որ նա միաժամանակ իր մեջ կրում է հասարակական կյանքի «բոլոր լավ ու վատ երևույթները», ուրեմն և ընդունակ է «գրականական ստեղծվածների» միջոցով ոչ միայն ներկայացնել այդ երևույթները, այլև ցույց տալ հասարակության պակասությունները վերացնելու ուղիները։ «Երբ որ Ֆրանսիան հարկավորություն զգաց փոխելու յուր հասարակական օրենքները, — գրում է Արծրունին,— յուր քաղաքական կյանքի ձևը, նորա մեջ կազմվեցան այնպիսի գրողներ, ինչպես Ռուսսո, Մոնտեսկիեո, Վոլտեր, որոնք խոսեցին հասարակական կյանքի վերա, առաջարկեցին հասարակական նոր օրենքներ, դաստիարակության նոր կանոններ և ձևեր և այլն» (նույն տեղում, էջ 96)։

Գրողներն, ուրեմն, ոչ միայն ընդունակ են փոխելու հասարակական օրենքները, այլև գծելու սոցիալական առաջադիմության ճանապարհը։ Գրականությունը, այսպիսով, այն նպատակով է ստեղծվում, որ հասարակությանը մտածել սովորեցնի և հարկադրի քննել «յուր կյանքը» դեպի «լավը, դեպի առաջադիմությունը» ձգտելու համար։ Արծրունին հիշում է Դիկկենսին, Պուշկինին, Գոգոլին, Դյումա-որդուն, Պոլ դը Կոկին, որպես հասարակական պակասությունները վեր հանող ամենաերևելի գրողներ, որոնց ստեղծագործությունների արժեքը «մարդիկների անբարոյական հարաբերությունների երևույթները» քննելու մեջ է, հանգամանք, որով այդ գրականությունը դառնում է «յուր դարի պատուղը, յուր ժամանակի արտահայտությունը»։

«Մեր ժամանակ,— գրել է Վ. Գ. Բելինսկին,— արվեստը և գրականությունը ավելի, քան երբևիցե անցյալում, դարձել են հասարակական հարցերի արտահայտություն»։ «Հասարակական շահերին ծառայելու իրավունքը արվեստից խլելը՝ նշանակում է չբարձրացնել, այլ նվաստացնել նրան, որովհետև դա նշանակում է զրկել նրան ամենակենդանի ուժից, այսինքն՝ մտքից» (Վ. Գ. Բելինսկի, Ընտիր երկեր, Երևան, 1948, էջ 463,-467)։ Մեծ քննադատի այս տեսակետները Արծրունու քննադատական ճաշակի ու հետաքրքրությունների վրա չափազանց խոր ազդեցություն են թողել, մանավանդ, որ ինքը՝ «Մշակի» ապագա խմբագիրը հակված էր անվերապահորեն ընդունել դրանք՝ հասարակությունը վերափոխելու իր ծրագրերի և նպատակների գործնական մտադրությունների թելադրանքով։

Քննադատական գործունեության այս առաջին շրջանում (և հետագայում էլ) հետևելով «ճիշտ (positii) գիտությունների եղանակով շնչավորված մտախոհությանը», Արծրունին մերժում էր կատարյալի գաղափարը և բնության ու մարդկության պատմության մեջ տեսնում միայն «մշտնջենավոր ձգտումն դեպի կատարելագործությունը» (Գրիգոր Արծրունու աշխատությունները, էջ 370)։ Ճշմարտությունը հայտնագործելու անդադրում շարժումն է, որ կանխորոշում է գիտությունների կողմից «դրական օրենքների» հայտնագործումը։ Պոզիտիվ մտախոհության եղանակը երբեք կատարյալ չլինելով, ձգտում է կատարելագործության։ «Բայց,—նկատում է Արծրունին,—որովհետև կատարյալ բան չկա ոչ մարդկության, ոչ բնության մեջ, անսխալ իրեն հայտնող սկիզբները իրանք իրանց դատապարտում են անշարժության»։ Դրական գիտությունները գտնվում են անդադար շարժման մեջ, նրանք մեզ սովորեցնում են «անխոնջ ինքնաքննություն»։ Ճիշտ գիտությունը բազմակողմանի կերպով քննում է յուրաքանչյուր երևույթ (հոգևոր կամ նյութական), կատարում փորձեր, հաստատում այդ փորձերի մեջն եղած «պատճառական կապը» և վերջապես երևույթների ընդհանրական միջինը որոշելով, հայտնաբերում, «այս կամ այն երևույթի դրական օրենքը»։ Ինքնաքննությունը անցնում է հենց այս պրոցեսի միջով կամ թե պրոցեսն ինքը վերաճում է ինքնաքննության։ Այստեղից էլ սեփական պակասությունները քննելու դրական գիտությունների բերած «մեծ արժանավորությունները»։ Քննել ամեն մի պակասություն (հասարակական, բարոյական, տնտեսական և այլն) և որոնել այն վերացնելու միջոցը, ահա մտածողության պոզիտիվ եղանակի ամենանշանավոր հանձնարարականներից մեկը։

Բացարձակ ճշմարտություն չկա, ճշմարտությունը հարաբերական է, ասում էր Արծրունին։ Իսկ այս նշանակում է, որ ճշմարտությունը անշարժ չէ, այլ եղած կարծիքների համադիր քննությամբ և հավասարակշռությամբ դուրս բերվող միջին մի ճշմարտություն («միջակ ճշմարտություն»), որ նույնպես անփոփոխ չէ, այլ ենթակա դարձյալ ինքնաքննության։

Աշխարհայացքային-փիլիսոփայական այս համոզումների վրա էր հանգչում գրականության և արվեստի վերաբերյալ Արծրունու տեսական պատկերացումների ամբողջ համակարգը։ Ազդեցությունն իր հերթին, բայց հրապարակախոսն ինքը ելնում էր որոշակի համոզումներից, որոնք, իհարկե, երբեմն (ոչ միշտ) ուղղակիորեն առնչվում էին ռուս գրաքննադատության տեսական հարցադրումների հետ։ Բայց այդ չի նշանակում, թե երիտասարդ հրապարակախոսը հենց թեկուզ գրականությունը հասարակության շահերին ծառայեցնելու իր քարոզների մեջ բավական ինքնօրինակ և ինքնուրույն չէ։ Եթե Բելինսկու, Պիսարևի և առհասարակ ռուս քննադատության մեջ արվեստի հասարակական-ճանաչողական ֆունկցիան (և ըստ այդմ հանրությանը ծառայելու նրա կոչումը) գեղարվեստական ստեղծագործության գնահատության ոչ միայն միակ չափանիշը չէր, այլև ենթակա էր գեղարվեստական արժեքայնության վերահսկող սկզբունքին, ապա Արծրունու առաջին շրջանի քննադատական պատկերացումներում արվեստի հասարակական ֆունկցիան միակ չափանիշն էր գեղարվեստը արժեքավորելու և իմաստավորելու համար։ Հետագայում, իհարկե, որոշ ճշգրտումներ և լրացումներ եղան, բայց համոզումը մնաց նույնը և նույնիսկ 90-ական թվականների քննադատական ելույթներում նա դարձյալ ելնում էր ոչ թե գեղարվեստական արժեքայնության չափանիշից, այլ գրականության հասարակական-ճանաչո-

ղական ֆունկցիայի և սրան հատկացվող հասարակաշինական ուժի վերաբերյալ ունեցած հնօրյա պատկերացումներից։

Արծրունու համոզմամբ գրականությունը, ինչպես և գիտությունը, գրեթե նույն դերն են կատարում հասարակական կյանքում։ Եվ քանի որ դրանց ընդհանուր կոչումը կյանքի սոցիալական վերափոխումներն են, այդ պատճառով գիտության և գրականության զարգացումը ենթարկվում է նույնանման օրենքների և օրինաչափությունների։ Պոզիտիվ մտածողության եղանակը գիտության և գրականության մեջ նույնական է։ Դա ինքնաքննությունն է՝ սեփական թերությունների յուրօրինակ ինքնաբացահայտումը, որ տանում է դեպի դրանց՝ այդ թերությունների վերացումը և կատարյալ հարաբերական ճանաչումը։ «Մարդկային հասարակությունը կատարյալ չէ,— ասում է Արծրունին—նա անբարոյական է լինում, պակասություններ ունի։ Ի՞նչ միջոցով նա կարող է յուրյան լավացնել։ —Մտավոր աշխատանքի միջոցով» (նույն տեղում, էջ 97)։ Իսկ այդ մտավոր աշխատանքը այլ բան չէ, բայց եթե մարդկանց մտածել սովորեցնելը։ Այստեղ արդեն գիտությունը և գրականությունը նույնական դերն են կատարում։ Գրականությունն, ըստ Արծրունու, ունի մարդկանց մտածել սովորեցնելու երկու եղանակ. «Այդ հնարներից առաջինն այն է, երբ գրողը առաջարկում է հասարակությանը կատարյալ գաղափարներ, կատարյալ մտքեր։ Երկրորդը այն է, երբ գրողը ներկայացնում է հասարակությանը նորա կյանքի պակասությունները»։ Գրողը (փիլիսոփան, գեղարվեստագետը, լրագրողը) հասարակությանը մի դեպքում սովորեցնում է «ձգտել դեպի լավը», մյուս դեպքում հրավիրում բընել «բոլոր նորա մեջ գտնված վատը»։ Այսպես, ուրեմն, Արծրունին գրականությունը բաժանում էր երկու տեսակի՝ ռեալական և իդեալական, այսինքն իդեալներ առաջադրող գրականություն և հասարակության պակասությունները քննող գրականություն։ «Երկուսից ո՞րն է լավը,—հարցնում էր Արծրունին։—Ես կարծում եմ, որ ինչպես առաջին, նույնպես և երկրորդ հնարները լավ են և օգտակար են» (նույն տեղում, էջ 98)։ Գրականությունն ըստ ռեալական և իդեալական տեսակների ստորաբաժանելու այս գաղափարը Արծրունին անշուշտ քաղել է Բելինսկու «Ռուսական վիպակի և Գոգոլի վիպակների մասին» հոդվածաշարից։

Քննադատական գործունեության առաջին շրջանում Արծրունին, թեև պոզիտիվիզմի հետևորդ, այնուամենայնիվ, դեռ քիչ էր զբաղվում տնտեսականի և մտավորի փոխհարաբերության հարցով, դրանց միջև եղած ֆունկցիոնալ կապերի ենթաստիճանավորված փոխներթափանցումների խնդրով։ Նրա իդեալիզմը դուրս էր հորդում մշուշոտ այն պատկերացումների միջից, որ ուներ հասարակական առաջընթացի վերաբերյալ և որոնք կապված էին հասարակության բուրժուական զարգացման հեռանկարների հետ։

Մարդկանց մտավոր գործունեությանը հատկացնելով ճակատագրական դեր հասարակական զարգացման ու վերափոխումների գործում, Արծրունին հենց այդ համոզումն էր դարձնում էլակետ գրականության և արվեստի օգտապաշտական տեսությունը հիմնավորելու համար։ Բացի դրանից, նա ելնում էր պարզ ու գործնական թվացող մի մտքից նաև. գրականությունը, ինչպես և արվեստը, ներգործում են հասարակական կյանքի վրա առավելապես գաղափարների և ոչ թե էսթետիկական իդեալների կամ գեղարվեստական կերպավորումների միջոցով։ Գրականությունը և արվեստը, Արծրունու համոզմամբ, մարդկանց մտածել են սովորեցնում ոչ թե գեղարվեստա-

կան միջավայրի ներգործության ու գեղեցիկի միջոցով, այլ գաղափարների միջոցով, հասարակական խնդիրների հարուցման օգնությամբ։

Գեղեցիկը, Արծրունու պատկերացմամբ, հասարակականորեն օգտակարն է, ընդ որում, այդ գեղեցիկը պետք է դարձյալ գաղափարական հանձնարարական ունենա, որ անմիջաբար ներգործի կյանքի վրա՝ վերափոխելու կամ վերաշինելու հեռանկարի տեսանկյունից, օգնի մարդուն «ձգտելու դեպի բարոյականությունը, դեպի կյանքի լավացնելը, դեպի առաջադիմությունը»։

Արծրունին չէր ընդունում արվեստ կամ գրականություն, որտեղ միտքը զոհված լինի ձևին։ Բելինսկին «Մի հայացք 1847 թվականի ռուս գրականության վրա» հոդվածաշարում նկատում էր, որ «նոր արվեստի բնույթը բովանդակության կարևորության գերակշռությունն է ձևի կարևորությունից» (Վ. Գ. Բելինսկի, Ընտիր երկեր, էջ 466)։ Բուն գեղարվեստական հետաքրքրությունը նոր ժամանակներում դառնում էր անհետաքրքիր որչափ արվեստը մղվում էր ոչ միայն ընդլայնել հասարակական-պատմական շարժման վրա ունեցած ազդեցությունը, այլև դառնալ ընդհանուր, ամենքին մատչելի, պարզ և բոլորի համար օգտակար։ «Ամենահանճարեղ բանաստեղծները,—ասում էր Բելինսկին,—տարվելով հասարակական հարցերի լուծմամբ, այժմ հասարակությանը երբեմն զարմացնում են այնպիսի երկասիրություններով, որոնց գեղարվեստական արժեքը ամենևին չի համապատասխանում նրանց տաղանդին» (նույն տեղում, էջ 463)։

Յուրացնելով այս գաղափարները, Արծրունին, սակայն, փոքր-ինչ կոպտացնում էր դրանց հասարակական իմաստը։ Միտքը արվեստի օգտակարության չափանիշն է։ Արվեստը չպետք է արվեստի համար ապրի, այլապես նա կդադարի հասարակական հարցերի արտահայտություն լինելուց, կզրկվի մտքից (ուրեմն և օգտակարությունից)։ Չէ՞ որ արվեստի նպատակը մարդկանց մտածել սովորեցնելն է։ «Ես հարկավորություն եմ զգում մտածելու, և, կարծում եմ, որ արհեստը անօգուտ չպետք է մնա, այլ նա ևս պետք է օգնե ինձ մտածելու» («Գրիգոր Արծրունու աշխատությունները», հ. 1, էջ 141)։ Արվեստը (գրականությունը) պետք է մտածել սովորեցնի և հավասարաչափ մատչելի լինի բոլորին, այլ ոչ թե ընտրյալների սեփականությունը դառնա։ Այն պետք է հասկանալի լինի «ժողովրդի ամեն անդամին, մանավանդ հասարակ մարդին»։ Արվեստի այսպես կոչված դեմոկրատացումը պետք էր Արծրունուն փաստարկելու համար «մաքուր արվեստի» ներկայացուցիչների իդեալիզմը։ «Գործը նույն ինքն յուրյան համար և ոչ թե մի առանձին նպատակի կամ օգուտի համար,—սա «իդեալիզմ» է» (նույն տեղում, էջ 148)։

Երբ օգտակարության միտքը հանվում է արվեստից, այն դադարում է գոյություն ունենալ մարդկանց մեծամասնության համար, քանի որ օգտակարությունը միտք է, առաջարկ է, տեսակետ է, գործնական քայլ, որ մարդուն մղում է դեպի սեփական կյանքի հանգամանքների վերլուծում, հետևաբար և նոր վերաբերմունքի մշակում այն ամենի նկատմամբ, որով շրջապատված է ինքը։ Իսկ սա հենց առաջադիմության, շարժման սկիզբն է։ «Ով գրում է ոչ թե որևիցէ միտք հայտնելու նպատակով, այլ միայն այն նպատակով, որ ձևը սիրուն լինի, թեև միտք չունենա նորա գործը, այդ մարդը «իդեալիստ» է» (նույն տեղում, էջ 141)։ Ձևը, ուրեմն, երկրորդական նշանակություն ունի, կարևորը գաղափարն է, այն էլ մարդուն գործնականում օգտա-

կար գաղափարը։ «Ինչ-որ մաքուր, կյանքից կտրված, իր սեփական ոլորտի մեջ ապրող, կյանքի մյուս կողմերի հետ ոչ մի՛ ընդհանուր բան չունեցող արվեստի միտքը վերացական, անրջային միտք է»,—ասում էր Բելինսկին (Ընտիր երկեր, էջ 461)։ Հայ հրապարակախոսը ավելի խիստ է արտահայտվում։ «Իդեալիստ» բառով որակելով արվեստը արվեստի համար տեսության կողմնակիցներին, կամ այն արվեստագետներին, որոնք այդօրինակ համոզումներ ունեն, Արծրունին անխնա մտրակում էր հասարակական շահերն ու նպատակները շրջանցող արվեստը կամ գրականությունը. «Ես «ժողովուրդ» եմ,—ասում է նա,—և կկամենայի, որ անօգուտ բան իրավունք չունենար աշխարհիս երեսին ապրելու։ Ես կկամենայի, որ ամեն բան ինձ օգներ լավանալու, ձգտելու դեպի բարոյականությունը, դեպի իմ կյանքի լավացնելը, դեպի առաջադիմությունը... Իսկ այնպիսի նկարչությունները, որտեղ ներկայացրած է (թեպետ երևելի Բաֆայելի ձեռով) գեղեցիկ կնոջ տրկլոր մարմինը կամ բնության տեսարանը՝ սարեր, ձորեր ու ջուր, սորանից, ես խոստովանում եմ ձեզ, սորանից ես առավել բարոյական չեմ դառնում»։ Արծրունին կարծում էր, որ գեղեցկությունը կամ գեղեցիկը հասարակականորեն օգտակար երևույթ է։ Նա լավ գիտեր, որ գեղեցիկը մարդկանց մեջ դաստիարակում է «բարձր ու ազնիվ զգացմունք», գեղեցկասիրության ճաշակ և «մաքրում է նորա սիրտը կոպտությունից, կոպիտ զգացմունքից», որը և մարդուն առավել բարոյական է դարձնում։ Սակայն այստեղ նրա խոսքը վերաբերում է զարգացման այնպիսի աստիճանում և սոցիալական այնպիսի դրության մեջ գտնվող մի ժողովրդի, որը ընդունակ չէ գեղեցիկը այդ կերպ ընկալել։ Չէ՞ որ գեղեցիկի ընկալման համար էլ սոցիալ-հոգեբանական պայմաններ են պետք։ «Դուք կամենում եք ժողովրդին «կոպտությունից» ազատե՞լ»,—հարցնում էր Արծրունին,—այդ դեպքում փոխեցեք նրա կյանքը։ «Իսկ ժողովրդի կյանքը փոխելու համար, նորան հարկավոր են աշխատանք և ուսում։ Նորան հարկավոր է աշխատել, հաց ճարել, նորան հարկավոր է տգիտությունից ազատվել մտածել ու սովորել, որ նա կարողանար առավել բարոյական լինել» («Գրիգոր Արծրունու Աշխատությունները», հ. 1, էջ 141)։ Այստեղ երևան է գալիս հրապարակախոսի գրաքննադատական հայացքներին ելակետ ծառայող հիմնական դրույթներից մեկը։ Ըստ Արծրունու, անմիջական կապ գոյություն ունի արվեստի և լուսավորության միջև։ Նա այս շրջանում որոշակի հույսեր էր կապում լուսավորության վերափոխիչ ուժի հետ։ Գրականությունը և արվեստը մարդկանց մտածել սովորեցնելով, հնարավորություն են ստեղծում հաղթահարել տգիտությունը, նախապաշարմունքը, ազգային սահմանափակությունը։ Ժողովրդին հարկավոր է բարձրացնել. ընդունակ դարձնել իր իսկ գոյության պայմանները ճանաչելու։ Իսկ դա կարող է անել ուսումնարանը։ «Ժողովուրդը,—ասում է Արծրունին,—այնքան տգետ է և մտավորապես ստրկացած է, որ ինքն չէ հասկանում յուր պահանջմունքը»։ Ազգային ուսումնարաններն են, որ պարբերական մամուլի, թատրոնի ու գրականության հետ ձեռք-ձեռքի կկարողանան խավարի, նախապաշարմունքի, տգիտության մեջ գտնվող իր ստրկությունից գոհ և միաժամանակ անզգա մի ժողովրդի մեջ արթնացնել աշխատելու և աշխատանքի օգնությամբ սեփական կյանքը բարեփոխելու վճռականություն և հնարավորություններ։ Արծրունին ֆետիշացնում էր աշխատանքի գաղափարը, հարկավ, բուրժուական գործիմացությունը փառաբանելով։ «Բարոյական արտոնություն» հոդվածում նա ասում էր. «Աշխատանք խոսքը նշանակում

է սեր, հավասարություն, ճշմարտություն և վերջապես արդարություն» (նույն տեղում, էջ 219)։ Գրականության, մամուլի, թատրոնի և ազգային ուսումնարանների կատարած աշխատանքի շնորհիվ, հնարավոր կդառնա լուսավորել ժողովուրդը, նրան բարձրացնել այնքան, որ կարողանա ընկալել և յուրացնել արվեստը նաև գեղեցիկի տեսանկյունից։ Դա, իհարկե, հեռավոր ապագա է։ Այժմ ժողովրդին հարկավոր է հասարակական կամ ընդհանուր կրթություն։ Իսկ ընդհանուր կրթության «դլխավոր (չեմ ասում միակ) միջոցը՝ օրագրությունն է»։ Արծրունին հասարակական կրթության երեք աստիճան էր տարբերում՝ սկզբնական դաստիարակություն (տարրական ուսումնարաններ), համալսարան, արհեստագործական ուսումնարաններ և երրորդ՝ օրագրություն։

Լրագրողի կոչումը Հրապարակախոսը տեսնում էր հասարակական կրթության իրագործման ոլորտներում։ Պարբերական մամուլը ունի լուսավորական մեծ առաքելություն։ Ինչպես գեղարվեստական գրականությունը, այնպես էլ օրագրությունը, «պետք է մի կողմից ժողովրդի կյանքի արտահայտությունը դառնա, իսկ ուրիշ կողմից պետք է դաստիարակիչ, կրթող ազդեցություն ունենա ընթերցողի վրա» (նույն տեղում, էջ 308)։ Արվեստի, գրականության, լրագրության լուսավորական միսիայի հետ էր կապում Հրապարակախոսը հասարակական կրթության հաջողությունը։

Արծրունու գրական-էսթետիկական ծրագրերի մեջ ներթափանցած աշխարհայացքային համոզումները այս շրջանից սկսած ուրվագծում են լիբերալ ռադիկալիզմի սոցիալական էությունը։ Հրապարակախոսի տպագրած մեկ-երկու հոդվածներից, գրախոսություններից, տեսական և հրապարակախոսական բնույթի ելույթներից կարելի է այն եզրակացության գալ, որ նա դրաքննադատական գործունեության առաջին շրջանում կանգնած էր սոցիալ-ռեֆորմիզմի դիրքերում։ «Մտքեր հայտնելու իրավունք» հոդվածում նա որոշակիորեն ձևակերպում էր դատապարտող իր հայացքը հասարակության և տերության հարաբերությունները բռնությամբ վերափոխելու ելած մարդկանց նկատմամբ։ Նա պահանջում էր հասարակության պակասությունները անխնա քննադատող «գրական ուղղություն», որ կարող էր (Հրապարակախոսը հավատում էր դրան) հասարակական վերափոխումների հիմք դառնալ, բայց ոչ երբեք «ընդունված և հաստատված տերության ձևը» վայրաշրջող ուժ։ Այստեղից էլ ահա նրա գրական-տեսական հարցադրումների սոցիալական էության ռադիկալ-ռեֆորմիստական բնույթը։

«Ուղղություն» ասելով Արծրունին սկզբնապես հասկանում էր միևնույն հասարակական նպատակին հետամուտ գրողների ստեղծագործությունների ոճական ընդհանրությունը։ Այսպես, Շեքսպիրի հետ միաժամանակ հանդես եկած դրամատուրգների և Շեքսպիրի ուղղությունը նույնական էր, քանի որ, ինչպես ասում էր Հրապարակախոսը, նրանք բոլորն էլ «սաստիկ կրքերով լի անձեր էին նկարագրում, միևնույն անկանոն և սարսափելի ոճով էին գրում, միևնույն երևելի պոետիկական զգացմունքով էին ոգևորված դեպի բնության գեղեցկությունները, Շեքսպիրի նման ևս քնքույշ և խոր սիրով ոգևորված աղջիկների տիպեր էին ներկայացնում, մի խոսքով միևնույն նպատակով էին գրում» (նույն տեղում, էջ 94)։

Եթե ուշադիր վերլուծենք մեջբերված հատվածը, դյուրությամբ կերևա, որ խոսքն այստեղ ոճական ընդհանրությունների մասին է, կերպարային

համանման մտածողության և բնությունն ընկալելու նույնականության։ Սրանք հատկանիշներ են, որ կարող են ստեղծագործական մեթոդների և գրական ուղղությունների տարբերակման հիմք դառնալ։ Արծրունին հետևում էր՝ «գրողը իր ժամանակի արտահայտությունն է, իր ժողովրդի մտավոր կյանքի հարկավորությունների և պահանջմունքների արտահայտությունը» տեսակետին։ Նա կարծում էր, որ «գրականական ստեղծվածներից ամեն մեկը ստեղծողի բնավորության ուղղությունն ունի» (էջ 93)։ Գրականագիտական տեսակետից Արծրունու տեսական մտորումները (թեև ոչ բոլորովին հստակ), այնուամենայնիվ, ինչ-որ տեղ առնչվում են ռեալիզմի և ռեալիստական արտացոլման հարցերին։ Մասնավորապես «Պեպոյի» առաջին բեմադրությանը նվիրված գրախոսականում (որն, ի դեպ, մասնագիտական տեսակետից որոշակիորեն տարբերվում է մյուս գրախոսություններից) Արծրունին կատակերգության վերլուծությունը տանում է այնպես, որ միանգամայն հստակորեն երևան ինչպես իր հասարակական համոզումները, այնպես էլ դրամատիկական երկը գնահատելու չափանիշներն ու սկզբունքները։

Ամենից առաջ գրախոսը ելնում է թատրոնին և թատերական ներկայացումներին (առհասարակ գրականությանը) ներկայացվելիք, որպես իրեն թվում էր, եզակի ու միակ պահանջից՝ ի՞նչ հասարակական խնդիր է հարուցում տվյալ պիեսը և ի՞նչ արժեք ունի այն։ «Մարդկային հասարակության բազմությունը (ամբոխը)»,—ասում էր Արծրունին,—չի ջանում ճանաչել, քննել ու զննել իր ընտանեկան, հասարակական պակասություններն ու արժանավորությունները։ Նա անզգա է, չի գիտակցում իր գոյության պայմանների ծանրությունը։ Ժողովրդական կյանքի հետ ժողովրդին ծանոթացնելու համար հարկավոր է մի միջոց, մի ուժ, «նորա կազմվածքի զգայարանների վերա» ազդելու և ինքնաճանաչման բերելու համար։ Այդ ուժը, այդ միջոցը թատրոնական բեմն է։ Բեմի վրա ժողովուրդը կարող է տեսնել իր կյանքի՝ իր համար անհայտ կողմերը։ «Հեղինակը,—ասում է գրախոսը,—պիտի հասարակության և ժողովրդի կյանքի կենսական երևույթների միջնորդ լինի» (էջ 392)։ Հասարակական պակասություններն ու արժանավորությունները երևան բերելով ու քննելով, դրամատուրգը դրանով «միջնորդում է» ժողովրդին ճանաչելու ինքն իրեն, իսկ ճանաչելով ինքն իրեն, հասարակությունը դաստիարակվում է, վերափոխվում և վերիմաստավորում իր կյանքը։ Ըստ Արծրունու, Սունդուկյանի կատակերգության մեծ նորույթն այն էր, որ «պիեսայի գլխավոր նյութը և տիպերը առնված էին մեզ անծանոթ և նոր տարրերից՝ ժողովրդի ստորին դասից»։ Քննադատը դրա մեջ տեսնում էր կատակերգության հիմնական արժանավորությունը։

Բնութագրելով Արութինին որպես հայի նսականության մարմնացում, որպես մի մարդու, որ հոգում է միայն իր անձի մասին, ապրում է միայն իր համար և ոտնակոխ անում «իր նմանների իրավունքները», գրախոսը նկատում է, որ այդ նսամոլ վաճառականը «հասարակության համար չէ հոգում, նա չգիտե նվիրել հասարակությանը իր բարոյական աշխատանքը»։ Այն ժամանակվա իրականության և Արծրունու հայացքների ներքին տրամաբանությունն ու կապակցությունները հասկանալու տեսանկյունից, այս դիտողությունը չափազանց հետաքրքրական է։ Այնուհետև, նա Պեպոյի կերպարում նկատում է հասարակական այլասիրության դավանանքը։ «Ունևորի տենչացած գաղափարն է վայելել հեշտասեր և հարմար կյանքը. չքավորի

կյանքի նպատակն է իր կարողության չափ օգնել և բախտավորեցնել իր նմաններին»։ Արծրունին այլասիրության բարոյախոսությունը բարձր է գնահատում և, այս դեպքում, նրա հայացքը կանգ է առնում ներքնախավերին բնութագրող էական այդ առանձնահատկության վրա, քանի որ այստեղ և միայն այստեղ արդար վաստակի մարդկանց մեջ մարմնանում էր աշխատանքի բարոյականությունը, որ, ըստ հրապարակախոսի, այլ բան չէր, քան այն, թե «ամեն մի անհատ աշխատում է ոչ թե միայն յուր համար, այլ ուրիշների համար՝ հասարակության համար» (էջ 219)։

Այստեղ էլ Արծրունին որոնում է գրական տիպերի հասարակական իմաստը։ Ամեն մի տիպ պետք է հասարակական կյանքի խոր հետազոտության արդյունք լինի։ Ինչպես բնագետը, որ նոր տեսակներ է գտնում՝ խղճմտաբար հետազոտելով բնությունը, այնպես էլ գրողը կամ դրամատուրգը պարտավոր է մանրազնին քննել կյանքը և գտնել ու ներկայացնել հասարակության մեջ եղած տիպերը, «ձևակերպել այսինչ կամ այնինչ հասարակական հարաբերություն»։ Հեղինակը, եթե կամենում է ժողովրդական կյանքից առած ճիշտ մի պատկեր ներկայացնել, իրավունք չունի տիպերը հնարելու»։ Ուրեմն, ելակետը ճշգրիտ հետազոտությունն է, ճշմարտությունը ճանաչելու փորձնական եղանակը։

«Մշակ» լրագրի հրատարակմամբ սկսվում է Գրիգոր Արծրունու գրականագիտական գործունեության երկրորդ շրջանը։ Դեռ 1871 թվականին «Մշակի» նորաստեղծ խմբագրության աղմկալից ժողովներում Գ. Արծրունին ձգտում էր միասնական համոզումների բերել այն երիտասարդներին, որոնք կամենում էին մի բոլորովին նոր ուղղության լրագիր հրատարակել։ Հատկապես կարևորվում էր գրական-գեղարվեստական նյութերի տպագրության հարցը։ «Մշակի» խմբագիրը դեմ էր լրագրում բանաստեղծություններ հրատարակելու առաջարկին։ Նա կարծում էր, որ թույլ և անուժ ոտանավորով չի կարելի աչակից դառնալ հասարակական կարևորություն ներկայացնող հարցերի լուծմանը։ Մինչդեռ, ինչպես վկայում են Բաֆֆին և ժամանակակիցները, «բանաստեղծության վիպասանական ձևի» զարգացումը, Արծրունու համոզմամբ, ժողովրդի ուշադրությունը կյանքի կենսական խնդիրների վրա գամելու կարևորագույն միջոցներից մեկն էր։

«Մշակի» խմբագրի մտքերն առնելով երիտասարդ հայկաբան Ստ. Պալասանյանը լրագրի առաջին համարներից մեկում տպագրեց «Կրոնական մեթոդը գրականության մեջ» հոդվածը, ուր հիմնավորում է ժողովրդական կյանքից առնված նյութերի հիման վրա նոր գրականություն ստեղծելու պահանջը։ «Մշակը» իր ուժին չափ պիտի աշխատի,—գրում է Պալասանյանը,—մեր գրագետների ուշադրությունը դարձնել կենսական խնդիրների վրա՝ երևակայական աշխարհից՝ իրական աշխարհը իջեցնելով նոցա» («Մշակ», 1872, № 4)։ Հանձնարարականի սլաքն ուղղված էր, իհարկե, «ժողովրդի կարոտություններն ու ձգտումները» ճշմարտացիորեն վերարտադրելու անհրաժեշտությանը, խնդիր, որ «Մշակի» լուսավորական-գործնական ծրագրերից դուրս եկած առաջադրություն էր։ Մեկ-երկու շաբաթ անց Գ. Արծրունին «Մշակի» ներքին տեսություն բաժնում տպագրում է «Հրավերք թղթակիցներին» հոդվածը, ուր մատնացույց անելով Պալասանյանի ելույթը, բնութագրում է այն մեթոդը, որին պետք է հետևեն լրագրին թղթակցել ցանկացողները։ «Իրողությունների հաղորդության մեջ»,—գրում է Արծրունին,—թղթակիցները պիտի հետևեն «բնական մեթոդին» («Մշակ»,

1872, № 7)։ Նատուրալ դպրոցի վերաբերյալ Վ. Գ. Բելինսկու հայացքների արձագանքն է սա և անմիջական մատնանշումը ստեղծագործական ուղղության։ Ժողովրդական կյանքի վերաբերյալ «ճիշտ տեղեկությունները» այլ մեթոդով էլ անհնարին էր հաղորդել. բնական մեթոդը համապարփակ նշանակություն էր ձեռք բերում՝ որչափ, ինչպես պատկերացնում էր Արծրունին, այն լծորդված էր ոչ միայն մտածողության պոզիտիվ եղանակի, այլև անձնաքննության հետ։

«Պեպոյի» ներկայացման առիթով Նիոբե ստորագրությամբ Արծրունին տպագրեց մի գրախոսություն, ուր վիճարկում էր Զմշկյանցի դերակատարմանը տված ոմանց գնահատությունը, թե իբր դերասանը մի անբնական տիպ է ներկայացրել՝ արվեստական և շինծու խաղի մեջ։ «Եթե պ. Զմշկյանը բնական չէ խաղում անգամ,—գրում է Արծրունին,—նա, իմ կարծիքով, այնպես է խաղում Պեպոյի դերը, ինչպես հարկավոր է, որ նա խաղացվի...», որ այդ հասարակական անձնավորությունը իրան շրջապատող շրջանից փոքր ինչ բարձր լինի» («Մշակ», 1872, № 10)։ Դարձյալ այստեղ երևան է գալիս Արծրունու դիրքորոշումը ճշմարտության և ռեալիզմի հանդեպ։ Պեպոն, իրոք, իր շրջանից (միջավայրից) վեր բարձրացած անհատն է, նրա պահվածքի մեջ, ինչպես նաև գործողություններում, կան «ստորին արվեստավորների» դասը բնութագրող ոչ համապատասխան գծեր։ Բայց ես ձեզ հարցնում եմ, ասում է «Մշակի» խմբագիրը, մի՞թե մենք նրանց «պիտի անպատճառ ղրկենք ազնիվ ու անձնասեր լինելու իրավունքից, մի՞թե մենք անպատճառ պիտի պահանջենք, որ Պեպոն ընդունի փողը աղա Արութինից, ծախի Արութինին հասարակության առաջ իր կորցրած պատիվը»։

Ճշմարտության և ռեալիզմի պահանջը այստեղ մի նոր որակ է ստանում։ Ոչ թե երևացող, ակնհայտ համապատասխանություն կերպարի և իրականության միջև, այլ միջավայրի էական ու առանձնահատուկ գծերի կենտրոնացում անհատի մեջ, որն ավելի ճշգրիտ և էապես լիակատար ձևով է արտահայտում իրողությունների բուն իմաստը, մարդկային գործունեության բովանդակությունը։ Հետագայում Արծրունին այս տեսակետները ավելի մշակեց, մեկնաբանելով ռեալիստական մեթոդի համակարգում տիպականացման պրոբլեմի էությունը։

«Խաթաբալայի» նոր բեմադրության առթիվ գրած թատերախոսականում առանձնացնելով Գերասիմ Յակուլիչ Զամբախովին, որպես կատակերգության ամենաղորեղ և ամենաբնական կերպարի, Արծրունին նկատում է, որ նա «տիպ է, դուրս կանգնած, ուժեղ հասարակական տիպ» («Մշակ», 1872, № 21)։ Ընդ որում՝ ոչ թե առանձնացած, պատահական տիպ, այլ «հնացած, եսական, անհասարակական վայրենի բռնադատության տակ կրթված, բայց հաստատ ուղղություն ունեցող հասարակության արդյունք»։ Խաբեբայության Զամբախովի տեսությունը Արծրունին կապում է բնության օրենքների հետ, բնություն, «որտեղ թույլը միշտ ենթարկվում է զորեղին, զորեղը խեղդում է թույլ արարածներին և իր կողմից առավել զորեղներից է հաղթվում»։ Զամբախովը յուրացրել է բնության այդ օրենքը. խաբելը հանցանք չէ, որովհետև ամեն օր հասարակության մեջ «կամ խաբված ենք կամ խաբում ենք»։ Ուրեմն, Զամբախովի տեսությունը ոչ նոր է, ոչ էլ իր սեփականը։ Դա մի անբարոյական հասարակության, ետամնաց ու խավար, եսամոլ ու վայրենի միջավայրի հոգևոր-բարոյական նկարագրի արդյունքն

է։ Տիպ, հետևաբար, ամբողջ մի հասարակության «արձագանքն է», նրա դարավոր էության արտահայտությունը։ Գարասիմ Յակուլիչը «հանճարեղ կերպով ձևակերպած տիպ է,—ասում է Արծրունին,—և Սունդուկյանն էլ պիեսան գրել է հենց միայն այդ տիպը ներկայացնելու համար» («Մշակ», 1872, № 21)։

Իրականության և կերպարի փոխհարաբերության բարդ խնդիրը Արծրունին լուծում էր դրանց համապատասխանության գաղափարի համաձայն, տեսակետ, որ, արդեն որոշ իմաստով աղերսվում էր ռեալիստական արտացոլման տեսության հետ։

Արծրունին առնում էր Կարլ Ֆոխտի գաղափարներից մեկը լեզվի մասին (տվյալ մարդու ֆիզիկական կազմվածքը կապ ունի տվյալ լեզվի «կազմակերպության» հետ) և փաստարկում էր մայրենի լեզվով անձնական, անհատական, սեփական, ինքնուրույն մտքեր հայտնելու առավելությունն ու կարևորությունը։ «Մայրենի լեզուն ոչ թե այն պատճառով թանկ պիտի լինի, որ ես իմ ազգը սիրում եմ, բայց գլխավորապես այն պատճառով, որ նա բոլոր ուրիշ լեզուներից ամենից հարմար է իմ ուղեղի մտավորական աշխատանքին, որ նա իմ ուղեղի կազմությանը ամենահարմարագույնն է... որ նա իմ մտավոր զարգացման համար անհրաժեշտ է» («Մշակ», 1872, № 11)։ Այս տեսակետը պետք էր Արծրունուն գիտականորեն հիմնավորելու ոչ միայն և ոչ այնքան մայրենի լեզվի զարգացման անհրաժեշտության միտքը, որքան առաջ տանելու և հաստատելու կարևոր այն գաղափարը, ըստ որի լեզուն՝ հետևելով բնական օրենքին, ստեղծում է ազգի առանձնահատկություններին համապատասխան մտածողական ձևեր, օգնելով ոչ միայն նրա (ազգի) հասարակական առաջադիմությանը, այլև անհատական-ինքնուրույն նկարագրի պահպանման գործին։

«Թատրոն հարկավո՞ր է, թե ոչ» առաջնորդողում «Մշակի» խմբագիրը փորձում էր հենց այդ գաղափարների վրա հենել ազգային թատրոնի և ազգային խաղացանկի ստեղծման անհրաժեշտության հասարակականորեն այնքան կարևոր հարցի լուծումը։ Առանց մայրենի լեզվով «բեմական գրվածների» հնարավոր չէ ոչ ազգային թատրոն ստեղծել և ոչ էլ սեփական խաղացանկ։ Այլ ժողովուրդների կյանքից առնված թատերական երկերը ոչ միայն այն բանի համար, որ ներկայացնում են մի անծանոթ հասարակական միջավայր և հարաբերություններ, այլև գլխավորապես լեզվի «կազմակերպության», լեզվական մտածողության տարբերության պատճառով անհասկանալի և օտար են մընում մարդկանց, մանավանդ հայ հանդիսատեսին, որ սովոր չէ հաճախել թատրոն և դեռ չի մշակել նուրբ ճաշակ և բարձր գաղափարներ ու իդեալներ յուրացնելու հնարավորություններ։ «Երևակայեցեք թե ահա ռուս թատրոնում ներկայացնում են Օստրովսկու նշանավոր մի պիեսա։ Ռուս կենսական երևույթները, հասարակական և ընտանեկան հարաբերությունները թեև Օստրովսկու հանճարեղ գրչով են ներկայացրած, թեև տաղանդավոր հեղինակի շնորհիվ ամենօրյա կենսական երևույթներից դուրս են բերած հասարակական բարձր գաղափարներ, բայց հայ-վրաց հասարակության բազմության համար, որ դեռ սովոր չէ իր մայրենի լեզվով գտնել այդ տեսակ հասարակական երևույթների վերա, Օստրովսկու երևելի գրվածքը բոլորովին կրթողական նշանակություն չունի» («Մշակ», 1872, № 31)։ Ուրեմն ի՞նչ անել։ Նախ և առաջ ստեղծել մայրենի լեզվով «բեմական գրվածներ»։ Ընդ որում՝ նյութը, թեման, գործող անձինք առնելով ժողովրդական կյանքից,

այն միջավայրից ու հարաբերություններից, որոնք ամենից ավելի հասկանալի ու մոտ են ամբոխի սրտին, նրա ճաշակին ու հետաքրքրություններին։

Գ. Արծրունու գրական-քննադատական հայացքների համակարգը ճշտորեն մեկնաբանելու և մասնավորապես ռեալիզմի նրա տեսության պատմաճանաչողական արժեքը գնահատելու համար, ինքնին կարևոր է դիտել, թե ինչպես էր նա պատկերացնում ընթացիկ գրական շարժումը և ինչ խնդիրներ ու պահանջներ էր դնում գեղարվեստի և թատրոնի առաջ։

Ինչպես հայտնի է, դեռ հայդելբերգյան շրջանում, վերլուծելով պոզիտիվիստական մտածողության եղանակը, երիտասարդ հրապարակախոսը անձնաքննությունը կապում էր գրական դիտությունների, մտածողության պոզիտիվիստական մեթոդի զարգացման հետ. «Ճիշտ գիտությունը սովորեցնում է մեզ անխոնջ ինքնաքննության» («Գրիգոր Արծրունու աշխատությունները», էջ 372)։ Հետագայում Արծրունին այս միտքը դարձրեց գրական-գեղարվեստական ստեղծագործությունները գնահատելու չափանիշ։ Իսկ արդեն գրական շարժման վրա հանձնարարվող անձնաքննական ուղղությունը իր ակներև ազդեցությունն էր թողնում՝ հարկադրելով աղատամտական գրողներին քննադատաբար սրտացոլելու ժամանակակից հասարակական բարքերն ու հարաբերությունները։

Անձնաքննական ուղղության պահանջը գեղարվեստի մեջ աստիճանաբար նույնանում էր ռեալիզմի համակարգին բնորոշ վերլուծական-քննադատական պաթոսին։ «Մշակի» գործունեության առաջին շրջանում հրապարակախոսը զարգացրեց անձնաքննական ուղղության հետ կապված մի ամբողջ տեսություն, որն, ըստ էության, գրական-քննադատական բնույթի էր և որտեղ արդեն բավականաչափ նկատելի էր այսպես ասած զուտ գրական-գեղարվեստական շահախնդրությունների պարագան։

Նորաստեղծ «Մշակի» առաջնորդողներից մեկում Արծրունին ազգության ամենավտանգավոր թշնամի է համարում մտավոր ու բարոյական անշարժությունը, ազգային սնափառությունը, անցյալով ներկան գնահատելը, «անցյալի ցնորքների ետևից ընկնելը», անտարբերությունը ժամանակակից հասարակական հրատապ հարցերի նկատմամբ։ «Մեզ մեր պատմությունը թերի կերպով սովորեցնելով ամենամեծ վնաս բերեցին,—ասում է նա,—որովհետև փքեցրին միայն մեր ինքնահավանությունը և ոչ մի քննադատական հայացք չգցեցին պատմած իրողությունների վրա» («Մշակ», 1872, № 40)։ Մեր ազգային պատմությունը, հավելում էր այնուհետև հրապարակախոսը, «դարձել է մեր բարոյական և մտավոր ներկա դրության համար կորստյան պատճառ։ Հափշտակվելով անցյալով, մենք մեր ներկա դրությունն էլ անցյալի չափով ենք չափել»։ Մինչդեռ քննադատական հայացքի բացակայությունը ուռճացնում էր ազգային սնափառությունն ու պահպանողական ոգին։ Վրա հասան նոր ժամանակները, և ինքնաքննությունը («սնափական պակասությունների համար ինքն իրեն մեղադրելը») աստիճանաբար մուտք գործեց հայոց մեջ։ «Այդ ուղղությունը այժմ նշմարվում է մեր բոլոր խղճմտարար գրված գրական ստեղծվածների, բոլոր բեմական պիեսաների մեջ... Հայն ինքն իրեն սկսել է մեղադրել թե գրականության մեջ, թե բեմի վրա»։ Սա նշան է, թե ազգը ընդունակ է փոխվել, հրաժարվել իր պակասություններից, «առաջադիմություն անել»։ Այդ փրկարար հասարակական միջոցը՝ անձնաքննությունը թե գրականության մեջ և թե բեմի վրա որակափոխում է ամեն ինչ, մտաշարժում թմրած

հոգիները, մերկացնում ազգային շարիքը՝ պահպանողականությունը, մարդկանց ընդունակ դարձնում կատարելագործվելու, առաջադիմելու և զարգանալու։

Երբ 1877-ին «Մշակում» տպագրվեց Բաֆֆու «Ջալալէդինը», Արծրունին հանդես եկավ մի քանի առաջնորդողներով («Մենք ստրուկներ ենք», «Անձնաքննություն» և այլն), որտեղ արդեն խոսում է անձնաքննական մեթոդին հետևող գրողների մասին՝ որպես «հասարակական ախտերի անխնա մերկացնողների»։ «Այն բոպեից,—ասում է հրապարակախոսը,—երբ որ մի ազգի գրականության մեջ սկսում է հայտնվել անխնա ինքնաքննություն, կարելի է հաստատ ասել, որ այն ազգի համար սկսվում է հասարակական և քաղաքական մի դարագլուխ» («Մշակ», 1878, № 123)։ Անձնաքննական մեթոդը, այսպիսով, գրականության և արվեստի մեջ հասարակական կյանքի երևույթների նկատմամբ քննադատական, մտրակող հայացքի ու վերաբերմունքի համատեղումն էր, արտացոլման մի եղանակ, որ բացառապես զբաղվում էր ժողովրդի ազգային ու բարոյական դիմագծի քննությամբ, աննախապաշար վեր հանում սոցիալական տարբեր խավերի թերություններն ու կարիքները, ժխտելով ու անխնա մերկացնելով ամեն մի նախապաշարմունք ու հնացած հայացք, պահպանողական բարք ու սովորույթ, ծխական սահմանափակություն, կաստայական անհանդուրժողամտություն, նեղմիտ գործնականություն։ «Ազգերի հասարակական և մանավանդ քաղաքական կյանքի վերածնության վրա գլխավորապես ներգործություն են ունեցել անխնա ինքնաքննության մեթոդին հետևող գրողները, հասարակական ախտերի անխնա մերկացնողները...»։ Արծրունին այդ գրողների կարգում չէր դասում Շեքսպիրին, Շիլլերին, Գյոթեին, Բայրոնին, Լեսինգին։ Ըստ երևույթին նկատի ուներ այն ժամանակվա ընկալումներին բնորոշ որակումները՝ մեծ կրքերի ասպետ, խռովահույզ ոգի, փիլիսոփա բանաստեղծ, հուսահատության երգիչ և այլն։ «Մշակի» խմբագիրը ելնում էր խնդրի այսպես ասած ժամանակակից արծարծումից։ Ինքնաքննության մեթոդին հետևել են շատերը, բայց դրանց մեջ առանձնանում են միայն մի քանիսը։ Ընդ որում՝ «բախտավոր է Ֆրանսիա», որ ունեցել է Վոլտերին, Գերմանիան՝ Հայնեին, իսկ «Ռուսաստանի հասարակական վերածնությունը սկսվում է ոչ թե հանճարեղ Պուշկինից կամ բայրոնական Լերմոնտովից, բայց մտրակող Գոգոլից» (նույն տեղում)։ Վոլտեր, Հայնե, Գոգոլ՝ այս անունների հետ է կապում ազգի համար հասարակական և քաղաքական մի նոր դարագլխի սկզբնավորությունը և անձնաքննական մեթոդի հաստատումը գրականության մեջ։ Երկու ռուս մեծ գրողների Արծրունին հատկապես առանձնանշում էր՝ Գոգոլ և Շչեդրին։ Նա պանծացնում էր նաև Տուրգենևի հանճարը, բայց Գոգոլը և Շչեդրինը նրան ներկայանում էին որպես «հասարակական ախտերի անխնա մերկացնողներ», ուրեմն և ազգի վերածնության ու բարոյական արթնացման կարապետներ։ Այդպիսին էր նրա աչքում և Բաֆֆին, մեծատաղանդ ու կրքոտ այդ վիպասանը, որի ստեղծագործությունն արդեն 1870-ական թվականներին մարմնավորում էր անձնաքննական ուղղության հաղթանակը հայ գրականության մեջ. «Վիպագրությունը ռուսահայերի մեջ» համահնչ տպագրված հոդվածում Բաֆֆին, պատմելով «Մշակի» առաջին շրջանի գործունեության մասին, վերհիշում էր. «Յուր բոլորովին թարմ, երիտասարդ խմբագրի ղեկավարության ներքո «Մշակը» հեղեղեց հասարակությունը մի

նոր, կենդանացուցիչ հոսանքով, որ ամենափոքր ժամանակում արգասավոր արդյունք ունեցավ։ Վաղեմի, ավանդական ինքնախաբեության փոխարեն, սկսեց տիրապետել կրիտիկական հայացքը։ Ինքնաքննությունը և ինքնաճանաչությունը,—սհա այն դրդող և առաջ մղող տեսակետը, որով սովորացրեց նա հայ հասարակությունը մտածել յուր պետքերի և յուր թերությունների վրա» («Մշակ», 1889, № 9)։

Արծրունին անձնաքննական ուղղության հիմնադիրն էր համարում Ստ. Նազարյանցին և Մ. Նալբանդյանին։ «Հյուսիսափայլը» ...հեղափոխություն գործեց ռուսահայոց նոր գրականության մեջ», գրում է «Մշակի» խմբագիրը Ստ. Նազարյանցին նվիրված հոդվածում։ «Կրիտիկական հայացք» Նազարյանցի և «Հյուսիսափայլի» տաղանդավոր աշխատակցի ամենանշանակալից ներմուծումն էր գրական ասպարեզի մեջ» («Մշակ», 1879, № 62)։

Եթե խնդրին նայելու լինենք գրապատմական տեսակետից, ապա որոշակիորեն կարելի է ասել, որ անձնաքննական ուղղությունը իր հիմնական պահանջներով մերձենում էր «նատուրալ դպրոցի» հասարակական-գեղարվեստական ծրագրերին։ Ինչ-որ տեղ, զուտ տեսական իմաստով, անձնաքննական մեթոդը նույնանում էր ռեալիստական արտացոլման եղանակի հետ։

Անձնաքննական ուղղությունը, «Մշակի» խմբագրի համոզմամբ, ոչ միայն բերում է ազգային պակասությունների և հարկավորությունների ճանաչում, այլև բարոյական իդեալների մշակում ու դաստիարակում ազգի մեջ։ Անձնաքննական մեթոդին հետևող գրողները ճանաչել են տալիս ժողովրդին իրենց սեփական պետքերը, գծելով բարոյական վերափոխումների ճանապարհը։ «Մի ազգի մեջ ճշմարիտ բանաստեղծություն ունենալու համար,—գրում է Արծրունին,—հարկավոր է, որ այն ազգի մեջ լիներ բարոյական գաղափարների ավելի մեծ պաշար» («Մշակ», 1877, № 39)։ Գրականությունը առաջին հերթին պետք է զբաղվի հենց այդ պաշարի ստեղծման հարցով։ Գեղարվեստական գրականության մեջ գաղափարների, հասարակական հարցերի և իդեալների առաջադրումը Արծրունին բավական ուղղագծորեն էր պատկերացնում։ Առանց հասարակական խնդիրների քննության՝ չկա գրականություն, կամ, համենայնդեպս, եթե կա, դրա կարիքը չէ, որ ունի հայ ազգը։ Հակառակը գեղարվեստական գրականությունը, պարբերական մամուլի նման, պետք է հասարակական խնդիրներ հարուցի, բարձրացնի ազգի ամենակենսական հարցերը, առաջադրի բարոյական գաղափարներ, իդեալներ և մարդկանց կողմնորոշի դեպի բարին ու օգտակարը։ Ճշմարիտ բանաստեղծությունը, կրկնում էր Արծրունին, «...չէ կարող ծնվել և կատարելապես զարգանալ հասարակական կողմից անզարգացած, բարոյական իդեալներով աղքատ ազգի մեջ» («Մշակ», 1877, № 39)։ Ճշմարիտ բանաստեղծություն արտահայտությունը գեղարվեստական արժեքայնության միտքն էր կրում իր մեջ, կամ թե համարժեք էր գեղարվեստական գրականություն հասկացության։ Արծրունին կարծում էր, որ դրա ստեղծումը բավականաչափ ժամանակ է պահանջում, մինչև որ գրականությունը (մամուլ, գիտական և քաղաքական գրականություն և այլն) կկարողանա ժողովրդի մեջ ստեղծել «բարոյական իդեալների բավական մեծ պաշար»։ Առանց անձնաքննական ուղղության, ուրեմն և բարոյական իդեալների առաջադրման, անհնար է հասնել ճշմարիտ բանաստեղծության սահմաններին։ «Համեմա-

տեցեք «Մշակի» վերջին համարներում թեև անմշակ, բայց ճշմարիտ բանաստեղծական փորձեր այնպիսի երիտասարդների, ինչպես են Հ. Տեր-Գրիգորյանի և Գ. Պապյանի փոքրիկ վեպիկները «Մշակի» վեց տարվա առաջնորդող հոդվածներից ամբոխի մեջ սերմանած մտքերի հետ, և կհամոզվեք, որ այդ վեպերը անգիտակցաբար գրվել են և կգրվեն «Մշակի» առաջնորդող հոդվածների ազդեցության տակ, այդ վեպերի գլխավոր, առաջնորդող գաղափարները՝ ընտանիքի, աղատ սիրո, աղատության գաղափարները, բռնավորության և հարստահարության դեմ անխնա բողոքի մտքերը՝ մշակվեցան վեց տարի շարունակ հրատարակվող պարբերական թերթի ազդեցության տակ» (նույն տեղում)։

Արծրունին համոզված էր, որ գրականության և հրապարակախոսության այդօրինակ կապը միակ ուղին է արթնացնելու «բարոյական իդեալներով աղքատ ազգի» ինքնաճանաչումը։

1889 թվականին Խ. Մալումյանը «Մշակում» տպագրած «Վիպական գրականություն» հոդվածում հավաստում է ուրույն այն իրողությունը, որ Արծրունու 20-ամյա գործունեության շնորհիվ տեղ է գտել հայոց վիպագրության մեջ։ «...Մեր վիպագրությունը սկսելով զբաղվել հասարակական ժամանակակից խնդիրների ուսումնասիրությամբ,—գրում է նա, միացավ մամուլի հետ և իր պաշտպանած տենդենցիաներով, իր արծարծած մտքերով, իր հարուցած խնդիրներով կամ լրացնում էր մամուլի հարուցած կենդանի խնդիրները և կամ ավելի էր սկսում արծարծել և մտցնել ժողովրդի մեջ այս և այն միտքը, այս և այն համակրելի ձգտումը» («Մշակ», 1889, № 74)։ Որպես «բարոյական իդեալների» գրականության ներկայացուցիչ, նա բերում էր Բաֆֆու օրինակը։ Գեղարվեստական մտածողության այս եղանակը ապահովում էր գրականության և կյանքի անմիջական կապը, որի մեջ որոշիչ դերը պատկանում էր գաղափարական նպատակայնությանը։ Մալումյանը նկատում է, թե «տենդենցիական գրականությունը» իր մեջ մտցրեց հրապարակախոսական մեծ տարր՝ «զոհելով այդ բանին այն, ինչ որ գրականության գեղարվեստական մասն է համարվում» («Մշակ», 1889, № 74)։

3

1880-ական թվականների սկզբներին, հայկական հարցի քննության բուռն շրջանից հետո (1876—1881), Արծրունին գրեթե թողնում է քաղաքական հրապարակախոսությունը և ավելի զբաղվում թատրոնի, գեղարվեստական գրականության, մամուլի և կենցաղի հարցերով։ 1880—82-ին տպագրվում են նրա լավագույն թատերախոսականները՝ «Էլի մեկ զոհի», «Օրիորդ Բերոյանցի», «Տփխիսեցի ասպետյանների» բեմադրությունների վերաբերյալ, դրամատիկական երկեր, որոնց քննությունն ու արժեքավորումը բոլորովին նոր կողմերից է բացահայտում Արծրունու տեսական-քննադատական հայացքների զարգացման ուղղությունը։ «Կույր» դրամային նվիրված քննախոսության մեջ «Մշակի» խմբագիրը դարձյալ ընդգծում էր հին այն համոզումը, թե թատրոնը, ինչպես և վիպագրությունը, «կրթողական ներգործություն» պիտի ունենա ժողովրդի վրա, ընթանալով դպրոցի, լրագրության, հասարակական կարծիքի հետ ձեռք-ձեռքի և հարուցի «օրական խնդիրներ», հասարակությանը դրդի դեպի առաջադիմություն, «զար-

թեցնելով նորա մեջ իր հասարակական երևույթների ինքնաքննությունը» («Մշակ», 1880, № 10)։ Ավելին, նա հիմա ավելի ուղղագծորեն էր դնում խնդիրը. «Թատրոնը նույնը պետք է անի, ինչ որ անում է ամենօրյա լրագրի առաջնորդող հոդվածը. նա պետք է զարթեցնի օրվա հարցեր։ Նույնը անում է և ժամանակակից ռոմանը։ Նա կամ գրգռում է նոր մտքեր, կամ մտրակում է վնասակար երևույթները»։ Ապացուցելու համար գրականության և կյանքի անմիջական կապի իր այդ միտքը, Արծրունին այս անգամ բերում է Ի. Ս. Տուրգենևի օրինակը, մի վիպասան, որին նա առանձնահատուկ տեղ էր հատկացնում «ռուսաց նորագույն գրականության մեջ»։ Ինչպես «Որսորդի հիշատակարանները», այնպես էլ հետագա մյուս վեպերը՝ «Ռուդինը», «Հայրեր և որդիներ» և այլն, Ռուսաստանում երևան եկած հասարակական հարցերի քննության արդյունքն են։ Ճորտերի ազատության խնդիրը, նիհիլիստների սերնդի գնահատականը, ժողովրդական անհաջող և թերուս քարոզիչների գործունեության նկարագիրը, տարատոհմիկ երիտասարդության խոսքի ու գործի հակասությամբ պայմանավորված ողբերգության ճշմարտացի պատկերները Տուրգենևի վեպերը դարձնում են «հավատարիմ արձագանք ռուսաց կյանքի ժամանակակից հարցերի... հասարակական ամենաայրվող օրական խնդիրների» (նույն տեղում)։

Գեղարվեստական, դրամատիկական երկերի գնահատության չափանիշը այս շրջանում դարձյալ մնում էր հասարակական կյանքի հետ գրականության ամենօրյա կապի և դրա անմիջական ներգործության վերաբերյալ համոզումը, որ հստակորեն դծագրված էսթետիկական բովանդակություն չունի իր մեջ։ Վերլուծելով «Էլի մեկ զոհի» նոր, վերամշակված տարբերակը, Արծրունին նկատում էր, որ Միքայելը և Անանին առաջին բեմադրության մեջ շատ ավելի հաջողված, ամբողջական ու կենդանի կերպարներ էին, քան այժմ, երբ շեղվելով իրականությունից, հնարաստեղծելով ու չափազանցնելով իսկությունը, դրամատուրգը փորձել է փոփոխել «պիեսայի նոր սերունդի տիպերը»։ Սունդուկյանը աշխատել է Միքայելին վեր բարձրացնել ֆրագյորությունից, գործնական խելամտություն և բողոքարկու ոգի հատկացնելով նրան, իսկ Անանուն՝ ստիպել չենթարկվել մոր կամահաճությանը և մեռնել։ Նախկին Միքայելը և Անանին «արգասիք են մեր անմխիթար հասարակական և ընտանեկան կյանքի»,—ասում է Արծրունին, մինչդեռ այստեղ՝ բոլորովին առողջ, լավ ապրած 20—21 տարեկան աղջիկը հանկարծամահ է լինում՝ անբնական մի իրադրության մեջ։ Արծրունին բերում է նույնիսկ բժշկական տվյալներ հերքելու համար այդօրինակ մահվան հնարավորությունը։ «Մահը կյանքի մեջ այն ժամանակ անհրաժեշտ է,— գրում է նա,—երբ մարդու համար ուրիշ ելք չկա կյանքի մեջ։ Բեմը և ռոմանը պետք է նույնպես հետևեն այդ հոգեբանական ճշմարտությանը» («Մշակ», 1881, № 19)։

Երկու խնդիր կարելի է առանձնացնել դատողությունների այս շարքից։ Նախ՝ մի որոշ սերնդի (կամ խավի) բարոյական և քաղաքացիական նկարագրի արտացոլման ճշմարտացիության պահանջը, որ դնում էր Արծրունին ելնելով «դիպլոմավոր երիտասարդության» մասին ունեցած իր համոզումներից։ Սունդուկյանը վերամշակելով դրաման, փաստորեն նահանջել է, ինչպես կարծում էր նա, իրական ճշմարտությունից և մոտեցել «թատրոնական պիեսաների» այն ձևին, որոնք քիչ թե շատ շեղվում են իրականությու-

նից և ներկայացնում այնպիսի տիպեր, «որոնք թեև չկան հասարակության մեջ, բայց որոնց ցանկալի է տեսնել հասարակության մեջ»։ Այս դեպքում էլ դրամատուրգի առաջ ծառացել է երկրորդ խնդիրը՝ հերոսների գործողությունների և նկարագրի «հոգեբանական ճշմարտության» հարցը։ Այստեղ Սունդուկյանը, Արծրունու կարծիքով, վրիպել է և վրիպել է շեղվելով իր հիմնական սկզբունքից՝ կերպարների նկարագրության «բնական մեթոդից» («Մշակ», 1881, № 19)։ «Օրիորդ Բերոյանց» թատերախոսականում Արծրունին որոշ իմաստով ի մի էր բերում ռեալիստական մեթոդի կամ ռեալիստական գեղարվեստական արտացոլման վերաբերյալ իր հայացքները և որոշակիորեն սահմանազատում ռեալիզմը ռոմանտիզմից։ «Ես շատ անգամ եմ ասել,—գրում է «Մշակի» խմբագիրը,—որ երկու ձև կա թատրոնական գրվածքները կամ ռոմանները գրելու։ Առաջին ձևն է ներկայացնել այն ինչ որ կա, նկարագրել տիպեր, որոնք կան, երկրորդը՝ նկարագրել այնպիսի տիպեր, որոնք թեև չկան, բայց ցանկալի է, որ լինեն» («Մշակ», 1881, № 238)։ Հին այս տեսակետը, որ նա պաշտպանել ու զարգացրել էր դեռ հայդելբերգյան շրջանում գրած քննախոսությունների մեջ, հիմա լրացվում է կարևոր բացատրություններով և հավելումներով, որոնք էապես փոխում են Արծրունու տեսական համոզումների բնույթը։

Ամենից առաջ քննադատը դնում է չափազանցության խնդիրը։ Չափազանցել՝ կնշանակե գնալ դեպի ռոմանտիզմ։ Ընդ որում, այդ դեպքում խաթարվում է կերպարների կամ տիպերի հոգեբանական գոյության հնարավորության այնքան կարևոր սկզբունքը։ Արտացոլված իրականությունը դառնում է գրողի կամ դրամատուրգի կամայական մտադրությունների ասպարեզ։ «Նրանք ստեղծում են տիպեր և ոչ թե շրջանից են վերառնում նրանց, թող նրանք ոչինչ կապ չունենան այն շրջանի հետ, որից դուրս են եկել» («Մշակ», 1881, № 238)։ Հասարակական միջավայրում գոյություն չունեցող մարդկային տիպը՝ ռոմանտիկ հերինակի հնարաստեղծումների արգասիքն է։ Ահա Վ. Հյուգոյի «Թշվառների» եպիսկոպոսը։ «Այդ տեսակ մարդիկ,—ասում է Արծրունին,—չկան աշխարհիս երեսին»։ Ռոմանտիկական դպրոցի («շկոլայի») հատկանշական գծերից մեկն էլ ոչ միայն բարու և առաքինության չափազանցված իդեալացումն է, այլ նաև՝ չարի։ «Մարդս ակամա հարցնում է՝ ի՞նչ մարդկային շրջան կարող էր արդյունարերել այդ ոչինչ պակասություն չունեցող հրեշտակներին և ոչինչ արժանավորություն չունեցող հրեշներին»։ Չափազանցումը, հետևաբար ռոմանտիկական արտացոլման ամենագլխավոր առանձնահատկությունն է, ընդ որում, այնպիսի չափազանցումը, որ բոլորովին հաշվի չի առնում ոչ հասարակական միջավայրում տվյալ տիպի գոյության հնարավորությունը, ոչ էլ հոգեբանական ճշմարտացիությամբ պայմանավորված մյուս գործոնները։ Մի դեպքում անբիծ, անսխալական, կատարյալ, սուրբ մարդիկ, մյուս դեպքում՝ «ոչինչ արժանավորություն չունեցող հրեշներ», մինչդեռ կատարելատիպ գոյություն չունի ոչ բնության և ոչ էլ մարդկային հասարակության մեջ։

Այս հետևությունների տրամաբանությունից ելնելով, քննադատը հիմնավորում է ռեալիզմի իր տեսությունը՝ բավական խորացնելով և ավելի քան հստակ դարձնելով նախկին գրական-գեղարվեստական պատկերացումների բովանդակությունը։ Ամենից առաջ Արծրունին քննում էր ռեալիստական արվեստում իդեալականացման հնարավորության հարցը։ «Ռեալական դպրոցին,—ասում է նա,—նույնպես թույլտրված է ներկայացնել իդեալա-

կան տիպեր, միայն այն պայմանով, որ դրանք «հնարավոր լինեին, հավանականություն ունենային» տվյալ հասարակության մեջ («Մշակ», 1881, № 238)։ Կա խորը և սկզբունքային տարբերություն ռեալիստական իդեալականացման և ռոմանտիկական իդեալականացման միջև։ Եթե առաջինը ելնում է կերպարի կամ տիպի գոյության հավանականության և հնարավորության փաստից, այսինքն դարձյալ իրագործում է կյանքին, իրականությանը հավատարիմ մնալու իր գլխավոր սկզբունքը, ապա երկրորդը՝ իդեալականացումն է՝ չափազանցելով, դեն նետելով հավանականության և հնարավորության կարևորագույն պայմանը, այսինքն շրջանցում է իրական միջավայրը և հոգեբանական ճշմարտությունը։ «Ռեալական դպրոցը,— գրում է Արծրունին,—կարող է իդեալացնել տիպերը միայն այն պայմանով, որ այդ իդեալացումը լինի հավանական, լինի հնարավոր, եթե ոչ այս բոպեիս, գոնե մոտիկ ապագայում» («Մշակ», 1881, № 239)։ Այս կարևոր հավելումը քննադատը կատարում է որոշակի նպատակով։ Խնդիրն այն է, որ թե հեյդելբերգյան և թե «Մշակի» գործունեության առաջին շրջանում, Արծրունին որոշակիորեն չէր սահմանազատում գրական ուղղությունները։ բացի դրանից, ընդունում էր, որ իրականության վերարտադրության երկու ձև կա գրականության մեջ՝ առաջին, երբ գրողը հասարակությանը առաջարկում է «կատարյալ գաղափարներ, կատարյալ մտքեր» և երկրորդ՝ երբ գրողը հասարակությանը ներկայացնում է «նորա կյանքի պակասությունները»։ Ութսունական թվականներին արդեն կատարյալ գաղափարների և կատարյալ մտքերի դեմ բանավեճում, նա իդեալականացումը (չափազանցված), կատարյալը, կատարելագործությունը, չպատճառաբանված հնարաստեղծումը, միջավայրի նշանակության անտեսումը հատկացնում էր ռոմանտիկական «փտած ուղղությանը» և աշխատում հիմնավորել ռեալիստական իդեալականացման գեղարվեստական սկզբունքը։ «Կարելի է ցույց տալ այնպիսի տիպեր,—գրում է նա,—որոնք թեև չկան մի հասարակության մեջ, բայց որոնց գոյությունը ցանկալի է այդ հասարակության մեջ, բայց (որոնք), այնուամենայնիվ, կոմունային պատճառական կապ այն իրական շրջանի հետ, որոնցից նրանց դուրս է բերում հեղինակը» («Մշակ», 1881, № 239)։

Գոգոլի ստեղծագործության առիթով Բելինսկին նկատում է, որ «այստեղ կարևոր են տիպերը, իսկ իդեալն այստեղ հասկացվում է ոչ թե որպես զարդ (հետևաբար՝ կեղծիք), այլ որպես հարաբերություններ, որոնց մեջ հեղինակը միմյանց նկատմամբ կանգնեցնում է իր ստեղծած տիպերը, համաձայն այն մտքի, որ նա ուզում էր զարգացնել իր երկով» (Վ. Գ. Բելինսկի, Ընտիր երկեր, էջ 451)։ Եթե բացելու լինենք Արծրունու խոհերին ուղղություն տված այս դրույթի հիմնական բովանդակությունը, ապա հեշտությամբ կարելի է տեսնել, որ խոսքն այստեղ ռեալիստական իդեալականացմանն է վերաբերում, ինչը հայ քննադատի կարծիքով, ռեալիստական երկը տարբերում է ռոմանտիկականից։

Խորացնելով ռեալիստական արտացոլման իր տեսությունը, Արծրունին Սենեքերիմ Արծրունու «Տփխիսեցի ասպետը» դրամայի առիթով գրած թատերախոսականում տարբերակում էր գեղարվեստական արտացոլման ինդուկտիվ և դեդուկտիվ մեթոդները։ Ինդուկտիվ մեթոդը, այս դեպքում, նույնանում էր ռեալիստական արտացոլման հետ, իսկ դեդուկտիվը՝ ռոմանտիկական։ Առաջինը՝ «... իր համար անհրաժեշտ հիմք է ընդունում դիտողություն, իրականության ճիշտ հետազոտություն, իրականության հոգեբանական նուրբ

քննություն» («Մշակ», 1882, № 21)։ Իսկ երկրորդը՝ փաստերը, իրողությունները հարմարեցնում է հետևանքին, գաղափարին կամ գաղափարից (նպատակից) սկսելով՝ ամեն ինչ ենթարկում է դրան և միայն դրանով պայմանավորում գործողությունների ամբողջ ընթացքը (նույն տեղում)։

Գրեթե համանման մի պրոցես տեղի է ունենում տիպականացման ժամանակ։ Գրողը դիտում, ուսումնասիրում, քննում է միջավայրը և այստեղից ստեղծում ընդհանրական, հաճախ կոնկրետ անձնավորություններ ներկայացնող հավաքական մի բնավորություն։ Մասնավորից սկսելով, նա գնում է դեպի ընդհանուրը։ Այս է ռեալիստական տիպականացման նախնական պայմանը։ Ինչպես որ պոզիտիվ գիտությունը հայտնաբերում է բազմաթիվ փաստերի մեջ եղած պատճառական կապը և հետազոտված երևույթների բանական միջինից դուրս բերում այս կամ այն երևույթի դրական օրենքը, այնպես էլ դրականությունը ուսումնասիրում է մարդկային հազարավոր բնավորություններ և միահավաքելով՝ դուրս բերում դրանց միջին բնավորությունը կամ հավաքական-ընդհանրական տիպը։ «Տիպը գեղարվեստական գրվածքի մեջ,—բացատրում է Արծրունին,—անվանվում է այնպիսի մի բնավորություն, որ անհատական անձնավորություն չլինելով, մի հայտնի հասարակության մեջ հաճախ պատահող, ժամանակակից կյանքի ծնունդ համարվող բազմաթիվ անձնավորություններից վերցրած հավաքական մի բնավորություն է։

Տիպը բացառական անձնավորություն չէ, լինի դա լավ թե վատ անձնավորություն, այլ նույնանման բազմաթիվ անձնավորություններից ձուլված մի հավաքական բնավորություն» («Մշակ», 1887, № 133)։ Հետևաբար, ռեալիստական կերպարը օբյեկտիվ իրողություն է, կյանքի ճշմարտությունը՝ ավելի լայն, ավելի խոր մասշտաբների մեջ, քան այն կարող է ներկայացնել այսինչ կամ այնինչ անհատը, եզակի, միակ, բացառիկ բնավորությունը։ Գեղարվեստական կերպարի, տիպի և տիպականացման վերաբերյալ պատկերացումները Արծրունին յուրացրել էր Բելինսկու աշխատություններից, հարմարեցնելով դրանք պոզիտիվիստական իր հայացքներին և հասարակական ըմբռնումներին։

Ա. Քիշմիշյանցի «Աչքից ընկած, սրտից հանած» կոմեդիայի վերլուծության մեջ նա գրեթե բառացի կրկնում է Բելինսկու մտքերը տիպի հավաքական, ընդհանրական բնույթի վերաբերյալ, վկայակոչելով դրական կերպարների անունները, որոնք հասարակ կոչականների են վերածվել։ «Այդ է պատճառը,—բացատրում է նա,—որ մարդկության անմահ հանճարների ստեղծած տիպերը կոչական անուններ են դարձել. Դոն-Կիխոտ, Դոն-Ժուան, Տարտյուֆ, Եագո, Բազարով, Դերժի-Մորդա, Չիչիկով և այլն, որոնք բոլորն էլ հասարակ, ընդհանուր, կոչական անուններ են դարձել» («Մշակ», 1872, № 133)։

1891 թվականին Արծրունին «Մշակում» հանդես եկավ Ալ. Շիրվանզադեի «Իշխանուհին» դրամայի քննախոսությամբ։ Դա ընդարձակ մի հոդվածաշար է՝ գրված դրական և քաղաքական մարտակոչիվներ վարած մի հրմուտ ու հասուն հրապարակախոսի ձեռքով։ «Լավ դաս» տալով Շիրվանզադեին, «Մշակի» խմբագիրը տեսական լայն ու խոր ընդհանրացումներով դարձյալ հիմնավորում է ռեալիզմի իր տեսությունը և բացում տիպականի պրոբլեմի մի քանի նոր յուրօրինակություններ։ Նորն այստեղ տիպականության «միջին երևույթի» վերաբերյալ պատկերացումն է, որ առաջ էր քա-

շում Արծրունին։ Նոր սահմանումը քիչ բանով էր տարբերվում նախորդից, բայց հավելումը բոլորովին փոխում էր բանի էությունը. «Կյանքի ճիշտ պատկերը կարելի է ստեղծել միայն այն ժամանակ,—գրում է քննադատը,— երբ հեղինակը խոր կերպով դիտելով, ուսումնասիրելով կյանքը, և միանման բազմաթիվ անցքեր ու տիպեր դիտելով իր ուսումնասիրած շրջանում՝ ամփոփում, ընդհանրացնում է իր դիտածը և ուսումնասիրածը մի ճիշտ պատկերի մեջ, որը կյանքի մի շարք երևույթների միջին երևույթ է կազմում, իր ուսումնասիրած բոլոր միանման տիպերը՝ միացնում է ընդհանուր տիպի մեջ» («Մշակ», 1891, № 143)։

«Միջին երևույթի» տիպականացման դրույթն Արծրունին հիմնավորում է համաշխարհային գրականությունից առնված բազմաթիվ օրինակներով։ Դոդեի Տարտարենը մի բացառություն չէ, ասում է նա, այլ Հարավային Ֆրանսիայի «...կրակոտ, վառ երևակայություն ունեցող, պարծենկոտ, փոքր-ինչ ստախոս ազգաբնակչության ամփոփ մի տիպ» (նույն տեղում)։ «Եթե Գոգոլի ժամանակ ամբողջ Ռուսաստանը լի չլիներ Չիչիկովի, Նոզդրևի պես անձնավորություններով, Գոգոլը չէր կարող դիտել նրանց և նրանց բոլորից ստեղծել մի Չիչիկով կամ մի Նոզդրև»։ Նույնը վերաբերում է նաև Գրիբոյեդովի Ֆամուսովին և Գոնչարովի Օբլոմովին։

Տիպական միջինը, Արծրունու համոզմամբ, միայն պարզ թվաբանական ընդհանրություն չէ։ Տիպը ամենից առաջ՝ որպես «հասարակության մեջ տարածված բազմաթիվ միանման անձնավորությունների միջին երևույթ, պետք է ունենա դասային-պատմական որոշություն։ Գրողը ուսումնասիրելով որևէ հասարակական խավ և այնտեղից վերցնելով տիպեր, պետք է խորամուխ լինի այդ խավը բնութագրող սոցիալական նկարագրի մեջ, դուրս բերի նրա բարոյական և հոգեբանական պահվածքի առանձնահատկությունները։ Շիրվանզադեի վրիպումն այն է, որ նա դրամայում ներկայացրել է «մի հրեշավոր բացառություն»։ Ընդ որում, չճանաչելով ու վատ դիտենալով «սակավաթիվ հայ արիստոկրատ տոհմերին», գրողը վերագրում է նրանց այնպիսի սովորույթներ և բարոյականություն, որոնք «ավելի պատահում են փողավոր բուրժուազիայի մեջ, քան բարձր դասակարգի մեջ» («Մշակ», 1891, № 144)։ «Տիպ ստեղծելու համար,—գրում է Արծրունին,— պետք է դիտել իմանալ»։ Մինչդեռ Շիրվանզադեն, հեռանալով պատմական ու սոցիալական ճշմարտությունից, իշխան Միքայելին վերագրում է բնավորության և մտածողության այնպիսի առանձնահատկություններ, որոնք տիպական չլինելուց բացի, արտակարգ և հրեշավոր շեղումներ են, որ չի կարելի արդարացնել ոչ հոգեբանական հիմունքներով և ոչ էլ առավել ևս ֆիզիոլոգիայի օրենքների համաձայն։

Գ. Սունդուկյանի «Ամուսիններ» կատակերգությանը նվիրված գրախոսության մեջ «Մշակի» խմբագիրը բացառիկ կարևոր մի տեսակետ է զարգացնում՝ ընդլայնելով տիպականացման վերաբերյալ ըմբռնումների շրջանակները։ Հասարակության մեջ, ճիշտ է, բողոքող, դիմադրություն ցույց տվող անհատները սակավաթիվ երևույթներ են, բայց հենց դա մատնացույց է անում, որ կա բողոքի, դժգոհության համար պատրաստ հող, հասարակական պայմաններ։ «Չէ՞ որ անհատական բողոքողների գոյությունը մատնացույց է անում ընդհանուր—թեև խուլ ցավի վրա, չէ՞ որ եթե դժգոհության պատրաստ հող չլիներ, չէին էլ հայտնվի մասնավոր բողոքողներ» («Մշակ»,

1890, № 14)։ Ուրեմն, բացառիկն էլ կարող է տիպական լինել, եթե այն իր մեջ մարմնավորում է առաջադիմական զարգացման հիմնական ուղղությունը։

«Մշակի» խմբագիրը մեծ հիացմունքով էր խոսում «ժամանակի ամենահանճարեղ ռեալիստ վիպագրողներից մեկի՝ Էմիլ Զոլայի մասին։ Նա կարծում էր, որ հռչակավոր «Ռուգոն Մակարները» Զոլան ստեղծել է ապացուցելու համար՝ «թե հանցանքն ու անառակությունը սերունդից սերունդ ժառանգապես անցնում է» («Մշակ», 1891, № 144)։ Զոլայի և Լոմբրոզոյի հետազոտությունները Արծրունու համար օրինակ էին այն բանի, թե ինչպես դրական գիտությունները և գեղարվեստը համալրում են միմյանց և այստեղ գործող օրենքները գրեթե նույնանում են հասարակական ու պատմական ճշմարտությունը վերարտադրելու տեսակետից։

Այսպիսով, տիպականության էական առանձնահատկություններից մեկը էլ, Արծրունու ըմբռնմամբ, մարդու ժառանգական հատկությունների հաշվառումն է, ինչպես նաև՝ «օրինակի ուժը, շրջանի ներգործությունը, սկզբնական դաստիարակությունը»։ Հետևաբար, ռեալիստական տիպականացման պրոցեսը բավական բարդ ու միաժամանակ հետևողական պրոցես է՝ գեղարվեստական այն ընդհանրացմանը հասնելու, որը բերում է կյանքի ճշմարտությունը, իրականության ռեալ պատկերը, ճշգրիտ ու խոր արտացոլումը։

Այնպես, ինչպես գիտության մեջ ճշմարտությունը բացարձակ չէ և «վերաբերական է» հաստատապես, քանզի ճշմարտությունը գոյանում է տարբեր և հակոտնյա կարծիքների հանդիպադրումից, բախումից և հավասարակշռությունից (հենց այստեղ է, որ ծնվում է «միջակ ճշմարտությունը»), այդպես էլ գեղարվեստական գրականության մեջ ճշմարտությունը ստեղծվում է բազմաթիվ երևույթների խոր ուսումնասիրությունից, սրանց տիպական գծերի համահավաքումից, հանդիպադրումից և հաշվառումից։ Արծրունին համոզված էր, որ գեղարվեստական գրականությունը, հենց այդ պատճառով էլ, ավելի քան ընդունակ է լուծել գործնական-սոցիալական հարցեր։

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ

«ՓՈՐՁԻ» ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ։ ՍՏԵՓԱՆՈՍ ՊԱԼԱՍԱՆՅԱՆ

1

XIX դարի 70-ական թվականների հայ գաղափարաբանությունը ինքնատիպ և բազմաշերտ է ազգային-քաղաքական, հասարակական և գաղափարական խնդիրներն ու հարցադրումները եվրոպական փիլիսոփայական և գիտական մտքի ուսումնասիրությամբ հարստացվող նոր առաջադրությունների և լուծումների տեսանկյունից։ «Որքան և ծանր լինի խոստովանել,—գրում է «Փորձը»,—այնուամենայնիվ ակներև է, որ այս ցավալի գրությունը բխում է այն հանգամանքից, որ բուն գիտությունը իսկապես չէ եղել և տակավին չկա մեզանում, այլ նոր ենք սկսում սեպհականել նորան արևմտյան ազգերից» («Փորձ», 1877—78, № 3, էջ 293)։ Ժամանակի մտածողության ընդհանուր ձգտումը աստվածաբանական և մետաֆիզիկական փուլի շրջանակները հաղթահարելու միտումն էր։ Միտքը և գաղափարաբանությունը

ապամիֆականացվում էին։ Դրական մտածողությունը աստիճանաբար մեծացնում էր ճանաչողության շրջանակները՝ նվաճելով բնության և հասարակության իմացության նոր ոլորտներ։

Ազգային և հասարակական կյանքը դրապաշտական մտածողությամբ կազմակերպելու նպատակայնության դիտակետից անընդունելի էր նաև պատմության առաջընթացի հարաբերությամբ սակավ գործնականություն ունեցող լուսավորական աշխարհայացքի վերացականությունը։ Երևույթների բացատրությունը արդեն որոշարկվում էր ճանաչողական այդ նոր և գիտական համակարգերից։ «Աշխարհի կառավարության եղանակի վերա երկու մեկնություն կա։ 1) Նախախնամության անընդհատ միջամտությունը։ 2) Հաստատուն օրենքի ներգործությունը։ Քահանաները միշտ կհակվին դեպի առաջինը, որովհետև նոցա պաշտոնն է միջնորդ լինել աղոթող մարդու և ներգործող նախախնամության մեջ» («Փորձ», 1876, № 2, էջ 202), մինչդեռ «աշխարհը կառավարվում է օրենքի բացարձակ իշխանությամբ» (նույն տեղում, էջ 236)։ Հայ առաջադեմ մտավորականությունը ոչ միայն փորձում էր ճանաչողական այդ համակարգերի տեսանկյունից լուծել հայ հասարակական և քաղաքական կյանքի շատ հարցադրումներ, այլև գիտական մտքի առաջընթացը ներկայացնող այդ նվաճումների փոխադրության, վերաշարադրման կամ թարգմանության մեջ պատմվում կամ բացատրվում էին հայոց կյանքի կամ պատմության համանման օրինակներ։ Ա. Հովհաննիսյանի հրատարակած «Փորձ» (1876—1881) հանդեսը հարուստ է համանման հոդվածներով և ծավալուն հետազոտություններով (Բ. Մանդրո, Էմիլիո Կաստելար, Պաուլ, Օսկար Հեյֆելդեր, Գատտեյրաս, Է. Լաբուլե, Է. Բերժե, Բրուար, Է. Լվասերի, Զիգֆրիդ Բրի, Դրեպեր, Բաժերո և այլք)։ Ավելին, այն պարունակում է հարուստ և բազմազան գեղարվեստական գրականության թարգմանություններ (Շիլլեր, Գյոթե, Հայնե, Ուլանդ, Մյուլլեր, Բայրոն, Պեոտեֆի, Շեքսպիր, Ադամանտի Կորայիս, Լեսսինգ, Ժորժ Սան, Զոլա, Ալֆոնս Դոդե, Պոլ դը Մյուսսե, Դիկկենս, Պաուլ Հայզե, Մտասիմո Դ'Անձելիո, Գվերացի, Գրենվիլլ-Մյուրեյ, Էդուարդ Ջենկինս, Գեորգ Էբերս, Բերտոլդ Ավերբախ, Ալբեր Այնո, Տոնի Բիվեյոն և այլք)։

Եվրոպական գիտությանը և մշակույթին այդ ծավալով հաղորդակցվելը արագացնում էր հայ գաղափարաբանության հեղաշրջման ընթացքը։ Պատմության և քաղաքակրթության զարգացումը դիտվում է որպես մտքի և գիտության զարգացման ընթացք։ Վերջիններս և դառնում են հասարակության առաջընթացի և բարեշրջության լծակներ։ «Փորձը» չի կարող անտարբեր մնալ, երբ արշավանք են բաց անում եվրոպական գիտության դեմ, երբ միայն այդ գիտությունն է բոլոր թե մեծ և թե փոքր ազգերի դրությունը բարվոքողը» («Փորձ», 1876, № 1, էջ 421)։

Հաղթահարելով նախորդ տասնամյակների լուսավորական աշխարհայացքի ու գաղափարների վերացականությունը, հանդեսն առաջադրում էր պատմության, հասարակության զարգացման ու մարդու բացատրության իր փիլիսոփայական սկզբունքներն ու դրույթները։ Վերջիններիս ձևավորման գործում մեծ դեր են խաղում եվրոպական պատմագիտական որոշ ուսմունքներ, ճանաչողական նոր համակարգեր և նոր ձևավորվող հասարակագիտության առաջադրումները։ Առանձնապես մեծ է Բոքլի պատմագիտական սկզբունքների ազդեցությունը, որոնց հայ մտավորականությունը ծանոթ

էր թերևս բնագրից, ռուսերեն թարգմանությունից և մասամբ նաև «Հյուսիսափայլի» էջերից։

Տարբեր իմացաբանություն ունեցող համակարգերից որոշարկվում էին տարբեր հետազոտական մեթոդներ։ Առհասարակ, դրապաշտության հետազոտական մեթոդը մակածական է (ինդուկտիվ), որը ճանաչողության հիմնական միջոցը համարում է փորձը։ Փորձով և անհատական զգացողությամբ ձեռք բերված գիտելիքը բացարձակացվում էր և հակադրվում վերացական, ընդհանուր, ավանդաբար փոխանցվող ճշմարտություններին, որոնց վրա վեր էին խարսխվում եկեղեցու գաղափարաբանության կամ մետաֆիզիկ ուսմունքների համակարգերը։ Հանդեսի անվան ընտրությունը («Փորձ») և բովանդակությունը պարզում են, որ այն նույնպես ունի աշխարհի հետազոտության մակածական մեթոդ։ Աշխարհին ուղղված մտածողության այս տիպը անհատի միտքը և մասամբ նրանից ածանցված զգացական աշխարհը կտրում է պատրաստի և ավանդաբար ձեռք բերվող կրոնական և մետաֆիզիկական աքսիոմատիկ ճշմարտություններից և մղում ազատ ու լայնարձակ անհատական խոհածությունների և զգացողության ոլորտը՝ սկզբնավորելով անձնական քննարկության տարրերը։ Հաղթահարվում են նաև ժողովրդական մտածողության կայուն ձևերը, նորմերը, սովորութային արձագանքները։ Անհատի ճանաչողությունը ձեռք է բերում ստեղծագործական տարերք։ Պատահական չէ, որ Ստ. Պալասանյանը գնահատում է Մինաս Չերազի քննարկության անձնական շեշտադրությունը։ Անձնական քննարկության նպատակը պետք է լինի ճշմարտության բացահայտումը արդեն անհատական փորձի հայտնաբերմամբ։ «Գեղեցիկ զգացմունքներ, ազնիվ ձգտումներ, խոհուն դատողություններ, լուրջ հայացք իրերի վրա, կենդանի և ճիշտ նկարագիրներ...», այսպիսին են Մ. Չերազի քննարկության հիմնական հատկանիշները։ Գրականությանը նույնպես առաջադրվում է մակածական մեթոդը, որը նախ պետք է հետազոտի պատկերվող իրականությունը՝ հայթայթելով փաստեր և վիճակագրություն և ապա այդ բոլորից դուրս բերի ընդհանուր օրինաչափություններ։ «Ամենին հայտնի է այն ցավալի իրողությունը, որ մենք շատ վայրի-վերո, կիսատ թերատ տեղեկություններ ունենք հայ ժողովրդի զանազան դասերի մտավոր ու տնտեսական վիճակի վրա...» («Փորձ», 1877, № 3, էջ 304)։ Իրականությունը պատմական առաջընթացի ուղեգիծ դուրս բերելու համար, անհրաժեշտ է ոչ միայն ընդհանուր զարգացման օրենքների իմացություն, այլև հստակ, ճշգրիտ և լիարժեք տեղեկություններ անցյալի և ներկայի մասին, որոնցով և կարելի է ոչ միայն կարգավորել ներկան, այլև կանխագծել ապագան։ «Ոչ միայն,— գրում է Պալասանյանը,—զանազան գավառների ժողովրդի թիվն ու պարապմունքը, կարիքն ու ցավերը անծանոթ են մեզ, այլ և նույնիսկ Հայաստանի տեղագրության վրա խոսող գրագետներից տասնից ինը թյուր կամ անճիշտ հասկացություններ են հաղորդում մեզ։ Մինչև ե՞րբ պիտի տևի այս անբնական ընթացքը։ Իհարկե մինչև այն ժամանակ, երբ մեզանում երևան կը գան այնպիսի բանիմաց և անձնվեր անձինք, որոնք ամեն տեսակ դժվարությունների ու արգելքների հաղթելով՝ հանձն կառնեն շրջել Հայ երկրի ու նրա ցիրուցան եղած ժողովրդի մեջ, կը քրքրեն, կհետազոտեն նրա ցավերը և առհասարակ ձեռնամուխ կը լինին կատարելու այն մեծ գործը, որ ուրիշ ազգերի մեջ միայն կառավարությունները և ընկերություններն են գլուխ բերում» (նույն տեղում)։

Պատմությունն ամենաճանաչելի ներ է առնվում քննական ճանաչողության ոլորտ և ձևավորվում է գիտական պատմագիտությունը։ Պատմության շարժումը իրացնող արարչական կանխագծումները մտքի համար զրկվում են երևույթների պատճառ լինելու մենաշնորհից։ Վերջինիս փոխարինում են նոր օրենքներ։ Բոքլի պատմագիտական սկզբունքները իշխում են ոչ միայն ժամանակաշրջանի եվրոպական հասարակագիտական մտքի վրա, այլև ձևավորում են հայ գիտական պատմագիտությունը՝ հանձինս Ստ. Պալասանյանի աշխատությունների։ Հայտնի, որ գիտական պատմագրությունը ավելի ուշ շրջանի երևույթ է։ Վերջինիս որոշարկման համար անհրաժեշտ է գիտական մտքի զարգացման անհրաժեշտ և բավարար մակարդակ։ Քրիստոնեական պատմագրությունը նույնպես փորձում է համակարգել պատմությունը, սակայն այդ համակարգման մեջ պատմությունը ներկայանում է լոկ իրար հաջորդող դեպքերի ու իրադարձությունների հերթագայություն։ Կոլլինգվուդը գտնում է, որ քրիստոնեական սկզբունքների վրա գրված պատմությունները անհրաժեշտաբար լինում են համակողմանի (ունիվերսալ), նախախնամական, մեկնողական (ապոկալիպտիկ) և պարբերացված (Р. Дж. Коллингвуд, Идея истории, М., 1980, с. 49)։

Առաջին դեպքում այն ներկայացնում է աշխարհի պատմությունը և հասցվում մինչև արարչագործության։ Նկարագրվում է մարդու, ազգերի և ռասաների ծագումը։ Պատմական իրադարձությունները նրանում բացատրվում են, ըստ Կոլլինգվուդի, ոչ թե այն կատարող մարդկանց գիտակցությամբ, այլ նախախնամությամբ։ Հերոսների թիկունքում գործում է արարիչը, որը նպատակաուղղում է նրանց գործողությունները։ Կոլլինգվուդը գտնում է նաև, որ Մերձավոր Արևելքի աստվածաբանական պատմագրությունը նախախնամական չէ, որովհետև համապարփակ (ունիվերսալ) չէ, այլ անջատվողական, մենաշնորհական (պարտիկուլյար) բնույթ ունի։ Աստվածաբանական պատմաբանը այս դեպքում շահագրգռված է առանձին համայնքի գործունեությամբ, իսկ արարչի համար, որը ղեկավարում է այդ գործունեությունը, տվյալ մասնավոր համայնքը կամ ժողովուրդը ընտրյալ է[1]։ Մեկնողական է, երբ պատմությունը բաժանվում է լույսի և խավարի փուլերի, սահմանագիծ ընդունելով փրկչի գալուստը և նրանով ճշմարտություններին հաղորդակցվելը։ Քրիստոնեական պատմագրությունը անում է նաև որոշ ժամանակաշրջանային (էպոխալ) բաժանումներ, որտեղ յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան ունի իր առանձնահատուկ նկարագիրը (տե՛ս նույն տեղում, էջ 49—50)։

Վերոհիշյալ պատճառաբանվածությամբ պատմագրության անջատվողական հակումները, որոնք պետականությունը կորցրած և ապագայի անորոշության հանդեպ կանգնած ազգին հոգեբանորեն և սկզբունքորեն հիմնավորում էին գոյատևման հեռանկար, գոյավորվեցին նաև հայ ռոմանտիկական և դրապաշտական պատմագրության մեջ՝ հաղորդելով նրան որոշակի գեղարվեստական երանգավորում։ Բոքլի պատմագիտության ազդեցությամբ Ստ. Պալասանյանը հետևյալ հատկանիշների վրա է սահմանում ազգը և

---

[1] Ստ. Պալասանյանը Զարրհանալյանի «Պատմություն հայերեն դպրության» աշխատությունը քննադատում է նաև այն բանի համար, որ նա հայ ժողովրդին դիտում է մի տեսանկյունից, ըստ որի «իբր այդ ազգը մի բացառիկ տեղ է բռնում ուրիշ ազգերի մեջ» («Փորձ», 1880, № 6—7, էջ 179)։

հիմնավորում նրա գոյատևման իրավունքը. ա) նույնացեղ և նույնալեզու մարդկանց որոշակի քանակություն, որը ապրում է որոշակի տարածքի վրա և «անխառն ու ամփոփ կյանք է վարում»։ բ) Քաղաքական ազատություն։ գ) Հոգևոր անկախություն, որն անհրաժեշտ է քաղաքական անկախության չափ։ Այն ազգը, որը չունի իրահատուկ գաղափարներ «բարոյապես կենթարկվի այն ազգերին, որոնց գաղափարները կընդունի։ Այդ պատճառով անկարելի է երևակայել մի ազգ առանց սեպհական գրականության» («Փորձ», 1877—78, № 1, էջ 173)։ դ) Ազգը իր գոյության արժանավորությունը պետք է հաստատի՝ ինչ որ նշանակություն ներկայացնելով մարդկության համար։ Յուրաքանչյուր ազգ իր ներդրումով պետք է մարդկության համակրանքը շահի։

Եվ, հանդեսը՝ ելնելով վերոհիշյալ պատմագիտական սկզբունքներից, առանձնացնում է հայ ժողովրդին բնութագրող մի շարք հատկանիշներ, որոնք գոյատևման բարոյական իրավունք են երաշխավորում ազգին։ Այսպես քրիստոնեական գաղափարների համար մաքառելը, նոր քաղաքակրթության միջնորդ հանդիսանալը եվրոպական և ասիական ազգերի միջև, օտարների բարձր կարծիքը հայ ժողովրդի մասին (հանդեսում կան հոդվածներ, որոնցում վկայակոչվում են օտարների բարձր գնահատականները հայ ժողովրդի մասին) բավարար են հոգեբանական վստահություն ներշնչելու ազգին։ Ազգի ներքին կենսական հնարավորությունները բացարձակացվում են և հակադրվում քաղաքական գերակշռող հնարավորությունների գործակիցներին։ «Խնդիրը այստեղ ոչ այնքան բազմության և նյութական զորության մեջ է, որքան կենսական ուժի և բարոյական զորության մեջ, որ հիմն է նյութականին» (նույն տեղում, էջ 173)։ Վերջին սկզբունքը պատահական չէ, որ որդեգրում է հայ պատմագրությունը։ Ազգերի տարբերակիչ հատկանիշները, որոնք արդյունք են բնական և պատմական կյանքի, ձեռք են բերում օտար ավերիչ և ձուլող ազդեցություններին դիմակայելու գործառնություն։ Բոքլի պատմաաշխարհագրական պատճառակցականության ուսմունքը ազգապահպանման գաղափարի տեսական հիմք է դառնում հայ պատմագրության մեջ, ի տարբերություն Դարվինի ուսմունքի, որն առաջադրում էր բնական ընտրության և գոյության պայքարի տեսությունը։ Ուժեղի և թույլի պայքարի տեսությունը շրջանցելով, հայ միտքը ներքին տրամաբանությամբ հակված էր ազգության սկզբունքի այլ ճանաչողական մշակվածության և մեկնությունների։ «XIX դարում,— գրում է «Փորձը»,— Եվրոպայի հասարակական կյանքին ուղղություն տվող, նորան առաջնորդող գաղափարները ազատության, հավասարության և ազգության գաղափարներն են։ Չնայելով բազմատեսակ տատանումներին, ազատության սկզբունքը թեև փոքր ինչ միակողմանի, բայց քանի գնում, ավելի իրագործվում է նորանով, որ լուսավորության եղանակը ավելի կատարելագործվում է. հավասարության սկզբունքը քանի գնում ավելի զորավոր կերպով արտահայտվում է նորանով, որ հին դասակարգային տարբերությունների վերջին մնացորդները ևս վերանում են. ազգության սկզբունքը հետզհետե ավելի նշանակություն է ստանում առավելապես նորանով, որ երևան են գալիս նոր, ժողովուրդների բնական կապակցությունների վերահիմնված տերություններ։ Այդ առաջնորդող գաղափարներից ազգության գաղափարը ամենից ավելի ազդուն է, որովհետև նորանով որոշվում են ոչ միայն առանձին տերությունների ներքին հարաբերությունները, այլև նորա ուժիցն է կախված

նույնիսկ տերությունների ծագումը և գոյությունը։ Մյուս կողմից սա է գլխավորապես մեր դարու հատկանիշը» («Փորձ», 1877, № 3, էջ 202)։

Զիգֆրիդ Բրիի դասախոսությունից քաղված «Բնական կապակցությունների» վրա ստեղծվող պետությունների տեսությունը այն տեսական ելակետերից է, որից ելնում էին հայ ազատագրական ձգտումները և վերջինիս հիմնավորող տեսական մտակառուցումները։

Գիտական պատմագրության համար պատմությունն արդեն որոշակի օրենքներով ծավալվող և պատճառական կապակցումներով իրականացվող ընթացք է։ Գիտական պատմագիտության մեջ բացահայտվում են դեպքերի և իրադարձությունների ետնախորքում գործող օրենքների և օրինաչափությունների լծակները։ Պատմությունն արդեն ոչ թե պատմվում է, այլ նաև բացատրվում է, իմաստավորվում, այլապես պատմագրության նախորդ փուլերում այն ավելի շուտ ներկայացվել է որպես իրադարձությունների չկարգավորված, քաոսային հաջորդականություն ժամանակագրական առանցքի վրա։ Նոր ժամանակների մտածողները հետամուտ էին այդ իրադարձությունները և տեղաշարժերը ղեկավարող օրենքների բացահայտմանը։ «Բոկլի մեթոդը և աշխատությունը,—գրում է Մ. Նալբանդյանը—համակցել մասնավոր երևույթքը և մի ամբողջություն տալով նոցա, հաջորդ երևույթքը ընդունել որպես Կրավորական արդյունք—շատ մոտ է ըստ սեռին Հեգելի այս դրության։ Եվ իրավ որ, չէ կարելի կարգավորապես ուսանել պատմության ոգին, մինչև նորա մասնավոր երևույթքը չհավաքվին դեպի մի որոշյալ աղբյուր, որտեղից դուրս էին եկել» (Մ. Նալբանդյան, ԵԼԺ, հ. 4, Երևան, 1983, էջ 118)։

Դարաշրջանը հասել է բանագիտական ակնառու նվաճումների։ Գիտությունները թաղված էին իրենց կողմից հետազոտվելիք բնագավառների բազմալան խնդիրների ու հարցադրումների մեջ։ «Հետազոտության բոլոր խոշոր բնագավառներում ընդհանրացնելու անհրաժեշտությունն ընդունում էին շատերը և պատշաճ ջանքեր էին թափում բարձրանալ մասնավոր փաստերից՝ փաստերը ղեկավարող օրենքները բացահայտելու նպատակով» («История цивилизации Англии Бокля», С.-Петербург, 1906, с. 43)։

Քաղաքակրթության հաջողությունները, ըստ Բոքլի, ակնհայտորեն ամրացնում են հավատը ամեն ինչում կարգի, մեթոդի և օրենքի գոյության հանդեպ։ Եթե որևէ փաստ դեռ չի դրվել որոշակի կարգի մեջ, ամենայն հավանականությամբ, ժամանակին պետք է դրվի։

Ժամանակի դրական մտածողությունը հեռանում էր գերմանական և մասնավորապես Հեգելյան մետաֆիզիկայից։ Այն ավելի նպաստավոր էր ազգային և հասարակական կառուցվածքային էական տեղաշարժերը և փոփոխությունները իմաստավորելու, համակարգելու և ապագայի հեռանկարը իրացնող ծրագրեր առաջադրելու։ Այդ տեսական հիմքը ավելի մատչելի էր անմիջականորեն և ուղղակիորեն կապել ազգային պատմությունների փաստական հարստությանը և բացատրել այն։ Պատմության համակարգումն ու պարբերացումը ազգային և հասարակական հեռանկարի ներքին գործնականություն ուներ նաև այնքանով, որ անցյալը ճանաչելով, օրենքները հայտնաբերելով կարելի էր կարգավորել ոչ միայն ներկան, այլև կանխագծել ապագան։ Համակարգումը կանոնիկ և գոհացուցիչ է դարձնում մտքի աշխատանքը, նրան դուրս է բերում շատ երևույթներ ընդհանուր ճշմարտություններով բացատրել չկարողացող խճճված ու քաոսային ընկալումներից։

Ըստ Պալասանյանի «...հարկավոր էր ազգի քաղաքական, մտավոր և եկեղեցական պատմությունները, որ այնքան սերտ կապ ունին միմյանց հետ և որոնք մեր հին կյանքի բովանդակությունն են կազմում, առանձնապես մշակել և նոցա պատեառախնդիր նկարագիրը ներկայացնել. հարկ էր ցույց տալ մեզ, թե այնպիսի անցյալից միայն այսպիսի ներկա կարող էր առաջանալ, և թե ինչ ճանապարհ պիտի բռնենք մի լավագույն ապագա պատրաստելու համար» («Փորձ», 1880, № 6—7, էջ 177)։

Պատմագիտական սկզբունքների և համակարգի համակողմանի բացահայտելը էական է այնքանով, որ «Փորձի» ողջ գեղագիտական առաջադրումները ծնվում են պատմագիտական մի ուրույն հայեցության ընդերքում և դառնում են նույնիսկ վերջինիս ուղղակի շարունակություն։ Այդ շրջանակներում է միայն բացատրելի գրականության հասարակական գործառնության պատճառաբանությունը, որին այդքան մեծ դեր էր հատկացվում հանդեսի գաղափարախոսների և գեղագետների դրույթներում։ Այստեղից են բխում նաև թեմատիկայի ընտրության և գեղարվեստական յուրացման կերպի, գրականության և կյանքի փոխհարաբերության, անհատի պատկերման և տիպի գեղագիտական կարգի թռուցիկ առաջադրումները «Փորձ» հանդեսում։

Ըստ էության, հանդեսի քննադատությունը և գեղագիտությունը կարելի է անվանել պատմական, որովհետև ոչ միայն թույլ են մշակվում առանձին գեղագիտական կարգեր, այլև դրախոսություններում և քննադատականներում առաջադրվում և զարգացվում են հիմնականում վերստին պատմության գիտական ըմբռնումներ։ Քանի որ դարի նշանաբանը համարվում էր ազգության սկզբունքը, իսկ «...լեզուն և պատմությունը.. մեր վերածնության երկու անհրաժեշտ լծակները» («Փորձ», 1877—78, № 3, էջ 288), ապա գրաքննադատությունը հիմնականում ծավալվում էր պատմական և լեզվական հարցադրումների վրա։ Ստ. Պալասանյանի բոլոր դրախոսությունների մեջ պատմագիտական արծարծումներից բացի, մեծ տեղ և ծավալ էր հատկացվում լեզվական և թարգմանական խնդիրների քննությանը։ Լեզուն դիտվում է ազգային կրթության հիմք։ Վերջինիս զարգացումը արտահայտում է ազգի մտավոր զարգացման աստիճանը։ Փոքր-ինչ բարդ է պատմության դերի առաջադրումը ազգային վերածնության խնդրում։ Գրականության վերաբերյալ «Փորձի» քննադատության առաջադրումները կիզակետվում էին վերոհիշյալ խնդրի շուրջ և ելնում պատմագիտական որոշակի սկզբունքներից, որի պատճառով և այն պետք է հետազոտել համատեղ։ Գեղագիտական հարցադրումների առկախ ուսումնասիրությունը այս պարագայում կհանգեցնի չպատճառաբանված, չիմաստավորված եզրահանգումների։

Պատմության դրապաշտական պատկերացումների տեսանկյունից է Ստ. Պալասանյանը գնահատում հայ պատմագրությունը և գրականության պատմությունը։ Այսպես, դրախոսելով Զարբհանալյանի «Պատմություն հայերեն դպրության, ի պետս ուսման ազգային վարժարանաց» գիրքը, նա գտնում է, որ այն պատմություն չի։ Գրքի առատ կենսագրական և մատենախոսական տեղեկությունները դեռ բավարար չեն այն պատմություն դարձնելու, որովհետև «...այդ բոլորի մեջ ոչինչ սերտ կապակցություն, ոչինչ բնական հաջորդություն և ամբողջություն չկա»։ Պատմությունը փաստերի, պատմական անձերի ու տարեթվերի հիշատակություն չէ լոկ և ոչ էլ գրականության ժամանակագրական հաջորդականության պահպանում։ «Պետք է մշակել

նյութը, այդ առարկան և մի բուն պատմություն կազմել։ Այստեղ կարևորը նոր հայացքն է» («Փորձ», 1880, № 6—7, էջ 179)։ Եվ դա այդպես է, քանի որ «ազգերի պատմության մեջ չկա մի նշանավոր երևույթ, որ պատահական լինի և իր մեկնությունը չգտնե նախընթաց երևույթների մեջ» («Փորձ», 1877—78, № 2, էջ 298)։

Մխիթարյան Հայրերի պատմագրությունը նույնպես չի բավարարում այդ պահանջները, որովհետև նրանք նույնպես «չկարողացան գիտության խորքը թափանցել»։ Գիտական պատմագիտության տեսանկյունից ազգը հիմնավորապես ճանաչելու համար անհրաժեշտ է նրա քաղաքական, եկեղեցական և գրականության պատմությունները մշակել գիտության պահանջների համեմատ՝ «ամեն մի խոշոր երևույթի պատճառները հետազոտելով և այդ պատճառների հետևանքները ցույց տալով» (նույն տեղում, էջ 178)։

«Փորձի» էջերում սփռված բոլոր ուղեգրական հոդվածները և առատ ու ճշգրիտ վիճակագրություն պարունակող բազմաթիվ նյութերը պատահական չեն և արդյունք են դրասպաշտական պատմահայեցության։ «Քաղաքական և բարոյական գիտությունների մեջ, ասում է Լապլասը, գործ դնենք այն եղանակը, որը հիմնվում է նկատողությունների և թվանշանների վերա, այն միևնույն եղանակը, որ այնքան օգուտ է բերել մեզ բնական գիտությունների ուսումնասիրության մեջ։ Եվ այս հրավերն ընդունեց ժամանակակից սոցիոլոգիական գիտությունը. սա ուրիշ եղանակ չի գործ դնում մարդկային հասարակություններն ուսումնասիրելիս, այլ միայն այն որ ընդունված է ճիշտ գիտության մեջ, և հենց այդ պատճառով է, որ ներկայումս մարդկային հասարակության կյանքը անհատական կյանքին են նմանեցնում և ապացուցանում են, որ երկուսն էլ միևնույն անժխտելի ու ճիշտ օրենքներին են հետևում» («Փորձ», 1876, № 2, էջ 404)։

Պատմագրությունը, Բոքլի կարծիքով, մինչ այդ անսկզբունք է օգտագործել իր նյութը, որտեղ որոշակի գիտական սկզբունքների չենթարկված նյութի ընտրությունը պատումը ծանրաբեռնում է բազմաթիվ երկրորդական կարգի դիպվածներով, իսկ էականն ու գլխավորը շատ հաճախ մնում են պատումից դուրս։ Դրա պատճառն այն է, որ պատմագիրները «...զբաղվել են անձերով, մինչդեռ օրենքը գտնելու համար հարկավոր է հետազոտել ոչ թե անձերը, այլ զանգվածները» («История цивилизации...» с. X)։ Այս պատմահայեցությունից որոշարկվող գեղարվեստական իրականության տարածքում անհատի փոխարեն արդեն մեծ ծավալ ու կշիռ է ձեռք բերում ժողովրդի անհատականության պատկերումը։ Այդ տասնամյակի հայ գրողների հակումը դեպի ժողովուրդը փորձ է արվել բացատրել հետագա ճանաչողական համակարգերից բխած գեղագիտական կարգերով։ Այսպես՝ պատմության մեջ անհատի ու ժողովրդի դերի, ժողովրդի՝ որպես պատմական առաջընթացի կրողի և շարժիչ ուժի մարքսիստական հասարակագիտության այս դրույթները ելնում են մարքսիստական ուսմունքի մեջ հանգամանորեն մշակված դասակարգային պայքարի տեսությունից։ Մինչդեռ դրասպաշտները պատմության առաջընթացը դիտում են որպես մտքի զարգացում։

Ղեկավարող և առաջ շարժող հաստատուն օրենքները հայտնագործելու նպատակով, ժողովուրդը հետազոտելու առաջադրումը ելնում է դրասպաշտական պատմահայեցությունից, որը երևույթի մեջ դնում էր պատմական ապագամետ հեռանկարի կարևորություն։ «... անկարելի է պատմություն անվանել այն գրվածքները, ուր կյանքի նշանավոր և աննշան իրողություն-

ները խառնիխուռն կուտակվում են միմյանց վրա, առանց նոցա սկզբնապատճառն ու հետևանքները քննության տակ ձգվելու, ուր խոսվում է լոկ թագավորների գործողությունների և ավելի մանրամասնորեն մանավանդ նոցա հանձն առած պատերազմների վրա, իսկ ժողովրդի բարոյական և ընկերական կյանքի վրա ոչինչ հիշատակություն չէ լինում։ Մի անգամ այս խնդրի վրա խոսելիս ասել էինք. «Պատմության ծուծը պիտի լինի այն, ինչ որ անհրաժեշտ է յուրաքանչյուր ազգի այլ և այլ ժամանակներում ունեցած վիճակը հասկանալու. նորա մեջ տեղի ունին միայն այն իրողությունները, որոնք ազգի անցյալի հետ կապակցություն ունին և ներկայի մեջ բովանդակում են նորա ապագան» («Փորձ», 1877—78, № 2, էջ 304)։

Պալասանյանը գտնում է, որ անհրաժեշտ է ժամանակակից պատմագիտության նվաճումներն օգտագործել ազգային պատմությունները հետազոտելիս, քանզի «Ներկայի օրենքները անցյալի և ապագայի օրենքներ են», դրապաշտական ըմբռնում նշանաբանի հնչեղություն ուներ («Փորձ», 1877—78, № 4, էջ 198)։

Պատմության համանման ըմբռնման դիտակետից է արժեքավորվում հայ միջնադարյան պատմագրությունը։ Պալասանյանը գտնում է, որ նրանք հետազոտել չգիտեն պատմական իրողությունների պատճառներն ու լծակները, որը և նրանց գրվածքները ավելի վեպի է նմանեցնում, քան պատմության։ Այս բոլորի պատճառը հայ պատմագրության նախախնամական բնույթն է։ Պատմական իրադարձության և՛ սկիզբը, և՛ ավարտը պատճառաբանվում են նախախնամությամբ։ «Եթե հայերը մի որևիցէ պատերազմից հաղթող են դուրս գալիս,—նկատում է Պալասանյանը,—երկնային պաշտպանությունը երևում է նոցա վրա, իսկ եթե հաղթված՝ նույն աստվածային բարկությունն է տրվում անհաջող կռվի ելքը, այս պատճառով պատմաբանները իրանց վճիռները կնքում են սովորաբար բազմաթիվ վկայություններով, որոնք ամեն հանգամանքի համար առնվում են Սուրբ գրքից։ Այս կրոնական ուղղության համեմատ մեկնվում են և բնության անսովոր երևույթները և ընկերական դժբաղդ պայմանները, արևի և լուսնի խավարումները, գլխավոր աստղերի երևիլը, երկրաշարժությունները մի որևիցէ դժբաղդության նշան են. սովը, սրածությունը, մահտարաժամը աստվածային պատուհասներ են, որ նախախնամությունը ուղարկում է երկրի վրա մարդկանց չարությունը պատժելու համար» («Փորձ», 1877—78, № 2. էջ 306)։

Նույնիսկ ավելի լուսավոր հայացք ունեցող, Հունաստանում կրթություն ստացած Մ. Խորենացին հանգում է նման պատճառաբանությունների։ Ստ. Պալասանյանը Զամչյանին նույնպես դնում է միջնադարյան պատմագիրների մեջ, նկատի ունենալով, որ նա իր պատմությունը անքնին հիմնում է իր նախորդների պատմածների վրա, «շատ հաճախ էլ նոցա բուն խոսքերովն է շարունակում պատմության թելը» («Փորձ», 1880, № 3, էջ 40)։

Նույն դասակարգմանն են ենթարկվում Զարբհանալյանը և Հ. Թերճիմանյանը։ Առաջինը «մեր ազգի սկզբնավորության վրա պատմված զրույցները իբրև զուտ ճշմարտություն է նկատում» («Փորձ», 1880, № 6—7, էջ 179), իսկ երկրորդը՝ «իր պարտքը կատարած է համարում պատմական իրողությունները ժամանակագրական կարգով հիշելով. նորա համար ավելորդ աշխատություն է այդ իրողությունները ներքին, կենդանի կապակցու-

թյամբ միմյանց հետ հոդել, առանց որի պատմությունը հեքիաթ է և ոչ գիտություն» («Փորձ», 1877—78, № 3, էջ 295—296)։

2

«Փորձ» հանդեսի գրախոսականներում շատ անգամ է ասվում, որ մեր մատենագիրները ստեղծել են միայն պատմական և կրոնափիլիսոփայական գրականություն ու «ժողովրդի առտնին և հրապարակական կյանքի երևույթները ամենևին չեն մշակվել ուսումնական և բանաստեղծական գրվածների միջնորդությամբ» («Փորձ», 1876, № 2, էջ 356)։

Ժողովուրդը դիտվում է հոգեբանական և մշակութային օրգանիզմ, որի անհատականությունը որոշում են Բոքլի պատմաաշխարհագրական հայտնի պայմանները՝ կլիման, սնունդը, հողը, հարստության բաշխվածությունը, բնակչության աճը, գիտելիքների մակարդակը և նրանց տարածվածության աստիճանը։ Այս բոլորի իմացությունը գիտության և գրականության կողմից դարձնում է ավելի դիտական, հետևապես ավելի օգտակար։ Այս բոլորը կարելի է ճշտել միայն վիճակագրությամբ, որը մանրամասնորեն հայտնաբերում է մարդկանց նյութական ու բարոյական հետաքրքրությունների յուրահատկությունը, նրանց համամասնությունը և փոխադարձ պայմանավորվածությունը։ Այս բոլորը ներկայացնում է ժողովրդի անատոմիան։ Ամուսնությունները, մահացությունը, ծնունդը, բնակչության աճը, զբաղմունքը, կենսական պայմանների վիճակագրական պարզաբանումը ցույց կտա տվյալ ժողովրդի քաղաքակրթության աստիճանը, համաշխարհային քաղաքակրթության մեջ տվյալ ազգի զբաղեցրած տեղը։ Եվ քանի որ զարգացումը ընթացք է, և անցյալը պայմանավորում է ապագայի ծնունդը, ապա անցյալի վիճակագրական հետազոտությունը ապագայի հարբերությամբ ձեռք է բերում գործնական գործառնություն։ Սակայն քրիստոնեական գրականության տեսադաշտից դուրս են մնացել այս բոլորը, ուստի դրապաշտական պատմագրության սևեռուն ուշադրությունը ուղղված քրիստոնեությանը նախորդող ժամանակահատվածի՝ դյուցազնական, հեթանոսական ժամանակաշրջանին, ինչպես նաև ժողովրդական բանավոր ստեղծագործություններին, սովորույթներին և ավանդույթներին ինքնին բացատրելի է։ Այդ բոլորը, ըստ Պալասանյանի, դանձեր են և անսպասելի աղբյուր ազգային կյանքը հիմնավորապես հետազոտելու համար։ Նրա կարծիքով, առասպելները և կրոնները սխալ է դիտել ժողովրդի մանկական հասակի բորբոքված երևակայության արդյունք, որովհետև նորագույն հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ նրանցում արտացոլվում է ժողովրդի պատմական կյանքի և նույնիսկ բնության երկրաբանական մեծ փոփոխությունները։ Այսպես, հունական դիցաբանությունից Աթենասի և Պոսիդոնի կռիվը պետք է դիտել ցամաքի և ծովի կռիվ։ Պալասանյանը առասպելական հերոսների սխրանքները դիտում է մարդու՝ բնության դեմ մղած պայքարի արդյունք։ Նախապատմական մաքառումներն է արտացոլում Վահագն Վիշապաքաղը։ Այս բոլորի մեջ երևում է «թշնամի և անընկճելի բնության առաջ» կանգնած նախնական մարդու դրությունը։ Այս հերոսները ներկայացնում են «մարդկային զարգացման սանդուղքի առաջին աստիճանը» («Փորձ», 1877—78, № 3, էջ 329)։ «Նոր ժամանակների քննադատ պատմաբանը այս տեսակետից պիտի նայի նախնական առասպելների վրա, որպեսզի կարողանա իրականը տեսլականից, ճշմարտությունը կեղծիքից զտել և այդպի-

սով ներկայացնել մարդկության նախապատմական ժամանակների կյանքի պայմանները» (նույն տեղում)։

Էպոսները ազգերի նախնական կյանքի արձագանքներն են։ Պալասանյանը ափսոսանքով է գրում, որ մեր դյուցազնական շրջանից միայն փոքրիկ փշրանքներ են մնացել։ Հնագույն վիպասանությունները ճիշտ ընկալելու համար, նա առաջարկում է հետազոտել երկու հիմնական գործոններ՝ բնությունն ու կրոնը, որոնց ազդեցությամբ և գոյավորվում են վերոհիշյալ բանահյուսական արժեքները։ Արտաքին բնության երևույթները որոշում են նախ ազգի բնավորությունը։ Բնության երևույթներից շատերը զորացնում են միտքը, շատերը՝ երևակայությունը։ Տառացիորեն կրկնելով Բոքլին, Պալասանյանը նկարագրում է Հնդկաստանի արտաքին բնությունը և գտնում, որ բնության արգելքներն այստեղ անհաղթահարելի են, և որոնք կարող են հաղթահարվել միայն երևակայությամբ կամ գերբնական միջամտությամբ։ Քանի դեռ բանականությունը ի վիճակի չէ այդ արգելքները հաղթահարել, այդ ժողովրդի մոտ «երևակայությունը միշտ լարված և գրգռված վիճակում է» (նույն տեղում, էջ 331)։

Ժողովրդի կյանքի մասին լիարժեք պատկերացում կազմելու համար պետք է հետազոտել նաև նրա կրոնի էությունը։ Այսպես, հնդիկների պատկերացմամբ մարդը և աշխարհը տիեզերական գերագույն էակ՝ Բրահմայի մարմնառությունն է։ «Հնդկացին ոչինչ գաղափար չունի մարդկային անձնիշխանության վրա։ Նա մեզ պես չէ մտածում թե հոգին մարդու անհատական սեպհականությունն է. ընդհակառակն նա իր անձնավորությունը խառնում է անսահման աստվածության հետ...» (նույն տեղում, էջ 331)։ Նման դեպքում մարդու անհատականությունը տարրալուծվում է գաղափարի մեջ և անհետանում։ Եթե օրենքը գործում է ոչ թե անհատի, այլ զանգվածների մեջ, ուրեմն օրենքի և օրինաչափության բացահայտման հակված գրականությունը բնականաբար ոչ թե պետք է պատկերի անհատին, այլ զանգվածներին, ժողովրդին։ Հանդեսում անհատի խնդիրը չի դառնում քննության առարկա, որովհետև դրապաշտ պատմագրության տեսանկյունից մեծ չէ անհատի դերը պատմության մեջ։ Վերջինս չի կարող փոխել պատմության ընթացքը, որովհետև այն ունի իր զարգացման կայուն օրենքները։ Այս հայեցությունը ուղղված էր անհատի՝ լուսավորական ըմբռնումների դեմ, ուր պատմական և հասարակական մեծ դեր էր հատկացվում անհատին։ «Դարերի փորձը պիտի ցույց տար նոր շարժողության պարագլուխներին, որ մարդկային բոլոր ջանքերը որքան և զորավոր լինեին, անկարող են պատմության ընթացքը փոխել և մեր ցանկացած ուղղությունը տալ նորան» («Փորձ», 1880, № 6—7, էջ 175)։

