ՀԱՅ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

2

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

ИСТОРИЯ АРМЯНСКОЙ КРИТИКИ

В ДВУХ ТОМАХ

ТОМ 2

Под общей редакцией
С. Н. САРИНЯНА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ГИТУТЮН» НАН РА
ЕРЕВАН 1998

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԿՈՒ ՀԱՏՈՐՈՎ

ՀԱՏՈՐ 2

Ընդհանուր խմբագրությամբ
Ս. Ն. ՍԱՐԻՆՅԱՆԻ

A III/6737

ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1998

ԴՏՀ 891.981.0
ԳՄԴ 83.3Հ
Հ 240

Տպագրվում է ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝ ակադեմիկոս Ս. Ն. ՍԱՐԻՆՅԱՆ

Գիրքը հրատարակության են երաշխավորել գրախոսներ՝ բանասիրական գիտ. թեկնածուներ
Ձ. Վ. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆԸ և Ս. Ա. ԾՏԻԿՅԱՆԸ

Հ 240 Հայ քննադատության պատմություն: 2 հատորով/ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվ. գրակ. ին-տ., ընդհանուր խմբ.՝ Ս. Ն. Սարինյանի.—Եր.։ ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1998—Հ. 2, 602 էջ։

Հայ քննադատության պատմության երկրորդ հատորը բաղկացած է երկու մասից՝ «Քննադատությունը XIX դարի 90-ական թվականներին», «Քննադատությունը 1900—1910-ական թվականներին»։ Յուրաքանչյուր մասն ունի ընդհանուր ներածություն և քննադատական մտքի ականավոր դեմքերի ու ժամանակի առավել նշանակալից մամուլի օրգանների քննադատության վերաբերյալ մենագրական գլուխներ։ Շրջանառության մեջ դնելով փաստական հարուստ նյութ, աշխատությունը գիտական համակարգի է ենթարկում քննադատական մտքի գլխավոր ուղղություններն ու գրական-գեղագիտական հայեցությունները, գրական-պատմական պրոցեսի զարգացման օրինաչափությունները։

Նախատեսվում է գրականագետների, բանասերների, ուսանողության լայն շրջանների համար։

Հ $\frac{4603020000}{703(02)-98}$ 93—94 ԳՄԴ 83.3Հ

© ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 1998

ԱՌԱՋԻՆ ՄԱՍ

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ XIX ԴԱՐԻ 90-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

1

Կապիտալիզմի զարգացումը, որ 90-ական թվականներին նշանավորեց արդյունաբերական առաջին հեղաշրջումը Անդրկովկասում, որոշակի անդրադարձ ունեցավ երկրամասի հասարակական մտքի և գրական-մշակութային կյանքի առաջընթացում։ Մշակութային հաստատությունների, բարեգործական ընկերությունների աշխուժացումը քաղաքներում, դպրոցների լայն ցանցի ստեղծումը գյուղերում, նարոդնիկ-մտավորականների առաքելությունը «մոռացված աշխարհ», ուղեկցում էին հայկական իրականության ընդհանուր գրագիտացմանն ու ազգի մտավոր կյանքի նորոգությանը։ Տեղի էր ունենում մի օրինաչափ սերնդափոխություն մտավոր դասի սոցիալական արտոնություններում։ Ինչպես նկատում է Շիրվանզադեն, «ռուսահայերի օրեցօր զարգացող հասարակական կյանքը առաջին պլանի վրա էր քաշում հարցեր, որոնք պահանջում էին իրենց մանրամասն ուսումնասիրությունն ու լուրջ մշակումը մամուլի էջերում»[1]։ Այդ հարցերի շարքում իրենց ուրույն տեղն ունեին գրականության ու քննադատության զարգացումը պայմանավորող մի քանի էական պրոբլեմներ։ Իր ձեռագիր հոդվածներից մեկում Թումանյանը միանգամայն խորիմաստ դիտողություն է անում, թե հայոց նորագույն շրջանի կյանքը (այսինքն պատմությունը) և գրականությունը չեն ուսումնասիրված, գիտականորեն չեն համակարգված, հանգամանք, որ մտավոր-գրական շարժման համապատկերը դարձնում է չճանաչված։ «Գրականությունն էլ դեռ չի քննադատված, դեռ չի գնահատված, չի որոշված, թե սա ով է, ինչ արժեք ունի, կամ մյուսն ինչու է մեծ հռչակված։ Հետևաբար, երբ ամեն բան՝ և կյանքի պատմությունը, և գրական քննադատությունը դեռ չունենք, ամեն մարդ ինչ որ խոսի, մանավանդ թռուցիկ մի հայացքով, միշտ կլինի պակասավոր և ամեն մեկի հայացքն ու կարծիքը տարբեր կլինի մյուսից»[2]։

Ինչպես հայտնի է, XIX դարի հայ գրականությունը մի առանձնահատուկ հարաբերակցություն ուներ հասարակական հոսանքների հետ։ Գրական կյանքը հայ իրականության մեջ չունեցավ իր անկախ, ինքնուրույն, ինքնաբավ հանդիսարանը, որը միավորեր գրական գործիչներին՝ լուծելու գրականության, որպես մտավոր գործունեության ուրույն բնագավառի՝ հենց իրեն յուրահատուկ խնդիրները։ Գրականությունն ու գեղարվեստը չունեցան իրենց

---

1 Շիրվանզադե, *ԵԺ, հ. 10, Երևան, 1962, էջ 132։*

2 Հ. Թումանյան, *ԵԺ, հ. 6, Երևան, 1959, էջ 89։*

միություններն ու ընկերությունները, նրանք չկարողացան առանձնանալ հասարակական մտքի ընդհանուր կապակցությունից: Գրականությունն, այսպիսով, ենթարկված մնաց հասարակական հոսանքների և սրանց սպասարկող մամուլի ազդեցությանը: Որքան էլ գրականությունը ճնշում էր հասարակական հոսանքների գաղափարական կապանքները, որքան էլ գրողներն իրենց արվեստը դուրս էին բերում մամուլի այս կամ այն ուղղության նեղ սահմաններից, այնուհանդերձ, գրական կյանքը, գրական շարժումը գրողների աշխարհայացքային կողմնորոշումներն ու հասարակական հայեցությունը մի ինչ-որ չափով ենթակա էր մնում այն մտայնությանը, ինչ պարտադրում էր տվյալ հասարակական հոսանքի ու մամուլի ուղղությունը: Ուստի անտեսելի իրողություն չէ, որ դարի հայ գրողները, ըստ իրենց նախասիրությունների, կողմնորոշված են եղել դեպի հասարակական այս կամ այն հոսանքը, հանդես են եկել մամուլի այս կամ այն օրգանում: Միամտություն կլիներ խնդիրը հանգեցնել տարերային կողմնորոշման կամ այդ ամենի հիմքում չտեսնել գրական հոսանքների գաղափարական ու գեղագիտական սկզբունքների տարամետ դրսևորումը: Ավելի քան կոպիտ սոցիոլոգիզմ կլիներ, անշուշտ, բացառել գրականության ինքնությունը և գրողներին հատկացնել այս կամ այն հոսանքի գաղափարական նեղմիտ պիտակը, բայց և պատմական իրողության անտեսում կլիներ վերանալ այն փաստից, որ հասարակական հոսանքներն ու սրանց հարող մամուլը գրական ուրույն քաղաքականություն են վարել, դավանել են գեղագիտական ուրույն սկզբունքներ, ստեղծել են իրենց գրականությունը, կազմել գրողների ու գրական գործիչների իրենց խմբակցությունները: Մի ցավալի իրողություն էր սա, որ քիչ չի մտահոգել հայ գրողներին, սրանց տրտունջները ուղղելով գրականության «ազատագրության» երազանքին: Հարցը, հարկավ, ծագում էր ճիշտ ժամանակին. մի ժամանակ, երբ գրականությունը զուտ գաղափարների գրականություն էր, կարծես բնական էր ներկայանում գրողի ու հրապարակախոսի գաղափարական մերձակցությունը: Բայց երբ «գաղափարների» գրականության ժամանակներն անցան և նոր, ռեալիստական դպրոցը իր օբյեկտիվ մեթոդով հաստատում էր գեղարվեստի «անկախությունը», ապա, թվում է թե գրականությունը պիտի կտրեր այն կապանքները, որը նրան միացնում էր հասարակական հոսանքի գաղափարական-հրապարակախոսական առաջադրույթներին: Եթե տեսականորեն այս դրույթը բնավ չի անտեսում գրականության հասարակական բովանդակությունը, ապա գործնականորեն չի թաքցնում իր դիրքորոշումը «նեղ կուսակցականության» դեմ, որը խախտում է գրականության բարձր ձգտումը, զբաղեցնելով այն օրընթաց ու ճղճիմ կրքերի սահմանափակ բանավեճով: «Կուսակցական այն նեղ, սահմանափակ և անհամբերող ուղղությունը,—նկատում է Շիրվանզադեն,—որ տիրում էր մեր մամուլի մեջ, միանգամայն թշնամի է զուտ գրականությանը»[3]:

Միանգամայն հասկանալի էր այն գրական վերաբերմունքը, որ Շիրվանզադեն ցուցաբերում էր գրական հանդեսների հայտնության առթիվ և հատուկ նշանակությամբ էր ընդգծում «Հանդես գրականական և պատմականի» հրատարակությունը. «Հանդեսը» հեռու լինելով մի նեղ կուսակցության ուղղությունից, միշտ ունի մեր գրականության մեջ ամենագեղեցիկ և ամենաօգտա-

---

3 Շիրվանզադե, *Եժ*, *հ. 10*, *էջ 156*:

վետ պարբերական հրատարակությունը լինել։ Ցանկանք. ուրեմն, որ նա այդպես լինի, և այն ժամանակ նա կարող է մեծ զարկ տալ ընթերցողի գրական ճաշակի զարգացմանը»։

Մի այլ առիթով շեշտելով գրական նոր հանդեսների ստեղծման անհրաժեշտությունը, Շիրվանզադեն դարձյալ հետամտում էր գրականության «ինքնուրույն» զարգացման հնարավորությունների այն պայմանը, որ պիտի ենթադրեր մամուլի նեղ ոլորտներից գեղարվեստի ասպարեզն ինքնորոշելու հեռանկարը. «Հենց միայն այն հանգամանքը. այն է, հայերի մեջ գրականական ճաշակի բացակայությունն աչքի առջև ունենալով, մենք անհրաժեշտ ենք համարում զուտ գրականական հանդեսների երևան գալը։ Այդ հանդեսները շատ գործ ունեն կատարելու, և առաջին նրանց գործը պիտի լինի՝ հոգալ հայի գրականական ճաշակի կրթության մասին. աշխատել բացատրել հային, թե ինչ է իսկական գրականություն ասած բանը։ Իսկ դրա համար նախ և առաջ անհրաժեշտ է միանգամայն ընդմիշտ երես դարձնել այն սխալ և վնասակար ուղղությունից, որին հետևում են մեր պարբերական օրգանները գրականության վերաբերմամբ»[4]։

Գրական-պատմական մի իրողություն է այս, որ արդեն տեսական ու գործնական իմաստ էր ստանում 90-ական թվականներին։ Հիրավի, տեղի էր ունենում գրականության ինքնորոշման մի պրոցես, գրականության ու գեղարվեստի մի յուրօրինակ «անջատում» հասարակական հոսանքների գրական քաղաքականությունից։ Նույն իրողությունը տեղի էր ունենում գրականքննադատության ասպարեզում. անջատվելով դիդակտիկայից ու հրապարակախոսությունից, քննադատությունն 90-ական թվականներին ձեռք է բերում պրոֆեսիոնալ ինքնորոշում և յուրովի լուծում կյանքի ու գրականության փոխհարաբերության, արվեստի տիպաբանության տեսական առաջադրույթները։ Քննադատության պրոֆեսիոնալ ինքնորոշումը որոշակի հեռանկարներ էր խոստանում, և դա արդեն նկատելի էր դառնում փաստական իրողությամբ։ Մի կողմից քննադատությունը հարստանում է, այսպես ասած, ժանրային բազմազանությամբ՝ մենագրական հետազոտություն, գրական դիմանկար, գեղագիտական էտյուդ, քննական տարեգրություն և այլն, մյուս կողմից՝ հարցերի գիտական ու տեսական յուրացում, գեղագիտական կատեգորիաների, արվեստի առանձնահատկությունների ըմբռնողություն, գրականությունը գեղեցկագիտական տեսանկյունով վերլուծելու հակում։ Քննադատությունը հետաքրքրություն է ցուցաբերում դեպի արվեստի տեսության հարցերը, փորձում է գիտականորեն բացատրել գրական դպրոցների, ուղղությունների, հոսանքների տեսական ու պատմական հիմունքները։ Գիտական ու տեսական մտածողությունը ինքնաբերաբար քննադատության բառապաշարը հարստացնում է էսթետիկական կատեգորիաների ու հասկացությունների յուրացմամբ։ Մի խոսքով, քննադատությունը ձևավորվում է որպես գիտություն՝ գեղագիտության տեսության ու պատմության իմացության հիմքի վրա։ Մի առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ստեղծվում էսթետիկական մտքի պատմության նկատմամբ։ Վերընթերցվում ու մեկնաբանվում են Արիստոտելը, Լեսսինգը, Հեգելը, օրինակ է պարզվում Բելինսկու, Դոբրոլյուբովի ու Պիսարևի փորձը, արծարծվում են Հ. Թենի, Գ. Բրանդեսի,

[4] Նույն տեղում։

Ֆ. Բրյունետիերի, Է. Զոլայի գեղագիտական հայացքները, քննադատությունը արձագանքում է ժամանակի գրականագիտության ու գեղագիտական նորահայտ տեսություններին, այդ ամենը ուղղելով հայ գրականության զարգացման կոնկրետ խնդիրների լուծման նպատակին։

Գրականության զարգացումը նոր խնդիրներ էր առաջադրում քննադատությանը, ըստ այդմ վերարժևորելով քննադատության առարկայի և մեթոդի ըմբռնումները։ Շիրվանզադեն, օրինակ, փորձում էր ճշգրտել քննադատության և գրականության հարաբերակցության սահմանները, «թյուրիմացության հետևանք» համարելով այն «ընդհանրացած տեսակետը, թե իբր կրիտիկան գրականության ղեկավարն է»։ Բնավ չժխտելով նրա ներազդեցությունը գրական պրոցեսի վրա, գրողը հավաստում է, որ «կրիտիկան ավելի գրականության ուղղությունների բացատրողի և հասարակական բարոյական պահանջների լուսաբանողի դեր է կատարում»[5]։ Եվ, քանի որ «գեղարվեստական գրականության քննադատությունն» առհասարակ «պետք է հենվի գրվածքի ներքին բովանդակության վրա», ուստի քննադատության առարկային ուղղություն տվողը վերլուծության օբյեկտիվ չափանիշն է, առավել ևս, որ գրական գործունեությունն ազատագրվում է հոսանքի կամ խմբակցության ենթակայությունից և ձեռք բերում ինքնուրույն նշանակություն։ Այս իմաստով մեթոդոլոգիական կարևոր նշանակություն է ստանում գրական երկի բնագրի ճշգրիտ ընկալումն ու փաստերի հավաստի մեկնությունը։ Բնորոշ է, օրինակ, որ պատասխանելով իրենց քննադատներին, Շիրվանզադեն, Թումանյանը և Վ. Փափազյանը հատկապես շեշտը դնում են փաստերի կամայական մեկնաբանության ու հաճախ նաև միտումավոր խեղաթյուրումների վրա, հանգամանք, որ արդեն բացառում է քննադատության օբյեկտիվ-գիտական չափանիշն ու վերլուծական համոզչությունը։ Ամեն ինչից երևում է, որ 90-ական թվականների քննադատական միտքը առարկայի մեթոդի ընտրության հարցում առաջնությունը հատկացնում էր «պատմական քննադատությանը»։ Հետևելով Թենի, Բելինսկու, Բրանդեսի դրույթներին, հայ քննադատները պատմական մեթոդը, ի հակադրություն մաքուր գեղեցկագիտական մեթոդի, դիտում են որպես գրական երկի վերլուծության առավել առաջադիմական եղանակ, որը հակված է գրականության մեջ հայտնաբերելու սոցիալական, հոգեբանական և բարոյական արժեքների կենսունակությունը։ Այս իրողությունը քննադատությունը մղում է դեպի վերլուծություն, այսինքն դեպի երևույթների գիտական իմացություն։ «Պայմանադրական գեղեցկագիտությունն» ըստ Չոպանյանի արդեն հնացած հայացք է, քանզի քննադատությունը «վերլուծություն է հիմա»։ «Քննադատությունը գիրք մը քիմիական տարրալուծման կը ենթարկե» («Հայրենիք», 1892, № 402)։ Գեղարվեստական քննադատությանը համադրական վերլուծության լայն հնարավորություններ էր հատկացնում Ն. Աղբալյանը. «Սակայն գրվածքի չափը միայն գեղարվեստական լինելը չէ,— գրում է նա,— քերթողի զգացմունքները կարելի է դատավորության ենթարկել. տեսակների վերլուծել իրանց բնույթի, հատկության և այլ՝ ուժի կողմից։ Ամեն գեղարվեստական երկ դեռ հարստություն չէ, կամ ավելի ճիշտ ասած՝ գեղարվեստականությունը չի որոշում երկի կարևորության չափը, նրա որ աստիճանի հարստություն լինելը։ Այստեղ արդեն գնա-

[5] Նույն տեղում, էջ 139։

հատության են ենթարկվում գրվածքի բովանդակությունը և այդ բովանդակության հատկությունները... Այսպիսով, գեղարվեստական քննադատությունը քննադատության մի մասն է միայն և ոչ ամբողջությունը։ Իր գործը վերջացնելուց հետո նա տեղ է տալիս երկի հասարակական, հոգեբանական և պատմական գնահատության, երկը դառնում է բարոյական տեսակետից դատման առարկա» («Մուրճ», 1898, № 6)։

2

90-ական թվականների քննադատական մտքի գլխավոր հարցը առաջադրվել էր նախորդ տասնամյակում։ Հայկական ռոմանտիզմն ավարտել էր իր գրական հեգեմոնիան, ասպարեզը հանձնելով գեղարվեստական նոր մեթոդին՝ ռեալիզմին։ Գրական նոր շարժումը բնականաբար ուղեկցվում էր տեսական հիմնավորումներով՝ ճիշտ է նախապես նկատի առաջադրելով կյանքի ճշմարտությունը, գաղափարների փոխարեն կյանքի պատկերը ներկայացնելու ընդհանուր չափանիշները։ Քննադատական միտքը 90-ական թվականներին արդեն չէր բավարարվում այսպիսի ընդհանուր չափանիշների ուրվագծումներով։ Արդեն անհրաժեշտ էր դառնում գրական նոր դպրոցի գեղագիտական ու պատմական հիմունքների գիտական ու տեսական հիմնավորումը։ Ահա թե ինչու առանցքային հարց է դառնում գեղարվեստական մեթոդների, դպրոցների պատմական հաջորդափոխության գիտական իմաստավորումը։ Ըմբռնվում է էականը, որ գրականության զարգացումը պատմական պրոցես է, որ այս կամ այն ուղղության երևան գալը ոչ թե գրողի անհատական նախասիրության շնորհն է, այլ հասարակական կյանքի զարգացման պարտադրող թելադրանքը։

Եթե հանրահայտ է, որ կյանքը գրականության գաղափարների ու արտահայտչական ձևի հիմքն է, ապա ինքնին հասկանալի է ներկայանում այն իրողությունը, որ նա իր զարգացման ընթացքի հետ փոխակերպում է նաև նույն գրականության առաջնորդող գաղափարներն ու ոճական ձևերը։ «Կյանքը ոչ միայն ոգևորում է գրողներին,— գրում է Մ. Բերբերյանը,— նյութ է մատակարարում գրականությանը, այլև զարգացնում է տաղանդներ, ստեղծում է շկոլաներ... Վերջիններիս զարգանալը և կամ ոչնչանալը կախված է հասարակական իդեալների հարատև կամ կարճատև լինելուց։ Կորչում է շկոլայի երևան գալու շարժառիթը՝ ընկնում, անհետանում է և շկոլան» («Նոր-Դար», 1892, № 36)։

«Նոր-Դարի» 1896—1897 թվականների թերթոններում տպագրվում է Մ. Աբեղյանի «Գրական դպրոցներ» ընդարձակ ուսումնասիրությունը։ Ինքնին դա մի նշանակալից երևույթ է հայ գրականագիտական-քննադատական մտքի պատմության մեջ։ Օգտագործելով ֆրանսիական գրականագիտության փորձը և նկատի ունենալով ֆրանսիական գրականության պատմությունը, որը առավել կատարյալ արտահայտություն տվեց գեղարվեստական զարգացման պատմական օրինաչափություններին, Աբեղյանը հայ ընթերցողին հաղորդակցում է «մի քանի հայտնի գրական դպրոցների և ուղղությունների հետ, որոնք եվրոպական գրականության զարգացման ընթացքում նշանավոր տեղ են բռնել»[6]։ Այդ դպրոցներն են՝ Վերածնություն, սխոլաստիկա, կլասի-

6 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. 7, Երևան, 1975, էջ 185։

ցիզմ, ռոմանտիզմ։ Ճշմարիտ է, այս դասակարգումը ձևված է ֆրանսիական գրականության պատմության վրա, սակայն Աբեղյանը զուգահեռի վրա դիտում է նաև հայ գրականության պատմության զարգացման օրինաչափությունները, հանգամանք, որ նրա ուսումնասիրությանը տալիս է տեղական-ազգային մշակույթի պատմության գիտական իմացության արժեք։ «Գրական շրջափոխությունն», ըստ Աբեղյանի, օրինաչափ երևույթ է և նույնքան անխուսափելի է, որքան անկանխելի է բնության օրենքը։ «Բնության մեջ,—գրում է նա,—ոչինչ անփոփոխ ու հաստատուն չկա, ամենայն ինչ շարժման մեջ է։ Կենդանիների ու բույսերի տեսակները մի հարատև շրջփոխության մեջ են, մի տեսակ հետզհետե աննկատելի կերպով մի նոր տեսակ է առաջ գալիս։ Նույն շարժումով բռնված է և գրականությունը»[7]։ Ըստ այս պարբերացման, Աբեղյանը XIX դարի հայ գրականությունը ներառում է ռոմանտիզմի մեջ։ Հանգամանորեն լուսաբանելով ռոմանտիկական գրական շարժման գեղագիտական ու փիլիսոփայական առանձնահատկությունները, գրականագետը առանձնապես շեշտում է նրա առաջադիմական բովանդակությունը, նրա դերը համաշխարհային գրականության զարգացման գործում։ «Ռոմանտիզմը ոչ միայն հետադիմական դպրոց չէ եղել,—գրում է Աբեղյանը,—այլ ընդհակառակն, ժամանակի հեղափոխական դպրոցն է եղել և առաջադիմության ու ազատ մտքերի քարոզիչը։ Ռոմանտիզմն է եղել առաջինը, որ արդի թե գրական և թե ընկերական գաղափարները կրել է իր մեջ և նրանց արժեք տվել։ Ահա այս պատճառով մեր բանաստեղծները թե վիպասանները ամենայն ուշադրությամբ ու խնամքով պիտի ուսումնասիրեն ուրիշ դպրոցների հետ և այդ մեծ գրական դպրոցն ու նրա ուսմունքը»[8]։

Այսպիսով, հիմնավորելով գրական դպրոցների պատմական անհրաժեշտությունը, քննադատությունն անդրադառնում է հասարակական կյանքի, «ժամանակի ոգու» ազդեցությանը գրական շարժման ու գեղարվեստական ճաշակի ձևավորման վրա։ Գրականությունը, հարկավ, ազդում է հասարակական կյանքի վրա, և այդ ազդեցությունը նույնքան է հավաստի, որքան ելնում է հենց նույն հասարակության առաջադրած պահանջներից։ «Վերցնենք ֆրանսիական ժամանակակից գրականության սանձարձակ ուղղությունը,—բացատրում է Շիրվանզադեն,— ասել թե այս ուղղությունը մի քանի անհատների՝ լինեն նրանք հեղինակներ թե քննադատներ, խելքի ու հոգու ծնունդ է, կնշանակե չհասկանալ ամենահասարակ երևույթի պարզ պատճառները։ Ժամանակակից ֆրանսիական բուրժուա-հասարակության տիրապետող ցեխ, շռայլ, կրքոտ, անբարոյական կյանքը, ինչպես ամեն բանի, նույնպես և գրականության համար ստեղծել է իրան վայել պահանջներ... Նույնիսկ Զոլայի նման մի գրող, որ, արդարև որքան ևս հալածվի, մի զորեղ գեղարվեստական տաղանդ է, ուրիշ ոչինչ է՝ եթե ոչ յուր հասարակական ճաշակի ծնունդը։ Թող նա որքան կամենում է պնդել, թե ստեղծեց գրականության համար մի նոր դպրոց, բայց ինքը հասարակության պահանջների ստեղծագործությունն է։ Թող նա անհասկանալի մոլորությամբ կրկնի՝ նատուրալիզմ, գիտական մեթոդ, գիտական վերլուծություն, հասարակական կյանքի անդամզննություն

---

7 Նույն տեղում, էջ 264։

8 Նույն տեղում, էջ 266։

բառերը, բայց նրա դպրոցը ուրիշ ոչինչ է՝ եթե ոչ շրջանի և ժամանակի ծնունդ»[9]։

Պատմական ու հասարակական հիմքը բացատրելի է դարձնում ոչ միայն գրական դպրոցների ժառանգորդությունը, այլև գրական ուղղությունների, հոսանքների, գեղագիտական սկզբունքների բարդ գոյակցությունն ու ներքին պայքարը։ Եթե հասարակական կյանքը համահարթ ու համասեռ օրգանիզմ չէ, և եթե սա ի հայտ է բերում հնի ու նորի դիալեկտիկական պայքարը, ինչպես և շահերի ու շահախնդրությունների բախումը, նշանակում է գրականությունը, իբրև նույն կյանքի ծնունդ և արտահայտություն, բնականաբար պիտի արտացոլի այդ բարդ կացության իրական շարժումը։ «Շատ բնական է,— նկատում է Ա. Արփիարյանը, —«հին ու նորի», «մենք ու դուքի», «իրական ու իդեական» դպրոցի խնդիրներ ծագեն մեր մեջ և պետք է որ ծագեին, առանց այդ վեճերուն կարելի չէ ուղղություն մը գտնել։ Գրականության մեջ գաղափարները չպիտի՞ հայտնվեն, և միթե՞ չկա մեր մեջ հին ու նոր գաղափարներ, չկա՞ն պահպանողականներ ու առաջադիմականներ։ Գրականությամբ ժողովուրդը զարգացնելու համար ամեն գրող միթե միևնույն եղանակո՞վ կգրե, չկա՞ն գրելու համար տարբեր-տարբեր եղանակներ։ Ինչ որ էր ժամանակ մը գրելու ձևը, միշտ միևնո՞ւյնը կմնա, ո՞չ ապաքեն անցյալին հավատարիմներ ալ կան։ Եվ այս ամենը կրնան շատ ու անկատար ըլլալ, բայց վերջապես գոյություն ունեն ու իրարմե տարբեր են և ահա այդ տարբերությունն առաջ կբերե «մենք ու դուք», «հին ու նոր», «իդեական և իրական» դպրոցը» («Հայրենիք», 1893, № 409)։

Գրական դպրոցների պատմական հաջորդափոխության օրենքի տրամաբանությունը հայ քննադատական միտքը ճիշտ տեղում գտավ՝ հիմնավորելու ռեալիզմի հաղթանակի փաստը հայ գրականության մեջ։ Գրականությունը մինչ այդ զբաղվել է գաղափարախոսությամբ, այժմ անհրաժեշտ է փոխադրել այն հասարակական կյանքը վերլուծելու, քննելու, կյանքի իրական պատկերը ներկայացնելու ուղիների վրա։ «Մեր ուղղությունը,— գրում է Զոհրապը,— գլխավորապես գրական զարգացման պիտի նայի միշտ և ժողովրդային բարքերու և զգացմանց մեջ պիտի փնտրենք ամեն ատեն մեր ուսումնասիրությանց սիրելագույն առարկաները»[10]*։ Եթե գիտությունների դրական փորձառությունը բնության, տիեզերքի վերաբերյալ հետաքրքիր օրենքներ ու օրինաչափություններ է բացահայտում, եթե պոզիտիվ սոցիոլոգիան հասարակական կյանքի զարգացման, նրա կառուցվածքի, շարժող ուժերի մասին նոր դրույթներ է առաջադրում, հասարակության բարոյական ու գաղափարական մտահայաց փիլիսոփայության դիմաց բացում նրա սոցիալական կառուցվածքի բարդ օրգանիզմը, ապա գրականությունն իր հերթին օգտակարության ուղիներ կարող է գտնել նույն հասարակական կյանքի վերլուծական, քննական մեթոդի կիրառմամբ։ «Եվ փորձառությունը,— գրում է Ա. Չոպանյանը,— անցնելով գրականության, իմաստասիրության ու գեղարվեստներուն, անոնց մեջ ալ կսպառե օդային ոստանդները, ու կըհաստատե նոր գեղեցկագիտություն մը և նոր վարդապետություններ։ Ինչ-որ հաղթական կկանգնի ամեն տեղ, իրապաշտությունն է, զոր պիտի փընտռեն, ուսումնասիրեն, բացատրեն, նկարագրեն երբեմն ամեն տեսակ մտքերը։ Իմաստասիրությունը սնամեջ բանաձևերը*

---

9 Շիրվանզադե, *ԵԺ, հ. 10, էջ 140—141։*

10 Գ. Զոհրապ, *ԵԺ, հ. 2, Երևան, 1962, էջ 295։*

թողելով, գիտական քննադատություն մը կպահոս, հոգիի ու կյանքի մեծ խնդիրներուն պատշաճեցնելու բիմիագիտության մեթոդը գրականությունն ու գեղարվեստները գաղափարական տիպարներեն հեռանալով, կհասի իրականության և իրապաշտության կենի» («Հայրենիք», 1893, № 409):

Մարդկային միտքը գաղափարապաշտությունից անցնում է դեպի վերլուծական քննությունը. գիտությունը բնության, աշխարհի իմացության ասպարեզում հրաշքներ է գործում՝ լաբորատոր փորձերի միջոցով, ուրեմն գրականությունն էլ յուրովի գիտություն է հասարակության և մարդու ներաշխարհը զննելու, տարրալուծելու իմաստով: «Բնագետը գտնում է օրենքը,— գրում է Ստ. Լիսիցյանը,—գեղարվեստը՝ իմաստը: Եվ իրան հատուկ միջոցով պատկերացնելու հրապուրիչ եղանակով գեղարվեստագետը միմիայն ու միմիայն շարադասում է ընթերցողի առջև մի պատկեր մյուսի ետևից այնպես, որ ընթերցողի ուղիղ զարգացած միտքը և չայլանդակված զգացմունքը իր սեփական աշխատասիրությամբ հասկանում է գեղարվեստական ստեղծվածքի մեջ դուրս բերված իրականության միտքը» («Տարազ», 1893, № 39):

Հասարակական-աշխարհագրական միջավայրի ու գրականության, գիտության և գրականության մերձակցումը, ուր հայ քննադատական միտքը որոնում էր ռեալիզմի տեսական հիմունքները, էսթետիկական գիտության փորձից է քաղված, որը ներառում է Հ. Թենի «Գեղարվեստի փիլիսոփայությունն» ու Է. Զոլայի տրակտատները՝ «Փորձնական վեպը», «Վիպագիր նատուրալիստները», «Գրական վավերագրություններ»: Գիտության ու գեղարվեստի մերձակցման զոլայական տեսությունը Գր. Զոհրապին հասկանալի ճշմարտություն էր ներկայացնում: «Էմիլ Զոլա» դիմանկարում Զոհրապը գրում է. «Գրականությունն՝ որ գիտության մասն է՝ չի կրնար անոր հակառակորդը ըլլալ. այս է իր համոզումը. հիմա միևնույն գաղափարը չէ՞ որ Գեղարվեստին համար ալ կը հայտնվի ամենուրեք, Վակների հաջողության գաղտնիքն ալ Զայնարանության մեջ մեծ վարպետ մը ըլլալուն մեջը չէ՞ միթե ճշմարտությունը՝ ուրեմն ամեն բանե առաջ. մանավանդ թե ամեն բանե վեր,— ահա գրականության արդի բանաձևը որ Զոլայինն է»[11]:

Համաշխարհային գրականության ներկայացուցիչներից ոչ մեկը թերևս այնքան չի զբաղեցրել 80—90-ական թվականների հայ գրական միտքը, որքան Զոլան: Եվ դա առանց պատճառի չէր. մինչդեռ հայ գրականությունը փորձում էր յուրացնել դասական ռեալիզմի գեղագիտական սկզբունքները, ասպարեզ է գալիս ֆրանսիացի մեծ գրողը՝ նատուրալիզմի իր նորահայտ տեսությամբ: Խաչաձևվում է հայ գրական կյանքը ռեալիզմի որոնման ուղիներում. մի դեպքում Զոլան նույնանում է ռեալիզմին, մի այլ դեպքում՝ ցուցադրում ռեալիզմի բարձրացումը, մի դեպքում նրա գործը ուղեցույց է ներկայանում հայ գրականության համար, մի այլ դեպքում՝ անհարիր դիտվում ազգային բարոյականության տեսակետից: Սխալ կլինի ասել, թե հայ քննադատական միտքը չէր տարբերակում նատուրալիզմը ռեալիզմից, բայց էական է գիտել, որ այն հիմնականում ծառայում էր ռեալիստական շարժման պատմական անհրաժեշտությունը հաստատելու միտումին, նրա ուղղությունը բնական շարունակությունը դիտելով դասական ռեալիզմի՝ Բալզակի, Ստենդալի,

---

11 Նույն տեղում, էջ 354—355:

Ձևերը և ուրիշներ։ Բայց իրողությունը ավելի բարդ գործակիցներ է ենթադրում, քան սխալ կամ ճիշտ ըմբռնված նատուրալիզմի գրական բանաձևը։ Զոհրապի նման ռեալիստ արձակագիրը անվերապահ էր Զոլայի մեթոդի հարցում, իսկ Շիրվանզադեն կամ Կամսարականը տարբերակելով ռեալիզմը նատուրալիզմից մատնացույց էին անում վերջինի սահմանափակությունը և մերժում նրա գեղագիտական որոշ սկզբունքները, բնավ էլ չի վերաճում ռեալիզմի տեսության հակամերժ սկզբունքների։ Զոհրապը նույնքան իրավացի էր և նույնքան ճիշտ էր ըմբռնում Զոլային, որքան Շիրվանզադեն ու Կամսարականը։ Տեսական միտքը ռեալիզմի համար մղած պայքարում այն սահմաններում է պաշտպանում նատուրալիզմը, երբ սա թիրախ է դառնում ռեալիզմը մերժողների համար։ Այստեղ արդեն նատուրալիզմը քիչ փաստարկներ չէր տալիս ռեալիզմի հակառակորդներին։

3

Տեսական մտքի համար արդեն անվիճելի էր գրական դպրոցների հաջորդափոխության պատմական անհրաժեշտությունը։ Նույն այդ անհրաժեշտությամբ գիտակցվում էր միանգամայն, որ հայ գրականությունը սպառել էր ռոմանտիզմի դարաշրջանը և թևակոխել ռեալիստական գրական շարժման ուղին։ Գեղարվեստական նոր մեթոդը սակայն տարերային ներթափանցում չէր, այլ պատմափիլիսոփայական ու գեղագիտական մի ամբողջ համակարգ, որը պահանջում էր գիտական ու տեսական հիմնավորում։ Ինչ է ռեալիզմը, իբրև պոետիկական համակարգ, ինչպիսին է կյանքի ու գրականության հարաբերակցության նրա ըմբռնումը, ինչպես է նա լուծում գրողի անհատականության, գեղագիտական իդեալի, գրականության ազգային բնույթի և գեղագիտական այլ կատեգորիաների իմաստը, վերջապես, ինչ է ցուցադրում նոր մեթոդի գեղարվեստական փորձը, ահա գլխավոր այն հարցերը, որոնք զբաղեցնում էին ժամանակի քննադատական-տեսական միտքը։

Ռեալիստական գրական շարժումը հենց սկզբից ի հայտ էր բերում պարադոքսներ ու հակասություններ, որոնք կարծես թե «արդարացում» էին գտնում հենց գրական այդ մեթոդի տեսական սկզբունքներում։ Եվ իրոք, «կյանքը ինչպես որ է», «հասարակական կյանքի ուսումնասիրություն», «կյանքի պատկերների ճշմարիտ արտացոլում» դրույթները, որոնք նշանաբան էին ռեալիստական գրական շարժման, արդեն իրենց մեջ կրում էին գեղագիտական չափանիշներն անտեսող ինչ-որ տարերային հասարակացում։ Եթե գրականությունը կյանքի ճշմարիտ պատկերն է, եթե գրողի կոչումն է կյանքը ներկայացնել այնպես, ինչպես այն կա, և եթե դա է գեղարվեստականության չափանիշը, նշանակում է գրականությունը արվեստի ասպարեզ չէ, և գրողի կոչման կարող է հավակնել ամեն մի գրագետ, ով նկարագրում է կյանքի առօրեական պատկերը, որն ինքնին տաղանդի տրվածք չի պարտադրում և «արդարացվում» է կյանքի պատկերը ներկայացնելու «էսթետիկական» չափանիշով։ Ահա այս էր գրական նոր շարժման հակասություններից մեկը և սա է, որ զբաղեցնում էր տեսական միտքը։ Մի ժամանակ գրականությունը գրողից պահանջում էր գեթ գաղափարներ, երևակայություն, իսկ ռեալիզմի գրականության չափանիշները ոմանք ըմբռնեցին այնպես, որ կարելի է գրողի կոչման հավակնել առանց տաղանդի երևակայության ուժի, գեղագիտա-

կան ունակություն, միայն թե նկարագրեն կյանքը, հանգավորեն տողեր՝ առանց արվեստի բուն գաղտնիքներին վերահասու լինելու։ Սա արդեն ոչ միայն հեղինակազրկում է գրական նոր դպրոցը՝ ռեալիզմը, այլև արգելակում է ճշմարիտ գրականության զարգացմանն ու հասարակական հեղինակությանը. «Մանավանդ,—նկատում է Հ. Թումանյանը,—բանաստեղծի հռչակ ունենալու ցանկությամբ հիվանդացած է մեր երիտասարդների մի նշանավոր մասը... Սրանց սրտումը բանաստեղծական կրակի տեղ մի ճճի կա, որ անհանգիստ է անում, ստիպում է մի գործ կատարել, մի փառք վաստակել, բայց որովհետև չեն կարողանում կամ չի հաջողվում այդ, գողանում են, մուրում են թեմաներ, մտքեր, այլանդակում են, հանգեր են թխում և անճոռնի հուսահատ աղաղակներով բարձրանում Ոլիմպոսի գագաթը՝ անհայտ չկորչելու և ավելի բարձր երևալու համար... Բանաստեղծի նշանակությունը ծիծաղելի են դարձրել»[12]։ Նույն երևույթը քննադատական սուր շեշտով է նշում նաև բանաստեղծ Հ. Հովհաննիսյանը. «Նախ մի տեսակ հեգնություն պիտի համարել,—գրում է նա,—հենց բանաստեղծության անունը, որ տրված է մի շարք թխած, աղքատիկ հանգերով մի կերպ իրար հետ կպած, անչափ, անհոտ ու անալի տողերի։ Մեր գրականությունը վերջին ժամանակները հեղեղվեց այս տեսակ ոտանավորներով... Տաղանդի մասին խոսելն ավելորդ էլ է, աստվածային շնորհը, այն սրբազան հուրը, որ միայն ևեթ ճշմարիտ բանաստեղծության ստեղծողն է և թե հեղինակին և թե ընթերցողին ոգևորողը, մեզանում պահանջող չկա»[13]։

Ուրվագծելով հայ գրականության զարգացման ուղին 50—60-ական թվականներից ի վեր և բնութագրելով նրա առանձնահատկությունն ու նրա զարգացումը հանգեցնելով իրապաշտ դպրոցի հայտնությանը, Ա. Չոպանյանը գրում է. «Հետո Արևելքի քրոնիկագիրը կու գա կը ծնի բնապաշտ դպրոցը. խմբագրական, քրոնիկ, նորավեպ, վիպակ, ամեն բան կը գրե, ընկերական խնդիրներ ձեռք կառնե, դատեր կը պաշտպանե, գրականությունը ատյան մը կընե, կը խորհրդակցի, կը խոսի, կը վիճաբանի, կը խածնե, կը կռմթթե, կը խնդա, կը բանե հրապարակը։ Բայց ինչ որ կը պակսի իրեն՝ գեղեցկագիտական զգացումը, արվեստագետին հոգին է» («Հայրենիք», 1892, № 193)։

Նոր ուղղության անվան տակ հանդես եկող գրական արհեստավորության այս ընդհանուր հոսքն է, որ Շիրվանզադեն անվանում է «կեղծ ռեալիզմ»։ Պետք էր կանխել գրական տարրերը, դրան հակադրելով գեղագիտական բարձր չափանիշներ, ռեալիզմի գռեհիկ, հասարակացված ըմբռնումները հերքել գրական այդ ուղղության գեղագիտական սկզբունքների գիտական իմաստավորմամբ։ Այստեղ էլ պիտի որոնել 90-ական թվականների հայ քննադատական մտքի մի էական առանձնահատկությունը։ Գլխավոր խնդիր է դառնում արվեստի ըմբռնման, ժանրերի տեսության, գեղարվեստական կատեգորիաների, ձևի ու բովանդակության հարցերը, գրական երևույթների գնահատության չափանիշ է առաջադրվում ոչ միայն գաղափարների ու պատկերների ճանաչողական նշանակությունը, այլև ձևի կատարելությունը։ Անտեսելով ժամանակի գռեհիկ-նատուրալիստական վիպագրությունը և շեշտելով ժանրի գեղարվեստական չափանիշների անտեսումը այդ վիպերգության մեջ, քննադատ

12 Հ. Թումանյան, *Եժ*, հ. 4, *Երևան*, *1951*, *էջ 9*։

13 Հ. Հովհաննիսյան, *Եժ*, հ. 3, *Երևան*, *1965*, *էջ 165*։

Վարսամը (Մանուկ Աբեղյան) գրում է. «Վերջին ժամանակներս մեր վեպը բառը բավական տանջվում էր հեղինակ դառնալ ցանկացողների ձեռքին. ամեն մի գրասեր, որ մի պատմություն է թխում, իսկույն վրան կնքում է վեպ կոչումը, առանց հասկանալու անգամ, թե վեպն ինչ է, և թե յուր պատմությունը կամ հեքիաթը վեպ կարո՞ղ է լինել թե ոչ» («Նոր Դար», 1888, № 17): Սխալ ըմբռնված ռեալիզմը վերածվում է զուտ փաստագրության, երբ գրողը իր ձգտումը հանգեցնում է եղելությունների սովորական արձանագրության, այնինչ արվեստը ենթադրում է ոչ թե իրականի պատկերը, այլ դրա գեղարվեստական իմաստավորումը, հավանականի ու անհավանականի այն սինթեզը, որ գրողը հանում է կյանքի փաստերի տրամաբանական կապակցությունից:

Քննադատ Աբեղյանի ուշադրությունից չէր վրիպում նաև բանաստեղծական արվեստի հարցը: Ըստ ամենայնի նշանավորելով հայ պոեզիայի զարգացման նոր էտապի ընդհանուր ուղղությունը՝ ժողովրդայնությունը, և բարձր գնահատելով Հ. Հովհաննիսյանի, Հովհ. Թումանյանի, Հ. Հակոբյանի, Ա. Ծատուրյանի, Ա. Իսահակյանի բանաստեղծական արվեստը, նա միաժամանակ մերժում էր գորշ ու անարվեստ ոտանավորները, որոնք մի դեպքում հանդես էին գալիս անհույզ, չափածո տրամախոսությունների կերպարանքով, մի այլ դեպքում՝ մտքի սահմանափակ դեգերումներով, ուր լեզվաոճական խաթարումները զուգակցվում են բանաստեղծական արվեստի տարրական օրենքների խախտմամբ. «Ոտանավոր, այսինքն չափած ու կշռած տողեր գրելու արվեստը,— գրում է Աբեղյանը,— որ տաղաչափություն է կոչվում, ունի յուր առանձին կանոնները. ամեն մի ոտանավոր գրող պետք է սովորի այդ կանոնները և դրանց համեմատ գրե, թեպետ շատ անգամ կարելի է այդ տաղաչափական կանոններից շեղվել էլ, եթե միայն այդ ազատությամբ չի խանգարվում տաղաչափական լեզվի վայելչությունն ու գեղեցկությունը» («Նոր Դար», 1889, № 192):

Մասերի համաչափություն, ձևի ու բովանդակության ներդաշնակություն, տրամադրությունների, խոհերի արտահայտության համընկնող միասնություն, պատկերների իրական պատճառակցված դասավորություն՝ ահա իսկական գեղարվեստի անխախտելի գաղտնիքները: «Լավ են այն գրվածքները միայն,— գրում է Ն. Աղբալյանը,— ուր նյութն ու ձևը իրար բռնում են, ներդաշնակ են, համապատասխան: Եվ հենց այստեղ է թաքնված գեղարվեստական երկի գաղտնիքը, ուր նյութն ու ձևը, զգացմունքն ու միտքը և նրանց արտահայտությունն իրար չեն գալիս, այնտեղ միք փնտրի գեղարվեստականություն. այնտեղ գեղարվեստ չկա: Լացը չի երգվում ծաղրի խոսքերով, թռուցիկ զգացմունքը ծանր ու երկար տողերով, խորին վիշտը չոր-չոր բառերով ու դարձվածքներով: Ամեն զգացմունք, ամեն նյութ իր արտահայտության ձևն ունի՝ իր լեզուն, իր չափը, իր պատկերն ունի: Ուր այդ երկու տարրերն իրար չեն համապատասխանում, այնտեղ լսվում է աններդաշնակ երաժշտություն, զգացվում է ծաղրական կամ անախորժ հակադրություն: Միայն նյութի ու ձևի, էության ու արտաքինի ներդաշնակ հյուսվածքը կարող է ոչ միայն գեղարվեստական, այլև առհասարակ ախորժ տպավորություն անել: Կյանքումն էլ այդպես է» («Մուրճ», 1893, № 6):

Ռեալիզմի տեսության, ռեալիստական արվեստի գեղագիտության հարցերը զբաղեցնում էր ժամանակի առաջատար գրողներին՝ ամենից առաջ Շիրվանզադեին: Նրա արգասավոր գրական-քննադատական ժառանգությունը,

Հիրավի, բացառիկ նշանակություն է ստանում հայ քննադատական մտքի պատմության մեջ, մասնավորապես ռեալիզմի տեսության ու պատմության, արվեստի սկզբունքների տեսական յուրացման ասպարեզում: Մոտիկից դիտելով գրական շարժման ընթացքը, խոշոր ռեալիստ-արվեստագետը մի առանձնահատուկ նվիրումով էր վերաբերվում գրական նոր ուղղության գեղագիտական սկզբունքների տեսական հիմնավորմանը: Իր տեսադաշտի մեջ առնելով ոչ միայն գրականության, այլև արվեստի մյուս բնագավառների՝ թատրոնի, կերպարվեստի, երաժշտության գեղագիտական հարցերը, նա առաջադրել է տեսակետներ, որոնք ուրույն արժեք ունեն հայ քննադատական մտքի պատմության մեջ: Ռեալիստական ուղղության գեղագիտական պահանջների գոհացումը ճիշտ կետում էր քննադատում Շիրվանզադեն: Այս տեսակետից ուշագրավ է նրա մի նկատողությունը՝ «Արևելքի» մի հոդվածի առթիվ: Ըստ ամենայնի դրվատելով արևմտահայ 80-ականների հակումը՝ գրականությունը «վերացական ուղղությունից» դիմորոշելու դեպի իրական կյանքը, Շիրվանզադեն, սակայն, տեղին էր կանխում այս գայթակղությունը, որ կարող էր առաջ բերել «ժողովրդի կյանքի ուսումնասիրության» սխալ կամ ծայրահեղորեն ըմբռնված դրույթը: «Ինչպես երևում է մեր ձեռքը հասած մի քանի հոդվածներից,— նկատում է Շիրվանզադեն,— պոլսեցիները վիպագրության վերաբերմամբ «ռեալիստականություն» կամ, ինչպես իրանք են ասում իրապաշտություն ասած բանի մասին առայժմ շատ անորոշ գաղափար ունեն: Իրականություն առնելով վիպագրությունը չպիտի պարապի կյանքի մեջ ամեն մի երևույթ չոր ու ցամաք փաստերով պատկերացնելով: Զոլան ժամանակակից վիպասան է, բայց անխտիր ոգևորվել նորա բոլոր գրվածքներով և քարոզել, որ հայ գրողները անպայման հետևեն նորա ուղղության (ինչպես անում են ոմանք), այդ ևս անժամանակ է մեզ համար»[14]:

Իրողությունն ավելի է բացում ռեալիզմի «հակասությունը», երբ իրական կյանքի ուսումնասիրությունը հանգեցվում է սահմանափակ տեղայնության: Հիրավի, ասպարեզ է գալիս այն խոցը, որ ռեալիստական մեթոդը պիտի ցուցադրեր իր գրական նախորդի հանդեպ: Ռոմանտիզմը տնօրինում էր ստեղծագործական անափ հորիզոններ՝ ժամանակի ու տարածության անսահման եզրերի համադրությամբ, ներկան, անցյալը, ապագան գեղարվեստական իրականության սահմաններում տեղադրելու ունակությամբ: Իսկ ռեալի՞զմը: Ինչ՞ք այն ենթադրում էր իրականության ընդգրկման տեղային սահմանափակություն: Եվ ա՞յդ չեն հետամտում «կեղծ ռեալիզմի» տեսաբանները, գրողին հատկացնելով լոկ իր միջավայրի նկարագրության իրավունքը, կյանքի ուսումնասիրությունը հանգեցնելով գեղարվեստական պատկերի տեղային, ինքնաբավ նշանակության: Ռեալիստական մեթոդի այս սահմանափակ ըմբռնումն էր հերքում Շիրվանզադեն. «Բանից դուրս է գալիս. ուրեմն, որ ոչ ոք իրավունք չպիտի ունենա, բացի յուր ծննդյան գյուղից կամ քաղաքից, ուրիշ քաղաքի կամ երկրի կյանքից բան գրել. եթե ոչ՝ միշտ կսխալվի: Հոդվածագրի այս տարօրինակ գաղափարից ամենայն իրավամբ պետք է եզրակացնել, որ սխալվել է Տուրգենևը, որ ծնված լինելով փոքրիկ Օրյոլ քաղաքում, համարձակվել է գրել Մոսկվայի, Պետերբուրգի և համայն Ռուսիայի կյանքից, սխալվել է Դոստոևսկին, որ միմիայն Մոսկվայի կյանքից չի գրել, ուր նա ծնվել է,

14 Շիրվանզադե, ԵԺ, հ. 10, էջ 88:

այլ հանդգնել է մինչև անգամ Սիբիրի աքսորականների կյանքը պատկերացնելու յուր հրաշալի «Записки из мертвого дома». Սխալվել է Գոնչարովը որ ծնվելով Սիմբիրսկ քաղաքում, գրել է Պետերբուրգի կյանքից։ Սխալվում է Դոդեն, որ ծնվելով Նիմ քաղաքում, այժմ գրում է Փարիզի և հյուսիսային և հարավային Ֆրանսիայի կյանքից և մինչև անգամ երբեմն յուր վեպերի նյութ է դարձնում Ալժիրայի, Կորսիկայի, Սարդինայի տեղական կյանքը։ Սխալվել են, վերջապես, բոլոր եվրոպական հեղինակները, որ իրենց գրությունների նյութը չեն վերցրել միմիայն այն գյուղից կամ քաղաքից, ուր բախտի բերմամբ նոքա ծնվել են»[15]։

Ռեալիզմը, հիրավի, իր գրական նախորդի տարածական համապարփակություն չուներ, սակայն բերում էր հասարակական կյանքի, մարդու հոգեբանական աշխարհի բազմանշանակ կողմերի համապարփակ վերլուծություններ, որն ինքնին նշանավորում է արվեստի սահմանների ընդլայնում, թեմաների, սյուժեների, կերպարների մի յուրատիպ հարստություն։ Այստեղ էլ այն ցուցադրում է իր գերազանցությունը նախորդ մեթոդի հանդեպ։

90-ական թվականների գրական-քննադատությունը ձգտում է բացահայտել ռեալիզմի գեղարվեստական հնարավորությունների ներքին հարստությունը, ցույց տալ նրա արվեստի փիլիսոփայական իմաստը, սոցիալ-հոգեբանական վերլուծությունների, անհատի ու հասարակության ներքին կապերի, բարդ հանգույցների գեղարվեստական արտացոլման իմացական այն նշանակությունը, որ ռեալիստական արվեստի հայտնությունն էր։

Ռեալիստական ուղղությանը վիճակված էր նաև մի այլ նախապաշարմունք. իր գրական նախորդը՝ ռոմանտիզմը առաջադրում էր գաղափարներ. հասարակական կյանքն զբաղեցնում էր իդեալներով, բարոյաբանական խնդիրներ էր լուծում, ստեղծում կամքի, անձնազոհության հերոսներ, որոնք ազդում են կյանքի վրա, փորձում վերափոխել կյանքը՝ ըստ իրենց իդեալների։ Այնինչ նորահայտ գրական դպրոցը, կարծես, զրկում է գրականությունը այդ մեծաշնորհից և ապավինում կյանքի չեզոք արձանագրությանը, ուր բնականաբար առաջ են գալիս տգեղն ու այլանդակը։ Այստեղ է, որ ռեալիզմի հակառակորդները նրան հատկացրին «անբարոյական գրականության» պիտակը։ Այս մեղադրանքը ամենից էին հերքում ռեալիզմի տեսաբանները. «Գրականությունը,— գրում է Զոհրապը,— իր նպատակով միայն կրնա բարոյական կամ անբարոյական հաշվվիլ. նկարագրությունները՝ արվեստական խնդիրներ են, որոնք չեն կրնար երբեք անբարոյականության համար իբրև փաստ հառաջ բերվիլ։

Եթե երբեք ախտաբույր կամ ցանկացուցիչ տեսարանի մը նկարագիրը բավեր հեղինակը անպարկեշտ ու անբարոյական համարելու համար, գիտե՞նք որ նախնի ու արդի, աշխարհական կամ սրբազան մատենագիրներեն գրեթե ոչ ոք զերծ պիտի մնար»[16]։

Բանը, սակայն, սխալ ըմբռնված ռեալիզմի հերքումը չէր. իրողություն է, որ ռեալիզմի օբյեկտիվիզմը, նրա զուտ վերլուծական ունակությունը ռեակցիա էր ստեղծում գրական դպրոցի հանդեպ՝ գեղագիտական իդեալը զանցառնելու փաստարկով։ Մի բան նշանակում էր, օրինակ, որ Սար-Դոսի նման ռեալիստ արվեստագետը, ինչ-որ կասկածանք էր հայտնում ռեալիզմի բացարձակ

15 Նույն տեղում, էջ 89—90։

16 Գր. Զոհրապ, Եժ, հ. 2, էջ 298։

A 111/6737

օբյեկտիվության հանդեպ և միտում էր այն լրացնել իդեալի ուղենշումով. «Իրավ է,— գրում է նա,— գրականությունը կյանքի հայելին է, բայց միմիայն դրանով չի սահմանափակվում դրա դերը։ Նա կյանքի դպրոցն էլ է։ Հայելու մեջ ցույց են տալիս ինձ, որ ճակատս մուր է քսված, բայց միջոց էլ սովորեցրու, ախր, այդ մուրը սրբելու։ Բավական չէ, որ գրականությունը ցույց տա միայն այն, ինչ որ կա կյանքի մեջ. պետք է նա ցույց տա և այն, ինչ որ չկա և ինչ որ ցանկալի է, որ լինի... Ես աղաղակում եմ գրողներին՝ «Տվեք ինձ մարկիզ պոզաներ, այլապես ի՞նչ օգուտ ինձ ժակերից ու նանաներից, քանի որ ես ինքս Ժակ եմ ու Նանա»[17]։ Ու մինչև ռեալիզմը վերանայում էր ռոմանտիկական միտումնավորության գեղագիտական սկզբունքը, նույն ռոմանտիզմի «հեքիաթաբանությունները» հերքող Նար-Դոսը հայ վիպասանությունը բացահայտ միտումնավորության էր կոչում. «Հայ վիպասանությունը պետք է տենդենցիոզ լինի, հայ վիպասանը պետք է իդեալներ տա, որովհետև քաղաքական սոցիալական հայտնի անբարեբաստիկ պայմանների մեջ հոգին ու զգացմունքը բթացած հայը, ավելի քան մի ուրիշ ազգի մարդ, կարոտ է իդեալների՝ որոշ մտքով առած։ Ես բացառապես դրանով եմ բացատրում Րաֆֆու ահագին ժողովրդականությունն ու ազդեցությունը, որ ունեցել է նա և դեռ կունենա»[18]։

Այսպես թե այնպես առկա էր մի իրողություն, որ նույնիսկ անհասկանալի պիտի մնար գրականության պատմաբանին՝ 80—90-ական թվականների գրական շարժման մեջ գաղափարական ոգու անկումը նշմարելու՝ նախորդ տասնամյակների գրականության համեմատությամբ, զանց երկրորդ շրջանի պոեզիայի մեջ տեսնելու նախորդ շրջանի բանաստեղծության «կատարյալ հակապատկերը»[19]։

Լեոյի ակնարկած իրողությունը գրականության «գաղափարազրկության» վերաբերյալ բխում էր դրապաշտական փիլիսոփայությունից, և ինքնին ուշագրավ է, որ Հ. Հովհաննիսյանը արդեն նշմարում էր քաղաքակիրթ աշխարհի ռեակցիան դրապաշտական փիլիսոփայության կոշտության ու հակահումանիստական մրցավազքի դեմ, հանուն իդեալի ու կենսական թրթիռների գեղեցկության։ Դիտելով, որ «եվրոպական մտքի շարժման մեջ...» նորից մի հակառակ ուղղություն է սկսվել նյութապաշտական վարդապետությունից դեպի վերացականը, նա գրում է. «Դրական կոչված վարդապետությունը, որ միայն այն է ընդունում, ինչ որ մատչելի է մեր զգացողության, ինչ որ ենթակա է փորձնական դիտողության բանականությունից, անմիտ երևակայության ծնունդ է համարում ամեն բան, ինչ որ ենթակա չէ մեր անմիջական նյութական ուսումնասիրության, այսօր այդ վարդապետությունն այլևս չի գոհացնում խոհուն մարդու բնական հոգևոր պահանջներին։ Հիրավի, այդ ուսմունքը հանուն դրական, ճիշտ գիտության պակասեցնելով կյանքի վսեմ բանաստեղծությունը, զրկում է մեզ մեր բնական հոգևոր ձգտումներից, մեր երազներից և հեռավոր հույսերից, սահմանափակում է մեր գոյությունը միայն առօրյա կյանքի մանր, նյութական հոգսերով, միայն երկրավոր բարիքների, երկրավոր երջանկության շրջանակով»[20]։

---

17 Նար-Դոս, ԵԼԺ, հ. 7, Երևան, 1950, էջ 325։
18 Նույն տեղում, էջ 322։
19 Տե՛ս Լեո, Ռուսահայոց գրականությունը, Վենետիկ, 1904, էջ 60—61։
20 Հ. Հովհաննիսյան, ԵԺ, հ. 4, էջ 51։

Հարցի ընդհանուր դրվածքի մեջ բանավեճի կերպարանք էր ստանում «տենդենցիայի» և «կուսակցականության» ըմբռնումը։ Մի որոշ տեսակետ նույնացնում էր այդ հասկացությունները և հակառակ տեսակետը դիտում որպես գրականության գաղափարական լիցքի անտեսում։ Շիրվանզադեն փորձում էր սահմանազծել այդ հասկացությունները՝ «տենդենցիային» հատկացնելով այլ իմաստ, իսկ «կուսակցականությանը» անհարիր դիտելով գեղարվեստի էությանը։ «Մի հրապարակություն զուտ գրական լինելու համար,— գրում է նա,— չպետք է ունենա կուսակցական հոգի. ըստ որում՝ գրականությունը այն չէ, որ գրված է առօրյա կուսակցական ոգով, այլ այն, որ ծառայում է անխափան ճշմարտությանը»[21]։

Շիրվանզադեն միտում չուներ ոչ միայն կասկածի ենթարկելու գրականության գաղափարական ներքնուժը, այլև բացառելու տենդենցիոզությունը արվեստի մեջ։ Պնդելով, որ «տենդենցիա և կուսակցական ոգի միանգամայն տարբեր բաներ են», և մերժելով կուսակցականությունը, նա ձգտում էր հայ գրականությունը դուրս բերել ծխական սահմանափակությունից, մաքրել նրա մթնոլորտը առօրեական, նեղ կրքերից ու միտումներից և դիմորոշել այն դեպի բարձր, համամարդկային իդեալը։ Ինչ վերաբերում է տենդենցիոզությանը, ապա այն գեղագիտական այլ կերպ է ստանում ռեալիզմի արվեստում։ Սա տենդենցիան գտնում է այնտեղ, ուր գործում է կյանքի ճշմարտության պատճառակցված արտացոլումը։

Ռեալիզմը չի հանդուրժում «տենդենցիաների» մերկապարանոց քարոզը։ Եթե տենդենցիան նեղ ու սահմանափակ է, նշանակում է այն վերածվում է արվեստի համամարդկային բովանդակությունը խաթարող ուժի, ուստի ճշմարիտ արվեստը ասպարեզ է գտնում այնտեղ, ուր տենդենցիան զուգորդվում է տաղանդի գեղարվեստական ունակության հետ. «Տենդենցիան հեղինակին կամ բանաստեղծին հափշտակող որոշ մտքերն են, որոնց նա ձգտում է արծարծել իր երկերի մեջ։ Բանաստեղծի տաղանդի ուժից է կախված տենդենցիան գեղարվեստորեն կամ ոչ գեղարվեստորեն արծարծելը։ Կարելի է շատ ընդարձակ տենդենցիա ունենալ, բայց շատ սահմանափակ ու ոչ գեղարվեստորեն արծարծել և ընդհակառակը։ Նեկրասովը ոչ միայն տենդենցիոզ գրող էր, այլև գեղարվեստական։ Նրա գործերը այսօր էլ հափշտակում են ռուս ընթերցողներին ոչ միայն նրա համար, որ նա տենդենցիոզ գրող էր, այլև գլխավորապես այն պատճառով, որ նա տաղանդավոր բանաստեղծ էր»[22]։

Քննադատական միտքը վերահասու էր լինում տեսական այն դրույթին, որ ռեալիստական արվեստը գեղարվեստական պատկերների այլ ոլորտներում էր լուծում գաղափարայնության հարցը, քան մերկապարանոց քարոզի այն ըմբռնումը, որին ապավինում էր ռոմանտիզմը։ «Իզուր են կարծում,— ընդգծում է Լեոն,— թե գաղափարական ուղղությունը պարտավորեցնում է հեղինակին յուրաքանչյուր քայլափոխում, յուրաքանչյուր տողի մեջ ընթերցողի աչքը կոխել մի կտոր քարոզ, մի կտոր խրատ։ Ո՛չ և հազար անգամ ո՛չ։ Գաղափարականությունը, որ ընթերցողի մտքին տալիս է մտածելու նյութ, հարկադրում է գաղափարը որոնել, գտնել։ Տաղանդավոր հեղինակները այդ գաղափարը մերկապարանոց վեր չեն գցում հրապարակի մեջ, որպեսզի ընթեր-

21 Շիրվանզադե, Եժ, հ. 10, էջ 106։

22 Նույն տեղում, էջ 179։

ցողը միանգամից տեսնել և ճանաչել նրան։ Տուրգենևի նման մի հիանալի գեղագետ իր «Накануне» վեպի մեջ առաջին գաղափար է դրել, բայց այդ գաղափարը հասկանալու համար պետք էր, որ հայտնվեր կրիտիկոս Դոբրոլյուբովը գրեր մի երկար, բայց հրաշալի քննադատություն, որի մեջ քայլ առ քայլ դուրս է բերել հեղինակի ամբողջ նրբամտությունը, գաղափարների դասավորությունը» («Մշակ», 1899, № 117)։

Գրական այս կամ այն ուղղությունը յուրովի է ներկայացնում իրականության պատկերների ու կերպարների դասավորությունը, բայց որքան սա ենթադրում է գրողի ստեղծագործական նախասիրությունը, նույնքան էլ պարտավորեցնում է հավատարիմ մնալ գեղագիտական այն չափանիշներին, որ յուրահատուկ է տվյալ ուղղությանը։ «Երբ վիպասանը ձեռն է առնում գրիչը,— նկատում է Լ. Մանվելյանը,— նա կամենում է կամ խորը թափանցել մարդու հոգու մեջ և երևան բերել հոգու բոլոր շարժումները, գլխավորապես մարդու ներքին աշխարհի հետ գործ ունի այն հեղինակը, որ պատկանում է վեպի հոգեբանական ուղղությանը (Դոստոևսկի)։ Կամ երբեմն վիպասանին հետաքրքրում է բոլորովին այլ բան. նա գրում է բոլորովին այլ դիտավորությամբ։ Նա ցանկանում է կյանքի մեջ իրականացած տեսնել որոշ գաղափարներ. նա այդ բանը անում է վեպի միջոցով. հոգեբանական վերլուծությունը այլևս առաջին տեղը չի բռնում։ Սա էլ տենդենցիական վեպի առանձնահատկությունը. այս ուղղությամբ էր գրում մեր Րաֆֆին. այս ուղղությանն է պատկանում Բելլամին («Ապագա դար»)։ Կա և մի այլ ուղղություն՝ նատուրալիստական (Զոլա). սրա նպատակն է տալ կյանքի նկարագիրը, բայց նկարագիր, որ հիմնված է կյանքի լուրջ ուսումնասիրության վրա։ Սակայն որ ուղղության էլ կողմնակից լինի վիպասանը, եթե կամենում է հետաքրքրական և օգտավետ լինել. նա պետք է դեմ գնա (ընդառաջ գնա — Ս. Ս.) գեղարվեստի այն օրենքներին, առանց որոնց չի կարող իրականանալ գեղեցիկի գաղափարը. այդ օրենքները սորա կամ նորա քմահաճությունները չեն. նոքա բխում են գեղարվեստի էությունից, նոքա վավերացված են հանճարների հրաշալի օրինակով» («Մուրճ», 1892, № 11)։

Ինքնին հասկանալի է, որ գեղարվեստի այդ օրենքները յուրովի են ձևակերպում գաղափարի կամ տենդենցի արտահայտությունը այս կամ այն ուղղության, այս կամ այն գրողի ստեղծագործություններում։ «Կան գրողներ,— դիտում է Լ. Մանվելյանը,— որոնց ուժը ոչ այնքան հայտնված գաղափարների մեջ է, այլ տիպերի և երևույթների ճշգրիտ գեղարվեստական նկարագրությունների մեջ։ Այդպես է Շեքսպիրը։ Ընդհակառակը, կան և այնպիսիները, որոնց ուժը կայանում է ավելի նոցա բուռն զգացմունքների, նոցա անհատական համակրությունների կամ հակակրությունների մեջ։ Այդպես է Բայրոնը։ Շեքսպիրի տիպերի մեջ հեղինակը անտեսանելի է» («Մուրճ», 1895, № 2)։

Եթե ռեալիզմը չի ենթադրում գաղափարների մերկապարանոց քարոզ, այդ բնավ չի նշանակում, թե գրողը ազատ է այդ գաղափարների ու իդեալների հանդեպ։ Այդ գաղափարներն ու իդեալները արդեն պիտի ի հայտ գան կյանքի պատկերների գեղարվեստական հյուսվածքի տրամաբանությունից, կերպարների սոցիալ-հոգեբանական ու բարոյաէթիկական կառուցվածքի բուն էությունից։ Կյանքի օբյեկտիվ ճշմարիտ գեղարվեստական վերլուծությունը, պատճառի ու հետևանքի կապակցված իրողությունների բացատրությունը ինքնին արտահայտում են ժամանակի իդեալների ու գաղափարների

պատմական իմաստն ու ոգությունը: Այստեղ արդեն էական նշանակություն է ստանում իրականության համապարփակ ընդգրկումների ու ժամանակի ոգու կռահումը, որ տաղանդի գեղարվեստական ունակությունը որսում է գեղագիտական իդեալի ազգային ու համամարդկային եզրերը: «Այո,— շեշտում է Լ. Մանվելյանը,— մեր գեղարվեստական գրականությունը պետք է ընդունի իր մեջ ժողովրդական և ժամանակակից-կենսական բազմակողմանի տարրեր. Նրա վերցրած նյութերը, մոտիվները պետք է ձգտեն ընդգրկելու ավելի լայն շրջան: Նրա մեջ պետք է մտցնել լրջություն և իմաստ: Նա սեղմված է նեղ շրջանի մեջ: Հարկավոր է վերացնել այդ շրջանակը, որպեսզի ավելի լայն հորիզոն բացվի մեր նորագույն բանաստեղծության համար... Լրջություն և իմաստ—թող սա լինի մեր գեղարվեստի մարդկանց բնաբանը: Ջարհամարհենք միտքը և գաղափարը, իբրև թե զգացմունքները ջատագովելու համար: Զմոռանանք Գյոթեի խոսքերը. «Թափանցիր գիտության մեջ»: Առանց մտքի հանճարը չի ստեղծագործում և հազվագյուտ խելքի տեր մարդն էլ լոկ իր բնական զգացմունքներով հազիվ թե կարողանա վեր բարձրանալ: Գեղարվեստը միշտ կմնա գեղարվեստ, այստեղ չի կարելի կուրորեն և շոշափելով առաջ գնալ և միայն գիտությունն է, որ կտանի դեպի հաջողություն» («Մուրճ», 1895, № 2):

4

Ընդհանրացնելով XIX դարի հայ գրականության գեղարվեստական փորձը, Զոհրաբյանը հաստատում է, որ «մեր գրականությունը ոչ միայն իր գոյության իրավունքն ունի այսօր, այլև ամբողջ պատմություն մը» («Հայրենիք», 1892, № 193): Ազգային գրականության ինքնության այս ճանաչումը ելնում էր օբյեկտիվ պատմական ռեալությունից և բնավ չի կարող քննության դրվել այդ իրողությունը կասկածի ենթարկող սուբյեկտիվ մտայնության հանդեպ: Համենայնդեպս հապճեպ տպավորությամբ միայն կարելի է բացատրել Տիգրանյանի պնդումը, թե «աններելի մոլորություն և ինքնախաբեություն է հավատալ ազգային ինքնուրույն գրականության ստեղծմանը և որ այս իմաստով, «մեր վիպական գրականությունը», «մեր բանաստեղծությունը», «մեր դրաման» հասկացությունները սոսկ «փքուն բառեր են»[23]: Միանգամայն օրինաչափ է, որ ականավոր գրողը կարճ ժամանակ անց ինքն է հերքում իր անստույգ տեսակետը, հավաստելով, թե «կես դարուց ավելի է նորագույն հայ գրականությունը գոյություն ունի և արդեն իր համար ստեղծել է մի այնպիսի ամուր հիմք, որին ոչ մի անցողիկ կամ հարատև խոչընդոտ չի կարող քայքայել կամ խախտել»[24]:

Այս հիմքի վրա քննադատությունն արդեն արծարծում է գրականության ազգային ինքնության պրոբլեմը, ուրվագծելով նրա զարգացման ուղիները, ինքնին հասկանալի է, հարցի դրվածքը ստուգելով ռեալիզմի գեղագիտության չափանիշներով: Ներկայացնել ազգային կյանքը, ստեղծել նրա գեղարվեստական պատմությունը՝ աշխարհական, կենցաղային, ընտանեկան, բարոյական կացությամբ ու ըմբռնումներով, այդ ամենը խտացնել տիպերի ու բնավորությունների հավաքական կերպարներում, գլխավորապես այս հատկանիշների մեջ էր քննադատությունը հայտնաբերում գրականության ազգային առանձ-

23 Նույն տեղում, էջ 143:
24 Նույն տեղում, էջ 155:

հատկությամբ։ Կա ևս երկու էական օղակ, որ բացահայտում է գրականության ազգային դիմագիծը՝ պատմությունը և բանահյուսությունը։ Դրանք արտացոլում են ազգի կենսագրությունը, նրա հոգևոր ու քաղաքացիական ստեղծումները հազարամյակների տևողության վրա, ուստի և կրում են ազգային կերտվածքի գոյաբանական նստվածքները։ Դիտելով բանահյուսության ասպարեզում կատարվող էական տեղաշարժերը, քննադատությունը միանգամայն որոշակի էր նկատում նրա ոճական ներթափանցումները ազգային գրականության գեղարվեստական կառուցվածքի մեջ։ «Այսօր,— գրում է Հ. Հովհաննիսյանը,— բանահավաքության սերն արդեն վառ կարելի է համարել մեր գրականության հասակավոր և երիտասարդ ներկայացուցիչների շրջանում... Այն բոլոր նյութերը, որ ցայսօր լույս են ընծայված, մեծապես պիտի նպաստեն հայ ժողովրդական բանաստեղծության և բարբառների ուսումնասիրության գործին. իսկ այդ ուսումնասիրությունն ակներև է, թե որքան արդյունավոր կարող է լինել թե մեր ժողովրդյան հոգևոր կյանքի բազմակողմանի հետազոտության և թե մեր նորաբողբոջ գրականության և մանավանդ բանաստեղծության զարգացման համար»[25]։

Նորագույն շրջանի գրականության ինքնորոշումը պատմական հայացքի մեջ էր առնում նրա ազգային ակունքների ամբողջ հարստությունը, ի հայտ բերելով մի ասպարեզ, որը ենթակա է գիտական հետազոտության։ Այս իրողությունը որոշակի խթան հանդիսացավ 90-ական թվականների գրականագիտական-քննադատական մտքի զարգացմանը։ Հայ գրականագիտության կենդարյա պատմությունը առավելապես զբաղված էր մատենագրության և գրականության պատմության ընդհանուր ձեռնարկների ստեղծմամբ (Սոմալյան, Նազարյան, Զարբհանալյան, Գաթրճյան, Պալասանյան, Դուրյան), 90-ական թվականներին գրականագիտական հետազոտությունների բնույթն ու ընդգրկումը փոխվում է։ Ասպարեզ է գալիս հետազոտության մենագրական «ժանրը»։ Նոր ձեռնարկներ են ստեղծվում հայոց գրականության պատմության վերաբերյալ, գլխավորապես ընդգրկելով հայ գրականության հին շրջանը։ Ս. Մալխասյանի «Դասընթաց հայոց մատենագրության պատմության» (1899), Վենետիկի Մխիթարյան հրատարակությամբ լույս տեսած «Հայկական հին դպրության պատմություն» (1897) դասընթացները թերևս քիչ բան են ավելացնում նախորդ պատմագրությանը, այնուամենայնիվ ուսուցման մեթոդոլոգիայի տեսանկյունով միասնական համակարգի տակ են առնում առարկան, ձևավորում առարկայի գիտական պատմությունը։ Գրականության պատմության ձեռնարկներին զուգահեռ երևան են գալիս պատմաբանասիրական հետազոտություններ, ուսումնասիրվում ու ասպարեզ են հանվում նորանոր մատենագրեր ու գրական դեմքեր։ Խորենացու, Փավստոսի, Փարպեցու, Եղիշեի և Ագաթանգեղոսի վերաբերյալ ուսումնասիրությունների կողքին հետազոտության շրջանակների մեջ են առնվում նաև հին և միջնադարյան գրականության ու մատենագրության այլ դեմքեր։ Այս տեսակետից ուշագրավ են Գ. Հովսեփյանի «Խոսրովիկ թարգմանիչ» (1899) պատմամատենագրական ուսումնասիրությունը, «Անանիա թարգմանիչն և յուր գրական գործոց նմուշներ» (1899) գիրքը, Գ. Տեր-Մկրտչյանի «Անանիա Շիրակացի» (1893) հետազոտական ակնարկը և այլն։ Արժե ամբողջ նշանակությամբ գնա-

25 Հ. Հովհաննիսյան, ԵԺ, հ. 3, էջ 191։

հատել այն աշխատանքը, որ կատարել է Կ. Կոստանյանը հայ միջնադարյան բանաստեղծության հայտնաբերման և ուսումնասիրության ուղղությամբ: Նրա հրատարակած մատենաշարը՝ «Համամ Արևելցի» (1896), «Գրիգորիս Ախթամարցի և յուր տաղերը» (1898) նոր էջ են բացում հայ միջնադարյան գրականության ուսումնասիրության ասպարեզում:

Գրականագիտական միտքը քայլեր էր կատարում նոր շրջանի գրականության պատմության հարցերի լուսաբանման ուղղությամբ: Արդեն դարավերջի հայ նոր շրջանի գրականությունը պատմական իմաստ էր ստանում և առաջադրում գիտական համակարգի ենթարկելու անհրաժեշտությունը: Միանգամայն օրինաչափ է, որ 90-ական թվականներին գրականագիտական մտքի մեջ էական տեղ էր գրավում տեսական ակնարկն ու հուշապատումը: Ընդհանրացվում էին գրականության զարգացման գլխավոր ուղիները, հայտնաբերվում անցած ճանապարհի ներքին կապակցությունը, հետադարձ հայացքի տակ առնվում գրական-հասարակական մտքի ասպարեզում մի ամբողջ սերնդի ավանդված արժեքների պատմական իմաստը: Այս տեսակետից ուշագրավ են Ղ. Աղայանի «Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը» (1893), Պ. Պռոշյանի «Հուշիկներ» (1894), Ս. Շահազիզի «Ամառային նամակներ» (1894) հուշապատումները, ուր գրական շարժման մասնակիցների ուղեկիցները փորձում են ընդհանրացնել անցած ճանապարհի էական արդյունքները, որի հիման վրա դարասկզբին պիտի հանդես գար հայ նոր գրականության պատմագրությունը:

Այս ամենը ուղեկցվում են XIX դարի գրական խոշոր դեմքերի կյանքի ու ստեղծագործության պատմաբանասիրական հետազոտություններով: Ավելորդ չէ նշել, որ գրականագիտական միտքը առավել հետաքրքրություն է ցուցաբերում Խ. Աբովյանի և Մ. Նալբանդյանի կյանքի ու ստեղծագործության ուսումնասիրության ուղղությամբ: Այս իմաստով ուշագրավ են, օրինակ, Ի. Հարությունյանի «Զգացմունքների աշխարհ» (1898), Հ. Շահնազարյանի «Խաչատուր Աբովյանի հասարակական և գրականական գործունեությունը» (1899), Ն. Տեր-Կարապետյանի «Խաչատուր Աբովյան» (1897), Ե. Շահազիզի «Միքայել Ղազարյան Նալբանդյանց» (1897) մենագրական ուսումնասիրությունները, ուր փորձ է արվում գիտական գնահատության ենթարկել ազգային երկու խոշոր դեմքերի կյանքն ու գրական-հասարակական գործունեությունը: Մենագրական ուսումնասիրություններ են լույս տեսնում նաև դարի գրական-հասարակական շարժման այլ գործիչների մասին. Ա. Երիցյանի «Գրիգոր Արծրունու և նրա քսանհինգ տարվա գրական գործունեության առթիվ» (1890), Խ. Մալումյանի «Մտքի մշակը. Գրիգոր Արծրունու գրական գործունեության քսանհինգ ամյակի առիթով» (1890), Ռ. Բերբերյանի «Հայոց նորագույն բանաստեղծները» (1898), Ի. Հարությունյանի «Ստեփանոս Պալասանյան» (1895), Բաբա-Գասպարի «Ժողովրդի բանաստեղծը Գամառ-Քաթիպա» (1899), Խ. Մալումյանի «Խրիմյան» (1892), Բ. Իսքերճյանի «Ընդարձակ կենսագրություն բարեհիշատակ Պետրոս Դուրյանի» (1893), Ա. Չոպանյանի «Պետրոս Դուրյան. կենսագրական և քննադատական ուսումնասիրություն» (1894) և այլն, մեթոդաբանական որոշակի սկզբունքների վրա են դնում գրականագիտական միտքը:

Գրականագիտությունը փորձեր է անում տեսության բնագավառում, տեսական հայացքի տակ են առնվում հայոց գրականության պատմության հարցերը։ Ինքնին հետաքրքրական երևույթ էր Ա. Բահաթրյանի «Հին հայոց տաղաչափական արվեստը» (1891), ուր առաջին անգամ համակողմանի քննության էր ենթարկվում հայ դասական երգերի տաղաչափությունը, ի հայտ բերում սրա ինքնատիպ-ազգային արտահայտությունն ու առնչությունները արևելքի տաղաչափական կանոնների հետ։

90-ական թվականները զարգացման նոր աստիճան նշանավորեցին հայ քննադատության պատմության մեջ։ Գրական մամուլի ստեղծումը, գրականության ինքնորոշումը հասարակական մտքի ու հոսանքների ենթակայությունից, ինքնաբերաբար առաջադրում էր մարդկանց, որոնք իրենց կրթությամբ ու մասնագիտական ունակությամբ նախընտրում էին գրականության հետազոտության բնագավառը, հանգամանք, որ մասնավոր աշխատանքի բաժանման մեջ առանձնացնում է գրականագիտության և քննադատության պրոֆեսիոնալ ինքնությունը։ Եթե ընդհանրացնելու լինենք տասնամյակի քննադատության բովանդակությունը, ապա կարելի է ասել, նրա գլխավոր խնդիրը եղել է ռեալիզմի տեսության ու պատմության հարցերի լուսաբանությունը։ Այս տեսանկյունից նա վերլուծել է հայոց գրականության գեղարվեստական փորձը, լուսաբանել գրականության ազգային բնույթի, ձևի ու բովանդակության սահմաններում ենթադրվող բազմաթիվ տեսական պրոբլեմներ։

Քննադատության առաջընթացի էական ցուցանիշներից է ընդհանուր գրականագիտական մտքի ձևավորումն ու զարգացումը։ Մենագրական հետազոտությունների երևան գալը ընդլայնում է քննադատության ներքին բովանդակությունը, զբաղեցնում այն վերլուծական, տեսական ու պատմական ավելի բարդ ու համադրական խնդիրների արծարծմամբ, որը մեթոդաբանական հիմնավոր սկզբունքների վրա է դնում քննադատության գիտականացումը։

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

«ՆՈՐ ԴԱՐԻ» ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

XIX դարի 80—90-ական թվականների գրական քննադատության մեջ ուրույն ուղղություն էր դավանում «Նոր Դար» լրագիրը։ Նրա խմբագիրը հայտնի հրապարակախոս Սպանդար Սպանդարյանն էր, որը եղել էր «Մեղու Հայաստանիի» սյուներից մեկը։ «Նոր Դարը» որպես ազգային-պահպանողական օրգան, հայ եկեղեցին և կրոնը համարում էր անձեռնմխելի։ Նրա հրապարակախոսները «պայքարում էին հայ ժողովրդի անաղարտ գոյության համար, քարոզում էին պահպանել հայոց եկեղեցին, ազգային սովորությունները, հնադարյան ավանդները, նահապետական կենցաղը։ Այս զենքերով պաշտպանել հայ ազգությունը այլասերումից, ուրիշ ժողովուրդների հետ ձուլումից, ասիմիլյացիայից»[1]։

1 Ավ. Իսահակյան, ԵԺ, հ. 5, Երևան, 1977, էջ 41։

«Նոր Դարը» ազգության հիմքը համարում էր «բարոյական հարստությունը», հասարակության զարգացումը առնչում էր բարոյական կատարելագործման հետ։

1

«Նոր Դարը» բազմիցս անդրադարձել է ժողովրդական բանահյուսության հարցերին։ Լրագրի տեսադաշտում մշտապես եղել են հայ ժողովրդական բանահյուսությունը՝ էպոս, հեքիաթ, երգ, զրույց, առասպել, անեծք, հանելուկ և այլն։ Քննադատական հոդվածներով ու տեսություններով ժողովրդական բանահյուսության հարցերին անդրադարձել են Հովհաննես Հովհաննիսյանը, Հակոբ Ճաղարբեկյանը, Մանուկ Աբեղյանը, Մկրտիչ Բարխուդարյանը, Վրեն Տաշրացին և ուրիշներ։ Ընդհանուր ճանաչում ուներ այն դրույթը, որ եթե գրականությունը ներկայացնում է «ազգի պատկերը, նրա կյանքը» որոշակի շրջանում, ապա ժողովրդական բանահյուսությունը այն աղբյուրն է, որն առատ սնունդ է տալիս ժողովրդի անցյալն ու ներկան ուսումնասիրել, ժողովրդի կյանքի հեթանոսական շրջանը, նրա «կրոնական և բարոյական հայացքները», նրա գյուղացիական կյանքը։ Հեքիաթներում, երգերում, առասպելներում, հավատալիքներում կարելի է տեսնել ժողովրդական հոգեբանության այնպիսի գծեր, որպիսին դժվար է գտնել գրավոր այլ հիշատակարաններում։ «Նոր Դարը» այն կարծիքի էր, որ ժողովրդական կյանքի ուսումնասիրության բարոյական կողմերը պետք է բխեցնել անցյալի հետազոտությունից, առանց որի անկատար կլինի նրա մասին եղած պատկերացումը։

Հովհ. Հովհաննիսյանը մասնավորապես բարձր էր գնահատում ավանդությունների ճանաչողական արժեքը։ Դրանով էր նա պայմանավորում «ժողովրդական գրականության բարձր նշանակությունը պատմության ու լեզվագիտության համար»։ Բանաստեղծի կարծիքով, քաղաքակիրթ աշխարհը վաղուց է գիտակցել բանահյուսության իմացաբանական նշանակությունը, առանց որի անկարելի է ուսումնասիրել ոչ միայն ժողովրդի կյանքը, այլև գրականությունն ու լեզուն։ Հովհաննիսյանը լինելով հայ բանաստեղծության մեջ ժողովրդական տարրերի առաջին արտահայտիչներից մեկը, ցույց էր տալիս, թե ժողովրդի կյանքի բացահայտման համար ինչ արժեք ունեն նրա բանավոր ստեղծագործությունները։ Այս երևույթը մանավանդ «Նոր Դարի» համար ընդունելի էր ժողովրդի դեմքը, նրա ինքնուրույնությունը ընդհանուր քաղաքակրթության մեջ մատնանշելու համար։ Այս իմաստով Հովհաննիսյանը բացառիկ հազվագյուտ երևույթ էր համարում Տ. Նավասարդյանի «Հայ ժողովրդական հեքիաթները» (2-րդ և 3-րդ տետրակները)։ «...Արհամարհված, մոռացված աղքատ գեղջուկների խրճիթներումը,— գրում է նա,— գիտնական աշխարհի աչքերից հեռու, մի վայրի, բայց շքեղ ու անթառամ բույս է ծաղկում։ Այդ բազմաճյուղ բույսը ժողովրդական վառ երևակայության ու պարզ, բայց առողջ հանճարի արտադրած գրականությունն է որ հետզհետե յուր զանազան տարրերի գոյությունը բանալով գիտական հետախուզության առաջ, պատմական, համեմատական ուսումնասիրությամբ դառնում է ազգի հոգևոր գործունեության այս և այն ճյուղի հետազոտության բանալի, որպիսի են լեզուն, իրավաբանական կյանքը և

բանաստեղծությունը ընդհանուր մտքով (պատմական, վիպաբանական և այլ տարրերը)»[2]։

Ճիշտ է, ժողովրդական գրականությունը «վայրի» բույս է, բայց դրանից է աճում ու հասունանում ազգային գրականությունը։ Դա վերջինիս սնուցիչ աղբյուրն է։ Հովհաննիսյանը հարց էր դնում՝ չսահմանափակվել միայն հին ավանդություններով, ինչպես այդ անում էր Մ. Էմինը, այլ ուսումնասիրել նաև բանավոր այն մասունքները, որ գործածություն ունեն ժողովրդի կենդանի խավերում։ Նա ավանդություններն արժեքավոր էր համարում ոչ միայն գրականության, այլև պատմության լուսաբանման համար. «...Հայտնի է, որ պատմական գիտության աչքում մեծ խորհուրդ ու կշիռ ունին ժողովրդական բանավոր ավանդությունները, իբրև միակ գրեթե աղբյուր լուսաբանելու պատմական ազգերի այն անցած գնացած օրերի կյանքը, որից ոչ մի գրավոր հիշատակարան մեզ չի հասել»[3]։

Վրեն Տաշրացին «Ժողովրդական աղոթքներ» հոդվածում խոսում է XIX դարի լուսավորության մասին և այն համարում առաջադիմություն։ Առաջադիմում է և հայ ժողովուրդը։ Այս հողի վրա, նա նույնպես խոշոր նշանակություն է տալիս ժողովրդի կյանքի ուսումնասիրությանը, որը նրա կարծիքով մնղանում դեռևս «խանձարուրի մեջ» է։ «Բայց եթե հարցնենք,— գրում է նա,— իսկապես ուսումնասիրո՞ւմ են կամ ուսումնասիրե՞լ են այն ժողովուրդը, որի ցավին կամենում են մի ճար անել, դեղ՝ դարման գնել։ Պատասխանը ավելի քան բացասական է. մեր ուսումնասիրությունը երեսանց է, այսպես ասած, մակերևութային և ո՛չ հիմնական։ Դատապարտում են ժողովուրդը, պախարակում են նրա սովորությունները, արհամարհում են նրա սրբությունները (ի՞նչ կասկած, որ մեր օլիմպիական գագաթից խոսող ուսումնականի համար այս սրբությունները սառուրյուններ են)», («Նոր Դար», 1887, № 25)։

Այստեղ երևում է նորդարականի ակնարկը «Մշակի» քննական ուղղության դեմ։ «Նախ պետք է ժողովրդին ուսումնասիրել,— գրում է «Նոր Դարի» քննադատը ,— լավ և խոր ուսումնասիրել, իմանալ նրա վերքերը, քննել դրանց տեսակները և ապա թե ամեն մեկին հարմարավոր սպեղանի գնել... Իսկ ժողովրդին ծառայություն մատուցանելու և օգուտ տալու համար պիտի քննել ոչ միայն նրա կյանքի երևույթները, այլև գլխավորապես պիտի ուսումնասիրել նրա ներքին կյանքը, նրա մտավոր և հոգեկան աշխարհը։ Մտի՛ր այդ աշխարհը և դու կտեսնես, ինչ որ քեզ համար ծիծաղելի է, ժողովրդի համար սուրբ է, ինչ որ քեզ համար պախարակելի է, նրա համար նվիրական է, ինչ որ քեզ թվում է թե կարելի է հեշտությամբ հեռացնել՝ այն նրանից անբաժան է և անքակտելի։ Ինչ կասկած, որ ժողովրդի ներքին աշխարհը կազմում են նրա սնոտիապաշտությունները, հավատալիքները, հայացքները, հեքիաթները, ժողովրդական աղոթքները և մյուս սովորությունները» (Ն. տ.)։

Նկատենք, որ քննադատն այնուամենայնիվ բանահյուսության ընդհանուր հասկացության տակ գրեթե սրբագործում է սնոտիապաշտությունն

2 Հովհ. Հովհաննիսյան, Երկեր, Երևան, 1959, էջ 249։

3 Նույն տեղում, էջ 251։

ու կույր նախապաշարմունքը, որոնք արգելակում են ժողովրդի առաջընթաց զարգացումը:

Վ. Տաշրացին նախապաշարումները առնչում է ժողովրդի կրոնական հայացքների հետ, նրանցում տեսնում հավատի ուժի ամրությունը, որը պահպանողականների կարծիքով անկարելի է ձեռք տալ, քանի որ դրանով հարված էր հասցվում հայ եկեղեցու և կրոնի շահերին:

Բանահյուսության հարցերին անդրադարձել է նաև Մ. Բարխուդարյանը: Նա գրել է Գ. Սրվանձտյանցի «Համով-հոտով» գրքի մասին, վերհանելով նրա ընդհանուր արժանիքները, իբրև մի ձեռնարկի, որով կարելի է ծանոթանալ Արևմտյան Հայաստանի կյանքին՝ աշխարհագրական, վիճակագրական, հնագրական և այլ առումներով: Արժեքավոր է Մ. Բարխուդարյանի այն դիտողությունը, թե Սրվանձտյանցի գիրքը հարուստ նյութ է տալիս հնագետին ու բանասերին հնությունների, ավանդությունների, հեքիաթների ու երգերի վերաբերյալ և այս իմաստով այն համարում է հավաստի աղբյուր ժողովրդի կյանքի ճշմարիտ իմացության համար:

Հովհ. Մալխասյանը Ե. Լալայանցի «Ջավախքի բուրմունք» ժողովածուի առիթով խոսում է մի կարևոր հարցի մասին: «Գյուղական կյանքը գրականության համար մի անսպառ աղբյուր է. նա լի է յուր բազմակողմանի հում և անմշակ նյութերով, որոնք կարոտ են աշխատող ձեռքի. և մի ազգի գրականությունն այն ժամանակ կսկսի յուր առաջադիմական քայլերն անել, երբ նա լիովին կըհիմնվի յուր հայրենի ինքնուրույն հիմունքների և ոգու վրա, որոնք բուն ժողովրդի կյանքի մեջ են կայանում: Գերմանական գրականությունը քանի ֆրանսիականի ազդեցության տակ էր չէր կարողանում որոշ դիրք ունենալ և յուր օգուտները տալ. բայց երբ հիմնվեց յուր ազգային-ժողովրդական հողի վրա՝ նա հասավ այսօրվա ծաղկած դրությանը» (1892, № 193):

Սա ընդհանուր առմամբ ճշմարտացի միտք է, որովհետև առանց ժողովրդական հողի չկա և չի եղել արվեստ կամ գրականություն: Դրանով էլ արտահայտվում է ժողովրդի ինքնուրույնությունը, որ ազգապահպանության համար իբրև զորավոր կռվան առաջ էր քաշում «Նոր Դարը»:

Հովհ. Մալխասյանը բերելով գերմանական գրականության օրինակը, ցույց է տալիս, որ ինքնուրույնության հասնելու համար պետք էր ձերբազատվել օտար ազդեցությունից և սեփական ազգային հիմքի վրա զարգացնել գրականությունը: Ինքնուրույն գրականության զարգացման նույն միտումները Հ. Մալխասյանը ցանկանում էր տեսնել և հայ գրականության մեջ: Այդ իմաստով էլ նրա հոդվածում արժեքավորվում են ժողովրդական ստեղծագործության նյութերը. «Այդ տեսակետից նայելով, —գրում է նա,— ժողովրդական կյանքից հավաքած նյութերը մեծ նշանակություն ունին, որոնք կազմելու են մեր, տակավին մանուկ, գրականության հիմքը» (1892, № 162):

Հեքիաթների և զրույցների մասին հետաքրքրական դատողություններ ունի Հակոբ Ծաղարբեկյանը: Նա զրույցը կամ հեքիաթը համարում է ժողովրդի կյանքի նախնական շրջանի արդյունք: Դրանք ժամանակի հետ կրում են անհրաժեշտ փոփոխություններ՝ տարբեր ժողովուրդների մոտ տարբեր կերպով: «Զրույցը կամ հեքիաթը որքան ավելի հնությունից է ծագում,— գրում է Հ. Ծաղարբեկյանը,— այնքան ավելի հետաքրքիր նյութեր է բովանդակում յուր մեջ, նյութեր, որոնք ավելի պայծառ ու որոշ կերպով պարզում

են նախնական կյանքը, բանում են նախնական կյանքի պատկերը՝ նախնական ժողովուրդների երևակայության անդրանիկ պտուղների՝ կրոնքի ու բանաստեղծության մեջ։ Դուրս գալով խորին հնությունից, շփվելով ժամանակի ոգիների հետ, ենթարկվելով կյանքի զանազան փոփոխություններին, զրույցը կորցնում է յուր նախնական կերպարանքը՝ ժամանակի հոսանքին յուր հարկը տալով։ Բայց ինչպես զանազան են ազգերն ու այն պայմանները, որոնց մեջ իրենք են ապրում, նույնպես զանազան ազգերի մեջ տարբեր է զրույցի կրած փոփոխությունը։ Միևնույն զրույցը կամ հեքիաթը մի ժողովրդի մեջ կարող է յուր առաջին ձևը, մյուսի մեջ՝ երկրորդը։ Ինչ ասել կուզե, որ ալած բանավոր ավանդության էությունն ու նախնական կերպարանքը հասկանալու համար պետք է դիմենք մի քանի ժողովուրդների հիշողության» (1889, № 217)։

Այստեղ առանձնապես ընդգծվում է ժողովուրդների հնությունը, նախնական կացությունը, այսինքն այն սկիզբը, որից ծագում է հեքիաթը կամ զրույցը։ Հեքիաթը և զրույցը առնչվում են մարդկային կեցության այն շրջանի հետ, երբ հավատալիքները կարևոր տեղ են բռնում, այսինքն՝ մարդը բնության երևույթներից վախենալով և դրանք ֆետիշացնելով, չի կարողանում այլ բացատրություն տալ, նրանց դարձնում է պաշտամունքի առարկաներ։ Եվ, քանի որ մարդիկ դեռ հավատում են բարի ու չար ոգիների գոյությանը, այդ ոգիներն էլ դառնում են զրույցների և հեքիաթների գործող անձեր։ Զրույցների և հեքիաթների խորին հնությունը ապացուցվում է նրանց գերբնական ու առասպելական բնույթով։ Ճաղարբեկյանը հետևելով պատմահամեմատական դպրոցի ներկայացուցիչներին՝ Գրիմ եղբայրներին, Աֆանասևին, Բուսլաևին, դրանց նմանօրինակներ գտնում է գերմանական և հնդկական հնագույն զրույցների մեջ («Ծովու աղջիկը» հայկական հեքիաթի նմանօրինակը)։

Կերպարանափոխումները, ճշմարտության հաղթանակը, չարի պատժվելը և այլ գծեր Ճաղարբեկյանը տեսնում է նաև սլավոնների, հյուսիսային և ռոմանական ժողովուրդների ստեղծագործության մեջ։ Նրա կարծիքով, դրանք հնդեվրոպական միևնույն արմատին են պատկանում և «մի ընդհանուր հիմք ու ծագումն» ունեն։

Եթե լեզվաբանորեն հնդեվրոպական արմատը ընդունվում է, ապա ավանդությունների նույնատիպ ու նման բնույթը ոչ թե բոլորի հավասարեցումն ու նույնությունն է, ինչպես կարծում են պատմահամեմատական դպրոցի ներկայացուցիչները, այդ թվում և Հ. Ճաղարբեկյանը, այլ ժողովուրդների նախնական կյանքին հատուկ նույն կացութաձևը։ Բանասերի կարծիքով, պետք է ուսումնասիրել ոչ միայն հայ ժողովրդի, այլև նրա հարևան ժողովուրդների, մանավանդ պարսիկների կյանքը։ Այդ կապակցությամբ նա առաջ էր քաշում Ֆիրդուսու «Շահնամեի» խոր հնադարության հարցը, և ոչ միայն «Շահնամեի»։ Ինչո՞ւ։ Որովհետև հին պարսիկների կյանքը և պատմությունը շատ մոտ է եղել հայ ժողովրդի կյանքին ու պատմությանը։ Այն, ինչ որ հնարավոր չէ գտնել հայոց պատմության ու կյանքի մեջ, կարելի է որոնել հարևան ժողովրդի մշակույթում։ Ֆիրդուսու ստեղծագործությունը հետաքրքրական է նաև նրանով, որ գալիս է իրանական խոր հնությունից։ Եվ նախապատմական այդ մասունքներով էլ հնարավոր է շատ բան վերականգնել ոչ միայն պարսիկների, այլև հայերի կյանքից։

Իսկ ի՞նչ նպատակ ունի ժողովրդական դպրոցը, որին անդրադառնում է «Նոր Դարը»: Նախնական ժողովուրդները դպրոցի միջոցով քարոզում էին հայրենասիրություն, առաքինություն, բարոյականություն: Այդ սկզբունքները որքան կարևոր էին հնում, նույնքան էլ կենսունակ են նոր ժամանակներում, երբ բարքերը այլափոխվում էին կապիտալիզմի զարգացման հետ: Անհրաժեշտ էին բարոյական և իդեալական կռվաններ ժողովրդին դաստիարակելու համար: Այդպիսի դեր էր ստանձնում ժողովրդական բանահյուսությունը և նրանից սնվող գեղարվեստական գրականությունը:

2

«Նոր Դարի» քննադատության մեջ առանձնահատուկ տեղ էին գրավում հայ գրականության պատմության և ժամանակակից գրական պրոցեսի հարցերը: Այսպես, Հ. Ճաղարբեկյանը ակնարկ է նետում դեպի հայ գրականության անցյալ շրջանը և հայտնաբերում միանգամայն հետաքրքրական ձգտում ազգային գրականության ձևավորման պրոցեսում: Երբ ստեղծվեցին հայերեն տառերը, առանձին դար շարունակ վանքերում զարգացավ ինքնուրույն գրականությունը: Ստեղծվեցին «վսեմ բանաստեղծություններ», որոնք ժողովրդին տանում էին դեպի իդեալականի բարձունքները: Ո՞րն էր այդ իդեալականը. «Եվ ամբողջ 15 դար,—գրում էր Հ. Ճաղարբեկյանը,—նա տվավ ազգին միևնույն իդեալները՝ զուտ կրոնական-աստվածաբանական իդեալներ: Հայ հանճարի ստեղծագործությունը սքանչելի էր՝ որպես բանաստեղծություն, որպես գեղարվեստական շինություն, բայց նա մատչելի չէր այն հասարակությանը, որի մեջ ծնվում, մարմնանում էր: Քրիստոնեական կրոնի պաշտպանները խլելով ազգից հինը, հեթանոսական կյանքի սովորությունները, կրթությունը, փոխարենը նրա ձեռքը ոչինչ չտվին: Հայ մարդը զրկվելով մարզարաններից, յուր բամբիռների դյուցազներգություններից, որոնք հալածվում էին որպես հեթանոսական սովորույթք, քրիստոնեությանց ժամանակ չունեցավ մի բան, որ յուր խելքին մոտ լիներ: Նա այժմ լսում էր եկեղեցու ժամերգությունները, որ նրան անմատչելի էին» (1886, № 127):

Նկատենք, որ Ճաղարբեկյանն այս դեպքում այնպիսի դատողություններ է անում, ինչպես թերևս լուսավորիչները կանեին, որոնք մարդկության պատմության զարգացման պրոցեսից հանում էին ֆեոդալական միջնադարը, սակայն արժեքավորում էին նախաքրիստոնեական շրջանը: Քրիստոնեությունը հիմնահատակ կործանեց հեթանոսական մշակույթը և փոխարենը ոչինչ չըտվեց: Ըստ էության, տեղը մնում էր սոսկ դատարկություն: Արդյո՞ք սա չէր հակասում կրոնական այն դոգմաներին, որ անխախտ էին համարում նորդարականները:

«Գրականություն և կյանք, դրանք տարբեր աշխարհներ էին, բաժանված իրարից մի չինական պարսպով: Կյանքը նյութեր չէր մատակարարում գրականությանը: Գրականությունը ազդեցություն չուներ կյանքի վերա» (ն. տ.): Այդպես անցնում է առանձին դար: XIX դարից, Ճաղարբեկյանի կարծիքով, բացվում է հասարակական կյանքի և գրականության նոր շրջան: Այստեղ էլ հեղինակը շարունակում է նույն միտողական տոնը: Նա չի ընդունում ռեալականը իբրև իդեալականի հակադիր: «Իսկապես,—գրում է նա,—սովորություն է դարձած ռեալական անելով հասկանալ իդեալականի հակառակը, որ պարզ անհեթեթություն է: Ուր չկա հույս, հավատ դեպի բարձրը, վեհը, դեպի իդեալը,

այստեղ չի կարող լինել և որևէ հիմնավոր իրական գործ: Բարու, գեղեցիկի գաղափարը իրեն հիմք գտնում է ռեալականության մեջ, վերջինս միջոցով արձակում է յուր արմատները և տարածում հասարակության զանազան խավերի մեջ» (1886, № 129):

Ծաղարբեկյանը ռեալականությունից չի հրաժարվում և այն չի հակադրում իդեալականին, քանի որ և՛ ռեալականը, և իդեալականը միևնույն իրականության արդյունք են:

Դրա հետ էլ առնչվում են և բարոյական հարցերը, որ նա առաջադրում է կրթական ասպարեզին: Նա ձգտում է կրթության այնպիսի սկզբունքի, որը բավարարի կյանքի պահանջները: Մինչդեռ «ռեալական» ուղղության գրքերում պակասում են այդ գաղափարները, մանավանդ «ազգային ոգու» արտահայտությունները: Իսկ իդեալականին ծառայող ռեալական գործերն այդպիսի երաշխիքներ են տալիս: Այս տեսակետից նա առանձնացնում է Մ. Մանդինյանի «Նահապետական և հայրենի աշխարհ» ընթերցարանը, որի մեջ համարյա եռ է գալիս ազգային կյանքը յուր բոլորամասնություններով:

«Նոր Դարի» քննադատները հատուկ ուշադրություն էին հատկացնում հայ նոր գրականության ականավոր դեմքերի ստեղծագործությանը՝ Խ. Աբովյան, Ղ. Ալիշան, Պ. Պռոշյան, Ղ. Աղայան, Ռ. Պատկանյան, Րաֆֆի, Ս. Շահազիզյան, Գ. Դոդոխյան և այլն: Առանձնապես մեծ էր թերթի հիացմունքը Խ. Աբովյանի նկատմամբ: 1893-ին լրագիրը տպագրել է «Վերք Հայաստանի» երեսունհինգամյակը» առաջնորդողը: Սպ. Սպանդարյանը մեծ ոգևորությամբ էր խոսում Աբովյանի գրքի մասին, որ ոգեշնչել է հայ երիտասարդությանը և ընդհանրապես ժողովրդին: «Ո՛չ մի գիրք,—գրում էր նա,—այնքան չէ ոգևորել հայ մարդու, ո՛չ մի գիրք այնքան վեհ զգացմունքներ, այնքան ազնիվ խորհուրդներ և մտքեր չէ տվել հայ երիտասարդին, որքան այդ գիրքը: Դա մեր գրականության արշալույսն է, կազմում թե յուր պարզ ձևով, և թե հարուստ, սրտի խորքից բխած բովանդակությամբը» (1893, № 30):

Աբովյանի «Վերք Հայաստանին» դիտվում է իբրև հայ նոր գրականության հիմնարար ստեղծագործություն, իսկ նրա հեղինակը՝ մեծ մարդ և մեծ հայրենասեր. «Ոչ մեկ գործիչ այնքան մոտիկ չէ մեր սրտին և մեր մտքին, որքան Խաչատուր Աբովյանը՝ հոգվով և սրտով և յուր ամբողջ էությամբ հայը և «Նոր Դարի» մեծ հայրը» (ն. տ.): Ինչո՞ւ: Որովհետև Աբովյանը իդեալներ էր քարոզում և պաշտպանում ժողովրդի ինքնուրույնության գաղափարը:

Մ. Արամյանցը անդրադառնալով Պ. Պռոշյանի գրական գործունեությանը գտնում է, որ Աբովյանից հետո հայ ժողովրդական գրականության մեջ Պ. Պռոշյանը խոշոր դեր է կատարել: «Խ. Աբովյանից հետո,— գրում է նա,— հիսուն տարվա ընթացքում, մենք չենք կարող ցույց տալ մեկին, որ մեր բուն ժողովրդի կյանքի պատկերը յուր բարբառի, առածների, ավանդությունների հետ, ինչպես և նրա չարն ու բարին, յուր վարքը ու բարքի հետ, այնպես բանաստեղծորեն արտագրած լինի, ինչպես այդ արտագրված է «Սոս և Վարդիթեր» վեպի մեջ»:

Ինչո՞ւ: քննադատը հատկապես նշում է Պռոշյանի առաջին վեպը: Որովհետև այդ վեպում պատկերված էր կյանքն իր բնական, նախաստեղծ պատկերով: Այնտեղ ամենից ավելի էին երևում ժողովրդական բարքն ու կենցաղը: Իսկ դա «Նոր Դարի» տեսակետով, ինչպես Աբովյանի պարագային, այստեղ ևս ազգային ընդգծիչ հատկանիշների ցուցադրություն էր:

«Նպատակահարմար դիտողություններ» առաջնորդողում Ստ. Սպանդարյանը Պռոշյանին բնութագրում է որպես հայ գրականության ու լեզվի զարգացման նախահիմնադիրներից։ Նա շեշտում է Պռոշյանի ստեղծագործության այն գծերը, որոնք դրսևորում են ժողովրդի ինքնությունը։ Նույն հատկանիշներով է արժեքավորվում նաև Ղ. Աղայանի ստեղծագործությունը։ Քննադատ Պ. Հովհաննիսյանը նշում է, որ Աղայանը ժողովրդի հոգսերի և ուրախությունների երգիչ է, իսկական իմաստով ժողովրդական գրող է, որի ստեղծագործությունը ներհյուսված է ավանդությունների և հեքիաթների սյուժեներով, և որը գեղեցիկ գրվածքներով հարստացնում է ազգային գրականությունը։

«Նոր Դարը» ուշադրություն է դարձրել նաև հայ նոր բանաստեղծության առաջին խոշոր դեմքերին։ Ստ. Սպանդարյանը Ռ. Պատկանյանին համարում է «ազգային երգիչ», որը գրական և հասարակական մտքի մեջ խոշոր ավանդ է մուծել։ «Գամառ Քաթիպայի բանաստեղծությունը» հոդվածում Ճաղարբեկյանը գրում է, որ բանաստեղծը պայքարել է խավարի, տգիտության, նյութապաշտության դեմ, հայրենասիրությամբ վարակել ժամանակակիցներին։ Իր հոդվածում նա դնում էր ազգային լեզվի և անցյալի ճանաչման հարցերը, առանց որոնց անհնարին է ծառայել ժողովրդի առաջադիմության գործին։ «Մեծ խորհուրդ ունի անցյալը ճանաչելը,— գրում է Հ. Ճաղարբեկյանը։ —Ո՞վ կարող է ժողովրդի առաջադիմության գործին նվիրվել, եթե ծանոթ չէ ժողովրդի կյանքին. նրա հոգեբանությանը, նրա պատմական իդեալներին, նրա անցյալին, ուր թաքնված են նրա գոյության հիմքերը» (1893, № 154)։

Այս գծերը կարևոր էին նորդարական քննադատի տեսակետից, որովհետև նրա համոզմամբ այս կերպ էր ձևավորվում ժողովրդի ինքնատիպությունը։ Նույն հատկանիշները նա տեսնում է Պատկանյանի ստեղծագործության մեջ։ Նա արժեքավորում է բանաստեղծի հայրենասիրությունը, ազատասիրությունը, որ անհրաժեշտ էին ժողովրդին օտար ճնշումներին դիմադրավելու համար։

Ս. Շահազիզյանի գրական գործունեության 30-ամյակի կապակցությամբ «Նոր Դարում» ընդարձակ հոդված է տպագրել Ալ. Ծատուրյանը։ Շահազիզյանին նա համարում է լուսավորիչների սերնդի շարունակող։ «Շահազիզյանն իբրև ճշմարիտ, անկեղծ կերպով լաց լինող ու ծիծաղող, տանջվող ու տխրող բանաստեղծ,— գրում է Ծատուրյանը,— եզակի մնաց մեր բանաստեղծության մեջ։ Իսկ նրա թախիծը—այդ ազգային թախիծը, որ մերթ աղի արցունք է քամել բանաստեղծի աչքից, մերթ ժպիտով փայլեցրել նրա դեմքը—այդ թախիծը նմանը չունեցավ հայկական բանաստեղծության մեջ» (1898, № 56)։

Հետաքրքրական է կրոնի և եկեղեցու առումով «Նոր Դարի» վերաբերմունքը Մխիթարյան միաբանության և Ղ. Ալիշանի հանդեպ։ 1884-ին Մ. Արամյանցը գնահատելով Աղ. Երիցյանի «Վենետիկի Մխիթարյանք» աշխատությունը, գտնում է, որ հեղինակը անհրաժեշտ ուշադրություն չի դարձրել «Հյուսիսափայլի» և Ստ. Նազարյանի այն դիտողությանը, թե Մխիթարյանները լույսի հետ բերին և «խավարի բծերը»։ Խավարամոլներն ամբաստանում էին «Հյուսիսափայլին» և Նազարյանին, որ նա իբր կասկածի տակ էր դնում վենետիկյան Մխիթարյանների հեղինակությունը։ Արամյանցի կարծիքով, Մխիթարից առաջ արդեն կային հայ գործիչներ, որոնք հղացել էին հայ լուսավո-

րության գաղափարները, այնպես որ կասկածելի է այն տեսակետը, որը փորձում է մենաշնորհը հատկացնել միաբանությանը: Այսուհանդերձ մեծ էր «Նոր Դարի» հիացմունքը Մխիթարյան միաբանության խոշոր դեմքի՝ Ղ. Ալիշանի և նրա «Հուշիկք Հայրենյաց Հայոց» գրքի վերաբերյալ: «Նոր Դարի» գնահատմամբ այդ գրքում կան հայրենասիրական, կրոնասիրական, ընկերական և անհատական առաքինությանց դասեր: Այստեղ հիշվում են հնախոսության, աշխարհագրության, տեղագրության, ցեղագրության ասպարեզներում Ալիշանի կատարածը: «Նոր Դարի» քննադատը Ալիշանին անջատում էր պապական քարոզիչներից: Նրա կարծիքով, նախկինները պահել են հավատքը հայ առաքելական եկեղեցու նկատմամբ: Այդպիսին է Ալիշանը, որը «իբրև հայ կգա և իբրև հայ կգրէ», իսկ նրանք, ովքեր պապականություն են քարոզում՝ «այդպիսիք գոյություն չունեն ազգի համար»: Մի այլ առիթով «Նոր Դարը» բարձր էր գնահատում Ալիշանի՝ իբրև գրողի ու գիտնականի հայրենասիրական գործը. «Հայր Ալիշանը այժմս Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության փառքն է և յուր երկարամյա գրական բազմադիմի գործունեությամբը գրեթե առաջին տեղն է բռնում մեր գրականության մեջ, յուր աշխարհագրական և այլ երկերով եվրոպական ակադեմիաներումն էլ հռչակ է վայելում և իբրև հայրենիքի պատմական, աշխարհագրական անցյալի, հնության ուսումնասիրող, իբրև բանաստեղծ առաջին տեղն է բռնում մեր գրականության մեջ» (1890, № 59):

3

«Նոր Դարի» քննադատության բաժնում պատշաճ տեղ էր հատկացվում թատրոնի և դրամատուրգիայի հարցերին: 1891-ի առաջնորդողներից մեկում Ստ. Սպանդարյանը դնում էր այն հարցը, թե հատկապես ինչ պետք է ընտրել հայ բեմի համար և ինչպես, ինչպես և պետք էր սպասել, իբրև չափանիշ առաջադրում էր ժողովրդի բարոյական սկզբունքը: Բեմը պետք է ծառայի հասարակությանը ոչ թե ձեռնտուներին, այլ լինի դպրոց նրա ճաշակը կրթելու համար. «Բայց հայ բեմը մենք ընդունում ենք իբրև մի դպրոց, մի վարժարան, ուր օգտավետ և զվարճալի եղանակով ժողովուրդը և հասարակությունը դասեր է առնում, և ուր այդ դասերով նրա կոպտությունը քնքշանում, սիրտն ազնվանում և ուղեղը զարգանում է» (1891, № 163):

Ստ. Սպանդարյանը պահանջում է ժողովրդին ծանոթացնել մշակված առաքինություններին, որոնք կազմում են «հասարակության գոյության հիմունքները»: Նրա համոզմամբ պետք է կրթել «ժողովրդի բիրտ զգացմունքները», նրան հիշեցնել իր պարտքերը, ապեա և մոլեկանը վանել նրա միջից: «Բայց ամենքը, որ նրանք,— եզրակացնում է Սպանդարյանը,— որոնց սրտին մոտ են հայ ժողովրդի բարոյական վերածնության գործը, հայ ընտանիքի հաստատության և ազգային կենսական շահերի փափուկ խնդիրները, նրանք այդպես վարվելու չի պիտի նայեն հայ բեմի պատասխանատու կոչման վրա»:

Ահա թե ինչու «Նոր Դարը» խստիվ քննադատում է Սունդուկյանի «Ամուսիններ» պիեսը և առհասարակ ամեն պարագայի մերժում ապահարզանի հարցը հասարակական դատաստանի առաջ բացելու և սրելու փորձերը: Ըստ «Նոր Դարի» տեսաբանների, եվրոպական հասարակական զարգացումն այլ ուղիով է

գնում, իսկ հայկականը՝ այլ: Հետևապես եվրոպական զարգացման ուղին չի կարելի տարածել հայ կյանքի վրա, որովհետև այդ գործողությամբ կարելի է քայքայել հայ նահապետական բնույթը: Դիմադարձ կանգնելով կյանքի եվրոպականացմանը, ազգային պահպանողականները փաստորեն հարում էին հայ ժողովրդի բացառիկության տեսակետին և նրա ավանդական բարքերի քայքայման մեջ տեսնում ազգի գոյության սպառնացող վտանգը:

Քննելով հայ նոր թատրոնի 25-ամյա (այսինքն՝ 1860-ական թթ-ի սկզբից) պատմությունը, Սպանդարյանը շեշտում էր նրա խաղացանկի աղքատությունը: Իհարկե, նա չէր ժխտում այդ ասպարեզում Սունդուկյանի կատարած դերը և նշում էր, որ նրա գործերը «բեմական տեխնիկայի և արվեստի կողմից գեղեցիկ ստեղծագործություններ են ճանաչված»: Սակայն միաժամանակ նկատում էր, որ Սունդուկյանի գործածած բարբառը ժողովրդին հետզհետե անհասկանալի է դառնում և երևի տվյալներ չունի բավարարելու թատրոնի հարատև պահանջները: Բայց կար նաև մի այլ փաստարկ, որն ի հայտ էր բերում պահպանողական քննադատության սկզբունքային ելակետը: «Սունդուկյանի կոմեդիաները,— գրում է Ստ. Սպանդարյանը,— նոր լեզվով խոսենք, ռեալական են, այսինքն ինչ որ նրա կոմեդիաներում գրված են, բոլորն էլ ճիշտ կատարված են կյանքում: Ինքը հեղինակը գուցե տեսել է յուր աչքով այդ ամենը և այն խոսքերը, որ խոսում են նրա հերոսները, բոլորն էլ ինքը յուր ականջով լսել է, այնպես որ հեղինակը կարող է ասել, որ ինքը յուր կոմեդիաները գրելով ոչինչ չի հորինել, այլ յուր տեսածները ու լսածներն արձանագրել է: Լիովին համաձայն ենք հեղինակին, որ ինքը չէ հորինել, այլ արձանագրել է յուր տեսածը և լսածը: Բայց ի՞նչ է նրա տեսածը և նրա լսածը. մի-միայն խարդախություն, ստորություն, խաբեբայություն, ընչասիրություն, հայհոյանք, անվերջ և խայտառակ հայհոյանք և կարկուտի պես տեղացող անեծք: Մի՞թե, ճշմարիտ, հայ ժողովրդի կյանքում ոչինչ լավ և գովելի կողմը չկա, որ հայոց բեմը զարդարող կոմեդիաները կոչում ունենային խայտառակության դրոշմով միայն կնքելու հայի ճակատը» (1888, № 39):

Այստեղ հեղինակը գրեթե կրկնում է «Մեղու Հայաստանի» լրագրի աշխատակից Մ.Ն. Արծրունու նույնանման մտքերը, թերևս ավելի սրելով հարցի բարոյական միտումը: Մի՞թե մարդը տեսնելով ամեն մի ստորություն ու խարդախություն, «ավելի բարոյական է դառնում», եզրակացնում է Սպանդարյանը:

«Նոր Դարի» խմբագիրը, իհարկե դեմ չէր հասարակության պակասությունների ցուցադրմանը, միայն այն պայմանով, եթե դրանց հետ առկա են նաև «բարոյական մեծ արժանավորություններ»: «Բեմից, մեր կարծիքով,— գրում է նա,— կարելի է հասարակության ներկայացնել նրա բարոյական արատների պատկերը և ասել, որ այդ հասարակությունը, յուր պակասությունների ճիշտ և միևնույն ժամանակ տգեղ պատկերը տեսնելով, նրա ներգործության տակ ամաչե և զգաստանալով աշխատե ուղղել յուր պակասությունները— այն դեպքում միայն, երբ ընդունենք, որ այդ հասարակությունը յուր պակասավոր կողմերով հանդերձ ունի բարոյական մեծ արժանավորություններ, որ նա բարոյապես բոլորովին ընկած, ապականված չէ» (1888, № 40):

Քննադատը գտնում է, որ Սունդուկյանի «կոմեդիաների մեծ մասը» կրթիչ ազդեցություն չի ունեցել և չի կարող ունենալ հասարակության համար:

Իսկ այդպիսին լինելու համար պետք է մատնացույց անել նաև կատարելության ուղին. «Եթե ճշմարիտ այնպիսի ցավալի մի կացության մեջ ենք,— գրում է նա,— որ մեր կյանքում ոչինչ ազնիվ, գրավիչ, գեղեցիկ բան չկա, այն ժամանակ պետք է ստեղծենք: Պետք է հասարակությանը բեմից ներկայացնենք իդեալներ: Այդ իդեալներին ձգտելով, նրանց նմանելու աշխատելով, թե հասարակությունը բարոյապես կբարձրանա և թե իդեալները յուր ժամանակին իրականություն կը դառնան» (Ն. տ.):

Ստ. Ստանդարյանը խոր մտահոգությամբ է խոսում հայ թատրոնի խաղացանկի մասին, որտեղ լավի ու վատի հակադրությունը ցայտուն կերպով է երևում: Մի կողմից հայ բեմի վրա ցուցադրվել են կամ ցուցադրվում են «Դալալ Ղազո», «Վույ քի իմ վիչեր», «Շուշանիկ» և այլն, իսկ մյուս կողմից՝ «Լիր արքա», «Դոն Կարլոս», «Ուրիել Ակոստա»: Եթե առաջինները գեղարվեստական թուլության պատճառով քննադատության չէին դիմանում, ապա երկրորդները դրանց կողքին կարող էին և խորթ հնչել: Քննադատի կարծիքով թույլից դեպի ուժեղը տանող այդ բաց տարածությունը կարելի է «լցնել նպատակահարմար, մեր ժողովրդի մտքին, հասկացության և սրտին ավելի համապատասխանող պիեսներով» (1888, № 41):

«Նոր Դարի» քննադատներից մեկը խոսելով Կարինյանցի «Վարդանանց պատերազմ» դրամայի մասին գրում է. «Զարմանալին այն է, որ մի այդպիսի անշնորհք գրվածք 25—30 տարի մնում է բեմի վերա և ո՛վ գիտե, դեռ քանի տարիներ պիտի պահպանե իր գոյությունը: Միթե չկա՞ մինն որ դրան գոնե մի փոքր փոփոխեր՝ եթե մի ուրիշ նորը չկա, որ դրա տեղը բռներ...: Այդ «ողբերգության» ամեն մի գործող անձերը մի-մի ճառախոսներ են, ճառախոսներ՝ որոնց նմաններին, գուցե դեռ ավելի լավերին, տեսել ենք ճառելիս հայ ուսումնարանների մեջ: Բայց ողբերգության մեջ ճառելուց ավելի գործել է հարկավոր» (1888, № 32):

Մի այլ քննադատ Ս. Հեքիմյանի «Սմբատ Ա» ողբերգության առիթով գրում է. «Այդ պիեսների հեղինակները վերցրել են պատմության մեջ հայտնի այս և այն շրջանը, այս և այն դեպքերն ու անձերը, այդ անձերի բերանները հարց ու պատասխաններ, անկապ նախադասություններ, պաթետիքական խոսքեր են դրել և անունը կնքել են «պատմական ողբերգություն»: Եղավ գնաց: Իսկ այդ շրջանների ու դեպքերի լուսաբանություններ, անձերի որոշ բնավորություններ, քաղաքական հայացքները, մի խոսքով՝ այն բոլորը, ինչ որ իսկապես հարկավոր է պատմական անունը կրելու հավակնություն ունեցող մի երկի իզուր կորոնեք դրանց մեջ: Դրանք զուրկ են միանգամայն գրականական արժեքից, այլև բեմական հարմարություններից» (1893, № 198):

Թատերական երկը պետք է ճշմարտացի լինի և համոզի հերոսների կենդանությամբ և գործողությունների աշխուժությամբ: Այնուամենայնիվ, «Նոր Դարը» չէր բացառում այդ պիեսների հայրենասիրական պաթոսը: Այս տեսակետից հատկապես առանձնանում է Մուրացանի «Ռուզանը»: Վերլուծելով դրաման, Հ. Ճաղարբեկյանը նկատում է, որ Խաչենի ձեռք բերած ազատությունը ոչ այնքան Ջալալ իշխանի խոհեմ և հեռատես քաղաքականության արդյունք է, որքան Ռուզանի անձնազոհության, այսինքն հեղինակը պատմությունը մեկնաբանել է ըստ իր իդեալի:

Ազգային մշակույթի զարգացման գործում «Նոր Դարը» մեծ նշանակություն էր տալիս թարգմանական գրականությանը: Քննադատ Գ. Մհրիի հա-

ժողովուրդը ազգի գրականությունը զարգացման երկու ուղի ունի՝ ինքնուրույն և թարգմանական։ Սակայն առայժմ գոյություն ունի անհամաչափություն այդ երկու ուղիների միջև, թարգմանականը գերիշխում է ինքնուրույնին։ «Այդ պատճառով էլ,— գրում է Գ. Մհրին,— միզանում առաջանում է ոչ թե ինքնուրույն գրականությունը, հապա առավել թարգմանականը, մանավանդ այդ նկատվում է մեր թրքահպատակ հայերի գրականության մեջ, որ համարյա եփված է ֆրանսիական խոհանոցում և նթե մի քանի ինքնուրույն գրություններ ունին, այն էլ համեմված են դարձյալ ֆրանսիական ճաշակով» (1887, № 45)։

Սույն պարագային քննադատը ոչ թե դեմ է թարգմանական գրականությանը, այլ «նյութի ընտրության եղանակին»։ 1880-ական թթ-ին, իհարկե, ամեն ինչ թարգմանել՝ սխալ էր։ Հարկավոր էր այնպես անել, որ թարգմանությունը նպաստի գրականության զարգացմանը, նրա ինքնուրույնության ամրապնդմանը։ Երբ այդ բանը թերագնահատվում էր և առաջին պլան մղվում օտարաբանությունը՝ «ֆրանսիական խոհանոցի» արտադրանքը, ապա դրա նկատմամբ վերաբերմունքն անողոք էր։

Անստորագիր մի հոդվածում, որ հավանորեն պատկանում է Ստ. Սպանդարյանի գրչին, ամփոփվում են թարգմանական գրականության վերաբերյալ լրագրի հայացքները։ Թարգմանությունը դիտվում է ոչ թե որպես ինքնաբավ մի տարր, այլ՝ ինքնուրույն գրականության հետ ունեցած հարաբերության մեջ։

Ի՞նչ պահանջ էր հեղինակն առաջադրում գրականությանը։ «Մեր ժողովրդի կուլտուրական զարգացման հետ,— գրում է քննադատը,— որոշ չափով զարգանում է և նրա գրականությունը։ Գրականության մեջ է ամբարած ժողովրդի մտավոր և հոգեկան կյանքի արդյունքը. գրականությունը ամենայավ հայելին է, որի մեջ տեսնում են ժողովրդի մտավոր և հոգեկան կարողությունը, նրա ճաշակը, նրա զգացումները. իմանում ես, թե ինչն է նրան ուրախացնում, ինչո՞վ է զբաղված նրա միտքը, նրա հոգին, ի՛նչ իդեալների է նա ձգտել և ձգտում...» (1889, № 184)։

Գտնելով, որ ինքնուրույն գրականությունը «ժողովրդի մտավոր և հոգեկան կյանքի արդյունքն է» և ընդունելով մանավանդ սերնդի դաստիրակության գործում գրականության բարոյական դերը, Ստ. Սպանդարյանը դնում է և նրա գործնական նշանակության խնդիրը, որը այնքան ավելի բարձր կլինի, որքան զարգացած ու բազմակողմանի կլինի գրականությունը. «Քանի հարուստ է մի ժողովրդի գրականությունը, քանի բազմակողմանի է դա և գեղեցիկ, այնքան զարգացած և բարձր է կանգնած նրան արտադրող ժողովուրդը»։ Նրա կարծիքով, հայ նոր գրականությունը գտնվում է «դեռ արթնացման» շրջանում և տակավին չէին հաղթահարված անցած ճանապարհի դժվարությունները։ «Նշանակում է,— գրում է նա,— որ մեր գրականությունը դեռ շատ աղքատ է և շատ հետ է մնացել մյուս լուսավորված ազգերի գրականությունից։ Այս հանգամանքը մեզ պարտավորեցնում է հետևելու լուսավոր ազգերի գրականությանը, այդպիսով կը կատարելագործվի մեր ինքնուրույն գրականությունը։ Եվ այդ հասկանալի է թե ինչու։ Օտար, ավելի բարձր կանգնած ազգերի գրականության հետ քաջ ծանոթանալով և նրանից օրինակ առնելով, մեր ժողովրդի թե միտքն է զարգանում և թե ճաշակը։ Մի անգամ մեր ժողովրդի միտքը և ճաշակը զարգանալով, այնուհետև նրա միջից դուրս եկող

ընդունակ և տաղանդավոր գրողների մտքի արտադրություններն, նրանց հորինած երկերն պետք է որ ավելի կատարյալ, ավելի գեղեցիկ լինի» (1889, № 134)։

Այսպիսով, թարգմանական գրականությունը դիտվում է իբրև սեփական գրականության առաջընթացի պայման, որով ճոխանում է ազգային գրականությունը, «Նոր հորիզոններ» բացում նրա առաջ, նպաստում գրական տաղանդների հասունացմանը, ճաշակի կազմավորմանն ու գեղարվեստական որակի բարձրացմանը։ «Մենք,— հիմնավորում է Սպանդարյանը,— թեպետ ինքնուրույն գրվածքի դեմ ոչինչ չունենք ասելու, այլ պատրաստ ենք միշտ գերադասելու նրան թարգմանական գրվածքից, եթե նա լավ բան է և շնորհալի գրչի ծնունդ, բայց չենք կարող ասել, որ օտար հեղինակների, օտարի վերաբերյալ գրվածքների հրատարակելը բանասիրական բաժնում ավելորդ է։ Ընդհակառակն այս վերջինս ավելի գերադասելի է և պետք է կարելույն չափ առանձին խնամքով ծանոթացնել մեր ընթերցող հասարակության օտար հեղինակների գրվածքների հետ» (1886, № 77)։ Բոլոր պարագաներում Սպանդարյանի համար անխախտ է մնում մի չափանիշ՝ որ օտար գրական երկերի թարգմանությունները պետք է նպաստեն ազգի բարոյական կրթությանը, «համարեցվեն մեր կյանքին և սովորություններին»։ «Իսկ այն գրվածքները, որոնք մեր ընտանեկան կյանքի, մեր սրբագործված ավանդությունների և առաքինի սովորությունների հակառակ ուղղություն են ներկայացնում», պետք է մերժվեն։ Եթե գրականությունը կյանքի և քաղաքակրթության արտացոլումն է և ծառայում է նրա առաջընթացին, ապա թարգմանությունը ևս նույն նպատակը պետք է ունենա, մինչդեռ «մեր թարգմանիչներից շատ-շատերը ոչինչ նպատակ չունեին, ո՛չ մի իդեալի չեն ծառայում»։ Իսկ ո՞րն է հայ թարգմանչի «առաջնորդող նպատակը». «Արծարծել ինքնագիտակցության հուրը, լուսավորել միտքը, վառել սիրտը ազնիվ զգացումներով, համակրելի տենդենցիայով, զարթեցնել հասարակաց ձգտումն դեպի բարին, դեպի կատարյալը, դեպի հավիտենական իդեալները»։

4

Լուսաբանելով ընթացիկ գրական շարժման միտումները «Նոր Դարը» իր քննադատական հոդվածներում արծարծում էր նաև տեսական ու պատմական պրոբլեմներ, ընդհանրացնում նոր գրականության գեղարվեստական փորձը, անդրադառնում գրական ուղղությունների ու հոսանքների պատմության ու տիպաբանության հարցերին։ «Էմիլ Զոլան և իրապաշտական դպրոցը» հոդվածաշարում Միհրանը ռեալիստական դպրոցի առաջացման փաստը կապում է ժամանակի ոգու հետ։ «Բնականաբար եվրոպական մտավոր շարժումը,— գրում է նա,— կրթությունը յուր ազդեցությունը պիտի աներ գրականության վրա ևս՝ ժամանակի ոգուն համապատասխան ուղղություն տալով նրան-կլասիքական, կեղծ-կլասիքական, ռոմանտիքական, կեղծ-ռոմանտիքական, բնապաշտական, կեղծ-բնապաշտական և այլն, որոնք բոլորն էլ կյանքի որոշ երևույթների հետևանք էին կազմում։ Բնական է, որ մի ուղղությունից մյուսին անցնելու միջոցին բուռն կռիվ ծագեր երկու ուղղության՝ յուր դարն անցկացնող և նոր դար սկսող ուղղությունների ներկայացուցիչների միջև, որի միջոցին նույնպես բնականաբար ծայրահեղություններ պիտի առաջանային, որոնք ժամանակի ընթացքում կը պարզվեին ինքնին և ամեն ինչ յուր

կանոնավոր ընթացքով կը գնար: Այդ միևնույն երևույթը կրկնվել նաև գեղեցիկ գրականության մեջ երևացած նոր ուղղության վերաբերմամբ ևս, որի գլուխ կանգնած է հանճարեղ վիպասան Էմիլ Զոլան յուր ծայրահեղ գաղափարներով: Այդ վարդապետության գլխավոր հիմունքն այն է, որ վեպ գրողը յուր կյանքը նկարագրող պետք է լինի այնպես, ինչպես որ կա՝ առանց խորշելու տգեղություններից, ճաշակ վիրավորող, կեղտոտ երևույթներից, գեղեցիկի, վսեմի կողքին միատեսակ համակրությամբ նկարագրելով տգեղը, ամոթալին, խայտառակը, անբարոյականը: Ոչինչ ծածուկ չպիտի մնա, ամեն ինչ, ինչպես որ կա նա, պետք է հրապարակ դուրս բերվի, նույնիսկ բնության ամենախորհրդավոր կողմը. առողջասար հարկավոր է հրապարակի վրա դնել, ինչպես և բժշկավորման առարկաները...» (1890, № 59):

Ինչպես տեսնում ենք, «Նոր Դարի» բարոյական սկզբունքներին խորթ էր Զոլայի բնապաշտության (նատուրալիզմի) էությունը և հետևապես ոչ ընդունելի նրա տեսաբանի համար: Միհրանը Զոլային իբրև գրողի չէր ժխտում, այլ համարում էր «հանճարեղ վիպասան»: Բայց վիպասանն ուրիշ է, տեսաբանն՝ ուրիշ: Զոլայի տեսությունը քարոզում էր սովորական կյանքի ու գրականության հավասարեցում, մի բան որ անընդունելի էր ռեալիստական դպրոցի քննադատի համար: Իհարկե, գրականությունը չպետք է խորշի տգեղություններից, բայց նայած ինչ սահմաններում և ինչ հարաբերության մեջ: Չի կարելի գեղեցիկի ու վսեմի կողքին հավասար դնել տգեղ, պաթոլոգիական հիվանդագին երևույթները, մարդկային կյանքի «ամենախորհրդավոր կողմը» ներկայացնել իր մերկությամբ: Այդ միջոցին գեղարվեստը կորցնում է իր ընդհանրացման կարողությունը և մնում զուտ մասնավորի և էմպիրիզմի սահմաններում: Մինչդեռ գեղարվեստական գրականությունը հետամտում է բարձրը, գեղեցիկը, ընդհանրականը: Նա ձգտում է ոչ պատահականի, այլ երևույթի էության բացահայտմանը:

Ժամանակին Զոլան այն կարծիքին էր, թե ինքը «նոր բան» կասի, եթե զբաղվի քննադատությամբ: Բայց այդ քննադատությունը, ըստ Միհրանի, ոչ մի նոր բան էլ չէր ասում: Միհրանը վկայակոչում է Միխայլովսկուն, որը ժխտում էր այդ մարզում Զոլայի կատարածը. «Արվեստի տեսության և գրականական կրիտիկայի մասին յուր առաջվա գրվածքների մեջ Զոլան շատ պարզ կերպով ցույց տվեց յուր տգիտության սահմանները: «Էքսպերիմենտալ վեպ», «վեպի գիտական ձև (ֆորմա)», «անալիտիկական մեթոդ», «նորագույն գիտություններ», «մարմնազննիչ վիպասաններ», «քիմիկոս-վիպասաններ»— այս բոլոր «գիտական» խոսքերի և դարձվածքների ծիծաղելի հավաքածուն, որ գուցե միմիայն միամիտ ընթերցողների վրա է ազդել, ամենաարբեցուցիկ ներգործություն ունեցավ իրեն Զոլայի վրա» (1890, № 61):

Զոլան տեսականորեն նույնացնում է գրականությունը բնական գիտության հետ, իր արվեստի և Կլոդ Բեռնարի բժշկական գիտության մեջ տեսնում նմանություն, մի բան, որ անհնարին էր: Նա խոսում էր «գիտական գրական մեթոդի», «նոր ձևի» մասին միայն նրա համար, որ ֆրանսիական հասարակությունը դժգոհ էր իրապաշտությունից (ռեալիզմից): Զոլան փորձում էր փարատել հասարակության այդ դժգոհությունը, բայց նրա իրապաշտությունը ըստ էության վերածվում էր բնապաշտության: Դիտելով այս երևույթները «Նոր Դարի» քննադատը վկայում է, թե Զոլան արդեն հրաժարվել է իր «ծայ-

րահեղ ուղղությունից», որպես թե գիտակցելով իր մոլորությունը, նա «բնապաշտական դպրոցի կենացով սկսելով, հոգոցով է վերջացնում»։

Հենվելով ժամանակի դրականագիտության փորձի վրա, Միհրանը քննադատում էր Զոլայի «գիտական մեթոդը», փաստարկելով, թե այդ հասկացությունն ինքնին սխալ է, քանի որ գիտությունն ու արվեստը տարբեր կատեգորիաներ են և ապա, թե Զոլայի ներկայացրած իրապաշտությունը, բնավ էլ նորույթ չէ, որովհետև արվեստի այդ ըմբռնումը ռուսական «բնական դպրոցի» էությունն էր։ Այնուհետև ֆրանսիական բնապաշտները հենվում են, ինչպես Զոլան կասեր, «երևույթների դետերմինիզմի» վրա, այսինքն՝ «բոլորը, ինչ որ դյություն ունի, անհրաժեշտ և այնպես, քան ինչպես որ կա, կարող չէ լինել»։ Բայց երբ Զոլան վիպասանին նմանեցնում է անտարբեր և «անաչառ մարմնազննիչի» հետ, ապա դա անհարիր է գեղարվեստական ճշմարտությանը, քանի որ առանց վերաբերմունքի անկարելի է որևէ երևույթ նկարագրել։ Անկարելի է չարտահայտել ցասում, ատելություն, բերկրանք, ծիծաղ այն դեպքերում, երբ դրանց անհրաժեշտությունը կա։ «Իսկ այդպիսի դեպքերում մարմնահատական դանակի սառը պաղպաղի, քիմիական բեակտիվների փոխադարձ ներգործության մասին որևէ խոսք անելը—միայն ծիծաղելի անմտություն է»։

Այստեղ կարևոր էր նաև Զոլայի առաջ քաշած մարդկային երջանկության հարցը, Միհրանը քննում է մարդկային երջանկության և վիպասանության առնչության հարցը։ Վիպասանը մարդուն երջանկացնել չի կարող, դա նրա գործը չէ։ Այնուամենայնիվ, նա ի վիճակի է որոշ զոհացում տալու երջանկության մարդկային ձգտմանը։ Բնապաշտը քարոզելով հասարակական անտարբերություն, դրանով իսկ ասպարեզից հանում է ամեն մի բողոք, որ ուղղված է ընդդեմ անիրավության։ Զոլայի տեսության համաձայն, նկարագրության մեջ հեղինակը պետք է հանդես բերի անտարբերություն։ Միհրանի համոզմամբ, նա պետք է հասարակական անտարբերությունից ծնվող չարիքի դեմ արթնացնի բողոք, ատելություն, անհանդուրժողականություն։ Մինչդեռ այդ բացակայում է բնապաշտության (նատուրալիզմի) տեսության մեջ։

Զոլայից հետո եկող գրողները (Բուրժե, Մոպասան, Դոդե) հեռանում են բնապաշտության ծայրահեղություններից, անտարբեր չեն, այլ հարցախույզ։ Նրանք հարց են տալիս. ո՞վ է մեղավոր։ Եվ ոչ միայն հարց են տալիս, այլև խորհում են չարիքի մասին, գտնում պատճառների բարոյական հիմքը։

Մոպասանի «Վիպասանության հեղաշրջումը ԺԹ դարում» հոդվածը առմուկ հանեց, սրեց նորության կարոտ մթնոլորտը։ «Բնականաբար այսպիսի տաղանդավոր վիպասաններ,— գրում է Միհրանը,— հետևելով մի ուղղության, աներևական մի բան չեն անում, այլ ընդհակառակն, բնական բողոք են «բնապաշտների» ծայրահեղությունների դեմ։ Այդ հոսանքն այնքան զորեղ է, որ նույնիսկ Էմիլ Զոլան էլ անկարող լինելով դիմադրել դրան, ըստ երևույթին մտադիր է նահանջ տալու» (1890, № 60)։

«Նոր Դարը» ոչ միայն անդրադարձել է «Փորձառական վեպի» քննադատությանը, այլև միաժամանակ, հայ վեպի զարգացման առիթով բազմիցս խոսել նաև Զոլայի բուն վեպերի՝ մասնավորապես «Մարդ-գազանի» մասին։ Այդ առիթով Հ. Ճաղարբեկյանը գտնում է, որ նատուրալիզմը հայ գրականության հեռանկարի տեսակետից խիստ անիմաստ մի ուղղություն է։ «Առարկայական գեղարվեստագետը,— գրում է նա,— առարկայական ստեղծագոր-

ծությունը մեղանում ավելի քան մի այլ տեղ երկրորդական տեղ պիտի բռնի։ Գեղարվեստական վաստակների մեջ ևս արտահայտել նույն փտած, նեխված, մաշված, առանց բարձր սկզբունքների, առանց հզոր երակների կյանքը, որի մեջ ընդհանրապես ծնվում, աճում ու զարգանում են մեր հասարակությունները, այդ ավելի քան անմտություն է» (1892, № 24)։

Հեղինակը բացատրում է, որ այդ ուղղությունը ծնունդ է XIX դարի եվրոպական կյանքի, որն ապրում էր «քաղաքական հասունության» շրջան։ Եվրոպական հեղինակը ուզում է մարդու մեջ գազանը վերացնել, որպեսզի այդ մարդը անասնականությունից բարձրանա։ Եվրոպական գրականությունը ավել է բարոյական իդեալներ, մարդուն ներկայացրել իբրև բանական արարածի, որ ձգտում է կատարելության։ Դրա կողքին նա ներկայացնում է նաև վատը, «բարոյական սնանկությունը», որին հասել են նրա զանազան խավերը։ Եթե Զոլայի ուղղությունն առաջարկում է հիվանդին բուժելու համար հիվանդությունն ուսումնասիրել և դեղ տալ, ապա Հ. Ճաղարբեկյանի կարծիքով, հիվանդն անհույս է, և նրան պետք է այլ կերպ մոտենալ։ Հայ հասարակության մեջ ապրող մարդը, իդեալների էր կարոտ։ «Ուրեմն նույնիսկ այդ օրինակից այն է հետևում,— գրում է քննադատը,— որ պետք է բարոյապես հիվանդ, այսինքն տգետ, չզարգացած մարդուն, հասկացողություն տալ մի լավագույն վիճակի մասին, պետք է նրան իդեալ տալ և ապա պատկերացնել նրա անբնական դրությունը, որպեսզի սրանից խորշի, զզվի, տանջվի հիշելով այն բարձրությունը, որտեղ լինելն է միայն պատշաճ յուր մարդկային արժանավորությանը և այն տեղին ձգտե»։

Ճաղարբեկյանի համոզմամբ բնապաշտական վեպը հեռանկար չունի. «Բնապաշտական դպրոցն յուր կյանքն արդեն ապրած է համարում։ Այդ դըպրոցից դուրս եկած վերջին վաստակները՝ Զոլայի «Մարդ-գազան» վեպը, նատուրալիզմի օրհասական կռիվն է ցույց տալիս, նրա ամենալարված դրությունը, որը քայքայումով պիտի վերջանա»։

Հետագայում Հ. Ճաղարբեկյանը բանավիճում է Լեոյի հետ և պաշտպանում ու խորացնում իր վերոհիշյալ տեսակետները։ «Ես ասել եմ և կկրկնեմ, որ մեզ նման մի հասարակության համար առաջնակարգ կարևորություն չունի առարկայական ստեղծագործությունը, որ միտք չունի կյանքը վերարտադրել վերարտադրած լինելու դիտմամբ, այլ պետք է մոտենալ կյանքին և այն ներկայացնել իդեալի լուսաբանությամբ» (1892, № 62)։ Եվ ապա բացատրում է, որ, իհարկե, նատուրալիստական վեպը ևս արժանավորություն ունի, սակայն տարբերություն կա նրա և ռեալիստական վեպի միջև, անշուշտ նախապատվություն ունի ռեալիստական վեպը (Զոլայի «Մարդ-գազանը» համեմատում է Իբսենի «Դոկտոր Շտոկման» պիեսի հետ)։

Մի այլ քննադատ (Պ. Հ) Զոլայի նատուրալիստական վեպի վերաբերյալ այս միտքը զարգացնում է «Կինն ազա՞տ է, թե ստրուկ նոր աշխարհում» հոդվածում։ Նրա համոզմամբ, Զոլայի ուղղությունը իր ռեալականությամբ «մոտենում է լուսանկարչական պատկերին»։ «Սակայն մի՞թե այդ է միայն,— գրում է նա,— ռեալական մարդու ամբողջ էությունը,— ինչպես ներկայանում է նա մեզ նատուրալիզմի մեջ։ Մի՞թե այդքան աղքատ է չնչին natural մարդը և մարմինն է նրա մեջ գործողը յուր ֆիզիոլոգիական գործողություններով։ Ուրեմն, ինչո՞վ է նա բարձր կենդանական աշխարհում և ինչի մեջն է երևում նրա բանական առավելությունները. միայն նրա՞ մեջ, որ կենդանա-

կան կրքերն ու զգացմունքները արտահայտում և կատարում է գիտակցորեն. ո՛չ, սա ավելի քան ստորացումն է այն արարածի համար, որի բաղադրությունն հոգի և մարմին է, որի մեջ կան միտք, զգացմունքներ և կամ այդ վիճակի մեջ չէր նաև նախամարդը յուր ստեղծման առաջին օրում»:

Քննադատը գտնում է, որ մարդկությունը թաղված է բարոյազուրկ կյանքի մեջ և ծափ է տալիս այդպիսի միջավայրում աճած ու սնված տիպերին, որոնք ավելի ևս այլանդակում են հասարակությունը: Դրանց փոխարեն նա առաջարկում է բարոյական գրվածքներ, որոնք ունեն ողջամտություն: Այդպիսիք են Լ. Տոլստոյի, Իբսենի, Բյորնսոնի գրվածքները:

5

«Նոր Դարի» քննադատները հետևում էին համաշխարհային գրականության գեղարվեստական առաջընթացին և հայ գրական կյանքը հաղորդակից դարձնում անգլիական, ֆրանսիական, ամերիկյան, սկանդինավյան և այլ գրականությունների նշանակալից երևույթներին: Թերթը այս պարագային ցուցադրում էր իր հետևողականությունը, մանավանդ Դանթեի, Շեքսպիրի, Շիլլերի, Գյոթեի, Շելլիի, Տենիսոնի, Բիչեր-Սթոուի, Վուկ Կարաջիչի և այլ հեղինակների ստեղծագործությունները գնահատելով իբրև կյանքի և իդեալի ներդաշնակության արդյունքներ, որոնցից դաս պետք է առնեն և հայ հասարակությունը:

Հետաքրքիր էր, օրինակ, «Նոր Դարի» վերաբերմունքը, ամերիկյան գրականության այնպիսի մի ներկայացուցչի հանդեպ, ինչպիսին Բիչեր Սթոուն է: Անդրադառնալով ամերիկյան սևամորթների ծանր ու ստրկական կյանքը արտացոլող գրքին Սապահ-Գյուլյանը նշում է, որ Բիչեր Սթոուն տասը տարի ուսումնասիրելով սևամորթ ստրուկների կյանքը, գրեց իր վեպը: «Այս փոքրիկ գիրքը,— գրում է Սապահ-Գյուլյանը,— կարճ ժամանակում բյուրավոր օրինակներով տարածվեցավ: Նրա գործած ազդեցությունը ավելի քան զորեղ էր: Այդ գիրքը ճշմարիտ թարգման եղավ ստրուկների զգացմունքներին: Նա տալով գրականության պատկերն, ինչպես որ էր, արդարության, իրավունքի պաշտպան հանդիսացավ, ճշմարտության լույսը հանրական դարձնելով՝ համակրանք հառաջացրեց դեպի այդ իրավազուրկ ազգը» (1986, № 129): Ստրկության, սոցիալական անարդարության դեմ բարոյական գոտեմարտ իր համամարդկային հնչեղությամբ պատիվ էր բերում ոչ միայն կին գրողին, այլև ողջ մարդկությանը:

Հետաքրքիր է Զ. Ռամբյանի հոդվածը նվիրված նորվեգացի գրող Բյորնսոնի ստեղծագործությանը: Բյորնսոնը և Իբսենը ստեղծեցին նոր դարագլուխ նորվեգական գրականության մեջ: Չնայած ժողովրդի փոքրությանը և ճնշվածությանը, Նորվեգիան ստեղծում է հոգևոր-մշակութային արժեքներ, այդ թվում մեծ և ինքնուրույն գրականություն՝ ժողովրդական ոգով ու ոճով: «Նոր Դարի» հոդվածագիրն նախ հիշեցնում էր հայ ժողովրդին, որ ժողովրդի փոքրությունը չի արգելակում ստեղծելու ինքնուրույն և համընդհանուր ճանաչում գտած գրականություն, հարկավոր մի մաքառում, որով հաստատվելու է ժողովրդի գոյության իմաստը, նրա ինքնությունը: Այդպիսին էր նորվեգացի Բյորնսոնը, որի ստեղծագործությունն արտացոլում է ժողովրդի կյանքը և պատմությունը, նպաստում ժողովրդի բարոյական վարքի բարձր կազմավոր-

մանը. «Բայց նրա վրա ազդել է,— հոդվածագիրը վկայակոչում է Անդերսոնի խոսքերը,—ոչ թե միայն շրջապատող բնությունից ընդունած անձնական տպավորությունը, այլև նրա հոգու մեջ ցոլացել է և այն տպավորությունը, որ այդ բնությունը ունեցել է նրա պապերի և ամբողջ նորվեգ ժողովրդի վրա» (1884, № 65): Այս հատկությունը առանձնապես հարկավոր էր «Նոր Դարին», որը ժողովրդի արմատները որոնելու, նրա պատմությունը լուսաբանելու հարցում շրջապատող բնության տպավորությունների հետ էական նշանակություն էր տալիս «կրոնական ձևերին ու ավանդություններին, բանավոր ու գրավոր հիշատակարաններին»: Դրանց ազդեցությամբ է ստեղծվել Բերնսոնի հանճարը: «Նորվեգիայում դրաման,—նկատում է Անդերսոնը,—հեռու՝ տաք երկրից բերած բույսի նման էր. նա չէր կարող բռնել այս ժողովրդի հողի վրա և չէր կարող արտահայտիչ լինել ժողովրդական բոլոր կենդանի ձգտումների: Բերնսոնի ճշմարիտ հայրենասիրական ոգին չէր կարող, իհարկե, հաշտվել ազգային թատրոնի այսպիսի արհամարհած, ընկած դրության հետ, և մենք տեսնում ենք, թե ինչպես նա կատաղի հարձակվում է յուր կծու հոդվածներում բոլոր կառավարիչների, դերասանների, հասարակության և նրանց բոլորի վրա, որոնք նրա կարծիքով ստրկաբար ենթարկվում էին օտարի ազդեցության ու այդպիսով խանգարում էին ազգային թատրոնի գաղափարին» (1884), № 66): «Նոր Դարը» սրանով իսկ շեշտում էր ինքնուրույն թատերագրության և գրականության զարգացման անհրաժեշտությունը:

Բերնսոնի ժողովրդականությունը, ժողովրդական կյանքին քաջահմտությունը, նրա պատկերած կյանքի իդեալի բարձունք հանած «ռեալականությունը», մարդասիրությունը բարձր էր գնահատում նաև Լ. Բաբայանը, «Սնանկություն» դրամայի օրինակով ցույց տալով Բերնսոնի ռեալիզմի սոցիալական միտվածությունն ու բարոյական ուղղվածությունը:

Նորվեգական գրականությունից լրագրի տեսադաշտում էր նաև Իբսենը և նրա «Դոկտոր Շտոկման» դրաման: Ուշագրավ է Շահնազարյանի եզրահանգումը, թե Իբսենի դրամաների կենտրոնական գիծը անհատն է, որը դիմում է կատարելագործման: «Իբսենի գրեթե բոլոր պիեսներում,— գրում է նա,—աչքի է ընկնում հեղինակի համակրությունը դեպի անհատը՝ «մեծամասնությունից» մի ամբողջ գլխով բարձր կանգնած անհատը: Նրա գրական հերոսները,— և՛ Բրանդ, և՛ Շտոկման, և՛ Նորա և ուրիշները— աշխատում են մեզ ցույց տալ անհատի կատարելագործման և հասարակական կազմության բարվոքման ճանապարհը» (1891, № 91):

Իբսենը ևս իր ստեղծագործություններով իդեալներ է տալիս: Նրա իդեալհերոսները (Բրանդ, Նորա, Շտոկման) մեծ համակրությամբ են ընդունվում «Նոր Դարի տեսաբանների կողմից:

Նույն ոգով «Նոր Դարը» գնահատում է նաև Գեորգ Բրանդեսին, որպես քննադատի և գրականության պատմաբանի, որը շատ բան է արել եվրոպական գրականության մեջ խղճի ազատության հումանիզմի գաղափարները տարածելու գործում: Այդ նույն տեսանկյունով «Նոր Դարը» գնահատում է Զուդերմանի և Հաուպտմանի պիեսները: Քննադատ Պ. Հ.-ի համոզմամբ Հ. Զուդերմանի «Պատիվ», «Հայրենիք» պիեսները շոշափում են բարոյական գաղափարներ (օրինակ՝ պատվի զգացումը), որոնցով պայմանավորված են մարդու բախտավորությունը և դժբախտությունը: Նույնպիսի կենսական ներգործություն ունի նաև Հայրենիքի և տոհմական օջախի բնազդական սերը: Նոր-

պարականները քննադատում էին որոշ մելոդրամաներում արտահայտություն գտնող կրքերի բնազդային դրսևորումները: Սպանդարյանի կարծիքով դրանք պետք է որոնել ոչ թե հասարակաց տներում, «կանացի զգայական կրքերի» մեջ, այլ իրական կյանքի ճշմարիտ ոլորտներում: Ահա թե ինչու նման տեսարանները սոսկ «հիվանդոտ դրություններ» են, որոնք միտք ու սիրտ ապականելով «հասարակության ջղերը գրգռելուն են ծառայում» (1891, № 180):

Մի այլ քննադատ այսպես է գրում օտար մելոդրամաների մասին. «Ի՞նչ կարևոր բան է օտար կյանքերից վերցրած պիեսները ներկայացնել հայ բեմի վրա. հայ ժողովուրդը ի՞նչ պետք է հասկանա այս կամ այն լորդի կամ մարկիզի շռայլ և նոխյալ կյանքի պատկերից, արդյոք մեր մեջ քի՞չ կան ավելի հարմարագույն, հայկական կյանքից վերցրած պատկերներ. մի՞թե օտար պիեսն ավելի կը ներգործե հայ հասարակության վրա» (1888, № 207):

Փարիզյան օտարամուտ բարքերի փոխարեն «Նոր Դարը» պահանջում էր պատկերել կյանքի իրական ցավերը: «Մեր ժողովրդի ստամոքսը, ընդհանրապես առած, դեռ առողջ է, նրան հարկավոր է պարզ, հասարակ՝ բայց բնական, թարմ կերակուր,— գրում է Սպանդարյանը:— Երբ մեր ժողովուրդն ընկնի, երբ հայոց բեմը անկման հասնի, այն ժամանակ մեր կյանքը ինքը կպատրաստե ժողովրդին հարկավոր կերակուրը: Ի՞նչ հարկ կա արհեստական ճանապարհով ապականել մի ժողովուրդ, մի հասարակություն. ի՞նչ ունայնասիրություն» (1889, № 23):

Քննադատ Հ—Ն արդեն որոշակի է ընդգծում նկարագիրը անաղարտ պահելու այն հակադրությունը, որ առկա էր օտար և հայ բեմերի միջև. «Լուսավորված երկրներում բարոյական հիվանդությունների պատկերը ժողովրդի կյանքից հանելով՝ դնում են բեմի վրա, և այդ հասկանալի է. մեզ մոտ ընդհակառակը՝ ժողովրդի մեջ գոյություն չունեցող հիվանդությունները ուրիշ տեղերից մուրալով հանում են բեմ, որ հասարակությունը այդտեղ ծանոթանա նրա հետ» (1889, № 147):

«Նոր Դարի» էջերում քննադատվում էին նաև Դյումա որդու, Ժորժ Օնեի, Ռոստանի երկերը: Այսպես, օրինակ, Դյումա որդու «Քամելիազարդ տիկինը» անհարիր էր դիտվում հայ բեմին, քանի որ դրա մթնոլորտը «անհասկանալի» է հայ հասարակության, «ֆրանսիական կյանքի համար նա հին անցյալ է» ուրեմն ի՞նչ իմաստ ունի նման ուշացած երևույթների բեմադրությունը:

Պ. Հ.—Ն խոսելով Դյումա որդու մասին, թեև շատ տաղանդավոր է համարում նրան, բայց միաժամանակ գտնում, որ «նա անխնա կերպով վատնել է յուր տաղանդը այսպես կոչված՝ զգայական բանաստեղծության վրա, այսինքն, այն կյանքի նկարագրության վրա, ուր թագավորում է նրբացած, գունավորված ցոփություն» (1895, № 218): Այդ առումով քննելով «Քամելիազարդ տիկինը», քննադատը գտնում է, որ այնտեղ ներկայացվում են «բարոյապես հիվանդ» հասարակության ցավոտ կողմերը: Գրողի ռեալիզմը հաճախ մոտենում է ցինիզմի, նա առաջնորդող գաղափար, վեհ նպատակ չունի. միակ ազդակը՝ փառատենչությունն է: Նույն խիստ վերաբերմունքն առկա է Ժ. Օնեի «Դարբնապետ» պիեսի վերաբերյալ: Հ. Ճաղարբեկյանը այդ պիեսը կապում է գեղեցկության գաղափարի հետ, որը հեռու է բարոյականությունից և հենց այդտեղ էլ վերապահություն է անում. «Ժորժ Օնեի այդ կոմեդիայի գաղափարն այն է, որ բարոյական սկզբներից զուրկ կյանքը,

որքան էլ արտաքին շուք ու փայլ ունենա, թշվառություն է։ Բայց այդ գաղափարը օտար կյանքի, օտար, անծանոթ տեսարանների, պայմանների, հանգամանքների մեջ անտեսանելի է դիտող հասարակության բացարձակ մեծամասնության համար։ Լացերի, կոծերի, անթիվ համբույրների, մենամարտության, մեր կյանքին միանգամայն խորթ պարագաների մեջ այդ մեծամասնությանը հասկանալի չէ այն բացասական գեղեցիկը, որ ներկայացնում է Ժ. Օնեն» (1893, № 188)։

«Նոր Դարի» քննադատության ուշադրավ էջերից են Մինաս Բերբերյանի հոդվածները ռուս և եվրոպական գրականության խոշոր դեմքերի, առանձնապես այնպիսի գրական նոր երևույթի մասին, որպիսին Մաքսիմ Գորկին էր։ «Ռուսաց բանաստեղծները հայկական թարգմանությամբ» հոդվածում բնութագրվում են Լերմոնտովի, Ժուկովսկու, Կոլցովի, Պուշկինի, Գրիբոյեդովի, Լոմոնոսովի, Դոստոևսկու, Գոգոլի, Տուրգենևի և այլոց արձակ ու չափածո ստեղծագործությունները, որոնք քննադատի բնորոշմամբ հայ հասարակությանը տալիս էին հոգեկան սնունդ և դառնում մերձեցման կամուրջներ հայ և ռուս մտավորականության միջև։

«Ալեքսանդր Սերգեևիչ Պուշկին» առաջնորդողում Ստ. Սպանդարյանը, մեծ բանաստեղծի ծննդյան 100-ամյակի կապակցությամբ անդրադառնում էր նրա դերին ու նշանակությանը։ Պուշկինը, Սպանդարյանի բնորոշմամբ, իր ստեղծագործական քանքարով բարձրացրել է ռուս ժողովրդի անունը և ռուս գրականությունը։ «Այն ձայնը,— գրում է նա,— որ նա ուներ յուր ժամանակին, և այն տածած անհուն սերը, որ ուներ դեպի յուր ժողովուրդը, բարձրացնում են նրա անունը և ճանաչեցնել տալիս ընդհանուր մարդկությանը, որպես ազնիվ գրողի և որպես իսկական մարդու» (1899, № 40)։

Պուշկինը առաջին ժողովրդական բանաստեղծն է, «ամենամեծ գրող ռուսական ազգի և արժանավոր հայր ապագա գրականության», նրա ստեղծագործությանը յուրահատուկ են բարի և ազնիվ զգացմունքները, հայրենասիրությունը, լեզվի և գրականության վեհ գործի նկատմամբ ունեցած անձնվիրությունը։

«Ալեքսանդր Սերգեևիչ Պուշկին» ակնարկի հեղինակը՝ Ա. Պ.—ն, Պուշկինի մեծությունը տեսնում է նրա «ազգայնության» (народность) *և լեզվի մեջ։ Նա հեղափոխիչ դեր կատարեց ռուս բանաստեղծության մեջ։*

Այլ հոդվածներում նշվում են, որ ռուս հասարակական մտքի վրա առանձնապես ուժեղ ազդեցություն են թողել Լերմոնտովի, Գրիբոյեդովի, Գոգոլի, Ալ. Օստրովսկու ստեղծագործությունները։ Գոգոլի «Ռեվիզոր» («Վերաքննիչը») պիեսը համարվում է կլասիքական երկ, որը յուր տեսակում աննման է և օրինակելի է ճանաչված իբրև մի գրվածք» (1901, № 35)։ «Վիկտոր Հյուգոն, Գոգոլը,—գրում է «Նոր Դարի» քննադատը,— զորապետներ չեն, ազգեր չեն կործանել, կոտորել և ազգերի մեջ ատելություն, թշնամություն հարուցել. ո՛չ, դրանք որքան էլ որ իրենց տաղանդով, գրելու ոճով և տեմպենտով ու հոգով միմյանցից տարբերվում են, այնուամենայնիվ, այդ երկու նշանավոր գրողներն էլ մարդկանց միտքը լուսավորելու, ազգերին միմյանց մոտեցնելու, բարեկամացնելու գործին են ծառայել, և ոչ թե քանդել են, ազգերի մեջ ատելություն են սերմանել, ազգեր ջնջել, կոչ տալու վարդապետությունն են քարոզել, այլ երգել են եղբայրության, ազատության, խղճի ազատության, մարդասիրության երգը։

Ռուս ազգն իրավունք ունի պարծենալու յուր Գոգոլով, և հավատացեք, որ Գոգոլներն են, որ ռուսի անունը տարածում են աշխարհիս ամեն կողմերը՝ մյուս ազգերին մոտեցնելով ռուսներին և սովորեցնելով նրանց հարգել ռուսներին» (1902, № 33)։

«Նոր Դարը» հոդվածներ է նվիրել Բելինսկուն և Դոբրոլյուբովին, ընդգծելով նրանց ազդեցությունը հասարակական մտքի և գրականության վրա։ «Կարճն այս է,— գրում էր Դոշը,— որ Բելինսկին գրական ասպարեզ իջավ փորձաքարը ձեռքին. նա քննության ենթարկեց ռուս նշանավոր գրողների գործերը։ Որպես հմուտ, հաստատուն կրիտիկոս, նա ռուս գրականության աչքն էր դարձած յուր ժամանակին, որպես էսթետիկ՝ նա թատրոնի և առհասարակ գեղարվեստի սիրահար էր և այդ մասին գրեց լուրջ հոդվածներ։ Եվ Ռուսիայում այն ժամանակները, երբ գրողներն ամաչում էին, որ գրող են, երբ թատրոնին ծառայողները նույնպես ամաչում էին, երբ մյուս կողմից ֆամուսովները վախենում էին գիտությունից ու գրականությունից» (1898, № 90)։

Հովհ. Տահնազարյանը Բելինսկուն, Դոբրոլյուբովին, Պիսարևին համարում էր ռուս քննադատության ստեղծողներ։ «Դոբրոլյուբովի գրվածքները,— գրում է նա,— դեռ երկար տարիներ սերունդներ են կրթելու։ Այդ գրվածքներից կսովորեն նրանք հարգել մարդու պատիվը, արժանավորությունը մարկային «ես»-ի ամենանվիրական թանգարանը— նրա ազատ մտածելու, ազատ խոսելու, ազատ ապրելու և վերջապես ազատ աշխատելու իրավունքը...» (1902, № 22)։

Քննադատ Միհրանը XIX դարի երկրորդ կեսի երիտասարդության համար բնորոշ էր համարում Ռուդինի տիպը։ Նրա կարծիքով արևմտյան իրականությունը այդ կարգի անվճռական հերոսներով է լցված։ Միհրանի համոզմամբ Տուրգենևը, Դոստոևսկին և այլ հեղինակներ լավ էին ըմբռնել ժամանակի երիտասարդության ձգտումները, և նրանց գրական ստեղծագործությունը արձագանք էր գտնում եվրոպական մամուլում։

Ռուս գրականության մասին ավելի հանգամանորեն գրել է Մ. Բարխուդարյանը։ Նա անդրադառնում է Լ. Տոլստոյի ստեղծագործություններին, նրան համեմատում եվրոպական գրականության մեծությունների՝ Շեքսպիրի, Շիլլերի, Գյոթեի, Բայրոնի հետ։ Ինչպես վերջինները, այնպես էլ Տոլստոյը, ընթերցողի առաջ բացում է «մի լայնածավալ հոգեկան աշխարհ». «Այդ հանճարների խորիմաստ աշխատությունները կարդալու ժամանակ,— գրում է նա,— մարդ աննկատելի կերպով զգում է նույն վիշտը, որ տանջում է հեղինակին և խորհրդակցում է նրա խնդության, որովհետև նրա ցավի ու բերկրության մեջ մարդ տեսնում է ընդհանուր մարդկության վիշտն ու ուրախությունն, դարու ոգին, ժամանակի պահանջները, ձգտումները» (1886, № 119)։

Նրա կարծիքով Տոլստոյը դարի «ամենամեծ մատենագիրն է. «Եթե ամենից շատ գնահատվում են այն շարադրությունները, որոնք ճշգրիտ կերպով արտահայտում են, պատկերացնում են մարդկությունը մի հայտնի պատմական ժամանակամիջոցում, այն ժամանակ մեր դարը ոչինչ այնքան հետաքրքրական բան չէ տվել, ինչպես Տոլստոյի գործերը» (ն. տ.)։

Տոլստոյը լայնքի հետ խորանում է և մարդկային հոգեկան աշխարհի մեջ: Նրա վեպերում տրված են ռուս հասարակության տիպերն իրենց բնորոշ հատկություններով, արտաքին և ներքին կողմերով: Եթե Տուրգենևը պատկերում է ռուսական կյանքի առանձնահատկությունը, գեղարվեստական բարձր որակով տալով բնության նկարագրեր, մարդկային բնավորություններ, ապա Տոլստոյն, ըստ քննադատի, «խորասուզվում է փիլիսոփայությունների մեջ», ձգտում է «մերկացնել այն բարոյական անկարգությունը, որ տիրում է դրականության մեջ»: Տոլստոյն անհանգիստ որոնող է, ձգտում է մարդկային կյանքի իմաստն իմանալ, ինչպես և այս կամ այն երևույթի փոխհարաբերությունը, հասկանալ նրանց շարժող օրենքներն ու օրինաչափությունները և անմիջական պատճառները: Այդ պարագային նա ընկնում է հակասությունների մեջ, որը ոչ միայն նրա, այլև ընդհանրապես «ամենքի հակասություններն» են: Ինչպես «Ռուսական վեպը» նշանավոր գրքի հեղինակ Վոգյուեն, նույնպես և այլ հետազոտողներ, որոնց հետևողությամբ Մ. Բարխուդարյանը գրել է իր հոդվածը, Տոլստոյի ուսմունքը իբրև ավետարանական ճշմարտության կասկածի չէին ենթարկում: Հետևելով կյանքի բարոյական հիմքերի անխախտության գաղափարին քննադատը, ժամանակի դրականագիտական մտքի հետևողությամբ, «Աննա Կարենինա» վեպում տեսնում էր երկու ներհակ հասկացողություն՝ պարտաճանաչությունը (ընտանեկան կյանքը) որպես բարոյական սկզբունք և «տոփող ձգտումները» որպես անբարոյական սկզբունք, որոնք ներկայացվում են Լևինի և Վրոնսկու բարոյական անտիպոդներով: Սակայն առաջինը, որ իդեալականի կրողն էր, չհասավ երջանկության և փարեց «հոգուն համար ապրելու», «աստծուն հիշելու» գաղափարին: Նորդարականը ընդունում է կրոնական այդ հայացքը: Բարխուդարյանը թեև նկատում է, որ Աննայի և Կարենինի ամուսնությունը հիմնված է անմիտ ու խախուտ հիմքի վրա, սակայն դեմ է նրանց ընտանիքի քայքայմանը: Եթե ժամանակակից պահպանողականները Աննայի ինքնասպանությունը համարում էին հատուցում, մի պատիժ աստծուց, որ տրվում էր նրան ընտանեկան «սուրբ կապը» խզելու պատճառով, Բարխուդարյանի կարծիքով, Աննայի ինքնասպանությունը ոչ թե աստծու պատուհաս է, այլ Վրոնսկու սիրո հատուցումը: Այդ կինը պետք է լիներ պարտքի ու պարտականության պաշտպան. «Հեղինակը սրանով կամենում էր ցույց տալ,— գրում է նա,— թե զգացմունքներն, սերը չեն կարող լինել ըստ քմահաճության, այլ կան օրենքներ և մարդուց է կախված համաձայն լինել, ենթարկվել նրանց՝ երջանիկ լինելու համար, կամ ընդդեմ գնալ՝ և անբախտ լինել: Ո՛չ, անկարելի է ավերել մի ընտանիք առանց անբաղդացնելու նրան. չի կարելի արհամարհել հասարակական կարծիքը, որքան էլ սա անհիմն ու սխալ լինի» (1887, № 95): Մ. Բարխուդարյանի այս մըտքերը հակասում են Տոլստոյի ստեղծագործության քննադատական ոգուն և ի հայտ են բերում քննադատի պահպանողական հայացքը:

«Նոր Դարը» հայ քննադատության պատմության մեջ ձև տվեց միանգամայն ինքնատիպ ուղղության: Նրա վարած գրական քաղաքականությունը, գեղագիտական սկզբունքները, գրականության պատմության ու տեսության հարցերի մեկնաբանումները ու գրական պրոցեսի լուսաբանությունը ելնում են ազգային գրականության զարգացման պահանջից և յուրովի ար-

տացոլում պահպանողական հոսանքի ազգային, սոցիալական ու բարոյական աշխարհայեցության գլխավոր սկզբունքները։

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ՄԱՆՈՒԿ ԱԲԵՂՅԱՆԸ ՔՆՆԱԴԱՏ

Մ. Աբեղյանի (1865—1944) գիտական, գրաքննադատական և լրագրային-հրապարակախոսական գործունեությունը սկսվում է անցյալ դարի 80-ական թթ. վերջերին, երբ նա իբրև հայոց լեզվի և գրականության ուսուցիչ տեղափոխվում է Թիֆլիս և կապվում ժամանակի նշանավոր հայ պարբերականներից մեկի՝ «Նոր Դարի» հետ։

1889-ը նշանակալից էր Աբեղյանի կյանքում այն առումով, որ այդ թվականին նա հրապարակում է «Սասնա ծռեր» հերոսավեպի իր գրառած պատումը («Դավիթ և Մհեր»), որը երկրորդ նմուշն էր Գ. Սրվանձտյանցի գրառած անդրանիկ պատումից հետո։ Նույն թվականին «Մուրճ» ամսագրում սկսում է շարունակաբար լույս տեսնել «Ազգային վեպ» խորագրով նրա հետազոտությունը, որը հայ իրականության մեջ «Սասնա ծռեր» նորահայտ հերոսավեպին նվիրված առաջին ամբողջական մենագրական ուսումնասիրությունն էր։ Եվ ի վերջո, նույն թվականից Մ. Աբեղյանն սկսում է պարբերաբար թղթակցել «Նոր Դարին», հանդես գալով նաև «Վարսամ», «Գիսավոր» և այլ կեղծանուններով։

Էական է նաև այն հանգամանքը, որ Աբեղյանը «Նոր Դարին» թղթակցելուց բացի, 1890 թ. դառնում է թերթի աշխատակիցը, վարելով թերթի մատենախոսական բաժինը, մի որոշ ժամանակ ստանձնում նաև խմբագրության հրատարակության գործը։ «Նոր Դարի» դավանած ազգային-պահպանողական ուղղությունն իր որոշակի կնիքն է դնում երիտասարդ Աբեղյանի հրապարակախոսական, մասամբ նաև գրական-քննադատական հոդվածների վրա։

1

Հայ նոր գրականության առաջընթացի գործում գրական քննադատության դերը Աբեղյանը ձևակերպել է «Մուրճ» ամսագրի 1889—1900 թթ. համարներին նվիրված իր խիստ ուշագրավ գրախոսականում («Նոր Դար», 1890, № 75, 77, 78, 79)։ Նա քննադատում է «Մուրճ» ամսագրի խմբագրությանը գրական քննադատության մեջ թերանալու, ամսագրի էջերում քննադատության բացակայության համար. «Այնինչ ամսագրից է սպասվում լուրջ քննադատություններ, որոնցով պիտի որոշվեր մեր մատենագիրների, ավելի նոր մատենագիրների ամեն մեկի որոշ տեղն ու արժեքը։ Մինչև այժմ մեր նոր մատենագիրներից ոչ մեկը, չնայելով որ շատ բան էլ չունենք դեռևս լուրջ քննադատության չէ առնված և այդ բանը կարծես շատ քիչ է հետաքրքրում «Մուրճի» խմբագրությանը»։ Վերջինս «այս բացը աշխատում է լրացնել գրախոսություններով, որոնք ինչքան էլ կարևոր լինեն և ջան-

քով պատրաստված, դարձյալ չեն կարող քննադատության տեղը բռնել... Գրախոսություններով կարելի չէ առաջնորդ հանդիսանալ գրականության համար և նրան ուղղություն տալ. գրախոսություններով կարելի չէ մատենագիրների աչքը բանալ և իրենց ինչ եղածն ու լինելիքը թե իրենց և թե հասարակությանը հասկացնել, այնինչ քննադատությունը մեծ դեր ունի կատարելու մեր նորածին գրականության համար» («Նոր Դար», 1890, №79)։ Խնդրի նման լայն ու խոր գիտակցությամբ է, ահա, Աբեղյանը ոտ դնում գրաքննադատության ասպարեզ։

Գրաքննադատական առաջին ելույթներից իսկ Մ. Աբեղյանն առաջնորդվում է ռեալիստական գեղագիտության սկզբունքներով, խնդրի շրջանակներում հատկապես քննելով վեպի ժանրային ընկալման ու գեղարվեստական մարմնավորման հարցը։ Բանն այն է, որ Րաֆֆու վիպասանական հմայքի ազդեցության տակ 80-ական թթ. արևելահայ գրականության մեջ լայն ծավալ էր ստացել վիպագրությունը։ Թե առանձին գրքերով և թե գրական հանդեսներում «վեպ» անվան տակ տպագրվում էին տարբեր հեղինակների վիպական տարբեր որակի ստեղծագործությունները։ «Վերջին ժամանակներս,— գրում է Մ. Աբեղյանը Ս. Հախումյանի «Մանիկ» (ժամանակակից վեպ) գրքին նվիրված գրախոսականում,— մեր վեպ բառը բավական տանջվում է հեղինակ դառնալ ցանկացողների ձեռքին. ամեն մի գրասեր, որ մի պատմություն է թխում, իսկույն վրան կնքում է վեպ կոչումը, առանց հասկանալու անգամ, թե վեպն ի՞նչ է, և թե յուր պատմությունը կամ հեքիաթը վեպ կարո՞ղ է լինել թե ոչ» («Նոր Դար», 1889, № 176)։

Նույն թվականին գրած Լեոյի «Կորածներ» վեպի գրախոսականում Աբեղյանը առաջ տանելով վեպի մասին ունեցած իր գեղագիտական ըմբռնումը, քննադատում է «Մուրճ» ամսագրի խմբագրությանն ու Լեոյին, որ նրանք «Կորածները» վեպ են անվանում, որն ըստ էության «դեռևս հեռու է վիպական ընդհանուր ըմբռնողությունից և կյանքի մասնավոր երևույթների ընդհանրացումից» («Նոր Դար», 1889, № 203)։

Դարձյալ նույն թվականին Ատրպետի «Խև Կարապետ» վեպի մասին գրած իր մատենախոսականում («Նոր Դար», 1889, № 169, 170) Աբեղյանը առաջ է քաշում ռեալիստական վեպի ժանրային պահանջների և առհասարակ ռեալիզմի և տիպականացման գեղագիտական սկզբունքների ճիշտ ընկալման ու կիրառման անհրաժեշտությունը։ Աբեղյանը գտնում է, որ բավական չէ «վեպի մեջ եղած բոլոր անցքերն ու իրողությունները իրոք եղած լինեին, որպեսզի գրվածքը դառնա իրական վեպ. ամեն եղելություն քիչ ու շատ վիպական ձևով պատմված, դեռևս վեպ չէ»։ Ապա առավել զարգացնելով ու խորացնելով ռեալիստական վեպի մասին իր ունեցած գեղագիտական ընկալումները՝ Աբեղյանը շարունակում է. «Վեպը գեղարվեստական գրվածք է. իսկ գեղարվեստը պահանջում է, որ իրականության մեջ եղածներից այնպիսի հատվածներ ընտրվին, որոնք կյանքի որևէ կողմի բնավորական արտահայտություններն են կազմում, և այդ հատվածներն այնպես շարակարգվին, որ մեկը, մյուսի հետ անբաժան ու սերտ կապվելով, մի գեղեցիկ և լրացած ամբողջություն կազմեն։ Մի իրողություն, որ կարող է նույնիսկ իսկությամբ կատարված էլ լինել, վեպի մեջ մտնելով, կարող է վեպի գեղեցիկ շենքը խանգարել, եթե նա վեպի նյութի հետ կենդանի հարակցություն չունի. իսկ, ընդհակառակը, վիպասանը, եթե տեսնում է, իրոք կատարված եղելությունը

(եթե նա անպատճառ եղելություն պետք է նյութ անի յուր վեպին), ինչպես հարկն է չէ լրացնում յուր ընտրած նյութը, պետք է լրացնի ուրիշ անցքերով, որոնք պետք է հերոսների բնավորությունից բխեն և որոնք թեպետև նկարագրված եղելության հետ չեն կատարվել, բայց ուրիշ անգամ նման բնավորություն ունեցող անձերի ձեռքով կարող են կատարված լինել կամ կատարվել։ Դա չէ նշանակում երևակայության մեջ ընկնել, ինչպես կարծում է պ. Ատրպետյանը. այդպիսի բազմաթիվ արտահայտություններից են բաղադրվում տիպերը»։

Այլ խոսքով՝ Արեղյանն առաջադրում է ռեալիզմի գեղագիտության այն պահանջները, որոնց համաձայն ռեալիզմի արվեստը իրական դեպքերի լուսանկարչական վերարտադրում չէ, ոչ իսկ սոցիալ-կենցաղային իրողությունների սոսկական նկարագրություն, այլ իրականության վրա ձևավորված, այդ իրականության տիպական ու բնորոշ կողմերի ստեղծագործական յուրացման ու գեղարվեստական ընդհանրացման գեղագիտական համակարգ։ Հետևաբար, ռեալիստական վեպի համար կարևորը ոչ թե նկարագրվող դեպքերի եղելությունն է, նրանց իրականում կատարված լինելը, այլ այդ իրականությունից բխող բնորոշն ու առանձնահատուկը։ Եվ, որ կարևոր է, Արեղյանը դնում է տիպական հանգամանքների և տիպական բնավորությունների (կերպարների) փոխհարաբերության խնդիրը, դրանց փոխառնչումն ու կախումը միմյանցից։ Ատրպետի վեպի կոնկրետ փաստերի քննությամբ Արեղյանը կարևոր տեղ է հատկացնում վիպական երկի սյուժեին՝ կենդանի գործողությանը, նրա ծավալմանն ու զարգացմանը։ Վեպի լուրջ թերություններից մեկն էլ համարում է այն, որ «իրողությունը շատ դանդաղ է առաջ գնում... պատահականությունը լուծման, ինչպես նաև զարգացման մեջ մեծ տեղ է բռնում», «այնինչ վիպական գրվածքի գլխավոր արժանավորություններից մեկն էլ գործողությունների արագությունն է» («Նոր Դար», 1889, № 170)։

Արեղյանը ժամանակակից վեպի ընդհանուր թերություններից մեկն էլ իրավամբ համարում է «պատմողական գրվածքի առարկայականության» բացակայությունը, այն, որ հեղինակները հաճախ իրենց անհարկի մտքերով ու պեղումներով ընդմիջարկում են վիպական պատումը՝ խզելով դեպքերի ընթացքն ու զարգացումը։ Այդ թերությունը նա մատնանշում է և՛ Ատրպետի «Խև Կարապետում» և՛ Ս. Հախումյանի «Մանիկում»։ «Ընթերցողը,— գրում է Արեղյանը,—վեպի մեջ իրական պատկերն է ուզում տեսնել և ոչ թե հեղինակի անձը, որ ըստինքյան ոչ ոքի կարող չէ հետաքրքրել» («Նոր Դար», 1889, № 176)։

Վիպական տարրում հորինվածքի, գործողությունների դանդաղ զարգացման, հեղինակային անհարկի ընդմիջարկումների հետևանքով էլ առաջանում է ժամանակի վեպին բնորոշ միապաղաղությունը, անկենդանությունը, բնավորությունների դանդաղկոտ զարգացումը կամ վերջինիս իսպառ բացակայությունը։

Ժամանակի գեղարվեստական արձակի պակասություններից մեկն էլ Արեղյանն իրավացիորեն համարում է սյուժետային ծամծմված շաբլոնը, որ տասնամյակներ ի վեր դրսևորում է գտնում տարբեր հեղինակների ստեղծագործություններում։ Քննելով Հ. Մարաղյանի «Քանդած օջախ» արձակ երկը, գրախոսն իբրև գեղարվեստական թերություն մատնանշում է պատկերվող նյութի սովորականությունը՝ «այնքան սովորական, որ ընթերցողը հենց սկզբ·

րից իմանում է, թե Սողոմոնի տան, Կատարինեի ու Սարգսի վերջն ինչ պիտի լինի։ Դա նրանից է, որ մեր հեղինակները կարծես չեն կարողանում կյանքի պատկերներ տալու համար ուրիշ նյութ ընտրել, բայց եթե այն, որ պետք է անպատճառ մի աղքատ, բայց ուսում առած տղայի սիրահարեցնել մի հարուստի աղջկա վրա. սերը հարուստ հոր կամքի հակառակ պիտի լինի, և ամուսնությունը պիտի չկայանա։ Դա հին երգ է» («Նոր Դար», 1889, № 183)։

Սկզբունքորեն հետամուտ ռեալիզմի գեղագիտության պահանջներին, Արեղյանը չի բավարարվում սոսկ վիպական երկերի արվեստի խնդիրներով. դրանց արծարծման հետ միաժամանակ նա առաջ է քաշում և կարևոր տեղ հատկացնում նաև գրական-գեղարվեստական երկի գաղափարական բովանդակությանը, գրական ստեղծագործության և իրական կյանքի փոխհարաբերության խնդրին։ Լեոյի «Կորածներ» վեպի մասնախոսականում, օրինակ, նա վեպի գլխավոր արժեքը տեսնում է գլխավորապես սոցիալական բովանդակության մեջ, այն բանի, որ վեպում առկա է դասակարգայնորեն երկփեղկված հասարակության երկու հակադիր ծայրաբևեռների կյանքի իրապատում, ճշմարտացի նկարագրությունը։ Արեղյանն, իբրև առավելություն, հատկապես ընդգծում է Լեոյի ընտրած թեման՝ այն, որ նրա վեպի հիմքում ընկած է մարդկանց աղքատության ու թշվառության պատկերումը։ Լեոյի, իբրև ռեալիստ վիպասանի արժանիքն այն է, որ «նա արդեն կարողանում է ըմբռնել կյանքի երակները, արտահայտելու լեզու ունի»։ Բայց Արեղյանը միաժամանակ Լեոյին քննադատում է միակողմանիության համար, այն բանի, որ նա բավարարվելով իրական կյանքի պատկերների սոսկ ճշմարտացի վերարտադրությամբ, չի բացահայտում հասարակության այդ հոռի երևույթները՝ աղքատությունն ու թշվառությունը ծնող սոցիալական դրդապատճառները և դրանց դեմ պայքարի միջոցներ չի առաջարկում։ Այլ կերպ ասած՝ Մ. Արեղյանը կարևոր տեղ է հատկացնում կյանքի նկատմամբ գրականության ներգործուն դերին և առաջադրում գրական-գեղարվեստական ստեղծագործության սոցիալ-գաղափարական միտվածության գեղագիտական խնդիրը։ «Կորածների» մեջ,— գրում է նա,— իզուր է որոնել մի առանձին նպատակավոր գաղափար, մի տենդենցիա. Հեղինակն ուրիշ ոչինչ չի ուզում անել յուր վեպով, բայց եթե, իբրև լուսանկար, պատկերացնել յուր երևակայության մեջ վերարտադրած աղքատության աշխարհը յուր տխուր կողմերով, առանց քննելու, թե ինչից է առաջանում այդ աղքատությունը, առանց աղքատության դեմ կռվելու միջոցներ առաջարկելու, և ոչ իսկ հասարակության ապրել կարողացող անդամների հարաբերությունը դեպի աղքատները» («Նոր Դար», 1889, № 204)։

Սա տեսական-գրականագիտական մի լուրջ հայեցակետ էր, որ ձայնակցում էր վաթսունականների գաղափարներին և հայ գրականության վերելքի նոր շրջանում գալիս էր նորովի իմաստավորելու հասարակական կյանքի երևույթների վրա գրականության ներգործուն դերի ըմբռնումները։

Գրականության դերի նման ըմբռնումն էր, անշուշտ, պատճառը, որ Արեղյանը մեծ արժեք էր տալիս ժամանակակից թեմատիկայով գրված ռեալիստական վեպերին, մասնավորապես Րաֆֆու «Մինն այսպես, մյուսն այնպես» անավարտ վեպին, որ «խոստանում էր մեր ժամանակակից կյանքի մի որոշ կողմի կենդանի պատկերը լինել, Րաֆֆին հատուկ թեթև ոճով ու վիպականությամբ գրված» («Նոր Դար», 1891, № 81)։

80—90-ական թթ. հայ գեղարվեստական արձակում, բացի ժամանակակից կյանքը պատկերող վիպական ստեղծագործություններից, հայ նախորդ պատմավիպասանների հետևությամբ գրվում և հրատարակվում են նաև մի շարք պատմա-գեղարվեստական երկեր, որոնցից մի երկուսին իր մատենախոսականներում անդրադառնում է Մ. Աբեղյանը: Դրանցից մեկը Լեոյի «Վերջին վերքեր» (Ղարաբաղի անցյալից) երկի առաջին մասին նվիրված գրախոսությունն է («Նոր Դար», 1891, № 154), ուր Աբեղյանը գնահատում է հեղինակի ժողովրդական ավանդություններից օգտվելու, ըստ այդմ պատմական անձանց կերպավորելու, Ղարաբաղի լեռնային բնությունը կենդանի կերպարով պատկերելու, ինչպես նաև գրվածքը թեթևությամբ ու հետաքրքրությամբ կարդացվելու իրողությունները: Եվ, ընդհակառակը, Սելյանի «Խան Միհրան» երկի գրախոսականում («Նոր Դար» 1982, № 148, 149, 150, 152, 153) քննադատում է ընտրված նյութի և արծարծած գաղափարների ծամծմվածությունը, գեղարվեստական հատկանիշների պատմական ու ճանաչողական արժեքի իսպառ բացակայությունը և ճշմարիտ պատմահայեցությամբ դատապարտում հեղինակի՝ հայոց եկեղեցու և հոգևորականության պատմական դերի անարդարացի նսեմացումն ու անհարկի քննադատությունը:

Քննադատական նույնպիսի կրքով և գեղագիտական որոշակի չափանիշներով Աբեղյանը ձաղկում ու դատապարտում է Ռ. Պատկանյանի «Սատանայի օջիլ» պամֆլետը («Նոր Դար», 1889, № 211)՝ իբրև անձնական մղումներով գրված, հակագեղարվեստական, գռեհիկ նատուրալիստական ստեղծագործություն:

2

90-ական թթ. սկզբի հայ գրականությունը եթե վիպագրության բնագավառում տակավին չէր նշանավորվում նոր աչքի ընկնող երկերով, ապա բանաստեղծության մեջ, ընդհակառակը, նոր զարգացում էր ապրում: Սա չի նշանակում, հարկավ, թե բանաստեղծության ասպարեզը զերծ էր անհեռանկար հեղինակներից և գորշ ու անհրապույր ստեղծագործություններից: Հիշյալ տասնամյակի սկզբներին Թիֆլիսում, Մոսկվայում, Երևանում, Կ. Պոլսում և այլուր հրատարակվում են բանաստեղծական մի քանի ժողովածուներ (Սուքիաս Ջահիրյան-Խայթի «Անձայն կիթառը», Վ. Ց. Մալեզյանի «Մրմունջքը», Արտ. Տ. Սարգսյան-Պարզյանցի «Բողբոջը», Լեռենցի «Բանաստեղծությունները», Ջ. Բալուճյանի «Բանաստեղծությունները» և այլն), որոնք արժանանում են «Նոր Դարի» երիտասարդ քննադատի գնահատականին: Գրախոսված ժողովածուների հեղինակները թեպետ պատկանում էին գրական-հասարակական տարբեր միջավայրի, գրական ձիրքով ու խառնվածքով տարբեր անհատականություններ էին, բայց գրեթե բոլորի ստեղծագործություններն էլ հատկանշվում էին միևնույն թերությամբ՝ բանաստեղծական պատկերավոր մտածողության, ներշնչուն երևակայության պակասով, արտահայտած գաղափարների անհստակությամբ, շատախոսությամբ, լեզվական ու տաղաչափական արտահայտչաձևերի ցածր մակարդակով ու չմշակվածությամբ: «Առհասարակ մեր բանաստեղծները չեն հասկանում այն հասարակ միտքը,— գրում է Աբեղյանը,— որ հարկավոր է քիչ

բան տալ, քիչ գրել, բայց լավ բան տալ, լավ գրել»: Քննադատելով Լեռնենցի բանաստեղծությունների երկարաբանությունը, բառերի ու նախադասությունների անհարկի կուտակումները, Աբեղյանը նկատում է. «Պարզություն, պարզություն է հարկավոր, բանաստեղծության մեծ գաղտնիքներից մեկը պարզության մեջ է» («Նոր Դար», 1890, № 206):

Բանաստեղծության գեղագիտական նպատակի, արվեստի, գեղարվեստական յուրահատկությունների մասին մի ամբողջական ու ամփոփ տեսություն է շարադրում Աբեղյանը Ջ. Բալուղյանի գրքին նվիրված գրախոսականում, որի արժեքն ու նպատակը ոչ միայն և ոչ այնքան քննադատի գեղագիտական հայացքների ըմբռնման և պարզաբանման համար կարևորություն ունի, որքան այդ տեսության գրականագիտական կիրառման, որ կատարում է քննադատը Պ. Դուրյանի «Իմ մահը» բանաստեղծության սքանչելի վերլուծությամբ: Այս շեղման նպատակն էր սկսնակ բանաստեղծներին, առաջին հերթին Ջ. Բալուղյանին ցույց տալ թե ինչ է բանաստեղծական, պատկերավոր մտածողությունը, և թե ինչպես է ճշմարիտ բանաստեղծը բանաստեղծական պատկերավոր խոսքով կերտում առաջադիր գաղափարը: Աբեղյանը գտնում է, որ բանաստեղծության «պատկերավոր արտահայտության համար պահանջվում է մի որոշ աստիճանի բանաստեղծական տաղանդ: Ստեղծագործական երևակայություն չունեցող մարդուն կարելի չէ բանաստեղծական-պատկերավոր գրելու եղանակը սովորեցնել... Պատկերավոր մտածելու եղանակը մի բնատուր և ոչ ստացական շնորհք է. բանաստեղծ լինելու համար պետք է բանաստեղծ ծնվել և երբեք սովորելով կարելի չէ բանաստեղծ դառնալ» («Նոր Դար», 1891, № 113): Այս տողերի քննադատական ենթիմաստը պարզ է. այն ուղղված էր ժամանակի գրական անդաստանը ողողած ձախողակ բանաստեղծներին՝ գրական միջավայրը մաքրելու և առողջացնելու դիտավորությամբ: Եվ ոչ միայն այդ: Դուրյանի բանաստեղծության գեղարվեստական վերլուծության մեջ Աբեղյանը բացահայտում է պատկերավորման երկու կարգ՝ ընդհանուր կամ ամբողջական պատկեր, որի մեջ արտահայտված է բանաստեղծության ընդհանուր գաղափարը (իդեան) և երկրորդական՝ ենթադաս պատկերներ, որոնք «ընդհանուր պատկերի որոշող ու պայծառացնող մասերն ու կենդանություն տվողն են»: «Բայց այդ ընդհանուր պատկերացումը շատ թույլ ու աժգույն կլիներ առանց երկրորդական մանր պատկերացումների, որոնցով միայն բանաստեղծը կարողանում է ազդել ուրիշների երևակայության ու զգացմունքների վրա... Առանց երկրորդական պատկերների, ընդհանուր պատկերավորությամբ միայն գրվածքը հեռու չի մնում արձակ (պրոզայիկ) գրվածքից»: Եվ այս տեսական համոզումից Աբեղյանը հանում է քննական եզրակացություն. «Մեր նորագույն բանաստեղծները մեծ մասամբ գրում են այդպիսի ընդհանուր պատկերով միայն: Բայց այդպիսի գրվածքը նման է նկարչի կազմած ստվերագծին միայն, որ դեռ նկար չէ, որին գույն ու հոգի պետք է տալ» («Նոր Դար», 1891, № 115): Բանաստեղծական, գեղարվեստական երկը, քննադատի հայացքով ունի իր ներքին և արտաքին գեղեցկությունը. ներքին գեղեցկությունը իրագործվում է բանաստեղծության գաղափարի զգացմունքային և պատկերավոր ու ներդաշնակության միջոցով: Այս չափանիշով դիտելով ժամանակի հայ բանաստեղծությունը, Աբեղյանը իբրև

թերություն մատնանշում է պատկերավորության բացակայությունը կամ պատկերների անկենդանությունն և աններդաշնակությունը, զգացմունքների ջերմության պակասը, հանգամանք, որ «ընթերցողին չէ թելադրում դեպի վսեմն ու բարին, դեպի գաղափարականը»: Անդրադառնալով կոնկրետ Բալուղյանի բանաստեղծություններին, Աբեղյանը նշում է, որ դրանց «մեծ մասի մեջ ոչ թե բանաստեղծական ոգևորություն չկա, այլ զգացմունքի փոքրիկ բռնկումներ ևս: Այդ ոտանավորների մեծ մասը գրված են առանց որևէ պատկերավորության ու ձևավորության, ուրիշ խոսքերով՝ առանց գեղարվեստի, լոկ պրոզայիկ գեղեցիկ խոսքեր են, շարված մեծ մասամբ անկանոն ու տգեղ ոտանավորով, անկանոն ու տգեղ լեզվով»: Այս և նման կարգի հատկանիշներով էր հիմնականում բնութագրվում 90-ական թթ. սկզբի արևելահայ նոր բանաստեղծությունը: Եվ ահա բանաստեղծական այդ անհեռանկարային տեսադաշտի վրա ուրվագծվում է Հովհ. Թումանյանի դիմապատկերը:

1890 թ. Մոսկվայում լույս է տեսնում Հովհ. Թումանյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն, որն անմիջապես գրավում է «Նոր Դարի» քննադատի ուշադրությունը («Նոր Դար», 1890, № 196, 197): Գրական երևույթներին ռեալիստական գեղագիտության բարձր պահանջներով մոտեցող Աբեղյանը Թումանյանի մեջ իսկույն նկատում է նրա բանաստեղծական գրեթե բոլոր արժանիքները: Նա Թումանյանի առաջին և կարևորագույն արժանիքը տեսնում է նրա շոշափած բանաստեղծական թեմատիկայի մեջ. «Թումանյանի միտքն ու զգացմունքն գրավվում են ավելի ժողովրդական աշխարհով,— գրում է Աբեղյանը: —Ժողովրդական կյանքի տխուր վիճակը, տգիտությունը, սնոտիապաշտական հավատալիքները և դրանցից առաջացած վնասները, պանդխտությունը, ժողովրդի կարճակյան, քաջամարտիկ ոգու անկումը— ահա այն խնդիրները, որոնք գրավել են բանաստեղծի ուշքն ու միտքը և որոնք գեղեցիկ արտահայտություն են գտել նրա գրվածքների մեջ»:

Թումանյանի բերած ժողովրդական կյանքի կենդանի պատկերները թարմություն էին մտցնում տարտամ գաղափարներով, վերացական քարոզներով խճողված ժամանակի բանաստեղծության մեջ: Իրական կյանքն իր լույսով ու ստվերներով հորդում էր Թումանյանի բանաստեղծություններից, և քննադատը խորհուրդ էր տալիս բանաստեղծին «հեռու պահել իրեն այն սովորական քարոզներից, փիլիսոփայական զորավներից, որոնցով վերջին ժամանակներում հեղեղվեցավ մեր գրականությունը»:

Իր ռեալիստական նախասիրություններին հետամուտ, Աբեղյանը Թումանյանի բանաստեղծության հիմնական գաղափարն ու բովանդակությունը համարում է ժամանակի պահանջներով պայմանավորված հասարակական որոշակի շահադրգռությունների գեղարվեստական անդրադարձումը և նրան հակադրում իրականությունից կտրված, գրքային վերացական գաղափարներ քարոզող բոլոր այն պոետներին, ովքեր իրենց պառնասային արարածներ կարծելով, հակադրվում էին ժողովրդին՝ վերջինիս հորջորջելով «ամբոխ». «Բավական է, որքան դատարկ խոսքերով մեր բանաստեղծները պարսավեցին խավարամիտ ամբոխը... Թող պ. Թումանյանն հեռու պահի իրեն այդ տեսակ գրվածքներից և իրեն նվիրի ժողովրդական կյանքին ու

աշխատի այդ կյանքը ներկայացնել յուր գրվածքների մեջ յուր լավ ու վատ կողմերով և, կարծում եմ, որ նա հաջողություն կգտնի»։ Թումանյանի առաջին քննադատն, ուրեմն, ապագա ժողովրդական բանաստեղծի նախաքայլերի մեջ գտնում էր բանաստեղծության իսկական կոչումն ու նպատակը։ Արեղյանը Թումանյանի ստեղծագործություններում բացահայտում է բանաստեղծի ժանրային հակումներն ու տաղանդը, գրելով, թե Թումանյանի «բանաստեղծության բնորոշ հատկությունն է վիպականությունը», որ «վեպը նրան ավելի է հաջողվում, քան քնարերգությունը»։ Ուստի և մեծ արժեք է տալիս Թումանյանի պոեմներին՝ «Լոռեցի Սաքոյին», «Մեհրիին» և «Ալեքին», որոնք թեպետ մեծ բանաստեղծի սկզբնական շրջանի գործերից էին և թերություններ ու չհղկվածության որոշակի կնիք ունեին իրենց վրա, բայց արդեն ճառագայթում էին բանաստեղծական տաղանդով։ Եվ այդ մղում էր Արեղյանին հիացմունքով եզրակացնելու, թե «մեր վիպական բանաստեղծության մեջ այդ երեք քերթվածները չունին իրենց նմանը թե կենդանությամբ, թե զգացմունքների բնականությամբ և թե դրավիչ, սահուն և, որ գլխավոր է, կանոնավոր գեղեցիկ լեզվով»։ Արեղյանը բացահայտում և գնահատում է Թումանյան բանաստեղծի մեկ այլ արժանիքը՝ նրա բանաստեղծական պարզությունը և հայրենի բնաշխարհի վերապատկերման վարպետությունը, և վերջապես լեզուն, որ «շնչում է ժողովրդական լեզվի կենդանությամբ, ինչպես որ հենց նյութն էլ ժողովրդական կյանքից է վերցրած։ Հազվադյուտ է մեր ոտանավորների մեջ տեսնել կանոնավոր լեզու. բայց սրա ոտանավորների լեզուն մեծ մասամբ կանոնավոր է»։

Արեղյանը Թումանյանի մեջ տեսնում և գնահատում է բանաստեղծական բոլոր այն արժանիքները, որոնք հետագայում առավել խորանալով ու բյուրեղանալով դարձան Թումանյանի բանաստեղծական հանճարի բնորոշ գծերը։

XIX դարի վերջին տասնամյակի սկզբներին իսկ Արեղյանը նկատում է արևելահայ բանաստեղծության նոր վերելքը, նույնիսկ թույլ ու հետևակ բանաստեղծների գործերում։ Նա բանաստեղծության զարգացման մեջ մեծ արժեք է տալիս լեզվին ու տաղաչափությանը և ժամանակի հայ բանաստեղծության էական պակասությունը համարում է բանաստեղծական լեզվի ու տաղաչափության անմշակությունը։ Լինելով աշխարհաբարի արմատավորման նախանձախնդիր, երիտասարդ քննադատը դատապարտում է ժամանակի հայ պոեզիայի լեզվին բնորոշ գրաբարի շարադասության ու ձևաբանության տարրերով խճողված խրթնաբանությունները և խրախուսում պարզ, հասկանալի լեզուն, թեթև ու սահուն ոճը։ Ոտանավորի լեզուն, ըստ Արեղյանի, չպետք է հակադրվի խոսակցական-ժողովրդական լեզվի շարադասությանը։ Բանաստեղծության մեջ կարելի է լեզվի նկատմամբ թույլ տալ որոշ ազատություն, բայց այն չպետք է ի չարը գործադրել։ Նա բանաստեղծների ուշադրությունն է հրավիրում ժողովրդական լեզվի և հատկապես բանահյուսության վրա։

Ալ. Ծատուրյանի բանաստեղծությունների ժողովածուի մասին մատենախոսական հոդվածում («Նոր Դար», 1891, № 104, 105, 106, 108, 109, 110) Արեղյանը գրվատում և արժեքավորում է Ծատուրյանի ստեղծագործությունը, հատկապես լեզվական տեսակետից։ Նա գտնում է, որ Ծատուրյանի «լեզուն համեմատաբար ավելի բարձր է, քան ուրիշներինը», քանզի նա լրջորեն աշխատել է բանաստեղծությունների լեզվաարտահայտչական եղանակների մշակման վրա։ Ծատուրյանի քերթվածների բանաստեղծական արժեքի գնա-

համաման հետ Աբեղյանը քննադատում և մերժում է կեղծ-պատմական ոճի հռետորական վերամբարձ ոտանավորները, «Այդպիսի... ոտանավորներ,— գրում է Աբեղյանը,— ոչ բանաստեղծի ներքին հոգեկան վիճակի ու զգացմունքի արտահայտություններ են, ոչ էլ նրա հասարակական դրության։ Ոչ որ մեր բանաստեղծների դեմ չի փրփրում ու չի հալածում նրանց. ոչ ոք էլ չի պահանջում նրանցից, որ «իրենց սրբազան, մաքուր երգը փողոց հանեն, բռունեծստան դաշտն ու անարգ գործերը դրվատեն»։ Եթե մեր հասարակությունը պահանջ ունի մեր բանաստեղծներից, այդ այն է, որ մեր բանաստեղծները լինեն իսկական բանաստեղծներ և գեղեցիկ ոտանավորներ գրեն»։ Բանաստեղծությունը անձնական ու հասարակական անկեղծ ներշնչանքի գեղարվեստական արտահայտություն դիտելու գեղագիտական այս ստույգ տեսանկյունից էլ Աբեղյանը դրական է գնահատում Ծատուրյանի մի շարք բանաստեղծություններ («Պշլամին», «Շողա-շողշողա», «Գետակ», «Ես չեմ երգում» և այլն), որոնք լինելով անկեղծ զեղման ու զգացմունքի արտահայտություններ, «գեղեցիկ արձագանք են հասարակական ժողովրդական ընդհանուր զգացմունքների ու կարիքների»։ Ինչ որ գլխավորն է, Աբեղյանը նկատում և բարձր է գնահատում Ծատուրյանի թարգմանչական կուլտուրան, որով հիրավի նա առանձնանում է մեր գրականության մեջ։ «Նրա թարգմանական բանաստեղծությունները,— գրում է Աբեղյանը,— մեծ մասամբ գեղեցիկ են և կարելի է ասել, որ մինչև այժմ եղած թարգմանական ոտանավորների մեջ առաջնակարգ տեղ կարող են բռնել... Ծատուրյանի գրեթե բոլոր թարգմանությունները համահավասար գեղեցիկ են, բոլորի մեջ կա լեզվի և արտահայտության ճոշակ ու կենդանություն կա»։

90-ական թվականների հայ բանաստեղծության հաստատուն վերելքը գրական քննադատության մեջ միատեսակ չէր արձագանքվում։ Գրական տարբեր երևույթները գրաքննադատության մեջ առաջ էին բերում մտքերի բախում, հաստատումներ ու մերժումներ։ Աբեղյանը, որ սկզբից իսկ աչքի էր ընկնում իր լրջմիտ խոհականությամբ, իրականությունը, երևույթն ու փաստը միշտ բարձր էր դասում քննադատի անձնական ճաշակից, նախասիրություններից և մերժում անձնական շարժառիթներով պայմանավորված ամեն մի քննադատություն։ «Կրիտիկոսը,—գրում է նա,—քննադատությունը դարձնում է իր անհատական ճաշակների արտահայտություն, իր ընթերցանություններից իր մեջ զարթնած զգացմունքների հիշատակարան և նույնիսկ վրեժխնդրության կամ բարեկամական գովասանքի մի առիթ. կամ մի քննած երկի մեջ տեսնում է այն, ինչ որ ինքն է ցանկանում, որ երկի մեջին լինի, ուրիշների երկերը քննելիս լրբաբար իր ԵՍ-ն է ցույց հանում, կամ իր գիտությունը ծախում։ Քննադատությունն այդպիսով հեռանում է իր սահմանումից, քանի որ քննադատն ասարկան թողած, ինքն իրեն մասին է գրում» («Նոր Դար», 1897, № 71)։ Գրաքննադատության այս անձնականության դատապարտումը իր գործնական արտահայտությունն է գտնում Աբեղյանի գրաքննադատական ողջ գործունեության ընթացքում։ Քննադատի հասարակական դերի ու ազգային բանաստեղծության զարգացման ջերմ նախանձախնդրության նշանաբանով Աբեղյանը սկսնակ բանաստեղծներին գնահատելիս՝ թույլի, վատի, անորակի մերժման հետ միաժամանակ, հոգատար ու խնամքով որոնում էր, գտնում ու արժեքավորում բանաստեղծորեն հաջողված յուրաքանչյուր տարր, մինչև իսկ թոթովանք՝ այն ճիշտ համոզումով, թե «մեր բանաստեղծությունը, որ դեռ

մանում է, շատ բնականորեն մանկական թոթովանքներով ևս պետք է սկսել լեզուն բանալ։ Արհամարհել այդ թոթովանքները—նշանակեն բանաստեղծական գրականության զարգացումն արհամարհել, քանի որ այդ թոթովանքների վրա պիտի առաջանա այրական լեզուն» («Նոր Դար», 1900, № 4)։

Ահա այս մոտեցմամբ էլ Աբեղյանը հակադրվում է Հակոբ Հակոբյանի բանաստեղծությունների առաջին գրքույկի վերաբերյալ Մինաս Բերբերյանի բացասական, մերժողական գնահատականին և արժեքավորում երիտասարդ բանաստեղծի պոետական ուշագրավ թոթովանքները։ Աբեղյանը չի ընդունում հատկապես Բերբերյանի կտրուկ ժխտական վերաբերմունքը Հակոբյանի հանդեպ. «Անշուշտ, պ. Հակոբյանը,—գրում է նա,—ոչ բուռն զգացմունքներ ունի, ոչ էլ երևակայության թռիչք. և ոչ իսկ զգացումների ու գաղափարների նորություն է բերում մեր բանաստեղծության մեջ, բայց մի՞թե ամենայն բանաստեղծ, այն էլ նոր սկսող մեկը, այդ հատկությունները ունի»։ Բայց «առել թե պ. Հակոբյանի բանաստեղծություններից այս կամ այն ոտանավորը ոչինչ չի ասում ընթերցողի սրտին»։ Ապա վերլուծելով Հակոբյանի մի քանի բանաստեղծություններ («Ուխտ բարեկամության», «Հայ աղջկան», «Քրդի շունը» «Գյուղական բալլադա», «Աղոթք» և այլն), Աբեղյանը ցույց է տալիս նրանց նկատելի բանաստեղծական արժանիքները։ Միաժամանակ բացահայտելով Հակոբյանի գրքույկի ակնհայտ թերությունները, Աբեղյանն ի վերջո նպատակահարմար կարծիք է հայտնում սկսնակ բանաստեղծի ապագայի նկատմամբ և գտնում, որ «նրա տված ոտանավորները դեռևս մանկական դողդոջուն քայլեր են միայն, թեպետև այդ քայլերից մի քանիսն իրենց արժեքն ունին»։

Այսպես, ուրեմն, միանգամայն ստույգ, առարկայական չափանիշներով վերլուծելով 90-ական թվականների գրականության գեղարվեստական փորձը, Աբեղյանը գիտեց երևույթներ, որոնք հետագայում հաստատվեցին գրականպատմական պրոցեսի օրինաչափությամբ։

Զ

Մ. Աբեղյանի 80—90-ական թվականների գրաքննադատական գործունեության մեջ զգալի տեղ է հատկացվում այդ ապերջ գրական-գեղարվեստական հոշարձանների հայերեն թարգմանությունների գնահատմանը, որը քննադատի ընկալմամբ ներառում էր պատմամշակութային լայն ու բազմակողմանի հարցեր։ Գեղարվեստական-թարգմանական երկերի արժեքն Աբեղյանը նախ գնահատում է հայ նոր գրականության զարգացման տեսանկյունից, իբրև նրա ինքնուրույն առաջընթացի կարևոր ազդակներից ու նախապայմաններից մեկը։ «Հայտնի է,— գրում է նա,— թե մի ազգի նոր սկսվող գրականության զարգացման համար ինչ նշանակություն ունին թարգմանական երկերը»։ Եվ նա արդարացիորեն վկայակոչում է հայ հին գրականության այպաբացին մատվերականության ջանքերը՝ թարգմանական գրականություն ստեղծելու ուղղությամբ, հանդամանք, որ մեծապես նպաստեց ազգային ինքնուրույն գրականության հառաջացմանն ու զարգացմանը։ «Այս բանը, որ մեր նախնիները հասկացել էին միզանից տասնյակ դարեր առաջ, մենք այժմ չենք ուզում հասկանալ»։ Այս նկատեից էլ, ահա, նա քննադատում է հայ հրատարակիչների մեջ արմատավորված այն թյուր տեսակետը, թե, իբր, խուսափե-

լով թարգմանությունների հրատարակությունից՝ իրենք վարկ են տալիս գրական նոր ու ինքնուրույն ուժերի առաջացմանը։ «Մենք մոռանում ենք,— գրում է Արեղյանը,— որ վարժապետ լինելու համար նախ պետք է աշակերտ լինել. ինքնուրույն հեղինակներ ունենալու համար պետք է ունենանք ընդհանուր մարդկային նշանավոր հեղինակությունները, որոնցից պետք է սովորեն մեր «հեղինակացուները» և ապա թե հեղինակ դառնան» («Նոր Դար», 1889, № 207)։

Գրապատմական առաջընթացին նպաստող կարևորությունից բացի, Արեղյանը մեծ նշանակություն է տալիս նաև թարգմանությունների միջոցով գրական-մշակութային արժեքների ազգամիջյան փոխադարձ ճանաչմանը։ Այդ իմաստով, նա ամենից առաջ առաջնությունը տալիս է հարևան ժողովուրդների գրական հուշարձանների թարգմանությանը, իբրև այդ ազգերի գեղարվեստական մշակույթին հաղորդվելու, ճանաչելու միջոցի։ «Եթե մենք անծանոթ ենք առհասարակ ընդհանուր գրականության երկերին,— գրում է Արեղյանը Փիլ. Վարդանյանի Ֆիրդուսու «Ռուստամ և Սոհրաբի» թարգմանության առիթով գրած գրախոսականում,— ավելի ևս անծանոթ ենք մեր դրացի ազգերի գրականությանը։ Այս անծանոթությունն այն աստիճանի է հասնում, որ մենք ոչ միայն չգիտենք, թե որ աստիճանի է զարգացած մեր դրացիների մեջ գրականությունը, այլև չգիտենք թե նրանք գրականություն ունի՞ն թե ոչ։ Իբրև օրինակ վերցնենք հենց վրացոց և պարսից գրականությունը։ Չնայելով, որ հայերի մի մասն իբրև մայրենի լեզու ճանաչում է վրացերենը, և վրացոց հետ գրեթե մի կյանքով ապրում է, բայց մեր անհետաքրքրությունն այն աստիճանի է, որ մինչև այսօր մեկը չցանկացավ, որ վրացոց գրականության մասին մի բան գրեր և կամ նրանց գրականությունից մի բան թարգմաներ, գոնե, վրացոց ազգային քերթվածը։ «Ընձու մորթին», որ մի քանի եվրոպական լեզուներով արդեն թարգմանված է, հայերեն թարգմանված լիներ, որով մի գաղափար կարելի էր կազմել նրանց հին բանաստեղծության մասին» («Նոր Դար», 1890, № 3)։

Դատապարտելով պարսից գրականության նկատմամբ մեզանում եղած նույն անտարբերությունը, Արեղյանը գտնում է, որ «պարսից կյանքի ու գրականության ուսումնասիրությունը մեծապես կարող էր նպաստել նույնիսկ մեր կյանքի ուսումնասիրությանը և մեր գրականության առաջադիմությանը, քանի որ հայ ազգն յուր սկզբից մինչև ներկաս, թե ցեղակցությամբ և թե պատմական կյանքով կապված է եղել պարսից հետ» (նույն տեղը)։ Գրական երկերի թարգմանության, իբրև ժողովուրդների փոխճանաչման միջոցի գիտակցությամբ էլ Արեղյանը ողջունում է «Ռուստամ և Սոհրաբի» Փ. Վարդանյանի թեկուզ գերմաներենից կատարած թարգմանությունը՝ գտնելով, որ «եթե մենք այժմ անկարող ենք արևելյան ազգերի բանաստեղծական երկերի հետ ծանոթանալ նրանց բնագրից արած թարգմանությամբ, գոնե թարգմանության թարգմանությունն ունենանք, ինչպես անում է պ. Վարդանյանը»։

Արեղյանը օտար, հատկապես զարգացած քաղաքակիրթ ժողովուրդների գրական հուշարձանների թարգմանության նշանակությունը տեսնում էր ոչ միայն դրանց միջոցով բարձրաճաշակ գրական արվեստի նմուշներին ծանոթանալու, այլև առաջադեմ գաղափարներին հաղորդակցվելու հնարավորության մեջ, որ կարող էր նպաստել ազգի հոգևորական և հասարակական

մտայնության առաջընթացին։ Նա ցավով էր նշում ժամանակի հայ ընթերցող լայն հասարակության գեղարվեստական ցածր ճաշակը, գրական երկը իբրև սոսկ ընթերցանության թեթև ու զվարճալի ժամանց ընդունելու միտումը։ Հասարակական այս ճաշակի ու մտայնության հաշվառումով էլ Աբեղյանը Փ. Վարդանյանի կատարած Շիլլերի «Ավազակներ» ողբերգությանը կարևոր նշանակություն էր տալիս նախ նրա բովանդակության, ապա արտահայտած գաղափարների տեսակետով։ «Ավազակների» թատերագրական ձևը չենք կարծում, որ վախեցնի մեր ընթերցողներին, որոնք, մի թատերական գրվածքի առաջին երկու երեսը կարդալուց հետո, դեն են գնում ասելով՝ թե դժվար է կարդացվում, որովհետև Շիլլերի «Ավազակները» նույն թեթևությամբ կարելի է կարդալ, ինչ թեթևությամբ որ կարդացվում են վիպական գրվածքները» («Նոր Դար», 1890, № 40)։ Եվ, քանի որ «Ավազակները» իր հետաքրքիր բովանդակությամբ կարող էր հայ ընթերցողների հասարակական ճաշակը բավարարել, ուստի և Աբեղյանը մեծ արժեք է տալիս այդ ողբերգության մեջ արտահայտված քաղաքական ռոմանտիկ գաղափարախոսությանը, այն իրողությանը, երբ «բանաստեղծը հսկայական սրամտությամբ կռիվ է սկսում պետության և հասարակության մեջ գոյություն ունեցող կարգ ու կանոնի դեմ, և յուր ստեղծած գաղափարական ավազակի ձեռով ուզում է ավերել, երկրի երեսից սրբել տգեղ իրականությունը և նրա տեղը կանգնեցնել գաղափարականը... Շիլլերի «Ավազակները» այդ գաղափարականին ձգտողների համար կլինի ամենասիրելի գիրքը» (նույն տեղը)։ Եվ Աբեղյանը անսքող դառնությամբ ավելացնում է. «Երանի թե հայերիս համար էլ դա սիրելի գիրք լիներ», անուղղակի շեշտելով հայ իրականության մեջ քաղաքական վեհ նպատակների համար հասարակական պայքարի ձգտումների տակավին բացակայությունը։ Աբեղյանը շատ կարևոր նշանակություն է տալիս գրական-գեղարվեստական երկերի թարգմանության լեզվին, ոճին, բնագրի հարազատությանը՝ իբրև հաջողության առաջնակարգ նախապայմաններ ամեն մի թարգմանության։

Թարգմանության հաջողության առաջին նախապայմանը համարելով բնագրի բովանդակության ու ոճի հարազատ պահպանության անհրաժեշտությունը, Աբեղյանը, սակայն, քննադատում է բնագրին մեքենայորեն կառչած մնալու, այն բառացիորեն վերարտադրելու ձգտումը։ Եթե որևէ թարգմանիչ «ուզում է ճիշտ թարգմանել, դրա համար ոչ թե պետք է բնագրին կպած մնալ, այլ պետք է ազատ թարգմանել, բավական է, որ այդ ազատ թարգմանության մեջ պահվի բնագրի բուն իմաստը հավասարազոր կերպով»։ Այս դիտողությունն Աբեղյանն անում է և՛ «Ավազակների», և՛ Շեքսպիրի «Մակբեթի» թարգմանության առիթներով։ Բնագրի ոճական ողջ բազմազանության ու հարստության հարազատ թարգմանությունը Աբեղյանը համարում էր դժվար իրագործելի խնդիր և պատճառաբանում հետևյալ առարկայական հանգամանքներով։ Դրանցից մեկն այն էր, որ գրական արևելահայերենը գտնվելով ձևավորման ընթացքում, դեռևս չի հասել կատարելագործված աստիճանի, ապա, ժամանակի հայոց բանաստեղծական լեզուն իր զարգացման մակարդակով տակավին ի զորու չէ հարազատորեն վերարտադրելու եվրոպական մեծ բանաստեղծների «պերճախոս հարուստ բանաստեղծական լեզուն»։ Մյուս կողմից էլ բնագրին տառացիորեն կառչած

մնալը նա համարում է թարգմանական սխալ սկզբունք, որ կարող է հանգեցնել բազմաթիվ ու բազմազան անհեթեթությունների։ Դրա լավագույն ապացույցը Շեքսպիրի «Մակբեթ» ողբերգության Ստ. Մալխասյանցի թարգմանությունն էր, որին Աբեղյանը նվիրել է մի ընդարձակ քննադատություն, միաժամանակ զարգացնելով ու հիմնավորելով թարգմանական արվեստի մասին իր տեսական հայացքները («Նոր Դար», 1892, № 187, 188, 189, 191, 193, 194, 197, 198)։ Այստեղ Աբեղյանն ավելի է հստակում և մանրամասնում իր տեսակետը թարգմանության բնագրին հարազատ մնալու և թարգմանության լեզվի ու ոճի պայմանների մասին։ «Հայ թարգմանչից,—գրում է նա,— ինչպես և ամեն թարգմանչից պահանջվում է երկու բան. նախ ճիշտ ըմբռնել բնագրի իմաստն ու գրվածքի ոգին և ապա բնագրի այդ իմաստն ու ոգին ճշտությամբ, առանց ավելացնելու կամ պակասեցնելու արտահայտել թարգմանության լեզվով, այս դեպքում՝ հայերեն լեզվով, որ լինի բուն հայերեն և ոչ օտարազգեստ հայերեն»։ Ապա՝ «Թարգմանչից, ինչպես և հեղինակից պահանջվում են ոճի ամենահասարակ պայմանները, որոնք են՝ կանոնավորություն, հստակություն կամ ոճի մաքրություն, ճշտություն, պարզություն և ներդաշնակություն։ Ոճի այս պայմանները պահանջելի են թե արձակ և թե բանաստեղծական գրվածքից, միայն այն զանազանությամբ, որ բանաստեղծական գրվածքի մեջ ներդաշնակությունը ոտանավորի արվեստով երաժշտականության պետք է հասցնել և ոճը, մյուս կողմից, պետք է պատկերավոր լինի։ Ամենայն մարդ, որ չի կարող ոճի այս սովորական պայմանները պահել, նա չի կարող և գեղարվեստավոր թարգմանիչ լինել. իսկ «Մակբեթի» նման գրվածքի թարգմանությունը պետք է գեղարվեստական լինի, որ ապա թե թարգմանություն համարվի» («Նոր Դար», 1892, № 187)։ Աբեղյանը գտնում է նաև, որ եթե բնագրում հեղինակային ոճը պատկերավոր է, ապա թարգմանության մեջ ևս պետք է այդ պատկերավորությունը վերարտադրվի կամ վերստեղծվի, այլապես «բանաստեղծական գրվածքի ամենայն ուրիշ տեսակ թարգմանություն թարգմանություն չի կարող համարվել, այլ աղավաղում միայն, որովհետև մի թարգմանության արժանավորությունը բնագրի հետ ունեցած հարազատությունն է և թարգմանության լեզվի գեղեցկությունը» (նույն տեղը)։

Ստ. Մալխասյանցը թարգմանության առաջաբանում հավաստիացնում էր, որ ինքը խիստ հավատարիմ է մնացել բնագրին, հեղինակի ոճին ու անսովոր դարձվածներին, որոնց, և շատ անգամ զոհել է թարգմանական լեզվի թեթևությունը, պարզությունը տաղաչափական ճշտությունը։ Աբեղյանը քննելով այդ թարգմանությունը, գտնում է, որ թարգմանիչը բնագրային հարազատությունը սխալ է հասկացել։ Նախ՝ Մալխասյանցը բացի «Մակբեթի» անգլերեն բնագրից օգտվել է նաև նրա գերմաներեն և ռուսերեն թարգմանություններից, որոնք իրենց բացահայտ հետքն են թողել հայերեն թարգմանության վրա և շեղել այն բուն բնագրից։ Եվ ապա թարգմանության լեզուն ու տաղաչափությունը զոհելով իբր թե բնագրի հարազատությանը, թարգմանիչը փաստորեն գերի է մնացել բնագրի ոչ թե ոգուն, այլ տառին և թարգմանության մեջ «բառերն այնպես է շարել, ինչպես շարված են բնագրի մեջ, այսինքն այն է արել, ինչ որ անում են համբակները մի նոր սովորած լեզվից թարգմանելու ժամանակ»։ Եվ Աբեղյանը մատնա-

նշում է շեքսպիրյան պատկերավոր ոճի ու դարձվածների Մալխասյանցի կատարած բառացի թարգմանությունների բազմաթիվ նմուշներ, որոնց իմաստը հայերենում կամ չի հասկացվում, կամ էլ բնագրին հակառակ բոլորովին այլ իմաստով է ըմբռնվում։ Քննելով «Մակբեթի» հայերեն թարգմանության լեզուն ու ոճը, Աբեղյանը բացահայտում է հայոց լեզվի խոնարհման ու հոլովման ձևերի, բառերի համաձայնության և խնդրառության, շարադասական բազմաթիվ անկանոնություններ, հնաբանություններ, օտարաբանությունների, գավառաբանությունների անհարկի գործածություններ, դարձվածների թարգմանություններում՝ օտար քերականական ու շարահյուսական ձևեր և այլն։ «Մակբեթի» թարգմանության լեզվի մեջ,— գրում է Աբեղյանը,— եթե չափազանցություն չլինի մեր ասածը, ոչ մի քերականություն կարելի չէ գտնել. այդտեղ մի անշնորհք խառնուրդով միացած են թե գրաբարի և թե աշխարհաբարի քերականությունը, թե մեր արևելահայ գրական լեզվի և թե արևմտյան գրական լեզվի քերականությունը և թե նույնիսկ մասամբ որևէ գավառական բարբառի քերականություն»։ Պատկերավոր ձևով ընդհանրացնելով «Մակբեթի» թարգմանության լեզվաոճական անկանոնություններն ու խրթնությունները, Աբեղյանը գրում է. «Մակբեթն» այդ թարգմանությամբ կարդալիս՝ մարդ ակամա երևակայում է, թե ինքը գնում է մի խորդուբորդ, ոլորմոլոր, դարուփոս և առապար ճանապարհով, որտեղ ամենայն բոպե խոչընդոտներ են պատահում իրեն. բավական է որ մի փոքր աչքը վրա չպահի, որ ահա ոտի տակ ընկած քարից կսայթաքի և կարող է մինչև անգամ գլխիվայր փոսը գլորվել»։ «Մակբեթի» թարգմանության ձախողման բուն պատճառը Աբեղյանը տեսնում է թարգմանական սխալ սկզբունքի մեջ, նախ այն բանի, որ նա կամեցել է բնագիրը, ըստ իր վկայության՝ բառացի թարգմանել և ապա զանց է առել թարգմանության լեզվի մաքրությունը, պարզությունը, հստակությունը, հայոց լեզուն «մի փայտ համարելով, որի գլխին ամեն տեսակ խաղ կարելի է խաղալ, որ քեֆը ուզած ձևով կարելի է ծալմել, ջարդել, տրորել իբրև մի անպետք բան»։

Արևելահայ գրական լեզվի ճշգրտության, մաքրության, ճկունության պահպանման նկատմամբ Աբեղյանի այս կրքոտ նախանձախնդրությունը թելադրված էր նույն այդ լեզվի կայունացման ու կատարելագործման պահանջով, իբրև կարևոր պայման հայ գրականության ինքնուրույն զարգացման։ Եվ նույն նկատառումով էլ նա բարձր է գնահատում թարգմանական գրականության յուրաքանչյուր հաջողված փորձ, ինչպիսին էր, դիցուք Շիլլերի «Օրլեանի կույսի»՝ Վ. Օստրոգորսկու արձակ վերապատումի հայերեն թարգմանությունը։ Ողջունելով և ըստ արժանվույն գնահատելով ժողովրդականացած այդ պատումի հայերեն թարգմանության հասարակական նշանակությունը հայ ընթերցող լայն խավերի հոգևոր պահանջները բավարարելու առումով, Աբեղյանը միաժամանակ խրախուսում է թարգմանության «թեթև, կանոնավոր, սահուն» հայերենը՝ «հեռու օտարաբանություններից, որոնցով, սակավ բացառությամբ, համեմված են լինում մեր այդպիսի թարգմանությունները»։ Նա հատկապես գնահատում էր ժողովրդական դարձվածների օգտագործումը, որն առանձին գեղեցկություն ու սահունություն է հաղորդել թարգմանությանը («Նոր Դար», 1892, №1)։

Այսպիսով թարգմանական արվեստի կատարելությունն Աբեղյանը վերագրում էր նախ բնագրի բուն ոգուն ու ոճին հարազատ մնալը, ապա բնագրի պատկերավոր վերարտադրությունը և հարազատությունը, թարգմանվող լեզվի բառային քերականական, ոճաբանական հատկանիշների ճշգրիտ պահպանումը։ Տեսական այս սկզբունքները 90-ական թվականների հայոց գրականության ու գրական արևելահայերենի զարգացման տեսակետից ունեին ելակետային նշանակություն։

4

Մ. Աբեղյանի 90-ական թթ. գրաքննադատական ժառանգության մեջ նշանակալից տեղ են գրավում հայ ժողովրդական բանահյուսության և հայ հին գրականության տարբեր աշխատությունների նվիրված գրախոսականներն ու հոդվածները, որոնք գալիս են համալրելու և ամբողջացնելու քննադատի դիմապատկերը։ Նրա գիտական նախասիրությունները, որոնք արդեն դրսևորված էին նրա գրաքննադատական հոդվածներում, առավել հստակ կերպարանք են ստանում նրա բանագիտական և գրապատմական բնույթի քննախոսականներում։

XIX դարի վերջին տասնամյակը հատկանշվում էր ոչ միայն հայ գրականության վերելքով, այլև բանագիտական, պատմագիտական, լեզվաբանական մտքի որոշակի առաջընթացով։ Հրատարակվում են բանահյուսական նորանոր ժողովածուներ՝ բանավոր ավանդության նոր ժանրերով ու նորահայտ նմուշներով համալրված, գրվում են պատմագիտական, գրապատմական նոր աշխատություններ, որոնք դառնում են ժամանակի պարբերական մամուլի աշխույժ քննարկման առարկա։ Գրական այդ նոր արդյունքների ամենագործունյա արձագանքողն է դառնում «Նոր Դարի» երիտասարդ քննադատը։ Մասնագետի բանիմացությամբ է Աբեղյանը քննում և արժեքավորում Տ. Նավասարդյանի «Հայ ժողովրդական հեքիաթների» յոթերորդ գիրքը իր բազմաժանր ընդգրկմամբ («Նոր Դար», 1891, № 127), Գ. Հովսեփյանի հայկական հերոսավեպի երկու նորահայտ տարբերակներ ամփոփող «Սասմա ծռերը» («Նոր Դար», 1892, № 163, 165) և «Փշրանքներ ժողովրդական բանահյուսությունից» արժեքավոր ժողովածուն («Նոր Դար» 1893, № 7, 8, 9)։ Նա կարևոր նշանակություն է տալիս գեղարվեստական գրականության զարգացման և առհասարակ ժողովրդի կյանքի ուսումնասիրման գործում ժողովրդական բանահյուսությանը, հետևաբար և բանահյուսական երկերի գրառման և տպագրության անհրաժեշտությանը և քննադատում է պարբերական հանդեսներին, մասնավորապես «Մուրճին»՝ բանահյուսական նյութեր չտպագրելու համար։ «Մեզնում մասնավոր մարդկանց մոտ,— գրում է Աբեղյանը,— շատ կան ժողոված ժողովրդական բանահյուսության արդյունքներ. ինչու թողնել, որ անհայտ մնան»։ Նա կոչ է անում «Հանդես գրականական և պատմականի» հրատարակչին՝ «Հանդեսում» լայն տեղ հատկացնել բանահյուսական նյութերի տպագրությանը («Նոր Դար», 1889, № 207)։ Գրական քննադատության առումով, սակայն, առավել ուշագրավ են Աբեղյանի արծարծած տեսակետները հայ հին գրական հուշարձանների, հայոց պատմության նոր հրատարակությունների և ուսումնասիրությունների առթիվ գրված գրախոսականներում։

Հարկ է նշել, որ ինչպես իր գրաքննադատական հոդվածներում, առավել ևս Հայոց հին գրականության ու պատմության խնդիրներին արծարծող գրախոսականներում Աբեղյանը գիտականին առընթեր զգալի տեղ է հատկացնում հրապարակախոսական քննադատական տարրին, թելադրված ժամանակի հայ հասարակական կյանքի ու մտայնության մեջ տիրող անցանկալի իրողություններով, որոնք խոչընդոտում էին ազգի հոգևոր զարգացումը։ Հրապարակախոսական կենդանի շունչն ու իրական կյանքի կոնկրետ երևույթների նկատմամբ քննադատական վերաբերմունքը Աբեղյանի գրականագիտական ելույթներին հաղորդում են հասարակական-քաղաքացիական պաթոս, գրականն ու պատմականը ժամանակի իրականության, հասարակական կոնկրետ իրողությունների հետ առնչելու կենդանի հնչեղություն։ Այդ պատճառով էլ Աբեղյանի գրաքննադատական հոդվածներն ու մատենախոսությունները օժտված են հասարակական լիցքով, քաղաքացիական ազնիվ նպատակայնությամբ։

Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության»՝ Խ. Ստեփանեի աշխարհաբար թարգմանության իր մատենախոսականում («Նոր Դար», 1890, № 10, 11, 12, 13, 14)· Աբեղյանն առիթն օգտագործում է հայ հին գրականության նկատմամբ ժամանակի գրագետ հասարակայնության մեջ իշխող անգիտությունն ու սնամեջ փառամոլությունը քննադատելու համար։ Նա հատկապես մատնանշում է ժամանակի հայ կրթված երիտասարդության միջավայրում սուտ խոսքով և ուրիշներից լսածով տարածված կարծիքը մեր հին մատենագրության, մանավորապես պատմագրության հարուստ ու մեծարժեք լինելու մասին։ Այդ կրթվածներից շատերն անգամ օտարազգիների մոտ պարծենում են հայ հին գրականության հարստությամբ, մինչդեռ ըստ էության նրանք բնավ ծանոթ չեն այդ գրականությանն ու պատմագիրներին։ «Մերոնցից քչերն են հետաքրքրվում, բառի բուն նշանակությամբ, մեր ազգի անցյալով և նույնիսկ ներկայով. մենք շատ չափավոր ազգ ենք և բավականանալ գիտենք մի քանի խոսքերով, որ դեսից-դենից մեր ականջին են հասել. և այդ մենք խոսքով միայն կրկնել գիտենք» («Նոր Դար», 1890, № 10)։ Աբեղյանը քննադատում է իր բառերով ասած «ազգի փոքրիկ լուսամիտների» օտարամոլությունը, որոնք ոգևորվելով եվրոպական գրականությամբ ու մշակույթով՝ արհամարհում են սեփական ազգայինը։ Այս կարգի իրողություններից էլ առաջացել է այն ընդհանուր անտարբերությունը դեպի այն ամենը, ինչ որ մերն է,—դեպի մեր լեզուն, մեր եկեղեցին, մեր անցյալը, մեր ներկան և նույնիսկ ավանդական սովորություններն ու կենցաղը, այն անտարբերությունը, որով մենք մեզնից, մեր անցյալից կտրված ենք ուզում ապրել և առաջադիմել, որ անկարելի է և անհեթեթ բան է» (Նույն տեղը)։ Այս տեսակետից էլ Աբեղյանը ողջունում է Խորեն Ստեփանեի՝ Մ. Խորենացու «Հայոց պատմության» աշխարհաբար թարգմանությունը, այն գնահատելով նախ և առաջ հանրային-հասարակական առումով, իբրև ընթերցանության գիրք հասարակ ժողովրդի համար, ապա նաև այն կրթված երիտասարդության, որը գրաբար լավ չիմանալով ու չկարդալով՝ գոնե պատմահոր երկը աշխարհաբար լեզվով կարող է կարդալ։ Աբեղյանն այդ թարգմանությունը գնահատում է նաև գրական, պատմագիտական ու բանասիրական առումներով։ Նախ՝ այն համարում է երևույթ հայ գրականության մեջ, իբրև երկրորդ դեպքը Եղիշեի երկից հետո հին մատենագիրների աշխարհաբար

թարգմանության, ապա «մի մեծ ծառայություն մեր գրականության համար»։ Նա գնահատում է թարգմանչի մեծ ու քրտնաջան աշխատանքը հայ դասական պատմագրության այդ մեծահռչակ երկի բարդ ու դժվարին բնագիրը թարգմանելու համար։ Նա մեծ արժեք է տալիս նաև թարգմանչի ընդարձակ պատմագիտական առաջաբանին, հարուստ ու մանրակրկիտ ծանոթագրություններին, հավելվածներին, «որոնք արդեն իրենք պատկառելի աշխատություն են կազմում»։ Գնահատելով հանդերձ Խ. Ստեփանեի մեծարժեք աշխատանքը, Աբեղյանը միաժամանակ քննադատական մի շարք դիտողություններ է անում Խ. Ստեփանեի պատմահայեցության որոշ սահմանափակության և մանավանդ թարգմանության լեզվական և ոճական թերությունների և անճշտությունների վերաբերյալ։

Եղիշե Մադաթյանի «Փավստոս Բուզանդ» հետազոտության առթիվ գրած մատենախոսականում («Նոր Դար», 1890, № 38) Աբեղյանը դարձյալ հրապարակախոսի կրքով քննադատում է ժամանակի կրթված հայ երիտասարդության շահամոլությունը, մարդիկ, որոնք բարձրագույն կրթություն ստանալիս ընտրում են այնպիսի մասնագիտություններ, «որոնք շահավետ ապագա են խոստանում»։ Ե. Մադաթյանը այն հազվադեպ սակավաթիվներից է, որ անշահախնդիր նվիրվել է հին գրականության ուսումնասիրությանը և արժանի է «ուշադրության և քաջալերության»։ «Եթե մինչև անգամ,— գրում է Աբեղյանը,— այդ գրությունը զերծ չէ նույնիսկ խոշոր պակասություններից», և եթե այդ գրությամբ «նոր սկսող հեղինակին չի հաջողվել յուր կարծիքները բոլորովին հաստատել և ընթերցողի համար համոզեցուցիչ անել», այդուհանդերձ դա «նոր երևույթ է մեր գրականության մեջ, որով մի ռուսահայ երիտասարդ պարապում է մեր գրականության ուսումնասիրությամբ»։ Ահա այսպիսի հասարակական արժեք է տալիս Աբեղյանը հայ հին գրականության ուսումնասիրությանը։ Նույն հայեցակետով է Աբեղյանը գնահատում նաև Ստ. Պալասանյանի «Պատմություն հայոց» աշխատությունը («Նոր Դար», 1891, № 98, 99)՝ իբրև կարևոր երևույթ հայ պատմագիտության մեջ, իբրև հայոց պատմության ուսուցման և հասարակայնորեն տարածելու լավագույն ձեռնարկ։ Պալասանյանը իր աշխատությունը գրել էր երկու նկատառումով. մեկ՝ դպրոցական օգտագործման համար, իբրև ուսումնական ձեռնարկ, մեկ էլ կրթված հասարակության համար իբրև գիտական ընթերցանության գիրք։ Աբեղյանը, սակայն այդ երկու նկատառումն անհամատեղելի է համարում, քանզի դպրոցական նպատակի համար անհրաժեշտ էր առավել համառոտ ու ամփոփ ձեռնարկ, քան Պալասանյանի «Հայոց պատմությունն» է. իսկ կրթված անձանց գիտելիքներն ու ընթերցանության պահանջը բավարարելու համար անհրաժեշտ էր առավել լուրջ ու խորազնին ուսումնասիրություն, մինչդեռ «Պալասանյանի պատմությունը զուրկ է քննական հայացքից, խորը ուսումնասիրությունից»։ Այս պատմությամբ «ընթերցողը չի կարող ծանոթանալ ոչ հայոց պատմական կյանքին, ոչ հայ ոգուն, ոչ անցյալի ձգտումներին»։ Այսուհանդերձ Աբեղյանը այդ աշխատությունը կարևոր է համարում իբրև կողմնակի ընթերցանության գիրք աշակերտության և նրանց համար, ովքեր բնավ ծանոթ չեն հայոց պատմությանը և առաջին անգամ են դրան ծանոթանում։ «Այս կողմից Պալասանյանի պատմությունը շատ կարևոր գիրք է, և պետք է վաղուց այդպիսի գրքեր ոչ թե մեկը, այլ շատերը հրատարակված լինեին մեզնում»,— եզրափա-

կում է Աբեղյանը։ Շատ ուշագրավ են Աբեղյանի քննադատական դիտողությունները Հայոց պատմության նախնական շրջանի վերաբերյալ պալասանյանական գնահատության. «Պալասանյանի պատմությունը կարդացողը,— գրում է նա,— Հայկազանց շրջանի պատմությունը պիտի համարի իբրև հավաստի պատմություն, մինչև անգամ որոշ ժամանակագրությամբ»։ Մինչդեռ Չամչյանից սկսած Պալասանյանին պիտի հայտնի լիներ, «որ վաղուց անցել է այդ շրջանը հավաստի պատմություն ընդունելու ժամանակը, և այդ պատմությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մեր նախապատմական շրջանի առասպելական պատմությունը, մեր դիցաբանության և դյուցազներգության մնացորդները, որ Խորենացին կամ ուրիշ մեկը հավաքել է ժողովրդի բերանից»։ Եվ Աբեղյանը քննադատում է Պալասանյանին Հայոց պատմության նախապատմական շրջանը կիսապատմականից ու բուն պատմականից չտարբերակելու մեջ և օրինական հեգնանքով հարց տալիս, թե «գուցե դրանով Հայոց պատմության վարկը կընկնե՞ր, ինչպես կարծում են շատ միամիտներ, երբ լսում են, թե Հայկազանց շրջանի պատմությունը առասպելական է, կարծես թե ժողովրդի յուր նախնիքների մասին ստեղծագործած վեպն ավելի պակաս նշանակություն ունի»։

Սա գիտական լուրջ ու հիմնավոր տեսակետ էր Հայոց պատմության նախապատմական-առասպելաբանական շրջանի մասին, որն հետագայում գիտականորեն առավել խորացվեց ու հետազոտվեց իր իսկ Աբեղյանի կողմից՝ հայ հին վիպական բանահյուսության հիմնարար տեսության մեջ։

5

Աբեղյանի տեսական-քննադատական հայացքների զարգացման մեջ մի նոր աստիճան է նշանավորում Եվրոպայում ուսանելու տարիներին գրած (1895—1897) «Գրական դպրոցներ» ծավալուն աշխատությունը։ Վերջինս, թեպետև մեծ մասամբ քաղագրություն է արևմտաեվրոպական, հատկապես ֆրանսիական գրականության ականավոր պատմաբանների ու տեսաբանների աշխատություններից, սակայն հեղինակի գրականագիտական ճաշակի, ըմբռնումների, տեսական հարցերի նկատմամբ ունեցած առանձնահատուկ ստեղծագործական վերաբերմունքի և, ամենակարևորը, այս կամ այն խնդրի վերաբերյալ արտահայտած մտքերի ու դատողությունների տեսակետից, ըստ ամենայնի ուշագրավ գործ է։ Այստեղ է, որ Աբեղյանի նախորդ՝ մասնակի տեսական ու քննադատական դիտողություններին փոխարինելու է գալիս ժամանակի եվրոպական գրականագիտության առաջավոր նվաճումների վրա խարսխված մի կուռ ու ամբողջական տեսություն, ուր հայ գրականության խնդիրներն ու երևույթները քննարկվում և արժեքավորվում են ընդհանուր գրականագիտական օրինաչափություններով ու չափանիշներով։

Աբեղյանը նշված աշխատության մեջ գրական դպրոցների և ուղղությունների պատմական տեսությունը շարադրելուց բացի, շոշափում է գեղագիտական ու գրականագիտական մի շարք ընդհանուր տեսական խնդիրներ։ Արվեստի կատարելությունն, ըստ Աբեղյանի, հարաբերական հասկացություն է, քանզի իրականության մեջ կատարյալ արվեստ գոյություն չունի։ Համաձայնվելով հանդերձ արվեստի կատարելությունը անձնական կամ հասարակական ճաշակով մեկնաբանելու որոշ տեսաբանների կարծիքին, Աբեղյանը միաժամանակ ընդունում է արվեստի կատարելության առարկա-

յական չափանիշի գոյությունը. դա գեղարվեստական երկի ձևի ու բովանդակության համապատասխանությունն է։ Սակայն, Աբեղյանը գեղագիտական չափանիշների հասկացություններն ու ճաշակը անշարժ ու քարացած չի համարում։ «Յուրաքանչյուր գրական դպրոց և նշանավոր քննադատ,— գրում է նա,— յուր տեսակ է հասկանում արվեստի կատարելությունը կամ կլասիկական արվեստը. ոչ գրականության մեջ ևս ոչինչ հաստատ ու անշարժ կանգնած չկա. ինչպես գրականության բոլոր տեսակները, այդպես էլ քննադատությունը շրջափոխության մեջ է։ Մարդկանց յուրաքանչյուր սերունդ աշխատում է լուծել արվեստի կատարելության կլասիկական խնդիրը, և լուծում է բոլորովին տարբեր կերպով, քան լուծել է նախորդ սերունդը («Նոր Դար», 1896, № 98)։

Գրականության զարգացման ու առաջադիմության ճանապարհին Աբեղյանը կարևոր նշանակություն է տալիս գրական ազդեցություններին, գրական նախորդ սերնդի և ժամանակակից օտար գրականության ավանդների օգտագործման չափի ու եղանակների խնդրին։ Գրականության զարգացման պատմական ընթացքն, ըստ Աբեղյանի, բնավ էլ մեկուսացած պրոցես չէ, այլ հարատև փոխազդեցությունների, փոխադարձ շփումների, գիտակցված ու չգիտակցված համանմանության մի մշտաշարժ լինելիություն, որ յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանում ունի որոշակի ու յուրահատուկ գծեր։

Նմանողությունը դիտելով իբրև մարդկային հոգեբանության բնախոսական երևույթ առհասարակ, Աբեղյանը գտնում է, որ նույն երևույթն առկա է նաև գրական նմանողության մեջ, ուր միշտ ստորինը բարձրագույնին նմանվելու ձգտում է հանդես բերում, կամ մի օտար նմանվում է մի ուրիշ օտարի։ Առաջին կարգի գրական նմանողությունն Աբեղյանը դիտում է իբրև կյանքից կտրվածություն, կաղապարում անցյալի, հնի, գրքային շրջանակներում։ Մինչդեռ երկրորդ դեպքում նմանողությունը գրական կենդանի ընթացք է, երբ մի թույլ զարգացած գրականություն հետևում է առավել զարգացածներին, սովորում և օգտագործում է նրա ուսանելի կողմերն ու առաջադեմ ավանդները։ Եվ ժամանակի հայ գրականությունն, ըստ Աբեղյանի, այս երկրորդ վիճակի մեջ է գտնվում տակավին և շատ բաներ ունի սովորելու առաջավոր ժողովուրդների գրականությունից։ Բայց և այնպես Աբեղյանը գրական նմանողությունը ստրկական հետևությունն ու պատճենահանումը չի համարում, այլ լավի, առաջավորի ընդօրինակում և ստեղծագործական յուրացում, մի այնպիսի նմանողություն, որ զարգացման մի նոր ու ինքնուրույն աստիճանի բարձրացներ տվյալ գրականությունն ու տվյալ հեղինակին։ Նմանողությունը համարելով գրականության զարգացման ազդակներից մեկը, Աբեղյանը, սակայն չի չափազանցնում կամ գերագնահատում այն. գրական նմանողության դերը ընդգծելով հանդերձ նա գլխավոր նշանակությունը տալիս է գրականության հիմքն ու էությունը կազմող բնությանն ու հասարակական կյանքին։

Գրականությունը պետք է լինի բնական ու հասարակական կյանքի նմանվողն ու արտահայտիչը։ «Ուսումնասիրել բնությունը, սովորել նրան ճանաչել, բնության ու կյանքի մեջ խորը թափանցել, փորձել յուր սեփական ջանքերով յուր երկերի մեջ հավատարմությամբ վերարտադրել բնությունն ու կյանքը, որ և բնության մի մասն է կազմում—ահա ամեն մի արվեստավորի պարտքն ու պաշտոնը» («Նոր Դար», 1896, № 99)։

Այստեղից էլ Արեգյանն առաջ է քաշում կյանքի ու գրականության փոխադարձ կապի հարցը՝ հենվելով Հ. Թենի՝ գրականության վրա բնական ու հասարակական միջավայրի ազդեցության տեսության։ Ուղենիշ ունենալով Թենի պնդումը, թե «մի արվեստի երկ, մի արվեստագետ հասկանալու համար պետք է ճշտությամբ պատկերացնել նրանց ժամանակի բարքերի ու մտքի ընդհանուր վիճակը», Արեգյանն առավել զարգացնում է այդ՝ կարևոր տեղ հատկացնելով «ընկերական կյանքի պայմաններին»։ «Գրականությունը կյանքից դուրս չէ,— գրում է նա,— այլ ընդհակառակն, նա մյուս գեղարվեստների հետ միասին կյանքի ամենից լավ արտահայտությունն է։ Շեքսպիրի դրամաները մի ընդարձակ հայելի են, որի մեջ անդրադառնում է ԺԶ-րդ դարու Անգլիայի ամբողջ քաղաքակրթությունը, իսկ Ռասինի տրագեդիաները մի ճշգրիտ պատկեր են Լուդովիկոս ԺԴ-ի ժամանակի ֆրանսիական մտքի ու բարքերի համար» («Նոր Դար», 1896, № 108)։

Գրականության՝ հասարակական կյանքը անդրադարձնողի դերի նման ըմբռնումով էր պայմանավորված Արեգյանի՝ ժամանակի գործոնի պահանջը։ Ամեն մի կատարյալ գրականություն, ըստ նրա, պետք է արտահայտի հեղինակի ապրած ժամանակաշրջանի հասարակական կյանքն իր բազմատեսակ հարաբերություններով ու շահագրգռություններով։ Գրողը պետք է լինի իր ժամանակաշրջանի հասարակական շահերի արտահայտիչը։ Եվ այդ կապակցությամբ էլ քննադատում է կլասիցիզմն ու ռոմանտիզմը, որոնցից առաջինը թեմատիկայի տեսակետից առհասարակ կտրված էր իր ժամանակից ու հեռավոր անցյալն էր դարձնում ստեղծագործության առարկա, իսկ երկրորդի ներկայացուցիչներից ոմանք իրականությունից դժգոհելով ձգտում էին դեպի պատմական անցյալը, ապաստանում նրանով, որ ի վերջո, նրանց հասցնում էր պատմական անցյալի իդեալականացմանը։

Արեգյանը նման ձգտումն համարում է հետադիմական. նա մեծ արժեք է տալիս ժամանակակից կյանքի թեմատիկայով գրված երկերին, քան պատմական վեպերին, այն ճիշտ դիտավորությամբ, թե պատմական վեպերում փաստորեն բուն պատմական կյանքը իր էությամբ ու խորությամբ բացակայում է. կա սոսկ պատմական զգեստավորում, իսկ նկարագրվող կյանքի թե արտաքին և թե ներքին հատկանիշները անցյալ դարաշրջանի իրական պատմականը չեն, այլ հեղինակների ապրած ժամանակաշրջանի («Նոր Դար», 1897, № 63)։ Ժամանակակից կյանք ասելով Արեգյանն ամենից առաջ հասկանում էր բուն ժողովրդական կյանքը իր բոլոր կողմերով։ Հավատարիմ գրականության իր շեշտված դեմոկրատական ըմբռնումներին, նա գտնում է, որ գրականության սնուցող մայրն ու կենարար աղբյուրը ժողովուրդն է։ Քննադատելով կլասիցիզմի տեսաբան Բուալոյի այն տեսակետը, թե «ոչինչ մեզ հաճելի չէ, բացի նրանից, որ կարող է կոշտ-կոպիտ ժողովրդի դատողությանն անհասու լինել», Արեգյանը արդարացիորեն կլասիցիզմի մեծագույն թերությունը տեսնում է տեսական այդ պնդման մեջ, «որով և բանաստեղծությունն... հեռանում է յուր կենարար աղբյուրից-ժողովրդից»։

Գրականությունը պետք է ժողովրդային լինի ոչ թե թեմատիկայով, այլև բուն ոգով, էությամբ և գեղարվեստական նպատակադրումով, մի պարագա, որի մեջ էլ Արեգյանը տեսնում է գրականության իսկական ժողովրդայնությունը։ «Մի գրականություն երկու պայմանով կարող է ժողովրդական լինել,— գրում է նա,— նախ — գրականությունն յուր ներշնչումները

ժողովրդական երևակայությունից պետք է քաղի, կամ թե այդ գրականությունը ժողովրդին հասկանալի լինելու համար պետք է որոշված լինի» («Նոր Դար», 1896, № 104): Այս համոզմունքով էլ նա բարձր է գնահատում Աբովյանի «Վերք Հայաստանին», ուր վերարտադրված են հասարակ ժողովրդի կյանքն ու կենցաղը, բարքերն ու սովորույթները:

Գրականության ժողովրդայնության հետ է սերտորեն աղերսվում նրա ազգային բնույթը, քանզի ժողովրդայնության ամեն մի գիծ, իր ընդհանրությամբ հանդերձ, ունի տեղական որոշակի գույն ու երանգ: Ժողովրդական-հասարակական կյանքի լայն պատկերումը գրականության մեջ միշտ էլ որոշակի տեղական բնույթ ունի, կապվում է որոշակի ազգի կյանքի երևույթներին, որոնք ունեն իրենց շեշտված առանձնահատկությունները: Գրականության ազգայնությունը, ըստ Աբեղյանի, որոշակի ազգի տեղական կյանքի երևույթների անդրադարձումն է գեղարվեստական պատկերների ու կերպարների միջոցով և ամփոփ ազգային լեզվով ու ոճական առանձնահատուկ երանգներով: Այսինքն, ազգայինը գրականության մեջ՝ դա յուրահատկություն է, որով տարբերակվում են տարբեր ժողովուրդների գրական ստեղծագործությունները: Ազգայնությունը հասարակական անհատականությունն է, որ նույնպես պատմական հասկացություն է՝ պայմանավորված բուրժուական նոր հարաբերություններով: Տնտեսական կյանքում անհատի բարձրացումն ու ինքնիշխանությունը տանում է հոգևոր կյանքի, նաև գրականության մեջ անհատականության բարձրացմանը: Ռոմանտիզմը դիտելով իբրև հասարակական նոր հարաբերությունների արդյունք, որն ամենից առաջ հակադրվում էր կլասիցիզմի գրական կանոններին և քարոզում էր ազատություն արվեստի մեջ, Աբեղյանը նշում է, որ ազատությունը նշանավորվում է անձնականության, անհատականության բարձրացմամբ, անհատականություն, որ միջնադարում ճնշված ու ոչնչացված լինելով՝ տեղի էր տվել հոտի հասարակականությանը: Նոր գրականության մեջ անհատականությունը առաջ է բերում գրական ձևերի ու ժանրերի բուռն զարգացում: Ազատ մտածող ու զգացող անհատը դառնում է գրականության կենտրոն, հետևաբար և գերիշխող են դառնում գրողի անհատական մտքերն ու զգացմունքները: Անհատականության խնդիրը պատմական նման տեսանկյունից դիտելով, Աբեղյանը բացահայտում է գրականության մեջ անձնականի ու հասարակականի փոխհարաբերության վերաբերյալ իր գեղագիտական ըմբռնումները: Նա գտնում է, որ ամեն մի անձնական զգացմունք դեռևս չի կարող դառնալ գրականության նյութ, քանի որ գրողն ինքը պատկանում է հասարակությանը և գրում է հասարակության համար: Հետևաբար, բանաստեղծի անձնականը ինչ-որ չափով պետք է լինի ընդհանուր հասարակական. նրա մտքերը ու զգացմունքները պետք է լինեն ոչ թե նեղ ու եղակի, այլ հուզեն ու ոգևորեն և ուրիշներին: «Բանաստեղծը,—գրում է Աբեղյանը,— միայն մեր թույլ ձայնի, մարդկային ընդհանրության հնչուն ու թնդուն արձագանքն է և պիտի լինի: Նա արձագանքի հետ և իրականության հայելին պիտի լինի. և իբր արձագանք ու հայելի այն միայն պիտի անդրադարձնի և արտացոլացնի, ինչ որ իրենից դուրս էլ գոյություն ունի: Մեծ բանաստեղծներ նրանով են միայն մեծ, որ կարողանում են այդպես վարվել, այսինքն իրենց սիրտն արտահայտելով հանդերձ, նրանք ընդհանրության արձագանքն են լինում» («Նոր Դար», 1897, № 54): Մասնավոր կրքերն ու զգացմունքնե-

րը բանաստեղծության նյութ կարող են դառնալ՝ այն ժամանակ միայն, երբ ունեն ընդհանուր, համամարդկային և հավիտենական հատկանիշներ։ Եվ Աբեղյանը արվեստի կատարելության չափանիշներից մեկն էլ համարում է անձնական մտորումների, զգացմունքների ու շահագրգռությունների գեղարվեստական զուգակցումը հասարակականի հետ, երբ առաջինը դառնում է երկրորդի կոնկրետ անհատական արտահայտությունը։ «Կատարյալ է այն առարկայական արվեստը,— գրում է նա,— որով բանաստեղծը ընդհանուր մարդկայինն է արտահայտում. մեծ և զորեղ է այն բնարականությունը, անհատական կամ ենթակայական արվեստը, որով բանաստեղծն իր անձնական զգացմունքները երգելով՝ ընդհանուր մարդկության ներկայացուցիչն է դառնում»։ Երբ խախտվում է անձնականի ու հասարակականի գեղարվեստական հիշյալ հավասարակշռությունը, գեղարվեստական երկը զրկվում է իր բուն արժեքից։ Ավելին, որոշ տեսաբանների կարծիքով ռոմանտիզմի անկման գլխավոր պատճառը հիշյալ հարաբերության մեջ անձնական-զգայական կողմի չափազանցումն էր, որ տարավ գրականության եսակենտրոնացում։

Սրանք են համառոտ գծերով այն հանգուցային խնդիրները, որ շոշափում էր «Գրական դպրոցներ» աշխատության մեջ Ենայի ու Փարիզի համալսարանների ուսանող Մանուկ Աբեղյանը։ Հիշյալ տեսակետները, որ հենվում էին ժամանակի եվրոպական գրաքննադատության մեջ նոր արմատավորվող Դարվինի և Հեկկելի բնական շրջափոխության, ինչպես նաև Սենտ Հիլլերի ու Կյուվիեի միջավայրի ազդեցության բնագիտական ուսմունքների վրա, իրենց էությամբ մատերիալիստական էին և գալիս էին նպաստելու դարավերջի հայ ռեալիստական գեղագիտության զարգացմանը։

Եթե իր քննադատական հոդվածներում 80—90-ական թվականների հայ գրականության նշանավոր դեմքերին Աբեղյանը գնահատում էր ռեալիստական գեղագիտության չափանիշներով, ապա «Գրական դպրոցներ» աշխատության մեջ ամփոփում ու տեսականորեն բացահայտում է իր գրականագիտական համոզմունքները։ Հանգամանորեն վերարտադրելով կլասիցիզմի ու ռոմանտիզմի պատմությունն ու տեսությունը, վերջիններիս սահմանափակությունների քննադատությամբ Աբեղյանը հաստատում ու հավաստում է ժամանակի տիրապետող գրական ուղղության՝ ռեալիզմի կենսական հիմքերը։ Գրականագիտական այս սկզբունքներով էլ, ահա, Աբեղյանը հետագայում հետազոտում է հայ հին գրականության պատմությունը, ստեղծելով գրապատմական մի չգերազանցված տեսություն հայագիտության մեջ։

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ՄԻՆԱՍ ԲԵՐԲԵՐՅԱՆ

I

1891 թվականին «Նոր Դարի» էջերում սկսեց պարբերաբար տպագրվել երիտասարդ քննադատ Մինաս Բերբերյանի «Գրական ակնարկները», որոնք նպատակ ունեին հայ ընթերցողին ծանոթացնել ժամանակակից հայ, ռուս

և եվրոպական գրական կյանքի, գրականագիտական նորույթների, տիրող հոսանքների և կարծիքների հետ:

Մինաս Բերբերյանը ծնվել է 1871 թվականի ապրիլի 12-ին Նոր Նախիջևանում, Միքայել Նալբանդյանի մտերիմ բարեկամ ու համախոհ, «Հյուսիսափայլի» աշխատակից, բժիշկ Հովհաննես Բերբերյանի ընտանիքում: Սկզբնական կրթությունը ստացել է հայրենի քաղաքում, ապա 1889-ին ավարտել Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանը և նույն թվականին ընդունվել Մոսկվայի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետը: Ավարտելուց հետո աշխատանքի է անցել Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում՝ որպես ռուս գրականության և ընդհանուր պատմության դասախոս: 1895 թվականին Բերբերյանը հրավիրվել է «Նոր Դարի» խմբագրություն, ուր աշխատել է որպես խմբագրի տեղակալ և մի կարճ ժամանակամիջոց կատարել է նաև խմբագրի պարտականությունը: 1897-ին մեկնել է Նոր Նախիջևան և մինչև 1905 թվականը պաշտոնավարել տեղի դպրոցում: 1905 թվականին հեղափոխական շարժումներին մասնակցելու համար Բերբերյանը ենթարկվել է հետապնդումների և ստիպված է եղել թողնելու հայրենիքը և հաստատվելու Ֆինլանդիայում: Միայն երկու տարի անց նրան թույլ է տրվել վերադառնալ Ռուսաստան: 1907 թվականին կաթողիկոս Խրիմյանի հրավերով Բերբերյանը ստանձնել է Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի տեսչի պաշտոնը: 1909-ին նա մի խումբ առաջավոր հայ գործիչների հետ ձերբակալվել է ցարական կառավարության կողմից հարուցված հայտնի դատական գործի առնչությամբ և միայն 1912 թվականին կարողացել լիովին արդարանալ: 1913—18 թվականներին Բերբերյանը հաստատվել է Թիֆլիսում, որտեղ ստանձնել է առևտրական բանկի կառավարչի և ապա՝ իսպանական կոնսուլի պաշտոնները: 1918 թվականի դեկտեմբերին Բերբերյանը որպես ժողովրդական վերահսկիչ մեկնում է Երևան և հիվանդանոցներից մեկի ստուգման ժամանակ վարակվում է բծավոր տիֆով ու վախճանվում:

Բերբերյանի առաջին ակնարկները նվիրված էին գրականության և կյանքի փոխազդեցության հարցերին: Բրանդեսի «19-րդ դարի եվրոպական գրականության գլխավոր հոսանքները» աշխատության նմանողությամբ նա նույնպես աշխատում էր հայ հասարակությանը ծանոթացնել գրական հոսանքների հետ, փնտրել կապեր եվրոպական, ռուս և հայ գրականությունների միջև: «20-րդ դարում,—գրում է Բերբերյանը,—մի շարք գրաքննադատներ պնդում են, որ բոլորովին այլ կերպարանք պիտի ստանա գրականությունը, այն պիտի ձուլվի հասարակության հետ դառնալով միևնույն ժամանակ նրա ղեկավարը: Այդ արդեն բավական է, որ գրականության և նպատակը և դերը փոխվի: Գրականությունը պիտի լինի միմիայն միջոց կամ գործիք այս կամ այն կարծիքը հայտնելու, այս և այն գաղափարը տարածելու և քարոզելու: Մաքս Նորդաուն, օրինակ հայտարարում է, որ գրականության ազդեցությունը այնքան մեծ է մարդկության վրա, որ կարելի է անվերապահորեն ասել, որ «Պարիզի ֆրանսուհիները, բառիս բուն նշանակությամբ, ֆրանսիական ժուռնալիստների և վիպասանների ստեղծագործություններն են, «Վերթերի» երևալուց հետո Գերմանիան լցվեց վերթերներով, որոնք ամեն կերպ աշխատում էին նմանվել իրենց սկզբնապատկերներին, իսկ որքա՞ն Զայր[illegible]դներ երևան եկան Բայրոնից հետո»:

Հակադրվելով նման կարծիքներին, երիտասարդ քննադատը առաջ է քաշում իր տեսակետը, ըստ որի կյանքն ու գրականությունը գտնվում են փոխադարձ սերտ կապի և փոխազդեցության մեջ, և կյանքի ազդեցությունը գրականության վրա ավելի մեծ է և ուժեղ։ Կյանքը ոչ միայն ոգևորում է գրողներին, նյութ է մատակարարում գրականությանը, այլև զարգացնում է տաղանդներին, ստեղծում գրական դպրոցներ և ուղղություններ. «Կյանքի պահանջները,— գրում է նա,— նույնպես առաջ են բերում որոշ գույնի գրողներ, որոնք գրում են այնպիսի ճաշակի մասին և այնպիսի ձևով, որ ամենից ավելի համապատասխանում է հասարակության տրամադրությանը, ստեղծվում են շկոլաներ։ Վերջիններիս զարգանալը և կամ ոչնչանալը կախված է հասարակական իդեալների հարատև կամ կարճատև լինելուց։ Կորչում է շկոլայի երևան գալու շարժառիթը, ընկնում է, անհետանում է շկոլան» («Նոր Դար», 1892, № 36)։

60-ական թվականներին գրականության մեջ տիրապետող ուղղությունը, Բելինսկու համոզմամբ, ռոմանտիզմն էր, որի գլխավոր նպատակն էր ոգևորել մարդկանց բարձր գաղափարով, փրկելով, հափշտակել նրան առօրյա չար ու բարիից և գեղեցիկ ու երջանիկ, բայց գոյություն չունեցող աշխարհում բնակեցնել։ Շատոբրիան, Լամարտին, Մյուսե, Հյուգո—ռոմանտիզմի ամենաերևելի ներկայացուցիչները գիտակցաբար թափառում էին անուրջների մեջ, երկնային եթերում, առանց շփվելու իրական կյանքի հետ։ Եվ, ինչպես այս վերացական ուղղությունը երևան եկավ իբրև օպոզիցիա կեղծ-դասական ուղղության, ինչպես ռոմանտիզմը գրականության մեջ մտցրեց նոր, ավելի լայն և մինչև իսկ անսպառ հոսանք, փոխարեն կեղծ կլասիկ չոր ու ցամաք, հաշված, կշռված կարգուկանոնների, այնպես էլ կյանքի նոր պահանջների հետ միաժամանակ առաջացավ գրական նոր ուղղությունը՝ ռեալիզմը։ Եվ կյանքի ու գրականության փոխադարձ ազդեցության այս պրոցեսը կատարվում է անընդհատ։ Օրինակ, երբ Տուրգենևը ստեղծեց իր «Նախընթաց օրը» վեպի հերոսուհուն՝ Ելենային, գրեթե բոլորն ասում էին, որ դա բանաստեղծի երևակայության ծնունդ է և ոչ իրական կյանքից առած, այնքան քիչ էին այն ժամանակվա ռուս հասարակության մեջ «նոր գաղափարներով» սնված աղջիկները։ Բայց գրողի սրատես հայացքը արդեն որսացել էր նրանց։ Անցան տարիներ, և այժմ մենք ռուս գրականության մեջ ու կյանքում տեսնում ենք այնպիսի կանայք, որոնք ոչ թե «հետևում են Ինսարովներին, այլ իրենք ուրիշների առաջնորդ են դառնում» («Նոր Դար», 1895, № 20)։

Անկասկած այստեղ մենք գործ ունենք կյանքի և գրականության փոխազդեցության հետ, երբ կյանքը գրականության մեջ մտցրեց դեռևս եզակի երևույթ և գրականությունից մուտք գործեց ու տարածվեց՝ ոգեշնչելով իր գաղափարներով մի ամբողջ սերունդ։ Ռեալիստական և ապա քննադատական (նատուրալիստական) դպրոցները երևան եկան որպես արձագանք ֆրանսիական հասարակության տրամադրության, երբ այդ հասարակությունը գիտության զարգացման և նյութապաշտական դպրոցի ազդեցությամբ, վարակված Ռընանի և Շոպենհաուերի հոռետեսությամբ հեռացել էր ալտրուիստական սկզբունքներից ու իդեալներից, յուրացնելով իրականությունը ճիշտ արտահայտելու սկզբունքը։ Այս հափշտակությունը տևեց տասնամյակներ։ Վրա հասան 80-ական թվականները. հիասթափված գիտության

առաջընթացից, որ ոչ մի լավ բան չբերեց հասարակությանը, բուրժուական հասարակության հակասություններից, մարդու մեջ կենդանացան ալտրուիստական զգացմունքները, ծնվեց ձգտում դեպի բնականը, դեպի սերը: Իր այդ բարոյական ծարավը հագեցնելու համար հասարակությունը այլևս չէր բավարարվում բնապաշտական գրքերով, բարձր զգացմունքների համար այն թվում էր խիստ կոպիտ և սառը, զուրկ որևէ իդեալից: Այս բոլորի հետ մեկտեղ—գրում է Բերբերյանը, ֆրանսիացիների մոտ առաջացավ նաև մի անասելի միստիկական ձգտում՝ գուշակել ապագան, գտնել ներկայումս մի ինչ-որ խորհրդավոր բան, հասկանալ բնության սքողյալ օրենքները և ծառայեցնել դրանք մարդկության շահերին: Իբրև արձագանք այդ նոր պահանջներին անկասկածելի կերպով երևան եկան բազմաթիվ ուղղություններ, որոնց բոլորի բնորոշ հատկություններն են խորհրդավորությունն ու միստիցիզմը, երևան եկան սիմվոլիստները, մոգերը, կաթոլիկները, որոնց ընդհանուր անվամբ սկսեցին կոչել դեկադենտ, կամ անկման գրականություն:

Անկման գրականության երևան գալը Ֆրանսիայում պայմանավորված էր կյանքի սոցիալական պայմաններով, այն պետք է անպայմանորեն՝ երևան գար, եթե իսկապես գրականությունը կյանքի հայելին է: «Դեկադենտների գրականությունը մեծ աղմուկ է հանում Ֆրանսիայում, արդյոք դա նշան չէ՞ Ֆրանսիայի անկմանը,—շարունակում է Բերբերյանը,—դեկադենտների գլխավոր ներկայացուցիչներն են Բոդլերը, Վերլենը, Մալլարմեն, Ռեմբոն և Լաֆորժը... Սրանց բոլորի ընդհանուր հատկությունն ու գույն առավելությունը նրանում է, որ սրանց բանաստեղծությունները վերին աստիճանի ինքնուրույն են, օրիգինալ և մեզ ծանոթ բանաստեղծություններին ամենևին նման չեն... Նրանք արտահայտում են ոչ թե միտք կամ զգացմունք, այլ տպավորություն, այն էլ միմիայն ակնարկներով, նրանք մեծ նշանակություն են տալիս ոճին, նախադասությանը, խոսքին, անգամ տառին, որոնց շատ անգամ զոհ են գնում և միտքը և զգացմունքը» («Նոր Դար», 1895, № 71):