Գրականությունը ուղղվում է դեպի ժողովուրդը։ Առանձին անհատի կյանքը, հոգեբանությունը իրենց մեջ չեն կրում օրենքը, եթե անհատը չի ներկայացնում որոշակի դասակարգ կամ սոցիալական խավ։ Անհատի կյանքի «ընտանեկան նեղ ու եսական շրջանակը» դուրս է հանդեսի հետաքրքրությունների սահմաններից։ Անհատի կապակցությամբ Ստ. Պալասանյանը վկայակոչում է ֆրանսիացի պատմաբան Թիերի խոսքերը. «Մարդս, ասում է Թիերը, մի սահմանափակ էակ է թե սրտով և թե մարմնով։ Պետք է հետզհետե բարձրացնել նորան իրանից դեպի գերդաստանը, գերդաստանից դեպի հայրենիքը, հայրենիքից դեպի մարդկությունը։ Այս աստիճաններից անցնելով, նա կարող է հասնել և արդարև հասնում է սիրո ամենաբարձր

զգացմունքներին» («Փորձ», 1877—78, № 1, էջ 131)։ Մարդու կատարելագործումը իր իսկ պարտավորությունների գիտակցել տալն է ավելի մեծ միավորների հանդեպ։ «Դուք կարող եք առաջնորդել նորան մինչև նույնիսկ ամբողջ մարդկության սերը, բայց միայն այն աստվածային սանդուղքի աստիճաններով, որ բարձրացնում է նորան իրանից դեպի գերդաստանը, հայրենիքը, մարդկությունը և վերջապես դեպի Աստված։ Պահանջել որ նա ամբողջը սիրե մասից առաջ, մարդկությունը իր հայրենիքից առաջ, հայրենիքը իր գերդաստանից առաջ, այդ նշանակում է սխալ գաղափար ունենալ նորա բնության վրա, նորա ֆիզիկական և բարոյական ուժերի վրա» (նույն տեղում, էջ 131)։ «Մեկ խոսքով, մարդս, այս սահմանափակ էակը, պետք է աստիճանաբար բարձրանա մինչև այն ամբողջը՝ որի հետ կամենում եք ձուլել նորան։ Այս ընթացքը բանելով նա կը բարձրանա, իսկ հակառակ դեպքում նա ամբողջից կիջնի դեպի իր անձը» (նույն տեղում, էջ 132)։ Պալասանյանի գեղագիտությունը, թերևս հետևությամբ վերոհիշյալ սկզբունքների, նույնպես փորձում է անհատի հետաքրքրությունները դուրս բերել անձնական շահագրգռություններ նեղ և եսակենտրոն հակվածությունից և կամրջել ազգային ու հասարակական մտահոգություններին։ «... ընտանեկան նեղ ու եսական շրջանից դուրս կա մի ուրիշ ավելի ընդարձակ շրջան, մի հայ հասարակություն ու ժողովուրդ, որի հետ կապված են զանազան մարդկային ու ազգային պարտավորություններով» («Փորձ», 1877, № 3, էջ 330)։ Ըստ Բոքլի, մարդկանց գործողությունները ենթակա են արտաքին և ներքին ազդեցությունների։ Այդ ազդեցությունները հանդես են գալիս ֆիզիկական և հոգևոր ուժերի օրենքներով։ Զարգացած երկրներում հոգևոր ուժերը սկսում են հսկել և իշխել ֆիզիկական օրենքների վրա։ Այդ փոխհարաբերությունը քաղաքակրթության նվաճումներով առաջ է գնում հօգուտ հոգևոր օրենքների, քանի որ «հարաճուն գիտելիքը մեծացնում է ոգու ուժը, մինչդեռ բնության ուժերը մնում են անփոփոխ» («История цивилизации...», с. 92)։ Այդ առումով, Բոքլը հոգևոր ուժերը դիտում է առաջընթացը պայմանավորող հիմնական գործոններ՝ որտեղից և հասարակությունների վերընթաց զարգացման ուսումնասիրությունը հանգում է հոգու օրենքների՝ մտավոր և բարոյական օրենքների ուսումնասիրության։ Այս վերջին երկուսի հարաբերության մեջ առաջնայինը մտավոր օրենքներն են, որոնք իշխանություն ունեն բարոյական օրենքների վրա, քանի որ առաջընթացը ավելի շուտ պայմանավորված է մտավոր, քան բարոյական օրենքների կատարելությամբ։ Հասարակական շարիքը կարող է անհետանալ միայն անհատի մտավոր կատարելությամբ և մտավոր հայտնագործություններով։ Նոր քաղաքակրթության հաջողությունները պայմանավորված են գիտելիքներ ձեռք բերելով և արտածելով։ «Ֆիզիկական երևույթները և բարոյական սկիզբը ժամանակին, իհարկե, ստեղծում են նշանակալի խախտումներ երևույթների ընդհանուր ընթացքի մեջ՝ բայց ժամանակի ընթացքում նրանք կարգուկանոնի և հավասարակշռության են գալիս և թողնում են այսպիսով մտավոր օրենքներին ազատ գործել՝ անկախ այդ ցածր, երկրորդական գործոններից» (նույն տեղում)։

Մարդկային գործողությունների գումարը, որպես մի ամբողջություն, կախված է միայն նրանց տիրապետած գիտելիքների գումարից։ Ժամանակի ավելի երկար տարածքի վրա օրենքի կիրառությունը ավելի հստակ է երևում։ Կանոնավորությունը ավելի թույլ նկատելի է ժամանակի փոքր հատ-

վածների վրա։ Օրենքը ավելի գործուն և երևացող է, երբ այն դիտվում է հասարակական լայն շրջանակներով։ Նրա գործողության շրջանակները փոքրացնելուց այն ավելի նվազ դիտելի է։ «Դա տեղի է ունենում այն պատճառով, որ հասարակական մեծ օրենքները, որով ղեկավարվում են հանցագործությունները, կարող են նկատվել զննելով շատ թվով մարդկանց կամ երկարատև ժամանակի ընթացքում, բայց փոքր թվով մարդկանց և կարճ ժամանակի մեջ անհատական բարոյական սկիզբը գերիշխող է դառնում և խախտում է ընդհանուր մտավոր օրենքի գործողության կարգը» (նույն տեղում)։

Վերոհիշյալ հատկանիշները ցույց են տալիս, որ անհատն արդեն դիտվում է բնության և պատմության արդյունք։ Նա ոչ միայն չի դիտվում կույր ճակատագրի կամ նախախնամության խաղալիք, այլև չի ընդունվում նաև կամքի ազատությունը, որը առաջադրվում էր մետաֆիզիկական համակարգերում և լուսավորիչների մարդաբանության մեջ, որպես անհատի բոլոր գործողությունների սկիզբ։ Վերջինս նույնպես կամայականություն և անկարգավորվածություն կարող է ստեղծել հասարակական և ընտանեկան հարաբերությունների մեջ, խախտելով պատճառական կապերն ու օրենքները։ Մարդկանց արարքները ելնում են այդ արարքին նախորդող պատճառներից, իրենց առերևույթ թվացող պատահականությամբ, նրանք կազմում են ընդհանուր համակարգի համընդհանուր կարգավորվածության մի մասը։ Գիտելիքներով զինվածը և ճշմարտությունը իմացողը գիտի, որ հենց այդպես էլ պետք է լինի։ «Ցույց տվեք ընդհակառակն թե այդ առակ դարձած անմիաբանությունը ոչ թե հայ բնավորության հատկանիշ է, այլ հետևանք է պատմական և տեղագրական անհաջող պայմանների, թե մեր թշվառությունը ընդհանրապես նախընթաց պատճառների անհրաժեշտ արդասիք է» («Փորձ», 1877—78, № 3, էջ 308)։

«Յուրաքանչյուր մարդ ծնելիս իր մեջ կրում է իր նախնյաց օրենքների հետքը»,—գրում է Պալասանյանը։ Կրթությունը փոխում է ոչ միայն անհատի հոգևոր, այլև ֆիզիկական կերպարանքը, «նրա մեջ ամբարվում են ստացական կարողություններ և հատկություններ, որոնք զարգանում են անզգալի կերպով» («Փորձ», 1877—78, № 3, էջ 223)։ «Ինչ որ անհատի համար ասած է, նույնը կարելի է ընտանիքի, ամբողջ ցեղի համար ասել» (նույն տեղը)։ Նյարդերը, մտքից ստացած արդյունքները ժառանգաբար փոխանցում են սերնդից-սերունդ։ «Մեր ամենի կյանքի կերպարանափոխությունների մեջ, եթե այդ կերպարանափոխությունները ամբողջ ու կատարյալ են, միշտ ընդհանուր բնավորություններ են երևում. և որովհետև երևույթների միակերպությունը ցույց է տալիս, թե անհատները միևնույն օրենքի ենթարկված են, դրանից կարող ենք հետևցնել թե ազգերի կյանքը, և մինչև անգամ ամբողջ մարդկության կյանքը, պատահման կամ հաճույքի արդյունք չէ, այլ մի կապ, որի մեջ յուրաքանչյուր անցք իր ստուգությունը առաջուց գտած ունի իր նախընթաց անցքում, և իր կարգին ապահովացնում է ապագա անցքի ստուգությունը»,—գրում է Պալասանյանը Դրեպերի աշխատության փոխադրությունում («Փորձ», 1876, № 2, էջ 239—240)։

Եթե օրենքի կապը ժողովուրդն է և ոչ թե անհատը, ապա անհատը, եթե պատկերվում է գրականության մեջ, պետք է լինի ընդհանուրի արտահայտություն։ Այն կարող է դրսևորվել երկու կերպ՝ կոնկրետ տիպի ձևով

և ընդհանուր մարդկային տիպի ձևով։ Կոնկրետ տիպը տվյալ ազգի անհատականությունը, բնավորությունը կամ այս կամ այն գավառի բնավորությունը ներկայացնող անհատն է, ընդհանուր տիպը՝ մարդկային ընդհանուր հատկանիշներ կրող անհատը։ Տիպի դեղագիտական կարգը դիտվում է որպես կերպավորման էական նախապայման։ Այդ առաջադրումների դիտակետից «Փորձի» քննադատը վերլուծում է Դրիբոյեդովի «Խելքից պատուհաս» երկը և նրա ներկայացումը Թիֆլիսի հայոց թատրոնում։ Քննադատը Ֆամուսովին դիտում է որպես «Մոսկվայի աղայի տիպ, անցյալ դարու տիպ, որ այժմ բոլորովին անհետացել է», որի պատճառով դժվարանում է վերջինիս դերակատարումը, որովհետև անհետացել են կենսական այն գծերը և հատկանիշները, որոնք հատուկ են այդ խավին և որոնք զգայելի են դերասանի համար այն նմանակելու նպատակով։ Հակառակ Ֆամուսովի, Չացկին «իբրև ընդհանուր մարդկային տիպ, զարգացած դերասանին բոլորովին մատչելի է»։ Դիմախաղը, շարժումները և ձայնի հնչերանգը պետք է ունենան բնավորություն, բեմերից պետք է վերանա պատմական ողբերգության «երգեցիկ ոճը»։ Այսպիսով, տիպի կարգը արդեն այլ է, քան լուսավորիչների մարդաբանական ընկալումների վրա ձևավորված բնավորությունը, որտեղ անհատի արարքը ազատ կամքի գործադրությունն է, որի պատճառակիրները գտնվում են խղճի կամ գաղափարների ոլորտներում։ Դրապաշտությունը մեծացնում է անհատի վարքագծի պատճառակցական ոլորտները։ Այստեղ պատճառակցական հիմքը շղթայի տեսք ունի, որի օղակները գտնվում են անցյալի մեջ։ Այստեղից պատմության հետազոտությունը ժողովրդի անհատականության հետազոտության հիմնական միջոցն է։ Այս հիմքի վրա Պալասանյանի դեղագիտությունը արդեն տարբերակում է տիպի և բնավորության կարգերը։ Մոլիերի կերպարների շուրջը խոսելիս, Պալասանյանը գրում է, որ «նոր աշխարհի համար նա առհասարակ բնավորական կատակերգության ստեղծողն եղավ, այսինքն այնպիսի կատակերգություն, որի մեջ մի նշանակյալ գաղափար է տիրապետում, իսկ նորա հակադիր երևույթները արտահայտվում են գրվածի զանազան բնավորությունների մեջ» («Փորձ», 1876, էջ 391)։

Տիպի կարգը համադրվում էր առաջընթացի դրապաշտական պատկերացումներին։ Առաջընթացը կարգավորվում էր որոշ գաղափարներով և օրենքներով, որը հավաքագրում է մարդկանց էությունը, հոգեբանությունը և պատկերացումները։ «Մարդուս հառաջադիմությունը բարգավաճելու համար,—գրում է Պալասանյանը,—պահանջում է, որ մարդիկ միմյանց գործակցությամբ ներգործեն։ Ինչ որ մի մարդ կամ մի առանձնացած գերդաստան կարող են իրանց համար հնարել, այդ իհարկե շատ թույլ ու աննշան բան կը լինի։ Ամենակոպիտ ընկերությունը, ամենաստոր ցեղը, ամենաթույլ կառավարությունը այնքան գերազանց ու զորեղ էին առանձնացած մարդուց, որ սա չէր կարող իր գոյությունը պահպանել։ Ուրեմն առաջին սկզբունքը այս խնդրի նկատմամբ այն է՝ որ մարդս միայն ուրիշների գործակցությամբ, միայն խմբովին ներգործելով կարող է առաջադիմել։ Բացի սորանից, եթե դուք չեք կազմել մի պինդ դաշնակցություն, մի ամուր խումբ, ձեր ընկերությունը կհաղթվի և կկործանվի մի ուրիշ ավելի ամրապինդ ընկերությունից։ Երկրորդ սկզբունքն այն է՝ որ մի ընկերության անդամներ պետք է բավական համանման լինին միմյանց, որ կարողանան միասին գործել հաջողությամբ և դյուրությամբ։

Համագործակցությունը այս դեպքում կախված է սրտերի ու մտքերի սերտ միավորությունից, արդ այս միավորությունը միայն այն ժամանակ սերտ է, երբ հասարակության անդամների մտքերում ու զգացմունքների մեջ մի մեծ նմանություն կա...» («Փորձ», 1877, № 3, էջ 255)։

Հասարակությանը անհրաժեշտ են կիրթ և բարոյական անհատներ։ Այս երկուսը փոխադարձաբար ներգործում են միմյանց վրա։ Հատկապես մտավոր կողմը առաջնային նշանակություն ունի։ «Բարոյական լինելու համար՝ մարդս պետք է արտաքին ու ներքին աշխարհը ճանաչե և ըստ այնմ գործե»,—գրում է Ս. Մանդինյանը («Փորձ», 1876, № 1, էջ 252)։ Նույն տեսակետն էր առաջադրում Ստ. Պալասանյանը. «Ամենահաստատ կերպով համոզված ըլլալով թե կրթությունը պիտի վերակենդանացնե հայ ազգը և թե կրթության ամենամեծ մասը կը կազմեն գիտությունները...» («Փորձ», 1877, № 3, էջ 320)։

Ազգին, հասարակությանը անհատին կապում են պարտավորությունները։ Ինչքան մեծանում են նրա մտավոր զարգացման շրջանակները, այնքան նա կարող է ճանաչել ներքին և արտաքին օրենքները և գործել ըստ այնմ, որը և բարոյական կդարձնի նրա հասարակական գործելակերպը։ «Գիտությանը նայելով՝ կրթությունը ժառանգաբար ավանդվելով հասցրել է մարդկանց այն դրության, որի մեջ գտնվում են այսօր. յուրաքանչյուր մարդ ծնվելիս իր մեջ կրում է իր նախնյաց օրենքների հետքը։ ...Նոքա չունեին արմատացած սովորություններ, հաստատուն օրենքներ, այլ ենթարկվում էին ամեն տեսակ բոպեական թելադրությունների, անձնատուր էին լինում ամեն տեսակ կրքերի ազդեցությանը» («Փորձ», 1877, № 3, էջ 225—226)։ Նույնատիպ սկզբունքներ են առաջադրված Ն. Լալայանցի թարգմանած Լ. Ասսինգի «Ջյուզեպպե, Մաձձինի» ծավալուն հոդվածում։ «Մաձձինին քարոզում էր նույնպես, թե սերը դեպի ընտանիքը և հայրենիքը այն աստիճաններն են, որոնցով մարդ պետք է բարձրանա դեպի ընդհանուր մարդկության սերը...»։ Մաձձինին գտնում է, որ մարդու խնդիրն է գտնել կյանքի օրենքը, նպատակը և ողջ միտքն ու գործունեությունն ուղղել դեպի նրանց։ «Պարտականության սրբազան կանոնը պետք է իշխե մեր կյանքի վերա։ Մարդ բնությունից ոչինչ իրավունք չունի ստացած, բացի այն իրավունքից, որ յուրյան դարձնե անկախ սույն բոլոր բաներից, որոնք արգելում են նորան յուր պարտականությունները աղատ կատարել. մյուս բոլոր իրավունքները դուրս են գալիս իբրև հետևանք մեր գործերից և կատարած խնդիրներից։ Յուրաքանչյուրը մեզանից ապրում է ոչ թե իր, այլ ամենքի համար։ Մեր հառաջադիմությունը կարող է իրագործվել միայն ուրիշների հառաջադիմության հետ։ Զոհաբերությունը ամենաբարձր առաքինությունն է. մտածել, գործել, պատերազմել, տանջվիլ, որտեղ այդ հարկավոր է, և ոչ թե մեր, այլ ուրիշների համար, այն նպատակի համար, որ բարին հաղթե չարին» («Փորձ», 1876, № 1, էջ 224)։ Գրականությունը կառուցում է անհատի և հայրենիքի, մարդկության ու արարչի միջև բարոյական ամուր պարտավորությունների կամուրջ։ Այդ պարտավորությունների գիտակցությունը կարելի է ձևավորել անհատի մեջ, խթանելով նրա մտավոր զարգացումը։ Գրականության մեջ առաջադրվող հարցադրումները պետք է համադրվեն հասարակության զարգացման ներքին օրենքների ու փորձի գիտական հաշվառմամբ։ Անհրաժեշտ էր հասարակությունից համադրել իդեալը

և ոչ թե վերացական իդեալներից հարաբերվել հասարակությանը և կամ առհասարակ շրջանցել նրա խնդիրները։ «Մինչև վերջին ժամանակներս ով ինչ ուզում գրում ու տպում էր, անձնական հաճույքին ու ցանկություններին հետևելով և առանց ամենևին ուշ դարձնելու հասարակության կենսական պահանջողություններին» («Փորձ», 1877—78, № 1, էջ 336)։

«Փորձը» առաջադրում է հասարակության վերանորոգության դրապաշտական մեծ ծրագիր, որը իրականացնելու համար առաջադրվում է հիմնել ուսումնարաններ, թատրոններ, ճեմարաններ, գիմնազիաներ, դպրոցներ, ուսումնական ընկերություններ, գրադարաններ, թանգարաններ, գյուղատնտեսական ընկերություններ, բանկեր, առևտրական ընկերություններ, ինայողական սնդուկներ, փոխադարձ օժանդակության ընկերություններ, հանդեսներ, որտեղ օգտակար տեղեկություններ հաղորդվեն արվեստի շուրջ։ «Ահա այն միջոցները, որոնցով մարդկային հասարակությունը առաջ է գնացել, ահա այն միջոցները, որոնց մասին և մեր գրականությունը պետք է մտածեն, քննեն և առաջարկեն հայոց ազգի դրությունը առհասարակ և մասնավորապես Թուրքիայի հայոց դրությունը բարվոքելու, միայն դոցա մեջ է մեր ազգի փրկությունը, միայն դոցանով է կարող մեր ազգը մրցել ուրիշ ազգերի հետ։

Իդեալական մարդասիրության ժամանակն անցավ։ Այժմ այն ազգը միայն կարող է և արժանի է ուրիշ ազգերի համակրությունն ու օգնությունն սպասել, որ իր տոկուն աշխատասիրությամբ, իր ինքնուրույն առաջադիմությամբ ցույց է տվել, որ ինքն էլ ազգ է և ընդհանուր մարդկության մեջ կարող է մի դեր խաղալ՝ նորա ընդհանուր գաղափարներն իրագործելով» («Փորձ», 1876, № 2, էջ 404)։

Քաղաքացիական կառուցվածք ենթադրող նման նպատակադրումները գրականության առաջ դնում էին գործնական խնդիրներ. «Դորա համար իհարկե առաջին գործն է գնալ Հայաստան և ուսումնասիրել նորա դրությունը, և ապա հանգամանքների համեմատ գործ դնել այն, որ ավելի կարևոր և ավելի հարմար համարվի» (նույն տեղում)։ Նման առաջադրումները հայ գրականության մեջ կարող էին գեղարվեստական դրսևորում ունենալ միայն ռոմանտիզմի շրջանակներում, որովհետև մակածական մեթոդով կյանքը հետազոտելու պահանջը ոչ այնքան կյանքից բխած ներքին անհրաժեշտություն էր, որքան եվրոպական քաղաքացիական կյանքի ձևերը ներմուծելու ցանկություն։ Գաղափարները մի քայլ առաջ էին անցել կյանքի զարգացումից։ Դրապաշտական փիլիսոփայության գործնական կանխագծումները մեր իրականության հարաբերությամբ հավակնում էին պատճառ լինել և ոչ արդյունք։ Ըստ հանդեսի քննադատի, «գրականության կենտրոնները զանազան օտար մայրքաղաքներ են, քանի որ ազգային ասպարեզում հանդես դուրս եկողները միայն իդեալական ու երևակայական կերպով են ծանոթ իրանց հայրենիքին, քանի որ նոքա հեռու են մնում մինչև անգամ այն միջոցից, որ օտարներն անգամ գործ են դնում մի ազգության հետ ծանոթանալու համար, այն է ճանապարհորդություն ի Հայաստան» («Փորձ», 1876, № 2, էջ 407)։ Այստեղից, Ստ. Պալասանյանը եզրակացնում է, որ գավառի գրողներն ունեն մի առավելություն, որ ավելի մոտիկից են ճանաչում ժողովրդին, գիտեն գյուղացու բնավորությունը, ծանոթ են նրա կյանքի տրամադրություններին և ուրախություններին, նրա բազմապատիկ ցավերին և այդ ցավերը բժշկելու դեղերին» («Փորձ», 1877—78, № 2, էջ 318)։

Հեղինակը ցույց է տալիս, որ հայ գյուղացուն պետք է սիրել ոչ թե վերացական, պլատոնական սիրով, այլ գործնականապես, որպեսզի հնարավոր լինի դրանով օգնել նրան։ Մինչդեռ հրապարակը լի է «փառավոր ճառերով» և «գեղեցիկ ոտանավորներով»՝ «տխուր աղդեցություն մեր գրականության անցյալ ճարտասանական ուղղության...» (նույն տեղում, էջ 318)։

Հասարակական կյանքի կոնկրետ մտահոգությունները պետք է դառնան գրականության առարկա։ Տաճկական Հայաստանի ժամանակակից հոգսը գաղթականությունն է։ Թե ի՞նչն է գաղթականության պատճառը, դա մեր գրողները չեն կարող ասել, որովհետև նրանք լավ չեն ճանաչում այն հասարակությանն ու ժողովրդին, որի մեջ ապրում են։ Ոչ միայն տարածական հեռավորությունն է խանգարում, այլև նրանք ներքին հակում չեն ցուցաբերում հետազոտել իրական կյանքը և գիտական հայացք մշակել վերջիններիս վերաբերյալ։ «Մենք,—գրում է Պալասանյանը,—շարունակեցինք և դեռևս շարունակում ենք տաք սենյակների մեջ, փափուկ աթոռների վրա նստած խոսել, խորհել ու գրել հայ ժողովրդի դրության վրա և առանց նորա կարոտություններին հիմնավորապես տեղյակ լինելու՝ կարծում ենք թե նորա ցավերին դարման ենք անում, նորա անթիվ վերքերին սպեղանի դնում»։ Նման դեպքերում մենք նմանվում ենք այն բժշկին, որ հիվանդին չտեսած դեղեր է մատակարարում նրան։

Այս լույսի տակ է գնահատում Ա. Երիցյանը Ստ. Նազարյանցի գրական գործունեությունը։ Երիցյանը գտնում է, որ Նազարյանցը իր ողջ գրական գործունեության ընթացքում հեռու է եղել ժողովրդից և բնականաբար չպետք է ճանաչեր նրան, նրա վարքն ու բարքը, կյանքը և պահանջները։ Նազարյանը հայ ազգն անվանում է «վաճառականական ազգ», ճանաչելով միայն Մոսկվայի մի քանի հայ վաճառականների դերդաստաններ, մինչդեռ հայ ժողովրդի գերակշռող զանգվածը հողագործ է և արհեստավոր։ Նա չունի վիճակագրական տեղեկություններ հայոց ներկա դրության մասին, հետևաբար և իր ազգը չճանաչող Նազարյանը չդիտի նաև ազգին հուզող խնդիրները, «նորա պահանջները»։ Ընդունելով Նազարյանի որոշ հասարակական առաջադրումները, Երիցյանը գտնում է, որ վերջիններս շատ են վերացական և չունեն կիրառելիության համապատասխան գործակիցներ։ Նազարյանն առաջարկում է հասարակական, ազգային կյանքի բարեշրջության երկու միջոց՝ ուսում և գիտություն։ «Գեղեցիկ բառեր,—ասում է Երիցյանը,—բայց միայն բառեր, որ այնքան արժանավորություն ունին, որքան որ եթե մի հրավիրված բժիշկ դար հիվանդին ու ասեր՝ դու հիվանդ ես և քեզ պետք է բժշկվել ու առանց դեղը ցույց տալու հեռանար» («Փորձ», 1879, № 11, էջ 83)։

Ինչպես տեսնում ենք, հասկացությունը ոչ թե առաջարկվող միջոցները մերժելու մեջ է, այլ քննադատվում է երևույթների գիտական մշակվածության աստիճանը։ Լուսավորական առաջադրումների համար դրապաշտները հակված են մշակելու կիրառելիության միջոցներ և ուղիներ՝ դրական հետազոտության ենթարկելով հասարակությանը։ «Ոչ ոք կարող է հերքել, որ այս առաջարկությունը ինքն ըստ ինքյան բարի է և օգտավետ,—գրում է Երիցյանը Նազարյանի առաջարկների շուրջ,—բայց չի կարելի չնկատել, որ առաջարկված ձևով անիրագործելի է դա, որովհետև առաջարկողը չի կարողացել մշակել իր միտքը այն աստիճան, որ գործնական համարվեր իր բարի ցանկությունները» («Փորձ», 1880, № 1, էջ 65)։

Վերլուծելով Նազարյանի գիտական և հրապարակախոսական գործունեությունը, Երիցյանը գտնում է, որ խմբագիրը քաջատեղյակ պետք է լինի ազգի անցյալին ու ներկային, նրա պատմությանն ու ներկայի կենսական պահանջներին։ Երիցյանը գտնում է, որ Նազարյանը ոչ միայն լավ չի ճանաչում հայ ազգը, այլև անտարբեր է և իր հանդեսում չի անդրադառնում հայկական կյանքի խնդիրներին։ Այսպես, ամսագրի տեսադաշտից դուրս են մնում կաթողիկոսի մահը և նոր Հայրապետի ընտրությունը, Խալիբյան դպրոցի բացումը, Ազգային սահմանադրությունը, Զեյթունի ապստամբությունը, ազգային պատմության հարցերը։ «Եվ այսպես ահա Նազարյանցի ամսագիրը մեր ազգային կյանքի վերաբերությամբ ինքը յուրյան դատապարտել էր մեռելության» (նույն տեղում, էջ 78)։ Դրապաշտական և լուսավորական ըմբռնումները դպրոցը և ուսումը ազգային լուսավորության և առաջադիմության հիմնական աղբյուր համարելու ժամանակ ընդհանրության եզրեր ունեն, սակայն այլ է հարցադրումների մշակվածության կերպը։ «Երբ լուսավորությունը,—գրում է Կոլլինգվուդը,—իր ուտոպիական ակնկալիքների իրականացումը սպասում էր լուսավորված ղեկավարների հանդես գալուց, ապա ռոմանտիկները հույսը կապում էին ժողովրդական կրթության հետ, որը կստեղծի լուսավորված ժողովուրդ... Ռուսսոն համընդհանուր կամքի ամբողջի գաղափարը փոխարինեց տվյալ ժողովրդի կամքով, որը բխում է այդ ժողովրդից որպես ամբողջի և հետամտում է նրա հետաքրքրությունները, շահերը որպես ամբողջի» (Р. Дж. Коллингвуд, Идея истории, с. 84)։

Համանման տեղաշարժ է կատարվում նաև հայ պատմագիտական մտքի շրջանակներում։ «Ինքն ըստ ինքյան այդ ընդհանուր խոսքերը դեռ ևս ոչինչ արժանավորություն չունեին։ Ահա, երբ Նազարյանցը ցույց կուտա մեզ այդ բոլորը իրագործելու իրագործելի ճանապարհները—այն ժամանակ մենք կը խոստովանինք նորա ծառայության մեծ նշանակությունը» («Փորձ», 1880, № 1, էջ 80)։

«Փորձի» և մասնավորապես Ստ. Պալասանյանի նորաստեղծ պատմագրությունը, ըստ էության, ռոմանտիկական է, որի շրջանակներում առաջադրվում են դրապաշտական պատմագրության առաջադրումներ։ Համանման զուգադրությունը արդյունք է ոչ միայն տարբեր համակարգերի ուսումնասիրության, այլև նրա, որ այդ պատմագրությունը ձեռք է բերում երկակի գործառնություն՝ սոցիալական խնդրառություն և ազգային-քաղաքական կյանքի ու գոյատևման և քաղաքակրթման հեռանկարի հիմնավորում։ Ազգության պատմական հեռանկարի փիլիսոփայական և պատմագրական հիմնավորումը ռոմանտիկական էր, որը ընդգծված հակում էր ցուցաբերում դրապաշտական պատմագրության նվաճումների փորձը օգտագործելու։ Լուսավորական պատմահայեցության դիրքերից պատմության նախորդ հատվածները դիտվում էին բարբարոսության, տգիտության և կեղծիքի ժամանակաշրջան, դրանով իսկ պատմությունը անվերապահորեն բաժանելով խավարի ու տգիտության, լույսի և բանականության իրար հակոտնյա և իրարամերժ շրջանների։

Ռոմանտիկ պատմագրությունը անցյալին նայում է առավել գիտական դիրքորոշմամբ՝ անցյալի պատմության մեջ նույնպես տեսնելով և հայտնաբերելով մարդկային մտքի և ոգու բարձրարժեք համադրումներ և թռիչքներ։

Գիտական, սթափ հայացքի էր ենթարկվում եկեղեցու և հոգևորականության դերը, ի տարբերություն լուսավորիչների կրքոտ և վերապահություն չընդունող քննադատության։ Գրականագիտության մեջ կրոնի լուսավորական քննադատությունը դիտվել է պատմական առաջընթացի և հասարակական մտքի զարգացման տեսանկյունից ավելի առաջադիմական, քան ռոմանտիկական և դրապաշտական պատմագրության հայեցակետը, վերջիններիս տալով պահպանողական բնույթ, մինչդեռ ռոմանտիկականը ոչ միայն հաջորդում է լուսավորականին, այլև իր բոլոր ցուցանիշներով ավելի առաջադիմական և հասարակական մտքի զարդացման և առաջընթացի տեսանկյունից։

3

Կյանքն ու գրականությունը փոխադարձաբար ներգործում են միմյանց։ Կյանքի բովանդակությունը և զարգացման միտումները դառնում են գրականության բովանդակություն, վերջինս էլ իր հերթին փոխներգործում. և կազմակերպում է կյանքի զարգացումը և առաջընթացը։ Այս ներդաշնակ համակցությունը կարող է խախտվել միայն արտաքին ազդեցություններով՝ պատերազմներով, աղետներով և քաղաքական ստրկացմամբ։ «Հայաստանի վրա,—գրում է Պալասանյանը,—գալով մասնավորապես պետք է ասել, որ մեր հայրենիքը երկար դարեր անընդհատ քաղաքական փոթորիկների ասպարեզ լինելով՝ գրականության ու կյանքի մեջ երբեք մի սերտ կապակցություն չի եղել։ Գրականությունը, ճիշտ խոսելով, ոչ ազգային կյանքից սնունդ էր առնում և ոչ սնունդ էր տալիս նորան» («Փորձ», 1877—78, № 4, էջ 372)։

Բանասերների կարծիքով, այս հարաբերությունը խախտվել է նաև քրիստոնեության պատճառով. վանականը մտնելով վանք կամ մենաստան, հեռանում էր ժողովրդից և անտեղյակ էր դառնում նրա հոգսերին։ Միաժամանակ նա իր միտքը զբաղեցնում էր այնպիսի հարցերով, որոնց մեջ իր ժամանակի կյանքի խնդիրները չէին արձագանքվում։

Քաղաքակրթության յուրաքանչյուր փուլ օրգանապես կապված է նախորդ էտապներին։ Ազգը իր ընդունակությունները աճեցնելով ստեղծում է մի հարուստ հոգևոր կյանք, որն «իր ծագումն է առնում նախնական կյանքից, ինչպես որ պտղալից ծառը իր սկիզբն առնում է մի փոքրիկ ու տնշան սերմից» («Փորձ», 1877, № 3, էջ 288)։

Ազգերի այս կենսական ուժերի աճը և աստիճանական զարգացումը յուրահատուկ փոխհարաբերության մեջ են իր գրականության հետ։ Ամենացածր զարգացումն ունեցող ազգն անգամ ունի հոգևոր կյանք։ Ազգեր կան, ուր կյանքն ու գրականությունը «միշտ ձեռք ձեռքի տված գնացին»։ Բայց և կան ազգեր, «որոնք չեն հաջողում ուղղակի մի ազգային գրականություն առաջացնել, որոնց մեջ գրականությունը նախնի հոգևոր կյանքի շարունակությունը չէ, այլ սկզբումը տկար հետևողություն մի որևիցէ օտար գրականության, որ ժամանակ անցնելով՝ յուրացնում ու սեպհականում են, այսինքն ազգայնության պատկեր են տալիս նորան, երբ միայն պատրաստված են այդ օտար բույսը իրանց հողի վրա բերելու ժամանակ» («Փորձ», 1877, № 3, էջ 288—289)։ Պալասանյանը գտնում է, որ V դարի քրիստոնեական գաղափարների նահատակների հերոսական ջանքերը հայ ժողովրդի համար բոլորովին անպտուղ մնացին, քանի որ հայ կյանքը պատրաստ չէր այն ըն-

դունելու։ Առավել ևս, հայկական կյանքը դեռ պատրաստ չէ ազգային գրականություն գոյացնելու, քանի որ անհատի սոցիալական կեցությունը չի կրում իր մեջ հասարակական պարտավորությունների գիտակցություն։ Ժողովրդի մտավոր մակարդակը դեռ անհատի և նրա հասարակական վարքագծի մեջ չի գոյավորել նրա մտավոր և բարոյական աշխարհի հասարակական միտվածություն։ Եվ այդ բոլորն էլ իրենց հերթին դեռ պետք է ստանան ազգի անհատականությանը հատուկ մշակվածություն՝ չխախտելով զարգացման ընդհանուր օրենքների գործարկությունը։ «Կրթությունը պիտի վերակենդանացնե հայ ազգը և թե կրթության ամենամեծ մասը կը կազմեն գիտություններ...» («Փորձ», 1877, № 3, էջ 320)։

Հայ կյանքը դեռ չի կրում իր մեջ օրենքի նման գործադրություն, ուր անհատների վարքագիծը բխի հասարակական բարձր սկզբունքների հանդեպ ունեցած պարտավորությունների գիտակցությունից և լցնի նրանց էությունը վեհ և բարձր առաքինությունների տարերքով։ Վերոհիշյալ գեղագիտական առաջադրումների տեսանկյունից Պալասանյանն առաջարկում է թարգմանել Հյուգոյի և Սկոտի «կրթողական գործերը» և գտնում է Դյումահոր՝ «երևակայության վրա միայն ներգործող անբնական վեպերի» ու Դյուման որդու «անբարոյականությունը սրբագործող» երկերի թարգմանությունները աննպատակ ու վնասակար։ Գեղարվեստական գործերը պետք է հզորացնեն միտքը և կամքը, դառնալով զարգացման խթանիչներ և կրողներ։ «Ինչպե՞ս կարող ենք սեպհական գրականություն ունենալ,—ասում է Պալասանյանը,—այն էլ հարուստ ու ճոխ գրականություն, երբ ինքը կյանքը աղքատ է, երբ հայն նոր է սկսում սթափիլ իր դարավոր քնից, նոր է ըսկըսում զգալ թե ապրում է, և թե զանազան մարդկային պարտավորություններ կան՝ որ պիտի կատարե անշուշտ, եթե կամենում է ուրիշ ազգերի պես գոյության արժանի լինել» («Փորձ», 1877, № 3, էջ 289)։

Երեք տասնամյակ առաջ Աբովյանը իր վեպով սպառեց հայ կյանքի բովանդակությունը, գրում է Ստ. Պալասանյանը, որից հետո հայկական կյանքը զգալի փոփոխություններ չի կրել, որպեսզի նոր գրականություն գոյավորվի։ «Եվ եթե երբեմն դուրս են գալիս քիչ շատ նշանավոր տաղանդներ, նոքա արդի հայ կյանքի մեջ համարյա սնունդ չգտնելով՝ արևմտյան գրականություններին են դիմում» (նույն տեղում)։ Գրականությունը կյանքից օրգանապես բխեցնելու պատմական հայացքի ենթարկված այս ըմբռնումները նոր որակ էին հայ գեղագիտական մտքի զարգացման մեջ, որոնք ստանալով ռոմանտիկական գեղարվեստականացում, հետագայում պետք է ձևավորեին դրապաշտական ռեալիզմը։

Հանդեսի գեղագիտությունը, իհարկե, չի շրջանցում հրապարակի վրա եղած գրականությունը։ Կան հայ հին կյանքով ոգևորողներ և այնտեղից նյութ վերցնողներ, գրում է Ստ. Պալասանյանը և ռուսահայերը այդ պարագայում առաջ են անցել տաճկահայերից։ Թողնենք, որ մի քանի գրիչներ, Աբովյանի օրինակին հետևելով, ձգտում են վիպական ճյուղը առաջացնել գրականության մեջ, մեղանում՝ «մի քանի տաղանդների շնորհիվ, որպիսի են Դ. Սունդուկյանցը և հանգուցյալ բժիշկ Մ. Տեր-Գրիգորյանը, ազգային թատրոնի հիմքը դրվեցավ, ուր հանդես բերվեցան գլխավորապես վաճառական դասի այլ և այլ տիպերը, այն ինչ Կոստանդնուպոլսում դեռևս շարունակում են ներկայացնել հին կյանքից առնված և անբնական լեզվով ու ձևով գրված ողբերգությունները» (նույն տեղում)։ Սակայն, այս բոլո-

րով հանդեղծ, հանդեսի գեղագիտությունը, որը ձևվել էր հիմնականում դրսեկ ուսմունքների հիմքի վրա, առաջադրում էր նաև այդ ուսմունքներին համապատասխան գրականություն։ «Կրկնում ենք ուրեմն, քանի որ մեր կյանքը այսպիսի խեղճ դրության մեջ է, ուրիշ ոչինչ չի մնում անել մեզ, բայց եթե եվրոպական մտքերի թարգման հանդիսանալ և նոցանով հետզհետե հարստացնել մեր աղքատիկ կյանքը։ Դորա համար մեծ հարմարություն ունին վեպերը, որոնք ընթերցանության սերը արծարծելով դեռ նոր կարդալ սկսող ժողովրդի մեջ՝ միևնույն ժամանակ անդգալի կերպով լուսավոր գաղափարներ և ուղիղ հայացքներ են տարածում» (նույն տեղում, էջ 291)։

Պալասանյանը 70-ականների ռեալիզմը գնահատում է այնքանով, ինչքանով որ այն սնունդ է առնում ներկա կյանքից և փորձում լուծել այդ կյանքի կարիքները։ Այն առավելություններ ունի միայն անբնական կյանքով լեցուն պատմական ողբերգությունների հանդեպ։ Սակայն ազգի քաղաքակրթության հեռանկարը և նրան տանող ուղիների պատկերացումները այլ ոլորտներ են ուղղում գեղագիտական միտքը։

Հանդեսի գեղագիտական իդեալը, ինչպես նաև հասարակական իդեալը մարդկային առաքինությունների զարգացման այն մակարդակն է, ուր «սերը փիլիսոփայություն է, իսկ մարդկությանը ծառայելը՝ կրոն»։ Հայ անհատը դեռ չի կրում իր մեջ նման տարերք։ Այդ դիտակետից է Հովհ. Դեղամյանցը վերլուծում Ծերենցի «Երկունք Թ դարու» վեպը, գտնելով, որ հայ նախարարությունը Հայաստանի վերքերից ամենախոշորն է, «անպետք, կարճամիտ և շահամոլ մարդիկ են դոքա», որովհետև ազգային տագնապի ժամանակ մտածում են միայն իրենց «անձի և դանձի վրա», դավաճանում են և երկիրը մատնում թշնամիներին՝ դառնալով գործիք նրանց ձեռքին։ Դեղամյանը որպես վեպի թերություն նշում է, որ նախարարությունը՝ բազմագլխյան այդ վիշապը, վեպում չի պատկերված «իր նշանաբանին պարտուպատշաճ գույներով»։ Նույն տեսանկյունից Պալասանյանը հոգևորականությունը դիտում է որպես կաստա, ժողովրդից առանձնացված մի խավ, որին չի հետաքրքրում հասարակության օգուտներն ու վնասները, վերջիններս չի դիտում որպես իր սեփական շահ (տե՛ս «Փորձ», 1877, № 3, էջ 304)։ Պալասանյանը առանձնացնում է միայն այն հոգևորականներին, որոնք անձնվիրաբար նվիրված են ժողովրդի մատավոր վերանորոգության գործին, որին և կապվում էր ազգը քաղաքակրթելու իրենց ծրագրերը և պատկերացումները։ «Բայց ժողովուրդը միշտ միակերպ չի մտածում, նորա ճաշակը կրթվում է, նորա միտքը զարգանում է և հետևապես նորա պահանջմունքները փոխվում են։ Նա կրոնքի միջից սկսում է դուրս ձգել այն, որ նյութականն է, և որոնում է հոգևորը, այն, որ բարոյական ուժ ունի, այն, որ մաքրում է և ազնվացնում է բնավորությունը,—գրում է Բաֆֆին հանդեսի էջերում» («Փորձ», 1876, № 1, էջ 284)։

Այստեղ առանձնահատուկ կարևորություն է ձեռք բերում մանկական դրականությունը։ Ճիշտ է, այն առաջին հերթին հարաբերում է մանուկների երևակայությանը, բայց չպետք է մոռանալ նաև կյանքի մասին կենդանի և ճշմարիտ գիտելիքներ փոխանցելու անհրաժեշտությունը։ «Հոֆմանի հետ պետք է տալ նոցա ձեռը անխտիր Վալտեր Սկոտի և Կուպերի բոլոր վեպերը, երկու բանաստեղծ, որոնք իրենց լուսավոր և ճիշտ հայացքով կյանքի վրա, իրանց հոգեկան հանդարտությամբ և անարատ բարոյականությամբ,

ամենաընտիր դաստիարակներ կարող են լինել պատանիների համար...» («Փորձ», 1877—78, № 1, էջ 341)։ Մինչդեռ հայ որոշ մատենագիրներ շարունակում են միջնադարյան պատկերացումներ պարունակող զրույցներ տարածել։ Մանկական գրականության նպատակը երեխաների մեջ մարդկային հոգու տարրերը՝ «սիրո և ազնվության զգացմունքները» զարգացնելն է։

Անցյալի գրականության պարբերացումը ելնում է քաղաքակրթության պատմությունը մտքի զարգացման ընթացք դիտելու դրապաշտական իմացաբանության ըմբռնումից։ Արևելքի բանաստեղծությունը որպես մարդկության մանկական հասակի բնական հետևանք, ունի այն առանձնահատկությունը, որ «նյութն ու ձևը անդադար իշխում են հոգու ու գաղափարի վրա, ուրիշ խոսքով, բնության երևույթների արտաքին կողմը տակավին արգելք է լինում նոցա ներքին բովանդակությունը ըմբռնելու» («Փորձ», 1879, № 11, էջ 126)։ Այդ արվեստը արդյունք է մարդկային վառ երևակայության, որը իշխում է մյուս հոգեկան կարողություններին։

Հելլադայի արվեստը դիտվում է գեղարվեստի զարգացման հաջորդ աստիճանը՝ ձևավորված «գեղեցիկ ու ներդաշնակ բնության բարերար ազդեցությամբ»։ Բոքլի պատմությունից քաղած տեսակետների համանմանությամբ, Ստ. Պալասանյանը գտնում է, որ «Այդ բնությունը չծանրացավ նորա վրա, չտրկացրեց նորան իր զարհուրելի ու անհեղեղ երևույթներով ինչպես Արևելքում. ընդհակառակն, նա գրավեց, զվարճացրեց նորան իր գեղեցկությամբ և մասների հարմարավորությամբ» («Փորձ», 1879, № 11, էջ 127)։

Քրիստոնեական միջնադարյան գրականությունը ներկայացնում է միանգամայն հակառակ պատկերը, ուր խախտվում է «արտաքին բացատրության և ներքին բովանդակության մեջ եղած ներդաշնակությունը» և հոգին ու գաղափարը ամբողջովին իշխում են նյութի ու ձևի վրա։ Ստ. Պալասանյանը առանձնացնում է նաև կեղծ դասականության, լուսավորականության, ռոմանտիզմի և ռեալիզմի փուլերը՝ նկարագրելով վերոհիշյալ փուլերի տիպաբանական հատկանիշները։ «Ներկա դարում բանաստեղծության մեջ,— բնութագրելով ռեալիզմը, գրում է Ստ. Պալասանյանը,— մի ընդհանրական ձգտում է երևում՝ խորշել հեռանալ անցած գնացած իդեալներից, որոնք այլևս գործադրելի չեն, և ներկայացնել բուն կյանքը առանց ավելորդ զարդարանքների։ Բանաստեղծները աշխատում են մեկ կողմից անկեղծորեն արտահայտել մարդուս հոգեկան տրամադրությունները ժամանակակից գաղափարների ազդեցության ներքո, իսկ մյուս կողմից մանրամասնորեն քննքննում է, քննության են ենթարկում արդյան կյանքի բազմակողմանի երևույթները, որոնց ազդեցությամբ մարդկային ընկերության մեջ այլ և այլ անբնական երևույթներ կազմվել, այլ և այլ ախտեր են բուն դրել» («Փորձ», 1879, № 2, էջ 131)։

Սակայն ռեալիզմին հասել են միայն արևմտյան ազգերը, ուր «ազգային կյանքը, չնայելով զանազան խոչընդոտներին շարունակ առաջ գընաց, և ուր բանաստեղծությունը աշխատեցավ այդ կյանքը արտահայտել» (նույն տեղում, էջ 131—132)։

Պալասանյանը ընդունում է ռեալիզմը այնքանով, որքանով նա ուղղված է հասարակական ախտերի դեմ։ Սակայն, ըստ դրապաշտական ըմբռնման, այն անցողիկ փուլ է, որովհետև մտավոր զարգացումը բարձրաց-

նելու է անհատի բարոյականը և նրա հոգու մեջ ծնելու հասարակական շահագրգռություններ և մարդասիրական մղումներ։ Պալասանյանի գեղագիտությունը եթե ոչ հիմնավոր, այնուամենայնիվ նախապատրաստում է դրապաշտական ռեալիզմը։ Նրա գեղագիտական և հասարակական իդեալը՝ ըստ էության, ազգային և հասարակական կյանքի մղումներ իր մեջ կրող անհատն է։

Այդ պատճառով քննադատից պահանջվում է ցույց տալ, թե ինչ աստիճանի վրա է կանգնած այսօրվա հայ գրականությունը։ Ի՞նչ չափով է նըպաստել հայ մտավոր և բարոյական առաջադիմությանը։ Ի՞նչ չափով է ներգործել ազգային կյանքի վրա։ Այն պետք է ունենա հաստատուն համոզում և վստահություն ապագայի վրա (տե՛ս «Փորձ», 1886, № 6—7, էջ 210)։

Ազգի մտավոր կյանքի վրա ունեցած ազդեցությամբ և որոշվում է գրականության արժեքն ու խորհուրդը։ «Ազդեցություն, որի առավելությունից կամ նվազությունից որոշվում է նույն իսկ գրականության արժեքն ու նշանակությունը» («Փորձ», 1880, № 6—7, էջ 183)։

Այս դիտակետից է արժեքավորվում հայ միջնադարյան գրականությունը։ «Մեր հին գրականությունը հրաշալի օրինակ է մեզ համար, որը ծնվելով քրիստոնեությունից և նրա ազդեցությամբ զարգանալով, չփորձեց հայ ժողովրդին դուրս բերել տգիտության խավարից լույս աշխարհ, սերտ կապերով միավորվիլ նորա հետ, նորա մարմինն ու արյունը դառնալ» («Փորձ», 1877, № 4, էջ 317)։ Կյանքն ու գրականությունը գտնվում են հետևյալ փոխհարաբերության մեջ. կյանքը սնունդ է տալիս գրականությանը, իսկ գրականությունը կազմակերպում է նրա կենսական խնդիրները։ Այս բնական կացությունը խախտվում է, երբ ինչ-ինչ պատճառներով գրականությունը դադարում է լինել ազգային կյանքի աղատ ծնունդ։ Նման դեպքերում նա կաշկանդում է ազգի հոգին, քան թե շարժում նրան առաջ։ «... և որքան այդ գրականությունը միայնակ է առաջ գնում, այնքան ավելի ստրկացնում է ժողովրդի հոգին...» («Փորձ», 1877, № 4, էջ 320)։ Այդ տեսակետից, V դարի մտավոր շարժումը Պալասանյանը դիտում է արտաքին և պատահական երևույթ և ոչ թե հայ կյանքի ներքին և անհրաժեշտ ծնունդ։ Այդ է հաստատում հաջորդ դարի մտավոր խեղճությունը, երբ հայ մտավոր կյանքը դատապարտվում է լռության (նույն տեղում, էջ 320—321)։

Նոր գրականության գնահատականը նույնպես տրվում է դրապաշտության դիրքերից՝ «Ի՞նչ է եղել ընդհանրապես մեր նոր գրականությունը յուր ծնած օրից մինչև մեր օրերը։ Նույնը ինչ որ մեր կյանքն է եղել—մանր ու չնչին խնդիրների ամուլ ու ապարդյուն վեճերի գումարում» («Փորձ», 1880, № 1, էջ 140)։

«Փորձում» կան նաև թատրոնի հարցերին նվիրված հոդվածներ։ Այդ հոդվածները ներկայացնում են հիմնականում Թիֆլիսի հայկական թատրոնի պատմությունը։ Դերասան Գ. Զմշկյանի «Իմ թատրոնական հիշողություններից» հուշագրությունը ուշագրավ և կարևոր փաստական նյութ է պարունակում հայ թատրոնի պատմությունն ուսումնասիրողների համար։ Հատկապես թատրոնի պատմության համար արժեքավոր այս հոդվածաշարում կան նաև ներկայացվող գործերի թռուցիկ վերլուծություններ, որոնք պարունակում են ոչ միայն Զմշկյանի պատկերացումները գրականության, արվեստի և թատրոնի շուրջ, այլև որոշակիորեն ներկայացնում են ժամանակաշրջանի գրական մթնոլորտն ու տեղաշարժերը։ Հոդվածում օգտագործ-

ված գրական հասկացությունները և տերմինները ներկայացնում են արդեն գեղագիտական առաջադրումների որոշակի մակարդակ։ Այսպես, հոդվածում կան տիպի, կերպարի, թեմատիկայի, ժանրի, գրական ուղղության որոշակի նախապատվություն, որը արդյունք է գրականության և նրա դերի մասին ունեցած տեսական նոր պատկերացումների։ Զմշկյանը կողմնակից է գրականության «ռեալական» ուղղության, որին և տալիս է նախապատվություն, ի տարբերություն իդեալական (գաղափարական) ուղղության։

Նրանց կազմակերպած թատերական խմբում, որը ներկայացնում էր հիմնականում պատմական թեմատիկա ունեցող պիեսներ, գոյանում է նոր խմբավորում, որի մասնակիցները որոշում են «հեռանալ փտած, անիմաստ և անհասկանալի ողբերգական պիեսներից և կազմել եվրոպական հասկացողությանը և ճաշակին համեմատ նոր ռեպերտուար» («Փորձ», 1876, № 2, էջ 275)։ Զմշկյանը բարձրացնում է՝ «եվրոպական հասկացողությամբ» քննության կարևորությունը։ Նման առաջադրումները սոսկ ինքնանպատակ ռեալիզմի, ճշմարտանմանության պահանջ չեն, այլ կապված են ժամանակաշրջանի գաղափարական ընդհանուր ուղղվածությանը և նրա իմացաբանական հիմքերին։ Հիշենք, որ Զմշկյանը հենց այդ հոդվածաշարում գրում է, որ ինքը տարված էր Բոքլի և Լյուսիի աշխատություններով։ «Փորձի» էջերում, բացի վերոհիշյալ հոդվածներից, կա նաև Մ. Աղաբեկյանի Կարնո հայոց թատերական ընկերությունում կարդացած «Հայկական թատրոնի անցյալը» դասախոսությունը։ Հեղինակը թատրոնը համարում է ժողովրդի բարքի ու վարքի, հայացքի ու ճաշակի հայելին։ Իր հոդվածի նպատակը Աղաբեկյանը համարում է Հայաստանում ազգային թատրոն ստեղծելու ուղիների և միջոցների փնտրտուքը։ Այս դարակեսին, եվրոպական քաղաքակրթության ազդեցությամբ ստեղծվեց հայկական թատրոն, որը, «թեև մի օտարանմանություն էր զարգացման մեջ, թեև ինքնաբույս միջազգային հառաջացում չէր, բայց ցույց էր տալի ակներև հայ հասարակության դյուրաթեքությունը քաղաքակրթության մասին» («Փորձ», 1879, № 10, էջ 59)։

Ելնելով կյանքի և դրականության փոխհարաբերության այնպիսի ըմբռնումից, որը զարգացվում էր Բոքլի հայտնի աշխատության մեջ, Աղաբեկյանը գտնում է, որ այդ թատրոնը պետք է ազգային բովանդակություն ունենա, մինչդեռ Պոլսի և Իզմիրի ընկերական կյանքը գտնվում էր Թուրքերի ազդեցության տակ իր «առտնին և հրապարակային վարք ու բարքով, մտածողությամբ, հետևաբար դժվար է այդ կյանքից ժամանակակից ազգային թատերգություն հուսալ» (նույն տեղում, էջ 60)։

Հոդվածագիրը գտնում է, որ Հայաստանի գավառներում և գյուղերում դեռ գտնվում է «հին հայոց ազգայնության կյանքն ու տարերքը» (նույն տեղում, էջ 50)։ Այստեղ զգացվում է հարցադրումների աշխարհայացքային ընդհանրություն հոդվածագրի և Ստ. Պալասանյանի առաջադրումների միջև։

Թատրոնում պատմական թեմատիկայից դեպի կենցաղային կատակերգության փաստը Աղաբեկյանը դիտում է պատմական առաջընթացի արդյունք. «Կարծես ժողովուրդն էլ սկսել էր հավան կենալ ոչ այդ հանգի խաղացողության, որ միշտ ենթադրական պատկերն է եղած նախնյաց վարուց և բարուց և ոչ իսկական։ Ուստի ավելի հարմար համարվեց քաղաքի այժմյան կյանքեն վերառնված թատերական տեսարանը» (նույն տեղում, էջ

67)։ Աղաբեկյանը թատրոնը գնահատում է նրա «կրթողական նշանակության» տեսակետից։ Նկատի ունենալով, որ առաջընթացը մտքի զարգացման ընթացք է, «Փորձի» քննադատները պահանջ էին դնում հրաժարվել «անիմաստ և դժվարամարս» ազգային ողբերգություններից և հայկական թատրոնը հիմնել ժամանակակից կյանքը պատկերող պիեսների վրա։

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ «ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՄԱՄՈՒԼՈՒՄ»։ ՄԱՏԹԵՈՍ ՄԱՄՈՒՐՅԱՆ

1

«Արևելյան մամուլի» խմբագիր և տնօրեն Մաթևոս Մամուրյանը հիմնավոր գիտելիքների ու լայն իմացությունների տեր մի անձնավորություն էր։ Կրթություն էր ստացել Եվրոպայում, կարդացել համաշխարհային գրականության դասականներին, յուրացրել Ռուսսոյի, Սեն-Սիմոնի, Օուենի, Կաբեի, Օ. Կոնտի, Է. Լիտրեի, Ջ. Ս. Միլլի, Հ. Սպենսերի գաղափարները, մշակել անգլիական դասական քաղաքատնտեսության ներկայացուցիչների՝ Ադամ Սմիթի և Դավիդ Ռիկարդոյի աշխատությունները, որոնցից հետագայում լայնորեն, հաճախ ազատ վերաշարադրանքով օգտվում է իր բազմաթիվ տնտեսագիտական հետազոտություններում։ Քեմբրիջյան դպրոց անցած հայ երիտասարդն, այսպիսով, հասարակական գործունեության ասպարեզ էր մտնում արդեն ձևավորված աշխարհայացքով, սոցիալական, քաղաքական, փիլիսոփայական ու գեղագիտական որոշակի նախասիրություններով։

Մ. Մամուրյանի գրական-հրապարակախոսական գործունեությունն սկսվել էր «Արևելյան մամուլի» հրատարակությունից շատ առաջ։ Դեռևս Լոնդոնում ուսանելու տարիներին նա գրում է «Անգլիական նամականին», իսկ 60-ականների սկզբից, արդեն բուն հայրենիքում, աշխատակցում է «Մասիս», «Մեղու», «Կիլիկիա», «Միություն», «Կոստանդ Հայոց աշխարհի» պարբերականներին, 1865-ին Գր. Չիլինկիրյանի գործակցությամբ հրատարակում «Մաղիկ» հանդեսը։ Այս շրջանում գրված հոդվածները հետագայում գրեթե ամբողջությամբ լույս են տեսնում առանձին գրքով՝ «Հայկական նամականի» ընդհանուր խորագրով։

«Անգլիական նամականիում» գրական խնդիրների լայն արծարծումներ դեռևս չկան։ Մամուրյանի լուսավորական խորհրդածությունները պըտրտվում են գլխավորապես ազգի միասնության, ներքին կյանքի ամբողջականության, ազգային ինքնաճանաչության կենսական հարցերի շուրջը։ Սակայն ժողովրդի հոգևոր կեցության, ավանդույթների, մշակույթի պատմության առանձին կողմերի վերաբերյալ դատողություններում արդեն կարելի է նշմարել դեմոկրատ հրապարակախոսի գրական-քննադատական հարցադրումների տեսական աստառն ու գործնական ուղղությունները։

«Անգլիական նամականիի» հերոսներից մեկն այսպես է խորհրդածում հասարակության վերափոխման ուղիների շուրջը. «Թող լույսն ու կրթությունը տարածվեն, թող... ժողովուրդը հացին հետ ուտե ու մարսե այն գաղափարներն, որ արդի քաղաքակրթության հաղթանակներն են և այն ժա-

մանակ ընկերությունն իր բնական ընթացքը կստանա» (Մ. Մամուրյան, Երկեր, Երևան, 1966, էջ 236)։ Մյուս կողմից, սակայն, բուրժուական լուսավորականությունն իր հասարակական առաքելության մեջ ելնում էր այն հավատից, թե «ժողովրդյան մեջ նոր օրենքներ հաստատություն չեն առնուր, եթե արդեն անոնց սաղմը սովորությանց և մտաց մեջ չեն դետեղված» (նույն տեղում, էջ 122)։ Հասկանալի է, ուրեմն, թե ինչու զարթոնքի գաղափարաբանությունը հիմնավոր հենարաններ էր որոնում ազգային ավանդույթների, քաղաքական ու մշակութային պատմության հեռավոր ծալքերում՝ ժողովրդական գիտակցությունը մղելով ինքնահայտնագործման ու ինքնաճանաչման։ Եվ սա «Անգլիական նամականիում» միայն մտահայեցություն չէ, այլ նաև ծրագիր. պետք է «Հայաստանի բոլոր պատմական հիշատակարանները հետազոտել», «ավանդական զրույցներն, ավանդություններն ու առասպելները հավաքել», «ուսումնասիրել ամեն գյուղ, ավան, դեպք-ավանդություն, շենք, որ հայուն կենաց հետ վերաբերություն ունի»։ Այս ծրագրի իրականացման համար, ըստ հրապարակախոսի, «կարևոր է, որ հայք հատուկ ընկերություններ կազմեն, գրամատղուխ դիզեն, հմտություն ու գիտություն ունեցող անձեր Հայաստանի այլևայլ կողմերը տարածեն, որպեսզի ոչ միայն իրենց նախնյաց, այլև գավառայնոց վիճակը հետազոտեն և հին պատմության հետ նորը կապեն» (նույն տեղում, էջ 127)։ Նորի, հասարակականորեն օգտակարի սկզբունքն, այսպիսով, դրվում է անցյալի արժեքների գնահատման հիմքում։

Նույն չափանիշը գործում է նաև անցյալի գրական արժեքների վերաբերմամբ։ Հայ հին բանահյուսությունն ու գրավոր դպրությունը ժողովրդի ներքին կյանքի պատմությունն են, բնավորության ու հոգևոր կերտվածքի բանալին, հայրենասիրության ու ազգային արժանապատվության կարևորագույն խթանը։ Մամուրյանի համար, սակայն, առավել էական են դրանց մտավոր ու բարոյական այն դասերը, որոնք նպաստավոր ուղղություն կարող են հաղորդել ազգի հասարակական զարգացմանը։ Այս տեսակետից քննելով, օրինակ, Խորենացու «Հայոց պատմությունը», Մամուրյանն առաջին պլան է մղում Հայկ նահապետի և հայ թագավորների ազատասիրությունը, հայրենասիրությունը, իմացականությունն ու եռանդը՝ իբրև երկրի բարգավաճման գրավականներ։ Մշակույթի պատմությունն, այսպիսով, ամենից առաջ կարևոր է որպես առօրյա կյանքի դպրոց։ Հենց այս իմաստով պետք է հասկանալ քննադատի այն պնդումը, թե «ինչ գրավոր գանձեր որ գտնվին հայուն ձեռքը, իր արժանապատվության վավերագիր չեն սեպվիր՝ թե որ անոնց ճակատը ներկա դարուս դրոշմը չկրե» (նույն տեղում, էջ 67)։

«Ներկա դարուս դրոշմն» ամենից առաջ հրաժարումն էր ավանդական, քարացած կենսաձևերից, հասկացություններից ու գաղափարներից, վերանորոգման ու առաջընթացի ձգտումը՝ կեցության բոլոր բնագավառներում։ Բուրժուական կենսափորձի գործուն եղանակները Եվրոպայում արագորեն փոխում էին հասարակության դեմքը, մարդկանց դասային ու անհատական փոխհարաբերությունների բնույթն ու բովանդակությունը, գիտության ու քաղաքակրթության նվաճումները ծառայեցվում են կյանքի գործնական պահանջմունքներին՝ արվեստում ու գրականության մեջ հաստատելով նոր իդեաներ ու գաղափարներ։ Այս ամենին ականատես երիտասարդ հրապարակախոսին, հարկավ, չէին կարող գոհացնել այն վեհերոտ քայլերը, որոնցով զար-

թոնքի սերունդը փորձում էր կենդանություն տալ հայ հասարակական-գրական կյանքին։ Ավելին, իսկական իմաստով գրական-հասարակական կյանքը արևմտահայ իրականության մեջ, Մամուրյանի իսկ արտահայտությամբ, դեռևս «անգոյությամբ կփայլեր»։ «Մինչդեռ այլ ազգեր շոգիով, էլեկտրականությամբ կշարժին,—գիտում է նա,—մինչդեռ իրենց ճարտարությամբ ու գիտությամբ կստիպեն բնության ուժերուն ինչ որ կարող են արտադրել, հայերը տակավին հոգին սրբո, դաստառակի, գրաբարի և ուրիշ սքոլաստիկական վեճերով կհուզվին» (նույն տեղում էջ 247)։

Հասարակական ուժերի բուռն վերելքի դարաշրջանը գրականությանն առաջադրում էր որոշակի գործնական խնդիրներ, որոնց իրագործման համար վերջինիս բարոյական հասկացությունների վերացական ոլորտից պետք է իջներ երկիր, մտներ կյանքի տարերքի մեջ՝ չխորշելով նկարագրելուց նաև «տեսանելին, շոշափելին, զգալիին ու ահարկուն»։ Սա Մամուրյանական գեղագիտության հիմքն է մինչև 70-ական թվականների կեսերը և հետևողականորեն զարգացվում է նաև «Հայկական նամականիում»։

«Հայկական նամականին» որոշակի է գծում Մամուրյանի աշխարհայացքի զարգացումը։ Հասարակական-քաղաքական ու մտավոր կյանքի հարցերն արծարծելիս հրապարակախոսի ըմբռնումներն արդեն ավելի արմատական են։ Նա Սվաճյանի «Մեղվի» աշխատակիցներից էր, շատ կողմերով բաժանում էր մեղվական երիտասարդության տրամադրությունները, որոնց վրա զգալի էր Նալբանդյանական գաղափարների ազդեցությունը։ Մամուրյանը բարձր էր գնահատում այդ գաղափարների հեղափոխիչ նշանակությունը հայ իրականության համար։ Նալբանդյանի մահվան առթիվ «Ծաղիկում» հրապարակված նրա հոդվածը մերկացնող մի բողոք է՝ ուղղված մի կողմից ռուսական ցարիզմի, մյուս կողմից հայ պահպանողական ուժերի դեմ, որոնց համար մեծ հեղափոխականը «իր արժանի պատիժը գտած մոլորյալ մ'էր»։ Պատահական չէ, որ «Հայկական աշխարհը» «Սիպերիայի սառնամանյաց պես ցուրտ խոսքերով» է դիմավորում նրա մահը, «պժգալի և դիվաշունչ» «Երևակը»՝ «դժոխային ժպիտով»։ Այս ամենը, ինչպես նկատում է Մամուրյանը, օրինաչափ է։ Սակայն նրա համոզմամբ ոչ մի բռնություն չի կարող կանխել պատմության առաջընթացը, որքան էլ «նյութական կոշտ զորությունը թումբեր կանգնի ժամանակիս հառաջադեմ հոսանքին դեմ»։ Նալբանդյանը մեռած չէ, ազատության «վսեմ ու սպառնալից գոչումը», որ նրա «կենաց ու մահու բոլոր խորհուրդը կպարունակե», նվիրական պատգամ է, «որուն գործադրությունը ապագա սերունդներուն հանձնված է»։ Ուստի և նա «ինչպես կենդանության առեն, նույնպես մահվանեն ետև պիտի գործե ազգին մեջ, քանի որ շղթան և սուրը չեն կրնար կաշկանդել և սպանել այն լուսատու գաղափարները, որոնց հռետոր կանգնեցավ նա և որոնք իբրև ամպրոպային փոթորիկներ կորոտան թագակիր բռնավորներու գլուխներուն վրա, մինչև որ փայլակն ու կայծակը պայթին ու թաղ ու գլուխ այրին տոչորին...» («Ծաղիկ», 1866, № 124)։

Նալբանդյանի «Ազատություն» բանաստեղծությունը Մամուրյանն ընդունում է իբրև մանիֆեստ, իբրև սերունդներին ուղղված պատգամ. որ «պետք է դրոշմվի ամեն հայ սրտի մեջ»։

Ազատությունն առաջնային ու անհրաժեշտ պայման է նաև ժողովրդի հոգևոր մշակույթի զարգացման համար։ Այս գաղափարը լայնորեն ար-

ծարծվում է «Հայկական նամականիում» ոչ միայն իբրև տեսական կանխադրույթ, այլև՝ կապված գրական կյանքի առօրյա պահանջների հետ։ Մամուրյանի գրաքննադատական նկրտումները, հատկապես այս շրջանում, անբաժան են նրա հրապարակախոսությունից, որ ծավալվում է բնորոշ լուսավորական համապարփակությամբ։ Գրականություն, գիտություն, մամուլ, դպրոց քննադատի դիտակետով չեն տարորոշվում իբրև առանձին բնագավառներ, այլ փոխներթափանցում-ձուլվում են իրար՝ մտավորական կյանքի միասնական համապատկերի մեջ։

Գրական կյանքի կազմակերպման հիմնական օջախը 60-ական թվականներին պարբերական մամուլն էր։ Այստեղ էին բացահայտվում հասարակական ներհակ հոսանքների դաղափարական տարբերությունները, այստեղ էին մշակվում նորագույն գրական ճաշակները, այստեղ էր ձևավորվում գրական աշխարհաբարը, որ ամենևին էլ երկրորդական գործոն չէր գրականության զարգացման համար և, վերջապես, մամուլն էր թելադրում հասարակական ու գրական առաջընթացի գլխավոր ուղղությունները։ Հասկանալի է, ուրեմն, թե ինչու «Հայկական նամականիում» Մամուրյանը կարևոր նշանակություն էր տալիս «խոսելու ու գրելու» ազատությանը, որից զուրկ էր արևմտահայ մամուլը. «շողոքորթելու, թշնամանալու, ազգին մեջ երկպառակություն հարուցանելու համար ազատություն կա, բայց որևէ ճշմարտություն ազատորեն գրելու ազատություն չկա»։ «Ո՞վ կարգիլե այս ազատությունը,—հարցնում է քննադատը և պատասխանում։—Անոնք, որոց վրա խոսելու ազատություն չունիմ... վասնզի թուրքաստան կգտնվիմ» (Երկեր, էջ 393)։ Զարթոնքի բուռն ժամանակները հայ մտավորականից գործուն մասնակցություն էին պահանջում և այդպիսի պարագաներում, Մամուրյանի իսկ արտահայտությամբ, «լռությունը մահ կսպառնա»։ Եվ քանի որ «ազատ հրատարակությունն» հետապնդվում է, ուստի մարդու համար մնում էր եղոպոսյան լեզուն, ուր յուրաքանչյուր բառ ու խոսք կշռված է, հաճախ «իմաստը ոճին զոհված», «որպեսզի թշնամին անոր մեջ ամբաստանություն և դատի կետ մը չնշմարե»։ Թերևս սրանով պետք է բացատրել Մամուրյանի ժառանգության մեջ ծածկագրերի ու այլաբանությունների առատությունը, որոնց ուղղակի իմաստը երբեմն դժվար է լինում կռահել։

Հրապարակախոսի կրքոտ հարձակումներն ուղղվում են մասնավորապես Զամուռճյանի «Երևակ» և Պալտաղարյանի «Արշալույս արարատյան» պարբերականների դեմ։ «Առ մեկ ձեռքդ «Արևելք», և մյուս ձեռքդ «Երևակ» կամ «Արշալույս»,—գրում է նա։ —Չես փնտրեր թե պ. Ոսկան քանի տարեկան է, կամ Զամուռճին և պ. Պալդաղար քանի ճերմակ մազ ունին իրենց գլխուն վրա։ Գիտես արդեն, որ ամենքն ալ ժամանակակից են։ Սակայն բաղդատե անոնց գրվածքը. հանճարի, գրչի, սկզբունքի ինչ ահագին անջրպետ կգտնես մեկ կողմեն «Արևելքին» և մյուս կողմեն «Երևակին» և «Արշալույսին» մեջ։ Ոսկան քանի մը դար առաջ կապրի, Զամուռճին միջին դարու մեջ, Պալդաղար քսանամյա հնությամբ կպարծի։ Արդ՝ արդի ժամանակը կամ պատմություններ այս տարբեր ժամանակի մարդիկը ինչպես պիտի համաձայնեցնե» (նույն տեղում, էջ 408)։

60-ական թվականների արևմտահայ գրականության ուշագրավ երևույթներից էին Մ. Մամուրյանի դիմանկարները։ Դրանք նախորդում են Հ. Պարոնյանի «Ազգային ջոջերին» և անհավանական չեն ժանրային այդ ձևի

հարուցած ազդակները մեծ երգիծաբանի ստեղծագործական նախասիրություններին։ Հնագույն ժամանակներից հայանի ժանրը հնարավորություն էր տալիս քննադատին ուրվագծելու արևմտահայ հասարակական-գրական միջավայրի համայնապատկերը։ Բելետրիստիկան ու հրապարակախոսությունը, գրական քննադատությունն ու էսսեն, փիլիսոփայական խոհն ու քնարական մտորումը ոճական մի ուրույն ներհյուսում են ստանում դիմանկարի մեջ։

Դիմանկարների հերոսները 50—60-ական թվականների հայտնի գործիչներ են՝ հրապարակախոսներ, քաղաքագետներ, հոգևորականներ, գրողներ, որոնցից յուրաքանչյուրն իր անձնական ու հասարակական գործելակերպով բնութագրում է ժամանակի ներհակ հոսանքներից որևէ մեկը։

Ազգային պահպանողականության կղերական թևը ներկայացնում է Ստենտոր-Տերոյենցը։ Զամուռճյանական համառ կղերամոլության իրական հետևանքների վերաբերյալ ոչ մի պատրանք չէր կարող լինել արդեն 60-ական թվականներին, և Մամուրյանն իր սուր մերկացումներով հաստատում էր առաջադեմ մտավորականության շրջանում ընդունված վերջնական ու որոշակի հայացքը։

Քննադատի գրական-հասարակական հայացքների ուղղությունը միանգամայն որոշակի է ընդգծվում Նուշպան-Գալֆայանի դիմանկարում։ Հետագայում «Իվանոֆի» թարգմանության առաջաբանում Մամուրյանը վերանայում է իր հայացքը Նար-Պեյի մասին, առանց հեղնանքի ասելով, թե «Նարպեյան անշուշտ Տոն Ժուանի հեղինակին պիտի նմաներ, եթե վեղար չունենար» («Արևելյան մամուլ», 1871, № 1. էջ 96)։ Սակայն Նուշպանի երգիծական դիմանկարում գրող-գործչի կերպարն այդպիսի երկվություն չունի. բանաստեղծ-սիրերգակն ու վեղարավոր պատվելին կանգնած են հասարակական հայեցության միևնույն դծի վրա։ Եթե երկվություն կա էլ, ապա դա ավելի շուտ ծրագրված երկերեսանիություն է, քան ստեղծագործական խառնվածքի ներքին դրսևորում։ Գալֆայանի՝ «մեծ մարդ և բանահյուս» երևալու ճիգերը, նրա «աղատաշունչ հոդվածներն» ու «սիրային քերթվածները», «Հայաստանյաց եկեղեցվո... անարատության ու պայծառության համար ողջակիզվելու», «խաչի տեղ ի հարկին աղդի համար ձեռքը սուր առնելու» նրա պատրաստակամությունը դիտվում են իբրև հրապուրիչ քող՝ կաթոլիկական պառակտիչ հոգեբանությամբ դաստիարակված քահանայի գործունեության իսկական առաստոր ծածկելու համար։ Նույնիսկ նրա՝ պապական եկեղեցուց հրաժարվելու և լուսավորչականություն ընդունելու հայտնի փաստը Մամուրյանի կողմից շուտ տված է ներկայանում. նա «միայն զգեստը փոխեց առանց հոգին փոխելու» (Մ. Մամուրյան, Երկեր, էջ 606)։

Նար-Պեյի սիրային քնարերգությունը երգիծելու ինքնատիպ եղանակ է բանեցնում քննադատը։ Առանձին բանաստեղծությունների հիշատակություններ կամ վերլուծություններ չկան։ Բայց ահա համբավավոր պատվելին մի մեծ դիմակահանդեսում հանդիպում է դիմակավոր մի գեղեցկուհու և, ինքն էլ ապահովապես թաքնված լինելով անթափանց դիմակի տակ, սկսում է ազատորեն հրապուրել վերջինիս «իր ուռուցիկ գրչի» ոգով ու ոճով. «Ոհ, քանի պաշտելի է լեզուդ. եթե առաջին անգամ քեզ տեսնեի, եթե գիտնայի, որ երազներուս էակը կենդանի է, եթե երևակայության թևերով մերթ խոր անդունդներ, մերթ վերնագավառներ սլանալու ատեն զգայի, որ

փնտրած նկարս ի քեզ կապրի, անտարակույս վեղար և խորան կթողուի և քու ոտիդդ ներքև իմ օրերս կանցնի։ ...Եթե չքնաղ դեմքդ բանաս, եթե սիրավետ շրթունքդ շարժես, եթե հրավառ աչերուդ արևով իմ էությունս լուսավորես, ինչ երանություն պիտի ղգամ ես, ինչ մարդ պիտի լինիմ։ ...Մի մերժեր խնդիրս... տուր ինձ հոգիդ. խոսիր, կյանքս շրթներդ կախված է, եթե այո ըսես՝ պիտի վերածնիմ, եթե ոչ՝ պիտի մեռնիմ...» (նույն տեղում, էջ 608—609)։ Այս ամենն ավարտվում է «քեզ համար գեղոն մը հյուսեմ» խոստումով։ Իսկ «մի դողար, բռնե թե եղբայրդ եմ և սուրբ սիրով կվառիմ» բացականչությունը արդեն կասկած չի թողնում, որ քննադատը երգիծաբար վերաշարադրում է «Վարդենիքի» բովանդակությունը։

Այս կեղծ զեղումներին հակադրվում է քննադատի հայացքներն արտահայտող պայմանական հերոսուհու կծու սարկազմը, որը նալբանդյանական պարոդիաների ոգով բացահայտում է Գալֆայանի քնարերգության երկդիմի շրջվածքը։ Հատկանշական է, որ վերջում իր անպարկեշտ սիրահետումների պահին մերկացվելու վտանգի տակ գտնվող Նուշպանն արժանանում է Ստենտոր-Զամուռճյանի ջերմ պաշտպանությանը։

60-ական թվականների արևմտահայ գաղափարական շարժման լիբերալ թևը «Հայկական նամականիում» ներկայացնում են Սերովբե Վիշենյանը (Սերվիշեն), Նահապետ Ռուսինյանը և Գրիգոր Օտյանը։ Գրական-քննադատական առումով այս դիմանկարներն առանձին հետաքրքրություն չեն ներկայացնում, սակայն կարևոր են ընդհանուր աշխարհայացքային տեսակետից։ Եթե Արբուն-Սերվիշենի բարենորոգչական ծրագրերը «կես որոշումներից, կես դարմաններից, կես խորհուրդներից, կես խոսքերից» այն կողմ չէին անցնում և ձգտում էին «նորը հնի հետ կարկատել», ապա Յանսինուր-Ռուսինյանը փորձում էր «ազգ մը ձուլել» եվրոպական սահմանադրություններից քաղված օրենքների ու գաղափարների համեմատ, մշակում էր կուլտուր-լուսավորական ֆանտաստիկ ծրագրեր՝ անտես առնելով հայ հասարակության «ներքին կենսական տարրերը». նա օրենսդիր էր, բայց «իր մտքին մեջ շինած էակներուն համար օրենք կհաստատեր», ժողովրդասեր էր, բայց «ժողովրդյան մեջ ապրելու կերկնչեր», ազատական էր, բայց «ազատության վերնագավառները կբնակեր». երևակայում էր «քուեքներու հասարակություն մը», հեգնում է քննադատը, ուր բնակվում են միայն «բանականության ծնունդ մումիաներ» (նույն տեղում, էջ 600—603)։

Ռուսինյանի դիմանկարը որոշ հետաքրքրություն է ներկայացնում մի այլ առումով ևս։ Նրա գրական-հասարակական գործունեության մեջ Մամուրյանը նկատում է հղկված մի հաշվենկատություն, որի ճշգրիտ կաղապարներում իրականության կենդանի ռիթմը կորցնում է կենսական սրությունը։ Մինչդեռ զարթոնքի հասարակական հոգեբանությունն ավելի ընկալունակ էր բուռն ու գրգռիչ ազդակների նկատմամբ, որոնք զարգացման տրամաբանությունը շեղում էին հաստատված կարգ ու կանոնից, նորի, արտասովորի, երբեմն նույնիսկ հակաբնականի մեջ էին որոնում կյանքի առաջմղիչ ուժը։ Մամուրյանը այս տեսակետից զանազանություն գրեթե չէր տեսնում հրապարակախոսի ու գրողի, լրագրողի ու գիտնականի գործունեության միջև. նրանց ստեղծած հոգևոր արժեքների ամբողջությունն էլ հենց գրականության մամուրյանական հասկացության բովանդակությունն է։ Բնական է, ուրեմն, որ նա որոշակի կատեգորիաների գրեթե միևնույն

համակարգին պիտի ենթարկեր հրապարակախոսական հոդվածն ու բանաստեղծությունը, վեպն ու փիլիսոփայական տրակտատը, դասագիրքն ու գիտական ուսումնասիրությունը։ Այսինքն՝ ինչպես գեղարվեստական գրականությունը իր հասարակական առաքելությամբ նույնանում է, ասենք, հրապարակախոսության հետ, այնպես էլ վերջինիս նույն առաքելության մեջ հաջողության հասնելու համար պետք է տիրապետի արվեստի ներգործուն ուժին։ Ահա այս տեսակետից Ռուսինյանի մասին քննադատի մտորումները որոշ իմաստով գեղագիտական պահանջի նշանակություն են ձեռք բերում. «Ուղիղ գիծեր, հարթ մարմիններ, հղկուն երեսներ նույնչափ զզվանք ու տաղտուկ կպատճառեն աչքի ու մտքի, որչափ կոշտ ավելորդապաշտություններ,—գիտում է քննադատը և ավելացնում։—Մերթ ընդ մերթ երևակայությունը կսիրե ճախրել՝ խորդուբորդ տեղանք, կախվել անդունդներու բերանը, սավառնիլ լեռներն ու սարերն, և բնության որոտընդոստ տարերաց հետ բանակցիլ, վասնզի մարդս զուտ բան չէ, այլև սիրտ» (նույն տեղում, էջ 602)։

Ռուսինյանի «միսիոնարական» լրջությանը Մամուրյանը հակադրում է Նուրհան-Օտյանի հրապարակախոսության քաղաքական սուր լիցքը, որ, քննադատի խոսքերով ասած, «տրամադիր է մարդկային կրից միջոցով դյուցազուններ հանելու»։ Լիբերալ հոսանքի այս ականավոր ներկայացուցիչը 50—60-ական թվականներին իր հայացքների ինչ-ինչ եզրերով շփվում էր մեղվական դեմոկրատիզմի հետ և ազգային կյանքի վերաշինության շատ ծրագրերով ընդառաջ էր գնում Մամուրյանի իդեալներին։ Այլ կերպ չպետք է հասկանալ վերջինիս այն հավաստումները, թե՝ «ազգությունը բառ մ'էր մեր մեջ, նա (Գ. Օտյանը) տվավ անոր իմաստ մը», թե «ժողովուրդն իր ավանդական իրավունքն արդեն կորուսած, իր էությունը մոռցած՝ անապատեն ձայնի մը կսպասեր, որ իր թմբիրը փարատե. այս ձայներեն մին եղավ Նուրհան»։ Ահա թե ինչու ազատության, անկախության, հայրենասիրության վերաբերյալ Գր. Օտյանի գաղափարների մեջ քննադատը տեսնում էր «շատ մը պատմական և իմաստասիրական դասերե զուրկ» ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցությունը կազմակերպելու շոշափելի մի ուժ։

Մամուրյանի աշխարհայացքն այս դեպքում երևում է երկշերտ կտրվածքով. դեմոկրատ մտածողը մի դեպքում հասարակաշինական իր ծրագրերը ենթարկում է կյանքի գործնական չափանիշներին, մյուս դեպքում պատմական հեռանկարի մեջ ծանրակշիռ տեղ է վերապահում գաղափարների կրթիչ նշանակությանը։ «Ազգային հեղափոխական շրջումները միևնույն գրի, թղթի և հրովարտակի վրա չեն կայանար...,—գրում է նա։—Պաշտոնական օրենք, հրաման, հայտարարություն իրարու համաձայն կամ հակառակ հետզհետե կտրվին ու կառնվին, այսօր ազատության հանդեսը, վաղը անոր հուղարկավորությունն ի պաշտոնե կկատարվի. այսօր ազատական կառավարությունն տեսակ մը բռնականի կփոխվի և բռնության գործակալներ նոր-նոր շղթաներ ու կոթողներ դարբնելու կճգնին, վաղն այս կոթողներն ու շղթաները կխորտակվին և նոր տեսակ վարչություն մ'իր արբանյակներովն երևան կելնե»։ «Սակայն այս արտաքին հեղաշրջումներու մեջ,—շարունակում է քննադատը,—կա բան մը, խորհրդավոր զորություն մը, ուժ մը կա մարդկային բնության հատուկ՝ որ երբ անգամ մը

շարժման մեջ մտնե, կնկրտի, լռելյայն կաշխատի, կտքնի և փնտրած արահետը գտնելով՝ այնուհետև կքալե միշտ, միշտ կհառաջադիմե, և այս հառաջադիմությունն որ մարդկային կատարելագործության մեջ ունի իր օրենքն ու շարժառիթը, հարատև ու անսասան է, այն հայտնի և թաքուն ճշմարտություններուն պես, որոնց գահը մարդու հոգիին ու մտքին մեջ է» (նույն տեղում, էջ 536)։

Մարդու կատարելագործման, հասարակության հոգևոր ազնվացման լուսավորական այս իդեալը ևս ղգալի հետք է թողել Մամուրյանի գրաքննադատական հայացքների վրա՝ հաճախ վերաճելով գեղագիտական սկզբունքի, որի տեսանկյունից էլ նա հետագայում արծարծում է գրականության ու կյանքի փոխհարաբերության, գրականության բովանդակության, հասարակական դերի և արվեստի կոչման խնդիրները։

Արևմտահայ 60-ականների դեմոկրատական թևը «Հայկական նամականիում» ներկայացնում են Արբունին Հակոտնյան և Եղում-Սվաճյանը։ Այս դիմանկարներում Մամուրյանն ընդգծում է մեղվական գաղափարաբանության հեղափոխական ոգին, «արմատական հակումները» ազգային-ազատագրական ու սոցիալական հարցերում, անհաշտ թշնամությունը «տարտամ որոշումներու, անհասուն քննություններու, հաշտարար, սուտ ու պատիր պաշտոնական ձևերու» հանդեպ, «ազգին պաշտած հինավուրց կուռքերը տապալելու» անհողդողդ կամքը։ Քննադատը ներշնչանքով է ուրվագծում իր գաղափարակից բարեկամի հասարակական կերպարը, բնութագրելով նրան իբրև «ժողովրդյան ղավակ և աղետիցը թարգման, բռնության թշնամի և ազատության լուսամիտ և անվեհեր կուսակից», հատկություններ, որ նրան դարձնում են «մեծ կուսակցության մը հզոր պարագլուխ» (նույն տեղում, էջ 562)։

Դրան հակառակ Մամուրյանը քննադատում է գաղափարների անտեղի ու անիմաստ շահարկման միտումները, որոնք նկատելի էին արևմտահայ մտավոր կյանքում։ Հանդես են բերվում հայտնի ու անհայտ բազմաթիվ դեմքեր, հաճախ էլ պատմական անուններ, որոնց միջոցով քննադատը բացահայտում է ժամանակի հասարակական-մշակութային կյանքի բնորոշ կողմերը՝ ձգտելով որոշել իրական առաջընթացի և վերջինիս անունով մատուցվող կեղծ ազատամտության հաշվեկշիռը։ Եվ այս դեպքում էական չէ՝ քննադատի տեսադաշտում իրական-պատմական անձնավորություններ են, թե մտացածին կերպարներ։ Կարևորն այն է, որ նրանցից յուրաքանչյուրն իր խառնվածքով, հոգեբանությամբ, մտածողությամբ ու պահվածքով բնութագրում է մի որոշակի խավ, հասարակական-բարոյական մի որոշակի սկզբունք։ Այսպես, հրապարակախոս Ապշենը, որ «գրիչը լուսավորության ջահ կհամարի», խորհում է «միայն հայոց օգտին համար», սակայն նրա հոդվածներից կարելի է իմանալ միայն, թե՝ «պարահանդեսին մեջ քանի հանդիսական, քանի մոմ կային, խմորեղի՞նը լավ էր, թե շաքարեղենը». «ազգային գործիչ Նուկը հավակնում է «ազգին օգտակար, նպաստավոր մեծ խորհուրդներ երկնել և իրագործել», բայց հրապարակ է հանում մի լղարիկ գրքույկ, «որով կաշխատի ապացուցել, թե Եվրոպա ավելի լուսավորյալ է այժմ քան Ասիա, թե հայոց հառաջադիմության միակ միջոց երաժշտությունն է». մեծ բանահյուսի մարմաջով տարված Փառնուկը գրական փառքի է ձգտում սիրային ու ընծայական չնչին ոտանավորներով (նույն տեղում, էջ 617—619)։ «Ա-

նոնք,—եզրակացնում է քննադատը,—որ քիչ մը մելան լիզել, քիչ մը լրագիր կարդալ, քիչ մը ոտանավոր գրել, քիչ մը խոսիլ գիտեն, գրագետ, քաղաքագետ, պուետ, ճարտարախոս, փիլիսոփա կանվանվին և հայոց աշխարհին մեջ կարևոր մարդիկ կսեպվին» (նույն տեղում, էջ 570)։ Դա 60-ական թվականների գաղափարական շարժման արտաքին երևույթն էր, ամեն մի շատ թե քիչ նշանակալից հասարակական հեղաշրջման համար անխուսափելի երևույթ, երբ ընդհանուր հոգևոր վերելքը հրապարակ է տալիս նաև շարժման ներքին բովանդակությունից ածանցված մակաբույծ գաղափարների, որոնք մեծ մասամբ լողում են հոսանքի մակերեսին և դրանով էլ դառնում ավելի ակնբախ ու վտանգավոր, քանի որ, թեկուզև ժամանակավորապես, ի վիճակի են լինում հասարակության ուշադրությունը շեղել կյանքի իրական հոգսերից։ Ահա թե ինչու Մամուրյանը զարթոնքի լուսավորական շարժման հեռանկարների մեջ որևէ տեղ չէր վերապահում այդ, եթե կարելի է ասել, լյումպեն-մտավորականությանը։ Վերջինիս բնորոշ ներկայացուցիչներից մեկն էլ «Հայկական նամականիում» հայ Մուսայիկն է, սիմվոլիկ մի կերպար, որով քննադատը ոչ առանց հեգնանքի բնութագրում է գրական հրապարակում զգալիորեն տարածված սնամեջ ոտանավորների հեղինակներին։ «Կնս բոբիկ, պատառոտուն լաթեր հագած, անոթութենե բերանը հոտող» վտիտ երիտասարդ է նա, առանց սկզբունքի ու գրական իդեալի։ Սակայն ապագա գրական համբավի հավատով միշտ կրկնում է. «Դուք դեռ չեք ճանաչեր զիս, ես ապագայի համար կաշխատիմ»։

Մուսայիկն անհատ չէ, այլ երևույթ, որ դուրս է գալիս եղակի փաստի շրջանակներից՝ դառնալով ընդհանրական որակ և մղելով քննադատին դրա ակունքները որոնել հասարակական դաստիարակության սխալ դրվածքի մեջ. «Կարծեմ թե այս պատանին, որ թերևս լավ գրագետ, գործունյա արհեստավոր, ի վերջ ընկերության մեկ օգտակար անդամը կլիներ, եթե իրեն բուն կոչման հետևեր, մեր դպրոցական դրության զոհ եղած է» (նույն տեղում, էջ 573)։ Հասարակական չարիք էր դա, որի կողքով չէր կարող անտարբեր անցնել բուրժուական դեմոկրատն ու լուսավորիչը։ Նա իրականության վերափոխման, ազգային ու սոցիալական առաջընթացի իր ծրագրերում բարոյակրթական որոշիչ դեր էր հատկացնում գրականությանը, եթե միայն վերջինս բարձրանում էր ժամանակի կենսական խնդիրների մակարդակին։ Մինչդեռ գրական կյանքն ընդհանրապես և մասնավորապես պոեզիան ստիպում էր քննադատին վերապահ լինել եղածի նկատմամբ՝ առաջին հերթին նկատի ունենալով նոր սերնդի ստեղծագործական հետաքրքրությունների անձկությունը, կենսական շահագրգռությունների պակասը։ Ինչո՞վ էր ներշնչվում, օրինակ, ժամանակակից բանաստեղծը. «Երբ հանդես մը, հարսնիք մը, տոն մը կատարվի, երբ մարդու մը զավակը մեռնի կամ ծնի, երբ տապանագիր մը գրելու պետք լինի, Մուսայիկ ինքնահորդոր կընտրի գրասեղանին առջև և օրն ի բուն աշխատելով՝ ասդիեն անդին իմաստ ու ոճ փոխ առնելով՝ նվագ մը, տաղ մը, շեր մը, գեղոն մը, եղերգ մը կհորինե...» (նույն տեղում, էջ 572)։

Սակայն այս մակարդակում չէ, որ քննադատը որոնում էր գրական առաջընթացի ներքին զարկերակը։ «Ամեն արվեստ, գիտություն և ճարտարություն իր պատառաբույծներն ունի,—նկատում է նա,—և Մուսայիկն ալ

մեր քանի մը մ'անվանի բանահյուսներու սեղանին փշրանքեն կանանի»։ Անկախ դրանից, գրական կյանքն ընթանում էր իր հունով, զարթոնքի ոգին կյանքի էր կոչում գեղարվեստական իրողություններ, որոնց գրական-պատմական նշանակությունը հեռատես մտածողներն զգում էին դեռևս այն ժամանակ։ Ընդհանուր գրական մթնոլորտի վերաբերյալ ողջախոհ, ինչ-որ տեղ էլ սկեպտիկ հայացքը չէր խանգարում Մամուրյանին տեսնելու նաև այդ իսկական արժեքները, որոնց դանդաղ, բայց հետևողական աճն սկսում էր շոշափելի որակ դառնալ, այլապես անտեղի կհնչեր քննադատի այն հավաստումը, թե՝ «մենք ևս ունենանք այնպիսի հրաշակերտ քերթողներ, որ ժողովրդյան սրտին ճշմարիտ քնարներն են, և երբ թրթռին՝ միասին կթրթռան ամենուն հոգվույն թելերն, երբ երգեն՝ հեռ ու ատելություն կդադրին, երբ գրեն՝ ապագա սերունդին անմահության գրավականներ կավանդեն» (նույն տեղում, էջ 573)։

Հասկանալի է, որ Մամուրյանն այստեղ ևս նկատի չուներ գեղարվեստական արժեքայնության ինչ-որ բացարձակ չափանիշներ. գրականության հասարակական հնչեղությունն այս դեպքում ևս ստուգվում էր ազգի քաղաքական ակնկալիքների, ազգային կյանքի ներքին անհրաժեշտության, որոշակի բարոյական սկզբունքների, ինչպես նաև քննադատի լուսավորական ծրագրերի ընդհանուր հեռապատկերի մեջ։ Իսկական բանահյուսը պետք է դիտենա «թարգմանել բնությունը», թափանցել մարդու էության խորքերը, հասնել ազգի հավաքական հոգեբանության գեղարվեստական ըմբռնողությանը և այդ ճանապարհով համապատասխան արձագանք գտնել «ամենուն հոգվույն մեջ»։ Սա գեղարվեստականության առաջին պայմանն է։ Բայց քննադատի համոզմունքով կա մի երկրորդ, հասարակականորեն առավել կարևոր պայման, այսինքն թե գրականությունն ինչպիսի զգացմունքներով է համակում մարդկանց, մտավոր ու բարոյական ինչ սնունդ է տալիս նրանց բանականությանը, ինչ ուղղություն է հաղորդում նրանց հոգևոր մղումներին և, վերջապես, որքանով է այդ ուղղությունը ենթակա պատմական պահի օբյեկտիվ թելադրություններին։ Այս չափանիշով էլ քննադատն արժեքավորում է 60-ական թվականների արևմտահայ գրականության ամենանշանակալից երևույթներից մեկը՝ Պեշիկթաշլյանի ստեղծագործությունը։

Թաշման-Պեշիկթաշլյանի դիմանկարը Մամուրյանի գործունեության առաջին շրջանի լավագույն քննադատական ելույթներից է, ընդհանրապես բանաստեղծի վաստակի առաջին լուրջ արժեքավորումներից մեկը, ուր ոչ միայն բացահայտվում են այդ ինքնատիպ գեղարվեստական աշխարհի շատ էական կողմեր, այլև պարզվում է քննադատի գեղագիտական նախասիրությունների համեմատաբար ամբողջական ուրվագիծը։ Մամուրյանը Պեշիկթաշլյանի ստեղծագործության ծալքերում առաջին հերթին որոնում է իր սեփական գաղափարների գեղարվեստական համարժեքը՝ ազգի միասնության, ազգային ազատագրության և առաջադիմության, մարդու հոգևոր կատարելագործման լուսավորական իդեալները, որոնց հետ էր կապվում «երջանկագույն ապագայի մը» հեռանկարը, այսինքն այն, ինչ որոշում էր արևմտահայ ռոմանտիզմի գաղափարական ուղեծիրը։

Թաշմանի դիմանկարում անուղղակիորեն զգացվում է քննադատի ներքին վեճը կլասիցիզմի գեղագիտության ու գաղափարաբանության դեմ՝ գլխավորապես նոր ուղղության արժանավորություններն ընդգծելու ճանա-

պարհով։ Դրանցից առաջինը ժամանակի հոգևոր պահանջների զգացողությունն էր, որ քննադատը համարում է Պեշիկթաշլյանի ստեղծագործության տարերքը։ Թարգման լինել ժողովրդի հոգում նիրհող երազներին, ցավերին և ուրախություններին, հասկանալի լինել ամենքին և ամենուրեք, լցնել դրանով ժողովրդի ու գրականության անջրպետը, քննադատի համոզմամբ սա է բանաստեղծի կոչումը, հենց սրանով է Պեշիկթաշլյանի քնարերգությունը և դրամատուրգիան հասնում հասարակական բարձր հնչեղության։ Ազգի եղբայրության բանաստեղծի կոչերը, Համազգայց ընկերության հիմնադիր ժողովում նրա արտասանած հայրենասիրական ոգեշունչ ճառը քննադատն ընդունում էր որպես իսկական արվեստագետի հասարակական վարքագծի չափանիշ։ Պեշիկթաշլյանի քնարական նուրբ մեղեդիների ակունքում քննադատը հայտնաբերում է հարուստ ու բազմերանգ մի իրականություն՝ հույսերի ու հիասթափությունների, տրտմության ու բերկրանքի մշտափոփոխ հաջորդականությամբ։ Ռոմանտիկ բանաստեղծը վեհի, ճշմարտի ու գեղեցկի իր իդեալը որոնում ու գտնում է կյանքի բոլոր խորշերում. նրա քերթվածները «ժողովրդյան սրտին մեջ դրոշմված են՝ քան թե թղթի վրա», քանի որ դրանք «մերթ թփուտ անտառի մը խորը՝ կուսանի մը լալագին ու սիրալեռ աչաց ներքև շինված են, մերթ վճիտ աղբերակի մ'ակունքն՝ երկու սրտակից բարեկամներու մեջ գծված, մերթ մտածին ազատության լեռան մը վրա՝ որդեկորույս մոր մ'առջև գրի առնված»։ Վերջին դեպքում Մամուրյանն անշուշտ նկատի ուներ Զեյթունյան շարքը և «մտածին ազատություն» արտահայտությամբ ակնարկում էր լեռնականների ապըստամբության, ապա նաև սահմանադրական շարժման հետ կապված հույսերի փլուզման դառն իրականությունը։

Գեղարվեստական աշխարհընկալման այս ուղիների վրա էր քննադատը որոնում Պեշիկթաշլյանի ստեղծագործության համաժողովրդական ճանաչման գաղտնիքը։ Եթե Նահապետ Ռուսինյանը ժողովրդասիրական գաղափարներով իսկ «ժողովրդյան մեջ ապրելու կերկնչեր», ապա հումանիստ ու հայրենասեր բանահյուսն իր կոչումը պիտի համարի «ժողովրդյան գիրկն ապրիլ՝ առանց նվաստության, անոր սիրտը շարժել, դաստիարակել՝ առանց ակնառության»։ Պեշիկթաշլյան բանաստեղծի ու գործչի այդ հասարակական ակտիվությունը, ժողովրդական տարերքին հաղորդակցվելու նրա ներքին մղումը, ժամանակի առաջադիմական գաղափարների ու ազգային վերափոխումների պաթոսը՝ ներշնչող քնարականությամբ ժողովրդին հասցընելու նրա բնատուր ձիրքը նկատի ուներ քննադատը, երբ նրան անվանում էր «Թուրքիո հայոց Պերանժե»։

Մամուրյանի գեղագիտական հայեցության ռոմանտիկական շրջվածքը ավելի որոշակի երևում է արվեստ-ժողովուրդ, բանաստեղծ-հասարակություն հարաբերակցության բնույթը քննելիս։ Թաշմանի դիմանկարի հենց սկզբում քննադատը այսպես է սահմանում իր հավատամքը. «Բանահյուս մ'որ գիտե թարգմանել բնությունը, մարդկության դայակը կդառնա և դից կարդն անցնելու արժանի է»։ Եվ սա պատկերավոր բացատրություն լինելուց զատ և դրանից ավելի արվեստի էությունը բնորոշող ելակետ ու չափանիշ է, որ առանձին մանրամասներով լրացվում և ամբողջանում է Պեշիկթաշլյանի ստեղծագործության վերաբերյալ դատողություններում։ Բանաստեղծն իրեն «հատուկ աշխարհ մ'ունի», և այդ աշխարհն իր ոչ բոլոր

դրսևորումներով է մասչելի հասարակ մահկանացուներին։ Նա «ճշմարտի, գեղեցկի, արդարի» ընտրյալն է «աշխարհիս փշալից և սուտ ու պատիր ասպարեզին մեջ», նրա հոգու վսեմ ներշնչանքները «իբրև երկնային ցոլացմունք իրենց աղբյուրն՝ երկինք կվերասլանան»։ «Հանճարի սրբավայրը» պաշտամունքի խորան պիտի լինի մարդկանց համար։ Որքան էլ Մամուրյանը խրախուսում, բարձր էր գնահատում Պեշիկթաշլյանի երգերի ժողովրդային ոգին, որքան էլ դաստիարակչական մեծ նշանակություն էր վերապահում դրանց ժողովրդի տարբեր շերտերում՝ իբրև բարձր արժանավորություն ընդգծելով նույնիսկ, որ նա «Սայատներու հետ կրնա մրցիլ», այնուամենայնիվ ինչ-որ տեղ անձեռնմխելի էր պահում արվեստի անհաս խորհրդավորության ռոմանտիկական պատկերացումը, այն անաղարտ որակը, որ աղատ է «հանդուգն ու գռեհիկ բացատրություններե»։ Հասարակական հայացքներով լուսավորիչ, գեղագիտական համոզմունքներով ռոմանտիկ քննադատը կյանքը վերափոխելու հրաշագործ ուժ էր վերագրում արվեստին ու գրականությանը, իսկ ստեղծագործ անհատին՝ մարգարեական առաքելություն։ Իզուր չէ, որ Պեշիկթաշլյանն իդեալական մաքրությամբ է ներկայացվում նաև իր խառնվածքով, մարդկային հատկանիշներով, բարոյական նկարագրով ու կենցաղով. նա «նյութը կատե և լոկ հոգի է», այդպիսի մարդիկ «իրական աշխարհեն վեր կապրին և գերագույն լույս, գերագույն ազատություն, գերագույն երանություն կփնտրեն» իրենց և իրենց նմանների համար։

Մամուրյանի լուսավորական իդեալը ազգային առաջընթացի հեռանկարներում ծանրակշիռ պատմական դեր էր հատկացնում ժողովրդի ճակատագրով մտահոգված մտածող անհատներին։ Նրա համոզմամբ ժամանակը կարիք ուներ գործի ու մտքի դյուցազունների, որոնք իրենց մահով իսկ ընդունակ լինեին հաստատելու ճշմարտության իրավունքը՝ աշխարհի բիրտ օրենքների դեմ. «Այն, որ անգամ մը ճշմարտության վահանը կուրծքը դրած ասպարեզ կնետվի,—գրում է Մամուրյանը 1865-ին «Մաղկին» ուղղված նամակում,—պետք է որ կամ հաղթե կամ մեռնի։ Եթե հաղթությունը դժվարին է արդի նախապաշարմանց ապառաժին դեմ և մոլության տղմին մեջ, պետք է մեռնիլ։ Մեռնիլ՝ չէ թե կռնակ վերք առնելով, այլ ճակատե։ Ինչպես հավատքն՝ այնպես սկզբունք մը նահատակվելով կվերածնի...»· (Մ. Մամուրյան, Երկեր, էջ 456)։ Սա ռոմանտիկական հերոսի այն հանրածանոթ իդեալն է, որ լուսավորիչները փնտրում էին կյանքում և ձգտում հաստատել գրականության մեջ։

Սակայն հայ իրականության մեջ զարթոնքի ընդհանուր խանդավառությամբ գործի կոչված սակավաթիվ անհատներն ի վիճակի չէին վճռական բեկում մտցնել հասարակական ուժերի հարաբերակցության մեջ, քանի որ նրանց ջանքերով ձեռք բերված արդյունքները, քննադատի հայեցակետից, չափազանց չնչին էին աշխարհի դեմքը որոշող վերափոխումների վիթխարի մասշտաբների համեմատությամբ։ Նա դժգոհում է, որ ժամանակի մտավորական շարժումը ընդհանրապես և մասնավորապես գրականությունը «ամեն բանի միայն մակերևույթը կնշմարե», մինչդեռ մարդկային «հանճարի և հոգվո անզուսպ ուժը» պետք է մղել մի նվիրական նպատակի՝ հալածել քաղաքակրթության խաբուսիկ ստվերը կյանքի իրական աղետների վրայից, ցույց տալ «օրինական բռնության, գերության ու թշվառության ըրած անհամար նահատակներու և արյունալից մարդկային դիակներու» անողոք

իրականությունը։ «Բայց ո՞վ գրած է,—նկատում է քննադատը,—և ո՞վ պիտի գրե այսպիսի պատմություն մը։ Մի՞թե այս երկրաշափական դարուս մեջ ամենեն նշանավոր հանճարն՝ որ արծվի ակամբ իր և ընկերության հոգին ու շարժումը կդիտե, բնական ճշմարտություն մը բացեիբաց երևան հանելու ունակությունը կորուսած չէ՞։ Դարուս վարժ պատմագիրն անդամ ընկերության մեջ տիրած մեկ զերծումը, մոլությունը նշավակելու համար՝ ինչպե՞ս իր ոճը կհղկե, իմաստը կսքողե, արձակելիք նեռը զգուշության ջրով կօծե, և ստեպ վիպասանական գույնով կներկայանա։ Այժմ պատմաբանը հիանալի դեպք մը կպատմե, և միամիտը կհավատա. բանահյուսը ծաղկի մը փունջը կերգե, և կույսը զայն կընդունի. աստղագետը մոլորակի մը հեռավորությունը կշափե և մարդս կժպտի. իմաստասերն անդադար ամեն բանի բունը կփնտրե, կլուծե և կվերլուծե, և մարդս իր շահուն կնայի. բայց մարդկային բնական իրավանց կորուսաը, ստրուկի աղետքը, տարագրին հառաչանքը, հայրենազուրկ թշվառին արտասուքն ո՞վ նկարագրած ունի և ո՞վ պիտի նկարագրե» (նույն տեղում, էջ 459—460)։

2

«Արևելյան մամուլի» առաջին համարը լույս է տեսել 1871 թ. հունվարին։ Խմբագրական առաջնորդողն ազդարարում է, թե նորընծա պարբերականը «քաղաքական, տնտեսական, իմաստասիրական գիտելիքների» դպրոց պիտի լինի, այսինքն իր բնույթով հիմնականում հասարակական-քաղաքական հանդեսը պիտի ծառայեր գլխավորապես Մամուրյանի լուսավորական ծրագրերի կենսագործմանը. գրականության, արվեստի, ընդհանրապես մշակույթի հարցերը պիտի արծարծվեին այնքանով միայն, որքանով առնչվում էին այդ ծրագրերի հետ։ Այնուամենայնիվ, քննադատության հարցերում «Արևելյան մամուլն» առաջադրում էր իր որոշակի սկզբունքը։ Մամուրյանի հայացքների համակարգում, ինչպես նաև նրա գործնական-լուսավորական ծրագրերում քննադատությունը մասնավոր դեր չուներ, և այս իմաստով այն կարող է ընդգրկել սոցիալական ու հոգևոր կյանքի ամեն մի բնագավառ։ Եվ այս ընդարձակ ասպարեզի վրա քննադատությունը հանդես էր գալիս իբրև հասարակական մտածողության յուրահատուկ ձև, իբրև «իմացության մի թաքուն հատկանիշ», քանի որ քննադատը վերլուծում, քննում և վճիռներ էր արձակում ոչ թե անհատական ճաշակի ու նախասիրությունների մղումով, այլ ժամանակի առաջադրած պահանջների թելադրանքով, արտացոլում էր ժամանակի տեսական մտքի մակարդակը, հասարակական մտածողության զարգացման աստիճանը։

Բազմաթիվ առիթներով հանդեսն ընդգծում էր, որ գրական կամ հասարակական որևէ երևույթի մասին ամեն մի քննադատական ելույթ դեռևս քննադատություն չէ. վերջինս ենթադրում է ձեռնհասություն, իմացությունների լայն շրջանակ, լավատեղյակություն հասարակական առաջընթացի գլխավոր միտումներին, քաղաքացիական բարձր գիտակցություն։ Քննադատությունը «բազմադիմի հմտության պաշար, ուսմունք, գիտություն և մանավանդ ժամանակ կպահանջե,—գրում է հանդեսը,—տեսակ մը փորձաքար է ամեն մտային արդյանց ձևն ու գույնն, արժեքն ու օգուտն որոշելու. նպատակ ունի մեկնել, լուծել, լուսաբանել, լավը վատեն, ճշմարիտը սուտեն զանազանել, համեմատական քննությամբ ընդլայնել իմացականու-

թյան հորիզոնն և գրական նոր-նոր բարվոքումներու գրգիռ լինել» («Արևելյան մամուլ», 1886, № 11, էջ 503)։

Մյուս կողմից քննադատությունն իր դերը լիովին կարող է կատարել միայն այն դեպքում, եթե հասարակությունն իր զարգացման մակարդակով ընկալունակ է առաջադրվող գաղափարների նկատմամբ, այլապես «քննադատն իբրև զոլիոս, նախանձոտ, թշնամի, ապիկար կամբաստանվի, կեղծվի, կթշնամանվի»։ Հանդեսն արձանագրում է, որ հայկական միջավայրում իշխողը հենց այս վերջին երևույթն է։ Այդ պատճառով էլ, ինչպես նկատում էր Մամուրյանը, արևմտահայ մտավորական կյանքում իսկական իմաստով քննադատություն չկա, ուստի և գրական բարքերն ու գաղափարները «օր ըստ օրե կխանգարին և կշփոթին», «ամեն գրիչ սանձարձակ ասպարեզ կիջնե և բանավոր քննադատության չհանդիպելու վստահ և աներկյուղ՝ իր մտքին, սրտին, ստեպ հիվանդոտ երևակայության արդյունքը խառնիխուռն հասարակության կվատնե» («Արևելյան մամուլ», 1872, № 2, էջ 63)։

Իսկ ինչպիսի՞ խնդիրներ պիտի լուծեր քննադատությունը, ի՞նչ կոնկրետ դրսևորումներ պիտի ունենային նրա հասարակական շահագրգռությունները։ «Անկողմնապահ և ձեռնհաս քննադատի պաշտոնը թեև փափուկ՝ մեծ է գրական աշխարհին մեջ,—գրում է հանդեսը։ —Նա պիտի կրթե ժողովրդյան ճաշակն ու լեզուն, նա դանդաղ մտաց խորհրդածության գրգիռ ու ճարակ պիտի տա, նա պիտի ուղղե, մաքրե թյուր տեսիլներ, փտուն պաշարումներ, ապականակիր սովորություններ, նա վերջապես պիտի ուսուցանե, թե ինչպե՞ս, երբ քննադատության առարկան է լոկ թվիք, սկզբունք և ճշմարտության հետազոտությունն է, միանգամայն հառաջադիմության և լուսավորության զորավոր լծակներեն մին կդառնա» (նույն տեղում, էջ 64)։

Հետաքրքիր է նկատել, որ «Արևելյան մամուլը» քննադատության առջև դնում էր նույն պահանջներն ու խնդիրները, որոնցով աշխատում էր սնել ու շահագրգռել հայկական միտքն ընդհանրապես, ընդ որում քննադատությանը վերապահվում էր երկակի ֆունկցիա՝ մի կողմից այն պիտի հանդես գար որոշակի սկզբունքով ճշմարտությունը հետազոտողի, այդ ճշմարտության լույսի տակ կյանքն ու գրականությունը քննողի և հասարակության դատին ներկայացնողի դերով, մյուս կողմից միջնորդ պիտի լիներ նորագույն գաղափարների ու «դանդաղ մտաց», միջև, օգներ վերջիններիս ըմբռնել այդ գաղափարները, մշակեր հասարակական հոգեբանություն ու մտավոր ակտիվություն, ժողովրդական մտածողությունը մաքրեր քարացած նախապաշարմունքներից, ուղղություն ու նպատակ հաղորդեր ժողովրդի ձգտումներին։

Սակայն «Արևելյան մամուլը» չէր բավարարվում քննադատության հասարակական դերի միայն ընդհանուր տեսական ուրվագծումներով։ Հատկապես, երբ խոսք էր լինում կոնկրետ իրողությունների գնահատման մասին, հանդեսն ավելի որոշակի էր դնում քննադատության մեթոդաբանության, գրական երևույթների արժեքավորման չափանիշների, քննադատի մոտեցման ելակետի և այլ հարցեր։ Քննադատության անաչառության և անկողմնակալության պահանջը հանդեսի էջերում արծարծվում էր ոչ բացարձակ իմաստով. ավելին, իսկական քննադատության անհրաժեշտ նախապայման էր ընդունվում առողջ ու հիմնավոր տենդենցը։ Քննադատին պետք է հետաքրքրի գրական ստեղծագործության ոչ այնքան ձևը, որքան գաղափարն ու ոգին, ընդ որում վերջիններս պետք է արժեքավորել ոչ թե ինչ-որ

անկախ ու հավիտենական ճշմարտության չափանիշով, այլ ելնելով հայրենիքի ու ժողովրդի շահերից, նկատի ունենալով հասարակության ներկան ու ապագայի հեռանկարները։ Մ. Ջերազի «Գրական փորձեր» ժողովածուին նվիրված հոդվածում, օրինակ, Մամուրյանը դժգոհում էր, որ գրքի քննադատներից ոչ մեկը բանաստեղծի երախայրիքը չի վերլուծել «ճշմարիտ քննաբանի մը» հայացքով. բոլորն էլ սահմանափակվել են հեղինակի լեզվի, ոճի, պատկերամտածողության արտաքին հատկանիշների նկարագրությամբ, մինչդեռ գործի իրական արժեքը բացահայտելու համար անհրաժեշտ էր թափանցել «հեղինակի ավելի ոգին քան արտաքին ձևն, անոր արտահայտած գաղափարները՝ այլ և այլ նյութերու մասին՝ մեկնել, ընդունել կամ հերքել, անոր ներշնչության աղբյուրներն որոշել, սիրապես բաղդատել գրողին տհաս հասակը գրչին հասուն բխումներու հետ, պատկերել կատարելության հակամետ իմացականություն մը, հայրենասիրության և ազատության բնատուր տվյալ մ'որ ճշմարիտ քերթողի բաժինն է, արդի ընկերական կապանք կաշկանդյալ մարմնո մը հետ, նկարագրել այս կապանքը խորտակելու համար հեղինակի մտավոր երկունքն, այս երկնաց ծնունդն՝ նոր հարսի գուրգուրանք իր սիրո առաջին պտղույն վրա, հայ աշխարհին իբրև շնաշխարհիկ երևույթ, ապագային իբրև լուսատու աստղ մ'ինքնագովությամբ ընծայումը, և հուսկ ուրեմն՝ այս ինքնագովության վտանգն ակնկալելով՝ ցույց տալ, թե արդյոք այս աստղը գիսավորի մը պես պիտի մարի՝ սուտ գուշակություններն ի դերև հանելով միայն, թե ոչ մշտափայլ վառելով Մասյաց հորիզոնին վրա, պիտի վառե նաև սիրտ ու միտք՝ քանի իր ծիրը բոլորե» («Արևելյան մամուլ», 1874, № 7, էջ 294—295)։

Այս մեթոդաբանական ցուցումներից երևում է, որ հանդեսը քննադատությունից պահանջում է հարցադրումների գործնական որոշակիություն՝ ընդունել կամ հերքել գրողի արտահայտած որևէ գաղափար, պարզել նրա ներշնչանքի ակունքները, ճանաչել ու գնահատել հասարակության կաշկանդումներից ձերբազատվելու նրա մտավոր ճիգերը։

«Արևելյան մամուլի» գրական քաղաքականության հիմքը դեռևս «Անգլիական նամակներից» հայտնի այն պնդումն էր, թե ժողովրդի հոգևոր արժեքների գնահատման չափանիշը ժամանակակից կյանքի կենդանի պահանջներն են, հասարակությանը հուզող գործնական խնդիրները։ Պատահական չէ, որ հանդեսը առիթը բաց չէր թողնում «դաս մը տալու այն գրագետներուն, որ դեռևս մտածին աշխարհ մը կապրին և օգտակարն երևակայականին կզոհեն» («Արևելյան մամուլ», 1877, № 3, էջ 86)։ Այս մտայնությամբ էլ որոշվում էր հանդեսում տպագրված գեղարվեստական գործերի բնույթը։ Դրանք մեծ մասամբ Մամուրյանի թարգմանություններն էին, որոնք կատարվում էին խիստ ընտրության սկզբունքով։ Թարգմանչին քիչ էր հետաքրքրում ընտրված ստեղծագործության կշիռն ու տեղը ազգի գրականության մեջ. բավական էր միայն, որ այդ ստեղծագործությունն օգտակար դասերով ու գործնական խորհուրդներով ընդունելի լիներ հայկական միջավայրի համար։

Այս շրջանում «Արևելյան մամուլի» գրական քաղաքականությունը ճիշտ հասկանալու համար բանալի կարող է տալ նաև «Փորձի» հրատարակությանը նվիրված խմբագրական հոդվածը։ Ողջունելով նոր հանդեսի հրապարակ գալը, Մամուրյանը գտնում է, որ այն ավելի շուտ մի շքեղ գիրք է՝ բազմազան ու հետաքրքիր նյութերով, որոնցից շատերը, սակայն, «հառա-

ջիկայություն (actualite) չունին»։ Զարգացնելով այս միտքը՝ հոդվածագիրն այնուհետև պնդում է, թե այդպիսի հրատարակություններն անմատչելի են «ժողովրդյան ստորին խավերի» համար և հասկանալի կարող են լինել «միայն քանի մ'ընտրելոց»։ «Տակավին ազնվապետական գրականության ժամանակը հասած չէ մեզի համար,—շարունակում է նա,—ուստի որչափ որ օտար լուսավոր ազգաց մեջ մեծագիր և մեծագին պարբերական թերթեր և հանդեսներ կհրատարակվին, պետք է նկատել, որ ժողովրդային թերթերն ավելի կվիտան, որ ամեն օր էլեկտրական ու շոգիական արագությամբ ժողովրդոց մեջ լիաձեռն կթափեն գաղափարներ, գործնական սկզբունք, լուրեր և օգտակար գիտելիքներ» («Արևելյան մամուլ», 1876, № 10, էջ 366)։

Մի փոքր ավելի ուշ՝ 1880-ին, «Ժողովրդային գրականություն» խմբագրական հոդվածում «Արևելյան մամուլն» իր այս տեսակետը ներկայացնում էր արդեն գործնական ծրագրի նշանակությամբ։ Մեկ անգամ ևս հավաստելով, թե ազգային կյանքի վերաշինության համար «լույս, դրամ, ճարտարություն, դրամագլուխ, մեկ խոսքով մտավոր ու նյութական կարողություններ» են պետք, հանդեսն ընդգծում է, որ հայ կյանքում այդ տեսակետից քիչ տեղաշարժ կա։ Ավելին. մի քանի նորակազմ ընկերությունների ազգօգուտ գործունեության շնորհիվ ինչ-որ չափով աշխուժացած կրթական գործը նոր անհրաժեշտություններ է առաջ բերում. դա վերաբերում է առաջին հերթին գավառահայության հետ մտավոր հաղորդակցությանը, որ շատ թույլ է։ Այդ բացը վերացնելու համար հանդեսն առաջ է քաշում այսպես կոչված ժողովրդային օրագրության կամ գրականության պահանջը։ Երկրում ծավալված գրական կուլտուրական շարժումը հանդեսն ընկալում էր երկակի նշանակությամբ. շարժման մաքսիմում նպատակն էր հայ միտքը կապել ժամանակի առաջադեմ գաղափարների հետ, յուրացնել եվրոպական զարգացած ազգերի փորձը՝ գրականության, արվեստի, ընդհանրապես կուլտուրական շինարարության բնագավառում, ձեռնարկումներ, որոնց հետևանքները շոշափելի կերևային միայն ապագայում։ Այս տեսակետից հայ մտավորական կյանքի առաջընթացը որոշ հույսեր է ներշնչում. «մեր գաղափարներու հաղորդության համար ունինք քիչ շատ կանոնավոր թերթեր, հանդեսներ, ընթերցատուներ, լսարաններ, թատրոն և այլն»։ Մյուս կողմից, ինչպես նկատում է հոդվածի հեղինակը, շնորհիվ «ազնվապետական գրիչների»՝ Պեշիկթաշլյանի, Դուրյանի, Թերզյանի, Նար-Պեյի, Գարագաշյանի, Կոստանդյանի, Ջերազի, Պերպերյանի, Տեմիրճիպաշյանի և այլոց որոշակի մակարդակ է նվաճել նաև գիտական ու գեղարվեստական գրականությունը։ Այս ամենը գլխավորապես «ապագայի պիտույք մը կը լեցնե» և մատչելի կարող է լինել միայն ժողովրդի շատ փոքրաթիվ մասին։