Մնում է միայն տպավորությունը, որն առաջացնում է համապատասխան զգացմունք, տանում, հեռացնում մարդուն անորոշ ու դաժան իրականությունից: Զզված իրականությունից նրանք բավականություն էին փնտրում ուրիշ աշխարհում, ավելի իդեալական, քան մեր առօրյա կյանքը և ոչ թե ուսումնասիրում էին, այլ ձգտում էին ազդել մեր զգացմունքների վրա, ստեղծել այնպիսի տրամադրություն, ինչ տրամադրությամբ ստեղծագործել էին իրենք: Այդ առումով, ինչպես նշում է Բերբերյանը, հատկանշական է բելգիացի բանաստեղծ և դրամատուրգ Մորիս Մետերլինկի ստեղծագործությունը: Օգտվելով դեկադենտների բոլոր նոր ու տարօրինակ ձևերից բանաստեղծը կարողանում է արտահայտել կյանքից եկող իր թախիծն ու ճնշված տրամադրությունը և արտահայտում այն բարձր գեղարվեստականությամբ ու անկեղծ բանաստեղծական զգացմունքով: Բայց եթե բանաստեղծ Մետերլինկը ոչ մի նոր ձև ու բովանդակություն չտվեց, այլ միայն ընթացավ և կատարելության հասցրեց իր ոճերին, ապա իբրև դրամատուրգ նա և՛ ձևի, և՛ բովանդակության տեսակետից հանդիսացավ վերին աստիճանի ինքնատիպ գրող և համարձակ նորարար: Նա հրաժարվեց հին ձևով դրամաներ գրելուց և տվեց իրենը, սեփականը, մեկ կազմավորված ողբերգությունը: Նա ստեղծեց դեկադենտական դրամատուրգիան, վաստակելով դեկադենտների Շեքսպիր անունը:

Ժամանակակից կյանքը, բուրժուական հասարակության հակասությունները,— շարունակում է քննադատը,— ծնում է անկարելիության տրագիզմը, երբ մարդը անկարող է հաղթահարել կյանքի անարդարությունները, կատարել իր սրտի բաղձանքը, հասնել իր ցանկացած երջանկությանը։ Մենք զրկվում ենք մեր սիրո առարկայից, մենք չենք կարողանում ազատվել մահու ճիրաններից, մենք թույլ ենք և անզոր լավ գործ կատարելու... Մի խոսքով մեզանից ամեն մեկը ամեն օր, գրեթե, երես առ երես կանգնում է ողբերգականության առաջ և մեր շուրջը կատարվող ողբերգական գործողությունների վրա դարձնում իր ուշադրությունը, այն ժամանակ երբ այդ հարվածներից մեկը, գրեթե միշտ անսպասելի, վիճակվում է մեզ։ Եվ քանի որ կյանքը և գրականությունը փոխադարձաբար ազդում և հարստացնում են միմյանց, ուրեմն գրականությունը պետք է քարոզի ազնիվն ու վեհը, նշավակի պատերազմները, ստրկությունը, ավերն ու կործանումները։

Այս տեսակետից քննադատը բարձր է գնահատում Լերմոնտովի «Վալերիկը» և Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպը, որը պատերազմի գեղարվեստական բարձր նկարագրությունը լինելով, նույնքան մեծ բողոք է այդ աշխարհակործան երևույթի դեմ։ Մինչդեռ Էմիլ Զոլայի «Ավերածություն» վեպը լիովին արդարացնում է պատերազմները և այն հեղինակը, որի գրվածքներին հետևում են հարյուր հազարավոր մարդիկ ամբողջ աշխարհում, ի լուր ամենքի հայտարարում է, որ «պատերազմը մի տեսակ անհրաժեշտ բան է»։ Իսկ այնպիսի վիպասանի հայտնած կարծիքը, ինչպիսին հսկա Զոլան է, կարող է շատ կործանարար ազդեցություն ունենալ կյանքի վրա։

Ի՞նչ ցույց տվեց Զոլան իր վեպերով, հարցնում է քննադատը, նախ՝ երկրորդ կայսրության ռեժիմի անպիտանությունը, երկրորդ՝ ժառանգականության կանոնի մեծ նշանակությունը և երրորդ՝ գազանային հակումների գերակշռությունը մարդու մեջ։ Ի՞նչ կարելի է եզրակացնել դրանից, որ կյանքը ապականված է և լացի ու կոծի ասպարե՞զ միայն։ Մինչդեռ հենց Զոլայի վեպերը մեզ համոզեցնում են, որ կյանքը մի հիանալի նվեր է մարդուն, շնորհված նախախնամությունից, մարդու երջանկությունը աշխատանքի մեջ է, աշխատանքը մարդուն զարգացնում է ֆիզիկապես և միջոց է տալիս ազատվելու ժառանգական հիվանդություններից, տալիս բարոյական հավասարակշռություն, առաջ է մղում գիտությունը և բազմացնում տնտեսական բարիքը։ Անդրադառնալով ժամանակի գրական հոսանքներին Բերբերյանը նշում է, որ այժմ նատուրալիզմի և ռոմանտիզմի կուսակցական կռիվները անցյալ են արդեն, սկզբից նրանից հրաժարվեցին Մոպասանը և ուրիշ երիտասարդ վիպասաններ, ապա և ինքը՝ Զոլան, աննկատելի կերպով շեղվելով նատուրալիզմի ծայրահեղություններից դեպի գեղարվեստական ռեալիզմը։ Ապա Զոլայի ուղղության դեմ հանդես եկավ սիմվոլիստների ու դեկադենտների դպրոցը։

Ռուս գրականության վերաբերյալ դիտողություններում Բերբերյանը գտնում է, որ Ռուսաստանի գրողների մեջ առաջին տեղերից մեկը բռնում է Մաքսիմ Գորկին։ Կարդալ Գորկուն նշանակում է ծանոթանալ «այսօրվա» մարդու բնավորության, գաղափարների, դրության, նիստ ու կացի և իդեալների հետ։ Բացի բարձր գեղարվեստական բավականություն ստանալուց, ընթերցողը ուսումնասիրած կլինի որպես ուշիմ ճանապարհորդ և արդի Ռուս-

տառապանքը, նրա կյանքը, նրա բարոյական, մտավոր և անհատական դրությունը: «Մասնավորապես Գորկիի հետ ծանոթանալը կնշանակի ծանոթանալ մի վերին աստիճանի տաղանդավոր, բոլորովին ինքնուրույն, «ինքնածնունդ» հեղինակի հետ և մեզ բոլորիս համար նոր շրջանի մարդկանց, նոր դասակարգի հետ» («Լումա», 1902, № 3, էջ 148):

Գորկին պատկերեց մի նոր դասակարգ. անտուն, անտեր, թափառաշրջիկ «բոսյակներին», որոնք զուտ ռուսական կյանքի երևույթներ էին: Գորկու գրվածքները բողոք են սոցիալական հարաբերությունների, արդի կացության և գաղափարների դեմ: Նրա հերոսները մարդկության շրջանից դուրս են ընկած և մատնված են հենց այդ հասարակության անտարբերությունից: Համադրելով Գորկուն Չեխովի հետ Բերբերյանը նկատում է, որ Գորկու հերոսները հավատում էին ապագային, մինչդեռ Չեխովի նկարագրած միջին դասակարգը զուրկ է որևէ ձգտումից, որևէ իդեալից: Այս իմաստով էլ Գորկին միևնույն ժամանակ և՛ ռեալիստ գրող է և՛ ռոմանտիկ: Նա մեծ տաղանդով միացնում է գրելու այդ երկու մեթոդները և բարեխառնելով տալիս ստեղծագործություններ, որոնց մեջ իրականությունը և երևակայությունը կապված են անքակտելի ձևով: «Իր նկարագրությունների մեջ՝ բնության, գործողությունների տեղի, շրջապատի իրերի, խոսակցությունների, մինչև իսկ մանրուքների մեջ նա ռեալիստ է,—գրում է Բերբերյանը,—բայց հերոսների բնավորությունները նկարագրելիս, նրանց գաղափարների և փիլիսոփայության մասին խոսելիս Գորկին շատ անգամ տալիս է ոչ թե այն, ինչ որ կա, այլ այն, ինչ որ ցանկանում է որ լինի, ներկան քննադատելիս նա միևնույն ժամանակ տալիս է իր իդեալը: Սա մի հեղինակ է, որը զգալ և մտածել է տալիս, որը բաց է անում մեր առաջ կյանքի նոր խավեր, ոգևորում նոր իղձերով և մղում մեզ դեպի լուսավոր ապագան» («Լումա», 1902, № 3, էջ 162):

Որպես կյանքի և գրականության փոխազդեցության մեկ այլ օրինակ է բերում Մինաս Բերբերյանը նաև երիտասարդ բանաստեղծուհի Ադա Նեգրիի ստեղծագործությունները: «Ադա Նեգրին,—գրում է նա,—իր ներքին ուժի, բուռն հանճարի զորությամբ հանդիսացավ թշվառության երգիչն այն ժամանակ, երբ այդ թշվառությունը ամբողջ Եվրոպայի ուշքն ու միտքն էր գրավել: Ադա Նեգրին ժամանակին տվեց այն, ինչ որ պետք էր տալ և ահա այդ է նրա հաջողության գլխավոր նշանակությունը» («Նոր Դար», 1900, № 132): Նա պոեզիայի աշխարհը բերեց մի նոր դասակարգ՝ իր թշվառությամբ, իր անխոնջ աշխատանքով ու չնչին վարձատրությամբ, իր դառը կյանքով, իր անանց աղքատությամբ: Աղքատությունը իր ավերածությամբ կարող է քանդել ամեն մի սրբություն: Աղքատությունը քշում է երեխաներին փողոց, աղջիկներին անբարոյականության գիրկը, բանվորներին գինետները: Այսպիսին է Նեգրիի նկարագրած բոլոր պոեմների պատկերների խոր ազդեցությունը: «Նեգրին խույս է տալիս մտքեր ու գաղափարներ հայտնելուց, այլ քանդակում է լոկ պատկերներ և նկարագրիներ տալով և իր զգացմունքները արտահայտելով: Մի որևէ նոր քարոզ, կամ մի նոր հայացք, կամ մի ինքնուրույն գաղափար մենք նրա բանաստեղծությունների մեջ չենք գտնում: Բայց մենք տեսնում ենք, որ բանաստեղծուհին անկեղծ և ուղիղ նկարագրում է իրականությունը, որ տեսնում է թշվառություն, աղքատություն, զրկանք, անխոնջ աշխատանք և ի սրտե համակրում այն

դատավարքին, որի ճակատին կարծես գրված էր. «Աշխատիր, բայց երբեք կուշտ մի լինի» («Նոր Դար», 1900, № 132)։

2

«Նույնիսկ անսահմանորեն օժտված ժողովրդի հանճարը իր ոգեշնչումը պիտի առնի մարդկային համաշխարհային փորձից։ Մեկուսացված ամենքից այն թոշնում է և միայն առնչությունները ու բարեկամությունը այլ ազգերի հանճարների հետ նրան կարող են պարգևել միշտ երիտասարդ ուժ և կորով»—այսպիսին էր այդ շրջանի գրականագիտական մտքի տիրակալ Գեորգ Բրանդեսի քննադատական աշխատությունների հիմնական դրույթը։ Հավատարիմ մնալով կուլտուր-պատմական դպրոցի և առաջին հերթին Բրանդեսի տեսության, Մինաս Բերբերյանը հայ գրականությունը դիտում է որպես եվրոպական գրականության բաղկացուցիչ հյուսվածքի օղակներից մեկը, որը սակայն անցնելով տարբեր ազգային ու քաղաքական պայմաններով, դառնում է այդ երկրի առանձնահատկությունները պարունակող ազգային գրականություն։ «Զուգընթացաբար զբաղվելով մեր և օտար գրականություններով,—գրում է Բերբերյանը,—ես անդադար հանդիպում եմ տարօրինակ երևույթի։ Ահա ամբողջ մի դար է, որ սկիզբ է առել մեր արդի գրականությունը։ Տարիների ընթացքում շատ բան է գրվել, բավականին գեղեցիկ ինքնուրույն երկեր են արտադրվել... Օտարի ազդեցությունը երբեք պակաս չի եղել մեր դեռափթիթ գրականությունից, որ հաճախ իր ավագ ուղեցույցի կորած հետքերով է գնացել։ Ի պատիվ մեր գրականության պետք է ասել, որ չնայած իրանից շատ ավելի հին, ուժեղ և ճոխ գրականության ազդեցության—չի այլասերվել, չի կորցրել իր ինքնուրույնությունը, իր ազգային համն ու հոտը։ Գուցե այդ այն պատճառով է եղել, որ մենք երբեք հիմնովին, խոր կերպով չենք ենթարկվել օտարի (գլխավորապես եվրոպականի) գրականության ազդեցությանը։ Իսկ դա շատ հավանական է, քանի որ եվրոպական մի որևէ հայացքի կամ ուղղության մինչև մեզ հասնելը շատ ժամանակ է անցնում, իրանք այդ ուղղությունները ու հայացքներն էլ ենթարկվում են ավելի ուժեղ ազդեցությունների... Այս կամ այն ուղղությունը իր ծննդավայրում արդեն հնանում է, իսկ մեզ մոտ նոր է սկսում բույն դնել ու տարածվել։ Բացի դրանից՝ մի որևէ ուղղություն զարգանում է, օրինակ, Անգլիայում, բայց Պոլիս է հասնում ֆրանսիական գրականության միջոցով, իսկ Թիֆլիս գերմանական կամ ռուս գրականության միջոցով։ Այսպիսով այդ ուղղությունները ճանապարհին որոշ փոփոխություններ է կրում և մեզ հասնում է այլակերպված» («Մուրճ», 1901, № 2, էջ 53)։

Բերբերյանը գտնում է, որ XVIII դարում սկիզբ առած և XIX դարասկզբին մեծ զարգացում ապրած «համամարդկային թախիծը» հայ գրականության մեջ առաջին անգամ արձագանք է գտնում միայն 50—60-ական թվականների «Հյուսիսափայլի» բանաստեղծների և մանավանդ Սմբատ Շահազիզի ստեղծագործության մեջ։ Ըստ քննադատի, Սմբատ Շահազիզը սիրո և վշտի երգիչ է, նրա բոլոր գործերը այդ երկու զգացմունքների գեղեցիկ վերարտադրությունն են։ Սիրո երգերով է սկսում նա իր բանաստեղծական ուղին, սիրո գեղեցիկ մեղեդիներ է հնչեցնում 60-ական թվականներին, սիրո բուռն զգացմունքներով է լցնում նա պատանությունից։ Եվ մինչև

ժամանակ որքան վիշտ, որքան արցունք այդ սիրո մեջ: Իր սեփական, անձնական վիշտը խառնելով իր եղբայրակիցների դառն տառապանքների և հեկեկանքների հետ բանաստեղծը դառնում է «Լեռնի վիշտը» անմոռանալի երգիչը: «60-ական թվականների լավագույն հայերի վիշտն է, որ պատել է Լեռնին,—գրում է Բերբերյանը,—և ազգային ճակատագրի ողբասաց և մարգարե է դարձրել: Բայրոնի և Պուշկինի ազդեցության տակ բանաստեղծը ընտրում է պոեմայի ձևը և չորս երգերի մեջ պատկերացնում է Գայլենիքի դրությունը՝ գեղեցիկ բնություն—տգետ և աղքատ բնակիչներով, փառավոր անցյալ և ներկայումս սարկավյան կյանք: Լեռնը Չայլդ Հարոլդի նման թախիծը սրտին ճանապարհորդում է Հայրենի վայրերում և ինքը անձամբ ականատես լինում հայի խեղճության և տգիտության, ժողովրդի անմիաբանության, հարուստների անհոգության, վարժապետների անպետքության, ազգասիրության պակասության... Լեռնը մերթ լաց է լինում... մերթ շանթեր արձակում ազգի ներքին և արտաքին թշնամիների: Նա դիմում է հասարակության բոլոր խավերի ներկայացուցիչներին և ոգևորված ճառերով ազգային գործունեության գեղեցիկ ծրագրեր է արծարծում: «Հյուսիսափայլի» բոլոր գաղափարները հանձինս Լեռնի գտնում են համադրված մի փաստաբան և տաղանդավոր ժողովրդականացնող» («Արարատ», 1908, № 1):

Պերճ Պռոշյանը գրականության ասպարեզ ոտք դրեց շատ վաղ, դեռևս իր քսան տարեկան հասակում,—գրում է Բերբերյանը,—նրա անդրանիկ վեպը՝ «Սոս ու Վարդիթերը», ավելի ազգագրական նկարագրություն է, քան իսկական վեպ, չնայած արդեն այնտեղ երևում էր ապագա վարպետի ձիրքը: Հետագա վեպերում ազգագրական նյութը սեղմվում է, և առաջնային նշանակություն է ստանում իրականության ռեալիստական պատկերը: «Նրա հերոսները,—գրում է Բերբերյանը,—բանի գնում հանում են իրենցից սենտիմենտալ վերարկուն և իրական կյանքի շունչով են ասպարեզ գալիս «Կռվածաղիկ», «Հացի խնդիր», «Ցեցեր», «Բղդե» մեջ նա արդեն իրական կյանքի, գյուղացու չարն ու բարին նկարագրող է նման Էրկման-Շատրիանի, Աուերբախի, Գրիգորովիչի, Զլատովրատսկու, ֆոն-Պոլենցի և այլ օտարազգի ժողովրդագրողների» («Արարատ», 1907, № 12):

Սակայն Պռոշյանը նկարագրում է այդ ամենը միմիայն իրեն հատուկ ձևով, և ահա ընթերցողի աչքերի առջև անցնում է հայ գյուղացու ընտանեկան-հասարակական կյանքը, ներկայացվում է հայ գյուղը սկսած պարսից տիրապետության տարիներից, մոսկովների իշխանության շրջանից մինչև ժամանակակից կյանքը:

Բացահայտելով գյուղի անմխիթար վիճակը, Պռոշյանը, ըստ քննադատի, որպես փրկության միջոց առաջադրում է լուսավորությունը, որը միայն կարող է փարատել իրականության «մահաշունչ շղարշը», դուրս հանել նրան դեպի լուսավոր աշխարհ: «Պռոշյանին կարդալով,—գրում է Բերբերյանը,—ուզում ես ասել օրինակ առնենք Դանկոյից, որը տեսնելով ժողովրդի տառապանքները և կամենալով հանել նրան անտառի խորքից... պատռում է իր կուրծքը և բոցավառ սիրտը իր ափերի մեջ գլխից վեր բարձրացնելով առաջ է գնում և այդպես մարդկանց անտառից լույս աշխարհ հանում» («Արարատ», 1907, № 12):

Նար-Դոսին նվիրված իր քննադատական հոդվածում Բերբերյանը առաջին հերթին նշում է հեղինակի՝ մանր պատմվածքներ ստեղծելու կարողու-

թյունը։ «Փոքրիկ պատկերների և էտյուդների մեջ,— գրում է քննադատը,— նա կատարյալ վարպետ է։ Երևում է, որ հեղինակը լավ և ի մոտո ծանոթ է այդ շրջանին, այն դասակարգին, որ դուրս է բերված նրա իրական պատկերներում։ Այդ գրվածքներում նա մեր գրականներից ոչ մեկին նման չէ, յուր սյուժեներով, դուրս բերված հասարակությունով, պատմելու ձևով ավելի նմանում է անգլիական գրող Մորրիսոնին։ Սա էլ Նար-Դոսի նման, յուր փոքրիկ պատկերների համար ընտրում է Լոնդոնի ամենաաղքատ և նեղ ընկած թաղը՝ Ուայտչապելը, որ համապատասխանում է Թիֆլիսի Հավլաբարին։ Միայն Նար-Դոսի տաղանդի բնավորությունը, տուշն ավելի մեղմ է և փափուկ, քան նրա անգլիացի ընկերոջը։ Հերոսների ամենաաննախանձելի դրությունը, անմխիթար ներկան մի տեսակ մշտական թախիծ ու տխրություն են ներշնչում Նար-Դոսի բոլոր վեպիկներին ու պատկերներին։ Բախտազուրկ, խեղճ, աղքատ ու տգետ մարդիկ են այդ հերոսները, որոնց մասին հեղինակը սրտի կսկիծով է պատմում ու դրանց ճակատագրի թարգմանն ու պաշտպանը հանդիսանում։ Յուր վեպիկների սյուժեներով նա շատ անգամ հիշեցնում է ռուս երիտասարդ վիպասան Մաքսիմ Գորկու, իսկ յուր տրամադրություններով Վսեվոլոդ Գարշինին» («Թատրոն», 1901, էջ 53)։

Իսահակյանի ամբողջ պոեզիան, Բերբերյանի բնորոշմամբ, անթափանց խավարի ու հուսահատական վշտի մի արտահայտություն է, որը նրան մոտեցնում է տիեզերական վշտի երգիչներին, որոնք շատ հին ժամանակներից ի վեր և մինչև օրս հարստացնում են համամարդկային գրականությունը։ Դրանց թվում են և՛ Երեմիա մարգարեն, և՛ Սողոմոն իմաստունը, և՛ դասական շրջանի եղերերգները, Բայրոնը, Լեոպարդին, Լենաուն։ Սակայն ամենից շատ բանաստեղծի համար հոգեհարազատ է Հայնեի ոգին։ Նրան ոչ միայն գերում է Հայնեի տրամադրությունը, այլ որոշ շրջանում ուղղակի օգտվում է նրա տաղաչափի ձևերից, կրկնում նրա սիրած բառերը։ Նույնիսկ շատ անգամ, նշում է Բերբերյանը, Իսահակյանը վերցնում է Հայնեից իրեն դուր եկած ոտանավորի առաջին տունը, առաջին նախադասությունը և հետո զարգացնում իր ձևով ու տալիս նրան նոր բովանդակություն («Սիրտ իմ, սրտասիր», «Էս օր ձեր տունն», «Շառաչելով մի վառ աստղիկ», «Մութ անտառով լուռ ման կուգամ»)։ Իսահակյանը միաժամանակ հայրենի բնության և ժողովրդի տրամադրությունների թարգմանն է։ Ազդված ժողովրդական երգերից, որոնց մեջ հայի դարավոր տանջանքներն են արձագանք գտել, Իսահակյանը հորինում է այնպիսի բուն ժողովրդական լեզու, ձև և ոգի ունեցող բանաստեղծություններ, որոնց նմանը չկան մեր գրականության մեջ։ «Մի՞թե հարկավոր է օրինակներ բերել,— գրում է Բերբերյանը,— երբ նրանք ամենուրեք երգվում են և խոր հառաչ հանում լսողների կրծքից» («Արարատ», 1908, №2)։

Բայց այս ժողովրդական երգերում էլ բանաստեղծը չի կարողանում ոչ մխիթարություն գտնել, ոչ բուժվել իր «վերքերից» և դիմում է փիլիսոփայությանը։ «Դիմում է գուցե Հարտմանին և Շոպենհաուերին, բայց հավաստյալ կարող ենք ասել, որ Նիցշեի շեշտակի փիլիսոփայությունը հափշտակում է հուսահատ և հուսախաբ բանաստեղծին։ Եվ նիցշեականությունը, ավելի ճիշտ ասած, նրա փիլիսոփայության մի կողմը գալիս են ձևակերպելու մռայլ երգչի աշխարհայեցողությունը։ Եվ այդ հանուր մարդկության թախիծը դառնում է նրա հետագա երկերի գլխավոր մեղեդին» (նույն տեղում)։

Բերբերյանը զարմանալի նմանություն էր տեսնում XIX դարի վերջի ռուս բանաստեղծներ Նադսոնի, Պլեշչեևի և Հովհաննես Հովհաննիսյանի պոեզիայի միջև: Նրանք երեքն էլ ժամանակակիցներ են, մի մշակույթի զավակներ, միևնույն տրամադրությամբ համակվածներ: «Հովհաննիսյանը յուր աշխարհայեցողությամբ կազմակերպած է Լազարյան ճեմարանում, համալսարանում, հայ և օտար գրականությունների ազդեցության տակ: Մանավանդ ազդեցիկ պետք է լինեին ռուսաց կյանքը և գրականությունը, որ հեծծում էր հասարակական-քաղաքական դաժան պայմանների ժանիքներում: Ընդհանուր հեծկլտանքի արտահայտիչ հանդիսանում էր տաղանդավոր Նադսոնը, որ Պուշկինի նման շատ շուտ գերեզման իջավ: Բայց հոռետես լինելու մի ուրիշ, գերազանց պատճառ ևս ուներ հայ բանաստեղծը— դա իր հայրենիքի դառն վիճակն էր» («Արարատ», 1908, № 4): Հովհաննիսյանը զարմանալիորեն կարողանում է իր երգերում ձուլվել ժողովրդի հետ, երգել նրա եղանակներով, զգալ նրա զգացմունքներով, խոսել նրա պատկերներով: Եվ «ահա այստեղ ծնունդ է առնում մեր իսկական ազգային պոեզիան, որի մեջ արտափայլում է մեր ժողովրդի ինքնատիպ պատկերը իր ազգային հատկանիշներով» (Նույն տեղում):

Բերբերյանն ընդհանրություն էր նշմարում նաև Հայնեի և Պեշիկթաշլյանի բանաստեղծությունների միջև «...յուր կես հեգնական, կես տխուր ոճով, յուր կատակներով ու սրախոսություններով Պեշիկթաշլյանը հիշեցնում է Հայնեին: Հայնեին է հիշեցնում Պեշիկթաշլյանը և տխուր ու թախծալի կոլորիտով, որով ներշնչված են նրա գրեթե բոլոր բանաստեղծությունները» («Նոր Դար», 1893, № 211): Սակայն այդ բանաստեղծությունները օժտված են այնպիսի մարդասիրությամբ, այնպիսի անհուն բարությամբ ու ազնվությամբ, գրված են այնպիսի կատարյալ ձևի մեջ և համակված լեզվի այնպիսի երաժշտականությամբ, որ հատուկ են միայն իրեն, Պեշիկթաշլյանին: Նրանք արտահայտում են այն ժամանակը, երբ ստեղծվել են, երգում են իր և ընկերոջ վիճակը, սեր, կյանք, կինը և մարդկությունը, ազգի չար բախտը, բնության գեղեցկությունը և իսկույն երևում է, որ այդ ամենը գալիս է բանաստեղծի սրտից, մեր հայկական իրականությունից:

«Շնորհալի տաղանդ» և «ինքնուրույնություն» վերագրելով Շուշանիկ Կուրղինյանին, Բերբերյանը նշում էր «մեր Ադա Նեգրի» մուտքը հայ գրականություն: «Նայեցեք,—գրում է նա,—ինչպիսի ըմբոստ երգերով նա գիտե ճշմարտությունն ասել, ինչպես բաց ճակատով պաշտպան հանդիսանալ բոլոր զրկված ու տառապած աշխատավորներին, ինչպիսի թափով հնչեցնել արշալույսի ղողանջները և ավետել—Այդ մենք ենք գալիս...» («Արարատ» 1908, № 3):

Քննադատը գնահատում է նաև բանաստեղծուհու բազմակողմանիությունը, նշում, որ բացի ըմբոստ երգերից նա ունի նաև լիրիկական բանաստեղծություններ, որոնք զարմացնում են իրենց երաժշտականությամբ, անկեղծությամբ: «Այդպես գիտեն երգել մեր միջնադարյան բանաստեղծները, իսկ նորերից միայն Դուրյանը, այդպիսի քաղցրահնչյուն տաղերից չէին հրաժարվի նույնիսկ Վերլենը և Բոդլերը» (Նույն տեղում):

3

Մեծ տեղ հատկացնելով քննադատությանը՝ գրական երևույթը բացատրելու, ստեղծագործողի աշխարհայացքը տեսնելու, նրա անտեսանելի ներ-

քին կյանքը զգալու, գեղարվեստական գործերը գնահատելու գործում Բերբերյանը գրում է. «Գեղարվեստի մասին տված կարծիքներից գուցե ամենից ընդունելին այն է, որ դա մի գործունեություն է, որի միջոցով մարդս ուրիշին հաղորդակից է անում յուր զգացմունքներին, վարակում նրան իր տրամադրություններով, մասնակից է անում այն գեղարվեստական պրոցեսին, որ և կատարվում է հեղինակի ներքին աշխարհում: Ֆրանսիացի նուրբ գրիչներից մեկը (տե՛ս Պոլ Բուրժեի «Ժամանակակից հոգեբանություն») այդ առթիվ իրավացի կերպով նկատում է, «քննադատությունը վերին աստիճանի բազմաթևակ է լինում... Քննադատության օբյեկտ կարող է լինել և մարդը և երկը և գաղափարը, նա կարող է դատաստան տեսնել և կամ միայն մեկնություն տալ»: Ժամանակակից ամենահռչակված քննադատ Բրանդեսը կողմնակից է վերջին տեսակի քննադատության: «Նորագույն քննադատությունը,—ասում է նա,—սովորաբար հանդես է գալիս ոչ որպես դատավոր, այլ որպես մեկնաբանող և բացատրող»: Առանձնապես մենք միշտ գերադասություն ենք տալիս նշանավոր ստեղծագործողների կարծիքներին թե գեղարվեստի, թե գիտականության և թե քննադատության վերաբերմամբ» («Արարատ», 1908, № 4):

Դժգոհ լինելով գրական քննադատության ներկա վիճակից, Բերբերյանը գտնում է, որ պետք է բազմակողմանիորեն լուսաբանել գրողի ստեղծագործական կյանքը, ծանոթ լինել նրա կենսագրությանը, նրա աշխարհայացքի կազմավորմանը: Տեսնելով մասնագիտացված քննադատության անհրաժեշտությունը, Բերբերյանը գրում է. «Գրական քննադատության առաջին նշույլները մեզ տվել են Միքայել Նալբանդյանը, նրանից հետո տասնյակ տարիներ մեր բոլոր ամսագրերն էլ, թերթերն էլ տվել են բազմաթիվ քննադատական հոդվածներ, բայց ոչ մի քննադատ մասնագիտաբար այդ ճյուղին արծարծված չէ... Իսկ քննադատության բացակայությունն էլ առաջացրել է մի տարօրինակ դրություն՝ ընթերցողն էլ, գրողն էլ կարծես թանձր խավարի մեջ ընկղմված խարխափելով են առաջ գնում, բախտի բերմամբ ճարպիկը ճաջողություն է գտնում, իսկ համեստ տաղանդը անուշադրության մատնված ուժասպառ է լինում» («Նոր Դար», 1899, № 188):

Իր քննադատական հոդվածներում հետևելով այդ սկզբունքներին Բերբերյանը ձգտում է բացահայտել գրողի ստեղծագործական ակունքները, հանգամանորեն ուսումնասիրել նրա կյանքը, քննարկել նրա ստեղծագործական մեթոդը, վերջապես գնահատել գրական երկը բարձր արվեստի չափանիշներով: Պռոշյանի ստեղծագործական ակունքների մասին խոսելիս Բերբերյանը առաջին հերթին կանգ է առնում այն հսկայական ազդեցության վրա, որն ունեցավ Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպը հետագա հայ վիպասանության զարգացման գործում: «Աբովյանը իր «Վերք Հայաստանով» երկար տարիների համար նախորոշեց մեր ստեղծվելիք վիպասանության ուղղությունը՝ ժողովրդագրական և հայրենասիրական, երկու դեպքում էլ իրականությունը գեղեցկացրած ռոմանտիկական շղարշով: Հեղինակների մի շարք գերակշռություն է տալիս ժողովրդագրությանը և կազմում է մեր ռեալիստ ժողովրդագրողների շկոլան՝ Պռոշյանը, Ճաղարյանը, Ագայանը, Մալխասյանը, մասամբ Աղայանը և Շիրվանզադեն: Ուրիշ վիպասաններ գտնվում են Աբովյանի հայրենասիրական դյուցազներգության ազդեցության տակ և այդ կողմն են զարգացնում մեր գրականության մեջ, դրանք են Րաֆֆին, Փափազ-

յան, Ատրպետ, Ահարոնյան և ուրիշներ։ Սրանց ամենաիրական գրվածքներն անգամ զերծ չեն Աբովյանի ռոմանտիզմի հմայքներից։ Պռոշյանի բռնած ուղղությունը գրականության մեջ որոշվում է նրա վիպագրության մասին ունեցած հասկացողությունից և մասնավորապես «Վերք Հայաստանի» մասին հայտնած կարծիքից» («Արարատ», 1907, № 12)։ Պռոշյանին առաջին հերթին գրավում է Աբովյանի վեպի «առտնին կյանքի» նկարագրությունը, և նա կարծես երկրորդ անգամ հիմք է դնում իր վեպերում արարատյան աշխարհաբարի և ժողովրդայնության։ Մանրամասն ներկայացնելով Պռոշյանի կենսագրությունը, Բերբերյանը գտնում է, որ մանկության տպավորությունների հետ միասին, հեղինակը իր վաղ երիտասարդության տարիներին աշխատելով գյուղում որպես ուսուցիչ, դեգերելով գյուղից գյուղ կարողացել է տեսնել և ուսումնասիրել հայ գյուղի կյանքը, զգալ հայ գյուղացու հոգեբանությունը, սրատես աչքերով որսալ հայ գյուղի համար բնորոշ «ցեցերին», շփվել հայ գեղջկուհիների բազմաթիվ ներկայացուցիչների հետ։ Եվ հենց այդ պատճառով էլ վիպասանը ժողովրդական տեսարանների, կենցաղի, խաղերի, հավատալիքների հետ միասին կարողացել է կերտել կերպարների մի ամբողջ շարք, որոնք հարազատորեն վերարտադրում են նրա ժամանակակից հայ գյուղը։

Մինաս Բերբերյանի գրական և քննադատական գործունեության մեջ բացառիկ տեղ են գրավում «Армянские беллетристы» (երկու հատորով, Մոսկվա 1893—1894) և «Братская помощь пострадавшим в Турции армянам» (Մոսկվա, 1897) ժողովածուները, որոնք լույս են տեսել Յուրի Վեսելովսկու անմիջական մասնակցությամբ։ Ինքնին ուշագրավ են այդ ժողովածուներում զետեղված Յու. Վեսելովսկու հոդվածները Խաչատուր Աբովյանի, Րաֆֆու և Ղազարոս Աղայանի մասին, ինչպես նաև «Հայ նոր գրականության բնութագրությունը» ընդհանուր ակնարկը։ Մ. Բերբերյանը ժողովածուներում հանդես է եկել «Ակնարկներ հայ նոր գրականության մասին» տեսությամբ և առանձին հոդվածներով՝ նվիրված Պերճ Պռոշյանին, Րափայել Պատկանյանին, Ծերենցին, Հովհաննես Թումանյանին, Նար-Դոսին, Մուրացանին, Սմբատ Շահազիզին, Հովհաննես Հովհաննիսյանին, որոնք պարունակում են մի շարք նոր հայացքներ XIX դարի հայ գրականության զարգացման օրինաչափությունների վերաբերյալ։ Ճշմարիտ է, այդ գրողների ստեղծագործությանը նա անդրադարձել էր իր քննադատական հոդվածներում, սակայն այստեղ իր դրույթները լրացնում էր որոշ էական դիտարկումներով։

Բարձր է գնահատում Մինաս Բերբերյանը նաև Ծերենցի պատմական վեպերը, համարելով դրանք գեղարվեստական բարձր գործեր, որտեղ հեղինակի հարուստ երևակայությունը, պատմական դարաշրջանի մեծ իմացությունը և կերպարներ ստեղծելու ակնհայտ կարողությունը հնարավորություն էին ընձեռել նրան ստեղծելու իր երկրի պատմական անցյալին նվիրված ստեղծագործություններ։ Սակայն Ծերենցի պատմավեպերի ամենամեծ արժանիքը, գտնում է քննադատը, դա նրա հիմքում ընկած գաղափարն է՝ ընդհանուր թշնամու դեմ պայքարելու համար բոլոր հայերի մեջ միաբանություն, համերաշխություն ստեղծելու քարոզը։ Եվ այդ գաղափարը սերտորեն կապված է հենց Ծերենցի կենսագրության հետ, նրա մղած հակահասունյան պայ-

բարի, կրած պարտությունների և ի վերջո բոլոր օգտակար նախաձեռնումների փլուզումների հետ:

Ռաֆայել Պատկանյանին Մինաս Բերբերյանը բնութագրում է որպես իսկական ազգային բանաստեղծի, որի ստեղծագործությունները Րաֆֆու վեպերի նման ոգեշնչեցին հայ ժողովրդին՝ կոչելով նրան նոր կյանքի, դաստիարակելով նրա մոտ լավագույն ձգտումներ, օգնեցին նրա հայրենասիրական ոգու թռիչքին: Տարբերակելով նրա պոեզիայի երկու շրջաններ, քննադատը առաջին շրջանը համարում է ավելի քնարական, հագեցված հայրենասիրական վշտի երանգներով («Արաքսի արտասուքը», «Նկարիչ», «Քաջ Վարդան Մամիկոնյանի մահը»), իսկ երկրորդ շրջանը՝ ռուս-թուրքական պատերազմի օրերին գրված «Ազատ երգերի» շարքը, որտեղ հնչում էին հայրենասիրական անվհատ տրամադրություններ և ազատագրական պայքարի կոչ:

Ընդունելով Պատկանյանի դերը հայ քաղաքացիական պոեզիայի զարգացման գործում, Բերբերյանը, սակայն, հատկապես կանգ է առնում և բարձր գնահատում հեղինակի նորնախիջևանյան պատմվածքների շարքը, համարելով դրանք հայ արձակի աչքի ընկնող ստեղծագործություններից:

Հայ ժողովրդական, աշուղական պոեզիային նվիրված հոդվածում Բերբերյանը միջնադարյան աշուղների, ժողովրդական երգիչների ստեղծագործությունը համարում է հայոց հին բանաստեղծության, հեթանոս երգերի, միջնադարյան, ապա, կեղծ-կլասիկական պոեզիայի և ժամանակակից բանաստեղծության միջանկյալ օղակ: Եթե միջնադարում հոգևոր բանաստեղծությունը անկում էր ապրում պատմական ծանր իրադարձությունների հետևանքով, ապա ժողովրդական բանաստեղծությունը, աշուղական պոեզիան շարունակում էին գոյատևել:

Ահա այսպիսի անընդհատ, հին դարերից եկող ստեղծագործական պրոցեսը 90-ական թվականներին ասպարեզ հանեց մի շարք բանաստեղծների՝ Ալեքսանդր Ծատուրյանին, Լևոնցին, Հովհաննես Թումանյանին և ուրիշների, որոնց մեջ իր ստեղծագործական աշխարհով, ներքին խառնվածքով բացառիկ հետաքրքրություն է ներկայացնում Հովհաննես Թումանյանը: Բերբերյանն առաջիններից էր, որ զգաց Թումանյանի տաղանդի հզոր էպիկական շունչը, բնությունը անձնավորելու մեծ կարողությունը: «Էպոսը—ահա նրա իսկական տարերքը» («Братская помощ армянам», М., *1898, էջ 587):*

4

Գեղարվեստական գրականությանը ներկայացվող պահանջներից ամենակարևորը Մինաս Բերբերյանը համարում է արվեստի չափանիշը, անկախ նրանից, թե որն է եղել գրողի ստեղծագործական մեթոդը: Իսկական գեղագետ գրողը ոչ քարոզիչ է, ոչ հրապարակախոս, նա գեղարվեստագետ է ու պատկերելով մեր առջև կյանքը և հասցնելով այն ընդհանրացման, կարողանում է արթնացնել մտքեր, զգացմունքներ: Բանավիճելով Լեոյի դեմ, որը բարձր գնահատական էր տվել Գրիգոր Արծրունու «Էվելինա» վեպին՝ համարելով այն «մի սիրուն առանձնություն մեր վիպասանության մեջ, իր վերին աստիճանի համակրելի, ուժեղ տենդենցիայով, որը չնայած իր գեղարվեստական պակասություններին պատվավոր տեղ կունենա... մեր գրականության մեջ», և խստորեն քննադատում Շիրվանզադեի «Արսեն Դիմաքսյանը» իր կերպարների անկատարության համար, Բերբերյանը նկատում է, որ գեղար-

վեպական պակասություններ ունեցող վեպը չի կարող երկար կյանք ունենալ, անբնական, ընդհանրացումներից զուրկ, ոսափ և կեղծ հենքի վրա հյուսված գեղարվեստական գործը, որպիսին Սրբուհու «Էլիզինան» է, չի կարող դասվել խոշոր գրական գործերի շարքը: Լեոն Շիրվանզադեին համարում է «գեղարվեստ գեղարվեստի համար» նշանաբանին հետևող գրող և գտնում, որ նա չունի որոշակի ուղղություն, առանց որի գեղարվեստական երկը զրկվում էր արժեքից: Իսկ ի՞նչ է տենդենցիան, ըստ Լեոյի, հարցնում է Բերբերյանը, «այն որ հեղինակը գիտակցական դիտավորություն է ունենում ընթերցողի մեջ մի հայտնի միտք զարթեցնել, մի հայտնի զգացմունք շարժել և դրանով հանել մի հայտնի նպատակի»: Եթե ընդունենք այդ ձևակերպումը, ասում է Բերբերյանը, ապա հազիվ թե գտնվի մի վեպ, որ տենդենցիոզ չլինի, որովհետև այն վեպը, որ ոչ միտք է զարթեցնում, ոչ էլ զգացմունք շարժում, վեպ չէ: Ուրեմն ինչ վեպ էլ որ վերցնենք, այն որոշ կերպով տենդենցիոզ է: Տենդենցիո՞զ են արդյոք Տոլստոյի «Աննա Կարենինան», կամ Մոպասանի «Մահվան նման ուժեղը»: Երկուսը, դրանք ամենակենդանի կյանքի պատկերներ են և գրված են այն աստիճանի պատկերավոր ու գեղարվեստական չափով, որ ընթերցողը խորունկ տեսնում է կյանքը իր ընդհանրացման մեջ: Ոչ Տոլստոյը, ոչ Մոպասանը, ոչ Տուրգենևը քարոզիչներ կամ հրապարակախոսներ չեն, նրանք գեղարվեստագետներ են և պատկերում են կյանքը, մարդու ոգին, մտքերը, զգացմունքները: Բայց մի՞թե «Օրիորդ Լիզայի», «Խնամատարի», «Հրդեհի», «Արտակի», «Արսեն Դիմաքսյանի», «Քաոսի» հեղինակի մասին կարելի է ասել, թե նա «գիտակցական դիտավորություն» չունի ընթերցողի մտքին և զգացմունքին որոշ ուղղություն տալու: Լեոն պահանջում է, որ վիպասանը անպայման հասարակական խնդիրներ արծարծի և անպայման հասարակական գաղափարների ընդհարումների վրա հիմնի իր վեպի սյուժեն, բայց արդյո՞ք ճիշտ է այս պահանջը, հարցնում է քննադատը: Վիպասանը չէ՞ որ կյանքի նկարիչ է, իսկ կյանքը միայն հասարակական խնդիրների շուրջ չի պտտվում, կյանքի հիմնական նյութը դա մարդն էր, նրա ներքին կյանքը, կատարելագործումը, նրա սերը, ընտանեկան կյանքը: Ի՞նչ է Գյոթեի «Վերթերը», մի՞թե վեպ չէ, և մի՞թե հերոսի սիրո պատմությամբ չի տրված նրա ժամանակակից կյանքը, կամ Մերիմեի «Կարմեն» վիպակը, որտեղ միայն սիրո և այդ հողի վրա տեղի ունեցած բնավորությունների ընդհարումների մասին է խոսվում: Բայց չէ՞ որ դա համաշխարհային գրականության զարդերից մեկն է: «Այնպես որ,— եզրակացնում է Բերբերյանը,— հարկ չկա մեղադրելու Շիրվանզադեին, կամ ուրիշին, որ նրանց վեպերի հիմնաքարը սերն է, սիրո զգացմունքն է: Շատ էլ լավ է, որ այդպես է, թե չէ դա չէր լինի վեպ, այլ մի ուրիշ բան՝ առաջնորդող հոդված, քննադատություն, գիտական հոդված և այլն» («Լումա», 1904, № 2):

Գեղարվեստական գրականության կարևոր հատկանիշներից մեկը Բերբերյանը համարում է երևույթը ընդհանրացնելու կարողությունը: Անդրադառնալով Հովհաննես Մալխասյանի «Հորոտ-Մորոտ» պատկերների շարքին, քննադատը դրանք համարում է կիսագեղարվեստական, կիսաազգագրական ստեղծագործություններ, որտեղ հեղինակը, չնայած իր բարեխիղճ, ճշգրիտ նկարագրություններին, չի կարողանում ընդհանրացնել երևույթը, բարձրացնել այն գեղարվեստական ստեղծագործության աստիճանի: «Դրանք ազգա-

գրական նկարագրություններ են, առաջնորդող հոդվածներ, թղթակցություններ, պարսավներ գրված բելլետրիստիկայի ձևով: Հեղինակը անվանում է դրանց «պատկերներ», ես կանվանեի «լուսանկար պատկերներ», որովհետև այս նկարչի վրձինի տակից դուրս եկած պատկերներ չեն, որտեղ տեսնվում է և զգացվում է հեղինակի ստեղծագործությունը, այլ լուսանկարներ են, որոնք չեն ստեղծված, այլ պատկերահանված են գրեթե մեքենայաբար: Կամիմ ասել, որ գեղարվեստական ստեղծագործությունը երկրորդ տեղն է բռնում... Ես կարդում եմ և զգում եմ, որ այդ բոլորը ճիշտ եղելություն է, որ աղքատությունը գյուղում սարսափելի է, իսկ տգիտությունը աննկարագրելի, որ կինը զոհ է ամուսնու ձեռքին, որ քահանայական ընտրությունները լոկ տնտեսական հարց է... Ես զգում եմ, որ հեղինակը ամեն ինչ արձանագրում է խղճի մտոք, հավատարիմ մնալով իրականությանը: Բայց հեղինակը ոչ կարողանում է ինձ հափշտակել, ոչ էլ համոզել, որ դա ընդհանուր երևույթ է: Ամեն մի պատկեր այսպիսով ունենում է իր անհատական նշանակությունը և ազդեցությունը... Ամեն անգամ, երբ ես ձեռքս եմ վերցնում Ագայանի, Մալխասյանի, կամ այլ հեղինակի գավառաբարբառով գրված երկերը, ես զգում եմ, որ մեր գրականությունը դեռ երեխայական հասակում է...» («Լումա», 1903, № 2):

Բերբերյանը քննադատել է գրական խոտանը, մերժել անբովանդակ, անավյուն բանաստեղծությունը: Այս տեսակետից հատկանշական է Մոճոռյանի «Վշտի աղբյուրից» գրքի մասին գրած գրախոսությունը: «Այդ պարոնը,— գրում է Բերբերյանը,— երգում է Կարսում և Ալեքսանդրապոլում, վերջապես մտնում այստեղ էլ է բաց արել իր բաժանմունքը: Եվ շատ կարելի է, որ Մոճոռյանի նման բանաստեղծներն ու երգիչներն իրենց քաղաքներում մեծ հռչակ են վայելում, մենք հավատում ենք, բայց մեզ ի՞նչ, մենք ինչո՞վ ենք մեղավոր, ի՞նչ հարկ կա ամբողջ աշխարհին ավետելու, որ այսինչ կամ այնինչ գեղում գտնվում է մի անտաղանդ բանաստեղծ, որի լուսանկարը գտնվում է արդեն Փաննակիսի կատակերգության մեջ: Սա երկրորդ գրքույկն է, որ հրատարակում է պ. Մոճոռյանը, սակայն ամենայն իրավամբ, կարող էր չհրատարակել և ոչ մեկը: ...Մրմունջներ, գանգատներ, անճաշակ նկարագրություններ, երևակայության սնանկություն և ոչ մի նշույլ բանաստեղծական ավյունի... Իր առաջին ոտանավորի մեջ նա ասում է, որ իրեն բանաստեղծ են անվանում և ինքն այդ բանին, ինչպես երևում է միամտաբար հավատացել է...» («Նոր Դար», 1895, № 65):

Չի բավարարում Բերբերյանին նաև Լևոն Մանվելյանի «Հիասթափություն» էլեգիայի բանաստեղծական անկատարությունը, Կայծի «Անուշ» խորագիրը կրող «ահագին բանաստեղծությունը», Արշակ Աթոյանի «անգույն» ոտանավորները, Վահրամ Թաթուլյանի ուրիշներից «փոխ առնված» զգացմունքներով գրված անհասկանալի «երգերը»: «Մինչդեռ այսպիսի անգույն և անմիտ բանաստեղծություններով է ողողվում մեր գրականությունը,— գրում է Բերբերյանը,— հիշեցեք զանազան Թալանյանների, Մոճոռյանների, Սրինգների առանձին հրատարակությունները— ահա «Արարատի» հունվարի համարում զետեղված են 18-րդ դարում ապրող Ղափանցու բանաստեղծություններից մի քանիսը, տեսեք որքան զգացմունք և բանաստեղծական ավյուն կա այդ անհայտ երգչի երգերում, որպիսի նուրբ ճաշակ և որպիսի գեղարվեստական ձև: Ուշադրություն դարձրեք այդ բանաստեղծի տաղաչափական

արվեստի և լեզվի ճոխության վրա, որ կողմից մասնավորապես թույլ են մեր անկոչ բանաստեղծները։ Իսկ մեր անկոչ բանաստեղծներին մենք խորհուրդ կտայինք, որ սեփական անընդունակությունը մեզ ցույց տալու փոխարեն գտնեն և հրատարակեն ուրիշների, անցյալ ժամանակներում ապրող տաղանդների նմուշներ...» («Նոր Դար», 1895, № 47)։

Բերբերյանի ուշադրությունից չեն վրիպում իսկական գեղարվեստական արժեք ներկայացնող գործերը։ Նրա հիացմունքին է արժանանում Լևոն Շանթի «Երազ օրերը»։ «Զարմանալի է,—գրում է նա,—թե ինչպես դեռ նոր գրող մարդը կարողանում է փորձված նկարչի նման վրձինի կամ մատիտի մի քանի գծերով այդպիսի ամբողջ պատկեր դուրս բերել։ Հեղինակը իր ուղղությամբ հիշեցնում է ֆրանսիական այն նոր շկոլան, որը նեո-ռոմանտիկական է կոչվում և որի գլուխն է Մարսել Պրևոն։ Այստեղ Զոլայի բնապաշտությունը միացած է ռոմանտիկների նուրբ զգացմունքների հետ։ Սիրահարը իր հուշատետրի մեջ խնամքով արձանագրում է, ինչպես նրան գրավում է Վարդուհու սիրուն կուրծքը, ինչպես էլեկտրականության բոցն անցնում է նրանց ծնկների միջից, երբ նրանք կպած են լինում միմյանց։ Բայց միևնույն ժամանակ նա իբրև իսկական սիրահար օդային ամրոցներ է շինում, երազում է, մնորվում, իբրև ռոմանտիկ հափշտակվում է ժողովրդական «յայլի-նեյրով», և մտքով դեպի հեռուներ սլանում. Նա մինչև անգամ սենտիմենտալ է դառնում, եթե լուսնի գեղեցկությամբ է զմայլվում։ Ինչպես երևում է հեղինակը շատ է սիրում բնությունը և սիրով էլ նկարագրում է նրա հրաշալիքները։ Նկարագրությունների մեջ նա միշտ բանաստեղծ է և միշտ ինքնուրույն» («Նոր Դար», 1895, № 80)։

Քննադատի ուշադրությանն են գրավում նաև Դերենիկ Դեմիրճյանի բանաստեղծական առաջին քայլերը, որոնք ըստ նրա «դեռևս կրում են անփորձության կնիքը», սակայն գրված են անկեղծ զգացմունքով և ներքին ուժով։ «Հնամաշ թեմաներին հեղինակը տալիս է նոր և գեղեցիկ ձև, հաջող և սրամիտ նմանություններ է անում... Մութ հոռետեսությունը առաջացած հիասթափությունից, անկեղծ տխրությունը, որը կարծես հույս չունի փարատվելու... այս բոլորը միացած զգացմունքների համարձակ արտահայտության հետ, տալիս են բանաստեղծություններին ուժ և ամբողջություն և հիշեցնում են Լերմոնտովի էլեգիաները» («Նոր Դար», 1895, № 81)։ Ողջունում է Բերբերյանը նաև Արմենուհի Տիգրանյանի մուտքը գրական ասպարեզ, նրա նուրբ, սիրով, գթությամբ ու կանացի նուրբ քնքշությամբ լցված բանաստեղծությունները համարելով մի «հուսատու սկիզբ» հետագա ստեղծագործությունների համար («Լույս», 1914, № 13)։

Բերբերյանը բարձր է գնահատել Սիպիլի պոեզիան։ «Սիպիլը մեր տաղանդավոր կին գրողներից է։ Նա երգում է իր տրամադրությունները, սրտի հույզերը, զգացմունքները և միշտ բնությունը։ Նրա բոլոր ոտանավորների վրա կարծես շղարշ է ձգված և ինձ վրա նրանք պլպլացող կանթեղների տպավորություն թողին։ Սիպիլը սիրում է բնությունը և բնության մեջ գտնում է իր ցավերի մխիթարանքը, իր ցավերի, որոնք որքան էլ խոր լինեն չեն ստիպում հեղինակին բողոքել ու կռվել, նա միայն գանգատվում է և դիմանում, համբերում է հույսերով լի... Իսկույն հայ կինը երևում է այստեղ» («Լումա», 1904, № 5)։ Սիպիլի պոեզիայում քննադատը նկատում է «պառնասական» կոչվող գրական ուղղության որոշ ազդեցությունը, որը

Նրան ստիպում է դիմելու սիմվոլներին և բառախաղերին, սակայն դրանով հանդերձ նա իր հոգեբանությամբ մնում է հայ բանաստեղծուհի։ Խոսելով «Ոստիկ» ժողովածուի մասին, որի էջերում հանդես էր եկել նաև Սիպիլը, Բերբերյանը քննադատում է այնտեղ տպագրված նյութերը, որոնք բոլորովին օտար էին հայ կյանքին։ Նա գրում է. «Ժողովածուն գրեթե չի կրում այն ազգային գույնը, առանց որի կարող չէ գոյություն ունենալ ոչ մի գրականություն։ Այդ առթիվ շատ լավ է նկատել հայտնի քննադատ Գեորգ Բրանդեսը, ասելով, որ ամեն մի ազգ և ժողովուրդ կարող է և պետք է օգտվի ուրիշների գաղափարներով, բայց և չպետք է մոռանա իր գրականության միջոցով արտափայլեցնել իր ազգային ոգին, ուրույն կերպարանքը, առանձնահատկությունները» («Լումա», 1904, № 5)։

Ըստ արժանվույն գնահատելով Չոպանյանի հարուստ գրական-քննադատական գործունեությունը, նրա բազմակողմանի իմացությունները, Բերբերյանը սակայն վերապահությամբ հարցնում է «բայց բանաստե՞ղծ է արդյոք պ. Արշակ Չոպանյանը, կասկածելի է։ ...Ես տեսնում եմ այնտեղ և խելք և ճաշակ և զգայուն սիրտ և հարուստ լեզու և արհեստ... Բայց պոեզիա, այն անկեղծ պարզությունը, որի կենդանարար ջրով պետք է սրսկված լինի ամեն մի իսկական բանաստեղծություն ես չեմ տեսնում, կամ լավ է ասած, շատ քիչ եմ տեսնում»։ Տալով «Բոդլերների և Վեռլենների քնարի» միայն արտաքին կողմին՝ «Չոպանյանի նման ընդունակ և տաղանդավոր հայը» իր ստեղծագործությունները զրկում է ազգային երանգից դրանով մահվան դատապարտելով նրանց («Լումա», 1908, № 7)։

Սիմվոլներով է արտահայտում իր ներաշխարհը նաև երիտասարդ բանաստեղծ Միսաք Մեծարենցը, բայց նրա բանաստեղծություններն ունեն և՛ զգացմունք, և՛ ավյուն, և՛ նուրբ արտահայտությունների շնորհք։ «Մեծարենցը պետք է աշխատի ապագայում ավելի մոտենալ ժողովրդին և թե՛ լեզուն, և թե արտահայտվելու ձևով մոտենալ ժողովրդական երգիչներին, շարունակելով իր գաղափարների և զգացմունքների համար արտափայլումներ գտնել սիմվոլների մեջ» («Լումա», 1908, № 7)։

Եթե ամեն մի նոր երևույթ, նոր անուն, որն իր հետ բերում էր իսկական գեղարվեստական ընկալումներ ու արտահայտություններ, նկատվում և արժեքավորվում էր Բերբերյանի կողմից, ապա Ատոմ Յարճանյանի «Հոգեվարքի և լույսի ջահեր» ժողովածուն արժանանում է նրա անվերապահ բացասական վերաբերմունքին։ Համարելով այն միայն դեկադենտների, սիմվոլիստների և տարօրինակ ճաշակի մոդեռնիստների միայն արտաքին ազդեցությամբ գրված բանաստեղծություններ, Բերբերյանը գրում է. «Այս բանաստեղծությունները Փարիզում են լույս տեսել, ուստի և զարմանալի չէ ֆրանսիական ազդեցությունը, թեպետև ցանկալի կլիներ, որ մերոնք օտարի լավ կողմերից ազդվեին և ոչ թե անմարսելի դատարկություններից։ Նույն Բոդլերը և Վեռլենը, ինչպես նաև Էդգար Պո, Մետերլինկը, Մալարմեն, Վիլիե դը Լիլ Ադանը, Ռոդենբախը, վերջապես Վերհարնը և այլք ունեին հիանալի բանաստեղծական կտորներ, ինչո՞ւ նրանցից չազդվել։ Ոչ, պ. Յարճանյանը ընկնում է հիվանդոտ գրականության ազդեցության տակ և տալիս է մեզ «Հոգեվարքի և հույսի ջահերը», որ չգիտես ինչ տեսակի գրվածք է արձակ ասես—արձակ չէ, ոտանավոր ասես—ոտանավոր չէ։ Եթե հեղինակը չի ուզում չափ պահպանել—ի՞նչ հարկ կա ոտանավորի պարտադիր ձևը պահպանել

Հեղինակը բառերի մեծ պաշար չունի,—շարունակում է քննադատը,— բայց նա դրանով չի բավականանում և այնքան նոր բառեր է հորինում և վրա-վրա կուտակում, որ ընթերցողը ապշած մնացած՝ չի իմանում ուր է կորել միտքը, գաղափարը... Եվ այս ճոխ լեզուն և բազմաշող պատկերավորությունը կորչում են իզուր, աննպատակ...» («Լումա», 1908, № 7)։ Եվ այս ամենը քննադատը համարում է լոկ արտաքին, ձևական ընդօրինակման հասած ազդեցություն, որը չի անցել ստեղծագործողի ներքին էության միջից, չի ստացել նրա ազգային խառնվածքը գունավորելու երանգ։

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ

«ՄՈՒՐՃԻ» ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ։ ԱՎԵՏԻՍ ԱՐԱՍԽԱՆՅԱՆ

1

«Մուրճ» ամսագիրը սկսել է լույս տեսնել 1889 թվականից։ Նրա հիմնադիր Ավետիս Արասխանյանը համակողմանի գիտելիքներով օժտված անհատականություն էր։ Սովորել է Եվրոպայում, տնտեսագիտության, հասարակագիտության, փիլիսոփայության դասախոսություններ լսել Փարիզի, Լայպցիգի, Ստրասբուրգի համալսարաններում և տնտեսագիտության դոկտորի աստիճանով վերադարձել հայրենիք։ Զբաղվելով գրական, գիտական ու հասարակական գործունեությամբ՝ նա որոշակի հետք է թողնում 90-ական թվերի հայ ամենատարբեր պարբերականներում և իրենով նշանավորում նրա մի քանի էական առանձնահատկությունները։ Այս տեսակետից հատկապես նշանակալից եղավ «Մուրճ» ամսագրի հրատարակությունը, որը իր ընդգրկումներով, հարցադրումներով բացառիկ տեղ է գրավում հայ մամուլի պատմության մեջ։ Տրամադրության հոդվածներից մեկում անդրադառնալով հայ մամուլի անցած ուղուն և իբրև այդ ուղու նշանաձողեր դիտելով «Հյուսիսափայլ» և «Մշակ» պարբերականները՝ Արասխանյանն այսպես է բնութագրում «Մուրճի» գործունեությունը. «Մի ամսագիր, իր դերերից ավելագույնը կատարած պիտի համարի, ասում ենք մենք, երբ նա խթան է հանդիսացել ժամանակի գրական հետաքրքրության, ջանացել է ձգել իր ժամանակի հերթական հարցերին պատասխանելու, ընդհանուր ձգտումներ առաջացնելու, ժամանակակից սերունդը դեպի ավելի մտածողությունը դրդելու և վերջապես, առողջ ընթերցանության նյութ տալու» («Մուրճ», 1900, № 5—6)[1]։ Այս ըմբռնմամբ բացահայտվում է ոչ միայն «Մուրճի» և նրա նախորդ «Մշակի» ընդհանրությունը, այլև այն տարբերությունը, որ գոյություն ուներ երկու պարբերականների միջև։ Եթե «Մշակը» առավելապես ուշադրություն էր դարձնում հասարակական-քաղաքական խնդիրներին, ապա «Մուրճը» ընդլայնում էր իր հետաքրքրությունների ոլորտը գրական-մշակութային գործունեությամբ։ Ամսագրի էջերում տպագրվել են ժամանակի գրեթե բոլոր նշանավոր հայ գրողների երկերը։

---

[1] «Մուրճից» կատարված մեջբերումների աղբյուրը տրվում է բնագրում, նշելով թիվը և համարը։

«Մուրճը» որակական նոր աստիճանի բարձրացրեց հայ քննադատական միտքը։ Յուրացնելով ռուս և եվրոպական գրականագիտության տեսական ու պատմական սկզբունքները՝ ամսագրի քննադատները վերլուծական նոր եղանակներով մեկնաբանում են գրական երևույթները, գեղարվեստական բարձր չափանիշների վրա դնելով ազգային գրականության զարգացումը։ Հենց այս տեսակետից էլ Արասխանյանը առաջադրում էր գրական քննադատության տեսական մակարդակի բարձրացման պահանջը. «Կուզեինք,— գրում է նա,— որ առողջ գաղափարներ տիրեն գրական քննադատության վրա, և վերջինս նաև տեսական (թեորիական) զարգացումն ստանա մեր գրականության մեջ» (1899, № 7—8)։ Գրականության առաջնահերթ նպատակը համարելով «կյանքի հառաջադիմությունը»՝ Արասխանյանը ամսագրի բուն խնդիրն է դիտում ամեն կերպ այդ «հառաջադիմության» նպաստելը։ «Զուտ գեղարվեստական գրականությունը հենց այնքանով է հաշվի առնում մի հասարակական ամսագրում, որքանով որ նա ինքը, այդ գրականությունը, իր մեջ ամփոփում է էլեմենտներ առողջ տենդենցների, առողջ ուղղության» (1893, № 1)։

Գրականության ժողովրդայնությունն ըստ Արասխանյանի ենթադրում է գաղափարական ու գեղագիտական համարժեքների միասնություն, որը և պայմանավորում է նրա ճանաչողական նշանակությունն ու «ժողովրդին ծառայելու» կոչումը։ Հետևաբար «մի ամսագրի արժեքը գեղեցիկ գրականության վերաբերյալ չպիտի չափել նրանով, թե որքան կատարյալ գործեր տալիս, այլ նրանով, թե որքան նա յուր հայացքներով ու ճանաչողության ուժով նպաստավոր ու դրդիչ եղավ կատարյալի երևան գալուն ու հաստատվելուն» (1899, № 4—5)։

Ժողովրդայնության սկզբունքը Արասխանյանի հայացքներում սերտ կապվում է ազգային ինքնուրույն գրականության զարգացմանը։ Նրա տեսակետով հասարակության առաջընթացին նպաստող և «հայկական միտքը առաջ տանող» գրականությունը չի կարող զարգանալ թեկուզ և կատարյալ, սակայն օտար արվեստի գործերով։ «Մի ամսագրի գլխավոր արժանիքը,— գրում է նա,— պետք է որոնել ուղղության և ինքնուրույն գրվածքների մեջ» (Նույն տեղում)։ Այս դիրքերից էլ ամսագիրը լուսաբանում էր հայ գրողների ստեղծագործությունը։ «Մուրճի» առաջին իսկ համարներից մեկում Պռոշյանի ստեղծագործության վերաբերյալ ընդարձակ հոդվածում Ն. Քարամյանը գրողի վեպերը համարում է «շտեմարան մեր ազգային կյանքի ուսումնասիրության համար» (1889, № 3) և անդրադառնում է նաև դրանց պատկերման առանձնահատկություններին, ճիշտ բնորոշելով նրա ուղղության «լուսանկարչական ռեալիզմը», որ արտացոլվում է գրողի և՛ ուժը, և՛ թուլությունը։ Նույն կարծիքին էր և «Ռամիկ» ծածկանունի գրախոսը ստեղծագործության ճանաչողական նշանակության, այսինքն կենսական նյութի հետ ընդգծելով նաև իդեալականի առաջադրումը, հանգամանք, որ ելնում է արվեստի բուն օրենքներից, որոնց անտեսումը «ապացույց է ստեղծագործական կարողության խոշոր պակասի» (1904, № 8)։ Այս իմաստով, ըստ մի այլ քննադատի, կենսական փաստը այնպես պետք է «կերպարանափոխվի ստեղծագործող վարպետ ձեռքի մեջ, որ դառնա անճանաչելի իր ստացած նոր փայլով, գեղեցկությամբ... Իրական կյանքից վերցրած փաստը գեղարվեստագետի գրչի տակից անցնելուց հետո այնքան պետք է հիշեցնի իր ծագումը, որքան մի գեղեցիկ արձան՝ մարմարե անձև կտորը, որքան բրուտի ամանը՝ ցեխի զանգվածը...» (1903, № 10)։

Քննադատի ըմբռնմամբ ազգայինը տիպականի անհրաժեշտ պայմանն է, առանց որի ստեղծագործությունը կորցնում է իր գաղափարական և գեղարվեստական հնչեղությունը: Այս սկզբունքներից ելնելով քննադատվում է Շիրվանզադեի «Եվգինեն»՝ նրա թերությունը տեսնելով տիպականացման հանգամանքների բացառմամբ, այսինքն բարոյական-ընտանեկան հարաբերությունները ու ազգային բարքերի համապատասխանությամբ ներկայացնելու մեջ:

Յուրաքանչյուր երկրի, ազգի գեղարվեստական տիպերը պետք է տարբերվեն իրենց բուն ազգային հատկանիշներով, որքան էլ նույն գաղափարական հիմքի վրա ստեղծված լինեն: «Գեղարվեստական ստեղծագործության հայտնի տիպերը,—գրում է «Գեղարվեստի աշխարհից» բաժնի գրախոսը,—թեկուզ միևնույն գաղափարական ատաղձի վրա, տարբերվում են իրարից, թեև իրար սահմանակից, բայց տարբեր երկրներում, որպես արտահայտություններ ազգային ուրույն-ուրույն հանճարների, աշխարհագրական, պատմական, բարոյական բազմաթիվ հանգամանքների» (1903, № 10):

2

«Մուրճի» տեսաբանների համար ռեալիզմի խնդիրների արծարծումը ուներ որոշակի գործնական միտումներ՝ կապված հայ գրականության ընթացիկ խնդիրների լուսաբանության, ինչպես նաև տեսական ընդհանուր հարցերի ճանաչման հետ:

Ռեալիստական մեթոդի հաստատումը գրականության մեջ դիտվում էր սոցիալական իրականության արտացոլման և դրա հետ սերտ կապված այդ իրականության վերափոխման խնդիրների միասնության մեջ: Ռեալիզմը իբրև կյանքի ճանաչողության աղբյուր, լավագույն ձևով կարող էր նպաստել «Մուրճի» գաղափարական ծրագրերի իրականացմանը: Այս պայմաններում որոշակի նշանակություն էր ձեռք բերում ռեալիստական մեթոդի կարևոր առանձնահատկությունը՝ «քննադատող», «մտածող» ուղղությունը, իբրև «...անցողական ժամանակի արդյունք, հին և նոր գաղափարների կռվի հետևանքներից կամ արտահայտություններից մեկը» (1893, № 4): Այսպես բնութագրելով ժամանակի գրականության հատկանշական կողմնորոշումը՝ քննադատ Ե. Մուղանյանը պատմականորեն հիմնավորում է ռեալիզմի հաստատումը, նրա արմատները գտնելով նախորդ շրջանի գրական հարուստ փորձի ավանդույթներում՝ Պարոնյան, Գալֆայան, Սունդուկյան, Պատկանյան, Րաֆֆի, ապա և Շիրվանզադե, Լեո: Ռեալիզմը իբրև գեղարվեստական զարգացման օրինաչափություն հատկանշվում է իրականության արտացոլման շրջանների լայնացմամբ, կյանքի հասարակական հարաբերությունների խոր հետազոտությամբ: «Մեր գեղարվեստական գրականությունը,—գրում է Լ. Մանվելյանը,—պետք է ընդունի իր մեջ ժողովրդական և ժամանակակից կենսական բազմակողմանի տարրեր. նրա վերցրած նյութերը, մոտիվները պետք է ձգտեն ընդգրկելու ավելի լայն շրջան, նրա մեջ պետք է մտցնել լրջություն և իմաստ: Նա սղմված է նեղ շրջանակի մեջ» (1902, № 12): Ընդհանրապես, ամսագրի քննադատական բաժինը հատկանշվում է տեսական ու պատմական հարցադրումների բազմազանությամբ, որն արտացոլում է գեղագիտական մտքի նոր մակարդակը: Ա. Արասխանյանի, Ս. Թառայանի,

Լ. Մանվելյանի և այլոց գրախոսությունների կողքին հանդիպում ենք Վ. Արծրունու (Ցոլիքս), Վ. Նալբանդյանի, Ե. Մադաթյանի, Ս. Հակոբյանի գրականագիտական ծավալուն ուսումնասիրություններին, գրական դիմանկար-էսսեների, գրական ընդհանուր տեսությունների, ինչպես նաև գրականության պատմության հարցերին վերաբերող հետազոտությունների (Լեո, Կ. Կուսիկյանց): Եվ, որ կարևորն է, խորացվում և լայնացվում է առաջադրվող գրականագիտական խնդիրների համամասնական քննությունը: Այսպես օրինակ, ռեալիզմի ուղղությունը ուսումնասիրվում է ինչպես անցյալ, այնպես էլ ժամանակակից մյուս գրական ուղղությունների՝ ռոմանտիզմ, նատուրալիզմ, սիմվոլիզմ համադրումներում, ուր առավել ակնառու են դառնում նրանց տարբերություններն ու գեղագիտական սկզբունքները: Բուն ռեալիզմի խնդիրներին անդրադառնալիս քննադատները չեն բավարարվում իրականության միայն ճշմարտացի արտացոլման ավանդական պահանջով: Առաջադրվում և տեսականորեն հիմնավորվում են կենսական նյութի ստեղծագործական յուրացման, գրողի անհատականության, իրականի և իդեալականի հարաբերակցության, ձևի և բովանդակության ներդաշնակության և այլ կատեգորիաները:

Քննադատները կարևոր տեղ են հատկացնում ստեղծագործական մեթոդի և աշխարհայացքային կապի հարցերին: Պ. Մելքումյանը, գրախոսելով Ս. Նամալյանի (Ալ. Քալանթար) «Պատրիկյանի նամակները» գործը՝ հենց սկզբից շեշտում է հեղինակի «աշխարհայեցողության» «տատանվող ու անորոշ» էությունը, որն էլ ըստ քննադատի «այն բանալին է, որի միջոցով հեշտ է բանալ Պատրիկյանի նամակների թե ընդհանուր ոգին և թե այլ աչքի ընկնող առանձնահատկությունները» (1893, № 6): Հեղինակի հայացքը արտահայտվում է գրվածքի բովանդակության մեջ, նրա ստեղծած կենդանի կերպարներում, և ոչ թե դատողություններում: Կերպարների, զգացմունքների բացակայությունը ուղղակիորեն արդյունք են դիտվում հեղինակի ընդհանուր աշխարհայեցողության սահմանափակության: «Չկա մի գիծ, որ նորություն կազմեր ընթերցողի համար և լրագիրներից ավելի լավ հայտնի չլիներ: Վիպագրողը, սակայն, յուր պատկերների մեջ պարտավոր է ներկայացնել հերոսների այնպիսի բնորոշ գծեր, առանձնահատկություններ, որ հարստացնեն ընթերցողի անձնական դիտողությունների պաշարը, հոգեբանական որևէ նորություն կազմելով նորա համար,—մի հանգամանք, որ պակասում է վերոհիշյալ նամակներում» (1893, № 6):

Հեղինակի աշխարհայացքի նշանակության առաջնայնությունն է շեշտում նաև Ե. Մադաթյանը՝ Ռափայել Պատկանյանի գործն ուսումնասիրելիս: «Մարդկային գործունեության յուրաքանչյուր արդյունք արժանավոր գնահատելու համար,—գրում է նա,—պետք է աշխատել գտնել այդ գործունեության կենդանի նյարդը, այսինքն այն հիմնական սկզբունքները, որոնցով ղեկավարվել է գործիչը: Առանց դրան քննադատը չի կարող հասնել ճշմարտության, որ նրա հետազոտության միակ նպատակն է» (1893, № 4):

Ճշմարտացի քննադատությունը ենթադրում է նաև գեղարվեստական երկի գնահատման համակողմանի մոտեցում, այն է՝ ձևի և բովանդակության ներդաշնակ միասնության պահանջ: «Գեղարվեստական քննադատությունը,—նկատում է Ն. Աղբալյանը,—քննադատության մի մասն է միայն և ոչ ամբողջությունը: Իր գործը վերջացնելուց հետո նա տեղ է տալիս երկի հասա-

րական, հոգեբանական և պատմական գնահատության, երկը դառնում է բարոյական տեսակետից դատման առարկա...» (1898, № 6)։ Քննադատության ներկայացվող բազմակողմանի հետազոտության խնդիրը բխում էր արվեստի երկից պահանջվող ձևի և բովանդակության փոխադարձ պայմանավորվածության դրույթից։ Գրողը, ըստ քննադատ Տ. Զուրաբյանի (Զավեն), «պարտավոր է մյուսներեն ավելի ուշադիր ըլլալ իր հղացումին և արտահայտության, իր արտադրություններու ֆոնին և ֆորմին» (1904, № 10)։

Ձևի և բովանդակության միասնության պահանջը «Մուրճի» քննադատներն առաջադրում էին՝ նկատի ունենալով դրանցից յուրաքանչյուրի անտեսման, կամ ծայրահեղացման վտանգավոր հետևանքները գեղարվեստական երկի համար։ «Մուրճը» հետևողականորեն հակադրվում էր «մաքուր արվեստի» տեսությանը՝ ձևի և բովանդակության միասնության սկզբունքը ուղղելով բարձր գաղափարայնության չափանիշին։ Այս ըմբռնմամբ էլ գնահատվում են «այն գրվածները միայն, ուր նյութն ու ձևը իրար բռնում են, ներդաշնակ են, համապատասխան։ Եվ հենց այստեղ է թաքնված գեղարվեստական երկի գաղտնիքը. ուր նյութն ու ձևը, զգացմունքն ու միտքը և նրանց արտահայտությունն իրար չեն գալիս, այնտեղ միք փնտրի գեղարվեստականություն, այնտեղ գեղարվեստ չկա» (1898, № 6)։

3

Գրական փոխազդեցության մեջ տեսնելով ինքնուրույն ազգային գրականության զարգացման ուղիներից մեկը, «Մուրճի» քննադատներն առանձնահատուկ հետաքրքրություն են ցուցաբերում դեպի թարգմանությունն ու նրա տեսության հարցերը։ Առաջնահերթ խնդիր է դիտվում ոչ միայն թարգմանվող գրքերի ընտրությունը, այլև թարգմանության որակի հարցը։

Բուլղար գրող Իվան Վազովի «Լծի տակ» վեպի թարգմանությունը քննադատ Զավենը ողջունում է իբրև «ազատության համար կռվող ժողովուրդներու մարտիրոսագրության մեկ էջն»։ Այդպիսի վեպը իր գաղափարական ուղղվածությամբ համահնչուն էր հայ իրականության հուզող խնդիրներին։ Քննադատն ընդգծում է հատկապես հերոսի ընտրության հարցը. «...Կրալիչ ժողովրդական հերոսն է, որ իր խանդավառ խոսքով, իր անձնվեր գործունեությամբ հարություն առնել կուտա մեռած գիտակցություններուն, թմրած, ընկճված կամքերուն» (1903, № 10)։ Նույն տեսակետով էլ դրվատվում է Դոդեի երկերի թարգմանությունը, գրողի տաղանդի խոշոր արժանիքը դիտելով «ժողովրդական տիպերի նկարագրության մեջ», «հոգեկան և ֆիզիկական բնորոշ հատկությունների ամբողջությամբ»։

Թարգմանության՝ իբրև մշակութային, հոգևոր կապի կարևոր գործոնի նշանակությունն է բացահայտում Ն. Աղբալյանը Տուրգենևի «Արձակ բանաստեղծությունների» հրատարակության առթիվ։ «Ոչ մի միջոց,—գրում է նա,—այնպես չի մոտեցնում երկու ազգ, կամ ժողովուրդ, որքան միմյանց մտքի արտադրություններին փոխադարձ հաղորդակից լինելը» (1896, № 10)։ Այս կարծիքն է բաժանում նաև քննադատ Մ. Նալբանդյանը՝ խոսելով վրաց գրականությունից կատարված թարգմանությունների մասին։ Շեշտելով դրացի ազգերի մշակույթի և գրականության ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը, քննադատը ոչ պակաս կարևորություն է տալիս այդ թարգմանու-

թյունների որակին, անընդունելի գտնելով կամայական փոփոխությունները ու անճշտությունները: Սակայն ինչպիսի՞ն պետք է լիներ բարձրորակ թարգմանությունը: Այս հարցին քննադատները մոտենում էին տարբեր դիրքերից: Եթե Հար. Թումանյանը կողմնակից էր տառացի նմանակմանը, ընդհուպ մինչև «չշեղվելը քերականական կանոններից և տաղաչափությունից», Ն. Աղբալյանի, Լ. Մանվելյանի, Վրթ. Փափազյանի հարցադրումներում գերիշխում էր բնագրի ոգուն հարազատ մնալու, գրողի անհատականությունը հաղորդելու կարևորության չափանիշը: Գրախոսելով «Մակբեթի»՝ Ստ. Մալխասյանցի թարգմանությունը, Լ. Մանվելյանը պահանջում է, որ թարգմանիչը «միայն մի բան աչքի առաջ ունենա, այն է՝ տալ հասարակության ձեռքը բնագրի ոգին: Բնագրի ոգին, և ոչինչ-ոչինչ» (1893, № 1): Աղբալյանը շեշտում է թարգմանական գործի մի այլ առանձնահատկություն, այն է՝ գրողի անհատականության պահպանումը: Բարձր գնահատելով Յու. Վեսելովսկու մեծ ծառայությունը հայ գրականությունը ռուս ընթերցողին ներկայացնելու գործում, քննադատը գտնում է, որ Վեսելովսկու թարգմանություններն ունեն մի կարևոր պակաս. տարբեր գրողները «մի հայտարարի են բերվել», չի պահպանվել նաև բնագրի մտքի անաղարտությունը (1898, № 1): Գրողի անհատականության դրսևորումը թարգմանության մեջ անհրաժեշտ է դիտվում մանավանդ բանաստեղծների համար, ուր ոճը, պատկերը ունեն անկրկնելի իմաստ, հատուկ միայն տվյալ ստեղծագործողին: Այս դեպքում Լ. Սարգսյանը գտնում է, որ թարգմանիչը իրավունք չունի «մոտավոր գաղափար տալ հեղինակի առածի մասին, հակիրճ ոճի տեղ գործածել ճապաղ շատախոսություն, ժողովրդական կենդանի ոճի տեղ՝ շինծու գրաբանություն» (1902, № 4):

Ամսագրի քննադատները բարձր են գնահատել Ալ. Ծատուրյանի, Ղ. Աղայանի, Հովհ. Թումանյանի, Գ. Բարխուդարյանցի, Հովհ. Մասեհյանի թարգմանությունները, ուր հարազատորեն վերարտադրվել են տարբեր ստեղծագործությունների բնագրի ազգային ոգին ու փիլիսոփայությունը, բանաստեղծական անհատականությունն ու լեզվամտածողության առանձնահատկությունները: Թարգմանության տեսության հարցերը ամբողջացնում են խնդիրների այն համակարգը, որ զբաղեցնում էր ամսագրի քննադատությանը:

«Մուրճի» քննադատության տեսական դրույթները հիմնվում էին այնպիսի գրողների երկերի քննության վրա, ինչպիսիք էին Նար-Դոսն ու Ավ. Իսահակյանը, Հովհ. Թումանյանն ու Շանթը, Իբսենը և Զոլան, Տոլստոյն ու Չեխովը: Այդ իմաստով հատկանշական են գրականագետ-քննադատ Վ. Նալբանդյանի գեղագիտական նախասիրությունները: Պ. Դուրյան, Ալֆրեդ դը Վինյի, Գյոթե, Իբսեն, Շպիլհագեն, Հյուգո, Օստրովսկի — ահա հեղինակների ոչ լրիվ այն շարքը, որ զբաղեցրել է երիտասարդ քննադատ-տեսաբանին իր կարճատև գործունեության ընթացքում: Նալբանդյանին բնորոշ է արվեստի երևույթների արժևորման պատմական և գեղարվեստական չափանիշների խորաթափանց կիրառումը: Նրա ճիշտ կողմնորոշումները գրական ուղղությունների (ռոմանտիզմ, ռեալիզմ, նատուրալիզմ), առանձին հեղինակների ստեղծագործությունների գնահատումներում, ընդհանուր գեղագիտական տարբեր դրույթների արծարծումներում բացահայտում են հեղինակի բուն մասնագիտական մոտեցման կայուն ըմբռնումները: Նրա գեղագիտական հայացքները սնվելով կուլտուր-պատմական դպրոցի և գերմանական

իդեալիստական փիլիսոփայության դրույթներով՝ առավելապես համահունչ են Բրանդեսի գեղագիտական սկզբունքներին։ Ընդունելով «պատմա-հասարակական կյանքի շարժման ամբողջ ընթացքի» ազդեցությունը արվեստի ստեղծագործությունների վրա՝ քննադատը շեշտում է նաև այդ հարաբերության փոխադարձ ներգործությունն ու արվեստագետի անհատականությունը։

Մաքառող և հաստատող տիպի բնորոշ արտահայտությամբ է բացահայտվում Չեխովի և Գորկու ռեալիզմի առանձնահատկությունը։ Ե. Թոփչյանի բնորոշմամբ «Երեք քույրեր» և «Քաղքենիներ» դրամաներում պատկերված են «ժամանակակից հասարակության տիպիկ ներկայացուցիչները», որոնք ընդհանուր ձևով ներկայացվում են իբրև «բնական հետևանք շրջապատող պայմանների», և որոնց գոյության իմաստը «մաքառումն է անհատական ձգտումների և բնականոն ու հասարակական պահանջների համար» (1902, № 12)։

Գոգոլյան ռեալիզմի մեծ ազդեցությամբ է բացատրվում «այն պատկառելի տեղը», որ գրավել էր «ռուս մտավորականությունը համամարդկային մտքի գրավոր արտահայտության մեջ» (1902, № 2)։ Քննադատ Ստ. Լիսիցյանի բնորոշմամբ գրողի՝ «լուրջ ծիծաղի բնավորություն» ունեցող երգիծանքը միջոց է «ծառայելու նույն գեղեցիկ վսեմ գաղափարին»։ Գոգոլյան երգիծանքը, ըստ քննադատի, «արթնացնում է հասարակական միտքը», հավատարիմ մնալով ճշմարտությանը՝ երբեք չի դառնում «իրականության կույր ընդօրինակում» (նույն տեղում)։

Բացահայտելով Գ. Ուսպենսկու ստեղծագործական մեթոդի առանձնահատկությունները՝ Լ. Սարգսյանը նրան հակադրում է այն «ժողովրդասերներին», որոնք «մի քանի ընդհանուր, տեսական գաղափարներից առաջնորդվելով, առանց ճանաչելու իրականությունը, սիրում են իդեալականացնել, չեղածը եղած ցույց տալ, այլանդակը՝ գեղեցիկ»։ Հակառակ այդ գրողների՝ Ուսպենսկին նմանեցվում է այն բժշկին, որ ջերմ սիրելով հիվանդին «իր ամբողջ մտավոր կարողությունը և ստեղծագործական տաղանդը գործ է դնում ուսումնասիրելու համար նրա ցավերը, հիվանդության բուն պատճառները, որպեսզի բուժումը հիմնավոր լինի»։ Ուսումնասիրողի աչքից չի վրիպել ռուս գրողի ստեղծագործության ձևի և բովանդակության որոշ հակասությունը։

Քննադատը ճիշտ է նկատում, որ Ուսպենսկուն «ավելի հետաքրքրում է ճշմարտությունը, երևույթի միտքը, քան գրելու ձևը»։ Այդ պատճառով էլ գեղարվեստական տարրը մնում է «միայն հեղինակի ասածները պարզաբանող վառ պատկեր՝ առաջնությունը տալով գործի հասարակական հնչեղությանը»։

Տիպ և տիպականություն հասկացությունների լայն լուսաբանությունը ամսագրի տեսական դրույթներում ստանում է գեղագիտական խոր հիմնավորում։ Տիպը բնորոշվում է իբրև խոր անհատականությամբ օժտված ընդհանրացված բնավորություն, որը, ըստ Ա. Չոպանյանի բնորոշման, «մարդկություն մըն է սեղմված մեկ տիպարի մեջ, և ավելի անհուն, քան իրական մարդկությունն ամբողջ» (1897, № 11—12)։ Տիպական կերպարներն ու իրավիճակները անհրաժեշտ պայման են դիտվում ստեղծագործության տրամաբանական հավաստիության, հոգեբանական պատճառաբանվածության հիմնավորման համար։ Վրթ. Փափազյանի պատմվածքներում քննադատ Ալ. Քալանթարը նկատում է գեղարվեստական ընդհանրացման պակասը. «Պատկերներից մի քանիսը կարծես գրվել են մի դեպքի, մի արկածի տպավորու-

թյան տակ, մինչդեռ հասկանալի է, որ ամենայն մի դեպք կյանքի մեջ դեռ չի կարող նյութ լինել վիպագրության համար և ուղիղ արձանագրվել նույնությամբ»: Նույն միտքն է զարգացնում նաև քննադատ Մար. Հարությունյանը Ատրպետի ստեղծագործությունն ուսումնասիրելիս: Գրողի գործը չի կարող սահմանափակվել լոկ իրականության արձանագրությամբ. «Վեպը որքան իրականության մոտ լինի, այնուամենայնիվ նա իրականություն չպիտի լինի: Որովհետև վեպը պատկերացնում է կյանքի այս կամ այն կողմը, ուստի նրանում կատարված գործողությունները կարիք ունին անձնավորությունների: Այդ անձնավորությունները պիտի լինեն տիպեր, իսկ տիպը իրական անձնավորություն չէ, այլ նույնանման մարդկանց ընդհանուր հատկությունների ամփոփում... Մի խոսքով վեպում մեզ հարկավոր է ունենալ կյանքի ուսումնասիրություն, նրա այս կամ այն երևույթի տիպային պատկերով» (1900, № 1):

Ամսագրի քննադատությունը, հատկապես կողմնորոշվելով տիպ և տիպական հասկացությունների մեկնաբանություններում, ելնելով կոնկրետ նյութի քննություններից, հասնում է հարցի տեսական ընդհանրացումների: Տիպականության սկզբունքը դիտվում է իբրև միջոց ռեալիստական մեթոդի ինչպես սոցիալական, այնպես էլ գեղարվեստական խնդիրների լուծման համար: Կյանքի հատկանշական երևույթների արտացոլումը, խոր, բազմակողմանիորեն հագեցված կերպարները, ոչ միայն երկի գեղարվեստական հաջողվածության գրավականն են, այլև նրա գաղափարական նպատակասլացության անհրաժեշտ պայմանը: Հեղինակի գաղափարները պետք է արտահայտվեն ոչ թե դատողություններով ու քարոզներով, այլ պատկերի, կերպարի ու գործողության համամասնական զարգացման մեջ: «Լեոնի վիշտը» պոեմում քննադատ Ե. Մաղաթյանը մատնանշում է հերոսի կերպավորման բանաստեղծի անբնականությունը. «Մենք չենք տեսնում, մենք նրան լսում ենք միայն, այն էլ խիկապես՝ ոչ թե նրան, այլ նորա առջևը կամ ետևը կանգնած Շահազիզյանին, որ Լեոնի մեջ իր գաղափարներն է մարմնավորում» (1892, № 1):

Ինչպես տեսնում ենք տիպականության արվեստի ներդրումը գրականության մեջ իր մի կողմով ուղղված էր նատուրալիզմի փաստագրականության դեմ, մյուս կողմով հակադրվում էր ռոմանտիզմի մտահայաց սկզբունքներին:

Բարձր գնահատելով Տյուսաբի վեպերը ժամանակի հասարակական խնդիրների արծարծման տեսակետից՝ Լեոն նույն պատմական հայացքով էլ բացահայտում է վիպասանուհու երկերի գեղարվեստական անկատարության պատճառները: Կենսական ճշմարտության պակաս, խորհրդածությունների ու դատողությունների առատություն, «շինծու, դիմակավոր հերոսներ», որոնցում բացակայում են «հոգեբանությունն ու բնավորությունը»: «Գործում են կամ անպայման մաքուր, իդեալական անձեր, կամ սարսափելի, փչացած հրեշներ» (1901, № 7): Նկատենք, որ քննադատելով Տյուսաբի վեպերը ռեալիզմի դիտակետից, Լեոն այնուամենայնիվ արժեքավորում է նրանց հասարակական հնչեղությունը, գրողին հատկացնելով «19-րդ դարի կանանց ազատագրական շարժման» առաջամարտիկի դերը՝ միանգամայն նոր երևույթ հայ գրականության մեջ: «Մենք դեռ չգիտենք,— գրում է Լեոն,— թե ինչեր կանի կնոջ ազատագրության համար սկսված կռիվը.

բայց ապագա պատմագիրը քրքրելով այդ կովի հանգամանքները հայերի մեջ, կտեսնի տիկին Տյուսարին նրա սկզբում և կտա նրան այն տեղը, ինչ ունի մի Բիչեր Ստոու սևամորթների ազատագրության պատմության մեջ» (1901, № 7)։ Լեոն, սակայն, ռոմանտիզմի գնահատության հարցում անտեսում է պատմականության սկզբունքը, երբ խոսքը վերաբերում է Մուրացանի «Ռուզան» դրամային։ Գրականության ճշմարտացիությունը Լեոն պարտադիր է գիտում նաև պատմական ստեղծագործության համար. «Յուրաքանչյուր պատմական գրվածքի մեջ ամենից առաջ և ամենից շատ պետք է լինի պատմական ճշմարտություն»,—գրում է Լեոն։ Դրա համար անհրաժեշտ է համարվում, որ «հեղինակը ձեռքի տակ ունենա առատ, լավ ուսումնասիրված նյութ» (1901, № 3)։ Եթե իրական կյանքը պատկերող գրողը պետք է զննի իր ժամանակակից կյանքը և իրական գույներով պատկերի այն, ապա «անցյալը նկարագրելու համար պետք է ահագին ջանք, երկար տարիների ուսումնասիրություն՝ այդ թղթի կտորներին, ավերակներին մի դեղարվեստական գրվածքի մեջ շունչ և կենդանություն հաղորդելու համար»։ Քննադատը պատմավեպի համար կարևոր է գտնում նաև նյութի ընտրությունը և Մուրացանի դրամայի թույլ կողմերից մեկն էլ հենց բացատրում է նրանով, թե հեղինակը «կամեցել է ոգևորություն որոնել այնպիսի տեղ, ուր ոչ մի ոգևորիչ հանգամանք չկա, գոնե դրամայի ամենագլխավոր իդեալի՝ այսինքն հայրենասիրության տեսակետից»։ «Ծղնավորների այդ ընտանիքը,—շարունակում է Լեոն,—կարող է նյութ տալ մի հոգևոր ներբողի, մարտիրոսության, բայց ոչ այնպիսի գաղափարների համար, որոնք մտցրած են «Ռուզան» դրամայի մեջ»։ Վերջին նկատումը առանձնապես կարևոր է ռեալիստ քննադատի դիտումներում։ Համաձայն ռոմանտիկական պատկերավորման սկզբունքների, հեղինակը ավելի շատ հարմարեցրել է իր հերոսներին սեփական գաղափարները, քան բխեցրել պատմական իրականությունից և գործողության բնական ընթացքից։ «Քաջ զորավարները, հաղթող և անձնվեր հայրենասերները այդտեղ գործ չունեն, չի կարելի զոռով մարդկանց վզին փաթաթել այն, ինչ նրանք չեն ունեցել»։ Ուշագրավ է, որ քննադատը «Ռուզանի» թուլությունը զուտ պատմականության պակասով չի բացատրում, այլ հեղինակի բուն ստեղծագործական մեթոդի առանձնահատկություններով. առաջնորդվելով «հանգուցյալ պատմական տրագեդիաների» սկզբունքով՝ գրողը չի անհատականացրել իր հերոսներին. «բոլոր գործող անձինք միանման են, չկան դեմքեր, չկան բնավորություններ» (1901, № 3)։

Հնարավոր է, որ Լեոյի դիտողությունները տեսականորեն ճիշտ են, սակայն պետք է նկատի առնել, որ գրական երևույթները չպետք է քննել գրական մեթոդի գեղագիտական սկզբունքներից դուրս։ Տվյալ պարագայում քննադատը և գրողը կանգնած էին գրական-գեղագիտական ըմբռնումների տարբեր բևեռներում։ Եթե Լեոյի քննադատական դրույթները ռեալիզմի դիրքերի հաստատումն էին նշանավորում, ապա Մուրացանը իր մեթոդով կապված էր XIX դարի ռոմանտիկական գեղագիտությանը։

Պատասխան հոդվածում գրողը մերժում է փաստական ճշմարտության դրույթը՝ առաջնությունը տալով «իդեալական ճշմարտությանը», որի հաստատման համար նա իրեն իրավազոր է գտնում ստեղծել իր «ցանկացած մարդիկը, կամ նրա գործունեությանը տալ այն գույնն ու հոգին, ինչ որ պահանջում էր իմ դրամայի գաղափարը» (1901, № 7)։ Ի հաստատումն

այդ սկզբունքի գրողը վկայակոչում է Բելինսկուն, որը հակադրվելով Շևիրյովին, որոշակի տեղ էր հատկացնում գրողի ստեղծագործական երևակայությանը։

4

«Մուրճի» քննադատությունը հատուկ ուշադրություն էր դարձնում գրական երկի գեղարվեստական չափանիշին՝ քննության առնելով նրա բաղադրությունը կազմող տարրերի՝ կառուցվածքի, կերպարների, սյուժեի և այլ կատեգորիաների բարձր միասնության խնդիրը։ Նիկոլ Աղբալյանը գրախոսելով Շիրվանզադեի «Արտիստը» վիպակը, մատնանշում է ստեղծագործական կոմպոզիցիոն խախտման նման մի օրինակ։ «Տեղի ունեցած դեպքերի մեծագույն մասը,—գրում է նա,—սարքովի են և նորա մեջ չի նկատվում անհրաժեշտության կապ, դեպքերը մեջ են բերված հերոսի այս կամ այն հատկությունը, բնավորության այս կամ այն կողմը ցույց տալու, սակայն հասնելով այդ նպատակին, հեղինակը զանց է առել մի ուրիշ բան, այն, որ այդ դեպքերը ներքին կապից զուրկ են» (1896, № 9)։ Հենց այդ «ներքին կապի» բացակայությունն է, որ ըստ քննադատի, ստեղծագործության նպատակաուղղված զարգացումը վերափոխում է «տեսարանների մի արհեստական խմբման»։

Երկի գաղափարական մտահղացման խանգարող օղակների թվում քննադատները տարբեր գրախոսություններում նշում են «ավելորդ միջադեպեր, որոնք եթե դեն նետենք, վեպը չէր վնասվիլ», «անձնավորություններ..., որոնք վեպի ընթացքի հետ կապ չունեն» (1897, № 5)։ Լ. Մանվելյանի խորին համոզմամբ, «երբ վիպասանը իրար ետևից շարում է եղելությունները, խոսեցնում գործող անձանց, և այդ բոլորը նա անում է այնպես, որ ոչ դեպքերը, ոչ խոսակցությունները իրար չեն հետևում, այն ժամանակ, իհարկե, երկասիրությունը մատնված է անհետաքրքրության, և հեղինակը ինքն է իր ձեռքով առաջին մահաբեր հարվածը տալիս իր գրվածքին» (1892, № 11)։

Կարևոր դեր է վերապահվում հատկապես հերոսների գործողությունների պատճառաբանվածությանը՝ իբրև գեղարվեստականության չափանիշի։ Ս. Թառայանը անհրաժեշտ է գտնում հերոսների գործողությունների հոգեբանական, սոցիալական արմատները գտնել, «որովհետև մարդիկ հանկարծակի չեն վերածնվում»։ Քննադատն ընդունում է, որ «անհատի բնավորության մեջ կարող են այնպիսի հեղափոխություններ տեղի ունենալ, որպիսիք տեղի են ունենում ժողովուրդների կյանքի մեջ։ Բայց ինչպես քաղաքական հեղափոխությունները,—գրում է նա,—նույնպես և անհատական վերածնությունները երկար ու բարակ նախապատրաստություն են ունենում» (1893, № 9)։ Նույն միտքն է արծարծում նաև Գր. Վարդանյանը, քննադատելով Պոլ Բուրժեի «Մի տրագիկական իդիլլիան», ուր «նկարագրվում է հոգեբանություն, բնավորություն, առանց դրանց կանխորոշող պայմանների ու պատճառների» (1896, № 7—8)։ Քննադատության բավականաչափ բազմաձայն խմբի այսքան պերճախոս ներդաշնակությունը խոսում է խնդրի կարևորության մասին։ Ի վերջո այն ուղղված էր իրականության ճշմարտացի արտացոլման պարզունակ ըմբռնումների դեմ, հանուն ռեալիզմի բարձր գեղարվեստականության պահանջների իրագործման։

Առավել խստությամբ էր արտահայտվում ամսագրի քննադատությունը այն գրողների մասին, որոնք փորձում էին պատկերել որևէ միջավայրի կյանք՝ առանց գիտենալու և ճանաչելու այդ կյանքը։ Արդյունքը լինում էր այն, որ ստեղծագործության գաղափարը հնչում էր դատարկ տարածության մեջ՝ առանց մարմնավորվելու հերոսների և միջավայրի պատկերներում։ Քննադատ Ս. Թառայանը, անդրադառնալով Մ. Մարխայանի «Հեղինե» վեպին, նկատում է, որ նրանում բարձրացված «կանանց հարցը» մնում է լոկ անմարմին քարոզ, որովհետև «հերոսները միայն ներկայացվում են ազնիվ, բարի, սակայն չեն գործում», «...չկա բազմակողմանի կյանք»։ Ըստ քննադատի, հեղինակը «հայ կնոջ վիճակը ներկայացնելու համար», բավականաչափ չի ուսումնասիրել ժամանակաշրջանի բնորոշ պայմաններն ու միջավայրը։ Վիպասանի սխալը սկսվում է հերոսուհու ընտրությունից։ «Նախ և առաջ,—գրում է Ս. Թառայանը,—հեղինակը չարաչար սխալվել է, որ իր ծառը չէ տնկել բուն-ժողովրդական հողի վերա»։ Նույն պահանջն էր ներկայացնում նաև «Ռամիկ» ժողովածուի քննադատը. «Իզուր մենք փնտրեցինք այս ժողովածուի մեջ մի գրվածք,—նշում է գրախոսը,—որ խոսեր մի փոքր հայ ժողովրդի կնոջ կյանքից, այն համր ու հնազանդ տառապողից, որի անունն է հայ գեղջկուհի, նա, որ այնքան դարերի ընթացքում իր սրտում կրել է մի ամբողջ ազգ և թիկունքին իր ցեղին վիճակված գերագույն արիության բեռը։ Այդ մարտիրոս կնոջ հսկա ցավի առաջ ի՞նչ արժեք ունին բուրժուա կոկետների ճռճռան վշտերը, որոնք ծագում են առնում իրանց շրջանին հատուկ սխալներից... Նյութը ոչ մի առնչություն չունի հայկական միջավայրի հետ, մի ժողովրդի հոգու հետ, ուր այնքան հզոր հույզեր են աղմըկում և որ այնքան հետաքրքիր է, այնքան հարուստ ցավերով ու հույզերով...» (1904, № 8)։

Կյանքի ուսումնասիրություն, սուր դիտողականություն, ժողովրդի հույզերի ու հոգսերի խոր ճանաչողություն՝ այս դրույթները քննադատների ելույթներում վերաճում են գրականությունը կյանքի հետ կապելու, ժողովրդական աշխարհայեցության ընդերքը թափանցելու ուղղակի հորդորումների։ Քննադատ Եր. Ղազարյանը շեշտում է, որ առանձին համակրության ու հարգանքի արժանի են այն հեղինակները, որոնք իրանց գրվածքի նյութ վերցնում են հալածված ու տանջված ժողովրդի կյանքը (1895, № 9—10)։ Այդ իմաստով հատուկ նշանակություն է ձեռք բերում և ոգևորված խրախուսանքի արժանանում արևմտահայ գրականության մեջ ձևավորվող «գավառական նորածին գրականությունը»՝ հանձինս Թլկատինցու, Ռ. Զարդարյանի, Արտ. Հարությունյանի, Հովհ. Գազանճյանի և այլոց ստեղծագործությունների։ Գավառական գրականության հանդեպ «Մուրճի» հետաքրքրությունը բացատրվում էր մի շարք պատճառներով։ Ամենից առաջ այն ամսագրի ժողովրդասիրական ուղղության, նրա դեմոկրատական նախասիրությունների արտահայտություններից մեկն էր։ Նույն ծրագրային պահանջներից ելնելով էլ, ամսագիրը իր գոյության հենց սկզբից լայն տեղ էր հատկացրել արևելահայ ժողովրդական ուղղության ստեղծագործողներին՝ այդ թվում որոշակի նշանակություն տալով գյուղագրական գրականությանը։

Գյուղաշխարհի կյանքի պատկերումը գալիս էր նպաստելու ամսագրի հասարակական-տնտեսական ծրագրերի կենսագործմանը։ Խնդիրը հրատապ

և նշանակալից էր նաև գրականության ներկայի և ապագայի հանդեպ մտահոգության պատճառով։ Հայ գրականության ապագայի համար «Մուրճը» անհրաժեշտ էր գտնում ժողովրդական կյանքի կենսունակ տարրի ներմուծումը։ Գավառական գրականությունը նաև «վաղվան գրականության» առողջ սերմերն էր իր մեջ կրում, «ընդունակ պատկերացնելու մեր ցեղին ամբողջ էությունը, իր ազգագրական, բնախոսական և հոգեբանական ամեն մանրամասնություններով», որովհետև այդ գրողներից «յուրաքանչյուրը իր գավառին համով ու հոտով նմուշ մը բերած է վաղվան գրականության» (1903, № 1)։

Ոչ պակաս կարևորություն ուներ այս հարցում ամսագրի գրական քաղաքականության մեկ այլ հարցադրումը երկու հատվածների գրականությունների մերձեցման ու փոխադարձ ճանաչման վերաբերյալ։ Այդ նպատակին են ծառայում ամսագրի էջերում արևմտահայ գրողներին լայնորեն ներկայացնելը, ինչպես նաև նրանց կյանքի և գործի լուսաբանումը գրականագիտական, քննադատական հոդվածներում՝ Պ. Դուրյանի, Մ. Պեշիկթաշլյանի, Հ. Պարոնյանի, Ս. Տյուսաբի, Ստ. Ոսկանի և այլ գրողների մասին։

Առանձնապես ուշագրավ են նոր, ժամանակակից գրողների մասին գրախոսություններն ու քննադատական հոդվածները։ «Մուրճը» իր էջերում անդրադարձել է Թլկատինցու, Սիամանթոյի, Վ. Թեքեյանի, Մ. Պարսամյանի և այլոց գործերին։ Թեև այդ գրախոսություններում միշտ չէ, որ գնահատումները աչքի են ընկնում վերլուծական խորությամբ և զերծ չեն ծայրահեղություններից, սակայն էականը դրանց միտվածությունն է՝ երկու հատվածների գրականության մերձեցումը։

Դարասկզբի արևմտահայ գրականության հանդեպ որոշ վերապահությունը գալիս էր նորագույն գրական ուղղությունների հանդեպ ամսագրի ունեցած վերաբերմունքից։ «Մուրճի» գեղագիտական նախասիրություններին խորթ էին հնչում զանազան նորելուկ «իզմերի» վերացական, ինքնանպատակ ձևին ապավինող ստեղծագործությունները։ Եվ հայ գրականության մեջ այդ ուղղությունների կրկնօրինակումները հանդիպում էին բացարձակ դիմադրության ամսագրի քննադատական բաժնում։ Կյանքի և արվեստի փոխհարաբերության, ճշմարտացի արտացոլման տեսության, ժողովրդային բովանդակության սկզբունքներով ղեկավարվող քննադատությունը անկումայնության, բացարձակ ձևի կողմնակիցների շարքում էր դասում նաև արևմտահայ բանաստեղծության որոշ ներկայացուցիչների։ Պատճառը դիտվում էր եվրոպական, հատկապես ֆրանսիական սիմվոլիստների ուժեղ ազդեցության մեջ։ Ինքնուրույնության պակասը, բուն ժողովրդի կյանքին անհաղորդ մնալը նրանց ստեղծագործությունների հիմնական թերությունն է նկատվում։ Քննադատները վտանգավոր են գտնում գեղարվեստական առողջ ճաշակի դեմ մեղանչող այդ վաղանցուկ և մոդայիկ հովերով տարվելը, որովհետև «այդ նոր ձևի «ղեղեցկությունը» շատ վիճելի է, մինչդեռ նրա տարօրինակ մթությունը խանգարում է գրվածքից անմիջական տպավորություն ստանալուն» (1902, № 1)։ Ռեալիզմի պաշտպանության սկզբունքներով էր ղեկավարվում իր քննադատության մեջ նաև Շիրվանզադեն, որի հոդվածը կովկասյան հինգերորդ պատկերահանդեսի առիթով, կրկին ուղղված էր գեղարվեստում անկումային հոսանքների տարածման դեմ։ Սա-

կայն մեծ ռեալիստը մինչև վերջ բավարար չափով չի հիմնավորել այդ հոսանքների պատմական նախադրյալներն ու նրանց գոյությունը բացատրելիս սահմանափակվել է լոկ առանձին անհատների հակադրվելու կամքով ու փառասիրական մղումներով։

Սիմվոլիզմի ծագման ու բնութագրման հարցերին ամսագիրն անդրադարձել է առանձին գրողների գործերի ուսումնասիրության առիթով։ Սիպիլի «Յոլքեր», Սիամանթոյի «Հայորդիներ», Մ. Պարսամյանի «Անրջանք» ժողովածուների մասին խոսելիս քննադատները հիմնականում ճիշտ են մեկնաբանում այդ գործերի գաղափարա-գեղարվեստական մոտիվները, ինչպես նաև սոցիալ-քաղաքական շարժառիթները։ Բուրժուական իրականության խոր հակասությունները, արվեստում տիրող նատուրալիզմի և պառնասականների ուղղության՝ իրականության արտացոլման անբավարար ձևերը մղում են նոր ուղղության որոնումների, ուր առավել ամբողջական պիտի դրսևորվեր ժամանակի հասարակական ոգին։ «Սիմբոլիստները գտնում էին,— գրում է քննադատներից մեկը,— որ պառնասականները զուրկ են զորեղ անհատականությունից, որ նրանք գերի են դարձել տաղաչափական կանոններին, որ վերջապես, հոգնել, մաշվել են այն լարերը, որ հնչեցնում էին պառնասականները» (1905, № 6)։ Այս հանգամանքները նկատի առնելով՝ քննադատ Ս. Հակոբյանը եզրակացնում է, որ «սիմվոլիզմի ներմուծությունը գրականություն ու մասնավորապես դրամայի մեջ պիտի նկատել, ուրեմն, մի անխուսափելի ու տրամաբանական հետևանք այն հաղթանակին, որ ունեցավ վերածնվող իդեալիզմը անհաշտ ու կենսունակությունից զրկված պոզիտիվիզմի վրա» (1906 № 4)։

Հայ գրողներին գրավում էր սիմվոլիզմի ներկայացուցիչների ըմբոստ ընդվզումը գոյություն ունեցող քարացած մտայնությունների դեմ, շրջապատող իրականության հանդեպ նրանց ատելությունը, երազանքը կյանքի ներդաշնակության, գեղեցկության մասին։ Հենց այդ նկատի ուներ Մետերլինկի «Ժուազել» պիեսի գրախոսը, երբ գրում էր. «Եթե կա մի ժամանակ, երբ ամենից ավելի պետք է իդեալը պատկերացնելու համար գրավիչ ձևեր, սիմվոլներ փնտրել, երբ պետք է կյանքին, գռեհիկ իրականությանը հակադրել վսեմ գեղեցկություններ, թեկուզ երևակայական, դա մեր ժամանակը, մեր օրերն են։ Մետերլինկն իրավունք ունի երազել, երբ իր շուրջը չոր նյութապաշտությունը, անպատկառ շահասիրությունը օրավուր ավելի ու ավելի խեղդում է իդեալը, գեղեցկությունը կյանքի» (1903, № 6)։

«Կատարելություն, վսեմ բարձրություն» էր երազել նաև Նիցշեն, սակայն այդ կատարելության հասնելու փափագը «ձգում է նրան մի անգութ, գրեթե գայլային վարդապետության մեջ». այսպես է բնութագրել նիցշեականությունը Վրթ. Փափազյանը։ Ամսագրում տպված նրա «Ֆրիդրիկ Նիցշե» ուսումնասիրությունը ուշագրավ է իր մի քանի կողմերով։ Նախ, որ այն առաջին ուսումնասիրությունն է գերմանացի փիլիսոփայի և նրա ուսմունքի մասին հայ իրականության մեջ։ Երկրորդ, Փափազյանի ուսումնասիրության էջերում բացահայտվում է սիմվոլիզմը գաղափարապես սնող փիլիսոփայության բուն էությունը և քողազերծելով նրան արտաքին գայթակղիչ «վեհ ազատության» քարոզից՝ վեր է հանում այդ ուսմունքի ռեակցիոն էությունը՝ իբրև «տիրող անհավասարությունն ու անիրավությունը արդարացնող փիլիսոփայություն» (1896, № 10—11)։ Փափազյանի հոդվածում արծարծվել են

հարցեր, որոնք սերտ կապի մեջ են սիմվոլիզմի՝ իբրև գրական ուղղության և նրա գաղափարական նախադրյալ հիմքերի պարզաբանման մեջ: Փափազյանը, ինչպես և ամսագրի մյուս քննադատները, կարողացել են տարբերել սիմվոլիզմի բուն էությունը հատուկ խոր հակասականությունը, նրա ոչ միատարր հոսանքի առանձնահատկությունները: «Մարդկային ոգու ըմբոստության» գաղափարը, խորհրդանշական պատկերների, արտահայտչամիջոցների բազմազանությունը, որքան էլ հրապուրիչ, չէին կարող իր ամբողջության մեջ ընդունելի դարձնել սիմվոլիզմի հոսանքը: Ամենից առաջ ելնելով գրականության հասարակական դերի սկզբունքից, քննադատությունը տեսնում էր սիմվոլիստների գաղափարների հասարակական անհեռանկարայնությունը: Ա. Չոպանյանը, բնութագրելով Իբսենի հերոսներին, ընդգծում է նրանց ըմբոստացման հուսահատ անելանելիությունը, որ նրանք թեև «նպատակի մը կձգտին, դեպի երազ մը կշտապին», սակայն «բացարձակ հուսահատությունն է, որ Իբսենի մեջ կբարձրանա և բոլոր լույսերը կմարե» (1897, № 11—12): Մյուս կողմից, իբրև արվեստի ժողովրդայնության ջատագովներ, հայ քննադատները մատնանշում են սիմվոլիզմի «էլիտար» բնույթի դրսևորումները, որոնք անհարիր էին դեմոկրատական արվեստի սկզբունքներին: Այսպես, քննադատ Ջավենը սիմվոլիզմի «արվեստի անպատեհությունն» է դիտում այն, որ «նա հավասարապես մատչելի չէ ամենուն», «դեմոկրատիկ նկարագիր չունի», և այդ պատճառով էլ «մեռած տառ է անգիտակից, տանջված, արդարության, ճշմարտության կարոտ թշվառ մասսաների համար», որոնք նույնքան «իրավունք ունին գեղեցկության, որքան բուրժուաները, և որոնց մութ գիտակցության մեջ մի քիչ արշալույս, բանաստեղծ հոգիների մեջ մի քիչ երաժշտություն, խավարափող ուղեղների մեջ մի քիչ ներդաշնակություն ծագեցնելու պարտավոր է յուրաքանչյուր ինքնաճանաչ ինտելիգենտը» (1905, № 6):

5

Ժողովրդայնության խնդիրը, գրականությունը կյանքի առաջընթացին ծառայեցնելու նպատակը ղեկավար սկզբունքներ են եղել «Մուրճի» քննադատության համար նրա գոյության բոլոր տարիներին: Ահա թե ինչու այնպիսի դեմքերի երևան գալը, ինչպիսիք էին Հովհ. Թումանյանն ու Ավ. Իսահակյանը, նշանավորվեց քննադատության մեջ ժողովրդայնության պահանջի նոր, ավելի խոր իմաստավորմամբ: «Ճշմարիտ բանաստեղծի հոգին կոչված է լինել բարոյական ողջակեզ գաղափարական սեղանի վրա, ուր ինքն է զոհողը. և զոհը միաժամանակ» (1904, № 1): Այսպիսի անմնացորդ նվիրման մեջ է տեսնում քննադատը Թումանյանի տաղանդի բնորոշ առանձնահատկությունը: Հայրենի իրականությունն այն տարերքն է, ուր վառ դրսևորվել են բանաստեղծի անհատականությունը, շունչ ու մարմին են առել ժողովրդի դարավոր երազանքներն ու ցավերը: «Գութան» բանաստեղծությունը դիտվում է գեղարվեստական մի խոշոր ընդհանրացման արդյունք, ուր «...ժողովուրդն է տնքում, աշխատում, երգում ու դարձյալ տնքում... Դարերն են խոսում այս մի քանի տողերի մեջ, անեծքի ու ծեծի տակ կռացած հնազանդ ճակատի մշակների պատկերն է այս»: Ժողովրդական կյանքի, հասարակական հարաբերությունների, ժողովրդական ոգու և հոգեբա-

նության բարդ շերտերի ներթափանցման մեջ է բացահայտում Թումանյան բանաստեղծը՝ իբրև «հայ բանաստեղծ, հայ ժողովրդական բանաստեղծ այդ բառի լայն իմաստով»:

Ժողովրդային բանաստեղծ բնորոշումը քննադատների մեկնաբանություններում խորացվել է ու հարստացվել Թումանյանի ռեալիզմի առանձնահատկությունների հատկանշմամբ: Քննադատները առանձնապես ընդգծել են ժողովրդական կերպարների, բնավորությունների նոր արժեքը, բնության և մարդու փիլիսոփայական կապի դրսևորումները: Բնությունը երգել են մեր բանաստեղծներից շատերը, «բայց երբեք նա չձուլվեց հայի բնույթի, նրա հոգեկան առանձնահատկությունների, նրա էության հետ: ...Պ. Թումանյանին էր վիճակված այդ պակասը լրացնելու երջանիկ հաջողությունը»:

Գրականագիտական ուշադրավ դիտում է սա, որը հետագայում Թումանյանագիտության մեջ ամբողջացավ բանաստեղծի բնապաշտության փիլիսոփայական բովանդակության ըմբռնմամբ: Ամսագիրը բանաստեղծի գեղագիտական նախասիրություններում կարևոր տեղ է տալիս ժողովրդական բանահյուսության հանդեպ նրա ունեցած վերաբերմունքին: Ոչ միայն ճանաչել ու զգալ ժողովրդական բանարվեստի հմայքն ու գեղեցկությունը, «ժողովուրդների հոգու շտեմարանում թաքնված անթիվ գանձերը», այլև այդ գանձերը վերածել գրական լեզվով նոր ստեղծագործության՝ «հավատարիմ մնալով նյութին՝ պսակը զարդարել նորանոր պատկերներով, համեմատություններով... և այն աստիճան վարպետորեն, որ դժվար է հինը և նորը զատել իրարից. կարծես նա այդպես էլ եղել է միշտ»:

Ժողովրդական բանարվեստի սկզբունքների հետ սերտ կապի մեջ է որոնել ու գտել Ավ. Իսահակյանի ժողովրդայնության հատկանիշներից մեկը նաև քննադատ Ն. Աղբալյանը: «Ժողովրդական բանաստեղծ» կոչելով Իսահակյանին՝ արդեն նրա առաջին՝ «Երգեր ու վերքեր» ժողովածուի թողած մեծ տպավորությամբ, Աղբալյանը գնում է դեպի այդ բնորոշման խորքերը՝ այնտեղ գտնելով Իսահակյան բանաստեղծի աշխարհի համապարփակ բովանդակությունը: Իսահակյան բանաստեղծի ժողովրդայնությունը քննադատը տեսնում է նրա այն հատկության մեջ, «որ կարողանում է ժողովրդի պես զգալ, նրա սրտով ապրել: Իսկ ի՞նչ է նշանակում ժողովրդի պես զգալ, այդ նշանակում է համանման հոգեկան դրություններում զգալ այն, ինչ կզգա ժողովրդի մարդը. սիրում եք դուք թե ատում, վիշտ կա ձեր սրտում, թե ուրախություն, կորցրած սերն եք ողբում թե խանդաղատանքով եք լցված, եթե դուք զգում եք այն, ինչ կզգար ժողովրդի մարդը, ապա դուք ժողովրդի պես եք զգում և ուրեմն ձեր երգերը ժողովրդական են՝ ձերը մնալով» (1898, № 6): Ընդհանուրի հայեցակետով անհատականը ներկայացնելու սկզբունքը ընդգծվում է քննադատի կողմից իբրև քնարերգուի բնորոշ առանձնահատկություն: Ժողովրդայնությունը ծագում է գրողի գաղափարական դիրքորոշումից, ապա վերաճում գեղարվեստականության չափանիշների ամբողջական դրսևորման՝ ի հայտ բերելով գրողի հոգեհարազատությունը այն միջավայրի հետ, որը դարձել է նրա ստեղծագործության առարկան:

Ժողովրդական կյանքի հարազատ վերարտադրությունները խրախուսելու նպատակով ամսագիրը ծանոթացրել է իր ընթերցողներին ֆինն գրող Միննա Կանտի, գերմանուհի Իլզե Ֆրապանի ստեղծագործություններին,

որոնք բարձր են գնահատվում «ոչ այնքան գեղարվեստական տեսակետից, որքան խոր հայացքներով և ժողովրդի կյանքի բազմակողմանի ուսումնասիրությամբ» (1901, № 4): Առանձնապես ուշադրավ է դիտվում այն փաստը, որ Իլզե Ֆրապանը իր «Անիծված վայրը» պատմվածքի նյութը վերցրել է հայկական կյանքից և հանդես բերել խոր իմացություն «հայ գյուղական կյանքի, մեր ժողովրդի նիստուկացի, աշխարհայացքի» (1904, № 7):

Առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում ծանոթությունը ֆիննական գրականության մեջ ժողովրդական ուղղության հետ: Հոդվածը վերնագրված է «Գյուղացի գրողներ»՝ դրանով իսկ շեշտելով այն հանգամանքը, որ խոսքը վերաբերում է ոչ միայն գյուղի կյանքը նկարագրող գրողներին, այլ հենց գյուղական աշխարհից դուրս եկած և այդ կյանքի դառնություններով ներծծված ստեղծագործողներին: Վերապահությամբ խոսելով այդ գործերի գեղարվեստական արժեքի մասին, ամսագիրը նշում է, որ այդ դպրոցի հիմնադիր Պիետարի Պեյվերինտան և նրա հետևորդները «անողոք մերկացնողներ էին, ...մոլեռանդ կողմնակից ճշմարտության և միայն ճշմարտության» (1901, № 2): Դա բացատրվում է ժամանակի պահանջով, երբ «ֆինները գտնվում էին վերածնության շրջանում, ուստի նրանց շարժումն անխուսափելի կերպով պետք է դեմոկրատական և գործնական գույն ստանար»: Դեմոկրատական և գործնական բովանդակությունը ամսագրի գրական քաղաքականության բնորոշ և ղեկավար սկզբունքն էր, և այդ սկզբունքի կենսագործումը նրա ողջ գործունեության էությունը կազմեց:

Ժողովրդական կյանքի պատկերների, հասարակական բովանդակության վերհանման արժեքավորմամբ է պայմանավորված նաև վրաց գրականության առանձին ներկայացուցիչների գնահատումները ամսագրի էջերում: Դուտու Մեգրելիի, Վաժա Փշավելայի, Շ. Արագվիսպիրելիի գործերը լուսաբանվում են իբրև ազգային կյանքին բնորոշ գեղարվեստական արտահայտություններ: Ամսագրի դեմոկրատական ուղղության իսկական վկայությունն են եղբայրական ժողովուրդների մշակութային արժեքների ծանոթացումը՝ հանձինս Շոթա Ռուսթավելու, Իլյա Ճավճավաձեի և մյուսների երկերի պրոպագանդման: Մ. Նավասարդյանի, Տ. Փիրումյանի հոդվածները դրսևորում են ամսագրի կողմնորոշումները ժողովուրդների բարեկամության, գրական-մշակութային կապերի ամրապնդման գործում:

Գրողի և նրա ստեղծագործության յուրաքանչյուր մեկնաբանում ունի երկակի իմաստ, որովհետև բացահայտվում է ոչ միայն տվյալ հեղինակի կամ գործի նշանակությունը, այլև ընկալողի հատկությունները: Եվ շատ հաճախ ուշադրավ է ու ինքնին արժեք է ստանում ոչ միայն գրական երևույթը, այլև քննադատի այն հայացքը, որի լույսի տակ ավելի խոր ու նորովի է իմաստավորվում տվյալ հեղինակը, կամ նրա աշխարհայեցողությունը: Ուշադրությունը Տոլստոյի ստեղծագործության հանդեպ օրինաչափ երևույթ էր հայ իրականության մեջ: Եվ առավել քան գնահատելի էր այն խոր և բազմակողմանի մոտեցումը, որ հանդես բերեց «Մուրճ» ամսագիրը Տոլստոյ ստեղծագործողի, գեղագետի և քաղաքացու հանդեպ: Ռուս գրական հսկայի ազդեցությունը աննախընթաց էր, և այն նվաճել էր ոչ միայն գրական կյանքը: Նրա մերկացնող խոսքը հնչում էր իբրև խղճի ահազանգ և անկաշառ դատավորի վճիռ՝ ամեն տեսակ եղծիքի հանդեպ, նա հանդես

էր գալիս իբրև սոցիալական նախապաշարմունքի կործանիչ, թշնամի՝ եկեղեցու և մասնավոր սեփականության, փիլիսոփա և բարոյախոս:

Վահան Վարդանյանցի «Տրամադրության ստրուկը» ծավալուն հոդվածը[2] Տոլստոյին ուսումնասիրելու առաջին փորձերից մեկն է հայ քննադատության մեջ: Բնութագրելով Տոլստոյին իբրև «խոսքի համաշխարհային մեծության գեղարվեստագետին»՝ Վարդանյանցը բացահայտում է տոլստոյականության արմատները՝ առաջնորդվելով Միխայլովսկու եզրակացություններով: Արդարացիորեն բարձր գնահատելով Տոլստոյ գեղարվեստագետին Տոլստոյ քարոզչից՝ հեղինակը վերագրում է նրան անգիտակից դատողության ընթացքը, նրա քննադատական գաղափարներն անգամ բխեցնելով «անմիջական զգացմունքի ոլորտից»: Թեև քննադատին չի հաջողվում գրողի գաղափարական հակասությունների բուն պատճառների մեկնաբանումը, սակայն մի շարք ճիշտ դիտողություններով նա բացահայտում է Տոլստոյի աշխարհայացքի էվոլյուցիան և ստեղծագործական մեթոդի առանձնահատկությունները: Ինքնազննման, ինքնավերլուծման հսկայական ունակությունը, ըստ քննադատի, մղում է նրան անհատի ինքնակատարելագործման քարոզի, որը չի ընդունում «հանրային կյանքի առաջընթացի նշանակությունը» (1898, № 2—3): Այնինչ, «հենց հանրակեցության վատ պայմաններն են այդ մոլությունների գլխավոր դրդիչ պատճառները, և երբ չքանա պատճառը, հետևանքն էլ կչքանա»:

Տոլստոյի հայացքների մարդասիրական, դեմոկրատական բովանդակությունն է ընդգծվում Եր. Ղազարյանցի հոդվածներում: Սոցիալական անարդարությունների քննադատությունը դիտելով իբրև «միլիոնավոր ամբոխի բողոքի» արտահայտություն, քննադատը գրողի ստեղծագործության և աշխարհայացքի խոր հակասության արմատները գտնում է նրա քարոզած սիրո բարոյախոսության գործնական անընդունելիության մեջ: «Մինչդեռ Տոլստոյն ընկած իր իդեալի ետևից իր հոգեկան ուժերը գործ է դնում մարդկանց մեջ բարոյական զգացմունքներ զարթեցնելու համար,—գրում է Եր. Ղազարյանցը,—նրա շուրջը կյանքը առաջ է գնում իր սովորական ընթացքով, սովորական սառը շահերի, ինտրիգների, եսականության, թշնամության կրքերով: Նրա քարոզած սիրո, եղբայրության սկզբունքները դիպչելով իրական կյանքի բարդ պահանջներին՝ ջարդ ու փշուր են լինում գործնականապես...» (1900, № 1):

Առանձին արժեք և իմաստ է կրում ռուս մեծ վիպասանի գործի հեղափոխական նշանակության ընդգծումը ամսագրի էջերում: Գր. Վարդանյանցի գրախոսությունը «Հարություն» վեպի մասին այդ առումով որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում: Հենց սկզբից հեղինակն արժեքավորում է վեպը ոչ միայն գեղարվեստական, այլև հասարակական-քաղաքական տեսակետից, որ միանգամայն համապատասխան էր ամսագրի քննադատության միտումներին՝ գեղարվեստական երկի գնահատման չափանիշների համակարգում: Ըստ Վարդանյանցի, Տոլստոյը վեպում «շոշափում է զանազան խնդիրներ, որոնք մի օր լուծվին պիտի որոշ ուղղությամբ, եթե միայն Ռու-

---

2 Մուրճ, 1897, № 11—12, 1890, № 1, № 2, № 3: Հետագայում այն լույս է տեսել առանձին գրքով, Թիֆլիսում, **1900 Թ.**, «Учения Л. Н Толстого, как идеализация рабства» (критический опыт)- վերնագրով:

սիան վճռապես ընթանա հառաջադիմական շավղով» (1900, № 1)։ Գրախոսը նշում է վեպում շոշափված խնդիրների «ընդհանուր բնավորությունը», մարդկային կրքերի խոր հոգեբանական քննությունները։ Համակրելի գտնելով Նեխլյուդովի տրտմքը՝ գրախոսը համամիտ չէ տոլստոյական բարոյախոսության այն կետին, թե քավությամբ կարելի է հասնել հոգու փրկության։ «Պետք չէ ավելացնել Տոլստոյի մտքին,— գրում է նա,— որ հավատը դեպի ճշմարտությունը միշտ հառաջ է բերել հասարակական ինքնուրույն կամք, որ հարթում է այն ճանապարհը, որով պիտի ընթանա արդարության գործը» (նույն տեղում)։

Տոլստոյի ընկալման էական գծերից են դառնում բուրժուական հասարակության մեջ արվեստի և գիտության ճակատագրերի, հողագնդի վրա մարդու տեղի մասին նրա խորհրդածությունների արձագանքները։ Տոլստոյի «Что такое искусство» տրակտատում բարձրացված հարցերը արվեստի դերի և նշանակության մասին համահունչ էին հայ քննադատությանը հուզող խնդիրներին։ Ալ. Արասխանյանը «Ինչ է արվեստը ըստ Տոլստոյի» հոդվածում ընդգծում է մեծ մտածողի այդ երկի հեղափոխական բնույթը՝ գնահատելով ամենից առաջ նրա ըմբոստության ինքնուրույնությունը։ «Գրվածքի ուժը նրա մեջն է, որ Տոլստոյը արվեստի մասին յուր կազմած գաղափարը կապել է մի ընդհանուր աշխարհայացքի հետ՝ մարդուս կյանքի և մարդկության մասին, որով արվեստը նա սերտ կապում է մարդու և մարդկության բարօրության խնդրի հետ» (1898, № 7—8)։

Ինչպես տեսնում ենք, հայ քննադատը հետապնդում էր արվեստը մարդկության առաջընթացին ծառայեցնելու սկզբունքը, որը այժմ որևէ միտման չի կարող ենթարկվել և առավել քան արժեքավոր է իր ժամանակի սոցիալ-մշակութային ըմբռնումների տեսակետից։ Արասխանյանը կարևոր տեսական դիտարկումներ է կատարում նաև արվեստի, գեղագիտության պատմության ուսումնասիրության՝ սոցիոլոգիական, ազգագրական քննության անհրաժեշտության մասին՝ անդրադառնալով Գյույոյի, Էրնստ Գրոսսի արվեստաբանական դրույթներին։

* * *

Այսպես, շուրջ երկու տասնամյա իր գոյության ընթացքում «Մուրճ» ամսագիրը ուղեկից եղավ հայ գրական կյանքի իրադարձություններին և իր քննադատությամբ ընդհանրացրեց ազգային գրականության տեսական ու պատմական ուղիները[3]։ Հովհ. Թումանյանը, Շանթը, Ծիրվանզադեն, Վրթ. Փափազյանը, Վ. Տերյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Լ. Բաշալյանը, Հ. Հակոբյանը ամսագրի հեղինակներն էին և իրենց բազմապիսի ոճով ու ուղղությամբ արտացոլում էին ազգային գրականության զարգացման ընթացքը։ Իրականանում է Ալ. Արասխանյանի ձգտումը՝ ստեղծելու որոշակի սկզբունքներով առաջնորդվող մտածողների համագործակցություն, «մի ոգով կրթված և միևնույն նպատակների ձգտող սերունդների մասնակցություն... մի խոսքով, հասարակական ուժ» (1899, № 7—8)։ Իր հոդվածներից մեկում բնութագրելով «Մուրճի» դիրքորոշումը հասարակական-քաղաքական մյուս հո-

3 Ալ. Արասխանյանից հետո, 1901—1907 թթ., ամսագիրը խմբագրել են Կ. Կրասիլնիկյանը, Հ. Սահինփարյանը, Լ. Սարգսյանը։

սանքների հանդեպ՝ Արասխանյանն ընդգծում էր նրա ինքնուրույն, անկախ բնույթը, որ «չէր խոստանում հետևող լինել գոյություն ունեցող որևէ կուսակցության» (1900, № 5—6):

Եվ, այնուամենայնիվ, հեռու մնալով կուսակցական խմբավորումներից, ամսագիրն ուներ հաստատուն մի դիրքավորում, որի դիտակետից նա երբեմն բանավեճ էր վարում հասարակական մյուս հոսանքները ներկայացնող մամուլի օրգանների գրական քաղաքականության դեմ: Այսպես, օրինակ, «Մուրճի» քննադատների ուշադրությունից չի վրիպում ազգային պահպանողական «Նոր Դարի» սկզբունքների նոր ոճավորումը, որից քիչ էր փոխվում նրա դավանած ուղղությունը: «Եթե «Նոր Դարը» հրեշտակների ոճերով անգամ արտահայտե յուր սկզբունքները,—կարդում ենք ամսագրի գրախոսություններից մեկում,—այնուամենայնիվ մենք նորան հակառակ ենք, որովհետև այդ սկզբունքները սխալ են» (1895, № 9—10):

Քննադատվում է նաև «Մշակի» հետարծրունյան գործունեությունը՝ ամենևին չանտեսելով նրա տեղը ժամանակի «կյանքի և մամուլի կենսական պրոցեսի մեջ»: «Միայն թե,—նկատում է քննադատը,—նա յուր գործը կատարելուց հետո նոր ժամանակի համար ուժասպառ է դարձել: «Մշակը», միայն համեմատելով Մեղուների և նոր դարերի հետ, անպայման առաջադեմ ուղղություն ունի», իսկ ինքնըստինքյան, քննադատի համոզմամբ նա կորցրել էր իր սկզբունքայնությունը, որ որոշիչ նշանակություն ունի մամուլի օրգանի համար: «Մշակը» չէ ուսումնասիրում, չէ սովորեցնում, չէ ապացուցանում, չէ համոզում, այլ դոգմատիկաբար քարոզում է, բացականչություններ է անում... Մինչդեռ մեր դարը մանրազնին կրիտիկայի դարն է»: Նույն ոգով ամսագիրը «Մամուլի տեսություն» բաժնում պարբերաբար անդրադառնում էր «Բազմավեպ», «Արմենիա», «Արևելք», «Անահիտ», «Ազգագրական հանդես», «Հանդես ամսօրյա», «Գեղունի» և մամուլի այլ օրգանների, լուսաբանում նրանց գրական, հրապարակախոսական և քննադատական գործունեությունը: Ամենաբազմազան խնդիրները, որ արծարծվել են «Մուրճի» էջերում, իսկապես արդարացնում են նրա առաջին խմբագրի կանխորոշած «հանրածրագիր» բովանդակությունը: Ամսագրի բազմաբնույթ հաղորդակցությունների շրջանում գրական քննադատությանը տրված լայն ասպարեզը վկայում է այն մեծ դերի և նշանակության մասին, որ հատկացվում էր գրականությանը՝ ազգային առաջընթացի բարդ հանգույցներում:

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

ՇԻՐՎԱՆԶԱԴԵՆ ՔՆՆԱԴԱՏ

1

Շիրվանզադեն ռեալիզմի նոր դպրոցի հիմնադիրներից և նշանավոր տեսաբաններից է: Տիպի, գեղեցիկի, ձևի, դրամայի, թատրոնի, պոեզիայի, ռեալիզմի, գաղափարամիտության (տենդենց) մեթոդի, լեզվի, ոճի և այլ բազմապիսի կոնկրետ և ընդհանուր հարցերի շուրջ զարգացրած նրա ըմբռնումները կազմում են որոշակի իմացաբանությունից ելնող, հիմնավոր-

ված, ամբողջական և հետևողական գեղագիտական համակարգ։ Անցյալի և ժամանակակից հայ ու օտար գրողների, արվեստագետների ստեղծագործության, գեղարվեստական ուղղությունների հանդեպ իր դիրքորոշումը, գնահատումները և առաջադրումները հարուստ են վերոհիշյալ գեղագիտական կարգերի արծարծումներով։

Շիրվանզադեի գեղագիտական հայացքների ձևավորման հիմքը դրապաշտական (պոզիտիվիզմ) աշխարհընկալումն էր, որը որոշարկվում էր ուսումնառության (Կոնտ, Սպենսեր, Թեն) ակունքներից և հայ հասարակական, քաղաքային կյանքի զարգացման ընթացքը ընկալելու և վերլուծելու ընդգծված միտումներից ու տարրերից։ «Որոշ ծրագիր կամ ուղեցույց չունեի,— գրում է Շիրվանզադեն իր վաղ շրջանի ուսումնառության կապակցությամբ,— կարդում էի՝ ինչ որ տեսնում էի, այսօր Հերբերտ Սպենսեր, վաղը Լասսալ, Ռիկարդո, Սեն-Սիմոն, Պրուդոն և այլն։ Հեղափոխական գրականությանը ծանոթացել եմ մեջ առ մեջ։ Գեղեցիկ գրականության ընթերցումն սկսել եմ արկածային կամ քրեական արյունաուշտ վեպերից, հետո միայն անցել լուրջ փիլիսոփայության և բանաստեղծության» (Շիրվանզադե, Եժ, հ. 8, Երևան, 1961, էջ 74)։

Դրապաշտական աշխարհընկալման իմացաբանությունը ձևավորվում է առաջին հերթին գաղափարները և բարոյաբանական կանխադրույթները՝ իրականությունը և հասարակական հարաբերությունները գոյավորող և կառավարող հիմնական գործոնները դիտելու լուսավորական պատկերացումը հաղթահարելու ընթացքում։

Պատմության զարգացման լծակների իմացությունը հուշում էր միանգամայն այլ կարգի պատկերացումներ, գեղի իդեալը տանող նոր ուղիներ և հնարավորություններ։ Վերլուծող, դիտարկող և հետազոտող մտքի համար զարգացող և փոփոխվող կյանքը, հարաբերությունները ներկայանում են տարբերակված բազմաշերտությամբ և ներքին փոխկապակցվածությամբ։ Այդ հիմքի վրա դրապաշտական փիլիսոփայության իմացաբանությունը հաղթահարում է նաև երևույթների և անհատի էության երկեղր բաժանման (բարի, չար) նախնական մտածողության խնդրին։ «Հարատև ընթերցանության ազդեցությամբ,— գրում է Շիրվանզադեն,— կյանքը հետզհետե փոխվում էր իմ աչքում կամ, ավելի ճիշտ ասած, նա գունավորվում էր։ Մինչ առաջ ինձ թվում էր, որ նա բաղկացած էր երկու ծայրերից-երջանկությունից ու դժբախտությունից, այժմ իմ աչքի առջև պարզվում էին նրա միջին խավերը, և ես տեսնում էի, որ իրոք նա ծայրեր չունի, որ անպայման ոչինչ չկա, ոչ երջանկություն, ոչ դժբախտություն» (8, 37)։

Վերոհիշյալ բարոյահոգեբանական կարգերի անպայման ու բացարձակ երկեղր բաժանումների հիմքը ոչ միայն պատմական դեռևս չտարբերակված, չսոցիալականացված էության, բնական տարերքն էր, այլև ավանդական չհաղթահարված մտածողությունը և հոգեբանությունը, որոնց շրջանակներում գործող բարոյական կայուն օրենքները անվերապահ հրամայականի արժեք ունեին, և որոնց տեսանկյունից ամեն ինչ ենթարկվում էր իդեալի ու հակաիդեալի ընդգծված բևեռացումների։ «Առաքինության և չարության պայքարը, մանավանդ վերջինի պատժվելը հին վիպասանության մեջ էր միայն ընդունված իբրև բանաստեղծության անհրաժեշտ պայման» (10, 161)։

Քաղաքային կյանքի և քաղաքացիական հարաբերությունների զարգացման ընթացքը նոր բովանդակություն էր հաղորդում բարոյական ըմբռնումներին: Նահապետական համայնքի միասեռ ու պարզունակ օղակներն իրար կապակցող միանշանակ բարոյական օրենքները այլևս անկարող էին կարգավորել տարբերակված սոցիալական համակարգի անհամասեռ ու բազմաբնույթ օղակները: Այստեղ արդեն բարոյական նորմերը լիցքավորվում են տվյալ օղակի դասային, խավային կամ շատ հաճախ նաև անհատական շահախնդրություններից ելնող հոգեբանությամբ, իսկ առավել տարբերակված քաղաքային կյանքում սոցիալական կապերի և հարաբերությունների երբեմնի կայուն ու քարացած վիճակները փոխարինվում են վերջիններիս հարաշարժ փոխհարաբերությամբ և հարափոփոխ զուգորդումներով, որոնցում մշտականորեն առկա են նաև պատահական իրադրությունը և պատահական հանգամանքը: Փոխվում են հասարակությունը և մարդու էությունը, փոխվում է նաև նրանց անդրադարձը արվեստում, հետևաբար նաև արվեստի խնդիրներն ու բովանդակությունը: Մինչ այդ, եթե անհատի էությունը անմնացորդ տարրալուծվում էր բարոյական կանոնների մեջ, ապա նոր հարաբերությունները առեղծում են հանգամանքների ու էության հար զարգացող և ըստ հանգամանքների յուրահատկության վերափոխվող հոգեբանություն: Նախորդ հասարակարգը անբավարար քաղաքացիական տարբերակվածությամբ դեռ չէր վերածել սոցիալական փոխկապակցված այնպիսի հարաշարժ միավորի, որի մեջ ընթացող նորարակ զարգացման օրենքները դրսևորվեին հանգամանքների վերաբերությամբ անհատի առեղծագործական նախաձեռնություն, դրանով իսկ խթանելով անձնավորության ձևավորման պատմական ընթացքը՝ արվեստին հուշելով ճանաչողական գործառնություն: Այդ պատճառով նախորդ տասնամյակների գրականության մեջ հարաբերությունները, անհատի սոցիալական ակտիվությունը, որոնք իրականացվում էին հիմնականում սովորույթի կանոնակարգվածությամբ, հենց այդ որակներով էլ թափանցում էին գեղարվեստական իրականություն, իրենց վրա կրելով հեղինակի բնական էության անձնականությունը (սուբյեկտիվիզմ): Անհատը նախապես բարոյական որոշակի տարերքի կրող էր, նրա սոցիալական ակտիվության և ելման կետի՝ բարոյական ըմբռնումների միջև չկային միջանկյալ աստիճանակարգեր: Մինչդեռ, նորերի հայացքով ընդլայնվում էին անհատի վարքագծի պատճառակցության բնույթն ու սահմանները՝ հանգեցնելով այն սոցիալական, հոգեբանական և կենսաբանական ազդակների գործակիցներին: Անհատին սոցիալական կամ կենսաբանական միավոր դիտելու հանգամանքով հաղթահարվում է անհատի էության երկեղր բաժանման պարզունակ ճանաչողական փաստը, և վերջինիս հոգեբանական տարերքը դրվում է պատճառական ավելի լայն կապերի մեջ: Հաղթահարվում է նաև հեղինակի անձնականությունը որպես գեղարվեստական պատկերի ձևավորման ակտիվ կարգավորիչ: «Շատ դժվար է,— գրում է Շիրվանզադեն,— այժմյան մարդու հոգեբանությունը ամփոփել դրամայի շրջանակի մեջ այնպես, որ այն չլինի ձանձրալի: Միջին դարերի մարդու հոգին, ասում է Մետերլինկը, նեղ էր: Այն նման էր լեռան կիրճից գահավիժող գետակի, աղմկալի, փոթորկալի: Այժմյան մարդու հոգին ընդարձակ դաշտում հոսող մեծ գետ է. լուռ է նա, բայց որքա՜ն խոր և լայն: Առաջ պատվի և ինքնասիրության, պարտքի և պարտականության, սիրո և ատե-

լության, անպատվության և նախանձի խնդիրները լուծվում էին սրի մի հարվածով կամ թույնով, այժմ կյանքը բարդ է, ուստի և նրա բարոյական խնդիրների լուծումը բազմակողմանի, անսահման» (10, 355)։ Եվ եթե առաջ հեղինակի անձնականությունը ընդհանրության շատ եզրեր կարող էր ունենալ, իսկ երբեմն նույնանալ բախման լուծում ենթադրող բարոյականին, ապա նոր ժամանակների յուրաքանչյուր խնդիր իր հանգուցալուծումն է ստանում հերոսի կամքի, բնավորության և հանգամանքների հակաշարժ, զարգացող փոխկապակցվածության մեջ։ Հեղինակի ես-ը որոշակի դեր չունի այդ հանգուցալուծման մեջ։ «Այն վայրկյանից, երբ դրամատուրգն սկսում է զբաղեցնել հանդիսականին իր անձնականով, այսինքն՝ իր հերոսներին մտածել և զգացնել է տալիս այնպես, ինչպես ինքն է մտածում և զգում, դադարում է լինել բեմական ստեղծագործող։ Անվանեցեք նրան քարոզիչ, փիլիսոփա, ինչ կամենաք, բայց ոչ բանաստեղծ, ոչ հոգեբան, այն է՝ ոչ դրամատուրգ։ Դրամայում խոսում ու գործում են դուրս բերված անձինք։ Հեղինակը նրանց ուղեկիցն է և ոչ հուշարարը...» (10, 353)։ Նույն դիտակետից են գնահատվում Պռոշյանի կերպավորման ռեալիստական սկզբունքները. «Նրա վեպերի գործող անձինք ինքնուրույն են և քայլում են իրանց ոտներով։ Նա իր հերոսների բերանը սանձ չի դրել և քշել նրանց իր ուզած ուղղությամբ, ինչպես այդ արել են Րաֆֆին ու Արծրունը» (8, 208)։ Շիրվանզադեն առաջադրում է անհատի պատկերման նոր եղանակներ և սկզբունքներ։ Գեղարվեստական պատկերը կազմակերպող կանխակալ գաղափարների, անձնական մղումների, կուսակցական նպատակայնության դերը փոխարինվում է կրքերի և երևույթների կապերի, ինչպես նաև անհատի էության տեղաշարժերի առարկայական տրամաբանությունը հետազոտելով և գեղարվեստականացնելով։ Հեղինակը սոսկ դիտում և հետազոտում է այդ բոլորը։ Սակայն խնդրի պատճառաբանությունը ունի ընդգրկման ավելի լայն ոլորտ և չի սպառվում սոսկ գեղարվեստական տարբեր մեթոդների գեղագիտության դավանելու հանգամանքով։ «Գրելով «Կործանվածը»,—ասում է Շիրվանզադեն,—ես չեմ ղեկավարվել ոչ կանխակալ գաղափարով, ոչ անձնական հակակրանքով կամ համակրանքով և ոչ, մանավանդ, որևէ կուսակցական ոգով։ Ես աշխատել եմ մնալ կուլիսների ետևում, թույլ տալով գործող անձանց և իրերին խոսել և գործել այնպես, ինչպես կամենում են իրանք» (10, 478)։

Նախորդ տասնամյակների արվեստում գաղափարներն և բարոյական քարոզները առաջին պլանում են, որովհետև գաղափարներին հասարակական հարաբերությունների կանոնավորման հիմնական գործոնի դեր էր վերապահվում։ Եվ, իրոք, եթե նահապետական կյանքի պարզունակ հարաբերությունները կանոնակարգվում էին երկարատև և նույնատիպ փորձով մշակված բարոյական նորմով, ապա բազմաշերտ տարբերակվածություն ունեցող հարաբերությունների մեջ նորմը կամ գաղափարը կորցնում են երբեմնի ակտիվ կարգավորիչ գործառությունը և որոշիչ է դառնում բազում գործոնների և արժեքների յուրահատուկ և առանձնակի փոխհարաբերությունների գումարը, որը և առաջ է շարժում գործողությունները և որոշում նրանց ավարտը։

Բարոյական կանխակալ դրույթը կամ գաղափարը արդեն այնքան գործուն չեն այդ գումարի և նրանով պայմանավորված արարքների կամ հոգե-

բանության տեղաշարժերի ու զարգացման արտադրանության հարաբերու-թյամբ: Եվ նոր ժամանակների տեսաբանները սկսում են հետազոտել գոյա-վորվող կյանքի և հարաբերությունների թաքուն և բազմակված ազդակներն ու մեխանիզմներն արդեն այլ ոլորտներում: Նորմատիվ մտածողությունը տեղի է տալիս վերլուծական, գիտական մտածողությանը:

Ըստ դրապաշտական փիլիսոփայության, մարդկության հոգևոր զար-գացման առաջընթացը որոշվում է մտքի զարգացման աստիճաններով: Եվ, որ կարևորն է, իմացության ցանկացած բնագավառում յուրաքանչյուր էա-կան գաղափար հետևողականորեն անցնում է ճանաչողական մշակման երեք իրար հաջորդող տարբեր տեսական կացություն: Կոնտը դասակարգում է այդ աստիճանականությունը հետևյալ փուլերի՝ աստվածաբանական, որտեղ բնական և հասարակական երևույթները բացատրվում են աշխարհի երե-վակայական, միֆական ընկալման կորվածքով: Այդ համակարգում, երե-վույթների շարժումը և օրինաչափությունները պայմանավորում է գերբնա-կան ուժը, ակնեհերը կառավարող բանական արարչի մտադրությունը: Մտածողության այդ վիճակում, հետազոտությունն ուղղվում է հիմնակա-նում իրերի ներքին բնությանը, էությունը բացահայտելուն՝ ելնելով այդ երևույթները ծնող նախնական պատճառների ու վերջավոր նպատակի կան-խակալ իմացությունից: Մտքի այդ վիճակը ձգտում է բացարձակ իմացու-թյան: Երկրորդ փուլը բնազանցականն է (մետաֆիզիկական), որտեղ ամեն ինչ ածանցվում է վերացական ուժերին և էություններին, որոնք ենթակա հզորությամբ ի վիճակի են արտածել տեսանելի գոյի անհամասեռ և բազ-մազան առարկայական դրսևորումները: Վերջիններիս էությունը բացատրե-լի է միայն համընդհանուր վերացական էությամբ: Երրորդ փուլը մարդ-կային մտքի դրական կացությունն է, որտեղ մարդկային ոգին գիտակցում է բացարձակ իմացության հասնելու անհնարինությունը, հրաժարվում է գոյի ծագումը, կոչվածությունը և երևույթների ներքին պատճառները ճա-նաչելուց և ձգտում է դրական, գիտական հետազոտության հնարավորու-թյունները ճիշտ համակցելով, ճանաչել երևույթների իրական, գործուն օրենքները, նրանց անփոփոխ հարաբերությունները:

Առաջին վիճակը ըստ Կոնտի, մարդկային մտքի ելման կետն է, երրոր-դը՝ նրա որոշակի և վերջնական վիճակը, երկրորդը սոսկ անցման փուլ է: Երևույթների հետազոտությունը մտքի դրական կացության շրջանակներում հանգում է նրա իրական սահմաններին, քանզի վերջինը հիմնականում հե-տազոտական ուղղություն է, զբաղվում է իրականում միայն մտքին մատ-չելի երևույթներով և շրջանցում է այն անթափանցելի գաղտնիքները, որոն-ցով գերազանցապես զբաղվում էր նա իր «մանկական փուլում»[1]:

Դրապաշտությունը, ըստ էության, դասական բնազանցության հակա-արձագանքն է: Ըստ դրա, մտահայաց ուսմունքները ոչ միայն ի վիճակի չեն լուծել իրենց գլխավոր հարցադրումները, այլև անտեսում և չեն անդրա-դառնում իրական շատ լուծելի խնդիրների: Բացարձակացնելով դրական գի-տելիքների դերը իմացության մեջ, դրապաշտները գիտությունը բնափիլի-սոփայական դոգմաներից ազատագրելու մենաշնորհը վերապահում էին

1 Կոնտի դրույթները վերաշարադրված են «Курс положительной философии» С.—Петербург, 1900 г. գրքից:

նոր ժամանակների մտածողներին: Փիլիսոփայական գիտելիքները, իրերի էությունը և բացարձակ ճշմարտությունները ճանաչելու մարդկային մտքի հնարավորությունների նկատմամբ ունեցած անվստահությունը և կասկածի քայքայիչ տարրը ստեղծել էին բավարար կենսական մթնոլորտ, ուր ագնոստիցիզմի ուժով անհամասեռ գիտական փաստերի քանակական հարստությունից որոշարկվում էր մտածողության նոր որակ, իմացաբանական նոր համակարգ: Դասական բնագանցության բացարձակացված ճշմարտությունները կազմալուծվում էին և փոխարինվում նոր մտածողությանը բնորոշ սուբյեկտիվ իդեալիստական առաջադրումներով: Աշխարհըմբռնման միայն այս սահմաններում է փաստարկելի դառնում Շիրվանզադեի՝ «Ֆաուստին» տված գնահատականը: Աշխարհըմբռնման հանգամանքը շրջանցելու դեպքում այն կարող է դիտվել ձախորդ վրիպում: «Ֆաուստը»,— գրում է Շիրվանզադեն,— ձանձրալի է մեզ՝ ժամանակակիցներիս համար: Մեր ներկայիս դարում ո՞վ ունի համբերություն մեկ ու քառորդ դար սրանից առաջ գրված մի փիլիսոփայական տրակտատ իբրև գեղարվեստական երկ կարդալու, մանավանդ, երբ փիլիսոփայությունները այնքան փոփոխվել են, գիտություններն այնքան առաջադիմել և ճաշակներն այնքան նրբացել: Եթե Շեքսպիրը չէ հնանում, դրա պատճառը նրա երկերի փիլիսոփայությունը չէ, այլ կյանքը, որ եռում է նրանց մեջ: «Ֆաուստ»-ի մեջ դատողությունները գերակշռում են կյանքը...» (10, 491—492): Եվ, քանի որ իր պատկերացմամբ թատրոնական բեմը փիլիսոփայական տրակտատների ամբիոն չէ, այլ միայն և միմիայն արվեստի տաճար, ապա «Ֆաուստը» բեմի համար պիտանի չէ, այն «միմիայն կարդալ կարելի է, այն էլ մեծ դժվարությամբ...»: Այդ նույն դիտակետից է գնահատվում Լ. Տոլստոյի վերջին շրջանի վարդապետությունը: Շիրվանզադեն այն համարում է անհեթեթ և վնասակար «մի տարօրինակ փիլիսոփայություն»: Իսկ նրա մի պատմվածքի գեղարվեստական արժանիքներն ընդունելով, այնուամենայնիվ գտնում է, որ պատմվածքում առեղծված «չարիքին չընդդիմանալու» սկզբունքը ենթակա է վիճարկման: «Շատ թեր և դեմ բաներ կարելի է ասել նշանավոր ռուս բանաստեղծի այս «Տեր և բանվորի» տենդենցիայի դեմ» (10, 174):

Շիրվանզադեի տեսանկյունից գրապաշտական ուղղությունն առաջադիմական էր նաև հայ հասարակական մտքի համար այնքանով, որ վերջինս երկնահայաց և մտահայաց վերացականությունից իջնում էր իրական հողին: Նա քննադատում է մտածողության նախորդ փուլերի սեփականություն հանդիսացող ամեն մի գեղագիտություն կամ գեղարվեստական մտածողություն: «Չափազանցություն արած չենք լինի, եթե ասենք,— գրում է Շիրվանզադեն Պոլսի մամուլի առիթով,— որ հայ ժողովուրդ ասած բանը նորա համար դեռևս մնում է իբրև մի վերացական գաղափար, որի մասին ներելի է երկար խոսել և որով կարելի է ոգևորվել, առանց հետամուտ լինելու իրականությանը» (10, 81—82):

Իհարկե, ճիշտ է նկատում Շիրվանզադեն, որ հիմնական պատճառը ուսումնասիրվելիք իրականությունից հեռու լինելու հանգամանքը չէ միայն, որ նույնիսկ շատ էական նախապայման է, այլ այն, որ հայ մտավորականությունը «մի տեսակ արվեստական բնույթ ունի»: Նույնիսկ հաղթահարելի է հեռու լինելու հանգամանքը, եթե գեղարվեստի նպատակ դառնա կյանքի հետազոտությունը և ճշմարտությունը: «Մեր համոզմունքով, գլխավոր

պահպանությունը պետք է որոնել առաջնորդող դասակարգի գործունեության ուղղության մեջ։ Պոլսեցի գործիչների ուղղությունը այնպես է, որ նրա նույնիսկ Հայաստանի սրտումն էլ եթե ապրեին, չեն զգալ այդ սրտի բաբախումը։ Այնտեղ ևս նրա, թողնելով կյանքը, իրականությունը, կշարունակեին «երկնից համաստեղությանը ներբողներ ձոնել» (10, 82)։

Տաճկահայ գրականությունը, ըստ Շիրվանզադեի, ունի «նոսր և վերացական ուղղություն», իր դարն ապրել է, որից արդեն սկսում են հրաժարվել պոլսահայերը։ Այդ հրաժարումն «ինքնաճանաչության մի նշան է», այլապես ռեալականության կամ «իրապաշտության ասած բանի մասին առայժմ նրանք շատ անորոշ գաղափար ունեին» (10, 88)։

Յոթանասունական թվականների սկզբին հայերը աղոտ ձևով էին պատկերացնում հասարակական կյանքը, գրում է Շիրվանզադեն։ Գործունեության ասպարեզը մնացել էր այնպիսի մարդկանց, «որոնք թեև մասամբ զինված էին եվրոպական գիտելիքներով, բայց բավական հեռու էին հասարակական մտքի ղեկավարների իրական խնդիրներն իմանալուց։ Դրանք այնպիսի մարդիկ էին, որ դաստիարակված էին իրենց դարն ապրած սկզբունքներով, մարդիկ, որ քարոզում էին, թե հայերի համար կրոնական նեղ շահերից դուրս փրկություն լինել չի կարող, որ հայերի առաջավոր մասի բոլոր ջանքերը պետք է նվիրվեն եկեղեցու անկախությունը պահելու գործին...» (9, 464)։

Շիրվանզադեն առաջադրում և ողջունում է գրական մտածողության ձևավորումը հայ գաղափարաբանության և գեղագիտության մեջ։

Կյանքի հարահոս ընթացքը անընդհատ առաջ էր բերում նոր և անսովոր դրություններ, մտավոր և բարոյական գործունեությունը դնելով նոր լուծումների և փոխակերպությունների առաջ։ Կյանքին ուղղված՝ արվեստագետի հրապարակախոսական և բարոյաբանական անվերապահ ներգործականությունը տեղի էր տալիս կյանքը հետազոտելու և ճշմարտությունը հայտնաբերելու կարևորականությանը։ Բարձր արվեստի անհրաժեշտ նախապայման էր դառնում նրա հետազոտական տարերքն ու ունակությունը։ Արվեստը չպետք է իջնի քաղաքական, կուսակցական և բարոյաբանական հարցադրումների ոլորտ։ «Կուսակցական այն նեղ, սահմանափակ և անհամբերող ուղղությունը, որ տիրում է մեր մամուլի մեջ, միանգամայն թշնամի է զուտ գրականությանը» (10, 156)։ Համանման մթնոլորտում ձևավորման նպաստավոր միջավայր է ստեղծվում նաև գաղափարամոլության և անձնականության համար։ Վերջիններս սոցիալական կյանքի առարկայական տեղաշարժերի և զարգացման հարաբերությամբ, որոնց բացահայտմանն ու վերլուծմանն էր հետամուտ իրապաշտական արվեստը, որոշակի դեր չեն խաղում այն պատճառով, որ չեն ելնում սոցիալական օրգանիզմի, հասարակության և մարդու մասին եղած գրական գիտելիքներից և պատկերացումներից։ Արտաքուստ պարտադրված այդ կանխակալ կարգավորիչը զուրկ է սոցիալական գործառության իրացնելու հնարավորությունից։ Այն գրականության մեջ պայմանավորում է համապատասխան տիպաբանական համակարգ, որը և քննադատվում է Շիրվանզադեի կողմից։ «Եթե կան պակասություններ «Պեպոյի» մեջ, այդ նախ և առաջ այն է, որ հեղինակը շատ խիստ կերպով է վարվում յուր գլխավոր հերոսների՝ Պեպոյի և Զիմզիմովի հետ, մի փոքր ծայրահեղության հասցնելով առաջինի

առաքինությունը և Երկրորդի չարագործությունը։ Այդ է պատճառը, որ պիեսան կրում է յուր մեջ մի տեսակ անհեղենցիա. որ բավական փչացնում է նորա գեղարվեստական արժանավորությունը։ ...Նույնը կարելի է ասել և Զիմզիմովի տիպի վերաբերությամբ, որքան անսահման կերպով հեղինակը պաշտպանում է Պեպոյին, նույնչափ և ավելի հայհոյում, հարվածում է անխնա կերպով հարստահարության, անխղճության այդ տիպարին։ Ուզում ենք ասել, հարվածում է այն ժամանակ, երբ Զիմզիմովը, ինքնըստինքյան, յուր խղճի խայթոցով պիտի պատժված լիներ» (10, 31)։

Շիրվանզադեն ցանկանում է բարոյական վաճառը և կերպարների էության տեղաշարժերը տեսնել իրենց հոգեբանական աճի երևութաբանությամբ, մինչդեռ Սունդուկյանի կանխակալ բարոյախրատանության գեղարվեստական դրսևորում տեսնելու ընդգծված տարերքը ստեղծագործական պրոցեսի ներքին անհրաժեշտությամբ հերոսների էությունը ողողում է հեղինակի անձնականությունից որոշարկված բարոյա-հոգեբանական որոշիչ բովանդակությամբ։ «Այդ անզգուշությունը առաջացել է նորանից, որ հեղինակը Պեպոյի տիպը ավարտելու միջոցին չէ կարողացել հերոսին ազատ պահել յուր սեփական հոգեկան տրամադրություններից և մտքերից։ Նա այնքան հափշտակվել է, որ Պեպոյի գլխի մեջ մտցրել է անպայման և՛ մասամբ անիմաստ առաքինության այնպիսի ձգտումներ, որոնք չէ կարող ունենալ Պեպոն, որքան որ նա բարոյապես բարձր լինի Զիմզիմովներից։ Գեղարվեստական մի խոշոր պակասություն է այն, երբ հեղինակը յուր տիպերը նկարագրելու միջոցին, ինքը ևս մտնում է խառնվում նոցա հոգեկան ձգտումների մեջ և ստիպում է նորանց գործել ոչ թե այնպես, որպես ներում են նոցա հասարակական շրջանը, բարոյա-մտավորական ուժերը և կենսական պայմանները, այլ այնպես, որպես ցանկանում է ինքը՝ հեղինակը։ Այդպիսի դեպքերում հեղինակը, լինի նա դրամատուրգ, վիպասան, թե բանաստեղծ— դուրս է գալիս գեղարվեստի շրջանից և դառնում է հրապարակախոս, քննադատ, փիլիսոփա, և ինչ կամենաք, բայց ոչ երբեք գեղարվեստական գրող» (10, 32)։

Ճշմարտության հայտնաբերմանը հետամուտ ռեալիզմի նոր դպրոցի համար անընդունելի է հերոսների իդեալականացման գեղարվեստական հնարանքը։ Բարոյաբանական բեմնացումների գեղարվեստական հնարանքը ելնում է իմացաբանական այն համակարգից, որի շրջանակներում դեռ ընդունելի էր մարդկային հարաբերությունները բարոյականությամբ և գաղափարներով կանոնակարգելու հնարավորությունը։ Պետք է հաշվի առնել ևս մի կարևոր հանգամանք. սոցիալական միջավայրի տարբերակվածության և հեղինակի՝ միջավայրից ունեցած օտարվածության աստիճանը։ Գաղափարական գրականության ներկայացուցիչները պատմականորեն դեռ չէին հեռացել իրենց սոցիալական միջավայրից, ամբողջի բարոյական աշխարհից։ Այդ առումով, սերտ և անմիջական կապ կա հեղինակի և որոշ խմբերի զգացական աշխարհի միջև։ Հեղինակը դառնում է այդ միավորի բարոյական աշխարհի անձնականության կրող, գեղարվեստական իրականությունը անմիջականորեն ձևելով այդ զգացական հիմքի վրա։

Հաղթահարել հեղինակի անձնականության իշխանությունը գեղարվեստական համակարգի գոյավորման մեջ, նշանակում է մեծացնել նաև պատկերվողի ինքնավար իրավունքները, նշանակությունն ու դերը։ Հասարակա-

կան միտքը և զգացողությունը գտնվում էին մեծ հեղաշրջումների նախաշեմին: Պատմության անկասելի երթը անցյալ էր դարձնում բնության և հասարակական հարաբերությունների գաղափարապաշտ և միֆականացված ընկալումները: Պատմական անհատի էության էր դանդաղ և աննկատ հոսում վերլուծության քայքայիչ տարրը: Ամեն ինչ նախապես երկչոտ, մասվախ, ապա ավելի լայն ծավալով դառնում էր վերլուծական, քննական տարերքի սեփականություն: Ձևավորվել էր նոր պատմական անհատը: Երբեմնի անվերապահ և անքննին քաղաքական օրենքների աշխարհը դառնում էր վերլուծության օբյեկտ, վիպական դրական հայացքով ճշտվում էին նրանց պաշտոնն ու դերը մարդու հոգեկան աշխարհում: Այս ամենը առաջադրում էր իրականության օբյեկտիվ, վերլուծական, քննական պատկերման մեթոդներ արվեստի մեջ:

Ռեալիզմի այս որակում մաքրագործող գործառություն է ձեռք բերում ճանաչողությունը, որն անհամեմատ օտարում է հեղինակին երևույթից՝ վերապահելով նրան ավելի հետազոտողի և ուսումնասիրողի դեր: Ճանաչելով հասարակական ուժերը, հեղինակը փոքրացնում է նրանց իշխանության սահմանները ժամանակի անհատի հոգեկան աշխարհի վրա, մանավանդ որ, մարդկային նոր հարաբերությունները ու անհատի պատմական նոր զգացողությունը արդեն չէին իմաստավորվում և կարգավորվում նախկին բարոյականությամբ: Նոր կյանքը և հարաբերությունները գոյավորում էին մտածողության և ապրումի նոր շերտեր ու ձևեր: Այստեղ անհրաժեշտություն է դառնում պատմական անհատի համար իր վարքագիծը և սոցիալական ակտիվությունը նոր զգացողությամբ և հոգեբանությամբ կարգավորելը, որը բարոյականություն դառնալու քաղաքացիական իրավունք և հոգեբանական արդարացում առաջին հերթին պետք է նվաճեր արվեստի աշխարհում և արվեստի գործառությամբ:

Աշխարհըմբռնման այս համակարգի շրջանակներում է բացատրելի դառնում «ամբոխի» հանդեպ, դրականության, արվեստի և ժողովրդի փոխհարաբերության շուրջ զարգացրած Շիրվանզադեի առաջադրումները, ըստ որոնց «...ճշմարտությունը, զուտ ճշմարտությունը իսկական հասարակական գործիչների համար միշտ բարձր պիտի մնա վաղանցուկ քաղաքական միտումներից, կուսակցական նեղ շահերից և ամբոխի անկիրթ հայացքներից» (10, 232): Նման միտումը գոյավորում է մի յուրահատուկ գեղագիտություն (էսթետիզմ), յուրահատուկ այն առումով, որ գեղեցիկի ըմբռնումները նույնանում են ճշմարտության հետ, նաև գիտականորեն ըմբռնված ճշմարտության հետ: Այստեղից, գրագետները ոչ թե արհամարհում և մերժում են ամբոխը, այլ փորձում են ճշմարտությունը հաղորդակից դարձնելով նրան, բերել մտքերի ընդհանուր հավասարության: «Բուն ստեղծագործողը կապականի իր կոչումը,—գրում է նա,—եթե սկսի շոյել ամբոխի ճաշակը և կաշխատի նրա գռեհիկ հոգու պահանջներին գոհացում տալ: Անտարակույս շատ կան գեղարվեստի սարքին խոհանոցում պատրաստված թխողներ, որոնց միակ փափագն է արժանանալ ամբոխի ծափահարությունը: ...Մի առօրյա տիրող զգացում նրանց համար ավելի մեծ արժեք ունի, քան հավիտենական ճշմարտությունը, որին կոչված է ծառայելու ամեն մի գեղարվեստ» («Տարազ», 1904, № 6): Եվ, քանի որ քաղաքակրթության դրական փորձառության և իմաստության աղբյուրներին և նրա տարբեր փու-

յերին բոլոր ազգերը հասնում են ոչ միաժամանակ, ապա Շիրվանզադեի կարծիքով նախընտրելի է, որ ազգը միշտ իր աչքի առջև ունենա մի իդեալ. «Եվ այդ իդեալը պիտի լինի ոչ թե իր ժողովրդի կամ ազգի ճաշակը, այլ, եթե կարելի է այսպես ասել, համամարդկային ճաշակը»:

Գաղափարամիտության և տիպի գեղագիտական առաջադրումները ուղղակի և անուղղակի ընդհանրության շատ եզրեր ունեն դրապաշտության հիմքին ձևավորված և մշակված Հ. Թենի գեղարվեստի փիլիսոփայության հետ: «Գեղարվեստի փիլիսոփայություն» գրքի «Իդեալը արվեստի մեջ» հատվածում Թենը որոշակի առաջադրումներ է զարգացնում գրականության խնդիրների վերաբերյալ: Ըստ նրա, արվեստը պետք է պատկերի իրերի և երևույթների էական հատկանիշը, որից և բխում են բոլոր մյուսները կամ առնվազն շատերը: Էական հատկանիշը ճշտելու լավագույն օրինակ է գիտության փորձը, որն իր «բարձրագույն կառույցումները» ճշմարտության վրա խարսխելու հնարավորություն է ընձեռում արվեստին: Հատկանիշները բնական գիտությունների մեջ դասակարգվում են ստորակարգության սկզբունքով: Համանման կանոնակարգումը էական է դիտում նվազ փոփոխական հատկանիշները, որոնք ունեն ներքին և արտաքին հանգամանքների կազմալուծող, քայքայող գործոններին դիմադրավելու ավելի մեծ ուժ: Այստեղից, նայելով աստիճանական զարգացման տեսության դիտակետից, Թենը ամենակարևոր հատկանիշը պարզելու համար առաջարկում է երևույթը դիտել իր ծագման և իր բաղկացուցիչ մասերի մեջ:

Բնական գիտությունները հուշում են, որ հատկանիշների կարևորությունը «միջավայրի գործի հանդեպ ցույց տված նրան դիմադրողականության աստիճանի» և տվյալ էակի մեջ տիրապետող հատկանիշ լինելու փաստի մեջ է: Կանոնակարգման առաջին շերտերը կազմող բարքերը, գաղափարները և անհատի հոգեկան վիճակները խիստ փոփոխական են: Հատկանիշների ավելի կայուն շերտեր են տվյալ սերնդի մտքերը և երազանքները, զգացմունքները և գաղափարները, որոնք անհետանում են տվյալ սերնդի հետ: Նրանց վերացնելու համար պատմության գործադրած ժամանակի չափը ցույց է տալիս նրանց կարևորության, կայունության և խորության աստիճանը: Երրորդ շերտը լայնածավալ պատմական դարաշրջանն է, որի հատկանիշները տևում են մի ամբողջ պատմական ժամանակաշրջան և իրենց ուժեղ ու խոր դրոշմն են թողնում տվյալ ժամանակաշրջանի վարդապետությունների, կրոնի, պետության, արվեստի, ընտանիքի և փիլիսոփայության վրա, և «այս ամբողջությունը կազմում է այն մեծ տիպարներից մեկը, որը մշտապես պահպանելու է մարդկային հիշողությունը, որովհետև նրա մեջ է գտնվում մարդկային զարգացման գլխավոր ձևերից մեկը»[2]: Իրենց երկարատև պատմության ընթացքում, ժողովուրդներն անցնում են վերանորոգումների մի շարք փուլեր, սակայն իրենք իսկ մնում են «ոչ միայն նրա բաղկացուցիչ սերունդների շարունակականությամբ, այլ նաև նրան հիմնավորող հատկանիշի հարատևությամբ»: Պատմական դարաշրջանների հարափոփոխ շերտերի խորքում ծավալվում է շատ ավելի ամուր, տևական և խորունկ մի շերտ, որի նկատմամբ պատմության երթն անզոր է: Դրանք արյամբ փոխանցվող ունակություններն ու բնազդներն են, «որոնց փոփոխելու համար հարկավոր է արյունը փոխել»: Այն ազգության հարատև-

---

2 Հ. Թեն, Գեղարվեստի փիլիսոփայություն. Երևան, 1936, էջ 438։

ման հիմքն է: Վերջապես, ամենից ներքև գտնվում են այն հատկանիշները, «որոնք հատուկ են ինքնուրույն քաղաքակրթության յուրաքանչյուր բարձրագույն ցեղի»: Դա կրոններ, հասարակություններ, փիլիսոփայություններ և արվեստներ հաստատելու ներքին գաղափարական ամբողջությունն է: Այս ամբողջությունները իրենց գոյությամբ պահպանում են ցեղի պատմության բոլոր փուլերում: «Թե հոգեբանական անհատի, և թե ֆիզիկական անհատի մեջ պետք է նախնական հատկանիշները տարբերել հետագա հատկանիշներից, էական տարրերը՝ իրենց ածանցված հորինվածքից»: Համաձայնությամբ գրական ստեղծագործության արժանիքը որոշվում է նրանում արտացոլված հատկանիշների կայունությամբ: Մակերեսային և վաղանցիկ հատկանիշները չեն կարող լուրջ գրականության հիմք լինել: Վերջինիս անհրաժեշտ են խորարմատ և տևական հատկանիշներ: Հատկանիշների կանոնակարգման այս աստիճանակարգված կառուցվածքի մեջ գրական շահերը ուղղված են իրերի և երևույթների առավել տևական հատկանիշների գեղարվեստականացմանը, որոնք կեցության ժամանակային և տարածական ավելի մեծ շրջանակներ են ներառում: «Թարմ տպավորությունների տակ գրելը գույն ունի և իր լավ կողմերը,—գրում է Շիրվանզադեն,—այդ կարող են ասել նույն եղանակով գրողները. սակայն ինձ թվում է, որ գրողը թարմ ազդեցությամբ կարող է շատ անգամ հափշտակվել երևույթների աննշան մանրամասներով և էական չզատել երկրորդականից, այսինքն հարատևն անցողականից: Տարիների հեռավորությունը մի տեսակ ձուլարան է, որ գաղափարն այնպես ասած հալվում է և աստիճանաբար զտվում է ավելորդ տարրերից ու մնում էականն, այսինքն այն, ինչ որ կարող է դիմանալ ժամանակի մաշիչ զորությանը» (8, 242):

2

Գեղեցիկ գրականության առաջին նախապայմանը կյանքի էական և տևական հատկանիշները բնորդից դուրս բերելն ու պատկերելն է: Հատկանիշների մակերեսային շերտերում մնալ, նշանակում է չհասնել երևույթի էությանը և իր իսկ ստեղծած արժեքը դատապարտել կարճակեցության: «Սակայն Օստրովսկին այժմ բավական հնացել է,—գրում է Շիրվանզադեն,—որովհետև բավական վերաբարեփոխվել է այն աշխարհը, որ նա պատկերացրել է իր երկերի մեջ: Եթե նա լիներ խոշոր տաղանդ, հարկավ, կստեղծեր տիպեր, որոնք երբեք չէին հնանա: Գլխավորն այն շրջանը չէ, որից այս կամ այն հեղինակը վերցնում է գործող անձանց, այլ հեղինակի ուժը տիպեր ընդհանրացնելում է: Շրջանը կարող է արտաքուստ փոխվել, կյանքի պայմանները կարող են հեղաշրջվել, բայց մարդ մնում է մարդ իր արմատական հատկանիշներով: Հեղինակի մեղքն է, եթե հափշտակվելով անցողիկով, չի կարողացել պատկերացնել մարդուն այնպիսի հատկանիշներով, որոնք ընդհանուր մարդկային են: Ռուս վաճառականը կամ չինովնիկը նույն մարդն է, ինչ որ ֆրանսիացին, գերմանացին, անգլիացին. տարբերությունը նրանց կյանքի փոփոխակի պայմանների և քաղաքակրթության մեջ է: Անմահ գրիչն ըմբռնում է այն, ինչ որ անփոփոխ է, համամարդկային է, չէ կախված անցողիկ պայմաններից: Իսկ Օստրովսկին անմահ հեղինակներից չէ: Նա շատ տաղանդավոր է եղել, նա ստեղծել է

շատ տիպեր, բայց մանր տիպեր, տիպեր, որ տեղական են և ոչ համաշխարհային» (10, 244, 245)։

Այս սահմաններում է, որ գիտությունն ու արվեստը իրենց մեթոդներով նույնանում են՝ երկուսն էլ ձեռք են բերում հետազոտական բնույթ։ Պատճենահանումը դեռ արվեստ չէ։ Արվեստի կոչումը կյանքը նկարագրելը չէ, որովհետև «դեռ հարց է, ամեն մի նմանություն ռեալիստականությո՞ւն է։ Ռեալականը էականի, ծուծի, հոգու մեջ պետք է որոնել և ոչ կեղևի» (10, 213)։ Գիտական հետազոտության էությունը նույնպես պատահականի ետևում օրինաչափը, մասնավորի մեջ ընդհանուրը տեսնելումն է կայանում։ Իհարկե, տիպի գեղագիտական կարգը փոքր-ինչ ավելի բարդ իմացաբանական համակարգ է և չի ելնում միայն հատկանիշների կայունության և կարևորության սկզբունքից։ Տիպի կարգը համադրվում է հեղինակի աշխարհճանաչողության և գեղագիտական ըմբռնումների ընդհանուր համակարգին։ Եթե կյանքի և հասարակական մտքի զարգացումը աստիճանականության ընթացք ունի, և այդ առանցքի վրա են համադրվում հասարակական մտքի բարձրագույն փուլը և քաղաքակրթության բարձրագույն աստիճանները, ապա այդ զարգացումը առաջին հերթին արտահայտվում է հասարակությունը ներկայացնող անհատների մեջ ավելի կամ պակաս չափով։ Անհատների մի մասը զարգացման առաջապահն է։ Նրանք իրենց մեջ կրում են այն սաղմերը, որոնք հետագայում մարմնավորվելու են հասարակական հոգեբանության մեջ։ Այս տեսանկյունից հեղինակը կամ մտավորականը պետք է իրենց մեջ կրեն հասարակության ընդերքում ձևավորվող ավելի բարձր փուլի մտավոր և զգացական հատկանիշներ։ «Վաղուց մտադիր էի «Հասմիկը» գրել, բայց դա կթողնեմ և կսկսեմ մի նոր վեպ։ Դա կլինի ներկա մեր երիտասարդության կյանքից։ Դուրս եմ բերելու զանազան շրջաններից մի-մի տիպ, կմտնեն այստեղ և իհարկե առանց իմ տենդենցիայի, այնպես ինչպես ես կարողանում եմ տեսնել նրանց։ Իսկ գրական տիպը, որ ամեն մի վեպի ոգին է, այժմ մեզանում չկա, հարկավոր է գտնել։ Ես ունիմ մինը աչքի առաջ, բայց նա էլ կատարելապես չի համապատասխանում այն պահանջներին, որոնք իմ կարծիքով, ունի մեր հասարակական կազմակերպությունը։ Սակայն այդ մինը համակրելի կես տիպ է և հարկավոր է նրա մյուս կեսը ստեղծել, լրացնել։ Ես այժմ զբաղված եմ այդ մարդու հոգեկան ձգտումները, ներքին աշխարհը ուսումնասիրելով» (10, 605)։ Այստեղ Շիրվանզադեն հեռանում է բացարձակ առարկայականության պասիվ, հայեցողական գեղագիտությունից, որը որդեգրում է նատուրալիզմը՝ մնալով կերպարի էության և կենսաբանական տարրերի առնչակցությունների բացահայտման շրջանակներում։ Շիրվանզադեն ընդունելով վերջինը, միաժամանակ տիպերի էությունը հավաքագրում է կյանքի առաջընթացը ներկայացնող տիպի և գաղափարի շուրջ։ Այստեղ, նրա տիպականացման արվեստը ընդհանրություն ունի Թենի գեղագիտության մշակած՝ հատկանիշի բարերարության աստիճանի ըմբռնման հետ։ Թենը հատկանիշի կայունությունից և էական լինելուց բացի, առանձնացնում է նաև հատկանիշի բարերարության աստիճանը։ Հատկանիշները դիտելով որպես բնական ուժեր, Թենն առաջադրում է վերջիններիս գնահատման երկու դիտակետ։ Առաջին գնահատականը տրվում է հատկանիշին՝ ուրիշ ուժերի հետ ունեցած առնչակցությունները նկատի ունենալով։ Երկրորդ գնահատականը բխում է իր

նկատմամբ ունեցած առնչակցությունների բնույթից։ Ուրիշ ուժերի հետ ունեցած հարաբերությամբ որոշվում է նրա գեղագիտականության աստիճանը, իր հետ ունեցած առնչությունը որոշում է, թե նրա մեջ եղած ուժերի ներգործությունը նրան մղում է խորքն իրեն ոչնչացնելո՞ւ, թե առավել աճելու։ Երկրորդը երևույթի ներքին ուժն է։ «Առաջին դեպքում, աստիճան առ աստիճան մենք իջնում ենք դեպի այն տարրական փորձությունները, որոնք բնության սկզբունքն են, և դուք տեսաք արվեստի ազգակցությունը գիտության հետ։ Երկրորդ դեպքում, աստիճան առ աստիճան մենք կբարձրանանք դեպի այն բարձրագույն ձևերը, որոնք բնության նպատակն են, և դուք կտեսնեք արվեստի ազգակցությունը բարոյականության հետ»[3]։ Այն ամենը, ինչ նպաստում է հասարակության և անհատների բարգավաճմանը, պայմանավորված է բարեբար հատկանիշներով, իսկ անկումը բացատրվում է «ընդհանուր կառուցվածքի որևէ արատով, որևէ միտումի ծայրահեղությամբ, որևէ կայունության կամ ունակության անհամաչափությամբ»[4]։ Մարդու համար, ելնելով նրա ճանաչելու և գործելու հանգամանքից, Թենը առանձնացնում է երկու գլխավոր ունակություն՝ միտք և կամք։ Վերջին ունակությունների հատկանիշները բարեբար են, եթե նրանք նպաստում են անհատի ճանաչողությանը և գործունեությանը։ Խանգարող հատկանիշները վնասակար են։ Իսկ մարդու կյանքը հասարակության մեջ բարեբար կդարձնի մի հատկանիշ, որը նրան օգտակար է դարձնում նաև ուրիշների համար։ «Կա մի ազդանիշ, որն անզուգական է. դա սիրելու ունակությունն է. որովհետև սիրել՝ նշանակում է ուրիշի երջանկությունը իրեն նպատակ դարձնել, իրեն ենթարկել նրան, աշխատել և նվիրվել նրա բարօրին»[5]։ Այս հատկանիշի՝ սիրո առարկայի ընդարձակության և կարևորության չափով, ըստ Թենի, վեհանում և գեղեցկանում է այն կրող անհատը, որովհետև նրա բարերարության աստիճանը մեծանում է կիրառվող երևույթի մեծության և ընդհանրության չափով։

Ռեալիզմի այն տիպերը, որոնց մեջ պատկերվում է կյանքի պայմաններով սահմանափակված և առօրեականության կենկրետության մեջ ամբողջովին կլանված իրենց անկատար, խառնակնոր և սովորական նկարագրով, չեն կրում իրենց մեջ ընդպատմական զարգացման արտահայտությունը և իրենցում ուղղված ու նրանով կազմակերպված հզորություն և գործունեություն, հետևաբար չեն կարող իրացնել որոշակի գործառականություն։ Դա հանդես է գալիս հուժկու և բարձր նկարագիր ունեցող անհատների։ Անհատը պետք է ունենա բարձրագույն սկզբունքներ։ Այն, ինչ հեղինակի ճանաչողությունը հայտնաբերում է որպես զարգացման միտում, ինչպես նաև զարգացման կերպ (շարժման օրենքներ և օրինաչափություններ), կարող է դառնալ գործի գաղափար, որի արժեքը որոշում է կյանքի իրական ընթացքի համապատասխանության չափով։ Մինչդեռ իրականության տիրույթներից դուրս, հեղինակի հոգեկան աշխարհից համարվող գաղափարը համարժեք չլինելով իրականության զարգացման ընթացքին, կարող է դառնալ իրականությունից դրսից պարտադրված բռնազբոս գաղափար կամ միտում։ Նման համադրույթը խանգարում է լիարժեք տիպեր կերտելու,

[3] Հ. Թեն, Գեղարվեստի փիլիսոփայություն, էջ 465։
[4] Նույն տեղում։
[5] Նույն տեղում, էջ 467։

որոնց էության մեջ իրացվող շարժմամբ։ Հետևողականորեն ներկայացվել նրանց էության մեջ տրոհված պատմության շարժումը, աստիճանականությունը և առաջնթացը։ Այս դիտակետից է Շիրվանզադեն գնահատում Սունդուկյանի տիպականացման արվեստը. «Պարոն Սունդուկյանցը վարպետ է Թիֆլիսի վաճառական դասի և կինտոների բուն պատկերը ներկայացնելում։ Այս ամենին հայտնի է, հայտնի է նաև, որ Թիֆլիսի բարբառը մեծ դեր է խաղում Սունդուկյանցի գրվածքների հաջողության վերաբերմամբ։ Իսկ այնտեղ, երբ նա հեռանում է Թիֆլիսի միջին հասարակ դասի կյանքից, երբ նա թողնում է տեղական բարբառը և ձգտում է նոր, ինտելիգենտ տիպեր ներկայացնել, նոր կյանք պատկերացնել և այն էլ ժամանակակից գրական բարբառով, այդտեղ երևում է նրա անզորությունը։ Նրա բոլոր նոր տիպերը «Խաթաբալայի» և «Էլի մեկ զոհ»-ի մեջ թույլ են, անմշակ և մակերևութական։ Նա չէ կարողանում ըմբռնել նոր երևույթների ոգին, իսկ ըմբռնում էլ է, չէ կարողանում ազդու կերպարով պատկերացնել» (10, 176)։ Մի այլ առիթով Սունդուկյանի մասին գրում է. «Նոր տիպեր նորան չէ հաջողվում ըմբռնել և կենդանացնել, նորա տաղանդը նշանավոր է մեր հասարակության նախապաշարված դասակարգը նկարագրելում։ Եվ այդ կողմից, իրավ որ, նա կարող է առաջնակարգ գրող համարվել, իրավ որ, նա ավելի լավ է ուսումնասիրել մեր ծնողներին և պապերին, քան թե նորա նախորդները» (10, 37)։

Ապահարզանի խնդիրը և ազատ սիրո վրա հիմնված ամուսնության գաղափարը այն առանցքային խնդիրն է, որն առաջադրվել է նոր ժամանակների հոգևոր և բարոյական մթնոլորտում, որի բուն էությունն ու արժեքը ընկալելու համար պետք է թափանցել խնդրի էության մեջ, մինչդեռ Սունդուկյանը իր նախորդ գործերի օրինակով կատարում է սոսկ բարոյաբանական երկփեղկումներ, որը երբեք էլ չի կարող դառնալ նոր ժամանակների այդ կարևոր հարցադրման լուծման բանալի։ Նրա հերոսները այդ առումով ստացել են «ծաղրանկարային բնույթ, արհեստական կերպարանք»։ «Նոր կյանքի ոգին ըմբռնելու և նրա պահանջների արտահայտիչ լինելու համար հարկավոր են ուրիշ շատ պայմաններ, որոնց չունի և չի կարող ունենալ պ. Սունդուկյանի տաղանդը» (10, 177)։

Խնդրի էությունը իրականության գեղարվեստական յուրացման ստեղծագործական մեթոդների տարբերության մեջ չէ միայն, այլ նաև անհատի պատմականորեն գոյացած նոր հոգեբանության էությունը ընկալելու կամ չընկալելու մեջ։ Պատմականորեն գոյացած երկու տարբեր աշխարհընկալումներ և դրանցով պայմանավորված մարդկային հարաբերությունների և անհատի հոգեբանության կարգավորիչ արժեքների երկու տարբեր համակարգեր են բախվում այստեղ։ Մարդկային հարաբերությունների բարոյական կարգավորումը այստեղ մնում է դրական, գեղարվեստական ճանաչողության փուլը, փոքր-ինչ բացարձակ նշանակություն ձեռք բերելով Շիրվանզադեի գեղագիտության մեջ։ «Կյանքը ընթանում է իր ճանապարհով,— գրում է նա,— հասարակական մարդի պահանջները փոխվում են և կերպարանափոխվում, առաջ են գալիս նոր և անսովոր դրություններ։ Մեր մտավոր և բարոյական զարգացության ասպարեզը հետզհետե ընդարձակվում է։ Իսկ մենք դեռ զբաղված ենք հին և մաշված խնդիրներով, որովհետև չկա դեռևս հասարակական մարդի այն չափանիշը, որ ցույց տա հասարակության

Նրա ժամանակակից բարոյական պահանջները, ղեկավարի նրան» (10, 168)։ Առաջ, երբ հասարակական, ազգային կյանքի լծակները առաջ տանողը կրոնն էր, ապա-հիմա դրականությունը, գիտությունը և գեղագիտությունները ավելի են համապատասխանում ժամանակի ոգուն և քաղաքակրթված մարդկության հոգեկան պահանջներին։

Շիրվանզադեի ամենաուշագրավ քննադատական հոդվածներից մեկը Պռոշյանի «Ցեցեր» վեպի վերլուծությունն է, որն աչքի է ընկնում գեղագիտության ու գրական ըմբռնումների բացահայտման տեսանկյունից հարցադրումների բազմազանությամբ։ Շիրվանզադեն դրվատանքով է խոսում վեպի մասին, սակայն առանձնացնում է գրականության նպատակների և էության մասին ունեցած իր ըմբռնումներին չհամապատասխանող «թերությունները» և «սահմանափակությունները»։ Նախորդ ժամանակի գեղարվեստական մտածողության տիպաբանությունը հաղթահարելով էր ինքնորոշվում ռեալիզմի նոր որակի գեղագիտությունը։ Այդ հակադրության մեջ է ի հայտ գալիս նոր գեղագիտության որոշարկման ընթացքը։ «Ցեցերը», ըստ Շիրվանզադեի, «ինքնըստինքյան չունի մի անքակտելի կապ, մի որոշ բովանդակություն։ Դա ուրիշ ոչինչ է, եթե ոչ գյուղական կյանքի զանազան տեսարաններ և մարդկանց մի ժողովածու, որոնք միասին հավաքած, չեն ներկայացնում մի ընդհանուր միություն։ Ըստ երևույթին, հեղինակը ունեցել է մի մեծ նախագիծ, որի համեմատ նա պիտի մշակեր մի հայրենի կյանքի բազմատեսակ տիպերի, տեսարանների և երևույթների նկարագրություն։ Բայց դժբախտաբար նախագիծը միայն նախագիծ է մնացել, և մենք «Ցեցերը» տեսնում ենք, եթե կարելի է այսպես ասել, իբրև մի անկազմ մեքենա, որը չգիտես թե ինչ մասն է, որին պատկանում, որն է պակաս և որն ավելորդ» (10, 69)։

Շիրվանզադեի կարծիքով վեպը պետք է ունենա հետաքրքրական տարերք, որը և պետք է միացած լինի ոչ թե իրականության առանձին մասերի հանգամանալից և մանրամասն նկարագրությանը, այլ այն ներքին ծագումնաբանական հիմքերին, որոնք պատճառաբանում են անհատի գործունեությունը։ Իրականությունը պետք է բացահայտվի որպես զարգացման ընթացքի մեջ գտնվող սոցիալական մարմին, համակարգ, որն ունի բնապատմական առաջընթացի իր լծակները, կառուցվածքային բաղադրիչները և օրինաչափությունները։

Անհատի և հասարակական ամբողջի միասնությունը կապերի բարդ համակարգ է։ Արվեստը պետք է հետազոտի այդ միասնությունը դեպի իդեալը գնացող ընթացքի մեջ։ Պռոշյանի վեպում այդ բոլորը չի բացահայտվում, որի պատճառը վեպի արագ գրելը չէ, ինչպես կարծում է Շիրվանզադեն։ Երևույթի պատճառաբանությունը հետաքրքիր է ինքնին նաև հայ վեպի զարգացման կառուցվածքային առանձնահատկությունը բացահայտելու տեսանկյունից։ Վեպում ներկայացվող հասարակությունը պատմականորեն, տընտեսական կապերի ուժով դեռ չէր ձևավորվել որպես փոխկապակցված ամբողջություն։

Մասերի և ամբողջի փոխադարձ պայմանավորվածությունը բացակայում էր այստեղ այն կարգվածքով, որ պահանջում էր Շիրվանզադեն։ Այն հատուկ է հասարակության առավել զարգացած և հասուն փուլերին, ուր տընտեսության զարգացման գործակիցները տարբերակված սոցիալական միա-

վորի անհամասեռ օղակները փոխկապակցում են և միասնական ու ամբող-ջական միավորի տեսք տալիս հասարակությանը:

Ճիշտ է, Շիրվանզադեի առաջադրումները վերաբերում են վեպին, ուր «...Բոլոր մասերը պետք է լրակատար լինեն, չլինի ոչ պակասորդ, ոչ ավե-լորդ, և երկրորդ՝ այդ մասերի մեջ պետք է լինի մի ընդհանուր կապ, միացու-ցիչ հոդավորություն», բայց, ըստ էության, վեպի կառուցվածքի տիպը խիստ պայմանավորված է իրականության զարգացման աստիճանով: 80-ական թվականների վեպը արդեն այլ կարգվածքով էր լուծում գեղարվեստա-կան պատկերի կառուցվածքային բաղադրիչների միասնության խնդիրը: Նրանց արդեն չի բավարարում այդ բաղադրամասերի առանձին վերցրած լավ լինելը: «Նրանք պետք է կապված լինեն միմյանց հետ իրանց հարմար կապով: Եվ այդ կապը որքան պարզ է, որքան ամուր է, որքան կանոնավոր է, նույնքան ամբողջության արժանավորությունը բարձր է: Այն կապն է, որ մասերից մի շինվածք է գոյացնում, նա է նույնպես ամբողջ շինվածքի միությունը կազմող գլխավոր տարրը» (10, 71):

Վիպական համակառուցվածքը այդքան կարևոր և անհրաժեշտ հան-գամանք դիտելը 80-ական թվականների վիպագիրների կողմից պարզունակ կենցաղագրական, փաստագրական ռեալիզմը հաղթահարելու ընդգծված միտման արդյունք է: Վեպի առանձին մասերն իրար կապող ներքին ճար-տարապետական կապը թույլ է, որովհետև բազմապիսի տեսարաններն իրար կապողը հեղինակի՝ երևույթների գնահատման բարոյաբանական տեսան-կյունն է, որը չէր կարող օրգանական կապ դառնալ երևույթների օբյեկտիվ տեղաշարժերի և փոփոխությունների միջև: Բարոյաբանական սկզբունքը անձնական երևույթ է և չի կարող համարժեք լինել երևույթների պատճառա-հետևանքային առարկայական կապերին: Ստացվում է, որ նախորդ տաս-նամյակի գեղարվեստական միտքը դեռ չի հայտնաբերել իր հերոսի հոգե-բանության և բարոյական արարքի առարկայական պատմական գործոն-ները, նրա սոցիալական գործունեության և կապերի շարժիչ ազդակները:

Բարոյախոսությունը և հուզական հակվածությունը սոսկ խառնվում է տիպերի մեջ և քողարկում նրանց էությունը: Գեղարվեստական պատկերի բաղադրիչները ամբողջականանում են հեղինակի անձնականությամբ, հո-գեբանական կողմնորոշմամբ, որը ոչ բոլոր դեպքերում կարող է նույնանալ կամ ձգտել առարկայական աշխարհի երևութաբանության պատկերման ճշմարտացիությանը: Մինչդեռ կյանքի առարկայական տեղաշարժերի բացա-հայտմանը հակված հետազոտական տարրերը կարող է, իրոք, հայտնագոր-ծել առանձին մասերի օրգանական կապը, հետևաբար ընդհանուրը, օրեն-քը: «Ուսումնասիրիր երևույթը,—գրում է Շիրվանզադեն,—գտիր նրա պատ-ճառները և ընդհանուր օրենքը, ընդհանուր կապը, բոլոր ամենը գործի դիր այդ ընդհանուր օրենքների և կապի վրա, թեկուզ մի մասնիկ մանրամասնու-թյունների մեջ, և մենք կհասկանանք թե ինչ ես ուզում ասել: Այդ ընդհա-նուր կապն այն է, ինչ որ ֆրանսիացի փիլիսոփա-քննադատ Ի. Տենը ան-վանում է «մասերի փոխադարձ առնչություն և փոխադարձ ստորադրու-թյուն»: Եթե չես հետևում այս պայմանին, դու գեղարվեստի պաշտոնյա չես, դու մի հասարակ ֆոտոգրաֆ ես, այն էլ մի ֆոտոգրաֆ, որ կտոր-կտոր այս ու այն մասերը նկարելով, մոռանում է տեսարանի ամբողջությունը...» (10, 76):

Սակայն մեկի «ավելորդ հատվածները» և «ձանձրալի նկարագրությունները» գրական մշակման ենթարկելը նույնպես չէր ստեղծի այն գեղարվեստական որակը, որին հետամուտ էր Շիրվանզադեի գեղագիտությունը: Ուղղակի, այստեղ հակադրության մեջ են ոչ միայն գեղագիտական տարբեր համակարգեր, այլ իրականության պատմական զարգացման տարբեր մակարդակներ: Գյուղական իրականությունը տեսարաններից բացի, չէր կարող տալ հարաբերությունների այն փոխկապակցված որակը, ինչը մշակվում է քաղաքային կյանքում և քաղաքացիական հասարակության մեջ: Նահապետական գյուղը իր ընդերքից չէր կարող արտաշարժել պատմաշտական հայացքով երևույթները գեղարվեստականացնելու անհրաժեշտություն:

Բացի այդ, գյուղական իրականությունը անհամեմատ ավելի անշարժ սոցիալական միավոր է, իսկ բուրժուականացվող իրականությունը շարժման և զարգացման մեջ գտնվող համակարգ, որը և հրաշալի հնարավորություն է ընձեռում տեսարանների փոխարեն ստեղծել շարժման մեջ գտնվող իրականության կուռ փոխկապակցվածություն ունեցող ճարտարապետություն, որտեղ շարժման լծակները այլևս սովորույթները չեն: Հասարակական որակական անցումները և տեղաշարժերը պատմական ընթացումների և հասարակական գործունեության միջև ստեղծում են պատճառի և հետևանքի դիալեկտիկական կապ:

Ռեալիզմի նորովի ըմբռնումը առաջադրում է այդքան էականը երկրորդականից զատելու անհրաժեշտությունը: «Պ. Պռոշյանը սիրում է մանրամասնություններ, բայց երբեմն մոռանում է ամենակարևորը և էականը: Ռեալականությունն ասած բանը Պռոշյանը շատ սխալ է հասկանում: Նա կարծում է, որ մի երևույթի բնավորությունը պատկերացնելու համար բավական է վերցնել այդ երևույթը յուր բոլոր մանրամասնություններով նկարագրել: Ահա թե ինչու անցյալ անգամ ասացինք, որ նա յուր «Ցեցերը» արտագրել է, այսինքն՝ արտագրել է... կյանքից» (10, 76):

Վեպը պետք է ունենա գեղարվեստական ամբողջություն, այն պետք է պատկերի կյանքի մի ամբողջ իրադարձություն իր սկիզբով, ընթացքով, զարգացմամբ և ավարտով: Այդ առումով, «Ջհուդ-Բուշմանը» նույնպես վեպ չէ իսկական իմաստով, որովհետև «գեղարվեստական նրա մեջ ոչինչ չկա, ուրեմն և՝ ստեղծագործություն: Բայց իբրև բարքագրություն, վատ չէ: ...Դրամա չկա, հոգեբանության կատարյալ բացակայություն, գեղարվեստական պատկերների կատարյալ աղքատություն» (10, 294):

Վերոհիշյալ թերությունները Շիրվանզադեն բացատրում է գիտական մտածողության պակասով: Գիտական մտածողությունն է, որ հեղինակի միտքն ուղղում է երևույթների էության ու խորքերն, ողն ու ծուծը: Իրականության, երևույթների գիտական ընկալումը դառնում է գեղարվեստի անհրաժեշտ նախապայմանը: «Գիտության կարիքն չէր հզգել նրա միտքը,—գրում է Շիրվանզադեն Պռոշյանի կապակցությամբ,—ժամանակի ոգին չէր ազդել նրա հոգու վրա» (8, 208): Իսկ Դ. Աղայանի առթիվ գրում է. «Նա բավական կանոնավոր հետևում էր ժամանակակից օտար գրականություններին: Ընթերցասիրությունն առհասարակ երկսայրի սուր է գրողի համար, որքան նա քիչ է կարդում, նույնքան դյուրին է արտադրում և ընդհակառակը, որքան շատ է կարդում, նույնքան խիստ է վերաբերվում դեպի

իր գրիչը: Մասնավորապես լուրջ զարգացած գրողը չունի այն ինքնավստահությունը դեպի իր ուժերը, որ ունի չափավոր զարգացման տեր գրողը: Բացի այդ, ինքնագոհությունը միջակությունների հատկանիշն է» (8, 240):

Շիրվանզադեն կյանքի ընկալման և գեղարվեստականացման, ինչպես նաև բարձր արվեստի առաջին նախապայման է համարում բնական ձիրքը, որը զուգակցվելով աշխատասիրության և բավարար ուսումնառության հետ միայն, կարող է բարձր արվեստի հիմք դառնալ: Մինչդեռ գրական ասպարեզը ողողված են բազմաթիվ միջակություններ, որոնք կյանքի փաստագրական ընկալումը շփոթում են իսկական ռեալիզմի հետ: «Վեպ գրելու, վիպասանի հաշակ վաստակելու ցանկությունը մեղանում դարձել է այժմ մի ախտ, որը անխնա կերպով վարակում է աջ ու ձախ... Պետք է մարդ խիստ ամուր ջղերի տեր լինի, որ ամեն օր մեր լրագիրների մեջ և, նույնիսկ, առանձին հրատարակությամբ երևան եկող վեպերը, վեպիկները, պատկերները աչքի անցուցանելով չկորցնի համն այն վսեմ բանի, որ կոչվում է գեղարվեստ: Ով որ փոքրիշատե կարդալ ու գրել գիտե և կրում է յուր սրտում գրականական փառասիրության սաղմ որդը, խեղճը գրիչ է վերցնում և աջ ու ձախ մրոտում: Նամանավանդ բավական է այդպիսի մեկի համար, որ նա ականատես է եղել կամ լսել է կենսական մի աչքի ընկնող երևույթ, և ահա նորա երևակայությունը բորբոքվեց: Առանց բնական ձիրքի, առանց գրականական ճաշակի, առանց լեզու իմանալու, մինչև անգամ հասարակ ուղղագրության հետ անծանոթ... Եվ որովհետև այժմ ռեալականությունը մոդա է, վասն որո բոլորն էլ իրական վեպեր են գրում և որպեսզի ցույց տան, թե իրանք հավատում են սեփական գրվածքի իրականության, հաճախ սկսում են գրքի սկզբում ավելացնել մի առաջաբան, թե լսեցեք, վեպիս նյութը ամբողջապես վերցրած է իրական կյանքից» (10, 13): Կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի գեղարվեստական մեթոդներից ռեալիզմի անցման շրջանում, գրական պրոֆեսիոնալիզմը տեղի է տալիս մի համատարած միջակության և՛ պոեզիայում, և՛ արձակում, որովհետև կենսական տպավորությունների և անհատական ապրումների վավերագրությունը անհամեմատ մատչելի է միջակ մտածողությանը: Կենդանի պատկերները նույնացվում են իրականության խոր ճանաչողությանը: Փաստագրական ռեալիզմը գրականություն է բերում սոսկ պատկերներ, տեսարաններ, մինչդեռ դրական փիլիսոփայությամբ կյանքին նայող գեղագետը՝ օրենքներ, օրինաչափություններ: Վերջինս փաստերը կառուցակարգում է՝ ենթարկելով որոշակի սկզբունքի, որը և այն դարձնում է գիտական ու փոխում իրականությանը մերձենալու կերպը: Վերլուծական հետազոտությունը դառնում է ճանաչողության ամենակարևոր միջոցը, չնայած որ ճանաչողության մեջ կարևոր դեր է վերապահվում նաև երևակայությանը: Սակայն, ըստ դրապաշտների, երևակայությունը միշտ պետք է ենթակա լինի հետազոտական տարերքին, որովհետև ճշմարիտ են միայն հետազոտությունից եկող գիտելիքները: «Ճիշտ է ասել,—գրում է Շիրվանզադեն,—որ ես միշտ այն կարծիքին եմ եղել, թե ռեալիստ գրողը մեծ գեղարվեստական սխալ է գործում, երբ հանձն է առնում նկարագրել անձամբ չուսումնասիրված, մանավանդ չտեսած բաները: Եթե գրողը ուզում է հավատ ներշնչել ընթերցողին, այսինքն նրա վրա ճշմարտության տպավորություն գործել, ապա նա երբեք չի հասնի իր նպատակին, եթե սոսկ իր երևակայությամբ է գե-

կավարվել: Ուզում եմ ասել, իրականությունը չէ, որ պիտի ընթանա երևակայության հետևից, այլ ընդհակառակը՝ երևակայությունը պիտի ղեկավարվի իրերի ճշգրիտ ուսումնասիրությամբ» (8, 308):

Երևակայությունը հիմնականում ենթարկվում է անհատի անձնականության տրամաբանությանը, որը խեղդում է փաստերի առարկայականությունը՝ ըստ անհատի աշխարհի ներքին նպատակադրումների:

Երևակայությունը գործում էր և աշխատատար ավելի շատ ռոմանտիկական արվեստում, իսկ դրապաշտական արվեստում նրա դերը նվազում է: Հատկանիշների կարևորության սկզբունքը, որը մշակվեց դրապաշտության համակարգում և համադրվեց բնական գիտությունների հիմքից, իր ետնախորքում ուներ պատկերացումների մի համակարգ, ըստ որի յուրաքանչյուր տեսակ ունի մի կայուն, անփոփոխ սերմնից փոխանցվող տիպ, որը կայուն հատկանիշների գումարն է: Տիպը տեսակի հարազատությամբ սեռային կարգ է և բովանդակում է հիմնարար՝ ընդհանրական հատկանիշները: Խախտվում է տիպը, կորչում է և տեսակը: Այստեղից տիպը ժամանակի, տարածության և պատճառականությամբ պայմանավորված առարկայի երևութաբանության մնացած բոլոր ածանցյալ հատկանիշների դրսևորման ձևերի պատճառն ու հիմքն է: Այդ պատճառով տիպի ստեղծման համար անհրաժեշտ է սևեռել երևույթի ամենակայուն և արտացոլող հատկանիշը: Այդ հատկանիշն է պայմանավորում այս կամ այն խմբի գոյությունը, բնույթը, միասնությունը և տարածաժամանակային ամենաբազմազան դրսևորումները: «Ամեն մի հավաքական մարմին, լինի նա ժողովուրդ թե ազգ և թե մի դասակարգ յուր այս կամ այն ամենափոքր մասի մեջ պարունակում է ամբողջության թե թերությունները և թե առավելությունները, ամբողջ մարմնի հատկանիշները: Դիտող աչք ունեցողի գործն է՝ գտնել այդ ընդհանրական հատկանիշները մասի մեջ և վերարտադրել ամբողջությամբ: Հայ գյուղացու պատկեր ներկայացնելու համար կարիք չկա ուսումնասիրել բոլոր հայ գյուղացիներին ամեն երկրում, որ գտնվում են նրա. դրա համար բավական է գտնել նույն մի որոշ մասի մեջ ամբողջին հատուկը» (10, 68):

Կյանքի մի շարք համանման երևույթներից ընտրել և գեղարվեստականացնել այնպիսի հատկանիշ, որն ավելի բնորոշ է բոլոր համանման երևույթների համար և ներկայացնում է հարատևը, էականը, նշանակում է գիտական-ստեղծագործական մոտեցում հանդես բերել առարկաների և երևույթների նկատմամբ՝ օգտվելով գիտական հետազոտությանը բնորոշ դիտողականության, հետազոտման, վերլուծության և ընդհանրացման եղանակներից: Նման դեպքերում անհրաժեշտ է գտնել հետազոտվող երևույթին և առարկային մոտ լինելու հանգամանքը: Հեղինակը պետք է սահմանափակվի ուսումնասիրվող առարկայի տարածաժամանակային այն սահմաններով, որի շրջանակներում ինքը հասու է հետազոտական աշխատանքներ կատարել, ուսումնասիրել: «Ավելի լավ է, որ վիպասանը նկարագրի այն, ինչ որ յուր սրտին ավելի մոտիկ է և ինչ որ ճիշտ կարող է ուսումնասիրած լինել, քան թե այն, ինչ որ դույզն չի տիրում և կամ անընդունակ է սիրելու և ուսումնասիրելու...» (10, 67):

Այսպես՝ Պ. Պռոշյանին շատերը քննադատում են այն բանի համար, որ նա բնավ դուրս չի գալիս իր ծննդավայրի սահմաններից, մինչդեռ Տիր-

վանզադեն արդարացնում է այս հանգամանքը անձի և առարկայի ակտիվ անմիջական հարաբերությամբ, որն ավելի է նպաստում ճշմարտության խորքերը թափանցել և գեղարվեստորեն բացահայտել այն: Ճշմարտությունը հայտնաբերելու համար պետք է ունենալ մարդու և հասարակության գիտական ճանաչողություն, առանց որի գեղարվեստը չի կարող արժեքներ ստեղծել և իրացնել իր բնական գործառությունը: «Պոտապենկոն հոգեբան չէ, գեղարվեստագետ չէ, նրա պիեսները զերծ են զարգացած հանդիսատեսին գոհացում տալու արժանիքից... «Կյանքը», ինչպես և «Ստարները» գրված են հրապարակախոսական ոգով: Հոգեբանությունն ավելի թույլ էր նրա մեջ, որքան «Ստարներ»-ում: Տիպեր, իհարկե, չկան, կան միայն թույլ գծագրված անձնավորություններ... Այդ արդեն կենդանակե հոգեբանական տարրական օրենքներին անծանոթ լինել, կյանքին նայել հրապարակախոսի նեղ հայացքով, չափել նրան մի անգամ որոշված չափով...» (10, 247, 248):

Նման դեպքերում արվեստը զրկվում է հոգեբանական և այլ կարգի երևույթների պատճառահետևանքային կապերը որսալու ներքնատեսությունից, «տիպերի դրդիչ զգացմունքները» և ազդակները հստակ և որոշակի բացահայտելու հնարավորությունից:

Քաղաքակրթության աստիճանական գոյավորման և առաջադիմման ընթացքը բխում է գիտության և արդյունաբերության զարգացումից, որոնց զարգացման աստիճանը որոշում է հասարակարգը ղեկավարող կազմակերպությունների բնույթը: Այսպես, մարդկային հասարակարգի առաջին՝ աստվածաբանական փուլում աշխարհիկ իշխանությունը իրացնում են զինվորականները, հոգևորը՝ քրմերը: Մետաֆիզիկական փուլում գործնական կյանքի ղեկավարությունը ստանձնում են օրենսգետները, իրավաբանները, իսկ հոգևոր կյանքինը՝ փիլիսոփաները, հետագայում՝ գրողները և հրապարակախոսները: Դրական սկզբի վրա դրված հասարակարգում գործնական կյանքին ուղղություն տվողները արդյունաբերողներն են, իսկ բարոյական աշխարհը ներկայացնում են գիտնականները՝ դրապաշտ փիլիսոփաները, որոնք և նշանավորում են մարդկության հոգևոր զարգացման բարձրագույն փուլը[6]:

Պատահական չէ, որ Շիրվանզադեն մեծ նշանակություն է տալիս երկրի տնտեսական կյանքը գիտական հիմքերի վրա դնելու խնդրին. «...արդյունաբերության հին նահապետական ձևերը փոխարինելով նոր, գիտության պահանջներին համապատասխան ձևերի...» (9, 356):

Առանցքային նշանակություն ունեցող այս հարցադրումից բխում է մի ավելի կենսական և անհրաժեշտ խնդիր. որքանով տնտեսական պայմանների դերը և իշխանությունը մեծ է մարդու վրա, այնքանով և նշանակալի է դառնում նրա նշանակությունը հասարակության բարոյական կյանքի ձևավորման մեջ: «Այս տեսակետից նայելով, մենք կարող ենք ասել, որ այն ժողովուրդը, որի տնտեսական կյանքը չունի մի որևէ սիստեմատիկական ուղղություն, նրա բարոյական կյանքը ևս չի կարող ունենալ որոշ ուղղություն» (9, 418):

Զարգացած արդյունաբերություն ունեցող երկրներում դասերի միջև մշակված սոցիալական տարբերությունները, ավանդաբար որոշակի բարո-

[6] «Социология Конта в изложении Риголажа», СПб. 1898, стр. 115—353.

յական դիմագիծ են մշակել հասարակական հարաբերությունների կազմակերպման համար. «Թեև մարդկության բախտավորության համար մտածող իմաստասերների կարծիքով այդպիսի տնտեսական կյանքը չէ կարելի երջանիկ համարել մի ժողովրդի համար, թեև որում նա ունի յուր հայտնի շարիքները ևս, բայց մյուս կողմից նա անկասկած տնտեսական կյանքի դեմ ունի այն առավելությունը, որ մարդկանց տալիս է հայտնի, որոշ բարոյական և մտավոր զույն» (9, 418—419):

Բաքվի արդյունաբերողների կուտակած հարստությունը ի չարը գործ չդնելու համար, հարկավոր է ունենալ բարոյական ուժ, որը մարդուն տալիս են «քրիստոնեական կրթությունը, շրջապատող հասարակությունը կամ գիտությունը» (9, 419): Անհատի և հասարակության կրթությունը, մտավոր հասկացողությունները կարևոր գործոն են դառնում նրա բարոյական կյանքը կազմակերպելու վերաբերությամբ: Դրապաշտ փիլիսոփայության վերջնական նպատակը գիտական հասարակագիտության ստեղծումն է, որից պետք է բխեն բարոյական և քաղաքական խրատները: Գիտական սոցիոլոգիայի ստեղծումը վերացնում է «բարոյական և բնական փիլիսոփայության մեջ եղած հին բաժանվածությունը և հակասությունները: Բարոյականությունը դուրս է բերված իրականության դրական հետազոտությունից, մարդկության բնույթից և նրա զարգացման օրենքներից»[7]: Աստիճանականության այս ըմբռնումը համապատասխանում է հասարակական անհրաժեշտությունը և տարերայնությունը՝ ենթարկելու այն դրական կազմակերպման: Հավատը զարգացման աստիճանականության հանդեպ տանում էր կյանքը գիտականորեն կազմակերպելու, մի օղակը մյուսի հետ տեսնելու, պարզից դեպի բարդը, ցածրից դեպի բարձր գնացող ընթացքը դրական կազմակերպման ենթարկելու գործադրական տարերքը: Ընդդիմադրական մտահայաց ուսմունքների կարվածքով կյանքին նայող արմատականը, վերացականորեն համադրված իդեալի տեսանկյունից մերժում է իրականությունը՝ ընդգծելով վերջինիս անհամապատասխանությունը իդեալին: Այստեղ մերժման կիրքը փոխարինվում է իդեալի և իրականության հեռավորությունը և անհամատեղելիությունը գիտական կազմակերպմամբ նվազեցնելուն, որի մեջ մեծ դեր ունի նաև դրականությունը: «Բավական է վերջապես,— գրում է Շիրվանզադեն,— ինչքան մեր ինտելիգենցիան բարձրից նայեց ժողովրդի վրա, այժմ հարկավոր է նրան մի փոքր էլ թոթափել ազնվականության փոշին և խառնվել ժողովրդին, գործել հասարակ հողի վրա, սկսել արմատից և ոչ թե գագաթից, ինչպես նա մինչև այժմ արել է և անում է, ժամանակն է վերջապես մեր գործիչներին հասկանալ, թե անհնարին է նրանց օգտավետ լինել հասարակության համար, քանի որ չեն ճանաչում և չեն ուսումնասիրած այդ հասարակությունը» (9, 49): Վերացական բարձր գաղափարները, «օլիմպիական գագաթից մաքեր բարոզելը» կամ «վարդապետի խրատներ կարդալը» քիչ իրագործելի և անօգտակար են ժողովրդին:

Անհատի գործունեության էթիկական հիմնավորվածությունը կապվում է կենսաբանական առաջընթացի պատկերացումներին: Ըստ Սպենսերի, կենսաբանական աստիճանական զարգացումը իր վերջին բարձրագույն փուլերում իրագործում է մարդկության բարձրագույն կատարելության և երջանկու-

[7] Энциклопедический словарь. СПБ. 1895, т. 16, с. 127.

թյան իդեալը։ Հնարավոր իդեալի իրականացումը ենթադրում է երջանկության և պարտքի բարոյականության նույնանշանակությունը։ Աստիճանական զարգացմամբ անհատի էության մեջ կատարվում են փոփոխություններ։ Ուրիշների երջանկության համար անձնական շահերից հրաժարումը ոչ միայն պարտքի հետևողական կատարում է, այլև վայելքի և երանության աղբյուր։ Այլասիրության հիմքում ընկած երանության այդ աղբյուրը ժառանգական փոխանցման ճանապարհով ավելի խոր ներարկվելով մարդու էության մեջ մեծացնում է կարգավորիչ գործառության հնարավորությունները, հարստացնելով այլասիրական մղումների ոլորտը, ի հակակշիռ եսասիրականի։ Վերջինս անհատի մեջ անհամեմատ գերակշռող է մարդու զարգացման ամենանախնական մակարդակներում։ «Արսեն Դիմաքսյան» վեպի գլխավոր հերոսն ասում է. «Բայց կգա ժամանակ, և ես համոզված եմ նրա գալուն, որ դու խելքի՛դ ուժով կշախջախես այդ օձի գլուխը։ Այնուհետև քո մեջ կմնա միմիայն մարդը, կատարելագործված, կյանքի բովույթում ձուլված և զտված մարդ։ Հիշո՞ւմ ես այն երեկոն, երբ դու քեզ դժբախտ անվանեցիր։ Ես ասացի, դու ամենաբախտավորը կլինես մարդկանց մեջ։ Եվ կլինես։ Սպանիր այդ օձին, և դու կտեսնես, որ ես չեմ սխալվում, ինչպես չեմ սխալվում, թե կգա ժամանակ, որ անհատի բոլոր մանր ինստինկտները կենթարկվեն ընդհանուրի երջանկության պահանջներին...»։ Եվ տարիների փորձը բարոյական հեղաշրջում է առաջացնում Արսեն Դիմաքսյանի մեջ՝ հաղթահարելով նրա ինքնասիրությունը։ Մեռնում է նրա մեջ եսասիրության օձը և փոխարենը ձևավորվում նոր զգայողական օրգան, որը սկզբունքորեն հակադիր է նախկինին։ «Այն նոր օձը, որ այժմ զարթնել է նրա մեջ, նրա անհատական խորքին ես-ը չէ, այլ ուրիշ բան։ Այսուհետև էլ նա կվրդովվի, կզզվի, կբորբոքվի, բայց վստահ է, ոչ անձնական վիրավորանքներից, այլ հասարակական կյանքի վատ երևույթներից...»։

Սակայն բնական աստիճանականության՝ ժամանակի շատ ավելի մեծ տարածություն ընդգրկող այս օրինաչափությունը, ժամանակային ավելի կարճ հատվածում դրսևորվելու պատմական և հոգեբանական երևութաբանություն չունի, ուստի այն գեղարվեստականացվելիս առաջացնում է երկակի կերպավորում։ Այն կամ հանդես է գալիս որպես բանախոհություն, արտասանված այդ գաղափարը կրող հերոսների անունից, կամ հայտնաբերում է ընդգծված բարոյական հեղաշրջող խմորում (կամ՝ սերը), որը այնուամենայնիվ բավարար հիմք չէ մարդու, որպես անհատի աստիճանական զարգացումը (ֆիլոգենեզը) անհատի գոյաբանության (օնտոգենեզ) տարածքում իրացնելու։ Այդ պատճառով էլ Շիրվանզադեի հերոսների էության վերափոխումները զուտ առարկայական սկզբունքների տեսանկյունից ենթարկվել են վիճարկման և տարակարծությունների։ Հեղինակը հետագայում գրել է. «Արսեն Դիմաքսյանի» թերություններն անմիջական տպավորության տակ գրված լինելու արդյունք են, և եթե ես մի տասը տարի հետո գրեի, վեպը մեծապես շահած կլիներ» (9, 507)։ Միանգամայն իրավացի է նաև «Մուրճի» հոդվածագիրը. «Դիմաքսյանը մեծ է իր իդեալներով, բայց նա օտար է և բացառիկ իր մասնավոր և հասարակական վարքի էական սրտահայտություններով» («Մուրճ», 1899, № 7)։

Շիրվանզադեն, ուղղակի պատմական իրականության երևութաբանությունը ձևել է դրապաշտության և ստորճանականության տեսության իր ըմ-

բանումների հիմքի վրա, աշխատելով կատարելության սաղմերը տեսնել կյանքի անկատար վիճակների մեջ։ Այս առումով, Շիրվանզադեի ուսմունքը առարկայական ճանաչողական, հետազոտական բնույթ է ստանում դրամապաշտության ընդհանուր դրույթների շուրջ հավաքագրվելով։

Շիրվանզադեի գեղարվեստական և գեղագիտական ժառանգության մեջ յուրահատուկ համերաշխությամբ լծորդվում են անհատապաշտության արձագանքները դրամապաշտական գործնական մտածողությանը այնքանով, որքանով այն իր մեջ կրում է մտածողության ընդդիմադիր փոքր հասարակական արժեքների պարտադրողական կաղապարները կազմալուծելու ներքին գործնական տարերք։ Այստեղ անհատապաշտությունը ճանապարհ է հարթում մարդկային զգացողությունը և մտածողությունը դրամապաշտական տեսանկյունով կազմակերպելու համար։

Շիրվանզադեի արդիական տեսության բովերքից բխում է այդ կարգի ուժեղ անհատականությունների, ինքնամփոփ բնավորությունները սանձելու պահանջը։ Հերոսներ, որոնց էության մեջ համադրվում են առաջընթացի հատկանիշները։ Առողջ մտածողության, տեսության, մարդկության լավագույն ապագայի գիտակցված ըմբռնման ներքին շահախնդրության արդյունք է նման հերոսների առաջադրումը։ Այդ նույն տեսանկյունից են արժեքավորվում նաև գրականությունները. «Ժամանակակից ամերիկյան գրականությունը, առողջ լինելով, պետք է, որ բարեբեր ազդեցություն ունենա հայ երիտասարդության վրա։ Ռուս գրականությունը խոստացրել ռուսահայ երիտասարդության միտքը, բայց թուլացրել նրա կամքը, որքան էլ մեծ լինեն Դոստոևսկին, իբրև վիպասան, չեմ կարող նրա ազդեցությունը բարեբար համարել զգացումների առողջության տեսանկյունից։ Նույնը պետք է ասեմ և Չեխովի սանտիմենտալ և լալկան գրչի մասին։ Ինձ համար խղճալի և ողորմելի են մեղկացած և կամազուրկ հերոսներ։ Ափսոսում եմ, որ մեր երիտասարդությունը կարդար Մարկ Տվեն և Ջեկ Լոնդոն, մանավանդ այս վերջինը։ Ահա գրիչներ, որոնք կարող են ամրացնել տարակուսող ընթերցողի կամքը և զորեղացնել նրա զգացումները։ Այժմ, ավելի քան երբեք, մեր երիտասարդությունը պետք է ունենա կամքի հզորություն կյանքի դեմ կռվելու համար» (9, 309)։

Գրողը պարտավոր է լինել «ճշմարիտ զգացումների արտահայտիչ, բնությանը հավատարիմ և մարդկային բնավորության հոգեբանական ծալվածքների ճշգրիտ թարգման»։ Տենդենցը այն կենսական գաղափարն է, որը համադրվում է ստեղծագործողի մեջ և այն պարտադրվում է այլ օրենքներով ղեկավարվող սոցիալական միավորներին։ Մինչդեռ, ըստ Շիրվանզադեի, կյանքի պահանջները «ավելի բանական են և զորեղ, քան նույնիսկ հիմնական օրենքները։ Այնքանով, որ կյանքի օրենքները ավելի զորեղ են, քան «նույնիսկ հիմնական օրենքները», այդքանով հարաբերությունները և անհատի սոցիալական ակտիվությունը ճիշտ և բարոյական հիմքերի վրա կարելի է դնել ոչ թե կյանքին օրենքներ պարտադրելով, այլ հետազոտելով հենց կյանքի օրենքները։ Այստեղից արվեստը ձեռք է բերում հետազոտական-ստեղծագործական բնույթ։ «Գեղարվեստի մեջ առաջին հերթին պետք է առկա լինի ստեղծագործությունը»։ Այստեղից և, գեղեցիկ է այն, ինչ ճշմարիտ է։

. . . . .

Գեղեցիկի խնդիրը Շիրվանզադեն չի դարձրել հատուկ հետազոտության առարկա: Այն, այս կամ այն առիթով, արծարծվել է նրա հոդվածներում և հատուկ բանավեճի նյութ դարձել միայն այդ կապակցությամբ Գարեգին Լևոնյանի կարծիքները վիճարկելիս: Շիրվանզադեն տարակուսանք է հայտնում ռեալիստ գրողներին վերագրվող Գ. Լևոնյանի հետևյալ դրույթի առթիվ. «Մենք գեղեցիկը չէ, որ փնտրում ենք, այլ ճշմարիտը,—ասում են ռեալիստ արվեստագետները...»,—մինչդեռ, ըստ Շիրվանզադեի՝ ռեալիստ արվեստագետներն ասում են. «Մենք գեղեցիկը փնտրում ենք ճշմարտության մեջ և այն ենք միայն համարում գեղեցիկ, ինչ որ ճշմարիտ է, և ճշմարտությունից դուրս՝ մենք գեղեցկություն չենք ընդունում»: Իր կարծիքները հաստատելով Օգյուստ Ռոդենի՝ արվեստի և գեղեցիկի շուրջ հայտնած դատողություններով, Շիրվանզադեն հանգում է այն եզրակացության, որ գեղեցիկը կյանքին ներհատուկ հատկանիշ է, այն հնարավոր չէ ստեղծագործել: Արվեստը հայտնաբերում է ճշմարտությունը, գեղեցիկը. «Նա է իսկական արվեստագետը, ով գտնում է կյանքի կամ բնության մեջ արդեն ստեղծագործված գեթ մի չնչին մասնիկը: Մարդը տիեզերքում մի հյուլե է և հյուլեն չի կարող լինել բարձր ամբողջությունից, այսինքն՝ մարդը չի կարող անել ավելին, քան անի տիեզերքը: Ամեն ինչ ամփոփված է կյանքի և բնության մեջ ու դրանցից դուրս չկա գեղեցկություն» (10, 551):

Շիրվանզադեն վկայակոչում է Պոլ Գզելի աշխատությունը Ռոդենի մասին, ուր զարգացվում են գեղեցիկի վերոհիշյալ ըմբռնումները: Այս դրույթները առավել հանգամանորեն զարգացվում են «Իմ պատասխանը», «Իմ վերջին խոսքը» հաջորդող հոդվածներում:

Գ. Լևոնյանը առարկում է, եթե գեղեցիկ է այն, ինչ ճշմարիտ է, հետևաբար ամեն ինչ գեղեցիկ է: Այսինքն գեղեցիկի սահմանումը ստացվում է շատ լայն, իր մեջ ընդգրկում է իրականության գեղագիտական և արտաէսթետիկական երևույթները: Չէ՞ որ նույնչափ ճշմարիտ է ծաղիկների մեջ ընկած ձիու նեխած դիակը: Ակնհայտ է, որ բանավեճն անի գեղագիտության պատմության մեջ ծավալված [illegible] գեղեցիկի առարկայական և անձնական ընկալումների հակադրությունը, որը միշտ ճիշտ չէ, որ հնարավոր է ածանցել ամբողջ հեղինակի ընդհանուր աշխարհճանաչողության համակարգից: Հաջորդ հոդվածում պարզվում է, որ Շիրվանզադեն գեղեցիկը տեղափոխում է կյանքը, երևույթները նկարագրելու, բացահայտելու ստեղծագործական պրոցեսի ոլորտները, այսինքն մարդ և բնություն հարաբերության և կապի սահմանները. «Այն արվեստագետը, որ փախչում է տգեղն ու այլանդակը գեղեցիկ նկարագրելուց (լավ լսեցեք. գեղեցիկ նկարագրելուց), տկար է, խղճալի և ողորմելի: Նա հոգեպես միաչքանի է և անընդունակ գեղեցիկը տեսնելու կատարյալ տեսողությամբ: Ճշմարիտ արվեստագետը պայծառ է, տեսողությունը՝ սուր: Նրա հոգին այնքան զորեղ է, որ չունի երկյուղ կյանքի և բնության ոչ բարձր գեղեցկությունից և ոչ ծայրահեղ այլանդակությունից: Նրա հայացքը թափանցում է ամենուրեք, և ամենուրեք փնտրում է ու գտնում գեղեցիկը և մեծ մասամբ այնտեղ, ուր սովորական մահկանացուները ոչինչ չեն տեսնում և չեն կարող տեսնել» (10, 552): Թվում է, Շիրվանզադեն ոչ այնքան առարկայական գեղեցիկի կողմնակից է, ճանաչողական, հետևողական տրամաբանությամբ իր մտքերը հիմնավորող, որքան այն բանի, որ գեղեցիկը ճանաչողական ակտի մեջ է: Այսինքն

գեղեցիկ է հայտնաբերման մակարդակը, որակը և ոչ թե արվեստից անկախ՝ առարկայականորեն գոյություն ունեցողը: Հարցադրումը օրգանական աղերսներ ունի Շիրվանզադեի ռեալիզմի ըմբռնումների հետ, ըստ որոնց, ռեալիստները երբեք էլ կյանքի երևույթներն ու դեպքերը չեն նկարագրում խակ և խակ այնպես, ինչպես նրանք կատարվում են իրականության մեջ: Ռեալիզմը չի արձանագրում կյանքի երևույթները ճշտությամբ, հավատարմությամբ, լուսանկարչական ճշգրտությամբ: «Կյանքի ճշտությունը չէ, որ գրավում ու հափշտակում է ռեալիստ գրողին, այլ ճշմարտությունը... Անհրաժեշտ է փնտրել նաև այն, որ իսկական ռեալիստ գրողը իր նկարագրած երևույթի կամ տիպարի մեջ այն սպեցիֆիկ ճշմարտությունը չի տալիս, որ հատուկ է միայն և միմիայն այդ երևույթին կամ տիպարին, այլ այն ճըշմարտությունը, որ համարական է, այսինքն՝ հատուկ բոլոր համանման երևույթներին ու տիպարներին: Եվ որքան հեղինակը մասնավորից հեռանալով՝ մոտենում է հանրականին, այնքան ավելի հասկանալի, ավելի տևողական և ավելի մեծ է նրա երկը» (10, 556): Գրող արվեստագետը ստեղծագործական աշխատանք է տանում կենսական ճշմարտությունը, իրողությունը մասնավոր վիճակներից ընդհանուրը հանելու ուղղությամբ, չմեղանչելով ճշմարտության առաջ:

Շիրվանզադեի աշխարհայացքը և գեղագիտական հայացքները իրենց որոշակի արտահայտությունն ունեցան նաև լեզվի, ոճի և թարգմանական խնդիրների քննության ժամանակ: Այս հայացքների համակարգում են ծնունդ առնում թարգմանական գրականության անհրաժեշտության հիմնավորման կռվանները, ինչպես նաև թարգմանության լեզվին վերաբերող խնդիրների արծարծումները: Ինչպես գեղեցիկ գրականությունն է հասարակության զարգացման լծակներից, այնպես էլ թարգմանական գրականությունը, որը տվյալ ազգի մտավոր և բարոյական առաջադիմությանը նպաստում է արդեն մարդկության առաջընթացի բարձրագույն նվաճումների գրքերից: Հարցը տեղափոխելով մարդկության աստիճանական զարգացման տեսության ոլորտները, Շիրվանզադեն գտնում է, որ «կրթված ազգերի մշակույթը» շատ բանով կարող է նպաստել զարգացման առաջին աստիճանների վրա գտնվող մեր ինքնուրույն գրականության զարգացման ընթացքին:

Այս աստիճանակարգությունը երևում է դրապաշտության փիլիսոփայության այն պատկերացումներից, ըստ որոնց հասարակական, քաղաքական մշակութային կյանքի բոլոր ոլորտները գտնվում են քաղաքակրթության աստիճանական զարգացման և կատարելագործման տարբեր փուլերում: Այստեղից, Շիրվանզադեն քաղաքակրթության ընթացքը դիտելով մարդու աստիճանական զարգացման արդյունք, հասարակական կյանքի բոլոր հարցադրումների լուծումը վերապահում է մարդու բանականությանը:

Մարդու բնությունն է, որ գիտությամբ և արվեստով դուրս է բերում հասարակական միտքը մտածողության զարգացման որակական փուլի սահմաններ: Վերջին մակարդակը ներկայացնող գիտնականներ ու արվեստագետներ նպաստում են, որ հասարակությունը իր գործերի միջոցով թոթափի մտածողության նախնական մակարդակները: Եթե առաջընթացը մարդու աստիճանական զարգացման ընթացքն է, ապա ոչ բոլոր ժողովուրդները և հասարակական կյանքի ու մարդու ոչ բոլոր բնագավառներն են միանգամից ու միաժամանակ հաղթահարում որակական մտածողության ոլորտները:

Զարգացման տարբեր մակարդակների գիտակցություն ներքին հակադրումներ է ուղղում թարգմանչական գրականության, որոնք հիմնականում հետապնդում են գործնական և օգտապաշտ նպատակներ: Շիրվանզադեն ընդգծում է լեզուների կատարելու անհրաժեշտությունը՝ ելնելով մեր մշակույթի, ժողովրդի գիտակցության և մտավոր զարգացման աստիճանից, նրա պահանջներից և ճաշակից: Այդ առումով, նա հարցը դնում է զարգացման ընթացքին նպաստող օգտակար գործոնների դիտակետից: Թարգմանչից պահանջվում է իմանալ՝ «թե ո՞ւմ համար և ինչ նպատակով են թարգմանել այս կամ այն գիրքը» (10, 41):

Ելնելով հասարակական գիտակցության մակարդակից, Շիրվանզադեն հիմնավորում է նաև ընթերցողի համար մատչելի և գրավիչ գրականության թարգմանելու անհրաժեշտությունը: Նա մեղադրում է այն հայ թարգմանիչներին, որոնք իրենց գործունեության հիմքում չունեն «ոչ մի կանոն, ոչ մի սիստեմա, չեն հետևում մի անգամ որոշված մի ուղղության» (10, 41): Այս և համանման կարծիքների մեջ Շիրվանզադեն ընդգծում է հասարակության և ժողովրդի զարգացման, առաջընթացի վերաբերյալ համակարգանացված աշխարհընկալման բացակայությունը: Թարգմանչի խնդիրը պետք է լինի չհենվել սոսկ իր անձնական գրական տպավորության վրա, այլ հաշվի առնել վերոհիշյալ էական և անհրաժեշտ պայմանները և ճիշտ, մտածված ընտրություն կատարել:

Ըստ, Շիրվանզադեի կարծիքով, գրվածքի ձևական, արտաքին զարդարանքը չէ, այլ «ներքին իմաստը և գաղափարը ձևակերպող, զորացնող, ուժ և հյութ տվող տարրն է» (10, 42): Վիպական և բանաստեղծական գրվածքների համար հատկապես ոճը էական նշանակություն ունի, որովհետև նա է նպաստում գրվածքի գաղափարը ընթերցողին հասցնելուն՝ ակտիվացնելով, ուժեղացնելով նրա հաղորդակցական գործառությունը: Լավ և խորիմաստ միտքը թույլ ոճական արտահայտությամբ կարող է չգրավել ընթերցողին: Նման պարագայում մեծանում է լեզվի նկատմամբ պատասխանատվությունը: Այսպիսով, հայ կյանքը կազմակերպելու, հայ մարդու միտքն ու հոգին իմացական ավելի բարձր մակարդակներում կազմակերպելու նպատակով է, որ Շիրվանզադեն դնում է որոշակի ընտրողությամբ թարգմանելու խնդիրը: «Մեզանում թարգմանվում են օտար գրականությունից գլխավորապես վիպական և բանաստեղծական հեղինակություններ, որովհետև ուրիշ գրվածքների թարգմանության պահանջը շատ նվազ է և կարող էլ չէ մեր այժմյան վիճակի համար» (10, 43):

Թարգմանական գրականությունը ոչ միայն մտքի և հասարակական կյանքի զարգացման կարևոր գործոններից է, այլև մի ազգի ծանոթացնում է մյուս ազգերի մտավոր և բարոյական շարժման և առաջադիմության հետ: Համանման առաջադրանքները հետապնդում են նաև մի համամարդկային և համաշխարհային հեռանկար, քանի որ քաղաքակրթությունը և մարդկության կատարելագործումը դիտվում են ոչ թե վերացական սկզբունքներ, այլ երկար, դանդաղ, աստիճանական զարգացման ընթացք, որը գոյավորվում է և ատրիկյական կեցություն է ձեռք բերում առաջադեմ ազգերի և անհատների՝ մտքի և մշակույթի ասպարեզում ունեցած համատեղ ներդրումով:

Այստեղից հասարակության բարձրագույն նպատակը դառնում է քաղաքակրթության մշակումը, որը պետք է անհատի և հասարակության փո-

խաղաղեցական կապը դարձնի առավել ներդաշնակ, իսկ ճիշտ ընտրված և թարգմանված գրականությունը կզարգացնի ընթերցողների մեջ բարձր գեղարվեստի ճաշակ և կնպաստի նրանց հոգեկան աշխարհի ընդլայնմանը «համաշխարհային գաղափարներ ընդունելու համար» (9, 152)։

Թարգմանական գրականության անհրաժեշտությունը կարևորվում էր նաև մի կարևոր պատկերացման հետ, որ Տիրվանդալեն արտահայտել է «Գրականությունը իբրև միավորիչ ուժ» հոդվածում։ Ազգերի համերաշխության բարձրագույն գաղափարը ժամանակի բնորոշ ամենացայտուն հատկանիշն է։ Առաջ այդ գաղափարը, ըստ Տիրվանդալենի, փորձում էր կազմակերպել կրոնը, որը, սակայն, հանգում էր դավանակիցների միության։ Կրոնում յուրաքանչյուր ուղղություն փոխադարձ սիրո գաղափարի հիման վրա փորձում է հավաքագրել իր դավանանքի շուրջ։ Այս փորձությունը շարունակվում է և այսօր,— գրում է Տիրվանդալեն, «սակայն մարդկային մտքի լուսավորման շնորհիվ, այժմ կրոնական հավատ դավանանքի միության գաղափարը այլևս այնքան չէ գրավում, որքան միջին դարերում» (10, 162)։

Նման դեր քաղաքակրթության զարգացման ուժով այժմ ձեռք են բերել գիտությունը, գրականությունը և գեղարվեստները, որոնք «ավելի դյուրությամբ են կատարում այդ միավորիչ կապի դերը», որովհետև այդ գործոնները ավելի են համապատասխանում «ժամանակի ոգուն և լուսավորված մարդկության հոգեկան պահանջներին» (10, 163)։

Այս դրույթը բխում է մտքի առաջընթացական զարգացման պատկերացումների համակարգից, ըստ որի քաղաքակրթության ընթացքին զուգահեռ, կրոնը որպես մտածողության նախնական փուլին բնորոշ երևույթ, «կորցնում է իր միավորական ուժը. դառնում իբրև մարդկային մտքի ու հոգու մի պարզ ստեղծագործություն...» (10, 163)։ Մարդկության «փոխադարձ համերաշխությանը», որը «լուսավորված անհատների խղճերն է կազմում», այսօր կարող են ծառայել գիտությունը և արվեստը, որոնք ունեն կատարելու նաև միավորիչ մեծ դեր։ «Միայն քաղաքակրթությունից հետ մնացած տարրերը» դեռ կարող են հավատալ կրոնի միավորիչ օգնակ լինելու հնարավորությանը։ Ակնհայտ է, որ այս պատկերացումները որոշակի համակարգված առաջադրումներ կարող են պարունակել ոչ միայն տվյալ փոքր գրականության զարգացման վերաբերյալ, այլև թարգմանական գրականության շուրջ եղած տեսակետների կապակցությամբ։ Վերոհիշյալ գործոնները, ըստ հեղինակի, այսօր տարածում են իրենց թևերը աշխարհի բոլոր անկյունները և ներգործում «մարդկանց ոչ միայն մտքի, այլև գործնական կյանքի վրա» (10, 163)։

Արդի քաղաքական զարգացման փուլում այդ գործոններն են առաջին պլանում, որովհետև «այսօր եվրոպական մտքի և հոգու ստեղծագործությունը ամփոփված են գլխավորապես այդ տարրերի մեջ...» (10, 164)։ Այս իրողությունները՝ գիտությունը և գեղարվեստը, պայմանավորում են համակրանք այս կամ այն ազգի մտավոր և հոգևոր հարստությունների նկատմամբ, և այդ փոխադարձ համակրանքը դառնում է միջնորդ և հուսալի հիմք ազգերի փոխադարձ համերաշխության։ Ավելին, այդ ստեղծագործությունները առավելն են անում իրենց ազգի հաշվի համար, «քան թե նրանց ամբողջ կրոնական սիստեմները» և «ամբողջ ազգի տասնյակ տարիների քաղաքականությունը» (10, 164)։ Արվեստի և գիտության մեջ ի հայտ են

գալիս և գրավում են ազգի «բացառիկ ձիրքերը»: Մի քանի թարգմանական ձեռնարկություններով ավելին փորձ է արվում հայ գրականությունը օտարներին ծանոթացնելու, որի շնորհիվ կարող են մեզ ճանաչել որպես մշակութային, քաղաքակիրթ և առաջադեմ ազգ: Մեր մշակույթի մեջ ամփոփված են ժողովրդի մտքի և բարոյականության պաշարը, և միայն թարգմանությունները կարող են այն ասպարեզ հանել: Մենք ունենք գրականություն, դպրոց և մամուլ: Եվ որքան էլ դրանք լինեն իրենց զարգացման սկզբնական փուլերի մեջ, դարձյալ՝ այդ երեք բանով առայժմ մենք կարող ենք ծանոթացնել օտարներին մեր բարոյական արժանավորությունների հետ: ...Ծանոթանալով մեր գրականական երկերի հետ, օտարը կծանոթանա և մեր բարոյական ընդունակությունների հետ: Եվ եթե գտնի մեր մեջ քաղաքակրթության նշույլ, կուլտուրական ձգտումներ և ձիրք, առանց մեր դոդում-փնչումների էլ մեզ կհամակրի և իր ձեռքը կմեկնի մեզ եղբայրաբար: ...Ահա ինչու մենք մեծ նշանակություն ենք տալիս օտարներին մեր գրականությունը ծանոթացնելու բոլոր ձեռնարկություններին (10, 166):

Շիրվանզադեն գրել է նաև մի շարք թատերական գրախոսություններ, որոնց մեջ վերլուծված են և պիեսը, և ներկայացման բնույթը, և դերասանական խաղը: Այդ գրախոսություններում շատ կան արվեստի ընդհանուր կարգերի վերաբերյալ դատողություններ, որոնք նրա գեղագիտության ուղղակի արտահայտություններն են: Այսպես, տիպի վերաբերյալ իր դրույթները արտահայտվում են նաև դերասանական արվեստի վերլուծության ժամանակ: Դերասանը, եթե բնական է ներկայացնում տիպը, որ կա տվյալ հասարակության մեջ, նրա խաղը արժանի է գնահատականի, բայց տաղանդավոր դերասանը այնքան է կենդանացնում «այս կամ այն հոգեբանությունը, որ նույնիսկ հանդիսատեսին ստիպում է զգալ և մտածել այն, ինչ որ զգում է և մտածում նրա ներկայացրած տիպը» (10,7):

Ուշագրավ են տարբեր գեղագիտական ուղղություններին և մեթոդներին տրված Շիրվանզադեի բնութագրումները և գնահատականները, որոնցում ի հայտ են գալիս տարբեր իմացաբանական մակարդակների հակամարտությունը և ռեալիզմի նոր որակի ինքնահաստատման ընթացքի պատմական իրողությունը: Ռեալիզմի գեղագիտական համակարգի հստակ գիտակցումը հնարավորություն է տալիս Շիրվանզադեին իր մեթոդի դիրքերից որոշակիորեն տարբերակել, բնութագրել և գնահատել մյուս ստեղծագործական մեթոդներն ու ուղղությունները: Նրա հոդվածներում գնահատվում են ռոմանտիզմի, լուսավորական գրականության, իմպրեսիոնիզմի, նատուրալիզմի, ֆուտուրիզմի, դասական գրականության ոչ միայն առանձին ներկայացուցիչներ, այլև ուղղությունը կամ մեթոդը:

Հաստատելով ռեալիզմի իր ըմբռնումները, Շիրվանզադեն շատ առիթներով զգուշացնում է, որ այն չշփոթեն բնապաշտության (նատուրալիզմ) հետ: Ավելին, նա հերքում է իր արվեստում բնապաշտության շերտերի առկայությունը և Զոլայից ունեցած ուսումնառությունը: Ի տարբերություն բնապաշտների, բնապաշտությունը այլ կերպ է ընկալում մարդուն և բնախոսական այլ գործոնների հետ է պատճառակցում նրա հոգեբանությունը:

«Ճշմարիտ է, ես Զոլայի երկերը կարդացել եմ խորին հետաքրքրությամբ, բայց երբեք չեմ հափշտակվել նրա ուղղությամբ: Զոլան Բալզակ չէ, կամ Ֆլոբեր և ոչ մանավանդ Դոստոևսկի: Նա նատուրալիստ է, իսկ նատու-

բալիզմի և ռեալիզմի մեջ կա ահագին տարբերություն...» (8, 272)։ Գեղարվեստական մեթոդների հերթագայության վերաբերյալ պատմական հայացքը երևում է զարգացման տարբեր մակարդակների առանձնահատկության ըմբռնումից և բնական է, որ ռեալիզմի ծնունդը կապում է նոր ժամանակների հետ, որ մտքի զարգացման ուժով, գիտական նվաճումների հիմքի վրա գեղարվեստական մտածողությունը ձեռք է բերել նոր գործառություն և մակարդակ։ «Ժամանակները փոխվել էին, գրականության պահանջները նույնպես. ամբողջ ընթերցող աշխարհը սրտի բաբախումով դիտում էր այն գրականական շարժումը, որն սկսվել էր ռոմանտիզմի վերջնական անկումից հետո...» (8, 490)։

Առաջին հերթին արվեստը ձեռք է բերել ճանաչողական խնդիրներ, մանավորապես հետազոտության տարրեր են դարձել անհատն ու հասարակությունը։ «Բանաստեղծության ուժը հոգեբանական ճշմարտության մեջ է պարունակվում, ֆորման միայն վեպի արտաքին գեղեցկությունն է, իսկ ներքինը, հարատևը ամփոփված է տիպերի, անձերի, տեսարանների ու պատկերների խորին ռեալականության մեջ...» (8, 49)։

Դատողությունները արվում են Րաֆֆու ռոմանտիզմի և առհասարակ այդ մեթոդի կապակցությամբ, որի շրջանակներում, ըստ Շիրվանզադեի, գաղափարը կամ կանխակալ տենդենցիան իրենց են ենթարկում ողջ գեղարվեստական պատկերի ձևավորման ընթացքը։ «Եվ բավական էր, որ գաղափարը կար, մնացյալը նրա համար երկրորդական էր։ Նա վաղօրոք պատրաստում էր խնդրի լուծումը, հնարում էր ամբոխին մատչելի տենդենցիան և երբ սկսում էր գրել, նրա գլխում առաջին տեղը ամուր բռնած էր լինում այդ տենդենցիան, որ պետք է այսպես թե այնպես անցներ վեպի մեջ։ Հետևաբար, գեղարվեստական կատարելագործման, մանավանդ հոգեբանական ճշմարտության մասին շատ էլ չէր մտածում կամ բնավ չէր մտածում» (8, 475)։

Ակնհայտ է, որ Շիրվանզադեի բնութագրման մեջ առկա է նոր գրողի, գեղարվեստական նոր մեթոդի ինքնահաստատման անվերապահ անձնականությունը։ Շիրվանզադեն բացարձակացնում է նոր գեղարվեստական մեթոդի հնարավորությունները։ «Ըստ իս ամենահանճարեղ դասականները ամենախոր ռեալիստներն են» (9, 281)։ «Ռոդենը խորը հոգեբան է, և որպես այդպիսին, նա չի կարող ռեալիստ չլինել» (8, 287)։ Ռեալիզմը համարվում է կյանքը վերարտադրող «ամենաազդեցիկ արվեստը»։ Այդ մեթոդի դիրքերից են գնահատվում մյուս գեղարվեստական մեթոդները։ Ռեալիզմի գեղագիտության մեջ առաջադրվում էր առաջին հերթին նվազեցնել հեղինակի հոգևոր աշխարհի, գաղափարների և բարոյական ըմբռնումների ծավալը գեղարվեստական համակարգում՝ ընդլայնելով ճանաչողական գործոնի սահմանները։ Այսպես արվեստը կորցնում է իր հիմնական գործառությունը, որը ձեռք է բերել մտքի զարգացման արդի մակարդակի հիմքի վրա։ Ըմբռնումների այս համակարգում են հերքվում ռոմանտիզմին և լուսավորական գրականությանը բնորոշ որոշ իրողությունները՝ կուսակցականությունը և գաղափարամիտությունը։

Ըստ Շիրվանզադեի, վերջիններս ունեն նաև իրենց գոյության պատմական արդարացումը. «Այսպես, կան տարրական պահանջներ, որոնց ոչ մի գրականություն չի կարող արհամարհել, եթե նա նկրտումներ ունի գեղեցիկ գրականություն համարվելու։ Օրինակ, բանաստեղծությունը զանազան սզ-

գրի մեջ կարող է ներշնչված լինել տարբեր տենդենցիայով և տարբեր գաղափարներով, նայած ազգերի քաղաքական վիճակին և քաղաքակրթական աստիճանին: Նույնպես և զանազան բանաստեղծներ կարող են ոգևորված լինել տարբեր զգացումներով, համաձայն իրենց անհատական ոգու և առանձնահատկությունների: Բայց գեղարվեստական գրողը նախքան մտքերի քարոզիչ և յուր հասարակության կամ ազգի բարոյական թարգման լինելը՝ պետք է ստեղծագործական ոգի և գեղեցիկ ճաշակ ունենա: Թող ինձ քո տենդենցիական ձգտումների գնահատությունը, բայց եղիր նախ և առաջ ճշմարիտ զգացումների արտահայտիչ, եղիր բնությանը հավատարիմ և մարդկային բնավորության հոգեբանական երևույթների ճշգրիտ թարգման» (10, 142):

Կուսակցականությունը լինելով պատմական ժամանակային և տարածական սահմանափակ ոլորտների անձնականություն, խանգարում է հասարակության մասին եղած պատկերացումները արվեստի կտրվածքով փոխանցել դրական ճանաչողության փուլ և դրական հետազոտության ոլորտ, որը կարող է գեղեցիկ գրականության հիմք դառնալ:

Այս առումով, ամեն մի կուսակցական նեղ հարցադրում կամ միտում Շիրվանզադեն դիտում է զուտ գրականության տանող ճանապարհին խանգարող արգելք: Գաղափարամիտությունը հեղինակի գաղափարների և հուզական աշխարհը կարգավորող գործառության բացարձակությունն է գոյավորված գեղարվեստական պատկերում: Այն կարող է հանդես գալ կամա թե ակամա, բացահայտ կամ քողարկված: Այն երկի խնդրադրությանը և կերպարներին՝ հեղինակի արժեքների տեսանկյունից արվող գնահատականն է: Նման պարագայում, հեղինակը անկախ արտահայտած գաղափարների ճըշտությունից կամ խորությունից, իր պատկերած առարկային մոտենում է ոչ լիարժեք ճանաչողական կտրվածքով: Շիրվանզադեի կարծիքով, «Կուսակցական ոգին օգտավետ է միայն հասարակական գործերի վերաբերմամբ, բայց երբ նա զուտ գրականության մեջ է խառնվում, սկսում է վնասակար դառնալ: Գրականությունը բարձր է ամեն մի կուսակցությունից: Նա ոչ ձեզ է պատկանում, ոչ ինձ, նա ամենի սեփականությունն է: Եվ երբ մեկը, կուսակցական նեղ հոգուց դրդված, ձեռք է բարձրացնում նրա վրա, աններելի հանցանք է գործում: Բացի դրանից, զուտ գրականությամբ պարապվող մարդը արվեստի մեջ չէ կարող կուսակցական լինել և եթե եղավ, կնշանակի գրականության բարձր ուժը և վսեմությունը չէ ըմբռնում: Այդպիսին արժանի չէ զուտ գրականական ուժ կոչվելու» (10, 156): Առարկայական ճանաչողությունը գործ ունի կյանքի և իրականության հետ ընդհանրապես: Կուսակցականությունը կարող է գրականությունն իջեցնել անձնական շահախնդրությունների ոլորտները և վերջիններս դարձնել գեղարվեստական պատկերի գոյավորման հիմք և կարգավորիչ:

Շիրվանզադեն բոլոր գեղարվեստական մեթոդներում առաջին հերթին գնահատում է կյանքի ճանաչության աստիճանը. «Անվանիր քեզ դեկադենտ, սիմվոլիստ, էմպրեսիոնիստ, վերիստ, ինչ կամենաս, ուղղության մեջ չէ քո փրկությունը, այլ բնությունից ստացած ձիրքիդ մեջ» (10, 334):

Այս առումով, նա վերլուծում է, նկարագրում և գնահատում է տարբեր ուղղությունների պատկանող կերպարվեստի շատ գործեր՝ շեշտելով նրանցում եղած կյանքը, բնական ճշգրտությունը, ճիշտ հայտնաբերված հոգեբա-

նությունը, «ուր բնության ուսումնասիրությունը հասցրած է կատարելության» (10, 341)։

Շիրվանզադեն իր մի հոդվածում վերլուծում է նաև ապագայապաշտությունը (ֆուտուրիզմ) և ներկայացնում նրա գեղագիտական առաջադրումները։ Այդ ուղղության շրջանակներից նույնպես դուրս է դրվում մարդկային «եսը»։ «Ի՞նչ ասել է հոգեբանական վերլուծում մարդկային էության. պետք է նկարագրել նյութը և նրանով միայն հափշտակվել» (10, 521)։ Այս է ապագայապաշտության առաջադրումներից մեկը, մինչդեռ ռեալիզմի ըմբռնումները տրամագծորեն հակառակ են վերջինիս։ «Կյանք և կյանք, այստեղ է և միմիայն այստեղ գեղեցկությունը, որովհետև այստեղ է ճշմարտությունը» (10, 561)։ Հենվելով Ռոդենի դատողությունների վրա, իր մի բանավիճային հոդվածում Շիրվանզադեն հստակորեն բանաձևում է ռեալիզմի իր ըմբռնումները։ Արվեստի էությունը բնությունը խորը ճանաչելու և վերլուծելու մեջ է։ Իդեալի մեջ արվեստագետը փորձում է բարձրանալ բնությունից։ «Իդեալ, երազ,—պնդում է Ռոդենը,—բայց բնության ռեալականությունները գերազանցում են մարդկային ամենահամարձակ երազները։ Մեր միտքը բնության հազիվ նշմարելի մասնիկն է, իսկ մասնիկը չի կարող ըմբռնել ամբողջությունը... Սակայն բնությունը ոչ ոքի համար չի մերկանում կամավոր։ Դիտողը կարող է միայն նայել, և բնությունը թույլ է տալիս նրան տեսնել բոլորը, ինչ որ ընդունակ է ըմբռնելու համբերատար դիտողության ուժը։ ...Ոչ մի բան (այսինքն՝ ոչ մի երևակայություն—Շ.) չի կարող փոխարինել համառ ուսումնասիրությանը։ Միայն նա (ուսումնասիրությունը) է բաց անում կյանքի գաղտնիքները։ Նվիրվեցեք ամենայն համբերությամբ, ամենայն ավյունով կյանքի հասկացողության գաղտնիքները բանալուն» (10, 563)։ Գեղարվեստը, ըստ Ռոդենի, առանց կյանքի անիմաստ է։

Շիրվանզադեն իսկական գեղեցիկ գրականության, ռեալիզմի իր պատկերացումների ծնունդը կապում է «հազիվ կես դար գոյություն ունեցող» հայ հասարակության «նորագույն մտավոր կյանքի» գործիչների ապագա ստեղծագործական գործունեության հետ։

Նա իր հոդվածներում մերժում է նաև սուբյեկտիվ նկատառումներով առաջնորդվող քննադատությունը։ Նա գտնում է, որ չնայած քննադատության դերը այնքան ներգործուն չէ գրականության ընթացքի վրա, սակայն որոշ դեպքերում, երբ այն հանդես է գալիս «իբրև ժամանակի առաջադեմ ոգու արտահայտիչ», կարող է շատ մտքեր և գաղափարներ ներշնչել գրականությանը, որոշակի ուղղություն թելադրել։ Ավելին, նրա դերը երկի նշանակությունը ընթերցողի համար պարզելն է, նրա արժանիքները և թերությունները մատնացույց անելը։

Շիրվանզադեն գտնում է, որ նման կարգի քննադատություն դեռ մեզանում չկա, գրականության դանդաղ զարգացման և մասամբ աղավաղված ուղղության պատճառով։ Այնտեղ, որտեղ դեռ չեն հստակվել այդ բոլորի առարկայական իմացությունը և դերը, ինչպես նաև զարգացման ընթացքն ու օրինաչափությունները, այդտեղ անարժանը ընթանում է արժանավորի, օգտավետը անօգուտի հետ։

ԳԼՈՒԽ ՎԵՑԵՐՈՐԴ

ԼԵՎՈՆ ՄԱՆՎԵԼՅԱՆԻ ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԸ

1

Լևոն Մանվելյանի գրական ժառանգության կարևոր ու անբաժանելի մասն են կազմում գրականության պատմության ու տեսության, հատկապես դրամատուրգիայի ու թատրոնի հարցերին նվիրված հոդվածներն ու գրախոսականները: Որպես գրականության պատմաբանի ու տեսաբան-քննադատի նրա հայացքները կապվում են XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հայ ռեալիստական գրականության ընդհանուր ուղղվածության հետ: Այս տեսակետից նա պատկանում է արևելահայ մտավորականության այն թևին, որի ջանքերը գլխավորապես ուղղված էին գրականության և արվեստի ժողովրդայնացման ու գաղափարական հարստացման նպատակին: Մանվելյանի գրական-քննադատական գործունեությունը անխզելիորեն կապված է «Մուրճ» ամսագրի հետ: Հիմնադրվելով ռեալիզմի բուռն ծաղկման ու վերելքի շրջանում, այդ ամսագիրը հանդիսացավ գրականության ժողովրդայնացման պրոցեսի հիմնական կրողը: «Մուրճի» հիմնադրման տասնամյակի առթիվ խմբագրին ուղարկած նամակում Մանվելյանը շեշտում է հենց այս վերջին հանգամանքը: Արասխանյանն իր ամսագրի էջերը սիրով տրամադրում էր ոչ միայն վաստակ ունեցող անվանի գրողներին, այլև երիտասարդ այն ուժերին, որոնց մեջ տեսնում էր ապագա տաղանդի բողբոջներ: Ամսագրի էջերում հետաքրքիր մեկնաբանություններ էին ստանում հայ հասարակական-քաղաքական ու գեղարվեստական կյանքի բազմաթիվ երևույթներ, հատուկ ուսումնասիրությունների ու թարգմանությունների միջոցով հայ ընթերցողը տեղյակ էր դառնում եվրոպական և ռուսական գրական կյանքի նորություններին: Այս ամենի շնորհիվ «90-ական թվականների նորաբողբոջ և հարուստ գրական շարժումները այլ և այլ ճյուղերի մեջ անխզելի կերպով կապվում են այդ օրգանի պատմության հետ» («Մուրճ», 1898, № 10—11): «Մուրճի» այս առաջադիմական ուղղությունը զգալիորեն նպաստել է նաև Մանվելյանի գրական հայացքների ձևավորմանը:

Մանվելյանի գրականագիտական ըմբռնումների մեջ կենտրոնական տեղ է գրավում գրականության ու կյանքի փոխհարաբերության խնդիրը, որը հայ քննադատության մեջ առավել սրությամբ դրվեց 80—90-ական թվականներին: Տեսական այս դրույթները ուղղություն էին տալիս Մանվելյանի գեղագիտական ըմբռնումներին, և այստեղ նկատելի է Իպոլիտ Թենի ազդեցությունը, մի բան, որ առանձին որոշակիությամբ դրսևորվում է գրականության և իրականության փոխհարաբերության խնդիրը քննելիս: Այդ առավել ակնառու է «Մայրենի և օտար գեղարվեստ» հոդվածում, ուր համեմատաբար ամբողջական է երևում Մանվելյանի դեմքը իբրև գրական քննադատի:

Քննադատի հիմնական ելակետն այս հոդվածում այն է, որ գեղարվեստի արտացոլման առարկան իրականության ու մարդկային օբյեկտիվ հարաբերությունների այն շրջանակն է, որն ամենից ավելի ծանոթ ու հարազատ է գեղարվեստագետին: Գեղարվեստական ճշմարտությունը միշտ կոնկրետ է, քանի որ արվեստագետը գործ ունի ոչ թե վերացական մարդու, վերացական միջավայրի և հոգեբանության, այլ այդ կատեգորիաների կոնկրետ և շոշա-

փելի դրսևորումների հետ։ Եվ, քանի որ գեղարվեստագետին իր բոլոր առերևույթ ու թաքուն խորշերով ծանոթ ու հասկանալի կարող է լինել միայն այն շրջապատը, որի մեջ ապրում է ինքը, հետևաբար, իսկական արվեստի հիմքը հայրենի միջավայրը կարող է լինել միայն։ «Յուրաքանչյուր անհատ,—գրում է Մանվելյանը,—գերազանցորեն ճանաչում է այն երկիրը, ուր ծնվել և դաստիարակվել է, և այն հասարակությունը, որի հետ շփվել ու բարոյապես կապվել է։ Ամեն մի բանաստեղծ, նկարիչ և առհասարակ գեղարվեստագետ իրենց սյուժեները վերցնում են մեծ մասամբ այն կյանքից և բնությունից, որին մոտ ծանոթ են, որ զգացել և ուսումնասիրել են։ Նրանք կամա ակամա ենթարկվում են շրջապատի ազդեցության և իրենց ստեղծագործության վրա դնում են ինքնատիպ դրոշմ։ Կարո՞ղ է արդյոք բանաստեղծը ավելի լավ պատկերացնել օտար ազգի կյանքը, որին լավ ծանոթ չէ, քան թե իր հարազատ միջավայրը։ Ուրեմն գեղարվեստը, ինչպես և բույսը, ամենից լավ կարող է աճել և ծաղկել իր հարազատ հողի վրա» («Գեղարվեստ», 1909, № 3)։

Թենի գեղագիտության ուղղակի ազդեցությունն այս դատողության վրա ակնհայտ է։ «Արվեստը հայրենիք չունի» արտահայտությունը Մանվելյանի ընկալմամբ այն իմաստն ունի, թե հանճարեղ ստեղծագործությունները ամբողջ մարդկության սեփականությունն են, դրանցով հիանում են բոլոր ժամանակների և բոլոր ազգերի ներկայացուցիչները։ Շեքսպիրի ողբերգությունները հասկանալի են աշխարհի բոլոր ծայրերում, Պետրոս Ադամյանն իր խաղով ապշեցնում էր ոչ միայն հայերին։ Բայց այստեղ Մանվելյանն անում է մի վերապահություն, թե Շեքսպիրը լիակատար հասկանալի կարող է լինել միայն Անգլիայում, մյուս ազգերը երբեք էլ մինչև վերջ չեն կարող հասկանալ հանճարեղ դրամատուրգին։

Այստեղ քննադատն անխուսափելիորեն կանգնում է արվեստի մեջ ազգայինի և համամարդկայինի զուգակցման ու փոխհարաբերության խնդրի առջև։ «Գեղարվեստական գործը չի կարող դառնալ հանրամարդկային, եթե նա չի կրում իր վրա որոշ միջավայրի առանձնահատուկ գծերը,—նկատում է քննադատը,—նա դառնում է հանրամարդկային այն ժամանակ, երբ ծնունդ է առնում որոշ միջավայրում և կրում իր վրա հանճարեղ մտքի դրոշմ» (Նույն տեղում)։ Այսպես, ուրեմն, մի կողմից՝ համամարդկային դառնալու համար արվեստը պետք է ունենա ազգային անկրկնելի գծեր, մյուս կողմից՝ այդպիսի գծերը հասկանալի կարող են լինել միայն տվյալ ժողովրդի ներկայացուցիչներին։ Դուրս է գալիս, որ ազգայինն ու համամարդկայինը, իբրև անկախ որակներ, այս կամ այն հարաբերակցությամբ կարող են համատեղվել միևնույն ստեղծագործության մեջ։

Ազգայինի և համամարդկայինի խնդիրը, որ ամբողջ բարդությամբ դրվում էր միայն ռեալիզմի գեղագիտության մեջ, ժամանակի քննադատության մեջ տակավին չէր ստացել տեսական հստակ լուծում։ Ազգայինն ու համամարդկայինը ստեղծագործության երկու կողմերն են և չեն կարող ըմբռնվել իրարից անկախ։ Համամարդկայինը, եթե կարելի է ասել, արվեստի էությունն է, որը չի կարող դրսևորվել այլ կերպ, քան ազգային ձևերի ու գույների մեջ։ Դարավերջի քննադատներից քչերը միայն կարողանում էին այս կամ այն չափով մոտենալ արվեստի էության այսպիսի ըմբռնման։ Այնուամենայնիվ, գեղարվեստական ամբողջականության, իբրև գեղագիտական չափանիշի մասին խոսելիս, Մանվելյանը վերջին հաշվով հանգում է այն

մտքին, թե արվեստի ստեղծագործությունը մի այնպիսի անբաժանելի միասնություն է, որի առանձին կողմերը, այդ թվում նաև ազգայինն ու համամարդկայինը, միայն պայմանականորեն կարելի է բաժանել ամբողջից: «Գեղարվեստական գործերից ամենից շատ օգտվում է այն հասարակությունը,— եզրակացնում է նա,— որի մեջ նրանք ստեղծվել են: Սրանից հետևում է, որ յուրաքանչյուր ազգ կամ հասարակություն պիտի ձգտի ստեղծել իր սեփական գեղարվեստը՝ ինքնուրույն թատրոն, ինքնուրույն նկարչություն, երաժշտություն և այլն» (նույն տեղում):

Պայքարը ռեալիստական գրականության համար 90-ական թվականներին պայքար էր հանուն ինքնուրույն գրականության ու արվեստի: Պատահական չէ, որ առանձին սրությամբ էր դրվում գրականության ազգային կյանքի տարրերով հարստացնելու խնդիրը: Քննադատության մեջ նույնիսկ հաճախ էր նկատվում ժխտելու անցյալի հայ գեղարվեստական գրականության ինքնուրույնությունը: «Մի ազգ,— գրում է Մանվելյանը,— միայն այն ժամանակ կարող է արտադրել գլուխգործոցներ, երբ նա դուրս կգա հետևողության շրջանից և ոտք կդնի ինքնուրույն ճանապարհի վրա: Անհրաժեշտ է, որ ինքնուրույն գաղափարը դառնա ընդհանուր գիտակցություն, դա մանավանդ հարկավոր է բանաստեղծներին, նկարիչներին և առհասարակ գեղարվեստի մարդկանց» (նույն տեղում): Սակայն գրականության ինքնուրույնությունը հեշտությամբ ու միանգամից ձեռք չի բերվում: Դա երկարատև զարգացման պրոցեսի արդյունք է: Գրականության և առհասարակ արվեստի ինքնուրույնացման համընդհանուր գիտակցությունը հասարակության մեջ ծնվում է պատմական զարգացման որոշակի աստիճանում: Ուրեմն, դա օբյեկտիվ օրինաչափություն է, թեև վերջինս գրական-գեղարվեստական պրակտիկայում դրսևորվում է, երբ դառնում է հասարակության կողմից գիտակցված ղեկավար սկզբունք: Հետաքրքիր է, որ Մանվելյանը հարցը կապում է գրական ուղղությունների զարգացման և հերթափոխության օրինաչափությունների հետ: Այսպես, խոսելով ռուս գրականության բուռն զարգացման մասին XIX դարում, նա ընդգծում է, որ «կեղծ դասական, սենտիմենտալ, ռոմանտիկ դպրոցների» տիրապետության շրջանում այն չկարողացավ ազատվել օտար ազդեցություններից. դա հնարավոր դարձավ միայն Պուշկինի և Գոգոլի գործունեության շնորհիվ: «Ռուսական իրականությունը,— գրում է Մանվելյանը,— իր պայծառ և մութ կողմերով գտավ իր տաղանդավոր արտահայտիչները հանձին Գոգոլի և Պուշկինի: Հետագա հեղինակները ավելի ևս ընդարձակեցին պոեզիայի սահմանը և իրենց ստեղծագործությունների նյութ դարձրին դասակարգերի կյանքը և ժողովրդական բոլոր խավերը»: Հենց այդ շրջանում է, որ ռուս գրականությունը ձեռք է բերում համաշխարհային ճանաչում: Գրականության ազգային գծերի խորացմանը զուգընթաց զարգանում է նրա համամարդկային նշանակությունն ու արժեքը: Դա օրինաչափ երևույթ էր, քանի որ ամեն մի ժողովրդի արվեստ համաշխարհային արվեստի գանձարանը հարստացնում է միայն իր անկրկնելի ազգային յուրահատկություններով:

Քննադատի համար գաղտնիք չէ, իհարկե, որ ինչպես ռուս, այնպես էլ ուրիշ ազգային գրականությունների մեջ այսպիսի շրջադարձային երևույթները հանկարծակի և պատահականորեն չեն երևան գալիս. դրանք ունենում են իրենց պատմական նախապատրաստման, հաճախ տևական ու տանջալից, շրջանները: Այսպես, Պուշկինի ու Գոգոլի գործունեության համար հող էին

պատրաստել «Ֆոնվիզինն իր կոմեդիաներով, Գրիբոյեդովը իր Չացկու բերանով և Գոգոլը իր երգիծական պատկերներով», հայ իրականության մեջ, նախքան Աբովյանի երևան գալը, գրականությունն ապրել էր մոտ կեսդարյա նախապատրաստական շրջան: Ի դեպ, հետագայում էլ «Ռուսահայ գրականության պատմության» մեջ Մանվելյանը մեր գրականության զարգացման նախաաբովյանական շրջանը հենց այդպես էլ կոչում է՝ «նախապատրաստական շրջան»:

Ազգային գրականությունների ինքնուրույն զարգացման պահանջին զուգընթաց՝ Մանվելյանը չի անտեսում վերջինների փոխազդեցության փաստը, ավելին, նշում է, որ այսպիսի փոխազդեցությունը գրականության զարգացման կարևոր գործոններից է և որոշակի շրջաններում նույնիսկ անխուսափելի: «Չպետք է կարծել, որ ես ցանկություն ունեմ նվազեցնել օտար գրականությունների նշանակությունը. ազդեցությունը ազգերի առաջադիմական գործում,—գրում է քննադատը,—դա ընդհանուր քաղաքակրթական օրենք է, որ ազգերը իրարից սովորեն, իրար աշակերտեն, իրարից փոխ առնեն: Բոլոր ազգերը զարգացել են այս ճանապարհով: Նույնիսկ հույները, որոնք ստեղծեցին ինքնուրույն, հոյակապ քաղաքակրթություն, դարձյալ արևելյան ազգերից են վերցրել լուսավորության սաղմերը» (նույն տեղում): Հարցն այն է, թե որքան է տևում այդ ազդեցությունը, որքանով է տվյալ գրականությունը ստեղծագործաբար յուրացնում ավելի զարգացած գրականության փորձը, այդ ազդեցությունը կույր հետևողություն է արդյոք, թե գիտակցված ուսումնառություն:

Հայ գրականությունը ևս իր զարգացման հարյուրամյակների ընթացքում զերծ չի մնացել օտար ազդեցություններից: Մանվելյանը հակամետ չէ դա համարելու մեր գրականության թույլ կողմը: Նրան անհանգստացնում է այն փաստը, որ ազդեցությունը դեռևս իշխող որակ է մեր գրականության մեջ: Քննադատի համոզմամբ, եթե ամեն մի ազգ լիիրավ է փոխ առնելու և սովորելու ուրիշներից, ապա պարտավոր է նաև իր ստեղծած սեփական արժեքները տալ ուրիշներին: Մանվելյանը նկատում է, որ Եվրոպայում հայտնի գրեթե բոլոր հին ու նոր գրական ուղղությունների արձագանքները հնարավոր է գտնել XIX դարի հայ գրականության մեջ. «ուշացած բայրոնիզմն ու ռոմանտիզմը, տենդենցիոզ ուղղությունները, նատուրալիզմն ու ռեալիզմը, նիցշեականությունն ու սիմվոլիզմը» հաջորդել են միմյանց: Դա վատ չէր լինի, եթե չճնշեր հայ ինքնուրույն գեղարվեստական միտքը: Քննադատի համոզմամբ՝ այդ միտքը միշտ ենթակա է եղել օտար ազդեցությունների և այդ պատճառով էլ չի կարողացել ստեղծել համամարդկային նշանակություն ունեցող գեղարվեստական արժեքներ: «Հայը բարձր ստեղծագործություններ չի տվել մինչև այժմ,—եզրակացնում է Մանվելյանը,—այդ պետք է խոստովանել: Ի՞նչ է դրա պատճառը... Բայց թվում էր, որ դրա պատճառներից մեկը մեր թերահավատությունն է դեպի մեր սեփական ուժերը: Մեր անփառունակ անցյալը մեզ վհատեցնում է, մեր անփայլ ներկան մեզ չի ոգևորում, մենք չենք հավատում, որ հայկական միտքը երբևիցե կարող է արտադրել մի հանճարեղ գործ, որ գտնի համամարդկային սեփականություն: Իսկ թերահավատությունը կասեցնում է ամեն մի թռիչք և ազատ ստեղծագործություն»: Հետաքրքիր է, որ այդ շրջանում երբեմն գրեթե նույնպիսի մտքերով էր տարվում նաև Թումանյանը՝ հայ գրականության ճանապարհի մասին խոր-

հեյխ։ Մեծ բանաստեղծի համոզմամբ էլ հայ հանճարը ընդունակ կլիներ ավելի բարձր թռիչքների, եթե դատապարտված չլիներ իր պատմության արյունոտ էջերը թերթելու հավիտենական տանջանքին։

2

Ռեալիստական գեղագիտության դիտակետից Մանվելյան քննադատը վերլուծել և արժեքավորել է ժամանակակից գրականության կոնկրետ երևույթները։ Պոեզիայի, արձակի, դրամատուրգիայի վերաբերյալ նրա մի շարք գրախոսականներն ու հոդվածները վկայում են, որ հեղինակը քաջատեղյակ է ոչ միայն հայ և համաշխարհային գրականության պատմությանը, այլև կարողանում է թափանցել նորագույն գեղարվեստական ուղղությունների էության մեջ, նկատել ու բնութագրել դրանց դրսևորումները հայոց գրականության մեջ, ընդ որում, նա ելնում է այն ճշմարտությունից, թե բոլոր եկամուտ ուղղությունները ժամանակակից հայ գրականության համար ժամանակավոր և անցողիկ են. միակ ուղղությունը, որի հետ կապված է հայ գրականության ապագան, ռեալիզմն է։ «Պետք է վերջապես թողնել ռոմանտիկ խորհրդավորությունը և սիմվոլիզմը իր կեղծ խորիմաստությամբ, ինքնահավան նիցշեականությունը և գերմարդը, աչք ծակող դեկադենցիան, գեղարվեստի այդ ոխերիմ թշնամին։ Պետք է վերջապես թողնել սուտ մարգարեությունը, տափակ փիլիսոփայությունը և ընտրել իբրև նշանաբան պարզ ռեալիզմ և անկեղծություն» (նույն տեղում)։

Հենց այս տեսակետից էլ Մանվելյանը գնահատում է Ծուղուրյանի «Մոռացված աշխարհը» վեպը։ Հայ գյուղագրության այդ նշանավոր ստեղծագործությունը քննադատի ուշադրությանն է արժանացել գյուղացիության կյանքն ու կենցաղն արտացոլող ճշգրիտ պատկերներով։ Բարձր գնահատելով «Մոռացված աշխարհը», Մանվելյանն, իհարկե, հակված չէր նսեմացնելու ռեալիզմի սահմանները մինչև իրականության երևույթների լուսանկարչական արտապատկերումը, մի բան, որ զգալի տեղ էր կազմում գյուղագիրների, այդ թվում նաև Ծուղուրյանի ստեղծագործություններում։ Տվյալ դեպքում քննադատը ելնում է այն բանից, որ լավ է լինել բարքերի լուսանկարիչ, քան մերկապարանոց գաղափարների անօգուտ մունետիկ. դա դարավերջի հայ գրականության զարգացման պահանջն էր։

Դեռևս երեք տարի առաջ, 1892-ին, հայ գյուղի կյանքից վերցված մի այլ ստեղծագործության՝ Շիրակեցու «Մարոյի» մասին գրախոսականում Մանվելյանը ռեալիստական արձակի, մասնավորապես վեպի հարցին մոտենում էր անհամեմատ ավելի բարձր չափանիշներով։ Գրախոսը վիպասանության մեջ առհասարակ նկատում է երեք ուղղություն։ Առաջինը՝ այսպես կոչված հոգեբանական ուղղությունն է, որի բնորոշ ներկայացուցիչն է համարվում Դոստոևսկին։ Այս ուղղությունը ձգտում է խորանալ մարդկային հոգեբանության գաղտնիքների մեջ, մարդուն ներկայացնել իր ամբողջ ներքին բարդության մեջ։ Կարելի է ենթադրել, որ այդ ուղղության տակ քննադատը հասկանում է ռեալիստականը։ Երկրորդ ուղղությունը նպատակ ունի կյանքում իրականացած տեսնել որոշ գաղափարներ, ուստի այստեղ հոգեբանական վերլուծությունը մղվում է երկրորդ պլան՝ տեղը զիջելով գաղափարների քարոզին։ Դա տենդենցիոզ, այսինքն ռոմանտիկական ուղղությունն է։ Եր-

րորդը՝ նատուրալիստական ուղղությունն է, որը ձգտում է տալ կյանքի մանրամասն, ուշադիր զննությունների և հետազոտությունների վրա հիմնված նկարագիրը: Մանվելյանն ինչ-որ չափով խառնում է ռեալիզմի և նատուրալիզմի սահմանները, ավելի ճիշտ՝ կյանքի լուրջ ուսումնասիրությունը վերագրելով միայն նատուրալիզմին, կարծես բացառում է այդպիսի նախադրյալի անհրաժեշտությունը ռեալիստական արվեստում, մինչդեռ հոգեբանական-ռեալիստական ուղղությունը հիմնված է հենց իրականության զարգացման օրինաչափությունների խոր հետազոտության վրա, այն դեպքում, երբ նատուրալիստները շնչին մանրամասների ետևում հաճախ չէին տեսնում տիպական ընդհանուրը:

Մատնացույց անելով գրական ուղղությունների առանձնահատկությունները, Մանվելյանը ընդգծում է, որ բոլոր ուղղությունները վերջին հաշվով ենթակա են գեղարվեստականության միևնույն բարձր չափանիշին: «Որ ուղղությանն էլ կողմնակից լինի վիպասանը,— գրում է նա,— եթե կամենում է հետաքրքրական և օգտակար լինել, նա պետք է դեմ գնա գեղարվեստի այն օրենքներին, առանց որոնց չի կարող իրականանալ գեղեցիկի գաղափարը. այդ օրենքները սորա կամ նորա քմահաճությունները չեն. նոքա բխում են գեղարվեստի էությունից, նոքա վավերացված են հանճարների հրաշալի օրինակներով» («Մուրճ», 1892, № 11):

Գեղարվեստի օրենքներն, այսպիսով, օբյեկտիվ բնույթ են կրում: Սակայն դրանք անփոփոխ նորմաներ կամ գաղափարներ չեն, որոնց պետք է հարմարեցնի հեղինակն իր ստեղծագործությունը, դրանք իրականության գեղարվեստական յուրացման սկզբունքներն են, որոնք երևան են գալիս ստեղծագործության կենդանի պրոցեսում: Խոսքը վերաբերում է ոչ միայն իրականության փաստերի ուսումնասիրությանը, այլև գեղարվեստական պատկերի կառուցման գաղտնիքներին: «Երբ վիպասանը իրար ետևից շարում է եղելությունները, խոսեցնում գործող անձանց,— մեկնաբանում է քննադատը,— և այդ բոլորը նա անում է այնպես, որ ոչ դեպքերը, ոչ խոսակցությունները իրար չեն հետևում, այն ժամանակ, իհարկե, երկասիրությունը մատնված է անհետաքրքրության, և հեղինակը ինքն իր ձեռքով առաջին մահաբեր հարվածն է տալիս իր գրվածքին» (նույն տեղում): Վեպում նկարագրված իրադարձությունները պետք է համոզիչ լինեն հոգեբանորեն, այլապես, որքան էլ ողբերգական և արտաքնապես ազդու լինեն դրանք, ինչպես Շիրակեցու «Մարալի» մեջ, միևնույն է, ոչ մի հետք չեն կարող թողնել ընթերցողի ներքնաշխարհում: Գրական ստեղծագործությունը պետք է կատարյալ լինի իր ամբողջության մեջ, այսինքն ներկայացնի մի գեղարվեստական ամբողջություն: Վիպական իրադարձությունները ներկայացնում են կյանքի բնորոշ կողմերը, և ամենևին էլ պարտադիր չէ, որ դրանք նույնությամբ կատարված լինեն կյանքում: Իրականության արտացոլման այսպիսի պարզունակ ըմբռնումը սպառնում էր ռեալիզմի բուն հիմքերին: Հասկանալի է, ուրեմն, թե ինչու քննադատությունը անողոք էր այդպիսի երևույթների նկատմամբ: «Մեզ հարկավոր չեն այսպիսի ոչ «իրական» և ոչ եղերական վեպեր և պատկերներ,— գրում է Մանվելյանը,— մեզ հարկավոր են միայն գեղեցիկ վեպեր և պատմվածքներ, որոնց նյութը լինի իրականությունը» (նույն տեղում):

Իր հոդվածներում ու գրախոսականներում Մանվելյանը չէր սահմանափակվում միայն ընդհանուր տեսական բնույթի դիտողություններով. իր առա-

ջարդած սկզբունքներից ելնելով, վերլուծում էր կոնկրետ ստեղծագործությունները, ցույց տալով դրանց ուժեղ և թույլ կողմերը, անդրադառնում ստեղծագործության կոմպոզիցիայի, ժանրային առանձնահատկությունների, ընդհանրապես գեղարվեստական պատկերի էության ու նրա առանձին կողմերին վերաբերվող խնդիրներին: Այս տեսակետից առանձնապես հետաքրքիր են նրա պատասխաններն իր ստեղծագործությունների քննադատներին:

Մանվելյանի «Դեպի վեր» պոեմի գրախոսը նկատում է, որ բանաստեղծի ընտրած նյութը հնարավորություն չի տալիս ստեղծելու ուժեղ կրքերով ու զգացմունքներով, ներքին դրամատիզմով հարուստ երկ: Այստեղ հարցն այն չէ, թե գրախոսը հաջողված է համարում Մանվելյանի պոեմը, թե ոչ. կարևորն այն է, որ նա այդ առիթով շոշափում է սկզբունքային խնդիրներ, այսինքն՝ թե իրականության ցանկացած երևույթը կարո՞ղ է արդյոք հիմք դառնալ գեղարվեստական ստեղծագործության համար և ի՞նչ պետք է հասկանալ դրամատիզմ կամ քնարականություն ասելով: Պատասխանելով իր գրախոսին, բանաստեղծն իր ուշադրությունը հատկապես կենտրոնացնում էր այդ խնդիրների վրա:

Մանվելյանի համոզմամբ, պատմական թե ժամանակակից իրականության ամեն մի երևույթ կարող է ստեղծագործության նյութ դառնալ, եթե հեղինակը կարողանում է մշակել այդ նյութը որոշակի գաղափարների տեսանկյունից. էականը ոչ թե նյութն է, այլ նյութի գեղարվեստական մշակման սկզբունքներն ու եղանակը: Այսպես, Պարրոտի գիտական ձգտումները, նրա վերելքն Արարատի գագաթը՝ իբրև ընդհանրապես մարդկային մտքի ու կամքի սխրանք, վեհություն են պարունակում իրենց մեջ: Սակայն, հայ բանաստեղծին այդ վերելքը հետաքրքրում է ավելի այն իմաստով, որ դրան մասնակցել է նաև Աբովյանը. «այդ վերելքի հետ զարմանալի խորհրդավորությամբ կապվում է մեր մտավոր վերածնության մի նշանակալից վայրկյանը»,— գրում է Մանվելյանը: Հենց սա էլ ընկած է նրա ստեղծագործության գաղափարի հիմքում, այս գաղափարի լույսի տակ է նա դիտում կոնկրետ պատմական իրադարձությունները: Ստեղծագործությունը գնահատելիս պետք է ձգտել հայտնաբերել հեղինակին հուզող գաղափարական միտումը: Իսկ եթե հարցը դիտվում է այդ գաղափարի գեղարվեստական մարմնավորման տեսանկյունից, ապա այս դեպքում էական չէ, թե հեղինակն ի՞նչ ատաղձ է օգտագործել դրա համար, այլ այն, թե ինչպես է օգտագործել: Նույն միտքն է արտահայտված նաև Մանվելյանի այլ հոդվածում՝ ուղղված «Նկարիչ Թաշճյան» դրամայի գրախոսին:

Մանվելյանը հետաքրքիր դիտողություններ է անում նաև քնարական և դրամատիկական բանաստեղծության ժանրային առանձնահատկությունների մասին: Պոեմի գրախոսն այն կարծիքին է, թե դրամատիզմն ավելի ընդգծելու համար անհրաժեշտ է, որ հերոսներն ավելի շատ խոչընդոտներ հաղթահարեն: Մանվելյանը գտնում է, որ դրամայի հիմքում կարող է ընկած լինել հակադիր միտումների սուր բախում, որը կարող է դրսևորվել ինչպես տարբեր հերոսների հարաբերություններում, այնպես էլ միևնույն հերոսի ներաշխարհում, և պարտադիր չէ, որ այդ ներքին բախումներն ունենան կրքերի կամ բնազդների ձև. դրամատիկ կարող է լինել նաև գաղափարների բախումը, որպիսին ընկած է «Դեպի վեր» պոեմի հիմքում:

Սակայն մի հարցում Մանվելյանն, այնուամենայնիվ, կարծես թե վրիպում է. նրա կարծիքով, եթե քնարական բանաստեղծությունն անհնար է պատկերացնել առանց զգացմունքի, ապա «երբ խոսքը ոչ թե քնարական, այլ դրամատիկական և մանավանդ վիպական բանաստեղծության մասին է լինում, այն ժամանակ հարկ չկա ամենևին ծանրանալ զգացմունք ասած հասկացողության վրա» («Մուրճ», 1902, № 12)։ Մինչդեռ գեղարվեստական ստեղծագործությունը, որ ժանրին էլ պատկանելիս լինի այն, պետք է հագեցած լինի զգացմունքով և տվյալ դեպքում խոսք կարող է լինել միայն զգացմունքի դրսևորման մասին այս կամ այն ժանրում։

Ստեղծագործության թեմատիկայի և գաղափարայնության հարցը Մանվելյանը դնում է նաև ավելի լայն առումով, նկատի ունենալով ժամանակակից գրականության ընդհանուր վիճակը։ «Մեր ժամանակակից գեղարվեստական գրականությունը,— գրում է նա,— սկսելիան ընդարձակ մաքով,— բանաստեղծություն, վեպ, դրամա,— իր նյութի բովանդակության կողմից պտտվում է խիստ նեղ շրջանակների մեջ։ Դրա այժմյան գլխավոր մոտիվներն են— սիրային ու սեռային հարաբերությունները, սերը իր բոլոր պարագաներով, յարը, վարդը և սոխակը, անհայտ, անորոշ, անհասկանալի վիշտը, և, բարեբախտաբար, մասամբ նաև ժողովրդական «տարրը» (Նույն տեղում)։ Մանվելյանը չի մերժում սիրային քնարերգությունն առհասարակ, խոսքն այն մասին է, որ նա գերակշռող տարր չհանդիսանա գրականության մեջ, չխեղդի բոլոր ուրիշ մտքերը, զգացմունքներն ու հետաքրքրությունները։ Այսպիսի թեմատիկ ու գաղափարական սահմանափակությունը գրականությանը զրկում է կյանքի հետ ունեցած կապից, հետևաբար և ներգործող ուժից։ Անհրաժեշտ է, որ գրականության մեջ ավելի լայն տեղ ունենան իրականության կենսական խնդիրները, գրականությունը դառնա ժողովրդական կյանքի հայելին, ժողովրդի ամենօրյա հոգսերի ու զգացմունքների թարգմանը։ «Այո,— շարունակում է քննադատը,— մեր գեղարվեստական գրականությունը պետք է ընդունե իր մեջ ժողովրդական և ժամանակակից կենսական բազմակողմանի տարրեր. Նրա վերցրած նյութերը, մոտիվները, պետք է մտցնեն լրջություն և իմաստ։ Նա սեղմված է նեղ շրջանակների մեջ։ Հարկավոր է վերացնել այդ շրջանակը, որպեսզի ավելի լայն հորիզոն բացվի մեր նորագույն բանաստեղծության համար» (Նույն տեղում)։

Գրականությունը գեղարվեստ է, գրողը ընթերցողի հետ խոսում է ամենից առաջ զգացմունքի լեզվով։ Սակայն Մանվելյանի համոզմամբ՝ իսկական գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ զգացմունքը պետք է իմաստավորված լինի խոր գաղափարով։ «Լրջություն և իմաստ— թող սա լինի մեր, գեղարվեստի մարդկանց, բնաբանը,— նկատում է նա։— Չարհամարհենք միտքը և գաղափարը, իբր թե զգացմունքները ջատագովելու համար» (Նույն տեղում)։

Մանվելյանի դիտողությունները վերաբերում են մասնավորապես քնարական բանաստեղծությանը, որ իրենց զգացնել էին տալիս քաղքենիական չնչին խոհերն ու հետաքրքրությունները, անորոշ երազայնությունն ու հոռետեսությունը։

Այս տեսակետից նա միանգամայն բարձր է գնահատում հայ պոեզիայի վերելքը 80-ական թվականներին, նշմարելով Հ. Հովհաննիսյանի կատարած շրջադարձային դերը հայ նորագույն պոեզիայում։ «Հ. Հովհաննիսյանի «Բա-

նաստեղծությունների» երևան գալը,— նկատում է Մանվելյանը,— այսինքն 1887 թ. մինչև 1890 թ., նշանավոր ժամանակամիջոց է մեր բանաստեղծության պատմության համար: Այս խոսքերի ճշտությունը ամենալավը կորոշե ապագան, 10—15 տարին» («Մուրճ», 1891, № 1):

Քննադատի այս համոզվածությունը հիմնված է գրական ժամանակակից շարժման վերլուծության վրա: «Թե ինչու այս կամ այն ժամանակ երևան են գալիս մի տեսակ գրողներ,— ողբերգակներ, վիպասաններ կամ բանաստեղծներ, և գրականության այս կամ այն ճյուղը գերակշռող է դառնում,— գրում է Մանվելյանը,— այդ խնդիրը պետք է որոնել իր պատասխանը հասարակական կյանքի ընդհանուր պայմանների մեջ» (նույն տեղում): Ուրեմն պոեզիայի վերելքը 90—900-ական թվականներին օրինաչափ երևույթ էր հայ իրականության համար:

Թումանյանի առաջին գրքույկում արդեն Մանվելյանը նկատում է բանաստեղծի անհատականության հիմնական գծերը, այն էական տարրերը, որոնք հետագայում, մեկ տասնամյակ հետո զարգանալով, պետք է դառնային հայ ռեալիստական պոեզիայի ամենաբարձր նվաճումները: Քննադատը ցույց է տալիս, որ բանաստեղծի տաղանդի բնույթը էպիկական է, նրան ավելի հաջողվում է ստեղծել լայն կտավի գործեր, քան փոքրածավալ քնարական բանաստեղծություններ: Մասնավորապես «Լոռեցի Սաքոյի» առաջին տարբերակը վերլուծելիս, Մանվելյանն այդ պոեմի արժանիքը տեսնում է ժողովրդական կյանքի նուրբ ու խոր ընկալման մեջ: Նրա համոզմամբ, հենց դրանով է, որ Թումանյանը նոր արահետներ պիտի բացի հայ պոեզիայի մեջ. «Նա իր պոեմների մեջ նման չէ ոչ մեր հին, ոչ նոր բանաստեղծներին, նա կանգնած է առանձնակի, նա ինքնուրույն է, նա մի տեսակ նորություն է մեզ համար: Այդ առանձնահատկությունը ժողովրդական տարրն է, որ և կազմում է նրա վիպական ոտանավորների իսկական զարկերակը» (նույն տեղում):

Դեռևս իր առաջին քայլերն անող բանաստեղծի անհատականության այսպիսի ճիշտ բնութագրման համար ոչ միայն քննադատի սուր աչք էր պետք, այլ նաև գրական պրոցեսի գլխավոր միտումների զգացողություն:

3

Մանվելյանի քննադատական ժառանգության մեջ առանձին տեղ են գրավում դրամատուրգիայի և թատրոնի հարցերին նվիրված հոդվածներն ու թատերախոսականները: 90-ական թվականների երկրորդ կեսին նա վարում էր «Մուրճի» «Դրամա և բեմական գեղարվեստ» բաժինը: Թատերական հոդվածների ճնշող մեծամասնությունը վերաբերում է հենց այդ շրջանին: «Մեր բանաստեղծության մեջ ոչ մի ճյուղ այնքան աղքատ չէ, որքան դրամատիկականը,— գրում էր Մանվելյանը,— վիպական բանաստեղծությունը ունի մի քանի ներկայացուցիչներ, քնարականը նույնպես. դրամատիկական բանաստեղծության մեջ միակը Սունդուկյանն է, և ուրիշ ոչ ոք» («Գեղարվեստ», 1895, № 11): Այդ երևույթի պատճառը քննադատը համարում է մի կողմից վիպական ժանրի դերի և կշռի մեծացումը հասարակության մեջ, ինչպես Եվրոպայում, այնպես էլ Ռուսաստանում, մյուս կողմից՝ ինքնուրույն թատերական հաստատության պակասը:

Առաջին անգամը չէ, որ հայ թատրոնը կանգնած էր այդպիսի անհրաժեշտության առջև, իր վերելքի շրջաններում էլ այն տևական բարգավաճում չի ապրել ինքնուրույն և բարձրարվեստ խաղացանկ չունենալու հետևանքով։ Այսպես 1879—82 թթ. թատերական բուռն աշխուժությունն անխուսափելիորեն մարում է, քանի որ խաղացանկը կազմված էր մեծ մասամբ եվրոպական մելոդրամաներից, որոնք անսահմանորեն հեռու էին հասարակայնության հետաքրքրություններից։ «Ինչո՞վ էր սնվում հայ հասարակության ճաշակը այս երեք տարվա ընթացքում,—հարցնում է Մանվելյանը,—ֆրանսիական թեթև ռեպերտուարով։ Այն ժամանակ, երբ ռեալիզմը արքայորեն թագավորում էր Ռուսաստանի և Եվրոպայի գրականության մեջ, հայկական բեմը ողողվում էր ուշացած ռոմանտիզմի արտադրություններով, որոնց մեջ կային ազնիվ և շարժում, ցնցող տեսարաններ, մի խոսքով, այն ամենը, ինչ կարող էր ջղերի վրա ազդել և ոչ թե մտքի կամ հոգու։ Այն կյանքը, որ ներկայացվում էր բեմի վրա, բոլորովին խորթ էր, ոչինչ չէր ասում հայ սրտին»։

80—90-ական թթ. հայ հասարակական կյանքը հրամայական պահանջ էր դարձրել ժամանակակից թեմաներով ռեալիստական դրամայի ստեղծումը։ Եթե ժամանակին պատմական ողբերգությունների գեղարվեստական թերությունները այս կամ այն կերպ ծածկվում էին նրանց գաղափարական նպատակասլացությամբ, ապա ժամանակակից ընթերցողին կամ հանդիսատեսին չէին կարող հրապուրել նրանց գաղափարական սխեմաները։ Հանդիսատեսը բեմական կերպարների մեջ ցանկանում էր տեսնել ընդգծված բնավորություններ, հոգեբանական խորություն, դրամատիկ բախումներ։ Այսպիսի ռեալիզմի պահանջը ներկայացվում էր նաև ժամանակակից այն դրամատուրգներին, որոնք գրում էին պատմական թեմաներով։ Այս ամենից հեշտ է եզրակացնել, որ Մանվելյանը պահանջում է ոչ միայն ինքնուրույն դրամատուրգիա, այլև ռեալիստական դրամատուրգիա և ժամանակակից թեմատիկա։ Պաշտպանելով «Նկարիչ Թաշճյան» դրաման քննադատից, Մանվելյանը միաժամանակ շարադրում էր իր տեսակետը դրամատիզմ հասկացության վերաբերյալ։ Նրա համոզմամբ, գործողությունը ժամանակակից դրամայում պայմանական իմաստ ունի։ Այդ գործողությունը միայն արտաքին շարժում չէ բեմի վրա. դրամատիկական գործողության ոլորտի մեջ են մտնում նաև հերոսի ներաշխարհում կատարվող բախումները։ Այս բախումների հոգեբանական շարժառիթների բացահայտման ընթացքն էլ հենց դրամատիկ գործողությունն է։ «Նկարիչ Թաշճյան» պիեսի դրամատիզմի հիմքը գլխավոր հերոսի ներաշխարհում կատարվող բախումներն են, որոնք ծնունդ են առնում դեպի կատարելություն, դեպի իդեալների աշխարհը նրա ձգման և կաշկանդող իրականության հակադրությունից։ Այս հակադրությունը կար նաև ռոմանտիկական դրամայում, սակայն այնտեղ հերոսների ձգտումներն ու ներքին տվայտանքները զուրկ էին հոգեբանական հիմքից։ Մանվելյանը ելնում էր ռեալիզմի սկզբունքներից, հետևաբար, նրա համոզմամբ, որքան էլ սուր լինի հերոսի ձգտումների և իրականության հակադրությունը, այնուամենայնիվ, նրա վարքագիծն ու ներաշխարհում կատարվող փոփոխությունները հոգեբանորեն պետք է արդարացված լինեն։ Ժամանակակից ռեալիստական դրաման պետք է լինի հոգեբանական դրամա։ Էմին Տեր-Գրիգորյանի «Բարեգործության դիմակի տակ» պիեսի անհաջողության հիմնական պատճառը, քննադատի տե-

սակետով հենց այն է, որ հեղինակը չունի «հոգեբանական հմտություն, մարդու ներքին աշխարհը իր շարժումներով անծանոթ է հեղինակին»։

Հոգեբանական խորության հետ միասին Մանվելյանը ժամանակակից դրամայից պահանջում էր հասարակական հարուստ բովանդակություն։ Իբսենի, Հաուպտմանի, առհասարակ եվրոպական առաջադեմ դրամատուրգիայի մեծագույն ծառայությունը նա համարում էր այն, որ նրանք դրաման մոտեցրին կյանքին, մուտք գործեցին իրականության այնպիսի բնագավառներ, որոնք մինչ այդ անպատաշաճ էին համարվում բեմից ներկայացվելու համար։ «Դոկտոր Շտոկման» ներկայացման վերլուծության մեջ Մանվելյանն առանձին ուշադրություն է դարձնում հենց այս վերջին հանգամանքի վրա։ Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե դրաման ձանձրալի կլինի ներկայացման համար, քանի որ այստեղ մի կողմից գործողության ծանրությունը տեղափոխված է հերոսների ներաշխարհը, մյուս կողմից՝ ներկայացվող իրադարձությունները վերաբերում են իրականության խիստ պրոզայիկ մի բնագավառի։ «Նյութը ըստ երևույթին պրոզայական է, նկատում է Մանվելյանը,—լողարանների խնդիր, լողարանների գլխավոր բժիշկ, քաղաքագլուխ, տպարանատեր, խմբագրատուն և գրականագետներ, ժողով և հրապարակական դատախոսություն—այս ամենի մեջ, կարելի է կարծել, չկա մի որևէ բանաստեղծական տարր, և եթե չկա, ինչպե՞ս նորան բանաստեղծական դարձնես։ Բանն էլ հենց այդ է, բացատրում է նա,—հենց նորա մեջ է կայանում դրամատուրգի տաղանդը, որ այդպիսի, ըստ երևույթին չոր ու ցամաք նյութերից նա կարողացել է ստեղծել հասարակական հողի վերա գրված մի դրամա» («Մուրճ», 1895, № 10)։ Մանվելյանը ժամանակակից դրամայի առանձնահատկություններից մեկն էլ համարում է առաջադրվող սոցիալական խնդիրների սրությունը։ Հերոսների ապրած անհատական դրաման ստանում է սոցիալական իմաստ ու բովանդակություն։ Այս տեսակետից Թիֆլիսի հայ թատրոնի 1896—97 թթ. խաղաշրջանի լավագույն ներկայացումներից մեկը Մանվելյանը համարում է երկու արարվածով մի պիես՝ «Փարիզի շրջմոլիկ տղան»։ Պիեսում պատանի շրջմոլիկն իր բարոյական բարձր հատկություններով հակադրվում է ազնվական շրջաններից սերող մի անձնավորության, որն իր դասակարգի ամենահոռի հատկանիշների կրողն է։ Պիեսում քննադատին հետաքրքրում է ոչ միայն գործողության լարվածությունը և նպատակասլացությունը, ոչ միայն ներդաշնակ ու սեղմ կառուցվածքը, հոգեբանական խորությունը, այլև այն, որ «արիստոկրատական հասկացողությունները, նախապաշարմունքը, արիստոկրատական արհամարհանքը դեպի ստոր դասակարգը, կուշտ, նսական և զվարճասեր ստահակությունը—այս ամենը այստեղ ընդհարվում է գիտակցության հասած դեմոկրատիայի պատվաճանաչության և այլ բարոյական հասկացողությունների հետ» («Մուրճ», 1996, № 1)։ Մանվելյանը սոցիալական խմբավորումների բախումը դիտում է գերազանցապես բարոյական տեսանկյունից։ Այսպիսի իմաստ ունի նկարիչ Թաշճյանի ողբերգությունը։ Գրեթե նույն իմաստով էր դիտվում նաև դոկտոր Շտոկմանի դրաման։ Նոր դրամայի վերաբերյալ իր տեսակետները մշակելիս, Մանվելյանը բնականաբար ելնում էր եվրոպական դրամատուրգիայի փորձից։ Նա քաջատեղյակ էր եվրոպական դրամատուրգիայի պատմությանը և խորապես ըմբռնում էր նորագույն դրամատուրգիայում Իբսենի, Հաուպտմանի և մյուսների կատարած հեղաշրջման իմաստը։ Խոսելով դարավերջի

գերմանական դրամատուրգիայի ականավոր ներկայացուցիչների՝ ֆոն Վիլդենբրուխի, Զուդերմանի և Հաուպտմանի ստեղծագործությունների մասին և ընդհանուր առմամբ ճիշտ բնութագրելով նրանցից յուրաքանչյուրի աշխարհայացքն ու սոցիալական հավատամքը (ֆոն Վիլդենբրուխը կանգնած է ազնվականության գաղափարախոսության դիրքերում, Հաուպտմանը հայտնի է իր խոր դեմոկրատիզմով, իսկ Զուդերմանը կանգնած է այս երկուսի մեջտեղում, այսինքն՝ քայքայվող քաղքենիության ողբերգակն է), Մանվելյանն այնուհետև նկատում է. «Առհասարակ մի առանձին կենդանություն է նշմարվում դարավերջի տասնամյա տարիներում ոչ միայն Գերմանիայի, այլև ընդհանրապես Եվրոպայի դրամատուրգիայի մեջ, մանավանդ Սկանդինավիայում, ուր Իբսենը և Բերնսոնը, երկու հսկաների պես, իրենց առողջ ձայնը լսել տվին հյուսիսից նաև հեռավոր Կովկասի բեմերի վրա» («Մուրճ», 1898, № 10—11)։

Մանվելյանը նոր դրամայի բնորոշ գիծը տեսնում էր անհատի սոցիալական հոգեբանությունը բացահայտելու ձգտման մեջ։ Հենց այս նկատի ունի նա, երբ ժամանակակից դրամայի հատկանշական կողմը համարում է «գաղափարի կռիվը», այսինքն՝ այն, որ այստեղ հերոսների ձգտումները, նրանց պայքարը, ապրումներն ու տառապանքները դուրս են գալիս անձնականության շրջանակներից և ձեռք բերում հասարակական նպատակասլացություն։ Ի տարբերություն նորագույն դրամայի, քննադատի կարծիքով, շեքսպիրյան դրամայի հատկանշական գիծը «կրքերի կռիվն» է, այսինքն՝ հերոսների գործողությունների շարժառիթը անձնական բնույթի զգացմունքներ են։ Հասկանալի է, որ այդ հատկանիշը չէր դիտվում իբրև Շեքսպիրի ստեղծագործությունների թույլ կողմ։ Ճշմարտությունն այն էր, որ Շեքսպիրի հերոսների անձնական ողբերգությունը խոր արմատներ ուներ դարաշրջան կազմող հասարակական երևույթների մեջ, այլապես նրա ստեղծագործությունները զուրկ կլինեին պատմական ու գեղարվեստական որևէ արժեքից։

Իր թատերախոսականներում Մանվելյանն անդրադառնում է նաև դրամայի ժանրային առանձնահատկություններին։ Խոսելով «Ղարաբաղի աստղագետը» ներկայացման մասին, քննադատը նշում է, որ այն գեղարվեստորեն անկատար է ոչ միայն ամբողջության մեջ, այլ նաև մանրամասներում։ Պիեսում չկա գործողության միասնական ու դինամիկ ընթացք, մանրամասների մեջ կորչում է գլխավորը, նույնիսկ գլխավոր հերոսը՝ Աստղագետը, գրեթե դուրս է մնում պիեսում կատարվող գործողությունների ընթացքից։ Այս ամենի գլխավոր պատճառը Մանվելյանը համարում է այն, որ «դա նույն վեպն է, դրամատիկական արտաքին ձև ստացած»։ Խրախուսելով Սարգարյանի նախաձեռնությունը «Վերք Հայաստանի» բեմականացման գործում, Մանվելյանը քննադատում է հեղինակին այն հարցում, որ նա հաճախ չի կարողանում ազատվել վիպական ժանրի ազդեցությունից, ներկայացնում է այնպիսի մանրամասնություններ, որոնք եթե անհրաժեշտ ու տեղին են վեպի մեջ, անտեղի և ավելորդ են դրամայում։ «Պ. Սարգարյանը պետք է աչքի առաջ ունենար,—գրում է նա,—որ վեպի և դրամայի սահմանները տարբեր են, կան բաներ, որ թույլատրելի են վիպասանին, բայց ողբերգակին—ոչ» («Մուրճ», 1895, № 12)։ Իբրև օրինակ բերվում է Աղասու մահվան տեսարանը, որ դրամայում ձգձգված է ձանձրալիության աստիճան. «Եթե Աղասին

մեռնելուց առաջ բան ունեի ասելու, կասեր անմիջապես գնդակահար լինելուց հետո: Կասեր և հոգին կավանդեր: Դա կլիներ գեղեցիկ ֆինալ»:

Դրամայի հիմնական ժանրային առանձնահատկությունը Մանվելյանը համարում է մի գլխավոր գործողության կամ անցքի առկայությունը, որոնց շուրջ պտտվեին երկրորդական գործողությունները և անցքերը, այլ խոսքով, դրամայի հիմնական գաղափարն արտահայտող կոնֆլիկտը, ընդ որում, կոնֆլիկտը կարող է ծագել ինչպես տարբեր հասարակական խմբավորումների շահերն արտահայտող տարբեր հերոսների, այնպես էլ նույն հերոսի ներսում գոյություն ունեցող տարբեր միտումների միջև: Դրամայի մեջ յուրաքանչյուր մանրամասն պետք է նպաստի այդ կոնֆլիկտի բացահայտմանը ամենատարբեր կողմերից: Դրամայի գաղափարը պետք է աստիճանաբար բացահայտվի գործողության ընթացքում. դա պետք է լինի դրամատիկական կոնֆլիկտի հասունացման և լուծման բնական հետևանքը. ամեն մի հեղինակային կողմնակի միջամտություն կամ անթաքույց միտում կարող է թուլացնել տպավորությունը: Ժամանակակից դրամայում հոգեբանական խորության պահանջը թելադրված է հենց այս անհրաժեշտությամբ: Այս տեսանկյունից էլ նա արժեքավորում է «Ժան Բոդրի» դրաման: Պիեսը շոշափում է սիրո թեման և առաջադրում է երախտիքի ու պարտականության ընդհանուր բարոյական սկզբունքները: Մանվելյանը չէր ընդունում թեմատիկայի այսպիսի սահմանափակություն: Տվյալ դեպքում, սակայն, նա բարձր է գնահատում դրաման, քանի որ այն ռեալիստական մեթոդով է կառուցված, ունի հոգեբանական համոզչականություն և զերծ է մերկապարանոց միտումից: «Ոչ խրատ, ոչ սենտենցիա,—բացատրում է քննադատը,—բայց պարզ է այստեղ հեղինակի նպատակը—ներկայացնել սիրո և երախտագիտության զգացմունքների այն ցանցը, որի մեջ ընկել են երեք ազնիվ սրտեր և տանջվում են անվերջ», ընդ որում այդ տանջանքները հուզիչ են, քանի որ ունեն հոգեբանական ամուր հիմք:

Ռեալիզմի սկզբունքներից էր բխում նաև գեղարվեստական չափի զգացման այն պահանջը, որ դնում էր Մանվելյանը դրամատուրգի առջև: Ռեալիստական ստեղծագործության հիմքը կենդանի իրականությունն է: Բայց եթե արվեստագետը առանց գեղարվեստական մշակման կրկնօրինակում է իրականությունն իր բոլոր մանրամասնություններով, այդ դեպքում ջնջվում են արվեստի և իրականության սահմանները, այլևս խոսք չի կարող լինել գեղարվեստական ստեղծագործության մասին: «Ռեալիստական ուղղությունն էլ ունի իր սահմանները,—նկատում է Մանվելյանը:—Ամեն մի տհաճ տեսարան, ջղերը ցնցող իրադրություն չի կարող բավականություն պատճառել մանավանդ թատրոնի հանդիսատեսին: Եթե դա թերություն է ընդհանրապես ամեն մի դրամատիկ ստեղծագործության համար, առավել ևս անհանդուրժելի է բեմում ներկայացնելիս»: Այս տեսակետից Մանվելյանը քննադատում է Աղասու դերակատար Աբելյանի խաղը: Հակագեղագիտական տպավորություն է թողնում, օրինակ, Աղասու մահվան տեսարանի ներկայացումը: «Հանդիսականները, իհարկե, շատ լավ գիտեն,—գրում է Մանվելյանը,—որ նորա դերը կատարող դերասանը չի մեռնում, այլ միայն ձևացնում է, բայց արդեն ծիծաղ էր հարուցանում այն, որ նա (Աբելյանը—Լ. Դ.) ամեն կերպ աշխատում էր նմանվել մեռնողի և այդպիսով տպավորություն գործել: Նորա լեզվին ջուր էին կաթեցնում, և նա բերանը բաց ու խուփ էր անում—դա իբր թե

նշան էր, որ մեռնողի վերջին վայրկյանները հասել են։ Այդպես վարվել, նշանակում է գեղարվեստի սահմաններից դուրս գալ» («Մուրճ», 1895, № 12)։ Այդպիսի մի անհաճ տեսարանի մասին է խոսում Մանվելյանը նաև Հալեի «Հրեուհի» պիեսի ներկայացման թատերախոսականում։ Գնահատելով հանդերձ պիեսի գեղարվեստական արժանիքը, նա գտնում է անհամեմատ ավելի, որ ֆինալը հակագեղագիտական տպավորություն է գործում։ Երիտասարդ հերոսուհուն հոր աչքի առջև այրում են խարույկի վրա։ Դա որքան բնական է իրականության տեսակետից, նույնքան անընդունելի է գեղարվեստական առումով։ «Բեմի վրա շինված է խարույկ, որի տակը բոցավառվում է կրակը,—նկատում է Մանվելյանը։—Խարույկի վերա դրված է մի ահագին սև կաթսա եռուն ջրով լի։ Եվ այդ դժոխային տանջարանի վրա պետք է այրեն անմեղ աղջկան հոր հետ։ Հանդիսատեսը, իհարկե, իր երևակայությամբ լրացնում է այս վայրենի տեսարանի պակասը։ Ես ինձ վատ էի զգում այն րոպեին,—ավելացնում է քննադատը,—երբ դահիճը խլելով աղջկան հոր գրկից, պատրաստվում էր բարձրացնել նրան խարույկի վրա և ձգել կաթսայի մեջ։ Ես գոհ չէի, որ ներկա եմ այդպիսի տեսարանի» («Մուրճ», 1895, № 11)։

Ներկայացման մեջ հանդիսատեսին անհաճություն պատճառող ամենաաննշան մանրամասն անգամ կարող է փչացնել ամբողջ տեսարանը։ Մանվելյանն իբրև օրինակ բերում է Մոլիերի «Ժլատի» ներկայացումը։ Վերջին տեսարաններից մեկում, երբ Հարպագոնը խոր դրամա է ապրում կորած գանձերի համար, երբ բացահայտվում է նրա ապահությունն իր ամբողջ մերկության մեջ, և հանդիսատեսը տարված է լուրջ խորհրդածություններով, ծառան իր պատառոտված հետույքն է ցույց տալիս դահլիճին։ «Նա մոռանում էր,—նկատում է Մանվելյանը,—որ գեղարվեստն ունի իր չափն ու սահմանը, որից չի կարելի անցնել՝ առանց զզվանք առաջացնելու նայողների մեջ։ Առհասարակ, դերասանը պիտի խույս տա այդպիսի անհարմար տեսարաններից, նա պիտի հրաժարվի իր սնոտի ցանկությունից, անպատճառ ծիծաղեցնել հանդիսականներին այն րոպեին, երբ նրա միտքը ուրիշ բանով է զբաղված» («Մուրճ», 1895, № 12)։

«Մուրճի» «Դրամա և բեմական գեղարվեստ» բաժինը, որ վարում էր Մանվելյանը երկու թատերաշրջանների ընթացքում, մի նոր աստիճանի բարձրացրեց հայ թատերական քննադատությունը, որոշ իմաստով նույնիսկ ստեղծեց այն։ Այս հանգամանքը ժամանակին նկատել է «Մուրճի» խմբագրությունը։ «Արդարությունը պահանջում է վկայելու,—գրում է հանդեսը,—որ պ. Մանվելյանը իր թատրոնական ռեցենզիաներով ոչ միայն մի կանոնավոր բաժին հաստատեց «Մուրճում», այլև թատրոնական քննադատությունը պատշաճ դիրք տվեց մեր հայկական մամուլի մեջ առհասարակ... Հայ թատրոնը երբեք չի եղած առարկա այնպիսի սիստեմատիկական լուրջ քննադատության, ինչպիսին այդ բաժին ընկավ հայ թատրոնական անցյալ ձմեռվա սեզոնին «Մուրճի» կողմից։ Մենք կասենք ավելին. հայ թատրոնական խմբերը երբեք չեն տածած այն հարգանքը դեպի հայկական մամուլը, ինչ հարգանք որ տածեց անցյալ ձմեռվա խումբը դեպի «Մուրճի» թատրոնական քննադատությունը» («Մուրճ», 1896, № 4)։

ԳԼՈՒԽ ՅՈԹՆԵՐՈՐԴ

ԼԵՈՅԻ ԳՐԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԸ

Չորս տասնամյակից ավելի ժամանակաշրջան է ընդգրկում Լեոյի (Առաքել Բաբախանյան—1860—1932) գիտական ու գրական գործունեությունը։ Արտասովոր լայն հետաքրքրություններով օժտված, նա երևելի դեր խաղաց մտավոր կյանքի մի շարք ասպարեզներում՝ պատմագիտություն, հրապարակախոսություն, գեղարվեստական գրականություն, ուղեգրություն, մանկավարժություն, մամուլ, գրականագիտություն և այլն, և իբրև հետազոտող ընդհանրացրեց ազգային մշակույթի բազմադարյան ընթացքի հիմնական օրինաչափությունները։ Գրական քննադատությունը նրա գլխավոր նախասիրություններից մեկն էր։

Օգտագործելով գրադատության գրեթե բոլոր ժանրերը (գրական տեսություն, գրախոսություն, դիմանկար, պատմություն), Լեոն մշտապես անդրադառնում էր հայ, ռուս և համաշխարհային գրականության նորություններին, հայրենի գրականությանն ու գրական ճաշակը կողմնորոշում դեպի գաղափարապես բարձր արվեստի սկզբունքները։

1

Լեոյի գրականագիտական ելույթները մեծապես նպաստեցին հայ քննադատական մտքի զարգացմանը։ Բազմաթիվ ուսումնասիրություններում, հոդվածներում ու տեսություններում նա ուրվագծեց հայոց գրականության դարաշրջանների, ուղղությունների ու դեմքերի գիտական համապատկերը, անդրադարձավ համաշխարհային գրականության ականավոր դասականների ստեղծագործություններին (Շեքսպիր, Հյուգո, Պուշկին, Գոգոլ, Տոլստոյ, Գորկի, Կորոլենկո, Ռուսթավելի, Ծերեթելի, Ախունդով, Բիչեր-Սթոու, Ջիովաննոլլի, Կռիլով, Էբերս, Դոդե, Շպիլհագեն, Գրիբոեդով, Օրժեշկո և այլն), և ստեղծվեց մի ուրույն գեղագիտություն, որը ելնում է գրականության ժողովրդայնության և ռեալիզմի տեսական ըմբռնումից։

Գեղարվեստական գրականությունն ըստ Լեոյի բաժանվում է երկու ամենաընդհանուր սկզբունքի՝ «արվեստն արվեստի համար» և գաղափարային։ «Բանաստեղծներ կան,—գրում է նա,—որոնց կարող ենք նմանեցնել մի որևէ ծառի ճյուղի վրա նստած թռչունի։ Նստած է թռչունը, իր կրակոտ երգերն է հնչեցնում և բոլորովին գործ չունի, թե ինչ է կատարվում ճյուղից ցած, երկրի վրա։ Առավոտ և երեկո, պայծառ և մռայլ եղանակին, ամեն րոպե, երբ նա ունի երգելու տրամադրություն, միակերպ է հնչում նրա ձայնը։ Ի՞նչ է երգում։ Արդյոք հզոր, գեղեցիկ բնությո՞ւնը, թե իր զգացմունքները։ Այդ մեզ համար միևնույնն է։ Մենք միայն տեսնում ենք, որ նա օդի երգիչ է, որ նա շատ անգամ ազդում է մեր հոգու տրամադրության վրա, մեզ ուրախացնում է, վշտացնում է, բայց շարունակ բարձրից, երբեք մեզ չնայելով։

Այդպիսի բանաստեղծին իսկական բանաստեղծ են անվանում։ Բայց կան և այնպիսի բանաստեղծներ, որոնք, ընդհակառակն, բարձր ճյուղի վրա նստել ու երգել չեն կարող։ Նրանք մոտ են գալիս երկրի վրա, նրանք ապրում են մարդկանց մեջ, և նրանց երգը հնչում է ժողովրդի, ամբոխի ժխորի միջից, գոյության համար կռիվ մղող մարդկանց շարքից։ Այդ բանաստեղծները

սիրում են բնությունը, զգացմունքի մարդիկ են, բայց նրանց երգը թռչունի երգ չէ, այլ մարդկային կյանքի երգը։ Նա լալիս է, հառաչում է, ծիծաղում է, բայց լացի, հառաչանքի, ծիծաղի և խնդության առարկաները վերացական չեն, եթերի մեջ չեն ապրում, այլ մեր իրական հողի վրա»[1]։

Գրականության և կյանքի փոխադարձ կապի ելակետը Լեոյի գեղագիտական ըմբռնումների հիմքն է։ «Գրականություն և կյանք,— գրում է նա,— ահա մեծ, անչափ կարևոր սկզբունքը... Պետք է, որ նա ձուլված լինի մեր կյանքի հետ, պետք է, որ երկուսը փոխադարձաբար իրար լրացնեն, իրար պահպանեն։ Կյանքը իր հույզերը, իր խմորումներն ունի. և գրականությունը, իբրև նրա հայելի, պիտի ցոլացնե իր մեջ նրա շունչը, նրա ձգտումները, պիտի արձագանք տա նրա կոչերին, պիտի մարմին և արյուն հաղորդե այն հոսանքներին, որոնք կան, բայց աննկատելի են, լավ ձևակերպված, լավ ըմբռնված չեն։ Այստեղից ահա այն հանգամանքը, որ գրողը պիտի ականջ դնե կյանքին, հասարակական զարկերակին։ Եվ մեր բոլոր լավագույն գրողները այդպես են եղել»[2]։

Այս տեսակետը անխախտ մնալով Լեոյի քննադատական հայացքների համակարգում, աստիճանաբար ենթարկվում է մեթոդաբանական կոնկրետության ու հստակության։ Վաղ շրջանի հոդվածներում քննադատը գրականության նպատակ էր հռչակում «կրթել ժողովրդին, պահել նրան բարոյական անկումից, մաքրել նրա միջից կյանքի գեղծումները», գրականությանը նպատակադրում էր դեպի «կյանքի մռայլ կողմերի» մերկացումը։ Երբ պահպանողական մամուլը, ի դեմս Րաֆֆու քննադատ Հայկունու, փորձում էր հայոց գրականությունը հեռու պահել նրա մերկացման պաթոսից, պատճառաբանելով, թե կյանքի արատների պատկերումը կարող է վատասերել ժողովրդին, երիտասարդ Լեոն դիմում էր համաշխարհային գրականության ակնառու փաստերին և մերժում հետադեմ քննադատության գաղափարական սխալը։ Մեր առջև է եվրոպական գրողի որևէ «աշխատասիրությունը»— գրում է նա, «որի մեջ պարզությամբ մերկացվում են, օրինակ, մեծ քաղաքների անառակությունը, անբարոյականությունը... Մի՞թե հեղինակն ուզում է դրանով մյուսներին անբարոյականացնել— երբեք» («Մշակ», 1883, № 119)։ Այս տեսակետից ուշագրավ է այն կտրուկ գնահատականը, որ Լեոն տալիս է Զոլայի գրական մեթոդին. «Ինչպես,— գրում է նա,— կարդալով Զոլայի վեպերը, դուք հաճություն և հեշտասիրությո՞ւն եք զգում։ Դուք չե՞ք նկատում նրանց մեջ սոցիալական այն զարհուրելի խոցերը, որոնք կրծում են ժամանակակից հասարակությունը. դուք չե՞ք սարսափում այն հրեշավոր երևույթներից, որոնք, իբրև անողոք իրականություն, խեղդում են իրանց պողպատե ճիրանների մեջ ամեն մի արդարություն, ամեն մի ազատություն ու հավասարություն» («Մշակ» 1904, № 227)։ Դիպուկ, սրամիտ կերպով մերժելով «ավելի արմատականության» անունից հանդես եկող, բայց իրականում «մերկացնող գրականությունը» չընդունող քննադատությունը, որ «պահանջում է թզենու տերևներով ծածկել» գեղարվեստը, Լեոն առաջ էր քաշում «սուր դանակի շողոցներ» հիշեցնող գրականության պահանջ։ «Մի քանի խոսք մեր վեպերի

---

1 Մ. Պեշիկթաշլյան, Տաղեր, Թիֆլիս, 1903, էջ 13։

2 «Ռուսահայոց գրականությունը սկզբից մեր օրերը», Վենետիկ, 1904, էջ 30—31։

առիթով» հոդվածում քննադատելով եվրոպական որոշ կարգի գործերի կույր նմանողությամբ թխված սիրային վեպերը, Լեոն դիտում է, որ դրանք «բոլորովին չլինելով մեր կյանքի հայելին, միշտ երևակայության հետ գործ ունեն, հոգին չեն սանձում հարցերով, մտքին խելացի գործունեության պաշար չեն տալիս»։ «Վեպը առանց իրական ճշմարտության,—շարունակում է նա,—ոչինչ է, երևակայության զառանցանք է։ Վեպի նյութը, նպատակը, ամբողջ գոյության խնդիրը կյանքն է... Ոչ, ժամանակ է, ժամանակ է փոխել այդ կեղծ ուղղությունը. հին երգը հնացավ, կորցրեց իր բոլոր չքնաղությունները։ Վե՞պ եք գրում, 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։ Տեսեք մեր ժողովուրդը որքան «գազեթ գցելու դարդեր» ունի։ Գրեցեք ահա դրանց մասին... Կա մի բան, որ... միշտ շարժվում է, պատմում է, ցավեցնում է. դա կյանքն է, մահկանացուի կյանքը։ Նրան որոնեցեք, նրան լսեցեք» («Մշակ», 1887, № 120)։ Պատասխանելով Յուրի Վեսելովսկու հարցերին (1893 թ.), Լեոն գեղարվեստական գրականության կարևորագույն խնդիրը դիտում է կրկնակի հարաբերակցության մեջ՝ «ժողովրդական կյանքի ցավոտ կողմերի լուսաբանությունը և իրականության այն առողջ սերմերի պարզաբանությունը, որոնց տնօրինում է առաջադիմության և մշակույթի ճանապարհը ոտք դրած ժողովրդական մասսան, և որոնք նշանավորում են ժողովրդի պատմական կյանքի լուսավոր պահերը»։

Գրաքննադատը երբեք առիթը բաց չէր թողնում, որպեսզի կտրուկ դատողություններով գրականությունը մղի դեպի վերնախավերի պսակազերծումը՝ սոցիալական անարդարությունների, կոսմոպոլիտիզմի, հոգևոր աղքատացման, հակամարդկային բնազդների բացահայտումը։ Հոդվածում Լեոն «պնակալեզներ» է անվանում այն մարդկանց, ովքեր մեծարում են «ճարպի հաստության տակ տնքող բուրժուաներին» ու չեն ուզում նկատել, որ դրանք «փողի տոպրակներ են», «փորի ստրուկներ», «ոչնչություն» («Մշակ», 1894, № 137)։ Սոցիալական խնդիր արծարծող հայ գրականության համար «Պեպոյի» երևան գալը Լեոն դիտում էր իբրև դարագլուխ բացող երևույթ, որովհետև նրանից առաջ «հասարակ ժողովուրդը շատ քիչ էր երևում մեր գրականության մեջ. հայ ասելով հասկացվում էր գլխավորապես վաճառականը, աղան, ազդեցիկ պաշտոնյան։ Բայց դրանք ոչ միայն հայ ժողովուրդ չէին, այլև այդ ժողովրդի թշնամին էին» («Ռուսահայոց գրականությունը...», էջ 197)։ Աշխարհայացքային այս դրույթը ելակետ է դառնում, որպեսզի հայրենի ու համաշխարհային գրականության ականավոր դեմքերին բնութագրելիս քննադատն առաջին հերթին ուշադրությունը սևեռի նրանց դավանանքի ժողովրդական բխվածքների վրա։ Խ. Աբովյանի մեծագույն ծառայությունը նա համարում էր «բոլոր բարոյական առաքինությունները հենց ժողովրդի մեջ որոնել-հայտնաբերելու հավատամքը» («Մուրճ», 1901, № 12)։ Սունդուկյանինը՝ բուն ժողովրդին բեմ հանելու առաքելությունը, Լ. Տոլստոյինը՝ «պետք է գործել ժողովրդի մեջ և ժողովրդի համար», Հյուգոյինը՝ «թշվառների պաշտպանությունը», Մ. Գորկունը՝ «հատակի մարդկանց... հոգու հուժկու կարողությունների» հայտնաբերումը, Րաֆֆունը՝ «հայ ժողովրդի դարավոր հոգեբանության արտահայտությունը» և այլն։

1908 թվականին, իր գրական-գիտական-հրապարակախոսական գործունեության հոբելյանին, Լեոն ասաց. «Ինձ ղեկավարող, ինձ գրգռող, ինձ հրամայողաբար առաջ մղողը եղել է հայ ժողովուրդը... Լինելով ժողովրդի զավակ, սնված ու մեծացած նրա տառապանքների, նրա անհուն ցավերի մեջ, ես իմ գործունեության յուրաքանչյուր քայլում, ամեն ժամ, ամեն րոպե նրան, այդ մեծ և տարաբախտ մոր ձայնին էի ականջ դնում, նրա վեհ սրտին էի դիմում և այնտեղից ներշնչումներ ստանում։

Ամեն ինչ, լավ թե վատ, արել եմ նրա համար, արել եմ ջերմեռանդությամբ, միշտ զգալով, որ քիչ եմ անում, միշտ դժգոհ իմ արածներից, միշտ տանջվելով այս մտքից, որ ինձ սնուցանող-տառապակիր մայրը անհագին ցավեր ունի, որոնց դեմ չնչին են իմ ուժերը և հոգեկան կարողությունները և որ ավելի բազմաթիվ, ավելի լավ պատրաստված և կարող ուժեր են հարկավոր՝ նրան իրապես օգնելու համար» («Վտակ», 1908, № 111)։

Լեոն բարձր էր գնահատում ժողովրդական բանահյուսությունը, որի մեջ խտացված են արդարության իղձերը։ «Չկա ժողովուրդ,—գրում է նա,— որ իր բերանացի բանահյուսության մեջ գողտրիկ այլաբանություններով մեծարած չլինի ազատության գաղափարը» («Մշակ», 1895, № 198)։ Ուշագրավ է, որ դեռևս ձեռագիր վիճակում ծանոթանալով հայ ժողովրդական էպոսի աբեղյանական գրառմանը, նա շտապում է առանձին հոդվածով հանդես գալ «Մշակի» էջերում, ապա դրա տարբերակը տպագրել առանձին գրքով։ Անդրադառնալով Գ. Ասլանյանի ստեղծագործությանը, Լեոն առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձնում այն երկերի վրա, որոնք գրողը քաղել է հարազատ ժողովրդի բանավոր գանձարանից, դրանով իսկ ցույց տալով, թե գրավոր գրականության համար ինչ անսպառ հարստություն է պարփակում բանահյուսությունը։ Գ. Ասլանյանը գերազանց ապացուցեց, գրում է քննադատը, «թե ինչպես է ժողովուրդը մտցնում իր հզոր ստեղծագործությունը ազգի պատմության մեջ, ինչ ճանապարհով է նա ազդում և ինչպես է նա կուլտուրական շարժիչ հանդիսանում» («Հորիզոն», 1911, № 135)։

Ռևոլյուցիայի օրերին գրած «Մեծ սկզբունք» (1907) հոդվածում Լեոն առաջադրում է «ամեն ինչ ժողովրդի համար» նշանաբանը և գտնում, որ այդ «հրամայողական դառ պատգամից դուրս մեր նասյող, երկունքով բռնված ժամանակը որևէ գրություն չի ճանաչում։ Կյանքի բոլոր խորշերում, ամեն տեղ, ուր մարդկայնության երակն է զարկում, ուր հառաչում է ինքն իր տերը դառնալ կամեցող մարդը միայն և միմիայն մի նշանաբան, մի դրոշակ, մի լոզունգ է համապատասխանում հավիտենական անջնջելի արդարությանը— Ամեն ինչ ժողովրդի համար» («Հուշարար», 1907, № 1)։

Հայ կուլտուրայի ապագան Լեոն կապում է ժողովրդական «սովոր բազմությունների» հետ։ Դրանք «պիտի դառնան այն կուռ, ամրապինդ ուժը, որ պիտի տանե իր ջլոտ ուսերին մեր կուլտուրան»։ Ուստի, եզրակացնում է քննադատը, պետք է «դուրս բերել գեղարվեստը ժողովրդի մեջ, դարձնել նրան ամենքին մատչելի ժողովրդական մի ստացվածք», «ժողովուրդը պետք է որոնել ամեն տեղ, ամեն ինչի համար ժողովրդի մոտ պետք է գնալ, որովհետև՝ առանց նրան ոչինչ չի կարելի ստեղծել, ոչինչ չէ կարող կենսունակ, ապրող լինել» (նույն տեղում)։

Նույնքան հստակ ու անվերապահ է Լեոն «Գրական գիշեր Հավլաբարում» հոդվածի մեջ։ Մի քանի օր առաջ Արտիստական թատրոնում տեղի էր ունեցել Շիրվանզադեի հոբելյանական հանդիսությունը։ Նույն հոբելյանը նշվեց նաև Հավլաբարում, ուր ժողովուրդն է՝ «հղկված ու օղլայած Թիֆլիսեցու կարծիքով «ինչ-որ արհամարհելի գռեհկություն»։ Ոչ մի համեմատություն այդ երկու հոբելյանների միջև, շեշտում է Լեոն։ Այնտեղ՝ «հովտում» հոբելյանի գլուխ էին կանգնել միլիոնատերերը, դրա համար էլ այն «տափակ» էր, մինչդեռ Հավլաբարում ալիք էր տալիս «զգացմունքը, սերը, տաքությունը» («Հորիզոն», 1911, № 117)։

Մեծ իմաստ կա այդ տարբերության մեջ, ընդգծում է քննադատը։ Դա իր պատմական առաքելությունն զգացող ժողովրդական ինքնագիտակցության արտահայտություններից մեկն է. «Զգում է Հավլաբարը, որ ինքը ժողովուրդն է, ուժն է, հիմքն է։ Եվ հրավիրում է գրականությանը՝ մոտենալ իրան, ապրել իրանով, ապրել իր կրծքի մեջ։ Որովհետև նա՝ ժողովուրդը, գիտե ոչ միայն ստեղծագործական գոհարներ տալ, այլև մեծարել իր համար և իրանով ստեղծագործողներին իր ծով սրտի ամբողջ անկեղծությամբ» (նույն տեղում)։

«Ոգևորության և ստեղծագործության վճիտ, անսպառ աղբյուրի՝ ժողովրդի» կյանքն արտացոլող գրականությունն ըստ Լեոյի չէր կարող բավարարվել իրականության չեզոք պատկերահանի դերով։ Այն պետք է լիներ միտումնավոր՝ այս հասկացության ամենաբարձր իմաստով։

Գրականության միտումնավորության, նրա գաղափարական դիրքորոշման վերաբերյալ շատ են վիճել։ Տարբերակելով գեղարվեստական միտումնավորությունը գաղափարների պարզունակ քարոզից («Ի՞նչ է դատողությունը այնտեղ, որ իրական կյանքը պիտի խոսե և վկայե»), Լեոն ճշգրտում է գրականության գաղափարայնության ըմբռնումը. «Իզուր են կարծում,—գրում է նա,—թե գաղափարական ուղղությունը պարտավորեցնում է հեղինակին յուրաքանչյուր քայլափոխում, յուրաքանչյուր տողի մեջ ընթերցողի աչքը կոխել մի կտոր քարոզ, մի կտոր խրատ։ Ո՜չ, և հազար անգամ ո՛չ։ Գաղափարականությունը, որ ընթերցողի մտքին տալիս է մտածելու նյութ, հարկադրում է գաղափար որոնել, գտնել։ Տաղանդավոր հեղինակներ այդ գաղափարը մերկապարանոց չեն վեր գցում հրապարակի մեջ, որպեսզի ընթերցողը միանգամից տեսնե և ճանաչե նրան։ Տուրգենևի պես մի հիանալի գեղագետը իր «Накануне» վեպի մեջ ահագին գաղափար է դրել, բայց այդ գաղափարը հասկանալու համար պետք էր, որ հռչակավոր կրիտիկոս Դոբրոլյուբովը գրեր մի երկար, բայց հրաշալի քննադատություն, որի մեջ քայլ առ քայլ դուրս է բերել հեղինակի ապշեցնող նրբամտությունը, գաղափարների դասավորությունը։ Այդպիսի գրվածքները չեն մոռացվում, որովհետև ամբողջապես մտածության նյութ են՝ պարուրված իրական կյանքի երևույթների մեջ։ Նայեցեք երևույթներին, դրսից—նրանք ձեզ մի առանձին բան չեն ասի, բայց մտեք նրանց մեջ, վերլուծեցեք, հասկացեք և ձեր առջև մի ամբողջ աշխարհ կա։ Ահա գաղափարական ուժի գաղտնիքը» («Մշակ», 1899, № 117)։

Այս հարցին Լեոն անդրադառնում է նաև «Ռուսահայոց գրականությունը...» աշխատության մեջ։ «Մեր վերաբերմունքը դեպի առարկան, դեպի երևույթները—ահա ինչ մեծ հիմք կա գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, և դա ցույց է տալիս, որ անհատականությունը չէ կարող մեռնել հեղինակի, բանաստեղծի մեջ...

Հեղինակը դիտավորություն է ունենում ընթերցողի մեջ մի հայտնի միտք զարգացնել, մի հայտնի զգացմունք շարժել և դրանով հասնել մի հայտնի նպատակի: Տենդենցիա ծագում է այն տեսակ հեղինակների մեջ, որոնք անտարբեր հանդիսատեսներ չեն, որոնք մարտնչողներ են հասարակական բարիքի համար, որոնք ծառայում են իրենց ազգին և չեն կարող չնվիրել իրանց սիրտը, իրանց ուժեղ ստեղծագործական շնորհքը այն գաղափարին, որը պաշտում են իրանց կյանքում: Ամբողջ հարցը միայն այն է, թե կարո՞ղ է տենդենցիան խանգարել, որ գրվածքը լինի բանաստեղծական-գեղարվեստական: Ոչ, չէ խանգարում: Իսկական, սրբազան ոգևորությունը երևան է գալիս և տենդենցիոզ գրողի մեջ: Որոնեցեք բանաստեղծական գեղեցկություն, գեղարվեստական վայելչություն ամեն տեղ, բայց արհամարհել մի գրական երկ լոկ այն պատճառով, որ նրա մեջ տենդենցիա կա, կլինի նախապաշարմունք, մոլորություն միայն» («Ռուսահայ գրականությունը...», էջ 29, 30):

Հայոց գրականության գլխավոր առավելությունը քննադատը տեսնում էր այն բանի մեջ, որ սա XIX դարասկզբից օրինակ ունեցավ հատկապես ռուսաց առաջադեմ գրականությունն ու քննադատական միտքը: Հեղափոխականորեն տրամադրված ռուս մտավորականությունը համակված էր մի բարձրագույն իդեալով, որ նրա կյանքի նպատակն էր դարձել: Քաղաքականապես ազատ Ռուսաստանում «կար մի ահագին հարց՝ ստրուկ ժողովրդի հարցը: Գրականությունը մոտենում էր ժողովրդին, մերկացնում էր հասարակական կարգերը, անարդարությունը, հին-հին խոցերը... Առաջավոր մարդիկ, գրական խոշոր տաղանդները իրական, այսինքն կյանքի, հողի հետ կապված գրականության դրոշակն էին կրում իրանց ձեռքերում» (նույն տեղում, էջ 28): Այս իմաստով նա կենսական անհրաժեշտություն էր համարում «աշխատել ավելի ամրապնդել այն կապերը, որոնցով կապված է հայ ազգը իր ընդհանուր հայրենիքի», այսինքն՝ Ռուսաստանի հետ, նկատի ունենալով ոչ միայն հայ ժողովրդի քաղաքական ճակատագրի հեռանկարը, այլև առաջավոր ռուս մտքի, նրա հոգևոր արժեքների հետ կապերի էլ ավելի ամրապնդումը: Պուշկինի, Լերմոնտովի, Բելինսկու, Չերնիշևսկու, Գոգոլի, Տուրգենևի, Սալտիկով-Շչեդրինի, Պիսարևի, Նեկրասովի, Տոլստոյի, Դոստոևսկու, Գորկու և ռուս գրականության ուրիշ ականավոր դեմքերի գրականությունը նրա համար ոչ միայն զուտ գեղարվեստական արժեք էր, այլև ազատության, մարդկային իրավունքների պաշտպանության գաղափարական զինանոց: Երբ քննադատն առաջ էր քաշում ռուս-հայկական գրական առնչությունների հարցը, երբ նա, պատասխանելով Յուրի Վեսելովսկու հարցերին, շեշտում էր, թե XIX դարի ռուս գրականությունը «հզոր» ազդեցություն է թողել արևելահայ գրականության վրա, նա հեռու էր այն նեղմիտ հայացքից, թե ազդեցությունը դիմազրկության նշան է ազգի համար: Ընդհակառակը, ամենուրեք, անդրադառնալով հայ գրականության բազմադարյան ակունքներին, նրա ելակետը նույնն էր՝ «քաղաքակրթության ընդունակ ազգերի ճակատագիրը, մեծագույն մասամբ, կազմվում էր այն ազդեցություններից, որ նրանք կրում են իրանց պատմական կյանքի ընթացքում»: Գալով կոնկրետ նոր շրջանի ռուս-հայկական գրական փոխազդեցությունների խնդրին, գրականության պատմաբան-քննադատը միանգամայն բնական էր դիտում երևույթը՝ «նոր միայն ասիականության լծից ազատագրված ու եվրոպական մշակույթին հաղորդակցվող նման փոքր ժողովրդի գրականությունը չէր կարող զարգանալ առանց մեծ տիպարների:

Նման տիպարներ էին, իհարկե, եվրոպական գրողները և, նրանցից ոչ պակաս՝ ռուս գրողները»։

Իրագործելով «Поэзия Армении» ժողովածուն, Վ. Բրյուսովը, Լեոյի կարծիքով, քաղաքակիրթ մարդկության համար հայտնաբերեց գեղարվեստական խոսքի մի հոյակապ աշխարհ, «Հմայված անծանոթ ազգի ստեղծագործական հանճարով, նա ամբողջ էությամբ մտել է այդ ազգի հոգեկան աշխարհը, թափանցել է նրա պատմության խորքերը, ուր գտել է երկու հազարամյակի ընթացքում զարգացած ու գունավորված մի առանձնահատկություն, մի ուրույն հոգեբանություն, ուրույն աշխարհայացք ու կորով» («Հորիզոն», 1917, № 19)։

Բանավիճելով Մարի Սվաճյանի դեմ, Լեոն անհեթեթ էր համարում այն տեսակետը, թե ֆրանսիական գրականությունը «դատարկ և զարդասեր արվեստ մը սիրած է սոսկ» («Մշակ», 1899, № 117)։ Որ այդ «գրականությունն էլ ունի մեր ճաշակին ու կրթության համապատասխանող երկեր», հեշտ է ապացուցել համաշխարհային հռչակի նրա դասականների օրինակով։ Դատապարտելին քննադատի կարծիքով այն էր, որ արևմտահայ գրականության մեջ ազդեցությունը հաճախ ընտրողական արգասաբեր չէ, յուրացումը՝ ոչ օրգանական։ Այնտեղ զգալի չափերի են հասնում ֆրանսիական գրականության «խոհանոցային արտադրանքի» մեխանիկական ընդօրինակումները՝ դեկադենտական ու մոդեռնիստական հոսանքների նմանարկությամբ։ Եվ արտառոցն այն է, գրում է Լեոն, որ «ներկայումս էլ, ինչպես տասնյակ տարիների ընթացքում, Կ. Պոլսի հայոց մամուլը կերակրում է իր ընթերցողներին ֆրանսիական փողոցային, խայտառակ վեպերի թարգմանություններով։ Սա արդեն պարզ ազդեցություն չէ, այլ մոլություն» («Ռուսահայոց գրականությունը...», էջ 8)։

2

«Ռուսահայոց գրականությունը...» նշանակալից երևույթ էր հայ գրականագիտական մտքի պատմության մեջ։ Ըստ էության դա առաջին փորձն է նոր շրջանի գրականության պատմագրության ասպարեզում և գրական ընթացիկ պրոցեսի վերլուծությամբ աղերսներ է հայտնաբերում քննադատության հետ։ Իր աշխատության մեջ Լեոն հավատարիմ մնաց Բելինսկու և Չերնիշևսկու գեղագիտական ուսմունքին, ռուս և համաշխարհային գրականության գաղափարագեղարվեստական առաջավոր փորձին ու ավանդներին։ Նա շրջանառության մեջ դրեց գրականագիտական բազմաթիվ նոր հասկացություններ, որոնք դարձան հայ քննադատական մտքի սեփականությունը։

Տեղին է նշել, սակայն, որ տեսականորեն առաջադրելով գեղագիտական ճշմարիտ դրույթներ, Լեոն գրական կոնկրետ երևույթների և առանձին գրողների ստեղծագործության վերլուծության ընթացքում տուրք տվեց ակնհայտ վրիպումների և սխալ բնութագրումների, որոնք ելնում էին մի կողմից հասարակական այս կամ այն հոսանքին հարող գրողի հանդեպ կանխակալ մոտեցումից, մյուս կողմից գրական երկի գեղարվեստական համարժեք անտեսումից։ Այս տեսակետից ակնառու են նրա անստույգ բնութագրումները Հովհաննես Թումանյանի, Հովհաննես Հովհաննիսյանի, Մուրացանի, Ավետիք

Իսահակյանի և մի շարք այլ գրողների ստեղծագործության գեղարվեստական արժեքի վերաբերյալ: Դիտենք գրական-պատմական մի իրողության բնութագիրը ըստ Լեոյի: Ընդհանրացնելով 80-ական թվականներից սկիզբ առած հայ բանաստեղծության նոր շրջանի գեղարվեստական փորձը, նա գրում է. «Մինչդեռ առաջին շրջանի մեր բանաստեղծությունը... սերտ կերպով կապված էր ժամանակի հետ, երկրորդ, նոր շրջանի բանաստեղծությունը դրա կատարյալ հակապատկերն է ներկայացնում: Կյանք, ժամանակ կամ բոլորովին չեն երևում նրա մեջ կամ արտահայտվում են շատ թույլ, վերացական կերպով... Սկզբից ևեթ նա գրկեց այսպես անվանված՝ մաքուր արվեստի հասկացողությունը, ստանավորների մեծագույն մասը քնարերգական է և ունի մի գլխավոր առարկա-սերը: Բանաստեղծը գտել է իր տեղը. նստել մի ճյուղի վրա, կյանքից հեռու, կյանքից բարձր և երգել արշալույս, սոխակ, վարդ ու կույս: Հին է այս երգը» («Ռուսահայոց գրականությունը...», էջ 65, 66): Ակներև է, որ Լեոն չընկալեց ու չըմբռնեց հայ բանաստեղծության նոր շրջանի գեղարվեստական հայտնությունը, որը նշանավորվեց Հ. Հովհաննիսյանի, Հ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի անուններով:

Քննադատ և գրականության պատմաբան Լեոյի տեսական հարցադրումներում առանձնահատուկ տեղ է գրավում ստեղծագործական մեթոդների ծագման, զարգացման օրինաչափությունների և պատմական հիմքերի լուսաբանությունը, որոնց նա հատկապես անդրադարձել է «Տիկին Սրբուհի Տյուսաբ» (1901), «Վիկտոր Հյուգո», (1902), «Նոր բանբերներ մեր գրականության մեջ» (1904), «Ռուսահայոց գրականությունը...» և այլ աշխատություններում:

Կլասիցիզմի նկատմամբ ռոմանտիկական ուղղության հաղթանակը Լեոն համարում է գրականության պատմական ընթացքի մեծ նվաճումներից մեկը, բայց արդեն 1886-ին նա ստեղծագործական այդ մեթոդի առաքելությունը համարում է ավարտված, վերապահությամբ արտահայտվում դրա սկզբունքների մասին և շեշտում իր անվերապահ կողմնորոշումը դեպի ռեալիզմ:

Ռոմանտիկական մեթոդի թուլությունները Լեոն նկատում է մի քանի սկզբունքային կետերում: Կենսական կոնֆլիկտները լուծելիս ռոմանտիկ գրողները, լինելով ավելի զգայական, քան տրամաբանող, որպես օրենք քմահաճորեն են վերաբերում կենսական փաստին: «Մի ուղղություն էր դա,— գրում է Լեոն,—որ զգացմունքների աշխարհում էր ապրում, չէր կապված իրականության հետ՝ հիմնված կյանքի դոկումենտների վրա» («Մուրճ», 1901, № 7): Այստեղից էլ, քննադատի կարծիքով, հերոսների ծայրահեղ բևեռացումները «հրեշ-հրեշտակ» սկզբունքի վրա, միջավայրի ու կերպարների տրամաբանական փոխհարաբերության խախտումը, գեղարվեստական լուծումների բռնազբոսիկությունը, վերամբարձ ոճը և այլն: «Մի քանի խոսք մեր վեպերի առիթով» հոդվածում Լեոն ընդունում է այն երկերը, «որոնք իդեալներ են տալիս, ստեղծում են այնպիսի մարդիկ, որոնք թեև մարդկանց մեջ չեն մարմնացել, բայց ցանկալի էր, որ մարմնանային»: Սակայն հենց անմիջապես նա կշտամբում է դասական ռոմանտիզմի նմանողությամբ վեպեր կարկատող հայ վիպասաններին, որոնց ողջ իմաստությունն ու իդեալը սպառվում է սիրահար զույգերի և սրանց հնապաշտ ծնողների հակադրությամբ: Որքան էլ արդիական ու ընդհանրական, այդ պրոբլեմը միակը չէ «շատ չարքաշ և շատ բարդ հասարակական և ընտանեկան կյանքի» համակարգում: Քննադատը մյուս կողմից զգուշացնում է, որ մոռացության չպետք է տալ

նլակեսային սկզբունքը՝ «իդեալը չէ ստեղծվում առանց կյանքի և առանց մարդու բնությունը ուսումնասիրելու, չարն ու բարին լավ ճանաչելու» («Մշակ», 1887, № 145)։ Կենսալից, համոզիչ և հրեղեն իդեալի մասին կարո՞ղ է խոսք գնալ այնտեղ, ուր տիրապետողը գեղարվեստականի անվան տակ հանդես եկող արհեստական-բռնազբոս կցմցումն է, ուր «ամեն ինչ կարծես շարժվում, գործում է օդի մեջ. չկա իրականություն, չկա արև, լույս, կյանքի ճշմարտությունը չէ երևում գործողների և գործողությունների մեջ» («Մուրճ», 1901, № 7)։ Այդ «ընդհանուր պակասությունը», որ այլ բան չէ, քան «ռոմանտիկ ուղղության խիստ դրոշմը», շարունակում է իներցիայով գոյատևել այն դեպքում, երբ նրա սնուցանող մայրը՝ ռոմանտիզմը «գերեզման է իջել»։

Այսուհանդերձ Լեոն դասական ռոմանտիզմի փոխանցելի արժեքներից է համարում իդեալների առաջադրումը։ Գրողը պարտավոր է նաև «մարգարե դառնալ հեռավոր կամ մոտիկ ապագայի մասին, հոգով ըմբռնել, որ այս կամ այն շարժումը պիտի մտնե և այն հասարակության մեջ, ուր ինքն է ապրում, ու ցոլացնե իր երկերի մեջ այդ ապագան, դառնալ գալոց սերունդների ղեկավարը»։ Անցյալի ականավոր գրողների «մատուցած ծառայություններից մեկը, եթե ոչ առաջինը, ժամանակի բերմունքը հասկանալն էր,—գրում է նա,—վաղվա օրվա գուշակելը, օդի մեջ նոր գաղափարական հոսանք զգալը» («Մուրճ», 1901, № 8)։ «Ռուսահայոց գրականությունը...» աշխատության մեջ Լեոն այս դրույթը քննարկում է կոնկրետության մեջ, ցույց տալիս գեղարվեստական «անկողմնակալ» իդեալականի սկզբունքային տարբերությունը բռնի իդեալականացումից, երբ գրողի բարի ցանկությամբ երևան են գալիս անակնկալ «փրկված», «հեղափոխված», բարեշրջված հերոսներ, երկի հյուսվածքներ ներմուծվում և նրա ներքին ընթացքի վրա ճակատագրականորեն ազդում պատահական, «բարեպատեհ» դիպվածներ։ Ռ. Պատկանյանի «Տիկին և Նաժիշտ» վիպակի հերոսուհին երկու տարում լվացարարությամբ վաստակում-կուտակում է հսկայական գումար։ «Իրական աշխարհում շա՞տ են լինում այդպիսի հրաշագործ լվացարար կանայք։ Միևնույնը չէ՞ր լինի, եթե հեղինակն ասեր, թե Կատյան ճանապարհին 25 հազար գտավ» հեգնում է Լեոն («Ռուսահայոց գրականությունը...», էջ 255)։ Շիրվանզադեն «Քաոսի» մեջ Միքայելին դարձի է բերում» կանացի մի ապտակի միջոցով, և Լեոն, բացառիկ բարձր գնահատելով վեպը, կշտամբում է հեղինակին. «Այդպիսի փրկված հանցավոր չէ տվել և չէ կարող տալ Բագուի առևտրական աշխարհը»։ «Խաթաբալայի» մեջ Զամբախովը նպատակին չի հասնում, և Լեոն դժգոհ է դրանից, որովհետև «մի կամ երկու դեպքերում գուցե այդպես լինի, բայց հարյուր հազարավոր դեպքերում Զամբախովի փիլիսոփայությունը կատարյալ հաղթանակ կտանի»։ «Շինծու, արհեստական» է համարում Լեոն նաև Թոմաս էֆենդու կերպարանափոխությունը, որովհետև «մի՞թե այդ տեսակ մարդիկ ընդունակ են... տպավորվելու բարոյական վեհ գաղափարներով»։ Մինչդեռ, ահա, ազատագրական շարժումների րաֆֆիական մարտիկ-հերոսները, որքան էլ չափազանցված ու իդեալականացված, կյանքի միտումների, հասարակական տրամադրությունների հեռանկարային սրբագործված արտահայտություններ էին և ուրեմն՝ ճշմարտապատում ու արդարացված։ «Տխուր իրականությունը Րաֆֆին զարդարել է երևակայական, ինքնաստեղծ շատ պատկերներով և դեպքերով. և ահա այդ հանգամանքն է տալիս նրա երկե-

րին մի աննման չքնաղություն։ Միշտ տանջվող, միշտ արնաքամ ժողովուրդը,—դա միջավայրն է, դա պատկերի ընդհանուր տեսարանն է, որի վրա բարձրանում են հեղինակի ստեղծած մտապատկերները, ապագայի հերոսները։ Րաֆֆին պատկերում է երկու տեսակ մարդկանց. մի տեսակը հողի վրա ապրողներն են, կենդանի, շրջուն և խոսուն մարդիկ, իսկ մյուս տեսակը՝ դեռ օդի մեջ, երևակայության մեջ ապրողներ։ Առաջին տեսակի մարդիկ գործող անձինք են, նյութեր են, երկրորդ տեսակինը՝ հերոսներ, գաղափարներ։ Սրանք, այս հերոսներն են ստեղծագործական աշխատություն դնում ընթերցողի սրտի մեջ, սրանք են եռանդ, գործունեություն դնում զգայուն կրծքի մեջ։ Միշտ երկու հարցեր կան Րաֆֆու համար։ Ի՞նչ կա,—հարցնում է նա և տալիս է առաջին տեսակի մարդկանց պատկերները։ Ի՞նչ պիտի լինի,—հարցնում է նաև երկրորդ տեսակի մարդկանց, հերոսներին է ցույց տալիս» (նույն տեղում, էջ 215)։ Վերջիններիս խոհերն ու մտքերը Լեոն անվանում է «ապագայի ձայներ»։

Ընդհանրապես նոր հերոսի պրոբլեմը Լեոյի գրականագիտական հեղինակություններում ուղղակի առնչակցության մեջ է դրվում ազատության գաղափարի և հասարակական ակտիվության հետ։ Գրողներն իրենց հերոսներին օժտում են բարձր առաքինություններով, իդեալական ներքին մղումներով և ապա դարձնում նրանց նախապաշարմունքների, բռնության զոհը։ Ինչո՞ւ նա այդքան խեղճ է, ինչո՞ւ չի պայքարում, ինչո՞ւ չի նետվում հասարակական գաղափարների մարտադաշտ,—ահա հաճախադեպ հանդիպող հարցեր, որ քննադատն ուղղում է նման գրողների։ Հերոսի կործանումը Լեոն համարում է պատմական տվյալ պահի համար տիպական։ Բայց նորագույն ժամանակների համար նա ոչ պակաս տիպական է դիտում նաև սոցիալական, քաղաքական ու հոգեբանական ազատագրության համաշխարհային տրամադրությունները, կենաց-մահու կռիվները, գրողներից պահանջելով իրենց հերոսներին օժտելու նման հատկանիշներով։ Թող ընկնեն ազատատենչ հերոսները, բայց ընկնեն պատնեշի վրա։ Պատմական զարգացման ընթացքն այսօր եկել-հասել է իր ամենամեծ խորհուրդին և դրա իմաստն այն է, որ «բարձրանում է ցնցոտին։ Բարձրանում է իբրև պահանջող, իբրև իրավատեր... Եվ դրա համար ոչ սողալու, ոչ աղերսելու, ոչ էլ սև օրերի խեղճության հերոս հանդիսանալու ցանկություն ունի։ Նա հանդես է գալիս իբրև ուժ։ Եվ նրան անտես անել այլևս չեն կարող» («Մշակ», 1905, № 72)։ Ունենալով նորանշանակ այս երևույթի գիտակցությունը, գրողը բնականաբար այլ դիտակետից կարտացոլի իր ժամանակը, և նրա երկերում նույնիսկ զոհերը կդառնան «արդարության դատի հզոր պաշտպաններ» («Մշակ» 1905, № 221)։ Սոցիալական հեղափոխության արմատական ըմբռնման հարցում, թերևս, Լեոն ուներ չհաղթահարված երկընտրանքներ, սակայն ինքնին ուշագրավ էր նրա խոր համակրանքը սոցիալ-դեմոկրատների և «Մարքսի հանճարեղ վարդապետության» հանդեպ։ 1905-ին թարգմանելով Ստ. Շահումյանի խմբագրությամբ հրատարակվող «Кавказский рабочий листок» թերթի առաջնորդողներից մեկը և համերաշխելով այնտեղ առաջ քաշված սկզբունքների հետ, Լեոն կոչ արեց. «Առաջ գնանք սոցիալ-դեմոկրատիայի հետ եղբայրաբար, մեր անկեղծ համակրանքներով պատվելով նրա հերոսական անձնվիրությունը բոլոր ազգերի աշխատավոր դասի դատին» («Մշակ», 1905, № 235)։

3

Իր քննադատական հոդվածներում և ուսումնասիրություններում Լեոն հաճախ է անդրադառնում պատմության գեղարվեստական արտացոլման սկզբունքներին։ Պատմական կյանքի գեղարվեստական մշակման նախորդ ազգային փորձը նա համարում է շատ խնդիրներում միակողմանի։ Պատմության ընկալումը, որ Լեոյի կարծիքով նախ և առաջ պետք է ունենա եղելությունների ճշմարտացիություն և գաղափարական ուղղվածություն, անկասկած միտված է արդիական շահագրգռությամբ։ Նոր շրջանի վերընթացող հասարակական գիտակցությունը, որի համակարգում առաջնակարգ դիրք էր զբաղեցնում նորանշանակ գեղարվեստական շարժումը, իր նախնական աստիճանում բավականաչափ փորձառու, բարձրաճաշակ և համակողմանիորեն խելահաս չէր, որպեսզի պատմության նկատմամբ մշակեր և՛ իմաստուն հայացք, և՛ արտացոլման առավել կենսունակ սկզբունքներ։ Անվերապահ՝ անցյալապաշտության մեջ, միամիտ՝ պատմության կոլիզիաներն ու ընթացքը բացատրելիս, հայ պատմագեղարվեստական մտքի մասնավորապես պահպանողական թևը, Լեոյի բնորոշմամբ, տառապում էր ազգայնամոլությամբ, պաթետիկ հայրենասիրական արտասանություններով և, մանավանդ, հետահայաց պատմափիլիսոփայությամբ։ Անվիճարկելի է՝ հայոց քաղաքական պատմության անցյալի դրավչությունը, ուստի որևէ կասկածի ենթակա չէ ներկա պահի և անցյալի հակադրությունների մեջ վերջինիս գերապատվություն տալու տարածված սկզբունքը։ Սակայն պատմության խորհուրդի որոնման միջոցները ժամանակների փոփոխության հետ նոր մեկնաբանություն են ստանում։ Նոր սերունդը վերջնականապես հասկացավ, որ պատմությունը չի ճանաչում ոչ հարատև նահանջներ, ոչ էլ, առավել ևս, վերադարձ։ Իր հիմքերով ու իմաստուն դասերով հանդերձ այն այլևս բաբախուն օրգանիզմ չէ, այլ ընդամենը հիշողություն։ Դա նշանակում է, որ ոչ թե պիտի «հեռու ու մոտիկ անցյալին «եկ, եկ, կարդալ», ինչպես վարվում են պահպանողականները», ոչ թե պիտի «ղոռով կապված լինել մեռած անցյալի դիակին», այլ «տոգորված լինել գեղեցիկ ապագայի հույսով» («Մշակ», 1894, № 125)։

Գաղափարագեղարվեստական այս պակասություններն առավել ցայտունությամբ ի հայտ եկան հայ առաջին պատմական դրամաներում. «Հայը այդ ողբերգություններում մեջ,—նկատում է Լեոն,—երկու կերպարանք կարող է ունենալ—կամ «քաջարանց», այսինքն օդը հայրենասիրական բառերով դղրդեցնող, հայրենիքի ու եկեղեցու զոհ, կամ «վատարանց», այսինքն դավաճան, մատնիչ։ Առանց այդ հակադրությունների չէր կարելի պիեսի հանգույց ստեղծել։ Հայ ազգը սովորաբար արդար ու իդեալական է, իսկ օտարը, օրինակ՝ պարսիկը, թաթարը՝ անօրեն, խաժադուժ, նենգ, հեշտ հաղթելի, բայց միշտ հաղթող» («Ռուսահայոց գրականությունը...», էջ 105)։ Մտածողության այդ «համաճարակը» որոշակի հաջողություն է ունենում և հասարակական աջակցություն գտնում նույնիսկ հետագա մի քանի տասնամյակներում։ Բազմաքանակ այդ պիեսները սկսում են ակոսել ազգային պատմության մի ծայրից մինչև մյուսը։ «Հայոց պատմության մեջ, այն էլ սկսած քրիստոնեությունը ընդունելու շրջանից, չկա փոքրիշատե ուշադրության արժանի մի անուն, որ պատմական ողբերգության նյութ չլինի դարձած» («Մշակ», 1901, № 91)։ Պետք է, որ ծանրակշիռ պատճառներ լինեին նման հրապուրանքների համար,

մտորում է Լեոն, որովհետև մոլորությունը ոգևորության նման լիցքեր ու տևականություն անկարող էր հաղորդել։ Եվ գրականության պատմաբանը գտնում է երևույթի գիտական բացատրությունը։ Ժողովրդի արթնացող գիտակցությունն ու նրա առաջընթացն ամենաուղղակի կապի մեջ են սեփական պատմության վրա նետված հայացքի, պատմական խոհի ու պատմական հպարտության հետ։ Վաղնջական ժամանակներից ի վեր հետադարձ հայացքի հպարտ վերհուշը վառ է մնացել պատմաբանահյուսական ասքերի, առասպելների, ավանդույթների ու զրույցների շնորհիվ, բայց, ինչպես որ նախնական պատմության զսպանակները իրենց լարվածությամբ տարբերվում են նոր ժամանակներից, նույնպիսի հարաբերակցության մեջ են նաև բանահյուսությունն ու նոր դարաշրջանի գրավոր գեղարվեստական խոսքը։ Նոր ուժով վեր հառնող ժողովրդական գիտակցությունը, ի թիվս այլ հոգևոր կարիքների, նաև պատմական քաղց էր զգում, և հայոց պատմական ողբերգությունները, ինչպես և մյուս ժանրերը, հենց բուն պատմական գիտությունը, կոչված էին հագեցնելու այդ քաղցը՝ կամուրջներ նետելով ներկայի և անցյալի միջև, մասսաների մեջ վերարծարծելով պատմական խոհը։ Գոյատևության և առաջընթացի կարևորագույն գործոններից մեկը՝ հայրենասիրությունը, ալիքավորվել էր Հայաստանով մեկ, իսկ պատմական ողբերգությունները առատ սնունդ էին տալիս տակավին անխտրական այդ հայրենասիրական պոռթկումներին։ Դա էլ երաշխավորեց առաջին հայ պատմական ողբերգությունների հաջողությունը որոշակի ժամանակաշրջանում։

Սակայն, ինչպես հայտնի է, հայրենասիրությունը նույնպես միատարր ու միիմաստ հասկացություն չէ։ «Մի տեսակ հայրենասիրություն կա, որ գիտե միայն գովել ու փառաբանել», դեռևս հեռու է քննական-քննադատական առաքինությունից և իրեն հեռու է պահում պատմական զգաստ մտասևեռումներից։ Ահա հենց այդ ներբողական հայրենասիրությունն է, որ 1830—1840-ական թվականներից սկսում է «նվաճել գրականությունը, դպրոցը»։ «Ի՞նչ է նրա առարկան.—հին փառքը, դարերի փոշու մեջ անհայտացած, իսկական թե մտացածին դեպքեր և անուններ։ Այդտեղ, այդ բազմադարյան մշուշի մեջ է ոգևորություն և իդեալ որոնում հայ միտքը։ Հայրենասիրությունը զարթեցնում է սրտերի մեջ մի շարք հուզումներ—և հիացմունք դեպի մեծագույն նախնիները, և ինքնավստահություն, և ազգային սնապարծություն, և ազնիվ ցանկություններ, և մեծամտություն» («Հուշարար», 1907, № 10)։ Մի քիչ պղտոր, միշտ պատմական հանդերձանքով, սակայն զուրկ պատմական կենդանի համ ու բույրից, նման տեսակի հայրենասիրությունը Լեոն անվանում է «եթերային»։ Այդուհանդերձ գրականության պատմաբանը երևույթի մեջ նկատում է հասարակական գիտակցության առաջընթացի որոշակի և ծանրակշիռ նախադրյալներ։ Որքան էլ հեռու պատմության իմացաբանական մոտեցումներից, որքան էլ «եթերային» անցյալի, «ստվերների» նկատմամբ այդ ոտից գլուխ հափշտակությունը մարդկանց մեջ արթուն է պահում «հայրենասիրական ոգին», իսկ վերջինս «կատարում է այն մեծ գործը, որ բորբոքում է սրտերը, հարկադրում է նրանց բաբախել սովորական, աղոտ, տափակ կյանքից բարձր կանգնած գաղափարների շեշտերով» (Նույն տեղում)։

Դա մի շարժում էր, «որ բարձրացնելով, փառաբանելով անցյալը, նրանով հիացած ժողովրդի աչքի առաջ ավելի դառն, ավելի անտանելի պիտի ցույց տար ներկան։ Պատմական շլացուցիչ փայլերի լույսով որքան սևամած,

հուսահատական ոգին երևաց իրական Հայաստանը, այն երկիրը, ուր վաղուց չկար ազատ հայ, և այսպես լուսաբանվող իրականությունը այլևս չէր կարող չցնցել, չհուզել հայ մարդու միտքը, որ արդեն սովորել էր համեմատություններ դնելու, դժգոհություն սնուցանելու մեծ առաքինությունը» (նույն տեղում):

Հետո եկան աշխարհայացքային վճռական բեկումի ժամանակները: Ամեն ինչ, այդ թվում և պատմությունը, կանգնեց քննադատական դատաստանի առջև: Եթե ճիշտ է, որ քաղաքական ինքնուրույնության փառքերը դրոշմված են միայն պատմության մատյաններում, ապա ճիշտ է նաև, որ այդ պատմության միջով են անցնում նաև պետական անկախության կորստի պատճառները: Անողորմ տրամաբանությամբ նոր սերունդը կոչ էր անում ունկընդրել ոչ միայն պատմության հրճվալից ձայներին, այլև նրա աղաղակներին, օրհասական կանչերին: «Եվ կծու, վիրավորական էր նրա լեզուն», որովհետև նա տեսնում էր իրական վտանգ: «Չհերքելով միանգամայն պատմության նշանակությունը, հեռու չմնալով նույնիսկ այդ գեղեցիկ կողմերով ոգևորվելուց», նա խորապես գիտակցում էր, որ «պատմության մատակարարած ինքնագոհությունը, մեծամտությունը և սնապարծությունը միայն օրորում, քնացնում էին հասարակաց միտքը, նրա խավար ետամնացությունը: Կյանքի երևույթների քննադատությունը առաջ բերեց և պատմության քննադատությունը» («Հորիզոն», 1911, № 144):

Այսպես էր ահա, որ հենվելով իր նախորդների գաղափարական ձեռքբերումների վրա, Լեոն առաջ քաշեց անակնկալ մի պահանջ՝ պատմագեղարվեստական երկի ճշմարտացիության խնդիրը: Վավերագրերի լեզվով բնութագրելով «Ռուզան» դրամայում գործող մի քանի անձնավորությունների, Լեոն, 1901-ին Մուրացանի հետ ունեցած հայտնի բանավեճում տրամաբանում է. ինչո՞ւ լուսապսակ հագցնել այն պատմական անձանց, ովքեր իրենց կյանքը սպառել են շարքային վարքագծով: Ո՞ւր կմնա այդ դեպքում նրանց պատասխանատվությունը սերունդների առջև: Անցել են այն ժամանակները, գրում է Լեոն, երբ կարելի էր պատմագեղարվեստական երկ «կարկատել»՝ ցուցադրելով պատմական մի քանի աղոտ դեկորացիաներ, քմահաճորեն խառնելով պատմության գույները, աղավաղելով ճշգրտությունները: Համաշխարհային գրականության փորձը հուշում է արդասավոր ուղին. «Պատմական վեպ, դրամա գրելու համար ամենից առաջ հարկավոր է, որ հեղինակը ձեռքի տակ ունենա առատ, լավ ուսումնասիրված նյութ: Իրական, ժամանակակից կյանքից որևէ պատկեր վերցնելիս մենք դիտում ենք մեզ հետաքրքրող երևույթները, դեմքերը, աշխատում ենք բնական, կյանքին համապատասխանող գույներով նկարել պատկերը: «Յուրաքանչյուր պատմական գրվածքի մեջ ամենից առաջ և ամենից շատ պետք է լինի պատմական ճշմարտություն: Չկա այդ ճշմարտությունը—և պատմական երկը կներկայացնե մի ողորմելի կեղծիք, որ սարքվում է ճիշտ այնպես, ինչպես մեր ժամանակներում հնավաճառները կեղծում են հին դրամներ և ծախում որպես իսկական անաղարտ հնություն» («Մուրճ», 1901, № 3):

Պատասխան հոդվածում Մուրացանը մերժում է քննադատի տեսակետը, «պատմական ճշմարտության» բացարձակությանը հակադրելով «գաղափարական ճշմարտության» սկզբունքը և ըստ այդմ պատմության գեղարվեստական արտացոլման մեջ ճանաչում ստեղծագործական իրավունքը: «Հետևա-

պես,—պնդում է նա,—եթե Ջալալը, Ռուզանը կամ դրանց շրջապատողները հերոսներ էլ չլինեին, ես դարձյալ իրավունք ունեի իմ դրամայի մեջ, իբրև դյուցազներգական (էպիկ) գրվածքի մեջ, ստեղծել նրանցից իմ ցանկացած մարդիկ, կամ նրանց գործունեությանը տալ այն գույնն ու հոգին, ինչ որ պահանջում էր իմ դրամայի գաղափարը»[3]: Իր դրույթը հիմնավորելու համար Մուրացանը վկայակոչում է Բելինսկու միտքը, թե «երբեմն արվեստագետը (մանավանդ, երբ նրա տաղանդը ենթակայական-սուբյեկտիվ է) ունի կատարյալ իրավունք եղծանել պատմությունը իր պատմական դրամայի մեջ, առնելով այն (պատմությունը) միայն իբրև շրջանակ իր գաղափարի համար»: Պատասխան հոդվածում Լեոն իր հերթին հիշեցնում է գրողին, որ Բելինսկու այդ մտքերը վերաբերում են վաղ տարիներին՝ «Վալտեր Սկոտի պատմական վեպերի ժամանակ...», երբ տիրում էր ռոմանտիզմը, երբ դեռ նոր-նոր էին երևում ռեալական ուղղության նշանները, և որ Բելինսկին հետագայում ճշգրտել է իր հայացքները, առավել շեշտելով պատմական ճշմարտացիության գեղագիտական պահանջը: Ինքնին ուշագրավ է, որ գրողն ու քննադատը իրենց տեսակետներն ապացուցելու համար դիմում են ականավոր ռուս քննադատին: Միայն թե Մուրացանի համար ընդունելին գերմանական դասական-գեղագիտության ուժեղ ազդեցության տակ գտնվող Բելինսկու տեսակետն էր, մինչդեռ Լեոն հենվում էր դեպի ռեալիզմի տեսությունն անցում կատարած Բելինսկու պատմագեղարվեստական հայեցության վրա: Մեթոդաբանական տարակարծությունները էլ իրենց հերթին աշխարհայացքային տարբերությունների հետևանք էին: Զարգացնելով պատմության փաստի նկատմամբ գրողի ստեղծագործական ազատության տեսակետը, Մուրացանը հավատարիմ էր մնում ռոմանտիկական իր պատմահայեցությանը:

Լեոն անտրամաբանական էր համարում գրական երկի «իդեալական ճըշմարտության» սկզբունքային հակասությունը «պատմական ճշմարտության» հետ: «Որ վիպագրողը կամ թատերագրողը վայելում է հայտնի ազատություն,—գրում է նա,—դա ինքնըստինքյան հասկանալի է», բայց այդ ազատությունն այն աստիճան քմածին չէ, որպեսզի թույլատրելի դիտվի «Հուզային կամ Ներոնին դուրս բերել հրեշտակներ» («Մուրճ», 1901, № 7): Գոյություն ունեն այնպիսի իրական հասկացություններ, ինչպիսիք են՝ պատմության դատավճիռը, ժողովրդի «հավաքական հիշողությունը», պատասխանատվությունը պատմության առաջ, ուստի գրողի գաղափարական առաջադրույթը չպետք է հակադրության մեջ մտնի դրանց հետ, եթե պատմության արտացոլվող հատվածը վերանայելու ծանրակշիռ նախադրյալներ չկան: Պատմության տարածքներն այնքան ընդարձակ, հարուստ և իմաստալից են, որ ցանկացած գրող այնտեղ կգտնի սեփական գաղափարների համարժեք փաստական ատաղձը, որպեսզի ստիպված չլինի աղարտել հայտնի դեպքերն ու դեմքերը: Հակառակ դեպքում պատմությունը կդադարի այդպիսին լինելուց, կվերածվի քաոսի:

Խորապես ուշագրավ է դասային փոխհարաբերության Լեոյի ըմբռնումը միջնադարյան Հայաստանի վերաբերմամբ: Ծերենցի «Երկունք Թ դարու» վեպը վերլուծելիս նա շեշտը դնում է իշխանական հայ դասի դավաճանության հասնող եսամոլության վրա: «Ազնվապետական հիմար գոռոզությամբ

---

3 Մուրացան, *Երկերի ժողովածու, հ. 7, Երևան, 1965, էջ 110:*

ցված,—գրում է նա,—վախկոտ, սարսուռ մեծավորներ են դրանք. ամեն մեկը իր շահերն է հասկանում, ամեն մեկը մտածում է, թե ինչ կարելի է հափշտակել մյուսի կալվածքներից: Ժողովո՞ւրդ... Ժողովրդի բարօրությունը վնասակար է այդ պայծառափայլ ցեցերի համար. տալ ժողովրդին իրավունքներ, տալ նրա ձեռքը զենք՝ հայրենիքի պաշտպանության համար, նշանակում է ոչնչացնել սախական այն բռնապետությունը, որ յուրաքանչյուր հայ նախարարի ժառանգական սեփականությունն է և միակ հասկանալի արդարությունը այս աշխարհի վրա: Նախարարությունը այն բազմագլխյան հիդրան էր, որ ճլատում-ոչնչացնում էր հայրենիքի ընդհանուր բախտը» («Ռուսահայոց գրականությունը...», էջ 268):

«Երկունքի» հիմնական արժանավորությունը, նրա «ուղն ու ծուծը» գրականագետը համարում է «ժողովրդական շարժման» ներբողագրությունը: Սակայն չի կարելի անտեսել այս բարձր գնահատականին հաջորդող վերապահությունը վեպի գլխավոր հերոսի վերաբերյալ: Որքան էլ Լեոն պնդում է, թե ինքը ընդունում է գրողի ստեղծագործական ազատությունը, այնուամենայնիվ, պատմականության նրա ըմբռնումը մշտապես հանգում է փաստական ճշմարտացիության ուղղակի ըմբռնմանը, ինչ-որ տեղ հանգելով պատմության ոգու անտեսմանը: Այսպես է նա թերություններ նշմարում Րաֆֆու «Սամվել» վեպում, Մուրացանի պատմական երկերում, այդպես է նա գնահատում նաև Ծերենցի «Երկունքը»: Ընդունելով, որ Հովնանի կերպարով Ծերենցը «ստեղծել է մի աննման տիպ, ժողովրդի մարդու, ժողովրդական առաջնորդի տիպը, որ կարծես Էլլադայի և Հռոմի դյուցազուններից մեկն է», Լեոն գրում է. «Բայց որքան ճիշտ է դա իբրև պատմական իրողություն: Եթե հասարակ ժողովրդի գիտակցությունը այնքան զարգացած էր, որ Հովնանի պես առաջնորդներ էր հանում իր ծոցից, այդ դեպքում պետք էր սպասել, որ նույն այդ ժողովուրդը իր պատմության ընթացքում երբեիցե փորձած լիներ խրատել իր իշխաններին գործով: Բայց այդպիսի փորձ մեզ հայտնի չէ» (նույն տեղում, էջ 267, 269): Դժվար չէ նկատել պատմականության հասարակացված ըմբռնումը Լեոյի մեկնաբանություններում:

4

Գրական երկի ճշմարտացիության գործոններից Լեոն առավել չափով կարևորում է գեղարվեստական իրավիճակների, կերպարների և հեղինակային հայացքի համոզչականությունը, որ քննադատին ներկայանում է իբրև մի շարք հանգամանքների բարդ ամբողջականություն: Դա նախ և առաջ նշանակում է «իրական կյանքի խղճմտավոր ուսումնասիրություն» սոցիալական հարաբերությունների վերլուծության և կյանքի արատավոր երևույթների նկատմամբ քննադատական վերաբերմունք: Սակայն այդ քննադատությունը չի կարող լինել ամենամերժ, որովհետև իրականության մեջ գործում են ժողովրդական կենսահաստատ հոսանքներ: Ջատագովության չափը վտանգավոր է, և հոռետեսությունը բացառում է որևէ գրական գաղափար: Քննադատական վերաբերմունքը նաև չպետք է լինի հետահայաց, այլապես այն կդառնա հակաբնական-հակապատմական: Գրողը չպետք է կորցնի ապագա ներդաշնակ հասարակարգի գաղափարական հավատը:

Քննադատ Լեոն մատնանշում է գրական երկի համար անհրաժեշտ այլ գործոններ ևս: Մասնավորապես հարկ է, որ գրողը հաշվի նստի ազգի զար-

կացման ընդհանուր մակարդակի, ավանդույթների ու սովորությունների, ներքին ու արտաքին այնպիսի իրողությունների հետ, որոնցից գոյանում է ժողովրդի պատմությունն ու ազգային նկարագրի մեծ երևույթը՝ գեղարվեստական գրականության արտացոլման հիմնական նյութը։ Նա ծառանում է պատահական իրավիճակների հանդեպ որոշ գրողների գայթակղությունների դեմ, ցույց տալիս, որ դա ըստ էության մտավոր խեղճության արդյունք է։ Ճիշտ է, «աշխարհում լինում են ամեն տեսակ պատահականություններ», սակայն դրանք գրականության մեջ չեն կարող դառնալ կենսական օրինաչափությունների ցուցիչներ, բարդ ու համապարփակ կյանքի բացահայտիչներ։ Պատահականությունը մասնավոր հանգամանք է, կարող էր և չլինել, մինչ կյանքում և արվեստում վճռական ձայնը պատկանում է անխուսափելիին։

Կենդանի, եռուն, ճակատագրականորեն պրկված հասարակական հարաբերությունները ամենայն սրությամբ առաջադրում էին և՛ սոցիալական ներքնախավերի, և՛ գրողի դասակարգային վարքագծի հարցը։ «Առաջավոր մարտընչողին վիճակված է ոչ միայն գրել, մտքեր ու գաղափարներ դնել, այլև պատերազմով պաշտպանել նրանց։ Դա անխուսափելի է, դա բնական հետևանք է» («Մշակ», 1904, № 119), որովհետև խոսքը վերաբերում է մարդկության ապագա ճակատագրին, որի հիմքը դրվում է այժմ իսկ, և այս դեպքում չեզոք, անտարբեր «պատկերահանումն» ու վերացական կանխագծումները նվազ նշանակալից դեր ունեն։ Պատմության համապատասխան դրվագների վրա նետված հետադարձ հայացքը Լեոյի համար արդիականության պրոբլեմների բանալիներ են։ Նա «անխուսափելի անհրաժեշտություն է» համարում 1848-ի ֆրանսիական հեղափոխությունը, որովհետև միայն այդ ճանապարհով կարելի էր «ջարդուփշուր անել հասարակական և քաղաքական անարդար կարգերը՝ ասպարեզ հանելով մի ազատ, ինքնագլուխ մարդկություն» («Մուրճ», 1901, № 11)։

Հայտնի է, որ պաշտամունքի հասնող սիրով էր կապված Լեոն Լ. Տոլստոյի ստեղծագործություններին։ Այդ սիրո արտահայտություններից էին նրա հոդվածները՝ նվիրված հանճարեղ գրողի ծննդյան 70-ամյակին (տե՛ս «Մշակ», 1898, № 173—174)։ Տոլստոյին համարելով մի «հսկա», «որ հիացմունք է պատճառում ամբողջ աշխարհի բոլոր կողմերում», «մեծ արվեստագետի հըմտությամբ բռնում է կյանքի անճոռնի պալարները, հանում է հասարակության առաջ և ապշեցնում է ամենքին» Լեոն նաև նկատում է ռուսական հողի ամենամեծ գրողի «բարոյախոսության» խոցելի կողմերը, դրան հակադրում նրա «անողորմ վերլուծության» օբյեկտիվ արժեքը։ Այդ հակադրությունը նա ավելի մանրամասնորեն անդրադառնում է յոթ տարի անց գրած «Ընթերցողի օրագիրը» հոդվածաշարի չորրորդ հոդվածում։ 1905-ի փետրվարին Լ. Տոլստոյն անգլիական «Times» լրագրում տպագրել էր «Ռուսաստանի հասարակական շարժումների մասին» նամակ-հոդվածը, ուր դատապարտվում էին այդ օրերին կայսրության մեջ ապրող մասսաների հեղափոխական շարժումները։ Լեոն հեռակա բանավեճի մեջ է մտնում մեծ գրողի հետ և, պահպանելով խորին ակնածանքը նրա գրչի նկատմամբ, կշտամբում նրան քաղաքական կարճատեսության համար։ Ռուսական մամուլի այն ջոկատը, գրում է Լեոն, «որ խավար անշարժություն է պաշտում, մեծ հրճվանքով փաթաթվեց Տոլստոյի այդ նամակին։ Ահա ձեզ մի նշան, որ ամեն տեսակ բացատրությունից լավ ցույց է տալիս, թե ինչ վերաբերմունք ունի Տոլստոյը դեպի մեր օրերի հասա-

րակական տրամադրությունը։ Նա դատապարտում է այդ շարժումը։ Նա հանցավոր, անպիտան է համարում այն միջոցները, որոնց դիմում է ազատասիրական շարժումը՝ իր նպատակին հասնելու համար։ Եվ այդ նպատակն էլ անհիմն ու խաբուսիկ է Տոլստոյի համար։ Նա քարոզում է, որ քաղաքական կազմակերպությունների մեջ չպետք է որոնել մարդու թշվառությունների պատճառը։ Մարդը պետք է ներքնապես կատարելագործվի, որպեսզի կատարյալ երջանկության հասնի։ Քաղաքական վերածնությունը ոչինչ է. հարկավոր է բարոյական վերածնություն։ Այս է հայտարարում Տոլստոյը աշխարհին» («Մշակ», 1905, № 41)։ «Ռուսաստանի հասարակական շարժումների մասին» նամակ-հոդվածն, իրոք, լայն արձագանքներ ունեցավ թե Ռուսաստանում և թե նրա սահմաններից դուրս։ Ի հակադրություն «խավար անշարժությունը պաշտողների», Տոլստոյի դեմ հանդես եկան առաջավոր մտքի ներկայացուցիչները։ Մ. Գորկին Տոլստոյին ուղղված նամակում գրեց. «Համաձայնեցեք, կոմս, այն մարդը, որ իր երկրի դժբախտության օրերին ընդունակ է զբաղվելու սեփական անձի կատարելագործումով, անհոգի փարիսեցու և կեղծ բարեպաշտի նողկալի տպավորություն կթողնի բոլոր նրանց վրա, որոնց համար թանկ են ճշմարտության, գեղեցիկի և ազատության իդեալները։ Վերջապես, կոմս, Ձեզ դարձնելով բոլոր այն պարսավանքները, որոնք՝ Դուք Ձեր համաշխարհային փառքի բարձունքից նետեցիք ռուսական լավագույն մարդկանց հասցեին, ես ինձ թույլ եմ տալիս Times-ում տպագրված Ձեր նամակն անվանել ոչ միայն անարդար ու ոչ խելացի, այլև վնասակար»։ «Մշակում» տպագրված հոդվածով Լեոն արձագանքում էր առաջավոր ռուս մտավորականության տրամադրություններին։ Այդ հոդվածը բանալի է բացահայտելու Լեոյի աշխարհայացքի երկու այլ սկզբունքային ելակետերը։ Նախ 1905-ին հեղափոխության պատմական անխուսափելիության գիտակցումը։ «Այդ կարգերը,—պարզաբանում է Լեոն,—ճիշտ է, իդեալական չեն, գաղափարների վերջնական մարմնացումը չեն ներկայացնում, բայց, անկասկած, լավագույնն են այն կարգերից, որոնց դեմ մղվում է Ռուսաստանի ներկա հասարակական շարժումը» («Մշակ», 1905, № 49)։ Մյուս կողմից, այդ հոդվածով Լեոն հարմար առիթ է գտնում թեկուզ թռուցիկ, բայց անվերապահ տոնով դարձյալ արծարծելու պատմության մեջ անհատի ու մասսաների դերի սեփական ըմբռնումը։ «Տոլստոյը,—գրում է նա,—ամբողջ Ռուսաստանի փառքն ու պարծանքը։ Տոլստոյը—մի մեծություն, որի առջև գլուխ են իջեցնում ամենքը։ Բայց Տոլստոյը մի մարգարե չէ, իր ահագին հեղինակությամբ չէ կարողանում ճնշել մտքերը մի այսպիսի ժամանակ։ Մեծ մարդու դեմ դուրս են գալիս փոքրերը և խոսում են համարձակ, համոզիչ... որովհետև փոքրերն էլ քննադատող, վերլուծող դարի զավակներն են։ ...Փոքրերը ահագին բազմություն են կազմում, հավաքական մանր կարողությունների մի մեծ համախմբում են ներկայացնում։ Դա է այն անխորտակելի ուժը, որ պատմություն է ստեղծում, մարդկային կյանքը փոթորկող հոսանքները միացնում է, դուրս բերում մրցությունների, հաղթանակների ասպարեզը։

Մեծ մարդը, որքան էլ հսկա լինի իր խելքով ու տաղանդով, չէ կարող խլացնել անհատապես փոքր, բայց համախմբումների միջոցով վիթխարի ուժ ներկայացնող տարրերի հակաճառությունը» (նույն տեղում)։ Ժամանակները փոխվել են, գրում է Լեոն, «մարգարեներ, առաքյալներ մեր ժամանակներում չեն կարող հին դարերի մարգարեների բացարձակ, ամեն ինչ ճնշող հեղինա-

կությունն ունենալ», և երբ այժմ հրաշքով երկնքից մի գիրք ընկներ, «նրան ամենից առաջ դեռ կմատնեցնեին քննության, վերլուծության բովին»: Որովհետև «այժմ կա հասարակական անողորմ քննադատություն», այժմ արդեն վճռական խոսքը «համախմբված փոքրերի բազմությանն է պատկանում» և դա է «երևույթի ահագին նշանակությունը» (նույն տեղում): Այս քննադատող ոգին Լեոն համարում էր հայ գրականության բնորոշ գծերից մեկը. «Մեր վիպագրությունը,—գրում է նա ընդհանրացնող մի հոդվածում,—անշուշտ բացառություններով, հարձակողական, մերկացնող ոգի է ունեցել մինչև այսօր: Բողոք և կռիվ հարստահարության դեմ, զրկվածի, տանջվողի դատ—ահա ինչով է նա ապրել: Եվ որովհետև հարստահարողը միշտ բուրժուա դասակարգն է, այդ պատճառով մեր գրականությունը սկզբից ևեթ կրել է իր մեջ մի ահավոր, անխնա պայքար բուրժուազիայի դեմ» («Մշակ», 1905, № 225):

Գաղափարական տեղատվության ինչ-ինչ միտումներ նկատելով դարավերջի հայոց գրականության մեջ, Լեոն, այդուհանդերձ, անհաղորդ չմնաց 1880-ական թվականներից այդ գրականության մեջ սկսված որակական փոփոխություններին: Նա ճիշտ որսաց վերջինիս օրգանական կապը նախորդ շրջանի հետ և արձանագրեց առաջընթացի խրախուսելի փորձերը: «Այս երկրորդ շրջանը,—գրում է նա,—առաջին շրջանի շարունակությունն է, ծնվել և զարգացել է այդ շրջանի ազդեցության տակ, բայց ունի իր առանձնահատկությունները, իր ինքնուրույնությունը. վեպը նյութի, բովանդակության կողմից ավելի բազմակողմանի է դառնում, փորձում է կյանքի շատ երևույթներն ընդգրկել և ձգտում է գեղարվեստի ավելի բարդ ու նուրբ պահանջները կատարել» («Ռուսահայոց գրականությունը...», էջ 279):

Ռեալիզմը Լեոյի կարծիքով նախ աշխարհայացքային կատեգորիա էր և նոր միայն՝ գեղարվեստական: 1878 թ. հայտնի իրադարձությունները ծանր հարված հասցրին հայոց շրջաններում լայնորեն տարածված քաղաքական ու սոցիալական անրջայնությանը: Մտավորականների զգալի մասի մեջ հօդս ցնդեցին «մարդասեր Եվրոպայի» վերաբերյալ նախկին պատրանքները՝ շրջադարձի ազդակ դառնալով դեպի իրատես որոնումները, դեպի հարազատ ժողովրդի ներքին ուժերին ապավինելու վճիռը: Պատրանքների փոխարեն հասարակական միտքը փարում է ազգային-ազատագրական պայքարի գաղափարին:

Իսկ ինչպե՞ս էր ընկալում Լեոն գրական քննադատության պատմական զարգացման օրինաչափությունները, նրա հարաբերությունները գրական պրոցեսի հետ: Այս խնդիրներին նույնպես քննադատը բազմիցս անդրադարձել է իր հոդվածներում ու գրքերում: 1904 թվականին բանավիճելով Նիկողայոս Ադոնցի դեմ, նա պնդում է, որ գրական ուղղությունների ու հոսանքների հերթափոխերի նման ու դրանց համապատասխան առաջընթացի պրոցեսի մեջ է նաև գրաքննադատությունը, որ քննադատի տեսակետները նույնքան ենթակա են հասարակական քննարկման և ստուգման, որքան իրականության նկատմամբ գրողական դիտակետն ու ստեղծագործական սկզբունքները («Մշակ», 1904, № 130): «Ռուսահայոց գրականությունը...» ներածական բաժնում, չբացառելով սխալական կարծիքների հնարավոր վիճարկումները, Լեոն միանգամայն օրինաչափ է համարում միևնույն գրական երկի նկատմամբ տարբեր կարծիքների առկայությունը: Մարդկային պատմությունը գործում է իր օրենքներով, որոնցից ոչ բոլորն են ճանաչվել, եթե չխոսենք նրա միլիոնավոր դըրվագներից յուրաքանչյուրի ճակատագիրը որոշած գործոնների մասին: Այդ

նշանակում է, որ գրողի տեսակետը, որքան էլ հանճարեղ լինի նա, չի կարող զերծ լինել սուբյեկտիվ տարրերից։ Անձնականության հանգամանքն էլ ավելի առկա է քննադատական կարծիքի մեջ, որովհետև գրականության պատկերային համակարգը տնօրինում է օբյեկտիվ իմաստներ ևս, որոնց արժեքը Թարմորեն բացվում է նույնիսկ փոփոխվող ժամանակների ընթացքի մեջ, և հենց այդտեղ է թաքնված գեղարվեստական խոսքի մշտնջենական ուժի գաղտնիքը։ Քննադատությունը զուրկ է նման հնարավորությունից։ Հետևաբար, որքան էլ վերջինս հենվում է հասարակական ճանաչված օրինաչափությունների վրա, այն «միշտ և ամեն տեղ անհատական, անձնական բնավորություն ունի», քանի որ վերջ ի վերջո դա մի մարդու տպավորություն է գրական երկից, նրա անձնական կարծիքը։ Նման տեսակետը հեռու էր, սակայն, քննադատությունը բացառապես սուբյեկտիվիզմի հանգեցնելու մոլորությունից։ Այդ դեպքում Լեոն քամահրանքով պիտի վերաբերեր մեթոդաբանական ամեն տեսակ սկզբունքների, կուտակված փորձի, ուրիշ կարծիքի նկատմամբ, որ նա այնքան առատորեն ու հետևողական օգտագործում է իր հեղինակությունների մեջ։ Ավելին, անձնական կողմնական քննադատության հիմունքները նա դատապարտել էր առաջին իսկ գրադատական հոդվածում, որ ուղղված էր Րաֆֆու միտումնավոր քննադատ Հայկունու դեմ։ «Քանի քննադատներ,—գրում է նա,—այնքան կարծիքներ,—այսպես կարելի է ասել։ Եվ դա, իմ կարծիքով, հենց այն հատկությունն է, որ կատարյալ անկախություն է ապահովում քննադատության համար, այն անկախությունը, առանց որի հնարավոր չէ ոչ մի դատաստան մարդկանց մեջ։ Քննադատության տարեգրությունները լիքն են անձնական դրամադրության, հայացքների տարբերության բազմագույն երևույթներով»։ Օրինակներն ավելի քան համոզիչ են։ «Աշխարհը հիացած է Գյոթեի վրա, բայց մի Բյոռնե տեղիք էր գտնում նրան հանդիմանելու», Պիսարևը չէր ընդունում «ռուսաց ամենամեծ բանաստեղծ Պուշկինին», Մաքս Նորդաուն մերժում էր Զոլային ու Մոպասանին և այլն։ Արտառոց ոչինչ չկա դրա մեջ,—իր տեսակետը փաստարկում է Լեոն։ Ընդհակառակը։ Առաջադիմության ճանապարհն անցնում է ուսմունքների, հայացքների, գիտակետերի բախման միջով։ Կարևորն այն է, որ յուրաքանչյուր տեսակետ ոչ թե զուտ անձնական բնույթի լինի, այլ ունենա «որոշ հասկացություններից հյուսված հենակետ» («Ռուսահայոց գրականությունը...», էջ Զ)։

Գրական երկի հասցեատերը մարդն է, իսկ «յուրաքանչյուր մարդկային գործ, որ մարդու համար է ստեղծվում, ենթարկված պիտի լինի մարդկային կարծիքին»։ Այդ տրամաբանությամբ է առաջին հերթին արդարացվում քննադատության գոյությունը։ «Արվեստը առանց քննադատության չէ կարող մնալ... Անկախ, ազատ ամբիոն գաղտղության, կարծիքի համար։ Նա չէ կարող խորտակել հանճարներին, չէ կարող կանգնեցնել ստեղծագործական բուռն հոսանքը։ Բայց նա հարկավոր է հենց այն պատճառով, որ մարդու խոսքը ազատ պիտի լինի. գնչկալներ հագցնել այդ կենարար, աշխարհաշեն ուժի վրա կլինի մի վատ սպանություն» («Մշակ», 1904, № 130)։

Քննադատության առարկան գեղարվեստական գրականությունն է, սակայն այդ հանգամանքը Լեոյի կարծիքով, նրան չպիտի դարձնի գրականության ոչ սպասավորը, ոչ էլ, առավել ևս, օրենսդիրը։ Այն մտածողության միանգամայն ինքնուրույն բնագավառ է, որը վերլուծության է ենթարկում

գրական երևույթները՝ սոցիալական, քաղաքական, փիլիսոփայական, հոգեբանական ու գեղարվեստական տարրերի միասնության մեջ։

«Ռուսահայոց գրականությունը...» առաջաբանում Լեոն այսպես է բնութագրում իր մեթոդը. «Քննադատությունը միշտ և ամեն տեղ անհատական, անձնական բնավորություն ունի, քանի որ քննադատը իր կարծիքների, իր անձնական տպավորությունների վրա է գլխավորապես հենվում։ Քանի քննադատներ, այնքան կարծիքներ...» (նույն տեղում, էջ Ե)։ Երևույթների անհատական ընկալման այս չափանիշները կենդանի և աշխույժ հոսանք են ներարկում գրական շարժմանը, առիթ տալիս բանավեճերի ու մտքերի փոխանակության, որոնք խթանում էին քննադատական մտքի զարգացմանը։ Սակայն սուբյեկտիվ հայեցվածությունն ամենուրեք իր կնիքը դրեց Լեոյի քննադատական հոդվածների և ուսումնասիրությունների վրա, առիթ տալով անստույգ որակումների ու սխալ ընդհանրացումների։ Պատահական չէ, որ ժամանակի նշանավոր գրողներն ու քննադատները (Հ. Թումանյան, Մուրացան, Վ. Տերյան, Ա. Տերտերյան և ուրիշներ) հաճախ էին անդրադառնում նրա ելույթներին, բանավիճում նրա դրույթների դեմ։

ԳԼՈՒԽ ՈՒԹԵՐՈՐԴ

ՀՐԱՆՏ ԱՍԱՏՈՒՐ

Արևմտահայ նշանավոր բանասեր, մանկավարժ, հասարակական գործիչ և գրաքննադատ Հրանտ Ասատուրը ծնվել է 1862 թ. օգոստոսի 10-ին, Պոլսում։ 1867 թ. հաճախում է Պոլսի Մեսրոպյան վարժարանը։ Ինը տարեկան հասակում նա դառնում է Ռոպերթյան քոլեջի սան։ 1873-ին ծանր հիվանդանում է և թողնում վարժարանը, սակայն տնային պայմաններում փայլուն կրթություն և դաստիարակություն է ստանում։ Այնուհետև, Ասատուրը կրթությունը շարունակում է Փարիզի իրավաբանական ուսումնարանում։ Ֆրանսիայի մայրաքաղաքում նա ակտիվորեն մասնակցում է մշակութային կյանքին, կապեր հաստատում տեղի հայ մտավորականության և նշանավոր հայագետների հետ։ 1882-ին նրա ջանքերով կազմակերպվում է «Փարիզի հայ ուսանողական միությունը»։ Այդ տարիներին նա ճանապարհորդում է Ֆրանսիայում, Հոլանդիայում, Անգլիայում և 1884-ին, ավարտելով ուսումը, վերադառնում է Պոլիս։

1

Հրանտ Ասատուրը որպես գրական գործիչ պատկանում էր XIX դարի 80-ականների սերնդին և քննադատական գործունեությամբ ընդհանրացրեց այդ սերնդի գեղարվեստական փորձը. «Վերջին տաս տարիներուն,—գրում է նա,—արևմտյան Հայոց գրականությունը նոր կերպով մշակվել սկսավ. անոնք անգամ որ նոր գրողներուն լեզվական ուղղությանը դեմ կ՚ոգորեն, չեն կրնար սակայն ուրանալ թե մեր նոր գրականությունն ավելի կենդանություն ունի, ավելի շատ գաղափարներ կը հուզե, ավելի մոտեն կը քննե ժողովուրդին

կյանքը. նոր ու անծանոթ երանգներով կը պատկերեն իրերն ու անձերը, ընկերական ու հոգեբանական նոր երևույթներ կը պարզեն և ավելի զորությամբ կը կատարեն իր սնուցիչ և կազդուրիչ դերը» («Մասիս», 1892, № 3971)։ Գնահատելով հանդերձ նախորդ ուղղությունների կարևորությունը գրականության առաջադիմության ճանապարհին, Ասատուրը գտնում էր, որ ռոմանտիզմն արդեն կատարել է իր պատմական դերը. «Հին, ուսուցիկ գրականությունը աթոռ չուներ այս նոր կաճառին մեջ,—գրում է նա,—«Հող»-ի, «Վարդ»-ի, «Սոխակ»-ի բոսորացած նանրաբանությունները, գյուղականի հավակնոտ ճառերը, պատվելիական քնարեր գրվածները, բացագանչությանց այն հավաքածոները բոլոր, որոնք վերացական սերունդի մը հոգեկան գլխավոր սնունդը կը կազմեին այն ատեն... կը վտարվեին...» («Արևելք», 1898, № 3771)։

Զգացվում էր իրականության ավելի խոր պատկերման անհրաժեշտությունը, և գրականության առաջատար դերը ստանձնում էր ռեալիզմը։ Արևմտահայ գրական միտքը դուրս էր գալիս ավելի լայն ուղի՝ դեպի կյանքի ըմբռնման ու վերլուծման, ժողովրդի հոգսերի ու ապրումների պատկերման ուղին. «Օրը օրին ապրած կյանքը,—գրում է Ասատուրը,—ժողովուրդին բարքերուն ուսումնասիրությունը, ազգային միջավայրի մանրավեպներ, քրոնիկներ և նորավեպեր առողջ ու նուրբ գրականության մը նախահայրերը կը բերեին հոն» (Նույն տեղում)։

Ասատուրը մասնակիցն էր գրական այս նոր շարժման և գնահատում էր նրա կազմակերպիչների ջանքերը, որոնք համախմբված էին հիմնականում «Արևելք» և «Մասիս» պարբերականների շուրջ։ Նա տեսնում էր նոր սերնդի մտահոգությունը՝ գրականությունը կյանքի հետ կապելու ձգտումը, որը հասարակական կարևոր նշանակություն էր ստանում. «Մեր նորագույններն են անոնք,—գրում է նա,—մեր գրականության ապագային «գեղածիծաղ հույսերը»։ Անոնք աշխույժ, հրայրք, հավատք են համակ...»։ Նրանց ստեղծած գրականությունն ավելի առողջ է ու կենսունակ՝ տոգորված հասարակական խնդիրների վերլուծական ընկալմամբ. «Թարմ, կենդանի, անսեթևեթ, իրենց գրվածները մեր ժամանակակից գրականության մեջ հատուկ դրոշմ մը ունին, անկեղծության ու քիչ մըն ալ միամտության դրոշմը, իրենք մեր մտավորական շրջանակին մեջ վերքերը դարմանել կ'ուզեն, այն վիրաբույժին դրությամբ որ նորեն կը ճեղքե կամ կ'այրե այն վերքը որ չի գոցվիր»։ «Գրականության համար իրենց հատուկ տեսություններ ունին,—շարունակում է Ասատուրը,—քիչ մը արմատական, բայց խոհուն տեսություններ, որոնք մտածեցնել կուտան իրենց անդրանիկները։ Եվ իրենց գրականությունը ալ չ'անդրադարձներ բնավ 60-ի և 70-ի սերունդին փքացուռույց ճամարտակությունները, այլ հիմ մը ունի, բան մը կ'ուզե սորվեցնել, օգտակար ըլլալ» («Արևելք», 1899, № 4087)։

Գրականությունը ստանձնում է բացառիկ իմաստ և ձեռք բերում հասարակական բովանդակություն, խորամուխ լինում իրականության պահանջների մեջ, պատասխան տալիս նրա առաջադրած խնդիրներին։ Գաղափարական այս նոր դրույթներն ու չափանիշները, «առողջ գրականություն» ստեղծելու պահանջը հենց ռեալիստական արվեստի «ուղին» էր, որ «սկսավ մշակվել» և «որուն ազդակներեն եղան Սիփիլարյանեն զատ Գ. Զոհրապ, Լ. Բաշալյան, Տ. Կամսարական, Գ. Ցնտղլյան, Ե. Օտյան, Ա. Զոպանյան և ուրիշներ» («Արևելք», 1899, № 4087)։

Ռեալիստական գրականության ստեղծողների շարքում Ասատուրը առանձնացնում է Ա. Արփիարյանին, որը միաժամանակ այդ ուղղության տեսաբանն էր և «իր ուղղությամբ գրողներ գտնել, կը խոսեր, կը համոզեր, անողոք էր ռոմանթիքներու դեմ, կըծաղրեր շարունակ»[1]։

Պաշտպանելով 80-ականների գրական շարժումը, Ասատուրը ողջունում է ռեալիստական ուղղությամբ գրված արևմտահայերի առաջին գեղարվեստական երկերը։ «1884-ին էր կարծեմ,—գրում է նա,—որ առաջին անգամ իրապաշտ նորավեպ մը տեսնվեցավ Կոստանդնուպոլսո հայ մամուլին մեջ. կատակ մը»։ Այնուհետև այդ ուղղությամբ գրվեցին ուրիշ նորավեպեր և վիպակներ, որոնց մեջ Ասատուրը առանձնացնում է Գ. Զոհրապի «Անհետացած սերունդը»։ Գրիգոր Զոհրապին նա համարում է «խիզախ և անվեհեր» գրող, որը «փառավոր հայտնություն մը եղավ մեր գրականության համար»։ Ըստ քննադատի, գեղարվեստական արձակում Զոհրապը «ի հայտ կածե իրականին զգացումն, ինքնատիպ ոճ, համակ զորություն և կորով» («Արեվելք», 1888, № 1500)։

Ասատուրի քննադատական առաջին ուշագրավ ելույթներից է Տ. Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» վեպի առիթով գրած ընդարձակ հոդվածը։ Նա առաջիններից էր, որ ողջունեց ռեալիստական ուղղությամբ գրված վեպի հրապարակումը և աշխատեց ըստ արժանվույն գնահատել այն. «Նոքա իսկ որ ամենեն ավելի անողոք եղած էին,—գրում է Ասատուրը,—սկսան գնահատել Կամսարականի աշխատությունը. տեսան թե որքան սերտ, խանդաղատանք, նրբություն ունի այդ երիտասարդը, մտքի և հոգվո ինչ սրատեսություն, ինչ ճշմարիտ դիտողություններ մեր ապրած միջավայրին վրա, մեր բարուց վրա, և մարդկային սրտին վրա՝ խորհրդալից և մանվածո» («Արևելք», 1888, № 1500)։ Նա գտնում է, որ «ոչ ոք կուրանար թե Կամսարական ունի վաղահաս տաղանդ մը ներհուն վիպասանի»։ Այնուհետև Ասատուրը մանրամասն շարադրում է իր տեսական դրույթները ռեալիստական մեթոդի վերաբերյալ։ Գրական այս ուղղությունը նոր է սկզբնավորվում արևմտահայ իրականության մեջ, մինչդեռ նա եվրոպական գրականության մեջ վաղուց արմատավորված և տիրապետող ուղղություն է։ Եվ քանի որ արևմտահայերը դեռ չեն թարգմանել Բալզակի, Ֆլոբերի, Դոդեի, Զոլայի և ֆրանսիական մյուս հեղինակների ստեղծագործությունները, ուստի Ասատուրը հարկ է համարում շարադրել այդ դպրոցի գեղագիտական սկզբունքները, հիմնականում հենվելով Զոլայի «Փորձառական վեպ» աշխատության դրույթների վրա։ Այստեղ պետք է նշել, որ երբ արևմտահայ իրականության մեջ ձևավորվում էր ռեալիզմի տեսությունը, ֆրանսիական գրականության վրա տիրապետող էր Զոլայի նատուրալիզմը։ Արևմտահայ գրական գործիչների համար Զոլան ֆրանսիական ռեալիստական ավանդների շարունակողն էր, և նրա նատուրալիզմը ընդունվում էր իբրև «ճշմարտությունը վեր հանող» ուղղություն։ Մի բան, որ եական էր նաև ռեալիստական մեթոդի համար։ Իրականության ռեալ արտացոլման դրույթը թե նատուրալիզմի, թե ռեալիզմի հիմքերից էր, և բնականաբար արևմտահայ քննադատը խորամուխ չէր լինում այս երկու ուղղությունների գեղագիտական-գաղափարական հակամետ սկզբունքների մեջ և տուրք էր տալիս իրարամերժ կարծիքների։

---

1 ԳԱԹ, Թ. Ազատյանի ֆոնդ, № 139, Հ. Ասատուր, Հրապարակագրին հուշերը

Հետևելով Զոլային, Ասատուրը ընդունում էր փորձառական մեթոդի կիրառումը գրականության մեջ։ «Այսպես ահա,— գրում է նա,— վիպասանության մեջ երևակայությունն ոչ ևս կը գրավե այն մեծ տեղ զոր երբեմն ուներ. այժմ դիտողությունը, փորձառականությունն ամեն ինչ է» («Արևելք», 1888, № 1500)։

Մեծ տեղ տալով իրականության ուսումնասիրմանը, Ասատուրը գտնում է, որ գրողը պետք է քննի, վերլուծի մարդուն, որպես այդ իրականության արդյունք. «Վիպասանությանց ուսումնասիրությունը,— գրում է նա,— ց'որչափ չեն հեռանար իրական կյանքեն, այդ օրինաց գաղտնիքներուն պիտի թափանցեն հետզհետե և վերջն այսու ընկերաբանության զարգացման պիտի նպաստե հզորապես»։ Վեր հանելով իրականության ճշմարիտ պատկերներ նա պետք է բացատրություն տա կյանքի երևույթներին և գտնի այն ուղիները, որոնք կտանեն դեպի «ազնիվն ու գեղեցիկը»։ «Վեպը պիտի վարե նաև բարոյացուցիչ դեր,— շարունակում է քննադատը,— զի կրից պատճառներն ուսումնասիրելով, անոնց չափավորման միջոցներն ալ ի գործ դնելու պիտի օժանդակե»։ Նկարագրելով միջավայրը, վեր հանելով նրա բոլոր ծալքերը, քննադատը նկատում է, որ «բնապաշտ վիպասանք կը ներկայեն ինչ որ ճշմարիտ է, ինչ որ կա կյանքին մեջ, որքան ալ տգեղ, որքան էլ ժահրոտ լինի այն»։ Ասատուրն այստեղ հարց է բարձրացնում, արդյո՞ք արևմտահայ իրականության մեջ կարելի է կիրառել նատուրալիստական մեթոդը. «Շատեր սա դիտողությունը կընեն,— գրում է նա,— թե մեր ժողովրդյան համար դեռ կանուխ է բնապաշտ դպրոցին հետևողությամբ գրված վեպեր հրատարակել, զի այդու հարկ կ'ըլլա մերթ քողազերծ ընել այնպիսի անբարոյությունք, որոց նկարագրությունը կ'ապականե ժողովրդյան բարքերը» (Նույն տեղում)։

Քննադատն անդրադառնում է արևմտահայ գրական շրջաններում ծայր առած իրարամերժ կարծիքին՝ նատուրալիզմի մեթոդի վերաբերյալ։ Նա առաջադրում է մեկ այլ, միջին տեսակետ, ըստ որի «իրապաշտ դպրոցի հետևող մը» պարտադիր չէ նկարագրի «կենաց տգեղ կողմերն և զազիր միջավայրերը»։ Ըստ Ասատուրի, «իրապաշտությունը կրնա ի հայտ գալ նաև այնպիսի երկերու մեջ, որք չը պարունակեն պիղծ տեսարաններ»։ Նույնացնելով նատուրալիզմի և ռեալիզմի սկզբունքները, քննադատն իբրև օրինակ իր ասած միջին տեսակետի, բերում է Ալֆոնս Դոդեի «սքանչելի վեպերն», որտեղ հեղինակը «իբր բարեկամ կը շրջի մարդկային ընկերության մեջ» և «չը սուզիր երբեք ի խորս մարդկային մորալին»։ Պաշտպանելով Կամսարականի վեպի ուղղությունը, Ասատուրը գնահատում է ստեղծագործության էությունը որպես մեթոդի ընձեռած հնարավորությունների լավագույն դրսևորում. «Այսպիսով,— գրում է նա,— Կամսարական, հետևելով իրապաշտ մեթոդին, երբեք չէր կրնար ապականել մեր ժողովրդյան բարքերը, ց'որչափ կ'ուզե պատկերացնել մեզ իրական դեմքեր և իրական դեպքեր, ոչ յուր բացատրության մեջ չափազանցյալ համեստություն մը կեղծելով, ոչ ալ փնտռելով ծանականքն և նեթ աշխարհի անձանց և իրաց մեջ» (Նույն տեղում)։

Գրական ուղղությունների վերաբերյալ իր տեսական ելակետերն առաջադրելուց հետո, Ասատուրն անցնում է Կամսարականի վեպի վերլուծությանը։ Նա շարադրում է վեպի բովանդակությունը և ցույց տալիս այն միջոցները, որոնցով վեր են հանվում մարդկային բնավորություններն ու հասարակական հարաբերությունները։ «Այսպես բացահայտ կը տեսնվի,— գրում

է քննադատը,—թե Կամսարական ջանացած է ճշմարտությունն յուր երկի մեջ ընել գերիշխան, և ներկայել ընթերցողաց իրական կյանքի պատկերներ»։ Իրականության ճշմարտացի արտացոլումը Ասատուրի մոտ դառնում է երկի գնահատման կարևոր չափանիշ։ Կյանքի իրական պատկերը տալով, իրական պետք է լինեն նաև տվյալ միջավայրում գործող անհատներն իրենց մարդկային հարաբերություններում և հոգեբանությամբ։ Այս առումով, որոշ տեղերում նա ճեղքվածք է նկատում և կանգ առնում հատկապես Արամի կերպարի վրա։

Արդարացնելով հանդերձ Կամսարականի «Հավակնոտ և խիղախ» ձեռնարկը երիտասարդ տարիքին «աղգի մեջ» առաջին «իրապաշտ վեպ մը» գրելու, այն տարիքին, որ դեռ ինքն է կարոտ «կյանքի փորձառության» և «սրտի դաղտնեաց թափանցելուն», Ասատուրը ճշմարտացիության պահանջից ելնելով անհավանական է համարում վեպի գլխավոր հերոսների՝ Սաադիկի և Արամի սյուժեն։

Իրականության և անհատի կապի առումով, ըստ Ասատուրի, վեպում հաջողված է վարժապետի կերպարը, որը որոշակի դասի հոգեբանության ու ձգտումների մարմնավորողն է, ունի «տեղական գույն»։ Անդրադառնալով վեպի մյուս հերոսներին, Ասատուրը ռեալիստական տիպականացման առումով շեղում է նկատում նաև Գաբրիելի ու Թորոս բեյի կերպավորման մեջ։ Առաջինը մարդկային լավագույն հատկանիշների մարմնավորողն է, իսկ երկրորդը՝ «մոլության» ու «կեղծավորության»։ Հեղինակային այս չափազանցումները, գույների խտացումն ու ոգևորությունը քննադատը հատկանշական է համարում ավելի շուտ ռոմանտիկական արվեստին. «Այս երկու տիպարները,—գրում է նա,—բոլորովին վիպական հղացումներ են, և իրապաշտ ձգտում ունեցող վեպի մը մեջ մանավանդ, շատ զգալի կըլլա թե անոնց ստեղծման առեն երևակայությունը վարած է մեծ դեր» (Նույն տեղում)։

Դարավերջի արևմտահայ գրականության զարգացման մեջ ինքնորոշվում էին արձակի ժանրերը, նրա տարբեր տեսակները՝ քրոնիկն ու նորավեպը, պատմվածքն ու վեպը։ Հրանտ Ասատուրը գնահատում է քրոնիկի ու նորավեպի ասպարեզում արևմտահայ գրողների ձեռք բերած նվաճումները։ Մամուրյանի, Արփիարյանի, Զոհրապի և մյուսների քրոնիկներն ու նորավեպերը վերցված էին «օրվան կյանքեն», արտացոլում էին իրական պատկերներ։ Փոքր կտավի ստեղծագործության զարգացման ասպարեզում առանձնակի դեր ունի Գրիգոր Զոհրապը, որը Ասատուրի բնորոշմամբ «նորավեպերուն... մեջ ի հայտ եկավ ինքնատիպ պատկերներով...» և «արդիական ոգին մըտցուց արևմտահայ գրականության մեջ. անակնկալ բաղդատություններով, հոգեբանական վերլուծումներով, կյանքի իրական պատկերների լուսավորությամբ»։ Զոհրապի նորավեպերը առավել արժեքավոր են նրանով, որ «կյանքն էր իր գլխավոր ներշնչարանը, և իր միջավայրն է որ եղած է այն բեղմնավոր հողը, որմե քաղած է այնքան կենսալիր, թրթռուն, բաբախուն երկեր, որոնք միշտ հաճույքով պիտի կարդացվեն» («Դիմաստվերներ», Կ. Պոլիս, 1921, էջ 243—244)։

Գնահատելով հանդերձ արձակի մյուս ժանրերի դրսևորումները, Ասատուրը առավելությունը տալիս էր վիպագրությանը և տեսնում նրա զարգացման հեռանկարը։ Մեծ են վեպի ընդգրկման սահմաններն ու հնարավորությունները հասարակական և անհատական կյանքի բազմակողմանի ուսում-

նասիրման առումով։ Վիպագրությունը անխուսափելիություն է շնորհում գրողին դրսևորելու իր գաղափարական-գեղարվեստական հնարավորությունները և Ասատուրի բնորոշմամբ «հարմարագույն ձևն է ընկերական ուսումնասիրության համար»։ «Գրագետը, վեպին մեջ, ազատ ասպարեզ կը գտնե քննելու հոգեբանական վիճակներն,—գրում է քննադատը,—պատկերելու կյանքն ընկերական և կյանքն ընտանեկան, խոսելու սիրո վրա, ամուսնության վրա, առն ու կնոջ, ծնողաց ու զավակաց հարաբերության վրա։ Վիպասանն... կը քննադատե, կը վերլուծե, կը պարզե խոհություններ, խորհուրդներ ու հոգեկան հուզումներ։ Այս պատճառով ահա վիպական ձևն կը դառնա նախամեծար ձևն քաղաքակիրթ աշխարհին գրագիտաց» («Մասիս», 1887, № 3872)։

Ասատուրը տեսնում է վիպագրության գրաված առաջատար տեղը եվրոպական գրականության մեջ և նրա լայն հնարավորությունները ժամանակաշրջանի հասարակական հարաբերությունների, գիտական նվաճումների, մարդկային կապերի բացահայտման առումով. «Վեպը կրնգգրկե մարդկային ծանոթության բոլոր ճյուղերն, անոր մատենագիրն ամեն բան կրնա դնել, քերթություն, իմաստասիրություն, գիտություն» («Արևելք», 1888, № 1500)։

Գրականագետը եվրոպական և արևելահայ վիպագրության համեմատական զուգահեռներով աշխատում է տալ ժանրի զարգացման պատմությունը արևմտահայ գրականության մեջ։ «Ռուսահայ վիպագրության հիմնադիրը,—գրում է Ասատուրը, Խաչատուր Աբովյան դադարած էր արդեն գրելե, երբ Հ. Հիսարյան «Բանասեր»ի մեջ հրատարակեց, 1851-ին, իր «Խոսրով և Մաքրուհի»ն, որ եթե չեմ սխալիր, թրքահայոց մեջ գրված առաջին ինքնուրույն վեպն է» («Արևելք», 1899, № 4009)։ «Բայց որքան տարբեր էին երկուստեք հետևած ուղղությունները, նկատում է Ասատուրը,—Հիսարյան փոխանակ մեր կյանքը, մեր բարքերը ուսումնասիրելու, սիրո հովվերգություն մը կը գրեր, որ չուներ բնավ տեղային տարազ»։ Գրեթե նույն ձևով է արժեքավորում Ասատուրը տաս տարի անց լույս տեսած Արմենակ Հայկունու «Էլիզա» վեպը։ Այս երկուսն են արևմտահայ առաջին վեպերը, մինչդեռ այդ ժամանակաշրջանում վիպագրությունը արևելահայ գրականության մեջ բավական նվաճումներ էր ձեռք բերել և ավելի ազգային բնույթ ուներ. «Պռոշյանց և ուրիշներ,—գրում է Ասատուրը,—Կովկասի մեջ կը սկսեին գրել հայ տեղական կյանքի վեպեր, և կը նկարեին իրենց ժամանակի ընկերությունը, ապագա հայ սերունդներին թողելով իրենց միջավայրին ու ժամանակին վրա կարևոր վավերագիրներ» («Արևելք», 1899, № 4009)։

Գրականագետն այնուհետև տալիս է արևմտահայ վիպագրության պատմության ուրվագիծը։ 1870 թվականից հետո արևմտահայ վիպագրությունը ավելի տեղային բնույթ ունեցավ և սկսեց ազգային հարցեր շոշափել։ Որպես օրինակ նա բերում է Սրվանձտյանցի ստեղծագործությունները։ Գրվեցին նաև պատմական վեպեր՝ «Սև լեռին մարդը», «Թորոս Լևոնի», «Երկունք Թ դարու», «Թեոդորոս Ռշտունի», «որք հին հիշատակներ արթնցուցին մեր հոգիներու աչքերուն մեջ»։ Որպես ազգային վիպագրության օրինակ Ասատուրը նշում է նաև Տեր-Սարգսենցի «Շահենն ի Սիպիր» վեպը։ Սակայն, ըստ գրականագետի «այս փորձերը դժբախտաբար մեկուսացյալ մնացին, և երբ ռուսահայոց մեջ հետզհետե ինքնուրույն գրողներ կը ծլեին, անարվեստ այլ բնական, ժողովրդական վիպագրության մը մշակողներ, մեր պոլսեցի

գրողները, եվրոպայի հեղինակներուն ազդեցության տակ կ՚արտադրեին միջազգային վեպեր, որոնք կրնային գրված ըլլալ Պոլիս, Բարիզ կամ Նյու-Յորք, առանց բան մը կորսնցնելու իրենց ձգտումեն» («Արևելք», 1899, № 4009):

Ասատուրը բարձր է գնահատում արևմտահայ հեղինակների ջանքերը թարգմանական գրականության ասպարեզում և նշում այդ թարգմանությունների կարևոր դերը ազգային վիպագրության զարգացման գործում «Ութուճյանի, Մամուրյանի, Չիլինկիրյանի պես թարգմանիչներ,—գրում է նա,—եկան ճանչցնել մեզ եվրոպական, մանավանդ ֆրանսիական վիպասանները, մասնավորապես վիպասանության վիպական դպրոցին նռաշակերտներն ի հայտ հանելով»: Սակայն Ասատուրը մերժում է թարգմանական գրականության ազդեցությամբ ստեղծված այն վիպագրությունը, որը ազգային խորքեր չուներ: Եթե արևելահայ գրականության մեջ արծարծվում էին կենսական նշանակություն ունեցող սոցիալական, ազգային խնդիրներ, մշակվում էին վիպագրության ժողովրդայնության սկզբունքները, ապա արևմտահայ արձակում բացակայում էր ազգային հոգեբանության ու միջավայրի պատկերումը: Այս առումով նա անդրադառնում է նաև Տյուսաբի վեպերին, «որոնք եվրոպական աշխարհին ֆեմինիստ մտածումներու առաջին արձագանքները բերին մեզի, պաշտպանելով կինը էրիկ մարդուն դեմ»: Վիպասանուհու առաջադրած «նոր սկզբունքները» օգտակար էին անշուշտ, սակայն նա կցանկանար հեղինակի երկերում տեսնել ավելի շատ հայկական հոգեբանություն և ավելի հարազատ մթնոլորտ:

«1885 են ետքն է, որ Պոլսո մեջ բարքերու ուսումնասիրություն պարունակող քանի մը վեպեր հրատարակվեցան,—շարունակում է ժանրի պատմությունը քննել Ասատուրը,—ուր ֆրանսական արդի վիպագրության արվեստին հետ ի հայտ կու գար նաև որոշ ձգտում մը տեղային գույնով պատկերացնելու վեպին անձերը, միջավայրը նկարելով բնականին վրա» («Արևելք», 1899, № 4009): Որպես օրինակ քննադատը բերում է օր. Ալիսի «Աղջըկան մը սիրտը», Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը», Զոհրապի «Անհետացած սերունդը» և «Նարդիկ» անավարտ գործը, որոնք «նոր վիպական դպրոցի մը հիմերը դրին»: Պաշտպանելով ռեալիստական ուղղության սկզբունքներն ու նրա ընձեռած լայն հնարավորությունները գրականության ժողովրդայնացման բնագավառում, Ասատուրը պահանջ է դնում բուն ազգային վիպագրության զարգացման. «Այդ ուղղությամբ գրված վեպեր ապաքեն մեծագույն օգուտ կը հայթայթեն ժողովրդյան, քան եվրոպական վեպեր: Ինչ օգուտ երբ վեպին, զոր Հայն կ՚ընթեռնու, մատնանիշ ընե եվրոպական մոլությունքն ու մոլորությունքն,—շարունակում է գրականագետը,—հարկ է որ հայ ժողովրդյան ներկայացվին ու նշավակվին յուր իսկ նախապաշարումները, յուր իսկ բարոյական ախտերն, յուր իսկ ընկերական անիրավությունները: Եվ հետո, վեպերն կօգնեն պատմության, ապագային կտակելով ներկայի ընկերական վիճակն, ընտանեկան վիճակն, ժողովրդյան ձգտումներն ու բարքերն» («Մասիս», 1887, № 3872):

Ողջունելով հանդերձ 80-ականների գրական շարժումը և վիպագրության զարգացման նոր միտումները, Ասատուրը դժգոհ է առաջընթացից: Համեմատելով արևելահայ արձակի զարգացման ընթացքի հետ, երբ ասպարեզի վրա են և ստեղծագործում են Շիրվանզադեն, Լեոն, Մուրացանը, Աղայանը,

Վ. Փափազյանը և ուրիշներ, արևմտահայ գրողների ստեղծածը «մեկուսացյալ փորձեր» է համարում ու նկատում, որ «այսօր ռուսահայ վիպագրությունը անբաղդատելի գերազանցություն մը ունի մեր վրա եթե ոչ ոճի նրբության տեսակետով, գեթ վիպագրական արվեստին, բարքերու ուսումնասիրության և հոգեբանական երևույթներու քննության տեսակետով» («Արևելք», 1899, № 4009):

Ասատուրը ցավով է արձանագրում վիպագրության թերի զարգացումը արևմտահայ գրականության մեջ, մինչդեռ «որքան գործ կա դեռ կատարելիք թրքահայ վիպագրին համար», որքան չմշակված ասպարեզ, որքան ուշադրության արժանի հանգամանքներ: Ինչ ուշագրավ դեմքեր, բարքեր, սովորություններ հայ ընտանեկան-ընկերական կյանքի երևույթներ կը մնան դեռ ուսումնասիրելու կարոտ: Նա կոչ է անում գինվորագրվել, ջանքեր չխնայել զարգացնելու արձակի այդ ժանրը, մանավանդ որ «Հայ ընթերցողներն ալ տենդոտ ծարավ մը կը զգան տեղային կյանքի վեպեր կարդալու»:

Վիպագրությանն Ասատուրը անդրադառնում է նաև «Գրական սեռեր» ձեռագիր աշխատության մեջ, ուր փորձ է անում գրական ժանրերի զարգացման պատմական ուրվագիծը տալ: Նա աշխատում է լուսաբանել գրական ժանրերի առանձնահատկությունները և շոշափել տաղաչափության մասնակի հարցեր: Ասատուրը գրական ժանրերը բաժանում է երեք մեծ խմբի. արձակ, բանաստեղծություն, թատերական: Նա հայրենական և համաշխարհային գեղարվեստական ստեղծագործությունների հիման վրա օրինակներ է բերում յուրաքանչյուր գրական ժանրի սկզբնավորման ու զարգացման ընթացքից: Աշխատությունը առավել նկարագրական բնույթի է, քան գիտական-հետազոտական: Այստեղ ևս տալով վիպագրության սկզբնավորման և զարգացման ընթացքը, Ասատուրը գրում է. «Պետք է որ պատմված դեպքերը, ճշմարտանման ըլլան, պատկերված նկարագրությունները ճշմարիտ, մարդկային ոգու կիրքերուն վրա ըրած դիտողությունները ճիշտ ըլլան ու նուրբ, վերլուծումները և նկարագրությունները սակավապետ ու չափավոր, պատմածը արագ և ոճը վայելուչ: Ասկե զատ՝ ամեն վեպ պետք է պարունակե ուղղակի դաս մը, թեև վիպագիրներեն շատեր այս կանոնը գործադրած չըլլան»:

Հրանտ Ասատուրը անդրադարձել է երգիծանքի դերի կարևորությանը արևմտահայ գրականության զարգացման ճանապարհին: Երգիծանքը անմիջական և մեծ ազդեցություն ունի ժողովրդի վրա, նա նպաստում է ընթերցասիրության տարածմանը: Մարդը «համ չ՚առներ բարոյական ճառերեն, բանասիրական գիտելիքներեն, ուսումնական տեղեկություններեն, մինչ ախորժով կը կարդա զվարճալի գրվածներ և զբոսալի լուրերը» («Հանրագիտակ», 1905, № 1): Ասատուրը բարձր է գնահատում Հարություն Սվաճյանի դերը արևմտահայ գրականության մեջ երգիծական ժանրի սկզբնավորման ասպարեզում և խիզախ ձեռնարկ համարում «առաջին հայ զավեշտաթերթին»՝ «Մեղվի» հրատարակումը: «Մեղուն» Հ. Սվաճյանի խմբագրության օրով» ընդարձակ հոդվածում գրականագետը շեշտը դնում է երգիծաբան-խմբագրի գործունեության վրա. «Այն հոդվածին շրջանակեն դուրս էր ներկայացնել վիպագիր ու հրապարակագիր Սվաճյանը,—գրում է նա,—մենք հոս ուզեցինք երգիծաբանը ճանչցնել և ոչ թե գրագետը, որ ուշագրավ է զանազան տեսակետներով» (նույն տեղում): Երգիծանքն ըստ Ասատուրի «ժողովրդին բարքերը պիտի ուղղեն հեգնությամբ ձաղկելով մասնավորներու վրա տեսնված

պակասությունները, նախապաշարումները և անվայել սովորությունները»։ Այս իմաստով նա առավել ուշադրություն է դարձնում Սվաճյանի մարտնչող սկզբունքայնության, նրա երգիծանքի անզիջող ու աննկուն ոգու վրա. «Իր քննադատությունները երևան կը բերեին պայքարի մարդը, որ իր կարծիքներուն փարած է, ինչպես կրոնավորը իր հավատքին, որ չի քաշվեր հարվածելու նույն իսկ իր ուսուցիչը կամ բարեկամը» (նույն տեղում)։

Այս առումով Սաստուրը անդրադառնում և բարձր է գնահատում նաև «մեծ երգիծաբանի»՝ Հակոբ Պարոնյանի ստեղծագործությունը. «Երբ մոլություն մը դեմ կը խոսի,—գրում է նա,—երբ թերություն մը մատնանիշ կընե, խստափույթ բան մը ունի, անգութ, աններող։ Կը հարվածի միշտ ինչ որ իրեն վնասակար կ'երևա, չարը, տգետը, տգեղը, ծաղրելին։ Իր հեգնությունը ուժգին է։ Իրապաշտ մըն է, բառին կատարյալ իմաստով» («Դիմաստվերներ», էջ 179)։

Գրականագետը Պարոնյանին համարում է արևմտահայ ռեալիստական ուղղության սկզբնավորողներից մեկը և անդրադառնում իրականության նրա ճշմարտացի արտացոլման կարողությանը. «Իր նշանաբանը պիտի ըլլա,—գրում է Սաստուրը,—մոլությունները ձաղկել, կեղծիքը դատափետել, առանց ձեռնոցի, առանց արդուզարդի, բոլորովին մերկ, ինչպես կը վայելե ճշմարտության»[1]։

Հասարակական կյանքի, մարդկային հարաբերությունների, կենցաղի և միջավայրի ռեալիստական պատկերումը երգիծանքի առավել գնահատելի կողմերից է. «Պարոնյան ուսումնասիրած է իր շուրջը,—գրում է Սաստուրը,—տեսած մարդիկն ու բարքերը. խորունկ հոգեբանությամբ ըմբռնած է անոնց ծաղրելի, այլանդակ կողմերը, և գրչի մեկ շարժումով հաճախ ներկայացուցած է կյանքի ամբողջ տեսարան մը՝ տպավորական նկարիչներուն նման, որոնք քանի մը գիծերով արտահայտիչ պատկեր մը կ'անձնավորեն» («Դիմաստվերներ», էջ 171)։

Պարոնյանի տաղանդը ձևավորվել է Սվաճյանի ազդեցությամբ և նրա հրատարակած «Մեղվի» էջերում, որի խմբագիրն է դառնում հետագայում։ «Մեղու»ի մեջ է որ կը գտնենք Պարոնյանի գրական և երգիծական տաղանդին առաջին բողբոջները,—գրում է Սաստուրը,—ինքնատիպ տաղանդ մը որ հետզհետե կ'աճի, կ'ուռճանա և իր գերագույն զարգացումը կը գտնե ետքը ՋՈՋԵՐՈՒ և ԽԻԿԱՐԻՆ մեջ» («Մասիս», 1892, № 3972)։ Սաստուրը չափազանց բարձր է գնահատում Պարոնյանի երգիծանքի լրջությունը և մտահոգությունը, առաջին հերթին, ազգային շահերի հանդեպ. «միշտ հարգանք ունի հանրության համար»—գրում է նա։ Պարոնյանի ծաղրը իրականության հանդեպ մակերեսային ու անցողիկ չէ։ Սաստուրը բացում է նրա երգիծանքի սթափ ոգին և լրջությունը. «Երբ բանի մը վրա կը խնդա, երբեմն զայրույթ ունի, երբեմն դառնություն, քիչ անգամ ատելություն, երբեք չարություն, իսկ անկեղծություն՝ միշտ։ Անկեղծությունը հաճախ ծայրահեղության տարած է. իր շահուն վնասելու աստիճան»[3]։

---

2 «Տարեցույց Նշան-Պապիկյան», Կ. Պոլիս, 1906, էջ 112։

3 Նույն տեղում, էջ 134։

2

Հրանտ Ասատուրը իր գրական գործունեության ընթացքում հաճախ անդրադարձել է դրամատուրգիայի և թատրոնի հարցերին: Նա հանդես է եկել մի շարք հոդվածներով ու գրախոսություններով, գրել է «Արևելյան թատրոնի պատմություն» աշխատությունը, որտեղ անդրադարձել է ազգային թատրոնի սկզբնավորման և զարգացման հեռանկարներին: Գրականագետը բարձր է գնահատում թատրոնի դերը ազգերի լուսավորության գործում: «Անդ, ուր քաղաքակրթությունն ծագած է,—գրում է նա,—անդ նաև թատրոն եկած է ազգաց առաջադիմության շարժիչ մեքենաներեն մին լինել» («Մասիս», 1880, № 2762):

Տալով համաշխարհային թատրոնի պատմության ուրվագիծը, Ասատուրը սկսելով անտիկ շրջանի ժողովուրդների թատերգություններից, որտեղ առանձնակի տեղ է հատկացնում հին հունական ողբերգությանը, բացահայտում է ժամանակակից դրամատուրգիայի զարգացման միտումները և գնահատում նրա մեծ դերը ազգերի կրթության գործում. «Թատերգակ հեղինակաց գրվածներն,—գրում է նա,—մերթ սրտաշարժ պատկեր մեր վշտաց և աղետից, և մերթ երգիծական նկարագիր մարդկային մոլության, եկած են թատրաբեմին վրայեն մեր սրտին մեջ հուզել զգացմանց մրրիկն մերթ ի ծիծաղ, մերթ հարտոսր, մերթ ի զայրույթ շարժել ժողովուրդն, փափկացնել նորա ճաշակն, ազնվացնել նորա զգացումներն, առաքինացնել զայն և վսեմացնել նրա ոգին» (նույն տեղում): Այսպիսով, ամեն մի ժողովուրդ, «որ քաղաքակրթության պողոտին մեջեն կը սկսի ընթանալ» պետք է զարգացնի նաև թատերգությունը, որը «մի կենսական տարր է յուր զարգացման համար և մի հզոր խթան յուր առաջադիմության»:

Հայ ժողովուրդն էլ, «քաղաքակիրթ ազգաց բանակին զինվորագրյալ» ունեցավ իր ազգային թատրոնը: Քառորդ դար առաջ ձևավորվեց արևմտահայ դրամատուրգիան, որի հիմքերը դրին Պեշիկթաշլյանի, Հեքիմյանի, Դուրյանի և մյուսների ողբերգությունները: Ժողովուրդը ոգևորվեց և «եռանդով համակված, հախուռն դիմեց թատրոնի սրբազան հարկին տակ»: Ազգային ողբերգությունները մեծ դեր կատարեցին արևմտահայության հայրենասիրական ոգով կրթելու գործում. «Ազգային ողբերգություններու մեջ,—գրում է Ասատուրը,—հայ երիտասարդությունն կենդանի գույներու տակ տեսավ մեր անցյալ երջանկությունն ու փառքն, և բաղդատելով զայնս մեր արդի թշվառության հետ, հուզվեցավ, զայրացավ և հայրենասեր դարձավ» (նույն տեղում):

Արևմտահայ թատերգության զարգացման գործում Ասատուրը նշում է եվրոպական հեղինակներից կատարած թարգմանությունները, որոնք «անօգուտ չեղան... և մեք իրական բարիքներ քաղեցինք այդ լուսասփյուռ կեդրոնեն»: Քննելով արևմտահայերի թարգմանած դրամատիկական երկերը Վոլտերից մինչև Հյուգոյի և Դյումայի պիեսները, գրականագետը հնացած էր համարում նրանց բովանդակության և արվեստի դրսևորման միջոցները: Նա գնահատում է կլասիցիստական և ռոմանտիկական ուղղությունների առաջ քաշած հարցադրումները, որոնք ժամանակին սնունդ են տվել ազգային-հայրենասիրական ձգտումներին: Սակայն փոխվել են իրականության գեղարվեստական արտացոլման պահանջներն ու խնդիրները: Գրականագետը

պատմական զարգացման հայեցակետից ելնելով պահանջում է ժամանակակից թեմատիկայի և գեղարվեստական հնարքների յուրացում:

Արևմտահայ թատրոնը նոր շրջան է ապրում և պետք է ընթանա արվեստի նոր պահանջների բավարարման ուղիով: Այս առումով հետաքրքիր է Ասատուրի գրախոսականը Սունդուկյանի «Ամուսիններ» պիեսի բեմադրման առիթով: «Սունդուկյանց մեր թատերագիրներուն մեջ,—գրում է նա,—կրնա առաջինը նկատվել իբր ուսումնասիրող ժողովրդական կյանքին. բարձր իմաստներ, ճոխ բարբառ չէ որ կը դնե իր հերոսներուն բերնին մեջ, այլ Թիֆլիսի ժողովրդին խոսած ռամիկ լեզուն. սակայն իր խաղերուն մեջ կը տեսնենք իրական դեմքեր, ոսկր, միս ու ջիղ ունեցող մարդիկ, որոնք իրենց ամեն օրվան կյանքը կ'ապրին» («Մասիս», 1898, № 18):

Ասատուրը զուգահեռ է անցկացնում Սունդուկյանի «Ամուսիններ» պիեսի և Տյուսարի վեպերի բովանդակության միջև: Կնոջ դերն ու նշանակությունը ընտանեկան միջավայրից դուրս է եկել և ստացել հասարակական արժեք Եվրոպայում: Հասարակությունն արդեն ճանաչում է նրա ինքնության իրավունքը գիտության և արվեստի տարբեր բնագավառներում. «Կինը ուզեց իր հատուկ տեղը ունենալ գրականության մեջ,—գրում է Ասատուրը,—արվեստի մեջ, գիտության մեջ անգամ, և առավ ցույց տվավ թե էրիկ մարդեն վար չէ ընավ, ու թեև ընությունը իր մեջ դրած է ավելի զգայուն հոգի մը, այդ արգելք մը չէ իր մտքի կորովին» (նույն տեղում):

Եվ եթե հայ ժողովուրդը դեռ չի հասել քաղաքակրթության այն աստիճանին, որ ֆեմինիզմի հարցը կարևորություն ստանա հասարակական հարաբերություններում, ապա գոնե ընտանեկան միջավայրում պետք է բարձրացնել կնոջ դիրքը և ցույց տալ այն իրավունքներն ու տեղը, որ ըստ արժանվույն պատկանում է նրան: «Այս տեսակետով Ամուսիններու և Սիրանոյշի պես երկեր օգտակար են մեր ժողովրդին»,—եզրակացնում է Ասատուրը:

Ասատուր գրականագետի մտահոգության առարկան է եղել անցյալի մշակույթի պատմական ուսումնասիրումն ու արժեքների գնահատումը: Նա անհրաժեշտ է համարում ստեղծել պատմաքննական աշխատություններ՝ նվիրված արվեստի տարբեր ճյուղերին և նրանց նշանավոր ներկայացուցիչներին: Ասպարեզում դեռևս չկան պատմական սթափ հայեցությամբ գրված լուրջ ուսումնասիրություններ, «քանի մը փորձեր» են միայն, որոնք գիտական քննության չեն դիմանում: «Ուսումնասիրության պակասը մեր նոր գրականության մեջ» հոդվածում Ասատուրը նշում է, որ «հայ թատրոնին, հայ արվեստին, հայ վաճառականության, հայ տպարաններուն, հայ դպրոցներուն պատմությունը պետք է գրվի վերջապես»: Նա ինքը տարբեր ժամանակներում ստեղծել է գրողների, մշակույթի նշանավոր գործիչների դիմանկարներ: Մամուլում սփռված դիմանկար-պատկերները հետագայում համախմբել է «Դիմաստվերներ» հատորում: Գրքում ամփոփված են XIX դարի արևմտահայ նշանավոր գործիչներին նվիրված դիմանկարները, գործիչներ, որոնք «խանդակաթ հոգածությամբ պետք ունեն ուսումնասիրվել»: Ասատուրի մտահոգությունն է եղել մոռացումի կորստից փրկել «ազնիվ տաղանդներուն հոգեբանությունը և անոնց գործունեությունը», իսկ Տ. Կամսարականի, Գ. Զոհրապի, Ա. Չոպանյանի, Ա. Հարությունյանի դիմանկարներն ավելի շուտ գրաքննադատություններ են:

Հրանտ Ասատուրի դիմանկարների շարքը հուշագրային կենսագրություն է, որտեղ գրողի կյանքը կապվում էր նաև հասարակական միջավայրի հետ. «Ընտրած եմ այն գրողները,— գրում է Ասատուրը,— որոնցմով մասնավորապես հետաքրքրված եմ կամ զորս մոտեն ճանչնալու առիթ ունեցած եմ, և ջանացած եմ ներկայացնել ընթերցողին ճշգրիտ ու ամփոփ ծանոթություններ անոնց կյանքին ու երկերուն վրա, մանրադեպեր, անձնական հիշատակներ կամ տպավորություններ, որոնք կրնան ծառայել պատկերացնելու այն դերը, զոր ունեցած են մեր գրականության մեջ»:

«Դիմաստվերներում» Ասատուրը չի տարվում գրողների ժառանգության քննադատական հետազոտությամբ. «Նպատակս եղած չէ մանրամասնորեն կենսագրել այդ հեղինակները, ոչ ալ իբր քննադատ վերլուծել ու գնահատել իրենց բոլոր գործերը, այլ պարզապես ուրվագծել ներքին մարդը և գրագետը»: Սակայն հենց այն հանգամանքը, որ դիմանկարների կյանքի գեղարվեստական շարադրանքին համակցված են նաև գրական միջավայրի ու ստեղծագործող անհատի ուրույն հատկանիշների մեկնաբանումը, ինչպես նաև ժամանակաշրջանի տիրապետող ոգին, հնարավորություն է տալիս «Դիմաստվերները» դիտել ավելի շուտ գրականության պատմության շրջանակներում, թեև այնտեղ չկա գրականության պարբերացում, զարգացման օրինաչափությունների բացահայտում կամ գեղարվեստական երկերի վերլուծություն:

Պատմական սթափ հայացքով Ասատուրը դիմանկարների անձնական վարքի մանրամասների կողքին գնահատում է նրանց բերած ծառայությունը ժամանակաշրջանի ազգային մշակույթին: Նիկողայոս Զորայանի բնութագրում երևում է դարակեսի «լուսավորյալների» բանակին զինվորագրված գործիչը: Նրա տնտեսագիտական, մանկավարժական և հատկապես «Ընթերցասիրություն» աշխատությունների առաջադրած դրույթները ընդլայնում էին ընթերցողների մտահորիզոնը, ընթերցասիրություն ու ճաշակ սերմանում. «Լուրջ խնդիրներ են, որ կը գրավեն զինքը,— գրում է Ասատուրը,— երբեք անպատակ, անօգուտ բնազանցություններ: Մանկավարժը, բարոյախոսը, տնտեսագետն է, որ կը ճառե Իմաստասերի կորովով, հրապարակախոսի աշխույժով: Ինչ թերի կողմ որ ունի դաստիարակությունը մեր մեջ, ինչ որ պետք է տարածելու համար կրթությունը, ընթերցասիրությունը...» («Դիմաստվերներ», էջ 35):

Մի շարք գրողների խմբագրական գործունեությունը Ասատուրը ժամանակի կարևոր դրվագներից է համարում: Հ. Հիսարյանի «Բանասերը», Գ. Չիլինկիրյանի «Ծաղիկը», Ստ. Ոսկանյանի «Արևելքը» և «Արևմուտքը», Հ. Պարոնյանի «Թատրոնը» պարունակում են «պատմական ու բանասիրական հմտություն», «նախապաշարմանց դեմ ընդվզող ոգի», «աշխարհաբարի խնդրին վրա ճիշդ տեսություններ» և «ազգին օգտակար ըլլալու անկեղծ բաղձանք»: Անգամ Կ. Ութուճյանին նվիրված դիմանկարում Ասատուրը, ընդգծելով նրա խմբագրական գործունեության լիբերալ կողմնորոշումը և սահմանափակ հայացքները, այնուամենայնիվ արժեքավորում է իբրև մի գրագետ, «որ այնքան երկար տարիներ գիտցավ անխափան հրատարակել իր թերթը, մինչ անոր շուրջը պղպջակի պես ուրիշ թերթեր կ՚երևային ու «կ՚անհետանային»:

Իր դիմանկարներում Ասատուրը չի խուսափում նաև քննադատական մոտեցումից։ Ն. Ռուսինյանի «Ուղղախոսություն» լեզվաբանական աշխատությունը նա համարում է մի գործ, որտեղ «նկատողություն չէ առած միջավայրը, ժամանակը, արմատացած բարքերն ու սովորությունները»։ Ասատուրը նկատում է, որ աշխարհաբարն ունի զարգացման իր ընդհանուր օրինաչափությունները, և անհնար է պատվաստել նրան ինքնահնար լեզվական կանոններ։ Այդ իսկ պատճառով գրական պատմաբանը Ռուսինյանի ձեռնարկը դիտում է որպես մի ձախողված գործ, «իր մտքին կաղապարին թափված տրամաբանական լեզվի մը քմահաճ օրենքների» գիրք և գրում է. «Ասոր համար է որ իր ուղղախոսությունը մեռելածին քերականություն մը եղավ, և հազիվ թե քանի մը հետքեր թողուց մեր արդի լեզվին մեջ» («Դիմաստվերներ», էջ 67)։

«Դիմաստվերները» հնարավորություն է տալիս ծանոթանալու նաև Ասատուրի գրական ճաշակին ու գեղագիտական նախասիրություններին։ «Գրիգոր Զոհրապ» դիմանկարում Ասատուրի պատկերմամբ մեր դեմ կանգնում է մարդկային հոգեբանության նուրբ շերտեր բացող գեղագետ հեղինակը։ Այստեղ շեշտը դրված է գրողի կյանքի մանրամասներին և ստեղծագործությունների մեջ դրսևորված գեղեցիկի պաշտամունքին. «Գրականության մեջ ինչպես ներքին կյանքի մեջ,—գրում է Ասատուրը,—Զոհրապ խանդավառ գեղապաշտ մըն էր։ Երբ տեսներ սիրուն գեղոր մը, գեղարվեստական շենք մը, արվեստագետի նկար մը, չէր կրնար անտարբեր աչքերով անցնել անոնց առջևեն...»։ Այս իմաստով նա կարողանում էր ըստ արժանվույն գնահատել գեղարվեստական երկը. «Հայ տաղանդը ինչ ճյուղին ալ պատկաներ,—գրում է դիմանկարիչը,—Պեշիկթաշլյան մը, Չուխաճյան մը, Կոմիտաս վարդապետ մը, Այվազովսքի մը, Շիրվանզադե մը, Աբելյան մը, կամ Սիրանույշ մը, իր պաշտամունքին առարկա կ'ըլլար միշտ, և ան գիտեր գնահատել բարձր արժանիքը...»։ Զոհրապի ստեղծագործությունների նյութը կյանքն է, իր միջավայրը, որ կերտված է «ինքնատիպ պատկերներով», «անակնկալ բաղդատություններով, հոգեբանական վերլուծումներով»։ Ըստ գրականագետի, նա ուրիշ հեղինակների հետևող չեղավ, հենվեց միայն իր ստեղծագործական վարպետության, իրականության դեպքերի և անհատի հոգեբանության մեջ խորամուխ լինելու իր կարողության վրա։ Ասատուրի համոզմամբ, Զոհրապի գեղագիտական ճաշակի և կյանքի խոր ըմբռնման համադրությունն էր, որ նրան դարձրեց նորարար գրականության մեջ։

Գրողների գործունեությունը Ասատուրը գնահատում էր օբյեկտիվ-պատմական չափանիշներով։ Եղիա Տեմիրճիպաշյանի անհատականության բնորոշ գիծը նա համարում էր էկլեկտիզմը. «Հզոր հիշողության մը խթանին տակ,—գրում է Ասատուրը,—նյութե նյութ, գաղափարե գաղափար կ'ոստոստեր, ալետանց ու խռովահույզ, ախտավարակ զգայնությամբ գերգրգռված»։ Ասատուրը նշում է Տեմիրճիպաշյանի հուզաշխարհի նրբությունը, ոճի «հստակություն, ճոխություն, փափկություն, ճաշակ», որոնք «գերազանցորեն ինքնատիպ գրող» են դարձնում նրան։ Տեմիրճիպաշյանի ստեղծագործությունները թրծված են զգացմունքայնությամբ, նա «հոգիով բանաստեղծ է», ահա թե ինչու «իր արձակը քնարերգական է և հաճախ ավելի գրավիչ քան թե իր ոտանավորները»։ Ասատուրը հատուկ ուշադրություն է դարձնում Տեմիրճիպաշյանի լեզվի և ոճի առանձնահատկություններին և համարում դրանք

գրողի այն մեծ արժանիքը, միաժամանակ նկատում այն խզումը, որ առկա է գրողի ստեղծագործությունների ձևի ու բովանդակության միջև։ Տեմիրճիպաշյանը երբեմն իր ուշադրությունը բևեռում է միայն գեղագիտական կողմի վրա՝ թերի թողնելով արտահայտած գաղափարները։ «Հաճախ իմաստին անտարբեր,—գրում է Ասատուրը,—նախադասության և պարբերության գեղագիտական երևույթին վրա կը կենդրոնացնէր բոլոր իր ուշադրությունը։ Հայտնած գաղափարները թող քննադատվին, պարսավվին, այլանդակ երևվային։ Ինչ փույթ։ Ինք գոհ էր երբ իր գրվածքը տպավորություն կը գործեր ձևի գեղեցկությամբ։ Ատիկա էր իր միակ մտահոգությունը, իր միակ վայելքը, իր միակ երանությունը» («Դիմաստվերներ», էջ 212—213)։

Հրանտ Ասատուրի դիմանկարների շարքը՝ բնորդների արտաքինի ու մարդկային անհատականության, կյանքի մանրամասների, ստեղծագործական առանձնահատկությունների հաճախ դիպուկ բնորոշումներով, ժամանակի գրական մթնոլորտի տիրապետող միտումների դրսևորմամբ, գրականհասարակական առնչությունների բացահայտմամբ, պատմական ուրույն արժեք է ներկայացնում։

3

Իր հոդվածներում ու տեսություններում Հրանտ Ասատուրը հաճախ է անդրադարձել հայ մամուլի գործունեությանը։ Ասատուրը բարձր է գնահատում մամուլի կատարած դերը հասարակության զարգացման բնագավառում. «Ինչպես ամեն տարի,—գրում է նա,—այս տարի ալ Հանդէս ամսօրյա և Բազմավէպ գլխավորաբար և քիչ մըն ալ Պոլսո հանդեսներն ու թերթերը հայթայթեցին հայ բանասերներուն բավական կարևոր ուսումնասիրություններ...» («Արևելք», 1899, № 3906)։ Ասատուրը որպես օրինակ մատնանշում է այդ հանդեսներում հրատարակված երկու ուսումնասիրություն՝ Հ. Աճառյանի «Քննություն Ասլան-բեգի բարբառին» և Հովհ. Գազանճյանի «Ուսումնասիրություն մը Եվդոկիո գավառաբարբառին»։ «Այս աշխատությունները,—գրում է նա,—որք ի վեր կը հանեն երկու կարևոր գավառաբարբառներու հատուկ նկարագիրները, մեծ կարևորություն ունին, հայ լեզվաբանության տեսակետով, և փափաքելի է որ գավառացի գրագետները հետևեն Գազանճյանի և Աճառյանի օրինակին» (նույն տեղում)։

Մամուլի դերը առանձնակի է գրականության, հայագիտության, հրապարակագրության և արվեստների զարգացման բնագավառում։ Մամուլը գրականության տարածման հիմնական միջոցներից է։ Ասատուրը որպես օրինակ վկայակոչում է «Արևելք» թերթը, որն իր էջերում զետեղել է հայ սերնդի գրական վաստակը և ուղղություն տվել գրական շարժմանը։

Քննադատը նոր սերնդի գրագետներին խորհուրդ էր տալիս ուսումնասիրել մշակույթի գործիչների կյանքն ու ստեղծագործությունը և արժեքավորել նրանց պատմական դերը։ Խրախուսելով Մ. Մամուրյանի հոբելյանի կատարումը նա նշում է, որ «թրքահայ գրագետները այս առիթը չպիտի փախցընեն զգալի ընել տալով իրենց ռուսահայ եղբայրներուն թե իրենք ալ գրական քննադատության մեջ անոնցմե վար չեն մնար, և ինչպես անոնք Էմինի, Շահազիզյանի, Պռոշյանցի հոբելյաններուն առթիվ այդ գրողներուն հոգեբանությունը ներկայացուցին մեզի զանազան գրվածքներով, նույնպես մերին-

ներն ալ պիտի գիտնան բազմակողմանի ուսումնասիրություններով ի վեր հանել Մամուրյանի ոգին, ձգտումները, այն ազդեցությունը զոր ունեցած էր իր միջավայրին վրա և այն դերը զոր վարած է իր ժամանակին մեջ» («Արևելք», 1899, № 4093)։

Մասնագիտացված լինելով մշակույթի գործիչների վաստակի արժեքավորմամբ, Ասատուրը անդրադառնում է նաև գրական քննադատությանը։ «Դյուրազգացություն» հոդվածում գրականագետը մեկնաբանում է իր տեսակետները քննադատության վերաբերյալ։ Նա շեշտը դնում է առաջին հերթին ուղղամտության, գրական երկի ճշմարտացի վերլուծության և գնահատման վրա։ Ասատուրը չափազանց կարևոր է համարում անկողմնակալ քննադատությունը, երբ այն ելնում է միմիայն գրական շահերից և զերծ է ամեն կարգի անձնական մղումներից. «Ինչ որ պետք է պահանջել լրագրողներե,—գրում է նա,—իրենց ուղղամտությունն է։ Երբ ամեն թաքուն նկատումե անկախ, ներքին իրական համոզում մը կը պարզեն, երբ իրենց բուն մտածումը հանրային կարծիքին առջև կը դնեն, առանց անոր խառնելու անձնական հաշիվներ, կողմնակալ ոգի կամ «շանթաժ»ի դիտում, պետք է հարգել անոնց կարծիքները և տալ անոնց այն կարևորությունը՝ որուն արժանի են» («Մասիս», 1898, № 9)։

Ազգային մշակույթի շահերից ելնող գրական քննադատությունը չափազանց կարևոր և օգտակար է, որքան էլ նա սուր լինի։ Ստեղծագործությունների հեղինակները չպետք է վիրավորվեն այդպիսի անաչառ քննադատությունից և իրենց արժանապատվությունը ոտնահարող շեշտեր փնտրեն դրանց մեջ։ Նրանք պետք է աշխատեն դասեր քաղել և «դարմանել թերությունները»։ «Ամեն անկեղծ դիտողություն իր օգուտը ունի նույնիսկ երբ ցավ պատճառելու հանգամանքն ունենա, վիրահատ գործիքին պես որ կը տանջե բայց կը բուժե. ուստի քննադատությունները որքան ալ սուր ու խիստ, պետք չէ վիրավորեն զմեզ, բավական է որ անկեղծության շեշտը և օգտակար ըլլալու ձգտումը գտնես անոնց մեջ» (Նույն տեղում)։

Գրական-քննադատական գործունեության ողջ ընթացքում Ասատուրը հաճախ անդրադարձել է եվրոպական արվեստներին և գրականությանը։ Տիրապետելով ֆրանսերենին և ծանոթ լինելով եվրոպական գրական ստեղծագործություններին, նա պարբերաբար հրատարակվող իր քրոնիկներում հայ ընթերցողին էր ներկայացնում նշանավոր գրողների ու արվեստագետների կյանքն ու գործը։ Ասատուրի կարծիքով հայ միտքը անպայման պետք է շփվի համաշխարհային մշակույթի արժեքներին, դասեր քաղի և ձգտի նույն առաջընթացին։ Նա մեծ համակրանք ուներ հատկապես ֆրանսիական արվեստների ու գրականության հանդեպ և ձգտում էր, որ հայ մշակույթը յուրացնի այն նորը, արժեքավորը, օգտակարը, որ կնպաստեր սեփական մշակույթի զարգացմանը. «Անոնք ամբողջ սերունդներու վրա կազդեն,—գրում է Ասատուրը եվրոպական հեղինակների մասին,—և ոչ միայն հաճույքի անուշ ժամեր կուտան մեզ իրենց գրվածներով այլև մտածելու ու կյանքը հասկնալու համար կօգնեն մեզի» («Արևելք», 1897, № 772)։

Անդրադառնալով Գյոթեի «Վերթեր»-ին և Շատոբրիանի ստեղծագործություններին (առաջինը օպերայի վերածելու և Շատոբրիանի մահվան 50-ամյակի առիթով), Ասատուրը վերապրում է ռոմանտիկական գրականության մտքի թռիչքի ու զգացմունքայնության հրապույրը և գտնում, որ տաղանդա-

վոր ստեղծագործությունները երբեք չեն կորցնում իրենց ազդեցության ուժը. «Եվ գիրքերուն դեզին մեջ միշտ կանգուն կ'երևան, հանճարին շունչովը կենդանի, պարզ, անսեթևեթ այն երկերը, որոնք ինչպես «Վերթեր»ը «Բոլ և Վիրժինի»ն, «Մանոն Լեսքո»ն, «Ռաֆայել»ը կամ «Գամելիազարդ տիկին»ը, սերունդե սերունդ կ'անցնին առանց կորսնելու իրենց առաջին շնորհը...» («Մասիս», 1893, № 3978):

Այստեղ հարկ է նշել Ասատուրի գրած նամակը Տիգրան Կամսարականին, որ հեղինակի մահից հետո տպագրվել է «Անահիտ» հանդեսում և որը բացահայտում է Ասատուրի մեկ այլ գեղագիտական ելակետը՝ արվեստի ըմբռնողության մեջ: Ծանոթ լինելով դարաշրջանի ֆրանսիական փիլիսոփայության ու գեղարվեստի տեսություններին, գրականագետը շարադրում է իր համոզումը գրական ուղղությունների վերաբերյալ: Ընդունելով հանդերձ «նյութապաշտ վարդապետության» ռացիոնալիզմը, որի հիմքում ընկած էր Օգյուստ Կանտի պոզիտիվիզմի փիլիսոփայությունը, Ասատուրը այնուամենայնիվ պահանջ է զգում այնպիսի ուղղության, որ չհեռացներ իրեն «հոգեկան կյանքի հավատքեն հեշտանքներեն»: «Ես թեև սիրող մը գիտության, թեև հիացող մը բանապաշտ (rationaliste) վարդապետության,—գրում է նա,—ներսդիես միշտ պետք մը զգացած եմ Աստծոյ և հոգվոյ գոյության հավատալու, ու մանավանդ հավատալու բարոյականի գերագույն օրենքներուն, որոնք պետք է վարեն մարդկային արարքները և ընկերության կարգապահությունը ապահովեն» («Անահիտ», 1931, № 5—6):

Մարդու հոգևոր կերտվածքի հիմքում Ասատուրը դնում է այն տպավորությունները, որ անհատը ստանում է շրջապատող իրականությունից և պահում իր մեջ որպես հիշողություն: Նա մի պահ տարանջատում է մարդու զգայական աշխարհը նյութականից և դժվարանում է տեսնել միմյանց կապող ընդհանուր եզրեր. «Մարդը, սիրելի Տիգրան,—գրում է նա,—միայն նյութե բաղկացած չի կրնար ըլլալ: Հիշողությունը նյութե վեր բան մըն է և սխալ է կարծել թե նյութին մեջ քանդակված լուսանկար պատկերներ են հիշատակները... Կը հասկնամ որ նյութական հաճույքը զգայականներուն շնորհիվ ազդե մեր ջիղերուն ու անոնց միջոցավ մեր ուղեղին, և ուղեղին մեջ հետք մը ձգե որ տարիներ ետքը մնա, բայց բարոյական հաճո՞ւյքը առաքինությո՞ւն մը, բարության մը հիշատա՞կը, անիկա ո՞ւր է, որ զգացած և խառնըված է նյութին...» (նույն տեղում):

Ռոմանտիկական արվեստը, որ բարձր է գնահատում գրականագետը, հակադրում է ժամանակակից ուղղություններին, որոնք հատկապես Ֆրանսիայում «գրականությունն առաջնորդեցին մինչև անկարգապաշտություն»: Ասատուրն առհասարակ դեմ է այն ստեղծագործություններին, «որոնց մեջ ճիգը կը մատնվի, ուր մտքին խաղերը գերիշխած են ավելի քան սրտին զգայությունները» և մնայուն արժեքներ է համարում գեղարվեստական բարձր մակարդակով գրված «մաքուր ու անբիծ զգացումներու» ոլորտ պատկերող գործերը: Նա քննադատում է ժամանակակից գրականության անկումային ուղղությունները և որպես ռեալիզմի պաշտպան գնահատում ֆրանսիական ռեալիստական դպրոցն ու նրա ներկայացուցիչներին: Անդրադառնալով Ֆլոբերի գրական գործունեությանը և վերլուծելով «Մադամ Բովարի» վեպը, գրականագետը Ֆլոբերին համարում է Բալզակի գործի շարունակողը և ռեալիզմի հիմնադիրներից մեկը ֆրանսիական գրականության մեջ: «Ինչ իրական ար-

տացոլում կյանքի՝ այդ վեպին մեջ. ինչ բնական տիպեր, ինչ հզոր կարողություն մարդերն ու դեպքերն ընթերցողին աչաց ներքև պատկերելու» («Արևելք», 1889, № 1556):

Ասատուրը ափսոսանքով նկատում է, որ Ֆլոբերը ծանոթ չէ հայ ընթերցողին և առհասարակ «Ֆրանսայի նոր հեղինակներն մեր գրականության օտար կը մնան»: Նա պահանջ է դնում թարգմանության: Պետք է հայացնել ֆրանսիական ռեալիստական ուղղության ներկայացուցիչներին (Բալզակ, Ֆլոբեր, Ստենդալ և ուրիշներ), պետք է հայ ընթերցողը ծանոթանա գրական այն մտայնության ու նոր խնդիրներին, որ իրենց հետ բերում էին Պոլ Ադանը, Անատոլ Ֆրանսը, Գոնկուր եղբայրները, Զոլան, Դոդեն, Մոպասանը և ուրիշներ՝ «նորագույն այն գործիչներն, որք ֆրանսական գրականության արդի ձույլը տվին, որք արտադրեցին անմոռաց անմեռ երկեր...» (նույն տեղում): «Իրավ է,—գրում է Ասատուրը,—որ իրենց ուսումնասիրած բարքերը չեն հարմարիր մերիններուն, բայց իրենց գրականության մեջ այնքան իրական կյանք կա, այնքան կենդանություն, այնքան նուրբ դիտողություններ, և այնքան հմայք ոճի, որ ճշմարիտ վայելք մը պիտի ըլլային այդ թարգմանություններ քիչ շատ գրական զարգացում ունեցող հայ ընթերցողներուն համար ալ» («Արևելք», 1898, № 3772):

Արևմտահայ ընթերցողը ծանոթ է Էժեն Սյուի, Ալեքսանդր Դյումայի ստեղծագործություններին: «Չունենք դպրոցեն ելնող տղա մը,—գրում է Ասատուրը,—որ չճանչնա Վիկտոր Հյուգո, Լամարթինը, Մյուսեն» և դա շնորհիվ 50—70-ական թվականների հայ մշակույթի գործիչների, որոնք թարգմանում էին այդ հեղինակների երկերը և ներկայացնում հայ ընթերցողին: Սակայն այդ բոլորը քիչ է: Դարավերջի արևմտահայ հասարակական և մշակութային միտքը ծարավ էր համաշխարհային գեղարվեստական և գիտական նվաճումների յուրացմանը: Պահանջ էր զգացվում լայնացնել թարգմանական գրականության շրջանակները: Եթե առաջ կարելի էր բավարարվել «զվարճալի և հաճելի, գործերի թարգմանությամբ միայն, այժմ կարիք կա շատ ավելիի: Որպես հոգևոր գոյության հաստատում, հայ մշակույթը ետ չպիտի մնա համաշխարհային առաջընթացից, և դա պետք է արվի, առաջին հերթին, յուրացնելով մյուս ժողովուրդների ձեռք բերած նվաճումները: «Մեր մեջ թարգմանված գրքերն ընդհանրապես վեպեր են,—գրում է Ասատուրը,—և հաճախ այնպիսի վեպեր որ կըքսույնեն առանց կրթելու: Ցավալի է, որ պատմական գործեր, մեծ մարդոց կենսագրություններ, ժողովուրդներու ներքին վիճակին վրա գրված ուսումնասիրություններ չեն փորձեր հայ թարգմանիչներն» («Արևելք», 1885, № 2):

Ժամանակակից հայ գրականության զարգացումը պետք է տարվի նաև դասական ավանդների յուրացման ճանապարհով: Պետք է թարգմանել համաշխարհային գեղարվեստական այն արժեքները, որոնք հագեցված են համամարդկային գաղափարներով: «Հոմերոս և Վիրգիլիոս դեռ մինչև այսօր իրենց գրաբար թարգմանություններով միայն ծանոթ են մեզ,—գրում է Ասատուրը,—և հայտնի է որ այսօր գրաբար կարդացողները այնքան սակավաթիվ են, որ կրնանք ըսել թե գեթ մեր նոր սերունդին մեջ, Հոմերոսն ու Վիրգիլիոսը գրեթե անծանոթ կը մնան» («Արևելք», 1899, 4182): Նույն բանը կարելի է ասել նաև Դանթեի, Տասսոյի, Շեքսպիրի, Միլտոնի, Բայրոնի, Կոռնեյլի վերաբերյալ: Կատարվել են Գյոթեից, Շիլլերից, Մոլիերից աշխարհաբար

մի քանի թարգմանություններ միայն, որոնք այնքան էլ չեն գոհացնում «մեր արդի խստապահանջ ընթերցողները»։ Գրականագետը պահանջ է դնում համաշխարհային գրականության նշանավոր գրքերի թարգմանությունը իրացնել ժողովրդին հասկանալի աշխարհաբար լեզվով։ «Անոնք պետք է թարգմանված ըլլան պարզ լեզվով մը,—գրում է նա,—ընդհանրության մտքի մակարդակի մոտեցնելով գիտությունները և ժողովրդականացնելով մեծ հանճարներուն մեծ երկերը»։ Ասատուրը արժանին է հատուցում մխիթարյան գրական գործիչներին, գնահատում նրանց կատարած դերը համաշխարհային դասական ստեղծագործությունները «բնագիրներուն հավասար ճոխությամբ» թարգմանելու գործում։ «Ինչո՞ւ մեր հիմնական գրականության վարպետները,—գրում է նա,—չհետևին անոնց օրինակին և չտան մեզի հունական, հռոմեական և արդի եվրոպական ազգերու մատենագրության հրաշակերտները՝ արդի աշխարհաբարի վերածված իրենց գրագետի գրչին տակ»։

Ասատուրը անդրադառնում է նաև թարգմանական արվեստի վարպետության ու կատարելության խնդրին։ Այս առումով նա հիշատակում է Գրիգոր Օտյանի թարգմանած Լ. Հալևիի «Աբբա Քոնսթանթին» վեպը, որ «հրաշակերտ մըն է հարազատ ու գեղեցիկ թարգմանության»։ Ասատուրը համեմատել է այդ երկի բնագիրը թարգմանության հետ և հիացել։ «Թարգմանիչը,—գրում է նա,—ոչ միայն թափանցած է հեղինակին արտահայտած իմաստներուն, այլ նաև անոր ոճը անաղարտ պահած է, տեղ տեղ գերազանցելով բնագրին անգամ»։ Նույն հմտությամբ Օտյանը թարգմանել է նաև Լամարտինի «Ռաֆայելը»։ Ասատուրը գնահատում է նաև Փափազյանի թարգմանած Շեքսպիրի «Համլետը» և «Վենետիկի վաճառականը»՝ Լ. Պալյոզյանի թարգմանությամբ։

Ասատուրը թարգմանիչներից պահանջում է բարձր որակ և կատարելագործված արվեստ։ Այն թարգմանությունները, որոնք չեն բավարարում ժամանակակից գրական ճաշակը, խեղաթյուրում են հեղինակի գաղափարներն ու գեղարվեստական ինքնությունը «աններելի ոճիրներ» են և անարժեք գործեր հասարակության համար։ Գրականագետը մեծ նշանակություն է տալիս նաև թարգմանությունների լեզվին։ Հմուտ թարգմանությունները նպաստում են լեզվի կատարելագործմանը և կարող են ճոխացնել ու զարգացնել գրական աշխարհաբարը. «Պետք է գիտնալ,—գրում է Ասատուրը,—թե լեզվի մը մշակումը մանավանդ թարգմանությանց շնորհիվ տեղի կրնա ունենալ։ Թարգմանիչը հեղինակե մը ավելի կրնա նոր բառերով օժտել լեզուն, նոր ոճեր, նոր բացատրություններ փնտռել, գտնել, և այստեղ մեր լեզվին տալ հարուստ լեզուներուն ճկունությունն ու զարգացումը» («Արևելք», 1899, № 4182)։ Ինքը՝ Հր. Ասատուրը ոչ միայն տեսական քննարկումներով, այլև թարգմանություններով նպաստում էր ազգային գրականության զարգացմանն ու լեզվի հարստացմանը։

ԵՐԿՐՈՐԴ ՄԱՍ

ԳՐԱԿԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ 1900—1910-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

1

Իր հոդվածներից մեկում, որ կրում է «Չար վերաբերմունք» վերնագիրը, Հ. Թումանյանը անդրադառնում է հայ մամուլի «տգեղ սովորությանը», երբ «կուսակցական կիրքը» անաչառության կերպարանք առած շարախոսում, վատաբանում, անվանարկում է գրական թե հասարակական երևույթներն ու հիմնարկները, հույս հայտնելով, թե հեռու դառնությունից, չկամությունից ելնող այս տգեղ բարքերը պետք է տեղի տան «վայելուչ քննադատությանը, լայն ու պայծառ հայացքին և ազնիվ ու բարյացակամ վերաբերմունքին»[1]: Տարակույս չկա, որ ազգության հանճարեղ բանաստեղծի այս նկատումը ուղղակիորեն վերաբերում է նաև գրական քննադատությանը: Եվ միանգամայն հատկանշական է, որ նրա հայացքից չեն վրիպում քննադատության բնագավառում արտահայտվող նորագույն միտումները: Բարձրացնելով «գրականության պաշտպանության» խնդիրը և այս իմաստով էական դեր հատկացնելով քննադատությանը, Թումանյանը սահմանում է նրա մեթոդը՝ «հանդիստ սուզումն գրական գործի մեջ, օբյեկտիվ ու աննախապաշար վերաբերմունք, պայծառ ու թափանցող հայացք, որ ինչքան էլ սխալներ տեսնի ու հաշվի, միշտ էլ որոնում է կենսունակն ու ապրողը, որովհետև էդ է նրա վերջնական նպատակը»: Բայց այս սահմանումը մտահայաց գաղափար չէր, այլ հայ իրականության մեջ միանգամայն նորություն նշանավորող երևույթ, երբ ասպարեզ են գալիս «եվրոպական գրական ճաշակ ու զարգացում ունեցող մարդիկ, որոնք և մեր գրականությունը գալիս են քննադատելու նոր, մեր գրական աշխարհին անծանոթ ձևով ու թափով»[2]:

Որակափոխվում էր հայ գրական մտավորականությունը: Ռուսական ու եվրոպական համալսարաններն ավարտած երիտասարդությունը հիմնավոր գիտելիքներ էր ձեռք բերում հասարակագիտական, փիլիսոփայական, բանասիրական, հոգեբանական ուսմունքներից, տիրապետում գրականության ու արվեստների տեսությանն ու պատմությանը, ձեռք բերում գեղագիտական ճաշակ և գրական-պատմական երևույթները մեկնաբանելու և վերլուծելու եղանակներ, որոնք մեթոդաբանական նոր չափանիշների են բարձրացնում գրականագիտական ու քննադատական միտքը: Եթե XIX դարի գրակա-

---

1 Հ. Թումանյան, *ԵԺ, հ. 4, էջ 149:*

2 *Նույն տեղում, էջ 134:*

նացիոնալ-քննադատական միտքը գերազանցապես նախընտրում էր գրական երևույթների մեկնաբանության պատմական կամ կուլտուր-պատմական մեթոդը, ապա XIX դարասկզբին ձևավորվում են մի շարք ուղղություններ՝ գեղարվեստական, հոգեբանական, սոցիոլոգիական, մարքսիստական և այլն, որոնք առաջադրում են հետազոտական ուրույն մեթոդներ, քննական հայացքի տակ առնելով կուլտուր-պատմական մեթոդի ավանդական չափանիշները: Այս տեսակետից հատկապես սուր արտահայտություն ունեցավ «գեղարվեստական քննադատություն» բանաձևը: Մերժելով կուլտուր-պատմական մեթոդի «ազգային ուտիլիտարիզմը», որը գրական երևույթների գնահատության հարցում բացարձակացնում էր գաղափարական օգտակարությունը, նրանք ձգտում էին նոր տեսանկյունից բացահայտել «գրականության փիլիսոփայությունը», գլխավոր չափանիշ առաջադրելով գրական երկի գեղարվեստական առանձնահատկությունը և ընդսմին ընդլայնելով նրա իմացաբանական արժեքը՝ մարդկային հոգեբանության, անձնական-հուզական աշխարհի արձագանքներով: Գեղարվեստական-հոգեբանական քննադատության ամենաականավոր դեմքը Արսեն Տերտերյանն էր: Ընդունելով «մտքի բոլոր բնագավառներին» յուրահատուկ «երկու իրարից տարբեր ձգտումների», այսինքն հետազոտության ընդհանուր և մասնավոր եղանակների առկայությունը, Տերտերյանը հստակ տարբերակում էր նրանց բաժանող ու միացնող սահմանները և նշելով մասնավոր եղանակի սահմանափակությունից ելնող «բնազանցական տեսակետի» մոլորությունը, միանգամայն որոշակի էր ընդգծում քննադատության առարկայի՝ հենց միայն իրեն յուրահատուկ օրենքների ճանաչումը, առանց որի այն կորցնում է իր գիտական ինքնությունը: Այս տեսակետից նա ուսանելի է համարում բնական գիտությունների փորձը: Բնական գիտություններից յուրաքանչյուրն ունի իր ուրույն հետազոտական ոլորտը, ուր նա հայտնաբերում է նյութի կառուցվածքն ու բաղադրությունը, փորձից հանում օբյեկտիվ օրենքներ ու օրինաչափություններ, որոնք վերացարկված կատեգորիաների ձևով հարակցվում են «մայր գիտության, այսինքն փիլիսոփայության հետ»: Գրականության մասին գիտությունը չի կարող բացառություն կազմել: «Գրականության փիլիսոփայությունը ևս,— գրում է Տերտերյանը,— պետք է զարգանա և առաջ գնա նման գծով: Մի անգամ ընդմիշտ մխտել գրական երևույթների ըմբռնման բնազանցական տեսակետը, մերժվի և կիրառումից դուրս մնա և հակառակ ուղղությունը, այսինքն այն կույր ընդհանրացումը, որ ուժով իրար միացնում և շփոթում է հիմնովին տարբեր երևույթները, միմյանց ժխտող, ուրեմն և մի ընդհանուր բանաձևի տակ չմտնող հասկացողությունները» («Վահան Տերյան», Երևան, 1910, էջ 11): Մեթոդոլոգիական այս ելակետից էլ Տերտերյանը քննադատում է «լիբերալների» գրականագիտության միակողմանիությունն ու գեղարվեստական համարժեքների անտեսման միտումը: Վկայակոչելով Լեոյին, Մ. Բերբերյանին, Հ. Սալովյանին, Գ. Ենգիբարյանին, Ա. Տեր-Հարությունյանին, Բ. Իշխանյանին և ուրիշների, նա մերժում էր հայ գրողների վերաբերյալ արտահայտած կարծիքների գռեհիկ ուտիլիտարիզմը՝ թե Տերյանը «մաքուր գեղարվեստի» երկրպագու է և «խուսափում է հասարակական ձայներից», թե նա քարոզում է «անարխիզմ և խելահեղություն» և չունի «շեշտող գաղափար» ու «ընդգծված ուղի», թե Հովհաննիսյանը «զուտ գեղարվեստի քուրմ է» և կյանքից կտրված, «պառնասական ժամանացին է» համահնչել վարդի.

աղջկա, կորած սիրտ և վշտի երգը և այլն։ Նույն դիտակետից Տերտերյանը քննադատում է նաև սոցիոլոգիական քննադատության ծայրահեղ միակողմանիությունը՝ դրեթե ժխտելով «գեղարվեստական ստեղծագործության կուլտուրական արժեքը»։ Հեգնելով մարքսիզմի անունից հանդես եկող Բ. Իշխանյանին, որը գրական երկի գնահատության միակ չափանիշը համարում էր «իդեական և իդեոլոգիական բնույթը», Տերտերյանը գրում է, որ «եթե մեկը վեր կենա Մարքսի «Կապիտալը» հանգերով ու վանկերով ձևավորի— դուրս կգա՞ դրանից բանաստեղծական հրապարակախոսություն» («Հորիզոն», 1910, № 228)։

Դարասկզբի գրական քննադատության մեթոդաբանական որոնումներում միանգամայն բարդ պատկեր է ներկայացնում մարքսիստական գրականագիտության ձևավորման պրոցեսը։ Խնդիրն այն է, որ մարքսիստական ուսմունքի մեթոդաբանական կիրառումը գրական-պատմական պրոցեսի մեկնաբանության, գեղարվեստական երկի վերլուծության ընթացքում առաջադրում է գեղագիտական կատեգորիաների միանգամայն նոր ըմբռնում, որի չափանիշները տակավին յուրացված չէին։ Այս իրողությունը մարքսիստական քննադատության ընդհանուր հասկացության տակ համատեղում էր տարբեր ուղղություններ, որոնք ուսմունքի պատմափիլիսոփայական դրույթները յուրովի էին փոխաձևում էսթետիկական համարժեքների անմիջոցով։ Համենայնդեպս որոշակի տարբերակվում էին Վ. Ի. Լենինի, Ա. Լունաչարսկու, Վ. Վորովսկու, Մ. Օլմինսկու և այլ մարքսիստների գրականագիտական-քննադատական հայացքները Գ. Պլեխանովի, Վ. Ֆրիչեի, Պ. Կոգանի գեղագիտական ըմբռնումներից։ Մարքսիստական գեղագիտության ասպարեզում Պլեխանովը ճանաչված հեղինակություն էր։ «Սոցիալական ադեկվատի» նրա տեսությունը մարքսիստական քննադատության ձևավորման շրջանում հանդես էր գալիս որպես տեսական ելակետ և պետք է ասել, որ սոցիոլոգիական ուղղությունը քննադատության մեջ սկզբնավորվեց հենց պլեխանովյան գեղագիտության հիմքի վրա։ Նման մի օրինաչափություն տեղի ունեցավ նաև հայ քննադատության բնագավառում։ Ստ. Շահումյանի, Ա. Մյասնիկյանի, Ա. Կարինյանի և այլ մարքսիստ քննադատներին զուգահեռ նույն ուղղություն էին դավանում Հ. Սուրխաթյանը, Թ. Ավդալբեգյանը, Ց. Խանզադյանը և ուրիշներ, որոնք գաղափարական-աշխարհայացքային կողմնորոշմամբ պլեխանովականներ էին և հետևում էին նրա գեղագիտական տեսությանը։ Խնդիրը տվյալ պարագայում չի վերաբերում կուսակցական կողմնորոշմանը, այլ այն իրողությանը, որ երկու մոտեցումները մեթոդաբանական յուրօրինակ սկզբունքներ ունեն առհասարակ կուլտուրայի պատմության, անցյալի հոգևոր ժառանգության, գրական պատմական պրոցեսի, գրական երկի գեղարվեստական ու իմացաբանական արժեքայնության վերաբերյալ։ Ըստ էության այս հիմքի վրա ձևավորվեց սոցիոլոգիական ուղղությունը հայ քննադատության մեջ, առաջադրելով գրականության ու արվեստի հետազոտության իր մեթոդը։ Վերանայելով կուլտուր-պատմական մեթոդի գլխավոր սկզբունքը, ըստ որի գրականությունը դիտվում է որպես պատմություն, սոցիոլոգիական մեթոդը գրական երևույթների ծագումնաբանության և գրողի ստեղծագործության մեկնաբանության հարցում ելնում էր «սոցիալական դոմինանտի» և «դասակարգային էկվիվալենտի» հիմունքից։ Սա գրական երևույթների հետազոտության նոր տեսանկյուն էր և իր ծայրահեղություններով հանդերձ

ընդլայնում էր քննադատական-գրականագիտական մտքի մեթոդաբանական ըմբռնումը: Այս տեսակետից բնորոշ են Բախշի Իշխանյանի, Հովակիմ Սոլովյանի և այլոց քննադատական հոդվածներն ու ուսումնասիրությունները: «Աշխատանքի և աշխատավորի գաղափարը Ագա Նեգրիի, Հ. Հակոբյանի և Շ. Կուրղինյանի բանաստեղծությունների մեջ» (1909) գրքում Բ. Իշխանյանը (Լյուցիֆեր) խոստովանում է, որ «չի վերլուծում այդ քերթողների երգերը գեղարվեստական սկզբունքի տեսակետից, այլ պրպտում է նրանց երգերի գաղափարային բովանդակության հիմքերը», այսինքն հարցը դնում է «ոչ թե գեղագիտական, այլ հասարակագիտական հողի վրա» (էջ V): Քննադատի կարծիքով առաջադրվող «գրական-քննադատական էտյուդը» նոր երևույթ է հայ կյանքում, քանի որ մինչև այժմ հայ գրականության մեջ իշխել են «ազգայնական անիմաստ ու անարժեք ձգտումները», ջատագովությունն այն ամենի «ինչ որ զուտ հայկական է, թթու ազգասիրական», որը և ստեղծել է իր համապատասխան «տիրացուական քննադատությունը»: Այժմ ասպարեզ է եկել «պրոլետարական Մուսան», որը անխուսափելիորեն ապաստան է որոնում «պրոլետարական քննադատության հովանու տակ»: Իշխանյանի կարծիքով հասարակագիտական մոտեցումը ելնում է օբյեկտիվ հիմքից, քանի որ բանվոր դասակարգը դեռևս չի ստեղծել կյանքի էսթետիկական իր սիստեմը, նա նոր-նոր «աշխատում է իրականացնել իդեալական աշխարհը... գեղեցիկը, քնքուշը, բողբոջը: Գեղեցկի խնդիրը տակավին նրա առաջումն է, իսկ այսօր գեղեցկի շաղախն է միայն, որ պատրաստում է պրոլետարիատը» (էջ III): Մեթոդաբանական այս մոտեցմամբ վերլուծելով Ագա Նեգրիի, Հ. Հակոբյանի, Շ. Կուրղինյանի բանաստեղծությունները և գնահատության չափանիշ ընդունելով «քաղաքական ազատագրության կնճռոտ հարցի» լուծման տեսակետը, Իշխանյանը որոշ իմաստով առաջնությունը հատկացնում է հայ բանաստեղծներին (հատկապես Շ. Կուրղինյանին), քանի որ, եթե իտալացի բանաստեղծը աշխատանքի գաղափարն արծարծում է մանր բուրժուազիայի հայեցակետից, ապա Հակոբյանն ու Կուրղինյանը «պրոլետարիատի երգիչներ են» (էջ 17):

Սոցիոլոգիական վերլուծության մի այլ փորձ է Բ. Իշխանյանի «Հասարակական գաղափարները Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահազիզի բանաստեղծությունների մեջ» (1910) ծավալուն աշխատությունը: Այն հետաքրքրական է ոչ միայն որպես հայ գրականության սոցիոլոգիական ու փիլիսոփայական մեկնության տարբերակ, այլև իր կառուցվածքով ու մեթոդաբանական հստակ ու վերջավորված սիստեմով: Առաջաբանում հեղինակը նշում է, որ առաջադրած հարցին մոտեցել է «իբրև հասարակագետ և ոչ գեղարվեստագետ, սոցիոլոգիական տեսակետով և ոչ թե էսթետիկական պահանջներով: Ոչ թե ձևը, արվեստը, արտաքին տեխնիկան, այլ ստեղծագործությունների գաղափարական պարունակությունը» (էջ 2): Ընդարձակ ներածականում, որը կրում է «Ռուսահայ վերածնիչների սոցիալական դավանանքի բնույթը» վերնագիրը, Իշխանյանը հիշեցնում է, որ ինքը երևույթները քննում է «մի հայտնի գիտության», այսինքն, մարքսիստական փիլիսոփայության մեթոդով, որն ինքնին նորույթ է հայ իրականության մեջ և ըստ այդմ նկատում, որ «մեր մեջ գոյություն չունեցավ... գրականական սիստեմատիկ կրիտիկա. գեղարվեստական տիպերի սոցիալ-հոգեբանական հիմքերի վերլուծությամբ», մենք չունեցանք նաև «հրապարակախոսական բազմակողմանի կրիտիկա»

գրական երևույթների «պատմա-հասարակական արժեքի քննադատական գնահատությամբ», վերջապես մեր գրականության մեջ փորձեր չեղան «կիրառելու դասակարգային թեորիայի գենետիկ մեթոդը, անցյալի գրական ու հրապարակախոսական ժառանգության ուսումնասիրության ընթացքում (էջ 6)։ Նա վկայակոչում է Լեոյին, որպես հայ քննադատության ամենից ավելի տիպական ներկայացուցիչ, հենվում հասարակական գաղափարների նրա ըմբռնումը, որի իմաստը հանգում է արդարության, հավասարության, դասակարգերի ներհակության վերաբերյալ հայկական լիբերալիզմի ընդհանուր ֆրազների։ Վերլուծելով XIX դարի երկրորդ կեսի հասարակական հոսանքների սոցիալ-փիլիսոփայության իդեալիստական և ինդիվիդուալիստական միտումները, ապա և անդրադառնալով լիբերալիզմի պատմական դերի ու դասակարգային հարաբերությունների ըմբռնման հարցերին, Իշխանյանն այդ դիտակետից քննում է Պատկանյանի և Շահազիզի պոեզիան, հատկապես առանձնացնելով մի քանի սկզբունքային դրույթներ՝ ազգային միակցություն և հայրենիքի գաղափար, ազգային բացասական գծերի և ասիական հետամնացության մերկացում, կրոնական գաղափարներ և փիլիսոփայական խոհեր, ազատության և առաջադիմության գաղափարներ, թուրքահայերի հարցը և այլն։ Ամփոփելով իր ուսումնասիրության արդյունքները, հեղինակը բնորոշում է Պատկանյանի և Շահազիզի ստեղծագործության արդիական արժեքը՝ «դասային և դասակարգային փոխհարաբերությունների նորակերպ դասավորության» տեսանկյունից, «հայկական պիոներների պատմական ահագին ծառայության..., սոցիալ-գաղափարային էսենցիան» հանգեցնելով «եվրոպական պրոգրեսիվ-հեղափոխական լիբերալիզմի սկզբունքներով» իբրև դասակարգ ձևավորվող հայ բուրժուազիայի «հասարակական տիրապետության ճանապարհը հարթելու» նպատակին (էջ 391)։ Ինչպես տեսնում ենք, «դասակարգային թեորիայի գենետիկ մեթոդը» անտեսում է գրականության գեղագիտական համարժեքների քննությունը և գեղարվեստական երկը մեկնում է հասարակական գաղափարի արտահայտությամբ։

Սոցիոլոգիական մեթոդի քննադատության հետևորդներից էր Հովակիմ Սոլովյանը։ «Քննադատական տեսություններ» ընդհանուր խորագրի տակ նա հրատարակել է «Ժամանակակից հայ քնարերգության փիլիսոփայությունը» (1911) գիրքը, ուր փորձում է համակարգել հայ նորագույն բանաստեղծությունը և բնութագրել նրա գլխավոր ուղղությունը։ Ընդունելով, որ քննադատությունը քիչ չէ անդրադարձել հայ գրողների ստեղծագործությանը և, սակայն, գրեթե անտեսել է «հասարակական փոխհարաբերությունների», «գաղափարի և փիլիսոփայության» վերլուծությունը, Սոլովյանը սույն աշխատությամբ լրացնում է այդ բացը, այսինքն «պարզելու հասարակական այն հանգամանքները, որոնք առաջ բերին այս կամ այն ձգտումները մեր նորագույն քնարերգության մեջ» (էջ 5)։ Խնդիրը դիտելով գրական-պատմական զարգացման պրոցեսի մեջ, նա տարբերակում է երկու շրջան՝ առաջինում ներառելով Հ. Հովհաննիսյանին, Հ. Թումանյանին, Լ. Մանվելյանին և Ա. Ծատուրյանին, իսկ երկրորդում՝ Հ. Հակոբյանին, Շ. Կուրղինյանին, Ավ. Իսահակյանին, Վ. Տերյանին։

Մեր ինտելիգենցիան, ասում է Սոլովյանը, մշտապես «զբաղվել է էջմիածնով, կաթողիկոսական խնդիրներով, ազգային առանձնահատուկ կղզիացած պրոբլեմներով և այդ կղզիացումը մի խոր կնիք է դրել մեր աշ-

խարհայացքի վրա» (էջ 8)։ Ամբողջ XIX դարում հայ միտքը չզբաղեցրեց իրեն որևէ եվրոպական փիլիսոփայի կամ փիլիսոփայական ուղղության ուսումնասիրությամբ, իսկ Նալբանդյանը բացառություն էր միայն։ Եվ ահա այդ կղզիացումը հայ քնարերգությանը զրկել է համամարդկային գաղափարից ու փիլիսոփայական խորությունից։ Հովհաննիսյանը պարփակված մնաց «շրջապատի մշուշի և ճահճային նիրհի» ղեղերումներում, Թումանյանը «ուշացած մոտիվներով» փորձեց հարություն տալ հին կյանքի փշրանքներին և դրանով արտահայտել «իր սերը դեպի նախնական մնացորդները», «երես դարձնել ներկա կյանքից», իդեալականացնել «համայնքի հոտային մորալը»։ Մի երկու ուշագրավ պատկեր ունի միայն՝ «Գութանի երգը» և «Ապրեք երեխեք, բայց մեզ պես չապրեք» բանաստողը, որոնք սակայն սոցիալ-փիլիսոփայական իմաստով վերացական են։ «Գեղարվեստի նյութի և ձևի զարգացումը» պայմանավորված է «սոցիալական էվոլյուցիայով», տեսաբանում է Սոլովյանը, մինչդեռ Թումանյանը «միջնադարյան կյանքի... փշրանքների երկրպագու կուլտ է» ստեղծում, գրելով լեգենդներ ու բալլադներ, որոնց ժանրային ձևը Եվրոպան սպառել է հարյուր տարի առաջ։ «Եվ այդ է պատճառը,—հիմնավորում է քննադատը,—որ Թումանյանի աշխարհը սահմանափակ է, ուստի և համաշխարհային մեծ խնդիրների համար նա նյութ չի գտնում» (էջ 54)։

Ինչ վերաբերում է Լ. Մանվելյանին և Ա. Ծատուրյանին, ապա սրանց նույնպես ոչինչ չի տվել ռուսական եվրոպական նորագույն միտքը բուռն ձգտում ունենալով «դեպի գեղեցիկը... մոռացած կյանքը»՝ Մանվելյանին տոգորելով «մեշչանականության օրոր կարդացող» վերացական իդեալներով, իսկ Ծատուրյանին օտարելով իր սոցիալական ծագումից և նետելով «բուրժուազիայի հովանավորության» ապաստանը։

Անցնելով երկրորդ շրջանի բանաստեղծների քննությանը, Սոլովյանը առանձնացնում է Հ. Հակոբյանին, որի քնարերգության մոտիվները «մոտ են ապագա կյանքի շարժառիթներին», արտահայտում են «կոլեկտիվիզմի» հոգեբանությունը, իսկ արդեն «Նոր առավոտ» պոեմով «Հակոբյանը հաստատուն քայլերով գնում է ապագա գեղարվեստի ճանապարհով» (էջ 98), քանի որ «բանաստեղծական ինքնուրույնությունը» միացնում է «գիտական փիլիսոփայական ներշնչման հետ» (էջ 110)։

Երկրորդ շրջանի մյուս բանաստեղծներից Իսահակյանին իրոք հաջողվել է դուրս գալ ազգային նեղ հորիզոնից և «Աբու Լալա Մահարի» պոեմով «վերջնականապես հասել է փիլիսոփայական ինդիվիդուալիստ հոսանքին և կտրել է ընդմիշտ իր կապերը ազգայնական մուսայից» (էջ 126), Ճ. Կուրղինյանը «հասարակական գիտությունների կարգին կերպով ուսումնասիրության բացակայության» պատճառով «չի կարողացել այս կյանքի ճշմարիտ թարգմանը հանդիսանալ» և դարձել է ընդամենը «նացիոնալիստ-աշխատավորական» հովերի սենտիմենտալ արտահայտիչ (էջ 154), իսկ Տերյանը «կյանքի ալեկոծումներից հեռու մի երգիչ է», որի «Մթնշաղի անուրջներ» գիրքը «ընդարձակ օրհներգ է ընկած տրամադրությունների», «բուրժուական մտորումների» արձագանք, որի ձգտումն է «միամիտներին հեռու պահել ժխորից և ոգևորել մի ինչ-որ հեքիաթական աշխարհով» (էջ 175)։ Այսպիսով, ընդհանուր եզրակացությունն այն է, որ «մեր բանաստեղծների մեծագույն մասը ոչ մի հետաքրքրական շեշտ չի մտցնում հասարակական քաղա-

քացիական քնարերգության մեջ։ Նրանք գիտակցաբար, թե անգիտակցաբար խուսափում են հասարակական սոցիալական մոտիվներից» (էջ 275)։

Վահան Տերյանի առիթով Սոլովյանն անդրադառնում է Արսեն Տերտերյանին, հանգամանորեն քննության առնելով բանաստեղծի մասին նրա աշխատության դրույթները։ Ընտրությունն ինքնին պատահական չէ։ Սոլովյանը պատասխանում էր ոչ միայն իր հասցեին ասված Տերտերյանի քննադատությանը, այլև բանավիճում էր քննադատության այն մեթոդի դեմ, որը ելնում էր գեղարվեստականության չափանիշներից, գրեթե անտեսելով սոցիոլոգիական հայեցակետը։ Այս իմաստով նա կասկածի է ենթարկում Տերտերյանի «Հուշերի թեորիան», գեղեցկի ըմբռնումը, մաքուր գեղարվեստի կուլտը, որոնք նրա կարծիքով, չեն հաստատվում անհատի հոգեկան ներաշխարհի սոցիալական պատճառականության վերաբերյալ նորագույն գիտության փորձով։

Սոլովյանի մեթոդի հիմքում ընկած է գիտական-փիլիսոփայական մի որոշակի ուսմունք, և նրա դրույթները տեսականորեն արտացոլում են գրականության ուսումնասիրության մի ուրույն եղանակ։ Սակայն ակներև է, որ նրա մեթոդը ծայրահեղության մեջ հանգել է իր հակադրության, անտեսելով իրականության գեղարվեստական արտացոլման համակարգի բարդությունն ու յուրահատկությունը։ Նա թույլ է տալիս գրականության և սոցիոլոգիայի մի գռեհիկ նույնացում, որը նշմարում է գեղարվեստական պատկերի մակերեսային ռելիեֆը, չկռահելով նրա ենթաշերտերի այլաբանության մեջ թաքնված փիլիսոփայական մեծ աշխարհի ընդհանրացումը։

Մեթոդաբանական որոնումների տեսակետից ուրույն հետաքրքրություն է ներկայացնում «Գարուն» գրական քննադատական ալմանախը (1913)։ Ալմանախն ընդգրկում է վեց հետազոտություն՝ Կարապետ Կուսիկյանի «Հանճարեղ սիրտ» (նվիրված Աբովյանի ստեղծագործությանը), Ալեքսանդր Ռուբենիի «Սմբատ Շահազիզ», Դավիթ Անանունի «Անցյալի մեծարանքը» (նվիրված Հ. Թումանյանի ստեղծագործությանը), Ցոլակ Խանզադյանի «Ավետիս Ահարոնյան», Ալեքսանդր Մարտունու «Հ. Հովհաննիսյանի և Ալ. Ծատուրյանի բանաստեղծությունների հասարակական արժեքը», Պ. Մակինցյանի «Դիմագծեր» (Թումանյանի և Իսահակյանի մասին)։ Ընդհանուրը, որ միացնում է ժողովածուի մեջ ընդգրկված գրականագետ քննադատներին, դա հայոց գրականության հետազոտության մեթոդի նորոգության խնդիրն է, ազգային ուտիլիտարիզմի հաղթահարումը հասարակագիտական մի այլ մոտեցմամբ, որպիսին թելադրում էր մարդկության ժամանակակից ձգտումը։ Վերլուծելով Սմբատ Շահազիզ ստեղծագործությունը, Ալ. Ռուբենին ամենից առաջ անդրադառնում է բանաստեղծի վերաբերյալ հայ քննադատության առաջադրած տեսակետներին, մասնավորապես վկայակոչելով Ն. Մադաթյանին, Կ. Կուսիկյանին, Մ. Բերբերյանին, Լեոյին և Բ. Իշխանյանին։ Ընդունելով, որ «գեղարվեստի ուսումնասիրության գործում ամենից առաջ պիտի հեռացվի փաստաբանական կազուիստիկան», նա անհիմն է գտնում ազգային-ուտիլիտարիզմից ելնող քննադատների բնութագրումները Շահազիզի պոեզիայի հասարակական արժեքի վերաբերյալ և փաստորեն հանգում նրա պատմական դերի ժխտմանը։ Ինքնին ուշագրավ է, որ Ռուբենին բացասաբար է արտահայտվում նաև Բ. Իշխանյանի մասին, թեև թվում է, թե առկա է որոշ ընդհանրություն նրանց սոցիոլոգիական մոտեցումների միջև։ «Եթե

ի նկատի ունենանք Իշխանյանի թույլ հասկացողությունները գրականության մեջ,—գրում է Ռուբենին,—ինչպես այդ երևում է նրա գրքից, մեզ այդպիսի կարծիքը զարմանալի չի թվա։ Բայց պիտի խոստովանել, որ Իշխանյանը խնդրին մոտեցել է ինչ-որ «գենետիկ» մեթոդով, թեև այդ «մեթոդը» տարբերվում է հայ գրականության մեջ ընդունված «մեթոդներից» միայն արտաքին ֆրազեոլոգիայով» («Գարուն», գիրք 3, Մոսկվա, 1913, էջ 47)։ Ըստ էության գրական երևույթների սոցիոլոգիական քննությամբ Ռուբենին ավելի ծայրահեղ ժխտողականության է հանգում, քան Իշխանյանը։ Մինչդեռ վերջինս պատմականորեն առաջադիմական դեր էր հատկացնում հայկական լիբերալիզմի գաղափարախոսներին ու բանաստեղծներին, Ռուբենին կատարելապես մերժում է Շահազիզի ստեղծագործության գրական-գաղափարական արժեքը, նրան բնութագրում որպես «հայ կղերականության գաղափարախոս», որի «քաղաքացիական մոտիվները առանձին հետաքրքրություն չեն ներկայացնում» (նույն տեղում, էջ 92)։

Սոցիոլոգիական վերլուծության մի փորձ է նաև Ալ. Մարտունու «Հ. Հովհաննիսյանի և Ալ. Ծատուրյանի բանաստեղծությունների հասարակական արժեքը» ուսումնասիրությունը։ Նշելով, որ «մեզ զբաղեցնող խնդիրը նրանց քնարի հասարակական բովանդակությունն է (գեղարվեստի հետ ոչ մի գործ չունենք)», Մարտունին (Ալ. Մյասնիկյան), սակայն դրական ուղղություն է տալիս սոցիոլոգիական վերլուծությանը, հայ հասարակական զարգացման տեսադաշտի վրա արժեքավորելով Հովհաննիսյանի և Ծատուրյանի ստեղծագործության գաղափարական նշանակությունը։

Մի միտում, այնուամենայնիվ, ուղղություն էր տալիս ալմանախի քննադատների տեսական հարցադրումներին։ Նրանք ձգտում էին հայ գրականության աշխարհայացքը դուրս բերել ազգային-ավանդական պատկերացումներից և հաղորդակցել կյանքի համաշխարհային հետաքրքրություններին։ Այս տեսակետից միանգամայն հստակ է Ցոլակ Խանզադյանի հարցադրումը։ Հանգամանալից քննության ենթարկելով Ահարոնյանի ստեղծագործությունը, Խանզադյանը դիտում է նրան XIX դարի հայ գրականության ավանդների շարունակության վրա, հետևություն անելով, թե նա ժառանգել է միայն Աբովյանի ու Րաֆֆու «թույլ կողմերը, ստեղծելով մի տեսակ բացասական շկոլա», թե «Ահարոնյանի գրվածքները ցույց են տալիս, թե ինչպես չպետք է մոտենալ արվեստի խնդիրներին» (նույն տեղում, էջ 139)։ Խանզադյանը գտնում է, որ «յուր բոլոր բացասական կողմերով հայկական շարժումը վերջ ի վերջո պետք է համարել դրական։ Առաջին անգամ հայ ժողովուրդը ոտքի կանգնեց հանուն գաղափարի» (էջ 147)։ Այս իմաստով Ահարոնյանի որոշ պատկերներ ճանաչողական արժեք են ներկայացնում, սակայն նրա ամբողջ ստեղծագործությունը երևակայական սյուժեներով ու լալկան, անկումային տրամադրությամբ չի կարող ուսուցիչ լինել ազգային գաղափարաբանության։ «Հրաժարիմք պետք է անել ազգային «չինական» իդեալներին,—գրում է Խանզադյանը,—և եռացող կյանքի հնոցից, դասակարգային անդուլ կռվի բովից քաղել հասարակական իդեալները... Մեր ժողովրդի առաջադիմության անհրաժեշտ պայմանը դասակարգային գիտակցության և կռվի զարգացումն է։ Հայ կյանքի հիմնական սկզբունքները փոխվել են,—դարձ չի կարող լինել՝ մասսաների պրոլետարիզացիան ընդհանուր երևույթ է» (նույն տեղում, էջ 206)։ Ուրեմն հայ ընթերցողին այլևս չեն կարող ոգև-

րել ազգային ռոմանտիզմի շառաչները, «Հասարակական կյանքի զարգացումը» տանում է դեպի «ազգային քաղաքականության և ռոմանտիկական մտածողության բացասում», ուրեմն և գրականության մեջ Ահարոնյանի ուղղության ժխտում:

Սոցիոլոգիական մեթոդը գեղարվեստական համարժեքի հետ ներդաշնակելու մի ուշագրավ փորձ է Դ. Անանունի «Անցյալի մեծարանքը» ուսումնասիրությունը: Վերլուծելով Թումանյանի ստեղծագործությունը, նա թեև չի խուսափում բանաստեղծի աշխարհայացքի և գեղարվեստական իրականության վերաբերյալ ժամանակի քննադատության ընդունված բանաձևերից, սակայն այդ ամենը ենթակայում է փիլիսոփայական մի համապարփակ սիստեմի, ուր ընդգծվում է Թումանյանի անկրկնելի հմայքը: Անանունը իր գրույթը ըստ էության կառուցում է Հոմերոսի մասին Մարքսի ասույթի վրա՝ մարդկության մանկության անկրկնելիության ու հավերժական հմայքի վերաբերյալ և Թումանյանի ստեղծագործությունը դիտում որպես հայոց պատմության Հոմերական: «Սերունդներ են կարդալու Հ. Թումանյանին,— եզրակացնում է Անանունը,— սերունդներ են ստանալու նրա գործերից վսեմ գեղարվեստական հաճույք: Եվ որքան հասարակական կյանքը հեռանա նրա նկարագրած, այսօր դեռ մեզ համար ընտանի շրջանից, այնքան էլ նրա տաղանդի արժեքը պիտի բարձրանա իսկական գեղարվեստասերի աչքում» (նույն տեղում, էջ 128): Սա միանգամայն խորիմաստ դիտարկում է և շատ կողմերով ընդգրկում է Թումանյանական աշխարհի համապարփակ ժամանակը:

XX դարասկզբի գրական քննադատության մեթոդաբանական որոնումները գնահատելու տեսակետից անհրաժեշտ է ճիշտ ընկալել հասկացությունների ու կատեգորիաների այն սիստեմը, որ ընդհանուր ճանաչում ուներ ժամանակին: «Կոլեկտիվ փորձի» այն տեսությունը, որ առաջադրում էր գեղագիտական միտքը բանաստեղծական շարքի կամ գրական հերոսի հավաքական հոգեբանությունը լուսաբանելու համար, անխուսափելիորեն պարտադրում էր գրողի աշխարհայացքի, նրա դասային-հասարակական պատկանելության հայտաբերման խնդիրը, հանգամանք, որ գործածության մեջ էր դնում աշխարհայացքի դասակարգային բովանդակության սահմանումը: XX դարի ընդհանուր-ազգային հայեցակետը փոխարինվում է դասային ու դասակարգային հայեցակետով: Ըստ որում այդ միտումը բնորոշ էր ոչ միայն սոցիոլոգիական քննադատությանը, այլև գեղարվեստական-հոգեբանական դպրոցի քննադատությանը, ինչպես, օրինակ Արսեն Տերտերյանին, որի ուսումնասիրություններում գեղեցկի, գեղագիտական իդեալի մեկնությունները պատճառակցված են «կոլեկտիվ փորձի» մեջ արտացոլված գրողի աշխարհայացքով: Հետևաբար պատմականորեն միանգամայն սխալ է դարասկզբի քննադատության բառապաշարի գիտական նշանակությունն ընկալել արդի գրականագիտության հասկացություններով և այն վերագրել գռեհիկ սոցիոլոգիզմի հակապատմական մոտեցմանը: Դա առավելապես վերաբերում է մի շարք հասկացությունների՝ «նացիոնալիզմ», «մանր-բուրժուականություն», «լիբերալիզմ» և այլն: «Գարուն» ալմանախում տպագրված «Դիմագծեր» գրական էտյուդներում Պողոս Մակինցյանն Իսահակյանի աշխարհայացքը բնութագրում է այսպես՝ «Ինչպես Իսահակյանի նացիոնալիզմը, քյասիբի դառը, այնպես էլ նրա «ազատության» և «օրենքի» ըմբռնումը մանր-

բուրժուական բնորոշ կնիք է կրում» (նույն տեղում, գիրք 3, էջ 337)։ Քննադատի ընկալմամբ այդ հասկացությունները միանգամայն դրական սկիզբ ունեն և միտված են բանաստեղծի գեղարվեստական աշխարհհայեցության գիտական լուսաբանությանը։ Եվ միանգամայն բնական է, որ դրանք չեն կաղապարում քննադատի տեսադաշտը իր «Դիմագծերում» բացահայտելու Թումանյանի ու Իսահակյանի ստեղծագործության գեղարվեստական արժեքը, գրական դիմագծեր, որոնք իրենց հարցադրումներով ու մեկնություններով միանգամայն ինքնատիպ երևույթ էին ժամանակի քննադատության մեջ։

2

Քննադատության մեթոդի և մեթոդաբանության գիտականացումը բնականորեն առաջադրում էր հետազոտության նոր ձևերի ու եղանակների յուրացման անհրաժեշտությունը, ընդլայնելով գրականագիտական-քննադատական գործունեության ժանրային կազմն ու թեմատիկ սահմանները։ Լայն ծավալ են ստանում գրախոսությունը, գրական դիմանկարը, միաժամանակ նոր կառուցվածքներ է մշակում մենագրական ուսումնասիրությունը, ասպարեզ են գալիս գրական-պատմական պրոցեսը ներկայացնող կամ առանձին պրոբլեմներ քննող տեսություններ, կոլեկտիվ կամ անհատական ժողովածուներ։ Լեոյի գրական-պատմական ընդարձակ ակնարկները Ստեփան Ոսկանի, Սրբուհի Տյուսաբի, Ղազարոս Աղայանի, Մեսրոպ Թաղիադյանի և դասական այլ գրողների մասին, Արսեն Տերտերյանի մենագրությունների շարքը Վահան Տերյանի, Մուրացանի, Լևոն Շանթի, Հովհաննես Թումանյանի, Հովհաննես Հովհաննիսյանի, Շիրվանզադեի, Միքայել Նալբանդյանի մասին, Արշակ Չոպանյանի «Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի կյանքն ու գործը» (1907), «Նաղաշ Հովնաթան աշուղը և Հովնաթան Հովնաթանյան նկարիչը» (1910) ուսումնասիրությունները, Մանուկ Աբեղյանի «Հայ ժողովրդական վեպը» (1908), Բագրատ Խալաթյանցի «Հայ ժողովրդական դյուցազնական վեպը» (1903) հետազոտությունները, Արշակ Ալպոյաճյանի «Ուսումնասիրություն Սրբուհի Տյուսաբի» (1901), «Գրիգոր Զոհրապ» (1910), Գևորգ Ասատուրի «Սիրո երգիչ Նահապետ Քուչակի երգերը» (1905), Հայկ Տեր-Աստվածատրյանի «Խաչատուր Աբովյանի կենսագրությունը» (1905), Փիլիպոս Վարդազարյանի «Վշտի ու թախծի երգիչ Հովհաննես Թումանյան» (1905), Ավետիք Տեր-Հարությունյանի «Պռոշյան և նրա գրական գործունեության արժեքը» (1908), Երվանդ Շահազիզի «Տեր Գաբրիել Պատկանյանց» (1910), Սիմոն Հակոբյանի «Շիրվանզադե» (1911), Ենովք Արմենի «Արշակ Չոպանյան, կյանքը և գրական-հասարակական գործունեությունը» (1913), Հրաչյա Աճառյանի «Երվանդ Շահազիզ» (1917), Լևոն Էսաճանյանի «Դանիել Վարուժան, կյանքը և գործը» (1919) մենագրությունները, Գարեգին Ենգիբարյանի «Մատենախոսություն» (1909), Կարապետ Կուսիկյանի «Գրական դեմքեր» (1912), Սիմեոն Երեմյանի «Ազգային դեմքեր—գրագետ հայեր» գրքերը, Բ. Իշխանյանի «Հասարակական գաղափարները Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահազիզի բանաստեղծությունների մեջ» (1910), Հ. Սուլովյանի «Ժամանակակից հայ քնարերգության փիլիսոփայությունը» (1911) աշխատությունները արտացոլում են XX դարի առաջին տասնամյակների գրականագիտական-քննադատական մտքի մեթոդաբանական որոնումների հիմնական բովանդակությունը։

1901 թվականին լույս է տեսնում Սրմբյանի «Պատմություն հայ գրականության» աշխատության առաջին պրակը, որը նվիրված է բանավոր գրականությանը և առաջին թարգմանիչներին։ «Ուրվագիծ հայ մատենագրության» ակնարկաշարում («Բազմավեպ», 1961, № 7—10) բանասեր Ներսես Անդրիկյանը փորձում է ընդգրկել առարկայի պատմությունը հնագույն շրջանից մինչև XVIII դարը, առաջադրելով յոթ շրջան ընդգրկող մի պարբերացում՝ ըստ քաղաքական ու եկեղեցական հանգամանքների։ Նրա գրչին են պատկանում նաև «Հայ հեթանոս բանաստեղծությունը» ուսումնասիրությունը, Աբովյանի, Նալբանդյանի, Պատկանյանի, Րաֆֆու, Ալիշանի գրական դիմանկարների շարքը և այլ հետազոտություններ, որոնք միտված են հայոց գրականության առավել շրջադարձային էտապների գիտական լուսաբանությամբ։

Գրականության պատմագրության ասպարեզում նշանակալից երևույթ էր Աբրահամ Ջամինյանի «Հայ գրականության պատմություն» (1914) աշխատությունը, որն ընդգրկում է հին և միջնադարյան շրջանը։ Գրքի ներածականում շարադրելով իր ուսումնասիրության մեթոդաբանական սկզբունքները, Ջամինյանը տալիս է առարկայի սահմանումը, գրականության հասկացության տակ ներառելով «ազգի հոգևոր արդյունքներ ու համագումարը՝ բանավոր կամ գրավոր», ուր արտացոլվում է «ազգի մը ստեղծագործող կարողության արդյունքներու ամբողջությունը, որ կցոլացնե անոր իդեալները, ձգտումները, կյանքը, հոգևոր ապրումները և այլն» («Հայ գրականության պատմություն», էջ 7)։ Ընդունելով, որ «գրականությունը սերտ կապված է ազգի մը կյանքի հետ» և իր զարգացմամբ առնչված է սոցիալական, քաղաքական հանգամանքներին, բանասերը միաժամանակ նշում է, որ մատենագրությունն իր հերթին «կնպաստե կյանքի զարգացմանը» և իբրև «զորեղ գործոն» նոր գաղափարներով ու հուսանքներով ազնվացնում է մարդկային սիրտը, ընդլայնում մտքի հորիզոնը։ Ջամինյանը հայ գրականության պատմությունը ըստ լեզվական ու բովանդակային հատկանշի ստորաբաժանում է երեք շրջանի. 1 Հին շրջան (հնագույն դարերից մինչև XIII դարի վերջը)՝ լեզուն գրաբար, ուղղությունը՝ կրոնական-պատմական. 2. Միջին շրջան (XIV—XVII դարեր)՝ լեզուն գրաբարի, աշխարհաբարի խառնուրդ, ուղղությունը՝ աշխարհական և զուտ կրոնական. 3. Նոր շրջան (XVIII դար և հետո)՝ լեզուն նախ գրաբար, ապա կատարելապես աշխարհաբար, ուղղությունը՝ բազմակողմանի։

Ջամինյանի «Պատմությունն» ուշագրավ է հայ գրականության ազգային ու համամարդկային արտածումների գիտական ինքնատիպ մեկնություններով։ Այսպես, օրինակ, միջնադարի հայ բանաստեղծությունը համարելով իտալական վերածննդի պոեզիային, նա ընդգծում է «արևմուտքի գրական աշխարհականացման» հումանիստական ուղղությունը և ըստ այդմ արժեքավորում հայոց գրականության ձգտումը «մարդկային բնական զգացումներու արտահայտության»։ Ջամինյանը ընդունում էր Հ. Թենի միջավայրի տեսությունը և այդ տեսանկյունից փորձում բնութագրել հայ գրականության տիպաբանական որոշ առանձնահատկություններ, որոնք ելնում են աշխարհագրական տեղայնությամբ պայմանավորված հայոց ազգային կերտվածքով՝ տոկունություն, աշխատասիրություն, պահպանողական ոգի, անջատողական հակում։ Անկախ մեթոդաբանական բնույթի մի շարք վիճելի հարցա-

գրումներից, Ջամինյանի «Հայ գրականության պատմությունը» գրականագիտական արժեքավոր ուսումնասիրություն է և խորացնում է հին ու միջնադարյան շրջանի հայոց մատենագրության գիտական իմացությունը։

Վրթանես Փափազյանի «Պատմություն հայոց գրականության» (1910) աշխատությունը տարիկայի ամբողջական պատմության առաջին փորձն է։ Այն ընդգրկում է հնագույն ժամանակներից մինչև XX դարի առաջին տասնամյակը։ Գիրքն անվանելով «բանահյուսության պատմություն», Փափազյանը մեկնաբանում է, թե բանահյուսության հասկացությունը չի կարելի շփոթել մատենագրության հետ և բացատրելով, որ բանահյուսությունը լինում է երկու տեսակ՝ բանավոր և գրավոր, հիմնավորում է թե իր ընդհանուր նշանակությամբ այն նույնանում է գրականության պատմությանը։ Նկատելով, որ «գրականության զարգացման պատմությունը արված է հնար եղածին չափով քաղաքական կյանքի ընթացքի պատմության հետ՝ զուգընթացաբար», Փափազյանը տարիկան պարբերացնում է հինգ շրջանի՝ բանավոր գրականություն, հին շրջան (X—XI դարեր), միջին շրջան (XII—XVI դարեր), նոր շրջան (XVII դարից մինչև XIX դարի 30-ական թվականները), նորագույն շրջան (XIX դարի 40-ական թվականներից մինչև XX դարասկիզբը)։

Փափազյանը մի քանի էական գծերով նոր երանգ տվեց գրականության մասին գիտությանը։ Ամենից առաջ, նա մատենագրության պատմության ընդհանուր հասկացության սահմաններում տարբերակեց գեղարվեստական գրականության պատմությունը և գրավոր ու բանավոր բանահյուսության զուգահեռ ընթացքի մեջ ցույց տվեց գեղարվեստական մտածողության ինքնատիպ ազգային առանձնահատկությունը։ Ի տարբերություն հին գրականության նախորդ պատմաբանների, որոնք մատենագրությունը ներկայացնում են որպես կանոնիկ-անշարժ գոյություն, Փափազյանը երևույթները դիտում է դինամիկ ընթացքի մեջ, իբրև կենդանի պրոցես, կյանքի արձագանք, դրանով իսկ բացահայտելով անցյալի գրականության հարատև արժեքն ու արդիական հնչեղությունը։ Էական է նշել, որ հեղինակը անհամեմատ ավելի լայն կոնտեքստի մեջ է դիտում հին և միջնադարյան հայոց գրականությունը, հայտնաբերում նոր շերտեր, առավել ընդգծում մի քանի մոտիվների գեղագիտական ու իմացաբանական արժեքը։ Այստեղ հատկապես պետք է առանձնացնել հայոց հին գրականության սոցիալական մոտիվների ու միջնադարյան աշխարհիկ բանաստեղծության կենսափիլիսոփայության մեկնաբանումները։

Հայոց գրականության նորագույն շրջանը Փափազյանը ներկայացնում է երկու ինքնուրույն ճյուղերով՝ ըստ արևելահայ և արևմտահայ հատվածների, որոնք կրում են «Ռուսահայ գրականություն» և «Թուրքահայ գրականություն» անվանումները։ Ընդհանուր համապատկերի մեջ առնելով XIX դարի հայ գրականության պատմությունը, հեղինակը գրեթե խուսափում է մասնակի պարբերացումներից և շարունակական ընթացքի մեջ դիտելով գրական պրոցեսը, կապակցում է այն առանձին մշակութային-գրական խնդիրների և գրողների ստեղծագործության վերլուծությամբ, ուշադրություն դարձնելով ոչ միայն գլխավոր մոտիվների, այլև գրական դպրոցների հաջորդականության պատմական պրոցեսի վրա։

Եվ այսպես. Նոր շրջանի գրականության պատմագրությունը հենց սկզբից ընդունեց մեթոդաբանական մի սխալ ուղղություն, որը հոգեբանորեն չհաղթահարված մնաց մինչև այսօր։ Դա հայ գրականության երկու հատվածների բաժանելու հարցն է։ «Ռուսահայոց» և «Թուրքահայոց» բնորոշումները ստացան պարբերացման «գիտական» իմաստ, և ազգային գրականության ընդհանրությունը տրոհվեց գրեթե միմյանցից անկախ հասկացությունների։ Լեոն նույնիսկ փորձեց երևույթը հիմնավորել գիտականորեն, հավաստելով, թե «մեր գրականության երկու մեծ ճյուղերը կես դարի ընթացքում զարգանում են առանձին-առանձին», կրելով իրենց վրա աշխարհագրական և ժողովրդական առանձնահատկությունների և արտաքին որոշ ազդեցությունների կնիքը, թե դրանք ինքնին հետաքրքրական մեծություններ են, «հետաքրքրական գլխավորապես այն պատճառով, որ հակոտնյաներ են» (Լեո, Ռուսահայոց գրականությունը..., Վենետիկ, 1904, էջ 15)։ Այս մտայնությունը բնավ չի ելնում նյութի հիմնավոր հետազոտությունից և պարզապես արտացոլում է քաղաքական բաժանմամբ ձևավորված ինտելիգենտական տեղայնամտության հոգեբանությունը։ Իրականում երկու հատվածներում ստեղծվում էր միասնական ազգային հայոց գրականություն՝ նույն օրինաչափություններով, նույն ձևով ու բովանդակությամբ, և մասնակի առանձնահատկությունները միանգամայն էմպիրիկ փաստարկներ են սուբստանցիոնալ այնպիսի գործոնների հանդեպ, ինչպես ազգի պատմությունը, եկեղեցին, հազարամյակների մշակութային ավանդները, էթնիկական ընդհանրությունը և այլն։ Այսպես թե այնպես, առանձնացումը օրինականացվեց իբրև գրական-պատմական իրողություն և մեթոդաբանական ուղղություն տվեց գրականության պատմագրության՝ Լեո «Ռուսահայոց գրականությունը սկզբից մինչև մեր օրերը» (1904), Լեոն Մանվելյան, «Ռուսահայ գրականության պատմություն» (1909), Արփիար Արփիարյան, «Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիո հայոց գրականության» (1902) և այլն։

Լեոյի «Ռուսահայոց գրականությունը» դարասկզբի գրականագիտական-քննադատական մտքի ամենանշանակալից երևույթներից էր և շատ կողմերով նպաստեց գրական կյանքի աշխուժացմանը։ Դրան մեծապես նպաստեց այն հանգամանքը, որ Լեոն գրականության պատմությունը ոչ թե կաղապարեց դասագրքային հանրահայտ ճշմարտությունների կանոնիկ սխեմաներով, այլ դիտեց այն որպես անհատական ընկալումներով մեկնաբանված գրական-պատմական պրոցես, հանգամանք, որ նրա շարադրանքին տալիս էր իմպրովիզացիոն անցումներ և քննական-վերլուծական ազատություն։ Ճիշտ այս առանձնահատկությունը անշուշտ պայմանավորված էր քննադատության վերաբերյալ Լեոյի պատկերացմամբ, թե «քննադատությունը միշտ և ամեն տեղ անհատական, անձնական բնավորություն ունի»։ Իհարկե այս սուբյեկտիվիզմը իր կնիքը դրել է գրական երևույթների ու գրողների մեկնաբանական ու վերլուծական արժեքի վրա, սակայն չպետք է ծայրահեղության հանդեցնել անհատական ճաշակի հանգամանքը, քանի որ Լեոյի մեթոդն իր հիմքում ուներ գեղագիտական մի որոշակի տեսություն։ Լեոյի գեղագիտական նախասիրությունները ձևավորվեցին անցյալ դարի 70—80-ական թվականների գրական-հասարակական մտքի ընդհանուր վիճակի մթնոլորտում, երբ գրականությունը ներշնչված էր ազգային ու սոցիալական կյանքի վերափոխության իդեալներով, մերժվում էր «արվեստը արվեստի

համար» սկզբունքը և բացարձակ ճշմարտությամբ էին հնչում «գրականություն և կյանք», «գեղեցիկը կյանքն է», «գրողը ժամանակի իղձերի արտահայտիչն է» բանաձևերը: Օգտակարության չափանիշը և անհատական ընկալման պայմանականությունը իր անխուսափելի կնիքը դրեց Լեոյի ուսումնասիրության էջերում, տալով մի շարք գրողների ու գրական երևույթների մակերեսային ու սխալ գնահատումների: Հատկապես նկատելի եղավ մեթոդաբանական այն սահմանափակությունը, որ ի հայտ բերեցին Լեոյի գեղագիտական վաղեմի ըմբռնումները 90—900-ական թվականների գեղարվեստական փորձի նոր որոնումների ու իրականության արտացոլման նոր չափանիշների հանդեպ: «Գեղարվեստը անմիջապես կապված է կյանքի հետ», «Գրականություն և կյանք՝ ահա մեծ, անչափ կարևոր սկզբունքը» օգտապաշտական գեղագիտության այս բանաձևերը Լեոն ընկալեց առանց միջնորդավորման, պարզ նույնականությամբ, հանգամանք, որ առաջին պլանի վրա էր դնում գաղափարի ու պատկերի իրական տեսանելիությունը: Հենց այստեղ Լեոն նշմարեց այն անկումը, որ որպես թե կատարվեց 90-ական թվականների հայ պոեզիայում Հովհաննիսյանի, Թումանյանի, Իսահակյանի հայտնությամբ: «Մինչդեռ առաջին շրջանի մեր բանաստեղծությունը դրա կատարյալ հակապատկերն է ներկայացնում: Կյանք, ժամանակ կամ բոլորովին չեն երևում նրա մեջ կամ արտահայտվում են շատ թույլ, վերացական կերպով» («Ռուսահայոց գրականությունը...», էջ 60): Լեոյի մեթոդաբանական վրիպումները աննկատ չմնացին ժամանակի գրականագիտական-քննադատական մտքի տեսադաշտում: Հենց հեղինակի մարտահրավեր նետող, ինչ-որ չափով նաև հավակնոտ տոնը առիթ տվեց սուր արձագանքների և, կարելի է ասել, որ ոչ մի այլ երևույթ այնքան չբորբոքեց գրական միտքը և այնքան քննադատության տեղիք չտվեց, որքան Լեոյի «Ռուսահայոց գրականությունը...»: Ավելին, գրական նորոգության ձգտող շարժման տեսաբանների համար այն ներկայացնում էր որպես դոգմատիզմի համաբակամիտ խորհրդանիշ, առանց որի հաղթահարման անհասանելի է ամեն մի առաջադիմություն: Լեոյի մեթոդին բնորոշ համարելով «վուլգարիզմն» ու «ազգային ուտիլիտարիզմը» Տերյանը ուղղակի ազդարարում է, թե «մինչև որ մեջտեղից չվերանա հայկական տափակ մտածողության այդ կլասիկ ներկայացուցչի ժառանգությունը, մեր գրական քննադատությունը չի կարող առաջ գնալ և ծառայել իր նպատակին» (Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1961, էջ 263):

Այսպես թե այնպես, այս սուր ռեակցիան արտացոլում է գրականության պատմագրության որպես հետազոտության ասպարեզի արդիական արժեքը: Որ դարասկզբին հետազոտական անհրաժեշտություն էր դառնում XIX դարի գրականության պատմությունը, միանգամայն ուղղակիորեն է առնչվում գրական նոր շարժման խնդիրների հետ՝ գիտականորեն հիմնավորելու գեղարվեստական զարգացման գլխավոր օրինաչափությունները և անցյալի ավանդների վրա խարսխելու ազգային գրականության գալիք ուղիները:

Հարցի գիտական դրվածքը երևի պահանջում էր ավելի հետազոտության օբյեկտիվ պատմական մեթոդ, որպիսին և նախընտրեց Լեոն Մանվելյանը «Ռուսահայ գրականության պատմություն» գրքում, որի չորս պրակները լույս տեսան 1909—1911 թվականներին: Ամբողջ XIX դարի հայոց գրականության պատմությունը Մանվելյանն ստորաբաժանում է հինգ շրջանի՝

«Նախապատրաստական շրջան» (20—70-ական թվականներ), «Վերածնություն» (50—60-ական թվականներ), «Կուլտուրական նվաճումներ և ազգային ինքնաճանաչություն» (70-ական թվականներ), «Ամլության տարիներ» (80-ական թվականներ), «Առաջադիմական շրջան և գրականության բարգավաճում» (90-ական թվականներից մինչև 1903 թվականը)։ Գրական-գեղարվեստական պրոցեսը դիտելով ազգային հասարակական կյանքի և մշակույթի ընդհանուր համապատկերի մեջ, հեղինակը մեկնաբանական օբյեկտիվ եղանակով լուսաբանում է գրականության զարգացման օրինաչափությունները, մենագրական բաժիններում բնութագրում դասական գրողների կյանքն ու ստեղծագործությունը, բացահայտում գրական ուղղությունների ու հոսանքների հաջորդափոխությունը, կառուցում գրական երկի, թեմայի մոտիվների վերլուծության մի նորմատիվ սխեմ։ Ըստ երևույթին հենց այս համակարգվածությունն է հիմք տվել Մանվելյանին իր աշխատությունը համարելու «ռուսահայ գրականության սիստեմատիկ պատմության առաջին փորձ»։ Մանվելյանը բանասիրական կրթություն էր ստացել Մոսկվայի համալսարանում և անկասկած է, որ իր աշխատության մեջ հետևել է դասընթացներում յուրացված գրականության պատմագրության կուլտուր-պատմական մեթոդի գիտական փորձին, որը հնարավորություն է տվել նրան ճիշտ ընկալելու հայ գրականության պատմության բնորոշ առանձնահատկությունները, բացահայտելու նրա գեղագիտական ու իմացաբանական արժեքը և ըստ այդ հատկանիշի բնորոշել գրական անհատականությունների տեղն ու դերը ազգային մշակույթի պատմության մեջ։

Նորագույն շրջանի գրականության արժեքայնության վերաբերյալ այլ պատկերացում ունի բանասեր Միհրան Հովհաննիսյանը։ «Քննական պատմություն ԺԹ դարու հայ դպրության» (1901) գրքույկում, որը մի ազատ խորհրդածություն է լեզվի, մամուլի, գրականության և առհասարակ ազգի հոգևոր ստեղծումների մասին, նա ոգու և մտքի ընդհանուր անկում է տեսնում XIX դարի աշխարհիկ մշակույթում և այն տեսակետն արտահայտում, թե ինչպես նախորդ դարերում, այժմ նույնպես հայկական մտավոր շարժման առաջնությունը պատկանում է հոգևորական միաբանություններին, իսկ Մխիթարյանները շարունակում են լինել ազգային մշակույթի ու մատենագրության առաջամարտիկները։

Գրեթե նման մի տեսակետ է հիմնավորում նաև Բարսեղ Սարգսյանը «Երկուհարյուրամյա գրականական գործունեություն և նշանավոր գործիչներ Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության» (1905) աշխատության մեջ։ Ըստ էության սա հմուտ գրչով գրված լրջմիտ ուսումնասիրություն է, ուր հանգամանորեն հետազոտվում է հայոց ազգային մշակույթի մի ուրույն բնագավառի պատմությունը։ Համառոտ ակնարկ տալով նախամխիթարյան շրջանի մատենագրության վերաբերյալ, հատկապես անդրադառնալով XVII դարից սկզբնավորվող գրական-լուսավորական «վերածննդին», Բ. Սարգսյանն այնուհետև պատմաքննական վերլուծության է ենթարկում Մխիթարյանների երկուհարյուրամյա մատենագրական գործունեությունն ըստ ճյուղերի, այդ թվում նաև գրավոր բանահյուսությունը։ Սակայն, իր բանասիրական արժեքով հանդերձ, նկատելի է միտումը չափազանցելու Մխիթարյան միաբանության «գրականական գործունեությունը» թե՛ իբրև շարժման սկզբնավորողներ, և թե՛ իբրև ազգային մշակույթի պատմության առաջատարներ։ Կարելի

էր, իհարկե, ուշադրություն չհրավիրել այս փաստի վրա, եթե նրա գիտական գրվածքը չարտահայտեր մեթոդոլոգիական որոշակի միտումնավորություն և եթե այդ գրվածքը չատուգվեր ժամանակի գրականագիտական մտքի բանավեճով։ Ավելին, այն էապես առնչվում է նաև դարասկզբի գրական միտումներին և բնավ պատահական չէ, որ արձագանք է գտնում նաև Տերյանի՝ հայ գրականության գալիք օրվա մտորումներում։ «Առհասարակ ես շատ և շատ չափազանցված եմ համարում այն կարծիքը,—գրում է Տերյանը,—որ գոյություն ունի Մխիթարյան հայրերի գիտական ու կուլտուրական կարողությունների և դերի մասին» («Երկերի ժողովածու», հ. 2, էջ 292)։ Անառարկելի չեն շարունակության մեջ Մխիթարյան միաբանության մշակույթի վերաբերյալ Տերյանի ծայրահեղ բնորոշումները, որոնք միանգամայն բացատրելի են իր տրակտատի ընդհանուր կոնտեքստում։ Էականը միաբանության պատմական դերի հարցադրումն է, որ արդիական նշանակություն էր հնչում նորոգության ձգտող գրական շարժման տեսաբանների հայացքներում, և որի գրականագիտական մեկնաբանությունն անդրադարձավ Մանուկ Աբեղյանը 1908 թվականի «Արարատ» ամսագրում տպագրած «Ուրվագծեր 19-րդ դարու հայոց գրականության պատմության» աշխատության մեջ։ Նոր գրականության սկզբնավորումը և մտավոր նորոգությունը վերագրելով XVI—XVII դարերի սահմանագծին, Աբեղյանը հարցի սլաքն ուղղում է այն կետին, թե ովքե՞ր էին դրա հիմնադիրները՝ «արդյո՞ք 18-րդ դարի Վենետիկի Մխիթարյանները, ինչպես դնում են հաճախ»։ «Ես կարծում եմ,—գրում է նա,—որ Մխիթարյաններն ու ինքը Մխիթար Աբբան, սկիզբ չեն, այլ ծնունդ ու շարունակողն են այն մեծ շարժման, որ առաջ է գալիս հայոց եկեղեցու մեջ 17-րդ դարում և տևում է մինչև 19-րդ դարու կեսերը. և այս կողմն ես» («Արարատ», 1908, 10)։ «Ուրվագծերում» Աբեղյանը հանգամանորեն վերլուծում է XVIII դարավերջի և XIX դարասկզբի չափածո գրականությունը և այստեղ հայտնաբերում գաղափարների ու իդեալների այն սաղմերը, որոնք նշանավորեցին XIX դարի գրականության գլխավոր ուղղությունը։

Նորագույն շրջանի արևմտահայ գրականության առաջին պատմագիրը Արփիար Արփիարյանն է։ Նա պատմաքննական մի քանի ակնարկներ է նվիրել արևմտահայ գրականությանը, որոնցից ամենաամբողջականը «Գեղանիում» (1902, № 2) տպագրված «Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիո հայոց գրականության» ուսումնասիրությունն է։ Այնուհետև նա հանդես է եկել «Արևմտյան հայոց արդի գրականությունը» «Գրական հուշեր», «Թուրքիո հայոց գրականությունը», «Գրական դեմքեր» տեսություններով, որոնք իրենց ամբողջության մեջ տալիս են XIX դարի արևմտահայ գրականության պատմության ուրվագծերը։ Արփիարյանը արևմտահայերի գրական շարժման սկզբնավորումը վերագրում է մշակութային երեք օջախների՝ Վենետիկ, Իզմիր, Պոլիս։ Վենետիկը սկզբնավորող է և ստեղծել է պատմագիտական, լեզվաբանական ու բանասիրական հարուստ ժառանգություն, Իզմիրը գերազանցապես իր նպաստն է բերել թարգմանական գրականությամբ, սակայն ժամանակակից գրականության իսկական կենտրոնը եղել է Պոլիսը։ Այսպիսով, այս երեք օջախները XIX դարի առաջին կեսին նախապատրաստել են մտավոր և գրական այն շարժումը, որ սկիզբ առավ 50-ական թվականներին։ Ըստ էության Արփիարյանի պատմական ակնարկն ընդգրկում է XIX

դարի երկրորդ հիսնամյակը, որը պարբերացվում է երկու շրջանի՝ 50—70-ական թվականներ և 80-ականներից մինչև 1895 թվականը։

Իր ակնարկներում Արփիարյանը հաճախ է զուգահեռի վրա դիտում երկու հատվածների գրականությունը։ «Ռուսիո հայոց գրականությունը,— գրում է նա,—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, Երկեր, Երևան, 1987, էջ 410)։ Ինչ վերաբերում է արևմտահայ գրականությանը, ապա նա ձևավորվեց «հայրենի հողեն դուրս» գտնվող օջախներում և «այս տարագրությամբ, գրականությունը ինքնազարգացումի բնական ճամփեն մոլորեցավ», որի «գլխավոր հետևանքները լեզվական, գեղեցկագիտական և ընկերաբանական ակարություններ եղան» (նույն տեղում, էջ 413)։ Այս տարբերակումը սակայն չի հանգում սուր հակադրության, և Արփիարյանը առանձնահատուկ նշանակությամբ է ընդգծում այն ընդհանրություններն ու մերձեցումները, որ սկսել էին ի հայտ բերել երկու հատվածների գրականությունները 80-ական թվականներին։

Լինելով արևմտահայ 80-ականների իրապաշտ սերնդի առաջատար դեմքերից մեկը և ակտիվ մասնակցություն ունենալով մտավոր-գրական շարժման ընթացքին, Արփիարյանը համակարգի է ենթարկում գրականության կեսդարյա ուղին, նրա գլխավոր միտումը համարելով լինելության մաքառումը, գաղափարական քարոզը, «ժողովրդի վրա ներգործելու» օգտակարության սկզբունքը։

XX դարասկզբի հայոց գրականության պատմագրության ուշագրավ փորձերից է Հր. Աճառյանի «Պատմություն հայոց նոր գրականության» աշխատությունը, որի առաջին պրակը լույս է տեսել 1906-ին։ Հաջորդ տարիներին լույս են տեսնում ևս երկու պրակ, որոնք սակայն չեն ամբողջացնում առարկայի պատմությունը։ Նոր գրականության սկզբնավորումը վերագրելով XVII դարին, Աճառյանը առաջարկում է պարբերացման երկու ընդհանուր շրջան՝ կեղծ դասական, որը տևում է մեկ և կես դար և աշխարհաբար գրականություն, որը ձևավորվելով XIX դարի առաջին կեսին բարձր զարգացման է հասնում հետագա տասնամյակներում։ Դիտելով, որ հայոց «արևմտյան և արևելյան գրականությունները հետևել են երկու տարբեր ուղղության» և մինչդեռ արևելահայերը ստեղծել են բնաշխարհիկ, «ազգային գրականություն», իսկ տարաշխարհիկ Պոլսի գրագետների համար հայրենիքը երազ ու հուշ էր, Աճառյանն, ըստ այդմ, երկու հատվածների գրականությունը ձևային ու բովանդակային հատկանիշով տարաբաժանում է տարբեր շրջանների։ Արևմտահայ գրականությունը պարբերացվում է չորս շրջանի. 1860—70-ական թվականներ (գրաբարի և աշխարհաբարի պայքար, սահմանադրական տրամադրություններ, գլխավոր ժանրերն են հրապարակախոսությունը, քնարերգությունը, պատմական ողբերգությունը). 80-ական թվականներ (զարգանում է վեպը, ծաղկում է երգիծաբանությունը, գլխավոր ուղղություններն են նատուրալիզմը և ռոմանտիզմը). 1890—1895 թվականներ (զարգանում է նորավեպը, հաղթանակում է ռեալիզմը). 1896 թվականից մինչև 900-ական թվականների սկիզբը (ազգային ջարդը, ժողովրդի պայքարը, գրականությունն ապաստանում է գաղթօջախներում, մտավոր շարժման ոգին ազգային հեղափոխությունն է)։

Արևելյան հայոց նոր գրականությունը Աճառյանի պարբերացմամբ ընդգրկում է երկու շրջան. 1860—1885 թվականներ, երբ ոգին հրապարակախոսական էր, ձգտումը՝ օգտապաշտական. 1885 թվականից մինչև 900-ական թվականների սկիզբը, երբ արմատանում է գեղեցկի ըմբռնումը և «գրականությունը սկսում է ծառայել գեղարվեստին»:

Գրականության պատմագրությունը, որ զուտ ակադեմիական խնդիր չէր լուծում և միտում ուներ անցյալի փորձի անմիջական շարունակության վրա դիտել ազգային ընթացիկ գրականության զարգացման ուղիները, արտացոլում էր ժամանակի գրականագիտական-քննադատական մտքի մեթոդոլոգիական գլխավոր հարցադրումներից մեկը: Մասնավորապես XIX դարի գրականության գաղափարական և գեղարվեստական հարստությունը գրավում է հետազոտողների ուշադրությունը, առանձնահատուկ դրավչություն են ստանում զարթոնքի շրջանի գրողները, հրապարակախոսներն ու գործիչները, որոնք իրենց անհատականությամբ ուղղություն են տվել հասարակական զարգացմանը, ռոմանտիկ խանդավառությամբ նվիրաբերվել ազգային գաղափարաբանության կառուցմանը: Այս տեսակետից պատմական մի ուշագրավ ուրվագիծ է Հովհաննես Գնունու «Ակնարկներ հայ գրականության» (1915) ռուսերեն աշխատությունը, որի առաջին գիրքը նվիրված է հայ պոեզիայի մոտիվների քննությանը: Հեղինակի մտահղացմամբ աշխատությունը պետք է բաղկացած լիներ հինգ պրակից, որոնցից առաջինը վերաբերում է ռուսահայոց բանաստեղծությանը, երկրորդը և երրորդը՝ ռուսահայերի արձակին, չորրորդը՝ դրամատուրգիային, հինգերորդը՝ արևմտահայ գրականությանը: Թռուցիկ ակնարկ տալով հայ բազմադարյան գրականության վերաբերյալ, Գնունին «Հայ պոեզիայի մոտիվները» առաջին պրակում (մյուս պրակները լույս չեն տեսել) հայոց մտավոր զարթոնքի սկիզբը վերագրում է XIX դարակեսին՝ պոեզիայում հիմնադիր դիտելով Ռ. Պատկանյանին: Ապա հաջորդում են «Հյուսիսափայլականները», Մ. Նալբանդյանը, Ս. Շահազիզը, Հ. Հովհաննիսյանը, Ա. Ծատուրյանը, Հ. Թումանյանը, Լ. Մանվելյանը, Ավ. Իսահակյանը, Հ. Հակոբյանը, Վ. Տերյանը և ուրիշներ: Գրականագետը հայոց բանաստեղծության զարգացումը բնութագրում է քաղաքացիական մոտիվի տեսակետից, որն ինքնաբերաբար գնահատության գործակիցների նկատելի նվազում է գծում XIX դարավերջի և XX դարասկզբի պոեզիայի բնութագրումներում: Այս իրողությունը կաշկանդել է գրականագետին ընկալելու Թումանյանի պոեզիայի գեղագիտական-փիլիսոփայական խորությունը, ինչպես նաև տակավին չձևավորված խոհերի մշուշապատություն վերագրելու Տերյանի «Մթնշաղի անուրջները» շարքին և ընկալելու նրա տաղանդի հետագա հասունացումը քաղաքացիական մոտիվների հիմքի վրա:

«Մեր նպատակն է տալ ընթերցողին մի ամփոփ գաղափար վաթսունական թվականների պանծալի գործիչների մասին»,—այսպես է գրում ճանաչված բանասեր Կարապետ Կուսիկյանը «Գրական դեմքեր» (1912) գրքի հանձնարարականում: «Ներածականում» անդրադառնալով եվրոպական և ռուսական կյանքի հեղափոխական նորություններին, որոնք մարդկության համար նշանավորեցին լուսավորության, գիտության, ազատամտության ու ազգային ինքնագիտակցության բուռն վերելք, Կուսիկյանն այդ տեսանկյունից գնահատում է հայ 60-ականների առաքելությունը, նրանց կերպարի քաղաքացիական խիզախությունը, «հոգու հիացքն ու սրտամտությունը», նրանց