Մինչդեռ, ինչպես գրում է հանդեսը, «ոչ միայն նյութապես, այլև մտավորապես երկու որոշ Հայաստան կերևին, մին ուսյալ, մյուսն անուս, մին կիրթ, մյուսը վայրենի, որոնց մեջ կենդանի միության առաջին պայմանն, այս է գաղափարներու և զգացմունքներու կապը դեռ կպակսի և այս՝ մեր ազգից հիմնական պատճառներեն մին կկազմե» («Արևելյան մամուլ», 1880, № 3, էջ 185—186)։ Ուստի և մտավորական շարժումը պիտի ունենա նաև մինիմում նպատակ՝ ժողովրդի անհամեմատ ավելի ստվար մասի՝ գավառաբնակ «գործավորին ու մշակին» «ներկա պիտույքը» գոհացնելու համար։ Սակայն այս ուղղությամբ եղած ձեռնարկումները շատ քիչ են և կրում

են հիմնականում մասնավոր բնույթ։ Մայրաքաղաքում և այլ օջախներում հրատարակվող պարբերականներն ու գրքերը, եթե նույնիսկ գավառի ժողովրդի ձեռքն էլ հասնեն, որն ինքնին դժվար է, «մտքին ու սրտին բան մը չպիտի ըսեն»։ «Հետևապես,—շարունակում է Հանդեսը,—Հայաստանի անուս ժողովրդյան համար անմիջական կարևորություն ունեցող բանն ընտանի, պարզ, դյուրըմբռնելի ոճով և իմաստով ժողովրդային օրագրությունն է, որպեսզի հայ գյուղացին հրահանգն, դասաիարակն իր պիտոյից ու շահուց վերաբերող բաներուն մեջ, որպեսզի առօրին խնդիրներ բացատրե այնպես, որ դեպքերու և մարդոց վրա անոր դատողությունն ու կարծիքը շինե, ուղղե, մինչև որ ժողովրդային գրականություն մը կամ մատենադարան մը հրատարակվի օգտակար գիտելյաց, արվեստից և գիտությանց գործնական տարերքը պարունակող, հայ մշակին ու հողատերին համար» (նույն տեղում, էջ 86)։

Սա գրականությունը ժողովրդին մոտեցնելու, հասարակական առաջընթացի գործում գրականության դերի մեծացման բնորոշ լուսավորչական ծրագիր էր, որ հետագայում պետք է որդեգրվեր ռեալիստական շարժման կողմից։

80-ական թվականներին իր գոյության երկրորդ տասնամյակը թևակոխած Հանդեսը հայտնվում է պատմական մի իրադրության մեջ, երբ հասարակական գաղափարաբանության շրջադարձը անխուսափելի իրողություն էր։ Հայ մտավորական կյանքն սկսել էին վրդովել նոր հովեր, հայրենիք, ժողովուրդ, հասարակություն հասկացությունները նոր բովանդակություն էին ձեռք բերում, գրականության մեջ արմատավորվում էր նոր ուղղություն ու գաղափարաբանություն։ Եվ քանի որ «Արևելյան մամուլը» նոր բան չուներ հակադրելու 80-ականների գաղափարական շարժմանը, ոչ էլ ի վիճակի էր վերակառուցելու սեփական հայացքների համակարգը, ուստի բռնում է անվերապահ ժիտման ուղին. «Շատ հարմար է անվանել այս դարս՝ հայոց նկատմամբ՝ ձանձրույթի, անտուգության և գովասանության դար,—վճռում է Հանդեսը,—ուր ամեն առարկա, իր, անձ իր բնիկ գույնով չերևվիր մեր աչքին, ուր հայտնի կամ անհայտ գրգիռներ և շահեր կդավադրեն, որ մեր ազգային գործերու պատկերը նկարեն այնպես, որ բնավ բնագրին չնմանի։ Մեր բոլորտիքը կշարժին միայն կրկնակներ ու ստվերներ, զոր իբրև գրական իրողություններ կընդունենք։ Ինչ դյուրախաբ և դյուրահավատն ենք» («Արևելյան մամուլ», 1882, № 5, էջ 224)։

Մտավոր-գրական շարժման նոր միտումների հանդեպ հանդեսի ռեակցիան որոշակի է երևում Գ. Նիկողոսյանի «Մեր ազգային ինքնաճանաչողության առթիվ» հոդվածում։ Հենց սկզբից հոդվածագիրը պնդում է, թե նախորդ սերունդը որքան էլ աչքի չէր ընկնում իր հիմնավոր կրթությամբ, որքան էլ քիչ էր յուրացրել ժամանակի քաղաքակրթության նրբացած ձևերը, այնուամենայնիվ ավելի օգտակար գործ էր անում ազգային կյանքի վերաշինության համար, ավելի գործնական էր, քան նոր սերունդը, որ պարծենում է իր եվրոպական կրթությամբ ու նրբացած ճաշակով, քանի որ հին սերունդը անչափ ավելի բարձր է եղել իր ազգային ու մարդկային բարեմասնություններով, մինչդեռ նորերը, առանց ըմբռնելու եվրոպական կուլտուրայի ու դաստիարակության բուն էությունը, ոգին, անդիտակցաբար տարվել են նրա «արտաքին ձևերով ու արարողական կողմերով»։

Սրանք Մամուրյանի նամականիների և «Արևելյան մամուլի» էջերից ծանոթ մտքեր էին։ Սակայն 80-ական թվականներին դրանք արդեն ինչ-որ մասնակի պնդումներ չէին. փաստորեն բախվում էին երկու աշխարհայացք, հասարակական-գրական ըմբռնումների երկու ուղղություն. մեկը ձգտում էր անհերկյուղ թափանցել սոցիալական իրականության ներքին հակասությունների մեջ, այդ հակասությունների լուծումը փնտրել դրանց ճշմարտացի արտացոլման ու վերլուծության ուղիներում, ժողովրդի ինքնաճանաչումը խթանել իր իսկ կյանքի ներքին այլանդակությունների գիտակցությամբ, մյուսն, ընդհակառակը, այդ ինքնաճանաչության հիմքում դնում էր ազգային բնավորության ինչ-որ յուրահատկությունների անսասանությունը, բարոյական ինչ-որ չափանիշների անխախտությունը։ Գր. Նիկողոսյանը համոզված մեկնաբանում է, թե, իբր, նոր սերունդն իր «փիլիսոփայական հայացքներով» ու «եվրոպական մեթոդներով» չկարողացավ հասկանալ, որ «մի ազգի գոյությունը ավելի ապահով ճանապարհի վրա դնելու համար, ամենից առաջ նորա հոգեկան առանձնահատկության հետազոտելն է, ուսումնասիրելը և նոցա պահպանման ու զարգացման մասին հոգալը» («Արևելյան մամուլ», 1882, № 11, էջ 499)։ Հենց այս իմաստով պետք է հասկանալ քննադատի այն մտահոգությունը, թե ո՞վ է մեր մտավորականներից «հայաբնակ ընդարձակ գավառներից մինի մեջ պտտողը, գյուղական ժողովրդի հետ նորա օջախի շուրջը նստողը, նորա լեզվով, նորա սրտով խոսողը, նորա սիրուն ավանդությունների, գեղեցիկ ու սրտաշարժ աշղական հյուսվածքների լսողը, նորա պապական հեքիաթների ու նախապաշարմունքների հետ ծանոթացնողը» (նույն տեղում, էջ 540)։

Ազգային ինքնաճանաչողության ըմբռնումն հոդվածում երկու կողմ ունի։ Մեկը գործնական կյանքի գիտակցությունն է, որին ուղղված են հայ մամուլի, մասնավորապես «Մշակի» ջանքերը՝ առավել վնասելով, քան նպաստելով ազգային նկարագրի անաղարտությանը։ Սակայն կա նաև բարոյական գիտակցություն, որն, ինչպես համոզված է հեղինակը, շատ ավելի կարևոր է ազգային կյանքի մաքրությունը, ամբողջականությունն ու ներդաշնակությունը պահպանելու տեսակետից։ Այս առումով էլ, ահա, նոր սերնդի գործունեությունը այլասերող ու կորստաբեր է համարվում։ Ճշմարիտ բարոյական դաստիարակության համար, շարունակում է քննադատը, ժողովրդի միտքը պետք է զբաղեցնել «վսեմ առարկաներով», «սիրտը տոչորող, զգացումները վառող և ջղերը եփոխ» տողերով հարկավոր է ներգործել մարդկանց «սրտի ու զգացման» վրա։ Եվ եթե գրականությունը, հրապարակախոսությունը, մամուլը կոչված են դաստիարակելու ազգային գիտակցություն ու ինքնաճանաչողություն, պետք է հարմարվեն ժողովրդի ճաշակին, նրա ազգային հոգեբանության առանձնահատկություններին. եթե, ասենք, հայի համար «ախորժելի է զուռնան», ապա կենցաղի մեջ գերմանական երաժշտություն մտցնելով ավերում ենք ազգային կյանքի ամբողջականությունը։

Հետաքրքիր է նկատել, որ «Արևելյան մամուլն» ինչ-որ իմաստով սկսում էր հակվել դեպի ազգային պահպանողականությունը։ Պատահական չէ, որ «Մշակի» երբեմնի դաշնակիցը այժմ գաղափարական մերձեցումներ է փնտրում «Մեղու Հայաստանիի» և «Նոր դարի» հետ։ Նա նույնիսկ «Մեղու Հայաստանիից» արտատպում է «Մշակ» միայն անարատ հայ ժողովրդի մեջ»

հոդվածը, ուր Արծրունու ուղղությունը ներկայացվում էր ամենաբացասական որակավորումներով։

Այսպիսի մտայնությամբ «Արևելյան մամուլը» քննադատում է նաև «Արևելքի» ուղղությունը. հանդեսն ուղղակի խոստովանում է, որ իրենք «կարծյաց համաձայնության տիպարներ չեն։ Տարբեր տեսակետ և ուղղություն ունին ազգային մի շարք խնդիրներու մասին. և այս երկար բացատրության կարոտ չէ, քանի որ տարբեր սկզբունք կդավանին և տարբեր կերպով կըմբռնեն ազգային հառաջադիմության տարրերն ու պայմանները» («Արևելյան մամուլ», 1885, № 1, էջ 28)։ Երկար բացատրության կարիք, իհարկե, կար, բայց Մամուրյանի հանդեսը հարցը լուծում էր մեկ հարվածով, հայտարարելով, թե երիտասարդ ութսունականների օրգանը «ռամկին անհպելի և աղնվական դասերու խորհրդակից է»։

Այնուամենայնիվ, «Արևելյան մամուլի» էջերում քայլ առ քայլ բացվում է այդ ընդհանուր դատողությունների իրական աստառը։ 1881 թ. համարներում, օրինակ, տպագրվում է հանդեսի արևելահայ թղթակիցներից մեկի՝ Հարոյի «Իմ նամակները» հոդվածաշարը, որն իր հիմնական միտումով ուղղված է 80-ականների ռեալիստական շարժման դեմ։ Թեև հոդվածում վերջինս դիտվում է ոչ թե գրական-գեղագիտական իմաստով, այլ նրա հասարակական նշանակության տեսակետից, բայց և այնպես հոդվածագրի դիտողությունները շատ բան են ասում հանդեսի ընդհանուր մտայնության ելակետերի մասին։ Մեկ անգամ ևս հավաստելով, թե՝ «այժմ իրական ու անընդհատ աշխատանքի ու գործունեության դար է, իրավունքն ու առավելությունը անտեր հայրենիքի և հարստահարված հայ ժողովրդի ազատության համար պայքարողներին կպատկանի», հեղինակն այնուհետև ավելացնում է, թե այդ տեսակետից հայ կյանքի իրադարձությունները անկարգ ու անսիստեմ են, գրականությունն ու մամուլը, որ հասարակական առաջընթացի ղեկավարը պիտի լինին, խաղալիք են մի կողմից նորելուկ երիտասարդների, մյուս կողմից իրենց կոչման նշանակությունը չիմացող մարդկանց ձեռքին։ «Մի որևէ գրականություն, լրագրություն կամ արվեստ նույն ազգի կամ հասարակության հայելին է» հայտնի դրույթը քննադատը վերապահությամբ է ընդունում գրական նոր շարժման նկատմամբ, քանի որ, ըստ նրա, այդ շարժումը չի արտացոլում համազգային շահեր ու գաղափարաբանություն, այլ ենթակա է մի «աննշան շրջանի, ինքնակոչ խմբակի» տրամադրություններին։

Իսկ ի՞նչը հատկապես դուր չէր գալիս հոդվածագրին։ Այն, որ իրենց գեղեցիկ փիլիսոփայություններով և անժամանակ բյուզանդականությամբ տարված տաքգլուխ պատանիները հետևում են «Ecole Realiste-ի ուղղությանը» և «տղայաբար են խոսում» դարուս ամենամեծ հեղինակի և Ecole Romantique-ը անմահացնող մարդու (Հյուգո—Վ.Կ.) վրա», «երկար ու բարակ հասարակական հոդվածներ» են շարադրում «a la Էմիլ Զոլա», քննություն են անում «Դարվին գիտնականի տեսությունների, օրինակ, «Գոյության կռվի» մասին» և այլն։ Այդպիսիները, ինչպես համոզված է քննադատը, վտանգավոր դեր են կատարում իրենց հայրենիքի համար, մանավանդ որ հայ հասարակությունը իր զարգացման աստիճանով «դեռևս տպված խոսքը գրեթե անսխալ է համարում»։ Գրականության ազատության, նրա հասարակական դերի բարձրացման, իրականության ճշմարտացի ու աննա-

խապաշար արտացոլման պահանջը որակվում է իբրև անարխիա և անբարոյականություն։ Հեղինակը յուրօրինակ խաչակրաց արշավանք է կոչում հայ հասարակությանը «հիշյալ բարոյական չարագործների» դեմ։ Եվ իբրև եղրակացություն բերում է «Արևելյան մամուլի» անսասան սկզբունքներից մեկը. «Ճշմարիտ առաջադիմությունը բուն քաղաքակրթությունը քանդելու, կործանելու մեջ չէ, այլ վերանորոգելու մեջ։ Վերանորոգենք մենք ինքներս մեր հին տունը, եթե կարող ենք, բայց միայն չքանդենք, խնդրեմ, և մանավանդ չքանդել տանք մեր հարևանին» («Արևելյան մամուլ», 1881, № 8, էջ 339)։

«Արևելյան մամուլն», իհարկե, առանձին դեպքերում նաև դրական վերաբերմունք ուներ նոր սերնդի ստեղծած արժեքների նկատմամբ։ Աղեքսանդր Շափլյանն, օրինակ, գրվատանքով է խոսում Ա. Զոպանյանի «Թուղթին փառքը» վիպակի մասին, ուր երիտասարդ հեղինակը գեղարվեստական նոր հայեցակետից, նուրբ հոգեբանական վերլուծությամբ, ներկայացնում է մտավորական անհատի դրաման ժամանակակից հասարակության մեջ։ Հատկապես վիպակի ոճի ու լեզվամտածողության թարմությունը քննադատը համարում է «ֆրանսիական արդի գրականության բարերար մեկ ազդեցության» հետևանք։ Ամենակարևորը, սակայն, այն է, որ, քննադատի համոզմունքով, Զոպանյանն «իբրև բանաստեղծ՝ նախ իտեպաշտներու ու ռոմանտիկներու, եթե կուզեք—երկնավորներու մեջ մկրտած է իր հոգին...»։ «Բայց,—ավելացնում է այնուհետև նա,—իրապաշտներու ընթերցումեն և կյանքի փորձառությունեն հետո, առաջին պատրանքի ցավագին տպավորության տակ, սրտմտության փթթում մը իր սրտին մեջ և հուսախաբության դառն ժպիտ մը դեմքին վրա՝ վար կառնու իր աչաց առջևեն ակնապարար քողն զոր իր միամտությունն կկրեր...» («Արևելյան մամուլ», 1892, № 9, էջ 415—416)։ Մարդկանց չոր ու մերկ նյութական հարաբերություններում կորչում են հոգևոր ու բարոյական արժեքները,—ահա այն, ինչ «Արևելյան մամուլն» համարում էր Ա. Զոպանյանի վիպակի օգտակար խորհուրդը։

Այլ էր հանդեսի վերաբերմունքը Գր. Զոհրապի ստեղծագործության նկատմամբ, որին հաճախ էր անդրադառնում՝ արտատպված և ինքնուրույն քննադատականներով։ Լայն խոսակցության առիթ տվեց մասնավորապես Կ. Ստեփանյանի հոդվածը «Մարապետը» և «Փոթուրլը» նորավեպերի մասին։ Հոդվածում տիրապետողը բացասման սուր միտվածությունն է. հեղինակը խիստ քննադատում է հատկապես Զոհրապի ու նրա սերնդի լեզուն, որ հայերենի ազգային նկարագիրը, ինչպես համոզված է նա, աղավաղվում է մայրենի լեզվին անհարազատ մտածողությամբ ու ոճով. «Զոհրապ և ընկերություն ուխտած են հայ լեզվին սրբությունը ֆրանսիական ոճով պղծելու միջնորդել, և այս ապօրինավոր ու դատապարտելի զուգավորութենեն հրեշ-պիտակներ վիժել տալ»։

Զոհրապի նորավեպերի բովանդակային խորքը ևս անբնական է թվում քննադատին։ «Մարապետի» հերոսուհին, որի «հոգին ու սիրտը սատանան իր բոլոր արհավիրներով կազդուրած է», իր «զարհուրելի վրեժի» կրքով, ինչպես նկատում է նա, որևէ օգտակար դասով չի կարող հարստացնել ընթերցողի միտքն ու հոգին։ Իսկ «Փոթուրլը» իր «անբնական վարդապետությամբ» ուղղակի բացասաբար կարող է ազդել «մեր համեստափայլ օրիորդների» բարոյական աշխարհի վրա. «Գ. Զոհրապ էֆ.,—գրում է քննադատը,—

ի՞նչ բարոյական դաս կուզե մատակարարել հայ ժողովրդին իր կոշտ ու բիրտ Փոթուրլրով, ո՞ր դարու մեջ, երկրիս ո՞ր կողմը տեսնված է, որ ուսումնավարտ, զարգացած, զդայուն ու գեղանի մի աղջիկ հանկարծ իր դեմը կանգնող լեռնցիի մը առջև գլուխը ծռե և ձեռքը տա։ Գ. Զոհրապ էֆ. կարո՞ղ է այս անբնական վարդապետությամբ մեր համեստափայլ և կրթության զարկով նրբացած ու հղկված օրիորդները Փոթուրլրի ապառաժ կուրծքին ընտելացնել։ «Այն գյուղի երիտասարդները Փոթուրլը են եղել»։ ուրեմն շալվարլը աղջիկներ փնտրեն, երկրագործի ընկերային համերաշխությունը այս պայմանով գոյություն կունենա» («Արևելյան մամուլ», 1900, № 11, էջ 450)։

Կ. Ստեփանյանի հոդվածը տեղիք է տալիս բուռն վիճաբանության։ «Մասիսում» Տ. Արփիարյանը իր պաշտպանության տակ է առնում Զոհրապին։ Այնուհետև հանդես է գալիս ինքը՝ Զոհրապը։ Նրանց ի պատասխան «Արևելյան մամուլում» Հրանտ Մամուրյանը տպագրում է երեք հոդված, ուր ավելի կրքով է քննադատում Զոհրապին ու նրա համախոհներին։ Դիմելով Տ. Արփիարյանին, քննադատը մասնավորապես գրում է. «Բայց Զոհրապի նմաններուն գրվածքները ժողովրդին ամեն դատակարգեն կկարդացվին եղեր, ըստ վկայության պարոն Տիգրան Արփիարյանի. այս ենթադրական ընթերցումը, սակայն, չնշանակեր թե այդ գրվածները հայերեն են, նույնպես չնշանակեր թե անոնք վիպական գերընտիր հորինված, անգայտ արվեստ, զուտ գրական ոգի և ընկերության օգտակար լինելու ամեն պայմանները կը պարունակեն։ Պոքաչիոյի Տեքամերոնը շատ ու շատ ավելի կարդացված է բոլոր Եվրոպայի մեջ, բայց գոնե այդ գործին անբարոյական տեսիլները հրաշալի լեզվով ու ոճով պատկերված են» («Արևելյան մամուլ», 1900, № 12, էջ 516)։ «Արևելյան մամուլի» ապագա խմբագրի դատողությունների վրա դժվար չէ նկատել Մամուրյան-Հոր հայացքների անմիջական ազդեցությունը։

Նույն մտայնության կնիքն էր կրում նաև Գր. Չիլինկիրյանի «Ուղևորություն ի Պոլիս» հոդվածաշարը, ուր նոր ձևավորվող գրական շարժումը երգիծվում էր դարձյալ ավանդական պատկերացումների տեսանկյունից։ Սակայն տեսական իմաստով ավելի հետաքրքիր է նույն Գր. Չիլինկիրյանի «Թշվառների» թարգմանության երկրորդ հրատարակության առաջաբանը։ Տպագրելով այդ թարգմանությունը, «Արևելյան մամուլի» խմբագրությունն ավելորդ չի համարում հիշեցնել, որ «մեզի համար օտար վիպասանության թարգմանության ժամանակն անցած է։ Ազգն ավելի հաստատուն, ավելի հիմնական մտային սնունդի պետք ունի։ Պատճա՞ռ—վասնզի ժամանակիս ոգին, իր կրթական ու ընկերական վիճակն այդ կպահանջեն, վասնզի օտար լեզուների ուսումն ավելի ծավալված է մեր մեջ, վասնզի ուրիշ մտավորական պետքեր կան գոհ ընելու, և եթե վիպագրությունն ամեն գրականության անհրաժեշտ մեկ ճյուղն է, այդ ճյուղը պետք է որ մշակվի ազգային գույներով, ազգային կենաց ճշմարիտ և բաղմադիմի նկարագիրներով» («Արևելյան մամուլ», 1885, № 11, էջ 561—562)։

Սակայն ինչո՞ւ 1885-ին, ռեալիստական շարժման բուն վերելքի շրջանում, Մամուրյանի հանդեսն այնուամենայնիվ տպագրում է «Թշվառների» վաղեմի թարգմանությունը։ Բանն այն է, որ Հյուգոյի վեպով Մամուրյանն ուզում էր ոչ միայն բարոյական ու գեղագիտական դաս տալ նոր սերնդին, այլև վերջինիս պաշտպանած գեղագիտական նոր չափանիշներին հակադրել

ռոմանտիզմի փորձված սկզբունքները։ Գր. Չիլինկիրյանը լիովին բաժանում է իր սերնդակցի համոզմունքը։ Տասնամյակների ընթացքում ռոմանտիկական գրականության ձեռք բերած նվաճումներն ակնառու էին, և քննադատը անթաքույց հպարտությամբ է վկայակոչում դրանք՝ փորձելով հիմնավորել այն տեսակետը, թե այդ ուղղության սկզբունքները ոչ միայն շարունակում են կենսունակ մնալ, այլև ապագա գրական առաջընթացի հիմնական գրավականներն են։

«Գրականությունն ազգի մ'ընկերային կենաց հայելին ըլլալու պարտ ունի,—իր գրական ծրագիրն է առաջադրում Գր. Չիլինկիրյանը։ —Այս հայելվույն հարմարագույն ու լավագույն ձևն է վիպասանությունը, որուն մեջ ընթերցողն իրավունք ունի որոնելու և գտնելու ոչ միայն սուտին ու ճշմարտին, տգեղին ու գեղեցկին, վնասակարին և օգտակարին նկարագրությունները, այլ նաև բարոյապես զարգանալու հարկը։ Նկարագրելը կենթադրե կենդանի գույներով իրականը և իտեականը պատկերելու կարողությունը, որ անհնարին է առանց ճշմարիտ գրագիտության, այսինքն առանց ճարտարագիտության, իսկ մարդկային սիրտը և միտքը զարգացնելու պայմաններուն առաջինն է բարոյական և գիտական ճշմարտությունները բնական կերպով պարզել և անոնց օգուտները նշանակել ախորժելի ձևով» (նույն տեղում, էջ 566—567)։

Քննադատը երկրորդական տեղ է տալիս գրականության ճանաչողական նշանակությանը. գրողը պետք է ձգտի ոչ թե հետազոտել, վերլուծել կյանքը՝ նրա օբյեկտիվ պատկերը ներկայացնելով հասարակության դատին, այլ իրականությունից ընտրել այնպիսի երևույթներ, որոնք հաստատում կամ ժխտում են նախապես տրված որևէ գաղափար, որևէ բարոյական ճշմարտություն։ Վիպական դպրոցի ծագման սոցիալական ու գեղագիտական նախադրյալները, նրա ներքին հարստությունն ու բարդությունը դուրս են «Թշվառների» թարգմանչի քննությունից, քանի որ, նրա կարծիքով, այդ ուղղությունը երևան է եկել միայն հասարակությունը բարոյական ապականությունից հեռու պահելու, հավիտենական ճշմարտությունների ու անձեռնմխելի բարոյական հասկացությունների միջոցով մարդկությանը դաստիարակելու, գեղեցիկ իդեալներով աշխարհը վերափոխելու պատմական կոչով։

Խոսելով մասնավորապես ռոմանտիկական վեպի մասին, Գր. Չիլինկիրյանն այդ ժանրի ներսում ընդունում է երեք տարատեսակ։ Առաջին դեպքում գրողը նկարագրում է իրականը, առանց բարոյական հանձնարարականի։ Դա, քննադատի համոզմունքով, արվեստ է միայն արվեստի համար (l'art pour l'art)։ Վեպի երկրորդ տեսակը գործ ունի միայն իդեալականի հետ, նկարագրում է բնական ու բարոյական աշխարհի միայն գեղեցկությունները։ Վեպեր էլ կան (և դրանք քննադատի համար առավել նախընտրելին են), որոնց միակ նպատակն է «բարոյական գաղափարի մը հաղթությունը»։ «Թշվառներն» այս վերջիններից է, քանի որ «տգեղին դեպի գեղեցիկը, սուտին դեպի ճշմարիտը, տկարության դեպի զորությունն, հարաբերականին դեպի մարդկային բացարձակն և իրականին դեպի տեսլականը հառաջադիմելու եղանակը կուսուցանե»։ Թարգմանչի հայեցակետով Հյուգոյի մեծ երկասիրության առանցքը նկեղեցականի պարտաճանաչ արիությունը և աշխարհականի անձնուրաց արիությունը ներկայացնող սկզբունք-

ներն են։ Բարոյական այս դասերով էլ «Թշվառները» հանձնարարվում է հայ ընթերցողին. «Թշվառներու» նման գրքի մը ճշմարտությունները մեր ազգին մեջ վերստին տարածելու հարկը կզգանք,— բացատրում է թարգմանիչը,—այնպիսի ժամանակ մ'ուր հայ ընկերային կյանքը կմթագնի, ուր մեր տոհմային և ավանդական իրավունքները կվտանգին ներքին թշնամիներու դավաճանությամբ». և ապա՝ «Հայ մարդկությունը սև վայրկյանի մը մեջ կգտնվի, վասնզի ընտանի մատնության շնորհիվ բացված է բարոյական ապականության կոյուղի մ'որուն նեխութենեն կթունավորին սահմանափակ միտքերը, տկար սիրտերը, երերուն խիղճերը» (նույն տեղում, էջ 570)։

Արդեն ձևավորված և գրական-պատմական անհերքելի իրողություն դարձած ռեալիստական ուղղության դեմ այսպիսի կտրուկ հարձակումները, իհարկե, անպատասխան չէին մնում. ժամանակն աշխատում էր նոր դպրոցի օգտին և հեշտ էր ցույց տալ, որ «Արևելյան մամուլն» իր գաղափարներով դառնում է ժամանակավրեպ։ Ինչպես վկայում է Ա. Արփիարյանը, արդեն 80-ական թվականների երկրորդ կեսին հանդեսն «ինկած էր թե նյութապես և թե բարոյապես», «Պոլսո մեջ հազիվ տասնհինգ բաժանորդ ուներ», կրկնում էր ու կրկնում «հազար անգամ ըսած մի քանի խեղճ պարբերություններ» («Մասիս», 1890, № 3935)։ Մամուրյանն ինքն էլ էր զգում դա. «Մի՞թե չես լսեր արդեն դանգատներ նույնիսկ թերթիդ համակիր ընթերցողներու կողմեն,—ստիպված է խոստովանել Շահնուրը,—դանգատներ, որով կբողոքեն թե թերթդ իր սովորական դիրքը փոխած է, չմտներ օրվան կարևոր խնդիրներու ծոցն, թե չխոսիր աթոռի ու բարձի վրա, թե չգրեր գրական հին ու նոր դպրոցի անվամբ ծագած վեճին վրա, որու սակայն կերպով մը թերթդ սկզբնապատճառ ու նախահարձակ կնկատեն։ Ինչո՞ւ չհայտներ, կըսեն, թե որ կողմն իրավունք ունի, Արևելցիք թե Արևմտցիք, Պերպերյանի լեգեոնն թե Զոպանյանի խումբն, թե չամփոփեր, ինչպես երբեմն, քաղաքական տեսություններ, որ, թեև համառոտ, անշահագրգիռ չէին, այլ վիպական, հեգնական, այլաբանական ճյուղին մեջ ապավեն ու հանգիստ կփնտռեն» («Արևելյան մամուլ», 1892, № 3, էջ 141)։

Այս ամենն, իհարկե, չի նշանակում, թե «Արևելյան մամուլն» խսպառ կտրված էր գրական կյանքից։ Ընդհակառակը, հենց այս շրջանից սկսած է, որ այն ավելի ու ավելի հաճախ է զբաղվում զուտ գրական հարցերով։ Ճիշտ է, հանդեսն զգում էր թղթակցությունների պակասություն, և այդ բացը լրացնում էին գլխավորապես թարգմանություններն ու արտատպությունները, բայց դրանք միշտ էլ ուղեկցվում էին խմբագրական ծանոթագրություններով ու վերլուծություններով, որոնք պարզում էին հանդեսի դիրքորոշումը գրական նորությունների հանդեպ։ Այս ձևով «Նոր դարից» արտատպվում է Ճաղարբեկյանի հոդվածը Գր. Արծրունու «Էվելինայի» մասին, «Մասիսից»՝ Գր. Զոհրապի «Ռուսահայ գրականություն» հոդվածը, բառացի թարգմանությամբ կամ ազատ շարադրանքով տպագրվում են հոդվածներ Մաքս Նորդաուից, Լամարթինից, Սպենսերից, Տենից, Էռնստ Ռընանից, Պիեռ Լոտիից և ուրիշներից։

Հետաքրքիր է, օրինակ, թե ինչպես է արձագանքում Հրանտ Մամուրյանը Զոհրապի հոդվածին։ «Արևելյան մամուլի» ապագա խմբագիրը համամիտ է հոդվածի հեղինակին, երբ վերջինս քննադատում է ռուսահայե-

րի «խիստ ու մեծամիտ միտումները», «տաճկահայոց դեմ մշտական արհամարհանքը»։ Սակայն չի հանդուրժում երիտասարդ ռեալիստի նույն քննադատական պահվածքը հին սերնդի հանդեպ և եզրակացնում է. «Մինչև որ մեր գրականության մեջ ներդաշնակություն չմտնե, այսինքն մինչև որ միությամբ չկապվինք և մեր կետ նպատակին չընենք ազգին ծառայել, առանց միուլն և մյուսին վրա հարձակելու, և միշտ իրարու ձեռնտու և քաջալեր չկանգնինք՝ չպիտի կարողանանք ոչ թե միայն ոսկեդար, այլ երկաթադար մ'իսկ ունենալ...»։

Հանդեսն ինքնուրույն հոդվածներով ևս արձագանքում էր ինչպես արևմտահայ, այնպես էլ արևելահայ գրականության նորույթներին՝ աշխատելով բացահայտել գրական նորագույն երևույթների հատկապես այն կողմերը, որոնցով դրանք հարստացնում էին ազգային մշակույթը, միաժամանակ ձգտելով հավատարիմ մնալ իր դավանած գեղագիտական սկզբունքներին։ Այս առումով ուշագրավ է Ա. Տիվրիկյանի քննական ակնարկը՝ նվիրված Ա. Զոպանյանի «Արշալույսի ձայներ» և «Թրթռումներ» ժողովածուներին, որոնք, իրոք, թարմ հոսանք էին բերում արևմտահայ բանաստեղծության մեջ։ Քննադատը հիացմունքով է խոսում երիտասարդ բանաստեղծի լեզվի, պատկերների, ընդհանրապես գեղարվեստական մտածողության ինքնատիպության մասին՝ շեշտելով, որ «Նա բնության և ֆրանսական նոր բանահյուսության ծոցը նորանոր շավիղներ կգտնե իր նպատակին հասնելու համար»։ Սակայն առավել բնորոշ են դիտողությունները։ Գրախոսն ընդունում է, որ Զոպանյանի «տաղերեն շատերը... զուրկ չեն բարոյական նկարագրե և անույշ մելամաղձության հետ կը բուրեն գաղափարաց և զգացման ազնվություն, առաքինության համար սեր և մոլության դեմ զզվանք ու ատելություն»։ Բայց մյուս կողմից գտնում է, որ մի շարք բանաստեղծություններում «հայտնված գաղափարք հակառակ են ուղիղ բարոյականի»։ «Լանջը» ոտանավորի նկարագրություններն, օրինակ, քննադատի տեսակետից «չափազանց մերկապարանոց են»։ «Եթե շարունակվի երկու սեռերն ալ ներկայացնել այս կերպով,—մեկնաբանում է նա,—այն ատեն ի՞նչ տարբերություն պիտի մնար ասոնց և հեթանոս հունաց տաճարներուն մեջ կանգնած Աստղկան և այլ շաստվածոց լկտի պատկերներու մեջ»։ Քննադատը երիտասարդ բանաստեղծից ակնկալում է այնպիսի երկեր, «հորս ավելի շեշտված ըլլան ազգային ընտանեկան կյանքի և տոհմային ավանդության մասերն իրենց տեղական բնիկ գույներով և հարազատ հատկանիշներով» («Արևելյան մամուլ», 1893, № 3, էջ 119)։

«Արևելյան մամուլի»՝ 90-ական թվականների գրական-քննադատական սկզբունքների մասին որոշակի պատկերացում է տալիս Ավ. Իսահակյանի «Երգեր ու վերքերի» մասին ընդարձակ գրախոսականը՝ Բագարատ ստորագրությամբ։ Իսահակյանի ստեղծագործությունը կապելով Հովհ. Հովհաննիսյանի և Հովհ. Թումանյանի բանաստեղծական ավանդույթների հետ, քննադատը նկատում է, որ «Երգեր ու վերքերի» հեղինակը «Կովկասի մեր այն սակավաթիվ բանաստեղծներեն է, որք բանաստեղծությունը միմիայն ոտանավոր մը կազմած ըլլալու և կամ տավտակ, պայմանադրական արձակի մը չափեր ու հանգեր տալու մեջ չեն փնտռեր»։

Ընդունելով հանդերձ, որ «Իսահակյանը երբեմն շատ սիրուն հանգեր ունի, գյուտեր նույնիսկ», ընդգծելով նրա լեզվի ճոխությունն ու գեղեցկու-

թյունը, օտարամուտ տարրերից զերծ լինելը, այնուամենայնիվ քննադատը իր առաջին քայլերն անող բանաստեղծի ստեղծագործության մեջ ևս գտնում է մի բաց, որ արևմտահայ քննադատությունը սովորաբար վերագրում էր արևելահայ պոեզիային առահասարակ. այն է, թե «ոտանավորներու կազմությունը ընդհանրապես շատ թույլ է և ճշմարիտ արվեստագետի գուրգուրանքը չի տեսնվեր անոնց մեջ»։

Այս դիտողությունը, սակայն, չի խանգարում, որպեսզի քննադատը ըստ արժանվույն գնահատի Իսահակյանի տեղն ու դերը, մեր նորագույն քնարերգության մեջ՝ ընդգծելով նրա ստեղծագործության «ինքնատիպ հանգամանքը»։ Ավելին, նա գտնում է, որ «Իսահակյանի գործը շատ միակողմանի կերպով միայն հասկացված է Ռուսահայոցմեն»։ Գրախոսը նկատի ունի մասնավորապես Ն. Աղբալյանի հոդվածը, որ տպագրվել էր «Մուրճում» և որտեղ անվանի քննադատը բանաստեղծի՝ իրական ու խորապես ապրված զգացմունքով շնչող քնարական էջերի համեմատությամբ թույլ է համարում «Տիեզերքի պերճ հյուսվածքն եմ», «Սիրտս երկինք է» և այդ կարգի այլ բանաստեղծություններ։ Բոլորովին ուրիշ իմաստ ունեցող այս դիտողությունը արևմտահայ քննադատը յուրովի է հասկանում ու մեկնաբանում։ Նրա կարծիքով, Ն. Աղբալյանի հոդվածը «ինքնին շատ հատկանշական կողմեր ունի, որոնք Կովկասի հայերուն բանաստեղծական ըմբռնումը երևան կհանեն և որոնց կարժե հետաքրքրվել»։ «Կարևոր կետը, որ այս տեսակետով աչքի կզարնե,—բացատրում է այնուհետև քննադատը,—խուլ հակառակություն մըն է արվեստին դեմ, գլխավորաբար անհասկացողության ծնունդ։ Իսահակյանց ամեն բանն առաջ ստեղծող միտք մը ու symboliste մը ըլլալով՝ շատ տեղ գծած է մեծդի ու աչքառու պատկերներ, որոնք հակառակ իրենց գեղեցկության խորթ եկած են պ. Աղբալյանի. նույնիսկ չի ուզած ընդունիլ, թե բանաստեղծը կրնա իր երևակայության թափը ընդլայնել մինչև «Իմ վերքերս տիեզերքի հսկա վերքերի կաթիլներից են», «տիեզերքի պերճ հյուսվածքն եմ, իմ մեջ երկինքն է երգում» և այլն ըսելու աստիճան։ Բանաստեղծության մեջ, ըլլա արձակ կամ ոտանավոր, կարելի եղածին չափ մարդ կրնա օգտվել փոխաբերական ասություններե. արվեստին էլ էական գրոշմը ատոր մեջն է արդեն, ինչպես նաև ստեղծագործությանը. քերթված մը ատով է, որ կը գեղեցկանա, մանավանդ երբ իմաստը չի պակսեր անոր ամբողջության մեջ» («Արևելյան մամուլ», 1900, № 3, էջ 122—123)։

Այս, ինչպես նաև «վաղվան գրականության» շուրջը ծագած բանավեճին նվիրված հոդվածները, Մ. Մամուրյանի «Գրական զրույցներ» հոդվածաշարը և այլն որևէ սկզբունքային նորություն չէին բերում հանդեսի պաշտպանած գրական-քննադատական ըմբռնումների մեջ. ընդհակառակը, հետաքրքիր էին հենց այն առումով, որ ցույց էին տալիս, թե ինչպիսի անսասան հետևողականությամբ էր նա շարունակում 60—70-ական թվականների լուսավորական գաղափարների տեսանկյունով չափել դարավերջի բազմազան, երբեմն իրար հակադիր գրական-գաղափարական ուղղությունները։

Մամուրյանի մահից հետո «Արևելյան մամուլի» խմբագրությունն անցնում է նրա որդուն՝ Հրանտ Մամուրյանին։ Հանդեսը փոխում է նաև իր գրական-քննադատական ուղղությունը՝ կապվելով դարասկզբի գեղագիտական նոր որոնումների հետ և շարունակում գոյատևել ևս մի քանի տարի։ 1909-ին «Արևելյան մամուլը» դադարում է ընդմիշտ։

«Արևելյան մամուլի» գաղափարական մթնոլորտի կազմակերպիչն ու գլխավոր աշխատակիցը Մ. Մամուրյանն էր։ Խմբագիրը յուրաքանչյուր համարում հանդես էր գալիս ինքնուրույն ու թարգմանական հոդվածներով, արձագանքում կյանքի հրատապ խնդիրներին, բարձրացնում հարցեր, որոնք թեև հաճախ մեկնաբանվում էին տասնամյակների վաղեմություն ունեցող գաղափարական դիրքերից, բայց և այնպես պահպանում էին իրենց կենսական լիցքը։

60-ական թվականների կրքոտ հրապարակախոսին այս շրջանում էլ առավելապես հասարակական խնդիրներ են հուզում։ Սակայն ավելի ու ավելի նկատելի է դառնում նրա հակումը դեպի զուտ գրական հարցերը։ «Արևելյան մամուլի» հենց առաջին համարում սկսում է տպագրվել Վալտեր Սկոտի «Այվենհո» (թարգմանչի տառադարձությամբ՝ «Իվանոէ») վեպը՝ խմբագրի թարգմանությամբ։

Գրքի ընդարձակ առաջաբանում ձևակերպված են դրույթներ, որոնք ծրագրի նշանակություն ունեն։ Վիճարկելով որոշակի շրջաններում տարածված այն մտայնությունը, թե հայ գրականությունն ու մշակութային կյանքը ինչպես հին, այնպես էլ նոր ժամանակներում զուրկ է եղել ինքնուրույնությունից՝ Մամուրյանը ձգտում է փարատել վտանգավոր անվստահությունը հայ մտքի ստեղծած արժեքների նկատմամբ։ Առարկելով իր ընդդիմախոսներին՝ նա բազմիցս պնդում էր, թե որքան էլ «օտար գրականությանց անհուն օվկիանուն առջև մերինը մանր կաթիլներ են», այնուամենայնիվ այդ կաթիլների մեջ կան երբեք չհնացող մարգարիտներ, «որ մեր ազգության բնակից են». «Մեզի համար շնաշխարհիկ, աննման և անգին են մեր կրոնական հին երկերն. և թեև համառոտ՝ մեր ազգային էության կենդանի և անկորնչելի արձաններ են մեր քանի մը պատմական երկերը» («Արևելյան մամուլ», 1871, № 1, էջ 33)։

Մյուս կողմից հայ ազգային մշակույթի ճակատագիրը միշտ էլ անբաժան է եղել ժողովրդի պատմական ճակատագրից, նրա նման միշտ ենթակա պատմության փոփոխական հովերին, «միշտ իր անկայուն ու վտարանդի էության պես գրականությունն ալ անկայուն ու բազմադիմի պիտի դառնար», չէ՞ որ մտավոր ինքնուրույնությունը, հոգևոր ու բարոյական ամբողջականությունը անպայման ենթադրում են քաղաքական անկախություն, ինչպես նաև ներքին կյանքի սոցիալական կարգավորվածություն։ Այնուամենայնիվ, հայ գրականությունն իր գոյության բոլոր դարերում արտացոլել է ժողովրդի կյանքը, նրա ձգտումներն ու երազանքները։ Եվ այս իմաստով, ինչպես եզրակացնում է քննադատը, «եթե ազգի մը գրականությունն նույնին մտքի ու վիճակի, բարքի ու վարքի, ըղձի ու վշտի հայելին է», ապա այդ չափանիշը ամենից ավելի կիրառելի է մեր գրականության նկատմամբ։

Հավաստելով, թե յուրաքանչյուր ազգային գրականություն կենդանի է իր կենսունակ ավանդույթներով՝ քննադատն այդ ավանդույթների ներսում նկատում է երկու շերտ՝ մեկը, որ մշակվում է օտար մտքի նվաճումների յուրացման հիմքի վրա և մյուսը, որ ծագում է ժողովրդի ներքին մտավոր ու բարոյական պոտենցիալից։ Ազգային գրականության զարգացման

դարավոր ճանապարհի համար առավել բախտորոշ դերը վերապահվում է այս վերջինին։ Մամուրյանը, սակայն, չի բացառում ազգային գրականությունների փոխադարձ կապը. ավելին, դա դիտում է իբրև զարգացման անհրաժեշտ ու կարևորագույն գործոն։ Վկայակոչելով աշխարհի զարգացած ազգերի փորձը՝ քննադատը եզրակացնում է, որ ազգային կուլտուրաների փոխազդեցությունը պատմության մշտապես գործող օրենքներից է. «Օտարին քաղելն այն հանրային ճշմարտություններն,—հիշեցնում է նա,—որ բոլոր մարդկային սեռի սեփականություններ են՝ բնավ մեղադրելի, վնասակար անբնական գործ մը չէ» (նույն տեղում, էջ 35)։

Սակայն այդ հանրային ճշմարտությունների, մարդկության՝ դարերի ճիգով ստեղծած հոգևոր փորձի յուրացումը ազգային մշակույթի, մասնավորապես գրականության զարգացմանը կարող է նպաստել միայն այն դեպքում, եթե եկամուտ տարրը «աննշմարելի դառնա բնատիպ հանգամանք», չայլակերպի «ազգային ոճը, ձևը, ոգին ու հակումը», քանի որ ամեն մի ազգային գրականություն իր գոյության իրավունքը հաստատում է ոչ թե նրանով, թե ինչ է վերցրել ուրիշներից, այլ նրանով, թե անկրկնելի ազգային դրոշմով վավերացված ինչ արժեքներ է տվել մարդկությանը։ Այսպիսի տրամաբանությամբ Մամուրյանը հանդում էր իր հարցադրումների առանցքային դրույթին՝ «ազգի մը բուն մատենագրությունը... տոհմային հանգամանք» պիտի ձևավորվի. «Երբ ազգ մ'իր էությունը կազմող կենսական տարրերը պահպանել կամենա,—մեկնաբանում է քննադատը,—պարտավոր է նույնին մեջ փնտրել պահպանության միջոցները, իր ազգային դրոշմով կնքել իր ամեն մտային ու բարոյական ստացումները, ապա թե ոչ կապկի կամ թութակի ընթացք մը բռնած, քմածին ճաշակով ամեն նոր բանի հետևած, և ազգին կենսատու սկզբունքն ի սպառ ջնջած կլինի» (նույն տեղում)։

Գրական-պատմական այս համառոտ տեսությունն, իհարկե, ինքնանպատակ չէր. հայ մշակույթի պատմության դարերի փորձից Մամուրյանը քաղում էր անհրաժեշտ դասեր ու չափանիշներ՝ ժամանակի գրական կյանքը վերլուծելու և զարգացնելու որոշակի ուղիներ հայտնաբերելու համար։

Ժամանակի մտավոր և գրական կյանքի ընդհանուր վիճակը չէր գոհացնում քննադատին։ Նա դժգոհ է հատկապես արևմտահայ գեղարվեստական մտքի դեգերումներից՝ ընդգծելով, թե որքան էլ ակնառու են բուն ազգային գրականություն ստեղծելու ճիգերը, այնուամենայնիվ արդյունքը չնչին է, քանի որ այդ ճիգերում պակասում է բուն իրականության կենդանի ռիթմը։ Մխիթարյան հայրերն, օրինակ, «իրենց վանական մենության մեջ՝ ազգային գործնական կյանքեն հեռի և բարուց անհաղորդ գտնվելով՝ չեն կարող՝ որչափ հմուտ, գիտուն և վսեմ լինին, կրոնական սահմանեն դուրս ելնել, և ժողովրդյան սիրտն ու միտքը հուզող, գրավող երկասիրություն մը արտադրել»։ Ինչ վերաբերում է «քանի մը նորատիպ վեպերին», ապա դրանք «թե նյութի, թե ոճի կողմե չեն կրնար նոր արդյունավետ ուղղություն մը տալ մեր արդի գրականության» (նույն տեղում, էջ 37)։

Հետաքրքիր է, թե մեկ տասնամյակ անց Մամուրյանն ինչպես է արժեքավորում այդ «նորատիպ վեպերից» մեկը՝ Տյուսարի «Մայտան»։ Վեպի հասարակական հնչեղության հիմքը քննադատը համարում է բարձրացվող հարցերի կենսականությունն ու այժմեականությունը, որոնք «իր տեսակին մեջ եզական, հանդուգն գործի մը» արժեք են տալիս վիպասանուհու գրվածքին։

Այնուամենայնիվ, «Մայտայի» գեղարվեստական թուլությունը քննադատը տեսնում է հենց այնտեղ, որտեղ պիտի երևան գար նրա ուժը։ Տյուսաբի ստեղծագործությունը, ինչպես նկատում է նա, «ընկերական փայլուն վեպ մը կրնա համարվիլ», քանի որ «անպատիր հայելի մ'է այն ընկերական վիճակին, որուն մեջ ծնունդ ու լույս առած է և որու բարքը, ավանդույթքն ու մոլությունները բնիկ դույներով կարտահայտե»։

Եվ սակայն Մամուրյանն իր բարոյական սկզբունքներն ուներ, որոնց տեսանկյունից արդեն անհանդուրժելի էին, երբ Տյուսաբը «կանացի սեռին վրա, զոր իր նպատակն էր պաշտպանել և ազատության արժանի ցույց տալ, անհամակրելի և արյունալի քող մը կձգե», քանի որ վեպում հաճախ «սերն նողկալի բուրումներ ունի, կինն դժպիհ ճաշակներ», «տոպանք, անմեղությունն, ամուսնությունն, անհավատարմությունն, մատնությունն, եղեռն մահն ու երջանկությունն փայլակի արագությամբ և առանց շունչ տալու իրար կվանեն», «ճակատագրային ոգի մը, թունալի մթնոլորտ մը շատ տողեր կմթագնեն»։ Այս ծայրահեղ ազատամտությունն է, որ քննադատի կարծիքով կարող է վնասակար լինել հայ ինքնության ամբողջականությունը պահպանող բարքերի անաղարտության համար։ Մինչդեռ վեպի առավել կենսական կողմը՝ «կանանց ազատագրության խնդիրը», որ պետք է դառնար վիպական գործողությունների առանցքը, ինչպես նկատում է քննադատը, հեռավոր պլան է մղվում և կորչում կենցաղային տհաճ մանրամասների մեջ։ Եթե «Մայտան» «բառին բուն իմաստով վեպ մը չէ, այլ ծրագիր մը», ապա հեղինակը բարձր գեղարվեստականության հասնելու համար պետք է խոսեր ամբողջ ձայնով՝ հանուն իր պաշտպանած դատի, առավել խոր մեկնաբանություն պիտի ստանային «հայ գեղեցիկ սեռին այժմյան կացությունը, գանգատներն ու իղձերը», պիտի նկարագրվեին «իր տնտեսական ու ընկերային վիճակը», պիտի որոշվեին «իր փառասիրած ազատության սահմանները», այսինքն վիպասանուհին պիտի աշխատեր «ազգային իսկական կենաց պատկերը նկարել»՝ անհարկի, հաճախ հայ բարքերին խորթ մանրամասներով վեպի կենսական լիցքը թուլացնելու փոխարեն («Արևելյան մամուլ», 1883, № 7, էջ 339—343)։

Քննադատի տեսադաշտում էր ամբողջ հայ գրականությունը, և եթե վերջինիս առաջադրվող հեռանկարային պահանջների տեսակետից արևմտահայ հատվածը չէր փայլում նշանակալից արժեքներով, քանի որ այն, քննադատի հավաստումով, օտար ազդեցությունների հետևողությամբ դուրս էր եկել զարգացման բնականոն ընթացքից, ապա արևելահայ գրականությունը ավելի ու ավելի է մերձենում հայրենի մշակույթի տոհմիկ ակունքներին։

Մամուրյանը ձգտում էր գրականության զարգացումը դնել հիմնավոր հողի վրա, ժողովրդական կյանքի կենսական շահագրգռություններով բարձրացնել վերջինիս հասարակական հնչեղությունը, խորացնել բնաշխարհիկ տարերքը։ Նա համոզված էր, որ իբրև գրականության աղբյուր, իբրև գեղարվեստական հետաքրքրության բնագավառ հայ կյանքը լայն հնարավորություններ ունի։ Իր ետևում հազարամյակների պատմություն ունեցող մի ժողովուրդ, որ կանգնած էր նոր փորձությունների շեմքին, իր մշակույթից ու գրականությունից պահանջում էր ակտիվ մասնակցություն ազգի ճակատագրին, պահանջում էր հայրենասիրական նվիրվածություն, հոգևոր նե-

ցուկ ու առաջնորդ գաղափարներ. «Եվ մի՞թե կպակսին մեզ ներքին նյութեր, հին ու նոր արկածներ, տեսարաններ՝ որպեսզի անոնց վրա հիմնենք մեր հեղինակությունները,—հիշեցնում է քննադատը։—Մի՞թե բանահյուսին համար օդ, երկին, ալեբակ ու գերեզման, ողբ և արտասուք չկա՞ն Հայաստանի մեջ, մի՞թե ազգային երգիչներուն համար սեր, աղատություն, խանդ ու եռանդ անհե՞տ եղան, մի՞թե իմաստասիրին համար հին պատմությունն ու մեր արդի թշվառության պատճառները լեղու մը չունի՞ն, մի՞թե վիպագրին համար սրտաշարժ հառաչներ, անասելի ցավեր, եղերական իրողություններ ձայն մը չունի՞ն. այո՛, ունին, և զգայուն ու բանիմաստ գրագետ մը բավական է որ կամք ունենա, և իսկույն ամեն իրողություն մարմին մը, ամեն մարմին շունչ, ամեն շունչ խորհուրդ մը կառնու իր գրչին ներքև» («Արևելյան մամուլ», 1871, № 1, էջ 36)։

Հայ կյանքն ու գրականությունը պահանջ ունեին բնրանժների, բայրոնների, հյուգոների, գյոթեների։ Եվ ժամանակ առ ժամանակ ծնվում էին նրանք։ Աբովյան ու Նալբանդյան, Պատկանյան ու Պռոշյան, Պեշիկթաշլյան ու Հիսարյան, Շանշյան ու Ոսկանյան՝ ահա անուններ, որոնց հետ Մամուրյանը կապում է XIX դարի հայ գրականության զարգացման պատմությունը։ Սակայն քննադատը չէր մոռանում, որ գրականության բնականոն զարգացումն անհնար է պատկերացնել առանց քաղաքական աղատության, առանց ներքին կյանքի սոցիալական հավասարակշռության։ Եվ նորից ու նորից նա դնում է կյանքի վերափոխման, մշակույթի ու գրականության նկատմամբ հասարակական շահագրգռության կենսական հարցերը, որոնց լուծման հետ էր կապվում գրականության հետագա ճակատագիրը։

Հասարակական առաջընթացի ներդաշնակությունը, Մամուրյանի համոզմամբ, մեծապես կախված է նաև բարոյական զգացումից։ Եվ եթե ժամանակակից հասարակությունը գնալով ավելի ու ավելի է կորցնում իր ներքին ամբողջականությունը, ապա դա, հրապարակախոսի կարծիքով, գլխավորապես պայմանավորված է նրանով, որ գիտության հսկայաքայլ առաջընթացի կողքին բարոյականը «տեսակ մը ծանրաշարժ գիտություն դարձած է»։ Նա անտեղյակ չէր երևույթի սոցիալական պատճառներին, ծանոթ էր հասարակության ներքին կառուցվածքի բոլոր օղակներին, այն հասարակության, որի հետևողական գաղափարախոսներից էր ինքը։ Սակայն նա չէր գիտակցում երևույթի պատմական անխուսափելիությունը, չէր ուզում ընդունել, որ դա բուրժուական իրավակարգի խրոնիկական հակասություններից մեկն էր։ Ուստի և որքան էլ դժգոհ էր այդ հասարակությունից, սոցիալական հարաբերությունների արմատական վերակառուցման փոխարեն դնում էր բարոյական կատարելագործման խնդիրը։

Բարոյականության հասարակական դերին Մամուրյանը շատ ավելի լայն պատմական նշանակություն էր տալիս, քան կարելի է ենթադրել առաջին հայացքից։ Այս պլանում հայ հրապարակախոսի հասարակական բարոյագիտական հայեցության ներքին ծալքերը գտնելու համար կարևոր բանալի է տալիս իտալական ռիսորջիմենտոյի ականավոր առաջնորդներից մեկի՝ Ջուզեպե Մաձինիի «Պ. Ռընան և Ֆրանսիա» հոդվածի թարգմանությունը, որ տպագրվել էր «Արևելյան մամուլի» 1874 թվականի համարներում։ Այդ հոդվածի թարգմանությունն աշխարհայացքային առումով միանգամայն բացատրելի էր։ Իտալական ազգային-ազատագրական շարժու-

մը ընդհանրության շատ եզրեր ուներ ավելի ուշ ծավալված հայ ազատագրական շարժումների հետ, մի բան, որ, ի դեպ, քիչ է արժանացել մեր պատմության ու գրականության այդ շրջանն ուսումնասիրողների ուշադրությանը։ Մամուրյանը ժամանակին նկատել էր այդ ընդհանրությունը և փորձում էր ուսանելի դասեր քաղել դրանից։ Մյուս կողմից, իր հոդվածում Մաձինին զարգացնում էր հետաքրքիր մի պատմահայեցություն, որի հետ գրեթե նույնանում էին Մամուրյանի պատմափիլիսոփայությունն ու բարոյագիտությունը։

Է. Ռենանը, քննելով ֆրանսիական հեղափոխության հետևանքները, գտնում է, որ դրանք երկրին հասցրել են անկման, իսկ այդ անկումից դուրս գալու ելքը տեսնում է միապետական կարգերին վերադառնալու մեջ։ Մաձինին, իբրև բուրժուական հանրապետական, քննադատում է Ռենանի հետահայաց պատմափիլիսոփայությունը՝ կապելով այն ոգու շրջանաձև զարգացման հեգելյան ուսմունքի հետ։ Մի կետում նա, այնուամենայնիվ, համաձայն է միապետական Ռենանին. բուրժուական հեղափոխությունը չարդարացրեց ժողովրդի ակնկալիքները։ Սակայն այդ հեղափոխության վրիպանքը նա տեսնում էր ոչ թե միապետության տապալման մեջ, այլ այն բանում, որ հաղթանակի հասած բուրժուազիան հաստատեց մի նոր բռնապետություն՝ շատ շուտ մոռանալով հասարակության նկատմամբ ունեցած իր բարոյական պարտքը։ Զարգացման անխուսափելի տրամաբանությունը, ինչպես համոզված է Մաձինին, սահմանված է վերուստ, ինչ-որ նախախնամության կամքով։ Իսկ դրա իրագործումը վերապահված է մարդկանց. իրական ազատությունը հենց այդ անխուսափելիության գիտակցումն է և պայքարը հանուն դրանից բխող բարու, ճշմարտի, գեղեցկի սկզբունքների հաստատման։ Հասարակության առաջընթաց շարժումն, ուրեմն, բացարձակ է. ամբողջ հարցն այն է, որ հասարակությունն ինքը պետք է նպաստի այդ առաջընթացին այն պարտքի գիտակցությամբ, որ սահմանել է նրա համար բարձրագույն կամքը։ Եվ եթե Մաձինին հեգելյան եռաստիճան սիստեմում նկատում էր միստիկական մի ճակատագրականություն, որ բացառում էր ամեն մի գործնական նախաձեռնություն, ապա իր պատմահայեցության հիմքում դնում էր Կանտի բարոյական պարտականության վրա խարսխված մարդկային գործունեության սկզբունքը։ «Իտեականն մեր ներսը չէ,—բացատրում էր նա,—այլ մեզնե վեր և գերագույն է. մարդկային իմացականության ստեղծումը չէ, այլ անոր հաջորդական հայտնությունը։ Այն օրենքն, որ հայտնության ուղղություն կտա՝ Հառաջադիմություն կանվանի, այն եղանակն, որով հառաջադիմությունն ի կատար կելլե՝ Ընկերությունն է—մարդկային ամեն կարողությանց և զորությանց ընկերակցությունը։ Նախախնամական խորհրդով կենաց նպատակին վերջնական հայտնությունն ապահովյալ է, բայց մեզ ժամանակ և միջոց տրված է զայն կատարելու, և հետևապես ասոնք են մեզանից յուրաքանչյուրին և ամենուն համար ազատության և պատասխանատվության ասպարեզ մը։ Մեր ընտրությունն կկայանա, ուրեմն, չարին՝ որ է ինքնասիրությունն, և բարվույն մեջ—որ է մեր նմանյաց համար սեր և զոհողություն։ Ընտրության կարողությունն հառաջադիմության շավիղը գտնելու ձիրքն մեզի շնորհված լինելով, ընկերական հիմնարկություններն են անոր միջոցներն, որով մեր գաղափարները գործով կտարրացնենք և նախախնամության խորհրդոյն իրականության կդիմենք» («Արևելյան մամուլ», 1874, № 5, էջ 191)։

Հազիվ թե հնարավոր լիներ ավելի ամբողջական ու ավելի դիպուկ բնութագրել Մամուրյանի բարոյական պատմահայեցության փիլիսոփայական նախադրյալները։ Հրապարակախոս-քննադատի տեսական ու գործնական հարցադրումների մեջ, մանավանդ սկսած 70-ական թվականների վերջերից, այդ նախադրյալները գործում էին ամենուրեք՝ լուսավորության ու դաստիարակության հարցերն էր քննում նա, թե՞ հասարակագիտության ու գրականության խնդիրները, ժողովրդի քաղաքական անկախության ծրագիր էր մտմտում, թե՞ զննում էր հասարակության սոցիալական կառուցվածքի ներքին հանգույցները։ «Բարոյական արիություն» հոդվածում, օրինակ, նա անսքող մերկությամբ ներկայացնում էր ժամանակակից քաղաքակրթության նյութապաշտ հոգեբանությունը մի կողմից, մյուս կողմից անընդհատ զորացող ձգտումը՝ խորամուխ լինելու բնության ու հասարակության գաղտնիքների մեջ, ամեն ինչ ենթարկելու գիտության քննությանը։ Թվում է, նկատում է այնուհետև քննադատը, գիտության ու տեխնիկայի առաջընթաց զարգացումը, «մեքենական դարի» մատուցած անակնկալները պետք է բարություն բերեին հասարակությանը, մինչդեռ այդ հասարակության ընդերքը ցնցող սոցիալական բախումները ցույց են տալիս, որ ամենևին էլ այդպես չէ, որ գնալով աճում է մարդկային թշվառությունը, աղետալի չափերի է հասնում մի կողմից անխիղճ ճոխության, մյուս կողմից ծայր աղքատության կռիվը։ Այս ամենը, ինչպես եզրակացնում է քննադատը, անհաստատ են դարձնում ժամանակակից «պանծալի քաղաքակրթության» հիմքերը։ Եվ համադրմանը նա տեսնում է «մարդկային ազգի բարոյական զարգացման մեջ», անհատների և ժողովուրդների «պարտուց գիտակցության մեջ», «բարոյական արիության ու համերաշխության մեջ», «որ կդիմակայեն ամեն աշխարհային վատ հակումներու և աղետից»։ «Ժողովրդոց փրկությունն եթե մի կողմե լուսավորության, մյուս կողմե բարոյության մեջ է, երկու կարևոր լծակ, որ կշարժեն, եթե միաբան քալեն, ազգերու ճակատագիրն դեպի ճշմարիտ զարգացում, այնպես որ եթե լույսը նվազի, հոգին կմոլորի, եթե խիղճը վատթարի, լույսը կմթանա և մարդկային ազգն հոռի շրջանի մը կմատնվի» («Արևելյան մամուլ», 1892, № 10, էջ 483—484)։

Քննադատի պատկերացումով այդպիսի հոռի շրջան էր ապրում դարավերջի հայ կյանքը, որտեղից, ինչպես վկայում է նա,—վտարվում էին բարու, գեղեցկի, ճշմարտի սկզբունքները, հավատի սրբությունը, ուր տիրում էր նյութի անողոք օրենքը, ուր անխուսափելի հոգևոր անկման էին տանում «ցուցադրական կրթություն մը, բախտախնդիր, օտարամուտ, պառակտիչ գրականություն մը»։ Ահա հենց այստեղ պետք է որոնել գրական նոր շարժման հանդեպ «Արևելյան մամուլի» ժխտական վերաբերմունքի բացատրությունը։ Մամուրյանն ինքն էլ իր բազմաթիվ հոդվածներում չէր փախցնում առիթը հեղնական-քննադատական կծու սլաքներ ուղղել Արփիարյանի սերնդի, ավելի ուշ նաև դարավերջի գրական երիտասարդության հասցեին։ «Իրապաշտության ստությունների» դեմ լարված քննադատն այսպես է ներկայացնում հայ մտավորական աշխարհի պատկերը. «Անկեղծորեն արտահայտված դաղափարներու դեմ՝ անձնական տեսակետով՝ պայքար կմղվի. մաթեմատիկապես հաստատված իրողություններ, կրից բերմամբ՝ ստության կույտի մը ներքև կթաղվին. ազգային դարավոր իրավունքներ՝ մինչև անգամ ազգային էության պայմանները՝ օտարամոլության

ախտով կուրացվին. և աղատ ու բանավոր քննադատությունն՝ ազգային թե գրական, թե կրթական, թե կրոնական խնդիրներու մեջ կհալածվի բանադատին հետ՝ մինչև իսկ լուսամիտ կարծված գրիչներե, և անոր տեղ կբռնե կուսակցական մոլորեցուցիչ ոգի, ապօրինությանց, մոլությանց, ստությանց, ինքնագովության և ազգավեր տեսության հաղթանակն ապահովելու ապականարար եռանդ մը» («Արևելյան մամուլ», 1888, № 9, էջ 430)։ Եվ ապա՝ «Արդեն մեր գրականության ներկա ընթացքն իր դատապարտության կնիքն իր հետ կբերե, և ինք պիտի պատժե զինք՝ երբ սթափի, երբ հասարակությունն ավելի ընտրողություն և գրադետն ավելի ճաշակ և մտային զարգացում ստանալով՝ կարող լինին զանազանել ինչ որ նսական է, փոքր ու տգեղ է, ինչ որ իբրև գրական ուտեստ կրնա մեծարվիլ և ուտվիլ, և ինչ որ պետք է մնա մառանին մեջ՝ իբրև անմարսելի, որպեսզի ապագան զայն իր ստամոքսեն դուրս չհանե» («Արևելյան մամուլ», 1882, № 8, էջ 360)։

Սակայն բանավիճային բնույթի այս և «Արևելյան մամուլի» էջերում սփռված նման այլ հայտարարություններից առավել կարևոր են Մամուրյանի այն հոդվածներն ու առանձին մտքերը, ուր նա նկրտում է բանական բացատրություն տալու նորավույն գրական իրողություններին, գրականության պատմության ու հասարակական առաջընթացի տրամաբանությանը ենթարկելու նորագույն էսթետիկական չափանիշները, գեղարվեստական մտածողության նոր հայտնությունները։

Որքան էլ Մամուրյանը օտարամուտ է համարում արևմտահայ ռեալիզմի գաղափարական ու գեղարվեստական սկզբունքները, որքան էլ անվստահ էր այդ ուղղության հեռանկարների հանդեպ, այնուամենայնիվ վերջինիս վերանորոգչական փորձերը բոլորովին չէր կտրում հայրենի գրականության ավանդույթներից։ «Աշխարհիկ գրականություն» հոդվածում նա գտնում է, որ հիմք չկա մեր նոր գրականությունը հակադրելու հնին, քանի որ մեկը մյուսի օրինական ժառանգն է, թեև, ինչպես չի մոռանում ընդգծել, «գրեթե վիժած մարմին մ'է»։ Պատմականության սկզբունքի հետևորդ քննադատը չի կարող անտեսել հասարակության գեղարվեստական զարգացման գործող օրենքը. եթե գրականությունը «ժողովրդյան մը կենաց այլ և այլ երևույթներու հավատարիմ հայելին է, հայելի մ'որ պատկերե ճշգրիտ, բնական ու շքեղ գույներով այդ ժողովրդյան բաղմակողմանի վիճակը», ապա ժամանակից ետ չմնալու համար պետք է մշտապես նորոգվի, հարստանա ժողովրդի սոցիալական, բարոյական, մտավոր զարգացման յուրաքանչյուր աստիճանին համապատասխան գաղափարներով, հասկացություններով, գեղարվեստական մտածողության նոր որակով, բոլոր դեպքերում չկորցնելով իր բնաշխարհիկ տարերքը, ազգային անկրկնելի երանգը, քննադատի խոսքերով ասած՝ «չբռնաբարելով հառաջադիմության օրենքը»։

Գրականության ընդհանուր համապատկերի մեջ Մամուրյանը առանձնահատուկ տեղ է տալիս վիպական ժանրին, քանի որ այն ի վիճակի էր ընդգրկել կյանքի անհամեմատ ընդարձակ բնագավառներ։ Իսկ թե իրականության ինչպիսի՞ ոլորտներից է քաղում գրողն իր նյութը, դա, քննադատի տեսակետով, կախված է նրա նախասիրություններից, երևակայությունից, ճաշակից ու հասարակական շահագրգռություններից, թեև բոլոր դեպքերում անհրաժեշտ է համարվում մի պայման. «Ճարտար է այն գրականությունն, որ առանց այս կամ այն դպրոցին մասնավորապես հետևելու, նյութական

ու բարոյական աշխարհի ճշմարիտ և այլազան պատկերներն իրենց բնիկ գույներով կարտահայտե» («Արևելյան մամուլ», 1892, № 1, էջ 13)։

Գրական ուղղությունների պատմական հերթափոխության օրենքը անհայտ չէր Մամուրյանին, հայտնի էր նաև, թե գրական որ դպրոցի սկզբունքներից էր բխում նրա գեղագիտական հավատամքը։ Բայց անկախ դրանից նա ենթադրում էր գեղարվեստականության մի բարձրագույն աստիճան, որն, իբր, վեր է որևէ առանձին սահմանափակությունից։ Այս ենթադրյալ կարգին էր դասում քննադատն այնպիսի ստեղծագործություններ, մասնավորապես այնպիսի վեպեր, որոնք դուրս են գալիս որոշակի ժամանակի, որոշակի ազգային հանրության շրջանակներից, արտահայտում են գաղափարներ ու բարոյական սկզբունքներ, որոնք մարդկային բանականության և հոգու հավիտենական արվածք են։ Հենց այս իմաստով էր ըմբռնում Մամուրյանը գրական տենդենցի հասկացությունը, որն ընդունում էր իբրև գեղարվեստականության առաջին պայման՝ անկախ դպրոցից և ուղղությունից. «Բայց ի՞նչ են նպատակավոր վեպերն,—բացատրում էր նա,—եթե ոչ անոնք, որ չէ թե մեկ տեղվո, մեկ որոշ ժամանակի, լոկ մեկ ժողովրդյան մ՚այս կամ այն բարուց նկարագիրը կներկայեն, այլ մարդկային միտքն ու սիրտն հուզող անձուկներ, ընկերային հարցեր ու հանելուկներ, հանրային խնդիրներ կբացատրեն ու կլուծեն իմաստասիրական ու գիտական ոգով և արդար ու օրինավոր զգացումներու կանոնավոր ուղղություն մը կտան։ Նույնը կարելի է ըսել ոչ միայն գրական, այլև արվեստագիտական այլևայլ գործերու համար, որոնց պարտին տիրել գաղափարներու և խորհուրդներու այն պայծառությունն ու ճշմարտությունն, որ մարդկային բնությունը կմաքրեն, կազնվացնեն և բարօրության շավիղը մտնելու կնպաստեն» («Արևելյան մամուլ», 1896, № 19, էջ 600)։

Ինչ տեսանկյունով էլ քննելիս լիներ Մամուրյանը գրականության հարցերը, բոլոր դեպքերում ելնում էր մի հիմնական սկզբունքից՝ «գրականության զուտ ակունքը... կբխին ազատութենեն, օգտակարեն ու գեղեցիկեն»։ Այս ելակետից էլ նա գրականությանը առանձնահատուկ տեղ էր տալիս հասարակական գիտակցության մյուս ձևերի շարքում այն իմաստով, որ այն առավել մոտիկից է դիտում մարդու բարոյական ու մտավոր աշխարհը։

Իր միտքը պարզաբանելու նպատակով քննադատը բերում է ֆրանսիական դեկադանսի ոչ անհայտ ներկայացուցիչներից մեկի՝ Պիեռ Լոտիի «Ապագայի գրականությունը» հոդվածի շարադրանքը, ընդգծելով գլխավորապես այն դրույթները, որոնց հետ ինքը լիովին համաձայն է։ Ստեղծել գրական գործ նշանակում է արտահայտել կյանքի որևէ տպավորություն, որ համանման կրքեր առաջացնելով մեր մեջ, մեզ մղում է ուրախության կամ վշտի, Մամուրյանի բառով ասած՝ այլայլության։ Եվ քանի որ մարդկային զգացմունքները բազմազան են, ուստի և արվեստագետը դրանք գրգռելու համար օգտագործում է բազմազան միջոցներ։ Դրանցից ամեն մեկը հատուկ է մի որևէ արվեստի, թեև բացառված չէ, որ բոլորը միասնաբար կարող են հանդես գալ մեկ արվեստում, ասենք՝ գրականության մեջ։ Սիմվոլները ևս արտահայտման միջոցներ են։ Դրանք ծանոթ են կրոնական հին գրականությունից։ Սակայն եթե այդ սիմվոլները չեն ծառայում իրական «այլայլություն» առաջ բերելու, դառնում են ինքնանպատակ ու սին պերճանք։

Այս ամենից հետո Պիեռ Լոտին հետաքրքիր եզրակացություն է անում գրականության առանձնահատկության մասին։ Գրականությունը պաշտոն

ունի մեզ ծանոթացնելու մի որոշակի բարքերի ու սովորությունների հե՞տ։ Ոչ։ Դրա համար կան հասարակական գիտություններ։ Գրականությունը պետք է զբաղվի իր նկարագրած բնավորությունների հոգեկան ապրումների անդամազննությա՞մբ։ Ոչ։ Դա դասագրքի գործ է, քանի որ ամեն մի անդամազննություն սպանում է կենդանին։ Գրականությունը կրոնական խնդիրնե՞ր պիտի արծարծի։ Ոչ։ Դրա համար կան քահանաներ... Գրականությունը այս ամենից և ոչ մեկը չէ, միաժամանակ այս ամենն է այն իմաստով, որ դրանցից յուրաքանչյուրը «այլայլության», այսինքն հույզի, ապրումի աղբյուր կարող է լինել գրականության համար։ Բայց գրողը ուրիշներին իրական կենսական ապրումներ տալու համար ինքը պետք է զգա, կյանքի գրգիռներին հաղորդակցվի ոչ թե իրենց մասնատվածության, այլ ամբողջության մեջ։ Մյուս կողմից՝ ինչպիսի գաղափար, կյանքի ինչպիսի բնագավառ էլ ներկայացնի գրողը, դա իսկական արվեստ կլինի միայն այն դեպքում, երբ «այդ ամենը կներկային ինձ իբրև կենաց վերակենդանություն և չէ թե պարզապես դրության մը հայտարարություն» («Արևելյան մամուլ», 1892, № 11—12, էջ 584)։

Ամենահետաքրքիրն այն է, սակայն, թե Մամուրյանն ինչպես է ընկալում ֆրանսիացի տեսաբանի մտքերը. «Ամեն ազգ, որ գրականություն մ'ունի—գրում է նա,—կջանա իր ազգային բնավորության և ոգվույն համեմատ խորհիլ, ստեղծել ու նկարագրել կենաց զանազան երևույթներն, այնպես որ շատ անգամ ժողովրդյան մը գրական երկն ուրիշ ժողովրդյան մ'առջև անիմանալի կմնա կամ օտար, մինչդեռ այն երկերն, որ կենաց ճշմարիտ պատկերները կներկային, անկախ ամեն պատահական դիպվածներե կամ տեղական կրից ազդեցութենե, հանրային կարևորություն կըստանան և ամեն ժողովրդոց հասկանալի կլինին։ Մարդկային սիրտը խնդության կամ վշտի, երջանկության կամ թշվառության տեսարաններու նկարագիրներով հուզող հանճարեղ գրիչն ոչ գրական որոշ կանոնե և ոչ պայմանագրական սկզբունքե կախումն ունի, այլ կշարժի մարդկային այլազան կրից բուռն կամ գորովաշարժ, ահավոր կամ փրկավետ ազդեցութենե, որու արտահայտությանց հավատարիմ և ազդեցիկ թարգմանը կկանգնի և ինչպես գիտունին, նույնպես տգետին հոգվույն թելերը կդղրդե» (նույն տեղում, էջ 580)։

Այստեղ գլխավորն, անշուշտ, այն է, որ Մամուրյանն ընդհուպ մոտենում էր գրականության մեջ ազգայինի և համամարդկայինի ըմբռնումներին։ Հայտնի է, որ դեռևս «Այվենհոյի» թարգմանության առաջաբանում քննադատն ազգային բնաշխարհիկ տարերքից դուրս գրականություն չէր ճանաչում։ Հետագայում նա ավելի է խորացնում գրականության տոհմիկ նկարագրի մասին իր գաղափարները։ Որքան էլ բազմազան ու բազմաբնույթ են այս առթիվ Մամուրյանի գրաքննադատական ելույթներում արծարծված խնդիրները, այնուամենայնիվ այդ արծարծումների մեջ կարելի է նշմարել մի ներքին հետևողական տրամաբանություն։ Նա չէր կարող անտեսել գրապատմական այն իրողությունը, որ 80-ական թվականներից հայ գրականությունը մտել էր զարգացման որակապես նոր փուլ։ Եվ դա, նրա համոզմամբ, ամենից առաջ պայմանավորված էր ազգային կյանքի ներքին հանգամանքներով, թեև ուներ արտաքին և ոչ պակաս էական ազդակներ. «Հայն որ արևմտյան ամեն տեսակ հովերու բերանն ստեպ և երբեմն լույսերուն ալ

աչք ու միտք կբանա, չէր կրնար մնալ անշարժ նաև դարուս քննադատական հոսանքին առջև. ուստի և իր գրականությունը պիտի կրեր կամա ակամա անոր զորարար ներգործությունը» («Արևելյան մամուլ», 1886, № 11, էջ 503)։

Սակայն այդ նոր շարժումը, որ ընդդրկել էր «ընտանեկան, ընկերական և մտավորական կենաց դրեթե ամեն շրջաններ», ըստ քննադատի, չտվեց սպասված արդյունքը և ահա թե ինչու։ «Այս տարօրեն քննասիրության ճգանց հակառակ,—նկատում է Մամուրյանը,—ազգեր շուտով չեն բաժնվիր այն պատմական ճշմարտություններեն, զոր իբրև իրենց կենաց էության մի մասը կըպաշտեն, չեն թոթափեր տակավին մինչև անգամ այն ավանդություններն, որ իրենց կենաց զանազան հիշատակներուն հետ կապված՝ հոգեշունչ ներգործություն ունին իրենց ներկա առօրին գործերու և ուղղության վրա» (Արևելյան մամուլ», 1890, № 9, էջ 443—444)։ Եվ ամեն մի մտավորական շարժում, որքան էլ հիմնավոր ակունքներից բխի այն, իբր, նախապես դատապարտված է, եթե անտեսում է այս էական պայմանը։ Քննադատի միտքն այն է, թե 80-ականների ռեալիստական շարժումը բնականոն զարգացում չէր կարող ապրել, քանի որ կրում էր հենց այդ դատապարտության կնիքը։ Եվ որպեսզի իր պնդումը չհնչի իբրև զուտ հայտարարություն, քննադատը փորձում է այն հիմնավորել գրական առկա նյութի վերլուծությամբ։

1893-ին Մամուրյանը Շահնուր ստորագրությամբ իր «Թղթակցություններից» մեկում ընդգծում է, թե ժամանակակից հայ գրականությունն ու մամուլը հեռու են տոհմային կյանքի «հավատարիմ նկարագիրը» լինելուց։ Քննադատն ընդունում է, որ՝ «չեն պակսիր մեր մեջ քաջ նկարիչներ, ընտիր վրձիններ, շողուն գույներ», որ՝ «ունինք գունագետներ, որ գիտեն նկարել փայլուն դեմքեր, գիտեն երանգ ու տուվեր տալ պատկերին»։ Սակայն նրանք «չեն կարող ֆիզիկական ու բարոյական ամբողջ լիության մեջ ի լույս ածել կենդանի դեմքեր»։ Քննադատի հայեցակետով՝ պատճառը ոչ զգացումների անընդհատ այլակերպությունն է, ոչ հոգեբանական երևույթների անգիտությունը, ոչ գույների անխորհուրդ բաշխումը, այլ այն, որ նրանք չեն կարողանում գտնել «տոհմային բնատիպ աշխարհի» գույնը։ «Եթե Աղաբեկյան այդ գույնն ունենար,—առաջ է տանում քննադատն իր միտքը,—պիտի ծածկվե՞ր հավետ պատմական փոշիներու ներքև. եթե Պերպերյան այդ գույնը ձեռք ձգեր, գոհ պիտի մնա՞ր լոկ իր դաստիարակական բարձր պաշտոնով, և մի՞թե չպիտի ըղձար ավելի վեր, վեր ելնելու. եթե Գրասեր Ատոմ այդ գույնով ճառագայթեր, պիտի թաղվե՞ր իր եսին մեջ և չպիտի՞ փափագեր արդյոք աշխարհի եսին հետ ալ զբաղիլ. եթե Զոհրապ իր գունագեղ գրչին համար գտներ մյուս գույնն, պիտի բավականանա՞ր միայն միածայր սլաքներ արձակել. եթե Կոստանդյան այդ գույնն ունենար, չպիտի՞ հրապուրեր իր գրչին շարժելու չէ թե օտար, այլ հայացի լեզվով. եթե Չիլինկիրյան այդ գույնին տերը լիներ, մի՞թե պիտի չկանգներ եթե ոչ երկաթե, ոսկե գրչով գրական ասպարեզին վրա. եթե Նուպարյան տեսներ այդ գույնն. բավական պիտի տեսնե՞ր հայոց համար ֆրանսահայ աշխարհիկ հոյակապ բառարանը. եթե Քեչյան նշմարեր այդ գույնը, հավատալի՞ է, որ անդուլ դեգերեր Արևելքի առաջին սյունակներու մեջ և ուղեցույցին մյուս կողմերն չարշավեր...» («Արևելյան մամուլ», 1893, № 4, էջ 191)։ Պարոնյանն անգամ, ինչպես պնդում է քննադատը, չավարտեց իր «Ազգային ջոջերը», քանի որ չկարողացավ գտնել այդ գույնը։

Ի՞նչ է վերջապես այդ գույնը։ Դա, Մամուրյանի պատկերացմամբ, «զանազան ներկերու խառնուրդ մը չէ, այլ լուսափայլ հոգվո բարձր իդեալի մը նման զուտ և հստակ գույն մը»։ Եթե տասնամյակներ առաջ նա գրականության տոհմիկ ակունքները փնտրում էր հասարակական վերաշինության գործնական խնդիրների մեջ, իսկ 70-ական թվականներին ազգի բարոյական ու մշակութային ամբողջականության, նրա կենցաղի, ավանդույթների ու բարքերի ոլորտում, ապա այժմ նույն գրականության բնաշխարհիկ տարերքի հիմքում դնում էր ինչ-որ սուբստանցային հասկացություն, որ անկախ է ինչպես հասարակական առաջընթացի խոտորումներից, այնպես էլ գրական ուղղությունների ու ճաշակների փոփոխական ներգործությունից։ Բոլոր դեպքերում, ինչպես պետք է ենթադրել, գրականության հասկացությունն ընդհանրապես Մամուրյանն անմտածելի է համարում՝ անկախ ազգային գաղափարից։ Մյուս կողմից՝ նա գրականության մեջ առանձնացնում էր մի որակական մակարդակ, որի սահմանները նշմարում էր ինչ-որ վերազգային տարածություններում։ Եթե քննադատի հարցադրման այս երկու կողմերի միջև հակասություն էլ չկար, ապա համենայն դեպս դժվար է կռահել, թե ինչ բովանդակություն էր դնում նա համամարդկային հասկացության տակ, թեև մի բան ակնհայտ է, որ Մամուրյանը ձգտում էր այստեղ ևս վրիպանք տեսնել իրականության ռեալիստական արտացոլման մեջ, մինչդեռ հենց ռեալիզմն էր, որ ամբողջությամբ ու բազմակողմանի տեսական հիմնավորմամբ դնում էր ազգային և համամարդկային անխզելի կապի հարցերը։

«Վաղվան գրականության» շուրջը ծավալված հայտնի բանավեճում Մամուրյանը տուրք տվեց մի այլ միակողմանիության, թե իբր նրա տեսաբանները նպատակ ունեն գրականության մեջ արմատավորել ժողովրդի խոսակցական բարբառը, և այսքանը միայն, մի բան, որ առիթ տվեց Արտաշես Հարությունյանին հենց նույն «Արևելյան մամուլի» էջերում առարկելու իր համբավավոր ընդդիմախոսին. «Իմ մասիս, մի որևէ գրականության ցեղային և ինքնուրույն հատկանիշը չի ուրվագծվիր զուտ լեզվական մասնավորություններով ու forme-ի հատկություններով։ Այդ հատկությունները ես միշտ երկրորդական կնկատեմ գրականության մը բարոյական-իմաստասիրական նշանակությանը տեսակետեն,—ամենեն կարևոր տեսակետը ըստիս՝ իբրև criterium արվեստագիտական որևէ գործի մը գնահատման։ Ու բարոյական նշանակություններուն մեջ ես կորոշեմ մանավանդ ընկերայնի տեսակետը, որ մտահոգություն է դարավերջիս բոլոր մեծ մտավորական և արվեստագիտական շարժումներուն։ Միևնույն ատեն,—շարունակում է երիտասարդ քննադատը,—գրականություն մը պետք է հատկանշվի ցեղի մը ինքնուրույն կյանքով, հատուկ հոգեբանությամբն ու անոր արտահայտության մասնավոր կերպերուն համեմատ» («Արևելյան մամուլ», 1899, № 9, էջ 362)։ Հասկանալի է, որ դարավերջի սերնդի ներկայացուցիչը, որ անցել էր նաև իրապաշտական շարժման դպրոցը, գրականության «բարոյական-իմաստասիրական նշանակություն», «ցեղի մը ինքնուրույն կյանք», «հատուկ հոգեբանություն», դրանց «արտահայտության մասնավոր կերպ» հասկացությունների մեջ զգալիորեն այլ բովանդակություն էր դնում, քան Մամուրյանը։

Ռեալիստական շարժման հանդեպ Մամուրյանի օպոզիցիան ուներ նաև իր փիլիսոփայական ենթաշերտը։ Պիեռ Լոտիի հիշված հոդվածում հայ քրն-

նադատը մասնավոր ուշադրությամբ էր ընդգծում այն միտքը, թե ստեղծագործողը մի տեսակ աստված է, քանի որ արարողի նման կարող է հաղորդակցվել տիեզերքի անմատչելի գաղտնիքներին, թեև ի վիճակի չէ մեկնելու էությունների խորհուրդը, որ անհնարին է առհասարակ. նա կարող է արտացոլել այդ էության երևութական արտահայտությունները միայն։ «Իրապաշտության ստությունը» հոդվածում Մամուրյանը ավելի որոշակի է դնում հարցը. «Ներկա դարուս մեջ իրապաշտական դպրոցը մեծ աղմուկ հանեց,—գրում է նա,—և իտեական ու վիպական գաղափարներ՝ իբրև հին դարերու արդյունք հալածելով, գրականության և արվեստից ամեն ճյուղերուն մեջ նորանոր իրապաշտներ հասցուց, իրապաշտներ, որ մեծամտություն ունեին կարծելու, թե գրչով, վրձինով, գրոցով կարող են բնությունն իր ամեն հայտնության մեջ ճշտապես ներկայացնել և անոր ամեն մերկությունները և հաշմությունները երևան հանելով՝ ճշմարիտ գրականության հիմունքը դնել» («Արևելյան մամուլ», 1895, № 7, էջ 211)։

Դժվար չէ կռահել, թե ինչու Մամուրյանը չէր հանդուրժում բնության «ամեն մերկություններն ու հաշմությունները երևան հանելու», այսինքն իրականության անսքող ու ճշմարտացի արտացոլման ռեալիստական սկզբունքը, քանի որ հենց այստեղից էին կառչում հին դպրոցի գաղափարախոսները՝ գրական նոր ուղղության հասարակական ազդեցությունը հակադրոյական հայտարարելիս։ Իսկ բնորոշն այն է, որ ավանդական գեղագիտական միտքը այս պլանում ոչ մի տարբերություն չէր տեսնում ռեալիզմի, նատուրալիզմի, նույնիսկ դարավերջի անկումային գրականության որոշ արտահայտությունների միջև։ Բոլորովին էլ պատահական չէ, որ «Վեպն ի Ֆրանսիա» հոդվածում Մամուրյանը նույն գծի վրա էր դնում Բալզակին, Ստենդալին, Ֆլոբերին, Դոդեին, Զոլային, Պոլ Բուրժեին, ընդհուպ մինչև Բոդլեր ու Պիեռ Լոտի։ Նա, իհարկե, ծանոթ էր այդ ուղղությունների ներքին վեճերին՝ ինչպես տեսության մեջ, այնպես էլ գեղագիտական պրակտիկայում։ Սակայն նա այդ տարաձայնությունները երկրորդական էր համարում, քանի որ հասարակական բարոյականության, մանավանդ հայ կյանքի ու մշակույթի վրա թողած ազդեցության տեսակետից սկզբունքային տարբերություն չէր տեսնում դրանց միջև։

Այս ամենը, սակայն, հարցի մի կողմն էր դեռ։ Մյուս, քննադատի կարծիքով, առավել կարևոր կողմն այն էր, որ, իբր, «իրապաշտական դպրոցին հիմունքն ևս խախուտ էին, և մարդկային կյանքն իր լրության մեջ ներկայացնելու անկարող», քանի որ «մարդկային կենաց մեջ իրողություններ (—օբյեկտիվ իրականություն) չկան»։ «Դիտողին աչքին մեջն է կյանքը, որու զվարթ և արգահատելի կողմը բոլորովին հանդիսականին կվերաբերի և կախումն ունի տեսողության վրա բերած տպավորութենե»։ Ուրեմն՝ «ամեն վեպերը վիպասանին ունեցած տեսակետովը գրված են, անոնք կներկայացնեն իր տեսությունները աշխարհի վրա, բայց անոնք կյանք չեն, այլ միայն կենաց անհատական ցոլացումները» (նույն տեղում, էջ 213)։ Հենց այսպիսի փիլիսոփայական նախադրյալից էր ելնում դարավերջի իռացիոնալ գեղարվեստական մտածողության օպոզիցիան ռեալիստական աշխարհաճանաչման սկզբունքների դեմ։ Այստեղից էլ հասկանալի է, թե ինչու Մամուրյանը միանգամայն օրինաչափ, նույնիսկ անհրաժեշտ էր համարում այդ հակառեակցիան։

Մամուրյանը, հարկավ, իր որոշակի տեսակետն ուներ դարավերջի գրական երիտասարդության եսապաշտության, մելամաղձության, հոռետեսության վերաբերյալ։ Հայ գրականության մեջ նկատելի այդ երևույթները նա բխեցնում էր համաշխարհային փիլիսոփայական մտքի ընդհանուր ճգնաժամից։ Վկայակոչելով ֆրանսիացի ոմն Կ. Ֆերրերոյի մի հոդվածը, նա գտնում է, որ չնայած գիտության առանձին ճյուղերի ակնհայտ նվաճումներին, դարավերջի մտավորական կյանքը խոր անկում է ապրում «համադրական մտածման», այսինքն փիլիսոփայության բնագավառում։ Եթե XIX դարի առաջին կեսի փիլիսոփայական միտքը կարող է հպարտանալ Օ. Կոնտի, Կանտի, Հեգելի, Շոպենհաուերի, Սպենսերի, Բոքլի, Լոմբրոզոյի, վերջապես Կարլ Մարքսի անուններով, ապա՝ «այս իմացական հարստության բաղդատմամբ մեր ժամանակներու իմաստասիրական արտադրությունը շատ աղքատ է։ Նոր անհեթեթ, անրջային տեսություններ կողողեն հրապարակն՝ միամիտ ու տկար գլուխներու ճարակ։ Եթե մասնավոր գիտությունները կը-հառաջին, և առույգ, փայլուն տաղանդներ տեղ-տեղ կերևին, ո՞ւր կարելի է գտնել մտածման հսկաներ Կանտի և Սպենսերի պես» («Արևելյան մամուլ», 1895, № 14, էջ 420)։

Երևույթի պատճառները Մամուրյանը որոնում է զարգացման բնական ու ճշմարիտ ուղիներից հասարակության սոցիալական ու բարոյական կյանքի հարկադրական խոտորման մեջ։ Այս առիթով նա «Արևելյան մամուլի» 1888—89 թվականների համարներում տպագրում է գերմանացի գրող-փիլիսոփա Մաքս Նորդաուի «Մեր քաղաքակրթության պայմանական ստությունները» գրքի ազատ շարադրանքը, ուր հեղինակն առաջ է տանում Մամուրյանի նախորդ ելույթներից ևս ծանոթ այն միտքը, թե չնայած օրեցօր մարդկությունն առաջադիմում է, նոր-նոր գյուտեր են ցնցում աշխարհը, բայց և այնպես, գնալով աճում և հիվանդագին ձևեր է ընդունում մարդկանց դժգոհությունն իրենց վիճակից։ Ապա թռուցիկ ակնարկ նետելով աշխարհի մեծ ու փոքր երկրների ներքին կյանքի վրա՝ ցույց է տալիս, թե ինչպես սոցիալական, քաղաքական և այլ կարգի բազմաթիվ ներհակություններ բզկտում են այդ կյանքը՝ մարդկանց մղելով հոռետեսության ու տեսիլային գաղափարների։ Այդ մելամաղձությունը, ամեն ինչի հանդեպ դրգռվածությունը, ինչպես նկատում է Նորդաուն, սպառնալի չափերի է հասնում մասնավորապես գրականության և արվեստի մեջ. երևույթի արմատները քննադատն հասցնում է մինչև Ռուսսոյի վարդապետությունը, մինչև գերմանական ռոմանտիկ դպրոցի, այնուհետև Բայրոնի, Պուշկինի, Լեոպարդիի բացասման ու բողոքող կենսափիլիսոփայությունը։ Մամուրյանը մասնավորապես ընդգծում է Նորդաուի այն միտքը, թե ժամանակակից արվեստը մի ներքին օրգանական մղումով տրամադիր է կյանքում տեսնելու միայն հոռին ու չարը։ Եթե հին արվեստագետը զմայլանքով ու խնդագին իդեալականությամբ էր վերստեղծում կյանքը, ամենուրեք որոնում էր միայն գեղեցիկը, ապա այժմ արվեստագետը «կասկածամիտ ու չարասեր ոգվով կքննե բնությունը, քանի որ վարժած է միայն թերություններ ու տգեղություններ հանել»։ Նա նույնիսկ մշտապես հակամետ է չափազանցնելու այդ տգեղությունները, եթե անգամ պատկերում է այնպիսի առարկա, որի գեղեցկությունն ակնբախ է։ Օրինակ՝ կնոջ մերկ մարմինը, որ մի ժամանակ միայն գեղեցկության պաշտամունք էր ծնում, այժմ ներկայացվում է իբրև տուփան-

քի առարկա. «Հին արվեստն ախորժ կզգա այն առարկայեն զոր կնկարե, նորն դժգոհություն, դառնություն ցույց կուտա բնության դեմ։ Այն՝ առարկային կուտա վեհություն, այս գանգատներ կուղղե։ Մին՝ մշտատև խնդագին գեղոն մ'է, մյուսն՝ անսպառ ու ստեպ անիրավ բանադատություն»։

Հայ քննադատը չի մոռանում հիշեցնել, որ ինքը համաձայն չէ Նորդաուի ինչ-ինչ դրույթների հետ։ Էականն այն է, սակայն, որ նրա գրքում այնուամենայնիվ գտնում է գաղափարական մի գիծ, որ լիովին ներդաշնակ է իր գեղագիտության բարոյաբանական հիմունքներին։ Մի այլ առիթով Մամուրյանը հիշեցնում է Նորդաուի և Լոմբրոզոյի բանավեճը գեղեցկի ու բարոյականի շուրջը, ուր վերջինս իր աշակերտի բարոյական վարդապետությունը որակում է իբրև կեղծ ·ամոթխածություն՝ նրան դասելով խավար միջնադարականության հետևորդների շարքը, որոնք այրում էին դասական գեղեցկությունները՝ Մեսիշիի Աստղիկից սկսած մինչև Բոկաչչո, Դանթե ու Գյոթե, Բոդլեր ու Զոլա։ Հայ քննադատի համակրանքը Նորդաուի կողմն է. «Կնշավակեմ այն գեղեցկությունն, որ ուղղակի հարաբերություն չունի բարոյականի հետ»,—հռչակում է նա իր հավատամքը։ Այս տեսակետից էլ նա քննադատում է Զոլային՝ «ժահահոտ» համարելով նրա գեղարվեստական աշխարհը։ Նույն սկզբունքով դրեթե պախարակում է Պոլ Վերլենին՝ զարմանք հայտնելով, որ «շատ թերթեր հանճարներու կարգը դասեցին նրան», «այդ ողորմելի, խելացնոր մարդու մը բեկորը» («Արևելյան մամուլ», 1896, № 2, էջ 43)։

Չի կարելի ասել, թե Մամուրյանը չէր ըմբռնում ինչպես Վերածնության արվեստի, այնպես էլ XIX դարի ֆրանսիական գրականության նվաճումների գեղարվեստական բարձր արժեքը։ Նրան ամենից առաջ մտահոգում էր համաշխարհային մասշտաբի այդ երևույթների, իր համոզմամբ, բացասական ներգործությունը հայ կյանքի ու գրականության վրա. «Արվեստի մերթ մորեմերկ, մերթ լպիրշ արտադրությանց նրբություններն միայն անոնք կըմբռնեն,—մեկնաբանում է նա իր միտքը,—որ գեղարվեստից համար զուտ ու նուրբ ճաշակ և իմաստասիրական խորունկ ոգի ունին քան թե այն անմշակ, նորահաս համբակներն, նորության հետաքրքիր և մոլության հակամետ միտքեր ու սրտեր, որ անկարող են գնահատել ինչ որ գեղեցիկ է գործի մը կամ պատկերի մը մեջ, այլ կառնեն ինչ որ իրենց զգայական կրից կխոսին, կազդեն» (նույն տեղում, էջ 44)։

Այս ամենով հանդերձ բոլորովին անհիմն չէր Մամուրյանի տագնապը դարավերջի երիտասարդության շրջանում ծայր առած հոռետեսության, կյանքի նկատմամբ անտարբերության, հիասթափվածության ու հոգնածության համար, հյուծող մի հոգեբանություն, որ մի ամբողջ սերնդի մղում էր ծուլության, շվայտության, անգործության և հոգևոր անարխիայի։ Հետաքրքիր է, որ դրեթե նույն իմաստով էր ընկալում դարավերջի մտավորական անկումը նաև Արփիարյանի գլխավորած սերունդը. «Տղաքներ,—գրում էր Զոհրապը,—որ դերեզմաններու շուրջը կդեգերեին, փոխանակ կանանց շուրջը պտտելու, որ չարագուշակ բուերու պես կուլան, կկոծեն, երբ պարտեին զվարթության ու ժպտի կենդանությունը բերել մեզի. որոնք առաջին քայլեն դասալիք՝ կյանքի պայքարին մեջ, ոչ իրենց և ոչ մարդության օգուտ ունին» («Հայրենիք», 1892, № 124)։

Բայց եթե Զոհրապը ելնում էր ռեալիստական գրականության կենսական շահերից, ապա Մամուրյանի բացասման ակունքը նրա բարոյաբանու-

թյան կայուն սկզբունքներն էին. «Նայեցեք,—գրում էր նա,—այսօր լեգեոն մը կկազմեն անոնք, որ չեն սիրեր իրենց տունը, ծնողներն ու եղբայրները, կծաղրեն իրենց ազգային եկեղեցին, կանպատվեն իրենց տոհմային հատկությունները» («Արևելյան մամուլ», 1899, № 5, էջ 192)։

Մամուրյանը գտնում էր, որ դարավերջի մտավորական կյանքն աղավաղող հոռետեսական մտայնությունը ոչ մի կապ չունի համանուն փիլիսոփայական վարդապետության հետ, որը թեև պասիվ հայեցողականությամբ, բայց և այնպես ուղղված է իրականության բացասական երևույթների դեմ, ունի որոշակի կենսական բովանդակություն, հետամուտ է որոշակի իդեալների։ Սակայն, եթե փիլիսոփայական իմաստով դարավերջի մտավորական դեգերումները քննադատի տեսանկյունից անբովանդակ էին, ապա որոշակի հիմք ունեին հասարակական կյանքում։ Եվ այս առումով Մամուրյանը բավականին ճիշտ է կռահում երևույթի պատմական իմաստն ու նախադրյալները։ Այս տեսակետից ուշագրավ է «Արևելյան մամուլի» 1895 տարեշրջանը բացող խմբագրական հոդվածը։ Մարդկության պատմությունը քննադատը ներկայացնում է որպես տգիտության խավարի և գիտության լույսի անվերջ մաքառում, որը վերջիվերջո հանգեցնում է ժամանակակից քաղաքակրթությանը, երբ թվում է, թե մարդկությունը ավելի երջանիկ պիտի զգար իրեն։ Սակայն ինչո՞ւ, հարցնում է Մամուրյանը, մարդկանց մի զգալի մասը, այն էլ գիտուն ու զարգացած մասը, թշնամաբար է տրամադրված դեպի այդ քաղաքակրթությունը և գերադասում է պարզ տգիտությունը։ Այդ «հոռետեսներն» ու «ջլախտավորները», քննադատի համոզմամբ, «մարդկային ազգի բարօրության նախանձախնդիր հոգիներն են», որ «աշխարհի ամենեն լավ մասն իբրև փտած, որդնոտած և քայքայման դիմող մարմին մը կհռչակեն»։ «Եթե տգիտության ջատագովներուն կամ այժմյան քաղաքակրթության ոսոխներուն ընթացքն ի նկատի առնվի,—շարունակում է նա,—դյուրին պիտի ըլլա անոնց պատճառաբանությանց մեջ տեսնել ոչ այնքան տգիտության ներբողն, որքան արդի լուսավորության մոլար ուղղության դատավճիռն» («Արևելյան մամուլ», 1895, № 1, էջ 5)։

Մ. Մամուրյանի գրական-քննադատական գործունեությունն ընդգրկում է գրեթե չորս տասնամյա մի ժամանակաշրջան։ Այդ տասնամյակների ընթացքում արևմտահայ գրականությունն ապրել է զարգացման մի քանի փուլեր, առաջացել ու անհետացել են տարբեր ուղղություններ ու հոսանքներ։ Բոլոր դեպքերում Մամուրյան-քննադատն արձագանքել է օրվա ամենահրատապ գրական խնդիրներին՝ հանդես բերելով հետևողական աշխարհայացք ու կայուն գեղագիտական սկզբունքներ, ձգտելով մնալ ժամանակի առաջադեմ գաղափարների բարձրության վրա։

ԳԼՈՒԽ ՎԵՑԵՐՈՐԴ

ՐԱՖՖԻՆ ՔՆՆԱԴԱՏ

1

Գրական-գեղարվեստական իր նախնական ըմբռնումները Րաֆֆին շարադրել է «Սալբի» վեպի «Հառաջաբանում» (1876)։ Բովանդակությամբ դա հրապարակախոսական մի տրակտատ է հայ ժողովրդի պատմության, սո-

ցիալական ու քաղաքական կացության և նրա զարգացման ուղիների վերաբերյալ, որոնք արտացոլում են հասարակական կազմակերպության լուսավորական աշխարհայացքի հիմնական սկզբունքները։ Հենց այն հանգամանքը, որ Ռաֆֆին աշխարհայացքային այդ ընդհանուր սիստեմի մեջ է առնում նաև իր գեղագիտական ըմբռնումները, ինքնին ցույց է տալիս, որ նա գրականությունը դիտում է իբրև պատմություն։ «Ռոմանները,—գրում է նա,—ազգերի գրականության մեջ կատարում են ամենակարևոր պաշտոն. ռոմանները որպես ազգերի բարոյական և իմացական կյանքի պատմագրություն, ավանդում են նոցա բարք ու վարքի, նոցա սովորությունների կենդանի պատկերը գալոց սերնդին» (1, 65)[1]։ Այս իրողությունն ինքնին ենթադրում է նկարագրական այն օբյեկտիվիզմը, որով գրական երկը նույնանում է «կախարդական հայելու» հետ, իսկ գրողին հատկացվում է «նկարչի պաշտոնը», որը իրականությունը ներկայացնում է այնպես, ինչպես այն կա, առանց դիտավորության ներարկելու գործող հերոսների «բարոյական, իմացական և նյութական կերպարանքին»։ Սակայն այդ օբյեկտիվիզմը ինքնին ներգործող լիցքեր ունի, որ պայմանավորում են գրական երկի բարոյական ուղղությունը։ Կյանքում լույսն ու սևը, գեղեցիկն ու այլանդակը, չարն ու բարին գործում են կողք-կողքի, հետևաբար կյանքի օբյեկտիվ արտացոլումը ի հայտ է բերում հայացքի որոշակի ուղղություն, այսինքն, «ազգերը տեսնելով յուրյանց կյանքի տգեղ և ավերված պատկերը, յուրյանց մոլորությունների ամոթալի նկարագիրը, ուսանում են շինել և բարեկարգել յուրյանց դրությունը» (1, 65)։ Տեսական այս դրույթը թելադրում էր ազգային գրականությունը նորոգելու մի անհրաժեշտ պահանջ, որն իր հերթին պատմաքննական հայացքի տակ է առնում անցյալի գեղարվեստական փորձի գնահատությունը։ Արդյունքն ընդհանուր առմամբ գոհացուցիչ չէր ներկայանում Ռաֆֆուն. «Բայց դժբախտաբար,—գրում է նա,—հայերի մեջ գրականությունը՝ ըստ մեծի մասին զբաղված լինելով եկեղեցական մատենագրությամբ, այն ևս հին և մեռած լեզվով, մինչև այսօր զուրկ է կացուցել յուր ընթերցողը հեղինակության այն փափուկ և քնքուշ մասնից, մինչև այսօր խիստ սակավ է տվել ընթերցող հասարակությանը մի գիրք, որ մոտ լիներ նոցա սրտերին և հասկացողության, մի գիրք, որո մեջ հայ մարդը նշմարեր յուր անձը և յուր կյանքը իսկությամբ» (1, 65)։ Իսկ թե ինչպիսի հսկայական նշանակություն ունի ժամանակակից կյանքն արտացոլող գրականությունը ընթերցասիրության ոգի արթնացնելու և ազգային լուսավորության գործում, հիանալի ապացույց են տալիս «Հյուսիսափայլի» տետրերն ու Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպը, որի խորքից «խոսում է ազգի հոգին»։ Ռաֆֆին գեղագիտական որոշակի իմաստ է տալիս «ազգային գրականություն» հասկացությանը։ Լեզուն որքան էլ կարևոր գործոն է, այնուամենայնիվ չի կարող ազգային գրականության միակ և որոշիչ հատկանիշը լինել։ Այս իմաստով ոչ միայն թարգմանությունը, այլև օտար միջավայրից առնված սյուժեները չեն կարող համատեղվել ազգային գրականության ըմբռնման հետ, որքան էլ նրանք ունենան էսթետիկական ու իմացաբանական արժեք, քանի որ նրանք չեն արտացոլում ազգի պատմությունը, ուստի և չունեն ճանաչողական նշանակություն։ «Հայությունը կարելի է

---

[1] Ռաֆֆուց կատարված մեջբերումների աղբյուրը նշվում է բնագրում, ըստ Ռաֆֆի, Երկերի ժողովածու տասն հատորով, Երևան, 1962—1964։

ճանաչել Հայաստանի սրտում,—շեշտում է Բաֆֆին,—աղքատիկ խրճիթների մեջ, ուր նա մնացել է յուր մաքուր նահապետական բարք ու վարքով, ուր նա կրում է յուր վերա դժբախտության սև կնիքը» (1, 66)։

Առաջադրելով ազգային գրականություն ստեղծելու պահանջը, Բաֆֆին ընդգծում է նաև ժողովրդի հոգևոր կերտվածքին յուրահատուկ գեղարվեստական մտածողության առանձնահատկությունը։ Այստեղ նա հատկապես շեշտում է արևելյան երևակայությունը, որը հրաշապատում հեքիաթների ու առասպելների աշխարհում որոնել է գեղեցկի և բարու իդեալը։ Եվ քանի որ «ֆանտազիան բնական է մարդուն», ուստի և նրա գեղարվեստական մտածողությունը մշտապես կառչած է առասպելի վերիրական խորհրդավորությանը։ Հեքիաթի և ավանդության պոետիկան Բաֆֆին դիտում է որպես գրականության ազգային ձևի հատկանիշ, մի ըմբռնում, որ անշուշտ գալիս էր ռոմանտիզմի գեղագիտությունից։ Իրենց ամբողջականության մեջ Բաֆֆու գրական ըմբռնումները ի հայտ են բերում ռոմանտիզմի և լուսավորական ռեալիզմի մի ուրույն համադրություն։ Այդ ունիվերսալ էկլեկտիզմը միանդամայն ճիշտ է արտացոլում ոչ միայն հայ հասարակական մտքի, այլև գրականության զարգացման գլխավոր միտումները։ Ազգի ձևավորման, սոցիալական ու քաղաքական ազատագրության պատմական պրոցեսը առաջադրում է ինքնաճանաչման նշանաբանը, գրականությանը պարտադրելով մի կողմից քննադատական շեշտված պաթոս և ազգային բնավորության հայտնաբերում, մյուս կողմից իրականությունը վերափոխող իդեալների ուրվագծում։

Ազգային գրականության վերաբերյալ տեսական այս դրույթները վերլուծության նյութ են դառնում կոնկրետ գեղարվեստական երկերի առիթով գրված Բաֆֆու քննադատական հոդվածներում։ «Փունջի» առաջին հատորի ընծայականում նա վերստին շեշտում է գրականության կրթական ու ճանաչողական նշանակությունը և դարձյալ վկայակոչելով Աբովյանի «Վերք Հայաստանին», ակնարկում է հայկական մտածողության հակումը դեպի «ֆանտազիան» դեպի հեքիաթների ու առասպելների հրաշապատում աշխարհը։ «Մի ազգ երբեք չի կարող կրթության կատարելագործությանը հասնել,—գրում է Բաֆֆին,—քանի նորա մեջ չէ զարգացած ընթերցանության սերը։ Իսկ ընթերցասիրությունը ամբոխի մեջ տարածելու գլխավոր միջոցներից մինը բանաստեղծական և վիպական գրվածքներ են։ Ի՞նչ գիրք կարող է լինել ժողովրդի սրտին ու հոգուն այնքան մոտ, որքան մի վեպ, որը կախարդական հայելվո նման պատկերացնում է յուր մեջ նորա կյանքը, երևան է հանում հասարակական տիպեր՝ յուրյանց գեղեցիկ և այլանդակ նկարագիրներով։ Վերջապես ի՞նչ ձայն կարող է լինել այնքան ազդու, քան թե մի երգ, որ հնչեցնում է ժողովրդին նորա ցավերը, նորա սրտի տխուր կամ ուրախ զգացմունքները» (9, 65)։ «Հասարակական տիպեր» հասկացությունն արդեն Բաֆֆին տարբերակում է որոշակի գեղագիտական նշանակությամբ, որի իմաստը հանգում է ազգային բնավորությունների մեջ սոցիալական-հոգեբանական տարերքի բացահայտման միտումին։ Այսպես էլ նա մեկնաբանում է իր «Զահրումար» վեպը, որպես «պատկերներ բարի և չար անձերի», այսինքն տիպերի մեջ արտացոլված մի պատմություն, «տարապայման կրթության... վնասակար հետևանքների, բարքերի ապականության, բարոյական փտության» և այլ հասարակական ախտերի մասին (2, 6)։ Նույն այս մեկնակետից է Բաֆֆին գնահատում Գաբրիել Սունդուկ-

յանի «Քանդած օջախ» և «Էլի մեկ զոհ» կատակերգությունների բեմականացումը։ Ընդգծելով նրանց «կրթողական նշանակությունը», Բաֆֆին այդ երկերը դիտում է որպես պատմական վավերագրեր, որոնք «խիստ բնավորություններով» ընդգծված տիպերի մեջ արտացոլում են «հասարակական կյանքի» հեղաբեկումները, «նորա թե տնտեսական, թե բարոյական և թե մտավորական՝ ընդհանուր բանկոտությունը—նորա անկումը» (9, 52)։ Այս պարագայում արդեն գրական երկի գեղագիտական համարժեքի բացահայտումը երկրորդական պլան է մղվում, քննադատի դերը հատկացնելով գրական տիպերի սոցիալական բնույթի մեկնաբանությանը։ Քննադատ Բաֆֆին հետևում էր պոզիտիվ-սոցիոլոգիական գեղագիտությանը։ Համենայնդեպս նրա հայացքների մեջ դժվար չէ նշմարել Հ. Թենի կամ ռուսական «նատուրալ դպրոցի» ուղղակի կամ անուղղակի ազդեցությունը։ Մի շարք հոդվածներում նա որոշակիորեն անց է կացնում այն գաղափարը, թե ժողովուրդների գեղարվեստական գործունեությունը պայմանավորված է նրանց հասարակական զարգացման աստիճանով, ինչպես նաև բնա-աշխարհագրական պայմաններով ու կեցության ձևերով։ «Հանճարներն ու տաղանդներն ավելի զարգացած հասարակական կյանքի արտահայտություններն են», ասում էր Բաֆֆին, պատճառաբանելով հայ գրականության ներկա կացությունը, ինչպես նաև ապագային թողնելով այն հավանականությունը, թե «մի օր հայոց հողի վրա կծնվեին Գյոթեներ, Շիլլերներ և Շեքսպիրներ» (9, 66)։ Բնապատմական պատճառականությունը հաստատող առավել հիմնավոր ապացույցներ Բաֆֆին հայտնաբերում էր ժողովրդական բանահյուսության մեջ, դիտելով այն որպես ժողովուրդների էթնիկական բնավորությունը խտացնող ճշմարիտ վավերագիր։ «Քնար Մշեցվոյ և Վանեցվոց» գրքույկի առիթով» (1874), «Գրոց ու բրոց կամ Սասունցի Դավիթ» (1875) հոդվածներում նա բացառիկ նշանակություն է տալիս ժողովրդական երգերին ու ավանդություններին հայոց անցյալի կենցաղն ու բարքերը ուսումնասիրելու տեսակետից։ «Դառնալով դեպի այդ երգերի գրականական նշանակությունը,—գրում է Բաֆֆին,—մենք այդքանը կասենք, որքան այդպիսի ժողովրդական երգերը կազմված լինեին կոշտ-կոպիտ կերպով, որքան նոքա զուրկ լինեին արհեստական գեղեցկությունից, այնուամենայնիվ, նոքա դարձյալ նշանավոր են, որպես մի անդարգացած, դեռ յուր տղայության մեջ ապրող ժողովրդի երեխայական-անկեղծ թոթովանքը, որ բխում է նորա սրտից և նորա կյանքից։ Մի ազգի կամ ժողովրդի բարոյական և մտավոր պատկերն ավելի ճշտությամբ երևում է նորա բանաստեղծության մեջ, կամենում ես ճանաչել նորա հոգին, կարդա նորա երգերը» (9, 80)։ Պատմա-իմացաբանական նույնպիսի նշանակություն էր Բաֆֆին վերագրում նաև առասպելներին ու ավանդություններին, որոնք որպես անփոխարինելի հուշարձաններ խտացնում են ժողովրդի պատմության հնագույն դարերի անհիշատակ էջերը. «Որպես բնագետը մի կենդանու քարացած ժանիքից կազմում է մի ամբողջ գաղափար նրա մարմնի կազմվածքի մասին, նրա ջրհեղեղյան գոյության մասին, այնպես և հետախույզ հնագետը մի ժողովրդական ավանդությունից կարող է եզրակացնել նույն ազգի անցյալ կյանքի այս և այն ձևերը» (9, 94)։ Ժողովրդական երգերը ստորաբաժանելով «կրոնական և լիրիկական» մոտիվների, քննադատը, մի քանի բնորոշ օրինակների վերլուծությամբ, ցույց է տալիս այդ մոտիվներից յուրաքան-

չյուրի գոյաբանական ատաղձը, առանձնաշեշտելով հայկական տվյալ գավառի բնա-աշխարհագրական ու սոցիալ-կենցաղային յուրահատկությունը։ Հատկանշական է, որ մինչդեռ քնարական մոտիվներում հնչում է ժողովրդի էթնիկական կերտվածքի հեթանոսական հուշը՝ սիրո, կենսազգացողության աննախապաշար խայտանքով, ապա կրոնական երգերի մեջ ներհյուսվում է քրիստոնեական վարդապետության ասկետական ապաշխարումը։ «Երևվակայելով մի փառավոր և խաղաղ ապագա գերեզմանի մյուս կողմում,— մեկնաբանում է Բաֆֆին «Հոգի և մարմին» երգը,—մշեցին նայում է նյութական աշխարհին որպես անցավոր և փուչ բանի վերա, որո պետքերի մասին մտածելն անգամ մեղք էր... Այդ վնասակար համոզմունքի ներշնչությունը ժողովրդի մեջ, մենք ուրիշ պատճառի չենք կարող ենթադրել, եթե ոչ այն բազմաթիվ վանքերի, ճգնավորների և միայնակյաց աբեղաների ազդեցությունը որոցմով շրջապատված են Մուշը և Վանը» (9, 78)։ Ուշագրավ է, որ մի այլ առիթով անդրադառնալով քրդական ժողովրդական բանաստեղծությանը, Բաֆֆին, կարծես հակադրելու միտումով, ընդգծում է, որ այն կատարելապես ազատ է կրոնական էկզալտացիայից և ունենալով «նույն բնավորությունը և ոգին, որով ապրում էր ինքը ամբոխը», նախապատվություն է տալիս «հովվերգությանն ու քաջազնական հագներգությանը», որոնք համապատասխանում էին խաշնարած ժողովրդի բնական և ազատ կենցաղավարությանն ու աղատասիրական «ոգու արտահեղությանը»։ Նույն հայեցակետից Բաֆֆին ուշագրավ մեկնաբանություններ է տալիս պարսկական գրականության տիպաբանությանը։ «Ուսում և գրականություն» ակնարկում պատմական պրոցեսի մեջ դիտելով պարսկական գրականությունը և հակիրճ բնութագրումներ գրանցելով Հաֆեզի, Ֆիրդուսու, Մասնավիի, Սաադիի, Ղազանիի ստեղծագործության վերաբերյալ, նա պարսկական բանաստեղծական մտածողության համար առավել բնորոշ էր համարում երևվակայականը, քան բնականը, հանգամանք, որ միանգամայն համապատասխանում է երկնասույզ արևելքի հեքիաթային տեսլապաշտությանը. «Արբեցած զեյլանի ծխով, յուր ուղեղը բորբոքած աֆիոնի թմրությամբ, ցողուն շատրվանի մոտ, ողկուզիների հովանիների տակ, միշտ յուր կիսամերկ հարեմների քնքշությամբ հրապուրված պարսիկը, արդարև, չէր կարող գործնական կերպով մտածող մարդ լինել, նա բնականապես լինում է երևակայող» (8, 614—615)։

Իր քննախոսականներում Բաֆֆին հետաքրքրական դիտողություններ ունի միֆոլոգիայի և գեղարվեստական մտածողության փոխհարաբերության վերաբերյալ։ Միանգամայն խորիմաստ է նրա նկատումը, թե «որպիսի առասպելաբանական կերպարանք է ստանում կրոնքը, երբ նորա ծագումը կապված էր ազգի բանաստեղծության հետ»։ Այստեղ որոշակիորեն ընդգծվում է այն գաղափարը, որ տվյալ ժողովրդի արվեստի ծագումն ու զարգացումը պայմանավորված է նույն ժողովրդի դիցաբանությամբ, որը հանդես է գալիս որպես սնուցող աղբյուր. «Ժողովրդական ավանդությունները,— նկատում է Բաֆֆին,—նրա առասպելները և զրույցները ծնունդ են ժողովրդի երևակայության, նրանց հավաքածուն նպաստում է նույն ազգի բանաստեղծության։ Որովհետև մի ազգի բանաստեղծությունն այն ժամանակ միայն կենդանանում է և նույն ազգի բնավորության հատկանիշ կերպարանքն է ստանում, երբ նա ծագում է նրա ավանդություններից» (9, 94)։

Գրականության և հասարակական մտքի առաջընթացը 70—80-ական թվականներին նոր խնդիրներ է առաջադրում գրական քննադատությանը։ Որոշակի զարգացում են ապրում գրական ժանրերը, ասպարեզ են գալիս ստեղծագործող անհատականություններ, տարբերակվում են գեղարվեստական ոճերն ու մեթոդները, ընդլայնելով գեղարվեստական գործունեության ներքին տարողությունը։ Անհրաժեշտ էր ոչ միայն ընդհանրացնել կուտակված գեղարվեստական փորձը, այլև տեսականորեն հիմնավորել գրականության առաջընթացի գլխավոր ուղղությունը։ Բաֆֆին ժամանակի առաջատար գեղագետն էր, ուստի և նրա ստեղծագործությունը դրվում է քննադատության ուշադրության առանցքում, առավելապես ասպարեզ տալով գաղափարական և գեղարվեստական այլախոհ մտայնության սուր հարձակումներին։ Այս իրողությունը որոշակի ուղղություն է տալիս Բաֆֆու քննադատական գործունեությանը, զբաղեցնելով նրան իր գեղարվեստական փորձի գիտական և տեսական սկզբունքների լուսաբանությամբ։ Եվ ինչպես պետք էր սպասել խոշոր գեղագետից, նրա ելույթները դուրս էին գալիս սոսկ ինքնապաշտպանության նեղ մտահոգություններից՝ ներառելով գրական շարժման կենսական հարցերի և ազգային գրականության զարգացման հեռանկարների ոլորտը։ Այս տեսակետից բացառիկ արժեք է ներկայացնում «Պ. Հայկունու կրիտիկան և «Կայծերը» հոդվածը (1883), որն իրավամբ կարող է դրվել Մ. Նալբանդյանի «Կրիտիկայի» կողքին, կազմելով XIX դարի հայ քննադատական մտքի ամենափայլուն էջերից մեկը։ Իր բովանդակությամբ ու հարցադրումներով «Պ. Հայկունու կրիտիկան և «Կայծերը» գրականագիտական մի տրակտատ-ուսումնասիրություն է, մի յուրօրինակ գրական մանիֆեստ, ուր համակողմանի լուսաբանություն են գտնում գրականության պատմության ու տեսության հարցերն ու գեղարվեստական երկի վերլուծության մեթոդաբանական սկզբունքները։ Իր բանախոսությունը Բաֆֆին ըսկըսում է քննադատության հասարակական նշանակության և քննադատի կոչման վերաբերյալ մի քանի էական դիտարկումներով։ Ամենից առաջ նա ընդգծում է քննադատի պրոֆեսիոնալ ունակությունը, որը սահմանված է տաղանդի որոշակի օժտվածությամբ։ «Բացի բավականաչափ և բազմակողմանի հմտություններ ունենալուց,—շեշտում է Բաֆֆին,—կրիտիկոսը պետք է ունենա և այնպիսի մտավոր և հոգեկան հատկություններ, որոնց շնորհում է մարդուն ինքը՝ բնությունը, որոնց անկարելի է ձեռք բերել գրքերի կամ գիտության միջոցով» (10, 67)։ Տաղանդի այդ կոչումն ինքնին ենթադրում է «խորին և աղնիվ զգացմունք, որն անձնական կրքերը մարում է գիտական օբյեկտիվության հավասարակշռությամբ, «կրթված, զարգացած ճաշակ՝ ճանաչելու և գնահատելու գեղեցիկը և վայելուչը», «բոցավառ սեր դեպի ստեղծագործական արհեստը»՝ բացառելու ամեն մի նախապաշարմունք գրական այս կամ այն երևույթի նկատմամբ, վերջապես «դիտողական ընդունակություն, հայացքների ճշտություն և ընդարձակություն՝ բազմակողմանի կերպով ուսումնասիրելու քննելի առարկան, որպեսզի նրա նկատողությունները նեղ ու միակողմանի չլինեն»։ Այս հատկանիշների միասնությունն է, որ պայմանավորում է «կրիտիկայի բարձր փիլիսոփայական հետազոտությունը»։ Իհարկե, անհատական ճաշակը մի որոշ դեր ունի գեղարվեստական ստեղծագործությունը գնահատելու հարցում, սակայն իսկական