«վառ քաղաքացիական ռոմանտիզմը» համարելով «հայ մտքի պատմության լավագույն էջը» (Կ. Կուսիկյան, Գրական դեմքեր, էջ 16)։ «Գրական դեմքերը» ընդգրկում է հինգ դիմանկար՝ Խ. Աբովյան, Ս. Նազարյան, Ռ. Պատկանյան, Մ. Նալբանդյան Ս. Շահազիզ։ Միացնելով ազգային երևելի գործիչներին գիտության ու առաջադիմության ընդհանուր գաղափարով, բանասերը նկատում է, որ «մեր իդեալիստներն օժտված էին ուսուցանելու մեծ ձիրքով» և հետևելով ռուս գրական մտքի փայլուն ներկայացուցիչներին՝ Բելինսկուն, Չերնիշևսկուն և Պիսարևին, «նրանք ժխտում էին գեղեցկի բացառիկ կուլտը» և «օգտապաշտական տեսակետով» հաստատում այն ճշմարտությունը, «որ գրականությունը պիտի հանդիսանա պատգամախոս ցանկալի ապագայի, հերկիչ հասարակական խոպան անդաստանի» (Նույն տեղում, էջ 175)։

Կուսիկյանի հետազոտական վերլուծումները շատ հաճախ ուղեկցվում են քննադական մոտեցումներով։ Նա տեսակետներ է վերանայում, բանավիճում գրականագիտության մեջ արտահայտված դրույթների դեմ և անշուշտ քննադատության մի որոշակի մեթոդի հակադրում հետազոտության իր մեթոդը, թե «երբ մենք կամենում ենք հասկանալ մի գրողի, կազմել նրա մասին լիակատար գաղափար, պետք է քննենք նրան ավելի բարձր տեսակետից, քան նեղ կուսակցական դավանանքը, և ավելի մեծ բարձրությունից, քան ծիսական զանգակատունը» (Նույն տեղում, էջ 50)։ Ըստ էության պատմականության այս սկզբունքի մեջ է հայտնաբերվում ներկայի և անցյալի կապը և ստուգվում անցյալի արժեքների հետազոտության արդիական նշանակությունը. «Մեր մերձավոր անցյալը,—գրում է Կուսիկյանը,—հարուցել է շատ խնդիրներ, որոնք ուսանելի են և մեր օրերի համար։ Գիտակցական կյանքը պահանջում է ուսումնասիրել ոչ միայն ներկան, այլև այն աղբյուրները, որոնցից նա բխել է, արյուն և մարմին է ստացել։ Անցյալի գործիչների դավանանքները, նրանց ղեկավարող իդեալները, նրանց գործելու եղանակը, այդ բոլորը մի կենդանի դպրոց է, որի ուսումնասիրությունը և օգտակար է և պարտադիր մեզ համար։ Մեր ժամանակը, որ աղքատ է իդեալներով, կարող է շատ բան սովորել վաթսունական թվականների մշակներից» (Նույն տեղում, էջ 19)։

3

Այն փոխակերպությունները, որ կատարվում էին հայ գեղարվեստական մտածողության մեջ և որը անդրադառնում էր համաշխարհային գրականության և արվեստի նորագույն շրջանի հեղափոխությունը, որոշակի ուղղություն էին տալիս հայ քննադատությանը՝ ստուգելու դրանց անհրաժեշտությունը ազգային գրականության զարգացման տեսակետից։ Այս իմաստով տեսական ու գործնական նշանակություն է ստանում գրական նորահայտ ուղղությունների՝ մոդեռնիզմի և մասնավորապես սիմվոլիզմի ընդունելության հարցը։ Իրողությունը առաջին հայացքից մի բարդ ու խճճված պատկեր է գծում իրարամերժ կարծիքների, կրքոտ ժխտումների ու անվերապահ հաստատումների, ուրույն մեկնությունների ու ազգային փոխաձևությունների վերաբերյալ բանավեճերում, առիթ տալով գրականագիտական մի էմպի-

րիկ մտայնության՝ ժխտելու ոչ միայն սիմվոլիզմի կամ նորագույն ուղղությունների գեղարվեստական յուրացումները հայ գրականության մեջ, այլև նրա տեսական գիտակցումը: Իրականում հայ գրականությունը, որի պատմական զարգացումն ընթացել է եվրոպական գրականության գլխավոր ուղղությունների օրինաչափությամբ, բնականորեն ընկալել է նաև դարասկզբի գեղարվեստական դպրոցների փորձը, հանգամանք, որ գիտակցվել ու գիտականորեն հիմնավորվել է ժամանակի ականավոր գրողների ու քննադատների ասույթներում: Թերևս որևէ անսպասելի բան չկար, որ Շիրվանզադեն տագնապի ու տարակուսանքի շեշտերով էր խոսում գրականության ու արվեստի մոդեռնիստական ուղղությունների մասին: Մի գրող, որ իր նախասիրությունները կազմավորել է XIX դարի ռեալիստական գրականության դասական սկզբունքներով, բնականաբար պետք է որ անակնկալի գար աշխարհընկալման մոդեռնիստական դեֆորմացիայի հանդեպ: Սակայն երկու հանգամանք արժե ուշադրության առնել: Նախ՝ որ Շիրվանզադեն այդ ուղղությունները դիտում է եվրոպական կուլտուրայի տեսադաշտում, կարծես օտար համարելով այն հայկական իրականությանը, և ապա վերապահական գնահատությունը, ուր նորագույն գեղարվեստական ուղղությունները ընկալվում են ռեալիզմի չափանիշով: Շիրվանզադեն այլ կերպ չէր գնահատում երևույթը հայ իրականության մեջ, քան «մոդեռնիզմի հայ կապիկներ» բնորոշմամբ, այսինքն սոսկ ընդօրինակողներ, որ հավակնում են «ապականել հայ կուսական գրականությունը»: Գրողի խոսքը տվյալ դեպքում ուղղված է Արամ Ջարըգին և Դանիել Վարուժանին, որոնցից առաջինը մոդեռնիզմի հովերով տուրք է տալիս «արևելյան սադիզմին», իսկ երկրորդը՝ «Ով Լալագե» «ղազելի ռոմանավորով» քարոզում է «կատարյալ պոռնկություն»: Ինքնին տարակուսելի է «հայ կուսական գրականություն» բնորոշումը, որը զուտ պահպանողական լինելուց նաև անստույգ է, քանի որ մեր գրականությունը մշտապես շնչել է կենսական ուժեղ բռնկումներով ու երբեք «անաղարտ» չի եղել: Սակայն հարցի ընդհանուր դրվածքի տեսակետից ուշագրավ է այն վերապահությունը, որ արտահայտում է Շիրվանզադեն մոդեռնիզմի և սիմվոլիզմի վերաբերյալ: Դիտելով արվեստի մի ցուցահանդես Փարիզում, նա նկատում է, որ «սխալ հասկացված սիմվոլիզմն ու իմպրեսիոնիզմը կարող են արժեքներ ստեղծել միայն մարդու և բնության «բարձրագույն խորհրդի» ըմբռնողությամբ» (Եժ, հ. 10, 1962, էջ 416): «Սխալ ըմբռնված» հասկացության ենթիմաստում կարելի է կռահել, որ Շիրվանզադեն չէր բացասում այդ ուղղությունների գեղագիտական կառուցվածքն առհասարակ, այլ մերժում էր այն ծայրահեղությունը, ուր ամեն մի շարժում վերածում է իր հակադրության: Համենայնդեպս չի կարելի անտեսել այն իրողությունը, որ նա բարձր է գնահատում ֆրանսիական սիմվոլիստների պոեզիան, իսկ Վեռլենին անվանում է «հանճարեղ բանաստեղծ»: Սակայն մի իրողություն, որ առհասարակ յուրահատուկ է հայկական հոգեբանությանը, արժանի է ուշադրության: Մենք շատ հաճախ երևույթը դրականորեն ենք գնահատում այնտեղ, ուր այն ծագում է, իսկ ինչ վերաբերում է նույնի արտահայտությանը հայ իրականության մեջ, ապա դրա հանդեպ խիստ նախապաշարված ենք: Կարելի է նկատել, որ շատ մտավորականներ ընդունում են սիմվոլիզմը կամ մոդեռնիզմը եվրոպական գրականության մեջ, սակայն նախապես արդեն բացասում են նրա հայկական տարբերակը: Եվ գրական

նորահայտ ուղղությունների վերաբերյալ բանավեճերում Չոպանյանական այս մոտեցումը դրեթե վճռական դեր է կատարել, մի մտայնություն, որ շարունակվում է նաև այսօր։ Նույնպիսի շեշտեր նկատելի են նաև Շիրվանզադեի դատողություններում։ Նա ավել կամ պակաս գնահատումներով ընդունում էր սիմվոլիզմի կամ իմպրեսիոնիզմի արվեստը Եվրոպայում, բայց անհանդուրժելի է համարում դրանց արտահայտությունը հայ գրականության մեջ։

Շիրվանզադեն անվերապահորեն մերժում էր ֆուտուրիզմը։ «Նամակներ Մոսկվայից» թղթակցություններում նա նկարագրում է Մարինետտիի ընդունելությունը Մոսկվայի գրական շրջաններում, անդրադառնում նրա մանիֆեստների մեկնությանը, շեշտադրում ամեն կարգի բնական երևույթ կամ ավանդաբար հաստատված բարոյական սկզբունք ոչնչացնող ապագայնապաշտության դաժան համամարդկային բովանդակությունը։ Ուշագրավ է Շիրվանզադեի նախազգացումը, թե ֆուտուրիզմը տակավին մուտք չունի հայ գրականության մեջ, սակայն հավանաբար կունենա, քանի որ «նորամոլության ախտի» հանդեպ մենք հակում ունենք, և որ ինքը, դեռ ժամանակ առաջ, Փարիզից ավետելով ֆուտուրիզմի հայտնությունը, նախազգուշացրել էր «իր սնանկությունը վաղուց ցույց տված ֆրանս-բելգիական սիմվոլիզմի տականքները լիզող», «հայ տնածին «ռեֆորմատորներին», հեռու մնալու գրական նոր հոսանքի վարակից» (նույն տեղում, էջ 519)։

Կարծես թե հենց այս նախազգուշակության արձագանքը լիներ Կարա-Դարվիշի «Ինչ է ֆուտուրիզմը» (1914) գրքույկը, ուր Մարինետտիի գրական մանիֆեստները մեկնաբանվում են բոլորովին հակառակ տեսանկյունից։ Կարա-Դարվիշն ամենից առաջ քննադատում է հայ մտքի պահպանողականությունը, որ դրեթե միշտ զինավառ է եղել այն ամենին, ինչ նոր է, անսովոր ու անհասկանալի։ Այսպես եղավ սիմվոլիզմի հետ։ Մինչդեռ շարժումը, առաջադիմությունը, փոփոխությունը կյանքի օրենքն է, ուստի և գրականության մշտական ուղեկիցը։ Հայ պահպանողականության կրողը «ծխական ինտելիգենցիա է», ասում է Կարա-Դարվիշը վկայակոչելով «մեր նորագույն բանաստեղծներից մեկի»՝ Վ. Տերյանի դիպուկ արտահայտությունը։ Գրական նորագույն շարժումների տեսակետից Կարա-Դարվիշը տարօրինակ է համարում, որ «հայ գրողների ընկերության բանաստեղծ-նախագահը» (Թումանյանը) գրական երեկոներ է կազմակերպում նվիրված Սայաթ-Նովայի կյանքի ու ստեղծագործության մեծարմանը և խրախուսում է մեր գրականության մեջ «աշուղական հոսանքի» զարգացումը։

Շարադրելով Մարինետտիի գրական-գաղափարական սկզբունքները, Կարա-Դարվիշը ֆուտուրիզմը համարում է գեղարվեստի առաջընթաց շարժման անխուսափելի արտահայտություն, որից չի կարող խուսափել նաև հայ գրականությունը, քանի որ Հայաստանն այլևս նահապետական ներփակ ծայրամաս չէ, այլ քաղաքակիրթ աշխարհի հետ առնչված արդյունաբերական երկիր և հաղորդակից է մեքենայական դարի ռիթմին։ «Ֆուտուրիստները,— գրում է Կարա-Դարվիշը,— ստեղծել են նոր, արագության էսթետիկան, համարյա ոչնչացնելով տարածության պատկերացումը և չափազանց նվազեցնելով ժամանակի պատկերացումը։ Շոգեշարժը, օդանավը, տելեֆոնը, հեռախոսը, անթել տելեֆոնը և այլն այժմ հեշտությամբ կատարում են այդ արագության ֆունկցիան և կերպարանափոխում են ժամանակի և տարածության պատկերացումը» («Ինչ է ֆուտուրիզմը», էջ 48)։ Եվ որքան էլ դժվար լի-

նեն սկզբնական շրջանի որոնումները, այնուամենայնիվ արդեն առկայծում են «Հայկական նոր գրականության և նոր գեղարվեստի» ծնունդը:

Իմաստ չունի հանգամանորեն անդրադառնալ գրական նոր ուղղությունների վերաբերյալ դարասկզբի քննադատության արծարծումներին, քանի որ դրանք հանգամանորեն արտացոլված են աշխատության համապատասխան գլուխներում: Արժե թերևս դիտել միայն, թե իրեն յուրահատուկ հանճարեղ իմաստությամբ Թումանյանն ինչպես էր գնահատում սիմվոլիզմը: Բնութագրելով հեքիաթը որպես «գրականության մեջ ամենաբարձր արտահայտություն, ուր ամբողջը հավիտենական սիմվոլներ են», Թումանյանը միանգամայն խորիմաստ դիտարկում է անում, թե «այժմ գրականության մեջ սիմվոլիզմը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մի հանդուգն ձգտումն հեքիաթին մոտենալու» (ԵԺ, հ. 5, Երևան, 1945, էջ 472):

Դարասկզբի քննադատության պատմության մեջ մի ինքնատիպ ու հետաքրքրական էջ են կազմում Միսաք Մեծարենցի գրական հայացքները: Թվով շատ չեն նրա հոդվածները և առավելապես վերաբերում են իր պոեզիայի մեկնության ու պաշտպանությանը, սակայն իրենց ամբողջության մեջ դրանք ներկայացնում են գեղագիտական մի վերջավորված սիստեմ, բանաստեղծության վերլուծության մի ինքնատիպ եղանակ, որը արժեք է ստանում հենց իբրև տաղանդավոր բանաստեղծի մտավոր ու զգացական էներգիայի ինքնադիտակցում: Տեսականորեն Մեծարենցի հայացքները գերազանցապես դիտվել են սիմվոլիզմի հարցի առնչությամբ, վավերացնելով մի տեսակետ, որը թեև չի ժխտում բանաստեղծի առնչությունը պոեզիայի այդ ուղղության հետ, այնուամենայնիվ ի վերջո փորձում է նրան դուրս բերել սիմվոլիզմի ոլորտներից և հատկացնել համապարփակ ռոմանտիզմին: Նման մոտեցումը չի կարելի գիտականորեն հիմնավորված համարել, քանի որ գերազանցապես հենվում է մաքուր տրամաբանության վրա: Ինչպես երևում է, փաստերի բնույթից հենց բխում է հարցի տրամաբանական լուծումը: Որոշ քննադատներ ժամանակին հավակնում էին ժխտել Մեծարենցի պոեզիան, իբրև փաստարկ վկայակոչելով նրա տուրքը սիմվոլիզմին, և ահա բանաստեղծն ի պատասխան հակադրում է իր տեսակետը. «Ես երբեք դպրոցի մը հետևելու կանխակալությունը կամ նոր մը հիմնելու ունայնափառությունը չեմ ունեցեր: Ամեն մարդ որ իր անհատականության և արժանապատվության գիտակից է, ինքնին դպրոց մը կը կազմե արդեն: Հոս տեղն է ըսել նաև թե ես երբեք խորհրդանշականության ստրուկ մը չեմ: Փոխաբերության ու նմանության ուժգնություններ ու առնչություններ՝ զորս կը սիրեմ գործածել՝ կարծել տալին թե սենպոլիստ մ'եմ. բայց ադոնցմով կը հիշեցնեք միայն սենպոլիզմը՝ որուն բոլորանվեր ուխտադիր մը չ'ըլլալս զատ՝ հակընդդեմ բնութենապաշտ հակումներ ալ ունիմ անոր հանդեպ, այսինքն կը նախընտրեմ ճաճանչավետ Կյանքը, բաբախուն ու եռուզեռ Բնությունը՝ խորհրդանշական զուսպ ցրտություններեն» (ԵԼԺ, Երևան, 1981, էջ 276): Այս դատողությունները արտացոլում են սիմվոլիզմի վերաբերյալ բանաստեղծի մի որոշ պատկերացումը, ինչպես նաև գրական այդ մեթոդի հանդեպ իր առընչություններն ու տարբերությունները: Սակայն, բանավեճի հոգեբանական հանգամանքներում հասկանալի որոշ ձևակերպումներ ինքնին անստույգ են թվում տեսականորեն: Այսպես, օրինակ, Մեծարենցն ընդունում է, թե «ամեն մարդ... ինքնին դպրոց մը կը կազմե»: Միանգամայն ակներև է, որ նա ան-

հատականության հանգամանքը սխալ է համարում դպրոց հասկացությանը և փաստորեն հանգում գրական դպրոց ընդհանուր կատեգորիայի ժխտմանը: Եվ ապա, կյանքի և բնության պաշտամունքի իր հակումը հակադրում է սիմվոլիզմին, մինչդեռ այդ երևույթների զուգորդությունը բնավ էլ օտար չէր սիմվոլիզմի գեղագիտությանը: Հետևաբար նման մեկնությունները պետք է դիտել գրական մտքի կոնկրետ հանգամանքներում, մոդեռնիզմի և սիմվոլիզմի, որպես «ազգային գրական ավանդները կործանող» օտարամուտ հիվանդության հանդեպ ընդհանուր մտայնության մթնոլորտում: Էականն այն է, որ Մեծարենցն իր հոդվածներում կառուցում է բանաստեղծության մի ամբողջական տեսություն և միաժամանակ առաջադրում բանաստեղծությունը վերլուծելու մի գեղեցիկ մեթոդ: Եվ հենց այս մեթոդի մեջ է, որ որոշակիորեն արտացոլվել է նրա աշխարհընկալման սիմվոլիստական համակարգը, և կարելի է ասել, որ Մեծարենցը հայ գեղագիտության մեջ ձև տվեց, այսպես ասած, «սիմվոլիստական քննադատության» միանգամայն ինքնատիպ ուղղությանը: Այս տեսակետից ուշագրավ է «Ինքնադատության փորձ մը «Միածանին» առթիվ» հոդվածը, ուր Մեծարենցը վերլուծում է իր բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն: Քննադատը ամենից առաջ անդրադառնում է բանաստեղծական պատկերների տեղայնության հարցին: Նշելով հայրենի Բինկյան գյուղի բնաշխարհի խոր դրոշմները մանկական իր հուշերում, նա այնուհետև էական դեր է հատկացնում Պոլսի միջավայրին, որի գունագեղ պատկերները ներձուլվելով ֆրանսիական և մասամբ անգլիական ռոմանտիկության ազդեցություններին կազմավորեցին բանաստեղծական աշխարհի տրամադրություններն ու գույները: Այստեղ նա հատկապես առանձնացնում է գիշերվա խորհրդավորության բանաստեղծական ընկալումը, բարձրացնելով այն մի ուրույն փիլիսոփայական խորհրդանիշի, ուր բանաստեղծը ներհյուսվում է բնությանը, անէանում իրապես և ոգիանում որպես բնության արձագանք. «Բանաստեղծը,—գրում է Մեծարենցը,—բնության ցոլացումը պետք է ըլլա. թե ոչ բանաստեղծ չէ իրապես. քերթվածները իբրև բառ պետք է ունենան տերևին թրթռումը, թռչունին դայլայլը, մարդերուն գորովը, դաշտին ու լերան մշտանոյն զորությունը: Բանաստեղծին ձայնը տիեզերական հարաբերականության մը լարը պետք է ըլլա, բոլոր գոյություններուն համադրական թրթռումովը տրոփուն» (Նույն տեղում, էջ 245—246): Մեծարենցը վկայակոչում է ֆրանսիացի գրող բնապաշտ Ստեֆան ժորժ դը Բուելիեի խոսքերը, թե «բանաստեղծը սիրո կը նմանի», որի կոչումն է մարդուն ուղեկցել դեպի իր մանկության վայրերը և ցույց տալ բնության հրաշալիքները, հավաստելով բնութենապաշտական այն ձգտումը, որ իր պոեզիան ի հայտ է բերում սիմվոլիզմի հանդեպ: Սակայն բանաստեղծի և բնության ներձուլման, սուբյեկտի և օբյեկտի նույնացման, բանաստեղծի տիեզերական հարաբերականության այն ըմբռնումը, որ արտահայտում էր Մեծարենցը, անվիճելիորեն ելնում է աշխարհընկալման սիմվոլիստական ու իմպրեսիոնիստական հայեցությունից: Բանաստեղծության պատկերային կառուցվածքի հետաքրքրական ընկալումներ կան «Անտիպ բանաստեղծ մը» հոդվածում: Վերլուծելով Վահրամ Թաթուլի բանաստեղծությունների ձեռագիր տետրը, Մեծարենցը նրա պոեզիան ընկալում է իբրև երաժշտություն, առանձնաշեշտելով նրա գույների յուրօրինակ զուգորդումները՝ «նրբերանգությանց և նրբաձայնությանց քերթողն է ինք, և իր հոգին անդրադարձությունը

լուսնային ծիածանումի մը նրբակապույտ ու սաթի գույներուն. կամ զմայլագին խոնարհումի շարժուձև մը՝ լուսնային ջուրերու երազային ծփումին վրա» (Նույն տեղում, էջ 247)։ Սա նոր ընկալում է, որ անշուշտ ելնում է հենց բանաստեղծության պատկերային նոր կառուցվածքից։ «Իր գույները պոռոտ չեն՝ այլ նվաղուն, իր ձայները՝ շրշյուն, հծծյուն, մեղեդի», այստեղ արդեն գիտակցվում է այն նոր աշխարհընկալումը, որը յուրահատուկ չէր XIX դարի ռոմանտիկական ու ռեալիստական բանաստեղծության գույների, ձայների և նյութի թանձրախտությանը։

Այնքան ակնհայտ են սիմվոլիզմի հատկանիշները, որ Մեծարենցը պարզապես չէր կարող շրջանցել երևույթի մեկնաբանությունը։ Եվ վերստին ակնարկելով սիմվոլիստական մենամոլության մասին, նա այնուամենայնիվ փարատում է նախապաշարմունքը սիմվոլիզմի վերաբերյալ. «Ո՞վ ըսեր է արդեն թե բոլոր խորհրդանշականները արհամարհելի կամ հակակրելի են. կը հասկնամ որ գաղափարի ու զգացումի կամ բառերու անհրապույր հակաբարդումներու հերոս մը այլանելի նկատվի, բայց այս տիպարը եսապաշտ, մենամոլ, ամուլ տիպարն է։ Մալարմեն է, կամ մեր մեջ քիչ մը Ինտրան ու Գոլանճյանն են։ Իսկ անդին կա թափանցիկ, գրավիչ ու մանավանդ թելադրիչ խորհրդանշականությունը՝ որ առողջ ու բեղմնավոր է» (Նույն տեղում, էջ 249)։ Գիշերասկզբի աղջամուղջ, մթնշաղի աղոտության մեջ շարժվող քուրմ, եթերահյուս երազ, այսպիսին է Վահրամ Թաթուլի բանաստեղծական պատկերի տարածական ու գունային կազմույթը, որ, ըստ Մեծարենցի, էապես անհարիր է իրապաշտությանը և բերում է բանաստեղծության բոլորովին նոր մակարդակ։ «Քննադատությունը» հոդվածում պատասխանելով Ենովք Արմենին, բանաստեղծը վերստին անդրադառնում է սիմվոլիզմի հարցին։ Ուշագրավն այստեղ այն է, որ ի հակադրություն օտարներին ընդօրինակող «մոլար կապկության», ինչպիսի պիտակ վերագրում էր Ենովք Արմենը, Մեծարենցը առաջադրում է այն չափազանց կարևոր տեսակետը, թե «սենպոլիսմը կրնա ստացական չըլլալ»։ Սա տեսական խորիմաստ դիտարկում է, մանավանդ, որ հետագայում ևս, և անգամ մինչև այսօր, որոշ գրականագետներ կասկածի են ենթարկում հայկական սիմվոլիզմը հենց այդ փաստարկով, թե այն օտարածին է և անհարիր գրականության ազգային ավանդներին։ Անտեսվում է էականը, որ գրական դպրոցները համաշխարհային են դառնում ոչ թե ազգային ավանդների ոչնչացման եղանակով, այլ այդ ավանդների հիմքի վրա, և յուրացնելով այս կամ այն դպրոցի գեղագիտական-փիլիսոփայական սկզբունքները, յուրաքանչյուր ազգային գրականություն համամարդկայինը ընկալում է սեփական պատմության, ավանդության, մտածողության փոխաձևության եղանակով։ Իր դրույթը հիմնավորելու համար Մեծարենցը վկայակոչում է Նարեկացուն։ Ինքնին հատկանշական է հենց այս կապը, որը միանգամայն համահնչուն է միջնադարյան այլաբանության հանդեպ սիմվոլիզմի պոետիկական առնչությանը։

Մեծարենցի գրական հայացքները որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում քննադատության մեթոդաբանության տեսակետից։ Պատասխանելով իր ընդդիմախոսներին նա քննության է առնում գրական երկը և մասնավորապես բանաստեղծությունը վերլուծելու նրանց մեթոդը, որը միանգամայն էմպիրիկ լինելով, պարզունակ է էապես և չի ելնում տեսական ու պատմական հիմնավոր իմացություններից։ Ենովք Արմենը անբնական է

համարում «կապույտ հածումներ» կապակցությունը, տրամաբանելով, թե անհյութական և աներևույթ հասկացությունը չի կարող գույն ունենալ։ Մեծարենցը հեգնում է քննադատական այս էմպիրիզմը, որն ի հայտ է բերում «գրագետ-հասկացողության և անգեղագետ մտքին բովանդակ խեղճությունը» (նույն տեղում, էջ 258)։ Դիտելով, որ Ենովք Արմենը «ընդհանրապես գրականության ու մասնավորապես բանաստեղծության անընդունակ միտք մըն է», այնպես որ անկարող է ընկալել նույնիսկ պատկերի այլաբանությունը, Մեծարենցը միանգամայն որոշակի է ընդգծում քննադատի գրական ճաշակի հետամնացությունը, որն ընդունակ չէ կռահելու բանաստեղծական մտածողության նրբագույն որակը և պոեզիայի մասին դատում է հնացած չափանիշներով։ Նույնպիսի էմպիրիկ մոտեցում հանդես է բերում նաև Տ. Չյոկյուրյանը, ոչ միայն առանձին հասկացությունների ընդհանրության պատրվակով ժխտելով Մեծարենցի բանաստեղծական անհատականությունը, այլև անստույգ համարելով մեծարենցյան վերադիրների իմաստային նշանակությունը («Տապի նոպաներ», «Ցնորոտ անդորրություն» և այլն). «Բոլոր գրականության մեջ ալ չկա՞ն միթե նույն մակդրությամբ անհամար գրություններ ու գրքեր ալ,—գրում է Մեծարենցը,—ինչ կը պակսեցնե այս նույնությունը ներքին իսկական արժանիքեն։ Ի՞նչ ավելի արտահայտիչ ու բնական ու բանաստեղծական քան համադրավ տապի մը պահուն՝ բնության նոպայե բռնված նկատվիլը։ Բայց ի՞նչ հարկ ասանկ նուրբ դիտողության, քանի որ Չյոկյուրյան կ՚ուզե որ «Տապի նոպաներ» ստանավորիս իբր վերնագիր փոխե «Հունիսի արևը» մակագիրը...» (նույն տեղում, էջ 262—263)։

«Հետամնաց բարեկենդան» հոդվածում Մեծարենցը բանավիճում է իր երկերի մի այլ քննադատի դեմ. «Նոր տաղերի» այս մեկնաբանը, որ հանդես է եկել Փայլակ ստորագրությամբ, իր անգիտությամբ արդեն գերազանցում է նախորդ քննադատներին։ Դարձյալ կասկած հայտնելով մեծարենցյան պատկերների ու հղացումների ինքնատիպության հանդեպ, նա վերստին թիրախ է դարձնում վերադիրների այլաբանական իմաստը և «անպատկառ ու անպարկեշտ ագիտությամբ» անհեթեթության հանգեցնում բանաստեղծության գաղափարը։ Մեծարենցի գրադատականներում հատկապես ընդգծում ունի այն միտումը, որ քննադատը պետք է օժտված լինի համակողմանի գիտելիքներով և մասնավորապես հմուտ լինի այնպիսի բարդ հասկացությունների գաղտնիքին, «ինչպես են գեղեցկագիտությունն ու բանաստեղծությունը» (նույն տեղում, էջ 274)։

Իր քննադատական հոդվածներում Մեծարենցը հետամուտ եղավ հենց այդ հասկացությունների մեկնությանը։ Մեր քննադատության մեջ ոչ մեկը թերևս չի ստեղծել պոեզիայի վերլուծության, բանաստեղծության մեկնության այնպիսի մի ամբողջական տեսություն, ինչպես Մեծարենցը։ Ոչ միայն իր պոեզիայի վերաբերյալ գրադատականներում, այլև «Եղիշե Դուրյան», «Գրիգոր Զոհրապ», «Անտիպ բանաստեղծ մը», «Նարեկացիին հետ» վերլուծական էտյուդներում, նա արտակարգ խորությամբ է թափանցում պոեզիայի անքննելի շերտերը, ցույց տալիս հենց միայն բանաստեղծությանը յուրահատուկ բառի, պատկերի, վերադիրի իմաստային ու գեղեցկագիտական անձեռնմխելիությունը, վերծանում, ընթերցում բանաստեղծության ենթաբնագիրը, թարգմանում նրա փիլիսոփայական արձագանքները։ Մեծարենցի գրա-

կան հայացքները ամբողջացնում են բանաստեղծության գիտության մի վերջավորված տեսություն:

4

Դարասկզբի հայ գրական աշխարհայացքի մշակման գործում նշանակալից է նորագույն բանաստեղծության խոշորագույն դեմքերից մեկի՝ Դանիել Վարուժանի դերը: Սովորելով բելգիական Գանտի համալսարանի քաղաքական և տնտեսական գիտությունների մասնաճյուղում, նա միաժամանակ ուսումնասիրում է անտիկ աշխարհի և վերածնության արվեստն ու գրականությունը, խորանում փիլիսոփայական ու սոցիալական գիտությունների մեջ, որոնք նրան տալիս են երևույթները գնահատելու ու վերլուծելու գիտական հիմնավոր հայեցակետ: Այս իմաստով էլ հատկանշվում են Վարուժանի գրական հայացքները: Նա գիտակ է արվեստների տեսությանն ու պատմությանը, և ազգային գրականության վերաբերյալ նրա ասույթները մշտապես ստուգված են գիտության փորձով: Այս տեսակետից բնորոշ են Վարուժանի ըմբռնումները գրական ուղղությունների և մեթոդների վերաբերյալ: Ինքնին ուշագրավ է, որ Վարուժանը գրական մեթոդները դիտում է ոչ թե որպես տարերային դրսևորումներ, այլև որպես պատմական պրոցեսի օբյեկտիվ օրինաչափություններ, որոնք պայմանավորված են էթնիկական, աշխարհագրական, պատմական հանգամանքներով: «Գրական դպրոցներ» (1912) հոդվածում նա համաշխարհային գրականության պատմության մեջ առանձնացնում է մի շարք ուղղություններ՝ դասական, իրապաշտ, բնապաշտ, պառնասյան, խորհրդապաշտ, ապագայապաշտ, որոնք սակայն տեղակայվում են չորս հիմնական դպրոցների շրջանակում՝ դասական, վիպական, իրապաշտ և խորհրդապաշտ (տե՛ս, Դ. Վարուժան, ԵԼԺ, հ. 3, Երևան, 1987, էջ 143): Բնութագրելով գրական այդ դպրոցները, մեկնաբանելով դրանց ծագման ու ձևավորման կոնկրետ-պատմական ու տեղագրական հանգամանքները, Վարուժանը նկատում է, որ «ամեն տեղ տիրող գաղափարներու, սկզբունքներու փիլիսոփայությունն է, որ դպրոցներուն վրա կը ցոլա» և միանգամայն հետաքրքրական ընդհանրացումներ անում գրական այս կամ այն դպրոցի ձևավորման նախադրյալների վերաբերյալ՝ հին Հնդկաստանում, Հունաստանում, Ֆրանսիայում, Գերմանիայում և այլն: Խոսելով խորհրդապաշտական դպրոցի մասին և նրա հիմնադիր Վեռլենի պոեզիայի նախաշավիղը գտնելով «Վակներյան նվագներում», նա խորհրդապաշտության հայրենիքը համարում էր Գերմանիան, դիտելով թե «գերման ժողովուրդներ՝ իրենց անտառներու, մթամած թանձր թավուտներու միջավայրին իբրև արդյունք՝ օժտված են առավելապես խոր ներհայեցողությամբ ու ծնունդ տված Վակների երգերուն նման միստիկական, խորունկ արտահայտության» (նույն տեղում, էջ 147): «Կյանքը սփինքս է», ասում է Վարուժանը, փիլիսոփայության ու գեղարվեստի ձգտումն է ըմբռնել այդ սփինքսի խորհուրդը: Դասական, ռոմանտիկ, իրապաշտ (բնապաշտ) դպրոցները կյանքը պատկերում են արտաքին-առարկայական շարժման մեջ, սփինքսի ներքին բաղադրությունը սակայն մնում է չբացահայտված: Խորհրդապաշտությունն է, ահա, որ խորամուխ է լինում նյութի էության մեջ, և «հաջորդական պատկերներով կուզե իրերուն ներքինին մոտենալ»: Ինչ վերաբերում է ֆուտուրիզմին, ապա ըստ Վարուժանի այն չի կարող հավակնել առանձին դպրոց լինե-

լու, «քանզի ապագայապաշտությունը քաղաքական շարժում մըն է, ոչ թե գրական» (Նույն տեղում, էջ 148)։

Թե՛ տեսական, և թե՛ գրական-պատմական առումով ուշագրավ է, որ Վարուժանը գրական դպրոցների համաշխարհային օրինաչափությունները բնորոշ է համարում նաև հայ գրականությանը, ընդունելով, որ «այս բոլոր դպրոցները մեր մեջ ալ համաչափ ուղղությամբ երևցած են, իրենց ազդեցությունը թողելով ցեղային հիմունքին վրա»։ Ինքնին հետաքրքրական կլիներ գրական բոլոր դպրոցների կոնկրետ բնութագիրը հայ գրականության փորձի վրա, սակայն Վարուժանը հիշատակում է միայն դասական (Բագրատունի) և ռոմանտիկ (Ալիշան) դպրոցները։

Գրական դպրոցը նախապես տրված կաղապար չէ, այլ ստեղծագործական փորձի արդյունք, որի հանդեպ ենթադրելի է գրական անհատականության ազատությունը։ Առհասարակ Վարուժանը հոգու և մտքի արտակարգ բռնկում է պահանջում ստեղծման պրոցեսում, հանգամանք, որ դրսևորում է անհատականության ու տաղանդի բարձր լարումը։ «Ճշմարիտ բանաստեղծությունը մարտիրոսություն մ'է, ամեն բառի մեջ սրտին կաթիլ-կաթիլ արյունումն է ստեղծելը», ասում է Վարուժանը, տաղանդի լարումը տանելով դեպի երևույթների խորքը թափանցելու, կյանքը իր խորությամբ վերապրելու ձգտումը։ «Կծու խոսքեր» (1910) բաց նամակում իր խոսքն ուղղելով ժամանակի նյութապաշտ երիտասարդությանը, նա բացառում է տաղանդի հնարավորությունն այնտեղ, ուր չկա մարդկության հոգեկան ցավի և անհատական վշտի զգացողություն։ «Անկեղծ չէ Ձեր գիրքը,—գրում է Վարուժանը,—վասնզի Ձեր կյանքին մեջ անկեղծ չեղաք դուք և երբ բանաստեղծությունն անկեղծ չէ՝ բանաստեղծություն չէ։ Ձեր տողերը Ձեր սրտեն պետք էին ելլել, Ձեր երակներեն պետք էին բխել։ Արվեստի գործ մը հեղինակի արդեն փըրթած փերթ մըն է՝ թարմ, արյունով և կյանքով դեռ բաբախուն» (Նույն տեղում, էջ 119)։

Ստեղծագործական անհատականության մի ուրույն տեսություն է զարգացնում Վարուժանը Ռաֆայել Պազարճյանին ուղղած նամակներից մեկում (1906)։ Անդրադառնալով «Սարսուռներ» ժողովածուի մասին Պազարճյանի հոդվածին, բանաստեղծը հերքում է Հյուգոյի կամ Դուրյանի ազդեցությունների վերաբերյալ քննադատի առերևույթ դիտված ընդհանրությունը։ «Բնությունը,—գրում է Վարուժանը,—մեզ ամենուս ի սպաս դրած է. բոլորս ալ իրավունք ունինք ամեն ներկ առնելու... Ավելի լայն ներշնչումը ունի ան, երբ ավելի մեծ թիվով ներկեր կ'ընդշմարե ու կ'առնե։ Անձնականությունը կիրարկման մեջ է» (Նույն տեղում, էջ 308)։

Դիտելով, որ գրական այս կամ այն մեծությունը կարող է սովորեցնել ինչ-ինչ եղանակներ, բայց ոչ երբեք ստեղծել ու հղանալ, և որ «Սարսուռները» իր «ջղերի կյանքն է», Վարուժանը տիպաբանական տարբերակման է ենթարկում իր և Դուրյանի պոետական կառուցվածքը, նկատելով որ «Դուրյան բնաբան է» (նկարագրող), ինքը տարրամասն է, այսինքն վերլուծող։ Ինքնին ուշագրավ է, թե հոգեբանական ու մտավոր ինչպիսի բարդ խմորումների բարձր սինթեզ է ներկայացնում «Հավերժության սեմին» բանաստեղծությունը։ «Այդ քերթվածը,—մեկնաբանում է Վարուժանը,—այն ատեն կը հղանար մեջս, երբ փոխն ի փոխ կը կարդայի Ռուսոն, Թոլսթոն և Վոլթերը ու այս ամենուն հետ Աստվածաշունչը։ Կարող չեմ ըսել, թե ինչ հոգեկան

տանջանք էր, ի՞նչ չճգնաժամ էր, որուն մեջ կ՚ապրեի այդ օրերը։ Լույսի և խավարի կռիվ մը կար մեջս, և ես չէի գիտեր, թե ատիկա արշալո՞ւյս է, թե՞ վերջալույս. բայց գիտեի որ այդ երկուքին նման հոգիս կարմիր կը քրտներ, հոգիս արյուն կը քրտներ ճշմարտապես և խորապես կը տանջվեր» (Նույն տեղում, էջ 315)։

Այս ներշնչումը իր տարերքի մեջ թաքցնում է ազատության մի ներքին բռնկում, որը ստեղծագործական պրոցեսը դուրս է բերում այս կամ այն գրական դպրոցի նորմատիվ կանոններից և տանում դեպի գեղարվեստական ձևերի բարձր համադրում, որն ի վերջո գեղագիտական արդարացում է գտնում իրապաշտության մեջ։ Եթե արվեստի նպատակը գեղեցիկն է, և եթե գեղեցիկն արտահայտելու եղանակով էլ տարբերակվում են գրական դպրոցները, ապա ճշմարիտ գեղեցկի գլխավոր պայմանն է իրերն ու երևույթները «նկարել ինչպես որ են», և հենց իրապաշտությունն է այն բարձրագույն դպրոցը, որից ելնում են մյուս դպրոցները։ Բնությունը հավերժական է ու անքննելի և իր խորհրդավորությունների կախարդական շղթայում արարում է տրամադրությունների անսովոր ու անակնկալ արձագանքներ, որոնք ընկալելի են վերին միասնության մեջ։ «Հետևաբար,— ասում է Վարուժանը,— գեղեցկությունը անթերի արտադրելու համար, ես պիտի սիրեի տալ այս բոլորը միանգամայն, բնությունը՝ ինչ որ է և ինչպես որ է... մերթ ըլլալով միենույն անգամ դասական և խորհրդապաշտ, ռոմանդիկ և գաղափարապաշտ» (Նույն տեղում, էջ 413)։ Սա բնավ էլ գեղագիտական էկլեկտիզմ չէր, այլ գեղեցիկը հայտնաբերելու սինթետիկ մի ըմբռնում, որը ձգտում է կենսունակ պահել արտահայտչական այն ձևերը, որոնք մշակվել են այս կամ այն դպրոցի կողմից։ Վարուժանը նույնիսկ կասկածի է ենթարկում ռեալիզմի՝ որպես առանձին գրական դպրոցի ինքնությունը, ելնելով այն հիմունքից, թե գրական բոլոր դպրոցներին էլ յուրահատուկ է կյանքի, բնության ճշմարիտ արտացոլումը։ Գեղագիտական այս ունիվերսալիզմը միանգամայն տեսանելի է դարձնում Վարուժանի ստեղծագործության աղերսները վերածննդի գրականության ու արվեստի հետ։

Վարուժանի գեղագիտական հայացքների գլխավոր գաղափարը հանգում է հայոց ազգային գրականության ինքնությանն ու զարգացման հեռանկարին։ Այս տեսակետով էլ նա գնահատում է դասական գրականության ականավոր դեմքերի ստեղծագործությունը։ «Րաֆֆի» խոսք-բնութագրականում նա խորապես ընկալում է մեծ գրողի պատմական դերը՝ «ոգեկոչել անցյալը և մարգարեանալ ապագան». «Հայ մարտական շարժման պատրաստողներեն եղավ ան։ Չքարոզեց միայն՝ այլև ծրագրեց հեղափոխությունը։ Դժվար է գտնել ֆետայի մը, որ կարդացած չըլլա անոր Խենթն ու Կայծերը... Ասիկա մեծ տաղանդի ուժն էր, որ կը հրապուրեր ապագան և իր սկզբունքներուն կը հպատակեցներ այն կայծկլտուն սաղմերը, որոնք հետո պիտի բռնկեին ու առաջ բերեին ազգային կյանքին մեջ ահագին հեղաշրջում մը քաղաքական, ընկերային և հոգեբանական» (Նույն տեղում, էջ 153)։ Նույն ուղեգծի վրա Վարուժանը դիտում է Ատոմ Յարճանյան-Սիամանթոյի բանաստեղծական անհատականությունը։ «Գրական ասուլիսների» իր ելույթում նա վերլուծում է Սիամանթոյի պոեզիան, մեկնում նրա բանաստեղծական շարքերը, բացահայտում նրա արվեստի աղերսները ազգային ու համաշխարհային գրականության ավանդների հետ, արտահայտելով այնպիսի խորիմաստ

բնութագրումներ, որոնք այսօր էլ պահպանում են իրենց գրականագիտական արժեքը: «Դյուցազներենն» ու «Հայորդիները» նվիրումի, ճակատամարտի ու հաղթանակի դրվագներ, «Հոգեվարքի և հույսի ջահերում», «պարհուրանքի և... սառապանքի քերթող», «Կարմիր լուրեր բարեկամես»՝ «տաղանդավոր ոճերգություն», «Հայրենի հրավերը»՝ կարոտախտի վշտերգություն, այսպիսի բնութագրումները միանգամայն դիպուկ արտահայտում են սիամանթոյական շարքերի պոետական գաղափար-խորհրդանիշները: Եվ դարձյալ տեսական ստույգ չափանիշներով է ընդհանրացված այն բնորոշումը, թե «երևակայությունը Սիամանթոյի տաղանդին ամենեն տիրական գիծն է», թե նա «խորհրդապաշտ է ու միստիք» և եթե «իբրև խորհրդապաշտ կ'ընթանա Անրի դը Ռենիեի, Մորիս Մեթերլինկի և Վերհառնի ճամփով», ապա «իբրև միստիք Սիամանթո, գրեց Հեղափոխության Նորեկը և Հովհաննու հայտնությունը» (Նույն տեղում, էջ 161):

Առհասարակ Վարուժանը հայոց գրականության նորագույն շրջանի գլխավոր ձգտումն էր համարում ազգային հեղափոխության գաղափարը: 1907 թվականի իր նամակներից մեկում Կանոի համալսարանի ուսանողը խորին տագնապներով է վերապրում Արևմտյան Հայաստանի իրադարձությունները: «Տակավին պաշտումով կը վերաբերվիմ կռվողներուն հանդեպ», գրում է Վարուժանը, անորոշ կացության հոռետես տրամությամբ, թե «այս վերածնությո՞ւն է թե հոգեվարքի խլրտում»: Ադանայի ջարդերը ցրում են պատրանքները երիտթուրքերի խոստացած ազատության վերաբերյալ, և Վարուժանը «իդեալական պատերազմի» գաղափարական հավատով գուշակում է հայկական ոգու կենսունակությունը. «Բայց հայը պիտի ապրի՝ հակառակ դահիճներուն և հակառակ իր առյուծի աչքին տակ բուսած կարեկին: Հայը պիտի ապրի ժողովուրդների սիրազող շղթային մեկ ոսկի օղակն ըլլալու համար: Այս է մեր բոլորիս հույսը, հույս մը, զոր մուրճով կռեցինք ինչպես մեր պապերեն մեկուն նիզակը, որ նպատակին կը դիմեր օդին և արևուն մեջ երգելով» (Նույն տեղում, էջ 411):

«Ալիշան և Պեշիկթաշլյան» հրապարակային ճառում Վարուժանը ազգային երկու ականավոր բանաստեղծների առաքելությունը համարում էր հայրենասիրական ոգու կենսունակության ռոմանտիկական փառաբանությունը, հայոց պատմության հոգևոր ու քաղաքացիական բարձր արժեքների հայտնաբերումը: Պատկերավոր ու իմաստալից է Ալիշանի բնութագրումը, թե նա «բանաստեղծ էր, որ գիտություն կըներ», թե նրա քերթվածներում «Խորենացիին խոսքը երգի կը փոխվեր, Եղիշեի աղաղակը՝ դյուցազներգություն, Եզնիկի մտածումը՝ երևակայություն, Շնորհալիի աղոթքը՝ օրհներգություն, ավերակների տրտմությունը՝ արցունքի և անցյալի նշույլը՝ հրդեհի»: Նույնքան դիպուկ է Պեշիկթաշլյանին տրված բնութագիրը, թե «ան Երգիչն է Միության, Սիրո և Հայրենիքի», թե նրա «ամեն մեկ քերթվածը Սեր բուրեց, ամեն մեկ ոտանավորը տրտմաթախիծ նոճիի մը սլացիկ մենությունը ունեցավ, որուն կատարը ամենուն առաջ կը բռնկի արշալույսին առաջին բոցերին»: Վարուժանը պատմական մեծ առաքելություն է վերագրում վաղ ռոմանտիզմի ականավոր բանաստեղծներին, նրանց գաղափարների արձագանքը նշմարելով հաջորդ սերունդների ազգային մաքառումներում:

Դասական գրականության և առհասարակ անցյալի հոգևոր արժեքների գնահատությունը Վարուժանի հայեցությամբ ելնում էր դարասկզբին լայն

տարածում գտած կուլտուրոլոգիական տեսությունից, ըստ որի մարդկության պատմությունը կուլտուրայի պատմություն է և յուրաքանչյուր ազգ համընդհանուր պատմության մեջ իր տեղն ու ինքնությունը հաստատում է հոգևոր հարստությամբ։ «Վաղվան հոբելյանները» խոսքում՝ նվիրված հայ տառերի գյուտի և տպագրության համաժողովրդական տոնակատարությանը (1913), Վարուժանը հայրենասիրական բուռն ներշնչանքով մեծարում է հայ տառերի սուրբ հայտնությունը, որոնք «ցեղին գոյությունը հաստատեցին մագաղաթների հավերժական հարստությանց վրա» և դարերի ճակատին փորագրեցին «Անմահությունը Ցեղին»։ Իսկ տպագրությունը հայ միտքը տարածեց «չորս ծագն աշխարհի» և ազգության տարագիր բեկորները միավորեց մեսրոպյան բարբառով։ Ընդգծելով, որ հայոց հանճարի երեկի այբերը կատարելագործեցին տառի ու լեզվի իմաստությունը և իբրև սուրբ ավանդ հանձնեցին նոր սերնդին, Վարուժանը մեծ խորհուրդ է վերագրում այդ ավանդները կրելու «նվիրական պարտականությանը», քանզի դրա մեջ է ապագայի «գոյության կռվանը», դրանով է նախակուշված «ջահը դարավոր Հույսին ու վերածնունդը դարավոր Ողջակեզին», և այդ գաղափարն է միացնում «անհատները՝ իբր ժողովուրդ, ժողովուրդը՝ իբրև Ազգ, Ազգը՝ իբրև Հայականություն» (նույն տեղում, էջ 166)։

«Հայականություն» հասկացությունը պատահական բառակազմություն չէ։ Դա դարասկզբի հայ մտքի գլխավոր ձգտումն է՝ հայտնաբերել տոհմիկ ոգու, էթնիկական ինքնության լինելությունը հայ հոգևոր ստեղծումներում և հաստատել նրա կենսունակությունը մարդկության ապագա կուլտուրական համագործակցության մեջ։ Վարուժանն ավելի քան խորն էր գիտակցում երևույթի պատմափիլիսոփայական իմաստը և իր ասույթներում միանգամայն որոշակի էր սրում գրականության ու արվեստի նորոգության պահանջը։ Ռ. Պալաքճյանին գրած մի նամակում, նա հավաստում է ցավալի իրողությունը, թե հայ գրականությունը կորցնում է ազգային ինքնությունը։ «Արվեստը մեր արվեստը չէ, իսկ գաղափա՞րը՝ երբեք։ Ըստ իս և տակավին ինծի համար՝ ահա օրենքս. Մեր Գրականության մեջ արվեստը հայ պետք է ըլլա, իսկ անոր հատակը կամ հիմը կազմող գաղափարը՝ համամարդկային։ Որ է բանաստեղծը—սիրտը՝ Թորգոմյան, իմաստասերը—միտքը՝ համազգային» (նույն տեղում, էջ 260)։ Հայոց հոգևոր զարգացումն, ըստ Վարուժանի, պետք է կրի առաջադիմության բոլոր տարրերը, առանց սակայն «մեր ազգային հատուկ դրոշմը կորսնցուցած ըլլալու»։ Չոպանյանին ուղղած մի նամակում Վարուժանը հիացմունք է արտահայտում Աբովյանի «ցոլացիկ հայության» հանդեպ և բաղձանք արտաղեղում՝ ո՞ւր էր թե արևմտահայ նոր գրականությունը նույնպես ունենար այդպիսի մի «հայադրոշմ» հիմնադիր. «Մեր գրականությունն այլասերած է։ Ռուսահայերուն մեջ ավելի հայ տիպարներ պիտի գտնեք, քան տաճկահայերուս... Խորհրդապաշտ դպրոցի հարմարվելու ձգտում մը կա՝ վերաշուական յոկ բառերով և բառերով» (նույն տեղում, էջ 274)։ Այս գեղագիտական իր ձգտումը բանաձևում է այսպես. «Միտքը՝ եվրոպացի, Սիրտը՝ հայ։ Գաղափարիս մեջ կընտրեմ Պայրընը կամ Նիցցեն, բայց արվեստիս մեջ կը նախընտրեմ Քուչակը»։ Առիթի բերումով տեղին է նշել, որ Վարուժանն ընդհանուր առմամբ ճիշտ գնահատելով արևելահայ գրականության գեղագիտական ուղղությունը, Թումանյանի և Իսահակյանի պոեզիայի ընկալման հարցում տուրք է տալիս առերե-

Ղույթ դիտված մի թյուր մտայնություն։ Այսպես, օրինակ, «Հորդորներ սկսնակներին» հարցարանում պատասխանելով, թե այս կամ այն գրողն ըստ իր տաղանդի նախասիրության ինչպիսի գրականություն է կարդացել, Վարուժանը Թումանյանի և Իսահակյանի ուսումնառության աղբյուր է նշում աշուղներն ու ժողովրդական երգերը, զատորոշելով նրանց եվրոպականության և դասականության ձգտող հայ գրականության գլխավոր ուղղությունից։ Արևմտահայերի գրական սալոններում թափառող մի թյուր մտայնություն է սա, որի արձագանքները լսելի են նաև այսօր, և որը պարզապես չի կռահում թումանյանական հանճարի համաշխարհային անալոգը։

Գրականության ազգային ձևի որոնումը Վարուժանի համար ստեղծագործական ինքնագիտակցության մի բարձրագույն սկզբունք է, առանց որի անիմաստ է տաղանդի լինելիությունը։ Ահա թե ինչու իր ասույթներում նա մշտապես հոլովում է այդ գաղափարը, դիտում այն որպես իր արվեստի անբաժանելի հատկանիշ և իր տաղանդի հարատև ձգտում։ Իր նամակներից մեկում նա հայտնում է Չոպանյանին, թե «սակև վերջ բավական չէ քերթվածներ ստեղծել սրտիս կաթիլ-կաթիլ արյունովը, այլ հարկ է զանոնք զգեստավորել հայերենի ամբողջ փառքովը և արվեստի ամբողջ նրբությամբը» (Նույն տեղում, էջ 358)։ Մի այլ առիթով Վարուժանը Թեոդիկին գրում է, թե իր վրձինը հորինելով երկու միջավայրի ազդեցությամբ՝ «Վենետիկը իր Թիցիանով և Ֆլանտրը իր Վան-Տեքներով։ Առաջինին գույները և վերջնոյն բարբարոս իրապաշտությունը», սակայն ներքին մղում է ունեցել այն «թաթախած ըլլալու միմիայն հայրենի հողին որդան կարմիրին մեջ և ծովածուփ արյանը» (Նույն տեղում, էջ 393)։

Արվեստի ազգային ու համամարդկային շերտերի զուգորդումը մի այլ փոխաձևություն ունի, ուր տեսական իմաստ է ստանում գեղեցիկի ու օգտակարի փոխհարաբերության հարցը։ Թող որ կուսակցական միտումնավորությունը անհամատեղելի լինի գեղարվեստի ազատությանը, սակայն ըստ Վարուժանի, արվեստն անիմաստ է առանց գաղափարի։ «Գեղարվեստ մը մշակող ամեն հոգի պետք է անկախ ըլլա,— ասում է նա,— համոզված եմ ատոր օգտակարությանը։ Բայց իր անկախ դիրքին մեջ պարտական է ամենազորեղ մտրակիչն ըլլալ իր դավանած կամ համակրած գաղափարին»։ Հավաստելով, թե ինքը հեռու է կուսակցական պատկանելությունից, Վարուժանը միաժամանակ շեշտում է իր դավանանքը, թե «համոզմունքով հեղափոխական եմ», հանգամանք, որ ակնարկում է ոչ միայն գաղափարի համամարդկային ըմբռնումը, այլև իր խորին նվիրումը հայոց ազգային հեղափոխականությանը։ Սակայն գաղափարի մերկ հայրենասիրական քարոզը սոսկ սպառողական օրընթաց հրապուրանք է, որ անհամատեղելի է արվեստի գեղեցկագիտական կոչմանը։ Գիտելով, որ «մեր մեջ հայրենասիրական երկերը (նվազ բացառությամբ) գեղարվեստական արժեքե անչափ հղպված են», Վարուժանը հավաստում է, թե ինքն առհասարակ ձգտում է «երկու տարբերը շաղվել՝ օգտակարն և գեղեցիկը», այսինքն իր քերթվածներում խտացնել անհատական զգացողությունները «օբյեկտիվ գեղեցկությունների» հետ։ Հարցը փոքր-ինչ այլ երանգ է ստանում, երբ «օբյեկտիվ գեղեցկությունների» համամարդկային բովանդակությունը մի որոշ անհամաչափություն է հանդես բերում ազգային-ուտիլիտար գաղափարի հանդեպ։ Դարեր շարունակ հայ ժողովուրդը մաքառել է օտար բռնակալությունների դեմ, և ազգային

մշակույթը պարտադրված է եղել ստանալու մաքառող ուղղություն, երկրորդական նշանակություն տալով մարդու տիեզերական ձգտումների արտահայտությանը: Վարուժանը միանգամայն խոհամիտ հայացքով է վերլուծում իրողությունը և հիրավի գտնում այդ անհամաչափությունը հավասարակշռելու ճշմարիտ ուղին: «Ազդակի» խմբագրությանն ուղղված նամակում հաստատելով, թե «անհրաժեշտ էր որ ազատամիտ երիտասարդությունը փաղանգվեր Գեղեցիկին և Արդարության կուլին համար», Վարուժանը նոր հորիզոններ էր ուղենշում հայոց գրականության տեսադաշտում. «Գեղարվեստին ծագումը,—գրում է նա,—կ'սկսի զենքերու դրվագումով: Եվ այդ արվեստն մեծ արվեստ է. մինչև իր հաղթանակը, ուր մարդ էակին հաղթանակն է նաև, անիկա այդպես պիտի ըլլա՝ ընդհատել և հղկել: Հայ ժողովուրդը՝ հերոս, ստրուկ նահատակ, դեռ նոր ելած առաջի կրկեսեն, արյունոտ է, քրտնաթոր և տապահեղձ ու հոգեին ծարավն ունի իր մեջ: Լույսի կուժը անհրաժեշտ է մոտեցնել իր շրթունքներուն, կուժ մը, որ մաքուր և ազատօդ աղբյուրներու մեջ միայն մխրճված ըլլա» (Նույն տեղում, էջ 404): Սա ապագայի արվեստն է, որով պիտի վերածնվի հայոց գրականությունը: Եվ եթե նա տակավին չէ սթափվել նոր ժամանակների ձգտումների ահազանգերից՝ «հանցանքը հայուն ճակատագիրն է»: Սակայն գաղափարը նախանշան է վերածնության և պիտի գա «ճշմարիտ արվեստը»... հայկական դրոշմով և համամարդկային գաղափարներու ուղեծրով... կուռ գրականություն մը և ազատական, ընկերական հարցերու վերլուծություն մը»: Այս երկվությունը միանգամայն որոշակի է սահմանագծում Վարուժանը իր ստեղծագործական փորձի մեջ. «Սակայն 1904—1907 շրջանն էր,—գրում է նա Վարդգես Ահարոնյանին,—երբ հայությունը կը խեղդվեր սուգի և սովի մղձավանջին մեջ ու ես չուզեցի տեղ տալ իմ անհատական ցավերուս, գրեթե բռնի լռեցուցի իմ սիրտս ու նախընտրեցի գրել «Ցեղին սիրտը», որուն բախյունները կզգայի իմ մեջս, իմ սեփական արյունիս խորը: Հայությունը կուլար և կը մռնչեր իմ մեջս, և երգերս դուրս կուգային օտար երկնքի տակ՝ կարոտի լարովը միայն կապված մեր երկրի հողին և մարդուն հետ» (Նույն տեղում, էջ 464): Բայց Գանտի համալսարանի ուսանողը, որ տեսել էր Եվրոպան, զգացել Վերածննդի արվեստի հմայքն ու գեղեցկությունը, կարդացել հին հնդկական «Ավեստաներն» ու «Ռամայանան», ապա և Հոմերոսից մինչև Մետերլինկ, ականատես եղել «շվայտ և արբեցող կյանքի» բարքերին, որոնք զուգորդվելով հին հունական և հռոմեական կյանքի վերհիշումներին, բացում էին մի այլ աշխարհ, մարդկային կրքերի, զգացողությունների մի այլ ցոլացում, որոնք նախանշում էին բանաստեղծական արվեստի միանգամայն նոր ասպարեզ՝ «Հեթանոս երգերը»: 1908 թվականի փետրվարի մի նամակում Վարուժանը գրում է Ա. Չոպանյանին, թե «հեթանոս կյանքը օրեօր զիս կը գրավե» և եթե հնարավոր լիներ «կրոնքս կը փոխեի և սիրով կընդունեի բանաստեղծական հեթանոսությունը»: Արդեն զգացվում է, որ Վարուժանը ձգտում է հոգեբանորեն լուծել ազգային մոտիվների և այսպես ասած տիեզերական կեցության անհամաչափությունը հայ բանաստեղծության մեջ: Նա արդեն բանաստեղծության մեջ գերադասությունը տալիս է «սիրահարական սեռին», «հայրենասիրական քերթվածների» ժամանակը համարում անցողիկ և մնայուն արվեստի գաղտնիքը տանում դեպի «ապրված կյանքի մը հույզերը», որոնք գոյատևում են «մարդ էակին հետ» և դարերի միջից

բացահայտում կինը՝ «այդ մանրանկարը Տիեզերքի գեղեցկություններուն»:

«Հայրենիքը զմեզ մեր անձեն խիստ հեռացած է», ասում է Վարուժանը մատնացույց անելով ներշնչանքի մի այլ ասպարեզ, ուր ձևավորվում է հողու մտերիմ հույզերը բացատրող «մարդ էակին գիրքը»։ «Պետք է մեր սրտին նշխարները, որոնք երեք միլիոն ժողովրդին մեջ բաժնված են, հավաքել, կեդրոնացնել մեկ կուրծքի տակ, և զգալ իր սեփական կյանքը, գոնե նվազ ժամանակվա մը համար՝ ի սեր Արվեստին, ի սեր Կյանքի Երգին» (Նույն տեղում, էջ 408): Հեթանոսության պաշտամունքը Վարուժանի գեղագիտական հայեցության մեջ ակնկալում էր ազգային գրականության մի յուրօրինակ վերածնունդ: Դա ապագայի արվեստն է, ազատության ու գեղեցկի համամարդկային ձգտումների գեղարվեստական այլաբանությունը: Հեթանոսությունը խորհրդանշում է կամքի ազատությունը՝ կրոնական ու այլ կարգի բռնությունների ու կաշկանդումների հանդեպ, ուժի ու գեղեցկության, զգացմունքների ու կրքերի բնական արարումը, ուր հյուսվում է տիեզերական ներդաշնակությունը: Ահա թե ինչու Վարուժանը միանգամայն տեղին հեգնում է. «Ով Լալայե» բանաստեղծության վերաբերյալ «բանաստեղծ, թեև կարող թատերագետ Շիրվանզադեի... ճղճիմ քննադատությունը»:

Վարուժանի գրական-գեղագիտական ըմբռնումները հիմնականում արտահայտություն են գտել նամակներում և չեն շրջանառվել հասարակական մտքի տեսադաշտում, այնուամենայնիվ դրանք ժամանակի գեղարվեստական փորձի ու տեսական մտածողության արդյունք են և որպես խոշոր գեղագետի մտածումներ առանձնահատուկ արժեք են տալիս քննադատական մտքի պատմությանը:

5

Արդեն երկու դարերի սահմանագծում հայ մտավոր-գրական կյանքում արձագանք էին տալիս նախազգացումներ, որոնք պիտի նշանավորեին գալիք տասնամյակների հոգևոր մաքառման ուղղությունը: Ազգային-ազատագրական և սոցիալական հեղափոխական պայքարի վերելքը, մարդկության ու ազգերի ապագա համագործակցության ուտոպիական ըմբռնումները և դրան զուգընթաց բնական ու հասարակական գիտությունների, մարդաբանության ասպարեզում կատարվող հայտնագործությունները, որոնք հեղաբեկում են պատկերացումները նյութի, ժամանակի, տարածության, տիեզերքի կառուցվածքի վերաբերյալ, շարժման համընդհանուր ոլորտի մեջ են առնում ազգերի հոգևոր կյանքը, նրանց գիտակցությունն ուղղելով ոգու ինքնության հայտնաբերմանը: Ժամանակի համաշխարհային այս ձգտումը խորապես կռահում էր Թումանյանը հայ իրականության առաջ դնելով մարգարեական հարցը՝ «ո՞րն է էս ժողովրդի պատմական ճանապարհը, սրա գոյության խորհուրդը, ի՞նչ է կամենում սա, սրա ոգին: Եվ ուր սրաննենք· էգ ոգին» (Հ. Թումանյան, Եժ, հ. 4, 1951, էջ 133): Ոգու ինքնորոշման գաղափարը գրական քննադատության տեսական հայացքներում վերստին առաջադրում է գրականության ազգային առանձնահատկությունների և նրա զարգացման ուղիների հարցը: Արևմտահայ քննադատությունը XIX դարի գրական շարժումը ամփոփեց այսպես կոչված «գավառի գրականություն» հարցադրումով, որի միտումն էր գրականությունը դուրս բերել Պոլսի միջավայրից և նրա հայացքն ուղղել դեպի հայրենի բնաշխարհը, ուր արարվում է ժողովրդի

կյանքը՝ դարավոր ավանդությունների, բարքերի հարատև ընթացքով և գոյապահպանման, մաքառման ու նահատակության անօրինակ դրվագներով: Հարցի տեսական դրվածքը իր զարգացումն է գտնում «վաղվան գրականություն» հասկացության մեջ, որն իր հերթին փոխաձևվում է «Հայաստանյաց գրականության», այսինքն միասնական ազգային գրականության գաղափարով, որի գլխավոր ձգտումն է ազգային ոգու հայտնաբերումը: Հարցի էությունը պատմափիլիսոփայական իր ամբողջ նշանակությամբ էր մեկնաբանում Հ. Թումանյանը: Հոդվածներում ու հրապարակային դասախոսություններում ընդհանրացնելով XIX դարի հայ գրականության գեղարվեստական փորձը, նա գեղագիտական նոր չափանիշների վրա է դնում «կյանք և գրականություն» կատեգորիայի ըմբռնումը, գրականության զարգացումը ուղենշելով դեպի ժողովրդական ոգու և հայրենի բնաշխարհի անհետազոտ շերտերը: Թումանյանն այստեղ նշմարում էր անսպառ հարստություն, որի յուրացումը խթան պիտի հանդիսանա հոգևոր արժեքների և ստեղծագործական կարողությունների բացահայտման: Գուշակելով թե «Հայաստանը պետք է խոսի», և հայ ժողովուրդը իր ասելիքն ունի առաջադեմ մարդկությանը, Թումանյանը կռահում է որ «մեզանում սկսվելու է շատ վաղուց ի վեր չեղած մի կուլտուրական-ազգային ուժեղ շարժում» (նույն տեղում, էջ 369): Այս շարժման ցուցանիշներից մեկը Թումանյանը համարում էր ընկերությունների ստեղծումը՝ Գրական, Ազգագրական, Պատմական, Երաժշտական և այլն, որոնց նպատակն է ուսումնասիրել հայոց հոգևոր հարստության գանձարանները և այնտեղ հայտնաբերել ազգային-էթնիկական ինքնության դրոշմը, կուլտուրական մի աննախադեպ շարժում, որի գլխավոր ձգտումներից մեկը անցյալի վերագնահատությունն է: «Հինը ենթարկվում է վերագնահատության,—գրում է Թումանյանը,—առաջադրվում են նոր, ավելի լուրջ պահանջներ և ամենամեծ պահանջը—պարզ հասկանալ...

Պարզ հասկանալ մեր երկիրը, մեր ժողովուրդը, մեր գրականությունը, մեր պատմությունը ու մեր պատմական հիշատակարանները: Մինչև այժմ նրանք խոսել են մեր սրտի հետ և մենք սիրել ենք զգացմունքով, անխտիր, հախուռն առանց հասկանալու, թե ինչ ենք սիրում և ինչու այժմ գալիս է ժամանակը նրանց էությանը ներհմուտ լինելու, նրանց լեզուն ու միտքը հասկանալու» (նույն տեղում, էջ 235):

Այստեղ արտացոլված է կուլտուրական նոր շարժման գլխավոր ձգտումը, և այս տեսակետից ժամանակի գրական-քննադատական հայացքների համակարգում մի ամբողջական տեսություն են ձևավորում Վահան Տերյանի ասույթները:

Ապագայի հանելուկը Տերյանին զբաղեցրել է մշտապես: Ո՞րն է դարի ձգտումը և ի՞նչ հարաբերության մեջ էր այն հայ իրականության հետ՝ հարցեր էին սրանք, որ նա ընկալում էր ճակատագրական սրությամբ, մտորումների նրա աշխարհը լարելով «գրական մտադրությունների ու երազանքների» անվերջ որոնումներով: Որոնումների այս ընդհանուր շղթայի մի կարևոր օղակներից էր «Հայ գրականության գալիք օրը» (1914) ծրագրային ելույթը: Ինչպիսի ներքին բացառումներ էլ ունենա տրամաբանության ընթացքն, այնուամենայնիվ իր մեթոդաբանական ելակետով Տերյանի հարցադրումն արտացոլում է սիմվոլիզմի ռեակցիան XIX դարի գեղագիտության հանդեպ և մի քանի էական գծերով վավերացնում ռուս սիմվոլիստների գրապատմա-

կան հայեցությունը։ «Սիմվոլիստները իրենց դիտում էին որպես օրինաչափ ռեակցիա գրականության մեջ նատուրալիստական ուտիլիտարիզմի ծայրահեղությունների և բուրժուական տափակ նատուրալիզմի հանդեպ» (В. Кулешов, История русской критики, М., 1972, с. 418)։ Նրանք իհարկե չէին ժխտում գեղարվեստական զարգացման նախորդ փորձը, այլև գիտակցում էին իրենց ժառանգորդությունը միջնադարյան այլաբանության ու ռոմանտիզմի պոետիկայից, այսուհանդերձ անցյալի գրականության վերաբերյալ նրանց բնորոշումները հատկանշվում էին սուր և կտրուկ վերագրումներով։ Մաքուր գեղարվեստականության չափանիշով նրանք մերժում էին գրականության հասարակական ու փաստագրական հագեցումները, անաղարտ պահելով արվեստի՝ հենց միայն իրեն յուրահատուկ ոլորտները։ Այս իմաստով, նրանք գրականության անցյալ պատմությունը դիտում էին որպես միայն սկիզբ, սիմվոլիզմի, այսինքն իսկական գրականության նախերգանք (նույն տեղում, էջ 422)։

Գրականության զարգացման ընթացքի վերաբերյալ Տերյանը պարտադրում էր պատմական հայացք։ Սակայն «պատմական զարգացման պատճառականության» մեթոդաբանական տեսակետը նա հիմք է դարձնում բացատրելու այն էմպիրիզմը, ինչը յուրահատուկ է անցյալի գրականությանը. «Ամեն մի պատմական երևույթ,—գրում է Տերյանը «Ալեքսանդր Ծատուրյան» հոդվածում,—կատարվում է ժամանակի և տարածության մեջ, պայմանավորված է որոշ պատճառական հետևողականությամբ, ենթակա է հասարակական զարգացման անխորտակելի օրենքների զորությանը։ Սա ֆատալիզմ չէ, սա գիտակցական ազատության միակ ճանապարհն է» (Վ. Տերյան, ԵԺ, հ. 2, էջ 238)։ «Հասարակական զարգացման» այս օրենքներն է, որ ուրույն բովանդակություն են տվել XIX դարի գրական մի ամբողջ սերնդի գործունեությանը. «Մի ընդհանուր իդեալ, որ գերիշխողն է եղել մեր մտավորականների աշխարհայացքում մինչև վերջին ժամանակները—դա ազատ հայրենիքի և ազգային անկախության գաղափարներն են։ Այդ գաղափարները փոփոխել են իրենց կերպարանքը, սակայն էությամբ նույնը միշտ մնացել են նույնը։ Ազգային ռոմանտիզմը կլանել է մեր գրականության լավագույն ուժերը, ազգային իդեան խեղդել է բոլոր ուրիշ գաղափարները, մեր բովանդակ նոր գրականությունը միևնույն գաղափարների և մոտիվների շուրջն է պտտվում» (նույն տեղում, էջ 240)։ Կյանքի այս «աննպաստ պայմանները» բնադատել են Ծատուրյանի «նուրբ լիրիկական տաղանդը», նա «հեռու է մղել մաքուր գեղարվեստը և իր քնարը նվիրել հասարակական հարցերին», նրա ստեղծագործությունը հանձնելով սոսկ «գրականության պատմության սեփականությանը»։ Հատկանշական է, որ տարիներ առաջ ականատես լինելով Սմբատ Շահազիզի թաղմանը, Տերյանը միանգամայն նրբանկատորեն, հուզարկավորության «պաշտոնական տխուր պարտականության» մեջ նշմարում է անհետացած սերնդի վերջին մոհիկաններից մեկի գրական ճակատագիրը. «Դա ավելի շատ հիշողությունների վերաթաղումն էր... Տխուր թաղումն էր դա կյանքից կտրված մի մարդու, հեռավոր անցյալում փայլատակած ու գունատված մի աստղի» (նույն տեղում, էջ 209)։

Հասարակական մտքի և գրականության նորոգության այն պահանջը, որ Տերյանն առաջադրում է «Հայ գրականության գալիք օրը» տրակտատում, իր հիմքում ուներ պատմական մի մեծ շրջադարձի սթափեցնող ձայնը՝

«1905 թ. մակընթացությունն ու դրան հետևող տարիների ավերիչ ու հոգեսպան տեղատվությունը»։ Ի՞նչ էինք մենք երեկ և ի՞նչ ենք այսօր հարցականները բախվում են դարաշրջանի հեղաբեկումների հետևանքներին և ազգի դալիք ճակատագիրը կախում անհայտ առեղծվածների՝ կամ համահունչ ընթանալ ժամանակի հետ, կամ կույր գնալ դաժան մրցակցությանը։ «Եվ հիրավի որ մենք կանգնած ենք խաշոր, դույն ճակատագրական գալիքի առջև» ասում է Տերյանը, հայ իրականության վրա կախելով տագնապալից վճիռը՝ «Արդյո՞ք սա մի կուլտուրական պատմաշրջանի վերջն է, թե մի ամբողջ կուլտուրայի» (նույն տեղում, էջ 249)։

Այսպես է հիմնավորում Տերյանը «արժեքների վերագնահատության» իր դրույթը։ Հետադարձ հայացքով նա վերլուծում է XIX դարի հայ գաղափարաբանության անցած ուղին և բերում հանգեցնում մի դարձակետի, ուր պատմությունն անխուսափելիորեն գծում է անցյալի ու ներկայի հոգեբանական խզումը. «Աբովյան, Նազարյան, Նալբանդյան, Շահազիզ, Պռոշյան, նույնիսկ Րաֆֆի, Աղայան, նույնիսկ ուրիշները, նույնիսկ նոքա, որ դեռ կենդանի են, որքան սրբագործված, նվիրական անուններ և միևնույն ժամանակ զարմանալի չէ՞, որքա՜ն, որքա՜ն հեռավոր, արդեն գրեթե անհասկանալի, արդեն գրեթե սիմբոլ դարձած, գրեթե չեղած, կենդանի կյանքով շապրած մարդկանց անուններ են դոքա ինձ համար և այն սերնդի համար, որին պատկանում եմ ես» (նույն տեղում, էջ 247—248)։

Հայ գրականության իշխող գաղափարը, նրա առաջմղիչ ուժը, ասում է Տերյանը, եղել է «ազգային գոյության, ազգային անկախության գաղափարը», հայրենիքի երգը հնչել է Եղիշեից ու Խորենացուց մինչև մեր օրերը, դարեր շարունակ զունավորել մտավորականության «միտքն ու երևակայությունը», մղել դեպի «հերոսական մարտիրոսության, դեպի աներևակայելի լարումն հոգեկան ու նյութավոր էներգիայի»։ Մեր ամբողջ կյանքի այդ «հիվանդագին բնույթը» միանգամայն արդարացնում էր հայ գրականության և հասարակական մտքի ուղղությունը։ Միանգամայն ուշագրավ է, որ Նվ. Թումանյանին ուղղված մի նամակում Տերյանը նույն այդ «հիվանդագին բնույթի» անձնական վերապրումները տողորում է խորապես թախծոտ բեկումներով. «Վերջ ի վերջո ես սկսում եմ գալ այն եզրակացության, որ մեր հայրենիքի ցավը մեզ այնպես է մաշում, ջլատում, կեղեքում, որ մենք դառնում ենք անընդունակ ուրիշ բան հասկանալու կամ անելու»։ Դա մի «հիվանդագին սեր է», որի պրիզմայով է հայ մտավորականը դիտում աշխարհը, «հին և անբուժելի հիվանդություն», որից ազատվելն անհնարին է, քանզի անհնարին է «ազատվել ինքդ քեզանից»։ Սակայն որքան էլ ցավագին, այնուամենայնիվ, պատմությունը գործում է անխուսափելի օրենքներով և առաջադիմությունը պարտադրում ունկնդիր լինել այն խորհրդին, որ հուշում է XX դարը։ Րաֆֆուն և Պռոշյանին Սուրգուչից և Համաստեղից հոգեբանորեն դարեր են բաժանում, մինչդեռ Սուրգուչը սկսել է իր գրական կյանքը Րաֆֆու կենդանության ժամանակ և Աղայանի ու Պռոշյանի օրով արտադրել է իր լավագույն ստեղծագործությունները։ Գեղարվեստական ոճերի փոփոխությունը աննկատելիորեն անցնում է հայ գրականության կողքով, «մեր օրերի եվրոպական ռեալիզմը նման չէ բնավ դեռ նույն մեր օրերի հայ գրականության մեջ տիրող ռեալիզմին, և ներկա եվրոպական ռոմանտիզմը բոլորովին այլ է, քան մեր գրականության մեջ տիրող ռոմանտիզմը», նորո-

գության փորձերն անցնում են ապարդյուն, որովհետև «ամբողջ մտածողությունն ու զգացողությունը մնում են հինը, ավանդականը»:

Եվ այսպես, ժամանակը հոգեբանական պատնեշ է գծել հայ գրականության և հասարակական մտքի ընթացքին, ուր հինն ու նորը խաչաձևվում են ամենուրեք, չգտնելով սահմանազատման եզր: Ուրեմն «այսօր կրիզիսի ժամն ենք ապրում... երբ հինը դեռ չի անցել, բայց նորն էլ հաստատ ու ամուր չէ կանգնած ոտքերի վրա»:

Հին և նոր հասկացությունները Տերյանի համար տրամաբանական աբստրակցիաներ չեն: Նա որոշակիորեն տարբերակում է ոչ միայն դրանցից յուրաքանչյուրի կոնկրետ-պատմական բովանդակությունը, այլև դրանք կրող սոցիալական ուժերին: Վերջին տարիների ընթացքում, նկատում է Տերյանը, «հայ իրականության մեջ ծագել է մի նոր ինտելիգենցիա, որի աշխարհայացքը ձևավորվել է եվրոպական կուլտուրայի ազդեցությամբ և համենայնդեպս կյանքը դիտում է ոչ թե նեղ-ազգային հայեցակետից, այլ ընդհանուր-մարդկային իդեալների չափանիշով: Այս ինտելիգենցիայի տեսանկյունից է Տերյանը վերագնահատում անցյալի արժեքները: Դպրոց և եկեղեցի, ազգային ավանդականություն և կղեր՝ ահա այն ուժերը, որոնք կառչած հնամենի կուռքերին, հայ հասարակական մտքի ու գրականության մթնոլորտը մթագնում են տիրացուական սահմանափակ մտածողությամբ, մակերեսային, ինքնաբավ սեմինարիզմով: Պատմությունն առաջադրում է ազգերի ու մարդկության ապագայի նոր իդեալներ, «մինչդեռ մեր ազգային հորջորջվող ինտելիգենցիան ապրում է մի ինքնամփոփ ու մեկուսացած կյանքով, որոճում է ինչ-որ միջնադարյան գաղափարներ կամ մի բանալ ու պարզամիտ ազատամտություն, որ լի է ֆիլիստերությամբ, որ հիշեցնում է եվրոպական կղերի զզվելի ու կեղծ ազատամտությունը»: Գրականության ասպարեզում նա օրինականացրել է մի ուրույն «ազգային-ուտիլիտարիստական մեթոդ», որը բավականություն է գտնում սեփական կաղապարի «էսթետիկական ու գրական սակավապետությամբ»: «Նա կուզենար, որ հայը բավականանար կասկածելի մի ստեղծագործությամբ, որին ազգային քննադատությունը պոեզիա և գեղեցիկ գրականություն է անվանում: Նրա համար գեղարվեստը ճոխություն է: Եվ ինչպես քաղաքական ասպարեզում նա ստեղծել է Դաշնակցություն, կուսակցության ծրագրերում ու գործերում միացրել է սոցիալիզմն ու պանարմենիզմը, որպես հեղափոխությունն ու ժյոն թուրքերի հետ բլոկ կազմելը հնարավոր է համարել, այնպես էլ արվեստի մեջ է վարվել, կամենալով իսկական արվեստը միացնել ծխականի մտածողության և սեմինարիզմի հետ» (նույն տեղում, էջ 267):

Միանգամայն մտածված է Տերյանը «ազգային ինտելիգենցիայի» գրական-քննադատական մեթոդը միացնում նրանց քաղաքական ծրագրերի հետ: Հենց XIX դարի գաղափարաբանությունն է, որ ծնունդ է տվել ազգայնական կուսակցությունների սոցիալական ու քաղաքական միտումներին: Մերժելով այդ կուսակցությունների գաղափարախոսությունը, Տերյանը դրան հակադրում է «նոր ինտելիգենցիայի» ազգային-քաղաքական ու կուլտուրական ծրագրերը, ինտելիգենցիա, որ իր «ընդհանուր գծերով... մոտ է ռուս առաջավոր դեմոկրատ ինտելիգենցիային»: Զգալի չափով հենց գաղափարական այս հակադրությունը պետք է վերագրել XIX դարի գրականության և աշխարհայեցության տերյանական քննադատության ծայրահեղությունը:

Հայ գրականության «գլխավոր պակասությունը» գեղարվեստականությունն է, ասում է Տերյանը և «միայն այն ժամանակ կկանգնի իր բարձրության վրա», երբ կզգա իր ազատությունը՝ դուրս գալու «ինքնամփոփ ու սահմանափակ ազգային կեղեից» և թափանցելու մարդու կեցության համապարփակ ոլորտները: «Ամեն ինչ կա հայ գրականության մեջ՝ չկա միայն մարդը, նրա հոգին, նրա միտքը, նրա անհուն խորությունը...» (նույն տեղում, էջ 294):

Տերյանն, իհարկե, նկատում էր այն տեղաշարժերը, որ կատարվում էին հայ գրականության մեջ, համամարդկային ու գեղարվեստական համարժեքների ընդլայնումը Թումանյանի, Իսահակյանի, Շիրվանզադեի, Մուրացանի, Նար-Դոսի, Փափազյանի ստեղծագործություններում: Բայց դա սկիզբ է միայն, իսկ իր ընդհանուր կացությամբ այն դեռևս պարփակվում է «մեր հանրային կյանքի» ներփինկ կեղևի մեջ: «Մեր մոտավոր նպատակն է,— մեկնաբանում է Տերյանը,— կուլտուրական մի ժողովուրդ լինել, այսինքն զարգացնել մեր բոլոր ստեղծագործ ուժերը, այլ խոսքով, արտահայտել մեզ կյանքում, այսինքն մտնել կուլտուրական մարդկության գերդաստանը ոչ իբրև խորթ զավակ, կամ ծույլ ու խավար մի ստրուկ, ձուլել մեր կյանքը համամարդկային կյանքի հոսանքին, պահպանելով մեր հոգեկան առանձնահատուկ գծերն ու գույները: Այլ խոսքով՝ ունենալ մեր ինքնատիպ կուլտուրան, մեր ստեղծագործական բաժինը հանուր մարդկային ստեղծագործության մեջ» (նույն տեղում, էջ 275):

Հասարակությունը փոխում է իր ֆիզիոնոմիան՝ «կապիտալը գալիս է մեր երկիրն ու հեղաշրջում է նրա համայն կերպարանքը», անխուսափելիորեն հեղաշրջում են նաև «մտքերը, տրամադրությունները, զգացմունքները», շարժման մեջ է դրվում ժողովրդի ներքին ամբողջ պոտենցիալը. «Չպետք է կուրանալ այդ ակներև երևույթի առջև, հայացքը չպետք է այլ կողմ նետել: Ոչ Մասիսի ձյունափայլ կատարներին պետք է հառել ակնկալող հայացքով, ոչ էլ էջմիածնի խարխուլ գմբեթին, այլ քաղաքների հարաշարժ ամբոխին, վերամբարձ ծխաններին ու բազմահարկ շենքերին, դաշտերի ծովածավալ լայնությանը, որ արդեն ճեղքում է մեքենան և լեռների փշրվող քարակույտերին՝ դինամիտի հզոր հարվածի տակ» (նույն տեղում, էջ 277):

Ազգերը ներհյուսվում են կյանքի համաշխարհային շարժման մեջ, և տեղի է ունենում «կուլտուրաների մի եղբայրական մերձեցում», ուր ազգային ինքնությունն ստուգվում է միայն համամարդկայինի մեջ: «Ուրեմն կուլտուրական մի ազգ լինելու համար մենք պետք է ամբողջապես յուրացնենք Եվրոպայի ժամանակակից կուլտուրան և միայն այն ժամանակ կարող ենք ազգային կուլտուրա ստեղծել»:

Ստեղծել ազգային գրականություն, նշանակում է յուրացնել սեփական ոճ, «նոր ստիլ», որը «հանդիսանում է մի տեսակ էպոխայի արտահայտությունը, նրա հոգու գեղարվեստական պատկերը»: Ամեն մի նոր ոճ հաստատվում է հին ոճի ժխտմամբ, իսկ հնի անկումը կյանքի անկում չէ, «այլ հեղափոխության նշան, ժամանակի գեղեցկագիտական զգացմունքների, նոր ստիլի ծագման նշան»: Եթե «ժամանակի ստիլը ժամանակի մտածողությունն է», ապա ժամանակի ստիլ ունենալ կնշանակե կենդանի լինել ու կենսունակ»: Այս տեսակետից Տերյանը անիմաստ ու ապարդյուն է համարում ոչ միայն «ապագայի գեղարվեստ» ստեղծելու փորձերը («Այդօրինակ ֆուտու-

րիզմը անհնար բան է»), այլև դարասկզբի արևմտահայ գրականության հեթանոս ուղղությունը, որը քարոզում է «վերադարձ դեպի հայկական հին կրոնը, հեթանոսությունը»: «Դա սուտ հեթանոսություն է,—ասում է Տերյանը,—դրա բովանդակությունը ուրիշ է: Դա նույն անամեջ ազգամոլության ախտն է, դա նույն զարհուրելի բառերի սերն է, դա նույն անիմաստ բառերի կույտն է, որը ծանոթ է մեզ վաղուց ու վաղուց»:

«Հայ գրականության գալիք օրը» տրակտատը շոշափում է գաղափարական ու գեղագիտական բազմաթիվ հարցեր: Գրականագիտական տեսակետից այն ուշագրավ է գրական-պատմական երևույթների ուսումնասիրության մեթոդաբանական նոր չափանիշների առաջադրումով: Տերյանն առհասարակ վերապահությամբ է խոսում հայ գրականագիտության ու քննադատության մեթոդաբանության մասին, քանի որ «ազգային ուտիլիտարիզմը» ոչ միայն զուրկ է գիտականությունից ու պատմականությունից, այլև գեղեցկագիտական զգացողությունից: Հարցի մեթոդաբանական դրվածքով «Հայ գրականության գալիք օրը» բացառիկ նշանակություն ունի հայ գրականագիտության և քննադատության պատմության մեջ: Տերյանն, իհարկե, գրականության պատմաբան չէր, և նրա ելույթը բնավ չի հավակնում լինելու XIX դարի գրական-պատմական պրոցեսի օբյեկտիվ-գիտական վերլուծություն: Աներկմիտ է նրա խոստովանությունը, թե «անցյալին ես մոտենալու եմ իբրև ներկայի մարդ, իմ բոլոր համակրություններով ու հակակրություններով, ես անաչառ լինելու հավակնություն չունեմ, ոչ էլ ցանկություն»: Բայց դա սովորական սուբյեկտիվիզմ չէ, այլ, այսպես ասած, «պատմական սուբյեկտիվիզմ», որը գիտակցում է իրերի շարժման տրամաբանությունը: Դա Տերյանի մեթոդոլոգիայի ուժեղ կողմն է, որը հասկանալի է դարձնում նրա քննադատական կրքոտությունը, ինչպես նաև սրա իներցիայից բխող անստույգ բնութագրումները XIX դարի հայ գրականության էսթետիկական արժեքայնության, հեթանոս ուղղության, ապա նաև առանձին դասականների ստեղծագործության գեղարվեստական համարժեքի ու համամարդկային բովանդակության վերաբերյալ:

Ազգային գրականության զարգացման վերաբերյալ այն դրույթները, որ Տերյանն առաջադրում է «Հայ գրականության գալիք օրը» տրակտատում, իր հիմքում ուներ պատմափիլիսոփայական մի կոնցեպցիա, որ հայտնի է «Հոգևոր Հայաստան» հասկացությամբ: Վկայակոչելով Սարյանին ու Սուրենյանին, Տերյանն ակնարկում է, թե նրանք «արդեն ոչ միայն բնազդով, այլ գիտակցությամբ հայ են իրենց արվեստի մեջ»: Ապագայի մշակույթը նախանշող մի իրողություն է այս, որ արդեն իր արտահայտությունն էր գտնում երաժշտության (Կոմիտաս), ճարտարապետության (Թորամանյան), բանագիտության (Աբեղյան), լեզվաբանության (Աճառյան) և այլ բնագավառներում:

«Հոգևոր Հայաստան» հոդվածում (1914) Տերյանը վերստին անդրադառնում է ազգային գաղափարաբանության որոշ ուղղությունների բնութագրմանը: Այստեղ արդեն նկատելի է գնահատումների որոշ մեղմություն, մասնավորապես XIX դարի գրականության գեղարվեստական արժեքայնության հարցում: Բնորոշելով ազգային գաղափարաբանության գլխավոր միտումները, Տերյանը առանձնացնում է երկու ընդհանուր կողմնորոշում. «Մեր մտավորականության մեջ,—գրում է նա,—մի խոշոր ու այժմ իշխող հո-

սանք մշակել է մի տեսակետ, ըստ որի Թուրքահայ խնդրի լուծման հետ է կապված հայության ամբողջ ապագայի հարցը» (նույն տեղում, էջ 305)։ Այս տեսակետի կողմնակիցները Հայաստան և հայություն հասկացությունները բացառապես կապում են Արևմտյան Հայաստանի հետ և նրանով պայմանավորում հայ ժողովրդի «ապագայի, նրա կուլտուրական ստացվածքների, նրա հոգեկան ինքնության» հարցը։ Տերյանի համար անընդունելի է «այդ կոնցեպցիան՝ ոչ միայն իբրև մտածողություն, այլ իբրև զգացողություն», քանի որ նրան «զբաղեցնում էր ամբողջ հայության կուլտուրական ապագայի խնդիրը»։ Դիտելով, որ երկու դիրքորոշումներն ի վերջո ակնկալում են «ազգային կուլտուրական ապագայի հեռանկարը», Տերյանը, սակայն, տարօրինակ է համարում բուրժուական մտավորականության կողմնորոշումը դեպի «ազգային մտավորականությունը», որի հանդեպ դեռ երեկ բացահայտ դժգոհությամբ էր տրամադրված։ Արտառոցը, սակայն, այդ «մետամորֆոզը» չէ, այլ հայրենասիրական այն կոչը, որով ոգեշնչվում է ապազգայնացած հայ բուրժուազիան, որին դեռ երեկ օտար էին հայոց լեզուն ու հայ մշակույթը։ Թե ազգային և թե լիբերալ մտավորականության ձգտումը հանգում է պետական կամ «նյութական Հայաստանի» ստեղծմանը։ Տերյանը մերժում է այդ գաղափարը, դրան հակադրելով «Հոգևոր Հայաստանի» ըմբռնումը. «Հայության հավաքում» կամ «հայության կազմակերպում» գաղափարական իմաստով, ահա ինչ եմ հասկանում ես «Հոգևոր Հայաստան» ասելով։ Դա այն կուլտուրան է, այն կուլտուրապես կազմակերպված ժողովուրդն է, որի գալուն մենք կուզեինք հավատալ» (նույն տեղում, էջ 314)։ Քաղաքական ու տնտեսական անկախության գաղափարը Տերյանն անվանում է «զոոլոգիական ազգասիրություն», «հայ ոստիկանի» հայրենիք, քննադատում է բուրժուական և ազգայնական մտավորականության քաղաքական ծրագրերը, բացառելով սակայն «նյութական Հայաստանի» որևէ այլ տարբերակ։ «Չպետք է կամենանք մեր հույսը և ապագան «նյութական Հայաստան» գաղափարի վրա հիմնել, այլ պիտի տենչանք ու աշխատենք «Հոգևոր Հայաստանի», պնդում է նա, երևակայելով մի ուրույն «հոգևոր պետություն», ուր արվեստն ու գրականությունը, լեզուն ու մշակույթը միացնում են մասերը ամբողջի մեջ և զոդում ազգի ու հայրենիքի գաղափարը։ Ապագայի հանդեպ նման հավատը անհիմն գուշակություն չէ. գիտական միտքը պատմության համաշխարհային ընթացքի մեջ կռահում է արմատական հեղաշրջումներ, որոնք «ոչ միայն աշխարհագրական սահմանագծերը պիտի փոխեն, ազգերի փոխադարձ հարաբերությունների մի նոր դասավորում ստեղծեն, այլև գաղափարական աշխարհում պիտի մի նոր հեղաշրջում, մի վճռական փոփոխություն առաջացնեն»։ Այդ նշանակում է, որ, ազգերի գոյությունը մարդկության ապագա համագործակցության մեջ որոշվելու է ոչ թե քաղաքական կամ տնտեսական հզորությամբ, այլ հոգևոր արժեքների մեծությամբ։

«Հոգևոր հայրենիքը» Տերյանի ընկալմամբ խաղաղ երազանք չէ. դա մաքառում է, պայքար, ներքին կարողությունների գերագույն լարում, որ պահանջում է մարտիրոսական նվիրում, և որի փայլուն օրինակները տվել են հայ մշակույթի առաքյալները. «Մի Րաֆֆի, մի Արծրունի, մի Նալբանդյան, մի Դուրյան նույնպես ասպետներ են, գուցե ավելի մեծ հերոսներ են, քան նրանք, որ կռվի դաշտում են զոհաբերում իրենց կյանքը։

Անվե՜րջ չարչարանքի և գերագույն մի բաղձանքի, անվերջ զրկանքների և վսեմ մի հավատի պայծառ պատկեր չէ՞ միթե մեր հոգևոր հայրենիքի ասպետ-զավակների կյանքը» (նույն տեղում, էջ 317)։

«Նյութական հայրենիքն» ավերված է, բայց փրկված է նաև «հոգևոր հայրենիքը». առաջինը ողբերգական է, բայց երկրորդը ավետաբեր է ավելի, քանի որ «նյութական կորուստները միշտ կարելի է վերադարձնել, իսկ հոգևոր կորուստն անդառնալի է»։ Այստեղից արդեն տրամաբանական է թվում եզրակացությունը, թե «ի վերջո հայ դեմոկրատիայի համար «Հայաստանի» (ազգի) հարցը կուլտուրայի (այսինքն «հոգևոր») հարց է» (նույն տեղում, էջ 336)։

Ինչպիսի ճեղքեր էլ ունենա «հոգևոր հայրենիքի» տերյանական կոնցեպցիան, այնուամենայնիվ այն չափազանց հարմար էր ձևած հայ իրականության համար։ Տերյանը ձգտում էր գտնել մի գաղափար, որը կարողանար քաղաքականապես տրոհված, տարածքային-աշխարհագրական սահմաններից զուրկ ազգությունը միավորել ամբողջական հասկացության մեջ։ Եթե չկա «նյութական հայրենիքը», թող գեթ լինի «հոգևոր հայրենիքը», քանզի ունենալ հոգևոր ինքնուրույնություն, նշանակում է գոյատևել իբրև ազգ։

Տերյանն ամենայն ուշադրությամբ հետևում էր հայ գրական կյանքի ներքին տեղաշարժերին, անձնական նախաձեռնումներով նպաստում նրա զարգացման ընթացքին։ Քննադատելով միջակությունն ու հակագեղարվեստական ամեն մի երևույթ, նա տաղանդի պաշտպանությունը բարձրացնում էր հասարակական հարցի, ձգտելով գրական կյանքը դնել բարոյապես բարձր սկզբունքների վրա։ Գեղարվեստական արժեքայնության գիտակցումը նրա համոզմամբ անհատական քմահաճույք չէ, այլ «սկզբունք է», «հասարակական տեսակետ է» և ազգային «արժանապատվության զգացում»։

Տերյանը բացառիկ նշանակություն էր տալիս հայ գրականության համաշխարհային ճանաչմանը։ Այս իմաստով նա բարձր էր գնահատում Վ. Բրյուսովի կազմած «Поэзия Армении» և Մ. Գորկու խմբագրած «Сборник армянской литературы» գրքերի հրատարակությունը։ Թող որ դրանք ավելի «քաղաքական նշանակություն» ունենան, «քան գրական», որպես թե «դեռ չի հասել ժամանակը, որ մեր գրականությունն ինքնին հետաքրքրի օտարներին և մի էկզոտիկ բանի հետաքրքրություն չլինի լոկ», այնուամենայնիվ, արդեն վկայում են, «որ մենք ընդունակ ենք եվրոպական գաղափարները ներդնելու, որ մենք ընդունակ ենք ազգային իդեալներ մշակելու և ապրելու ժամանակակից մարդու մտորումներով ու ձգտումներով»։

Իր հոդվածներում, նամակներում Տերյանը վերլուծել ու մեկնաբանել է դարասկզբի մտավոր-գրական կյանքի գլխավոր միտումները, բնութագրումներ գրանցել հայ և համաշխարհային գրականության ականավոր դեմքերի ու ստեղծագործությունների վերաբերյալ, անդրադարձել գեղագիտական չափանիշների ու քննադատության մեթոդաբանության հարցերին, որոնք հարստացնում են դարասկզբի հայկական աշխարհայացքի որոնումները։

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԸ ՔՆՆԱԴԱՏ

1

Հովհաննես Թումանյանի դիտարկումով պատմության մեջ դեպքերը կրկնվում են ընդհանուր գծերով, որովհետև պատճառներ կան, որ մնում են նույնը և միշտ առաջ են բերում միևնույն հետևանքը։ Այդ պատճառներից է նա համարում երկրի աշխարհագրական դիրքը (մեկուսացած կղզի ու ժողովուրդների տեղաշարժերի պատմական ճանապարհին ընկած երկիր), բնական պայմանները (լեռները, որ «պահպանողական բնավորություն ունեն», լեռնցու առաջ ամփոփում են աշխարհի սահմանները), դարերով ապրող ու ազդող մեծ գաղափարները (կրոնական գաղափարներ, որ մարդու հայացքն ուղղում են դեպի երկինք կամ երկիր, դեպի վայելք կամ անձնուրացում)։ Հայ գրականությունում արդեն քննարկված խնդիր էր սա, մեծ մասամբ պոզիտիվիստական պատմագիտության ընդունած եղանակով։ Թումանյանն ասես վերհիշում էր որոշ սկզբունքներ, որովհետև պատմությունն իսկապես կրկնվում էր, ավելի ճիշտ՝ հարատևում էր ողբերգական իրադրությունը նույնանման հետևանքներով։

Ազգերի պատմությունը բանաստեղծն ընկալում էր իբրև ընդհանուր ամբողջություն, ուր մեկի շարժումով բացատրվում է մյուսի դրությունը։ Եվ պատմության այդ ամբողջությունը նա ձգտում էր դիտել ոչ այնպես, ինչպես ընդունված էր, երբ հաճախ մի ազգի պատմության մեջ ավելի մեծ տեղ տալիս են պատերազմներին և «հերոսացնում մեծ ավազակներին»։ Ավելի մեծ տեղ պիտի բռնեն խաղաղ, կուլտուրական ժամանակները, և կռիվները նկատվեն որպես վայրենություն և դժբախտություն։ Այսպիսով, պատմությունը գնահատվում է կուլտուրայի զարգացման մակարդակով. մեկը ներկայանում է մյուսի հետ անխզելի կապի մեջ։ Կուլտուրան հակադրվում է համածավալ բարբարոսություններին, հաստատում գոյության «բարձր խորհուրդը»։ Այլապես, մի ճնշվող ժողովուրդ, հարմարվելով ու ձուլվելով ճնշողներին, ինքյան վճռած կլիներ ֆիզիկական գոյության խնդիրը։ Անցյալը «նոր կյանքի ու կուլտուրայի պատվանդան է», ուստի մի ժողովրդի ինքնաճանաչությունը սկսվում է պատմական փորձությունների իմաստի ու փիլիսոփայության ճանաչումից։ Եվ սա կօգնի գտնել «ո՞վ է ինքը, որտեղի՞ց է գալիս և ո՞ւր է գնում» հարցերի պատասխանը, կօգնի չկորչել, «իր ճամփեն անմոլոր գնալ»։ Առավել կարևոր է անցյալի պատմության նշանակությունը մի ժողովրդի համար, որ նոր է ջանքեր դնում վերականգնելու ու վերակազմելու խորտակված կյանքը, որի «մեծ արժեքներն ու պարծանքները անցյալի մեջ են»։ Պատմությունը պայմանավորում է կուլտուրայի զարգացումը և միաժամանակ գնահատվում կուլտուրական արժեքներով։ Մինչդեռ անդադար հալածանքներն ու կոտորածները հայոց պատմության համար դարձել են ճակատագրային, «մշտական, հաստատուն, բնական օրենքների նման»։ Նման պայմաններում չէր կարող կայուն առաջադիմություն լինել և պատահական չէր, որ իր պատմության վերջին շրջաններում հայությունը չէր կարող գնալ դեպի «մեծ կյանքը»։ «Մի ժողովուրդ,— գրում է Թուման-

յանը,— որ կլանված լինի իր գլխապահության հասարակ խնդրով... ասիական բռնաբարումի խնդրով, էլ նա ինչպե՞ս կարող է մասնակից լինել մարդկության ընդհանուր առաջադիմության գործին: Մեր կյանքը դժոխք են դարձրել նրանք, մեզ համար մարդուն անվայել ստոր վիճակ են ստեղծել ու ստոր խնդիրներ, մեր ուշքն ու միտքն էլ հետը ցած տարել: Դառնացրել են մեր հոգին, նրա մեջ զարգացրել են վրեժի ու թշնամության զգացմունքները, ստիպել են երգել «Արյան երգեր», և մեր լավագույն մարդիկն էլ չեն կարողացել դուրս գան մեր իրականության անձուկ ու արյունոտ շրջանակից, հեռու նայեն ու մասնակից լինեն համաշխարհային մեծ խնդիրների մշակումին՝ գրական լինի, գիտական թե հասարակական»[1]:

Արդ, պատմահասարակական պայմաններն են որոշում կուլտուրայի էությունը, անկումն ու վերելքը, ժողովրդի հոգևոր աշխարհի սահմաններն ու կապերը համամարդկային կուլտուրայի արժեքների հետ: Թուրքիան, որ «հայի համար եղել է ոչ թե պետություն, այլ սպանդանոց», հայկական հարցը լուծեց կոտորելով, հալածելով, գաղթեցնելով և այսպես լայնացնելով իր քարտեզի սահմանները: Մեր կյանքն ու գեղարվեստը շաղախվեցին արյունով, խանգարվեց մեր ազգային ստեղծագործությունը, դառնությամբ գրում է բանաստեղծը: Արևելքի մի քանի անհետացած ժողովուրդների ճակատագրին դատապարտված հայության համար բախտորոշ խնդիր էր դառնում «ժողովրդի կուլտուրական ազատությունը կուլտուրական ժողովուրդների եղբայրության մեջ»: Կուլտուրական բարձր արժեքներ ի վիճակի է ստեղծել բարձր առաջադիմության հասած ազգությունը: Եվ Թումանյանը խնդիրը ներկայացնում է պատմական իրադրության ու առաջադիմության անհրաժեշտության դիրքերից, երբ ասում է. «Իմ աշխարհհայացքով, հայոց թագավորության կարոտով մաշվողը չեմ»: Մի կողմ թողնելով Հայաստանի անցյալի փառքի վերականգնման պատրանքը տվյալ պատմական պահին, նա ազգության անհետաձգելի ու մեծագույն նպատակը համարում էր կուլտուրական ազատությունը. սա էր մարդկության հավերժական իդեալների իրագործման ճանապարհը, որովհետև կուլտուրական բոլոր գրական արժեքներն են համախմբում մարդկանց՝ «մի ընտանիքում երջանիկ դարձնելով ամենեքին, և ամենքի երջանկությունը դարձնելով մեկի երջանկությունը»: Եվ մերթ քարոզական անփոփոխ արժեքների առաջադրումով նա գտնում էր, թե ժողովուրդները «լավն են առհասարակ» ինչպես կառավարությունները «վատն են առհասարակ» և վերջիններս են պատերազմների ու կոտորածների հեղինակները, մերթ էլ մեկից ավելի անգամներ նշում, որ ժողովուրդը իր մեջ պարունակում է ամեն բան, «ավելի շատ խավար քան պայծառ», որ անկարելի է «աշխարհքով մին չաղաղակել-ինչքան է փչացել էս ժողովուրդը, էս ժողովրդի սիրտը»: Ու դարձյալ առաջ է գալիս երևելի անհատի ու ամբոխի բախումը. «մարդ երբեմն իրեն զգում է Գրիգոր Լուսավորչի դրության մեջ— խոր Վիրապի անդունդի մեջ ընկած, շուրջը օձեր ու կարիճներ»: Եվ նա հանգում է եզրակացության, թե ավելի լավ կարգերի արժանի չէ նման անկարգ մի ժողովուրդ: Այսպիսով, մինչև «հոգու խորքը փչացած» մի հասարակություն, «ինքնուրույն պատկերն ու բանականությունը» կորցրած, աղարտված

[1] Հ. Թումանյան, ԵԺ, հ. 4, էջ 312: Այսուհետև Թումանյանից կատարված հղումները տրվելու են բնագրում ըստ երկերի ժողովածուի վեցհատորյակի, նշելով հատորը և էջը:

հողով, ջարդված, տանջված, ցրված մի ժողովուրդ կենսական մի ձգտում պիտի ունենար, Թումանյանի սահմանումով՝ կուլտուրական կյանք, խաղաղ զարգացման ու ազգային ինքնորոշման իրավունքի պայմաններում։ Ոչ մի սկզբունք ժողովուրդների համար չունի այն նշանակությունը, ինչ «կուլտուր-պատմական սկզբունքը», որն էլ որոշում է նրանց տեղն ու դերը։ Կուլտուրա հասկացությունը Թումանյանի մոտ հիմնականում «հոգևոր կուլտուրա» իմաստն ունի, և սա է չափանիշը որևէ ժողովրդի մեծության, իսկ հոգևոր կուլտուրայի հիմնական օղակը գրականությունն է, որը և ժողովրդին դարձնում է ազգ։ Գրականությունն է, որ բոլոր կորուստներից հետո էլ պահում է ժողովրդին, գրականությունը «ազգի հոգին է, նրա փառքն ու պարծանքը» (5,445)։

Թումանյանի համոզմամբ XIX դարն էր այն շրջանը, երբ հայությունը վերականգնում էր իր աղավաղված կուլտուրան և ձևավորվում որպես ազգ։ Այս պրոցեսը նա պատկերացնում է յուրատեսակ «Հոգևոր Հայաստանի» դիտակետից. հոգևոր կուլտուրան ոչ միայն պատմության գնահատության չափանիշն է, այլև ազգության կենսունակության գաղտնիքը. «...ամեն մի բռնակալի հայ ժողովուրդը կարող էր կրկնել Վարդանանց խոսքը, թե՝ դու կարող ես հայի մարմինը տանջել, բայց նրա ոգու հետ ի՞նչ ես անելու... Իսկ էդ ոգի ասած բանը անշունչ քարերից էլ կարող է Աբրահամու զավակներ հարուցանել և դաշտերում ցրված ոսկորներից՝ կենդանի ժողովուրդ» (4, 132—133)։

Ոգին—ահա ժողովրդի հարատևման ու ազգության հաստատման առանցքը։ Եվ սա է, որ դրսևորվելով «ինքնուրոյն կուլտուրայով մի ամբողջական ազգ դառնալու» սկզբունքի ձևով, Թումանյանին կտրում է ռեալականությունից ու տանում իդեալականի ոլորտը։ Հոգևոր կուլտուրան անկասկած որոշակիորեն ներգործում է ազգության ձևավորման վրա, կուլտուրական արժեքներն ընդհանրապես կարող են արագացնել պատմական զարգացման ընթացքը։

«Հոգևոր Հայաստանի» պատկերացումը իդեալական խտացումն էր ազգային մեծագույն ողբերգության, ավելի շուտ ծնունդ կորուստների, արյան, մղձավանջի, քան փիլիսոփայական որոնումների կամ կուլտուրոլոգիական հայտնությունների։ Անթիվ կորուստներից հետո ժողովրդին քիչ բան էր մնում մխիթարական, «ոգուց», «դեպի ազգերի եղբայրությունը, ժողովուրդների մշտական սերը, խաղաղ կյանքն ու արդար աշխատանքը» երազից բացի։ Թումանյանի կոնցեպցիայի համաձայն հենց դա է ամեն մի իսկական գրականության, ամեն մի լուսավորության ու կուլտուրայի նպատակը, ուստի և երազի իրագործման ուղին։ Կուլտուրական նոր շարժումը հայ հասարակական կյանքում նա ընկալեց որպես ժողովրդի վերածնության նախանշան։ Ողբերգական պատմություն ունեցող փոքր ժողովրդի պայքարը երազի իրագործման պայքար էր։ Այստեղ է, որ հաղթում է ժողովրդի ոչ թե թվական, այլ բարոյական մեծությունը։

Կուլտուրական պայքարը նոր շրջանի հայ իրականության մեջ ուղղված էր օբսկուրանտիզմի, գիտնական-խալիֆաների, հնասեր ծերերի, աբեղայամիտների դեմ, որոնք աղաղակում էին հայի կորուստն ու օգնության կանչում «նախնիքների անուններն ու ուրվականները»—նորի ու հնի մշտական գաղափարական պայքարին հատկանշական երևույթ։ Ահա սա էր միակ ըն-

դունելի պատերազմը, պատերազմ առաջադիմության համար, որը Թումանյանը ներկայացնում էր կուլտուրայի իրատեսության դիրքերից: Այս պայքարի մյուս էական կողմը կուլտուրաների փոխներթափանցումների խնդիրն էր. կուլտուրաների ու գաղափարների ազդեցությունները, ինչպես նշում էր նա, ոչ մի ցանկապատ չեն ճանաչում, տարածվում են հողմի հետ, և դա «համաշխարհային օրենք է, որ տանում է դեպի լույսը, դեպի լայնը, մեծը, ընդհանուրը»:

Ժողովրդի ազգային յուրահատկության պահպանմանը չէին խանգարի ոչ այլ կուլտուրաների ներմուծումն ու յուրացումը, ոչ ազգային կուլտուրայի ունիվերսալացման ձգտումը, որ փայփայում էր բանաստեղծը—դեպի «համամարդկային երջանկությունը» տանող ունիվերսալացում: Ավելին, այս ճանապարհով միայն ազգությունը կհասնի իր ինքնության հաստատմանն ու կուլտուրայի արժեքների ինքնուրույն մշակմանը: Այսպիսին է պատմական զարգացման օրինաչափությունը: Թումանյանը հիշում է հայտնի փաստերը (լինելով Ասիայի, Աֆրիկայի, Եվրոպայի մշտական հարաբերությունների, անց ու դարձի կամուրջ, Հայաստանը լիքն է նրանց կուլտուրական ազդեցությունների հետքերով, թե եգիպտա-ասորա-բաբելական քաղաքակրթության, թե հունա-հռոմեական, թե միջին ասիական ու իրանական, թե չինական ու հնդկական, թե նոր եվրոպական): Եվ այս ամենը տարբեր ձևերով համադրվել են հայկական կուլտուրայի մեջ. «Մենք միջանդն ենք—հոգևոր Արևելքի և գործնական Արևմուտքի: Արևելքը մարդը հասցրել է Աստծուն, տիեզերքին, Աթմանին խառնել: Իսկ Արևմուտքը—ամենաշատը մինչև դասակարգը: Եվ ունեցել է էնպես թռիչքներ, ինչպես ֆրանսիական հեղափոխությունը—հավասարություն, եղբայրություն, և կամ անգլիական մեծ խարտիան—մարդու իրավունքը...

Երկուսի սինթեզը» (6,249):

Հայ կուլտուրայի մեջ «հոգևորի» և «գործնականի» այս համադրությունը խախտվել է թուրք-թաթարական հարվածների տակ: Այսպես խորտակվեց հայությունը «ոչ միայն քաղաքականապես, այլև կուլտուրապես ու բարոյապես»: Հետագայում էլ թուրք-թաթարական ազդեցությունը հիմնականում վնասակար դեր կատարեց՝ ջարդելով, ցրելով, պղծելով դարերով ձեռք բերված ու մշակվածը: «Արևելքը երբեք չէր ունեցել էնքան վայրենի, էնքան անկուլտուր, անարժան մի ներկայացուցչություն»: Արևելքը մինչև թուրքերի գերիշխանությունը «կրոններ էր տվել աշխարհքին ու փիլիսոփայական սիստեմներ, շատ մեծ բանաստեղծներ ու գիտություններ... կենդանի ապրում էր ավանդական խոսքը թե՝ Արևելքից է լույսը: Թուրքական գերիշխանությունից հետո Արևելքը և խավարն ու բարբարոսությունը դարձան հոմանիշ հասկացություններ» (6,233): Հին ու փառավոր հոգևոր կուլտուրան չփրկեց Արևելքը թուրքական ավերածություններից, և պատմությունը նորից սկսվեց «մեծ ավազակների հերոսացումով»:

2

«...Քրիստոնեությունը ինձ համար էնքան աստվածային է, բայց ես քաշվում եմ ինձ քրիստոնյա անվանելու: Մարդու աշխատանքն ու վաստակի արդար բաշխման գաղափարը ինձ համար էնքան սուրբ է ու վսեմ, բայց

ինձ սոցիալիստ չեմ անվանել երբեք... Մինչդեռ մեկի պաշտամունքի կենտրոնը բարոյականությունն է, մյուսի իդեալը ազատ ու արդար հասարակարգը, իմ և իմ նմանների պաշտամունքի առարկան գեղեցիկն է... Կուսակցության մարդը հիրավի կուսակցության զինվորն է, կուսակցական մարմնի ամբողջության մի անդամն ու մասը և մշակ է հասարակական կամ քաղաքական պարզ ու որոշ սահմանված մի գործի, մի ծրագրի, իսկ բանաստեղծը իր խառնվածքով ի ծնե ազատ ու սավառնուն մի հոգի և ինքնիշխան ստեղծագործող» (6, 241, 243):

Որ Թումանյանն այսպես անջատում և անգամ իրար էր հակադրում կուսակցական ծրագրերը, խղճի ու արդարության քրիստոնեական բարոյախոսությունն ու գեղարվեստը, պատճառը միայն բնագավառների զանազանությունը չէր, այլև պատմաշրջանի բարդությունն ու ժողովրդի փրկության տարբեր ուղիների անհուսալիությունը կամ անբավարարությունը: Բանաստեղծի կալվածը ոչ թե մասնավոր, սոսկական, առօրյա գեղեցկություններն էին, այլ իր բառերով ասած՝ քչերի հասկացած գեղեցիկը: Գեղեցկի մի ըմբռնում, որ մի որոշակի գոյավիճակի արդյունք լինելով նույնքան վերերկրային է, նույնքան ըղձալի, որքան անհրաժեշտ է: Բանաստեղծը չի կարող զբաղվել անցողիկ հանգամանքներով: Դաժան և չար կյանքում երկու բան կարող է նա աստվածացնել—գեղեցիկը և բարին: Ժամանակի ու տարածության ձևափոխումների հավերժության մեջ է գեղեցիկը, բարձրագույն ձգտումների ու ոգու անկաշկանդ սավառնումների մեջ: Գեղեցկի և բարու վերացական բնույթն այստեղ արդյունք է իրականության անմարդկայնության— մեկի գոյությունը մյուսի հավերժական կատարելության հիմքն է, մեկի ցածրությունը մյուսի վեհության դրդիչը: Իրական գոյության և ըղձալի աշխարհի հակասությունն է Թումանյանի էսթետիկական որոնումների ներքին շարժիչը: Իզուր չէր իր նամակներից մեկում ասում. ամեն ինչ կանցնի, իսկ մենք այնքան ենք անշնորհք ու անճաշակ, որ աշխարհի գեղեցկությունները գեղեցիկ ապրել-վայելել չենք իմանում և մեր ամբողջ կյանքը անվերջ ափսոսանք է: Ափսոսանքի այս զգացումը, որ հատուկ է ցածր իրականության մեջ ապրող բարձր հոգուն, սոսկ վայելել չիմանալու արդյունք չէր հարկավ: Դա ավելի հստակ ու խոր արտահայտվում է այլ առիթներով.

Էնքան, էնքան մոտ ու շատ
Բախտը փռված մեր կյանքում.
Մարդը, մարդը՝ միշտ անբախտ
Որոնում է երկնքում:

«Գոյության ամարդի կռիվը» ու հակադիր երևույթների ներքին անհաշտելի բնույթը, մեծ բախումներն ու պայքարը մարդու հասարակական ու անհատական կյանքում—ահա գեղեցիկ ապրել չկարողանալու, երջանկությունը երկնքում որոնելու պատճառը ըստ Թումանյանի: Գեղեցկի վերերկրայնությունը այսպիսով պայմանավորված է ագեղի երկրայնությամբ, կյանքի ողբերգականությամբ: Տգեղի ճոխ ու բազմազան դրսևորումները արտաքին շրջադրության մեջ, մղում են գեղեցկի որոնման այդ շրջադրությունից դուրս. «...ոչ մի մխիթարության նշան չէ երևում մեր երկնակամարի վրա. մարդիկ իրար ուտում են, կողոպտում են, սպանում են բարոյապես և, ով ամոթ, իրանց դարշելի բերանն առած ամբողջ օրը ծամում են ազնվությունը և լու-

սավորությունը... չկա մի անկյուն, որ տիրած չլինի ավազակությունը, անառակ և ցոփ կյանքը, բռնությունը...» (5, 68)։ Սա նրան հասցնում էր այն համոզման, որ եթե հեշտ է խավարն ու հետամնացությունը փարատել լույսով ու առաջադիմությամբ, ապա չարությունը դժվար է փոխել բարությամբ։ Թումանյանի աշխարհըմբռնումը գալիս էր ժողովրդի դարավոր փորձի ու առողջ փիլիսոփայության խորքերից, և բնական է, որ անհնարին համարելով չարի վերափոխումը բարու, նա, այնուամենայնիվ, համոզված էր, թե «վերջը եղել է միշտ բարի», բարին միշտ հաղթանակել է։ Հաղթանակել է, թեև գազանը «մարդ է դառել, մարդը դառել գայլ ու արջ»։ Եթե բանաստեղծի այս համոզմունքը փորձենք համեմատել իր ժամանակի Արևմուտքից տարածվող՝ սպասվող հասարակական փլուզումների ու անկման պեսիմիստական մտայնության հետ՝ Արթուր Շոպենհաուերից մինչև Օսվալդ Շպենգլեր, ավելի հստակ կդառնա բանաստեղծի լուսավոր էությունը։

Անհատի ելքը ողբերգական ճակատագրից բանաստեղծը որոնում է անվախճանության մեջ. հավերժության գիտակցությունը մարդուն դնում է անցավոր տառապանքներից բարձր, ու նա ավելի խոր հայացքով է ընկալում ամեն անցավոր բան։ Բնական տիեզերքի մեծարումը նրա մոտ, ասես հեռավոր արձագանքը լիներ նախնական կոսմոլոգիայի, երբ անտիկ առաջին փիլիսոփաներից մինչև Պլատոն տիեզերքի օրինաչափությունների մեջ տեսնում էին գեղեցիկը, տիեզերքը դիտում իբրև համաչափ կարգավորություն, իբրև համամասնական ամբողջություն։ Անվախճանության մեջ է Թումանյանը գտնում ներդաշնակության սկզբունքը։ Գեղեցիկը և տգեղը, չարը և բարին, կյանքը և մահը, երջանկությունը և թշվառությունը, վեհը և ստորինը հակադրություններ են, որ զուգակշռվում են հավերժական հոլովույթի մեջ։ Աշխարհը Թումանյանը դիտում է անվախճան տիեզերքի բարձրությունից։ Սակայն նա չի հասնում հակադիր եզրերի հաշտեցման գաղափարին. արվեստագետն անտարբեր հայեցող չէ և ոչ էլ արվեստն է ըմբոստներին հնազանդեցնելու միջոց։ Որքան էլ հակադրությունները պայմանավորված են իրարով, արվեստագետի պարտքը այն մաքառման մեջ է, որ մղվում է ի հաստատումն գեղեցիկի, բարու, երջանկության.

Եվ թող մի պայքար լինի կյանքի մեջ՝
Թե ով ավելի ուժգին կսիրի,
Եվ թող մի մրցում լինի միշտ անվերջ՝
Բարու, գեղեցիկի ու վեհ գործերի

Նույն հայեցակետից էր նա ներկայացնում Սայաթ-Նովայի պոետական նկարագիրը. տանջվելով ու վշտանալով, միշտ մնում է նույն բարին, քնքուշն ու ազնիվը և ինչ բանաստեղծական գեղեցկությամբ կյանք ու աշխարհ է մտել, նույն գեղեցկությամբ էլ թռչում է կյանքից ու աշխարհից։

«Հազարան բլբուլ» հեքիաթը մշակելիս Թումանյանը այն հետաքրքիր կարծիքն է հայտնում, որ թեև գիտնականները գարնան գալն են համարում հեքիաթի առարկան, բայց ինքը երաժշտության ու բանաստեղծության, կամ ինչպես նշում է մի այլ առիթով՝ ընդհանրապես գեղարվեստի ծագումն է համարում այդ առարկան։ Գեղարվեստի ծագման ու հասարակական դերի լավագույն պատկերացումը նա որոնում է դարերով անցած ու հղկված ժո-

ղովրդական ստեղծագործության, հեքիաթի մեջ։ Իսկ հեքիաթը նրա մի բնորոշման համաձայն գրականության ամենաբարձր արտահայտությունն է, ուր «ամբողջը հավիտենական սիմվոլներ են»։ Եվ այստեղից նա այն նուրբ ու ինքնատիպ եզրակացությունն է անում, թե գրականության մեջ սիմվոլիզմը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մի հանդուգն ձգտում՝ հեքիաթին մոտենալու։ Իրավ որ, սիմվոլիզմի առաջադրած տրանսցենդենտալ աշխարհի, «նախնական գաղափարի» վերզգայական «կապույտ թռչունի» որոնման մեջ որոշ բան հիշեցնում է հեքիաթի (Թումանյանի ընդգծած իմաստով) բնությունն ու հարաբերությունը իրականության հետ։ Հեքիաթի և սիմվոլիզմի մեջ Թումանյանը տեսնում էր տխեղծ իրականությանը հակադրվող գեղեցիկ ու վեհ երազին, «բարձրագույն ռեալականությանը» մոտենալու ու արտացոլելու ձգտումը։ Հեքիաթի «հավիտենական սիմվոլները» մի՞թե նույն գեղեցկի, բարու, վսեմի նշանները չեն։ Որովհետև հեքիաթի այդ էական տարրերը չեն ստեղծվում օրվա համար ու չեն փակվում օրվա սահմաններում, այլ ապրում, հղկվում ու կատարելագործվում են ժամանակի հետ, դեն նետելով վախճանավորը, ցածրն ու պատահականը։ Դրա համար էլ հեքիաթն իր մեջ խտացնում է ստեղծագործության անմահությունն ու գեղեցկի անմահությունը։ Արվեստագետի առաջ կա երկու աշխարհ՝ իրական և հեքիաթային, երկրային ու երկնային, վերին և ստորին։ Գեղեցիկը, արդարը, բարին, վեհը բնակվում են վերին աշխարհում։ Այս աշխարհն է նաև գեղարվեստի բնակավայրը։ Երկնքում է մարդը որոնել հավերժականը, ներդաշնակն ու գեղեցիկը, զի երկնքի առաջ չի զգացել որևէ շրջափակ, անգամ երևութական սահման, որևէ անկատարություն, ցածրություն, մանրություն։

Վերինը Թումանյանի մոտ ինչ-որ միստիկ ոլորտ չէ կամ կրոնական պատկերացում. «սովորականից, շաբլոնից» դուրս ապրելու ապստամբ իղձերը, նորի ու լավագույնի կարոտը մղում են դեպի վեր։ Ինչպես ինքն է ասում. «Գաղափարների ու երազների աշխարհն է, որ ես մի խոսքով անվանել եմ Վեր» (5, 200)։ Որտեղի՞ց էր գալիս այդ աշխարհի իդեալացումն ու, վերջին հաշվով, անջատումն ու հակադրումը առօրյա կյանքին։ Այն ոչինչ լուսավոր, ոչինչ մխիթարական բան չէր տալիս բանաստեղծին։ Հաճախ էր նա իր նամակներում գանգատվում ձանձրալի, խեղդող, բանտային կյանքից, մաշող հոգսերից, իրականության ու երազանքի «հրեշավոր աններդաշնակություններից»։ Այդ իրականության մեջ ինչպես տեղ չէր գտնում գեղեցիկը, այնպես էլ՝ վեհը։ Էսթետիկական այս արժեքը «չի երևում, չի շարժվում», կյանքը զուրկ է վեհի այլևայլ դրսևորումներից, մարդուն «աստվածային տիպ պարգևող» բարձր երևույթներից։ Կյանքն իր էությամբ հակապոետիկ է. այս հանգամանքն ի միջի այլոց առանձին ուժով ընդգծվեց դասական ռեալիզմի մեջ, որին սակայն հատուկ չէր փրկության ելքը որոնել հատկապես վերին, իդեալական աշխարհում, ինչին էլ ապավինում էր Թումանյանը։ Եվ նրա այն համոզմունքը թե. «...ամեն բան ինչ որ զուրկ է պոեզիայից արժանի է ջնջվելու, ինչպես այս օրերը, որ միայն տրտունջ են հարուցում» (5, 209), ավելի շատ հակադրվում է հակապոետիկ իրականության ռեալիստական մեկնաբանությանը քան համադրվում։ Եվ պատահական չէ, որ կյանքի «հրեշավոր աններդաշնակությունները» քննելու, դրանց պատճառները երևան հանելու, էությունն ու զարգացման ուղղությունը բացահայտելու խնդիրը Թումանյանին ավելի քիչ է զբաղեցնում, քան նույն կյանքին

վեհի ու գեղեցկի, բարու կատարելության ձգտումները, մենակության «վսեմ հաճույքները» հակադրելու, պոեզիայի օլիմպոսյան բարձրից «ներքև» նայելու պահանջը.

Տեսավ՝ ուտում են ամենքն ամենքին.
Ամեն հայրենիք՝ իրեն զավակին,
Եվ իր պաշտողին՝ ամեն մի աստված,
Եվ կյանքը տանջանք, ցավ համատարած։

Ու ոչ մի երկիր չըկա հանգչելու—
Խոր, արարչական հանդիստն անխռով,
Ու ոչ մի անկյուն չըկա շընչելու
Շունչն աստվածային՝ լի անվերջ սիրով...

Եվ մի տեղ է միայն նա գտնում կորսված համընդհանուր սերն ու երջանկությունը՝ բանաստեղծի սրտում, ու այստեղ էլ պիտի ամփոփվի վայելելու համար «հանդիստն անխռով», ոչինչ չտեսնելով նրանցից ավելի շքեղ, մնալով «մենակ, պատրանքի մեջ»։ Բայց այս անջատումը ռեալ աշխարհից ու պատսպարումը վերին աշխարհում, հասցնում է անհավասարակշռության ու խոր հիասթափության։

3

Պետք է պաշտպանել գրականությունը ոչ թե բողոքներով ու վրդովմունքներով, այլ լուրջ առարկություններով ու պատճառաբանություններով, գրում է Թումանյանը, սահմանելով գրական ստեղծագործության քննադատության էությունը—«հանգիստ ու խոր սուզում գործի մեջ, օբյեկտիվ, աննախապաշար վերաբերմունք, պայծառ ու թափանցող հայացք», որ ինչքան էլ սխալներ տեսնի, միշտ որոնում է կենսունակը, ապրողը, որովհետև դա է նրա վերջնական նպատակը։ Քննադատը ժամանակի գործն է կատարում. այսօր ցույց տալ, թե ինչ կմնա տարիներ ու դարեր հետո։ Ստեղծագործության «սխալներն ու թուլությունները նկատելով ու անցնելով» տեսնել ինչի հանգավ, ուր հասավ։ Միաժամանակ նշում է նաև՝ անողոք ու անաչառ քննադատությունը գրականության զարգացման ուժեղ միջոցներից է, ապա շարունակում, որ եվրոպական գրական ճաշակ ու զարգացում ունեցող քննադատներ մեր գրական աշխարհ նոր ձև ու թափ են բերում։ «Անտեղի և անպետք միջոց» (1910) սեղմ խոսքը հիմնադրույթների ձևով ամփոփում է Թումանյանի տեսակետները գեղարվեստական քննադատության վերաբերյալ։ Դրանք պարզ խտացումներ են, որ կարող է և համոզիչ, առավել ևս սպառիչ չթվան՝ առանց լրացուցիչ պարզաբանումների։ Ամենից առաջ կասկած կարող է առաջանալ հասկանալի այն պատվորությամբ, թե գրողն իր արվեստակիցների շահերից ելնելով հարմարավետ պայմաններ էր ուզում ստեղծել, քննադատությանը վերապահելով օբյեկտիվ անվրդովությամբ մնայունը ջոկելու գործը։ Քանզի «լուրջ առարկությունները», «հիմնավոր խոսքը» չպետք է խախտեն այն համոզմունքը, «որ լավն էլ բան հասկանա և տեսնի գիտակցական ու խորն են հարգանքն ու սերը» (4, 133)։

Հաճախ է Թումանյանը գայրույթով հիշում, որ հայ մամուլը, քննադատները հնարին միջոցներով, կուսակցական կրքով, անձնական վիրավորանքով ծաղրել, հալածել, հայհոյել, խեղդել, ցեխն են կոխել իրենց չսիրած

տաղանդավոր արվեստագետներին։ Եվ հակառակը, տաղանդ են հռչակում «որևէ սինլքորի», խրախուսում իրենց «կուսակից համբակին», դրվատում «մի շնորհազուրկ ոտանավորչու»։ «Տաղանդ և բթամտություն» (1898) հոդվածում դա հաստատված է կոնկրետ փաստով. «Մի գաղտնի խորհրդով տաղանդի երևույթից միշտ վրդովվում է բթամտությունը... ոչ մի բան ետ չի պահիլ նրան, մինչև զոհի շունչը չկտրի, չխեղդի, որ հանգստանա» (4, 57)։ Փարիզ սովորելու գնացած դերասան Կարապետ Գալֆայանի բարձր գնահատականները արևմտյան մի շարք երկրների թերթերում «հայոց աշխարհի իմաստուններին հասնում է ինչպես բութ», կծու ծաղրով գրում է բանաստեղծը, և հայ մամուլն ու մասնավոր շրջանները մերժում ու ծաղրում են ոչ միայն տաղանդավոր ողբերգու դերասանին, այլև եվրոպացիներին, «նրանց հասկացողությունն էլ հետը»։ «Մամուլ» (1899) հոդվածում Թումանյանը քննադատում է «Մշակ» լրագրի հրապարակումները գեղարվեստի մասին։

Գեղարվեստի մասին խոսելիս Թումանյանն ամենից հաճախ գործածում է վեհ, աստվածային բառերը, կատարյալն ու բարձրագույնը խորհրդանշող այլ բառերի հետ։ Բայց իհարկե, սրանք սոսկ բառեր չեն, այլ որոշակի, հետևողական, ստեղծագործական ողջ կյանքի ընթացքում խորացող էսթետիկական հայեցություն։ Պատահաբար չէ նրան զբաղեցնում հանճարի և ամբոխի բախման ժամանակին արծարծվող, մտահոգիչ խնդիրը. հիշենք «Մարգարե» բանաստեղծությունը.

— Ո՞վ ես դու, որդի, այս մեր հանցավոր
Ուրախությանը մասնակից եղիր,
Կամ թող վայելենք մեր կյանքն անցավոր.
Թե չէ՝ խիստ պատժի քարերից փախիր։

Ուրեմն, կամ ամբոխի նման լինել, նրա նման ապրել անցավորով, կամ հալածվել։ Բայց հանճարը, մարգարեն չի կարող տուրք տալ մոլորությանը, իսկ ամբոխը չի կարող ներել նրան։ Ամբոխը «ծաղրում է, հռհռում, զարմանում, զայրանում, եռում, փրփրում և ուզում է խորտակել անճոռնի ոտների տակ» (4, 58)։ Խնդրի գեղանկարչական լուծումն է Եղիշե Թադևոսյանի «Հանճարը և ամբոխը» (1909) կտավը. մոլեռանդ, բութ, անարգ ամբոխը նույն հռհռոցով ու աղմուկով հետապնդում է միայնակ հանճարին։ Հատկապես դասական ռոմանտիզմի ավանդով համաշխարհային գեղարվեստում լայնորեն արծարծված խնդիր էր սա։

Փիլիպոս Վարդազարյանին գրած նամակներում պատասխանելով նրա հարցերին Թումանյանը մեկնաբանում է «Դու քո ճամփին գնա քույրիկ» բանաստեղծությունը զուգահեռելով «Պանդուխտ իմ քույրիկ» և «Ընկերիս» բանաստեղծություններին (երեքն էլ 1902)։ Ինքնադատության մի փորձ է սա քննադատի դերի, ստեղծագործության էության բացահայտման անդրադարձումով։ Ճշմարտությանը հասու լինելու տառապանքը նա հակադրում է կատեգորիկ և միակողմանի դատողություններին, կտրուկ այո և ոչին, որ «...գեներալները կարող են պահանջել. նրանց զինվորական աշխարհքում արգելված է դատելը։ Դրա համար էլ նրանք հանդիսանում են բանական մարդու ստորացումը» (6, 277)։ Տրոհելով քննադատ հասկացությունը՝ շատ քննիր, որ կարողանաս դատել, Թումանյանը բացատրում է հարցի իր ըմ-

բունումը. քննադատը թարգմանիչ է ոչ թե բանաստեղծի բառերի, այլ նրա սրտի: Դատողության ընդդեմ գործելակերպի և ճշմարտության հայտնության տառապանքի հակադրումով չի սպառվում գեղարվեստական քննադատության ներկայացվող բարձր պահանջը: Այն հասցվում է վերնոլորտները և, իհարկե, ոչ պատահական զեղումի մեջ: Քննադատության առարկան՝ գեղարվեստը վսեմագույն երևույթ է, որը հնարավոր է ընդգրկել ու ճանաչել միայն, ինչպես կարող ենք ենթադրել՝ սավառնելով թերևս նրանից էլ բարձր. չէ՞ որ ըստ Թումանյանի քննադատը պետք է. «Աստծու նման սըրտագետ լինի ու խորաթափանց, գտնի ամեն բանի աղբյուրն ու արմատը, որ կարողանա ճշմարիտ գնալ ու արդար դատել: Այնժամ կպարզվեն մթությունները, հասկանալի ու բնական կերևան ըստ երևույթին հակասությունները, և քաոսի մեջ կհայտնվի ներդաշնակություն, եթե կա: Ամենից առաջ հարկավոր է, որ մեկը բանաստեղծ լինի, բառի լուրջ իմաստով: Նրանից հետո պետք է նրան հասկանալ: Եվ այս դժվար բան է: Նա ինքն էլ հաճախ իրեն չի հասկանում, կարող է սխալ մեկնություն տալ իր այս կամ այն երգին ու երկին, ճիշտ այնպես, ինչպես մայրը կարող է գլխի չընկնել, թե ինչ շնորհք ունի այն որդին, որ ինքն է ծնել» (5, 278): Արվեստագետը և նրա մեկնաբանը, թարգմանը հայտնվում են տիեզերական տարածություններում: Երկուսն էլ արարչագործ են, ուստի և սոսկ լավի, սոսկ դրականի չափանիշները Թումանյանի պահանջներից շատ հեռու են, նա չի կարող հաշտվել սովորական իմաստով բանաստեղծ լինելու վիճակի հետ, բանաստեղծ պետք է լինել «բառի լուրջ իմաստով» միայն: Արարչությունը չի փակվի երբեք սահմանավորի, վախճանավորի մեջ, և եթե Թումանյանը կրկնում է տարածված միտքը՝ գրականության ամենաանաչառ ու անողոք քննադատը ժամանակն է, հասկանում է յուրովի՝ որպես դեպի անսահմանությունն ընթացող ժամանակ, ուր յուրաքանչյուրը գրական մեծությունների համաստեղությունում գտնում է իր տեղը: Այսպիսի բացառիկ գործ կատարող քըննադատը, բնական է, չի կարող ղեկավարվել բողոք-վրդովմունքներով: Բարձրագույնը քննելու և գնահատելու գերխնդրի դեպքում «սխալներն ու թուլությունները» իրոք երկրորդական են դառնում, համաստեղությունում թեկուզև համեստ տեղ գրավող արվեստագետի գործով զբաղվելիս: Անաչառ, ազնիվ, բարյացակամ, վայելուչ, լուրջ վերաբերմունքի պահանջն, այսպիսով, բնավ էլ արվեստագետի ինքնապահովության արդյունք չէ, այլ հակառակը՝ գործի վեհության գիտակցման արդյունք: Եվ հենց նույնպիսի համոզմունքով էր նա շեշտում. գրում եմ ինչ որ ես եմ զգում ու մտածում, իսկ թե ուրիշը իմ գրածի առիթով ինչ կգրի, իմ գործը չէ: Կամ. բա՞ն եմ գրել, քննադատեցեք, վերջը կերևա ո՞վ է ուղիղ դատում. «բայց վիրավորական, ափեղցփեղ դարձվածքներով վեր կենալ... գրողի դե՞մ» (6, 179): Բանն այն չէ միայն, թե որքան կարևոր է ամեն մի մտավորականի, առավել ևս քննադատի համար, գրել ինչ զգում, մտածում է ինքը. կեղծիքը երբեք չի կարող բարձր բան ծնել: Թումանյանը արվեստագետին կտրականապես անջրպետում է միջավայրի, առկա գոյության սահմանափակություններից. «...իմ ողջ էությամբ ապրում եմ մարդկային կյանքից ավելի մեծ կյանքով... և անընդունակ եմ մի որևէ վանդակի մեջ փակվելու, էն տեսակ երգեր երգելու, որ ձեզ դուր գամ» (6, 178): Բանաստեղծը հարկավ չէր կարող չափանիշ ու ղեկավար օրենք դարձնել այս կամ այն հոդվածագրի ճաշակն ու կարծիքները: Մեծ

կյանքով ապրող արվեստագետը երկրային-վերերկրայինի անսահման ոլորտներում գոյի մեծ հարցականներն ու հանելուկները ըմբռնելու, մեծ իմաստները հասկանալու տառապանքն է ապրում. ճանաչողության տառապանքը: Բայց ճանաչողությանն ընդհանրապես հատուկ այս տառապանքով չի ավարտվում բանաստեղծի գործը: Այնպես որ, Փիլիպոս Վարդազարյանին դրած նամակի տողը՝ «բնական կերևան հակասությունները և քաոսի մեջ կհայտնվի ներդաշնակությունը», մատնանշում է այդ գործի միջուկը: Անհրաժեշտ է տարբերել թվացող, երևույթին ներհատուկ հակասությունները, առանց որի չկա ներդաշնակություն, չկա հարմոնիա: Ներդաշնակությունը քաոսի մեջ, բնական, հասկանալի, օրինաչափ հակասությունները իբրև գոյի շարժիչ ուժեր, իբրև ինչպես կյանքի, այնպես էլ էսթետիկորեն յուրացվող աշխարհների կառուցման ուժեր — դրանք նաև գեղարվեստական ստեղծագործության դիալեկտիկական մեկնաբանության «աղբյուրն ու արմատը» գտնելու եղանակներն են: Այդ արմատը, միջուկը էսթետիկականն է՝ արվեստագետի գործի բուն առանձնահատկությունը: Տիեզերական քաոս-ներդաշնակությունը բանաստեղծական-փիլիսոփայական իր բովանդակությամբ ընդգրկելու մասին է խոսում Թումանյանը: «Մեծ հավերժի ձևերը»՝ էսթետիկական իրենց բնությամբ, հակասական ու ներդաշնակ են: Արդ, «բնական կերևան հակասությունները» նույնպես դեպի խորքն ուղղող ձևակերպում է, քանզի խորքից դիտելիս արտաքուստ հակասական թվացող խոսքերն իրենց իրական-ներդաշնակ իմաստն են ստանում: Սա չի վկայում, որ Թումանյանը նշանակություն չի տալիս տեքստին և դրան հակադրելով սիրտը, հոգին, պահանջում է շրջանցելով տեքստը գրավել ներթաքույց իմաստների մեկնությամբ: Բանաստեղծության վերլուծությունը նա խարսխում է լեզվանյութի վրա, այլ կերպ չէր էլ կարող լինել, և հստակ է, որ սիրտ ու հոգի ասելով նա հենց գեղարվեստական խոսքի էությունը նկատի ունի: Հայտնի է, որ այդ էությունը չի սպառվում անմիջական նշանակությամբ, քանզի այն պատկերային է: Դրան առնչվում է և այստեղ արծարծված՝ բանաստեղծի բացառիկության խնդիրը: Բանաստեղծը դուրս է և վեր գործնական մարդկանց նյութապաշտությունից, և ինքը միայն կարող է ասել. «...ելած կյանքի ամեն ճամփից: Ոչ տերտեր եմ, ոչ վաճառական, ոչ վարժապետ, ոչ արհեստավոր, ոչ զինվորական, ոչ երկրագործ, ոչ նույնիսկ ավազակ. չէ՞ որ այն էլ կյանքի ճամփաներից մինն է. մի խոսքով ինչպես նկատել եմ, երբեք չեմ եղել կյանքի մարդ, այլ.

Կարոտներով անմեկին,
Աղաչ, անվերջ ու անձանձիր
Թափառում է իմ հոգին...»:

Թումանյանի տեսությունում քննադատը հառնում է իր ճշմարիտ և բարձր բովանդակությամբ, որ բութ համառությամբ անտեսվել է կամ չի ըմբռնվել. քննադատությունը նույնպիսի ստեղծագործական աշխատանք է, ինչպես ամեն մի գեղարվեստական ստեղծագործություն, և պահանջում է միաժամանակ ուրույն անհրաժեշտ հատկանիշներ: Ուստի և գեղարվեստական իսկական քննադատությունը գեղարվեստի անբաժանելի մասն է: Հակառակ դեպքում անհնար է մեկնաբանությունը: Արվեստագետի և քննադատի փոխըմբռնումը իրագործվում է հոգևոր հաղորդակցության պայմաննե-

րում։ Ստեղծագործական ներթափանցման («ներսը նայելու») դեպքում Փ. Վարդազարյանն ինքը թերևս կզուգահեռեր նույն թվականին գրված բանաստեղծությունները ու կգտներ բացելու գաղտնիքը, որ Թումանյանն է հուշում. անհայտը գուցե հենց «Ընկերիս» բանաստեղծությունում հիշատակված «վերն» է։ Խոսքը վերաբերում է «Ես էլ վիրավոր գնում եմ փախած՝ // Անհայտ օրերի խավարին ընդդեմ» տողերին և ընդհանրապես վեհին համահնչուն աշխարհայացքային այն խոհերին, որ պտտվում են նրա աշխարհում։ Ներթափանցումը, թվում է, գոնե հեղինակից որևէ լրացուցիչ տեսանկյուն, դիրք կամ վերամարմնավորման ճիգ չի պահանջում, նա գործի մեջ է և ինքնաբերաբար կարող է մեկնաբանել իր այս կամ այն երկը։ Բայց մի բան է երկի ստեղծագործումը, այլ բան՝ մեկնաբանությունը, որի համար նույն հեղինակը այլ դեր պետք է ստանձնի, հեռանա իր երկից և օբյեկտիվ աննախապաշար հայացքով զննի ու քննի այն։

«Բանաստեղծը նրանով է բանաստեղծ, որ ապրում է ընդհանուրով, շատերից է խոսում և ոչ թե մի քանիսից»,—գրում է Թումանյանը, ընդգծելով, որ ընդհանրացումը գեղարվեստում իրագործվում է զգայականի, անկրկնելիի, մասնավորի, շոշափելիի միջոցով։ Բայց և այդ ընդհանուրը, ամբողջականն ինքնին ընդգրկելիս ի՞նչ կստացվի, հնարավո՞ր է որևէ մեկնաբանությամբ սպառել գեղարվեստական ստեղծագործությունը։ Բանաստեղծըն ինքն էլ հաճախ չի հասկանում, կարող է սխալ մեկնաբանել իր երկը, «ինչպես մայրը կարող է գլխի չընկնել, թե ինչ շնորհք ունի այն որդին, որ ինքն է ծնել»։

Այսպիսով, քննադատության էության և նշանակության Թումանյանի պարզաբանումը որոշակիորեն պայմանավորված է գեղարվեստի և արվեստագետի բարձրագույն արտահայտություններով։ Բայց մյուս կողմից, քննադատության ու քննադատի մի այլ կերպար է առաջ գալիս հատկապես գործնական հողի վրա, երբ նա իր կարողությունները ծառայեցնում է խարազանելու «ոչ-գրական ոչնչություններին»։ Այս դեպքում նա մի կողմ է դնում «հանգիստ ու խոր սուզման» սկզբունքը և ամենասուր խոսքով, պոլեմիստի իր ողջ թափով, անսպառ հեգնանքով ու ոչնչացնող ծաղրով փակում է խնդիրը։ Որոշ գործիչների հետ բախումը նրա ընկալումով մի դրամա է եղել։ Դրանք իրեն «ի բնե և ի ծնե ծայրահեղորեն ներհակ» և անտանելի են։ Ինքնին հասկանալի է դրանց չհանդուրժելը «երբեք և ապագայում էլ», նա համարում «տարրական առաքինություն» (4, 307)։ Փաստերն ուշադրության առնելով դժվար չէ նկատել. բանակռվի իր իսկ թելադրած նախապայմանները վերաբերում են ճշմարիտ գեղարվեստին ու քննադատությանը և բնավ երբեք այն երևույթներին, որ նա համարում էր հակագրական-վեճերին սուր կերպարանք չտալ, չպաշտպանել անարդարությունները, չխեղաթյուրել փաստերը, հանգիստ, կոռեկտ, զգույշ լինել և այլն։

Կյանքի քսաներեքերորդ տարում Թումանյանը հրապարակեց Պետրոս Մոճոռյանցի «Բանաստեղծություններ» ժողովածուի մասին գրախոսություն, այժմ՝ գրական անմոռաց վավերագիր՝ ուղղված գրամոլության դեմ։ Անբուժելի այդ հիվանդության ճշգրիտ ախտորոշումն է թերևս գրախոսությանը տալիս այդ նշանակությունը։ Գրամոլների «սրտումը բանաստեղծության կրակի տեղ մի ճճի կա, որ անհանգիստ է անում, ստիպում է... փառք վաստակել» (4, 9)։ Նրանք բանաստեղծի նշանակությունը ծիծաղելի են դարձ-

րել։ Նրանք զուրկ են ոչ միայն թեկուզ փոքրիկ բանաստեղծի երևակայությունից, այլև հասարակ հիշողություն չունեն, մոռանում են նախորդ տողում ասվածը և ընկնում «խայտառակ հակասությունների մեջ»։ Գրամոլության վնասները ինչպես միշտ էլ անհամեմատ խոշոր են ոչ միայն զոհերի համար, որոնք զզվում, մաշում են թեմաներ, մտքեր, այլանդակում են խոսքը, հանգեր են թխում, անճոռնի «աղաղակներով բարձրանում են Օլիմպոսի գագաթը», այլև գրամոլությունը ստվեր է գցում իսկական արվեստի վրա՝ «Բանաստեղծություններ» վերնագիրը կրող գիրքը շատ անգամ առանց կարդացվելու է պախարակվում»։ Գրամոլի բնորոշ դիմանկարն ուրվագծող այս գրախոսականում անպակաս է Թումանյանի հումորը, որն անցնում է և հետագա նմանաբնույթ գրվածքներ։ Ահա մի տող. «Դյուցազները սարսափեցին, բայց Մուսայի ահեղ դեմքը չսարսափեց (ղոչաղ դեմք)»։ Քննադատական գործունեության սկզբից իսկ Թումանյանին հատուկ է շարադրանքի այդ ձևը. ազատ զրույց, ժողովրդական պարզ լեզու՝ կյանքի հյութերով համեմված։ Մռճոռյանի չափածո նմանությունները, օրինակ, նա բնութագրում է մի պատմությամբ. «Մեր գյուղացի քարտաշին տվել էին ձիու պատկեր, որ նմանը փորագրի մի քաջ մարդու գերեզմանի վերա. ուստեն փորագրել էր և ձիու տեղ դուրս էր եկել էշ։

Այստեղ արդեն ժամանակ է բարի խորհուրդ տալու պ. Մռճոռյանին, թողնել բանաստեղծությունը և յուր գործը ճանաչել» (4, 12)։ Քննադատությունն այս ոգով էլ ընթանում էր. դիպուկ, սուր, խորունկ և անսահման կյանքային։ Թումանյանի քննադատության այդ կյանքային ոճը, որ նրա յուրահատկությունն է, բոլորովին էլ չի նսեմացնում քննադատության գիտական բնույթը։ Այդ է հաստատում նաև նրա խոսքը Սայաթ-Նովայի մասին, ուր, ի միջի այլոց, նա նշում էր նույնիսկ, որ «քննադատության մեթոդին երկրորդական տեղ պետք է տալ», քանզի այս կամ այն մեթոդով չի կարելի գտնել բանաստեղծին կամ բանաստեղծությունը, ինչպես չի կարելի անդամահատելով գտնել գեղեցկուհու հրապուրանքը։ Եվ ապա, ամեն ինչ կարծես ենթակա համարելով գիտական վերլուծությանը, նա էսթետիկական երևույթները, տվյալ դեպքում բանաստեղծությունը առանձնացնում է դրանց շարքից. «...բանաստեղծին կարելի է գտնել զգացումով, ըմբռնումով հոտառությամբ։ Ապա, երբ արդեն գտնված է բանաստեղծը, նոր միայն գործադրել մեթոդները նրան վերլուծելու» (4, 446)։ Ուրեմն զգացում, ապրում, հետո դատողություն, ինտուիցիա, երևակայություն, նոր տրամաբանական գործողություններ։ Այլ խոսքով գեղեցկուհու հրապուրանքը իրոք չի կարելի գտնել անդամահատելով։ Բայց մարդ արարածին ճանաչելու եղանակներից մեկն էլ դա է։ Էսթետիկական զգացումի, ապրումի, ճաշակի բացակայության դեպքում գեղարվեստով զբաղվելու իրավունք չունի ոչ միայն քննադատը, այլև այն անհասանելի կմնա սովորական մարդուն. «գտնել, նոր միայն գործադրելը» այդ է նշանակում, և ոչ թե այն, որ Թումանյանը առհասարակ երկրորդական, անկարևոր էր համարում քննադատական մեթոդը։ Պատահական չէ, որ նա «դրամբյանիզմ» անվանեց «...գրական անճաշակություն ու տգիտությունը միացած փոքրիկ հոգու չարությանը» (4, 268)։ Գիտական ոչ մի մեթոդ չի օգնի գործին, եթե գեղարվեստը, էսթետիկական երևույթները գնահատել, արժևորել փորձող մարդը անճաշակ, տգետ, չար է.

շատ կարևոր ճշտում, որ էսթետիկականին առնչում-շաղկապում է նաև էթիկականը, գեղեցիկի ընկալմանը մասնակցում է և բարին։

Պետրոս Մաճառյանի հետ հայ գրականության պատմության մեջ Ռ. Դրամբյանի անունը ևս նշանավոր դարձավ Թումանյանի քննադատության շնորհիվ։ «Նոր-գրական ոչնչությունները քննադատ» (1909) հոդվածը սկսելով հեքիաթի ձևով, նա միանգամից՝ հեգնական բնույթ է տալիս. «Աշխարհքում մի մարդ կա, անունը Ռ. Դրամբյան։ «Մի դիպվածով» էգ Ռ. Դրամբյանի ձեռքն են ընկնում...»։ Սպանիչ են նաև «Հովիտի» Ս. Հ.-ի քննադատականի առիթով», «Հայոց դրամբյանիզմն ու ես», «Համազգային տանը և «Մշակի» «Շ»-երը, «Տիար Գ. Վ.-ին», «Մշակի» պ. Գ. Վ.-ին» հոդվածները առաջին տողերից մինչև վերջ։ Թումանյանը սրանց դեմ կանգնում է ամբողջ թափով ինչպես չարիքի դեմ, անխնա, ոչնչացնող քննադատությամբ նա ձգտում է գեղարվեստի անդաստանից դուրս շպրտել այնտեղ ապօրինաբար մուտք գործած գրչակներին. «Ոչ, կանգնեցեք, գրական մեծությունների սանձահարող անսանձ փոքրություն։ Էստեղ տվեք ձեր ականջներն ու կանգնեցեք մեր առջև» (4, 95)։ Իր զայրույթը նա բացատրում է նրանով, որ Դրամբյանը մեկը չէ՝ «Դուք շատ եք», տիպ է, պստիկ, մաղձոտ, մութ հոգի, «Հավիտենական անկոչ պրոկուրոր»։ «Դրամբյանիզմն» առանձնանում է անհոգի տափակությամբ, կարդում է պարապությունից ու դիպվածով, ձեռքն ընկած մի քանի տողով, առանց խոր ու լուրջ նայելու, առանց հասկանալու, տգետ ու թեթև սկսում է «հարվածել» և առանց հասկանալու էլ շպրտում է բառերը։ «Պետք է լուրջ պարապես, լրագրի նման չկարդաս գրքերը, պետք է ուսումնասիրել բազմակողմանի», խորհուրդ էր տալիս Թումանյանը Արտավազդ որդուն և ավելացնում. «...աշխատիր պատմությունն ու գիտությունն, գրականություն իմանաս, տգետ նկարիչն ինչի է պետք» (5, 369)։ Ավելորդ է ասելը, թե որքան ավելին էր պահանջվում իսկական քննադատից, որը ոչ թե պարզապես պետք է «ուսումնասիրի բազմակողմանի», որ տգետ չմնա, այլև ուսումնասիրի խորապես և այն էլ ոչ թե առանձին գրքեր, այլ համաշխարհային մշակույթի օվկիանոսի գանձերը, գեղարվեստական տվյալ երկը մեկնաբանելու համար։

Տգիտությունը, տեքստի մեջ խորանալու անզորությունը, պատահական կապը գեղարվեստի հետ, փաստերի հետ հաշվի չնստելը, աղավաղելը, խաբելը և «ստահակորեն հոխորտալով» ծառս լինելը գրական մեծությունների դեմ—այս ամենը Թումանյանը չի հայտարարում միայն, այլ հանգամանորեն ապացուցում է՝ հերքելով իրեն ներկայացված մեղադրանքները։ Բայց ամեն անգամ հարցին անդրադառնալիս ստիպված է ընդգծել «տխուր երևույթի» անմահությունը։ Քննադատության այն լեզուն, որ կիրառում է Թումանյանը, միայն իրենն է՝ ազատ, անկաշկանդ, ժողովրդայնորեն պարզ, կարելի է ասել՝ խոսակցական, իրեն հատուկ արտահայտություններով։ Ոչնչացնելով հայոց դրամբյանիզմը, նա հստակ պատասխաններ է տալիս առաջացած տեսական, պատմական հարցերին, հիշատակում է բազմաթիվ աղբյուրներ և իր խոսքը հիմնավորում կուռ տրամաբանությամբ, փաստերի դիսկուրսիվ կշռադատությամբ։

Չափազանց հետաքրքիր պատկեր է պարզվում. կարող է թվալ, Թումանյանը ստեղծագործում էր ինքնաբուխ ձիրքերի անկաշկանդությամբ, քանզի անսահմանորեն բնական նրա խոսքը ասես բանավիճական հատուկ

հետազոտության, առավել ևս ինքնուրույն տեսության մշակման հետ առնչություն չուներ: Մինչդեռ նրա հոդվածները ցույց են տալիս, որ իր հեքիաթները, լեգենդները, առակները գրելիս նա հիմնավոր, համակողմանի տեսական, բանագիտական հսկայական աշխատանք է կատարել: Դրամբյանիզմի մաղձի, չարության հակադրությունը լուսավոր, բարի հայացքի անհրաժեշտության ընդգծումն էր, և իհարկե Թումանյանը լիարժեք հույս ուներ հայ քննադատության վաղվա օրվա հանդեպ: «Մուրճի» օրերից սկսած» երևում են գրական հասկացողության ու ճաշակի տեր մարդիկ, քննադատության մեջ գեղարվեստական խիստ պահանջներ դնելով բերում են լուրջ վերաբերմունք ու հարգանք դեպի գրողն ու գրականությունը:

4

Բանաստեղծը ծնվում է լիարժեք կյանքի համար. «...մի հոգի, որ կորցրած կյանքի հաճույքն ու կնոջ սերը, ամեն լավ բան, ելած կյանքի ճամփից, ագահ, անվերջ ու անհանգիստ թափառում է, փախչում է անհայտ օրերի խավարի ընդդեմ... անցավորը ընկել է իմ սրտից, իսկ անանցի հետ կապված չեմ դեռ, անհայտը, որ պետք է ունենա ոգեորված գրողը դեռ խավար է...

Այդ անհայտը... գուցե հենց այն «Վեր»-ն է... բայց հենց դա էլ շատ է անորոշ» (5, 274—275): Այսպիսով հայտնիից դեպի անհայտը, անցավորից՝ անանցը, ռեալականությունից՝ իդեալը մեկնելիս, որովհետև քանդվում են բոլոր կամուրջները, ապա երազողը մնում է խավարի ու անորոշի առաջ: Եվ անհայտով պայմանավորված իդեալն էլ մերթ նույնքան անորոշ է ու մութ, աղբյուր հուսախաբության, մերթ էլ ճիշտ հակառակը՝ «զվարթ ու իմաստուն ուժ», որ այս «մութ աշխարհքից տանում է մարդուն դեպի լույս աշխարհք, սեր, եղբայրություն»:

Միանգամայն հասկանալի հակասություն, եթե «կարոտից է առաջ գալիս ամեն բարձր բան», և իդեալները «հոգու կարոտներ են», ապա վերին աշխարհը իբրև նույն իդեալների ոլորտ և ցածր իրականությանը հակադրվելու գինը բանաստեղծի լավատեսության հիմք կարող էր դառնալ: Բայց նույն վերին աշխարհը չէր կարող, մյուս կողմից, չհուսախաբել նրան, քանզի ոչ միայն կտրված էր ռեալականությունից, այլև ոչնչով չէր կարող ազդել, առավել ևս վերափոխել այն: Աստված հասկացությունն ու տիեզերքի աստվածացումը Թումանյանի պոեզիայում ավելի շատ մետաֆորային բնույթ ուներ: Աստված այստեղ վեհի բանաստեղծական արտահայտությունն է, իսկ հենց վեհի էսթետիկական իմաստն է ամենից շատ առնչվում անվախճանության, չճանաչված վիթխարի էություններին: Վեհի զգացումն է մղում դեպի անհայտը, դեպի վեր, դեպի տիեզերական հարմոնիա, որ բանաստեղծին հասնում է որպես իր ներաշխարհում տարածվող խոր մեղեդի.

Ես շնչում եմ միշտ կենդանի աստծու շունչը ամենուր.
Ես լսում եմ նրա անլուռ կանչն ու հունչը ամենուր.
Վեհացնում է ու վերացնում ամենալուր իմ հոգին
Տիեզերքի խոր մեղեդին ու մրմունջը ամենուր:

Մարդու վեհությունը հենց այն է, գտնում է Թումանյանը, որ ապրի իսկական «իր ամբողջության մեջ» մեծ՝ տիեզերական կյանքով: Բայց մար-

դը սովորաբար չի կարողանում և ապրում է դրա մի մասով միայն՝ մարդկային կյանքով. մինչդեռ մարդկության կյանքով ապրելուն էլ քչերն են ընդունակ:

Աշխարհի Թումանյանական հայեցությունն իր էությամբ էսթետիկական բնույթ ունի և այդ հայեցությունն իր հիմնական կողմերով խարսխվում է կամ պտտվում անվախճանության ու վախճանության պրոբլեմի շուրջը: Մեծ, տիեզերական կյանքը՝ անվախճանության, նեղ, փոքր կյանքը վախճանության արտահայտությունն են. «...կյանքն ինչպես անսահման մեծ է, էնպես էլ փոքր է անսահման: Եվ ահա ընդհանրապես ապրում են ավելի նեղ ու փոքրիկ կյանքերով: Կա ազգային կյանք, պետական կյանք, դասակարգային կյանք, կուսակցական կյանք—նեղ թայֆայական կյանք—թշնամու բանակների պես կանգնած իրար դեմ, մինչև էն պստլիկ ես-ը... էսպես գնալով, գնալով էնքան է նեղանում, նեղսրտում, մինչև կտրում է մարդ արարածի շունչը ու բանն էնտեղ է հասնում, որ նույնիսկ իրար հարազատ մարդիկ զարմանում են, որ կարող են իրար կողքի կանգնել ու միասին ուրախանալ» (4, 224—225):

Անվախճանության ու վախճանության հարաբերակցությունը Թումանյանը պատկերացնում էր ավելի շատ երկու հակադիր կողմերի խզումով, քան շարժուն միասնության մեջ: Իր մի քառյակում վախճանությունը նա ներկայացնում է որպես անվախճանության հազարավոր ձևերից, ձև, որ խաղ է անցավոր, և բանաստեղծական զգայությունն ընկալում է որպես հավերժություն. «Ես եղել եմ, կամ կըլինեմ հար ու հավետ... // Ես միշտ հոգի, տիեզերքի մեծ հոգու հետ»: Նեղ, գավառական, վայրենի կյանքին հակադրվելու, պրոզայիկի դեմ պոետիկը, տգեղի դեմ գեղեցիկը, ստորինի դեմ վեհը բարձրացնելու մղումը մի կողմից, մյուս կողմից այս իրականության դեմ կռվելու այլ գործուն միջոց՝ իդեալներից բացի, չտեսնելու կամ գրեթե չտեսնելու պատճառով բանաստեղծը հասնում էր անվախճանության ու վախճանության երկատման, առաջինի բացարձակացման, երկրորդի սահմանափակման: Այս հակասությունը սակայն, չէր մնում սոսկ տարերային-փիլիսոփայական մտածումների կամ զուտ էսթետիկական ընկալումների սահմաններում: Այն խոր ճեղքվածքներ էր տալիս բանաստեղծի հոգում, առաջ էր բերում զգացմունքային վայրիվերումների տատանյանք, բանաստեղծի և միջավայրի ողբերգական անհաշտություն: Մերթ «ցեղերից, աղմուկներից վայրենի» ձգտում էր դեպի «Արևելքի եդեմները», վերին հեքիաթային դրախտը, մերթ տարակուսած խորհում. «Ո՞ր աշխարհքում ունեմ շատ բան... Է՞ս թե էն», կորցնում բարու ծայրերը, մերթ էլ հասնում «Դեպ անհայտը սուրբ, աշխարհքը պայծառ», ուր «հոգիացած մարդը ապրում է երջանիկ, անհաղթ», ուր չկան գազանային կրքեր, չարիք, կա լոկ «վերին կարեկցություն»: Բայց որովհետև անվախճանությունն ու վախճանությունը երկատված չեն և օբյեկտիվ իրականության մեջ հանդես են գալիս միասնաբար, մեկը դրսևորվում է մյուսի մեջ, ապա բանաստեղծի անհանգիստ ու վսեմ հոգին երբեք չէր ամփոփվելու վերին աշխարհում: Որքան էլ պնդեր թե արդեն վաղուց «գընում եմ ես վեր Դեպ անհայտը սուրբ... Խաղաղությանն եմ հասել ես հոգու», չէր հասնելու, վերինը բացարձակացված էր, իդեալացված, մնալու էր մութ ու խավար, անջատված ու հակադրված երկրային կյանքին և իր իդեալի վերջնագույն կայանը պիտի դառներ սուտ.

Վաղուց թեև իմ հայացքը Անհայտին է ու հեռվում
Ու իմ սիրտը իմ մտքի հետ անհուններն է թափառում,
Բայց կարոտով ամեն անգամ երբ դառնում եմ դեպի քեզ՝
Մըշկըտում է սիրտըս անվերջ քո թառանչից աղեկեզ.
Ու գաղթական զավակներիդ լուռ շարքերից ուժասպառ,
Եվ գյուղերից, և շեներից՝ տըխուր, դատարկ ու խավար։

Տիեզերքի էսթետիկական հայեցությունն իր վեր ու վայրընթացություններ ընթացքում գալիս, սևեռվում է հայրենիք, ժողովուրդ և վերջապես մարդ կենտրոնական հարցի վրա։ Նրա մոտ ինչարկե մարդը տիեզերքի կենտրոնը չէ, թեև իր երևակայությամբ ընդգրկում է տիեզերքը և ոչ էլ կենդանական աշխարհից դուրս, բացառիկ, մաքուր, ոգեղեն երևույթ։ Թումանյանի համոզմամբ, մարդը մի կողմից չափազանց մոտենում է կենդանական ու բուսական կյանքին, մյուս կողմից հաղորդակից լինում աստվածներին։ Մարդը ճիշտ «էն թռչունի, էն անասունի, էն ծաղկի նման» բան է, խոտի նման դալարում է ու չորանում։ Բանաստեղծն ինչարկե իրավացի չէր այդ համահավասարման մեջ, թեև այն, հավանորեն, բխում էր մարդու բացառիկության հնավանդ կրոնական նախապաշարմունքին մարդու բնության առավել առաջավոր գաղափարը հակադրելու ձգտումից։ Իրավացի չէր, որովհետև մարդն իբրև օրգանական ամբողջություն «որակական եզակնություն ունի» (Д. *Льюис,* Человек и эволюция, М., 1964, с. 40)-

Մարդու գերազանցությունը բանականության մեջ է, բանականություն, որը «մարմնականն ու զգայականը լուսավորում է հոգով»։ Այլ էակներից ու բույսերից մարդը անջատվում է վայելքի կամ երջանկության ձգտումով, որը Թումանյանի ըմբռնումով այլ բան չէ, քան «հոգու խաղաղություն ու սրտի մաքրություն»։ Հենց սա էլ մարդու ամենամեծ, նրան աստվածացնող ուժն է, հենց այստեղից էին թերևս սկիզբ առնում հոգու անսահման խորությունները, որ կարելի է գտնել «ամենահետին, ամենաչնչին մարդու սրտում»։

Հասարակական գոյակցության մեջ ամեն ինչ բխում է մարդուց, նա է ամեն մի գործունեության աղբյուրը, և ուստի, եզրակացնում է Թումանյանը, այստեղ է, որ անհատը պետք է արդարացնի մարդու կոչումը, չփչացնի այդ սրարածի բարոյական պատկերը։ Այսպես իրարից չանջատելով գործը և մարդը, Թումանյանը էթիկական ու էսթետիկական սկզբունքները հենում էր առաջադիմության, հասարակության պատմության ընթացքի ըմբռնման վրա։ Այդ ընթացքը ներկայանում էր նրան որպես բարու և գեղեցկի հետևողական ծավալում, մարդու կատարելագործում, սկսած մարդակերությունից մինչև ալտրուիզմ, մինչև համրամարդկային եղբայրությունը։ Սրանից ավելի առաջադիմական երևույթ նա համարում է «կենդանասիրության խոր ու վսեմ զգացմունքը», այն, որ մարդը մեծ սիրով համակվելով դեպի այլ էակները, առասպելական, անտրոպոցենտրիստական հայացքի փոխարեն իրեն տեսնում է բնական ու կենդանական աշխարհի ընդհանուր, հավերժական կապակցությունների ու ձևափոխումների մեջ, դրանով իսկ մեկնելով դեպի «տիեզերական մեծ կյանքը»։

Այստեղ կա ճշմարտություն, սակայն բանաստեղծացված, իդեալացված։ Պատմական առաջադիմության երկար ու քարքարոտ ճանապարհի հեռավոր կետում պիտի կանգնի այն մարդը, որ «երազում են լավագույն երազողնե-

րը»: Դա կատարյալ մարդն է: Թե ինչպիսի նրազ է դա, երևում է թեկուզ այն ասույթից, որ ամենակատարյալ, ամենաքանչելի երևույթն է «լավ մարդը»՝ միաժամանակ ամենահազվագյուտը ժամանակակից հասարակության մեջ: Այդպես կատարյալ մարդու ուտոպիան հակադրությունն էր ժամանակակից իրական մարդու տարածված այն տիպարի, որից էլ խորշում էին պոեզիայով, բարու և գեղեցիկի արժեքներով ապրող բարձր անհատները: Այստեղ ուշագրավ է մարդկության բաժանումը երկու ծայրահեղ բևեռների, երկու խմբի՝ Նիցշեի սխեմայի նմանությամբ. «...մարդկության մեծ բաժինը անասուններ են... դրանք չգիտեն այն վսեմ շարժողությունը, որ կոչվում է թռիչք, և ոչ էլ ունեն այն ազնիվ սնունդի ճաշակը, որը կոչվում է հոգեկան վայելք: Դրանց մեջ չի ապրում ձգտումը կատարելության—որ դառնում է շատ խիզախների կորստյան պատճառը: Գերմարդն ստեղծելու ձգտումն եմ ասում, ինչպես ասում է Նիցշեն, կամ ինչպես Քրիստոսն է հորդորում—աստծու նման կատարյալ լինելու ձգտումը» (5, 176): Նկատելի է Նիցշեի ազդեցությունը XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հայ հասարակական մտքի վրա, սակայն պեսիմիստ փիլիսոփայի իդեաներն այստեղ ստանում էին ուրույն մեկնաբանություն և այլ բովանդակություն՝ հարմարեցվելով, փոփոխվելով, տեղայնացվելով: Նույնը նկատվում է նաև Թումանյանի մոտ, որն իր հայեցակետից ընկալելով ու մեկնաբանելով Նիցշեին, ըստ էության հանգում է տրամագծորեն հակառակ եզրակացությունների: Եվ դա բնավ էլ տարօրինակ չէ, որովհետև Նիցշեի միզանտրոպիան երբեք չէր կարող համատեղվել Թումանյանի խոր հումանիզմի հետ:

Որոշ այլափոխությամբ նա պահպանում էր Նիցշեի՝ կապիկ-մարդ-գերմարդ զարգացման ուրվագիծը (ինչպես կապիկը տառապագին անպատվություն է մարդու համեմատությամբ, նույնը մարդն է՝ գերմարդու առաջ): «Հազարան բլբուլի» հիմնական իդեական մոմենտներից մեկը մարդու կերպարանափոխումն է գազանի և մարդու կատարելագործման մեջ գեղարվեստի դերի խնդիրն է: Վերինը, որտեղից գեղարվեստն առնում է իր իդեալներն ու էսթետիկական արժեքները, տրամաբանորեն, մարդու կատարելագործման ու փրկության ուղին է նաև: Գեղարվեստը, ինչպես գրում է Թումանյանը, մաքուր, անթառամ, աղբյուր է վսեմ ու բարի զգացմունքների, ինչպես տաճարի սեղանը, սրբության սրբոց. ամեն վատ բան այնտեղ չքանալու է մարդու հիշողությունից: Գեղարվեստի դերի նման բացառիկացումը ինքնանպատակ չէ, ոչ էլ մարդուց անջատվելու, վերանալու արդյունք: Սակայն այն ընտրյալները միայն կարող են կյանք տալ մարդկության կորուսյալ եդեմին, ովքեր «դժարն են ջոկում», իրենցից բարձրին են ձգտում, անլսելին են լսում, անտեսանելին են տեսնում, անկարելին են տենչում: Զրադաշտի՝ «իսկ դուք ուզում եք ավելի շուտ վերադառնալ գազանային վիճակին, թե գերազանցել մարդուն» հարցադրումը Թումանյանը վճռում էր մարդու գերազանցման օգտին:

Ուշադիր ընթերցումից հետո դժվար չէ նկատել նմանությունները Նիցշեի «Այսպես խոսեց Զրադաշտը» գրքի ու Թումանյանի որոշ դատողությունների միջև: Սակայն մարդու երեք գոյաձևերի սկզբունքը լիովին տարբեր բնույթ ուներ նրանց մոտ: Եթե Նիցշեի ստեղծած հերոսի համոզմամբ «բույսի և ուրվականի» միջև ընկած «կեղտի հոսանք», «սնանկություն», «թշվառ բավականություն» մարդը սոսկ անցում է կենդանու ու գերմարդու մի-

ցև և արժանի է ոչնչացման հանուն վերջինիս հաղթանակի, ապա Թումանյանի համոզմունքով մարդը կարոտ է օգնության և արժանի փրկության։

5

Գեղարվեստական ստեղծագործությունը իրական աշխարհից ընթանում է դեպի վերին աշխարհը, որը և գերազանցում է բնությանը։ Գեղարվեստն այսպիսով, ոչ միայն իրական աշխարհի կրկնօրինակը չէ, այլև ներկայացնում է պոետիկորեն կազմակերպված ու ավելի կատարյալ մի ամբողջություն։ Վերին աշխարհի այս արարչությունն է, որ գեղարվեստին տալիս է ինքնուրույն բարձր գոյության իրավունքը։ Հակառակ դեպքում, եթե կյանքի ու գեղարվեստի բանաստեղծականությունը նույնանում են, անիմաստ է դառնում երկրորդի գոյությունը։ Արդ, գեղարվեստը բարձրանում է իրականությունից ճիշտ այնպես, ինչպես գեղեցիկն ու վեհը։ Այն նույնպես ներթափանցվում է Վերին աշխարհով ու բացահայտում է այդ աշխարհը։ Իրականությունից անջատվելով բանաստեղծականությամբ, գեղարվեստը նորից վերադառնում է դեպի իրականություն։ Ծանր ազդեցություն է ունենում ստեղծագործության վրա բնաշխարհից կտրվելը. «այն զրկվում է իր երկրի շունչ ու փարթամությունից», «իսկական պատկերից»։

Ինչպես տեսնում ենք, գեղարվեստական ստեղծագործության և իրականության փոխադարձ կապը թեև իրական ու վերին աշխարհների արդեն ծանոթ հայեցությունն է դրսևորում, այնուամենայնիվ, այստեղ արդեն երկու եզրերի հարաբերությունն ավելի օրգանական է, ավելի դինամիկ։ Այստեղ էսթետիկական արժեքները դադարում են երևան գալ իդեալական-միակողմանիությամբ, իդեալականը ներթափանցվում է ռեալականով, վերին աշխարհից գեղեցիկը վերադառնում է դեպի կյանք, վերզգայականից դեպի զգայականը, հակադրությունները, պահպանելով իրենց ավտոնոմիան, միանում են։ Գեղեցիկն այստեղ մարմին է առնում կենսական ձևերի համամասնության, ներդաշնակության, ամբողջության մեջ. «...ազնիվն ու գեղեցիկը ընդարձակ տարածությունն է, ազնիվն ու գեղեցիկը ազատ, մաքուր օդն է, ազնիվն ու գեղեցիկը առողջությունն է, կայտառ, էլաստիկ ու պլաստիկ ձևերն են, ազատ զարգացած մարմինն է» (6, 167)։ Գեղեցիկը, կենսականը, կատարյալը Թումանյանը դիտում է որպես ձևի՝ «արտաքին կերպարանքի» և բովանդակության՝ «ներքին իմաստի, հոգու» ներդաշնակություն։ Նա ցույց է տալիս ձևի անջատման ու գերադասություն տալու վնասակարությունը հասարակական երևույթների գնահատության մեջ։ Թվում է, թե սրանով իսկ ավարտվում է ձևի ու բովանդակության խնդիրը, բովանդակության դերը որոշակիորեն առաջնային է. «Գեղեցիկ է վարդի տեսքը, բայց ավելի մեզ քաշում է բույրը, որ կա նրա մեջ» (6,80)։ Սակայն ձևն ու բովանդակությունը գեղարվեստական երկում հանդես են գալիս այլ փոխկապակցությամբ։ Փիլիպոս Վարդազարյանին գրած իր երկու նամակներում (1899) նա պնդում էր, որ բանաստեղծությունը արտահայտության եղանակն է և ոչ թե միտքը. «բանն էլ հայտնելու ձևի և ուժի մեջ է»։

Գեղեցիկն արվեստի մեջ միավորում է ձևը և բովանդակությունը ամենից առաջ արտահայտության շնորհիվ։ Բովանդակությունն ամբողջապես դրսևորվում է ձևի միջոցով, այնպես որ արտահայտությունն է բովանդակու-

թյան հարստության պայմանը և ոչ թե ինքնին, գեղարվեստորեն չձևավորված գաղափարի մեծությունը: Ներկա դեպքում Թումանյանը առաջնությունը տալիս է ոչ թե «նյութին», այն բանին, թե ինչ է ասվում, այլ թե ինչպես է արտահայտվում. «միևնույն կավից բրուտը կճուճ է շինում, աստված մարդ»: Դրանով նա չի հասնում ձևապաշտության ու բովանդակության խաթարման, այլ բացահայտում է ձևի ու բովանդակության փոխադարձ կապի ու փոխներգործության յուրահատկությունը գեղարվեստի մեջ: Ամեն մի ընդհանուր, չձևավորված գաղափար միայն «հում նյութ» է և կենդանություն է ստանում, երբ ձուլվում է զգայական, շոշափելի գեղարվեստական պատկերում: Այստեղ, նկատում է նա, էականը ոչ թե արվեստագետի վերցրած նյութի հարստությունն է, այլ, թե ինչպիսի ձևի մեջ է տեղավորվում այդ հարստությունը, այսինքն ինչպես է տեղավորվում: Արվեստագետը կարող է վերցնել անգամ «արդեն երգված նյութերը», պայմանով սակայն, որ կամ «մի նոր կողմից լուսավորի այն, կամ ավելի ազդու վեր հանի», արտահայտի: Գեղարվեստական երկի ստրուկտուրան, այսպիսով, ոչ միայն բովանդակության ձևավորումն է, այլև լուսավորվելով արվեստագետի հայեցակետից այն որոշակիորեն ազդում է բովանդակության վրա, նեղացնելով կամ լայնացնելով, խորացնելով կամ փոփոխելով, հարստացնելով կամ հղկելով: Թումանյանի տեսակետը ձևի ազդեցության, գեղարվեստի մեջ ձևի և բովանդակության փոխհարաբերության յուրահատկության վերաբերյալ չափազանց արդյունավետ է, սակայն նա նվաղեցնում է բովանդակության դերը ձևի համար, ընդհանրապես աննշան տեղ հատկացնելով դրան:

Գեղեցիկն, այսպիսով, համադրում է անվախճանությունն ու վախճանությունը, մի կողմից անշոշափելի վերացականությունից վերածվում է պատկերի, ստանում գեղարվեստական ձև, մյուս կողմից՝ մարմնավոր, օբյեկտիվ գոյություն, հարմոնիկ հարաբերության մեջ մտնելով «ազատ տարածության», ազատ միջավայրի, մթնոլորտի հետ:

Սրանով, այնուամենայնիվ, չի վճռվում անվախճանության ու վախճանության պարադոքսը: Վերին աշխարհը կանչում է բանաստեղծին, և նա վերստին հաղորդվում է «արարչական խաղաղությամբ» ու նորից ընկնում ռեալականի ու իդեալականի ռոմանտիկական դուալիզմի գիրկը: Իսկ դա նշանակում էր նորից ողբերգական, անկարելի վերացում հասարակական կյանքի հրատապ հարցերից և հեռո, այսուհանդերձ, «ջինջ մթնոլորտից» ստիպյալ վերադարձ դեպի «մեր աշխարհքի ցավերը»: Ահա այն. «...մի վեհափառ խաղաղություն, մի վոլիմպիական վսեմ, արհամարհոտ թռիչք դեպի լավագույն աշխարհները և ավելի ջինջ ու մաքուր մթնոլորտը:

Զարմանք. Հայնեն ասում է բանաստեղծի սիրտը աշխարհի կենտրոնն է: Վայ մեր աշխարհի բանաստեղծին ու նրա սրտին, և, հիրավի, իմ սրտի վրա չափազանց սաստիկ ծանրանում են մեր աշխարհքի ցավերը... բայց, ասում եմ, զարմանալու բան է, ես առանց երգելու հոգնած եմ այդ ցավերից ու սիրում եմ բոլորովին ուրիշ ցավեր, ավելի անուշ, ավելի աստվածային, երջանիկ ցավեր:

Չգիտեմ... այս ինչ կենտրոնախույս տրամադրություն է, որ իմ մուսային դարձնում է դավաճան ազգի առջև:

Սակայն... միևնույն ժամանակ մի մեծ ազգային պոեմա եմ ձևում, մի բան, որ վաղուց ներսս փոթորկում է քաոսային դրության մեջ—և հոգի

ասածս շրջեր ի վերա նորա — և անշուշտ մի օր ասելու է — եղիցի լույս» (5, 202)։

Անցյալը, վերանալ այնպես էլ չի հաջողվում, որովհետև շրջապատող իրականությունը գրականության վրա ազդում է «աՀագին չափերով», որքան ընդարձակ, բազմակողմանի, բազմաբովանդակ է այն, նույնքան բարձր ու հարուստ է գրականությունը։ Սակայն իրականության ազդեցությունը չի հանգեցվում պատահական երևույթների ներգործության, գրականությունը հաստատորեն հիմնավորվում է համաժողովրդական կարևորագույն խնդիրների վրա։ Այստեղ է, որ իրականությունը կարող է գեղարվեստանալ մի այլ ճանապարհով, վերին աշխարհի բարձր արժեքներից, անվախճանության անվրդով խաղաղությունից իջեցնել դեպի դաժան ճշմարտությունը. «մեզ ստիպել են երգել արյան երգեր» արտահայտությունը այս իմաստն ուներ։

Գեղարվեստի բնությունը չի կազմվում միայն ռեալականության իդեալական արտացոլումով։ Թումանյանը չափազանց նուրբ ու խոր մեկնաբանություն է տալիս, երբ գեղարվեստի յուրահատկությունը անմիջականորեն առնչում է նրա հասարակական-պատմական նշանակությանը։ Գեղարվեստական ստեղծագործությունը չպետք է քննել իբրև սոսկ ինքնամփոփ ամբողջություն, անկախ հասարակական ֆունկցիայից. «Գրականությունը կյանքի հայելի չէ միայն», միաժամանակ «ազդակ է կյանքի մեջ»։ Գրականության ակտիվ դերի ապացույց է օրինակ այն, որ նախորդ շրջանի գրողների (Թումանյանը նկատի ունի հատկապես Աբովյանին և Պատկանյանին) չփորած ազատագրության ձայնը Արաքսի այն ափին, ժողովրդին ուղղեց ըմբոստության։ Գեղարվեստն իր կոչումը իրացնում, յուրահատկությունը դրսևորում, էությունը հաստատում է մտնելով ու շարժվելով կյանքի մեջ։ Գեղարվեստական երկի տարրերի կազմակերպումը մի ամբողջությունում, երկի ստրուկտուրան իրագործվում է ֆունկցիայի միջոցով, մեկի նշանակությունը որոշվում է մյուսով. «Այո, գրականությունը հայելի չէ լոկ. և եթե հայելի էլ է ասենք, ապա շատ տարօրինակ ու կախարդական մի հայելի է։ Նա ոչ միայն արտացոլում է ժամանակը և իր դեպքերն ու դեմքերը, այլև տալիս է իր լույսն ու ջերմությունը կյանքին, և ձգտում է կյանքում ստեղծել մարդու էն վեհ ու վսեմ, էն մաքուր ու անաղարտ պատկերը, որ տվել է նրան աստված, կազմված ու հյուսված բնության ամենամաքուր տարրերից» (4, 240)։

Արտաքին կյանքն իր «ամենամաքուր տարրերով», կապերով ու հարաբերություններով հյուսում ու կազմում է գեղարվեստական ստեղծագործության ստրուկտուրան, իսկ վերջինս իր հերթին իր «լույսն ու ջերմությունը» փոխանցելով կյանքին, դառնում է կյանքի վերափոխման միջոց։ Հասարակական-պատմական կյանքում գեղարվեստական ստեղծագործության այս շարժունությունը նկատի ուներ Թումանյանը, երբ ասում էր. գեղարվեստական ստեղծագործությունը կենդանի գործ է և իբրև կենդանի գործ անմահ է։ Այնուհետև, գեղարվեստի էության ու հասարակական դերի շարժունությունից ելնելով նա հանգում է մի այլ, չափազանց ուշագրավ եզրակացության, փաստորեն սահմանելով գեղարվեստական գրականության առարկան. գրականության աղբյուրը, ասում է նա, ամենից առաջ մարդու սիրտն է։ Էական է այն, որ բանաստեղծը ոչ թե նկատի ունի մարդուն իր համակողմանիությամբ, այլ նրա հոգևոր բնությունը։ Սրանով է գրականության ելակետը առանձնանում տարբեր գիտությունների, հասարակական, քաղաքական,

տնտեսական տարբեր կազմակերպությունների ելակետից ու մոտեցումից առ մարդը: Գեղարվեստի ելակետը բարին, գեղեցիկն է: «Մարդուն նայեցեք բարի սրտով ու պայծառ հայացքով», հորդորում էր բանաստեղծը. պոեզիայի աստված Ապոլլոնը արևն է միաժամանակ:

Գեղարվեստական արարչությունը ներգործուն է: Սկիզբ առնելով ու բարձրանալով իրականությունից ու վերադառնալով դեպի իրականություն գեղարվեստական երկը հասարակական կյանքում կատարում է նշանակալի դեր ոչ թե սոսկ այն պատճառով, որ ցոլապատկերն է մարդու հոգևոր աշխարհի ընդհանրապես, այլ որովհետև որոշակի ժողովրդի որոշակի պատմության արդյունք է: Գեղարվեստական գրականությունը, ասում է Թումանյանը, ազգային ոգու արտահայտությունն է, և ինչքան բարձր է գրականությունը, այնքան բարձր վկայական է մի ժողովրդի կուլտուրականության: «Գեղարվեստը հայրենիք ունի» աֆորիզմը, որ նրա մեկնաբանությամբ ձևակերպում էր գեղարվեստի ուրույնությունը՝ ազգային որոշակի կերպարանքը, ընդգծում էր նաև գեղարվեստի դերը տվյալ ժողովրդի կյանքում: Արդեն տեսանք, որ ազգային ոգու այլ բնագավառների հետ գեղարվեստն է որոշում կուլտուրայի աստիճանը: Բացի այդ, որ ավելի կարևոր է Թումանյանի աշխարհայեցողության տեսակետից, ազգային ոգու ուժն է ամեն մի գեղարվեստ հասցնում համամարդկային հնչեղության, գեղարվեստը դարձնում «բարձր ոգեկան կապ ժողովուրդների միջև»: Դա վերին աշխարհի, երջանիկ «եթերային բարձունքի» ոլորտն է, ուր սավառնող գեղարվեստը «բոլոր հայրենիքներն ու կրոնները միացնում է գեղեցկության, ճշմարտության ու արդարության մեջ»: Ահա ազգերի հոգեկան կարողության չափանիշը: Եթե ժողովուրդը ունի «կյանքի վսեմ խորհուրդ, աստվածային տարր», կհասնի երջանիկ այդ բարձունքին:

Արդ ազգային գեղարվեստի հիմքը ազգային կյանքն է իր վսեմ խորհուրդով և անցյալի հոգևոր կուլտուրայի գանձերն ու, վերջապես, բուն ժողովրդական ստեղծագործությունը: Ազգային գրականության համար ժողովրդական բանահյուսությունը սոսկ «հում նյութ» չէ, սրանով է գրականությունն առաջ գալիս «որպես մի ամբողջ ժողովրդի խոսք»: Նաև սրանով է գրականությունը ձեռք բերում ունիվերսալ նշանակություն ու առաջադեմ ունիվերսալ գաղափարներ և հաղորդվում սոցիալական իրականության մեջ «ընդհանրացված» ազգային ոգու նորմերով: Այս հանգամանքն էր ստիպում հավաքել բուն ժողովրդական ստեղծագործության փշրանքները հոգևոր վերածնության, կուլտուրայի ինքնության, ազգայնանալու համար: Այստեղ էր թաքնված նաև արվեստագետի ժողովրդայնության գաղտնիքը, որը նախ պիտի մարմնավորի իր ժողովրդի հոգին և ապա հոգին զտելով հետո չմեռանող մարմինը, կարողանա «հառաչել այդ մեծ հառաչանքը»: Ժողովրդական բանահյուսության մեջ առհասարակ թաքնված է համամարդկային էությունը. էպոսի, հեքիաթի կամ լեգենդի նայելիս, գրում էր Թումանյանը, ամենից առաջ պիտի մտածել, որ աշխարհի պատմությունն է մեր պատմությունը: Ամենալայն ու ամենամեծ ընդգրկումը ժողովրդական էպոսն ունի, այն չի սահմանափակվում «պատմական որևէ ժամանակով», խտացնում է «ժողովրդի կյանքի ամբողջությունը սկզբից մինչև վերջ», կերտում «բարոյա-գաղափարական էն աշխարհքը», ուր մարմնավորվում են ժողովր-

դի հոգեկան-բարոյական բոլոր կարողությունները, հեռավոր իղձերը, ամենախոր կենսափիլիսոփայությունը:

Թումանյանը առանձին հետազոտություններ է նվիրել էպոսի համապարփակ բնույթը, պարզաբանելու համար ոչ միայն ազգային ոգու նկարագիրը, այլև ժողովրդայնության արմատները, հայտնագործելու գրականության ազգային էության բանալին: Իսկ ազգային ուժեղ գրականություն, կնշանակի «ինքնուրույն ու հզոր ժողովուրդ»:

Որոշակի միասնությամբ է ներկայացնում Թումանյանը իդեալականի ու ռեալականի պարադան ազգային գեղարվեստի մեջ: Ու, թեև հարցի պարզաբանման ընթացքում դարձյալ որոշ տուրք է տալիս իրական ու վերին աշխարհների տարանջատմանը, իր եզրահանգումների մեջ նշված միասնությամբ է բացատրում գեղարվեստի և՛ ժողովրդայնությունը, և՛ ազգային, և՛ համամարդկային բնույթը: Կարևոր է այն, որ տիեզերքի հայեցության բոլոր հակասություններով հանդերձ, բանաստեղծը ժողովրդի պատմության ու գեղարվեստի լուսավոր ճանապարհով գալիս կանգնում էր իսկական հումանիզմի դիրքերում, իր արվեստին հաղորդելով կենսական ներդաշնակություն ու ազգային բարձր ինքնատիպություն:

Հասարակական կյանքում գեղարվեստի ֆունկցիան պարզաբանելիս Թումանյանը հենվում էր իր արմատական այն սկզբունքի վրա, որ կատարելությունը հատուկ է ոչ թե նյութին, այլ ոգուն, և որ, հետևաբար, գեղարվեստն իբրև ոգեկան երևույթ կատարում է իր պարտքը, երբ իրականությունը ներշնչում է բանաստեղծականությամբ, երբ իրական-արտաքին կյանքն ուղղում է դեպի վերին գեղեցկությունը: Հասարակության վերափոխման մի ամբողջ ծրագիր էր նա ձգտում ներկայացնել «Հազարան բլբուլ» պոեմում, ուր գեղարվեստին բացառիկ դեր էր վերապահված: Կուլտուրայի նշանակությունը գոյության «բարձր խորհրդի», երջանկության հաստատման մեջ էր. մի հմայիչ պատրանք կառուցող ժողովրդի մղձավանջում: «Հազարան բլբուլ» պոեմում այն իրագործվում է երաժշտության ուժով, որը գազանացած մարդուն վերադարձնում է իր ազնիվ կերպարանքը, աշխարհին՝ մշտադալար դրախտը:

Երաժշտությունը վերին աշխարհի բարձրագույն կարողությունն է, որովհետև «անմարմին արտահայտություններով» բայց և «անմիջականորեն ու միանգամայն» տիրում է մարդու բովանդակ էությանը, որովհետև անվախճանությունն ու վախճանությունը երաժշտության մեջ միանում են առավել անթերիությամբ: Երաժշտությունը «արվեստների մեջ ամենազգայականն ու ամենավերացականն է միաժամանակ»: Ահա այդ պատճառով բանաստեղծը նույնիսկ, որ իր ոգևորությամբ կարող է շունչ տալ մտքերին ու զգացմունքներին, թևեր է առնում «միմիայն էն կախարդական աշխարհում, որ կոչվում է երաժշտություն»:

Դրամբյանի և Ս. Հ.-ի դեմ գրած հոդվածներում վեճի գլխավոր նյութը ժողովրդական ստեղծագործությունների անհատական մշակումն է: Նրանք Թումանյանին մեղադրում են բանագողության մեջ, «Ծիտը» և «Գառնիկ ախպերը» համեմատելով ժողովրդական բնագրերի հետ: Ստիպված լինելով պարզաբանել հայտնի ճշմարտությունը՝ որ գրողները չեն հորինում, այլ վերցնում են ժողովրդականը ու պատմում, Թումանյանը ցույց է տալիս թե ինչպես և ինչ սկզբունքներով է դա կատարվում: Օրինակներ է բերում աշ-

խարհի տարբեր գրականություններից, համեմատում տարբեր ժողովուրդների նմանատիպ ստեղծագործությունները, նշելով ժողովրդականի և իր մշակածի տարբերությունները («Սիրը» հեքիաթի առիթով, օրինակ, նա հիշատակում է տասներեք աղբյուր հայկականից մինչև ֆրանսիական)։ Ի՞նչ փոխեն, ի՞նչ դուրս գցեն, ի՞նչ ավելացնեն, ի՞նչ պահեն, ի՞նչ լեզվով ու ոճով, ի՞նչպես պատմեն, որ «...և գեղեցիկ դուրս գա, և համն ու հոտը չկորցնի» (4, 96), այսպես լակոնական ու սպառիչ նա պարզաբանում է մշակման էությունը։ Դրա նպատակը առողջ ժողովրդական ստեղծագործությունները, իրենց ոճն ու շունչը, ուժեղ, հարուստ, կենդանի լեզուն «ներս բերելն է»։ Թումանյանը սահմանազատում է բանահավաքի և բանաստեղծի աշխատանքը. մեկի պատասխանատուն ժողովուրդն է, մյուսինը՝ ինքը։ Մեկը պարտավոր է նշել, որտեղ երբ է լսել, ով է պատմողը, քանի տարեկան, նույնիսկ սխալներն էլ գրի առնել, իսկ մյուսը, քանի որ վերապատմում է գրական լեզվով, օգտվելով զանազան տարբերակներից, երբեմն արձակը վերածելով չափածոյի կամ հակառակը (շմոռանանք և մշակման վերը նշված դծերը), ուստի այն արդեն ժողովրդինը չէ, թեև ժողովրդից է վերցված։ «Հայոց դրամբյանիզմն ու ես» հոդվածում անդրադառնալով Պուշկինի մշակումներին ու նրա հետ կատարված դեպքերին, Թումանյանը շարունակում է պարզաբանել բարձրացված հարցերը։ Պուշկինին էլ ժամանակին նույն մեղադրանքն է ներկայացվել, բայց հետագայում ռուս քննադատությունը մատնանշեց «պոետի նուրբ հոտառությունն ու զգուշավորությունը»։ Եթե ուրիշ ոչինչ ասած չլիներ, այս իսկ բավական էր շեշտելու համար, որ հեղինակության իրավունքի մի վկայությունն էլ մշակված գործի բուն արժեքն է. ժողովրդական ստեղծագործության մշակումը մեծ արվեստագետի մոտ մեծ արդյունք կտա, անտաղանդի մոտ կստացվի սովորական անհամություն։ Թումանյանի այս հիմնավորումներից բխում է, որ ամեն մի մշակման մեջ արվեստագետի ստեղծագործական կարողությունները փայլում են նույն ուժով՝ ինչպես ինքնուրույն գործ ստեղծելիս, եթե չասենք, որ ժողովրդականը մշակելու համար հաճախ, թերևս անհրաժեշտ է ավելին, քանզի արվեստագետի պատասխանատվությունը ժողովրդի առաջ այս դեպքում կրկնակի է—ցույց տալ ոչ միայն սեփական ստեղծագործական կարողությունները, այլև ժողովրդական բանահյուսության արժեքները՝ նոր փայլ հաղորդելով։ Ժողովրդի հանճարի ծնունդների մեջ Թումանյանը գտնում էր նրա ճշմարիտ կյանքն ու պատմությունը, բնավորությունն ու աշխարհայացքը։ Դրանք հավաքելու, պահպանելու համար գիտական հատուկ կազմակերպությունների գոյության անհրաժեշտությունն էր նա հաստատում, բայց, քանի որ հայ ժողովուրդը չուներ այդ հնարավորությունը, գավառական մամուլին խորհուրդ էր տալիս մշտական տեղ հատկացնել հայ բանավոր գրականությանը՝ երգերին, ավանդություններին, հեքիաթներին, առակներին, առածներին, զրույցներին, հավատալիքներին, սովորություններին, ծեսերին և այլն։ Դրանցից շատերը գալիս են հին դարերից, մեր հեռավոր նախնիների մտքի ու հոգու ծնունդ են, և անցյալի փառքերը, որ նոր ժամանակների կյանքի հորձանքներում ու «նորանոր ազետների մեջ» մոռացվում, մաշվում, թաղվում, կորչում են, անհրաժեշտ է փրկել անհապաղ, և կտեսնենք «ի՞նչ ենք ունեցել ու ինչ ունենք» (4, 146—147)։ Ազգային այդ հարստությունը Թումանյանը դիտում է իբրև ազգության ինքնության, ժամանակակից կուլտուրայի, գեղարվեստի ու մասնավորաբար գրա-

կանության անսպառ աղբյուր. «... ահա թե որտեղից պետք է խմի հայոց բանաստեղծը, հայոց վիպասանը, հայոց գրողը, որ զորանա» (4, 65)։

Բանահյուսության հարցերը Թումանյանի համար ունեին թե տեսական, թե գործնական նշանակություն։ Մշակելով, նոր շունչ հաղորդելով ժողովրդական բանահյուսության բազում նմուշների, նա ստեղծեց նաև իր «Սասունցի Դավիթը», տարիների ընթացքում զբաղվելով էպոսի բանասիրական, պատմական, տեսական խնդիրներով, հոդվածներ գրելով ոչ միայն հայկական ժողովրդական էպոսի, այլև ռուսական, սերբական էպոսների մասին, թարգմանելով դրանց առանձին հատվածներ։ Առաջին համաշխարհային պատերազմի սկզբին գրելով «Ազգերի պատերազմն ու իրենց դյուցազունները» ժողովուրդներին ներկայացնում է իրենց հերոսներով, որովհետև ամեն ազգի ուժն ու ոգին մարմնացած է իր ազգային էպոսի մեջ (6, 149),—սերբական Մարկոն, գերմանական Զիգֆրիդը, ֆրանսիական Ռոլանդը, անգլիական Բեովուլֆն ու ռուսական Մուրոմցի Իլյան։ Թումանյանը ուսումնասիրել է մի շարք ժողովուրդների ազգային էպոսներ, կատարել է հսկայական աշխատանք՝ օգտագործելով գիտական բազմաթիվ աղբյուրներ։ Բավական է կարդալ «Երկու բառ հայոց էպոսից» փոքրածավալ հոդվածը համոզվելու, թե ինչպիսի մանրամասնությամբ ու խորությամբ էր նա հետազոտել նյութը և ինչպիսի հմտությամբ էր այն կիրառում, նշելով աղբյուրներ, փաստարկելով իր հարցադրումները հայկական և այլ դյուցազներգություններին բնորոշ տըվյալներով։ Ահա մի օրինակ. «...գուցե հնդկական Բըզարատի առասպելն էլ՝ Հայաստան մտնելուց հետո՝ նույն պատճառով ու նույն ճանապարհով շրջվել է դեպի հրեականությունը, որ հայոց Բագրատունիների կամ հին դյուցազնական մի ցեղի ծագումը, որ առաջ կապված էր հին աստվածների հետ, այժմ էլ կապի Դավթի տան հետ, որ նույնն է թե Քրիստոսի հետ» (4, 352)։ Այս ենթադրությունը արդյունք չէր լոկ բանաստեղծի ինտուիցիայի և երևակայության։ Թե որքանով է հավաստի վարկածը՝ այլ խնդիր է, սակայն ուշագրավ է մի այլ հանգամանք։ Այդ տեսության համաձայն տարբեր բանահյուսությունների նմանությունները հետևանք են ժողովրդական այլևայլ ստեղծագործությունների փոխադրման՝ երկրից երկիր։ «Թափառող սյուժեները» սերել են հին Հնդկաստանից ու տարածվել ամբողջ աշխարհով. ժամանակի հանրահայտ բանագիտական միգրացիոն տեսության համաձայն նմանությունների ողջ գաղտնիքն այս է։ Այնպես որ, Թումանյանի վարկածի ակունքը ոչ թե սեփական երևակայությունն էր, այլ ընդունված գիտական սկզբունքը։ Դրանով էր նա առաջնորդվում ինչպես տարբեր ժողովուրդների հեքիաթների և մյուս ժանրերի նմանությունների, այնպես էլ ժողովրդական բանահյուսության պատմական ու տեսական մտահոգող խնդիրները հետազոտելիս։ Դրամբյանին և Ս. Հ.-ին էլ նա պատասխանում էր՝ միգրացիոն տեսությամբ բացատրելով ժողովրդական նյութերի տարածվածությունը. հեքիաթները, լեգենդները, առակները, երգերը, անեկդոտները և այլն «թափառում են գավառից գավառ, երկրից երկիր, լեզվից լեզու» (4, 100)։ Նույն երկրում, նույն ժողովրդի մեջ էլ հանդիպում են բազում տարբերակների։ Ղազարոս Աղայանի «Անահիտ» հեքիաթի մասին Թումանյանն իզուր չէր գրում, որ արհեստը ջատագովող այդ հեքիաթը, ինչպես գրեթե բոլոր հեքիաթները, ունեն բոլոր ժողովուրդները՝ իրենց առանձնահատուկ երանգով։ Կուլտուր-պատմական սկզբունքները ժողովուրդների համար նա համարում էր առավել թան-

կարժեք։ Փոխադարձ կապերի, ազդեցությունների կուլտուր-պատմական սկզբունքը նա կիրառում է՝ կարևոր տեղ տալով աշխարհագրական գործոնին, որի ցայտուն հաստատումը, հայկական բարձրավանդակն է իր դիրքով, իր անցուդարձերով։ Եթե քաղաքակրթության մեծ օջախներից ու հաղորդակցության մեծ ճանապարհներից հեռու ժողովուրդները մնում են անխառն, ապա Հայաստանի նման «կամուրջ հանդիսացող երկրները» այնտեղով անցած ցեղերի և նրանց ամեն տեսակ ազդեցությունների խառնուրդ են։ Հայաստանը լիքն է ոչ միայն ազդեցությունների նշմարներով, այլև «ավերածությունների բեկորներով»։

Կյանքի վերջին տարիներին գրած «Հայկական էպոսի բառարանից» հետազոտությունում նա նորից միգրացիոն տեսության դիրքերում է. ժողովրդից ժողովուրդ են անցնում «էպոսական մոտիվները», որոնք, «ավելի ընդհանուր գծեր ունեն և կոչվում են թափառական մոտիվներ» (6, 359)։ Այդ մոտիվները որդեգրող ժողովուրդը պարզապես հարմարեցնում է իր բնույթին։ Ինչպես երևում է, էպոսը տեսության արդյունավետ կիրառման լայն հնարավորություններ է բացում, քանզի «Նա չի կարող և չի սահմանափակվում պատմական որևէ մոմենտով։ Նա ընդգրկում է ժողովրդի կյանքի ամբողջությունը սկզբից մինչև վերջը և ստեղծում է էն բարոյա-գաղափարական աշխարհը, ուր անձնավորվում ու կենտրոնանում են ամբողջ ժողովրդի դարավոր մաքառումներն ու հեռավոր իդեալները, բոլոր հոգեկան ու բարոյական կարողությունները» (6, 358)։ Էպոսի ընդգրկումները լայնացնելով Թումանյանը հասցնում է հսկայական ժամանակի ու տարածության։ Այն գերազանցապես համամարդկային ստեղծագործություն է, և հայկական էպոսն էլ թեև ամփոփում է «հայ ժողովրդի մեծ մաքառումներն ու մեծ իդեալները», բայց դյուցազնական ու սիմվոլիկ մի հավաքական գործ է, որի վրա աշխատել են բոլոր ազգերը՝ որպես անհատներ։ Ահա թե ինչու, շարունակում է նա, սխալվում են մեր այն բանասերները, որ հայոց պատմության բանալիով են ուզում բացել կամ ազգային ճրագով լուսավորել նրա մութ անկյունները։ Նույն միտքը ձևակերպված է ուսումնասիրության տարբերակի մեջ. «Պատմությունը մերն են նայում միայն, էն էլ հաճախ նեղ, որոշ շրջանի։ Մինչդեռ էպոսի կամ հեքիաթի և կամ լեգենդի նայելիս ամենից առաջ պետք է մտածել, թե աշխարհքի պատմությունն է մեր պատմությունը» (6, 386)։ Թումանյանի նշումի համաձայն սիմվոլը համամարդկային բովանդակություն ունի։ Հետևաբար, այն և՛ բավականաչափ վերացական, և՛ ընդհանրական է, և՛ տարբեր կոնտեքստներում կարող է ընթերցվել իր այդ լայն բովանդակությամբ, հաղորդել համանման իմաստներ։ Թերևս նաև դա է հնարավորություն տալիս համեմատել աշխարհի այլևայլ մասերում ապրող ժողովուրդների հերոսական էպոսներն ու նրանց դյուցազունների ծագումնաբանությունը։ Դյուցազնականն ու սիմվոլիկը տվյալ դեպքում կայուն են, պատկերային բազմիմաստությունը, պետք է ենթադրել, սպառվում է հիմնականում արտաքին երանգների զանազանությամբ, իսկ ծագումնաբանական և իմաստային կողմով գրեթե նույնական են. գալիս են միևնույն աղբյուրից և պահպանում են աղբյուրի էական հատկանիշները։

Ազգային էպոսը Հովհաննես Թումանյանը համարում է մեր ժողովրդի հոգևոր մեծության վկայություններից. մի ժանր, որ ստեղծում է «լայն կյանքով ու բարձր ձգտումներով» ապրած, քաղաքական ու քաղաքացիական

մեծ կյանք ու կուլտուրա, հրաշքներով ու առասպելներով լիքը, դյուցազնական, հերոսական ժամանակաշրջաններ ունեցած ժողովուրդը: Իր ուսումնասիրությունը սկսելով «Սասունցի Դավթի» ծագման պարզաբանումով, արմատը համարում է Հայկի առասպելը: Իսկ, առհասարակ էպոսի սկզբնավորումը կապում է հնագույն ժամանակների հետ, ապա անցնելով ժողովրդի կյանքի ու կուլտուրայի զարգացման հետագա շրջանները, կրում է դրանց «խոր ազդեցություններն ու մեծ հիշողությունները»: Ընդհանուր առմամբ Թումանյանի տեսակետը հաստատվել է հայ էպոսագիտության մեջ. հայկական էպոսը պահպանել է վաղնջական ժամանակների աշխարհընկալման, հավատալիքների, դիցաբանականից դյուցազնական, ապա և քրիստոնեական ժամանակներին անցման հետքերը: «Հետզհետե փոխվում են գաղափարները, անունները ու սիմվոլները». ժողովրդի հիշողությունը պատմաշրջանից պատմաշրջան պահպանում է այն, ինչ անհրաժեշտ ու կարևոր է համարում, միաժամանակ և բանավոր ստեղծագործությունն անընդհատ զարգանում ու կերպարանափոխվում է, ամեն մի սերունդ փոփոխում է, ավելացնում է իր ճաշակով (6, 358): Ուշագրավ է, որ զարգացումը պատկերացվում է այստեղ ոչ թե ուղղագիծ, այլ աստիճանական-որակական, որպես «մեծ պրոցես»—դիցաբանական-դյուցազնական-պատմական (արև-դյուցազն-մահկանացու հերոս): Այսուհանդերձ, երևույթների վերլուծման նրա ընտրած եղանակը հեռու է տանում, պատճառ դառնալով մի շարք վարկածների, որոնք վարկած էլ մնում են, ավելի քմահաճ, քան բավարար գիտական համոզչությամբ: Հնագույն հետքերը պարզելու համար նա գնում է Հին Եգիպտոս, Ասորեստան, Բաբելոն, համադրում «Աստվածաշնչի», «Գիլգամեշի», «Սասունցի Դավթի» և այլ հուշարձանների փաստերը, նշելով նաև, որ դեռ հնդկական, պարսկական, հունական և ուրիշ էպոսների նմանություններին էլ չի անդրադառնում: Հայկը և Դավիթը նույնանում են, իր հերթին՝ Հայկը դառնում է մոնղոլական մեծ աստված, Հայկի տոտեմ է համարվում արջը և այլն: Փոխառությունների, թափառող մոտիվների, փոխազդեցությունների տեսությունը տալիս էր որոշ դրական արդյունքներ, բայց, միաժամանակ, հաճախ էլ ավելի խճողում քան պարզում էր հարցերը: Մանուկ Աբեղյանի որոնումները հայոց պատմության փաստերով հայկական էպոսի որոշ հարցականներ ճշտելու ուղղությամբ, Թումանյանը համարում է անպտուղ, որոշակի ազգայինի փոխարեն առաջարկելով անորոշ համամարդկայինը. զանազան ժողովուրդների բանավոր ստեղծագործությունները զրկվում են ինքնատիպ-անհատական նկարագրից, և մի ժողովրդի պատմությունն էլ վերածվում է մարդկության պատմության՝ կամա թե ակամա: Դավթի՝ հորն ընկնելու դիպվածը թերևս հարկ չկար համադրել Դավիթ Բագրատունու բանտարկությանը: Նման կոնկրետացումները գրեթե անպտուղ են, սակայն ազգային պատմության առկայությունն իր ընդհանուր էական արտահայտությամբ ամեն մի ժողովրդական բանավոր ստեղծագործության ոգին է՝ ազգային պատմությունն է բանահյուսության հողն ու աղբյուրը՝ հակառակ միգրացիոն տեսության հայտնագործությունների: Դավիթ Բագրատունու և Սասունցի Դավթի զուգահեռն անցկացնելիս Աբեղյանն աչքաթող էր անում, որ նույն դիպվածը ուրիշ էպոսներում էլ կա: Բայց հայագիտությունը հավաստիորեն բացահայտեց «Սասունցի Դավթի» պատմական հիմքը՝ հայ ժողովրդի հերոսական պայքարը արաբական բռնակալության դեմ: Այդպես հայկական (ինչպես և ցանկացած ժողովրդի) էպո-

սից ոչինչ չի մնում, ժողովրդական բանահյուսությունն անջատվում է ազգային հողից՝ թափառելով համամարդկայինի անպարագիծ հորիզոններում։

6

Արվեստագետը և ամբոխը մշտապես գտնվում են բախման մեջ։ Ամբոխամտությունը դժվար է հաշտվում «աստծու որդիների» գոյության հետ, և նրանք արարում են խորապես ապրելով կյանքի մատուցած բոլոր անախորժություններն ու դաժանությունները։ Այդ ամենը, սակայն, «ոչինչ են ոգևորության սրբազան վայրկյանի առաջ»։ Արվեստագետի «գաղտնի երջանկությունն» այստեղ է, և միայնության մեջ, որ «աստվածային դրություն» է, նա թաղվում, ձուլվում է մտքերին ու զգացմունքներին, ապրում մի վըրդովմունք ու ալեկոծություն միայն՝ ստեղծագործական։ Այս պահը, երբ արվեստագետի երևակայության մեջ կերպավորվում են իրականությունից քաղած պատկերները, ցայտուն դրսևորում է ստացել «Անուշ» պոեմում.

Բայց եկել եմ ես՝ Նըրանց եմ կանչում։
Ողջույն ձեզ, կյանքիս անդրանիկ հուշեր,
Որբացած հոգիս ողջունում է ձեզ,
Թըռչուն կարոտով փընտրում ձոր ու լեռ,
Դյութական ձայնով կանչում է հանդես։
Դուրս եկեք կըրկին շիրմից, խավարից,
Դուրս եկեք տեսնեմ, շոշափեմ, լըսեմ.
Կյանքով շընչեցեք, ապրեցեք նորից,
Լըցրեք պոետի հաճույքը վսեմ...

Սա արվեստագետի տեսլաշխարհն է, ուր ֆանտաստիկ պատկերների առատությունը չէ, որ որոշում է երևակայության ուժը։ Երևակայությունը ավելի շատ միջոց է, քան նպատակ. Սայաթ-Նովայի երգերում «քիչ երևակայություն կա, շատ զգացմունք», մի անվրդով խաղաղություն։ Արվեստագետի այս տեսլաշխարհը թե ունկնդրին, թե քննադատին, թե իրեն՝ արվեստագետին հասու է լինում «զգացումով, հոտառությամբ», այստեղ «ամենաուժեղ առաջնորդը ներքին բնազդն է ու ինտուիցիան»։ Ընկալման անմիջականությունն է արվեստագետին ու նրան շրջապատողներին տանում դեղարվեստական ստեղծագործության խորքերը։ Եվ այս ճանապարհով արվեստագետին ու նրա ստեղծագործությունը գտնելուց հետո միայն կարելի է վերլուծել, քննել, մեկնաբանել։ Սառը դատողությունն այստեղ գործ չունի. Թումանյանը բերում է Բելինսկու այն խոսքերը, թե կարելի է շատ խելոք մարդ լինել և չհասկանալ, թե ինչ լավ բան կա «Իլիականի» կամ «Մակբեթի» մեջ։

Ստեղծագործական պրոցեսն ու արարիչ-արվեստագետը իրենց մեջ իռացիոնալ որոշ բան ունեն ոչ միայն այն պատճառով, որ. «...ի՞նչ բան է հանճարը ըստ էության... մենք չենք իմանում, չենք էլ իմանալու» (6, 155)։ Իռացիոնալը թաքնված է հենց արվեստի բնույթի մեջ, ուր իմացությունը հենվում է ամենից առաջ ինտուիցիայի, բնազդի, զգացումի վրա, միշտ էլ ինչ-որ բան այնպես էլ չհասցնելով բանականությանը։ Այս հանգամանքը նկատվում է նաև այն պահերին, երբ արվեստագետի հոգին, «ելած կյանքի ճամփից», ներքին մի ճառագումով, անհայտին ձգտող մի խենթությամբ

մեկնում է վերին աշխարհը։ Խենթությունը Թումանյանը բացատրում է Նիցշեից բերած մի աֆորիզմով. «Ես ձեզ գերմարդն եմ քարոզում—նա խենթություն է»։ Մի խոսքով, կատարյալի հաստատման խենթություն, ստեղծագործական խենթություն, ուր և միանում են վերինն ու անիմանալին։ Անիմաստ կլիներ պնդել, թե վերինն ու անհայտը ամբողջապես իռացիոնալ բնույթ ունեն. դա կհակասեր փաստերի տրամաբանությանը։ Սակայն փաստերի տրամաբանությանը կհակասեր նաև, եթե ուշադրության չառնվեր իռացիոնալիզմի որոշ տարրը՝ քննարկվող խնդիրների Թումանյանի մեկնաբանության մեջ։

Կատարյալի հաստատումը նա ներկայացնում է որպես արարչություն. «աստծուց հետո միայն բանաստեղծն է, որ ստեղծում է», աստծու նման ստեղծում է «ոչինչ բաներից մեծ բաներ», ի պատկերի յուրում, աստծու նման հայտնվում է իր ստեղծածի մեջ «թեև իրեն չեն տեսնում»։ Եվ, ինչպես աստված ամեն ինչ արարեց քաոսի մեջ, այնպես էլ բանաստեղծության ոգին «շրջում է ժողովրդի քաոսային կյանքի վրա»՝ իր արարչական խոսքն ասելու, այն ներդաշնակորեն կարգավորելու համար։ Արարիչ-արվեստագետին Թումանյանը տեղավորում է երկու աշխարհների ոլորտներում, ուր և նա կրում է երկճեղքվածության ու խոր հակադրությունների ողջ տառապանքը։ Նա՝ «հավերժականի մասը», թե արվեստում, թե կյանքում բազմազանությունից կերտում է կենդանի ամբողջություն. արվեստում դաշնավորելով իրականության ցոլացումները, իրականության մեջ միավորելով մարդկանց ու ժողովուրդներին։

Եվ ահա, դարձյալ ի հայտ է գալիս ռեալականի ու իդեալականի, երկու աշխարհների դուալիզմը։ Գաղափարներն ու իրականությունը, ծրագրերն ու գործադրությունը, սրբազան ոգևորությունն ու գռեհկությունը բախվում են իրար։ Այդ բոլորը նա դառն հեգնանքով ամփոփում է «Պոետն ու Մուսայի» մեջ։ Ով արվեստ է մտնում ոգևորված, «տաքացած ճակատը զարկում է կյանքի ժայռին»։ Կոպիտ միջավայրը միմիայն կարող է բանաստեղծ սպանել։ Եվ բանաստեղծը մնում է ոչ թե աստծու նման մենակ, ինչպես վկայում է Թումանյանի մի քառյակը, այլ մենակ՝ եղկելի իրողություններին դեմհանդիման. «...անարատ հող կար և նրանից կարելի էր ստեղծել աստվածատիպ մի վսեմ արարած։ Ստեղծող աստծուն մնում էր միայն արարչական շնորհքը շնչել նրա մեջ, իսկ ձեզ նման ցեխից ինչ կարելի է ստեղծել... վաշխառուներ, շարչիներ, քյոխվաներ, պատլիկ-մատլիկ քաչիկներ, գողեր ու խաչագողեր, տերտերներ ու մղդսիներ։ Բանաստեղծը որքան էլ ճգնի վսեմ ձրգտումներ դնել ձեր ցած հերոսների բերանում—նրանք դարձյալ կմնան խաչագողեր, որովհետև կա մի մեծ օրենք, որ կեղծիք չի սիրում, իսկ բանաստեղծությունը ամենաանկեղծ արտահայտությունն է այդ անողոք տիեզերական օրենքի» (6,88)։

Նման պայմաններում պոեզիան համարվում է պարապ, ավելորդ զբաղմունք, դրամը ծախսվում է միայն նավթի հոր փորելու վրա և երբեք «փորելու, մշակելու» մարդկանց հոգին. «պոեզիան նավթից ինչո՞վ է պակաս»,— հարցնում է բանաստեղծը։

Տարուբերվելով երկու աշխարհների միջև, արվեստագետը միացնում է իր անհատականության մեջ վերին աշխարհի արժեքները ու ստեղծագործելու ինքնաբուխ կարողությունը, որը լցվում է կյանքի ձայներով, կյանքի երե-

վույթներով: Կյանքն իր կնիքը դնում է ստեղծագործության վրա, անգամ «Հակառակ արվեստագետի կամքի»: Արվեստագետը չի կարող արհամարհել ժամանակը, ավելին, ժամանակի ազդեցություններն են դառնում նրա ներշնչանքը, ոգեորությունը: Բայց գեղարվեստն ու արվեստագետը ամբողջապե՞ս հասարակական երևույթներ են, ամբողջապե՞ս արդյունք են հասարակական պահանջների: Գեղարվեստը և արվեստագետը առաջ են գալիս կյանքի մի որոշակի իրադրությունից, սակայն, բացի այդ, իրենց հերթին ազդում են կյանքի վրա, նպաստում մարդու կատարելագործմանն ու կատարյալ հասարակության ստեղծմանը: Արվեստագետը ձգտում է իրականությանը տալ այն, ինչից զուրկ է: Իսկ այն, ինչ չկա իրականության մեջ, որտեղի՞ց կարող է ծագել. Թումանյանի աշխարհայեցության համաձայն վերինը, գաղափարների ու իդեալների աշխարհը, արվեստագետի ինքնաբուխ հոգին կարող է տալ այն, ինչ չկա իրականության մեջ: Եվ արվեստագետը ինտուիցիայից անցնում է գործողության, արարում է կյանքը իդեալների ու գեղեցիկի օրենքների համաձայն վերակառուցելու համար: Իր այս գործունեության մեջ ճանաչելով անհրաժեշտությունը, նա հասնում է ազատության՝ չենթարկվելով ոչ ամբոխի պահանջներին, ոչ «նախորոշված նպատակներին, տենդենցներին»: Այդպես է, որովհետև արվեստագետը չի կարող ծառայել ամբոխի «հաճույքին ու ձայնին», այլ այն գաղափարներին, որ «բարձրացնելու են նրան»: Հետևաբար, արվեստագետը պարտավոր չէ նաև առաջնորդվել վերից կամ վարից շպրտված այս կամ այն տենդենցով, ենթարկվել թեկուզև չափազանց հրատապ խնդրի կերպարանք ունեցող, հասարակությանը շատ հուզող գաղափարին: Թումանյանը տենդենցիոզությունը հանգեցնում է նման գաղափարների, նպատակների կույր պարտադրմանը արվեստագետին: Սակայն տենդենցն ու տենդենցիոզությունը ըստ էության գեղարվեստի բնության մեջ են, որ մարդուն և հասարակությանը, ներկա դեպքում, ուղղում են դեպի ինքնակատարելագործում: Ուստի, նախորոշված տենդենցը չէր կարող բավարար հիմք լինել գեղարվեստին օրգանապես հատուկ տենդենցիոզությունից հրաժարվելու համար:

Արվեստագետի նմանեցումն աստծուն լոկ զուգահեռ էր, փորձ՝ բացելու ստեղծագործության խորհրդավոր ծալքերը: Վերին աշխարհում աստված որոնելն անպտուղ կլինի, սակայն այդ և իրական աշխարհի անդունդը Թումանյանի հայեցության մեջ այնպես էլ կայունորեն չկամրջվեց և տիեզերքի, մարդու, արվեստագետի բնությունը դուրս չեկավ առասպելի դուալիզմից ճիշտ այնպես, ինչպես անկատար մնաց մարդու և հասարակության կատարելագործման էսթետիկական ծրագիրը:

Արվեստագետ հանճարին Թումանյանը բնութագրում է հատկապես Շեքսպիրի, Սերվանտեսի, Լև Տոլստոյի օրինակով: «Աստծո որդիներ» հանճարները մարդկային հոգին ազատագրում են ամեն տեսակ բռնակալություններից՝ ենթարկելով ստեղծագործական ոգու «աստվածային բռնակալությանը»: Հանճարի համաշխարհային տիրապետությունը, ըստ այս մեկնաբանության, ազատության և ստեղծագործության տիրապետություն լինելով, ժողովուրդներին ներդաշնակ ամբողջությունում միավորելու անկասելի ուժով է օժտված: Այդպես, Շեքսպիրը պահպանում է ամբողջ աշխարհում ինքնուրույն իշխանություններ հաստատած անգլիական ցեղի ազգային միությունը, մի բան, որ ի զորու չէ անել «ոչ մի անգլիական թագավոր»: Միաժամանակ,

նա մերձենում է բոլոր ժողովուրդներին։ Հանճարի մարդասիրական առաքելությունը Թումանյանը հակադրում է չարիքին. ազգերը չեն «ծվատում ու իրարից խլում», ավերում և կոտորում միայն, այլև իրար տալիս են մարդկության երազած «էն ամենաբարձրը»՝ սրբազան, ամուր, անսասան կապերը։

Հանճարի մեկնաբանության մեջ խտանում են Թումանյանին խորապես մտատանջող որոշ գաղափարներ. մահն ու անմահությունը, վախճանավորն ու անվախճանը, չարն ու բարին, գեղեցիկն ու վեհը, ժողովուրդների պատմական առաքելությունը, մարդու բնությունն ու տառապանքը և այլն։ Այդ բնության հակասականությունը չի վճռվում հումանիզմի միանշանակ-դրական հաղթանակով։ Մարդու անսպառ ստորությունն ու գազանությունը չեն զիջում իրենց դիրքերը երբեք։ Պատմական երկարատև էվոլյուցիան ի զորու չէ հաղթահարել կենդանական-գազանայինը և դրա դեմ էլ գեղարվեստի մշտական «պատերազմներից ամենից մեծն ու սրբազանն» է վարում հանճարը։ Այդ պատերազմով Շեքսպիրն անվերջ ընդարձակում է արդարության, գեղեցկության, ճշմարտության պայծառ տիրապետության սահմանները (6, 155)։ Իսկ Տոլստոյը ատելով շռայլ կյանքն ու բարձր դիրքը, քարոզում էր. «...մարդը ոչ միայն իր նման մարդուն պիտի սիրի ու խղճա, այլև անասուններին-ամեն մի շունչ կենդանու» (4, 159)։ Թումանյանն ի միջի այլոց չէր հանճարին հատկապես բնորոշ նկատում կյանքի սերը, գթությունը կենդանի բնության, անպաշտպան արարածների հանդեպ, առանց որի անհնար է հասնել տիեզերական մեծ կյանքի բարձունքներին։ Այստեղ է ոգեկան հարության, հանճարի անմահության օրրանը, այստեղից են «բանաստեղծության ամենատես աչքերը» հավիտյան բացվում մարդկային կյանքի ու բնության վրա (4, 133)։ Կարող ենք ասել՝ հանճարը հասարակական և բնական գոյի հավերժական տեսողություն է. ստեղծագործության անմահությունը արդյունք է, այսպիսով, անընդհատ արձագանքման՝ զարգացող ու փոփոխվող կյանքին։ Հանճարի անմահության գաղտնիքը Թումանյանը կարծես մեկնաբանում է նրա իսկ և ոչ թե նրա ստեղծագործության ունկնդիր սերունդների տեսողությամբ։ Բայց խոսքը վերաբերում է համապարփակ-հավերժական միասնությանը. հանճարի և մարդկության տեսողությունը միաձույլ են։ Այդ հարցին Թումանյանն անդրադառնում է նաև Լև Տոլստոյի մահվան առթիվ գրված խոսքում։ Հանճարի տեսողությունը ամփոփում է կյանքը «ահագին տարածության վրա՝ վերևից մինչև ներքև, արտաքին կեղևից մինչև հոգու ամենածածուկ խորշերը» (4, 154)։ Ինչպես տեսնում ենք՝ ընդգրկման թե լայնությունը, թե խորությունը, թե արտաքինը, թե ներքինն է նկատի առնված։ Սա ոչ միայն գրողին կամ նկարչին հատուկ տեսողությունը չէ, այլև կարելի է ասել՝ ներթափանց տեսողություն, անտեսանելի, թաքնըվածի ընդգրկումը։ Եվ իհարկե «սովորական աչքեր ունեցողների» տեսնելը չէ։ Ու նաև միայն տեսողություն չէ ուղիղ իմաստով, այլև լսողություն, մարդկային հոգու անհատակ խորքերից մինչև տիեզերքի անլսելի ձայների ունկընդրում՝ գեղարվեստական հանճարի ունկնդրում։ «Տպավորություններ» բանաստեղծությունում խոսվում է «անհայտ, գաղտնի» գեղարվեստական ունկընդրման մասին.

Ես հազար աչքով բաներ եմ տեսնում,
Որ թաքնված են լռության ետև,
Հազար ականջով ձայներ եմ լսում,
Որ դեռ սրտերում շշուկ են թեթև։

Արվեստագետի ակնդրումն ինքնին տառապանք է, աշխարհի նրա զննությունը խաղաղ ու անվրդով հայեցողություն չէ, ավելին, ողբերգություն։ Հանճարի ճակատագիրն է այդ. բարձր հաճույքներ տալ ուրիշներին, իսկ ուրիշներից վիշտ ու տառապանք ստանալ։ Իսկ նրա երջանկությունը այս անցավոր կյանքում տառապելով, հավերժականի, անանցի մասը լինելու գիտակցությունն է (6, 155)։ Այդպես նրանց կերտած կերպարներն էլ, ինչպես Շեքսպիրի Համլետն ու Սերվանտեսի Դոն Կիխոտը տառապում ու կռվում են «ճամփից դուրս եկած աշխարհքը կարգի գնելու համար, մարդուն երջանկացնելու համար» (4, 339)։ Անլուծելի խնդիր, որ գեղարվեստի մշտական խնդիրն է։ Պարզ խոսքի մեջ Թումանյանը կոնցեպցիա է զարգացնում։ Աշխարհքը կարգի գնելու համար չէ՞ Տոլստոյն էլ խորշում այն կյանքից ու «սրա վայելքներից, որ հիմնված են ուրիշների տառապանքների վրա» և չհանդուրժելով. «...մեջքն արավ նրան, երեսը դեպի անապատ, այն մեծ դժգոհների նման, որոնք անապատ են քաշվել իրենց հոգու հետ այնտեղ ապրելու և խորհելու, այնտեղ վայելելու այն ցանկալի խաղաղությունը, որ ստեղծագործող ու բարի հոգիների հայրենիքն է, այնտեղ մտածելու կյանքի անառակության ու մարդու փրկության վրա։ Այդ ճանապարհին էլ գտավ իր մահը» (4, 155)։

Հստակ է, որ Թումանյանը հակադրում է «մեծ կյանքը», կատարյալ կյանքը, կատարյալ սերը «կյանքի այս եղանակին», որ չարիքից է կազմված և չարիք է ծնում։ Արվեստագետի ողբերգությունը սկիզբ է առնում կեղծ քաղաքակրթության, բարբարոսության տիրապետության պայմաններում խաղաղ ապրելու անհնարինությունից։ Եթե տառապանք է այսաշխարհային կյանքը, իսկ իրական երջանկությունը ստեղծագործության անմահությունն է, ապա կյանք-մահ-անմահությունը հասանելի պետք է լինի հանճարին։ Նա՝ իր ժամանակի «հսկա փիլիսոփան» քննում է այդ առեղծվածը՝ ձգտելով պարզել ապրելու, մարդկային գոյության իմաստը։ «Փիլիսոփայական խաղաղությամբ նայելով մահվան պաղ ու խորունկ աչքերին» ուզում է հաշտություն ստեղծել նրա ու սարսափող հոգիների մեջ։ Ճանաչել կյանքը և ճանաչել մահը՝ բոլորին չի տրված, դրա համար էր, ինչպես բխում է Թումանյանի մտքերի ընթացքից, Տոլստոյը «գերագույն ապավեն», աստված որոնում դժբախտ մարդկության համար։ Ուրեմն Թումանյանի հայտնի «գործն է անմահ» արտահայտությունը սոսկ ստեղծագործության հարատևությանը չի վերաբերում, այլև հարատևության մեջ կյանք-ողբերգության, մահ-անմահության-երջանկության առեղծվածին, որ, կրկնենք, եթե ճանաչելի է՝ ապա հանճարին։ Նույն պատճառաբանությամբ պետք է ընդունել նաև նրա այն միտքը, թե ի՞նչ է հանճարը՝ «չենք իմանում և չենք իմանալու» (6, 155), քանզի նա եզակի ու կատարյալ մարմնացումն է բարձրագույն ստեղծագործության ու ներդաշնության, բարձրագույն երջանկության ու ազատության, մեծագույն տառապողն ու իմաստունը։ Հանճարի անճանաչելիությունը նույնն է, ինչ անսահմանության անճանաչելիությունը ու նաև ճանաչողության անսահմանությունը։

Հանճարի և ստեղծագործության գաղտնիքը, ինչպես տեսնում ենք, ճանաչելի-անճանաչելի հակադրամիասնության, գեղարվեստական իմացության պատմական ընթացքի ու զարգացման մեջ է։ Թումանյանը թեև չի մանրամասնում իր խոսքը, սակայն պարզ է, որ բնավ էլ նկատի չունի գոյի խորքերի ըմբռնման անհնարինությունը։ Նա հանճարեղ ստեղծագործությունը ընդունում է որպես հարատև պրոցես ժամանակների շղթայի մեջ, և, քանի որ այն առանձնանում է հարաշարժ-կյանքային փոփոխությամբ, ապա պատմական որևէ պահի հնարավոր չի լինի ամբողջությամբ սպառել այն, միշտ էլ ինչ-որ բան անհայտ կմնա գոնե ապագայի պատկերի մեջ։ Հանճարեղ ստեղծագործությունը գալիս է դարերի խորքից և մեկնում ապագա, ամեն անգամ նորովի լուսավորելով գոյի անվերջանալի հարստությունը։ «Շեքսպիր և Սերվանտես» խոսքում վեր է հանվում այդ խնդիրը. «Երկու հսկայական արեգա՜կ... Սակայն գերազանց է բրիտանական հանճարի փայլը, որ իր ճաճանչները մի կողմից զարկում է մինչև Էսքիլեսի ու Սոֆոկլեսի ժամանակները, մյուս կողմից դեպի գրականության ապագան...

Մեծ Գյոթեն, որին մի Ոլիմպական աստծու են նմանեցնում, որ միշտ հանգիստ կարող է նայել ամեն գրական մեծության երեսին, երբ հասնում է Շեքսպիրին, ասում է.

— Ահով ու դողով եմ մոտենում գրական էն հսկա կաղնուն, որի մոտ միանում են ու որից բաժանվում են գրականության բոլոր ճանապարհները...» (4, 339)։

7

Հեղինակային իրավունքի պաշտպանության առիթով Թումանյանը բարձրացնում է հայությանը վերաբերող մի խնդիր՝ անհասկանալի շատ ազգերի համար. մի ժողովուրդ և մի գրականություն։ Այն վերաբերում է որքան բնական, սակայն շատ ավելի դժվարին ձգտման՝ արևմտահայ և արևելահայ գրականության միասնությանը։ Աշխարհով ցրված հայ գրողների իրավունքը պաշտպանելու համար առաջարկված համախորհուրդ ստեղծելն անգամ դյուրին գործ չէր։ Այսուհանդերձ, գրականությունը ազգի հոգին, նրա փառքը համարող Թումանյանի ուշադրությունից չէր կարող վրիպել ժողովուրդ-գրականություն փոխհարաբերության որևէ էական հարց, առավել ևս միասնական ժողովրդի և գրականության հարցը։ Այն, որ Ռուսահայաստանում «ցավալի կերպով անծանոթ» էին արևմտահայ գրականությանը, ըստ Թումանյանի աննորմալ երևույթ էր։ Եվ նա ջանք չէր խնայում վերացնելու։ Նա սիրում էր կրկնել, որ ամբոխներն ու ժողովուրդները «ազգ են դառնում ու մըտնում կուլտուրական ազգերի շարքը» գրականությամբ (4, 194)։

Հայ գրերի ստեղծման 1500 և հայկական տպագրության 400-ամյա հոբելյանը արևելահայ և արևմտահայ մշակույթի գործիչները նախապատրաստում էին որպես ազգային վերածնության սկզբի տոն, որպես հայ ժողովրդի կենսունակության վկայություն։ Թումանյանը ռոմանտիկների նման համոզված էր, որ, չնայած բազում կորուստներին, սեփական գիր ու գրականություն ունեցող ազգի կյանքն ապահովված է։ Հոգևոր վերածնության գաղափարը նոր ուժ, նոր որակ էր պահանջում ամենից առաջ անցյալի հայ մշակույթի ճանաչողության բնագավառում։ Պատահաբար չէ Թումանյանը հա-

տուկ նյութեր նվիրում Թորոս Թորամանյանի, Վալերի Բրյուսովի հայագիտական գործունեությանը: Ժողովուրդը անջատվել, հեռացել էր իր մշակույթից, կորցրել ինքնության այդ գիտակցությունը, ավելին, գիտական նորանոր փաստարկներով բացահայտվում էին միջազգային կապերը, նշանակությունն ու գրաված տեղը համաշխարհային քաղաքակրթության մեջ: Թումանյանը հատուկ ուշադրություն է հրավիրում Թորամանյանի այն եզրակացության վրա, որ հայկական ճարտարապետությունն ազդել է ուրիշ, անգամ հեռավոր ազգերի ճարտարապետությունների վրա (4, 294): Կամ, «Արևելքից Արևմուտք» (1911) հոդվածում խոսելով Էջմիածնի միաբանության հայագիտական մի շարք աշխատությունների մասին, կանգ է առնում հատկապես Գարեգին Հովսեփյանի «Մանրանկարչության արվեստը հայոց մեջ» ուսումնասիրության վրա. ընդունում է արևմտյան գիտնականների ցուցմունքը, որ Արևմուտքի քրիստոնեական արվեստի ծագման ու զարգացման մեջ Արևելքը կատարել է առաջնակարգ դեր (6, 194): Եվ ապա համառոտ վերաշարադրում է Գարեգին Հովսեփյանի ժամանակագրական դասդասումն ու հայկական մանրանկարչության կապերն ու ազդեցությունները: Վերջիններս ժամանակակից գիտության պահանջների տեսակետից բավարար չեն, «մանրանկարչության ընդհանուր հայրենիք... Պարսկաստանի գլխավորությամբ» գաղափարը օրինակ, սակայն վերածննդի շարժման համար դժվար էր գերագնահատել այն համոզմունքը, թե «Հայաստանը գրավում է ուրույն ու պատվավոր տեղ», քանզի դրանով իսկ նոր փառք է ավելանում «հին փառքերին» (6, 195): Ժամանակի հայ ամենաառաջավոր մտավորականությունն անգամ դեռ ի վիճակի չէր պատկերացնել, որ պարսկական և հայկական մանրանկարչության համեմատությունը հազիվ թե հաստատի առաջինի գլխավորությունը, որ հայկական մանրանկարչությունն էլ, ճարտարապետությունն էլ շատ ավելի բարձր արժեք են ներկայացնում, քան իրենք կարող էին կարծել: Այսուհանդերձ, նոր հայագիտությունն իր առաջին վստահ քայլերն էր անում և անցյալի մեծության ամեն մի վավերացում անթիվ կորուստներ ու անկումներ ապրած ժողովրդի հոգևոր վերելքի, ապագայի հանդեպ հավատով լցվելու մի-մի ազդակ էր Թումանյանի ու նրա ժամանակակիցների անվերապահ համոզմունքով: Դպրոցի, գեղարվեստի, գիտության աշխուժացումը, հնի վերագնահատումը նոր խնդիրների լույսով, նոր պահանջներ էին առաջադրում և դրանց մեջ՝ «ամենամեծ պահանջը—պարզ հասկանալ...» (4, 295): Մինչև այժմ, բացատրում է իր միտքը Թումանյանը, մեր պատմական հուշարձանները խոսել են մեր սրտի հետ, սիրել ենք առանց հասկանալու, այժմ «նրանց էությունը ներհմուտ լինելու» ժամանակն է: Թումանյանի բազմազան հետաքրքրությունները մի շարք բնագավառներում՝ դպրոցից մինչև տարբեր հասարակական գիտությունների կոնկրետ հարցերն առնչված են հայ ժողովրդին, մինչև տարբեր արվեստները և, վերջապես, գործնական հսկա աշխատանքը համակողմանի ճանաչողության պահանջով չէր թելադրված միայն: 1915-ի «սև ու դժբախտ ժամանակի շրջանում» (4, 327), անծանոթությունը հայրենագիտությանը ընկալելով որպես դժնդակ պատմության արդյունք, ծանր հարվածներից իմաստնացած, դարավոր առաջադիմության լավատեսությամբ հայտնում էր. «...մտնում ենք վերածնության, վերանորոգության, կազդուրման ու կազմակերպման նոր, կենդանի, աշխույժ, առողջ ու ոգևորիչ շրջանը: Արդեն զգում ենք նրա ջերմ, կազդուրիչ շունչը և մեր՝ դարերով

թմրության մատնված ու կաշկանդված ուժերը խաղս են լինում։ Էդպես է բնության սքանչելի օրենքը...» (4, 327)։ Պատմական լավատեսության հիմքը մարդկայնության առաջադիմության հավատն էր, որ Թումանյանին հատուկ ուրվագծով արտահայտված է նաև «Դեպի մեծ կյանքը» (հայ օպտիմիստի խորհրդածություններից—մեծ պատերազմի ու հայկական խնդրի առիթով) 1915-ին գրված գործում. մարդակեր մարդը, մարդասպանը, այլասիրության զգացմունքը, ապա կենդանասիրության «խոր ու վսեմ զգացմունքը, որ տանում է դեպի տիեզերական մեծ կյանքը» (4, 311)։ Մարդու, կենդանական աշխարհի, տիեզերքի միասնության այս խորապես հումանիստական հայացքը հարկավ աղերսվում է վերածնությանը։ Վերջինս մի տեսանկյունից էլ դիտվում է որպես «բնության սքանչելի օրենք»։ Դրանով նա ասես արձագանքում էր արևմտահայ նեոռոմանտիկների զարգացրած հայ ժողովրդի վերածնության ծրագրին, որը շաղախված էր «Կյանքի փիլիսոփայության» հիմունքներով։ Վերածնությունը ներառում էր անխուսափելիորեն, ազգային մեծ մշակույթի անմահությունը՝ կյանքային պրոցես իրեն բնորոշ վերիվայրումներով։ Եվ Թումանյանի համար բանասիրական, պատմական, տեսական ուսումնասիրությունները այդ մեծ խորհուրդն ունեին ամեն ինչից առաջ։ Ազգային մշակույթի ամեն մի էջ, ամեն մի նշխար իր բարձր նշանակությամբ պահպանում էր իր մեջ ժողովրդի անմահության գաղտնիքը։ Այսպես, նա ընդգծում է Վալերի Բրյուսովի ասածը. հայոց բանաստեղծությունը հայ ազգի ազնվականության վկայականն է։ Ապա շարունակում է. «Հայ բանաստեղծական հանճարը խոսել է մարդկային սրտի ամենանվիրական ու ամենաքնքուշ զգացմունքների հետ։ Կարծում ենք, պատահաբար չէ առանձնացնում Գրիգոր Նարեկացուն որպես բարձրակետ «ապաշխարողի կերպարանքով, իր գլուխը բարձրացրել է մինչև երկինք ու զրույց արել աստծո իրեն հետ երես առ երես» (4, 331)։ Հայ միջնադարյան գրականությանը նվիրված նրա ելույթների, հոդվածների, խոսքերի մեջ հատկապես նշանակալից է Սայաթ-Նովային նվիրված բաժինը։ Նրա անձին ու ստեղծագործությանը անդրադարձել է այլևայլ առիթներով, սկսած կենսագրական փաստերի ճշտումից մինչև թարգմանության հարցերը, ստեղծագործության յուրահատկությունների քննությունից մինչև մահարձանի կառուցումը։ 1911-ին նա գրում է. «Նաղաշ Հովնաթանը և նրա, Քուչակ Նահապետի ու Սայաթ-Նովայի սերը», երկու տարի հետո՝ «Սայաթ-Նովայի երգերի բնավորությունը», որը ցույց է տալիս, որ սոսկ նպատակ չի դրել անջատ ուսումնասիրելու սիրո մոտիվը։ «Գեղեցիկ ձևի մեջ մի մշտավառ հուր հոգի» Սայաթ-Նովայի պոեզիայի էությունն է սերը։—Աշուղ Արևելքում կնշանակի և՛ բանաստեղծ, և՛ սիրահար,—գրում է Թումանյանը։ Ուրեմն, խոսել պոեզիայի մասին նշանակում է խոսել սիրո մասին, և սա միակ ելքն է ներկա դեպքում, բայց սերը լայն ու խոր երևույթ է։ Նրա մեկնաբանությամբ Սայաթ-Նովայի համար սերը և՛ հայեցվածք է, և՛ պատկերման նյութ ու միջոց, և՛ ճանաչողության եղանակ, և՛ աշխարհհայացք. «...մեր վիթխարի Սայաթ-Նովան... բռնկած սիրո հրդեհով, նրա լույսի տակ էլ նկատում է աշխարհքն ու իրերը, զգում է, որ էրվում, վերջանում է ինքը, բայց մնում է արի ու բարի, անչար ու անաչառ, վեհ ու վսեմ, որպես աշխարհքի ու մարդու մեծ բարեկամը, հաստատուն սիրով և դեպի էն «զալումը», որ իրեն կրակ տվեց ու միշտ մնաց անտարբեր, և դեպի նրանց, որոնք չորս կողմից տաքացան ու հրճվեցին էն

կրակով, որի մեջ էրվում էր ինքը, և դեպի նրանց, որոնք հազար ու մի տեսակ իրեն վշտացրին կյանքում։ Զայրացա, բայց երբեք չչարացա, ցավեց, բայց երբեք չանիծեցի» (4, 257)։ Համապարփակ ու տառապած սիրո այդ զգացումը ոչ միայն բարոյական որոշակի պահվածք է պարտադրում, տանջվել, վշտանալ և մնալ բարի, այլև այդպիսին է արարչական ոգու բնությունը — ստեղծել-սիրել-այրվել-զոհաբերվել։ Սերը և էմոցիոնալ-բանաստեղծական այրում է, փիլիսոփայություն, և սրտի, և մտքի հիացմունքը աշխարհի անսահման խորությունների։ Գոյի հոգևոր յուրացման այս ընթացքը բոլոր կողմերից էսթետիկական բնույթ ունի։ Բանաստեղծի զոհաբերությունը հանուն սեր-գեղեցկի, սեր-վեհի, սեր-տառապանքի. ուրվագծելով Սայաթ-Նովայի դիմանկարը Թումանյանը ասես սեփական ստեղծագործական ինքնադիմանկարն է տալիս, բոլոր մեծ բանաստեղծներին հատուկ ամենաէական կողմերով։

50-ականներից մինչև 90-ական թվականները հայ նոր գրականության զարգացման յուրատեսակ մի ակնարկ է «Մեր նախորդ շրջանի բանաստեղծները»։ Ուսումնասիրությունը սկսվում է լուսավորական շարժման խնդիրների ու երևույթների քննությունից — նոր ուսումնարաններ մանկավարժական նոր ձևերով, կյանքի պահանջներին համար նոր գիտելիքներ, նոր պարբերական մամուլ (նկատի ունի հատկապես «Հյուսիսափայլը»), տպագրության լայն ծավալ՝ աշխարհաբարի տարածումով ու հաստատումով, բարոյական, կենցաղավարական նոր հայացքներ։ Թումանյանն ընդգծում է ակտիվ բանականության դերը ազգային կյանքի առաջադիմության բոլոր բնագավառներում։ Նա ուրվագծում է հայտնի պատկերը — հայ լուսավորիչները աննկուն հերոսականությամբ պայքարում էին ժողովրդին փրկելու, աշխարհի վրա մարդկայնորեն ապրելու նրա իրավունքը հաստատելու համար, ազատագրելու ոչ միայն օտարի լծից, այլև տգիտությունից, հետամնացությունից, որը դարձյալ միջոց է բռնության ու ստրկացման։ Իզուր չէր նա հավատում, թե «լուսավորյալ ազգերն են միմիայն, որ մարդավայել կապրեն» (6, 183)։ Լուսավորական շարժման հասարակական-գաղափարական, ապա և գրական-գեղարվեստական բնութագիրը տրվում է Խաչատուր Աբովյանի, Ստեփանոս Նազարյանցի, Միքայել Նալբանդյանի, Մարկոս Աղաբեկյանի, Սմբատ Շահազիզի, Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի, Ռափայել Պատկանյանի գործի անդրադարձումով։ Նա չի ներկայացնում XVIII դարավերջի հայ լուսավորական շարժումը, սակայն կարճառոտ ձևակերպումներով վեր է հանում խնդրի էությունը. լուսավորիչների առաջ «...կանգնած էր զգացմունքները բթացած, խավարի ու ստրկության մեջ ծնված ու սնված մի ժողովուրդ, որի իմացական ընդունակությունները քայքայվել են» (Թումանյան, Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ, գիրք 2, էջ 267)։

Ուսումնասիրության երկրորդ մասի սկզբում, ամփոփելով նախընթաց փաստերը՝ դարավոր քարացած դրությունը, անընդհատ թշվառությունները, բարձրանալու անհնարինությունը, Թումանյանը հավաստում է հասարակական զարգացման ընդհանրապես և գեղարվեստական մտածողության մանավորապես հատուկ օրինաչափությունը՝ անփոփոխ, ավանդական համոզմունքների, հասկացությունների, գաղափարների կաշկանդող, սպանող դերը. «...դարերով սրբագործված սովորությունները, վարք ու բարքը, անհատական, ընտանեկան, ազգային, կրոնական գաղափարները մեկ էին, բոլորը

մի տեսակ էին զգում ու մտածում, հաշտ ու համաձայն իրանց բոլոր հայացքներով միապաղաղ ձուլված մի վիճակի մեջ, մի մարմին, յուր դարավոր անփոփոխ ադաթներով, մի թշվառ ներդաշնակություն» (Նույն տեղում, էջ 292)։ Համատարած նույնամտությունը, միապաղաղ դրությունը ցանկացած ժամանակաշրջանում հասցնում էր նույն վախճանին՝ կարգերի և ժողովրդի խայտառակ անկման։ Դրա համար էլ տարբեր ոլորտներում տիրող վիճակը, դրա դեմ լուսավորիչների «մեծախորհուրդ և անհաշտ պատերազմը», հասարակական ախտերի անխնա մերկացումը Թումանյանի համար անվերադարձ անցյալ չէ, այլ իրավիճակ, որն ուրույն, ձևափոխված դրսևորումներով առկա է նաև ներկայում, կարող է կրկնվել ապագայում։ Առաջադիմության պայքարը պահպանողականության դեմ հավերժական պայքար է, բայց քննարկվող ժամանակաշրջանում, երբ «բոլոր պակասավոր կողմերը» այնքան ամուր էին շաղկապված, իսկ «նոր անհատները» այնպես սակավաթիվ էին, որ ստիպված էին գործել «ամբողջության մեջ մի հայտնի ներդաշնակություն» ստեղծելու ծրագրով՝ լուսավորիչների ունիվերսալիզմը Թումանյանը դիտում է իբրև անխուսափելի անհրաժեշտություն։ Հայ լուսավորիչ գրողն «ամեն բան անում է, իհարկե, միշտ մնալով բանաստեղծ»։ Գրապատմական երևույթները Թումանյանը դիտում է մի կողմից արդիական նշանակությամբ, մյուս կողմից զարգացման, հաջորդականության, կենդանի ավանդույթների ստեղծագործական յուրացման տեսանկյունից։ «Մ. Նալբանդյանի հիշատակին» հոդվածում նա առանձին սիրով է հիշում «Հյուսիսափայլի» (Նազարյանցի և Նալբանդյանի) ազդեցությունն իր վրա, շեշտելով միշտ կենդանի, վառվռուն, որոնող հոգին ու ազատ շունչը։ Թումանյանի նշումով Նալբանդյանին բնորոշն էլ՝ եվրոպական գիտությունն ու լայն, ազատական մտքերը, լուսավորականության արդիական նշանակությունը պահպանող հատկանիշներն են։

Հնի և նորի անհաշտ պայքարի մեջ Թումանյանը առանձնացնում է լեզվի խնդիրը, որը, հայ նոր գրականության ձևավորման արշալույսին, ազգային մեծ խնդիրներից էր։ Մասնավորաբար հետաքրքիր է, որ մեկնաբանելով ու ներկայացնելով լուսավորական շարժման դիրքորոշումը նա կարևորում է ռացիոնալիստական կողմը. «Լեզուն մարդու իմացականության անոթն է, մարդկանց մտքերի միջնորդն է» (Նույն տեղում, 271)։ Պատահական չէ, որ լեզվի խնդիրը նրան զբաղեցնում է նաև ապագա հայ գրականության և ապագա ազատ Հայաստանի հեռապատկերում, երբ կլինի ժողովրդական բարբառների, գրաբարի ու եղած գրական լեզվի հարստությունները համադրող «ուժեղ ու կենդանի լեզու»։ Լեզվի կենարար, անսպառ աղբյուրը նա համարում էր կենդանի բարբառները. սա մի ելակետ է անբաժան ժողովրդայնության նրա համապարփակ ըմբռնումից։

«Մութ, անձուկ, մառախլապատ» աշխարհին հատուկ բարքերի, տիրող մտայնության մեջ իսկ Թումանյանը տեսնում է մի որոշակի հարաբերություն, ուղղված դեպի անցյալը. գիտնական խալիֆաները «...վանքերի ավերակների վրա հառաչելով ու հայի անցյալ մեծության առասպելները պատմելով անկեղծ ճգնում էին ժողովրդին պահել յուր հին ադաթների մեջ» (Նույն տեղում, 270—271)։ Խավարամոլ պահպանողականության և լուսավորիչների պայքարը ըստ Թումանյանի ոչ միայն հնի և նորի, այլև կյանք և գաղափարական շարժում, կյանք և գրականություն հարաբերություն է,

ուր, պատմական զարգացման, ժամանակի շարժման մեջ կողմերի միասնությունն ու հակասությունը, մեռյալ անշարժությունն ու առաջընթացի անհաշտությունը դրա նկատմամբ, գալիս են դեմհանդիման: Գրականության վրա կյանքի ազդեցության խնդիրն, այսպիսով, միանշանակ լուծում չի ստանում Թումանյանի բնութագրումներում: Կյանքը և գրականությունը չեն կարող անընդհատ համապատասխան լինել: Հակասությունը չէր սպառվում լուսավորական գրականության և պահպանողական մտայնության պայքարով, հակասությունը, բախումն անխուսափելի էր նաև նոր գաղափարների ու տիրող իրականության միջև: Կյանքի և գրականության միասնության և պայքարի ըմբռնումը, որ Թումանյանը ցուցաբերում է ելնելով պատմական փաստերից, էական է ոչ միայն տվյալ դեպքում իբրև «Մեր նախորդ շրջանի բանաստեղծները» ուսումնասիրության գլխավոր սկզբունք, այլև իբրև նրա հայացքներին հատուկ գիծ: Ուսումնասիրության առանցքն ընդհանուր առմամբ կյանք և գրականություն հարաբերությունն է, որ առավել հստակ ու սեղմ ձևակերպված է «Կյանք և գրականություն» (1907) դասախոսությունում. «շրջապատող կյանքը ազդում է և գրականության վրա»: Իր ժամանակ արդեն հանրահայտ այս դրույթը մի պարզ հաստատումն է հայության ու նրա գրականության միևնույն վիճակի, որ բազում անգամներ բարձրացված ու նկարագրված է Թումանյանի ողջ գրական ժառանգությունում: Հենց նա էր, որ դաժան իրողությունների ճնշման տակ հայտնեց. հայ գրողները եղել են խանգարված գրողներ, և մեր գրականությունն էլ խանգարված գրականություն է, գեղարվեստն իր ճյուղերով ընկած է երեսի վրա, թողնված մասնավոր մարդկանց խնամքին ու հոգածությանը, «այսինքն անտեր», մինչդեռ առանց գեղարվեստի անհնար է քաղաքակիրթ ժողովուրդ դառնալ: Հայ նշանավոր գրողների հոբելյանի կամ թաղման օրը. «...էն տեսակ ընդհանուր, համազգային վայնասուն է բարձրանում, որ ամոթով կարող է ծածկել ամեն մի հետամնաց ժողովրդի. թե՛ նա տառապանքներից մեռավ, չկարողացավ ծառայել իր կոչումին, և այլն, և այլն... Եվ հիրավի... ոչ մի հայ գրող չի կարողացել գրականությամբ պարապի» (4, 398): Ահա կյանքը, ահա հայ արվեստագետի ճակատագիրը. սա էլ կյանքի և գեղարվեստի կապի մի այլ վավերացում է, Թումանյանի համոզմունքով հանգամանք, որ վճռականորեն խանգարում է ազգային գեղարվեստի զարգացմանն ու քաղաքակրթության ծավալմանը: Այդ կապի մի այլ արտահայտությունն էլ նրա զարգացրած այն տեսակետն է, որ բանաստեղծի ոտը հարազատ ու իրական հողի վրա պիտի լինի, և քանի որ «...մեր գրականությունը հարազատ հող չի ունեցել իր ոտի տակ, մեծ մասով գաղութային գրականություն է եղել» (4, 419): Բանաստեղծը սա պայմանավորում է հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրով. հալածանք, տանջանք, բռնություն, տարագրություն, պանդխտություն: Եվ քանի որ շրջապատող կյանքը ազդում է գրականության վրա, ապա տարագիր, պանդուխտ ժողովրդի գրականությունն էլ «...անշուշտ պիտի լիներ պանդխտության և հալածանքի գրականություն: Պանդուխտ ժողովուրդ՝ պանդուխտ գրականություն» (4, 436): Եվ այսպես, ելնելով իրականության հետ գեղարվեստի կենդանի կապի անհրաժեշտությունից, հայ գրականությունը Թումանյանը բաժանում է երկուսի՝ բնաշխարհիկի և տարաշխարհիկի. մեկը ծնվում ու սնվում է մայրենի հողի վրա, մայրենի միջավայրում, երկրորդը՝ կտրված «հայրենիքից զարգանում է օտար երկնքի

տակ—հայ գաղութներում»։ Իր այս տեսությունը Թումանյանը զարգացնում էր ըստ էության հենվելով պոզիտիվիստական պատմագրության գործոնների տեսության վրա։ Չի կարելի պնդել, թե կապն անպայման անմիջական էր, սակայն, համենայնդեպս արդյունք էր այդ ավանդույթի. «Չէ՞ որ ամեն ուժ սնունդ է առնում, զարգանում ու մեծանում իր հարազատ կլիմայի մեջ, ու ինչքան էլ մեծանա, թևկուզ գլուխն էլ երկինք հասնի ու աշխարհքն առնի իր հովանու տակ—միշտ ոտը դրած է մի հողի վրա ու էդ հողը իր հարազատ հողն է, իր հարազատ աշխարհքն է» (4, 237)։ Այստեղ հիշատակվում են կլիման ու բնահողը։ Ընդհանրացումն արված է հին Թիֆլիսին և երկու մեծ թիֆլիսեցիներին նվիրված հոդվածում՝ Սայաթ-Նովա և Սունդուկյան. «Հարազա՜տ Թիֆլիզի լեզվով, Թիֆլիզի շնչով, Թիֆլիզի հոգով»։ Գաբրիել Սունդուկյանի մասին Թումանյանը խոսում է նաև «Ազգային պաշտպանության խնդիրը և Ղ. Աղայանը» հոդվածում. նա նյութապես ապահովված էր, կարող էր «երկար ու բարակ նստել», լեզու, ոճ, տիպեր մշակել, այդ է գլխավոր պատճառը, որ «Պեպոն» է ոճի ու կերտվածքի կողմից անաղարտ ու կուռ գրվածք, թեև Աղայանը ավելի հմուտ էր հայոց լեզվին, «ավելի ճոխ երևակայություն ուներ և ոգևորության ավելի խոր ու լայն թափ»։ Թումանյանն ընդհանրապես ուղղակի նյութական ապահովության արդյունք է համարում մտավոր և բարոյական զարգացումը. «Տնտեսապես աղքատ մի ժողովուրդ կարող չէ ոչ մտավոր և ոչ բարոյական բարձր զարգացում ունենալ» (4, 359)։

Իրարից այնքան էլ հեռու չեն արվեստագետի և ամբոխի բախման ու գեղարվեստի էլիտային սկզբունքները, ավելին, հաճախ փոխպայմանավորված են։ Տեսանք, որ ամբոխի և ստեղծագործող ընտրյալների սոցիալական անհամատեղելիությունը կարևոր տեղ է գրավում Թումանյանի էսթետիկական հայեցությունում։ Եվ իհարկե, այս հանգամանքը երկրորդական դեր չունի նրա վերոհիշյալ համոզմունքի ձևավորման մեջ։ Ինչպես գրում է նա, զարգանում է ժողովրդի այն դասակարգը, որի համար ուրիշներն են աշխատում։ Բայց ընդունելով որպես պատմական օրինաչափություն, նա չի հաշտվում դրա հետ. «Այս հանգամանքն անվայել է բանական արարածին, բայց էվոլյուցիայի օրենքով աշխարհս դեռևս այս դժբախտ հանգամանքի ստրուկն է» (4, 359)։ Ի դեպ, Թումանյանը այս ձևակերպումները տալիս է շարադրելով Ղազարոս Աղայանի մտքերը՝ համահնչուն իր տեսակետին։ Այսուհանդերձ, դյուրին չէր լինի կողմնորոշվելը, եթե հարցի լուծման բանալին չտար ինքը՝ Թումանյանը։ Ամբոխի և արվեստագետի բախման երևույթը չպետք է շփոթել ժողովրդին հակադրվելու կամ ժողովրդից առանձնանալու երևույթի հետ։ Ժողովրդայնությունը Թումանյանի տարերքն ու ոգին է, ուստի իզուր չէ մի առիթով նա խստորեն տարբերում, հակադրում ամբոխը և ժողովուրդը, «Ժողովուրդն իմաստուն է, ամբոխը հիմար։ Ժողովուրդը ծանր է, ամբոխը թեթև։ Ժողովուրդը մեծահոգի է ու բարի, ամբոխը դյուրագրգիռ, վտանգավոր ու չար։ (Ժողովուրդը աշխատանք է սիրում—ամբոխը թալան)» (Թումանյան, Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ, գիրք 2, 403—404)։

Հարցի չափազանց հետաքրքիր լուսաբանությունն է տրված Լեոյի մի հոդվածի պատասխանում, որն առաջին անգամ լույս է տեսել 1969-ին։ Լեոյի՝ ամեն ինչ ժողովրդի համար, գեղարվեստը չպետք է մնա իրենց ըն-

տըրյալ հորջորջող դատակարգերի վայելման մենաշնորհ պահանջին Թումանյանը հակադրվում է նախ հարցադրման անորոշության համար։ Արդյոք գեղարվեստական երկերը, ներկայացումները էժանացնելու մասի՞ն է խոսքը, դրանք մատչելի վերապատմելու, թե ժողովրդի համար ստեղծագործելու։ Այս երեք կողմի թվարկումն իսկ ցույց է տալիս ժողովրդայնության Թումանյանի ըմբռնման լայնությունը։ Փորձելով ճշտել Լեոյի կողմնորոշումը՝ կռիվ հայտարարել ընտրյալ խավերին հանուն գեղարվեստի սոցիալականացման կամ դեմոկրատացման, Թումանյանն այնուհետև հայտնում է. ընտրյալները հարուստները չեն, քանզի ո՛չ թատրոն են լցվում, ո՛չ գրքեր կամ նկարներ են գնում։ Դրանք անում է հենց նա, ով սիրում է գեղարվեստը, նա «մի աղնիվ, լավ տեսակի մարդ է», ուստի՝ «ինչո՞ւ եք կռիվ հայտնում նրա դեմ»։

Այստեղից բխում է, որ նյութական ապահովությունը, որքան էլ, նախորդ ձևակերպումների համաձայն, անհրաժեշտ նախապայման է, բայց լիակատար երաշխիք չէ գեղարվեստական զարգացման, ավելին, հարուստին չի էլ հետաքրքրում գեղարվեստը, այլ նրան՝ ով ճաշակ ունի և գեղեցիկի ձրգտում։ Ընտրյալ բառը կորցնում է իր վերնախավային իմաստը, ուղղվում է շահագործող իշխողների դեմ, ճաշակը, գեղեցիկը, գեղարվեստը դառնում են սահմանազիծ, որտեղ իրարից զատվում են հակադիր խմբերը անկախ սոցիալական պատկանելությունից. «Ո՞ր հայի ձեռքը բռնեցին և թույլ չտվին, որ առնի Շեքսպիր, Հայնե կամ Գյոթե։ Ո՞վ գնաց թատրոն ու նրան դուրս արին։ Առնում ու կարդում են այն մարդիկ, որոնք սիրում են, գնում են այն մարդիկ, որոնք սիրում են։ Եվ այդ «ընտրյալները», որքան ադահ լինեն այստեղ, այնքան ավելի լավ։ Իսկ այն ագահները, որոնք, օրինակ, սիրում են հողին, նրանք որքան ագահ լինեն, այնքան ավելի վատ։ Դրանք ծայրահեղորեն տարբեր մարդիկ են, և ամոթ է երկուսի երեսին էլ միևնույն փրազները շպրտել» (Նույն տեղում, 321)։

Չարիքի հետ անհաշտ հոգու ամբողջ ուժով Թումանյանը պաշտպանում է իդեալները, որոնք դուրս են ամեն իշխանությունից, ամեն «կուսակցական քմահաճույքից», ամեն «քննադատի պահանջներից», չեն ճանաչում ոչ մի սահմանափակում. դրանցից են, ինչպես ամփոփում է նա իր միտքը՝ սերը և գեղարվեստը։ Իդեալները կտրականապես մեկուսացվում են ամեն ինչից, որ անհարիր են իրենց բնույթին, վճռականորեն հաստատվում է մարդու էության մեջ բարձրագույնի ու կատարելագույնի իրավունքը։ Ժողովրդայնության տարերքում ծնված իդեալն իր այս սավառնումի մեջ, այնուամենայնիվ, հասնում է մի բարձրության, որտեղից երբեք չի իջնելու և չի առնչվելու իրականության հետ։

Հայաստանից հեռու, հայ ժողովրդին անծանոթ տարաշխարհիկ բանաստեղծները, որ միաժամանակ նոր լեզվի «դայակներն» էին, բնական է, այդ լեզուն «... փաթաթեցին օտար ու խորթ խանձարուրի մեջ։ Եվ դուրս եկավ, որ ձայնը Հակոբինն է, մորթին Եսավինը—բառերը հայերեն են—ձեն ու ոճը օտար» (Նույն տեղում, 301)։ Տարիներ առաջ կարդացած հայ գրողների երկերը վերընթերցելիս, ինչպես գրում է Թումանյանը 1919-ին, հիասթափվում է. ինչ որ մի ժամանակ գեղեցիկ ու հերոսական էր թվում, այժմ տգեղ է ու բարբարոսական, մեր գրականությունը առողջ ու ամբողջական գործեր շատ չունի։ Փաստը պարզաբանման կարիք է զգում. կարծում ենք, հիտա-

թափությունը արդյունք է ոչ այնքան բնահող, կլիմա, գաղթականություն և այլ հանգամանքների, որքան գեղարվեստի պատմության հատուկ օրինաչափության արտահայտություն է—հնի և նորի ստեղծագործական պայքար։ Թումանյանին անընդունելի էր հիշյալ բանաստեղծների իրականության արտացոլման դասական ռոմանտիկական եղանակը, ոճը, նույնիսկ լեզուն։ Ավելին. տարաշխարհիկ բանաստեղծները միշտ «հայրենասիրական մեծ կրքով են հանդես բերում», բայց հենց որ «վերացական մաքերից» դիմում են հայ կյանքի կոնկրետ ձևերին, անմիջապես ցույց են տալիս իրենց անծանոթությունն այդ կյանքին։ Նրանց հարցադրումները, ազգային կյանքի հետ տվյալ պատմաշրջանին բնորոշ շաղկապվածությունը՝ երբ արվեստի խնդիրը կարող էր ստորադասվել հասարակական հրատապ խնդրին, հնացած, վերացական, ազգային իրական միջավայրից ու կյանքից կտրված կարող էին թվալ, քանզի ինքը՝ Թումանյանը և նրա ժամանակակիցները գնում էին ստեղծագործական նոր ճանապարհով և նորի հաստատման մեջ երբեմն էլ հախուռնորեն մերժում էին հնի արժեքավոր կողմերը։

Ուսումնասիրությունում քննվում են հատկապես երկու բանաստեղծի՝ Ռափայել Պատկանյանի և Սմբատ Շահազիզի ստեղծագործությունները, որոնցում «ավելի հասարակական տարր կա», մեծ է նրանց ազդեցությունը, հետևորդներ ունեն։ Այստեղ իսկ երեք հարց է առաջանում, որոնց Թումանյանն անդրադառնում է այս կամ այն չափով. 1. Պոեզիայի հասարակական հնչողությունն ու նշանակությունը իր ժամանակի և հետագայի համար։ 2. Ազդեցության խնդիրը։ 3. Գրական դպրոցի դերը։

Երկու նշանավոր բանաստեղծների տարբեր չափածո հատվածների հիման վրա նա ցույց է տալիս բազմաթիվ սխալներ երկրագործական աշխատանքների, բնության, երկրի, կենցաղի և այլ նկարագրություններում, լեզվական անկատարություններ, վրիպումներ։ Դրանց որոշ մասը, ինչպես նշվում է, պայմանավորված է նրանով, որ նոր էր ստեղծվում աշխարհիկ լեզուն։ Մյուս սխալները արդյունք են այն բանի, որ բանաստեղծը քաղաքում է ապրել, ավելին՝ հայրենիքից հեռու, չի տեսել ժողովրդի կյանքը, վարքուբարքը։ Թումանյանը նույնիսկ շարադրում է Պատկանյանի, Նալբանդյանի, Պեշիկթաշլյանի, Դուրյանի կարճ կենսագրականները ի հաստատումն պանդուխտ գրականության իր տեսակետի։ Ապա մեջբերում է հայրենիքի կարոտով լի բանատողեր և եզրակացնում, որ իրենց «...ահագին տաղանդներով հանդերձ սխալներ արեցին հայրենիքի բնությունը երգելիս, ժողովրդի կյանքն ու սովորությունը պատմելիս, լեզուն խոսալիս։ Հարկավ չի կարելի բոլոր սխալներն այս հանգամանքին վերագրել, բայց բոլոր հանգամանքներից մեծը սա է» (Նույն տեղում, 306)։ Ժամանակը բանաստեղծի վրա ազդում է հազար կողմից, ոչ մի հանճար չի կարող արհամարհել ժամանակի ուժը. ավելի շատ սրանով, քան ստեղծագործական կարողության պակասությամբ է պատճառաբանում Թումանյանը վրիպակները։

Բանաստեղծի և ժամանակի պատմության հարաբերությունը բացատրելով նման օրինակներով, Թումանյանը հատուկ ուշադրություն է հրավիրում նաև միջավայրի վրա։ Ժամանակը նա աղքատ է համարում «բանաստեղծին ոգևորություն ու կյանք» տալու համար, դա ըստ էության հաստատվում է նախընթաց շարադրանքով։ Էականն այն է, որ ժողովուրդը ինչ պայմաններում էլ ապրի, զարգացման ինչ աստիճանի վրա էլ լինի, ունի իրեն հատուկ

«խոհերն ու խոկերը, յուր իդեալները, յուր ուրույն կրքերն ու նրանց երգերը» (Նույն տեղում, 295)։ Այստեղ Թումանյանը դրեթե կրկնում է իր միտքը ժողովրդական և անհատական ստեղծագործության և դրանց կապակցության մասին՝ հայտնված այլ առիթներով։ Ժամանակի և բանաստեղծի հարաբերության օրինակներից ելնելով նա դառնում է միջավայրին. շրջապատն ու կյանքն են նրա հոգուն գույներ, ձայներ, ձևեր տալիս, կերպարանավորում նրա տաղանդը։ Ժամանակի և միջավայրի ազդեցությունն է որոշում նաև անձնականի ու հասարակականի բախումը. բանաստեղծն ուզում է սեր երգել, բայց հասարակական պահանջները թույլ չեն տալիս, ներքին, հոգեկան ծանր կռիվ է դա «զգայուն բանաստեղծի և հայրենասեր քաղաքացու»։ Այս բախման, այս պայքարի մեկնաբանությունում երևան է գալիս Թումանյանի անխախտ հավատը արվեստագետի վսեմ կոչման հանդեպ. «...Հասարակության ծանր պիտույքը ճնշում է բանաստեղծի ոգևորության բարձր թռիչքը, ազգի վիճակը ծանրանում է սրտին և իջեցնում, տանում է մինչև այն առօրյա հոգսերի հրապարակը, որտեղ Ապոլլոնի քնար չի հարկավոր, այլ կոպիտ խոսքեր, գոռում, գոչում։

Փոքրանում է բանաստեղծի ոգին, որ պետք է լայն լիներ, որքան տիեզերքը, նեղանում է հայացքը, որ պետք է թափանցող լիներ, որքան այդ տարածության խորությունը։ Նա նեղանում է արդեն, երբ որ բնության մեջ միայն մարդկային կողմն է զբաղեցնում նրան, այստեղ էլ ավելի նեղանում... յուր փոքրիկ շրջանով, այդ շրջանի հասարակական հաշիվներով ու շահերով։ Դադարում է աստվածային կրակի քուրմ լինելուց, էլ չի որոտում որպես մարգարե, այլ աղմկում է որպես երեսփոխան, էլ չի թռվում յուր քնարով, այլ գրգռում է յուր պրոպագանդայով, դառնում է բարոյախոս քարոզիչ կամ սրտի թույնը թափելով խայթում է սրան, նրան։ Յուր տաղանդին և գեղարվեստի օրենքներին էլ չի կարողանում պաշտոն տանել, որովհետև արդեն ծառայում է մի կյանքի, որի բարոյական մակերևույթը ցած է, պահանջներն ու հուզմունքները չնչին են, չի կարող բանաստեղծին վսեմ զգացմունքներ տալ և ոչ մինչև անգամ արձագանք նորա երգերին. և այսպիսով բանաստեղծը կորցնում է ժամանակներին տիրելու իրավունքը յուր գործվածքների մեջ։

Սրանք զոհ տաղանդներ են, որոնք ծառայել ու զոհվել են իրենց ժամանակի և հասարակության կարիքներին» (Նույն տեղում, 288)։

Արմատական, ծրագրային նշանակություն ունեցող այս տողերից կարող է տպավորություն ստեղծվել, թե Թումանյանը «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար» հակամիտության ջատագով էր, վերջին հաշվով, կողմնակից գեղարվեստի ինքնանպատակության, ընդդիմադիր գեղարվեստը հասարակության առօրյա հոգսերին, շահերին ու հաշիվներին ծառայելու պահանջի։ Ժամանակի և հասարակության կարիքներին զոհ չգնալու գաղափարը հիմք տալիս է նման եզրակացության։ Բայց մաքուր արվեստի տեսության հետևողական պաշտպանություն դժվար է գտնել նրա գրական ժառանգությունում, թեև, ինչպես տեսանք, նա սկզբունքորեն տարանջատում էր արվեստագետի ստեղծագործությունը, վերինը, գեղեցիկը, իդեալը իրականության, միջավայրի բռնությունից, իր համոզմունքով՝ վնասակար միտումներից։ Հենց այստեղ, դժգոհելով, որ տակավին բանաստեղծության հաջողությունը որոշ-

վում է ազգասիրական բառերի գործածությամբ, որին դիմել է Գամառ-Քաթիպան, նա ավելացնում է. պահանջը այսօրինի չէ, թեև սպանող է։

«Ուսումնասիրությունում» ղեկավար գաղափարը պատմականությունն է, գրականությունը ներկայացվում է «յուր ժամանակի և միջավայրի մեջ»։ Բոլոր անհամաձայնություններով, քննադատությամբ հանդերձ, առաջին իսկ էջերում ազգային-լուսավորական վերածնության նշաններից է համարվում պոեզիայի առաջընթացը՝ բոլորովին նոր երգը նոր խոսքերով, եղանակով. «նա պարզ ու հասկանալի լեզվով հառաչ է կանչում ժողովրդին, գիտության, կրթության, լույսի ու ճշմարտության անունով էր հուզում ու խրախուսում, յուր ոգևորության հետ հասարակաց պիտույքն էր բարձրացնում Պառնաս և ձգտում էր լինել հասարակաց զգացմունքի թարգմանն ու բարձր արտահայտությունը» (Նույն տեղում, 266)։ Պատմական հայացքն էլ որոշակիացնում է Թումանյանի հարցադրումները. մի կողմից նա գրականության երևույթները դիտարկում է իր իսկ ժամանակի ու միջավայրի անխուսափելի օրինաչափությունների տեսանկյունից, մեկնաբանելով ու գնահատելով նախորդ շրջանի իրողությունները, մյուս կողմից նույն երևույթները քննում է ներկա գրականության զարգացման դիրքերից, մերժելով այն, ինչ անցյալի ժամանակավոր հանգամանքներով էր պայմանավորված, այն, ինչ չէր համատեղվում այսօրվա գեղարվեստական պահանջներին։ Դրա համար էլ, բարձր գնահատելով ազգային վերածնության մեջ նոր պոեզիայի դերը, նույն պոեզիան քննադատում էր իր ժամանակի սկզբունքները առաջադրելով՝ ուղղակի, թե անուղղակի։ Որ քննադատելիս նա նկատի ուներ գլխավորապես ստեղծագործական խնդիրներ, անկասկած է։ Օրինակ, երբ նա խոսում էր ազգասիրական բառերի դեմ, բնավ չէր նշանակում, թե խոսում է միաժամանակ ազգասիրության, ավելին, ազգային-ազատագրական պայքարի արտացոլման դեմ, այն համարելով հնացած նյութ պատկերման համար։ Րաֆֆու գերեզմանի վրա նրա նշանավոր ելույթը դրա փայլուն ապացույցն է։ Րաֆֆու ստեղծագործությունը Թումանյանը արժեքավորում է կյանք և գրականություն, ժամանակ և միջավայր նույն հայեցակետից։ Նա մի քանի տողում ընդգրկում է Րաֆֆուն բնորոշ և՛ անցյալ-ներկա-ապագա ժամանակների վրա նրա տաղանդի կախարդական իշխանությունը, և՛ հեռատեսությունը, և՛ հսկայական ազդեցությունը հասարակական մտայնության ու կյանքի վրա, հայ ժողովրդին ազատագրության մեծ ճանապարհն ուղղելը, և՛ նրա արվեստի, նրա իդեալների ընթացքը դեպի ապագա, նրա մշտատև արդիականությունը։

«Ազատ, հարազատ հողի» դիրքերից է Թումանյանը հիմնավորում ապագա Հայաստանի ապագա գրականության արժեքը։ Նույն մոտեցումով է նա մեկնաբանում «հայոց նոր աշխարհիկ գրականության առաջին հիմնաքար» «Վերք Հայաստանիի» նշանակությունը՝ վեպին նվիրված իր անավարտ ուսումնասիրությունում։ Վեպը, ինչպես գտնում է նա, սիրելի է ժողովրդին ոչ թե որովհետև աշխարհաբար է գրված՝ աշխարհաբար շատերն են գրել, այլ՝ որովհետև ճշմարիտ արձագանքն է ռուս-պարսկական պատերազմի, որը հայոց պատմության նոր շրջան բացեց, իրականացնելով հայ ժողովրդի դարավոր տենչանքը։ Վեպը հայ ժողովրդի անօրինակ տառապանքի ու կաթոգին իղձերի ճշգրիտ ու կենդանի արձանագրությունն է։ Անկեղծությունը, ճշմարտության ուժը, կենսալիությունը արդյունք են այն բանի, որ հե-

գինակն իր աչքով տեսել է, ապրել իր գրչի տակից դուրս եկածը։ Աբովյանը պատմում է որպես ականատես ժողովրդի տանջանքի ու սարսափների, պատերազմի անցուդարձերի, տեղ-տեղ օրագրական ճշտությամբ ու մանրամասնորեն հիշատակելով դեպքերը։ Ամենակարևորը ուսումնասիրությունում՝ վեպի ճշմարտապատում լինելն է. Թումանյանը նույնիսկ հայտնում է, որ իր նպատակն է ցույց տալ, թե ինչքան ճշմարտապատում է «Վերք Հայաստանին» և իբրև պատմական վեպ ինչքան մոտիկ ու հարազատ է կենդանի իրականությանը։ Դժվար չէ նկատել, որ պատմական վեպ ասելով Թումանյանը բնավ էլ նկատի չունի պատմավեպի դասական ժանրը, այլ պատկերված ժամանակաշրջանի իրադարձությունների պատմական նշանակությունը։ Մեկից ավելի անգամ նա շեշտում է հեղինակի հավատարմությունը, հարազատությունը, ականատեսի հայացքի ու հիշողության թարմությունը, պատումի հավաստիությունն ու կենդանությունը։ Այսինքն, վեպը ընկալում և հետազոտում է որպես արդիական և ոչ թե ժանրային իմաստով պատմական ստեղծագործություն։ Պատահական չէ, որ Ծերենցին է նա համարում մեր նոր պատմավիպագրության հիմնադիրը։ Նրա «Թորոս Լևոնի» պատմավեպի առիթով Թումանյանը բացահայտում է հայ գրականության հատուկ մի կարևոր գիծ, որը ոչ միայն պատմագեղարվեստական և արդիական երկերի, այլև անցյալի և ներկայի անբաժանելի կապի ընդհանուր հիմքն է, անցյալի պատմության գեղարվեստական արտացոլման ժամանակակից նշանակության բանալին. «Էսպեսով նա հանդիսանում է մի խորհրդանշան—հայ ժողովրդի ազատասիրության ոգին, մի ոգի, որը թագավորում է հայոց թե պատմական, թե ժամանակակից կյանքի վրա հիմնած գրականության մեջ և զորանում ու ամրանում է ժողովրդական ուժով՝ հերոսական խորհուրդներից հերոսներ ծնելով» (4, 450)։

Արևմտահայ բանաստեղծության զարգացումը Թումանյանը բաժանում է երեք շրջանի. 1857-ին Ռափայել Պատկանյանը «Ազգային երգարանով» դրել է առաջին շրջանի պոեզիայի սկիզբը, 30 տարի հետո Հովհաննես Հովհաննիսյանը բանաստեղծությունների իր առաջին գրքով՝ երկրորդինը, դրանից 30 տարի հետո Վահան Տերյանը հրատարակեց «Մթնշաղի անուրջները»։ Իրեն Թումանյանը դնում է երկրորդ շրջանի մեջ և պատմական պրոցեսի օրինաչափությունը նկատի առնելով նշում, թե իզուր չեն շրջանները իրար հետևել, և ապա՝ սկսնակ բանաստեղծները «հանդիմանում են» նախորդ շրջանների պոեզիան թե արվեստի, թե հոգեկան ապրումների կողմից (4, 381)։ Մերժելով երրորդ շրջանն սկզբնավորող Տերյանի մասին հայտնված կարծիքը, թե նա զուրկ է անկայնությունից և հարազատ չէ հայությանը, Թումանյանը գրում է. «...Նրա թախիծն ու երազները, մշուշն ու աղջամուղջը խորթ չեն մեր երկրին ու հոգուն։ Ես եղել եմ էն երկնքին մոտիկ լեռնադաշտում, ուր ծնվել է Տերյանը և կարծես թե նա լիքն է էն մշուշային թախիծով ու քնքուշ երազներով, որ բնորոշում են մեր տաղանդավոր բանաստեղծի քնարը։ Վերջապես թախիծն ու երազը խորթ չեն հայի հոգուն, և մենք շատ երազկոտ ժողովուրդ ենք» (4, 453)։ Տերյանի մասին նա խոսում է առանձին ջերմությամբ մի այլ առիթով էլ. նրա «...երգերը կարող ենք պարծանքով հանել ռուսաց նորագույն բանաստեղծներից ամենալավերի դեմ» (4, 464)։ Ուշագրավ է, որ ոչ միայն նախորդ, այլև հաջորդ շրջանի պոեզիան,

ինչպես տեսնում ենք ներկա դեպքում Տերյանի օրինակով, գնահատվում են բնաշխարհիկի ու տարաշխարհիկի տեսանկյունից։

Պոեզիայի երեք շրջանն ուրվագծող, սկսնակ բանաստեղծներին ուղղած խոսքում (1917) շոշափվում է և ազդեցությունների հարցը. դա հորդոր է սկսնակներին բնականորեն ընդունել, համաշխարհային գրականությունում չկա բանաստեղծ, որ ազդված չլինի նախորդներից, «Ազդեցությունը այն սանդուղքն է, որով սկսնակը բարձրանում է դեպի ինքնուրույնությունը» (4, 382)։ Նախորդների ու հաջորդների նման կապը, գեղարվեստական դպրոցը, այսպիսով, պատմական անխուսափելի ընթացք է, առանց հնի յուրացման չի ստեղծվում նորը։ Թումանյանը նախորդներին ոչ միայն քննադատում է, մերժում իր կարծիքով հինն ու անցողիկը, այլև ընդունում է մնայունը, այն, առանց որի անհնար է նոր խոսք ասել գեղարվեստի ասպարեզում։ Ներքին և արտաքին այլ հանգամանքների թվում, որոնք «...պայմանավորում ու ապահովում են տաղանդի զարգացումն ու կյանքը» («Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», գիրք 2, էջ 295), նշվում է նաև գրական դպրոցը, որի վառ օրինակ էր, երբ «Գայֆայանի հանգարանի օգնությամբ բանաստեղծություն էին ուսուցանում» և «այս շկոլայի ազդեցությունն այնքան մեծ է եղել», որքան անհյաստ են եղել ժամանակով և միջավայրով թելադրված մյուս հանգամանքները։

Պատմությունը, նրա ճշմարիտ ու խորագույն յուրահատկությունների, օրինաչափությունների ճանաչումը Թումանյանի տեսական, քննադատական ողջ ժառանգությանը տալիս է կուռ միասնություն ու հիմնավորում։ Բնության ու մարդկության ճշմարիտ ծանոթության հետ, ազգային պայծառ ինքնաճանաչությունն է նա համարում ազգային կյանքի ու պատմության անգիտությունից դուրս գալու միջոցը. «Մութի մեջ խարխափողը միշտ ենթակա է գլխի վրա զանազան անդունդների մեջ գլորվելու վտանգին» (4, 368)։ Այն ժողովուրդը, որ իր պատմությունը չգիտե, նա ուրիշ բան էլ չի իմանա, գրում է Թումանյանը, արձանագրելով մեծագույնն ու կարևորագույնը ժողովրդի և գրականության կյանքում։

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ՎՐԹԱՆԵՍ ՓԱՓԱԶՅԱՆԻ ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԸ

1

XIX դարավերջի հայ քննադատությունը ռեալիզմի ստեղծագործական մեթոդի հաստատման հետ մեկտեղ բարձրացնում էր նաև հայ գրականության ապագայի, նրա զարգացման առանձնահատկությունների խնդիրները, որոնք բնականոն հետևանքն էին ազգի հասարակական-քաղաքական կյանքում կատարվող տեղաշարժերի։ Քննադատներին հատկապես հուզում էր հայ ազգի երկու հատվածների գրական շարժման մերձեցման հարցը։ Ե՞վ արևմտահայ, և՛ արևելահայ մամուլում տպագրվող հոդվածներում հեղինակները ուշադրություն էին հրավիրում ճանաչելու միմյանց, ստեղծելու բարենպաստ պայմաններ երկու հատվածների գրականությունները նույն նպա-

տակին ծառայեցնելու համար։ Իբրև առաջնահերթ խնդիր, արծարծվում էր միասնական լեզվի ստեղծման անհրաժեշտությունը։ Հայ գրականության զարգացման առանցքային հարցին Փափազյանն անդրադարձավ Զմյուռնիայի «Արևելյան մամուլ» ամսագրի էջերում տպված գրաքննադատական հոդվածաշարով («Արևելյան մամուլ», 1886, 1888)։ «Մի որևէ ազգի լեզվից անմիջական կախումն ունի նորա գրականությունը»,—գրում է երիտասարդ քննադատը։ Լեզվի և գրականության փոխադարձ կապի մեջ տեսնելով գրականության առաջընթացի գրավականը, նա հայ գրականության համար չարիք էր համարում գրական լեզվի երկփեղկվածությունը։ Ազգի երկու հատվածների մերձեցման կարևոր գործոն է դիտվում նաև միմյանց գրական արժեքների ճանաչումն ու ճիշտ գնահատումը։ Արևմտահայ գրական անցուդարձի, նրա նշանավոր դեմքերի արժեքավորումը Փափազյան քննադատի կողմից խոշոր ներդրում էր ժամանակի գրական-հասարակական կյանքում և ստանում էր գործնական նշանակություն։ Տարբեր ժամանակներում գրված հոդվածներում, դասախոսություններում համակողմանիորեն քննվում են ազգի երկու հատվածների մշակույթի յուրահատկություններն ու ընդհանրությունները։ Ազգի երկու հատվածների մերձեցման և փոխադարձ ճանաչման նպատակին էին ծառայում նաև Փափազյանի հոդվածները Պոլսի «Բյուզանդիոն» թերթում («Բյուզանդիոն», 1899, №№ 750, 797, 821, 828, 845, 873)։ Դրանց մեջ քննադատն առաջ էր քաշում նաև արևելահայ գրական շարժման հետ կապված կենսական հարցեր, առանձնապես ռեալիզմի խնդրում, որն ուղղակիորեն առաջադրում էր գրականության բովանդակության ժողովրդայնացման պահանջը։

80-ական թթ. համարելով արևմտահայ գրականության վերածնության տարիներ, Փափազյանը համակրանքով էր նշում այնպիսի «ընտիր գրիչների» երևան գալը, ինչպիսիք էին Զոհրապը, Արփիարյանը, Բաշալյանը, Կամսարականը։ Այս անունները պատահական չէին։ Նրանց ստեղծագործությամբ արևմտահայ գրական շարժման մեջ նշանավորվեց ռեալիզմի հաղթանակը, որ հեղաշրջող դեր ունեցավ արևմտահայ գրական կյանքում։ Անցյալի փառքի ռոմանտիկական հուշերին, ազգայնական գաղափարներին փոխարինելու եկավ ժողովրդի հույզերն ու հոգսերն արտացոլող գրականությունը։ Փափազյանի համոզմամբ դա մի ժամանակ էր, «երբ ազգայնամոլության համար զոհված գեղարվեստականությունը հաջորդում էր մի ողջամիտ և համակրելի իրապաշտական ուղղություն, իր նոր, ժողովրդասեր գաղափարներով և գեղարվեստի համար ունեցած մեծ պաշտամունքով» («Վրթ. Փափազյանը գրականության մասին», Երևան, 1962, էջ 150)։

Գրականության բովանդակության ժողովրդայնացումը քննադատի կողմից դիտվում է իբրև նոր գրական ուղղության բնորոշ առանձնահատկություն։ Կյանքը կարող էր պատկերվել իր տարբեր կողմերով, սակայն գերադասելի է համարվում հատկապես որոշակի ուշադրության բևեռումը դեպի «ժողովուրդը, նրա վարքն ու բարքը, նրա վիշտն ու ցավը, ապա և գավառը, Պոլսի գռեհներում տառապող հազարավոր պանդուխտները»։ Պաշտպանելով ռեալիստական գրականության առաջընթացը, ապացուցելով նրա կենսունակությունն ու գոյատևելու իրավունքը՝ իբրև գրական շարժման միակ ճշմարիտ ուղի, Փափազյանը երբեմն հիշատակում էր անցյալի գրականությունը՝ նորին հակադրելով։ Սա ամենևին չի նշանակում, թե քննադատը թերագնահատում

էր անցյալի արժեքները։ Նա ռոմանտիկականը հակադրում էր ռեալիստականին ոչ թե առաջինն արժեքազրկելու միտումով, այլ մի անգամ ևս հաստատելու համար ժամանակի պատմահասարակական հանգամանքների բերումով կյանքի կոչված նոր ուղղության իրավունքները։ Ռեալիզմի պաշտպանությունը բխում է քննադատի գրականագիտական սկզբունքներից, որտեղ ռեալիզմ և ժողովրդայնություն հասկացողությունները մի միասնություն են կազմում, դառնում չափանիշ գեղարվեստական ստեղծագործության արժեքավորման համար։ Ռեալիզմի խնդիրն այն առանցքն է, որի շուրջն աստիճանաբար կենտրոնացել են Փափազյանի գրականագիտական ըմբռնումները, և որից սկիզբ են առել քննադատի տեսակետները գրականության և արվեստի հարցերի մասին։

Քննադատին հատուկ է գրական երևույթների ուսումնասիրման պատմական հայացքը։ Ինչպես գրականության մյուս խնդիրների, նույնպես և գրական ուղղությունների հարցում, Փափազյանը հանդես է բերում գրականագետ պատմաբանի իր համոզմունքները, որոնց համաձայն գրական շարժման ամեն իրադարձություն քննվում է սերտ կապի մեջ հասարակական-քաղաքական կյանքի հետ։ Այդ դիրքերից է ներկայացվում արևմտահայ գրական կյանքը «Թուրքահայ գրականությունը մինչև 90-ական թթ.» դասախոսության մեջ։ Ոչ միայն պատմականորեն արդարացվում է հայ գրականության մեջ ռոմանտիկական ուղղության գոյությունը, այլև պատճառաբանվում ու ապացուցվում է դրա անհրաժեշտությունը գրական առաջընթացի համար։ Քննադատը հատկապես շեշտում է այն իրողությունը, որ ստեղծագործական մեթոդը չի կարող չափանիշ լինել գործի գեղարվեստական արժեքը որոշելու համար։ Տաղանդավոր գրողը չի մնում մեթոդի պարտադրած սահմաններում։ Նա առաջադրում է իր սկզբունքները. «Բանաստեղծը, որքան և լինի սեղմած որոշ միտումների և գաղափարների կապերով, չի կարող վերջ ի վերջո չզգալ ձգտումն՝ իր թռիչքներն ընդլայնելու և անցնելու տիրող գաղափարների և հասկացողությունների, ընթացիկ պահանջների պատվարներից այն կողմը...» («Վրթ. Փափազյանը գրականության մասին», էջ 236)։

Ղևոնդ Ալիշանի, Պեշիկթաշլյանի, Դուրյանի և արևմտահայ մյուս ռոմանտիկների արվեստի քննությունը հեղինակին բերում է այն եզրահանգման, որ այդ հեղինակները լինելով «միմյանցից հայրենասեր, միմյանցից ավելի տոգորված ազգային ոգով և ազգասիրական ներշնչումներով, հիմնադիրն եղան թուրքահայ աշխարհիկ գրականության ու մշակեցին այժմյան այն լեզուն, որ հետզհետե մոտենալով ժողովրդին՝ հետզհետե հասկանալի և սիրելի էր դառնում նրան» (նույն տեղում)։ Այստեղ կարևորը ոչ միայն քննադատի վերաբերմունքն ու գրողներին տրված գնահատումներն են, այլև ինքնին արժեք են ստանում նրա ճիշտ նկատումը գրական ուղղությունների հաջորդափոխության բնականոնության մասին։ Ռոմանտիկական ուղղությունն արդեն իր մեջ կրում էր ժողովրդին մոտիկ ու հասկանալի լինելու մղումները, որոնք հետագայում պետք է ձևավորվեին իբրև ռեալիզմի էական առանձնահատկություն՝ ժողովրդայնություն։

Արևմտահայ իրապաշտական ուղղության սկզբնավորման գործում Փափազյանը մեծ դեր էր հատկացնում Ա. Արփիարյանին։ «Արփիարյանով սկսեց մի նոր երևույթ թուրքահայ կյանքի մեջ—ջանք՝ մոտեցնելու ռուսա-

հայը թուրքահային, ճիգեր՝ իրար հետ հարաբերության մեջ դնելու վերջապես՝ մրրիկներով զատված երկու ցեղակից եղբայրներին, գոնե մոտավորապես, իրար գրական արտադրությունները ծանոթացնելով և փոքր ի շատե իրար կապելով գրականությամբ» (նույն տեղում, էջ 242)։

Արփիարյան գեղարվեստագետը իր վրա էր բերել քննադատի ուշադրությունը դեռևս «Կյանքի պատկերներ» գրքի հրատարակությամբ, որի մասին նա հանդես է եկել գրախոսությամբ 1885 թ. «Արևելք» օրաթերթում։ Հոդվածը, թեև Փափազյանի առաջին գրականագիտական փորձն էր, սակայն իր մեջ ուներ արդեն գրողին ճանաչելու և գնահատելու ճիշտ ուրվագծեր։

Ո՞րն է գրականության դերը ազգի հասարակական-քաղաքական կյանքում։ Ո՞ւմ համար է ստեղծագործում գրողը։ «Ամենաառաջին հարցը մեր վիպասանի կամ բանաստեղծի համար այն է, որ ժողովուրդը կարդա և հասկանա իրեն։ Վիպասանի կամ բանաստեղծի պարծանքն է, երբ ժողովուրդը կարդում է նրա գրվածքները, ըմբռնում, օգտվում է նրանից, կրթվում, զարգանում, և երբ նրա գրքերը թափանցում են գյուղերն իսկ ու սիրելի դառնում ոչ թե հարուստների, այլ բուն ժողովրդյան, վիպասանի ասելիքներին կարոտ գյուղացուն, տգետ, բայց լույս փնտրող ամբոխին» (նույն տեղում, էջ 61)։ Այդ առումով Փափազյանը բարձր է գնահատում հայ գյուղագիրների գործերը։ Դրանց արժեքը դիտվում է դեմոկրատական գաղափարների արտահայտման, գյուղական կյանքի պատկերները հարազատորեն և, որ կարևոր է, պարզ, մատչելի լեզվով արտացոլելու մեջ։ Սակայն լեզվի մասին խոսելիս, քննադատը զգուշացնում է գրողներին՝ չընկնելու հակառակ ծայրահեղության մեջ, քանի որ անպաճուճությունը կարող է տանել մինչև լեզվի աղքատացում, որը նկատելի էր արևմտահայ որոշ գրողների մոտ։ Մյուս կողմից, Փափազյանը ժողովրդային ստեղծագործությանը անհարիր է գտնում «բառամոլությունն ու մտամոլությունը», «որոնք բառերի անօգուտ հեղեղներով մթացնում են ու անըմբռնելի դարձնում ասելիքները»։ Փափազյանը գրողին սոսկ պասիվ հայեցողի և պատճենահանողի դեր չէր վերապահում, քանի որ գրականության նյութ է դառնում ոչ միայն «ժողովրդի կյանքը, նրա վատ ու լավ կողմերը», այլև «նրան զարգացնող միջոցները, քաղաքակրթությունից չխորշելու, ազնիվ զգացումներով ղեկավարվելու հորդորները» (նույն տեղում)։

Փափազյանը արվեստին, մասնավորապես գրականությանը վերագրում է նաև կրթողի, բարոյապես դաստիարակողի դեր։ Քննադատն իր հայացքներով ամբողջությամբ հակադրվում է «արվեստն արվեստի համար» տեսությանը և գեղապաշտության կողմնակիցներին. «Մենք չենք սիրում գեղարվեստը՝ լոկ գեղարվեստի համար,— ասում է նա,— մենք սիրում ենք գեղարվեստը ծառայեցնել մեզ շրջապատողներին, մեր խոսքին կարոտ, մեր խրատներին ու հորդորներին փափագող ժողովրդյան և բառերն ու մտքերը, որքան կուզեք խրթին կամ նրբին դարձրեք, եթե նոքա չեն ծառայում որևէ լավ ու բարի նպատակի, եթե նոքա չեն արտահայտում, կամ չեն ներշնչում որևէ բարի բան—նրանք մեզ համար ոչ միայն անընդունելի են, այլ հաճախ իսկ պոռոտախոսական» (նույն տեղում, էջ 61—62)։

Գրականության հասարակական դերի հարցը բարձրացվել է տարբեր ժամանակներում, տարբեր գրական ուղղության հարող գրողների ու քննադատների կողմից, կրելով իր մեջ ժամանակի և տվյալ ուղղությանը համա-

պատասխան պահանջներ։ Ռեալիստական գրականությանը ներկայացված հասարակական դերի պահանջը իր բովանդակությամբ համահնչուն էր ռեալիզմի գեղագիտությանն ու ժամանակի քաղաքական պայմաններին։ Կյանքի հետ գրականության սերտ կապը, իրականության և արվեստի փոխհարաբերության նոր ըմբռնումը գրական ստեղծագործություններին հաղորդել էին ոչ միայն նոր բովանդակություն, այլև նոր նպատակներ էին դրել նրանց առաջ։ Պայքար հանուն ժողովրդի կյանքի լավագույն պայմանների ստեղծման, սոցիալական հակասությունների վերացման, ազգի կուլտուրական մակարդակի բարձրացման՝ այսպիսի խնդիրներ էին առաջադրում հայ ռեալիստ գրողները։ Այս իրողությունը նկատի ուներ Վրթ. Փափազյանը, երբ գրում՝ էր, «մի ազգ ապրում է իր գրականությամբ ու արվեստով, նա կենսունակ է միայն դրանով, դրանց մահը նշանակում է ազգի մահը» (ԳԱԹ, Վրթ. Փափազյանի ֆոնդ, № 39, «Առաջաբան հայ գրականության պատմության»)։

Այս իմաստով միանգամայն էական է գրականության համազգային ճանաչման հարցը։ Փափազյանի համոզմամբ որևէ ազգի գրականության զարգացումը «անմիջական կախում ունի լեզվից» և նրա զարգացման ցուցանիշը «լեզվի զարգացման և կատարելագործության աստիճանն է»։ Քննադատի կարծիքով հենց այստեղ է հայ գրականության առաջընթացի գլխավոր թերությունը՝ թե արևելահայ և թե արևմտահայ հատվածներում։ «Փոխանակ մի գրականական լեզու ունենալու,—գրում է Փափազյանը,—մենք ստեղծել ենք երկու գրականական լեզու մեր՝ առանց այդ ևս փոքրաթիվ և մեծավ մասամբ անգրագետ ազգի համար» («Վրթ. Փափազյանը գրականության մասին», էջ 15, 16)։

Գրականության հասարակական դերի խնդիրները քննադատը արծարծում է նաև գրողների կոչման հարցին անդրադառնալիս։ «Արշալույս» թերթում տպագրված «Հայ գրողներին» վերնագրով հոդվածը իրոք մի կոչ է ուղղված հայ բանաստեղծներին և գրողներին՝ միավորվելու և ստեղծելու մի կազմակերպություն, որն անպայման մեծ չափով նպաստելու էր հայ գրականության հետագա զարգացման ընթացքին։

Գրողն իր ազգի առաջընթացի համար պայքարելիս ուղի է բացում նաև ուրիշ ազգերի զարգացման համար։ Համաշխարհային գրականության նշանավոր ներկայացուցիչները իրենց ստեղծագործություններում արտահայտելով յուրաքանչյուրն իր ազգի, իր ժողովրդի ձգտումներն ու իղձերը, միաժամանակ խոշոր ներդրում են կատարում համամարդկային առաջընթացի գործում։ Ինտերնացիոնալիզմի, ժողովուրդների ինքնորոշման գաղափարները Փափազյանի հասարակական-գեղագիտական դավանանքի կարևոր սկզբունքներից են։ Պատահական չէ, որ նրա ստեղծագործական լայն հետաքրքրությունները ընդգրկել են նաև այլ ժողովուրդների կյանքն ու պատմական ճակատագրերը (վեպեր պարսկական կյանքից, հայ բոշաների մասին գեղարվեստական գործեր և ազգագրական ուսումնասիրություններ)։

Քննադատը գրողների առաջ դնում է բարձր քաղաքացիականության պահանջ. «Գրողը, որ կարապետն է եղել հեղափոխությունների, չի կարող ուրեմն լուռ և անտարբեր մնալ, երբ գրչի մարդ լինելուց հետո, պիտի մեջ նետվել և միանալ իր փայփայած, իր քարոզած մտքերի համար կռվողներին ու պահանջ դնողներին» («Արշալույս», 1905, № 57)։

Գրող-քաղաքացի լինելու պահանջն առաջադրելով Փափազյանը դրանով իսկ բացառում է որևէ չափի չեզոքություն գրականության մեջ։ Իսկական ժողովրդային գրականությունը չի կարող դեգերել վերացական գեղեցկի ոլորտներում։ Ինքը՝ Փափազյանը, ապացուցում է այդ ճշմարտությունը և՛ իր գրական, և՛ քննադատական գործունեությամբ։ Դեմոկրատ գրողին հուզում էր ժողովրդի իրական վիճակը, նրա ապագան։

Հրապարակախոսական և քննադատական հոդվածներում նա արծարծում է ոչ միայն ժողովրդի սոցիալական վիճակի հետ կապված հարցեր, այլև բարձրացնում է քաղաքական նշանակություն ունեցող խնդիրներ։

Իր քննադատության մեջ ղեկավարվելով հայ գրականության ներկայի և, որ կարևորն է, ապագայի մտահոգությամբ, Փափազյանը ոչ միայն վեր է հանում գրական շարժման հոռի կողմերը, այլև դրվատում է այն լավն ու արժեքավորը, որ նախանշում էր գրականության վաղվա օրը։

«Ղարաբաղ» թերթում հանդես գալով «Գրական ակնարկներ» հոդվածաշարով, քննադատն ընդհանրացնելով ժամանակի գրական շարժման պատկերը, առանձնակի տեղ է տալիս այնպիսի գրողների ստեղծագործություններին, ինչպիսիք էին Ավ. Իսահակյանը, Հովհ. Թումանյանը, Շիրվանզադեն, Գ. Զոհրապը, Ար. Արփիարյանը։ Ի դեպ նշենք, որ Փափազյանը, ինչպես այս հոդվածաշարում, այնպես էլ իր մյուս բազմաթիվ գրախոսություններում ու հոդվածներում եղել է մեր մեծ գրողների գործի առաջին արժեքավորողներից։ Այս գրողների գործերը դիտվում են իբրև ապագայի կենսունակ գրականության նմուշներ։ Հոդվածաշարի ուշագրավ էջերից է հատկապես Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության մանրամասն վերլուծությունը։ Փափազյանը կարողացել է ճիշտ գնահատել բանաստեղծի արվեստը և խորաթափանցորեն կանխորոշել նրա տեղը գրականության պատմության մեջ։ Իսահակյանը բնութագրվում է իբրև քնարական երգիչ, ժողովրդական բանաստեղծ, «որ հայ նորագույն գրականությունն է հարստացրել իր փոթորկող ոգու, իր զգայուն սրտի տրտունջներով ու մրմունջներով, ըմբոստացող իր զգացմունքներով, տենդոտ վարանումներով և քնարական թախծոտ երգերով»։ Քննադատն ընդգծում է բանաստեղծի արվեստի առանձնահատկությունները՝ ժողովրդական ակունքների հոգեհարազատությունը և ըմբոստ ոգին, փիլիսոփայական խորքն ու քնարական զգացմունքայնությունը։ «Աբուլալա-Մահարի» պոեմի քննությամբ բացահայտվում են «բանաստեղծական այդ շքեղ աշխատության» գեղարվեստական արտահայտչամիջոցները, նրա գաղափարների հասարակական բովանդակությունը։ Վերջինս ընդհանրապես, սկզբունքային նշանակություն ունի Փափազյան-գրականագետի հայացքներում։ Արվեստագետ-անհատի ուրույն ներաշխարհի պատկերումը իրականության վերարտադրման անկրկնելի ուժ է ձեռք բերում գեղարվեստական ընդհանրացման ենթարկվելով, դառնալով իր ժամանակի հասարակական տրամադրությունների թարգմանը։ Միջավայրի «ապականությունն ու բարքերի ահավոր անկումը», քննադատի համոզմամբ, բանաստեղծին և նրա քնարական հերոսին մղում են դեպի հեռացում բուրժուական իրականությունից, խորհրդանշելով ըմբոստ ոգու ձգտումը դեպի արևի այրող մաքրությունը։ Հոդվածն ավարտվում է կարևոր եզրահանգումով, ուր Փափազյանը անվերապահորեն կանխորոշում է բանաստեղծի գլուխգործոցի համաշխարհային նշանակությունը։ «Արևելյան վառ գույներով թաթախուն, շքեղ արտա-

հայտություններով ու անկեղծ զգացումներով ցողված մի բանաստեղծություն, որ անմոռանալի խոր տպավորություն է թողնում ու իր գեղարվեստական կերտվածքով՝ համաշխարհային գրականության մեջ անգամ տեղ գրավելու արժանիքներն ունի» («Ղարաբաղ», 1911, № 2)։

Առանձնահատուկ ջերմություն և անկեղծ համակրանք էր տածում Փափազյանը դեպի Հովհ. Թումանյանն ու նրա ստեղծագործությունը։ Քննադատին Թումանյանի հետ կապում էր ոչ միայն բանաստեղծի գործերի մասին ունեցած բարձր կարծիքը, այլև փոխադարձ բարեկամությունն ու տարիների համագործակցությունը գրական կյանքում։ «Հայ գրողներ» քրեստոմատիայի երկու հատորների վրա տարված աշխատանքը, «Վերնատան» հավաքույթները, Փափազյանի խմբագրած «Վտակ» ժողովածուին Թումանյանի մասնակցությունը և շատ առիթներ ավելի են ամրապնդել կապը հայ գրականության երկու գործիչների միջև։ Նրանց նամակագրությունից ակնհայտ է դառնում այն բուռն հետաքրքրությունն ու ոգևորությունը, որով հետևում էր Փափազյանը բանաստեղծի յուրաքանչյուր քայլին, խոր համոզմամբ նրան համարելով «կովկասահայ առաջին բանաստեղծը»։ «Վտակին» ուղարկած «Պոետն ու Մուսան» պոեմի մասին հեղինակին ուղղված նամակում Փափազյանը գրում է. «Վճռեցինք անփոփոխ, առանց մի բառ իսկ փոխելու տպագրել, որովհետև նրա մեջ չկա ոչինչ, որ դեմ լինի մեր ուղղության և որ կարելի լինի ջնջել... Պոեմը բոլորիս վրա լավ տպավորություն թողեց» (ԳԱԹ, Հովհ. Թումանյանի ֆոնդ, № 1166)։

Բուրժուական իրականության և գրողի փոխհարաբերության հարցը քննադատի բազմաթիվ հոդվածներում արծարծվում է սերտորեն առնչվելով մամուլի խնդրին, ուր յուրովի արտացոլում էր գտնում հասարակական ուժերի պայքարը գրական շարժման մեջ։ «Մտավոր գործունեություն...,—հեգնանքով գրում է Փափազյանը,—ի՞նչ է նա սակայն այժմ..., չէ որ գրական և հասարակական յրճուկ բարքերի մի ցուցադրություն է միայն, որ կորցրել է նույնիսկ զարշանք ներշնչելու ազդվությունը...