քննադատի համար դա չի կարող «չափ լինել ընդհանրության համար», եթե չի հենվում «ժամանակի լուսավոր և առաջադեմ մտածողությունների վրա», այսինքն, եթե չի ստուգվում գիտության փորձի տեսական օրինաչափություններով։ Այս իրողությունների անտեսումը մշտապես ենթակա է պարադոքսների անակնկալին, երևույթների մեկնաբանությունը խցկելով նեղ դիտակետի սահմանափակ նախապաշարմունքի ոլորտը. «Այլ է նայել մի գրական աշխատության վրա նրա գեղարվեստական կողմից,—գրում է Բաֆֆին,—այլ է նայել նույն աշխատության վրա նրա տենդենցիայի կողմից։ Կարող է տենդենցիան վնասակար լինել և մինչև անգամ անբարոյական լինել, բայց դրանով աշխատությունը չի կորցնում իր նշանակությունը, երբ նա գեղարվեստական կողմից կատարելագործված է։ Մի բարոյագետ նայելով Վեներայի արձանի վրա, կվրդովվի տեսնելով նրա մերկությունը, մի արհեստագետ կհիանա, երբ կնկատե նրա մեջ հանճարի և ստեղծագործության հրաշալիքը» (10, 68)։ Զևի և բովանդակության՝ առաջին հայացքից վիճարկելի թվացող այս անջատումը սոսկ նորմալ տրամաբանական հնարանք է, որ առարկայորեն հաստատում է այն գաղափարը, թե երևույթների գիտական մեկնաբանությունը պարտադրում է ճիշտ մեկնակետ և համակողմանի մոտեցում։ Պրոֆեսիոնալ քննադատությանը յուրահատուկ այս սկզբունքների տեսակետից Բաֆֆին հանգամանալից քննության է ենթարկում «Կայծերի» վերաբերյալ Հայկունու հոդվածաշարը, բացահայտելով ոչ միայն ընդդիմախոսի միտումնավոր մեղանչումների գաղափարական շարժառիթը, այլև նրա մեթոդի հակագիտական բնույթը։ Հիմնավոր ու համոզիչ փաստարկներով նա ցույց է տալիս, որ Հայկունին չի օգտվում գիտական կամ տեսական որևէ մեթոդից, չունի հայացքների հետևողական սիստեմ, «արվեստի և գրականության մեջ ընդունված» օրենքների իմացություն։ Դատելով «իր անձնական տպավորությունների ներքո», նա հասկացությունները կարում է իրենց գիտական իմաստից և ենթարկում ֆրազի՝ բացառելով իր դատողությունների տրամաբանական հետագիծը։ «Կայծեր» վեպը, հիրավի, «խախտում է» ժանրային ստանդարտի պայմանականությունը, առաջադրելով գեղարվեստական կառուցվածքի անսովոր լուծումներ։ Սյուժեի անձնականացված պատումն այստեղ փոխարինված է ժողովրդի պատմությամբ, որն իր ընդհանուր շարժման մեջ ներառում է պատկերների բազմապլան հոսանքներ։ Այս սինկրետիզմը առաջին հայացքից ցրում է գեղարվեստական հյուսվածքի համաչափությունը, սակայն հենց դրանում էլ թաքնված է վեպի գեղարվեստական նորարարությունը։ Հայկունու էմպիրիկ հայացքը տվյալներ չի հայտաբերում ըմբռնելու գեղարվեստական բնագրի օրենքները, նա «մասնատում է, այլանդակում է վեպի ամբողջությունը», բնագրից դուրս կորզում առանձին ֆրազներ ու պատկերներ և ենթարկում տեսակետի, առանց ստուգելու այն երկի միասնական գաղափարով։ «Ի՞նչ հասկացողություն կարող ենք կազմել մի պատկերի գեղարվեստական արժանավորությունների մասին,—դիտում է Բաֆֆին,—նրա արտահայտած գաղափարի մասին, երբ կսկսենք նայել միայն նրա սև գույների վրա։ Չէ՞ որ այդ սև գույները, որպես ստվերներ, նրա համար են միայն, որ ավելի բացորոշ կերպով երևան նրա պայծառ գույները։ Գույների համեմատական միավորությունից ստեղծվում է ամբողջ պատկերը, որպես մուզիկայի մեջ զանազան հնչյունների ներդաշնակությունից կազմված է մի ամբողջ պիե-

սա» (10, 120)։ Այստեղից հետևում է, որ գեղարվեստական երկի վերլուծությունը կարելի է տալ միայն համադրական եղանակով, այսինքն՝ նրա բոլոր տարրերի միասնական գործակցության միջոցով, որոնք կապված են միմյանց հետ և պայմանավորում են միմյանց։ «Ինչպես կենդանի մարմնի մեջ ամեն մի անդամ իր հատուկ պաշտոնը և իր առանձին նշանակությունն ունի և բոլորը միասին կազմում են մարմնի ամբողջությունը, այնպես էլ վեպի մեջ նրա ամեն մի մասը իր հատուկ նշանակությունն ունի, որոնք բոլորը միանալով կազմում են մի անբաժան ստեղծագործություն։ Բաժանել ամբողջությունից այն մասերը միայն, որոնցմով կրիտիկոսը նպատակահարմար է գտնում իր կարծիքները հաստատելու, դա ոչ միայն հակառակ է կրիտիկայի օրենքներին, բայց սխալ եզրակացության կհասցնե» (10, 119)։ Եվ այսպես, բացահայտելով ընդդիմախոսի մեթոդաբանական էմպիրիզմը, Բաֆֆին առաջադրում է «Կայծերի» ժանրային բնույթի սահմանումը՝ «իբրև ժամանակակից վեպ իր ընդարձակ նշանակությամբ», որը «ամենաճիշտ ֆոտոգրաֆիայի նման, մի կողմից պատկերացնում է մեզ Տաճկաստանի հայերի հասարակական հիվանդությունը իր բոլոր փտեցնող, օրըստօրև լուծվող և քայքայվող կողմերով, իսկ մյուս կողմից ցույց է տալիս այն դարմանները, որոնցով պետք է բժշկել հիվանդին» (10, 122)։ «Ժամանակակից վեպ» հասկացությունը Բաֆֆին ընկալում է գեղագիտական կատեգորիայի նշանակությամբ և հանգամանալից անդրադառնում է նրա առանձնահատկությունների մեկնաբանությանը, առաջադրելով մի վերջավորված ու ամբողջական տեսություն, որը բացառիկ արժեք է ներկայացնում հայ քննադատական մտքի պատմության մեջ։ «Մեր գործնական դարում,—գրում է Բաֆֆին,—այլևս չէ պահանջվում գեղարվեստը միայն գեղարվեստի համար, այլ պահանջում են գեղեցիկի մեջ գտնել և օգտավետը և կենսականը։ Ժամանակակից վեպը չէ կարող բավականություն տալ առասպելական պատմություններով, երևակայական հերոսների անհավատալի գործողություններով, և չի պիտի ապշեցնե ընթերցողին միայն զարմանք, հիացում ու սոսկում ազդող տեսարանների անբնական նկարագիրներով... Ամենադժվարին հարցերը, որ փիլիսոփայությունը և գիտությունը իրանց չոր ու ցամաք թեորիաներով դժվարանում են լուծել, լուծում է ժամանակակից վեպը բանաստեղծության ավելի գրավիչ, ավելի հասկանալի և ավելի շոշափելի շրջանակի մեջ» (10, 121)։ Այս իմաստով ժամանակակից վեպը կարող է ստեղծվել միայն կյանքի ամենախոր և համակողմանի հետազոտության հիմքի վրա։ Եթե գեղարվեստական երկը հասարակական կյանքի յուրատեսակ պատմություն է, նշանակում է ժամանակակից վեպն իրավասու է ներկայացնելու այդ պատմությունն իր ամբողջական շարժման մեջ, ներառելով «թե բարոյական, թե քաղաքական, թե կրոնական և թե տնտեսական» ոլորտները։ Մի ժամանակ, փաստարկում է Բաֆֆին, Ամերիկան զբաղված էր ստրուկների ազատության հարցով, դրանով էր մտահոգված երկրի ամբողջ հասարակական միտքը՝ մամուլը, գրականությունը, գիտությունն ու փիլիսոփայությունը։ Եվ ահա, «մտքերի այդ կռվի ժամանակ հայտնվում է մի կին, Բիչեր Ստոու, և օգուտ քաղելով ժամանակի մտածություններից, գրում է մի վեպ ստրուկների կյանքից, «Թոմաս աղբոր տնակը»։ Այդ կնոջ համար ասում են, որ ստրուկների ազատիչը եղավ ոչ այնքան հյուսիսային ամերիկացիների զենքը, որքան նրա վեպը»։ Նույնպես և Ռուսաստանում

ծագում է ճորտերի ազատության հարցը, և Տուրգենևը, արձագանքելով հասարակական կյանքի գլխավոր ձգտմանը, գրականության ոլորտն է առնում այն և ստեղծում ժամանակի միտումներն արտահայտող մի շարք վեպեր ու վիպակներ. «Եվ դրա մեջն է ժամանակակից վեպի բարձր նշանակությունը, որ նա ամփոփում է իր մեջ այն բոլորը, ինչ որ հազարավորները և միլիոնավորներն են մտածում» (10, 131)։ Փույթ չէ, թե կամերային էսթետը գեղեցիկը որոնում է վերիրական ներդաշնակության աշխարհում։ Ճշմարիտ գրականությունը չի կարող ազատ լինել ժամանակի գաղափարների հանդեպ, և գեղարվեստական ամեն մի երկ անպայմանորեն «բովանդակում է իր մեջ որոշ տենդենցիա», որն ինքնին շեշտում է նրա ծրագրային միտվածությունը։ Եվ դա է գրական երկի արժեքայնության չափանիշը, քանի որ «գեղարվեստը միայն այն ժամանակ պետք է կատարյալ համարել, երբ արհեստի գեղեցկության հետ միանում են բարձր, վսեմ և հանրամարդկային գաղափարներ» (10, 69)։ Այստեղից ինքնաբերաբար բխում է գրականության հասարակական դերի և գրողի կոչման բարձր նշանակությունը՝ ժողովրդի հայացքը մի որոշակի ուղղությամբ կազմավորելու գործում։ Բաֆֆին գրողի մեջ առանձնաշեշտում է ոչ միայն ինքնաբավ գեղագետին, այլև «ժամանակի գործչին», «ժամանակի ձգտումների և գաղափարների առաջնորդողին»։ Այս իմաստով, նա միանգամայն տեղին է վկայակոչում Աբովյանի, Ներենցի, Պատկանյանի գրական առաքելությունը, որոնք ժողովրդի ճակատագրի բախտորոշ հանգամանքներում իրենց գրիչը տրամադրեցին ժամանակի հուզող հարցերի արձագանքին. «Բոլորովին անբնական կլիներ, որ մտածությունների այդ սաստիկ մաքառումների ժամանակ, ձգտումների այդ ջերմ շարժման ժամանակ և ցանկությունների այդ ուժեղ հոսանքի ժամանակ անտարբեր մնար ազգային բանաստեղծը։ Այո, բոլորովին անբնական կլիներ, որ բանաստեղծը լուռ մնար այն ժամանակ, երբ Տաճկաստանի ստրկացած ժողովրդի մեջ տիրում էր մի տենդագին դրգիռ բողոքելու և իր ցավերն ու վշտերը դնելու քաղաքակիրթ Եվրոպայի առջև։ Բանաստեղծը պետք է արձագանք տար ժողովրդի ձայնին և նրա սրբազան ցանկությունները, նրա խորին զգացմունքները, և նրա լացն ու արտասուքը պետք է նյութ աներ իր երգերի և իր վեպերի» (10, 123)։

Հաստատելով գրականության և կյանքի հարաբերվածությունը, Բաֆֆին տարբերակում էր գրականության՝ որպես հասարակական գիտակցության ձևի յուրահատկությունը։ Վկայակոչելով «երևելի կրիտիկ» Բելինսկու ասույթը, նա որոշակիորեն գծում է այն սահմանը, որ գոյություն ունի գիտության և գեղարվեստի միջև։ «Գիտությունը անհաշտ է բանաստեղծության հետ», ասում է Բաֆֆին, անշուշտ ակնարկելով այն բանավեճը, որ առաջադրել էր XIX դարասկզբի տեսական միտքը գիտական և գեղարվեստական մտածողությունների անջատման վերաբերյալ։ Եվ դա որոշ իմաստով հավաստի էր այն իրողությամբ, որ «մարդկային հոգու օրենքներից և դարավոր փորձից» գեղարվեստը հանում է ճշմարտություններ, որոնք հաճախ հերքում են գիտական «թեորեմները և սիստեմները»։ Ահա թե ինչու գրականությունը, գեղարվեստը հաճախ վճռում են այնպիսի հարցեր, «որ փիլիսոփայությունն ու ուսումը անզոր են լինում վճռելու»։ Եվ եթե ժամանակը գիտության, հրապարակախոսության, փիլիսոփայության առաջ դնում է նույն հարցերը, ինչ որ գրականության առաջ, ապա վերջինս այդ հար-

ցերը լուծում է միայն իրեն հատուկ օրենքներով։ «Առանց բացատրելու, ամեն մարդ դիտե ծրագրի նշանակությունը։ Բայց մի վեպի համար ասել ծրագիր, ես կարծում եմ, պետք չէ հասկանալ մի որևիցէ կանոնագրության զանազան հոդվածների և պարագրաֆների թվանշաններով։ Վեպը այդ ձևերը չունի իր մեջ... վեպի ձևով գրված ծրագիրը բոլորովին ուրիշ կերպարանք ունի։ Նրա մեջ պարագրաֆների տեղ ծառայում է նույնիսկ կյանքը իր բազմակողմանի երևույթներով» (10, 77)։ Ժամանակը հասարակական մտքի քննությանն է դնում բարոյական ու սոցիալական բնույթի բազմաթիվ հարցեր, մամուլը ասպարեզ է հանում հրապարակախոսական, գիտական, փիլիսոփայական լուծումներ։ Նույն երևույթները զբաղեցնում են նաև գրականությանը, սակայն բոլորովին ուրիշ կերպարանքով. «Եվ դրա մեջն է վիպասանի առավելությունը, որ նա լրագրի արտահայտած մերկ մտքից ստեղծում է կյանքը, մարմին և հոգի տալիս նրան, շոշափելի կերպով ներկայացնում է մեզ» (10, 130)։ Այստեղից արդեն սկիզբ են առնում գրողի երևակայությունն ու տաղանդի ստեղծագործական ունակությունը, գծելով այն սահմանը, որ գոյություն ունի իրականության և նրա գեղարվեստական արտապատկերի միջև։ Հեգնելով նաև ռեալիզմին հարող իր ընդդիմախոսի ըմբռնումը, որն ըստ էության ջնջում է գեղարվեստական իրականության և կյանքի միջև եղած ամեն մի պայմանականություն և փաստորեն գրական երկը նույնացնում «ֆոտոգրաֆիայի» կամ «պոլիցիական ակտի» հետ, Բաֆֆին էական նշանակություն է հատկացնում գրողի ստեղծագործական երևակայությանը՝ կյանքի հետազոտության անհրաժեշտությունը գիտակցելով այն աղատությամբ, որով վերջինս ընտրում ու համակարգում է փաստերը, հայտնաբերում տիպականը և գնահատում ըստ բարոյական հատկանիշի։ «Բայց ես ավելին կասեմ,—շեշտում է Բաֆֆին,—մինչև անգամ իրողություններն ևս իրանց իսկական կերպարանքով նշանակություն չունեն վիպասանի համար։ Նա իրավունք ունի հավաքել փաստեր և հավանականության վրա հիմնվելով, նրանցից ստեղծել մի բոլորովին ուրիշ պատկեր, որը թեև իր ձևով եղածների նման չէ, բայց նրանց հատկությունն ու բնավորությունն ունի» (10, 96)։

Իր հոդվածում Բաֆֆին հատուկ քննության է առնում գրողի անհատականության հարցը։ Անդրադառնալով այսպես կոչված «գրականական սեփականություն» հասկացությանը, նա դրա իմաստը դուրս է բերում էմպիրիկ-իրավական ընկալման նեղ ոլորտից և տալիս միանգամայն գիտական մեկնաբանություն, հարաբերելով այն գրողի ստեղծագործական անհատականությանը։ «Գրականական սեփականությունը,—բնորոշում է Բաֆֆին,—է այն ինքնուրույն առանձին ձևը, որը մատենագիրները, կամ արհեստագետները կարողանում են տալ ընդհանուր գաղափարին... Եվ ինչպե՞ս կարող է այլ կերպ լինել։ Մարդկությունը միշտ միևնույնն է։ Նա անվերջ կերպով ինքն իրան կրկնում է։ Այստեղ դուք միշտ հանդիպում եք միևնույն կրքերին, միևնույն ծիծաղելի կողմերին, միևնույն մոլորություններին... Այդ պատճառով, մեր ժամանակի մատենագիրները կամ արհեստագետները անում են այն, ինչ որ արել են նրանց նախորդները, միայն այն կերպարանափոխություններով, որոնք պայմանավորվում են հասարակական կյանքով, լեզվով, բարքուվարքով և այլն» (10, 105)։ Այստեղ դարձյալ վկայակոչելով Բելինսկու ասույթը, Բաֆֆին հաստատում է, որ «գրականական

սեփականությունը» ոչ թե գաղափարն է կամ սյուժեն, որ համընդհանուր են, այլ այն, թե դրանք հեղինակային ինչ դրոշմ են կրում այս կամ այն գրողի ստեղծագործության մեջ. «Կյանքի մեջ կատարվող այս և այն հասարակական երևույթը ամեն մի գրողի սեփականությունն է, ամեն ոք իրավունք ունի նրանցից օգուտ քաղել և իր ցանկության համեմատ նրանց ձև ու կերպարանք տալ։ Եվ այդ պատճառով, ազգերի գրականության մեջ չկա և չի կարելի ցույց տալ կյանքի այս և այն երևույթներից գոնե մեկը, որի վրա հազարավոր գրողներ ուշադրություն դարձրած չլինեին և իրանց աշխատության նյութ շինած չլինեին։ Բայց դրանցից ամեն մեկը նկարագրում է իր ձևով» (10, 105)։

«Պ. Հայկունու կրիտիկան և «Կայծերը» հոդվածը հարստացնում է հայ քննադատական-տեսական միտքը մի շարք գեղագիտական սկզբունքների դրվածքով և լուսաբանությամբ։ Սակայն նրա ամենաէական արժանիքն այն է, որ գրական-պատմական օրինաչափությունների և գեղագիտական կատեգորիաների ընդհանուր տեսական սկզբունքները կիրառում է կոնկրետ ազգային գրականության հարցերը լուսաբանելու համար և նույն այդ սկզբունքների ըմբռնումն ընդլայնում է ազգային գրականության և իր իսկ ստեղծագործական փորձի գեղարվեստական առանձնահատկություններով։

3

Բաֆֆու քննադատական հայացքների համակարգում առանձնահատուկ տեղ են գրավում պատմագեղագիտության հարցերը։ Նա մշակել է պատմության գեղարվեստական արտացոլման մի ամբողջական տեսություն, որի նշանակությունը դիտելի է ոչ միայն հայ քննադատության պատմության ոլորտներում, այլև առհասարակ պրոբլեմի գիտական լուսաբանության ընդհանուր դրվածքում։ Այն մեկնակետը, որով Բաֆֆին հիմնավորում է պատմության գեղարվեստական արտացոլման անհրաժեշտությունը, միանգամայն սպառիչ է ձևակերպում «Կայծեր» վեպի գաղափարական հերոսը. «Բանաստեղծը ստեղծում է ժողովրդի համար իդեալներ, բարձր հանրամարդկային իդեալներ։ Եթե ներկայի մեջ չէ գտնում իր իդեալների տվյալները, նա մտնում է պատմության խորքը և ժամանակների հնությունից դուրս է կոչում իր ցանկացած հերոսներին և նրանց պատկերները՝ իրանց վսեմ գործերը նկարագիրներով՝ դնում է ներկա սերունդների առջև, որ նրանցից օրինակ առնեն և նրանց նման լինեն» (5, 459)։ Հարցադրումն ինքնին ակնարկում է ոչ միայն պատմության իմացաբանական կողմը, այլև արդիականության հետ ունեցած նրա կապը։ Պատմությունն ըստ Բաֆֆու լոգիկական ընթացք է, ուր բոլոր օղակները ներհյուսվում են միմյանց պատճառակցված թելերով։ Արդի իրադարձությունները միանգամից և անկախ չեն ծնվում, այլ՝ զարգացման պրոցեսի ներքին անհրաժեշտությամբ։ Այս իմաստով «պատմական անցքերը կրկնվում են մի ազգի կյանքում» (10, 10), գծելով «զարմանալի նմանություն պատմական անցյալի և ժամանակակից դեպքերի միջև»։ Ներկա իրադարձությունները միշտ էլ ստուգվում են անցյալի մեջ և հաստատվում անցյալի փորձով։ Հետևաբար, պատմությունը ոչ միայն անցյալի հայելին է, այլև ներկայի խորհրդատուն։ «Պատմությունը մի վարդապետարան է, մի դասարան է, որի մեջ ապագա սերունդը կրթ-

վում է, զգուշանալով իր նախահարց սխալներից և հետևելով նրանց լավ գործերի օրինակին» (10, 376), գրում էր Բաֆֆին, որոշակիորեն ակնարկելով պատմագեղագիտական իր միտումը, թե «ես պատմական վեպը պատմական փաստերի համար չեմ գրում, այլ ինձ գրավող ժամանակակից շարժման համար» (Շիրվանզադե, եԺ, հ. 8, Երևան, 1961, էջ 471)։

Պատմության ճանաչողական արժեքի դիտակցումը, սակայն, լոկ դրույթ է, որի նշանակությունն ըմբռնելի է ստեղծագործական մղումներ հարուցելու տեսակետից։ Որ պատմությունը ճանաչվում և մեկնաբանվում է գիտությամբ, հայտնի ճշմարտություն է, բայց որ նա ենթակա է նաև գեղարվեստական հետազոտության, ինքնին նորահայտ խնդիր է, որ պարտադրում է բազմաթիվ անհայտների լուծում։ Եվ քանի որ գրականությունը մուտք է գործում գիտության բնագավառը, ուստի և գեղարվեստի ու գիտության միասնությունը դառնում է անխուսափելի։ «Պատմական վեպը,—գրում է Բաֆֆին,—մի ժողովրդի պատմական կյանքի նկարագիրն է։ Նա պատկերացնում է նրա բարքը, վարքը, սովորությունները, պատկերացնում է նրա մտավոր ու բարոյական հատկությունները, մի խոսքով, ներկայացնում է հնագարյան մարդուն յուր բուն նախնական կերպարանքով, որը ժամանակների ընթացքում փոխվել և ներկա սերնդի համար մոռացվել էր» (5, 5)։ Այս սահմանումը ելնում է պատմությունը գիտական և գեղարվեստական միասնության մեջ ներկայացնելու անհրաժեշտությունից։ Եթե «պատմական կյանքի նկարագիրը» ենթադրում է դեպքերի, գեմքերի, իրադարձությունների վավերագրական հավաստիություն, ապա «մարդուն յուր նախնական կերպարանքով» ներկայացնելու նրանգը պարտադրում է անձնական-հոգեբանական, ընտանեկան, կենցաղային այնպիսի ոլորտների պատկերում, որ ներհատուկ է միայն գեղարվեստի օրենքներին։ Գեղարվեստի այդ օրենքներն ինքնին հուշում են ստեղծագործական որոշակի սկզբունքներ, որոնց տեսական լուսաբանությանը Բաֆֆին անդրադառնում է «Իմ ընթերցողներին» («Դավիթ բեկ» վեպի առիթով, 1881), «Թարգմանչից» (Պլատոն Զուբովի «Ղարաբաղի աստղագետը» պատմավեպի հայերեն թարգմանության առաջաբանը, 1882), «Պ. Հայկունու կրիտիկան և «Կայծերը» հոդվածներում և «Սամվել» վեպի «Հառաջաբանում» (1886)։ «Պատմական վիպասանին,—ասում է Բաֆֆին,—նյութ է մատակարարում ինքը պատմությունը՝ պահպանված հիշատակարաններով, ժամանակագրություններով, վավերագրական հուշարձաններով։ Սակայն դա նյութի հետազոտության նախնական աստիճանն է, որից սկիզբ է առնում ստեղծագործական պրոցեսը. «Բանաստեղծը վեր է առնում պատմությունից չոր ու ցամաք կմախքը միայն, նրան վերստեղծում է, հոգի և մարմին է տալիս և մի առանձին պատկերով ներկայացնում է մեզ։ Այդ պատկերը թեև պատմության նկարագրած պատկերը չէ, բայց մենք տեսնում ենք նրա մեջ պատմությունը հարություն առած, կենդանացած և իր ամբողջական կերպարանքով մեր առաջ կանգնած։ Ահա դրա մեջն է պատմական վիպասանի ճարտարությունը» (10, 88—89)։ Այստեղ արդեն որոշակիորեն ընդգծվում է գրողի ստեղծագործական աղատությունը ոչ միայն սյուժեի կառուցման, այլև պատմության մեջ գաղափարական ճշմարտություններ որոնելու տեսակետից։ «Բանաստեղծը ազատ է,—գրում է Բաֆֆին,—նա չի պիտի լինի պատմության ստրուկը։ Եթե նա ամենայն ճշտությամբ կհետևի պատմությանը, այլևս չի լինի նա ստեղծա-

գործող, բայց միայն արտագրող։ Բանաստեղծը, արդարև, կարդում է ժամանակագրություններ, ծանոթանում է պատմության հետ, ստուգում է, համեմատություններ է անում, բայց այդ բոլոր ուսումնասիրություններից նա առնում է այն գծերը միայն, ինչ որ պետք է իր ստեղծագործության համար, իսկ գլխավոր գործողությունները իր ֆանտազիայի ծնունդն են լինում։ Նա մինչև անգամ շատ դեպքերում իրավունք ունի ոչնչացնելու փաստական ճշմարտությունը, որովհետև նրան պետք են գաղափարական ճշմարտություններ» (10, 88)։ Հարցի նման դրվածքն առաջին հայացքից, կարծես, բացառում է ամեն մի պայմանականություն, ստեղծագործական ազատության ինքնրցիայի մեջ սուզելով գիտական ճշմարտության հավանականությունը։ Սակայն Բաֆֆին տրամաբանական շեշտի տակ է առնում հասկացությունը՝ պատմության գեղարվեստական արտացոլման առանձնահատկությունն ընդգծելու, տարբերակելու միտումով, և միանգամայն հստակորեն սահմանազատում է բացարձակ երևակայական գեղարվեստական հավանականությունից։ Այս իմաստով նա մերժում էր պատմության դյումայական մեկնաբանությունը և նախընտրում Վալտեր Սկոտին ու Գեորգ Էբերսին։ Որպես պատմավեպի դասական օրինակ վկայակոչելով Էբերսի «Եգիպտական թագավորի աղջիկը», ուր «բանաստեղծական ամենաճիշտ գույներով» պատկերված է հին Եգիպտոսի «քաղաքական, հասարակական, ընտանեկան, կրոնական կյանքը իր ընդարձակ և բազմատեսակ գործունեության մեջ», նրա պատմական պեյզաժն «իր հրեշավոր պիրամիդներով և սֆինքսներով, իր վեհափառ ամազիոններով և պսամմետրիխներով», Բաֆֆին նկատում է, որ նման մի վեպ կարող էր գրել հենց Էբերսը, որ «Եգիպտական հնախոսության և եգիպտական պատմության պրոֆեսոր է», հեղինակ բազմաթիվ հնագիտական ու պատմագիտական ուսումնասիրությունների և որի մեջ «միացած էին բանաստեղծական տաղանդը և խորին, լուրջ գիտությունը» (10, 40—41)։ Առկա էր նաև մի այլ հանգամանք։ Որ Վալտեր Սկոտն ու Գեորգ Էբերսը տվեցին պատմավեպի հիանալի նմուշներ, պայմանավորված էր ոչ միայն նրանց անհատական իմացություններով ու ստեղծագործական տաղանդով, այլև այն հսկայական փորձով, որ նրանց տրամադրում էին եվրոպական գրականությունը, պատմագիտությունն ու հնագիտությունը։ «Բայց ի՞նչ է տալիս հայ վիպասանին հայոց պատմությունը», հարցադրում էր Բաֆֆին, մեկ առ մեկ ի ցույց դնելով տեղեկությունների այն սուղ պաշարը, որ հայոց պատմության մասին հաղորդում են մատենագրությունը, հնագիտությունն ու ազգագրությունը. «Դեռևս ոչինչ ուսումնասիրված չէ, որ կարողանար լույս ձգել խավարի մեջ թաքնված անցյալի վրա, թե ինչպես էին ապրում մեր նախնիքը։ Մեր պատմությունը մի չոր ու ցամաք ժամանակագրական ցանկ է և ավելի ոչինչ... Մենք կուլտուրայի պատմություն չունենք։ Մենք չգիտենք՝ ինչ էր ուտում, ինչպես էր հագնվում, ինչ տեսակ տան մեջ էր ապրում հայ մարդը, եթե ավել չասեմ, մի հազար տարի առաջ։ Մենք չգիտենք հայոց հին ժողովրդի ընկերական, հասարակական, ընտանեկան, քաղաքային կյանքի առանձնահատկությունները, ժողովրդի զանազան դասակարգերի հարաբերության պայմանները միմյանց հետ։ Մեզ հայտնի չէ մեր նախնիների բարքը, վարքը, սովորությունները, կրոնական պաշտամունքները, ժողովրդական հանդեսները և այլն» (10, 41)։

Գուցե այն, ինչ չի կարելի գտնել պատմության «չոր ու ցամաք տարեգրություններում», հնարավոր է լրացնել գեղարվեստական դրականության

ընձեռած նյութո՞վ։ Բայց այստեղ նույնպես կյանքն իբրև կենդանի շարժում չափազանց սուղ է ներկայացված։ Մեր հին գրականությունը հարուստ է հռետորական ճաղնտիրներով, փիլիսոփայական և աստվածաբանական մեկնություններով, բայց նա չստեղծեց վեպ կամ դրամա, «մենք չունենք ոչ Էսքիլեսի և Սոֆոկլեսի ողբերգությունները, և ոչ Հոմերոսի և Վիրգիլիոսի դյուցազնական հագներգությունները»։ Բաֆֆու այս անվերապահ դիտարկումներն, իհարկե, միանգամայն հասկանալի էին հնագիտության ու պատմագիտության ժամանակի մակարդակի տեսակետից։ Խոսքը բնավ այն մասին չէ, թե հայոց հին մատենագրությունը առհասարակ ոչինչ չի ավանդել անցյալի կենցաղի, բարքերի, ապրելակերպի վերաբերյալ, քանի որ այդ տեսակետից բավականաչափ հարուստ տեղեկություններ են պահպանում հիշատակարանները, վարքագրությունները, զրույցները, ապոկրիֆները և այլն։ Իրողությունն այն է, որ հայոց կուլտուրայի պատմությունը համարյա չէր ուսումնասիրված, չկային մատենագրաններ, թանգարաններ, հնագիտական, ազգագրական, պատմագիտական հետազոտություններ, չէր համակարգված ամբողջ մշակույթն իր բաղմազան ժանրերով։ Ուրեմն հայ գրողը, եթե ձեռնարկում է պատմական վեպ գրելու, ապա ստիպված է անձամբ կատարելու ամբողջ հետազոտական աշխատանքը։ Այս դժվարությունն էր ընդգծում Բաֆֆին։ Եվ, այնուամենայնիվ, նա հայոց հին գրականության մեջ գտնում է այն նշմարները, որոնք գաղափար են տալիս «պատմական հայի կյանքի մասին»։ Դրանք գերազանցապես ժողովրդական բանահյուսության վավերագրություններն են՝ հեքիաթները, ավանդությունները, առասպելներն ու երգերը, որոնց մեջ ժողովուրդը արտահայտել է իր բնավորությունը, հոգեկան կերտվածքը, սովորություններն ու աշխարհային պատկերացումները։ Այս տեսակետից նա բացառիկ նշանակություն է հատկացնում Խորենացուն, որն իր «Հայոց պատմության» մեջ «ակնարկելով յուր ժամանակի «գողթան, թվելյաց, ցցոց, վիպասանաց» երգերի մասին, հիշելով հին զրույցները և ավանդությունները, տալիս է մեզ մի քանի կտորիկներ միայն այն թանկագին ժառանգությունից, որոնց ամբողջությունը կարող էր լույս գցել մեր ազգի խորին առասպելավիպական անցյալի վրա» (9, 93)։ Սակայն իմացաբանական արժեք ունեն ոչ միայն հին մատենագրության մեջ գրանցված առասպելներն ու զրույցները, այլև բանահյուսական այն հսկայական հարստությունը, որ թաքնված է ժողովրդի հոգևոր կենսագրության մեջ։ Բաֆֆին դիպուկ է նկատում, որ ժողովրդի բանավոր խոսքում պահպանված ավանդությունները, սնոտիապաշտությունները, առասպելները, զրույցները, երդումները, անեծքները, առածները, երգերը, ծեսերն ու սովորությունները կրում են իրենց «սկզբնական պարզությունը» և այս իմաստով «դրանք այնպիսի խորին կապ ունեն մեր ամենահին անցյալի հետ, որ մասամբ կարող են լրացնել այն թերությունները, ինչ որ նկատվում են մեր պատմագրության մեջ» (9, 94)։

Բաֆֆու պատմագեղագիտության մեկնակետը պատմության նկատմամբ ռոմանտիկական կոնցեպցիան է, որը մի կողմից ճանաչում է պատմությունն իբրև լոգիկական պրոցես, մյուս կողմից անցյալի մեծությունը հակադրում ամեն կարգի ազատություններից զուրկ հայկական իրականության ողբերգական իռացիոնալիզմին։ Պատմավեպի բաֆֆիական տեսությունը պայմանավորված էր հայ գրականության զարգացման օրինաչափությամբ։ Ընդ-

հանրացնելով առկա գեղարվեստական փորձը, նա միաժամանակ ուղենշում է ժանրի զարգացման հեռանկարները։ Կարևոր է նշել, որ թե հայ պատմավեպը և թե նրա տեսությունը առաջադրում էին հայոց պատմության այնպիսի մեկնաբանություններ, որոնք միանգամայն նորույթ էին ժամանակի պատմագիտության համար։ Պատմավեպի բաֆֆիական տեսության մի շարք դրույթներ այսօր էլ պահպանում են իրենց գիտական նշանակությունը։

4

Գեղարվեստական զարգացման տասնամյակների ընթացքը արդեն մի պատմություն էր ուրվագծել՝ ձևավորելով որոշակի ուղղություններ, ոճեր, օրինաչափություններ։ Պատմական հայացքն աստիճանաբար մուտք էր գործում քննադատության արծարծումների ոլորտը, գիտական համակարգի տակ դնելով նոր շրջանի գրականության գլխավոր միտումները։ Հայ գրականության և հասարակական մտքի նորագույն շրջանի սկիզբը Բաֆֆին ըստ էության վերագրում է 50-ական թվականներին։ Նախորդ տասնամյակները սոսկ զարթոնքի տարիներ էին, երբ գործում էին առանձին անհատները, բայց ոչ որոշակի ուղղության մեջ համախմբված մտավորական միություններ ու մամուլի օրգաններ։ «Հայ երիտասարդությունը» (1878) հրապարակախոսական աշխատության մեջ նա մտավոր կյանքի զարգացման պատմությունը պատկերացնում է հենց նույն դիտակետից. «Եթե ընդունենք այն ընդհանուր պայմանը,—գրում է Բաֆֆին,—թե յուրաքանչյուր 25 տարուց հետո ամեն մի երկրի երիտասարդությունը փոխվում է, այն ժամանակ 58 և 72 թվականները խորհրդավոր նշանակություն կունենան մեզ համար։ Երկու որոշ ժամանակամիջոցներ ներկայացնում են երկու որոշ երիտասարդություն, մեկը իդեալական, մյուսը՝ ռեալական։ Առաջինը ծնունդ էր «Հյուսիսափայլի», իսկ երկրորդը ծնունդ է «Մշակի»... «Հյուսիսափայլի» ժամանակ հայտնվեցան բանաստեղծներ, իսկ «Մշակի» ժամանակ պուբլիցիստներ» (9, 450)։ Ժառանգորդական այս հաջորդափոխությունը, սակայն, չի ենթադրում հասարակական մտքի զարգացման միագիծ ընթացք։ Բաֆֆին տարբերակում է նաև «մեղվական» և «փորձական» ուղղությունները, ուրույն դեր հատկացնելով նրանց ազգային գաղափարաբանության ընդհանուր համակարգում, այստեղ իսկ իր բնութագրումները գունավորելով որոշակի միտումնավորությամբ։ Պատկերը նրան այնպես է ներկայանում, որպես թե «Հյուսիսափայլից» հետո «Մեղուն» և նրան հարող «Հայկական աշխարհ» և «Արարատ» պարբերականները որևէ էական տեղաշարժ չգծեցին հասարակական մտքի առաջընթացում, քանի որ «մաշված ու ջարդված սայլակը, որին ճռնչալով քարշ էր տալիս մի ուշաթափ ձի», այլևս չէր կարող որևէ «նոր բան արդյունաբերել»։ Ակնկալություններն ապարդյուն անցան նաև «Փորձի» վերաբերյալ, որն իր հերթին ասպարեզ տվեց «թարգմանիչներին, կոմպիլյատորներին, արխեոլոգներին, մաշված թեմաները նորից ծամծմող վիպասաններին, ավերակների արձանագրություններ արտագրող և գերեզմանատների մեջ թափառող, բայց կենդանի մարդիկ չտեսնող ճանապարհորդներին», հազիվ միայն նշմարելով ինքնուրույն և «կենդանի նյութերի մասին գրողներին»։ Միանգամայն ակներև է «մշակական» պոզիտիվիզմի դիրքորոշումը կուլտուր-պատմական հայեցության հանդեպ։ Եվ

այսուհանդերձ, հայ հասարակական միտքը տեղադրելով «Մշակի», «Մեղուի» և «Փորձի» ուղղություններում, Բաֆֆին ձգտում է օբյեկտիվ լինել և ընդունում է, որ անկախ իրենց դավանած տարբեր ուղղությունների, նրանց «դիտավորությունն իսկապես միևնույնն է», գործում են հանուն ազգի առաջադիմության, «և այդ իսկ պատճառով հարգելի են» (9, 451—452)։ Այս վերապահությամբ հանդերձ, նա երեք ուղղություններից առավել ճշմարտացին համարում էր «Մշակի», «անձնաքննական» «մտրակողական» ուղղությունը։ «Պուբլիցիստիկան և բելետրիստիկան,—նկատում է Բաֆֆին,—ձեռք ձեռքի տված էին ընթանում։ Վիպասանը նկարում էր պատկերներ ժողովրդի կյանքից, ցույց տալով նրա տգեղ այլանդակությունները։ Տնտեսագետը հարվածում էր անխիղճ վաշխառուի և հարստահարիչ կապիտալիստի հարաբերությունները մշակ դասի հետ։ Մորալիստը խորտակում էր այն սև նախապաշարմունքները, որ ծանրացած էին ամբոխի հոգու վրա և մատուցանում էր բարոյական նոր սնունդ։ Առողջ խոսքը բխում էր կենդանի աղբյուրից և տարածում էր դեպի ամեն կողմ նոր մտքեր։ Կրիտիկական ոգին գործում էր իր անխնա անգթությամբ» (9, 449)։ Ընդհանուր այս բնութագրության մեջ առկա է նաև գրական-պատմական հայեցակետը։ «Վիպագրությունը ռուսահայերի մեջ» (1888) հոդվածում Բաֆֆին ըստ այդ հայեցակետի էլ ուրվագծում է ժանրի զարգացման ուղին։ «Պետք է մի առանձին բախտ կամ հանգամանքների պատահական դիպված համարել,—դիտում է նա,—որ մեզանում վիպագրության առաջին հիմնաքարը դրեց մի ճշմարիտ վարպետ, մի լավ պատրաստված մարդ, որ ինքը գյուղացի լինելով, սկսեց գյուղից։ Եվ այսպես մեզանում դեռ քառասունական թվականներում, բոլորովին անգիտակցաբար ստեղծվեցավ այն, որ կոչվում է ժողովրդական գրականություն, և որը այժմ միայն սկսվել է ուրիշների մոտ կատարվել գիտակցաբար» (10, 152)։ Սա էական դիտարկում է, և «անգիտակցաբար» արտահայտությունը տվյալ դեպքում այն իմաստն ունի, թե «ժողովրդային գրականությունը» գեղարվեստական զարգացման բարձր աստիճանին յուրահատուկ որակ է, որ ենթադրում է պատմական որոշակի փորձ և տեսական հիմնավորում ,որպիսին գոյություն չուներ 40-ական թվականների հայ գրականության մեջ։ Սակայն, ըստ Բաֆֆու, Աբովյանից հետո արևելահայ վիպագրությունը այլ ընթացք ունեցավ, համենայնդեպս հիմնադրի «ստեղծած շկոլայի» հետևորդները չկարողացան պահպանել «Վերք Հայաստանի» բովանդակության համապարփակությունը և վիպագրությունը տեղայնացրին «գեղջկական կյանքի նեղ, սահմանափակ շրջանակի մեջ»։ Նրանց պատկերացմամբ «հայկական վեպ նշանակում էր այն, ինչ որ միմիայն հային է վերաբերում», առանց նկատելու նրա շփումները այլազգի և դրացի ժողովուրդների հետ։ Գյուղական իրականությունը նրանց վիպական սյուժեներում ամբողջանում էր միևնույն սխեմատիկ պատկերներով, ուր գործում են տերտերը, տանուտերը կամ վաշխառուն։ «Դրանց համար հայի անցյալ, հայի պատմություն չկար։ «Դրանց համար չկար և հայի ապագա։ Դրանք ծանոթ էին այն գյուղի հետ միայն, որի մեջ ծնված էին, և որի սահմաններից դուրս մի այլ կյանք չէին ճանաչում։ Դրանց աշխարհայեցողության թռիչքը իրանց գյուղի հորիզոնից ավելի հեռու չէր անցնում» (10, 153)։ «Հյուսիսափայլն» իր հերթին առավելապես նպաստեց «քնարերգական բանաստեղծության» զարգացմանը, բայց էական դեր չըխաղաց վիպագրության ասպարեզում, որովհետև «հայոց կյանքից անջատ-

ված էր»։ Իր էջերում նա տեղ տվեց միայն «մի քանի մուրացկան գրողների», որոնք «փոխանակ ընդհանուր տիպարներ երևան հանելու», «մասնավոր կերպարանք տվեցին վիպագրությանը», նկարագրելով «զանազան անձանց անձնական կամ ընտանեկան կյանքը» և ըստ այդմ «անբարոյականացրին վիպագրությունը և նրան բոլորովին անպատկառ պարսավագրության ձև տվին» (10, 154)։

Իր բնութագրումները Բաֆֆին չի կենտրոնացնում գրողների անունների հիշատակությամբ, կամ առանձին գեղարվեստական երկերի վերլուծությամբ, ակնարկ անելով, թե ինքը արդեն ձեռնարկել է «կազմել հայ վիպագրության պատմությունը սկսյալ Աբովյանից մինչև մեր ժամանակները», ուր յուրաքանչյուր գրող կներկայանա «յուր վաստակների» գնահատությամբ։ Բայց միանգամայն որոշ է, որ «Հյուսիսափայլի» և «Աբովյանի շկոլայի» վիպագիրների տակ նա նկատի ուներ Միքայել Նալբանդյանին, Գաբրիել Տեր-Հովհաննիսյանին, Պերճ Պռոշյանին և Ղազարոս Աղայանին։ Ի հակադրություն վիպագրական այս դպրոցի, Բաֆֆին ընդգծում է «Մշակի» դերը հայ վեպի զարգացման գործում։ «Մշակի» ուղղությունը,—գրում է նա,—խիստ բարերար ազդեցություն ունեցավ և վիպագրության վրա։ Նրա օրերում վիպագրությունը ավելի լայն շրջանակի մեջ դրեց յուր պատկերները։ Նա դուրս եկավ Աբովյանի շկոլայի գեղջկական նեղ շրջանից և սկսեց հետազոտել ժողովրդի կյանքի ամեն կողմերը։ Նա ավելի խոր թափանցեց զանազան դասակարգերի բոլոր ծալքերի և բոլոր խավերի մեջ և երևան հանեց նոր տիպարներ, նոր երևույթներ։ Քննադատական ոգին միացավ արհեստի գեղեցկության հետ և վիպագրությունը ավելի ռեալական հողի վրա դրվեցավ» (10, 155)։ Ինքնին հասկանալի է, որ «ռեալական» բնութագրումը այստեղ գեղարվեստական մեթոդի իմաստ չի արտահայտում և ակնարկում է լոկ գրականության մեջ հասարակական կյանքի իրական, հուզող խնդիրների ներթափանցման հանգամանքը։ Շեշտելով իրողությունը, Բաֆֆին այնուհետև անդրադառնում է իր ստեղծագործությանը, առանձնացնելով մի քանի բնորոշ գծեր, որոնք նորություն են բերում հայ արձակի պատմության մեջ։ Ինչո՞վ է արդարացվում ինքնաբնութագրման այս փորձը և, առհասարակ, ինչո՞ւ Բաֆֆին անհրաժեշտ համարեց պատմա-քննական հայացքի տակ առնել արևելահայ վեպի ուղին և կտրուկ ու հակադիր միտում ցուցաբերեց վիպագրության մի որոշ ուղղության վերաբերյալ։ «Ինքնապաշտպանության» անձնական շարժառիթն անշուշտ մի որոշ դեր ուներ, մի բան, որ խոստովանում էր նաև անվանի վիպասանը, նույնիսկ մի ներքին դառնությամբ կշտամբելով ժամանակակիցների «մոռացկոտությունը», որ անտարբերության է մատնել երբեմնի գրական կուռքերին, ասպարեզը հանձնելով «նեխած ճահիճների մեջ սնանվող ղղվելի զեռունների» չարախոսությանը։ Բայց շարժառիթների անձնական այս թաղանթի տակ գործում էր գրական-պատմական պրոցեսի վերագնահատության մի սկզբունքային միտում, որը չափազանց կարևոր է ժամանակի շարժման ներքին օրինաչափությունը լուսաբանելու տեսակետից։ Խնդիրն այն է, որ 80-ական թվականների կեսերին հայ հասարակական զարգացումը թևակոխում է մի նոր շրջան, որոշակի բեկում նշանավորելով ազգային գաղափարաբանությունը ներկայացնող հայացքների ու ըմբռնումների ընդհանուր համակարգում։ Առկա հասարակական հոսանքները պատմական հայացքի տակ են առնում

անցած ճանապարհի փորձը և յուրովի գնահատում իրենց դերը ազգի սոցիալական, քաղաքական ու հոգևոր զարգացման հետևանքների մեջ։ Ո՞վ էր իրավացի և ով՝ ոչ հարցադրումը որոշակի միտումնավորություն էր հաղորդում հասարակական տարբեր հոսանքների պատմական գնահատությանը, ասպարեզ տալով սեփական ուղու ճշմարտացիության, ուստի և հակադիր հոսանքի քննադատության բացահայտ միտումներին։ Այս պարագաներում է, որ Բաֆֆին անդրադառնում է «մշակական» ուղղության պատմական դերի գնահատությանը, իհարկե, չխուսափելով մյուս հասարակական հոսանքների գրական և հրապարակախոսական գործունեության վերաբերյալ քննադատական կրքոտությունից։ Այս իրողությունը տարօրինակ ձևով արտահայտվեց ժամանակի գեղագիտական ըմբռնումների մեջ, գրական նոր սերընդի մանիֆեստները գունավորելով նախորդ շրջանի գրականության ավանդական սկզբունքները վերանայելու մտայնությամբ։ Ինչ էլ լինի, Բաֆֆու ստեղծագործության քննադատությունը իր մեջ կրում էր դեպի ռեալիզմ դիմորոշված գրական շարժման ռեակցիան արդեն մայրամուտ ապրող ռոմանտիզմի հանդեպ՝ նրա խոշոր գեղագիտին աննկատելիորեն տրամադրելով ռեալիստական թևի վիպագրության գեղարվեստական արժեքայնության բացասմանը։ Ուշագրավ է, որ հոգեբանական նույն դրսման ժամանակին վերապրեց նաև հայկական ռոմանտիզմի մյուս ականավոր դեմքը՝ Ռափայել Պատկանյանը։ «Մոսկվայի ուսանողաց հրապարակական անգութ բողոքն իմ դեմ,— մի նամակում գրում է նա,—պարզ ցույց տվել ենք, որ իմ դերը արդեն վերջացած է. երիտասարդությունը բնազդաբար ինձ հարկադրեց գրիչս վայր դնելու, իբր կամենալով ասել, թե «դու արդեն ոչինչ նոր և փրկարար ասելիք չունիս առ մեր ազգը» (Ռ. Պատկանյան, Եժ, հ. 8, 1974, էջ 176)։ Սուբյեկտիվ որևէ նկատառում չէր կարող կանխել գրականության «պատմական շկոլաների» հաջորդափոխության շրջանին յուրահատուկ այս հակասությունը։ Եվ Շիրվանզադեն միանգամայն իրավացի էր բացատրում իրողությունը, դիտելով, որ ինչքան էլ հայ ռեալիստական վիպագրության վերաբերյալ Բաֆֆու ժխտական ասույթները «բոպեական վրդովմունքի արդասիք» են թվում, այնուամենայնիվ էապես ելնում էին նրա գեղագիտական համոզմունքից։ «Ժամանակները փոխվել էին,—մեկնաբանում է Շիրվանզադեն,—գրականության պահանջները նույնպես. ամբողջ ընթերցող աշխարհը սրտի բաբախումով դիտում էր այն գրականական շարժումը, որ սկսվել էր ռոմանտիզմի վերջնական անկումից հետո, իսկ այստեղ մի կիսակիրթ հասարակության մեջ, կար մի վիպասան, որ դեռ հափշտակվում էր մի մարող աստղի (Հյուգոյի—Ս. Ս.) վերջին փայլով։ Նա համոզված էր, որ աստղը դեռ շատ երկար ժամանակ պետք է յուր լույսով նսեմացնի ամենին, որ ռոմանտիզմը վիպագրության իշխող ուղղությունն է» (Շիրվանզադե, Եժ, հ. 8, էջ 490)։

Ստեղծագործական իր մեթոդը Բաֆֆին ճանաչում էր տեսականորեն միանգամայն գիտակցված։ Գրողի կերպարը նա պատկերացնում էր ռոմանտիկական հանճարի կեցվածքով՝ իրականությունից բարձր կանգնած մի անհատականություն, որ աստվածային շնորհ ունի և կոչված է ապագայի պատգամախոսը լինելու.

Թող կույր ամբոխը ծաղրե քեզ, պոետ,
Թե երազամոլ քո հոգվո ցնորք՝

Դարուս իրական պահանջմանքը հետ՝
էլ չէ համաձայն, զուր է քո շնորհք։

Եվ խաժամուժի պետք չէ քեզ գովեստ,
Թող ասեն՝ մարդու կյանքը գործնական
Պահանջում է հաց, ապրուստ և արհեստ,
Եվ ոչ սնոտիք բանաստեղծական։

Դու, մուզաների որդի սիրելի,
Անվեհեր սրտով հնչեցուր քնար,
Եվ քո ոգելից, վերին աղդմամբ լի
Մինչև հավիտյան կբսիրև աշխարհ։

Թող արհեստասեր չոր փիլիսոփան
Քարոզե կյանքի մարմնավոր հոդված,
Բայց դու, հոգեկան խորհրդոց թարգման,
Քո սուրբ շրթունքով խոսում է աստված...

Իդեալի և իրականության խզումը ստեղծում է հակասություն ռոմանտիկական անհատի և հասարակության միջև, և նա իր բարձունքից հեգնում է աշխարհը, մարտահրավեր նետում երկրային կյանքի տափակ ինքնագոհությանն ու ճղճիմ նյութապաշտությանը։ «Տարակույս չկա,—գրում է Բաֆֆին,—որ բանաստեղծը և հասարակությունը պետք է գտնվեն միմյանց հետ թշնամական հարաբերությունների մեջ։ Այդ թշնամությունը ավելի սաստկանում է այն դեպքում, երբ բանաստեղծը չի շողոքորթում հասարակության անբարոյական բնազդումներին, հարվածում է նրա մոլորությունները, խորտակում, ոչնչացնում է նրա նախապաշարմունքները...» (10, 81)։ Հաստատելով, որ իր ստեղծագործությունները «այդ բնավորությունն ունեն», Բաֆֆին բանաստեղծի և հասարակության «թշնամանքը» ըմբռնում էր իռացիոնալ իրականության հանդեպ նրա վերաբերմունքի, բայց ոչ երբեք կյանքից հեռանալու և վերացական անուրջների մեջ ապաստան որոնելու ինքնաբավության իմաստով, ըստ այդմ հեգնելով այն էմպիրիկ քննադատներին, որոնք ռոմանտիզմը օտարում են ճշմարիտ գեղարվեստի ոլորտներից։ «Եթե ես լռեմ,—ասում է նա,—երևի բոլոր ռոմանտիկները, սկսյալ Ժան-Ժակ Ռուսոյից մինչև Վիկտոր Հյուգո, կբողոքեն, եթե լսեն որ պ. Հայկունին այսպիսի կարծիք ունի նրանց մասին» (10, 72)։

Անդրադառնալով ստեղծագործական իր մեթոդի պատմական հետագծին, Բաֆֆին ուշագրավ դիտարկումներ է անում XIX դարի հայ գրականության տիպաբանական առանձնահատկությունների վերաբերյալ։ Ամենից առաջ նա ելնում է գեղարվեստական մեթոդների տարբերակման փաստից, զուգահեռ ընթացքի մեջ դիտելով ռեալիզմի և ռոմանտիզմի գրական փորձը։ Իրենց ծագումնաբանությամբ այդ ուղղություններն սկիզբ են առնում Ռ.բուվյանի «Վերք Հայաստանիից», որը հայ ժողովրդի հոգևոր ուժի «հրաբխային զորության առաջին ժայթքումն էր»։ Ապա տեղի են ունենում հրաբխային այլ ժայթքումներ, արտաբերելով գրական նոր երևույթներ, որոնք, ճիշտ է, կրում են առաջին ժայթքման «միևնույն բնավորությունը», այնուամենայնիվ «իրենց արտաքին կերպարանքով ամենևին նման չեն միմյանց։ Մեկը մեծ է, մյուսը փոքր է, մեկը բարձր է, մյուսը ցածր է, յուրաքանչյուրը առանձին անուն է կրում և յուրաքանչյուրի մեջ կան զանազան տեսակի հանքային մարմիններ, յուրաքանչյուրի զանգվածը առանձին բաղադրու-

թյուն ունի» (10, 124—125)։ «Միևնույն բնավորություն» արտահայտությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ ազգային գրականության տիպաբանական ընդհանրության գիտակցում, որն ինքնին օբյեկտիվ պատճառականություն ունի, քանի որ «եթե վեպը կյանքի ու նրա երևույթների նկարագիր է, եթե վեպը մի արտահայտություն է ժողովրդի մտավոր և հոգեկան տրամադրության, շատ բնական է, որ միևնույն ժամանակներում լույս տեսած զանազան վեպեր կարող են բավական նման լինել միմյանց, եթե ոչ իրանց բովանդակությամբ և տիպերով, բայց գոնե իրանց ոգու ընդհանուր ներշնչությամբ, իրանց գաղափարներով» (10, 124)։

Շիրվանզադեն, իհարկե, ակնհայտորեն չափազանցում էր, թե Ռաֆֆին «ծանոթ չէր գրականության պատմությանը», և ճանաչում էր առանձին գրողների և այն էլ «շկոլայից անկախ», որպես թե գրական դպրոցների ու ուղղությունների գեղագիտական չափանիշների իմացությունը նրա համար անքննելի իրողություն է։ Ռաֆֆու քննադատական հայացքները, վկայակոչումները, տեսական ընդհանրացումները ի հայտ են բերում ոչ միայն համաշխարհային գրականության պատշաճ իմացություն, այլև գեղարվեստական մեթոդների որոշակի ըմբռնում։ Հենց գիտական մոտեցմամբ էլ նա կեսդարյա հայ վիպագրությունը ստորաբաժանում է ռեալիստական և ռոմանտիկական դպրոցների, ճանաչելով յուրաքանչյուրի տիպաբանական ինքնությունը։ Ըստ այդ ստորաբաժանման Աբովյանը, Ծերենցը և Ռաֆֆին ներկայացնում են հայ վեպի ռոմանտիկական թևը, իսկ Աղայանը, Պռոշյանը և Սարգսենցը՝ ռեալիստական։ Ուշագրավ է, որ Պռոշյանին և Աղայանին «Աբովյանի շկոլայի» գրողներ համարելով հանդերձ, Ռաֆֆին գեղարվեստական մեթոդների պատմական հետագծի վրա անջատում է նրանց հիմնադրի հետ ունեցած ժառանգորդությունից և հատկացնում այլ ուղղության, հավաստելով, թե «Աբովյանի, Ծերենցի և Ռաֆֆիի... վեպերը իբրև ժամանակի մտածողությունների և զգացմունքների արտահայտություն, իրանց հիմնական գաղափարներով բավական նման են միմյանց», իսկ ինչ վերաբերում է Աղայանին, Պռոշյանին և Սարգսենցին, ապա դրանց «վեպերը չեն կարող վիպասանության այդ տեսակի մեջ դասավորվել, որովհետև նրանք բոլորովին այլ տենդենցիայով գրված են» (10, 124)։

Ռաֆֆին հատուկ ուշադրություն է հատկացնում հայկական ռոմանտիզմի պատմական տևողության հարցին, գրական երևույթների, ուղղությունների տիպաբանական քննությունը լրացնելով կոնկրետ-պատմական հիմքերի բացատրությամբ։ Գրական դպրոցների հաջորդափոխությունն, իհարկե, պարտադրված է գեղարվեստական զարգացման անխուսափելի անհրաժեշտությամբ, բայց որ «Վերք Հայաստանիից» մինչև «Կայծերը» ընկած է ավելի քան չորս տասնամյակների մի ժամանակաշրջան, պետք է վերագրել «ոչ թե այն պատճառին... թե մեր վիպասանները ուրիշ նյութ չունեն իրանց ֆանտազիային բավականություն տալու և միշտ կրկնում են միևնույն մտքերն ու գաղափարները,—այլ պետք է մտածենք, որ ժողովրդի պահանջը դեռ լրացած չէ»։ «Այդ կետից նայելով,—մեկնաբանում է Ռաֆֆին,—թե այժմ և թե քսան, հիսուն տարիներից հետո, եթե մի կրիտիկոս հանձն կառնե քննել «Կայծերը» կամ Ռաֆֆիի մյուս վեպերը, նա միշտ սխալանքների մեջ կընկներ, եթե ի նկատի չէր առնի ժամանակի պատմությունը և այն բոլոր հանգամանքներն ու շարժառիթները, որ պատճառ եղան այդ վեպի ստեղծվելուն» (10, 125)։

Իր քննադատական գործունեությամբ Բաֆֆին ընդհանրացրեց ժամանակի գրականության գեղարվեստական փորձը և այդ փորձից հանեց մի շարք տեսական և պատմական օրինաչափություններ, որոնք կարևոր արժեք են ներկայացնում XIX դարի հայ գրականության գեղագիտական իմացության տեսակետից։

ԳԼՈՒԽ ՅՈԹԵՐՈՐԴ

ՂԱԶԱՐՈՍ ԱՂԱՅԱՆԸ ԳՐԱԿԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏ

Հովհաննես Թումանյանը մի առիթով Աղայանի մասին գրել է. «Նա նման չէ մեր գրողներից ոչ մեկին։ Նա ամեն ճյուղի մեջ ցույց է տվել ինքնուրույն ճաշակ և երբեք չի եղել երկրորդը»։ Սա ոչ միայն հարգանքի տուրք է, որ տալիս է մեծ բանաստեղծը իր ավագ գրչակցին ու բարեկամին, այլև ճշգրիտ գնահատական, որ բանալի կարող է լինել հասկանալու համար նրա գրական-հասարակական գործունեության նշանակությունը XIX դարի երկրորդ կեսի հայ մշակույթի պատմության մեջ։

Աղայանը ոչ միայն գրող էր, այլև գրական ու հասարակական գործիչ։ Իր քննադատական ու հրապարակախոսական հոդվածներում նա արձագանքել է ժամանակի հասարակական միտքն զբաղեցնող գաղափարական անցուդարձերին, նպաստել ազգային գրականության առաջընթաց շարժմանը։ Տասնամյակներ շարունակ ուղեկցելով հասարակական մտքի և գրականության զարգացման ընթացքին, նա իր հոդվածներում ու հուշապատումներում գրանցել է եղելություններ, որոնք բացառիկ արժեք են ներկայացնում XIX դարի հայ մշակույթի պատմության իմացության տեսակետից։ Այս իմաստով հատկապես ուշագրավ է «Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը» հուշապատումը, որը փաստական հարուստ նյութ է պարունակում 50—70-ական թվականների հայ դպրոցների, մանկավարժության, մամուլի ու մշակույթի գործիչների վերաբերյալ։

Մոսկովյան և պետերբուրգյան տարիները (1862—1867) Աղայանն անվանել է իր «մտավոր հասունացման ոսկեդարը»։ Ռուս գրականության գեղարվեստական փորձի և Բելինսկու, Չերնիշևսկու, Դոբրոլյուբովի, Պիսարևի գեղագիտական դրույթների ազդեցությամբ էլ ձևավորվել են Աղայանի գրական-քննադատական ըմբռնումները[1]։

1

Աղայանի համոզմամբ գրական քննադատությունը ինչ-որ կախյալ բնագավառ չէ, այլ մտավոր գործունեության մի ինքնուրույն ոլորտ, որ կարևորագույն նշանակություն ունի ոչ միայն գրականության զարգացման համար, այլև հասարակության կյանքում ընդհանրապես։ «Խորհրդածություն «Մուրճ» ամսագրի ընթերցումից հետո» հոդվածում (1889) Աղայանը սուր քննադատության է ենթարկում ամսագրի «Դրախոսության» բաժինը այն բանի համար, որ հետևողական ու բանիմաց քննադատության փոխարեն

[1] Աղայանից կատարված մեջբերումների աղբյուրը նշվում է բնագրում, ըստ՝ Ղ. Աղայան, Երկերի ժողովածու, հ. 1—4, Երևան, 1962—1963։

«վայրիվերո և կցկտուր» խոսքեր է հրամցնում միայն նորատիպ գրքերի մասին։ «Գրականությունն առանց կրիտիկայի միևնույն է, թե ուսումնարանն առանց վերատեսչի»,—պատկերավոր նկատում է նա և ավելացնում. «Կրիտիկայի չինելը տկարության և հիվանդության նշան է. այդ հիվանդությունը կարող է բուժել միայն իր գործին հմուտ, անկախ և ինքնուրույն քննադատող կրիտիկոսը» (3, 184—185)։ Աղայանը քննադատության առջև խնդիր է դնում «անխնա անդամատել» մեր գրականությունը, մաքրել այն «ֆելիստերներից, շանտաժներից, ցեցերից, գրագողներից և բանագողներից, գրական չարչիներից, սրբավաճառներից»։ Այս բարձր առաքելությունը կատարելու համար, ինչպես համոզված է Աղայանը, քննադատությունը պետք է վեր կանգնած լինի մասնավոր ու մանր հարցերից, լայն հայացքով պետք է դիտի գրականությունը, պետք է ավելի հեռուն տեսնի, քան շարքային ընթերցողը։ Պետրոս Ադամյանի «Համլետ» ողբերգության աղբյուրն ու քննադատությունները» գրքին նվիրված հոդվածում (1887) Աղայանը, հիշելով Գյոթեի նշանավոր միտքը, թե՝ «Ով որ ուզում է բանաստեղծին հասկանալ, պետք է մտնի նրա աշխարհը», այնուհետև ավելացնում է. «Բանաստեղծին հասկանալ ուզեցողը ինքը բանաստեղծ պետք է լինի։ Այդպե՞ս է արդյոք։ Եթե այդպես չէ, լավ է, որ այդպես լինի, որպեսզի ամեն ոք գլխապատառ, կոշիկները հագին չհանդգնի Շեքսպիրի աստվածային աշխարհը մտնել» (նույն տեղում, էջ 126)։ Աղայանի քննադատական ելույթներում գրական երևույթների արժեքավորման հիմնական ելակետը ռեալիզմն է։ Այս տեսակետից բնորոշ է նրա լավագույն քննադատական հոդվածներից մեկը՝ «Իմ ստացած տպավորությունները պ. Բաֆֆու «Կայծերի» երկրորդ հատորից» (1887)։

Այդ հոդվածն ըստ էության երկու տարբեր գրական ուղղությունների, ստեղծագործական տարբեր մեթոդների վեճ է, ուր միշտ չէ, որ քննադատն ավելի իրավացի է, քան քննադատվողը և հենց այս իմաստով է հասկանալի դառնում Աղայանի պնդումը, թե ինքը ձգտում է տալ Բաֆֆու նշանավոր ստեղծագործության օբյեկտիվ գնահատականը և ըստ էության իրոք որ ճիշտ է բնութագրում նրա ընդհանուր գրական արժեքը։ «Երբ մի գիրք,—գրում է Աղայանը,—կարդացողի հետաքրքրությունը շարժում է և հետզհետե առաջ է տանում, առաջ է մղում, այդ գրավչությունը գրքի արժանավորություններից մեկն է և պատիվ է բերում գրողի թեթև, սահուն և աշխույժ գրչին։ Այս տեսակ գրքերից ժողովուրդը կարող է ընթերցասիրություն ստանալ, վարժ կարդալ սովորել, իսկ նորահաս գրողները՝ թեթև գրելու ձև ու ուժ։ Կմնա որ այս սահուն ոճով գրվածի նյութն էլ լինի բարոյակրթական, զարգացուցիչ, դյուրամարս և սննդարար, մի կարևոր և ամեն մարդու համար անհրաժեշտ գիտենալու բան։ «Կայծերն» ունի և այս երկրորդ արժանավորությունը, վասն զի նրա բովանդակությունն ու ըստ մեծի մասին հայրենիքի կենդանագրությունը, որ այնքան գեղեցիկ ու քնքուշ ներկերով է նկարված։ Ընթերցողը կարծես աչքովը տեսնում է յուր Հայրենիքի զմայլելի վայրերը և հիանում, սքանչանում, հետևապես նաև սիրում և այցելելու միտք ու բաղձանք հղանում...» (3, 143—144)։

Ինչպես տեսնում ենք, գաղափարական այս պլանով Աղայանը վեճ չունի Բաֆֆու հետ, քանի որ իր համոզմամբ էլ գրականության առաջնահերթ խնդիրներից մեկը պետք է լինի ժողովրդին ճանաչել ու սիրել տալ իր հայ-

բենիքը, հայրենի բնաշխարհը։ Սակայն հենց սկզբից քննադատը չի թաքցնում իր վերապահությունը հայրենի եզերքը դրախտային գույներով և իդեալական երանգներով ներկայացնելու վիպասանի նախընտրած սկզբունքի հանդեպ։ «Կայծերի» մեջ,—գրում է Աղայանը,—տեղագրական նկարագրություններն այնքան գեղեցիկ են, որ չեն թվեցնում մեզ, թե մի բան պակաս է։ Եվ պակաս է ժողովրդի բուն կենդանագրությունը յուր բոլոր տառապանքներով։ Այս մասը շատ աղոտ վրձինով է նկարած և այս բոլորովին ներելի է հեղինակին՝ մեզ շատ ու շատ հասկանալի պատճառով» (նույն տեղում, էջ 145)։

Իր բանավեճին Աղայանը արդեն միանգամայն սկզբունքային իմաստ է տալիս «Կայծերի» գաղափարական հերոսների գնահատման հարցում։ Մերժելով կերպարի ստեղծման ռոմանտիկական եղանակը, նա քննադատում է Բաֆֆու հերոսների տարօրինակ ու անբնական վարքագիծը։ Աղայանի կարծիքով, «Կայծերի» հերոսները շառլատաններ են, որոնք ամենևին էլ չեն կարող դաստիարակիչ նշանակություն ունենալ։ «Այն խորհրդավորությունը,—ասում է Աղայանը,—որ հեղինակը տվել է Ասլանին, դա մի խեղկատակություն է... Կարոյի նկարիչը, պ. Բաֆֆին, ուզում էր խոզից մարդ շինել, և շինել է, բայց եթե մեր Գրիգորը Տրդատի մի ականջը թողեց խոզի, պ. Բաֆֆին Կարոյի երկու ականջը միասին է թողել, որով յուր քաղաքի պատկերի երկու աչքը միանգամից է կուրացրել» (նույն տեղում, էջ 148—149)։ Այսպիսով, Բաֆֆու հերոսները «կարգե դուրս բաներ են», այնպիսի էակներ, «որպիսին արարիչն ինքը ստեղծած չէ»։

Բաֆֆու հայրենասիրության վերաբերյալ Աղայանը կասկած չուներ, նա բաժանում էր նաև վիպասանի իդեալները, նրա ազգային-ազատագրական գաղափարները։ Մի այլ առիթով ինքն էլ խոստովանում է դա. «Բաֆֆու վրա հարձակվել եմ պաշտպանելով նրա իսկ գաղափարը, որ և իմն եմ համարել և ուրիշ շատերինը։ Ես այդ շատերի կողմից բողոքել եմ նրա այն արարմունքի դեմ, որ մեր ամենքիս փայփայած սուրբ գաղափարը, սուրբ գործը ձգել է պիղծ մարդկանց ձեռքը—շառլատանների և խաչագողների...» (նույն տեղում, էջ 219)։ Հնարավոր է, որ հարցի այս բարոյական կողմը ևս որոշ դեր կատարել է Աղայանի քննադատության մեջ։ Բայց առավել կարևորն այն է, որ նա ռոմանտիկական սկզբունքով կերտված տիպերը փորձում է ենթարկել ռեալիզմի չափանիշներին։

Աղայանի գրական կոնցեպցիայի մեջ տիպի կատեգորիան բոլորովին այլ բովանդակություն ունի, քան Բաֆֆու։ Աղայանի համար տիպի գեղարվեստական ճշմարտացիության չափանիշը իրականի ու բնականի հետ ունեցած հարազատությունն է։ Մարդն ի բնե բարդ է իր էությամբ։ Գրողը, եթե ուզում է չդավաճանել ճշմարտությանը, պետք է կարողանա վերլուծել մարդու էությունը ըստ բնության օրենքների, ներկայացնել կենդանի մարդիկ, որոնք կտրված չեն իրական հողից. «Պետք է հարգել գեղարվեստի ամենատարրական օրենքները,—գրում է նա,—որ է հետևել ճշմարտին, գեղեցկին ու բարվույն։ Վերջին երկուսին անծանոթը պետք է գոնե առաջինին հետևի, այն է՝ ճշմարտին։ Շատ գրողներ կան, որոնք ոչ հանճար են և ոչ գիտնական, այլ միայն ճշմարտին հետևող, իրանց հաստատ գիտցածը գրում են շնորհքով, և դուրս է գալիս մի գեղեցիկ բան» (նույն տեղում, էջ 153)։

Առաջ տանելով իր քննադատության տրամաբանությունը՝ Աղայանը ավելի է լայնացնում հարցադրումների շրջանակը՝ շոշափելով գրականության էության, հասարակության մեջ ունեցած նրա դերի, ստեղծագործող անհատի և ժողովրդի փոխհարաբերության խնդիրները։ Նա, իհարկե, հասկանում էր այս հարցերի վերաբերյալ Բաֆֆու կոնցեպցիայի էությունը, սակայն վերապահությամբ էր ընդունում այն բացարձակ չափանիշը, որ ռոմանտիկները հատկացնում էին գրականությանը, որպես թե «մի լավ գիրք կարող է փրկել մի ամբողջ ժողովուրդ»։ Աղայանի համոզմամբ գրականությունը ավելի համեստ կոչում ունի, այն է՝ ուսուցողական ու ճանաչողական։ «Գրականության միակ ջանքը պետք է լինի,—գրում է նա,—ուրեմն, իր ընթերցողներին ինքնագործունեության ճանապարհի վրա կանգնեցնել, որ նրանք իմանան իրանց շրջապատող երևույթների բացատրելը՝ որոշել չարը բարուց, լույսը՝ խավարից, լավը՝ վատից, կենդանին՝ մեռածից, օգտակարը՝ վնասակարից, բարեկամը՝ թշնամուց, կյանքը՝ մահից և այլն։ Այս պաշտոնը կարող չէ կատարել այն գրագետը, որ «թեպետ երգ գիտե, բայց ձայն չունի», թեպետ գիտե, թե որն է սուտ և որը ճշմարիտ, բայց ասելու չափ քաջություն և առաքինություն չունի, իսկ ով որ առաքինի չէ, այլ վատ, նա վնասակար և անպիտան զինվոր է, նա կարող չէ խավարի դեմ պատերազմել, այլ կդառնա նրա արբանյակը, լրտեսը, նրա պնակ լիզողը, որ մի կերպ պահպանի իր կաշին, իր վատ և ցած հոգին։ Այդպիսիները ցեցեր են և վնասակար միջատներ գրականության անդաստանի համար» (նույն տեղում, էջ 170)։

Աղայանի վեճը Բաֆֆու հետ ավելի սկզբունքային է մի այլ հարցում. խոսքը վերաբերում է ստեղծագործող անհատի և հասարակության փոխհարաբերությանը։ Ռոմանտիզմի գեղագիտության մեջ բանաստեղծի խորհրդավոր անձը միշտ պարուրված է մարգարեի և ամենատեսի լուսապսակով, ստեղծագործության բուն պրոցեսը ինչ-որ միստիկական աստառ ունի։ Այդ պատճառով էլ միշտ անհաղթահարելի անջրպետ գոյություն ունի ստեղծագործող անհատի և ամբոխի միջև։ Ռեալիզմի գեղագիտությունը գրողին կըտրեց այդ խորհրդավոր ոլորտներից, դրեց իրական հողի վրա։ Ճշմարիտ գրողի դերը թեև մեծ է հասարակության կյանքում, բայց նա ևս հասարակության իրական հոգսերով մտահոգված անհատ է ամենից առաջ։ Հենց այս ելակետից էլ Աղայանը հակադրվում է Բաֆֆու ռոմանտիկական գեղագիտությանը։ «Լավ բանաստեղծը,—մեկնաբանում է նա,—յուր ոճով, յուր երևակայությամբ մի ամբողջ ժողովուրդ է։ Ժողովուրդը կփոխվի, կանհետանա, բայց ճշմարիտ բանաստեղծի գրվածքը կմնա դարերով և կպատկերացնի անցած գնացած ժողովրդի հոգեկան և մտավոր աշխարհը։ Պետք չէ հավատալ, թե «ժամանակները բանաստեղծի ձեռքին են», թե «նա գիտե անցյալը, գիտե ներկան, գիտե և ապագան»։ Ոչ։ Բանաստեղծը մի շատ համեստ մարդ է. նա յուր ժամանակի «խալխի նոքարն է», նրա թերությունների պախարակողը, նրա արժանավորությունների գովողը, նրա ցավին ցավակիցը—ուրախությանն ուրախակիցը։ Բանաստեղծի ցավը, վիշտը ժողովրդինն է, ինչպես և ժողովրդինը՝ նրանը։ Նա ունի նույն հավատը, որ ունի ժողովուրդը անցյալի վերաբերմամբ, նույն սերը, որ ունի ներկայում և նույն հույսը, որ ունի ապագայի վերաբերմամբ։ Բանաստեղծը ժողովրդի լեզուն է, նրա սրտի հայտարարն ու թարգմանը։ Վերջապես բանաստեղծը ժողովրդի ծընունդն է և ոչ թե ժողովուրդը բանաստեղծի» (նույն տեղում, էջ 129—130)։

Սա Աղայանի գրաքննադատական ողջ գործունեության հիմնական ղեկավար սկզբունքն է՝ գրականության պատմության մասին գրելիս լինի նա, թե գրական շարժման ընթացիկ հարցերի մասին։

Աղայանի քննադատական ժառանգության մեջ կարևոր նշանակություն ունեն հատկապես այն հոդվածները, որոնք նվիրված են հայ գրականության մեջ շրջադարձային դեր կատարած երևույթներին։ Այս տեսակետից Աղայան-քննադատը սուր դիտողականություն ունի։ Դրան նպաստում է ոչ միայն գրականության պատմության խոր իմացությունը, այլև այդ պատմության լույսի տակ ժամանակակից գրական կյանքում ճիշտ կողմնորոշվելու ունակությունը։

1887 թ. Մոսկվայում լույս է տեսնում Հովհաննես Հովհաննիսյանի բանաստեղծությունների առաջին գրքույկը։ Հայտնի է, թե մեր պոեզիայի պատմության մեջ ինչ նոր շրջան էր սկսվում այդ փոքրիկ գրքույկով։ Սակայն պատմական հեռավորությունից լավ տեսանելի ու հասկանալի երևույթների իրական նշանակությունը հաճախ դժվար է լինում կռահել իրենց ժամանակին։ Համենայն դեպս մեր քննադատության պատմության մեջ քիչ կան այդպիսի դեպքեր։ Այդ քչերից է նաև Աղայանի «Բանաստեղծություններ» Հովհաննես Հովհաննիսյան» հոդվածը (1887)։

Հոդվածն սկսվում է համառոտ պատմական ակնարկով XIX դարի հայ պոեզիայի զարգացման գլխավոր միտումների վերաբերյալ։ Նախահովհաննիսյանական շրջանի մեր պոեզիայի զարգացման շրջադարձային պահերի մասին քննադատն անում է դատողություններ, որոնք այսօր իսկ պահպանում են իրենց գիտական արժեքը։

Աղայանն ամենից առաջ հիշում է Միքայել Նալբանդյանին, որը մեր գրականության մեջ սկիզբ դրեց քաղաքացիական պոեզիային։ Ապա հանդես են գալիս Պատկանյանն ու Շահազիզը։ Ռոմանտիզմի տիրապետության շրջանն էր դա, և մթնոլորտն իսկապես շնչում էր նրանց հայրենասիրական բանաստեղծություններով։ Քննադատը նկատում է, թե ինչպես վրա են հասնում այլ ժամանակներ, երբ Գամառ-Քաթիպայի քնարի «թելերն այլևս Արաքսի ալիքների պես «դարիվ դարիվ չէին խփում լալագին», այլ կարծես բարկացած «ղողռում էին անաղուն ջրաղացի նման», երբ հասարակությունը, մասնավորապես ուսանողությունը, «սառն ընդունելություն» պիտի ցույց տար Շահազիզի «Լևոնի վիշտը» պոեմին։ Եվ այս ամենից հետո սկսվում է պոեզիայի տեղատվության տևական մի շրջան։ Հեշտ է նկատել, որ Աղայանը միանգամայն ճիշտ է ներկայացնում երևույթների իրական ընթացքը։

Քննադատի համոզմամբ բանաստեղծության այդ տեղատվությունը, այդ տևական լռությունը ոչ թե նրանից էր, որ «մենք այլևս տաղանդներ չունենք» կամ «եղածները դեռ չծաղկած՝ արդեն թառամեցան», այլ ուներ ավելի խոր պատճառներ։ Աղայանը գտնում է, որ այդ շրջանի արևելահայ գրականությունը, իբրև «ռուսաց գրականության ամենահլու հպատակ», պետք է ենթարկվեր այն պրոցեսներին, որոնք արդեն սկսվել էին Ռուսաստանում։ Իսկ «ռուսաց գրականությունն այդ ժամանակ յուր դարավոր կապանքներից ազատված՝ մի տեսակ սանձարձակություն ստացավ և սկսեց դարերով սրբացած բաներ ոտնատակ տալ։ ...Մոդայից ընկան Պուշկին, Լերմոնտով, Ժուկովսկի և այլք։ Ուսանողությունն այլևս բանաստեղծություն չէր կարդում և ոտանավոր գրողների վրա ծիծաղում էին։ Գիտ-

նական գրքերով հեղեղվեցավ ռուսաց թարգմանական գրականությունը, և ընթերցող հասարակությունը սով տեսածի նման սկսեց լափել այդ գրքերը և փոխանակ մարսել կարողանալու, հարբեցավ։ Ամեն մի իմաստակ ձգտում էր Բոքլ և Դարվին դառնալ, ամեն մի համբակ՝ Օգյուստ Կոնտ և Սպենսեր։ Ահագին աղմուկ և վեճ բարձրացավ ռեալական և իդեալական ուղղության վրա, խելոքները չկարողացան բան հասկացնել, խենթերն առաջ անցան և կործանեցին գեղարվեստի բոլոր հրաշալիքները... փետուրե մուրճերով... էլ չեմ ասում, թե այդ ուղղությունից որպիսի տիպեր ծնունդ առան... բայց բանը մինչև այնտեղ հասցրին, որ ճակատները պատին դիպավ և սկսեցին փոքր ի շատե խելքները գլուխները հավաքել... միևնույն ժամանակ կրթության խնդիրն առաջնակարգ տեղ բռնեց և բոլոր բանիմաց դաստիարակները ոչ միայն պաշտպան հանդիսացան բանաստեղծության, այլև քիչ առաջ մոռացված բանաստեղծներին վերակենդանություն տվին...» (3, 127—128)։

Հասկանալի է, որ Աղայանն իր մտքերը չէր կարող ձևակերպել այսօրվա գրականագիտության մեջ հաստատված կատեգորիաներով, ինչ-որ տեղ հստակ էլ չի պատկերացնում միանգամայն ճիշտ նկատված երևույթների իսկական բովանդակությունը։ Բայց որ նա օբյեկտիվ է ներկայացնում իրերի տրամաբանությունը, անվիճելի է։ Հենց այս կետում նա միանգամայն դիպուկ է կռահում Հովհաննիսյանի տեղը հայ պոեզիայի պատմության շրջթայում, հավաստելով, որ մեր բանաստեղծությունն էլ վերակենդանանում է Հովհաննիսյանի շնորհիվ։ Ինքնին արդեն հասկանալի է դառնում, թե ինչո՞ւ ուսանողությունը, որ մի ժամանակ «սառն ընդունելություն ցույց տրվավ» Շահազիզին, «այսօր օվսաննաներով է ընդունում աշակերտին»։ Փոխվել է ոչ միայն հասարակության վերաբերմունքը դեպի պոեզիան, այլև որակափոխվել է ինքը՝ պոեզիան, թևակոխելով իր զարգացման ռեալիստական փուլը, ժողովրդայնության ուղին։

Ամեն մի բանաստեղծ իր ժողովրդի և ժամանակի ծնունդն է՝ այս ելակետից քննելով Հովհաննիսյանի պոեզիան, Աղայանը գտնում է, որ նրա «ոտանավորները ճշմարիտ բանաստեղծության դրոշմ են կրում իրանց վրա»։ Ապա արվում է մի հետաքրքիր դիտարկում. «Այս կա միայն, որ օտար հողի վրա, ուր «աղջիկն էլ է օտար, հավատն էլ, օտար և լեզուն», բուն ազգային բանաստեղծություն աճել և զարգանալ կարող չէ»։

Այս հարցադրումը պատահական չէ, ոչ էլ վերաբերում է միայն Հովհաննիսյանի բանաստեղծություններին։ Բուն ազգային հողի վրա զարգացած, ազգային հոգեբանությամբ հարստացած բնաշխարհիկ գրականության խնդիրը Աղայանն արծարծել է բազմաթիվ առիթներով։ Մեր գրականության պատմության մեջ կարևոր, նույնիսկ շրջադարձային տեղ հատկացնելով 40-ական թվականներից սկսված գրական-հայրենասիրական շարժմանը, բարձր գնահատելով Թաղիադյանի, Խրիմյանի, Ալիշանի և այլոց ստեղծագործությունը, ընդգծելով մասնավորապես, թե որքան մեծ էր Նահապետի հայրենաշունչ երգերի ազդեցությունը կրթվող սերնդի վրա, Աղայանն այնուամենայնիվ նկատում է, որ «այդ շրջանի զուտ հայրենասիրական ուղղությունը մի պակաս կողմ ուներ միայն, որ զուրկ էր բուն ժողովրդական, բուն աշխարհիկ տարրից» (նույն տեղում, էջ 156)։ Այդ էր պատճառը, ինչպես իրավացիորեն նկատում է քննադատը, որ հասարակությունն այնքան

խանդավառ ընդունեց Աբովյանի «Վերքը», Պատկանյանի բանաստեղծությունները։ Որքան էլ բարձր հանճարի տեր լինի գրողը, որքան էլ յուրացրած լինի մարդկության կուտակած հոգևոր արժեքները, որքան էլ համամարդկային լինեն նրա փայփայած գաղափարներն ու իդեալները, նա չի կարող ստեղծել մնայուն գեղարվեստական արժեքներ, եթե կտրված է հայրենի հողից, մայր ժողովրդից. «Եթե Աբովյանը չլիներ Քանաքեռի ծնունդ, նրանց մեջ մեծացած, նրանց մեջ սնած, նրանց ցավովը ցաված, նրանց ուրախության հետ ուրախացած, ոչ մի Դորպատ նրան չէր կարող այդ անմահությունը պարգևել, այդ կրակոտ լեզուն նրա կրակոտ սրտին տալ» (նույն տեղում, էջ 265)։

Գրականությունը կենդանի պահողը նրա ազգային տարերքն է, նրա խորքն ու հոգին։ Իսկ այդ հոգին, ընդգծում է Աղայանը, ժողովրդի սեփականությունն է, որ նա պարգևում է իր ընտրյալ, կոչումով բանաստեղծ զավակներին, որոնք այդ հոգին վերադարձնում են ժողովրդին՝ բազմապատիկ հարստացած։ Ինչո՞ւ, օրինակ, Մխիթարյան հայրերը, որ այնքան հրմուտ հայկաբաններ էին, անկեղծ ու խոր հայրենասերներ, չկարողացան ստեղծել այնպիսի գրականություն, որ մտներ ժողովրդի մեջ, ձուլվեր նրա հոգու տարերքին։ Պատճառը միայն գրական լեզուն չէր. «Ով գիտե, թե ինչ ասել է ազգային-ժողովրդական գրականություն,—բացատրում է Աղայանը,—նա ոչ մի բոպե չի կասկածել, որ այդ բանը ոչ Մխիթարյաններից սպասելի է և ոչ էլ պարտական են նրանք ծառայելու այդ բանին։ Նոր լեզուն պահանջում է նոր կյանք, կյանք ժամանակակից, ազգային, ժողովրդական յուր բոլոր դիվական և հրեշտակային կողմերով» (նույն տեղում, էջ 297)։

Այսպիսով, Աղայանի համողմամբ, գրականությունը սնող միակ աղբյուրը ժողովրդի կենդանի կյանքն է, նրա առօրյա հոգսերն ու տառապանքներն են, նրա հույսերն ու երազանքները։ Ամբողջապես մեջ բերելով Հովհաննիսյանի «Երկու ճանապարհ» բանաստեղծությունը, քննադատը դրանով հաստատում է, որ ինքը ճիշտ է կռահել բանաստեղծի գեղագիտական ծրագիրը։ Ճանապարհներից մեկը տանում էր դեպի սեր, վայելք, անձնական երջանկություն, մյուսը՝ «արյուն-արցունքի, լքյալ հառաչանքի, անտեր ամբոխի անվերջ տառապանքի» մոռացված աշխարհ։ Քննադատը չի ընդունում բանաստեղծի տարակույսը երկու ճանապարհների հանդեպ. նա պետք է ընտրի երկրորդ ճանապարհը, քանի որ դա ոչ միայն իր կոչումն է, այլև ժամանակի թելադրանքը, որ բխում էր իրականության գեղարվեստական ճանաչման ռեալիստական սկզբունքից։

Գրականության ժողովրդայնության այս սկզբունքով Աղայանը գնահատում է նաև մեր պոեզիայի մի այլ նշանակալից երևույթ՝ Թումանյանի «Անուշը»։ Ճիշտ է, «Հովհ. Թումանյանի «Անուշից» մի ճաշակ» (1893) հոդվածը ըստ էության տպավորական մի զեղում է և հավակնություն չունի քննական վերլուծություն լինելու, այնուամենայնիվ արժանի է ուշադրության՝ իբրև պոեմի մասին առաջին դրվատական ելույթը մեր քննադատության մեջ։ Ամենից առաջ ուշագրավ է Աղայանի դրական գնահատականը՝ ասպարեզ եկող բանաստեղծական նոր սերնդի մասին։ «Վերջին ժամանակներս մեր գրականության նորատունկ բուրաստանի մեջ մինը մյուսի ետեվից դուրս եկան նոր-նոր ծաղիկներ», գրում է նա. և այդ նորափթիթ ծաղկների մեջ հայտնաբերում Թումանյանին՝ «անուշահոտ ու համեստ, ինչ-

պես վճիտ աղբյուրների ափերում բուսած մանուշակը Գուգարաց աշխարհում» (3, 221—222)։ Եվ այնուհետև, ներկայացնելով պոեմի սյուժեն, Աղայանը ընդարձակ մեջբերումներով ցույց է տալիս բնաշխարհի բանաստեղծական շքեղ պատկերավորությունն ու ժողովրդական կենցաղի խորունկ զգացողությունը։

2

Աղայանի քննադատական ժառանգության մեջ նշանակալից ու կարևոր տեղ ունեն գրականության պատմության հարցերին նվիրված հոդվածներն ու առանձին մտքերը։ Այդ հոդվածներում ու դիտողություններում քննադատի նպատակը միայն անցյալի գրական արժեքների ուսումնասիրությունն ու գնահատումը չէ, ոչ էլ այն, որպեսզի սերունդների հիշողությունից չջնջվեն վաղ ժամանակների դեպքերն ու դեմքերը։ Անդրադառնալով գրականության պատմության հարցերին, Աղայանը հետապնդում էր մի գլխավոր նպատակ. գրականության պատմության ներքին օրինաչափությունների լույսի տակ իմաստավորել ժամանակակից գրական իրադարձությունները, պատմությունից քաղել դասեր ու սկզբունքներ՝ գրական արդիականության կենսական խնդիրները լուծելու համար։

Որքան Աղայանը գրականության պատմաբան էր իր ժամանակի նշանակալից գեղարվեստական երևույթները արժեքավորելիս, նույնքան էլ նա քննադատ է, երբ խոսում է տասնամյակների վաղեմություն ունեցող գրական հուշարձանների, պատմական զարգացման անցած փուլերի մասին։ Աղայանի համար գրականության պատմությունը մեռած ավանդություն չէ, այլ կենդանի ու հարատևող պրոցես, որ անընդհատ հիշեցնում է իր ներկայությունը նորագույն գրական երևույթների մեջ։ Նույն չափով էլ ժամանակակից գրականությունը այնքան ավելի կենսունակ է և ուժեղ, որքան ավելի համընթաց է պատմության առաջընթացի տրամաբանությանը։

Երկարատև գրական կյանքը Աղայանին հնարավորություն է տվել շփվելու XIX դարի երկրորդ կեսի հայ գրական-հասարակական շարժման գրեթե բոլոր ականավոր ներկայացուցիչների հետ։ Նա ականատես է եղել մի քանի գրական սերնդափոխության, նրա երիտասարդության տարիներին դեռևս ապրում ու գործում էին XIX դարասկզբի մեր գրական վերանորոգության նախարարներից շատերը։ Այնպես որ, Աղայանի դիտողությունները գրականության պատմության (մասնավորապես XIX դարի) կարևոր հարցերի ու նշանավոր դեմքերի մասին ոչ միայն հեռվից դիտողի կարծիքներ են, այլև, շատ դեպքերում, ականատեսի հավաստի վկայություններ։ Եվ մեր օրերի գրականության պատմաբանը շատ օգտակար նյութ կարող է քաղել Թաղիադյանի, Աբովյանի, Ալիշանի, Նազարյանցի, Նալբանդյանի, Պատկանյանի, XIX դարի մեր գրական մտավորական շարժման բազմաթիվ այլ ներկայացուցիչների մասին Աղայանի հայտնած մտքերից ու ասույթներից։

Գրականության պատմությանը նվիրված Աղայանի լավագույն ու բնորոշ հոդվածներից է «Պերճ Պռոշյանց և իր Սոս և Վարդիթերը» (1888), որը գրված է Պռոշյանի նշանավոր վեպի երկրորդ հրատարակության առթիվ։ Այս հոդվածը կարևոր է նախ նրանով, որ երեք տասնամյակ առաջ հրապարակ եկած ստեղծագործության կապակցությամբ քննադատն արծարծում է խնդիրներ, որոնք կենսական ու հրատապ նշանակություն ունեին նաև

իր ժամանակի համար։ Մյուս կողմից, Պռոշյանի վեպը դեռևս իսկական իմաստով պատմություն չէր դարձել, քանի որ հեղինակի գեղարվեստական հարցադրումները կապված էին այնպիսի գրական ավանդույթների հետ, որոնք շարունակում էին գործել նաև 80-ական թվականներին։

Ինչպես սովորաբար, այս դեպքում էլ Աղայանն իր հոդվածն սկսում է պատմական տեսությամբ։ Այդ տեսության մեջ, ուր ներկայացված են XIX դարի գրականության պատմության նշանակալից իրողությունները, ուշագրավ են մասնավորապես Աբովյանին տրված բնութագրումները։ Մեծ լուսավորչի գործունեության իմաստն Աղայանը որոնում է պատմական շրջադարձի իրական բովանդակության մեջ։ Կեղծ դասականության օդեղեն իդեալները, վերացական հայրենիքի միօրինակ մեղեդին, որ դարասկզբին այնքան ոգևորիչ ու թարմ էին հնչում, սկսած 40-ական թվականներից, արդեն հնության հոտ էին բուրում։ Այդ հնության փոշիների մեջ առաջին թարմ ու ամեն ինչի կենդանություն տվող շունչը բերեց Աբովյանը։ Այն փաստը, որ նա «չընտրեց ոչ Հայկին, ոչ Հայկանուշին, այլ Աղասուն ու Նազլուին, մեր գրականության մեջ կատարեց մի անվերադարձ բեկում»։ Աբովյանի վեպը «մշակության մի նոր անդաստան բաց արավ, գործունեության նոր ասպարեզ տվավ նոր սերնդին, և այսպիսով ժամանակակից վիպագրության հայր դարձավ»։ Աբովյանի պատմական առաքելության մեջ Աղայանը տեսնում է մեկից ավելի ծառայություններ, որոնցից յուրաքանչյուրը առանձին վերցրած բավական էր, որպեսզի նա դառնար մեր նոր գրականության հիմնադիրը։ Նա ջարդեց դրաբարի կապանքները, ցույց տվեց ռամիկ լեզվի ուժն ու կենդանությունը, գրականություն բերեց բոլորովին նոր հերոս, նոր բովանդակություն, նա «իր կոպիտ բարբառով մտավ Նարեկացու բարբառի մեջ՝ կարծես գիտությամբ, որ ցույց տա ռամկական լեզվի հավասար ուժ ունենալը նրա հետ»։ «Աբովյանը ոչ միայն նորագույն գրականության ճանապարհը հարթեց մեզ համար,—ամփոփում է իր միտքը քննադատը,— ոչ միայն քաղաքացիության արտոնություն տվավ աշխարհիկ լեզվին, որ մինչև այն ժամանակ կիսագրաբարի ստրուկն էր, այլև, որ ամենից մեծն էր, նա մի հզոր հաղթանակ տարավ աշխարհականության կողմից հոգևորականության վրա» (նույն տեղում, էջ 156—157)։

Քննադատն Աբովյանի ստեղծագործությանն անդրադառնում է ոչ միայն և ոչ այնքան այն պատճառով, որ «Սոս և Վարդիթերը» գրվել է «Վերքի» անմիջական ազդեցության տակ, այլև ցույց տալու համար, որ «Վերք Հայաստանին» մեր գրականության մեջ բաց արեց մի նոր ուղղություն, որի առաջին նշանավոր արտահայտությունը եղավ Պռոշյանի վեպը։

Բուն «Սոս և Վարդիթերին» տված Աղայանի գնահատականները շատ կողմերով հիշեցնում են Նալբանդյանի «Կրիտիկայի» սկզբունքները։ Հենց սկզբից քննադատը նկատում է, որ Պռոշյանի առաջին ստեղծագործությունը գիտակցական հետևություն չէր Աբովյանի ուղղությանը։ Երիտասարդ հեղինակն այն ժամանակ «հափշտակված էր Աբովյանցի վեպով, բայց նա չէր կարող հասկանալ նրա գրական արժեքը, նրա ոգին, հեղինակի բարձրության չափը, ինչպես և ոչ ոք մեզանից, քանի որ չունեինք ոչինչ գրական կրթություն, ինքնաճանաչության չէինք եկած, կրիտիկական հայացք չունեինք, հոգեբանական օրենքներ չկային մեզ համար»։ Աղայանն անշուշտ իրավացի է. Աբովյանի վեպը գրական այն երևույթներից էր, որոնց իսկա-

կան արժեքն ու նշանակությունը հասկանալու համար որոշակի պատմական հեռավորություն էր պետք։

Պռոշյանն Աբովյանի վեպի ապագայամետ լիցքն ու տարողությունն զգացել է բնածին ներհայեցությամբ և նույն ենթագիտակցական մղումով էլ ձեռնամուխ է եղել «Սոս և Վարդիթերի» ստեղծմանը։ Ահա թե ինչու, ինչպես եզրակացնում է Աղայանը, «մեզ ոչ միայն չեն զարմացնում գրքի թերությունները, այլ առավել զարմացնում են նրա բազմապատիկ արժանավորությունները, որ արտադրել է պատանի վիպասանի տաղանդը ավելի բնազդմամբ, քան գիտակցությամբ» (նույն տեղում, էջ 161)։

Պռոշյանի վեպը, որքան էլ կրեր մանկական միամիտ անմիջականության կնիքը, այնուամենայնիվ ընդգրկում էր «մի ամբողջ ժողովրդի կյանքը ամենայն մանրամասնությամբ»։ «Սոս և Վարդիթերը» գրված է ժողովրդի հայացքով, ժողովրդի մտածողությամբ նույն իր՝ ժողովրդի կյանքի մասին։ Այստեղից էլ, ինչպես նկատում է Աղայանը, ծագում են վեպի ինչպես թերությունները, այնպես էլ առավելությունները։ «Սոս և Վարդիթերի» մեջ,— շարունակում է քննադատը,—ստույգն ու անստույգը, վիպականն ու առասպելականը այնպես հաշտ և սիրով կցորդված են միմյանց հետ, որ մեկի բարձր արժանավորության տակ ծածկվում է բոլորովին մյուսի թերությունները»։

Ռեալիզմի գեղարվեստական չափանիշներին հետամուտ քննադատի տեսակետից վեպի պարզունակ սյուժեն, անբնական իրադրություններն ու հոդերանական վիճակները, վերջապես այն , որ վեպի հերոսները հասարակ մահկանացուներ չեն, այլ բացառիկ, իրականության հողից կտրված անհատներ, այս ամենը վեպի թույլ կողմն են։ Վիպական սյուժեն բստ էության չի մերվում վեպի բուն բովանդակության հետ, քանի որ հնարովի է, անստույգ. դրանք հեղինակային փորձով ճանաչված ու մարսված իրադարձություններ չեն և չէին էլ կարող լինել, քանի որ իրականության մեջ չկան։ Սա «Սոս և Վարդիթերի» վիպական պատումի այն շեղումն է, որ Աղայանն անվանում է ռոմանտ։ Սակայն դա, ինչպես այնուհետև նկատում է նա, յուրօրինակ միջոց է մի այլ, շատ ավելի կարևոր գեղարվեստական ծրագիր իրագործելու համար. «Գրքի գլխավոր բովանդակությունը,—շարունակում է քննադատը,— նրա ստուգապատում մասն է, աշտարակցոց կյանքը. նրանց բարքերը, նիստ ու կացը, պարապմունքը տարվա չորս եղանակներում, ազգային սովորությունները, եկեղեցական ծեսերը, որոնցից ոչ մի բան չի բաց թողած, բացի մերտությունից, և այդ շատ ափսոսալի է։ Այնքան թանկ են մեզ համար այդ սովորությունները և այնքան կենդանի կերպով են նկարագրված, որ ոչ միայն չենք ձանձրանում կարդալիս, այլև ափսոսում ենք, թե ինչո՞ւ ավելի երկար չի գրված, և ինչո՞ւ բաց է թողված այս ու այն բանը, օրինակ՝ Աշտարակի քաղցրիկ «Լե-լեն», որի մասին շատ տեղ է հիշում հեղանակը, բայց ոչ երգն է մեջ բերում, և ոչ խաղը նկարագրում» (նույն տեղում, էջ 162—163)։

Պռոշյանի վեպի այս կողմը այդքան բարձր գնահատելով հանդերձ, Աղայանն այն կարծիքին չէր, թե ազգային դրականությունը փակված պիտի մնա ազգագրական-կենցաղային շրջանակներում։ Այս տեսակետից հետաքրքիր մտքեր կան «Մուրճի» առաջին համարին նվիրված նրա հոդվածում, հատկապես այն մասում, ուր խոսվում է հայ դրականության ու թատրոնի պատմության մեջ Սունդուկյանի պիեսների կատարած դերի մասին։ Սունդուկ-

յանի գլխավոր ծառայությունը քննադատը համարում է այն, որ հայ բեմից դուրս մղեց թեթև զավեշտը, կենցաղային կատակերգությունն ու ոդևիլը։ Սակայն Սունդուկյանն էլ, Աղայանի համոզմամբ, չկարողացավ հասնել գեղարվեստական լայն ընդգրկումների, քանի որ չկարողացավ դուրս գալ «Թիֆլիսի բարոյական ու մտավոր սնանկություն ունեցող կյանքից»։ Գեղարվեստական մնայուն արժեքներ ստեղծելու համար գրողին հարկավոր են կյանքի լայն ասպարեզ, իրականության ճանաչողության լայն հորիզոններ։ Հենց այս նախադրյալների բացակայությունն է, ըստ Աղայանի, որ «ինչպես Պռոշյանի վեպերը կարող են շատ հեշտ կերպով իրար մեջ պարունակվել, նույնպես պ. Սունդուկյանի պիեսները», քանի որ, ինչպես ավելացնում է քննադատը, «Թիֆլիսը շատ-շատ չորս տիպ կարող է տալ և ոչ ավելի, որ չլինեն չնչին արարածներ»։

Իհարկե, Աղայանի շատ դրույթներ կարելի է վիճարկել, էականը, սակայն, քննադատի տեսական հարցադրումն է։ Նա ամենևին չի անտեսում մեր գրականության նվաճումները զարգացման մի քանի տասնամյակների ընթացքում, բայց և չի կորցնում իրական չափանիշները։ Նա շեշտում է Սունդուկյանի ծառայությունները մեր դրամատուրգիայի պատմության մեջ, ինչպես նաև Պռոշյանի դերը հայ վեպի զարգացման գործում։ «Պռոշյանը մեծ մարդ չէ,—գրում է Աղայանը,—նա հավասար չի ոչ Աբովյանին, և ոչ Ալիշանին, բայց այդ մարդիկը ավելի մեծ են, քան իրանց ժամանակը. Պռոշյանցը հավասար է իր ժամանակի մեծությանը, իր ժամանակի հարազատ ծնունդն է և այնքան գործ է կատարել ազգային ասպարեզում, ազգային կրթության գործում, ինչքան ոչ ոք իր ժամանակակիցներից» (նույն տեղում, էջ 165)։

3

Աղայանի քննադատական գործունեության մեջ մի առանձին բնագավառ են կազմում ժողովրդական բանավոր արվեստի հարցերը, որոնց նա անդրադառնում է մի կողմից բնաշխարհիկ գրականություն ստեղծելու անհրաժեշտության թելադրանքով, մյուս կողմից գրական լեզվի խնդիրների առնչությամբ, ընդ որում բանավոր արվեստ հասկացության մեջ քննադատն ամփոփում է դարերի ընթացքում ստեղծված ավանդությունները, երգերը, առածներն ու ասացվածքները, ինչպես նաև հայալեզու և թուրքալեզու աշուղական պոեզիան, արևելյան սիրավեպերը, որոնք հայացված տարբերակներով տարածված են ժողովրդի մեջ։

Աղայանը հոգևոր զարգացման առաջընթացի տեսակետից հսկայական նշանակություն էր տալիս քաղաքակրթության նվաճումների յուրացմանը։ Նա բազմիցս հիշեցնում է, որ ժամանակն է «բուռն կերպով ձեռք մեկնել ժամանակակից լուսավորության, և ետ չմնալ համաշխարհային հառաջընթացությունից» (նույն տեղում, էջ 208)։ Մյուս կողմից, սակայն, գտնում էր, որ քաղաքակրթությունն ինչ-որ տեղ հանգեցնում է ազգային արժեքների անխուսափելի կորստի։ Այստեղից էլ՝ քննադատի պահանջը՝ հավաքել, անհետացումից փրկել ժողովրդական բանահյուսության նմուշները, որոնք իրենց մեջ պարունակում են ժողովրդի կենդանի պատմությունը, իբրև դարերի դրոշմով կնքված հավաստի վավերագրեր։ «Հայոց այժմյան բանավոր երգերը» (1890) հոդվածում, օրինակ, խոսելով մասնավորապես թուրքալեզու աշուղական վեպերի մասին, Աղայանը գրում է. «Եթե այս վեպե-

ը հավաքվեն վաղօրոք, որովհետև եվրոպական լուսավորության հոսանքը արդեն դրանց կորցնելու վրա է, ով գիտե, ի՞նչ հին հիշատակների հետքեր պիտի գտնվեն դրանց մեջ։ Մի՞թե վատ կլիներ մեզ համար, եթե այսօր ձեռքի տակ ունենայինք մեր նախնյաց հին մատենագրությունը, այն մատենագրությունը, որ հայերեն գրքերից առաջ գրվում էր օտար գրերով և օտար լեզվով, պարսկերեն և ասորերեն։ Սրա համար մենք մեղադրում ենք նախնյաց անհոգությունը և թուլամտությունը, բայց ահավասիկ մենք էլ նրանց պես ենք վարվում, բանի տեղ չդնելով մեր ժողովրդի մեջ եղած այն վեպերը, որոնք հայոց լեզվով չեն ասած»... (նույն տեղում, էջ 121)։

Որ բանահյուսական արժեքները ժողովրդի ազգային մշակույթի կարևոր բաղադրիչն են, հարցադրման մի կողմն է դեռ. մյուս, ոչ պակաս կարևոր կողմն այն է, որ, ինչպես համոզված է քննադատը, այդ արժեքները գրականության ժողովրդայնացման օբյեկտիվ հիմք կարող էին դառնալ։

Բանահյուսության ու գրականության կապի խնդիրներին Աղայանն ուղղակի չի անդրադարձել, սակայն այլ հարցերի կապակցությամբ արտահայտած առանձին մտքերը որոշակի պատկերացում են տալիս նրա պաշտպանած սկզբունքների մասին։

Դեռևս 1875 թվականին Գ. Այվազովսկու «Հաղար ու մի առակավոր բանք» գրքի գրախոսականում Աղայանն այն միտքն էր զարգացնում, թե բանահյուսական նյութը գրական մշակման ենթարկելիս պետք է ավելի խորանա և բովանդակությամբ հարստանա։ Հենց այս տեսակետից էլ նա քննադատում է առակագիր եպիսկոպոսին, որը «մեր ազգային պատմական առածների բնական սրությունը... կամեցել է մի նոր բովից անցընելով, մրխել ու սրել», սակայն ավելի «բթացրել է» (նույն տեղում, էջ 204—205)։

«Մի կիսապատասխան «Մուրճ» ամսագրին» (1890) հոդվածում, խոսելով մասնավորապես հեքիաթների ու դրանց գրական մշակման սկզբունքների մասին, Աղայանը նկատում է. «Հեքիաթը մեր երևակայության, մեր տաղանդի ու հանճարի կաթն է։ Այդ կաթը ինչպես սննդարար է եղել մեզանից քառասուն դար առաջ, նույնքան սննդարար կլինի և քառասուն դար մեզանից հետո։ Մարդուս հանճարի և տաղանդի ստղմերը պետք է նրա լսած հեքիաթներում փնտրել» *(նույն տեղում, էջ 213—214)։*

Այս դրույթը Աղայանի գրական գործունեության մեջ և քննադատական հայացքներում գեղագիտական ծրագրի նշանակություն ունի։ Հեքիաթը զարգացնում է գրողի երևակայությունը, մտքին թռիչք է տալիս, հասու է դարձնում իրականության գեղարվեստական վերստեղծման հրաշքին։ Հեքիաթների աշխարհին, որ ավյալ դեպքում նյութն է, թե ընդհանրապես ժողովրդի գեղարվեստական մտածողության պարզ ու միաժամանակ բարդ համակարգին հաղորդակցվել կարողանալը ինքնին ստեղծագործական բարձր հնարավորությունների արգասիք է։ Հենց այսպես պետք է հասկանալ Աղայանի այն արտահայտությունը, թե՝ «եթե ես դիտենայի, թե որպիսի հեքիաթների լսելով է զարգացել Շեքսպիրի, Սերվանտեսի, Գյոթեի, Կոլումբի և սրանց նմանների երևակայությունը, ես նույն հեքիաթները կտայի և իմ սիրելի մանուկներին...» (3, 214)։

Աղայանի հոդվածն ուղղված է քննադատ և մանկավարժ Երվանդ Ղազարյանի այն պնդման դեմ, թե, իբր, հեքիաթները, մանավանդ հրաշապատում հեքիաթները, վնասակար ազդեցություն են թողնում մանկան ներաշխարհի վրա։ Այս միամիտ հայացքն Աղայանը հեշտությամբ հերքում է։

Ավելի էական են այս առթիվ նրա հայտնած մտքերը հեքիաթի՝ իբրև գեղարվեստական աշխարհաճանաչման մի ուրույն բնագավառի մասին։ «Հեքիաթական աշխարհը իրական աշխարհի ամենաճշգրիտ պատկերն է»,—գրում է նա։ Սակայն դա իրական աշխարհի նույնական արտացոլքը չէ, այլ իր ներքին օրենքներով առաջնորդվող բարդ պրոցեսի արդյունք, որն ի վիճակի է իրագործել միայն ժողովրդի հավաքական մտածողությունը։ Ահա թե ինչու հեքիաթը ուսանելի է ոչ միայն ժողովրդի սոցիալական ու բարոյական փորձի արտակարգ բարձր խորությամբ, այլև հղկված պոետիկայով, արվեստի բարձրագույն պահանջների տարերային, բայց նուրբ ու խոր ընկալմամբ. «Էլ ինչ Հերքուլլես,—բացատրում է Աղայանը,—եթե նրա սպանած վիշապը պետք է մի հասարակ օձ լինի և ոչ մի հիդրա բազմագլուխ, որ երբ մի գլուխը կտրեն, մյուսը տեղը բռնի։ ...Էլ ինչ Հերքուլլես, եթե նա էլ այնպես պիտի մեռներ, ինչպես հասարակ մահկանացուք, և ոչ այնպիսի տանջանքներով, որ մարդու երևակայած բոլոր տանջանքներից վեր լիներ»։

Հեքիաթն ունի իր գեղարվեստական յուրօրինակ կառուցվածքը, ուր ամենահրաշապատում երևույթներն իսկ պահպանում են չափերի համամասնությունը, ենթարկված են ներքին տրամաբանության։ Ժողովրդական հեքիաթը մշակելիս կամ ինքնուրույն սյուժե հորինելիս, միայն հեղինակի երևակայության քմահաճ խաղը չի կարող հասցնել հաջողության. մշակողը պետք է կարողանա թափանցել հեքիաթի բարոյաբանության իրական խորքերը, որսալ նրա պատկերային համակարգի ներքին տրամաբանությունը։ Առարկելով իր ընդդիմախոսին, քննադատը գրում է. «Հեքիաթները ոչ միայն վնասակար չեն, այլ շատ օգտակար, երբ նրանք կրում են հեքիաթի առասպելական և հնության դրոշմը, երբ նրանք իսկ և իսկ հեքիաթ են։ Վնասակար են միայն այն հեքիաթները, որոնք ո՛չ հեքիաթ են, ո՛չ վեպ, ո՛չ պատմություն և ո՛չ գիտություն, այլ ամենից մի խառնուրդ, որոնց նպատակն է, իբր թե, հեքիաթի ձևով գիտություն ուսուցանել, բայց խանգարում և աղավաղում են թե հեքիաթը և թե գիտությունը» (նույն տեղում, էջ 212)։

Խոսելով մասնավորապես իր մշակած հեքիաթների մասին, Աղայանը հիշեցնում է, որ դրանց «աստառն է միայն ժողովրդական», այսինքն դրանք ժողովրդական հիմքի վրա կառուցված ինքնուրույն ստեղծագործություններ են, թեև, ինչպես խոստովանում է ինքը, «բնազդմամբ և ոչ գիտակցաբար» միշտ ձգտել է մոտենալ նախնականին։ Ստեղծագործաբար յուրացնել բանահյուսական նյութը, հեռանալ, վեր բարձրանալ նրանից և, արդեն արվեստի մի այլ մակարդակում կրկին մոտենալ նրան, ըստ էության սրան է հանգում բանահյուսական նյութի մշակման Աղայանի սկզբունքը։

4

Աղայանի գրական-քննադատական առաջին քայլերը զուգադիպեցին մի այնպիսի շրջանի, երբ 50—60-ական թվականների բուռն լեզվապայքարը էլ նախկին սրությունը չուներ, երբ պատմությունը գրաբար-աշխարհաբար դատը անվերադարձ վճռել էր վերջինիս օգտին։ Սակայն մտքերի վրա դեռ նշանակալից ազդեցություն ուներ Մխիթարյանների հեղինակությունը, դեռ փորձեր էին արվում հարություն տալու վաղուց մեռած գրաբարին։ «Մեր աշխարհաբար լեզուն,—գրում է Աղայանը,—իր հաղթության դրոշակը ցցելով գրաբարյանների հնացած գագաթի վրա՝ օրեցօր աճում ու զարգանում

է ավելի ու ավելի։ Գրաբարի փլատակներից գլուխ են բարձրացնում զանազան բարբառներ և նորանոր նյութեր են տալիս լեզվասեր գիտնականների քննությանը, հավաքվում են ազգային առածները, երգերը, առակները, հեքիաթներն ու նախապաշարմունքները...»։ Եվ դա, ինչպես համոզված է նա, պատմական անխուսափելիություն է, «վասնզի լեզուն—կենդանի լեզուն—չի կարելի մի այնպիսի շրջանակի մեջ դնել, որ նա սահմանափակ և անփոփոխ մնա դարուց ի դարս, այլ պետք է աճի ու զարգանա, որպես կենսունակ, գործարանավոր մարմին» (նույն տեղում, էջ 117)։ Քննադատը նկատում է նաև, որ դեռևս կան «շատ բորբոսնած ուղեղի տեր մարդիկ, որոնք անընդունակ են բնության մեջ անընդհատ շարժում տեսնել»։

Աղայանն այստեղ ամենից առաջ նկատի ունի Մխիթարյաններին։ Բարձր գնահատելով հանդերձ նրանց ծառայությունները հայ ազգային մշակույթի զարգացման գործում, քննադատն այնուամենայնիվ չի անտեսում խոշընդոտները, որ հարուցում էին նրանք նոր գրականության և գրական աշխարհաբարի զարգացման ճանապարհին։ Բանը միայն գրաբար լեզուն չէր. քննադատն աչքի առաջ ունի մանավանդ այն հանգամանքը, որ Վենետիկի, ինչպես նաև Վիեննայի վանական գիտնականները դուրս էին մնացել ժամանակի ռիթմից. քաղաքակրթությունը փոխել էր մարդկանց կենցաղը, մտածողությունը, գրական ճաշակները, լեզուն, մինչդեռ նրանք անհաղորդ էին այս ամենին, ավելին. փորձում էին հակադրվել պատմական օրինաչափ առաջընթացի տրամաբանությանը։ Ահա թե ինչու, Աղայանի համոզմամբ, նոր լեզվի ու նոր գրականության ձևավորման ընթացքում նրանց դերը միայն բացասական կարող էր լինել։

Ինչպես գրականության, այնպես էլ լեզվի զարգացման հարցերը քննելիս Աղայանը ելնում է պատմականության սկզբունքից։ Եթե լեզուն «գործարանական մարմին է», ապա պետք է ենթակա լինի պատմական առաջընթացի օրինաչափություններին, ինչպես հասարակական գիտակցության բոլոր ձևերը։ Գրաբարն, օրինակ, մահացավ, որովհետև կտրված էր ժողովրդի կյանքից։ Աղայանն այն կարծիքին է, որ մեր ձեռագիր մատյաններում պահպանված լեզուն մահացած է եղել նույնիսկ արդեն V դարում, այն, ըստ էության, երբեք էլ կենդանի խոսակցական լեզու չի եղել, նրա ճոխությունն ու գեղեցկությունը մշակվել է անհատների կողմից։ Մինչդեռ կենդանի լեզուն ժողովրդի կոլեկտիվ ստեղծագործությունն է, արտացոլում է ժողովրդի զարգացման աստիճանը, հոգեբանությունն ու մտածելակերպը։ Սա էլ հենց լեզվի կենսունակության հիմքն է։ «Լեզուն մի գեղարվեստական, գեղեցիկ և զարդարուն շինվածք չէ,—գրում է քննադատը.—ո՛չ, այդ շինվածքը մեռած է, շունչ չունի, հոգի չունի, բայց լեզուն մի գործարանական շինվածք է, հոգի ունի, նորա ստեղծողը բնական, հոգեկան և քաղաքական հանգամանքներն են, որով մի ժողովրդի լեզու սկսում է աստիճանաբար զարգանալ կամ զարգացումից զրկվել, շեղվել յուր նախնական հատկությունից կամ երկարատև պահել նույն հատկությունը։ Լեզուն անհատի սեփականությունը չէ, որ ով ինչպես կամենա, այնպես ծռմռի» (նույն տեղում, էջ 249)։

Սակայն լեզուն, իբրև մարդկանց հաղորդակցության միջոց, իբրև ժողովրդի կոլեկտիվ ստեղծագործություն, փոփոխվում, զարգանում, հարստանում է տարերայնորեն. դրա վկայությունը բարբառների գոյությունն է։ Լեզուն գիտակցական մշակման փուլը թևակոխում է միայն պատմական զար-

գացման որոշակի աստիճանում, երբ առաջանում է համընդհանուր ու միասնական գրական լեզվի անհրաժեշտությունը։ Նոր ժամանակներում այդ անհրաժեշտությունը առաջին անգամ ամբողջ խորությամբ զգաց Աբովյանը, իր արտահայտությամբ ասած, «հայոց Դանտեն»։ Սակայն նա գրական լեզու չստեղծեց և չէր էլ կարող ստեղծել։ Դրա համար ժամանակ էր հարկավոր, հարկավոր էր, որպեսզի համընդհանուր, բոլորի համար հասկանալի լեզվի անհրաժեշտության գիտակցությունը հասարակական բնույթ ստանա։ Ահա այստեղ է, որ ինչպես նկատում է Աղայանը, մեծ նշանակություն է ստանում գրականությամբ պարապողների գիտակցական գործունեությունը, քանի որ «գրական լեզվի հորինողը ժողովուրդը չէ, այլ գրագետներն են, որոնց աշխատությամբ բոլոր բարբառախոս ժողովուրդներին միակերպ, մոտավորապես հասկանալի մի ավելի մշակված, ավելի վսեմ և ճոխ լեզու է հորինվում հետզհետե» (նույն տեղում, էջ 293)։

Գրական լեզվի ձևավորման հիմքը Աղայանը համարում էր ազգային գրականությունը՝ ընդգծելով լեզվի և գրականության զարգացման փոխադարձ պայմանավորվածությունը։ Մյուս կողմից՝ եթե գրականության առաջընթացի հիմնական պայմանը ժողովրդի կյանքին մերձենալն է, ապա լեզվի զարգացման հիմքը պետք է դառնա նույն ժողովրդի կենդանի լեզուն։ Աղայանը չէր անտեսում նաև այն փաստը, որ պատմական հանգամանքների բերումով ձևավորվել էր երկու գրական հայերեն։ Արևմտահայերենի զարգացման համար նա մատնացույց էր անում Տարոնի խոսակցական լեզուն, իսկ արևելահայերենը պետք է զարգանար արարատյան բարբառի հիմքի վրա։ Գրական լեզվի մշակման գործում քննադատը էական նշանակություն էր տալիս նաև շփմանը օտար լեզուների հետ, ելնելով այն սկզբունքից, թե՝ «ծայրահեղ մաքրասիրությունը ծայրահեղ օտարամոլության չափ արհամարհելի է»։ Ազգերը մեկուսացված չեն, նրանք միասին են ստեղծում մարդկության պատմությունը, և այդ ընթացքում ազգերի միջև հոգևոր արժեքների երկուստեք փոխանակությունը ոչ միայն անխուսափելի է, այլև անհրաժեշտ։ Հայաստանը ևս այդ տեսակետից «մի կուսական երկիր» չէ. «Այսօր այդ երկրում,—բացատրում է իր միտքը Աղայանը,—շատ խոսք և բառեր կան, շատ աշխարհագրական անուններ, որոնք իրենց կազմությամբ մատնում են իրանց և ցույց տալիս, որ հայկական ծագումն չունին, այլ մի դուրս մղված կամ անցած դնացած և կամ հայի հետ ի մի ձուլված ազգի։ Եվ ի՞նչ վնաս ունի, որ այսպես լինի։ Մի՞թե դրանով մեր հայրենասիրությունը կպակսի։ Ես կարծում եմ ընդհակառակը։ Երբ ես մտածում եմ, որ իմ ազգը մի զառամած և իր դերը կատարած պրծած ազգ չէ, այլ նոր, թարմ, ջահել, ես ուրախանում եմ անսահման ուրախությամբ։ Ով որ երևակայում է նրա անցյալը, ես երևակայում եմ նրա ապագա հսկայական քայլերը։ Այո՛, մի օր պիտի ջախջախվին Արտավազդի դարավոր կապանքները և նրա ահեղ ձայնից պիտի թնդան ու որոտան Հայաստանի լեռներն ու ձորերը և նոր հոգի ու նոր կյանք պիտի փչվի քարացած աշխարհի սրտում» (նույն տեղում, էջ 435—436)։

Աղայանը հավատում էր իր ժողովրդի ներքին ուժերին, նրա հոգևոր վերածննդին։ Այս հավատն էր այն լայնախոհության հիմքը, որ մեր մշակույթի պատմության մեջ նշանակալից ու ինքնատիպ տեղ է ապահովում նրա համար որպես գրողի, հասարակական գործչի, հրապարակախոսի ու քննադատի։

ՀԱԿՈԲ ՊԱՐՈՆՅԱՆԸ ՔՆՆԱԴԱՏ

1

Հակոբ Պարոնյանին ուղղած մի նամակում Եղիա Տեմիրճիպաշյանը գրում է. «Աղնիվ և սիրելի Պարոնյան։ Երեկ ձեռս առի և այսօր ավարտեցի ձեր «Ազգային ջոջեր» զոր հաճեցաք ինձ նվիրել։ Պիտի գամ անձամբ համբուրել այն գրիչն, որով կը ձաղկեք անբարոյականությունն և կը ծաղկեք առաքինությունն, որով կը պապանձեցնեք նախապաշարումն և կը պարծեցնեք ազատ մտածումն. որով կը փափկեցնեք հայ լեզուն և կը բարձրացնեք հայ գրականությունը։ Եղբայր եմք մենք։ Միևնույն սուրբ և անզուսպ տենչով կը վառի մեր հոգին—ճշմարտության տենչն է այն. մի և նույնն է և նպատակն քո և իմ—այն թե՝ լույս և խրախույս առնուն համայն աշխարհ։ Խոստացի՛ր, եղբայր, որ ալ երբեք ըզքեզ չը պիտի տեսնեմ վհատ, որպես երեկ։ Երբ վհատի երիտասարդությունն ալ, կորստյան վհին կը մոտի և հայությունն։ Խրախույս քեզ և տուր լույս մեզ» («Արևելյան մամուլ», 1880, № 50)։ Այստեղ միանգամայն որոշակի է ընդգծված այն դերը, որ ուներ Պարոնյանը 70—80-ական թվականների արևմտահայ գրական կյանքում։ Եվ, հիրավի, նա ուղղություն էր տալիս գրական շարժմանը, հետամուտ լինելով ազգային գրականության զարգացումը գաղափարական ու գեղարվեստական բարձր սկզբունքներով կարգավորելու նպատակին, գրական կյանքը հեռու պահելու հասարակացումից, տարերայնությունից և տարընթացությունից։ «Ծիծաղ» այլաբանական երգիծապատումում Կերթերոսի այն հարցին, թե «Գրականությունն ի՞նչ վիճակի մեջ է»,—Ծիծաղը պատասխանում է. «Որքան գրագետ այնքան գրականություն կա. հին օրենքներն և կանոնները հարգ ու պատիվ չունին մեր մեջ. ամեն ոք ազատ է, իրեն հաճելի թված եղանակով գրել. մին կը գրե սիրահարական վեպ մը, որ կրնա աշխարհագրության, պատմության և իմաստասիրության իբր դասագիրք ծառայել. ուրիշ մը դպրոցական մրցանակներու բաշխման հանդեսին մեջ կը կարդա ճառ մը՝ որ սքանչելի դամբանական մ'է» (5, 226)[1]։

Իրողությունն առավել տխուր պատկեր է գծում, երբ ազգային գրականությունը համադրվում է համաշխարհային գրականության չափանիշներին։ «Ինչ ըսեմ, բարեկամ,—ասում է Ծիծաղը,—օտարներն շատ հառաջ գնացած են և կերթան շարունակ ու չեն սպասեր մեզի, որ իրենց հասնինք։ Ցավալի, բայց ճշմարտություն մ'է խոստովանիլն, թե ստեղծող հանճարներ կը պակսին մեզ դեռ. մեր հեղինակներուն մեկ մասը օտարին տպրանքն կը վաճառե պզտիկ հանձնարարությամբ։ Մեկ մասն զուրկ ստեղծելու օժիտե՝ փայլուն գոյականներով և հրապուրիչ ածականներով կը զարդարե իր լեզուն անզգալի ընելու համար պակասն այն հոգվույն, որ գրություններն կը կենդանացնե։ Մեկ մասն ալ օտար հեղինակներու հանճարին տակ յուր ստորագրությունը կը դնե։ Քչերն են որ իրենց մտքին պտուղն համեղ կամ ան-

---

[1] *Հ. Պարոնյանի երկերից կատարված մեջբերումների աղբյուրը տրվելու է բնագրում, ըստ Հ. Պարոնյան, Երկերի ժողովածու, տաս հատորով, Երևան, 1962—1979, նշելով հատորը և էջը։*

համ, տհաս կամ հասուն, անուշ կամ կծու, հրապարակ կը հանեն վաճառելու համար։ Ասոնք ալ գնող չեն գտներ։ Շատ անգամ այս տեսակ պտուղները ծով կը նետվին իբրև վնասակար ընդհանուր գրական առողջության» (5, 227—228)։

Գրական զարգացումը բնականոն ընթացքի մեջ դնելու, տարերայնությունը կանխելու և գեղարվեստական ճաշակ դաստիարակելու գործում Պարոնյանը կարևոր նշանակություն էր տալիս քննադատությանը։ «Մեր քննադատները,—գրում է նա,—քիչ բացառությամբ ակնոց ակնոցի վրա կը դնեն գործի մը մեջ գեղեցիկ կտորներ փնտրելու համար. փնտրելու համար և ոչ թե տեսնելու համար, վասն զի տեսնված բանը չի փնտրվիր։ Ասոնք բնավ տարբերություն չունին գրաքննիչներեն, որոնք որևէ հրատարակության մը մեջ միայն տգեղ կողմեր կը փնտրեն։ Չեմ տեսած քննադատ մը, որ տգեղ հրատարակության մը կոկորդեն բռնի, սեղմե և սպանե զայն։ Սպաննելու չէ, գործ մը գեղեցկացնելու աշխատելու է, կ'ըսե անոր գեղեցիկ կողմերը ցույց տալով միշտ և տգեղ կողմերը հեռվանց ցցունելով խիստ քիչ անգամ։ Ո՜չ, պարոն քննադատներ, ո՜չ, իրավունք չունիք, սպանեցեք տգեղ գործերն և վստահ եղեք, որ պիտի գեղեցկանան անոնք։ Մարդեր կան, որ կը գեղեցկանան, երբ մեռնին» (3, 72)։

Քննադատության այս կարգավորող ֆունկցիան Պարոնյանն անբաժանելի է դիտում գրականությունը հանազգային, հասարակական խնդիր դարձնելու անհրաժեշտությունից։ Այստեղ արդեն խնդիրն առնչվում է նյութական ու բարոյական գործոններին, որոնց առկայությամբ միայն սկզբունքային նշանակություն է ստանում գրող և հասարակություն, գրող և ընթերցող հարաբերությունը։ «Այն ազգն,—նկատում է Պարոնյանը,—որու մեջ ընթերցասիրությունն տարածված չէ, իրավունք չունի տաղանդավոր և հանճարեղ հեղինակներ ունենալու. տաղանդն և հանճարն առանց քաջալերության կը մեռնին» (3, 71)։

Գրականության վիճակի քննությունը, այսպիսով, Պարոնյանի համար հասարակական կյանքից մեկուսացված ինքնաբավ երևույթ չէ, այլ սոցիալական կարևորության հարց, որով պայմանավորված է ազգային գրականության զարգացումը։

Իբրև խոշոր գեղագետ Պարոնյանը իր ասույթներում, դիտողություններում ու խորհրդածություններում արտահայտել է արժեքավոր տեսակետներ ու ըմբռնումներ գրականության և արվեստի վերաբերյալ, որոնց մեջ առանձնահատուկ տեղ են գրավում ռեալիզմի հարցերը։ Գրական իր հավատամքը Պարոնյանը որոշակիորեն ձևակերպել է «Ազգային ջոջերի» առաջաբանում։ «Մենք այս հրատարակությամբ աշխատած ենք մեր ազգին մեջ գտնված երևելի անձերուն կենսագրություններն ընելով՝ անոնց թերություններն ցույց տալ այն անաչառությամբ, որ կենսագրեն մը կը պահանջվի՝ առանց սակայն դուրս ելնելու հոգեբանության սահմանեն։

Կը համարձակինք ըսելու, որ ոչ զոք վիրավորել ուզած ենք և ներկայացուցած ենք անձերն այնպես, ինչպես որ են և ոչ թե ինչպես որ կ'ուզեն իրենք և եթե ընթերցողն տեղ տեղ ծանր կետերու հանդիպի՝ անոնց պատասխանատուն մենք չենք. ո՞ր հայելին գաճաճն Աքիլլես կանդրադարձնե, ո՞ր լեռն սուրբը սատանա կը կրկնե» (3, 9)։ Ամեն մի գրական երկ ամենից առաջ պետք է ներշնչի բնականությամբ և պատկերվող նյութի հավաստիությամբ։ Տաղանդի ուժը ոչ թե մտացածին պատկերներ հորինելու, այլ իրա-

կան կյանքը ճշմարտացի ընկալելու մեջ է։ Եթե գրողը «նորությանց մեջ միայն կրնա միտքեր և հոգիներ հրապուրել և գրավել», ապա նրա տաղանդի չափանիշը որոշվում է այն ունակությամբ, թե ինչպիսի խորությամբ է ընկալում աշխարհը և ինչպիսի նոր երանգներ է հայտնաբերում։

«Ես ալ կուզեմ,—հեգնում է Ծիծաղը,—որ նկարագրություն մը մեր առջև պարզած տեսարաններն ճշմարտությամբ պատկերե առանց բան մը դուրս ձգելու։ Օրինակի համար, շատ մը բանաստեղծներ կը նկարագրեն, չգիտեմ, թե իրոք տեսա՞ծ են գարունն և ո՛ւր, և այդ նկարագրության մեջ գրեթե միշտ սոխակն է, որ կը խոսի։ Գարունը նկարագրող ոտանավորի մը մեջ բնավ տեսած չեմ էշ մ՝ որ զռա, աքաղաղ մ՝ որ խոսի, գառնուկ մ՝ որ մայե, հընդկահավ մ՝որ կլուկլուկե, և ի՞նչ ներդաշնակություն չեն կազմեր, ասոնք, եթե փոխ առ փոխ երգեն գյուղի մը մեջ։ Նյութեր կան, որ որքան վարեն գիտվին և գրի առնվին, այնքան բարձր, փափուկ և բնական կըլլան։ Չեմ ըսեր, թե գարունն բարձրեն չգիտվի մանավանդ մեծ հանճարներեն, բայց չեմ հավանիր երբեք, որ ոտանավոր մը գարունով և լուսափնտուր հրեշտակներով սկսի ու ներքին կանոնադրության այս ինչ հոդվածով վերջանա» (5, 229)։

«Մեծապատիվ մուրացկաններ» վեպը սկսելով չափազանց սովորական մի պատկերի նկարագրությամբ, Պարոնյանը դեղագիտական այսպիսի զեղում է անում. «Կը տեսնե՞ք, որչափ պարզությամբ սկսա։ Պատմությունս հետաքրքրական ընելու ջանքով և անկից քանի մը հարյուր օրինակ ծախելու համար չըսի, թե նույն օրն սաստիկ հով մը կար, թե տեղատարափ անձրև կուգար, թե խուռն բազմության մը հետաքրքրությամբ դեպի Ղալաթիո հրապարակը կը վազեր, թե ոստիկանությունն աղջիկ մը ձերբակալած էր և այլն։ Խոսքեր որովք վիպասաններն կ՝սկսին միշտ իրենց վեպերն։ Ես ալ կրնայի ըսել այս ամենը, բայց չըսի, որովհետև նույն օրն ո՛չ հով կար, ո՛չ անձրև, ո՛չ բուռն բազմություն, և ո՛չ ալ ձերբակալված աղջիկ մը» (3, 7)։

Այստեղ որոշակի է երևում ռեալիստական մեթոդի, որպես իրականության ճանաչման եղանակի օբյեկտիվ ու պատմական բնույթը։ Պատահական չէ, որ Պարոնյանը հաճախ է ակնարկում իր ստեղծագործության ճանաչողական, պատմական նշանակությունն ու վավերագրական հավաստիությունը, «ուր պիտի տեսնեն հաջորդ սերունդներն, թե ինչ է եղեր յուր նախահայրերուն վիճակն անցելույն մեջ» (5, 226—227)։ Միայն հասարակական կյանքի ու բնության դաղտնիքների հետաղոտությամբ արվեստն ու գրականությունը կարող են հասնել իմացաբանական ու գեղարվեստական բարձր նշանակության և հենց բնության դաղտնիքները հայտնաբերելու մեջ էր Պարոնյանը տեսնում Հովհաննես Այվազովսկու հանճարի առեղծվածը. «Բնությունը, որ առաջին դաղտնապահ մ՝է, չէ կրցեր խեղճը բան մը պահել Այվազովսքիեն։ Սա յուր վրձինն առած բնության խորն է թափանցեր և անոր բոլոր դաղտնիքներուն տեղեկանալով զանոնք ի տես հաներ է» (9, 163)։

Պարոնյանի գրական հայացքները բնութագրելու տեսակետից բացառիկ արժեք է ներկայացնում Սրբուհի Տյուսաբի «Մայտա» վեպի քննախոսությունը, ուր նա առաջադրում է գրական քննադատության և գեղարվեստական գրականության զարգացման ուղիների վերաբերյալ մի շարք սկզբունքային դրույթներ։ Հոդվածն սկսելով Ծիծաղի և Կրիտիկոսի երկխոսությամբ, Պարոնյանը ամենից առաջ անդրադառնում է գրական քննադատության վերլուծական մեթոդին, առանձնացնելով երեք էական սկզբունք՝ ողջամտություն, անաչառություն, անկեղծություն, քանզի «առանց ողջամտու-

թյան և անաչառության բանաստեղծությունն դիակ մ'է, որ հոգի չունի»։ Քննադատը պետք է կարողանա տեսնել երկի և՛ դրական, և՛ բացասական կողմերը («չեմ ուզեր միականի կարծվիլ»), օժտված պիտի լինի գրական երկը իր բոլոր մանրամասների և ամբողջության մեջ տեսնելու կարողությամբ, պիտի խստապահանջ լինի, բայց ոչ բծախնդիր («դիտակներդ առ, բայց բծախնդրությունը հոս ձգե»), ուշադիր լինի նույնիսկ փոքրիկ թերությունների հանդեպ, քանզի «երբեմն ամենափոքր թերություններն ամենամեծ առավելություններն կը նսեմացնեն»։

Այս սկզբունքով էլ նա կատարում է «Մայտայի» քննությունը։ Վեպում բարձրացված հիմնական հարցը կնոջ ազատագրման խնդիրն է։ Ընդունելով Տյուսաբի բարձրացրած հարցի հասարակական կարևորությունը, Պարոնյանը կասկած է հայտնում գրողի առաջադրած լուծումների հնարավորությանը։ «Այս խնդիրները լուծելու համար զավեշտական հոդվածներ գրելն, դաշնակ զարնելն, լրագիր կարդալն, գեղեցիկ ոտանավորներ հյուսելն բավական չեն, պետք է նախ երկրին օրենքներն ճանաչել, կանանց կրթության համեմատ օրենք խմբագրելու համար հարկ եղած գիտություններով օժտված ըլլալ և այլն, և այլն, և այլն» (5, 246)։

Գրականագիտության մեջ կարծիք է հայտնվել, թե Պարոնյանը, ի հակադրություն «Մայտայի» մյուս քննադատների, հիմնականում խոսում է վեպի գեղարվեստական առանձնահատկությունների մասին։ Սակայն այդպես թվում է միայն առաջին հայացքից։ «Մայտայի» քննադատներից և ոչ մեկը այնպես հանգամանորեն և այնպես անաչառ չի քննել վեպի գաղափարական ուղղվածության խնդիրը, ինչպես այդ արել է Պարոնյանը։ Եթե այլ քննադատներ գաղափարը կտրելով վեպի սյուժետային գեղարվեստական հենքից, այն դարձնում են հրապարակախոսական խորհրդածությունների առարկա, ապա Պարոնյան քննադատի համար երկի գեղարվեստական առանձնահատկություններն անբաժանելի են գաղափարական լուծումներից։ Բոլոր պարագաներում գեղարվեստականության չափանիշը հանգում է կյանքի ճշմարտացիությանը, գրական կերպարների սոցիալ-հոգեբանական հավանականությանը։ «Հավատալ, այո, հավատալ,—հաստատում է Կրիտիկոսը,— ասով կը լուծվի մեր խնդրույն հանգույցն։ Մարդս կը հուզվի այն տեսարաններեն, որոնց կը հավատա, և հեղինակն եթե կուզե, որ յուր գործն ազդեցություն ունենա, սիրտերն ու մտքերը հուզե, նախ և առաջ պարտավոր է ամեն հնարավոր և նույնիսկ անհնար միջոցներ ձեռք առնուլ հավատացնելու համար, թե ժողովրդական կյանքեն քաղված դեպքի մը նկարագիրն է այդ երկասիրությունն» (5, 235)։

Ռեալիստ Պարոնյանին չի գրավում նաև Տյուսաբի վեպի ռոմանտիկական պաճուճանքը։ Նկատի ունենալով այդ ուղղության ոճական սեթևեթանքը, նա նկատում է, որ «այժմ սովորություն է բառերու ներդաշնակությանը կարևորություն տալ, քան թե հոգվույն. արդի գրականագետներն մեծ մասամբ մարմնապիշ են։ Բառերն խիստ քիչ անգամ իրենց բուն նշանակությամբ կը վարվին. ընդհանրապես գեղահարմար ներդաշնակությամբ պարբերություններ հորինելու, զանազան գույներով զանոնք պճնելու և զարդարելու պաշտոն կը մատուցանեն» (5, 237)։ Գրողը դրան հակադրում է ոճի ռեալիստական բնականությունն ու պարզությունը. «Ինչ անուշ է բնության լեզուն և որքան անզարդ կարծես այնքան ազդու է, յուր ամենեն գեղեցիկ զարդն անզարդությունն է» (5, 265)։

Ռեալիզմի վերլուծական հատկանիշներից էր ելնում Պարոնյանի դիտողությունը, թե հասարակական բարդ խնդիրներ լուծելու համար գրողը պետք է «հարկ եղած գիտություններով օժտված ըլլա»։ Նա տեղին է նկատում, որ անտեսելով սոցիալական ու բարոյական օրենքների պատճառականությունը, Տյուսաբն իր վեպի հանգույցները կարգավորում է բարոյաբանական լուծումներով, ասպարեզ տալով պատահական դիպվածների և անակնկալ հանդիպումների ռոմանտիկական պահերում արթնացած խղճի ներգործությանը։ Հեգնելով կյանքը ռոմանտիկական բարոյաբանությամբ կարգավորող վիպագրությունը, ուր «ավազներն դալարագեղ մարգագետիններու, անապատներն հանկարծ մշտաբուխ վտակներու կը դառնան», Կրիտիկոսը դրան հակադրում է իրական ճշմարտությունը, թե «քառասուն անգամ տեսած եմ փողոցի մեջ ընկած և մարած խեղճ էակներ, որ անցորդներուն մեկ անտարբեր նայվածքին իսկ չէին արժանանար. հանդիպած եմ իրիկվան հացն մըտմըտացող ընտանյաց հայրերուն, որ երկու դահեկան չէին կրցած մեկե մը փոխ առնել, մինչդեռ եթե վեպերու մեջ մտնեին այն անձերն՝ անմիջապես պիտի հարստանային» (5, 265)։

Պարոնյանի քննադատական հայացքներում մի միտում առանձնակի շեշտվածություն ունի։ Նրա ձգտումն է գրականությունը երևակայության վերին ոլորտներից իջեցնել դեպի կյանքը, թափանցել հասարակության ներքին ոլորտները, ուր մարդկային ճակատագրերը բախվում են անհավասարության, թշվառության և անարդարության չարիքին։ «Մահ և Ծիծաղ» այլաբանական պատկերում միանգամայն խորիմաստ է հնչում Մահի խոստովանությունը ունայն աշխարհում գործող և կարծես թե վերուստ սահմանված անարդարության մասին. «Ինձի ամենեն ավելի ցավ պատճառողն սա է, թե ինձի դեմ հարձակումներն տեղի կ'ունենան միշտ այն ղգայուն սրտերե, որոնց թելերն կը փափուկնան, կը նրբանան և կ'անոսրանան, երբ մեռնողն քիչ մը հարուստ է. իսկ կը քարանան, կ'ապառաժին, երբ մեռնի աղքատ մը, որ ցրտաշունչ եղանակի մը մեջ չորս կողմեն հով առնող խրճիթի մեջ գետնի վրա պառկած, քուրջի մեջ փաթաթված տանջվելով կը տանջվի և անկարող ըլլալով ոչ թե բժշկի և դեղի, այլ նույնիսկ հացի դրամ տալու, կը հարկադրի տալ յուր վերջին շունչը։ Քերթողնե՛ր, այս կերպով մեռնողներու համար ողբ մը գրա՞ծ եք, պոետներ, դժբախտի մահվան վրա կարդացա՞ծ եք քերթված մը... բանաստեղծներ, ինչո՞ւ ձեր քնարին թելերն միայն ոսկեղար աղեղով կը հուզվի» (5, 89—90)։ Գեղագիտական այս սկզբունքներից ելնելով, Պարոնյանը բարձր է գնահատում Տ. Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» («Հարկ չկա հիշելու, թե որքան քաջալերության արժանի է երիտասարդ և տաղանդավոր վիպասանը»), Ս. Տեր-Սարգսենցի «Շահենն ի Սիպիր» վեպերը, Գ. Սրվանձտյանցի «Համով հոտովը», Հ. Ալլահվերդյանի «Զեյթունը» և այլն։ Այս գրքերի մասին Պարոնյանի գրախոսությունները թեև թռուցիկ են, բայց շատ բան են հուշում նրա գեղագիտական ըմբռնումների և գրական դավանանքի մասին։

Իր այլաբանական պատկերներում, գրական դիմանկարներում, հոդվածներում Պարոնյանը քննության է առել ժամանակի գրականության ու մամուլի նշանակալից երևույթները, ռեալիզմի ու ժողովրդայնության գեղագիտական չափանիշների դիտակետից գնահատել գրողներին ու մամուլի գործիչներին, արծարծել գրականության ձևի և բովանդակության հարցը։

«Միսաքյան լոկ խոսքերու վարսավիրա մ'է,—գրում է Պարոնյանը հեղինակի «Տքնություն հայրենասերի» գրքի առիթով,—որ ասդիեն անդիեն խոսքեր հավաքելով՝ զանոնք կը սանտրե, կը կոկե, անուշաբույր յուղերով կ'օծե և հրապարակ կը հանե, և երկու տողով հասկնալի բան մը յուր գրիչին տակ երկու էջի մեջ անհասկանալի կ'ելլա. և երբ վարսավիրա մը կը տեսնեմ, որ անմիտ երիտասարդի մը գլուխը բռնած ժամերով անոր վրա կը խաղա՝ կ'ըսեմ. Միսաքյանը հոդված կը գրե, իսկ երբ այն երիտասարդին հետ խոսիմ և գլխուն արտաքին զարդն ու ներքին ունայնությունը տեսնեմ, կարելի չէ, որ չհիշեմ Միսաքյանի գրած հոդվածները» (2, 132—133)։

Թարգմանիչ Նահապետ Ռուսինյանի ուղղախոսությունը ծաղրելով, նրան համեմատում է անճարակ դերձակի հետ, որ «փոխանակ կերպասը մարմնույն համեմատ ձևելու, մարդը իր շինած զգեստին հարմարեցնելու կ'աշխատի և անոնց ձեռքերն ու ոտքերը կը կտրտե մկրատով» (2, 273)։

Խորեն Գալֆայանի գրական դիմանկարը գծելիս երգիծանքի այլ երանգներ են օգտագործված։ Այստեղ չկան ծիծաղելի, անսպասելի համեմատություններ։ Արտաքուստ լուրջ ասված խոսքն իր մեջ կրում է այն պայթուցիկ լիցքը, որը խոսքի փոքր դադարի ու դրան հաջորդող հանկարծակի կտրուկ շրջադարձի պահին պարպվելով, երևան է բերում իսկական իմաստը. «Զափազանցություն ըրած չենք ըլլար, եթե ըսենք, թե իբրև մատենագիր ավելի ծառայած է ազգին քան իբրև կուսակրոն։ Յուր աշխատասիրություններուն մեկ մասը 1870-ին Բերայի հրդեհին հրո ճարակ եղան, ինչպես որ կ'ըլլան դժբախտաբար այն ամեն երկասիրություններն, որք տպված չեն... գրված չեն։ Այդ գործերու մոխիր դառնալն մեծ կորուստ մ'է անշուշտ ազգին համար, բայց կրնանք մխիթարվիլ յուր հրատարակած գործերով, որոնք քիչ բացառությամբ, արժանիք ունեին... մոխիր դառնալու» (2, 16—17)։ Գրական երևույթների պարոնյանական բնութագրումները շատ հաճախ հասնում են սրամիտ, դիպուկ և իմաստավոր աֆորիզմի. «...Ոտանավորով ցամաքի վրա նավարկություն կ'ընեն և ծովու վրա ձիարշավ»։ «Բառերն իրենց ձեռներուն մեջ այնքան արժեք ունեն, որչափ լաթի մը կըտոր դերձակներուն քով»։ «Երբ բանաստեղծության գիրք մը կարդալ ուզես կը տեսնես, որ թուղթերն իրենք իրենցմե կը դառնան, վասն զի, յուրաքանչյուր էջին մեջ զեփյուռը կը փչե...»։

2

Ազգային թատրոնի և դրամատուրգիայի հարցերը Պարոնյանը քննության է առել իր նախասիրած մեթոդի՝ ռեալիզմի գեղագիտության դիրքերից։ «Սուրհանդակ մեղուի» հարցարանում Պարոնյանն ունի այսպիսի մի գրանցում.

«—Ի՞նչ է թատրոնը,—պղտիկ սիեղերք մը, որուն մեջ տարիները վայրկյաններու պես կը փախչին» (7, 146)։ Ասել է, թե թատրոնը խտացումների արվեստ է։ Պարոնյան քննադատի մոտ սա ոչ թե հայանցիկ դիտարկում է, այլ գրականության և արվեստի հարցերին մոտենալու, արժեքներ գնահատելու սկզբունք, որն ամեն կոնկրետ առիթով (արձակի, պոեզիայի, դրամայի) տարբեր ձևակերպում է ստանում, բայց հիմքում մեկ է՝ կյանքի փաստի, առօրեականի պատկերը թեկուզև գեղեցիկ ձևերի մեջ, դեռևս արվեստ չէ։ Արվեստը պիտի ելնի կյանքի փաստից, բայց բարձրանա մեծ ընդ-

հանրացումների աստիճանի, և միայն այդ դեպքում կկարողանա կատարել բարոյական դաստիարակի, կյանքի ուսուցչի իր դերը։ Պարոնյանի կարծիքով, առանց ազգային դրամատուրգիայի չի կարող լինել ազգային բարձրարվեստ թատրոն։ Բարձր գնահատելով Վարդովյանի դերը հայ թատերական արվեստի զարգացման գործում, Պարոնյանն, այնուամենայնիվ, վերապահությամբ է ընդունում թարգմանական պիեսներ բեմադրելու նրա հակումը։ Իհարկե, դա կարող է «զբոսեցուցիչ ըլլալ, այլ ոչ օգտակար», քանզի յուրաքանչյուր ժողովուրդ համամարդկային հետաքրքրություններից բացի, ունի միայն իրեն առանձնահատուկ, իրեն հուզող կենսական խնդիրներ, և թատրոնը կոչված է ամենից առաջ ծառայելու հենց այդ նպատակին. «Ցավ է մեզ ըսել,—գրում է Պարոնյանը,—որ այս օրվան օրս ազգային թատրոններու մեջ ավելի օտար լեզուներե թարգմանված խաղերը կը ներկայացվին, քան թե մեր ազգային եղծումներն հարվածող խաղեր» (9, 183)։

Ազգային լեզվով թատերախաղերի արգելումից օգտվելով ասպարեզ են գալիս գրական դործի շահատակներ, որոնք «անճոռնի ներկայացումներ տալով ժողովրդյան քսակը կպարպեն։ Հոս թատրոնի դռնապանը հեղինակ կըլլա և ողբերգություն մը կը գրե՝ եթե առավոտ մը քսակին մեջ ստակ չըգտնե»։ «Թեպետ և այսօրվան օրս ազգին մեջ հարյուրի չափ ողբերգություններ կան,—նշում է Պարոնյանը,—այլ մեկ ողբերգակ մը հազիվ կա։ Շողոքորթություններն, լրագրաց մեջ անտեղի գովաբանություններն շատ մը ողբերգություններ ծնան, այլ մեկ ողբերգակ մը չծնան։ Ինչո՞ւ, տաղանդավորն և տաղանդ չունեցողն միևնույն գովեստին արժանանան. շատ մը ողբերգակներ ալ ժողովրդյան թատերական խաղերն քննադատելու անբավականութենեն քաջալերված, շլացուցիչ և աղմկավոր խաղեր գրելու տվին ինքզինքին» (9, 184)։

Ո՞րն է հեռանկարը։ Պարոնյանն այս հարցին անդրադարձել է շատ անգամներ և պատասխանը միշտ էլ որոշակի է. «Եթե կուզենք, որ թատրոնն իր նպատակին հասնի, ուզելու ենք նախ, որ ազգային թատրոններն ազգային մոլություններին հարվածող, կամ ծաղրող խաղեր ներկայացնեն» (9, 183)։ Նա ուղղակի կոչ էր անում հայ գրողներին՝ նորոգել ազգային թատրոնի խաղացանկը իրական կյանքը ներկայացնող պիեսներով։ «Ո՞ւր եք, ինքզինքնիդ բանաստեղծ, փիլիսոփա կարծող պարոններ. ինչո՞ւ ազգային կյանքին վերաբերյալ թատերգություններ չեք գրեր ազգային թատրոնը ծաղկեցնելու համար, ժողովրդյան վարքն ու բարքը ուղղելու համար» (4, 470)։

Ազգային դրամատուրգիա ստեղծելու մտահոգությանը պիտի վերագրել այն ոգևորությունը, որ Պարոնյանը արտահայտում է Ս. Տամատյանի «Կենաց բաժակը» կատակերգության վերաբերյալ։ «Վերջին օրերս բերկրությամբ կարդացինք Կենաց բաժակը անուն երեք արարով կատակերգությունը՝ զոր գրած է պարոն Ս. Տամատյան ուսումնական պատանին։

Թերթերնուս անձկությունը չներեր երկարորեն քննադատել սույն խաղը. համառոտիվ անցնելով կ՚ըսենք, որ հիշյալ կատակերգության հեղինակն բավական հաջողած է յուր այս առաջին դործին մեջ. յուր սուր միտքը, ծաղրելու համար ունեցած հատկությունը դրեթե ամեն էջերու մեջ կը տեսնվին» (9, 184)։

Միանգամայն հասկանալի է նաև այն կրքոտությունը, որով գրող-երգիծաբանը հեգնում է «Քյոսե քեհյա» և «Արիֆին հիյլեսի» բեմադրություն-

ները։ «Անցյալ հինգշաբթի գիշեր Օրթագյուղի թատրոնին մեջ ներկայացվեցավ «Արիֆին հիյլեսի»[1] անուն կատակերգությունը, և հանդիսականք բավական լացին» (9, 203)։

Որ կատակերգությունը ոչ թե ծիծաղ, այլ լաց է հարուցում, ուրեմն ինքնին ցույց է տալիս բեմադրության ձախողումը։ «Թողլով,—գրում է Պարոնյանը,—որ խաղը հասարակաց համեստությունն վիրավորելու չափ անբարոյական խոսքեր կը պարունակե, թողլով, որ բնականեն դուրս դեպքեր կը ներկայացնե, թողլով, որ ո՛չ նյութ ունի, ո՛չ հիմն, ո՛չ թատերգության պահանջած օրենքն ու կանոն, այս ամենը թողլով՝ խաղին եղանակներն կը հանդիմանեն խաղին հեղինակն Պուալոյին աս խոսքերովն, թե՝ Ով որ բընականապես օժտյալ չէ Ապողոնեն, թո՛ղ հեռի կենա բանաստեղծական ձեռնարկություններեն» (9, 203)։

Արվեստը իր օրենքներն ունի, որոնք պարտադրում են նրա ամբողջությունը ներկայացնող մասերի կատարյալ համաչափություն, այլապես անխուսափելի է գեղարվեստական կառույցի փլուզումը։ Այստեղ էլ Պարոնյանը որոնում է «Արիֆին հիյլեսի» բեմադրության ձախողումը. «Եղանակներն բնավ օբերա-քոմիքի եղանակներ չեն. լացնելու հարմարություն ունին քիչ մը... եթե մարդս մեռել ունենա։ Պարոն Զուխաճյան պարտավոր էր գոնե արձակ խոսքերն իր եղանակին հարմարեցնել, երբ տեսավ, որ իր եղանակն անհնար էր անոնց հարմարիլ, որով դերասանք խոսած ատեննին չէին խնդացներ ու երգած ատեննին չէին լացուներ, և հանդիսականք ալ չէին շվարեր մնար խնդալու և լալու մեջ» (9, 203)։ Մի այլ առիթով Պարոնյանը բարձր է գնահատում «Մայր Արաքսի» երգը, դիտելով, որ հեղինակին հաջողվել է «ոտանավորին ոգվույն համապատասխանող եղանակ մը շինելու»։ «Ունինք ուրիշ երաժիշտներ ալ,—նկատում է Պարոնյանը,—որոնք միայն եղանակ շինելով կը կարծեն, թե կը հաջողին, և ասոր համար է, որ ազգային թատերգություններուն կամ երգերուն մեջ կը հանդիպինք այնպիսի եղանակներ, որոնք ոտանավորին հետ բնավ խնամություն չունին։ Օրինակի համար, երբ ոտանավորը կուլա՝ եղանակը խնդալեն կը ճաթի, և երբ եղանակը ննջեցյալ կը տանի՝ ոտանավորը գինի բերեք կը պոռա։ Այս կերպով դերասան մը երգին խոսքերով կը լացունե և եղանակովը կը խնդացունե, կամ, լավ ևս, ոչ մին կ'ընե ոչ մյուսը» (2, 231)։

«Արիֆին հիյլեսի», «Քեոսե քեհիա», «Լա սկել էլեն», «Լա ֆիյլ տը մատամ Անկոն» բեմադրություններին Պարոնյանը կրկին անդրադառնում է «Դրս... դրս... դը՛սրովախո՛ս Միմոսը» պոլեմիկական հոդվածաշարում։ Այն ուղղված է «Միմոս» երգիծաթերթի խմբագիր Հակոբ Հաճյանի թատերական քննադատությունների դեմ, այլ կերպ ասած սա քննադատության քննադա-

---

1 Հետաքրքրական է, որ այս օպերան հենց իր՝ Տիգրան Զուխաջյանի վկայությամբ «գրված է Գոգոլի «Ռևիզորի» վրա»։ Նույն տեղում (օպերայի պարտիտուրայի վրա) կոմպոզիտորը նշում է, որ այն տեղական կյանքին հարմարեցրել է Հովհաննես Աճեմյանը (տե՛ս Դ. Հովնան, «Ռուս-հայ դրական կապերը 19—20-րդ դարերում», հ. 1, Երևան, 1960, էջ 135—136)։

Օպերայի լիբրետոն չի պահպանվել և դժվար է գտնել բովանդակության կրած փոփոխությունների մասին։ Հայտնի է, որ ներկայացմանը մասնակցում էին «գյուղացիք և դեղջկուհիք»։ Դա հիմք է տալիս ենթադրելու, որ այնտեղ գերիշխել են գյուղական կյանքի պատկերները։ Պարոնյանը գիտե՞ր արդյոք, որ օպերան ստեղծվել է Գոգոլի «Ռեվիզորի» հիման վրա։ Այդ մասին ոչ մի ակնարկ չկա։

տություն է, հանուն արվեստի գնահատման իսկական չափանիշների։ Մըտնելով վեճի մեջ, քննադատն այստեղ ավելի է խորացնում իր տեսակետները վերոհիշյալ թատերախաղերի մասին։ Սակայն այս հոդվածաշարն առավել հետաքրքրական է թատերական քննադատության յուրահատուկ ըսկզբունքների առաջադրումով։ Դրանք հիմնականում երկուսն են։ Առաջին, քանի որ թատրոնը սինթետիկ արվեստ է, թատերական քննադատությունն էլ պետք է տարբերակված վերաբերմունք ցուցաբերի նրա բաղադրամասերի վերաբերյալ և կարողանա արվեստի ստեղծագործությունը գնահատել իր ամբողջության մեջ։ «Պարոն Միմոս, նախ և առաջ սա որվե՛, որ քննադատ մը դերասանի մը ձևերն կրնա քննադատել, իսկ դերասանին մը բերնեն ելած խոսքերուն քննադատությունը հեղինակին կուղղվի, քանի որ աս լռություն կը պահե և դերասանին դեմ չբորբոքեր ինքնիրմե խոսքեր ավելցուցած ըլլալուն համար» (10, 22)։

Երկրորդ. թատերական քննադատության համար ընդհանուր գիտելիքները դեռևս քիչ են. քննադատն իր նյութը պիտի գիտենա և՛ խորությամբ, և՛ ծավալով, գիտենա թատերական ժանրերի բոլոր նրբերանգները, նրանց միմյանցից տարբերող բոլոր առանձնահատկությունները։ Այլապես քննադատությունը, որ Պարոնյանի կարծիքով պետք է անհամեմատ բարձր լինի թատրոնի դերասանների մակարդակից և օժտված լինի ընդհանրացումների կարողությամբ, ոչ միայն կզրկվի սովորեցնելու, առաջնորդելու իր դերից, այլև ծիծաղելի կդառնա։ Մասնագիտական այս թերությունն է, որ Պարոնյանը նկատում է Հակոբ Հաճյանի քննադատական հոդվածներում. «Օբերա պուֆն և օբերա քոմիքն իրարմե անչափ տարբերություն ունին, որ պուֆի մեջ դերասանի մը գործածած ձևերն քոմիքի մեջ ներելի չեն, ինչպես որ քոմիքի մեջ գործածած ձևերն պուֆի մեջ, և դուն ասոնք չգիտնալովդ երբ Նալյանը կը հարվածես, գթասիրտ մարդոց առջև ցավալի չե՞ս ըլլար։ Սիրով հանձն կառնեինք որվեցունել քեզի այս երկու օբերաներուն նյութի, ոճի և ձևերու մասին իրարմե ունեցած տարբերություններն, սակայն քու ապերախտությունդ պատճառ եղավ, որ քեզի դասատու ըլլալե զզվիմ և դուն ալ ասանկ տգետ մնաս» (10, 28)։

Առաջադրելով ժողովրդի կյանքն արտացոլող ժամանակակից ազգային ռեալիստական դրամատուրգիայի պահանջ, Պարոնյանն սկզբունքորեն դեմ չէր նաև պատմական թեմատիկային, որն այն ժամանակ բավականին լայն տարածում ուներ հայ դրամատուրգիայում։ Վերջին հաշվով այստեղ նույնպես Պարոնյանը ելնում է ռեալիզմի գեղագիտության սկզբունքներից, պատմության ռեալիստական արտացոլման պահանջից։ Ակնարկելով կլասիկական և ռոմանտիկական մեթոդին հարող դրամատուրգներին, Պարոնյանը նկատում է, որ ներկայացնելով անցյալի հերոսներին, նրանք խախտում են հոգեբանական գոյության պատմական հավանականությունը և բեմ հանելով Հայկին, Վարդանին կամ Արտաշեսին «Վիքթոր Հյուկոյի կամ Մոլիքի կարծիքները կը դնեն անոնց բերնին մեջ»։ Ստացվում է մի կեղծ իրավիճակ, ուր ոչ արդիականն է ճշմարտացի և ոչ էլ պատմականը։ Այս իրողությունը Պարոնյանը ծաղրել է մի այլ առիթով. ժամանակին Պոլսի թերթերը ոգևորությամբ հայտարարություններ էին տպագրում պատրիարքին ներկայացնող արձանի բացման մասին։ Ներկա գտնվելով արարողությանը, երգիծաբանը ունենում է խորին հիասթափություն, նկատելով, որ արձանը բնավ նմանություն չունի բնորդին։ «Այսպես են մեր թատրոնի հեղինակներին շա-

տերն ալ,—գրում է Պարոնյանը,—իրենց ուզածին պես կը ներկայացունեն անձերը և կարծես թե մեծ գործ տեսած են։ Արշակ մը, Հայկ մը, Սանդուխտ մը պետք է այնպես ներկայացվի՝ ինչպես որ է և ոչ թե ինչպես որ կը փափաքին արգո հեղինակները» (4, 381)։

Պատմական ողբերգությունների էական թերությունը Պարոնյանը համարում է հայեցողականությունը, այսինքն գաղափարական նպատակն արտահայտող ոգու բացակայությունը. «Մեր ողբերգակները՝ որպեսզի ըսվի թե այս խաղին մեջ ոգի կա, ոգի մը կը դնեն կոր իրենց ողբերգությանց մեջ։ Ի՞նչ օգուտ, որ հրեշտակ մ՝ալ կը դնեն կոր և հրեշտակը խաղին ոգին կ՝առնե կերթա կոր...» (7, 139)։

Պատմականի և արդիականի փոխհարաբերության պարոնյանական ըմբռնումը ենթադրում է, որ պատմական հերոսները պետք է ներկայացվեն այնպես, ինչպես որ կան, գործեն տվյալ պատմական ժամանակի հոգեբանական հանգամանքներում, կրեն այդ դարաշրջանին հատուկ մտածողության կնիքը, բայց և կարողանան հուզել ժամանակակից հանդիսատեսին, հարցատացնեն նրա ներաշխարհը, պատասխան տան նրան մտահոգող հարցերին։

3

Լուսաբանելով 70—80-ական թվականների հայ դրականության բնորոշ առանձնահատկությունները, Պարոնյանը պատշաճ ուշադրություն է հատկացրել նաև բանաստեղծական արվեստի հարցերին։ Ի՞նչ է պոեզիան, ո՞րն է նրա նյութը, որո՞նք են ճշմարիտ բանաստեղծության գլխավոր հատկանիշները և ինչ հիմնական միտումներ է ցուցադրում ժամանակի հայ պոեզիան։ Այս հարցերն է արծարծում Պարոնյանը «Արվեստ բանաստեղծության», «Քանի մը տրամ ալ բանաստեղծություն», «Քննադատական զբոսանք», «Մեր օտարամոլությունը», «Գարուն և աշուն» և բազմաթիվ այլ հոդվածներում ու ասույթներում։

Քննական հայացքի տակ առնելով նոդուրյանական շրջանի հայ պոեզիայի գեղարվեստական փորձը, Պարոնյանը որոշակի տեղատվություն էր նկատում ժանրի ասպարեզում, հանգամանք, որ էապես զրկում էր պոեզիան տաղանդի բարձր ունակությունից և հանձնում պատահական գրամոլների փորձարարությանը։ Այստեղից էլ ձևամոլությունը, հասարակացումը, բանաստեղծական արվեստի բարձր սկզբունքների ոտնահարումը։ «...Այսօրվան օրս,—երգիծում է Պարոնյանը,—բոլոր բանաստեղծներն անանկ կը գրեն կոր, նախ վերջի բառերը կը պատրաստեն կոր, վերջեն քանի ոտք լեցունել կ՝ուզեն կոր նե այնչափ վանկով բառեր կը թխմեն կոր, թե որ պարապ տեղ կ՝ավելանա կոր նե հոն ալ պզտիկ բառ մը կը դնեն կոր, բառը շատ կուգա նե կետ մը կը դնեն կոր» (9, 270)։

Պարոնյանը սուր ծաղրի է ենթարկում «պատնասական» հովերով տարված գրչակներին, որոնք, չունենալով ձիրք ու տաղանդ, գրական ասպարեզ են մտնում ցուցադրելու համար հանգաբանական իրենց հնարամտությունը. «Ոհ, հոսեցեք, արտասուք իմ... իմ արտասուք, օ՜ն, հոսեցե՜ք արդ, արտասո՜ւք...» կը մրմրար քթին տակեն օր մը բանաստեղծին մեկն, համրելով մատներն որ կոշկակարության կոչումն ունին և թղթատելով Հանգարան մ՝ որ ամեն բանի կրնա ծառայել բացի հանգարանե... Հանգարանեն

ձեռնտվությունն և քերականության կողմե եղած զոհողությունն ապարդյուն կը մնային. ո՛չ հանգը կուգար և ո՛չ արտասուքը» (4, 497)։

Հանգաբանական այս հակումը ինքնաբերաբար իմաստազրկում է պոեզիայի առարկան, տանելով այն դեպի կենցաղային մանրուքն ու տափակ առօրեականությունը։ Մի բանաստեղծի մասին Պարոնյանն ակնարկում է, թե նա «կերգեր բնությունն, ծառերն, առվակներն, հովիվն, սրինգն, կովերն, ձիերն, էշերն ու սագերն, սոխն ու սխտորն ալ իր քնարեն չէին վրիպած, ինչ որ տեսներ քնարովը կ'երգեր»։

Խիկարի օրագրություններում ևս քննադատության սլաքն ուղղված է այդ հիվանդագին երևույթի դեմ. «Բանաստեղծք ոմանք, երբ կորուսանեն իրենց կինն, զոր իրենց հոգվույն հատորն կը կոչեին և որուն զոհել կը կարծվեին նույնիսկ իրենց կյանքն, անմիջապես հնգավանկ ոտանավոր մը կամ տաղ մը, կամ քերթված մը կամ դյուցազներգություն մը կը հրատարակեն և կվազեն ուրիշ կնկան մը հետ կարգվելու, այսինքն հոգվո երկրորդ հատոր մը գնելու» (10, 373)։

Ինքնին հասկանալի է, որ այսպիսի մակերեսային, կեղծ ապրումները չեն կարող սնունդ տալ իսկական բանաստեղծությանը, և քննադատն միանգամայն տեղին էր այն որակում՝ «հանդավոր վայրենություն»։

Եվ, սակայն, այդ պոեզիան բավականություն էր տալիս ընթերցողների մի որոշ խավի ճաշակին, տարօրինակ մի երևույթ, որի գաղտնիքը միանգամայն տեսանելի էր Պարոնյանին։ «Վերջապես ես ալ սորվեցա գաղտնիքն,— գրում է նա «Բարև և մնաք բարյավ» հոդվածում,— որով բանաստեղծք ոմանք, երբ նեղը մնան, կը հաջողին իրենց նկարագրությանց մեջ մուծանել քաղցրություն, սաստկություն, վսեմություն և ինչ որ պետք է ընթերցողին հիացում, գորով, սեր, հափշտակություն և այլն ազդելու համար... Այս գաղտնյաց շնորհիվն է, որ վարպետ քերթողք կարենցնեն իրենց ընթերցողներին, երբ ասոնք կը թմրին քնաբեր նկարագրության մը մեջ։ ...Ա՜հ, քերթողներն շատ լավ գիտեն իրենց ընթերցողաց քիթեն բռնելու արհեստը» (8, 247—248)։

Պարոնյանի քննադատական դիտողությունները պոեզիայի թերությունների վերաբերյալ ելնում են բանաստեղծական արվեստը բնորոշող հատկանիշներից՝ իմաստ, զգացմունք և ներդաշնակություն։ «Զբոսանք» քննադատական երկի մեջ նա ընթերցողի ուշադրությունը սևեռում է այն հանգամանքների վրա, որ իսկական արվեստին յուրահատուկ այդ հատկանիշները հաճախ մոռացության են մատնվում, որի հետևանքով հրապարակ են իջնում պոետներ, «որ երգելու բնավ հատկություն չունին»։ Որոշ բանաստեղծների որդեգրած «բավական է, որ ես կ'երգեմ, ինչ որ կ'զգամ» միակողմանի սկզբունքին քննադատը հակադրում է բանաստեղծ—ընթերցող հարաբերության սկզբունքը. «Ամենքն ալ կզդան, խնդիրն միայն զգալու վրա չէ. այն որ հրապարակի վրա կ'երգե իբրև բանաստեղծ, պարտավոր է նաև ըզգացնել մտիկ ընողներուն, ինչ որ կ'զգա ինք» (5, 199)։

Գեղագիտական այս չափանիշով էր Պարոնյանը ընթերցողին հանձնարարում Հովհ. Սեթյանի «Հուզման ժամերը» գիրքը, որպես իսկական բանաստեղծության նմուշ։ Իսկ ի՞նչն էր գրավում քննադատին Սեթյանի բանաստեղծություններում։ «Հուզման ժամերն,— գրում է Պարոնյանը «Գրպանի տետրս» նոթերում,— որոնց վրա խոսվի կամ ոչ, կաղաղակեն թե բեղմնավոր բանաս-

տեղծի մը ծնունդ են իրենք։ Իմաստից վսեմություն, բացատրության գեղեցկություն, ոճ հստակություն և տաղաչափական օրինաց կատարյալ հնազանդություն գլխավոր նկարագիրները կը կազմեն սույն քերթվածոց» (10, 636)։

Պարոնյանը հայրենասիրական բարձր զգացումով էր մոտենում ազգային գրականության արժեքների գնահատությանը։ «Մեր օտարամոլությունը» հոդվածում նա մերժում էր որոշ քննադատների ազգային նիհիլիզմը, երբ օտար ամեն մի գրական երևույթ մեծարվում է, իսկ ազգային գրական արժեքները վատաբանվում են կամ լռության մատնվում. «Չեմ կրցած ըմբռնել,— գրում է Պարոնյանը,—թե օտարին թերությունն իբրև առավելություն և տգեղությունն իբրև գեղեցկություն տեսնելու աչքի տկարությունն ինչպես մուտ գտած է մեր մեջ։ Ընդունիմ, որ մարդս կ'ընդօրինակ ուրիշներեն՝ ինչ որ բարի է, գեղեցիկ է, ճշմարիտ է, և այս օտարասիրություն չսեպվիր. բայց, կարծել, թե ինչ որ օտար է՝ բարի է, գեղեցիկ ու ճշմարիտ, այս է ահա օտարամոլությունն, որ կարծես մեր արյան մեջ մեծ մաս մ'ունի... ժամանակն եկած է, եթե անցած չէ, որ հայն սկսի վստահություն տածել յուր վրա, որ փոխանակ օտարն քաջալերելու, վերջը անորմե նախատվելու համար՝ յուր արյունակիցն, յուր եղբայրը խրախուսե...» (10, 650, 653)։

Ազգային մշակույթի կենսական խնդիրներն են արծարծում Պարոնյանի «Քանի մը տրամ ալ բանաստեղծություն» և «Քննադատական զբոսանք» ընդարձակ հոդվածները։ Վիճաբանական բնույթի այս հոդվածները գրելու համար առիթ են ծառայել Մ. Աճեմյանի «Լույս և ստվերք» բանաստեղծությունների ժողովածուի մասին հրապարակված գրախոսությունները։ Հոդվածներին ծնունդ տվող պատճառները, սակայն, շատ ավելի լուրջ ու խորն են։ Մեր ժողովրդի արևմտյան հատվածի կրթական, մշակութային երկու կենտրոնների միջև եղած մրցությունը 1880-ական թվականներին վերաճել էր, այսպես կոչված, Ադրիականների և Վոսփորականների անսկզբունք պայքարի։ Ադրիականները (Մխիթարյան սանները) վերևից էին նայում Պոլսում և Եվրոպայի այլևայլ մայրաքաղաքներում կրթություն ստացած բանաստեղծներին ու բանասերներին, անտեսում նրանց վաստակը ազգային մշակույթի ասպարեզում։ Պարոնյանը, որ գրական կյանքի դիտորդն էր, չէր կարող անտարբեր մնալ այս երևույթի հանդեպ։ Նա դատապարտում է ադրիականների սխալ դիրքորոշումը, ըստ արժանվույն գնահատում պոլսահայ նշանավոր գործիչների գրական վաստակը։ Խնդիրն առիթ է դառնում Պարոնյանի համար վերստին անդրադառնալ գրական փոխառությունների հարցին, որ ժամանակին շատ մեծ տարածում էր գտել և լուրջ անհանգստություն պատճառող հարցերից մեկն էր։ Պարոնյանը պահանջում էր ձաղկել այդ «պառնասյան ավազակներին», «անաչառությամբ քննադատել այն քերթվածներն, որ վերջերս հրապարակ կ'ողողեն, և ցույց տալ ազգին ազգայինն, օտարն, հարազատն ու խորթն»։ Բարձր գնահատելով Թերզյանի բանաստեղծական տաղանդը, որի տաղերն իրավամբ «հռչակ հանած են իրենց հստակությամբ, փափկությամբ և շնորհքով», Պարոնյանը գտնում է, որ նա ամենահարմարագույն անձն է «Արևելքի» մեջ քննադատական հոդվածով հանդես գալու «օտարի փետուրներով պճնված պոետների» դեմ և հենց նրան էլ վերցնում է քննադատության թիրախի վրա։

Առհասարակ Պարոնյան քննադատին յուրահատուկ է կոնկրետ գրական երկը և գրական ընդհանուր պրոցեսը տեսական ու պատմական սկզբունք-

ների ու օրինաչափությունների մեջ դիտելու բացառիկ հմտություն։ Նրա հոդվածներն ու ասույթներն աչքի են ընկնում և՛ նուրբ դիտողականությամբ, և՛ տեսական ընդհանրացումներով։ Այս իմաստով բնորոշ են նրա նկատողությունները Աճեմյանի «Մահը» բանաստեղծության վերաբերյալ, որը քննադատը դասում էր հեղինակի լավագույն ստեղծագործությունների շարքը։ Պարոնյանը խորհուրդ է տալիս ջնջել բանաստեղծության հետևյալ տողերը.

Երբ զբեղ հնչեն ծեր, մանուկ ու կին
Սոսկալով ծածկեն ձեռոք զերեսնին։

«Կինը,—մեկնաբանում է նա,—բնավ գործ չունի տողին վերջը, և անոր հանգ մը գտնելու համար երեսը միանգամայն թե գրաբար և թե ռամկաբար հոլովելու առանձնաշնորհությունը զեղծում կը թվի ճաշակիս» (10, 563)։

Աճեմյանի ստեղծագործությունների քննության զուտ կամերային մեթոդին Պարոնյանը հակադրում է հարցերը ավելի լայն պլանով քննարկելու իր սկզբունքը. կոնկրետ երկի արժանիքը որոշել միայն գրականության զարգացման ընդհանուր շղթայի մեջ, ելնել արդեն գոյություն ունեցող, կամ լինելիության ընթացքի մեջ գտնվող արժեքների փաստից։ Միայն այս դեպքում հնարավոր կլինի այս կամ այն ստեղծագործության ճիշտ գնահատումը։

Աճեմյանի ստեղծագործությունը նա դիտում է իր ժամանակի հայ գրականության զարգացման ընդհանուր ֆոնի վրա։ Եզրակացության հանգելուց առաջ համադրում, հակադրում, համեմատում է ազգային նշանավոր բանաստեղծների հետ։ Պարոնյանը զարմանալի դիպուկությամբ գտնում ու նշում է նրանցից յուրաքանչյուրի ամենաբնորոշ գիծը։ Բանաստեղծ Փանոսյանի հանգերն ամենից հարուստն են, ասում է նա. «...ամենայն իրավամբ կրնանք ըսել, թե հանգի հանք կը բանեցնե այնքան հաջողականությամբ, մանավանդ յուր ֆրանսերեն քերթվածներու մեջ։ Առաջին կարդի հանք հանգածուխի մ՝ որ կաթիլ մը կայծով կ՝արծարծի և կրակ կը կարի...

...Աճեմյան հազիվ ուրեք բարձրանալ կը փորձե անդ՝ ուր հաճախ կը սլանա Սեթյան, երբ աննշմարելի ըլլալու փափագեն առաջնորդված չէ, անդ, ուր թեատարած կը թռի Փանոսյան, երբ հանգասպաշտ չէ, անդ, ուր կը ճախրե Տեմիրճիպաշյան, երբ սիրտն հետն առնե և հանգն ու վանկ մեկդի թողու» (10, 560, 562)։

Առաջին հայացքից մասնակի թվացող այս դիտարկումը, ներքին մի հոսանքով ուղղվում է դեպի բանաստեղծական արվեստի տեսության սահմանները։ Մեջ բերված հատվածում դժվար չէ նկատել, որ նա հանգը համարելով բանաստեղծական արվեստի կարևոր պայմաններից մեկը, ոչ միայն չի բացարձակացնում նրա նշանակությունը, այլև հաճախ նշում է նրա ավելորդությունը հօգուտ մտքի ու զգացմունքի խորության։

*
* *

Թարգմանական գրականությունը Պարոնյանը դիտում էր որպես համընդհանուր գրական պրոցեսի մի բաղկացուցիչ մասը, որը նույնպես կոչված էր ծառայելու հասարակության առաջընթացին։ Այստեղից էլ այն խրստապահանջությունը, որ նա ցուցաբերում էր թարգմանական գործերի մասին խոսելիս։

Պարոնյանը մի առիթով թարգմանությունն անվանել է «գրչով զինյալ հարձակում» (9, 316)։ Առաջին հայացքից տարօրինակ թվացող այս բնորոշումը ուղղված էր թարգմանչական արվեստի բարձր ավանդույթները ոտնահարելու դեմ։ Թարգմանվում էին ինչ պատահեր և ինչպես պատահեր, հաճախ նույնիսկ չտիրապետելով թարգմանվող երկի լեզվին, աղճատում, աղավաղում էին բնագիրը, ստեղծելով լեզվական այնպիսի սումբուր, որի իմաստը իրենք՝ թարգմանիչներն անգամ, անկարող էին մեկնել։ «Տելեմաքի» թարգմանության մասին Պարոնյանն ասում է, թե թարգմանիչն այն «ի խաչ հաներ է»։ Նույնպիսի մի բնութագրում երգիծաբանը տալիս է նաև Վիկտոր Հյուգոյի երկերի թարգմանություններին. «Նահապետ՝ այս հաջողությունները տեսնելով զմայլած՝ բժշկությունը մեկդի դրավ և ինքզինքը բոլորովին գրականության զոհեց, Բենելոբեի պես աշխատեցավ, կամ Տանտիդյան ծակ տակառին մեջ ջուր լեցուց. իսկ մը բաներ գրելեն ետքը Վիկթոր Հյուգոյի հաճությամբ անոր Ռիյ Պլաս[1] անուն եղերգը թարգմանեց և քաջությամբ սպանեց զՌիյ Պլաս, ինչպես որ ուրիշ մեկն ալ նույն հեղինակին Նոթոր Տամ[2] եկեղեցին քանդեց... թարգմանելով» (2, 274)։

Գեղարվեստական գրականության թարգմանության վերաբերյալ իր ըմբռնումները Պարոնյանը խտացված ձևով ներկայացրել է Հոմերոսի Իլիականի հայերեն թարգմանության մասին գրած քննադատական հոդվածում։ Թարգմանությունը կատարել էր Խորեն Գալֆայանը «...որ հունարեն չգիտեր, հույն բնագրեն Հոմերոսի Իլիականն հայերենի կը թարգմաներ աշխարհաբար լեզվով... յուր առջև ունենալով Իլիականին հայերեն գրաբար թարգմանությունն հայր Արսեն Բագրատունու և իր ձեռին ունենալով հիշյալ գործին ֆրանսերեն թարգմանությունը» (4, 505)։

Գեղարվեստական երկի կատարյալ թարգմանության ամենահիմնական պայմանը Պարոնյանը համարում էր բնագրի լեզվին տիրապետելը։ Սակայն դա դեռ բոլորը չէ։ Քննադատի կարծիքով, թարգմանիչը պիտի կարողանա թարգմանվող երկը հնչեցնել հայերեն, գտնել գեղարվեստաարտահայտչական այնպիսի միջոցներ, որոնք, պահպանելով բնագրի ոգին, միաժամանակ համահնչյուն լինեն թարգմանվող լեզվի մտածողության կառուցվածքին։ Եթե չափածո ստեղծագործության թարգմանությունն է, ապա գործածվող չափերը պիտի համապատասխանեն ազգային բանաստեղծության տաղաչափությանը։ Հենց այս սկզբունքից ելնելով էլ նա «Իլիականի» նոր թարգմանության վրիպումն է համարում հայ բանաստեղծության անծանոթ չափերի գործածությունը, որի պատճառով «բառերն երբեմն այնքան կը սղին և երբեմն այնքան կ'երկարին, որ կարծես թե Աքիլեսն կաղնիի կեղևին մեջ կը մտնե և ճանճն առյուծ կը դառնա» (4, 505)։ Լամարթինի բանաստեղծությունները Խ. Գալֆայանի թարգմանությամբ այնքան են խճողված խրթնաբանությամբ, որ, ինչպես նկատում է Պարոնյանը, «...այն ատենները չորս հոգիեն բաղկացյալ մասնաժողով մը կազմվեցավ, որն որ անկարող ըլլալով զայն լուծել, թարգմանիչին դիմեց, որ ներումն խնդրելով պատասխանեց թե՝ վրայեն բավական ժամանակ անցած ըլլալուն պատճառով ինք ալ չէր կարող հասկընալ» (2, 17)։

---

[1] Նկատի ունի Ն. Ռուսինյանի թարգմանությունը (Կ. Պոլիս, 1872)։

[2] Խոսքը վերաբերում է Մեսրոպ Նուպարյանի թարգմանությանը (Զմյուռնիա, 1871)։

Բանաստեղծ Թոմաս Թերզյանի հրատարակած «Ծաղկաքաղ արհեստից և գիտությանց» հանդեսի մասին Պարոնյանը գրում է, թե «այսօր ժամանակն կուզե, որ Ապողոնի աշակերտն արհեստից և գիտությանց ծաղկաքաղ մը հրատարակե, բայց մեծ հոգ և խնամք տանի, որ լեզուն անհասկանալի լինի անոնց, որոնց համար կը հրատարակվին ընդհանրապես նմանօրինակ հանդեսները» (4, 386)։

Լեզվի մասին գրողի հոգածությունը դուրս է գալիս գեղարվեստական թարգմանության շրջանակներից, աղերսվում համազգային միասնական լեզու ստեղծելու, լեզվական արժեքները անաղարտ պահպանելու և սերունդներին փոխանցելու խնդիրներին։ Այս տեսակետից Պարոնյանը քննադատական սուր խոսք է ասում լեզվական անհարկի նորամուծությունների մասին։ Բարձր գնահատելով Մինաս Չերազի բանաստեղծությունների գրական արժեքը, նա, այնուամենայնիվ, վերապահություն է անում նրա լեզվի կարծեցյալ փառավորության վերաբերյալ. «Մ. Չերազ էֆենտին այս Դրական փորձերի մեջ ուզեր է տալ մի ուղղություն մեր աշխարհաբար լեզվին, բոլոր հոլովումները մի հոլովումի, բոլոր խոնարհումները մի խոնարհումի վերածեր՝ և ազգային լեզվին մի ուղղություն տալու համար քերականության բոլոր տուները կործաներ և մի ուղիղ փողոց շիներ է... մյուս կողմեն ալ Ռուսինյան էֆենտին յուր շինած փողոցը ցցունելով կը՝ըսե. իմին փողոցս ավելի աղեկ է, իմին փողոցեն քալեցեք։

Այս փողոցներուն սա ճշմարտությունը կ՝ելլի, որ անհնար է մեր լեզվին մի ուղղություն տալ, առանց անոր բոլոր շենքերը կործաներ, հետևաբար այս փողոցին մեկ ծայրեն ուղղությունը մտելի պես մյուս ծայրեն ալ ճշմարտությունը կ՝ելնե կոր, ճշմարտությունը մտելի պես ուղղությունը կը փախչի կոր» (9, 59—60)։

Չերազից դեռևս երկու տասնամյակ առաջ լեզվի զարգացման նման արտառոց ուղիներ էր առաջարկում Նահապետ Ռուսինյանը, որի «Ուղղախոսությունը» Պարոնյանը դիպուկ կերպով «Ծռախոսություն» է անվանել։ 70—80-ական թվականներին այնքան էին շատացել նորաբույս քերականությունները, ստեղծվել էր այնպիսի խառնաշփոթություն, որ Բաբելոնի աշտարակաշինությունն էր հիշեցնում։ Պարոնյանը հենց այդպես էլ անվանում է իր հոդվածը՝ «Նոր Բաբելոնի աշտարակը», որտեղ հրապարակորեն մատնանշում է ստեղծված դրության ողջ անհեթեթությունը։

Ընդհանրացնելով իր ստեղծագործության գեղարվեստական փորձը, Հակոբ Պարոնյանը մշակեց գրական-պատմական ու գեղագիտական սկզբունքներ, որոնք իրենց ինքնատիպությամբ ու տեսական հիմնավորվածությամբ միանգամայն յուրահատուկ տեղ են գրավում հայ գրականագիտական-քննադատական մտքի պատմության մեջ։ Նա խորացրեց ու հարստացրեց հայ ռեալիզմի տեսությունը, քննական-վերլուծական հայացքի տակ առավ ժամանակի ամբողջ մտավոր-գրական գործունեությունը և բնութագրումներ գրանցեց մամուլի օրգանների, հասարակական գործիչների, թատրոնի, լեզվի, գրական երևույթների վերաբերյալ, որոնք բացառիկ արժեք են ներկայացնում XIX դարի հայ մշակույթի պատմության գիտական իմացության տեսակետից։

ԳԼՈՒԽ ԻՆՆԵՐՈՐԴ

ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ՈՒԹՍՈՒՆԱԿԱՆՆԵՐԻ ՍԵՐՈՒՆԴԸ ԵՎ ԻՐ ԳՐԱԿԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

1

XIX դարի վերջին մեկ ու կես տասնամյակը բնութագրվում է արևմտահայ հասարակական կյանքում ու գեղարվեստական գիտակցության մեջ կատարվող արմատական բեկումներով։ Միանգամայն իրավացի էր Ա. Արփիարյանը, երբ XIX դարի արևմտահայ գրականության պատմությունը շարադրելիս նկատում է, թե՝ «Թուրքահայ մեր արդի գրականությունը ռուս և Թուրք վերջին պատերազմեն կը թվագրվի»։ Այսպիսի անվերապահ սահմանազատումն ամենևին էլ պայմանական չէր, այլ հիմնավորվում էր արևմտահայության յուրահատուկ պատմական կեցությամբ, որ Արփիարյանը մեկնաբանում է այսպես. «Մինչև 1879 թվականը Թուրքիո հայը իր վիճակին բարեփոխումը երբեք հանկարծահաս դեպքերեն ակնկալած չէր։ Ի նպաստ իրեն եվրոպական միջամտության մը վրա հուսադիր չըլլալուն, իսլամին հետ կը վարվեր «մեր ազգին քաղաքականությունը» կոչված դարավոր ավանդության շարունակությամբ, ջանալով տնտեսապես ու մտավորապես բարգավաճել միջավայրին թույլատրած սահմաններուն մեջ։ Ու համընթաց կը հառաջանար դեպի իտեական մը, զոր դարերն ի վեր հեռուն, շատ հեռուն, աղոտալույս իմն կընդնշմարվեր։ Քառորդ դար մը առաջ (Արփիարյանն այս հոդվածը գրել է 1903-ին—Լ. Մ.) պատահած Արևելյան ցնցումը այս «ազգային քաղաքականությունը» սաստկահար հարվածեց և հայ ժողովուրդը դեմ հանդիման անծանոթին նետեց» (Ա. Արփիարյան, Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիո հայոց գրականության, Կահիրե, 1943, էջ 74)։

Արփիարյանի այս բնութագրման մեջ ամենաէականն այն է, որ նա XIX դարի վերջին քառորդի արևմտահայ հասարակական մտքի զարգացման հիմքում դնում է ավանդական ազգային գաղափարաբանությունից հրաժարվելու ձգտումը։ Առանց այս հանգամանքը հաշվի առնելու հնարավոր չէ ճիշտ հասկանալ շատ կողմերով ինքնուրույն և իսկապես դարաշրջան կազմող մի ամբողջ գաղափարական շարժման ուղղությունը, բնույթն ու բնավորությունը։

Այդ յուրօրինակ գաղափարական հոսանքը մեր գրականության, ընդհանրապես հասարակական մտքի պատմության մեջ իրավամբ դիտվում է իբրև մի առանձին ու անկրկնելի օղակ կազմող երևույթ և հայտնի է «արևմրտահայ ութսունականների շարժում» անունով։ Այդ շարժումը վերջին հաշվով արտացոլում էր ընդհանրապես հայ կյանքի առաջադիմության բնորոշ միտումները և այս տեսակետից դուրս չէր համազգային մտքի ու գեղարվեստական մշակույթի զարգացման մայրուղուց։ Արևելահայ իրականության մեջ ևս 80-ական թվականները անցման տարիներ էին, այստեղ էլ այդ անցումը բնութագրվում էր ինչպես հասարակական մտքի, այնպես էլ գրականության մեջ ռեալիստական մտածողության համընդհանուր ճանաչողությամբ։ Սակայն արևելահայ կյանքում այս ամենը կատարվում էր բնականոն ընթացքով, ուստի և զերծ էր կտրուկ բեկումներին բնորոշ հոգեբանական ու ստեղծագործական լարվածությունից։

Որոշակիորեն այլ էր վիճակը արևմտահայ իրականության մեջ։ Հասարակական մտածողության մեջ նոր հայացքը, գրականության մեջ նոր ուղղությունը իրենց իրավունքները նվաճելու համար ստիպված էին հաղթահարել դարերով արմատացած ավանդույթներ, քարացած նախապաշարմունքներ, որոնք դեռևս ամուր հող ունեին հասարակական մտածողության բոլոր շերտերում։ Այդ պատճառով էլ հին ազգային գաղափարաբանության, գեղարվեստական չափանիշների, իդեալների հիմնավոր բացասումը նոր սերընդից պահանջում էին մեծ ջանքեր, ուժերի ծայրաստիճան լարում ու կենտրոնացում։ Ոչ պակաս կարևոր է նաև մի այլ առանձնահատկություն։ 80-ականների ռեալիստական շարժումը միայն գրական չէր. ավելի լայն առումով դա ինքնորոշված ու յուրօրինակ գաղափարական հոսանք էր, որ ընդգրկում էր ազգային կյանքի ու մշակույթի բոլոր բնագավառները։ Համաշխարհային առաջընթացից ետ մնացած լինելու հանգամանքը, որով բնութագրվում է ժամանակի հայ ազգային ու մշակութային կյանքն ընդհանրապես, շատ ավելի որոշակի դրսևորվում էր արևմտահայ իրականության մեջ, ուր այդ «ուշացածության» հետևանքները ավելի սուր էին դնում ազգային գիտակցությունը հեղաշրջելու արմատական խնդիրը։ Իզուր չէ, որ հետագայում Արփիարյանն առանձին ուշադրություն է դարձնում այն փաստի վրա, որ 80-ականների շարժումը ձևավորվել է գլխավորապես այն սերնդի ջանքերով, որը դեռևս 70-ական թվականներին հանդես էր գալիս ազգային կրթության ու լուսավորության գործնական ծրագրերով։ Հենց այդ ուժերով էլ հիմնվում է «Արևելք» օրաթերթը, որ երկու պատմաշրջանների բաժանման գծի կարևոր նշանաձողերից է։

«Արևելքի» առաջին համարը լույս է տեսնում 1884-ի հունվարի 1-ին։ Բնորոշ է, որ թերթը միանգամից բացասական դիրք բռնեց ժամանակի արևմտահայ մամուլի նկատմամբ՝ օգտագործելով գլխավորապես արևելահայ մամուլի փորձը. նոր սերունդն աչքի առաջ ուներ «Հյուսիսափայլի» պատմությունը և «Մշակի» մտրակող ուղղությունը։ «Արևելքի» այսպիսի կողմնորոշումը միանգամայն հիմնավորված էր. Պոլսի և Իզմիրի պարբերականները աստիճանաբար դուրս էին մնում ժամանակի ընթացքից։ «Այո, դեռ կապրին,—գրում էր «Արևելքը»,—այլ որքան շիջելափառ։ Եվ ինչո՞ւ։ Ահա այդ «ինչո՞ւն» է, զոր ուսումնասիրել ուզեցինք։ Կարոտ չէինք երկար ուսումնասիրություններ ընելու։ Խնդիրը պարզ էր։ Ժողովրդի մտավոր և բարոյական պահանջները շատ ավելի է, քան մամուլն ստացած գոհացումը» (Ս. Արփիարյան, *Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիո հայոց գրականության*, էջ 102)։

«Արևելքը» թարմ հոսանք էր բերում լճացող մթնոլորտում, արևմտահայ կյանքը խթանում էր նոր ու հեղափոխիչ գաղափարներով։ Գրականությունը սկսում է ծառայել որոշակի ու հստակ նպատակի, հեռանկարային ծրագրեր են մշակվում ապագայի համար։ Նոր սերունդը ձգտում էր արևմտահայությանը դուրս բերել մեկուսացումից, կապել համազգային կյանքի հետ։ Ահա թե ինչու թերթի էջերում այնքան լայն տեղ էր հատկացվում հայ գրականության երկու հատվածների մերձեցման հարցին։ Դա «Արևելքի» ամենակարևոր պատմական ծառայությունն է թերևս։

«Արևելքն» իր նոր ուղղությամբ, արևմտահայ կյանքը հիմնիվեր հուզող գաղափարներով ձեռք է բերում ընթերցողների լայն շրջան։ Պոլսում

հրատարակվող մյուս ազդեցիկ օրաթերթը, որ Բյուզանդ Քեչյանի խմբագրությամբ զգալիորեն թարմացրել էր իր բովանդակությունը, աստիճանաբար կորցնում էր իր դիրքը։ Այսպիսի պայմաններում Կարապետ Յուրուճյանը ստիպված է լինում «Մասիսի» հրատարակման արտոնությունը տրամադրել «Արևելքի» վարչությանը։ Երկու օրաթերթերը միանում են. այդ միացումը տեղի է ունենում 1884-ի հուլիսի 1-ին։ Սակայն նույն թվականի սեպտեմբերից «Մասիսը» վերածվում է շաբաթաթերթի։ Երկու պարբերականների միացումը, ինչպես նկատում է Արփիարյանը, ավելի շուտ կազմակերպական, քան գաղափարական մերձեցման նպատակ ուներ և նպաստեց գրական ուժերի համախմբմանը։

«Արևելքի» և «Մասիսի» շուրջը համախմբված սերնդի հիմնական նպատակն էր արթնացնել հասարակության միտքը, հետաքրքրություն առաջացնել գեղարվեստական խոսքի նկատմամբ, հասարակական գիտակցությանը հասցնել գրական նոր ուղղության, կյանքի նկատմամբ վերլուծական հայացքի անհրաժեշտությունը։

Գրական վերածննդի բուն շրջանն սկսվում է 90-ական թվականների սկզբին, չնայած երկրի ներսում գնալով սրվում է քաղաքական իրադրությունը։ 1890-ի հունիսին տեղի է ունենում Էրզրումի ջարդը, մտավորականության շրջանում սկսվում են ձերբակալությունները։ «Մասիսը» դադարում է, «Արևելքի» խմբագրությունն անցնում է Բյուզանդ Քեչյանին։ Պահպանողական խմբագիրն արևմտահայ գրական կյանքում այնքան մեծ դեր կատարած պարբերականը շուտով վերածում է, Արփիարյանի արտահայտությամբ՝ «նպարավաճառի թերթի»։ Այսպիսով ավարտվում է արևմտահայ հասարակական ու գրական կյանքի զարգացման մի կարճատև շրջան ևս՝ մտքերը նախապատրաստելով գրական նոր վերածննդի համար։ «Ազգային կյանքի նոր շրջանը, որ 1879-ին սկսած էր, կը հանգեր 1890 հուլիսի 15-ին,—գրում է արևմտահայ գրականության պատմաբանը,—Գում Գաբուի ցույցը անցյալի մը վերջակետն էր ու ապագայի մը մեկնակետը։ Այդ օրը հայը նըմանեցավ թշնամի բանակ մը պաշարյալ ժողովուրդի մը, որուն պահապան զինվորներեն սակավաձեռն ջոկատ մը կը մտաբերի և կը փորձի հանկարծական հարձակումով մը պաշարողները ահաբեկել և նահանջի պարտավորել։ Չի հաջողիր. բավական կորուստ տալե հետո կը վերադառնա իր պարիսպներուն մեջ, որպեսզի նոր պատրաստություններ տեսնի, նորեն հարձակի, փրկի երկիրն ու ժողովուրդը։ Բայց պաշարող թշնամին, որուն աչքերը բացված են, ավելի արթուն կը հսկի, պաշարյալներն ալ պարտավոր են քաջ ըլլալե առաջ վարպետ ըլլալ, պիտի ջանան իրենց ռազմական հատակագիծները գաղտնի պահել։ Գրականությունը, որ ցույցին օրը ծանրապես վտանգված էր ու վնասված, նորեն ինքզինքը պիտի գտնի։ Պիտի մտնի պաշարված ժողովրդին մեջ, պիտի անցնի անոր գլուխ» (Ա. Արփիարյան, Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիոյ հայոց գրականության, էջ 177)։

Ցրված գրական ուժերի համախմբման մի նոր օջախ է դառնում Հովհաննես Շահնազարի տնօրինությամբ և Արփիարյանի խմբագրությամբ հիմնադրված «Հայրենիք» օրաթերթը, որի առաջին համարը լույս է տեսնում 1891-ի հունիսին։

Նոր պարբերականը շարունակում է ընդարձակել ու զարգացնել «Արևելքի» ծրագրային նախաձեռնությունները։ Ռեալիզմը հասարակական կյան-

քում ու գրականության մեջ տեսական առաջադրություն լինելուց հետևողականորեն իրագործվող գործնական խնդիր է դառնում։ Գրեթե յուրաքանչյուր համարում Արփիարյանը հանդես էր գալիս առաջնորդող հոդվածներով, որոնք սկզբունքային հարցադրումներով մատնացույց էին անում իրականության այն կողմերը, որոնց վրա պետք է սևեռվեր գրական երիտասարդության ուշադրությունը։ Արփիարյանի, ինչպես նաև շարժման մյուս ներկայացուցիչների հոդվածներում ընդհանրացվում էր ռեալիստական ուղղության կուտակած փորձը, հեռանկարային ուղղություններ էին նշվում գրականության հետագա զարգացման համար։

«Հայրենիքը» ընդարձակեց արևմտահայ գեղագիտական մտքի հետաքրքրությունների շրջանակը։ Արփիարյանն իր թերթում լայնորեն տեղ էր տալիս դարավերջի եվրոպական գեղարվեստական նորություններին։ Արևմտահայ գեղարվեստական կյանքում շատ կողմերով նորություններ էին, օրինակ, Ա. Զոպանյանի «Գեղարվեստի աշխարհեն» ընդհանուր խորագրով տպագրվող հոդվածները, ինչպես նաև եվրոպական նշանավոր պրողների դիմանկարները։ Զգացվում էր, որ 80-ականներին սկիզբ առած գրական շարժումը թևակոխել է նոր փուլ, երբ գրականության մեջ խոր գաղափարայնության պահանջը անբաժան էր դիտվում գեղարվեստական ձևի խնդիրներից։

80-ական թվականների արևմտահայ քննադատական միտքը մի գլխավոր մտահոգություն ուներ՝ հասարակական գիտակցությունն ու գրականությունը վերակառուցել այնպես, որ վերջինս մարդկանց միտքն ու զգացմունքները անիրական տեսիլներով շոյող զրոսանքից վերածի հասարակության կյանքի վրա ներգործող իրական ուժի, մի խնդիր, որ, ինչպես հետևողականորեն պնդում էր քննադատությունը, հնարավոր էր գրականորեն լուծել միայն ռեալիստական մեթոդի շրջանակներում։ Այդ պատճառով արևմտահայ քննադատության համար առաջին կարևորության խնդիր էր դառնում նոր մեթոդի տեսական հիմնավորումը իբրև զարգացման անհրաժեշտ օղակ, իբրև պատմականորեն անխուսափելի օրինաչափություն։

Բուռն բախումների մթնոլորտում էր ընթանում ռեալիզմի համար մղվող պայքարը։ Գեղարվեստական մեթոդների և ուղղությունների զարգացման ու հերթափոխության խնդիրներն արծարծելիս, նոր սերունդը ելնում էր պատմականության սկզբունքից, հետևողականորեն առաջադրելով այն տեսակետը, թե գրական այս կամ այն ուղղության ծագումն ու վախճանը բոլոր դեպքերում պայմանավորված է հասարակության զարգացման ներքին տրամաբանությամբ։ Եթե պատմական առաջընթացի հատկապես անցումային շրջաններում մի որոշ ժամանակ բնական է գեղագիտական տարբեր ըսկզբունքների, տարբեր ուղղությունների ու ճաշակների համատեղ գոյությունը, ապա առավել ևս բնական է այն ուղղության հաղթանակը, որն ամենից ավելի է համապատասխանում ժամանակի առաջադիմական պահանջներին։

Հին ու նոր դպրոցների շուրջը ծագած բանավեճերը հաճախ դուրս էին գալիս զուտ գրականության շրջանակներից, վերաճելով հասարակական տարբեր ըմբռնումների, տարբեր աշխարհայացքների սկզբունքային հակամարտության, որն էլ իր հերթին երբեմն տեղի էր տալիս գեղագիտական հարցադրումների ծայրահեղացմանն։

Արշակ Զոպանյանն, օրինակ, բանավիճելով նոր դպրոցի ամենասկզբունքային հակառակորդներից մեկի՝ Կարապետ Յութուճյանի հետ, վերջինիս

հիմնական տեսական վրիպումը համարում է այն, որ նա գրական դպրոցների զանազանության հիմքում դնում է արտացոլման նյութի՝ նվազ էական գործոնը։ «Նորերու ամբողջ գործը դասականի տեղ իրապաշտ կոչվիլը չէ,— մեկնաբանում է երիտասարդ քննադատը,—խնդիրը տեսնելու, զգալու, խորհելու եղանակին վրա է. մենք կը ընդունենք այն եղանակը, որ ամենեն կենդանի և հարուստ է» («Արևելք», 1892, № 2469)։

Պահպանողական մտայնության բացասական դիրքորոշումը նոր դպրոցի հանդեպ միայն տեսական ըմբռնման հարց չէր։ Այդ մտայնության տեսակետից հայ իրականությունն ընդհանրապես և հատկապես արևմտահայ կյանքը դեռևս հասունացած չէր ռեալիստական ուղղության համար, ուստի և, իբր թե, նոր սերնդի ստեղծագործական ջանքերը չէին բխում հայ իրականության շահերից, մեխանիկական հետևություն էին ֆրանսիական գրականության և միայն բացասաբար կարող էին ազդել հայ կյանքի վրա։ Նրանք ռեալիստական գրականության՝ կյանքի արատավոր կողմերը ցուցադրելու և քննադատելու ձգման մեջ հասարակական բարոյականի հիմքերին սպառնացող վտանգ էին տեսնում։ «Ծաղիկ» կրոնական շաբաթաթերթի գրական մեկնաբանն, օրինակ, գրում է. «Եվ տակավին կը ծավալի այս չարագուշակ վարդապետությունն, բյուրավոր մատյանք կողողեն ընթերցանության դաշտը, մտավորական բարձրախոհ պարտիզպանք չեն փութար հակակշռել այդ հոսանքն ավերիչ, գարշելի վնասեր, բնապաշտ դպրոցի արդյունք, կնկարեն ընկերական աշխարհին հոռեգույն, վատթարագույն երեսն, մարդկային անասնական ստորագույն բան, մարդ, անասունք կունենան յուրյանց ճարտար կենսագիրները, ամենուրեք կը ծավալին այդ լրբենի գրվածք, որոնց բուրումն մահահոտ տակավին կապականե ընկերային աշխարհին մթնոլորտը»։ Դրան հակառակ՝ բարոյախոս քննադատն առաջադրում է մի այլ ըսկզբունք. «Հեղինակին գործն ավելի կը շահի, երբ բնատիպ տիպարաց հանդեպ կը շողացնե իդեալն ու տիպար հոգիներ, որոնք կը բարձրացնեն մարդկային հոգին և մի-մի լուսեղեն սյուներ կը լինեն կենաց շավիղին վրա։ Բարոյական գեղեցկությունք հույժ լավ նյութ կարեն լինիլ նկարչին վրձինին ու բանաստեղծին քնարին ու երգին» («Ծաղիկ», 1891, № 21)։

Պահպանողական մտայնությունը գրական նոր ուղղությունը մերժում էր անվերապահորեն՝ ինչպես հասարակական, այնպես էլ գեղագիտական առումով, ոչ մի օգտակար դաս չընդունելով նոր սերնդի ստեղծագործական որոնումներում։ Դրան հակառակ՝ ռեալիստ քննադատները գրական տարբեր ուղղությունները, ստեղծագործական տարբեր մեթոդներն ու դրանց փոխհարաբերությունները քննելիս ցուցաբերում են տեսական շրջահայեցություն՝ օբյեկտիվորեն և ըստ արժանավույն գնահատելով անցած շրջանի գրական արժեքները։ Ընդունելով գրական ուղղությունների ժառանգորդական կապը, նրանք անկողմնակալ հայացքով ուսումնասիրում և բարձր էին գնահատում Պեշիկթաշլյանի, Ալիշանի, Դուրյանի, Շահազիզի, Պատկանյանի, Րաֆֆու ստեղծագործությունները։

Նախորդ տասնամյակներում ստեղծված արժեքների, մասնավորապես ռոմանտիզմի ավանդույթների մեջ ռեալիզմի տեսաբանները վեր էին հանում հատկապես այնպիսի գործեր, որոնք պետք է ժառանգեր ռեալիզմը։ Մյուս կողմից գտնում էին, որ պատմական որոշակի իրադրության մեջ առաջադիմական դեր կատարած ռոմանտիկական գաղափարներն ու սկզբունքներն այլևս չէին բավարարում ժամանակակից կյանքի պահանջներին։

80-ական թվականների արևմտահայ գրական շարժումը, ինչպես արդեն նկատվեց, ուներ խոր հասարակական բովանդակություն։ Մասնավորապես քննադատությունը իր բոլոր սկզբունքային հարցադրումներով ձգտում էր լուծել ոչ միայն գրականության, այլև հենց բուն կյանքի խնդիրները։ Կյանքի ու գրականության փոխադարձ կապի շուրջ քննադատներից յուրաքանչյուրի հայացքներում նկատելի էր որոշակի հասարակական դիրքորոշում։ Պահպանողականները պնդում էին, թե հայ իրականությունն աղքատ է և հիմք չի տալիս ինքնուրույն գրականության զարգացման համար, մյուս կողմից՝ վերջինիս մեջ տեսնում էին հասարակական բարոյականությունն ու բարքերը ապականելու վտանգ։ Այսպիսի մտայնության դեմ մղվող պայքարը կապված էր գրականության զարգացման հրատապ խնդիրների հետ, ուստի և այդ պայքարում ռեալիստ քննադատները բացարձակապես միասնական էին։ Հակոբ Մեղավորն, օրինակ, պաշտպանելով Կամսարականի վեպը պահպանողական քննադատության հարձակումներից, անհեթեթություն է համարում հայ կյանքի աղքատության վերաբերյալ վարկածը։ «Կյանք ամեն տեղ կա, ճոխ թե աղքատ», գրում է նա։ «Վարժապետին աղջիկը», ինչպես հաստատում է քննադատը, պատկանում է գրականության այն տեսակին, որի նշանաբանն է ներկայացնել իրականության ճշմարտացի պատմությունը, քննադատական հայացքով վեր հանել կյանքի բացասական կողմերը, ուղղելով այն հասարակության հիվանդ օրգանիզմը բացելու նպատակին, այսինքն՝ արթնացնել հասարակության ինքնագիտակցությունը հանուն առաջադիմության։

Հ. Մեղավորը չի շրջանցում նաև հարցի երկրորդ կողմը։ Յուրաքանչյուր ազգային գրականության սնուցիչը, առարկում է նա իր ընդդիմախոսներին, նույն ազգի կյանքն է, պատմությունը։ Ժամանակակից կյանքից ու ազգային հողից կտրված գրականություն չկա։ Ժողովուրդն իր գրականության մեջ ամենից առաջ փնտրում է սեփական կյանքի պատկերները։ Որքան գրականությունը խոր ու ճշմարտացի է արտացոլում ժողովրդի կյանքը, այնքան ավելի հարազատ է նրան, քանի որ «մեր կյանքը մեզ ավելի հասկանալի է, մեր կենաց պատկերը ավելի կկրթե, մեր հոգեկան վշտաց դարման, մեր բարքերու ճշգրիտ պատկերը կարող է լինել» («Արևելք», 1888, № 1449)։

Սակայն «կյանքն ինչպես որ է» պահանջը քննադատության, ինչպես նաև գրականության մեջ երբեմն ընկալվում էր ուղղակի նշանակությամբ. իրականության ճշգրիտ լուսանկարչական պատկերին վերագրվում էր գեղագիտական նշանակություն։ «Իտեականը և իրականը» հոդվածում, օրինակ, Տիրան Քելեկյանը նկատում է, որ հետևելով իրապաշտության՝ գրական միտքը սկսում է ընկնել վտանգավոր ծայրահեղության մեջ. «իրը, նյութը» բացարձակ տիրապետության է հասնում զգացումի նկատմամբ՝ գրականությունը զրկելով էմոցիոնալ լիցքից, «ձևը՝ որ մանրամասնություն մ'է միայն՝ սկզբունքի տեղ կը բռնի և ուրվագիծը կը ներկայացվի իբրև պատկեր»։ Արվեստի առարկան իրական աշխարհն է, մարդկային զգացմունքների անսահմանորեն բազմազան բնագավառը, և որքան էլ իրականության ճշմարտացի արտացոլման պահանջը ճշգրիտ է իբրև սկզբունք, այնուամենայնիվ ծայրահեղության մեջ վերաճում է իր հակադրությանը. «Ձևին ու ոգվույն տարբերությունը չհասկնալնուս համար է,—եզրակացնում է քննադատը,—որ մինչ վերացական մարդիկ էինք իտեականության հարած ատեննիս, շատ դրական դարձանք իրական գրականությանը հարելնուս պես։ Առաջ իտեալը՝ լավին

ամենաբարձր ըմբռնումը՝ կը շփոթենք ցնորքին հետ։ Հիմա իրական կյանքի, իրական գրականության ձգտումն ալ իտեալականության և վիպական գրականության ձգտումին պես, իր ամենեն անկարևոր մասին մեջ կը սահմանափակվի մեր գրականության համար» («Մասիս», 1893, № 4002)։

Բայց ռեալիզմի զարգացման ավելի ուշ շրջանում, երբ արդեն ստեղծվել էին Արփիարյանի, Զոհրապի, Բաշալյանի, Կամսարականի և ուրիշների գործերը, «կյանքն ինչպես որ է» դրույթը արդեն մեկնաբանվում էր ավելի բարդ գեղագիտական բովանդակությամբ։ Ռեալիզմի գեղագիտական սկզբունքները պաշտպանող քննադատությունն այլևս չէր կարող բավարարվել միայն կյանքի ու գրականության ուղղակի, չմիջնորդավորված կապի վերաբերյալ հայտարարություններով։ Իրականության գեղարվեստական արտացոլման առանձնահատկությունների, տիպի և տիպականի, գեղարվեստական խոսքի պոետիկայի և նույն կարգի այլ հարցերում դարավերջի արևմտահայ քննադատությունը ոչ սակավ դեպքերում կարողանում էր հասնել նշանակալի տեսական ընդհանրացումների։

2

Դեռևս 1886-ին «Արևելյան մամուլը» գրում էր. «Թեև չկա տակավին մեր մեջ բառին իսկական իմաստով ճշմարիտ, անկախ քննադատ, սակայն քննադատության ոգին հետզհետե կը ծակե անձնական, հարաբերական, փաղաքշական նկատումներու քողն, ավելի ազատ, ավելի բարձր դիրք մը գրավելու կը նկրտի պաշտոնական, պայմանագրական և, ինչպես երբեմն կը գրեր երկսայրի գրիչ մը, իրերու գովական գնահատության մեջ» («Արևելյան մամուլ», 1886, № 11)։ Խոսքն այստեղ ընդհանրապես քննադատական հայացքի մասին է՝ ոչ միայն գրականության, այլև լայն առումով իրականության նկատմամբ։ Ինչ վերաբերում է գրական քննադատությանը, ապա վերջինս նոր-նոր էր սկսում ստանալ իր որոշակի դիմագիծը։ Նույնիսկ 90-ական թվականների սկզբին, երբ գրական նոր շարժումն զգալիորեն առաջադիմել էր, Արշակ Չոպանյանը դժգոհում էր, թե արևմտահայ քննադատությունը հստակ ուղղություն չունի, մինչդեռ առաջին հերթին բարձր գիտական ու բարոյական հիմքերի վրա հաստատված քննադատությունն է գրականության զարգացման հիմնական պայմանը. «Ռուսահայերը մղոններով մեզնե առաջ անցած են,—նկատում է քննադատը,—պարզապես որովհետև քննադատություն ունին»։ Գրականության նկատմամբ հասարակական հետաքրքրության բուռն աճը, գրականության հասարակական դերի բարձրացումը քննադատությունից ևս պահանջում էր առաջադիմական հասարակական ուժերի տրամադրություններն արտահայտող սկզբունքային ու հետևողական դիրքորոշում։ Եզրափակելով իր հոդվածը, Չոպանյանը քննադատության առաջ դնում էր պարզ ու գործնական մի խնդիր. «Չէ, ապիկարները պետք չէ որ հաջողին։ Այլ ատենն է, որ ցորենը որմեն զատվի, և հրապարակը կը մնա արժանիք ունեցողներուն։ Փոխանակ հեռու հեռու այսինչ գրքին կամ գրողին վրա քմահաճ և անջատ քննադատություն մը գրելու, գրագետները հարատև ու շարունակական քննադատություն մը պետք է որ կանգնեն հրապարակի վրա, տեսակ մը գրական ոստիկանություն, որ մատնանիշ ընե միջակությունը, դատապարտե իմաստակությունը, վտարե տգիտությունը։ Փբրկությունը հոդ է. խիստ և անաչառ քննադատություն» («Հայրենիք», 1892, № 254)։

Չոպանյանի այս պահանջը ոչ միայն հեռանկարային ուղղություն էր ուրվագծում, այլև որոշ իմաստով արտացոլում է արևմտահայ քննադատության իրական վիճակը։ Եթե հաշվի չառնենք քննադատի ակնարկած՝ գրական մասնակի փաստերի վերաբերյալ իրոք պատահական, հաճախ ընթերցողներին ապակողմնորոշող առանձին նկատելիները, որոնք գրեթե ոչ մի անգամ անպատասխան չէին մնում լուրջ քննադատության կողմից, ապա չի կարելի չնկատել, որ ժամանակի արևմտահայ քննադատությունը, իր լավագույն կողերով, արդեն ձեռք էր բերել պրոֆեսիոնալ մակարդակ։ Քննական հայացքի տակ դնելով առկա գրական իրողությունները, քննադատությունը ձգտում էր լայն ընդհանրացումների, որոնք բարձրանում էին առանձին փաստի մակարդակից և առնչվում գրական առաջընթացի արմատական խնդիրներին։ Իսկ դա նշանակում էր, որ քննադատությունը, գեղարվեստական գրականության հետ միասին, ինչ-որ տեղ նաև նրանից անկախ, ձեռք էր բերում հասարակական ներգործության ուժ։

Արևմտահայ քննադատությունն արդեն հասել էր զարգացման մի այնպիսի աստիճանի, որ անհրաժեշտություն էր առաջանում ինքնավերլուծությամբ պարզել իր, որպես մարդկային իմացության յուրահատուկ բնագավառի, փիլիսոփայական ու մեթոդաբանական հիմքերը։ Վերջիններս խարբսխված էին միջավայրի, ցեղի, ժամանակի վերաբերյալ պոզիտիվիստական ուսմունքի վրա։ Սակայն արևմտահայ քննադատները Թենի ուսմունքը չէին ընդունում իբրև վերջնական ու անհերքելի ճշմարտություն. «Թենի վարդապետությունը շատ բացարձակ ու անվիճելի ճշմարտության դասին մնջ չէ տեղավորված վերջապես», գրում է «Հայրենիքը»։ Մյուս կողմից, սակայն, ընդգծում է, որ այն «ահագին ազդեցություն ունեցավ պատմական քննադատության վրա և ընդարձակեց գրական հետազոտությունների դաշտը»։ «Պատմական քննադատության» այդ սկզբունքն էլ հենց ընկած էր արևմտահայ քննադատության հիմքում։ Եվ եթե Թենի փիլիսոփայությունն ընդունվում էր ինչ-ինչ վերապահումներով, ապա նրա ուսմունքի վերլուծական ոգին ճանաչվում էր իբրև իրականության և գրականության երևույթների հետազոտության ամենաարդասավոր մեթոդը. «Հին ատենները,—կարդում ենք «Հայրենիքի» նույն հոդվածում,—գրքի մը քննությունը ուրիշ բան չէր, բայց եթե գեղեցկության հաշվեկշիռ մը ընել. իսկ արդի քննադատությունը գիրք մը քիմիական տարրալուծության կը ենթարկե։ Հեղինակներուն հոգեբանությունն ու բնավորությունը, անոնց հարուցած բարոյական խնդիրները, ի հանդես բերած անձնավորությունները, ամենքն ալ կը հետազոտվին, կը քննվին, կը դատվին» («Հայրենիք», 1892, № 254)։ Իսկ նույն Չոպանյանը, որ այնքան խիստ ու աննպաստ հայացքով էր ներկայացնում քննադատության վիճակը, մի այլ առիթով ստիպված էր նկատել, որ «քննադատությունն այլևս գնահատում մը չէ պայմանագրական գեղեցկագիտության մը և իմաստասիրության մը համեմատ։ Վերլուծություն է հիմա» («Հայրենիք», 1892, № 409)։

Ժամանակի արևմտահայ քննադատության ինքնորոշման կարևոր հայտանիշներից մեկն էլ ժանրային բազմազանությունն էր։ Նորագույն քննադատական ժանրերից ամենատարածվածը գրական քրոնիկն էր։ Այդ ժանրով ամենից շատ գրում էր Արփիարյանը, այնքան շատ, որ հետագայում

արևմտահայ գրականության պատմության ակնարկները շարադրելիս ինքն իրեն հիշում է իբրև «Արևելքի» քրոնիկագիր։ Քրոնիկն իր բնույթով կիսահրապարակախոսական-կիսագեղարվեստական ձևի փոքրածավալ, երբեմն էլ ընդարձակ հաղորդագրություն էր օրվա կյանքից քաղված (Ա. Արփիարյանի քրոնիկները հենց այդպես էլ կոչվում էին՝ «Օրվան կյանքեն») բազմազան դեպքերի և իրադարձությունների մասին՝ կազմված որոշակի սկզբունքով ու տեսանկյունով։ Դրանք, սակայն, պարզ լուրեր չէին միայն, հաճախ առաջադրում էին հասարակական նշանակություն ունեցող լուրջ հարցեր. «Քրոնիկին անմեղունակ երևույթովը,—հիշում է հետագայում Արփիարյանը,— կը պատմվին դեպքեր, որոնք կրնան մտքերու զարկ տալ ու զանոնք արթընցնել (Ա. Արփիարյան, Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիո հայոց գրականության, էջ 127)։

Քրոնիկները մասնավորապես նպատակ ունեին հասարակությանը հաղորդակից դարձնել գրական կյանքի մեծ ու փոքր նորություններին։ Այդ նորությունները չէին ներկայացվում միայն որպես փաստ, այլ մեկնաբանվում, իմաստավորվում էին գրականության զարգացման ընհանրական միտումների տեսանկյունից՝ դրանով իսկ նպաստելով այս կամ այն երևույթի նկատմամբ համապատասխան հասարակական կարծիքի մշակմանը։ Այս իմաստով էլ գրական քրոնիկը, որպես ինքնուրույն ժանր, մտնում է քննադատության ժանրային համակարգի մեջ։

XIX դարավերջի արևմտահայ քննադատության մեջ տիրապետող ժանրերից էր գրախոսությունը։ Ավանդական այս ժանրը, սակայն, նոր բովանդակություն էր ստացել։ Գրախոսությունների բնորոշ առանձնահատկությունը մնում էր քննարկվող երկի բովանդակության վերաշարադրանքը, որն այժմ որոշակի նպատակ էր հետապնդում։ Քննադատությունը ձգտում էր գրական կյանքին հաղորդակից դարձնել ընթերցողների լայն շրջաններ։ Սակայն հրատարակչական սուղ պայմանները և զարգացածության անհրաժեշտ մակարդակի պակասը ժողովրդի մեծագույն մասի համար միշտ չէ, որ հնարավորություն էր ստեղծում մշտապես տեղյակ լինելու գրական նորություններին։ Գրախոսությունը, իր նկարագրական ձևով, զգալիորեն ծածկում էր այդ բացը, հասարակական հետաքրքրություն էր առաջացնում գրական այս կամ այն երևույթի նկատմամբ։ Այնուամենայնիվ, ռեալիստական շարժման ծավալմանը զուգընթաց, գրադատականներում ևս ավելի ու ավելի տիրապետող էր դառնում վերլուծական ոգին. բովանդակության շարադրանքը ուղեկցվում էր գրախոսի քննադատական դիտողություններով, որոնք հաճախ դուրս էին գալիս առանձին երկի շրջանակներից, կապվում էին ավելի լայն տեսական ու գործնական նշանակություն ունեցող խնդիրների հետ։ Ոչ սակավ դեպքերում գրադատականները առիթ էին տալիս երկար բանավեճերի։ Այս տեսակետից ամենաբնորոշ օրինակը, թերևս, Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» վեպի շուրջ ծագած գրական բանավեճն է, որի ընթացքում դրվեցին ու լուծվեցին գրական նոր շարժմանը վերաբերող շատ արմատական հարցեր։

Սկսած 80-ական թվականների կեսից, այսինքն «Արևելքի» հրատարակության շրջանից, քննադատության մեջ սկսում են կարևոր տեղ զբաղեցնել տարեկան տեսությունները։ Դրանք գրական տարվա արդյունքների ամփոփումներն էին, որոնք հրապարակվում էին հաջորդ տարվա սկզբին։ Այդ տեսությունները յուրահատուկ էին նրանով, որ բացի գեղարվեստական գրականությունից, ընդգրկում էին նաև մտավորական կյանքի մյուս բնագավառ-

ները, այսպիսով քննական հայացքի տակ առնելով ժողովրդի հոգևոր գործունեությունն իր ամբողջության մեջ։ Տարեկան տեսությունները ևս գրականության պրոպագանդման, ժողովրդի լայն զանգվածներին մտավորական կյանքի հետ կապելու միջոց էին։

Ամենատարածված քննադատական ժանրերից էր գրական դիմանկարը։ Այս ժանրը բավականին հարուստ ավանդույթներ ուներ արևմտահայ քննադատության մեջ։ 60-ական թվականներին գրական դիմանկարներ էր գրում Մատթեոս Մամուրյանը։ Այդ դիմանկարներում քննադատը հաճախ այլաբանական ձևի մեջ երգիծական շեշտվածությամբ բացահայտում էր ժամանակի գրական-հասարակական նշանավոր գործիչներից շատերի գործունեության և ստեղծագործության հատկանշական կողմերը։ Երգիծական դիմանկարի ժանրը իր հետագա զարգացումն ստացավ Պարոնյանի ստեղծագործության մեջ՝ բարձր կատարելության հասնելով «Աղգային ջոջեր» շարքում։

80—90-ական թվականներին դիմանկարի ժանրը զգալիորեն հարստացավ թե՛ ձևային և թե՛ բովանդակության նոր հատկանիշներով։ Ժանրի զարգացման մի նոր աստիճան էր նշանավորում հատկապես Զոհրապի «Ծանոթ դեմքեր» շարքը։ Այդ շարքի դիմանկարները շատ ընդհանրություններ ունեին գեղարվեստական էսսեների հետ։ Այդ դիմանկարներում հեղինակի խոսքը հագեցված է, ծայր աստիճան խտացված, դիպուկ ու տարողունակ բնութագրումները հաճախ հնչում են իբրև աֆորիզմ ու թևավոր խոսք։ Ներկայացված դեմքերի գործունեությունը Զոհրապը դիտում է նրանց անհատական խառնվածքի հետ ունեցած միասնության մեջ. մարդու գործը նրա անհատականության շարունակությունն է, իսկ անհատականությունը լիակատար ինքնահաստատման է հասնում գործի մեջ։ Քննադատական առումով Զոհրապի դիմանկարները արժեքավոր են նրանով, որ դրանցում քննադատը այս կամ այն գրական գործչի վաստակը վերլուծում ու գնահատում է ոչ թե մեկուսացված, այլ գեղարվեստական զարգացման միասնական պրոցեսի մեջ, գրականության զարգացման ընդհանուր շահերի տեսանկյունից։

Այնուամենայնիվ, 80-ական թվականների արևմտահայ մամուլում առատորեն սփռված գրական-քննադատական հոդվածների մեծագույն մասը, ինչ-ինչ հատկանիշներով մոտենալով հանդերձ բնութագրված ժանրերից մեկնումեկին, չի նույնանում վերջինիս հետ։ Այդպիսի հոդվածներում քննադատն ազատ է որևէ ժանրային պայմանականությունից։ Դա հնարավորություն է տալիս միևնույն հոդվածի շրջանակներում անդրադառնալ բազմաթիվ, երբեմն արտաքնապես միմյանց հետ չառնչվող հարցերի, դիտել դրանք տարբեր կապերի ու հարաբերությունների մեջ։ Այդ հոդվածներում քննվում են գլխավորապես տեսական հարցեր, եվրոպական գեղագիտական նվաճումների լույսի տակ արծարծվում են հայրենի գրականության զարգացման հետ կապված գեղարվեստական, բարոյաբանական, փիլիսոփայական խնդիրներ։ Կարելի է հիշել Արփիարյանի հոդվածները՝ նվիրված գրական դպրոցներին, տիպականացման տեսությանը, քնարական բանաստեղծության զարգացման հեռանկարներին և այլ խնդիրների, Կամսարականի հոդվածները՝ ռեալիստական վեպի, նրա առանձնահատկությունների վերաբերյալ, Բաշալյանի հոդվածները ռուս գրականության նշանավոր դեմքերի ստեղծագործություններին նվիրված, Զոպանյանի հոդվածների շարքը, որտեղ քննադատը ծանոթացնում է եվրոպական նորագույն գեղագիտական հոսանքներին։ Այսպիսի հոդվածները մեծապես ընդարձակում էին հայ գեղագիտական ու քննադատական

մաքի հետաքրքրությունների շրջանակները, քննադատներին զինում էին տեսական գիտելիքներով, գիտակցական վերաբերմունք էին մշակում գրականության զարգացման արմատական խնդիրների նկատմամբ։

Գրական կյանքի առօրյա իրադարձությունների շղթայում քննադատությունն աշխատում էր ընորոշը, կենսականը և հեռանկարայինը զատել պատահականից ու անցողիկից։ Այդ նպատակով հաճախ կատարվում էին գրականագիտական լուրջ ուսումնասիրություններ, ուր գրական պրոցեսը դիտվում էր տարածական ու ժամանակային մեծ հատվածներով։ Քննադատները ելնում էին այն հիմնադրույթից, թե գրականության պատմությունը շարժուն ընթացք է, այդ պատմությունն ստեղծվում է ամեն օր՝ մնայուն արժեքների աստիճանական կուտակման միջոցով։ Գրականության խնդիրն էր բաղմաբեղեռ գրական հոսանքի մեջ հայտնաբերել, վերլուծել և ուսումնասիրել հենց այդ մնայուն արժեքները։ «Պետք չէ ժամանակ կորցնել,—գրում է «Մասիսը»,—թող ամեն գրող ճյուղ մը ընարե իրեն, թող ուսումնասիրե զայն, խուզարկություններ կատարե, տոհմային կյանքը ճանաչողներուն դիմե, գիրքերն ու պարբերական հրատարակությունները քրքրե, ուզածին չափ ժամանակ դնե իր ուսումնասիրության, բայց վերջապես երևան հանե աշխատություն մը, որ մնա, որ լույս սփռե ժամանակակից պատմության վրա, որ բան մը տրվեցնե ժողովրդին» («Մասիս», 1892, № 3971)։ Այս ընդհանուր պահանջը հավասարապես վերաբերում էր նաև քննադատությանը։ Վերջինս արդեն բավականաչափ փորձ էր կուտակել, ուստի և սկսել էր ձեռնամուխ լինել ուսումնասիրելու և վերլուծելու գրական երևույթները, ինչպես նաև առանձին գրողների ստեղծագործությունը՝ իրենց ամբողջության մեջ, շարժման ու զարգացման պրոցեսում։ Այդպիսի ուսումնասիրությունների լավագույն օրինակներ տվել են Արփիարյանը, Զոհրապը, Բաշալյանը, Կամսարականը։

Արևմտահայ գրական շարժման առաջնորդները ռեալիզմի զարգացման հեռանկարների մեջ հսկայական նշանակություն էին տալիս հայրենի և օտար գեղարվեստական ավանդույթների ստեղծագործական յուրացմանը։ Այդ պատճառով ուսումնասիրվում էին անցյալի գրական արժեքները, հատկապես այնպիսինները, որոնցից ժամանակակից գրականությունը կարող էր օգտակար գեղարվեստական դասեր քաղել։ Բովանդակային ու ժանրային այսպիսի հարստությունն ինքնին վկայում է, որ 80-ական թվականների արևմտահայ քննադատությունը արդեն նվաճել է որոշակի պրոֆեսիոնալ մակարդակ, ի վիճակի է դնելու և լուծելու գրական-գեղագիտական դժվարին խնդիրներ, հանդես գալու որպես հասարակական ու գրական առաջընթացի ազդեցիկ ուժ։ «Արևելք», «Մասիս», «Հայրենիք» պարբերականների էջերում հասունանում է երիտասարդ քննադատների մի ամբողջ սերունդ՝ Հովհաննես Շահնազար, Տիրան Քելեկյան, Հակոբ Մեղավոր, Գառնիկ Ցնտքյան, Հրանտ Ասատուր և ուրիշներ, որոնցից հատկապես Արփիար Արփիարյանին, Գրիգոր Զոհրապին, Լևոն Բաշալյանին, Արշակ Չոպանյանին, Տիգրան Կամսարականին էր վիճակված մնայուն հետք թողնել հայ քննադատության պատմության մեջ։

3

ԼԵՎՈՆ ԲԱՇԱԼՅԱՆԸ (1868—1943) ընդամենը տասնվեց տարեկան էր, երբ դարձավ «Մասիսի» խմբագրության անդամ և գործուն աշխատակից։ Պեր-

պերյան վարժարանի շրջանավարտ պատանին, որ լեզվի ու գրականության հարցերում դաստիարակված էր համբավավոր ուսուցչի չափավոր հայացքներով, նոր միջավայրում համակվում է խանդավառ երիտասարդների հեղափոխիչ դաղափարներով այն աստիճան, որ «Մասիսի» և «Արևելքի» միացման, ապա «Հայրենիքի» հրատարակության շրջանում արդեն Արփիարյանի առաջին օգնականն էր, գրական նոր ուղղության առաջնակարգ ուժերից մեկը։

Բաշալյանի առաջին քննադատական հոդվածը և ընդհանրապես նրա առաջին հրապարակային ելույթը մի քննական տեսություն էր՝ նվիրված 1885-ի արևմտահայ գրականությանը։ Պատանեկան համարձակությամբ քննադատը վերլուծում է տարվա գրական արդյունքը՝ հանդես բերելով նուրբ զգացողություն, ընդհանրացման հմտություն, որոնք հնարավորություն են տալիս նրան ոչ միայն արտահայտելու գրական շարժման ընդհանուր միտումները, այլև անելու դիտողություններ, որոնք նոր տեսանկյունով են ներկայացնում երևույթները, բնութագրում են նրան իբրև ինքնուրույն ու ինքնատիպ մտածող։ Իզուր չէ, որ գրական հրապարակում դեռևս անհայտ պատանու առաջին փորձը արժանանում է Եղիա Տեմիրճիպաշյանի բարձր գնահատականին. «Հույժ սիրելի Մասիսի սույն տեսությունն անցյալ ամի գրականության վրա,—գրում է նա իր «Աղջկա մը օրագրում»։—Քաջ հայագետի մը գրվածն էր. հասուն մտքի ծնունդ և վարժ գրչի արդյունք։ ...Պարոն Լ. Բաշալյանը դատող, բան երագող միտք մը կերևի։ Չը հեռնար նյութին, չմոլորեր անձնական տպավորությանց անել—այլ հեշտագին—համբուն մեջ, կարգավորություն յուր բոլոր հոդվածոցն մեջ կը տիրե» («Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1886, № 2, էջ 80)։

Ինչպես իբրև գրող ու հրապարակախոս, այնպես էլ իբրև քննադատ Լ. Բաշալյանն ամենից առաջ հետևում էր այն գաղափարաբանությանը, որ բխում էր ռեալիստական շարժման ընդհանուր ուղղությունից։ Նրա քննադատական հայացքների համակարգը ևս կառուցված էր այն գեղագիտության վրա, որի հիմքը «կյանքը ինչպես որ է» հայտնի առաջադրությունն էր։ Սակայն այս առաջադրությամբ, ինչպես այն ըմբռնում էր քննադատը, բնութագրվում էր ոչ միայն գեղարվեստական զարգացման մի որոշակի աստիճանը, այլ մի ամբողջ պատմաշրջանի հասարակական կենսաձևն ու հոգեբանությունը. դրանում նա արտացոլված էր տեսնում բոլոր ժամանակների համար հատուկ հայրերի ու որդիների ավանդական վեճը՝ մի նոր գունավորումով։ «Իր հայրերուն օրինակին չհետևելու չափ զարգացում», «եղածով չգոհանալու չափ լայն միտք ունեցող» նոր սերունդը, մանավանդ նրա այն մասը, որ շփվել է թեև հաճախ հակասական ու իրարամերժ, բայց և այնպես ժամանակակից գաղափարների հետ, ընդդիմաբար մերժում է հին կացութաձևը, բարոյականության հնացած չափանիշները։ Աշխարհը նրա առջև բացվում է մի անծանոթ երեսով, որ առաջին պահին շփոթության ու երկյուղի տեղիք է տալիս. բարձր ձգտումներ, գեղեցիկ իդեաներ, վեհ ու ազնիվ մտածումներ երբեմն կորցնում են իրենց իմաստը՝ «կյանքի պայքարին հետզհետե ավելի դժնդակ ու դժվարին դառնալու գիտակցության, իր իդեաներու ու իրականության միջև գտնվող խրամատին մեծության» հանդեպ։ Սերընդափոխության այս անխուսափելի դրաման, ինչպես նկատում է քննադատը, կարող է հանդեցնել հուսահատության ու մտավորական անարխիզ-

մի, կարող է նաև կենսական ակտիվության մեջ խթան ծառայել, եթե չդրվի գիտակցական հունի մեջ։ Եթե նոր սերունդը ակնկալում է նոր կյանք, մարդկային հարաբերությունների ավելի առաջադիմական ձևեր, ապա պետք է պատրաստ լինի սառնասրտորեն նայել իրականությանը, որքան էլ վերջինս դառն ու հիասթափեցնող լինի. «Պետք է առաջուց հաշվի առնվելիք ճամբուն դժվարությունն ու երկայնությունը և բարձրիգլուխ մտնել հոն։ Պետք է լրջությամբ ըմբռնել կյանքին նպատակը, քիչ մը վերջը չունենալու համար տղայական ղղջումներ ու անօգուտ հուսաբեկություններ։ Ցավն այնքան տոկուն տքնելու է զմեզ, որքան հաճույքը։ Ըմբռնելու է կյանքն ինչպես որ է իրոք, հաջորդություն մը ցավի ու տաղտուկներու։ Պետք է տանել զայն սրրտի ուրախությամբ, զորացած ըլլալով այն միակ մտածումը—որ ամեն բան պիտի թեթևացնի մեր ուսերուն—թե պարտականություն մըն է այդ, որուն կատարման մեջ փնտռելու ենք ճիշտ ու փրկարար գոհունակություն» («Հայրենիք», № 403)։

Գրականության ուժը իրավացիորեն տեսնելով կյանքի ճշմարտացի արտացոլման մեջ՝ Լ. Բաշալյանը հաճախ չուներ տեսական այն հստակ կողմնորոշումը, որ գեղարվեստական մեթոդների զանազանության առաջին պայմանն է։ Արևմտահայ 80-ականներից շատերի նման նա ևս միևնույն գծի վրա էր դնում Զոլային և Դոդեին՝ խառնելով նատուրալիզմի և ռեալիզմի սահմանները։ Այդ պատճառով էլ քննադատի բառապաշարում իրապաշտության (այս հորջորջումով արևմտահայ ուսումնականները ինչ-որ չափով իրենց ուղղությունը տարբերակում էին նատուրալիզմից) փոխարեն գրեթե միշտ օգտագործվում է բնապաշտություն տերմինը։ Գործնականում ևս, քննադատը գրականության պրոցեսի կամ առանձին երևույթների մասին խոսելիս, բնորոշի, տիպականի, իրականի «ըմբռնման և ինքնատիպ արտահայտության» գլխավոր նախապայման էր համարում «պարզ նյութի մը հիման վրա ջանալ ավելի թափանցանց տպավորություն ներգործել՝ կրից ու զգացմանց հոգեբանական մանրակրկիտ ուսումնասիրությամբ, քայլ առ քայլ հետևելով զարգացման, ժառանգականության ու միջավայրի ներգործություններն հառաջ բերելով, պարզելով որպեսն և վասն էր» («Արևելք», 1889, № 1562)։ Ըստ էության Բաշալյանը արևմտահայ գրականության զարգացման հեռանկարը կապում էր ռեալիստական ուղղության հետ՝ գլխավորապես նկատի ունենալով Զոլայի դպրոցի հակառոմանտիկական ուղղվածությունը՝ մի կողմից և մյուս կողմից՝ իրականության իր անսքող մերկության մեջ ներկայացնելու սկզբունքը։

Ժամանակի քննադատության մեջ տարածված ժանրային տարատեսակներից Լ. Բաշալյանը նախընտրում էր տարեկան տեսությունները և գրականության այս կամ այն բնագավառներին վերաբերող հոդվածները։ Նույնիսկ այն դեպքերում, երբ քննադատը խոսում է առանձին ստեղծագործությունների մասին, նրա հարցադրումներն ավելի լայն բովանդակություն են ձեռք բերում՝ կապվելով գրական պրոցեսի ընդհանուր միտումների հետ։ Զոպանյանի «Մութ խավեր» պիեսի ներկայացման առթիվ գրած հոդվածում, օրինակ, նրա վերլուծությունները մի հիմնական նպատակաուղղվածություն ունեն՝ ցույց տալ, թե գրական շարժման ընդհանուր միտումներն ինչպես են արտահայտվում մի կոնկրետ գեղարվեստական փաստի մեջ։ Դրամայի գլխավոր արժանիքը քննադատը համարում է այն, որ այնտեղ արտացոլված է

շրջապատող իրականությունն անսքող մերկությամբ, երևացող ու աներևույթ երեսներով։ Մասնավոր փաստից ելնելով՝ քննադատն անմիջապես ընդարձակում է իր հարցադրման շրջանակները՝ ձևակերպելով մի սկզբունք, որ ծրագրային նշանակություն ուներ գրականության զարգացման համար. «Ալ պետք է աչքերնիս դարձնել անոր որ մերն է, այն խոսելու, շարժելու, վարվելու, զգալու կերպերուն, որք մերն են, այն կյանքին որ մեր շորսդին կաշխատի, կուլա, կը շարշարվի, կը խնդա, կը վայելի, այն մարդկության, որուն հետ կը զգանք մեր սրտին տրուփելը։ Պերճափայլ ու շողշողուն չպիտի ըլլա այն, փայլուն զանգակներով ու սնդուսն պարեգոտներով, մեծ խոսքերով ու հնչուն պարբերություններով, բայց մարդկային պիտի ըլլա ու մերը պիտի ըլլա» («Հայրենիք», 1893, № 442)։

Քննադատը պատահականորեն չի ընդգծել վերջին երկու բառերը. նա հասկանում է գրականության մեջ ազգայինի ու համամարդկայինի դիալեկտիկան, այն, որ մարդկային կեցությունը, մարդու գոյավիճակը միշտ էլ անբաժան է որոշակի հասարակական ու ազգային միջավայրից, այդ միջավայրից դուրս մտածելի չէ։ Ուստի գրականության համամարդկային արժեքը որոշվում է ամենից առաջ ազգային կյանքի արտացոլման ճշմարտացիությամբ։

Սակայն, ինչպես այնուհետև նկատում է քննադատը, ազգային կյանքը միատարր ամբողջություն չէ, քանի որ այդ կյանքով ապրող հասարակությունը ևս տարբեր շերտեր ունի։ Բոլոր դեպքերում ազգային իրականության դիմագիծը որոշվում է ազգի մեծամասնության կեցությամբ, այն հարյուրհազարավորների կյանքով, որոնք ապրում ու գործում են մթին խորշերում, մայրաքաղաքի շուկաներում, նավահանգիստներում, հեռավոր գավառներում։ Նախորդ շրջանի արևմտահայ գրականության մեծագույն թերությունը քննադատը համարում է հասարակության այդ արհամարհված մասի կյանքին անհաղորդ մնալը։ Հակառակ դրան՝ նորագույն գրականությունը կոչված էր պատռելու հենց այդ «մութ խավերի» կյանքը ծածկող վարագույրը, հասարակության դատին ու խղճին հանձնելու մի կորսված աշխարհ, ուր վսեմն ու ստորը, գեղեցիկն ու այլանդակը, մարդկային բարձր առաքինությունն ու ապականությունը ապրում են կողք-կողքի։ Եթե գրականությունը մարդկային ճակատագրի պատմությունն է, ապա էլ որտե՞ղ կարելի է գտնել ճակատագրերի այդպիսի հարուստ բազմազանություն, եթե ոչ «զրկյալներու և անծառանգներու» աշխարհում, ուր ժողովուրդը՝ «մյուս դասակարգերեն ոչ ավելի չար և ոչ ավելի ապականյալ» դեռևս վարժված չէ «իր կրքերը ծածկելու և իր բնազդները վարագուրելու», «ուր տգիտությունն ու մոլությունը դիմակ ու շպար չեն կրեր. ուր օրվան հացին դժնդակ պայքարը մերկապարանոց կերևնա իր ամեն գձձություններով ու բոլոր զազրություններով։ Հոն է, որ պիտի տեսնենք նաև խոնարհ դյուցազնությունները, անծանոթ անձնազոհությունները, ընկերության մութ խավերու մեջ պարզվող ամբողջ կյանք մը կսկիծներու և համակերպության, ուր կը տառապին ու կը մեռնին լռիկ մնջիկ» («Հայրենիք», 1893, № 442)։ Այս է ահա ժողովրդի իրական կյանքը, որ ոչ մի ընդհանրություն չունի հասարակության վերին խավերի շպարված կենցաղի, պայմանականությունների ու կեղծ բարոյականության հետ։

Բնապաշտ դպրոցի մեծ արժանիքը քննադատը տեսնում էր հենց այդ իրական կյանքը իր անսահման բազմազանությամբ ու հարստությամբ արտացոլելու մեջ։ Պատկերելով մարդու բնական ու հասարակական էության