Գրական ասպարեզը ապա։ Հասարակական ընթացիկ հասկացողությունների այդ «հանդիսարանը» միթե նման չէ անտերունչ ագարակի, ուր մըտնում ելնում է ամեն արարած և իր բիրտ ոտներովը ճահիճ գոյացնում շուրջը» («Վրթ. Փափազյանը գրականության մասին», էջ 132)։

Փափազյանի քննադատական հոդվածներում կարևոր տեղ է գրավում հայ գրողների դիմանկարների շարքը, որոնցով նա հանդես է եկել և՛ արևմըտահայ, և՛ արևելահայ մամուլի էջերում։ Ստեղծագործական այնպիսի վերլուծություններ, ինչպիսիք են Հակոբ Պարոնյանի, Արշակ Չոպանյանի, Գաբրիել Սունդուկյանի, Պերճ Պռոշյանի, Ղազարոս Աղայանի դիմանկարները, արժեքավոր ներդրումներ են հայ քննադատության պատմության մեջ, մանավանդ, որ դրանցից շատերն այդ գրողների ստեղծագործության հետազոտման առաջին փորձերից են։ Գրական դիմանկարի ժանրը թելադրում էր իր պահանջները, և Փափազյանը կարողացել է դրանցից յուրաքանչյուրում ներկայացնել գրողին նրա բնորոշ գծերով։ Ոչ մեծ ծավալով, որոշ թռուցիկությամբ հանդերձ, այդ փորձերը ունեին ոչ միայն գրականագիտական, այլև հասարակական հնչողություն։ Այսպես, օրինակ, Հակոբ Պարոնյանի դիմանկարում, ստեղծագործության արժեքավորմանը զուգընթաց, քննադատը միաժամանակ կրկին ու կրկին բարձրացնում է գրողի բարոյական ու նյու-

թական ժանր վիճակի հարցը։ Երգիծակաբանի տաղանդի մեծության, նրա գրական անկրկնելի վաստակի մեծության ըմբռնման հետ, Փափազյանը բացահայտում է գրողի ողբերգության արմատները բուրժուական հասարակարգում։ Անհուն դառնության ու ցավի հետ մեծ ճշմարտությամբ են հընչում նրա այն խոսքերը, թե «Մենք մեր գործողներին թաղել միայն գիտենք, այս այնքան ճիշտ մի ասացված է, որ վիճաբանություն չի վերցնում։ Երեկ թաղել ենք քաղցածությունից մեռած Պ. Դուրյանին մեծ շուքով, այսօր թաղեցինք տանջվող և ամիսը քսան ռուբլի ամսականի կարոտ Հ. Պարոնյանին, մեծ պատվով, պսակներով, թափորներով, իսկ էգուց կթաղենք նրանց, որոնցից շատերը համարյա օդ են կուլ տալիս, քաղցած են, բայց գրիչը ձեռքներին կմեռնին... պատվում ենք դիակների՝ այդ է մեր ինքնաճանաչողությունը...» (Նույն տեղում, էջ 23)։

Բացի գրականության հարցերից Փափազյանը անդրադարձել է նաև հայ մշակույթի մյուս ճյուղերին՝ երաժշտությանը, գեղանկարչությանը, թատրոնին։ Ապրելով իր ժողովրդի հասարակական-մշակութային կյանքով, ձգտելով իր մասն ունենալ հայ մշակույթի առաջընթացում, քննադատն անզիջում պայքարում էր անարվեստ գործերի երևան գալու դեմ, մշտապես ելնելով ռեալիզմի դիրքերից։ Եվ ինքնուրույն, և թարգմանական դրամատուրգիայի առջև դրվում է հասարակական բովանդակության, արդիական հնչողության պահանջը։ Այդ իմաստով ուշագրավ է նրա թատերախոսականը Բրիոյի «Կարմիր համազգեստ» դրամայի բեմադրության մասին և հատկապես իր՝ «Հայրենիքի համար» պատմական պիեսի առթիվ խորհրդածությունները Ռ. Գաբրիելյանին ուղղված նամակում։

Բրիոյի պիեսի առիթով քննադատը բարձրացնում է թատրոնում նորի որոնումների անհրաժեշտության խնդիրը։ Ռեալիզմի նոր որակը դրամատուրգիայում շոշափվում է նաև պատմական թեմաներով հնաոճ պիեսներից հրաժարվելու մասին հեղինակի տեսակետներում։ Ժխտելով կեղծ պաթետիկականությունը բեմի վրա, Փափազյանն առաջադրում է արվեստի կարևորագույն օբյեկտի՝ մարդու ինքնաբացահայտման ձգտումը։ «Ուզում եմ,— գրում է նա,—որ բեմի վրա մարդիկ դուրս գան և ոչ թե մանեկեններ՝ պատմական շորեր հագած»։

Գրող-քննադատի որոնումների մեկնակետը ռուս և եվրոպական նորագույն թատերագրության մեջ կատարվող տեղաշարժերն էին։ Ժամանակի գեղագիտական միտքը բանավեճերում, տեսական բնույթի ուսումնասիրություններում պարզաբանում էին նոր թատրոնի էության, նոր արտահայտչաձևերի ու հասարակական բովանդակության խնդիրները։ Եթե հայ բեմում ռեալիզմը հաստատվում էր թողնելով ռոմանտիզմն ու մելոդրամաները, ապա Ռուսաստանում ռեալիզմի պայքարը իր մյուս ծայրով ուղղված էր արվեստի անկումային ուղղության՝ դեկադենտության դեմ։ Արձագանքելով ռուսական մամուլում հանդես եկող Յուժին-Սումբատովի, Ալեքսանդր Կուգելի, Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի հոդվածներին, Փափազյանը միանում է թատրոնը ռեալիզմի ուղիով վերածնելու մտայնությանը։

«Արդի թատրոնը» և «Թատրոնի էությունը» հոդվածներում մանրամասնորեն անդրադառնալով թատերական «ճգնաժամի» խնդիրներին, նա մի անգամ ևս ընդգծում է թատրոնի բացառիկ դերն ու նշանակությունը։ «Թատրոնը,— գրում է քննադատը,— այն վսեմ տաճարն է— ճիշտ դպրոցի պես, ուր

չի կարելի «ավաղակաց այր» կարծել և փողոցը ներս մտցնել՝ իր ակամա բարքերովն ու աղտոտ սանձերովը» (նույն տեղում, էջ 197)։ Դեկադանսը թատրոնում, ինչպես և գրականության մեջ, ըստ Փափազյանի, անցողիկ երևույթ էր, այն չէր կարող մնայուն արժեքներ ստեղծել։ «Գտնվում է այն մանուկը, որ կարողանում է թագավորի մերկության մասին խոսել բարձրաձայն։ Լինում են լուրջ թերթեր, լուրջ մարդիկ։ Նախ մեկ-մեկ, ապա ավելի մեծանում է ձայնը, ուշքի են գալիս այս-այն կողմից մտածողներ, հարցերը պտվում են, փողոցը լուսավորվում է իր բոլոր աղտեղությամբ, վերջապես քննադատությունը երևան է բերում իր լուրջ, ծանրախոհ՝ կռանի հարվածներ իջեցնողի խիստ, ինքնամփոփ դեմքը»։ Այդպիսի քննադատության նմուշներ են Homo Nows-ի (Ալ. Կուգել), Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի և այլոց ելույթները, որոնք բացահայտում էին թատերական «ճգնաժամի» էությունը՝ կապելով այն ընդհանուր հասարակական կյանքի անկման հետ և ցույց էին տալիս վերածնության ճիշտ ուղին։ Թատրոնը պետք է գովերգի մարդուն, պայքարի հանուն նրա բարոյական կատարելագործման և այդ պետք է արվի հրաժարվելով «անբարո գաղափարներից ու տրամադրություններից», վերջ տալով «Նիցշեական գիմակահանդեսներին» (Ա. Կուգել)[1]։ Լիովին համամիտ առաջադեմ ռուս քննադատի կարծիքներին, Փափազյանը գրում է. «Մի՞թե կարելի է վերանորոգիչ համարել օրինակ այն «ֆուտուրիստին», որ ասպարեզ է իջնում դեղին վերարկու և ծոպեր հագած, ճիշն ու անմիտ բառերը բերնին, անհամ բառակույտերն անգիր արած՝ միմիայն աղմուկ հանելու համար... Թատրոնը (գրականությունը նույնպես) պիտի վերանորոգվի ոչ թե ճիչերով ու անհեթեթություններով, այլ մեծ դերասանների և մեծ թատերգուների տաղանդով, և այն, որովհետև տաղանդը առանց ազնվության ոչինչ չարժե և այն՝ տոգորված մեծ մտքերի և անհագ որոնումների տենչերով» («Վրթ. Փափազյանը գրականության մասին», էջ 201)։

2

Շուրջ 20 տարիների գրականագիտական-քննադատական վաստակ ուներ Փափազյանը, երբ ձեռնարկեց հայ գրականության ամբողջական պատմության ստեղծմանը։ Տեսական-պատմական բնույթի ուսումնասիրության Փափազյանի նախկին փորձերը ինչ-ինչ պատճառներով մնացել են անավարտ, սակայն «Սրագիր հայոց քաղաքակրթության պատմության» և «Տեսություն բանահյուսության» ձեռագրերը (ԳԱԹ, Փափազյանի ֆոնդ, № 44, 48), վկայում են հեղինակի բանասիրական լայն ընդգրկումների մասին։ Հայ քաղաքակրթության պատմության ակունքները հեղինակը տեսնում է հեթանոսական ժամանակներում, բերելով այդ մշակույթի գոյությունն ապացուցող բազմաթիվ փաստեր։ Այդ փաստերի մեջ առաջնակարգ տեղ է տրվում մեր բանահյուսության նմուշներին, համարելով դրանք նախկինում եղած մեծ էպոսի մնացորդներ՝ «Տորք Անգեղ», «Վահագնի երգը» և այլն։

---

1 Ա. Կուգելի հոդվածները լույս են տեսել 1913 թ. «Театр и искусство» ամսագրում։

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ Փափազյանի ծրագրած այս աշխատություններում հայ մշակույթի պատմության անքակտելի մասն էր դիտվելու գրականությունը: Այս հիմքի վրա Փափազյանը գրեց «Պատմություն հայոց գրականության» աշխատությունը, որն ընդգրկում էր հնագույն ժամանակներից մինչև նորագույն շրջանը: «Պատմության» պարբերացումը կատարված է գրականությունը պատմական զարգացման ընթացքի մեջ դիտելու սկզբունքով: Պարբերացման առանձին մասերը ենթադրում են որոշակի պատմական ժամանակաշրջանի արդյունք հանդիսացող գրականության զարգացման փուլեր: Առաջաբանում Փափազյանը գրում է. «Գրականության զարգացման պատմությունը տրված է հնար եղածին չափ քաղաքական կյանքի ընթացքի պատմության հետ՝ զուգընթացաբար» (Վրթ. Փափազյան, Պատմություն հայոց գրականության, Թիֆլիս, 1910, էջ 6):

«Պատմությունը» կազմված է 5 մասից՝ ժողովրդական բանահյուսություն, գրավոր բանահյուսություն (հին շրջան), միջին դար, միջնադարյան բանաստեղծներ, նոր շրջան (XVI—XIX դդ. սկիզբը), նորագույն շրջան: Վերջինն իր հերթին բաժանվում է երկու մասի՝ ռուսահայ և թուրքահայ գրականություն: Գրքի վերջում հավելվածի ձևով տրված են նմուշներ ժողովրդական, հին և միջնադարյան բանահյուսությունից:

Հայ հին գրականության պատմության ընթացքը գրականության պատմաբանի կողմից բնորոշվում է գեղարվեստականության չափանիշով: Հերքելով այն կարծիքը, ըստ որի գրաբարը միայն արքունիքում գործածական, կամ շինծու մի լեզու էր, Փափազյանը գրում է. «Այս ենթադրությունը մի խոշոր սխալ է, որովհետև շինծու լեզուն չի կարող այն աստիճան զարգանալ, որ դարերով դառնա մի ազգի գրական լեզուն և որովհետև լեզուն չի շինվում երբեք, այլ եղածը կանոնավորվում, վերանորոգվում ու մշակվում է միայն» (Նույն տեղում, էջ 68):

«Պատմության» բերած արժեքավոր նորություններից է հին և միջնադարի գրականության մեջ աշխարհիկ ոգու և մանավանդ սոցիալական մոտիվների ուժեղ արտահայտության բացահայտումը: Փափազյանը գրականության այս կարևոր ժամանակահատվածը քննում է մշակույթի պատմական զարգացման ընթացքի մեջ, այդ ընթացքի առանձնահատկությունները բացատրելով հասարակական-քաղաքական կյանքի պայմանավորվածությամբ:

Նոր գրականության ստեղծումը Փափազյանը կապում է XVII դարից առաջ եկած լուսավորական խմորումների հետ, ըստ որում կատարվում է նոր գրականության պատմության ևս մի ենթաբաժանում՝ XVII—XIX դարի 20-ական թվականները՝ նոր, իսկ XIX դարի 30-ական թվերից մինչև XX դարի սկիզբը՝ նորագույն: Պարբերացումը ընդհանուր գծերով միանգամայն արդարացի էր, թեև չէր կարող սպառիչ դիտվել մի շարք խնդիրների ճիշտ գիտական մոտեցման ու պարզաբանման առումով:

«Պատմության» էջերում ճիշտ է արժեքավորվել Մխիթար Սեբաստացու և Մխիթարյանների գործունեությունը: Հակառակ եղած կարծիքների, որոնք նեղացնում էին Մխիթարյանների գործունեությունը կրոնական սխոլաստիկայի շրջանակներում, Փափազյանը գնահատել է նրանց բանասիրական, լեզվաբանական, պատմական գործերը: Այս գնահատումներում ընդգրկվում է Մխիթարյանների ազգանվեր գործի նշանակությունը՝ հայ մշակույթի և գիտության զարգացման ուղիներում:

Ընդհանրապես Փափազյանը հատուկ ուշադրություն է նվիրում Հայաստանից հեռու գտնվող մշակութային լուսավորական օջախների գործունեությանը։ Խոսելով հայերի լուսավորության գործում Դորպատի համալսարանի խոշոր դերի մասին, նա ընդգծում է այն հանգամանքը, որ դեպի տարբեր գիտություններն ու եվրոպական առաջադիմությունն ունեցած հետաքրքրության հետ միասին, համալսարանի միջավայրն արթնացնում էր բուռն սեր դեպի հայրենիքը, «դեպի այն ամենը, ինչ որ հայրենական է, ազգային» (Նույն տեղում, էջ 360)։

XIX դարում հայ նոր գրականության զարգացումը պայմանավորող նախադրյալների շարքում գրականության պատմաբանը ամենից առաջ նշում է Արևելյան Հայաստանի՝ Ռուսաստանի տիրապետության տակ անցնելու փաստը։ Այս իրադարձության խոր ըմբռնմամբ են քննվում ժամանակի նշանավոր գրական-մշակութային գործիչներ Սերովբե Պատկանյանի, Հարություն Ալամդարյանի, Մեսրոպ Թաղիադյանի ստեղծագործությունները։

Փափազյանի պարբերացմամբ նորագույն շրջանը սկզբնավորվում է Խաչատուր Աբովյանի գործունեությամբ։ Նա պատմականորեն ճիշտ է բնութագրում մեծ լուսավորչին՝ հանգամանորեն կանգ առնելով այն նախադրյալների վրա, որոնց բարեբեր ազդեցության տակ գործեց «ռուսահայ նորագույն աշխարհիկ գրականության առաջին մեծ տաղանդը, ժողովրդի լեզվով գրող ու ժողովրդի մասին խոսող առաջին վիպասանը» (Նույն տեղում, էջ 335)։ «Աբովյանին ղեկավարող գաղափարը,— գրում է նա,— այն է, գրել ժողովրդի խոսակցական լեզվով և ժողովրդի կյանքից, արդեն վաղուց ուներ իր հետևորդներն ու պաշտպանները, բայց պետք էր մի զորեղ տաղանդ, մի ցնցող ուժ նրան հաղթանակել տալու համար։ «Վերք Հայաստանին» ըստ ամենայնի, գերազանցորեն կատարեց այդ դերը և մի անգամից գրավեց ասպարեզը՝ հաղթական քայլերով» (Նույն տեղում, էջ 351)։

Մեր գրականագիտությունը բազմիցս նշել է գրականության դեմոկրատական ուղղության արժեքավորումն ու գնահատումը Փափազյանի քննադատական հայացքներում։ Գրականության պատմաբանը ճիշտ է ըմբռնել ու ներկայացրել այդ ուղղության դերն ու նշանակությունը ոչ միայն գրական կյանքում, այլև հասարակական-քաղաքական առումով։ XIX դարի 60-ական թթ. գրականության երկու խոշոր դեմքերի՝ Մ. Նալբանդյանի և Ստ. Նազարյանցի ստեղծագործության և հասարակական գործունեության քննությունը դրա ապացույցն է։ Մանավանդ կարևոր է Նալբանդյանի՝ իբրև քաղաքական գործչի բնութագիրը, որի շնորհիվ առավել ամբողջական է դառնում մեծ հեղափոխական-դեմոկրատի ստեղծագործության հասարակական արժեքը։

Գրականագետի պատմական հայացքի հետևողականության արդյունքն է Րաֆֆու ստեղծագործության քննությունը։ Գրողի աշխարհայացքի և ստեղծագործության գաղափարական ակունքները նա տանում է մինչև Նազարյանց-Նալբանդյան ու նրանց «Հյուսիսափայլը»։ «Ինչ որ քարոզել էր «Հյուսիսափայլը», և ինչ կրակոտ շեշտում էր «Մշակը». նույնը վեպերով արծարծում էր և կենդանացնում Րաֆֆին»,— գրում է Փափազյանը։

Ռոմանտիկ գրողի ստեղծագործության գեղարվեստական առանձնահատկությունների բացահայտումը ուշադրավ է դառնում նաև ընդհանրապես տվյալ գրական ուղղության բնորոշման համար։ Եվ, որ կարևորն է, ցույց է

տվել Րաֆֆու ազդեցությունն ու նշանակությունը հայ գրականության պատմության մեջ, նրա մեծ դերը պատմավեպի ժանրի հետագա զարգացման ճանապարհին։

Գրականության պատմության ընթացքում հասարակական երևույթների կապի հայտնաբերումը Փափազյան-պատմաբանի համար ունի սկզբունքային նշանակություն։ Իր գեղագիտական հայացքներով հետևելով կուլտուր-պատմական դպրոցին (Թեն, Բրանդես) նա յուրաքանչյուր ազգի արվեստի պատմությունը պատճառական կապի մեջ է տեսնում ոչ միայն սեփական նախընթաց պատմության և ժամանակակից իրադարձությունների, այլև հարևան ժողովուրդների մշակութային հասարակական-քաղաքական երևույթների փոխազդեցության հետ։ Եվ, չնայած միշտ չէ, որ նա այդ պատճառների մեկնաբանությունը տեսնում է իրականության սոցիալական խորքերում, սակայն անժխտելի է և այն, որ կյանքի և գեղարվեստի պայմանավորվածությունը առաջադրվել է նրա կողմից իբրև գեղագիտական պարտադիր պահանջ։ Այսպիսի հայացքի արդյունքն է և XIX դ. 70—90-ական թթ. հայ հասարակական կյանքի պատկերը։ Գրականության պատմաբանը, խոսելով այս շրջանի մասին, տեղին է դիտում անդրադառնալ նախորդ տասնամյակների ռուս հասարակական կյանքի իրադարձություններին, որոնք անհերքելի ազդեցություն էին թողել հայ հասարակական մտքի զարգացման վրա։ Այդ իրադարձություններից նա հատկապես մեծ նշանակություն է տալիս 40-ական թթ. ռուս գրականության մեջ ձևավորված և մեծ դեր խաղացած արևմտականներին (Западнилсы) և սլավոնականներին (славянофилы)-Փափազյանն այստեղ հանդես է բերել երևույթների էության մեջ թափանցելու նուրբ ունակություն։ Նա միանգամայն իրավացի է, երբ փորձում է հայ հասարակական կյանքի իրադարձությունները կապել ռուս առաջադեմ մտավորականների գործունեության ու նրանց արտահայտած գաղափարների հետ։

Փափազյանի գրականագիտական հմտության մասին է խոսում իր ժամանակակից գրողների ստեղծագործությունների ճիշտ գնահատումը։ Հայտնի փաստ է, որ գրողի ստեղծագործության արժեքն ու նրա դերը գրականության պատմության մեջ միշտ չէ, որ ըստ արժանվույն գնահատվում են նրա ժամանակակիցների կողմից։ Շատ հաճախ գրողին հասկանալու և արժեքավորելու համար պետք են լինում տարիներ, որոնց հեռվից ավելի պարզ ու որոշակի են դառնում գրողն ու նրա գործի նշանակությունը։ Փափազյանն ուներ գրականագետի ու քննադատի համար շատ կարևոր ու հազվագյուտ այդ հատկությունը։ Նա կարողացավ ճանաչել, արժեքավորել ու փայլուն ապագա գուշակել արվեստագետների, որոնք իրենց առաջին ստեղծագործական քայլերն էին կատարում։ Այդպես էր, որ նրա «Պատմության» էջերում իրենց արժանի տեղը գրավեցին Շիրվանզադեն ու Նար-Դոսը, Հովհ. Հովհաննիսյանն ու Տերյանը, Հ. Հակոբյանն ու Շ. Կուրղինյանը։ Շիրվանզադեի ստեղծագործությամբ նա պայմանավորել է գրական մի ամբողջ շրջանի՝ քննադատական ռեալիզմի («իրապաշտական ուղղության») սկզբնավորումն ու զարգացումը։

Գրականության ընթացքի մեջ ճիշտ տեղ է հատկացվել Հովհ. Հովհաննիսյանի ստեղծագործությանը, բնութագրելով նրան որպես «ռուսահայ նորագույն բանաստեղծական գրական սյուներից մեկը»։ Նա բանաստեղծի

քնարերգությանը բնորոշ թախծալի տրամադրության մեջ տեսնում է ժամանակի «հասարակական ցավերի» արտահայտությունը: «Ժամանակի վշտի» արձագանքը ավելի «անկեղծ ու խորունկ շեշտով» է դիտված Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության մեջ: Գրականության պատմաբանը նուրբ դիտողականություն և հմտություն է հանդես բերել մեծ բանաստեղծի ստեղծագործությունը ներկայացնելիս: Ըմբռնված ու խորապես գիտակցված են Թումանյանի աշխարհը, նրա ստեղծագործության առանձնահատկությունները: Բանաստեղծի անձնական խոհերին հարակից հնչող հասարակական վշտի արտահայտությունները դիտվում են իբրև «համաշխարհային թախծին մոտեցող խաղեր ևս»: «Այսպես օրինակ,—գրում է Փափազյանը,—նրա զայրույթի կանչը, անիրավությունների և չարի դեմ ըմբոստությունը, ճնշումների և հարվածների մասին արած անկեղծ բողոքները չունին... զուտ տեղային արտահայտություններ, այլև արդյունք են ավելի լայն մտածողությունների և ընդգրկում են ընդարձակ սահմաններ» (Նույն տեղում, էջ 559): Գրականագետի բնութագրումը առավել լիարժեք է դառնում Թումանյանի խոր հայրենասիրության մասին դիտողությամբ: Բանաստեղծի տիեզերական թախծի հիմքում նա տեսնում է հայրենիքի ցավերը, «հայոց վիշտը»:

Բարդ և բազմազան էր 1900-ական թթ. հայ գրականության պատկերը: Շիրվանզադեի ռեալիստական վեպերի կողքին երևում էին Մուրացանի ռոմանտիկական շնչով հագեցած ստեղծագործությունները, գյուղագիրները փայփայում էին «մոռացված աշխարհը» փրկելու հույսեր: Միատարր չէր նաև այդ տարիների պոեզիան: Գրականության պատմաբանին հաջողվել է լայնահայաց կերպով ընդգրկել ու ճիշտ արժեքավորել ամենատարբեր գրողների ստեղծագործությունները: Մեր բանաստեղծության դասականների կողքին նա ժամանակին տեսել ու գնահատել է նաև պրոլետարական գրականության հիմնադիրներ Հ. Հակոբյանի և Շ. Կուրղինյանի ստեղծագործությունները:

Թեև արևմտահայ գրականության քննությունը առանձին բաժին է կազմում «Պատմության» մեջ, բայց, ինչպես նշվել է արդեն, Փափազյանը չի անջատում միմյանցից մեր գրականության երկու հատվածների պատմությունը: Սակայն պետք է նշել, որ գրականության պատմության այս բաժինը համեմատաբար սխեմատիկ է: Բավական է ասել, որ XIX դ. 50—60-ական թթ. արևմտահայ գրականության մեջ Փափազյանը հակված է տեսնելու առավելապես հրապարակախոսություն, անտեսելով այդ շրջանի վիպագրությունը: Այս իմաստով նկատելի են ներքին կառուցվածքային խախտումներ աշխատության հետագա էջերում: Այսպես, գեղարվեստական գրականության վերլուծությունը սկսելով Պեշիկթաշլյանից, անդրադառնալով Դուրյանի, Ալիշանի, Սրփիարյանի և այլոց գործերին, նա հասնում է մինչև իր ժամանակակից գրողները, քննում նաև Զ. Եսայանի, Ա. Չոպանյանի ստեղծագործությունները, ապա նորից վերադառնում 60—70-ական թթ.՝ Հակոբ Պարոնյան և երգիծական գրականություն: Այսուհանդերձ, Փափազյանին հաջողվել է գրականության ընթացքի մեջ տեսնել և ըստ արժանվույն գնահատել այնպիսի մի խոշոր և ինքնատիպ գրական երևույթ, որպիսին էր XX դարի սկզբի արևմտահայ բանաստեղծությունը: Ճիշտ որոշելով դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծության դերն ու նշանակությունը, թափանցելով գեղարվեստական մտածողության խորքերը, «Պատմության» հեղինակը կարո-

ղացել է ընթերցողին ներկայացնել բանաստեղծներից յուրաքանչյուրի ուրույն ստեղծագործական պատկերը։ Իբրև լավագույն ապացույց կարող է ծառայել Սիամանթոյի ստեղծագործության քննությունը։ Փափազյանը Սիամանթոյին համարում է նորարար, նկատի ունենալով նրա «զգալու եղանակը և թե երևակայությունը»։ Սիամանթոյի արվեստը ներկայացվում է իբրև մի խորացված արտահայտություն այն սարսափների, սոսկումների, որ տիրում էր դարասկզբի արևմտահայ իրականության մեջ։ «Երգիչը,—գրում է նա,—իր բառերն ու արտահայտությունները վերցնում է արյունով լցված դաշտերից, հրդեհի բոցերով կարմրած տարածություններից, որ հոգին սոսկումով լցրած՝ ավերակների ու գերեզմանների վրայից անցնում է արյունոտ աչքերով, տանջվում է, մռնչում, այրվում է, ճչում, մարտակոչ աղաղակներ հնչեցնում խոպոտ, զարհուրելի որոտումներով և յուրաքանչյուր տողի մեջ ունի մահ, արյուն, կոտանք, կոտորած, ավեր...» (նույն տեղում, էջ 782)։

Փափազյանը գրականության զարգացումը դիտում է մշակույթի և գիտության ճյուղերի հետ ունեցած սերտ կապի մեջ։ Նրա «Պատմության» էջերում խոսվում է հրապարակախոսության, պատմության, ազգագրության, լեզվաբանության փիլիսոփայության, թարգմանական գրականության առավել աչքի ընկնող դեմքերի մասին։ Ժամանակի մշակութային կյանքը լրիվ ներկայացնելու նպատակով նա անդրադարձել է նաև թատրոնին, նկարչությանը, երաժշտությանը։ Գրականության զարգացման ընթացքի պատմության և մշակույթի կապերի մեջ բացահայտելու սկզբունքը աշխատությանը տվել է լիարժեք ամբողջական բնույթ, որի շնորհիվ այն չի կորցրել իր տեսական և գործնական նշանակություն մինչև օրս։

— 3 —

Վրթ. Փափազյանի բանասիրական հետաքրքրությունների մեջ իրենց նշանակալի տեղն ունեն ռուս և եվրոպական գրականության հարցերը։ Արժեքավոր և ուշագրավ են նրա հոդվածները, գրախոսականները ռուս գրականության տարբեր հեղինակների, արվեստի, հասարակական կյանքի նշանակալի իրադարձությունների մասին, որոնց պարզաբանումներում արտահայտվել են իր՝ քննադատի, ուրույն վերաբերմունքն ու հայացքները։ Առանձնապես գնահատելի է այն փաստը, որ քննադատը ռուս գրականության մասին տարբեր հոդվածներով հանդես է եկել նաև արևմտահայ մամուլի էջերում, առաջնահերթ ու կարևորագույն խնդիր դիտելով ռուս գրողների ստեղծագործությունների պրոպագանդումը արևմտահայ ընթերցողին։ Այս իմաստով հատկանշական է Պոլսի «Բյուզանդիոնի» էջերում նրա հոդվածը, ուր մեկնաբանելով Պուշկինի ծննդյան 100-ամյակի նշումը Ռուսաստանում, նա անդրադառնում է գրողներին իրենց ժամանակին գնահատելու հարցին։ Պուշկինի օրինակով Փափազյանն աշխատում է բացահայտել գրողի և հասարակության փոխհարաբերության սոցիալ-քաղաքական արմատները։ Ընդգծելով, որ Պուշկինի «շանթալից, հուզիչ գործերը» ուղղված են «ճորտության, ստրկության անկմանը», նա հենց դրանով էլ բացատրում է տիրող խավերի սաստիկ ատելությունն ու հալածանքը Պուշկինի դեմ։ Այստեղ իսկ քննադատն անդրադառնում է Տոլստոյի «Հարություն» վեպին, որի տպագրությու-

նը սկսվել էր «Բյուզանդիոնի» համարներում, բնորոշելով այն իբրև «մի կատարյալ հրաշակերտ, լի մարդասիրական, բարձր և հանրամարդկային վսեմ մտքերով» («Բյուզանդիոն», 1899, № 854)։ Թերթի հետագա համարներում Փափազյանը հանգամանորեն ներկայացնում է վեպը, գտնելով մի յուրահատուկ ձև, ուր ոչ միայն տրվում է մեծ վիպասանի ստեղծագործության գնահատականը, այլև ամբողջ վեպի ամփոփ շարադրանքը։ Փափազյանը վեպից մեջ է բերել ամբողջ հատվածներ, որոնք առավել հատկանշական և կարևոր են սյուժեի զարգացման ընթացքի, հերոսների կյանքի ճակատագրական պահերի, Տոլստոյի խոր հոգեբանական վերլուծությունների բացահայտման իմաստով։ Հոդվածը սկսվում է Տոլստոյի փիլիսոփայության մեկնությամբ, որը հեղինակի կողմից բնորոշվում է «մարդասիրական անկեղծ։ բարձր և ներողամիտ սիրով»։ Հետագայում վեպի սյուժեի ընթացքի հետ թարգմանիչ քննադատը ընդմիջում է իր խոսքը, մեկնաբանելով իրադարձությունները, գնահատելով հեղինակի խոսքի գեղարվեստական ընդհանրացման ուժը, հերոսների հոգեբանության խորքը թափանցելու նրա զարմանալի վարպետությունը։ «Տոլստոյը այդ դեպի մեջ է դրել իր անկեղծ, համարձակախոս լեզուն, իր հոգեբանական նրբությունները արտահայտելու մեծ կարողությունն և նկարագրական հանճարեղ վրձնի թափը»,—գրում է Փափազյանը։ Սակայն ամենակարևորը վեպի քննադատական-մերկացնող բովանդակության ընդգծումն է։ Նշենք, որ ժամանակի քննադատության մեջ փորձ էր արվում խլացնել վեպի առաջադրած խնդիրների սոցիալական սրությունը, հիմնականում կանգ առնելով գլխավոր կերպարների՝ Կատյուշայի և Նեխլյուդովի փոխհարաբերության վրա։ Այնինչ հոկայական նյութը գրողին թույլ էր տվել վեպում դնել մի շարք կարևորագույն հասարակական-քաղաքական հարցեր, որոնք շոշափում էին միապետական կարգի գոյության բուն հիմքերը։ Փափազյանը մատնանշում է ցարական չինովնիկների ապարատի՝ դատարանի, ոստիկանության քննադատությունը վեպում։ «Այստեղ,—գրում է նա,—մի առ մի նկարագրված են բարձրագույն ատենի անդամներ իրենց ծաղրական, անհոգ և անմարդասեր գծերով, այստեղ անխնա և համարձակախոս լեզվով պատկերացված կան ռուսական դատարանների, իրավաբանական ճյուղի բոլոր գործողների դեմքերը, չեն խնայված նախարարներ իսկ...։ Այնքան կենդանի, այնքան իրական կերպով գծված է բոլորը, որ ընթերցողի վրա թողնում է ճնշող-սոսկացնող ազդեցություն» (նույն տեղում)։

Մեծ հիացմունքն ու բարձր կարծիքը վիպասանի ստեղծագործության մասին չեն բացառել Փափազյանի քննադատական վերաբերմունքը Տոլստոյի աշխարհայացքի հակասական դրույթների վերաբերյալ։ Հայ դեմոկրատական մտքի մյուս ներկայացուցիչների հետ միասին, Փափազյանը իր քննադատական խոսքն է ուղղել նրա բարոյախոսական քարոզների դեմ։

Ռուսական առաջին հեղափոխության պարտությունը իր ազդեցիկ հետևանքներն ունեցավ հասարակական կյանքում։ Բուրժուական գաղափարախոսությունը լայն ճակատով հարձակում սկսեց ընդդեմ հեղափոխության և դեմոկրատիայի։ Գրականության մեջ հակահեղափոխական ռեակցիան դըրսևորվեց դեկադենտների ապաքաղաքական անկումային ստեղծագործություններում։ Արցիբաշևի, Սոլոգուբի, Զինաիդա Գիպպիուսի, Կամենսկու և այլ գրողների գործերում քարոզվում էր «էրոսը քաղաքականության մեջ», «միստիկական անարխիզմ», գաղափարազրկություն։ Ծայրահեղ սուբյեկտի-

վիզմ, արհամարհանք դեպի մասսաները, մարդկային բանականության ուժի նկատմամբ հավատի բացակայություն, հասարակության ու բնության գիտական ճանաչման ժխտում, ահա դեկադանսի դավանանքը, որն արտահայտում էր բուրժուազիայի վախը՝ դեմոկրատիայի, գալիք հեղափոխության հանդեպ։ Ռուսական իրականության մեջ ամենից առաջ Գորկին մերկացրեց դեկադանսը որպես հակաժողովրդական ու հակագեղագիտական ուղղություն։

Անկումային գրականության քննադատական արձագանքները հնչեցին նաև հայ իրականության մեջ։ Վրթ. Փափազյանը գրում էր. «Մեր մեջ էլ սկսել է հնչել այն միտքը, թե «չկա վնասակար գրականություն»... Այդպես մտածողները երևի վնասակար չեն համարել այն վեպն անգամ, որի մեջ ներբողվում է տարփամոլությունը, իր բոլոր արտառոց, այլանդակված ու հիվանդագին երևույթներով։ Այդպես մտածողները երևի վնասակար չեն գտել «գեղարվեստապես արտահայտված» մատնության, սպանության և այլ նման սխալներ արդարացնող գրվածքներ...» («Վրթ. Փափազյանը գրականության մասին», էջ 196)։ Փափազյանն անդրադարձել է նաև առանձին սիմվոլիստ գրողների ստեղծագործություններին՝ մանրամասն վերլուծելով կոնկրետ գործերը։ Սիմվոլիզմի որոշ ներկայացուցիչների քննադատությունը Փափազյանի կողմից խորապես հիմնավորված էր։ Փափազյանը ոչ թե հերքել է սիմվոլիզմն իբրև ուղղություն, այլ մատնացույց է արել նրա այն ռեակցիոն արտահայտությունները, որոնք ոչ մի ընդհանուր բան չունեին իսկական գրականության հետ։

Իր «Գրական ուղղություններ» անտիպ ուսումնասիրության մեջ, նա մասնավորապես քննության է առնում սիմվոլիզմը, գնահատելով այն իբրև նոր, որոշակիորեն առաջադիմական ուղղություն։ Եթե սրան ավելացնենք նաև այն, որ իր իսկ ստեղծագործության մասին խոսելիս նա մի ամբողջ շրջան բնութագրում է որպես սիմվոլիստական, ապա պարզ կլինի, որ ուղղության բացարձակ հերքման մասին խոսք լինել չի կարող։ Փափազյանին գրավում էր սիմվոլիստների ձևի կատարելությունը։ «Սիմվոլիզմը ես հասկանում եմ այն ձևը, որ առաջացնում է ընթերցողի մեջ հոգեկան որոշ տրամադրություն, որ դրդում է նրան մտածելու, մտածելու և զայրանալու եղած խայտառակությունների և կեղտի դեմ» («Վրթ. Փափազյանը գրականության մասին», էջ 75)։

Սակայն սիմվոլիզմը միատարր հոսանք չէր։ Այն հակասական էր իր հիմքում։ Միայն առաջին հայացքից կարող էր թվալ, որ սիմվոլիստների անհատապաշտական բողոքն իր սուր ծայրով ուղղված էր ռուս հասարակական կյանքի «բուրժուականության» և «քաղքենիականության» դեմ։ Սիմվոլիստների ձգտումները երբեք չէին անցնում լիբերալիզմի սահմաններից։ «Գործնականում այդ անհատապաշտությունն անմիջականորեն և ամենից առաջ ուղղված էր դեմոկրատական շարժման դեմ, դեմոկրատական աշխարհայացքի ուժերի դեմ, որոնք գոյություն ունեին ժամանակի ռուս հասարակական-քաղաքական, փիլիսոփայական և գեղագիտական կյանքում։ Եվ եթե սիմվոլիստները երբեմն բուռն և կտրուկ անջատվում էին «քաղքենիականությունից» և «բուրժուականությունից», ապա անում էին այդ միայն այն չափով, որքանով այդ «քաղքենիականությունը» ու «բուրժուականությունը» թույլ չէին տալիս լինել անհատապաշտներ մինչև վերջ» (В. Асмус, Вопросы теории и истории эстетики, М., 1968, стр. 546).

Սիմվոլիզմի հակասությունները առանձնապես ակնհայտ դարձան հեղափոխությանը հաջորդած ռեակցիայի տարիներին։ Փափազյանի ժխտական վերաբերմունքը՝ սիմվոլիզմի որոշ ներկայացուցիչների հանդեպ, կապվում է հենց այդ ժամանակաշրջանի հետ։ Փափազյանը զգուշացնում է չտարվել արտաքին «օրիգինալությամբ»։ Ըստ նրա «Օրիգինալ լինել, նոր բան ասել, շաբլոնական չլինել, դա լավ, վսեմ բան է և ամենքին չէ տված։ Բայց նենել և ցնդաբանել, նենել և ցեխն ու աղբը գրականության, կյանքի, վարք ու բարքի մեջ լցնել ու Սանինների նման հիրավի ընկերական պարազիտներին գովել, որովհետև «օրիգինալ» ինքնուրույն են՝ այդ ես չեմ հասկանում։ Գուցե հետադեմ եմ, գուցե պահպանողական եմ դառնում, սակայն չեմ կարող հիվանդին հիվանդ չասել» («Գրականության մասին», էջ 93—94)։

Անդրեևի, Արցիբաշևի գործերում կար մի գաղափարական միտում՝ գովերգել նահանջը, հրաժարումը քաղաքակրթության նվաճումներից, այսպես կոչված «հավասարության» լոզունգի ներքո։ «Անդրեևը,—գրում է Փափազյանը,—կարծես ուզում է այսպիսի մի պարադոքս ասել—տնտեսական հավասարությունը կլինի այն ժամանակ, երբ բոլոր հարուստներն աղքատանան, լավերը վատանան, պահանջ ունեցողները այլևս ոչ մի պահանջ չունենան և ամենքի ձգտումը կլինի անկումն, աղտ ու կեղտը» (նույն տեղում, էջ 95)։ Քննադատելով անդրեևյան «խավարի» փիլիսոփայությունը, հիասթափությունը մարդու կյանքի, նրա ապագայի նկատմամբ, Փափազյանն անհանդուրժելի է գտնում գրողի նման հայեցակետը։

Դեկադենտների գաղափարախոսությանը Փափազյանը հակադրում է մարդու գեղեցկության, մաքրության, վսեմության գաղափարը, որը համահնչուն էր Գորկու հռչակած «Մարդ՝ դա հպարտ է հնչում» ձևակերպմանը։ Սակայն դա ընդհանրապես մարդու վերացական գովերգ չէ։ Փափազյանը հանդես է գալիս այն վեհության ու գեղեցկության պաշտպանությամբ, որը ծնվում է պայքարի, անձնազոհության գնով. «Մեծ, բարձր, մաքուր և լավ լինելու, այդպես էլ դարձնելու ոգևորությունն է, որ ստեղծում է ընկերական անհավասարության ու անիրավությունների դեմ կռվող ու արյուն թափող անձերի։ Ցածից վեր ելնելն է երջանկացնում մարդկության և հավասարեցնում անհատների և ոչ թե վերից ցած իջնելը» (նույն տեղում, էջ 96)։

Ժամանակի ռուս գրականությունը քննադատին միայն մռայլ գույներով չի ներկայանում։ Նույնիսկ «խավարի տիրապետության այդ հետագնաց շարժման մեջ» քննադատը նկատում է այն լուսավոր հատկանիշները, որոնք հարստանալով պիտի կազմեին ռուս գրականության ապագան։ Այս իմաստով առավել ցայտուն են Փափազյանի հոդվածները Մ. Գորկու, Կորոլենկոյի, Վերեսաևի, Կուպրինի մասին։ Բնորոշելով Կուպրինին որպես «ճշմարտապես գեղարվեստագետ» Փափազյանը բարձր է գնահատում «Մենամարտ», «Սուլամիթ», ինչպես նաև «Յամա» ստեղծագործությունները։ Եթե առաջին երկուսում քննադատին հիացրել է Կուպրինի բարձր արվեստը, հոգեբանական վերլուծումների վարպետությունը, ապա երրորդը՝ «Յամա» վեպը նրան ցնցում է իրականության դառը պատկերների մերկությամբ։ «Եվ որպիսի մանրակրկիտ, ազդու, կենդանի ու քստմնեցուցիչ նկարագիր։ Կարդալ ու չզարհուրել, կարդալ ու չնողկալ, միևնույն ժամանակ չզայրանալ—անհնարին է» («Ազդակ», 1909, № 31)։

Վրթանես Փափազյանի գրական նախասիրություններում առանձնահատուկ տեղ է գրավում Մաքսիմ Գորկին։ Նրա ստեղծագործական խառնվածքին հոգեհարազատ էին մեծ գրողի մտածելակերպը, քննադատական վերաբերմունքը իրականության հանդեպ, ըմբոստ, պայքարող ոգին։ Հանձին Գորկու Փափազյանը գտել էր այն մտածողին, որն առավել քան որևէ մեկը, համապատասխանում էր գրող-մարտիկի նրա պատկերացմանը։

Ներկայացնելով ռուս գրական հոսանքները, անդրադառնալով նրանց աչքի ընկնող դեմքերին, Փափազյանը տեսնում էր այն մեծ տարբերությունը, որ գոյություն ուներ Գորկու և ժամանակակից «նորարարների» դիրքորոշման մեջ։ Խոսելով Գորկու ստեղծագործությունների խոր գաղափարայնության, արդիական հնչեղության մասին, հայ քննադատն ընդգծում է նրա գործերի գեղարվեստական բարձրությունը։ «Միակ մեծը, միակ անընկճելին բոլոր այդ ժամանակվա գեղագետների մեջ Մաքսիմ Գորկին էր, որ շարժումներից առաջ համաշխարհային հռչակ էր ստացել իր «Խորքում» («Հատակում») և «Քաղքենիներ» գործերով, նա էլ ենթարկվում էր հոսանքին, նրան էլ գրավում էին ժամանակակից սեռային հարցերն ու մտքերի, գաղափարների անիշխան սլացումները։ Բայց Գորկին որքան էլ ենթարկվեց հորձանքի պտույտին, մնաց սակայն իր գեղագիտական բարձրության վրա և արտադրեց հիրավի սքանչելի էջեր՝ ժամանակակից կյանքից և հեղափոխական շարժումներից» («Ազդակ», 1909, № 30)։

Փափազյանի՝ դեպի Գորկին ունեցած մեծ հետաքրքրության մասին են խոսում նրա գրախոսականը «Տերը» վիպակի մասին, «Երկու ոգիներ» հոդվածի թարգմանությունն ու մեկնաբանումը, «Հին արժեքներ» հոդվածը՝ գրըված ի պաշտպանություն Գորկու երկերի՝ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ներկայացումների առիթով։

Հայ իրականության մեջ առաջինը արձագանքելով Գորկու երկերին, Փափազյանը ոչ միայն հանդես չի գալիս կողքից դիտողի դերում, այլ հայտնում է իր խոր համակրանքը։ Միանալով Գորկու մարտական բողոքին, Փափազյանն ունի ևս մի նպատակ։ Գորկու գաղափարական դրույթների հիման վրա նա ցույց է տալիս, որ հայ մտավոր կյանքը ևս զերծ չէ նման «ախտերից»։ Ահա թե ինչու դիմելով իր ընթերցողներին, քննադատը խորհուրդ է տալիս զննել շուրջը և տեսնել թե «հայ գրական ու մտավոր շարժումը ևս չի՞ ապրում նույնպիսի հոգեկան աղքատության մի շրջանում, ուր ամեն ուժ պստիկացել է և պստիկության հետ թե՛ չնչինություններն են մեծության կարգն անցել, և թե՛ մարդկային ու քաղաքացիական պարտականությունների մերժումն ազատամտության անուն ստացել» («Վրթ. Փափազյանը գրականության մասին», էջ 195)։ Մեր գրականության ներկայի և ապագայի հոգսերով ապրող քննադատը խոր լավատեսությամբ հույս է հայտնում, որ հոգու աղքատության անցողիկ շրջանին կհաջորդեն «առողջ, վսեմ գաղափարներով սնանվող շարժումները»։

XIX դարի երկրորդ կեսին հայ իրականության մեջ մեծ չափով աճեց հետաքրքրությունը դեպի արվեստների ու գրականության պատմությունը։ Դրա շնորհիվ գրական երևույթները դուրս բերվեցին մեկուսացումից և սկսեցին քննվել միասնական ընթացքի մեջ։ Այստեղ, անշուշտ, անժխտելի էր եվրոպական գրականագիտական մտքի ազդեցությունը։ Եվրոպական գրականագետների օրինակով հայ գրականության մեջ ևս երևան եկան տեսա-

կան-գեղագիտական ուսումնասիրություններ։ Մտածողության ընդհանուր ոլորտից դուրս չմնաց նաև Վրթ. Փափազյանը, և դրա արգասիքը եղան ինչպես նրա «Պատմություն հայոց գրականության սկզբից մինչև մեր օրերը» աշխատությունը, այնպես էլ «Տեսություն բանահյուսության» և «Գրական ուղղություններ» անտիպ ուսումնասիրությունները։ Ուշագրավ է մանավանդ երրորդը։ Այստեղ Փափազյանը հետևելով եվրոպական գրականագիտական մտքին (Թեն, Բրանդես, Բրյունետյեր), քննում է գրականության առանձին ուղղությունները՝ սկսած կլասիցիզմից, վերջացրած նորագույն գրական դըպրոցներով՝ սիմվոլիզմ, դեկադանս։

Փափազյանին հաջողվել է ոչ միայն բնութագրել գրական ուղղությունները, այլև ցույց տալ այն նորը, առաջադիմականը, որ բերում էր նրանցից յուրաքանչյուրը՝ նախորդի համեմատությամբ։ Հատկանշական է նաև ուսումնասիրության ղեկավար սկզբունքը, ըստ որի հեղինակն իր առաջ նպատակ է դրել խոսել ոչ թե ընդհանրապես ուղղությունների մասին, այլ անմիջական օրինակներով ցույց տալ վերոհիշյալ ուղղությունների արձագանքները հայ իրականության մեջ։ Փափազյանը տեսականորեն ճիշտ բնութագրելով ուղղություններից յուրաքանչյուրը, արժեքավոր դիտողություններ է կատարում նրանց ներկայացուցիչների մասին, հանդես բերելով խոր գիտելիքներ և քննադատի անաչառ հայացք։ Ցույց տալով ռեալիզմի առավելությունները, իբրև «վերլուծող, մարդկային գործերի դրդապատճառները որոնող, կենդանի, կատարյալ և իրական տիպարներ պատկերացնող ուղղություն», նա չի թերագնահատում նաև մյուսները, դրանցից յուրաքանչյուրը դիտելով իբրև որոշակի հասարակական-քաղաքական պայմանների, որոշակի ժամանակաշրջանի արտահայտություն։

«Մուրճում» տպագրված «Արտասահմանյան քրոնիկներից» մեկում նա, անդրադառնալով Վիկտոր Հյուգոյի «Զգուշացեք թույլերից» բանաստեղծությանը, ընդհանուր գծերով ներկայացնում է նրա հեղինակին իբրև մեծ հոգեբանի ու խոսքի փայլուն վարպետի։ «Ով ծանոթ է փոքր ի շատե այդ մեծ քերթողի բանաստեղծությունների հետ,—գրում է Փափազյանը,—անշուշտ կատարյալ հիացումով է միշտ կարդում նրան, սքանչանալով նրա մտքի անսահման թռիչքների, նրա խոսքի առատության ու պերճախոսության, նրա բառերի հնչունության և մանավանդ նրա ոտանավորների ոչ միայն գեղարվեստական կատարելության, այլև հոգեբանական ամենանուրբ դիտողությունների վրա։ Աստվածային, երկնային են նրա բոլոր տողերը..., նրա անհուն սլացումը դեպի վեր, դեպի բարձրը...» («Մուրճ», 1896, № 7—8)։

Ֆրանսիական դասականների նշանավոր ներկայացուցչի մասին հիացական կարծիքը եզակի չէ։ Քննադատը բարձր է գնահատել նաև աշխարհահռչակ Մոլիերի ստեղծագործությունը՝ դիտելով այն իբրև երգիծաբանական արվեստի չափանիշ։

Անդրադառնալով Էմիլ Զոլայի «Հռոմ» վեպի շուրջ բարձրացած բանավեճին, Փափազյանը ոչ միայն արդարացնում է վեպի մերկացնող բովանդակությունը, այլև նրա արժանիքը տեսնում է խոր գաղափարական հագեցվածության մեջ։

Փափազյանը հիացմունքով է խոսում Դոդեի ռեալիզմի մասին, նշելով նրա ջերմ հումականությամբ հագեցված ժողովրդային շունչը, փայլուն երգիծանքը, բարձրարվեստ լեզուն։ Ուշագրավ է, որ գնահատելով ռուս նշանա-

վոր գրողներից մեկի՝ Կուպրինի ստեղծագործությունը, Փափազյանը տիպաբանական զուգահեռներ է տեսնում նրա և Դոդեի արվեստում։ «Կուպրինը,— գրում է նա,— հիշեցնում է Ալֆոնս Դոդեին։ Նույն հյութալից, շքեղ, պատկերավոր լեզուն ունի և նույն ազդեցիկ, խոր մտածել տվող և ճշմարտապես ու խորունկ հուզող շեշտը» («Ազդակ», 1909, № 31)։

Փափազյանի գրական նախասիրություններում առանձնահատուկ տեղ ունի նաև Հենրիկ Իբսենի արվեստը։ Իբսենյան խորհող մարտիկի ըմբոստ փիլիսոփայի մտածելակերպը շատ կողմերով համահնչուն էին Փափազյանի ազատատենչ գաղափարներին, որոնք իրենց արտացոլումը գտան նրա «Ըմբոստ երգեր» շարքում։ Խոսելով մեծ նորվեգացուց կրած ազդեցության մասին՝ նա գրում է «Իբսենի «Բրանդը» և «Սոլնես ճարտարապետը» խորապես ազդում են ինձ վրա։ Այդ մեծ գործերի հեղինակի սիմվոլիզմը գտնում է իր աշակերտը իմ մեջ» («Գրականության մասին», էջ 83)։

Իբսենի նշանակության բարձր գնահատման արդյունք է նաև այն, որ Փափազյանը համաշխարհային գրական շարժման մեջ մի ամբողջ շրջան՝ 1880—1900 թթ. բնորոշում է իբրև իբսենյան, նկատի ունենալով այն մեծ ազդեցությունը, որ կրեց գրականությունը նրա ստեղծագործություններից։

Հայ քննադատն արժեքավորել է նաև նորվեգացի մի այլ նշանավոր գրողի՝ Բյորնստորնե Բյորնսոնի ստեղծագործությունը։ Ընդհանուր կողմեր նկատելով նրա և Իբսենի մոտ, Փափազյանն այստեղ ևս շեշտը դնում է գրողի գործերի նորարարական բովանդակության վրա։ Նշելով նրա վաստակի արժեքը, քննադատն ընդգծում է Բյորնսոնի գործերի գաղափարայնությունը, իր երկրի բնության ու մարդկանց հարազատ պատկերացումը։ «Ամենից առաջ,— գրում է նա,— Բյորնսոնը երգիչ է և առաջնորդ նորվեգական նոր մտքերի, ներկայացուցիչն իր երկրի։ Նա կարծես մարմնացնում է իրեն շրջապատող բնությունը» («Վրթ. Փափազյանը գրականության մասին», էջ 84)։

Իբսենյան գեղագիտական կոնցեպցիայով է մեկնաբանվում նաև գերմանացի դրամատուրգ Հաուպտմանի ստեղծագործությունը։ Ոչ մեծ հոդվածում Փափազյանը կարողացել է ըստ արժանվույն գնահատել և ներկայացնել նրա գործերի հիմնական առանձնահատկությունները՝ կանգ առնելով «Ոստայնանկներ» և «Վերափոխումն Հաննել Մարտերնի» դրամաների վրա։ Քննադատի համար արժեքավորման սկզբունքը դրամաների հասարակական բովանդակությունն է, քննադատական ոգին, բարձր գեղարվեստականությունը։ «Այդ պիեսները,— գրում է նա,— խիստ կենդանի գույներով պատկերացնում են ընկերության զրկված ու թշվառ անդամների կյանքը, նրանց տականքները, նրանց չարաշար աշխատանքը և նրանց ընկած ցեխոտ դրությունը, որ բխում է իրենց նյութական, տնտեսական թշվառ կացությունից» («Թատրոն», 1894, № 2)։

Փափազյանի քննադատական հայացքներում ուշագրավ են նրա տեսակետները Եվրոպայում տարածված նոր փիլիսոփայական ուղղության՝ նիցշեականության մասին, որն իր արտացոլումը գտավ ինչպես գրականության մեջ, նույնպես և արվեստի մյուս ճյուղերում։ Նիցշեականության գաղափարական հիմքերի ճիշտ բացահայտումը լուսաբանում է այդ ուղղության ներքին հակասությունները, նրա ռեակցիոն բովանդակությունը։ Ֆրիդրիխ Նիցշեն այսպես կոչված «Կյանքի փիլիսոփայության» հիմնադիրը եղավ, որից սկզբնավորվեցին ժամանակակից բուրժուական գաղափարախոսության առա-

վել ռեակցիոն ուղղությունները: Իր բնույթով խորապես հակասական, սակայն նույնքան էլ նպատակասլաց նիցշեականությունը համախոհներ ձեռք բերեց ամբողջ Եվրոպայում, Ռուսաստանում և այլուր: Այն գաղափարական սնունդ էր տալիս դեկադանսի արվեստի ստեղծագործություններին:

Նիցշեի ուսմունքի այս մասսայականությունը ստիպում է Փափազյանին համառոտ տեսության ձևով ներկայացնել նրա փիլիսոփայության հատկանշական կողմերը: Հայ քննադատին հիմնականում հաջողվել է ճիշտ բնութագրել Նիցշեին և նրա ուսմունքը: Նա ընդհուպ մոտենում է նիցշեականության հակասությունների բացահայտմանը, զատելով նրա պայքարի, ըմբոստության ոգին նիցշեական «գերմարդու» տեսությունից: Փափազյանը համակրանքով է խոսում Նիցշեի կողմից ժամանակի իրականության քննադատության, նրա՝ ապագայի մասին ունեցած գեղեցիկ երազանքի մասին, սակայն անհանդուրժելի է գտնում նրա ծրագրած միջոցները՝ այդ ապագային հասնելու համար: «Սքանչելի է նա, երբ բողոքում է, դարման պահանջում,—գրում է Փափազյանը,—բայց գրեթե զզվելի է, երբ միջոցներ է առաջարկում, միջոցներ, որոնց հիմքն է մի բացարձակ անհատամոլություն, թույլերի ճնշում, ալտրուիստական բոլոր զգացմունքների ոչնչացում» («Մուրճ», 1896, № 10—11):

Նիցշեականության քննադատությունը Փափազյանի հայացքներում սերտորեն կապված է հանդես գալիս նրա՝ եվրոպական անկումային գրականության ուղղությունների, մանավորապես ֆուտուրիզմի մասին ունեցած վերաբերմունքի հետ: Իր «Ապագայի արվեստը» հոդվածում քննադատը մասնավորապես քննում է և անվերապահորեն ժխտում ֆուտուրիզմն իբրև գրական ուղղություն, նրա սկզբունքներն ու տեսակետներն անհարիր գտնելով իսկական գրական ստեղծագործություններին: Փափազյանի ժխտողական վերաբերմունքը ինքնանպատակ արվեստի նման դրսևորումների դեմ արդյունք էր գեղարվեստի հասարակական դերի ըմբռնման, ռեալիզմի գեղագիտական իդեալի հաստատման:

Փափազյանին մտահոգում էր այն փաստը, որ անկումային այդ տրամադրությունները փորձում էին ներթափանցել նաև հայ գրական շարժման մեջ: Քննադատը ցավով է հիշատակում, որ «ավելի զվարճալի և միևնույն ժամանակ տխուր խոհերի տանող ֆուտուրիզմը» համախոհներ է գտել նաև Ռուսաստանում: Սակայն այստեղ «արդեն երևան են գալիս հակամարտ ուժեր ևս, որոնք մտածում են փրկել ռուս երիտասարդությանը վերջնական անկումից և ապականությունից»:

Փափազյանը կեղծ և դեմագոգիկ է գտնում ֆուտուրիստների հայտարարությունները ըմբոստության մասին, որովհետև նրանք տոգորված են «իրոնիկ արհամարհանքով դեպի ամեն վսեմ գաղափարը, ամեն ազատարար շարժում»: Ապագայի արվեստը, ըստ Փափազյանի, լինելու է ամենալուսավորը, վսեմը, մարդուն բարձրացնող, նրա կյանքի համար մարտնչող արվեստ

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ՎԱՀԱՆ ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆԻ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԸ

Վահան Նալբանդյանը ծնվել է 1876 թ. Վանում։ Սկզբնական կրթությունը ստացել է Վանի Երամյան վարժարանում, ապա Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում։ 1894 թ. նա մեկնում է Գերմանիա և ընդունվում Լայպցիգի համալսարան։ Այստեղ զբաղվում է «գլխավորապես դրական, պատմական և փիլիսոփայական առարկաներով» («Մշակ», 1902, № 280)։ Ուսանելու տարիներին հրատարակում է գերմաներեն լեզվով մի ուսումնասիրություն գերմանական բուրժուական-յունկերական պատմագրության «օբյեկտիվ» դըպրոցի հիմնադիր, պատմաբան Լեոպոլդ ֆոն Ռանկեի մասին։ 1901 թ. նրան շնորհվում է փիլիսոփայական գիտությունների դոկտորի աստիճան։ Համալսարանական դասընթացները ավարտելուց հետո, Նալբանդյանը 1901-ին վերադառնում է Թիֆլիս, որտեղ վարում է «Մշակի» թատերական գրախոսությունների բաժինը։ Այդ և հաջորդ տարին «Մշակում» և «Մուրճում» լույս են տեսնում նրա հետազոտությունները և գրախոսությունները։ 1901 թ. դեկտեմբերի «Մշակ»ի № 280-ում սև շրջանակի մեջ կարդում ենք այն մասին, որ «հայ գրականությունը կորցնում է մի ժիր մշակ, պատրաստված և զինավորված եվրոպական լուրջ գիտությամբ, իսկ հայ հասարակությունը՝ մի առաջադիմական ուժ և մաքառող»։

1

Վահան Նալբանդյանի աշխարհայացքը և գեղագիտական ըմբռնումները ձևավորվում են Գերմանիայում ուսանելու տարիներին։ Բնագիտական ակնառու նվաճումները XIX դարի երկրորդ կեսից արդեն հեղաշրջել էին գերմանական փիլիսոփայական միտքը։ Նոր ձևավորված ուղղությունները հակադրվելով գերմանական դասական փիլիսոփայության բնազանցական (մետաֆիզիկական) համակարգերին, իրենց իմացաբանության և հետազոտական մեթոդների կողմնորոշմամբ որոշարկել էին նաև դրապաշտական ճանաչողություն։ Մարքսի բնորոշմամբ այդ ժամանակաշրջանի այսպես կոչված գերմանական բուրժուական փիլիսոփայությունը ուներ «աղքատամիտ էկլեկտիկ» բնույթ[1]։ Գերմանական փիլիսոփայական միտքը այդ ժամանակաշրջանից դրսևորվեց մի քանի գլխավոր ուղղություններով՝ մետաֆիզիկ-մատերիալիստական, վոլյունտարիստական-ռացիոնալիստական, օբյեկտիվ-իդեալիստական և ագնոստիկ-դրապաշտական։ Ագնոստիցիզմը որպես ճանաչողության հնարավորությունների իմացաբանություն խթանեց և տեսականորեն հիմնավորեց դրապաշտության տարբեր տարատեսակները և դրսևորումները։ Այդ էկլեկտիզմը դրսևորվել է նաև գեղագիտական ուսմունքների մեջ, ինչպես նաև յուրահատուկ ձևով արտահայտվել Վ. Նալբանդյանի ուսումնառության և գեղագիտական հայացքների ձևավորման ընթացքում։ Վ. Նալբանդյանի հայացքները և գաղափարները կազմակերպող հիմքը դրապաշտական իմացաբանությունն է, զուգորդված Կանտի քննադատական ուսմունքին

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*, Соч., т. 21, М., 1961, стр. 317.

(կրիտիցիզմ)։ Նալբանդյանի ուսումնառության ակունքները և արվեստի մասին ունեցած պատկերացումները առավել հիմնավոր և անմիջական արտացոլվել են «Գեղարվեստի էությունը և նպատակը» հոդվածում։ Վկայակոչելով Կանտի քննադատական ուսմունքը, նա հիմնավորում է դրապաշտության հետազոտական մեթոդների առաջնությունը։ Մարդկային մտքի և ոգու արտահայտությունները, ըստ Նալբանդյանի, գիտական հետազոտության առարկա են դարձել տարբեր ժամանակների ճանաչողական համակարգերի համար։ Սակայն, ինչքան բարդ է եղել հետազոտվող նյութը, խորհրդավոր և հոգեբանորեն դժվարըմբռնելի, նրա բացատրությունն էլ փոխադարձաբար նույնքան մութ, նույնքան երերուն է եղել, դրական հիմքերից միանգամայն հեռու, «միստիքական անթափանցելի քողով շղարշված կամ բնազանցական անսանձ մտքի մռայլ շերտերով խտացած» («Անահիտ», 1899, № 10)։

Կանտի ագնոստիցիզմը բացառում է բոլոր կարգի երևույթների հիմքում ամբողջի, բացարձակի գաղափարը և երևույթների ածանցյալ ու կրավորական վիճակը այդ գաղափարից, մերժում է բոլոր բնազանց համակարգերի կողմից բանականության հնարավորությունների բացարձակացումը և չարաշահումը, որը միտքը հանգեցնում է անլուծելի հակասությունների և մղում ճանաչողության համար անհուսալի, անհեռանկար անտինոմիաների աշխարհը։

Դասական բնազանցական համակարգերի ճանաչողական մեթոդներն ու եղանակները բացատրվել և մերժվել են թերևս բոլոր դրապաշտ փիլիսոփաների կողմից, սակայն, Նալբանդյանի կարծիքով, առաջինը «հանճարեղ Քանթը իր «Կրիտիցիզմ»-ով որոշեց վերջապես «զուտ բանականության» սահմանը և դրանով մի ջախջախիչ հարված հասցրեց «ամենագետ» բնազանցության հիմքերին, որի փլատակներից սակայն ապագայում նոր ծիլեր արձակեցան և գուցե կարձակվեն դեռ երկար» («Անահիտ», 1899, № 10)։ Դրապաշտությունը աշխարհի բացատրության բնազանցական եղանակները դիտում է որպես մտքի զարգացման ավելի ցածր փուլերի և մակարդակների դրսևորում, «բնագիտական ըմբռնման մանկական շրջաններին» բնորոշ։ «Այնտեղ ուր քննության և շրջանկատ հետազոտության փոխարեն տիրում է միայն վառ և սրընթաց երևակայությունը, վերլուծման փոխարեն՝ վերացական մտքի թռիչքը և բնազանցական ընդհանրացումների տենչը, հիրավի անբնական կը լինէր մի ուրիշ հետևանք սպասել» (Նույն տեղում)։

Վ. Նալբանդյանը հետևողական դրապաշտության դիրքերից է վերլուծում նաև բնազանցության էությունը, նրա բնորոշ հատկանիշներից մեկը համարելով գիտելիքի բացարձակացումը. «Բնազանցության հատկանշական գծերից մեկն է ամենագիտությունը։ Մինչդեռ գիտությունը որևէ բարդ և առժամանակ անլուծելի մի երևույթի առաջ կանգ առնելիս, ըմբռնելու և հասկանալու ծարավով պապակվում է և մյուս կողմից համեստությամբ խոստովանում է՝ չգիտեմ, բնազանցությունը մի հավակնոտ ինքնավստահությամբ ճգնում է մանրակրկիտ երևույթների ամենակնճոտ ցանցը պարզել, տիեզերքի ամենախոր գաղտնիքը լուծել։ Ոչ մի առեղծված, ոչ մի խորհրդավորություն նրա համար գոյություն չունին, կամ թե ծայրահեղ դեպքում՝ յուրաքանչյուր առեղծվածի հետ կարծես նրան շնորհված է լինում և ամենազոր բանալին. բավական է մտքի մի հանդուգն և կամայական շարժում, և ահա զորտեան ամեն մի հանգույց անհետացած է նրա համար» (Նույն տե-

ղում)։ Մտածողության և ճանաչողության այդ եղանակը մեթոդաբանության նշանակություն է ձեռք բերում մի շարք գիտությունների հետազոտության եղանակների համար։ «Բնազանցությունը և առհասարակ վերացական մեթոդի տիրապետությունը ուժեղ կերպով նկատելի է ինչպես բարոյագիտության, նույնպես և էսթետիկի սահմանում» (նույն տեղում)։ Բնագիտական տեսությունների նվաճումները և հատկապես հոգեբանական հետազոտությունների արագընթաց զարգացումը առաջադրեցին հետազոտական նոր, փորձի վրա կառուցված և նրանից բխող մեթոդներ, հեղաշրջելով բնազանցական համակարգին բնորոշ արտածական մեթոդը։

Գիտական գիտելիքի աճով պայմանավորված մտածողության և ճանաչողության ընդհանուր վերակառուցումների ուղղվածության տրամաբանությամբ՝ գրականությունն ու արվեստը նույնպես մտնում են մակածական եղանակի քննության ոլորտ։

Բնազանցության էությունից որոշարկվող գեղագիտությունը ընդունելի չէ, որովհետև նրա հետազոտական մեթոդի գլխավոր հատկությունը հոգեբանական վերլուծության փոխարեն, «ներկա փորձնական ուղղության հիմնաքարն է կազմում, մի քանի բարձրագույն գաղափարներից էսթետիկական այս կամ այն գաղափարը առաջացնելն է» (նույն տեղում)։

Կանտի գլխավոր արժանիքը համարելով գեղագիտությունը ինքնուրույն հիմքերի վրա դնելն ու ռացիոնալիզմի իշխանությունը թոթափելը, այնուամենայնիվ, գրում է Նալբանդյանը, որոշ չափով նա մնաց «նրա փոշիների տակ»։ Մինչև Կանտը գեղագիտությանը ինքնուրույնություն տալու հակում նույնպես կար, բայց «սիստեմական մշակումը պակասում էր, որը և գլուխ բերեց Քանթը» (նույն տեղում։

Դրապաշտական փիլիսոփայությունը և գեղագիտությունը գեղեցիկը բացատրում են որպես իր ինքնուրույն և անհատական գործառնությունն իրացնող երևույթ, տալով նրան արդեն այլ իմաստ և նշանակություն։ Նախորդ ճանաչողական համակարգերի՝ գեղեցիկը բարուց և օգտակարից, բարոյականից և տրամաբանականից արտածելու փորձը այդ հասկացությունը զրկում է իր ինքնուրույնությունից և տալիս է նրան ածանցյալ նշանակություն։ Այսպես, դեռ Պլատոնը արվեստը համարում էր «գեղեցիկ բարոյականություն»։ Գեղեցիկի կարգը ածանցվում է բարուց նաև Կանտի գեղագիտական համակարգում։ Գերմանական դրապաշտ փիլիսոփայությունը, հենվելով Կանտի կլասիցիզմին, չի ընդունում նրա՝ գեղեցիկը բարու հետ նույնացնելու, առաջադրույթը։ Ըմբռնում, որը, ըստ նրանց, Կանտը լուծում էր դեռ ռացիոնալիզմի մակարդակում, վերացական գաղափարներից բխեցնելով գեղեցիկի էությունը։ Մինչդեռ վերջին ժամանակների բնական, կենսաբանական, հոգեբանական, սոցիոլոգիական գիտությունների փորձի հիման վրա արվող վերլուծությունները այլ մակարդակներում էին առաջադրում գեղեցիկի բովանդակությունը և գործառնական իմաստը։ Այսպես, դեռ դարասկզբին, ի տարբերություն Հեգելի և Շելլինգի բնազանցական համակարգերում առաջադրվող սկզբունքների, Հերբարդը առաջ է քաշում գեղագիտականի զուտ զգացական ընկալման տեսակետը։ Նախորդ մակարդակի ըմբռնումներն են պաշտպանում Բուալոն, Կորնեյլը, Տոլստոյը։ Գերմանացի գեղագետ Ֆոլկելտի կարծիքով նույնպես գեղարվեստի նպատակը դեպի բարին

առաջնորդելն է։ Նա արվեստի բարոյական նպատակայնությունը դիտում է որպես գեղարվեստական գործունեության բարձրագույն աստիճան։

Վ. Նալբանդյանը գրում է, որ նման «վարդապետական ոտնձգումներ էսթետիկի սահմանում՝ հասկանալի է, որ վերջինիս ինքնուրույն նշանակությունը միանգամայն անդամահատում են։ Էսթետիկը մի փորձնական գիտություն է և ոչ դավանաբանական, և նրա նպատակն է ցույց տալ գեղարվեստական առարկաները և երևույթները այնպես ինչպես ցանկալի էր որ լինեին»։ Գերմանական դրապաշտ գեղագիտության այս փիլիսոփայականը իր հետնախորքում ուներ բնագիտական և հատկապես հոգեբանական գիտությունների փորձը. գիտական գիտելիքը, որոնք «էսթետիկական ըմբռնումին փորձում են ավելի անհատական բնավորություն ունեցող հիմքեր ընծայել» (նույն տեղում)։ Իր հոդվածում Նալբանդյանը վկայակոչում է արվեստի, գեղագիտականի ինքնուրույն լինելու հանգամանքը պաշտպանող տեսակետներ։ Ըստ Էլստրի գեղագիտականի ըմբռնման հիմքն է «զգացմունքների ուժեղ առաջացումը»։ Այն դերը ինչ որ տրամաբանական և բարոյական ըմբռնումների տեսակետից կատարում են միտքը և կամքը, նույնը կատարում է զգացմունքը գեղագիտականի նկատմամբ։ Այս մակարդակներում միտքը, կամքը և զգացմունքը արդեն դիտվում են որպես կենսահոգեբանական կարգեր։ Էլստրի տեսակետն են պաշտպանում Մ. Դիցը և Ս. Դեսսուարը։ Վերջինիս տեսակետը Վ. Նալբանդյանը դիտում է որպես իր առաջադրած հարցադրումների ամփոփում։ Ըստ այդ տեսակետի, կյանքը անմիջական իրականությունն է։ Գիտությունն ու գեղարվեստը տարբեր ուղիներով և միջոցներով ձգտում են դեպի այն։ «Գիտությունը իրական կյանքի տպավորությունները դարձնում է ճանաչելի,— գրում է նա,— իսկ գեղարվեստը՝ վայելելու, ճաշակելու արժանի։ Այս պատճառով մի տեղ տիրում է բանականություն, առարկայացում, պատճառականություն և անհրաժեշտություն, իսկ մյուս տեղը զգայականություն, անհատականություն, նպատակահարմարություն և ազատություն. մի տեղ մշակված գաղափարների, իսկ մյուս տեղը պատկերների համախմբում։ Գիտության դիրքը դեպի բնությունը կարծես առարկական է. այնինչ արվեստինը՝ ավելի տիրական։ Մեկը կարծես ասում է. «այսպես է», այնինչ մյուսը՝ «այսպես կամենում եմ ես» (նույն տեղում)։

Արվեստի ինքնուրույնությունը հիմնավորելուց հետո, Վ. Նալբանդյանը բացատրում է նրա էությունը։ Արվեստի բոլոր տեսակները ընդհանրանում են ինչ-որ տեղ որպես «հոգեկան գործունեության մի նույնություն» կրող երևույթ։ Եվ այդ ընդհանրականը գեղեցիկն է։ Իսկ ի՞նչ է գեղեցիկը։ Ոմանք այն փնտրել են գաղափարական կատարելության, ոմանք՝ զգացական հաճույքի, ոմանք՝ ձևերի համակարգության մեջ։ Հենվելով Կ. Գրոսի տեսակետների վրա, Նալբանդյանը գտնում է, որ չպետք է նույնացնել գեղեցիկն ու գեղագիտականը։ «Որևէ առարկայի ազդեցիկ տեսքը,— գրում է նա,— կամ երևույթը էսթետիկական է, իսկ եթե այդ տեսքը կամ երևույթը զգայապես հաճելի է. այն ժամանակ նա դառնում է գեղեցիկ։ Այն ինչ որ գեղեցիկ է, կարող է գեղագիտական լինել, բայց ոչ բոլոր գեղագիտականներն են գեղեցիկ։ Շատերը վախենում են, գեղեցիկի բնորոշ հիմքը համարել «զգայապես հաճելին»՝ վախենալով նսեմացնել գեղեցիկի արժեքը և իդեալականությունը» (նույն տեղում)։ Այս տեսակետները առաջադրելիս Վ. Նալբանդյանը ելնում է գերմանացի վերոհիշյալ գեղագետների տեսակետներից։ Գերմանացի հո-

գեբան և գեղագետ Մ. Դեսուարը հայտնի է, որ Էմիլ Ուտիցի հետ ստեղծեցին մի գեղագիտություն, որը կոչվում էր «համընդհանուր գիտությունները արվեստի մասին»։ Ըստ այդ ուսմունքի, արվեստի կողմից արժեքների պատկերումը ներքին, չգիտակցվող գործառնությամբ ուղղված է հուզական ապրումներ արթնացնելուն։ Ստեղծագործությունն ունի մաքրագործող գործառնություն, որը հեղինակին մաքրում և ազատում է իր անհատական ապրումներից։ Արվեստը ինքնարտահայտման ներքին հոգեբանական անհրաժեշտություն է, որը և դիտվում է արվեստաստեղծ գործունեության հիմնական ազդակ։ Նույն բնագիտական գիտելիքների հիմքի վրա, Էռնեստ Գրոսսը, Կարլ Գրոսսը և Կ. Բյուխները արվեստը բացատրում էին որպես «ոգու մաքուր ակտիվության» արդյունք։ Արվեստը, ըստ նրանց, իր նախնական աստիճաններում գործնական նպատակներ է հետապնդում, բայց հասարակության աստիճանական զարգացումով այն կտրվում է իր՝ մարդկանց գործնական պահանջները բավարարելու ներքին նպատակադրումից և դառնում է «մաքուր», «չշահագրգռված», մարդուն ներքնապես բնորոշ գեղեցիկի զգացման կրող՝ ձգտելով զուտ գեղագիտական բավարարվածության։ Կանտը նույնպես գտնում էր, որ առարկան գեղեցիկ է, երբ նրա հանդեպ ունեցած հարաբերությունը շահագրգռվածություն չի կրում իր մեջ, այլ այն ներկայանում է որպես «ընդհանուր բավարարվածության առարկա»։ Գերմանական բուրժուական փիլիսոփայության հիմքին ստեղծված գեղագիտությունը բացարձակացրեց Կանտի այս տեսակետը՝ դուրս թողնելով գեղեցկի և բարու նույնանշանակ ըմբռնումը։ Կ. Գրոսսը գտնում է, որ առարկային հաճելիից գեղեցիկ է դարձնում «գիտակցության էսթետիկական և ոչ էսթետիկական դրությունը» (Նույն տեղում)։ Հետևաբար գեղեցիկը միշտ բարձր է, որովհետև գեղագիտական է։

Արվեստը որպես խաղ, որպես կենսաբանական ակտիվություն առաջադրվել է Հ. Սպենսերի, Կ. Գրոսի և Գ. Ալենի կողմից։

Գեղարվեստը դիտվում է որպես բնության ընդօրինակություն։ Սակայն, ինչո՞վ է տարբերվում բնությունը գեղարվեստից։ Այս հարցում Վ. Նալբանդյանը առաջնորդվում է Գյոթեի այն դրույթով, ըստ որի, արվեստը պատկերում է ոչ թե բնությունը, այլ «բնության գեղագիտական տեսքը»։ Գեղարվեստի պատկերած զգացմունքների խորության և նրբության կողքին, «բնությունը (նեղ մտքով վերցրած), ոչինչ չունի գնելու» (Նույն տեղում)։

Գեղարվեստի գեղագիտական արժեքը նրանումն է, որ նա բնություն չէ և չի էլ ուզում դառնալ, այլ միայն ուզում է ներկայացնել..., և բավարարվածության աղբյուրը ոչ թե ընդօրինակված բնությունն է, այլ այն աներևույթ հանգամանքը, որ վերարտադրված է մարդկային օժտվածության և հմտության միջնորդավորվածությամբ։ Բնախոսական հոգեբանությունը և դարվինականությունը գեղարվեստի շուրջ ունեցած պատկերացումները հեղաշրջեցին։ Արվեստի և կենդանիների ու մանուկների խաղի մեջ սկսեցին զուգահեռներ անցկացնել։ Նման տեսակետների տարրերը կային արդեն Սպենսերի, Դարվինի և Վայսմանի երկերում, սակայն այն ավելի ամբողջական և հիմնավոր մշակում ստացավ Կ. Գրոսի և Գ. Լանգեի աշխատություններում։ Կենդանիների և մանուկների խաղի ներքին նպատակը մի «աներևույթ գործունեություն առաջացնելն է, որը Վագները անվանում է «գիտակցական ինքնախաբեություն»։ Մեծերի մոտ հաղորդակցումը արվեստին կրում է իր

մեջ ինքնապատրանքի դրսևորում։ Արվեստին հաղորդակցվող անհատը ցանկանում է ոչ թե «բնության կամ կյանքի կատարյալ, այլ առերևույթ ընդօրինակություն» (նույն տեղում)։ Հավատարիմ ընդօրինակությունը ոչնչացնում է գեղագիտական հաճույքը, որովհետև այդտեղ բացակայում է երևութականի տարրը։ Գիտակցական ինքնախաբեությունը տարբեր ժամանակներում փոխում է իր ձևերը և պահանջում պատրանքի դրսևորման ավելի նոր և նուրբ ձևեր ու արտահայտություններ։ Սակայն, ո՞րն է այդ «գիտակցական ինքնախաբեության» հիմնական բնական գործառնությունը, որը դրսևորվում է արվեստի երևութաբանությամբ։

Լանգեն այն համարում է գոյության կռվի հիմնական գործոններից։ Գիտակցական ինքնախաբեությունը, ըստ Լանգեի դառնում է նաև տեսակի պահպանման և զարգացման էական գործոն, այն առաջին քայլն է դեպի մտքի զարգացումը, որը բնական հարմարումով աճում, նրբանում է սերընդեսերունդ և վերջապես «զարգացած գլխում դառնում է մայրը ոչ միայն խաղի, այլև գեղարվեստի»։ Այսպես զարգացած կենդանիներն ավելի են խաղում, քան ստորակարգ։ «Այսպես ուրեմն մարդկային հակումը դեպի գեղարվեստը ուրիշ բան չէ, բայց եթե բնական հարմարման՝ մտքի միջոցով մշակված և նրբացած խաղաբնազդը» («Անահիտ» 1899, № 11)։

«Գեղարվեստը վարժությամբ ձեռք բերված, գործնական շահից անկախ և գիտակցական ինքնախաբեության վրա հիմնված ընդունակությունն է մարդկանց հաճույք պատճառելու»,—սահմանում է Լանգեն։ Այս հաճույքը մեծացնում է մարդկանց զգացմունքների և գիտողության հորիզոնը և նպաստում սեռի պահպանմանն ու բարելավմանը։

Այստեղ գեղարվեստի հիմնական նպատակն է ոչ թե «գեղեցիկը» ներկայացնել, այլ «ստեղծել արժեքներ, որոնք ժամանակի ոգու և հայացքների համեմատ ընդունակ լինեին գիտակցական ինքնախաբեություն առաջացնել»։ Այս տեսակետը եթե ընդունելու, կարելի է նկատել, որ սահմանափակվում է նաև «գեղեցիկի» նշանակությունը արվեստի մեջ։ Եթե նախորդ գեղագետները աշխարհը դիտում էին աստվածային ոգու մարմնացում, և յուրաքանչյուր առարկայական դրսևորման մեջ կար այդ հոգին՝ «գեղեցիկը», և արվեստագետին մնում էր «այդ նյութերից խլել այդ աստվածային հոգին և տալ նրան գեղարվեստական-մարմնացում», ապա նորերի կարծիքով «բնականն» է միայն պատրաստ, իսկ «հոգեկանը» առաջ է բերում միայն ինքը՝ արվեստագետը։ Նախորդների կարծիքով արվեստագետը ներշնչված է աստվածային հոգով և այդ հոգին է մարմնացնում իր արվեստի մեջ, նորերի կարծիքով «արվեստագետը մի մարդ է, որ ընդունակ է իրերը և երևույթներն իրան հնազանդեցնել և տալ նրանց իր անհատական կնիքը՝ առանց որևէ աստվածային հոգու զորության» (նույն տեղում)։

Նորերը բնականի կողքին դնում են իրենց խառնվածքով և երևակայությամբ «խմորված» և միջնորդավորված մի «արվեստական աշխարհ», մի աշխարհ, որ մարդկային սեփական կյանքի ու անհատականության ծնունդն է։ Արվեստագետը պետք է համադրի բնության մաքուր կողմերը պարզ և ամբողջական։ Նա պետք է «կյանքի ալիքներից» կորզի արվեստին բնորոշ ամբողջությունն ու պարզությունը։

Նալբանդյանը մերժում է այն գեղագետներին, որոնք արվեստը աշխատում են ծառայեցնել բարոյական նպատակների։ Մերժում է Լ. Տոլստոյի

գեղագիտությունը, որը քարոզում էր «զգացմունքի բարոյականություն, որի հիմքը կազմում է ընդհանուր մարդկային սերը և կարեկցությունը»: Տոլստոյը հերքում է արվեստի էությունը խաղի մեջ տեսնելու ըմբռնումը, դրանով իսկ, ըստ Նալբանդյանի ոչնչացնելով արվեստի էությունը, նրա ինքնուրույնությունը: Մինչդեռ ստեղծագործելու ներքին հոգեկան պահանջի հոգեբանական լուսաբանությունը ցրում է արվեստին բարոյական գործառություն վերագրելու տեսակետը: Ստեղծագործական պրոցեսը ոչ թե հաղորդակցական գործառություն ունի, այլ բնության, աշխարհի երևույթները երևակայությամբ ընդօրինակելով, անհատը ջանում է դուրս գալ իր կրավորական վիճակից, ձգտում է վերարտադրել, ընդօրինակել աշխարհը, «նորից ստեղծել իբրև ինքնուրույն սեփականություն»: Ստեղծագործական պրոցեսը ստեղծագործողի կողմից չի ենթադրում իր ստեղծածի բարոյական դրական կամ բացասական հետևանքների գիտակցություն: Ճիշտ է, արվեստը կրթում է մարդկանց բարքերը, նպաստում քաղաքակրթության ընթացքին, բայց երևույթը բնորոշելու համար պետք է ելնել նրա «ներքին տարրերից», իսկական էությունից և ոչ թե նրա առաջացրած հետևանքներից: Մարդկային բնությունը մի ներքին պահանջ ունի միշտ՝ «վերստեղծել ստացված տպավորությունները» (Նույն տեղում):

Քննադատության խնդիրն է ամբողջ հոգով անձնատուր լինել գործի թողած տպավորության և զգացմունքների մեջ և վերարտադրել այն: Սառը դատողությունները ավելորդ են, գրաքննադատությունը «գրական հոգեբանություն է»: Գեղարվեստական երկը նաև ձգտումնավոր է, նրա կապը իրական կյանքի հետ շատ սերտ է և ամուր, որի համար և ժամանակները «ընծայում են գեղարվեստին նաև իրենց խոր կնիքը» (Նույն տեղում): Սակայն, իսկական ստեղծագործությունները ստեղծվում են առանց կանխակալ մտածումների, հանկարծակի, որպես «վայրկենական ներշնչումների ծնունդ»: Նրանք բացարձակապես ստեղծվում են երևակայությամբ, «առանց կամքի տիրապետության»: Վերջին երևույթը բնորոշ է երաժշտությանը և քնարերգությանը, որտեղ մեծ դերը րոպեական տպավորություններին է: Այդ առումով Վ. Նալբանդյանը, հետևելով Ելստրի բնորոշմանը, ընդունում է ռեալիզմը, երբ արվեստագետը «ըստ կարելվույն հավատարիմ է մնում երևակայությանը, սեփականը որոշ չափով ետ է մղում»: Իդեալիստը արվեստի մեջ ընդգծված ձևով շեշտում է իր սեփական իդեալները և հայացքները: Իդեալիստը բնության ընդօրինակությունը փորձում է ծառայեցնել ավելի բարձր նպատակների, ասելով, թե բնությունը իր իսկությամբ արժանի չէ ընդօրինակման: Նրանց կարծիքով պետք է բնության սխալը շտկել, պակասությունները լրացնել: Սիմվոլիզմը և միստիցիզմը մասամբ իդեալիստական ուղղության սահմանների մեջ են: Առաջնությունը տրվում է «առողջ և ընդունելի» ռեալիզմին:

Վ. Նալբանդյանի հայացքները յուրահատուկ ձևով իրենց մեջ համադրում են նոր կանտականության նվաճումները. մասնավորապես Լանգեի և Կ. Գրոսի գրությունները համատեղելով Թենի տեսակետների հետ: Ընդ որում Թենի կուլտուր-պատմական մեթոդը Գ. Բրանդեսի գեղագիտական աշխատությունների մեջ լծորդվում էր Սենտ-Բյովի կենսագրական-հոգեբանական մեթոդին: Փորձենք Նալբանդյանի կոնկրետ վերլուծությունները տեսնել այդ համակարգերի տարածքում: Առհասարակ, վերոհիշյալ բոլոր ուղղությունները

դրապաշտության տարատեսակներ են: Այսպես, Սենտ-Բյովը, որին հենվում է Բրանդեսը, «ուսումնասիրում է գրողի ծագումը, նրա առողջական վիճակը, նրա նյութական դրությունը, նրա գաղափարների սկզբնական շրջանակը, նրա զարգացման պատմությունը: Նա պատկերում է նրա կյանքի լավագույն և երանելի պահերը և ձգտում է նրան հանկարծակիի բերել իր խալաթի մեջ»[2]: Նա սառնասրտորեն կշռում է գեղի բարին կամ չարը ունեցած հեղինակի հակումը և ստեղծում նրա դիմանկարը: Գրողի անհատականության հետազոտությունը դառնում է հիմնանպատակ: Գեղագիտական նման հայեցակետը որոշարկվում էր Կանտի քննադատական ուսմունքի իմացաբանությունից, որը բնազանցության միանգամայն հակառակ բացատրումն էր, որ ոչ թե մեր հասկացություններն են որոշվում առարկաներով, այլ հակառակը, առարկաներն են որոշվում մեր հասկացություններով: Նորկանտականները զարգացնելով այս ըմբռնումը, հանգեցին այն տեսակետին, ըստ որի մեր գիտակցության բովանդակությունը մեր բնախոսական կազմության արդյունք է: Անհատի ողջ հոգեբանական գործունեությունը պայմանավորում են նրա բնախոսական կազմակերպվածության լծակները և առանձնահատկությունները: Ճանաչողության հարաբերականությունը, ըստ էության, առաջադրվեց նորկանտականների կողմից (Լանգե, Ցոլլներ, Հելմհոլց, Լիբման): Հիմնական հարցադրումը անհատական ես-ի հարաբերության բնույթն էր աշխարհի հետ: Արտաքին աշխարհը իր առարկայական բազմակերպությամբ, անհատի փորձի շրջանակներում դառնում է նրա առարկան: Նման հայեցակետից օբյեկտիվությունը բացարձակ օբյեկտիվություն չէ, այլ օբյեկտիվություն միայն մարդկանց համար: Կենսաբանական կառուցվածքը պայմանավորում է զգայական ընկալումների տիպը: Ըստ Լանգեի, մեր ողջ փորձը պայմանավորված է մեր հոգեբանական կազմակերպվածությամբ, որը ստիպում է մեզ մտածել հենց այդպես, իսկ մի այլ հոգեբանական կազմակերպվածության սահմաններում առարկաները պատկերացվում են այլ կերպ[3]: Երևույթների պատճառականությունը, եթե Կանտը դնում էր միայն փորձի շրջանակներում, ապա Լանգեն նրա արմատները տեսնում է մեր կազմակերպվածության մեջ, փորձին նախորդող հակվածության ձևով: Իրերի բացարձակ էությունը անճանաչելիորեն թաքնված է երևույթների աշխարհից այն կողմ: Ինչքան ինքնին իրը հանգեցվում է մի պատկերացման, այնքան իրական է դառնում երևույթների աշխարհը: Երևույթն այն է, ինչ առօրյա բանականությունը կոչում է իր: Փիլիսոփան իրերը կոչում է երևույթներով, ցանկանալով դրանով ասել, որ նա էություն չէ, այլ հենց այնպես ինձնից դուրս գտնվող է, իսկ էությունը արդյունք է իմ բանականության և զգայումների: Ըստ Լանգեի, երևույթների աշխարհի լայն հետազոտությունը բերում է այն եզրակացության, որ այն իր ողջ ծավալով պայմանավորված է մեր կազմակերպվածությամբ: Սուբյեկտիվ իդեալիզմի այս պատկերացումների դիտակետից ճանաչելիությունը երևույթների աշխարհին կապվում է գիտության կարգերով՝ բանականության, պատճառականության, անհրա-

[2] *Г. Брандес*, Литература XIX века в ее главных течениях, С.-Петербург, 1895, стр. 235.

[3] *Տե՛ս Ф. Л. Ланге*, История материализма и критика его значения в настоящем, т. II, 1900, Киев, Харьков, стр. 3—4.

ժեշտություն և տարկայայում, իսկ արվեստը, որի գործառնությունն է՝ որոշարկվելով ես-ի անհատականությունից դառնալ նրա հարաբերությունը շրջապատող աշխարհի հետ կարգավորող միջոց, հանդես է գալիս զգայականության, անհատականության, նպատակահարմարության և ազատության կարգերով: Ըստ Լանգեի, ճշգրիտ, անհակասական ճանաչողությունը տրվում է միայն փորձի շրջանակներում, որը միշտ ունի վերլուծական բնույթ և զբաղվում է առանձնակի իրերով: Համադրույթը կամ որևէ լրիվ ընդհանրացված գիտելիքը և ամբողջովին ավարտված աշխարհայացքը ենթարկվում են համադրման «գեղագիտական սկզբունքներին»: Յուրաքանչյուր մոտեցում ամբողջին քայլ է դեպի իդեալը տանող ճանապարհին: Այս առումով, մետաֆիզիկան որպես գիտություն, անհնար է, այն հասկացությունների պոեզիա է: Մետաֆիզիկական գործունեությունը ունի գեղարվեստական-ստեղծագործական մղումներ: Ինչքան ազատ է այդ համադրումը, այնքան գեղագիտական է աշխարհի պատկերացումը, այնքան ավելի խորն է նրա բարոյական ազդեցությունը մեր գործողությունների վրա: Իդեալը անհատական համադրման արդյունք է, ի տարբերություն գիտության, որը հանդիսանում է տոհմական ընդհանուր համադրման արդյունք[4]:

Դժվար չէ նկատել, որ ճանաչողության բնույթը պարզող նման պատկերացումներից, որոնք զարգացնում էին նորկանտականները, մինչև Սենտ-Բյովի հոգեբանական-կենսագրական և Հ. Թենի կուլտուր-պատմական մեթոդները մի քայլ է, որոնցում բացատրվում են անհատի բնախոսական կազմության առանձնահատկության պատճառակիրները: Այս բոլորը համադրվում էր Բրանդեսի հետազոտական մեթոդի մեջ: Այն յուրովի դրսևորվում է Վ. Նալբանդյանի ուսումնասիրության ընթացքում:

2

Անհատի բնախոսական կազմությունը դառնում է այն կիզակետը, որի յուրահատկությունը և առանձնակիությունը պայմանավորում է ստեղծագործության անկրկնելիությունը: Պ. Դուրյանի բանաստեղծական արվեստը բացատրելիս, Վ. Նալբանդյանը գտնում է, որ Դուրյանը «Ռոմանտիկական մի քանի ուժեղ հակումների սաղմը հենց իր մեջն էր կրում...»: Սենտ-Բյովի հոգեբանական կենսագրական մեթոդը հնարավոր էր դարձնում ստեղծագործական շատ առանձնահատկություններ ուղղակիորեն պատճառակցել իր իսկ գոյավորող պատճառակրին: Առհասարակ, գեղարվեստական պրոցեսի հոգեբանությունը ենթադրում էր ակտիվ մի կապ այն գոյավորող հեղինակի գաղափարների և պատկերացումների աշխարհի հետ, որոնք սակայն գործադրության մեջ են դրվում կենսաբանական անհրաժեշտության ներկայացնող արվեստաստեղծ օրենքներով: Նորկանտականները և դրապաշտները արվեստի էությունը բացատրելու համար խորացան նաև այդ օրենքները հայտնաբերելու՝ հենվելով ժամանակաշրջանի բնագիտական ակնառու նվաճումներին: Հետո կտեսնենք, որ այդ ճանապարհին Թենի կուլտուր-պատմական դպրոցի նվաճումները մերձեցման ընդհանուր շատ եզրեր ունեցան որոնումների այդ ընթացքի հետ, և պատահական չէ, որ Բրանդեսի մեթոդի մեջ

[4] Տե՛ս Энциклопедический словарь, т. 17, 1896, С.-Петербург, стр. 313.

այն համապրվեց Սենտ-Բյովի հետազոտական մեթոդին։ Պատկերացումների այս համակարգից է որոշարկվում Վ. Նալբանդյանի՝ գեղարվեստը հետազոտելու եղանակների մեթոդի առաջադրումները։ Նա գտնում է, «որ ամենակարևոր և հիմնական խնդիրն է գեղարվեստական երկի հոգեբանությունը՝ գեղարվեստական առաջին տպավորությունից մինչև ստեղծագործական վերջին վայրկյանը՝ խոր և մանրազնին ուսումնասիրության ենթարկել» («Մշակ», 1901, № 170)։ Նա իր տեսական այս առաջադրումը հաստատում է Շլեգելի այն դատողությամբ, ըստ որի, երբ բացատրվում է, թե ինչպես է ստեղծվում արվեստը, ապա պարզ կլինի նաև թե ինչ ձև ու նպատակ պետք է այն ունենա։ Արվեստի գոյաբանության հետազոտության առաջնայնությունը բացարձակացնելով, դրապաշտությունը առաջադրում է գեղարվեստական երկի հետազոտման նոր և, ըստ էության, առավել գիտական գիտակետեր, ըստ որոնց չպետք է արվեստը գնահատել, ելնելով այն բանից՝ թե «ինչ պետք է տար մեզ այս արվեստագետը,—մի պարտավորություն, որ միայն բարոյախոսի, մանկավարժի, աստվածաբանի, գուցե և հրապարակախոսի գործն է, բայց ոչ երբեք լուրջ քննադատի, այլ թե ինչ է նա կամեցել և ինչպես է պատկերացրել. այս տեսակ քննադատը, որ հիրավի կոչումով քննադատ է, ոչ թե հրահանգող, քարոզող, դատող է, այլ նկարագրող, պարզող, վերլուծող—նա արվեստագետի հոգու թրթիռների քրքրողն է, թարգմանողը» (նույն տեղում)։ Համանման հետազոտական եղանակի առաջադրման հիմքը դարաշրջանի դրապաշտական քննախույզ միտքն էր և դրական գիտելիքով հագեցված մթնոլորտը։ Վ. Նալբանդյանը արվեստի նման հետազոտությունը համարում է անհրաժեշտ, որովհետև «այս է պահանջում գեղարվեստի ամենատարրական հոգեբանությունը, այս է թելադրում մեզ նորագույն էսթետիկը, որ միանգամայն բնագիտական հողի վրա է կանգնած» (նույն տեղում)։ Այս գիտակետերից Վ. Նալբանդյանը նշում է, որ Պ. Դուրյանի քնարերգակ լինելու հանգամանքի պատճառները «նրա բանաստեղծական խառնվածքի և բնախոսական կազմության մեջ պետք է որոնել։ Նա ի բնե քնարերգու էր, բայց ոչ դրամատուրգ. լիրիկական զգացմունքի թափը, րոպեական տպավորությունների տարափն՝ այնքան ուժգին, այնքան հախուռն էր, որ հոգեբանորեն նրան միանգամայն անհնարին էր կենտրոնանալ և ներքին, հաջորդական կապակցությամբ շղթայավորված մի երկ ստեղծագործել» («Մշակ», 1901, № 167)։ Իսկ Իբսենի դրամաներից մեկը վերլուծելիս կազմակերպող գործոն է դիտվում հեղինակի կենսագրության կոնկրետ հանգամանքները, հայրենակիցների կողմից երկրից արտաքսված լինելու հանգամանքը. «Այս պարզ, բայց ուժեղ դրամայով Իբսեն կարծես մի տեսակ հաշիվ տեսավ իր ապերախտ հայրենակիցների հետ, որոնք նրան հալածել և օտարության գիրկն էին մղել։ Նա արտաթափեց տարիների ընթացքում իր մեջ ամբարված ամբողջ լեղին» («Մուրճ», 1902, № 5)։

Այս նույն պատճառակիրներով է բացատրվում Դուրյանի պոեզիան։ «Նա տիեզերական վշտի երգիչ չէ։ Նա ոչ թե ընդհանուր մարդկության, այլ իր սեփական ցավի երգիչն է։ Նրա հոռետեսությունը միանգամայն անհատական է։ Ճիշտ է բանաստեղծները երբեմն հակվում են երևակայական տառապանք երգելու, սակայն նա ուներ երկու ուժեղ խթան՝ կենսամաշ հիվանդությունը և սիրո հիասթափությունը» («Մշակ», 1901, № 169)։

Դուրյանի պոեզիայի մյուս շերտերը բացատրվում են ռոմանտիկական արվեստի օրենքներով՝ այն է արվեստի պաշտամունք և բնության ու կյանքի գերիդեալական բանաստեղծականացում։ Ռոմանտիզմին բնորոշ է նաև կարոտ դեպի անվերջը, հավիտենականը, դեպի այն առասպելական գաղտնիքը, որի անունն է «Կապույտ ծաղիկ»՝ սերը։ Նրանց կարծիքով «ես»-ի զգացմունքի հայտնությամբ հնարավոր էր տիեզերքը ճանաչել և ըմբռնել։ Ռոմանտիկ արվեստը հակված է Նովալիսի բնորոշմամբ՝ «հասարակին մի բարձրագույն իմաստ տալ, սովորականին՝ մի խորհրդավոր երևույթ, ծանոթին՝ անծանոթի տեսք, վերջնականին՝ անվերջի գույն...» («Մշակ», 1901, № 168)։ Իբսենի գործերը վերլուծելիս, Նալբանդյանը օգտագործում է իբսենագիտության նվաճումները։ «Իբսեն» հետազոտության մեջ հատկապես զգալի է Բրանդեսի վերլուծությունների ազդեցությունը։

Մարդկությունը դրապաշտական փիլիսոփայական համակարգերում ընկալվում, դիտվում և բացատրվում է որպես հարաբերականորեն կայուն և հարափոփոխ վիճակների դիալեկտիկական միասնություն և ամբողջություն։ Իրական բարոյական և մտավոր կեցությունը մարդկության բնութագրիչն է, առանձին վերցրած անհատը սոսկ կենդանական վերացույթ է, որը մտավոր և բարոյական նկարագիր է ձեռք բերում մարդկության հետ ունեցած իր միասնականության աստիճանով և մակարդակով։ Անհատի համանման կապվածությունը Մեծ էությանը՝ մարդկությանը, որը կատարելագործման հարաշարժ ընթացքի մեջ է, ենթադրում է ծառայության երկու կերպ։ Այնքանով, որքանով անհատի կյանքը վաղանցուկ է, իսկ մարդկությունը՝ հավերժ առաջխաղացող և փոփոխվող միավոր, ապա անհատի ծառայությունը՝ պայմանավորված իր երկու հաջորդական կեցությամբ՝ ցմահ և հետմահու, կապվում է ամբողջովին երկու գործուն սկզբունքով։ Առաջինը մինչև մահ գործունեությունն է, որը Կոնտը անվանում է առարկայական։ Այս գործունեության ընթացքում անհատը ուղղակիորեն է ծառայում Մեծ էությանը։ Հետմահու կամ անձնական ծառայությունը անհատի վաստակն է, որով նա գործում է սերունդների հիշողության մեջ։

Համանման պատկերացումների տրամաբանությամբ էլ, թերևս Վ. Նալբանդյանը գրում է Պետրոս Դուրյանի ծննդյան հիսունամյակի առիթով՝ որ համարյա եվրոպական բոլոր ժողովուրդները իրենց նշանավոր գրական և հասարակական գործիչների հոբելյանները «հիշատակելից հարգանքների, շատ անգամ մինչև իսկ մեծ տոնախմբությունների առարկա են դարձնում» («Մշակ», 1901, № 167)։

Նալբանդյանը գրում է, որ այդ գովելի սովորույթը տարաբախտաբար բացառիկ երևույթ է մեզանում։ «Ժամանակի անիվը իր ծանծաղ, անսրընթաց պտույտներով անգամ թանձրացնում է մոռացկոտության այն քողը, որ մենք, հայերս, մի պաղարյուն անտարբերությամբ սիրում ենք սփռել մեր թե գրական և թե հասարակական գործիչների ետևից։ Այս մոռացկոտությունը և աններելի անտարբերությունը կրկնակի վրդովեցուցիչ է մանավանդ այն պատճառով, որ մեր ներկա կյանքն առհասարակ չափազանց խղճուկ է, ողորմելի, իսկ գրականությունը հետզհետե անապատանում է։ Գոնե թող այս տխուր իրականությունը գրգռեր մեզ թոթափել մեր մեռած գործիչների վրայից մոռացության քողը, մի քիչ հարգանքով վերաբերվել դեպի նրանց հիշատակը և որ գլխավորն է, գեթ առիթ ունենալ ծանոթանալու, թե ինչ

են եղել նրանք մեզ համար...» (նույն տեղում): «Գիտակցական հարգանքը» և ինքնաճանաչ պարծենկոտությունը՝ անցյալի հիշատակները տոնելիս, առաքինություններ են, որոնք ընդունակ են «կենսական դրդումներ առաջացնել, լճացած կյանքը հուզել, փոթորկել, անապատ դրականության մեջ ջրառատ օազիսներ ցայտեցնել» (նույն տեղում):

Անհատի ընախոսական կազմության առանձնահատկությունների դիրքերից է դիտվում Պ. Դուրյանի արվեստը: Նալբանդյանը գտնում է, որ Դուրյանը ավելի զգայուն, քան մտածող բանաստեղծ է: «Այս հատկության շնորհիվ Դուրյանի էջերից, եթե կարելի է ասել, մի կախարդական կուսություն է բուրում, բայց մի կուսություն, որ գինովության արգանդից է ծնում» («Մշակ», 1901, № 168): Բանաստեղծի ընախոսական կազմությունը սոցիալական իրականության տարածքի վրա ծնում է հոգեբանական նոր որակներ, որոնք կազմակերպում են նրա բանաստեղծական աշխարհը և հոգեբանական նոր բովանդակություն հաղորդում նրա պոեզիային: «Զգայուն և բանաստեղծական բնավորությամբ, մեղմ ու տպավորիչ հոգով, սրտի փխրուն և քնքուշ լարերով անկարող էր կյանքի կռվի ահարկու դաշտում զենքեր կոփել իր համար: Թշվառության և տառապանքի լեղին թունավորում էր նրան թե մարմնապես և թե հոգեպես: Համանման որակները կարող են դրսևորվել բանաստեղծական արվեստի ձևով: Իր դրամաներում Դուրյանը նույնպես քնարերգու է... չկան նրանց մեջ ոչ դրամատիկական արվեստ, տեխնիկա և ոչ հոգեբանական մանրազնին շարժառիթներով շղթայված գործողություններ, այլ պատմվածք, հռետորություն, քնարերգական տարր, կամայական և արվեստական շաղկապումներով առաջացրած տեսարաններ, որոնք քնարերգական, զույգ և վիպասանական արվեստի մեջ թույլատրելի են, իսկ դրամատիկական բանաստեղծության մեջ-երբեք» («Մշակ», 1801, № 167):

Այն բանաստեղծը, որը երևույթները ենթարկում է «իր տպավորվող և խիստ զգայուն բնույթի» անհատականությանը, նա չի կարող դրամատուրգ լինել, գրում է Նալբանդյանը: Պատահական չէ, գտնում է նա, որ Դուրյանի թատերգությունների մեջ ամենից լավ հատվածները մենախոսություններն են և լիրիկական զեղումներով տեսարանները: «Դուրյանը բանաստեղծ է, զգացմունքի խորությամբ, տրամադրության՝ վայրկենական տպավորությունների զեղուն և պատկերավոր արտահայտությամբ: Այս արտահայտությունները երբեմն ավելի հեշտ է զգալ, քան թե տրամաբանորեն հասկանալ, որովհետև դրանց հետ կապված պատկերները՝ իբրև վայրկենական տրամադրության խորհրդանշաններ (symbol) ինքը հեղինակը ավելի շատ զգում է, քան թե մտածում» (նույն տեղում):

Ըստ դրապաշտ փիլիսոփայության, մեծ է բանական անհատի դերը հասարակության և մարդու կատարելագործման ընթացքում: Մեծ անհատի մեջ են համադրվում այն գաղափարները, որոնք կազմակերպում են հասարակական և անհատական խնդիրներ և կյանք: Այս առումով, դրապաշտությունը տարբերակում է երկու տիպի իդեալիզմ: Առաջինը, կամ անհող երազանք է, կամ ելնում է բնազանցական վերացարկված կարգերից, մինչդեռ դրապաշտական իդեալիզմը բխում է կյանքի ընդերքից և հենվում է կյանքի օրենքների և օրինաչափությունների գիտական և ճշգրիտ իմացության վրա: «Իսկ Գրեգերս Վերլե վերարտադրում է կյանքից կտրված, իրականության հողից

զուրկ իդեալիզմը, որը ավելի շատ օդային է, քան թե առողջ, բովանդակալից։ Այնպես որ Իբսենը անուղղակի կերպով երևան է գալիս իբրև կենսունակ, գործնական իդեալիզմի քարոզիչ» («Մուրճ», 1902, № 5)։

Իբսենը «ճշմարտության, մաքուր բարոյականության և անխարդախ իդեալիզմի» քարոզիչ է, որը, ըստ Նալբանդյանի, ամենաճշգրիտ դավանանքն է, «ամենաառողջ աշխարհայացքը»։ Եթե ուսմունքը, որը հակված է նախապատրաստելու հասարակության, մարդկության զարգացման հեռանկարը, բայց ձևավորվում է կյանքի օրենքների գիտական իմացությունից դուրս, ապա այն ունակ չէ իր կոչումը, իր կանխակալ գործառնությունը իրացնելու։ «Այն իդեալիզմը, որի ծիլերը կյանքի հողի վրա չեն ընկնում, մնում է անպտուղ. այն իդեալիզմը, որ իրական հորիզոնից դուրս է կազմակերպվում — ամպերի թագավորության մեջ — դառնում է մի ցնորք, մի իլյուզիոն» («Մուրճ», 1902, № 12)։

Դրապաշտության ուսմունքի տարածքում, հասարակության և անհատի զարգացումը խարսխվում է մի շարք գործոնների, որոնցից էական է հատկապես անհատի եսականության հաղթահարումը և այլասիրության ձևավորումը։ Մեծ գրողները և մեծ անհատները դրա լավագույն օրինակներն են, ըստ դրապաշտների, որոնք և իրացնում են մարդկային գոյության և կեցության գերագույն խորհուրդը՝ կատարելագործման ընթացքը։ «Ոչ, Բրենդի նման «հանճարները» չեն Իբսենի իդեալը, այլ մարդկային սերը ավելացնելու տենչանքով վառված Ռոսմերները, որոնք սակայն անհամեմատ ավելի գրավիչ կը լինէին՝ եթե իրանց մաքուր զգացմունքներին և վեհ ձգտումներին միացնեին այն կախարդական ուժը, որի անունն է՝ ազատ կամք» («Մուրճ», 1902, № 6)։ Եվ այս ըմբռնման սահմաններում են ծնվում ուժեղ կամքով, մաքուր զգացումներով և գիտելիքով օժտված անհատների իդեալը և նրա գեղարվեստական կերպավորումը գրականության մեջ։ Անհատ, որը հակված է արժեքների վերարժեքավորման, որը ոչ միայն քանդող, ավերող, հերքող, բացասող չէ, այլ շինող, վերակենդանացնող, գործնական իդեալիզմի հաղթանակն ավետող։

Դրապաշտությունը ելնելով աստիճանական զարգացման ըմբռնման դիրքերից, մեծ տեղ է վերապահում ոչ միայն կյանքի հնացած ձևերի քայքայման նախապատրաստմանը, այլև կյանքից բխող այն ճիշտ գաղափարներին, որոնցից համադրվում էր իդեալը։ Ապագան չի կարելի երազել, այն պետք է ստեղծել։ Ստեղծագործական այդ տարերքը ենթադրում է ապագայի իդեալի ճշգրիտ և գիտական մտակառուցումներ, այլապես «անգործ և պարտազանց» երազելը, և թե անցյալի և ապագայի ցնորքը դառնում է մի անմտություն, մի ոճիր ներկայի նկատմամբ» («Մուրճ», 1902, № 2)։ Այսպես «Պեր Գյունտ» ստեղծագործությունը վերլուծելիս, Վ. Նալբանդյանը գրում է, որ նրա հերոսը «անսանձ երևակայությամբ և ցնորամիտ երազանքներով պաշարված՝ նա չը ճանաչեց երբեք ոչ ինքն իրան և ոչ իրական կյանքը» («Մուրճ», 1902, № 3)։

Իբսենի ողջ ստեղծագործությունը բխում է դրապաշտ փիլիսոփայական համակարգերից։ Նորվեգիայի իրականությունը իբսենյան դրամաներում դրվում է վերակառուցման ճանապարհի վրա Եվրոպայի զարգացած երկրներում (Ֆրանսիա, Անգլիա) մշակված փիլիսոփայական համակարգերի լույսի տակ։ Միտքն ավելի առաջ էր անցել, քան իրականության զարգացումը,

և տեսական նկատի այս կանխակալությունը որոշում էր Իբսենի արվեստի, կերպավորման շատ առանձնահատկություններ։ «Իբսենը թեև մութ, քողարկված, բայց սրամիտ այլաբանությամբ ծաղրում է իր հայրենակիցների բնավորության թուլությունը, եսականությունը, մյուս կողմից ցնորամիտ քաղաքականությունը—որոնք ռեալիստական դարում փոխանակ ողջամիտ և գործնական սկզբունքների հետևելու՝ ռոմանտիկական ձգտումներով են ոգևորվում» («Մուրճ», 1902, №№ 3, 87)։

Ինչպես գիտենք դրապաշտությունը չէր ընդունում մարդկային մտքի զարգացման իր իսկ դասակարգման նախորդ երկու փուլերը։ Աստվածաբանական, նախախնամական և բնազանցական համակարգերի իմացաբանության հիմքին ստեղծված ամեն մի կարգ մերժվում էր և դրան հակադրվում էր տվյալ կարգի դրապաշտական ըմբռնումը։ Այսպես. անհատի կամքի ազատության խնդիրը նախորդ համակարգերում միանգամայն այլ բնույթ ուներ։ «Ըստ երևույթին, անշուշտ, մի փոքր տարօրինակ կարող է թվալ, որ Իբսենի նման մի ինդիվիդուալիստ և կամքի ազատության կողմնակից՝ հանկարծ անհրաժեշտության և «տիեզերական կամքին» այսքան վճռողական, այսքան ճակատագրական դեր է հատկացնում։ Բայց անհրաժեշտության բնագիտական-տիեզերական մտքով և անհրաժեշտության հասարակական-բարոյագիտական մտքով պետք է տարբերել միմյանցից։ Առաջինի առաջ Իբսենը խոնարհվում է, իհարկե՝ իբրև XIX դարի մի լուսամիտ զավակ, այնինչ երկրորդի վերաբերմամբ՝ նա ուժեղ կերպով շեշտում է անհատականության և ազատ կամքի նշանակությունը» («Մուրճ», 1902, № 3)։ Ազատ կամքի ըմբռնման շրջանակներում է անհատը ձեռք բերում այդքան ստեղծագործական տարերք, իրականությունը բարեփոխելու այդքան ներքին հնարավորություններ։ Այդ ճանապարհին անհատը նախ պետք է հաղթահարի իր եսականությունը, որը հնարավոր է միայն ինքնաճանաչողությամբ, առանց որի «չէ կարող բեղմնավորվել և ոչ մի հանճար, չէ կարող հարթվել և ոչ մի բախտավորության ճանապարհ»։ «Ինչպես նեղ եսականության վրա հիմնված ուժը պետք է խորտակվեր, նույնպես եսականության վրա հիմնված իդեալիզմը պետք է ջախջախվեր» («Մուրճ», 1902, № 6)։

Վերջինս դիտվում է որպես «հիվանդոտ» և անգործնական իդեալիզմ, վերամբարձ և իր արմատներով կյանքից բոլորովին կտրված։ Իբսենյան անհատապաշտությունը այլ որակի է, այն կրում է իր մեջ դրապաշտության իդեալը՝ «Անհատական և ուրիշի «ես»-ի համերաշխություն, կյանքի և իդեալի ներդաշնակություն և ոչ թե անհաշտություն, փոխադարձ ժխտում...» («Մուրճ», 1902, № 12)։ Այս իդեալը Իբսենի բոլոր գործերի առանցքն է։ Նրա հերոսները իրենց մեջ կրում են մեծ տարերք, նրանց մեջ է համադրըվում հասարակական առաջընթացը, նրանք անհատականություններ են, իսկ «անհատականության ամեն մի ինքնարտահայտումը ընդհանրապես մի ըմբոստ գործողություն է տիրող կարգերի և հայացքների դեմ»։ Անհատականությունը մեծ իդեալների մարմնավորումն է, կենսագործումը։ Նրանք համադրում են զարգացման բարձրագույն փուլերի հատկանիշներն ու ձգտում են դրանք դարձնել համընդհանուր կեցության ձև։ Նալբանդյանը Իբսենի նման դրապաշտության բնորոշ անհատապաշտությունը համարում է կենսունակ և անհրաժեշտ։ Անհատապաշտություն, որը «չի սահմանում դեպի առանձնության ցրտաշունչ բարձունքները և ոչ էլ ռոմանտիկների նման

«Եսի» ինքնապատկերացման մեջ է որոնում իր հաճույքը» («Մուրճ», 1902, № 5)։ Մեծ անհատականությունների մեջ են համադրվում հասարակության զարգացման և հակասություններից դուրս գալու «փրկարար վճիռները»։ Նրա հերոսները երբեմն հիասթափվում են իրենց գործունեությունից, երբ ոչ թե արտահայտում է իդեալիզմի անզորությունը, այլ ցուցադրում է հերոսի գաղափարականության անհող լինելը, որով մեկ անգամ ևս Իբսենը հանդես է գալիս իբրև «կենսունակ, գործնական իդեալիզմի քարոզիչ»։

Հ. Տենի ազդեցությունը, հավանաբար նաև իբսենագիտության միջնորդավորվածությամբ (Բրանդես, Մ. Նորդաու, Էմիլ Ռայխ, Լեո Բերգ), Վ. Նալբանդյանի հայացքների վրա հատկապես նկատելի է Հ. Իբսենի ստեղծագործության ծավալուն վերլուծության մեջ։ Տենի հայտնի պատճառակիրները (ցեղ, կլիմա և այլն) դառնում են այն հիմնական ելակետերը, որոնցով պատճառաբանվում է գրողի ստեղծագործության էությունը և հեղինակի անհատականությունը։ Նալբանդյանը գտնում է, որ Իբսենի նման բարդ և «անթափանցիկ» բնավորությունները լուսաբանելու համար պետք է ճանաչել նրանց հայրենիքը։ Նա, հետևելով Բրանդեսին, միստիկայի հակված Իբսենի տրամադրությունների արմատները փնտրում է սկանդինավյան բնության առանձնահատկությունների մեջ։ «Վեհ է և կախարդիչ սկանդինավյան բնությունը, բայց բնական ահարեկող տեսարանները գոյության կռվի բարդության հետ միացած՝ այդ բնությունը դարձնում են մռայլ և ծանրաշունչ։ Առանձին խորհրդավորություն ու կախարդանք է ներշնչում մանավանդ շրջապատող ծովը... Մութն է, մռայլ, միստիկական այս ահարկու տարրի ներշնչած տրամադրությունը։ Այս է պատճառը, որ սկանդինավյան գրողները, առանձնապես նորվեգացիք, մշուշապատ երազների, խորհրդավորության և արհավիրքների աշխարհիցն են խոսում։ Դարերից ի վեր ի միջի այլոց այս ահարկու բնության գրկումն ստեղծվեց գերմանական ցեղի անմոռանալի վեպը, Նիբելունգների առասպելը, այստեղ կազմվեցին նաև այն սքանչելի բալլադները, որոնք ահագին դրդումներ տվին Իբսենի ռոմանտիկական շրջանի դրամաներին և լիրիկական բանաստեղծություններին։ Հյուսիսային բնության, ինչպես և Նորվեգիայի ներքին պայմանների ազդեցությունը Իբսենի վրա ավելի շոշափելի կերպով կը ներկայանար՝ երբ մեր խոսքը կը վերաբերի նրա դրամաներին» («Մուրճ», 1902, № 2)։

Ծովի «տարերային զորությունը», «հյուսիսային բնության վեհությունը» գունավորում է իր ազդեցության դրոշմով սկանդինավյան գրողների անհատականությունը։ «Բնության գրկիցն է ցայտում նրա օտարոտի, հուժկու ցնորքների և երազուն տրամադրությունների աղբյուրը։ Սկանդինավցու երևակայությունը անեզր է՝ ինչպես իր առաջ սփռած կապուտակ անսահմանությունը. կարոտի, «անծանոթի» զգացմունքը խոր և անհատակ՝ ինչպես այդ ահեղ տարրի մեծածավալ հավաքույթը»։

Իբսենի աշխարհայացքի որոշ շերտեր բացահայտվում են նաև իր անձնական կյանքի հանգամանքներով։ Վ. Նալբանդյանը գտնում է, որ նրա մարդատյացության և հոռետեսության արմատները ձևավորվում, գոյանում են իր կյանքի զրկանքների ու նյութական ձախորդությունների շրջանում։ Հետևողականորեն հեղինակի աշխարհայացքի էությունը պատճառակցելով աշխարհագրական միջավայրին, Վ. Նալբանդյանը Իբսենի դրամաների միստիցիզմը չի դիտում որպես կրոնական հակումների և ուսումնասիրության հա-

մադրույթ, այլ դիտվում է որպես ցեղային զգացողություն՝ պատճառաբանված կլիմայով և աշխարհագրական միջավայրով: «Այս օտարոտի, բայց հանճարեղ նորվեգացին բուն սկանդինավյան բերք է,—գրում է նա,—հյուսիսային մռայլ երկնքի և գժգույն արևի խակական պտուղ: Սկանդինավյան, ֆիորդների մշտաշառաչ ալիքների նման՝ փոխանցիկ տրամադրությունների, խոլական երազների, վառվռուն ցնորքների, խորիմաստ միստիցիզմի հայրենիքն է՝ գերմանական ցեղի ճոխ դիցաբանությունը միայն սկանդինավյան բնության գրկում կարող էր ստանալ այն ահարկու վարիանտները, որոնք իրենց տեսակում միանգամայն անզուգական են:

...Իր շրջապատող բնության և կյանքի խորհրդավորության մեջ պետք է որոնել այն միստիցիզմը, որը թեև տարբեր աստիճանավորումներով, բայց համարյա սկզբից մինչև վերջ նկատելի է նրա դրամաներում: Այս միստիկականությունը կրոնական հակումների հետ, իհարկե, ոչ մի կապ չունի, այլ ինքնամփոփ խորհրդածությունների և ավելի ճիշտ, բուն սկանդինավյան զգացմունքի ծնունդ է» («Մուրճ», 1902, № 12):

Աշխարհագրական պատճառակիրները դիտվում են նաև որպես հերոսների հոգեբանությունը և վարքագիծը կարգավորող գործոն: «Մռայլ է, քարքարոտ, ցրտաշունչ Բրանդի հայրենիքը, և այս խիստ բնությունը դրել է իր դրոշմը այս սևազգեստ իդեալիստի վրա, որի ոգին ջերմության ոչ մի ճառագայթ չի արտացոլում» («Մուրճ», 1902, № 3):

Աշխարհագրական միջավայրը ձևավորում է ցեղային հոգեբանություն, որը նույնպես դառնում է պատճառակիր գործոն, իր հերթին ձևավորելով անհատի խառնվածքը: «Այնպես որ Իբսենի սերունդը շոտլանդական, դանիական և գերմանական խառնուրդներից է բաղկացած և նորվեգացի դրամատուրգը իրավունք ուներ հայտնելու, որ «իր տեմպերամենտի կազմակերպության մեջ նորվեգական ոչ մի կաթիլ արյուն անմիջական ներգործություն չի ունեցել»: Այս գործոնի դերը դրապաշտները այնքան էին բացարձակացնում, որ նույնիսկ արվեստի երկերի ըմբռնման գործում համացեղության գործոնը էական նշանակություն էր ստանում: Այսպես, Իբսենի գործերը «իր համացեղ ազգերի շրջանում, առանձնապես Գերմանիայում ցնցող տպավորություն գործեց, ուժգին ազդեցություն ունեցավ, հետևաբար և ամենախոր կերպով հասկացվեց»: Ինչ վերաբերում է ռոմանական և սլավոնական ազգերին, ապա նրանք ավելի նվազ նրբազգաց էին դեպի Իբսենի գործերը, որն ունի անտարակույս իր ցեղական-հոգեբանական և պատմական լուրջ և բնորոշ պատճառները: Ազգային պատկանելիության հանգամանքը շեշտվում է նաև Ալֆրեդ դը Վինիի քերթվածների թարգմանության գրախոսության մեջ:

Դրապաշտները և նորկանտականները ընդունում են նաև իդեալի գործառնությունը, անհրաժեշտությունը: Իդեալը նույնպես գոյավորվում և դրսևորվում է ոչ ճանաչողության օրենքներով և կարգերով, այլ արվեստի գոյաբանությունը պայմանավորող կենսահոգեբանական ազդակներով: «...Մարդու նեղ և աղքատիկ կյանքը ամբողջովին կարիք է զգում թևավորման մեր կոչմանը վերաբերող բարձրագույն հույսերով և որ խելացի կլինի մեր երևակայությանը թողնել այդ հույսերի զարգացումը—միայն թե նա ակնհայտ փաստերի հետ հակամարտության մեջ չինի:

...Քանի որ ընդունված է սկզբունքորեն, որ մենք պետք է մեր մտքում ստեղծենք աշխարհը ավելի գեղեցիկ և ավելի կատարյալ, քան իրական աշ-

խարհն է, ուրեմն հարկ է ընդունել նաև միֆի նշանակությունը։ Կարևոր է սակայն, որ մենք բարձրանանք այն գիտակցության, որ նույն անհրաժեշտությունը, մեր մարդկային էության նույն տրանսցենդենտ արմատը, որոնք մեր զգայմունքների միջոցով տալիս են մեզ համաշխարհային իրականության կերպարը, կհանգեցնեն նաև մեզ այն բանին, որ մենք ստեղծագործական մղման բարձրագույն համադրման մեջ կստեղծենք իդեալի աշխարհը, որտեղ մենք կարող ենք մեր զգայմունքների դրած սահմաններից դուրս գալ և որտեղ մենք կրկին ձեռք կբերենք ոգու իսկական հայրենիքը»[4]։

Այս դիտակետից է Վ. Նալբանդյանը արժեքավորում Ալֆրեդ դը Վինիի քերթությունները։ «Նա «Կապույտ ծաղիկի» հավատարիմ և իսկական երկրպագուներից է, մյուս կողմից մաքուր, անապակ արվեստի ջատագով։ Նրա նուրբ, խանդավառ հոգին շարունակ եթերային բարձունքներում է սավառնում, երկրավորը, աշխարհայինը, նյութեղենը նրան շատ նվաղ չափով է գրավում։ Նրա գրվածքներից հոգեղեն քնքշության շունչ է փչում» (Մուրճ, 1901, էջ 221)։

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ «ԱՆԱՀԻՏ» ՀԱՆԴԵՍՈՒՄ։ ԱՐՇԱԿ ՉՈՊԱՆՅԱՆ

XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հայ քննադատական մտքի պատմության մեջ բացառիկ տեղ է գրավում գրող, հասարակական գործիչ, հրապարակախոս և քննադատ Արշակ Չոպանյանը (1872—1954)։ Հետևելով քննադատության կուլտուր-պատմական դպրոցին նա ստեղծեց անցյալի և իր ժամանակի գրական դեմքերի վերաբերյալ մի շարք արժեքավոր ուսումնասիրություններ՝ «Պետրոս Դուրյան», «Գրիգոր Նարեկացի», «Խաչատուր Աբովյան», «Նահապետ Քուչակ», «Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի կյանքն ու գործը» և այլն։ Ջատագովելով «գրական» քննադատությունը և ունենալով գեղարվեստական բարձր ճաշակ, խորը հմտություն ու արժեքավորը տեսնելու քննադատի անվրեպ զգացողություն՝ Չոպանյանը առաջին գնահատողն է ժամանակի արևմտահայ գրականության խոշորագույն դեմքերի՝ Վ. Թեքեյանի, Սիամանթոյի, Վարուժանի, նրանց առաջին իսկ ժողովածուներով այդ բանաստեղծների ստեղծագործական զարգացման հետագա ուղու և ապագա փառքի կանխատեսողը։

Չոպանյանի անվան հետ է կապվում նաև դարասկզբին հայ մշակույթի պատմական արժեքները թարգմանաբար և ընդարձակ գիտական առաջաբաններով միջազգային շրջանառության մեջ դնելու գործը։

Հայ գրական քննադատության և գեղարվեստական մտքի զարգացման պատմության մեջ նշանակալից փուլեր են Չոպանյանի հրատարակած «Ծաղիկ» և «Անահիտ» հանդեսները, որոնց էջերում տպագրած իր քննադատական հոդվածներով, գրական քրոնիկներով, դիմանկարներով նա նպաստել է հայ արվեստի ու գրականության զարգացմանը։

---

4 Ф. А. Ланге, նշվ. աշխ. էջ VIII։

1

Արշակ Չոպանյանը իր քննադատական գործունեությունը սկսում է արևմըտահայ ռեալիստական շարժման ծավալման ամենաբուռն շրջանում՝ 1890-ական թվականների սկզբին, աշխատակցելով «Արևելք», «Մասիս», «Հայրենիք» պարբերականներին և հանդես գալով իբրև գրական նոր շարժման ջերմեռանդ պաշտպան ու նոր մտայնությունների ջատագով։ Դեռևս 1891 թ. գրած իր առաջին քննադատական հոդվածներից մեկում՝ օր. Ալիսի «Աղջկան մը սիրտը» վեպի գրախոսականում, Չոպանյանը ստեղծագործության արժանիքներն ու թերությունները քննում, վերլուծում ու գնահատում էր մեկնակետ ունենալով ռեալիզմի գեղագիտական սկզբունքներից բխող պահանջներն ու դրույթները։ Ողջունելով վեպի առանձին գրքով երևան գալու փաստը, որը ինքնին զովելի երևույթ էր այդ ժամանակաշրջանում, և գնահատելով հեղինակին իր վեպի մեջ ազգային բարքեր ուսումնասիրելու, զգացումներ զննելու ու նկարագիրներ գծելու հղացումներում և ձգտումներում՝ քննադատը միաժամանակ նկատում է. «Դալով գործադրության (execution) պիտի ըսեմ թե այս վեպը փայլուն հատկության քով ունի և խոշոր թերություններ, որոնց մեկ քանին (մեծագույնները) հեղինակին ձգտումներէն առաջ կուգան։

Օրիորդ Ալիս սնած է ռոմանտիկ հեղինակներով որք իր հոգվույն ու գըրչին վրա թողած են ամենախորին ազդեցություն. այս ազդեցության վրա վերջեն պատրաստված կը տեսնվի իրապաշտ դպրոցի ազդեցությունն որ սակայն ստորադաս կը մնա առաջինին։

«Աղջկան մը սիրտը» որ իր պուռժևական տիտղոսով կը խոստանա հոգեբանական խորազնին ուսումնասիրություն մը (խոստում զոր դժբախտաբար քիչ կը կատարե), կրկին նկարագիր ունի, վեպ է և քերթված, մասեր ունի հոս կոշտ իրականությունը—նվիրագործված բացատրությամբ—ամենաբնական գույներով նկարված է, և մասեր (որք ավելի բազմաթիվ են) հոս անսովորական տիպարներ ու զգացումներ երևան կ՚ելլեն, և այս երկու անհաշտ տարրեն իրարու մեջ չեն ձուլված, ինչպես կ՚ընեն չափավոր իրապաշտ հեղինակներ, այլ անջատ անջատ իրարու քով դրված են, երկրորդն առաջինին իբր լրացուցիչ» (Արշակ Չոպանյան, Արշալույսի ձայներ, Կ. Պոլիս, 1891, էջ 149—150)։

Ըստ Չոպանյանի դիտարկումների վեպի աչքի ընկնող թերություններից են նաև գլխավոր կերպարների միագծությունն ու դժգունությունը, ռեալիզմի գեղագիտական սկզբունքների դիրքերից անընդունելի են նրանց վարքի ու գործողությունների հոգեբանորեն չպատճառաբանվածությունը և մանավանդ անհանդուրժելի վեպի այն հատվածները, որոնք խճողված են երբեմն ճառասածության հասնող, գործողությունների բնականոն ընթացքը դանդաղեցնող ու խաթարող անհատնում խորհրդածություններով։ Իսկ ահա վեպի գըլխավոր արժանիքները բխում են ստեղծագործության այն հատկանիշներից, որոնք կապվում են ռեալիզմի սկզբունքների հետ։ Նախ և առաջ դա հեղինակի ոճն է. հստակ, սահուն ու գունագեղ, որ «բնավ հետք չէ պահած ռոմանթիզմեն, ...կատարելապես իրապաշտ դպրոցին կաղապարին մեջ թափված,—բուն բառին գործածություն և հետևաբար ժողովրդեան լեզվին բառերու փոխառություն, նկարուն ածականներ որք գաղափար կը լուսավորեն,

նրբին բացատրություններ որ խուսափուկ երանգներ երևան կը հանեն» (նույն տեղում, էջ 158)։

Չոպանյանի այս հոդվածը ուշագրավ է մի քանի առումներով։ Նախ, լինելով երիտասարդ քննադատի առաջին հասուն քննադատական փորձերից մեկը, այն իր մեջ պարունակում էր հատկանիշներ, որոնք հետագայում արդեն պիտի որոշեին քննադատ Չոպանյանի ոճն ու ձեռագիրը։ Խոսքը անկանխակալության, նրա զուսպ և չափավոր տոնի, քննադատելի երևույթների նկատմամբ հեղինակի բացակայության, ծայրահեղ վճիռներից խուսափելու, գրական արդի պրոցեսի և բարձր գեղարվեստականության դիրքերից քննարկվող հարցերին մոտենալու, դրականը տեսնելու և գնահատելու մասին է, որով և նա առանձնանում էր ժամանակի քննադատության ընդհանուր հորձանուտում։ Առավել էականն այն է, որ Չոպանյանը վեպի ռոմանտիկական տարրերը քննադատելով հստակորեն զատորոշված ռեալիզմի գեղագիտական սկզբունքների ու պահանջների տեսանկյունից, դրանով բուն էության միտում էր տեսական մտածողության մեջ վավերացնելու այն շրջադարձը, որ ապրում էր զարգացման մի նոր շրջափուլում գտնվող արևմտահայ ռեալիստական շարժումը 90-ական թվականների սկզբունքներին։

90-ական թվականների արևմտահայ ռեալիստական շարժումը Հրանդի, Բաշալյանի, Զոհրապի ստեղծագործություններով որոշակի նվաճումների էր հասել և բոլորում էր ինքնահաստատման իր շրջանը։ Չոպանյանը ահա այս նվաճումների դիրքերից էլ պաշտպանում էր նոր սերնդի դավանած գեղագիտական սկզբունքները։ «Մեր գրականությունը» հոդվածում նա բանավեճը տեղափոխում է տեսական-գեղագիտական հարցերի ոլորտ, հին և նոր մտայնությունների բախումը ներկայացնելով իբրև գեղարվեստական աշխարհայեցողության և արտացոլման սկզբունքների անհամատեղելիության արտահայտություն։ Խոսքը ուղղելով նոր սերնդի ընդդիմախոսներին՝ նա գրում է. «Եվ նախ, ի՞նչ կը հասկնաք գրականություն ըսելով։

Եթե գիրքերու մեջ հազար անգամ արդեն կարդացված պայմանադրական դեզ մը պարբերություններ, դրագիտական կանոններու վրա չափված ձևված գործեր, իրավունք ունիք, գրականություն չէ մերը» (նույն տեղում)։ Այդ մարդկանց համար բնության տեսարանը, մարդկային զգացումը իր նվիրագործված պատկերն ունի կամ բացատրությունը, որի շուրջ միայն կարելի է դեգերել։ Արշալույսը կամ «Վարդամատ» պետք է լինի կամ «քրքմահանդերձ», արևը «տվնջյան արքան» է, լուսինը՝ «գիշերայց թագուհին», «համեստությունը մանիշակն է, որ հոտեն կը մատնվի», կյանքը «վշտաց հովիտ» մըն է, կինը «վարդ մը, որ իր փուշերն ունի» և այլն։ «Եվ անոնք կը նախընտրեն այս բաները իրենց բոլոր հոմանիշներով միլիոն անգամ կըրկնել քան նոր ու հետզհետե ավելի ճիշտ բացատրություններ գտնել, դարբնել, դիտված, ուսումնասիրված տեսարաններու, տարրալուծված զգայությանց համար»։

Ինչպես հայտնի է, նախորդ դարավերջի արևմտահայ քննադատական միտքը հստակորեն զանազանելով հանդերձ նատուրալիզմ և ռեալիզմ (բնապաշտություն և իրապաշտություն) հասկացությունները, հաճախ նաև հավասարության նշան էր դնում գրական այդ երկու ուղղությունների գեղագիտական սկզբունքների միջև և կամ նատուրալիզմը դիտում է ռեալիզմի ինքնատիպ մի դրսևորումը։ Եվ դժվար չէ նկատել, որ այս հոդվածում Չոպան-

յանը բանավեճը մղում էր հանուն և ընդդեմ նատուրալիզմի գեղագիտական սկզբունքների, նոր սերնդի նորարարական փորձերն ու առաջադիմական սկզբունքները պաշտպանելով գրական հին սերնդի հարձակումներից, նատուրալիզմի գեղագիտության նկատմամբ նրանց ունեցած սահմանափակ ու կանխակալ ըմբռնումներից։

Գրական հին դպրոցի ներկայացուցիչները արվեստագետի, գրողի մեծությունը տեսնում էին նրա ստեղծելու և ոչ տեսածն ու իրականությունը փաստական մանրամասնություններով նկարագրելու կարողության մեջ և մերժում էին նոր սերնդին՝ մեծ գաղափարներ արծարծելու փոխարեն «գծուծ», «չնչին» մանրամասնություններով տարվելու նրանց ձգտումներում։ «Ի՞նչ պետք կա, կ՚ըսեն, բոլոր այդ գծուծ, չնչին մանրամասնության. պետք է հոգի դնել գրվածքի մը մեջ, հոգի և փիլիսոփայություն. քիթը սապես է եղեր, լուսնկան ցեխին վրա ցոլանալով չեմ գիտեր ինչ գույն մը կ՚առնե եղեր, ինծի ի՞նչ. ատոնք խենթ և անօգուտ բաներ են. գաղափար պետք է ինծի»։ Սակայն հենց այս կետում էլ Չոպանյանը արժեքավորում էր նոր սերնդի գրական ձգտումները, նատուրալիզմի գեղագիտության պահանջներից բխող այդ սկզբունքների կիրառման մեջ տեսնելով գրականության զարգացման արդիականության պահանջների բավարարման հնարավորությունը։

Նատուրալիզմի գեղագիտությունը հենվելով XIX դարի դրապաշտական փիլիսոփայության փորձի վրա և ելնելով հասարակական կյանքի զարգացման իրական պայմաններից առաջադրում էր վերանայել դասական ռոմանտիզմից եկող գեղեցիկի ընկալման, արվեստի հասարակական միտվածության և մարդու «փրկության» գործում արվեստի ունեցած դերի մասին օրբագործված տեսակետները, տեսլական գեղեցիկին հակադրելով իրական, առօրյա և անգամ տգեղի մեջ հայտնաբերվող գեղեցիկը, հասարակության վրա արվեստի ունենալիք բարոյաբանական ազդեցության փոխարեն շեշտելով նրա գործնական օգտակարության դերը և ըստ այդմ արվեստի միջոցով մարդու փրկության հարցը վերացական, միստիկական ոլորտներից իջեցնելով բուն կյանքային իրողությունների բնագավառ։ Այս դիրքերից էլ հենց Չոպանյանը պատասխանում է հին մտայնությանը կառչած նոր սերնդի ընդդիմախոսների այն առարկումներին, ըստ որի գրականությունը ափոփանք է մարդու համար, և այն մարդուն իրականության մեջ թաթախելու փոխարեն պետք է նրան վեր բարձրացնի և տանի սավառնեցնելու իդեականի մաքուր վերնագավառներում։

Չոպանյանը չէր թաքցնում իր վրդովմունքը պահպանողականների դեմ արհամարհական այն կեցվածքի համար, որ ընդունում էին նրանք եվրոպական ժամանակակից գրական ուղղությունների դեմ, «իրապաշտ, բնապաշտ, և չգիտեմ ինչապաշտ» պիտակումներով բնորոշում էին իրենց, չէին ընդունում Զոլային, այլ «խեղճ մեծ Զոլային, որմե ապահովապես տող մը չեն կարդացած և զոր պիտի չհասկնային ապահովապես». այն բանի համար, որ ամբողջ արդի գրականությունը միայն «սատկած ձիու, էշու, ոջիլի, մլակի» նկարագրության փունջ էին դիտում որպես։ «Որպեսզի անկարելի ըլլար գրել ատոնց վրա,—գրում է Չոպանյանը,—որպեսզի բնության ամենեն զազիր ու տգեղ կարծված բաներն ալ չունենային իրենց փիլիսոփայությունն ու բանաստեղծությունը, և որպեսզի Հյուկոն, զոր իրենք այնչափ կը սիրեն, իր լայն մարդասիրությունն ու ավելի լայն բանաստեղծությունը պերճ բար-

ձունքներեն մինչև մթին խորությունները, փողփողուն գեղեցկություններեն մինչև արգահատելի տգեղությունը տարածած չըլլար» («Արևելք», 1892, № 2469)։ Իսկ ինչ վերաբերում է «հոգու և փիլիսոփայության» հարցերին, որոնց իբրև թե բացակայությունը նոր սերնդի գեղագիտական սկզբունքներում մատնացույց էին անում հները, Չոպանյանը նկատում է. «...Կ՚ըսեն թե մենք հոգի և փիլիսոփայություն չունի՞նք. «հոգի» ըսելով ի՞նչ կը հասկնան, բացականչությունները՞, անոնք պոռոտախոսություններ են հոգվույն. մենք անոր պերճախոսությունն ունինք. մեր նկարագրությունները կը զգան, մեր պատկերները կը խորհին, և զանոնք գծելու համար մեր վրձինը արցունքի, արյունի մեջ կը թաթխենք։ Ի՞նչ կը հասկնան «փիլիսոփայություն» ըսելով. շեղջակույտ մը բնազանցական բացատրություններու, պատճառականության, խորհրդածության ու նշանավոր հեղինակներե հիշատակության. այդ ապուշ ու չոր ցուցամոլությունը մենք չունինք, բայց ունինք փիլիսոփայություն մը զոր ոչ միայն գրքերե առած ենք, այլ մեր դիտողություններեն, ուսումնասիրություններեն. մեր գրվածքներուն մեջ ամեն վայրկյան ընթերցողը չենք ձանձրացներ խորհրդածություններով, բայց մեր նկարուն ածականներուն, մեր կենդանի բացատրություններուն մեջեն տոկուն ու խոր փիլիսոփայություն մը կ՚արտաշնչե, ավելի տոկուն քանի որ խտացած է, ավելի խոր քանի որ թաքուն է» («Մասիս», 1892—93, № 3959)։

Ըստ էության ի թիվս այլոց նաև այս հարցում Չոպանյանը ժամանակի քննադատության համար վավերացնում էր ռեալիստական շարժման կողմից նվաճված նատուրալիզմի գեղագիտության այն առաջադիմական սկզբունքը, ըստ որի գեղարվեստական գրականության մեջ գեղագիտական նշանակություն էր ձեռք բերում վերացարկությունների փոխարեն մարդկային իրական հարաբերություններից արտածված կենդանի հույզը և անմիջական դիտողությունների, ուսումնասիրությունների և կենսական փորձից բխող փիլիսոփայությունը։

Պաշտպանելով գրական նոր սերնդին, Չոպանյանը իրավացիորեն նկատում է, որ տարբերությունը հին և նոր սերունդների միջև չի բխում այս կամ այն անվանումից, այլ դա տարբերություն է ըստ էության, ըստ աշխարհայեցողության գեղագիտական սկզբունքների. «Նորերու ամբողջ գործը դասականի տեղ իրապաշտ կոչվիլը չէ. խնդիրը տեսնելու, զգալու և խորհելու եղանակի վրա է. մենք կ՚ընտրենք այն եղանակն որ ամենեն ավելի կենդանի և հարազատն է, որովհետև ան ավելի տաք տպավորություն մը հառաջ բերելու կը նպաստե, փոխանակ մեր նախորդներեն շատերուն պես գրագիտական կանոններու մեջ սահմանափակվելու և գիրքերե քաղված գիրքեր գրելու. ահա ամբողջ տարբերությունը»,— գրում է նա («Արևելք», 1892, № 2469)։

2

1891—93 թթ. Չոպանյանը «Հայրենիքի» մշտական աշխատակիցն է։ Հետևելով «Հայրենիքի» հիմնական գրական քաղաքականությանը՝ Չոպանյանի հոդվածները տոգորված են արդի գրականության զարգացման շահագրգռությունների տեսանկյունից գրական կյանքի և քննադատական մտքի կազմակերպման մտահոգություններով։ Գրական նոր սերունդը ինքնորոշված և զարգացման բարձր մակարդակի հասած գրականության մեջ էր տեսնում

ազգային հասարակական առաջադիմության հիմնական լծակներից մեկը, եթե ոչ ամենահիմնականը։ Այս տեսանկյունից ժամանակի քննադատությանը զբաղեցնող հիմնական հարցերը գրականության ազգային ինքնորոշման և զարգացման ուղիների, գեղարվեստականության և գաղափարական միտվածության, գրող-հասարակություն և գրականություն-ժողովուրդ փոխհարաբերության հարցերն էին։ «Հայրենիքի» էջերում հարցերին ուրույն մոտեցմամբ հանդես է գալիս նաև Չոպանյանը։ Իր «Հասարակությունը» հոդվածում անդրադառնալով գրող-հասարակություն և գրականություն-ժողովուրդ փոխհարաբերության խնդրին՝ նա գտնում է, որ հասարակությունը իր խայտաբղետ կառուցվածքով ու այլազան ճաշակներով չի կարող գեղարվեստական ստեղծագործության գնահատման համար օբյեկտիվ չափանիշ լինել։ Գրողի ժողովրդականությունը, հասարակության մեջ նրա ստեղծագործության ունեցած հաջողությունը դեռևս գրողի ու նրա ստեղծագործության ճշմարիտ արժեքի գրավականը չեն։ Պատմության փորձը որպես օրինաչափություն գալիս է ապացուցելու, որ տարբեր ժամանակներում հասարակության կողմից հիմնականում ընդունելություն են գտել այն ստեղծագործությունները, որոնք ստեղծվել են նրա նախասիրությունների, ըմբռնումների ու ճաշակի համապատասխան, իսկ արվեստի բարձրարժեք ու մնայուն գործերը իրենց ժամանակակիցների համար գրեթե միշտ մնացել են անհասկանալի և ժողովրդի կողմից չընդունված։ «Ահա թե ինչու համար,—նկատում է նա տողատակում,—արդի քննադատությունը կ'արհամարհե գործի մը ժողովրդականությունը և չայն դատած առեն հաշվի չդներ անոր գտած ընդունելությունը» («Հայրենիք», 1891, № 4)։ Քննադատի համոզմամբ «Գրագետը պետք է բարձր մնա հասարակութենեն և ծափերու, կեցցեներու, պսակներու համար չգրե իր գործը, պետք է, որ իր աչքը հառե ապագային»։ Ապագան հոմանիշ է առաջադիմության և կատարելագործության։ «Ամենեն տոկուն գործերն անոնք են որք գրված են, ոչ թե այս ինչ դարուն ճաշակին կամ այն ինչ ժողովրդական նախասիրությանց համեմատ, այլ ապագային համար, ամբողջ դարերուն և ազգերուն համար»։ Այդ դեպքում. «Հոս խնդիր մը կը ծագի, շատ կարևոր խնդիր. ի՞նչ բանի կը ծառայե ուրեմն գրականությունն, եթե ոչ ժողովուրդը զոհացնելու, ի՞նչ է բանաստեղծին դերն ընկերության մեջ, եթե ոչ ժողովրդին ձայնն ըլլալ»,—գրում է նա։

Եթե ռոմանտիկները, ինչպես նկատում է Չոպանյանը, բանաստեղծին նկատում էին որպես հասարակությունից բարձր, երկնքի և երկրի միջև ապրող մի էակ, որի ճակատին սառված իր մասն էր դրել, մի տեսակ մարգարե, քահանայապետ, ժողովրդի առաջնորդ, իսկ բանաստեղծությունը մի ջահ, որը պիտի լուսավորեր մարդկանց մթին ճամփան, մի տեսակ հրեղեն սյուն, որը մարդկությանը պիտի տաներ «Քանանու երկիր», ապա «այսօր մեռած է այս գաղափարը. բանաստեղծը ուրիշ մարդոց պես սովորական մարդ մըն է հիմա, ոչ աստղ ունի ճակտին վրա, ոչ բոց աչքերուն մեջ»։

Չոպանյանը գտնում է, որ թատրոնին վատ ծառայություն են մատուցել, այն «բարոյականի տաճար» կոչելով։ «Որչափ ավելի ճիշտ է Շեքսպիրի ու Մոլիերի տունը «գեղարվեստից տաճար» կամ «գեղեցիկի խորան» անվանել»։ Հարցի նկատմամբ չոպանյանական դիրքորոշման մեջ դժվար չէ նկատել գեղագիտության սկզբունքներից եկող որոշակի արամադրությունների առկայությունը։ Խոսքը վերաբերում է քննադատի կողմից արվեստագետ-ամբոխ հակա-

դրության և արվեստի «ավնվապետականության» մասին զարգացրած տեսակետներին։ Նկատի ունենալով այս փաստը կարելի է մտածել, թե Զոպանյանը հակասում է ինքն իրեն և անհետևողական է ռեալիզմի պաշտպանության իր սկզբունքներում։ Սակայն իրականում այդպես չէ։ Բանն այն է, որ շեշտելով արվեստագետ-հասարակություն հակադրության միտումը, Զոպանյանը հանդես էր գալիս գրական նոր սերնդի ինքնահաստատման դիրքերից և գրական կյանքում անցյալի իներցիայի հաղթահարման ու գրականության զարգացման նոր ուղենիշերի հայտնաբերման, գրական կյանքի և հասարակության գեղագիտական ճաշակի կազմակերպման մտահոգություններով։ Քննադատը գտնում է, որ մենք ընդհանրապես չենք ունեցել ճշմարտապես հայ գրականություն։ Ոսկեդարի հեղինակները հետևել են հույներին ու ասորիներին, «անկման դարուց մատենագրաց մեջ կը տեսնվի ավելի հզոր ազդեցություն Հունաց, Լատինաց, Արաբացվոց. իսկ այս դարուն մեջ ուր մեր գրականությունն ամենեն ավելի ծաղկեցավ, ամեն տարր ու սնունդ օտարեն առին գրողները, նախ դասականաց, հետո ռոմանթիկներու և այժմ իրապաշտից ազդեցություն։ Ասիկա առանց պատճառի չէ. նորահաս պատանին որ կ'ուզե գրականությամբ զբաղվիլ, բնականաբար նախ ազգային մատյանները ձեռքը կ'առնե, բայց ի՞նչ թողած են մեզ նախնիք, եթե ոչ գրքեր որոնց լեզուն հիանալի է և նյութը ձանձրալի, կամ գործեր հորս չեն պակսիր զգացում ու մտածում, բայց որոնց լեզուն անխնամ է և աղավաղյալ. և այդ պատմական, աստվածաբանական և կրոնական գրքերուն մեջ չգտնելով իր պետքերուն կատարյալ հագուրդ, ուսանողը կը ստիպվի օտար գրականությանց մեջ զայն փնտռելու»։

Արդի գրականությունը, ըստ Զոպանյանի, ավելի ինքնուրույն ու ինքնատիպ է իր բնույթով, սոսկ նմանող և ընդօրինակող չէ եվրոպականին։ Արդի գրողները գրում են այնպես, ինչպես իրենց ժամանակակից անգլիացի, գերմանացի և ֆրանսիացի գրողները։ Եվ եթե նրանք չունեն ազգային հատուկ գույն, ունեն սակայն անձնական գույն, որ նրանց զանազանում է ամբոխից և մասնավոր տեղ ապահովում եվրոպական գրականության մեջ։ Արդի հայ գրողները գրելիս չեն մտածում հատկապես հայ հասարակության համար գրել, այլ ձգտում են ստեղծել մի այնպիսի գործ, որ նոր լինի ամբողջ գրականության համար, և որի թարգմանությունը եվրոպացիների կողմից ևս հնարավոր լինի կարդացվել։

Գրականության զարգացման այս ընթացքին ինչպե՞ս է հետևել հասարակությունը։ «Հասարակությունն՝ ահագին մեծամասնությամբ՝ գրեթե միշտ հեռու մնացած է գրական շարժումեն։ ...Եվ ահա կը ծաղկի այսօր իրապաշտ դպրոց մը. լեզուն հետզհետե կը ճշդվի, գրականությունը կը ճոխանա իսկատիպ գրվածքներով, վեպեր, քրոնիկներ, նորավեպեր, ֆանթեզիներ կը սկսին երեվիլ. հայ գրականության ամենեն հասուն (հասունություն, որ վաղահաս է) և ամենեն գեղեցիկ շրջանին մեջ կը գտնվինք։ Եվրոպական գրականության ամենեն նուրբ սեռերը մեր մեջ ներկայացուցիչներ կունենան. գրաբառ հնչուն ու սնամեջ բառերու տեղ գունագեղ ու թրթռուն բառեր կը դարբնվին. բայց հասարակությո՞ւնը, ինչ կը մտածե այս միջոցին մեր հասարակությունն, և ինչ տեսակ բան է մեր այժմյան հասարակությունը»։

Զոպանյանը իր հոդվածում փորձում է վերլուծել հասարակություն կոչված «տարօրինակ մարմինը», տարրալուծել նրա խայտաբղետ բաղադրու-

թյունը (ինքնին հետաքրքրական և եզակի փաստ հայ քննադատության մեջ)։ «Դժվար բան է այդ տարօրինակ մարմնույն վերլուծությունը,— գրում է նա։— Մեր արդի հասարակությունը այնչափ տարրերե կը բաղկանա որչափ աստղ ունի երկինքն ու ծովուն ափն՝ ավազ։ Պիտի ցույց տամ գլխավորները։

1. Կարդալ չգիտցողները,

2. Հայերեն գրով տաճկերեն թերթ ու վեպ կարդացողները,

3. Սաղմոս, Նարեկ և Երազահան միայն կարդացողները, որոնք կարծվածին չափ սակավաթիվ չեն,

4. Հետաքրքրաշարժ վեպեր ու լրագրաց մեջ լուրեր կարդացողները (մեծավ մասամբ աղջիկներ ու չարշըի մարդիկ). ասոնք հանդեսները կ՚արհամարհեն, լրագրաց երրորդ երեսը ձանձրալի կը գտնեն և թերթոն չեն կարդար եթե դրական է»։ Ապա հաջորդում են «գրականին մնացորդները», դասականները, եվրոպական դաստիարակություն ստացած «արհամարհոտները», ուսանողները և այլն։

Ինչ խոսք սխալվում էր Զոպանյանը, երբ ազգային ոգուց ու նկարագրից զուրկ էր համարում հայ դասական գրականությունը և այն դիտում միայն օտար ազդեցությունների արտահայտություն։ Նման վերաբերմունքը անցյալի ազգային մշակույթի արժեքների նկատմամբ ընդհանրապես իր նըստվածքները ուներ սերնդի հոգեբանության մեջ և երբեմն հակասական պատճառներով իր դրսևորումներում հասնում էր ծայրահեղության։ Կարճ ժամանակ հետո Զոպանյանը իհարկե վերանայելու էր իր այդ տեսակետը։ Այս դեպքում սակայն դա չէ կարևորը, այլ այն գործոնների բացահայտումը, որով Զոպանյանը փորձում էր բացատրել գրող-հասարակություն հարաբերության մեջ առաջացած խզումի և հակադրության պատճառները։

Պատճառներից մեկը, ինչպես քննադատն էր նկատում, գրական արդի պրոցեսի նկատմամբ հասարակության անտարբերության և մանավանդ ռեալիստական շարժման հանդեպ հասարակության պահպանողական խավերի կողմից ցուցաբերվող մերժողական վերաբերմունքի արդյունքն էր, որն էլ իր հերթին ընդդիմության բնական ռեակցիա էր ծնում հասարակության հանդեպ հենց ռեալիստական շարժման գաղափարախոսների մոտ։

Նորը, որի դիրքերից և հանուն որի հանդես էր գալիս Զոպանյանը քննադատական գործունեության իր այդ շրջանում, միշտ չէ, որ իրենից ներկայացնում էր ռեալիզմի գրական ուղղությունը։ Զոպանյանի ընկալումներում նորի ու արդիականի անվան տակ հաճախ ենթադրվում էր նաև գրական այն նորագույն շարժումը, որը 90-ական թվականների սկզբներին արդեն խմորվում էր Ֆրանսիայում երիտասարդ գեղագետների մի նոր սերնդի կողմից՝ հանուն բարձր, անշահախնդիր ու ինքնակա արվեստի և ընդդեմ ինչպես ռոմանտիզմի, այնպես էլ ռեալիզմի ու նատուրալիզմի գաղափարագեղագիտական սկզբունքների։ Որ եվրոպական գրականության մեջ տեղի ունեցող վերահիշյալ խմորումները իրենց որոշակի նստվածքներն ունեին արդեն երիտասարդ Զոպանյանի գեղագիտական հայացքներում, և որ նրա ընդգըծված գեղեցկապաշտական հակումները, որոնք գաղտնիք չէին իր ժամանակակիցների համար, գալիս էին հենց այդ ազդեցություններից, կասկած չի հարուցում։ Պատահական չէր Արփիարյանի կողմից Զոպանյանին հասցեագրված «էսթետիկա» հորջորջումը։

Այլ հարց է, թե Զոպանյանը իր քննադատական գործունեության այս շրջանում դեռևս սկզբունքորեն չի հակադրվում գեղագիտության դիրքերից ռեալիզմի և նատուրալիզմի դավանաբանական սկզբունքներին: Նա իր ռեալիստ սերնդակիցների շարքում սկզբունքորեն պաշտպանում է 80-ականների սկսած գործը, դիտելով այն գրապատմական զարգացման օրինաչափ և անհրաժեշտ փուլերից մեկը այդ ժամանակաշրջանում և միաժամանակ վերանայելով ու ընդլայնելով շարժման առաջին շրջանին բնորոշ ծայրահեղ օգտապաշտպան միտումները և նախնական ըմբռնումների սահմանափակությունները: Ի տարբերություն Արփիարյանի և նրա հետևորդների, Զոպանյանը ռեալիզմը դիտում էր ոչ թե իբրև հասարակության կարիքներին և նրա առաջընթացին ծառայող առավել նպաստավոր միջոց, այլ նախ և առաջ գեղարվեստական մի ուղղություն, գեղագիտական սկզբունքների համակարգ: Այսուհանդերձ, Զոպանյանի գեղեցկապաշտական տրամադրությունները իրենց որոշակիորեն զգացնել են տալիս գրական, գեղարվեստական և մշակութային այս կամ այն երևույթի գնահատման և գրականության զարգացման, գրական կյանքի կազմակերպման և այդ ճանապարհով հասարակության առաջընթացին նպաստելու համար առաջադրվող ծրագրային դրույթներում:

Ըստ էության Զոպանյանը դեմ չէր գրականության միջոցով հասարակության վերափոխման գաղափարին: Միայն թե գրականությանը ընձեռված այդ հնարավորությունը նա տեսնում էր նրա գեղարվեստականության մեջ: Մեր ժողովրդի «երկրաքարշ», «սահմանափակ», «արձակունակ» ոգին Զոպանյանը բացատրում է հայ իրականության մեջ կեցության զանազան բնագավառներում՝ կենցաղում, ընտանիքում, դպրոցում գեղարվեստի և գեղագիտական դաստիարակության բացակայությամբ: «Այդ պակասը,— գրում է նա «Գեղարվեստը մեր մեջ» հոդվածում,— մեր գրականության մեջ ալ կա: Մեր գրողները գրեթե ամենքն ալ անձուկ գաղափար ունին գեղարվեստներու վրա, առանց թվելու անոնք, որ բնավ գաղափար չունին: Դեռ մեր մեջ չէ հասկացված թե այս դարուն մեջ ձուլումներեն մեկը մտածման բոլոր ձևերուն ձուլումն է, թեև արդի նոր գրականությունն անոր համար գերազանցապես կատարյալն է, որովհետև կը համադրե բոլոր գեղարվեստները: Լրագիրները շատ քիչ կը հաղորդեն Եվրոպայի գեղարվեստական շարժումը. մեր հանդեսներուն մեջ ուսումնասիրություն մը չէ երևցած արվեստագետի մը վրա... Եթե մեր ժողովուրդին մեջ երկրաքարշ, սահմանափակ, արձակունակ ոգի մը կը տեսնենք, պատճառը պակասն է գեղեցիկին աննյութական վայելքներուն զգացման» («Հայրենիք», 1893, № 382):

Զոպանյանը գրականության, ինչպես նաև հանրության մշակութային կյանքի բարելավման գործում խիստ կարևորում է քննադատական մտքի կազմակերպման անհրաժեշտությունը: Մեր հանրության մշակութային հաստատությունների և հատկապես գեղարվեստի իրական արժեքների տեսանկյունից գրականության հոռի ու անմխիթար վիճակը նա բացատրում է հենց մեզանում ճշմարիտ գրական քննադատության պակասով: Քննադատության զտիչ, կարգավորիչ դերը մատնացույց անելուց բացի Զոպանյանը նրա առջև դնում է նաև այլ, ավելի մեծ առաջադրանքներ՝ գրական զարգացման ուղիները հայտնաբերելու և գրապատմական հին ու նոր արժեքները գիտական ուսումնասիրության ենթարկելու խնդիրները: Այս իմաստով նա առաջադրում էր եվրոպական գրականագիտական մտքի յուրացման անհրաժեշ-

տությունը: Հիպոլիտ Թենին նվիրված ուսումնասիրության մեջ պատմական զարգացման օրինաչափության և անհրաժեշտության, XIX դարակեսի պատմական նոր պայմաններում ռոմանտիզմի և բնազանցականության ձախողման և դրան հաջորդած դրապաշտականության, փորձարարականության ներկայացուցիչը համարելով Թենին, ըստ արժանվույն գնահատելով նրա ուսմունքը, նրան համարելով գիտական քննադատության հիմնադիրը և այլն, Զոպանյանը միաժամանակ նկատում է. «Այս մենամոլությունը (խոսքը Թենի կողմից դրականության և արվեստի տարբեր երևույթների ուսումնասիրության ընթացքում իր ուսմունքի և մեթոդի անվերապահ կիրառման մասին է—Հ. Բ.) իր հատկությունն և իր թերությունն եղած է: Իր հատկությունն եղած է, որովհետև իր գործին տված է հաստակությունն, ամրությունն ու միությունը շենքի մը որուն բոլոր մասերը զիրար կը բռնեն և որ հիմեն մինչև կատարը մի և նույն անփոփոխ ու կանոնավոր տրամաբանությամբ կառուցված է: Իր թերությունն եղած է, որովհետև այդ դրությունը առաջ տանելով մինչև իր անխուսափելի ծայրահեղությունը, սկսած է հուսկ ապա ամեն բան, անշունչ քարեն մինչև հանճարն ու մինչև ընկերություն մը անշունչ հոգին, մեքենաներ նկատել, որոնց կազմվածքն ու շարժման պատճառները պետք է գտնել մեքենագիտության օրենքներուն համեմատ: Արդ ասիկա ճըշմարիտ չէ միշտ. վարդապետությունը, որ ճիշտ է հիմին մեջ, այս բացարձակ ընդհանրությամբ սխալներու կը հանգիպի: Կլիմայի, ցեղի, միջավայրի արտաքին ազդեցությունները շատ մեծ են, բայց ամեն բան չեն, միշտ նույն կերպով չեն ներգործեր, ու երբեմն իսկ կը չեզոքանան իսկ թաքուն պատճառներով: Թեն իր դրության մեջ ամենեն մեծ մոռացումն ունեցած է, մոռացում զոր շատ ճարտար կերպով ի վեր հանեցին Հենըքեն և Զոլա. հաշվի չէ դրած անձնականությունը, որ ամենեն մեծ բանն է. ամեն հանճար, ամեն իմացականություն իր հատուկ խմորը, իր սեպհական նյութեղենն ունի, և արտաքին ազդեցությունները պատահական փոփոխություններ միայն պիտի ընեն անոր վրա» («Հայրենիք», 1893, № 410):

Զոպանյանը իրավացիորեն նկատում էր, որ Թենի դրությունը կատարելապես կիրառելի է մարդկության քաղաքակրթության նախնական շրջանների համար, երբ «...գեղարվեստի արտադրություններն ամբողջ ժողովրդի մը հոգվույն բացատրությունն են արվեստագետին մտքին մեջ խտացած: Բայց զարթման, բողբոջման շրջաններուն՝ ինչպես է Վերածնությունը, և ծայրագույն քաղաքակրթության շրջաններուն, ինչպես է ԺԹ դարուն վերջին կեսը, այդ դրությունը չի կրնար կիրարկվիլ առանց սխալի»:

Երիտասարդության գեղագիտական դաստիարակության գործում Զոպանյանը նույնքան, եթե ոչ ավելի կարևորում է նաև հայրենի մշակույթի պատմական արժեքներին ծանոթանալու և նրանց հետ հաղորդակցվելու անհրաժեշտությունը: Որովհետև հաղորդակցումը ազգային մշակույթի արժեքների՝ այս դեպքում եկեղեցական երաժշտության և շարականների հետ, որոնց մասին գնում է խոսքը իր «Կրոնք և բանաստեղծություն» հոդվածում, հաղորդակցվողին պարգևում է զմայլումի հափշտակությունը, գեղեցկագիտական սքանչացումը: Մեր հոգևոր երգերը կրոնական բանաստեղծության և երաժըշտության հրաշակերտներ լինելով հանդերձ իրենց հղացմամբ, գունագեղությամբ, ձևի և բովանդակության, բառի և մեղեդու, երաժշտության և բանաստեղծության ներդաշնակ համադրությամբ կատարյալ արվեստի նմուշ-

ներ են և «այնչափ ավելի թանկագին ու քաղցր մեզի համար, որ միակ բանաստեղծությունն ու երաժշտությունն են ատոնք որ ճշմարտապես հայ են»,— նկատում է Չոպանյանը («Հայրենիք», 1893, № 431)։

Այդ նվագների միջից տեսնելով ոչ միայն հավատքով լցված հոգիներ, այլև քերթողական ավյունով թևավորված հանճարներ, Չոպանյանը իր ժամանակի համար բավական առաջադիմական և արդիական տեսանկյունով է մոտենում հարցին։ «Պետք է որ ավելի ընդարձակ և ավելի բազմակողմանի գնահատումով մը հարգենք այդ պատվական նշխարները մեր հին քաղաքակրթության,—գրում է նա։—Պետք է որ անոնք իրենք զուտ կրոնական գույնին հետ սկսեին գեղարվեստի ձայնն ալ ստանալ, այնպես որ զանոնք եկեղեցին միայն չլսենք, այլ մեր տունն ալ, մեր գրադարաններուն մեջ ալ ունենայինք, Աստվածաշունչին, Ս. Հայրերուն, Նմանության, Տանթեին ու Միլտոնին քով։ Պետք է որ ամեն դրող պարտք համարեր ուսումնասիրել զանոնք և անոնց ճշմարտապես տոհմային ոգիով թափանցվեր։ Պետք էր որ քննադատությունը վանոնք իր մեկնություններով լուսավորեր, անոնց գեղեցկությունները ի վեր հաներ, անոնց տեղը որոշեր ընդհանուր գրական պատմության մեջ։ Պետք էր որ երաժշտագետները ավելի ուշադրություն դարձնեին այդ եղանակներուն վրա, ճշդեին զանոնք և վերջնականապես արգիլեին զանոնք եղծվելե՝ ինչ որ կը սկսին ըլլալ քմահաճ ու տգետ երգողներու բերնին մեջ, և նույն իսկ ատոնց ուղղակի ներշնչումին տակ երաժշտական գործեր արտադրեին...։ Եվ որպես զի բոլոր այս բաներն ըլլան, պետք է, որ մեր հին գրականությունը սկսի մեծ տեղ մը բռնել մեր բարձրագույն դաստիարակության մեջ, ուր դրեթե կատարելապես բացակա է։ Պետք է որ Աստվածաշունչին, Վետաններուն և Իլիականին հետ Շարականն ու այն հրաշալի Նարեկն ալ մեր դպրոցները մտնեն և ուսումնասիրվին»։

Իր վաղ շրջանի հոդվածներից մեկում՝ «Բանաստեղծության վախճանը», Չոպանյանը առաջ էր քաշում մի դրույթ, ըստ որի բանաստեղծական սեռը գրականության մեջ ամբողջությամբ սպառել է իրեն և դարավերջին արդեն ապրում է իր հոգեվարքը։ Մի ընդհանուր ակնարկով անդրադառնալով մարդկության մշակույթի պատմության մեջ գրական սեռերի առաջացմանն ու զարգացմանը տարբեր դարաշրջաններում՝ կապված մարդկային մտածողության մեջ տեղի ունեցող տեղաշարժերի հետ, նա իր ժամանակների համար բանաստեղծության վախճանը հիմնավորում էր այն նկատից, ըստ որի արդի մտածողության գիտական, վերլուծական ու ժխտական ոգին վերջնականապես դուրս է մղել մարդկային մտածողությունից ատոր նկատմամբ մարդկության ունեցած նախապաշարումներն ու հավատք և հանդգրել կրոնական խանդն ու զգացումը, որոնք էլ հենց Չոպանյանի կարծիքով բանաստեղծության ներշնչման բուն աղբյուրն են հանդիսացել։ Ժամանակին Չոպանյանի այս տեսակետի դեմ հանդես եկան Տիրան Չրաքյանն ու Գառնիկ Ֆնտքլյանը։ Նրանք հերքում էին Չոպանյանի տեսակետը, առաջադրելով տարբեր կովաններ, որոնց մեջ ընդհանուրն այն էր, թե բանաստեղծության միակ աղբյուրը ատոնց նկատմամբ հավատք և կրոնական զգացումը չէ, որ բանաստեղծությունն ունի բազմաթիվ աղբյուրներ՝ կյանքը, բնությունը, մարդկային հարաբերություններում ծնված կենսական հույզը և այլն։ Ինչ խոսք. Չոպանյանի ընդդիմախոսները այս հարցում իրավացի էին։ Բայց ինչ-որ տեղ իրավացի էր նաև Չոպանյանը, երբ նորօրյա բանաստեղծության

սնուցիչ աղբյուրները Հավատի փոխարեն հայհոյանքը, խանդավառության փոխարեն վհատությունը, հրեղեն զգացումների փոխարեն սառնեցուցիչ զգայությունները նկատելով, դասական բանաստեղծականության դիրքերից դա համարում էր անկում: Իսկ որ դա այդպես էր, որ բանաստեղծությունը XIX դարավերջի 80-ական թվականներին իր անկումապաշտական տրամադրություններով որոշակի ճգնաժամային փուլ էր ապրում, գաղտնիք չէր: Չոպանյանը իհարկե սխալվում էր այդ ճգնաժամը հանգեցնելով վախճանի, չնկատելով, որ արդեն այդ ժամանակաշրջանում մարդկության հասարակական կեցության և գիտակցության մեջ կատարվող արմատական տեղաշարժերը խմորում և նախապատրաստում էին գեղարվեստական մտածողության զարգացման մի նոր շրջափուլ բանաստեղծության և բանաստեղծական մտածողության վերածնունդով:

Չոպանյանը իր տեսակետը այդ հոդվածում հիմնավորում էր նաև նրանով, որ բանաստեղծությունը ձևի և բովանդակության առումով հնուց ի վեր բազմիցս բարեփոխվելով ռոմանտիզմի շրջանում հասել է կատարելության և գյոթեներից ու հյուգոներից հետո որպես գեղարվեստական ճանաչողության եղանակ սպառել իրեն, և որ ներկա դարի վերլուծական ու դիտողական ոգին անհամատեղելի է իրականության ճանաչողության բանաստեղծական ճշմարիտ ըմբռնումների հետ: Ուստի գրականության մեջ ասպարեզը մնում է արձակին. «Արձակն էր այն դաշտն ուր դեռ շատ բան կարելի էր ցանել, անսահման դաշտ ուր նորությունը չէր պակսեր,—գրում էր նա,—գրականությունն արձակին մեջ մարմնացավ, և արձակն ալ յուր մեկ սեռին՝ վեպին մեջ, որ եղավ այնուհետև համադրական սեռը: Նոր հատկություն մը ի հայտ կ՚ածեր այդ սեռը, դիտողությունը. գրականությունն այլևս հայելի մը եղած էր ուր պիտի անդրադառնային բնությունն ու ընկերությունը» («Արևելք», 1891, № 2333):

Առաջադրելով իր դրույթը բանաստեղծության վախճանի մասին, Չոպանյանը միաժամանակ ցավի ու ափսոսանքի զգացում էր ապրում այդ փաստի համար: «Եվ ահա այսպես,—գրում է նա,—գրական գաղափարներով ինչպես էլեկտրականությամբ ամրացած, և իր վերջին նախապաշարումեն՝ բանաստեղծութենեն՝ ալ ազատած, մարդկությունը պիտի մտնե հաղթական քսաներորդ դարը: Եվ սակայն, անկեղծորեն խոսելու համար, ինձ կը թվի թե շատ ախորժելի պիտի չըլլա կյանքն այդ քսաներորդ դարու մեջ: ...Բայց բոլոր այդ հրաշքներում և մեծագործությանց մեջ մարդուս ներքին կյանքն ի՞նչ պիտի ըլլա. զուրկ որևէ բոցավառող զգացումե, զուրկ երևակայության քաղցր պատրանքեն, ամեն բանի վրա տարակուսելով, չհավատալով, անծանոթին, երկիրս նկատելով իբր ավազի հատ մը զոր կրնա մեկ վայրկյանեն ճանչնալ, ու երկինքը մեծ ճամբու մը որուն վրա գաղափար առնելու համար դիտակ մը կը բավե. մարդը շուտով պիտի զզվի իր գոյութենեն, մարդոց և իրաց հավիտենական միօրինակութենեն ջախջախված»:

Եվ որքան էլ Չոպանյանը ապագայի տխուր հեռանկարը կանխազգալով ցավում էր փաստի համար, այնուամենայնիվ իրերի զարգացման նման ընթացքը բնաշրջության օրենքների տեսանկյունից համարում էր բնական ու օրինաչափ, ուրեմն և անխուսափելի: Եվ նրա առաջ քաշած տեսակետներում անտես չէին վերաբերմունքի նստվածքները, որ տածում էին բանաստեղծության նկատմամբ ռեալիզմի որոշ տեսաբաններ, ինչպես մեզանում ասենք

Արփիարյանը, որի մոտ այդ վերաբերմունքը երբեմն հասնում էր անգամ արհամարհանքի:

Զոհրաբյանը դեռևս չէր կռահում, որ շատ շուտով ինչպես եվրոպական, այնպես էլ հայ գրականության մեջ ծավալվելու էր գրական մի նոր շարժում, որ կյանքի և արվեստի նոր ճշմարտությունների հայտնաբերման նշանաբանով հանդես էր գալու երիտասարդ արվեստագետների ու բանաստեղծների մի նոր սերունդ, որը վերանայելով ինչպես նախորդ՝ իրապաշտական (նատուրալիստական) սերնդի վերաբերմունքը բանաստեղծության նկատմամբ, այնպես էլ այդ սերնդի գրական ուղղության շատ սկզբունքներ, պիտի ըմբոստանար նրա դրապաշտպականության ու մեքենականության, գիտականության ու փորձարարականության, նյութապաշտականության ու օգտապաշտականության, մակերեսայնության ու համահարթեցման դեմ՝ փոխարենը պաշտպանելով հոգևորն ու ներդաշնակը, ներհայեցողականն ու անշահախնդիրը, անակնկալն ու եզակին, ինքնուրույնն ու ինքնատիպը: Պիտի մերժեր դարի ժխտական ոգին՝ փոխարենը հաստատելով դրականն ու մարդասիրականը, պիտի վերանայեր նաև նախորդ շրջանի բանաստեղծականության անկապաշտությունն ու հոռետեսականությունը, հուսահատությունն ու լալկանությունը, անկամությունն ու անտարբերությունը՝ փոխարենը զարգացնելով բանաստեղծական մտածողության նոր տիպ՝ լավատեսականի ու կենսականի հաստատումով, բանաստեղծության ու գեղեցիկի աղբյուրը որոնելով կյանքի, բնության ու մարդկային անկեղծ հույզերի մեջ:

3

1893 թվականի կեսերից Զոհրաբյանը ուսումնառության նպատակով մեկնում է Փարիզ, ուր որպես ազատ ունկնդիր հաճախում է Կոլեժ դը Ֆրանսի և Սորբոնի համալսարանի դասախոսություններին: Ուսումնառության հետ նա շարունակում է իր գրական գործունեությունը: Փարիզում ավարտում է Պետրոս Դուրյանի կյանքին և ստեղծագործությանը նվիրված իր ծավալուն ուսումնասիրությունը, որով ըստ էության հիմք է դնում նոր շրջանի գրականության գիտական ուսումնասիրությանը: Ելնելով ժամանակի գիտական քննադատության կողմից առաջադրվող պահանջներից՝ նա Դուրյան երևույթը և նրա ստեղծագործությունը քննում է իր ժամանակի, միջավայրի և բանաստեղծի ապրած կյանքի լայն տեսադաշտի վրա, չանտեսելով նաև նրա անհատական խառնվածքը: Այդ աշխատության մեջ պահպանելով հանդերձ երևույթների գնահատման պատմականության սկզբունքը, Զոհրաբյանը միաժամանակ արժևորում է Դուրյանի ստեղծագործությունը արդիականության և գրականության զարգացման ապագայի դիրքերից. «Ինչ ձև ալ առնե հայ բանաստեղծությունը,—գրում է նա,—ինչ զարգացման ալ հասնի, այդ միամիտ երգերը, իրենց անկատարություններով և իրենց անհավասարություններով հանդերձ, պիտի միշտ պահեն իրենց անթառամ երիտասարդությունը, որովհետև անկեղծ ներշնչման մը ծնունդ են և որովհետև հանճարի մը կնիքը կը կրեն: Ապագան պիտի վերջնապես նվիրագործե բանաստեղծին անունը, զոր իր ժամանակակիցները չգիտցան հարգել: Այդ սիրո տաղերու պզտիկ հավաքածուն, ամեն մտքերու մեջ քանդակված, ամեն բերաններու վրա թըռչելով, ազգային իր մը պիտի դառնա և ամենեն ավելի սիրվածներեն մեկը:

Ու սերունդները, որոնք պիտի գան սերունդներեն հետո, իրենց երազանքի ու տրտմության ժամերուն, նոճիներու սուգին մեջեն և վերջալույսի տրտմության տակ այդ դալկահար ստվերին թափառիլը պիտի տեսնեն, ցավով սարսռացող տողերու երամով մը պաշարված, որոնք մենության մեջ թևաբաց՝ հավերժապես կուլան» (Արշակ Չոպանյան, *Երկեր, Երևան, 1966, էջ 267*):

Փարիզից Չոպանյանը հայ գրական կյանքի և երիտասարդության գրական դաստիարակության կազմակերպման իր ծրագրին հետամուտ «Բարիզյան քրոնիկ» և «Գեղարվեստի աշխարհեն» խորագրերի տակ թղթակցություններ է հրապարակում «Հայրենիքի» էջերում, խնդիր ունենալով այդ ճանապարհով ընթերցողներին տեղյակ պահելու և ծանոթացնելու եվրոպական մշակութային և գրական կյանքի անցուդարձերին:

Իր թղթակցություններից մեկում խոսելով Փարիզի տարբեր թատրոններում խաղացված երկու ներկայացումների՝ ֆրանսիացի դրամատուրգներ Սառդուի՝ «Տիկին Սանժեն» պիեսի և Ֆրանսուա դը Քյուռելի «Սերը կ'սանձնագործե» դրամայի մասին, Չոպանյանը գրում է, որ այդ երկու ներկայացումներն էլ այդ օրերում մեծ աղմուկ են հանել. առաջինը՝ իր հաջողությամբ, երկրորդը՝ անհաջողությամբ և միաժամանակ նկատում, որ բոլոր ճշմարիտ արվեստագետները «երկրորդը պիտի նախընտրեին գրած ըլլալ», սակայն «խաղը չհաջողեցավ, հակառակ գործին շատ թանկագին հաջողությանց և հակառակ դերասաններու հիանալի խաղացվածքին, որովհետև թատրոնի հավիտենական հիմնական օրենքներու դեմ կը մեղանչեր» («Հայրենիք», 1893, № 619): Որովհետև, ինչպես նկատում է քննադատը, թատերական արվեստի ամենից գլխավոր օրենքներից մեկն այն է, որ իրականի տպավորություն թողնելու համար տիպարները պետք է ընդհանուր լինեն: Եթե վեպի մեջ հեղինակը կարող է խորհրդածություններով բացատրել անձի հոգին, նրա կազմության պատմությունն անել, ամենից եզակի և արտակարգ անձն անգամ իր հոգեբանական մեկնություններով շոշափելի դարձնել, ապա թատրոնի մեջ, ուր անձերը միայն պետք է խոսեն և դեպքերը իրենք իրենց պիտի պարզանան, շատ դժվար է, եթե ոչ անկարելի, մարդկային բացառությունը ցույց տալ և այն հաջողությամբ իրական անձի կյանքով ապրեցնել: Նման դեպքերում կամ պետք է լրացուցիչ տեսարանների մեջ բացատրել անձի հոգեկան վիճակը և պատրաստել ունկնդիրը այդ տարօրինակ էակին հասկանալու (այդ դեպքում էլ խաղի գործողությունը կթուլանա և դեպքերի բնական հաջորդությունը կխանգարվի), կամ էլ պետք է այնպիսի դատողություններ ընտրել, որոնք նորից քիչ թե շատ ընդհանուր լինեն մարդկության մեջ, այն տեսակ եզակիություններ, որոնք գոնե մի մաս կազմեն և որոնց պատկերը տեսնելով հանդիսատեսը իրականությունը հիշի:

Եվ եթե Քյուռելի դրաման, որպես թատերական ներկայացում չի ստացվել, ապա որպես գրական գործ իր հղացմամբ մեծապես գնահատելի է: Մինչդեռ Սառդուի պիեսը միանգամայն հակառակն է: «Մյուս նոր խաղին վրա երկար պիտի չխոսիմ, որովհետև գրեթե գրական գործ մը չէ այնչափ, որչափ ժողովուրդը շլացնելու և դրամ շահելու միջոց մը,—գրում է Չոպանյանը, պարզելով իր վերաբերմունքը պիեսի և նրա հեղինակի նկատմամբ:— Սառդու, որ ատեն մը ճշմարիտ գրագետ եղած և գեղեցիկ գործեր արտադրած է, ժամանակե մը ի վեր մեծ դերասաններու տաղանդը փայլեցնելու համար մասնավոր խաղեր գրելու տված է ինքզինքն, ուր ճարտար տեսա-

բաններ և վարպետ հյուսվածք մը կը դնե ավելի քան գրականություն»։ Այնուհետև անդրադառնալով բուն պիեսին, որի թեման Նապոլեոնի ներքին կյանքի մի միջադեպն է, քննադատը նկատում է. «Թատերգության արտաքին արվեստը նմանապես դիտողի մը գործն է, տեսարաններու շատ ճարպիկ հյուսվածքով, նուրբ ու վառվռուն խոսակցություններով, ուր սակայն այդ մեծ պատմական շրջանին ոչ հոգեբանություն կա, ոչ բանաստեղծություն»։

Զոպանյանը իր այս շրջանի հոդվածներից մեկում պարզում է արվեստի և գրականության փաստերի գնահատման քննադատի սկզբունքային իր ելակետը։ Նա գրում է. «Ես ավելի ընդարձակ ճաշակի մը սիրողն եմ. ամեն արվեստագետ որ հոգիս կը խոսի, կը պաշտեմ զայն, կոչվի Հոմերոս կամ Իբսեն, Վինչի կամ Բյուվիս տը Շավան։ Հետահայաց հիացում չունիմ. չեմ կրնար հավատալ որ ամեն բան քալե աշխարհին մեջ, և արվեստը Ռաֆայելեն հետո կանգ առնե։ Անցյալին մարդիկը կը սիրեմ իբր իրենց ժամանակին արտահայտությունը, նախապատվություն պահելով անոնց որոնք ամեն ժամանակի համար աշխատած են. բայց կը սիրեմ մանավանդ մարդկային մտքին ընթացքին հետևիլ, և բնազդաբար զիս ավելի ձգված կը զգամ դեպի անոնք որոնք իմ ժամանակիս, իմ խառնվածքիս հոգին կարտահայտեն» («Հայրենիք», 1894, № 780)։ Այսինքն, սա նշանակում էր, որ ընդունելով բացարձակ արժեքների համաժամանակայնության փաստը՝ արվեստն ու գրականությունը դիտել իր պատմականության և զարգացման մեջ, արդիականությունը ընկալել որպես զարգացման ընթացքի բարեշրջականության արտահայտություն և իբրև քննադատ ինքզինքը նկատելով ժամանակի ոգու կրողն ու արտահայտիչը՝ որոշակի պատասխանատվություն զգալ ստեղծված արժեքների գնահատման և ձևավորվող գեղարվեստական պրոցեսի կազմակերպման համար։

Սկզբունքային այս ելակետն է, որ Զոպանյանին մղում է սթափության և օբյեկտիվության կոչել ժամանակի քննադատության այն դրսևորումներին, որոնք գեղարվեստական նոր շարժման դիրքերից անցյալի գրական-գեղարվեստական երևույթներին մոտենում էին կանխակալորեն միակողմանի և ծայրահեղ միտումներով։ Այսպես, իր հոդվածներից մեկում անդրադառնալով նոր սերնդի գաղափարախոսներից մեկի՝ Լոռան Թայաթի, մի առիթով, գրական հին ուղղության դեմ կատարած հարձակումներին ու ցուցաբերած բացարձակ ժխտողական վերաբերմունքին, Զոպանյանը գրում է. «Ինչո՞ւ սակայն այս աղմուկը և կռիվները. դպրոցներու բաժանումների և ամեն բանաձևերե վեր՝ Գեղեցիկը կա, և ճշմարիտ արվեստագետը այնչափ կը սքանչանա Զոլային վրա որչափ կը սիրե Վերլենը. այս կուսակցական կռիվները պզտիկ և անիմաստ կը թվին» («Հայրենիք», 1843, № 64)։ Իսկ մի այլ առիթով էլ խոսելով իմպրեսիոնիստ Պոլ Գոգենի Թահիթյան նկարաշարքի մասին և անդրադառնալով ֆրանսիացի քննադատներից մեկի՝ Օքտավ Միրբոյի, կողմից նույնանուն թեմաներով նկարիչ Գոգենի և բանաստեղծ Լոտիի հղացումների համեմատության ու ցուցաբերած գնահատանքին, նա գրում է. «Ինչո՞ւ պահանջել ամենեն որ նույն գործը նույն եղանակով կատարեն։ Գոգեն իրապաշտ մը, դիտող մը, խորհող մըն է. և իր գործը տոկունություն ու ճշտություն ունի. Լոտին բանաստեղծ մըն է, և իր գործը փափուկ հոգիի մը երգն է ավելի քան բնության ու բարքերու մանրակրկիտ ուսումնասիրություն

մը. Նույն ամուր ու գիտական խառնվածք մը ունի, Լոդի զգայնիկ մըն է թեթև ու սարսուռ» («Հայրենիք», 1893, № 650)։

Եթե տպավորապաշտականությունը, նկարչության մեջ բխելով իրապաշտ (նատուրալիստական) գրականության մեծ սկզբունքներից, իր՝ արվեստը, բոլոր տեսակի պայմանականություններից, հռետորականություններից, կեղծիքներից մաքրելու, կյանքն ու բնությունը առանց գեղեցկացման ու գունազարդման, ինչպես որ են՝ իրենց օբյեկտիվ ռեալությամբ ընկալելու և ներկայացնելու, նկարչությունը իտալական ակադեմիզմի սկզբունքներից, արվեստանոցային կաշկանդումներից ազատագրելու և դեպի բնություն՝ «բաց օդ» դուրս գալու նորարարական ձգտումներում մեծապես գնահատելի է, ապա դա չի նշանակում, որ աշխարհայեցողության մյուս եղանակը՝ իդեալական-բանաստեղծականը, որի ձգտումը կյանքի գաղափարը, մարդկային հոգու թաքուն բանաստեղծությունը, բնության պատյանի տակ սքողված խորհուրդը հայտնաբերելն ու պատմելն է, գոյության իրավունք չունի։ Վերջինիս արտահայտությունը նկարչության մեջ խորհրդանշական ուղղությունն է, որը սկիզբ է առել տպավորապաշտականի հետ միաժամանակ և անմիջականորեն գալիս է խորհրդապաշտական բանաստեղծության սկզբունքներից։ «Ասոնք այն ամփոփված մարդիկն են,—գրում է Չոպանյանը վերջիններիս մասին,—որոնց աչքը դեպի ներս դարձած է, որոնց դիտողությունը հոգիին խորերուն մեջ կը պտտի, և որոնց նայվածքը, եթե բնության վրա դառնա, անոր ներքնույթները, անոր խորհուրդի աչքերը կը տեսնե։ Եվ այս բանաստեղծները, բնության հետևելով, կ'ուզեն ոչ թե բացատրել, ինչ որ անկարելի կը համարին, այլ ցոլացնել այդ խորհուրդն իրենց գործին մեջ. ահա թե ինչու իրենց նկարներուն մեջ գաղափարը կը սքողեն խորհրդանշանի մը տակ, իրենց մտածումին տալով տարտամ ու մթնշաղ գույն մը որ զայն խոր, լայն և անհուն կ'ընե ինչպես բնության մտածումը» («Հայրենիք», 1893, № 646)։

Այդ երկու ուղղություններն էլ, ըստ Չոպանյանի, իրենց գոյության իրավունքն ունեն, որովհետև ներկայացնում են դարին բնորոշ աշխարհայեցողության երկու տարբեր ու մեծ ձգտումները։ Եվ այս առումով որքան ընդունելի և գնահատելի է Պոլ Գոգենի արվեստը, նույնքան էլ տպավորիչ և ազդեցիկ է խորհրդանշականներից Ժան Ժաքմենի նկարչությունը։

Չոպանյանը իրականում դեմ չէր ձևավորվող գրական և գեղարվեստական նոր շարժման դիրքերից անցյալի ու հատկապես նատուրալիզմի գեղագիտական ինչ-ինչ սկզբունքների վերանայման անհրաժեշտությանը։ Փարիզում հանդիպումներ ունենալով ժամանակի նշանավոր գրողների ու քննադատների՝ Ալֆոնս Դոդեի, Էմիլ Զոլայի, Հանրի Բոերի և այլոց հետ, ծանոթանալով երիտասարդ մտավորականների և արվեստագետների տրամադրություններին, ներկա գտնվելով ու հաղորդակցվելով Իբսենի, Տոլստոյի ստեղծագործությունների ներկայացումներին, դասական ողբերգությունների նորովի մեկնաբանություններին և դրառելով այդ ներկայացումների ունեցած ընդունելությունն ու արձագանքը ֆրանսիական իրականության մեջ, ապա և դիտելով ինչպես Լուվրի միջնադարյան գեղանկարչության գլուխգործոցները, այնպես էլ ժամանակակից նկարիչների ցուցահանդեսները, որոնց մասին նա առանձին հոդվածներով տեղյակ էր պահում «Հայրենիքի» ընթերցողներին, Չոպանյանը կանխազգում էր այն մոտալուտ շրջադարձը, որ մարդկային մտածողության մեջ տեղի ունեցող տեղաշարժերի հետ ակնկալվում էր նոր

դարամուտին գեղարվեստական մտածողության մեջ։ «Մարդկային միտքը շրջման վայրկյանի մը մեջ է,— գրում է նա։— Դարավերջը շրջանավերջն ըլլալ կը թվի միանգամայն մտավոր վիճակի մը որ երեսուն տարին ի վեր կը տիրեր, և սկզբնավորությունը մտածման նոր ուղղության մը, որ 20-րդ դարունը պիտի ըլլա» («Հայրենիք», 1894, № 731)։

Շրջադարձը մարդկային մտածողության մեջ, ինչպես նաև դրա անդրադարձը գեղարվեստական մտածողության մեջ, որ նշանավորում էր, առանց անտեսելու առարկայական աշխարհի իրական գոյության փաստը, մարդու և աշխարհի հարաբերության իրականությունը մակերեսայնությունից դեպի խորքայինը, նյութականից՝ հոգևորը, անհավատությունից դեպի հավատը տանելու ձգտումներով, և որի ձևավորման գործում մեծ դեր էին խաղալու Վագների համադրական երաժշտությունը, Տոլստոյի հումանիզմը, Իբսենի հոգեզննական դրամատուրգիան և այլն, բնականաբար պիտի գար արժեզրկելու նատուրալիզմի աշխարհայեցողության ինչ-ինչ սկզբունքներ, ուստի և անխուսափելի դարձներ դրանց վերանայման անհրաժեշտությունը։ «Այսօր,— գրում է Զոպանյանը,— մարդկությունը այնչափ ձանձրացած կ'երևա կյանքի ճշգրիտ ուսումնասիրութեննեն, մարդկային անասնության բիրտ նկարագրութենեն, որչափ երբեմն ձանձրացած էր քնարերգության այերապար սլացքեն, երևակայության խաբապետիր պատկերներեն... Անկեղծ գրականություն մըն է որ կը սկսի Եվրոպայի մեջ, և ուէ սուտ պիտի նեղացնե զայն. իր իտեալն է կյանքը ներկայացնել իր ամբողջության մեջ, իր դարշանքովն ու իր լույսերով» («Հայրենիք», 1894, № 731)։

XX դարասկզբի գեղարվեստական զարգացման փորձը եկավ ապացուցելու, որ Զոպանյանը իր կռահումներում ճիշտ էր։ Նա ճիշտ էր նաև այն կետում, երբ շահախնդիր, գռեհիկ ու նյութապաշտ դարում, ինչպես նաև բոլոր ժամանակներում, արվեստին էր վերապահում մարդու փրկության իրականացման գլխավոր դերը, այդ գործում հատկապես կարևորելով բոլոր ժամանակների մեծագույն արվեստագետներին։ «Օհ, Արվեստի երկնաբարձ կատարները,— գրում է Զոպանյանը,— ուր չի հասնիր ամենօրվան ռամիկ ու գռեհիկ խժուկը, և ուր, անհուն խաղաղության մը ծոցին մեջ, եթերին մաքուր ու անմահ ձայները կ'երգեն, ջինջ ու հավիտենական բարձունքները որոնք երկնքին կը դիպչեն, և որոնց գլխեն կ'ելլե արևը. ով պարզ ու մեծաշուք գեղեցկությունը անդորր վսեմին, ինչ քաղցր է և ինչ կազդուրիչ, մեր հանապազօրյա խոնջենքներուն և ձանձրույթներուն մեջ, կարենալ երբեմն ելլել մինչև հոդ, ուր իրերուն հանդիսավոր լռության մեջ, խորհուրդ Անհունին կապույտ մտածումները կ'իջնեն ու կը թռչկոտին» («Հայրենիք», 1893, № 652)։

Զոպանյանը հունական քաղաքակրթության մեջ տեսնում է այն, ինչ մարդկային քաղաքակրթության ոչ մի շրջան չէր ունեցել. դա ուժերի կատարյալ հավասարակշռությունն էր, ջանքի և արդյունքի բացարձակ համարժեքությունը գործողությունների ծավալման պատճառահետևանքային հանգուցակետում։ Մարդկությունը ունեցել է ավելի խոր, ավելի ուժեղ, ավելի ջղուտ և ավելի զգայուն մտքեր. «Բայց երբեք կատարյալին գաղափարն այդ աստիճան ունեցող իմացականություններ, երբեք այդչափ հստակ ուղեղներ, որոնք, իրենց նպատակակետին մեծությունը հասցուցած են իրենց իրագործման մեծությանը։ Եվ ահա թե ինչու հունական իմաստասիրությունը, արվեստը և գրականությունը ամենեն կատարյալներն են, եթե ոչ ամենեն խո-

րունկները: Հոն ամեն բան պայծառ հղացման մը ծնունդ է, անթերի ներդաշնակությամբ մը արտահայտված է, և ամեն բանի մեջ կը տեսնենք վերին անդորրությունը գեղեցիկ ամբողջություններուն: ...Երբեք ձև ու գաղափար այնչափ համարժեք չեն եղած, որչափ այդ եզական շրջանին մեջ, ուր մարդկությունն ամենեն առողջ հոգին ուներ և ամենեն պայծառ միտքը ամենեն գեղեցիկ մարմնին մեջ, և ամենեն ճշգրիտ գիտակցությունն իր ուժերուն ու անոնց ամենեն երջանիկ գործածությունը» (նույն տեղում): Սա հենց այն է, ինչ այնքան պակասում էր արդի մարդկությանը: «Եվ ասոր համար,—շարունակում է նա,—այդ ջինջ գործերը, առանց մեր տենդի ծարավ հոգիին պետքերուն ամբողջապես պատասխանելու, այն վայրկյաններուն մեջ ուր արդի մարդկության տաժանատանջ մտածումը մեզ հոգնեցնե չարաչար, երկնային ապաստարաններ պիտի ըլլան միշտ մաքուր ու վերին գեղեցկության, ուր խոհալի առողջ և պայծառ մթնոլորտի մը մեջ, միտքը պիտի հանգիստ առնե լիովին»:

Իսկ միջնադարյան արվեստի մեջ նա տեսնում էր իր ժամանակների միստիկական վերթևումների աղբյուրները, որ խորհրդապաշտական արվեստի նորօրյա դրսևորումներում մի անգամ ևս պիտի բռնկվեր, այս անգամ արդեն նյութապաշտ դարի և նրա ժխտողական ոգու դեմ: «Կը ճանչնամ այն անգութ հաճույքը, որ կա հեգնության մեջ,—գրում է նա,—և գիտեմ թե ինչ հիվանդ վայելք մը կա տարակույսին մեջ, քողերը պատռողի, անուրջի շենքերը քանդողի դերը իր հեշտությունն ունի: Բայց ո՞վ պիտի համարձակի բաղդատել այդ բացասական և այդ եսական երանությունն այն ազնիվ ու անխառն երանության հետ զոր հավատքը կուտա, հավատքը Գեղեցիկին, հավերժական և մխիթարար Գեղեցիկին: Տիեզերքը խորհուրդի տաճարն է, և անոնք միայն պիտի հասկնան զայն, որոնք Երազին հավատալու աստվածային միամտությունն ունին. պզտիկ մարդը երբ իր գաճաճ կարկինովը կը ձգտի անհունը չափել և երբ իր մանրադիտական ծիծաղը կը նետե վիթխարի Անծանոթին դեմ. այն ատեն վսեմ է ան երբ, իր տկարության բովանդակ գիտակցությամբ, իր երկվայրկենական էությունը խանդավառ վերամբարձումով մը կ'երկնցնե դեպի հեռավոր, դեպի հավերժապես անմատչելի Եդեմը, զոր կը կարծե նշմարել կապույտին մեջեն, երկրագունտեն ավելի վեր» («Հայրենիք», 1894, № 773):

Միստիկականությունը դիտելով իբրև մի որոշակի փիլիսոփայական հիմքի վրա ձևավորված աշխարհայեցողության ձև և հոգեվիճակ, որը բխում է կյանքի աններդաշնակ, աներջանիկ ու դաժան պայմաններում մարդու կողմից սեփական ինքնության անկատարության, նյութականորեն եղծվածության, սահմանավորվածության գիտակցության և դեպի անսահմանը, աննյութականն ու հոգևորը, բացարձակն ու հավիտենական բարին ունեցած հավատով ու ձգտումով, և այդ ճանապարհով սեփական մարդկային անկատարությունները հաղթահարելու և վերջնական երջանկությանը հասու լինելու զգացողությամբ, Զոպանյանը այդ աշխարհայեցողության և հոգեվիճակի արտահայտությունն ու գեղարվեստական մարմնավորումն է համարում միջնադարի գոթական ճարտարապետությունը, հոգևոր երաժշտությունը և պրիմիտիվիստների նկարչությունը: Վերջինիս նորօրյա դրսևորումները նա համարում էր ժամանակակից խորհրդանշական նկարչությունը, հոգեվիճակնե-

րի հարաբերական նույնականություն տեսնելով միջնադարի և արդի նկարիչների միջև։

Զոպանյանի կողմից արդի խորհրդանշական գեղանկարչության ծագումնաբանական արմատները պեղելիս հատկապես միջնադարյան պրիմիտիվիստներին անդրադառնալը ուշագրավ է նաև մեկ այլ առումով։ XIX դարավերջին Եվրոպայում ծավալված գեղարվեստական նոր շարժման մեջ ձևավորվում էր արդեն մի մտայնություն, որը իրականության անկեղծ գեղարվեստական հայեցողության պահանջի դիրքերից, իբրև ռեակցիա ժամանակի գիտականությամբ, դրապաշտականությամբ ու հաշվենկատությամբ ապականված վերլուծական ոգու, իրերի և երևույթների գեղագիտական խորքը թափանցելու և այն ճանաչելու համար առաջադրում էր աշխարհին նայել մանկական անաղարտ, անմիջական, անկեղծ, միամիտ հայացքով ու երևակայությամբ։ XX դարասկզբին այդ մտայնությունը գեղանկարչության և գրականության մեջ ծավալվելու էր արդեն որպես որոշարկված հոսանք՝ գեղարվեստական աշխարհհայեցողության մանկական հայացքի կիրառման սկզբունքային ելակետով։ Մեզանում գրականության մեջ այդ սկզբունքի կիրառման որոշակի փաստեր կարելի է տեսնել Ինտրայի և Մեծարենցի ստեղծագործություններում, իսկ նկարչության մեջ՝ Մարտիրոս Սարյանի վաղ շրջանի կտավներում։ «Մանուկ մտքով» և «միամիտ վրձինով» միջնադարյան պրիմիտիվիստների նկարչությանն անդրադառնալու փաստը կարծում ենք պատահական չէր նաև այս առումով։ Զոպանյանը ամենայն հավանականությամբ կռահել էր դեռևս սաղմնային վիճակում գտնվող մտայնությունը և տեսական մտածողության մեջ փորձում էր վավերացնել այն։

1894 թվականի ամռան վերջին Զոպանյանը Փարիզից վերադառնում է Կ. Պոլիս։ Փարիզյան գործունեության շրջանը վճռական եղավ Զոպանյանի գեղագիտական հայացքների վերջնական ձևավորման և նրա քննադատության հետագա կողմնորոշման առումով։ Այդ շրջանը երիտասարդ բանաստեղծի ու քննադատի համար ուսումնառության շրջան էր բառի բուն իմաստով։ Շփումը ժամանակի անվանի գրողների, արվեստագետների ու քննադատների հետ, անմիջական ծանոթությունն ու հաղորդակցումը համաշխարհային մշակույթի ներկա և անցյալ պատմական արժեքներին ընդլայնեցին նրա գիտելիքները, գեղարվեստական ճաշակն ու մտահորիզոնը։ Փարիզում Զոպանյանի համար հստակվեց այն, ինչ դեռևս միայն նախազգացում էր Պոլսում։ Դա XIX դարավերջին համաշխարհային արվեստների ու գրականության մեջ ծնունդ առնող ու ձևավորվող մի նոր շարժման փաստն էր։ Այսինքն, Զոպանյանը իրազեկ եղավ այն իրողությանը, որ մարդկային մտածողությունը և գեղարվեստական հայեցողությունը մի ամբողջ դարի տևողության իր բնականոն զարգացման ընթացքով հասնելու էր օրինաչափորեն մի այնպիսի կետի, որը նրա տրամաբանական վախճանն էր, որովհետև հասարակական կեցության այն գործոնները, որոնք ծնունդ էին տվել այդ մտածողությանն ու հայեցողությանը XIX դարավերջին, արդեն, պատմականորեն սպառել էին իրենց՝ տեղի տալով XX դարասկիզբը նախապատրաստող պատմահասարակական և մշակութային նոր տեղաշարժերին։ Այդ կետից ու այդ տեղաշարժերի ենթակայությամբ սկիզբ էր առնում և ձևավորվում գեղարվեստական մտածողության նոր տիպ՝ սկզբունքորեն տարբեր իր նախորդներից, իր ուրույն տրամաբանությամբ, սկզբունքներով ու մտայնություններով։

Սա է հենց, որ վճռական նշանակություն ունեցավ Զոպանյանի գեղագիտական հայացքների վերջնական ձևավորման և նրա քննադատական գործունեության հետագա կողմնորոշման համար։ «Ծաղիկ» հանդեսը, որ Զոպանյանը Փարիզից վերադառնալուց հետո հրատարակում է Պոլսում, 1895 թվականին, իր գրական քաղաքականությամբ, առաջադրած սկզբունքներով ամբողջությամբ արդյունք էր գրական այս նոր մտայնության։

4

«Ծաղիկ» հանդեսի առաջին համարը լույս տեսավ 1895 թվականի մարտին։ Հ. Օշականը այդ թվականով վավերացնում է մեզանում գրական արվեստագետ սերնդի գործունեության փաստական սկիզբը։ Ինչ խոսք, գրականության պատմաբանի կողմից հարցի այդպիսի դրվածքը առանց հիմքի չէր։ Հանդեսը իր, հիմնականում գրական-գեղարվեստական բնույթով, առաջադրած ծրագրերով և այդ ծրագրերի լուծման դիմորոշվածությամբ ամբողջությամբ համապատասխանում էր գրական նոր մտայնությունների ոգուն։

Հանդեսի առաջին համարի սկզբում, ներկայացնելով «Ծաղիկի» հիմնական խնդիրներն ու ծրագրերը, Զոպանյանը գրում է. «Ծաղիկի» խմբագրությունը խորապես համոզված է թե ցեղի մը հոգեկան դաստիարակությունը իր գրականությամբ միայն կը կատարվի, պայմանով որ այդ գրականությունը մտածման ու գեղեցիկին սնուցանող ու մեծցնող տարրերն ունենա։ Պիտի ջանա, իր աշխատակիցներուն տաղանդավոր գործակցության շնորհիվ, զարգացման ճամբան ընդարձակել մեր արդի գրականության, զոր Հայրենիք քանի մը տարիե ի վեր ծաղկեցուց և սիրցուց ժողովրդին։

Ծաղիկ ճշմարիտ հանդեսի մը հանգամանքները պիտի ունենա, ամբողջական ուսումնասիրություններ ներկայացնելով ու խնդիրները իրենց ընդհանրության մեջ նկատելով։ Անիկա սահմանված է մանավանդ ընդարձակ և աշխատված գրականության։

Ծաղիկ պիտի չըլլա ուրեմն կուսակցական գործիք մը, ոչ ալ փնջիկ մը թռչտուն գրական պատառներու։ Առանց անտարբեր մնալու օրական խնդիրներուն պիտի ըլլա գլխավորապես գործիք մը մտավոր կյանքի, ըմբռնելով զայն իր ամբողջ ընդարձակության մեջ։ Մեծ տեղ մը պիտի տա մեր գրականության, լեզվին ու բարքերուն ուսումնասիրությանց, բայց նաև ստվար բաժին մը պիտի հատկացնե իր ընթերցողները հաղորդ ընելու եվրոպական գրականության, գիտության և գեղարվեստի գլխավոր շարժումներուն, և ճանչցնելու՝ ուսումնասիրություններով և թարգմանություններով՝ հին ու նոր աշխարհներուն մեծ մտքերը, որոնք մարդկությունը շինած են» («Ծաղիկ», 1895, էջ 1—2)։

Զոպանյանի նպատակը հանդեսի հրատարակումով բավական հստակ էր ու որոշակի։ Ազգային առաջադիմության հիմնական գործոններից մեկը համարելով հոգևոր դաստիարակությունը և գրականությունն էլ նկատելով հոգևոր դաստիարակության միակ միջոցը, Զոպանյանը հանդեսը դիտում էր իբրև գործիք գրականության զարգացմանը նպաստելու և գրական-մտավոր կյանքի կազմակերպման համար։ Այս իմաստով նա ինչ-որ չափով շարունակում էր «Հայրենիքի» գրական քաղաքականությունը, իհարկե վերանայելով նաև վերջինիս ինչ-ինչ գեղագիտական սկզբունքները։ Զոպանյանի վկա-

յությամբ իր գեղապաշտական տրամադրությունները պարունակող հոդվածները «Հայրենիքին» գործակցելու ընթացքում գրեթե միշտ արժանացել են Արփիարյանի քամահրական վերաբերմունքին, սակայն, այնուամենայնիվ, դրանք տպագրվել են հիմնականում Շահնազարի և Բաշալյանի ջանքերով, որոնք իրենց դաստիարակությամբ ու սկզբունքներով, եթե դեմ էլ են եղել Զոպանյանի հայացքներին, շնորհիվ իրենց լայնախոհության սակայն, նպաստել են դրանց հրապարակվելուն (այս մասին տե՛ս «Անահիտ», 1907, էջ 35, 37):

Այսպիսով, մի կարևորագույն հարցում «Ծաղիկը» տարբերվում էր «Հայրենիքից», որով էլ պայմանավորվում էր գրական երկու սերունդների՝ իրապաշտների և արվեստագետների, սահմանազատման սկիզբը: Եթե «Հայրենիքի» համախոհների համար ճշմարիտ գրականության արժեչափը ռեալիզմի և նատուրալիզմի սկզբունքներն էին, ապա Զոպանյանը իր «Ծաղիկով» առաջադրում է մի նոր չափանիշ՝ պայմանավորված, ինչպես ինքն է ասում, մտածման ու գեղեցիկի սնուցանող ու մեծցնող տարրերի գոյությամբ: Այսինքն այդ չափանիշը ենթադրում էր ճշմարիտ գրականության մի այնպիսի ըմբռնում, ըստ որի այն, բաղադրելով միտքն ու գեղեցիկը, գաղափարականն ու գեղագիտականը, կրեր իր մեջ մարդու հոգևոր բարձրացման ու բարոյական կատարելագործման հնարավորությունը: Սա հենց այն է, որով բնորոշվում է մեծերի՝ Շեքսպիրի, Գյոթեի, Տոլստոյի գրականությունը, և այն, ինչին, Զոպանյանի ընկալումներում, ձգտում է XIX դարավերջին ի հայտ եկած գրական-գեղարվեստական նորագույն շարժումը իր առաջադիմական ուղղություններով ու սկզբունքներով: Առաջադիմական, որովհետև նորը իր ձևավորման բազմաթիվ օղակներում միշտ չէ, որ զերծ էր որոնումի հիվանդագին ջղաձգումներից: Դա գիտակցում էր Զոպանյանը և քննադատի սթափ իր դիտողականությամբ ձգտում էր զատորոշել ճշմարիտը կեղծից, բնականը անբնականից, հիվանդագինը առողջից, անցողիկը մնայունից և գրական նոր սերնդին կողմնորոշել դեպի ճշմարիտը, բնականը, գրականն ու մարդասիրականը:

Դեռևս «Հայրենիքի» էջերում տպագրած «Մեր հասարակությունը» հոդվածում Զոպանյանը խիստ կարևորելով հայ գրականության մեջ տեղական բարքերի, գույնի ու հոգեբանության ուսումնասիրությամբ ու նկարագրությամբ ազգային գրականության ինքնատիպության պահպանման անհրաժեշտությունը, միաժամանակ զարգացնում էր մի տեսակետ, ըստ որի հայ գրականությունը դիտվում է ոչ թե լոկալ, այլ համաշխարհայինի անբաժանելի մասը կազմող և եվրոպականին համընթաց զարգացող երևույթ՝ ճշմարիտ ցոլք և ճշմարիտ արձագանք եվրոպականի, որ իբր այդպիսին ենթակա է այն բոլոր փոփոխություններին, որ կրում է եվրոպական գրականությունը արդիականության փուլում: Ուստի նրա առջև ծագած պրոբլեմները պիտի լուծվեն ոչ թե ելնելով սահմանափակ տեղային շահագրգռություններից, այլ եվրոպական գրականության զարգացման օրինաչափություններից: Այդ պատճառով եվրոպական գրական պրոցեսի ուսումնասիրության և այդ ճանապարհով եվրոպական գրական երևույթներին ծանոթացնելու և հաղորդակից դարձնելու գործը ազգային գրականության կազմակերպման տեսանկյունից նա համարում էր առաջնային անհրաժեշտություն:

Այդ նույն դիրքերից և նույն անհրաժեշտության գիտակցությամբ Զոպանյանը շարունակում է «Հայրենիքում» սկսած իր գործը, «Ծաղիկի» էջերում տպագրելով հոդվածներ ու քննական ուսումնասիրություններ ինչպես եվրոպական արդի գրական շարժմանը բնորոշ երևույթների, այնպես էլ այդ շարժումը նախապատրաստող ու ներկայացնող գրականության ու արվեստի այլ ճյուղերի ներկայացուցիչների մասին։ Քննադատի նպատակը միանգամայն որոշակի է՝ եվրոպական գրականության գեղարվեստական փորձի գնահատությամբ նպաստել ազգային գրականության զարգացմանը, ուսանել այն նորը, ինչ բերում էր եվրոպական առաջավոր գրականությունը։ Վերանայման անհրաժեշտությունը Զոպանյանը բխեցնում էր ոչ միայն հնի փոխարեն նորի հաստատման բնականորեն ավանդական պահանջից, այլ որովհետև այդ նորը ճշմարիտ գրականության իր ըմբռնումներով քննադատի ընկալումներում համապատասխանում էր հայ ժողովրդի բանաստեղծական խառնվածքին, և որի մեջ նա տեսնում էր ազգային ոգու ինքնադրսևորման ու գրականության զարգացման ապագա ուղին։

Իր «Հյուսիսի գրականությունները» հոդվածում վերջին շրջանի հայ գրական արտադրանքը դիտելով հիմնականում իբրև ֆրանսիական գրականության ու մտքի ազդեցության արդյունք, Զոպանյանը նկատում է, որ այդ ազդեցությունը միշտ չէ, որ դրական հետևանք է ունեցել հայ գրականության զարգացման համար։ «Այսօր, եթե մենք մեզ քննենք,—գրում է նա,—պիտի տեսնենք որ այս միակ և այլամերժ ազդեցության տիրապետումը մեզի վնասակար եղած է։ Ատով մեր բնիկ ինքնությունը կորսնցուցած ենք, ու ցավալին այն է որ իբր նմանող ալ կատարյալ չենք եղած, որովհետև ֆրանսական մտքին պակասավոր կամ դյուրին կողմերը միայն յուրացուցած ենք, առանց առնելու ինչ որ ունի ճշմարտապես մեծ» («Ծաղիկ», էջ 234)։ Այսպես. Մոլիերին նմանողները մեզանում «Սկապենն» են միայն տեսել ու չեն մոտեցել «Տարտյուֆին»—ֆրանսիական դասական գրականության բուն իսկատիպ դեմքերը՝ Ռասինը, Ռոնսարը, Սեն-Սիմոնը, Դիդրոն, Ռուսոն քիչ ծանոթ են մեզանում, ռոմանտիկներից անտեսված է մնացել Վինյին՝ «մեծագույն իմաստասեր-բանաստեղծը», իրապաշտ գրականության հետևողները ավելի շատ ընդօրինակել են Դոդեին, Մոպասանին, Զոլային և դեռ ավելի երկրորդականներին, մինչդեռ Բալզակն ու Ֆլոբերը մնացել են գրեթե չուսումնասիրված։ Իսկ բանաստեղծության մեջ հետևելով ֆրանսիականին մենք կորցրել ենք, և այդ կորուստն ավելին է, քան շահը, քանի որ այն կորուստ է ազգային ինքնության։ «Մեր ցեղը գերազանցապես բանաստեղծ ցեղ մըն է,—գրում է Զոպանյանը,—լուրջ ու խորունկ իր զգացման մեջ, հուզման, ներշնչման, քնարերգության ցեղ. ճիշտ հակառակը, ֆրանսական ցեղն ալ ամենեն քիչ բանաստեղծն է, նույնիսկ Ռընանին կարծիքով, բոլոր ցեղերուն մեջեն. իրենց ամբողջ բանաստեղծությունը, բացի քանի մը բացառություններե (և անոնք ալ գրականության հետևորդներ են), ավելի տրամաբանության ու խորհրդածության գործ է քան ներշնչման, ճշմարիտ հուզման. և ազատ երևակայութենեն, ստեղծագործ քմայքեն ավելի կանոնն ու հռետորությունն է զայն կազմողը» («Ծաղիկ», էջ 235)։

Զոպանյանը գտնում է, որ հայ ժողովրդի ցեղային ոգուն ավելի հարազատ է հյուսիսային ազգերի՝ անգլո-գերմանական գրականության լայնաշունչ, իմաստասիրական ու քնարերգական ոգին։ Նա զարմանալի զուգադի-

պություններ ու հոգեհարազատություններ է տեսնում այդ ազգերի գրականությունների ու հայ ժողովրդական բանաստեղծության միջև։ «Մեր ժողովրդական երգերուն ընթացքն ու շեշտը հաճախ տարօրինակ կերպով անգլիական բանաստեղծությունը կը հիշեցնեն,—նկատում է նա,—երբեմն ալ գերմանական լիտին քնքուշ թեթևություն ունի,—զգացման նույն բնականությունն ու անկեղծությունը՝ երկուքին մեջ ալ, նույն մելամաղձությունը, հուզման խորությունը, և զգացման տարտամ փափկությունը, և նույն սուր խկատպությունն ու քմածին հանդգնության ձևը»։

Այդ պատճառով էլ հենց հյուսիսային ազգերի մշակութային արժեքների ծանոթության ու այդ արժեքների ստեղծագործական յուրացման մեջ էլ տեսնում էր Զոպանյանը հայ գրականության զարգացման ճշմարիտ ուղին։

«Ծաղիկի» էջերում Զոպանյանը հանդես եկավ երկու ծավալուն ուսումնասիրություններով. մեկը նվիրված Հակոբ Պարոնյանի գրական ժառանգությանը, մյուսը՝ Գրիգոր Նարեկացուն։ Բնույթով ու ժամանակաշրջանով միանգամայն տարբեր հայ գրականության երկու նշանավոր այս դեմքերի ընտրությունը թերևս պատահական չէր։ Նրանք երկուսն էլ յուրօրույն ձևով, ըստ Զոպանյանի, ամենաժողովրդական և խորհրդանշական անուններն են մեր գրականության։ «Մեր գրական անուններուն մեջեն միակը, որ խորհրդանշական անուններն են մեր գրականության»։ «Մեր գրական անուններուն մեջեն միակը, որ խորհրդանշան մը դարձած է ժողովուրդին համար,—գրում է նա Պարոնյանի մասին։ ...Ամբողջ քառորդ դար մը, ծիծաղին ներկայացուցիչը եղավ այն, որ այդ անունը կրեց և որ մեր գրականության մեծագույն ծիծաղողը պիտի ըլլար։ Ոչ մեկուն գործը՝ իր մեջ այնչափ իր ատենին, իր միջավայրին, իր հասարակության գործը եղած, անկից հասկցված, անոր մեջ տարածված, անկից սիրված է որչափ իր գործը։ Անշուշտ անոր համար, որ այդ գործը ժամանակակից հայության և մասնավորապես Պոլսո հայ համայնքին ամենեն ներքին ու հավատարիմ արտահայտությունն էր։ Հասարակությունը ինքզինքը անոր մեջ կը գտներ կենդանի ու ամբողջ, և զանի կը սիրեր՝ հայելիի մը պես» («Ծաղիկ», էջ 265)։ Իսկ Նարեկացու մասին գրում է. «Մեր կրոնական դեմքերեն թերևս ոչ մեկը այնչափ մեր մեջ խորհրդանշանը եղած էր երկնադրացի գերերկրավորության՝ որչափ Նարեկացին. ժողովուրդը զանիկա «հրեշտակական» կոչված է. ու անոր գիրքը իրեն համար աղոթքի մատյանե ավելի բան մը, հրաշքի աղբյուր մը դարձած է. ամենեն թաքուն ախտերուն բուժիչն է ան, փորձությանց դեմ են ուժով վահանը, և այն հզոր խոսքը որմե դևերը ահաբեկ կը հալածվին» (Նույն տեղում, էջ 132)։

Գրական այդ երկու դեմքերի ստեղծագործությունները Զոպանյանի կողմից ուսումնասիրված են ժամանակի գիտական քննադատության պահանջներին համապատասխան՝ նրանց ապրած ժամանակաշրջանի, միջավայրի և անհատականության գործոնների նկատառումով։ Եվ երկու դեպքում էլ դիտարկումները կատարվում են արդի գրական շարժման շահագրգռությունների տեսանկյունից։ Միայն թե մեր այդ երկու «ամենաժողովրդական» մեծերը Զոպանյանի դիտարկումներում հենց արդի գրական շարժման և գեղարվեստականության բարձրագույն չափանիշների դիրքերից միևնույն քննությունը չեն բանում։ Այսպես. Հակոբ Պարոնյանին նվիրված իր հոդվածում վերհիշելով իր և սերնդակիցների երբեմնի անվերապահ հիացական վերա-

բերմունքը մեծ երգիծաբանի անձի և ստեղծագործության նկատմամբ, Զոպանյանը միաժամանակ նկատում է. «Դրեթե հինգ տարիե ի վեր իրմե տող մը կարդացած չըլլալով, այսօր այս ուսումնասիրությունը գրելու համար երբ նորեն ձեռքս կառնեմ իր ամբողջ գործը և կը վերընթեռնում զայն՝ հիմա քննադատի աչքով, տպավորությունս նույնը չեմ գտներ: Անկից ի վեր մեր բարքերը փոխված են, մեր գրականությունը, մեր միտքը, մեր ճաշակը փոխված են, և եթե այդ գործը իր բավական ստվար մեկ մասին մեջ՝ դեռ սիրուն կ'երևա ինծի, ոչ նվազ մեծ մասի մը մեջ ալ՝ մենե հեռու, գրեթե անհամ» (նույն տեղում, էջ 266):

Դեռևս «Հայրենիքում» տպագրած իր «Կրոնք և բանաստեղծություն» հոդվածում Զոպանյանը առաջ էր քաշում միջնադարի հայ մշակույթի անխառն արժեքները՝ հոգևոր մեղեդիներն ու շարականները, ինչպես նաև Նարեկացու ստեղծագործության գիտական ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը: «Գրիգոր Նարեկացի» ուսումնասիրությամբ Զոպանյանը կենսագործում է իր վաղեմի մտահղացումը, և դա միանգամայն տեղին էր հնչում գրական նոր շարժման գեղագիտական սկզբունքների տեսակետից, քանի որ Նարեկացին ըստ հեղինակի, հայ ժողովրդի տոհմային ոգու և կենսափիլիսոփայության բարձրագույն խտացումն է:

Զոպանյանը, հավատարիմ քննադատի իր կոչմանը և քննադատության մասին իր ըմբռնումներին, անդրադառնալով Նարեկացուն նախ և առաջ վեր էր հանում նրա ստեղծագործության արդիական հնչեղությունը, ձգտում էր մեծ բանաստեղծի օրինակով գրական արդի շարժման առջև կանգնած ինչ-ինչ պրոբլեմներ լուծել և ինչ-որ ձևով «միջամտել» գրական զարգացման ընթացքին:

Նարեկացու բազմաբնույթ գրական արտադրության մեջ Զոպանյանը նկատում է մտայնության մի բացարձակ նույնականություն: Նույն մղումն է, որ միջնադարյան մտածողին պատմել, երգել կամ մեկնաբանել է տալիս: «Առաջին տողեն մինչև վերջինը, ատիկա գործն է Աստծո գաղափարով հիպնոսացած մտքի մը,—գրում է նա:—Իրեն համար ամեն տեսակ նյութ միջոց մըն է այդ գաղափարն արտահայտելու ու թերևս ատիկա գաղափար մըն ալ չէ իր մեջ, որչափ խորունկ հուզում մը» (նույն տեղում, էջ 170): Միայն թե, ըստ Զոպանյանի, աստծո գաղափարի նարեկացիական ըմբռնումը նույնական չէ և որոշակիորեն տարբերվում է այդ գաղափարի միջնադարին բնորոշ սխոլաստիկական ըմբռնումներից: «Նարեկացին այն սխոլաստիկ աստվածաբաններեն չէ,—նկատում է նա,—որոնք հստակ սահմաններով կորոշեն Աստծո գաղափարը, հանդերձյալ կյանքի մանրամասնությանց վրա կը վիճին, կամ բնազանցական պատճառաբանություններով մարդուն հոգին ու կյանքը կը բացատրեն: Ինք բանաստեղծի, տարօրինակ կերպով ջղուտ բանաստեղծի հոգի մըն է, որ կանուխեն բախված է Աստծո գաղափարին, անոր մեծությենեն ինքզինքը ջախջախված զգացած է և որ ամբողջ կյանքին մեջ այդ ցնցումին հիվանդ ու տառապեցնող զգայնությամբը կը սարսռա: Երբեք իրեն համար բանաձև մը չէ Աստված, երբեք՝ բնազանցական սահմանում մը չէ որ զայն կ'որակե, իրեն համար անիկա անհունը, անծանոթը, անհասն է, բայց միանգամայն անհուն մը որ զգալի է, անծանոթ մը, որ զինքը ամեն կողմե կը սեղմե, անհաս մը, որուն խորհուրդը շոշափելի վերքի մը պես՝ իր հոգին կը ցավցնե: Զանիկա իր մեջ կը զգա, իր վերև, իր շուրջ և անոր վրա մտածելը

իրեն համար հեռու վերացական խոհանք մը ըլլալէ, ցավ մը, սարսափ մը կամ երանություն մըն է՝ վայրկյանին համեմատ, միշտ զգացում մը, գրեթե նյութական զգացում մը» (էջ 170—171):

Ահա հիմնական այն գործոններից մեկը, որը քննադատին միջնադարի կրոնական գործչի մեջ գտնել է տալիս բանաստեղծին: Եվ սա նրա ուսումնասիրության այն վճռական կետերից մեկն է, որով Չոպանյանը շոշափում է գրականության արդիական զարգացման ընթացքի հետ առնչվող մի շատ էական պրոբլեմ: Դա XIX դարակեսից հասարակական գիտակցությանը համակված պոզիտիվիզմի ռացիոնալիստական մտածողության ու աստվածամերժ նյութապաշտականության արդեն դարավերջում հաջորդող փիլիսոփայական և գեղագիտական զանազան ուղղություններում կրոնամիստիկական տրամադրությունների ծավալման փաստի հետ կապված հասարակական գիտակցության մեջ կրոնի խաղացած սոցիալ-իմացաբանական դերի և կրոն-արվեստ հարաբերության վերստին արժևորման պրոբլեմն էր, որ կրկին առաջնային պլան էր մղվել փիլիսոփայական-գեղագիտական մտքի համար:

Չոպանյանը տարբեր ժամանակներում գրած իր հոդվածներում քանիցս անդրադառնում է այդ հարցին: Նա մարդկության իմացական մտքի պատմության համար տարբերակում է աստծո գաղափարի ընկալման երկու հիմնական ձև՝ աստվածաբանական և փիլիսոփայական-բանաստեղծական, ըստ այդմ որոշարկելով պատմության ընթացքում կրոնի խաղացած սոցիալ-իմացաբանական դերը քաղաքակրթության գործում: Իր գրական-քննադատական գործունեության առաջին շրջանում գտնվելով մատերիալիստ մտածողների՝ Բյուխների և Սպենսերի հայացքների ազդեցության տակ և հարելով ռեալիզմի դավանաբանական սկզբունքներին՝ նա որոշակիորեն մերժում էր աստծո գաղափարի ընկալման և՛ աստվածաբանական, և՛ փիլիսոփայական-բանաստեղծական ձևերը. առաջին ձևում աստվածաշնչական աստծուն վերագրվող ու բնորոշող գոյավարքաբանական սկզբունքներն ու հատկությունները համարելով վայրագ, անհեթեթ ու անտրամաբանական, երկրորդ ձևում՝ վերացական, անշոշափելի, անիրական ու աննյութական (տե՛ս Արշակ Չոպանյան, *Երկեր, էջ 388, ինչպես նաև* Արշակ Չոպանյան, *Նամականի, Երևան, 1980, էջ 32—33): Հետագայում, սակայն, իր փարիզյան շրջանի, ինչպես նաև «Ծաղիկում» հրատարակած «Միստիքականությունը գրականության մեջ», «Կրոնական զգացումը» հոդվածներում և «Գրիգոր Նարեկացի» ուսումնասիրության մեջ քննադատը փիլիսոփայական-գեղագիտական նոր մտայնությունների տեսանկյունից վերանայում է իր նախկին տեսակետները: Եթե ըստ Չոպանյանի սխոլաստիկական աստվածաբանությունը զբաղված լինելով աստծո գոյա-ծագումնաբանական բնույթի հարցադրումների լուծումներով և ճանաչողության ռացիոնալիստական իր մեթոդով պատմության ընթացքում իմացական մտքի զարգացման և հասարակական առաջընթացի համար հանդիսացել է և շարունակում է հանդիսանալ արգելակիչ միջոց, քանի որ կրոնը ընկալման և մատուցման այդ մակարդակում ներկայանում է իբրև դոգմա, ապա միանգամայն այլ է պարագան, երբ կրոնը ընկալվում և մատուցվում է աստծո գաղափարի ընկալման փիլիսոփայական-բանաստեղծական մակարդակում: Չոպանյանի դիտարկումներում աստծո գաղափարի ընկալման փիլիսոփայական-բանաստեղծական եղանա-*

կը ի տարբերություն սխոլաստիկական աստվածաբանության ռացիոնալիզմի առաջնորդվում է ճանաչողության զգայական և ինտուիտիվ միջոցներով: Աստծո ծագումնաբանական պրոբլեմները նա լծորդում է հոգեբանական, բարոյաբանական և հումանիստական գաղափարներով: Աստվածընկալման այդ ձևում դիտվում է իբրև կատարելության իդեալ և ըստ այդմ էլ կրոնը՝ կրոնական զգացումը, հանդես է գալիս որպես ստեղծագործական խթան, իմացական մտքի և հասարակական առաջընթացի համար գործոն միջոց:

Աստծո գաղափարը ընկալված բանաստեղծականորեն, այսինքն ոչ իբրև վերացական բանաձև, այլ որպես անհունն ու անծանոթը խորհրդանշող մի անհատ, որն իբրև զգացում ճանաչելի է մարդու ներաշխարհային զգայարաններով և արտահայտված քնարերգությամբ, որն հանդես է գալիս գրեթե իբրև բնազդական արտարձակում, ուր ամեն բան բխում է գերագրգռված երևակայությունից և ծայրահեղորեն ձգտված զգայությունից. ահա ըստ Չոպանյանի Նարեկացու ամբողջ գործը:

Միաժամանակ, Չոպանյանը նկատելով, որ այդ գաղափարն ու այդ ձևը կարելի է գտնել Նարեկացու բոլոր գործերում, այնուամենայնիվ այդ գաղափարի ու ձևի ամենից խորը ու ընդարձակ մարմնավորման առումով հատկապես առանձնացնում է նրա ողբերգության մատյանը, քանի որ այն բանաստեղծի հոգու ամենաճշմարիտ արտահայտությունն է, ամենից քիչ աստվածաբանականն ու ամենից շատ քնարերգականը նրա ամբողջ գործի մեջ:

Չոպանյանը Նարեկացուն դիտում է որպես ամենաանձնական շեշտ ունեցողը մեր գրական հին դեմքերի մեջ: Եվ շնորհիվ «Ողբի» այդ հատկության նա դիպուկ ձևով հենց պոեմի մեջ է իրականացված տեսնում հեղինակի վերջնական անցումը միջնադարի բնորոշ բանաստեղծության անանձնական տիպից անձնականին: Հանգամանք, որով պայմանավորվում է Նարեկացու աշխարհայեցողության մարդակենտրոնությունը, և որն էլ ըստ էության նրան մոտեցնում և կապում է վերածնության դարաշրջանի և նոր ժամանակների մտածողության հետ: «Որպեսզի Նարեկացին իր բովանդակ ուժովն ինքզինքը մեզի ճանչցնե,—գրում է Չոպանյանը,—պետք է որ դեպքերը, աստվածաբանական կնճիռները ցնդին, անհետանան և ինքը մինակ մնա իր սևեռյալ գաղափարին հետ, և այդ ամեն բանե անջատման մեջ ինքզինքը երգե միայն: Եվ «Նարեկ»-ին մեջ,—բացի քանի մը գլուխներե, ինչպես երրորդության դավանանքին և Աստվածածնի պաշտամունքին բացատրությունը, մեռոնի աղոթքը,—ատ ըրած է միայն» (Նույն տեղում, էջ 172):

«Ծաղիկում» Նարեկացուն նվիրված ուսումնասիրությանը նախորդում է Չոպանյանի «Միստիքականությունը գրականության մեջ» վերնագրով ընդարձակ հոդվածը, որն անմիջականորեն առնչվում է քննադատի կողմից հանդեսի էջերում արծարծված արվեստի և կրոնի փոխհարաբերության պրոբլեմին և էական նշանակություն ունի համաշխարհային միստիկական գրականության մեջ Նարեկացու միստիցիզմի բնույթը որոշելու և արդիականության տեսանկյունից այն գնահատելու համար:

Այդ հոդվածում քննադատը կուլտուր-պատմական դպրոցի առաջադրանքներից ելնելով խոսում է մարդկության մշակույթի պատմության մեջ միստիցիզմի առաջացման, տարբեր դարաշրջաններում այն ծնող պատմական, սոցիալական, հոգեբանական և փիլիսոփայական նախադրյալների և ար-

վեստների ու գրականության մեջ դրա ծավալման փաստերի մասին։ Հարցի քննարկման ընթացքում նա անդրադառնում է համաշխարհային միստիկական գրականության նշանավոր դեմքերին և երևույթներին, ուշագրավ դիտարկումներ անում միստիցիզմի՝ որպես արվեստների ու գրականության մեջ մարդու և աշխարհի փոխհարաբերության որոշ ընդհանրական սկզբունքներ թելադրող եղանակի ու սկզբունքների և միաժամանակ առանձին ժողովուրդների գրականություններում ցեղային, անհատական և ժամանակային գործոններով պայմանավորված երևույթի դրսևորման տվյալ ազգին բնորոշ առանձնահատկությունների մասին և այլն։

Նարեկացուն նվիրված իր ուսումնասիրությունում Չոպանյանն ըստ էության շարունակում է իր սկսած խոսակցությունը համաշխարհային մշակույթների ու գրականությունների մեջ միստիցիզմի դրսևորման հարցերի վերաբերյալ։ Այս անգամ ուշադրության կենտրոնում ունենալով երևույթի զուտ հայկական դրսևորումները, նա գրում է. «Մեր մեջ ուշ կը մտնե աշխարհատյաց վանականության մռայլ միստիքականությունը։ Մեր հին կրոնքը, նախ զանդիկ կրոնքի եղբայրը, հուրի և լույսի երգ մըն է, հետո հույնլատին հեթանոսության ցոլք, արության ու գեղեցկության նվիրագործում մըն է, միշտ պայծառ ու առույգ ըմբռնումով մը կյանքի։ Եվ կյանքի այդ ըմբռնումը ցեղին այնչափ հարմար է, որ երկար ատեն, նույնիսկ քրիստոնեության մուտքեն հետո, անիկա կը շարունակե սիրել ու պահել նախկին լուսավոր երգերը, ծաղկավետ դիցաբանության կայտառ ու գունագեղ «վիպասանություն»-ները։ Շատ ճապուկ ու դյուրընկալ ցեղ, կը ճկի սակայն քրիստոնեության, կ՛ըմբռնե զայն ու անոր ոգին կը յուրացնե՝ մինչև իր տոհմային մտայնության հետ նույնացնելու աստիճան։ Բայց երբեք բուն միստիքական զգացումը, այդ բացարձակ զզվանքը երկրավոր կյանքեն և երկնավորին ամբողջական ու տարամերժ անձնատվությունը, արմատ չէ կապած մեր մեջ։ Մերինները չեն կրցած համոզվիլ չսիրելու իրենց աշխարհը։ Մեր եկեղեցիին նահատակները երկու անգամ սուրբ են։ Մեր պատմագիրները և կրոնական բանաստեղծները երկու հրայրքները մեկեն ունին» (էջ 129—130)։