«տգեղությունն ու չարությունը», ինչպես համոզված էր նա, այդ դպրոցը «գրականության մեջ մտցուց բնության լիուլի զգայնոտ սերը»՝ մարդու մեջ արթնացնելով գեղեցիկի ու ներդաշնակի ձգտումը։ Իր սերնդակիցների նման Բաշալյանն էլ գտնում էր, որ մարդկությունն իր արատներից կարող է ազատագրվել ոչ թե դրանք սրողելու, այլ աներկյուղ բացահայտելու և դրանց դեմ պայքարելու ճանապարհով։ Առարկելով Տիգրան Արփիարյանին, քննադատը գրում է. «Երկուքս ալ կյանքի այդ տեսարաններեն նույն նողկանքը կը զգանք, բայց դուն անոնցմեն մխիթարվելու համար պատրանքին կը դիմես։ Ես լավագույնը կը համարիմ անոնց դեմ մղել այն կռիվը, որ իրապաշտ դրքին ու թատրոնին բաժինն է։ Իրականութենեն երես չեմ դարձներ, ու երբ ճարտար հեղինակներ երևան կը բերեն ինչ գձձություն ու աղտոտություն, որ կա ծածկված անոր մեջ, նողկանքս այդ մարդոց դեմ չէ, հապա իրականության» («Հայրենիք», 1894, № 826)։

Բաշալյանը բաղմիցս անդրադարձել է բարոյականի խնդիրներին, որոնք, ինչպես հայտնի է, գայթակղության քար էին դարձել նոր շարժման հակառակորդների համար։ Քննադատն այդ վեճերը դիտում էր ոչ թե իբրև մասնակի, միայն գրականության հետ կապված երևույթներ, այլև իբրև գաղափարների սկզբունքային պայքար, որն ուներ սոցիալական խոր բովանդակություն։ Հասարակության բարոյական զարգացումը, ինչպես նկատում է քննադատը, եթե մի կողմից պայմանավորված է անհատի վարքով, ապա մյուս կողմից՝ ավելի ընդհանրական բնույթի պատմական երևույթ է, որ կախում չունի մարդու «պզտիկ վայելքներից» ու «ողորմելի հաճույքներից»։ Բարոյական զարգացումը իր ներքին օրենքներով առաջացող պրոցես է, որ անբաժան է մարդկային կատարելագործության հավիտենական շարժումից։ Բոլոր դեպքերում «բարոյականը կը կայանա զարգացնելու մեջ բոլոր այն բնազդները, որք մարդուս պիտի ընեն բարի, անձնվեր, պարտաճանաչ, զոհողության առջև պատրաստ»։ Այս տեսակետից քննադատը գրականությանը վերագրում է հզոր ուժ։ Խնդիրն այն է, թե ինչ միջոցներով և ինչ ուղղությամբ է գործադրվում այդ ուժը։ Եթե դասական և վիպական դպրոցները մարդկային առաքինության բարձր հատկանիշները որոնում էին իդեալի մեջ, ապա բնապաշտ դպրոցը այդ առաքինությունները որոնում է կենդանի իրականության մեջ, հողի վրա։ Ի տարբերություն Տեմիրճիպաշյանի, որ գրականության մեջ ամենից առաջ տեսնում էր դարաշրջանի գեղեցկագիտական ըմբռնումը, Բաշալյանը գրականության ծագումնաբանական կապը կյանքի հետ դիտում էր ավելի լայն տարածքի վրա՝ գեղարվեստական մշակույթի մեջ որոնելով ժամանակի իրականության համակողմանի ու սպառիչ պատկերը։ «Գրականություն մը,—գրում է քննադատը,—ինքնին առաջ չգար, այլ ծնունդ է բյուրավոր և այլազան պատճառներու. ամեն գրականություն իր ժամանակին ոգվույն անդրադարձիկ պատկերն է». «Եթե ոճը մարդն իսկ է, յուրաքանչյուր դարագլխո գրականությունն՝ ընկերություն իսկ է» («Մասիս», 1889, № 3929)։ Ուստի ամեն մի ազգային գրականության արժեքները ճիշտ հասկանալու համար անհրաժեշտ է լավ ճանաչել այդ արժեքներին ծնունդ տված հասարակական ու բնական միջավայրը։ Այստեղ էլ հայ քննադատը հետևում է Իպոլիտ Թենի մշակած միջավայրի տեսությանը, վերջինս յուրովի կիրառելով ընթացիկ գրականության գործնական խնդիրները լուծելիս։

Հայտնի է, որ միջավայրի պոզիտիվիստական տեսության վրա հիմնված՝ արվեստի փիլիսոփայությունը ուղղագիծ նշանակություն էր վերագրում

արվեստի և իրականության կապին, հաճախ տեղի տալով արվեստի ստեղծագործությունների միակողմանի ու մակերեսային մեկնաբանության։ Թեևնի մեթոդի այս կողմը քիչ էր հետաքրքրում հայ քննադատին, մանավանդ որ վերջինս, ելնելով արևմտահայ գրականության զարգացման նորագույն փուլի գործնական ծրագրային խնդիրներից, առանձին կարևորություն էր տալիս արվեստի և իրականության երկկողմանի կապին՝ միշտ աչքի առաջ ունենալով հասարակական բարքերի վրա գրականության ազդեցության էական գործոնը։ Բայց եթե դասական գրողները այդ ազդեցության ձգտում էին հասնել հասարակական ու բարոյական առաքինությունների պանծացման, իսկ ռոմանտիկները՝ գեղեցիկ, հաճախ իրականությունից հեռու իդեալների միջոցով, ապա ռեալիստները գրականության բարեփոխիչ ներգործությունը անբաժան էին դիտում իրականության ճշմարտացի արտացոլման պահանջից։ Լ. Բաշալյանն, օրինակ, Հ. Բիչեր-Սթոուի հանրահայտ վեպի համաժողովրդական ազդեցության գաղտնիքը որոնում է ոչ թե մարդկանց ազատության ու հավասարության վերացական իդեալների, այլ սորուկների իրական վիճակի խոր հետազոտության ու ճշմարտացի պատկերման մեջ։ Այս դեպքում գրականության վերափոխիչ ազդեցությունը միայն բարոյական շրջաններից շատ ավելի լայն բովանդակություն ունի, ընդգրկում է հասարակության ներքին կյանքի բոլոր օղակները։ Այդ է պատճառը, որ, ինչպես նկատում է քննադատը, «գերիներուն ազատագրության համար այդ գիրքը միայնակ այնչափ գործ տեսավ, որչափ հակագերիվարական բոլոր ժողովներն և Ամերիկյան Խորհրդականին բոլոր ատենաբանությունները». «Թուրկենեֆի «Որսորդի մը պատմությունները» միայն նույնչափ ազդեցություն ունեցան Ռուսիո ճորտերուն ազատագրության համար և Տաթևաքիի «Մեռելներու տան հիշատակները» Սիպերիո աքսորեալներու տառապանքները մեղմելու համար» («Հայրենիք», 1894, № 773)։

Ընդհանրապես կյանքի ու գրականության փոխադարձ կապի և փոխներգործության ամենից ավելի բարձրարվեստ ու դասական օրինակները Լ. Բաշալյանը տեսնում էր ռուս գրականության, մասնավորապես ռուսական վեպի մեջ, աշխարհի մեծագույն հանճարների կարգին դասելով Տուրգենևին, Տոլստոյին, Դոստոևսկուն։ Քննադատի կարծիքով, ռուս գրականության այդպիսի վերելքը պայմանավորված էր նրանով, որ ռուսական միտքը զարգանում էր մինչև այդ բովանդակ Եվրոպային անծանոթ ուղղություններով, մըշակված գեղագիտական սիստեմների փոխարեն ստեղծագործական լիցքն ստանում էր բուն իրականությունից. այդ առեղծվածային երկրում «հողը, օդը, ցեղը, ժառանգականությունը հզորագույն ազդեցությունն ունին մատենագրին վրա... Այն հողին վրա մարմինը մեղ անծանոթ երակներ ունի գոգցես, որք անհասկանալի դողումներով կը սարսռան, աչքն հորժամ պշացյալ է դեպ անըմբռնելի վերացականություն մը որ ամենօրյա կսկիծներեն ու մորմոքներեն գերիվեր կը պարզե անճառ ցնծություններ» («Մասիս», 1889, № 3929)։ Արվեստի և իրականության այսպիսի խոր փոխներթափանցման մեջ է Բաշալյանը փնտրում «ռուսական հոգին», արվեստի այն անծանոթ որակը, որը հայ գրականության համար կենսական նշանակություն ուներ ոչ միայն ազգային, այլև «գեղեցկագիտական տեսակետով ալ»։

Տուրգենևի, Տոլստոյի, Դոստոևսկու մասին Բաշալյանի ընդարձակ հոդվածները թարգմանաբար կամ վերաշարադրանքով քաղված են Վոգյուեի

«Ռուսական վեպը» հայտնի ուսումնասիրությունից։ Այդ քաղվածքները, սակայն, կատարված են որոշակի միտումով։ Քննադատի ուշադրության կենտրոնում են ռուսական վեպի և առանձին վիպասանների մասին ֆրանսիացի գրականագետի հատկապես այնպիսի մտքերը, որոնք ծրագրային նշանակություն ունեին նաև հայ գրականության համար։ Ահա, օրինակ, եվրոպական և ռուսական վեպի համեմատական բնութագրության մի նմուշ. «Ֆրանսիայի կամ եվրոպական ուրիշ ազգաց համար, քաղաքակրթության այն աստիճանին մեջ, հորում հասած են, վիպական մատենագրությունն ուրիշ բան չէ, բայց եթե նուրբ ժամանց մը, արագ և արտաքին տպավորություն մը. վեպն այնպես կը կարդացվի անդ, ինչպես անցորդ մը կը նայի խանութի մը ցուցափեղկի մեջ ի տես դրված պատկերին, աչքին ծայրով միայն, գործին գացած ատեն։ Ռուսներն ուրիշ կերպով մտիկ կ՚ընեն իրենց վարդապետներուն։ Ինչ որ մեզ համար պերճ համանդամ մըն է, հոգվույն հանապազօրյա հացն է անոնց համար». «ռուսական հրաշակերտները կարդալն հետո կ՚ըսենք. վեպն այս է։ Ռուս ընթերցողին համար այդ վեպն Ազգային Աստվածաշնչին մատյաններեն մին է»։

Նույն հոդվածում քննադատը բերում է նաև Տուրգենևի ստեղծագործության ազգային ոգու, լեզվի, ոճի, պատկերամտածողության խորապես ազգային նկարագրի վերաբերյալ Վոգյուեի մտքերը։ Տուրգենևը իր ամբողջ ստեղծագործությամբ, մասնավորապես «Որսորդի հիշատակարանով» հյուսում է ռուսական հողի մեծ ու տխուր երգը, նրա «գյուղացիները և մարդիկը դիտված են երեկոյան ժժգույն լույսով, իտեական գոլորշիի մը մեջեն, այլ սակայն որոշակի գծագրված են և անխոնջ դիտողին բբերուն մեջ կեդրոնացած դոգցես». նրա «խոսքերը կը սահին համընթացիկ և հեշտորոր, վերդ ռուսական մեծ գետերուն մակերևույթն անտառներուն տակ», «բնության մեծ երգիչն ամենեն խուսափուկ դաշնակությունները ինք կը թարգմանե զայն ռուսական դաշնակին անսահման լարերով, դյուրաթեք ածականներով, բանաստեղծին քմահաճույքին համեմատ շինված բառերով, ժողովրդական նմանաձայնությամբ» («Մասիս», 1889, № 3932)։

Այսպես կոչված «ժողովրդական գրականության» մասին Լ. Բաշալյանն իր ինքնուրույն հայացքն ուներ։ Դեռևս իր առաջին հոդվածում՝ 1885 թ. գրական տարվա տեսության մեջ ռեալիստական շարժման կարևոր հատկանիշներից մեկը համարում էր Գ. Սրվանձտյանի շնորհիվ ծայր առած հետաքրքրությունը դեպի գավառի հայության կյանքը, դեպի ժողովրդական բանավոր մշակույթը՝ ավանդությունները, նախապաշարմունքները, երգերը, առածները, ասացվածքները և այլն։

Այս տեսակետից հետաքրքիր են Բաշալյանի դիտողությունները Լեոյի «Մեր Մարկոսը» վիպակի մասին։ Վիպակի գլխավոր արժանիքը քննադատը տեսնում է «հայ գյուղացվո ոգվույն և զգացմանց» կենդանի պատկերը ներկայացնելու մեջ։ Սակայն, Բաշալյանի կարծիքով, Լեոյի ստեղծագործության գեղարվեստական արժեքը նվազում է, երբ հեղինակն ինքն է խոսք վերցնում իր հերոսի կյանքն ու միջավայրը նկարագրելու համար. այստեղ կորչում է գրողի անհատականությունը, ջնջվում հեղինակի ու հերոսի մտածողության, լեզվի, արտահայտչամիջոցների տարբերության սահմանը։ Այս թերությունը քննադատը վերագրում է արևելահայ արձակին ընդհանրապես։ Քննադատի կարծիքով, հայ գրողները միշտ չէ, որ կարողանում են հասնել

գեղարվեստական բարձր կատարելության, մինչդեռ «ռուս մատենագիրներն, որոնց կհետևեին ռուսահայ գրողներն, նույն պարզությունն ունին միշտ՝ երբ ժողովրդյան կյանքը կը խոսեցնեն. այլ երբ իրենք խոսք կառնուն, վեհաշուք էջեր ունին որք գրականության գոհարներ են» («Մասիս», 1890, № 3936)։

Ուշագրավ է նաև մի այլ փաստ։ Հայտնի է, թե ժամանակին արևմտահայ քննադատության մեջ ինչպիսի լայն արձագանք գտավ բանաստեղծ Միհրան Հովհաննիսյանի «Սփոփանք ռամկին» գեղջկական ոտանավորների ժողովածուն։ Նույնիսկ Արփիարյանը, որ այնքան աննպաստ էր արտահայտվում ժամանակի արևմտահայ բանաստեղծության մասին ընդհանրապես, բարձր գնահատեց այդ պարզունակ ոտանավորները, քանի որ դրանք իրենց նյութով առնչվում էին գավառի կենցաղին։ Սակայն «իրապաշտությունը միմիայն ժողովուրդը, ռամիկը հետազոտության նյութ ընտրելու մեջ չկայանար,—գրում է Բաշալյանը,—այլ պետք է իրապես անոր կյանքը պատկերացնել այնպես, որպես կտեսնենք իրականին մեջ և ոչ այնպես, որպես բանաստեղծը կ'երևակայե իր անուրջներուն մեջ»։ Քննադատն այնուհետև նկատում է, որ ընդհանրապես ստեղծագործական մեթոդների տարբերակիչ հատկանիշը պայմանավորվում է ոչ թե արտացոլման առարկայի բնույթով, այլ այդ առարկայի վերաբերյալ գրողի հայացքի, պատկերման գեղարվեստական սկզբունքի յուրահատկություններով. «Կարելի է կոյանոց մըն ալ նըկարագրել վիպական կերպով ու աշխարհիս ամենեն անբիծ ու սուրբ բաները՝ բնապաշտական կերպով» («Մասիս», 1889, № 1562)։

Իր քննադատական հոդվածներում Բաշալյանը առանձնահատուկ ուշադրություն է հատկացնում գեղարվեստական ձևի հարցերին։ Բարձր գնահատելով Արփիարյանի «Կյանքի պատկերները», ուր անողոք մերկությամբ ներկայացված է իրականությունն իր ցավատանջ երևույթներով, քննադատը միաժամանակ նկատում է. «Ահ, եթե միայն forme-ին ալ այնքան ուշադիր լիներ, որքան fond-ին...։ Արդարև, այդ նորավեպերուն մեջ կ'զգաս, թե հեղինակն արշավասույր կ'ընթանա, իբր «ետևեն ձի մը վազեր», ինչպես կ'ըսե ռամիկը։ Չես գիտեր այդ զգացմանց, բնավորությանց կամ անձնավորությանց նկարագրությունն, որք վիպասանի մը արժանյաց փորձաքարն են։ Տոտեն զոր ինքը կը սիրե և որում կուզե հետևիլ, այնպե՞ս կ'ընե յուր վեպերուն մեջ» («Մասիս», 1886, № 3807)։

Ձևը, քննադատի տեսանկյունով, ինչ-որ հատկանիշ չէ, այլ թեմայի, բովանդակության ներքին կազմակերպման միջոց, գեղարվեստական իրականության բուն գոյությունն է, կենդանի ու շարժուն մի համակարգ, ուր դրսևորվում են և այն հատկությունները, որոնք բխում են մեթոդի ընդհանուր սկզբունքներից, և այն գծերը, որոնցով բնութագրվում է ստեղծագործողի անհատականությունը։ Այս տեսակետից 1881-ի տարեկան տեսության մեջ ինքնատիպ մեկնաբանություն է ստանում Տ. Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» վեպը, որը քննադատը համարում է զարմանալի երևույթ իբրև «վիպական հիման վրա բնապաշտական վեպ մը»։ Այս բացատրությունը նշանակում էր, թե երիտասարդ վիպասանը իր նշանավոր երկի ռեալիստական բովանդակության ներքին կարգավորության համար օգտագործել է ռոմանտիզմի պոետիկական միջոցները։ Դա, ըստ քննադատի, դրսևորվել է մասնավորապես վիպական հանգամանքների կանխակալ, որոշակի միտումի ենթարկված դասավորության մեջ. «Տեսարանաց բարեհարմար կարգա-

դրությամբ տպավորություն հառաջ բերելու փափաքը կա հոն», գրում է նա։ Այս կանխակալության դրոշմն են կրում նաև կերպարները, որոնք հաճախ հեռանում են իրականի ու բնականի սահմանից, գործողության մեջ են դրվում «վիպական դպրոցին ավանդական վաղեմի դեմքերն, անմեղ կընոջ մը դիմաց նենգամիտ հրապուրիչը, բնութենեն անժառանգ այլ ամեն առաքինի զգացմամբք օժտյալ երիտասարդին հարատև սերն ու անձնվիրությունն՝ հակառակ կրած թշնամանքին և այլն»։

Երիտասարդ վիպասանի այս առաջին ու հանդուգն փորձի մեջ նախորդ դպրոցի նստվածքները Բաշալյանը համարում է միանգամայն բնական ու անխուսափելի՝ վկայակոչելով Զոլային, որը, չնայած «իր մղած տիտանյան պայքարին ընդդեմ վիպականց», այնուամենայնիվ իր որոշ գործերի մեջ չկարողացավ խուսափել նրանց ազդեցությունից։ Այսպես թե այնպես, իրապաշտական դպրոցի ընդհանուր սկզբունքների շրջանակներում անհատականացված ոճի հայտնագործումը քննադատը համարում է Կամսարականի վեպի խոշոր նվաճումը. «Բայց եթե Կամսարական առաջնակարգ գրիչ կը հանդիսանա, իր ոճովն է այն,—եզրակացնում է նա,—ուր ակներև կ՝երևին բընապաշտական դպրոցին երկու գլխավոր հատկություններն՝ իրականին ըմբռնումն և ինքնատիպ արտահայտություն։ Նկարագրությանցը մեջ մանավանդ իրականին ճիշտ ու բնական արտահայտությունը, մեր բարուց ճշգրիտ պատկերացումն, ոճին այլազան ու մանավանդ ինքնատիպ գեղեցկությունը, և նուրբ հոգեբանությունն որով կ՝հետազոտե ամենադույզն պարագաներն անգամ, հար ի խնդիր այն կապակցության, որով գործողությունը կը հոդի գաղափարին, գլխավոր արժանիքն են և պիտի մնան երիտասարդ վիպասանի այս գործոյն» («Արևելք», 1889, № 1562)։ Քննադատելով այդ ժամանակին լայն տարածում ստացած գրամոլության երևույթը, Բաշալյանը խորհուրդ էր տալիս սկսնակներին գրելուց առաջ ուսումնասիրել կյանքը, երևութական փաստերի ետևում կարողանալ տեսնել բնորոշն ու տիպականը, երեվան հանել իրերի ներքին բանաստեղծականությունը և, որ ամենից կարևորն է «անոնց մեջ գտնել որոշիչ հանգամանքները, մասնավոր հատկությունները, որոնք նոր են ամեն դիտողի համար», վերջապես, այս ամենն արտահայտել ինքնուրույն ու անկրկնելի ոճով։

Բաշալյանի քննադատական ելույթներում նշանակալից տեղ են գրավում պոեզիայի հարցերը։ Նա չէր բաժանում պոեզիայի մահացման վերաբերյալ ժամանակին տարածված կարծիքը. «Բանաստեղծության ազդեցությունը գրականության զարգացման վրա անչափ ու անսահման է,—հայտարարում է նա։—Գրեթե ամեն լեզուներ իրենց վերջնական ձևն ու կատարելագործությունը ստացած են բանաստեղծության ձեռամբ։ Հոմեր յուր Իլիականով հոգի ու կենդանություն տվավ հելլենական հին բարբառույն, Տանդե ծնողն եղած է իտալական արդի լեզվի։ Ասկից զատ ամենեն նոր և ամենեն ինքնատիպ գաղափարները բանաստեղծության մեջ կուգան ի հայտ» («Արևելք», 1888, № 1395)։ Բոլորովին էլ պատահական չէ, որ այդ տարիներին լույս տեսած բոլոր շատ թե քիչ աչքի ընկնող բանաստեղծական ժողովածուները անխտիր արժանացել են քննադատի ուշադրությանը։

Բաշալյանի համոզմամբ՝ բանաստեղծությունը գրականության դժվարագույն բնագավառն է, որ ստեղծագործողից պահանջում է մտքի և զգացմունքի ծայրահեղ լարում ու կենտրոնացում, քանի որ «բանաստեղծը մարդու և բնության վրա իր ըմբռնումները կը հայտնե իր զգայության համաձայն»։ Որ-

քան էլ դժվար լինի սպառիչ սահմանում տալ բանաստեղծությանը, նկատում է այնուհետև քննադատը, բոլոր դեպքերում պարտադիր է մի պայման՝ «բանաստեղծը պետք է ունենա իր ինքնությունը», պետք է կարողանա բանաստեղծական տողին խառնել իր երազներն ու ցնորքները, իր տառապանքները, իր արցունքը, «մերթ ալ արյունը»։ Բանաստեղծությունն իր ժանրային առանձնահատկություններով գործ ունի բնության ու մարդու ներաշխարհի այնպիսի երևույթների հետ, որոնք հավիտենապես ուղեկցում են մարդկությանը, մշտապես հոլովվում են տարբեր ժամանակների ու ազգերի բանաստեղծների երգերում։ Խնդիրն այն է, որ նրանցից յուրաքանչյուրը ծանոթ տեսարանի, հոգեբանական ու զգացմունքային ծանոթ իրադրության մեջ կարողանա բացահայտել նոր ու անակնկալ կողմեր. բանաստեղծությունը «տողերն իրարու ետևեն շարելեն ավելի գերագույն բան մըն է»։ «Երբ նոր բանաստեղծի մը երկը բանանք,—եզրակացնում է քննադատը,—կը փնտրենք թե միտքն ինչ նոր ծալք գտած է մեզ ներկայացնելու համար քանիցս նկարագրյալ պատկերները, կամ իր սիրտն ինչ ալք՝ ինքնուրույն կերպով ըմբռնելու համար իր վշտերն ու այլոց վշտերն։ Եթե այս բանը կը պակսի, հոն ալ գործ չունի բանաստեղծությունն և երկը կը դադրի մեր համար շահեկան ըլլալե» («Մասիս», 1889, № 3929)։ Այս տեսակետից, օրինակ, քննադատելով Հարություն Գայանյանի «Առաջին մրմունջք» ժողովածուն, Բաշալյանը բարձր է գնահատում Հովհ. Սեթյանի «Հուզման ժամերը», իբրև ճշմարիտ զգացմունքների, բնության նուրբ զգացողության, մշակված լեզվի արտահայտություն, ունենալով, սակայն, մի սկզբունքային դիտողություն։ Խնդիրն այն է, որ Հովհ. Սեթյանը շարունակում էր 70—80-ականների արևմտահայ ռոմանտիկ բանաստեղծության ավանդույթները և ինչ-որ տեղ դառնում էր ժամանակավրեպ, քանի որ կտրված էր իրականությունից, «յուր բացատրելու հզոր կարողությամբ, չէր ներկայացնում կյանքի այն աներևույթ երեսը, ուր խաղացվում էր բեկված ճակատագրերի դրաման, ուր կատարվում էին մարդկային անհամար ողբերգություններ, «վերջապես ինչ որ կա մեր ընկերության մեջ, տառապանք, զրկանք և ապականություն»։

Քննադատն ըստ էության պահանջում էր ռեալիզմի սկզբունքների հաստատում նաև բանաստեղծության մեջ։ Պոեզիան, ինչպես իրավացիորեն նկատում էր նա, երկտասնամյա ընդարմացումից կարող էր արթնանալ միայն հաղորդակցվելով կյանքի լիարյուն շարժմանը, համակվելով ժամանակի ոգով, իրական զգացմունքների հարստությամբ. «Հերիք որչափ երգեցինք բնությունն և յուր տեսարաններն. արեգին շողն ու լուսնին շաղը. ծաղկանց բույրն ու երկնից կապույտն հին եղանակներ դարձած են քիչ մը, չէ՞։ Չեմ ստանար անոնց հրապույրն. այլ թող բանաստեղծն ընտրե. լա՞վ է որ յուր դիրքը կարդան քիչ մը մելամաղձությամբ ու փակելե ժամ մը հետո մոռնան, քան անդամ մը զայն կարդալե զկնի, բաց պահեն իրենց գրասեղանին առջև, իրենց մարմնո վրա զգալով սարսուռ մը որ կը տևե և միտքն ըմբռնյալ այն տեսարաններով, որք իրականության ալիքներեն կորզված, անջնջելի պատկերի մը պես քանդակյալ կը մնան աչաց առջև։ Մյուսներին այն խանդակաթ հավալուսնին պես, որ յուր սովալլուկ որդվոց առջև կը բանա սիրտն արյունալի, «հեշտությամբ, գորովանոք և արհավիրքով արբշիռ», բանաստեղծն ալ յուր սիրտը պատռելու և մեզ ներկայացնելու է» («Արևվելք», 1888, № 1395)։

Այս սկզբունքի բարձրարվեստ իրացումը Լ. Բաշալյանը տեսնում էր Հովհաննես Հովհաննիսյանի բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուի մեջ, որին, ինչպես հայտնի է, նոր շրջափուլ բացող դեր էր վիճակված արևելահայ պոեզիայի պատմության մեջ։ Քննադատը մեծ ոգևորությամբ է գրում երիտասարդ բանաստեղծի մասին՝ բացահայտելով նրա արվեստի նորարարական ոգու կողմը։ Քայլ առ քայլ խորանալով Հովհաննիսյանի բանաստեղծական աշխարհի բազմաշերտ ծալքերի մեջ, քննադատը նկատում է, թե նա ժամանակակից մարդու ներքնաշխարհն ալեկոծող մթին կասկածների, հույսերի ու տառապանքների երգիչն է՝ ամբողջ էությամբ համակված «ճակատագրի խորթ զավակներու համար» գորովով ու խանդաղատանքով։

Բաշալյանի հոդվածում ամենաէականն այն է, որ նա Հովհաննիսյանի քնարերգությունը ոչ թե վերլուծում է ինքն իր մեջ, այլ փորձում է իմաստավորել այն արևելահայ բանաստեղծության զարգացման ընթացքի մեջ։ Քննադատը ճիշտ է կռահում այդ փոքրիկ գրքույկի հեղափոխիչ նշանակությունը. «Այդ տեսակ բանաստեղծության գիրք մը երբեք չէր եկած ռուսահայոցմե,—գրում է նա։—Առանց ոչ զոք վիրավորել ուզելու, բացահայտապես կըրնանք ըսել, թե ռուսահայոց մեջ բանաստեղծությունն երբեք չէ ըզգացված այնպես, ինչպես կ'ըզգացվի այլուր։ Ի բաց առեք հայրենասիրական հոգեշունչ երգերը, զորս ռուսահայոց բանաստեղծք գիտեն հորինել այնքան խանդով ու ճարտարությամբ, մնացյալ քերթվածք բոլորովին զուրկ են այդ ոգիեն, որ պետք է թրթռա բոլոր տողերու մեջ։ Բանաստեղծության մեջ պետք է գտնես բարձրագույն բան մը, որ հուզե, վերացնե; հորիզոնեն անդին փոխադրե զքեզ, թռիչ տա երազներուդ և ցույց տա հույզերուդ, մոռացնել տալ քեզ իրական կենաց բոլոր տափակություններն ու մտածել տա քեզ, որ տրխրեցնե զքեզ ու լացցնե։ Պ. Հովհաննիսյան այս հիմնական հեղափոխությունը կը մտցնե ռուսահայոց բանաստեղծության մեջ» («Երկրագունտ», 1887, № 11—12)։

4

80-ական թվականների արևմտահայ քննադատության մեջ արժեքավոր էջեր է թողել նաև Տիգրան Կամսարականը (1866—1941)։ Նրա քննադատական ժառանգությունը ծավալով համեմատաբար փոքր է, սակայն շոշափում է ժամանակի գրական շարժման արմատական խնդիրները։ Կամսարականի առաջին քննադատական ելույթները կապված են «Վարժապետին աղջիկը» վեպի շուրջը ծավալված բանավեճի հետ։ Հայտնի է, որ այդ վեպը մի առանձին գեղարվեստական փաստ լինելուց բացի նաև յուրօրինակ գրական մանիֆեստ էր, ուր երիտասարդ հեղինակը հաստատում էր ռեալիզմի սկզբունքները՝ հակադրվելով մի ամբողջ ավանդական մտայնության։ Գլխավորապես այս հանգամանքով էլ պայմանավորված էր վեպին տրված գնահատականների ու բնութագրումների հակասականությունը։ Որքան էլ, սակայն, տարբեր լինեին կարծիքները, այնուամենայնիվ, դրանց տեսական ելակետի ընդհանրությունն ակնհայտ էր. բոլոր քննադատները, գրեթե առանց բացառության, վեպը վերլուծելիս նույնացնում էին նատուրալիստական և ռեալիստական մեթոդները, երբեմն էլ պարզապես կիրառելով նատուրալիզմի չափանիշները։ Ստեղծված իրավիճակն ստիպում է Կամսարականին հան-

դեռ գալ «Ո՞րն է իրական վեպը» հոդվածով («Արևելք», 1888, № 1297), որի նպատակն էր ոչ այնքան պաշտպանել իր ստեղծագործությունը անիրավացի քննադատությունից, որքան փարատել ժամանակի համար բնորոշ մի տեսական շփոթ։

Կամսարականի հոդվածի անմիջական շարժառիթը Նուրանիայի (Ե. Տեմիրճիպաշյան) այն պնդումն էր, թե, հակառակ «Արևելքի» ծանուցման, «Վարժապետին աղջիկը» ռոմանտիկական վեպ է։ Կամսարականն անմիջապես նկատում է, որ դա քննադատի մասնավոր կարծիքը չէ միայն, այլ բխում է ավելի ընդհանուր բնույթի մի սխալից. «Բաղմահմուտ հոդվածագիրը շփոթել կը թվի, ինչպես շատերն իրեն հետ, կարծելով թե իրապաշտ (ռեալիստ) և նյութապաշտ (նատուրալիստ) դպրոցք նույնն են»։ Հարցի այսպիսի հստակ դրվածքն արդեն իսկ վկայում էր, որ երիտասարդ քննադատը քաջատեղյակ է գրական ուղղությունների պատմությանը և տեսական ճիշտ կողմնորոշում ունի։

Մի կողմից՝ ռոմանտիկական ու ռեալիստական, մյուս կողմից՝ նատուրալիստական ու ռեալիստական դպրոցների տարբերությունների մասին խոսելիս, Կամսարականը, իհարկե, խոր ու բազմակողմանի քննություն չի կատարում. դրա անհրաժեշտությունը թերևս չկար էլ։ Էականն այն է, որ գրողը փորձում է տեսական հիմնավորում տալ ստեղծագործական իր մեթոդին։

«Իրապաշտությունը տեսլականեն կը տարբերի այնու, զի սա կը գերազանցե բնությունն, մինչ առաջին հավատարիմ կը մնա բնության»,—գրում է Կամսարականը։ Այսպիսի կտրուկ բնորոշումն, ինչ խոսք, չէր լուծում խնդրի ամբողջ բարդությունը, թեև մոտ էր ճշմարտությանը։ Երեք տարի անց «Հայ գրականության ձգտումը» հոդվածում («Հայրենիք», 1891, № 13) գրողը փորձում է հիմնավորել այս պնդումը՝ գրականության պատմության փորձով և ավելի ընդարձակ տեսությամբ։ Որ ազգային սահմանադրությունից հետո եկող երեք տասնամյակները քննադատն ամլության շրջան է համարում արևմտահայ գրականության պատմության մեջ՝ վերապահություն անելով միայն Դուրյանի, Պարոնյանի, Տեմիրճիպաշյանի, մասամբ էլ Պեշիկթաշլյանի ու Գր. Օտյանի նկատմամբ, անշուշտ ծայրահեղություն է։ Հետաքրքիրը, սակայն, այդ ամլության պատճառների քննությունն է, ուր պարզվում են քննադատի հայացքների բնորոշ կողմերը։ Կամսարականի պատկերացմամբ այդ պատճառները երկու կարգի են՝ օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ, իր խոսքերով ասած՝ բնական ու պատահական։ Առաջիններից են՝ «գրական ցցյալ տաղանդներու չքությունը, գրականության վախճանին մեկ հոռի հասկացողությունը, լեզվին ու մասնավորապես քերականության դերին թյուր ըմբռնումը գրականության մեջ, ու համեմատապես անմշակ հասարակության մը անընդունակությունը քաջալերելու գրական արտադրությունները». երկրորդներից գլխավորն այն է, որ արևմտահայ գրականությունը հետևել է ֆրանսիական ռոմանտիկական դպրոցին։ Եթե օբյեկտիվ պատճառների բացասական ներգործությունը պատմականորեն անխուսափելի էր, քանի որ՝ «բնական է, թե գրականություն մը մեկ օրեն մյուս չի ծնիր, և եթե հայ գրականությունն ալ ինչպես ամեն գրականություն, պարտ էր անցնիլ անստուգության և խարխափմանց շրջան մը, մինչև որ ավելի կամ նվազ որոշ հանգամանք մը ստանար», ապա սուբյեկտիվ պատճառներից, ինչպես նկատում է քննադատը, թերևս կարելի է խուսափել՝ թեկուզ աչքի առաջ ունենալով արևելահայ գրականության փորձը։

Կամսարականը բոլորովին չէր բացառում այն փաստը, որ ինչպես ամեն մի նոր զարգացող գրականություն, այնպես էլ արևմտահայ գրականությունը, իր ինքնուրույն ուղին գտնելու համար, մի որոշ շրջան կարիք ուներ հետևելու ավելի զարգացած գրականությունների, ինչպիսին տվյալ դեպքում ֆրանսիականն էր։ Բանն այն էր, սակայն, որ եթե, քննադատի համոզմամբ, ռոմանտիկական ուղղությունը չէր հակասում ֆրանսիական հասարակության ու գրականության զարգացման տվյալ փուլի օրինաչափություններին, ապա նույնը չէր կարելի ասել հայ իրականության մասին։ «Ըստ ժամանակի և ըստ տեղվո,—բացատրում է քննադատը,—նյութերն որոնցմով գրականությունը կ'զբաղի՝ կը փոխվին, կըփոխվի և, հետևաբար, գրական տարաղն ալ։ Եթե «գրականությունը ընկերության բացատրությունն է», ռոմանթիկ դպրոցն ալ իր ժամանակի բարքերուն ու կյանքին մեկ հավատարիմ արտահայտությունն եղավ. արդ, ընդհանուր բառով մը արվեստի առարկային (objet d'art) ու միջավայրին միջև կեցած այս առաջին խնամությունն ընդունելով՝ անհերքելի է թե անպատշաճ ու անհեթեթ էր մեր գրականության մեջ ի կիր առնուլ այդ դպրոցին ուղղությունը զոր ոչ մեր ապրելուն, ոչ մեր խորհելուն և ոչ մեր զգալու եղանակը կ'արդարացնեին»։ Այս պատճառով էլ, ավելացնում է քննադատը, «Ռոմանթիկ դպրոցը մոլորեցրուց մեր գրականության բնական ընթացքը», «առանց այդ դպրոցին հետևելու հավանականության, մեր գրականության բնաղդն ավելի աղեկ պիտի զարգանար»։

Կամսարականի այս պնդումն, իհարկե, չի կարելի հասկանալ այնպես, թե արևմտահայ գրականությունն իր զարգացման ընթացքում պարզապես պիտի շրջանցեր ռոմանտիզմի փուլը. քննադատի խոսքը միայն «գեշ ըմբռնված» ռոմանտիզմի մասին է, որն, իսկապես, զգալիորեն խանգարել է արևմտահայ գրականության բնականոն զարգացմանը։ Դրանից բացի՝ Կամսարականը ևս արտահայտում է 80-ականների գրական քննադատության տիրապետող ձգտումը՝ գրականության պատմության փորձով հաստատել ռեալիզմի պատմական անհրաժեշտությունը։

Վկայակոչելով ու յուրովի մեկնաբանելով Մ. Մամուրյանի այն միտքը, թե՝ «հայ գրականությունը պետք ուներ պայծառ, բարոյաբար հարազատ ու կենսատու աղբյուրներու մեջ փնտռել իր վերակենդանությունը, այդ վերակենդանությունն ալ պետք ուներ ազգային իսկական կենաց այլազան պայմաններու նկարագրությանց մեջ գտնել իր զորությունը», քննադատը հարում է. «Ու մենք ճշդիվ հակառակը կ'ընեինք, կը թարգմանեինք վեպեր, որոնց հաճախ մոլեկան ձգտումը չէր համապատասխաներ մեր ազգային նըկարագրին, ու հավակնություն ունեինք տիեզերական, համաշխարհիկ նյութերու վրա գրելու,—պետք է ըսել ու պղծելն զանոնք,—երբ ազգային հարազատ ու բնիկ նյութեր կը վխտային մեր աչաց իսկ տակ»։

Այսպես, ահա, որոշակի իմաստ է ստանում նախորդ հոդվածի այն պընդումը, թե տեսլական, այսինքն ռոմանտիկական ուղղությունը «կը գերազանցե բնությունը», իսկ իրապաշտականը «հավատարիմ կը մնա բնությանը»։ Կամսարականն, իհարկե, չէր մոռանում, որ ռոմանտիկական դպրոցը իր «տիեզերական, համաշխարհիկ» թեմաներով ու գաղափարներով մեծապես նպաստել է մարդկության գեղարվեստական մտքի զարգացմանը։ Սակայն բոլոր դեպքերում դրա իրական հիմքը եղել է առաջադեմ ազգերի հա-

սարակական ու մտավոր զարգացման բարձր մակարդակը։ Արևմտահայ իրականությունը նոր-նոր էր սկսում արթնանալ դարավոր նիրհից, ժողովուրդը նոր էր սկսում ճանաչել իր շրջապատն ու իրեն։ Այսպիսի պայմաններում երևակայության ու մտքի տիեզերական թռիչքներով, բարու, գեղեցիկի, ճշմարտի վերացական իդեալներով հասարակությանը կրթելու անհոգ փորձերը քննադատը համարում է «տոնքիշոտություն»։ Այսպես է առաջ գալիս այն «պաճուճանքի ու շողում գրականությունը», ուր տիրապետում է «անկեղծ ոգայնություն մը», ուր մշտապես հոլովվում են արշալույսի, սոխակի, օվկիանի, փոթորկի «յուղապակաս կանթեղի» սնամեջ պատկերները։ Այսպիսի գրականությունը բնութագրելու համար քննադատը հիշում է Պարոնյանի խոսքերը՝ «այնքան ղեփյուռ կը դնեն գիրքերուն մեջ, որ գրքին երեսները ինքնիրեն կը դառնան»։

Այս ամենը սպառնում էր դառնալ մի ամբողջ սերնդի հոգեբանություն. քերթողները բանաստեղծական էքստազի մեջ փորձում էին իրենց ծովը նետել, մելամաղձիկ օրիորդները հեռվից հեռու սիրահարվում էին Պ. Ադամյանին, «թոքախտ ըլլալ կը տենչային», որովհետև այն բանաստեղծական հիվանդություն էր։ «Անգիտակից բան մը կար այս ամենուն մեջ,—գրում է Կամսարականը,—գինովություն մը, որ ամենուն կաղդեր, մեր ոգայնությունը գրգռելով, գրականությունը լոկ մտացածին ու թովիչ բան մը կը դառնար, պատրվակ մը ցնորքներուն ու բանդագուշանաց, դեպի երկինք շարժումներ կ'ընեինք, դիվային բացագանչություններ ու խոլ ավաշներ արձակեինք. սրտաղեղումն ընդհանուր էր»։ Այսպես ավելի ու ավելի հեռանալով բնականից և իրականից՝ ստեղծագործությունը վերածվում էր մտադարության, գրականությունը դառնում էր ծաղրի առարկա։ Ռոմանտիկական ուղղության այսպիսի ըմբռնման դեմ էր ուղղված Կամսարականի քննադատությունը։

Այս տեսակետից միանգամայն ուշագրավ է ռեալիզմի ու նատուրալիզմի տարբերությունների վերաբերյալ հարցադրումը Կամսարականի «Ո՞րն է իրական վեպը» հոդվածում։ Երկու միմյանցից տարբեր գրական դպրոցների նույնացման տարածված միտումը քննադատը բացատրում է դրանց միջև իսկապես գոյություն ունեցող ընդհանրություններով։ Երկու ուղղություններն էլ ձգտում են մտնել «ընկերական խորագույն խավերուն մեջ», ուսումնասիրել, վերլուծել հասարակության ներքին կառուցվածքը, պարզել անհատի հասարակական ու հոգեբանական վարքագծի ներքին ազդակները։ Սակայն, ինչպես ցույց է տալիս քննադատը, ռեալիզմի ու նատուրալիզմի ընդհանրությունները սրանով էլ ավարտվում են։ Տարբերությունները երևան են գալիս այն պահից, երբ արվեստագետը փորձում է իմաստավորել անհատի և հասարակության կապի մեխանիզմը, բացատրել այդ անհատի ճակատագիրը հասարակության հետ ունեցած կապերի ու հարաբերությունների բարդ հանգույցում։ Իհարկե, քննադատը մինչև վերջ չի լուծում տեսական մեծ տարողություն ունեցող խնդիրը. երկու մեթոդների համեմատական քննությունը վերջիվերջո հանգում է մի քանի բնորոշ տարրերի բնութագրմանը։ Այսպես եթե ռեալիստ գրողը ձգտում է իրականության երևույթների քառսում հայտնաբերել տիպականն ու օրինաչափը՝ խուսափելով պատահականից ու անցողիկից, ապա նատուրալիստը ներկայացնում է կյանքը՝ «չընկերկելով անարգ ու պիղծ կյանքի մանրամասնությանց առջև, և չերկնչելով բը-

նավ ընթերցողաց զգացումները գրգռելե մարդկանց և իրաց մանրախույզ ու բազմաթիվ պատկերներով»։ Հետո՝ եթե ռեալիստական վեպի մեջ հերոսի վարքագիծը հիմնավորվում է մարդու բնական տրվածքի և հասարակական միջավայրի բարդ միասնության պայմանավորվածությամբ, ապա նատուրալիստի տեսակետով անհատի բոլոր արարքները կառավարվում են միայն բնածին ու բնազդական մղումներով. «Իրական վեպի մը անձնավորությունք ուղեղ, ջիղ և սիրտ միանգամայն ունին, մինչ նյութապաշտ դպրոցի հետևողությամբ գրված վեպի մը անձինք միայն բնազդում, ջիղ ու արյուն ունին»։ Ապա՝ «նյութապաշտ դպրոցն հաճախ հրեշ կը համարի մարդն, իրապաշտը՝ հրեշին ու հրեշտակին խառնածին կը նկատե զնա, այսինքն՝ իրական մարդն»։ Եվ վերջապես՝ «իրասեր վիպասանն յուր անձնավորությանց հետ մեկ ոգի կը դառնա և զմեզ համոզելու համար կը հետևի Որատիոսի խրատին, որ կ՚ըսե. «լաց, որ լացնես». ամեն այս հատկությունք դատապարտելի են ըստ նյութապաշտ դպրոցի գեղագիտության, որուն հատկանիշն է անտարբեր մնալ դեպի բարին կամ չարն»։

Այս վերջինին մանավանդ Կամսարականը խորապես սկզբունքային նշանակություն էր տալիս։ Բանը միայն այն չէ, որ դա նատուրալիստական ուղղության ամենախոցելի կողմն էր, քանի որ վերջիվերջո հանգեցնում էր այն մտքին, թե մարդու վարքագիծը նախասահմանված է ճակատագրականորեն, ուստի ոչ մի հասարակական կամ բարոյական միջամտություն ի վիճակի չէ փոխելու այն։ Հայ քննադատի համար նատուրալիզմի գեղագիտության այդ կողմը անընդունելի էր հատկապես այն պատճառով, որ գրականությունը զրկում էր իդեալից ու գաղափարական ուղղվածությունից։

Գաղափարայնությունը Կամսարականը համարում էր նոր զարգացող ռեալիստական ուղղության ամենամեծ նվաճումը գրականության մեջ։ Պաշտպանելով կյանքի ու գրականության սերտ կապի ռեալիստական սկզբունքը՝ քննադատը զարգացնում էր այն միտքը, թե գրականության ուժի ու կենսահաստատության ակունքը կյանքի հորդաբուխ հարստությունն է, գրողի լավատես հայացքը աշխարհի նկատմամբ։ Արվեստի ճշմարտությունը հաճախ անողոք է, քանի որ կենդանի իրականության ներդաշնակությունը ամենուրեք ու գրեթե միշտ խախտվում է ներքին հակասություններից, մարդկային ճակատագրերի ողբերգականությունից։ Բոլոր դեպքերում, սակայն, արվեստը ոչ թե ժխտում, այլ հաստատում է կյանքը, արվեստի հարատևության պայմանը ոչ թե մահի, այլ կյանքի սկզբունքն է։ Այս տեսակետից է, որ քննադատը, բարձր գնահատելով հանդերձ Եղիա Տեմիրճիպաշյանի ստեղծագործությունը, չէր մոռանում նաև նկատել, թե՝ «իր խառնվածքին բերմամբ ավելի մահ ունի իր գրվածոց մեջ քան թե կյանք»։ «Կյա՜նք, ա՜հ, այո, աղատ և վճիտ այդ կյանքը, առանց որո գրականությունը սին պերճանք մը, ցուրտ դիակ մըն է ոսկեհեռ պատանքի մեջ պարուրյալ» («Մասիս», 1892, № 3966)։

Ինչպես 80-ականների շարժման բոլոր ներկայացուցիչները, այնպես էլ Կամսարականը ռեալիստական գեղագիտության հիմքը համարում է անմիջական կապը կյանքի հետ։ Գրականության նյութը պետք է դառնար կենդանի իրականությունը, հերոսը՝ հասարակ մարդը՝ իր առօրյա կեցությամբ, անձնական ու հասարակական գոյության բոլոր դրսևորումներով։ Մյուս կող-

մից, սակայն, քննադատն զգում է, որ գրողի կոչումը չի սահմանափակվում միայն նյութի ընտրությամբ, մանավանդ որ սխալ ըմբռնված կենսական ճշմարտացիությունը հաճախ հանգեցնում էր արվեստի պարտադիր չափանիշների անտեսման։ Իսկական արվեստագետը իրականությունից քաղված նյութը ծառայեցնում է որոշակի նպատակների, այն էլ այնպիսի նպատակների, որոնք հնարավոր է իրագործել միայն արվեստի ոլորտում։ Ավելին, ձևի ու բովանդակության համապատասխան պարտադիր պայմանն անգամ վերջիվերջո դառնում է ինքնանպատակ, եթե ներքնապես լուսավորված չէ որոշակի հասարակական իդեալներից բխող գաղափարի ցոլքով. «Բացատրությանց հասարակ տեղիքին ունեցած ատելությենեն ետքը,—գրում է քննադատը,—նյութերուն հասարակ տեղիքին համար ալ սկսա սոսկում մը ունենալ, գրական ինչ նրբահյուս բեհեզով ալ որ քողարկված ըլլա այն։ Այսօր երեսս չեմ կրնար չթթվեցներ, երբ որոշյալ եղանակի մը վրա վառիանթ մը կը լսեմ, և կամ կ'զգամ որ գրագետը նյութը պատրվակ մըն է բրած, սոսկ իր բառարանին ճոխությունը արժեցնելու, առանց զգածվելու իմաստասիրական ոևէ գաղափարե մը» («Մասիս», 1893, № 3968)։

Կամսարականն ըստ էության հակադրվում է նատուրալիստական «օբյեկտիվիզմին»՝ պահանջելով գրողի ակտիվ վերաբերմունքն իր նկարագրած իրականության հանդեպ։ Գեղարվեստական երկը գոյություն ունեցողի սոսկական վերարտադրությունը չէ, այլ իրերի ու երևույթների նոր, անծանոթ գոյավիճակների հայտնագործություն. արվեստագետը միայն նկարագրող չէ, այլ նաև ստեղծագործող. նա հասարակության հայացքի դեմ պարզում է արտաքնապես աննկատելի մի նոր աշխարհ, որ ընդունված տերմինով կոչվում է գեղարվեստական իրականություն։ Որքան էլ վերջինս իր օբյեկտիվ օրենքներն ունի, այնուամենայնիվ, այդ օրենքներն արտահայտում են արվեստագետի կենսափիլիսոփայությունը, որն այնքան ավելի ազդեցիկ է, որքան ավելի պարզ է ու խոր։ Քննադատը հավասարապես մերժում է ինչպես ինքնանպատակ ձևը, այնպես էլ մերկապարանոց գաղափարը. «Այն գիրքերը սկսա սիրել, որոնք փոխանակ պոռչտալու, ցած ձայնով մը կը խորհրդածեն, որոնք աշխարհին կյանքի ըմբռնումդ կը հեղաշրջեն և կամ անոր մեկ նոր ըմբռնումը կուտան քեզի, որոնք մեր միտքը կրծող հոգեբանական հանելուկ մը հաջողին մեկնել և կամ իմաստասիրական խնդրի մը առջև հարցական հսկա նշան մը կը ցցուեցնեն, եթե երբեք արդեն ցցուածը չփըրցնեն, չքանդեն»։ «Գրականության վախճանին խորապես գիտակից գրագետը,—ամփոփում է իր միտքը քննադատը,—տպավորական մը ըլլալ առաջ, խորհող մը պետք է ըլլա ու ջղային մը ըլլալ առաջ՝ մտային մը» («Մասիս», 1893, № 3988)։

Ելնելով այս սկզբունքից՝ Կամսարականը տարբեր առիթներով անդրադարձել է հայ գրականության երկու հատվածների համեմատական քննությանը։ Անուղղակիորեն առարկելով արևմտահայ մտավորականության որոշ շրջաններում տարածված այն մտայնությանը, թե արևելահայ գրականությունը գեղջկական է ձևով ու բովանդակությամբ, քննադատը ցույց է տալիս, որ այդ գրականության ուժը ժողովրդի կյանքի հետ ունեցած ամուր կապի մեջ է. ձևի նրբությունը, լեզվի և ոճի արհեստական ճոխությունը, որ արևմտահայ գրողներից շատերի մոտ վերածվում էր ձևամոլության, արևելահայ գրականության մեջ ոչ թե ընդհանրապես անտեսվում էր, այլ դառ-

նում էր բովանդակության անհրաժեշտ տարազ, բովանդակային ձև։ Դրա շնորհիվ է, որ, ինչպես նկատում է քննադատը, արևելահայ գրողները հաճախ կարողանում են հասնել քիչ բառերով շատ բան ասելու դժվարին արվեստի բարձունքներին. «Երբ մենք ի խնդիր ձևին կը կորսնցնինք մեր ժամանակը,—եզրակացնում է նա,—Ռուսահայք իմաստին ընծայելով գերակշռություն, ունեցած գաղափարի գրականություն մը մեր բառերու գրականության դեմ» («Հայրենիք», 1891, № 17)։

Կամսարականն այն հաստատ համոզմունքին էր, թե «փոխադարձ ուսումնասիրություն մը ռուսահայ և տաճկահայ գրականության, մեծապես պիտի նպաստեր հայ գրականության ընդհանուր զարգացման։ Այս տեսակետից ուշագրավ է, օրինակ, Շիրվանզադեի «Արամբի» վեպին նվիրված նրա հոդվածը, ուր քննադատը, դեռևս 80-ական թվականների վերջերին գրողի լավագույն երկերից մեկի հմուտ վերլուծությամբ բացահայտում է նրա ռեալիզմի բնորոշ կողմերը։ Ընդհանրապես Շիրվանզադեի ստեղծագործության մեջ Կամսարականն իրագործված էր տեսնում իր սերնդի պաշտպանած գեղագիտական սկզբունքները։

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆԵՐՈՐԴ

ԵՂԻԱ ՏԵՄԻՐՃԻՊԱՇՅԱՆԻ ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԸ

1

Եղիա Տեմիրճիպաշյանի «Տարերք պատմության իմաստասիրության» գրքույկի վրա հրատարակելի գործերի շարքում առաջինը հիշատակված է «Գեղեցկագիտությունը», որը, դժբախտաբար, չի հրատարակվել։ Դժվար է ասել, հեղինակը ձեռքի տակ պատրաստի աշխատություն ունեցել է թե ոչ, բայց հայտնի է, որ Պոլսի ազգային վարժարանում առաջինը նա է սկսել այդ առարկայի դասավանդումը։ Նա տպագրել է որոշ նյութեր՝ «Գեղեցկագիտական» ենթավերնագրի տակ։ Անկախ սրանից, էսթետիկայի հարցերին վերաբերող նրա մի շարք հոդվածների ու առանձին ուշագրավ դիտողությունների հիման վրա իսկ մոտավորապես կարելի է պատկերացնել, թե ինչպիսին պետք է լիներ ձեռնարկի բովանդակությունը։ Էսթետիկայի և քննադատության հարցերը մշտապես գտնվել են Եղիայի ուշադրության կենտրոնում թե՛ որպես սեփական ստեղծագործական պրակտիկայի իմաստավորման միջոց, թե՛ փիլիսոփայական աշխարհըմբռնման բաղկացուցիչ մաս։ «Գեղեցկագիտություն» անվանումը, որ նա տալիս էր առարկային, էսթետիկա հասկացության հայացման տրադիցիան պահպանելու ձգտում չէր։ Նրա մոտ այն առավելապես կալոյոգիա է, ուր գերիշխողը գեղեցիկն է, գեղեցկի խնդրի հետազոտությունը։ «Գեղեցկագիտական» հոդվածներից մեկում, իր տեսության կենտրոնական խնդիրը պարզաբանելու համար, նա խոսում է վարդի մասին, որպես համադրական գեղեցկության օրինակ, թվարկելով մի շարք հատկանիշներ. «Ձևը՝ ձևերուն պարզագույնը, բնականագույնն է, քանզի բնության մեջ բոլորակ ձևի՝ կը ձգտի մարմինն, որ շարժման մեջ կը դրվի։ Գույնը բացագույնը, դարձյալ բնականագույնն է, քանզի վարդագույն կամ ըստ դասա-

կան բացատրության՝ վարդամատն արշալույսն է որ կը ծանուցանե, որ ի հայտ կածե բնությունն։ Իսկ բույրն ալ պարզագույն ու բնականագույն կրնա համարվիլ՝ բոլորակ ձևին նման, քանզի բոլոր բուրմանց համադրությունն, համբուրությունն է վարդին բուրումը» («Մասիս», 1901, № 24)։

Ուշագրավ է, որ, փորձելով պարզել գեղեցկի սահմանները, Տեմիրճիպաշյանն առհասարակ դիմում է օբյեկտին, բնությանը։ Նրա մի շարք էջերում ցաքուցրիվ հանդիպում են գեղեցկի օբյեկտիվ բնույթի, հատկանիշների հիշատակումներ, որոնք ի մի բերելով կարելի է հապճեպորեն եզրակացնել, թե մարդ արարածին մնում է պարզապես իր բոլոր «զգայարանքներն ագահորեն բացած» վայելել բնության երգը, բույրերը, լույսը, ներդաշնակությունը և այլն։ Սակայն Տեմիրճիպաշյանը չի մնում խնդրի օբյեկտիվիստական լուսաբանության սահմաններում։ Նրա վերոհիշյալ դատողությունների հիմքում ընկած է մատերիայի գաղափարը, մատերիա իր «երեք էական հասկացություններով», ինչպես ինքն է նշում՝ տարածություն, անթափանցիկություն, շարժականություն։ Փորձելով ցույց տալ, որ նյութը վերափոխվում է, բայց չի ոչնչանում, նա բերում է ծառի ոստի օրինակը։ Այն նյութ է և նյութ էլ պիտի մնա, միայն թե եղել է ժամանակ, երբ նյութը չի ունեցել այդ ոստի գեղեցիկ ձևը. «...մանավանդ գեղեցկագույն ձևն այն էակին, որ օհլամուռի պուրակաց մեջ այդ ոստին ակնարկած ու երազած է» («Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1886, էջ 128)։

Այստեղից նա արդեն քայլ է անում նյութից դեպի հոգին։ Բույսի, կամ, ասենք, գեղեցկագույն ձևերն ունեցող էակի՝ մարդու «բնական գեղը» վաղանցիկ է, մինչդեռ «բարոյական գեղեցկությունն կաճի»։ Էսթետիկական ապրումը իրականության և մարդու, նյութի և հոգու հարաբերության արդյունք լինելով, միասնացնում է երկու եզրերը. խնդիրն էլ հենց այն է, թե երազը, տեսլականը կամ մարդն իր ներաշխարհով և իրականությունը (այստեղ՝ արտաքին բնությունը) ի՞նչ դեր են կատարում գեղեցկի ձևավորման մեջ։ Գեղեցիկը Տեմիրճիպաշյանը չի գտնում միայն արտաքին բնության մեջ։ Արտաքին բնության գեղեցկությունից կամ տեսանելի գեղեցկությունից բացի կա նաև անտեսանելի կամ տեսլական գեղեցկությունը՝ ծնունդ մարդկային հոգու։ «Հանդեպ լերին» արձակ բանաստեղծության ձևով գրված էսթետիկական խորհրդածության մեջ նա այս տեսանկյունից է ներկայացնում Շրվեյցարիայի բնության գեղեցկությունները՝ Լեմանը և Մոնբլանը. «Ի քեզ,— գրում է նա Լեմանի մասին,—կա տեսանելի գեղեցկությունն և ի քեզ անտեսանելի կամ տեսլական գեղեցկությունն, որ մարդկային հանճար են, որ հոգիեն, որ բանաստեղծութենեն քեզ կու գա» (Ե. Տեմիրճիպաշյան, Արձակ էջեր, նամակներ, քերթվածներ, Փարիզ, 1855, էջ 180)։ Այստեղ տարբերակվում են օբյեկտիվ գեղեցկությունը և իդեալական գեղեցկությունը կամ այն, ինչ որ կա և այն, ինչ որ բխում է մարդու հոգևոր աշխարհից՝ տեսանելիին գումարելով տեսլականը, իդեալականը։ Տեսլականի շնորհիվ տեսանելիին, կամ իդեալականի շնորհիվ ռեալականին ավելի կատարյալ գեղեցկություն է հաղորդվում։ Բնությունը ողողվում է սուբյեկտ ներաշխարհի լույսով և այլափոխվում այդ լույսի տակ։

Իդեալական, տեսլական գեղեցկությունը ձևավորվում է հատկապես գեղարվեստի ազդեցության տակ։ Տեմիրճիպաշյանը լավ է նկատում, որ գեղարվեստում արտացոլված բնությունը այլ կերպ է ընկալվում, որ այդ բնու-

թյան անմիջական տպավորությանը գումարվում է նաև գեղարվեստից ստացած տպավորության վերհուշը—այն պատկերները, այն կերպարները, այն ապրումներն ու մտածումները, որոնք տեղ են գտել համապատասխան գեղարվեստական երկերում։

1901 թվականին «Մասիսում» տպագրված իր «Բարեշրջություն գեղեցկին (գեղեցկագիտական)» հոդվածում Տեմիրճիպաշյանը տալիս է գեղեցկի պատմական զարգացման համառոտ մի ուրվագիծ։ Հոդվածի վերնագրից իսկ երևում է, որ խոսքը վերաբերում է էվոլյուցիային։ Սա պատահական բան չէր, էվոլյուցիան հասարակության պատմական զարգացման ազդակն էր նրա համոզմունքով։ Ըստ Տեմիրճիպաշյանի, իր էվոլյուցիայի ընթացքում գեղեցիկը պարզագույն «համասեռագույն» ձևերից ու լուսավոր, վառ գույներից գնում է դեպի «բազմահոդագույն» ձևերը և աղոտ, մելամաղձիկ գույները։ Հիմնականում, գեղարվեստական գրականության նյութի վրա, ներկայացվում են այդ էվոլյուցիայի գլխավոր փուլերը, սկսած «Ռիգվեդայից» և «Աստվածաշնչից»։

Գեղեցիկն իր զարգացման առաջին փուլում «Ռիգվեդան» ու «Աստվածաշունչը» ներկայացնում են որպես «միամիտ, շնորհալից, հարաժպիտ, վառ ու վառվռուն, ոստ ու ոստոստուն» («Մասիս», 1901, № 11)։ Սա, ըստ էության, տեսանելի, ռնալ, բնական գեղեցկի իշխանության շրջանն է. «միամիտ», «վառվռուն» և այլ էպիտետները ցույց են տալիս, որ մարդը դեռևս չի անջատում իրեն բնությունից, դեռևս հեռու է տեսլական, իդեալական գեղեցկության աստիճանից։ Սա դեռևս պարզ, ամբողջական, տեսանելիի և տեսլականի բևեռներում չտրոհված գեղեցիկն է։ Ուշագրավ է ապա Տեմիրճիպաշյանի այն նշումը, թե գեղեցկի վառվռուն այդ գույնը գտնելու համար պետք է նորից գալ մինչև Դելակրուա և Հյուգո—միայն թե նրանց մոտ գույնը ավելի շուտ հանճարի ցոլքն է, քան բնության։ Մինչդեռ «Ռիգվեդան» և «Աստվածաշունչը» ուղղակիորեն արտացոլում են բնությունը։ Բոլոր ազգերի առաջին երգիչները, որոնք «քնար ի ձեռիվ կերգեին» նախորդներ չունեին, գրիչ չունեին, անուն հազիվ ունեին, մոռանալով իրենց ներշնչուն հափշտակության մեջ։ Այս դիտողության վրա պետք է ուշադրություն դարձնել հատկապես ոչ այն իմաստով, որ ռոմանտիկները գեղարվեստին վերադարձրին հնագույն ստեղծագործությունների վառվռուն գույները, այլ հենց այն իմաստով, որ վառվռուն գեղեցիկը իր ավելի բարձր աստիճանում, ըստ Տեմիրճիպաշյանի, դադարում է բնության անմիջական ցոլացումը լինել ու իր լույսը ստանում է արվեստագետի էությունից։

«Բարեշրջություն գեղեցկին» հոդվածի սխեման տեսանելի գեղեցկից դեպի տեսլականն էլ գնում է։ Հոդվածի երկրորդ մասում ներկայացվում է գեղեցկի հաջորդ շրջանը՝ կապված «Ռամայանայի» և «Իլիականի» հետ։ Այստեղ արդեն դրվագներն իրար կապվելով, ինչպես «գլուխն իրանին և իրանը սրունքներին և ոտքերին», մի ամբողջություն են կազմում՝ համամասնական, ներդաշնակ, կենսունակ։ Այստեղ առկա է նախորդ շրջանի գեղեցկի «եղակի ոստին բոլոր հարստությունը» հարկավ՝ «բազմապատկյալ», սակայն «...նվազ գունագեղ, ավելի զարգացյալ, ավելի զանազանակերպյալ, ավելի շարակարգյալ կամ շարագրյալ, ավելի կատարյալ։ Նվազ ներշնչում, նվազ թրթռում ու նվազ պսպղում կա, սակայն ավելի գեղեցկություն, ավելի արվեստ... համաչափությունը ներքին է հոս ավելի, դյուցազներգակը

գործողության մը, գործողությանց պիտի հետևի և ոչ պարի կամ պատրանքի։ Գործարանավորության բոլոր պայմանք կը միանան» (նույն տեղում)։

Մի այլ հոդվածում հիշելով Հունաստանը, որը համարում էր գեղեցիկը սիրող ամեն մարդու երկրորդ հայրենիքը, Տեմիրճիպաշյանը նշում է. մարդկության վրա իրենց թողած ազդեցությամբ հին հույները պարտական են գեղեցկին, ինչը սիրում էին ամենից ավելի, ցոլացնելով քաղաքային «կենաց և արվեստական ստեղծմանց մեջ»։ Չափազանցություն չի լինի, եթե ասենք, որ իր էվոլյուցիայի այս երկրորդ փուլում արդեն գեղեցիկը բացարձակ նշանակություն է ձեռք բերում հասարակական կյանքում։ Այդ են վկայում ոչ միայն նախորդ, այլև Տեմիրճիպաշյանի մի ատենաբանության հետևյալ տողերը. «Աթենացվոց առաջին բարեմասնությունն էր սիրել զաստվածս։ Աթենացվոց երկրորդ բարեմասնությունն էր սիրել զիմաստս, Աթենացվոց երրորդ բարեմասնությունն էր սիրել ըզհայրենիս։ Մոռցա, մեծագույն սեր մ'ալ ունեին աթենացիք, նոքա կսիրեին ԳԵՂԵՑԻԿՆ և կը համարձակիմ ըսել թե կը սիրեին, Աթենացիք ըզդիս, ըզդիրս և ըզհայրենիս այն պատճառով՝ զի գեղեցիկ էին դոքա» («Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1884, էջ 162)։ Գեղեցկի նման նշանակությունը համընկավ այսպիսով էվոլյուցիայի այն շրջանի հետ, երբ անմիջական-բնականը փոխարինվեց միջնորդավոր-հոգեկանով, երբ բնության աննախադեպ արտացոլումը փոխարինվեց գեղարվեստական նյութի ռացիոնալ-անհատական մշակումով։ Տեմիրճիպաշյանի դատողություններում բացակայում է այն հարցի բացատրությունը, թե ինչպես է տեղի ունենում անցումը մի փուլից մյուսը և գեղեցկի էվոլյուցիայի ամեն մի փուլում ինչ յուրահատկությամբ է դրսևորվում մարդու և իրականության էսթետիկական փոխհարաբերությունը, ինչպես է ընթանում իրականության էսթետիկական յուրացումն ընդհանրապես։ Եթե առաջին փուլում գերիշխում էր տեսանելի, անմիջական-բնական գեղեցիկը, ապա զարգացման ավելի բարձր փուլերում՝ տեսլական, միջնորդավոր-իդեալական գեղեցիկը։

Գեղեցկի տեսլականացման պրոցեսը պատմական էվոլյուցիայի ընթացքում ավելի ցայտուն է դառնում հաջորդ՝ գեղեցկի «չափահասության» փուլում։ Տեմիրճիպաշյանն այստեղ անսպասելի շրջադարձ է կատարում, գեղեցկի չափահասությունը գտնելով տգեղի մեջ։ Հարցը նա մեկնաբանում է հետևյալ կերպ. չափահաս մարդը հոռետես է լինում, քանզի կյանքը կորցրել է իր հրապույրները, ամենաանծանոթ բանը՝ մարդը դարձել է անծանոթի անծանոթը։

Հիշատակելով իր պաշտած Լամարտինի, Շեքսպիրի, Գյոթեի անունները, Տեմիրճիպաշյանը հայտարարում է. հիմա պայքարը հոգում է տեղի ունենում։ Հոգևորի իշխանությունը գեղեցկի բնագավառում արդեն հաստատվում է վերջնականորեն. «Գիտակցությունն հոս այլևս քանակագիտական է. մտածումին նաժիշտը կըլլա երևակայությունն, որ հավետ հրապուրելու դերը կը կատարե՝ այլև մտածումին կը ծառայե հավետ. մութը լույսին պես տեսանելի՝ այլև ոչ նվազ իմանալի (ideal) հրապույրներ ունի, որոնք հոգին այլապես կը գրավեն քան լուսույն հրապույրը։ Գանկին մեջեն հրեշտակային մեղեդի կ'ընդլայնվի, վհին հատակին՝ անաստվածի աղոթք։ Սև, խավարակուռ Նիակարա մը կը գահավիժի անհասանելի բարձունքները... «Մեծ սև քուն մը կյանքիս վրա կ'անկանի»։ «Մարդս իր շուրջն այլևս չը տեսներ

մարդեր, այլև ուրվականներ՝ Իպսենի անձին նման...» («Մասիս», 1901, № 11)։

Գեղեցիկի զարգացման տարբեր փուլերը, ըստ Տեմիրճիպաշյանի, միաժամանակ գեղարվեստական գրականության մեջ տարբեր ժանրերի փուլեր են և երրորդ շրջանի բնորոշ գրական ժանրը դրաման է։ Հետագա էվոլյուցիան, որ պահանջում է «զանազանավորում կամ որոշագույն արտահայտություն կապակից մասանց», դրսևորվում է վեպի մեջ։

Երրորդ շրջանից հետո սպասվող չորրորդ շրջանը, այսինքն՝ գեղեցկի հետագա էվոլյուցիան Տեմիրճիպաշյանը պատկերացնում է երկու հնարավոր ուղղությամբ. թերևս թանձրանա մթությունը, թերևս վերադառնա նախնական պայծառությունը։ Ինչպես էլ լիներ ըստ սխեմայի, մի բան պարզ է. գեղեցիկը կատարելագործվելով, արտաշխարհից դեպի ներաշխարհը գնալով պետք է ավելի խտանար ու խորանար հոգևորի, իդեալականի ոլորտներում։ Դարձյալ չենք կարող հաստատապես ասել, թե այդ հոգևոր աշխարհի և բացարձակ գեղեցկի ըմբռնումը պետք է մարմնանար աստծո գաղափարի մեջ։ Այնուամենայնիվ, չպետք է պատահական համարել նրա անտիպ «Օրագրի» այն հատվածը, ուր նա հիշում է «ամենասեր, ամենագութ և ամենագեղ» աստծուն։ Շարունակ նրան մտահոգող հավատի և մերթ չընդունվող, մերթ ջերմեռանդորեն պաշտվող աստծո գաղափարը այստեղ, որպես «գեղեցկագիտական» երևույթ, հասնում է տրամաբանական իր վերջնակետին։ Բարձրագույն, կատարելագույն գեղեցիկը աստծո մեջ գտնելը, տեսանելիից դեպի տեսլականն ընթացող և վերջինիս մեջ բևեռացող գեղեցկի էվոլյուցիայի ավարտը կարող էր հատկանշել, նյութի և հոգու հակասությունը հաղթահարելով միստիկ մոնիզմով։ Բայց գեղեցկի երկարատև էվոլյուցիայի ճանապարհին սա դրսևորման մի ձև է թերևս։

2

Զափազանց էական է Տեմիրճիպաշյանի այն եզրակացությունը, որ գեղեցկի երկարատև էվոլյուցիան երրորդ փուլում հանգեցնում է տգեղի հաստատմանը (ի միջի այլոց, այս փուլի մեջ էր մտնում նաև իր ապրած ժամանակաշրջանը)։ Որպեսզի ընթերցողը շփոթության չմատնվի նման արտառոց մետամորֆոզից, Տեմիրճիպաշյանը համառոտ պարզաբանում է տգեղի, ավելի ճիշտ՝ «տգեղի գեղեցկության» խնդիրը նույնպես։ Նախ նա անհրաժեշտ է համարում նշել, թե տգեղ բառն անհամեմատ լայն է (քան, ըստ երևույթին, կարող են պատկերացնել) և ապա շարունակում, թե տգեղն իր հատուկ «գեղեցկագիտությունն, ունի «...նույնքան գեղեցկագիտական, ավելի խորապես գեղեցկագիտական, զոր ըմբռնել ու բացատրել հասուն մարդկանց անշուշտ վերապահված է։ Մանե պատկերահանն ու Պոտլեռ բանաստեղծը նախ չը հասկցվեցան երկուքն ալ գլուխ Տգեղին... գեղեցկագիտության» (նույն տեղում)։ Պետք է նկատել, որ տգեղի հարցը բարձրացնելիս Տեմիրճիպաշյանը նկատի ուներ դարձյալ ոչ թե տգեղն արտաքին իրականության մեջ, այլ գեղարվեստում։ Գեղեցկի «կերպարանափոխությունը» տրգեղի, գրում էր նա, շոշափվում է հատկապես գեղարվեստների մեջ։

Եվ որովհետև գեղեցկի զարգացման մի աստիճանում հանդես եկող տգեղը գեղարվեստում արտացոլվում է գեղեցկի լույսի տակ, ապա այն, նախ և առաջ, գեղեցկի և տգեղի յուրօրինակ մի խառնուրդ է, ուր գեղեցիկն

ընդունում է տգեղի ինչ-որ արտահայտություններ, կամ նմանվում է տգեղին, ուր «տգեղն իր հատուկ գեղեցկությունն ունի»։ Նման տրամաբանությամբ տգեղը նա համարում է խորապես էսթետիկական երևույթ։

Հետևելով գեղեցկի էվոլյուցիայի ուրվագծին, դժվար չէ նկատել, որ գեղեցկի բացարձակացումից հետո, երբ հասարակական կյանքի և բնության տարբեր երևույթներ ու կողմեր ուղղակիորեն ենթարկվում են գեղեցկին կամ բխում գեղեցկից, սկսվում է «տգեղի գեղեցկագիտությունը»։ Այսինքն, տգեղը փոխարկվում է բացարձակ գեղեցկի։ Ինչպե՞ս է դա ստացվում։ Գեղեցկի բացարձակացումը, գեղեցկի պաշտամունքը և ռեալ իրականությունը չեն համատեղվում։ Ավելին, բացարձակի որոնման ընթացքում կյանքի բերրությունները, այլանդակությունը խուժում են գեղեցկի սահմաններից ներս, այլափոխելով ու խեղանդամելով այն։ Արդ, կամ մնում էր, նոր պայմաններում խորացնելով դասական ռոմանտիզմից ժառանգած գեղեցկի իդեալը, վերջնականորեն կտրվել իրականությունից, կյանքից, բացարձակ գեղեցիկը գեղարվեստում վերստին հաստատելու համար, կամ, ելնելով կյանքից, ստեղծել տգեղի մի նոր «գեղեցկագիտություն», կյանքում իշխող չարիքը արտացոլելու, ընդգրկելու համար։

Հիասթափության, հոռետեսության, տգեղի էսթետացման կամ տգեղի ու գեղեցկի միախառնման փորձերի պատճառներ կային և այն էլ պատմական օրինաչափ պատճառներ։ Տգեղի էսթետացման միտումը պաշտպանելիս Տեմիրճիպաշյանը դիմում էր Մանեին և Բոդլերին։ Մանեի ստեղծագործության ավանդական ընկալման ալիքները գալիս հասնում էին մինչև Եղիա Տեմիրճիպաշյան և տասնամյակներ հետո, նա իմպրեսիոնիզմի ռահվիրային ներկայացնում էր որպես «տգեղի գեղեցկագիտության» ներկայացուցիչ, և ի հակադրություն նկարչի քննադատների, դա համարում էր վերջին մեծ ու առաջավոր քայլը գեղեցկի երկարատև էվոլյուցիայի ճանապարհին։ Հայտնի է, որ Մանեի ժամանակակիցների մեջ կային մարդիկ, որոնք ընկալում էին, արժեքավորում և վերլուծում նրա ստեղծած գեղեցկությունը։ Դրանց թվին էր պատկանում Շարլ Բոդլերը, որը կանխատեսելով հանդերձ հասարակության ահավոր բացասական ռեակցիան, քաջալերում էր նկարչին։ Դրանցից էր Էմիլ Զոլան, որն առանձին գրքույկ գրեց ի պաշտպանություն Մանեի ստեղծագործության, հայտարարելով, թե իր էսթետիկան չափազանց տարբերվում է մինչև այժմ ընդունված դոգմաներից։

Հարկավ, դոգմայի էր վերածվել նաև բնությունից վեր կանգնած գեղեցկի ըմբռնումը։ Գեղեցիկն ապրում է մեր մեջ, ի՞նչ գործ ունեմ ես կատարելության հետ, որի մասին երազում է մարդկանց մի խումբը՝ Զոլայի այսպիսի դատողությունները նորի և կյանքայինի իրավունք էին վավերացնում գեղարվեստում։ «Այստեղ ես օգտվում եմ առիթից,—գրում է Զոլան,—որպեսզի բողոքեմ աղգակցության դեմ, ինչը փորձեցին գտնել Էդուարդ Մանեի նկարների և Շարլ Բոդլերի բանաստեղծությունների միջև։ Ես գիտեմ, ջերմ համակրանքը մոտեցրել է պոետին և նկարչին, բայց ինձ իրավունք եմ վերապահում հաստատել, որ վերջինս երբեք չի արել այն անմտությունը, որ կատարել են շատերը, ձգտելով իդեաները ներմուծել իրենց գեղանկարչություն։ Նրա տաղանդի սեղմ բնութագիրը, որ հենց նոր տվեցի, ապացուցում է, ինչպիսի անմիջականությամբ է նա մոտենում նատուրային, միացնելով մի քանի առարկաներ կամ ֆիգուրներ, նա առաջնորդվում է միայն

գեղեցիկ բծերի և գեղեցիկ կոնտրաստների հասնելու ցանկությամբ։ Նման տեմպերամենտի անսացող նկարչին ծիծաղելի կլիներ աշխատել վերածել միստիկ երազողի» (*Эмиль Золя*, Эдуард Мане, Л., 1935, с. 23)։

Թեև Բոդլերի պոեզիայի այս բնորոշումը ծայրահեղ ու միակողմանի էր, բայց նկատված տարբերությունը, որ չէր վրիպի պոետի և նկարչի ստեղծագործության հանդեպ դրականորեն տրամադրված և լավ ծանոթ մարդու աչքից, Տեմիրճիպաշյանի աչքից վրիպել է։ Հնարավոր է, որ նա լավ ծանոթ չլիներ Մանեի ստեղծագործությանը, հնարավոր է և հակառակը՝ Ֆրանսիայում անցկացրած տարիներին հանգամանորեն զննած լիներ նրա շատ կտավներ։ Երկու դեպքում էլ վրիպանքի պատճառը նշված հոռի տրադիցիային տուրք տալն է, որքան էլ, կրկնում ենք, միաժամանակ, նրա վերաբերմունքը բացարձակապես հակադիր էր Մանեի եռանդուն քննադատների մոտեցմանը։ Կարելի է ժամանակով, միջավայրով, ձգտումներով պայմանավորված ինչ-ինչ ընդհանրություններ գտնել նկարչի և բանաստեղծի ստեղծագործության մեջ, բայց տարբերությունը ավելի էական է։ Տարբեր են ոչ միայն նրանց ստեղծագործական ուղղությունները, այլև գեղեցկի ըմբռնումը։ Բանն այն է, որ Բոդլերը պատկերել է տգեղը, տգեղի էսթետիկայի խնդիրը զբաղեցրել է նրան, իսկ Մանեն նման փորձ չի արել։ Բոդլերի հանրահայտ ձիու լեշը ներկայացնող բանաստեղծությունը և նմանաբնույթ այլ բանաստեղծություններ ունիկալ երևույթ էին իրենց տեսակի մեջ, իր ժամանակին պոեզիայից շատ հեռու թվացող բան։ Այդ ժամանակի տիրող մտայնությունն էլ ասես նկատի առնելով՝ նա գրեց «Անիծյալ պոետի թաղումը» բանաստեղծությունը։

Իր տեսական ողջ գործունեության ընթացքում «դրական վարդապետության» պատմության էվոլյուցիոն զարգացման, մարդկության առաջադիմության գաղափարների պաշտպանությամբ հանդես եկող, պեսիմիստական փիլիսոփայությունը քննադատող Տեմիրճիպաշյանը գրում էր նաև այսպիսի տողեր. «...մի՞թե ներելի չէ հոռետեսության վայրկյաններ ունենալ ինձ ալ,— և Լայպնիցն ուրանալ։ Եվ երբ մթագին ամպ մը կանցնի հոգվույդ վրայեն, երբ արյունալի եղելություն մը կը ճնշե միտքդ ու կը ճմլե սիրտդ, երբ՝ Սաղմոսերգուին բացատրության համեմատ՝ տրտում է ցրմահ անձդ, պարտավոր է գրիչդ ըզքեզ ներկայացնել իբրև ջերմեռանդ հավատացյալ հառաջադիմության...» («Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1888, էջ 167)։

Մենք նկատեցինք, որ Տեմիրճիպաշյանի աչքից չեն վրիպում սեփական հակասությունները, բայց դրանք պատահական պահեր չեն նրա տեսական որոնումներում։ Ներկա դեպքում՝ «հոռետեսության վայրկյանները», որ հակասում են նրա հակապեսիմիստական դիրքորոշմանը փիլիսոփայության մեջ, իրենց սոցիալական պայմանավորվածությունն ունեն, հետևաբար սոցիալական պայմանավորվածություն ունի նաև տգեղի էսթետացումը։

Պոզիտիվիզմի փիլիսոփայությունից փոխ առած պատմության էվոլյուցիոն զարգացման սկզբունքը Տեմիրճիպաշյանի մեջ խոր արմատներ ձգեց. նա գտնում էր, որ հայերը «բարեշրջությամբ» պիտի ունենան լավագույն վիճակ, լավագույն մշակույթ, գիտություն, գեղարվեստ, լավագույն ամեն բան։ Եվ բարեշրջությամբ լավագույն ամեն բան ստեղծելու գաղափարը նրան հասցրեց ազգային-ազատագրական կռիվներից, հայության դատը պաշտպանելու փորձերից ետ կանգնելու մտքին։ Անընդունելի այդ կարծիք-

ները հիմնավորվում էին թե նրա դավանած պատմության էվոլյուցիոն զարգացման սկզբունքով, թե պայքարի ճանապարհով ազատագրվելու անկարելիության համոզմունքով։ Իհարկե, հատկապես պայքարի անհաջողության զգացումն էր նրան դնում այդպիսի ծանր վիճակի մեջ։

Սա ևս մի որոշ հնարավորություն է տալիս ըմբռնել տգեղի պարադոքսը։ 1898 թվականին Մինաս Չերազին ուղղած նամակում Եղիան հարցնում էր. «...ապագային մեջ ի՞նչ պիտի ըլլա։ Հայերն ազա՞տ պիտի ըլլան, բայց ո՞ր ազգն ազատ եղավ, որ հայն ազատություն կերազե դեռ։ Դրամին տիրապետությունը կամ Բլուդոգոադին օր ավուր կը զորանա։ 39-ն արժեք ունի միայն՝ եթե ոսկի կը ներկայացնե... Մեր հին փիլիսոփային պես կը մըտածեմ ես ալ, կառավարության ձևն ինչ ալ ըլլա, ընկերությունն ինչ կազմավորում որ ունենա, երբ մարդիկ չար են, ամեն բան դեշ կերթա։

Եվ ես հուսահատ եմ, որ մարդիկ բարի ըլլան» (Եղիա Տեմիրճիպաշյան, Արձակ էջեր..., էջ 344—345)։

Ինչպես տեսնում ենք, հիասթափությունը բուրժուական հեղափոխությունից նույնպես կարող էր իր վճռական դերը կատարած լինել։ Մյուս կողմից «անընդհատ բարեշրջությամբ» ընթացող առաջադիմության վարդապետությունը խորտակվում էր իրականության խութերի վրա։ Կրկնակի ահավոր ճնշման՝ ազգային և սոցիալական ճնշման տակ ապրող հայ ժողովրդի ներկան չէր համատեղվում ոչ գեղեցկի, ոչ բարու էվոլյուցիայի սխեմայի հետ։ Գեղեցկի պատմական նոր փուլը սարսափների, չարիքի փուլ էր, որը ոչ միայն ընկալվում էր իբրև ավյալ պատմաշրջանին և երկրին հատուկ, այլև միակ հնարավոր վիճակ։ Մաքերի նման ընթացքը տգեղը կանգնեցնում էր իր ռեալ տեղը՝ զուր որոնված և իրականության մեջ չգտնված բացարձակ գեղեցկի փոխարեն։ Տգեղի վերաբերյալ Բոդլերի տեսակետը և «Չարի ծաղիկները» արձագանքվեցին Տեմիրճիպաշյանի մեջ, ձեռք բերելով վճռական նշանակություն։ Հուսահատորեն հաշտվելով ճակատագրի հետ, նա ինչոր տեղ հաշտվում էր նաև ամենուր իշխող տգեղի ու չարի հետ, և այս հաշտեցումը գեղեցկի նրա տեսությունը կանգնեցնում էր փակուղու առաջ, ներթափանցում դեկադանսի տարրերով։ Բայց հարկ է նշել, որ «տգեղի գեղեցկագիտությունը» վերջին փուլի արդյունքը լինելով հանդերձ, ձեռք չի բերում գերակշռող նշանակություն։ Տեմիրճիպաշյանը չի հրաժարվում գեղեցկի դերապատվությունից, ավելին, տգեղի էսթետացումը մնում է որպես նոր ժամանակների «գեղեցկագիտության» մի առանձնահատկություն։ Գեղեցկի վերոհիշյալ իր մեկնաբանությանը Տեմիրճիպաշյանը գումարում էր վաղ սիմվոլիզմի (նկատի ունենք Բոդլերին) էսթետիկական սկզբունքը։ Դա պատահական չէր, նրա գեղարվեստական էջերը նույնպես իրենց վրա կրում են սիմվոլիզմի ուժեղ ազդեցության հետքերը։

Ինչ վերաբերում է էվոլյուցիոնիզմին, ապա սխալված կլինենք, եթե Տեմիրճիպաշյանին պատկերացնենք հեղափոխության, առավել ևս ազատության պայքարի գաղափարից հեռու ուղղորդած առաջադիմության ջատագով։ Հուսահատական պահերին ծնված եզրակացությունները չեն բացառում և հակառակ միտումների առկայությունը։ Դրաբարի և աշխարհաբարի լեզվապայքարում կայուն դիրքորոշում ուներ Տեմիրճիպաշյանը։ Պատասխանելով ընդդիմախոսներից մեկին, որը գտնում էր, թե ով մայրենի գրաբարը չի սովորել և չի ցանկանում սովորել, իր ազգի արժանավոր զավակը չէ, Տեմիր-

ճիպաշյանը նշում է, թե հին հայերենի և ազգասիրության մեջ նման հարաբերություն չկա։ Եվ ի հաստատումն նա բերում է ազատության պայքարի մի քանի հայտնի փաստեր. «... հիշեցեք այն ֆրանսիական բանակն 93-ի, որ դիմագրավեց ողջույն Եվրոպայի, դաշնակցած յուր դեմ. լատիներենի դասըն նոր ավարտած չէ այն քաջալանջ լեգեոն, և լատին լեզվով գրված չէր Մառսելյեզն, այն վսեմագույն ճիչ, որ երբեք ելած է հայրենասեր ազատասեր սիրտ... Հիշեցեք հույներն, որք կես դարև հառաջ մի գերագույն արիությամբ մարտնչեցան Ելլադայի ազատումին համար. նոքա բոլոր գիտեի՞ն միթե Հոմերի և Պլատոնի լեզուն։ Հիշեցեք Ջեյթունցիներն...» (Ե. Տեմիրճիպաշյան, Նոր կյանք, Կ. Պոլիս, 1879, էջ 49—50)։

Նույնն է նկատվում լուսավորության տարածման հարցում նրա դիրքորոշման մեջ. բարձր գնահատելով «Հյուսիսափայլի» դերը, նա մեջբերում է Նալբանդյանի նշանավոր բանաստեղծությունը՝ «Ազատությունի առաջին ճիչը»։ Այսուհանդերձ, բոլոր վերիվայրումներով Տեմիրճիպաշյանը մնում է էվոլյուցիոնիզմի դիրքերում, որը չկնաք է խանգարեր նրան սոցիալական, գաղափարական և գեղարվեստական շատ հարցերում արմատական լինել։ Նա Հակոբ Պարոնյանին համարում էր ոչ միայն Հայոց առաջին, այլև Եվրոպայի առաջին երգիծաբաններից։ Նման կարծիքը բավարար հիմնավոր չէր կարող լինել, եթե նա ճիշտ չպատկերացներ երգիծանքի էությունն ու նշանակությունը. ինչպես մոմի վրա հուրը, երգիծանքը նույնպիսի ազդեցություն ունի սոցիալական չարիքի վրա։ Փոքր-ինչ անսովոր ձևով է Տեմիրճիպաշյանը հաստատում իր գնահատականը. ոչ մի հայ գրողի գրվածքներն այնքան չեն նպաստել նրբացնելու մտքերը, ինչպես Պարոնյանի։ Կոմիկականի նման ազդեցություն միանգամից դժվար է պատկերացնել, քանզի իր իսկ մեկնաբանությունից բխում է, որ դա չէ երգիծաբանի առաջնահերթ խնդիրը։ Սակայն այն ընդգծում է գեղարվեստի համար թերևս ամենակարևորը՝ արվեստի այնպիսի կատարելությունը, ճաշակի այնպիսի որակը, որի շնորհիվ միայն երգիծաբանը կարող է ձեռք բերել առաջիններից մեկը լինելու պատիվը։ Ինչպես քննադատն է մատուցում խնդիրը՝ ծիծաղը ամենաբնորոշն է Պարոնյանի ստեղծագործությանը։ Կան, որ ծիծաղը խառնում են արցունքին, ինչպես Հայնրիխ Հայնեն, մինչդեռ Պարոնյանը «կը ծիծաղի, կը ծիծաղի, կը ծիծաղի»։ Հնարավոր է, ծիծաղի և արցունքի այս համատեղումը ծիծաղի և արցունքի ֆիզիոլոգիական ազդակցության՝ Հերբերտ Սպենսերի տեսության արձագանքն է։ Բայց մի այլ հոդվածում, ուր Տեմիրճիպաշյանը խոսում է առակի ժանրի մասին, ծիծաղն ու արցունքը անմիջականորեն կապակցում է հայության տառապանքների և հույսերի պատմությանը։ Այնպես որ, եթե պոզիտիվիզմի, ներկա դեպքում Սպենսերի ազդեցությունն իր բնագիտական թեքումով հանդերձ կա էլ, Տեմիրճիպաշյանը չի սահմանափակվում դրանով։

Պարոնյանի մասին հոդվածներում Տեմիրճիպաշյանը ծիծաղ հասկացությունն օգտագործում է էսթետիկական իմաստով, այսինքն, ըստ էության՝ կարելի է ասել, որպես կոմիկականի հոմանիշ։ Ծիծաղը նրա մեկնաբանությամբ միաժամանակ և՛ սուբյեկտիվ, և՛ չափազանց կենդանի մի պրոցես է. նրա նյութը ժամանակակից անցքերն ու անձերն են, իսկ հեղինակին առաջնորդողը՝ միայն իր ներշնչանքը։ Սա իրականություն-արվեստագետ-ստեղծագործություն պրոցեսն է, ուր քննադատը չի մոռանում նաև արվեստ-հասարակություն հարաբերությունը, այսինքն կոմիկականի հասարակական

ազդեցությունը։ Ներշնչանքի առիթով Տեմիրճիպաշյանը ներքին մի բավականությամբ նշում է, թե Պարոնյանն իր նման է։ Ինքնին պարզ է, որ ներշընչանքը տարբեր կերպ է գործում մեկի և մյուսի մոտ։ Նրա ստեղծագործական անհատականությունը՝ առաջնորդված ազատ ներշնչանքով, շատ ցայտուն է դրսևորվում հաճախ անկասելի օբյեկտիվություն պահանջող երկերում, որոնք ընդհանրապես հեռու են կոմիկականից։ Պարոնյանի մոտ հակառակը՝ արվեստագետի սուբյեկտիվ էությունը ծառայում է ծիծաղելիի, կոմիկականի հայտնությանը, ըստ որում, իրենից դուրս, օտար ու իր էությանը հակադիր իրողություններում։

Երգիծական նյութի ահավոր առատություն կա «մեր երկրին... մեր ազգին մեջ», սակայն, ինչպես նկատում է քննադատը, ներելի չէ իրերն իրենց անունով կոչելը, ուրեմն հարկ է ծաղրել ու ձաղկել եղոպոսյան լեզվով։ Իր տեսակետը նա հիմնավորում է պատմահասարակական պայմաններով. Եղովպոսը ստրուկ էր, ուստի անկարող էր «անսքող հայտնել ճշմարտությունը» և ուղղակի ծաղրել տերերին։ Գերությունը այժմ էլ չի ջնջված, ձևն ու անունն է միայն փոխվել, գրում է Տեմիրճիպաշյանը քաղաքացիական խիզախությամբ. Պարոնյանն իր ազատության մեջ այնքան ազատ չէ գուցե, որքան Եղովպոսն իր ստրկության մեջ։ Ուրեմն վճռականությունը հեգնական բնույթ ունի և այստեղ որոշակիանում է հոդվածի վերնագրի իմաստը. «Ծիծաղ և գերություն հայ գրագիտաց»։ Երգիծաբանությունն այսպիսով ազատության պակասության պատճառով է դիմում եղովպոսյան լեզվի։ Ավելի խոր ու բարձր տեսնող «Եղովբոսի պես, Արիստոփանի պես, Պատկանյանի պես» մարդը՝ երգիծաբանը, գրողն ընդհանրապես ստանում է բարքերն ու օրենքներն «ուղղելու կոչում»։ Արվեստագետի դերի նման ըմբռնումը ներկա դեպքում ուղղակիորեն գալիս էր գեղարվեստի ազդեցության վերաբերյալ ռոմանտիկական չափազանցությունից։ Բայց նրա հարցադրման բուն նշանակությունը այլ էր. «...մարդ մը, որ հանրային բարօրության ու փրկության տենդով կը վառի, որ՝ մտավոր ազատության ու բարոյական վերածընության նկատմամբ՝ բանին և դիրին ազդեցությունն... կը տեսնե հայտնի... ազատ չէ խոսելու ճշմարտությունն» («Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1883, էջ 73—74)։ Երգիծաբանության խնդիրը անխզելիորեն կապելով ազատության մեծ խնդրին, Տեմիրճիպաշյանը իր էվոլյուցիոնիզմի մեջ մուծում է պայքարի, սոցիալական խոր հակասությունների արմատական լուծման տարրերը։ Խոր և բարձր հայացք «սուրբ զայրույթով ու սուր ծիծաղով» ձաղկող գրիչ և բացարձակապես անպաշտպան վիճակ՝ ահա երգիծաբանի բնորոշ դիմանկարը։ Ազգային իշխանությունը, դառնությամբ գրում է քննադատը, ապահովապես պաշտպանում է շարագործներին, իսկ գրողին՝ երբեք։ Եվ նա ստիպված է կամ գերի դառնալ ազգային կղերին, պաշտոնատարին, մեծատունին. «...նվաստանալ հզորին առջև, ոսկեզօծել անբարոյականությունն, ազգասիրություն անվանել մատնությունն, ի վաճառ հանել իր գրիչն, իր խիղճն. ապա թե ոչ պարտի լռել գրագիտն, և երթալ—որպես ըսավ վհատյալ հեղինակ մը—կաղամբ մշակել... հնարամիտն Պարոնյան միջոց մը գտած է բարոյական հաշմություններն անպատիժ տնաղելու, անպատիժ խայթելու և ծայրալիր ծիծաղելու» (նույն տեղում)։

Քննադատությունը վերածվում է քաղաքական խնդիրներ բարձրացնելու միջոցի նույնիսկ Տեմիրճիպաշյանի մոտ, որն առաջին տպավորությամբ

ասես զբաղված է բուն գիտական, պոզիտիվ գրականության նուրբ ու բարդ մասնագիտական հարցերով, ըստ որում, ավելին՝ առնչելով դրանք փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի, էսթետիկայի լուսաբանումներին։

3

Գեղեցկից այն կողմ մի բան կա նրա կարծիքով՝ վսեմը։ Վսեմի արտահայտությունը բնության մեջ Մոնբլանն է, գեղարվեստում՝ Շեքսպիրը։ Զափազանց հետաքրքիր է Շեքսպիրի ստեղծագործության գնահատությունը. ոչ ոք այնքան «բարձրերեն եկած է»՝ այնքան մարդկային մնալով, նշում է Տեմիրճիպաշյանը, հիանալով մի կողմից վսեմի, մյուս կողմից ստորինի դրսևորումներով, Հիմալայի բարձունքների հրաշափայլ պայծառություններով և Մալեստրամյան անդունդների էությունը բացահայտելու համար նրան իզուր չէ դիմում էսթետիկական այդ կատեգորիաների օգնությանը. «Երբ Շեքսպիր կը կարդամ, զիս շրջապատող առարկայք և անձինք կը կերպարանափոխվին, անհամեմատ կերպով կը մեծանան կամ կը նսեմանան... բոլոր առարկայք և առարկայից և էակաց ամբողջությունն եղող անհուն տիեզերքն ալ տակավ փոքրիկ գանկի մը կը վերածվին, որու դատարկ աչկունք կը խորհին ու կը խոսին անվերջ անիմանալի... Շեքսբիր չեմ համակրիր։ Շեքսբիր կը պաշտեմ, Շեքսբիրն կը զարհուրիմ, բայց չեմ սիրեր Շեքսբիրը, չեմ ճանչնար Շեքսբիրը։ Մարդը չեմ տեսներ այդ հսկա թատերգակին մեջ, այլ մարդկությունը» («Գրական և իմաստասիրական շարժում, 1887, էջ 111)։

Շեքսպիրյան ընդգրկումների վիթխարությունն ընդգծելու համար Տեմիրճիպաշյանը հիշում է նաև Բայրոնին և Շելլիին՝ իր կարծիքով աշխարհի մեծագույն բանաստեղծներին։ Եթե Շեքսպիրի ստեղծագործություններում հանդես է գալիս մարդկությունը, Բայրոնի ստեղծագործությունում՝ մարդը, եթե առաջինին «կ՚պաշտեմ», երկրորդին «կ՚սիրեմ»։

Ինչպես տեսնում ենք, վսեմը և ստորինը Տեմիրճիպաշյանը չի համարում պարզապես գեղեցկի կամ տգեղի գերադրական աստիճանը։ Ընկած լինելով գեղեցկից և տգեղից այն կողմ, վսեմն ու նսեմը որպես վիթխարի բարձունքների ու խորխորատների, անհամեմատելի մեծությունների ու փոքրությունների, երբեմն էլ անհունությունների արտահայտություններ—ձեռք են բերում որակական բոլորովին այլ, միանգամայն ինքնուրույն նշանակություն։ Այստեղ հնարավոր չէ տեղադրել, թեկուզ խոշորացույցի տակ դնելով, գեղեցկին Տեմիրճիպաշյանին տված բնորոշումներից ոչ մեկը։ Այստեղ է, որ հիացմունքին մերթ ընդ մերթ ուղեկցում է սարսափը, վսեմի հետ մարդը չի կարողանում կապվել այնպիսի ինտիմությամբ, ինչպես գեղեցկի։

Տեմիրճիպաշյանը նկատում է, որ մարդկային սիրո, համակրանքի զգացումները չեն համադրվում վսեմի վիթխարի մասշտաբների, տիեզերական անիմանալի անհունության հետ։ Մինչդեռ գեղեցիկն արդեն իր բացարձակ նշանակությամբ անգամ, որքան էլ վեր լինի մարդկային մտքի կարողությունից, դարձյալ հարազատ է նրան, դաշնավորում է նրա էության հետ։ Բացարձակ գեղեցիկը ըստ նրա վեր է ճշմարտությունից, ինչպես ցոլացումից վեր է լույսը։ Գեղեցկից վեր, շարունակում է նա, կրկնելով Էմիլ Լիտրեին, ոչինչ չկա բացի աստծուց, որն ամեն բանից առաջ եթե գեղեցիկ չլիներ «ես չը պիտի դավանեի»։

Տեմիրճիպաշյանը մերժում է «տափակորեն կրկնվող» այն հին պատգամը, թե գեղեցիկը ճշմարտի ցոլքն է։ Պլատոնական ավանդույթի հակառակ այդ պնդումը փոխում է գեղեցկի և ճշմարտության տեղերը, մի իդեալիստական կոնցեպցիան փոխարինելով մյուսով։ Ճշմարտությունը դարձնելով գեղեցկի ցոլքը, Տեմիրճիպաշյանը բնավ էլ պարզություն չէր մտցնում հարցի մեջ և երբ ոգևորության մեջ շպրտում էր «բարին է գերագույն գեղեցիկը» ֆրազը, ճշմարտությունից վեր էր համարում նաև բարին։

Սակայն հապճեպ, միակողմանի եզրակացություններից խուսափելու համար անհրաժեշտ է համակցել նրա տարբեր դատողությունները։ Գործնական պայքարի ընթացքում նա ձգտում էր հայությանը փոխանցել թե ճշմարտության սերն ու բարու հավատը, թե գեղեցկի պաշտամունքը, հաստատել ճաշակի համատարած տիրապետություն։ Ըստ որում՝ ընտիր ճաշակի պահանջ նա դնում էր ոչ միայն ոճի, այլև բարքերի, «բարոյական ու նյութական շենքին վրա»։ Իսկ «խոսվառուք աղջկանց դաստիարակության վրա կամ ավելին» ճառում էսթետիկական դաստիարակությանը զուգահեռ անհրաժեշտ էր համարում տալ նաև ճշմարտի և օգտակարի վրա խարսխված գործնական դաստիարակություն. «Անենք գեղեցիկին... ժամ է հեղաշրջել մեր դաստիարակության դրությունն, և կամ բարեփոխել գեթ դայն։ Պետք է գեղեցկին հավասարապես տեղի տալ մեր վարժարանաց մեջ ճշմարտին և օգտակարին ալ։ Ըսել չեմ ուզեր անշուշտ թե գեղեցիկն օտար է բացարձակորեն ճշմարտին և թե գեղեցիկեն անկախ է բացարձակորեն օգտակարն։ ...Ըսել կուզեմ միայն, թե գործնականին մեջ կ'ընենք այս սխալն ընդհանրապես» (Ե. Տեմիրճիպաշյան, Արձակ էջեր..., էջ 279)։

Էսթետիկականը, Տեմիրճիպաշյանի ըմբռնումով, ոչ միայն կրթության ու դաստիարակության բաղկացուցիչ մի մասն է, այլև այդ գործն իրականացնելու համար պետք է կիրառվի մանուկների ստեղծագործական ունակությունների, նրանց ճաշակն արթնացնող ու մշակող յուրատեսակ էսթետիկական եղանակ։ Նրա համոզմունքով՝ գիրքը, թուղթը, գրիչը չպետք է գլխավոր տեղը գրավեն դպրոցում։ Առողջ, առնական, գործնական դաստիարակությունն ապահովող մարմնամարզից ու այլևայլ ֆիզիկական աշխատանքներից բացի, երեխաները պետք է շրջապատվեն նկարներով, երգերով, բնության գեղեցկություններով։ Փայտի ու քարի գունավոր կտորները չափազանց արժեքավոր կլինեն նման դպրոցում. «Երգով, պարով, տեսողական ու լսողական դաստատությամբ պետք է տղան օրն իրիկուն ընե... Ահա այսպիսի դպրոցե առողջ սերունդ կրնա դուրս գալ։ Այս տեսլական դպրոցին մեջ ալ անշուշտ գիրք ու գրիչ կը մտնեն, բայց հապայս, երբ տղան կը խնդրե դայն, երբ թռչտուն մանուկը պետք կը զգա ամփոփվելու, հաստատվելու, յուր ծանոթությունները թուղթի վրա ամփոփելու... երբ պետք կը զգա, երբ կարող կ'ըլլա արտադրելու» (նույն տեղում, էջ 296)։

Օգտակարի, ճշմարտի, գեղեցկի հարաբերության հարցում Տեմիրճիպաշյանը տուրք էր տալիս մի կողմից էսթետիզմին, մյուս կողմից ժամանակի գործնական ոգուն։ Մի կողմից նա գտնում էր, թե օգտակարից վեր միշտ գեղեցիկը կա, կամ ուղիղ գծի գեղեցկությունից վեր կոր գծի գեղեցկությունը կա, մյուս կողմից պնդում էր, թե կրթական նոր ոգին պահանջում է զուգավորել պոետականն ու գործնական-դրականը, գեղեցիկն ու օգտակարը, երկինքն ու երկիրը։ Նման դեպքում, ուզած թե չուզած, գեղեցիկն իր

բարձունքներից պիտի վար իջներ, տեղավորվելով իրենից ցածր կանգնած օգտակարի կողքին։

Վկայակոչելով Ժոզեֆ Կառնիեին, Տեմիրճիպաշյանը օգտակարություն է անվանում այն «որակությանց» բովանդակությունը, որոնք իրերը հարմար են դարձնում մեր պիտույքների հագեցման։ Նյութական ու բարոյական, մարմնական ու մտավոր պիտույքները (կամ պահանջմունքները) ոչ միայն զանազանվում են իրարից, այլև կապված են իրար. «պիտոյք ըզպիտոյս կծնանին»։ Որքան շատ ու բազմազան են պահանջմունքները, այնքան ավելի է գնահատվում առարկաների բնաձիր օգտակարությունը, այնքան ավելի շատ ու բազմազան իրեր են մտնում շրջանառության մեջ, բազմապիտույք եվրոպացիք, բացատրում է իր միտքը Տեմիրճիպաշյանը, այնքան իրեր են օգտագործում, որոնք անմատույց են մնացել վայրենիների երկրներում։ Ըստ Տեմիրճիպաշյանի օգտակարությունը կարող է լինել բնական և արհեստական։ Մարդկային պիտույքները չեն բավարարվում բնական օգտակարություններով միայն. «ջանյուք և աշխատությամբ» մարդը ստեղծում է նաև արհեստական օգտակարություններ. «... եթե մերթ՝ ըստ ծանոթ պատվերին՝ զվարճալին օգտակարին խառնել բնության դեմ վարված չըլլար և ոչ անտեսագիտության» («Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1884, էջ 44)։

Դժվար չէ նկատել, օգտակարության (կամ պարզապես օգտակարի) նրման բնորոշումը փաստորեն գեղեցիկը նույնպես մտցնում է օգտակարի սահմաններից ներս։ Քանի որ գեղեցիկը անմիջականորեն կապվում է պիտույքների հետ, իսկ սա էլ իր հերթին որոշում է օգտակարության խնդիրը, ապա մեկը և մյուսը հնարավոր չէ անջատել, առավել ևս հեռացնել իրարից։ Բայց Տեմիրճիպաշյանի մոտ գեղեցիկը և օգտակարը միշտ էլ հանդես են գալիս առանձին-առանձին և մեր կարողությունների համաչափ զարգացման համար «պարտինք հավասարապես» օգտակարին ու գեղեցկին։ Հավասարակշռության «բնական օրենքը» տարածելով հասարակության վրա, Տեմիրճիպաշյանը մարդկության պատմական զարգացման խթանը համարում է «անձնասիրության բնազդն» և «հարստությունն», որ իբրև միջոց ունի կռիվը և իբրև արդյունք առաջադիմությունը։

Հասարակությունը և հարստությունը անբաժան բարիքներ են. այդ ըմբռնման համաձայն, մարդը իր պահանջմունքները, իր հաճույքները հագեցնելու համար հարստություն է արտադրում ձեռքով ու մտքով. «Այս պատճառով Լիդուն մեծ իմաստասերն իրավամբ կրցած է ըսել թե գիտություն և աշխատություն մարդկային կենաց ուղղիչներն են» («Երկրագունտ», 1886, էջ 271)։ Մարդու նյութական ու բարոյական, մարմնական ու մտավոր կարողությունների մեջ է հարստությունը, ըստ որում մարդուն առաջ է մղում նախ անձնական պահպանման ու բարգավաճման բնազդը և ապա բարոյական հարստության պահանջը։ Եվ Տեմիրճիպաշյանի պատկերացմամբ անձնասիրության բնազդը հոգևոր կարողությունների ուղիղ զարգացման ճանապարհով հասնում է այլասիրության աստիճանին, ծնունդ տալով համերաշխություն (solidarite) գաղափարին։

Հարստության էության լուսաբանության մեջ իր լրումն է ստանում էվոլյուցիայի տեսությունը։ Նա հանդես է գալիս ի պաշտպանություն հասարակության և հարստության, այդ բառերը «անիծյոք չը պիտ՝արտասանեն մեր շրթունք», քանզի մարդկային գոյության հիմքը դա է։ Պատմական երկարա-

տև էվոլյուցիայի շնորհիվ հաստատված նոր դարաշրջանը հենց այն դարաշրջանն է, ուր գեղեցիկը և օգտակարը պետք է հանդես գան ներդաշնաբար։ Տեմիրճիպաշյանը հետագա առաջընթացը պատկերացնում էր հասարակական կյանքի տարբեր կողմերի կատարելագործման, բայց բնավ երբեք հեղափոխման մեջ։

«Նյութ և գաղափար» իր դասախոսությունում նա պարզ և հստակ բացատրում է «բարեշրջության օրենքի» դերն ու տեղը ճանաչողության բնագավառում։ Պարթենոնն ու սուրբ Պետրոսի տաճարը համարելով կոնկրետ դրսևորումը աստծո գոյության անսահման մտածման և մտածումն էլ պատճառաբանելով վերոհիշյալ օրենքով, նա նշում է. ճանաչողությունը պարունակում է հետևյալ տարրերը՝ մի կողմից փորձառական և զգայական, մյուս կողմից բանական և տեսլական։ Հենվելով փորձի և զգայականության վրա, բարձրանում են դեպի «բնաղանցության բարձրագավառները», վերստին իջնելով դեպի փորձառական ու գործնական աշխարհը։ Այս հաջորդական վերելքն ու վայրէջքն էլ նյութականից դեպի տեսլականը և հակառակը, Տեմիրճիպաշյանն անվանում է առաջադիմություն՝ հետզհետե կարգավորում և կատարելագործում։ Այս եղանակով կատարելագործվում է նաև գեղարվեստը, համանման պրոցես է ապրում գեղեցիկը նույնպես, դրսևորվելով, ինչպես արդեն տեսանք, թե նյութական (տեսանելի գեղեցիկը), թե իդեալական աշխարհում (տեսլական գեղեցիկը)։

Այսպիսով, նյութական աշխարհի արտացոլումն ուղեղում («Արեգակին ազդեցությամբ՝ որ կարելի կ'ընե կյանքն երկրագնդույս վրա՝ լույսն առարկայից պատկերին հետ մուտ կը գործե մեր գլխուն մեջ») պասսիվ մի պրոցես չէ, ուղեղում արտապատկերվող իրականությունը վերամշակվում է և «խորհրդավոր երկունքով» դարձյալ փոխարկվում գործի, նյութականացվում է։ Հասարակական կյանքի պատմական էվոլյուցիան մեկնաբանելով այսպես, բնականորեն, Տեմիրճիպաշյանը եզրակացնում է, որ ամեն մի հասարակության մեջ, ամեն ոք պարտավոր է ծանոթանալ գոնե գիտության տարրական ճշմարտություններին և գեղեցկի նվիրական սկզբունքներին։ Հասկանալի է, եթե մարդկության պատմության ողջ զարգացման շարժիչը դառնար մտածող ուղեղը, ապա, կատարելագործելով այդ ուղեղը գիտության ու գեղարվեստի վերջին տվյալներով, կապահովվեր առաջադիմությունը։ Այս համոզմունքից դրդված էլ նա բարձրագույն իր ձգտումների, տեսլական գեղեցկի աշխարհից հանկարծ կարող էր իջնել մինչև հարստության ու տիրող հասարակարգի պաշտպանության աստիճանը։ Տատանումը մի ծայրից մյուսը, տեսլականից նյութականը բավականաչափ մեծ է, բայց բոլորովին էլ ոչ պատահական. «Հարստությունն անհաշտ ընդհանրապես կը նկատվեր ընդ բարոյականությանն, որովհետև Ավետարանն՝ Հարստության դեմ փակած էր խստիվ Երկնից արքայությունն, որովհետև — ինչ գիտնամ — Գեղեցիկն, որ կը թվեր վախճանն ըլլալ մատենագրության, բոլորոմերկ՝ այսինքն անհարուստ՝ կը կերպարանվեր Աթինյան արձանագործության գլուխ-գործոցին վրա։ Ըսի՞։ Պարոնայք թե Գեղատառից հրաշակերտից մեջ՝ զուգաբար հաճախ կիրառված չեք տեսներ Ընկերություն և Հարստություն բառերն... կը հիշեմ ֆռանսական մատենագրության մեկ հրաշակերտն... Պեռնարտեն տը Սեն-Բիեռի Պող և Վիրգինիան, «այն մարգարիտն», ուր՝ իբր օրհնություն մը համագոյից վրա ծավալուն՝ սքանչելահրաշ կը փայլին սեր և բնություն, այլ

ուր... միայն անիծվելու համար՝ Ընկերություն և Հարստություն կը հիշվին միասնաբար. այս ժողովրդական եղած դասական մատենի մը մեջ կ'անիծվին Ընկերությունն, որ արդյունաբար և արդյունք է միանգամայն քաղաքակրթության և Հարստությունն՝ որ արվեստից ու գիտությանց ծնող ու ծնունդն է միանգամայն» («Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1888, էջ 226)։

Այսպիսով, գեղարվեստը որպես «հարստության և ընկերության» հարազատ զավակ չպետք է դավաճաներ իր ծնողներին։ Չի կարելի ասել, թե Տեմիրճիպաշյանը հաշտվում էր իր ժամանակի հասարակարգի հետ. ավելին՝ գովերգում էր այն։ Խնդիրը դրան չի վերաբերում, շատ բան նա չէր ընդունում, շատ բան նրան հասցնում էր ծայրահեղ հուսահատության, շատ բան նա խստորեն քննադատում էր։ Պահպանողական իր հակառակորդներին նա նախազգուշացնում էր, թե «Դրական իմաստասիրությունն ունիմ իմ ետևվրս, և իմ առջևս—ապագան...»։ «Ընկերության և հարստության» հարցերը նա քննարկում էր այդ ապագայի տեսանկյունից։ Բայց այդ ապագան ինքյան ուրիշ բան չէր, քան բուրժուական բարեկեցության սպասվող այն վաղվա օրը, երբ հասարակությունը պիտի հասներ ուժերի հավասարակշռության, ինչպես Տեմիրճիպաշյանն էր ասում՝ հետևելով պոզիտիվիզմին՝ բնական հավասարակշռությանը, քանզի բնության օրենքն է՝ ներդաշնակություն, հավասարակշռություն։

Վերը հիշատակված «Նյութ և գաղափարում» մարդկության ստեղծած նյութական կուլտուրայի հուշարձանները սկսած բուրգերից և նույնիսկ «վայրենի ժողովրդոց» արվեստից մինչև «էյֆելի» աշտարակը, Տեմիրճիպաշյանը, մտածման կոնկրետ արտահայտություններ համարելով, պատմությունը գտնում է այդ գեղեցիկ գործերի մեջ։ «Գեղեցկագիտական» ուսմունքը, այսպիսով, դառնում է մարդկության պատմության յուրատեսակ հայելի և հենց այս իմաստով է նա հարցնում, թե ո՞վ է օգտապաշտ, որ հակաճառի գեղեցկի և գեղեցկագիտության դեմ։ Բայց միաժամանակ նշում է, թե պատմությունն է օգտակարագույն, առնվազն օգտակար ուսմունքը, այսինքն, ըստ էության դարձյալ հաստատում է գեղեցկի և օգտակարի անբաժանելիությունը։ Այստեղ արդեն նա նրբությունն ու վայելչությունը, այսինքն՝ գեղեցիկն առնչում է տարասեռությանը, մինչ այդ նշելով, որ կոշտությունը առնչվում է համասեռությանը։ Այս տողը մի նոր նրբերանգ է ավելացնում գեղեցկի նրբա մեկնաբանությանը և՝ կարևոր նրբերանգ գեղեցիկն առնչվելով տարասեռությանը, այլ խոսքով ասած՝ տարբեր տարրերի միասնություն համարելով, նա փաստորեն նկատի ունի հարմոնիան, որը հանդես է գալիս որպես կենդանի ամբողջություն, ի հակադրություն «կոշտության» անկենդան միապաղաղությանը։

Դրականություն և գործնականություն քարոզելով հանդերձ, Տեմիրճիպաշյանը գտնում էր, որ գեղարվեստական գրականությունը որևէ վարդապետություն չունի և ունի մի նշանաբան՝ «Արվեստ վասն արվեստի»։ Բարքերի վրա ազդել, բարոյել հավակնող գրականությունը կեղծում է կամ խաբում իրեն։ Նման հարցադրումից հետո, որպեսզի չհրաժարվեր պոզիտիվիզմի էսթետիկայի սկզբունքից, նա նշում է, որ բարքերը ազդում են գրականության վրա և հակառակը՝ գրականությունն էլ իր հերթին ազդում է բարքերի վրա, միայն թե գրականությունն այն չափով չի ազդում բարքերի վրա, որքան բարքերը գրականության։ Գրականության և բարքերի նման փո-

խաղարձ կապն ընդունելուց հետո թվում է տեղ չպիտի մնար «Արվեստ վասըն արվեստի» նշանաբանին, բայց այսպես կցելով իրար մեկը և մյուսը, նա այդ սիմբիոզից, ասես թե, դուրս է նետում բարոյական խնդիրը։ Զգալով, որ անհրաժեշտ է պարզել գեղարվեստական գրականության թեկուզ փոքր ազդեցության հարցը, Տեմիրճիպաշյանը հայտնում է. պատկերելով կյանքն ու մարդկանց, գրական ստեղծագործությունն ուղղված է հոգուն ու գուցե ավելի զգացմունքներին։ Այս պարզաբանման ընթացքում էլ թեթև մի վիրահատությամբ նա էսթետիկականը անջատում է էթիկականից. «...այն ընթերցողներն, որոնք վեպը բարոյականի դասարան մը չեն նկատեր, այլ պատկեր մ'ընկերային կենաց զանազանություններուն և հայելի մը վիպողին հոգվույն երևույթներուն և առթակ մը գեղագիտական հաճույից, այնպիսիք շնորհապարտ կը զգան ինքզինքնին բոլոր այդ լույսերն ու վայելքներն իրենց մատակարարող հեղինակին» («Մասիս», 1901, № 21)։ Կարևորն այն է, թե ինչպիսի բարոյականության դեմ էր Տեմիրճիպաշյանը, որովհետև, ըստ նրա, էսթետիկական հաճույք առթելով, ստեղծելով կամ ցոլացնելով գեղեցիկը գեղարվեստը բարոյական, թերևս ամենաբարոյական գործ է կատարում։ Ուշագրավ է, որ նա ըստ էության դուրս է գալիս իր ժամանակի ու միջավայրի կեղծ բարոյականության դեմ, նշելով, թե երբ տիպարը կամ հղացման առարկան մերկ կամ կիսամերկ է, արվեստագիտի համար պատճառ չէ վրձինը նետելու, քանզի օրինակ վերածնունդը «մերկին ուսումնասիրության» արդյունք էր։ Հայտնի է, որ այդ այդպես չէ, սակայն նա միանգամայն իրավացիորեն հայտարարում է, որ էսթետիկական բավարար դաստիարակություն չստացած, փիլիսոփայորեն մշակված միտք չունեցող մարդը պարզապես լավ կանի, որ գործին չխառնվի։ Դուրս գալով կեղծ բարոյականության դեմ, միաժամանակ նա պախարակելի է համարում այն երկը, ուր հեղինակը ձգտում է անբարոյականություն պաշտպանել. «Դարձյալ այսպիսի պարագայի մը մեջ ընթերցողն ավելի հանցավոր է քան գրողը, քանզի գրողն ընթերցողը չի ճանչնար իսկ, ուստի և անոր հասցեն չը գիտե և անոր վրա հարկ չը դներ, որ իր գիրքը կարդա։ Սակայն ճշմարտությունն այն է, թե անբարոյականություն քարոզելու նպատակով գրող քիչ կա, չըսելու համար չը կա» («Մասիս», 1901, № 24)։

Դուրս գալով կեղծ բարոյականության, գռեհկության դեմ, պաշտպանելով գեղեցկի, ազնիվ ստեղծագործության իրավունքները, Տեմիրճիպաշյանը ընկնում է չափազանցության մեջ, գեղարվեստի սահմաններից կամա թե ակամա մի պահ դուրս մղելով բարոյականության խնդիրը։ Պաշտպանելով «Արվեստ վասն արվեստի» դրույթը և գեղեցկի արտացոլումը համարելով ինքնին ամենաբարոյականը, նա էթիկականը լուծում է էսթետիկականի մեջ։ Իհարկե բարոյել հավակնող գեղարվեստը չընդունելը մեծ չափով պայմանավորված էր քաղքենիական բարոյախոսության առկայությամբ, որի քննադատությունը կարևոր նշանակություն ուներ ազգային գեղարվեստի հետագա զարգացման համար։

Այս տեսակետից ուշագրավ է Տեմիրճիպաշյանի վերաբերմունքը Սրբուհի Տյուսաբի «Մայտա» վեպի հանդեպ։ Նրա համոզմամբ Տյուսաբի վեպը երկ է, իր բառերով ասած, «բանաստեղծական տեղեկագիր»։ Որևէ դիտողություն կամ անհամաձայնություն չունի քննադատը, ավելին՝ նրա համար «իմաստասիրական գործի մը բոլոր կարևորությունն ունի «Մայտան» («Գրա-

կան և իմաստասիրական շարժում», 1881, էջ 157), և սխալվում են վեպում կանանց անպարկեշտության մղելու միտում տեսնողները։ Կարելի է ենթադրել, թե կամ տարված վեպի հատկապես գաղափարական արժանիքներով, քննադատը չի նկատել, որ ուղիղ հրապարակախոսական, ծրագրային ոգուն հաճախ զոհ է գնում հիմնականում պարզունակ ռոմանտիկական հնարներով մշակված գեղարվեստականությունը, կամ նրան գրավում էր նմանատիպ ռոմանտիկությունը ևս։ Տյուսաբի «Սիրանույշ» վեպի առիթով գրված հոդվածում նա նորից նշում է. «այնքան բարձր իմաստություն», «այնքան փայլ» կար «Մայտայում», որ կարող էր թվալ թե Ժորժ Զանդի անտիպ մի գործի թարգմանությունն է։ Զմանրամասնելով, տեսականորեն չհիմնավորելով իր գնահատականը, Տեմիրճիպաշյանն անցնում է վիճաբանության, հերքելով ընդդիմախոսների կարծիքը, թե Տյուսաբի երկու վեպերը «...աղատ կենաց հրապույրներն ի հանդես ածելով՝ այժմու խաղաղակեցիկ ընտանյաց դասուն ալ կը վրդովեն» (նույն տեղում, էջ 122—123)։

Տյուսաբի «Արաքսիա կամ վարժուհին» վեպին անդրադառնալով, Տեմիրճիպաշյանը հենց սկզբից հայտնում է, որ հայոց առաջին վիպասանուհին «անկումն անկում կերթա»։ Պահպանելով «Մայտայի» իր բարձր գնահատականը նա ավելացնում է. «Մայտան» ապագայի վեպն է, «Սիրանույշը» ներկային է պատկանում, և առաջինի համեմատ թեև արտաքուստ ավելի փայլուն, բայց «վատույժ ու տժգույն էր», իսկ «Արաքսիան...» անցյալին է վերաբերում, կարող է դասվել Վենետիկի մխիթարյանների հրատարակած «կրթական և զբոսալի տետրակներու շարքի մեջ, զորս կկարդային, երբ մանուկ էինք» («Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1887, էջ 4)։ Սուր, անգամ դաժան քննադատություն. ինչպե՞ս է հիմնավորում այն։ Քննադատը վեպի «գեղեցիկ պատկերը» համադրում է կյանքին, հայ իրականությանը. «...երբ կը փակե գիրքն և կը բանա բնության մեծ գիրքն»։ Մինչ այս շատ հետաքրքիր համադրությունը Տեմիրճիպաշյանը թվարկում է վիպական մի քանի միամիտ հանգամանքներ, միամիտ՝ «բնության մեծ գրքին», կյանքի ճշմարտացի արտացոլման տեսակետից։ Ստացվում է, որ համակրելով նատուրալիզմը, չէր կարող ընդունել ու յուրացնել որպես իր ըմբռնումներին ու ստեղծագործությանը օրգանական մի բան և, հեգնելով ռոմանտիկական միամտությունները արձակագրուհու մի վեպում, հիանում էր նույն ռոմանտիկական ոգով գրված մյուս վեպի գաղափարներով ու կերպարներով։ Ի՞նչ է սա. Տեմիրճիպաշյանին հատուկ մի տարապայման էկլեկտի՞զմ, այս անգամ գեղարվեստական նախասիրությունների կամ նաև ստեղծագործական սկզբունքների մեջ։

Ելնելով էվոլյուցիոն իր ուսմունքից, Տեմիրճիպաշյանը գտնում է, որ գրականությունը և փիլիսոփայությունը «կը բարեշրջին գիտության ազդեցությամբ»։ Որպես օրինակ նա բերում է նատուրալիզմի գրականության առաջացումը XIX դարում՝ բնության ավելի կատարյալ ծանոթության շնորհիվ։ Փիլիսոփաները և գրողները աշխատում են բնության մեջ, իրենց հերոսների, իրենց «գործողության տեղվույն վրա»։ Այդպես Զոլան «հանքաց խորերեն արտահանեց... Ժեռմինալն»։ Միանգամայն հստակ ներկայացնելով նատուրալիզմի էությունը, Տեմիրճիպաշյանն այն կապակցում է ռեալիզմին։ «Ավելին ճառում», օրինակ, նա Զոլային «իրապաշտության առաքյալ» անվանելով ընդգծում է, որ իջավ վար դեպի մութ թե զվարթ իրականությունը, ապրելով անարվեստ, «բոպիկ անօձիք, անձեռնոց, անպատրվակ», այսինքն՝

բուն կյանքը։ Գրականության պատմաբանի զգոն հայացքով Տեմիրճիպաշյանը նկատում է, որ ռեալիզմը «մարդկության տերն է այսօր», անկախ նրանից թշնամիներ, թերի ու հոռի կողմեր ունի թե ոչ։ Նորի հաստատման անկասելիության զգացողությունը, ինչ բնագավառի էլ վերաբերեր, բխում էր առաջադիմության աշխարհայացքային սկզբունքից։ Ռեալիզմի և նատուրալիզմի կապակցումը հիմնավորվում է այսպես. «Իր թատրը բնությունն է, անտի իր մյուս անունը՝ բնապաշտություն, իր ախոյանը, իր պաշտպանը գիտությունն է... կյանքը իր նշանաբանն է, կյանքը աղբյուրն ու արդյունքն է բնապաշտության... դրական գիտություն և իրական գրականություն իրար... կընդգրկեն ի Ֆռանսա» (Ե. Տեմիրճիպաշյան, Արձակ էջեր..., էջ 28)։ Նման մոտեցումով մատուցելով հայ գրականության փաստերը՝ Զոհրապի «Անհետացած սերունդ մը» վեպի թատրը գրեթե փողոցն է, Տիգրան Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» վեպինը՝ գրեթե շուկան, քննադատը տալիս է ռոմանտիզմի և նատուրալիզմի տարբերիչ մի երկու գիծ։ Հայ վեպը մինչև վերոհիշյալ վեպերը նրա նշումով ռոմանտիկական բնույթ ունեին։ Հին վեպում տիրում էր զգացումը, նորում՝ զգայարանները. «Գեղագիտական վայելքից ու անձնվիրական միտմանց աշխարհը կ'անձկանա՝ տեղի տալով գործոց ու նենգախաղաց աշխարհին, որ իրեն հատուկ հրապույրները ունի, և Սերը... սրունքները կը մերկացնե... «Գայթակղություն» կը գոչեն Զոհրապի ընթերցողք... որոնք ընթերցվածեն ավելին կընեն աներկբա» («Մասիս», 1901, № 20)։ Ռոմանտիկական զգացմունքայնությունը իր իդեալային, անձնվիրական միտումներով, իր նրբաճաշակ վերկյանքային-էսթետիկական վայելքներով տեղի է տալիս կոնկրետ, զգայարանական-զննական պատկերներին, նատուրալիզմը վերացական ռոմանտիկականությանն այսպիսով հակադրում է ողջ մերկությամբ հանդես եկող ժամանակակից մարդկային աշխարհի նենգ գործարարությունը։ Խիստ ուրվագծային այս հակադրության մեջ աղոտ է հատկապես ռոմանտիզմի (թերևս նաև սենտիմենտալիզմի) բնութագիրը, սակայն հակադրությունն ինքնին, առավել ևս գրապատմական տեսակետից, լիովին ընդունելի է։

Թատրը (տեսարան)՝ գործողությունների հանդիսավայրը բնությունն է ասելով Տեմիրճիպաշյանը նկատի ուներ ոչ միայն կյանքն ընդհանրապես, այլ բնական, այսինքն՝ բնագիտության նվաճումների դիտակետից ընդգրկված կյանքը։ Ուշագրավ է, որ միասնության մեջ դիտելով «Զոլայականություն կամ Ֆլոպերականություն կամ Պալպագականություն կոչված գրական անսահման շարժումն» միաժամանակ դնում է մի հարթության վրա՝ համարելով գիտության զարգացման անխուսափելի հետևանք (մինչդեռ հայտնի է՝ դասական ռեալիզմը գիտության հետ այնպես ամուր չէր կապված, ինչպես նատուրալիզմը)։ Այսպես, երբ Բալզակը, Ֆլոբերը, Զոլան գրվում են կողքկողքի, ապա դասական ռեալիզմն ինքնին մոտեցվում է նատուրալիզմին, մոդեռնացվում է և ոչ թե հակառակը՝ նատուրալիզմն է հարմարեցվում նախորդ շրջանին։ Պատմականությունը, երևույթների պատմական հերթափոխը զոհ է գնում արդիականացման միտումին։

Դարին բնորոշն, ինչպես երևում է ըստ Տեմիրճիպաշյանի, այն էր, որ գրականությունը և բանաստեղծությունը գիրկընդխառն են երևան գալիս։ Իհարկե, պոզիտիվիզմն իր բնույթով իսկ կապված էր հատկապես նատուրալիզմի ստեղծագործական ուղղությանը։ Եթե անգամ անտեսենք այս հանգամանքը կամ ի հառաջագունե ենթադրենք, որ էսթետիկայի, մասնավորա-

բար իրականության գեղարվեստական արտացոլման հարցերում Տեմիրճիպաշյանն այլ դիրքերի վրա է կանգնած, անհնար է անտեսել գոնե նշված հանգամանքը. նատուրալիզմի գեղարվեստական ուղղության առաջացումը XIX դարի բնագիտության հիման վրա, իրականության փաստերի հետախուզումը, զննումները այսպես ասած՝ գիտական, օբյեկտիվ եղանակով։ Իսկ գիտության և գեղարվեստի առնչության խնդիրը բնավ էլ երկրորդական չէ Տեմիրճիպաշյանի համար, այն գալիս է գիտության հանդեպ նրա խոր հավատից։ Ուստի բնական է, նա չէր կարող վերջին հաշվով հարազատ չլինել նատուրալիզմի գրականությանը, որքան էլ հիանար հին և նոր գեղարվեստի այլ երևույթներով, այլ գեղարվեստական ուղղությունների նվաճումներով։ Առավել բնական է, որ գնահատելով վերլուծության գիտական եղանակը գեղարվեստում, նույնը նա աշխատում էր կիրառել տեսության մեջ։ Այսպես, ահա. վեպը, որ գրական բոլոր ժանրերից «ավելի կճոխացնե գրականությունն ու լեզուն... Պատճառն իմաստասիրական, նույնիսկ բնախոսական է»։ Դարվինի էվոլյուցիոն տեսությունն իր անպայման ազդեցությունն է ունեցել էվոլյուցիոն այն հայացքի ձևավորման վրա, որն ընդունում և կիրառում էր նաև Տեմիրճիպաշյանը։ Այդ տեսությամբ առաջնորդվեց Բրյունետյերը գրական ժանրերի էվոլյուցիային նվիրված իր աշխատություններում։ Ինչ վերաբերում է Տեմիրճիպաշյանին, ապա վեպի բնախոսական մեկնաբանության փորձ է համեմատությունը արու թռչունի երգի հետ, որը բարձր է «ձայնով, ներդաշնակությամբ, պերճախոսությամբ, այլազանությամբ... երանգավորությամբ» («Մասիս», 1901, № 24)։

Նախասիրությունը դեպի պոզիտիվիզմն ու նատուրալիզմը ոչ միայն չէր խանգարում Տեմիրճիպաշյանին տեսնել ու քննաբանել այլ ուղղության ստեղծագործությունները, այլև գնահատել երբեմն այնպես, որ առաջին հայացքից դժվար է թվում որոշել, ինքը իբրև ստեղծագործող ի՞նչ դիրքորոշում ունի։ Այսպես, Լյուդվիգ Հալևիի «Աբբա Կոնստանտին» վեպի թարգմանության առիթով նա երկու տարբեր գրախոսություն տպագրեց։ Երկրորդը կարճ և զեղումնալի խոսք է թարգմանության, Գրիգոր Օտյանի առաջաբանի և հատկապես հայոց լեզվի մասին[1]։ Լեզվի հարցին անդրադառնում է նաև առաջին գրախոսության վերջում։ Ներկա դեպքում ուշագրավը սակայն վեպի գնահատությունն է. վեպի գլխավոր գեղեցկությունը իր պարզության մեջ է։ Այս ասելով նա նկատի ունի բացակայությունը սարսափազդու, արյունոտ դավադրությունների, մութ պատմությունների, դղյակների ու վանքերի գաղտնիքների, գերեզմանների մթին փոսերի, որոնցով լի են որոշ վեպեր (խոսքը հավանորեն վերաբերում է գոթական կամ սև վեպին)։ Հալևիի վեպի դեմքերը «լուսափայլ» են, եկեղեցին «լուսապայծառ» է, սերն առաքինի է, աբբան ծեր ու նույնպես առաքինի է, և դեղեցկագույն պատմությունը «ախոր-

---

[1] «Ո՞ր աղգն ունի այդ լեզուն, ո՞ր լեզվին մեջ կարող է միտքն այնքան ազատ շրջիլ, հոգին այնքան ազատ թռչիլ, որքան Հայ լեզվին մեջ. փայլակին բեկյալ այլ փայլուն գիծն այն արշավագույն ո՞ր լեզուն կարող է պատկերացնել. ո՞ր լեզուն է՝ ոյր պարբերությունք կրնան մերթ գետի մը չափ երկարիլ, պարբերությունը՝ որք սակայն գետերու նման սկիզբն ունին և վախճան, որք բարձրերեն կը բխին, և դունագեղ բուրումնավետ դաշտաց ընդմեջեն ադամանդներ հոլովելով կամ ժայռեր գլորելով կ'անցնին գոռալով ու գալարելով, և ուր ուրեմն ի խոր անդր ովկյանին անդնդախոր կը հասնին» (տե՛ս «Գրական և իմաստասիրական շարժում», Կ. Պոլիս, 1885, էջ 51)։

ժելի կերպով ըզմարդ կը հուզե»։ Իհարկե նման վեպում ընդունված բարոյականությունից «շեղում» չի կարող լինել. «Սիրո վեպ մը՝ որ ընտանյաց մեջ ալ կրնա կարդացվիլ» («Երկրագունտ», 1885, էջ 90)։ Բուրժուական առաքինությունների պատկերահան Լյուդվիգ Հալեվին այսպես արժանանում է Տեմիրճիպաշյանի համակրանքին ու գնահատանքին։ «Ընտանյաց մեջ» թերևս հնարավոր չէ՞ր լինի կարդալ նատուրալիստական երկերը՝ օրինակ Զոհրապի։ Այնքան էլ հեշտ չէ պատկերացնել, ինչպես է նույն քննադատը համատեղում հույժ դրական վերաբերմունքը Հալեվիի «բարոյականության» և նատուրալիզմի «անբարոյականության» հանդեպ։ Բանն այն է, որ «Հրնա Հալեվին... հանկուցանելու համար բարեպաշտ ու բարոյիկ անմանից խումբը, խոնարհեցավ մինչև քրիստոնեական ու բարոյական վեպ գրելու. և Աբբա Գոնսթանթենն արդարև հեղինակին առջև բացավ... անմահության դռներն» (Ե. Տեմիրճիպաշյան, Արձակ էջեր..., էջ 211)։ Եվ այս վեպը թարգմանվել է Գրիգոր Օտյանի նախաձեռնությամբ։ Իսկ Օտյանը «կատեր Զոլան», նատուրալիզմը, դեմ էր «դրական գիտության շավղին ընթացողներին»՝ Տեմիրճիպաշյանի իսկ վկայությամբ։ Ավելին, նա հիշում է նաև Օտյանի բացասական վերաբերմունքը իր հայացքների հանդեպ. «դիս անզգամ կանվանե», լիտրեին և Հարտմանին հետևելու, Բոդլերի և Ռիշպենի ստեղծագործությամբ հիանալու, «անկապաշտից (décadent)» արձագանքելու համար։ Տեսական, ստեղծագործական տարբեր սկզբունքների, տարբեր գեղարվեստական ուղղությունների ընդունումը, ի տարբերություն Գրիգոր Օտյանի, որն ընդունում էր միայն իր ճաշակին, խառնվածքին, տեսակետներին համապատասխան ստեղծագործությունները, հատուկ է Տեմիրճիպաշյանին։ Այս հանգամանքը նա բացատրում է իր պատկանելությամբ այն փիլիսոփայությանը, որն իր վճիռները համաձայնեցնում է «գիտության արդի վիճակին» և ոչ թե «տեղվո կամ պատեհության»։ Երևույթների նկարագրությունը ինչպես դրանք կան, պոզիտիվիզմի փիլիսոփայության, մասնավորաբար էսթետիկայի օբյեկտիվիզմը, փաստերի անկիրք հաշվառումը և լուսաբանումը բնական երևույթների, ժամանակակից գիտության տվյալների հիման վրա՝ ահա Տեմիրճիպաշյանի «Իմ դավանանքս լայն է, որքան տիեզերքն», հայտարարության, գեղարվեստական քննադատության ու տեսության բնագավառում տարբերաբնույթ երևույթների հավասարաչափ, նույնիսկ հակասությունների, անհամատեղելիությունների հասցնող վերաբերմունքի։ Գեղարվեստական գրականությանը դառնալով, նա այսպես է ձևակերպում իր քննադատական մեթոդը. «...կսիրեմ այն նորը... որ կպարունակե միանգամայն Պալզակն ու Պառպի տը Օովիլլին ու Զոլան ու Հելոն ու Հյուզմանն ու Լամարդինն ու Պոտելեռն ու Վեռլենն ու Ռիշբենն, ամեն ձևերն, ամեն գույներն, ամեն խաղերն. որովհետև ամենքն ալ կան բնության մեջ։ Կսիրեմ այսօրը, կսիրեմ նորը, քանզի ունի այն, ինչ որ անցյալն ունի, ինչ որ հիմն ունի, և բան մը ավելի—ինչ որ զայն անցելույն և ապագային կկոդե» (նույն տեղում, էջ 212)։ Սա քննադատի կարևորագույն հատկանիշներից մեկն է՝ օբյեկտիվ, հավասարակշիռ մոտեցում գրականության տարբեր երևույթներին, եթե քննադատը պահպանում է իր հետևողական, սկզբունքային դիրքորոշումը։ Սակայն Տեմիրճիպաշյանի մոտ նրա աշխարհայացքին հատուկ երկվությունն է հավաստում ըստ էության։

Կանգ առնելով ռոմանտիկական վեպի վրա, Տեմիրճիպաշյանը ռոմանտիկ արվեստագետների և ռոմանտիկ կերպարների մեջ տեսնում է կայուն մի ընդհանրություն, տարբերվում է միայն «հագուստը երկրին ու եղանակին համեմատ»։ Ռոմանտիզմի վերնագավառներից, բնության ծոցից,—շարունակում է նա,—«գրականությունը» վեպը փոխադրեց հասարակության մեջ։ Դրան նպաստեց պոզիտիվիզմի հիմնադրած սոցիոլոգիան, որ նատուրալիստական, իր բառով ասած՝ բնապաշտական վեպին «գիտական ընկերաբանական» նկարագիր ընծայեց, Զոլան մարդուն ներկայացրեց որպես արտաքին միջավայրի արդյունքը։ Թե մարդը, թե գեղարվեստը միջավայրի արդյունք են. ելնելով այստեղից նա անսպասելիորեն հասնում է «գեղարվեստը գեղարվեստի համար» հակամիտության ջատագովությանը։ Կարճ ասած՝ վարից «գրականության» (որի բերած նատուրալիստական վեպը ժխտում էր ռոմանտիկականը), իսկ վերից էսթետիզմ (որը ռոմանտիկական ռեակցիա էր գեղեցկին թշնամի աշխարհին ընդդեմ)։

Տեմիրճիպաշյան-ստեղծագործողի խառնվածքին ու էությանը ավելի հարազատ էր ռոմանտիզմը, որից նա պետք է քայլ կատարեր դեպի սիմվոլիզմը։ Ռոմանտիզմի մասին նա խոսում էր ոգևորությամբ, բարձր գնահատելով այդ մեթոդի հատկանիշները՝ կարկառուն ու կենդանի արտահայտություն հեղինակի մտքերի ու զգացմունքների, լուսավոր, բաբախուն խոսք, երևակայության թռիչք, գունեղ, պատկերավոր, ոգևորյալ լեզու և այլն։ Ռոմանտիզմը, մասնավորաբար Հյուգոն, նրա համոզմամբ հեղափոխություն արեց գրականության մեջ, իսկ «Թշվառներով» արդեն փորձելով հեղափոխություն կատարել նաև հասարակարգի մեջ։ Իր ոճով Հյուգոն մարդուն բարձրացնում է «Սինաի մը վրա»։

Ուշագրավ է, որ արվեստագետի էության խնդիրը պարզաբանելիս նա ելնում է ռոմանտիկական տեսության տրադիցիայից։ Մեծ արվեստագետը, գրում է նա կրկնելով Ռյոսկինին, հոգեկան այն զորությունն է, որ հավասարապես մարդկային ու հավասարապես աստվածային է. իր արվեստում տեսնում ենք բնությունը և խորքում («ընդմեջեն») գերբնականը, քանզի «գոյ է գերբնականն»։ Կամ, նա արվեստագետի մեջ միացած էր գտնում երկրային քաղցրություններն ու երկնային ներդաշնակությունը։ Կամ էլ, հիշելով հին ավանդությունը, հաստատում էր արվեստագետի դերի ռոմանտիկական այն հավատամքը, որի համաձայն պատերազմի դաշտում անգամ զիրքը հաճախ ի վիճակի էր կատարել ավելին, քան զենքը. «Սպարտա տագնապի մը պահին զորավար մը խնդրեց Աթենքեն. Աթենացիք՝ որք կը նախանձեին Սպարտացվոց՝ զորավարի տեղ բանաստեղծ մը հղեցին հեգնորեն։ Սակայն բանաստեղծն ըրավ՝ ինչ որ զորավարն անկարող պիտ ըլլար ընել գուցե» («Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1884, էջ 229)։

Ժամանակի ընթերցողը հետաքրքրությամբ էր կարդում ֆրանսիական արկածային-ռոմանտիկ գրականության նմանողությամբ գրված՝ Հակոբ Հաճյանի վեպերը։ Մեծ հաջողություն ունեցավ առանձնապես «Բերայի գիշերներ» վեպը, որի առանձին գրքով առաջին հրատարակությունից հետո Տեմիրճիպաշյանը հանդես եկավ գրախոսությամբ։ Նրա այսպիսի գրախոսությունները կրում են ֆրանսիական քննադատությանը հատուկ ազատ ոճի ազդեցությունը. քննադատը խոսում է այլևայլ հարցերի, առարկաների շուրջ,

դրսևորելով ճաշակ և լայն մտահորիզոն, երբեմն նուրբ հումոր, երբեմն հոգևոր հարստություն, երբեմն սուր դիտողականություն, երբեմն էլ հարցից հարց թեթևորեն թռչելու ունակություն։ Այդպիսի գրախոսությունը հաճախ գրավիչ զրույցի ձև ունի և ներկայացվող երկին քննադատը կարող էր անդրադառնալ ոչ բոլոր էջերում, կամ նույնիսկ ընդամենը մի քանի, բայց դիպուկ տողով։ Այս ամենը Տեմիրճիպաշյանը կատարում է հմուտ բնականությամբ, քանզի ոչ միայն ըստ ամենայնի զինված էր տեսական ու պատմական գիտելիքներով, այլև բանաստեղծական խառնվածքի, բնավորության անմիջականության ու վայրիվերումների շնորհիվ որպես քննադատ նա հանդես էր գալիս ոչ միայն սառն-օբյեկտիվ (պողիտիվ) գիտակցությամբ, այլև որոշապես ստեղծագործող անհատականություն, ոչ միայն չթաքցնելով իր եսը, այլև շատ անգամ պատմելով իր մասին, սկսած նրանից, թե ինչ պայմաններում է ապրում ու աշխատում, ինչպես է սնվում, ինչ է կարդում և կարդալիս ինչ է զգում և այլն։ Գրախոսելով «Բերայի գիշերները», քննադատը սկզբում ընթերցողին տանում է ռեալ Բերան, ուր կանչում է «գեղեցկի ճաշակն ու մեր քաղաքակրթության քաղցը»։ Հաջորդ երկու պարբերության մեջ տեղեկություն է տալիս վեպի տպագրության մասին, ապա կարճառոտ ուղղակի դրվագում է վեպի «նյութը»։ Հաջորդ պարբերությունն արդեն այդ նյութի իր մեկնաբանությունն է. «...հեղինակի մը փայլուն երևակայությունն՝ արշալույսո գույներ 'կը խառնե դժոխային եղեռանց սևին հետ» («Երկրագունտ», 1885, էջ 334)։ Մի՞թե սա բարու և չարի ծիածանային գույների ու սևի ռոմանտիկական հակադրությունը չէ։ «Եղեռանց սևը» արկածային, սարսափների, գաղտնիքների վիպասանության բնորոշումն է։ Սրանից հետո քննադատն անդրադառնում է հեղինակին ու նրա վեպը եվրոպական գրականության լավագույն արտադրությանց կողքին դնելուց հետո անսովոր շրջադարձով երկու սուր դիտողություն է անում։ Հաճյանը զուրկ է գրական մեծ հմտությունից, բայց բարեբախտաբար հմտություն է ցուցադրում «մարդկային բնավորության ու կենաց պատկան բաներու»։ Եվ երկրորդ «ինչ որ ներելի չէ գրողի մը, լեզու չունենալն է»։ Տեմիրճիպաշյանը չի էլ մտահոգվում, որ իր երկու սկզբունքային դիտողությունները կարող են հակասել իր բարձր գնահատականներին։ Նա հաճույքով կարդացել է վեպը և այն փոխանցել գրախոսությունն ընթերցողին։ Բայց միաժամանակ նրա փորձված աչքից չէր կարող վրիպել գրական հմտության, լեզվամտածողության պակասը։ Սա գուցե Տեմիրճիպաշյանին հատուկ նույն էկլեկտիզմն է, բայց և իր կարծիքները աղատորեն հայտնելու սովորությունը։ Դա ինչ-որ տեղ անգամ արդարանում է. գրականության պատմությանը հայտնի են լարված հետաքրքրությամբ կարդացվող միջակ գրական հմտության ու ոչ բարձր լեզվամտածողության հեղինակների գործեր և հակառակը՝ բարձր վարպետության գրողների, շատերի համար դժվարամարս, ծանրընթեռնելի գրքեր։

Զեղումնալից գրախոսության մի նմուշ է Տիգրան Սեթյանի «Գարուն և աշուն», ժողովածուի մասին գրվածը։ Ժողովածուն բնության և բանաստեղծի ապրումների արտահայտությունն է՝ ինչպես ներկայացնում է Տեմիրճիպաշյանը. գարունը պայծառություն և աշունը մահահրավեր։ Գրախոսությունում, այսպես ասած, բանաստեղծական վիճակ դրսևորող բառերն ավելի շատ են, քան քննական վերլուծությունը։ Գարունը ավելի արտաքին կողմերով է

նկարագրում քննադատը, աշունը՝ ներքին. բանաստեղծն այստեղ ընկրկած է «ինքն իր ներսեն», ուր չկան գարնան «թեթև կամ մշտատև մակդիրները»։

Բանաստեղծ Ալեքսանդր Փանոսյանի մասին խոսելիս Տեմիրճիպաշյանը կիրառում է պոզիտիվիզմի էսթետիկային հատուկ միջավայրի գործոնի ըմբռնումը։ Նախ կենսագրական հակիրճ ծանոթություն է տալիս, հաստատելով, թե «...այսօր կը տրվի կարևորություն այն թաղին, այն փողոցին, այն տան դիրքին, ուր մատենագիր մը ծնած է» («Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1884, էջ 33)։ «Բանաստեղծությունք և բանաստեղծք» հոդվածում տրվում է միջավայրը միանգամայն բանաստեղծական գույներով ու կողմերով, այնպես որ կասկած չի առաջանում՝ այդ պայմաններում իհարկե պետք է բանաստեղծ ծնվի։ Տեմիրճիպաշյանին հատուկ գիծ է մի ոչ մեծ հոդվածի կամ գրախոսության սահմաններում և՛ դրվատել, և՛ քննադատել միևնույն հեղինակի միևնույն գիրքը։ Պոզիտիվիզմի էսթետիկային բնորոշ եղանակով համապատասխան «միջավայր» ապահովելով բանաստեղծի համար, թվում է, քննադատը համապատասխանորեն պետք է գնահատի նաև նրա ստեղծագործությունը։ Սակայն հոդվածի Գ հատվածում, Փանոսյանի օժտվածությունը հաշվի առնելով հանդերձ, քննադատն աներկբա հայտնում է, որ նա տաղեր է արտադրում առանց լավ հայերեն իմանալու և քերթողական արվեստին քաջահմուտ լինելու։ Նույնիսկ, ասես զարմանքով, հարցնում է. «...տարօրինակ բան մ՚ընելու դիտավորությա՞մբ... կարհամարհե՞ Քերականության, Տաղաչափության ու Տրամաբանության կանոններն» (նույն տեղում, էջ 36)։ Բայց ավելի ուշագրավ է մի այլ հանգամանք. կանոնների անհրաժեշտությունը, հատկապես որ այս առիթով Տեմիրճիպաշյանը հիշում է կլասիցիզմի ականավոր տեսաբանին՝ Բուալոյին և հայ ականավոր կլասիցիստ Արսեն Բագրատունուն։ Իհարկե Տեմիրճիպաշյանը չէր կարող կլասիցիզմի նորմատիվ պոետիկան վերականգնելու փորձ անել։ Այդ դեպքում ո՞րն է կլասիցիստներին դիմելու պատճառը. այն, որ կանոնների ամենահետևողական կիրառողները նրանք էին ու միայն դա և ոչ թե ընդհանրապես կլասիցիզմի ջատագովության անհասկանալի հակումը։

Տեմիրճիպաշյանի բնավորության, քննադատության մեջ իր եսի հետաքրքիր բացահայտում կա «Հայ իգական սեռն» հոդվածում, որի վերջում նա խոստովանում է, թե նկարչությունը չգիտե «գեղարվեստական գնահատություն մ՚ընելու չափ», բայց հայ մի նկարչի գործը առիթ է դարձնում դատողություններ անելու դավառացի և մայրաքաղաքի հայուհիների մասին, խոսելու շատ բաների շուրջ նկարչությունից բացի։ Նման փաստեր քննադատության պատմության մեջ շատ չեն հանդիպի, երբ քննադատը ոչ միայն չի խուսափում իր եսն ուղղակի ու անմիջորեն՝, տեղին թե անտեղի մեջտեղ բերել, առավել ևս այն դեպքում, երբ ի հայտ են գալիս քննադատի թուլությունները։ Քննադատության այս եղանակը չի համապատասխանում Տեմիրճիպաշյանի իսկ «Գրադատության պակասություն» հոդվածում մեկնաբանվող հարցին՝ քննադատության դերի վերաբերյալ։ «Գրագետն այս երկրի մեջ,—գրում է նա,—կամ մանավանդ այս ազգին մեջ, արդարև տաժանելով կտաժանի. գրագետն՝ առ մեզ ողջակեզի մ՚է նման՝ որ համրաքայլ կը դիմե մահվան», այսպիսին է հայ գրողի վիճակը և դրան գումարվում է, նպաստում ցավալի մի իրողություն ևս. «մեր ազգին մեջ չկա գրադատություն»։ Հոդվածի վերնագիրն իսկ տիտուր փաստի հավաստումն է։ Իհարկե,

Տեմիրճիպաշյանի այս պնդումը մասամբ պայմանավորված է հայ գրողի վիճակը քննադատության օգնությամբ փոքր-ինչ բարվոքելու ձգտումով։ Այսուհանդերձ, պետք է նշել, կարծիքը զարմանալի համառությամբ հետապընդել է հայ գրականության բախտով մտահոգված աննշան և նշանակալի շատ գործիչների. նրանց, ովքեր այդ ձևով փորձել են ծածկել սեփական ողորմելիությունը, բայց և նրանց, որոնց կատարածը քննադատության, ինչպես և գրականության պատմության ու տեսության հրատապ խնդիրների մշակման գործում դժվար է գերագնահատել։ Վերջիններից մեկն էլ Եղիա Տեմիրճիպաշյանն է, որը վիթխարի գործ է կատարել նաև քննադատության ու գեղարվեստական գրականության պաշտպանության բնագավառում։ Ինչպես էլ լինի տարօրինակ ինքնախարազանում է ստացվում, որովհետև հերքելով քննադատության առկայությունը (իսկ ով քիչ թե շատ ծանոթ է այն ժամանակի արևմտահայ մամուլին, գիտե, թե որքան լի է այն քննադատական նյութերով՝ դա հայ քննադատության պատմության ամենահարուստ շրջաններից է) հերքում է և իր կատարածը։ Հայ մամուլը, որ երբեք չի մոռանում եկեղեցին ու «բաղմերանգ հոգևորականներին», դառնությամբ նշում է Տեմիրճիպաշյանը, մերթ ընդ մերթ պարտ է հիշել գոնե ոչ նվազ բաղմերախտ հայ լեզվի ու գրականության մշակներին։ Նրա դժգոհության մեջ անդրադարձով տրվում է քննադատության դերի իր ըմբռնումը։ Գրողները մեծ զոհաբերությամբ երկասիրություններ են հրատարակում, որոնք անտես են անցնում։ Քննադատությունը քաջալերիչ խոսքով ժողովրդին կապում է գրականությանը, երկի «թերությունների անկողմնակալ» մատնանշումով օգնում է և՛ հեղինակին, և՛ ընթերցողին։ Հեղինակը սպասում է գոնե գրքի հրատարակման ծանուցմանը (ըստ էության գրքի տարածմանը ծառայող ամենատարրական միջոց)։

Այսպիսով, քննադատության դերը, գոնե այս հոդվածում, ավարտվում է հետևյալով. նպաստել գրողի համբավի տարածմանը, գնահատել, մեծարել նրան, կողմնորոշել գրողին և ընթերցողին, բացահայտելով երկի առավելություններն ու թերությունները։ Քննադատության էության այս ըմբռնումը շատ տարածված է, բայց պետք է նկատել, որ համընկնում է իրականության ճանաչման պոզիտիվիստական ելակետին. ընդգրկել երևույթներն ու փաստերը, դուրս չգալով դրանց սահմաններից, նշել առանձին երևույթների նմանությունն ու հարաբերությունների նշանակությունը։

Գրողը մշակում է ազգային լեզուն, զարգացնում մտքերը, ազնվացնում սրտերը, փափկացնում ճաշակները, ուստի հայ մամուլը այլ ամենաբաթյա տեսությունների շարքում պարտավոր է տալ նաև գրական «եղելության, գրական շարժման» պատկերը, շարունակում է Տեմիրճիպաշյանը, նկատելով նաև, որ արդի գրողների հետ անտեսում են նախնի մատենագիրները. նորը և ճիշտ գիտարկում։ Ներկա գրականության շարժման, նրա ձևաբերումների անտեսումը իրոք մոռացության է մատնում նաև անցյալի նվաճումները, քանզի գրականությունը մի ամբողջական, կենդանի դարավոր-պատմական պրոցես է. մեկի կյանքը պայմանավորված է մյուսով։ Անհնար է ըստեղծել նոր բան, մոռանալով նախորդներին և հակառակը՝ անհնար կլինի հիշել նախորդներին, եթե դադարի ներկա պրոցեսը։ Նույն վիճակի մեջ կըհայտնվի քննադատությունը, եթե քննադատական երկը չլինի նույնպիսի ինքնուրույն ստեղծագործություն, ինչպես արձակ, դրամատիկական, չափա-

ծո գեղարվեստական երկը. Տեմիրճիպաշյանը իր քննադատական պրակտիկայով մի անգամ ևս հաստատում էր այս ճշմարտությունը, հակասելով «Դրագատության պակասություն» հոդվածում տեղ գտած անընդունելի միտումին։

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՄԵԿԵՐՈՐԴ

ԱՐՓԻԱՐ ԱՐՓԻԱՐՅԱՆ

Արփիար Արփիարյանը XIX դարի 80—90-ական թվականների արևմտահայ «ռեալիստ սերնդի» առաջնակարգ դեմքերից է։ Լինելով բազմակողմանի ընդունակություններով օժտված անհատականություն՝ հասարակական գործիչ, գրող ու հրապարակախոս, գրականության տեսաբան, քննադատ ու պատմաբան, նա ավելի քան երկու տասնամյակ տոն էր տալիս արևմտահայ մտավոր-հասարակական շարժմանը։ Նրա խմբագրության շրջանում «Մասիս», «Արևելք», «Հայրենիք» պարբերականները դարձան «հեղափոխիչ» գաղափարների իսկական դպրոց, գաղափարներ, որոնք նոր ուղղություն էին թելադրում արևմտահայ կյանքին ու գրականությանը, առաջադրում գեղագիտական սկզբունքներ, որոնք շատ կողմերով պիտի պայմանավորեին արևմտահայ գեղարվեստական մշակույթի հետագա զարգացումը։

1

Արփիարյանի «Արևելքը» առաջին իսկ համարներով աննախադեպ հուզում առաջ բերեց արևմտահայ հասարակական ու գրական շրջաններում։ Թերթի երիտասարդ աշխատակիցները սուր հայացքով թափանցում էին կյանքի բոլոր խորշերը, քննադատում արմատացած նախապաշարմունքներ, սրբագործված բարոյական ավանդույթներ, վաղուց ի վեր հաստատված գրական հնամենի բարքերին հակադրում գեղարվեստական աշխարհաճանաչման լայն ու աննախապաշար մի սկզբունք, ըստ որի գրականությանը վերապահվում էր կյանքն ու հասարակական մտածողությունը հեղաշրջող հզոր գործոնի նշանակություն։ Ոմանք այս ամենն ընդունեցին տարակուսանքով, ոմանք էլ՝ բացահայտ թշնամանքով։ Նորի ու առաջադիմականի նկատմամբ ամենից ավելի զգայուն մտավորականներից մեկը՝ Եղիա Տեմիրճիպաշյանն անգամ առաջին պահ չկարողացավ ըմբռնել երևույթի իմաստը։ «Երկրագունտում» արձանագրելով «Արևելքի» հետզհետե ծավալվող ազդեցությունը, մյուս պարբերականների նկատմամբ նրա գերիշխող դիրքը, նա գրում է. «Արևելքի վարչական խորհուրդն այս սահմանադրական դարուն մեջ՝ կը հավակնի դիկտատորության». և ապա՝ «ասի բարի բան մը չը թվիր ժողովրդյան». վերջապես թե՝ «միշտ խումբի մը կամ խմբակի մը թերթն է Արևելք՝ գլխեն մինչ ոտքն և բնական է, որ այսպես մնա հավիտյան» («Երկրագունտ», 1883, № 6)։

Մի բան, այնուամենայնիվ, դիպուկ է նկատում «Երկրագունտի» խմբագիրը. «Ժողովուրդն՝ այս երևույթին ի տես՝ կը խորհի ծանրապես. կասկածներ ծնունդ կառնուն յուր մտաց մեջ. կը տարակուսի, ինքն իրեն կը խոսի,

կը ժխտե, կը հաստատե, ունկն կը դնե զանազան տեղերե լսվող զանազան բանից՝ որք հակասական կը թվին նմա»։ Այդ հուզումները, տագնապները, տարակույսները վկայում էին, որ Արփիարյանի թերթը հետևողականորեն հարվածում է հասարակության մարմնի թաքուն ու ցավոտ վերքերին։ Մյուս կողմից՝ այդ բուռն ռեակցիան հաստատում էր, որ ժամանակն աշխատում է նոր սերնդի օգտին. «Արևելքը», ապա նրան միացած «Մասիսը» աստիճանաբար ձեռք էին բերում համաժողովրդական ճանաչում՝ վճռականորեն ազդելով գրական կյանքի վրա. մարդիկ ներքին տագնապով ու անհանգստությամբ, բայց և հափշտակությամբ կարդում էին Արփիարյանի «Օրվան կյանքը» քրոնիկները, Բաշալյանի, Զոհրապի, Կամսարականի, Մելքոն Կյուրճյանի թղթակցությունները, վիպակները, նորավեպերն ու քննադատական հոդվածները։ Ընդամենը երկու տարի անց նույն Տեմիրճիպաշյանը բոլորովին այլ ձևով է դատում «Մասիս»—«Արևելք» խմբի, մասնավորապես Արփիարյանի մասին. «Թշնամի շատ ունի այդ թերթն, ինչ որ իր զորությունը կապացուցանե։ Արդարև, այն երիտասարդն ինքնին զորություն մ'է։ Այո, մերթ կը խեղաթյուրե, այո, միշտ կը խայթե. սակայն հասարակ, ցուրտ բան մը չը գրեր երբեք։ Պարոնյանի, Շահնուրի ախոյանը կը հանդիսանա Արփիարյան։ Մեկ հարվածով քանի մը թուչուն կը զարնե (ինչ թուչուն...)։ Շաբաթ առավոտ, որոշյալ ժամուն, որոշյալ վայրկյանին, պատնեշին վրա է Հրազդան, և ձյունասպիտակ Մասիսն, ոտք ելած կը քալե, կը շարժի, կը շարժե». այնուհետև՝ «Հրազդան աննման է. Հրազդան արդի գրականության ամենեն ինքնատիպ, ամենեն բեղուն, ամենեն շողուն անհատականություններեն է. Արփիարյան նույնպես իր նորավեպերուն մեջ նոր է» («Երկրագունտ», 1887, № 5)։

Եվ այսպես, արևմտահայ գրական շարժման մեջ կատարված վճռական բեկումը արդեն համընդհանուր ճանաչմամբ վավերացված փաստ էր, և դա Արփիարյանի ու նրա ղեկավարած սերնդի տաղանդով ու եռանդով չէր պայմանավորված միայն. դա ժամանակի հրամայական պահանջն էր։ Արփիարյանի շուրջն համախմբված երիտասարդները պարզապես ճիշտ էին կռահել պատմական առաջընթացի գլխավոր ուղղությունը։

Ա. Արփիարյանի գրական-հասարակական գործունեության սկիզբը վերաբերում է 70-ական թվականների կեսերին. 1876-ին նրա նախաձեռնությամբ հիմնադրվում է «Արարատյան ընկերությունը», որը գլխավորապես կրթական նպատակներ էր հետապնդում. 1878-ից սկսած նա գործուն աշխատակցությամբ հանդես է գալիս «Մշակի» էջերում։ Արփիարյանի վկայությամբ հենց այդ ընկերության շուրջն համախմբված երիտասարդների ջանքերով էլ իրականացվում է «Արևելքի» հրատարակությունը։ Դա նշանակում է, որ 80-ական թվականների վերջերին և 90-ականների սկզբին լայն ծավալ ստացած գրական շարժումը, որ հետագայում Արփիարյանը պիտի բնութագրեր որպես «հայ մտավորական վերածննդի արևածագ», իր ետևում ուներ մի ամբողջ տասնամյակ տևած նախապատրաստական շրջան։ Հենց այդ տասնամյակին է վերաբերում Արփիարյանի այն միտքը, թե՝ «1850-ի սերունդին պատկանող գրագետներն ու հրապարակագիրները մեծ մասամբ աներևութացեր են։ Ոմանք մեռած, ոմանք հոգնած, ոմանք փճացած։ Նոր սերունդը արդեն պատրաստվելու վրա է» (Ա. Արփիարյան, Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիո հայոց գրականության, Կահիրե, 1943, էջ 29—30)։

Արփիարյանը 80—90-ականների գրական շարժման գաղափարական կազմակերպիչն ու տեսաբանն է։ Գրականության էության, կոչման ու հասարակական դերի, գրական դպրոցների ու ժանրերի վերաբերյալ նրա հոդվածներն ու ուսումնասիրությունները պարզում են մի ամբողջական ու հետևողական գեղագիտական հայացք, որ հիմնվում է հայրենի ու համաշխարհային գրականության հարուստ փորձի վրա։ Արփիարյանի տեսական դատողությունները բոլոր դեպքերում բխում էին ռեալիզմի սկզբունքներից։

Գրականության, ավելի ճիշտ՝ վերջինիս կոչման ու հասարակական դերի վերաբերյալ Արփիարյանի հայացքների ամենահստակ ու որոշակի արտահայտություններից մեկը նրա հայտնի հոդվածն է՝ գրված Լյուդվիգ Հալևի «Աբբա Քոնսթանթեն» վեպի թարգմանության՝ Գրիգոր Օտյանի առաջաբանի առթիվ։ Այդ առաջաբանում Գր. Օտյանը, խոսքն ուղղելով վեպի թարգմանչուհուն՝ Եվփիմե Օտյանին, գրում էր. «Վեպն ինչո՞ւ է, որպեսզի մարդը մխիթարվի իրականութենեն։ Այսպես է քու թարգմանած վեպդ. անուշ գույնով, անուշ հոտով զատկի ծաղիկ, որ զատկի օրվա զգացումը կուտա մարդուն, կամ թե ըսեմ սերոն սիրտը, որ կը փչե առավոտուց, բոլոր բուրումներ բերելով հետը, և ճնճղուկներն ու խայտիկներն իրենց բույներեն դուրս կ'ելլեն ու օդին մեջ կը տարածվին ճլվլտալով» (Լ. Հալևի, Աբբա Քոնսթանթեն, Կ. Պոլիս, 1885, էջ Գ)։

Նոր սերունդը բոլորովին այլ ակնկալիք ուներ գրականությունից։ Նա ձգտում էր իրականացնել «ընկերական հեղափոխության» մի ընդարձակ ծրագիր, որ պիտի ընդգրկեր արևմտահայ կյանքի բոլոր բնագավառները։ Այդ ծրագրի տեսանկյունից էլ գնահատվում էին հասարակության մտավոր գործունեության արդյունքները, որոնց ընդհանուր հաշվեկշռում վճռական տեղ էր հատկացվում գրականությանը։ «Արևելքի» առաջին իսկ համարներից ըսկըսած Արփիարյանը գրողներից ու մտավորականներից պահանջում էր հասարակական ակտիվություն։ «Թող հոշոտեն մեր սրտերը, բայց հեղափոխեն մեր բարքերը» կոչը հնչում էր իբրև նշանաբան, հասարակականորեն օգտակարի տեսանկյունը հռչակվում էր որպես մտավորական շարժման բոլոր ուղղությունները պայմանավորող սկզբունք։ Գեղարվեստական գրականությունը չէր կարող դուրս մնալ այս ընդհանուր պահանջից։ Տարիներ անց, վերհիշելով այդ բուռն ժամանակները, Արփիարյանը վկայում է, թե ինչպես «Արևելք-Մասիսի» խմբագիրները «վիպասանությանն ալ առաջնորդող խմբագրականի մը դերը տալ կուզեն։ «Օգտակարության» վարդապետությունը իրենց մտքին վրա բացարձակորեն կ'իշխեն, և գրող երիտասարդությանն ալ այդ իշխանության հպատակեցնել կը միտեն» (Ա. Արփիարյան, Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիո հայոց գրականության, էջ 139)։

Արփիարյանի գլխավորած սերունդը հրապարակ էր եկել գործի ու պայքարի վճռականությամբ. հարկավոր էր «հանրային սիրտը թունդ հանել», հարկավոր էր ժողովրդին ներշնչել այն գիտակցությունը, թե՝ «մենք ալ մեր ձեռքով շատ մը բարեկարգություններ կրնայինք ունենալ», հարկավոր էր, վերջապես, ամեն գնով «ներքին վիճակի բարեկարգության խնդիրը վառ պահել»՝ միշտ ավելի ու ավելի հեռուն գնացող վերափոխումների ակնկալությամբ։ Գր. Օտյանի պասսիվ հայեցողականությունը այս գործնական նպատակների իրագործմանը խանգարող մտայնություն էր, որի դեմ էլ հենց ամենից առաջ ուղղված էր Արփիարյանի գաղափարական պայքարը։ «Մխի-

թարութիւնը՝ վերջին ապավենն է անոնց,—առարկում էր նա,—որոնք իրենց ցավերուն այլևս դարման չեն կրնար հուսալ, իսկ արդի վիպասանությունը շուզեր վիշտերու սփոփանք հայթայթելով միայն շատանալ, այլ նաև՝ կետ նպատակին է աջակցել, որ ընկերական թշվառությանց դարմաններ որոնելու հետամուտ են։ Վեպը իրական կյանքի պատկերը կը պարզե և մեզի կը մղե ընկերական վիճակին վրա խորհրդածելու»։

Պարզ ու որոշակի է ասված. գրականությունը կոչված է նկարագրելու և վերլուծելու հասարակության բոլոր խավերի կյանքը, լինելու «իրական կյանքի պատկերը», կատարելու «ընկերության սրտին սիստաղննությունը», թափանցելու մութ ու խոնավ հարկերը, երևան հանելու այն թաքուն վերքերը, որոնք աննկատելիորեն հյուծում են հասարակության օրգանիզմը։ Ժամանակները փոխվել էին. այժմ անհնար էր հասարակության միտքն զբաղեցնել գեղեցիկ հովվերգություններով. «Դասական և վիպական դպրոցներու սիրահարները միայն պիտի կրնան այսպես խոսիլ։ Բայց եթե,—ավելացնում է Արփիարյանը,—հրճվանք մըն է, անմեղ զբոսանք մըն է այդ դրպրոցներու պատկանիլ, սակայն սուրբ պարտականություն է աշակերտել իրականության։ Պետք է որ հայ երիտասարդությունը այդ պարտականությունը կատարե» («Արևելք», 1885, № 42)։

Եվ այսպես, ժամանակի հրամայական պահանջով Արփիարյանը ձգտում էր ստեղծել մի այնպիսի գրականություն, որը «աշակերտում է իրականությանը» և իբրև բոլորովին այլ որակ հակադրվում դասական ու վիպական դպրոցներին։ Հնարավոր է անել միայն մի եզրակացություն. Արփիարյանը նկատի ուներ վաղուց ի վեր Եվրոպայում և Ռուսաստանում ճանաչում գտած ռեալիստական ուղղությունը, որի հաստատումը նաև արևմտահայ գրականության մեջ, նրա համոզմամբ, կենսական անհրաժեշտություն էր։

Սակայն այս ամենով հանդերձ Արփիարյանի հասարակական ու գրաքննադատական հայացքների ընդհանուր համակարգում ռեալիզմը գրականության մեջ միջոց է և ոչ թե նպատակ։ Եթե ժամանակը գրականությունից պահանջում է հարազատորեն արտացոլել օբյեկտիվ իրականությունը, ցույց տալ կյանքում տիրող սոցիալական ու բարոյական հակասությունները, ակտիվորեն ներգործել ոչ միայն հասարակական մտածողության, այլև կեցության ու բարքերի վրա, և եթե ռեալիզմը իր էությամբ, արտացոլման իր մեթոդով ամենից ավելի մոտ էր նոր սերնդի գործնական ու գեղագիտական ծրագրերին, ապա ուրեմն պետք էր պաշտպանել այդ ուղղության դատը, ամեն կերպ նպաստել նրա զարգացմանը նաև հայ գրականության մեջ։

Մարդու ստեղծած բոլոր հոգևոր արժեքները, ըստ Արփիարյանի, վերջիվերջո ծառայում են մի նպատակի՝ բարելավել հանրային կյանքը, և այս տեսակետից «իրապաշտական դպրոցը», որպես հասարակության մտավոր առաջընթացի մի յուրահատուկ արտահայտություն, «կրոնքի, ընկերական իմաստասիրության, ամեն մարդասիրական ձեռնարկումներու մաս կը կազմե»։ Արփիարյանը այլ կերպ չէր էլ կարող մտածել, քանի որ 80-ականների շարժումը ոչ միայն և ոչ այնքան գրական էր, որքան հասարակական. գրականության հարցերը այդ շարժման ընդհանուր բովանդակության թեև կարևոր, բայց և այնպես բաղկացուցիչ մասն էին կազմում։ Եվ եթե նա համոզված էր, թե՝ «գեղարվեստը չհպատակիր չափված, գծված օրենքներու։ Գեղարվեստը բնության պատկերն է, և ինչպես բնության, նույնպես և գե-

գարվեստի սահմանը անհուն է» («Մասիս», 1888, № 3925), այնուամենայնիվ ընդունում էր գեղարվեստական արժեքների գնահատման մի իրական ու ընդհանուր ելակետ՝ օգտակարության, հասարակության գործնական կարիքներին ծառայելու չափանիշը։

Այսպիսի ենթադրության հիմք է տալիս մի այլ հանգամանք ևս։ Եթե Գր. Օտյանի դեմ ուղղված հոդվածում Արփիարյանը իր գրական հավատամքը վճռականորեն սահմանազատում էր դասական ու վիպական դպրոցներից, ապա այլ առիթներով որակական տարբերություն չի տեսնում մի կողմից՝ Սունդուկյանի, Պռոշյանի, Շիրվանզադեի, Լեոյի, մյուս կողմից՝ Բաֆֆու, Պատկանյանի, Մուրացանի ստեղծագործությունների միջև։ Քննադատի համար էականը այն փաստն է, որ, անկախ անհատական խառնվածքի, ոճի ու գրական ուղղության տարբերություններից, այս գրողները միանում էին նպատակի ընդհանրությամբ, նպատակ, որով բնութագրվում էին նաև իր գլխավորած սերնդի ծրագրերը. «Կարեկցություն թշվառներու տառապանքի, դարման անոնց ցավերու, այս է ոգին Արարատյան արդի մեր գրականության։ Պատկանյան, Սունդուկյանց, Պռոշյանց ի վաղուց անտի, և արդ Մուրացան, Շիրվանզադե, Լեո և ուրիշներ, ընկերական ամեն խավերու ախտաղննություն կ՚ընեն և կը պատրաստեն հանդիսարան մը Արարատյան ու Կովկասյան հայոց զանազան դասերու վարքի, բարքի, զգացումի, գաղափարի, ցավերու և խնդության». այդ գրականությունը հետապնդում է մի բարձր նպատակ՝ «ներգործել ընկերական կյանքի վրա, բարեփոխել դայն, ստեղծել նոր բարքեր, ներշնչել ուղիղ գաղափարներ» («Մասիս», 1888, № 3924)։

Մի այլ առիթով Արփիարյանը, առարկելով արևմտահայ շրջաններում տարածված այն մտայնությանը, թե վիպասանը «վերացյալ էակ» է, վեպը՝ թեթև զբոսանք, գրում է. «Ճշմարիտ վիպասան մը նույնքան դրական գիտուն մ՚է իր ճյուղին մեջ, որքան բժիշկը մը կամ երկրաչափ մը»։ Սա Զոլայի կամ, քննադատի պատկերացմամբ, նույնն է՝ թե իրապաշտական դպրոցի հիմնական սկզբունքն է. համենայն դեպս նա այդպիսի բովանդակությամբ է ըմբռնում այդ ուղղությունը։ Հետաքրքիրն այն է, սակայն, որ Արփիարյանը, ի հաստատումն իր մտքի, հիշում է այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնք, ինչպես հայտնի է, ներկայացնում են բոլորովին այլ գեղարվեստական համակարգ՝ «Սև լեռին մարդը», «Շահեն», «Թորոս Լևոնի», «Հացի խնդիր», «Կայծեր»։ Ապա ավելացնում է. «Մերենց, Մամուրյան՝, Պերճ Պռոշյանց, Տեր-Սարգսենց, իրենց պարագլուխ ունենալով Բաֆֆին, կը ներկայացնեն հայ ազգի ոգին և ի նմա տիրապետող գաղափարներն։ Մեր վիպասաններն որքան ալ տարբեր դրության հետևին, որքան ալ իրենց նյութ ընտրեն տարբեր ժամանակներու նկարագիրներ, բայց ամենուն մեջ տիրապետող ոգին միևնույնն է, որով այդ վիպասաններն ճշմարտապես կը ներկայացնեն հայ ազգի ոգին»։

Իսկապես, Արփիարյանը չէր կարող չնկատել, որ իր հիշած վիպասանները հետևում են «տարբեր դրության», այսինքն ստեղծագործում են տարբեր մեթոդներով ու սկզբունքներով։ Բայց նրա տեսակետով էականը, վճռականն այն է, որ նրանք բոլորն էլ «ճշմարտապես կը ներկայացնեն ազգի ոգին», կոչված են ուսումնասիրելու «մեր սիրտը», «որո ծածուկ ցավերն ճանաչելն շատ ավելի դժվար է, քան նրա շոշափելի վերքերն», «հրճվանք ազդելու մեզ, սարսուռ ու հուզումներ», «խորագնին քննելու ժողովրդի մը անց-

յալն, հեռատես լինելու նրա ապագային համար, մատնանիշ ընելու այն ճանապարհն ընդ որ պարտի ընթանալ» և այլն։ Սա է այն հիմնական, գլխավոր ուղղությունը, որին «հետևած է, կը հետևի և պիտի հետևի հայ վիպագրությունը» («Մասիս», 1884, № 3734)։

2

Գրական ուղղությունների ծագման ու ստորաբաժանումների վերաբերյալ իր պատկերացումների շատ թե քիչ ամբողջական շարադրանքը Արփիարյանը տվել է «Գրական դպրոցներ» հոդվածում։ Հոդվածը գրվել է 1392-ին, երբ ռեալիստ 80-ականների սերունդը արդեն ստեղծել էր շոշափելի արժեքներ։ Սակայն շարունակում էին ստեղծագործել նաև հին սերնդի ներկայացուցիչները, հանգամանք, որ գրական կյանքը շերտավորում էր հնի ու նորի գաղափարական պայքարով. «Երբ այսպես կ'աշխատինք գրականության համար,—գրում է Արփիարյանը,—շատ բնական է, որ «հինի ու նորի», «մենքի ու դուքի», «իրական ու իտեական» դպրոցի խնդիրները ծագին մեր մեջ, և պետք է որ ծագին, առանց այն վեճերուն կարելի չէ ուղղություն մը գտնել» («Հայրենիք», 1892, № 177)։

Գրականության պատմությունն ընդհանրապես Արփիարյանը դիտում է կենդանի ու շարժուն լինելիության մեջ, որ միշտ ենթակա է պատմական առաջընթացի ընդհանուր օրենքներին. հինը իր տեղը զիջում է նորին, նորը գոյության իրավունք է նվաճում պայքարով. պատմական որոշ հանգամանքներում միանգամայն ընդունելի գրական ճաշակները, ձևերն ու մեթոդները այլ պարագաներում կարող են վերածվել հասարակական առաջընթացն արգելակող գործոնների։ Որքան էլ արևմտահայ գրական կյանքը, ներքին ու արտաքին աննպաստ պայմանների բերումով, դեռևս անկատար էր, բայց և այնպես, նկատում է քննադատը, այդ կյանքը ևս դուրս չէր այս ընդհանուր օրինաչափությունից. «Մենք այսօր, թե մեր ստացած շատ կիսակատար կրթությամբը, և թե ուրիշ զանազան պատճառներով չենք կրնար արտադրել բարձր գրվածքներ՝ պատմական, իմաստասիրական, կրոնական, բանաստեղծական, վիպական։ Եվ սակայն, որչափ ալ տկար ըլլան այս բանաստեղծական, վիպական մեր թոթովումները, սակայն կը հպատակին, բընական բերումով, գրական ընդհանուր օրենքի մը, որ ամեն տեղ գոյություն ունի։ Այդ օրենքը կ'անվանենք դպրոց, որ երկու գլխավոր բաժանում ունի. այդ բաժանումն ինքնաբերաբար առաջ եկած է գրողներու բնավորության համեմատ։ Եվ որովհետև ամեն տեղ մարդկային բնավորությունը միևնույնն է, հայանի է, թե մեր մեջ ալ գոյություն ունի այդ տարբերությունը» (նույն տեղում)։ Իր ակնարկած երկու գլխավոր բաժանումներից մեկը Արփիարյանը բնութագրում է որպես «եսասիրական», մյուսը՝ «մարդասիրական» դպրոց։ Դրանցից առաջինը, քննադատի համոզմամբ, ձևավորվում է պահպանողական, երկրորդը՝ առաջադիմական գաղափարների շրջանակներում։

«Եսասիրական դպրոցին պատկանողներն անոնք են,—բացատրում է քննադատը,—որք միայն իրենց անձովը կ'զբաղին։ Իրենց ուրախությունը, իրենց վիշտը կը բավե իրենց, անոնց վրա կը գրեն, զանոնք կ'երգեն, զանոնք կը նկարագրեն։

Մարդասիրական դպրոցին պատկանողները բոլորովին կը տարբերին մյուսներեն։ Ինքզինքնին կը մոռնան, միայն կը մտածեն իրենց շուրջը գտ-

նրվողներուն վիճակին վրա. կը դիտեն, կ'ուսումնասիրեն, կ'ստեղծեն, կը հրճվին, կը տխրին, կը կարեկցին ուրիշներու ուրախությանը կամ ցավին համար» («Հայրենիք», 1892, № 177)։ Մի այլ հոդվածում, որ կրում է «Իրապաշտություն» խորագիրը, Արփիարյանը արդեն որոշակիորեն սահմանում է ռեալիստական և ռոմանտիկական մեթոդների առանձնահատկությունը. եթե առաջինը ձգտում է «ներկայացնել մարդկային ընկերությունն ճիշտ այնպես, ինչպես որ է. բարին՝ բարի, չարը՝ չար։ Ճշմարտությունը իր բոլոր մերկության մեջ երևան հանել», ապա երկրորդը «կը ջանա զբոսցնել ընթերցողը և միանգամայն կրթել ու ազնվացնել ղնա պարզելով անոր աչքին առջև այնպիսի տեսարաններ որք կը գգվեն զգայարաններն հաճելի անուշությամբ։ Այդ դպրոցին հետևակները կ'ստեղծեն այնպիսի տիպարներ, որք կատարելապես գոյություն չունին կյանքին մեջ, բայց պիտի ըլլան հետևելու գեղեցիկ օրինակներ։ Անոնց գրքերուն մեջ բարին կը հաղթե չարին, առաքինությունը պարզերես կ'ելլե, մոլությունը կը խայտառակվի» («Հայրենիք», 1892, № 193)։

Բայց եթե «մարդասիրական դպրոց» հասկացության մեջ քննադատը ներառում է ինչպես ռեալիզմը, այնպես էլ ռոմանտիզմը՝ իբրև նրա գլխավոր ենթաբաժանումներ, ապա այդ դեպքում ի՞նչ է իրենից ներկայացնում «հասարակական դպրոցը»։ Բանն այն է, սակայն, որ, ինչպես հեշտ է կռահել հոդվածների բովանդակությունից, Արփիարյանի ստորաբաժանումը ըստ էության վերաբերում է ոչ թե գրական դպրոցներին, այլ գրական սեռերին. «մարդասիրական դպրոց» և «հասարակական դպրոց» սահմանումների տակ փաստորեն պիտի հասկանալ մի դեպքում, այսպես կոչված, օբյեկտիվ, մյուս դեպքում՝ սուբյեկտիվ ժանրերի ամբողջությունը՝ անկախ մեթոդից և ուղղությունից, այսինքն՝ էպիկական ու քնարական սեռերը։

Այլ առիթներով Արփիարյանը ուղղակիորեն կամ անուղղակիորեն ակնարկում է, որ իր և իր սերնդի փայփայած հասարակաշինական-գրական ծրագրերի տեսանկյունից առավել նպատակահարմար և արդյունավետ կարող է լինել «մարդասիրական դպրոցը», այսինքն՝ գրականությունն իր առջև դրված խնդիրները կարող է իրագործել գլխավորապես էպիկական ժանրերում։ Պատահական չէ, որ 80-ականների գրական սերունդը ստեղծագործական ակնառու նվաճումների հասավ հատկապես արձակի բնագավառում։

80-ականների արձակում ռեալիզմի ըմբռնումը բավականին միակողմանի էր։ «Կյանքն ինչպես որ է» հայտնի պահանջը շատ դեպքերում հասկացվում էր ուղղագծորեն։ Գրողներն աշխատում էին հասարակությանն հուզող ավելի ու ավելի շատ խնդիրներ շոշափել, նկարագրել իրականության այնպիսի խորշեր, որոնք մինչ այդ դուրս էին մնացել գրականության տեսադաշտից։ Գրականության ուղղակի արձագանքը օրվա կոնկրետ խնդիրներին բարձրացվում էր գեղարվեստական չափանիշի աստիճանի։ Զոհրապի «Ներսեսն», օրինակ, Արփիարյանն հետագայում բնութագրում է որպես «աղգային հիվանդանոցին վարչությանը դեմ ճակատամարտներուն առաջին հրացանաձգություններեն» մեկը։ Նույն տեսակետից քննելով Հրանդի, Բաշալյանի, Կամսարականի ստեղծագործությունները, նա եզրակացնում է. «Հիմակ,—հետագայում գրում է Արփիարյանը,—այդ ժամանակվան վեպերը քննած ատեննիս անոնց ոճն ու գեղարվեստն խստապահանջությամբ նկատողության կառնենք, բայց տասնհինգ քսան տարի առաջ, երբ վեպը կովա-

զան էր, քննադատները ավելի անոր գաղափարներով, բարոյականությամբ կամ անբարոյականությամբը կ'զբաղեին, քան թե գրականությամբը։ Ժողովուրդն ալ, որ արվեստագետ մը չէ, իր ուշադրությունը նյութին կը նվիրեր։ Հազիվ թե Եղիա Տեմիրճիպաշյան մը, իբրև քննադատ, գրվածքի մը մեջ արվեստին կատարելագործությունը կամ տկարությունը մատնանիշ կ'ըներ, երբեմն, երբեմն։ Գրականության մեջ արվեստի նախանձախնդիր երիտասարդները հազիվ թե պատրաստվիլ կ'սկսեին։ Դեռ քանի մը տարի սպասելու է մինչև որ «նորագույններեն» Արշակ Չոպանյան էսթեթիկը հայ գրականության համար նոր փորձաքար մը համարի» (Ս. Արփիարյան, Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիո հայոց գրականության, էջ 160)։ Խոսքն այստեղ վերաբերում է ոչ միայն 80-ականների քննադատության մեջ գեղարվեստականության չափանիշների բացակայությանը, այլև ընդհանրապես գրական նոր ուղղության նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքին։ Ե՛վ գրողները, և՛ քննադատները բոլոր դեպքերում հանդես էին գալիս ռեալիզմի անունից, գրում ու դատում էին ռեալիզմի օրենքներով։ Բայց ռեալիզմի խնդիրը իր բուն էսթետիկական նշանակությամբ անմիջապես հետին պլան էր մղվում, երբ երևան էր գալիս գրականությունը հասարակության անմիջական կարիքներին ծառայեցնելու, եթե կարելի է ասել, օպերատիվ հարցը։ «Հայրենիքն», օրինակ, իր անստորագիր առաջնորդողներից մեկում, ընդգծելով վեպի (պետք է հասկանալ ընդհանրապես գեղարվեստական արձակ—Վ. Կ.) առաջնային նշանակությունը «մեր ընտանեկան, եկեղեցական, կրթական կյանքի մեջ» բարեփոխություններ մտցնելու գործում, անմիջապես ավելացնում է. «Եվ այս նպատակին մեջ հաջողելու համար պետք չէ որ բացարձակապես եվրոպական վիպական դպրոցներու հետևինք. մեզ համար խառն վեպ մը լավագույն պիտի ըլլա։ Վարդապետական վեպը, իրական վեպը, իտեական վեպը հավասարապես պետք է որ մեր առաջնորդներն ըլլան» («Հայրենիք», 1892, № 344)։

Սա գրեթե ընդհանուր հայացք էր 80-ականների քննադատության մեջ։

Ահա թե ինչու իր գրական հավատամքը դասական ու ռոմանտիկական դպրոցներից որոշակիորեն սահմանազատող Արփիարյանը նույն գծի վրա էր դնում Բաֆֆու «Կայծերն» ու Շիրվանզադեի վեպերը, Պռոշյանի «Հացի խնդիրն» ու Ծերենցի վեպերը, Սունդուկյանի «Պեսոն» և Մամուրյանի «Սև լեռին մարդը», երբ հարցը վերաբերում էր գրականության հասարակական օգտակարության բարձրագույն սկզբունքին։

Այս է Արփիարյանի դիրքորոշումը դեպի «նասիրական դպրոցը», այսինքն՝ քնարերգությունը։ Գրական այս սեռի վերաբերմամբ նա սկզբունքային առարկություն չունի. ինչպես օբյեկտիվ իրականությունը, արտաքին միջավայրը, այնպես էլ անհատի անձնական ապրումները, նրա ներքնաշխարհը կարող են դառնալ գեղարվեստական արտացոլման առարկա, միայն թե բանաստեղծի «ես հանրության ես» պիտի լինի, բանաստեղծը, խոսելով իր անձի անունից, պիտի կարողանա հանդես գալ նաև որպես «մերթ ժողովրդի մը, մերթ ընդհանուր մարդկության սրտին արձագանքը»։ Այս տեսակետից է, որ քննադատը բարձր է գնահատում 50—60-ական թվականների արևմտահայ քնարերգությունը, որը, թատրոնի հետ միասին, նպաստեց ազգային գիտակցության ձևավորմանը. դրանց շնորհիվ «ծնավ Հայաստանի գաղափար մը, որ շատ չանցած՝ իբր կենտրոնաձիգ զորություն մը, իրեն պի-

տի քաշեր ամբողջ հայությանը, ստեղծելու համար ազգային նոր կյանք մը» (Ա. Արփիարյան, Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիո հայոց գրականության, էջ 87)։ Պեշիկթաշլյանի հայրենասիրական երգերը, Ռուսինյանի «Կիլիկիան», Դուրյանի տաղերը, ինչպես նկատում է քննադատը, զարթոնքի տարիների ազգային վերելքի գեղարվեստական վավերագրերն են։

Ուրիշ էր արևմտահայ քնարերգության վիճակը նոդուրյանական շրջանի տասնամյակներում։ Բանաստեղծության մեջ շարունակում էին տիրապետող մնալ այնպիսի գաղափարներ ու տրամադրություններ, որոնք արդեն հեռու էին նոր ժամանակների հասարակական կյանքը հուզող խնդիրներից, հասարակական մտածողությունն ու հոգեբանությունը սնող իդեալներից. բանաստեղծի նոր այլևս հանրության նոր չէր։ «Հայրենիքում» տպագրված «Կնդծ գրողները» անստորագիր խմբագրականում Արփիարյանը մեծ տագնապով գրում է նոր բանաստեղծության կատարած ավերածությունների մասին՝ հատկապես երիտասարդության շրջանում. թերթը մտահոգված է մասնավորապես գավառի երիտասարդության համար. «Գավառներու պատանեկությունն ու երիտասարդությունը ամեն օր օրագիրներու և հանդեսներու մեջ կարդալով անձնագովական, իրերագովական շաղակրատությունները՝ կարծեցին թե «Պոլսո հայ իմաստուններու» բացած դրական ճամփան ուղիղն է և օգտակարը։ Այդ ուղիեն իրենք ալ սկսան քալել, բայց շատերը առողջ դատողությամբ շուտով նոր դարձան» («Հայրենիք», 1893, № 423)։

Հետագայում Արփիարյանը, ուրվագծելով այդ շրջանի արևմտահայ գրականության պատմությունը, առանձին ուշադրություն է դարձնում բանաստեղծության ճակատագրին։ Ազգային-հայրենասիրական երգը, ինչպես նկատում է նա, այլևս չէր կարող հնչել գրաքննչական խստությունների պատճառով։ Սիրային-հովվերգական նվագները ժողովրդին չէին գրավում։ Միակ ուշագրավ երևույթը քննադատն համարում է Միհրան Հովհաննիսյանի «Ռամկին սփոփանքը», ուր հեղինակը ժողովրդական երգերի նմանողությամբ հորինված անպաճույճ բանաստեղծություններով փորձում էր վերականգնել ժողովրդի մարած հետաքրքրությունը քնարերգության նկատմամբ։ Այսպիսի պայմաններում միանգամայն հասկանալի է Արփիարյանի ժխտողական պահվածքը բանաստեղծության հանդեպ. «Ահա մոտ 20—25 տարի է որ նորածիլ գրականության մը առաջին երախայրիքին հետ նորածիլ ախտի մը առաջին նշաններն ալ երևան եկան,—հեգնանքով գրում է նա։ —Պայրըն իր վշտերն էր երգած, Մյուսե սրտին վերքերը մերկացուցած էր, ուրեմն մեր պայրըններն ու մյուսներն ալ պետք էր իմացնեին ժողովրդին թե առտուն ի՞նչ կը խմեն, կա՞թ թե խահվե։ Այս նոր գրողները—այն ժամանակի նոր գրողները—գաղափարն, ո և է սկզբունքն առաջ իրենց «ես»-ը ուզեցին ծանոթացնել հայ ժողովրդին...» («Հայրենիք», 1893, № 413)։

Բոլոր այս դիտողություններում Արփիարյանի իրավացիությունը հարաբերական է. ժամանակի արևմտահայ քնարերգությանը տված նրա գնահատականները ճշմարիտ են, եթե նայում ենք օգտապաշտական վարդապետության տեսակետից, եթե նկատի ենք առնում, որ գրական առաջընթացի դրոշակակիրը դեռևս արձակն էր. պոեզիայի ժամը պիտի հնչեր ավելի ուշ։ Մյուս կողմից, սակայն, Արփիարյանը չէր նկատում, հավանաբար չէր էլ կարող նկատել, որ մանավանդ 90-ական թվականների սկզբի քնարերգության մեջ կատարվող խմորումները իրականությունից հեռանալու արտահայտու-

թյուններ չէին միայն, այլ նաև գեղարվեստական աշխարհաճանաչման նոր ուղիների որոնման փորձեր, որոնք զարգացման պոտենցիալ ու հեռանկար ունեին, ինչպես շուտով պիտի հաստատեր պատմությունը։ Ավելին. այդ խըմորումներն ըստ էության 80-ականների ռեալիստական շարժման հետևանքն էին. մի կողմից՝ ռեալիզմը բացել էր իրականության գեղարվեստական յուրացման նոր ու լայն հնարավորություններ, և պոետիան ձգտում էր օգտվել դրանից, մյուս կողմից՝ քնարերգության մեջ նկատվող նորագույն երևույթները մի զգալի չափով հակադարձ միտում ունեին 80-ականների զուտ օգտապաշտական նկրտումների բացարձակացման դեմ։ Երևույթի իմաստը ժամանակին հիշտ է կռահել Արշակ Չոպանյանը՝ որոշակիորեն արտահայտելով դա ինչպես բանաստեղծություններում, այնպես էլ տեսական հոդվածներում։ Արփիարյանն անմիջապես նկատեց, որ Չոպանյանի գեղապաշտական որոնումները կարող են ճեղքվածք առաջացնել իր օգտապաշտական գեղագիտության միասնական համակարգում։ Այս տեսակետից բնորոշ է նրա վեճը Չոպանյանի հետ՝ Նարեկացու ստեղծագործության գնահատման շուրջը։ Չոպանյանն իր ուսումնասիրության մեջ ձգտում է նորովի հայտնագործել Նարեկացու արվեստի աշխարհը և առաջարկել նոր սերնդին՝ որպես գեղագիտական ուսումնառության դպրոց։ Արփիարյանը դրան հակադրում է իր որոշակի տեսակետը. «Հիմա կրնա՞նք ընդունիլ թե Նարեկը «մեր տղոց ձեռքը տանք և սովորեցնենք անոնց սքանչանալ այդ մեծության վրա»։ Չեմ կարծեր։ Մեր հիմիկվան գաղափարները, զգացումները, իմաստասիրությունը, գեղեցկագիտությունը կը ներե՞ն գրագիտության այսօրինակ մեթոդը։ Ո՞չ ապաքեն ինք Չոպանյան կը հայտարարե թե Նարեկացին ունի «Վեղենի հիվանդ նրբությունները, մշուշի և արցունքի բանաստեղծությունը, թուլացած անուշությունները»։ Ու մենք չի փափաքի՞նք քաջառողջ, պայծառ, ուրախության ու կորովի գրականությամբ մը միայն ամրապնդել մեր տղաքներու սիրտն ու միտքը» («Հայրենիք», 1895, № 1170)։

Չոպանյանի գաղափարները արդեն հուշում էին գալիք «արվեստագետ սերնդի» ծնունդը, որ տակավին անհայտ էր Արփիարյանին։

3

Արփիարյանի հոդվածներում հաճախ հանդիպում են նաև մտքեր, առանձին դիտողություններ, խորհրդածություններ, որոնք վերաբերում են ռեալիզմի գեղագիտության ու պոետիկայի խնդիրներին։ Ճիշտ է, դրանք չեն ներկայացնում ամբողջական ու ավարտուն համակարգ, սակայն շատ կողմերով բնութագրում են այն սկզբունքներն ու չափանիշները, որոնցով քննադատն արժեքավորում էր գրականության պատմության ու արդիականության երևույթները։

Ամենից առաջ Արփիարյանը վիճարկում էր ժամանակին արևմտահայ գրական շրջաններում տարածված այն հայտնի մտայնությունը, թե հայ իրականությունն աղքատ է, ուստի և չի կարող հիմք դառնալ ինքնուրույն ազգային գրականության զարգացման համար։ 80-ականների գրական սերունդն իր ստեղծագործական փորձով արդեն հերքել էր այդ արտառոց տեսակետը. Արփիարյանն իր տեսական եզրակացություններում հենվում էր առաջին հերթին այդ փորձի վրա։ «Մուրճի» հրատարակության առթիվ գրր-

ված հոդվածում, օրինակ, նա զարգացնում է այն միտքը, թե՝ «մեր կյանքը խորհրդածության ու նկարագրության այնքան առատ նյութ կրնա մատակարարել պատմաբանին ու վիպասանին, հնագետին ու հոգեբանին, իմաստասերին ու բանաստեղծին, որքան թերևս կարող չըլլա ընծայել օտար ազգերն շատերի կյանքը»։ Բերում է մասնավորապես Ֆրանսիայի օրինակը, ուր, ինչպես պնդում է քննադատը, «պատմությունը գրեթե այլևս գաղտնիք չունի», և գրողը տառապում է թեմաների սովից։ Արփիարյանը գլխավորապես գրքանով է բացատրում դարավերջի ֆրանսիական գրականության մեջ մի կողմից անկումային հոսանքների առաջացումը, մյուս կողմից ձգտումը դեպի արևելյան էկզոտիկան։

Իհարկե, հաղիվ թե հնարավոր լինի անվերապահ ընդունել քննադատի այս տեսակետը։ Էականը, սակայն, սկզբունքն է, որ այս դեպքում էլ ամբողջապես բխում է գրականության, որպես աշխարհճանաչման միջոցի, վերաբերյալ Արփիարյանի ընդհանուր պատկերացումից։ Եվ իրոք, եթե գրքրողը իրականության նկատմամբ գրեթե նույն հարաբերության մեջ է, ինչ հետազոտող գիտնականը իր ուսումնասիրության առարկայի, ապա այս տեսակետից հայ իրականությունը բազմաթիվ առավելություններ ուներ. դեռ երբեք արևմտահայ կյանքը այդքան չէր շահագրգռել գրողներին, մանավանդ արևմտահայ գրականությունը ամբողջ XIX դարի ընթացքում դեռ երբեք այդքան մոտ չէր եղել իրականությանը, դեռ երբեք գրողը այդքան խորամուխ չէր եղել մարդկային իրական հարաբերությունների ներքին բարդություններին, դրանց սոցիալական ու բարոյական դրդապատճառների մեջ։ Այդպիսի լայն հնարավորություններ գրականությանն ընձեռում էր ռեալիզմը։ Արևմտահայ առաջին ռեալիստները իրենք իսկ մի պահ անակնկալի եկան այն անսահման հարստությունից, որ նոր մեթոդի շնորհիվ ձեռք էր բերում գրականությունը։ Նրանց՝ շատ կողմերով դեռ անկատար ստեղծագործությունները ոչ պակաս անակնկալ էին նաև ընթերցողների համար. այդ ստեղծագործությունները հայտնագործում էին մի աշխարհ, որ ծանոթ էր նրանց, քանի որ իրենց իսկ առօրյան էր, ու միաժամանակ անծանոթ, որովհետև այդ առօրյան ներկայացվում էր բոլորովին նոր բովանդակությամբ։ Այնպես որ Արփիարյանը լիակատար իրավունք ուներ պնդելու, թե՝ «մեր կյանքը նրման է Ասիայի անդրջրհեղեղյան ածխահանքերու, որոց տակավին բահ ու բրիշ չի հպած, լի բազմառատ երակներով, կ'սպասե անոնց, որք զինքը պիտի շահագործեն» («Արևելք», 1889, № 1542)։

Եթե տեսական իմաստով Արփիարյանի այս դատողությունները անպայման լրացուցիչ պարզաբանումների կարիք ունեն, ապա գործնական առումով իր ժամանակի համար միանգամայն հասկանալի ու արդիական էին հնչում։ Դա կոչ էր՝ թափանցելու իրականության խորքերը, հայտնաբերելու, հասարակության դատին ներկայացնելու ամենաառաջնահերթ խնդիրները, որոնց լուծումից էր կախված հասարակական առաջընթացը։

Կյանքի և գրականության փոխհարաբերության հարցերը քննելիս Արփիարյանը երբեմն շոշափում է նաև գեղագիտական բնույթի մի այլ խնդիր. ի՞նչ պետք է հասկանալ իրականություն ասելով, ինչո՞վ է տարբերվում գեղարվեստական իրականությունը կենդանի իրականությունից, վերջապես, կա՞ արդյոք մի սահման, որով արվեստի աշխարհը ինքնորոշվում է իրական աշխարհից և եթե կա, ապա որտե՞ղ պետք է որոնել այդ սահմանը։

Լայն առումով իրականությունը մարդուն շրջապատող աշխարհն է, մարդկային կեցությունն իր անհամար ձևերով ու դրսևորումներով, հասարակության պատմությունն ընդհանրապես։ Բայց իրականությունը, որպես գեղարվեստական հետազոտության բնագավառ, ինչպես ըմբռնում է այն Արփիարյանը, համեմատաբար նեղ շրջանակներ ունի։ Ավելին. գրականությունը իրականության երևույթների անտարբեր տարեգիրը չէ. յուրաքանչյուր առանձին դեպքում, ելնելով իր արտացոլման մեթոդի առանձնահատկություններից և գաղափարական նպատակադրումից, գրականությունն աշխատում է իր տեսադաշտի մեջ առնել իրականության հատկապես այս կամ այն կողմը՝ է՛լ ավելի խորացնելով իր գեղարվեստական դիտումների կիզակետը։ Իրապաշտական դպրոցն, օրինակ, իր օգտապաշտական ուղղվածության թելադրանքով, նախընտրում է իրականության միանգամայն որոշակի բնագավառներ, կեցության որոշակի կողմեր։ «Իրապաշտական գրագետները կը մըտածեն, թե իրենք բժիշկներ են, և ժողովուրդն ալ հիվանդին տերն է, որուն պետք է ամեն բան բացահայտ ըսել, որպեսզի չխաբվի և առանց սխալելու դարմանն ընե». այստեղից ուղղակիորեն բխում է իրապաշտ գրողի ձգտումը՝ նկարագրել առավելապես «ընկերական բարքերու տխրազդեցիկ տեսարաններ» և, ինչպես ավելացնում է քննադատը, «այդ նկարագրություններուն մեջ կը կայանա իրապաշտական դպրոցին մեծ արժանիքը» («Հայրենիք», 1892, № 193)։

Իրապաշտական գրականությունը, մասնավորապես վեպը, Արփիարյանը դիտում է որպես ժամանակակից կյանքի հանրագիտարան, «մինչև աստիճան մը իբրև մի վիճակագրություն մեր արդի գաղափարներու, մեր արդի զգացմանց»։ Այս իմաստով գրողը ոչ միայն իրականության օբյեկտիվ պատկերահանն է, այլև հասարակության պատմաբանը, քանի որ, ինչպես բացատրում է քննադատը, «պատմությունը պետք չէ ըլլա միայն պատերազմներու և իշխանաց կյանքի նկարագիրը։ Երկրի մը տնտեսական վիճակը, կըրոնքը, բարքերը, իմաստասիրությունը, վերջապես կյանքը կազմող հազար ու մեկ բաները կը հորինեն պատմությունը։ Վիպասանները երբ կը պարզեն իրենց վեպերուն մեջ ժողովրդի մը ամեն խավերու բարոյական ու նյութական կյանքն, արդեն գրած կ՚ըլլան պատմության էջեր» («Հայրենիք», 1892, № 275)։

Այս կապակցությամբ Արփիարյանն անում է մի կարևոր դիտողություն ևս, որը, թվում է, էական նշանակություն պիտի ունենա 80-ականների գրական շարժման բովանդակությունը ճիշտ հասկանալու համար։ Հայտնի է, որ «Արևելքի» շուրջը համախմբված գրողների ստեղծագործությունը բացահայտ դժգոհություն առաջ բերեց արևմտահայության որոշակի շրջաններում, ուր տիրում էր այն մտայնությունը, թե նրանք հակված են իրականությունը տեսնել ու նկարագրել բացառապես մռայլ ու սև գույներով. երիտասարդ մտավորականների անողոք ռեալիզմը դիտվում էր որպես հակաէսթետիկական ճաշակի և անբարոյականության արտահայտություն։ Հայտնի է նաև, թե ինչպիսի կրքով ու հետևողականությամբ էին Արփիարյանը, Զոհրապը, Բաշալյանը և մյուսները հերքում այդ տեսակետը։ Մյուս կողմից, սակայն, հատկապես Արփիարյանն զգում էր, որ այդ դժգոհությունը նոր սերնդի գրական փորձերից ինչ-որ տեղ իրական հիմք ունի. համատարած ժխտման պաթոսը, որքան էլ այն բխում էր ռեալիստական մեթոդի էությունից և նը-

դա հսկայական ներգործուն ուժի նախապայմաններից էր, երբ հասցվում էր բացարձակի, սպառնում էր գրականությունը զրկել էսթետիկական նշանակությունից։ Լռելյայն զգալով այս վտանգը, քննադատն իր բազմաթիվ հոդվածներում հիշեցնում էր, որ գրականությունը ամենից առաջ արվեստ է, որ թեև վիպական իրականությունը կենդանի կյանքի պատկերն է, այնուամենայնիվ որոշակի մակարդակում ձեռք է բերում հարաբերական ինքնուրույնություն, ապրում ու շնչում է արվեստի յուրահատուկ օրենքներով։ Եթե գրողը իրականության օբյեկտիվ պատմաբանն է և պիտի ձգտի հարազատ մնալ այդ իրականության ոգուն, ապա «վիպական պատմության կյանքը բանաստեղծությունն է, վասնզի իրական կյանքն ալ իր բանաստեղծությունն ունի. ուրախության ու վշտի, արցունքի և հրճվանքի բանաստեղծությունն։ Ամեն թշվառության մեջ, ամեն երջանկության մեջ կա բանաստեղծական բան մը, բայց տեսնողին և զգացողին համար» (նույն տեղում)։

Արփիարյանի այս միտքն, իհարկե, չպետք է հասկանալ այն իմաստով, թե գրողը պարտավոր է ընտրել միայն իրականության այնպիսի երևույթներ, որոնք ինքնին բանաստեղծական են. դա կհակասեր նրա ռեալիստական սկզբունքին, որ հաճախ նրան մղում էր կրկին ու կրկին պնդելու, թե գրականության ուժը կյանքն իր անսահման ու բազմաբնույթ ամբողջականությամբ արտացոլելու մեջ է։ Խոսքն այստեղ այն մասին է, թե իրականության ամեն մի երևույթ ունի իր երկրորդ՝ էսթետիկական կողմը. ստեղծագործել չի նշանակում միայն հորինել փաստեր, եղելություններ, իրադարձություններ կամ էլ նույնությամբ արտապատկերել իրականության փաստերը, եղելությունները, իրադարձությունները, այլև, ու ամենից առաջ, վերջիններիս ստիպել մտնել նոր հարաբերությունների մեջ, ենթարկվել ստեղծագործողի գեղարվեստական աշխարհի օրենքներին, դրսևորել իրենց էսթետիկական բովանդակությունը, ապրել նոր կյանքով։ Դա արվեստի հավիտենական ու անխախտ օրենքն է, որ ժամանակների հետ փոխելով իր ձևը՝ էությամբ մշտապես նույնն է մնում։

Մարդու գոյությունը, ինչպես տրամաբանում է Արփիարյանը, անհնարին կլիներ՝ առանց հավիտենական ձգտման դեպի լավագույնը։ Իրական կյանքն էլ նյութական ու բարոյական թշվառությունների շղթա չէ միայն. կան հաստատված դրական արժեքներ, որոնք վերջիվերջո դառնում են հասարակության գոյության խարիսխը, իդեալի հիմքը։ Գր. Արծրունու «Էվելինայի» առիթով գրված հոդվածում քննադատն այս միտքը զարգացնում է հետևյալ կերպ. եթե «պոլսեցի գրագետ մը» լիներ այդ վիպակի հեղինակը, մտորում է նա, ապա անպայման կը քննադատվեր, թե՝ հնարավո՞ր է միթե XIX դարի վերջին «գրել այսպիսի հովվերգություն մը»։ Ապա ավելացնում է. «Բայց մենք ավելի անկախ կը մտածենք։ Իրա՞վ է արդյոք թե իրական կյանք ըսելով պետք է միայն բարոյական ու նյութական ողորմելի թշվառ կյանք մը ըմբռնել։ Մի՞թե սուրբ մտածություններու, ազնիվ զգացումներու, բարձր գաղափարներու ցուցահանդես մը չէ՞ միանգամայն աշխարհս ալ։ Ինչո՞ւ Էվելինայի դյուցազնը համարենք միայն մտատիպար մը որ չկրնար գոյություն ունենալ գործնական կյանքի մեջ։ Եվ մի՞թե չկան մեր մեջ և այնպիսիներ, որք կարդալով այդ վիպակ հոն լսեն արձագանք մը իրենց սրտին հին բաբախումներուն, երբ իրենց տարիքը դեռ քսանով կը համրեին. հոն գտնեն ճշմարիտ պատկեր մը իրենց զոհողություններուն, իրենց խորհուրդ-

ներուն զոր հետո գործադրած ըլլան մասամբ կամ ամբողջովի» («Հայրենիք», 1892, № 110)։

Այսպիսով, գրականությունը ոչ միայն իրականության դատավորն է. բարքերի քննիչը, հիվանդ օրգանիզմի վիրահատը, այլև՝ նույն հասարակության հոգևոր առաջնորդը, նրա բարոյական ու գեղագիտական դաստիարակը. գրականությունը ազնվացնում է մարդուն գրական մղումների, մտքերի ու զգացմունքների հարստությամբ, բուն իրականությունից պեղած ու լույս աշխարհ բերած գեղեցիկ իդեալների հրապույրով՝ դառնալով առաջընթացի ու կատարելագործման հզոր գործոն։

Բազմաթիվ առիթներով Արփիարյանը, ելնելով ռեալիստական գրականության փորձից, աշխատում է ընդարձակել «կյանքն ինչպես որ է» գեղագիտական պահանջի սահմանները՝ մեկնաբանելով այն որպես գեղարվեստական աշխարհաճանաչման ավելի լայն ու խոր մի սկզբունք, քան ինչպես երբեմն ընկալվում էր 80-ականների գեղարվեստական պրակտիկայում։ Քննադատն հիշեցնում է, որ գեղարվեստական պատումը չի նույնանում երևույթների մասին սովորական ու պարզ պատմության հետ։ Ռեալիստական մեթոդը ենթադրում է ոչ թե իրականության փաստերի նույնական վերարտադրություն, այլ կյանքի վերստեղծում՝ արվեստի հիմքը կազմող սպեցիֆիկ օրենքների համաձայն. «Թատերական ու վիպական ընտիր գրվածք պարզ պատմության մը ոճեն պետք է տարբերին։ Այդ ներկայացված պատկերներու և տեսարաններու մեջ այնպիսի կետեր կը գտնվին, ուր հեղինակը, վերցնելով փտած ծածկոցը, կը ներկայե զայն հասարակության, առանց այդ մասին յուր սեփական կարծիքը ներկայացնող անձանց բերանով հայտնելու, այլ կը թողու որ ինքը հասարակությունը մտածե, խորհե...» («Արևվելք», 1890, № 1820)։

Դեղարվեստական ընդհանրացման, տիպի և տիպականի կատեգորիաներին, մասնավորապես կերպարի կերտման ռեալիստական սկզբունքների առընչությամբ, Արփիարյանն ավելի հանգամանորեն անդրադառնում է «Ո՞վ է» հոդվածում («Հայրենիք», 1894, № 893)։ Հոդվածն ուղղված է արևմտահայ ընթերցողների շրջանում տարածված այն պատկերացման դեմ, թե, իբր, ամեն մի գրական կերպարի ետևում պետք է որոնել ինչ-որ իրական անձնավորություններ։

Այդպիսի պատկերացումն, իհարկե, պատահականորեն չէր առաջացել. դա մեծ մասամբ արվեստի օրենքներին անտեղյակ լինելու հետևանք էր։ Կար նաև մի ավելի կարևոր հանգամանք. 80-ականների գրականության կենսական ակտիվությունը, հասարակական կառուցվածքի բոլոր օղակների սուր ու բացահայտ քննադատությունը անպատրաստ ընթերցողի մեջ կամա թե ակամա պիտի առաջացնեին այն հարցը, թե դրողը անձնապես ո՞ւմ է ուղղում իր քննադատության սլաքը. սկզբնական շրջանում մի զգալի չափով հենց այս հարցասիրությամբ էլ պայմանավորված էր այդքան բուռն հետաքրքրությունը երիտասարդ ռեալիստների ստեղծագործության նկատմամբ։ Այդ հետաքրքրությունը եթե մի կողմից ոգևորում էր Արփիարյանին, ապա մյուս կողմից անհանգստացնում էր նրան, քանի որ ընթերցողը փոխանակ գրողի «նկարագրած անձնավորությանց մեջ ընդհանուր տիպարներ փնտրելու», զգացնել էր տալիս, թե իրեն ավելի շատ հետաքրքրում են «ծածկանուններու ներքև անձնավորություններ հրապարակ հանող» «բանալի վեպե-

ը»։ Այդպիսի մտայնությունը քննադատը համարում էր ամենամեծ խոչընդոտներից մեկը ռեալիստական արձակի զարգացման ճանապարհին. եթե գրականությունը հետևեր հասարակության ճաշակների թելադրանքին, ապա «այն ատեն գրողները պիտի փորձվին փոխանակ ընդհանուր տիպարներ երևան հանելու, բարքերու նկարագրություններ պատկերելու, որոշ գաղափարներ պաշտպանելու, կրքերու աշխարհը պատելու, վար իջնել, խոնարհիլ անձնականության ստորնաքարշ միջավայրին մեջ»։

Վիպասանն իր ստեղծագործության մեջ չի կարող առաջնորդվել անձնական համակրանքներով ու հակակրանքներով. նրա աշխատանքը ենթադրում է վերլուծություն, փաստերի համադրման միջոցով բնորոշի ու տիպականի հայտնաբերում։ Դրա համար անհրաժեշտ է որոշակի տարածություն ուսումնասիրվող միջավայրի և ստեղծագործող անհատի միջև, որպեսզի վերջինս կարողանա ընդգրկել իրականության ընդարձակ ու ամբողջական համապատկերը, այլապես նրա դիտումները կմնան մասնավորի աստիճանում. «Վեպ գրողը,—նկատում է քննադատը,—եթե իրավցնե կուզե գեղարվեստական, իմաստասիրական, բանաստեղծական աշխատություն մը ընել, պետք է քիչ մը վեր բարձրանա կյանքի եթերին մեջ ու անկե դիտե դեմքերը, սրտերը, մտքերը...»։

Գեղարվեստական կերպարի կերտման ներքին մեխանիզմը բացատրելիս Արփիարյանը մեկ անգամ ևս նկատում է, որ վիպագրությունը միայն բանաստեղծություն չէ, այլ նաև «դրական դիտության ճյուղ մը»։ Իսկ դա նշանակում է, որ բուն ստեղծագործական պրոցեսին նախորդում է սոցիալական, բարոյական, հոգեբանական քննության տևական շրջան։ Վեպը հեղինակի հետազոտությունների ամփոփումը, համակարգումը, ընդհանրացումն է։ Կերպարը ձևավորվում է շրջապատում եղած իրական անձնավորությունների հավաքական ամբողջությունից, բայց նրան անհատականություն, կյանք է տալիս գրողը. «Երբ վիպագրողը գրիչը ձեռք կ'առնե, այլ կը մոռնա անունները, անձերը, դեմը կը տեսնե միայն մերկ միտքեր, սրտեր, հոգիներ՝ ամենքը իրար խառնված, ու ինքն է որ խառնուրդեն կը շինե անձնավորություններ, որոնց անունները կը դնե և կը ծանոթացնե հանրության»։ Քննադատն, այսպիսով, փարատում է անտեղյակ ընթերցողի տարակույսը, թե հապա ինչպե՞ս է, որ ինքը հաճախ հանձին գրական կերպարի ճանաչում է իրեն ծանոթ այս կամ այն իրական անձնավորությանը։

Արփիարյանի համոզմամբ, ակտիվ ու բանիմաց ընթերցողը կարող է նպաստել գրականության զարգացմանը, քաջալերել գրողին, եթե վերջապես կարողանա գրականությունն ընկալել իր իսկական նշանակությամբ, գրական երկի մեջ տեսնել «ընդհանուր տիպեր», «հոգեբանական ուսումնասիրություններ», «բարքերու ճշգրիտ նկարագրություններ»։ Այն ատեն է,—եզրափակում է իր հոդվածը քննադատը,—որ վիպագրողը մեծ ուժ մը կ'զգա ինքն իր մեջ, վասնզի կը տեսնե թե իր նմաններուն ձեռքե բռնած՝ կ'առաջնորդե անոնց իմաստասիրության, բանաստեղծության, գաղափարներու աշխարհի մը մեջ, ուր կը ցնցվին, կ'զգան, կը խորհին»։

Գեղարվեստական ընդհանրացման կարևոր նախապայմաններից մեկն էլ Արփիարյանը համարում է ազգային և համամարդկային հատկանիշների համատեղումը միևնույն կերպարի, հոգեբանական միևնույն իրադրության շրջանակներում։ Վիպական իրականությանը կյանք տվող զգացմունքների,

կրքերի, գաղափարների ու իդեալների բազմազանությունը հատուկ է մարդուն ընդհանրապես՝ անկախ ազգային պատկանելիությունից ու միջավայրից. հայ մայրը իր զավակին նույն կերպ է սիրում, ինչ որ ճապոնացի մայրը, հայ երիտասարդն ապրում է սրտի նույն տրոփումներով, ինչ որ ֆրանսիացին. տարբերությունն այդ զգացմունքները պատկերելու, բացատրելու եղանակների մեջ է, որ կախված է ազգային հոգեբանության յուրահատուկ կերտվածքից, ազգային միջավայրից ու ավանդույթներից։ Եթե պատկերին բովանդակային հարստությունն են տալիս համամարդկային գաղափարները, ապա շունչ ու կենդանություն են հաղորդում «տեղական գույնը, ցեղական հոգեբանությունը». «Մեր հեղինակներուն մեջ,—ամփոփում է քննադատն իր միտքը,—փնտրելու ենք մեկ կողմեն ինչ որ ընդհանուր, մարդկային է, մյուս կողմեն ինչ որ տեղական ու ցեղական է։ Երկու նկարագրությանց միացումը մարդկային ու տոհմային տիպարներ կ'արտադրե» («Հայրենիք», 1893, № 463)։

Արփիարյանն իր տեսական եզրակացությունները յուրաքանչյուր առանձին դեպքերում բխեցնում էր որոշակի գրական փաստերի վերլուծությունից։ Մյուս կողմից այդ եզրակացությունները տեսական նշանակությունից զատ ու ամենից առաջ ունեին գործնական նպատակ. դրանք քննադատին զինում էին հիմնավոր սկզբունքներով ու չափանիշերով, որոնցով նա գնահատում էր ընթացիկ գրականության արժեքները, նշում զարգացման ուղիներ։

4

Գրականության հարցերին անդրադառնալիս Արփիարյանն ամենից առաջ ընդգծում էր հրապարակագիր-քննադատի սկզբունքայնության ու հետևողականության պահանջը։ Գրական շարժման ընդհանուր համապատկերի մեջ նա չէր բացառում տարբեր հայացքների և ըմբռնումների համատեղ գոյությունը. ավելին, դրանց պայքարը համարում էր առաջընթացի կարևոր գործոններից մեկը։ Սակայն եթե հրապարակախոսը կամ քննադատը ձգտում է առաջնորդել հասարակական միտքը մի որոշակի ուղղությամբ, ամենից առաջ ինքը պիտի լինի այդ ուղղության համոզված հետևորդը, պետք է ունենա «համոզմունք մը, հավատամք մը»։ «Հրապարակագրին համար տաղանդը կրնա երկրորդական հատկություն մը համարվիլ,—բացատրում է քննադատը,—ինչ որ կը պահանջվի նախ և առաջ, ուղիղ ընթացք մըն է։ Հրապարակագիրները որոշ, հայտնի, իրենց հատուկ գաղափարներու, համոզումներու պաշտպան հանդիսանալով է միայն որ կրնա այնքան վեր բարձրանալ, մինչև իրավունք ստանալ հանրության միտքն ուղղելու, բարոյականը բարձրացնելու» («Հայրենիք», 1893, № 676)։

Գրեթե բացառապես սրանով է պայմանավորվում Արփիարյան-քննադատի գեղարվեստական նախասիրությունների բնույթը. 80-ական թվականների երկրորդ կեսին և 90-ականների սկզբին հրապարակ եկած արձակ ու չափածո ստեղծագործություններից նրա ուշադրությանն են արժանանում սակավաթիվ օրինակներ միայն, այն էլ այնպիսիները, որոնք աչքի են ընկնում ոչ այնքան իբրև գեղարվեստական երևույթ, որքան այս կամ այն ծրագրի ուղղագիծ արտահայտություն։ Այս տեսակետից բնորոշ օրինակ կա-

րող է լինել գավառացի բժիշկ Փաշայանի «Վառոյ» վեպը, որը տպագրվում էր «Հայրենիքում»։ Այդ առթիվ Արփիարյանը գրում է հատուկ առաջնորդող՝ «Օգտակար գրականություն» խորագրով («Հայրենիք», 1894, № 758)։

Իբրև վեպ ներկայացվող այդ անպաճույճ պատմությունը հայելու ճշգրտությամբ արտացոլում էր գավառի հայ կյանքը՝ իր կենցաղային ու սոցիալական հակասություններով, անհատական ու հասարակական ողբերգություններով։ Պոլսաբնակ հայության և առաջին հերթին մտավորականության համար բացվում էր մի անծանոթ աշխարհ, որը շատ կողմերով անհայտ էր նաև հենց իրեն՝ գավառում ապրող հային։ Հենց այս էլ գրավել է քննադատի ուշադրությունը։ Նրա համոզմամբ, ճշմարիտ արվեստի առաջին պայմանը ոչ թե «բառերու և ոճերու կուտակումն» է, այլ՝ «իրական աշխարհի ճշգրիտ պատկերացումը»։ Համենայն դեպս արևմտահայ արձակի զարգացման տվյալ փուլի համար Արփիարյանն ավելի կարևոր էր համարում երկրորդ պայմանը։ Այս եզակետից էլ նա գրվատանքի խոսքեր է գրում «Վառոյի» մասին, ուր «առաջին տողեն մինչև վերջը հանդիսատես ենք իրարու հետևեկող դեպքերու, որոնց ամեն մին իրական աշխարհին մեջ պատահած է և կը պատահի դեռ ամեն օր։ Պատմողն իր կողմե գրեթե բան մ՚ավելցուցած չէ, այլ նոթագրեր է խաչոյի (վեպի հերոսն է—Վ. Կ.) արկածները։ Զուտ առարկայական ուսումնասիրություն մը, որուն մեջ հեղինակը չէ դրած իր եսը, իր անձնական զգացումները, խուսափելով այսպես այն վտանգեն, ուր կ՚իյնան զանազան գրողներ, որք երբ ուրիշի մը վրա խոսելու կը ձեռնարկեն՝ անոր բերանը կը դնեն ինչ որ միայն իրենց հատուկ է»։

Արփիարյանն, իհարկե, չէր կարող չնկատել վեպի ակնհայտ գեղարվեստական թերությունները՝ ընդգծելով հատկապես հոգեբանական խորության պակասը և լեզվի աղքատությունը։ Սակայն մյուս կողմից նկատում է, որ դա լիովին հատուցվում է «դեպքերու և իրողություններու հաջող ընտրությամբ մը», ինչպես նաև բուն ժողովրդական լեզվի անմշակ գեղեցկությունների առատությամբ։ Այդ լեզուն, ինչպես համոզված է քննադատը, «իր այս վիճակին մեջ կրնանք նմանեցնել դեռ բոլորովին չտաշված, չհղկված արձանի մը, որ ամբողջությանը մեջ կը պարունակե, սակայն, ճշմարտապես գեղեցիկը»։ Բոլոր դեպքերում վեպը գնահատվում է որպես որոշակի ու հետևողականորեն պաշտպանվող ծրագրի արտահայտություն։ Այդ ծրագրի էությունից էր բխում նաև գավառում գործող հայ մտավորականությանն ուղղված՝ քննադատի ամենօրյա հորդորը՝ ուսումնասիրել իրենց միջավայրի կյանքը, գրել այդ կյանքից։ «Այս մեր հրավերին անսալով է,—հաստատում է նա,—որ «Վառոյի» հեղինակը ոչ թե գրական գործ մը արտադրելու հույսով, այլ մեր հանձնարարած մեթոդը գործադրելու նպատակով նստավ գրեց իր վիպակը։ Այս փորձեն դուրս եկավ այնպիսի աշխատություն մը, որ բոլորովին կըհամապատասխանե մեր առաջադրած գրական սեռին, որուն հառաջ բերելիք օգուտներուն վրա ալ ավելորդ է ծանրանալ»։

«Վառոն» եզակի երևույթ չէր։ «Արևելքը», ապա նաև «Հայրենիքը» գրեթե ամեն օր տպագրում էին գավառի կյանքին վերաբերող բազմաբնույթ հոդվածներ, ակնարկներ, նամակներ, պատմվածքներ, վեպեր... 90-ականների սկզբին գրական այս տեսակը վերջնականապես նվաճել էր իր գոյության իրավունքը, ուներ ընթերցողների հետզհետե ընդարձակվող շրջան, ընդհանրապես արդեն առաջ էր բերել լայն հետաքրքրություն։ Կուտակվող

նյութն սկսում էր տալ որակական նստվածքներ. ժամանակ առ ժամանակ հրապարակ էին գալիս նաև որոշակի գեղարվեստական արժեք ներկայացնող գործեր, այնպես որ Արփիարյանը լիակատար իրավունք ուներ հեգնելու, իր իսկ արտահայտությամբ, այն իմաստակներին, որոնք համոզված էին, թե՝ «նոր բան չունինք, ուստի ոչ տոհմային մատենագրություն, ոչ իմաստասիրություն, ոչ բանաստեղծություն կրնանք ունենալ»։ Դրան հակառակ քննադատը վստահորեն արձանագրում է. «Գավառական մատենագրությունը, որ մինչև հիմա սմքած կը մնար, սկսավ քաջալերվիլ, երևան ելլել ու թաքուն բանաստեղծությանը հետ մեր աչքին առաջ կը պարզե իր լեզվական ճոխությունը» («Հայրենիք», 1894, № 772)։

Իր միտքը հաստատելու համար Արփիարյանը վկայակոչում է Թլկատինցու գյուղական նամակները, որոնք «Վառոյից» անմիջապես հետո տպագրվում էին «Հայրենիքում»։ Այդ թղթակցություններին նվիրված «Բուն աղբյուրը» հոդվածում դրանք բնութագրվում են որպես ժամանակակից գրականության ամենանշանակալից երևույթներից մեկը, որոնց հիմքի վրա պիտի բարձրանար ու ճոխանար ազգային գրականությունը։ Քննադատի համոզմամբ, Թլկատինցու «մեծ ծառայությունն» այն է, որ ստեղծում էր բոլորովին նոր տիպի գրականություն՝ նոր լեզվով ու պատկերային համակարգով, մատնացույց էր անում այն ուղին, որով պիտի զարգանար ապագա «իմաստասիրական մատենագրությունը». «Նոր են մեզի համար այս գրվածքներուն նյութերը. մեր գրականության համար կենսատու թարմություն մը կը ցայտեցնեն։ Աչքերնուս առջև կը պարզեն կյանքը իր բազմակողմանի տեսարաններով, ու անոնցմե բղխած արտաշնչությունը անցնելով մեր սրտերեն, կը հասնի մինչև մտքերնիս և խորհիլ կուտա։ Մեր մարդասիրական իրապաշտ գրականության առաջին հիմնաքարերն անոնք են և իրենց նմանները, որոնց վրա կամաց-կամաց պիտի բարձրանա իմաստասիրական մատենագրությունը» (նույն տեղում)։

Գավառական, այսինքն բուն հայկական բնաշխարհում ստեղծվելիք գրականության գաղափարը Արփիարյանի համար նոր բան չէր. այդ գաղափարը նա առաջ էր քաշել դեռևս «Արևելքի» հրատարակության առաջին օրերին։ Դրա հետ սերտորեն առնչվում էին ընդհանրապես արևմտահայ ռեալիզմի ձևավորման ու զարգացման բազմաթիվ խնդիրներ, որոնց արփիարյանական մեկնաբանությունները օգնում են ոչ միայն հասկանալու ժամանակի գրական շարժման ներքին բովանդակությունը, այլև շատ կողմերով բացատրում են արևմտահայ գրականության հետագա զարգացման միտումները։ Նույնիսկ մի այնպիսի ամբողջական ու ինքնատիպ երևույթ, ինչպիսին XX դարասկզբի արևմտահայ պոեզիան է, որը, թվում է, ոչ մի կապ չէր կարող ունենալ 80-ականների շարժման հետ, իրականում մի որոշակի չափով արդյունք էր գրական այն կանխագծումների, որ այնքան եռանդուն հավատով իրականացնում էր Արփիարյանի սերունդը։ Մասնավորապես գավառական գրականության վերաբերյալ նրա հոդվածները իսկական ծրագրի նշանակություն ունեցան արևմտահայ գրականության զարգացման համար. բավական է հիշել, որ այդ գաղափարը վերածնունդ ապրեց նոր դարի շեմքին, թեև զգալիորեն այլ հասարակական-գեղագիտական իդեալների հիմքի վրա։ Պատմության տրամաբանությունն, այսպիսով, հաստատում էր, որ Արփիարյանի գաղափարները, անցնելով տասնամյակների միջով, ենթարկվե-

լով բովանդակային ու ձևային վերակառուցումների, այնուամենայնիվ պահպանում էին իրենց ծրագրային նշանակությունը։

Բնաշխարհիկ գրականության, դրա հետ կապված ժողովրդական աշխարհաբարի հարցերին Արփիարյանն առաջին անգամ լրջորեն անդրադարձել է 1886-ին, «Մասիսում» տպագրված «Ազգային տեսության» մեջ։ Այնուհետև, մանավանդ «Հայրենիքի» հրատարակության շրջանում, բազմաթիվ հոդվածներով՝ «Կյանքի լեզուն» (1892), «Զարգացած կեդրոն» (1892), «Կյանքի նկարներ» (1894) և այլն, կրկին ու կրկին արծարծել է այդ խնդիրները՝ ընդարձակելով ու խորացնելով իր դրույթները։

Լեզուն և գրականությունը, ինչպես համոզված էր Արփիարյանը, հոգևոր գործունեության տարբեր բնագավառներ լինելով հանդերձ, ձգտում են մի ընդհանուր նպատակի՝ «ուսումնասիրել ազգի մը նյութական, հոգեկան և մտավորական պետքերն և այդ պետքերուն գոհացում տալու աշխատիլ»։ Եվ եթե քննադատը պնդում էր, թե դպրոցներում անհասկանալի և իր դարն ապրած գրաբարով աշակերտների ուղեղները չարչարելու փոխարեն հարկավոր է նրանց սովորեցնել կենդանի ժողովրդական աշխարհաբարը, ապա ամենևին էլ վաղուց ավարտված լեզվապայքարի ուշացած արձագանքը չէր, այլ միանգամայն արդիական հնչեղություն ունեցող մի խնդիր, որ բխում էր ռեալիստական գրականության պահանջներից։

Արևմտահայ գրական հայերենը, որ ձևավորվել էր հիմնականում գաղթօջախներում, մասնավորապես Պոլսում, արդեն բավականաչափ մշակվել էր։ Այդ լեզվով ստեղծվել էին նշանակալից գրական արժեքներ. հենց այդ լեզվով էր գրում ինքը՝ Արփիարյանը։ Այս ամենով հանդերձ քննադատը հետևողականորեն պնդում էր, որ այդ հայերենը այնուամենայնիվ չի կարող հիմք դառնալ ազգային մատենագրության զարգացման համար, քանի դեռ չի սկսել սնվել բնաշխարհիկ լեզվի կենսահյութով։ Նախ, ինչպես նկատում է քննադատը, «մենք օտարացած հայերս կորսընցուցած ենք, և ուրիշ կերպ կարելի չէ, բուն ազգային հատկանիշներն», ուստի և գաղութաբնակ հայության լեզուն չէր կարող պահպանել բուն ազգային լեզվի հարստություններն ու բնական գեղեցկությունը. խոսակցական բարբառը աղավաղված էր օտարաբանություններով, իսկ գրավոր լեզուն սնվում էր գլխավորապես գրքային ակունքներից. «Պոլսի գրողները մեկ կողմ նետած են մեր ժողովրդական լեզուն, և իրենց գրություններուն մեջ գրաբարեն միայն կ՚օգտվին» («Հայրենիք», 1894, № 772)։ Սակայն առավել մեծ «դժբախտությունն այն է, որ մենք ուղղություն կուտանք այդ տեղերու հայոց մտքի ու սրտի, լեզվի կրթությանն ու զարգացումին, մեր օտարացած հայոց խորթ կրթությունը և լեզուն պարտավորիչ ընել կուզենք» («Մասիս», 1886, № 3944)։

Մյուս կողմից՝ քննադատի դատողությունների տրամաբանությունը հուշում է, որ հազիվ թե արևմտահայ որևէ գաղթավայր ի վիճակի լինի ծառայելու որպես ազգային մշակույթի կենտրոն, թեև այդպիսի կարծիք մեկ անգամ չէ, որ հայտնվել էր։ Գ. Ֆնտքյանն, օրինակ, «Մասիսում» մի առիթով գրում էր, թե այն դերը, որ կատարել է Թիֆլիսը արևելահայ մշակույթի համար, վիճակված է Պոլսին՝ արևմտահայ գրականության զարգացման գործում։ Արփիարյանը կտրուկ վիճարկում է այս տեսակետը, պնդելով, թե որպեսզի որևէ գաղթավայր կարողանա դառնալ ազգային հոգևոր կյանքի կենտրոն, անհրաժեշտ է «գեղարվեստի, գիտության, փիլիսոփայության» բազմակողմանի զարգացում, որից զուրկ էր անգամ ամենաբարգավաճած հայ

գաղութը՝ Պոլիսը. «Զունինք գրականություն։ Թարգմանությունները տոհմային գրականություն չեն։ Հատ ու կենսա ինքնուրույն գրվածքներ կրնան համարվիլ անհատներու տաղանդի, զգացմանց, մինչև իսկ հանճարի նշանակ, ուրիշ ոչինչ։ Պոլսական հայք գրականություն մը կազմելու չափ հզոր չենք» («Հայրենիք», 1892, № 282)։

Որքան էլ արևմտահայ մտավորականության զգալի մասը ձգտեր Պոլիսը դարձնել հայ մշակույթի կենտրոն, Պոլսի հայերենը մշակել որպես համազգային գրական լեզու և փորձեր դրանով ազդել նաև բուն գավառի հայության հոգևոր մշակույթի ու լեզվի վրա, և որքան էլ դա ուղղակիորեն կամ անուղղակի կերպով վնասեր հայկական բնաշխարհի կյանքի ճիշտ առաջընթացին, այնուամենայնիվ, ինչպես համոզված է քննադատը, անհնար էր բեկանել պատմական առաջադիմության անխախտ տրամաբանությունը. «Սակայն որքան վնաս որ կրնանք հասցնել, այսուհանդերձ չպիտի կրնանք մաքառիլ բնական ու պատմական օրենքներու դեմ, և բնավայրի հայերն իրենց բնական ուղղությամբ պիտի զարգանան» («Մասիս», 1886, № 3944)։

80-ականների ռեալիստական շարժման առաջին քայլերից իսկ Արփիարյանը վճռականորեն պնդում էր, թե՝ «հայոց լեզուն պետք է փնտրել ժողովրդի բերնին մեջ». և ապա՝ «...մեր գրականության գանձարանը ժողովրդի լեզուն է և ոչ թե գիրքը, ուստի և մեր արդի գրական ու ուսումնական լեզուն մշակելու առաջին պայմանն է դիմել ժողովրդի լեզվին»։ Իր տեսակետն հաստատելու համար քննադատը վկայակոչում է Գարեգին Սրվանձտյանին և Սեդրաք Տեր-Սարգսեանցին, որի «Շահենն ի Սիպիր» վեպը «սքանչելի նախատիպ մըն է այն գրական ուղղության, որու պետք է հետևինք։ Մեր արդի զարգացումին, մեր լեզվի ու գրական հառաջադիմության համար Շահենը կ'արժե հազար Վիրգիլիոսե, հազար «Ոսկեբերանե», հազար Հոմերոսե, հազար Եզնիկե ավելի» (նույն տեղում)։

90-ական թվականներին արևմտահայ գրականության զարգացումը լիովին հաստատել էր Արփիարյանի առաջադրությունների իրավացիությունը. «Մեր Տոհմային նոր գրականությունը մտավ ճամբու մը մեջ ալ, որ տարիներու բերմամբ ավելի կատարելագործության հասնելու ամեն հնարավորություններ կ'ընծայե»,—գոհունակությամբ արձանագրում է քննադատը («Հայրենիք», 1899, № 998)։ Ազգային գրականությունը, ասում է Արփիարյանը, պետք է թափանցի ժողովրդի բոլոր խավերի կյանքը, ուսումնասիրի ժողովրդի հոգեբանությունը, սովորույթները, ավանդությունները, կրոնը, հավատալիքները, պատմությունը, տոհմային վիճակը և այլն։ Իր կյանքի այս բոլոր կողմերի վերաբերյալ դարերի ընթացքում ժողովուրդն ստեղծել է համապատասխան մտածողական բանաձևեր, պատկերներ, բացատրություններ, որոնք խտացնում են կենսական խոր ճշմարտություններ։ Դրանք պետք է ուժ, թարմություն, գեղեցկություն հաղորդեն գրական լեզվին, որն իր հերթին պիտի նպաստեր իսկական ազգային գրականության բարգավաճմանը։ Ուստի և մեր «զորավոր գրականությունը, դեղեցիկ ու կորովի լեզվով, գավառներու մեջ պիտի ծնի ու զարգանա» («Հայրենիք», 1892, № 282)։

5

Արփիարյան-քննադատի թերևս ամենանշանակալից ծառայությունը ազգային մշակույթի միասնականության գաղափարն է, որ նա հետևողակա-

նորեն ձգտում էր մտցնել ժամանակի գեղարվեստական դիտակցության մեջ։ Քննադատն, իհարկե, չէր անտեսում հայ հոգևոր կյանքի զարգացման՝ պատմականորեն անխուսափելի յուրահատկությունները՝ երկու հատվածներում։ Մյուս կողմից, սակայն, նկատում էր, թե՝ «ազգ մը, որուն մեջ այսքան զանազան կարգի բաժանումներ կը տիրեն, ազգ մը, որ թեպետ այնքան ցիրուցան չէ, որքան սխալմամբ կը կարծվի լինել, բայց կը գտնվի ընդ հովանավ այնպիսի տերության, որք իրարմե բոլորովին տարբեր քաղաքակրթության կը հպատակին, այդ ազգը թե յուր հողին վրա և թե յուր գաղթականության մեջ կը սնուցանե գաղափարներու համերաշխություն» («Մասիս», 1884, № 3734)։ Այս ելակետից էլ Արփիարյանը դնում է հայ գրականության արևմտահայ և արևելահայ հատվածների է՛լ ավելի մերձեցման ու փոխներթափանցման խնդիրը։ Ուստի և քննադատը միանգամայն անտրամաբանական է համարում Զոհրապի այն միտքը, թե, իբր, արևելահայ գրողներն արհամարհանքով են վերաբերվում իրենց արևմտահայ գրչակիցներին։ Զոհրապին ի պատասխան Արփիարյանը գրում է երկու հոդված՝ «Անոնք մեզի համար» և «Մենք ալ անոնց համար», ուր բազմաթիվ փաստերով ցույց է տալիս, որ տարբեր միջավայրերում ստեղծագործող հայ մտավորականությունն, իրոք, միշտ էլ ձգտել է մերձեցման ու փոխըմբռնման՝ հանուն ազգի հոգևոր կյանքի միասնականության։

Հայ գրականության երկու հատվածների մերձեցման խնդիրը Ա. Արփիարյանի մոտ մասնավոր բնույթ չուներ, այլ կապվում էր նրա գեղագիտական համակարգի բուն հիմունքների հետ։ Բանն այն է, որ, քննադատի համոզմամբ, այն, ինչ արևմտահայ գրականության համար դեռևս նվաճելիք բնագիծ էր, արևելահայ գրականության համար վաղուց ի վեր դարձել էր ազգային նկարագրի անկապտելի հատկանիշ։ Քննադատն այս երևույթը բացատրում է պատմականության դիրքերից։ Արևելահայ գրականությունը ըսկզբից ի վեր հաստատվել է ամուր հիմքերի վրա՝ իբրև առաջնորդ ունենալով այնպիսի խոշոր անհատականություններ, ինչպիսիք են Աբովյանը, Նաղարյանցը, Նալբանդյանը։ Նրանց հայացքը ոչ միայն բոլոր կողմերից ընդգրկում է իրենց օրերի ազգային կյանքը, այլև գծում է զարգացման հիմնավոր ուղղություններ՝ գալիք ժամանակների համար։ Այդ ուղղության վրա հաստատեցին իրենց անկրկնելի անհատականությունը Պատկանյանը, Պռոշյանը, Սունդուկյանը, նորերից՝ Բաֆֆին, Լեոն, Շիրվանզադեն։ Մինչդեռ արևմտահայ գրականությունը չունեցավ իր իսկական հիմնադիրը, հենց ըսկզբից հարկադրված եղավ ենթարկվել տարերային զարգացման փորձություններին. «Մեր և անոնց մամուլին սկզբնավորությունը և զարգացումը,— շարունակում է այնուհետև քննադատը,— ակներև ապացույց մըն է մեր մեջ եղած տարբերության, և միանգամայն ցույց կուտա, թե ինչպես մենք սխալ ճամբայն մը գացինք, իսկ անոնք անխոտոր հետևեցան ընթացքի մը որով Ռուսաստանի հայոց գրականությունը հաստատվեցավ այնպիսի հիմերու վրա, որ այլևս անոնց վրա կարելի է կառուցանել գրական շենքը ապահով կերպով, միայն ճարտարապետական փոփոխություններ մտցնելով։ Իսկ մեր գրականությունը, մեր մամուլին առաջնորդությամբը, դրվեցավ խարխուլ հիմերու վրա, և հիմա գրեթե կես դար հետո հարկ կը տեսնենք քանդել հինը և դնել այնպիսի հիմեր, որք մյուս մամուլին ու գրականության պես պինդ ու տոկուն ըլլան» («Հայրենիք», 1892, № 272)։

Այս ամենը հիմք է տալիս հաստատելու, որ Արփիարյանի հետևողական ձգտումը՝ արևմտահայությանը ծանոթացնել արևելահայ գրականության նշանակալից երևույթներին, բոլորովին էլ պատահական չէր, այլ՝ խորապես մտածված ծրագրի արտահայտություն։ «Բաֆֆի և հայ վիպասանությունը» (1884), «Արարատ կովկասյան գրականություն։ Լեո» (1889), «Կորածները» (1892), «Արարատյան գրականություն. «Մուրճ» (1889) և արևելահայ գրականությանը նվիրված այլ հոդվածներ, իրոք, ժամանակի արևմտահայ գրաքննադատության ընտիր էջերից են։