Չոպանյանի այս դիտարկումը իր ժամանակի համար խիստ ուշագրավ է հատկապես երկու առումով։ Նախ այն, որ հայ ժողովրդի կենսափիլիսոփայության ազգային ոգու կազմավորման ընթացքը բաժանելով պատմականորեն երկու փուլի՝ մինչքրիստոնեական և քրիստոնեական, նա ազգային ոգուն ու նկարագրին ավելի բնորոշ էր համարում նախնականը՝ հեթանոսականը, իբրև կենսահայեցողության առողջ սկզբունքների վրա հիմնված աշխարհայեցողություն։ Իր այս տեսակետով նա ըստ էության աշխատում էր հերքել ազգային նիհիլիզմի այն մոլորությունը, ըստ որի հայ ժողովրդի կենսափիլիսոփայությունը՝ դրսևորված նրա մշակույթի մեջ, միշտ էլ եղել է տխուր ու տրտում։

5

1895 թվականի աշնանը Չոպանյանը դադարեցնում է «Ծաղիկի» հրատարակությունը։ Պատճառը վերահաս քաղաքական դեպքերն էին՝ գավառներում սկիզբ առած հայության զանգվածային կոտորածները, Պոլսի ջարդը և ծայրահեղ սաստկության հասած քաղաքական հալածանքներն ու բռնությունները։ Դեպքերը ցնցում են Չոպանյանին և վճռական նշանակություն

ունենում նրա հետագա գործունեության համար։ «Մինչև ջարդը, մտավորական կյանք մը անցուցած էի, ազգային գործերուն հեռուեն միայն հետաքրքրվելով, ու ազգի հետ կապված միայն այն սիրովը զոր կը տածե անոր լեզվին համար ու բաղձանքովը զոր ունեի անոր գրական ու բարոյական զարգացումը բարձր աստիճանի մը հասած տեսնելու,— գրում է Զոպանյանը։— Ջարդերը զիս ցնցեցին, իմ մեկուսացած գաղափարականի հանդարտությունս ամոթալի ու հանցապարտ ցույց տվին ինծի. կյանքիս ամենեն խորին կերպարանափոխություններեն մեկը կրեցի... Որոշեցի, իսկույն, ընել ինչ որ իմ կարողություններս կը ներեին «ուղղակի» ծառայություն մը մատուցանելու համար իմ դժբախտ ազգիս զոր կը խողխողեին» («Անահիտ», 1901, № 1, էջ 40)։ Իր որոշումը իրականացնելու նպատակով էլ նա հեռանում է Պոլսից և վերջնականապես հաստատվում Փարիզում։ Սկսվում է Զոպանյանի փարիզյան գործունեության մի նոր շրջանը, որը նշանավորվում է հասարակական, հրապարակախոսական ծավալուն գործունեությամբ և «Անահիտ» ազգային, գրական-գեղարվեստական հանդեսի հրատարակումով, որի առաջին համարը լույս է տեսնում 1898 թվականի նոյեմբերին։

Մինչև «Անահիտի» հրատարակումը, Զոպանյանը Փարիզում հանդես է գալիս հայ ժողովրդի պատմության, նրա մշակույթի և ներկա քաղաքական ճակատագրի վերաբերյալ հրապարակային ելույթներով, ֆրանսիական մամուլի էջերում տպագրած հոդվածներով և առանձին գրքերով, փորձելով այդ ճանապարհով եվրոպական հասարակության, քաղաքական ու մտավորական շրջանների ուշադրությունը հրավիրել հայկական հարցի վրա և դրանով նպաստել ազգային փրկության գործին։

Այդ տարիներին Զոպանյանը իր հասարակական-հրապարակախոսական գործունեությանը զուգընթաց հանդես է գալիս նաև մի շարք քննադատական հոդվածներով և ուսումնասիրություններով, որոնցից հատկապես ուշագրավ են նրա երկու ծավալուն հոդվածները՝ «Հենրիկ Իբսեն և իր Ժան Գաբրիել Բորքմանը» և «Հանրի Հայնե», որոնք համապատասխանաբար լույս տեսան «Մուրճի» 1897 և 1898 տարեթվերում։

Զոպանյանի «խոստովանանքը» դեպքերի ազդեցության տակ իր կրած «կերպարանափոխության» մասին բնավ չէր նշանակում, թե նա հրաժարվում էր իր գրական-քննադատական գործունեությունից ու երբեմնի հայացքներից ու ծրագրերից։ Միայն թե, եթե մինչև ջարդերը նրա գրական-քննադատական գործունեության հիմնական լծակը, ինչպես ինքն է ասում, ազգի գրական ու բարոյական զարգացումը բարձր աստիճանի հասցնելու իղձն էր, ապա ջարդերից հետո այն անմիջապես լծորդվում էր ազգային փրկության գաղափարին, իմաստավորվում ազգի ազատագրման, նրա գոյատևման ու հետագա ճակատագրի հարցերի հետ ունեցած հարաբերությամբ։

«Մեր ցեղին պատմության մեջ այս դարուն վերջին քառորդը պիտի մնա իբրև ամենեն կարևոր, ամենեն նշանակալից շրջաններեն մեկը,— գրում է Զոպանյանը իր «Դարագլուխ» հոդվածում, որով բացվում է հանդեսը։— Դեռ տենդին մեջ ենք ամենքս ալ այդ գալարատանջ ժամանակամիջոցին, որ ցընցումե ցնցում, մեծազդորդ շարժքի մը հանգեցավ։ Բայց արդեն այդ երեկը անցյալի ձև առնելու վրա է. մռայլ համապատկերին մեջ պատռվածքներ բացվեցան, և կարծեմ թե կրնանք, ու պարտինք, ամփոփվելով կարելի եղածին չափ բարձր դիտակետին վրա, բոլորշի նայվածքով մը ընդգրկել մեր

տոհմական կյանքին արդի ընդհանուր կացությունը, ճշտել դեպքերուն իմաստըն ու հետևանքը, կշռել ինչ որ կորսնցուցինք ու ինչ որ շահեցանք, որոշել ուսկից եկանք և ուր կը դիմենք» («Անահիտ», 1898, № 1, էջ 1)։

Պատմության ճակատագրական շրջադարձի պահին հետադարձ հայացքով տեղի ունեցած դեպքերի, ներկա կացության և գալիքի առջև քննության ենթակա անցյալը քննողին մի կողմից, պատմական զարգացման առումով, ներկայանում է իբրև ազգային ինքնագիտակցության արթնացման ու ինքնահաստատման ձգտումի մի գեղեցիկ երևույթ, որ մի քանի հարյուրամյակի գետնամած սողումից հետո XIX դարում պատմական ու քաղաքական հանգամանքների բերումով, ինչպես նաև եվրոպական լուսավորական գաղափարներին հաղորդակից լինելու շնորհիվ ապրում է հայ ժողովուրդը։ Ինքնագիտակցության ու ինքնահաստատման այդ ընթացքը ուղեկցվում է բարոյական ու մտավորական կյանք ստեղծելու և վերակենդանացման մղումով։ Աբովյանն ու Նալբանդյանը, Արծրունին ու Րաֆֆին և հետագայի ողջ գրականությունը, դպրոցը, մամուլը, թատրոնը, ձգտումը դեպի սահմանադրական բարքերը և քաղաքակիրթ ու անկաշկանդ կյանքը դրա արդյունքն են։ Եվ, ինչպես նկատում է Զոպանյանը, «բնական էր, որ կենսականության այս ջերմ ցայտումեն հետո, ժողովուրդը, մղված մանավանդ ուրիշ համաբաղդ ազգություններու փրկությանը փորձիչ օրինակեն, ցանկար այդ բարոյական-ազգային շարժումը իր տրամաբանական եզրակացությանը հասցնել», այսինքն ձգտեր ազգային ազատագրության և ինքնության։

Մյուս կողմից սակայն, այդ անցյալը՝ ինչպես ազգի հոգևոր և մշակութային զարգացման ուղիների և ազգային գաղափարաբանության միասնականության կազմակերպման, այնպես էլ ազգային-ազատագրական պայքարի քաղաքական գործադրման առումներով զերծ չէ սխալներից ու վրիպումներից։ Վերջին պարագան հատկապես ճակատագրական նշանակություն է ունենում ազգային վերելքի այդ ընթացքը իր տրամաբանական վախճանին հասցնելու փոխարեն՝ ձախողելու։ Անդրադառնալով ջարդերից հետո տիրող կացությանը, Զոպանյանը ժողովրդի ունեցած նյութական կորուստների հետ ցավով արձանագրում է նաև բարքերի, նկարագրի ու գաղափարների այն խաթարումը, որոնք տեղի էին ունենում հասարակության տարբեր խավերի, ազգային ընդհանուր միասնության ու նրա գաղափարական առաջնորդների մեջ։ Պոռոտախոս, ստապատիր հավակնոտություններ, անձնական կրքերի տխուր բախումներ, բարոյական անկում, հուսալքություն, անմիասնականություն, ծայրահեղության հասնող ինքնամերժում և այլն, որոնք, եթե անխուսափելի հետևանքներն էին աղետի առաջ բերած ցնցումի, աններելի էին, սակայն, ազգային փրկության և հետագա գոյատևման տեսանկյունից։ Հուսալքման ու հիվանդագին ինքնամերժման երևույթը, ավելի քան երբևէ, վտանգավոր էր ստեղծված պահի համար, որովհետև. «Ասիկա ուրիշ բանի չի ծառայեր, բայց եթե սաստկացնել մեր մեջ արմատացած անտանելի թերություն մը, այն է ծայրահեղ հոռետեսություն՝ մեր մասին. ամենքս ալ կուլանք, կ'ողբանք հայ ծնած ըլլալնուս...»։

Դեպքերը, որքան էլ աղետալի, միաժամանակ, ինչպես դիտում է Զոպանյանը, ունեցան նաև մեր ժողովրդի ու նրա ապագայի համար իրենց շահեկան կողմերը։ Դա նախ հանրային ցավի ազդեցության տակ զարթնումն էր աշխարհի ամեն կողմ ցրված հայության միջև եղբայրակցական զգացո-

ղության։ Այն ջանքերը, որ տարբեր ձևերով ու միջոցներով գաղթավայրի հայությունը իր երբեմնի թմրությունից, թրքահայերի ազգային ճակատագրի նկատմամբ ունեցած անտարբերությունից թոթափված ցուցաբերում է ի նպաստ իր դժբախտ ազգակիցների, այն կորովը, որ գաղթավայրի հայությունը ցուցաբերում է կրթական ու մշակութային հաստատություններին զարկ տալու միջոցով սատարելու ազգի պահպանության գործին, ակնառու այն նվաճումներն ու հաջողությունները, որով Եվրոպայի հայ ուսանողները, արվեստի ու գիտության ներկայացուցիչները ազգային ինքնահաստատման մղումով օտարների առջև դրսևորում են իրենց։

Ազգային գաղափարաբանության նախկինում դրսևորած ինչ-ինչ հայացքների և ազատագրական պայքարի հին գործելակերպի վերանայման և նորին անցնելու անհրաժեշտությունը Զոպանյանը բխեցնում էր նաև XIX դարավերջին և XX դարասկզբին համաշխարհային պատմական զարգացման մեջ տեղի ունեցող սոցիալ-տնտեսական, մշակութային և քաղաքական արմատական տեղաշարժերի տրամաբանությունից։ Այդ տեղաշարժերը, որոնք, ըստ Զոպանյանի, պայմանավորված լինելով դրամատիրական աշխարհի գաղութատիրական ու նվաճողական ձգտումներով և կապիտալիստական հզոր տերությունների միջև հակասությունների ու մրցակցության սրմամբ, պատերազմի նախապատրաստություններով, արևմտյան քաղաքակրթության «խոյացումով» դեպի «զառամած ու թմրած» Արևելք և Արևելքի ժողովուրդների ազատագրական մղումների ուժեղացմամբ, գալիս էին արժեքազրկելու բարոյաէթիկական, գեղագիտական ու փիլիսոփայական հին պատկերացումներն ու սկզբունքները աշխարհի մասին և կոչված էին հիմնավորապես վերափոխելու այն։ «Վախճանին սկզբնավորության մեջ ենք, և հորիզոնը հղի վճռական դեպքերով,— գրում է Զոպանյանը։— Այն մեծ շրջաններեն մեկն է, ուր երկրագունդը փետուր կը փոխե։ Գեղեցկագետ մտքերը պիտի տրտմին տեսնելով մարդկային ցեղերու և երկիրներու հինավուրց պեսպիսության անհետացումը, եվրոպական քաղաքակրթության ոլորակին տակ բարքերու, տարազներու, ոգիներու զանազանության հարթումը. բարոյագետը պիտի ըմբոստանա գուշակելով այն ամբողջ մարդկային արյունը, որ պիտի կորսվի դիվանագիտական հղացումները իրականացնելու համար» («Անահիտ», 1898, № 1, էջ 81)։

Համաշխարհային պատմական զարգացման քայքայումների ու վերափոխությունների այս ընթացքում Զոպանյանը նկատում է դիտելի մի կետ։ Դա «բարգավաճումն է ազգայնության գաղափարին», որն ուղեկցվում է ճնշված ժողովուրդների ազատագրական շարժումներով և ինքնության նվաճումով։

Փոքր ու ճնշված ազգերի համար ապագայի ազատ ու ներդաշնակ գոյավորման այս հեռանկարը որպես իրականանալի հնարավորություն Զոպանյանը փորձում է հիմնավորել մարդկային հավաքական մտածողության բնաշրջության հանգամանքով։ Որքան էլ սրվում են հակասությունները եվրոպական հզոր տերությունների միջև, և բնական ընտրության օրենքով նրանցից յուրաքանչյուրը ուժի դիրքերից ձգտում է հաղթող դուրս գալ այդ մրցակցության մեջ՝ պատերազմի հնարավորությունը դարձնելով անխուսափելի, մյուս կողմից, սակայն, մարդկության առաջադեմ մտածողների մի հոծ զանգված, կանխազգալով պատերազմի բոլոր հնարավոր արհավիրքները, ամեն կերպ

աշխատում է կանխել այն: Ազգերի միջև ներդաշնակ հարաբերությունների ապագա ստուգատեսում «կյանքի պայքարը պիտի շարունակվի. բայց զենքերը պիտի փոխվին. Թնդանոթին, հրացանին, պայթուցիկներուն՝ բարոյական զենքեր պիտի հաջորդեն. մրցումին մեջ պիտի հաջողին անոնք, որ ավելի հարուստ են գիտությամբ, ավելի ճարտար, ավելի հնարամիտ, ավելի աշխատող, ավելի շարժուն» («Անահիտ», 1898, № 8, էջ 199):

«Ի՞նչ դեր պիտի խաղանք մենք՝ հայերս այս ամենակարևոր հեղաշրջումներու միջոցին», ազգային գաղափարաբանության առջև ճակատագրական շրջադարձի պահին ծառացած այս հարց-առաջադրանք պատասխանը Չոպանյանը տեսնում էր նախ և առաջ «զեղեկ կովազանություններին», «թանձր անգիտակցությանը» և անխոհեմ արյունահեղություններին վերջ տալու և շրջահայաց ու խոհեմ քաղաքականությամբ առաջնորդվելու մեջ: Եվ, բացի այդ, ջարդերից մնացած բարոյական օգուտների թվում Չոպանյանը ի ցույց էր դնում մի կարևոր հանգամանք ևս: Այն, որ ազգը ազատության և արդարության համար մարտնչող իր նահատակների արյունով և շնորհիվ իր մի քանի մտավորական գործիչների եռանդուն ջանքերի շահեց աշխարհի առաջադեմ մտածողների համակրանքն ու հետաքրքրությունը մեր ժողովրդի ճակատագրի, պատմության և մշակույթի նկատմամբ: Իսկ այդ հանգամանքն էլ հետադարձության սկզբունքով իր հերթին նպաստեց մեր մեջ ներքին ուժի, գիտակցության և միաբանականության ներշնչման գոյանալուն: Ուրեմն՝ «Ատենն է,—նկատում է նա,—որ ապացուցենք մենք մեզի թե իրոք այդ ներքին ուժն ունինք, և մեզի համակրող քաղաքակիրթ ժողովուրդներուն ալ ցույցընենք, մեր զսպված դիմացկունությամբը, մեր հեռատես խոհեմությամբը, հույսի մը վրա մեր համառ հավատքովը, թե մենք մեր արյունը չարաչար մսխող անմիտներեն չենք, թե մեր ճշմարիտ քաջությունը կարենալ տոկալն ու իբր ազգ տևելն է այդ դժոխային կացության մեջ ուր ուրիշ շատ ցեղեր հալած են, և թե՝ այնչափ մեր թշվառության որչափ մեր բարոյական ձիրքերուն համար՝ մենք արժանի ենք համակրության» («Անահիտ», 1898, № 2, էջ 84):

Ինչ-որ տեղ ապավինելով քաղաքակրթության ապագա հրաշքին, Չոպանյանը, ըստ էության, աղետից մնացած ողբերգական և բացասական հետևանքների վերացման և ազգային փրկության ու հետագա գոյատևման ուղին տեսնում էր հոգևոր ուժերի հավելման և բարոյական կատարելագործման մեջ; զարգացնելով և առաջադրելով առաջադիմության ու գոյապահպանության մի ուրույն փիլիսոփայություն, որը պայքարի քաղաքական զինված միջոցների փոխարեն ազգային գաղափարաբանությանը կողմնորոշում էր դեպի ինքնապահպանման հոգևոր մաքառման ուղիները: Ըստ այդմ էլ ներկայացնում է որոշակի մի ծրագիր, որի իրականացմանն էլ հետամտում է նա իր հանդեսով. այն է՝ «Զարգացնել ինքնաճանաչությունը, ցուցնել թե մեր բոլոր թերությունները կուգան գիտակցության չգոյութենեն, զգացնել թե փրկության մեծագույն լծակը բարոյական կրթությունն է՝ զոր լուրջ հիմերու վրա հաստատված Դպրոցը և անկեղծությամբ, ուսումնասիրությամբ ու խանդով շինված գրականությունը միայն կրնան տալ մեզի, հարստացնել հայ միտքը մաքուր, կենսալից տարրերով, աշխատիլ մանավանդ, որ մեր գրականությունը, բարձրագույն արտահայտություն ցեղին հոգվույն, հետզհետե ճոխանա, պայծառանա, ձևացնե տաճար մը վեհության ու շնորհի, որ կա-

րենա պատվո տեղ մը ունենալ Մարդկային ոստանին մեջ և որմով հպարտանան մեր վաղվան սերունդները, ջանալ վերջապես որ ամբողջ ազգը, ամեն պատվարի և անցրպետի, ամուր կապերով եղբայրանա և ներդաշնակվի մեծ ազնիվ գաղափարի մը շուրջը, այն է կամքը մարդկության մեջ գեղեցկություն ու կյանք ծնուցանող տարր մը ըլլալու» («Անահիտ», 1898, № 1, էջ 5—6):

Եվ ահա ազգային փրկության և առաջադիմության գաղափարին ամբողջությամբ ի սպաս դրված այս ծրագրի դրույթներին ու պահանջներին համապատասխան էլ ձևավորվում ու ծավալվում է «Անահիտ» հանդեսի գրական քննադատությունը:

Չոպանյանը իր ծրագրի իրականացման կարևորագույն նախապայմաններից մեկը և հանդեսի դերը այդ գործում տեսնում էր գրական, քաղաքական ու կրոնական աղանդամոլություններից հեռու, աշխարհի չորս կողմը սփռված հայության մտավոր ուժերը անկախ իրենց դավանաբանական հին կամ նոր, գեղեցկասեր կամ օգտապաշտ, գործնական կամ գաղափարական սկզբունքներից «ցեղային ուժը» ներկայացնող իրենց այլազան ձևերով ի մի բերելու և կազմակերպելու մեջ: Որպեսզի այդ ճանապարհով ազգի մտավոր ուժերը «իրար լրացնեն, իրար շեշտեն ու ճոխացնեն» և որպեսզի «այս զուխանցման կեդրոնին մեջ՝ տեսակ մը ազգային-մտավորական միություն, և այդ համախմբված ճիգերու դաշնակումովը մեր ամբողջ ցրված, տառապող, շվարած ժողովրդին ներշնչեն հավատք՝ ապագային, ու ստեղծեն Լույսը, գիտակից ու վճիտ մտավոր լույսը, որ անհրաժեշտ է որպեսզի այդ ապագան իրականանա» («Անահիտ», 1899, № 12, էջ 389): Այդ պատճառով Չոպանյանը անհրաժեշտ էր համարում նկատել, որ հանդեսը իր խմբագրական որոշ ուղղությունն ունենալով հանդերձ բաց էր ամեն տեսակ «զգայությունների», «իմաստասիրությունների» ու «ճաշակների» արտահայտությունների համար, պայմանով, որ դրանք գիտակից ու անկեղծ ձգտումների արդյունք լինեն:

Հարցի այսօրինակ դրվածքն էլ որոշում է հանդեսի գրական քննադատության ընդհանուր սկզբունքներն ու քաղաքականությունը: Չոպանյանը «Անահիտը» ժամադրավայր է դարձնում ժամանակի հայ գրական մտքի հայտնի կամ անհայտ շատ ու շատ դեմքերի համար: Հանդեսի էջերում իրենց ստեղծագործություններով հանդես են գալիս գրական տարբեր դպրոցների պատկանող գրողներ ու բանաստեղծներ, այս կամ այն պրոբլեմի շուրջ հոդվածներ են տպագրում միանգամայն հակադիր հայացքներ ունեցող և սկզբունքներ դավանող տեսաբաններ ու քննադատներ: Եվ այս հանգամանքը ոչ միայն չի խաթարում հանդեսի քննադատական ուղղության ներքին միասնականությունը, ոչ միայն չի խոչընդոտում Չոպանյանի առաջադրած ծրագրի իրականացման հնարավորությունը, այլ միանգամայն հակառակը. հակադիր հայացքների և տեսակետների նմանատիպ համադրությունը գրական մտքի առաջընթացի համար զարգացման մի նոր հեռանկար է խոստանում:

XIX դարի վերջին և XX դարասկզբին հայ ժողովուրդը, գտնվելով ազատագրական պայքարի նախապատրաստական մի նոր փուլում, ապրում էր աղետից մնացած ողբերգական հետևանքների վերացման, ֆիզիկական և հոգևոր վերակենդանացման մի ընթացք, որը որպես հասարակական կեցության ուրույն զոյավիճակ առաջադրում է հարցերի մոտեցման, երևույթների վերլուծման ու գնահատման [illegible] յունը, ընկնելով այն մտա-

վոր ուժերի վերհանման, հնարավոր ակտիվացման ու կազմակերպման միջոցով հոգևոր արժեքների ստեղծման անհրաժեշտությունից։ Արժեքների գնահատման մեխանիզմը այդ ընթացքում բացառելով գաղափարական բևեռացումների ու մտավոր «բռնացումների» արտահայտությունները, միանգամայն ընդունելի և անհրաժեշտ է դարձնում հայացքների ու ըմբռնումների տարամիտումները՝ դիտելով այն զարգացման ներքին կարևոր խթան։ Այս է ահա, որ գիտակցում էր Չոպանյանը, ձգտելով «փոխանցման կեդրոն» հանդիսացող իր հանդեսի միջոցով հասնել հնի ու նորի, գործնականի և գաղափարականի, օգտապաշտի և գեղեցկասերի ներդաշնակ համադրությանը, այդ ճանապարհով ճշմարիտն ու միասնականը գտնելու և դրանով հայ գրականության զարգացումը առաջնորդելու համար։

6

«Գրականությունը, գեղարվեստը՝ ազգի մը պատիվը, ամենաթանկագին գանձը, մեծության ու փառքի աղբյուրը, և նույն իսկ կյանքի հիմունքը, ինքնապահպանության ամենեն ապահով միջոցն են։ Կարելի է ըսել թե ազգ մը իսկապես գոյություն ունի այն ատեն միայն, երբ երևան կը բերե ինքնահատուկ գեղարվեստ մը, գրականություն մը։ Մարդերու համախմբում մը որ կ'ապրի, կ'աշխատի, կը վաստկի ու կ'ուտե, ազգ մը չի ձևացներ, ոեէ քամի մը կրնա այդ համախմբումը ցրվել, քայքայել, հալեցնել ուրիշ համախմբությանց մեջ, և ալ անկից հիշատակ մը անգամ չի մնար։ Ազգը կը կազմվի, երբ մարդերու կուտակում մը կը հավաքվի խոսքի մը, գաղափարի մը շուրջ, երբ ի հայտ կը բերե հավաքական որոշ և ինքնատիպ զգայություն մը, մտայնություն մը, և երբ ցույց կուտա ստեղծային կարողությունը՝ այդ մասնավոր մտայնությունն ու աշխարհայացքը գեղեցիկ ձևով արտահայտելու. այդ արտահայտումը՝ ազգի մը ինքնության հաղթական և անկորուստ ապացուցումն է, և ան ուրիշ բան չէ բայց եթե գեղարվեստը, գրականությունը»,— գրում է Չոպանյանը «Գերագույն ուժը» հոդվածում («Անահիտ», 1909—1910, №№11—12, էջ 241)։ Եթե հայ ժողովուրդը հակառակ իրեն վիճակված այնքան մեծ աղետների, պատմության ընթացքում կարողացել է իր ինքնությունը պահպանել մարդկության մեջ, ապա դա եղել է միայն շնորհիվ իր գրականության։ Մեր եկեղեցին, մեր կաթողիկոսական ու պատրիարքական աթոռները և նրանց շուրջ խմբված դպրոցները, ցեղային հաստատությունները անհրաժեշտ են ցեղի նյութապես իբր մարմին գոյությունը պաշտպանելու, բայց գրականությունն է, որ այդ մարմնի մեջ հոգին պիտի կազմի և նույնիսկ մեր եկեղեցու, հասարակության ու դպրոցների կյանքը պիտի զորացնի իր կյանքի, ուժի և փայլի չափով։ Ուստի, այսօր մեր գրողների պարտքն է «արտադրել ինքնատիպ գործեր մեր ժամանակի ոգվույն, պահանջներուն, ճաշակին համապատասխան, և որոնք իրենց մեջ ի հայտ բերելով հետզհետե ավելի մեծ գրական զարգացում, մտայնության ճոխություն, ձևի կատարելություն, մեր գրականությունն ընդարձակեն, զորացնեն, զայն տանին միշտ դեպի ավելի բարձր, զայն կարող դարձնեն մեծագույն գրականությանց հետ մրցելու»։ Դարմանենք մեր վերքերը, հոգանք մեր որբերին, հաց տանք մեր խեղճերին, աշալուրջ լինենք վաղվա վտանգների առջև, սակայն մյուս կողմից նաև ամեն րոպե անվհատորեն ու հարատևորեն աշխատենք

վառ պահել մտավոր ջահը, առանց որի մեր ճամփան ավելի խավար կդառնա: «Ունենանք արվեստ մը, գրականություն մը,—գրում է Զոպանյանը,— լեզու մը հետզհետե ավելի նուրբ, ավելի ճոխ, ավելի ինքնատիպ, որպեսզի օտարները մղվին սորվելու մեր լեզուն, հետևելու մեր գրականության և արվեստին, և որպեսզի նույնիսկ մեր ապագա սերունդները՝ հայկական քաղաքակրթության անդիմադրելի փայլեն իսկ շլացած, գրավված, տիրապետված, ամեն օտարացման փորձությանց հակառակ՝ Հայ մնան» (նույն տեղում, էջ 252):

Ինչպես տեսնում ենք, բավական հստակ և որոշակի էր Զոպանյանի միտքը. այն է՝ գրականությունը և գեղարվեստը նկատելով ազգի հավաքական մտածողության, աշխարհայեցողության և կենսափիլիսոփայության ոգու ինքնադրսևորման, ստեղծագործական կարողության աստվածային տրվածքի արտահայտություն և որպես այդպիսին՝ ազգային բարոյական կորովի բարձրացման, ուրեմն և ինքնապահպանության ու առաջադիմության լավագույն միջոց, ստեղծել և ունենալ համաշխարհային չափանիշներով բարձր զարգացվածությամբ գրականություն և գեղարվեստ և այդ ճանապարհով ապահովել ինչպես ներկա տարապայման ու դժվար ժամանակներում հայ ժողովրդի ազգային փրկության ու վերականգնման, այնպես էլ ապագայում նրա առաջադիմությամբ ազգային ինքնության պահպանման և քաղաքակիրթ ազգերու գալիք ստուգատեսում մրցակցության կարող լինելու և արժանի տեղ ունենալու հնարավորությունը:

Սակայն գեղարվեստն ու գրականությունը ստեղծագործելու, ինքնադրսևորման աստվածային տրվածք լինելով հանդերձ, ինքնածին չեն, այլ արդյունք զարգացման մի ընթացքի, որ կոչվում է մտավոր-իմացական շարժում: Ստեղծագործելու, ինքնադրսևորման խորհրդին նախորդում է իմացության, ինքնաճանաչողության և յուրացման խորհուրդը, և իմացության այդ ընթացքում էլ գոյավորվում է ազգի ինքնագիտակցությունը, հավաքական մտածողությունն ու կենսափիլիսոփայությունը, և որից էլ հենց ծնվում է ստեղծագործելու պահանջը, ներքին անհրաժեշտությունը: Նշանակում է՝ մտավոր-իմացական շարժման ծավալումը մի ազգի ներսում նույնքան անհրաժեշտ է նրա փրկության ու ինքնապահպանության համար: Ահա այս տեսանկյունից էլ մոտենալով հարցին՝ հանդեսի քննադատ Գ. Փառնակը (Գառնիկ Ջնտքլյան) իմաստավորում է մաշտոցյան լուսավորական շարժման վճռական նշանակությունը հայ ժողովրդի պատմության համար: «Աներկբայելի է,—գրում է նա,—թե մտավորական լուսավորությունը, շարժումը որ ծնավ հայ դպրության գյուտով, և ասորի, հույն գրքերու թարգմանությամբ ու անոնց միջոցով՝ այդ զարգացյալ ազգերու գաղափարներու և մտածումներուն տարածումովը Հայոց մեջ, ազգին գիտակցությունը սաստկացուց, անոնց նմանողությամբ գրականություն, պատմություն ունենալու, իր անցյալը գիտնալու, իր մեծությունը, իր տկարությունները ճանչնալու, ինքզինքը արտահայտելու եռանդ ներշնչեց: Մեկ բառով ազգը եղավ «ինքնագետ», Գարագաշյանի բառով, հետևաբար բարոյապես շատ ավելի հզոր, քան իր նյութական ուժի համեմատաբար անգիտակից օրերուն» («Անահիտ», 1905, № 7—8, էջ 169—170):

Ժամանակի տեսական միտքը հոգևոր առաջընթացի ուղիների որոնումներում հայտնաբերում է այն կարևոր իրողությունը, որ և՛ իմացական շար-

ժումը, և՛ գրականությունն ու գեղարվեստը ըստ էության միևնույն շղթայի փոխկապակցված ու փոխպայմանավորված միևնույն օղակներն են, քանի որ պատմական զարգացման այս կամ այն փուլում մտավոր-իմացական շարժման արգասիքը հանդիսացող գրականությունն ու գեղարվեստը իրենց հերթին զարգացման հաջորդող փուլերի համար հանդես են գալիս իբրև ճանաչողության առարկա, ձեռք են բերում ճանաչողական արժեք և դառնում ստեղծագործական խթանման միջոց։ Եվ պատահական չէ, որ հենց այս իրողության գիտակցությամբ էլ Զոպանյանը իր ծրագրում գրականության զարգացման խնդիրների հետ զուգահեռաբար նախատեսում է նաև մտավոր-իմացական և լուսավորական գործունեության ծավալման անհրաժեշտությունը, այդ ճանապարհով կրթվելու, ինքնագիտակցության գալու, «իմաստնանալու» և բարոյապես կատարելագործվելու համար՝ ի նպաստ ոչ միայն ընդհանրապես հայ հասարակական մտքի և ազգային ազատագրական շարժման գաղափարախոսության, այլև գրականության և գեղարվեստի զարգացման կազմակերպման։

Զոպանյանը հայկական ազգասիրության ամենից ապահով, ամենից տևական ու անխորտակելի ձևը համարում է գրականության զարգացմանը աջակցելը, և ժամանակի գրական գործիչների առաջնային պարտքն է համարում «ճանչնալ և մեր նոր սերունդներուն ճանչցնել ինչ որ կա գեղեցիկ և ինքնատիպ՝ մեր նախնյաց գրականության և արվեստի մեջ, ինչպես և հայ ժողովրդական քնարի արտադրությանց մեջ», այդ անհրաժեշտությունը գրականության զարգացման գործում կարևորելով երկու հիմնական կետում։ Առաջինը ինքնաճանաչմամբ ինքնահաստատման, այսինքն սեփական մշակութային արժեքները վերհանելով ըստ արժանվույն գնահատելու, ազգային մտածողությունից ու հոգեբանությունից ինքնամերժումի և ստրկախտի հասնող օտարահաճության տարրերը վերացնելու պետքն էր։ Այս տեսանկյունից մոտենալով խնդրին և ձեռնարկելով Նահապետ Քուչակի տաղերի հրատարակման և ուսումնասիրման գործը, նա գրում է. «Այս տաղերը հրատարակելով, իմ նպատակս է ոչ միայն անզուգական գեղեցկությամբ գործ մ՝ իր ամբողջության մեջ ճանչնալու հաճույքն ընծայել հայ հասարակության. այլև, ու մանավանդ, այս հոյակապ հիշատակարանին հայտնությունովը մեր ժողովրդին անգամ մը ևս ապացուցանել թե ինքն ալ եղած է ցեղ մը ինքնատիպ ու բարձր գեղեցկություն մը ստեղծելու կարող» («Անահիտ», 1902, № 9, էջ 189—190)։

Բացի այն, որ օտար միջավայրերում և օտար ազգերի համար հայ ցեղը տվել է բազում աչքի ընկնող մեծություններ, իր միջավայրում ևս, ինչպես նկատում է Զոպանյանը, տվել է իր մտավոր ու բարոյական բարձր հատկությունները բնորոշող փայլուն ապացույցներ։ Նա մատնացույց է անում Արտավազդին, որը արևելցի միակ արքայորդին լինելով կարողացել է Սոֆոկլեսի ազգի հիացումը շարժող ողբերգություններ գրել Հոմերոսի լեզվով՝ մի փաստ, որ վկայում է, թե հունական «բարձր կրթությունը» որքան զարգացած է եղել մեզանում, մեսրոպյան գրերի գյուտի փառքը և ոսկեդարի հրաշալի հայերենը, որ ինքնին բավական է ցեղի գեղագիտական կորովն ապացուցելու, և իր վեհությամբ, մեծավայելչությամբ ու արքայական ճոխությամբ ապացուցելու մանավանդ նախորդող մի զորեղ և փառավոր, թեկուզ և վաղանցուկ շրջանի գոյության փաստը, որովհետև միշտ «ստրուկը» ու միշտ

«միջակ» մի ազգ անհնար է, որ նման լեզու կարողանար ստեղծած լինել և ազգային եզակի ճարտարապետություն ու երաժշտություն։ «Սխալ է այն կարծիքը,—գրում է Զոպանյանը, թե օտարներե հայտնված ու մենե ալ սովորաբար ընդունված—թե Հայոց հին գրականությունը կրոնական ու ժամանակագրական չոր, անգույն ու միօրինակ շեղջակույտ մ՚ըլլա»։ Անդրադառնալով հեթանոսական շրջանի մեր բանահյուսությանն ու միջնադարի գրականությանը նա նկատում է, որ «այն կտորտանքները որ կը մնան, կը բավեն մեզի ընդնշմարել տալու, թե ինչ լուսավոր, առնական ու գունագեղ հայ դյուցազներգություն մը գոյություն ուներ, դրված ավելի արագ, ավելի թեթև ու նույնքան աշխույժ ոճով մը որքան Պարսից «Շահնամե»ն. հետո մեր պատմագիրներուն մեջ եթե չկա Թուկրադիես մը, կան սակայն Եղիշեի պես բանաստեղծ մը, որուն գործը քրիստոնեական քերթվածներու ամենեն գողտրիկներեն մեկն է, Փարպեցիի պես յուրջ ու վեհոգի պատմող մը, Լաստիվերտացիի պես հզոր եղերերգակ մը» (Նույն տեղում, էջ 193)։ Իսկ Նարեկացու, Շնորհալու շարականները, Լամբրոնացու քարոզները կարող են հավասար դասվել համաշխարհային քրիստոնեական գրականության լավագույն նմուշների հետ։ Որոշ առումներով նույնը կարելի է ասել մեր արդի գրականության մասին։ Եվ եթե այն չի կարող բաղդատվել եվրոպականի հետ, այնուամենայնիվ «ամենեն վարվռուն», ամենեն այլազան, ամենեն ճոխ ու ազատաշունչ և նույնիսկ ամենեն ինքնուրույն գրականությունն է զոր Մերձավոր Արևելքն արտադրած ըլլա նոր ժամանակներու մեջ, բարձր՝ արդի Պարսկաց, Թրքաց, Վրացվոց, Պուլկարաց, Ասորվոց, նույն իսկ արդի Հունաց գրականութենեն։ Աբովյանի ոճը ամենեն անձնական ու ամենեն հզոր ոճերեն մեկն է, որ երևցած ըլլա ԺԹ դարու ռեէ արդի գրականության մեջ»։ Եվ ահա այս «բոլորը կը ձևացնեն «հայկական քաղաքակրթություն մը», համեստ, բայց որոշ ու հզոր, և ի հայտ կը բերեն «հայկական» ինքնատիպ նկարագիր մը, անհունապես հարգելի» (Նույն տեղում, էջ 193)։

Գալով Քուչակին, քննադատը գտնում է, թե միայն այդ զմայլելի երգիչը արտադրած լինելու փաստը բավական է, որպեսզի հայ ժողովուրդը արժանի լինի հարգանքի, և մենք մեզ հպարտ զգանք հայ լինելու համար։ Քուչակը, իբր երևույթ, իր աշխարհիկ տաղերով գալիս է հիմնավորապես հերքելու մեզանում տարածված այն սխալ տեսակետը, թե մեր հին գրականությունը բոլորովին զուրկ է եղել աշխարհիկ ազատ քերթողությունից և ապացուցելու, որ հայը երկնքի հետ իմացել է երկիրը և այն էլ՝ հոյակապորեն։

Քննադատ Տեր-Սահակյանը դարի և ժամանակի, անհատի և ժողովրդի, համամարդկայինի և ազգային փոխհարաբերության բարդ հանգույցներում էր տեսնում արդի հայ գրականությունը օտարամուտ խորթ ուղղություններից ձերբազատելու և նրա զարգացումը ինքնորոշման ճիշտ ուղիով առաջնորդելու, ազգային զարթոնքի ու նորոգության իրականացման հնարավորությունը։ «Քսաներորդ դարը և հայությունը» հոդվածում նա գրում է. «Ամեն անհատ կրկին հայրենիք ունի՝ իր երկիրը, իր դարը։ Մին նյութական միջավայրն է ուր կը ծնինք, մյուսը՝ բարոյական՝ ուր կը զարգանանք։ Ազգությունը գումարն է ցեղական՝ իսկ դարը՝ համամարդկային ժառանգության։ Ամեն ոք խորհիտ է ինչպես իր ժողովրդի՝ իր ժամանակի հարազատն ըլլալուն։ Հայաստան և Քսաներորդ դար. ահա ինչ որ բաղդը շնորհած է մեզի՝ միջոցի ու ժամանակի մեջ իր տեղը որոշած պահուն։ ...Մեր ազգի մեկ մասը եվրոպա-

կան կյանքով կ'ապրի, մյուսը՝ ասիական. մեր երիտասարդությունը կը կըրթըվի Արևմուտքի մեջ՝ գործելու համար Արևելքի խորը։ Հակասություն մը կա մեր մտածման ու կյանքին, մեր գաղափարականի և իրականության, հայ մտավորականության և հայ ժողովուրդին միջև» («Անահիտ», 1911, № 5—6, էջ 118)։

Այս հակասությունն էլ առաջ է բերում մեր ազգային գոյության խորունկ անհավասարակշռությունը։ Գեղարվեստական գրականության մեջ էլ դարն է, որ տիրապետում է առանց հակակշիռ գտնելու։ Գրականությունը շփոթվում է նորույթի հետ, «Թրքահայերը օգնության կը հասնին Ֆրանսիայի անկապաշտ դպրոցին. Ռուսահայերը՝ ավելի ազգային՝ կ'ննթարկվին սակայն Ռուսաց իրապաշտ գեղարվեստին»։

Ի՞նչը կարող է փրկել հայությունը այդ հակասական ուղղություններից և տալ նրան վերջապես ճշմարիտ մի գրականություն։ Այս հարցի պատասխանը քննադատը տեսնում է հավիտենական գեղարվեստի ծանոթության մեջ։ «Բայց,—նկատում է նա,—նույնիսկ գեղեցկությունը շահեկան ըլլալու համար կարոտ է եզականության մը, և այս եզականությունը կը գտնվի ազգային նկարագրի մեջ։ Պետք է տալ ոչ միայն գեղեցկությունը՝ այլ անոր հայկական տիպարը։ Ոչ միայն հոգի պետք է շնչել քանդակին, այլ հայկական հոգի։

Ոգի՜» (Նույն տեղում, էջ 126)։

Հայ ժողովրդի ազգային ոգին վերացական հասկացություն չէ, այն հանրագումարն է հայ ժողովրդի նկարագրի, հոգեբանության ու խառնվածքի։ Եվ եթե պատմական ինչ-ինչ հանգամանքների բերումով այն նսեմացել, թաղվել ու ինչ-որ տեղ նաև խաթարվել է, ապա անաղարտ ձևով այն պահպանվել ու դրսևորվել է մեր բարձրագույն հոգևոր արժեքների՝ ժողովրդական բանահյուսության և գրականության, ինչպես նաև ճարտարապետության ու երաժշտության մեջ, որոնք ըստ էության այդ ոգու ստեղծագործական ինքնադրսևորման արտահայտություններն են։ Ինչպես նկատում է Զոպանյանը, «ցեղական բնիկ նկարագրով հարուստ գրագետներու բազմապատկումն է, որ մեր գրականության պիտի տա ինքնագլուխ, անկախ, անհատապրոշմ գրականության մը զորությունը. օտարներուն՝ մեր գրականությունը գլխավորապես ատով է որ հարգելի ու հետաքրքրական պիտի դառնա» («Անահիտ», 1905, № 10—11, էջ 203)։

Դժվար չէ նկատել, որ առաջադրելով և տարբեր առումներով հիմնավորելով հայ ժողովրդի անցյալի մշակութային արժեքների ուսումնասիրության և վերհանման փաստը, Զոպանյանը «Անահիտում» ըստ էության շարունակում և զարգացնում է դեռևս քննադատական իր գործունեության նախորդ շրջանում և «Ծաղիկ» հանդեսում Նարեկացուն նվիրված ուսումնասիրության ու նաև այլ առիթներով առաջ քաշած դրույթները, այս անգամ արդեն անմիջականորեն կապելով այն ազգային դպրության հեռանկարի հետ։ Եվ ըստ այդմ էլ «Անահիտում» նա առիթը բաց չի թողնում անդրադառնալու ու ողջունելու յուրաքանչյուր արժեքավոր փորձ ու նախաձեռնություն, որ կապված էր հայ ժողովրդի պատմական անցյալի ու հոգևոր արժեքների հրատարակության կամ ուսումնասիրության գործի հետ։ Հանդեսում մեծ տեղ հատկացնելով ժողովրդական բանարվեստի նմուշների և առանձին գրական երևույթների հրապարակմանը, նա ծրագրում է «Հրատարակությունք «Անահի-

տի» մատենաշար սանդծել, այդ շարքով լույս ընծայել նաև հին մատենագիրների աշխարհաբար թարգմանությունն ու ծավալուն ուսումնասիրություններ հայոց պատմության, արվեստի ու գրականության մասին։ Բացի այդ, նա «Անահիտում» տպագրում է տարբեր քննադատների, հայ և օտար հեղինակավոր մասնագետների՝ հայ ժողովրդի պատմության հետ կապված, այլևայլ երևույթների հետ առնչվող հարցերի, գրական դեմքերի, միջնադարի ազգային ճարտարապետության և երաժշտության վերաբերյալ զանազան հոդվածներ ու ուսումնասիրություններ։

«Անահիտում» Չոպանյանը մի երրորդ առումով ևս անչափ կարևորում է հայ ժողովրդի պատմության և անցյալի մշակութային արժեքների ճանաչման ու վերհանման անհրաժեշտությունը, այս անգամ արդեն առաջ քաշելով այն օտար լեզուներով թարգմանաբար ներկայանալու պահանջը։ Այս նպատակով նա օտար ունկնդրի առջև հանդես է գալիս դասախոսություններով, ֆրանսիական մամուլի էջերում տպագրում է հոդվածներ հայ մշակույթի վերաբերյալ, ինչպես նաև կազմում և հրատարակում է «Հայ հին և նոր բանաստեղծներ» (1902), «Հայ ժողովրդական երգեր» (1903), «Հայ աշուղներ» (1906) ֆրանսերեն ժողովածուները։

Չոպանյանը կարևոր նշանակություն էր տալիս հայոց պատմության և մշակույթի գիտական հետազոտությանը, մասնավորապես առաջադրելով փաստերի օբյեկտիվ ընկալման ու վերլուծության մեթոդի անհրաժեշտությունը։ «Պատմական գիտության մեջ,—գրում է նա,—այդ կարողությունը ավելի անհրաժեշտ է քան ուրիշ ոևէ գիտության մեջ։ Իրողությունները նշանագիրներ են լոկ, որ իրենին շատ քիչ բան կ'ըսեն, պետք է պատմաբանը «գուշակե» ներքին իմաստն այդ նշանագիրներուն, անոնց թաքուն աղերսը գտնե, անոնց ամբողջական իմաստը երևան հանե։ Վերլուծումը անոր գործիքն է, բայց ոչ նպատակը. իր նպատակը, իր վախճանական գործը՝ համադրությունն է։ Արդ, որպես զի պատմաբան մը հաջողի «գուշակել» անցյալը, պետք է՝ նախ հանճար, ու պետք է մանավանդ կիրք մը, որ զինքը ոգևորե, սեր մը, խանդավառություն մը դեպ ի թափանցել ուզած նյութը» («Անահիտ», 1909—1910, էջ 194)։

Մեր ժողովրդի պատմությունը պիտի գրե այն հայը, ասում է Չոպանյանը, որ գիտական հմտության հետ ունենա այդ ոգին՝ զորավոր, տաք, համակիր, թափանցող, հասկացող ոգին և հանճարը։ Նա պիտի մեր պատմությունը վերլուծե իբրև գիտուն, այն պիտի զգա իբրև հայ և համադրե իբրև բանաստեղծ։ «Ան պիտի չսքողե մեր թերությունները, ան պիտի չկոթնի սուտերու և սխալներու վրա, բայց պիտի գիտնա տեսնել ամբողջապես ու ճշդապես ինչ որ կա դրական՝ Հայուն դարավոր գոյության մեջ, պիտի ջոկե ինչ որ Հայուն ինքնահատուկ հոգեբանությունն ու գործն է եղած. փոխանակ մեծ ազգերու հետ անիմաստ համեմատումով նվաստացնելու մեր ցեղը, ան պիտի սահմանե, լույսի մեջ դնե ինչ որ Հայ ըսված փոքր ժողովրդին մեծ դերը եղավ, դժվարին ու գեղեցիկ դեր քաղաքակրթության մեջ։ Ան պիտի գիտնա գտնել գիտակետը, որմե հայկական պատմության անհուն, չփոթ, բազմամանված համայնանկարը՝ ներկայանա իր պարունակած ճշմարտության այն երևույթովը, որ ամենեն ավելի հասկանալի և տեսանելի կը դարձնե Հայուն պատմական դերին արժեքն ու նշանակությունը» (Նույն տեղում, էջ 209)։

7

«Սկիզբեն ի վեր հայ գրականության խոշոր թերությունը եղած է չափազանց սեղմված մնալը ազգային ու տեղական շրջանակին մեջ, չափազանց քիչ հաղորդակցության մեջ մտնելը մարդկային ընդհանուր մտավորականության հետ», մի առիթով գրել է Չոպանյանը («Անահիտ», 1899, № 5—6, էջ 179): Մինչդեռ ճանաչողության, լուսավորության միջոցով իրականացվող ազգի քաղաքակրթման ու բարոյականացման ընթացքը չի սահմանափակվում լոկ ինքնաճանաչողության փաստով, այլ թելադրում է նաև ուրիշներին ճանաչելու, գնահատելու, այլ ազգերի ստեղծած հոգևոր բարձրագույն արժեքներին հաղորդից լինելու անհրաժեշտությունը։ Ինքնատիպության, եզակիության խորհուրդը ստեղծագործական պրոցեսում չի բացառում ընդհանրականի ճանաչման ու յուրացման հնարավորությունը: Ծանոթությունը քաղաքակիրթ ու հարևան ազգերի ու մանավանդ համաշխարհային գրականության և արվեստների հին ու նոր դարաշրջանների մեծագույն դեմքերի ու երևույթների, հաղորդակցումը այդ բարձրագույն հոգևոր արժեքների հետ կօգնի մեզ դուրս գալու ազգային սահմանափակվածությունից, կհարստացնի, կընդլայնի ու կլուսավորի հայի միտքը, գեղագիտական ճաշակը, կնպաստի ազգային գրականության զարգացմանը:

Խիստ կարևոր համարելով ազգի մտավոր ու բարոյական դաստիարակության գործում օտար քաղաքակրթությունների ու մշակույթների ծանոթության և դրանց դրական փորձի յուրացման գործը, Չոպանյանը գաղթավայրի հայությանը կոչ է անում ծանոթանալ և ուսումնասիրել յուրաքանչյուրը իր ժամանակավոր հայրենիքի պատմությունն ու մշակույթը, մամուլի միջոցով լայն շրջանառության մեջ դնել նրանց մշակութային և գրական կյանքում տեղի ունեցող նորությունները ու անցուդարձերը: Անհրաժեշտ է համարում «կատարել ուսումնասիրություններ օտար գրականության և արվեստի մեծագույն դեմքերուն և շրջաններուն վրա. և խնամոտ թարգմանություններ արևմտյան և արևելյան մեծ գրականությանց ամենեն կարևոր հրաշակերտներուն» («Անահիտ», 1909—1910, № 11—12, էջ 246):

Չոպանյանը, իհարկե, չէր ժխտում այդ ուղղությամբ մինչ այդ կատարվածը: Նա ըստ արժանվույն գնահատում է Մխիթարյանների «Հյուսիսափայլի», «Փորձի» և «Մուրճի» կողմից օտար մտքերի հետ շփման մեջ մտնելու փաստը, սակայն այդ ամենը համարում է խիստ անբավարար: «Անհավատալի է,—գրում է նա,—որ Գոգոլ, Տոսթոյեսկի, Թուրկենեֆ, Թոլսթոյ, Կոնչարոֆ, Չեխոֆ, հայերեն թարգմանված չըլլան»: Մինչդեռ «ռուսահայք նախ պարտավոր էին ռուս գրականության հրաշակերտները հայացնել, գործ մը զոր միայն իրենք կարող են կատարել, և որոնք օգտակար եղած պիտի ըլլային ընդհանուր հայության. ռուս քաղաքակրթությունը Ասիո վրա տարածված մտավոր միակ զորությունը ըլլալու սահմանված է, և ռուս արվեստը պետք է ծանոթ դառնան Հայերու ամբողջությանը» («Անահիտ», 1899, № 5—6, էջ 179):

Ռուս գրականության հետ արևելահայ գրական միտքը պարտավոր է ճանաչել նաև նրան ավելի մոտ գտնվող հյուսիսային ժողովուրդների և գերմանական գրականությանը: Այս ճանապարհով ամեն բանից առաջ, և որ ամենակարևորն է, ինչպես նկատում է Չոպանյանը, արևելահայ գրողները

կլրացնեն իրենց գրականության աչքի զարնող մեծ պակասը՝ կմշակեն իրենց ոճն ու լեզուն, կտիրապետեն գրելու արվեստին։

Առաջադրելով արևելահայ գրական գործիչներին և մամուլի օրգաններին «հյուսիսային գրականությանը» ծանոթանալու և այն մեզանում ներկայացնելու գործը, քննադատը չէր բացառում նաև նրանց կողմից «հարավային գրականությունը» ճանաչելու անհրաժեշտությունը։ Ընդ որում նա հարցի կարևորությունը շեշտում է ոչ միայն արևելահայի, այլև համայն հայության դիրքերից։ «Ես պիտի ուզեի,—գրում է Չոպանյանը,—որ Հայերը, արևմտյան ու արևելյան, ճանչնային նույնքան խնամքով հյուսիսային որքան հարավային գրականությունները. նոր կազմվող ազգերը պետք է «ընտրողական» ըլլան իրենց գեղարվեստական դաստիարակության մեջ։ Մենք պետք է մեզի վարպետ առնենք ամեն այն մտքերը, որոնք մեծ ու կատարյալ եղած են, առանց ժամանակի, ցեղի ու երկրի խտրության,—հույն Սոփոկլեսը և իտալացի Տանթեն, գերման Կեոթեն և ֆրանսացի Ֆլոպեռը, անգլիացի Շեքըսփիրը և ռուս Թուրկենեֆը» («Անահիտ», 1899, № 11, էջ 329)։

«Անահիտում» տպագրվում են թարգմանություններ Պուշկինի, Միցկևիչի, Թեոֆիլ Գոթիեի, Լը Կոնդ դը Լիլի, Ժան Մորեասի, Էմիլ Վերհարնի, Բոդլերի, Վերլենի, Լեոպարդիի, Վիկտորիա Աղանուրի բանաստեղծություններից, Տասսոյի «Երուսաղեմ ազատյալի» 4-րդ երգը, Շեքսպիրի «Անտոնիո և Կլեոպատրան», Ալֆրեդ դը Վինիի «Ելոան» և «Չեթըրթընը», մի հատված Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտից», Ֆլոբերի «Հերովդիան» և այլն։ Լույս են տեսնում հոդվածներ Գյոթեի (Արամ Չարըգ), Ադա Նեգրիի (Մամբրե Մատենչյան), Ռընանի (Բարթըլը), Գյոթեի «Հերման և Դորոթեայի» (Մամբրե Մատենչյան), Ալֆրեդ դը Վինիի, Ժոզե Մարիա դը Հերեդիայի, Էմիլ Զոլայի, Բեռնար Լազարի, Պուշկինի և Միցկևիչի (Արշակ Չոպանյան) մասին և այլն։ Ընդ որում և՛ թարգմանությունների, և՛ ուսումնասիրության համար ընտրված հեղինակներն ու նրանց ստեղծագործությունները պատահական չէին։ Առավել ևս դա վերաբերում է Չոպանյանի կողմից կատարված թարգմանություններին և ուսումնասիրություններին։

Դասական դեմքերը՝ Շեքսպիր, Տասսո, Սերվանտես, Գյոթե և այլն, իրենց ստեղծագործություններով ներկայացվում էին հայ հասարակությանը հիմնականում գրական այդ մեծագույն արժեքներին հաղորդակից դարձնելու նպատակով։ Իսկ նոր ժամանակների հեղինակների ընտրությունը պայմանավորված էր մի շարք հանգամանքներով։ Բացի այն, որ նրանցից յուրաքանչյուրը իր բարձր գաղափարական և գեղարվեստական հատկանիշներով կարող էր կրթիչ դեր ունենալ ու լայն առումով դրական ազդեցություն գործել հայ հասարակության և գրական մտածողության վրա կամ ինչ-որ տեղ դառնալ ոգեորության աղբյուր ազգային-ազատագրական ձգտումների համար, ավելի հաճախ այն ժամանակի տիրական գրական այս կամ այն ուղղության, հոսանքի ներկայացուցիչն էր, որին անդրադառնալով կարելի էր գրականության զարգացման ընթացքում մեթոդի կողմնորոշման, ընտրության ու գնահատման առումներով որոշ խնդիրներ լուծել։

Այդպես պատահական չէին ընտրված նաև Չոպանյանի կողմից մինչև «Անահիտը» «Մուրճում» լույս տեսցրած նրա հոդվածները Իբսենի և Հայնեի մասին նյութի ընտրության առումով։ Իբսենի նոր պիեսը կրկին առիթ էր քննադատի համար, այս անգամ արդեն առավել արդիական կարևորությամբ,

հաստատելու առողջ ու կենսական գրականության առաջնայնությունը մի կողմից հիվանդագին ու հուսահատ, մյուս կողմից սալոնային, թեթև ու էժանագին, սոցիալական մեծ պրոբլեմներից խուսափող գրական ստեղծագործությունների նկատմամբ, և միաժամանակ գնահատելու հասարակության փտած միջավայրից առանձնացած, հանուն իդեալի ու նպատակի մարտնչող իբսենյան հերոսին։ Իսկ Հայնեն Չոպանյանի համար մշակույթի պատմության մեջ խորհրդանշանն էր պայքարի, ըմբոստացման ոգու, որը ոչինչ չի խնայում՝ ոչ բարքերի կոշտությունը, ոչ գրականության դանդաղ ճոռոմությունը, ոչ գրաքննական ծիծաղելի խստությունները, ոչ դպրոցների թմրած իմաստակությունը, ոչ ժողովրդի մեջ ամրացած անձկամիտ հայրենամոլությունը, ոչ պաշտոնյաների ամբարտավան անբարոյականությունը, ոչ կառավարության ճնշող կազմակերպությունը, ոչ ժողովրդի անգիտակից համբերությունը... (տե՛ս «Մուրճ», 1898, № 6, էջ 827)։

«Անահիտի» առաջին համարներից մեկում լույս է տեսնում Չոպանյանի «Պուշկին և Միցկևիչ» հոդվածը, որը գրված էր լեհ և ռուս ժողովուրդների երկու մեծ բանաստեղծների մահվան հիսնամյա տարելիցների առթիվ։ Պուշկինը մեծ բանաստեղծ է, որի երգի մեջ մի ամբողջ ժողովրդի ազգայնությունն է սկսում կազմակերպվել։ Միցկևիչը մարմնավորում է մի մեծ և դժբախտ ժողովրդի ազատագրական ցավը։ «Միցկևիչ մեր հիացմանը մեջ տեղ պետք է ունենա իբրև բարձրագույն հերոսներեն մեկը մարդկային բանաստեղծության, և մեր սրտին մեջ ամենեն կաթոգին անկյունը՝ մեր ազգային քերթողներու անմիջապես քովը՝ իբրև գերագույն երգիչը մարտիրոս ժողովուրդներուն» («Անահիտ», 1899, № 9—10, էջ 293)։ Պուշկինը իր ներքին էությամբ ավելի ազատամիտ է, քան «արքունական երգիչ» և ըստ Չոպանյանի հայտնաբերողն է ռուսական ոգու և սկիզբը այն ուղու, որտեղից պիտի ընթանար ռուսական գրականության իսկական հիմնադիրը՝ Գոգոլը։ Բացի այդ, Պուշկինն է, որ իր մի շարք բանաստեղծություններով ու մանավանդ տեղական կյանքից քաղված մի քանի վիպակներով նախապատրաստել է իրապաշտության այն հողը, որը Գոգոլից հետո աշխարհին պիտի տար երեք հսկաներ՝ Դոստոևսկի, Տուրգենև և Տոլստոյ։

Ալֆրեդ դը Վինեին Չոպանյանը դիտում և գնահատում է իբրև համաշխարհային գրականության իմաստասիրական թեքի լավագույն ներկայացուցիչներից մեկը, իսկ նրա «Ելոա» պոեմը այդ առումով լավագույնը ֆրանսիական գրականության մեջ։ Պոեմում հրեշտակ Ելոան բուն մարդկային տարրն է աստծո էությունից ծնված և մարմնավորում է իրենով աստվածայինը ու մարդկային սկիզբների պայքարը։

1902 թվականին Չոպանյանը Էմիլ Զոլայի մահվան առթիվ գրում է իր ուշագրավ հոդվածներից մեկը։ Քննադատը ըստ էության և ի հարկե խոսում և գնահատում է Զոլայի մեծությունը, անդրադառնում է նրա գրողական դավանանքին, որ կյանքը իր բուն ճշմարտությամբ ճանաչելու և այն հավատարմորեն արվեստի միջոցով արտացոլելու մեջ էր կայանում։ «Զոլա ուզեց,—գրում է Չոպանյանը,—որ գրական գործը կատարվեր ճիշտ այնպես ինչպես գիտական փորձը կը կատարվի, առանց խոշորացումի, առանց սեղ փոփոխման կամ ընտրության, և կյանքը «նույնությամբ» հայելանար վեպին մեջ։ Ուզեց որ պայմանագրությունները, գեղեցկագիտական, իմաստասիրական կամ բարոյական, որ կը կաշկանդեին գրագետին միտքը, ջըն-

ջըվեին վերջապես, և ամեն գրող արտահայտեր ինչ որ բնությունը իրեն կը թելադրե, ինչ որ կյանքը իրեն կ'ըսե՝ առանց ոևէ կեղծիքի, առանց ոևէ քաղքթինության, թոթափելով բոլոր հիմար ամոթխածությունները, բոլոր վատառողջ կեղծավորությունները» («Անահիտ», 1902, № 9—10, էջ 214)։ Սակայն մեթոդը, որ ընտրում կամ որով առաջնորդվում է Զոլան իր գրականության մեջ կյանքը ճանաչելու և արտացոլելու համար, սխալ է։ «Զոլան կը սխալեր կարծելով,—գրում է նա,—թե պետք է գրական գործը հորինել այն մեթոդով, որով գիտական փորձ մը կը կատարեն»։ Որքան էլ գիտությունն ու գրականությունը միտում են ճշմարտության հայտնաբերմանը, այնուամենայնիվ դրանք տարբեր ոլորտներ են, և պետք չէ դրանք իրար հետ շփոթել։ «Կյանքը բացատրելու, բնության գաղտնիքները մերկացնելու «եղանակին» մեջ գիտությունն ու գրականությունը տարբեր մեթոդներ ունին, որոնք պետք է տարբեր մնան, ապա թե ոչ երկուքեն մին այլ ևս ավելորդ կը դառնա. գիտությունը գլխավորապես դիտողության վրա հիմնված է, իրողություններ հաստատելով և զանոնք խմբագրելով կը հասնի այն եզրակացություններուն զոր կարելի է անոնցմե հանել. գրականությունն ու արվեստը՝ գլխավորապես ներքնատեսության (intuition) վրա հիմնված են. գրագետը, արվեստագետը կ'արտահայտեն կյանքը այնպես ինչպես իրենք կը «զգան» զայն. գիտունին դիտելու, բացատրելու և հետևություններ հանելու անանձնական, առարկայական եղանակը չէ, որ կը վարե արվեստագետն ու գրագետը՝ կյանքի թարգմանության մեջ. իրենց «զգայությունն» է, որ զիրենք կը վարե գլխավորապես. արվեստագետին, գրագետին բուն գործը վերլուծելը չէ, այլ համադրել, անդամատելը չէ, այլ վերստեղծել։ Գիտությունը կը բացատրե ինչ որ բնությունը կերտած է, արվեստագետը բնության գործը կը շարունակե։ Արվեստին նպատակը իրական կյանքին մեջ գտնված դեմքերը, իրերը, տեսարանները նույնությամբ և ամբողջությամբ օրինակելը չէ ուրեմն. արվեստագետը պետք է անշուշտ գիտնա «դիտել», պետք է ճանչնա իրականությունը, բայց գործ մը արտադրած ատեն պետք է որ ոչ թե դիտված ու հավաքված իրողություններ քով քովի դնելով բավականանա, այլ հղանա և «ապրի» այն կյանքը, այն տիպարները, այն միջավայրը զոր պիտի վերարտադրե իր գործին մեջ» (Նույն տեղում, էջ 215)։

Դժվար չէ նկատել, որ ինչպես պատմության, այնպես էլ ընդհանրապես իրականության գեղարվեստական ճանաչողության գործում Զոպանյանի զարգացրած դրույթները գրեթե նույնն են։ Նույնն էր, որովհետև մեկն էր դրանց աղբյուրը. այն է «կյանքի փիլիսոփայությունը»՝ ֆրանսիացի փիլիսոփա գեղագետ Հանրի Բերգսոնի, գերմանացիներ Դիլթեի ու Զիմմելի կողմից մշակված փիլիսոփայական այն ուղղությունը, որ կյանքը դիտում էր որպես ստեղծագործական ոգու ինքնադրսևորման իռացիոնալ տարերք, որի համարժեք ճանաչողությունը կարելի էր իրականացնել ոչ թե գիտական փորձարարական եղանակով, այլ բացարձակապես ինտուիցիայի և ապրումի միջոցով։ Իսկ ինչպես հայտնի է, փիլիսոփայական այս ուղղության տեսական հիմնադրույթների վրա էլ ձևավորվում ու ծավալվում էին XIX դարավերջի և XX դարասկզբի եվրոպական գրականության նորագույն հոսանքները։ Հենց այդ առումով էլ ուշագրավ էր Զոպանյանի այս հոդվածը, որ վկայում էր սրա լայն իմացության ու տեղյակության, ինչպես նաև իր ժամանակի գե-

գաղափարական ու փիլիսոփայական մտքի որոնումների նկատմամբ քննադատի ու տեսաբանի իր վերաբերմունքի մասին:

Ասենք նաև, որ իրականության գեղարվեստական ճանաչողությունը դիտելով որպես արվեստագետի սեփական զգայություն, ենթակայական փորձի արտահայտություն, Չոպանյանը միաժամանակ չէր անտեսում նաև այդ ճանաչողության պրոցեսում անանձնական, առարկայական եղանակի հնարավորությունը: Ավելին, նա համաշխարհային գեղարվեստական զարգացման ընթացքը դիտում է որպես գեղագիտական ճանաչողության այդ երկու ձևերի պարբերական հերթափոխության և համաժամանակյա գոյության ընթացք: Այդ մասին նա խոսում է Ժոզե-Մարիա դը Հերեդիային նվիրված հոդվածում: Չոպանյանը գեղարվեստական ճանաչողության այդ երկու եղանակներով է պայմանավորում «դասականի» և «ռոմանտիկի» ծագումն ու գոյությունը և միաժամանակ փաստում նրանց իրավասությունը բոլոր ժամանակների համար: Այդ ուղղությունների միջև հնի ու նորի հարց չկա, նկատում է քննադատը: Դասական չի նշանակում անպայման հին: Արևելքի բոլոր հին բանաստեղծները ռոմանտիկ են: Հրաշալի դասականներ են Ֆլոբերն ու Ռենանը: «Ճշմարիտ դասականները խորապես ու բարձրորեն իրապաշտ են իրենց առավել կամ նվազ խորհրդանշական քողին տակ»: Դասականներից են սկիզբ առնում նաև պառնասականները: Իսկ ռոմանտիզմի շարունակությունն են սիմվոլիստներն ու «անկապաշտները», որպես անձնական բնարերգության վերածնունդի արտահայտություն, «ավելի նուրբ, ավելի հիվանդ, ավելի ներքնատեսուն, ավելի ծայրահեղորեն անկարգ ու անհավասար, նվազ մեծաթռիչ ու նվազ վեհաշունչ ձևի մեջ»:

Այս դեպքում հարցն այն չէ, թե որքանով էր ճիշտ կամ սխալ Չոպանյանը իր դատողություններում: Կարևոր է մեկ այլ բան: «Անիմաստ է՝ ըստ իս՝ արվեստի այդ երկու ուղղությունների միջև գերազանցության կամ ստորադասության խնդիր հարուցանել,—նկատում է նա:—Հանճարը ինչ ձևով ալ հայտնվի՝ միշտ գեղեցիկ է և հզոր... Ավելի լավ՝ մարդկության համար, որ գեղեցկության արտահայտման այդ բազում պեսպեսությունը, այլ թելադրիչ հակադրությունը գոյություն ունենա միշտ» (նույն տեղում, էջ 146): Ահա սկզբունքային այն ելակետը, որը ուղղություն էր տալիս հանդեսի խմբագրին տարբեր դպրոցների պատկանող ստեղծագործողներին և գեղագիտական տարբեր հայացքներ դավանող քննադատներին ու տեսաբաններին իր հանդեսում միաժամանակ տեղ տալու քաղաքականությանը:

Հետևելով գեղարվեստական մտքի զարգացման օրինաչափ ընթացքին, Չոպանյանը նկատում է դասականության վերածնման մի նոր ալիք ֆրանսիական գրական նորագույն շարժումների մեջ: «Այս պահուս, դասական ալիքն է նորեն, խորհրդանշական ու անկապաշտ ձգտումներու խանչնքին մեջէն՝ կը բարձրանա ֆրանսական գեղեցկագիտության ափանց վրա: Ազատ ոտանավորը, լեզվական ծայրահեղ հանդգնություններն ու նորամոլությունները կը սկսին հարցել իրենց. Կանոնավոր տաղաչափությունն ու մաքուր լեզվի սերը վերստին տիրապետող կը դառնա» (նույն տեղում, էջ 148):

Բավական ուշագրավ է թարգմանաբար օտար գրականությունների արժեքավոր նմուշները հայ հասարակությանը ծանոթացնելու նպատակով Չոպանյանի մտահղացումը «Մատենադարան «Անահիտի»» շարք ստեղծելու մասին: Առավել ուշագրավ է այն սկզբունքը, որով խմբագիրը նախատեսում էր

առաջնորդվել ներկայացվող հեղինակների ընտրության հարցում: «Հեղինակներու և գործերու ընտրության մեջ, շատ ազատ և շատ լայն ոգիե մը պիտի առաջնորդվինք,—գրում է նա.—մեր նպատակն է այդ գրքերու շարքով մեր ժողովրդին մտավորական ու բարոյական դաստիարակությանը նպաստել», ուրեմն պետք է հեռու մնալ ամեն կարգի անօգի գրվածքներից և ընտրել այն «ինչ որ Գեղեցկության սարսուռն ունի իր մեջը, և հետևաբար մաքուր է և ազնիվ ու բարձրորեն օգտակար» («Անահիտ», 1900, № 4—5, էջ 129—130):

Չոպանյանը հայ հասարակությանը գեղեցիկին հաղորդակից դարձնելու, նրա մեջ գեղագիտական զգացողություն և ճաշակ սերմանելու մտքով նախատեսում է նաև «Արվեստի էջեր» ընդհանուր տիտղոսի տակ «Անահիտում» հրատարակել ինքնագիր կամ օտար հեղինակներից թարգմանված հոդվածների մի շարք՝ գեղարվեստի մեծ շարժումների և երևույթների վերաբերյալ: Այդ հոդվածաշարը նա սկսում է հրատարակելով Թենի «Արվեստի փիլիսոփայությունից» մի հատված հունական արձանագործության մասին: «Հույներեն կը սկսինք,—գրում է նա,—որովհետև միշտ անոնցմե պետք է սկսիլ՝ երբ մարդ գեղարվեստով կը զբաղի, որովհետև Հույները այն ցեղը եղան, որ բնությունեն հետո ամենեն ավելի կյանք ու գեղեցկություն ստեղծեց» («Անահիտ», 1901, № 4—5, էջ 120): Ընդհանրապես հին հունական արվեստի ու գրականության ծանոթությունը Չոպանյանը համարում էր այն ամենաանհրաժեշտ նախապայմաններից մեկը, որ պիտի նպաստեր մեր ժողովրդի գրական դաստիարակությանը և «բարվոք ղեկավարմանը»: Այդ մասին նա հանգամանալից խոսում է «Հելլեն քաղաքակրթությունը հայոց մեջ» ծավալուն հոդվածում («Անահիտ», 1908, № 5—12):

Այդ նույն տեսանկյունից Չոպանյանը խիստ կարևորում է նաև Արևելքի գրականության մեծագույն դեմքերի՝ Հաֆեզ, Խայյամ, Նիզամի, Սաադի և երևույթների՝ «Զենդ-Ավեստա», «Շահնամե», թարգմանության և ուսումնասիրության, և ընդհանրապես արևելյան քաղաքակրթությունների՝ արաբական, պարսկական, եգիպտական, ասորական, հնդկական և ճապոնական, մեր ժողովրդին ծանոթացնելու անհրաժեշտությունը:

«Անահիտում» Չոպանյանը իր թարգմանությամբ տպագրում է Էսքիլեսի «Պարսիկները» և մի շարք թարգմանություններ ու հոդվածներ արևելյան մշակույթի զանազան դեմքերի և երևույթների վերաբերյալ: Ուշագրավ են Գառնիկ Ֆնտգլյանի հոդվածները՝ նվիրված Օմար Խայյամին և պարսիկ գրականությանը: Այդ հոդվածներում խոսելով ընդհանրապես պարսկական գրականության և մասնավորապես Օմար Խայյամի՝ այդ գրականության մեջ ունեցած տեղի և դերի մասին, քննադատը գտնում և գնահատում է միջնադարի մեծ բանաստեղծին հենց այն դիրքերից, որից ժամանակի փիլիսոփայական և գեղագիտական միտքը ձգտում էր վեր հանել և յուրացնել արևելյան կենսափիլիսոփայությունը. այսինքն՝ իբրև ազատախոհ, երկնային նախախնամության դեմ ըմբոստացող, հանդերձյալ կյանքի երանությունները ժխտող և բուն կյանքի վայելքի, հաճույքի վարդապետության քարոզիչ և այլն:

8

XIX դարի հայ գրականության նշանավոր դեմքերին ու գործիչներին նվիրված հոդվածների շարքը Չոպանյանը սկսում է «Անահիտի» երկրորդ

համարում՝ Խաչատուր Աբովյանին նվիրված իր ուսումնասիրությամբ։ Ընտրությունը պատահական չէր։ Բացի այն, որ մեծ գրողի, հայրենասերի ու լուսավորչի կերպարը որպես օրինակ և ոգևորության աղբյուր կարող էր հանդիսանալ բոլոր ժամանակներում ազգային փրկության ու առաջադիմության գաղափարով համակված յուրաքանչյուր մտավորականի համար, Աբովյանը նաև, ըստ Չոպանյանի, իր «Վերք Հայաստանի» վեպով հիմնադիրն էր արևելահայ նոր գրականության և գլխավոր հիմնադիրներից մեկը հոգեփոխական այն շարժման, որից սկիզբ էր առնում մեր ժողովրդի զարթոնքն ու ազգային կազմավորման ընթացքը՝ «նոր հայությունը»։ «Աբովյանը ժողովրդին ձայնը եղավ,—գրում է Չոպանյանը,—ուզեց լույսը տանիլ խոնարհ խավերուն մեջ, որոնք հեռու մնացած էին բարձր գրականութենեն՝ սակավաթիվ զարգացյալ դասակարգի մը միայն մատչելի. Աբովյան ժողովրդին, ամբողջ ժողովրդին խոսեցավ, ժողովրդին լեզվովը, ժողովրդին վրա։ Ինքը նոր հայերենին կյանքը հաստատեց, և առջի փորձեն իսկ հաղթանակը տարավ, որովհետև իր գործը կատարեց գրական հրաշակերտով մը»,—գրում է Չոպանյանը («Անահիտ», 1898, № 2, էջ 50—51)։ Աբովյանի այդ «հրաշակերտը» Չոպանյանը համարում է բոլոր ժամանակների և ազգերի գրականության մեջ իր տեսակում եզակի երևույթ. «Ժողովրդական դյուցազներգություն մըն է ան, ուր ժողովրդին կյանքը կը բաբախե, ու կը տառապի ու կը հևա, արտահայտված այնպես, ինչպես ժողովուրդը կը խոսի, բայց արտահայտված այնպիսի հոգիի մը մեջեն, որ ինքը մինակը ավելի հզոր ու ընդարձակ կը զգա, քան ամբողջ ժողովուրդ մը մեկեն» (նույն տեղում)։

Չոպանյանը «Վերքի» հայրենասիրական պաթոսի, ոճի հայկականության, դյուցազներգական ու եղերերգական բնույթի մեջ չէ միայն, որ տեսնում է Աբովյանի գործի արժանիքը, այլ նաև նրա, մեր ժողովրդի ապագա գոյության համար նոր ուղղության, «նոր բարոյականի», նոր կյանք մատնանշող հատկության մեջ։ «Պահպանում ու զարգացում հայ ցեղին, հայ լեզվին, հայ գրականության,—մուտքը հայ տարրին եվրոպական քաղաքակրթության մեջ, ահա ճամփան զոր Աբովյանը կը ցուցներ։ Իրմե ի վեր հայ ժողովուրդը քալեց այդ ճամփեն, ու բավական առաջացավ։ Եվ Աբովյան անգին արժանիքն ունի այդ ճամփան առաջին ու դժնդակ ճիգով մը բացողներեն մին ըլլալու։ Ռուսահայոց կրթական գործը իրմե կը սկսի, և իր քերթվածին մեջ ամբողջությամբ կը գտնվին սերմերը անոնց գրականության, որովհետև Պռոշյանց, որ արդեն աշակերտն էր Աբովյանին, Րաֆֆի, Գամառ-Քաթիպա, Արծրունի, ամենքն ալ յուրաքանչյուրն իր ճյուղին մեջ Աբովյանի ուրվագծածն ընդլայնած են»,—գրում է Չոպանյանը, ու նաև նկատում, որ եթե արևելահայ գրականությունը ավելի «հայ գույն», ավելի «բնիկ շեշտ» ունի և զերծ է հռետորությունից ու դասական ազդեցությունից, դրա համար պարտական է Աբովյանին, որը «առաջին հարվածով ճշմարիտ հայ գրականությունը հիմնեց և իրականացուց» (նույն տեղում)։

Մխիթարի և նրա հաջորդների գործը Չոպանյանը դիտում և գնահատում է հիմնականում իր երկու կողմերով։ Առաջինը արդի հայությունը իր անցյալի ոգով վերականգնելն էր, իսկ երկրորդը՝ հայ միտքը արևմտյան քաղաքակրթության հետ հաղորդակից դարձնելը։ «Մխիթարյանք առաջին անգամ ըլլալով, հնչեցուցին՝ հայ լեզվով՝ այն առնական շեշտերը, զոր Հոմեր, Վիրգիլ, Սոփոկլ արձակած են արևմուտքի մեջ. Մխիթարյանք առաջին Հայերը

եղած են, որ գյուղացներգությունը ու ողբերգությունը մտցուցած են հայ մատենագրության մեջ, այսինքն գրականության երկու ազնվագույն ու վեհագույն ձևերը. լալկան հայերենը իրենց մատներուն տակ շեփորի գոչյուններ, զրահի շխշխյուններ, սուրի շաչյուններ արձակած է. Ջամչյան, իր հավիտենական գիրքովը, ցույց տված է մեր նախահայրերը Հռոմեացիներու հոգին ու լեզուն զգեցած. Բագրատունին «Հայկ դյուցազն»ով ուզած է մեր նախնիքը մեզի պատկերացնել «Իլիական»ին քաջերուն համանման. Ալիշան Վարդանը, Տրդատը, Աշոտ Երկաթը երգած է պողպատե տողերու մեջ. Պեշիկթաշլյան Թերզյան, Հեքիմյան իրենց դյուցազնական խաղերովը՝ մեր ժողովուրդն ընտելացուցած են այն արի զգացումներուն, այն խրոխտ լեզվին»: Ապա նաև Ալֆիերի, Կոռնեյլի, Հյուգոյի ազատասիրությունը, Հոմերոսի ու Վիրգիլիոսի, Միլտոնի երկերը, որոնց մեջ («Անահիտ», 1901, № 8, էջ 176—177) Մխիթարյանների թողած գրական ժառանգության և դրանց հեղինակների մեծագույն արժանիքն է եղել նաև այն, որ նրանք ունեցել են արվեստի սերը, կատարյալի, նրբացյալի, հղկվածի ձգտումը և ճաշակի մտահոգությունը: Ճիշտ է, ինչպես նկատում է Չոպանյանը, ռուսահայ և թրքահայ շատ գրողների գործերը հաճախ գերազանցում են Մխիթարյանների արտադրությունները կենդանության, ինքնատիպության կամ էլ անմիջական օգտակարության տեսանկյունով, «...բայց ոչինչ կարելի է գտնել անոնց մեջ, որ այնքան «կատարյալ» ըլլա և այնքան նուրբ, այնքան «եվրոպական» որքան Բագրատունիի և Հյուրմյուզի թարգմանությունները, Ալիշանի «Հարսներգ»ը, Պեշիկթաշլյանի գրաբար եղերերգերը» (նույն տեղում):

«Ռուսահայեր և թրքահայեր» հոդվածում Չոպանյանը անդրադառնում է հայ նոր գրականության սկզբնավորման հարցին, փորձելով գտնել երկու հատվածների գրական շարժման լույսերն ու ստվերները ընդհանուր ազգային գրականության զարգացման հեռանկարի տեսակետից: Ելնելով «տեղական միջավայրի» և «տիրող քաղաքակրթության» որոշիչ հանգամանքներից նա մեր գրականության երկու ճյուղերի միջև եղած տարբերությունները որոշարկում է երեք հիմնական կետերում. «ա. Ռուսահայերը ավելի «ընկերական զգացում» ավելի «հավաքական զարգացում» ունին, Տաճկահայերը ավելի «անհատականություն». բ. Ռուսահայոց մեջ տիրական ձգտումը «օգտապաշտություն» է, Տաճկահայոց մեջ՝ «գեղեցկագիտական զգացումը». գ. Ռուսահայերը ավելի «ազգային գույն» ունին, ավելի «հայու արևելցի» են, Տաճկահայերը ավելի «արևմտական» են, ավելի «միջազգայնության» մոտեցած» («Անահիտ», 1899, № 11, էջ 318): «Այս բոլորը,— նկատում է Չոպանյանը,— կբացատրվին սա պարզ նյութական իրողությամբ, որ «ռուսահայ գրականությունը» արտադրող Հայերը գտնված են նույն իսկ հայ հայրենիքին մեջ կամ անոր շատ մոտ, քիչ հարաբերություն ունեցած են արևմտյան Եվրոպայի հետ և արևելյան ու ժողովրդական ոգին կրցած են պահել, ու վերջապես կազմակերպված են «եվրոպական» կառավարության մը ազդեցությանը տակ. մինչդեռ «թրքահայ գրականությունը» արտադրող Հայերը գտնված են հայ հողե հեռու, միջազգային կամ օտար քաղաքներու մեջ (Պոլիս, Իզմիր, Վենետիկ), ուղղակի շփման մեջ՝ հույն-լատին տարրին հետ, ավելի ծանոթ «արևմտյան Եվրոպայի քաղաքակրթությանը» քան Արևելքի կյանքին և ոգվույն, ու կազմակերպված՝ բարբարոս, հեղհեղուկ, քմահաճ կառավարական դրության մը հակասական մթնոլորտին մեջ» (նույն տեղում):

Հոդվածում մի ընդհանուր ակնարկով Զոպանյանը ներկայացնում է մեր գրականության երկու ճյուղերի ձևավորման ու զարգացման ընթացքը, փորձում է բացահայտել և բացատրել դրանց միջև եղած տարբերությունները, վերլուծությունների ընթացքում ինչ-ինչ ծայրահեղ և «անընդունելի» տեսակետների հետ կատարելով նաև շատ ուշագրավ և հետաքրքրական դիտարկումներ։

Ըստ Զոպանյանի, արևելահայ տեսական մտքի և գրականության ընդհանուր «օգտապաշտական» միտվածությունը իր ներքինի օգտակար և անհրաժեշտ կողմերով հանդերձ արդիականության դիրքերից սխալ է և ենթակա վերանայման։ Անդրադառնալով արևելահայ որոշ քննադատների կողմից արդի հայ գրականության երկու հատվածներին տրված բնորոշող սահմանումին՝ արևմտահայը՝ «ձևի գրականություն, արևելահայը՝ «գաղափարի գրականություն» Զոպանյանը գրում է. «Ձևի գրականություն» մը, այսինքն գրականություն մը ուր գաղափար չկա և միայն զարդարուն ոճ կա, «գրականություն» չի կրնար կոչվիլ, սին խաղալիք մըն է, և այդ չէ որ «գեղեցկագիտական գրականություն» կ'անվանենք ես. գեղեցկագիտական գրականությունն այն է ուր գաղափար ու ձև, հավասարապես հասուն ու խնամված, ներդաշնակորեն զիրար կը գրկեն» և տարբերակում երկու հատվածների գրականությունը զատորոշող տիպաբանական ինչ-ինչ յուրահատկություններ, որոնք իրենց հերթին ելնում են անստույգ տպավորություններից։

Պետք է ասել, որ ընդհանրապես արվեստի անկախության և հասարակական օգտակարության խնդիրը «Անահիտում» արծարծված ամենահիմնական պրոբլեմներից մեկն էր։ Հանդեսի քննադատ Տիգրան Եսայանն, օրինակ, իր «Գեղեցիկին ընկերական դերը» հոդվածում գեղեցիկը դիտելով որպես մարդու էությունից բխող աշխարհի հետ հաղորդակցության ամենանախնական տրվածք, իսկ արվեստը՝ մարդու գեղեցկագիտական կարողությունների բարձրագույն զարգացման արտահայտություն, նրա ձևավորումը անմիջականորեն կապում է ժամանակի և հասարակական կոնկրետ միջավայրի հետ, իսկ արվեստի հիմնական դերը տեսնում հենց իրեն ծնունդ տվող միջավայրի վրա ունեցած բարեփոխիչ ազդեցության հնարավորության մեջ։ Արվեստագետ հանճարը, ըստ Եսայանի, թե միջավայրի ծնունդ է, թե միջավայրի ծնողը։ Քննադատը մերժում է գեղեցիկի բացարձակության մասին տեսակետը և ընդունելով գեղեցիկի հարաբերականությունը՝ կապված այն ընկալող ցեղի միջավայրի և ժամանակի պայմաններից, միաժամանակ նկատում է, որ իր հարաբերականությամբ հանդերձ գեղեցիկը իր մեջ պարունակում է տարրեր, որոնք հասու են բոլոր ժամանակների, ցեղերի և հասարակության տարբեր խավերի համար։ «Մեծ արվեստագետները,—գրում է նա,—կը ձգտին այս մշտատև տարրերը հավաքելու։ Այն արվեստները որ կ'ապրին մասնավոր ժամանակի մը կյանքով միայն, դատապարտված են կորսվելու իրենց կարճատև շրջանին հետ։ Վինչի, նկարչության վրա գրած իր հատորին մեջ, իբրև իր գեղագիտական ամենեն կարևոր սկզբունքը կը կրկնե՝ ջանալ ամեն դասի և ժամանակի մարդոցմե հասկցվիլ, և իր այդ ըմբռնումովը ըրած արվեստին մեջ ինքը հաջողած է գերազանցորեն գտնել և իմացնել կենսականության այն տարրերը որ կ'ապրին ամբողջ մարդկության կյանքովը»,—գրում է նա («Անահիտ», 1898, № 1, էջ 28)։

Նույն հարցին պոզիտիվիզմի գեղագիտության դիրքերից է մոտենում Վահան Նալբանդյանը։ Ի տարբերություն Տ. Եսայանի, որ արվեստի հիմնական դերը նկատում էր ընկերության համար գեղեցիկը ներկայացնելու և դրանով հասարակությունը ազնվացնելու, բարոյականացնելու և ներդաշնակ ընկերական կյանք ստեղծելու մեջ, Նալբանդյանը «Գեղարվեստի էությունը և նպատակը» հոդվածում արվեստի դերի մասին տոլստոյական ըմբռնումը համարում է գեղարվեստի բուն գաղափարի ոչնչացում։ Կրկնելով պոզիտիվիստ Լանգեին նա արվեստի էությունը սահմանում է որպես վարժությամբ ձեռք բերված, գործնական շահից անկախ գիտակցական ինքնախաբեության վրա հիմնված մարդկանց հաճույք պատճառելու ընդունակություն («Անահիտ», 1899, № 9—10, էջ 337)։ Մերժելով գեղարվեստի «ձգտումնավորության» գաղափարը նա, այնուամենայնիվ, չի ժխտում հասարակության համար գեղարվեստի բարոյականացնող, ազնվացնող ու քաղաքակրթող ազդեցություն ունենալու հնարավորությունը՝ համարելով դա հետևանք և ոչ էությունից բխող նպատակ։ Գեղարվեստի բուն էությունը նա տեսնում է մարդու բնության մի անխուսափելի պահանջի մեջ. այն է՝ վերստեղծել ստացված տպավորությունները։ Իսկ գեղարվեստի նպատակը քննադատը տեսնում է ոչ թե գեղեցիկը ներկայացնելու, այլ արժեքներ ստեղծելու մեջ.

Տիգրան Եսայանի և Վահան Նալբանդյանի տարամետ այս տեսակետները ըստ էության արտացոլումն էին այն տրամադրությունների, որոնք հիմնական տիրապետողներն էին ժամանակաշրջանի գեղագիտական մտածողության մեջ։ Զոպանյանի դիրքորոշումը այդ հարցում անտարակույս առաջինի կողմն էր։ Այս առումով ուշագրավ է նրա ուղերձը ժամանակի նշանավոր քննադատ Գեորգ Բրանդեսին, ուր նա գրում է. «Դուք արժանի եք բոլոր մարդոց երախտագիտությունը վայելելու, ոչ միայն որովհետև ըմբռնած եք ինչ որ կա ազնիվ ու բարձր՝ բոլոր ցեղերու գեղեցկագիտական ծաղկեփթթումին մեջ, այլ մանավանդ որովհետև ձեր մտքին լույսը սևռած եք այնքան ընկերական հարցերուն որքան գեղեցկագիտական հարցերուն վրա, անոնց հարակցությունը ցույց տված, զանոնք զիրարմով լուսավորված եք. դուք ապացուցած եք, որ եթե արվեստը անհրաժեշտ բարիք մը, նվիրական հաց մըն է մարդկային ընկերության համար, ընկերական պայմաններու բարելավումը, նախապաշարումներու, մոլեռանդություններու, հինավուրց անասնականության բոլոր մնացորդներուն քանդումը, ամբողջապես ազատագրված մարդկության մը հիմնարկումը՝ գերագույն նպատակն են ճշմարիտ Արվեստին ու անոր ամենեն լիակատար ու ամենեն վեհ փթթումին անհրաժեշտ պայմանը» («Անահիտ», 1903, № 5, էջ 81)։

Զոպանյանը, ըստ էության, պաշտպանելով արվեստագետի ազատ ինքնադրսևորման իրավունքի տեսակետը, չէր բացառում նաև ազգային և համամարդկային մեծ հոգսերին ի նպաստ ծառայելու անհրաժեշտությունը։ Ավելին, անտարբերությունը նման մեծ հոգսերի հանդեպ նա համարում է դատապարտելի ոչ միայն բարոյական այլև հենց գեղագիտական իմաստով։ «Անշուշտ,—գրում է նա,—իմաստակ և անարդար պիտի ըլլար պահանջել ամեն քնարե հանրային գործը երգել և միմիայն, միշտ անով թրթռալ. ամեն հոգի իր ինքնությունը պետք է ձգտի արտահայտել, և բանաստեղծությունը պետք է անկեղծ ըլլա և ինքնաբուխ, և օգտակարին չը զոհե երբեք գեղեցիկը, որովհետև գեղեցիկը շատ բարձր տեսակի օգտակարություն մըն է։

Բայց կարելի է պահանջել ամեն անհատե, ինչ ալ ըլլա իր խառնվածքը, որ անտարբեր չմնա մեծ հուզումներուն իր ազգին, ու ամբողջ մարդկության, որուն մեկ օղակն է իր ազգը։ Փղոսկրե աշտարակին մեջ կամ անձնական ցավերուն երգին մեջ կղզիացած մնալու համառիլը ոչ միայն դատապարտելի է բարոյական տեսակետով, այլև գեղեցկագիտական տեսակետով, որովհետև «տգեղ» է տեսնել հոգի մը, որ գեղեցկության արտադրելու կարող, բարոյական հուզում ստեղծելու ատակ ըլլալով հանդերձ, իր մտավոր հնոցին մեջ ոչ մեկ կայծ չի նետեր մարդկային պայքարին սրբազան վառարանին մեջ» («Անահիտ», 1902, № 3, էջ 48)։

Չոպանյանին մշտապես զբաղեցրել է հայ ժողովրդի երկու հատվածների մշակույթի ու գրականության մերձեցման խնդիրը, որի իրականացումը կնպաստի ազգի հոգևոր զարգացմանը, «Երկու գրականություններեն ոչ մին լիակատար է և մյուսեն գերազանց,—գրում է Չոպանյանը,—երկուքն ալ կիսատ են, և իրենց ուրույն առավելությանց հետ ունին իրենց հատուկ պակասները. երկուքը միասին կը կազմեն հայ ժամանակակից գրականության ամբողջությունը։ Ռուսահայ *և* Թրքահայ *քաղաքական բառեր են, արտաքին պայմաններու բերմամբ հայ ժողովրդին երկու կեսերուն ճակտին փակցված. միևնույն ժողովուրդն է, հոն ու հոս, նույն հիմնական զգայությունն ու մտայնությունը ունեցող» («Անահիտ», 1909—1910, № 11—12, էջ 247—248)։*

Ծրագրի իրականացման համար Չոպանյանը առաջադրում էր երկու լեզուների փոխադարձ ներթափանցման անհրաժեշտությունը։ Այս իմաստով նա էական նշանակություն էր տալիս գրականության երկու հատվածների սերտ կապին, փոխադարձ ճանաչմանն ու համագոյակցությանը։ Հետևելով իր այս խորհրդին, հոդվածներ է տպագրում Սունդուկյանի, Պռոշյանի, Աղայանի, Շիրվանզադեի և այլոց մասին. ըստ որում, նրանցից յուրաքանչյուրին մոտենալով պատմականության դիրքերից և գնահատելով ըստ արժանվույն։ Շիրվանզադեի նկատմամբ Չոպանյանի վերաբերմունքը առանձնահատուկ է. և դա հիմնականում այն պատճառով, որ ի դեմս Շիրվանզադեի, Չոպանյանը արևելահայ իրականության մեջ տեսնում էր եվրոպական մակարդակով ճշմարիտ գրողին։

Չոպանյանը «Անահիտում» ձգտելով ներկայացնել հայ նոր գրականության, մասնավորապես նրա արևմտյան հատվածի ընդհանուր համապատկերը, շարունակում է «Ծաղիկում» սկսած գործը՝ առանձին ուսումնասիրություններ նվիրելով Ղևոնդ Ալիշանին, Թովմաս Թերզյանին, Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանին։ Վերջինիս մասին նա առանձին գրքով հրատարակում է «Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի կյանքն ու գործը» խորագրով ուսումնասիրությունը։

Չոպանյանը բարձր է գնահատում արևմտահայ ութսունականների «Հայրենիք» օրագրի և նրա խմբագիր Արփիարյանի դերը հայ հասարակական մտքի և գրականության զարգացման գործում։

Չոպանյանը իր հանդեսի գլխավոր դերերից մեկն է համարում երիտասարդ ու տաղանդավոր գրողների հայտնաբերման ու նրանց հասարակությանը ներկայացնելու գործը։ Այս առումով Չոպանյանն առաջինն էր, որ գրական ասպարեզ տվեց դարասկզբի արևմտահայ երեք նշանավոր բանաստեղծների՝ Վահան Թեքեյանին, Ատոմ Յարճանյանին (Սիամանթո) և Դանիել Վարուժանին։

Թեքեյանի բանաստեղծությունների «Հոգիր» շարքով քննադատը մի նոր անուն է միայն իրեն բնորոշ արժանիքներով ավելացած տեսնում հայ բանաստեղծության արտի մեջ։ Սիամանթոյի ստեղծագործության քննությամբ «Անահիտում» նա հանդես է գալիս երկու անգամ՝ նախ «Դյուցազնորեն» և ապա նաև «Հոգեվարքի և հույսի ջահեր» բանաստեղծական շարքերի հրատարակման առիթներով։ Գնահատելով Սիամանթոյի բանաստեղծական հզոր շունչն ու վարպետությունը, որը քննադատին ավելի հստակված ու կատարյալ է ներկայանում «Հոգեվարքի և հույսի ջահերում» և ճիշտ կռահելով նրա բանաստեղծության բնույթն ու տեղը հայ գրականության մեջ, Չոպանյանը գրում է. «Յարճանյան, իբր ճշմարիտ արևելյան միտք, անխառնորեն ռոմանթիկ է. իրմե ավելի ռոմանթիկ բանաստեղծ չենք ունեցած, նույնիսկ անոնց մեջ, որ պատմականորեն «ռոմանթիկ» կոչված շրջանին մեջ ապրած են. իր արվեստը բացարձակ ներհակն է դասականին։ Մեր Ակնը կրնա պարծենալ, որ տված ըլլալե հետո այն հրաշալի դասականը, որ Քուչակն է, մեր օրերուն մեջ տվավ Հայության՝ այս հերարձակ, մրրկաշունչ ու փայլակնացայտ ռոմանթիկը, որ Յարճանյանն է» («Անահիտ», 1907, № 3—4—5)։

Իսկ Վարուժանի բանաստեղծական երախայրիքի՝ «Սարսուռներ» ժողովածուի առիթով միայն ճշմարիտ քննադատի կանխատեսությամբ Չոպանյանը գրում է. «Այս հատորիկը մինակ չպիտի մնա։ Վարուժան մեզի պիտի տա դեռ մեկե ավելի հատորներ, ամբողջ բանաստեղծություն մը, բազմազույն, կենսախայտ, ու հետզհետե ավելի հզոր ու հասուն։... Իր սկզբնավորությունը մին է ամենեն շքեղներեն, որ հայոց մեջ հայտնված ըլլան։ Մեր այս ցավի ու սուգի օրերուն մեջ մխիթարություն մըն է տեսնել, իրմով, անգամ մը ևս, հոյակապ ապացուցումը հայ հանճարին հարանորոգ կենսունակության, հակառակ մեր վրա ծանրացող անողոք ճակատագրականության բոլոր խեղդիչ ու ջախջախիչ պայմաններուն» («Անահիտ», 1906, № 6—7, էջ 109, 113)։

* * *

1911 թվականի վերջին Չոպանյանը դադարեցնում է «Անահիտի» հրատարակությունը։ Հանդեսի դադարեցումից հետո, նա շարունակում է հրապարակախոսական ու գրական-քննադատական գործունեությունը՝ մի շարք արժեքավոր հոդվածներով հանդես գալով ժամանակի հայ պարբերական մամուլի էջերում։ Այդ շրջանի նրա ուսումնասիրություններից հատկապես արժեքավոր են «Բյուզանդիոնում» տպագրած նրա երկու հոդվածները Գաբրիել Սունդուկյանի և Հովհաննես Հովհաննիսյանի մասին։

1912 թվականին Չոպանյանը հայ ժողովրդի հոգևոր պատմական արժեքները վեր հանելու և այն հասարակությանը ներկայացնելու նպատակով մի ընդարձակ ներածականով հրատարակում է միջնադարի մի շարք հայտնի ու անհայտ հեղինակների ստեղծագործություններն ու էջմիածնի մայր տաճարի որոշ գեղարվեստական իրերի լուսանկարներն ամփոփող «Հայ էջեր» խորագրով շքեղ հատորը։ Ասենք նաև, որ մինչ այդ՝ 1910 թվականին, նա այդ նույն նպատակով Փարիզում հրատարակել էր արդեն «Նաղաշ Հովնաթան աշուղը և Հովնաթան Հովնաթանյան նկարիչը» հատորը՝ նույնպես պատշաճ քննական առաջաբանով։

1920-ական թվականների սկզբից Զոպանյանի համար սկսվում է հասարակական-քաղաքական և գրական-քննադատական գործունեության մի նոր շրջան։ Ետևում ունենալով հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրում ազգային աղետներից մեծագույնի՝ արևմտահայության ցեղասպանության, հայրենիքի կորստի և ողջ մնացած արևմտահայ ազգաբնակչության աշխարհով մեկ սփռվելու, ինչպես նաև Խորհրդային Հայաստանի կազմավորման փաստերը, Զոպանյանը արտասահմանում ծավալում է ազգային դատի պաշտպանությանը, սփյուռքահայության գոյապահպանմանն ու կազմակերպմանը, ինչպես նաև նորակազմ Խորհրդային Հայաստանի զարգացմանն ի նպաստ հասարակական և քաղաքական մեծ մասշտաբի մի գործունեություն։ Շատ լավ ըմբռնելով ու գիտակցելով Խորհրդային Հայաստանի գոյության փաստի կարևորությունը համայն հայության ազգապահպանման, գոյատևման ու մտավոր առաջադիմության գործում, Զոպանյանը մեր նորակազմ հանրապետության առաջին համակիրների թվում էր և ոչ մի ջանք չէր խնայում նրա տնտեսական ու հոգևոր կյանքի կայունացմանն ու բարգավաճմանը նյութական ու բարոյական սատար հանդիսանալու համար։

Այս շրջանում նշանակալից է նաև Զոպանյանի ծավալած գրական-քննադատական գործունեությունը։ Կրկին անգամ հաստատելով հայ ժողովրդի ազգային փրկության, նրա գոյատևման ու առաջադիմության գործում հոգևոր մշակույթի և գրականության զարգացման անհրաժեշտությունը՝ նա հայ պարբերական մամուլի զանազան օրգաններում՝ «Արև», «Պայքար», «Ապագա» և այլն, հանդես է գալիս բազմաթիվ ելույթներով ու հոդվածներով հայ գրականության հին ու նոր նշանավոր դեմքերի ու երևույթների վերաբերյալ, շատ արժեքավոր հոդվածներ է տպում Եղիշե Չարենցի մասին «Ապագայի» 1923 և 1924 թվականների համարներում։

Այդ տարիներին նա երկու հատորով հրատարակում է «Գրական դեմքեր» ժողովածուն, ուր ամփոփված են հայ և օտար գրականությունների խոշորագույն դեմքերին նվիրված ուսումնասիրությունները։ Նա քննական առաջաբաններով և ընդարձակ ծանոթագրություններով հրատարակում է Թովմաս Թերզյանի բանաստեղծությունների ամբողջական ժողովածուն (1929, Փարիզ)։

Ինչպես հայ գրականության զարգացմանը, ազգային ինքնաճանաչողության ու ինքնահաստատմանը, այնպես էլ մեր անցյալի հոգևոր մշակույթի արժեքները օտարներին ծանոթացնելու, աշխարհին իբր քաղաքակիրթ ազգ ներկայացնելու և դրանով ազգային դատին նպաստելու մղումով Զոպանյանը շարունակում է միջնադարի մեր հոգևոր-գրական և գեղարվեստական արժեքները վեր հանելու, թարգմանաբար և առանձին գրքերով օտարներին ներկայացնելու գործը։ Այդ նպատակով նա իրականացնում է քուչակյան տաղերի երկու հրատարակություն, առաջինը՝ «Հատընտիր էջեր քուչակյան տաղաշարքեն» (1926), երկրորդը, որ առավել ամբողջական ու համալրված մի ժողովածու էր՝ «Հայրեններու բուրաստանը» (1940) խորագրերով։ Իսկ ֆրանսերեն լույս է ընծայում հայ միջնադարյան բանաստեղծությանն ու մանրանկարչությանը նվիրված «Վարթենիք Հայաստանի» եռահատոր ժողովածուն. համապատասխանաբար 1918, 1923 և 1929 թվականներին։

1926 թվականին Զոպանյանը առանձին գրքույկով հրապարակում է «Մեր գրականությունը» ծավալուն հոդվածը, ուր անդրադառնում է հայ ժո-

ղովրդի համար քաղաքական կեցության նոր պայմաններում նրա գրականության առջև ծառացած պրոբլեմներին ու զարգացման հեռանկարի խնդիրներին։ Այդ, ինչպես նաև 1929 թվականին «Արևում» «Անահիտ» հանդեսի վերստին հրատարակության մասին տված հայտարարության մեջ առաջադրված ու զարգացված դրույթներն էլ հենց՝ մեր գրականության կազմակերպման ու զարգացման ընթացքում ազգային գրական լավագույն ավանդները շարունակելու, բարձր գեղարվեստականության հասնելու, երիտասարդ ու կարող ուժերին սատարելու, սփյուռքահայ և սովետահայ գրականությունների միասնականությունը ապահովելու, գեղարվեստի և գրականության օտար մեծագույն արժեքներին հաղորդակից լինելու մասին, դարձան ծրագրային այն հիմքը, որի վրա պիտի ծավալվեր նոր շրջանի «Անահիտի» գրական, քննադատական ուղղությունը։ Նոր շրջանում Չոպանյանի «Անահիտը» սկսեց լույս տեսնել 1929 թվականին և մի քանի տարվա (1940—1946) ընդմիջումով շարունակվեց մինչև 1949 թվականի վերջը։

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ «ՄԵՀՅԱՆ» ԵՎ «ՆԱՎԱՍԱՐԴ» ՀԱՆԴԵՍՆԵՐՈՒՄ

XX դարի 10-ական թվականներին հայ գրականությունը մի անգամ ևս դրվեց տեսական-գեղագիտական քննության առաջ։ Պատմական զարգացման հեռանկարի տեսակետից դա արդեն երրորդ քննությունն էր. առաջինը, որ պարտադրեցին Աբովյանն ու 50—60-ական թվականների գրական սերունդը, միտում ուներ հաղթահարել կլասիցիզմի սկզբունքները և հայ գրականությունը դիմորոշել ժողովրդայնության ուղին, որը նշանավորվեց ռեալիզմի սկզբնավորմամբ և ռոմանտիկական դպրոցի փայլուն վերելքով. երկրորդ քննությունը, որ ազդարարեց 80-ականների սերունդը, հետամտում էր ռոմանտիզմի գեղագիտության հաղթահարումն ու ռեալիզմի պատմական իրավունքի հաստատումը և որն իր հերթին նշանավորվեց ռեալիստական դպրոցի հաղթանակով։ XX դարի պատմահասարակական ու իրենց բովանդակությամբ համաշխարհային հեղաբեկումները, գիտության ու մտածողության հայտնությունները և այս ամենի հետ կապված ու այս ամենով պայմանավորված արվեստի նորահայտ ուղղությունները մի խորհուրդ էին պարտադրում, ուր պիտի ստուգության ենթարկվեին այս կամ այն ազգի հոգևոր տրվածքը համաշխարհային քաղաքակրթության ապագայում։ Սա է, որ հայ գրականության անցյալը մի անգամ ևս ենթարկում է ստուգության և ամբողջ սրությամբ դնում նրա գալիք ճակատագրի հարցը։ Ինքնաքննության մղումը գրական շարժման խորհրդանիշ է դառնում թե արևելահայաստանում և թե արևմտահայաստանում։ Հենց այն ժամանակ, երբ Վ. Տերյանը արևելահայ գրական ասուլիսներն զբաղեցնում էր «Հայ գրականության գալիք օրը» ծրագրային ելույթներով, նույն ժամանակաշրջանում Պոլսի «Մեհյան» և «Նավասարդ» հանդեսները մտորում էին ազգային գրականության գալիքի առեղծվածը։

1

Տագնապի ինչ-որ շեշտ, ինչ-որ ջղաձիգ անհանգստություն կա գրական վերանորոգության նախանձախնդիր մարդկանց ազդարարներում։ Գործի հրամայականը սուր կետի վրա է դրվում և կարծես հապաղումը ճակատագրական վրիպում պիտի գուշակի։ «Այսօր կրիզիսի ժամն ենք ապրում մենք», ահազանգում է Տերյանը, «Խռովահույզ շրջապատկերների բոլորված, զորս անգթորեն անստույգ ճակատագիրը կռած է վշտի լայն հարվածներով, դեպի ո՞ւր քողարկված նպատակը կընթանա հայ արվեստագետը», տագնապ էր արտահայտում «Մեհյանը»[1]։

Ինչո՞վ բացատրել այս իրողությունը, ի՞նչն էր խթանում սթափման այս կոչը և ի՞նչ գործոններ էին մղում հայ մտածող մարդկանց ճակատագրական անխուսափելիության հանգեցնելու գրականության վերանորոգության խնդիրը։ Անհրաժեշտությունն ամենից առաջ բացատրություն է գտնում կյանքի, երևույթների զարգացման բնապատմական օրինաչափությամբ։ Եթե կյանքը հարաշարժ ընթացք է, եթե գիտությունն ու մտածողությունը ենթակա են որոնման ու հայտնության օրենքին, նշանակում է գրականությունը չի կարող բացառություն ներկայանալ և նույնպես ենթակա է գաղափարների, իդեալների, ձևերի փոփոխության, հանգամանք, որ հաստատվում է համաշխարհային դեղարվեստական զարգացման փորձով։ «Մեհյանի» քննադատ Ա. Հարությունյանը այս կետում էլ որոնում էր գրական նոր շարժման արդարացումը. «Մարդկային զգայնությունը շատ անհաստատ հիմեր ունի. անիկա անկարող է մինչև վերջ մնալու թրթռման ու հուզման միևնույն ձևերուն ներքև. շուտով կը հագնի ու երբ կը հոգնի՝ արդեն հափրացած կըլլա միևնույն միօրինակ պայմանի մը միօրինակ հաճույքներին... Ուրեմն դյուրավ հասկանալի պետք է ըլլա մեզի, երբ մեր օրերուն գրական ըմբռնումներու մեջ փոփոխություններ ներմուծելու պետք մը մատնանիշ կընեն ոմանք» (Մ, № 5)։ Նորի, անհայտի որոնումը մարդու էության տրվածքն է, որն ազդակներ է ստանում շարժման բնապատմական աներևույթ օրենքներից, որոնց հանդեպ անստույգ չէ անհատական կամքի կախվածությունը. «Ուրեմն, ուզենք չուզենք, օրվան պահանջը այս է.—չտեսնվածը ու չլսվածը կը փնտրեն, անտիպը կը փնտրեն» (Մ, № 6)։

Բայց սա երևույթի զուտ բնափիլիսոփայական կողմն է։ Էապես գրական նոր շարժումը լծորդվում է պատմահասարակական, բարոյաէթիկական ու փիլիսոփայական այն շարժումներին, որ առաջադրում էր XX դարը։ Առաջին համաշխարհային պատերազմը և Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխությունը դեռ առջևում էին, բայց կյանքի համաշխարհային մթնոլորտը արդեն վերապրում էր նախօրեի բարդ ու հակասական ջղաձգումները։ Դասակարգային հակասությունների սրումը Եվրոպայում, ազգային-ազատագրական շարժումների զարթոնքը Ասիայում և Լատինական Ամերիկայում, իմպերիալիստական ստադիան թևակոխած կապիտալիզմի տնտեսական ու քաղաքական ճգնաժամը, աճող ներհակությունը կապիտալիստական աշխարհի ու գաղութային երկրների միջև և այս ամենին զուգընթաց՝ գիտու-

1 «Մեհյան», 1914, № 1, էջ 1։ «Մեհյանից» կատարված մեջբերումները կտրվեն բնագրում, նշելով հանդեսի անվան առաջին տառը և համարը։

թյան նոր հայտնագործությունները, որ փոխում են պատկերացումները նյութի, աշխարհի, տիեզերքի կառուցվածքի մասին, անհանգիստ դեգերումներ էր առաջ բերում աշխարհայացքների ընդհանուր-համաշխարհային սիստեմում, մարդկության ապագայի կանխատեսությանը հանձնելով սուր հեղաբեկումների պարաշրջանին յուրահատուկ կատաստրոֆիկ գուշակությունները։ Տեսություններ են առաջադրվում, ստուգության են ենթարկվում փիլիսոփայական ու բարոյաբանական նախկին կատեգորիաները, մարդկության ապագայի առեղծվածը առիթ է տալիս նոր մեկնությունների։ Համաշխարհային հասարակական մտքի ռեակցիան պատմական շրջադարձի հանդեպ սահմանազատում է երկու հակադարձ ուղղություններ՝ հետահայաց և ապագայատես։ Մի կողմից գալիք հեղափոխությունների ու մարդկության սոցիալիստական վերածնության հեռանկար և քաղաքակրթության հաղթանակի ապագա հավատ, մյուս կողմից պատմության առաջընթացի հանդեպ պեսիմիզմի, անկումայնության և անհեռանկարայնության քարոզ։

Մտավոր որոնումների, փիլիսոփայական կանխատեսությունների ընդհանուր-համաշխարհային այս հոսանքի մեջ դարասկզբի հայ ազգային գաղափարաբանությունը իր կողմնորոշումներն էր տարբերակում, փորձում որոնել սոցիալական ու ազգային ազատագրության ուղիները, դիմորոշել ազգի ինքնությունը պատմության համաշխարհային ընթացքի բարդ ոլորտներում։ Ամեն բան քննաբանում էր հայ միտքը, ազգային կացության պատմական փորձի վրա ստուգաբանում պատմասոցիոլոգիական, փիլիսոփայական, բարոյաբանական, գեղագիտական առկա տեսություններն ու դոկտրինաները, փորձում հայկական կյանքի զարգացումը իմաստավորել մարդկության համաշխարհային ընթացքի որոնումներով ու հայտնություններով։ Եվ այն, ինչ ամենից ավելի էր հուսավառում հայկական գաղափարախոսության ազգային երազանքներն ու տրոհված, արհավիրքների ենթակա փոքր ժողովրդի ապագա գոյության հավատը, քաղաքակրթության հրաշքին ապավինած պատմական լավատեսությունն էր։ Գաղափարը, որքան էլ այն ընդհանուր ու վերացական է, հավակնում է ներկայանալ որպես ժամանակի մտածողության հայտնությունը և արդեն դարասկզբին թափանցում է ազգային մտայնության ոլորտը, խորհրդանշելով ազգապահպանության մի ուրույն պատմափիլիսոփայություն։ Քաղաքական Հայաստանի անորոշ պատրանքի հանդեպ ուրվագծվում է մի նոր հանգրվան՝ ոգու և մտքի Հայաստանի գեղեցիկ հեռապատկերով։ Այսպես ձև առավ «Հոգևոր Հայաստանի» գաղափարը, որը պետք է ազգը դիմորոշեր դեպի համաշխարհային քաղաքակրթության գալիքը և լուծեր նրա ինքնության ու հարատև գոյության երազանքը։ «Ազգային ոգու» առեղծվածը հառնում է իր ամբողջ նշանակությամբ և պարտադրում գիտական ու փիլիսոփայական իմաստավորում։ «Այո, լինում են դեպքեր,— գրում է Թումանյանը,— մի որևէ հոսանք ուժ է առնում ու ժամանակավոր էս կամ էն կողմը քաշում կյանքն ու մարդկանց ուշքը, բայց դրանք մոմենտներ են ամեն ժողովրդի կյանքի մեջ, որոնցից ոչ մինը առանձին վերցրած պատասխան չի տալիս դրված հարցին. և նա դարձյալ կխոսի ու պատասխան կուզի, թե ո՞րն է էս ժողովրդի պատմական ճանապարհը, սրա գոյության խորհուրդը, ի՞նչ է կամենում սա, սրա ոգին։ Եվ ո՞ւր որոնենք էդ ոգին։ Արդյոք Սասունի, Զեյթունի, Մոկաց, Ղարաբաղի ու Լոռու սարերո՞ւմ, թե՞ Շիրակի, Արարատի ու Մուշի դաշտերում։ Արդյոք հին վանքերի

միստիք կամարների տա՞կ, ուր ծավալվում է «խորհուրդ խորին անհաս և անսկիզբ», թե՞ դալար մարգերում ու խաղաղահանգիստ հովիտներում, ուր «Լուսնյակն անուշ, հովն անուշ, շինականի քունն անուշ»: Արդյոք «ի խորոց սրտի խոսք ընդ աստծո» խոսողի երկնաչու պաղատանքների՞ մեջ, թե՞ «Վերք Հայաստանի» հայրենասիրական ողբի հառաչանքների ու մորմոքների մեջ»[2]:

Որքան էլ հոգու սուբստանցիան աքսիոմատիկ բանաձև չէր ենթադրում, այնուամենայնիվ, կասկած չէր հարուցում «Հոգևոր Հայաստանի» գաղափարը և ժամանակի այդ մեծ խորհուրդը հույս էր ներշնչում Թումանյանին՝ հայ գրերի և գրականության տոնի մեջ նշմարելու «ազգի վերածնության մեծ գործի» հավատը. «Անխորտակելի ու անսասան կապահովվի մեր ազգային ինքնուրույնությունը աշխարհքում ու ազգերի շարքում: Ունենալ հարուստ, ապահով դպրոցներ և ուժեղ գրականություն—կնշանակի ամուր ու պատվավոր կանգնել լուսավոր ազգերի շարքում: Եվ զանի ես խորապես հավատում եմ հայի էդ կուլտուրական ուժին. մենք կարող ենք էդպես լինել և պետք է լինենք»[3]:

Համազգայնքների ճակատագրական սրությունը աննկատ չէր մնում Տերյանին. «Հայաստանի վիճակն այսօր զբաղեցնում է ոչ միայն հայերին, այլև օտարներին... Ամեն մի հայ ներկա տագնապալի ու աղետավոր ժամին բնականաբար ջանում է թափանցել մշուշապատ ու անհայտ ապագայի խորքը իր հիվանդագին տարակուսանքների լուծումն որոնելով: Այո, հիվանդագին էին այդ մտորումները, պետք է խոստովանել, չնայած ընդհանուր ոգևորության: Հայության համար չափազանց կարևոր, կյանքի և մահու խնդրի բնավորություն ստացած այդ տարաբախտ հարցը իրերի ներկա դասավորությամբ դրված է հրապարակի վրա իր ամբողջ ծանրությամբ, անթիվ հույսերի, ցնորքների, մտահոգությունների, զուշակությունների և զառողությունների մխոր ստեղծելով»[4]:

«Իրերի ներկա դասավորությունը» այլ խոհեր է պարտադրում, քան ազգի գոյության նյութական ու արտաքին գործոնների բացարձակացումը: Պատմությունը մի զաղանիք է թաքցնում, որը երևի պիտի հաստատի նյութական գործոնների ենթակայությունը հոգևոր մեծության հանդեպ, «չէ՞ որ նյութական կորուստները միշտ կարելի է վերադարձնել, իսկ հոգևոր կորուստը անդառնալի է»: Ուրեմն, ամեն բանից առաջ, պետք է որոնել, պետք է հայտնաբերել «հոգևոր հայրենիքը»:

Սակայն «հոգևոր հայրենիքը» վերացական հասկացություն չէ և ոչ էլ ազատ ըղձանքների խաղաղ հանգրվան: Նա նույնքան պատմական մեծություն է, որքան և քաղաքական հայրենիքը, և նույնպիսի ներքին լարում ու մարտիրոսական նվիրում է ենթադրում, ինչպես ֆիզիկական գոյության մաքառումը: «Այդ հոգևոր Հայաստանի կառուցումը,—նկատում է Տերյանը,— ծանր ու տևական աշխատություն է պահանջում, անթիվ կյանքերի տոկուն

---

2 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1951, էջ 133:
3 Նույն տեղում, էջ 255:
4 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 303:

հավատ ու գիտակցություն, անարյուն, բայց ազնիվ, գուցե ավելի դժվար, ավելի ահավոր զոհաբերում, քան արյունի զոհաբերումը։

Մի Րաֆֆի, մի Արծրունի, մի Նալբանդյան, մի Դուրյան նույնպես ասպետներ են, գուցե ավելի մեծ հերոսներ, քան նրանք, որ կռվի դաշտում են զոհաբերում իրենց կյանքը։ Անվերջ չարչարանքի և գերագույն մի բաղձանքի, անվերջ զրկանքների և վսեմ մի հավատի պայծառ պատկերը չէ՞ միթե մեր հոգևոր հայրենիքի ասպետ-զավակների կյանքը»[5]։

Պատմական հանգամանքների փիլիսոփայական ու հոգեբանական վերլուծությունը, որ առաջադրում էին արևելահայ գրական շարժման դեմքերը, բանալի է տալիս ճիշտ գնահատելու այն միտումները, որոնք բնորոշում են արևմտահայ գրական շարժման գլխավոր ուղղությունն ու բովանդակությունը։ Այստեղ իսկ տեղին է դիտել, որ որոշ գրականագետներ կանխակալ մոտեցում են հանդես բերում արևմտահայ գրական շարժման և մասնավորապես «Մեհյանի» ու «Նավասարդի» գնահատության հարցում։ Թիրախ դարձնելով ծայրահեղություններն ու ներքին հակասությունները, նրանք փորձում են տարընթաց ուղիների հանգեցնել իրողությունը, նույնիսկ չկռահելով համազգային գրական շարժման ընդհանուր եզրերը։ Իրականում, անկախ ներքին հակասություններից ու սուբյեկտիվ շեղումներից, արևմտահայ գրական նոր շարժումը իր ելակետով, պատմափիլիսոփայական ու գեղագիտական իր առաջադրույթներով արտացոլում է համազգային գրական շարժման ընդհանուր ուղղությունն ու բովանդակությունը։ Եվ եթե արևմտահայ գրական շարժումն ի հայտ էր բերում անսթափ ջղաձգումներ, սուբյեկտիվ շեղումներ, հակասական դեգերումներ ու մտահայաց սևեռումներ, ապա դա արտահայտություն էր կացության այն անհաստատ, տագնապալից ու կասկածոտ իրավիճակի, որին ենթարկված էր արևմտահայ իրականությունը, ինչպես և այն կախվածության, որ իբրև ակամա նախատինք կրում էր արևմտահայ գրական կյանքը եվրոպական գրականության օրինաց ու չտարորոշված հովերի հանդեպ։

Քաղաքակրթության ապագայի մեջ ազգային վերածնության երազանքը ավելի քան գայթակղիչ էր հնչում արևմտահայ մտավորականության կանխատեսություններում։ Պատմության գալիքի խորհուրդը նրանք կարդում են այնպես, թե հայ ոգու քաղաքակրթական ձուլվածքը մի առաքելություն է խոստանում, որով ազգը իր տեղը պիտի ունենա արվեստների համաշխարհային մեհյանում։ Արյունի, սարսափների, ապարդյուն ճիգերի տասնամյակներում տրորված արևմտահայ միտքը կարծես գտնում է այն, ինչը պիտի զորավիգ լինի ազգի պահպանության՝ հոգևոր զենքը։ Իզուր չէր «Ցեղին ձայնը» պատմվածքում Լևոն Բաշալյանը իր պատանի հերոսի մեջ հայտաբերում ազգային ոգու այդ բնապատմական դրդիչը և իմաստավորում այն փիլիսոփայական պատգամախոսությամբ. «Կխնդրեր այն զենքը, որ պիտի ապրեցներ զինքը ներկա քաղաքակրթության մեջ, միակ ուժը, որ իրեն անհրաժեշտ էր։ Արյունին մեջ ուներ այդ պետքը՝ դեպի իմացականությունը, դեպի գիտությունը, դեպի հառաջադիմությունը, դեպի հաղթանակը։ Սոված էր, որ իր ցեղը տևեր էր ու պիտի տևեր»։

---

5 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, էջ 317։

Ազգային գաղափարախոսության մեջ որոշակի արձագանք գտած այս մտայնության ոլորտներում էր ձև առնում դրական նոր շարժման փիլիսոփայական մեկնակետը: Բայց եթե իմացականության զենքը նույնիսկ նախախնամության շնորհն է, ապա դա ազատ չէ մաքառման ինքնակարողությունից: Նախախնամության խորհուրդը գեղեցիկ տրված է, բայց և ենթակա է պատմության օրենքի դաժանությանը: Կամ-կամի հարցն այստեղ գործում է ճակատագրական սրությամբ և իրավունքը պատկանում է նրան, ով ընդունակ է սթափումի և համաքայլ է մարդկության առաջընթացին: «Ապրիլ այն հոգեկան աղքատության մեջ ինչպես մենք կապրինք,—գրում է Կ. Զարյանը,—կը նշանակե ոճրագործել մեզի դեմ. և տիեզերական խորհրդին դեմ: Ժողովուրդ մը, որ բարոյապես չի նորոգվիր, նոր արժեքներ չի ստեղծեր, դատապարտված է եթե ոչ մեռնելու՝ գոնե ապրելու ամոթալի, գիակի կյանքով մը» (Մ, № 2): «Ստեղծել արժեքներ»՝ սա արդեն փիլիսոփայական հասկացություն է, որ տեսական նշանակություն է ստանում թե բիոլոգիական, թե պատմական և թե հոգեբանական կատեգորիաների մի բարդ սինթեզում, ուր ապրելու և կեցության գոյականը ստեղծել է նշանակում. «Ցեղ մը,—գրում է Կ. Զարյանը,—կուզե ապրի՝ պարտավոր է ստեղծել... Ստեղծենք ապրելու համար տևականության մեջ. ստեղծենք, հոն, այդ տևականության մեջ, մեր ցեղին նոր շեշտերը ավելցնելու համար տիեզերական մեծ համերգության վրա» (Մ, № 1): Սակայն, եթե ստեղծելու խորհուրդը չի բացառում յուրացնելու ձգտում, ապա և չի տարրալուծվում նրա մեջ: Ստեղծումը ինքնության և «եսի» դրսևորումն է սեփական ձայնի, գույնի, ձևի և մտածումի բացահայտումը համամարդկայինի մեջ: Սա և նպատակ է, և գոյության արդարացում. «Մենք կը խորհինք, որ ամեն ազգ, ինչպես և ամեն անձնավորություն պարտ է պարզել այն դերը զոր խաղացած է և պիտի խաղա ընդհանուր տիեզերական կյանքին մեջ: Ամեն ազգ պարտ է երևան հանել իր բազմապիսի հոգեկան հարստությանց հանդուցն երազները. պարտ է բացատրել իր մտային ապրելակերպը և ստեղծել իր եսին հատուկ խորհուրդը աշխարհային ընդհանուր խորհրդածության մեջ» (Մ, № 7):

Ուրեմն անհրաժեշտ է արմատախիլ անել «մտային ծուլությունը», ոչ թե մակաբույծ սովորությամբ յուրացնել պատրաստի գաղափարներ, այլ համառ տքնությամբ որոնել նորը, ստեղծել իրենը, թափանցել սեփական եսի գաղտնարանները և հայտաբերել իր ինքնությունը: Եվ որքան դա դըժվար ու տևական մաքառում է ենթադրում, նույնքան պարտադրող է ու առաքելական: «Գիտցեք թե,—գրում է Հ. Քյուֆենճյանը,—հավասարության հովերը սանձարձակ կը փչեն ամեն ծագերե: Այդ փոթորիկներուն դիմադրելը հիմա մեր կարողությանց փորձաքարը պիտի ըլլա: Եթե այդ շարժումը ճակատագրական է ու անճողոպրելի, մեր հակազդեցությունը թող ըլլա նույնքան ողբերգական (tragique): ...Կազմենք մեր մեծությունները: Կազմենք զանոնք մեր հայրենիքին ամենեն նուրբ ու ամենեն տոկուն տարրերեն: Նետենք անոնց հոգիին մեջ մեր լեռներուն ազատաժե բարձրությունը, երկարությունը, մեր ջուրերուն մետաքսի պես փափուկ փրփուրը ու մեր ծաղիկներուն արյունը» (Մ, № 9):

Իսկ հեռանկա՞րը... Վերածնության հավատով խանդավառված մարդկանց ապագա Հայաստանը արվեստի հեքիաթային մի հրաշք է ներկայանում: Ռոմանտիկական էկզալտացիան Գեղամ Բարսեղյանի «Վաղվան հա-

յերը» տեսիլքում երևակայում է արվեստի հրաշակերտ մեհյանը, ուր աստվածային կերտվածքի ձև է առել հայկական ստեղծագործ հանճարը։ Ծովի կապույտում ուրվագծվող մի կղզի է դա՝ շքեղ բնությամբ, գեղատեսիլ ծառուղիներով ու ցայտող շատրվաններով, իսկ բարձունքում ճարտարապետական կոթողների վրա բարձրանում է խորհրդավոր մեհյանը՝ շրջանակված ազգի պատմությամբ ու դիցաբանությամբ արտացոլված արձաններով։ «Շրջանակված այս զարդանկարեն, Խորհուրդներու Մեհյանը՝ իր ծոցին մեջ կը պահե գործեր զորս ցեղին ստեղծագործ հանճարը ձևակերպած է ժամանակի ընթացքին։ Խորհուրդներու Մեհյանը Արվեստի թանգարանն է։ Հոն է, որ ատեն ատեն, կը կազմվին ցուցահանդեսները նկարներու և անդրիներու, հոն է, որ երգի, երաժշտության ու բանաստեղծության կը նվիրվին հանդեսներ՝ ուր մոգական աղբյուրներու ծորակներ գեղեցկություն ու խորհուրդ կը մատուցանեն մարդերու» (Մ, № 2)։

2

Գրականության նորոգությունը սոսկ տեսական դրույթ չէ, այլ գործնական ծրագիր, որը ենթադրում է որոշակի սկզբունքների իրացում։ Այդ սկզբունքները լիապես արտացոլված են «Մեհյանի» «Մեր հանգանակը» ծրագիր-առաջնորդողում, որ ստորագրել են Դանիել Վարուժանը, Կոստան Զարյանը, Հակոբ Քյուֆեճյանը, Գեղամ Բարսեղյանը և Ահարոնը։ Առաջին պատգամը, որ առաջադրում է «հանգանակը», հայ ոգու, հայկական ազգային բնավորության ու կերտվածքի հայտաբերումն է. «Կը հայտարարենք, պաշտպանում ենք արտահայտություն հայ հոգվույն, որովհետև հայ հոգին գոյ է, բայց դուն ուրեք կը հայտնվի։ Պետք է բեկանել դատակնիքը, որ զԱյն լռության դատապարտած է։

Կըսենք. առանց հայ Հոգվույն, չկա հայ գրականություն և հայ արվեստ։ Ամեն ճշմարիտ արվեստագետ՝ իր ցեղին հոգին միայն կարտահայտե... Հայ հոգին իմացական տիեզերքին մեջ տարր մըն է որուն հայտնությունը պիտի զարմացնե խորհող մարդկությանը» (Մ, № 1)։

Սակայն հայ հոգին աներևույթ ու անհայտ գաղափար չէ. նա առկա մեծություն է, ունի իր առարկան ու ձևը, որոնք կերտվել են դարերի ընթացքում. բայց որոնք աղարտվել են ակամա ազդեցությունների շղարշով։ Պետք է որոնել նրա մաքուր բաղադրությունը և ազատել այն արտաքին կապանքներից. «Կըսենք. արտաքին զործոններ—ստացական սովորություններ, օտարոտի ազդեցություններ, ըզգացմանց խառնուրդ և ձևազեղծում տիրած են՝ անոր՝ բայց չեն կրցած ձուլել զԱյն։ Մենք կընդնշմարենք զայն, հայ հոգին, անոր ճաճանչներուն կայծկլտալը գողթնեան և միջնադարյան փանդիռներու լարերուն վրա, և իմաստին խորը մեր ժողովրդական ավանդավեպերուն փայլուն զանակներ մեր ցեղային հանճարին... Ազատագրենք զայն, հայ հոգին, պայքարելով նույնիսկ ինքզինքնուս դեմ, ազատենք կապանքներեն ու բռնություններեն այլազգի ազդեցություններու» (Մ, № 3)։

Ազգային ձևը միանշանակ ու հավիտենական կաղապար չէ, այլ հոգու ինքնադրսևորման նորոգ շարժում։ Բայց նա մշտապես ինքնատիպ է ու սուբստանցիոնալ։ Ունկնդիր լինել համամարդկային արվեստի նորույթներին բնավ չի նշանակում ընդօրինակել այն, այլ իմաստավորել ազգային ինքնա-

տիպ ու ինքնուրույն ձևերով, քանի որ «մինչև որ չլլա ինքնուրույնության և անձնականության ձևերու մեջ, չենք ունենար ինքնատիպություն, չենք ունենար ստեղծագործական նորանոր հարստություններ»: Այստեղ իսկ «Մեհյանը» առաջադրում է հայ լեզվի մաքրագործման ու հարստացման պահանջը. «Հռչակելով մաքրագործումը հայ լեզվին՝ բազմաթիվ օտարահունչ բառերե, կորոշենք դիմել հայ լեզվին բազմազան աղբյուրներուն, գրաբարին և բնաշխարհի հայ բարբառին և որդեգրել հարազատ ու հայեցի բառերը, բացատրություններն ու ասույթները և պատվաստել զանոնք մեր գրական լեզվին, առանց մեղանչելու անոր ներդաշնակության օրենքներուն դեմ: Կուզենք հիմնել լեզվի գեղեցկագիտություն մը, նոր գիծերու, նոր գույներու, նոր շեշտերու հավելումով» (Մ, № 1):

Հայ հոգու և հայոց լեզվի գեղեցկությունն ու հարստությունը հայտաբերելու միտումով «Մեհյանը» և «Նավասարդը» հատուկ նշանակություն էին տալիս ժողովրդական բանահյուսության հետազոտությանը: Տպագրելով ազգային գրական նյութեր, հանդեսները միտում ունեին ժողովրդի սովորությունների ու ավանդույթների մեջ որոնելու ազգային բնավորության կերտվածքը մտածողության ինքնությունն ու ստեղծագործելու ինտուիցիան: «Գյուղի գիշերներ» ազգագրական պատկերում Հակոբ Տեմիրճյանը նկարագրում է «քար-քաշելու» արարողությունը հայկական գյուղում: Սակայն այդ արարողությունը միայն աշխատանքի հանդես չէ. հայ գեղջկուհին լուսնկա գիշերների իր տքնության հետ նաև երգ է հորինել, իր զգացումներն արտահայտել երգի հնչյուններով, աշխատանքը զուգազարդել բանաստեղծական գեղեցկությամբ. «Եվ երգն է որ կը սլանա: Ինչպես թռչունը որ կը բարձրանա դեպի վե՜ր, դեպի վե՜ր, այնպես և երգը կվերանա: Ինչպես լույսը նորածագ արևին որ կառաջանա ու կերկարի տարածության վրա վաղորդյան այնպես և երգը կերկարի ու կը տարածվի գիշերին մեջ՝ հեռավորություններու վրա» (Մ, № 3):

Բանագիտական մի հետաքրքրական վերլուծություն է Կոմիտասի «Լոռու գութաներգը. Վարդաբլուր գյուղի ոճով» ուսումնասիրությունը[6]: Ժողովրդական գութանները մեկնաբանելով սոցիալական, ազգագրական ու հոգեբանական տեսանկյուններով, հանճարեղ երաժշտագետը միաժամանակ բացահայտում է նրա տաղաչափական կառուցվածքն ու երգային առանձնահատկությունը, ցույց տալիս աշխատանքի ու երգի միաձուլումը հայ շինականի կենցաղում:

Արվեստի հայկական ձևի ու ոճի ինքնությունն այլևս անհայտ առեղծված չէ. ազգային երաժշտության, ճարտարապետության, մանրանկարչության հետազոտողները հիանալի արդյունքներ են գրանցել: «Մեհյանի» քննադատը իզուր չէր իր հիացմունքն արտահայտում Կոմիտասի հանդեպ, որը մաքրելով ազգային երգը եկամուտ շերտերից, հայտնագործել է ճշմարիտ-ազգային մեղեդին: «Աշխատանքի վարդապետ մը,—գրում է Հ. Քյուֆեճյանը,—մեր երգերն ստեղծեց մեզի, օտարացվածներուս համար հայտնության մը չափ հրաշալի երաժշտություն մը: Քանի մը տաղանդավոր հա-

6 «Նավասարդ», 1914, էջ 310: «Նավասարդից» կատարված հետագա մեջբերումները կտրվեն բնագրում, նշելով հանդեսի անվան առաջին տառը և էջը:

յեր մեկ երկու հեքիաթներու մեջ գիտցան սեեռել ցեղին երազը, երևակայությունը, այնքան նորօրինակ արվեստով մը որ մեծ ստեղծումներուն լավատեսությունը թելադրեց մեզի» (Մ, № 31)։ Նույնը հավաստում է նաև «Նավասարդը», տպագրելով Մարգարիտ Բաբայանի «Տպավորություններ Կոմիտաս վարդապետի անձին ու գործին շուրջը» հոդվածը, հանդեսը մեծարում է հանճարեղ երգահանին, ընդգծելով նրա դերը հայ ազգային երգի և երաժշտության ստեղծման գործում (Ն, էջ 305)։ «Նավասարդը» մի առանձին խորհուրդ էր վերագրում հայ ճարտարապետությանն ու մանրանկարչությանը։ Բարձր գնահատելով Վիեննայի համալսարանի պրոֆեսոր Շչեկովսկու, ֆրանսիացի հայագետ Ֆր. Մակլերի, ապա և Մառի ու Թորամանյանի հետազոտություններն ու դատողությունները հայկական ճարտարապետության ու մանրանկարչության վերաբերյալ, հանդեսը նկատում է, որ հայկական ինքնատիպ ոճը թերևս ոչ մի բնագավառում այնքան ցայտուն ու անաղարտ արտահայտություն չի գտել որքան ճարտարապետության և մանրանկարչության մեջ։

Ազգային ոճի ինքնության անփոխարինելի խորհուրդներ է պարփակում հայ ժողովրդական բանաստեղծությունը։ «Նավասարդի» համախոհ Վ. Գյուլումճյանն այս տեսակետից բացառիկ արժեք է հատկացնում «Անտունիներին», գնահատելով նրանց նշանակությունը ոչ միայն հայկական, այլև համաշխարհային բանարվեստի ասպարեզում։ «Բովանդակ հայ ժողովրդական բանաստեղծության մեջ,—գրում է նա,—պիտի համարձակիմ ըսել, նույնիսկ հայ հին թե նոր բոլոր գրական արտադրություններուն մեջ, եթե կա սեռ մը՝ որ ամենեն ավելի հայացի ըլլա իր արվեստով, իր լեզվով ու ոճով, որ ամենեն ավելի բարձր ըլլա իր հղացումով՝ անմրցելիորեն գեղեցիկ՝ բաղդատությամբ ոևէ ազգի նման արտադրության հետ, որ ամենեն ավելի ճոխ, պատկերալից ու բնական ըլլա,—այն ալ, ապահովաբար, Անտունին է։

Անտունին գերազանցորեն հայ մտքին ստեղծագործության արդյունքն է։ Անոր մեջ կարելի չէ տեսնել ոչ օտար ազդեցության, ոչ փոխառության և ոչ ալ ոևէ նմանողության։ Եթե ցեղի մը ամենեն մեծ արժանիքներեն մեկը կը կազմե իր մտքին ինքնուրույնությունը, գեղարվեստի բոլոր սեռերուն մեջ ալ, ապա ուրեմն Անտունին ամենեն ավելի խկատիպ արտադրությունն է հայ ցեղին, և հայ բնիկ ճարտարապետության, ինչպես նաև երաժշտության հետ կը կազմեր մեր ինքնատիպության ամենեն կարկառուն ու բնորոշ ապացույցը» (Ն, էջ 232)։

Հինավուրց «Հայրենական սազի» մոռացված հնչյուններում ազգային ոգու այլ թրթիռներ է որոնում Ռուբեն Զարդարյանը։ Մանկության օրերի վերհուշներում հառնում են նախնիները, որոնք կյանքն ապրում էին փիլիսոփայորեն, վաստակում էին և վայելում հաճույքը, կենսասիրության իրենց զգացումներն արտահայտում հայրենական սազի հնչյուններով։ Չկան այլևս նախնիները, առհավետ լռել է նաև հայրենական սազը։ Ու մի տխուր կարոտով նա մառան է իջնում, ձեռքն առնում հնամենի սազը և փորձում ստուգել նրա տակավին ամուր լարերի խորհուրդը. «Եվ մտածեցի։ Այս դաշնակներուն գործիքին վրա կան կյանքի բոլոր լարերը—սիրո լարը, ողբական լարը, ուրախության լարը ու բնության լարը։ Փորձենք զանոնք կարգով, տեսնելու համար թե ո՞րն է անոնցմե ավելի հզորն ու տիրականը, ո՞րն է այն լարը, որ կը պահե իր երիտասարդությունը ժամանակներուն մեջեն և

կրնա պարզևել մեր հոգիին, ժամանակներուն մեջեն, գերագույն սփոփանքն ու երանությունը» (Մ, № 3)։ Փորձում է նա և նկատում զարմանալին. բոլոր լարերն էլ երգում են՝ սիրո լարը՝ կենսաթրթիռ ու շեն, հավատքի լարը՝ խոր և անսասան, հովվական լարը՝ քնքույշ ու արփաշող և միայն տրտմության լարն է, որ մնում է լուռ ու արձագանք։ «Բայց այն լարը, որ գերազանցեց ամենքը իր կենդանությամբ և իր ուժով, ուրախության լարն էր, հոգին հինօրյա նվագարանին և կը թվեր նույնքան անմահական հոգին մեր հայրերուն, արձագանքելով դարերու հեռավոր սփոփանքներեն և բերելով արեգակին իմաստությունը իր հետ»։ Ակնարկը միանգամայն որոշակի է. ժողովրդական արվեստը շնչում է առողջ կենսափիլիսոփայությամբ, ժողովուրդն ապրել է, որովհետև արհավիրքների մեջ նաև վայելել է կյանքը, մաքառել է գոյության համար, բայց և տոնախմբել է ու ըմպել գինի։ Հայրենական սաղի դովերգը էապես ուղղվում է գրական մի մտայնության, որ սփոփանք է զըտնում տխուր միայնության և ներանձնական ավայտանքի անձուկ ոլորտներում։ «Ողորմի ձեր հոգուն, հազար ողորմի, հեյ մեր օրհնյալ պապերը, որ եղաք կենսուրախ և կրցաք գտնել խնդության աղբյուրը՝ որպես բժշկություն ցավերուն և իմաստություն կյանքին։ Ձեր ավանդները մոռցան գինին և ուրախությունը ու դարձան սրտով աղքատ և վշտով հարուստ»։

«Հայրենիքի սիրտ» հասկացությունը Կոստան Զարյանը բարձրացնում է սուրբ պաշտամունքի և փիլիսոփայական խորհրդանիշի։ Սա գերագույն ձըգտում է, որին վերահասու լինելուն և ըմբռնելուն են ուղղվել ազգային առաքյալների որոնումները, կռահելու նրա էությունը, լսելու նրա ձայնը, մեկնելու նրա աստվածային խորհուրդը.

«Խրիմյան Հայրիկը՝ խրամ-Հայրիկը,
Աբովյանը՝ տոկուն Իդեալամարդը.
Սրվանձտյանցը՝ խելացի ճանապարհորդը,
Ալիշանը՝ դեպի հայրենիք հառած Աչքերը,
և ուրիշներ, ուրիշներ...»։

Հայ մշակույթի այս երևելիները յուրովի կարդացին հայրենիքի սրտի թրթիռը, մեկը երգեց նրա վիշտը, մյուսը՝ պայքարի կոչեց, երրորդը՝ վերապրեց հուսաբեկ մորմոքը և ամենքն էլ արժանի են իրենց պարտքին ու կոչմանը։ «Սակայն սքանչելի են և անոնք,—նկատում է Կ. Զարյանը,—որ մախաղը ուսերնին կոպճուտ ճամբաներու մեջեն մեկնեցան հայրենիքին սրտին ցրված կտոր գտնելու համար։

Անոնք էին, որ պատմեցին մեզ պարզորեն, այնպես ինչպես լսած էին, միամիտ ու վաղնջական պատմությունները զորս ժողովուրդը դեռ կը հորիներ, երգեցին տխուր, մելամաղձոտ ու հայրենացավ երգերը, որ արձագանքն էին ով գիտե ինչպիսի տեսիլքներու։ Սկիզբը խորհրդավոր, ցած և մինչև անգամ վախկոտ ձայնով, իսկ հետո բարձրաձայն և զոռողությամբ լի՝ կրկնեցին մեկ մեկու նոր և հրաշալի բանը՝ Հայրենիքին սիրտը դիակ չէ, սառած չէ,ան դեռ կապրի... ժողովուրդ մը որ հեքիաթներ կը պատմե և երգեր կերգե, պիտի ապրի»։ Հենց այստեղ է ձև առնում հայկական բնավորությունը և ժողովրդական այս հարուստ գանձերի մեջ է, որ ազգային արվեստը պիտի գտնի իր ինքնատիպ ոճն ու ձևի կերտվածքը. «Եվ այն ատեն,—

օ, հաստատապես գիտեմ—այն ատեն նոր աշուղներու խմբերը պիտի բարձրանան ուրախ՝ հատակ և ազգային պիտի նոր տաղայեր:

Ձի ահը դանված պիտի ըլլա: Ահը ցեղին պատկերն է, զինանշանն է, թանգն է, զարդարված թանկագին և խորհրդապահ քարերով... Ուժեղ անձնավորությունը, առեղծագործ, որ կը տեսնե ամեն բան, պիտի տեսնե և ահը, և պիտի հայտարարե զայն»:

3

Դարասկզբի գրական շարժումը հանկացության բացարձակ նշանակությամբ էր առաջադրում արվեստի ըմբռնումը: Ավելին, այն կարծես միտում ուներ բացառելու ամեն մի պայմանականություն և արվեստին հատկացնելու կեցության և գոյի առեղծվածների լուծումը: Եվ իրոք, մինչդեռ XIX դարի մտածողությունը էսթետիկականը հայտաբերում էր առաջնորդող գաղափարների և սոցիալ-հոգեբանական վերլուծությունների մեջ, գրական նոր շարժման տեսաբանները կարծես հակադարձում են ատրիբուտները և արբիտրակցիայի հանգեցնում արվեստի փիլիսոփայությունը: Մի քմահաճ վրիպանք չէ սա, որի բացատրությունը կարելի լիներ սպառել արվեստի հասարակական բնույթի հանրահայտ սահմանումներով: Հարցն, ինքնին, բարդ դրվածք ունի և ենթադրում է գիտական լուսաբանություն, համեմայնդեպս, տեսական ու փիլիսոփայական առնչությունների պարզաբանում, որից հետո միայն հասկանալի կդառնա գրական շարժման էսթետիկական ու իմացաբանական կողերը:

Արվեստի պաշտամունքը XX դարի էսթետիկական որոնումներում միտում ուներ լուծելու մի մեծ պարադոքս: XIX դարի պոզիտիվ մտածողությունը արվեստի ուտիլիտար նշանակությունը մի փակուղու էր հանգեցնում, ուր այն կամ անհարիր էր ներկայանում հասարակության գիտական ու տեխնիկական կազմավորմանը, կամ սահմանափակում էր նրա առարկան ինքնաբավ ու իմանենտ հարցասիրություններով: Այն ունիվերսալիզմը, որ գերմանական փիլիսոփայական էսթետիկան հատկացնում է արվեստի կոչմանը, պոզիտիվ էսթետիկան ենթարկում է տարրալուծման, հանգեցնելով այն նատուրալիզմի փորձառական նշանակությանը: Արվեստն իբրև ոգու աստվածային տրվածք, «հանճարեղությունն» իբրև բնության իմաստության դրսևորումը մարդու մեջ, տիեզերական առեղծվածների ընկալումն իբրև էսթետիկական զգայողություն, ուժի, մեծության, գեղեցկի որոնումն իբրև բացարձակ էսթետիկական իդեալ և այլն. էսթետիկական այս կատեգորիաները, որ փիլիսոփայական ոլորտի մեջ քննում էր գերմանական էսթետիկան հանձին Վինկելմանի, Կանտի, Շիլլերի, Հերդերի, Հեգելի և ուրիշների, պոզիտիվ էսթետիկան ենթարկում է գործնական լուծումների, արվեստը տեղադրելով աշխատանքի հասարակական բաժանման նեղ սահմաններում: XX դարի որոնողները, կարծես, ընդվզում էին արվեստի պոզիտիվ հասարակացման դեմ: Նրանք կարծես միտում ունեին արվեստին վերադարձնելու իր երբեմնի ունիվերսալիզմը, հայտաբերելու նրա տիեզերական խորհուրդն ու ոգու հանճարեղ ինքնադրսևորումը:

Ընդհանուր այս որոնումները յուրովի արձագանք էին գտնում հայ իրականության մեջ։ Գրական նոր շարժման տեսաբանները ձգտում էին կռահել ժամանակի ուղղությունը, տեսական ու փիլիսոփայական լուծում տալ հայ գրականության և արվեստի զարգացման ուղիներին։ Արվեստը, որ գեղեցիկի պաշտամունք ունի և մարդու ներքինը կրթող, դաստիարակող զորություն, որ լինելով ազգային միաժամանակ համամարդկային է, կարծես ընդունակ է իր ենթարկող զորությամբ քաղաքակրթել մարդկությանը, մերձեցնել ազգերն ու մարդկանց, լուծելու մարդկության ապագա համերաշխության խնդիրը։ Իզուր չէր Թումանյանը «Հազարան բլբուլ» անավարտ պոեմում երազ աշխարհի հրաշքը որոնում արվեստի պաշտամունքի մեջ, ենթադրելով, թե «բարոյական աշխարհում գիտությունն անկարող է, ցավեր կան, որոնց դեմ գիտությունը թույլ է, գեղարվեստը կարող»[7]։

Արվեստի բացարձակացումը հայ իրականության մեջ մի այլ շարժառիթ ևս ուներ, որ չափազանց հարմար էր գալիս փոքրաթիվ ու տրոհված մի ժողովրդի ազգային իղձերին։ Նա, որ երաշխիք չուներ դիմադրելու պատմության փորձություններին իր ֆիզիկական զորությամբ, թերևս առաքելական միսիա երևակայեր հոգևոր արժեքների համաշխարհային ասպարեզում։

XX դարի հայ արվեստագետ սերունդը արվեստի փիլիսոփայական խորհուրդը քննում է պատմական բեկման մի այլ հանգամանքի վրա։ Դա ազգի պահպանության և մարդկության ապագա համաշխարհային համագործակցության մեջ հայկական ինքնության հաստատման երազանքն էր։ Եվ որքան անվերապահ էր հնչում ազգային լուսավորության աբովյանական կանխատեսությունը, նույնքան անվիճելի էր ներկայանում արվեստագետ սերնդի գուշակությունը, թե «Հայրենիքին սիրտը պիտի ապրի Արվեստով և Արվեստի մեջ»։

Արվեստի պատմությունը հասարակական զարգացման հայելին է, իսկ մարդկության առաջադիմության մեջ արվեստի խաղացած դերն անհերքելի է։ Եթե անվիճելի է, որ արվեստի զարգացումը ենթարկված էր ներքին համակարգի կատարելագործմանը, ապա ճշմարտություն է, որ առաջադիմության ընթացքի հետ մեծանում է արվեստի քաղաքակրթական կոչվածությունը. «Արվեստը իբր քաղաքակրթական ազդակ» հոդվածում «Նավասարդի» քննադատը պարզ ճշմարտության է հանգեցնում հարցի տեսական ըմբռնումը. «Արվեստը աստիճանաբար հառաջադիմեց և զգացմունքները, ծանոթությունները, ձգտումները և ճաշակները ավելի ճոխ ու ավելի ճշգրիտ դարձան... Հառաջադիմությունը նպաստեց արվեստի մեծանալուն, արվեստը հառաջադիմության ընթացքը կանոնավորեց և արագացուց։ Մեկն ու մյուսը միանգամայն պատճառ և արդյունք են քաղաքակրթության մեծ գործին մեջ» (Ն, էջ 290)։

Սակայն արվեստի ժամանակակից շարժումը իմաստ էր որոնում նաև իմացաբանական-փիլիսոփայական ոլորտներում։ Այստեղ նա արդեն հանդիպադրվում է գիտության և մտածողության կատաստրոֆիկ փոխակերպումներին։ Պետք էր որոնել անիմանալին, անքննելին, թափանցել այն ոլորտները, ուր թաքնված է անհայտը, պետք է վերահաս լինել տիեզերա-

---

7 «Վերելք», 1933, № 2—3։

կան զաղտնիքին։ Գիտությունը նյութականն է հայտաբերում, արվեստը կոչված է հայտաբերելու հոգեկանը, իդեալականը։ Գիտությունը կապանքում է մարդու կամքը, միտքը, երևակայությունը, արվեստը կոչված է ոչնչացնելու այդ կապանքները։ «Արվեստագետը,—գրում է Կ. Զարյանը,—իսկական ստեղծագործողը՝ միակն է, որ կը համարձակի հանդիպադրել իր կամքը՝ մեքենայության բռնության վրա։ Վասն զի ան միակն է, որ ներուժորեն կը զգա բանտի ծանրբեռ ճնշումը կը բաղձա ազատությունը։ Ժամանակի՝ և տարածության դեմ ան կը ճակատի տևականությամբ, մեքենայության դեմ՝ ստեղծագործությամբ։ Ազատ արարչությունը բանալին է կյանքի բոլոր խորհուրդներուն։ Հայտնատեսական ճիգովն է, որ կարելի պիտի ըլլա սուզել աչքերը իր հոգվույն մեջ, աչքերը՝ կը հոլանեն բազմատեսակ խաղերի տիեզերական ճոխությանց և որ կը նշմարեն կյանքի ողբերգական բոլոր դիմակներու երազուն արտահայտությունները։ Բանտի մեջ լույս պիտի տեսնեն և հոն իրենց ստացած գեղեցկությունն տաղորված, պիտի դնեն սկիզբը անսպասելի հայտնատեսական խորազննության» (Մ, № 1)։

Բայց որքան կյանքի նյութական շահագրգռությունները, գիտության ու տեխնիկայի գրոհը մարդկային կյանքը ենթարկում են կապանքների, նույնքան էլ մարդկային մտածողության հայտնությունները դրդում են արվեստին որոնել նորը, անհայտը, անքննելին։ «Գեղարվեստի ներկա արտակեդրոն ուղղությունները» հոդվածում Ս. Շիշմանյանը փորձում է այս հիմքի վրա բացատրել արվեստի նորահայտ ուղղությունների առաջացումը։ «Պետք է ըսել նաև,—գրում է նա,—թե երկու գլխավոր պատճառներ նպաստած են հիշված արտակեդրոն հոսանքներու երևան գալուն. մեկը՝ ըմբոստացուցիչ տաղտուկն է՝ ծնունդ առած գեղեցկագիտական վաղեմի զգայություններու առօրյա ամենուրեք կրկնություններեն, իսկ մյուսը՝ գիտական-իմաստասիրական հողի վրա իրագործված ապշեցուցիչ գյուտերը, որոնք ժամանակակից կարգ մը անձերու ուղեղը չափեն ավելի ոգևորած են և մտրակած դեպի նորությունները, ամենեն հեղակարծ նորությունները։ Սավառնակը (aéroplan), ինքնաշարժ կառքերը իրենց օր քան զօր զգլխիչ արագությունով, անթել հեռագիրը, հեռաձայնը... և կամ այն շատ մը բնության անտեսանելի ուժերը, բոլորը այսօր մարդկային խորաթափանց մտքին հլու հպատակները ներշնչված են դյուրավառ երևակայությունները երթալ անհնարին համարձակությունով բախել անծանոթին դռները» (Մ, № 5)։

Բնությունը, տիեզերքը նյութական կապակցությունների մեջ պարփակում են նաև մի աներևույթ խորհուրդ, որի իմացությունը բարձրագույն ազատությունն է։ Առօրեական կյանքը կաշկանդում է մարդու անհատական ձգտումը։ Մինչև հիմա մարդիկ երկրպագել են նյութական աշխարհը, այժմ անհրաժեշտ է որոնել հոգևորը, երկնայինը, բացարձակը։ «Սակայն ըստ իս,—նկատում է Կ. Զարյանը,—առարկան կը սահմանափակե մարդկային գիտակցությունը, կը ճնշե զայն և անոր թևերը կը փշրե։ Արվեստը միջոց մըն է ազատելու այդ առարկայական աշխարհեն՝ ապրելու համար բովանդակ տիեզերական կյանքին մեջ։ Առարկաները մեզի համար տիեզերքի մտածումներն են, մենք անոնց մեջ մեծ խորհուրդ կը նշմարենք, անոնց շունչ կուտանք, կապրեցնենք և կը լվանք աստվածային լույսով։ Առարկաները սիրել առարկաներուն համար՝ թանձրապաշտություն ըսել է, իսկ անոնց մեջ խորհուրդ

նշմարել՝ աստվածանալ ըսել է. ես կը կարծեմ որ արվեստին հատուկ ուղին այս վերջինն է»:

Պլատոնիզմի և իդեալիստական ռացիոնալիզմի տեսական այս հյուսվածքը, որի աղբյուրը հավանաբար XIX դարի երկրորդ կեսի ֆրանսիական իդեալիստական էսթետիկան է, հավանաբար պիտի լրացվեր «պրակտիկ էսթետիզմի» տեսաբանների դրույթներով, որպեսզի լուծում տար կյանքի ու ժամանակի հետ արվեստի հարաբերակցության հարցին: Երևի մի խորհուրդ կա այն իրողության մեջ, որ հին հույները տիեզերքն անվանում էին «կոսմոս», որ նույնն է, թե «գեղեցկություն»: Եվ մի՞թե այստեղ չի թաքնված նաև արվեստի տիեզերական կոչման խորհուրդը: Սակայն արվեստի սուբստանցիայի տիեզերական կառուցվածքը ոչ միայն չի բացառում կյանքի ու բնության ենթակայությունը, այլ նրան տալիս է ավելի խոր իմաստ: Էականը երևույթի ըմբռնումն է, արվեստի և առարկայի հարաբերակցության ճշգրիտ որոշումը: «Ո՞վ ըսավ,—գրում է Կ. Զարյանը,—որ արվեստը կյանքի դեմ է: Ընդհակառակը՝ կյանքի հետ է, բայց բովանդակ կյանքի հետ: Մարդը, գայլը և օձը, բույսերն ու ծառերը, ծովային բոլոր տարօրինակ ծաղիկները, բոլոր թանկագին քարերը, ներուժորեն նորեն պիտի ծաղկին ու ապրին փայլակնացայտ ծիծաղներով: Մենք կըմբռնենք բովանդակ կյանքը իբրև մեր եսի զարմանահրաշ տեսիլ մը:

Ո՞վ ըսավ, թե կյանքին դեմ ենք: Բայց հարկ է գծել մոգական գիծ մը իր շուրջը եսի պաշտպանության համար: Հարկ է անջատել բնականոնեն, ամեն բանի վաճառականեն, կույրեն և կարճամիտեն, անսխալականնեն մաքրույծ հոգիներեն, պուրժուային՝ նեղ ու մանրահաշիվ սիրտեն, հակագեղագիտական ամուլ ու մթին ճիվաղեն: Հարկ է անջատվել:

Հոն, այդ շրջանակին մեջ, ստեղծագործողը պիտի հաստատե իր թագավորությունը, բարձրահոն աշտարակներով՝ որոնք կը ճակատին աստղերու անծանոթին հետ: Հոն ան պիտի տառապի և տառապանքներու մեջեն պիտի դիտե ամեն երևույթ... Առարկաները, կենդանիները և բոլոր երևույթները մեր եսի՝ իրենց խորհուրդները սփռած են տիեզերքի մեջ. հարկ է կարողանալ զանոնք հասկանալ և ընթանալով դյուտե ի դյուտ՝ մարգարեանալ. հարկ է կյանքի բարձր սարավանդի վրա կանգնած՝ մարտնչելով աղաղակել տիեզերքի նոր պատկերը» (Մ, № 1):

Էսթետիկայի առարկայի, արվեստի էության էմերսոնի հատուկ ձևակերպումները տեսական նշանակությամբ էր փաստարկում «Նավասարդը»: Պլատոնի իդեալիզմի և Կանտի տրանսցենդենտալիզմի ամերիկյան հետևորդը, անխախտ պահելով արվեստի աստվածային սկիզբը, յուրովի լուծում էր նա,—կրնա ինքզինքը բոլորովին ձերբազատել իր դարեն և հայրենիքեն և կամ արտադրել մոդել մը՝ որուն մեջ բնավ բաժին չունենան իր դարու դաստիարակությունը, կրոնքը, քաղաքականությունը, սովորությունները ու արվեստները: Ոչ ոք, որքան ալ ինքնատիպ, որքան ալ կամավոր ըլլա, կրնա իր գործերուն մեջեն սրբել հետքը այն գաղափարներուն՝ որոնց մեջ մեծցած է» (Ն, էջ 24): Հաստատելով, որ արվեստի դերը «գեղեցիկին ըմբռնումը դաստիարակելն է», էմերսոնը ոչ միայն դիֆերենցիայի չի ենթարկվում բնության ու կյանքի երևույթների ըստ գեղեցկության հատկանիշի, այլ ձգտում է գեղեցիկը որոնել ամենուրեք, քանի որ, եթե առարկայական աշխարհը աստվածային էության դրսևորումն է, ուրեմն և իր մեջ կրում է գեղեցիկը: Էա-

կանն այդ գեղեցիկը հայտնաբերելն է. «Բնության մեջ ամեն բան օգտակար և ամեն բան գեղեցիկ է։ Նա գեղեցիկ է, որովհետև կենդանի է, շարժուն է, վերարտադրող է. և օգտակար է, որովհետև համաչափ է և գեղեցիկ է»։ «Ունայն տեղը կը սպասենք,—գրում է Էմերսոնը,—հանճարեն իր հրաշալիքները վերարտադրել հին արվեստներու մեջ. հանճարի բնազդն է գեղեցկություն և սրբություն գտնել նոր և հարկավոր իրողություններու մեջ, դաշտին և ճամփուն մեջ, կրպակին ու ջրաղացին մեջ։ Հառաջանալով կրոնական սիրտե մը այդ հանճարը աստվածային օգտակարություն մը կը բարձրացնե մեր երկաթուղիները, ապահովագրության պաշտոնը, ընկերակցությունները, օրենքները, ժողովուրդները, վաճառականությունը, կալվանական բարդերը, էլեկտրական կույտը, պրիսմակը, քիմիագետին փանդը, որոնց մեջ մենք այժմ նյութական շահ մը կը փնտրենք։ Չէ՞ որ այն անգութ և եսամոլ հանգամանքը որ մեր մեծ մեքենական գործառնություններուն, գործարաններուն, երկաթուղիներուն, մեքենաներուն հատկանիշն է, արդյունքն է այն վարձկան ոգիին՝ որուն կը հպատակին մեր գործերը։ Երբ իր պաշտոնը, իր պատգամը ազնիվ ու պատշաճ է, հին և նոր Անգլիո միջև բանող և մոլորակի մը ճշդապահությունով իր նավահանգիստները ժամանող շոգենավ մը մարդը բնության հետ ներդաշնակող քայլ մը, սանդուղ մըն է։ Բեթերսպուրկի մեջ գտնվող նավակը, որ մագնիսականությունով կը քերե Լենայի ափերը քիչ բան մը կուզե վսեմին մոտենալու համար» (Ն, 245)։ Ընդլայնելով գեղեցիկի ինքնակայության ոլորտները, Էմերսոնը պատմական զարգացման վերընթաց հեռանկարի մեջ է դիտում արվեստի ապագան։ Նա քննադատում է այն մտայնությունը, ըստ որի ճշմարիտ արվեստի դարն արդեն անցել է։ Այդպես մտածել նշանակում է թյուր գաղափար ունենալ մարդու ստեղծագործ էության անսահման հարստության մասին։ Ավելին, նա հավատում է, որ իսկական արվեստը դեռևս չի հասել իր չափահասության և սա իր կատարելությանը կհասնի, երբ կմիանա «աշխարհի ամենեն հզոր ազդեցություններուն», երբ ձեռք կբերի գործնական ու բարոյական իմաստ, կկապվի խղճի հետ և «ուրախության բարձր ձայնով» կմոտենա աղքատներին և անգրագետներին։

«Նավասարդը» համակիր էր ոչ միայն արվեստի ապագայի վերաբերյալ այս բացարձակ հավատին, այլև կյանքի ու բնության համակ գեղեցկությանը։ Հանդեսի քննադատ Հ. Սիրունին «Դեպի աղբյուրը լույսին» հոդվածում Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերի» էսթետիկական իմաստը որոնում էր հենց գեղեցիկի աստվածային այն տրվածքի հայտաբերման մեջ, որով ներշնչված են մարդն ու բնությունը։ «Ամեն բան գեղեցիկ է բնության մեջ բանաստեղծին համար. ան բնության յուրաքանչյուր րոպեն կրնա հրաշակերտներ հարուցանել և ամեն տգեղությենե կարող է հոյակապ գեղեցկություններ քանդակել...

Բանաստեղծին համար Մարդը ամենեն գեղեցիկն է բնության բովանդակ գեղեցկություններուն մեջ, ամենեն շքեղն ու կատարելատիպը, որուն բանաստեղծը պիտի մոտենա լի հարգանքով և հպարտությամբ, որովհետև մարմինը զոր պիտի երգե կամ պիտի փառաբանե՝ Աստվածությունն իսկ է, որովհետև ան Աստծո վերջին ստեղծագործությունն է՝ իր պատկերին նմանությամբ հրաշակերտված» (Ն, 221—222)։ Իսկ գեղեցկությունն, ինքնին, անհատական հայացք չէ, այլ էություն է և գոյ, մեծ հոգիների կապ, կա դա-

բերի ու ցեղերի, սատծու և մարդու միջև, տիեզերական մի մեծ խորհուրդ, որն էապես աստվածային է, և որի որոնումն իսկ վերապահված է հանճարի ներքին հայտնատեսությանը:

4

«Նավասարդը» արվեստի տեսության ու պատմության հարցերի քննության առումով նկատելիորեն չափավոր էր: Հեռու լինելով ծայրահեղություններից ու հախուռն ժխտումներից, նա ավելի օբյեկտիվ ու հանդուրժող մոտեցումներ էր հանդես բերում գրական կյանքի ընդհանուր ընթացքի վերաբերյալ և առավելապես հակված էր դեպի գրական շարժման իրողությունների նկարագրական լուսաբանությունը: Թեև հետագա տարեգրքերում նա կառաջադրեր իր ուղղության հանգանակները, սակայն նրա ընթացքը կասեցվեց վերահաս աղետներով, և տարեգրքի առաջին օրինակը մնաց եզակի: Ինչ վերաբերում է «Մեհյանին», ապա սա հենց առաջին համարում հրապարակում է իր հանգանակը, ուր որոշակի սահմանումներով տրվում են հանդեսի ուղղությունն ու սկզբունքները:

Արվեստի ըմբռնումը առաջադրված հանգանակի գլխավոր դրույթներից մեկն է, դրույթ, որ այնուհետև բազմիցս արծարծվում է հանդեսի էջերում, ներառելով տեսության ու պատմության բազմակի հարցեր: «Կը հայտարարենք,—գրում են «Մեհյանի» հեղինակները,—զուտ գրականությունը հեռու պահել քաղաքականութենեն և լրագրութենեն, որովհետև երկու վտանգներ են անոնք, լրագրությունը և քաղաքականությունը, որ մեր օրերուն դարանակալ կը սպասեն հայ արվեստին շուրջ: Մենք դեմ չենք՝ ոչ մեկուն և ոչ մյուսին—ոչ լրագրության և ոչ քաղաքականության, ցորչափ անոնք իրենց դերին մեջ կը մնան: Բայց մենք պիտի ըմբոստանանք ամեն անգամ, որ անոնք փորձեն արվեստին և գրականության անունով ներկայանալ և կամ զանոնք զենք դարձնել իրենց նպատակին ծառայելու համար: Մենք կը պահանջենք արվեստին կատարյալ անկախությունը. Արվեստը՝ խնդություն մըն է, և իբր այս ան կը մնա վեր հեղափոխություններե և հեղշրջություններե: Ինքն իսկ ըլլալով կրոնական մոլեռանդություն մը, վեր է նաև ամեն կրոնքե»:

Այս սահմանումը իր մեջ արտացոլում է արվեստի փիլիսոփայության «Մեհյանի» ըմբռնումը և արդեն ակներև է ցուցադրում իդեալիզմի ու էկլեկտիզմի այն շաղախը, որով հյուսվում է նրա հեղինակների էսթետիկական հավատամքը: Իդեալիստական էսթետիկայի հնամենի սկզբունքների և նորիմաստ միստիցիզմի փիլիսոփայական դրույթներից հյուսված այս սիստեմը տեսական ու գիտական քննության հանդեպ միանգամայն անզոր է, բայց իբրև արտահայտություն, իբրև մտայնություն ենթակա է վերլուծության: Եվ այստեղ ամենից առաջ էական է դառնում այդ մտայնությունը պայմանավորող ելակետի հարցը: Ո՞րն է այդ ռեակցիայի բովանդակությունը, արդյո՞ք նա հակադրվելով տիրող իրականությանը, դիմադարձ է լինում դեպի անցյալը, կամ հոգու հանդրվան է գտնում անկումայնությանը հարող օտարման կամ ներանձնացման մեջ: Պարզ է, որ ոչ այս է և ոչ մյուսը: Իր բովանդակությամբ դա ինտելիգենտական ռեակցիա է, հասարակական ու սոցիալական շարժումների հանդեպ անզոր և պատմական զարգացման դիտ-

լեկտիկան չկառող մտայնության ռեակցիան, որ դժգոհ էր բուրժուական իրականության սոցիալական ու բարոյական պրակտիկայից, բայց մերժելով այն, չէր նշմարում հեռանկարը և հավակնում էր, վեր դասելով իրեն հասարակական-քաղաքական կյանքի բարդ դրսևորումներից, իդեալ որոնել մաքուր գաղափարների, հոգու կատարելագործման և արվեստի գեղեցիկ աշխարհի խոստացած հրաշքում:

Իրականությունը բանտ է, մարդը ենթարկված է առօրեական կապանքների ծանրությանը, նրա միտքն ու երևակայությունն իսկ հանձնված են կյանքի տաղտուկի բթությանը: Ողբերգականը առկա է ամենուրեք՝ «շրջակա կյանքի գթաշարժ մեքենայության կծու և անողոք մտրակումը», միշտ միևնույն շարժուձևերին, օրինակ քայլվածքին, մակաբույծ խոսքերին, սին ու վայրենի աղաղակներին հանձնված «ապուշ նյութականության» ձգտումը, բնության անվերծանելի գաղտնիքը, մտքի տկարությունը, որ թշնամի է անուրջների և ուղեղը մաշող խորանարդ թվաբանության անստույգ տրամաբանության հանդեպ ենթակայականն: Պետք է խորտակել բանտը, պետք է փարատել տաղտուկը և որոնել վսեմը, բարձրը, անսահմանը, իսկ դրա համար դյուցազնական ընդվզում է պետք: Անձնասպանը խիզախում է՝ կյանքի դեմ հակադրելով մահը. դա դյուցազնություն է, բայց պարտվողի դյուցազնությունն: Արվեստագետը միակն է, որ դրան հակադրում է իսկական դյուցազնություն, որովհետև նա ստեղծում է, անէությանը հակադրում է ստեղծագործության հզորությունը: Եթե «կյանքը արտացոլումն է մարդկային գերագույն եսին», ուրեմն արվեստագետը նախակոչված մարգարե է, որովհետև նա կռահում է կյանքի աստվածային խորհուրդը, ճանաչում է անքննելին, կռահում անսահմանության գաղտնիքը: Ըմբռնելով աստվածայինը, նա հանդգնում է նաև աստծու դեմ, որովհետև ընդվզում է նոր անգոյության դեմ. «Աստված ապստամբելով անգոյության դեմ՝ ստեղծագործեց, բանաստեղծը արարչին դեմ կըմբոստանա՝ նոր անգոյության դեմ:

Արվեստը ըմբոստություն է Աստծու դեմ» (Մ, № 1):

«Հայուն Հիսուսը» հոդվածում, որ նորից կրում է «Արվեստի համար» նշանաբանը, Կ. Զարյանը փորձում է մի անգամ ևս փիլիսոփայական լուծում տալ արվեստի իմացաբանությանը: Հիսուսը, Պլատոնը և Դանթեն նրա ուշադրությունը գրավում են հենց այն միտումով, որ նրանք իրենց հայացքը երկնքին հառած ձգտում էին կռահել «կյանքի մեծ խորհուրդը»: Հիսուսը, որ փիլիսոփայական խորհրդանիշ է, միաժամանակ անշարժ ու վերացական անկախություն չէ. նա ներքին արվածք է, դող է, ձգտում է և նպատակ: Որ «Ժողուր Սմիտ մը իրավունք ունի զայն նստեցնելու ֆլամանդացի ընտանիքի սեղանին շուրջը», որ մի Մարիլյո կամ Վելասկեզը կարող են մշակել նրա մարմինը, որ իտալացին ամենուրեք, բոլոր ճանապարհների վրա գծում է նրա պատկերը, միանգամայն հասկանալի է, որովհետև ֆլամանդացին, իսպանացին թե իտալացին իր հոգում կրում է Հիսուսը, մաքառել է նրա հետ, վերապրել է նրա ներքին և անձնական պայքարը: «Բայց ո՞վ տեսած է, ո՞վ կը ճանչնա հայուն Հիսուսը: Մեր Հիսուսը ոսկայիորեն լռած է և ան երբեք ապրած չէ հայ հոգվույն ներքնախորը, վասն զի ոչ ոք տեսած է զայն... Հիսուսը օտար է մեզի... Ազգային հանճարը, հիանալի հայտնատեսությամբ մը ընդունելով քրիստոնեության հիմնադրին պատվերները, չէ ըմբռնած, չէ ապրած անոր ներքին և անձնական պայքարը: Հայկական հան-

ճարը վերստեղծված չէ, ցավված չէ հղացման ցավերով, վառած չէ նորէն կրոնաստեղծի բարոյական խարույկը» (Մ, № 2)։ Մեր ժողովուրդը, որ հազարավոր Գողգոթաներ է՛ տեսել, երբեք չէ ապրել ներքին, բարոյական Գողգոթա, չի ունեցել կրոնական տագնապներ ու ձգտումներ, չի վերապրել հոգեկան ու մտածական պայքար։ Իսկ այնտեղ ուր չկա ներքին պայքար, հավատի հոգեկան որոնում, չի կարող լինել նաև արվեստ, քանի որ «արվեստը միսթիք արյունին հրճվանքն է, հրճվանքն է նաև բախտավոր տեսիլքներու»։ Էական չէ, որ մեկնաբանը սխալ տպավորություն է պարտադրում «հայկական հոգու» պատմական դիալեկտիկայի վերաբերյալ, քանի որ հայ կրոնական ոգին նույնպես ունեցել է իր որոնումները ու ներքին պայքարը, այլ հարց է նաև, որ սխալ նախադրյալը սխալ պատկերացում է պարտադրում նաև արվեստ ստեղծելու հայ հոգու տրվածքի մասին։ Էականն այն է, որ փաստարկներն առիթ են ներկայանում հիմնավորելու համար դրույթը, թե հոգեկան գալիքը վերածննդի ուղիներում անխուսափելիորեն կհայտաբերվի աստվածը, որը և կբերի ստեղծագործելու ձգտումը։ Իսկ այդ հայտնությունը վերապահված է արվեստագետին, քանի որ այն ենթակա է ոչ թե բացատրության, այլ զգայական ընկալման. «Բարոյագետները, փիլիսոփաները, ընկերաբանները դյուրին կերպով կարող են ըմբռնել Սուրբ Պողոս, օրինակի համար, բայց Հիսուսը՝ երբեք։ Զայն կարելի է հասկանալ միմիայն գեղագիտական համակրանքով, արվեստագետին հատուկ թափանցումով։ Անոր հղացումը բանաստեղծական է, ան գույն է, երաժշտության գիծեր։ Արվեստ է ան»։

Տեսական նույն դրույթները հիմնավորում են «Թատրոնը. համադրություն» հոդվածում, այս անգամ արդեն դրամայի զարգացման պատմության ուրվագծային վերլուծությամբ։ Տեսաբանը տրամաբանական դիպուկ կետում է առաջադրում հարցը՝ դարաշրջանի հոգեկան տագնապալից փնտրումների մեջ ամբողջ սրությամբ ծառացած ուշադրությունը թատրոնի հանդեպ. «Ի՞նչ է պատճառը այդ մտատանջ փնտրումներուն։ Դարու մը մեջ, երբ սավառնակները, սինեմաները և ուրիշ մեքենականությունները ընդհանուր հիացում կը պատճառեն և զոռող բավականությամբ մը կը լեցնեն «առաջադեմները» ուսկի՞ց կուգա այդ դարերե ի վեր չտեսնված հետաքրքրությունը» (Մ, № 4)։

Հարցի պատասխանը տալիս է ինքը՝ թատրոնի զարգացման պատմությունը։ Հելլենական թատրոնը ելնում էր կրոնից և պաշտամունքից, աստվածները հանդես ունեին այնտեղ, իսկ ողբերգակները ճակատագրի առեղծվածն էին լուծում և մեկնում գիտության խորհուրդները։ Բայց երբ նույն թատրոնը փոխադրվեց Հռոմ, ապա այն հարմարեցվեց «անհավատ, ռամիկ ու բնապաշտ միջավայրի» ճաշակին և վերածվեց «հասարակաց խաղի»։ Քրիստոնեությունը եկեղեցու խորանները բեմ դարձրեց, ցուցադրեց խաչված Քրիստոսի տառապանքն ու առաքելությունը և նորից ողբերգությանը տվեց աստվածային շնորհ։ Սակայն, ժամանակի ընթացքում, երկրպագող ամբոխը քրիստոնեական մաքրամաքուր խորհրդին հատկացված բեմը տրամադրեց բարքերի առօրեական ցույցին, և աստվածային ողբերգությունը նորից խեղաթյուրվեց «հասարակաց խաղով»։ Եվ այսպես, Շեքսպիրից մինչև Իբսեն, թատրոնը անջատվեց կրոնական հայտնատեսությունից և հանձնվեց մարդկային առօրեական շահախնդրությունների պատկերմանը, ձև տալով ուրույն «հասարակաց խաղերի»՝ բարոյականացնող, դաստիարակող, վար-

դալևտող, սիֆիլիսի դեմ պայքարող և այլն։ Ինքնին արդեն ենթադրվում է տրամաբանական հետևությունը. «Եթե ներկա ժամանակներուն մեջ թատրոնը գոյություն չունի և հասարակաց խաղն է, որ անվայելորեն կը տիրե, պատճառը այն է որ ներկա ընկերությունը, զանց ընելով հազվագյուտ արվեստագետները և խորհողները, որոնք ազատորեն կորոնեն, չունի ոչ կրոնական, ոչ հոգեկան և ոչ էլ տիեզերական մտազբաղում»։ Եվ եթե թատրոնի վերածնունդը ենթադրում է աստվածային խորհրդի հայտաբերում, ապա նրա անհրաժեշտությունը պարտադրվում է մի իմաստասիրական նշանակությամբ, որ հանձնառում է թատրոնը տևականը, առեղծվածայինը կռահելու մարդկային ձգտումների թելադրանքով։ «Տեթերմինիզմը, Տավրինիզմը և շատ ուրիշ իզմեր,—գրում է Կ. Զարյանը,—ամեն բան կը դյուրացնեն և ձեռք ձեռքի տված գրական ռեալիզմին և նաթյուռալիզմին (նորեն իզմեր), հոգիները սոսկալի դատարկությամբ կը լեցնեն։ Այսօր, որ գիտությունը իր համեմատական օրենքներով կասկածի տակ առնված է և փիլիսոփայական փնտրումներու ճամբա անկից զատված է, իսկական թատրոնին պակասը նորեն կը զգացվի»։ Թատրոնի նոր վերածնության ցուցանիշները տեսաբանն արդեն գուշակում է Մ. Մետերլինկի, Պոլ Կլոդելի, Վիլե Կրիֆեի, Պոլֆորի և Լեոնիդ Անդրեևի ստեղծագործություններում։

Արվեստի փիլիսոփայության հայ մեկնաբանները որևէ ինքնատիպ բան չցուցադրեցին իդեալիստական էսթետիկայի ընդհանուր համակարգում։ Գնոսեոլոգիական միստիցիզմը արդեն պիտի ենթադրեր հայացքների այն կապակցությունը, ուր լուծում պիտի ստանային արվեստի առարկան բնորոշող մյուս հատկանիշները։ Արվեստի աստվածային սկիզբը իր մեջ կրում էր միստիֆիկացիան, և հայ տեսաբանները դյուրավ գտնում էին արվեստի ազատության և անկախության նշանաբանը, բացարձակեցնելով արվեստի առարկան և արվեստագետի կոչումը։ Արվեստը անջատելով քաղաքականությունից, նրանք երևակայում էին ոլորտի այն անկախությունը, ուր բացառվում է ոչ միայն բարոյաբանականը, այլև սոցիալականը ու կենցաղայինը։ «Չկարծեք կաղաչեմ,—մեկնաբանում է «Մեհյանի» տեսաբանը,—որ ես բարոյականությունը կուզեմ պաշտպանել՝ պետք ունի՞մ արդյոք կրկնելու այն տարրական ճշմարտությունը թե արվեստը բարոյականությունեն կամ անբարոյականությունեն դուրս է. լավ գրված գործ մը միշտ բարոյական է» (Մ, № 5)։ Ճիշտ է, որ մարդը ունի առօրեական պետքեր, բայց այդ մտահոգությունը դուրս է արվեստագետի իրավունքից, որովհետև նա ամբոխի համար անհասանելի է. «Բանաստեղծը կամ արվեստագետը չպիտի այս աստիճան ստորանա. ան պիտի միշտ հիշե որ քանի մը ընտիր անձնավորություններ պիտի հասկնան զինքը»։

«Պառնասական» այս տեսակետը, որ ըստ էության յուրահատուկ էր իդեալիստական էսթետիկայի բոլոր տարատեսակներին, վերջնական ձև է ստանում «հանճարեղության» տեսության մեջ։ Եթե արվեստը աստվածային սկիզբ և տիեզերական խորհուրդ ունի, ուրեմն և այն կարող է մատչելի լինել միայն բացառիկ, հանճարեղ անհատներին։ Ռոմանտիկական միստիֆիկացիայի հանգեցված այդ անհատը ներկայանում է իր միջավայրից վեր բարձրացած, անգամ միջավայրն արհամարհող կեցվածքով, կամ ինչպես Ֆլոբերն էր պատկերացնում, աշտարակի վրա բարձրացած վերին դիտորդ։ Այդ «բարձրահոն աշտարակի» վրա, ըստ Կ. Զարյանի, ստեղծագործող ար-

վեստագետը «պիտի հաստատե իր թագավորությունը» և իր բարձունքից զննի տիեզերական անհունի գաղտնիքները։ «Մեհյանի» քննադատ Հ. Քյուֆեճյանը թեև հակված չէր արվեստագետին հատկացնելու «բնազանցական հորինվածք», այնուամենայնիվ, չի կասկածում հանճարեղ անհատականության բացարիկ տրվածքին և այնպես, ինչպես «բոլոր ձյուներն, բոլոր արևները ամենեն առաջ լեռները կհամբուրեն», նույնպես և մեծ անհատականություններին է վերապահված արվեստի ստեղծագործություններում հավերժացնելու ազգի հոգեկան ու իմաստասիրական ինքնությունը. «Անոնք յուրացումի պատասավոր ձևով օժտված՝ մարդկության դարերը կապրին իրենց թևավոր տարիներուն մեջ։ Շատ արագ կը սպառեն ինչ որ միջակությունները դարերու հոգեբանությունովը պիտի մարսեին։ Անոնք կրնդգըրկեն ցեղին հոգեբանությունը կերտավորող բոլոր տարրերը» (Մ, № 3)։

Արվեստի անտոնոմիան, որ տնօրինում է հանճարեղ անհատը, ենթադրում է քննական իմանենտ չափանիշներ, որոնք ինքնին բացառում են հասարակական դավանանքների հանդեպ նրա կախվածությունը։ «Ու մեր գնահատումներուն մեջ,—մի այլ առիթով գրում է Հ. Քյուֆեճյանը,—մենք պիտի մնանք բացարձակապես անկախ ընկերային պայմաններուն սորուկ որոշադրություններեն։ Ոչ մեկ հոսանք, ոչ մեկ ղեկհիկ կամ հաջողած հավատք կշիռ չունին մեզի համար։ Ու մեր վճիռները կը բխին մեր անհատականութենեն։ Արվեստը ու գեղեցկությունը անհատին կը պատկանին» (Մ, № 1)։

Դժվար է պնդել, թե արվեստի փիլիսոփայության հայ տեսաբանները պաշտպանում էին «արվեստը արվեստի համար» սկզբունքը։ Համենայնդեպս, թե «Մեհյանում» և թե «Նավասարդում» այդ արդեն հայտնի ու բազմիցս քննաբանված սկզբունքի շահարկումը չկա, այն հանդես չի գալիս որպես որոշ սկզբունք արտահայտող բանաձևում, եթե բացառենք «Նավասարդի» քննադատ Հ. Գազանճյանի յուրովի մեկնությունը, թե միջնադարի հայ տաղերգուները «գրեր են» «արվեստը արվեստի համար» ըմբռնումով։ Երևի նրանք հաշվի էին առնում այդ տեսության քննադատությունը, սակայն անկարելի է բացառել, որ վերջին հաշվով հայ տեսաբանների դատողությունները արվեստի ազատության, մաքուր ու անկախ արվեստի վերաբերյալ, իսպառ ազատ չէ «արվեստ արվեստի համար» տեսության նստվածքներից։ Նույնիսկ Վարուժանը, որ, իհարկե, համախոհը չէր այդ տեսության, 1910-ական թվականներին ձգտում էր ազատագրվել որոշ նախապաշարմունքից և հայ գրականությունը զուտ ազգային շահախնդրություններից դիմորոշել դեպի արվեստի հավիտենական իմաստը խորհրդանշող մարդու և գեղեցիկի իդեալի որոնումը։ Եվ երևի նրան անհայտ չէր իր խմբագրած տարեգրքի քննադատ Հ. Սիրունու հոդվածը «Հեթանոս երգերի» մասին, ուր բանաստեղծի գեղագիտական դիրքորոշումը գնահատված է այսպես. «Ան իր հեբարձակ վազքին մեջ երբեք մտահոգություն չունի հաճելի ըլլալու ամբոխին, և իր քնարն ու վրձինը չեն թրթռար անոր կիրքերուն ու ճաշակներուն համար, որովհետև գիտե թե անոնք, ընդհանրապես, կուզան գեղեցկությունն ու արվեստը քանդելու համար, ու օր մըն ալ բանաստեղծը առանձին ձգելու իր քնարին բեկորներուն հետ, ու արտասվել տալու անոր» (Ն, 220—221)։

Որքան արվեստի իմացաբանության ու ծագումնաբանության հարցերում հայ տեսաբանների հայացքները ի հայտ են բերում էկլեկտիզմ, նույն-

քան դժվար է նաև տարորոշել, թե գրական նոր շարժումը ինչ ուղղության է ենթարկված, թե նա գրական ինչ հոսանքի սկզբունքներ է դավանում: Մի բան պարզ է, որ մերժելով գրականության ու արվեստի դասական ձևերը, հնացած հայտարարելով ռեալիզմի կամ նատուրալիզմի էմպիրիկ գեղագիտությունը, նրանք կողմնորոշվում են դեպի նորահայտ ուղղությունները, հաճախ բացառելով կոնկրետ որևէ դպրոցի պատկանելությունը, իրենց ուղղությունն իմաստավորելով նորահայտ դպրոցների գեղագիտական ընդհանուր չափանիշներով: Ինչ-որ տարամիտ երանգներ առկա են «Մեհյանի» և «Նավասարդի» գրական դավանանքներում, որոնք առավել որոշակի են դըրսևորվում ազգային գրականության կոնկրետ խնդիրների շրջանակներում, ինչպես նաև դասական արժեքների գնահատման հարցում: Ինչ վերաբերում է նրանց դավանած գրական ուղղությանն ու եվրոպական գրական դպրոցների հանդեպ ունեցած կողմնորոշումներին, ապա այստեղ թե մեկը, թե մյուսը չեն ցուցադրում հստակ վերջավորված սահմանագծեր: Այս տեսակետից ուշադրության արժանի են արվեստի ու գրականության եվրոպական նորահայտ ուղղությունների. ընկալումն ու գնահատությունը հանդեսների էջերում:

«Մեհյանի» գրական նախասիրությունների ի հայտ բերելու միտումից, անշուշտ, զերծ չէ Ռ. Շիշմանյանի «Գեղարվեստի ներկա արտակեղրոն ուղղությունները» հոդվածը: Վերլուծելով գեղարվեստի եվրոպական նորահայտ դպրոցների սկզբունքները, արվեստաբանը որքան էլ նրանց խայտաբղետ դրսևորումների մեջ տարօրինակ ու ծայրահեղ պարագաներ էր նշմարում, այնուամենայնիվ, հակված չէր կասկածի ենթարկելու նրանց որոնումները: Արվեստի դասական ձևերը, որոնց ստեղծագործության առարկայական ատաղձը ենթարկված է բնության տեսանելի դրսևորումների մեջ ներկայացնելու միտումին, գեղարվեստական քիչ արժեքներ չի ստեղծել: Սակայն այդ ձևերն արդեն սպառել են իրենց. ուստի և գեղարվեստի նորագույն ուղղությունները փորձում են այլ տեղերում որոնել արվեստի կոչումը: «Ներկա վարդապետություններու գիտակները,— գրում է Ռ. Շիշմանյանը,— իրենց իսկ բացատրությամբ ուղեղապաշտ (cérébrist) ընդհանուր անունով մկրտված, կուզան հայտարարել, թե դասական զանազան դպրոցները և անոնց հետ տպավորապաշտ դպրոցը իրենց ստորաբաժանումներով, մեկ խոսքով արվեստի բոլոր անցելապաշտները (passeist)՝ քամած, սպառած են, այլևս այն ամենը զոր բնությունը կրնա տալ իբր գեղագիտական զգայնություն, արվեստի վաղեմի հասկացողության, այդ հնոտի դիտակին փողեն տեսնելով: Անցելապաշտներուն բովանդակ աշխատանքը կապկություն է և վատնըված ապարդյուն կորով: Հետևաբար, կավելցնենք, մենք որ կուզենք արվեստ ստեղծել, նախ կը խորտակենք այդ դիտակը, ուրկե նայիլ կը նշանակի միակողմանի ըլլալ, սահմանափակվիլ, չքանալ տափակության մեջ»: Ահա այս ուղեպաշտ դպրոցի դրսևորումներն են խորանարդապաշտությունը (cubiste), ապագայախնդրությունը (futuriste), որփեոսականությունը (orpheiste), միասնությունը (simultaniste), համաճոխերանգականությունը (synchromiste) և այլն: Ի հակադրություն դասական արվեստի առարկայական-գծային համաչափության, «ուղղապաշտ վարդապետությունը նպատակ ընտրած է տեղերքի գեղախորհուրդ, աննյութական էությունները զգա-

լի ընել տալ գեղարվեստի մեջ, բանականության բովեն անցած ձևերու և գույներու իմաստասիրական հյուսվածքով մը» (Մ, № 5):

Հայ գրականության առանձին երևույթների գնահատության ընթացքում «Մեհյանի» քննադատ Հ. Քյուֆեճյանը իր զուգադրություններում ցուցադրում է մի աննախապաշար հայացք եվրոպական գրական ուղղությունների հանդեպ: Վերլուծելով Լ. Շանթի «Հին աստվածները», նա դրամայում նշմարում է զանազան ընթացիկ մտայնություններ՝ նիցշեական անհատապաշտություն, մետերլինկյան հայտնատեսություն, որոնք զուգորդվում են սիմվոլիստական անուրջների հետ: «Անոնք (դրամայի հերոսները—Ս. Ս.) կը փախչին իրականության լույսեն, գիշերային ուրվականներու նման կը հալածվին՝ Նարեկացիին ըսածին պես վերլուծումին զավազաններեն: Անոնք ունին Արշակավան մը, ուր կը խուժեն ամեն անգամ, որ իրենց օձիքեն բռնենք իրենց ճամբուն բացատրությունը պահանջելու համար: Կեղծ սիմպոլիզմին Արշակավանն է իրենց ապաստանարանը» (Մ, № 4):

Վահան Թեքեյանի «Հրաշալի հարություն» բանաստեղծությունների գիրքը գնահատելիս, նույն քննադատը արդեն հակում է հանդես բերում արժեքավորելու բանաստեղծի խորհրդապաշտական ուղղությունը, որը նրան վեր է բարձրացնում սիմվոլիստական պաճուճանքից. «Պ. Թեքեյան իր խուքին մեջ խորհրդապաշտ բանաստեղծ մըն է, որ սակայն չէր ազատված պառնասյաններուն տիրական ազդեցությենեն:

Իր պատկերներուն կը պակսի մշուշը, վեհազույնին (grandiose) համեմատությունը խորհրդին կիսաստվերն ու պղտորությունը, փոխաբերությանց ու այլաբանությանց փոթորիկը, տարրեր որոնք առաջին հաճախումի մը իսկ բարձրաղաղակ կը հայտնվին սիմպոլիսթ բանաստեղծի մոտ» (Մ, № 6):

Ուշագրավ է «Մեհյանի» մեկ այլ դիտողությունը ֆուտուրիզմի վերաբերյալ. մեջբերելով որոշ դատողություններ Ֆ. Մարինետտիի „Matarca e Futuriste“ գրքից, ուր հեղինակը մերժում է անցելապաշտ ու հոռի «թանկոն և փառսիֆալը», և նախընտրում առողջության, ուժի, կամքի ու առնականության տրամադրող երաժշտությունը, հանդեսը փորձում է անկողմնակի մեկնաբանի օբյեկտիվություն հանդես բերել. «Եվ մեր «Նիշերուն» մեջ արձագանք կըլլանք իր աղաղակին, համակրելի՝ ոմանց համար անհանդուրժելի և այլանդակ շատերու համար, պարզապես իբր տեղեկություն» (Մ. № 2): Մի բան ակներև է, որ ինչքան էլ «Մեհյանի» տեսաբանները բացարձակ կողմնորոշվածություն չէին ցուցադրում դեպի ֆուտուրիզմը, այնուամենայնիվ սրանց ինչ-ինչ սկզբունքները խորթ չէին իրենց գրական նախասիրություններին: Թերևս պատահական չէ, որ Կ. Զարյանը համադրելով վերածնության արվեստի և ֆուտուրիզմի գեղագիտական սկզբունքները և վերջինի մեջ նշմարելով վերածնության արվեստի յուրատեսակ արտահայտությունը, գերադասությունը տալիս է ֆուտուրիզմին, որպես թե եթե երկու ուղղությունների գեղագիտական շարժառիթը առարկան է՝ «գծի, ձևի, գույնի» արտաքին համաչափությամբ, ապա ֆուտուրիզմը գոնե ինքնատիպ է այն իմաստով, որ «լավ թե վատ կաշխատեն նոր հասկացողությամբ և նոր ձևով արտահայտել», մինչդեռ վերածնության արվեստը ամեն բան ընկալում է «հելլենացվող աչքերով» (Մ, № 5):

*Թեև ոչ նույնքան բազմառիթ, «Նավասարդը» նույնպես փորձել է գնահատել գրականության և արվեստի ուղղությունները Եվրոպայում: Այս տեսակետից ուշագրավ են Հր. Ալեանաքի «Ֆրանսական նկարչությունը և իր ներկա ձգտումը» և «Պտույտ մը Շանզ—Էլիզեի երկու սալոններուն մեջ» հոդվածները: Ի տարբերություն «Մեհյանի» տեսաբանների, որոնք արվեստների նորագույն դպրոցները դիտում են որպես անկախ ու իմանենտ դրսևորումներ, «Նավասարդի» հոդվածագիրը փորձում է ներքին կապ ու պայմանավորվածություն նշմարել գեղարվեստների ու «կյանքի առօրյա արտահայտությունների» միջև: Այս համադրության մեջ նա կյանքի ու գեղարվեստի միջև նշմարում է մի գերագույն ձգտում՝ անհատապաշտությունը, որը և արտացոլում է արվեստի ուղղությունների գլխավոր բովանդակությունը: «Քիչ վերը,—նկատում է մեկնաբանը,—«անհատապաշտ»—*individualiste—*կոչած էի ներկա ֆրանսական գեղարվեստը: Այդ ձգտումը սկսած է կյանքի բոլոր երևույթներուն մեջ համաշխարհային բնույթ մը ստանալ արդեն:*

Vive sa vie — *իր կյանքը ապրիլ—նշանաբանը այսօր բոլոր քաղաքակիրթ աշխարհին կարգախոսը ըլլալ կը թվի, խզելով կամ ջանալով լուծել ամեն համայնաընկերական կապ և հաստատություն, ազատագրելու ճիգին մեջ մեկնելով անհատին և հասնելով մինչև դասակարգերը, ցեղերը և ազգությունները և նույնիսկ սեռերը» (Ն, 275): Սակայն մտավոր ու հասարակական շարժման ընդհանուր այս համակարգում հոդվածագիրը տարբերակում է «համաշխարհային եղբայրության» ու «համայնական միության» ձգտող մի մտայնություն, որի իդեալները բարձր են, բայց որը տակավին չի ստեղծել այդ իդեալը մարմնավորող արվեստի իր ուղղությունը, չի կազմել «արվեստագետներու լուսավոր ու նոր համաստեղություն», որով կարողանար «ազդել կյանքի բարեշրջական առաջընթացին»:*

Ինչ վերաբերում է արվեստի ապագայապաշտ ուղղություններին, ապա հանդեսի տեսաբանը չի թաքցնում իր քննադատական մոտեցումը այդ դըպրոցների փիլիսոփայական ու գեղագիտական սկզբունքների հանդեպ: «Ֆրանսական նկարչությունը այսօր,—գրում է Հ. Ալեանաքը,—կը գտնվի հասարակական և գրական մտայնության վայրընթաց շարժումի մը մեջ—անհատապաշտ մտայնության, ինքնուրույն ըլլալու, ամբոխեն, շրջապատեն իր գլուխը ստիճան մը ավելի բարձրացնելու, ընկերակցեն, արվեստակցեն և դրացիեն ավելի նկատվելու խուլ ճիգ մը, միացած սեփական ուժերու վրա ունեցած անսահման հավակնություն մը... Ամեն ձևով ինքնուրույնություն, դասական ավանդությունները արհամարհելու և անոնց հետ ամեն կապ խզելու անտրամաբանական և ապարդյուն մտայնություն մը կը պարտինք այսօր «ապագայապաշտներուն» և անոնցմե ավելի կամ նվազ խայտաբղետ ու մոլեռանդ աղանդավորներուն հայտնագործումը գեղարվեստական տիրույթին մեջ»:

Եթե փաստերի ընդհանուր հանրագումարի մեջ փորձելու լինենք տարբերակել—«Մեհյանի» ու «Նավասարդի» գրական դավանանքը, ապա արդեն տեղի կլինի նկատել, որ «Մեհյանը» իր նախասիրությամբ կողմնորոշված էր դեպի արվեստի ինտելեկտուալ—խորհրդապաշտ ուղղությունները, իսկ «Նավասարդը» դիմորոշված էր դեպի սիմվոլիզմը:

5

«Արդյոք մի որևէ ձևով վճռվե՞ց հայկական հարցը։ Արդյոք վերացա՞վ տաճկահայոց ամբողջ կյանքի ու մեր հոգու վրից էդ կարմիր մղձավանջը և կարո՞ղ ենք մենք այսուհետև հանգիստ սրտով նվիրվել կուլտուրական աշխատանքի ու ավելի լայն խնդիրների։

Ո՞վ գիտի»[8]։

Թումանյանը հեռու էր գուշակությունից, ուստի և հարցադրումը թեական չէր կարող լինել այնտեղ, ուր վճռողը պատմության կամքն էր։ Բայց նախօրյակի հեղափոխական պահը երազների, հույսերի ակնկալություններ է ծնում, որոնք շարժում են ստեղծում և որոշում մտավոր որոնումների ուղղությունը։ Իսկ 10-ական թվականների հայկական մտավոր կյանքի ներքին խմորումներն իրոք որ հեռավոր նպատակի լարումն ունեին։ Ընկերություններ են կազմվում, մտավոր գործունեությունը որոշակի սիստեմի է ենթարկվում, մշակվում է գիտական հայացք ազգի անցյալի ու ներկայի նկատմամբ, տեղի է ունենում արժեքների վերագնահատում։ Եվ եթե սա գալիք վերածնության գրգիռն էր թաքցնում իր մեջ, ապա մտավոր շարժման պատմական իմաստը խորապես էլ կռահում էր Թումանյանը։ «Այո,—գրում է նա,— գուցե վերջը չի հայկական հարցի, բայց վերջի սկիզբն է։ Դրա համար էլ խորհրդավոր է և էն համատարած խլրտումը, որ նկատվում է մեր կուլտուրական կյանքում—դպրոցի, գրականության, գիտության-ուսումնասիրության ու բանասիրության ասպարեզներում։ Սա էլ սկիզբն է մի նոր վերածնության, որի համար մենք բավականաչափ ուժեր ու տրամադրություն ունենք արդեն։

Հինը ենթարկվում է վերագնահատության, առաջադրվում են նոր, ավելի լուրջ պահանջներ, և ամենամեծ պահանջը—պարզ հասկանալ...

Պարզ հասկանալ մեր երկիրը, մեր ժողովուրդը, մեր գրականությունը, մեր պատմությունը ու մեր պատմական հիշատակությունները։ Մինչև այժմ մենք խոսել ենք մեր սրտի հետ, և մենք սիրել ենք զգացմունքով, անխտիր, հախուռն, առանց հասկանալու, թե ինչ ենք սիրում և ինչու այժմ գալիս է ժամանակը՝ նրանց էությանը ներհմուտ լինելու, նրանց լեզուն ու միտքը հասկանալու, և էդ նպատակի համար են և գրական ընկերություն և Ազգագրական ընկերություն, և Պատմական ընկերություն, և Երաժշտական ընկերություն, և ուրիշ նման ընկերություններն ու մասնավոր ձեռնհաս անհատների ջանքերը»[9]։

Բայց ինչքան էլ անորոշ ու տագնապալից լինի պատմական գալիքը, մի բան մնում է անխուսափելի՝ ինքնաթափումը, առաջընթացի այն զգացողությունը, որ թելադրում է կյանքը գալիքի հանդեպ։ Սա է, որ պարտադրում է քննական հայացք, արժեքների վերագնահատում, աշխարհայացքների վերանայում։ «Վերագնահատությունները կարևոր և անհրաժեշտ են մանավանդ մի այնպիսի շրջանում,—գրում է Տերյանը,—որպիսին մերն է, և պետք է վերագնահատվեն ոչ միայն առանձին հեղինակներն ու գործիչները, որ հաճախ անձնական տարրեր շատ ունեն, հասարակական շատ փոքրամասն

8 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 204։

9 Նույն տեղում, էջ 294—295։

գանգվածի արտահայտիչ են, այլ առավելապես հասարակական մտքի խոշոր հոսանքները, խոշոր հատվածների աշխարհայացքները»[10]։

Հարցերի այս դրվածքն ու ընդհանուր ուղղությունը շատ կողմերով է արտացոլում դարասկզբի արևմտահայ գրական շարժման բովանդակությունը։ Այն էական առանձնահատկությունը, որով բնորոշվում էր գրական այդ շարժումը, դասական արժեքների և առկա գեղարվեստական սկզբունքների քննական ստուգությունն ու վերագնահատությունն է։ Այս հարցում «Մեհյանն» ու «Նավասարդը» նկատելիորեն տարակարծվում են։ Որքան «Նավասարդը» չափավոր էր և շրջահայաց, նույնքան «Մեհյանը» հախուռն էր ու աննախապաշար։ Սրանով էլ բացատրվում է այն իրողությունը, որ «Նավասարդի» էջերում հանդես էին գալիս անհամեմատ ավելի շատ ու այլազան դավանանքների հետևորդ գրողներ, այնինչ, «Մեհյանը» տեղ էր հատկացնում իր ուղղության համակիրներին, մինչդեռ «Նավասարդի» էջերում գրական երևույթներն ստանում էին գրական արժեքավորում, «Մեհյանը» գլխավորապես զբաղվում էր կրքոտ քննադատությամբ։ Իսկ վերագնահատման սկզբունքը «Մեհյանը» իրացնում էր հետևողականորեն, թե տեսականորեն և թե գործնական քննաբանությամբ։ «Չգիտեմ,— գրում է Կ. Զարյանը,— այս ազգը սիրողը անո՞նք են արդյոք որ ամեն բան իր տեղը կը գտնեն և այն սխալ կարծիքը կը կազմեն որ ազգային գրականությունը գոյություն ունի, թե՞ մենք, որ կըսենք թե դեռ ոչինչ չկա, թե ամեն բան նորեն պետք է սկսել։ Կամ արդյոք այս ազգը սիրողը անո՞նք են, որոնք, չգիտեմ ինչ գաղտնի նպատակներե առաջնորդվելով, միջակությունները հանճար կը հռչակեն և այդպիսով անբարոյականություն կը մտցնեն նորակազմ հոգիներուն մեջ, թե՞ մենք, որ կը պահանջենք գեղարվեստագետի բացարձակ ազատությունը, որ կը մտածենք, թե ժամանակը հասած է այլևս գրականության հետ չը խաղալու, սիրողի և տիլեթանթի հոգեբանությունը թոթափելու...» (Մ, № 7)։

Գրականության առկա վիճակի վերաբերյալ քննադատական դիրքորոշում էր հանդես բերում նաև Ա. Հարությունյանը, առաջադրելով մի սկզբունք, որն իր սուր ծայրով ուղղված էր ոչ միայն գրականության ասպարեզի միջակությունների դեմ, այլև ելնում էր նորի հաստատման կենսական անհրաժեշտությունից։ «Կարելի է արդարև ըսել,— գրում է քննադատը,— ամեն անոնք, որ գրականության ճշմարիտ սիրողներ ու հասկացողներ են, նորության պետքը կը հաստատեն մեր մեջ։ Նույնիսկ մենք մենե ձանձրանալ սկսանք։ Մեր բոլոր հայտնի գրողները և ամենէն տաղանդավորներն իսկ, իրենց վերջին խոսքն ըսած ըլլալու տպավորություն կը թողուն...

Հասկացողության ու ճաշակի ապականության շփոթ ու հուսահատական շրջան մը կը բոլորենք այսօր, ուր մեր գրականության ամենէն մաքուր ու ամենէն ազնիվ մարգարիտները չեն զանազանվիր այլևս դռեհկություններու ու միջակություններու համատարած աղբանոցին մեջ։ Խորապես ցավալի է մանավանդ որ միջակության կուռքին պաշտամունքը միահեծան կը տիրապետե և մեր լավագույն գրողներուն գործը կը մնա լուսանցքին մեջ» (Մ, № 5)։

Քննադատը հակված չէ արժեքների վերագնահատությունը հանգեցնելու անցյալի ժխտական քամահրանքին։ Եթե գեղարվեստական արժեքները

10 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 249։

հավիտենական հմայք ունեն, ուրեմն դասական գրականությունը մշտապես ուսանելի է իր ավանդներով։ Ուստի վերագնահատման պահանջը հանգում է ոչ թե անցյալի ժխտմանը, այլ նոր արժեքների ստեղծմանը, քարացած ձևերը նոր թարմ ձևերով փոխարինելուն, ճշմարիտ, բարձր արվեստի այն կատարելությանը, որը չի հանդուրժում հասարակացում։ «Հետո հարկ չէ վախենալ,—գրում է Ա. Հարությունյանը,—թե նոր պահանջներուն նաև անխտիր ամեն բան կը կործանվի։ Արվեստի կոթողներ կան, որ հավիտյան պիտի ապրին։ Նոր ժամանակներու զգայնությունը անոնց մեջ ինքզինքը պիտի գտնե ամեն նոր հաճախումը։ Շեյքսպիր, Գեոթե, Նարեկացի, Խայամ, Քուչակ չեն հիննար, որովհետև անսպառ են» (Մ, № 6)։

Վերագնահատության տեսական սկզբունքները կոնկրետ վերլուծական իրացում են գտնում գրական առանձին երևույթների քննությամբ, որ առաջադրում էր «Մեհյանը»՝ «Հարթենք» ընդհանուր խորագրի տակ։ Այս բաժինը բացառապես տնօրինում էր հանդեսի քննադատ Հ. Քյուֆեճյանը։ «Սկսելով շարքը այս հոդվածներուն,—հավաստում է քննադատը,—մենք նպատակ ունինք մեր գրականության վրա, զանազան պարագաներու օգնությամբը, իրենց սնամեջ բարձրությունները կլորացնող միջակությունները հավասարության կանչելու» (Մ, № 1)։ Եվ այսպես, հաջորդաբար լույս են տեսնում հոդվածներ, ուր քննաբանվում են Հրանտ Նազարյանի բանաստեղծությունները, Վ. Փափազյանի «Հայոց գրականության պատմությունը», Լ. Շանթի «Հին աստվածները», Ս. Երեմյանի «Գրական դեմքերը» և այլն, առիթի բերմամբ բնորոշումներ տրվում այլևայլ գրական գործիչների, ամենուրեք դըրսևորելով խիստ քննադատական մոտեցում, հաճախ կոպտության հասնող որակումներով։

Արվեստի բարձր չափանիշների ակնկալությամբ հանդերձ, աննկատելի չէին «Մեհյանի» վրիպումները, սակայն և անժխտելի էր այն ուսանելին, որ ի հայտ էր բերում հանդեսը գրական միջակության ու սահմանափակ արհեստավորության քննադատությամբ, մանավանդ Պոլսի գրական ասպարեզի վրա, ուր մտավոր անկումը հանդուրժում էր ամեն մի ինքնակոչ փորձարարություն։ Պատահական չէր, որ գրական շրջաններում համակրանքի էր արժանանում հանդեսի՝ հատկապես գրական մթնոլորտը մաքրելու ձգտումը։ «Մեհյանի» առաջին թիվը Կովկաս եմ տեսեր,—Ժնևից գրում էր Սիամանթոն,—կարդացի եղբայրական փառասիրությունով։ Ապրիք, ապրիք, մանավանդ, երբ բարոյապես մեռցնելու համար՝ անտաղանդներն ու սնոտիները—գեղեցկության մուրճերը կը շարժեք, արդարության հարվածներով» (Մ, № 3)։ «Մեհյանականները,—գրում է Ս. Պարթևյանը,—մեր ներկա մտավորական միջակապետության մեջ կուզան կարճորեն ձեռնարկելու գրական մաքրագործումի անհրաժեշտ գործին և արժեքներու վճռական ու անողոք ճշդումի մը հետ՝ հետապնդելու հայ գեղագիտական ստեղծագործումի նոր ու աղվոր իտեալ մը»։

Ինչպես նկատեցինք վերը, «Նավասարդը» դասական և ժամանակակից գրական երևույթների գնահատության հարցում ավելի լայնատես ու շրջահայաց էր։ Հեռու մնալով կրքոտ որակումներից ու ժխտաբանություններից, հանդեսը լուսաբանում էր գրական կյանքի շարժումները թե արևելահայ և թե արևմտահայ հատվածներում, անդրադառնում հայ նկարչության, երաժշտության և թատրոնի ընթացիկ հարցերին, արժեքավորում գրական նո-

բաՀայտ երկերն ու գիտական, բանասիրական Հետազոտությունները: Բայց միայն այս կետում չէ, որ ի Հայտ են գալիս «ՄեՀյանի» ու «Նավասարդի» տարամետ դիրքորոշումները: Կար առավել սկզբունքայինը, որը, Հավանաբար, առիթ Հանդիսացավ Վարուժանին՝ Հեռանալու «ՄեՀյանից» և ստեղծելու իր ինքնուրույն Հանդեսը: «ՄեՀյանը» ոչ միայն Հեթանոսական ուղղության Համակիր չէր, այլև որոշակիորեն մերժում էր այն, և սա է նրա ու «Նավասարդի» էական տարբերություններից մեկը: Իսկ որ «ՄեՀյանն» իրոք Հակադիր դիրքորոշում ուներ, տարակույս չեն թողնում նրա բազմակի Հավաստիացումները: Այս տեսակետից Հատկանշական է Կ. Զարյանի «Հեթանոսությո՞ւն» Հարցականի ենթարկված Հոդվածը: Սա մի երկխոսություն է Հեթանոսականի ու մեՀենականի միջև, ուր տեսակետների որոշակի դրվածքի մեջ պարզ ցուցադրվում են կողմնորոշումները: Երկխոսությունն սկսում է Հեթանոսականի տարակուսական Հարցով, թե Հանդեսի անվանումը ենթադրում էր, որ «դուք ևս պիտի ըլլաք մեզի Հետ և պիտի ջանաք վերստեղծել նախնյաց Հին կրոնքներու Հոգին, քրիստոնեությունը աղավաղած և մեռցուցած է՝ դժբախտաբար»: «Արդ,—Հարցադրում է Հեթանոսականը,—թույլ ավեք Հայտնեմ իմ Հուսախաբությունս, մինչև Հիմա ձեր արտաՀայտած գաղափարներուն մեջ Հեթանոսական և ոչ մեկ բան կը նշմարեմ»: Ուղղակիորեն առաջադրված Հարցին մեՀենականը պատասխանում է նույնքան ուղղակի. «Բայց, ըսեք, Նախնեաց այդ նախնական կրոնը, որ անտարակույս ուներ իր գեղեցիկ ու Համակրելի կողմերը, ի՞նչ կապ ունի արդի կյանքին Հետ և մանավանդ այն արվեստին Հետ զոր մենք կը փնտրենք և կը ցանկանք: Հեթանոսական շրջաններեն Հետո մարդկությունը ապրած ու անցած է շատ ուրիշ շրջաններ, լի նոր տառապանքներով, նոր Հույսերով, տարբեր ապրումներով և ձգտումներով, որոնք բնականորեն ստեղծած են մեր մեջ ավելի նուրբ զգացողություն, ավելի խորին մտային պաՀանջներ և տված են մեզի թափանցումներու, մտածելակերպի նոր կարելիություններ» (Մ, № 5):

Հեթանոսականը պնդում է, թե իրավ է մարդկության ապրած շրջանների փոփոխությունը, սակայն «կյանքի գլխավոր եղանակները նույնը մնացած են», սերը, ուժը, վայելքը, մարմինը, գինին, բնությունը: ՄեՀենականն ակնարկում է, որ իրենց անՀայտ չեն այդ զգացումները, սակայն իրենց «նվիրական սկզբունքը ԱնաՀիտը չէ, այլ արվեստը»: ԱյնուՀետև դատողություններ են Հաջորդում Հեթանոսական շրջանի արվեստի, վերածնության վերաբերյալ, և վերջապես Հեթանոսականը արդարանում է, թե Հայ ժողովուրդը տառապանքներից, սարսափներից պետք է որ սթափվի և ապրի կյանքի վայելքը: ՄեՀենականը Հակադրում է իր տրամաբանությունը. «Կարող է լինել. զարմանալին միայն այն է, որ դեռ երեկ կու լային ու կողքային գիակներուն արյունը և կոտորածներուն սարսափը, այսօր բաժակը կը բարձրացնեն, պարի կը Հրավիրեն և Հեշտանքի տաճարը կը կառուցանեն... Եթե Հայ ժողովուրդի դարերուն մարտիրոսությունը տիեզերական կյանքին մեջ չպիտի կարողանա առաքելանալ և ստեղծել իր տառապանքներուն զարմանաՀրաշ պատկերը, եթե այս բոլոր չարչարանքները պարի ու ծիծաղի պիտի վերածվին, այն ատեն ուժը ունենանք ըսելու, որ մենք արժանի էինք մեր պատմության: Ոչ, բարեկամ, մենք մեՀենականներս, Հեթանոսներ չենք. մենք ևս կը սիրենք գինին, կինը և կյանքը, ունինք բնական շատ ուրիշ պա-

հանջներ, վասն զի մահկանացու ենք։ Բայց առավ չէ, որ արվեստը կուզենք ստեղծել։ Մեր ուղին տարբեր է»։

Ասված է պարզ ու որոշակի, և դա բխում է արվեստի փիլիսոփայության մեհյանական ըմբռնումից։ Եթե արվեստը աստվածային սկիզբ ունի, ապա պետք է որոնել մի «Նոր Հիսուս», բայց և երկրպագել «հին աստվածներին», «Վերադառնալ «հին աստվածներուն»,—գրում է Կ. Զարյանը,—ինչպես ամանք տղիտորեն կը խորհին, ըսել է մնալ առանց ոչնչի, վասն զի անոնք իրավամբ հին են և մեռած...» (Մ, № 5)։

Այլ էր «Նավասարդը», տարեգիրքը բացվում է Դ. Վարուժանի «Նավասարդյան» բանաստեղծությամբ, որը բնաբանի նշանակություն ունի և էապես արտահայտում է նրա ուղղությունը։

Համճարդ Հայկյան, նավասարդյան սա տոներուն
Արևափառ
Ալ վերծանե փլատակներեն, և փառագույ
Քնարդ առ
Հանուն Ուժին, հանուն Գեղին, մտիր մեհյանն
Աստվածներուն.
Ջահը ձեռքիդ՝ բագին համփիռ
Հուր և արյուն։
Եվ բարձրացուր Անահիտի ծիծերն ի վեր
Բաժակդ նուռ
Հետո զոհվող բերթողներուն սիրտէն վրա
Լեցուր, լեցուր։
Զի մենք, հանուն Սերին, Սերմին քո հին Ցեղիդ
Մարմարեն կույս,
Մենք Զավակներդ օգոստափառ, պիտի կերտենք
Նոր Արշալույս

Նույն պատգամն է խորհրդանշում նաև Սիամանթոն «Նավասարդյան աղոթք առ դիցուհին Անահիտ» քերթվածում.

Կը պաղատիմ ես Քեզի, ով զորության Դուն
աներկրորդ Գեղեցկության...
Դու քո մարմինդ Արեգակին ընծայելով՝
Բեղմնավորվե անոր Տարրեն.
Եվ անհաղթելի ահեղ Աստված մը պարգևե
Դու հայության...
Քու աղամանդյե արգանդեդ, ով Դիցուհի,
ահեղ Աստված մը ծնանե մեզ...

«Նավասարդի» տեսաբանները այս սկզբունքի վրա կառուցում էին արվեստի գեղեցկագիտական չափանիշներ, որոնք արդեն եղակետ են դառնում գրական շարժման ուղղությունները գնահատելու խնդրում, առկա ուղղության գեղարվեստական դրսևորումների մեջ արդեն գուշակում հայ արվեստի վերածնունդը։ Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերի» մասին իր գրախոսականում Հ. Սիրունին կարծես նշմարում էր նորահայտ ուղղության առաջընթացը. «Հեթանոսության տարին էր արդարև անցնող տարին, որ նոր կայծ մը դրավ հայ չքավոր բեմին և նոր լար մը՝ հայ քնարին անկենդան թելերուն մեջ։ Երկու տաղանդավոր դեմքեր էին, երկուքն ալ անշուշտ բանաստեղծ, որոնք ներկայացուցիչներն եղան այդ շունչին, մեկը Լեոն Շանթ՝ իր

«Հին աստվածներով» ցնցելով հայ խարխուլ բեմը, և մյուսը, Դանիել Վարուժան՝ իր «Հեթանոս երգերով» գալով նոր ածու մը բանալ հայ քերթողության անդաստանին մեջ, որ արդեն իսկ ճիգեր կըներ չամայանալու համար» (Ն, 220): Որ քննադատը այդքան աղքատ է գտնում հայ բանաստեղծության անդաստանը, ելնում էր հենց որոշակի գեղագիտական մտումից՝ այն է, թե գեղեցկության ու արվեստի ակունքը, որ նույն ինքը հեթանոսությունն է, տակավին չի դարձել տիրապետող ուղղություն։ «Ու որքան ալ,—գրում է Հ. Սիրունին,—տակավին տկար այդ շունչը, ես պիտի ուզեի հոն տեսնել Արվեստին ու Ցեղին ալիքներեն փթթած ճիչ մը, որ պիտի գար կենդանաբար թարմություն մը կաթկթելու մեր տաղտկացած ու տաղտկալի քնարին թելերուն վրա, նոր սլացքներով թևավորելու մեր հոգին ու գեղեցկության հորիզոններ բանալու մեր աչքերուն առջև» (Ն, 220):

Բնության պաշտամունք, մերկություն, բարքերի հեթանոսական ազատություն, որ քրիստոնեությունը «բարոյականի շղարշով» ծածկեց և անբարոյականացրեց այն, իսկական գեղեցկության ու մաքրության աղբյուրն է, այսպիսին է հեթանոսական ուղղության գեղագիտական դավանանքը, որն էապես ըմբոստացում էր բուրժուական կենցաղի բարոյազուրկ աղտեղության դեմ։ Ուշագրավ է, որ «Նավասարդի» մի այլ քննադատ փորձում է բնության ու կյանքի հեթանոսական պաշտամունքը դիտել որպես հայ քնարերգության մի էական երանգը, դրա նմուշները որոնելով գողթան երգերի և միջնադարյան տաղերգուների արվեստում, այստեղ իսկ տարակուսանք արտահայտելով արևելահայ գրական շրջանների այն մտայնության հանդեպ, որը համակրանքով չընդունեց Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերը»։ «Պարզ է,—գրում է Հ. Գազանճյանը,—թե մեր այս միջնադարյան սիրո երգիչները դարեր առաջ ունեցեր են արվեստի մասին ամենեն լայն ու բարձրագույն ըմբռնումը, որուն մենք այսօր իսկ տակավին դժվար կը հավատանք։ Անոնք գրեր են «արվեստը արվեստի համար» ըմբռնումով, և երբեք ավանդական բարոյականի նեղ ըմբռնումներ չեն կաշկանդած զիրենք» (Ն, 228):

Այսպիսին էր հեթանոսական ուղղության հանդեպ «Մեհյանի» և «Նավասարդ» հանդեսների կողմնորոշումը և փաստերի ու իրողությունների օբյեկտիվ դրվածքի պայմաններում կարելի է միայն գիտական լուսաբանություն տալ արևմտահայ գրական շարժման առանձնահատկություններին։

Առավել էականը հարցը գեղագիտական տեսանկյունից դիտելն է։ Խնդիրն այն է, որ արդեն 1910-ական թվականներին, քաղաքական հանգամանքների թելադրանքով, հայացքների ինչ-ինչ վերանայումներ են տեղի ունենում արևմտահայերի ազգային գաղափարաբանության մեջ։ Մտավորականությունը կարծես հակված էր կրքերի ու հակասությունների ներքին չափավորության, ենթադրելով, թե բացահայտ գրգռումները առիթ են տալիս ավելորդ աղետների և ակնկալելով, թե ինչ-ինչ հանգամանքներ լուծում կտան ազգային հարցին։ Սա որոշակի բեկում է ստեղծում ազգային գաղափարաբանության մեջ, իսկ քաղաքակրթության խոստացած հոգևոր արժեքների ապագա ստուգատեսը այլ ուղիներում պիտի լուծի ազգի ինքնուրույն գոյության առեղծվածը։ Ժամանակի գրական ասուլիսներում արդեն տեսական-գեղագիտական նշանակությամբ էր հոլովվում արվեստի ըմբռնումը, հայ գրականությունը համամարդկային խոհերով վերածնելու գաղափարը, որը առիթ էր տալիս որոշ կասկածանքի՝ դեպի ազգային-ազատագրական պոե-

զիան, դեպի ավերի, սարսափների ու տրորվածության երգը: Առաջարկվում է հոգևոր վերածնության, կյանքի փիլիսոփայական լայնատեսության պահանջը, մարդու աշխարհային և հոգեկան ապրումների հույզը գրականության մեջ: Այս իրողությունն ավելի քան որոշ էր դնում Դ. Վարուժանը: «Ազդակի» խմբագրությանն ուղղած մի նամակում Վարուժանը դեռևս 1909 թվականին գրում է. «Անհրաժեշտ է որ ազատամիտ երիտասարդությունը փաղանգվեր Գեղեցկին և Արդարության կուլին համար: Գեղեցիկ կռիվը «Ազդակի նշանաբանը տեսնելու հրճվանքն ունիմ: Գեղարվեստը մինչև իր հաղթանակը (որ մարդ էակին հաղթանակն է նաև) այդպես պիտի ըլլա անիկա: Ստրուկ և հերոս հայ ժողովուրդը կրկեսեն դեռ նոր ելած, արյունոտ, քրտնաթոր և տապահեղձ, ամբողջ հոգևին ծարավ է. լույսի կուժը անհրաժեշտ է մոտեցնել իր շրթունքներուն: Կուժ մը որ մաքուր և ազատաօդ աղբյուրներու մեջ միայն մխրճված ըլլա... Սխալ է կարծել թե մեր թրքահայ գրականությունը վերածնած է: Մաշած անիվն է, որ կդառնա ու կդառնա, այս տարբերությամբ որ իր ձայնն ու ճռնչյունին եղանակը միայն փոխած է... իր փտության պատճառով: Չէ ալ կարելի հանցանքը իրեն վերագրել: Հանցանքը հայուն ճակատագրինն է: Անկե վերջը միայն հայկական արվեստ մը պիտի սկսի համամարդկային գաղափարների ուղ ու ծուծով» (Դ. Վարուժան, Նամականի, էջ 168):

Գեղեցկի պաշտամունքը, արվեստի համամարդկային սկզբունքը թելադրում էր այն նոր ոլորտների որոնումը, որը կարող է ներշնչել ճշմարիտ պոեզիան: «Սիրահարական սերը միակն է զույգի,—գրում է Վարուժանը,—որ մյուսներեն ավելի ապրելու սահմանված է: Հայրենասիրական քերթվածները օր մը կուգա որ կը մեռնին: Եթե սիրահարական քնարերգությունը մշակվի ճշմարիտ տաղանդի ուժով, ու այդ քնարին լարերն թաթախված ըլլան ապրված կյանքի մը հույզերուն, և մահացած սրտի մը արյունին մեջ, որ կապրի մարդ էակին հետադարերու մեջեն կը բացատրե կինը՝ այդ մանրանկարը՝ տիեզերքի գեղեցկություններուն» (նույն տեղում, էջ 172):

Դրույթի կոնկրետ-գեղագիտական իմաստը որոշակի է բացահայտում Վարուժանը «Հեթանոս երգերի» վերաբերյալ իր խոստովանանքում. «...հիմա նոր հատոր մը պատրաստելու ձեռնարկած իմ զուտ ապրված կյանքի, քիչ մը ավելի վերլուծող, ավելի խորիմաստ, և հոգեբանական երգերով: Հայրենասիրականներուս խմորը ավյունովս և զուտ կրակով շաղված եմ. ան՝ ժողովրդին զանգվածին համար եղավ՝ massa-ին ուզեցի խոսիլ: Այս պատրաստելիք նոր հատորս կուզեմ որ հոգվույս մտերիմ հույզերը բացատրե. սրտի ծրարումը, ջիղերու կծկումը, ինձի իսկ անծանոթ տրտում փղձկումները, և այն կապարաթույր ձանձրույթը որ, սիրո ժամերուն մեջ, ժամանակը սպաննել ուզելով զայն ավելի կսնուցանե, և այն հուսահատությունը որ իմ գոյությունս իսկ ստեպ ինձի ծաղրելի կդարձնե: Այս բոլոր հույզերը՝ զոր կերևակայեմ թե ամեն դյուրազգաց մարդ էակ ունեցած պիտի ըլլա, պիտի կազմեն մեկ կարևոր մասը այդ հատորին: Ա՜հ, որքան պիտի ուզեի Մարդ էակին գիրքը գրել... Հայրենիքը զմեզ մեր անձեն խիստ հեռացուցած է: Պետք է մեր սրտին նշխարները՝ որոնք երեք միլիոն ժողովրդին մեջ բաժանված են՝ հավաքել, կեդրոնացնել մեկ կուրծքի տակ, և զգալ իր սեփական կյանքը, գոնե նվազ ժամանակվան մը համար՝ ի սեր Արվեստին, ի սեր կյանքի երգին»:

Այստեղ ավելի քան դիպուկ է արտահայտված գեղագիտական այն սկզբունքը, ինչը պիտի բնորոշեր գրական նոր շարժման, որի դրսևորումներից էր նաև հեթանոսական հոսանքը, ուղղությունն ու բովանդակությունը։ Ինչ խոսք, առաջադրված ձևակերպումներում առկա է անհամաչափության մի որոշ սողանցք ազգային-հայրենասիրականի և համամարդկայինի միջև, ինչպես նաև մի արտաքին տարակուսանք, որ կարող է հարուցել պոեզիայի անհատականացումը, բայց էապես Վարուժանը հեռու էր նեղահայաց վրիպանքից և պետք է ճիշտ հասկանալ նրան։ Ոչ թե ազգայինը՝ նեղ իմաստով, այլ մարդկայինը՝ լայն առումով, ոչ թե ազգային հայրենասիրական եսը, այլ Մարդը՝ փիլիսոփայական առումով, այսպես էր ըմբռնում Վարուժանը արվեստի առարկան եսի նեղ ոլորտներում, այլև բացում էր բնության, մարդու, կյանքի ներքին շարժումները՝ կրքերի, զգացումների, խոհերի, ապրումների ամբողջ տարերքով։ Այս ասպարեզի վրա հայ գրականությունը պիտի ելք որոներ դեպի համամարդկայինը, դեպի գեղեցկի իդեալը, որ պաշտամունքն է ճշմարիտ արվեստի։ Այս ուղիներում պիտի որոնել գրականությ... նորոգության գեղագիտական ու փիլիսոփայական միտումը, նորոգությու..., որի դրսևորումներից մեկն էր հեթանոսական ուղղությունը։

Սակայն նորոգության իմաստը բնավ էլ չի սպառվում հեթանոսական հոսանքի առաջադրած գեղագիտական պահանջներով։ Նախ, ինչպես տեսանք, Վարուժանը «Հեթանոս երգերի» բովանդակությունն ավելի լայն շրջանակների էր հանգեցնում, քան սովորաբար ընկալում են այն, և ապա, գրականության նորոգությունն ինքնին ազգային վերածնության տեսակետից ավելի լայն հեռանկարներ է ենթադրում, քան գրական այս կամ այն հոսանքի գեղագիտական միտումը։ Այս իրողությունն ավելի քան խորն էր կռահում Թումանյանը։ «Մի ժողովուրդ,—գրում է նա,—որ կլանված լինի իր գլխապահության հասարակ խնդրով, ինչպես մեր ժողովուրդն է եղել կլանված ասիական բռնակալությունների տակ «կյանքի, գույքի ու պատվի, մշտական բռնաբարումի խնդրով, էլ նա ի՞նչպես կարող է մասնակից լինել մարդկության ընդհանուր առաջադիմության գործին։ Մեր կյանքը դժոխք են դարձրել նրանք, մեզ համար մարդուն անվայել ստոր վիճակ են ստեղծել ու ստոր խնդիրներ, մեր ուշքն ու միտքն էլ հետը ցած տարել։ Դառնացրել են մեր հոգին, նրա մեջ զարգացրել են վրեժի ու թշնամության զգացմունքները, ստիպել են երգել «Արյան երգեր», և մեր լավագույն մարդիկն էլ չեն կարողացել դուրս գալ մեր իրականության անձուկ ու արյունոտ շրջանակից, հեռու նայեն ու մասնակից լինեն համաշխարհային մեծ խնդիրների մշակումին՝ գրական լինի, գիտական, թե հասարակական» (Հ. Թումանյան, ԵԺ, հ. 4, էջ 312)։

Իզուր չէր Թումանյանն իր այս խոսքը վերնագրում «Դեպի մեծ կյանքը» և իզուր չէր այն ենթավերնագրում որպես «Հայ օպտիմիստի խորհրդածություններ»։ Պատմական հանգամանքները հույսեր էին ներշնչում, կյանքի համաշխարհային շարժումները գուշակում էին մի գալիք, ուր պիտի լուծվեր հայերի ազատագրության հարցը և բացեր հոգևոր ու մտավոր վերածննդի ուղիներ. «Հնարավորություն ենք ստանում ապրելու շատ ավելի գեղեցիկ ու խոր զգացմունքներով, զբաղվելու մեծ խնդիրներով, մտնելու հառաջադեմ ազգերի եղբայրության մեջ ու նրանց հետ միասին երազելու կյանքի վսեմ երազները, նրանց հետ մասնակից լինելու համամարդկային

մեծ խնդիրների մշակույթի ավնիվ գործին ու նրանց հետ միասին գնալու դեպի մեծ կյանքը։

Եվ մեր բախտավորությունն այն է, որ մենք միանգամայն ընդունակ ենք սրան, ու էստեղ է, որ կարող ենք ասել՝ փոքր ժողովուրդ չենք մենք»։

Ինչպես տեսնում ենք հարցն ունի գեղագիտական ու պատմական կոնկրետ միտում և ավելի ենթակա է գիտական բացատրության, քան հրապարակախոսական ջատագովության։

6

Գրական շարժման որոնումները վերջին հաշվով պիտի ելք գտնեին դեպի հայ գրականության գալիք օրվա գաղափարը։ Հարցը դրվում էր և տեսական, և գործնական նշանակությամբ։ Հայ գրականության ներքին արույթը չափազանց խայտաբղետ էր, հաճախ նաև իրարամերժ։ Երկու հատվածների գրականություն, որոնք երբեմն սրում էին իրենց ինքնուրույն միտումները, այլակերպ բարբառներ, որոնք տեղային կյանք ու տեղային լեզու էին պարտադրում, աշխարհի տարբեր օջախներում ապաստանած գրական օջախներ, որոնք ազգային մշակույթը երանգավորում էին այլ հարցասիրություններով և այլն, և այլն։ Պե՞տք է և հնարավո՞ր էր արդյոք միավորել այդ ամբողջը մի միասնական ազգային գրականության հասկացության տակ։ Հարցեր էին սրանք, որ մտահոգում էին և՛ «Մեհյանին», և՛ «Նավասարդին», և որոնք փորձում էին առաջադրել իրենց լուծումները։ Պետք է ասել, որ երկու հանդեսներն էլ առաջադրված հարցին մոտենում էին տեսական ճիշտ ելակետով։ Եվ գլխավոր սկզբունքը, որ պարզում էին նրանք, ամենից առաջ գրականության երկու հատվածների մերձեցումն էր, տեղայնամտության հոգեբանական նախապաշարմունքի հաղթահարումը միասնական ազգային գրականության գաղափարով։ Սկզբունքի գործնական իրացումը արտահայտություն է գտնում արևելահայ գրական-մշակութային կյանքի հանդեպ ցուցաբերած հետաքրքրությամբ։ «Նավասարդը» տուրք չէր տալիս որևէ նախապաշարմունքի գրական շարժման մեջ այս կամ այն կողմի առաջնության հարցում։ Երկու հատվածների գրական շարժման բնութագիրը որևէ պայմանականություն չէր ենթադրում՝ ընդհանուր ազգային գրականության առաջընթացի տեսակետից։ «Գրական կյանք,—գրում է «Նավասարդը»,—բառին իսկական իմաստով, գոյություն չունի Պոլսո և առհասարակ Թուրքիո մեջ։ Պատճառներուն մեջ չպիտի մտնենք։ Իրողությունն այն է, որ՝ թուրքահայ գրողները կապրին մեկուսացման մեջ և չեն ոգեորվիր իրարմով։ Ոչ միայն այդ, այլ նաև թրքահայ լավագույն դեմքերն այլևս գրականություն չեն, որ կընեն։ Գրական ասուլիսներ և նման շարժումներ խաբուսիկ են, եթե չհիմնավորվին և չարգասավորվին» (Ն, 259)։ Բայց ահա այս համադրության մեջ այլ կերպ է ներկայանում արևելահայ գրական կյանքը. «Քիչ մը ավելի բարեբախտ էին մեր կովկասահայ եղբայրները, ունենալով ավելի դյուրություն և նպաստավոր պայմաններ գրականություն կարենալ ընելու համար։ Գրողներու միջև խանդավառության կապը ավելի ամուր է հոն, և իրարմով հետաքրքրվելու ցանկությունը ավելի ընդհանուր։ Բացի կովկասյան հայ գրողներու նորակազմ ընկերությենեն, որ գլխավոր առանցքը կազմեց տարվան

գրական կյանքին, գրականության և գեղարվեստի նվիրված հոսանքներ կամ մարմիններ չեն պակսիր հոն» (Ն, 261)։

Նույն իրողությունը հավաստվում էր նաև թատրոնի ու երաժշտության ասպարեզում, մասնավորապես մշակութային մերձեցման տեսակետից դըրվատելով կովկասահայ թատերախմբերի ելույթները պոլսահայ հանդիսատեսի առաջ։ «Մինչ թրքահայ թատրոնը,—գրում է «Նավասարդը»—անցնող տարվան մեջ ևս կողբար իր սգավոր մեռելությունը, Կովկաս իր Թիֆլիսովն ու Պաքուովը, կենսունակ թատերաշրջան մը անցուց» (Ն, 266)։

Երկու հատվածների մշակութային մերձեցման հարցը ծրագրային նշանակությամբ էր առաջադրում նաև «Մեհյանը»։ Այն, ինչ ամենից ավելի ակնառու էր լուսաբանվում հանդեսի էջերում, կովկասահայ թատերաբեմերի գործունեությունն էր։ Աղյանի թատերախմբերի բացման հանդիսավոր արարողությանը Կ. Զարյանը ոչ միայն բարձր գնահատական է տալիս թատերախմբի կատարողական արվեստին, այլև դրվատում երևույթն իբրև երկու հատվածների մշակութային մերձեցման երաշխիք (Մ, № 2)։

Հանդեսի էջերում ավելի հանգամանալից լուսաբանություն է հատկացված Զարիֆյան-Սևումյան թատերախմբի գործունեությանը։ Դիտելով, որ կովկասահայերը վերջին ժամանակներս շատ անգամ են Պոլսի հանդիսատեսին զբաղեցրել ազգային և համաշխարհային դասական պիեսների բեմադրությամբ, «Մեհյանի» քննադատը մի առանձին խորհուրդ էր վերագրում այդ առաքելությանը, ակնարկելով այն նկատառումը, թե «բարոյական ու նյութական անկարելիությունները» բացառում են պոլսահայ ինքնուրույն թատրոնի գոյության հնարավորությունը։ Այստեղ իսկ, նույն քննադատը տեղին է կշտամբում սահմանափակ տեղայնամտիտներին, իրողությունը բարձրացնելով ընդհանուր-ազգային շահախնդրության։ «Ոչինչ ավելի անախորժ ու անհարկի պիտի ըլլար, անշուշտ,—գրում է. Նովան,—քան խտրական գծով մը բաժնելը այնտեղի և այստեղի գեղարվեստական շարժումը՝ տարբերու և ուժերու սեփականության խնդիր քրքրելով։ Մեզի համար՝ հայ թատրոն մը, և այդ կը բավե» (Մ, № 6)։

Որ երկու հատվածների գրականությունն ի սկզբանե դրսևորում էր ինչ-ինչ յուրահատուկ միտումներ թե ձևի և թե բովանդակության առումներով, մի բան, որ առաջ էր բերում փոխադարձ անընդունելի տեսակետներ, թերևս անվիճելի է։ Բայց անվիճելի է նաև, որ իրենց հիմնական ատաղձով այդ գրականությունները ընդհանրություններ էին ցուցաբերում հենց ազգային կերտվածքի ու գաղափարաբանության հիմքի վրա և երկուստեք ստեղծում գրական արժեքներ, որ ենթակա չէ կասկածի։ «Մեհյանն» ու «Նավասարդը» երբևէ չեն վիճարկել արևմտահայ գրական շրջաններում վաղուց ի վեր ճանաչում գտած այն տեսակետը, որ արևելահայ գրականությունը մշտապես կրելով ռուս գրականության ազդեցությունը, ավելի մոտ էր կանգնած կյանքին, ավելի ժողովրդային է և իրապաշտ։ Սակայն բնական է նաև, որ գրական նոր շարժման տեսաբանները, բնական իրենց վերագնահատումներով պետք է ստուգության ենթարկեին նաև ինչ-ինչ սկզբունքներ ու դրույթներ, այնպես, ինչպես ստուգության էին ենթարկում արևմտահայ գրական կյանքի առկա ուղղությունները ու սկզբունքները։ Այստեղ արդեն իրողությունը ենթակա է օբյեկտիվ բացատրության, բայց ոչ երբեք արևելահայ գրականության հանդեպ ժխտական միտումի հայտնության։

Մի առիթով Գ. Բարսեղյանը կարծիք է հայտնում, թե արդի ռուս գրականությունը բարձր ու բազմերանգ արվեստ ունի, իսկ արևելահայերը որ միշտ հետևել են ռուս գրականությանը, ինչո՞ւ հետ են մնում, ինչո՞ւ «ի հայտ չեն բերեր rafine միտքը՝ գրագետը, հասկացող քննադատը»: Կ. Զարյանը բացատրում է թե «Կովկասի մեջ հայ գրականությամբ զբաղվողները վարժապետներն ու ճեմարանականներն են, և սա է պատճառը, որ այդ գրականությունը չի հետամտել գեղարվեստական ու իմացաբանական պահանջներ»: Հ. Քյուֆեճյանը անտեղի է համարում նման բացատրությունը և փորձում գաղտնիքը որոնել այլ տեղ. «Ռուսահայերուն մեջ,—գրում է նա,—գոյություն ունի գրական շատ ամուր ավանդապաշտություն մը: Հասարակական նկարագիրը Նալբանդյանեն կուգա, պահ մը կը դառնա մեծ դրոշ մինչև որ նորագույններ կասկածի տակ կը ձգեն անոր դյութական ուժը» (Մ, № 4):

Ըստ էության արևելահայ գրականության հենց այս «հասարակական նկարագիրն» է, որ անհարիր էր ներկայանում արվեստի ազատության տեսաբանների ինտելիգենտական ճաշակին: Եվ եթե քննադատ Ա. Հարությունյանը կրքով է ընդվզում այդ իրողության դեմ, թերևս այն նկատառումով, որ արևմտահայ գրականությունը հետզհետե ենթարկվում է նրա տիրական ազդեցությանը: «Ժամանակէ մը ի վեր,—գրում է նա,—կարելի է ըսել Սահմանադրության հռչակումեն ասդին, օգտապաշտ կամ բարոյապաշտ ըմբռնումներու երբեմն խուժդուժ բայց մինչև վերջը անմիտ արշավանքի մը նշավակ դարձած է մեր գրական շարժման կրկեսը: Այս տեսակետով, մեր ռուսահայ պատվական եղբայրները, որոնց շատ մը պարագաներու մեջ երախտապարտ ըլլալու պատճառներ ունինք, իսկապես վնասակար ծառայություն մատուցին մեր արևմտահայ գրականության: Մեր դպրոցական սերունդներուն այնպես հավատացուցին, թե ինչ որ, իրենց բերած զարհուրելի բառով, հասարակական չէ, ինչ որ սոցիալիստական չէ, ինչ որ ճառ կամ քարոզ չէ, ինչ որ երդում չէ գիտության—խեղճ գիտություն—անունով, ինչ որ վերջապես «տավուլ զուռնա չէ», բան մը չէ: Պիտի ըսեի՝ խազախներու արշավանք մը մեր գրականության մեջ» (Մ, № 5):

Ինչ-որ ծայրահեղ, ինչ-որ չգտնված, ինչ-որ ջղաձիգ գալարումներ կան գրական շարժման որոնումների ընդհանուր տարերքում: Բայց դա միայն արևմտահայ գրական շարժման սուբյեկտիվ շեղումը չէր: Նույնը առկա էր նաև արևելահայ գրականության նոր սերնդի՝ Տերյան, Մակինցյան, Մասենճյան՝ ելույթներում, և սա միայն հայ գրականության յուրահատուկ արտահայտություն չէր, այլ համաշխարհային մի մտայնություն, որ բնորոշ էր նաև ռուս և եվրոպական գրականության ներքին տեղաշարժերին: Անցյալը ենթարկվում է կրքոտ վերանայման, նորը իր իրավունքն է հանդեցնում բացարձակության և ընդհանուր տարերքը խլում է ներկայի ու անցյալի կապը, հոգեբանորեն արդարացնելով պատմական այն սխալը, ինչը յուրահատուկ է բեկման դարաշրջանի մտայնությանը: Բայց այս սխալներն ու սուբյեկտիվ շեղումները քննական բացատրություն են գտնում այն հանգույցներում, ինչը բնորոշում է գրական շարժման ընդհանուր բովանդակությունը: Այսպես ուրեմն, ի՞նչ էր «Մեհյանի» ձգտումը, ո՞րն էր հայ գրականության նրա ըմբռնումը: Հարցն, ինքնին, տեղին չէր լինի, եթե նրա գրվածքը չպատկաներ հենց իրեն՝ հանդեսին: Իսկ նա իրոք որ նման սկզբունք պարտադրում

էր։ Խնդիրը սկիզբ է առնում «հայ գրականության» հասկացությունից։ Ո՞ւր է նա, այդ հասկացությունը, իրականությո՞ւն է, թե՞ վերացական գաղափար։ Անհիմն չէր «Մեհյանի» հարցադրումը. փաստ է, որ ընդհանուր—միասնական հասկացությամբ չէր արտացոլվում հայ գրականության ամբողջությունը, իրականը «ռուսահայ», «թուրքահայ», «կովկասահայ», «պոլսահայ» հասկացություններն էին, որոնք էապես ցուցադրում էին հայ գրականության տրոհված մասնատվածությունը։ Աշխարհագրական այս սահմանումներին զուգընթաց ասպարեզ են բերվում նաև «գավառի գրականություն» և նման այլ հասկացություններ, որոնք նույնպես չեն կարող արտահայտել ազգային գրականության ամբողջական ձգտումն ու բովանդակությունը։ Այստեղ է, որ «Մեհյանը» առաջադրում է «Հայաստանյայց գրականության» գաղափարը և դրանով իմաստավորում գրական նոր շարժման ձգտումը։ Մի ամբողջ համար է (№ 3) հատկացվում խնդրի քննությանը՝ «Մեծարանք Հայաստանյաց գրականության» նշանաբանով, հանդեսի հեղինակավոր դեմքերը՝ Գ. Բարսեղյան, Ռ. Զարդարյան, Կ. Զարյան, Հ. Քյուփեճյան, Գ. Տեր-Կարապետյան՝ հոդվածներ են նվիրում հարցի լուսաբանությանը, փորձում տեսական հիմնավորում տալ առաջադրված դրույթին։ Որ հարցը տեսական ու գործնական նշանակություն է հանգում, պարզ ցուցադրում է դրա հնարավորությունը կասկածող մտայնությունը, իսկ այդպիսի մտայնություն իրոք առկա էր։ Շ. Միսաքյանը քիչ կռվաններ չի վկայակոչում հերքելու «Մեհյանի» անիրականանալի ձգտումը. «Հայաստանյայց գրականությունը,—գրում է նա,—այնպես ինչպես կհասկանա մեր երիտասարդ ու գեղագետ սերունդը, բաղձանք մը, որուն իրականացման մասին դեռ չի մտածեր, կարծեմ, նույն ինքն Հայաստան Աշխարհը։ Տարուբեր երկու հակամարտ և հավասարապես անհարազատ հոսանքներուն միջև, իրենց հայացքը ավանդաբար ուղղած Պոլիս, բայց իրապես ենթակա սահմանեն անդին (Կովկասահայաստան— Մ. Ա.) տիրապետող կացության, բարձր Հայքը, Տարոնն ու Վասպուրականը դժվար թե փորձեն ինքնուրույն թռիչք՝ զուտ գրական-գեղարվեստական տեսակետով՝ գոնե մտավոր ապագայի մը համար» (Մ, № 3)։

Բայց իրական դժվարությունները ապագայի հանդեպ, որ ճակատագրական է, հավիտենական կացության իրավունք չեն պարտադրում, մանավանդ իդեալի ձգտումը օտար չի եղել հայ հոգևոր հանճարի որոնումներից, որ միջնադարից մինչև այսօր, Քուչակից մինչև Զարդարյան, «հանճարեղ երգերի ու զմայլելի էջերի մեջ» արտաբերեցին Հայաստանյայց գրականության թրթռումները։ «Անոր համար,—գրում է Գ. Բարսեղյանը,—կը հռչակենք Հայաստանեայց գրականությունը և կը մեծարենք զայն։ Հայաստանեայց գրականությունը, կը հավատանք, պիտի ըլլա լայն ու բացարձակ արտահայտությունը հայ հոգվույն և հանճարին։ Ան պիտի գրչագրե ինքնուրույն և առհմիկ դիմագիծը հայ արվեստին ու գրականության. կը հավատանք»։

Նախորդ սերունդը փայփայեց «վաղվան գրականության» հեռապատկերը՝ «գավառի գրականության» կերպարանքով, սակայն գալիք քաղաքական հանգամանքները մռայլության մատնեցին այդ գաղափարը. «Բայց մենք չենք մոռացած զայն։ Հայաստանեայց գրականությունը ոչ թե գավառի գրականությունը, քանի որ Հայաստանեն դուրսը գաղթավայրն է,—գերազանցորեն «վաղվան գրականությունն է», որուն կը սևեռենք մեր հոգիները»։ Հասկացությունների այս փոփոխությունն անտեսելի փաստ չէ գրականության

պատմաբանի համար։ «Գավառի գրականությունից», որ ինքնին նեղ ըմբռնում է, դեպի «վաղվան գրականության» և «վաղվան գրականությունից», որ ինքնին վերացական հասկացություն է, դեպի «Հայաստանյաց գրականություն», այսպիսին է ազգային գրականության մեհյանական ըմբռնումը։ Եվ որքան այն վեր է տեղայնամտությունից ու որքան միավորում է ազգության հավաքական ձգտումը, ուստի և գտնում է այն սուբստանցը, որը և հավիտենական է, և ինքնատիպ. «Հայ Հոգին՝ Արվեստի նորանոր ու բազմազան ձևերու մեջեն, ահա Հայաստանեայց Գրականության իտեալը»։

Ապագայի հեռապատկերը պատմական հիմքեր է գտնում, նրա բաղադրիչները նյութական ուժ են ստանում հոգևոր մշակույթի բազմադարյան նստվածքներում։ «Հայրենական սազի» նվագներում Ռ. Զարդարյանը կենսասիրության փիլիսոփայությունն է հայտաբերում, ժողովրդական հեքիաթների ու ազգային երևելիների մտորումներում Կ. Զարյանը «Հայրենիքի տիրոն է» հավերժացնում և կարծես ձև է առնում այն գաղափարը, որ կոչվում է «Հայաստանյաց գրականություն»։ Իսկ սա, տեսական ու պատմական վերլուծությամբ, գիտական հիմնավորում է ստանում Հ. Քյուֆինճյանի «Հայաստանյաց գրականություն» հոդվածում։ «Ատենը եկած է,—գրում է քննադատը,—մենք կը կարծենք, մեկդի նետելու մեր գրականության մեջ մուտք ունեցող այն տժգույն, անիմաստ ու պապակ բացատրությունները, որոնք պահ մը հոխորտորեն պտտեցան հրապարակին վրա։ Մեր գրականությունը մեկ է։ Ան կուգա վարեն, հեռավոր շրջաններեն։ Բարբառներուն այլազանության տակ նույն արյունն է, որ կը քալե, ապրեցնելով ցեղին մեջ, դարերու բացվածքներուն վրա ցոլացիկ մեծություններ։ Ան կ'ելնե ամբոխին մեջեն երգի, արձանի, գմբեթի ձևերուն տակ, կկերպարանավորե ցեղին մտքի կյանքի (vie désprit) կը բաղադրե անոր հոգին։ Բոլոր հայերուն ժառանգությունն է ան։ Ու ան ունի կեդրոնական նկարագիր։

Մենք կը մերժենք պոլսահայերուն արհամարհոտ ասությունները, որոնք մեր գրականության միությունը կը վտանգեն։

Հայաստանյաց գրականության հղացումը (concept) կը տարածվի հավասարապես հայ ցեղին ամեն մասնիկներուն վրա։ Ան կը մերժե լեզվի անհրաժեշտ կապանքները, բարբառները հոխորտացնող հատկանիշները, վեր է լեզվի գեղագիտական ըսված երևույթներուն որոշադրութենեն։

Ան լայն է՝ սեղմվիլ կարենալու համար գրականության երկու հատվածներուն այլամերժ նեղմտության մեջ։ Ան ուժով է առանձնապես ապրելու չափ, առանց տեղական գույնին, տարազներուն անհրաժեշտ նպաստին» (Մ, № 3)։

Ռոմանտիկ խանդավառությունը գուշակում է հրաշակերտ ապագան. եթե «Հայաստանյաց գրականությունը» պիտի գոյանա ազգի հոգևոր ամբողջ պոտենցիալի գործակցությամբ, ապա պետք է միայն երևակայել, թե ինչ խորհուրդ է հայտարարելու հայոց ստեղծագործ հանճարը. «Ու ինչեր կան տակավին։ Մեր ապագա դյուցազներգությունը կը պատի հայրենի երկրին վերև, վայրահակ ծիր-կաթինի մը նման իր լուսառատ սավանին ծփանքին մեջ օրորուն։ Մեր Ցասումը ով գիտե որ վանքին անկյունը սատանաներին հետ իր մտերմությունը կապրի հիմա»։ Ու քննադատը նորից ու դարձյալ միասնության է կոչում, պատգամը հնչակում հայոց գրականության տապա-

նակի. «Մենք կըսենք ձեզի—հատվածյալ մեր գոյությունը ամբողջության տանելու համար կսպասենք մեր Տանդեկին:

...Մեր հրավերը ընդհանուր է: Ան կուղղվի հավասար պաղատանքով թե Պոլսին, թե Մայր երկրին, թե Կովկասին, թե Ատրպատականին... Հայաստանյաց գրականությունը մեր տապանակն է: Պահենք զայն ամուր, կատաղությամբ մեր իսկ ծոցեն ոտքի սպրդող փղշտացիներուն (philistin) դեմ»:

Մենք փորձեցինք գիտական-օբյեկտիվ վերլուծությամբ հանրագումարի բերել «Մեհյանի» և «Նավասարդի» գեղագիտական դիրքորոշումները գրական շարժման ասպարեզի վրա, իրենց ներքին հակասություններով ու որոնումներով: Պատմական հետադարձ հայացքով, այսօր ավելի որոշ են երևում հանդեսների առաջադրած սկզբունքների տեսական ու պատմական ակնկալությունները, այդ սկզբունքների ներքին հակասությունն ու սահմանափակությունը, սակայն էապես դրանք արտացոլում են դարասկզբի հայ գրական շարժման մի քանի էական առանձնահատկությունները, որոնք հետաքրքրական են իբրև երևույթ, իբրև մտավոր դրսևորում, ուստի և հանձնառում են գրական-պատմական նշանակություն:

ԳԼՈՒԽ ՎԵՑԵՐՈՐԴ

XX ԴԱՐԱՍԿԶԲԻ ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ՔՆՆԱԴԱՏՆԵՐ

Արևմտահայ 80-ականների սերունդը ստեղծեց քննադատության իր դպրոցը, որը գրեթե մեկ և կես տասնամյակ ուղղություն էր տալիս գրական շարժմանը, կազմավորում ժամանակի գրական ըմբռնումները: Հետևելով ռեալիզմի գեղագիտությանը այդ դպրոցի քննադատները հիմնավորում էին մեթոդի պատմական ու տիպաբանական սկզբունքները, վերլուծում գրական պրոցեսի գլխավոր միտումները և նույն դիտակետից ընդհանրացնում XIX դարի գրականության գեղարվեստական փորձը: Այս իմաստով, կարելի է ասել, որ Արփիար Արփիարյանի «Պատմություն ԺԹ դարու թուրքիո հայոց գրականության» աշխատությունը ընդհանրացնում է սերնդի գրական քննադատության տեսական ու պատմական հայեցությունը:

XX դարասկզբին հայոց ազգային կյանքի իրադարձությունները, ինչպես նաև մարդկության համաշխարհային-պատմական սուր տեղաշարժերը որոշակիորեն բեկվում են ժամանակի փիլիսոփայական, հասարակագիտական, գեղագիտական տեսությունների ոլորտը, էական վերանայումներ պարտադրելով նախորդ դարի աշխարհայեցողությունների ընդհանուր սիստեմում: Տեղի է ունենում վերագնահատումների, վերստուգումների ու նորոգության համընդհանուր ձգտում, անխուսափելիորեն ներառելով մտավոր գործունեության բոլոր բնագավառները:

Ընդհանուր-համաշխարհային այս տեղաշարժերը արձագանք էին գտնում նաև հայ իրականության մեջ, գեղագիտական նոր չափանիշներ առաջադրելով հայ գրականությանը: Ասպարեզ է գալիս գրական մի նոր սերունդ՝ Ատոմ Յարճանյան (Սիամանթո), Ռուբեն Զարդարյան, Միսաք Մեծարենց, Դանիել Վարուժան, Ռուբեն Սևակ, Վահան Թեքեյան, Երուխան, Զիֆթե-Սա-

րաֆ, Զապել Եսայան, Տիգրան Չյոկյուրյան և ուրիշներ, որոնք գեղագիտական նոր չափանիշների են բարձրացնում պոեզիան, արձակը, դրամատուրգիան, ընդլայնելով կյանքի ու գրականության, գրողի ու հասարակության, գրականության ու գաղափարի, գեղարվեստի ու հեղափոխության, ազգայինի ու համամարդկայինի հարաբերակցության գեղագիտական կատեգորիաները: Գրական-պատմական այս իրողությունների տեսական հիմնավորումը դառնում է դարասկզբի արևմտահայ քննադատության բովանդակությունը: Այս տեսադաշտի վրա միանգամայն ուշագրավ էին Արշակ Չոպանյանի տեսական-պատմական հետազոտություններն ու ուսումնասիրությունները, Տիրան Չրաքյանի (Ինտրա) և Արտաշես Հարությունյանի ծրագրային հոդվածներն ու քննական տեսությունները, Սիմեոն Երեմյանի գրական ակնարկների մատենաշարը: Ժամանակի գրական շարժման խնդիրների արծարծմամբ առավելապես աչքի էին ընկնում նաև Հովհաննես Գազանճյանը, Տիգրան Չյոկյուրյանը, Ենովք Արմենը, Կոստան Զարյանը, Հակոբ Օշականը և այլ գրողներ ու քննադատներ:

ԱՐՏԱՇԵՍ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

Արտաշես Հարությունյան քննադատը իր մեջ կրում էր ժամանակի գրականագիտական մտքի և գրական կենդանի պրոցեսի առանձնահատկությունները: Նրա քննադատական խոսքը նման է ճշգրիտ զգայնաչափի, որ նրբորեն ընկալում է գեղարվեստական տարբեր իրողություններն ու գրական կյանքի ելևէջները: Ժամանակի գրական-գեղագիտական շարժման ոլորտում Հարությունյանի գնահատումներն ու տեսական արծարծումները հեղինակավոր խոսք են եղել անաչառ ու զգաստ հայացքի, գրական երևույթները արժեքավորելու և վերլուծելու ցայտուն ունակության, բանավիճելու բարձր կուլտուրայի շնորհիվ: 1890—1900-ական թվականների արևմտահայ մամուլի էջերում նրա գրախոսությունները, դիմանկարների շարքը, գրական հրատապ խնդիրներ արծարծող հոդվածները հատկանշվում են գեղարվեստական ընկալումների խորությամբ ու ինքնատիպությամբ: Հարությունյան քննադատ գեղագետին բնորոշելով, Զ. Եսայանը գրում է. «Արտ. Հարությունյան,—մեր գրական սերունդին մեջ ամենեն կիրթ ճաշակը և գրական հասկացություն ունեցող հազվադեպ անձերեն մեկն է և զարմանալին այն է, որ իր մտքի հատկություններով ամենեն եվրոպականացած գրողներեն մեկն է նաև: ...Իր գրական պայքարը «գավառի գրականությունը թե Պոլսո գրականությունը» դարաշրջան մը կբանա մեր գրական պատմության մեջ, որովհետև վերջապես այդ ողջամիտ քննադատությանց հոդվածներուն ներքև է, որ հակազդեցությունը հառաջ եկավ» («Համբավաբեր», 1916, № 43):

1

Արտ. Հարությունյանը ծնվել է 1873-ին Թուրքիայի Մալկարա գյուղաքաղաքում: Նրա գրական առաջին նախափորձերը եղել են թարգմանություններ, ապա բանաստեղծություններ, որոնք սկսել է տպագրել 1889 թվականից սկսած: Իր ծննդավայր Մալկարայում ընդամենը 6-ամյա դպրոց ավարտած

պատանին համառ ինքնակրթությամբ տիրապետել է նաև ֆրանսերենին, ոչ միայն բնագրով կարդացել է ֆրանսիական գրողներին, այլև թղթակցել նրանցից մի քանիսի հետ ու գրել ֆրանսերեն հոդվածներ հայ գրականության մասին: Նրա քննադատական հոդվածներն ու թարգմանությունները լույս են տեսել «Արևելյան մամուլ», «Բյուզանդիոն», «Բյուրակն», «Մասիս», «Մեհյան» և այլ պարբերականներում: Բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն՝ «Լքված քնար» վերնագրով, լույս է տեսել 1902-ին, դրան հաջորդեցին «Երկունքը»՝ 1906-ին և վերջին՝ «Նոր քնար» ժողովածուն, որը հրատարակվեց 1912-ին:

Շուրջ քառորդ դար Ա. Հարությունյանը եղավ XIX դարավերջի և XX դարասկզբի արևմտահայ գրականության ականավոր դեմքերից մեկը և իբրև քննադատ ընդհանրացրեց գրական շարժման գլխավոր իրադարձությունները: Խոսելով քննադատի և նրա գործի նշանակության մասին Ա. Հարությունյանը գրում է. «Արժեքներ սահմանել՝ ըստ ինքյան չեզոք աշխատություն մըն է անտարակույս: Բայց երբ մեր գնահատումները հզորապես կարձագանքվին այն հասարակության ըմբռնումներուն մեջ՝ որուն կոչված ենք հաղորդելու մեր գնահատողի աշխատությանց արդյունքները, մենք ներգործականորեն այդ հասարակության առաջարկած կըլլանք հասկացողության եղանակ մը՝ ուր ջանացած ենք ի վեր հանել արժեքներու նվիրատվություն մը» («Ազատամարտ», 1911, № 39): Քննադատի կոչման այս ընկալումը բացահայտում է նրա դիրքորոշումը գրական շարժման մեջ և այստեղ էլ պետք է որոնել քննադատության՝ իբրև հասարակական մտածողության ձևի նրա ըմբռնման սկզբունքները: Այս սկզբունքների կոնկրետ իմաստը բացահայտելու տեսակետից ուշագրավ է «Մասիս» շաբաթաթերթի էջերում Հարությունյանի նախաձեռնությամբ բացված «Վաղվան գրականության» բանավեճը:

Բանավեճը ամբողջ խորությամբ ներկայացնում է քննադատի հայացքների առանցքային բովանդակությունը: Հարությունյանը հարցը դուրս էր բերում նեղ սահմաններից, տալիս դրան տեսական ու գործնական խոր իմաստ: Նրա հոդվածներն այս բանավեճում ունեն ծրագրային նշանակություն: Հարցի կարևորության և սկզբունքային բովանդակության մասին է խոսում այն փաստը, որ բանավեճը դուրս գալով «Մասիսի» էջերից ծավալվում է նաև «Արևելյան մամուլ», «Բյուրակն», «Արևելք» և այլ պարբերականներում: Թեև բանավեճի բուն առարկան պոլսահայ և գավառական գրականության փոխհարաբերության խնդիրն էր, այն էապես ներառում էր ժամանակի գրական կյանքի ամենաբազմազան հարցեր՝ գրականության գաղափարական բովանդակություն, գեղարվեստական կատարելություն, ազգային առանձնահատկություն և այլն:

Դեռևս 1898-ին գրված իր հոդվածներում նա արդեն առաջադրում էր գրականության գաղափարային վերափոխման անհրաժեշտությունը՝ «վասն զի մանավանդ մենք սաստիկ պետք ունինք գաղափարային առողջ ու հյութեղ վերակենդանության մը բարոյական կազդուրումներուն ու երիտասարդացման: Եվ այս գործը չի հաջողիր անշուշտ գրական այն տեսակ ուղղությունով մը, որին գլխավոր ազդակները պիտի ըլլային «արվեստն արվեստին համար» պես ծակ թեորիներու նման անիմաստ սնոտիքներ» («Բյուրակն», 1898, № 30): Գեղարվեստականությունն ընդունելով իբրև գրական գործի գնահատման առաջնային չափանիշ, Հարությունյանը նշում է գրա-

կանության՝ իբրև արվեստի ուրույն արտահայտության առանձնահատկություններից: Սակայն քննադատի այդ դրույթը ոչ միայն հեռու է բացարձակացումից, այլև կրում է իր մեջ որոշակի հակադրման միտում: Ընդ որում քննադատը հակված է ժխտելու նաև մյուս ծայրահեղ մոտեցումը՝ «օգտակարության տեսակետը՝ տնտեսական նկատողություններու վրա հիմնված»: Հարությունյանը արվեստի սոցիալական պայմանավորվածության, գեղեցիկի և օգտակարի փոխհարաբերության խնդիրներն արծարծում է՝ իբրև առաջնային դիտելով գրականության գեղագիտական ուղղվածությունը: «Թե գրականություն մը մեծապես կազդվի այն տնտեսական հանգամանքներին՝ որոնց մեջ կապրի զայն արտահայտող ժողովուրդը, ճշմարտություն մըն է զոր չենք կրնար ուրանալ»,—գրում է քննադատը, միաժամանակ նշելով, որ «զուտ օգտակարական հանգամանքներեն դուրս գրականությունը իր ամբողջության մեջ սահմանված է ցոլացնել արվեստագիտական հատկություններ...» («Բյուրակն», 1898, № 23): Հիմք ունենալով ազգի հոգեկան, բարոյական, հասարակական նկարագիրը, քննադատը գրողի առաջնահերթ խնդիրը տեսնում է այդ ազգի կյանքի ճշմարտացի արտացոլման մեջ: Այդ միտքն է հաստատում նա, երբ գրում է. «Գրականությունը այն ատեն միայն ճշմարիտ ու անկեղծ է, երբ անիկա կներկայանա իբրև գրավոր ցոլացումն ու հիշատակարանը անցյալ ու ներկա կյանքի երևույթներուն այն ցեղին՝ որուն կպատկանի,—արտահայտելով այդ ցեղին գեղեցկագիտական-գրական մասնավոր խառնվածքին տիրական առանձնահատուկ հատկություններուն համեմատ» («Գիշերվան ճամփորդը», Երևան, 1968, էջ 321): Այս ելակետային դրույթից էլ Հարությունյանը բխեցնում է իր հայտնի հարցարանի չորս հետևյալ կետերը.

Ա.—Կկարծե՞ք, թե մեր ցեղն ընդունակ ըլլա ճշմարտապես հայ գրականություն մը ստեղծելու:

Բ.—Այսօրվան թրքահայ գրականությունը ընդհանրապես կհամապատասխանե՞ ակնարկված պայմաններով հայ գրականության մը, և, Պոլիս՝ թրքահայերու արդի մտավորական կյանքին իբրև գլխավոր կեդրոն՝ ընդունա՞կ է ու կրնա՞ ըլլալ այդ գրականությունը երևան բերելու, իր բովանդակ ընդունակությանն ու կատարելությանը մեջ:

Գ.—Կկարծե՞ք, որ այսօրվան պոլսահայ-թրքահայ գրականությունը պետք ունենա նոր ձգտումով մը ներշնչվելու, և, այս տեսակետեն՝ ի՞նչ ուղղությամբ ու ի՞նչ ոգիով կբաղձանք, որ կատարվի մեր գրականության բարեշրջումը վաղվան համար:

Դ.—Ի՞նչ կխորհիք գավառական գրականության մասին: Ըստ ձեզ, գավառական գրականությունը ընդունակ է ակնարկված բարեշրջությունն իրագործելու, թե մեր գրականության մեջ անոր գոյության իրավունքը պեսպիսություն մը, զանազանություն մը, մասնաճյուղի մը հանգամանքով միայն ընդունելի կնկատեք: Իսկ եթե կընդունեք գավառական գրականության կարևորությունն ու ավելակշռությունը Պոլսականին վրա, զուտ հայացքի ներշնչումով ու իսկատիպությամբ գրականություն մը ծաղկեցնելու ծրագրին իրականացման տեսակետեն, ըստ ձեզ, որո՞նք են այդ միջոցները, որոնցով գավառացի գրագետները գործնական վիճակը պիտի ունենային այդ գրական ծրագիրը գործադրելու: Այդ պարագային, ի՞նչ պիտի ունենային այդ գրական ծրագիրը գործադրելու: Այդ պարագային, ի՞նչ պիտի ըլլար Պոլսեցի

կրագետին գիրք՝ վաղվան գրականության նկատմամբ և ի՞նչ կխորհեք իր ապագային մասին» («Մասիս», 1900, № 26)։

Հարցարանն իրոք ունեցավ լայն արձագանք։ Բանավեճին մասնակցեցին ժամանակի գրական շարժման այնպիսի նշանավոր դեմքեր որպիսիք էին Ռ. Որբերյանը, Արշակ Ալպոյաճյանը, Ռ. Զարդարյանը, Ռ. Պերպերյանը և ուրիշներ։ «Գավառի գրականության» պաշտպանները իրենց հոդվածներում խնդրին տալիս էին առավել լայն իմաստ, մերժելով հակառակորդների ծայրահեղ մոտեցման, հարցի պարզունակացման փորձերը։ Բազմիցս ընդգծվում էր գավառի՝ իբրև վաղվա գրականությունը վերածնող, առողջ, տոհմիկ նկարագրով հարստացնող հիմքի նշանակությունը։ Այս դրույթն էր զարգացնում և Արտ. Հարությունյանը։ Ըստ Հարությունյանի, «գրականություն մը պետք է հատկանշվի ցեղի մը ինքնուրույն կյանքով, հատուկ հոգեբանությամբն ու անոր արտահայտության մասնավոր կերպերուն համեմատ» («Արևելյան մամուլ», 1899, № 9)։ Այս բաղադրիչները անհրաժեշտ պայման են դիտվում գրական գործի բարոյական, փիլիսոփայական, հասարակական նշանակության տեսակետից, որը քննադատի համոզմամբ դարավերջի «բոլոր մեծ մտավորական և արվեստագիտական շարժումներուն մտահոգությունն է»։ Պահպանել և իբրև գեղարվեստական բարձր արժեք ներկայացնել ժողովրդի հոգեկան դարավոր մշակույթի հարստությունը, նրա պատմությունը, ավանդույթները, առաջնորդվում է որպես գրականության զարգացման կենսական պահանջ։ Հարությունյանի առաջադրած նոր գրականության գաղափարը հենվում է ազգային կյանքի լայն ուսումնասիրության, ժողովրդական ոգու խոր ճանաչման հիմքի վրա։ Հակադրվելով գավառի գրականության գաղափարի պարզունակ պատկերացումներին քննադատը ընդգծում է այն անսահման հնարավորությունները, որ կարող է տալ գրականությանը բնաշխարհիկ կյանքը։ «Գավառական գրականության ջատագովությունն ըրած պահուս,— գրում է նա,—շատեր գուցե միամտությունն ունեցան կարծելու թե այդ գրականության ամբողջ մթերքը կարելի էր ծրարել երկու հեքիաթե, չորս ժողովրդային երգե, քանի մը գավառաբարբառե և տաք թոնիրներու շուրջը դասված մեկ երկու պառավը մասալներե բաղկացած ծրարի մեջ»։ Խնդիրը շատ ավելի բարդ ու բազմատարր է ներկայանում քննադատին։ Հայ կյանքի ամենաբազմազան բնագավառների ուսումնասիրությունը դիտվում է իբրև «վաղվան գրականության ամենեն կարևոր ու նախապատրաստական աշխատություններեն մեկն ապահովարար» («Բյուրակն», 1899, № 9—10)։ Առաջնահերթ նշանակություն է տրվում ժողովրդական հեքիաթների, երգերի մշակմանը՝ «գրական արժանիքի տեսակետեն հորինվածքի ու պատմվածքի նորօրինակ խսկատպությամբ մը»։

2

Ազգային բնավորության ինքնատիպ դրոշմը կրող գրականության պահանջը Հարությունյանի մտահայեցությամբ ձեռք է բերում նոր իմաստ ու բովանդակություն։ Այս տեսակետից էական նշանակություն են ստանում գրական լեզվի, գեղարվեստական մտածողության ազգային ձևերի մշակման ու կատարելագործման խնդիրները, որ Ա. Հարությունյանի կարծիքով «Վաղվան գրականության» էական հատկանիշն է հանդիսանալու, մի իրողություն,

որ քննադատի համոզմամբ եղել է հայոց գրականության ականավոր դեմքերի՝ Աբովյանի, Նալբանդյանի, Պարոնյանի և այլոց գլխավոր ձգտումը։ Պատմական հայացքը գրականության արժեքների վերհանման և գնահատման հարցում Արտ. Հարությունյանի համար սկզբունք է, որի հիմքի վրա էլ մեկնաբանվում են գրականության զարգացման առանձնահատկությունները՝ իբրև հասարակական-գաղափարական ու գեղագիտական որոշակի փոփոխությունների արդյունք։ Գրականության և գեղագիտական մտքի տարբեր ուղղությունների արտահայտությունները քննադատը կապում է ազգային կյանքի ընթացքին, դրանցից յուրաքանչյուրն օրինաչափ ու անհրաժեշտ դիտելով իր ժամանակի և որոշակի հասարակական պայմանների մեջ։ «Գրականության կարգին մեջ,—գրում է նա,—դասականություն, ռոմանտիզմ, ռեալիզմ, նաթյուրալիզմ, սեմպոլիզմ, տեքատանտիզմ, նաթյուռիզմ, գալիքներով միասին բոլորն ալ, ժամանակի և միջավայրի երևույթներ պետք է նկատվին, որոնք արտաքին անհեթեթություններու ներքև իրենց գոյությունը կարդարացնեն այն ընկերական ու մտավորական հատուկ պայմաններով, որոնց մեջ զանոնք երևան բերող ընկերությունները կամ հասարակությունները գտնված են» («Բյուրակն», 1899, № 12)։

Շարունակելով իր միտքը նույն հոդվածում Հարությունյանը հակադրվում է այն տեսաբաններին, ովքեր «աղանդավորի մոլեռանդությամբ իրենց դավանած այս դպրոցներուն բացարձակ ջատագովությունը միայն բռած են, ուրանալով միանգամ ընդմիշտ իբրև գրականություն՝ ինչ որ զանոնք հատկանշող պայմաններեն դուրս պիտի մնար»։ Քննադատը ծայրահեղություն է դիտում նաև այն տեսակետը, որը բացասում է անցյալ գրական ուղղությունների նշանակությունը։ «Սպահովաբար,—գրում է նա,—վերջինները առաջիններեն ավելի անիմաստ եղած են»։ Իրենց ձևով և բովանդակությամբ տարբեր ուղղությունները քննադատին ներկայանում են իբրև «ժամանակի մը, դարու մը, ժողովրդի մը մեկ նոր հոգեբանական երևույթին անկեղծ արտահայտություն...», որոնց առաջ գալը «տեսակ մը անխուսափելի որոշադրականության» արդյունք է։

Գեղագիտական ընդհանուր դրույթի սահմանումը չի մնում իբրև վերացական դատողություն, այն նպատակադրվում է ժամանակի գրականության կոնկրետ խնդիրների լուծմանը։ Հարությունյանի մոտ տեսական այս հիմքի վրա զարգացվում է հայ գրականության ներկայի և նրա ապագա ընթացքի ուղղության հարցը։ Նկատի ունենալով արևմտահայ գրական կյանքի դրսևորումները, քննադատն անհրաժեշտ է գտնում մատնանշել օտար գեղարվեստական մտածողության վնասակար հետևանքները, դիտելով դրանք իբրև «խարխափանքի ու անստուգության անօգուտ փորձեր», որոնք շատ շուտով զինաթափվում են «ժամանակի բուն ոգուն խիստ պահանջներուն առջև»։ Եվ իբրև հակադրություն այդ «կեղծ» գրականության, քննադատն առաջադրում է նոր ուղղության ուրվագծերը՝ «վաղվան առողջ սերմնացանին մաքուր ու արգավանդ գետին մը պատրաստելու համար»։ «Գրական նոր ճամբան ու իր ռահվիրաները» ներկայանում են քննադատին գավառից եկող նոր գրական հոսանքի ձևով։ Այնտեղ է նա տեսնում «ինքնաճանաչության զգացումով զորացած զարթնում մը, որ բարերար հակազդեցությունն է կրթված անդարմանելի վնասներու» («Բյուրակն», 1899, № 12)։

Սակայն, ինչպես գրում է քննադատը, «գրական նորույթները մեկ անգամեն իրենց հարմարագույն ուղղությունը կետ առ կետ հետևելով չեն սկսիր», ուստի ապագա գրականության ճիշտ ուղին գտնելու համար անհրաժեշտ է մտավորական կյանքի նախապատրաստական շրջանը՝ հիմնված ժամանակի, «ժողովրդի տնտեսական ու ընկերային արդի վիճակի հատուկ հոգեբանության» ուսումնասիրության վրա:

Գրական ստեղծագործությունն իբրև արվեստի երկ Հարությունյանին պատկերանում է որպես գեղագիտական և փիլիսոփայական համարժեքների «իմաստասիրություն մը», որը կոչված էր «նպաստելու համար ժողովրդի բարոյական, իմացական և տնտեսական բարձրացման»: Գրականությունը իր ազնվագույն տեսակին մեջ, անցավոր իրերու և փառքերու կարգին, մեկն է անոնց ընտրելագույններեն, այն քանի մը ձևերուն հետ, որոնք իմացական գործունեության բարձրագույն արտահայտությունները կընորոշեն («Հայ գրականություն», 1911, № 3): Այս իմաստով հատկանշական է «Թափառումներ» արձակ բանաստեղծությունը, ուր առանձին խորությամբ են բացահայտվում գրող-քննադատի աշխարհհայացքի փիլիսոփայական գեղագիտական հիմքերը: «Ժխտական իմաստասիրությունը,—գրում է նա,—չունի գիտական կռվան, որուն վրա կարենար կանգուն մնալ, իր ունայնասերի փղոսկրյա մեկուսացյալ աշտարակը շուտ կփլչի» («Գիշերվան ճամփորդը», էջ 95): Հակադրվելով անկումային արվեստի գեղագիտության սկզբունքներին, Հարությունյանը դիմորոշվում է դեպի կյանքն ու գեղարվեստը կապող ներդաշնակ համադրությունը: Հակառակ «անստույգ ու ընդվայրապար փրնտըրտուքի, անգո սահմաններու մեջ», նա գեղեցիկի իդեալը գտնում է տիեզերքի, բնության հավիտենական մերձեցման մեջ. «Ամբողջին մեջ՝ աստվածանալ, հոգու կորովի տարածականությամբ մը, տիեզերքին վրա տարածել իր պզտիկ այլ անչափելի եսին գերառաձգական մեծությունը, գրկել, ընդգրկել գոյության համայնությունն իսկ, երկնքին տակ, աստղերուն տակ, արևին տակ, հոս տեսանելին ըմբռնման մեջ: Ահա այս է բնական մարդուն, ճշմարիտ, սկզբնական, հավիտենական մարդուն մտատիպարը» (Նույն տեղում, էջ 94):

Մարդը փիլիսոփայական առումով, «բնության լայն ծոցին մեջ» կարող է հայտնաբերել համամարդկայինը, տանել դեպի «գերագույն ներդաշնակություն» և այդ ուղին է, որ ընկերության «Բարեշրջման ծայրագույն աստիճաններու վրա» կհասցնի արվեստի ստեղծագործությունների կատարյալ արտահայտություններին: Քննադատը չի ընդունում գեղեցկագիտություն «ավելի մեծ ու վեհ, քան աշխարհիս կյանքի ստորադասական ըմբռնումներուն վրա հիմնված գեղեցկագիտությունը, ուժով, տոկուն, արևոտ»: Եվ շարունակելով իր միտքը, հեթանոս ժամանակներից եկող հոգևոր մշակույթի կարևոր արժեքն է դիտում կյանքի, արևի, լույսի հավերժական փառաբանումը: Ակնհայտորեն մերժելով միստիկ որոնումների անօգուտ փորձերը, Հարությունյանը արվեստի գեղագիտական իմաստը գտնում է կյանքի, բնության հավերժական հաստատման գաղափարում: «Միստիկական արվեստը, իր բոլոր ոգեպաշտական հրապույրներուն, բոլոր ունայնասիրական հաճույքներուն, առանձնական քաղցրություններուն, թուլություններուն ու նվաղումներուն, բավերներուն ու խոնավություններուն, կիսամրմունջ ողբական երաժշտության մեջ, դիտականորեն, տրամաբանորեն, մարդկայնորեն, անհարմար է

վճռական ձևի տակ հայտնվելու։ Կյանքի միտումը՝ անմահության արժանի չի կրնար ըլլալ, և եթե մարդկությունը հավիտենական է, արևու կենսատու լույսովը միայն հավիտենական է։

Ահա, հոն են բոլոր իմաստությունները ու բոլոր արվեստները, հոն պատմությունը» («Գիշերվան ճամփորդը», էջ 96)։

Քննադատը հեռու է արվեստի պատկերման առարկայի միանշանակ, պարզունակ ըմբռնումից։ Կենսասեր արվեստը նրա ընկալմամբ ոչ միայն չի բացասում աշխարհի բազմաշերտ ու բազմաբովանդակ դրսևորումների գոյությունը, այլև գալիս է հայտարարելու իրականության ամենատարբեր կողմեր։ «Բնական ներդաշնակության միտող» երևույթների թվում չեն բացառվում մարդկային գոյության զանազան իրավիճակներ, նրա հարուստ ներքնաշխարհի զգայուն արձագանքներ, այնպես ինչպես բնության գեղեցկությունը իր տարերքի բոլոր դրսևորումներում։ Արվեստի արտացոլման առարկայի այս բազմաբնույթ առանձնահատկությունն է ընդգծում նա, երբ գրում է. «Տրտմությունն ու արցունքը, սակայն միշտ կյանքի ուրացումը չեն։ Եթե բնագիտական, նյութական կամ բարոյական գործողության մը (action) հետևանքով, որ անհատին վրա պիտի անդրադառնար, երևան կուգա ցավի կամ վիշտի պարագա մը, տխրությունը բնական վիճակ մըն է։ Արվեստին տեսակետով մանավանդ, որ ենթակայական է հավետ, տխրությունն ու դըժգունությունը մեծ evocateur ներ են եղած մարդուն համար» (Նույն տեղում)։

Քննադատը ոչ միայն չի ժխտում մարդկային հոգու տխրությունը, վշտի արտահայտությունները արվեստում, այլ հնարավոր է գտնում նրանց միջոցով ևս հաստատել գեղեցիկը։ Խնդիրը կայանում է միայն հասկացության նեղ կամ լայն ըմբռնման մեջ։ Եթե գրողը կամ արվեստագետը կարողանում է անձնականության մանր հոգսերից բարձրանալ մինչև համամարդկայինի, հասարակական բովանդակության ոլորտները, նրա ստեղծած արժեքները ոչ միայն չեն բացասում գեղեցիկը, այլ կազմում են նրա բնական հիմքը։ «Այո, ես կընդունիմ, թե կա իրոք առողջ ու անդրադարձ հոռետեսություն մը, որ ժխտական ու կործանարար չէ սակայն։ Անիկա ավելի այլասեր դժգոհությունն է, որ անձնականության նեղ առանձնոցեն դուրս գալով, կլայնանա, կտարածվի ամբողջ մարդկության վրա խորունկ գիտակցության մը լրջությամբը և առողջ, կորովի և փրկարար նպատակներով։ Այս ձգտումը՝ հատկանիշն է արդեն ժամանակակից մեծագույն գրականություններուն»։

3

Նախորդ սերնդի հաստատած ռեալիստական ուղղության առավելությունները աներկբայորեն ընդունելով, Հարությունյանը օրինաչափ է դիտում և գրական նոր ուղղությունների առաջացումը, քանզի «հավիտենական շարժումի օրենքը, սկզբնական աղբյուր բոլոր այլազան երևույթներուն չի թողուր, որ գրականությունը մնա կայական վիճակի մեջ» («Արևելք», 1900, № 4339)։

Արվեստի նորահայտ երևույթների գնահատումը քննադատի կողմից, վկայում է նրա լայն հետաքրքրությունների և համաշխարհային արվեստի և գրականության անցուդարձերի քաջատեղյակության մասին։ Իրոք Հարությունյանը ոչ միայն լայն գիտելիքներ ուներ համաշխարհային գրականու-

թյան մասին, այլև նամակագրական կապերի մեջ էր եվրոպական գրական մտքի նշանավոր ներկայացուցիչներից Ռեմի դը Գուրմոնի, Անատոլ Ֆրանսի, Պիեռ Քիյարի, Էմիլ Վերհարնի և Մորիս Մետերլինկի հետ։ Այս կապերն, անշուշտ, զուտ անձնական համակրանքից զատ, ենթադրում են նրա որոշակի հետաքրքրությունները և գրական-գեղագիտական նախասիրությունների լայն ոլորտը։ Դրա վկայությունն են քննադատի մի շարք հոդվածները եվրոպական գրականության և նրա առանձին նշանավոր դեմքերի մասին։

Ինքնատիպ են նրա կարծիքները արևմտահայ գրականության կրած օտար ազդեցությունների մասին։ Ինչ-որ տեղ միակողմանիորեն ժխտելով օտար, ավելի որոշակիորեն ֆրանսիական գրականության ազդեցությունը, քննադատը ուշադրավ հիմնավորում է տալիս այդ ժխտմանը։ Ժխտվում է ոչ թե օտար ազդեցությունների անհրաժեշտությունը, այլ օտար գրականության ոչ բավարար ճանաչողության հետևանքով առաջացած մակերեսային նմանողականությունը։ Ըստ նրա այդպիսի ազդեցությունները բնութագրվում են «Jsme» հետադաս մասնիկով վերջավորվող բառերուն շատ անգամ խաբուսիկ ու վտանգալից հմայքով»։ Այնինչ բավականաչափ խոր ծանոթությունը ֆրանսիական գրականության և նրա փիլիսոփայական հիմքերին, անպայման կարող էր նպաստավոր լինել հայ գրողի համար։ Ահա թե ինչու քննադատը գտնում է, որ «գոհունակ պարտաճանաչությունով պետք է արձանագրվին» գրողների, հրապարակախոսների համաշխարհային արվեստին մերձենալու ջանքերը։ Այդ իմաստով ընդգծվում է «Ծաղիկ» հանդեսի գործունեությունը. «Աշխատված ու գաղափարի գրականության հուսատու սկիզբ մըն էր ան,—տոհմային ինքնաճանաչության և օտարին ծանոթության գեղեցիկ զուգընթացություն մը։ Քննադատական ուշադրավ ու պատվաբեր նորությամբ փորձեր եղան այդ նպատակներով, ու մենք անուշ ու հրճվալից հանդիպումով մը իրարու մոտեցած տեսանք հայ մեծ բանաստեղծ Նարեկացին ու ֆրանսացի ժամանակակից Վեռլենը» («Գիշերվան ճամփորդը», էջ 349)։ Կարևոր է դիտվում հատկապես այն, որ ֆրանսիական գրականությունից զատ հայ ընթերցողին են ներկայացվել ռուս, նորվեգական և այլ գրականություններ։ «Անիկա,—նշում է Հարությունյանը,—ուրվագիծ մըն էր միջազգային մտավորականության շքեղ ալբոմին, ուր, նախապես ծանոթ դեմքերու քով, իրենց տեղը կուգային գրավել հյուսիսի ներկայացուցիչները, մարգարեական դիմագծությամբ ու մառախուղներու տարտամության մեջեն պոռթկացող հրացայտ նայվածքներով մարդիկ, ռուս Տոլստոյը, նորվեկիացի Իբսենն ու Պիորնսնը, բոլոնիացի Միցկևիչը են» (Նույն տեղում)։

Պատմական հայացքը ղեկավար սկզբունք է Հարությունյանի համար գրական երևույթների մեկնաբանության հարցում։ Այդպես է, օրինակ, սիմվոլիզմի գնահատությունը։ Հարությունյանը պատմական, գրական ու փիլիսոփայական հիմունքների վերլուծությամբ բացահայտում է սիմվոլիզմի առաջացումը ֆրանսական գրականության մեջ։ «Հետևիլ արդի ֆրանսական գրական շարժումին,—գրում է նա,—կնշանակե ծանոթություն հաստատել բոլոր գիտություններուն ու բոլոր իմաստասիրություններուն հետ», և շարունակելով իր միտքը, ավելացնում. «Մտքերու տիեզերական հաղորդակցություն մը կա, որ երկրագնդիս բնիկները իրարու կլծորդե իմացական անսահման ցանցի մը օղակներուն համակրության մեջ» («Գիշերվան ճամփորդը», էջ 352)։

Հեռու լինելով սիմվոլիզմը լոկ իր արտաքին ձևի՝ խորհրդանշանակության փաստով բացատրելուց, քննադատը ընդգծում է նրա իմացաբանական բովանդակությունը, ուղղության հատկանիշները դիտելով «արվեստի ազատությունը և իմաստասիրական գաղափարապաշտությունը (idealisme)», որ նա սերել էր «գրեթե անմիջականորեն Շոբենհաուերեն»։ Սիմվոլիզմն, ըստ քննադատի, «կհատկանշվի մանավանդ իբր ընդդիմություն նաթուրալիզմին ու Պառնասին» («Մասիս», 1907, № 16)։ Նախորդ ուղղությունների՝ նատուրալիզմի և պառնասականների «անոգի արվեստամոլությանը» սիմվոլիզմը հակադրում էր «արվեստի ու բանաստեղծության նորոգ բողբոջում մը», որն իր բազմազան արտահայտություններն է գտնում թե արձակում, և թե մանավանդ բանաստեղծության մեջ։ Հարությունյանը հատկապես շեշտում է Մալարմեին, Սամենին, Վերհարնին, Վեռլենին, «որոնք անջնջելի հետք մը թողած են մատենագիտության մեջ»։ Այս անունների հետ քննադատը առանձնահատուկ նշանակություն է տալիս Ռեմի դը Գուրմոնին՝ իբրև սիմվոլիզմի գրական դպրոցի քննադատի ու պատմաբանի։ Ֆրանսիացի գեղագետը դիպուկ կերպով բնորոշվում է «իբր տեսակ մը ժամանակակից Վոլթեռ, որուն կնմանի բազմաթիվ տեսակետներէ, և որմէ բոլորովին տարբեր է սակայն, ուրիշ բազմաթիվ տեսակետներով»։

Պատահական չէ, որ Հարությունյանին հետաքրքրել է սիմվոլիզմի գեղագիտության տեսաբանը։ Նրան նվիրված իր ընդարձակ հոդվածում հայ քննադատը համակրելի և ուսանելի է դիտում Ռեմի դը Գուրմոնին որպես «անօրինակ բեղունությամբ իմացականություն մը,—հավասար նշանակությամբ քննադատ, վիպասան, բանաստեղծ-փիլիսոփա-գիտուն, պատմագետ, բանասեր, լեզվագետ, կրկնավորված՝ մեծ ու անթերի արվեստագետով մը»։

Ռեմի դը Գուրմոնի փիլիսոփայությունը մեկնաբանվում է իբրև ոչնչապաշտություն (նիհիլիզմ), բայց ոչ հոռետեսական, քանզի «իր մտքին կործանարար և անխրախույս եզրափակություններն ամոքելու և իր եսասիրությունը փրկագործելու համար՝ որոշած է հեգնել»։ Հեգնանքը դառնում է միջոց՝ հաղթահարելու մենության ու ամեն ինչի ժխտման փիլիսոփայությունը, վերածվում գեղագիտական հայեցության, որն ըստ Հարությունյանի, հատուկ է «մեծ ու հզոր նկարագիրներին միայն»։ Իդեալների ու իրականության հակասության արդյունք է դիտվում Ռեմի դը Գուրմոնի փիլիսոփայությունը, որի հեգնանքն էլ նրա երկփեղկված ժխտումն է։ «Անիկա կբանաձևե իր կասկածը... Ռեմի Գուրմոն իմացական այս գործողությունը կանվանե dissociation des idées կազմալուծություն գաղափարներու»։ Այս կետում էլ քննադատը գտնում է նրա ընդհանրությունը Նիցշեի հայացքների հետ և բացահայտում գեղագետի ինքնապարփակ ըմբռնումների հակասականությունը։

Գեղագիտական մտքի նորագույն արտահայտություններին հասու լինելը, իրազեկությունը համաշխարհային գրականության զարգացման ընթացքի փոփոխություններին, քննադատը պարտադիր է համարում քաղաքակիրթ յուրաքանչյուր ազգի մշակույթի համար։ Այդ նպատակի իրագործմանը պետք է ծառայեին ամենից առաջ գեղարվեստական բարձրարժեք թարգմանությունները և ապա՝ ուսումնասիրությունները առանձին գրողների, գրական ուղղությունների մասին։ «Լուրջ մտադրությամբ հետևելով այս խիտ և հյութեղ ուսումնասիրություններուն,—գրում է Հարությունյանը,—արթնամիտ ու սոր-

վելու. Հակամետ հայ ընթերցողը՝ նախաճաշակ մը պիտի առնե մարդկային իմացականության երփներանգ փետրափոխումներուն, պիտի ընտանենա բազմաթիվ գաղափարներու հետ, պիտի վայելե հաճելի անակնկալությամբ նորություններ ու ինքզինքը պիտի առաջնորդված տեսնե մտավորական ոստանին ճոխ սրահներուն մեջ, ներհուն ու հաճոյակատար Մենտորին կողմեն» («Գիշերվան ճամփորդը», էջ 353)։

Քննադատն ինքն էլ հենց հանձն է առնում Մենտորի այդ պարտականությունը՝ ներկայացնելով հասարակությանը քիչ ծանոթ, կամ բոլորովին անծանոթ օտարազգի գրողների։ Նա էր, որ առաջինը արևմտահայ շրջաններում գրեց Մաքսիմ Գորկու մասին, միաժամանակ նաև թարգմանելով նրա «Իմ ընկերը» պատմվածքը։ Կյանքի խոր ճանաչողություն, գեղարվեստական մեծ ընդհանրացման ունակություն՝ ռեալիզմի ուրույն արտացոլումներով—այսպես է բնութագրվում Գորկու ստեղծագործությունը։ Հարությունյանն ընդգծում է հատկապես գրողի ստեղծագործության հեղափոխական բովանդակությունը, որը պատճառ էր եղել Թուրք գրաքննության կողմից արգելելու «ոչ միայն անոր գործերեն որևէ մեկին թարգմանությունը, այլ մինչև իսկ անոր անվան հիշատակությունն ու գովեստն ընել»։

Քննադատը կարևոր է համարում այն հանգամանքը, որ Գորկու ստեղծագործությամբ գրականության հերոս է դառնում մոռացված մի դասակարգ, դեպի որը գրողին առաջնորդում էին «իր կյանքին ու տաղանդին մասնահատկությունները»։ «...Շնորհիվ Տուրգենևի և Տոլստոյի հաջորդող ռուս գրագետներուն, ռուս ժողովրդի զարգացած դասակարգերուն ընդվզող տարրը ավելի կամ նվազ ճանչցված էր արդեն, իսկ Գորկիին վիճակվեցավ նկարագրել ռուս հեղաշրջումի մեկ նորագույն երևույթը, ազատագրության մեծ դարին նվիրված անանուն հերոսները աստվածացնելով» («Գիշերվան ճամփորդը», էջ 366)։

Ուշագրավ է Հարությունյանի հոդվածը Ուոլտ Ուիտմենի մասին։ Ամերիկյան նշանավոր բանաստեղծը, որ դարագլուխ էր բացել ժամանակակից գրականության գեղարվեստական նոր մտածողության հորիզոններում իր ինքնատիպ, համամարդկային արվեստով, անծանոթ էր հայ ընթերցողին։ Հարությունյանի ծավալուն հոդվածը ըստ ամենայնի ներկայացնում և մեկնաբանում է մեծ բանաստեղծին՝ բացելով նրա ստեղծագործության էական առանձնահատկություններն ու նրա նշանակությունը ոչ միայն իր, այլև հետագա ժամանակների համար։ Ուիտմենին քննադատը դասում է «Նոր աշխարհի մտավորականության քառյակ երևույթներեն՝ Էմերսոնի, Պոյի, Տորոյի հետ, Ամերիկայի մեծագույն քնարերգուն՝ իր հասակով՝ բաղդատելի աշխարհի ամենեն մեծ բանաստեղծներուն հետ» («Գիշերվան ճամփորդը», էջ 354)։

Իբրև բանաստեղծ, Ուիտմենը բնորոշվում է ընդգրկումների տիեզերական ծավալմամբ. «Լանկ Իսլանտի ծովափնյա օվկիանաթուրմ կավեն կենդանություն առած այս տիտանյան երևույթը, բան մը ունի իր մեջ տիեզերական, անսկիզբ ու անվախճան, որ ամեն ինչ կընդգրկե, որ ամեն բանի վրա կծավալի,—տիեզերական համակրության մը հաղորդությունը՝ համագոյից հետ։ Ուրեմն ինք ամեն դարերեն ու ամեն ժամանակներեն է, ամեն երկիրներեն ու ամեն ցեղերեն.—աստվածաշունչ ներշնչումի մը արձակ համարձակ, հանրածավալ, ամենագրավ արտահայտությունը, որ կգերե, կնվաճե

Ուոլթ Ուիտմէն վասնզի անիկա բնությունն իսկ է, շինիչ ուժը, և պտղաբերիչ մայրական բնությունը» (նույն տեղում)։

Ուիտմենի բանաստեղծական երևույթը հայ քննադատին ներկայանում է իբրև «նոր աշխարհի տրուբադուր... նոր ժամանակներում Մարգարե, որ գեղածիծաղ վաղորդայններում ավետիսը կքնարերգե, կենսալիր ու անդըրդվելի հավատքով մը»։

4

Արտ. Հարությունյանի քննադատական ժառանգության մեջ բացառիկ տեղ են գրավում գրական դիմանկարները, որոնք գերազանցապես նվիրված են ժամանակի գրական շարժման ականավոր դեմքերին։ Իր դիմանկարներում քննադատը գրողին բնութագրում է ոչ միայն իբրև ստեղծագործող, այլև իբրև գործիչ և մարդ-անհատականություն՝ իր ինքնատիպ, անկրկնելի խառնըվածքով։ Հոգեբանական կողմին այնքան նշանակություն է տրվում, որ քըննադատը դիմում է նաև գրաֆոլոգիական փորձերի[1], որոնք իրենց միակողմանիությամբ հանդերձ, անպայման որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում իբրև գրողներին բնութագրող հոգեբանական էտյուդներ։ «Մեր ժամանակակիցները» խորագիրը կրող շարքը գալիս է լրացնելու Հարությունյանի «Գրական դիմաստվերները» հոգեբանական վերլուծության նուրբ ու մանրազնին քննությամբ։

Հատկանշական է այդ իմաստով Եղիա Տեմիրճիպաշյանի դիմանկարը։ Հարությունյանը պատկերում է Եղիա մտածող գեղագետին իր բարդ անհատականության հակասություններում։ Տեմիրճիպաշյանի մասին տարածված կարծիքները, ըստ քննադատի, զուտ մակերեսային տպավորության արդյունք էին, որոնք անհնար էին դարձնում նրա գործի բուն էության արժեքն ըմբըռնելը։ «Իրմով զբաղողները,— գրում է Հարությունյանը,— զինքը կդատեն առանց վերապահության այն տարօրեն տպավորություններուն համար, զոր գրագետին երկվությունը գերակշռորեն կձգե իր հաճախորդներուն վրա։ Մինչդեռ ամենեն առաջ հարկ էր զինքը հասկնալ ու բացատրել մանավանդ, արդար դատաստանին իրավունքին համար» («Գիշերվան ճամփորդը», էջ 155)։ Այս սկզբունքով էլ առաջնորդվում է դիմանկարիչը՝ Եղիայի ստեղծագործության գնահատումը հիմնավորելով նրա փիլիսոփայական ըմբռնումներով։

Տեմիրճիպաշյանի հայացքները բնութագրվում են էկլեկտիկ մտածողության բնորոշ հակասական խառնուրդով։ Այս հանգամանքից էլ քննադատը բխեցնում է նրա մտածողության վրիպումների պատճառները. «Օգյուստ Կոնտի ու Լիտրեին ցամաք դրապաշտությունը (positivisme), Շոպենհաուերի ու Կանտի տեսլապաշտության (idealisme) բարեկամությանը» միացնելու հետևանքն է դիտվում նրա իմաստասիրության ծայրահեղ հակասականությունը։ Տեմիրճիպաշյանի հայացքների համակարգին «պակաս է անհատական միության գեղեցկությունը»։ Համոզումների ամբողջականության

---

[1] Գրաֆոլոգիան ձեռագրի միջոցով մարդ-անհատի բնութագրումն է, որն ըստ Հարությունյանի «փորձառական կարգին մեջ, տվյալ ծանոթ անհատականության մը հոգեբանական բաղկացուցիչ տարրերուն վերլուծման նպաստող ամենեն վստահելի միջոցը կրնա նկատվիլ» («Տարեցույց», Նշան Պապիկյան, 1907, Կ. Պոլիս, էջ 91)։

բացակայությունը մատնել էր նրան դեգերումների՝ «կրոնական հավատքին ու անաստված գիտության միջև»: Հարությունյանն անընդունելի է գտնում մանավանդ Տեմիրճիպաշյանի «պուտտայականի ունայնասիրությունը», որ ընդգծված հակասության մեջ էր նրա պոզիտիվիստական դրույթների հետ՝ հոգու և նյութի հարափոփոխ միստիկայի ոլորտներում:

Գրական-դիմանկարչի հայացքում դրսևորվում է գրականության պատմաբանի զգաստ մոտեցումը դեմքերի ու փաստերի գնահատման, գրական միջավայրի անցուդարձերի մեկնաբանման իմաստով: Այդ հայացքով են վավերացվում Գալուստ Կոստանդյանի, Մկրտիչ Աճեմյանի, Արամ Անտոնյանի, Ալեքսանդր Փանոսյանի դիմանկարները:

Արևմտահայ և արևելահայ հատվածների գրականությունների մերձեցման և փոխադարձ ճանաչման խնդիրը մշտապես զբաղեցրել է հայ քննադատությանը: Երկու հատվածների առաջավոր գրողների ու քննադատների համառ ջանքերը ուղղված էին ազգի միասնական գեղարվեստական մտածողության հաստատման նպատակին: Գրվում էին հոդվածներ, գրախոսություններ, դիմանկարային շարքեր, ուր բացահայտվում և ըստ արժանվույն գնահատվում էին երկու հատվածների գրական արժեքները: Դիմանկարի ժանրը այն տարածված և առավել արդյունավետ ձևերից էր, որի միջոցով իրացվում էր համազգային գրական արժեքների ուսումնասիրությունը: Շիրվանզադեի գրական դիմանկարը Արտ. Հարությունյանի «Դիմանկարների» շարքում թելադրված է նույն միտումով և շատ կողմերով հատկանշական է քննադատի գրական նախասիրությունների դրսևորման իմաստով: Հոդվածը գրված է Շիրվանզադեի գրական գործունեության 30-ամյակի առթիվ, Տիգրան Կամսարականի նախաձեռնած «Շիրվանզադե և իր գործը» հավաքածուի համար, որը տպագրվեց Պոլսում, 1911 թ.: Գրողի գրական վաստակի բնութագրումը նախաբանվում է պատմական հետադարձ մի ակնարկով, ուր նախորդների՝ Խաչատուր Աբովյանից մինչև Գր. Արծրունի, վերընթաց զարգացող շղթայի օղակներով պատմականորեն արժեքավորվում է գրական շարժումը՝ իբրև «զորեղ անհատականությամբ գրողներու և գործիչներու փաղանգ մը, որ իր միջավայրն ու ժամանակը տոգորեց ազգային վերածնության բարերար գաղափարին տեսակետով» («Գիշերվան ճամփորդը», էջ 226):

Հարությունյանը, ճիշտ ըմբռնելով հայկական ռոմանտիզմի պատմական նշանակությունը, մեկնաբանում է գրական սերնդափոխության անհրաժեշտությունը՝ ըստ ժամանակի առաջադրող պահանջների: Շիրվանզադեի արձակը նախանշում է գրական զարգացման նոր փուլը, քանի որ նախորդների «գրականության դերն ըմբռնելու այն խիստ արդյունաշատ ու միակողմանի եղանակը հավիտյան չէր կրնար ինքզինքը հարկադիր ընել ռուսահայ մտքին վրա»: Գեղարվեստական մտածողության վերլուծական, ընդհանրացնող նոր որակը արտացոլում է «կյանքի բարդ ու զարմանալի երևույթը»՝ գեղագիտական նոր սկզբունքների կիրառությամբ:

5

«Դիրքեր և դեմքեր» շարքը Հարությունյանի բազմաժանր գործերի թվում ուրույն և ուշադրավ տեղ ունի: Այստեղ առավել ակնհայտ դրսևորում են

գտնել նրա լայն հետաքրքրությունների ու նախասիրությունները։ Ընդգրկված դեմքերի ու գրական ստեղծագործությունների պարզ թվարկումը միայն ակնարկում է քննադատին զբաղեցնող գլխավոր խնդրի՝ այն է իր ժամանակի գրական շարժման երևույթների գնահատությունն ու մեկնաբանությունը։ Զապել Եսայան, Ինտրա, Մեծարենց, Սիամանթո, Վարուժան, Պարթևյան— ահա գրողների այն ոչ լրիվ ցանկը, որոնց ստեղծագործություններին անդրադարձել է քննադատը այդ շարքում։ Դարասկզբի արևմտահայ գրական կյանքի ամենանշանակալի անունները Հարությունյանի ուսումնասիրություններում արժեքավորվեցին ոչ միայն որպես գրական շարժման երևույթներ, այլ կանխագծվեցին գրականության պատմության հետագա զարգացման իրենց մնայուն տեղով։ Փաստն ինքնին նշանակալից է և խոսում է Հարությունյան քննադատի գեղագիտական ճիշտ կողմնորոշումների և հեռատեսության մասին։

Հարությունյանի ելակետը ազգային գրականության զարգացման ուրույն միտումները բացահայտող մեծ արվեստի չափանիշն է։ Ընդ որում նա պարտադրում է գրական երկի գնահատման լայն դիտակետ՝ նրա հասարակական նշանակալիության, ներքին գեղագիտական հայտնությունների և գեղարվեստական ձևի ամբողջական ընդգրկմամբ։ Գրական նոր սերնդի ներկայացուցիչների գործերը քննադատի բնութագրումներում փաստորեն հառնում են իբրև «վաղվան գրականության» ծրագրային զարգացման որոշակի արտահայտություններ։

Քննադատի տեսական ձևակերպումները վաղվան գրականության բանավեճի և այլ առիթներով գրված հոդվածներում կոնկրետ գործնական հիմքերի վրա են բացահայտում նրա գեղագիտական սկզբունքները «Գրքեր ու դեմքեր» շարքում։ Շարքը քննադատի «Վաղվան գրականության» հարցերն արծարծող հոդվածներից բաժանում է մոտ տասը տարի։ Մի հետադարձ հայացք ձգելով անցած տասը տարիների հեռավորությանը, հեղինակը իր տեսակետների ստուգությունն է պարզում, համոզելով ու համոզվելով դրանց ճշմարտացիության, գաղափարական կենսունակության մեջ։ Վաղվան գրականության գաղափարի իրականացման առաջին ապացույցներից մեկն է դիտվում Դանիել Վարուժանի ստեղծագործությունը, որի «Ցեղին սիրտը» գրքում քննադատը հայտնաբերում է վաղուց փնտրված «ոսկի ճոխ հանքը»։ Հոդվածի սկզբում արդեն քննադատը վավերացնում է Վարուժանի գործըն իբրև անհերքելի գեղարվեստական արժեք, կանխատեսելով նրա մնայուն տեղը գրականության պատմության մեջ։ «Թերևս չափազանցություն չէ ըսել,— գրում է նա,— թե հայ քնարը բավական ատենե ի վեր չէր հնչեցուցած այսքան վեհ, այսքան լայնաճոխ սավառնումով հնչյուն մը։ «Ցեղին սիրտը» ապահովաբար մեկն է այն գիրքերեն, որք անմոռանալի կմնան գրականությանց պատմության մեջ» («Գիշերվան ճամփորդը», էջ 269)։

Վարուժանի ստեղծագործությունը քննադատին ներկայանում է գրական նոր շարժման առողջ հիմքով՝ իբրև ավանդականի և նորի միասնական զարգացման միտումների արտահայտություն։ Բանաստեղծի ուրույն անհատականության ձևավորման արմատները քննադատը գտնում է նրա ծննդավայրում՝ «այն երջանիկ երկինքին տակ, որ ծնունդ կրցած է տալ Մխիթար Աբբայի նման տիտանի մը»։ Ուշագրավ է, որ Հարությունյանն արդեն «Ցեղին սիրտը» ժողովածուից կանխատեսել էր բանաստեղծի՝ գեղեցկի ըմբռ-

նման նոր հավատամքը, որ որոշակիորեն պիտի մարմնավորվեր «Հեթանոս երգերում». «Դանիել Վարուժան՝ հին դարերեն ու հին ավանդություններեն կուգա մեզի: Պիտի ըսեի, թե ծովերու սրտեն դուրս եկող հրեղեն եղեգի մը փողեն ծնունդ առած առասպելական պատանեկիկ մըն է ան, բոցեղեն մազերով ու արեգակե աչքերով, որ մեզի կուգա պատգամել՝ հեթանոս հայության հինավուրց բնազդներեն»: «Ցեղին սիրտը», «Նեմեսիսը» բնութագրվում է որպես «հզոր, հրաշունչ, դյուցազնագեղ ու վեհ քերթված»: Քննադատը ընդգծում է Վարուժանի գեղարվեստական մտածողության ներդաշնակ համամասնությունը՝ «հղացման վեհաշուք մեծությամբ» և «արվեստի առնական կորովով»: Բանաստեղծի կողմից ազգային ավանդների ինքնատիպ զարգացումը փիլիսոփայական-գեղագիտական նոր մակարդակի էր հասնում համաշխարհային գեղարվեստական չափանիշներով: Քաջ ծանոթությունը եվրոպական արվեստին և գրականությանը, Արևելքի մշակույթի և փիլիսոփայության իմացությունը լայն հորիզոններ էին բացում բանաստեղծի գեղարվեստական հայտնությունների համար: Վարուժանի արվեստը քննադատի կողմից բացահայտվում է իբրև ազգային գեղարվեստական մտածողության նոր որակ: Նրա ստեղծագործության այս առանձնահատկությունը նկատի ուներ Հարությունյանը, երբ գրում էր. «Վարուժանի բանաստեղծության նկարագիրը խիստ ճոխ է: Պայծառ, հզոր, շնորհալի և առատորեն ստեղծագործ երևակայություն մը, թրթռուն և մանկական միամտությամբ մեծ սիրտ մը՝ իրենց ակունքներուն բոլոր արդյունաբերումը կդնեն տրամադրությանը տակ՝ դասական մաքրասիրությամբ հզորակամ ու ջլապինդ արվեստի մը, որ մարզված էր եվրոպական հին ու նոր մեծագույն հանճարներու մոտ՝ եղբայրական երկարատև հաճախումի մը մեջ: Եթե կարելի էր ավելի հատկանշորեն բացատրել Վարուժանի բանաստեղծության նկարագիրը, պիտի ըսեի՝ խորապես ավանդականորեն հայ հոգի մը՝ ի սպաս եվրոպական արվեստին»:

Շարքում Միսաք Մեծարենցը ներկայացված է «Նոր բանաստեղծ մը» և «Ասուպ մը» հոդվածներով, որոնք տպագրվել են «Արևելյան մամուլի» 1907 թ. 20 և 28 համարներում: Այստեղ քննադատը արժեքավորելով Մեծարենցի ստեղծագործությունը, միաժամանակ տեսական-գեղագիտական քննության է ենթարկում ժամանակի բանաստեղծության ընդհանուր պատկերը: Մեծարենցի գործն առանձնացվում է և հակադրվում գրական ասպարեզը ողողած կեղծ բանաստեղծական ժողովածուներին, դիտելով այն իբրև գրականում իսկական բանաստեղծական հատկությունների:

Հարությունյանը, որ այնքան կարևոր տեղ էր վերապահում արտահայտչական արվեստին, անընդունելի է գտնում պոլսահայ նորեկ բանաստեղծների բառամոլական պճնազարդումները, երբ միտքը տեղի էր տալիս «փայտամարդեր և պուպրիկներ հագվեցնելու արհեստի բացառիկ ճարտարությանը»: Երևույթը բացատրվում է ամենից առաջ ասելիքի պակասով, գաղափարի բացակայությամբ, քանզի «բառերն ապրելու համար պետք ունին գաղափարներու, զգացումներու և զգացողություններու մագնիսականության»: Գրամոլների անպտուղ ջանքերին հակադրվում է «ժողովրդային այնքան հարուստ գրականությունը», ուր «լռությունը շատ ավելի պերճախոս է, դասական բացատրությամբ, քան հռետորությունը իր բովանդակ բռնազբոսիկ հնարքներով»:

Իսկական բանաստեղծությանը անհարիր են սալոնային գրականության «կնամարդի շատախոսությունը՝ սիրային մեղկությանց ու կանացի քղանցքներուն շուրջը ստրկորեն դեգերող շողոքորթ թեթևսոլիկություն մը»: Պարսավելով «բոլորովին կեղծ, անհարազատ, սալոնական անարյուն գրականությունը», քննադատը նպատակ ունի ուղիներ հարթելու հայ ոգու բուն էությունը հայտնաբերող, առողջ կենսափիլիսոփայության հիմքի վրա զարգացող «վաղվան գրականության» համար:

Մեծարենցի ստեղծագործությունը բնութագրող կարևորագույն արժանիքը դիտվում է նրա ինքնատիպությունը. «Միսաք Մեծարենց հայտնապես կանջատվի պատկերաշարին մեջ: Ասիկա ճշմարիտ բանաստեղծ մըն է, խորին և մարդկային անկեղծությամբ մը բաբախուն»: Բանաստեղծի «թանկագին հատկությունն է» նրա «առանձնաշնորհյալ զգացողությունը», զգացումների «կենսալիր ջերմությունը»: Մեծարենցյան քնարի մելամաղձոտ երանգներն ընկալվում են իբրև կյանքի փիլիսոփայական ըմբռնման արդյունք, իբրև «նշան դժվարապահանջ զգայուն հոգիի մը, որ կյանքին իդեալ գեղեցկություններուն ի խնդիր, կհեծե կամ կգոռա իր հուսախաբություններն ու ըմբոստացումները»: Շեշտվում է բանաստեղծի ստեղծագործության բազմաշերտ նկարագիրը, ուր «հույսը, ցավը, երազը, խանդավառումը, սերը, սուգը, հիացումը, պաշտամունքը,—ամենքն ալ իրենց թելն ունին հոն»: Որոշակի գեղագիտական ըմբռնումների արդյունք է դիտվում և պանթեիստական միտումը, պաշտամունքի հասնող սերը բնության հանդեպ: Այստեղ, ըստ քննադատի, առավել ցայտուն է դրսևորվել Մեծարենցի աշխարհընկալման փիլիսոփայական բովանդակությունը, բնության և մարդու փոխհարաբերության հասարակական նշանակությունը: Բանաստեղծի գեղարվեստական մտածողության հզոր ազդակ է ընկալվում նրա կենսասեր հավատը, «ապրելու կարոտը, կարոտն Արևին՝ զոր ալ չպիտի տեսներ, անսահման կարոտը բնության հանդիսարանին...»:

Սիամանթոյի ստեղծագործությունը քննադատը բնորոշում է որպես ուրույն ու բարդ գեղարվեստական մտածողության արտահայտություն, ուր առկա են «նարեկացիական կշռավոր ապստամբ արձակի» ձևերը, Հյուգոյի «պերճախոս և աստվածաշնչական արվեստի» շեշտերը, Վերհառնի «ճակատագրահալած» ողբերգականությունը: «Ինքնատիպ, հզոր, արտասովոր ու նորօրինակ» բանաստեղծին նախորդող դասական շարքը սկսվում է Խորենացուց, Եղիշեից, հասնում մինչև Աբովյան, Գամառ-Քաթիպա, Նալբանդյան,—իրենով խորհրդանշելով «հայկական ցավը», «...որ կարծես թե հավիտենականության ճամփաներեն կուգա, և ապագա դարերու անվերջության խորը հավիտենանալ սահմանված է»: Սիամանթոյի ստեղծագործությունը շարունակում է հայկական ցավի գեղարվեստական պատումը:

Սիամանթոյի ստեղծագործության քննությունը կրկին անգամ բացահայտում է քննադատի կողմնորոշման առանձնահատկությունը, որը բնորոշվում է գաղափարական, գեղագիտական և հասարակական պահանջների միասնությամբ: Բանաստեղծի գործը բնութագրվում է իբրև «շինիչ գործ մը, և անոր ընկերական դերը՝ ազնիվ դեր մը». «Վաղվան գրականության գաղափարը բանաձևողը» մոռացության չի մատնում նաև այն հանգամանքը, որ բանաստեղծը ծնունդով գավառացի էր, ակնցի. «այսինքն այն երկրեն՝ որ մաքուր ակն է հայ ժողովրդային բանաստեղծության ամենեն ընտիր և

ամենեն ցմայլելի երակին»։ Երևույթը դիտվում է բարենշան և գալիս է հաստատելու համազգային նոր գրականության զարգացման քննադատի վաղեմի տեսակետները։

Թեև քննադատը ուղղակի չի դնում Սիամանթոյի գեղարվեստական մեթոդի հարցը, սակայն նրա նկատումները որոշակիորեն ուրվագծում են բանաստեղծի գեղարվեստական մտածողության համակարգի սահմանները։ Հայտնաբերվում է գեղագիտական նոր որակ. իրական, ճշմարտացի պատկերներ, որոնք բանաստեղծի հայացքում վերափոխվում են խորհրդանշական տեսիլների, մղձավանջի, երազանքի ու հույսի տարրերի։ Սիամանթոյի պոեզիայի արմատները գտնելով հայ դասական քնարերգության և համաշխարհային գեղագիտական մտքի նվաճումների ներքին աղերսներում, Հարությունյանը սիմվոլիզմի պատկերային մտածողությամբ է պայմանավորում նրա ինքնատիպ արվեստի առանձնահատկությունը։ «Սիամանթո,—գրում է նա,—հայ բնազդին ամենեն նվիրական խորքեն ծնունդ առած հարազատ բանաստեղծ մըն է», և շարունակելով իր խոսքը ավելացնում. «Այսպիսի հոգեբանութենե մը դուրս եկած և այդպիսի ձգտումներով տոգորված բանաստեղծը՝ տեսնող մըն է, տեսիլներով տեսլահար մը։ Աշխարհը, զոր ինք կստեղծեն սովորական աշխարհ մը չէ այլևս, այլ տարաշխարհիկ, այլուրային, երազային բան մը...»։ Վերացական գաղափարներն անգամ մարմին են առնում շշափելի պատկերներում. «պատկերներու կարավանը կտողանցի, փայլակներով հրդեհված մռայլ հորիզոնի մը խորքին վրա»։

Սարսափի ոճիրների իրականությունը չի մթագնում բանաստեղծի մաքառման հավատը, «վասնզի, հրդեհին բոցերուն մեջեն, և արյան ծովերուն մեջեն, գիշերվան արհավիրքներուն մեջեն, ու մահվան դաշտերուն մեջեն, հույսի ջահեր ձեռքերնին, ճամբա բացողներ կան, անոնք, որ ընկրկել չեն գիտեր, ու միշտ դեպի առաջ կերթան, որոնց նայվածքներուն խորը վրեժի կրակն և ապրելու կամքը կկարմրին»։

Հարությունյան գեղագետին հատուկ է նորի, առաջադիմականի, հավիտենականի որոնումը։ Դարասկզբի հայ գեղագիտական մտքի շարժումը հատկանշվում էր այդ գծերով, որ «Մեհյան» հանդեսում ձևակերպվում է իբրև «լայն ու բացարձակ արտահայտությունը հայ հոգվույն և հանճարին» («Մեհյան», 1914, № 3, էջ 34)։

Հարությունյանի գեղագիտական կողմնորոշումներին մեծապես համահունչ էր «Մեհյանի» բարձրացրած միասնական ազգային գրականության խնդրի ծրագրային նշանակությունը։ Ամենից առաջ այն պատճառով, որ դրույթը, խորացնելով ու լայնացնելով ազգային գրականության հասկացությունը, իր հիմքում ելնում էր «վաղվան գրականության» գաղափարից։ «Հայ Հոգին՝ Արվեստի նորանոր ու բազմազան ձևերու մեջեն, ահա Հայաստանեաց գրականության իդեալը»—այսպես է բնորոշվում «Մեհյանի» առաջադրած ըմբռնումները։

Արվեստի ազատության բացարձակ նշանակության ըմբռնումը դարասկզբի գեղագիտական շարժման մեջ կրում էր պոզիտիվ, ուտիլիտար սկզբունքից զատվելու միտում։ Հարությունյանը թեև իրեն չի դասում նորերի շարքում, սակայն հակված է խրախուսելու «գրական նորության նախաձեռնող երիտասարդ փաղանգի» ձգտումները։ «Կարելի է արդարև ըսել,—գրում է քննադատը,—ամեն անոնք, որ գրականության ճշմարտի սիրողներ ու հաս-

կացողներ են, նորության պետքը կը հաստատեն մեր մեջ։ Նույնիսկ մենք մենե ձանձրանալ սկսանք։ Մեր բոլոր հայտնի գրողները և ամենեն տաղանդավորներն իսկ, իրենց վերջին խոսքն ըսած ըլլալու տպավորություն կթողուն» («Գիշերվան ճամփորդը», էջ 319)։ Սա ամենևին էլ չի նշանակում, թե Հարությունյանն անվերապահորեն ընդունում էր մեհյանականների բոլոր տեսակետները։ Սակայն ակներև է այն, որ քննադատը ժամանակի պահանջն է դիտում արժեքների վերագնահատումը՝ հանուն արվեստի բարձր չափանիշների կենսագործման։ «Արվեստը իբր արտահայտություն հոգեբանական անկախ ու ինքնօրեն կարոտներու,—որոնց աղբյուրը նույնը չէ և չի կրնար ըլլալ բարոյականի գաղափարին աղբյուրներու հետ,—պետք ունի այսօր ազատարար ձեռքերում»,—գրում է Հարությունյանը։

Արժեքների վերագնահատումը, ըստ Հարությունյանի չի ենթադրում անցյալի ստեղծագործության բացարձակ ժխտում. «Հարկ չէ վախնալ թե նոր պահանջներուն նաև անխտիր ամեն բան կկործանի։ Արվեստի կոթողներ կան, որ հավիտյան պիտի ապրին։ Նոր ժամանակներու զգայնությունը անոնց մեջ ինքզինքը պիտի գտնե ամեն նոր հաճախումի։ Շեյքսպիր, Գյոթե, Նարեկացի, Խայյամ, Քուչակ, չեն հիննար, որովհետև անապառ են»։

Հարությունյանի պատրաստակամությունը՝ մասնակից լինելու գրականության նորոգության ծրագրերին, բնականոն շարունակությունն էր այն մեծ գործի, որին նվիրվել էր նա խանդավառ եռանդով։ Սակայն նրա այս, ինչպես և շատ այլ ծրագրերի, վիճակված էր անավարտ մնալ։ Նա զոհ գնաց 1915 թվականի եղեռնին, իր կարճատև կյանքի ընթացքում թողնելով հարուստ գրական-քննադատական ժառանգություն։

ՏԻՐԱՆ ՉՐԱՔՅԱՆԸ ՔՆՆԱԴԱՏ

1

1891 թվականին Կոնստանդնուպոլսի «Արևելք» օրաթերթի նոյեմբերի 18-ի համարում լույս տեսավ Տիրան Չրաքյանի (1875—1921) «Բանաստեղծության վախճանը» հոդվածը։ Այն պատասխան էր նույն թերթում տպագրված նույնանուն հոդվածին, որի հեղինակ Արշակ Չոպանյանը գրում էր. «Մեր շոգիի և ելեկտրականության դարը կձանձրանա բառերու երաժշտութենեն, ու թերևս մոտ ըլլա այն օրն, ուր վերջին բանաստեղծը բանաստեղծության մահն երգե» («Արևելք», 1891, № 2333)։

Ավարտվում էր XIX դարը։ Գիտության, տեխնիկայի, արդյունաբերության աննախադեպ զարգացումը, բնականաբար, կարող էր շփոթություն առթել ոչ միայն բանաստեղծությունը, այլև բանաստեղծականն ընդհանրապես, էմոցիոնալ-էսթետիկական իրողությունները հնանալով պետք է տեղի տային գիտության, սառը, հասուն բանականության առաջ։ Չոպանյանը Կեդրոնական վարժարանի շրջանավարտ, փորձում էր տեսականորեն հիմնավորել այդ կարծիքը։ Բանաստեղծությունը, հայտնում էր նա ավարտական իր ճառում, ըստ Լամարտինի՝ մարդկային մտքի մանկության ծնունդ է, հիշողության օժանդակը։ Չափն ու հանգը օգնել են նախամարդուն հիշել իր աղոթքը։ Գրերի գյուտից հետո բանաստեղծությունը շարունակվել է որպես լսողությունը շոյող երաժշտություն, որպես հոգեկան հաճույք։ Բայց մարդկության

հասունացման հետ «հրաբորբոք խանդավառության տակավ կհաջորդե հանդարտ խորհրդածությունը», պատկերների տեղ գաղափարներ, զգացմունքների տեղ մտածումներ, երևակայության տեղ դատողություն, այլաբանության տեղ «փիլիսոփայական դիտությունների» են տիրապետում։ Բանաստեղծությունն, այսպիսով, համարվում է վերջին նախապաշարում, որից ազատված մարդկությունը պետք է մտնի «հաղթական քանքարդ դարը»։ Ուշագրավ է, որ այս վիճակը դուր չի գալիս Չոպանյանին. դիտության «հրաշքներում և մեծագործությանց մեջ մարդուս ներքին կյանքն ի՞նչ պիտի ըլլա. զուրկ ամէ բոցավառող զգացումն, զուրկ երևակայության քաղցր պատրանքեն... մարդը շուտով պիտի զգվի իր գոյութենեն, մարդոց և իրաց հավիտենական միօրինակութենեն ջախջախված» (նույն տեղում)։ Նման պեսիմիզմն անտեղի չէր լինի, եթե իհարկե կարծիքը համընկներ իրերի ռեալ վիճակին։ Չոպանյանի դեմ եռանդուն հանդես եկավ Գառնիկ Ֆնտքլյանը։ Բանավեճն ընթացավ նրանց միջև, առանց անդրադառնալու տակավին պատանի Տիրան Չրաքյանի կարծիքին, թեև այն գրված էր խորատեսությամբ և վաղահաս իմաստությամբ։ Ընդունելով գիտության նշանակությունը, նրա հաղթանակը կրոնական հավատքի դեմ, Չրաքյանը հաստատում էր բանաստեղծության հավիտենությունը. բանաստեղծության աղբյուրը լոկ հավատքը չէ, անհամար այլ աղբյուրներից բացի անսահման աղբյուր ունի՝ տիեզերքը, բնությունը։ Հավիտենական է քնարը, որքան հավիտենական է բնական, զգայուն էակը՝ մարդը։

Չոպանյանի ակնառու սխալներից էր բանաստեղծության հետագա զարգացման անտեսումը. բանաստեղծությունն այնքան էր վերանորոգված, որ իբր չէր կարելի որևէ նորություն ավելացնել։ Այս առիթով Ֆնտքլյանը նշում էր. ինչպե՞ս կարելի է ուրանալ բարեշրջման օրենքը մարդու էական կարողություններից մեկի՝ զգացմունքների (որի ծնունդն է, ըստ նրա, բանաստեղծությունը) արտահայտության համար, երբ ընդունում ենք մյուսների համար։ Իհարկե խնդիրը չէր կարող վերաբերել սոսկ վերանորոգման, բանաստեղծական նոր ձևերի մշակման։ Արմատական ի՞նչ փոփոխություններ էր բերում գիտության մեջ հասարակության պատմական զարգացումը։ Մարդու հոգեկան ի՞նչ ֆունկցիաներ էին դուրս մղվում և ինչն էր դառնում որոշիչ ու գերակշռող։ Չոպանյանի ընդդիմախոսները, ըստ էության, իրավացիորեն դտնում էին, որ զգացմունքները, երևակայությունը գիտակցության նույնքան անհրաժեշտ, մշտական կողմերն են, ինչքան մտածողության վերացարկող ուժը, որ կոնկրետ պատկերները նույնքան կարևոր են, ինչքան ընդհանուր գաղափարները։ Այլ խոսքով, վեճը չէր սպառվում միայն բանաստեղծության լինել-չլինելու հարցով։ Այն, թեկուզ ոչ շատ հստակ արտահայտված, նաև ընդհանուր փիլիսոփայական էական հարցադրում էր պարունակում։ Ֆնտքլյանը ուշադրություն էր հրավիրում այն հանգամանքի վրա, որ գիտական հայտնագործությունները նույնպես բանաստեղծական կողմ ունեն, էմոցիոնալ լարվածությունը, «հոգեկան վիճակը» հատուկ են թե գեղարվեստական, թե գիտական ստեղծագործությանը։ Պատասխանելով նրան Չոպանյանը մնաց իր դիրքերում. չափող, հաշվող, ճշգրտող գիտական ոգին երբեք հաշտ չէ բանաստեղծության թափառահած, մոլորուն, երազող, վարանող ոգու հետ։ Բանաստեղծներն են ամեն բան, ինչպես և գիտության մերկ ու ցուրտ օրենքները բանաստեղծացնում։ Ինչպես ամեն բան, բանաստեղ-

ծությունը ինչո՞ւ իր բնական վախճանը չպիտի ունենա,—իրենը պնդելու համար հարցնում է Զոպանյանը, այնպես էլ համոզիչ պատասխան չտալով այն հարցին, թե ինչու հենց տվյալ պատմաշրջանում պետք է լիներ բանաստեղծության բնական վախճանը։ Ֆնտքլյանն այս անգամ հանդես եկավ «Գիտությունը և բանաստեղծությունը» հոդվածով. գիտնականները չեն զբաղվում սոսկ իրողությունների չոր արձանագրությամբ։

Այլ վրիպումների հետ, Զոպանյանը սխալվում էր նաև, երբ գիտության մեջ ընդհանրապես բացառում էր բանաստեղծականի (կարելի է ասել էսթետիկականի) առկայությունը, լիներ դա գիտական ստեղծագործական պրոցեսն ուղեկցող տարր, թե գիտական հայտնագործության, աշխարհի գիտական պատկերի անհրաժեշտ մաս։

Բանավեճում բարձրացված հարցերը այսօր էլ չեն կորցրել իրենց նշանակությունը, ավելին, գիտության և բանաստեղծության (գեղարվեստի), գիտության մեջ էսթետիկականի, գիտական ճշմարտության և գեղեցկության հարաբերության հարցերը դեռ զբաղեցնում են տեսական-էսթետիկական միտքը։

Ինչևէ, բանավեճը մուտքն էր Չրաքյան քննադատի, որի նկարագիրը ամբողջացավ հետագայում։ Հնարավոր չէ ճշտությամբ ներկայացնել այն, շրջանցելով նրա փիլիսոփայական մտածությունների առանցքային մեկ-երկու գծերը։

«Ներաշխարհի» մի հատվածում Չրաքյանը քննում է փիլիսոփայության էության հարցը. փիլիսոփայությունը երբ չի ծագում «նորանշան անհուն տիեզերական Եսի» գաղտնիքից, նրա համոզմունքով, հակասություն է առաջանում խորհրդածության և գործի, մտածողության և բնազդի, փիլիսոփայի ուսմունքի և կենցաղի միջև։ Եսի «անհիշատակ, տիեզերական» խորքը թափանցելու այս պահանջը նա հիմնավորում է հետևյալ կերպ. «...իմաստասիրությունները, որքան տիեզերքի դրության անաչառ, առարկայական ցոլացումն ըլլալ հավակնին, կամ դրապաշտության պես՝ լոկ զգայարանապես ենթակայական՝ բայց բնախոսաբար ու բարոյապես ենթակայական են միշտ, քանի որ իմաստասերն անհատ մ'է... ամեն փիլիսոփայություն զայն մտածող Եսին տեսակ մը բանաձևումն է, և հաստատությունը, ուստի արդարացումը։ Վարդապետությունը կվարվի կձևանա խորին Եսեն, և որքան ներքին ըլլա իր աղբյուրը՝ այնքան հավանական, բնական է, որ ընդհանուր ըլլա և հետևվի, ու փիլիսոփային ուրիշ բան չի մնար ընել բայց եթե ապրիլ զայն համարձակ» («Ներաշխարհ», Կ. Պոլիս, 1906, էջ 85—86)։

Փիլիսոփայության այս բանաձևումը, որն առաջնային-վճռական նշանակություն է վերապահում անհատական գիտակցության գործունեությանը, ներկա դեպքում՝ փիլիսոփայի ստեղծագործական անհատականությունն ուղղված է դեպի բացարձակը. Եսի տիեզերական խորքը ոչ-Եսի՝ արտաքին տիեզերքի պասիվ ցոլացումը չէ, այլ ակտիվ սկիզբ, որը նախանշում է աշխարհի ճանաչողության, փիլիսոփայության ուսմունքի բնույթը։ Բացարձակի այս տարածումն ամենուրեք ոչ միայն ամեն ինչ դնում է մի գերիշխող էության իշխանության տակ, այլև սուբյեկտիվ գոյը ներկայացնելով որպես տիեզերքի անբաժանելի մաս, անհատի, ներաշխարհի մեջ խտացնում է օբյեկտիվ իրականության ամբողջությունը։ Ուստի և ճանաչելով իրեն, փիլիսոփան ճանաչում է տիեզերքը։ Իդեալիստական այս մեկնաբանությունը են-

թադրում է փիլիսոփայի ուսմունքի և կենցաղի ներդաշնակություն։ Բայց, ինչպես նկատում է Զորաբյանը, իր բանաձևումը եթե համապատասխանում է էպիկուրյանին և Զենոնին, չի համապատասխանում Շոպենհաուերին, նրա պեսիմիզմին։ Հետևողական իր մեկնաբանության մեջ, արմատապես չընդունելով աշխարհայեցողության այդ եղանակը՝ պեսիմիզմը, Զորաբյանը գտնում է, որ այն չի կարող թափանցել Եսի խորքերը։ Ուստի, եթե ապրելի, գործադրելի է «անունը պետք է փոխել»։ Ընդգծելով պեսիմիստական փիլիսոփայության սնանկությունը և լավատեսական, կյանքային ոգին դնելով ճըշմարիտ փիլիսոփայության հիմքում, Զորաբյանը ամուր կամուրջ է գցում փիլիսոփայի և արվեստագետի ստեղծագործության միջև։ Չէ՞ որ փիլիսոփայի սուբյեկտիվ էությունը նույնպիսի վճռական դեր է խաղում նրա զարգացրած ուսմունքում, որքան արվեստագետինը՝ գեղարվեստական երկում (մի բան, որ եզրակացվում է ինքնին վերոհիշյալ բանաձևումից)։

Իր քննադատներից մեկի այն պնդմանը, թե «Ներաշխարհը» շեղումներով ու տեսություններով լեցուն է, Զորաբյանը պատասխանում է. ինչո՞վ պետք է լեցուն լիներ գիրքը՝ միակ նյութ ունի՞, որից հեղինակը պարտ էր չշեղվել, և «Ներաշխարհ» վերնագրված երկի մեջ ինչպե՞ս պետք է հեղինակի մտքերի այլևայլ վիճակներն ու ձևերը ներկայացված չլինեին։ Ի՞նչ իրավամբ պահանջել խորհող ու խոսող հեղինակից, որ միայն երգող մնար իր գրքի մեջ։ Ավելին, Զորաբյանը նույնիսկ շեշտը դնում է խորհողի և ոչ թե երգողի վրա. «Իր խորհողությունը կշլանե իր ինքնաբերությունը, տրամախոհությունը կվանե սրտազեղումը» և այլն, կըսեն, և չեմ գիտեր ինչու չըսեր թե ինքնաբերությունն է, որ կշլանե խորհողությունը, թե սրտազեղումն է, որ կվանե տրամախոհությունը։ Եվ որչափ ավելի ճշգրիտ պիտի ըլլար հոդվածագիրն այսպես խորհելով» («Բյուզանդիոն», 1908, № 3453)։

Այս կողմնորոշումը դեպի խորհողը, դեպի փիլիսոփայական լիրիկան, ինչպես ցույց է տալիս Զորաբյանը, ներաշխարհի անսահմանությունը լուսավորելու նպատակին է ծառայում, Եսի ներհայեցողության նման կենտրոնացումն ու առաջմղումը չպետք է շփոթության մատնի ընթերցողին. Զորաբյանը սուբյեկտիվ իդեալիստ չէ։ Սուբյեկտը, Եսը նրա մոտ փաստորեն կտրվում է թե ներաշխարհից, թե արտաշխարհից, հանդես է գալիս որպես անդեմ վերջնաձևի, բացարձակի արտահայտություն, իսկ այդ վերջնաձևին է ուղըղված ընդհանրապես ամեն գոյ։ Ավելին, վերջնաձևում որևէ կոնկրետ Ես չկա, կա միայն բացարձակը՝ տիեզերական Եսը։ Այս ըմբռնումը մի որոշ չափով հիշեցնում է ասես երկու հակադիր բևեռների միջև ծավալվող, Շելլինգի տրանսցենդենտալ սիստեմը։ Բևեռներից «մեկը ներկայացնում է ինտելեկտուալ, մյուսը՝ էսթետիկական հայեցությունը... փիլիսոփայությունը հասնում է մեծագույն բարձունքների, բայց դեպի գագաթները տանում է սոսկ կարծես մարդու մասնիկը։ Իսկ գեղարվեստը հնարավորություն է տալիս ամբողջական մարդուն հասնել այդ գագաթներին, մինչև գերագույնի ճանաչողությունը, որա վրա է հիմնված գեղարվեստի հավերժական ուրույնությունն ու նրան հատուկ ողջ հմայքը»[1]։ Շելլինգի մոտ, ինքնագիտակցության զարգացման բարձրագույն աստիճանում ազատությունն ու անհրաժեշտությունը

---

1 *Ф. В. И. Шеллинг,* Система трансцендентального идеализма, Л., 1936, стр. 395—396.

միասնանում են գեղարվեստի մեջ։ Սա հենց էսթետիկական հայեցողության ոլորտն է։

Էսթետիկական հայեցողությունը նման հստակությամբ չի առանձնացված Զրաքյանի մոտ, և դա բնական է թեկուզ այն իմաստով, որ նրա փիլիսոփայական խոհերը շատ հեռու են կառուցիկ ու հիմնավոր սիստեմ լինելուց, և նա իր առաջ խնդիր չի դրել այդպիսի մի սիստեմ շարադրել, փիլիսոփայական հիմնարար աշխատություն ստեղծել և պարզել թե ի վերջո ինչո՞վ է ավարտվում Եսի ինքնահայեցողությունը։ Ուշագրավ է, որ ներաշխարհը Զրաքյանը ներկայացնում է օբյեկտի ու սուբյեկտի այնպիսի միասնությամբ, ինչը դարձյալ հիշեցնում է Շելլինգի անզանազանության (ինդիֆերենց) սկզբունքը[2]։ Այստեղ էլ երևում է, որ Զրաքյանը նույնպես Եսի ինքնահայեցողությունը վերջին հաշվով հանգեցնում է էսթետիկական հայեցողության. «Ներաշխարհը»,—գրում է նա,—բնական երևույթ մ'է և քանի որ ընդհանրապես հիացում մ'է վսեմ բաներու, և տողորուն է խորին բարոյապաշտությամբ՝ բնական երևույթ մ'է» («Բյուզանդիոն», 1906, № 9115)։

Էսթետիկականի առաջացման ու կերտման հարցում, ինչպես տեսնում ենք, Զրաքյանն այստեղ կանգնում է բավական արդյունավետ տեսակետի վրա. թե էսթետիկական հիացմունքը, թե էսթետիկական արժեքները, թե գեղարվեստական ստեղծագործական ակտը ներաշխարհին հատուկ երևույթներ լինելով հանդերձ բնության արձագանքն են։ Ստեղծագործող Եսը, նրա ներաշխարհը խորապես աչք է արտաշխարհի առաջ։ Այդտեղ կապ է ստեղծվում ներքին և արտաքին տիեզերքների միջև, գեղարվեստը հենվում է անկեղծի, սկզբնատիպի, ճշմարիտի վրա, այսինքն օբյեկտիվ իրականության վրա։

Անդրադառնալով «Ներաշխարհում» տեղ գտած փիլիսոփայական խոհերի համաձայնությունների հարցին այլ փիլիսոփայական ուսմունքների հետ, Զրաքյանն իր քննադատներին պատասխանում է, որ անհնար չէր գրքում նշմարել այլ երազներ «զոր առած է համաստվածությունը հնդիկ Քանատայեն մինչև գերման իդեալիստ դպրոցը»։

Քննադատների նշած փիլիսոփայական տարբեր ուսմունքներից Զրաքյանը իր աշխարհայացքին ավելի համապատասխան է համարում Հեգելի և երիտասարդ Շելլինգի, քան Պարմենիդի և Զենոնի դպրոցը, այն էլ վերապահումով. «Եթե անհրաժեշտ է զայն խումբի մը մոտեցնել, զայն իմաստասիրապես դասավորել, պրոտեական կերպարանքներ ներկայացնող այս բանաստեղծը, որու փիլիսոփայական անորոշ ու անկազմ անհատականությունը ճշտագույն կարելի է հայտնել զայն ըստ Պերպերյանի համարելով պարզապես «համաստվածյան հակումներով խմորված հոգի մը» («Բյուզանդիոն», 1906, № 3129)։

Իրոք, Պերպերյանը լավ է նկատել Զրաքյանի պանթեիստական հակումները, տիեզերքի աստվածացումը և այստեղից բխող անցումները նյութականից հոգևորին։ Զրաքյանի այդ պանթեիզմը դառնում է մի տեսակ միջոց նյութականի և հոգևորի միասնացման (ըստ Պերպերյանի իրար խառնելու,

---

2 Իդեալականի և ռեալականի անզանազանության դրսևորումը Շելլինգը համարում էր գեղարվեստի կալվածը. տե՛ս օրինակ Ф. В. Шеллинг, Философия искусства, М., 1966, стр. 80.

թերևս՝ միախառնելու): «Ներաշխարհում» պանթեիզմը դրսևորվում է ոգու և նյութի միասնությամբ՝ նրա մեջ, և այդ միասնությունը հայեցողության միջոցով կապվում է բնությանը՝ արտաշխարհին: Ներաշխարհն այսպիսով լցված է օբյեկտիվ իրականությամբ, սակայն այդ իրականությունն իր ողջ բազմազանությամբ հանգեցվում է մի՝ գերիշխող և իրենով այդ բազմազանությունն ավարտող ու պարփակող էության:

Որքան էլ «Ներաշխարհը» հարուստ է փիլիսոփայական խորհրդածություններով և որքան էլ հետևողական իր հիմնական սկզբունքի մեջ, այնուամենայնիվ, այդ խորհրդածությունները ցրված են գրքում, քանզի այն պոեմ է իրեն հատուկ կոմպոզիցիոն դաշնավորումով, գեղարվեստական պայմանականություններով, պոետական երևակայության թռիչքով, մտքերի ու զգացմունքների միաձուլումով: Կարելի է թվարկել գեղարվեստին և մասնավորաբար բանարվեստին հատուկ այլ գծեր ևս, որոնք բնականորեն մղում են դեպի ներդաշնակյալ այլազանություն, ինչը հարստացնելով ցանկացած գեղարվեստական երկը միաժամանակ հակասությունների առաջ կդներ փիլիսոփային. Պրոտեոսի ձիրքերը՝ օգնելով բանաստեղծին ընդգրկել Ներաշխարհն իր անթիվ թրթիռներով, հարաշարժությամբ, փիլիսոփային պիտի խանգարեին հանդես գալ միասնական հայեցակետից ու հետևողական լինել: Այնպես որ Չրաքյանը պանթեիզմի վրա էլ երկար կանգ չի առնում իր հոդվածում, փորձելով հանդերձ միանգամայն անաչառ վերլուծել ստեղծված վիճակը:

Չրաքյանն ընդգծում է Տիգրան Ելքենճյանի այն կարծիքը, թե «Ներաշխարհի» գերագույն ձգտումը լույսն է. իրոք, այդ գրքի ոգին է՝ «լույսն ապրել»: Ամենայն իրավամբ դա կարելի է ասել նաև «Նոճաստանի» մասին, ուր նոճիների վերելքը դեպի անհունը դարձյալ նույն նշանակությունն ունի: Սա լույսի գեղարվեստական պատկեր, սոսկ այլաբանություն, խորհրդանիշ չէ: Լույսի, արփի ֆիզիկական բնությունը կամ իր ժամանակի պատկերացմանը համապատասխանող եթերն է ընկած, ըստ Չրաքյանի, ողջ նյութական և հոգևոր աշխարհի հիմքում. «Բոլոր զորությունները միևնույն ուժն են. համատարած, ամենաթափանց եթերին թրթռումը: Ամեն ինչ կվերածվի թրթռումին ու շարժման, այսինքն սա բառին. Ձգտում (tend): Հանճարը, ելեկտրոսանքը, հավատքը, կամքը, սերը, ծանրությունը (qravita), բարոյականը, աղոթքը միևնույն ձգտումին առումներն, պարագայացումներն են: Երանի անոր, որ սաստկապես թրթռացին է, անդուլ թրթռուն է, անդուլ թրթռուն է արփով. ահա անիկա է տեսանողը, հանճարը, դյուցազնը, սուրբը, մարտիրոսը: Մարմինները հյուլեկույտեր են որք ուրիշ բան չեն, այլ եթերի հոծույթներ, եթերի եղափոխական, ձևափոխական վիճակներ: Նյութ ըսվածը խտացած, սահմանավորված Արփն է. Հոգին է. և հոգին՝ սահմանազերծ, անպարագիծ նյութը. Նյութին նախաձևությունն ու վերջնաձևությունն է: Այս երկու անհուն ձևերն արարածներուն մեջ ժամանակակից են անհունազան չափերով. բոլոր էակներն այս երկու ձևերը միանգամայն կկրեն... Հոգիացում, հոգիացում. վերադարձ առաջին և վերջին ձևին» («Ներաշխարհ», էջ 116):

Փիլիսոփայության և ֆիզիկայի պատմության մեջ կան այս տեսությունը հիշեցնող տեսակետներ, որոնց անդրադառնալը մեր հիմնական նպատակից ու հնարավորությունից դուրս է: Աշխարհի ամենատարբեր երևույթների հիմ-

քում ընկած այդ սուրատանցի առանձնացումը Չրաքյանի կողմից, ոչ միայն փիլիսոփայական, այլև էսթետիկական որոշակի կոնցեպցիա է հատկանշում, որը կարելի է անվանել լույսի էսթետիկական կոնցեպցիա։ Այն հատկապես «Ներաշխարհում» կիրառված է բավականաչափ հետևողականորեն և միանգամայն ինքնատիպ տեսություն է։ Լույսին նվիրված «Ներաշխարհի» տարբեր էջերը տարբեր կողմերից, նրբագույն երանգներով բացահայտում են այդ «անիմանալի հավերժանյութի» գաղտնիքները։ Այդ էջերը լույսի էսթետիկական կոնցեպցիայի հետազոտման հիմնական նյութն են։ Այդ հետազոտումը սխալ չի լինի սկսել թերևս բանաստեղծի և լույսի փոխներթափանցման երևույթից։ Բանաստեղծի ձգտումը դեպի լույսը պոեմի էջերում տրված պատճառաբանության համաձայն գալիս է նրա բուն ստեղծագործական էությունից։ Բանաստեղծի էսթետիկական ապրումների ու հիացմունքի, ստեղծագործական մղումների ու աշխատանքի, կենսասուժի ու բարձրագույն ձըգտումների աղբյուրը լույսն է իր հարափոփոխ խաղերի, իր առարկայացումների մեջ։ Եթե սա շրջելով վերածենք ժամանակակից լեզվի, կարող ենք ասել, որ այդ աղբյուրը իրականությունն է իր շարժման, զարգացման, փոփոխման մեջ, որովհետև ամեն ինչ արդյունք է լույսի, եթերի ձևափոխումների։ Կանգնել լույսի առաջ, նշանակում է կանգնել իրականության առաջ, ավելին՝ «մեծագույն իրողության» առաջ։ Արտացոլել այդ իրողությունը, արտացոլել ամենաթափանց եթերի թրթռումը—ահա գեղարվեստի գերխնդիրը։ Եվ այստեղ արտաշխարհի անհետացումը չէ իրողությունների սուբյեկտիվացման միջոցով։ Եսը համադրումն է արտաքինի և ներքինի, մասնավորի և ընդհանուրի, անհատի և տիեզերքի. սա է ստեղծագործության կյանքը, որ գոյավորվում է կողմերի ներդաշնակ ու կենդանի ձուլվածքով։

Հարցի պարզաբանման տեսակետից չափազանց արժեքավոր է 1897 թվականին Տիրան Չրաքյանի գրած նամակը Միքայել Կյուրճյանին։ Նամակը վերաբերում է մի ստեղծագործության մտահղացման (դժվար չէ նկատել՝ «Ներաշխարհի» նախնական ծրագիրն է ներկայացվում) պատմությանն ու ժանրային ճշտմանը. «միտքես ծրագիրներ կանցնին օրագրի ձևով հատոր մը գրել ձեռնարկելու, հատոր մը, որ իմ տպավորություններս պատմե՝ խորհրդածող, տրտում, սևեռուն հատոր մը՝ տեսակ մը խառնուրդ Մորասանի Surb Fom-ին Տեմիրճիպաշյանի «Աղջկան մը օրագիրը»-ին Xavier de Maista-ին «Սենյակիս շուրջը ճամփորդություն»-ին և ուրիշ հեղինակներու Penseés ներուն (որովհետև շատ չեմ սիրեր վեպը, որ սուտ է), և որ օրինակի համար ունենա սա վերնագիրը... «Ստվերի մը երազները»... և կամ «Ստվերի մը խոհանքը» (ԳԱԹ, Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ)։

Ինչպես տեսնում ենք, հարելը որոշակի գեղարվեստական ուղղությանը, որոշակի էսթետիկական նախադիր սկզբունքին կարող է վճռել նույնիսկ այս կամ այն ժանրի բախտը. «վեպը սուտ է» արտահայտությունը այստեղ չի հնչում որպես կամայական հրաժարիմք հատկապես դասական ռեալիզմում արդեն բարձրագույն աստիճանի հասած ժանրից»։ Դեռևս ստեղծագործության վաղ տարիներին, էսթետիկական նոր սկզբունքների որոնման ու մշակման շրջանում արդեն Չրաքյանը պետք է որ մտածեր որակապես այլ բնույթի երկ հեղինակելու մասին, քանզի դասական վեպի կառուցման օրենքները չէին համատեղվում իրականության արտացոլման իր եղանակի հետ։ Իհարկե այդպիսի նորաբնույթ մի երկ չի կարող ստեղծվել միանգամից, ան-

տեսնելով գեղարվեստական զարգացման նախորդ փորձը և բնական է, որ «Ներաշխարհի» մտահղացման ժամանակ հեղինակն աչքի առաջ ուներ գրական մի շարք ուշագրավ օրինակներ։ Նա ձգտում էր կերտել դրանցից տարբեր մի գործ, որը միաժամանակ իր առանձին կողմերով պետք է հիշեցներ այդ յուրօրինակ երկերը։

Լույսը, արփը (արևի լուսային էներգիան) համարելով ամենաթափանց, նյութական ու հոգևոր աշխարհի անսահմանության սուբստանցը, Զրաքյանը էության ու երևույթի հարցը լուծում էր իմպրեսիոնիզմի էսթետիկական հայեցության տեսակետից ամենաուղիղ ու տրամաբանական ձևով։ Նման դեպքում երևույթը և էությունը ստանում էր միանգամայն հետևողական բացատրություն. արտացոլել աշխարհի գունային անբավ երևութական հարստությունը, կնշանակեր ուղիղ ճանապարհով գնալ դեպի էությունը, դեպի սուբստանցը, որի տրոհումներից ու այլափոխություններից էր ծնված ողջ աշխարհը։

2

1913-ի մարտի 2-ին, շաբաթ երեկոյան տեղի է ունեցել գրական հավաքույթ Զրաքյանի նախագահությամբ, նվիրված Դանիել Վարուժանի ստեղծագործությանը։ Վարուժանը խոսել է շուրջ մեկ ժամ՝ գեղարվեստի մասին։ Տիրան Զրաքյանը կես ժամի չափ անդրադարձել է հատկապես «Ցեղին սիրտը» ժողովածուին, հեղինակի հակիրճ կենսագրականը տալուց հետո։ Վերջում արտասանել է Վարուժանի «Հայրենի լեռները» նշելով, թե այն խտացնում է բանաստեղծի «բոլոր կարողությունները»։ Ինչպես հայտնում է լրատուն, բանաստեղծի քերթվածների գեղեցկությունը կապվել է հարազատությանը, թարմությանը, տիեզերականությանը, կայծակնընթաց երևակայությանը, որով նա «ամենախոնարհ եղիճեն» բարձրանում է մինչև ճախրասլաց արծիվները, նույն սիրով ըմբոշխնելով կյանքն իր գեղեցկություններով ու թշվառություններով։

Շիրվանզադեի հոբելյանի առթիվ հրատարակված «Շիրվանզադե և իր գործը» (Կ. Պոլիս, 1911) ժողովածուի արևմտահայ տասնինը հեղինակներից մեկը Տիրան Զրաքյանն է։ Նա հանդես եկավ «Գործակատարի հիշատակարանից» վիպակի բավական ծավալուն վերլուծականով։ Վերլուծականում գլխավորը ռեալիզմի և ճշմարտության խնդիրն է։ Հետաքրքիր է, որ նա քննադատական մի քանի դիտողություններ է անում հայ դասական ռեալիզմի ներկայացուցչին՝ ճշմարտության դեմ մեղանչելու համար։ Առաջին դիտողությունը վերաբերում է վիպակի գլխավոր կերպար Խրիստոֆոր Սերգեիչի վերելքին՝ խաբեության ու կեղծիքի զենքերով. վիպագիրն իր երևակայությամբ դյուրացրել է գործը, կերտելով մեկին, որի համար կանխավ ապահովված է ամեն հաջողություն, մինչդեռ ի շահ ճշմարտության հարկ էր, որ հեղինակը մերթ-մերթ սխալեցներ սկզբից մինչև վերջ կատարյալ ու անսխալ գործող սկսնակ գործակատարին։ Չհավատալով բախտին, շարունակում է Զրաքյանը, Շիրվանզադեն իր հերոսին անվիճելիորեն խելացի ներկայացնելուց բացի նաև բախտավոր է դուրս բերել։ Նշելով, որ աշխարհը միայն տեսանելի նկարագիրների ու դեպքերի տրամաբանությամբ չի վարվում, այլև իրենց թաքուն, «անհետևելի» տրամաբանությունն ունեցող «անծանոթ ուժե-

27—92

րի ձեռքով», Զրաքյանը տուրք է տալիս ֆատալիզմին. եթե բախտը չճանաչվի որպես անբացատրելի, անպատճառաբանելի դեպքերի մեկնության միջոց, հնարավոր չի լինի ընդգրկել ճշմարտությունը։ Հասկանալի է, որ Շիրվանզադեն նման սկզբունքով առաջնորդվել չէր կարող, քանզի տեսանելի նկարագիրների ու դեպքերի զարգացման օբյեկտիվ պատճառաբանությունն էր նրա ռեալիզմի ուժը։

Մերժելով Զրաքյանի տուրքը ֆատալիզմին, որ թվում է պետք է առնչված լինի բացարձակի նրա ըմբռնմանը, պետք է միաժամանակ հաշվի առնել նրա դիտողությունը. իրոք, Շիրվանզադեի այդ երկում հերոսի հաջողությունները ոչ միշտ են բավարար չափով գեղարվեստորեն պատճառաբանված, և զարգացումը ոչ միշտ է ընթանում ճշմարտության հետ ձեռք ձեռքի։ Երբեմն էլ հեղինակը իր խոսքը դնում է հերոսի բերանը, Զրաքյանի նշումով՝ մերթ խղճի, մերթ «գեղագիտական հասկացողության» տեր դարձնելով նրան, այդ ցածրոգի, զազիր մարդուն։ Դասական ռեալիզմի նկատմամբ Զրաքյանը երկկողմյա վերաբերմունք ունի։

Մի կողմից, նա քննադատում է ռեալիզմի որոշ, իր համար անընդունելի գծերը՝ ինչպես օրինակ, օբյեկտիվ արտացոլում, ընդհանրացում և տիպականացում (որի, թեկուզ մասամբ միակողմանի, կիրառության հետևանքով էր Շիրվանզադեն իր հերոսի զարգացումը տանել բնականոն ճանապարհով)։ Զրաքյանի համար մանրամասները ներքին հարափոփոխ վիճակները կարևոր տեղ էին գրավում, եթե չասենք հիմնարար նշանակություն ունեին թե նրա ստեղծագործության, թե տեսական սկզբունքների մեջ։ Մինչդեռ հայտնի է, որ Շիրվանզադեն, ելնելով իր ռեալիստական դիրքորոշումից, հանուն էականի, տիպականի, բնորոշի ընդգրկման, հրաժարվում էր այդ ամենից որպես երկրորդական, անկարևոր նյութ։ Այստեղից չի կարելի եզրակացնել, թե Զրաքյանն ընդհանրապես չէր տարբերում էականն ու երկրորդականը, գեղարվեստական արտացոլման պրոցեսը համարելով իրականության մանրամասն ու ճշգրիտ վերարտադրություն։ Իրեն հատուկ փայլով գրված «Պտույտ» էսսեում Զրաքյանը հետևյալ կերպ է դնում իրականի ու երկրորդականի հարցը. կարելի է վերջապես չտեսնել ինչ որ ամբողջի հետ չի ներդաշնակվում, կարելի է զտելով դիտել, բայց կան տեսողություններ, որոնց առջև հեզ, հասարակ բաների ազդեցությունը կարող է անհետանալ։ Գթացող, ներողամիտ, հասկացող տեսողություններ են դրանք և ճշմարիտ երջանկությունն ունի այդ նայվածքը։

Զտելով դիտելու ունակությամբ կամ ճշմարիտ երջանկությունն ունեցող տեսողությամբ, իհարկե, օժտված են ամենից առաջ արվեստագետները և այս բնորոշման մեջ ուշագրավ է այն, որ Զրաքյանը նկատի ունի իրականության նկարչական զննությունը—տեսողական, կենսահարուստ, սխալված չենք լինի եթե ասենք՝ իմպրեսիոնիստական լիակատար զննություն։ Այլ խոսքով, Զրաքյանը ոչ թե առհասարակ չէր ընդունում էականի և երկրորդականի տարանջատման սկզբունքը, այլ յուրովի էր ըմբռնում։ Սխալ կլիներ այն փաստից, որ իմպրեսիոնիստական արտացոլման եղանակը ենթադրում է նրբագույն մանրամասների, տպավորությունների, ապրումների գեղարվեստական արտացոլում, եզրակացնել, թե իբր դրանով վերանում են սահմանները էականի ու երկրորդականի միջև։ Զտելով դիտելու պահանջն արդեն շատ բան է ասում ինքնին. ճշմարտությանը հասու լինելու համար

անհրաժեշտ է որոշակի ընտրություն կատարել, արտացոլվող իրողությունները մաքրել այն ամենից, ինչ խանգարում է «ամբողջի ներդաշնակությունը»։ Իսկ մանրամասների գեղարվեստական նրբագույն մշակումն արդեն վերաբերում է այդ ամբողջին՝ արդեն հաստատուն, երկրորդականից զտված ամբողջին։ Թե ինչ նշանակություն էր տալիս Զրաքյանն այս խնդրին, երեվում է օրինակ, Ռեթեոս Պերպերյանի «Խոհք և Հուշքին» նվիրված գրախոսության հետևյալ տողերից. հատկանշականը, կարևորը, քիչը միայն գործածելու պետքը, որ ճշտագնին մտքերին է հատուկ, ազատություն է տալիս Պերպերյանին, սեղմությունը արտադրող նրա իրազգայությանը ընկերացած մեծ ճշմարտասիրությանը։

Զրաքյանի մոտ գեղարվեստական արտացոլումը բնավ չի հանգում տպավորությունների պասիվ պատկերման, իսկ ճշմարտությունը գեղարվեստում չի հանգեցվում բնականի սոսկ զգայական վերարտադրության։ «Ներաշխարհի» հիմքում ընկած է փիլիսոփայության և պոեզիայի ներդաշնակ համադրումը, թե դա զգայականի և բանականի գեղարվեստորեն անթերի համակցումն է։ Ուստի հասկանալի է Ռ. Պերպերյանի «Խոհք և Հուշք» գրքի առիթով ասվածը, թե որևէ բանաստեղծի արժանավորությունը նրա բանականության մեջ է։ Ավելին, բանականությունը, որ ընտրում և կանոնավորում է «քաոսորեն բնականը», ճշմարտությանը հասնելու միջոցն է դառնում գեղարվեստում («Բանականությունը որքան արվեստ մը եղած է այս գրքին մեջ»)։ Լատ որում, նա Պերպերյանին հանդես է բերում իբրև հելլենարվեստ դասական։ Պետք է կարծել, նա նկատի ուներ հենց բանականության կարգավորող դերը գեղարվեստական ստեղծագործությունում գրեթե կլասիցիստական իմաստով։ Ճշմարտությունն այստեղ արդեն բանականության նախընտրած ճշմարտությունն է, որը նույնիսկ հակադրվում է «երևակայոտ զգացողության անհանդարտ բանականությանը»։ Զգացմունքների հանդեպ բանականությանը գերապատվություն տալով գեղարվեստական արտացոլման նման եղանակը ճշմարտությունը կյանքից փոխադրում է ռացիոնալիզմի ոլորտը ենթարկելով վերջինիս, էմոցիաների արտահայտությունը խլացվում է բանականությամբ։ Անհրաժեշտ է նկատի առնել, որ Զրաքյանը ներկայացնում է Պերպերյանի «Խոհք և Հուշքի» էությունը և չի կարելի, ենթադրելով թե այդ ձևով հայտնում է իր համախոհությունը, սրա հիման վրա նրան ռացիոնալիստ հայտարարել։ Նա ռացիոնալիզմ է գտնում նաև Հովհաննես Սեթյանի պոեզիայում, այն է XVIII դարի ռացիոնալիզմի կրկնությունը, դրա համար էլ միամիտ ու դժբախտ ռացիոնալիստ է անվանում նրան։ Իր սեփական համոզմունքը Զրաքյանը պարզորեն ձևակերպել է հենց «Հովհաննես Սեթյան բանաստեղծ» հոդվածում, նշելով, թե բանարվեստը, գեղարվեստներն ընդհանրապես, ոչ այլ ինչ են, քան բանականությունը հուզումների մեջ։ Զգայականի և բանականի, զգացմունքների և խոհերի միասնությունն անքակտելի ու հավասարակշիռ է Զրաքյանի էսթետիկական ըմբռնումներում և դժվար է կողմերից մեկին առավելություն տալ։ Եվ դա ժամանակով թելադրված գեղարվեստի կյանքային ընթացքի արտահայտություններից էր. զգայականը և բանականը մեկը մյուսի գոյության ակունքն են։ Նրա ստեղծագործությունում, տեսությունում, քննադատությունում չի զգացվում մեկի կամ մյուսի գերակշռությունը (որ առանձնապես ցայտուն էր գեղարվեստի այլ շրջանների ժամանակ, ասենք՝ բանականության գերակշռող նշանակու-

թյունը կլասիցիզմում կամ զգացմունքայնությունը՝ սենտիմենտալիզմում)։ Կողմերի միասնությունը Չրաքյանը պատկերացնում է այսպես. «...զգացումները չեն այլ ինչ, բայց եթե հուզումներ, զոր գաղափարը կծնին։ Այնքան ավելի վարակիչ են բանաստեղծին զգացումները, որքան ավելի արդյունք են մարդկային հատկանիշներու, այսինքն բանական սկզբանց և կարողության, որքան ավելի կրեն կնիքն այդ հատկանիշներուն։ Ոչ թե երբ ավելի կխորհի բանաստեղծը քան կզգա, կիմաստասիրե քան կերգե, այլ ավելի ուղիղ կխորհի, որքան ավելի իր զգացմանց ակիզբը գտնված է գաղափար մը՝ հարազատորեն բանական» («Բյուզանդիոն», 1919, № 5055)։

Արդ, բուռն զգացմունքայնությանն ու կրքերին հակադրվող բանականության պահանջը էսթետիկայում չէր կարող բավարարել Չրաքյանին, բայց անկախ սրանից էլ պատահական չէ, որ Պերպերյանին, Տեմիրճիպաշյանին, Սեթյանին ռացիոնալիստ համարելով, XVIII դարին հատուկ նման ռացիոնալիզմը նա ներկայացնում է որպես ինքնագլուխ, «հանձնապաստան մտքին ծիծաղաշարժ խարխափումներուն» պատմություն։ Ռացիոնալիստական էսթետիկային նա հակադրվում էր մի այլ կարևոր կետում, «Ներաշխարհն իր հեղինակեն դիտված» հոդվածում նշելով. «Ինտրա բոլորովին դեմհանդիմանական (intuitif) իմացականություն մ'է, և քանի որ վերջապես՝ պատկերալից բացատրությունները կսիրե։ Վասնզի ստուգիվ, պատկերը խտացուցիչ մ'է, որ սակայն ոչ միայն չեղծեր անով արտահայտված գաղափարներուն հստակությունը, այլ նաև ավելի կհստակացնե ու դյուրամատույց կընծայե զանոնք»։ Պատկերը հիանալի միջոց է, շարունակում է նա, «ցայտեցուցիչ գաղափարներուն և զգայության հորդության» համատեղման՝ այսինքն դարձյալ անքակտելի միասնության մասին է խոսքը, որին բանաստեղծը հասնում է ինտուիտիվ իմացությամբ։ Ինտուիցիան «լուսապայծառ սփյուռներ» է գտնում ճշմարտության մեջ՝ անակնկալ կերպով։ Դրանք բանաստեղծի «ամենեն ակամա և անգիտակից վիճակներն են»։ Դրա համար էլ «Ներաշխարհում» փիլիսոփայությունը թերակաղ է, «դեմհանդիմանական հայացքներու բազմամետ խուրձեր կներկայացնե քան զննողի տրամախոհության միամիտ հյուսք մը»։

Այսպիսով, մի կողմից, թվում է, ելնելով բացարձակի իր ըմբռնումից Չրաքյանը պետք է որ եթե ոչ գերիշխող, ապա չափազանց կարևոր դեր նախատեսի բանականությանը։ Չէ՞ որ թեև նրա սկզբունքը էականորեն տարբերվում է XVIII դարի ռացիոնալիզմից, այնուամենայնիվ, նրա կարծիքով, բանականությունն է զգում «մեղմիկ բացվելը Սկզբան ու Վախճանի խորհրդալի վիհին», հասու լինում Պատճառին և վերջնական Վախճանին, Հավերժականին։ Այնուամենայնիվ, ինչպես տեսանք, զգայականի նշանակությունը չթերագնահատվեց. անգամ, հատկապես գեղարվեստական ստեղծագործությունում, համարվեց նույնքան անհրաժեշտ, բանականությունից անբաժանելի։ Նմանեցումը միանգամայն տեղադրելի է բացարձակի նրա պատկերացրած տիրապետությունում։ Եվ զգայական, և բանական իմացությունը իրենց օրինաչափ նշանակությունն են ստանում։ Չի՞ հակասում սակայն դրան ինտուիտիվ իմացության վճռական դերը, որ հատկացնում է Չրաքյանը գեղարվեստական ստեղծագործության, մասնավորաբար իր գլխավոր երկի կերտման մեջ, առավել ևս, երբ ինքն էլ շեշտում է ակամա, անգիտակից վիճակը։ Մյուս կողմից, ուրեմն ընդգծվում է բանական իմացության

ըստ էության հակադիր՝ ինտուիտիվ իմացության եթե ոչ գերիշխող, ապա չափազանց կարևոր դերը։ Բանական իմացություն և ինտուիտիվ իմացություն. առաջինը կարգավորող, տարբեր խոհերն ի մի բերող, երկրորդը անակընկալ ու անկազմակերպ լուսապայծառ հղացումներ առաջ բերող պրոցեսներ են։ Այս վիճակը կարգավորելու հնարն ըստ Զրաքյանի հետևյալն է. վերցնել մի կողմից Ինդրայի «միստիք կամ բանաստեղծական ոգեկանապաշտությունը», հետո «գիտական դրականությունը», ապա՝ «իմաստասիրական համաստվածությունն» իբրև փոխանցում երկուսի միջև։ Բանաստեղծականի և գիտականի իր իսկ նշած երկվությունը, բանականի, զգայականի, ինտուիտիվի համակցումը նման եղանակով դժվար է ասել թե ինչ կտա։ Մի բան սակայն հստակ է. այս ամենը առանձին տարրեր են, որոնցով նա կառուցում է իր իդեալիստական կոնցեպցիան։ Միստիկան, «դրականությունը», ինտուիտիվի, զգայականի, բանականի համակցումը, իմաստասիրական համաստվածությունը կարգավորվում են այդ իդեալիզմի դիրքերից, իդեալիզմ, որին այս կամ այն չափով հատուկ են այդ ամենը և տեղ են գտնում այնքանով, որքանով դա հնարավոր է կոնցեպցիայի ամբողջությունը պահպանելով հանդերձ։

Տեսլականը գեղարվեստի անհրաժեշտ տարրն է, բայց չի կարելի եզրակացնել, թե Զրաքյանի համար միևնույնն էր ինչպես կարտահայտվեր այն, որովհետև որոշիչը տեսլականի և իրականի (ռեալականի և իդեալականի) փոխհարաբերության բնույթն էր։ Նա սիմվոլիզմը քննադատում էր ոչ թե նրա համար, որ զուրկ է տեսլականից, այլ տեսլականն այստեղ ուղիղ կապ չունի իրականի հետ, մեկը և մյուսը ներդաշնակ չեն. «Ի՞նչ ըսել է խորհրդանշականություն։ Երբ կարելի է կենդանի հուզումը նույնությամբ փոխանցել, կամ գաղափարը որոշապես իմանալ ու արտահայտել, ի՞նչ հարկ փոխանորդաբար պատկերներ, փոխաբերություններ գործածելու, որք ուրիշ բանի չեն ծառայեր հաճախ՝ քան այլոց իմացողության հանձնելի իրերուն տեղ ուրիշ իրեր դնելով զայն այլուր զբաղեցնելու, իրականին ու էականին տեղ ցնորականն ու անպետք դնելու, համոզելու տեղ մոլորեցնելու։ Մտածության տարտամությունն ու հոգվույն անհուզումնությունը կարոտ կընեն մարդը ապավինելու զգայարանական տպավորության վերածելու։ Այս իսկ է, կարծեմ, խորհրդանշականներուն մտային մեքենավորությունը» («Շիրակ», 1909, № 16)։

Մտածության ու ապրումի հստակ արտահայտումը գեղարվեստում Զրաքյանն առնչում էր իրականի, էականի հետ, իհարկե, սրանով չկանգնելով դասական ռեալիզմի դիրքերում։ Բայց, այնուամենայնիվ, սիմվոլիզմը նա քննադատում էր իր սկզբունքների վճռական տեսանկյունից. տարտամության, բազմանշանակության սիմվոլիստական գաղափարը ոչ մի կերպ չի համատեղվում իրականության պատկերման իր սկզբունքներին։ Եթե սիմվոլիզմը խաբկանք էր համարում կոնկրետ երևույթները, որոնց սիմվոլիկ նշանակությունն էին պարունակում գոյի նախաստեղծ իդեաները, տրանսցենդենտ էությունը, ապա Զրաքյանը հենց դա էր համարում ցնորական։ Եթե ըստ սիմվոլիզմի իդեաները բանական ճանաչողության անմատչելի էին և դրան հակադրում էր ինտուիցիան որպես իմացական խորհրդավոր ճառագում, ապա Զրաքյանի մոտ, ինտուիցիան գործում է զգայական և բանական իմացությանը զուգահեռ և ի լրացումն։ Սիմվոլիզմում տեղի է ունե-

նում իդեալականի և ռեալականի տարանջատում, իդեալականի վերադասություն, Չրաքյանի մոտ՝ իդեալականի և ռեալականի համակցում, ներդաշնակություն։ Ինչպես նկատում է նա, երբ «վերացյալ կամ իրազանցական» գաղափարները տարտամ են, դրանց տեղը նույնիսկ կոնկրետ, իրական բաներ, պատկերներ դնելու վտանգով ձգտում են մատչելի լինել։ Սա սիմվոլիզմի արտաքին հարկադրանքն է, ներքինը առաջ է գալիս «բանաստեղծության կամ խորհողության նվազութենե», երբ հուզումներ, գաղափարներ չկան, միտքը դիմում է պատկեր-սիմվոլների։ Այս առիթով Չրաքյանը իր կարծիքն է հայտնում պոեզիայի բնության մասին. բանաստեղծությունը կենդանի ու վեհորեն բաբախուն է զգացումների հարստությամբ, հուզումների փոթորկումով, այն տեսլածնություն ու հրաշազգացություն է, և երբ չկա այդ փոթորկումը, այդ ոգևորությունը, հիացման, խանդի, սիրո, գութի, անձկության, կարոտի, վշտի թշվառության վիճակներն ու մի գաղափար, մի՝ դրանք հավաքող ու կապակցող օրենք, պատկերները սոսկ մտքի խաղ են դառնում, մեզ «ցուրտ», անտարբեր թողնելով։ Սիմվոլիզմը քննադատելիս Չրաքյանն ընդհանուր առմամբ մոտենում է խնդրի էությանը և իրավացի, անգամ նրբանկատումներ է ի հայտ բերում, սակայն նա հասնում է ծայրահեղության (ինչպես հաճախ է պատահում գեղարվեստական տարբեր ուղղությունների ներկայացուցիչների սկզբունքային վեճերի ժամանակ)՝ բովանդակային սնամեջության արդյունք համարելով սիմվոլներին դիմելը, որոնք իրենց հերթին մշուշում են եղած իմաստները։ Ծայրահեղությունը հասցնում է սիմվոլիզմի ստեղծագործական նվաճումների բացահայտ անտեսման։

Բայց եթե այդ վերլուծումը վերցնենք որպես ընդհանուր հարցադրում գեղարվեստի վերաբերյալ, կթվա թե ամեն ինչ պարզ է. Չրաքյանը դեմ է ինչպես պատկերների աղքատությանը, այնպես էլ առատությանը, երբ ուշադրավ, գունագեղ, անսովոր բան ստեղծելու մարմաջով հանգում են հակառակ արդյունքի, պատկերները վերածվում են, ասես, ապրումների ու գաղափարների մերկությունը ծածկող փայլուն լաթերի։ Մյուս կողմից, սիմվոլներին հատուկ փադփումից տուժում են մտածումները, իմաստները։ Բովանդակության աղքատությունը սիմվոլիստներին ստիպում է դիմել անընդունելի ձևի, իսկ ձևը մթագնում է բովանդակությունը։

Համենայնդեպս սրանով խնդիրը չի սպառվում։ «Ներաշխարհում» սիմվոլիզմի և սիմվոլ-պատկերների մեկնաբանությունը կապվում է մասնավորի և ընդհանուրի հետ և ստացվում է, որ Չրաքյանն ընդհանրապես պատկերները ընդունում է որպես ավեր հոգու մեջ խաբեական բաղձանքներ։

Իրերը մասնավորությամբ թերի են, հոգին ընդհանուր է, «համայնիկ կտենչա», բայց մասնավոր զգայարանական մարդը ի հակադրություն մարդու ներքին «հանրականության» աշխատում է իրակերպել, մարմնավորել անմարմին վերացականությունը։ Եվ կրոնները, գեղարվեստները այդ ընդհանուրը թանձրացնում են մասնավոր պատկերների մեջ, դրա համար էլ «խորհրդանշական են... ամեն ժամանակներու, ամեն դպրոցներու մեջ»։ Այսպիսով համատեղվում են մասնավոր-զգայարանական-մարդկայինը և ոգեկան-տիեզերական-աստվածայինը։ Խնդրի այս մեկնաբանությունն արդեն հաշվի չի նստում պատկերների սակավության կամ առատության հետ՝ դրանք մասնավորությունից տառապող հոգու արտահայտություն համարելով

կամ նույնիսկ ավելի կամ նվազ կատարելագործյալ ավելորդապաշտություններ (այդպիսին են բոլոր նրա կրոններն ու գեղարվեստները): Եթե «ճշմարիտ ընդհանուրի» գաղափարը տեղ չունենար գեղարվեստում, հավանորեն Զրաքյանը գեղարվեստը ավելորդություն կհամարեր անկախ ամեն ինչից: Ուրեմն գեղարվեստի արժեքը նրա նպատակակետի՝ դեպի ընդհանուրը, ամենայնը, անհունը ուղղվածության մեջ է և ոչ թե զգայականորեն մատչելի արտաքնության՝ սիմվոլ-պատկերայնության: Այստեղից էլ Զրաքյանի բացահայտ հակումն առ փիլիսոփայական բանաստեղծությունը:

Զրաքյանի ըմբռնմամբ գեղեցիկն անանջատ է արտահայտությունից. գեղեցիկն արտահայտելու խնդիրը նա զատում է զարդարելու հակումից, գեղարվեստական պատրաստի ձևերի պարտադրումից կամ իրականության արհեստական գեղարվեստականացումից: Գեղեցիկը, ներկա դեպքում կապում է պարզի և բնականի հետ: Պարզ և բնական ասելով նա նկատի ուներ ոչ միայն բազմաբղետ երևութականությունը, այլև անպատմելի իրողության հասնող էությունը: Դժվար չէ նկատել. պարզի և բնականի հարցն ուղղակիորեն ասես կամրջվում է սիմվոլ-պատկերների քննադատությանը՝ երկուսն էլ բարձրացրած իրականության ըմբռնման վրա:

«Ի՞նչ կպատմի հայոց այբուբենը» ճառում՝ արտասանված հայոց տառերի գյուտի 1500 և հայ տպագրության 400-ամյա հոբելյանի առիթով Զրաքյանը նշում է, որ Ազգի անհատականությունը կազմող տարրերի մեջ գիրը առանձնապես կարևոր նշանակություն ունի. գրականության մեջ ավանդում և պահպանում է պատմությունը, ազգային նկարագրի ու կարողությունների բարձրագույն և տևելու արժանի արտահայտությունները, ազգային անհատականությունն ու ուրույն գոյությունը, ազգի իբրև այդպիսին՝ կյանքը: Հայ ժողովրդի պատմության ու մշակույթի առանձին դրվագներին դիմելիս Զրաքյանը բարձրացնում է հավերժության ու վաղանցության հարցը: Բնության և հասարակության պատմությունները, գիտությունը, փիլիսոփայությունը անհատի կյանքը սահմանազերծում, երկարաձգում են դեպի անցյալ ու ապագա: Անցյալն ու ապագան նույնքան իրական են, որքան ներկան: Ավելին, հավերժությունը, «անհուն արարչությունը» մարդկության պատմության ժամանակներում, ժողովրդի դարավոր կյանքի մեջ, կարելի է տեսնել ոչ միայն ներկա կացությունում, որը պահ է միայն: Ներկայի անընդհատ անցյալացման զգացողությունը հատուկ է թերևս բոլորին, բայց անցյալի վերածումը ներկայի, որ շատերին սոսկ մտահայեցողական գործողության ծնունդ կարող է թվալ, բանաստեղծի համար կենդանի զգացողություն և կենդանի ճշմարտություն է: Որքան էլ ավերված, անցյալի լուռ վկաները՝ մշակույթի հուշարձանները բարձր ու ճշմարիտ իրականության հավաստումներ են և ոչ թե մեռյալ ավերակներ կամ լավագույն դեպքում հնության փոշով ծածկված թանգարանային նմուշներ:

Իր դատողությունների հիմքում դնելով անսահմանի ու սահմանավորի սկզբունքը Զրաքյանը վիճում է Պրոտագորասի նշանավոր՝ «Մարդն է չափը ամենայնի» աֆորիզմի հետ: Հիմնական պատճառն այն էր, որ նա չէր ընդունում չափի մարդաբանական կոնցեպցիան՝ հետևողականորեն զարգացնելով տիեզերական հարմոնիայի գաղափարը, գաղափար, որը շարունակում էր հարմոնիայի անտիկ կոսմոլոգիական տրադիցիան, իհարկե բնավ չնույնանալով դրա հետ: Մարդու փոխարեն Զրաքյանը անհունն է դնում չափի

հիմքում։ Մարդը չի կարող գրավել անհունի տեղը, քանզի նման դեպքում, ըստ նրա բացարձակի «մեկ միացումը» պետք է լիներ։ Այստեղից նա իր սկզբունքային եզրակացությունն է անում. «Մենք գեղեցկությունները կդատենք տեսլական Գեղեցկին իմացումով, իրականությունները՝ ճշմարտին ծանոթությամբ, օգուտներն՝ անսահման ու Գերագույն Բարվույն գաղափարով, կգնահատենք արարքներն անպայման Սիրույն ու խորհուրդներն՝ անբավ Իմաստության հասկացողությամբ։ Կյանքը հասկնալի է Հավերժությամբ միայն։ Տարօրինակ բան, ինչպես Անչափելին կրնա իբր չափ ծառայել» («Օշական», Կ. Պոլիս, 1914, էջ 139)։ Ողջ տիեզերքը չափելու միջոցը բացարձակն է, որի եղանակավորումները կամ արտահայտություններն են երևույթները բացատրող օրենքները։

Բացարձակի ըմբռնման տեսանկյունից գեղարվեստի վերլուծության նշանակալի երևույթ է «Սև ծով, Այվազովսկի, Աստված» հոդվածը։ Ասես հարևանցիորեն, բայց էությունից գալով Չրաքյանը քննում է գեղարվեստի ազդեցության ամենաուշագրավ առանձնահատկություններից մեկը, այն, որ դեռևս անտիկ էսթետիկայում հայտնի էր Կաթարսիս (մաքրագործում) տերմինով։ Այվազովսկին ժպտեցնում է «տիեզերքի վայրենությունը», բարեխառնում «բնության մռայլը»։ Նրա նկարների կեսից ավելիի մեջ փոթորկոտ ծովն է, հաճախ՝ խորտակվող նավերով, հզորազոր ու անողոք տարերքի մեջ ընկած մարդկանցով, որ անկախ ամեն մեկնաբանությունից, ինքնաբերաբար արթնացնում է հայ ժողովրդի ճակատագրի պատմությունը։ Չրաքյանը հիանալի է նկատել Այվազովսկու լավատեսական աներեր հավատը, նույն լավատեսությունը, որով գոյատևել է դարերի ամենակուլ փոթորիկներն ընկած հայ ժողովուրդը։ Անվեհեր մարդկանց կռվելն անգամ ահարկու տարերքին անմահության, գեղեցկի վավերացումն են։ Հակադիր վիճակների միացումը վշտերից, սարսափից գեղարվեստի մաքրագործող հատկության գլխավոր պատճառն է ներկա դեպքում։

Հակադրությունների միացումը միայն արվեստագետից եկող, նրա գեղարվեստական խնդիրներով պայմանավորված երևույթ չէ։ Չրաքյանի ըմբռնման ուժն այն է, որ հակասությունը նա գտնում է ողջ ռեալ իրականության խորքում և դա դիալեկտիկային բնորոշ կենսականությամբ է ողողում նրա պատկերներն ու դատողությունները։ Փոթորկի մեջ արտահայտվում է գոյի հակասականությունը՝ հնի կործանումը և նորի ծնունդը։ Անսահմանի և սահմանավորի հակադրությունների ուժը գալիս է նրանից, որ արվեստագետի մարդկային խոր զգացողությամբ Չրաքյանն ըստ էության ժխտում է իր իսկ փիլիսոփայական իդեալական կառուցվածքը, որի գագաթից, ուր բնակվում է բացարձակը, մահվան ցուրտն է փչում։

Գեղարվեստը տիեզերական լույսի անդրադարձումը պետք է լինի, ինչպես համոզված է Չրաքյանը.—«Անդրադարձնել, հրճվագին. անպատրորեն բեղմնավոր Հավերժության տեսիլեն թափանցվիլ և զգայլած անդրադարձում մը զեղուլ»։ Էսթետիկական ներշնչված հիացմունքը գոյի տեսիլների անդրադարձմամբ կարող է մարմին առնել, նյութականանալ գեղարվեստական երկում։ Դա մարդկային-իրական-շոշափելի գոյն է, մարդկային անհունի էսթետիկական յուրացումը։

ՍԻՄՈՆ ԵՐԵՄՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԸ

Սիմոն Երեմյանը Մխիթարյան միաբաններից է։ Ծնվել է Տրապիզոնում 1871 թվականին, 1885-ին դարձել է միաբանության անդամ, այնուհետև մինչև կյանքի վերջը (1936 թ.) ապրել և ստեղծագործել է Վենետիկում։ Լայն են նրա գրական-մանկավարժական գործունեության շրջանակները։ Գրել է ողբերգություններ («Անեծք», «Սաթենիկ», «Ուխտը»), արձակ բանաստեղծություններ, հուշեր, երկու վիպակ՝ ազգային-հայրենասիրական թեմաներով («Տուրկին», «Տագնապը»)։ 1899-ից մինչև 1905 թվականները խմբագրել է «Բազմավեպ» հանդեսը, իսկ 1901—1906 թթ. «Գեղունի» տարեգիրքը։ Խմբագրական գործունեության տարիներին նա բազմաթիվ հոդվածներ է գրել գրականության տեսության, քննադատության, բանասիրության վերաբերյալ, որոնք հետագայում ի մի է հավաքել և հրատարակել «Ազգային դեմքեր-գրագետ հայեր» խորագիրը կրող տասհատորյա աշխատությամբ, որը լույս է տեսել 1913—1914 թթ. (վերջին երկու հատորները լույս տեսան 1931—1933 թթ.)։

Սիմոն Երեմյանի հետաքրքրությունները չեն սահմանափակվել գրականության շրջանակներում։ Նա իր կարողություններն ի հայտ է բերել նաև բնական գիտությունների ասպարեզում։ Ուսումնասիրելով հայտնի գիտնականներ Պրուֆոնի և այլոց աշխատությունները և ունենալով «Փափագ և իղձ նպաստելու ի հառաջադեմ զարգացումն բնական գիտությանց յԱզգիս», Երեմյանը հրատարակում է «Նոր կենդանաբանություն և մարդակազմություն» (1896), «Տարվինականություն կամ տեսակաց և մարդու ծագման խնդիրը» (1898), «Հայ բժշկարանք» (1901) աշխատությունները, «Պատկերազարդ բառգիրք գործնական գիտությանց» (1900) հանրագիտարանը։

1

Սիմոն Երեմյանի «Ազգային դեմքեր—գրագետ հայեր» բազմահատոր աշխատությունը գրականության պատմություն չէ բառիս գիտական նշանակությամբ։ Հեղինակը միտում չունի գրական դպրոցների, գրական-պատմական պրոցեսների, առարկայի պարբերացման որոշակի սիստեմ ստեղծելու։ Նրա ձգտումն է՝ ներկայացնել XIX դարի և XX դարասկզբի գրական գործիչների դեղարվեստական վաստակը մեկնաբանող ընթերցասիրական ձեռնարկ և որպես այդպիսին ուշադրավ է իբրև նոր շրջանի գրականության արժեքավորման փորձ։

Մատենաշարը բաղկացած է մենագրական ակնարկներից, սակայն երկրորդ հատորում տեղադրված են նաև «Հայ աշուղներ», «Միջնադարյան գրականություն», «Ինքնաբույս գրականություն», «Անգիր դպրություն» ակնարկները, որոնք լրացնում են ազգային գրականության ամբողջական համապատկերը։ «Ձեռնարկիս այս աշխատություն,—գրում է Երեմյանը մատենաշարի առաջաբանում,—որ հուսով եմ թե օգտակար կ'ըլլա ոչ միայն գրագիտության պարապող մեր հեղինակներուն, այլ և միևնույն ատեն ժամանակակից ազգային գրականության ուսումին համար դասագրքի մեկ պետքը կը լրացնե»։

Ո՞րն է Սիմոն Երեմյանի գրականության պատմության ուսումնասիրության մեթոդը։ Պատասխանը տալիս է հենց ինքը՝ հեղինակը, առաջին հա-

տորի առաջաբանում. «Հրապարակ կելլե Գրագետ Հայեր գրքիս այն հատորն, որ առաջին շարքը կը կազմե իմ ուսումնասիրության, ուր առաջնություն կամ պատմական հատուկ դասավորություն մը չեմ դներ, այսպես բրած է նաև ժյուլ Լըմեդրը, որուն ոճով կամփոփեմ տեսություններս յուրաքանչյուր գրական դեմքի վրա»:

XIX դարավերջի ֆրանսիացի տեսաբան ժյուլ Լեմետրը սուբյեկտիվ-իմպրեսիոնիստական քննադատության ներկայացուցիչն է, որ իր «Ժամանակակիցներ» ժողովածուում առաջնորդվել է որոշ ստեղծագործություններից ստացած անհատական տպավորությունների ու դիտարկումների փաստագրման սկզբունքով: Լեմետրը նուրբ ոճաբան է և էսսեիզմի ուղղության հիմնադիրներից: Լունաչարսկու բնորոշմամբ, նա երբեք չի հետամտել գաղափարական ուղղվածության և հավասարապես տարվել է գրական և սո-ոփայական բոլորովին հակադիր դիրքերում գտնվող գրողների ստեղծագործություններով, ունենալով միայն մի նպատակ՝ նրանց երկերից քաղել որքան հնարավոր է շատ գեղագիտական հաճույք, իսկ գրաքննադատի միակ դերը համարել է օգնել ընթերցողին ճանաչելու և ըմբոշխնելու այդ հաճույքը: «Վերջին հաշվով մեզ ի՞նչ է հետաքրքրում արվեստի գործը վերլուծելիս,—գրում է Լեմետրը, որից և մեջբերում է կատարում Լունաչարսկին,—իրականության փոխակերպումը կամ թեկուզ և դեֆորմացիան մարդկային հոգում. յուրօրինակ, օրիգինալ հոգի—ահա ինչն է հետաքրքրականն»[1]:

Գրական երկը մշակելիս, Լեմետր տեսաբանի մտահոգության առարկան նրա տեղը որոնելը չէ տվյալ գրականության ընդհանուր կառուցվածքում: Նա չի ժխտում կամ արժեքավորում քննվող գրական ստեղծագործությունը, չի տալիս իր վերջնական գնահատականը: Սակայն քննադատն ընթերցողին կարողանում է մատուցել գրական երկի ամեն մի տրամադրություն իր բազմերանգ անցումներով, իր նրբագույն ճաշակով և գեղագիտական ընկալման յուրօրինակությամբ: Արվեստի ստեղծագործություններից ստացած իր տպավորությունները Լեմետրը հաղորդում է արտահայտիչ, դասական մաքրություն հասնող լեզվով և նրբերանգներով հարուստ ոճամտածողությամբ:

Սիմոն Երեմյանն իր «Ազգային դեմքեր—գրագետ հայեր» շարքը կառուցել է նույն սկզբունքով: Նրան հրապուրել են այդ մեթոդի ընձեռած լայն հնարավորությունները գրական ստեղծագործություններից ստացած անհատական տպավորությունների դրսևորման առումով XVIII—XIX դարերում եվրոպական գրական քննադատության մեջ տարածված էսսեիստական մեթոդը, որն աչքի էր ընկնում աֆորիզմներով հարուստ պատկերավոր մտածողությամբ, իր մեջ կրում էր գիտական խոսքի մասսայական տարածման ռացիոնալ հատիկ: Գեղարվեստական ստեղծագործություններից քաղած անհատական տպավորությունների իմպրովիզացիան հեղինակը կարողանում էր հաղորդել ընթերցողին անկաշկանդ զրույցի ձևով, դրանով իսկ հետաքրքրություն առաջացնել գրականության և արվեստի երկերի նկատմամբ: Գրականության բովանդակությունը հանգեցնելով ազգի հոգևոր կերտվածքի, ժողովրդի կյանքի ու պատմության արտացոլմանը, Երեմյանը առաջնորդվում էր հոգևոր մշակույթի ժողովրդայնացման սկզբունքով: Այս իմաստով էլ իր

---

[1] *Луначарский А. В.*, Соб. соч.. т. 5, М., 1965, стр. [illegible]

հատորներում նա առանձնակի տեղ է հատկացնում ժողովրդական ստեղծագործության վերլուծությանը:

«Հայ աշուղներ» բաժնում նա դրվատում է Գևորգ Ախվերդյանի ջանքերը Սայաթ-Նովայի երգերը հրատարակելու գործում: Հայ աշուղական պոեզիան ժողովրդական բանահյուսության մի կարևոր բաժինն է, որ դարեր շարունակ անտեսվել, ցած է համարվել հոգևոր դասի ներկայացուցիչների կողմից: «Հայ աշուղը ստրուկ է,—գրում է Երեմյանը,—իր գլուխը Սափփոյի ծաղկեպսակը չէ որ կը զարդարե՝ այլ սարուխ մը, որ մինչև կիսաբաց աշուները կ'իջնե, ստրուկ է ան. կամ զարիպի մը պես սրճարանի մը անկյունը քաշված կը բանաստեղծե, կամ մուրացկանի մը պես աղբյուրի մը քով, նոճիի մը տակ, գերեզմանի մը վրան՝ մոտ կը նվագե սերը և հոգին»[2]: Իսկ հայ ժողովրդի հոգևոր դասը «Աստծո և երկինքին հետ խոսող, հրեշտակներուն հետ պարող հոգեշնորհ աբեղա հայրերը ու հայրիկները կը հալածեին սիրային աշուղական երգերը», համարելով դրանք «մարմնապաշտ ու մեղսաբեր» (շարք 2, 37—45): Սայաթ-Նովայի երգերը վերլուծելիս Երեմյանը հենվում է նրա ստեղծագործության, որպես ազգային մշակույթի զարգացման կարևոր էջի գնահատման վրա: Սայաթ-Նովայի արվեստի «ամբողջ քերթողական խանդը անկեղծության լույս մարմաջով բռնված է», և այդ անկեղծությունն է հիմնականում ապահովելու արվեստագետի քնարի հնչեղությունը: Աշուղական պոեզիայի արմատները որոնելիս Երեմյանը առնչակցություններ է գտնում այլազգի (հնդիկներ, հույներ, արևելյան մյուս ազգեր) ժողովրդական ստեղծագործություններում, բացում նրանց խորքերը ազգային գրականության զարգացման դարերի շերտերում: Գողթան երգիչներից սկսած աշուղական պոեզիան իր զարգացումն է ապրում միջնադարյան հայ քնարերգության մեջ: «Միջնադարյան գրականություն» բաժնում Երեմյանը այս տեսանկյունով էլ մեկնաբանում է Պետրոս Ղափանցու, Առաքել Սյունեցու, Հովհ. Թլկուրանցու, Հովհ. Երզնկացու, Մկրտիչ Նաղաշի և այլոց քնարերգությունը: Աշուղական պոեզիայի սահմաններում մեկնաբանելն անշուշտ նեղացնում է նրա բովանդակության գնահատման պատմահայեցողության շրջանակները, սակայն գրականագետի միտումն է ցույց տալ միջնադարյան գրականության աշխարհիկ բովանդակությունն ու ժողովրդական հենքը:

XIX դարի գրականության շերտերում Երեմյանը նորից առանձնացնում է գավառաբնակ ինքնուս ստեղծագործողների հողածին բովանդակությունն ու ժողովրդական միտումները: «Գավառացի գրողը՝ բնական գրեց, գեղեցիկը բնականության մեջ փնտռեց ու գտավ, և գավառի գրողները կրնան պարծենալ, որ իրենց գրիչը պատվաստ չէ, այլ հայ հողեն, հայ ջուրեն՝ ծծած, ուռճացած՝ գրական ծառ մը, որուն ծաղիկը արյունի գույն, որուն վրա արցունքըն է իջեր ցող, շաղն է նստեր հառաչներու շունչ» (շարք 2, 143—144):

«Ինքնաբույս գրականություն» բաժնում Երեմյանը վերլուծում է գավառներում՝ Վանում, Մուշում, Խարբերդում, Քղիում և այլուր ծլարձակած հայ ժողովրդական բանաստեղծությունն ու խրախուսում նրանց հրատարակողներին, այն բանահավաքներին, որոնց շնորհիվ «այսօր մեր հոգին

---

2 Այս և հետագա մեջբերումները տե՛ս Ս. Երեմյան, Ազգային դեմքեր-գրագետ հայեր, շարք 1—8, Վենետիկ, 1913—1914: Հետագա մեջբերումները տրվելու են բնագրում, նշելով շարքի էջը:

ծնունդ՝ բնիկ գրականությունը՝ մասամբ մը գրի առնված անկապտելի կը մնա» (շարք 2, 146)։ Գարեգին Սրվանձտյանցի հավաքած հատորների, Տեր-Մինասյան Վահան վարդապետի «Անգիր դպրություն» ժողովածուի, Հովսեփ Ճանիկյանի «Հնություն Ակնա» մեծածավալ գրքի բանասիրական արժեքը ազգային գրականության զարգացման գործում դժվար է գերագնահատել։ Ժողովրդական ստեղծագործության անխոնջ մշակների կատարած գործը ամենամեծ գրավականն է բացահայտելու հայ գրականության զարգացման ազգային հենքը։ «Ճանիկյան ուզած է իր աշխատությամբ ցույց տալ մեր ազգին,—գրում է Երեմյանը,—որ հարկ չէ օտարամոլությամբ սիրահարվել օտար ազգերու տաղերուն և քերթվածներուն, և որպես զի իմացնե որ հայն ինքնին, իր հողին ծոցեն հղացեր է քնարին ձայնը սիրելի,—անոր համար հավաքել է այդ երգերը» (շարք 2, 185)։

Ժողովրդական բանահյուսության հավաքման, նրա արժեքների պահպանման կողքին, գեղարվեստական գրականության հիմնական խնդիրներից պետք է լինի ազգային հոգևոր գանձերի գրական մշակումը։ Երեմյանը բարձր է գնահատում այն գրողներին, որոնք անմիջապես կապված են ժողովրդի հույզերին, պատկերում են նրա կենցաղը, առօրյա հոգսերը։ Ժողովրդական առասպելների, լեգենդների, հեքիաթների մշակումը ապահովում են գրողի ժողովրդայնությունը, նրա ստեղծագործությունը դարձնում կենսունակ ու գաղափարապես հագեցած։ Այս տեսանկյունով Երեմյանը գնահատում է Աղայանի գրական գործունեությունը։ Նա հիմնականում անդրադառնում է Աղայանի բանաստեղծական ժառանգությանը, շեշտում գրողի մշակած առասպելների ու հեքիաթների գաղափարական կատարելությունը։ Աղայանի պոեզիան հագեցված է ժողովրդի սոցիալական վիճակի, մասնավորապես աշխատավոր գյուղացու և գեղջկուհու անմխիթար առօրյայի նկարագրությամբ ու այնքան հոգեհարազատ է, որ, գրականագետի ընկալմամբ, հավասարազոր է հնչում աշուղական պոեզիային։ «Աղայան գավառի բանաստեղծը իր միջավայրին՝ ինքնաբուխ քնար հոգիին թարգմանն եղավ, և ատոր մեջն է իր աշուղային քնարին հաջողությունը» (շարք 1, 3—4)։ Վերլուծելով «Տորք Անգեղ» պոեմը, Երեմյանը շեշտը դնում է առասպելի մշակման կատարելության վրա, որպես ժողովրդական ստեղծագործության հիմքի վրա ստեղծված դյուցազներգության օրինակ։ Աղայանի գրական գործունեության հիմնաքարը գրականագետը համարում է նրա կրթադաստիարակչական բովանդակությունը, ըստ այդմ բարձր գնահատելով նրա մանկական գրվածքներն ու հեքիաթները։

Դեռևս Խաչատուր Աբովյանից եկող գրականության դեմոկրատացման գաղափարը, գրականությունը ժողովրդին ծառայեցնելու, նրա լուսավորության և առաջընթացի կազմակերպման գործում գրողի դերը չի կորցրել իր հնչեղությունը նաև XX դարասկզբին։

Որպես գրականության պատմաբան նա գեղարվեստական երկն արժեքավորելիս առաջնորդվում է որոշակի սկզբունքով։ Ո՞րն է գրականության դերը և գրողի կոչումը ազգի հասարակական կյանքում։ Ո՞ւմ համար է ստեղծագործում հեղինակը։ Առաջին հերթին ժողովրդի, որը պետք է կարդա և դասեր առնի, բարոյական և գաղափարական լիցքավորում ստանա ազգային առաջադիմության համար մղվող պայքարում։ Գրականության ժողովրդայնությունը գրականագետի ըմբռնմամբ ուղղակիորեն կապվում է հայրենա-

սիրության գաղափարին։ Նա բարձր է գնահատում այն ստեղծագործությունները, որոնք «կատարյալ ազգասիրություն կը քարոզեն» և որոնց հեղինակները կուտան անձնվեր սիրտ, խունկ, կրակ և ճրագ Հայրենասիրության մեհյանին մեջ» (շարք 6, 430)։

Գրական երկերն արժեքավորելիս, որոշակի երևում է Երեմյանի սկզբունքը. առանձնացնել նրանց ըստ գաղափարական միտվածության։ Այսինքն, նա գեղարվեստական ստեղծագործությունը վերլուծում է ըստ գաղափարական բովանդակության՝ ուշադրություն դարձնելով նրա սոցիալ-քաղաքական, բարոյական հագեցվածության վրա։ Այս առումով էլ նա տարբերակում է հայության երկու հատվածների ստեղծած գրական արժեքները։ «Մեր ռուսահայ գրագետ վիպասանները,—գրում է Երեմյանը,—հասարակության փտած բարքերուն հզոր վիրաբուժներն եղան։ Երգով ու համբույրով դեղ չէին տար, այլ հրապարակախոսի խարանող բառերով՝ առողջ մտքերու սերմնացան կ'ըլլային»։ Եվ հակառակը, քննադատում է արևմտահայ գրագետներին, որոնք հիմնականում զբաղված էին գրական երկերի «ձևին պերճությունը հղկելու վրա» (շարք 8, 77)։

Գրողը ստեղծագործում է ժողովրդի համար, նրա արվեստը ծառայում է ժողովրդին, հասարակությանը։ Ուստի և նա պասիվ հայեցողի, կյանքը միայն պատճենահանողի դերում չպետք է լինի, այլ բարձրացնելով իրականությունը հուզող հարցեր, պետք է աշխատի իր արվեստի ուժով փոխազդել այդ նույն իրականության վրա, ստանձնի կրթողի, բարոյապես ու գաղափարապես դաստիարակողի դեր։ Միայն այդպիսի գրականությունն է, որ կարող է մնայուն արժեքներ ստեղծել, և այս տեսանկյունով էլ Երեմյանը գնահատում է Ալիշանի, Մ. Պեշիկթաշլյանի քնարը։ Վերջինիս «Հայրունի երգերը՝ միշտ ապրեցան ժողովրդին հետ, անոնք սփոփեցին ընկճված գերի հայությունը»։ Պեշիկթաշլյանի «Եղբայր եմք մեք» բանաստեղծությունը, Պատկանյանի «Արաքսի արտասուքը» ստեղծագործության նման նվիրական եղավ ամեն մի հայի համար, որով «տաքցան անջատ եղբայրներու՝ պաղած սըրտերը»։ Իսկ «Ջեյթունի երգեր» շարքը համեմատում է Վ. Հյուգոյի հայրենասիրական երգերին և գտնում, որ նրանք իրենց ազդեցությամբ դաստիարակեցին երիտասարդ սերունդներ (շարք 5, 215)։ «Վերք Հայաստանի» մեջ,—գրում է Երեմյանը,—գնահատում ենք ոչ թե գրականության, հռետորության վարպետ շպարված արվեստը... այլ Աբովյանի սիրտը որ կուլա Հայաստանի դարավոր հարստահարությանց, չարչերու, հալածանքներու վրա։ Համանման զգացմունք կըրնանք ունենալ, երբ մի առ մի թերթենք Հայրիկի ամեն մեկ հատորները, փույթ չէ անոնց բովանդակության նյութը։ Միևնույն հայրական սիրտն է որ զգացմունքով կը տրոփե» (շարք 1, 298)։

Ջերմ հայրենասիրությամբ է թրծված Րաֆֆու ողջ ստեղծագործությունը։ Վաղ շրջանի ստեղծագործություններում՝ «Սալբի» վեպում, պատմվածքներում, նա հիմնական նյութ էր դարձնում հայ ժողովրդի բարքերի, նախապաշարմունքների, կենցաղի հետադիմության և ֆեոդալական խավարամտության քննադատությունը։ Նրա գաղափարական միտումը որոշակի էր՝ ժողովրդի մեջ տարածել լուսավորություն, տոգորել մարդկանց ազգային ինքնագիտակցության գաղափարով և հետամնացությունը թոթափելու կենսական անհրաժեշտությամբ։ Նրա ստեղծագործության մեջ «կարտահայտվի հայ ցեղին անզուսպ բողոքներու ձայնը»,—գրում է Երեմյանը հատկապես բարձր

գնահատելով գրողի գեղանկարչական լեզուն, որը «Ռուսահայ հասարակության տվավ գրական բոլորովին տարբեր աշխարհաբար մը» և «իր ներդաշնակ աշխարհաբարովը նկարագրեց Պարսկահայ հասարակության աղքատությունը, սովը, հալածանքները» (շարք 6, 33—50):

Գրականագետը, սակայն, առավել գնահատում է գրողի հետագա ստեղծագործությունների գաղափարական միտվածությունը: Քննելով «Ջալալեդդին», «Խենթը», «Կայծեր» վեպերը, Երեմյանը վեր է հանում նրանցում արտահայտված ազատագրական գաղափարախոսությունը. «Րաֆֆիի այս վեպը,—գրում է Երեմյանը «Ջալալեդդինի» մասին,—կարելի է համարել իր ամեն գրվածքներուն մեջ՝ գերազանցորեն հաջողակը: Այս հատորին մեջ վիպասանը գաղափարի մարդն է» (շարք 6, 121): Եվ ապա՝ «Րաֆֆի իր ընդարձակ վեպերով հայկական ահարկու ջլատումին ու կործանումին համայնապատկերը կը ներկայացներ: Հայաստանը ողբացողներ շատ ունեցավ. աշուղներու պես բանաստեղծները ուռուցիկ նախադասություններով՝ լացին հայրենիքի ավերակները, հայրենիքի հին փառքերը. իսկ հայրենիքի իրական խղճալի կացությունը նկարելու համար Աբովյանեն վերջը Րաֆֆին կ'ըլլար, որուն ցույց տված նկարները հուզում, կսկիծ, և միանգամայն վրեժխնդրություն կ'արթնացնեին» (շարք 6, 124):

Այստեղ հարկ է նշել Երեմյանի վերաբերմունքը ավելի ուշ շրջանում ժողովրդի տառապանքը նկարագրող մեկ այլ հեղինակի՝ Ա. Ահարոնյանի նկատմամբ: XX դարասկզբին հայ ժողովուրդը անցնելով ազատագրական մարտերի բովով շարունակում էր իր պայքարը ինքնահաստատման, քաղաքական իրավունքներ նվաճելու համար. «Այլևս մեր չարչարված ազգին կյանքը տառապանքի մարմնացում էր եղած. Ա. Ահարոնյան այդ տառապանքին պատկերը կը նկարագրեր իրապաշտ գույներով, բայց միշտ ավելի խնամք տանելով բանաստեղծական ու նկարչական թռիչքներուն...» (շարք 8, 353): Գնահատելով Ահարոնյանի ստեղծագործությունը, գրականագետը, սակայն, մերժում էր նրա պեսիմիզմը, որը կարող է ջլատել ազգի հոգեկան կորովը: Ահարոնյան գրողը «հայրենասեր մարդն է որ իր խորհրդապաշտ դիտումներով կը սիրցնե հայրենիքի գաղափարը», սակայն ժողովրդի ուսերին ծանրացած «բեռը կորովով թեթևցնելու տեղ, հոգեկան լալկանությամբ կը ծանրացնե: Պ. Ահարոնյան լալ կը սիրե, լացընել ալ կը սիրե» և «ճակատագրի հաղթանակը կը նկարագրե հուսահատ մելամաղձոտությամբ» (շարք 8, 354):

«Ազգային դեմքեր» շարքում մի միտում կա՝ պոեզիայի զարգացումը դիտել գեղարվեստականության սկզբունքների ոլորտում, իսկ արձակը, հատկապես վիպագրությունը՝ որպես հասարակական, բարոյական խնդիրների արծարծման և լուծման միջոց: Այս առումով էլ գրականագետը չափազանց կարևոր է համարում վիպագրության զարգացումը: Ի՞նչն էր ավելի շատ այս հարցում հրապուրում Երեմյանին. այն, որ վիպագրության ժանրը առավել հնարավորություններ ունի հասարակական զանազան խնդիրների արծարծման: Եթե գրականությունը պետք է ստանձնի ազգի լուսավորության տարածման դերը, հաղորդակից դարձնի նրան դարաշրջանի առաջավոր գաղափարաբանությանը և հոգևոր խնդիրներին, ապա առաջին հերթին այն պետք է իրագործվի վիպագրության միջոցով: «Օտյան ըմբռնած էր թե ինչ բարձր կրթության դեր մը ունի վեպը: Մեր կրթության համար կարևոր էր հագնել Եվրոպայի առողջ հոգեբանությունը, և մտավորական վերածնունդի ամենեն

մեծ ու կազդուրիչ աղբյուրը վիպասանության ավազանին մեջ կրնայինք գտնել» (շարք 5, 60)։ Նկատի առնելով վիպագրական ժանրի մասսայական բնույթը և գործոն նշանակությունը, Երեմյանը մի շարք խնդիրներ է առաջադրում նրա կատարելության համար։ Առաջին հերթին նա ուշադրություն է դարձնում վեպի գաղափարական բովանդակությանը, նրա դաստիարակիչ դերին. «Ժողովրդական վիպասանությունը եթե կրթիչ է, բարոյական քարոզիչեն ամենեն ազդու դերակատարը կ՚ըլլա»։ «Վիպասանությունը կրթիչ է,— գրում է Երեմյանը Մերենցի վեպերը վերլուծելիս,—չափահաս մարդկությունն ալ խրատականներու անշուշտ պետք ունի. վեպը փորձառական մարդիկ կը պատրաստե, մարդկության վարած կյանքի կատարելությունը տխուր ու զվարթ գծերով կը նկարագրվի վիպասանին պատմության մեջ. ընթերցողը վերլուծելով վեպին հոգեբանությունը՝ գիտակցաբար ապրելու համար դասեր կ՚առնե անկե» (շարք 5, 424)։

Գնահատելով մարդկության նվաճումները գիտության և տեխնիկայի բնագավառում, նրանց գործնական նշանակությունը հասարակական առաջընթացի ապահովում, այնուամենայնիվ, Երեմյանն առավելությունը տալիս է վիպագրությանը. «Քանի որ վիպագրությունը ներկա մարդկության բարոյականին դաստիարակ ըլլալու սահմանված է, լավ է իրեն դիմել, զվարթ դաստիարակ է այն, իսկ չոր գիտությունը խոժոռ վարժապետ»։ «Համոզելու համար պետք է մոզել,—շարունակում է նա,—տիրել ուրիշին համակրանքին. վիպագրությունը կախարդիչ կ՚ընե գիտական օրենքները և համոզիչ՝ բարոյական սկզբունքը» (շարք 4, 68)։ «Վիպասանն ընթերցողին մտավոր զարգացման» աղբյուր է, բարոյական դասերի շտեմարան, և առաջադեմ գաղափարախոսությամբ թրծուն ու գեղարվեստական կատարելությամբ օժտըված վիպասանությունը շատ ավելի մեծ դեր կարող է խաղալ հասարակական առաջընթացի բնագավառում, քան գիտության տարբեր ճյուղերի զարգացումը կամ կրոնական բարոյաբանական, քարոզչական վարդապետությունը։ Այս առումով Վ. Հյուգոյի ստեղծագործական աշխարհը մի ամբողջ դարաշրջանի ազգային պատմության համապարփակ նկարագիրը կարող է տալ և մարդկային մտքի, հոգևոր վերելքի, նրա արժեքների սնուցման աղբյուր հանդիսանալ։ «Վիպասանը ընթերցողին միտքը կը սրե, կը զարգացնե, կը զորացնե նաև՝ անհատական կամ ընկերային դրից ու կացությանց ու հոգեկան ներհակ վիճակներու հակադրությամբ... Կը կարծեք թե Վիքթոր Հյուկո պիտի գրավեր այն բարձրագույն դիրքն իմաստասերի կամ խորհողի մը որ դարուն կը տիրե. եթե ժողովուրդը իր գործոց ընթերցմանեն չը զորանար այնքան մտքովալ կամ խորհելու կարողությամբ» (շարք 4, 69)։

Գրողի և գրականության դերի ըմբռնումը Երեմյանի ընկալմամբ դուրս է գալիս ազգային շրջանակներից։ Գրողի խոսքը ավելի ազդեցիկ դարձնելու համար պետք է շատ թարգմանել հատկապես եվրոպական ազգերի գրականությունից, հաղորդակցվել նրանց առաջադեմ գաղափարներին, ներմուծել համաշխարհային ճանաչում գտած երկերի գրական փորձը, գեղագիտական ըմբռնումների նորարարությունը և վերցնել մյուս ժողովուրդների գրականությունից այն, ինչ օգտակար է և ուսանելի։ Նշելով թարգմանական գրականության անհրաժեշտությունը, Երեմյանը պահանջ է դնում այդ գործին մոտենալ զգուշավոր և խիստ ընտրողությամբ։ Չպետք է տարվել ժամանակի մակերեսային մտածողությամբ և տուրք տալ անցողիկ, ժողովրդի պատմու-

թյան մեջ հետք չթողնող հոսանքների գոյության։ «Կրնամ գուշակել, որ մեր ընթերցողները գիտեն արդեն, որ օտար մամուլի մեջ գոյություն ունին վիպասանական որոշ դպրոցներ,—գրում է նա «Վեպը» հոդվածում,—միայն կը մնա համոզվիլ, որ առանց մերձենալու և օգտվելու համար, ընտրություն պետք է։ ...այսպես նաև մեր հանդեսները հետևելով Եվրոպականներուն, պետք են կարևորություն տալ օգտակար վեպերու մշակության։ Դյուրին է ըմբռնել, որ Եվրոպայի վիպասանական դպրոցները ամենքը ի միասին մեզի առաջնորդ չենք կրնար բռնել, ընտրությունը անհրաժեշտ է, կը ցանկանք, որ մեր հարգելի խմբագիրները՝ վիպասանական թարգմանությանց մեջ սիրեն ընտրությունը. անոնք անտարակույս կարող են գիտենալ թե ինչ վեպեր կը սփոփեն և կը կազդուրեն մեր հոգին և մեր երակները» («Բազմավեպ», 1905, № 1)։

Ազգի համար հանրօգուտ դեր կարող են կատարել Շեքսպիրի «Օթելլոյի» և Իբսենի «Հասարակության նեցուկները» դրամաների թարգմանությունները, որ իր «Գրական նորություններ» հոդվածում («Բազմավեպ», 1905, № 1) ողջունում է Երեմյանը և գտնում, թե նրանցում արտահայտված մեծագույն գրողների գաղափարախոսությունը «ամբակուռ պարիսպ կըլլա ժողովուրդ դասակարգին իրավացի պահանջներուն, կը պաշտպանե հանրության շահերը...»։

2

Սիմոն Երեմյանի գրական-քննադատական հայացքներում կարևոր տեղ են գրավում գեղագիտության հարցերը։ Հասարակական կյանքում գեղարվեստի դերը պարզաբանելիս գրականագետը հենվում է այն սկզբունքի վրա, որ կատարելությունը հատուկ է ոչ թե նյութին, այլ ոգուն, հետևաբար, գեղարվեստը իբրև ոգեկան երևույթ կատարում է իր կոչումը՝ արտաքին կյանքն ուղղում է դեպի վերին գեղեցկությունը։ Արվեստագետն իր ստեղծագործության մեջ պետք է մարմնավորի բանաստեղծական այն ներշնչանքը, հասնի գեղագիտական այնպիսի կատարելության, որ կարողանա սերմանել գեղեցիկի, վեհի զգացումներ և ազնվացնի հոգիները։ Եվ Երեմյանը մեծ նշանակություն է տալիս գրողների երկերում նյութի մատուցման եղանակին, վարպետությանն ու ձևին։

Բովանդակությունն ամբողջապես դրսևորվում է ձևի միջոցով և ստեղծագործության գաղափարը «հում նյութ» է միայն, որ կենդանություն պիտի ստանա զգայական, շոշափելի, գեղարվեստական պատկերում։ Գեղեցիկը, կատարյալը արվեստում հանդես է գալիս առաջին հերթին որպես ձևի և բովանդակության ներդաշնակություն։ Իր «Գրական պատմություն և գեղեցիկը» (1915) ուսումնասիրության մեջ Երեմյանը գրական ստեղծագործություններում ձևի և բովանդակության նույն սկզբունքներն է արծարծում. «Գլուխ գործոց արվեստի կատարելության մեջ կը նշմարվի գաղափար և զգացմունք։ Արվեստակյալ գեղեցկությունը կը համարվի գեղեցիկ բառերով հյուսված դրությունը, երբ անոր կը պակսի գաղափարը, շատ իրավամբ է ըսված, թե գաղափարը խոսքին լույսն է, իսկ բառը առանձին՝ ոչնչություն է»։ «Եվ ընդհանուր առումով,—շարունակում է հեղինակը,—այն ցեղերը, որ հարգելով գրական ձևի էական պայմանները՝ մշակած են գաղափարապաշտ գրականու-

թյունը՝ անոնք են միայն որ կրնան ռահվիրաներ համարվել ընդհանուր գրական շարժումին: Ցեղ մը որ հավատարապես կը մշակե գրականության ձևը, գաղափարականը, մտավորական շարժման կատարելությունը, անպայմանորեն են բարձր գրականությունը կը ներկայացնե» (էջ 9—10):

Երեմյանը ձևի կատարելություն և բովանդակության տարանջատում է տեսնում նաև մեր հին դարերի գրականության մեջ. «Մեր նախնի մատենագիրները եռանդով փայլեցան Սամոսատացու մատյանին, ուր արվեստը նկատի չառին, այլ լոկ մարգարեներու իմաստասիրական ու գերբնական ձգտումները ուսումնասիրեցին, մինչդեռ Դանթե, Տանդե, Միլտոն գերբնականին հետ արվեստն ալ ուսումնասիրեցին, և այդ է պատճառը, որ անոնց գրականության մեջ գերազանցապես զմայլելի է գրական ոճի բարձրությունը և բնականությունը» (նույն տեղում, էջ 209):

Գրականագետը հակված չէ այս թերությունը դիտել միայն որպես ազգային գրականության հատկանիշ, նա օրինակներ է բերում նաև համաշխարհային գրականությունից, հատկապես ֆրանսիականից: «Զոլայի անունը կը հռչակվի,—գրում է նա,—անոր գրականությունը հետաքրքրության համար կը կարդացվի», սակայն «անոր համբավին վրա տարակարծիք քննադատություններ կ'ըլլան», և ինչու, որովհետև վիպասանը ուշադրություն է դարձնում միայն երկերի բովանդակությանը, իրականությունը «ճշմարտության սահմանին մեջ» նկարագրելուն: Երեմյանը հավանություն է տալիս Օսկար Ուայլդի այն կարծիքին, թե Զոլայի «վեպերուն մեջ բարոյականություն» կա «բայց ոչ գեղեցկագիտություն» (նույն տեղում, էջ 102):

Սակայն գրական ստեղծագործությունների իր վերլուծություններում, Ս. Երեմյանը հաճախ անտեսելով բովանդակության կատարելությունը առաջնությունը տալիս է գեղարվեստական երկի կատարման վարպետությանը. «Ամբողջ գրական պատմության մեջ,—խոստովանում է նա,—մենք կը գերադասենք ավելի մեծ կարևորություն մը տալու գեղեցկագիտական երկերու, զի ինչ որ հանճարի գեղեցկություն է, այն ցեղի մը փառքն կը համարինք»: Այս իմաստով, նա մեր գրականության մեջ «ամենեն սքանչելի քնարերգու» է համարում Թովմաս Թերզյանին, որն «իր նրբաճաշակ մտքերովը, իր փափուկ գյուտերովը ցույց է տված հոգեբանություն մը ազնվական և գեղեցկագիտական հզոր ընդունակություն» (շարք 4, 369): Իսկ Ռենի «Գնդակահարվածներ» վեպը վերլուծելիս Երեմյանն ուղղակի խոստովանում է, թե բովանդակությունն իրեն ամենևին չի հետաքրքրում, որ արվեստն է կարևոր, որը և «կարելի է մտցնել ամեն նյութի մեջ, բավական է որ հեղինակը քաջ ու վարպետ արվեստագետ ըլլա», «Վիպասանական երկասիրության մեջ,—գրում է նա,—հարկ է հեղինակը իր մտքեն հոսեցնե քնարերգական գյուտեր, հեղաշրջել պատմությունը և այնպիսի շքեղ պատմուճան մը ձգել իրականին վրա, որ ընթերցողը սքանչացած, առանց ընդհատումի շարունակի կարդալ և ավարտե ընթերցումը, և ցավի որ շուտով կը վերջանա այն գրական ըմբոշխնումը» (շարք 9, 149): Ստեղծագործության գեղարվեստականության սահմանը Երեմյանի էսթետիկայում կախված չէ իրականության հետ ունեցած կապի և կյանքի երևույթների մեջ թափանցելու խորությունից: Գնահատելով այս կամ այն ստեղծագործությունը, գեղարվեստական ուղղությունը կամ հոսանքը, նա չի կարողանում ցույց տալ, որ նրանց երևան գալը պայմանավորված է հասարակական զարգացման որոշակի նախադրյալնե-

բով, գեղարվեստական պահանջներով և ավելի շատ քմածին է կամ հեղինակների անհատական հաճույքի ու ճաշակի արդյունք: Գրականության գեղարվեստական զարգացումը կտրելով ազգային կյանքի պատճառականությունից, Երեմյանն այն դիտում է եվրոպական գրականության ազդեցությունների ոլորտում: «Մեր գրականությունը ամեն մասնաճյուղի մեջ, միջակութենեն վեր բարձրանալու ձգտում մը չունեցավ,— գրում է նա «Գրական պատմություն և գեղեցիկը» աշխատության մեջ:— Եվ այդ պատճառով մեր մեջ դյուրին չէ որոշել թե ինչ գրական մասնաճյուղի ավելի խնամք ենք տածած»: «Թյուրքահայ գրագետը միայն ֆրանսիական գրականության մեջ կը սահմանափակվեր, անգլիական, գերմանական և իտալական գրական շարժումը բնավ ի նկատի առնված չէ: Ռուսահայ գրագետը գերազանցած է Ռուս և Գերման դպրոցները: Մխիթարյան աշխարհիկ աշակերտներն են միայն, որ իտալական գրականություն կը մշակեն ֆրանսականին հետ» (շարք 2, 9):

Այդ նույն մակերեսային մեկնակետով էլ Երեմյանը փորձում է բացահայտել գրական տարբեր ուղղությունների հանդես գալը որպես հեղինակների անհատական նախասիրությունների արդյունք: Անցյալ դարի 70—80-ական թվականներին, ըստ գրականագետի, Ա. Չոպանյանն ու Ա. Արփիարյանը «փորձում են ֆրանսական նյութապաշտ գրականությունը մտցնել հայկականի մեջ»: Կամ ֆրանսիական «բնապաշտ գրականություն» ձգտում են ցուցաբերել Կամսարականը, Տյուսաբը և ուրիշները:

Երեմյանն, այնուամենայնիվ, որոշ քննադատական մոտեցում է ցուցաբերում ժամանակի տարածված գրական հոսանքների նկատմամբ, հատկապես դեկադանսի. «Խորհրդապաշտ քերթողը ինքն իրեն իրավունք կու տա խորհրդավոր և մթին մնալ, ինքը հասկնալ և ընթերցողին չհասկցնել իր ըմբռնածն ու երգածը» (շարք 10, 28), Վ. Թեքեյանի բանաստեղծությունների վերլուծության առիթով գրում է նա: Բայց միևնույն ժամանակ հաշտվողականություն է ցուցաբերում, քանի որ «Հայ գրականությունը միշտ հետևող էր. ժամանակի տիրապետող դպրոցին կ'աշակերտեր: Խորհրդապաշտ և անկապաշտ դպրոցները մեր նորագույն քերթողներուն ճաշակին կը հարմարեին, բռնակալության փոթորկող այդ շրջանին ուրիշ կերպ կարելի չէր» (շարք 10, 102):

Մեկ այլ առիթով՝ «Հրանտ Նազարյանց» հոդվածում քննելով բանաստեղծի սիմվոլիզմին հետևելու ձգտումը, Երեմյանն ավելի որոշակի է արտահայտում իր տեսակետը՝ գրողների զանազան ուղղություններին, գրական հոսանքներին հարելու վերաբերյալ, «Հնապաշտ մոլեդնությամբ անտեսելու չենք նորագույն բանաստեղծներու նոր և կենսալից ձգտումները,— գրում է նա,— մանավանդ երբ անոնց մշակած գրականության մեջ հայտնի ըլլա մտավորական զարգացում» («Հորիզոն», 1912, № 101):

Արվեստի և իրականության փոխհարաբերության ըմբռնումներում Երեմյանը գիտակցում է, որ հեղինակները առաջին հերթին պիտի դիմեն «Բնությանն և Կյանքին» քանի որ, ատոնք են միակ վարպետները, որ գեղեցիկը ու արվեստը կը ներշնչեն»: Սակայն օբյեկտիվ իրականության արտացոլման, հասարակական կյանքի և ստեղծագործության կապի ոլորտում նա առաջնությունը տալիս է արվեստագետի անհատական մոտեցմանը և սուբյեկտիվ ընկալումներին՝ հիմք ընդունելով հեղինակի «բնատուր ճաշակն ու մտավորական զարգացումը»: «Արվեստը իր կատարելությունը ինքն իր մեջ

կը գտնէ. մի միայն բնությունը ընդօրինակելով կարելի չէ կատարելության հասցնել գեղեցիկին արվեստը» («Գրական պատմություն և գեղեցիկը», էջ 107), «գրականությունը կյանքէն առաջ կ'ընթանա, գրականությունը չընդօրինակեր կյանքը, ընդհակառակն գրականությունն է որ ձև կու տա կյանքին: Տասնիններորդ օրը մտավորական կամ գաղափարական տեսակետով, Պալզաքի գրականության հղացումին արդյունքն եղավ» (նույն տեղում, էջ 109): Հայ գրականության մեջ Ա. Արփիարյանը, Գր. Զոհրապը, Շիրվանզադեն առանձնեցին նույն գիրը, այսինքն իրենց ստեղծած գեղարվեստական մտածողությամբ աշխատեցին ազդել իրականության, հասարակական կյանքի վրա:

Ըստ Երեմյանի, գրողներն ու արվեստագետները բնությունից օժտված մեծ երևակայության տեր անհատներ պետք է լինեն, որպեսզի կարողանան ստեղծել գեղարվեստական արժեքներ. «Գեղարվեստը ծնելու է երևակայութենեն: Բնությունը ինքնին մունջ արձանացած գեղեցկություն մըն է, մեր երևակայությունը Արվեստի թելադրությամբ աչուները կը բանա, ու մեզ կարող կ'ըլլանք վերլուծելու բնության գեղեցկությունը, և այն ատեն նույն գեղեցկացած բնությունը տպավորիչ կ'ըլլա, ան կըլլա խոսուն, պայծառ, երփներանգ, կենդանի և համակրելի» (նույն տեղում, էջ 110): Առանձնացնելով անհատ ստեղծագործողի ներքին հնարավորություններն ու կարողությունները, գրականագետը բնականաբար խոնարհվում է տաղանդների առաջ և գտնում, որ նրանք «ցեղին ամենեն սքանչելի զավակներն են, հասարակության մտավորական կարողության ամենեն հավատարիմ թարգմանները»: Ըստ այդմ էլ Երեմյանը պահանջում է գրական քննադատությունից հոգատար վերաբերմունք տաղանդների նկատմամբ. «Սիրված գրողներու վրա քննադատական գրիչը շատ փափկանկատությամբ» պետք է շարժել, որպեսզի «սիրված կուռքն ալ օրին մեկը քննադատի մը մուրճով ջախջախվելու սպառնալիքին» չենթարկվի: Նա գտնում է, որ «հիացումը գիտության ենթարկվելու չէ» և գեղարվեստական գրականությունը կարող է ստեղծվել նաև առանց քննադատության (նույն տեղում, էջ 120):

Իր գրական ըմբռնումներում Երեմյանը տուրք է տալիս էկլեկտիզմին: Մեկ գրողներից պահանջում է բնության երևույթների հարազատ ընդօրինակում, մեկ էլ ինքնահնար, միայն տաղանդի ուժով կերտված պատկերներ: Մեկ գովաբանում է կյանքի իմպրեսիոնիստական ընկալումը, մեկ ընդունում բնապատկերների լուսանկարչական պատճենահանումը: Այս առումով հետաքրքիր է Երեմյանի դիտողությունը Դանիել Վարուժանի պոեզիայի պատկերամտածողության վերաբերյալ. «Նկարագրողները հաջողած են իրենց գրության մեջ,—գրում է նա «Գրական պատմություն և գեղեցիկը» աշխատության մեջ,—երբ կրցեր են հատկանիշ բանաստեղծական գյուտերով սքանչացնել ընթերցողները: Սակայն համենայն դեպս՝ գրական քննադատությունը գյուտերու մեջ խտիր կը դնե, կը պահանջե բնականության համար գյուտեր. Դ. Վարուժան արևելյան հարուստ նկարագրությամբ խանդավառ, չափազանց շլացուցիչ գույներ կը դնե իր գյուտերուն մեջ»: «Չափազանց շլացուցիչ գույներ» Երեմյանը համարում է այն, որ բանաստեղծը «ձիուն թամբը կը ծեփե ադամանդով, սմբակներն ոսկեկուռ՝ որոնց ներքև իբրև պայտ լուսնկաներ կը զամե, առնացի երգեր խմելու համար իր սիրտը կը բանա, զերթ ծովու

խեցի» (Նույն տեղում, էջ 224) և այլն. պատկերներ, որոնք չեն համապատասխանում իրականության լուսանկարչական պատկերացմանը:

Սիմոն Երեմյանն իր գեղագիտական հայացքներում մեծ տեղ է տալիս գեղեցիկի խնդրին: Իր բոլոր վերլուծություններում գեղարվեստական երկերի արժեքավորման մեջ շեշտը առաջին հերթին դնում է ստեղծագործության արվեստի կատարելության վրա: Բանաստեղծական ներշնչանքով է գնահատում իր սիրած գրողների՝ Թ. Թերզյանի, Մ. Մեծարենցի, Դ. Վարուժանի ստեղծագործական աշխարհը: Նա կարողանում է բացահայտել մի կողմից Մեծարենցի պոետական տեսլաշխարհը՝ նրանում տարածվող նուրբ և անորսալի թրթիռների սիմվոլիկ դրսևորումները, մյուս կողմից վարուժանական պոեզիայի կենսալի գեղեցկության, ուժի, հաղթական հարության գունեղ պատկերները: Մի կողմից մեծարենցյան բանաստեղծության երաժշտական հնչունությունը, մյուս կողմից Վարուժանի հեթանոս երգերի նկարչական երանգապնակը: Դ. Վարուժանի արվեստը Երեմյանը համեմատում է Վատիկանի Պոմպեյան թատրոնի մոտ գտնված հռոմեական արձանի հետ, որով սքանչացել ու ներշնչվել է ժամանակին Միքելանջելոն: «Արվեստի հզոր ներշնչումները՝ զոր առաջին անգամ զայն տեսնելուս կրած եմ (խոսքը քանդակի մասին է—Ն. Ա.) նորոգված է իմ մեջս, երբ կարդացած եմ Վարուժանի «Նեմեսիսի» տողերը»: Բանաստեղծությունը վերլուծելիս Երեմյանը գրում է. «Պելվետերի արձանը գեղարվեստի կատարելությունովը մեր մտքին հետ կը խոսի. իսկ Վարուժան իր երգ քանդակովը մտքերու մեջ վրեժ շանթեր կը կուտակե: Մեր բանաստեղծը կը բողոքե, կ՚ըմբոստանա. Շեքսպիրի, Հյուկոյի և Միցկևիչի դյուցազներուն բողոքներուն արձագանքը կը լսենք: Իր գեղաքանդակ երգերուն զարհուրանքը որքան ընդվզեցուցիչ, այնքան գմայլելի է, գերազանցորեն արտընդոստ՝ ինչպես Վակների խռովքով լեցուն համերգները» (շարք 9, 166):

Սակայն տեղին է նկատել, որ Երեմյանի պատկերացումները և դիտողությունները գեղեցիկի մասին հաճախ վերացական են ու անմարմին: Միացնելու փոխարեն նա երբեմն հակադրում է կյանքի ճշմարտության և գեղեցիկի սահմանները և գեղեցիկի ստեղծման ու կատարելության ոլորտը վերապահում միայն ստեղծագործող անհատական հնարավորություններին:

ԳԼՈՒԽ ՅՈԹՆԵՐՈՐԴ

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ «ԳԵՂԱՐՎԵՍՏ» ՀԱՆԴԵՍՈՒՄ

1908 թվականի մարտին Թիֆլիսում Գարեգին Լևոնյանի նախաձեռնությամբ ու խմբագրությամբ լույս տեսավ «Գեղարվեստ» գրական-գեղարվեստական-երաժշտական պատկերազարդ հանդեսի առաջին գիրքը (հրատարակվեց ընդամենը յոթ գիրք՝ մինչև 1921-ը): Հանդեսի խմբագիրը հայտնում էր. «Իսկ լիովին, յուր ամբողջությամբ գեղարվեստի տեսականին պատմականին և այլ խնդիրներին վերաբերյալ հանդեսի պակասը զգացվել է մեր մեջ: Համարձակվում ենք ասելու, որ «Գեղարվեստն» աշխատելու է լրացնել այդ պակասը. թե որքա՞ն կհաջողվի, այդ ցույց կտա ժամանակը» («Գեղար-

վեստ», 1908, № 1, էջ 85։ Վեց գիրք հրատարակվել է Թիֆլիսում, № 5-ը՝ Վենետիկում)։ Եվ հանդեսի առաջին գիրքն իսկ աչքի էր ընկնում նյութերի հարստությամբ ու բազմազանությամբ, որոնք տեղավորված էին հետևյալ հիմնական, այնուհետև գրեթե չփոփոխվող բաժիններում.

I Գեղարվեստի տեսականը։ II Գեղարվեստի պատմականը։ III Գեղարվեստի գրականը։ IV Գեղարվեստը ընտանիքում և դպրոցում։ V Մատենախոսական-քննական։ VI Գեղարվեստական նամականի։ VII Երաժշտական երկասիրություններ։ VIII Պատկերահանդես։ IX Խմբագրությունից։ X Հայտարարություններ։

Բուն էսթետիկայի խնդիրները տեղ էին գտնում հատկապես առաջին (ընդհանուր հարցեր) և չորրորդ (էսթետիկական դաստիարակություն) բաժիններում, սակայն մյուսներում նույնպես, ելնելով նյութի ընձեռած հնարավորություններից, հանդեսի հեղինակները այս կամ այն չափով անդրադառնում էին ինչպես առանձին արվեստների տեսական, այնպես էլ ընդհանուր էսթետիկական այլևայլ խնդիրների։ Իսկ գրաքննադատությունը կայունորեն ծավալվում էր «Մատենախոսական-քննական» (վերնագրվել է նաև «Գրական-քննական տեսություն») բաժնում։

1

«Գեղարվեստի» առաջին բաժնում «էսթետիկական խնդիրներ» ընդհանուր վերնագրի տակ Գարեգին Լևոնյանը հանդես եկավ մի շարք հոդվածներով, որոնցից առաջինը տալիս էր «էսթետիկայի արմատի, գեղարվեստի առանցքի»՝ գեղեցկության գաղափարը։ Նախ նա պարզում էր գեղեցիկի օբյեկտիվության հարցը. գեղեցիկը բնության մեջ գոյություն ունի՞ մարդուց անկախ, ինչպես լույսը, ջերմությունը, օդը և այլն։ Եվ գտնում է, որ գեղեցկությունը մեր զգայարանների, զգայմունքների, հոգեկան աշխարհի մեջ պետք է որոնել։ Այն չափվում է ոչ թե բանականությամբ, այլ զգացմունքի ու ճաշակի չափով միայն։ Գեղեցիկը հաղորդվում է մեր ներաշխարհին երկու բարձր զգայարանների՝ տեսողության և լսողության միջոցով։ Հետևաբար, լույսը գեղեցիկ է, երբ մենք տեսնում ենք, մինչդեռ այն չի կարող գեղեցիկ լինել ի ծնե կույր մարդու համար, որը չի տեսնում և չի կարող գաղափար ունենալ այդ գեղեցկության մասին։ Ժխտելով գեղեցկի գոյությունը բնության մեջ, Լևոնյանը չի հաստատում ինքնին գեղեցկի գաղափարը, այն հիմնավորում է օբյեկտի և սուբյեկտի որոշակի փոխհարաբերությամբ։

Ուրվագծելով գեղեցկի պատմությունը սկսած Պլատոնից, գեղեցկի տարբեր մեկնաբանությունները Լևոնյանը բաժանում է երեք խմբի.

ա) Գեղեցկություն վերացական. երկնային, աստվածային, պլատոնական։ Կարող է արտահայտվել բանաստեղծության և երաժշտության միջոցով միայն։

բ) Գեղեցկություն գաղափարական. երևակայական, ցանկալի։

գ) Գեղեցկություն իրական. գեղեցիկը բնության մեջ, ռեալ գեղեցիկը, մարդու գեղեցկությունը։ Գաղափարական և իրական գեղեցկությունը նյութ են տալիս նկարչությանը, քանդակին, ճարտարապետությանը, թատրոնին։

Մինչև երկրայինի և երկնայինի, իդեալականի և ռեալականի էսթետիկական մեկնաբանությունը Լևոնյանը նախ բնորոշում է գեղեցիկը՝ կրկնելով

Կանտին. գեղեցիկ է այն, որ անմիջական յուր ձևով մեր մեջ անշահ հաճույք է առաջ բերում։ Ընդունելով այս դրույթը որպես պատրաստի պոստուլատ, Լեոնյանը, ելնելով Կանտի «անշահ հաճույքի» սկզբունքից, կանգ է առնում «աշխարհային, կոնկրետ» գեղեցկության վրա, ընդգծելով, որ գեղեցիկ կարող ենք համարել այն ինչ տեսողության և լսողության զգայարանների միջոցով դառնում է հասողության սեփականությունը։ Այստեղից էլ Լեոնյանն անցնում է ճաշակի մեկնաբանությանը։ Եթե «մի բան հավանում ենք, ասում ենք գեղեցիկ է»։ Իսկ ի՞նչն է նպաստում հավանելուն ինքնին. ճաշակը, պատասխանում է նա։ Ինչպես նա նկատում է, բառի սեմանտիկան ցույց է տալիս, որ այն նախապես կապված է եղել «ստորին զգայարաններից» մեկի՝ ճաշակելիքի հետ, հետագայում անցնելով «բարձր զգայարանների» տեսողության և լսողության շրջանը։ Ճաշակը յուրատեսակ միջնորդ դեր է կատարում գեղեցիկի և հասողության միջև. գեղեցիկը չի ընկալվի, եթե չլինի ճաշակը։ Ըստ Լեոնյանի ոչ բնածին է, ժառանգական, ոչ ընդունակություն է, ոչ գիտություն, որ կարելի լիներ սովորել. ճաշակ կարելի է միայն դաստիարակել։ Սակայն ճաշակը միշտ բազմազան է մինչև իսկ հակասական, ուստի անհատական բնույթ ունենալով չի հասնում երբեք մի որոշ նորմայի ու մի որոշ սահմանի՝ որպեսզի լիապես հավանելի, ուստի և ընդունելի լինի բոլորին։

Ճաշակների բազմազանությունը պայմանավորված է սեռի, ցեղի, միջավայրի, կրթության ու դաստիարակության, տրամադրության և առհասարակ հասարակական այլևայլ երևույթների ազդեցության տարբերություններով։ Ամեն մեկն իր ներքին աշխարհն ունի, «իր տեսողությունը»։ Առանձինառանձին քննելով ճաշակը որոշող մոմենտները, նա կանգ է առնում տրամադրության վրա. «Տրամադրությունը հոգեբանական երևույթ է ճաշակի համար լուրջ կարևորություն ունի... Հելմհոլց, Բրյուկե, Վունդ առաջ են բերում հոգեբանական-ֆիզիոլոգիական պատճառներ և մարդու ուղեղի, նյարդային համակարգության մեջ կատարվող ներքին պատճառներով են բացատրում այդ երևույթը... Ո՞ր ձայներն են և ո՞ր գույները, որ դուր են գալիս մեզ, փայփայում են մեր զգայարանքները, և որո՞նք են, որ «ականջ են ծակում կամ աչք խրում» («Գեղարվեստ», 1908, № 2, էջ 3—4)։

Այդ, ստացվում է, որ ամեն ինչ ճաշակի հարցում որոշվում է անհատի հարաբերական մշակված կարողությամբ։ Առանց անհատական զարգացած ճաշակի հնարավոր չէ ընկալել գեղեցիկը։ Ինչպես ինքը՝ Լեոնյանն է նկատում հիշելով «ճաշակի մասին չեն վիճում» հայտնի խոսքը, Դավիթ Յումը դուրս եկավ այդ շրջանակից, աշխատելով միացնել «սեռակատար և առցինիկ գաղափարները» և դրանց հարակից օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ հասկացությունները։ Ճաշակի անհատական բնույթն այնուամենայնիվ հնարավորություն է տալիս գտնել համընդհանուր ճաշակների բազմազանության մեջ։ Ճաշակը լիովին անհատական երևույթ համարելով հանդերձ, Լեոնյանն առաջարկում է տարբեր ճաշակների բազմազանության մեջ մի որոշ սահմանի, ճաշակի նորմայի իր ըմբռնումը, այսպիսով յուրովի փորձելով վճռել ճաշակի անհատական ու համընդհանուր բնույթի կանտյան նշանավոր անտինոմիան։

Լեոնյանի էսթետիկական հետախուզումների երկու հիմնական խնդիր՝ գեղեցիկը և ճաշակը միանում են մի կետում, հասողության օգնությամբ,

մեկը բացատրվում է մյուսով և պտտվելով վերադառնում է միևնույն տեղը։

Գեղարվեստական երկի գնահատության էական մոմենտներից մեկը ըստ տեսաբանի, որոշվում է գեղեցիկի, ճաշակի և օգտակարության հարաբերությամբ. Հոգեկանը պետք է գերակշռի, նյութականի և օգտակարության հարցը էսթետիկայի մեջ պետք է «ջուրը ձգել»։ Նա էսթետիկան բաժանում է էթիկայից, գեղեցիկը՝ օգտակարից և բարուց։ Օգտակարը միշտ էլ «զորեղ ազդեցություն է ունեցել ճաշակի խնդրում», գեղեցիկը հաճախ ընկալվել է օգտակարի հետ կապակցված, ինչպես և ոչ գեղեցիկը անօգտակարի։ Այն առարկան, որ գեղեցիկ է և համապատասխանում է բարձր ճաշակի պահանջներին, պարտադիր չէ, որ միշտ էլ օգտակար և բարի լինի։ Ճաշակի լիակատար զարգացումը մեծամասամբ կանխում է շահը, օգտակարը խանգարելով «անշահ հավանության ազատ աճումին ու բարգավաճումին»։ Մինչդեռ նյութական կյանքի համար արժեք չունեցող գեղեցիկը վրիպում է օգտապաշտի ուշադրությունից։

Էսթետիկական դատողությունը ըստ Կանտի անշահ է, որովհետև անջատված է օբյեկտից, անտարբեր է սուբյեկտից դուրս եղած առարկայի նկատմամբ։ Մինչդեռ Լեոնյանը գեղեցիկը ձգտում է ուղղակիորեն անջատել օգտակարից և ոչ թե առարկայից։ Անհրաժեշտ է նկատի առնել այս էական տարբերությունը ևս, որովհետև «անշահ հաճույքի» դրույթն այստեղ արդեն այլ բովանդակություն է ստանում։ Նշեցինք, որ գեղեցկի գաղափարը Լեոնյանը հիմնավորում է օբյեկտի և սուբյեկտի որոշակի հարաբերությամբ։ Բայց ներկա դեպքում օբյեկտն արդյո՞ք անշահ հաճույքի առաջացման մեջ վճռական դեր կատարում է, թե ոչ։ Այս հարաբերությունում օբյեկտի դերը երկրորդական է, գեղեցիկը Լեոնյանը դնում է հատկապես սուբյեկտի մեջ, վճռականը թողնելով անհատական ճաշակի քմահաճույքին։ Պետք է նշել միայն, որ ճաշակն անմիջորեն կապելով ոչ միայն էսթետիկական, այլև սոցիալական ու իմացական այլևայլ ազդեցությունների հետ, Լեոնյանն այնուամենայնիվ, գեղեցկի արժեքավորման մեջ չի հանգում միակողմանի, «մաքուր» էսթետիկական դատողության անջատմանը։ Եվ պատահական չէ, որ ճաշակը չանջատելով սոցիալական երևույթների ազդեցությունից, անհրաժեշտ է համարում ճաշակի էվոլյուցիայի ուսումնասիրությունը՝ գեղարվեստների պատմության ուսումնասիրությանը զուգընթաց. մի բան սակայն, որը նա չի փորձում իրագործել։

Ճաշակի անհատական և համընդհանուր բնույթի հակասությունը Լեոնյանն այնպես էլ չվճռեց, թեև փորձեց որոշակի սահման դնել ճաշակի՝ որպես զուտ սուբյեկտիվ կարողության և ոճի՝ որպես ճաշակի հասարակական, համընդհանուր արտահայտության միջև։ Անվճռելի մնացին ոչ միայն ճաշակի անհատական ու հասարակական բնույթի, այլև հայեցողականի ու գործնականի, սուբյեկտիվի ու օբյեկտիվի, զգայականի ու բանականի, անմիջական կապի ու պատմական փորձի հակասությունը։ Ճաշակի ուսումնասիրության ընթացքում Էսթետը նշում էր այս հակասությունները, մերթ փորձելով հաշտեցնել (անմիջական կապ և պատմական փորձ), մերթ ընդունելով մեկը և մերժելով մյուսը (զգայական ընկալում և բանականություն), մերթ թողնելով զուգահեռ, իրարից ասես անկախ վիճակում (հայեցողականն ու գործնականը)։ Այսպիսով ոչ միայն ճաշակի էությունն էր անբավարար լուսա-

բանվում, այլև բարդ, ճշմարիտ և իրական գեղեցիկը երկատվում էր, հիմնականում ամփոփվելով սուբյեկտի մտահայեցության սահմաններում։

2

Քրիստոնեական կրոնը գեղեցիկը չէր բաժանում բարիից և ճշմարիտից, մեկը բացատրվում էր մյուսով, ինչպես նկատում է Լեոնյանը, գեղեցիկի գաղափարը դիտվում էր բարոյագիտական ակնոցներով, վերացականորեն. գեղեցիկ է այն ինչ որ բարի է, ասում էին, ինչ որ ճշմարիտ է և արդար։ Եթե հեթանոս դարերում հին հունական գեղարվեստը գեղեցկությունը դրսևորում էր մարմնի գեղեցկության մեջ «միացնելով վերացականը իրականին», գեղեցկությունն ըմբռնելով ավելի ռեալ ու շոշափելի, ապա քրիստոնեական միջնադարում, մի կողմ թողնելով մարմնական գեղեցկությունը, զբաղվում էր հոգեկան գեղեցկությամբ։ Ճշմարտության փոխարեն մատուցվում էր պատրաստի, դոգմատիկ «ճշմարտությունը»։ Վերածնությունն ազատագրեց գեղարվեստը եկեղեցու կանոնական խնամակալությունից և միրկ ճշմարտությունը դարձյալ երևան եկավ գեղեցկության մեջ։ Այնուհետև, ինչպես փորձում է եզրակացնել տեսաբանը, պատմական մի ակնարկ տալով գեղեցիկի, բարու և ճշմարիտի հարակցության վերաբերյալ. «...բարին մնաց դարձյալ Բուդդայի և Քրիստոսի կտակարանների ծալքերում, իսկ ճշմարիտն ու գեղեցիկը՝ գոյության կռվի ու տնտեսական պայքարի այս ահեղ ճակատամարտից հեռու քաշված՝ թողնվեցին «ոչ այս աշխարհից» եկող սակավաթիվ մտածողների և գեղարվեստագետների սրտերում» («Գեղարվեստ», 1917, № 6, էջ 6)։ Արդ, շարունակում է նա, ճշմարիտը և գեղեցիկը վաղուց անջատվելով բարիից, բարձր մնացին աշխարհի ունայն շշուկից, դարձան էսթետիկական մեկնաբանությունների նյութ։

Լեոնյանը բարին անջատում էր գեղեցիկից, այն անհրաժեշտություն համարելով «ռոմանտիկ դպրոցի» արվեստագետների համար, որոնք իրենց երկերը անպատճառ ավարտում էին բարու հաղթանակով։ Ճշմարիտն իր ողջ մերկությամբ նա նույնքան անհրաժեշտ էր համարում ռեալիստ արվեստագետների համար, անկախ այն բանից, թե նյութը և պատկերը գեղեցիկ են, թե ոչ։ Իսկ գեղապաշտները (Լեոնյանը հիշատակում է Ռյոսկինին, Պրիբիշևսկուն, Ուայլդին, Բոդլերին) իրենց երկերի մեջ առաջնությունը տալիս են գեղեցիկին, գեղարվեստն անջատելով ոչ միայն բարիից, այլև ճշմարիտից։ Գեղարվեստում բարու, գեղեցիկի ու ճշմարիտի դրսևորման այս սխեման իր ավելի լայն մեկնաբանությունը ստացավ Տիրվանդաքի հետ Լեոնյանի բանավեճի ընթացքում, որը սկսվեց 1917 թվականին՝ «Մշակում»։ Բանավեճում էլ երևան եկան սխեմայի թերությունները։ Ճշմարիտի և գեղեցիկի կատեգորիկ բաժանումն իրարից, մեկը բացառապես ռեալիզմի, մյուսը բացառապես իդեալիզմի կալվածը համարելը Լեոնյանին մղում էր միակողմանիության ու միագծության, նրա դատողությունները զրկում ճկունությունից ու, որոշ չափով, գիտական խորությունից։ Ինչպես պնդում էր Լեոնյանը, իդեալիստները, սկսած Պլատոնից մինչև ռոմանտիկները առաջնություն են տալիս գեղեցիկին, թեկուզ անգո, երևակայական, ցնորական, իսկ ռեալիստները ճշմարտության խիղճն են, որ կամենում են առաջնություն տալ, ոչ թե անպատճառ գեղեցիկին։ Ռեալիզմի այս ըմբռնումը՝ ըստ Լեոնյանի ձևակերպ-

ման «մենք գեղեցիկը չէ, որ փնտրում ենք, այլ ճշմարիտը», ըստ էության հեռու էր իսկական ռեալիզմի ոգին արտահայտելուց: Նա չէր սխալվում, երբ գտնում էր, որ ամեն ճշմարիտ բան գեղեցիկ չէ, ճշմարիտ է նաև տգեղը: Սակայն Շիրվանզադեն դրա դեմ չէր վիճում. նա պաշտպանում էր տիպականացման ու համակողմանի բնութագրման, խոր էությունների, բախումների, երևույթների բնական ու բնորոշ զարգացման ռեալիստական սկզբունքները:

«Էսթետիկական խնդիրներ» իր ուսումնասիրությունների չորրորդ բաժնում («Իդեալիզմը և ռեալիզմը գեղարվեստի մեջ», «Գեղարվեստ», № 4) Լևոնյանը բնորոշում էր երկու «խոշոր և տրամագծորեն ներհակ հոսանքները»: Գեղարվեստի, էսթետիկայի և մասնավորապես գեղեցիկի սահմանման մեջ, ասում է նա, իդեալիզմի և ռեալիզմի հոսանքների սաղմերը երևան են գալիս դեռևս անտիկ շրջանում: Այդ սաղմերը գտնելով Պլատոնի և Արիստոտելի էսթետիկայում, նա այնուհետև նշում է, թե իդեալիզմի և ռեալիզմի վերաբերյալ նրանց հայացքները համանման են և իդեալիստական: Մինչև Պլատոնին գեղեցիկի գաղափարը ներկայանում է անհատի զգացմունքի ու երևակայության ոլորտներում, Արիստոտելը. «...օբյեկտ հասկացողությամբ կոնկրետ գաղափար էր տալիս գեղեցիկի ըմբռնումին և անհատի վերացական կարողության համազոր էր ճանաչում և բարձր զգայարանների մասնակցությունը, դիտելու տվյալ առարկայի համաչափությունը, ձևը, ներդաշնակությունը» («Գեղարվեստ», 1911, № 4, էջ 4):

Իդեալիզմը և ռեալիզմը գեղարվեստի ու էսթետիկայի մեջ Լևոնյանը սահմանում է հետևյալ կերպ. կա իդեալների աշխարհ, կա իրական աշխարհ: Մեկը իդեալիզմի, մյուսը ռեալիզմի հիմքն է կազմում (այս հասկացությունները, ի միջի այլոց, ներկա դեպքում կապ չունեն փիլիսոփայական իդեալիզմի ու մատերիալիզմի հետ): Իսկ ի՞նչ է իդեալիզմի հիմքում ընկած իդեալը. դրական գիտությունները գոհացում չեն տալիս մարդու ստեղծագործական պահանջներին, և մարդը, ինչպես գրում է Լևոնյանը, իր ոգու թռիչքներին կայան գտնելու ծրագրեր է կազմակերպում՝ ահա իդեալը: Մի կողմից իդեալները կտրվելով երկրայինից բավարարություն են տալիս բացառապես մարդկային ոգու «անշահ ձգտումներին», մյուս կողմից ջանալով լուսաբանել «ուտոպիկ ձգտումների նպատակները», իդեալները բերում, մոտեցնում են մարդկային լավագույն կյանքի նպատակին: Մի դեպքում, այսպիսով, երկրից երկինք, մյուս դեպքում երկնքից երկիր: Այստեղ էլ, շարունակում է նա, սկսվում է հակաճառություն մոնիզմի և դուալիզմի, բարու և չարի, ոգու և մարմնի, գաղափարականի և իրականի միջև, սկիզբ առնելով «ի՞նչ է ճշմարտությունը հանելուկից»:

Մեծ ու բազմազան իդեալների աշխարհը Լևոնյանը բաժանում է երեք գլխավոր մասերի.

ա) **Կրոնական իդեալ**. այն կրոնական գաղափարը, որ աստված իջնում և երևան է գալիս մարդու մեջ, Աստվածամարդը (Բուդդա, Քրիստոս), կամ անհատը կրոնական ամենաբարձր էքստազի հասնելով ներկայացնում է մի մարմնացած իդեալ, նզովքի ու անեծքի է արժանանում հանուն իդեալի, այսպիսով արժանանալով աստվածամարդ կոչումին (Հուս, Տոլստոյ):

բ) **Բարոյագիտական իդեալ**. անհատը հաղթանակում է իր մեջ մարդկայինը, ես-ով գերիշխում մարդկանց վրա ու կանգնում մեր առաջ որպես գերմարդ, մարդաստված (Կանտ, Նիցշե), որն ի տարբերություն աստվածա-

մարդու (կրոնական իդեալ) սրտի ու մտքի, «սիրիր ամենքին ինչպես քեզ» պահանջին հակադրում է կամքը. «Թող կարեկցանքն ու կատարիր մաքուր պարտքդ»:

գ) **Գեղեցկագիտական իդեալ**. սա հաշտեցնում է երկու ներհակ իդեալները, մի կողմից աստվածայինը, երկնայինը, կրոնականը աշխարհ բերելով ու մարդկանց առջև դնելով որպես ձեռակերտ ստեղծագործություններ, մյուս կողմից ճարտարապետության ու երաժշտության միջոցով երկրայինը բարձրացնելով դեպի վեր, երկնայինը:

Իդեալների նման դասդասումը որքան էլ անբավարար ու բռնազբոս լինի, այնուամենայնիվ, ներկա դեպքում էականը գեղեցկագիտական իդեալը սահմանելու փորձն է (գեղեցկագիտական իդեալ ասելով Լևոնյանը հավանորեն նկատի ունի ոչ թե էսթետիկականն իբրև լայն հասկացություն, այլ զուտ գեղեցիկն իբրև տվյալ իդեալի էություն):

«Գեղարվեստի» նույն համարում տեղ է գտել Գ. Խաժակի «Գեղարվեստ և մատերիալիզմը» հոդվածը, ուր ասես լրացվում է իդեալի վերահիշյալ բնորոշումը, թեև երկուսի միջև տարբերություն կա: Մեր գլխում եղած գեղեցիկի գաղափարին, իդեալին, գրում է Խաժակը, ձգտում ենք մոտենալ ու իրականացնել ստեղծագործելով, գեղարվեստական երկեր արտադրելով: Իդեալն իհարկե պատրաստի մի բան չէ: Գեղեցիկի գաղափարը, իդեալը հեղինակի համոզմամբ կազմվում է փորձնական ճանապարհով, «աստիճանական վերացականացումով»:

Երկու ներհակ հոսանքները Լևոնյանը սահմանում է իդեալականի ու ռեալականի իր ըմբռնման համաձայն: Իդեալի, գաղափարի և իրականության հակասությունների ու փոխհարաբերության մեջ են ինչպես նա, այնպես էլ Խաժակը տեսնում խնդրի պարզաբանման բանալին: Լևոնյանը Շիլլերին է համարում «իդեալական էսթետիկայի» հիմնադիրը, թեև մինչև գերմանացի իդեալիստ փիլիսոփան երկու ուղղությունները երևացել են սաղմնային, ոչ կատարյալ ձևով: Իդեալական էսթետիկայի կողմնակիցները, սկսած Շիլլերից, ինչպես նշում է Լևոնյանը, ասում էին. «Գեղարվեստի դերը նշանավոր է մեզ համար այն բանով... որ նա ձգտում է այդ ցանկալ աշխարհը և քանի բարձր է գեղարվեստը, այնքան ավելի մոտեցնում է մեզ այդ երանելի աշխարհին: Մեր ճնշիչ, անցավոր աշխարհը միայն մի բեկորն է իդեալների աշխարհից: Գեղարվեստական ստեղծագործություններն հետևապես իդեալների ամենակատարյալ օբյեկտացումն է» («Գեղարվեստ», 1911, № 4, էջ 6): Ներկայացնելով Շիլլերի էսթետիկան Լևոնյանը վերադառնում է «Գեղարվեստը պիտի աշխատի՞ նմանվել բնությանը» հարցին. բնությանը տարածության մեջ տեղադրված առարկաների «անշունչ ժողովածո՞ւ է», թե «աստվածային ուժ ունի թաքցրած իր ծոցում», բնության մեջ գեղեցիկը ինչ բնույթ ունի և գոյություն ունի՞ արդյոք իր կատարելությամբ («Գեղարվեստ», 1913, № 5, էջ 5—6): Նա մեջբերում է Շիլլերի «Գեղարվեստականների հարաբերության մասին առ բնությունը» ճառի հետևյալ տողերը. «Արդեմն ինչպե՞ս, գեղարվեստագետը պետք է բնությունից ընդօրինակի միայն գեղեցի՞կ առարկաներ, և այնպիսի առարկաներ, որոնք բացի գեղեցիկ լինելուց և կատարյա՞լ են: Բայց ինչպե՞ս կարող է այդ զանազանել այն արվեստագետը, որը իրեն նպատակ է դրել բնությանը ընդօրինակել ամենայն ճշտությամբ: Եվ բանն այնտեղ է հասնում, որ սովորական ընդօրինակողը ավելի այլանդա-

կություններ է երևան բերում, քան գեղեցկություններ, որովհետև միշտ թերությունները ու անկատարությունները ավելի են աչքի ընկնում և ավելի հեշտ են ընդօրինակվում...» (*Шеллинг*, Философия искусства, М., 1966, стр. 80).

Իդեալականը և ռեալականը, հակասությունը գեղարվեստում Շելլինգի մոտ ստանում է այսպիսի տեսք. «Իդեալականի և ռեալականի ինդիֆերենցը որպես ինդիֆերենց դրսևորվում է իդեալական աշխարհում գեղարվեստի միջոցով»։ Աբսոլյուտ ինդիֆերենցը (անզանազանություն)՝ Շելլինգի ելակետը «Գեղարվեստի փիլիսոփայությունում» որոշում է իդեալականի և ռեալականի անզանազանության հաստատումը գեղարվեստի մեջ. «առաջին պոտենցիան», նշում է իդեականի գերակշռությունը իդեալականի մեջ, սրան է վերաբերում իմացությունը, «երկրորդ պոտենցիան» նշում է ռեալականի գերակշռությունը իդեալականի մեջ, սրան է վերաբերում գործունեությունը, «երրորդ պոտենցիան»՝ իմացությունը և գործունեությունը բերում է ինդիֆերենցի և սա է գեղարվեստի բնագավառը։ Գեղարվեստի իդեալական այս կառուցումը (konstruiren) հեռու էր իհարկե իդեալականի և ռեալականի Լևոնյանի մեկնաբանությունից, սակայն Շելլինգի իդեալիզմը ևս մի ազդակ էր գեղարվեստի և էսթետիկայի մեջ «իդեալների աշխարհին» գերապատվություն տալուն, նրա տեսական, «իդեալական» դիրքավորմանը։

Լևոնյանն անդրադառնում է նաև ռեալիզմի մի քանի ներկայացուցիչների՝ հատկապես Ջոն Ռյոսկինի և Չերնիշևսկու որոշ դրույթների։ Ինչպես նշում է Լևոնյանը, առաջինի պաշտամունքը բնությունն է. ըստ Ռյոսկինի իդեալիստները սխալվում են, երբ բարձրը և հեռուն են փնտրում այն խորհրրդավոր հանելուկը, ինչ որ գծագրված է այստեղ, ամեն մի տերևի վրա։ Ամենամեծը, ինչ կարող է անել մարդը երկրի վրա, է՝ տեսնել որևէ բան և պատմել թե ինչ է տեսել։ Ռյոսկինին թեև համարում են «պրակտիկ ծրագրով զինված ռոմանտիկ», սակայն Լևոնյանը դասում է ռեալիստների շարքը՝ իրականության, բնության մեջ գեղեցիկը որոնելու և «նմանվելու» ջատագովության համար։

Այնուհետև նա մեջբերում է «ռեալիզմի քաջամարտիկ» Չերնիշևսկու հայտնի դրույթները. գեղեցիկը կյանքն է, իրականությունը ոչ միայն ավելի կենդանի, այլև ավելի կատարյալ է ֆանտազիայից, գեղարվեստը չի սահմանափակվում գեղեցիկի աշխարհով բառիս էսթետիկական իմաստով, այլ արտադրում է այն ամենն ինչ շահեկան է մարդու կյանքի համար։

Ներկայացնելով ռեալիստների հայացքները Լևոնյանը գրում է, որ դրանք շողփանում են իդեալիստների այն հարցի դիմաց, թե. «մենք մեզ համար իդեալական աշխարհ, իդեալական գեղեցկություն ենք ստեղծում, մեզ չի գոհացնում ձեր «իրականությունը». մենք զզվել ենք այդ «իրականությունից», մենք մեր արվեստներով ուզում ենք, որ դարձյալ նմանվի՞նք այդ իրականությա՞ն, ստեղծենք երկրո՞րդը այն բանի, որի առաջինը մեզ չի գոհացնում» («Գեղարվեստ», 1911, № 4, էջ 9)։ Այս հարցադրումն իհարկե միակողմանի է, «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար» հակամիտության արտահայտություն և, ըստ էության, չի պատճառաբանում ռեալիստական էսթետիկայի «թերությունը»։

Ընդունենք, որ ինչպես երեք տեսակի իդեալները, այնպես էլ ռեալիզմի ձգտումը ճշմարտության որոնումն է, բայց որտե՞ղ է, որ չի թաղավորում

ճշմարտությունը, ամփոփում է իր խոսքը Լևոնյանը՝ կամուրջ գցելով իդեալի և իրականության միջև: Գեղեցկագիտական իդեալները կազմավորվում են մերթ գաղափարականից դեպի իրական գալով, մերթ իրականից դեպի գաղափարական վերանալով: Բայց գեղեցկագիտական իդեալների այս շրջապտույտի մեջ չեն վերանում հակասությունները գաղափարականի և իրականի, ոգու և մարմնի միջև, և չնայած իդեալի շարժմանը մի եզրից մյուսը, իդեալականը կտրված է մնում ռեալականից, որպես «ոգու լայն թռիչքների կայան» մնում է ինքնափակ, վերացական, աբսոլյուտ:

Իդեալական և ռեալական գեղեցկությամբ արվեստի մեջ ներկայացվել է մարդը: Ռեալիզմը չի աստվածացնում մարդուն և իջեցնելով Պառնասի գագաթից ներկայացնում է իր «ռեալ տեսքով»—գեղեցիկ և տգեղ, թագավոր և մուրացկան, ռամիկ և փիլիսոփա: Ինչպես ասում է Լևոնյանը, մարդու գեղեցկության իդեալիստական պատկերացումը քննադատվեց, Չերնիշևսկին հաստատեց անգամ, որ տգեղության մեջ էլ վեհություն կա և մարդուն հնարավոր չէ նկարել կամ քանդակել ավելի գեղեցիկ քան բնականը: Իսկ ինչպե՞ս է ներկայացնում մարդու գեղեցկությունը ինքը՝ Լևոնյանը. բնության գեղեցկությունը գեղարվեստ ստեղծեց, իսկ մարդու՝ բնության ամենակատարյալ էակի գեղեցկությունը դարձավ գեղարվեստի առանցքը: Նա մեջբերում է Ռանկեի հետևյալ տողերը. «Անկասկած, մարդկային պշացողության համար չկա մի բան ավելի սքանչելի, քան իդեալական գեղեցիկ մարմինը» («Գեղարվեստ», 1909, № 3, էջ 4): Եվ հետո, Լևոնյանը մարդու գեղեցկության հետևյալ պայմաններն է առաջադրում (մարդն իր արտաքին պատկերով). մարմնի բարեձևությունը, մասերի համաչափությունը, ապա և մարմնազծերի նուրբ դարձվածքները, որոնք ալիքաձև շարունակություններով կազմում են ամբողջ մարմինը, և վերջապես, մասերի ընդհանուր համաչափությունից բացի, մասերից ամեն մեկի գեղեցկությունն առանձին վերցրած: Չափազանց հազվադեպ է լինում, երբ իրական մարդը լրացնում է գեղեցկության բոլոր կանոններն ու չափանիշները, հանգամանք, որ ըստ երևույթին հիմնավորում է մարդու իդեալական կերպարի հատկանիշները գեղարվեստի մեջ, ելնելով ցեղի, հասակի, սեռի, միջավայրի և ժամանակի պահանջներից: Իր առաջ դրված խնդիրը Լևոնյանը քննում է ելնելով այս հիմնական մոմենտներից: Ինչպես նշում է նա, Դարվինը մարդկային ամեն մի ցեղի մեջ գեղեցիկ համարում է նույն ցեղի ամենաբնորոշ, արտահայտիչ տիպը: Ճիշտ այդպես էլ տարբեր հասակում տարբեր են լինում գեղեցկության չափանիշները: «Իդեալական գեղեցկության հայրենիք» հին Հունաստանի օրինակով, էսթետը ցույց է տալիս, թե ինչպես են միջավայրը և ժամանակը նույնպես որոշակի դեր կատարում մարդկային ցեղի ազնվացման ու գեղեցկացման մեջ:

Լևոնյանը համեմատաբար մանրամասն է քննում «ավելի հետաքրքրական և ավելի դժվարին՝ սեռի խնդիրը»: Դարվինը նախանշեց էսթետիկական տարրական բավականության զգայությունը կենդանիների մոտ՝ կապված սեռական ընտրության հետ: «Գիտակից հասկացողությամբ, գեղեցիկի անշահ ըմբռնողությունը, հիացմունքը» սակայն, շատ հեռու է կենդանական աշխարհից և հատուկ է միայն մարդուն: Այստեղից հետևում է, որ մարդը՝ «բնության թագավորը» միայն կարող է ըմբռնել և ստեղծել գեղեցիկը, շարունակում է Լևոնյանը, հասնել հոգեկանին, վերացականին, իդեալականին:

Ուստի և մարդը կարող է միայն կինը դիտել ոչ միայն սեռի, կրքի, այլև պլատոնական սիրո, իդեալական գեղեցկության տեսանկյունից. «Կան, որոնք ասում են թե՝ եթե տղամարդ անհատն հավանում է մի կնոջ, նրա մեջ անպայման կիրքն է խոսում... Կան և այնպիսիները, որոնք ընդհակառակը, պնդում են, որ ինչպես կինը տղամարդու գեղեցկության, այնպես էլ տղամարդը կնոջ գեղեցկության կարող է նայել բարձր գեղագիտական հաճույքով, առանց կրքի... Տեսնենք ինչ է ասում Օտտո Վայնինգեր, «կին» արարածին ոտքից գլուխ վերլուծող և վերջերս մեծ աղմուկ հանող այդ մտքի նահատակը:

«Հայտնի է, որ կինը ավելի գեղեցիկ է այն ժամանակ, երբ բոլորովին մերկ չէ. իհարկե պատկերների և արձանների մեջ կարող է մերկ կինը գեղեցիկ լինել, բայց կենդանի մերկ կինը չի կարող գեղեցիկ լինել այն պատճառով, որ կիրք առաջացնելով, խանգարում է նրան նույնիսկ գեղեցկությունը դիտելու... Կա միայն «պլատոնական սեր», որովհետև ինչ որ բացի դրանից անվանում են սեր, ուղղակի խոզություն է... Կա միայն մեկ սեր, Բեատրիչեի, Մադոննայի երկրպագություն, իսկ սեռական ակտի համար կա բաբելոնյան անառակություն» («Գեղարվեստ», 1909, № 3, էջ 6): Վայնինգերի այս նաիվ մեկնաբանությունը Լեոնյանը բերում է ոչ թե համաձայնելու, այլ պարզապես «Գեղարվեստի» ընթերցողներին ծանոթացնելու հարցի մասին եղած տարբեր կարծիքներին:

Լեոնյանի պատկերացրած մարդկային իդեալական գեղեցկությունը նույն գեղեցկությունն էր՝ հին հունական համաչափության սիստեմի ֆիգուրը, որ պլաստիկ արվեստների մեջ կատարյալ իդեալը դրսևորում է արտաքին գծերի միջոցով: Մինչդեռ, երբ միջնադարում խուսափում էին մերկ մարմիններից և մերկությունը ծածկելով դիտողի ուշադրությունը պահում էին «դեմքի վրա, հասկանալու նրա հոգեկան դրությունը», փաստորեն, «մարդու գեղեցկությունն այնքան չէին ուշադրություն դարձնում, որքան նրա հոգեկան աշխարհի և դրության արտահայտվելուն» («Գեղարվեստ», 1909, № 3, էջ 8):

Ամփոփելով նյութի նախնական լուսաբանությունը Լեոնյանն առաջադրում է հետևյալ դրույթները.

ա) Գեղարվեստը պետք է իր բոլոր սահմանների մեջ մնա գեղարվեստ:
բ) Իդեալիզմը զորեղ է ռեալիզմից և հավերժական է:
գ) Ռեալիզմը կյանքն է՝ որ անկատար է ու երերուն:
դ) Սիմբոլիզմը բխում է իդեալիզմից և ժխտում է ռեալիզմը:

Առաջին դրույթը պարզում է գեղարվեստի նպատակն ու դերը հասարակական կյանքում. գեղարվեստն ի՞նքն է իր նպատակը թե միջոց է այլ նպատակների իրագործման: Լեոնյանն ուղղակիորեն կանգնում է էսթետիզմի դիրքերում, ոչ առանց կրքի հաստատելով, որ «գեղարվեստը գեղարվեստի համար» հակամիտությունը չի նշանակում արվեստագետի լիակատար ինքնամփոփում, այլ ծառայություն գեղեցկին, վսեմին, իդեալին: Գեղարվեստն, այսպիսով, ինքն իր մեջ, իր սահմանների մեջ պիտի գտնի իր նպատակը:

Երկրորդ դրույթը ձևակերպում է հետևյալ հարցադրումը. «Ո՞րը պետք է լինի գեղարվեստի նպատակը. պատկերացնել կյանքը, նրա պեսպես երևույթները, նրա չարն ու բարին, անցյալն ու ներկան իր բոլոր հարստությամբ ու ժամանակագրական պատմական ճշտությամբ այնպես ինչպես իսկական-

նո՞ւմն է (ռեալիզմ), թե՞ այնպես ինչպես գեղարվեստագետը երևակայում, կամ տեսնում է իր հոգու աչքերով, ինչպես որ ցանկալի է համարում, որ եղած լինի, կամ լինի առանց դեֆեկտների, ուղղված, կատարյալ, գաղափարականացած (իդեալիզմ)» («Գեղարվեստ», 1913, № 5, էջ 10)։

Իրականության արտացոլման խնդիրը, արվեստագետի կողմնորոշումը իդեալների և իրականության միջև, էսթետի սխեմայի համաձայն վճռվում էր պարզորեն. ռեալիստները ընդունում են միայն երկրորդը, իդեալիստները՝ առաջինը։ Արդ, առաջինի առավելությունը հաստատող իր դրույթը նա ապացուցում է ելնելով նախադրյալ այն սկզբունքից, թե գեղարվեստն արդեն մի իդեալական երևույթ է, դրական գիտություններն են ռեալ և կյանքի իրական պահանջներին են ընդառաջ գալիս։

Ինչպես արդեն նկատեցինք, թեև Լեոնյանն իդեալը դիտում էր գաղափարի և իրականության հետ որոշ հարաբերության մեջ, այնուամենայնիվ, իդեալը մնում էր առկախ վիճակում, վերացականության ոլորտներում։ Ուստի և արվեստագետը ծառայում է գեղեցկագիտական իդեալին. վերացական իդեալ, որ գալիս է «քաղցրացնելու, սիրեցնելու կյանքը, աշխարհի ունայն շշուկը», օգնելու, որ մարդը դուրս գա գոյության կռվի «պրոզայիկ կենդանական աշխարհից»։ Գեղարվեստի մեջ մարդը պետք է գտնի իր «հոգևոր գաղափարական, իր երազական աշխարհը»։ Աբսոլյուտի որոնման ճանապարհին գեղարվեստը պետք է հրաժարվի եղածը, տեսածը ընդօրինակելու, բնությանը նմանվելու անիմաստ սիզիֆյան չարչարանքից։ Քիմիայի ու կենսաբանական գիտությունների համար «հավերժական կյանքի էլեքսիրը» աբսոլյուտն է, փիլիսոփայության համար՝ «բարու, ճշմարիտի, երջանկության» վերացական որոնումները։ Իսկ գեղարվեստը որոնում է, դեռևս չեղածը, մեր չտեսածը, ձգտում նոր հորիզոնների, աբսոլյուտը գտնում է «նոր, գեղեցիկ իդեալների» մեջ ու մարմնավորում է դրանք։ Գաղափարի այս թագավորության առաջ էսթետի ներկայացրած ռեալիզմը մնում է կարված թևերով. նա պետք է նմանվի natura-ին։ Իսկ քանի որ իդեալիզմը միայն կարող է ազատություն տալ արվեստագետի մտածումներին, քանի որ գաղափարը «սահման ու վերջ չունի», ապա իդեալիզմը ռեալիզմից «զորեղ է և հավերժական է»։

Ռեալիզմի նման նսեմացումը բնականորեն հանգեցնում էր **Երրորդ դրույթին** (ռեալիզմը կյանքն է, որ անկատար է և երերուն)։ «Մենք գեղեցիկը չէ, որ փնտրում ենք, այլ ճշմարիտը»—ահա, ըստ Լեոնյանի, ռեալիստների հավատամքը, որին հետևյալ մեկնաբանությունն է տալիս. եթե ռեալիստ արվեստագետները աշխատում են արտահայտել կյանքն ինչպես որ կա, ապա շատ գեղեցիկ (այսինքն ճշմարիտ) բաների հետ պիտի արտահայտեն նաև շատ տգեղ երևույթներ (այսինքն ոչ ճշմարտություններ), որոնցով լի է կյանքը։ Դրանց դեմ կռվում են «իմացական գիտությունները»։ Իսկ գեղարվեստը պետք է հրաժարվի՞ իդեալներից ու գեղեցիկից (որ այստեղ նաև ճշմարիտն է՝ ըստ Լեոնյանի) հանուն ժամանակավոր և անցողիկ տգեղությունների (ոչ ճշմարտությունների)։ Կյանքն իր խեղությամբ արձանագրող, տգեղ երևույթները ներկայացնող ռեալիստները իրենց ներսում իդեալիստ չե՞ն արդյոք։ Նրանց հեռավոր նպատակն է, ինչպես գտնում է էսթետը, կյանքն այդ արատներից մաքուր տեսնել։

Այսպիսով, ռեալիստների փրկությունը դարձյալ ինչ-որ տեղ իդեալիստ լինելն է, հակառակ դեպքում. «...ռեալիզմը քանի հասնում է իր կատարելագործության, քանի իլյուզիայի է մոտենում, այնքան ավելի իր «վերջին խոսքն» է ասում, իր «կարապի երգը» երգում, որովհետև իլյուզիայից դենը այլևս գնալու տեղ չկա... ռեալիզմը կյա՛նքն է՝ որ անկատար է և եռեռան, *որ մեր հոգեկան պահանջներին ու մտքի թռիչքներին բավարարություն տալ անկարող է եթե իդեալիզմի տարրը չընդունի իր մեջ» («Գեղարվեստ», 1913, № 5, էջ 12):*

Ցեխը ճշմարտության այն կողմն է, որով, ինչպես նկատում է Լևոնյանը, տարված են հատկապես ռեալիստները՝ ելնելով «կյանքն ինչպես որ կա» սկզբունքից: Սակայն, ինչպես նա է ենթադրում, դա կատարվում է գեղեցիկի կորստի ու իդեալազրկման գնով: Նա չի հասնում գեղարվեստում տգեղի գոյության ժխտմանը, ավելին, հայտնում է. գեղեցիկ տեսարանի տգեղ պատկերից լավ է տգեղ տեսարանի գեղեցիկ պատկերը, նկարագրությունը: Այսուհանդերձ, ռեալիզմը փրկվում է իդեալիզմի շնորհիվ: Իր հնարավորություններով ռեալիզմն անկարող է հասնել կատարելության: Ըստ էության, ռեալիզմը Լևոնյանը հանգեցնում է պարզունակ ընդօրինակման, ուստի նրա քննադատությունը չի հասնում իր նպատակակետին:

«Օգյուստ Ռոդեն և գեղարվեստը» հոդվածում («Գեղարվեստ», 1917, № 6) ներկայացնելով մեծ քանդակագործի մասին Պոլ Գզելի գիրքը, Հ. Ակունյանը անդրադառնում է նաև տգեղի ռոդենյան ըմբռնմանը: Ռոդենն այն կարծիքին է, թե գեղեցիկ է՝ ինչ բնորոշ է, իսկ տգեղը հաճախ ավելի բնորոշ է, հետևաբար, ավելի հարմար նյութ արվեստագետի համար: Ռոդենը միացնում է երկու «հակադիր» սկզբունքները՝ երազանքը և ճշմարտությունը: Բնությունը նրա համար բարձրագույն կատարելությունն է, գերազանց ներդաշնակություն, աղբյուր անսպառ ոգեշնչության և կրոնական երկրպագության: Սակայն մոռանալով իր նշած հակասությունը, Հ. Ակունյանը եզրակացնում է, որ նման «պատկառելի վերաբերմունք» դեպի բնությունն ունեն բոլոր մեծ արվեստագետները: Եվ որովհետև ռեալիզմի մասին նրա պատկերացումը նույն թերությունն ունի ինչ Լևոնյանինը, ապա նա չի կարողանում վճռել «հակասությունը»—եթե Ռոդենը ջանում է հավատարիմ մնալ բնությանը, և եթե արվեստագետի գործը պետք է սահմանափակվի բնականի պարզ փոխադրությամբ, ապա ինչո՞ւմն է արտահայտվում ստեղծագործական աշխատանքը և ի՞նչ են բովանդակում արվեստագետի անուրջներն ու երազները: Եվ ռեալիստը ոչ մի կերպ չի միանում երազողին: Արվեստագետը «բնության մեջ ոչինչ չի ստեղծում», եզրակացնում է տեսաբանը, նա միայն բացում է իր ժամանակակիցների աչքերը, տալիս այն, ինչ նրանք չեն տեսել: Նա սովորեցնում է տեսնել: Երազողը բավարարվում է նրանով միայն, որ իր աչքերը խոր թափանցել են կյանքի մեջ»: Նա երազում է պատկերել այն ինչ որ կա, այն ինչ որ նա տեսնում է:

Մինչդեռ Ռոդենն ասում էր. «Երբ իսկական քանդակագործը սկսում է արձան կերտել, ամենից առաջ նա պիտի ոգևորվի դրա ընդհանուր շարժումով, ապա, ընդհուպ մինչև ավարտը իր գիտակցության մեջ վառ և լիավյան պահպանի ընդհանուր գաղափարը, ամեն ինչ հանգեցնի դրան, սերտորեն կապելով ամենաաննշան մանրամասներն իսկ» (*О. Роден*, Искусство, Ряд бесед, записанных П. Гзелль, СПб, 1914, стр. 149). *Այսպի-*

սով, էական մոմենտը վրիպում էր հոդվածագրի աչքից, քանզի առաջնորդվելով ռեալիզմի մասին իր կանխակալ կարծիքով, չէր նկատում, որ պատկերել այն ինչ որ կա սկզբունքը եթե որոշ ռեալիստներ ընդունում էին, ապա ոչ միայն չէին մոռանում ընդհանրացնել, տիպականացնել, վերանալ մերկ փաստագրությունից, երազել, ամեն ինչ ընդհանուր իդեային, էությանը ենթարկել, այլև առանց նման հատկանիշների չկար ռեալիզմ։

Բալզակը նկատում էր, որ ժամանակակից հասարակությունում ավելի ու ավելի հաճախ է հաղթանակում չարիքը. ցույց տալ հակառակը՝ գեղեցիկի, բարու, վեհի հաղթանակը, նշանակում էր խաբել։ Գեղարվեստ թափանցող տգեղը դարաշրջանի էությունից էր գալիս։ Եվ այն, ինչ բնորոշում էր արտացոլվող իրականությունը, իդեալացման միջոցով չէ, որ պետք է դառնար գեղարվեստական փաստ ու գեղեցիկ։ Գեղեցիկը հանդես է գալիս տգեղի հետ միասին, իդեալը, գրեթե դադարում է դրական դրսևորում ստանալ գեղարվեստական երկի մեջ։ Իդեալի բարձրությունից դիտվող իրականությունը ռեալիստի առաջ մերկանում է իր տգեղությամբ, ստորությամբ, կեղծիքով ու խոցերով։ Տգեղի էսթետիկական արժեքը որոշվում է ճշմարտության ուժով. մի բան, որ Լեոնյանի տեսական սկզբունքներին անհամատեղելի, հետևաբար և անընդունելի էր։ Ու թեև նա նշում էր, որ գեղարվեստի ազատ ոգու, գեղեցկության դիցուհու համար արժեք չունեն տարբեր դպրոցների ցուցանակները, այնուամենայնիվ, այս հայտարարությամբ չէր դադարում իրար հակադրել ռեալիզմն ու իդեալիզմը գեղարվեստում, առավելությունը տալ երկրորդին, անջատել տգեղը ու ձգտել գեղեցկի, իդեալականի ընդգրկման, անկախ նրանից, ինչ հնարավորություն է տալիս իրականությունը։ Քանի որ իրականությունը տգեղ է, ապա գեղարվեստը, ըստ Լեոնյանի, իդեալների աշխարհում պիտի գտնի գեղեցիկն ու ոգին ազատագրի իրականության կապանքներից։

Գ. Խաժակն իր «Գեղարվեստը և մատերիալիզմը» հոդվածում այլ կերպ է փորձում վճռել իրականության ու իդեալի, ճշմարտության ու գեղեցկի հարաբերության հակասությունը։ Նա նախ ներկայացնում է իդեալիզմը. գեղարվեստն առաջ մղող ուժը իդեալն է, և դիալեկտիկական մատերիալիզմը՝ հիմքը (բազիս) տնտեսությունն է, իսկ կրոնը, իրավունքը, գեղարվեստը, քաղաքական կազմը վերնաշենքն են։ Փոխվում է հիմքը, վաղ թե ուշ պիտի փոխվի և վերնաշենքը։ Եվ ապա, չհամաձայնելով մեկ և մյուս բացատրության հետ, երկուսն էլ համարում է միակողմանի. մեկը, գեղարվեստը լիակատար կախման մեջ է դնում մարդու ներաշխարհից կամ սուբյեկտից, մյուսը դարձնում է արտաշխարհի կամ օբյեկտի ստրուկ։ Կոպիտ և վուլգարացված պատկերացնելով մեկ և մյուս տեսությունները Խաժակն այնուհետև նշում է, որ տնտեսակարգով ու դասակարգային հարաբերություններով կարելի է պարզել, ասենք իտալական վերածննդի գեղարվեստի որոշ նմանությունը դարաշրջանի այս կամ այն դասակարգի, հոսանքների, տրամադրությունների հետ, մինչդեռ միշտ կմնա «անվերլուծելի մի քանակ», անմեկնելի խուցխոնալ մի տարր, և դա հանճարի ներաշխարհի, սուբյեկտի ստեղծագործող ուժն է։ Կանգնելով երկու եզրերի միջև ու փորձելով խուսափել դուալիզմից, նա հանգում է տարօրինակ եզրակացության. «...մենք էլ մոնիստ ենք, մենք էլ երևույթները բացատրում ենք մի արմատով, բայց մեր բացատրությունը ոչ մատերիալիստական է և ոչ էլ իդեալիստական։

Փիլիսոփայորեն մտածելով՝ պիտի ասենք, որ ներաշխարհ և արտաշխարհ, օբյեկտ և սուբյեկտ չքանում են իրար մեջ, հալվում, մի ընդհանուր և անընդմիջվող ամբողջություն կազմում...

Սա համադրական միարմատականությունն է (սինթետիկական մոնիզմ), որի համար ներաշխարհն ու արտաշխարհը միաձուլվում, մի միապաղաղ ամբողջություն են կազմում։ Այդ ձևի միարմատականությունը չէ ճանաչում ուրույն ազդակներ—ինչպես տնտեսություն, իրավունք, քաղաքական կազմ, կրոն, գեղարվեստ և այլն։ Այդ բոլորը նրա համար մարդ էակի ներաշխարհի և արտաշխարհի ընդհարման այս կամ այն վայրկյաններն են կամ միևնույն վայրկյանի զանազան ձևերը։ Այսպես սեփականությունը և իրավունքը միևնույն պահանջի զանազան երեսներն են. մեկը բովանդակությունն է, մյուսը ձևը, էությունից անբաժան» («Գեղարվեստ», 1911, № 4, էջ 13—14)։

Համադրական այս միապաղաղության ողջ տարօրինակությունը բխում է այն պատկերացումից, թե ռեալիզմ և մատերիալիզմ հավասար են՝ օբյեկտ, արտաշխարհ, ռեալ իրականություն, իդեալիզմ հավասար է՝ սուբյեկտ, ներաշխարհ, իդեալականություն—սխեմա, որով առաջնորդվում են «Գեղարվեստի» մի քանի տեսաբաններ, սկսած Լեոնյանից։ Սակայն խաժամուժն անհամեմատ հեռուն է գնում. նրա «համադրական մոնիզմը», ուր սուբյեկտը, օբյեկտը, իդեալն ու իրականությունը հալվում են մշուշի մեջ, կեղծ փիլիսոփայական մի սկզբունք էր, որի հիմքում ընկած էր «ընդհարումը»՝ իբր կողմերի ամբողջացումը, իսկ իրապես հասկացությունների խառնաշփոթն ու իրողությունների անտեսումը։

Դառնանք սակայն Լեոնյանի չորրորդ դրույթին. սիմվոլիզմը բխում է իդեալիզմից և ժխտում է ռեալիզմը։ Լեոնյանը, որոշ փոփոխությամբ, կրկնում էր սիմվոլի հեգելյան բնորոշումը. սիմվոլը բուն նշանակությամբ մի պայմանական նշան է, որ հանդես է բերում ոչ իրեն՝ այդ նշանի համար, այլ մի ուրիշ միտք և թաքնված գաղափար արտահայտելու նպատակով։ Հեգելը սիմվոլի մեջ նախ բաժանում է նշանակությունը և այդ նշանակության արտահայտությունը։ Սիմվոլի այս երկու կողմերը սովորական իմաստով կապվում են միանգամայն պատահականորեն։ Նշանակության և արտահայտության նման անտարբերություն գեղարվեստում արդեն չի կարող լինել, որովհետև գեղարվեստը կազմվում է հենց նշանակության և արտահայտության կապով, ազգակցությամբ և կոնկրետ միահյուսումով։ Լեոնյանը բավարարվում է սիմվոլի իր կարճ բնութագրությամբ, առանց մանրամասն անդրադառնալու սիմվոլի երկու կողմերի՝ նշանակության և արտահայտության, կամ, բովանդակության և պատկերի փոխհարաբերության, նրա երկիմաստության հեգելյան լուսաբանությանը։ Սիմվոլը բնորոշելուց հետո նա շարունակում է. «Սիմբոլիզմի ծնունդից կամ նրա՝ որպես «դպրոց» քաղաքացիականություն ստանալուց շատ առաջ, հին դարերում սիմբոլը գոյություն ունեցել է գեղարվեստի և գրականության մեջ։ Չորս ավետարանիչների մոտ պատկերացվող առյուծը, արծիվը, եզը և հրեշտակը նրանց սիմբոլներն են։ Արևելյան ազգերի գեղարվեստը, Դանտեի «Աստվածային կատակերգությունը» համարում են սիմբոլիկ ստեղծագործություններ։ Բայց մենք լռենք, խոսում է ինքը փիլիսոփան» («Գեղարվեստ», 1913, № 5, էջ 13)։ Մեջբերվում է հատված Հեգելի «Էսթետիկայից» գեղարվեստի սիմվոլիկ և դասական ձևերի մասին։ Գեղարվեստի երեք ձևերը որպես իդեալի զարգացման

առանձին աստիճաններ Հեգելը բնորոշում է իդեայի և սրա գեղարվեստական արտահայտության հարաբերությամբ։ Սիմվոլիկ արվեստ նա համարում է արևելյան կամ նախնական արվեստը։ Իդեան այստեղ դեռևս որոնում է իր կատարյալ գեղարվեստական արտահայտությունը, քանզի այն դեռևս վերացական ու անորոշ է և մեկի ու մյուսի ազգակցությամբ հանդերձ երևան են գալիս նաև անհամապատասխանությունն ու օտարությունը։ Գեղարվեստի երկրորդ՝ դասական ձևում, ի տարբերություն սիմվոլիկ ձևի, իդեան ստանում է միանգամայն համապատասխան գեղարվեստական արտահայտություն։ Դասական է անտիկ արվեստը։ Լեոնյանը չի անդրադառնում երրորդ՝ ռոմանտիկական ձևին՝ ուր իդեան նորից անջատվում է արտահայտությունից, բայց հակառակ կողմից. իր «ազատ ոգեկանության» պատճառով իդեան ավելին է պահանջում, քան կարող է տալ արտաքին նյութի մարմնացումը կերպարի մեջ։

«Գաղափարի սիմվոլիկ արտահայտությունը» ուրույն կերպով դրսևորվեց Շոպենհաուերի փիլիսոփայության մեջ։ Ինչպես Լեոնյանն է ներկայացնում, պեսիմիստ փիլիսոփայի տեսակետով գեղարվեստի հիմնական օրենքը երևակայությունն է և գեղարվեստական երկը ամեն ինչ չի բացելու մեր առաջ այնքան ժամանակ, մինչև մենք ինքներս չկարողանանք երևակայությամբ գտնել թաքնված գաղափարը։

1886 թվականի սեպտեմբերի 18-ին «Ֆիգարոյում» լույս տեսավ Ժան Մորեասի «Սիմվոլիզմի մանիֆեստը»։ Այն հաստատում էր հրաժարումը երևութական աշխարհից հանուն բարձր ռեալականության, որ թաքցնում է տրանսցենդենտալ նախնական գաղափարը։ Եվ քանի որ սիմվոլը կիրառվում է «մի թաքնված գաղափար արտահայտելու» համար, ապա բարձր ռեալականության դրսևորման միջոցը սիմվոլիկ արտահայտությունն է։ Լեոնյանը նշում է, որ հակառակ լինելով «նատուրալիզմին, բնությանը նմանվելուն», սիմվոլիստները ձգտում էին հասնել երաժշտության և բանաստեղծության նախկին միացումին, որ նրանց պոեզիան ավելի երաժշտական է, քան նկարչական։ Արդ, Վերլենի պահանջը՝ «երաժշտությունն ամենից առաջ», որ բացահայտում էր տրանսցենդենտալ ռեալականությունը բանաստեղծացնելու ձգտումը, իր որոնածը կանխավ գտել էր ասես Շոպենհաուերի փիլիսոփայության մի էական առանձնահատկության մեջ։ Իդեաները (պլատոնյան), գրում է Շոպենհաուերը «Աշխարհն իբրև կամք և պատկերացում» աշխատության առաջին հատորի § 52-ում, կամքի ադեկվատ օբյեկտիվացումն են. բոլոր արվեստները կամքը օբյեկտիվացնում են անուղղակի, այսինքն իդեաների միջոցով։ Այսպիսով, բոլոր արվեստները կամքի օբյեկտիվացման մի առանձին աստիճան են կազմում, մարմնացնում են պլատոնական որևէ իդեա։ Միայն երաժշտությունն է շրջանցում իդեաները։ Այն կամքի նույնպիսի անմիջական օբյեկտիվացումն է և կաղապարը, ինչպես ինքը՝ աշխարհը։ Երաժշտությունն անկախ երևույթների աշխարհից (մի բան, որին ձգտում էին սիմվոլիստները), երաժշտությունը ոչ թե իդեաների դրոշմն է, այլ իրեն՝ կամքի, որի համար իդեաները ևս օբյեկտիվություն են. Աշխարհը, ընդհանրացնում է փիլիսոփան, կարելի է անվանել մարմնավորյալ երաժշտություն, ինչպես և մարմնավորյալ կամք։ Շոպենհաուերի փիլիսոփայության մեջ երաժշտությունը կամքի անմիջական օբյեկտիվացումը դառնալով, դրսևորում է և ամենախոր իմաստությունը, աշխարհի ներքին էությունը։ Նա

գրում է՝ որ, եթե հնարավոր լիներ, հասկացություններով մանրամասն վերարտադրել այն ինչ արտահայտում է երաժշտությունը, ապա դա կլիներ և աշխարհի բավարար վերարտադրությունն ու մեկնաբանությունը հասկացություններով, այսինքն այն կլիներ կատարյալ փիլիսոփայություն:

Երաժշտության նման նշանակությունն էլ սիմվոլիստներին մղեց բանաստեղծության երաժշտականացմանը՝ մինչև «նախնական գաղափարին», տրանսցենդենտալ բարձր ռեալականության հանելու: Այս ամենը նկատի ուներ Լեոնյանը, երբ գտնում էր, որ սիմվոլիզմը բխում է իդեալիզմից և ժխտում է ռեալիզմը: «Գեղարվեստի» թղթակից Vikast-ը («Մոսկվայի գեղարվեստական թատրոնը», «Գեղարվեստ» № 1, № 2) արձանագրում էր հոգեբանական դրամայի տեղատվությունը սիմվոլիստականի առաջ. սկսում են, գրում է նա, անարժեք դառնալ հոգեկան տարրական լծորդությունները և կյանքի առօրյա պայմանները, որոնք հին դրամայի մեջ առաջին տեղն էին բռնում: Երբ իրականությունն իր կոնկրետ դրսևորումներով դադարում է մեզ զբաղեցնել, շարունակում է նա, պահանջ է զգացվում սիմվոլի, որը պայմանական արտահայտիչն է անհատականության, բնավորությունների, իդեաների (խոսքը վերաբերում է մարդու «թաքնված, անհայտ ներքինին», «ամբողջ մարդկության հոգեկան աշխարհը» ընդգրկող «լայնիմաստ, բազմամփոփ սիմվոլներին»): «Գեղարվեստի» մյուս հեղինակներն էլ սիմվոլիզմի էական հատկանիշը հիմնականում գտնում են «իդեալիզմի»՝ առօրյա իրականությունից հրաժարվելու և թաքնված, անհայտ, բարձր ռեալականությունը ընդգրկելու մեջ[1]: Այսպես, Silver-ը Գերհարդ Հաուպտմանի «Կարլոս Մեծի պատանդուհին» (1899) դրաման գրախոսելիս ընդգծում է հատկապես սիմվոլիկ պիեսների արժանիքները: Հաուպտմանի անջատումը կենսական, իրական պատկերներից, «զուտ երկրային վերապրումների» մարմնավորումից համարվում է դրական երևույթ, քանզի «ընդարձակելով փիլիսոփայական մտքերի շրջանը» խորացել է գեղարվեստական ստեղծագործության և էթիկական ինքնագիտակցության «տանջող պրոբլեմների» մեջ: Քննադատը նյութը շարադրում է խիստ կարճառոտ մատուցելով Հաուպտմանի արվեստի որոշ հմայքները. «քմահաճ ֆանտազիաների նուրբ, ակնարկող սիմվոլիստականության թափանցիկ աշխարհ», «կես-եթերային, միստիցիզմով թաթախուն հեքիաթ»: Իհարկե փոքր-ինչ էլ սեթևեթ շարադրանք է թեև թելադրված հետազոտվող նյութի արժեքներով[2]: «Կարլոս Մեծի պատանդուհին» դրամայի բնորոշ գիծն է քննադատի նկատածը. պատկերի պատմական կողմը չէ, որ զբաղեցնում է հեղինակին, այստեղ նա բավականանում է միայն նմանությամբ (չնայած պիեսի նյութը պատմական անցյալից է վերցված, բայց

1 Հովակիմ Սոլովյանն է միայն, որ այլ կերպ է ներկայացնում խնդիրը. սիմվոլիստները նկարագրում են կյանքը այն չափով, ինչ չափով գրողն ըմբռնում է իր զգացմունքներով: Սիմվոլիստներն այսպիսով կյանքից ստացած զգացմունքների, տրամադրությունների արվեստագետներ են, ուստի իրենց տպավորություններն արտահայտում են սիմվոլներով, «այսինքն զգացողական նշաններով» և ոչ թե բառերով, որոնք կարողանում են «միմիայն միտքն արտահայտել» («Գեղարվեստ», № 3, էջ 119): Այս բնորոշումն իհարկե ավելի պակաս չափով է մոտենում խնդրի գիտական պարզաբանությանը:

2 Ահա օրինակ. «...նա չի շշմեցնում խիստ աղմուկներով, չի գերում զգացումների տարերային ուժգնությամբ, բայց նրա խաղաղ ջրերը խորն են և իրենց սահուն հոսանքի մեջ արտացոլում են լուսնի փայլը» և այլն («Գեղարվեստ», № 2, էջ 102): Այս կերպ էլ նա վերապատմում է երկի ֆաբուլան, որ գրավում է հոդվածի մոտ կեսը:

Հաուպտմանի համար պատմությունը ամենից առաջ այլաբանական մի միջոց էր)։ Մինչ այդ (1908) Հաուպտմանի ստեղծած երկերից Silver-ին գերադասելի են սիմվոլիկ դրամաները. այստեղ և ավելի արվեստ, և ավելի խորություն է գտնում նա քան «կենսական» (ռեալիզմ-նատուրալիզմ) պիեսներում։

Տիգրան Զավենը Ահարոնյանի «Սև թռչունը» դրամային նվիրված գրախոսականում նշում է, թե սիմվոլիստները երբեք չեն ամբողջացնում իրենց միտքը, այլ թողնում են, որ ընթերցողը գուշակի։ Դրա համար էլ գործածում են «կարճ խոսքեր, մշուշապատ, ցնցող բառեր, տարօրինակ ու թովիչ համառությամբ»։ «Այս բոլոր ուղղությունները՝ դեկադանս, սիմբոլիզմ, նիցշեականություն և այլն ժամանակավոր հոսանքներ են, որոնք փոփոխակի գալիս անցնում են։ Բայց նրանց տեղը գրավում է դարձյալ այն ուղղությունը, որ մշտնջենավոր է, որ արտադրել է հանճարեղ հեղինակներ և գործեր՝ սկսած Հոմերոսից... Հաուպտման։ Այդ ուղղությունը... ոչինչ մութ և խրթին բան չէ պարունակում իր մեջ. նա պահանջում է լինել իրականության հավատարիմ, ճանաչել մարդու հոգեբանությունը և ունենալ բանաստեղծական հոտառություն և տաղանդ» («Գեղարվեստ», № 3, էջ 126)։ Սա Լևոն Մանվելյանի համոզմունքը չէր միայն։ Գեղարվեստի պատմության զարգացման օրինաչափությունները ժամանակավոր մի բան, մոդայիկ հովեր, օրիգինալ երևալու մարմաջ, մի խոսքով այլևայլ պատահական հանգամանքների արդյունք համարելը հատուկ էր և այդ, և նախորդ, և հաջորդ շրջանի տարբեր քննադատների։ Մի բան, որ ամենից առաջ ցույց է տալիս նրանց մասնագիտական սահմանափակությունը։ Ինչպես «Գեղարվեստի» խմբագիրը, այնպես էլ մասնակիցները հիմնականում հակառակն են հաստատում, ամեն մեկը ձգտում է յուրովի հետևել ու բացատրել օրինաչափությունը։ Թեև արդյունավետ հարցադրումների կողքին քիչ չեն վրիպումները, հակասությունները, դրանք ևս ինքնին ուշագրավ են, քանզի արտացոլում են տեսական, քննադատական մտորումների պատմությունը կենդանի պրոցեսի մեջ։ Տիգրան Զավենը գեղարվեստական ուղղություններին անդրադառնալիս էսթետիկական-հոգեբանական բնութագրումը համադրում է վուլգար-սոցիոլոգիզմին։ Նշենք, որ դա կատարվում է «Գեղարվեստի» առաջին համարում տպագրված նրա երկու տարբեր հոդվածում («Թուրք բանաստեղծություն» և «Սև թռչունը» դրամա Ա. Ահարոնյանի»)։ Սկսենք երկրորդից, ուր որոշիչը էսթետիկահոգեբանական մոտեցումն է։ Ահարոնյանը մի «հարազատ ռոմանտիկ» է, թեև թատերագրության մեջ ձգտում է սիմվոլիզմի։ Քննադատը բարեբախտաբար հետևողական է իր դատողություններում՝ ուղղությունն ըստ էության նույնն է թե մեկ, թե մյուս գրական սեռերում, սիմվոլիզմը ավելի շուտ «շղարշ» է, արտաքին դրսևորում քան օրգանական գիծ[3]։ Այստեղ Տիգ-

[3] Քննադատն իրավացի է և լավ է նկատում գրողի ստեղծագործության յուրահատկությունը՝ ռոմանտիկականի և սիմվոլիստականի համակցումը։ Նա մինչև վերջ չի կարողանում զարգացնել իր միտքը այն պատճառով, որ դասական ռոմանտիզմը չի տարբերակում Ահարոնյանի նեոռոմանտիզմից։ Վերջինս երբեմն միաձուլում է իր մեջ թե սիմվոլիզմի, թե իմպրեսիոնիզմի պոետիկական տարրերը, որից ոչ միայն հարստանում է գեղարվեստական արտահայտությունը, ոճը, յուրացվում է գեղարվեստի ձեռք բերած նոր փորձը, այլև պատկերման եղանակը ստանում է դասական ռոմանտիզմից տարբեր, նորացված գծեր՝ իր ժամանակի խնդիրներին համապատասխան։

րան Զավենը ստեղծագործական ուղղությունը որոշում է արվեստագետի յուրահատուկ խառնվածքով, նրա անհատականությամբ. «...իրերն ու երևույթները կերպավորվում, որոշվում են նրա գիտակցության մեջ, նրա ուրույն զգայականությունից (sensibible) անցնելով» («Գեղարվեստ», № 1, էջ 78)։ Սա որոշիչն է տվյալ հարցում, քանզի, քննադատի կարծիքով, եթե հեշտ է մտածելակերպը, աշխարհայացքը հեղաշրջել, ապա զգալակերպը, խառնվածքը՝ ոչ։ Ելնելով այս, տեսականորեն ոչ այնքան հիմնավորված ձևակերպումից, Տիգրան Զավենը «զգացումների երգիչ» է համարում բոլոր ռոմանտիկներին, որոնց հատկանշական գիծը լիրիզմն է։ Լիրիզմով արտահայտված լացը, ողբը իբր հատուկ են բոլոր երկրների ռոմանտիկներին, իսկ Ահարոնյանն ամենից ուժեղ է հնչեցրել արցունքի, լացի լարը։ Նշված հատկանիշը թեև բնավ պարտադիր չլինելով ռոմանտիզմին, օտար չէ Ահարոնյանին, օտար չէ և այլ ժամանակների և ուղղությունների գրողների, սակայն նման ձևով հնարավոր չէ բնորոշել որևէ արվեստագետի ստեղծագործական մեթոդը։ Արտաքին հանգամանքներով է բացատրվում նաև սիմվոլիզմի խնդիրը. վերջին տարիներին, ինչպես հայտնում է Տիգրան Զավենը, ծանոթանալով սիմվոլիստների գործերին Ահարոնյանը խորապես ազդվել է նրանցից։ Եվ որովհետև նրա ստեղծագործական անհատականությունն արդեն «կազմված ու որոշված էր», ընթերցումը նրան վարակել է սիմվոլիզմի տրամադրություններով, առանց էության դառնալու։ Անսպասելի ու բավական միամիտ նման մտորումներից հետո քննադատն ափսոսանքով հայտնում է, որ ձեռքի տակ չունի Վերհարնի, Հանրի դը Ռենիեի, Մալարմեի և ուրիշ սիմվոլիստների երկերը ցույց տալու համար թե հայ գրողի սիմվոլիզմը որքան հեռու է նրանց արվեստից։ Սիմվոլիստներն ի տարբերություն ռոմանտիկների ավելի հետամուտ են, նրա ասելով, զգայությունների, ողբի լարը չունեն։ Գեղարվեստական ուղղությունների այսպիսի հոգեբանական տարբերակումները ոչինչ էական չեն տալիս (տարբեր արվեստագետներ կարող են պատկանել միևնույն հոգեբանական «տիպին» և տարբեր գեղարվեստական ուղղությունների)։

Առաջին հոդվածում ընդունելով, որ ամեն մի ժողովրդի գեղարվեստն այդ ժողովրդի հոգու արտահայտությունն է, մտքի հայելին, Տիգրան Զավենն աշխատում է թափանցել երևույթի բարդության մեջ։ Եվ բարդությունը պարզաբանվում է դասակարգային շերտավորումների գոյության փաստի վավերացումով, այսինքն՝ գեղարվեստը դասակարգային շերտավորումների մտքի ու հոգու արտացոլումն է, նրանց իդեալների արձագանքը։ Դիմելով ֆրանսիական գրականությանը, վուլգար սոցիոլոգիզմի ընդունած հնարով նա ուղղակիորեն իրար է կապում գեղարվեստական ուղղություններն ու դասակարգային պատկանելիության հարցը։ Նախ մի կողմ է թողնում ուղղությունների «հայտնի բնորոշումները»՝ ռոմանտիկ, ռեալիստ, սիմվոլիստ և այլն, դրանք ընդունելով մի իմաստով, իբրև արտահայտություն տվյալ դասակարգի հոգու և մտքի։ Ի հաստատումն հիշատակվում են կլասիցիստները՝ Կորնել, Ռասին, որոնք ներշնչում են ստանում ոչ թե իրավազուրկ ժողովրդի, այլ տիրապետող, վայելող դասակարգերի շրջանից։ Բարձրանում է «կուլտուրական և առաջադեմ բուրժուազիան», գեղարվեստը նոր տիրապետողի հաղթանակն է. փառաբանում։ Ռոմանտիզմն է հաջորդում կլասիցիզմին, փշրելով վերջինիս շղթաները։ Հետո, պրոլետարիատի հանդես գալով ստեղծվում է մի նոր արվեստ՝ ավետելով մարդկության «ամբողջական ազատությունը»։

Մեկնաբանության այս եղանակը շատ գայթակղիչ էր, գեղարվեստի իրոք որ բարդ խնդիրները լուծվում էին այնքան պարզ ու հասարակ. վերցվում էին որևէ ազգի տնտեսական, սոցիալական, քաղաքական էվոլյուցիայի «բնական ու կանոնավոր» փուլերը և ամեն փուլին համապատասխան դասդասվում էին գեղարվեստական ուղղությունները: Եվ համոզիչ էր թվում, քանզի ամեն ուղղություն անպայման որոշակի պատմաշրջանում է տեղավորվում ու անխուսափելիորեն կապված է քննադատի նշած սոցիալ-տնտեսական, քաղաքական պայմաններին: Բայց դրանով չի պարզաբանվում խնդիրը, սոսկ փաստարկվում է կապը, անտեսվում են գեղարվեստին ներհատուկ օրինաչափությունները: Գեղարվեստի զարգացումը հնարավոր չէ ուղղակիորեն արտածել դասակարգային շերտավորումների վիճակից ու փոփոխություններից, առավել ևս ամեն մի գեղարվեստական ուղղություն անմնացորդ նվիրելու որևէ իշխող դասակարգի: Վուլգար սոցիոլոգիզմին չէր մտահոգում այն հարցը, թե տվյալ դասակարգի չքացումից հետո ինչպես է շարունակում իր գոյությունը նրան «ծառայող» գեղարվեստը:

3

Գերմանացի տնտեսագետ Կարլ Բյուխերը իր «Աշխատանքը և ռիթմը» հետազոտության մեջ առաջադրեց արվեստի ծագման մի տեսություն: այնպիսի բնորոշ գծերով, որոնք մինչ այդ վրիպել էին տեսաբանների ուշադրությունից. «Մենք հանգում ենք եզրակացության, որ իրենց զարգացման ցածր աստիճաններում աշխատանքը, երաժշտությունը և պոեզիան ինչ-որ միասնություն էին ներկայացնում, բայց որ այդ եռմիասնության հիմնական տարրը աշխատանքն էր, մինչդեռ մնացած բաղկացուցիչ մասերը երկրորդական նշանակություն ունեին միայն: Այն, ինչ դրանք միացնում էր, դրանց բոլորին ընդհանուր հատկանշական ռիթմն էր, որը ինչպես հին երաժշտության, այնպես էլ հին պոեզիայի էությունն էր, իսկ աշխատանքի մեջ երևան էր գալիս միայն հայտնի դեպքերում» (*Карл Бюхер,* Работа и ритм, М., 1923, стр. 264):

«Գեղարվեստի» առաջին համարում Խ. Սամվելյանը առանձին հոդվածով ներկայացրեց Կարլ Բյուխերի գիրքը, հաջորդ համարում նրա տեսակետները կոնկրետացնելով հայ ժողովրդական աշխատանքային երգերի նյութի վրա: Ռիթմը, գերմանացի տնտեսագետի համոզմամբ, այն օղակն էր, որ նախնադարյան հասարակությունում աշխատանքը միացնում էր արվեստին և խաղին: Ըստ որում ժամանակային արվեստները (երաժշտություն, պոեզիա, պար) երևան են գալիս աշխատանքի կատարման հետ, իսկ տարածական արվեստները (նկարչություն, քանդակ) մարմնավորվում են աշխատանքի արդյունքի մեջ: Ռիթմը մի կողմից դառնում է «տնտեսական զարգացման սկզբունք», մյուս կողմից, Խ. Սամվելյանի ձևակերպումով, «պարփակում է... ստեղծագործող գեղարվեստական ազդ»: Ռիթմը բխում է մարդու օրգանական էությունից, արթնացնում է հաճույքի զգացումը, դրա համար էլ ոչ միայն թեթևացնում է աշխատանքը, այլև էսթետիկական բավականություն պատճառում:

Բյուխերը ուրվագծում է պոեզիայի աստիճանական առաջացումը առընչված շարժումների ռիթմի և ոչ թե փոփոխական «սուբյեկտիվ ցանկու-

թյան» հետ։ Ինչ վերաբերում է երաժշտությանը, ապա ծագելով պոեզիայի հետ միաժամանակ, այն նույնպես աստիճանական զարգացման ընթացքում աշխատանքի գործիքի և նյութի հավասար ընդմիջումներով իրար հետևող հնչյուններից, մարդկային ձայնի և ապա երաժշտական գործիքների միջոցով արձակված հնչյուններից հասնում է աշխատանքային ժողովրդական երգերի որակի։ Ռիթմը այսպիսով թեթևացնելով, կանոնավորելով աշխատանքը դրսևորվում է այդ աշխատանքից ժամանակի ընթացքում ավելի ու ավելի անջատվող արվեստների մեջ։ Խ. Սամվելյանը ուշադրություն է դարձնում այն հանգամանքի վրա, որ աշխատանքի գործիքների դիֆերենցացիայով ու զարգացումով դիֆերենցացվում է նաև աշխատանքի ռիթմը։ Աշխատողն այլևս չի կարող տիրապետել իր շարժումներին, աշխատանքի գործիքն է այժմ նրա տերը, այն թելադրում է նրան իր շարժումները։ Աշխատանքի տեմպը և տևողությունը, գրում է Բյուխերը, այլևս կախված չէ աշխատավորից, նա կապված է մեռյալ և միաժամանակ նույնչափ կենդանի մեքենայի մեխանիզմին։

Հայ ժողովրդական երգերը հետազոտելու համար Խ. Սամվելյանը կիրառում է Կարլ Բյուխերի մեկնաբանությունը։ Տարբեր հայաբնակ գավառներում միևնույն աշխատանքին վերաբերող երգերի չափերը, տեմպը միևնույնն են, նկատում է նա, նույնիսկ հաճախ եղանակն էլ շատ նման է լինում։ Ավելի շատ տարբերվում է խոսքը, բայց այն էլ հիմնականում համապատասխանում է աշխատանքի բնույթին։ Որովհետև վարուցանքը առավել ծանր ու դաժան, ամենակարևոր աշխատանքներից է, դրա համար էլ այդ աշխատանքի հետ կապված երգերը առաջինն են իրենց քանակով։ Այդ երգերը միանգամայն համապատասխանում են աշխատանքային ծանր, միապաղաղ շարժումներին ու ռիթմական ընթացքին. «Հորովելները ծանրաչափ են, մելամաղձիկ, մոնոտոն են, ինչպես և երկարաձիգ են գութանի հերկած խոր ակոսները։ Նրանք զուրկ են մեղեդիից, շատ անգամ և միայն հարատև հնչյուններից, ձայնի գլգլոցներից բաղկացած միապաղաղ տաղեր են, որոնք երբեմն-երբեմն ընդմիջվում են շեշտակի ու հանկարծակի ձիգ բացականչություններով, մանավանդ գութանի շուռ տալու միջոցներին ակոսի ավարտման դեպքերում» («Գեղարվեստ», 1908, № 2, էջ 26)։ Որքան աշխուժանում է աշխատանքի ռիթմը, նույնքան կենդանանում ու աշխուժանում են համապատասխան աշխատանքային երգերը։ Խ. Սամվելյանն այդ ցույց է տալիս հունձի, քաղհանի, ինչպես և տնային աշխատանքների (հաց թխել, ճախարակ պտտեցնել, թել մանել, խնոցի հարել և այլն) երգերի օրինակներով։ Եվ քանի որ աշխատանքային ռիթմն է որոշում երգի տեմպն ու տակտը, և էականը դա է, ապա նոր երգերի բանաստեղծական բովանդակությունը հաճախ ուղղակիորեն չի առնչվում աշխատանքի բովանդակության հետ, այլ ժողովուրդը դրսևորում է իր զգացմունքները, կյանքի իր ընկալումները, իր խոհերը, երբեմն էլ միանգամից հորինելով զանազան նախադասություններ։

Այսպես թե այնպես, անկախ նրանից թե աշխատանքային երգերը խմբական են թե անհատական, արագ ռիթմով են թե դանդաղ, իրենց բանաստեղծական կազմով ուղղակիորեն արտացոլում են աշխատանքի բովանդակությունը թե ոչ, իրենց ծագման արմատը աշխատանքն է, աշխատանքային ռիթմը։ Բյուխերի տեսությունը Սամվելյանը հաստատում է նաև հայ աշխատանքային երգերի օրինակներով, սակայն իր առավելություններով հան-

դերձ այդ տեսությունը բավարար լույս չէր սփռում այն հարցի վրա, թե ինչպես է նախնադարյան մարդը հասել գեղեցկությամբ, իրականությունից անջատված գեղարվեստական ձևով հիանալու աստիճանին, ինչպես է ձևավորվել էսթետիկական զգացումը։ Բնականաբար, այդպես էլ պետք է լիներ, որովհետև Բյուխերի տեսությունը մեխանիստական տեսություն էր։

Գեղագիտական զգացումն էլ Լեոնյանը համարում էր գեղարվեստական երկի գնահատման չափանիշ. ձևից, բովանդակությունից և ուղղությունից առաջ, գեղարվեստական երկը մի որոշ տրամադրություն պիտի արտահայտի, պիտի խոսի մեզ հետ, նրա մեջ մենք պիտի զգանք «գեղեցկության ոգու այցելությունը»։ Գեղարվեստը սրտի հետ գործ ունի, ծառայում է զգացմունքներին, բիրտ բարքերն ու կենդանական բնազդները մեղմացնելու, գեղեցկի, վսեմի, ազնիվի սերմերը ցանելու գործին. «...երբ մի գեղարվեստական երկի մեջ ծանրակշռում է հրապարակախոսությունը, քաղաքական պրոպագանդը, հայրենասիրական, բարոյագիտական, սիրահարական տարրը, գեղարվեստը տուժում է, կամ հաճախ իսպառ անհետանում։ Գեղարվեստի չքնաղ աստվածուհին երկրպագության իրավունքը տվել է միայն Գեղեցկության. ուրիշ կոմպրոմիսներ, ուրիշ բարեկամություններ չի ընդունում» («Գեղարվեստ», 1913, № 5, էջ 9)։

Եթե չլիներ մաքուր գեղեցկության բացահայտ պաշտպանությունը, կարելի էր ենթադրել, թե Լեոնյանն ամենայն իրավամբ մերժում է վերոհիշյալ տարրերի գերակշռությունը. երբ դրանք չեն միանում երկի գեղարվեստական հյուսվածքին, ուստի խաթարում են այն։ Սակայն նա մերժում էր «կոմպրոմիսներն» ընդհանրապես, հաշվի չառնելով, որ գեղեցիկն անջատվելով ու հակադրվելով գեղարվեստում արտահայտվող պատմականորեն էական այլևայլ հասարակական երևույթներին, կորցնում է իրագործվելու հնարավորությունը, դառնում մերկ վերացականություն։ Մաքուր գեղեցկության պաշտպանությունը Լեոնյանն ամրացնում է ձևի և բովանդակության փոխհարաբերության ուսումնասիրությամբ։ Նախ անջատելով տենդենցը բովանդակությունից պնդում է, որ տենդենցը վնասում է գեղարվեստը. որքան «շատ է տենդենցը, այնքան նվազ է գեղարվեստը»։ Մինչդեռ առանց բովանդակության, ոչինչ չարտահայտող գեղարվեստը նման կլինի «արհեստական ծաղկի»։ Գեղարվեստական երկի կատարելությունը որոշվում է ձևի ու բովանդակության «ամբողջական ներդաշնակությամբ», մեկի և մյուսի «համահավասար արժեքով»։ Այստեղից նա եզրակացնում է, որ տենդենցն արժանի կլինի գեղարվեստ կոչվել երբ ձևը «ուժեղ է բովանդակության չափ»։ Նա չի մոռանում, որ գեղարվեստի պատմության մեջ կան տենդենցիոզ երկեր, որոնք այնուամենայնիվ հանճարավոր են, և տենդենցի «վնասակար ազդեցությունից» փրկվելու պատճառը գտնում է ձևի ու բովանդակության չխախտված միասնության մեջ։ Աբովյանն ու Գամառ-Քաթիպան «պաշտելի են իրենց գերով», բայց մեղանչել են գեղարվեստի դեմ մեծ տեղ տալով «ուժեղ տենդենցին»։ Միայն Րաֆֆին կարող էր տենդենցի հետ «գեղարվեստականը հավասար բռնել», ստեղծել անմահ տիպեր։ Լեոնյանն օրինակներ է բերում նաև հայ աշուղական պոեզիայից. քարոզչական բնավորություն ունեցող երգերը շատ թույլ են երգերից, որոնց «հյուսվածքն ավելի ազատ է գաղափարի ազատ լինելով» (հիշատակվում են Սայաթ-Նովայի «Արի ինձ ականջ կալ» իբրև «բարոյագիտական» և Ջիվանու «Ով որ իր ազգն ուրանա» երգերը

«անարվեստ և մտացածին»)։ Ժողովրդական «հովվերգության» երկու տողը («Լուսնակն անուշ, հովն անուշ, Շինականի քունն անուշ...») գերակշռում են նման տասնյակ երգերի։ Լեոնյանը, անհողդողդ իր սկզբունքի մեջ, ընդունելով հանդերձ «Վերք Հայաստանի»-ի, «Ազատ երգերի» պատմական նշանակությունը, այսինքն դրանց հայրենասիրական արժեքը, մերժում է, չխնայելով նաև Սայաթ-Նովային ու Ջիվանուն, վսեմ գեղարվեստի տաճար մտնելու իրավունքը։ Այն, ինչ կապվում է «միտումական տարրին»՝ տենդենցին, անջատվում է գեղարվեստից. որքան էլ տարօրինակ է, նույնիսկ «սիրահարականի» գերակշռությունը նրա համոզմունքով վնասում է գեղարվեստին։ Այսքանից հետո անհասկանալի է մնում, թե Րաֆֆուն ինչպես է հաջողվել բավարարել էսթետի պահանջները։

Որքան գաղափարն ազատ է նշված «կողմնակի» տարրերից, այնքան ավելի ազատ է և հյուսվածքը. մաքուր գեղեցկությունը ձևի ու բովանդակության ներդաշնակ ամբողջության մեջ։ Սա ըստ երևույթին այն վիճակն է, երբ գեղարվեստը հասնում է իր կատարյալ էությանը։

Արդ, ձևը (ըստ Լեոնյանի տվյալ առարկայի կամ գեղարվեստական երկի ներդաշնակությունը՝ գծերի, հնչյունների, գույների, ռիթմի և հանգերի համաչափություն) և բովանդակությունը (ձևի ներքին արտահայտություն, իդեա) որոշակիորեն առնչվում են ռեալի և իդեալի հետ, այսինքն ինչպես պնդում է նա, ձևը ռեալ է, բովանդակությունն անցնում է «իդեալիզմի շրջանը»։ Նա իր միտքը պարզաբանում է հետևյալ օրինակներով. եգիպտական ու ասորական արվեստները իրենց աստվածներին փորձում էին պատկերել իդեալական, երևակայական ձևի մեջ, բայց ստացվում էր «կոպիտ, դաժան, նույնիսկ զարհուրելի» (թևավոր եզներ, բազմաձեռք արարածներ, սֆինքսներ)։ Իսկ հույն արվեստագետներն իրենց աստվածներին ներկայացնում էին ռեալ, սովորական մարդու կերպարանքով և հասնում իդեալական գեղեցկության։ Վերածննդի վարպետները ևս իրենց «վերացական նյութերի համար մոդելները վերցնում էին կյանքից, ուղղակի փողոցից, ռեալ ձևի, մադոննաների, մովսեսների, դավիթների անատոմիական, արտաքին ճշմարտացի նկարագրին ներշնչելով վեհություն և աստվածային կայծ։ Այսպիսով՝ իդեալական բովանդակություն ռեալ ձևի մեջ։ Ձևն ու բովանդակությունը կարող են և պետք է ազատ լինեն (հարկավ ոչ թե մեկը մյուսից, այլ վերը նշված «կողմնակի» տարրերից), ահա այն, ինչով բնորոշվում է իսկական գեղարվեստը։

Ձևը և բովանդակությունն, այսպիսով, Լեոնյանը քննում է ելնելով գեղարվեստի մեջ իդեալիզմի և ռեալիզմի իր ըմբռնումից։ Մեկի առավելություն մյուսի նկատմամբ այստեղ իհարկե չկա, սակայն մեկը և մյուսը որոշակիորեն սահմանազատվում են և երևան բերում երկու տարբեր երևույթների, երկու տարբեր կողմերի՝ իդեալականի ու ռեալականի համաձայնություն։ Արտաքին հյուսվածքը մի կողմից պահպանելով ռեալականությունը, մյուս կողմից դառնում է իդեալականն արտահայտելու միջոց։ Սակայն բովանդակությունը դրսևորվում է ձևի մեջ այնչափ, որչափ ենթադրում է, հնարավորություն է տալիս ձևը։ Տեսաբանը չի պարզում սակայն, թե ինչպես է ռեալ ձևը լիովին արտահայտում իդեալական բովանդակությունը, ինչպես է որ մեկը չի խախտում մյուսի ամբողջությունը։ Նա չի պարզում նաև, թե ռեալի ու իդեալի հակասությունն ինչպես է հասնում հաշտեցման՝ ձևի ու բովանդակության «ամբողջական ներդաշնավորությամբ»։ Եթե իդեալական բովանդակությունը

ձևի իդեալականացումով հասնում է նական խախտումների և հակառակը՝ եթե իդեալական բովանդակությունն առավել կատարելությամբ իր արտահայտությունը գտնում է ռեալ ձևի մեջ, ապա երկու կողմերի հակասությունն է «ամբողջական ներդաշնակության» նախապայմանը։ Բայց այս հակասությունն ավելի շատ արդյունք է Լևոնյանի «իդեալիստական» կոնցեպցիայի, քան իրական հակասություն է։ Բանն այն է, որ իդեալն անմիջորեն կապված լինելով իդեային և ապա իդեան՝ բովանդակությանը, տեսաբանին տրամաբանորեն բերում է եզրակացության, թե բովանդակությունն անցնում է «իդեալիզմի շրջանը», իսկ ձևը բնականաբար մնում է արտաքին հյուսվածքի սահմաններում, սրանով հասնելով ձևի ու բովանդակության միասնության որոշ խախտման ու անջատման։

Յուրովի է փորձում վճռել ձևի ու բովանդակության խնդիրը Հ. Ակունյանը՝ ամփոփելով Ռոդենի մտքերը. եթե մենք զմայլվում ենք Ռաֆայելի նկարով, այդ ոչ թե գծերի «շիտակ դասավորության» համար է, այլ նրանում արտահայտված գաղափարի, այն սիրո համար, որ արվեստագետի «սրտից բխելով տարածվում է ամբողջ աշխարհը»։ Կամ՝ Տիցիանի գործերի մեջ պաշտամունքի արժանին ոչ թե գույների ներդաշնակությունն է, այլ այն զգացմունքը, որ թաքնված է ներդաշնակության մեջ։ Սրանով Ակունյանը ամեն ինչ վերապահելով հատկապես բովանդակությանը, հասնում է ձևի թերագնահատման։

Անհատական հույզերի ու ապրումների տեսանկյունից է տալիս իր «Վահան Տերյան» քննական տեսությունը Վարդգես Մենակը (Վարդգես Ահարոնյան)։ Տերյանի ստեղծագործությանը հատուկ «թերություն» է ձևի դերակշռումը բովանդակության, «մտքի խորության վրա»։ Այս պարադոքսը ստացվում է թերևս հետևյալ կերպ. քանի որ Տերյանի պոեզիան «անձնական» բնույթ ունի, ապա դրանից թուլանում է բովանդակային (հասարակական) կողմը, հետևաբար գերակշռում է ձևը։ Պատրաստ, քարացած դրույթներով, իրարից անջատված, անդամահատված հասկացություններով դյուրին է այս կերպ բնաբանել ցանկացած գեղարվեստական նյութը։ Նման մոտեցումը միացած ագրեսիվ «անսխալականությանը» աննախադեպ ավերածություններ միայն կարող էր գործել գեղարվեստի բարդ ու նրբագույն ասպարեզում։ Տերյանն ըստ Մենակի ֆրանսիական դեկադենտների դպրոցի, մասնավորապես Պոլ Վերլենի հարազատ աշակերտն է։ Նա հիշատակում է այլ անուններ ևս։ Խոսելով «դեկադենտների» կամ «մոդեռնիստների» մասին նա բացառապես նկատի ունի սիմվոլիզմը։ Սիմվոլիստների պոեզիայում նա գտնում է ձևերի այնպիսի մշակում, երբ զգացմունքն ու արվեստագետի ներշնչանքը տեղի են տալիս։ Ձևի հղկումը հասցնում է երաժշտականության, բայց և իմաստի անորոշության, և սրանով, նշում է քննադատը, սիմվոլիստները փորձում են լրացնել «ներշնչանքի պակասը»։ Ձևերի ինքնանպատակ կատարելագործումով սիմվոլիստները փորձում են ծածկել բովանդակության խեղճությունը—այս անհիմնավոր տեսակետն է աշխատում հաստատել նա, երբ մեջբերում է Վերլենի տողերը «Արվեստ քերթության» բանաստեղծությունից. «Նախ և առաջ երաժշտությունը, ուստի ընտրիր անհամաչափը, ավելի անորոշը, օդի մեջ շուտ բարձրացողը, որևէ ծանրությունից և որոշությունից զուրկ։ Մենք ուզում ենք երանգներ, ոչ գույներ—որովհետև միայն երանգն է միացնում ցնորքը ցնորքի և սրինգը փողի հետ» («Գեղարվեստ»,

1917, № 6, էջ 29)։ Քննադատի բառացի այս թարգմանությունում, հասկանալի է, չքացած է բանաստեղծական շունչը։ Ծրագրային արժեքի այս բանաստեղծությունը առաջադրում էր յուրատեսակ սիմվոլիստական լեզու, որի ըմբռնման հնարը երբեք չէր կարող տալ տեքստի ուղիղ, պեդանտ, դոգմատիկական ընթերցումը։ Հայտնի է, որ առանց այն էլ Վերլենի սիմվոլիկ «անստույգությունն» իբրև հարցադրում շփոթության տեղիք տվեց։

Դիմելով Գյուլյոյին, Վ. Մենակը սիմվոլիզմի երևույթը բացատրում է սոցիոլոգիզմի դիրքերից։ Դեկադենտները տեղ էին տալիս բացառապես ձևի կուլտին, ավերելով սոցիալական զգացումները վերադառնում էին հակասոցիալականին, հիվանդագինին[4]։ Գյուլյոյի այս տեսակետը չափազանց տարածված էր և երկար ժամանակ սիմվոլիզմը զուգադրվում էր անկումին ու հիվանդագին հակումներին, այնպես որ հայ քննադատը Տերյանի արվեստը քննում էր հայտնի սխեմայով, նրա մոտ գտնելով նույն թույլ կողմերը, տարտամ անորոշությունը՝ միացած երաժշտականությանը, խոսքը ձևի արտահայտության միջոցից նպատակի վերածելը, գեղեցիկի զգացման փոխարինումը ձևերի խաղով, արհեստականությամբ, պայմանականությամբ և այլն։ Տերյանին ներկայացնելով «վիրտուոզ երաժիշտ» նա դարձյալ ընդգծում է փաստորեն ձևի ինքնանպատակությունը, իսկ նրա «անվերջ մեղմությունն ու տրտմությունը» նրա քնարի «հիմնական պակասությունն» է դառնում։ Տերյանի վերադարձի մեջ («Մենության խավար զնդանից կրկին...») վերադարձ դեպի «շուրջը ծփացող բազմերանգ և բազմալեզու կյանքը» Վ. Մենակը տեսնում է այն ճշմարիտ ուղիները, որոնցով պետք է ընթանա բանաստեղծը. այսպիսով մի անգամ ևս նա ընդգծում է իր հակումը դեպի սոցիոլոգիզմը գեղարվեստի երևույթների մեկնաբանության մեջ։

Ի հակադրություն վերը բերված Հ. Ակունյանի կարծիքի, ուր ձևին էր տրվում երկրորդական նշանակություն, քննադատը սխալաբար ենթադրում է, թե սիմվոլիստներն էլ երկրորդական նշանակություն տալիս էին բովանդակությանը՝ ձգտելով հասնել ձևի երաժշտականության։

4

Ելնելով իր «համադրական մոնիզմից», Գ. Խաժակը արվեստագետի ստեղծագործական ուժը գտնում է արտաշխարհի և ներաշխարհի «իրար մեջ հալվող» մութ մի ամբողջության մեջ. օբյեկտի և սուբյեկտի, ներաշխարհի և արտաշխարհի «իրար զարնվելու վայրկյանը» գեղարվեստն առաջ մղող ուժն է և սովորական անհատին արվեստագետից (արտակարգից) բաժանողը, ստեղծագործելու խթանը։ Տնտեսականն ու դասակարգային միջավայրը, պնդում է Խաժակը, լոկ այն դաշտն է, որից բարձրանում է արտակարգը։ Արվեստագետի ներաշխարհը պարզաբանելիս մնում է մի «անվերլուծելի քանակ», որը երբեք անմնացորդ չի «հալվի արտաշխարհի մեջ»։ Դա ստեղծագործական «անհատական տարրն է», որ անմիջորեն առնչվում է ժառանգականության խնդիրների հետ, իսկ սրա էությունը բացատրելիս աստիճանաբար արվեստագետի անմիջական նախնիներից պետք է իջնել դեպի նա-

4 Այդպես է ընկալում սիմվոլիզմը նաև Տ. Զավենը, որպես հիվանդագին, ցավագին հոգեբանություն հակադրելով ճշմարտությանը, կյանքային գեղեցկությանը (տե՛ս «Գեղարվեստ», 1908, № 1, էջ 82)։

խամարդը։ Իռացիոնալը որոնելով արվեստագետի տոհմածառի մեջ, Խաժակը ավելացնում է, որ արտաշխարհը սովորական, «գորշ» բանակի, իրար նմանող անհատների հիմքն է, ներաշխարհը արվեստագետի ստեղծագործական իռացիոնալ ուժը, ընդհանուրի գորշությունից դուրս գալու միակ լծակը։

Այս հարցադրումն ուղղակի մթագնում է արվեստագետի և իրականության հարաբերության խնդիրը։ Արվեստագետի ստեղծագործական կարողությունը հանգեցնելով իռացիոնալին, տեսաբանն ըստ էության խուսափում էր առավել համոզիչ ու գիտական պարզաբանումից, մի բան, որ գրեթե հնարավոր չէր իրագործել «համադրական մոնիզմի» մեթոդով։ Ավելի ուշադրավ մեկնաբանություն է տալիս հարցին Վ. Մենակը։ Արվեստագետին դիտելով նախ որպես սուբյեկտիվ, անհատի «պսիխո-ֆիզիկական խառնուրդով» պայմանավորված, ապա և որպես ժամանակաշրջանի կնիքը կրող, տարբեր ուղղությունների ստեղծագործողներին «մի ընդհանուր» գծով միավորող միտք, Տերյանի պոեզիան նա քննում է ամեն հատվածին բնորոշ հիմնական տրամադրության արտահայտությամբ («Իրիկնաժամ», «Գիշերը», «Առավոտը»՝ սրանք հատկանշող հոգեբանական վիճակներով)։ Նման վերլուծությունը տալիս է գլխավորապես ստեղծագործության էմոցիոնալ դրսևորումները, տվյալ դեպքում փաստորեն բանաստեղծի քիչ թե շատ հաջող վերաշարադրանքը։ Բնական է, ավելին տալ չէր կարող։ Անկախ սրանից, տեսական որոշ հարցադրումներ կարևոր են, քանի որ տալիս են սիմվոլիզմի մեկնաբանությունը ժամանակին ընդունված ձևով։

Ստեղծագործությունը ծնունդ է առնում արտաշխարհի, տիեզերքի և անհատի հավիտենական պայքարից. այսպես պատկերացնելով խնդիրը քննադատը ավելացնում է, որ աշխարհ-օբյեկտն առեղծվածային մի սֆինքս է, որի գաղտնիքը ոչ ոք չի լուծել, ամեն մեկը տվել է իր իմաստը։ Այս առեղծվածի առաջ արվեստագետը կանգնում է նաև ներքին որոնումների, ոգու ազատագրման ընթացքում։ «Մթնշաղի անուրջները» բացում են մեր առաջ այդ ուղին. Տերյանը ժխտում է աշխարհը, սուտը մարդկային ռեալ հարաբերություններում ստիպում է նրան իր բանաստեղծական սուտը կերտել, որն էլ ոգու ազատագրում է. «Հոգու իռացիոնալ, տարամերժ դրություններ են»։ Վ. Մենակն ավելի հեռուն է գնում, Տերյանի մոտ ոչ ավել, ոչ պակաս «մարմնի կուլտ» գտնելով. այն գալիս է Պշիբիշևսկու «սեռական էքստազի» գաղափարից (էքստազով հոգին ազատվում է տափակ, պրոֆանեն իրականության շղթաներից, ըմբռնում կյանքի խորունկ իմաստը)։ Տերյանի և Պշիբիշևսկու այս համադրումը մտացածին մի բան է։ Քննադատը բացահայտորեն վրիպել է այս հարցում։

Արվեստագետի և ստեղծագործության էության տարբեր մեկնաբանությունները որոշ ընդհանրություն ունեն. ստեղծագործական պրոցեսում ոչ թե արտաշխարհն է առաջնային, այլ արվեստագետի ներաշխարհը, հայեցվածքը, սուբյեկտի մեջ կամ սուբյեկտի առաջ կանգնած առեղծվածը, անբացատրելին, իռացիոնալը։ Մի դեպքում անբացատրելի է ինքը՝ արվեստագետը որպես ստեղծագործող անհատականություն (Գ. Խաժակ), մյուս դեպքում անբացատրելին ուղեկցում է արվեստագետին ներքին որոնումների, ոգու ազատագրման ընթացքում։ Վ. Մենակի մեկնության համաձայն իռացիոնալն առհասարակ գեղարվեստական արվեստին ու մոդեռնիզմին հատուկ մի տարր է, որին հասնելու և լուսավորելու, գոյի խորունկ իմաստն ըմբռ-

նելու հնարավորությունները նրանք գտնում են բանականության սահմաններից դուրս։ Այսպիսով, սահմանափակելով գոյի իմացության հնարավորությունները, տեսաբանները օբյեկտի և սուբյեկտի հարաբերությունը գեղարվեստում, արվեստագետի ստեղծագործական աշխատանքը ներկայացնելիս հանգում են որոշ իռացիոնալիզմի։

«Գեղարվեստի» խմբագիրը հանդեսի մասնակիցներին հնարավորություն էր տալիս ազատորեն հայտնել իրենց կարծիքներն ու տեսակետները, զարգացնել անգամ հակադիր կոնցեպցիաներ։ Այսպես, Հովակիմ Սոլովյանը այլ կերպ էր պատկերացնում խնդիրը, հաստատելով, թե հասարակական երևույթները, միջավայրի հրատապ հարցերը այնպես թե այնպես անդրադարձվում են արվեստագետի ներաշխարհում, որն անհատականը ձուլում է հասարակականին։ Արվեստագետները կամ հրաժարվում են հասարակական խնդիրներից հանուն մաքուր արվեստի, կամ արտահայտում ժողովրդի կարիքը։ Գեղարվեստում քաղաքական-սոցիալական ուղղությանը դեմ է բուրժուազիան, մինչդեռ նրա շահերին համապատասխանում են հուսահատական կոչերը, «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար» հակամիտությունը՝ իր դրսևորումներով։ Քաղաքական-սոցիալական արվեստի պաշտպանությունից մղված, Հովակիմ Սոլովյանը Տերյանի պոեզիան համարում է անկեղծ, սակայն ժամանակակից հասարակության միակողմանի ցոլապատկեր։

Այն, որ «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար» հակամիտությունը չէր վնասում բուրժուազիայի շահերին, ընդունելի տեսակետ է, սակայն մյուս կողմից, արվեստագետի անտարբերությունը հասարակական-քաղաքական խնդիրների նկատմամբ, տուրքը մաքուր արվեստին, բնավ էլ չէր բխում բուրժուական պրակտիցիզմի ու գռեհկության ջատագովության ձգտումից։ Ճիշտ հակառակը։ «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար» հակամիտության կողմնակիցները ձգտում էին կտրվել ու վերանալ իրականության մանրությունից ու գռեհկությունից։ Իզուր չէր Լևոնյանն ասում. ի՞նչ է նշանակում ժողովրդականացնել գեղարվեստը, ինչպե՞ս, էժանագին պատկերներ հրատարակելո՞վ, բալագանային ներկայացումներ տալո՞վ, բուլվարային երգ ու երաժշտությա՞մբ։ Իսկ «Գեղարվեստի» թղթակից Merkurius-ը, գեղարվեստը հակադրելով բուրժուական կշտապնդությանը, նկարչական երկու ցուցահանդեսի առիթով գրում էր. «...ամենից գլխավորը մոռացանք—Թիֆլիսի հասարակությունը. իհարկե նա փայլում էր յուր պատվավոր բացակայությամբ։ Չէ՞ որ պատկերները չէր կարելի շարել շամփուրի վրա և խորոված անել կամ ցույց դրված արձանները դառի փոխարեն փուռն ուղարկել... Մախլաս» («Գեղարվեստ», 1908, № 1, էջ 86)։

Եթե արվեստագետն ընդառաջ գնար ամբոխի պահանջներին, չէ՞ր զոհաբերվի գեղարվեստը, գեղեցիկը, իդեալը։ Եվ մի կողմից հասարակ ժողովրդի «բալագանային-բուլվարային» ճաշակը բարձրացնելու, մյուս կողմից բուրժուական ստամոքսի ու գրպանի բերած ավերածությունից գեղեցիկն անջատելու և փրկելու ձգտումը արվեստագետին ու տեսաբանին հասցնում են մաքուր արվեստի, «գեղեցկի երկրպագության հանուն գեղեցկի», հասցնում են էսթետիզմի, անջատում են ժողովրդի շահերն անմիջորեն պաշտպանող, հաճախ և անարվեստ «քաղաքական-սոցիալական» ուղղությունից։ Բայց արվեստագետի պասիվ արհամարհանքն ու ինդիֆերենտիզմը վերջապես հաս-

ցընում էր ոչ թե բուրժուական կենսաձևի արմատական բացառման, այլ հաճախ ակամա հաշտեցման։

Իր վերջին՝ «Գեղեցիկի պաշտամունքը» էսթետիկական ուսումնասիրությունում Գարեգին Լևոնյանն այդ պաշտամունքին ամենից ավելի նյութ տված ուղղություններ համարում է «ռոմանտիզմը և նրա օրինավոր ժառանգ իմպրեսիոնիզմը» (ինչարկե ժառանգության հարցում Լևոնյանը սխալվում է)։ Գեղարվեստական երկն ըմբռնելու միջնորդները՝ տեսողությունն ու լսողությունն են, բայց «ներքին մարդկային գաղտնի ուժն է», ուր դեր են խաղում սիրտն ու զգացմունքները, որոշում ռոմանտիզմի էությունը։ Եվ ահա, նորագույն ուղղությունները բավարար չհամարելով այդ, առաջ քաշեցին «հոգեկանի փիլիսոփայությունը»։ Լևոնյանը այս փիլիսոփայության ամենաեռանդուն երկրպագուներ համարում է Մետերլինկին և Պշիբիշևսկուն։ «Ըստ Մետերլինկի,—գրում է նա,—լեզուն արգելում է հոգու գաղտուկ երևույթների երևան գալուն. երբ լռենք, մեր հոգիները կխոսեն միմյանց հետ։ Բանաստեղծությունը պիտի թողնի իրական աշխարհը և մտքի տիրապետությունը. նրա դերն է մեզ տեղափոխել բարձրագույն կյանքի աշխարհը և լսելի դարձնել հոգիների անլսելի խոսակցությունը... Հոգեկանի գերիշխանությունը գեղարվեստի մեջ. քիչ խոսքեր, քիչ գույներ, քիչ աղմուկ, այլ տրամադրություն, հոգու ներդաշնակություն և սիմբոլներ։ Սիմբոլները ժխտում են «ավանդական բարոյականությունը», առաջնություն տալով գեղեցկի և գեղարվեստի պաշտամունքին ու ծնրադրելով կնոջ և սիրո խորհրդավորության առաջ» («Գեղարվեստ», 1921, № 7, էջ 10)։

Լևոնյանն իրավացիորեն նկատում է, որ երկուսն էլ «քրիստոնեական միստիցիզմը էքստազի հասցրած անդրադարձրին գեղարվեստի վրա»։ Մետերլինկը գեղեցիկը համարում էր բարձրագույն աշխարհի գաղտնիքներին հասու լինելու միջոց, ելնելով իր միստիկ դուալիզմից (մարդու մեջ երկու տարբեր աշխարհ՝ հոգին և բանականությունը բացարձակապես անկախ են իրարից։ Բանականությունն ի վիճակի չէ թափանցել երկու աշխարհներից բարձրագույնը, այդ աշխարհի հետ հարաբերություն կարող է ունենալ միայն հոգին)։ Եվ գեղարվեստը իրական աշխարհի երևութականության մեջ ու դրանից այն կողմ պիտի ընդգրկի միստիկ անդրաշխարհը։ Այն, ինչ նշանակալից է արտաքին իրականության մեջ, հաճախ անկարևոր է հոգու աշխարհի տեսանկյունից, ուստի և չի կարող գեղարվեստի նյութ դառնալ։

Գեղեցկի պաշտամունքը, ինչպես հայտնում է Լևոնյանը, իր բարձրակետին հասավ Ջոն Ռյոսկինի և Օսկար Ուայլդի մոտ։ Ռյոսկինը բողոքում էր ամենուր գեղեցիկը փչացնող արդյունաբերության դեմ. երկաթուղու՝ որ աղավաղում է բնության կուսական գեղեցկությունը, գործարանի՝ որ մեռցնում է բանվորի անհատականությունը և արվեստագիտական ձիրքը։ Եվ «ռեալիստ» էսթետը պնդում էր. «Ամեն մի նյութական առարկա, որը կարող է հաճույք պատճառել իր արտաքին հատկությունների պարզ հայեցությամբ, առանց մտքի ուղղակի և որոշակի լարումների, ես անվանում եմ մի որոշ հարաբերությամբ և մի որոշ չափով գեղեցիկ» (Джон Рёскин, Современные художники, М., 1901, стр. 65)։ Ռյոսկինը բնությունից դուրս չէր գտնում նաև իդեալը՝ իր բնորոշումով, գեղեցկության տեսակային, ծայրահեղ աստիճանը, որ անխուսափելիորեն միանում է առարկայի կատարելության հետ։

Օսկար Ուայլդը, Լեոնյանի կարծիքով ամենավերջին և ամենապայծառ դեմքը գեղասիրության մեջ, հանգեց այն պարադոքսալ համոզմունքին, որ կյանքը գեղարվեստին ավելի շատ է ընդօրինակում, քան հակառակը: Ուայլդի հետևյալ միտքն է վերհիշում իր հոդվածում Հ. Ակունյանը. «Որտեղի՞ց, եթե ոչ իմպրեսիոնիստներից մենք ստացանք այդ հրաշալի շագանակագույն մշուշները, որ սողում են մեր փողոցներով...