Թուրքիայի քաղաքական իրադրության մեջ Բաֆֆու մասին գրելու համար, իսկապես, քաղաքացիական մեծ խիզախություն էր պետք։ Քննադատն ինքն էլ խոստովանում է, որ իրենից անկախ պատճառներ թույլ չեն տալիս խոսելու մեծ վիպասանի մասին՝ իր ցանկացած ոգով։ Այնուամենայնիվ, Արփիարյանին հաջողվում է ընթերցողի գիտակցությանը հասցնել նրա ստեղծագործության գրական-պատմական բացառիկ նշանակությունը։ Բաֆֆու ստեղծագործության գեղարվեստական արժեքի, ներգործության հսկայական ուժի գաղտնիքը Արփիարյանը որոնում է ազգային կյանքի ճանաչողության մեջ, այն բանում, որ վիպասանը «միշտ մանրախույզ քննությամբ ուսումնասիրած է ազգային անցյալ և ներկա։ վիճակը։ Բարք, սովորույթ, կրոնք, ավանդույթք, գաղափար և ոգի, ոչ մի ինչ անծանոթ էր նմա», որ՝ «ժողովրդի գաղափարների ու զգացմունքների ճշմարիտ թարգմանն է», որ, վերջապես, «Բաֆֆի կը սարսռեր, իրեն հետ կը սարսռի ժողովուրդն ալ։ Պատմական վիպասանությանց մեջ սարսուռը կիսամեռ հոգիներու էլեկտրական ցնցումն է» («Մասիս», 1884, № 3734, 3736)։ Բոլոր դեպքերում վիպասանի ստեղծագործությունն Արփիարյանը դիտում է գեղարվեստական-պատմական լայն շրջադրության մեջ, ուր ավելի ցայտուն է ուրվագծվում նրա ստեղծագործական անհատականությունը։

Արփիարյանի գրական-քննադատական հայացքների ընդհանուր միտվածության տեսակետից ավելի բնորոշ են Գր. Արծրունուն և մանավանդ Լեոյին նվիրված հոդվածները։ Արծրունու գրական գործունեության 25-ամյա հոբելյանի առթիվ գրված հոդվածում ընդգծվում են հրապարակախոսի հետևողական գաղափարների հատկապես այն կողմերը, որոնք հայ իրականության ասիական անշարժության մեջ սերմանում էին ակտիվության, ուժի և կորովի լիցքեր։ Կրկին հիշելով Աբովյանի, Նաղաշյանցի, Նալբանդյանի, Գամառ-Քաթիպայի, Բաֆֆու անունները՝ քննադատն ավելացնում է. «Պ. Գր. Արծրունի կը պատկանի այդ ուժեղ անձնավորություններու դասին. անոնց մեջ ունի առաջնակարգ պաշտոն», քանի որ անողոք պայքար սկսեց ազգի հիմնական թշնամու՝ ստրկական ոգու դեմ, նրա «ուղղությունը կոչվեցավ «մտրակող ուղղություն». այս բացատրությունն շատ ճիշտ է և բազմիմաստ։ Թանձրացած արյունը մտրակի ազդեցության ներքև կ'եռա և կը կենդանացնե մարմինը. անշարժ մարմինը մտրակի հարվածներու շնորհիվ կը շարժի» («Մասիս», 1890, № 3940)։

Լեոյին նվիրված հոդվածներում Արփիարյանը բարձրացնում է ընթացիկ գրականության համար ավելի ընդհանուր ու կենսական նշանակություն ունեցող խնդիրներ։ Արևելահայ ռեալիստական արձակում քննադատը գեղարվեստական բարձր մակարդակով իրագործված էր տեսնում իր իսկ առաջադրած սկզբունքները. «Կարեկցություն թշվառներու տառապանքի, դարման

անոնց ցավերու, այս է ոգին Արարատ-Կովկասյան արդի մեր գրականության,—բացատրում է քննադատը։ —Պատկանյան, Սունդուկյանց, Պերճ Պռոշյանց ի վաղուց անտի, և արդ Մուրացան, Շիրվանզադե, Լեո և ուրիշներ, ընկերական ամեն խավերու ախտաղեղությունը կ'ընեն և կը պատրաստեն հանդիսարան մը Արարատյան ու Կովկասյան հայոց զանազան դասերու վարքի, բարքի, զգացումի, զաղափարի, ցավերու և խնդության» («Մասիս», 1889, № 3924)։ Դա թեթև գրական զբոսանք չէ, այլ ձգտում՝ «բարձր նպատակով մը ներգործել ընկերական կյանքի վրա, բարեփոխել զայն, ստեղծել նոր բարքեր, ներշնչել ուրիշ զաղափարներ»։ Ահա թե ինչու այդ գրականությունը «մեզ համար բարոյական ուժ է»։

Մասնավորելով խոսքը Լեոյի «Պանդուխտը» վիպակի շուրջ՝ Արփիարյանը մեկ անգամ ևս, արդեն որոշակի գեղարվեստական փաստի վրա, շարադրում է ռեալիզմի իր ըմբռնումը, թե՝ «կյանքի պարզ պատկերները շատ անգամ կը պարունակեն այնքան փիլիսոփայություն, որ անոնց նկարագիրը կրնան վեպ անվանել» («Մասիս», 1889, № 3925)։ Լեոյի վիպակի ամենամեծ գեղարվեստական արժանիքը քննադատը տեսնում է իրական փաստի ճշգրիտ վերարտադրության մեջ, քանի որ այդ փաստի ընտրությունն արդեն իսկ հուշում է հասարակականորեն ծանրակշիռ խնդիրներ։ Օբյեկտիվորեն ճի՞շտ էր քննադատը, թե ոչ՝ տվյալ դեպքում էական չէ. կարևորը սկզբունքն է, այն, որ XIX դարավերջի արևելահայ արձակը իրավամբ դիտվում էր որպես ժամանակի համակողմանի գեղարվեստական պատմություն. «Կովկասի մատենագիրներուն մեջ Լեո իր համար մասնագիտություն ըրած է խեղճերու իրական պատմությունը գրել». «կը պատկանի այն գրողներու դասին, որք արվեստագետ ըլլալն առաջ վարդապետ են» («Հայրենիք», 1892, № 275)։ Արփիարյանը նորից հաստատում է օգտապաշտական-միտումնավոր գրականության իր հիմնական գաղափարը, որի տիրապետությունը անցյալ դարավերջի արևելահայ արձակում մեծապես դիտվում է նաև որպես ռուս գրականության ազդեցության հետևանք։

Ռուս գրականության վերաբերյալ Արփիարյանի դատողություններում որոշակիորեն արտահայտվել է արևմտահայ գրական-հասարակական մտքի նկատելի կողմնորոշումը դեպի ռուսական մշակույթը։ Հայտնի է, որ ռուսական վեպը համաշխարհային ճանաչման էր հասել արդեն այն օրերին, երբ նոր կանխագծումներով դրվում էին արևմտահայ ռեալիզմի հիմքերը։ Այդ ճանաչման հիմքը հայ քննադատն համարում է XIX դարի ռուսական արձակի կենսական բովանդակության հարստությունը, նրա խոր ազդեցությունը հասարակական առաջընթացի վրա. «Ո՞չ ապաքեն ի ռուսիա վեպն է որ միայնակ կը հուզե ազգային կյանքի բոլոր խնդիրները... հոն Կոկոլ, Դոլստոյ, Դուրկենև, Տոստոևսքի իրենց վեպերով բարոյապես տիրապետած են այդ վիթխարի երկրին. ընկերական ամեն բարենորոգում մերթ մասամբ, խիստ շատ անգամ ամբողջապես վեպին պարտական է ռուս ժողովուրդը. այսպես ճորտերու ազատագրությունը. այսպես Սիպերիայի աքսորյալներու վիճակի բարվոքումը» («Հայրենիք», 1892, № 3924)։ Վկայակոչելով ռուսական վեպի մասին ֆրանսիացի հայտնի հետազոտող Վոգյուեի գիրքը՝ Արփիարյանն այնուհետև նկատում է, թե նույնիսկ ֆրանսիական գրականությունը, որ շնչահեղձ է լինում կենսական նյութի պակասից, կարիք ունի ռուս գրականության կենարար շնչին. և եթե, մյուս կողմից, «ֆրանսիական գրա-

կանությունը ռուսականի բարերար ազդեցությանը կարոտ է, այլև ի՞նչ ըսել մեզ համար»։

Ինչպես համոզված էր Արփիարյանը, «Լեոյի և իր նմաններու երևույթը փրկավետ է մեր գրականության համար» ամենից առաջ այն պատճառով, որ համաշխարհային գրականության լավագույն ավանդույթների յուրացմամբ ինքնուրույն ազգային արժեքներ ստեղծելու օրինակելի դասեր է տալիս. հետևողության մեջ ոչ մի դատապարտելի բան չկա, եթե այն ծառայում է բուն ազգային գրականության բարգավաճմանը։ Արևմտահայ գրականությունն այս իմաստով շատ բան էր յուրացրել ֆրանսիական գրականությունից։ Եկել էր ժամանակը, երբ ֆրանսիական գրականության մեջ և արվեստում ձևավորված նորագույն ուղղությունները, քննադատի համոզմամբ, որևէ օգտակար ազդակով այլևս չէր կարող նպաստել ազգային մշակույթի առաջընթացին։ Եվ Արփիարյանը եզրակացնում է. «Մեզի՝ արևմտյան հայերուս համար ալ ժամանակն է, որ հետամտինք Ռուսիան ուսումնասիրել և զայն ամբողջապես ճանչնալ։ Ռուսիո հայերը ուղղակի ռուսական ազդեցության ենթարկված են։ Ռուսական գրականություն, ռուսական իմաստասիրություն, ռուսական գաղափարախոսություն՝ ամեն ինչ որ ռուսական է հզորապես կը ներգործե ռուսահպատակ հայոց վրա, անոնք ալ իրենց կարգին, հզորապես կ'ազդեն, կրնանք ըսել՝ «մահու և կենաց զորությամբ» կ'ազդեն թրքահպատակ հայոց ճակատագրին վրա» («Շիրակ», 1905, № 7)։

Դա պատմության և ազգային մշակույթի զարգացման միասնական ուղղամաբանությունն էր, որ այնքան դիպուկ որսում է Արփիարյանը՝ արդեն որոշակի պատմական հեռավորությունից։

6

1896-ի աղետալի իրադարձություններից հետո Արփիարյանն անցնում է արտասահման։ Թափառումների այդ տարիներին քննադատը դարձյալ հեռվից հեռու հետևում է արևմտահայ գրական կյանքին։ Սակայն 90-ականների երկրորդ կեսից գրականության մեջ ծայր առած նոր խմորումները, արդեն ուրվագծվող այն ուղղությունը, որ պետք է հանգեցներ մեր դարի սկզբի հոգևոր մեծ վերելքին, սկզբունքորեն անհամատեղելի էին Արփիարյանի դաղափարների հետ. հոգեբանորեն էլ քննադատն այլևս չէր կարող մերվել գրական նոր սերնդի հետ։ Ուստի և կյանքի վերջին տարիներին նա աշխատում է ետադարձ հայացքով գնահատել արևմտահայ գրական շարժման բնույթը XIX դարի ընթացքում, պատմության տրամաբանությամբ իմաստավորել իր սերնդի գործունեությունը։ 1902—1905 թվականների ընթացքում նա «Գեղունի», «Բազմավեպ», «Բանբեր գրականության և արվեստի» պարբերականներում տպագրում է մի քանի հոդվածներ, որոնք հետագայում, քննադատի մահից տասնամյակներ անց, հրատարակվում են «Պատմություն Դ-Թ դարու Թուրքիո Հայոց գրականության» ընդհանուր խորագրով։

Դա, իրոք, արևմտահայ գրականության համակարգված պատմություն ստեղծելու առաջին փորձն է, և եթե նկատի ունենաք, որ հեղինակը իր ներկայացրած գրական իրադարձությունների մեծ մասի ականատեսն ու մասնակիցն է եղել, ապա ամենայն իրավամբ կարելի է պնդել, որ Արփիարյանի այդ փորձը այսօր ունի հավաստի սկզբնաղբյուրի նշանակություն։

Իբրև գրականության պատմաբան, Արփիարյանը հուշում է գաղափարներ, որոնք այսօր էլ պահպանում են իրենց տեսական ու գործնական նշանակությունը։ Ամենից առաջ քննադատը ճշգրտում է այն սահմանները, որոնց շրջանակներում պետք է դիտել «արևմտահայ գրականություն» հասկացությունը իբրև մի առանձին և յուրօրինակ ֆենոմեն՝ համազգային մշակույթի միասնական պատմության մեջ։ Սոցիալական, քաղաքական, բարոյական, ազգային ու մշակութային բազմաթիվ գործոնների քննությունից եզրակացվում է, որ արևմտահայ կյանքը, որպես իր ներքին օրինաչափություններով զարգացող ինքնուրույն ազգային կացութաձև, սկսում է ձևավորվել միայն XIX դարի առաջին կեսին։ Արփիարյանն անուղղակիորեն հուշում է, որ դրանից առաջ հայ ազգային մշակույթի երկփեղկվածության մասին խոսելը իմաստ չունի։ Արևմտահայ հոգևոր կյանքի առանձնահատկություններն սկսում են ուրվագծվել միայն 50-ական թվականներից։ 1850—1880 թվականների երեք տասնամյակներն Արփիարյանը դիտում է իբրև մի առանձին շրջափուլ, երբ հայ մշակույթի երկու հատվածները զարգանում են իրոք զգալիորեն տարբեր ճանապարհներով։ Քննելով այդ տարբերության պատմական նախադրյալները՝ հեղինակը եզրակացնում է, որ եթե արևմտահայ գրականությունը սկզբից ի վեր զարգացավ բնաշխարհից հեռու, կրելով «գաղթականության» բոլոր բացասական հետևանքները, ապա «Ռուսիո հայոց գրականությունը հայրենի հողին վրա ծնելով ու աճելով, զուտ տոհմային եղավ։ Հայրենիքն է, որ իր ավանդություններովը, հիշատակներովը, բնությամբը, իր ամբողջ կենդանության կյանքովը գրականությունը կը գեղազարդե ու կը գեղաշնորհե» (Ա. Արփիարյան, Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիո հայոց գրականության, էջ 71—72)։

Բոլոր դեպքերում Արփիարյանն աշխատում է հիմնավորել մի գլխավոր հայացք. հայ մշակույթի երկու հատվածների տարբերությունները հետևանք են ժամանակավոր հանգամանքների. բուն տոհմիկ ակունքներից բխում են այնպիսի ընդհանրություններ, որոնք երկու հատվածների առաջընթացը վերջիվերջո պիտի մղեն միասնական ազգային մշակույթի զարգացման հունը։ Դրա հիմքը պատմաբանը համարում է Հայաստանի, հայրենիքի գաղափարի հայտնագործումը, որը նա համարում է զարթոնքի շրջանի արևմտահայ գրականության գլխավոր ծառայությունը, 1880-ից հետո եկող գրական սերունդը ձգտում է զարգացնել այս գաղափարը՝ գեղարվեստական սկզբունքի աստիճանի բարձրացնելով հայ գրականության երկու հատվածների ընդհանրության ազգային իրողությունը։

Արևմտահայ գրականության զարգացման մի նոր բեկում, ինչպես ցույց է տալիս Արփիարյանը, վրա է հասնում 1877—78 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմից հետո։ Այդ բեկումը ոչ միայն քաղաքական, այլև խորապես գաղափարական հիմք ուներ. «Մինչև 1879 թվականը,—բացատրում է գրականության պատմաբանը,—Թուրքիո հայը իր վիճակի բարեփոխումը երբեք հանկարծահաս դեպքերեն ակնկալած չէր։ Ի նպաստ իրեն եվրոպական միջամտության մը վրա հուսադիր չըլլալուն, իսլամին հետ կը վարվեր «մեր ազգային քաղաքականությունը» կոչված դարավոր ավանդությանց շարունակությամբ, ջանալով տնտեսապես ու մտավորապես բարգավաճել, միջավայրի թույլատրած սահմաններուն մեջ։ Ու համընթաց կը հառաջանար դե-

պի իտեական մը, զոր դարերե ի վեր հեռուն, շատ հեռուն, աղոտալույս իմն կ'ընդնշմարեր։ Քառորդ դար մը առաջ պատահած Արևելյան ցնցումը այս «ազգային քաղաքականությունը» սաստկահար հարվածեց և հայ ժողովուրդը դեմ հանդիման անծանոթին նետեց։ Այդ օրեն բացվեցավ նոր թվական մը, որ երկու շրջանի կը բաժանվի։ Առաջինը կը սկսի 1879-ին ու կը վերջանա 1895-ին։ Երկրորդը 1896-են մեկնելով կը շարունակվի։ Թե մեկ և թե մյուս շրջանին մեջ, գրականությունը ցեղային վերածննդի երկունքին սատարեց, մտքերու և սրտերու վրա գեղեցիկ իշխանությամբ» (նույն տեղում, էջ 73—74)։ Այսպես զարթոնքի շրջանի ազգային ռոմանտիկական գաղափարաբանությունը տեղի էր տալիս ռեալիստական հայացքին, որի հիման վրա պետք է ձևավորվեր արևմտահայ գրականության զարգացման նոր շրջանը։

Հետաքրքիր է նկատել, որ Արփիարյանի «Պատմությունը...», որքան էլ ենթարկված է օբյեկտիվ-պատմական պարբերացման, այնուամենայնիվ կառուցված է մի հիմնական սկզբունքի տրամաբանությամբ. մի կողմից՝ արևմտահայ գրականությունը, իր առանձնահատկություններով հանդերձ, դիտել համազգային մշակույթի զարգացման միասնական շղթայում, մյուս կողմից՝ ամբողջ XIX դարի զարգացման միտումներից բխեցնել 80-ականների ռեալիստական շարժման անհրաժեշտությունը։ Դա նշանակում է, որ իբրև գրականության պատմաբան ևս Արփիարյանը շարունակում էր մնալ իր ժամանակի ու սերնդի գաղափարախոսը։

Արփիարյանի «Պատմության...» առավել արժեքավոր էջերը վերաբերում են 1880-ից հետո եկող շրջանին։ Այդ էջերում գրականության պատմաբանը որոշակի ժամանակային հեռավորությունից ընդհանրացնում է արևմտահայ «արդի գրականության» երկտասնամյա փորձը, հանգամանալից քննությամբ պարզում է այդ գրականության մեթոդի, թեմատիկայի, գեղագիտության բնույթն ու առանձնահատկությունները, ցույց է տալիս արևմտահայ ռեալիստական շարժման գրական-պատմական նշանակությունը։ Նախորդ տասնամյակներին՝ «մեր գրականությունն ալ կը պարտավորվեր հայրենի հողեն դուրս տարագրյալ ապրիլ ու մեծնալ։ Այս տարագրությամբ գրականությունը ինքնազարգացումի բնական ճամբեն մոլորեցավ։ Այս մոլորման գլխավոր հետևանքները լեզվական, գեղեցկագիտական և ընկերաբանական տկարություններ եղան» (նույն տեղում, էջ 78)։ Այստեղից էլ բխեցվում է նոր սերնդի գրական ծրագրերի բովանդակությունը։ Այն գաղափարները, որոնք Արփիարյանը զարգացնում է իր քննադատական գործունեության եռուն շրջանում, այժմ ավելի հիմնավոր մեկնաբանություններ են ստանում պատմական պրոցեսի լայն տարածքի վրա։

Արփիարյանի «Պատմությունը...» տասնամյա հեռավորությունից ավելի հստակ ուրվագծումներով է ներկայացնում 80-ականների գրական շարժման բնույթն ու հեռահար նպատակները։ Իր տեսական հիմունքներով այդ շարժումը կապվում էր եվրոպական մտքի նորագույն տեղաշարժերի հետ։ Սակայն բուն ձգտումն էր՝ այդ ճանապարհով գրականության մեջ հայտնագործել ու հիմնավորել ազգային նկարագրի անկրկնելի գծերը, որոնցից, ինչպես համոզված է Արփիարյանը, զուրկ է եղել գաղթօջախներում ճոխացող գրականությունը։ Գրականության լեզուն պատկերների լեզու է։ Պատկերն էլ իր հերթին ցոլացնում է ազգային նկարագրի ու մտածողության յուրա-

հատկությունները։ Արտացոլել բուն ազգային կյանքը, նշանակում է գրականությունը կենդանացնել նաև ազգային լեզվի ու մտածողության տոհմիկ տարերքով։ Պարզ թվացող այս իրողության հետևում գործում է գեղագիտական մի բարդ մեխանիզմ, որ Արփիարյանը բացատրում է այսպես. «...որպեսզի պատկեր մը ընթերցողին մտքին մեջ կայծակի, անոր երևակայությունը ցնցե, սիրտը հուզի, հարկ է, որ զանիկա անսպասելի բայց հստակափայլ նորությամբ մը շլացնե և սրտին մեջ հիշատակներ արթնացնե մեկեն ի մեկ» (նույն տեղում, էջ 79)։ Ապա ավելացնում է, որ կրթության ու զարգացման նախնական փուլի մեջ գտնվող ժողովրդին չի կարելի հուզել հեռավոր ու անծանոթ երկրներից բերված պատկերներով, որքան էլ դրանք արտաքին փայլ ու հմտություն ունենան։ Դրա փոխարեն՝ «ծառ ու ծաղիկ, կենդանի, բնության տեսարաններ, հիշատակ, ավանդություն, որ մեկը թվել, բազմաթիվ դարերե ի վեր մեր երկրին մեջ ամբարած են պատկերներու գաղափարներ, որոնք մեր մատենագրության մշտանորոգ գեղազարդումին երկար ատեն պիտի բավեին։ Բայց այդ ահագնակույտ հարստությունը որպեսզի հեղինակին օգտակարապես սատարե, պետք է որ գրագետն ալ հայրենի կյանքին վաղուց ընտելացյալ մը եղած ըլլա. ու ան ատեն է, որ գրիչը ձեռքն առած պահուն ազգային կյանքի պատկերն ալ հիշողությանը բջիջներեն դուրս կը ցատկե, սրտին ալքերեն վեր կը սուրա։ Պոլսեցի, Իզմիրցի գրողը իր «կապույտ երկինքն ու ծովը» գիտե, «բուրումնավետ վարդը, քաղցրախոսիկ սոխակը, մեղմաշունչ զեփյուռը», հայրենի ավանդություններեն իրեն հասած ժառանգության բաժինը կտոր բրդուճ լսածներն են միայն. ուստի և իրեն համար ալ հաղվադեպ բարեբախտություն մըն է, եթե հայրենավանդ ուժեղ կամ գրգանուշ պատկերի նորությամբ հաչողի ընթերցողը հմայել» (նույն տեղում, էջ 80—81)։

Դեալիզմի արփիարյանական տեսության մեջ օգտակարության կենտրոնական գաղափարն օրգանապես անբաժան էր ազգայինի այս ըմբռնումից։ Այստեղից էր բխում արևելահայ գրականության հետ մերձեցման կենսական անհրաժեշտությունը, որ քննադատը բազմիցս ընդգծում է նաև «Պատմության...» մեջ։ Դա միայն պահանջ չէր կամ միայն ապագայում իրագործելի իդեալ, այլ փաստ, որ Արփիարյանն արձանագրում է որպես հավաստի պատմական իրողություն. «Այսպես ահա,—գրում է նա,—ռուսահպատակ և թրքահպատակ հայերը, որ տակավին ութ տարի առաջ իրարու գրեթե անծանոթ կը մնային, հիմակ գաղափարական կուսակցության մը կապովը միացած են։ Այդ կապը գրեթե օրե օր կ'ամրապնդի Պոլսո մեջ իսկ, թուրք կառավարության աչքին առջև, և անոր խիստ հսկողության հակառակ» (նույն տեղում, էջ 109)։

Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում Արփիարյանի դիտողությունները 1896-ից հետո ընկած շրջանի արևմտահայ գրականության վերաբերյալ։ Այդ գրականության մեջ քննադատն առանձնացնում է երկու հիմնական միտում։ Մեկը սկիզբ էր առնում դեռևս 90-ական թվականների ըսկզբից և դրսևորվում էր հիմնականում բանաստեղծության մեջ. խոսքը վերաբերում է այն «ծանր հիվանդությանը», որի «ախտանիշն է հին հաճախումը և ընդհանրացումը»։ Ժամանակին այս երևույթն Արփիարյանը բնութագրում էր որպես «կեղծավոր գրականություն»։ Նոր պայմաններում գրականության մեջ ավելի խորացող այդ միտումը, ինչպես համոզված է քննադատը, զուրկ է որևէ իրական հեռանկարից։

Երկրորդ միտումը կապվում է բնաշխարհի կյանքի հետ։ Արփիարյանը նկատի ուներ հատկապես գավառում ստեղծագործող մտավորականության գործունեությունը, ինչպես նաև Եվրոպայում կրթություն ստացած երիտասարդության այն թևը, որ վերադառնալով հայրենիք՝ հաստատվում էր Պոլսից դուրս, բուն հայկական բնաշխարհում. «Այդ երիտասարդները գրականության համար օժտված են բնատուր ձիրքերով։ Ու պոլսեցիներուն վրա բազմաթիվ առավելություններ կը վայելեն տոհմային մատենագրության մը ստեղծումին համար։ Կ'ապրին հոն, ուր կ'ապրի ցեղին հոգին բյուրավոր տարիներե հետե։ Հոն է լեզուն, պատմությունը, հիշատակարանը, ավանդությունը։ Հոն է ապագան, վասնզի անցյալը հոն եղած է, ու ներկան ալ հոն է» (նույն տեղում, էջ 212)։

Ահա այս ուղիների վրա էր Արփիարյանը տեսնում ազգային գրականության հետագա բարգավաճման հեռանկարը։

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆԵՐԿՈՒՆԵՐՈՐԴ

ԳՐԻԳՈՐ ԶՈՀՐԱՊԻ ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԸ

XIX դարի 80-ական թվականներից գեղարվեստական դպրոցների ու մեթոդների հերթափոխությունը իր հետ բերում էր նոր ձևավորվող մեթոդի գեղագիտական հիմնավորման անհրաժեշտությունը։ Գրական այդ նոր ուղղության հիմնադիրներից ու տեսաբաններից էր Գրիգոր Զոհրապը։ «Իրապաշտ շարժումին ամենեն խռովիչ, պայծառ, երախտառատ դեմքը, չըսելու համար ամենեն կատարյալը», այսպես է բնութագրում նրան Հ. Օշականը («Համապատկերներ արևմտահայ գրականության», հ. 5, Երուսաղեմ, 1952, էջ 130)։

Գեղագիտական որոշակի խնդիրների և հարցադրումների լուծման հետամուտ գրական միտքը գերազանցապես զբաղված էր ռեալիզմի տեսական սկզբունքների հաստատմամբ։ «Վերջին տասը տարիներու միջոցին,—գրում է Զոհրապը,—ուր հասկցվեցավ վերջապես, թե գրականությունը՝ հայկաբանության ուսուցիչներուն և Մխիթարյան Հարց չի պատկանիր միայն, զորավոր շարժման մը լեզվական արդյունավետ ալյափոխման մը հանդիսատեսները եղանք։ ...Ամենեն հետադեմներն անգամ ներգործվեցան կյանքի ու գոյության նշան տվող գրականության մը ազդեցութենեն. խրթին, անհասկանալի ըլլալու ջանքը, որ դեռ մոտ ժամանակներս մեր գրողներուն պարծանքն էր, ծաղրելի ըլլալով վերցավ։

Երիտասարդները տիրեցին մեր գրականության, ինչ որ իրենց իրավունքն է, և իրենց սրտին ու մտքին աղնվագույն մասը հատկացուցին անոր, ինչ որ իրենց պարտականությունն է» (Գ. Զոհրապ, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1962, էջ 294—295)[1]։

Հասարակական նոր հարաբերությունները, գիտական և սոցիոլոգիական մտքի զարգացումը, փիլիսոփայական որոշ ուսմունքների ներթափանցումը հայ իրականություն, համաշխարհային գրականության գեղարվեստական փոր-

[1] Գրիգոր Զոհրապի երկերից կատարված մեջբերումների աղբյուրը նշվելու է բնագրում, ըստ՝ Գ. Զոհրապ, Երկերի ժողովածու երկու հատորով, Երևան, 1962։

ձը հայ գեղագիտական միտքը ձևավորում էին կյանքի և գրականության փոխհարաբերության, գրականության բովանդակության և խնդիրների նոր առաջադրություններով։ Նախորդ տասնամյակների հրապարակախոսական և գաղափարամետ գրականության փոխարեն, որի առանցքը հեղինակի անհատական բարոյական և գաղափարական կանխադրույթներն էին, նորերը ցանկանում էին քննախույզ հայացքով թափանցել հասարակության՝ արդեն որպես սոցիալական միավոր ըմբռնված օրգանիզմի բջիջները, վերլուծել այն, բացատրել, գտնել հասարակության և անհատի հոգեբանության շարժիչ ուժերը, մարդու հոգևոր աշխարհի տեղաշարժերը պայմանավորող մեխանիզմները և ազդակները։ Նման հայեցակետը որոշակի բարոյականության կամ հրապարակախոսական կեցվածքի փոխարեն գրականությանը պարտադրում էր օբյեկտիվ ընկալման մեթոդը։ «Սա չափը հարկ է միայն հիշեցնել, թե գրականությունը բարոյախոսության հետ շփոթելու համար մինչև Սահակ Մեսրոպ նետ երթալու չափ հետադեմ ըլլալու է մարդ։ ...Ըսենք նաև, որ մենք ոչ քարոզիչներ ենք հոս, ոչ առաջնորդներ հանրային բարոյականի...» (2, 382, 383)։

Նույն գաղափարական և գեղագիտական չափանիշները, նույն ճանաչողական և զգացական միջավայրն ունի իր ետնախորքում է. Զոլայի փիլիսոփայությանը տված Զոհրապի բնութագրումը. «Իր իմաստասիրությունը կյանքի պայքարներու գիտակից մարդու ներողամտությամբ տոգորված է. այս գրագետը գիտե, թե որքան քիչերու վերապահված է ուրիշի դեմ անողոր ու խստապահանջ ըլլալու ահարկու իրավունքը» (2, 357)։

Դրական գիտությունների փորձառությունը, հասարակության վերաբերյալ նոր պատկերացումները, փիլիսոփայական նոր համակարգերի ուսումնասիրությունը փոխել էին 80—90-ական թվականների Հայ գեղագիտական մտքի իմացաբանական հիմքը։ Կոնտի և Սպենսերի պոզիտիվիզմի դրույթները Զոհրապի ուսումնասիրության շրջանակներում զուգադրվում էին Ռուսոյի անհատի մարդաբանական ըմբռնմանը, հարատևում Շոպենհաուերի տրակտատների սեռերի նախասահման էության մասին եղած հայացքներով։ Ավելին, Զոհրապը կարդացել է նաև Մարքսի «Կապիտալը», կամ ինչպես ինքն է անվանել «Դրամագլուխը», որի նստվածքները հետաքրքրությամբ կարելի է տեսնել նրա «Էջեր ուղևորի մը օրագրեն» խորհրդածություններում, երբ վերլուծում է Բելգիայի տնտեսական և քաղաքային կյանքը, ուր «Դրամագլուխը»՝ այդ «առասպելային ուժը», «աշխարհը կը վարե տիրաբար» և քաղաքակրթության ընթացքը՝ «Վայելքին և Սպառումին արշավն է Արտադրության դեմ» (1, 537)։ Այս բոլորի համադրումը, իհարկե, չի ստեղծում ամբողջական հետևողական ու միասնական փիլիսոփայական համակարգ, բայց հարստացնում է Զոհրապի աշխարհաճանաչողությունը, դառնալով կյանքի բազմապիսի երևույթների առավել դիտական ու խոր իմացության հիմք։ Եվ եթե լուսավորական արվեստում, կամ «գաղափարական» գրականության շերտերում քաղաքակրթության՝ ներառյալ նաև դրական գիտությունների նվաճումները հասարակությանը փոխանցելու ճիգը՝ ազգային շահերին ուղղված, հասարակական և բարոյական գործառնություն ուներ, ապա 80-ականների, հատկապես Զոհրապի մոտ կյանքի, անհատի հոգևոր աշխարհի հետազոտության խնդիրը հիմնականում ստանում է գեղագիտական բնույթ։ Իրականության և հասարակական մտքի տարբերակման պրոցեսի արդյունք էր

այդ, որտեղ բարոյաբանությունը, հրապարակախոսությունը և գեղագիտությունը տարանջատվում են և վերջինս ստանում է հարաբերականորեն ինքնավար կեցություն։

Արվեստն ու գրականությունը հակվում են իրականության ճանաչմանը և կյանքի ճշմարտությունների բացահայտմանը։ Գեղարվեստական իրականությունը և գեղարվեստում պատկերվող իրականությունը՝ երաշխավորված հեղինակի ճանաչողական կարողություններով և դիտողականությամբ, միտվում են լիարժեք համատեղման։ Գեղարվեստական իրականության որոշարկումը զրկվում է հեղինակի կանխակալ ինքնաբավ իշխանությունից։ Գեղարվեստը իր մեջ ներ է առնում կյանքը գիտականորեն ճանաչելու մղումներ։ Եվ իրոք, կյանքի և անհատի ճանաչողության ղոհրապային գեղագիտական պարտադրումները ընդհանուր շատ նշրեր էին հայտնաբերում գիտության հետ։ Գրականության և արվեստի խնդիրները ինչ-որ տեղ նույնանում են, գտնում է Զոհրապը։ Երկուսն էլ միտված են վերլուծելու, երկուսի նպատակն էլ ճշմարտությունն է։ Այսինքն այն ճշմարտությունը, որ հայտնաբերվում է կյանքում և ոչ թե այն, որ պատադրվում է կյանքին։ «Գրականությունը,—գրում է Զոհրապը,—որ Գիտության մի մասն է՝ չի կրնար անոր հակառակորդը ըլլալ. այս է իր համոզումը. հիմա միևնույն գաղափարը չէ՞, որ Գեղարվեստին համար ալ կը հայտնվի ամենուրեք...

Ճշմարտությունը՝ ուրեմն ամեն բանեն առաջ, մանավանդ թե ամեն բանեն վեր. ահա գրականության արդի բանաձևը, որ Զոլայինն է» (2, 384)։

Գեղագիտական այս հայեցակետից նախորդ գեղարվեստական մեթոդները (ռոմանտիզմ և լուսավորական ռեալիզմ) չէին կարող բավարարել զարգացող և փոփոխվող կյանքի և գրականության պահանջները։ Նորերի տեսանկյունից՝ նախորդ գեղարվեստական մեթոդները ընդգծված սուբյեկտիվիստական էին, իրենց մեջ չէին կրում ռեալ կյանքի ողջ լիարժեքությունը և հիմնականում ունեին «գաղափարական» բնույթ։ Շատ հաճախ ուսուցողականությունը, ռացիոնալիզմը կամ բարոյաբանությունը հագեցնում էին սյուժեի կառուցման և զարգացման, ինչպես նաև կերպարների կերտման ակնհայտ սխեմատիզմի։

Հերոսների մի մասը գաղափարատիպեր էին՝ կյանքի, իրականության նկատմամբ մերժողական կեցվածքով, հերքման անսպառ հրապարակախոսական կրքով։ Գեղագիտական, գաղափարական և հրապարակախոսական ընդգծված դիտակետը, կյանքի անձնապաշտական ընկալումները կարող են գեղագիտական իրականության սահմաններում ստեղծել կյանքի իրական ձևերը և պարտադրել անձնական ընկալման և գեղարվեստական վերարտադրման մոդելները։ Ստացվում է, որ կյանքի բնական շերտերը և օրինաչափությունները գեղարվեստական իրականության տիրույթներում ենթարկվում և վերակերտվում են հեղինակի տիրապետող գաղափարների և հրապարակախոսության ենթակայությամբ։

Վերակերտված որակի մեջ, գեղարվեստական պատկերի վերածված կյանքի տարբեր շերտերը հաճախ ծառայում են որպես միջոց հեղինակի գաղափարների և բարոյական ըմբռնումների ակտիվ փոխանցման համար։ Զոհրապը առաջադրում է հեղինակի զգացական աշխարհով չմիջնորդավորված կյանքի գեղարվեստական արտացոլումներ, որտեղ հեղինակի հակվածությունը կյանքին ունենա գիտական, ճանաչողական և օբյեկտիվ զննական

բնույթ։ «Քար դնել իր սրտին վրա, այս է գրագետին առաջին պարտքը, անըզգա գործիք որ պիտի չանա ոչ թե իր զգացումը բացատրելու, այլ Զգացումը, այնպես որ ամենքը ինքզինքին ճանչնան հոն, իրենց սրտին բաբախումները կարդան...» (Գր. Զոհրապ, Գրականության մասին, Երևան, 1973, էջ 110)։ Ոչ թե իր զգացումը, այլ «Զգացումը» բացատրելու պահանջն է գեղարվեստը մոտեցնում գիտությանը, որովհետև համընդհանուր Զգացումը բացատրելու միտումը վերջինս դարձնում է զուտ հետազոտվելիք օբյեկտ, իսկ իր զգացումը բացատրելը, գեղարվեստական պատկերում հետազոտության գիտակցական ակտի հետ բերում է նաև ենթագիտակցական աշխարհի մեխանիզմների տրամաբանությունը, որտեղ հեղինակը ճանաչող «ես»-ից դառնում է նաև ինքնարտահայտվող «ես»՝ գեղարվեստական պատկեր փոխանցելով իր բարոյական ըմբռնումները, հասարակական և փիլիսոփայական ծրագրերը, նաև իր «ես»-ի գիտակցված կամ չգիտակցված շահախնդրությունները, իր անսքող համակրանքն ու ատելությունը։

Առաջադրվում է «Կյանքն ինչպես որ է» նշանաբանը։ Մարդկային հոգեբանությունը դառնում է գեղարվեստի նպատակ։ Իհարկե, հեղինակը չի դառնում անտարբեր և անկիրք արտացոլող։ Սակայն իր գնահատումները գեղարվեստական պատկերում պասսիվ բաղադրիչներ են և անկարող են փոփոխություններ առաջացնել նրանում։

Գրական կյանքում կատարվող այս փոփոխությունները հասարակական կյանքի զարգացման ներքին տրամաբանությամբ որոշարկված տեղաշարժերի արդյունք էին. «Հարցը, հարկավ, ծրագրում էր ճիշտ ժամանակին, մի ժամանակ, երբ գրականությունը զուտ դաղափարների գրականություն էր, կարծես բնական էր ներկայանում գրողի ու հրապարակախոսի դաղափարական մերձակցությունը, բայց երբ «դաղափարների» գրականության ժամանակներն անցան և երբ նոր, ռեալիստական դպրոցը իր օբյեկտիվ մեթոդը հատկացնում էր գեղարվեստի անկախությանը, ապա, թվում է, թե գրականությունը պիտի կտրեր այն կապանքները, որը նրան միացնում էր հասարակական հոսանքի դաղափարական-հրապարակախոսական առաջադրույթներին... —Հիրավի, տեղի էր ունենում գրականության ինքնորոշման մի պրոցես, գրականության ու գեղարվեստի յուրօրինակ «անջատում» հասարակական հոսանքների գրական քաղաքականությունից։ Նույն իրողությունը տեղի էր ունենում գրական-քննադատության ասպարեզում. անջատվելով դիդակտիկայից ու հրապարակախոսությունից, գրական-քննադատությունն 90-ական թվականներից ձեռք է բերում պրոֆեսիոնալ ինքնորոշում և յուրովի լուծում կյանքի և գրականության փոխհարաբերության, արվեստի տիպաբանության տեսական առաջադրույթները» («Հայ նոր գրականության պատմություն», հ. 4, Երևան, 1972, էջ 50—51)։

Իհարկե, «Կյանքը ինչպես որ է» լոզունգը Զոհրապը առաջադրում էր ոչ մակերեսային՝ սոսկ կյանքի ռեալ նկարագիրը և պատկերները ներկայացնելու գեղագիտական նշանակությամբ, այլ նրա խորքերը թափանցելու, անհատի էության և կյանքի հակասությունների դիալեկտիկան վեր հանելու նպատակայնությամբ։ Այլապես, «սխալ ըմբռնված ռեալիզմը վերածում է զուտ փաստագրության, երբ գրողը իր ձգտումը հանգեցնում է եղելությունների սոսկական արձանագրության» (նույն տեղում)։

Մինչդեռ նորերի պատկերացմամբ՝ գրականությունը պարտավոր է լինել այն «անխարդախ հայելին», որի մեջ կցոլա հասարակության պատկե-

ը. «...մութ սենեկի մը մեջ պահված ապակին, որուն վրա անոր կյանքին հարազատ լուսանկարը կը գծագրվի հետզհետե վայրկենական պատկերներու անհատնում շարք մը ձևացնելով, ուր անոր հարափոփոխ դեմքին ամեն կծկումները մատնանիշ կըլլան, կը վերլուծվին։ Հետաքրքիրներու համար շահեկան է այդ Album-ը թղթատել, քովե քով տեսնել տարիներու շրջանի մեջ միևնույն հասարակության փոփոխվող դիմագծերը. սաղմ, երեխա, մանուկ, տղա, պատանի, երիտասարդ, չափահաս կամ ծերունի մարդու դեմքերը, միևնույն անձին անընդհատ կերպարանափոխությունը նյութի ու բարոյականի զուգահեռական աշխարհներու մեջ, Սկիզբը և Վերջը մոտեցած իրարու երկու հավիտենական անհաշտելիները բարեկամացած, ընտանեցած, ձեռք ձեռքի» (2, 319)։

Իհարկե, կյանքի զոհրապյան ընկալումը փոքր-ինչ այլ է, քան ռեալիզմի տեսության պաշտպանության իր հայ համախոհներինը։ Այն ավելի շուտ համադրվում է XVIII—XIX դարերի փիլիսոփայական և գեղագիտական ուղղություններից (Ռուսո, Կոնտ, Սպենսեր, Շոպենհաուեր, Զոլա և այլք), որոնց տեսությունների շերտերը սնում էին նաև Մոպասանի, Զոլայի, Մերիմեի և այլոց արվեստը։ Գեղագիտական հայացքների բացահայտման տեսանկյունից էական նշանակություն է ստանում անհատի էության զոհրապյան ըմբռնումը, որը ձևավորվել է նրա ուսումնասիրության ոլորտներում։ «Այսպես, կամք հասկացությունը Շոպենհաուերյան իռացիոնալիզմի կենտրոնական հասկացությունն է, որը ստանում է որոշ կենսաբանական երանգավորում և դիտվում է որպես նախասկզբնական կենսական իմպուլս։ Առանձնացնելով «Կամքը» բարոյական սկզբի հետ ունեցած բոլոր կապերից և տալով նրան «կենսաբանական» տարերքի իշխանություն, Շոպենհաուերը դրեց այդ հասկացության կենսաբանական սկիզբը» („Философская энциклопедия“, т. 2, М., 1962, с. 324)։

Դժվար չէ տեսնել այս ըմբռնման իներցիաները Զոհրապի գեղագիտության մեջ և նորավեպերում, որտեղ, ըստ էության, տրվում է անհատի էության դինամիկան «նյութի և բարոյականի զուգահեռական աշխարհներուն մեջ»։ «Սկիզբը» և «Վերջը»՝ «երկու հավիտենական անհաշտելիները», կարելի է հասկանալ կյանք և մահ իմաստով, կարելի է նաև հասկանալ ամենայն հավանականությամբ, իբրև նախորդ հասկացությունների լրացում, այսինքն որպես նախասահման կենսաբանական տարերքի և բարոյական ըմբռնումների փոխհարաբերության։ Այս հայեցողությամբ կենսաբանական տարերքը հանդես է գալիս որպես անվերապահ հրամայական, յուրահատուկ բովանդակություն և ուղղվածություն ներարկելով մարդկային համողմունքների և բարոյական նորմերի աշխարհին։ Հենց այստեղից էլ գրականություն ներմուծվեց մարդկային կրքերի ու զգացումների թաքուն և քողարկված շարժառիթները։ Եվ հենց այստեղ էլ Զոհրապը մեղադրվեց անբարոյական գրականություն ստեղծելու մեջ և ի պաշտպանություն իրեն գրեց նշանավոր «Անբարոյական գրականություն» հոդվածը։ «Մեր աշակերտության շրջանին,— գրում է Առանձարը,—Պոլսո գրական նորաձևությունն էր ֆրանսական բնապաշտ դպրոցը։ Հայ մամուլին մեջ ուժգին պայքար մը կը մղվեր նոր գրողներու և հիներու միջև։ Նորերը թարգմանություններով և ուսումնասիրություններով կը ջանային ծանոթացնել մեր հասարակության այդ նոր ուղղությանը, զոր խանդավառորեն կը փառաբանեին ու կը պաշտպանեին։ Իսկ հի-

ները գայթակղած՝ անբարոյական, ապականիչ, խենեշ կը գտնեին այդ դրպրոցին արտադրությունները և հասարակությունը կը զգուշացնեին անոնցմե» («Բանբեր գրականության և արվեստի», գիրք Բ, էջ 68)։

Զոլայի մահվան առթիվ գրած հոդվածում Զոհրապը նշում է. «Հայերուն մեջ իբրև մերկապարանոց բաներ գրող՝ ինձի կիյնար այս մեղադրանքներուն ենթարկվելու պատիվը. և այսպեսով պղտիկ խնամություն մը ձևացած է միշտ իմ խոնարհ անձիս և մեծ գրագետին մեջ որուն սուգը կը պահե այսօր Ֆրանսան՝ ամբողջ լուսավորության Եվրոպային հետ միասին» (2, 458)։

Բախվում են բարոյական արժեքների տարբեր ըմբռնումներ։ Ինչո՞ւմն էր բանը։ Ինչքան էլ բուրժուական հարաբերությունները սրել էին էգոիզմի և ընչաքաղցության բնազդները անհատի հոգեբանության մեջ, այնուամենայնիվ ընտանեկան և բարոյական աշխարհի օրենքները դեռ կայուն և տիրապետող էին որպես համոզմունքներ, անհատի հոգևոր աշխարհը և մարդկային հարաբերությունները երբեմն նաև առերևույթ կանոնավորող արժեքներ։ Սովորույթները գունավորում և ազգային կոլորիտ էին հաղորդում բարոյական աշխարհին։ Պահպանողական մտայնությունը, որ հակված էր ազգի գոյատևման հեռանկարը կառուցելու կուլտուրպատմական արժեքների վրա և բարոյական այդ արժեքների մեջ տեսնում էր ազգային հոգեբանության լիցքեր, այդ ըմբռնումների արժեզրկման մեջ ավելի մեծ վտանգ էր տեսնում, դիտելով այն ազգային դիմագծի կորուստ։ Եթե նախորդ գեղարվեստական դպրոցները սրբագործում էին բարոյական նորմը, իդեալականացնում՝ լիցքավորելով մարդկային հոգեբանության դրական լիցքերով, ապա բնապաշտ դպրոցի ճանաչողությունը, հարաբերելով այն մարդկային էության կենսաբանական տարրերին, գեղարվեստական պատկեր էր ներմուծում այդ հարաբերությամբ ձևավորված մարդկային հոգեբանության կեղծ, թաքուն, քողարկված, ճընշված, երկատված շերտերը։ Դրականությունը թափանցեց մարդկային հոգու և սրտի «զարտուղղությունները», մոլությունները և կրքերը, որոնք, ի հեճուկս ժամանակաշրջանի բարոյական ըմբռնումների, Զոհրապի նովելներում հաճախ գեղաձևման (էսթետիզիցիա) էին ենթարկվում։ «Ես կը փափագիմ,— գրում է Զոհրապը,—որ նորասիրությունը չար ոգի մը չի համարվի ու չի դատափետվի մեր մեջ. ամբողջ բարքերնիս կարոտ է վերաշինման. մեր մոլորությունները նախ՝ ու հետո մեր առաքինությունները. վասնզի պետք է գիտենալ որ առաքինություններն ալ պետք ունին ուղղվելու» (2, 380)։ Երբեմնի աստվածային, կրոնական վավերացում ունեցող, ժամանակների տեվողությամբ սրբագործված բարոյական ըմբռնումը, որը անհատի մեջ հանդես էր գալիս իռացիոնալ և անորոշ, որոշ առումով կորցնում է իր ուժը, հեղինակությունը և մասամբ կաղմալուծվում, երբ գեղարվեստական պատկերում հանդես է բերվում երբեմն իր բացասական արժեքով, կամ ճանաչվում իր կոնկրետ, հիմնական գործառնությամբ։ «Ո՞ւսկից է,—գրում է Զոհրապը,—որ հին ավանդությունները պահելու կոչում կենենք միշտ և զանոնք պարզապես մեկդի ընելու հրավեր մը՝ սրբապղծություն մը կը թվի մեզի։

Հին պետք է մնան մեր եկեղեցական կանոնները. հին՝ մեր սովորությունները, մեր բարքերը, հին՝ մեր համոզումները. հին պիտի մնա մեր գրականությունը. հնության մեջ լուռ պատկառանք մը կա կարծես որ ամե-

նուն վրա կը ներգործե և ահա գլուխները կերերան հավանության համաչափ շարժումներով։

Մեր մեջ մանավանդ մոլության հասած է այս դավանանքը. վայ անոր որ վաղնջական կարգի մը անիմաստ ձևին վրա կը խնդա» (2, 379—380)։

Ավելին, բարոյական նորմերի անխախտելիության ջատագովները շրջանցում կամ չէին ընկալում բնապաշտ դպրոցի ստեղծած արվեստի էությունը, բողոքարկելով ու մերժելով միայն որոշ մերկապարանոց նկարագրությունները՝ վերջիններս նույնացնելով այդ արվեստի բովանդակությանը։ «Մի անգամ ընդմիշտ ըսենք,—գրում է Զոհրապը,—անոնց որ տարրական ճշմարտությունները ըմբռնելու ընդունակ են, թե անբարոյականությունը մարմնական զեղծմանց մեջ չի կայանար միայն։ ...Մարդիկ՝ որոնց բարոյականի ամուր ու հաստատ շենքը, նևայի ափանց վրա կառուցված ձյունե դղյակի մը պես, մարմնական աննշան մեկ հրապույրին առջև կը կակուղնա, կը հալի, կանհետանա իսպառ և որ ավելին է՝ չեն կրնար գրքի մը մեջ, իրենց դյուրաբորբոք զգացմանց համար անպատուհաս կերպով ընթեռնուլ սիրո մը նկարագրությունը, կնոջ մը պատկերը, դիմագիծը, առանց խռովելու տեսնել Ռյուպենսի մեկ նկարը կամ դիցուհիի մը արձանը։

Եվ այս դառնությամբ կը դառնան մեր գրականության դեմ ալ—այնքան հեռու արդեն եվրոպական գրականությենեն—հոն ալ որոնելու, գտնելու ցանկությամբ միքռոպը, որուն համար կը վախնան թե իրենց դյուրագրգիռ հոգին՝ բերրի ու արգավանդ հող մ'ըլլա։

Գրականությունը իր նպատակովը միայն կրնա բարոյական կամ անբարոյական հռչակվիլ. նկարագրությունները՝ արվեստական խնդիրներ են, որոնք չեն կրնար երբեք անբարոյականության համար իբրև փաստ հառաջ բերվիլ» (2, 297—298)։

Մարդկային հոգեբանության նորովի ընկալումները, իրականության և կյանքի դիալեկտիկ զգացողությունը, կյանքի վերլուծության պահանջը, անհատի էության տեղաշարժերը իրենց պատճառահետևանքային կապի մեջ տեսնելու գեղագիտական դիրքորոշումը իրենց հետ բերին, բնականաբար, իրականության գեղարվեստական յուրացման նոր ձևեր ու մեթոդներ։

Պոզիտիվիզմի առանձնահատուկ գծերից մեկը համընդհանուր էվոլյուցիոնիզմի ուսմունքն է, որը Սպենսերը տարածեց նաև բարոյական և սոցիալական կյանքի երևույթների վրա։ Ըստ հայ գեղագետի՝ «հառաջադիմությունը մարդկության ճակատագիրն է» կամ այլ առիթով՝ «քաղաքակրթության գերագույն շահը հառաջադիմության մեջն է միայն... Հասարակություն մը որ հնամոլ բարքեր ունի՝ հետադիմելու դատապարտված կը մնա՝ եթե իր խորհելու, զգալու ու աշխատելու եղանակները չի նորոգե» (2, 381)։ Եվ ապա՝ «Գիտությունն ու արվեստը ամեն վայրկյան կնորոգեն ու կվերաշինեն այս աշխարհը, բնությունը ինքը իր համր ու դանդաղ բարեշրջումներով միևնույն աշխատությունը կկատարե մարդկային մարմնին վրա և քաղաքակրթությունը պետք չէ որ ներհակ ուղղությամբ մը քալե» (Գր. Զոհրապ, Գրականության մասին, էջ 20)։

Ընդունելով քաղաքակրթությունը որպես առաջադիմություն և զարգացում, Զոհրապը, այնուամենայնիվ, լուսավորիչների և ռոմանտիկների նման չի գերագնահատում արվեստի և մարդկային ցանկությունների դերը որպես երևույթների և հասարակության օրենքների շարժման պատճառ, ելա-

կետ։ Արվեստը իրականության բարեշրջման գործառնություն է ստանում հետևյալ կերպ։ Կյանքն ու իրականությունը արվեստի մեջ նոր ներդաշնակություն են միավում։ Գեղագետը կառուցում է գաղափարների, գույների, գծերի նոր ձևեր, և մարդկային ոգին արվեստի միջոցով ներքին վերակառուցման է ենթարկվում, արվեստի հայտնաբերած գեղեցկի և ներդաշնակի հաճելի ենթակայությամբ։ Զոլայի առիթով գրում է. «Խավարին ու տիղմին մեջ ռահվիրա մը եղած է իր ներողամիտ իմաստասիրության լույսը ցրվելով հոն ալ։ Զզվանքի ու սոսկումի աշխարհին այս մեծ խուզարկուն՝ շահեկան, ապշեցուցիչ ու զմայլելի բաներ գտած է այնտեղ. ու տիրող ընդհանուր փտումին վրա առանց հուսահատելու, նոր հավատք մը, նոր ուժ մը քաղած է անկից վերակենդանության, մաքուր ու անբիծ կյանքի մը ծագումը այդ աղջամուղջին» (2, 355)։

Այս առումով, Զոհրապի ստեղծագործության հոգեբանական վերլուծությունների սահմանները մեծ մասամբ սպառվում են միայն գեղեցկի հայտնաբերումով։ «Հոս վերեն տեսարանը զմայլելի է,—գրում է Զոհրապը Ալպերի գագաթին ապրած իր զգացողության մասին,—մինչդեռ քիչ մը առաջ ըստորոտեն՝ բան մը զանազանել կարելի չէր։ Ուրկե կը հետևցնեմ թե Մարդոց և Իրերուն վերեն նայելու է միշտ. նայիլ գիտնալու է. լա՞յն, ազա՞տ, մաքուր նայվածքով, որպեսզի ամեն ինչ ընդգրկես ամոր մեջ. ոչ թե անձուկ և հաշաղկոտ ակնարկով մը, որով պզտիկությունները և ագեղությունները միայն կը տեսնես միշտ. իսկ մեծություններն ու գեղեցկությունները՝ երբեք (1, 514)։

Հենց այս հատվածում պետք է փնտրել Զոհրապի և 80-ականների մեջ եղած տարբերությունները։ 80-ականների գրական շարժումը միասեռ չէր. ընդհանուր գծերով և նպատակով միացող, բայց արվեստի խնդիրների շուրջ ունեցած ըմբռնումներով բավականին տարբեր էր այն։ Տարբերություն, որը պայմանավորված է հեղինակի անհատականությամբ, տաղանդի, խառնվածքի առանձնահատկություններով և հատկապես ուսումնառության շրջանակներով։ Ահա, Ա. Արփիարյանին տված Զոհրապի գնահատականը, որից կարելի է հետևցնել ռեալիզմի պաշտպանության այդ նշանավոր գեղագետների տարբերությունը. «Իր ժողովրդական զավկի, գրեթե շուկատ մարդու ձևերը կը սիրեմ։ Իր մշտնջենական պատիվը պիտի ըլլա մեր մեջ, իր օրվան կյանքերովը, առաջին ինքը տանելը, մոտեցնելը գրականությունը ժողովրդին՝ փոխանակ ժողովուրդը բերելու անխախտ գրականության մի անմատչելի բարձունքին։

Իրմով սկսած ու քաջալերված է միշտ այն երիտասարդ գրողներու շարքը, որ մեր հրապարակագրության այժմու ռամիկ, թե որ կուզեք, բայց հասկընալի ու սրտի մոտիկ հանգամանքը տված են» (1, 420)։ Որքան էլ գեղարվեստական պատկերի կառուցման սկզբունքներով, կյանքի ճանաչողության և ռեալիստական պատկերման հնարանքներով Արփիարյանի արվեստը կապված է նոր դպրոցին, այնուամենայնիվ, գրականության՝ կյանքի վերափոխման հնարավորությունների գերագնահատումը և հրապարակախոսական կիրքը փոքր-ինչ այլ ուղղություն էին տալիս նրա գեղարվեստական մտածողությանը։ Կյանքի նկատմամբ ընդգծված հրապարակագրական կեցվածքի իներցիան գեղարվեստական պատկերումը դրսևորում էր տիպի բարոյական

և հոգևոր աշխարհի զգալի խտացումներով։ Այդ կապակցությամբ ուշագրավ է Զոհրապի նորավեպերին տված նրա գնահատականը. «Բայց այդ խեղճ արարածներուն (խոսքը հարուստ դասակարգից պատկերած հերոսների մասին է—Ս. Ա.) ատելու փորձությունը չես ունենար։ Հեղինակը իր բոլոր ըզգայնության և ցասման մեջ միշտ սկեպտիկ մը կը մնա։ Ավելի կարեկցող մըն է, քան թե ատող մը» («Բանբեր գրականության և արվեստի», Բ գիրք, էջ 171, 1904)։ Տարբերությունն այն է, որ Զոհրապի բնափիլիսոփայությունը բարոյական արժեքները դիտարկելով «բնության անհեղլի» օրենքներին ենթակա կենսաբանական աշխարհի հարաբերությամբ և «հարափոփոխ» առաջադիմության լույսի տակ, սթափ և գիտական հայացքով էր կշռում երևույթների իմաստն ու գործառնությունը։ Արփիարյանը բարոյականությունը ածանցում էր անհատի մտավոր աշխարհին և նայում վերաշրջումներին հակված մտավորականի հոգեբանությամբ։ Անհատը նրա մոտ սոցիալական և բարոյական միավոր է, Զոհրապի մոտ՝ կենսաբանական։ Կյանքի զոհրապյան ընկալումը ավելի խոր է և ավելի գիտական։ Մեծ գեղագետը այն ընկալում է իր լիարժեքության, հակադրությունների դրամատիզմի ու պայքարի ներդաշնակությամբ և ամբողջականությամբ։ «Անոնք որ խորհրդածել կը սիրեն, հոժարակամ կը պատցնեն իրենց ակնարկը մեկ ծայրեն մինչև մյուս ծայրը, ամբողջությունը անխտիր ընդունելով, բան մը չձգելով իրենց լայն ներողամիտ տեսության շրջանակեն դուրս. չեն մերժեր տգեղը ու չարը իբրև իրենց հատուկ գոյության պատճառ ունեցող երևույթներ ընդհանուր ներդաշնակության մեջ. կը կարծեն թե գեղեցկությունը գոյություն պիտի չունենար եթե տգեղը չըլլար. առաքինությունը պիտի չտեսնվեր եթե մոլություն չգըտնըվեր. բարձրացումն անկարելի պիտի ըլլար եթե անկումը չպատահեր,—ոչ այն անկումը սանդուխեն որ ոտքերը կը կոտրտե, այլ բարոյական գահավեժ անկումները,—և հարթ հավասար աշխարհ մը պիտի մնար, տափակ մակարդակ՝ որու հետ արդարև զբաղիլը պիտի չարժեր» (2, 319—320)։

Կյանքը իր հակասական ներդաշնակությամբ, իր լիարժեքությամբ ընկալելը անհամեմատ ընդլայնում էր ռեալիզմի գեղարվեստական հնարավորությունների սահմանները՝ գեղարվեստական պատկերի կառուցման հնարավորությունները վերապահելով «գիտության վեհապանծ գեղեցկությանը»։ Այստեղ արդեն տաղանդի և գեղարվեստական գործի արժեքայնության չափանիշ է դառնում կյանքի և անհատի էության վերլուծության կարողությունը, մարդկանց հոգևոր աշխարհը պեղելու ներքնատեսությունը։

Ա. Զոպանյանի «Թուղթե փառք» վիպակը վերլուծելիս, Գր. Զոհրապը գրում է. «Զոպանյան հոգեբանական ուսումնասիրություն անվանելով վիպակը սխալած չէ. պատմությունը՝ ամեն հուսախաբության մատնված սիրո պատմության պես պարզ ու հանկուցիչ է, բայց այդ պատմության հետ ընդելուզյալ՝ մեկ ծայրեն մյուսը վերծանում մը կա զգացումներու, օրը օրին հոգիներուս խորը կատարված շարժումներու ստորերկրյա խուլ ու աննշմարելի փոփոխությանց։

Այս ամենը հեշտությամբ ի հայտ բերված է ու հեղինակը հաճույք ըզգացած է կարծես այս անագորույն աշխատության մեջ, ախտաբանության ուսուցչի մը պես որ քլինքի դասին, հիվանդին մերկ կուրծքը ծեծելով, անոր թաքուն գաղտնիքները ու անտես վարակումները պարզելով կը բերկրի» (Գր. Զոհրապ, Գրականության մասին, էջ 110)։

Մարդը դառնում է հոգեբանական հետազոտության առարկա։ Ստեղծագործական բերկրանքը ծնվում է, երբ խորունկ ու ճիշտ է այդ զննությունը։ Հայտնաբերված ապրումը կամ հոգու խորխորատներում թաքնված զգացողության շարժը և առեղծվածի իմաստը հայտնաբերելը, բացահայտելը գեղագիտական արժեք է ստանում։ Եվ ինչքան նրբորեն և խորությամբ է հայտնաբերված հոգու այդ աննկատ ելևէջները, այնքան լիարժեք է հետազոտված մարդը, այնքան բարձր է գեղագիտի դիտողականությունը։

Գիտական, փիլիսոփայական և հոգեբանական հետազոտությունը թափանցում է գեղարվեստ։ Զոհրապը անհատին դիտում է որպես կենսաբանական, հոգեբանական միավոր։ Ավելին, Զոհրապի համար հոգեբանական հետազոտության օբյեկտ են դառնում հաճախ նաև այն հեղինակները, որոնց ստեղծագործությանը անդրադառնում է այս կամ այն առիթով։ Այսպես, խոսելով Եղիա Տեմիրճիպաշյանի ստեղծագործության շուրջ, Զոհրապը փորձում է ենթադրել նրա արվեստի հոգեբանական մեխանիզմները. «Տեմիրճիպաշյան ալ սիրո արկածյա՞լ մըն է արդյոք. ո՞վ գիտե։ Ոչ ոք կյանքի ունայնությունը, պատրանքին թողած դառնությունը իրեն չափ հզոր կերպով զգացած է. և կը սպասեմ որ վաղը ելլե այն անկեղծությամբ, որ իր գրական նշանաբանն է, խոստովանի իր հոռետես վարդապետության՝ ռամիկ, սովորական և արդեն կես մը գուշակված սկզբնապատճառը» (1, 406—407)։ Անկախ տված գնահատականի ճշտությունից, ուշագրավը Զոհրապի մոտեցման եղանակն է, ուսումնասիրության չափանիշները և դիտակետը։ Եթե գիտությունը միտված է նոր առեղծվածների հայտնաբերման և այդ նրա նպատակն է, ապա արվեստի խնդիրները, Զոհրապի ըմբռնումներով, ինչ-որ տեղ նույնանում են, կամ ունեն ընդհանրության շատ եզրեր գիտության հետ։ Այդ տեսակետից նա չի պատկերում բացարձակապես տեսանելի, սովորական, զգայելի հոգեբանություն և բարքեր։ Դրանք արդեն պարզ են և տեսանելի։ Նրա ռեալիզմը հետամուտ է անհատի հանելուկային, ենթագիտակցական աշխարհում կատարվող և երբեմն գիտակցական պլանում այլ արժեքայնությամբ հանդես եկող պահերը, հոգու ամենանուրբ թրթռումները և նրբերանգները։ «Մեծ պատահարները միս անտարբեր կը թողուն, բայց մանր դեպքերը՝ չնչին ուրիշներու աչքին՝ լուրջ խորհրդածություններու նյութ են ինծի» (1, 389)։

Գեղագիտական այս առաջադրությունը ելնում է անհատի էության ըմբռնումներից. փոքր դիպվածները և ելևէջները կենսաբանական ակունքներ ունեն և հենց այդ ոլորտներին էր ուղղված Զոհրապի հետազոտությունը, այդ հատվածներն են ոչ զգայելի և առեղծվածային, իսկ սովորույթները և բարքերը սոցիալական կյանքի ծնունդ են, տեսանելի են, նաև պատմական առումով՝ կոնկրետ և անցողիկ։ Հենց այս գեղագիտական դիրքորոշումն էլ Զոհրապին տարավ դեպի նորավեպի ժանրը։ Մանր և ինքնատիպ դիպվածների մեջ Զոհրապը տեսնում էր կենսաբանական իմպուլսների և բարոյականության այն յուրահատուկ փոխհարաբերությունը, որի բացատրելը, հայտնաբերելը և գեղարվեստականացնելը «գիտության վեհապանծ դեղեցկությունը» բարձրացնում է արվեստի «անխախտելի բարձունքները»։

Այսպես, Զոհրապը միշտ գեղարվեստական իրականության անհրաժեշտ նախապայմանը համարում է գիտական միջավայրը, որի բացակայությունը անհամեմատ թուլացնում է ստեղծագործության գեղարվեստական արժանիքները։ Հարություն Մրմրյանի մասին («Ծանոթ դեմքեր») խոսելիս Զոհ-

բապը նշում է. «...էսպես ոգեպաշտ (spiritualiste) և աստվածապաշտ գրող է, խորհրդամած գրող մը մեր մեջ՝ ուր շուկատ ու աղկաղկ գրականություն մը կը տիրե միշտ։ Ոչ այն գրականությունը որ գիտության կը հենու. որ մեր կյանքին, եթե ոչ մեր մահվան, վերլուծությամբ կը լուսավորվի. որ, փիլիսոփայական դավանություն մըն է վերջապես, այլ հասկանության համար, շահու համար, ամեն կեղծիքը, ամեն ստորնացումը ընդունող գրականությունը, ամենեն զզվելին» (1, 466)։

Եվ պատահական չէ, որ Զոհրապը Զոլայի արվեստը բաղդատելով ֆրանսիական ռեալիստական գրականության մյուս դասականներին, այն համարում է նրանց ավանդների օրգանական շարունակությունը։ «Տիտոյեն, Սթանտալեն, Պալզաքեն, Ֆլոպերեն նաքը Զոլան այսօր անվիճելի գլուխն է այն դպրոցին որ գրականության մեջ կեղծիքը, ստությունը, խաբեությունը վերցնելու հարկը կը դավանի» (2, 354)։ Դժվար չէ տեսնել, որ խոսքը ուղղված է ռոմանտիկական արվեստի գեղագիտական և ոճական համակարգի «կեղծիքներին»։ Զոհրապը բազմաթիվ առիթներով բարձրացնում է ռոմանտիզմի դպրոցի հնարանքներից ձերբազատվելու անհրաժեշտությունը։ Նրա ըմբռնումով յուրաքանչյուր գեղարվեստական պատկեր պետք է զերծ լինի հեղինակային բարոյաբանական միջամտություններից և ավելի համարժեք ներկայացնի կյանքն ու իրականությունը։ Եվ հենց այնտեղ, երբ հեղինակը փորձում է երազներով և ուտոպիայով կամ իդեալի սրբագործվածությամբ հաղթահարել իրականության ախտանիշները, այդտեղ արդեն նրան լքում է զգոն, սթափ, գիտական մտածողությունը. «Բայց հոն՝ ուր հուսախաբը կը սպառնա երազատես մը դառնալ, հոն պետք է որ գրագետը կանգ առնու, բաժնվի անկե. դժնդակ բայց անհրաժեշտ պարտավորություն ամեն անոնց որք հրապարակագիր են, խոստացած են, Ֆաուսթին պես, իրենց միտքն ու հոգին նվիրել, լափել տալ ճիվաղի մը որ այստեղ հասարակություն կը կոչվի. ճիշտ այն փոքրիկ նապաստակներուն նման, որոնք կը պահվին, կը սնուցվին, կը մեծցվին՝ գառագեղի մը մեջ սպասող առյուծի մը ճարակ դառնալու համար։

Այս չէ՞ միթե գրագետին հանձնառությունը (1, 407)։

Զոհրապը ռոմանտիկական արվեստի մտածողության և գեղարվեստական հնարքների դեմ ունի բազմաթիվ առաջադրումներ։ Ռեալիզմի նոր որակը ինքնին չի ընդունում անվերապահ բարոյաբանական երկփեղկումներ, բարու և չարի ռոմանտիկական բևեռացումներ։ Ռեալիզմի նոր ըմբռնումների տեսանկյունից է Զոհրապը վերլուծում Սիպիլի «Աղջկան մը սիրտը» վեպը, ընդգծելով նրանում ռոմանտիկական կերպավորման տեխնիկան և համարելով արդեն անընդունելի։ «Աղջկան մը սիրտը, անբիծ տատրակի մը սիրտն է,—գրում է նա,—որ դուն ուրեք մեր տանյաց վրա բույն կը դնե. իր երևակայած երիտասարդի հոգին ալ հրեշտակի և ճիվաղի հոգիներու մեջ կը տարուբերի. ճոճանակի մը պես որ գծած աղեղի մեկ ծայրեն մյուսը կերթա շարունակ ու չի կենար հոն՝ ուր պետք է վերջապես կանգ առնել և ուր մարդկային հոգիները սովորաբար կը կենան։

Պատճառն այն է, որ քերթող մ'է վիպասանը ու իր մտքին թռիչքովը ու աշխույժովը կոգևորե վեպին անձինքը այնքան՝ որ կը դադրին մեզի նմանելե, անճանաչ էակներ կըլլան որոնց ուրախության ու կսկծին անտարբեր կը մնանք» (1, 415)։

Ժամանակաշրջանի անհատի հոգեբանության ճանաչողության փոխարեն, հեղինակը իր հերոսների անհատական աշխարհը հարստացնում է իր բարոյական ըմբռնումներով և հույզերով ու իր իսկ մտավոր և զգայական աշխարհի ներքին շահախնդրությամբ արտահայտում այն հուզավառ և պաթետիկ դրսևորումներով։ Իդեալի հիմքի վրա ձևած կյանքի բացատրությունը անհարիր է գիտելիքների հիմքից ելնող սթափ հայացքի հետազոտական ունակության հետ։ Բացատրելով ռոմանտիկական արվեստի անհատապաշտական կողմը, Զոհրապը նկատում է. «...իր հոգին՝ թանգարան մըն է՝ ուր գըլուխ գործոցներ մուտք ունին միայն և որոնց հետ կապրի օրն ի բուն, գլուխ գլխի, կատարելության հրեշտակներ՝ որոնք ամենօրյա դրացիներու վերջնական հանգամանքը առած են իր աչքին։

Եվ երբ կը հաճի բացատրել այդ էակներու կյանքով, կը զմայլեցնե բայց չի համոզեր զմեզ. իր ըմբռնումը, շքեղ, խստապահանջ, բայց եթե կարելի է ըսել, անձուկ կը թվի» (1, 416)։

Ռոմանտիկական արվեստի հնացած սկզբունքներով և հոգեբանությամբ են խաղում նաև հայ դերասանները. «... Եթե ըսեք որ հակառակորդի դերին համար երեսնին սևցնելու,—նկատում է Զոհրապը,—ահարկու երևույթ մը առնելու հարկ չկա և կարելի է ամենեն պարզունակ դեմքն ունենալ և ամենեն վատ չարագործն ըլլալ,—ինչ որ ամենեն հաճախադեպն է—պիտի մերժեն իրենց բոլոր ավանդությունները վեր ի վայր շրջող այս պատվերները» (2, 304—305)։ Եվ միակ փրկությունը Զոհրապը համարում է դերասանի մերձենալը «մեր երիտասարդ գրականությանը» և ջանալ հայ թատերական գործիչներին և դերասաններին բերել «նոր մտքերու հավասարության»։

«Տիկին Սիրանույշ» հոդվածում խոսելով թատրոնի դերի մասին, Զոհրապը գրում է. «Երբ Տիկին Սիրանույշը այսքան դժվարին ու այսքան հրապուրիչ դերով մը ի հանդես կուգա, արդեն ապացույց տված կըլլա թե, ամեն մեծ դերասանուհիներու պես, կըմբռնե թե թատրոնին կոչումը կյանքի ու սրտի զարտուղությունները բացատրելու մեջ է և ոչ թե անօրինակ, անլուր, անհավատալի ոճիրներով, արկածներով, հանդիպումներով՝ հասարակությունը զբոսցնելու մեջ» (2, 329)։ Ռոմանտիկական արվեստի մտածողությունը հերքող գնահատականին զուգադրված է նաև իր գեղագիտական մեկնակետը՝ «կյանքի և սրտի զարտուղությունները» բացատրելու նախապայմանը։

Գեղագիտական նոր դպրոցի դիրքերից գնահատելով Մ. Տյուսաբի «Մայտա» վեպը, Զոհրապը վեր է հանում որոշ «թերություններ» և «սահմանափակություններ», որոնք հատուկ են ռոմանտիկական դպրոցին։ Անդրադառնալով կանանց աղատագրության խնդրի հայկական արձագանքներին և նրանց գեղարվեստական դրսևորմանը, «Մայտա» վեպում, Զոհրապը գտնում է, որ հայ հասարակական կյանքը դեռ լիարժեքորեն չի կարող առաջադրել և լուծել այդ խնդիրը։ «Իգական սեռի իրավունքներուն խնդիրը դեռ մեր մեջ կիզիչ օրվան խնդիր մը չի կրնար համարվիլ»։ «Մայտայի» մեջ քարոզվող գաղափարը՝ սեռերի հավասարության սկզբունքը «քաղաքակրթության արդի վիճակին համար անհիմն պահանջում մը լինելն անդին չի կրնար երբեք անցնիլ...» (Գր. Զոհրապ, Մեր կյանքեն..., Գահիրե, 1945, էջ 69—70)։

Ընդունելով սեռերի բնական իրավունքի և պարտավորությունների, բնության նպատակահարմար կարգավորվածությամբ նախասահման կոչման մարդաբանական ըմբռնումները, Զոհրապը մերժում է լուսավորական ռոման-

տիզմի առաջադրած այդ դրույթների իրական կեցություն նվաճելու բնական անկարողությունը։ Այդ գաղափարը գեղարվեստի իրականության տիրույթներում միայն դրսևորման ռոմանտիկական ոլորտ կարող է նվաճել կամ հանդես գալ որպես մերկապարանոց հայտարարություն։ «Եվ սակայն Մայտայի հեղինակը կիներուն համար այրերուն հավասար իրավունք և ազատություն պահանջած ատեն, դժբախտաբար չէ ցույց տված այդ իրավունքներուն և ազատության գործածության վայելող եղանակ մը» (նույն տեղում, էջ 74)։

Իսկ ինչի՞ է ուղղվում այդ պահանջվելիք ազատությունը. հասարակության հանրօգուտ շահի անունից պաշտպանվող գաղափարը հատկացվում է միայն նորից հերոսուհու զգացմունքներին. «Կը տեսնվի թե հեղինակին համար սերը կանացի սրտին միակ առաքինությունը համարված է, այն ամեն արգելքները, օրենք և կրոնք որ այդ մոլորեցուցիչ առաքինությունը կը չափավորեն, նախապաշարումներ են միայն իր աչքին։ Կրոնքը, օրենքը գուցե նախապաշարումներ են, բայց փրկարար նախապաշարումներ, բարոյականությունն ու պատիվը՝ նախապաշարումներ են թերևս, բայց ընկերական կյանքն ու հարաբերությունները պահպանող նախապաշարումներ են։ Անոնց հարկը իրենց ընդունելությունը կ՚արդարացնեն հասարակաց խղճին մեջ։

Այս նախապաշարումները չեն որ պետք է ոտնակոխ ընել և անցնիլ» (նույն տեղում, էջ 75)։ Այստեղ նորից ակնհայտ է հասարակության վերաբերյալ գիտական հայացք մշակած գեղագետի դնահատականը։ Քննադատվում է նաև վեպի գաղափարը, որը լիարժեք ձևով չի դրսևորվում որպես հերոսի վարքագիծ։ «Եվ երբ Հերիգայի պես գեղեցիկ կնոջ մը առթիվ, հեղինակը կիներու ընտանեկան պատվին դեմ մեղանչումը արդարացնել կը ջանա, երբ այդչափ ստոր արարածի մը համար իր բոլոր պերճախոսությունը կը սպառե, առանց հանդուգն վճիռ արձակած լինելու՝ ապահովապես կրնա ըսվիլ թե տիկ. Տյուսաբի դատը կորսված է» (նույն տեղում, էջ 72)։ Իրականության մեջ գեղեցիկը Զոհրապը տեսավ մարդկային հոգու ստորերկրյա խուլ ու աննշմարելի փոփոխություններին, ենթագիտակցական աշխարհի ամենաանտեսանելի նուրբ թրթիռների և նրանց հայտնաբերման մեջ։ «Դասերը որ կը քաղեմ անոնցմե,—գրում է Զոհրապը,—վրդովիչ պայմանագրական կարգ ու սարքի կուսակիցներուն՝ թանկագին են ինծի համար։ Անոնք գուգան հաստատել այն բարոյականը որ իմս է, ճիշտ ներհակը և գլխավորը հանրության մեջ ընդունվածին. իմ բարոյականս որ կը կայանա Իրականը՝ Սուտին, Ճշմարիտը՝ Կեղծին վերադասելուն մեջ ամեն տեղ և ամեն ժամանակ» (1, 389—390)։

Կյանքի վերլուծությանը հետամուտ գեղագիտության նպատակը երևույթների պատճառակցական կապի բացատրության, անհատի հոգևոր բարդ աշխարհի կապերի և մեխանիզմների հայտնաբերման միտումն է։ Այդ առիթով Զոհրապը գրում է. «Կանանց հոգեբանությունը իմ մեծագույն զվարճալիքս է, անծանոթ, անմատչելի բևեռն է ան, որ Հյուսիսն ալ ավելի համառությամբ կը պահե իր թաքուն հրաշալիքները» (նույն տեղում)։

Նման հարցադրումները անհամեմատ ընդլայնում են ռեալիզմի գեղարվեստական հնարավորությունների և իրականության գեղարվեստական յուրացման սահմանները։ Առեղծվածային, յուրօրինակ գեղագիտական արժեք է ստանում։ Այսպես, «Տիկին Սիրանույշ» հոդվածում Ալեքսանդր Դյումայի «Կամելիազարդ Տիկինը» վեպը վերլուծելիս Զոհրապը գրում է. «Աշխարհագիրներ կան որոնք ցամաքով կզբաղին միշտ և ուրիշներ՝ որոնք ծո-

վերը կը չափեն միայն, խորութիւնները կը պրպտեն, անդունդներու մէջ կը սուզին և հոն՝ նոր մակերևույթներ կը գտնեն։ Տյումա՝ այդ ծովաչափներուն պետն է, եթե իրաւ է որ ամենեն խոր ծովը աշխարհիս մէջ՝ կանացի սիրտն է ամեն ատեն։

Ռամիկը անհատակ կը կարծեն զայն, անվերջ անդադար վայրէջք՝ որ ծայր ու հանգ չունի, և կը զարմանա որ ուրիշներն ահա անոր հատակը կը ճշտեն, թուղթի վրա կը գծեն գրեթե, ճիշտ աշխարհագրույց քարտեսի պես, ու ցույց կուտան հոն անակնկալ վերելքներ ալ որք մեզի անտես ու անծանոթ սարեր կը կազմեն մութին մէջ» (2, 330)։

Զոհրապը իր գեղարվեստական ժառանգության մէջ նույնպես ընտրեց մեծ մասամբ կին հերոսներ և դարձավ «անոնց հոգեկան հարցերով զբաղվողը», նրանց էության «խուլ պայքարներու» պատմագիրը։ Զոհրապը արվեստը բարձրացրեց գիտական ճանաչողության մակարդակի, նրա առջև դնելով ոչ միայն գեղեցիկի հայտնաբերման, այլև կյանքի խորը ճանաչողության խնդիրներ։ Այդ հայեցակետն էլ առաջ մղեց հոգեբանական վեպի և նորավեպի ժանրը։ Պոեզիան, Զոհրապի կարծիքով, անկարող է գիտական հայացքով ներկայացնել կյանքը. «Բանաստեղծները աստղաբաշխներու նմանացուցած եմ միշտ, որոնք՝ իրենց դիտակի ապակիներեն երբեք ճշտությունը չեն կրցած տեսնել ու վայելել. շատ մեծ, կամ շատ փոքր կերևան առարկաները իրենց. աչամերձիկ ապակիին է հանցանքը որուն կորնթիքին վրա՝ ամեն պատկերներ կը բեկբեկին, կայլայլին, երբեմն ճիշտ հակոտնյան կըլլան իրականին։

Ասոր համար է, որ քերթողները ճշմարտութենե շատ անդին կամ շատ ասդին պիտի մնան. այս է իրենց ճակատագիրը. լալու կամ խնդալու կարող են միայն և երբ տեսնենք ասոնցմե մին, որ Թովմաս Թերզյանին պես, ժըպտիլ ալ գիտե, ժպիտ որ համակերպություն կը նշանակե, կյանքի տվյալ պայմաններուն լավագույն իմաստասիրությունը բերած կըլլա մեզի» (1, 428)։

Այս տեսակետից սուբյեկտիվ հույզերի կշիռը թույլ է, երբ այն չունի իր մեջ ընդհանրական զգացողության շերտերը. «Սրտին հետին խորշիկը պետք է պարզել ու բան մը չունենալ ու չպահել քեզի հատուկ. ալ այսուհետև ոչ ես մասնակի գոյություններ, այլ ընդհանուր կյանք մը. ոչ ցողի կաթիլ մը՝ դիշերեն մնացած թրթռացող տերևին վրա. և ոչ կաթիլ մը արցունք արտևանունքին վրա դողահար. ոչ գետ, ոչ լիճ և ոչ ծով. այլ օվկյանը միայն բոլոր ցամաքը մեկդին ու բոլոր ջուրը մյուսին. այս է նոր աշխարհագրությունը» (1, 414)։

Նա ձգտում է գոյության դրսևորման պատահականությունների տակ տեսնել ընդհանուր կյանքը, մարդու հավերժ ու հարափոփոխ բնույթը, ամբողջ մարդկությանը հատուկ՝ կեցության ընդհանուր ձևեր և օրինաչափություններ։ Զոհրապը հետևողականորեն բարձրացնում է կյանքը գիտականորեն ընկալելու, հետազոտելու և գեղարվեստականացնելու իր ծրագիրը։

Ահա թե արվեստի զոհրապյան ըմբռնումը ինչ շերտերում է ընդհանուր եզրեր հայտնաբերում գիտության հետ։ Գիտությունը գիտելիքների այնպիսի գումարն է, որը կանոնակարգված է որոշակի տեսական սկզբունքների հիմքի վրա։ Գիտելիքները դառնում են գիտական, երբ փաստերի նպատակաուղղված զննումը և նկարագրությունը հասցվում և ներառվում է որոշակի համակարգի մեջ։ Այդ տեսակետից Զոհրապը դնում է հետևյալ պահանջները արվեստի առաջ՝

ա) ճշմարտություն՝ հայտնաբերված մտքի քննախուզությամբ, և ոչ թե տեսանելի ու պարզ բարքերի նկարագրություն ու գեղարվեստականացում. բ) առեղծվածների և ենթագիտակցական աշխարհի օրինաչափությունների պատկերում. գ) սուբյեկտիվ ընկալումներով չմիջնորդավորված օբյեկտիվ և սթափ հայացք։ «Մեր համոզումն այն է, որ ամեն դաղափար պետք է արտահայտվի ու մտիկ ըլլվի իր ապացույցներուն ու բացատրություններուն հետ, առանց քենի, առանց նախապաշարումի» (1, 342). դ) փորձառություն և դիտողականություն. ե) ոչ թե մասնավորը, եզակին, այլ ընդհանուրը. զ) իրականության բարեշրջության ներքին հնարավորություններ. «Քաղաքակրթության գերագույն շահը հառաջադիմության մեջն է միայն. միտքերը պետք է ձգտին, այո, փթթելու չափ. այս է կյանքի պայքարը զոր մեր ձեռքը չէ ընդունիլ կամ չընդունիլ...» (1, 311). է) գիտական մտածողությանը հատուկ սկեպտիցիզմ. «Իբրև վիպագիր,—գրում է Զոհրապը Սիպիլի մասին,—հավատք ունի ամեն բանի վրա. ատով՝ իր իմաստասիրությունը կամրապնդի, երբ մերը՝ ինքնագլուխ քալելու դատապարտված, կը տկարանա, կը սայթաքի ամեն վայրկյան» (1, 416). ը) հրապարակախոսական շերտերի մերժումը գեղարվեստական գրականության մեջ. թ) որոշակի փիլիսոփայական մեկնակետ՝ «հատուկ իմաստասիրություն որով գոյությունը արդարացնե կամ դատապարտե»։

Գեղագիտական ըմբռնումների այս համակարգը ստեղծում է մտավոր և զգացական այնպիսի գիտական միջավայր, որտեղ Զոհրապը հետազոտողի օբյեկտիվությամբ էր արժեքավորում նաև այն, ինչ ընդունելի չէր ռեալիզմի գեղագիտության իր ծրագրերի և առաջադրումների տեսանկյունից։ Այսպես, արժեքավորելով Եղիա Տեմիրճիպաշյանի արվեստը և փիլիսոփայությունը, գրում է. «Բայց եսության վրա կենտրոնացած իր իմաստասերի խոկումները եթե շահագրգիռ չերևին նյութական ու դրական մեր ժամանակի մարդոց, գոնե մեզմե վերջը եկողները պիտի փնտրեն իր գործերը. իր վարանումները, որոնք ծաղրելի հակասություններ կը թվին մեզի, պիտի արդարանան իբրև ճշմարիտ իմաստունի մը խրախափումները» (1, 409)։

Հակադրելով անհատի էության գիտակցական և ենթագիտակցական հատվածները, որոնց փոխհարաբերությունը կանոնավորում է բնության հզոր և «անհեղելի» օրենքների ենթակայությամբ, Զոհրապը հաճախ գեղաձևման է ենթարկում անհատի էության բնական տարերքը, որովհետև հնացած, իր դարն ապրած, օտարամուտ բարոյական նորմերը և ըմբռնումները մարդկային հոգեբանությունը կանգնեցնում են աղճատված և կեղծ վիճակների առաջ, շեղում են այն իր բնական վիճակներից՝ ստեղծելով երկատված և օտարված շերտեր անհատի էության մեջ։ Հենց այս ոլորտներում է Զոհրապի գեղագիտությունը հակադրության եզրեր հայտնաբերում հակահիդեալի՝ ժամանակաշրջանի բարքերի և հասարակական հոգեբանության հետ։ «Հաշիվի և նյութի դարու մը մեջ կապրինք և Երազի ու Մտքի դարու մը զավակներն ենք»։ Ժամանակներն այնպիսին են, որ «ամեն բանի մեջ դրականություն կը փնտրին» (2, 395)։

Անգամ մի ամբողջ դրականություն, ըստ Զոհրապի, կարող է դուրս գալ իր բնական վիճակներից և բռնազբոսիկ ճանապարհով ընտրել ընդօրինակման ուղին։ Այդ տեսակետից ուշագրավ է Զոհրապի «Ռուսահայ գրականություն» հոդվածը, որն ունի պոլեմիկ բնույթ և որոշ առումով ոչ ճիշտ ու ծայ-

բահեղորեն սրված բանաձևումներ։ Այս հոդվածում Զոհրապը նախ բաղդատում է «ռուսահայ» և «պոլսահայ» գրականությունը, հիմք ընդունելով Պոլսի և Թիֆլիսի հասարակական զարգացման աստիճանը, որի հանգամանալից ուսումնասիրությունը հեղինակը համարում է շահեկան գործ։ Հիմք ընդունելով հասարակության զարգացման աստիճանը, Զոհրապը մեղադրում է կովկասահայ այն գործիչներին, որոնք անտեսում են կամ շրջանցում պոլսահայ մշակույթի արժեքները։ «Ռուսահայ գրականությունը՝ իր լեռնաբույս ծաղկի անծանակ ու թարմ հոտովը բաված է զմեղ հմայելու համար. մերը՝ ջերմոցի մեջ հասած բույս մըն է, նրբացած, մեղկացած, հիվանդագին բան մը, որուն օդը պակսելով գույնն ալ նետած ու հոտը մարած է։ Կամ ոգեսպառ թոքախտավոր աղջիկ մը՝ որուն դեմքի գծերուն գեղեցկությունը ի հաշիվ շառնվիր այլևս մերձավոր աղետին գուշակությամբ ու աչքերը կը հառին այն գունագեղ, թևերը սոթված շինական կնոջ որ իր առույգ ու կորովի իրանը ցույց կուտա հեռվեն. դեմքը շնորհաղուրկ է անշուշտ, բայց որքան հոծ ու տրոփող է կյանքն այդ առողջ մարմնին մեջ։

Հոն՝ ուր ծիծաղելի կը դառնա այդ լեռնցի ու խոշորագեղ կինը, հոն է, երբ իր թիկնավետ լանջը փայտե սակառի մը մեջ անցուցած, քոռսե գրածի ձևերը կ՝առնե, կը ծեքծեքի, կամ վճիռ նետելու կ՝ելլե արդուզարդի վրա. գույներու, տարազի ու ճաշակի պատգամներ կը սկսի տալ մեզի... հոս չափը կ՝անցնե ալ. այս նրբության շրջանակի մեջ այդ բիրտ մարմինը հրապույր չ՝ազդեր. իր գեղացիի շալվարն ու լաչակը. մազերուն մեջ զետեղված լեռան ծաղիկն հազար անգամ ավելի կը վայելին իրեն, քան այս բոլոր սեթևեթյալ մթնոլորտը, որուն դեմ՝ իր արտեն, այդիեն եկող կնկան համեմատությունները իրավամբ կը բողոքեն» (Գ. Զոհրապ, Մեր կյանքեն..., էջ 58)։ Տարբեր հասարակական-քաղաքական պայմանները, գրական միջավայրի և ուսումնառության շրջանակները, հայ գրական մտքի երկու հատվածների առաջ ոչ միայն դնում էին ընդհանուր ազգային մշակույթի խնդիրը, այլև երբեմն ծագում էր առաջնության հարց, կողմերին դնելով ծայրահեղորեն պոլեմիկ հարցադրումների առաջ։ Բացառություն չի կազմում Զոհրապի վերոհիշյալ հոդվածը, որի մեջ կան սակայն ուշագրավ նկատառումներ։

ԵՐԵՎ. ՊՍՊ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԳՈՒՄԱՐ ... ԴԱՐԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

Աբեղյան Ս. 12, 21, 31, 32, 35, 36, 39, 53, 191
Աբեն Համեդ 152
Աբովյան Խ. 24—27, 35, 66—68, 76—103, 113, 114, 124, 143—147, 153, 161, 162, 166, 178, 180, 195, 197, 214, 263, 296, 308, 309, 315, 322, 323, 326, 333—337, 344, 428
Աբու Էդմունդ 223
Ադաթանգեղոս 11, 16
Ադոնց Ստ. 22, 40, 42, 44, 46—49
Ադամյան Ա. 35
Ադամյան Պ. 328, 380
Ադոնց Ն. 12, 35
Աթամանյանց Բ. 111
Աթենաս (դից.) 253
Աժդահակ (դից.) 13
Ալադաթյան Ն. 163
Ալաճյան Ղ. 218
Ալամդարյան Հ. 24, 66, 97
Ալիշան Ղ. 24, 25, 28, 67—69, 71, 162, 166, 180, 184, 195—197, 332, 334, 337, 361
Ախվերդյան Դ. 115
Աղաբեկյան Մ. 28, 114, 267, 268, 302
Աղայան Ղ. 27, 29, 30, 35, 113, 176, 179, 189, 191, 211, 214, 323, 326—341
Աղբալյան Ն. 32, 292
Աճառյան Հր. 32
Աճեմյան Հովհ. 349
Աճեմյան Մ. 138, 180, 353, 354
Ամիր օղլի 72
Ամրիկյան Մ. 113
Այվազովսկի Դ. 67, 70, 338
Այվազովսկի Հ. 344
Այնո Ալբերտ 245
Անանիա Շիրակացի 12
Անանյան Գ. 36
Անանյան Մ. 46
Անանուն Դ. 33
Անանուն Մեկնիչ 18
Ապողոդորոս 58
Ապրեսյան Հ. 12, 35, 122
Առանձար Մ. 132, 438
Առաքել Սյունեցի 18, 19
Ասատուր Հրանտ 32, 193, 196, 367, 413
Ասմարյան Լ. 36
Ասսինգ Լ. 258
Ավդալբեգյան Թ. 33
Ավետիքյան 47
Ավետումյան Թ. 73, 75, 162
Ավերբախ Բ. 245
Արա Գեղեցիկ (դից.) 70
Արասյան Հ. 181
Արարատյան Առ. 115, 116
Արբունի 275
Արզունի 72
Արիստակես Լաստիվերտցի 15, 95
Արիստարքոս 58
Արիստոտել 11, 16, 19, 24, 40, 41, 44, 66, 156, 169
Արծրունի Գրիգոր 29, 110, 186, 188—190, 195, 219, 221—244, 290, 419, 428
Արծրունի Սեն. 217—220, 241
Արտավազդ (դից.) 13, 341
Արփիարյան Ար. 29, 32, 34, 182, 184, 185, 188, 191, 193—198, 201, 202, 290, 306, 357—360, 363—368, 407—434, 441, 442
Արփիարյան Տ. 288, 371
Արևշատյան Ս. 12

Բարա-Դասպար 31
Բագրատունի Ար. 47, 52, 54, 355, 405
Բաժիրո 245
Բալզակ Օնորե 28, 111, 146, 200, 210, 304, 400
Բակունց Ա. 35
Բաղեր օղլի 72
Բայրոն Ջ. 24, 28, 66, 75, 107, 125, 126, 134, 236, 245, 305, 393
Բաշալյան Լ. 193, 363, 366—369, 371—377, 408, 413, 418
Բարխուդարյան Գ. 217
Բեզլեր (ծածկանուն) 68
Բեթհովեն Լ. 162, 165, 174
Բելինսկի Վ. 5, 7, 10, 29, 30, 104, 110—113, 128, 154—160, 163, 167—169, 195, 200, 201, 215, 216, 224—229, 233, 241, 242, 315, 316, 327
Բելլիբո Ս. 137
Բերանժե Պ. 28, 104, 161, 200
Բերբերյան Մ. 32
Բերբերյան Ռ. 31

Բերժե Է. 245
Բզնունի 216
Բժշկյան Մ. 49
Բիչեր-Սթոու Հ. 314, 372
Բյորնս Ռ. 95
Բյուրգեր Գ. 95
Բյուֆոն Ժ. 126
Բոդենշտեդ Ֆ. 79, 88, 94
Բոդլեր Շ. 304, 306, 387—389, 402
Բոկաչչո Ջ. 103, 104, 288, 306
Բոթլ Հ. 8, 245, 247, 249, 251, 253—255, 265, 267, 305, 332
Բրահմա (դից.) 254
Բրանդես Գ. 30, 200
Բրի Զիգֆրիդ 245, 249
Բրյունետիեր Ֆ. 8, 30—31
Բրուար 245
Բուալո Ն. 24, 40, 53, 66, 405
Բուգիո Ա. 165
Բուլվեր-Լիթոն Է. 200
Բուշմին Ա. 7
Բուրբոններ 151
Բուրժե Պոլ 304
Բուրսով Բ. 6

Գաբրիելյան Հ. 12, 35
Գաթրբճյան Հ. 28, 116
Գալֆայան Խ. 136, 138, 139, 161, 171, 216, 272, 347, 355
Գամառ-Քաթիպա տե՛ս Պատկանյան Ռ.
Գայանյան Հ. 376
Գատելրաս 245
Գարագաշյան Ա. 115, 283
Գեղամյան-Հայկունի Ե. տե՛ս Հայկունի
Գեղամյանց Հովհ. 216, 264
Գեորգ Տ. Ա. 202, 203, 207
Գեսներ Ս. 23, 95
Գյոթե Յ. Վ. 90, 95, 99, 104, 107, 118, 121—126, 199, 200, 217, 236, 245, 306, 310, 328, 338, 386
Գնունի Հ. 32
Գոգոլ Ն. 28, 106, 125, 156, 163, 167, 168, 200, 201, 210, 225, 227, 236, 241, 349
Գոլդոնի Կ. 104
Գոլդսմիթ Օ. 75, 200, 210
Գոնկուր դը 200
Գոնչարով Ի. 243
Գվերացի 245
Գ. Տ. Ա. տե՛ս Գեորգ Տ. Ա.
Գրենվիլ-Մյուրեյ 245
Գրիբոյեդով Ա. 215, 243, 257
Գրիգոր Լուսավորիչ 71, 329
Գրիգոր Մագիստրոս 18
Գրիգոր Նարեկացի 16, 20, 22, 47, 48, 69, 91, 155, 416
Գրիգոր Տղա 47
Գրիլպարցեր 125
Գուրևիչ Ա. 126

Դանթե Ա. 103, 164, 306, 341
Դավթակ Քերթող 15
Դավիթ Անհաղթ 11, 12, 16—18, 51
Դավիթ Զեյթունցի 18
Դավիթ Քերական 12, 18
Դարվին Չ. 248, 286, 332, 401
Դեմեստրիոս 58
Դեֆո Դանիել 23, 170
Դիդրո Դ. 135
Դիկենս Չ. 200, 210, 225, 245
Դիոնիսիոս Թրակացի 12, 17—19
Դիտրիխ Ա. 80, 81
Դյուբուա դե Մոնպերեռ 80
Դյումա Ալ. (որդի) 148, 225, 263
Դյումա Ալ. (հայր) 104, 199, 217, 263, 446
Դորբոլյուբով Ն. 29, 200, 201, 327
Դոդե Ալֆոնս 243, 245, 304, 369
Դոստոևսկի Ֆ. 200, 372
Դրայդեն Ջոն 10
Դրեպեր 245
Դուրյան Պ. 195, 197, 283, 361, 378, 415

Եղնիկ Կողբացի 11, 12, 16, 95, 426
Եղիշե 47, 85, 91, 155
Եղում-Սվաճյան 275
Ենգիբարյան Գ. 32, 186, 190
Եսայի Նչեցի 18
Եվանգուլյանց Գ. 110, 204, 205, 207
Եվրիպիդես 14, 22
Երատոսթենես 58
Երիցյան Ալ. 28, 29, 111, 260, 261
Երևանցի Մարգար Խոջանց 49

Զամինյան Ա. 32
Զանդ Ժորժ տե՛ս Սանդ Ժորժ
Զարբհանալյան Գ. 28, 116, 247, 250, 252
Զարեհ տե՛ս Գրիգոր Լուսավորիչ
Զենոն Անթիոքացի 17, 58
Զոլա Էմիլ 192, 193, 210, 244, 245, 286, 304, 306, 369, 375, 388, 399, 400, 402, 408, 435—439, 441, 444
Զոհրապ Գր. 34, 35, 191, 196, 287—290, 302, 306, 363, 366—368, 400, 402, 408, 413, 418, 427, 434—449
Զուրով Պլատոն 318

Էրերս Գեորգ 245, 319
Էգյազ 72
Էնգելս Ֆ. 157
Էսքիլես 320

Թադեոսյան Մ. 36
Թաղիադյան Մ. 24, 25, 65—75, 162, 332, 334
Թեն Իպոլիտ 8, 30, 200, 290, 310, 364, 371, 372
Թեոկրիտոս 67
Թերզյան Թ. 107, 108, 180, 283, 356, 447
Թերճիմանյան Հ. 252
Թիեր Ա. 254
Թովմա Արծրունի 15
Թումանյան Հովհ. 33—35, 291, 327, 333

Ժիրարդեն (տիկին) 150
Ժուկովսկի Վ. 24, 26, 66, 77, 90, 95, 101, 121, 156, 331

Ինճիճյան Ղ. 22, 49, 57—59
Ինտրա տե՛ս Զրաքյան Տ.
Իշխանյան Բ. 33
Իսսելիանի Պ. 82
Իսահակյան Ավ. 291, 292
Իֆլանդ Ա. 125

Լաբուլե Է. 245
Լալայանց Ն. 258
Լամարթին Ա. 134, 139, 161, 162, 170, 171, 290, 355, 386
Լամբնե Ֆ. 143
Լանսոն Գ. 30
Լապլաս Պ. 251
Լաուբե Հ. 162
Լենին Վ. Ի. 105
Լենկենմուր 156
Լեո 32, 33, 120, 188, 191, 198, 373, 411, 427—430
Լեոնարդո դա Վինչի 104
Լեոպարդի Ջ. 305
Լեոնց 188, 198
Լեսաժ 162
Լեսինգ Գ. 24, 66, 118, 126, 135, 163, 169, 236, 245
Լերմոնտով Մ. 28, 104, 107, 127, 128, 156, 200, 236, 331
Լիտրե Էմիլ 268, 393, 395
Լիֆշից Մ. 124
Լյուսի 267
Լոմբրոզո Ջ. 244, 305, 306
Լոմոնոսով Մ. 47
Լոպե դե Վեգա Կ. 51
Լոտի Պիեռ 290, 300, 303, 304
Լոտման Յու. 9
Լվասեորի Է. 245
Լուկրեցիոս Տ. 104
Լունաչարսկի Ա. 5, 7, 8, 10

Խալաթյան Գր. 185, 190, 200
Խան Ավետումյան Թադեոս տե՛ս Ավետումյան Թ.
Խանզադյան Ց. 33
Խաչատուր Էրզրումեցի 22, 40—43
Խրիմյան Հայրիկ 332

Ովենց 197, 264, 315, 326, 411, 414

Կարե Է. 268
Կալդերոն դե լա Բարկա 51
Կամսարական Տ. 29, 191—193, 197, 198, 346, 362—368, 377—383, 400, 408, 413
Կանտ Ի. 118, 297, 305
Կաուֆի Ժ. 395
Կաստելար Է. 245
Կարամզին Ն. 24, 78, 90
Կարամզին Ա. 66
Կարապետյան Ռ. 173
Կարենյան Հ. 112
Կարինյան Ա. 34
Կիրակոս Գանձակեցի 11, 15, 16
Կիրակոսյան Գ. 207
Կլոպշտոք Ֆ. 126
Կղեոպիանոս 47
Կյուրճյան Մ. 408
Կոլլինգվուդ Ռ. 247, 261
Կոկ Պոլ 111, 225
Կոնտ Օգյուստ 268, 305, 332, 435, 438
Կոռնել Պիեռ 23, 40, 51, 104
Կոստանդին Սրգնկացի 20
Կոստանդյան Գ. 283, 302
Կոստանյան Կ. 31
Կորայիս Ա. 245
Կորյուն 12, 15, 35
Կոցեբու 125
Կոչլով Ի. 24, 66, 95, 104
Կուզնեցով Ֆ. 9
Կուլեշով Վ. 7, 36, 37
Կուպեր Ջ. 200, 210, 264

Հալևի Լյուդվիգ 401, 402, 409
Հակոբյան Ս. 32
Հակոբյան Պ. 88
Հաճյան Հ. 105, 350, 403
Հայդն Ֆ. 101, 104
Հայդե Պ. 245
Հայկ (դից.) 84, 109, 269, 335, 350
Հայկունի Ա. 27—30, 105, 113, 187, 198, 209—215, 220, 313, 325
Հայնե Հ. 104, 113, 200, 236, 245, 391
Հարոյ 286
Հարթման Մ. 402
Հարությունյան Ար. 32, 303
Հաֆնեզ 311
Հեգել Գ. 24, 66, 118, 172, 305
Հեյֆելդեր Օ. 245
Հենդել Գ. 101
Հեսիոդոս 22

Հերդեր Յ. 24, 66, 86, 118, 124, 126
Հեքիմյան Ս. 136
Հիմենոս 68
Հիսարյան Հ. 27, 28, 105, 111, 296
Հյուրմյուզյան Էդ. 22, 40, 62—65
Հյուգո Վ. 28, 104, 105, 111, 137, 199, 200, 217, 240, 263, 286—289, 324, 325, 350, 355, 403
Հոմերոս 17, 18, 22, 23, 40, 58, 74, 90, 94, 95, 103, 164, 320, 355, 375, 426
Հովհան Մամիկոնյան 14
Հովհաննես Երզնկացի 18, 20
Հովհաննես Թլկատինցի 424
Հովհաննես Կամենացի 15
Հովհաննես Կարբեցի 81, 97
Հովհաննես Սարկավագ Իմաստասեր 16, 20, 21
Հովհաննես Քռնեցի 18, 19
Հովհաննիսյան Արգ. 245
Հովհաննիսյան Աշ. 21, 35, 39, 132
Հովհաննիսյան Հովհ. 33, 198, 291, 331, 332, 377
Հովհաննիսյան Միհ. 32, 374, 415
Հորացիոս 24, 40, 47, 66, 94
Հումբոլդտ Ա. 124

Ղազանի 311
Ղազար Փարպեցի 15, 155
Ղազարյան Ե. 338
Ղուլ Հովհաննես 72
Ղևոնդ վարդապետ 15

Մալերբ Ֆ. 47
Մալումյան Խ. 186, 198, 201, 238
Մակինցյան Պ. 33
Մաձինի Ջ. 258, 296, 297
Մամուրյան Հ. 288, 290, 292
Մամուրյան Մ. 29, 104, 108, 179, 196, 268—282, 285—287, 290, 292—307, 366, 379, 411, 414
Մանդինյան Ստ. 202, 215, 216, 258
Մանդրո Բ. 245
Մանն Է. 387—389
Մանվելյան Լ. 32
Մասնավի 311
Մարմունտել 23
Մարբս Կարլ 157, 305, 435
Մելիքյան Արշ. 34
Մեղավոր Հ. 180, 192, 194, 362, 367
Մեյերբեր Ջ. 95
Մեսրոպ Մաշտոց 75, 94—95, 155, 435
Մերիմե Պրոսպեր 438
Միանսարյանց Մ. 204
Միլլ Ջ. 268
Միլտոն 23, 40, 49, 74, 104, 164
Միխայլովսկի 201
Մինասյան Պ. 52, 57, 71
Միսաքյան Խ. 105, 347
Միրախորյան Մ. 207
Միցկևիչ Ա. 200
Միքելանջելո 95, 104, 174
Մխիթար Գոշ 22
Մխիթար Սեբաստացի 42—47, 156
Մխիթարյաններ 81, 104, 109, 115, 118, 157, 179, 180, 333, 340, 399, 434
Մկրյան Ա. 181
Մկրյան Հ. 31
Մյասնիկյան Ալ. 34
Մյուլլեր 245
Մյուսե Ա. 200, 210
Մյուսե Պոլ 245
Մնացականյան Լ. 36
Մոլիեր Ժան-Բատիստ 104, 106, 124, 125, 139, 142, 217
Մովսես Խորենացի 12—15, 47, 84, 95, 155, 252, 269
Մովսես Կաղանկատվացի 14
Մովսես Քերթող 18
Մոնտեսքյո 225
Մոցարտ Վ. 101, 165, 174
Մտասիմո Դ' Անձելիո 245
Մրմրյան Հ. 444
Մուրադյան Գ. 115
Մուրացան 33, 219, 411, 429

Յուբինյան Կ. 360

Նազարյան Ստ. 26, 28, 66, 104—107, 110, 116—128, 139, 153, 155—157, 173, 205, 237, 260, 261, 334, 428
Նալբանդյան Միք. 27—29, 33, 35, 92, 109, 112, 114, 117, 123, 128, 135, 139—141, 144, 145, 153—175, 178, 180, 198, 222, 237, 249, 270, 296, 312, 323, 331, 334, 335, 428
Նալբանդյան Վ. 32
Նապոլեոն Բոնապարտ 151
Նար-Դոս 33
Նար-Պեյ 180, 195, 272, 283
Նիկողոսյան Գր. 284, 285
Նեկրասով Ն. 28, 201
Նեյման Կ. 26, 66, 80
Նեվտոն 139
Ներվալ Ժ. 142
Ներսես Աշտարակեցի 97
Ներսես Եպիսկոպոս 81
Ներսես Լամբրոնացի 47, 74, 85
Ներսես Շնորհալի 20, 22, 47, 69, 74, 85
Նոյման Ֆ. 205
Նովիչենկո Լ. 6
Նորդաու Մ. 290, 305, 306
Նուպարյան Մ. 355

Շահազիզ Ե. 31, 76, 331, 332, 361
Շահազիզ Ա. 27, 105, 113, 127, 180, 183
Շահնազար Հովհ. 367
Շահնազարյան Խ. 70
Շահնազարյան Կ. 98
Շահումյան Ստ. 34
Շանթ Լ. 33
Շանշյան Պ. 296
Շատոբրիան Ֆ. 24, 104, 111, 126, 127, 152
Շափլյան Աղ. 287
Շելլի Պ. 24
Շելինգ Ֆ. 126
Շևչենկո Տ. 200
Շեքսպիր 24, 51, 62, 66, 68, 74, 75, 104, 107, 109, 124, 125, 163, 164, 199, 200, 230, 236, 245, 328, 338, 386, 393
Շիլլեր Ֆ. 24, 66, 90, 101, 104, 105, 107, 118, 121, 124—126, 162, 173, 199, 200, 210, 217, 236, 245, 393
Շիրվանզադե Ալ. 29, 30, 33—35, 175, 191, 195, 198, 242, 243, 324, 326, 383, 411, 414, 427, 429
Շլեգել Ֆ. 124, 142
Շլեգել եղբայրներ 126
Շոպենհաուեր Ա. 305, 435, 438
Շչեդրին տե՛ս Սալտիկով-Շչեդրին
Շտիկյան Ս. 4
Շուբերտ 8

Ոսկանյան Ստ. 28, 105, 108, 110, 114, 139—153, 161, 296
Ոսկերչյան Ա. 36
Ովիդիոս 47
Ովրատիոս 52

Չամչյան Մ. 95, 252
Չամուռճյան Հ. 271, 272
Չայկովսկի Պ. 162
Չարենց Ե. 35
Չերազ Մ. 246, 282, 283, 356, 390
Չերնիշևսկի Գ. 29, 110, 124, 166, 168, 169, 172, 200, 201, 327
Չիլինկիրյան Գր. 104, 108, 113, 139, 268, 288, 289, 302
Չմշկյան Գ. 215, 219—221, 233, 266, 267
Չոպանյան Ա. 31, 32, 287, 290, 291, 360, 363, 364, 366, 368, 414, 416, 442
Չրաքյան Տ. 34
Չուխաջյան Տ. 349

Պալասանյան Ստ. 28, 110, 116, 183, 194, 203—205, 232, 244—247, 250—267
Պալտազարյան 271
Պաղտասար Դպիր 23
Պառնասյան Վ. 114
Պատկանյան Գ. 98
Պատկանյան Մ. 110, 112, 203, 215
Պատկանյան Ռ. 78, 105, 113, 165, 180, 184, 186, 195, 198, 218, 296, 315, 324, 331, 334, 361, 392, 411, 428, 429
Պարոնյան Հ. 29, 30, 140, 177, 191, 192, 197, 271, 302, 342—358, 366, 378, 380, 391, 392, 408
Պարրոտ Գ. 77, 97
Պաուլ 245
Պեշիկթաշլյան Մ. 136, 138, 180, 195, 197, 277—279, 283, 296, 361, 378, 415
Պետերման Հ. 80, 84
Պետեֆի Շ. 245
Պետրարկա Ֆ. 90, 95
Պետրոնիոս Գ. 47
Պետրոս Դափանցի 95
Պերպերյան Ռ. 283, 290, 302
Պիսարև Դ. 29, 167, 201, 224, 226, 327
Պիսեմսկի Ա. 200, 210
Պլատոն 17, 44
Պոպ Ալ. 59, 74
Պոսիդոն (դից.) 253
Պոսպելով Գ. 6
Պոռշյան Պ. 27, 105, 113, 159, 166—169, 173, 186, 191, 198, 210, 215, 296, 323, 326, 334—337, 411, 414, 429
Պուշկին Ա. 24, 28, 156, 200, 202, 225, 236, 305, 331
Պուսսեն Ն. 104

Ջախջախյան Մ. 47, 52—57
Ջահուկյան Գ. 12
Ջենկինս Է. 245

Ռամզա 49
Ռասին Ժ. 40, 50, 51, 57, 65, 71, 74, 104, 217
Ռաֆայել 104, 174, 229
Ռենան Էռնստ 290, 297
Ռեմբրանդ 104
Ռիբուշկին 119
Ռիկարդո Դ. 268
Ռիշպեն 402
Ռիչարդսոն Ս. 200, 210
Ռիտտեր Կ. 205
Ռյոսկին 403
Ռոսսինի Ջ. 104
Ռուսթավելի Շ. 104
Ռուսինյան Ն. 273, 274, 278, 347, 355, 356, 415
Ռուսո Ժ. Ժ. 24, 59, 66, 126, 225, 261, 268, 305, 325, 438

Սաադի 104, 122, 311
Սադաթյան Մ. 127
Սալանթյանց Մ. 81

Սալլանթյանց Ս. 22, 57
Սալտիկյան Գր. 165
Սալտիկով-Շչեդրին 200, 201, 236
Սահակ Պարթև 75, 435
Սահրադյան Հ. 165
Սաղյան Մ. 4
Սանդ Ժորժ 199, 210, 245, 399
Սարգսենց 326
Սարգսյան Բ. 54
Սարինյան Ս. 4, 126, 173
Սերեոս 15
Սեդրակյան Ա. 81
Սեթյան Ե. 22, 57, 59, 60—62, 70
Սեթյան Հ. 352, 354, 376
Սեթյան Տ. 404
Սեյումր Հ. 98
Սեն-Մարտեն Ա. 80
Սեն-Պյեր Բերնանդեն 66, 126
Սեն-Սիմոն Կ. Ա. 268
Սերվանտես Մ. 104, 338
Սրվաճյան Հ. 28, 128—133, 135—140, 270
Սիմոն Ժյուլ 151
Սիմոնյան Պ. 28, 29, 111, 202
Սիպիլ Զապել 444, 448
Սիրանույշ 445
Սկոտ Վալտեր 24, 75, 126, 200, 210, 263, 264, 293, 319
Սմիթ Ադամ 268
Սմոլեթ Թ. 200, 210
Սյուի Էժեն 96, 133, 146, 156, 157
Սոդինյանց Թ. 23
Սոլովյան Հ. 33
Սոլովյով Գ. 172
Սոկրատ 17
Սոմալյան Ս. 26, 66, 205
Սոֆոկլես 94, 320
Սպանդարյան Ս. 34
Սպանդարյան Սպ. 29, 177, 183, 208, 217—220
Սպենսեր Հ. 268, 290, 305, 332, 391, 435, 438, 440
Ստալ (մադամ) 126
Ստենդալ Ա. 304
Ստեփանյան Կ. 287, 288
Ստեփանոս Սյունեցի 18
Ստեփանոս Օրբելյան 15
Ստրոգանով Ս. 88
Սրվանձտյան Գ. 196, 346, 373, 426
Սումարոկով Ա. 10
Սունդուկյան Գ. 113, 195, 198, 217, 218, 234, 239, 240, 243, 263, 309, 336, 337, 411, 414, 427, 429
Սուրխաթյան Հ. 33

Վագներ 71
Վահան Մամիկոնյան 85
Վաղարշակ թագավոր 84
Վանանդեցի Ս. 163
Վարդան Արևելցի 18
Վարդան Մամիկոնյան 48, 65, 350
Վարդանյան Հ. 105, 113, 133
Վարդովյան 348
Վարուժան Դանիել 34
Վռամշապուհ թագավոր 84
Վեբեր 101
Վեռլեն Պոլ 306, 416
Վերդի Ջ. 104, 165
Վերներ 125
Վերստովսկի Ա. 165
Վինկելման Ի. 124, 126
Վիշնյան Ս. (Սերվիշեն) 273
Վիրգիլիոս 23, 40, 47, 52, 65, 67, 74, 94, 95, 320, 426
Վոդյուն Է. 372, 373, 429
Վոլտեր Ֆ. 24, 51, 57, 71, 74, 225, 236

Տամատյան Ս. 348
Տասսո Տ. 40, 95
Տեմիրճիպաշյան Ե. 342, 368, 371, 378, 381, 383—407, 414, 443, 448
Տեն տե՛ս Թեն Իպոլիտ
Տեր-Աղեքսանդրյան Գ. 112
Տեր-Գրիգորյան Է. 112, 113
Տեր-Գրիգորյան Մ. 263
Տեր-Կարապետյան Ն. 31
Տեր-Հովհաննիսյան Գ. 105, 167, 324
Տեր-Սարգսենց Ս. 346, 411, 426
Տերտերյան Ա. 33
Տերյան Վահան 33, 34
Տիգրան Մեծ 84
Տիգրանյան Ս. 22, 40, 50, 51
Տիվրիկյան Ա. 291
Տյուսար Սրբուհի 192, 294, 295, 344—346, 398, 399, 445, 446
Տյուրյան Կ. 198
Տոլստոյ Լ. 200, 372
Տոմսոն 75
Տրդատ Գ թագավոր 48, 84, 329
Տրեդիակովսկի Վ. 10
Տուրգենև Ի. 372, 373

Ռաֆֆի 29, 30, 35, 177—179, 184, 186, 188, 189, 195, 196, 198—200, 211—215, 232, 236, 237, 267, 307—326, 328—330, 361, 411, 414, 427, 428
Ռաֆֆի Աննա 186
Ռնվեյո Տոնի 245

Ցիցերոն 44

Ուլանդ 125, 245
Ուսպենսկի 201

Փաշայան 423
Փանոսյան Ալ. 354, 405
Փավստոս Բուզանդ 14, 15
Փափազյան Ի. 157
Փափազյան Վրթ. 32, 34, 35

Քալանթար Ալ. 185
Քալանթարյան Ժ. 35
Քանթել 149
Քելեկյան Տ. 362, 367
Քեչյան 302
Քիշմիշյանց Ալ. 219, 220, 242
Քյորներ 125
Քոզեն 111
Քվինտիլիան 44
Քուչուբեկյանց Հ. 110, 204, 206, 207

Օբեր Դ. 165
Օշական Հ. 434
Օսիան (դից.) 76
Օստրովսկի Ն. 113, 163, 200, 234
Օվիդիուս 95
Օտյան Գ. 115, 181, 182, 273, 274, 378, 401, 402, 409, 411
Օտյան Եվփիմն 409
Օրփեոս (դից.) 76
Օուեն Ռ. 268

Ֆենելոն 23, 49
Ֆեբրերո Կ. 305
Ֆիրդուսի 120—122, 311
Ֆլորեր Դ. 200, 210, 304, 400
Ֆլորիան 23
Ֆնտբլյան Գ. 367, 425
Ֆոխտ Կ. 234
Ֆոյերբախ Լ. 96
Ֆրիդլենդեր Դ. 99
Ֆրիկ 20

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածություն (Ս. Սարինյան) 5

ԱՌԱՋԻՆ ՄԱՍ

Գլուխ առաջին

Կլասիցիզմի դրական քննադատությունը (Մ. Թադևոսյան) 39

Գլուխ երկրորդ

Դրական քննադատությունը 19-րդ դարի 30—40-ական թվականներին։ Մեսրոպ Թաղիադյան (Ռ. Նանումյան) 65

Գլուխ երրորդ

Խաչատուր Աբովյանի դրական հայացքները (Պ. Հակոբյան) 76

ԵՐԿՐՈՐԴ ՄԱՍ

Գլուխ առաջին

Դրական քննադատությունը 19-րդ դարի 50—60-ական թվականներին (Ա. Օհանյան) . 103

Գլուխ երկրորդ

«Հյուսիսափայլի» դրական քննադատությունը։ Ստեփանոս Նազարյան (Ռ. Նանումյան) . 118

Գլուխ երրորդ

«Մեղուի» քննադատությունը։ Հարություն Սրվանձյան (Լ. Ամարյան) 128

Գլուխ չորրորդ

Ստեփան Ոսկանյանի քննադատական հայացքները (Ա. Օհանյան) 140

Գլուխ հինգերորդ

Միքայել Նալբանդյան (Ս. Դարոնյան) 153

ԵՐՐՈՐԴ ՄԱՍ

Գլուխ առաջին

Դրական քննադատությունը 19-րդ դարի 70—80-ական թվականներին (Ս. Սարինյան) 176

Գլուխ երկրորդ

«Մեղու Հայաստանիի» քննադատությունը (Լ. Ամարյան) 202

Գլուխ երրորդ

«Մշակի» գրական քննադատությունը։ Գրիգոր Արծրունի (Կ. Դանիելյան) . . . 221

Գլուխ չորրորդ

«Փորձի» քննադատությունը։ Ստեփանոս Պալասանյան (Ա. Ալեքսանյան) . . 244

Գլուխ ութսունչորրորդ

Քննադատությունը «Արևելյան մամուլում» Մատթեոս Մամուրյան (Վլ. Կիրակոսյան) . 268

Գլուխ վեցերորդ

Բաֆֆին քննադատ (Ս. Սարինյան) 307

Գլուխ յոթերորդ

Ղազարոս Աղայանը գրական քննադատ (Վլ. Կիրակոսյան) 327

Գլուխ ութերորդ

Հակոբ Պարոնյանը քննադատ (Հ. Դարբինյան) 342

Գլուխ իններորդ

Արևմտահայ ուսումնականների սերունդը և իր գրական քննադատությունը (Լ. Մնացականյան) 357

Գլուխ տասներորդ

Եղիա Տեմիրճիպաշյանի քննադատական հայացքները (Ստ. Թոփչյան) 383

Գլուխ տասնմեկերորդ

Արփիար Արփիարյան (Վլ. Կիրակոսյան) 407

Գլուխ տասներկուերորդ

Գրիգոր Զոհրապի քննադատական հայացքները (Ա. Ալեքսանյան) 434
Անձնանունների ցանկ 450

ՀԱՅ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՏՈՐ 1

Հրատ. խմբագիր Ժ. Մ. Ադոնց
Գեղ. խմբագիր Հ. Ն. Գործակալյան
Նկարիչ Հ. Կ. Մնացականյան
Տեխ. խմբագիր Լ. Կ. Հարությունյան
Սրբագրիչ Է. Գ. Վասիլյան

ИБ № 1061

Հանձնված է շարվածքի 7.02.1985 թ.։ Ստորագրված է տպագրության 29.11.1985 թ.։ ՎՖ 06896։ Չափը 70×108¹/₁₆, թուղթ № 1։ Տառատեսակ «Գրքի սովորական», բարձր տպագրություն։ Պայմ. 40,25 մամ., տպագր. 28,75 մամուլ։ Ներկ. մամուլ 40,25։ Հրատ-հաշվարկ. 34,22 մամուլ։ Տպաքանակ 1500։ Հրատ. № 6413։ Պատվեր 108։ Գինը 5 ռ. 50 կ.։
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24գ.։
Издательство АН АрмССР, 375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24г.
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, 378310 ք. Էջմիածին
Типография Издательства АН АрмССР, 378310, г. Эчмиадзин.

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
FL0075018

A III
5861