Վերջին տասը տարիների ընթացքում Լոնդոնի կլիմայի անսովոր փոփոխությունն ամբողջապես պայմանավորված է գեղարվեստի այդ հատուկ դպրոցով: Դուք ժպտում եք: Բանը դիտեք գիտական կամ մետաֆիզիկական հայեցակետից և կգտնեք, որ ես իրավացի եմ... Բնությունը բնավ էլ մեզ ծնող մեծ մայրը չէ: Այն՝ մեր ստեղծագործությունն է» (Оскар Уайльд, Замыслы, М., 1906, стр. 25): Ուայլդն իր միտքը պարզաբանում էր այսպես. իրերը գոյություն ունեն, որովհետև մենք տեսնում ենք, իսկ թե մենք ինչ և ինչպես ենք տեսնում, այդ մեր վրա ազդող գեղարվեստից է կախված: Մարդ չի տեսնում իրերը, մինչև չի տեսնում նրանց գեղեցկությունը: Լոնդոնի մշուշը գուցե հարյուրամյակներով արդեն կար, բայց մենք ոչինչ չգիտեինք դրա մասին, մինչև գեղարվեստի հայտնագործելը այն մեզ համար գոյություն չուներ:

Լեոնյանն իր մի շարք գրություններով հանգում էր նման էսթետիզմի: Ինչպես տեսանք, նա կանգնում էր «իդեալիզմի» դիրքերում, պաշտպանելով «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար» հակամիտությունը. գեղարվեստն ինքն իր սահմանների մեջ պետք է գտնի իր նպատակը, իրականությունը պետք է պատկերվի այնպես, ինչպես արվեստագետն է տեսնում իր «հոգու աչքերով», ինչպես երևակայում է, կատարյալ, գաղափարացված, իդեալացված: Նա որոնում է դեռևս չեղածը: Նմանությունը Ուայլդի և Լեոնյանի գրությունների միջև ավելի ցայտուն է, քան «գեղեցկի պաշտամունքի» վերոհիշյալ ներկայացուցիչների ու Լեոնյանի: Գեղեցիկը նա կապում էր հոգու, սրտի հետ, անջատում Ռյոսկինի ռեալ գեղեցկի պաշտամունքից, անջատում էր և ինտելեկտից, «անցողիկ» աշխարհի երևույթներից՝ քաղաքական, բարոյական, հայրենասիրական տարրից և ուղղվում դեպի մաքուր, ազատ գեղեցկությունը: Անհրաժեշտ է նշել, որ այնուամենայնիվ հանդեսի նույն 5-րդ համարում, «Ներածություն հայոց գեղարվեստի պատմության» ուսումնասիրության մեջ նա հաստատում էր, թե մի ազգի գեղարվեստը չի կարող նրա պատմությունից, քաղաքական և այլ խոշոր դեպքերից բոլորովին անկախ լինել: Եվ հետևաբար, գեղարվեստի պատմությունը ազգային պատմության լայն ստորաբաժանումն է: Այս միտքը, որ առաջին հայացքից թվում է թե հակասում է Լեոնյանի էսթետիզմին, ըստ էության չի ժխտում գեղարվեստի անկախության կոչն ու գեղեցկի պաշտամունքը: Նա չէր կարող հաշտվել այն փաստի հետ, որ գեղարվեստը «կրոնի, պետության, բուրժուազիայի հլու կամակատարը լինի», և գեղեցկի բարձունքներին ձգտելով ու մերժելով ամբոխային կենսաձևի արտահայտությունները գեղարվեստի մեջ, հասարակական-քաղաքական առօրյա խնդիրները չէր կարող միաժամանակ, էսթետային մղումներից դրդված, գեղարվեստն ամբողջապես և վերջնականորեն կտրել ազգային պատմությունից ու քաղաքական խոշոր դեպքերից:

Տիրող իրականության մեջ ոչինչ հուսալի չգտնելով էսթետիզմն իր ժըխտական վերաբերմունքը դրսևորեց գեղեցկի պաշտամունքի, այն կյանքի

բարձրագույն արժեք հայտարարելու, գեղարվեստի ինքնանպատակության մեջ։ Բայց գեղեցկի պաշտամունքը զուգակցվում էր մերթ ծայրահեղ անհատապաշտության, միստիցիզմի, մերթ ամորալիզմի ու բնազդների գերապատվության, մերթ վայելքի ու էլիտային բացառիկության հետ։ Silver-ն իր «Էվգեմոնիք անհատապաշտությունը արդի ռուս գրականության մեջ» հոդվածում բնորոշում է գեղարվեստի արդի վիճակը, առաջին մասը վերնագրելով՝ «Արդի ճգնաժամը»։ Էսթետիկայի և սիրո չափազանցված պաշտամունքը այդ ճգնաժամի նշաններն են ըստ քննադատի. հանկարծակի թեքումը դեպի մաքուր գեղարվեստը «պատասխան էր ռեակցիայի դաժան հարվածներին»։

Silver-ն աներկբա պաշտպանում է գեղարվեստի, էսթետիկական արժեքների առաջընթացի նշանակությունը հասարակական կյանքում, դա նաև ներդաշնակության ծարավն է, որը մարդուն ուղղում է ակտիվ գործունեության։ Նման համոզմունքով է նա անհնար համարում «դեկադանսի վերջնական հաղթանակը»։ Կտրականապես հրաժարվելով վերջինիս «ռեակցիոն մահաղդից», նա ուղղվում է դեպի «սոցիալ և քաղաքական երևույթները» գեղարվեստի աշխարհում։ Այսուհանդերձ, թեև գեղարվեստը լի է «հեղափոխական բովանդակությամբ», բայց նշանակությունը սահմանափակված է նեղ միջավայրով։ Անսպասելի և անհիմնավոր այս եզրակացությունից հետո Silver-ը դառնում է ավելի խոր, լայն և նշանակալից, ավելի «բարդ գործոնին»՝ սիրո զգացմունքին։ Այս առիթով արված որոշ դատողություններից հետո նա անցնում է հոդվածի երկրորդ մասին՝ «Էվգեմոնիք անհատապաշտությանը»։ Հիմնականն այստեղ Արցիբաշևի երկերն են, դրանց բնորոշ կողմերի օբյեկտիվ բացահայտումը. բարձր բարոյականության անհատների զոհվելը մարտի դաշտում, պայքարը վեհ իդեալների համար «անմիտ անպետք գործ է», ամենակարևորը, միակ խելացի բանը «աղջկա սիրունիկ մարմինն է»։

Silver-ը մի տեսակ երկվություն է հանդես բերում։ Մի կողմից՝ հիմք չկա վրդովվելու Արցիբաշևի «յուրահատուկ ռեալիզմից», ինչ այնտեղ «կեղտոտ» կարելի է համարել՝ կեղտոտ է կյանքում ևս, իսկ կյանքն ամբողջությամբ պետք է արտացոլվի գրական հայելում։ Մյուս կողմից, Արցիբաշևի երկերում դրական իդեալներ չկան, «դատարկությունն» է տիրում՝ գաղափարական տեսակետից։ Գեղարվեստում սեռային վայելքին գերապատվություն տալու երևույթին անդրադառնալով, Silver-ը ընդգծում էր, որ անհատականը և կոնկրետը ստեղծագործությունում կվերածվեն այլանդակության, եթե կտրվեն «շրջապատի հավաքական կյանքից»։ Երբ գեղարվեստում բացակայում է սոցիալական տարրը, այն դառնում է մեռած տառ, թույլ ու անկենդան։ Էվգեմոնիկ անհատապաշտությունը հենվում է բուրժուական բարոյականության երկու վաղեմի սովորույթի՝ ցինիզմի և կեղծիքի վրա, որը խորտակվել է և պիտի խորտակվի «պատմական պրոցեսի և սոցիալական մտքի առաջ»։ Նշված որոշ երկվությամբ հանդերձ, քննադատի դատողությունների նժարը թեքվում է դեպի գեղարվեստի հասարակական բովանդակությունը, և հոդվածի որոշիչ ուղղությունը սա է։

Հ. Սկունյանը պնդում է, որ առանց գեղարվեստի ոչ մի սոցիալական խմբակցություն չի կարող գոյություն ունենալ։ Գեղարվեստը կռվում է բոլոր հակասոցիալական ձգտումների հետ և ջանում է ի մի խմբել, միացնել մարդկանց—ահա գեղարվեստի «աստվածային դերը» մարդկային կյան-

քում։ «Գեղարվեստի» տեսաբանները մի ծայրահեղությունից մյուսն են ընկնում, մերթ գեղեցիկն ու գեղարվեստը կտրելով հասարակական խնդիրներից, մերթ դրանում տեսնելով գեղարվեստի գոյության միակ դրավականը, մերթ էլ բացարձակացնում են գեղարվեստի հասարակական դերը։ Այս լայն տատանումները՝ ինքնանպատակ գեղարվեստի ջատագովությունից մինչև համապարփակ, հասարակական կյանքի առանցք ու հիմնական շարժիչ հաստատելը սկիզբ էին առնում տեղի հասարակական կյանքի համեմատական հետամնացության պայմաններում։ Հակադրվելով այդ սահմանափակությանն ու ամբոխային պահանջներին, էսթետ գեղեցկի բացարձակ իշխանության մեջ էր գտնում փրկությունը, կոպիտ սոցիոլոգիզմի ներկայացուցիչը գեղարվեստի հասարակական վճռորոշ դերի կամ բարձր դասակարգերի ձգտումների ուղղակի արտահայտություն համարելու։ Երկու մոտեցումն էլ բացառիկացնում են գեղարվեստի դերը, բայց հակառակ ծայրերից։

«Միջավայրի թեորիան» հոդվածում կանգ առնելով Հիպոլիտ Թենի «Գեղարվեստի փիլիսոփայության» մի քանի սկզբունքների վրա, Թադևոս Ավդալբեգյանը եզրակացնում է, որ գեղարվեստի հետազոտությունն ավելի արդյունավետ կլինի, եթե կառուցվի այդ տեսության հաստատուն վեմի վրա։ Ըստ Ավդալբեգյանի, դիալեկտիկական մատերիալիզմի տեսաբանները լիովին համաձայն են Թենի գեղարվեստի տեսության հետ։ Ծանոթագրության մեջ նա ավելացնում է, որ մի հարցում են նրանք տարբերվում իրարից՝ այն, թե «ինչն է մարդկանց հասարակական դրության մեջ փոփոխություններ առաջացնում»։ Այս հապճեպ պնդումն իհարկե հեռու է բուն իրողությունից, սրանով Ավդալբեգյանն ուզում է ցույց տալ Հ. Թենի պոզիտիվիստական էսթետիկայի նշանակությունը. այն նաև գրականության պատմությանը մատուցած ամենամեծ ծառայություններից է։ Ավդալբեգյանը գտնում է, որ Թենի տեսությունը բացատրում է միջավայրի՝ հասարակական կյանքի փոփոխությունների պատճառները։ Պոզիտիվիզմի ոգով թելադրված մի համեմատություն անցկացնելով դարվինիզմի և սոցիոլոգիայի, բնական և հասարակական գիտությունների հետազոտական մեթոդների միջև, նա մասնավորապես գրականության պատմաբանին ուղղում է դեպի միջավայրի փոփոխությունների նկարագրումն ու պարզաբանումը՝ թե միջավայրի «յուրաքանչյուր նոր վիճակ ինչպես է ազդում գրականության դրության վրա»։ Հեղինակի մտահոգությունը՝ լոկ երևույթներ նկարագրելու փոխարեն բացատրելուն, այսինքն «հիմունքի ու հետևանքի հարաբերության գտնելուն», փոխազդեցությունների ու հաջորդման օրենքները ուսումնասիրելուն նպատակամղելն է։ Բայց Թենի մեթոդը (որն Ավդալբեգյանն ընդունում է անառարկելիորեն, չհիշատակելով նույնիսկ թե այն պոզիտիվիստական է), ի վիճակի չէր տալ օրենքներն իրենց լիակատար օբյեկտիվությամբ ամենից առաջ հենց այն պատճառով, որ արվեստագետի ստեղծագործական կարողությունը կամ գեղարվեստի տեսակների երևան գալը բնության երևույթների հետ համադրաբար մեկնաբանելը չէր կարող չխճողել խնդիրը։ Ինչպե՞ս, օրինակ, համադրել կենդանի բնության և արվեստագետի հոգու ստեղծագործությունները, ինչպե՞ս բույսի առաջացման, տեսակների ծագման ուսումնասիրության եղանակով բացատրել գեղարվեստի տարբեր տեսակների երևան գալը։ Մի՞թե դա բավարար տեսական հիմնավորում կարող էր տալ գեղարվեստի երե-

վույթներին։ Մինչդեռ, ըստ հոդվածի հեղինակի, այս մեթոդի և այս տեսության դեմ «լուրջ առարկություն ներկայացնել» չի կարելի։

Նույն տեսությունից է ելնում նաև Լևոն Մանվելյանն իր «Մայրենի և օտար գեղարվեստ» հոդվածում. ամեն մի գեղարվեստական երկ աճում, ծաղկում է իր հարազատ հողի վրա, ապա երկից ամենից շատ օգտվում է այն հասարակությունը, այն ազգը, որի մեջ ստեղծվել է։ Սրանով է Մանվելյանը ապացուցում ամեն ազգի սեփական գեղարվեստի անհրաժեշտությունն ու ինքնուրույնությունը։

5

«Մատենախոսական քննական» կամ՝ «Գրական-քննական տեսություն» բաժնի հոդվածների տակ դրված է քսանմեկ ստորագրություն։ Ամենից առավել հանդես են եկել դրանցից երկուսը՝ Հովակիմ Սոլովյանը՝ վեց անգամ, առաջին հինգ համարներում, երկրորդում՝ երկու գրախոսությամբ, և Գարեգին Լևոնյանը (Գ. Լ. ստորագրությամբ)՝ հինգ անգամ։ «Գեղարվեստի» ամենաակտիվ քննադատը վուլգար-սոցիոլոգիզմի ցայտուն ներկայացուցիչ էր։

«Համեմատական գրականություն (պատմություն, մեթոդ, տեսություն)» վերնագրով հոդվածում Վ. Տ.-ն (Վարդգես Տերոյան) ճշտորեն սահմանում է իր քննության առարկան։ Պատասխանելով իր առաջադրած հիմնական հարցերին, նա ի վերջո տալիս է իր մեկնաբանությունը։ Բայց մինչև դրան անդրադառնալը, հետևելով նրա մտքերի ընթացքին պետք է նշել, որ ուրվագծված պատկերը այսօր էլ չի կորցրել հետաքրքրությունը։ Գրականագիտության պատմահամեմատական մեթոդի առաջ կանգնած վտանգը՝ աշխարհի տարբեր գրականությունների որոշ նմանությունը մեխանիկական ազդեցության, փոխառության արդյունք համարելը նկատվում է նաև այստեղ. Արևելքը դարեր շարունակ հեղեղել է Եվրոպան իր գրականությամբ, և ոչ ոք այդ մասին կասկած չէր ունեցել, Եվրոպան բանագող էր դուրս գալիս, Արևելքից վերցնելով և իբրև սեփական ստեղծագործություն ներկայացնելով՝ ինչ իրեն չէր պատկանում։ Վ. Տ-ն տալիս է հետևյալ սահմանումը. «Համեմատական գրականությունը գրականության մեջ գոյություն ունեցող գաղափարների և բնաբանների վերլուծական, համադրական և համեմատական պատմությունն է, ժամանակից և տարածությունից անկախ» («Գեղարվեստ», № 6, էջ 244)։ Մեթոդի էության պարզաբանումը նախ պոզիտիվիստական երանգ է ստանում։ Տեսաբանն այն կապում է «փորձառական գիտությունների, բնապատմության» զարգացման հետ, որ սկսվեց Դարվինից հետո։ Ապա Վիլհելմ Վունդտի «Տրամաբանությունից» ելնելով նա տարբերակում է «անհատական» և «ընդհանրական» համեմատությունները։ Համեմատությունն ըստ նրա նախապատրաստում է ամբողջության ըմբռնումը և մեկնաբանելու, պատճառները որոնելու հնարն է տալիս։ Բայց համեմատական մեթոդը այնքան օգտակար չեղավ փորձառական գիտություններին, որքան գրականությանը։ Ամենից ակնառուն «աղբյուրի խնդիրն» է, նույն գաղափարների և սյուժեների (բնաբան ասելով Վ. Տ-ն ըստ էության նկատի ունի սյուժեն, ինչպես այս տերմինը հասկանում էին պատմահամեմատական դպրոցի ներկայացուցիչները՝ գործողությունների, հարաբերությունների համադրություն, պատումներ, որոնք կրկնվում են տարբեր գրականություններում) առկայությունը

տարբեր ժողովուրդների և դարերի ստեղծագործություններում։ Միևնույն գրական նյութի առաջին մոտեցման հարցը տանում է «խիստ բարդ երևույթների քննության»։ Պատահական չէ, որ այստեղ տեսաբանը դիմում է միգրացիոն տեսությանը՝ մտքերի, ստեղծագործությունների ճամփորդությանը, գաղթելուն. ամեն մի միջավայրի ազդեցությունը գաղթող գաղափարների վրա, ապա և դրանց ազդեցությունը «յուրաքանչյուր միջավայրի, ազգի, հեղինակի վրա»։ Մի խոսքով «փոխազդեցությունների և իրարաթափանցողության» ուսումնասիրություն։ Այդ տեսակետից «բեղմնավոր դաշտ է», օրինակ, «Սասունցի Դավիթը», ինչպես և բոլոր ժողովրդական վեպերը. սրանց ուսումնասիրությունը տեսաբանի իրավացի համոզմունքով ժողովուրդների հոգեկան առանձնահատկությունների, պատմական, հասարակական «միջավայրի» ստեղծագործական, գեղեցկագիտական կարողությունների լավագույն ճանաչողությունը կարող է լինել։ Հայտնի է, որ պատմահամեմատական մեթոդի ներկայացուցիչները առանձնապես մեծ ուշադրություն էին դարձնում ժողովրդական բանահյուսության տված փաստերին, որոնք լայն հնարավորություններ էին ընձեռում նրանց տեսական սկզբունքների հիմնավորման համար։

Հոդվածի ամենաուշագրավ մասը վերջինն է՝ չորրորդը, ուր տեսաբանն իր «որոշ գրական եզրակացություններն» է անում։ Միգրացիոն տեսությամբ հնարավոր չէ բացատրել շատ նմանություններ։ Վ. Տ.-ն բերում է Արշակ Չոպանյանի գտած մի օրինակը՝ Նահապետ Քուչակի և Հայնրիխ Հայնեի մի բանաստեղծության «բառացի» նմանությունը այն դեպքում, երբ անկարելի է «փորձնական մի կապ գտնել» դրանց միջև։ Առանց փոխադրության և ճամփորդության առաջացած այդպիսի նմանությունների մեկնաբանությունը նրա մոտ մտահայեցողական բնույթ ունի։ Ստեղծագործությունների հայրենիքը մարդկությունն է ժամանակից ու տարածությունից անկախ. ահա նրա եզրակացությունը, որը հիմնավորվում է մարդկության «հոգեկան կառուցվածքի երկարմատյան բնույթով»։ Աշխարհի գեղարվեստական ճանաչողությունը իր արտահայտություններում, գրում է նա, բացահայտում է մարդու իմմանենտ ուժերը։ Տրանսցենդենտալ իրականությունը, որ գտնվում է իդեալ ձևերի հայրենիքում (իր իսկ բացատրությամբ՝ գեղարվեստական ստեղծագործության հայրենիքը, «գուցե» մարդուց դուրս) արտահայտության միայն մի հնարավորություն ունի. մարդու իմմանենտ կարողությունների կիրառումը։ Իմմանենտը և տրանսցենդենտալը, անհատականը և ընդհանուր մարդկային հավիտենականը համակցվում են, «ֆունկցիոնալ հարաբերության մեջ» են մտնում գրչի մի հարվածով. «ինչ որ ըստ երևույթին սոսկ անհատական է և ժամանակավոր, այդպես միայն կարող է լինել ընդհանուր մարդկային և հավիտենական» («Գեղարվեստ», 1917, № 6, էջ 249)։ Այսինքն ինչպե՞ս. պատասխան չենք գտնի։ Հետագա շարադրանքը գուցե մի բան հուշի մեզ։ Բանաստեղծությունը, շարունակում է նա, մարդու կամ ժողովրդի ամենախոր, հոգեկան կյանքի ապրումներից է։ Այն կա ոչ այնքան շնորհիվ անդրադարձնող մտածողության, որքան անգիտակից հոգեկան ուժերի գործունեության։ Անգիտակցականն էլ ցույց է տալիս «անանձնավոր և արտանհատական գոյությունների անձնավորումը և անհետացումը»։

Սա համոզմունք է ամրապնդված սուբյեկտիվ իդեալիստական մի դրույթով։ Ահա այն. արտաքին աշխարհը այն չափով գոյություն ունի, որքան

համապատասխանում է ներքին մի գործի: Սուբյեկտի մեջ էլ տեղավորվում են անհատականն ու արտանհատականը, տրանսցենդենտալ իրականությունը, իդեալ ձևերի հայրենիքը: Մարդու էության «երկարմատյան հիմունքը» հոգևոր ստեղծագործության բնագավառում ստանում է այսպիսի տեսք. «երևվութական անհատականություն և իրական արտանհատականություն»: Այսպես սուբյեկտի մեջ չքանում է անհատականությունը և հաստատվում արտանհատականությունը: Հետևաբար, մարդու իմանենտ կարողությունները ուղիղ ճանապարհով տանում են դեպի իդեալ ձևերի հայրենիքը: Ահա թե ինչպես է ապացուցվում ժամանակից ու տարածությունից անկախ այդ իդեալ հայրենիքի գոյությունը: Երկարմատյան ուժերի պայքարը նա տարածում է մարդուն հատուկ ամեն ինչի վրա: Ե՛վ մարդու, և՛ ստեղծագործության անհատազրկման գնով, մերկ ու հորինովի մի վերացականության, տրանսցենդենտալ անհայտ մի «իրականության» միջոցով Վ. Տ.-ն լուծում է առեղծվածը, համեմատական գրականագիտության խնդիրը համարելով կապերը, փոխանցումները, ճամփորդությունները, փոխանակումները հաստատելուց հետո անկապ, ինքնածին, կղզիացած, անփոխանակելի ստեղծագործությունների առեղծվածով զբաղվելը:

Այսպիսով, գրականագիտական հետազոտության առավելապես պոզիտիվիստական մոտեցմանը հատուկ գրական փաստերի նմանության, ազդեցության, փոխանակումների էմպիրիկ համադրումները որոշակիորեն չեն բավարարում Վ. Տ.-ին, և նա փորձում է նման եղանակով չբացատրվող կամ բավարար չափով չբացատրվող գրական երևույթների պարզաբանման ավելի արդյունավետ եղանակ առաջադրել: Սակայն փիլիսոփայական, սոցիալ-հոգեբանական իր ընտրած ելակետը դարձյալ ոչ միայն թերի է, այլև էությամբ անարդյունք, քանզի խախտվում են մասնավորի և ընդհանուրի, կոնկրետի և վերացականի, օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի, իրականի, իդեալականի կապերը՝ մտահայեցողական-իդեալիստական նախադիր սխեմայի պրոկրուստյան մահճում (հոդվածում տրված է միայն Վունդտից, թերևս նաև այլ փիլիսոփաներից փոխառված որոշ սահմանումների անարյուն սխեման. հստակորեն մշակված կոնցեպցիա չկա):

Ինչևիցե, Վ. Տ.-ի «Համեմատական գրականություն» հոդվածը ուշագրավ մի երևույթ է հայ քննադատական մտքի պատմության մեջ, առավել ևս ժամանակին տարածված պատմահամեմատական գրականագիտական մեթոդը հայ ընթերցողին ներկայացնելու տեսակետից:

«Փոխազդեցության երևույթները գրականության մեջ» հոդվածում Հովակիմ Սոլովյանը բանավիճում է Լևոն Մանվելյանի հետ «Մայրենի և օտար գեղարվեստ» հոդվածի հարցադրումների առիթով: Գրականությունում իշխող տրամադրությունները, «հովերը» համարելով հետևանք մարդկանց հասարակական փոխհարաբերությունների, Սոլովյանը գտնում է, որ ինքնուրույնությունը չի կարող առաջ գալ ցանկությամբ միայն: Բանն այն է, որ Լ. Մանվելյանը գտնում էր, թե «հայը բարձր ստեղծագործություններ չի տվել մինչև այժմ» և հայ գեղարվեստն ընդհանրապես մեղադրելով ինքնուրույնության պակասի և օտարամոլության մեջ, արտառոց իր կարծիքը հիմնավորում է հետևյալ կերպ: Սխալաբար, անցող հովեր համարելով գեղարվեստական ուղղությունները, որոնք եթե օրինաչափ են, ասենք, Ֆրանսիայում, ապա մեզանում նման բան «չկա և չի եղել», նա առաջարկում է. մեզ նախ հարկավոր է

գեղարվեստական պատկերներով վերստեղծել մեր իրականությունը իր «բոլոր մերկություններով», առանց ռոմանտիկ խորհրդավորության, առանց այլաբանության և սիմվոլների: Իրականության պարզ ռեալիստական արտացոլման պահանջը որ ոչ միայն չէր հակասում, այլև կարևոր էր հենց իր ժամանակի տեսակետից, Լ. Մանվելյանն ընդունում է որպես միակ օրինավոր ուղղություն, մնացյալը դեն նետելով, արտաքին, կողմնակի ազդեցության արդյունք համարելով: Ի միջի այլոց նշենք, որ նման ռեալիստականությունն իր հերթին չի ներկայացնում դասական ռեալիզմի ուղղությունը: «Անցողիկ հովեր» արհամարհական արտահայտության տակ չքանում է ոչ միայն գեղարվեստի զարգացման պատմական օրինաչափությունը՝ ուղղությունների ծագումը, հաջորդումն իրար, ստեղծագործական սկզբունքների բախումները, այլև անտեսվում է այն հանգամանքը, որ գեղարվեստական ուղղությունը առանձին ազգերի մենաշնորհը չէ, պատահական հանգամանքների խաչաձևման արդյունք չէ, որ այս կամ այն երկրում ծագելուց հետո արհեստականորեն, օտարամոլությամբ կամ մի այլ քմահաճույքով փոխադրվի մի ուրիշ երկիր: Ելնելով ճիշտ սկզբունքից՝ որ գեղարվեստը չի կարող որոշակի միջավայրի ծնունդ, ազգային չլինել, նա միաժամանակ խստորեն նեղացնում, տեղայնացնում, բացառիկացնում է հայ իրականության պատկերման խնդիրները: Սոլովյանն իր հերթին ավելի սրելով նիհիլիստական հարցադրումը, հեգնելով Մանվելյանին պնդում է, որ հայ գրականությունը երբեք չի եղել ինքնուրույն: Ինչ վերաբերում է Մանվելյանի սխալ եզրակացություններին, դրանք արդյունք են «դասակարգերի շարժիչ և կենսունակ ուժը» չճանաչելու: Հայկական միտքը, շարունակում է Սոլովյանը, ավելի ուշ է զարգացել, բնականաբար, պետք է գնա զարգացածի ետևից. «Այդ պահանջում է դասակարգային փոխադարձ հարաբերության օրենքը: Ցանկությունները ոչ մի նշանակություն չունեն: Եվ այն ազգերը, որոնք խոշոր գրականության տեր են, երբեք չեն վախեցել փոխառությունից» («Գեղարվեստ», 1911, № 4, էջ 130):

Հազիվ թե կարողանանք այս կոնտեքստում հասկանալ, ինչն է «դասակարգային փոխադարձ հարաբերության օրենքը»: Սոլովյանն ամեն ինչ փորձում է պարզաբանել դասակարգային պայքարի տեսությամբ: Իսկ ինչպես է դա հասկանում, ներկա դեպքում այնքան էական չէ, որքան էական է դրա կիրառումը վուլգար սոցիոլոգիզմի դիրքերից: Բանը համենայնդեպս չի վերաբերում փոխառությանը, կրկնում ենք, հնարավոր չէ գեղարվեստական ուղղություն փոխառնել որևէ այլ ժողովրդից: Այսուամենայնիվ Մանվելյանը նույնպես չի ժխտում փոխառությունը, ավելին, համարում է ընդհանուր քաղաքակրթության երևույթ, միայն թե հայերը միշտ վերցրել են, չեն վերադարձրել մարդկությանը «գոնե պարտքի չնչին մասը»: Ըստ Սոլովյանի նորի փոխառումը օբյեկտիվ անխուսափելի անհրաժեշտություն է. ի հաստատումն՝ նա դիմում է Գ. Վ. Պլեխանովին[5]: Երբ Մանվելյանը դիմում է նատուրալիզմին, այդ էլ «Եվրոպայի շնորհիվ է ըմբռնել», ի՞նչ կլիներ նրա դրությունը,

---

5 «Հակասությունները մղում են կյանքն առաջ: Իսկ երբ ներքին կյանքում բացակայում են այդ հակասությունները, այն ժամանակ կամա ակամա ստիպված են դրսից փոխառնել հասարակական հառաջխաղացման շարժիչ ուժը»: Թարգմանությունը Սոլովյանինն է և մեջբերումում ձևակերպվածը նա հարմարեցնում է իր հարցադրմանը: Պլեխանովը չի խոսում գեղարվեստական ուղղություն փոխառնելու մասին:

եթե առաջնորդվեր իր շեշտած ինքնուրույնությամբ, գտնում է Սոլովյանը և ապա ընկնում հակառակ ծայրահեղության մեջ՝ լիովին ժխտելով ինքնուրույնության անհրաժեշտությունը. նման բան ասել հայ գրականության մասին, «նշանակում է նրան մեռցնել», դա ազգային «նեղ փառասիրական մտածելակերպի» արդյունք է, կյանքից կտրված, ուստի կչքանա «որպես միրաժ»։

Մարգարը «Դանիել Վարուժան» ծավալուն հոդվածում («Գեղարվեստ», № 3, էջ 127—134, № 4, էջ 133—141) ելնում է դարձյալ նույն անհիմն տեսակետից, թե փոքր ազգերը զուրկ են սեփական կուլտուրա ստեղծելու պայմաններից։ Ընդունելով ազդեցությունների օրինաչափությունը (իհարկե միայն մեծ ազգերից յուրացնելու մասին է խոսքը), միաժամանակ գտնում է, որ «փոքր հասակից» օտար ազդեցության ենթարկված մեր գրողները մնացած են մեր հասարակության համար։ Ովքեր իրենց տաղանդի հասուն շրջանում են ենթարկվել, կորցրել են ինքնուրույնությունը, եթե չեն էլ ենթարկվել, մնացել են ինքնուրույն, էլի զարգացման «նույն կետի վրա կանգնած»։ Մարգարի այս պնդումից ստացվում է, որ հայ գրողը փրկություն չունի, ճակատագրորեն դատապարտված է միջակության։ Իր կարծիքն ամրապնդելու համար նա դիմում է «շրջապատող հանգամանքների» օգնությանը։ Ձգտելով ապացուցել, որ մեր հասարակական կյանքը եվրոպական երկրներին զուգահեռ երևույթներ չի տալիս, հետևաբար և նույնիսկ գերագույն ձիրքերով օժտված հայ արվեստագետը չի կարող ճախրել «համաշխարհային իդեալների լայն հորիզոններում», Մարգարը լուծված է համարում խնդիրը։

Քննադատների վերոհիշյալ հայտարարությունները իրերի ռեալ վիճակի անտեսման, եթե չասենք բանիմացության պակասի արդյունք են։ Հայ գեղարվեստն իր դարավոր պատմությամբ, իր մշակութային վիթխարի հարստությամբ չէր գրավում նրանց ուշադրությունը, նրանք թերևս նկատի ունեին միայն իրենց ժամանակակից հայ գեղարվեստը։

«Գեղարվեստի» հինգերորդ համարում լույս տեսած «Գյո՞ւղը թե քաղաքը գրականության մեջ» հոդվածում Հ. Սոլովյանը հավատարիմ իր մեթոդին գտնում էր, որ գյուղական կյանքը նկարագրողները իրենց են համարում ժողովրդի «միակ մարդը», համոզված են, որ քաղաքի, բանվորության, գործարանի կյանքը նյութ չի կարող տալ գրականությանը, ավելին՝ դրանով զբաղվողները ընդօրինակում են մեզ խորթ, օտար կյանքը։ Հիշատակվում են Պռոշյանի և Մուրացանի անունները. առաջինը իբր արհամարհում էր ինտելիգենցիային, երկրորդը ինտելիգենցիային «կոմֆորտի սիրահար էր համարում»։ Սոլովյանի կարծիքով Պռոշյանը նկարագրում էր բարքերը, տները, սովորույթները, իսկ նրա հաջորդները գյուղի կյանքի երևույթները բացատրում են «առ առավելն գյուղացու զգացմունքով կամ խավար հասկացություններով՝ հավատալիքներով»։ Քննադատը չի տեսնում ոչ Պռոշյանի ստեղծագործության մերկացնող ուժը, նրա ռեալիզմի կենսականությունը, ոչ էլ նրա հաջորդների արժանիքները։ Նրա դատողությունները մակերեսային են, նրա քննադատությունը ելնում է պատրաստի սխեմայից. հայ ազգի մեծամասնությունը գյուղացիությունն է, իսկ «իշխողի դերի մեջ է» քաղաքային փոքրամասնությունը։ Նա ըստ էության չի ընդունում Պռոշյանի և հետևորդների կարևորությունը, քանզի իր կանխակալ կարծիքով գյուղացիությունը չի կարողանում իր «թարգման գրող իդեոլոգը տալ», եղածները կանգնած են նույն տեղում ինչ որ հիսուն տարի առաջ, հետադեմներ են, չեն տեսնում նոր

հասարակական տարրերը, նրանց մոտ ամեն ինչ մնացել է նախնական կյանքով։ Քննադատի պահանջները նրա պատրաստի տեսակետների պարտադրանք են։ Նա առաջարկում է ընդլայնել ուսումնասիրության սահմանները՝ թափանցելով գյուղացիության «սոցիալական միջուկը», որ կնշանակեր՝ օժտված լինել գյուղացու հոգեբանության «հառաջընթաց ձգտումների ըմբռնումով»։

Ինչո՞ւ Պռոշյանի և մյուսների երկերում ներկայացվածը չհամարել սոցիալական միջուկ, որում բովանդակվում է հենց իր, արհամարհանքով նշած՝ գյուղագիրների ստեղծած վաշխառուների տիպը, հողի կուլտը, երկրագործական աշխատանքի պայմանները։ Կամ ինչ նկատի ունի «գյուղացու հոգեբանության հառաջընթաց ձգտումներ» ասելով. գյուղացիության դասակարգային գիտակցության արթնացո՞ւմը, թե՞ մի այլ բան։ Նա գտնում է, որ ավելի բարձր տնտեսական զարգացման արդյունք «քաղաքի ընթերցողը» ուշադրությունն ուղղում է վաշխառուներին, հողային կնճիռներին ծնունդ տվող կետը։ Այլ խոսքով քաղաքի ընթերցողը կարող է տեսնել գյուղի սոցիալական խնդիրների հիմքերը։ Բավականաչափ անտրամաբանական, կոպիտ անդամահատումով իրարից հեռանում են գյուղն ու քաղաքը թե՛ տնտեսական, թե՛ մշակութային տեսակետից։ Իբր գյուղում նստած ընթերցողը չէր կարող տեսնել սոցիալական կյանքի հակասությունները, քանի որ գյուղը տնտեսական զարգացման մակարդակով ետ էր մնում քաղաքից։ Ամեն ինչ ուղղակի կապելով տնտեսական, այն էլ տվյալ վայրի դրությանը, Սոլովյանը այլ արդյունքի չէր հասնելու։ Այսուհանդերձ ուշագրավ է, որ նրա դատողություններում կա ռացիոնալ մի բան, ճիշտ են նկատված գյուղագիրների՝ «Ծուղուրյանների ու Մալխասյանների» որոշ մակերեսայնությունը, պահպանողականությունը։ Ճիշտ են նկատված միջավայրի, հոգեբանության, կյանքի փոփոխությունները կապված առաջին հերթին քաղաքների արդյունաբերական աննախադեպ զարգացման հետ և գեղարվեստական ձևերի նորացման անհրաժեշտությունը։ Ապագայի «սոցիալական արվեստը», գտնում է Սոլովյանը, չի ճանաչելու ոչ գյուղ, ոչ քաղաք։ Կապիտալիզմը կլանում է գյուղը։ Հետևաբար, գյուղն իր «աֆերայով հազիվ թե կարողանա նյութ մատակարարել մեզ», այնչափ, որչափ քաղաքը, որի վրա էլ ավելի ճիշտ կլինի կենտրոնացնել ուշադրությունը։ Ավելին, քաղաք նկարագրողներն էլ կանգնած են «անցողական շրջանի շեմին», «պետք է թողնել հին կերպերը և միանգամից նվիրվել ապագա տենչերի վերարտադրության»։

Գրողն ու գաղափարախոսը կցելով իրար Սոլովյանը գեղարվեստն էլ կցում էր գաղափարական, տեսական, փիլիսոփայական այս կամ այն ուղղությանը։ Այսպես, նա Վերհարնին, Գորկուն, Կուպրինին և այժմ մոռացված մի քանի ուրիշների համարում էր «մատերիալիստական ուղղությամբ» գրողներ։ Նատուրալիզմին, իմպրեսիոնիզմին, սիմվոլիզմին համառոտ անդրադառնալուց, «հոգեբանական վեպերի» հեղինակներին (Տուրգենև, Դոստոևսկի, Տոլստոյ, Չեխով) հիշատակելուց բացի նշում է «մոդեռնականության» և «զուտ դեմոկրատիք» ուղղությունները։ Վերջին երկուսն էլ տեսնում են «բուրժուական կարգերի վնասակարությունը», բայց տարբեր միջոցներ են առաջարկում։ «Մոդեռնականները» եսի և ֆանտազիայի սկզբունքները, նրա կարծիքով, հակադրում են թե սոցիալական գաղափարներին, թե գիտական

հետազոտություններին։ Այս դասդասումին զոհ է գնում Իբսենը, ներկայացվելով որպես մանր բուրժուական հովերով տոգորված նիցշեական։

Որպեսզի պատկերացնենք թե պատմության մատերիալիստական ինչ ըմբռնման մասին է խոսքը, բերենք Սոլովյանի մի ձևակերպումը. «Մատերիալիստական ուղղությունը գրականության մեջ ընդունում է, որ ազգային ամբողջություն չկա և իր տեսակետը հիմնավորում է դասակարգերի շերտավորման վրա» («Գեղարվեստ», № 3, էջ 121)։ Նման ընդունումը չի կարող մատերիալիստական համարվել, այն օբյեկտիվ պատմական փաստը՝ ազգային ամբողջությունը հերքող պնդում է։ Վուլգար սոցիոլոգիզմին բնորոշ է խոսել մատերիալիզմի, հաճախ մարքսիզմի անունից և խեղաթյուրել ինչպես պատմական պրոցեսների, այնպես էլ գոյի և գիտակցության հարաբերության մեկնաբանությունը։ Ֆրազաբանությունը, կատեգորիկ տոնը, լուրջ վերլուծության փոխարեն հայտարարությունները թույլ չեն տալիս հստակ պատկերացնել, թե ինչ նկատի ունի Սոլովյանը։ Դժվար է ասել, օրինակ, սոցիալական ի՞նչ գաղափարների կամ գիտական ո՞ր հետազոտությունների մասին է խոսքը, եթե չնշենք անգամ, որ մոդեռնականությունն ինքնին անորոշ մի ուղղություն է այստեղ։ Սոլովյանը հավասարության նշան է դնում գեղարվեստում մարմնավորվող հարցերի և գիտական դրույթների, գիտական տեսության և գեղարվեստական ուղղության միջև, գեղարվեստական ստեղծագործության արժեքը պայմանավորում գիտական սկզբունքի համապատասխանությամբ, տեսակետի հիմնավորմամբ։ Բայց նրա կարծիքները հատկապես վնասակար, առավել վտանգավոր են դառնում, երբ դիմում է գեղարվեստի ազգային բնույթին և գեղարվեստի մարմնավորած ազգային կյանքի ու բարձրացրած ազգային խնդիրների քննարկմանը։ Մեր վեպերը, բացառությամբ մի քանի նորագույն գրողների, զուտ ազգային, «նեղ-շովինիստական են», «ինչո՞ւ քուրդը հայի արյան ծարավ է եղել», կամ թե ինչպես «թո՞ւրքն է եղել մեղավոր», թուրքական ոճրագործությունների նկարագրության մեջ «գիտական թեզի հիմունք չենք նկատում»։ Իբր «թթու ազգասիրության գրողները հանգում են հայ թշվառությունների մակերեսութական նկարագրության», չնկատելով Տաճկաստանի կոնյուկտուրան, սուլթանական ռեժիմը։ Նազարյանը, Րաֆֆին, Պատկանյանը «ազգայնամոլության արտահայտություն» են, չեն համապատասխանում «այս կամ այն դասակարգի շահերին», ուստի չեն բարձրացրել ժողովրդի գեղարվեստական ճաշակը և նրանցից «ոչ մի օգուտ չի կարող ստանալ բուն դեմոկրատիան» («Գեղարվեստ», № 3, էջ 117)։ Նա «ազգայնականությունը» համարում է նոր կրոն, դրանով բացատրելով այդ գրականության ազդեցությունը։ Այն իբր «եվրոպական նեղ նացիոնալ-լիբերալ հովերի» արդյունք է, որ վիհ է բացում «ընդհանուր մարդկության լավագույն տարրերի փոխադարձ մերձեցման» առաջ։

Ահա վուլգար սոցիոլոգիզմի հայ ներկայացուցչի «գիտական» խղճի արդյունքը. կեղեքվող ու կոտորվող հայության կյանքի իրավունքի գեղարվեստական խոսքով պաշտպանելն իսկ խանգարում է ընդհանուր մարդկության լավագույն տարրերի մերձեցմանը։ Այդ ո՞ր լավագույն տարրերն էին այդքան անտարբեր մի ողջ ժողովրդի արյունոտ ճակատագրի հանդեպ, և կոտորվելուց հետո ո՞վ պիտի «միավորվեր» և ո՞ւմ հետ։ Թուրք բարբարոսները իրենց զոհերին կոտորելիս չէին առանձնացնում «լավագույն» կամ «վատագույն» մասերի, թեև վուլգար-սոցիոլոգները տարված իրենց տեսությամբ չէին էլ

նկատում, որ այն ոչ մի կապ չունի իրականության հետ։ Եվ պատմական ողբերգության ահավոր համապատկերի վրա առնվազն անհեթեթ է թվում մյուս պնդումը, թե ազգային լինելու դեպքում անորոշ է վերաբերմունքը դեպի իրավազուրկները և «դասակարգային ըմբռնողությունը նրանց մեջ կատարելապես բացակայում է» («Գեղարվեստ», № 3, էջ 117)։

Հայ հասարակական մտքի պատմության մեջ նման արտառոց, կործանարար, համամարդկային-համազգային տեսակետներ նույնպես պաշտպանվել են մեծ եռանդով, դժբախտաբար չսահմանափակվելով առանձին ելույթներով, այլ վերածվելով մտայնության, որը խորացնում էր հայ ժողովրդի վերքերը։ Սոլովյանին հատուկ է փաստերի հետ հաշվի չնստելը։ Մեզանում գեղարվեստը ծառայում էր միայն պատրիոտիկ հովերին, գրում է նա, ելնելով իր կանխակալ համոզմունքից։ Իսկ անկախ այլ խնդիրներից, «պատրիոտիկ հովերին», այսինքն հայրենասիրական, ազգային-ազատագրական գաղափարներին ու իդեալներին ծառայելը հայ գեղարվեստի սրբազան պարտքն էր, և դա նշանակում էր ծառայել առաջին հերթին ժողովրդի հենց այն լավագույն տարրերին, բուն դեմոկրատիային, որի անունից խոսում էր քննադատը, ոչ միայն վերացական, այլև անգո, վերազգային «ընդհանուր մարդկության» շահերից ելնելով։ Ապազգայնության այս քարոզը այն ժողովրդի համար, որի անունից կարդացվում էր, շատ ավելի վնասակար էր, քան կարող էր թվալ առաջին հայացքից։ Ժամանակի «հովերն» էին, որին տուրք տվեց մտավորականության որոշ մասը, կարճատեսորեն, չմտածելով, չպատկերացնելով հետևանքները։ Այդ վերազգային «համամարդկայինի» հիվանդությունը տեղ է գտել այլ քննադատների մոտ ևս։ Մարգարը, նշված հոդվածում, գրում է, որ թեև Փարիզում նստած, մի Յարճանյան չի կարող աչք փակել Կիլիկիայի դիմաց։ Եվ իրեն հարազատ «սիրո ու բնության» փոխարեն ատելության ու վրեժի «ողորմուկ նվագներ» է հնչեցնում։ Նրա տաղանդը երերում է հանրամարդկային իդեալների և հայ ցեղի տառապանքների միջև։ Կարծես թե տառապանքը ինչպես պոեզիայի, այնպես և հանրամարդկայինի հետ ոչ մի կապ չունի, այլ միայն սերը, բնությունը և նման բաներ, որոնք հատուկ են իբր բոլորին և ոչ թե միայն հայությանը։ Մարգարն ընդունում է Վարուժանի հարուստ ձիրքը, բարձր տեղ նախատեսելով «հայ գեղարվեստի սակավաբնակիչ պանթեոնում», և այսուհանդերձ դարձյալ դժգոհում է, որ բանաստեղծը «անմահական եթերքը երգելու» տեղ արյան պատկերներ է տալիս և դրանից նրա հոգու սլացքները կաշկանդվում են։ Ավելին. «Խոցված Հայրենիքի հառաչը մշտահոս քամու պես սավառնել է հայ սրտերի աշխարհների վրայով, մարդու զգացմունքները բթացնելու չափ լսվել է և... այլևս այդ հառաչանքները չունին խորաթափանց ուժ նույնիսկ Վարուժանի պես վարպետ գրչից ծորելիս» («Գեղարվեստ», № 3, էջ 132)։ Անընդունելի այս դիրքորոշումից ելնելով, Վարուժանի երգերը նա բաժանում է հայրենասիրականի, ռազմականի և համամարդկային տառապանքի։ «Ջարդը» համարում է կարճակյաց գործ, ինչպես ողջ «ազգասիրական բանաստեղծությունը», ի ապացույց հիշում է «Մայր Արաքսին», որն արդեն «ձանձրացնում» է։ Նա ափսոսում է, որ Խորենացուց մինչև Յարճանյան հայ գրականությունն այդպիսին է եղել։ Վարուժանն իբր զոհ է գնում անեղենցին, մաքուր զգացմունքի կողքին դրվում է միտինգային հռետորականությունը, նեղ-ազգասիրականը, ժամանակավոր գաղափարները։ Նման

պնդումները ի վերջո պետք է հասնեն աբսուրդի, որպես թե «Հայի վիշտը սիրելի է նրան ոչ իբրև հայ, այլ իբրև տանջվող ժողովուրդ. և այդ ազգասիրությունը տեղի է տալիս եղբայրության վեհ զգացմունքին... Նա կլիներ ազատության երգիչ» (Նույն տեղում, էջ 133)։

Քննադատը խոսում է «համաշխարհային վշտի», «իդեալիստական սիրո» մասին, և սա էլ «ազատությունն» է, իսկ թուրք բարբարոսությունից ազատագրվելու ձգտումը ազատության հետ կապ չունի, քանի որ ոչ թե համամարդկային ազատագրություն է, այլ միայն հայ «ազգայնական» զգացմունք։ Նա չի զգում, թե ինչ կարող է ստացվել իր կեղծ տեսությունից. Թող հայը կոտորվի, իսկ բանաստեղծը զբաղվի իդեալիստական սիրով կամ համաշխարհային վշտով, բնության ապրումներով, որպեսզի հասնի համամարդկային իդեալների բարձրության։

Այսպիսով, ըստ վուլգար սոցիոլոգիական քննադատների ազգայինն անջատվում է թե սոցիալականից, թե դասակարգայինից, թե համամարդկային-համաշխարհայինից։ Սա մի շատ տարօրինակ սոցիոլոգիա է, որտեղից օտարվում է ազգայինը և տեղը դրվում է անդեմ համամարդկայինը, որը նման դեպքում ուզած թե չուզած վերածվում է դատարկ վերացականության։ Մասնավորի և ընդհանուրի, առարկայականի և իդեալականի, կոնկրետի և վերացականի կապերը խզվում են։ Բայց խնդիրը հարկավ չի սպառվում միայն տրամաբանական գործողությունների խախտումով։ Ազգայինը համարվում է հետադիմական, գոյություն ունեն դասակարգեր, գոյություն ունի մարդ ընդհանրապես, հետևաբար կարևորը մարդու տառապանքն է, ոչ թե հայի տառապանքը։ Դրա համար էլ մշեցին կամ վանեցին անմիջապես ուղարկվում են այլ աշխարհամաս։ Քննադատները միաժամանակ, սխալ ըմբռնած առաջադիմության և երջանիկ ապագայի պատկերով տարված, անցողիկ բան են համարում ազգասիրությունը, տառապանքի մարմնացումները հայ գեղարվեստում։ Վ. Մենակը միամտաբար կարծում էր, որ կգա օրերի օրը, և Թուրքիան հաշիվ կտա քաղաքակիրթ աշխարհի առաջ իր թափած անմեղ զոհերի արյան համար։ Սիամանթոն կմնա անցած սև օրերի «փայլուն իլյուստրատոր» և հայկական վերածնությունը դարբնողների հետ կանցնի մեր տխուր տարեգրության էջերը։

«Գեղարվեստի» «Մատենախոսական-քննական» բաժնում թվական գերակշռություն են կազմում պոեզիայի վերաբերյալ գրախոսությունները։ Հովակիմ Սոլովյանը որոշ ժողովածուների առիթով այն տեսակետն է արտահայտում, թե բանաստեղծության մեջ պետք է լինի զգացմունք, իմաստ, իսկ արտաքին ձևի մեջ խիստ երաժշտականություն։ Երաժշտականություն և միշտ երաժշտականություն, առանց այդ բանաստեղծությունը կորցնում է իր հմայքը։ Եվ ապա. հայ գրողներին բացակայում է կրթական պաշարը, փիլիսոփայական որոշ տեսակետը, որի բնական հետևանքը աշխարհայեցության տատանումն է։ Սեփական աշխարհայացքը պետք է լրացնել փիլիսոփայական և հասարակական գիտությունների ուսումնասիրությամբ։ Առանց դրա մեր բանաստեղծները երբեք չեն կարող բարձրանալ մեր «տիրացուական իրականությունից»։

Հետաքրքիր զուգակցում է սա սիմվոլիզմի պոետիկական սկզբունքի և վուլգար սոցիոլոգիական միտումների։ Դժվար չէ նկատել, նույն համամարդկայինի ցավն է նրան տանում դեպի գիտական ուսումնառության միջոցով

տեղայինից կտրվելու և «բարձրանալու», պոեզիա ստեղծելու տեսակետը: Վուլգար սոցիոլոգիզմի համար շատ պարզ և ուղիղ է գիտական և գեղարվեստական ճանաչողությունների կապը. փիլիսոփայություն ուսումնասիրել և դառնալ բանաստեղծ: Նույն ձևով նա քննում է Վահան Տերյանի «Մթնշաղի անուրջները», ընդունում նրա բանաստեղծության որոշ երաժշտականությունը և խորհուրդ տալիս մտածել աշխարհհայացքի լայնացման մասին, ուրախանում է, որ գրքույկում չկան «թթու-ազգասիրական» երգեր: «Ես չգիտեմ ո՞ւր են տանում հեռավոր ուղիների ժապավեններն անհամար» տողերին Սոլովյանը պատասխանում է. «...ուղիները շատ որոշ կերպով տանում են դեպի ապագայի հառաջադիմությունը, համամարդկային եղբայրական-ընկերական կյանքը» («Գեղարվեստ», № 2, էջ 94—95):

Բուրժուական միտումները միշտ աշխատում են միամիտներին հեռու պահել իրական ժխորից, գրում է Սոլովյանը, անմիջապես ավելացնելով, որ դրանով Տերյանին չի համարում բուրժուական բանակի երգիչ, բայց նրա տուրքը «հեքիաթական աշխարհին», «հեռանալ մոռանալու փղձուկը ժայթքել է... շարքին ձևերից»:

Վ. Մինակը գոհունակությամբ ընդգծում է, որ երիտասարդ հեղինակներ Վ. Տերյանը, Գ. Քալաշյանը, Սեյրին, Կ. Միքայելյանը, Ռենը, Ար. Տիգրանյանը, Լեյլին, Ի. Իսահակյանը, Հ. Այվազյանը «ազատագրվելով» մեր ցեղի կյանքի վրա ծանրացած մղձավանջից, ազգայինից, փարում են համամարդկայինի: Տերյանի և նրա սերնդակիցների ստեղծագործության արմատները քննադատը սխալմամբ փնտրում էր օտար միջավայրի և օտար գրականությունների մեջ, նրանց կապը ազգային գրականության ավանդներից խզված համարելով, նրանց հայրենի գրականությունից անջատելով: Այս ամենի մեջ քննադատը տեսնում է կորուստ այն առանձնահատուկ կոլորիտի, որ «հարազատ է դարձնում» Հովհաննես Հովհաննիսյանի, Հովհաննես Թումանյանի, Ավետիք Իսահակյանի քնարները:

«Գեղարվեստի» քննադատները որոշակիորեն տուրք են տալիս գեղարվեստական ստեղծագործությունը սուբյեկտիվ տեսակետներին, մտածություններին, սխեմաներին, տվյալ ժամանակաշրջանում տարածված մտայնությանը, գաղափարներին, նույնիսկ ձևակերպումներին ենթարկելու և հարմարեցնելու հակագիտական մեթոդին:

Բանաստեղծական արվեստի որոշ նրբություններ է փորձում վերլուծել Գեղամ Սարյանը Ավետիք Իսահակյանի «Երգեր ու վերքեր» և Գառնիկ Քալաշյանի «Ներշնչումներ» ժողովածուների իր գրախոսականներում: Ապրումներին համապատասխան արտահայտություն է տալիս Քալաշյանը, ճաշակը, երևակայությունը, ձևի զգացումը «պատկերներ ընտրել» նրա նկատելի կարողություններն են, նշում է քննադատը: Հետաքրքիր է քննադատի նկատումը բանաստեղծական արտահայտության ձևի վերաբերյալ. Քալաշյանի գտած «հարմար ձևը» արտաքուստ ընդհատ բեկված է, բայց ներքուստ ամփոփ ու կուռ պատկերումն է իր «հոգու վերապրումների»: Այդ ընդհանուր բեկված ձևը թվում է պետք է հակասեր ապրումների «կուռ պատկերացման» ձգտմանը, սակայն իրապես, նման հակասության շատ ավելի ցայտուն օրինակներ կան բանարվեստի պատմության մեջ. բանաստեղծի վարպետության չափանիշ է, երբ ընդհանուր-բեկված պատկերումը հենվում է այնպիսի հատվածների վրա, որոնցով երևակայությունն անմիջապես ի վիճակի է կառու-

ցել կյանքային ներդաշնակ ամբողջությունը։ Գառնիկ Քալաշյանը օժտված էր բանաստեղծական ձիրքով, և քննադատի գնահատությանը կարելի է համաձայնել։ Մինչդեռ Իսահակյանին համարելով վարպետ՝ զգացմունքի առանձին պահերը երգելիս, գտնում է, որ նա չի կարողանում հույզը վերարտադրել «համաչափ կերտված ու անխառն ձուլված» ամբողջ երգի մեջ։ Գեղամ Արմենը գտնում է, որ «Սիրո հուշեր» և «Ցնորքներ ու մորմոքներ» բաժիններում իր սրտի վերքը երգելու փոխարեն բանաստեղծը լցվում է իր քնարին խորթ «դառնելու անճշով»։ Դատողականությունը թուլացնում է քնարականությունը, որոշ բանաստեղծություններում «հովվերգու ռոմանտիկ երգիչը» փիլիսոփայի քղամիդ է հագնում։ Իսահակյանին սոցիալական-քաղաքացիական դիրքերից դեպի ռոմանտիկ հովվերգությունը տանող այս միտումը «Գեղարվեստի» խմբագիրը չի ընդունել, ավելորդ չհամարելով տողատակին իր անհամաձայնությունը հայտնել քննադատին։

Գեղամ Արմենի հարցադրման հերքումն է Ն. Ցրանդյանի «Ավետիք Իսահակյանը որպես մտածող» փիլիսոփայական վերլուծումը։ Հեղինակը նախապես ճշտում է իր տեսանկյունը՝ ոչ թե էսթետիկական, այլ գիտական-փիլիսոփայական։ Եվ Իսահակյանի ստեղծագործությունը տալիս է նման հնարավորություն, քանզի անգամ լիրիկական գործերում նրա միտքը գնալով խորանում և ընդգրկող է դառնում։ «Աբու-Լալա Մահարին», հատկապես, Ցրանդյանը դեղեցիկ, գերազանցորեն փիլիսոփայական գրվածք է համարում, «խիստ ինդիվիդուալիստական-պեսիմիստական» բնույթով։ Փիլիսոփան ճիշտ է նկատում Բուդդայի ուսմունքի, Շոպենհաուերի, Նիցշեի նշանակությունը Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ։ Նիցշեի «Այսպես խոսեց Զրադաշտը» երկի ազդեցությունը ավելի զգալի է, ինչպես նկատում է Ցրանդյանը, պոեմի հյուսվածքն անգամ հիշեցնում է այդ երկը։ Վերլուծության մեջ, սակայն միայն նշվում են որոշ նմանություններ, առանց քննելու, առանց հարցի մեջ խորանալու։

Այլ ոգով է շարադրված Գասպար Իփեկյանի գրախոսությունը Արշակ Չոպանյանի «Քերթվածների» մասին։ Միայն մի տողն է հիշեցնում ծանոթ սոցիոլոգիական ոճը. «ազգասիրությունը չունի մեջը ոչ մի շովինիստական շեշտ» (նկատի ունի «Վերհիշում» և «Մայր Հայաստանի» երկու հայրենասիրական բանաստեղծությունները)։ Գրախոսը փորձում է ներկայացնել Չոպանյանի բանարվեստի նրբությունները և այս տեսակետից, սկսնակ գրողները, ինչպես նշում է նա, շատ սովորելու բան ունեն. լեզվական հարստությունն ու մաքրությունը, տաղաչափական արվեստի կատարելությունը բնորոշ են Չոպանյանին, որի առաջին բանաստեղծություններն իսկ հայտնություն էին «հայ բերթողական արվեստին համար»։ Գրախոսն այսպես է ներկայացնում Չոպանյանի գեղեցիկի ըմբռնումը. գեղեցիկից բացի ոչինչ չկա ճշմարիտ, շոշափելի, արտաքին ձևի մեջ գեղեցիկը նրա համար բնություն է. «...այն ամենը, ինչ որ բնությունը կպարունակե իր մեջ... «Ավազի մանր հատիկեն մինչև ծովն անսահման»։ Իսկ իրր աննյութ ու վերացական գեղեցկություն, սերը (իր լայն առումով) ու գթությունը» («Գեղարվեստ», 1908, № 2, էջ 89)։ Իփեկյանը թեև ասում է «գեղեցիկը սակայն օպյեկտիվ չէ», այնուամենայնիվ օբյեկտիվ իրականությունից չի կարում ներկայացվող ըմբռնումը։ Քննադատի զգայուն հոտառության նշան է գեղեցիկի խնդրին անդրադառնալը, և այն եզրակացությունը, թե գեղեցկագիտական հղկումը, «չա-

փայլանց արվեստը» գեղեցիկ ու նուրբ, բայց և ցնցող թափից, ներշնչումի անմիջական պոռթկումից ծնված վարակող անկեղծությունից զուրկ զգացումներ է երևան հանում: Ճիշտ այդպես, սերը Զոպանյանի պոեզիայում չի բխում ներքին հոգևոր էությունից, այլ ենթարկվում է իր սրտին ազդած զգայնությունների «արտաքին գեղեցկության»: Դժբախտաբար քննադատը չի նկատում, որ այդ յուրահատկությունը բանաստեղծի պառնասական միտումներով է պայմանավորված, որ իր դիպուկ բնորոշումը՝ բանաստեղծի մարմնավորած այս կամ այն ապրումը «մեզ չի համակեր, թեև մեզ կհիացնե», պառնասական որքան կատարյալ, նույնքան սառը գեղեցկության կերտվածքի վկայություն է: Նույնը կարելի է ասել և մի այլ նկատումի առթիվ. «Զոպանյան իբրև նկարիչ, կատարյալ արվեստագետ մ'է: Ոչ մի detail չի վրիպիր իր աչքերուն և իր վրձինին ալ, որ դուրս կցայտեցնե նրբությամբ» (նույն տեղում, էջ 90):

Ի հակադրություն վուլգար սոցիոլոգիզմի, այս գրախոսությունում Գասպար Իփեկյանը հանդես է բերում գեղարվեստի ըմբռնում և ճաշակ: Կոպիտ, դոգմատիկ շարադրանքը մյուսների մոտ քննադատի շատ կարևոր այդ կարողության բացակայության նշան չէ, որքան քննաբանելու խոտելի եղանակի բերած վնասների ևս մի հաստատում: «Գեղարվեստում» գրական երկի էսթետիկական էությունը վերլուծելու փորձող քննադատության օրինակ են նաև Լևոն Լարենցի գրախոսությունը՝ նվիրված Զապել Եսայանի «Շնորհքով մարդիկ» վեպին: Հետաքրքիր է, որ այստեղ Լարենցը տեսնում է Զոպանյանի պոեզիայի մասին Իփեկյանի ասածի ճիշտ հակառակը. «էջեր կան այս գիրքին մեջ, որոնք հակառակ իրենց անխնամ հանգամանքներուն, negbigé կիներու հրապուրիչ գեղեցկությունն ունին»: Ըստ որում, «անխնամը» չպետք է հասկանալ իր ծայրահեղ իմաստով. մինչ այդ Լարենցը խոսում է ներդաշնակ ու «չափական արվեստի դրոշմը» կրող Եսայանի արձակի, ֆրանսիական կուլտուրայով կրթված նրա ճաշակի մասին («պետք է ըմբոշխնել անոնց ճաշակավոր կերտվածքը»):

Հանդեսում տպված նյութերով չի կարելի ուղիղ պատկերացում կազմել նրա խմբագրի քննադատական հակումների, ուղղության, նրա տեսակետների մասին: Նույն երկրորդ համարում Լևոնյանը ներկայացնում է Լևոն Լարենցի «Դրախտի երգեր» բանաստեղծական ժողովածուն՝ մեր քննած նախորդ երկու գրախոսությունների ոգով. «գեղեցկի գեղեցիկ արտահայտության» բանաստեղծ, մտավոր թռիչքներ, «ֆանտազիաներ», գունեղ մտապատկերներ: Այդպես և «Գեղարվեստի» առաջին համարում նույն կերպ գրախոսելով Շուշանիկ Կուրղինյանի «Արշալույսի ղողանջները» Գ. Լ.-ն բանաստեղծուհուն համեմատում է Ադա Նեգրիի հետ, նախատեսելով փայլուն ապագա: Կարճ մի գրախոսությամբ, մի քանի զուսպ գծով նա ընթերցողին ծանոթացնում է Գաբրիել Սունդուկյանի «Բաղնըսի բոխչա» վոդևիլին. կառուցվածքը, կոմիկական բնույթը, պատկերավոր ու կենդանի խոսքը, տիպերի հարազատությունը իրականությանը:

Էսթետիկայի, արվեստաբանության, գրաքննադատության առկայությունը միշտ էլ նկատելի է հայ մամուլում, միշտ էլ արծարծվել են տեսական, քննադատական խնդիրներ, զբաղեցնելով հասարակական միտքը: Սակայն «Գեղարվեստը» այդ խնդիրների լայն, համակողմանի քննությունը դարձրեց իր գլխավոր գործը՝ ձգտելով մի կողմից պահպանել ու ներկայացնել իր ժա-

մանակի էսթետիկական, քննադատական մտքի երևույթներն ու արժանիքները տարբեր կողմերով ու տարբեր, հակասական ուղղություններով, մյուս կողմից հայ հասարակությանը տալ այն, ինչ առավել անհրաժեշտ ու էական էր թվում պատմական պահի տեսակետից։ «Գեղարվեստն» իր շուրջը համախմբեց արվեստագետների, արվեստի ու գրականության, էսթետիկայի տեսաբանների շատ ականավոր ներկայացուցիչների. Կոմիտաս, Ա. Չոպանյան, Թ. Թորամանյան, Փ. Թերլեմեզյան, Ա. Տիգրանյան, Գ. Հովսեփյան, Ա. Արմենյան, Լ. Մանվելյան, Ատրպետ, Լեո, Ե. Ֆրանգյան և ուրիշներ, որոնք բարձր տեսական ու պատմական մակարդակով անդրադարձան գեղարվեստի թե ընդհանուր, թե ազգային հարցերին։ Որպես էսթետիկայի, արվեստաբանության, գրաքննադատության մասնագիտացված հանդես «Գեղարվեստը» նշանակալի տեղ ու դեր ունի հայ մշակույթի պատմության մեջ։

ԳԼՈՒԽ ՈՒԹԵՐՈՐԴ

ՆԻԿՈԼ ԱՂԲԱԼՅԱՆ

XIX դարի 90-ական թթ. և XX դարի առաջին կեսի հայ քննադատության կենտրոնական դեմքերից է Նիկոլ Աղբալյանը։ Հիմնականում ինքնազարգացմամբ հասնելով համակողմանի իմացությունների («պիտի հայտնեմ, որ «համալսարան ավարտած» չեմ, երբեմն «մտածել անգամ եմ»... բախտ չեմ ունեցած հմուտ վարպետների ձեռքի տակ աշխատելու։ Ուր և հասած եմ՝ հասած եմ «ինքնաշխատությամբ»)՝ նա իր ժամանակի հայ քննադատության մեջ կարողանում է հաստատել պրոֆեսիոնալ մակարդակ, արժեքների վերլուծության ու գնահատման օբյեկտիվ չափանիշներ։

Ն. Աղբալյանի գործունեության շրջանում ռուս և հայ գրականության ու քննադատության մեջ որոշակիորեն տարբերակվում էին մի քանի ուղղություններ։ Եթե 90-ական թվականներին հայ քննադատության մեջ իշխողը կուլտուր-պատմական ուղղությունն էր, ապա հաջորդ երկու տասնամյակներում նրա հետ գոյակցում էին նաև այլ ուղղություններ՝ հոգեբանական, առասպելաբանական, պատմական, սոցիոլոգիական, մարքսիստական և այլն։ Հետաքրքիրն այն է, որ քննադատներից շատերը, հիմնականում հետևելով մի որոշակի դպրոցի, ձգտում էին ստեղծագործաբար յուրացնել մյուս ուղղությունների ինչ-ինչ կողմեր ևս։ Այս միտումը որոշակիորեն դրսևորվել է նաև Ն. Աղբալյանի հայացքներում ու քննադատական գործունեության մեջ։

1

Ն. Աղբալյանը ծնվել է Թիֆլիսի Հավլաբար թաղում, 1875 թվին։ 1892-ին ավարտելով Ներսիսյան դպրոցը ընդունվում է Գևորգյան ճեմարան, ուր սովորում է միայն երկու տարի։ 1894 թ. ապրիլին, ստանալով վկայագիր, հեռանում է ճեմարանից։ Առաջադիմությունը պատճառ լինել չէր կարող, որովհետև առարկաների մեծամասնությունից ստացել էր հույժ գովելի և գովելի գնահատականներ։

Բարձրագույն կրթություն ստանալու փորձերն անհաջող են ավարտվել՝ հիմնականում կուսակցական հանձնարարություններ կատարելու պատճառով։

Եվ, իսկապես. 1899-ին Մոսկվայի համալսարանի պատմալեզվագրական բաժնի ազատ ունկնդիր էր (մեկ տարի). 1906-ին ընդունվում է Լոզանի համալսարանի գրական բաժինը, հաջորդ տարին անցնում է Սորբոն, «բայց կուսակցության հրահանգով թողել եմ Ֆրանսիան և նորից մեկնել Եգիպտոս» (ՀԽՍՀ ՊԿՊԱ, ֆ. 207, ց. 1, գ. 18, թ. 28): Օժտված լինելով մեծ աշխատասիրությամբ, համալսարանների պակասը լրացրել է «ինքնաշխատությամբ»: Պետերբուրգում, ուր տեղի մատենադարանում նյութեր էր հավաքում «Հայոց գրականության պատմության մասին», և Մոսկվայում ինքնամոռաց նվիրվում է ռուս գրականության ու մշակույթի ուսումնասիրությանը:

Աղբալյանը հայ հեղափոխական դաշնակցություն կուսակցության անդամ էր և երիտասարդ տարիքում ակտիվ հեղափոխական գործունեություն է ծավալել: «1904-ին վերադարձել եմ Կովկաս (Պետերբուրգից—Գ. Ա.), գործելով Կարսում իբր հեղափոխական: Հետևյալ տարին ռուս իշխանության հետապնդումից խուսափել եմ արտասահման և կուսակցական գործով անցել Եգիպտոս» (ֆ. 207, ց. 1, գ. 18, թ. 29): 1914 թվից մասնակցել է կամավորական գնդերի կազմակերպման գործին «իբր կարգադրիչ հանձնաժողովի անդամ»: Ընտրվում է Ազգային խորհրդի, այնուհետև՝ Հայաստանի պառլամենտի անդամ: Գրական գործունեությանը զուգընթաց «գրել ու բանախոսել է հասարակական-քաղաքական խնդիրների առիթով» (նույն տեղում): Նրա գործունեությունը բեղմնավոր եղավ հատկապես Հայաստանի հանրապետության հանրային կրթության ու արվեստի նախարարությունում:

1918 թ. մայիսի 28-ին ստեղծվում է Հայաստանի հանրապետությունը. հարյուրամյակների ընդմիջումից հետո պատմական Հայաստանի մի փոքրիկ հողակտորի վրա վերականգնվում է հայոց պետականությունը:

Ծանր ժառանգություն բաժին ընկավ Հայաստանի հանրապետությանը: Երկիրը քայքայված էր, լցված թուրքական յաթաղանից մազապուրծ, սովի և համաճարակի ճիրաններում մաշվող գաղթականներով, մշտապես կախված էր թուրքական արշավանքի սպառնալիքը: Ազգային խաթարված կյանքը վիթխարի ճիգերով էր մտնում բնականոն հունի մեջ:

Չնայած անասելի ծանր պայմաններին, հանրապետության առաջին մտահոգություններից մեկը ժողովրդի կրթության գործի, գրական-մշակութային, հոգևոր կյանքի կազմակերպումն էր: Այս նպատակով էլ ստեղծվում է հանրային կրթության մինիստրությունը (հետագայում՝ հանրային կրթության և արվեստի նախարարություն): Հոգատարություն արդեն պետական դարձած հայոց լեզվի նկատմամբ, տարրական ու միջնակարգ դպրոցներ, համալսարան, երաժշտական ու թատերական գործ և ուսուցում, պետական մատենադարանի, ազգային ու ազգագրական թանգարանի հիմնադրում, Անիի հնադարանի վերականգնում և ընդհանրապես հնությունների պահպանություն, հանրային մատենադարան և գրադարանային գործ, պետական նվագախումբ և խմբավարական դասընթացներ, գիտական և գրական ընկերությունների հիմնում, հրատարակչական գործի կազմակերպում, մանկապարտեզներ և մանկական խաղահրապարակներ, մարմնակրթարանի հիմնում,—ահա ոչ ամբողջական ցանկը այն բնագավառների, որոնցով զբաղվեց նշված մինիստրությունը: Ահա այստեղ է, որ իր ավանդն է ներդնում նաև 1919 թ. օգոստոսից մինչև 1920 թ. մայիսը հանրային կրթության և արվեստի «վարիչ» աշխատած Աղբալյանը:

Նա դարասկզբի իրադարձությունների ականատեսն էր, մասնակիցը, որոշ իմաստով՝ կազմակերպիչը։ Նա ակտիվ մասնակցություն էր ունեցել մասնավորապես կամավորական գնդերի կազմավորմանը, եղել էր ռազմաճակատում, կամավորների հետ հասել Վան ու Բիթլիս։ Ստանձնելով Հայաստանի Հանրապետության հանրային կրթության և արվեստի մինիստրի պաշտոնը, Աղբալյանը առաջարկ է մտցնում Մինիստրների խորհուրդ՝ պատերազմում և «ազատագրական կռիվներում» զոհված («սկսած 1914 թ. սեպտեմբերի 1-ից») «կամավորների, զինվորների, սպաների, բժիշկների և գթության քույրերի զավակներին» «ձրի դասական պիտույքներ մատակարարել» (նույն տեղում, ֆ. 199, ց. 1, գ. 98, թ. 44)։

Հանրային կրթության ու արվեստի մինիստրության ուսերին էր ծանրացած Վրաստանում և Ադրբեջանում տասնամյակներ շարունակ հաջողությամբ գոյատևած հայկական դպրոցների հարատևությունը ապահովելու դժվարին գործը։

Ընդհանրապես Հայաստանի սահմաններից դուրս ապրող հայերի հոգսերը, հայրենիքի և «դրսի» հետ կապերի հաստատումը մշտապես հուզել են Աղբալյանին, միայն թե ճակատագրի բերումով նա մի դեպքում հայրենիքն էր ներկայացնում, մյուս դեպքում՝ «դուրսը»։ Պահպանվել են բազմաթիվ գրություններ, որոնցում նա կառավարությունից պահանջում է միջոցներ պետական թատրոն ու թատերական վարժարան, երաժշտական բարձրագույն դասընթաց և պետական նվագախումբ, պետական ու գավառական գրադարաններ, գիտական, կուլտուրական, մշակութային այլ օջախներ հիմնելու համար։

1920 թ. հունվարի 31-ին Ալեքսանդրապոլում հանդիսավոր արարողությամբ բացվեց Հայաստանի համալսարանը։ Բացմանը ներկա էին «Հայաստանի կառավարության, պառլամենտի և զանազան հիմնարկությունների ներկայացուցիչներ», կային նաև արտասահմանյան հյուրեր («Մշակ», 1920, № 2)։ Սրան նախորդել էր նախապատրաստական երկարատև աշխատանք։ Մինիստրական իր պաշտոնը Աղբալյանն ստանձնեց այն պահին, երբ նոր միայն սկսվել էին համալսարանի կազմակերպման աշխատանքները։ 1919 թ. մայիսի 16-ի նիստում Մինիստրների խորհուրդը ընդունում է «Հայաստանում համալսարան բանալու և նրա նախնական ծախսերը հոգալու համար 300 000 ռ. հատկացնելու մասին» օրենքը (նույն տեղում, ֆ. 199, ց. 1, գ. 57, թ. 46)։ Մշակվում են «Երևանի համալսարանի ժամանակավոր կանոնները», ուսումնական ծրագրեր, կառուցվածքի հետ կապված հարցեր։ Աղբալյանը եռանդուն մասնակցում է այդ աշխատանքներին՝ դասախոսներ է հրավիրում, շենք է առաջարկում, մտահոգվում է ապագա համալսարանի գրադարանի և զանազան սարքավորումների ձեռքբերմամբ։

Իրեն նման չէր լինի Աղբալյանը, եթե մոռացության տար գրողներին ու գրականությունը։ Վարչական-քաղաքական գործունեության հետ միասին շարունակում էր ամենաակտիվ մասնակցություն երկրի գրական կյանքին՝ գրում էր հոդվածներ, առաջաբաններ, կազմակերպում էր գրական զանազան միջոցառումներ, հանդես գալիս զեկուցումներով։

Հենվելով Հովհ. Թումանյանի գլխավորած հայ գրողների միության՝ Երևանում ապրող անդամների վրա, ստեղծում է ընկերություն, որը հայրենի հողի վրա լինելու հանգամանքով իրավունք ուներ կոչվելու Հայաստանի գրա-

կան ընկերություն։ Վերջինիս կազմակերպած հանդիսություններից մեկում էր, որ ընկերության նախագահը՝ Ն. Աղբալյանը, «սարսելով դահլիճն ու ֆոյեն» 1919-ի հոկտեմբերին ազդարարեց «մի նոր բանաստեղծ-Չարենցի» հայտնությունը։

Չարենցի դեպքը եզակի չէր. Աղբալյանն օժտված էր առաջին իսկ ստեղծագործությամբ գրողի տաղանդը ճանաչելու և զարգացման ուղղությունը գուշակելու զարմանալի ձիրքով։ «Այնպիսի մի դեբյուտ, ինչպիսին «Երազ օրերն» է,—Լ. Շանթի առաջին վիպակի առիթով գրում է նա,—մի սկսող գրողի համար մեծ բան է... այդպես սկսողից ամենայն հավանականությամբ կարելի է սպասել ապագայում ավելի կատարյալ և գեղարվեստական երկեր»։ Այդպես նա մեծ գալիք գուշակից «սկսող գրողներ» Ավ. Իսահակյանի, Վ. Տերյանի, Ստ. Զորյանի, Ժ. Հակոբյանի և ուրիշների համար։

Հայաստանի գրական ընկերության նախագահը, որ մինիստր էր միաժամանակ, կազմում է «հուսատուներից» մինչև «վաստակավոր» գրողների կառավարության կողմից նպաստներ հատկացնելու մասին օրինագիծ և ներկայացնում հաստատման։ Ֆինանսական նեղ վիճակում գտնվող կառավարությունը, ընդառաջելով Հով. Թումանյանի խնդրանքին, մի զգալի գումար հատկացրել էր արդեն՝ նպաստներ տալու համար հայ գրողներին, հրապարակախոսներին, գիտնականներին (նույն տեղում, ֆ. 207, ց. 1, գ. 142, թ. 62)։ «Նպատակահարմար կհամարեի այս օժանդակությունը դարձնել պարբերական,—առաջարկում է մինիստրը,—վաստակավորներին իբր վարձատրություն, հուսատուներին իբր խրախույս», նույն պայմաններով անհրաժեշտ է օժանդակել նաև հայկական բեմի վաստակավոր աշխատակիցներին և հայ նկարիչներին (նույն տեղում, ֆ. 207, ց. 1, գ. 137, թ. 126)։ Կառավարությունն ընդառաջեց Աղբալյանի մի ուրիշ առաջարկի ևս. միջոցներ տրամադրել «հայ հեղինակների ինքնուրույն և թարգմանական երկերի հրատարակության համար» (նույն տեղում, ֆ. 207, ց. 1, գ. 156, թ. 4), որը օժանդակություն է ոչ միայն «հայ հեղինակներին», այլև դպրոցներին, ընթերցող հասարակությանը։ Ահա թե ինչու նա իրավունք ուներ «հայ գրականության ապագայի» մասին խոսելիս ընդգծելու. «Հայաստանի կառավարությունը մի հզոր ուժ է, որ մտածելու է հայ ժողովրդի բարիքների մասին և ստեղծելու է հայոց գրականության ապագայի համար հուսալի պայմաններ» («Ժողովուրդ», 1920, № 94, 12-ը հունիսի)։

Հանգամանքների բերումով, անկախ իր կամքից 1921-ին հայտնվելով արտասահմանում, ամբողջովին նվիրվում է գրական-մշակութային, մանկավարժական գործունեությանը։ Մի քանի տարի Թեհրանում ու Ալեքսանդրիայում ուսուցչություն անելուց հետո հաստատվում է Բեյրութում։ Շատ բեղմնավոր եղավ նրա գործունեության բեյրության շրջանը։ Բանավոր ու գրավոր դասախոսություններ հայ գրականության անցած մեծ ճանապարհի բոլոր շրջանների, ընդհանրապես հայ մշակույթի վերաբերյալ, հրապարակախոսական ելույթներ ժողովրդին հուզող բազում խնդիրների վերաբերյալ, անցած ճանապարհի սթափ վերագնահատումներ, «Համազգային» հայ մշակութային ընկերության հիմնած ճեմարանում անընդմեջ մանկավարժական գործունեություն, չնայած առաջացած տարիքին՝ անմնացորդ նվիրում հասարակական գործերին։

Հայապահպանության գործին բերած նպաստը այն կայուն չափանիշներից էր, որով Աղբալյանը գնահատում էր հասարակական, գրական-մշակութային գործիչներին ու երևույթները:

Հայրենիքի և գաղթաշխարհի սերտ կապերի ստեղծումը, փոխադարձ ազդեցությունները, շփումները Աղբալյանին հուզող հիմնական հարցերն էին: Հեռավորությունն ու սահմանները չպետք է խանգարեն համատեղ ու ներդաշնակ ազգայնանվեր գործունեության, որովհետև «Դրսի և ներսի Հայությունը նույն մշակույթի ժառանգներն են և նույն անցյալի զավակները, պատմականորեն լինելով ժառանգակից՝ գործնապես և ներկայիս պետք է լինի գործակից և միասնաբար պահեն ու շահեցնեն հանուր ժառանգությունը»: Այնուամենայնիվ, «նորաշինվող» հայրենիքին է ոչ միայն ազգային ինքնատիպ արվեստի ներշնչարանը, այլև «հայեցի հոգով և հայաշունչ գործով» հայտնի արվեստագետների հանգրվանը:

Աղբալյանի հրապարակախոսության կենտրոնական խնդիրներից մեկը անցյալ դարի վերջի և ընթացիկ դարասկզբի ազգային-ազատագրական շարժումները, նրանց ղեկավարների ու մասնակիցների գնահատում-վերհուշերն են: Անդրանիկ, Քեռի, Արամ, Վանի հերոսական ինքնապաշտպանություն, Հայաստանի հանրապետության ստեղծում, ահա բոլորովին էլ ոչ լրիվ ցանկը այն դեմքերի ու դեպքերի, որոնց հոբելյանների առթիվ պարբերաբար հանդես էր գալիս սփյուռքահայ մամուլում:

Ամփոփելով տարիների իր հետազոտությունները՝ դասախոսությունների շարք կարդաց հայ գրականության հազարամյա ուղու վերաբերյալ: Այս նյութերի հիման վրա 1944-ին Բեյրութում լույս տեսավ «Պատմություն հայոց գրականության» ուշագրավ գիրքը: Անգամ այսօր իր հետաքրքրությունը չի կորցրել 1937—1938 թթ. հրատարակած «Բանասերի հուշագիրը» պրակների շարքը, ուր զետեղված են հայոց ձայնավորների ու բաղաձայնների մասին զննումները, մի շարք ստուգաբանություններ (բազմաթիվ ստուգաբանություններ էլ ցրված են պարբերական մամուլի էջերում): Պրակները լույս տեսան ընկերների, բարեկամների, սակավ ընթերցողների նվիրատվություններով:

Աղբալյանն իր մահկանացուն կնքեց 1947-ին, Բեյրութում, «Նորաշինվող» հայրենիքի կարոտը սրտում:

2

Աղբալյանը իր հոդվածներով ու հետազոտություններով մեծապես նպաստեց քննադատության մեջ գիտական չափանիշների արմատավորմանը: Նրա համոզմամբ իսկական քննադատության առաջին պայմանը ապացուցելն է. «Պիտի փաստերով երևան գալ և ոչ խոսքերով» («Մուրճ», 1898, № 12, էջ 1780): Սա մասնավոր պնդում չէր, այլ հետևողական սկզբունք, որ քննադատը հաստատում էր ամենօրյա փորձով: Ահա բնորոշ մի օրինակ: Բարձր գնահատելով Իսահակյանի առաջին գիրքը՝ Աղբալյանը նրա քնարերգությունը ինչպես բովանդակության, այնպես էլ ձևի տեսակետից աննախադեպ էր համարում մեր գրականության մեջ: Քննադատ Հ. Շահնազարյանն առարկում է նրան, հայտարարելով, թե, իբր, երիտասարդ բանաստեղծը ձևի և «տենդենցիայի, գաղափարների» տեսանկյունից կրկնում է այն «մի շարք բանաստեղծներին», որոնք Իսահակյանից առաջ են երևացել մեր գրականու-

թյան հորիզոնի վրա»։ Ոչ մի համեմատություն, ոչ մի անուն, ոչ մի փաստ։ Այսպիսի քննադատությունը համարելով «անպտուղ», Աղբալյանը այնուհետև գրում է. «Ի՞նչն է մեր հանցանքը. որ ասել ենք, թե Իսահակյանը... եղածներից ոչ որի նման չէ՞։ Այն ժամանակ թող մեզ առարկողն ապացուցի, թե նա մեր «մի շարք բանաստեղծներից» այսինչի նման է... Կարդացինք։ Որ ի՞նչ. հերքվե՞ց մեր պնդումը, թե Ավ. Իսահակյանը ինքնուրույն գրող է. ամենևին։ Խոսքեր ասվեցին և հեգնախառն զարմանք արտահայտվեց. բայց խոսքերն ու զարմանքն ապացույց չէ։ Այդպես առարկելն ու հերքելը շատ հեշտ է ու շատ էլ սովորական. բայց և անօգուտ է և ուսանելի չէ...»։ Պետք է «մեկնել հեղինակների գործերը... Վերլուծել, համադրել, բնորոշել տաղանդի հատկությունները և նրա արգասիքը» (Ն. Աղբալյան, Ամբողջական երկեր, հ. 1, Պեյրութ, 1956, էջ 287)։

Այս սկզբունքին քննադատը հետևել է մշտապես, իր գործունեության ամբողջ ընթացքում։ Եղիշե Դուրյանը «Ամբողջական երկերի» ընդարձակ գրախոսականում հատուկ շեշտում է, որ ապացուցել, գիտական աշխատանք կատարել, նշանակում է տվյալ նյութի, առարկայի շուրջ ունենալ որոշակի ըմբռնում, հայացք և այդ ըմբռնումն ու հայացքը շարադրելու որոշակի եղանակ. «Գիտունին գիտուն դարձնում է գիտական մտածումն ու մեթոդը» (նույն տեղում, էջ 494)։ Մինչդեռ «Հայոց գրականության մեջ արմատացած է ճարտասանական մտայնություն, որ աշխատում է ոճով ու ոլորուն գրել, առանց հոգալու մտածումների պայծառության, կարծիքների հիմնավորման, դատումների և գաղափարների ճշգրիտ բանաձևումի մասին։ Նրան խորթ է գիտական ոգին։ Նա հետամուտ է բառերի ներդաշնակ հնչումին, պարբերության ախորժ թավալումին, առանց անդրադառնալու, որ հստակ ու որոշ գաղափարների տրամաբանական ներդաշնակության մեջ է դատողական ոճի գեղեցկությունը։ Սա մի չարիք է, ինչպես չարիք են ախորժելի արբեցուցիչները։ Բառ ու պարբերություն շոյում են ականջը ու թմրեցնում միտքը։ Սառն ու չոր դատումները խոցում են այդ մտայնության տերերի նրբազգացությունը, որ սիրում է անորոշի և անծիրի շոյիչ ոլորտը» (նույն տեղում, էջ 444—445)։

Նկատված է, որ՝ «Ն. Աղբալյանի գրականագիտական ըմբռնումները ձևավորվեցին տարբեր գաղափարական գործոնների ազդեցության տակ, բայց հիմնականը Օ. Կոնտի պոզիտիվիստական իմաստասիրությունն էր և Հ. Թենի ու Ա. Պիպինի կուլտուր-պատմական ուսմունքը... Որոշակի է նաև ռուսական դեմոկրատական քննադատության, արվեստի ժողովրդայնության և քաղաքացիականության սկզբունքների ազդեցությունը Աղբալյանի հայացքների վրա...» («Հայ նոր գրականության պատմություն», հ. 5, Երևան, 1979, էջ 163)։ Իսկապես, Աղբալյան քննադատի հայացքներն ակնհայտորեն ձևավորվել են ռուսական առաջադիմական գրականության ու քննադատության ազդեցությամբ։ Դա խոստովանում է նաև քննադատն ինքը. «Բարեբաստիկ առիթով ես ընկա Մոսկվա և Պետրոգրադ։ Անկշիռ ենթադրությամբ կարծելով, թե կյանքն ինձ կարող է և ուրիշ ոստաններ տանել՝ ես մտածեցի ամեն երկիր ինքն իր մեջ ուսումնասիրել և մոլեկան եռանդով անձնատուր եղա ռուսաց գրականության, պատմության և արվեստին...» («Ամբողջական երկեր», հ. 4, Պեյրութ, 1970, էջ 9)։

Այս իրողությունը կարելի է հաստատել նաև Աղբալյանի ծավալուն գրականագիտական ուսումնասիրություններից և առանձին քննադատական ելույթներից քաղված բազմաթիվ օրինակներով։ Այսպես՝ Ավ. Իսահակյանի «Երգեր ու վերքեր» ժողովածուի կապակցությամբ գրած հոդվածում, ինչպես նաև այլ առիթներով՝ գրականության ժողովրդայնության հարցը քննելիս, նա ուղղակիորեն ելնում է ռուս հեղափոխական դեմոկրատների, մասնավորապես Վ. Բելինսկու տեսական սկզբունքներից։ Անշուշտ, Աղբալյանը չի հասնում գրականության ժողովրդայնության և գրողի դեմոկրատական աշխարհայացքի անմիջական կապի հիմնական գաղափարին։ Բայց ժողովրդայնությունը, իբրև ստեղծագործության ազգային ինքնատիպություն և գրողի անհատական անկրկնելիության կարևոր ցուցանիշ, դիտում ու մեկնաբանում է, զուտ բելինսկիական դիրքերից։

Աղբալյանի քննադատական ժառանգությունը դիտարկելով առավելապես կուլտուր-պատմական դպրոցի շրջանակներում՝ անհրաժեշտ է հենց սկզբից նկատի ունենալ մի էական հանգամանք։ Հայտնի է, որ այդ դպրոցի ներկայացուցիչները հասարակական կյանքի և գրականության կապը քննում էին վերջինիս յուրահատկությունների անտեսմամբ, շրջանցելով անչափ բազմաթիվ օղակները՝ կենսական փաստի և դրա գեղարվեստական համարժեքի միջև։ Աղբալյանը հեռու մնաց այս ծայրահեղությունից։ Առաջին իսկ հոդվածներում նա հատուկ ընդգծում էր գրականության, իբրև մտածողության եղանակի, հարաբերական ինքնուրույնությունը, սկզբունքային տարբերությունը գիտակցության մյուս ձևերից։ Այս հանգամանքը նրան զգալիորեն հեռացնում է կուլտուր-պատմական դպրոցից և մերձեցնում ռուսական դեմոկրատական քննադատությանը, առաջին հերթին Վ. Բելինսկու գեղագիտությանը։ 1900—1910-ական թթ. նրա լավագույն հոդվածները արդեն չեն տեղավորվում կուլտուր-պատմական դպրոցի շրջանակներում. դրանք հիշեցնում են ռուս գրականության դասական արժեքների բելինսկիական վերլուծությունները։ Հետաքրքիր է, որ Թումանյանի «Վերնատանը» Աղբալյանին ուղղակի «հայկական Բելինսկի» էին անվանում։

Աղբալյանը լավ գիտեր Հ. Թենի «Եռանդամ բանաձևը», խորապես գիտակցում էր նաև, թե ինչպիսի մեթոդաբանական սխալի կարող է հանգեցնել այդ բանաձևի ուղղագիծ կիրառությունը քննադատության մեջ։ 1913-ին գրախոսելով Լ. Շանթին նվիրված մի գրքույկ՝ նա գրում է. «Հետևելով Հ. Տենի եռանդամ բանաձևին, ըստ որում մի հեղինակի երկերը հասկանալու համար պետք է նկատի առնել ցեղը, որին պատկանում է նա, միջավայրը, ուր ապրել է, և ժամանակը, երբ երևացել են նրա երկերը... հեղինակն այդ տեսությունը գործադրում է... մի էջի մեջ։ Շանթը պատկանում է հայ ցեղին... Շանթն ապրել է Կովկաս ու Պոլիս։ Նա ստեղծագործել է վերջին 20—25 տարիների ընթացքում։

Այսպիսով Թենի ասած «ցեղը» այստեղ դառնում է մի պարզ հիշատակություն, «միջավայրը» աշխարհագրական անուններ, իսկ «ժամանակը» տարիների սահմանում» («Ամբողջական երկեր», հ. 1, էջ 31—32)։ Աղբալյանը ելնում էր սեփական քննադատական փորձից։ Դեռևս երկու տասնամյակ առաջ այդ մեթոդն ինքը կիրառել էր նույն Լ. Շանթի «Երազ օրեր» վիպակին նվիրված ընդարձակ հոդվածում։ Գլխավոր հերոսների մասին խոսելիս, օրինակ, նա հատուկ ուշադրություն է դարձնում այն միջավայրին, ուր

նրանք ձևավորվել են։ Նրանց հոգեբանության ու գործելակերպի բոլոր հիմնական որոշիչները քննադատը ձգտում է բացատրել շրջապատող ընտանեկան, դպրոցական, հասարակական մթնոլորտով։ Նկատելով, որ «Վարդուհին բուն հայ հասարակությունից ու երկրից օտարացած մի շրջանի զավակ է... Այդ շրջանը այնպիսի շրջան չէ, որի զավակները ցանկալի ուղղության ու մտքերի տեր լինեն» («Մուրճ», 1898, № 12), Աղբալյանն այնուհետև մանրամասնորեն գծում է այդ միջավայրի պատկերը, բացում ազգային ու հասարակական կյանքի նկատմամբ հերոսուհու անտարբերության, բարոյական սնանկության, «լայն և հանրաշահ իդեալներից զուրկ» լինելու հասարակական հիմքը։ Սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ Վարդուհուն ծնած ու սնած միջավայրի պատկերը Աղբալյանի գրախոսականում շատ ավելի ամբողջական է, քան Շանթի «վեպիկում», քննադատը շատ ավելին է տեսնում, քան նկարագրել է գրողը։ Մյուս հերոսներին բնութագրելիս ևս քննադատն ընդգծում է նրանց սոցիալական ծագման, շրջապատի դերը՝ լայնացնելով արձակագրի նկատածն ու «մակաբերելով» չնկատածը։

Կուլտուր-պատմական դպրոցի այս սկզբունքը Աղբալյանը հաջողությամբ կիրառել է նաև Սայաթ-Նովայի տաղերի մեկնաբանության մեջ։ «Մի քանի հարմարությունների» շարքում, որոնք արդարացնում են Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությամբ զբաղվելու իր «հանդգնությունը», նա առաջին հերթին նշում է «համակովկասյան» ընմքի ապրած միջավայրի խոր իմացությունը. «Ես ծնած ու մեծցած եմ նույն այդ քաղաքի—Թիֆլիս—և նույն այն թաղի մեջ—Հավլաբար, ուր ծնած և ապրած է Սայաթ-Նովան... Իմ մանկության շրջանին Թիֆլիսը դեռ պահում էր շատ հին հետքեր անցյալ շրջանից և իմ տեսած նիստ ու կացը չէր հեռացած արքայական շրջանի Թիֆլիսի կյանքից... Ժողովրդի կյանքը նոր միայն սկսած էր փոխվիլ և նիստ ու կացը դեռ շատ հնամենի էր» («Ամբողջական երկեր», հ. 2, Պեյրութ, 1966, էջ 27)։ Այնուհետև շատ մանրամասն և ընդարձակ նկարագրվում է այդ «նիստ ու կացը», վերստեղծվում է այն իրականության պատկերը, ուր ստեղծվել են Սայաթ-Նովայի տաղերը։ Այս ամենը քննադատը հմտորեն օգտագործում է՝ տաղերի հետ կապված զուտ գեղարվեստական խնդիրները լուծելիս։

Շանթի հերոսների մարդկային նկարագիրը բնութագրելիս՝ Աղբալյանը առաջադրում է մի այլ կանխադրույթ ևս, որը դարձյալ առնչվում է կուլտուր-պատմական դպրոցի, Հ. Թենի «եռանդամ բանաձևի» սկզբունքներին. «Որևէ անձնավորության մենք այն չափով ենք համակրում, որ չափով նա մոտենում է մարդու մասին ունեցած գիտակցական կամ անգիտակցական իդեալին» («Մուրճ», 1896, № 12)։

Այս ամենով հանդերձ, Աղբալյանի՝ մանավանդ 90-ական թվականների հոդվածներում տիրապետողը միայն կուլտուր-պատմական դպրոցի սկզբունքները չեն։ Այդ շրջանի նրա լավագույն քննադատական ելույթներում առավելապես զգալի է հոգեբանական ուղղության շունչն ու ոգին։

Հ. Թենի «եռանդամ բանաձևի» սխեմատիկ գործածության դեմ բողոքելիս, արդեն հիշված հոդվածում քննադատն ընդգծում էր. «Հեղինակը ծանոթ է նաև այն առարկության, որ անում են Տենի մեթոդի դեմ, ասելով, թե արվեստագետների անհատականությունը Տենը հաշվի չի առնում» («Ամբողջական երկեր», հ. 1, էջ 32)։ Առաջ տանելով իր միտքը՝ Աղբալյանն այնուհետև նկատում է, թե արվեստագետի անհատականությունը հաշվի առնել չի նշա-

նակում միայն շարադրել նրա «համառոտ կենսագրականը», ինչպես վարվել էր քննադատվող հոդվածի հեղինակը։ Ի հակակշիռ կուլտուր-պատմական դպրոցի՝ հոգեբանական դպրոցի ներկայացուցիչները, մշակութային խնդիրներ քննելիս, հատուկ տեղ էին հատկացնում ստեղծագործող անհատի հոգեբանական խառնվածքին։ Անհատն, այո՛, կրում է միջավայրի ազդեցությունը, բայց ինչ-որ տեղ էլ այդ միջավայրից անկախ, միջավայրով չպայմանավորված երևույթ է։

Հոգեբանական ուղղությունը մեզանում լայն տարածում ստացավ հատկապես դարասկզբին։ Սակայն Աղբալյանի հակվածությունը՝ դեպի գեղարվեստական երևույթների հոգեբանական վերլուծությունը, ակնհայտ էր արդեն 90-ական թվականներին։ Այս կամ այն որոշակի ստեղծագործության վերաբերյալ իր դիտարկումները քննադատն աշխատում է հիմնավորել հեղինակի հոգեկան կերտվածքի, նրա ներքին աշխարհի նպատակային բնութագրումներով։ Շատ դեպքերում նա նույնիսկ ընդգծում է իր մեթոդաբանական ելակետը։ Այսպես, օրինակ, Ավ. Իսահակյանի առաջին ժողովածուի գրախոսականում քննադատը գրում է. «Բայց մեզ հարկավոր է բանաստեղծի հոգին ուրվագծել այստեղ։ Ահա ձեզ մի հարուստ, բազմակողմանի և տարօրինակ և ինքնուրույն հոգեկան կազմ։ Նա իր հոգին դրել է իր գրքույկի մեջ. այդ հոգին մեզ երևում է մի ձյունապատ լեռան նման, որի ստորոտները, փեշերը լայն փռած՝ խրված են իրական կյանքի մեջ, ծածկված են արգավանդ և բերրի հողերով, մատչելի են բազմաթիվ մարդկանց, լանջը սիրուն արոտատեղեր են, ուր ամենքը չեն բարձրանում, բայց ուր կարելի է բարձրանալ, իսկ գագաթը սառն է սառույցի պես և թաղված անթափանցելի մշուշում ու գորշ ամպերում... Նրա հիմքը պարզ է, արմատները կենսունակ են և հյութառատ, բունը հաստատուն է, թեև սուր ու դժվարակոխ, իսկ գլուխը չոր ու անկյանք» («Մուրճ», 1898, № 6)։ Իսահակյանի «ներքին մարդը» որոշելիս Աղբալյանը ելնում է նրա բանաստեղծությունների՝ իր համոզմամբ տարաշերտ բնույթից, իսկ բանաստեղծությունները բնութագրելիս հաշվի է առնում «բանաստեղծի հոգու»՝ իր գծած պատկերը։ Իսահակյանի «հոգեկան կազմին» տված պատկերավոր բնութագրումը քննադատը երեք շերտի է բաժանում. ա) բանաստեղծը ժողովրդի հետ է, և այս դեպքում նա ուժեղ է ու ինքնուրույն, բ) անձնական տրամադրություններ երգելիս «նրան համակրողների օղակը նեղանում է...», գ) բանաստեղծը շատ է հեռանում իրականությունից, «սառը բարձունքներում» նրա ձայնը կորցնում է իր բնականությունը, «զգացմունքները անորոշ են դառնում ու ցուրտ»։ Անկախ այս ամենից, սակայն, նա հրաշալի բացահայտում է Ավ. Իսահակյանի բերած հսկայական նորությունները, մասնավորապես նրա խոր ժողովրդայնությունը։

Վ. Գ. Բելինսկու մահվան հիսնամյակի առթիվ գրած հոդվածում, «Դմիտրի Կալինին» ողբերգությունը գնահատելուց առաջ, Աղբալյանը նախապես պարզում է իր ելակետային սկզբունքը. «Նախքան այդ՝ մի քանի գծեր նրա այն ժամանակվա հոգեկան կյանքից» («Մուրճ», 1898, № 6)։ Տարիներ հետո նույն մեթոդը նա հաջողությամբ կիրառելու էր Սայաթ-Նովային նվիրված մի զեկուցման մեջ՝ «Նախ ներքին մարդու մասին կուզեմ խոսիլ»։ Ինչպես մյուս դեպքերում, այստեղ էլ քննադատը տարրալուծում է իրեն այնքան սիրելի աշուղի «հոգեկան կազմը»։ Սայաթ-Նովան քննադատին ներկա-

յանում է իբրև «ներքուստ պառակտված հոգի»։ Այս տեսանկյունից էլ քննըվում են տաղերը։

Վ. Գարշինի ստեղծագործությունների մասին խոսելիս՝ հատուկ ընդգծվում է հեղինակի հիվանդագին անհատականության ազդեցությունը այդ ստեղծագործությունների վրա. «Գարշինը հիվանդ էր. նա բնածին մելանխոլիա ուներ... Այդ հատկությունն իսկույն աչքի է ընկնում, երբ կարդում եք նրա գրվածները։ Այդ գրվածներում... նուրբ վրձինով գծած հիվանդաբանական տեսարաններ կան» («Մուրճ», 1897, № 1)։ Ահա և Ի. Տուրգենևի «Արձակ բանաստեղծությունների» գնահատման ելակետը. «Բոլոր բանաստեղծությունները, գրված են թե իր՝ հեղինակի, թե հասարակության կյանքում պատահած դեպքերի և երևույթների ազդեցության տակ» («Մուրճ», 1896, № 10—11)։

Հոգեբանական դպրոցի ազդեցությամբ պետք է բացատրել Աղբալյանի հոդվածներում անընդհատ կրկնվող այն միտքը, թե գրականությունը ազգային ոգու արտահայտությունն է. «Գրականությունը մարդկային հոգու դրավոր արտահայտությունն է որևէ լեզվով» («Ամբողջական երկեր», հ. 4, էջ 14)։ Սակայն Աղբալյանը արվեստում չէր բացարձակացնում մարդկային կամ ազգային հոգեբանության նշանակությունը, այլ դիտում էր այն իբրև հետևանք «ընկերային կյանքի». «Ո՞րն է այն հիմնական երևույթը, որի հոլովման փուլերը անդրադառնում են մարդու հոգեկան աշխարհի մեջ և շարժում են այդ ներքին աշխարհը իրենց ընթացքին զուգահեռ։ Ընկերական կյանքն է դա և իր հոլովույթը» (Նույն տեղում, էջ 25)։

900-ական թվականների մի շարք հոդվածներ («Երգ ու վերքից հետո», «Երազ և մեկուսացում», «Հ. Թումանյանի «Քաջ Նազարը», «Հ. Թումանյանի «Աղավնու վանքը», «Ա. Իսահակյանի «Հեքիաթ Արևի տակ», «Առաջաբան Ստ. Զորյանի «Տխուր մարդիկ» հատորին») յուրօրինակ համակցությամբ խառնում են կուլտուր-պատմական, հոգեբանական, գեղագիտական դըպրոցների, մասնավորապես ռուսական առաջադիմական քննադատության լավագույն ավանդույթները։

Հայտնի է, որ կուլտուր-պատմական դպրոցի ներկայացուցիչները իրենց վերլուծություններում ինչ-որ տեղ անտեսում էին երկի գեղարվեստական յուրահատկությունները։ Ստեղծագործության մեջ վճռական տեղ վերապահելով ճանաչողական կողմին, հասարակական-պատմական ճշմարտացիությանը՝ նրանք հաճախ խախտում էին արժեքների գնահատման չափանիշները։ Աղբալյանը այս երկու ծայրահեղություններից էլ զերծ մնաց։ Ավելին, նա մեկնում առաջիններից էր, որ ստեղծագործության գնահատման հիմնական ու կարևոր չափանիշներից մեկը համարում էր գեղարվեստականությունը։ Հատուկ պետք է ընդգծել, որ ոչ մի միրձգրական երևույթ չարժանացավ նրա խրախուսանքին։ Օժտված լինելով գեղեցիկն ընկալելու բացառիկ կարողությամբ՝ նա անսխալ որոշում էր տաղանդի ուժը։

Իր գրական-քննադատական գործունեության ընթացքում Աղբալյանն առիթ է ունեցել արժեքավորելու մի քանի տասնյակի հասնող գեղարվեստական-հրապարակախոսական ու այլ բնույթի գրքեր, գրական տարբեր երևույթներ, ինչպես նաև գրական-մշակութային բազմաթիվ գործիչների։ Չնայած վիճելի, նույնիսկ հնացած որոշ տեսակետների առկայության, ամբողջության մեջ նրա բնութագրումները պահպանում են իրենց գիտական արժեքը։ Գե-

գեղարվեստական զարգացման շարժուն ընթացքի մեջ նա բարձր է գնահատել Հ. Հովհաննիսյանի, Հովհ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի, Լ. Շանթի, Վ. Տերյանի, Իս. Իսահակյանի, Ստ. Զորյանի, Ե. Չարենցի ստեղծագործությունը։ «Գրախոսական Նավասարդ գրական տարեգրքի...» հոդվածում, Պոլսի գրական ասուլիսներին վերաբերող մանրամասն տեսություններում, բազմաթիվ այլ առիթներով բնութագրել և արժեքավորել է նաև արևմտահայ մշակութային գործիչներից շատերին, ինչպես՝ Խրիմյան Հայրիկին, Սրվանձտյանին, Հ. Պարոնյանին, Գր. Զոհրապին, Սիամանթոյին, Վարուժանին՝ կոչելով նրանց «Թրքահայ հայտնի գրական դեմքեր», «Թրքահայ ականավոր հեղինակներ...»։ Գրականության հասարակական-քաղաքական նշանակության ու ռեալիզմի սկզբունքները պաշտպանելիս Աբեղյանը ակնհայտորեն ելնում է Բելինսկու գրքերից։ Հետազոտողները նկատել են, որ՝ «Բելինսկու ազդեցությունը դպրոցի (կուլտուր-պատմական—Գ. Ա.) ռուս ներկայացուցիչներին ստիպում էր «տենդիզմի» սխեմաներն անցկացնելիս ավելի քիչ ուղղագիծ լինել, ավելի շատ հաշվի առնել հետազոտվող նյութի առանձնահատկությունը» («Академические школы в русском литературоведении», М. 1975, стр. 169)։

Այս բնութագիրը հավասարապես կարող է վերաբերել նաև Աբեղյանին։ Բելինսկու, Դոբրոլյուբովի հայացքների խոր իմացությունը իսկապես օգնել է նրան հրաժարվելու կուլտուր-պատմական և այլ դպրոցների ծայրահեղություններից, ստեղծագործությունները քննելիս լրջորեն հաշվի առնել նրանց գեղարվեստական յուրահատկությունները։ Առաջին իսկ հոդվածներում նա ընդգծում է գրականության, իբրև մտածողության ինքնուրույն ձևի առանձնահատկությունը։ Հ. Ծուղուրյանի «Մոռացված աշխարհ» գրքի Գ հատորի գրախոսականում Աբեղյանը գրում է. «Ստեղծագործությունը կապված է ավելի կամ պակաս չափով լայն ընդհանրացումներ անելու ընդունակության հետ։ Այդ ընդհանրացումները գիտական ընդհանրացումներ չեն։ Ստեղծագործող գրողն ընդունակ է դիտելով ժամանակը և մարդկանց ի մի հավաքել նրանց էական հատկությունները և բանաստեղծական պատկերներով վերարտադրել» («Մուրճ», 1896, № 12)։ Կարևոր ու վճռական նշանակություն տալով գրականության բովանդակությանը՝ նա միշտ ընդգծում էր, որ այդ բովանդակությունը իր բարոյական դերի լիարժեքությանը կարող է հասնել միայն բանաստեղծական պատկերներով»։ Տարիներ հետո ևս քննադատը հավաստում էր իր հավատարմությունը որդեգրած սկզբունքին. «Գիտություն և բանաստեղծություն իմացական տարբեր աշխատանքներ են. գիտուն և բանաստեղծ կարող են վերլուծել, բայց ի՞նչ. մեկը գաղափարներ, մյուսը՝ պատկերներ» («Ամբողջական երկեր», հ. 1, էջ 439)։

Քննադատության հիմնական խնդիրը Աբեղյանն համարում էր հենց այդ՝ «բանաստեղծական պատկերներով», «կատարված իմացական... աշխատանքի» բացահայտումը։ Սակայն նա դեմ էր այնպիսի քննադատությանը, որ ուշադրությունը բևեռում է միայն ձևի խնդիրներին։ Ահա, օրինակ, քննադատական մի հոդվածի կապակցությամբ արված բնորոշ մի դիտողություն. «Գնահատությունների մեծ մասը արված են գրական տեսակետից. երկերի հասարակական արժեքը որոշելուն հազիվ մի քանի խոսքեր են նվիրված» (Նույն տեղում, էջ 280)։

Մի այլ առիթով մերժում է «գեղեցկությունը ինքն իրմով» գնահատելու

տեսակետը, համարելով այն միակողմանի։ «Արդեն գործն «ինքն իր մեջ» դատելով, մենք դատում ենք մեր դավանանքի համեմատ, որ ունենք արվեստի մասին»։ Մյուս կողմից՝ միայն «ինքն իր մեջ» տեսակետը պաշտպանել, «նշանակում է ուրանալ գրականության հասարակական արժեքը» (նույն տեղում, էջ 29)։ Նախընտրելին տարբեր մոտեցումների համադրումն է. «Արվեստի գործը պիտի դատվի և ինքն իր մեջ, և մեր հավատամքին համեմատ, մեկը մյուսին չի խանգարում, եթե մարդ կարողանա երկու կողմից էլ արդարամիտ դատաստան անել» (նույն տեղում, էջ 29)։

Քննադատության դերի մասին Աղբալյանի ըմբռնումը որոշակի ուրվագծվում է հատկապես արևելահայ և արևմտահայ գրական քննադատության տարբերությունների մասին խոսքում։ Նշելով, որ քննադատության բնագավառում ռուսահայերն ու թուրքահայերը հակոտնյաներ են, քննադատն այնուհետև շարունակում է. «Նրանք խորշում են սիստեմներից, մենք՝ անհատական բնորոշումներից։ Սովորաբար ամեն մի նոր գիրք նրանց համար մի անջատ երևույթ է, մեզ համար մի որոշ շարժման ցուցանիշ։ Նրանք ավելի արվեստին, ձևին են կարևորություն տալիս, մենք բովանդակությանը։ Պետք է գտնել քննադատության այնպիսի մի ձև, ուր այդ երկու հակումները համադրվեին և կազմեին մի ներդաշնակ ամբողջություն» (նույն տեղում, էջ 281)։ Գեղարվեստական երկի բովանդակությունն ու ձևը «մի ներդաշնակ ամբողջության» մեջ համադրաբար քննելու պահանջը Աղբալյանի համար ոչ միայն տեսական առաջադրույթ էր, այլ նաև քննադատական գործունեության եղանակ, որ դրսևորվում է նրա գրեթե բոլոր հոդվածներում։ «Լավ են այն գրվածները միայն,—գրում է նա,—ուր նյութն ու ձևը իրար բռնում են, ներդաշնակ են, համապատասխան։ Եվ հենց այստեղ է թաքնված գեղարվեստական երկի գաղտնիքը, ուր նյութն ու ձևը, զգացմունքն ու միտքը և նրանց արտահայտությունն իրար չեն գալիս, այնտեղ մի՛ք փնտրի գեղարվեստականություն» (նույն տեղում, էջ 93)։ Ռուսական դեմոկրատական քննադատության ոգով դաստիարակված հայ քննադատը իր գործունեության սկզբից իսկ, երկի գեղարվեստականության չափանիշները սահմանելիս, բովանդակության ու ձևի ներդաշնակության պահանջը առաջադրելով հանդերձ, առաջնությունը տալիս է բովանդակությանը։ Նրա համոզմամբ՝ հենց բովանդակությունն է, որ պայմանավորում է ձևը. «Ամեն զգացմունք, ամեն նյութ իր արտահայտության ձևն ունի՝ իր լեզուն, իր չափը, իր պատկերը...» (նույն տեղում, էջ 94)։ Շարունակության մեջ ընդգծում է. «...գեղարվեստականությունը չի որոշում երկի կարևորության չափը»։ «Հասարակական, հոգեբանական և պատմական» ի՞նչ բովանդակություն է արտահայտում այն, ահա այն չափանիշը, որից պետք է ելնել՝ երկի գեղարվեստականության մասին խոսելիս։ Ռեալիզմի և ժողովրդայնության կատեգորիաներով մտածող քննադատը մի այլ տեղ գեղարվեստականության կարևոր պայմանը համարում է հավատարմությունը կյանքի ճշմարտությանը. «Գեղարվեստական լինելու առաջին պայմանը իրականության հավատարիմ լինելն է» («Մուրճ», 1897, № 5)։ Քննադատի իրավացի տեսակետով հենց բովանդակության առաջնության մասին է խոսում այն հայտնի իրողությունը, որ ինչպես ձևի բացարձակացումը, այնպես էլ ձևի և իմաստի ներդաշնակության խախտումը անմիջականորեն ու բացասաբար անդրադառնում են երկի գեղարվեստականության վրա։ Նշելով, որ Լ. Շանթի «Երազ օրեր» վիպակի լեզուն ընդհան-

բապես ներդաշնակ է նյութին, հերոսներից մեկի լեզվի վերաբերյալ քննադատն այնուամենայնիվ նկատում է. «Ափսոս, որ նա ավելի մեղմ, նուրբ ու ճկուն է, քան սաղ կզար մեր լեռների ու կոշտ պայմանների զավակ Միքեին» («Մուրճ», 1896, № 12)։ Մի այլ առիթով բանաստեղծի անհաջողության գլխավոր պատճառը համարում է այն, որ «...հանգն է ղեկավարել հեղինակին և ոչ թե հեղինակը իշխել հանգին»։

Բազմիցս կրկնվող այս մտքերը տեսական հստակ ձևակերպում են ստանում կյանքի վերջին շրջանում գրած «Պատմություն հայոց գրականության» գրքի ներածության մեջ, որն ըստ էության Աղբալյանի գեղագիտական ըմբռնումների հանրագումարն է. «Կատարյալ են այն գործերը միայն,— գրում է քննադատը,— ուր ձև ու բովանդակություն ներդաշնակ են, այսինքն՝ հարմարած են իրար» («Ամբողջական երկեր», հ. 4, էջ 43)։ Գեղարվեստականության այս ստույգ չափանիշով է քննադատն արժեքավորում Պռոշյանի ստեղծագործությունը։ Իբրև բարձր արժանիք գնահատելով գրողի իրապաշտական ուղղությունը՝ նա, այնուամենայնիվ, սուր դիտողություններ է անում վիպասանի ստեղծագործություններում նկատելի գեղարվեստական պակասությունների վերաբերյալ. «Չի հաջողվել նրան և իր գրական ամբողջ գործունեության ընթացքում մի կատարելապես գեղարվեստական վեպ կամ վիպակ ստեղծել», քանի որ՝ «նրա գրվածքներում շատ են պատահում բոլորովին ավելորդ կտորներ և երկարաբանություններ» («Մուրճ», 1897, № 1)։

Աղբալյանը սրատես հայացքով նկատում ու գնահատում էր ոչ միայն գրականության, այլև հենց քննադատության մեջ կատարվող գրական տեղաշարժերը։ 1913-ին գրած մի հոդվածում նա գոհունակությամբ արձանագրում է մեզանում ոչ միայն «քննադատական գրականության անսովոր աճը», այլև զանազան ուղղությունների գոյության փաստը. «Հրապարակ է իջել մի նոր սերունդ, տարբեր ճաշակի և գրական ըմբռնումների տեր, տարբեր պատմաշրջանի պտուղ և տարբեր հայացք ունեցող աշխարհի վրա» («Ամբողջական երկեր», հ. 1, էջ 280)։ Նոր սերնդի ներկայացուցիչներից մասնավորապես առանձնացնում էր Արսեն Տերտերյանին. «Հեղինակը, որ արդեն մեն մենակ մի ամբողջ քննադատական գրականություն է ստեղծել մեզանում, ամենամեծ ուշադրության արժանի մի դեմք է, որ ունի որոշ աշխարհայացք, գնահատության որոշ չափ և աշխատանքի մեծ կարողություն» (Նույն տեղում, էջ 243)։

3

Աղբալյանն իր քննադատական գործունեությունն սկսել է «Մուրճի» էջերում։ 90-ական թվականների նրա հոդվածները իրենց ուղղվածությամբ, հարցադրումներով լրիվ համահունչ են ամսագրի խմբագիր Ավ. Արասխանյանի ըմբռնումներին։ Ձգտելով իր ամսագիրը դարձնել ոչ թե գեղարվեստական երկերի ժողովածու, այլ գրական զարգացման ընթացքը ամբողջության մեջ արտացոլող և այդ ընթացքի վրա ներգործող օրգան, Արասխանյանը «Մուրճի» էջերը լայնորեն բացել էր և դասականների, և սկսնակների առաջ, այլ խոսքով՝ խմբագիրը ձգտում էր ընդգրկել գրական կյանքի ամբողջական համայնապատկերը։

Իր քննադատական գործունեության առաջին իսկ քայլերից Աղբալյանը հեռանում է Արասխանյանի գրական քաղաքականությունից բխող մի հիմնա-

կան սկզբունքի՝ արժեքների գնահատության հիմք ընդունել գեղարվեստականության չափանիշը: «Մուրճի» միևնույն համարում նա ընդարձակ գրախոսականներով հանդես է գալիս միաժամանակ Լ. Շանթի «Երազ օրերի» և Հ. Ճուղուրյանի «Մոռացված աշխարհի» մասին՝ երկու դեպքում էլ երկը գնահատելով բարձր գաղափարայնության ու գեղարվեստականության դիրքերից: Ինչպիսի կրքով քննադատը պաշտպանում էր իսկական արժեքները, նույնպիսի կրքոտությամբ էլ մերժում էր այն ամենը, ինչ կապ չուներ ճըշմարիտ գրականության հետ: Աղբալյանի առաջին քննադատական ելույթը Ալ. Շիրվանզադեի «Կրակը» պատմվածքի մասին գրախոսությունն է: Արձակագրի ստեղծագործության համապատկերում քննելով պատմվածքը, անելով կառուցվածքային ու հոգեբանական բնույթի կարևոր դիտողություններ, քըննադատը մանրակրկիտ բնութագրում է Սանթուրյանի կերպարը՝ նշանակալից հասարակական կշիռ վերապահելով այդ տիպի անհատներին. «Անկախ մտքի, ազնիվ զգացմունքների տեր մարդիկ են, որ հասարակությունը առաջ են մղում և հասարակության հալածանքները նրանց ավելի կոփում, ամրացնում են» («Մուրճ», 1896, № 9): Եթե, այսպիսով, Շիրվանզադեի պատմըվածքը դիտվում է որպես բարձր գեղարվեստական արժեք, ապա նույն հետևողականությամբ հաջորդ հոդվածում մերժվում են Գ. Բաբուրյանի «Փոքրիկ ընթերցարան», «Փոքրիկ վրույններ» գրքույկները, իբրև գաղափարազուրկ, հասարակական հետաքրքրություն չունեցող երևույթներ:

Հավանաբար «Մուրճի» խմբագրի ազդեցությամբ պետք է բացատրել նաև Աղբալյանի հայացքներում նկատելի մատերիալիստական նստվածքները, որոնք քննադատը փորձում է կիրառել գրականության ու արվեստի խընդիրները մեկնաբանելիս: «Տնտեսական պայմանները, որոնք ամեն կյանքի գլխավոր հիմքերից մեկն են կազմում, իրենց փոփոխվելովը ահագին ազդեցություն են անում և նրա վրա գտնված շենքի՝ կյանքի վրա» («Մուրճ», 1897, № 9): Ա. Ադելյանի «Տգիտության զոհեր» վեպի կապակցությամբ արտահայտած այս միտքը մեթոդաբանական ելակետ է դառնում քննադատի համար՝ մերժելու հեղինակային գաղափարի միակողմանիությունը: Վեպի արժանիքներից մեկը տեսնելով «ժողովրդական կյանքի» ճշմարիտ նկարագրության մեջ, Աղբալյանը քննադատում է այդ կյանքի մեկնաբանության հեղինակային ելակետը, այն, թե իբր՝ «Տգիտությունն է, որի պատճառով մարդը իր համար կորստաբեր հանգամանքներ է ստեղծում և դառնում նրա գերին» (նույն տեղում): Ոչ միայն տգիտությունը, նկատում է Աղբալյանը, այլև ընդհանրապես «մտային տարրը որպես գործոն գլխավոր դեր չի խաղում, այլ միայն գլխավոր դերերից մեկն է խաղում»: Ժխտելով մտավոր ու հոգևոր գործոնների դերը հասարակության զարգացման գործում, քննադատը առաջնությունը տալիս է տնտեսական ու քաղաքական այն պայմաններին, որոնք որոշում են իրենց վրա հենվող «շենքի» բնույթը. «Ինքը տգիտությունը,—եզրակացնում է քննադատը,—ենթակա է տնտեսական պայմանների ազդեցության, քաղաքական այս կամ այն կազմը նրան այս կամ այն գույնն է տալիս» (նույն տեղում): Գրողի գծած պատկերները ընթերցողին պատկերացում են տալիս «տնտեսական պայմանների անկանոնության» մասին («մենք կարող ենք մակաբերել, վեպում հիշատակություն չկա այդ մասին»,—շեշտում է քննադատը), մինչդեռ գրողն իր նկատած երևույթների պատճառը որոնում է սոսկ տգիտության մեջ: Այս հանգամանքը հիմք է տալիս Աղբալ-

յանին հակասություն տեսնելու Ադելյան-գրողի և Ադելյան-մտածողի միջև, այսինքն կրկնում է աշխարհայացքի և մեթոդի միջև հնարավոր հակասության տեսակետը. «Գրականության պատմության մեջ անսովոր երևույթ չէ, որ հեղինակն իր գրվածքի ընդհանուր միտքը այնպես չի հասկանում, ինչպես ընթերցողը կամ թե ուղղակի սխալ է հասկանում։ Նույնը պատահել է և Ադելյանին։ Հեղինակ Ադելյանը և մտածող Ադելյանը ձեռք-ձեռքի տված չեն գնում վեպի մեջ, այլ բաժանված և իրարից բավականին հեռու» (նույն տեղում)։

Աղբալյանը հատուկ հետազոտություններ չի նվիրել գրական ուղղությունների հարցին։ Բայց առանձին հեղինակների ու նրանց առանձին գործերին նվիրված հոդվածներում, գրական տեսություններում և այլ առիթներով արտահայտած տեսակետներն ու մտքերը բերում են այն համոզման, որ նա գրական արդիականության տեսակետից առաջնային էր համարում ռեալիստական ուղղությունը՝ չթերագնահատելով, սակայն, ռոմանտիկական և առավելապես ժխտողական վերաբերմունք դրսևորելով անկումային հոսանքների հանդեպ։ «Բելետրիստիկական գրվածքի» գլխավոր արժանիքը քննադատը համարում էր հավատարմությունը կյանքին. «Մի հեղինակ մեր աչքում այնքան ավելի գին ունի, որքան նա, առանց կանխակալ դիտավորությունների, տալիս է ներկա կամ պատմական կյանքի ավելի լայն շրջանի հավատարիմ պատկերը» («Մուրճ», 1896, № 12)։ Ռեալիզմը մյուս ուղղություններից առանձնանում է նրանով, որ «իրական կյանքը» տալիս է առանց աղավաղումների, առանց «որոշ տեսակետների հարմարեցնելու»։ Աբովյանի մեծությունը, օրինակ, Աղբալյանն առաջին հերթին տեսնում է այն բանում, որ նա ստեղծեց «ժողովրդի համար և նրա կյանքը նյութ առավ» («Մուրճ», 1897, № 7—8)։ Իր համառոտ տեսության մեջ քննադատը բարձր է գնահատում Աբովյանի վաստակը՝ գրականության զարգացման հետագա ընթացքի վրա ունեցած վիթխարի ազդեցության տեսանկյունից ևս. «Նոր գրականության հայրը չամաչեց, այլ սիրով ու պատվով հյուր կանչեց գյուղացուն իր տրեխով ու մորթե փափախով, իր ցնցոտիներով ու խոնջացած մարմնով և գրականության մեջ առաջնակարգ ու պատվավոր տեղը հատկացրավ նրան» (նույն տեղում)։ Հետագա գրողները, Պռոշյանից ու Աղայանից մինչև 90-ական թվականների ներկայացուցիչները, մինչև Շիրվանզադե ու այսօրվա ըմբռնումով՝ գյուղագիրներ (Ադալյան, Ծուղուրյան), որդեգրեցին այդ սկզբունքը՝ իրենց լուման մտցնելով գործի մեջ։

Պետք է նկատել, սակայն, որ Աղբալյանը ոչ Աբովյանին, ոչ էլ Պռոշյանին (նկատի ուներ «Սոս և Վարդիթերը») չէր համարում «զուտ իրական վեպի ներկայացուցիչներ», քանի որ երկուսն էլ «գյուղացուն իդեալականացնում էին», «երկու հեղինակների գրվածներում էլ իդեալականն ու իրականը ձեռք-ձեռքի տված են գնում»։ Նրանց գրական ուղղությունը քննադատը բնութագրում է բավականին ճշգրիտ։ Աղբալյանի ըմբռնումով Աղայանն է, որ իր «Արություն և Մանվել» վիպակով «պինդ խրվում է իրականության մեջ» «այստեղ գյուղացին հավատարմությամբ է վերարտադրված» (նույն տեղում, էջ 1061)։

«Գրական այդ հոսանքը թուլացավ հետագա տասնամյակներում», սակայն, նոր զարկ է ստանում 90-ական թվականներին և շարունակում է զարգանալ Սունդուկյանի «իրականին հավատարիմ դրամաներով», Պռոշյանի վեպերով, Շիրվանզադեի ստեղծագործությամբ։

Բովականին հատակ գծելով նոր դրականության մեջ ռեալիզմի անցած ուղին, քննադատը ոչ միայն նկատում է այդ «կենսունակ» ուղղության «նոր զարկ» ստանալը 90-ական թվականներին, այլև ընդգծում է որակական տեղաշարժերը: Առաջին բնորոշ գիծը, որ արժանանում է նրա ուշադրությանը, այն է, որ ժամանակակից ռեալիստական ուղղությունը անհամեմատ լայնացրել է կյանքի ընդգրկման շրջանակները: Եթե նախկին տասնամյակների «ժողովրդական գրողները գլխավորապես աչքի առաջ ունեին գյուղական դասի ընտանեկան կյանքը, ընտանիքի անդամների փոխադարձ հարաբերությունները», ապա նորագույն ժամանակների գրողները «գլխավորապես հետաքրքրվում են գյուղական համայնքի կյանքով, համայնքի անդամների փոխադարձ հարաբերություններով» (նույն տեղում, էջ 1062): Վերջին տասնամյակներում «ժողովրդական կյանքը» հսկայական փոփոխություններ է կրել, և գրականության պարտքն է նկատել դրանք, արձագանքել դրանց, նկարագրել: Բայց սա դեռ հարցի մի կողմն է. գրականությունը պետք է ոչ միայն իր վերաբերմունքը ցույց տա «շատ խոշոր և ուշադրության արժանի փոփոխությունների» հանդեպ, այլև բացատրի դրանք, բացահայտի դրանց զարգացման ուղղությունը, դրսևորի որոշակի վերաբերմունք: Հենց այստեղ էլ, ինչպես դիտում է քննադատը, դրսևորվում է մյուս առանձնահատկությունը: Նոր ժամանակների ռեալիզմը ձեռք է բերել սոցիալական խորություն. նա փորձեր է անում կյանքի նկարագրությունից անցնելու կյանքի բացատրության, կյանքի մեկնության: «Դեպի առաջ արած» քայլերից մեկն էլ այն է, որ նոր ժամանակների գրողները ձգտում են ըմբռնել «ժողովրդի կյանքի հիմունքները և բացատրել նրա բազմաթիվ ու բարդ երևույթների հիմնական պատճառները»: «Տեխնիկայի կողմից ևս,—նշանավոր առաջադիմություն է եղել... Նորերի գրվածները... ավելի ու ավելի են մոտենում վիպագրության իսկական ձևերին» (նույն տեղում):

90-ական թվականների ռեալիզմի վերաբերյալ Աղբալյանի հայացքների համար խիստ բնութագրական է «Ղոշաղը իբրև տիպար հայ վիպագրության մեջ» հոդվածը, ուր Աղելյանի «Տգիտության զոհեր» վեպի օրինակով հիմնականում ներկայացվում են «ժողովրդական կյանքը» նկարագրող վիպագրության մեջ կատարված տեղաշարժերը:

Խորապես համոզված, որ գեղարվեստականության հիմքը նմանությունն է կյանքին, այսինքն՝ գրականության խնդիրը համարելով իրականության ճշմարտացի արտացոլումը, քննադատն ինքը կյանքի խոր ճանաչողությունից ու ճշմարտությունից էր ելնում՝ գեղարվեստական երկը արժեքավորելիս: Աղելյանի վեպի գլխավոր արժանիքը քննադատը համարում է այն, որ այստեղ արձանագրված են «ժողովրդական կյանքում» տեղի ունեցած «ուշադրության արժանի» տեղաշարժերը: «Ղոշաղի» տիպի նկատմամբ ցուցաբերած հատուկ ուշադրությունը ցույց է տալիս, որ քննադատն օժտված է կյանքի սուր հակասությունները, իրականության մեջ կատարված նոր երևույթները նկատելու բացառիկ կարողությամբ: «Ղոշաղը» նախնական կուտակման շրջանի այն տիպն է, որը հետևանքն ու խտացումն է «ժողովրդական կյանք» ներխուժած բուրժուական հարաբերությունների: Այս տիպի մոտ դիզելու, ինչ գնով և ումից ուզում է լինի մի պատառ փախցնելու, «տունը լցնելու» սկզբունքը բնականաբար մոռացնել է տվել հասարակական, բարոյական բոլոր շահագրգռությունները, դարերով սրբագործված կեցության

օրենքները։ Այս տիպի աղբալյանական մեկնաբանությունը շատ համոզիչ է, կատարված տեսական ու գործնական հմտությամբ և այսօր էլ պահպանում է իր իմացական նշանակությունը։ «Ղուշաղի» տիպը նա քննում է ծագման, զարգացման, «վաղվա, ապագայի համար» ունեցած նշանակության տեսանկյունից, հանգամանք, որը նրա հոդվածին հաղորդում է խոր գիտականություն, վերլուծական բնույթ. «Ղուշաղի» արածը միայն այսօրվա համար չէ, որ նշանակություն ունի, այսօրը մի կերպ կմթնի, բանն այն է, որ նա ծանր հանգամանքներ է ստեղծում վաղվա, ապագայի համար» («Մուրճ», 1897, № 9)։

Շարունակելով Աղեյանի վեպի քննությունը, քննադատն արձանագրում է շատ դրական մի երևույթ. «Այդ տիրապետող, քայքայիչ ուժը՝ ղուշաղությունը, մենակ չէ գյուղում, նա միահեծան չէ։ Նա ունի իր հակառակորդ ուժը, որ ընդհարվում է նրա հետ, մեծ մասամբ անուղղակի կերպով և կռվի է բռնվում» (Նույն տեղում)։ Մի քանի էական կողմերից բնութագրելով «ղուշաղության» դեմ կռվի ելած «ոչ ղուշաղների» դասը՝ քննադատն արտահայտում է իր խոր համակրանքը վերջիններիս նկատմամբ։ Այդ համակրանքի հիմքը «ոչ ղուշաղների» կռվի նշանակությունն է և այսօրվա, և, թերևս առաջին հերթին, վաղվա համար. «Որպես թարմ, հզոր և արդարության բերող մի նոր ուժի կրողներ, նրանք արժանի են խորին ուշադրության և մանրազնին ուսումնասիրության. ապագայում նրանք են հաղթանակելու» (Նույն տեղում)։

Աղբալյանը սերտ կապ էր տեսնում գրական ուղղության, ժողովրդայնության և գրականության հասարակական նշանակության միջև։ Գրական երևույթների նրա վերլուծությունները կատարվում են այս երեք հատկանիշների հաշվառմամբ։ Լ. Շանթի «Երազ օրեր» վիպակի մասին հոդվածում քննադատն իրեն որոշակիորեն սահմանազատում է «դրական բնավորության» այն տիպերից, որոնք հանուն իդեալականի հեռանում են կյանքի իրական շահագրգռություններից. «Շանթը այն գրողներից է, որոնց տեսածը վարդ է ու վարդ են երգում», նա նման է մի մարդու, որ նստած ամառային մի պարզ ու զով գիշեր բանաստեղծական կահավորության մեջ, նայում է աստղազարդ երկնքին և հիանում նրա տեսքով և չի էլ ուզում այդ անդորր ու վերացնող բովանդակությունը կորցնել, նայելով շուրջը և տեսնելով, որ «հազարք հազարաց և բյուրք բյուրոց» մարդիկ ամենաչնչին միջոցներ անգամ չունեն մի փոքր ժամանակ գոնե երկնքով հրճվելու» («Մուրճ», 1896, № 12)։ Դժվար չէ նկատել, որ Աղբալյանը ռեալիզմի դիրքերից ուղղակի քննադատում է ռոմանտիկական հայացքը կյանքի նկատմամբ։

90-ական թվականների ռեալիզմի մասին ուշագրավ դիտարկումներ կան նաև Հ. Ճուղուրյանի «Մոռացված աշխարհ» գրքի մասին Աղբալյանի հոդվածում, ուր հանձին Ճուղուրյանի բնութագրվում է հայ գյուղագրությունն առհասարակ։

Քննադատի դիտողությունները շոշափում են մի քանի սկզբունքային խնդիրներ, որոնք այսօր իսկ կարևոր նշանակություն ունեն հայ գյուղագրության էությունն ու պատմությունը ճիշտ հասկանալու համար։ Արվեստի ուժը, ինչպես նկատում է քննադատը, կյանքի ճշմարտությունը «բանաստեղծական պատկերների» մեջ ընդհանրացնելն է, տիպեր ստեղծելը։ Տիպը, քննադատի ըմբռնմամբ, խտացնում է իր նմանների էական գծերը՝ իրենով

բնորոշելով պատմական որևէ շրջան: «Մեծ վեպ ասելով,—հաստատում է նա,—մենք ծավալը չենք հասկանում, այլ այն՝ որ վեպի հերոսը մի կենտրոնական բնավորություն լինի, բնորոշի մի որոշ ժամանակաշրջան («Մուրճ», 1896, № 10—11): Ծուղուրյանին, ահա, պակասում է ընդհանրացման, տիպականացման ուժը: Պատճառն այն է, որ նա ոչ թե ստեղծագործում է, այս բառի իսկական իմաստով, այլ՝ ընդամենը լուսանկարում: Ծուղուրյանի տիպի գրողները «լավ քարտուղարներ են և ամենայն հավատարմությամբ արձանագրում են իրենց տեսածը, ուրիշի պատմածը, լսած խոսակցությունները, իրենց դիտողությունները... Այսպիսի գրողների գրվածներում չկան տիպեր. կան միայն անձնավորություններ, որոնք իրենցով չեն բնորոշում որևէ շրջան, այլ միայն անհատներ են. նրանք չեն բովանդակում իրենց նմանների էական հատկությունները» («Մուրճ», 1896, № 12): Այս տիպի գրողները, ինչպես այնուհետև բացատրում է քննադատը, քիչ ուշադրություն են դարձնում իրենց հերոսների ներքին աշխարհի բացահայտմանը. «Հոգեբանական վերլուծություն ասած բանը նրանց մեջ քիչ է պատահում»:

Այսուհանդերձ Աղբալյանը նկատում է այն հիմնական արժանիքը, որով Ծուղուրյանն ու իր նմանները տեղ են գրավում գրականության պատմության մեջ. «Նրա գրվածներն ունեն մի մեծ և գլխավոր արժանիք, նրանց մեջ կյանքի ճշմարտություն կա. այսինքն հենց այն՝ ինչ ամենից առաջ շատ է հարկավոր, հենց այն, ինչ որ վիպիկում, վեպում, մի խոսքով ամեն մի բելետրիստիկական գրվածքում ամենագլխավորն է և ուշադրության արժանին» (նույն տեղում):

Սակայն գրողը վերարտադրում է կյանքի ճշմարտությունը, այն, ինչը ընդհանրական է տվյալ ժամանակաշրջանի համար: «Բացառիկ, ոչ սովորական, ոչ շատ հանդիպող երևույթներ», պատկերող և պատկերածը «ընդհանուր պատկերի տեղ» առաջարկող գրողը կասկածի տակ է դնում իր խոսքի հավաստիությունը. «Ով չի տալիս իրական կյանքը, այլ իր երևակայության ուժով ինչ-որ նոր կյանք է հնարում և որպես որևէ շարք երևույթների ընդհանրացում առաջարկում մեզ, նա սուտ է խոսում» («Մուրճ», 1897, № 5,—Լոմայի «Գարուլի ընտանիքը» վեպի կապակցությամբ գրում է Աղբալյանը: Բայց ներկայացնել «իրական կյանքը» բոլորովին էլ չի նշանակում «պրոտոկոլիստի նման» արձանագրել այն, այլ՝ կյանքի խոր վերլուծություն, նկարագրվող դեպքերի ու հոգեբանությունների համոզչականություն: Լոմայի «Գարուլի ընտանիքը» վեպի անհաջողության գլխավոր պատճառներից մեկը, թերևս գլխավորը, քննադատը համարում է այն, որ «Լոման հարցի արմատից չի բռնել, հիմնական պատճառը չի ցույց տվել մեզ և իր ցույց տված բացառիկ երևույթի պատճառը սխալ կամ առնվազն շատ միակողմանի հասկացել» (նույն տեղում), նկարագրվող դեպքերի ու հոգեբանությունների հիմնավոր կամ անհիմն լինելը վճռում էր կյանք-գրականություն կապի դիրքերից: Իհարկե քննադատի այն հաճախակի պնդումները, թե հոգևոր երևույթների պատճառը պետք է որոնել տնտեսական կյանքի պայմանների մեջ, ինչ-որ տեղ հանգեցնում էին պոզիտիվիստական ուղղագծության: Բայց գրական երևույթները այդ կապի տեսանկյունից գնահատելու ձգտումը Աղբալյանին անկասկած դնում է 1890—1910-ական թվականների մեր քննադատության այն ներկայացուցիչների կողքին, որոնք գրականությունից պահանջում էին սոցիալական հագեցվածություն:

4

Աղբալյանը ժողովրդայնությունը համարում էր ռեալիստական գրականության անբաժան հատկությունը։ Քննադատի անդավաճան ձիրքը նրան հնարավորություն տվեց երկու դարերի սահմանագլխին մեր պոեզիայում առանձնացնել Հովհաննես Թումանյանին և Ավետիք Իսահակյանին, իբրև հայ գրականության ամենաժողովրդային բանաստեղծների։ Նրանց մասին գրած Աղբալյանի հոդվածները այսօր էլ պահպանում են իրենց գիտական նշանակությունը։

Իսահակյանի առաջին ժողովածուի արժեքը քննադատը տեսնում է այն հսկայական նորության մեջ, որով այդ ժողովածուն տարբերվում էր նախորդ ու ժամանակակից բանաստեղծների գրվածքներից. «Այստեղ ամեն բան նոր է լեզվից ու ձևից սկսած մինչև զգացմունքներն ու նրանց արտահայտությունը։ Այսպես ոչ ոք չի գրում և չի գրել, այսպես ոչ ոք չի զգացել ու արտահայտել» («Մուրճ», 1898, № 6)։ Բանաստեղծի բերած նորությունները թվարկելիս հատուկ ընդգծվում է նրա ժողովրդայնությունը, բացառիկ մի հատկանիշ, որի հանդեպ «այլևս... չենք կարողանում մեր սքանչացումն ու հիացքը պահել» (Նույն տեղում, 853)։

Գրականության ժողովրդայնության ըմբռնումները ավելի խորացան Թումանյանին նվիրված հոդվածներում։ Թումանյանի յուրահատկությունն այն է, որ նա «օգտագործում է մեր ժողովրդական անգիր բանահյուսության անհատնում շտեմարանը, իր ընտրած նյութը մշակելով հայ ժողովրդի ոգով ու ոճով» («Ամբողջական երկեր», հ. 1, էջ 182)։

Ինչպե՞ս էր պատկերացնում Աղբալյանը բանահյուսական նյութը «ժողովրդի ոգով ու ոճով» մշակելու խնդիրը։ Անհրաժեշտ է նախ նշել, որ նա բարձր էր գնահատում ժողովրդական բանահյուսությունը առհասարակ։ «Նավասարդին» նվիրված հայտնի գրախոսականում քննադատը բացառիկ ոգևորությամբ է խոսում ժողովրդական «հանճարի ձայնի» մասին, որին ունկնդրելը միայն կարող է արվեստագետին զանազան իզմերի ստեղծած «խեղդուկ, կեղծ, շինծու և նեղ աշխարհից» դուրս հանել ստեղծագործական մեծ թռիչքների։ Ընդունելով հանդերձ Սիամանթոյի, Վարուժանի մեծ տաղանդը, մինչև վերջ չհասկանալով հեթանոսական շարժման էությունը, Աղբալյանը արևմտահայ գրականության կենսական ակունքը տեսնում է ժողովրդական «հանճարի ձայնը լսելու» խոհեմությունն ունեցած Հայրիկի, Սրվանձտյանի, Պարոնյանի ստեղծագործական ավանդների մեջ։ Նույն նկատառումով նա արևելահայ գրականության մեջ առանձնացնում էր Թումանյանի և Իսահակյանի ստեղծագործությունը։

Այս ամենով հանդերձ Աղբալյանը ընդգծում էր, որ բանահյուսական նյութի ամեն մի մշակում դեռևս գեղարվեստական գործ չէ։ «Ժողովրդի ոգի» հասկացության մեջ քննադատը նկատի ուներ գաղափարական այն դիրքորոշումը, որն ընկած պետք է լինի յուրաքանչյուր մշակման հիմքում։ Գերի մնալ ավանդական նյութի գաղափարին, նշանակում է արվեստի գործ ստեղծելու փոխարեն պարզապես «վաղեմի ժամանակներ» հիշեցնել։ Հենց այս տեսանկյունից էլ քննադատը խստորեն մերժում է Պողոս Ղազարյանի «Սըրտագին նվեր» ժողովածուն, որի հեղինակը «լրջորեն ու անկեղծությամբ շատ անհաջող ու անկապ ոտանավորներ է գրում ավանդական նյութերի մասին»։

Հեղինակի համար «Արովյանից մինչև մեր օրերը» մտավորական կյանք. գոյություն չունի, նա ամբողջովին հնի մեջ է, այն էլ՝ կրոնական ըմբռնումների մեջ, ահա թե ինչու նա «այրարնակի ապավորություն է» թողնում (նույն տեղում, էջ 230)։

Թումանյանի «Աղավնու վանքին» նվիրված հետազոտության մեջ քննադատը ընդգծված կրոնական երանգավորում ունեցող ավանդության թումանյանական վերստեղծման ամենամեծ արժանիքը համարում է այն, որ նորաստեղծ երկի ոգին արդեն «ազգային է և ոչ եկեղեցական»։ Ազգային ոգու ընդգծումը «բայրայած է կղերի հղացումը»։ «Նյութը տալ իր ազգային կերպարանքի մեջ»,— այսպես է ընդհանրացնում քննադատը բանահյուսական նյութի մշակման Թումանյանի փորձը։ Բանահյուսական նյութը, ինչպես դիտում է նա, «միջազգային» է, «նման գծեր երևում են Հնդկաստանից մինչև Սկովտիա», բայց ամեն ժողովուրդ այդ նյութը ընկալում է իր պատմության, հոգեբանության, բնավորության տեսանկյունից, ուստի և բանահյուսական նյութի գեղարվեստական մշակման հաջողության կարևոր պայմաններից մեկը բանահյուսական ստեղծագործության մեջ դրսևորված ազգային յուրահատկությունների բացահայտումն է։ Գրողը ոչ միայն հավատարիմ պետք է մնա «ժողովրդի մտայնության, աշխարհայացքին և պատմական փորձին», այլև պետք է հատուկ ջանք թափի այդ հատկանիշները առավել ընդգծելու, այդ գծերը ավելի ցայտուն դարձնելու համար։ Գեղարվեստական այս խնդրի իրականացումը ենթադրում է գրողի ստեղծագործական ազատություն նյութի նկատմամբ. ստեղծագործողը կարող է որոշ հատվածներ դուրս գցել, ավելացնել նոր դրվագներ, իրադարձություններ։ Այդ ամենը պետք է, սակայն, խստորեն ենթարկված լինի տվյալ ժողովրդի մտածողության բնույթին և օրինաչափություններին։ Նշելով, որ «Քաջ Նազարում» Թումանյանը կատարել է հավելումներ, քննադատն ավելացնում է. «Կարող ենք վկայել, որ իր ավելացրած մանրամասները չեն հակասում մեր ժողովրդի այդ ստեղծագործության բնույթին և հարազատությանն, ընդհակառակն նրանք լրացնում են այն ազգային իմաստությունը, որով տոգորված է Քաջ Նազարի բազմաբովանդակ նյութը» (նույն տեղում, էջ 134)։ Հենց այդ ազատ վերստեղծումն է, որ Թումանյանի հեքիաթին հաղորդել է փիլիսոփայական խորք և արդիական հնչեղություն. «Այո՛, մինչև այսօր էլ թագավորում է Քաջ Նազարը և իրավունք ունի ծիծաղելու այս հիմար աշխարհի վրա։ Նա ապրում է ամենտեղ... ու քանի կա մարդկային սնափառությունն ու վեհերոտությունը և ինքնանվաստացումը ու նախապաշարման անիծյալ հակումը՝ դեռ մարդկությունը շատ կը տեսնի «Վախկոտ Նազարների Քաջ Նազար դարձած» (նույն տեղում, էջ 190)։

Քաջ Նազարի՝ Թումանյանի մշակումը Աղբալյանը համարում էր հայ գրականության մնայուն արժեքներից, «որ ունի բոլոր մեծ ստեղծագործությանց անկասկածելի կնիքը—լինել մատչելի և թելադրական մանուկին ու մեծին և ազգի բոլոր խավերին» (նույն տեղում, էջ 191)։ Քննադատը Թումանյանական ուղղությունը, որի բնորոշ գիծը «ժողովրդի զգացումով ու մտածումով» տոգորվելն է, դիտում է իբրև գրականության զարգացման կենսականորեն կարևոր օրինաչափություն։ «...Տոգորվել մեր ժողովրդի զգացումով ու մտածումով, ըմբռնել նրա հանճարը և զուշակել նրա իդեալը գեղեցիկի աշխարհում, և իր անհատական մտքերն ու զգացումները ապրել նրա

ստեղծած հավերժապես գեղեցիկ, հզոր ու հոյակապ կառույցների մեջ»,— սա է Թումանյանական ճանապարհը, որով «բարձրանում է ինքը և բարձրացնում մեր ժողովրդին»։

5

XX դարասկզբին գրական ու գեղագիտական նորագույն ուղղությունները, իրենց բնորոշ հակասությամբ, այս կամ այն չափով արձագանք գտան հայ իրականության մեջ։

Նահանջը ռեալիզմի ու ժողովրդայնության դիրքերից Աղբալյանը բացատրում էր «ամենամեծ հասարակական և ընկերական» շարժման պարտությամբ. «...Շատ իղձեր չիրականացան, շատ հույսեր մարեցին. եկավ մի ընդհանուր լքում և վհատություն... ամեն մարդ լքեց ընդհանուր գործը և անձնատուր եղավ իր անհատական կյանքին։ Բնական էր, որ գլուխ բարձրացնեին մի կողմից վայելքը, մյուս կողմից ինքնապահնությունը» («Ամբողջական երկեր», հ. 1, էջ 240—241)։ Թող որ սա երևույթի սպառիչ բացատրությունը չէ, բայց որ գլխավոր նախադրյալներից մեկը ճիշտ է կռահված, վեր է կասկածից։

Մշտապես հանդես գալով ռեալիստական, ժողովրդային գրականության դիրքերից, Աղբալյանը XX դարի առաջին երկու տասնամյակներում ընդգծված բացասական դիրքորոշում ունի ոչ ռեալիստական ուղղությունների ու հոսանքների հանդեպ։ Այդ շրջանում գրած նրա հոդվածներն ու գրախոսականները հաստատում են, որ նա շարունակում է հավատարիմ մնալ դասական ռեալիզմի առաջադիմական ավանդներին։ Տարբեր առիթներով քննադատը բազմիցս իր դժգոհությունն է հայտնել գրական այն դպրոցներից, որոնք հրաժարվում են «հանրային նպատակներից»՝ «ամայացած շրջապատում» գերի դառնալով «սեփական սրտի բախումներին» և «սևական բնազդի մթին խլրտումներին». «Մարդն իրեն զգում է մենակ, լքված. վերը երկինք, վարը իր «ես»-ը և դիմացը հակառակ սեռին պատկանող էակներ։ Ինքնանպատակ սիրո վայելքը հասցնում է իր բնական վախճանին՝ հիասթափության կամ հագեցման, և մարդիկ ավելի քարշ են գալիս, քան ապրում։ Տխուր խաղերը գերակշռում են բոլոր եղանակների մեջ և թախծությունը համակրում է ամեն վրձին, երգ ու գրիչ։ Կորչում է մտքի պայծառությունը, զգացումի թափը և կամքի ամրությունը» (նույն տեղում, էջ 249)։

Նորարարությունն այն դեպքում արժեք ունի, երբ չի հրաժարվում «հանրային նպատակներից», այսինքն նորի որոնումը չի հանգում գրականության հասարակական կոչման ու արժեքի մերժմանը կամ թերագնահատմանը։ Արտաշես Տեր-Մարտիրոսյանի «Աշնուտ» ժողովածուի գրախոսականում քննադատը ուղղակի գրում է. «Հեղինակն ըստ երևույթին հետևում է բացի Տերյանից՝ նաև նորագույն անտաղանդ և մարդկանց զարմացնելու մարմաջով բռնված շարքթուխներին, կարծելով նոր բան է գտել։ Կանցնի տասը տարի և այսօրվա թերթերն իրենց ոտանավորներով լցնող այդ «բանաստեղծներից» մեկի անունը չի մնա։ Նորաձևության հետևում են ծանծաղամիտ գլուխները և թեև զբաղեցնում են մարդկանց, բայց ամենաշատը մի քանի տարի, այնուհետև ուրիշ նորաձևություն գալիս վանում է հինը։ Ստեղծագործությունը ծանր խաչ է և ոչ նորաձևություն» (նույն տեղում, էջ 238)։

Մի այլ առիթով՝ «Կան հեղինակներ,— և նրանք վերջերս շատ են մեծանում, որոնց համար արտաքին աշխարհն իր վերաստեղծման նյութ անարժեք է բնավին... Նրանք մտահոգված են իրենց անձնական ապրումները վերարտադրելու և երազները կերպարանելու» («Ամբողջական երկեր», հ. 2, էջ 240)։ «Իրենց ներքին բովանդակությունը գերող» այս հեղինակների ստեղծագործական անկեղծությունը քննադատը չի կասկածում։ Բայց և գտնում է, որ դա մերժելի անկեղծություն է, քանի որ տանում է դեպի անտրտունջ համակերպում. «Ազնիվ սրտի տեր մարդիկ թիկունք անում են «զռեհիկ» կյանքին, և ամեն մեկն իր անկյունում երազում է, թախծում ու մտորում։ Քրքրում են իրենց հոգին և տակը ունայնություն են գտնում և գլխահակ՝ «հանդուրժում են բախտի սուր սլաքներին» ու հաշտվում են անիրավության հետ» («Ամբողջական երկեր», հ. 1, էջ 249)։ Աղբալյանի համար էականը գրականության հասարակական բովանդակությունն է։ Այս եղակետից է նա խստորեն մերժում անկումային գաղափարաբանությունն ու գեղագիտությունը, քանի որ վերջիններս անհատին հաշտության են մղում «բախտի սուր սլաքների» և «անիրավությունների հետ»։

Մերժելով անորոշության, մթամած զգացումների ու մշուշային ապրումների գրականությունը, Աղբալյանը երիտասարդությանը կոչ էր անում կապվել կյանքի հետ, մաքառել գեղեցիկ իղձերի իրականացման համար, գրականությանը կենդանություն հաղորդել կենսական ապրումների, գաղափարների շնչով։ Մշտապես ուշադրության կենտրոնում պահելով գրական երիտասարդության, գրական հերթափոխի աճի ու զարգացման խնդիրները, նա չէր բավարարվում սոսկ դատապարտելին մերժելով։ Անգամ ավագների մասին գրելիս քննադատը փորձում էր գուշակել տաղանդի զարգացման ուղղությունը, խորհուրդներ էր տալիս, ուղիներ նշում։ Ահա մի քանի բնորոշ մտորումներ գրական զանազան «իզմերի» լաբիրինթում խարխափող երիտասարդության մասին. «Ի՞նչ սերունդ է սա, որ չի կարողանում իր դիրքը որոշել կյանքում, տիրել նրա ուղիներին և բարիքներին, հարձակումով գրավել կին ու դիրքեր և շառաչով անցնել աշխարհի վրա քանդելով ու ստեղծագործելով։

Հայության կյանքում բարձրանում է մի ալիք և փոխանակ կազմ ու ջլապինդ կուրծքեր ու բազուկներ գտնելու իր դեմ, որ թռչեն նրա ուսին և բաց ծովերը լողորդեն, նա գալու է ծածկե շարժուն դիմակներ, որոնք մտորում են, երազում և անձկությամբ հարցնում՝ ո՞վ է մտնել մեզ մառախուղի և այլն...

Գրականության մեջ նրանք սեր են կապում նյարդային և միգամած հեղինակների և իրենց վարակում վհատ ու անկենսունակ տրամադրություններով ու զգացմունքներով, երբ թե մարդկությունը ստեղծած չլիներ հանճարներ, մարդկային մտքի և զգացումի բարձրագագաթներ, ուր օդը սառն է, մաքուր և կազդուրիչ և որտեղից վհատության մշուշապատ հովիտները երեվում են իրենց խղճուկ տափակության մեջ...

Կյանքն անցնում է հակառակ ամեն տեսակ վայնասունի, «ախ»-երի և «ավաղ»-ների և ապրում ու հաղթում է նա, ով հզոր է իր տրամադրությամբ և առույգ իր ինքնազգացումով։ Ամեն մաքառում բերում է կենդանություն ոչ միայն մաքառողին, այլև նրա շրջապատին։ Թող երիտասարդությունը ականջին օղ անի այս ճշմարտությունը» (Նույն տեղում, էջ 239)։ Այս նո-

բազում ուղղությունների աղբալյանական մերժումը զերծ էր այն ծայրահեղություններից, որ նկատվում էր «ուղղափառ ռեալիստների» հոդվածներում: Աղբալյանը հակված էր այդ ուղղությունների մեջ տեսնելու նաև ինչ-ինչ արժանիքներ, առավելություններ: Նա բարձր էր գնահատում լքումի ու վհատության «տրամադրության ամենատաղանդավոր ներկայացուցիչ» Վ. Տերյանին, որը «գունավորում է իր ազդեցությամբ բոլոր սկսնակ բանաստեղծների երկերը»: Քննադատը հատկապես ընդգծում էր բանաստեղծական արվեստի ասպարեզում այդ ուղղությունների ձեռք բերած նվաճումները:

Աղբալյանը գրական երիտասարդության համարձակ նորարարական փորձերի մեջ նկատում և արժեքավորում էր նաև առողջ ու կենսահաստատ միտումներ, գեղարվեստական հետաքրքիր հայտնություններ: Այս տեսակետից ուշագրավ է Իս. Իսահակյանի «Հեքիաթ արևի տակ» ստեղծագործության գրախոսականը: Նկատելով, որ այս «գրվածքն իր ձևով գրական ոչ մի սովորական տեսակի չի համմարում», որ այն «մի վեպում է կամ լավ ես մի խանդավառ հիացում սիրո գոյության», քննադատը ոգևորությամբ արձանագրում է այն խանդավառ պաթոսը, որ առանձնացնում է երիտասարդ հեղինակին իր հասակակիցներից և ոչ միայն հասակակիցներից: «Այս տրամադրությունը նոր է ու ցանկալի մեր երեկվա լալկան և այսօրվա վհատ գրականության մեջ» (նույն տեղում, էջ 224): Ի դեմս Իս. Իսահակյանի արձակ պոեմի Աղբալյանը տեսնում էր երիտասարդությանը, ընդհանրապես գրականությանը ներկայացրած իր պահանջի իրականացումը. «Հարձակումով գրավել կին ու գիրքեր և շառաչով անցնել աշխարհի վրա»: Հասարակական լայն բովանդակության, գրականության դերի առողջ ըմբռնման դիրքերից էր գնահատում նա Իս. Իսահակյանի ստեղծագործությունը. «Մի թարմ, կազդուրիչ հով է փչում այն պատանեկան խիզախ կանչերից, այն ինքնավստահ հրավերներից, որ նետում է հեղինակը դեպի սերունդին: Ես զգում եմ վհատության մղձավանջից ազատված ապագա մարտիկների զույգ ուժերի բաբախումը դեռ չամրացած կուրծքերի տակ. կարծես վաղից բարձրանում են նրանք բեմը՝ պայծառ, զորեղ ու նշանակալից մի դեր խաղալու: Ի՜նչ ոգևորություն, ինչ լայն համակրություն, ինչ հմայիչ ինքնավստահություն» (նույն տեղում, էջ 222): 1916-ին հրատարակելով Վ. Տերյանի «Տխրություն» բանաստեղծության մասին իր դիտողությունները («Տրտում օրերից», Վ. Տերյանի մասին), Աղբալյանն այդ դիտողություններն ավարտում է իմաստալից մտորումներով, որոնք հետաքրքիր են հենց այդ տեսակետից. «Ռումբերի որոտով և արյան հեղեղով աշխարհ է գալիս վաղվան մարդկությունը: Ավերակների վրա պիտի բարձրանա ավելի արդար և ավելի մարդկային մի շենք: Արդեն ծլում է նոր կյանքը և մարդկային ոչ մի հուր չի կարող քանդել նրա ծիլը, որ ժպտուն աչքով նայում է արևին: Անհայտ տաղանդները աճում են անշուշտ նաև մեր կյանքում, այս թոհ ու բոհի մեջ լուռ ու առանձին՝ իրենց ներքին աշխարհում փայփայում են նոր գեղեցկության շքեղ պատկերները: Այդ ապագա վարպետներին գույն սատարեն այս քանի մը տողերը: Դրանով միայն կարելի է արդարացնել սրանց երևումը արյունի և արցունքի այս ահավոր օրերին»:

Աղբալյան-քննադատի արժանիքներից մեկն էլ գրական տաղանդը ճանաչելու կարողությունն էր: Գեղարվեստական երկը հասկանալու, ժամանակի հասարակական կյանքի ու գրողի տաղանդի առանձնահատկությունների

հաշվառմամբ այն բացատրելու կարողությունը նրա մոտ ներդաշնակորեն զուգակցվում էր տաղանդի ընթացքին հետևելու հեռատեսությանը։ Դրա շնորհիվ է, որ արդեն իսկ առաջին գրքում նա մեծ գալիք գուշակեց Լ. Շանթին, Ավ. Իսահակյանին, Վ. Տերյանին, Ե. Չարենցին, Ստ. Զորյանին։

6

Ալպայանի քննադատական ժառանգության մեջ կարևոր տեղ են զբաղեցնում արևմտահայ գրականության խնդիրները։ Այդ գրականության զարգացման ընդհանուր օրինաչափությունների, գրական մեծ դեմքերի մասին հատուկ հոդվածներ նա քիչ է գրել, ավելի շատ հանդիպում ենք առանձին անունների, տարբեր առիթներով արտահայտված մտքերի ու գնահատականների։ Այնուամենայնիվ նրա դիրքորոշումը արևմտահայ գրականության ու քննադատության բնորոշ երևույթների նկատմամբ շատ որոշակի է։ «Նոր հոսանքում» աշխատելու տարիներին Ալպայանը պարբերաբար անդրադառնում է նոր սկսված գրական ասուլիսներին՝ դիտելով դրանք իբրև արևմտահայ կյանքի աշխուժացման ակնհայտ վկայություն։ Ընդարձակ տեղեկություններ են տպագրվում Գր. Զոհրապի նորավեպերի, Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերի», Ռ. Զարդարյանի «Ցայգալույսի» մասին ասուլիսների վերաբերյալ։ Պետք է հիշել հատկապես «Նավասարդ» տարեգրքի առաջին համարին նվիրված ընդարձակ գրախոսականը. «Մենք ջերմապես հանձնարարում ենք այս ժողովածուն այն բոլոր մարդկանց, որոնք կուզեին մի գաղափար կազմել թուրքահայ նոր գրականության վրա, ծանոթանալ այդ գրականության նորագույն ձգտումներին։ «Նավասարդ»-ից կարելի է բան սովորել և հաճույք ստանալ» («Ամբողջական երկեր», հ. 2, էջ 200)։

Քննադատի ուշադրությանն արժանանում է ամենից առաջ այն, որ հայ գրականության ու արվեստի զարգացման նպատակին կոչված տարեգրքի «հատորը համարյա ամբողջովին ինքնուրույն գործերից է կազմված»։ Ազգային ինքնուրույն մշակույթի զարգացման տեսանկյունից նա բարձր է գնահատում ոչ միայն «թուրքահայ ականավոր հեղինակների» ստեղծագործությունները, այլև հատորում տպագրված հայ ժողովրդական երգերը և Լոռվա գութաներգերի մասին Կոմիտաս վարդապետի ուսումնասիրությունը։ Ժողովրդական երգերն ու Կոմիտաս վարդապետի հետազոտությունը արժեքավորվում են և այլ առումով. դրանք ինքնուրույն մշակույթի գոյության հաստատումն են և ցույց են տալիս, որ այդ ինքնուրույն մշակույթը ունի ազգային դեմք ու դիմագիծ։ Խոր ու ճշգրիտ է քննադատի դիտողությունը մանավանդ Կոմիտասի հոդվածի մասին. «Մեր կարծիքով այդ հոդվածը ամենից արժեքավոր, հմայիչ և արտասովոր գրությունն է «Նավասարդի» մեջ, արժանի ամենախորին ուշադրության։ Կոմիտաս վարդապետը նույնն է հայ երաժշտության համար, ինչ որ Թ. Թորամանյանը հայ ճարտարապետության համար։ Հովհ. Թումանյան, Կոմիտաս վարդապետ և Թ. Թորամանյան—ահա երեք անուն, որ խորհրդանշում են մեր կուլտուրական զարգացման աստիճանը. մեկն ստեղծագործում է հայոց ինքնուրույն գրականություն, մյուսները հետազոտում են հայ երաժշտությունն ու ճարտարապետությունը՝ ապագա ստեղծագործողների ուղին հարթելով» (Նույն տեղում, էջ 202)։

Միանգամայն հասկանալի է և այն, որ ռեալիստական ուղղության ջատագով Աղբալյանը, ի հակակշիռ հեթանոսական շարժման, պաշտպանության տակ է առնում ժողովրդական գրականության ներկայացուցիչներին. «Հայրիկ, Սրվանձտյան, Պարոնյան. նրանց սիրտը տրոփում էր ժողովրդի լայն սրտին բաբախին ներդաշնակ» (Նույն տեղում, էջ 208)։

Սկզբունքորեն չընդունելով «հեթանոսական շարժումը» Աղբալյանը, այնուամենայնիվ, իր ժամանակակիցներից տարբերվեց նրանով, որ հասու եղավ շարժումը ծնող հասարակական ու գեղագիտական նախադրյալներին։ «Գրականության հասարակական և գեղարվեստական արժեքը» որոնելով կյանքի առաջադրած խնդիրներին պատասխանելու մեջ, նա նրբորեն նկատում է, որ շարժումը «ուժի և գեղեցկության» պահանջ է առաջադրում և ներկայի մեջ այն չգտնելով՝ «հածում է հայ հեթանոս անցյալը, ուր կա ուժ ու գեղեցկություն» («Սիամանթոն դիմում է Անահիտին, ասելով «Տուր ինծի չեկ զորությունը Արտաշիսյան նախնիքներուս», Նույն տեղում, էջ 205)։ «Հեթանոսական շարժման» արդիական նշանակությունը, իբրև «թուրքահայ վերածնության», «ազգային իդեալների ու տեսիլքների» արտահայտություն հասկանում և ընդունում է։ Սակայն «հայության տեսիլքների այս թարգմանությունը» անհարազատ է համարում, քանի որ գրականությունը կյանքից պիտի առնի իր խնդիրները և պատասխանի կյանքի իրական խնդիրներին։ Աղբալյանը դեմ չէ պատմական թեմային, միայն թե պատմության ոգին պետք է ըմբռնել, և պատմությունը չպետք է «դիտել իբրև թատերական տեսարաններ»։ Անշուշտ, այս հարցում նա սխալվում էր. հեթանոսական շարժումը հենց պատմության ոգին էր վերակոչում՝ ներկայի ու ապագայի մտահոգություններով անհանգստացած։ Բայց պետք է հասկանալ նաև քննադատին. Նա աշխատում էր գրողների ու գրականության ուշադրությունը բևեռել ներկա կյանքի վրա, իրական կյանքի հոգսերը արծարծել իրական կյանքի պատկերներով։ Արձագանքելով բնաշխարհիկ և տարաշխարհիկ գրականության խնդրին, Աղբալյանը հատուկ ընդգծում էր, որ «հայոց գրականությունը Հայաստանում միայն կարող է ստեղծվել ու ապրել» (Նույն տեղում, էջ 293)։ Ահա թե ինչու նա բարձր է գնահատում Ռ. Զարդարյանի ստեղծագործությունը. «Գավառը, որ քսան տարի առաջ կատարեց իր առաջին խուժումը գրական ասպարեզ, այնուհետև դառնալու է տեր ու տնօրեն... Զարդարյանը մեկն է այն մարդկանցից, որ հայության տարագիր միտքն ու զգացումը կապում են բնաշխարհի հետ։ Դա զարգացման մի աստիճան է, որ տանում է դեպի ազգային գրականության բառի ճշմարիտ առումով» (Նույն տեղում)։ Ուրեմն՝ ազգային հողի վրա ազգային կյանք, հենց այսօրվա կյանքի նյութով,— սա է քննադատի պահանջը, այս սկզբունքներից է նա մերժում արդիականության խնդիրների արծարծումը հեթանոսական կյանքի պատկերմամբ. Թուրքահայ գրականության «ականավոր ներկայացուցիչները» «իրական կյանքի միտումները թարգմանում են անհարազատ ու միֆին պատկերներով»։ Եվ եթե հիշենք, որ քննադատի ըմբռնումով «գրականությունն իր բովանդակ առումով պաշտոն ունի պարզել մթինը», ապա հասկանալի կդառնա նրա հայացքի հետևողականությունը, որը, ինչ խոսք, չի արդարացնում հայացքի միակողմանիությունը, այլ միայն բացատրում է։

Աղբալյանը խոր արմատներով կապված էր ռուս գրականության ու մշակույթի, մանավանդ դեմոկրատական գրաքննադատության հետ։ Ա. Չեխովի մահվան կապակցությամբ գրած նշանավոր էսսեն ունի շատ բնութագրական մի ծանոթություն. «Այս թռուցիկ նկատողությունը գրելիս մենք ոչ մի աղբյուր չունենք ձեռքի տակ՝ բացի մեր հիշողությունից» («Մուրճ», 1904, № 7)։ Եվ հիշողությամբ գծում է «նրբազգաց և սիրելի հեղինակի» դիմանկարը։ Հայ քննադատը այդպես «հիշողությամբ» կարող էր գրել ռուս գրողներից շատերի, ռուսական կյանքի ու գրականության շատ երևույթների մասին։ Դա խոր ենթադրում է ռուսական կյանքի ու մշակույթի հետ գաղափարական և ստեղծագործական խոր հաղորդակցություն։ Նրա հոդվածներում հանդիպում են առանձին ձևակերպումներ, մտքեր, արտահայտություններ, որոնք անմիջաբար հիշեցնում են Ն. Դոբրոլյուբովին, Վ. Բելինսկուն, Ն. Չերնիշևսկուն։ Այսպես, օրինակ՝ Ա. Ագելյանի «Տգիտության զոհեր» վեպի հերոսներից մեկի՝ Վարվառի մասին գրում է. «Ղոշաղության խավար երկնքում նա միակ լուսավոր աստղն է» («Մուրճ», 1897, № 9)։ Ակամա հիշում ես Ն. Օստրովսկու Կատերինայի մասին Դոբրոլյուբովի ձևակերպումը՝ «Լույսի շող խավարի թագավորության մեջ»։ Ի դեպ՝ Աղբալյանի «Ղոշաղը իբրև տիպ...» հոդվածը, որից կատարված է քաղվածքը, հարցադրումներով, առաջադրված խնդիրների լուսաբանման մեթոդներով Դոբրոլյուբովի նշված հոդվածի հետ շատ ավելի ընդհանուր զուգահեռների հնարավորություն է տալիս։

Իսահակյանի «Երգեր ու վերքերի» առիթով գրած ընդարձակ հոդվածում պոեզիայի, ընդհանրապես գրականության ժողովրդայնության բնութագրումը կրկին հիշեցնում է դոբրոլյուբովյան ձևակերպումը։ Տեղին է հիշել նաև, որ թարգմանությունների առիթով հայ քննադատը սիրում էր կրկնել Ժուկովսկու հայտնի խոսքը՝ «Արձակի թարգմանիչը ստրուկ է, բանաստեղծության՝ մրցակից»։

Կասկածից վեր է, որ գրականության մեջ ռեալիզմի, ժողովրդայնության պաշտպանությունը, բարձր գաղափարայնության ու ձևի կատարելության պահանջը իբրև գեղարվեստականության չափանիշ առաջադրելը իրենց ակունքները կրկին առնում են ռուսական առաջադիմական գրաքննադատության հետ ունեցած սերտ աղերսներից։ Այս ամենից բացի Աղբալյանը հաճախակի և անմիջաբար անդրադարձել է նաև ռուս գրականության առանձին խնդիրների՝ գերազանցապես ռուս հեղինակներից կատարված թարգմանությունների, առանձին դեպքերում՝ հոբելյանների առիթով։ Նա ուշադրություն է դարձնում գլխավորապես այն հեղինակներին, որոնք, ինչպես իրենց ժամանակին, այնպես էլ հետագայում աչքի ընկնող դեր են կատարել ռուս գրականության մեջ։

Ժողովուրդների փոխադարձ ճանաչման, գրականությունների փոխադարձ կապի ու հարստացման առումով Ն. Աղբալյանը ևս մեծ նշանակություն էր տալիս թարգմանություններին. «Ոչ մի միջոց այնպես չի մոտեցնում երկու ազգ կամ ժողովուրդ, որքան միմյանց մտքի արտադրություններին փոխադարձ հաղորդակից լինելը» («Մուրճ», 1896, № 10—11)։ Ըստ երևույթին հետևելով հոգեբանական դպրոցի սկզբունքներին, նա թարգմանությունը հա-

մարում էր այն լեզվի գրական երևույթ, որով թարգմանված է. «Միևնույն գրքի տարալեզու թարգմանությունները տարբեր գրականության են վերաբերում. մեկը նրանցից տերն է բնագրի, մյուսներն՝ թարգմանության»։ Այստեղից էլ քննադատի այն համոզումը, թե թարգմանչի աշխատանքը նույնքան ինքնուրույն ու արժեքավոր է, որքան բնագրի հեղինակինը. «Թարգմանիչը վերամտածում է հեղինակի խոհերը և վերապրում նրա զգացումները և ապա իր լեզվով արտահայտում իրենը դարձած օտարի խոհերն ու զգացումները։ Իմաստի ամեն յուրացում և զգացումի ամեն ներապրում նույնպես անձնական ճիգ է պահանջում և անհատական բնույթ ունի, ինչպես ամեն յուրածին միտք ու զգացում» (Նույն տեղում, էջ 14)։ Հայտնի է, որ հոգեբանական ուղղության ներկայացուցիչները գրականության հիմքը համարում էին լեզուն, ավելի ճիշտ՝ խոսքը, բառը։ Այս տեսակետը պաշտպանում է նաև Աղբալյանը. «Գիրը չէ անշուշտ, որ արտահայտում է մարդկային հոգին, այլ այդ գրով դրոշմված բառերն ու խոսքերը և նրանց շարակցությունը»։ Դրա համար էլ «գրականությունը մարդկային հոգու գրավոր արտահայտությունն է որևէ լեզվով»։

Աղբալյանը ամենից շատ անդրադարձել է ռուս գրականությունից կատարված թարգմանություններին, որոնց առանձնակի նշանակություն էր տալիս. «Ձենք կարող ընթերցողներին չհայտնել մի ուրախալի լուր. պ. Ծատուրյանը հայտարարել է... որ պատրաստում է իր «Ռուս բանաստեղծներ» խորագրով աշխատության առաջին գրքույկը... ուր պիտի մտնեն թարգմանություններ Պուշկինի, Լերմոնտովի և Նեկրասովի երկերից։ Սրտանց ուրախանում ենք, որովհետև ժամանակ է և հարկավոր, որ մենք ծանոթանանք մի ժողովրդի ստեղծագործություններին, որի հետ այսքան կապված ենք» («Մուրճ», 1896, № 10—11)։ Տեղին է հիշել քննադատի մի այլ հետաքրքիր առաջադրույթը ևս. «Թարգմանությունը պետք է անել ոչ միայն ռուսերենից, այլև թուրքերենից և վրացերենից և կապ պահպանել մեր հարևան ազգերի... հետ։ Կովկասի բոլոր ազգերը նույն հայրենիքի որդիներն են. բոլոր դասերն ու հասակները պետք է իրար ճանաչեն և իրար բարեկամ և համերաշխ լինեն» («Ամբողջական երկեր», հ. 1, էջ 262)։

Քննադատի խոստովանությունը այն մասին, որ «մոլեկան եռանդով անձնատուր» է եղել «ռուսաց գրականության, պատմության և արվեստի» ուսումնասիրությանը, հաստատվում է բազմաթիվ այլ հոդվածներով ևս։ Ըստ որում՝ անմիջաբար ռուսաց գրականության վերաբերող հոդվածներից բացի, քննադատը ռուս մշակույթի հետ կապված առանձին խնդիրներ արծարծել է նաև հարակից ձևով, հայ գրականության ու այլ հարցերի նվիրված նյութերում։

Սկզբունքորեն մերժելով անկումային գրական հոսանքները, Աղբալյանը ռուս գրականության երևույթները գնահատելիս ևս արժեքավորում է հատկապես ռեալիզմի նվաճումները։ Խոսելով ռուսական գրականության 30-ական թվականների մասին, հայ քննադատը, իբրև այդ շրջանի ամենաբնորոշ իրողություն, նկատում է. «Պուշկինը հասունանում էր և պատրաստում էր Գոգոլի գրական ուղղությունը, որի նպատակը պիտի լիներ գրականության հավատարիմ ստեղծագործությունը» («Մուրճ», 1898, № 7—8)։ Ռեալիզմի մեջ նա գնահատում էր ոչ միայն կյանքի ճշմարտացի արտացոլումը, այլև, դրա շնորհիվ, ազգային ինքնատիպ գծեր արտահայտելու կարողությունը.

«Գոգոլն առաջինն էր,— գրում է քննադատը,— որ չենթարկվեց այդ ազդեցության և գնաց նոր, ինքնուրույն և սեփական ճանապարհով. այդ կողմից նա կարող է հայր համարվել հետագա բոլոր գրողների համար» («Մուրճ», 1898, № 10—11): «Նոր, ինքնուրույն և սեփական ճանապարհը», ըստ քննադատի, «իրական շկոլայի» նվաճումն էր: Այնուհետև տարբեր առիթներով ու տարբեր ժամանակներում գրած հոդվածներում Աղբալյանը մշտապես նկատում ու արժեքավորում է ռեալիստական ուղղության ներկայացուցիչներին: Այսպես, օրինակ՝ նա համակրանքով է արտահայտվել երիտասարդ Վլ. Կորոլենկոյի մասին. «Վ. Կորոլենկոն ռուս նոր բելետրիստների մեջ աչքի ընկնող տեղ է գրավում և հույսեր է խոստանում առաջնակարգ գրող դառնալու... Իր «Վեպիկներ ու պատկերներով» արդեն ուշադրություն է գրավել թե գրվածքների գեղարվեստական արժանիքների և թե իր համակրելի հայացքների պատճառով» («Մուրճ», 1896, № 10—11): Հաջորդ հեղինակը, որից կատարված թարգմանությունները գրավում են քննադատի ուշադրությունը, Վ. Գարշինն է: Աղբալյանին գրավում էին ոչ միայն «գրական զորավորների՝ Տոլստոյի ու Տուրգենևի բարձր գնահատականները, այլև այն, որ Գարշինի պատմվածքները «անվիճելի գրական արժանիքներ ունեն» և իրենց հեղինակին բնութագրում են իբրև «առաջադիմական ուղղության տեր գրողի» («Մուրճ», 1897, № 1):

Չեխովի մահվան առիթով գրած հոդվածում, որ խորին սիրով ու քնարականությամբ է շնչում, նշանավոր գրողի ստեղծագործական խառնվածքի մի քանի բնութագրական կողմեր նշելով հանդերձ, քննադատը հատկապես ընդգծում է մի կարևոր օրինաչափություն. «Նա գնում˜էր ռուս մեծ արվեստագետների ճանապարհով. նա շարունակում էր Պուշկինի, Գոգոլի, Տուրգենևի և Տոլստոյի գործը» («Մուրճ», 1904, № 7):

1898 թ. լրանում էր Վ. Գ. Բելինսկու մահվան 50 տարին: Այս կապակցությամբ Աղբալյանը «Մուրճում» հանդես եկավ միանգամայն արժեքավոր հոդվածաշարով: Պատահական չպետք է համարել Աղբալյանի բուռն սերը Բելինսկու նկատմամբ: Վերջինիս մեծության, ռուսական քննադատության ու հասարակական մտքի համար ունեցած նշանակության ըմբռնումից բացի այստեղ վճռական նշանակություն է ստանում նաև ներքին հարազատության հանգամանքը: Իզուր չէ, որ Թումանյանի «Վերնատանը» Աղբալյանին «հայկական Բելինսկի» էին անվանում: Սրանով ընդգծվում էր ոչ միայն հայ քննադատի՝ Բելինսկու հետևորդ լինելը, այլև Բելինսկի-քննադատի հետ Աղբալյանի ունեցած ընդհանրությունները: Գրական ստեղծագործությանը առաջադրվող բարձր գաղափարայնության և գեղարվեստականության պահանջներ, կրքոտ հետևողականություն սեփական հայացքների ու սկզբունքների մեջ, գրական առաջին քայլերից իսկ տաղանդի ուժն ու զարգացման ուղղությունը գուշակելու կարողություն,— սրանք հատկանիշներ են, որոնք Աղբալյանը ժառանգել էր առավելապես Բելինսկուց: Այս հոգեհարազատությունը նույնպես մեծ ազդակ էր՝ նշանավոր գործչի կյանքն ու գործը մահվան 50-ամյակի առիթով գնահատելու համար: «Առաջին անգամ հասարակությունն առիթ ունեցավ իր գրողների մասին այնպիսի կարծիքներ լսելու, որոնք հիմնված են ոչ թե անձնական ճաշակի, այլ հայտնի տեսակետների վրա» («Մուրճ», 1898, № 9): «Գնահատելով անցյալը, նա աչքից երբեք բաց չէր թողնում ներկան և միշտ առաջինն էր, որ նկատում էր նոր գրողի երևալը և գնահատում նրան ու նրա երկը»:

Դեռևս Տուրգենևի «Արձակ բանաստեղծությունների» մասին գրախոսելանում հայ քննադատը բարձր է գնահատում Վ. Բելինսկու տաղանդը և ճիշտ մեկնաբանում նրա ժառանգության ընդգծված սոցիալական-քաղաքական տարրերը. «Հռչակավոր քննադատի կրակոտ հոդվածները շարժում ձգեցին մեռած հասարակության մեջ և դուրս կոչեցին մարդիկ, որոնք, Նեկրասովի ասած՝ «Դեռ զգացմունքի մնացորդներ ունեին և բոլորովին չէին մեռել»: Այնուհետև՝ «Սահմանված լինելով հարմարվել խիստ ժամանակների ռեժիմին, նա բավականանում էր միայն գեղագիտական (էսթետիկ) և փիլիսոփայական հարցերով. Թեև շատերի համար պարզ ու նկատելի էին այն մտքերը, որոնք ավելի թանկ էին նրա համար և որոնց ուղղակի արծարծել չկարողանալով՝ արծարծում էր տողամեջ» («Մուրճ», 1896, № 10—11): Եվ, վերջապես, Գոգոլի հետ միասին Բելինսկու գործունեությունը «սնեց գրողների մի նոր սերունդ, որ նշանավոր երկերով ասպարեզ դուրս եկավ և գրավեց ռուս գրականության մեջ առաջնակարգ տեղեր»: Այսպես էր հայ քննադատը բացահայտում Բելինսկու անփոխարինելի դերը ռուս կյանքի ու մշակույթի պատմության մեջ: Նույն ոգով նշված հոդվածաշարում նա գծում է նշանավոր քննադատի կյանքի ու գործունեության ուղին՝ ավելի ամբողջացնելով իր միտքը. «Նրա գծած ուղղությամբ գնաց ոչ միայն ռուս գրականության վիպական ճյուղը, այլև քննադատականը» («Մուրճ», 1898, № 9):

Վերջապես՝ Բելինսկու բնավորության մի գիծ ևս շատ դիպուկ է նկատված. «Նա ապրում էր այն ամենի համար, ինչ համարում էր ճշմարտություն, մոլեգնաբար ձգտում էր ու փնտրում այդ ճշմարտությունը և կրոնական մարդու պես կապված էր նրա հետ: Նա կատաղի կերպով պաշտպանում էր իր ընդունած ճշմարտությունը» («Մուրճ», 1898, № 7—8):

Աղբալյանը հատուկ ընդգծում էր Վ. Բելինսկու գործունեության վիթխարի նշանակությունը ռուսական գրական, քննադատական ու հասարակական մտքի վրա՝ բոլոր ժամանակների համար. Նրա ազատատենչ գաղափարներով են «սնվել... այն բոլոր մարդիկ, որ մեծ են... Ռուսիայում», «Նա մինչև այսօր էլ իր շնչով տաքացնում է ռուս միտքը»:

Տարբեր առիթներով քննադատն ընդգծել է ընդհանրապես ռուս դասական գրողների նշանակությունը հայ ազգային գրականության զարգացման համար. «Ռուսահայերիս գեղարվեստական կրթության համար ես ավելի լավ միջոց չեմ ճանաչում,—Ա. Չեխովի կապակցությամբ գրում է Աղբալյանը,—քան այս հեղինակի երկերն ուսումնասիրելը» («Մուրճ», 1904, № 7): Բնորոշ է Բելինսկու վերաբերյալ խոստովանությունը. «Մենք հայերս նույնպես շատ ենք պարտական այդ մարդուն. մեզանից շատ շատերն են սնվել նրա և նրա հաջորդների մտքերից. լինելով ռուս գրականության ազդեցության տակ մեր թե գրականությունը, թե քննադատությունը և թե նորահաս միտքը կրել է նրա ազդեցությունը: Միայն ռուսները չեն, որ պարտական են նրան. մենք էլ ենք շատ պարտական» («Մուրճ», 1898, № 9):

* * *

Գրական գործունեության սկզբում, գեղարվեստական մի երկի գնահատության առիթով, երիտասարդ Աղբալյանը գրել է. «Բարոյական մեծ քաջություն է հարկավոր, որ մարդ կարողանա հրաժարվել իր անցյալից, ինչ տեսակ էլ լինի այդ անցյալը... անցյալից գիտակցաբար և անկեղծորեն հրա-

ժարվելը հանուն մի ավելի բարձր բանի... մեծ քաջություն է» («Մուրճ», 1897, № 5)։

Կյանքի վերջին շրջանում Աղայանն ունեցավ այդ «մեծ քաջությունը». նա գիտակցաբար հրաժարվեց իր անցյալի որոշ բաներից՝ «հանուն մի ավելի բարձր բանի», որ այս դեպքում խորհրդային Հայաստանն է։ «Ով Սովետական Հայաստանի հետ չի, նա հայ չի»,—բարոյական մեծ քաջության հստակ, բանաձևային արտահայտությունն է սա։

ԳԼՈՒԽ ԻՆՆԵՐՈՐԴ

ԱՐՍԵՆ ՏԵՐՏԵՐՅԱՆ

1

Դարասկզբի գրականագիտության ու քննադատության մեթոդաբանական նոր սկզբունքների յուրացման գործում միանգամայն առանձնահատուկ էր Արսեն Տերտերյանի դերը։ Ծնվել է 1882 թվականին Լեռնային Ղարաբաղի Շուշիքենդ գյուղում։ 1902-ին ավարտել է Շուշվա հոգևոր սեմինարիան, ապա նաև Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանը։ 1905 թվականին «Տարազ» շաբաթաթերթում տպագրվում են նրա առաջին գրական-հրապարակախոսական հոդվածները՝ «Բարենորոգո՞ւմ թե հեղափոխություն», «Կուլտուրական թե անկուլտուրական», «Գրողի ազատության հարցը» և այլն, որոնց մեջ արծարծվում են գրականության ու հասարակական կյանքի փոխհարաբերության հարցերը։ «Գրական գործիչը,—գրում է Տերտերյանը,—և ոչ մի քայլ չպետք է ետ մնա հասարակական զարգացման գործից, նրա և հասարակության մեջ պետք է տեղի ունենա ներդաշնակ զուգընթացություն» («Տարազ», 1905, № 31)։ Հասարակություն-անհատ-ազատություն կատեգորիաների գիտական բացատրությունը հիմնավորելով Սպենսերի և Դարվինի տեսությամբ, նա բացառիկ նշանակություն է վերագրում տաղանդին՝ հասարակական գիտակցությունը առաջադիմական գաղափարներով տոգորելու գործում։

1907—1909 թվականներին Տերտերյանը սովորում է Պետերբուրգի նյարդահոգեբանական ինստիտուտում։ Այստեղ նա յուրացնում է գրականագիտության «խարկովյան դպրոցի» մեթոդոլոգիական սկզբունքները և Դ. Օվսյանիկո-Կուլիկովսկու աշխատությունների ազդեցությամբ կողմնորոշվում դեպի քննադատության գեղագիտական-հոգեբանական մեթոդը։ Վերադառնալով հայրենիք նա ծավալում է գրականագիտական-քննադատական արգասավոր գործունեություն, հրապարակ հանելով հայ դասական գրողներին նվիրված բազմաթիվ ուսումնասիրություններ՝ «Վահան Տերյան—ցնորքի, ծարավի և հաշտության երգիչը» (1910), «Միքայել Նալբանդյան. ազատության հրապարակախոսը» (1910), «Հովհաննես Թումանյան. հայրենի եզերքի բնարերգուն» (1911), «Շիրվանզադեն հայ ընտանիքի և ինտելիգենցիայի վիպասանը» (1911), «Հովհաննես Հովհաննիսյան. սիրո և կարեկցության երգիչը» (1913), «Նար-Դոսի ստեղծագործությունը» (1913), «Մուրացանը որպես մտածող և գեղագետ» (1913), «Ավետիս Ահարոնյան» (1914)։

Հակադրվելով քննադատության ավանդական ուղղություններին, Տերտերյանը, առաջադրում է գրական երկի գնահատության նոր չափանիշներ և վերլուծության նոր եղանակներ:

Գեղարվեստական քննադատության սկզբունքները լոկ ձևի որոնումներ չէին Տերտերյանի համար: Նրա մոտեցմանը բնորոշ էր հոգեբանական քննությունը, որը գրական երկի «ներքին բովանդակության» մեկնության ընթացքում էական դեր է հատկացնում գեղարվեստական ձևի հոգեբանությանը, իսկ սա էլ իր հերթին «գրականության փիլիսոփայության» ըմբռնմանը:

Գրականության փիլիսոփայական հայեցակետով Տերտերյանը որոշակիորեն ընդգծում է գեղարվեստական ստեղծագործության «մարդագիտական» բովանդակությունը, բացահայտում պոետիկայի ամենաբարդ աղերսներն ու օրինաչափությունները: «Վահան Տերյան» ուսումնասիրությունը, որը նրա քննադատական-գրականագիտական մատենաշարի առաջին գիրքն է, հատկանշվում է ոչ միայն բանաստեղծի պոեզիայի ինքնատիպ վերլուծությամբ, այլև հարցերի ընդհանուր տեսական-մեթոդաբանական դրվածքով: Գեղարվեստական քննադատության բնորոշման համար Տերտերյանն ամենից առաջ անհրաժեշտ է գտնում տարբերակել երկու հասկացություններ՝ գեղեցիկի ըմբռնում և գեղեցիկի իմացում: Սրանցից առաջինը վերաբերում է ընթերցողին, իսկ քննադատը՝ «բացառապես իմացող է»: «Իմացողի» գործունեության մեջ ընդգծվում է «ըստ ամենայն անալիտիկական բնույթը»: Գրականությունը բաժանելով երկու տեսակների՝ տիպականորեն պատկերացնող գեղարվեստ և հուզական ապրումների գեղարվեստ, Տերտերյանը ըստ այդմ էլ բնութագրում է քննադատի դերը՝ իբրև «տիպական պատկերների և բանաստեղծական պսիխիկայի վերլուծող»: Քննադատի համար պարտադիր հատկություններ են դառնում մեծ կենսափորձն ու հարուստ ներքնաշխարհը: Նա պետք է ունենա «ընդգրկելու և համադրելու ընդունակություն»: Վերլուծելով գեղարվեստական գործի բաղադրամասերը, քննադատը պետք է կարողանա գտնել այն բնորոշը, տիպականը, որ հատկանշական է տվյալ գրողի, կամ տվյալ ստեղծագործության համար: Այստեղ բացառվում է կամայական մոտեցումը: «Գեղագիտական քննադատի մեթոդը կամեցողական չէ, այլ գիտական»,—գրում է Տերտերյանը, որը դառնում է դեպի վերջնական նպատակը՝ գեղեցիկի հայտնաբերումը: Գիտական-փիլիսոփայական մոտեցում պարտադրելով քննադատությանը, նա առաջադրում է խնդիրներ, որոնք ոչ միայն պարզում են գեղարվեստի, գրականության ուրույն յուրահատկությունը, այլև նրա հարաբերությունը կյանքին, հասարակական առաջընթացին: Դեռ ավելին, քննադատը գեղարվեստական ստեղծագործության հենց այդ ինքնուրույնությունն է համարում նրա հարատևման պատճառը. «...հիշյալ գաղափարի տեսակետով դա մի կենսունակ բնագավառ է, որ յուր անջատումով հանդերձ, ընդհանուր մարդկային ստեղծագործության բնագավառում, գերազանցորեն նպաստում է կյանքի առաջընթացին» («Վահան Տերյան», էջ 68):

Գեղարվեստական գրականության և հրապարակախոսության տարբերությունը դիտարկելով նրանց «հոգեբանական բովանդակության, ապրումների որակի և ուսումնասիրության մեթոդի մեջ», Տերտերյանը գեղարվեստական գրականության մեջ տեսնում է նույնչափ «կենսական արժեք իրականության հետ սերտ կապով կապված և նրա զարգացմանը օժանդակող փակ-

տոր, որչափ որ Հրապարակախոսությունը» (նույն տեղում, էջ 64)։ Տերտերյանի վերլուծության մեթոդը որոշակիորեն նման է գրական սեռերի «տիպականորեն պատկերացնող գեղարվեստի», «Հուզական ապրումների գեղարվեստի» և Հրապարակախոսության ոլորտների տարբերակումից, որպես «Հատուկ Հոգեբանական բովանդակություն ու առանձնահատուկ մեթոդ» ունեցող բնագավառներ, որոնց նույնացումը բացառվում է իբրև «գրական երևույթների բնորոշման բնագավառական տեսակետ»։ Նման մոտեցման պատճառով ըստ արժանվույն չի գնահատվել գեղարվեստական ստեղծագործությունը, մանավանդ քնարերգությունը, «որովհետև մեծարվել են «գաղափարախոս բանաստեղծները», իսկ սոսկ բանաստեղծները նսեմվել են մի կողմ Հանուն լավ չմբռնված գեղարվեստական ստեղծագործության» (նույն տեղում, էջ 7)։ «Հրապարակախոսական քննադատությունը» ըստ Տերտերյանի նման էր «գաղափարի գրականության» պահանջից անտեսելով գեղարվեստականության այլևայլ չափանիշները։ «Անցյալի գիրկն անցնող» այդ ուղղության քննադատներն է, որ «կիսաբացասական, կիսաարհամարհական», բայց «չափազանց բնորոշ զատավճռով» գնահատում են Տերյանի «Մթնշաղի անուրջները»։ Այստեղ բնորոշ է ոչ միայն տվյալ մեթոդի ակընհայտ վրիպման ընդգծումը, այլև փաստարկների ու հարցադրումների այն տրամաբանական ամբողջությունը, որով Տերտերյանը ապացուցում է «Հրապարակախոսության անկիրառելիությունը գեղարվեստի բնագավառում», բացահայտելով ըստ ամենայնի Տերյանի պոեզիայի գեղարվեստական անաղարտությունն ու փիլիսոփայական ընդգրկումը։

Ստեղծագործական գյուտին քննադատի համապատասխան ստորաբաժանումներում հատկացվում է որոշակի ֆունկցիա։ «Գիտությունը և գեղարվեստը հայտնագործում են արժեքներ, որոնք իրենց ուրույն և կազմակերպված գրությամբ գոյություն չունեն ոչ բնության, ոչ էլ հոգեկան կյանքում, թեպետև նրանց տարրերը ցրված և անշատ, անկազմակերպ և չհորինված կացությամբ գոյություն ունեն նախքան գյուտի ստեղծարար, կազմակերպիչ աշխատանքը» («Վահան Տերյան», էջ 13)։ Նույնն է նրա կազմակերպիչ, ներդաշնակող դերը՝ «ծառայել... մտավոր-պսիխիկան նպատակին», որը տարբեր արտահայտություն ունի «տիպականորեն պատկերացնող» և «Հուզական ապրումների» գեղարվեստում։ Այս տարբերությամբ էլ պայմանավորվում են ստեղծագործական գյուտի դրսևորումները։ Քնարերգական գյուտին տրվում է ներդաշնակող, սփոփող, «հզորապես ազդող», «կազմակերպող նշանակություն մարդու և գիտակցական, և անգիտակցական» («ենթագիտակցական») աշխարհում։ «Այդ գյուտը,—գրում է քննադատը,—նշանակում է հոգու խորացում, իսկ որքան խորն ենք մենք սուզվում մեր պսիխիկայի մեջ, այնքան արմատական միջոցի ենք ձեռնարկում ինքնահաշտության տեսակետից։ Այդ գյուտը նշանակում է ցրված, անգիտակցական տրամադրությունների խտացում և կազմակերպում, կյանքն ավելի հրապուրիչ դարձնելու միջոց... Մեր միտքը պայծառանում է, իսկ կամքը ամրապնդվում կյանքի ու ապրելու կարոտի շեշտումով»։ Այնուհետև շարունակելով իր միտքը, քննադատն ի վերջո հանգում է ստեղծագործության լայն հասարակական նշանակության գաղափարին, որին արվեստագետը հասնում է գյուտի կամ հայտնագործության շնորհիվ՝ «առօրեականից բարձրանալով... դեպի ինքնաազատագրման ուղին»։ Պոեզիայի ուժը նա տեսնում է հա-

մամարդկային, տիեզերական բովանդակության մեջ, երբ գրողը բնարական հույզի ազդեցությամբ բացում է փիլիսոփայական շերտեր, կյանքը դիտելով իբրև գեղարվեստի անսպառ աղբյուր: «Հենց բնության ու տիեզերքի այդ մարդկայնորեն, գերազանցապես մարդկայնորեն ըմբռնման և ապրումի մեջ է թաղված քնարերգական հույզերի աղբյուրը» (նույն տեղում, էջ 26):

Քնարական հույզերը, որոնք երեքն են Տերտերյանի վերլուծական համակարգում, պայմանավորված են մեկը մյուսով և հոգեկան զարգացման որոշակի փուլեր են ենթադրում: Դրանցից առաջինը՝ ոչնչության կամ ցնորքի հույզը նա դիտում է իբրև «բարդ, նաև անդրանիկ և գլխավոր հույզ, ...որովհետև ցնորքի երազուն ճանապարհով է, որ բանաստեղծը թևակոխում է քնարերգական երկրորդ գլխավոր հույզի բնագավառը, որը է ծարավի հույզը»: Վերջինս քննադատի նուրբ դիտարկումներով ընկալվում է իբրև «կյանքի, լիակատար կյանքի մորմոքիչ կարոտ», և բնորոշվում իբրև ամենից հոյակապ հույզ», որ «թվում է մեզ յուր կենսաշունչ խանդավառությամբ, ապրելու, ստեղծելու և վայելելու ջերմաջերմ բաղձանքով»: Այստեղից էլ հոգեբանորեն զարգացվող վերլուծությամբ բացահայտվում է բանաստեղծի հոգեկան ճգնաժամը, որ առաջացրել էր հուսահատություն ու դարձել «նախադուռ հաշտության երգերի»: Սա դիտվում է և իբրև ինքնահաշտություն, և հաշտություն տիեզերքի, մարդկության, բնության հետ:

Բանաստեղծի հուզական աշխարհի տարբեր ելևէջների առարկայացումը պայմանավորվում է ստեղծագործողի հոգեբանական ուրույն մոտեցմամբ: Քննադատը գեղարվեստի սահմանում առանձին է դիտում «տպավորման մեթոդը», ի տարբերություն հրապարակախոսի, որը գործում է բացառապես, «հակադրման մեթոդով»: Եվ եթե առաջինը բնորոշվում է ներդաշնակության կոլեկտիվ փորձի կազմակերպմամբ, ապա երկրորդը՝ «հակադրման մեթոդը», «կազմակերպում է կոլեկտիվ փորձը պայքարի ապրումների մեջ»: Գեղարվեստի և հրապարակախոսության մեջ դրված խոր անջրպետը Տերտերյանի հայացքներում պարզապես անհամատեղելի էր դարձնում ստեղծագործական այդ երկու բնագավառները: Անտեսվում էին նրանց՝ իբրև հասարակական գիտակցության ձևերի ընդհանուր խնդիրներն ու վերջնական նպատակները: Սակայն ստեղծագործական որոշակի մտածողության յուրահատուկ տիպաբանության տարբերակումով Տերտերյանը մեծապես նպաստեց երկու բնագավառների ուրույն առանձնահատկությունների գիտական պարզաբանմանը: Ընդ որում ուսումնասիրելով գեղարվեստական ստեղծագործությունը «հասարակական հոգեբանության տեսակետից» իբրև «բացարձակ ավտոնոմիա», քննադատը հանգում է գեղարվեստի, մասնավորապես գրականության հասարակական նշանակությանը, նույնպիսի դեր հատկացնելով նաև գեղեցիկի ըմբռնմանը: «Գեղարվեստական ստեղծագործությունը,— գրում է նա,— նպաստում է կյանքի զարգացմանը, որովհետև նա մեր հոգին է լայնացնում և ներդաշնակում հարուստ ու բազմակողմանի ապրումներով. ապրումների հենց այդ հարմոնիան հոգին լայնացնելու կոչումով մենք անվանում ենք գեղեցիկ»: Գեղեցիկը նա տեսնում է գեղարվեստագետի մի կարևոր առանձնահատկության, «ստեղծագործական կիզակետի», գեղարվեստական ներդաշնակության հայտնաբերման մեջ: Ստեղծագործության առանցքային, բնորոշ այդ հատկությամբ էլ քննադատը տարբերակում է գրողների խմբեր, առաջադրելով «ստեղծագործական պսիխիկայի» դրույթը: Այդ

խմբերում առանձնացված գրողների ընդհանրությունը պայմանավորվում է ստեղծագործական հոգեբանության բնորոշ առանձնահատկությամբ։ Վ. Տերյանը, Հովհ. Թումանյանը, Հովհ. Հովհաննիսյանը և այլք խմբավորվում են հույզական ապրումների գեղարվեստում, Շիրվանզադեն, Նար-Դոսը, Մուրացանը՝ տիպականորեն պատկերացնող գեղարվեստում, իսկ Մ. Նալբանդյանը և Ավ. Արասխանյանը՝ հրապարակախոսության մեջ։

Մի բնորոշ, առանցքային հատկությամբ է բնութագրվում յուրաքանչյուր գրող։ Էական դիտվող այդ հատկությունը քննադատը դուրս է բերում իբրև հետազոտության խարիսխ, շեշտելով գրողի անհատականության տարբերակող դերը։ Հովհ. Թումանյանին նվիրված ուսումնասիրությունը վերնագրված է «Հայրենի եզերքի քնարերգուն»։ Այս բնորոշումը ընդգծելով Թումանյանի քնարերգության հայրենասիրական բովանդակությունը, առաջին հայացքից կարող է թվալ միագիծ։ Սակայն քննադատը պարզաբանում է «հայրենի եզերք» հասկացության առավել լայն իմաստը, որ պարփակում է իր մեջ գրողի գեղագիտական իդեալը։ Բացի «ֆիզիկական հայրենի եզերքից», բանաստեղծն ունի իր ներաշխարհը, ուր նա հասնում է ներշնչման պահերին։ Այստեղ է, որ նա «լայն փիլիսոփայական ընդհանրացումներով» ընդգրկում է համամարդկային արժեքներ։ Այլ խոսքով «հայրենի եզերքը» բանաստեղծի խոհերի, հույզերի, աշխարհհայեցողության ամբողջությունն է, գեղարվեստական այն ներդաշնակությունը, որ տաղանդի ուժով դառնում է գեղեցիկ։ Թումանյանի առումով «հայրենի եզերքը» աշխարհի հետ, տիեզերքի հետ նրան «կցորդող բազմաթիվ կապերն են»։ Բանաստեղծը իր մեջ խտացնում է «հանրական ամբողջի ընդգրկումը», նա «յուր խմբակցության լավագույն կատարելատիպն է, նրա անհատական ապրումը խորապես հավաքական բնույթ է ստանում վերջին հաշվում, որովհետև նա կազմակերպում է յուր հոգու բովանդակում յուր կոլեկտիվի կենսական փորձը» (Ա. Տերտերյան, Երկեր, Երևան, 1980, էջ 63)։ Կոլեկտիվ փորձի խնդիրն ուրույն մեկնաբանություն ունի Տերտերյանի հայացքներում։ Խմբակցական հասկացությունը բխեցնելով գրողի, նրա միջավայրի սոցիալական հոգեբանությունից, չի մնում նեղ դասային ոլորտում, այլ «պարունակում է խտացումն անհունի», ձգտելով դեպի համամարդկային ընդհանրացումները։ Գրողի տաղանդը Տերտերյանը ենթարկում է «աստվածային սկզբի» առեղծվածին այնքանով, որքանով այն վերաբերում է նրա բնական ձիրքին։ Սակայն անհերքելի է գիտվում և այն կապը, որ տաղանդի զարգացման ընթացքում գործում է նրա և հասարակության միջև, քանզի «որքան լայն է այն շրջապատը, որ ընդգրկում է տաղանդը, այնքան էլ հզոր կլինի նրա գեղեցիկը» (նույն տեղում, էջ 60)։ Քննադատը գրողի տաղանդի «աստվածայնությունը» փնտրում է այնտեղ, ուր առաջանում է նրա «սիմպատիկ համազգացությունը», երբ «կարելիություն է դառնում առօրեականության լուծումը, կյանքի մանրուքի անգոսնումը մի համայնապարփակ հայեցողության մեջ»։ Ավ. Իսահակյանի, Ա. Յարաճանյանի, Մ. Գորկու տողերը բերելով իբրև օրինակ, քննադատը հաստատում է իր այն բանաձևը, որ, «եթե չկա ընդգրկում-տաղանդը, բնականաբար կենարար-գեղեցիկը գոյություն ունենալ չի կարող»։

Կոլեկտիվ փորձի դրույթով քննադատը պարզում է գրողի ստեղծագործական որոնումների և գեղարվեստական հնարավորությունների ուղղությունը, օգնում հասկանալու և բացատրելու նրա ստեղծագործության առավել

բնորոշ առանձնահատկությունը։ Թումանյան բանաստեղծի «Հայրենի եզերքը» դառնում է «ապաստան» կյանքի հասարակական իդեալի որոնումներում։ Նա փարում է այդ եզերքին, այնտեղ գտնելով հավիտենականի ու հավերժականի համարժեքները։

Քննադատը բացահայտում է Թումանյանի հոգեկան դրամայի հասարակական արմատները։ Ամենից առաջ դա նրա հոգուն խորթ քաղքենիական միջավայրն է ու քաղաքը, «որոնցից բուրում է մեր բանաստեղծի համար սոսկ սառնություն և անտարբերություն»։

«Հուսահատության և մահվան սարսափի չքացման, մենավոր հոգու ազատագրման մի օրհներգ» է դիտվում «Դեպի Անհունը» պոեմը։ Հոգեբանական փայլուն վերլուծությամբ Տերտերյանը բացահայտում է թումանյանական «հայրենի եզերքի» խորքերը։ Սերը դառնում է այն կամուրջը, որ կապում է նրան անհունության ու հավերժության հետ։ Մենության երգերում իրեն «սիրաղուրկ» հայտարարող բանաստեղծը այստեղ անէանում է սիրո անհունության մեջ, «այդ հույզի ներշնչմամբ իրեն համարում անմահության ժառանգորդ», «անմահության տենչը դառնում է կենսաբուխ մի գործոն, երբ նա նպատակ ունի կյանքը, որպես այդպիսին, և այս վերջինի զարգացումն ու հարատևությունը»։ Այսպես ուրվագծվում է բանաստեղծի աշխարհը՝ ցնորքի, ծարավի և հաշտության հույզերի ամբողջության մեջ անդրադարձնելով «սեփական կատարելության, ինքնալրացման և անմահության ձգտումները»։ Թումանյանի գլուխգործոցը, ըստ քննադատի, մնում է «Անուշը», որովհետև այստեղ է բանաստեղծը իր ողջ ընդգրկմամբ հայտնաբերել «յուր գեղեցիկը»՝ «հայրենի եզերքը»։ Այս տեսակետից քննադատը «Անուշում» արտահայտված է տեսնում Թումանյանի ողջ կենսահայեցողությունը, ժողովրդական տարերքի խոր ներթափանցմամբ և «հայրենի եզերքի» փիլիսոփայական ըմբռնմամբ։ «Ժողովրդական ստեղծագործությունը յուրովին ընդգրկելով,— գրում է Տերտերյանը,— դառնալով նրա մի մասնիկը և գյուղի շահմարանը հարստացնողը, բանաստեղծը մոռանում է յուր «անհատական հարցերը», մեշչանական միջավայրը և գերադանցորեն երգում յուր հայրենի եզերքը» (նույն տեղում, էջ 90)։ Այստեղ ուշագրավ է նաև Տերտերյանի կարևոր նկատումն այն մասին, որ «հայրենի եզերքը մատնված է առաջադեմ ժամանակի ավերիչ հոսանքին և նրա արժեքները հետզհետե անցնում են պատմության գիրկը»։ Ուշագրավ է քննադատի այս նկատումը, որ բազմաթիվ համանման դիտումներով դառնում է վկայություն նրա հայացքի պատմականության։ Պատմական հայացքը, որ կայուն գործոն էր Տերտերյանի վերլուծումներում, դառնում է ղեկավար սկզբունք նրա հետագա գիտական գործունեության ընթացքում իբրև հետազոտման մեթոդի հատկություն։

Վերլուծելով Թումանյանի ստեղծագործությունը, Տերտերյանը որպես տեսական նախադրյալ առաջադրում է մեթոդաբանական երկու կարևոր եզրահանգում։ Առաջինը վերաբերում է բանաստեղծի աշխարհհայեցության և հասարակական միջավայրի աղերսին, արվեստագետի ինքնատիպությունը տանելով նրան շրջապատող կոլեկտիվ փորձի «հավաքական-հոգեբանական» արտահայտությանը։ Քննադատն այստեղ գտնում է բանաստեղծի տրամադրությունների և զգացմունքների դրսևորման հարաբերակցությունը հասարակական, «խմբակցական» ոլորտին, որովհետև «լիրիկ բանաստեղծը յուր խմբակցության լավագույն կատարելատիպն է»։

Մեթոդաբանական երկրորդ եզրահանգումը վերաբերում է գրողի ստեղծագործության կամ գրական երկի հետազոտման ձևին, ուր խմբավորվում են բովանդակային և հուզական տարրերը։ Այսպես, օրինակ, «Հայրենի եզերքի» քնարերգուն» ուսումնասիրությունը ստորաբաժանված է հետևյալ հարցադրումների. «Հայրենի եզերքի որոնումները», «Հայրենի եզերքն իբրև ապաստան», «Գեղեցիկը և տաղանդը», «Հոգեկան տանջանք և եսի սահմանափակում», «Հայրենի եզերքի լավատեսությունը»։ Ուշագրավ է, որ Տերտերյանը Թումանյանական «Հայրենի եզերքի» փիլիսոփայական, տիեզերական բովանդակությունը մեկնաբանում է այն համադրելով այնպիսի համաշխարհային մեծությունների ստեղծագործությանը, ինչպիսիք էին Բայրոնը, Լերմոնտովը, Տուրգենևը։ Տարբեր են ժամանակաշրջանները, նրանց շրջապատող պայմանները, սակայն նույնն է նրանց բաղձալի «հայրենի եզերքը» «որի մեջ անմահանում է և որին անմահացնում է ինքը բանաստեղծը»։ Ընդհանրապես քննադատին բնորոշ է հայ գրականության երևույթների մեկնաբանում-հաստատումը համաշխարհային գրականության փորձի զուգահեռներում։ Ֆիրդուսին ու Շեքսպիրը, Բայրոնն ու Պուշկինը, Վալտեր Սկոտն ու Տուրգենևը, Ուսպենսկին ու Հաուպտմանը, Օկտավ Միրբոն, Դոստոևսկին և շատ ուրիշներ հիշատակվում են ճշտելու հայ գրողի կոնկրետ գաղափարական, գեղարվեստական միտումները՝ դիպուկ համեմատությամբ համադրելով տարբեր գրական երևույթներ։

Մեթոդաբանական նույնպիսի ելակետով Տերտերյանը վերլուծում է Հովհաննես Հովհաննիսյանի ստեղծագործությունը։ Նշելով նրա դերը հայ նոր բանաստեղծության զարգացման ուղիներում, Տերտերյանը գրում է, որ նա «ստեղծել է որոշ շկոլա, ունի յուր աշակերտները, որոնք խորապես ազդվելով իրենց շնորհալի ուսուցչից գնացին դեպի առաջ և նորանոր նվաճումներ արին հօգուտ գեղեցկի զարգացման և գեղարվեստական ճաշակի խորացման մեզանում» («Հովհաննես Հովհաննիսյան», Երևան, 1912, էջ 6)։ «Գեղեցկի զարգացում և գեղարվեստական ճաշակ», ահա այն խնդիրը, որ կրկին ու կրկին առաջադրում է քննադատը բանաստեղծի պոեզիայի գնահատման գործում։ «Զուտ գեղարվեստը» անշուշտ հակադրվել է կյանքին, իսկ նրան հետևող գրողը բնականաբար մնացել է անհաղորդ ու անտարբեր «կյանքի խորունկ ցավերին ու այրող հարցերին»։ Հովհաննիսյանին համարելով «զուտ գեղարվեստի քրմերից մեկը», քննադատությունը նրան հակադրել է «Նայիր քաղաքացի և ապա պոետ» հասարակական սկզբունքին։ Նման գնահատումը դիմելով «անարդար», Տերտերյանն ապացուցում է, որ զուտ գեղարվեստը ամենևին էլ կյանքից կտրված երևույթ չէ կամ «պառնասական ժամանց»։ Բանաստեղծի գեղագիտական տարրերը յուրովի է արձագանքում հասարակական առաջընթացին, նրա և քաղաքացու տարբերիչ գիծը մնում է գեղարվեստական ձիրքը։ Այդ «աստվածային ձիրքն է», որ կազմակերպում է նրա «գեղեցկի ոգին», և որքան բանաստեղծը հավատարիմ է մնում իր տաղանդին, «զոհ չի բերում սրան զարտուղի միտումներ», այնքան կատարյալ է նրա գեղեցիկը։ Ավելին, նա գտնում է, որ բանաստեղծի հասարակական համակրանքներն ու հակակրանքները աղճատում են նրա «գեղարվեստական հմայքն ու թովչությունը»։ Սակայն «այստեղից ամենևին չի հետևում, որ պոեզիան երկնային մի երևույթ է, որի հետ կյանքը ոչ մի առնչություն չունի»։ Խոսքը վերաբերում է «ստեղծագործական մոնիզմի» հոգեբանական

անհամատեղելիության դրույթին, ըստ որի գեղարվեստն ու հրապարակախոսությունը հակադրվում են միմյանց իբրև գրական ստեղծագործության տարբեր բնագավառներ իրենց ուրույն ներքին օրինաչափություններով։ Եվ երբ քննադատը գեղագետի հոգուն անհարիր է գտնում «կյանքի կռվի ներբողումը», նա նկատի ունի այդ կյանքի առօրեականությունը, մանրուքը։ Այնինչ գեղարվեստի պարտադիր պայմանը դիտվում է «զգայմունքի անհունությունը», որը ստեղծագործության փոխանցվելով՝ մեզ ազատում է չեզոք, անջատ, անհատական սահմանների մեջ կղզիացած մնալու տվայտանքից։ Նա մեզ կցորդում է մի մեծ ամբողջի, մի հանրական միության հետ և դարձնում կենսական գործոն» (նույն տեղում, էջ 18)։

Կյանքի և գեղեցիկի կապի հարցը բազմիցս ընդգծվում է Տերտերյանի կողմից, իբրև առաջատար հիմնադրույթ։ Իսկական բանաստեղծը «մարդկային կյանքի և հոգու արտահայտությունն է, լեզուն էլ յուր մեջ պարունակում է նրա տարրերը»։ Առանձնապես կարևոր է այդ կապի «հասարակական տեսակետից» ընդգծումը, «որովհետև տաղանդը որևէ խմբակցության, հանրական կյանքի ընդգրկումն է, որովհետև նրա ապրումներն ու հույզերը կրթիչ նշանակություն ունին, որպես լավագույնը, ինչ որ կարող է լինել մարդկային հոգու մեջ»։ Սակայն գեղեցիկը կենսական լինելով, առօրեական չէ, գեղեցիկ է այն, ինչ անմահ է։ Այդ առումով էլ Հովհ. Հովհաննիսյանի գեղեցիկը ձևակերպվում է «գեղեցկություն և գաղափար» սահմանումով, իսկ ավելի որոշակիացնելով, քննադատը նրան բնութագրում է իբրև «սիրո և կարեկցության» երգչի։

Ուշագրավ է, որ Հովհաննիսյանի ստեղծագործության էությունը որոշելու համար քննադատը գտնում է նրա՝ իբրև բանաստեղծի տարբերությունը ոչ միայն իր նախորդ՝ հրապարակախոս-բանաստեղծներից՝ Ս. Շահազիզ, Գ. Քաթիպա, այլ նաև իր սերնդակիցներից՝ Վ. Տերյան, Սիպիլ, Ավ. Իսահակյան։ Եթե հրապարակախոս-բանաստեղծներից Հովհաննիսյանին բաժանում էր «գեղարվեստականի և առօրեականի խրամատը», ապա նրա և հաջորդների միջև ընկած է «հայրենի եզերքի» գեղեցիկի ըմբռնման տարբերությունը։ Հովհաննիսյանի հավերժական գեղեցիկը բնությունը չէ, ինչպես այդ գտնում է քննադատը Տերյանի, Իսահակյանի մոտ։ Նրա պոեզիայում գեղեցիկն արտահայտվում է իբրև ինքնադժգոհ, ինքնասեր տրամադրություն։ Միայնությունն ու կյանքի տաղտուկը բանաստեղծի հուսահատության և տրտմության աղբյուրն են։ Միակ լուսավոր կետը, որ տանում է բանաստեղծին դեպի «մեծ ամբողջը», ժողովրդական մոտիվն է, որտեղ «ինտելիգենտ հոգին, օժտված ներքին անհամաձայնություններով և կասկածոտ դյուրազգացությամբ, մի փոքր ազատ շունչ է առնում՝ համակվելով ժողովրդական ապրումների անկեղծությամբ, անպաճույճ հորինվածքով և յուր հոգու խորը նորությամբ» (նույն տեղում, էջ 66)։ Հովհաննիսյանի քնարի բնորոշ ժողովրդական մտածողության ընկալումը հետագայում դառնում է մեկնակետ Տերտերյանի համար, երբ նա գրում է «Փիլիսոփայական խոհը Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ» ուսումնասիրությունը։ Այստեղ ոչ միայն վերանայվել են նախկին թերագնահատումները, այլև, որ կարևորն է, խորացվել և հիմնավորվել են այն թռուցիկ նկատումները, որոնց դիպուկ նշանակետերը մշուշում էր հոգեբանական պարտադրող սխեման։ Կարևոր է, որ քննադատը հենց սկզբից բարձր է գնահատել ու ճիշտ արժեքավորել Հով-

Հովհաննիսյանին իբրև «մեր նոր բանաստեղծների նահապետի»։ Ինչպես ամենուր, այստեղ ևս ակնհայտ է քննադատի փայլուն կարողությունը՝ խորքից հետազոտելով բանաստեղծական կառույցը՝ գտնել բնորոշ գեղագիտական արժեքայնությունը։ Տերտերյանի սահմանումները անակնկալ հայտնություններ չեն, այլ բանաստեղծական համակարգի պատճառաբանված բացահայտումներ։ Այդ բացահայտումների հիմքը բանաստեղծական տողն է, որի խորքում քննադատը հայտնաբերում է գրողի աշխարհը, նրա «տաղանդի կիզակետը»։ Ըստ Տերտերյանի, Հովհաննիսյանը տաղանդավոր երգիչ է, երբ նա «հավատարիմ է մնում յուր պսիխիկայի թելադրություններին»։ Քննադատը նրա «տաղանդի և գեղեցկի տեսակետով» խորթ ու անհարազատ է համարում այն երգերը, երբ նա «առօրեականության ստրուկն է դառնում»։ Դրանք պայքարի, ռազմի երգերն են, որոնք, ըստ քննադատի «ժամանակի տիրող արժեքների» յուրատեսակ արձագանք են։ Քննադատը բանաստեղծի տաղանդի բացառիկ արժանիքն է համարում «իրերի խորքում այլ և այլ խորհուրդներ փնտրելու և գտնելու հատկությունը»։ Նման մոտեցումը նշանակում էր մարդկային հոգու և հոգեբանության քնարական վերացարկում, ուր արձագանք են գտնում գեղարվեստական մտածողության նոր որակի՝ փիլիսոփայական անդրադարձման ելևէջները։ Այս սկզբունքի գեղարվեստական մարմնավորման արտահայտությունը Տերտերյանը գտնում է Իսահակյանի պոեզիայում։ Համեմատելով «աշակերտին ու ուսուցչին», նա հակված է սահմանազատել նրանց բանաստեղծական վերապրումի դրսևորումները. հօգուտ Իսահակյանի, որը «հյուսում է յուր ինքնությունը տիեզերքի հետ»։

Հայ գրականության զարգացման օրինաչափությունների և առանձնահատկությունների գիտական ըմբռնման իմաստով ուշագրավ են արևմտահայ գրականության վերաբերյալ Տերտերյանի հոդվածներն ու ասույթները։ Երկու հատվածների գրականությունների մերձեցման, նրանց ազգային միասնական բնույթի խնդիրը քննադատը լուծում էր պայմանականության խոր զգացողությամբ։ Արևմտահայ գրական կյանքի նշանավոր դեմքերին Տերտերյանը անդրադարձել է հաճախ և ամենատարբեր առիթներով, ասես մըշտապես աչքի առաջ ունենալով գրական անցուդարձերի ամբողջական պատկերը։ Թումանյանի մասին ուսումնասիրության էջերում խոսելով գեղարվեստական տաղանդի փիլիսոփայական ընդգրկման մասին, քննադատը բանաստեղծական համայնապարփակ հայեցողության դրույթը հաստատում է Ավ. Իսահակյանի և Սիամանթոյի ստեղծագործությունների օրինակներով։ Նա հանձին Սիամանթոյի տեսնում է «տաղանդի աստվածայնությունը», «ամենքի կատարելության ցավը յուր հոգու մեջ կրող» բանաստեղծին։ Մի այլ առիթով Տերտերյանը անդրադառնում է Տերյանի և Սիպիլի գեղարվեստական մտածողության առանձնահատկություններին։ Սիպիլի ստեղծագործությունը նաև առանձին քննության նյութ է դարձել քննադատի համար, ուր նա ոչ միայն բացահայտել է բանաստեղծուհու ինքնատիպ գործի արժեքը, այլև արծարծել հայ գրականության երկու հատվածների փոխադարձ մերձեցման խնդիրը, դիտելով, որ «փոխադարձ անտարբերության դեպքում անջատումն անխուսափելի է և ոչ մի արհեստական միջոց չի կարող կասեցնել այդ հանգամանքը» («Հորիզոն», 1911, № 139)։ Այս գործում քննադատը որոշակի դեր է վերապահում քնարերգությանը, ելնելով նրա՝ իբրև «մարդկային հո-

կու խորունկ գաղտնարանի հույզերի խոսուն լեզվի» առանձնահատկություններից:

Տերտերյանը Սիպիլի ստեղծագործությունը դասում է բնապաշտ քնարերգության շարքում, որովհետև նրա «ներշնչման աղբյուրը բնությունն է, կոսմոսը», իսկ այդ ներշնչումն ինքը բնորոշվում է իբրև «կրքի աստիճանի հասած մի սեր դեպի միայնություն, հարատևություն և հավերժության անհունության մեջ» («Հորիզոն», 1911, № 141): Այս իմաստով Տերտերյանը Սիպիլի պոեզիայի մոտիվներում նշմարում է հոգեբանական երեք փուլեր. 1. Ոչնչացում, որ ծնվում է դժգոհությունից՝ բնության անհունության ու հավերժության հանդեպ. 2. Բանաստեղծը միանում է բնությանը, առժամապես մոռանալով իր մահկանացու գոյությունը: 3. Ինքնահաշտություն, երբ ստորադրվում է նրա մահկանացու գոյությունը տիեզերքի հանդեպ... մնալով հողի հետ հաշտ, և համակիր հողի տենչանքներին»: Սիպիլի ստեղծագործության բնորոշ տրամադրությունը դիտվում է լավատեսությունը, որի հիմքում ընկած է բնության մի մասնիկը դառնալու «ինքնալրացման, ինքնակատարելության» կենսահաստատ ձգտումը:

Բնապաշտության գեղագիտական և փիլիսոփայական բովանդակության բացահայտումն է Մեծարենցի ստեղծագործության քննությունը: Տերտերյանի ուրույն հայեցակետով բանաստեղծի «գեղարվեստական գեղեցիկը» բնության հետ խանդավառությամբ միանալու և անմահանալու իղձն է: Բնության, տիեզերքի ընդգրկման, երկնայինի ու երկրայինի ներդաշնակությամբ ձեռք է բերվում «ինքնավերադարձի հույսը», որը դառնում է կյանքի ուղեցույց, «մի փարոս, որը լուսավորում է մահկանացուի ճամփան» («Հորիզոն», 1913, № 16): Շեշտվել է Մեծարենցի բնապաշտական ըմբռնումների մարդասիրական արտահայտությունը և այն հակադրելով անհատապաշտության հուսահատական տրամադրություններին, Տերտերյանը նշում է, որ բանաստեղծի պոեզիայում գեղեցիկը «հրահրում է մեր հոգու այն կայծերը, որոնք բորբոքել կարող են ժամանակակից մարդու մեջ մարող անմահության զգացումը և դուռ բանալ անձնուրացության ապրումների առաջ»: Քննադատին հիացմունք է պատճառում պատանի Մեծարենցի քնարի փիլիսոփայական լայն ընդգրկումը, նրա տաղանդի խորասուզումները կյանքի և բնության առեղծվածներում: Հարցերի նման տարածքը ըստ Տերտերյանի բնորոշ էր Դոստոևսկուն: Առաջին հայացքից այս զուգահեռում դժվար է գտնել ընդհանուր եզրեր: Սակայն քննադատը ելնում էր երկու տարբեր ստեղծագործողների հայացքների փիլիսոփայական բուն հիմքերից և այդտեղ էլ գտնում հատկանիշներ, որոնք հնարավոր էին դարձնում «մեր ժամանակի մեծագույն վիպասանի՝ աստվածային Դոստոևսկու» և Մեծարենցի աշխարհընկալման ինքնատիպ համեմատությունը:

Տերտերյանի քննադատության արժեքավոր էջերից է Շանթի ստեղծագործության ուսումնասիրությունը: Իր շատ կողմերով ինքնատիպ գրողը Տերտերյանի նույնքան ուրույն ընկալմամբ գնահատվում է գեղեցիկի հոգեբանական-գեղագիտական ինքնատիպ համակարգի տեսանկյունից. «ցույց տալով կյանքի և իրականության այն խորշերը, որոնց վրա սփռել է տաղանդը յուր գեղեցիկի լույսերը»: Քննադատը գնահատում է գրողին ամենից առաջ նրա բերած նորությամբ և թեմաների և գեղարվեստական կատարման իմաստով: Շանթը իբրև «նոր գրական շկոլայի» ականավոր ներկայացուցիչներից

մեկը, բնորոշում է մի ողջ գրական հոսանք, որը իր շատ կողմերով գալիս էր հակադրվելու «անցյալի գիրկն անցնող» հրապարակախոսական ուղղությանը։ Իբրև նորության հատկանիշներ ընդգծվում են գեղարվեստական անաղարտությունը, շեշտված բնազդականությունը, «գունագեղ ու հյութալից լեզուն», «զատական նկարագիրները, ուր բնությունը, որպես մարմնականի և վայելչականի խորհրդանշան, կենդանի շնչում է» («Լեոն Շանթ», Վաղարշապատ, 1913, էջ 5)։ Ընդհանրապես Շանթի ստեղծագործությանը բնորոշ են դիտվում «մարմնեղեն պատկերները», որոնցից էլ ընթացք է ստանում գրողի «սեռի փիլիսոփայությունը»։ Քննադատի ընկալմամբ, Շանթը գովերգում է սերը իբրև «ստեղծող ուժ», «կյանքի բարձրագույն հպարտություն», գրանով իսկ ընդգծելով մարդու և բնության տենչալի ներդաշնակության գաղափարը։ «Շանթի բոլոր երկերի մեջ,—գրում է Տերտերյանը,—ցրված է առատորեն սիրելու մի անհագուրդ կարոտ։ Նրա հերոսները այս կամ այն չափով սիրում են, վայելում են սիրո թովչանքն ու վայելքները, բայց ինչ որ անկշտում են մնում և հավերժորեն ավաղում են սիրո շուրջը» (նույն տեղում, էջ 10)։ Անձնուրացությունը դիտվում է իբրև գրողի «ամենավսեմ իդեալը»։ Քննադատը գրողի սերն ու համակրանքը գտնում է այն անձնազոհ հերոսների մեջ, որոնք դժգոհ ժամանակի իրականությունից «ձգտում են մի բարձր, գերագույն իդեալական կյանքի, որ չկա բայց պետք է լինի, չի կարող չլինել»։ Այս բնութագրումը թվում է հակասության մեջ է Շանթին տրված՝ «դասալքության երգիչ» բնորոշման հետ։ Սակայն հետագա վերլուծությամբ քննադատը հայտնաբերում է Շանթի հերոսների ուրույն աշխարհը երազի և իրականության սահմանում, գաղափարների ու հույզերի հակակշիռ բևեռներում։ Անձնուրացություն և դասալքություն, այս բախման մեջ է քննադատը բացահայտում Շանթի «գեղարվեստական գեղեցկի» էությունը։ Շանթի հերոսները մնում են պատրանքի հավերժական գեղեցկի սահմանագծում. նրանք «երազում են, բայց բնությունից զրկված են որևէ երազ իրականացնելու ընդունակությունից»։ Դասալքությունը դարձնելով Շանթի ստեղծագործության վերլուծության «հոգեբանական կենտրոն», քննադատը քննում է այն ոչ իբրև «երևույթ», այլ առավելապես իբրև հոգեբանություն, ուր արտացոլվել է գրողի հասարակական, գեղագիտական դավանանքը։ Ինչպես և մյուս վերլուծականներում, Տերտերյանը առանձնացնում է կերպարների հիմնական տիպերը՝ նրանց հոգեբանական քննությունը նպատակամիտելով գրողի գեղարվեստական համակարգի բացահայտմանը։ Հետաքրքրական է, որ դասալքությունը մարմնավորող հերոսները առավելապես տղամարդիկ են, իսկ կանանց կերպարներում ընդգծվում է նրանց ամբողջականությունը, արարքների հետևողականությունն ու կամային բարձր հատկությունները։ Հակադրելով տարբեր հոգեբանության հերոսների խմբերի վարքագծերը, քննադատը գրում է. «Մինչդեռ Շանթի դասալիքները երկպառակված հոգի ունեն, նրանց մտքի և սրտի միջև չկա ներդաշնակություն ու ամբողջականություն, ընդհակառակը Շանթի կանայք ամբողջական հոգի ունեն, նրանց մտավորի և զգացմունքի միջև անհաշտություն չկա։ Մինչդեռ մեր գեղավեպի հերոսներն անրջում ու երազում են, բայց կամքի ուժ չեն ցույց տալիս իրենց անրջածն ու երազածը իրագործելու—ընդհակառակը, կանայք գործնական են, նրանց մեջ երազն ու իրականը չեն անջրպետված, տոկունություն և կամք է նրանց տրված մի բան կամենալու և այդ կամեցածը մարմնացնելու գործի մեջ» (նույն տեղում, էջ 39)։

Գրողի գեղագիտական համակարգի որոշարկումը ընդհանրացված հոգեբանական խմբերի միջոցով՝ տվյալ դեպքում «դասալիքների» և «անձնուրացների», հանգում է կերպարների ու տիպերի գնահատման ուրույն սկզբունքի։ Թեև դրա համատարած կիրառումը հայտնի իմաստով նեղացնում է գրողի հերոսների՝ իբրև անհատականությունների բազմազանությունը, սակայն անժխտելի է այն նորը, որ բերում է Տերտերյանի «հավաքական-հոգեբանական» վերլուծությունը։ Նրա տեսադաշտում է գրողի ստեղծագործական ողջ տարողությունը, և քննադատն անհրաժեշտ է գտնում խմբավորումներից զատ տարբերակել առանձին հերոսների՝ իրենց կամային ու հոգեկան ուրույն խառնվածքներով։ Այդպես առանձնացվում է «Դուրսեցիների» հերոս Բագրատը, որին խորթ է մնում «դասալքության գաղափարն ու գործը»։ Բագրատը բնութագրվում է իբրև ազնիվ, «անձնուրաց հանրական գործի մեջ»՝ ի տարբերություն «դասալիք հերոսների» մեծամասնության։ Տերտերյանը վերլուծաբար հետազոտում է դասալքության արմատն ու աստիճանը, ամբողջացնելով այն իբրև հոգեբանական տիպ՝ գրողի գեղագիտական համակարգում։

2

Տասական թվականների հետազոտություններում Տերտերյանի մեթոդաբանական գլխավոր առաջադրույթներից է գրողի աշխարհայացքի խնդիրը, որը առավել ցայտուն է դրսևորվել «տիպականորեն պատկերող գեղարվեստի» գրողներին նվիրված ուսումնասիրություններում։ Գրողի հասարակական հայեցողությունը դառնում է ստեղծագործական աշխարհը բացահայտող ելակետ։ Այս տեսակետից ուշագրավ է «Մուրացանը որպես մտածող և գեղագետ» ուսումնասիրությունը։

Մուրացանի աշխարհայացքի քննությունը Տերտերյանը դիտում է ամենատարբեր հետազոտությունների, կյանքի ու ստեղծագործության «անքակտելի ամբողջության մեջ»։ Ուշագրավ է, որ այս տեսանկյունից քննադատի համար որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում գրողի կենսագրությունը, նրա անհատականությունը՝ հոգեբանական ու հասարակական կողմնորոշումներով։ Տերտերյանը Մուրացանի հասարակական հայեցությունը բնորոշ է գտնում «դժգոհությունը ներկայից, ժամանակակից հասարակարգից»։ «Այստեղ նա ունի կծու խոսքեր,— գրում է քննադատը,— որ ուղղել է ներկայումս իշխող կյանքին և տիրող խմբակցություններին, նա խիստ ու անողոք քննադատության է ենթարկում թե մեկը և թե մյուսներին» («Մուրացանը որպես մտածող և գեղագետ», էջ 14)։ Սակայն. դատապարտելով նոր հարաբերություններն ու դրանցից բխող աղետաբեր հետևանքները, գրողը «հայացքը սևեռում է դեպի գյուղական կյանքի անաղարտ կենցաղը»։ Փայփայելով գյուղափրկիչ ծրագրեր, գրողը հանդես է բերում հերոսներ, որոնք «արևի գունդը իրենց կրծքում ծածկած ունենան»։ «Անձնուրացության գաղափարակիր» այդ հերոսները Մուրացանի գեղագիտական իդեալի, նրա «սևեռյալ գաղափարի» կրողներն են, նրա «աշխարհայացքի ուղն ու ծուծը»։ Որքան էլ համակրելի լինեին այդ հերոսներն ու նրանց ստեղծող «խոշոր գեղագետը», սակայն քննադատը անաչառ հայացքով կետ առ կետ բացահայտում է նրա առաջադրած իդեալների ժամանակավրեպությունը հետևյալ ա-

հատկություններով. «Նախ, որ նահապետական կենցաղն այնքան էլ իդեալական մի դրություն չի ներկայացնում, երկրորդ՝ որ գյուղն արդի դրամատիրական դարում հայ ազգայնության հիմքը չի կազմում, երրորդ՝ որ գյուղի փրկության նրա ռեցեպտները տնտեսագիտական ոչ մի քննադատության չեն դիմանում և, վերջապես, ոչ մի «հերոս» չի կարող շրջել պատմության անիվը» (Նույն տեղում, էջ 19)։ Բնորոշելով Մուրացանի աշխարհայացքն իբրև «ազգայնական», նա դրա հիմնանքն է դիտում գրողի «գյուղասիրությունը»։ Նույն այդ աշխարհայացքային նստվածքների արտահայտությունն է դիտվում և նրա մեթոդի միտումնավորությունը։ «Միտումնավոր գեղագետը,— ըստ քննադատի,— իրերը տեսնում է այնպես, ինչպես ուզում է, այսինքն յուր շահերի կռիվն է մղում ներհակ շահերի դեմ և իրականության տվյալները դասավորում ըստ յուր առաջադիր միտումի կամ տենդենցի» (Նույն տեղում, էջ 32)։ Աշխարհայացքի միտումնավորությունը տարել է գեղագետին հրապարակախոսության բնագավառը, այստեղ էլ նա «դադարում է գեղագետ լինելուց», քանի որ դրանք անհամատեղելի բնագավառներ են։ Մուրացանի գեղագիտական արժեքը քննադատը բացահայտում է նրա ռոմանտիկական աշխարհայացքի ու մեթոդի սահմաններում։ Տիպականորեն պատկերացնող արվեստի հայ ներկայացուցիչներից Մուրացանը տարբերակվում է նրանով, որ «նա ոչ թե տիպեր է տալիս, այլ գաղափարատիպեր»։ Այսինքն, «նրա հերոսները անպայման տիպական հատկություններ ունեն... միայն թե նրանք հանդես են բերված իրենց հոգեկան աշխարհի միակողմանի լուսաբանությամբ»։

Մուրացանի «անձնուրաց» և «եսասեր» հերոսների «մարդկային տիպի և բնավորության» հավասարաչափ ըմբռնումը քննադատի համար հատկապես գնահատելի է։ Նա գտնում է, որ գրողը «գեղարվեստորեն և հոգեբանորեն ճշմարտապատում է ներկայացնում նրանց»։ Վերլուծելով «Գևորգ Մարզպետունի» վեպը Տերտերյանը բացում է Մուրացանի պատմագեղագիտական աշխարհհայեցությունը՝ զուգորդելով այն գրողի ամբողջ ստեղծագործության գեղարվեստական առանձնահատկություններին, կերպարների կերտման, ոճի, լեզվի առանձնահատկություններին։ Գևորգ Մարզպետունու կերպարը բնորոշվում է իբրև «անձնուրացության մի վսեմ գաղափարատիպ», «Մուրացանի գեղեցիկը հանձինս Գևորգ Մարզպետունու տարել է յուր փառահեղ հաղթանակը»,—գրում է քննադատը։ Որակելով Մուրացանին իբրև «պատմականորեն մտածող», Տերտերյանը նրա առավելությունն է դիտում այն, որ նա «ճիշտ է ըմբռնում հայոց նախարարական կազմակերպության էությունը», «միջնադարյան հայ եկեղեցու նախարարական բնույթը և նրա օրգանական դաշնակցությունը տիրող սոցիալ-տնտեսական կարգի հետ», ըստ այդմ հակադրվելով տարածված մի ըմբռնումի, որը ամեն ինչ պատճառաբանում էր ազգի «անմիաբան» լինելով։

Հայ արձակի մյուս նշանավոր դեմքը, որի ստեղծագործության քննությունն ընդգրկել է Տերտերյանին, Նար-Դոսն է։ Հատկանշական է, որ քննադատը որոշակի տարբերություն է տեսնում Մուրացանի և Նար-Դոսի տաղանդի, գեղեցիկի ըմբռնման մեջ, «որովհետև տաղանդի տարբերությունն էլ ունի յուր տարբեր պահանջները»։ Ռոմանտիզմի գեղագետ Մուրացանը «չի սիրում առօրյա կյանքը», «նրան գրավում է կյանքը յուր վերելքի վրա և գաղափարական բարձունքներով»։ Ռեալիստ Նար-Դոսի բնորոշ առանձնա-

հատկությունը տիպեր ստեղծելու մեջ է, որոնք իրական կյանքի խտացած արտահայտություններն են։ Այդ տիպերը գրողը դուրս է բերում առօրյա կյանքի իրադարձություններում, առօրյայի, սովորականի մեջ հայտնաբերելով գեղեցիկը։ «Իրական երևույթների,— գրում է Տերտերյանը,— կենսական հանգամանքները նրա վրա ավելի ուժեղ տպավորություն են անում, և նա ունի այդ տպավորությունները միացնելու, համախմբելու և ներդաշնակելու բնածին ընդունակությունը։ Նա տալիս է տիպեր» («Երկեր», էջ 109)։

Ինչպե՞ս է բացահայտվում ռեալիստ գրողի գեղեցիկը, չէ՞ որ ղեկավարվելով «առանց կանխակալ մտումների», նա հաճախ պատկերացնում է իր քաղաքացիական համոզումները ժխտող տիպեր։ Առաջադրված հարցը քննադատը մեկնաբանում է հերոս և անհատականություն, հերոս և միջավայր հարաբերակցության մեջ։ Գրական հերոսներին բնութագրելով «կենսական-հոգեբանական» հատկանիշով, Տերտերյանը նրանց բաժանում է երկու խմբի՝ ըստ կամային-հոգեբանական վարքագծի։ Պատճառաբանելով այն «արդի կյանքի մրցադաշտի, գոյության կռվի, ժամանակակից քաղաքի պայմանների» ներազդեցությամբ, Տերտերյանը գնահատում է ճշմարիտ ընկալելու գրողի «գեղագիտական ներքնատեսությունը»։ Խոսելով «Սպանված աղավնի» վիպակի մասին, քննադատը հերոսներին համարում է «ժամանակակից հասարակական-տնտեսական կյանքի զոհեր, որոնց ժամանակավոր սիրո մեջ անդրադարձել է իրենց ապրած կյանքի բոլոր վատշվեր կողմերը» («Երկեր», էջ 116)։

Բուրժուական իրականության հանդեպ հակակրանքը Տերտերյանի աշխարհայեցության էական կողմն է։ Քննադատելով «բանի գործակցության» մեշչանական միջավայրի կարգերը, նա իր համոզումներում կտրուկ հակադրվում էր լիբերալներին, «քաոսային խառնաշփոթությունից» ազատագրվելու միակ ելքը տեսնելով «արմատական հեղափոխումի» մեջ («Տարազ», 1905, № 35)։ Մարքսիստական կողմնորոշման արտահայտությունները քննադատի հասարակական-գեղագիտական հայեցության մեջ պատահական չեն և դրանց հետևողական զարգացումն է վկայում այն փաստը, որ Լենինի շատ աշխատություններ առաջին անգամ հայերեն է թարգմանել Արսեն Տերտերյանը։ Մարքսիստական «հասարակահայեցողության» տեսակետից նա քննադատել է մարքսիզմի դիրքերից հանդես եկող Բախշի Իշխանյանի գռեհիկ սոցիոլոգիական մեթոդը։ «Հասարակական գաղափարները Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահազիզի բանաստեղծությունների մեջ» գրքի մասին Տերտերյանը հանդես է եկել մի քանի հոդվածներով։ Չբացառելով մարքսիստական վերլուծության արգասավորությունը և գնահատելով այն իբրև «նոր կուլտուրական արժեքների և նրանց ձեռք բերելու կամ իրագործելու միջոցների ուսմունքը», Տերտերյանը միաժամանակ նկատում է, որ չի կարելի բանաստեղծությունը նույնացնել «ֆիզիկական և ֆիզիոլոգիական բնույթի» հետ։ Ի դեպ այս գռեհկացումը Տերտերյանը բնորոշ էր համարում առհասարակ այն «քննադատական շկոլային», որի ներկայացուցիչներն էին Գ. Արծրունին, Լեոն, Մ. Բերբերյանը։ Ընդունելով գեղարվեստական ստեղծագործության իմանենտ օրենքներն ու պահանջները, Տերտերյանը ոչ միայն չէր հերքում արվեստի հասարակական նշանակությունը, այլ գեղարվեստական քննադատությանը նույնպես վերապահում էր որոշակի հասարակական բովանդակություն։ «Գեղարվեստական քննադատությունը,— գրում է նա,— չի կարող հասարակա-

կան կյանքից դուրս գալ և երկնակապույտ բարձունքներում թափառել՝ թողնելով դաշտը «սոցիոլոգ» քննադատի առաջ...» («Հորիզոն», 1910, № 235):

Շիրվանզադեի ստեղծագործության քննությունը պարզում է արվեստագետի գեղարվեստական մտածողության նոր սահմաններ, որոնց ուրվագծումը իր մեջ կրում է տեսական ընդհանրացման առավել լայն հնարավորություններ։ Ամենից առաջ դա վերաբերում է գրողի ստեղծագործական ուղղությանը, որը Տերտերյանի գրույթներում սերտ առնչվում է գրողի հասարակական աշխարհհայեցության հետ։ Շիրվանզադեն «ռեալիստ վիպասան է, գիտական մեթոդ ունի յուր գեղարվեստական պատկերները ստեղծագործելիս» («Շիրվանզադե», էջ 10)։ Քննադատության մեջ տեսակետ է արտահայտվել, թե Շիրվանզադեի ստեղծագործությունը օտար է ազգային կյանքին, հատկապես նկատի ունենալով մեծ քաղաքի պատկերումը նրա արձակում։ Սա մի թյուր ընկալման արդյունք էր, որ հերքում է Տերտերյանը և Շիրվանզադեին բնորոշում իբրև «տիպականորեն պատկերացնող գեղարվեստի փայլուն ներկայացուցիչ մեզանում», իսկ նրա ռեալիզմը իբրև մի համակարգված գեղարվեստական հայեցություն, նոր որակ հայ արձակում։ Ելնելով աշխատության վերնագրից՝ «Հայ ընտանիքի և ինտելիգենտի վիպասանը», որոշ քննադատներ ենթադրում են, թե Տերտերյանը նեղացրել է Շիրվանզադեի ստեղծագործության բովանդակությունը։ Սակայն քննադատի բնորոշումը հեռու է նեղ իմաստից և հուշում է գրողի գեղագիտական-գաղափարական սոցիալ-հոգեբանական ընթերցման մի ինքնատիպ տարբերակ։

Տերտերյանի համար նախ և առաջ հույժ կարևոր են երկու հասկացություններն էլ՝ «Ընտանիք և ինտելիգենտի հոգի»։ «Խիստ շահագրգիռ» այս թեմաների նշանակությունը նա գիտում է «հասարակագիտական հոգեբանության տեսակետից»։ Գեղարվեստական ստեղծագործությանն այստեղ տրվում է «գիտական հոգեբանության հզոր աջակցի» դեր (Նույն տեղում, էջ 3)։ «Կա միակողմանիություն,— գրում է Տերտերյանը,— որ փրկարար է ըստ ինքյան։ Այդ փրկարար միակողմանիություններից մեկն է և այն, որ Շիրվանզադեն յուր ստեղծագործական թռիչքների ժամանակ միշտ թևակոխում է միևնույն ասպարեզը, ընտանիքը և ինտելիգենտի հոգին, ընտանեկան կոլեկտիվի և կրթված անհատի սահմանները»։ Այսպիսով, ընտանիք և ինտելիգենտ ասելով պետք է հասկանալ կոլեկտիվ և անհատ, ընդ որում քննադատն ընդգծում է, որ դրանք գիտվում են ոչ մետաֆիզիկական առումներով, «ժամանակից և տարածությունից անկախ»։ «Շիրվանզադեն,— գրում է Տերտերյանը,— ավելի քան ռեալիստ մտածող է, և նրա տաղանդը չի սիրում երբեք սիգաճեմ թռիչքներ կատարել իրականությունից բարձր ոլորտներում, ուր ամեն ինչ կա բացի մարդուց և մարդկայինից, իսկ այս վերջիններն են, որ կազմում են գեղարվեստի նյութը» (Նույն տեղում, էջ 9)։ Ընտանիքում պարփակվել է մի ողջ հասարակության խտացած արտահայտությունը։ Վերլուծության ամփոփման մեջ հստակորեն սահմանվում է ընտանիք-հասարակություն կապի օրինաչափությունը։ Գեղագետ-քննադատը ի հայտ է բերում հասարակական հայեցության մի որակ, որը բացահայտում է գրողի ռեալիզմի կարևոր առանձնահատկությունը՝ ընդգրկման լայնությունը և մերկացնող ուժը։ «Ընտանիքը,— գրում է նա,— այն առանցքն է, որի շուրջը պտտել է և պտտում է քաղաքակրթական յուրաքանչյուր էպոխա։ Ընտա-

նեկան կազմակերպության այս կամ այն ձևը և բովանդակությունը բնորոշում է ըստ ինքյան տվյալ քաղաքակրթական էպոխայի ձևն ու բովանդակությունը։ Ընտանեկան սիստեմը արտացոլումն է հասարակական սիստեմի։ Ներկա ընտանիքի պատկերը տալ, նշանակում է բանի գործակցության հանրական կազմակերպումի հիմքերը մերկացնել»։ Սրան հետևում է եզրակացությունը. «Շիրվանզադեն հայ ընտանիքի երգիչն է։ Եվ դա նրա առավելությունն է և ոչ թե թերությունը» (նույն տեղում, էջ 198)։

Մերժելով մի այլ տեսակետ, թե Շիրվանզադեի երկերում բացակայում են ժողովրդական զանգվածները, Տերտերյանը նկատում է, որ ժողովրդական զանգվածի պատկերումը գեղարվեստական երկում կարող է լինել ուղղակի կամ կողմնակի ճանապարհով՝ այստեղ իսկ «տիպականորեն պատկերացնող գեղագետի»՝ սոցիալական ընդհանրացումներ հանգեցնելով այն իմաստին, թե «այն եզրակացությունները, ինչ որ վիպասանը դուրս է բերում ընտանիքի հոգեբանության ուսումնասիրությունից՝ կիրառելի են ամբողջ դասակարգի նկատմամբ»։ Իր միտքը պարզելու համար քննադատը զուգահեռ է գտնում «մեշչանական» ռուս տաղանդավոր թատերագիր Օստրովսկու «խավարի թագավորության» և Շիրվանզադեի «մեշչանական ընտանիքի» միջև։ «Արդի մեշչանական միջավայրը,— գրում է Տերտերյանը,— չի դիմանում ոչ միայն հասարակագիտական, այլև բարոյագիտական քննադատության»։ Այդ իրականության դատապարտվածությունը քննադատը անխուսափելի է համարում, հակառակ Շիրվանզադեի առաջադրած բարենորոգչական ծրագրի։ Ըստ Տերտերյանի, «գեղագետ-Շիրվանզադեն կազմակերպում է յուր կոլեկտիվի կազմակերպելի փորձը, իսկ նրա հասարակական հայեցության մեջ իշխող «ինդիվիդուալիզմը, փրկությունը տեսնում է անհատական ինքնուրույնության զգացումի մեջ»։ Այդպիսի աշխատանքը քննադատը վեր է գտնում «Անհատի» ուժերից, երբ տեսնելով «մասնավորական, կոլեկտիվ կամեցողությունների հեղաշրջման մեջ»։ Այդ «կոլեկտիվ ստեղծագործության անհրաժեշտությունն» է հենց «Մարգարիտների խորտակման ցավագին փաստը»։

Ինչպես Նար-Դոսի և Մուրացանի ստեղծագործության վերլուծություններում, Տերտերյանը Շիրվանզադեի հերոսներին էլ համակարգում է իբրև «համայնապարփակ տիպեր»։ Դա այն տիպն է, «որ մի որոշ հավաքական-հոգեբանական բնագավառ ընդգրկում է ամբողջականորեն-անցյալով, ներկայով և ապագայով»։ Քննադատը գեղարվեստական տիպը ընկալում է հոգեբանական զարգացման տարբեր փուլերում, ընդ որում, այդ «համայնապարփակ» տիպը իր ընդհանրացման սկիզբն ու վերջը գտնում է մի այլ հերոսի մեջ, որը կարող է պատկանել այլ «հասարակական ամբողջության», նույնիսկ լինել ավելի վաղ գրված գործի հերոս։ Այսպես, իբրև առաջին աստիճան քննելով Լևոնի կերպարը, Տերտերյանը դիտում է տիպի զարգացման հաջորդ փուլերը Քամալյան-Սանթուրյան և, վերջապես, Դիմաքսյան-Սըմբատ Ալիմյան շարքով։ Համայնապարփակ տիպի մի այլ հոգեբանական կառուցվածքով է ներկայանում Միհրան Ալավերդյան («Եվգինե»), Մինաս Կիրիկիչ («Արամբի»), Բարխուդար («Նամուս»), Էլիզբարով («Պատվի համար») շարքը։ Կանացի տիպերը ևս համակարգվում են երկու շարքով. առաջինը՝ Վառվառե («Արամբի»), Գայանե («Արսեն Դիմաքսյան»), Եվգինե, Հերսիլե («Ուներ իրավունք») և երկրորդը՝ Սուսան («Նամուս»), Մարիամ («Ջուր

հույսեր»), Մարգարիտ («Պատվի համար»)։ Տիպական հերոսներից յուրաքանչյուրը օժտված լինելով ուրույն անհատականությամբ, պարփակում է իր մեջ «մի որոշ հավաքական-հոգեբանական միջավայր, յուր տիպական գծերով»։

Պարզաբանելով տիպական հերոսների ընդհանրացնող հիմքը, քննադատը հատուկ ուշադրություն է առնում նրանց տարբերակող հատկանիշների խնդիրը։ Խոսքը վերաբերում է հերոսի անհատականացմանը, քանի որ, ըստ քննադատի, «գեղարվեստական տիպը հաջող է այնքան, որքան նա կարողանում է հավաքական-հոգեբանական միջավայրն յուր մեջ արտացոլել, եթե կուզեք, անհատորեն» (Նույն տեղում, էջ 84)։ Այստեղ քննադատը չափազանց կարևոր է համարում այն միջավայրի նշանակությունը, ուր աճում, կազմավորվում է հերոսի «անհատական դիմագիծը»։ «Հերոսները,— գրում է նա,— դատարկ օդի մեջ չեն մեծանում, նրանց բնավորության հիմնական գծերը ձևակերպվում են հենց այդտեղ, այդ միջավայրում»։ Ուսումնասիրության մեջ Տերտերյանը հաճախ է բանավիճում Լեոյի դեմ, կրկին առաջադրելով գեղագետ-հրապարակախոս սկզբունքի անհամատեղելիությունը։ Ըստ Տերտերյանի Լեո-քննադատի մեջ բացակայում էր հոգեբան-գեղագետը, իր քննադատության մեջ էլ նա մնում է «մշակականության ռահվիրա», գեղարվեստական գավառանքում կիրառելով նախորդ սերնդի գաղափարական չափանիշները։ «Մենք գիտենք,— գրում է Տերտերյանը,— որ այդ «քննադատը» ոխերիմ և մահացու թշնամի է խեղճ Պառնասին, որ նրա հարուստ բառարանում դարձել է «արվեստի համար» չարաբախտ սկզբունքի սիմվոլը» (Նույն տեղում, էջ 174)։ Առհասարակ Տերտերյանի քննադատական ոճի մի կարևոր առանձնահատկությունն է հարցադրումների և դրանց լուծման հետևողական նպատակայնությունը։ Վերլուծության սկզբում առաջադրված կանխադրույթները ծավալվելով ճշգրիտ քննությամբ, ի վերջո հաստատվում են բուն վերլուծական ընթացքով։ Այսպես, ընդհանրացնելով Շիրվանզադեի ստեղծագործության արժեքը, Տերտերյանը բնութագրում է, որ նրա «բարձր գեղարվեստական արժանիքը» ռեալիզմի «նոր հորիզոնների ըմբռնման մեջ» է, որը գրողին դարձնում է «հայ գրականության մեջ գեղարվեստական ռեալիզմի ամենափայլուն դեմքը և եթե կուզեք, հիմնադիրը»։

Գրական ստեղծագործության մյուս բնագավառը, որի հետազոտությունն զբաղեցրել է Տերտերյանին՝ հրապարակախոսությունն է, որի հեղինակը ելակետ ունի «սինթետիկական կառուցվածքի» մեթոդոլոգիական իր սկզբունքը։ Այստեղ նրա ուսումնասիրության օբյեկտն են երկու անվանի հրապարակախոսներ՝ Միքայել Նալբանդյանը և Ավետիք Արասխանյանը։

«Միքայել Նալբանդյան. Ազգության հրապարակախոսը» աշխատության մեջ Տերտերյանը վերլուծում է Միքայել Նալբանդյանի գործունեությունը՝ դիտելով այն «պոետո-սոցիալական» ամբողջության մեջ։ Այստեղ ներառվում են և գրողի աշխարհհայացքի հարցը, և նրան նախորդող գաղափարական, պատմական նախադրյալները։ Նալբանդյանի գործունեությունը դիտվում է իբրև սկիզբ և ուղենիշ հայ հրապարակախոսության հետագա ընթացքում, ուր հատկապես առանձնանում են Գր. Արծրունին և Ավ. Արասխանյանը։ «Ազգության հրապարակախոսին հասկանալու նպատակով», քննադատն անհրաժեշտ է համարում մանրազնին քննության ենթարկել «նրա բնավորության, անձնական հակումների և գրական ուղղության միջև տիրող ներդաշնակու-

թյուր»։ Առանձին նշանակություն է տրվում աշխարհայացքի ամբողջականությանը՝ բնորոշելով նրան իբրև «ազգասեր և ազատամիտ լիբերալ մարտիկի», որի ստեղծագործությանը յուրահատուկ է «մտրակողական ուղղություն»։ Անդրադառնալով Նալբանդյանի հոգեբանական կերտվածքին, Տերտերյանը իր տեսության համաձայն, նրա մեջ գտնում է հակադրման մեթոդի հաստատումը։ Հակառակ գեղագետ-ստեղծագործողների, նրա ապրումները երբեք չեն ստանում «պատկերավոր ընդհանրացման ձևեր... այլ մի պայքարող սրտի արտահայտություն, մի հրապարակախոսի խոստովանություն, որն յուր ազգասիրական դրոշակի վրա մի անգամ ընդմիշտ գրել է. «Օրհնյալ է պատերազմը», անսալով յուր հոգեկան ներքին մղումների ձայնին և աշխարհայացքի թելադրանքին» («Միքայել Նալբանդյան», էջ 13—14)։

Քննադատն ընդգծում է հրապարակախոսի ևս մի առանձնահատկությունը՝ պայքարի ու նպատակների խոր գիտակցությունը։ Տերտերյանը նրա հրապարակախոսական ոգևորությունը, անշեղ հետևողականությունը բացատրում է այն հանգամանքով, «որ հրապարակախոսը պայծառորեն տեսնում է յուր խմբակցության ապագան պարզ աչքով և այն ճամփաները, որոնք տանում են դեպի այդ ապագան»։ «Շատ ճիշտ է նկատում ազգության հրապարակախոսը,—նկատում է Տերտերյանը,—որ յուր աչքի առջև են Հայոց ազգի համար սորանից հարյուր տարի հետո գալուց օրերը»։

Նալբանդյանի հրապարակախոսությանը խորթ չեն դիտվում հուզական հնչերանգները, «հյութալից, ուժեղ» շեշտերը, որոնք լինելով արդյունք «գրական տաղանդի», «համոզումի ու կենսահայեցողության զուգորդումով, ավելի ռելիեֆ են շինում հեղինակի դեմքը»։ Այսինքն, ամենուրեք, ժանրային բոլոր դրսևորումներում քննադատը Նալբանդյանի ստեղծագործությունը հատկացնում է լոկ հրապարակախոսության բնագավառին, գտնելով որ նա հրապարակախոս է մնում միշտ, անկախ նրանից ոտանավոր է գրում, քննադատական հոդված, թե վեպ։ Անշուշտ նման հայացքը խոր անջրպետ էր բացում ստեղծագործության երկու բնագավառների՝ հրապարակախոսության ու գեղարվեստի միջև, ջնջելով նրանց մեջ եղած ընդհանրությունները։ Սակայն աներկբա է տերտերյանական սկզբունքի առավելությունը գրական ստեղծագործության երկու ոլորտների տեսական խոր օրինաչափությունների բացահայտման և կոնկրետ ստեղծագործողների գործի ճիշտ արժեքավորման տեսակետից։

«Ոչ մեկը,—գրում է Տերտերյանը,—չի կարող զերծ մնալ յուր միջավայրի ազդեցություններից, այն պայմանների ու պարագաների ներգործությունից, որոնց մեջ սահում են յուր կյանքի օրերը»։ Նալբանդյանին բնորոշելով իբրև «դեմոկրատիզմի առաքյալ», «ազգության հրապարակախոս», քննադատը մեծ նշանակություն է տալիս նաև ռուս հեղափոխական միջավայրի ազդեցությանը։ «Ռուսիայի «ազատամտության ոսկեդարը» և Նալբանդյանի պես մինչև ոսկորների ուղն ու ծուծը ազատամիտ մարդու ազդեցությունը հնարավորություն տվեցին Նալբանդյանի ազգային աշխարհայացքի կազմակերպվելուն»։

«Ավետիք Արասխանյան» աշխատության մեջ Տերտերյանը նորից է անդրադառնում «ստեղծագործական պսիխիկայի» տեսությանը։ «Հրապարակախոսին գնահատելու համար,—գրում է նա,—պետք է նախ՝ որոշել նրա տաղանդի բնույթը,—այսինքն ցույց տալ, թե որ խմբակցության շահերի ջատա-

գույն է նա։ Հետո հարկավոր է վերլուծել նրա աշխարհայացքը, մատնանշելով այդ աշխարհայացքի արդյունքը իրական կյանքում, այսինքն որոշ դասակարգերի ընդհարման հողը» («Նոր հոսանք», 1914, № 3)։ Ըստ էության, Արասխանյանը նույնպես «ազգության հրապարակախոսն է» և Նալբանդյանից ու Արծրունուց հետո շարունակում էր «երրորդ դասի» գաղափարամարտը՝ հասարակական ու տնտեսական զարգացման նոր հանգամանքներում։ Առհասարակ, Տերտերյանը մերժում էր բուրժուական իրավակարգը և այս իմաստով, ըստ ամենայնի գնահատելով այդ իրավակարգի ներքին հակասությունների բացահայտումը հրապարակախոսի աշխատություններում, միաժամանակ քննադատում է այն բարեկարգելու նրա պատրանքները. «Նրա գյուղափրկիչ ռեցեպտները մեր մեջ միայն զարմանք են հարուցանում, թե ինչպես է եղել, որ ռեալիստորեն տրամադրված մի քաղաքատնտես այդպիսի ունայն մի ծրագիր է թխել՝ տնաբույս միջոցներով գյուղ փրկելու համար, ավերող ժամանակի անողոք անիվի դեմ դնելով մի քանի կասկածելի արժեք ունեցող բարեգործական խրատվիլակներ...» («Նոր հոսանք», 1914, № 5)։

* * *

Գիտական գործունեությունը Տերտերյանը մշտապես զուգակցել է մանկավարժական աշխատանքի հետ։ Տարիներ շարունակ նա հայ գրականության պատմություն է դասավանդել Շուշու հոգևոր սեմինարիայում (1909—1920), իսկ երբ Հայաստանում հաստատվեցին խորհրդային կարգեր, նա եղավ համալսարանի հիմնադիր դասախոսներից մեկը և սկսած 1921 թվականից մինչև իր կյանքի վերջը (1953) որպես դասախոս ու ամբիոնի վարիչ (1929 թվականից) իր անվան հետ կապեց հայրենի գրականության ուսուցման ու գիտական կազմակերպման գործը։

Հեղափոխությամբ վերափոխված հասարակության աշխարհայեցությունը մեթոդոլոգիական վերանայումներ էր պարտադրում գրականագիտությանը և հոգեբանական դպրոցի հետևորդը հիմնավոր քայլեր էր կատարում սոցիոլոգիական մեթոդի յուրացման ուղղությամբ։ Իհարկե, հարցն այնպես չպետք է պատկերացնել, թե արվեստի սոցիոլոգիայի ըմբռնումը Տերտերյանի համար մինչ այդ անհասկանալի մի իրողություն էր և նա ցուցված էր տուրք տալու անծանոթ և օտարոտի սկզբունքներին։ Հոգեբանական նրա մեթոդը ոչ միայն չէր բացառում գրականության հասարակական բովանդակության արժեքայնությունը, այլև գիտակցում էր պատմական, սոցիոլոգիական և մարքսիստական մեթոդների գիտական-վերլուծական սկզբունքների արգասավորությունը։ Հարցը վերաբերում էր հոգևոր պատմության, որպես վերնաշենքային երևույթի ծագումնաբանական և իմացաբանական հիմունքների բացատրությանը՝ նոր աշխարհայեցության՝ մարքսիստական փիլիսոփայության տեսանկյունից։ Իսկ այստեղ արդեն երևույթների պատճառականությունն անհամեմատ ավելի բարդ և օբյեկտիվ գործոններ է հայտնաբերում, քան հոգեբանական մոնադների տեսությունը։ Ինչ խոսք, 20-ական թվականների Տերտերյանի ուսումնասիրությունները վերլուծության գեղագիտական-փիլիսոփայական տարողությամբ զիջում էին նախորդ տասնամյակի հետազոտություններին, սակայն միտված էին գրականության պատմության օրինաչափությունների, գրական երևույթների իմացության նոր մեթոդների որո-

նումով, որոնք ինքնին ուշագրավ են գիտության և պատմության տեսակետից։

Հայոց նոր գրականության պատմության ուսումնասիրության մեթոդոլոգիական նոր սկզբունքների մշակման առաջին փորձը եղավ «Համառոտ դասընթացքը» (1922)։ Առաջին պարագրաֆը հենց այսպես էլ անվանված է՝ «Նյութը և մեթոդը»։ Ըստ նյութի գրականությունը բաժանելով երեք սեռի՝ վիպագրություն, բանաստեղծություն և հրապարակախոսություն, Տերտերյանը առաջադրում է առարկայի ուսումնասիրության իր մեթոդը. «Ընդունելով այն տեսակետը, որ գրականությունը «ժողովրդի բարձրագույն մտածողությունն է», մենք պետք է ուսումնասիրենք ոչ թե գրքեր ու հեղինակներ, այլ գաղափարները և նրանց գեղարվեստական ձևերը։ Հետևապես աղանդը պետք է հանդիսանա այն կենտրոնը, որի շուրջը խմբվել է այս կամ այն սոցիալական ամբողջի «մտածողությունը»։ Մենք պետք է նրան մոտենանք գրական-պատմական չափով. միջավայրը, դարը, ժամանակը որպես օբյեկտիվ տվյալ, իսկ հեղինակի անհատականությունը որպես սուբյեկտիվ տվյալ. երկուսի հարակցությունը տալիս է գրական երկի երևույթը» («Համառոտ դասընթացք», Երևան, 1922, էջ 3)։ Այստեղից արդեն հետևում է մեթոդոլոգիական մյուս սկզբունքը՝ գրականության պատմությունն ուսումնասիրել ըստ «շկոլաների»։ Դասընթացի առաջին պրակը նվիրելով վիպագրությանը, Տերտերյանը այն ստորաբաժանում է հետևյալ շկոլաների՝ «գեղջկական դպրոց» (Աբովյան, Պռոշյան, Աղայան), «ռոմանտիկ դպրոց» (Րաֆֆի, Ծերենց, Մուրացան, Փափազյան), «ռեալիստական դպրոց» (Շիրվանզադե)։ Այն բնութագրումները, որ գրականագետը տալիս է դասընթացի մեջ առնըված գրողներին, այսօրվա տեսակետից, իհարկե, ենթակա են խիստ վերապահությունների և թերևս հատկանշական են ժամանակի գրականագիտական պատկերացումների ընդհանուր ոլորտում։

Հետագայում Տերտերյանը հիմնավոր քայլեր է կատարում սոցիոլոգիական մեթոդի տեսական սկզբունքների յուրացման ուղղությամբ, ուղեցույց ունենալով ռուս գրականագիտության փորձը, հատկապես Վ. Պերեվերզևին ու Վ. Ֆրիչեին, որոնք հետևելով մարքսիստական էսթետիկայի պլեխանովյան դպրոցին, մշակում էին արվեստի սոցիոլոգիայի իրենց տեսությունը, առաջադրելով «սոցիոլոգիական դոմինանտի» և «դասակարգային էկվիվալենտի» հիմունքներն իբրև պոետիկայի բոլոր տարրերը պայմանավորող մեկնակետ։ «Գրական ոճի սոցիոլոգիան», «Ֆրիչեն իբրև քննադատ», «Նալբանդյանի գրական հայացքները» և այլ հոդվածներում Տերտերյանն արդեն հաստատում է իր կողմնորոշումները «պերեվերզևյան դպրոցի» հանդեպ։ Գրականության սոցիոլոգիականացումն ինքնաբերաբար վերստուգում է հոգեբանական մեթոդի տեսական բանաձևերը։ Այսպես օրինակ, եթե 1910-ական թվականների ուսումնասիրություններում Տերտերյանը որպես ստեղծագործական պսիխիկայի ոլորտներ հակադրում էր հրապարակախոսությունն ու գեղարվեստը, ապա այժմ գրում է, թե «չի կարելի սոցիոլոգիական խոր տարբերություն դնել հրապարակախոսական և գեղարվեստական ոճերի միջև... որովհետև երկուսի աղբյուրն ու ծնողը միևնույն հասարակագիտական գրույթն են» («Նոր ուղի», 1929, № 2)։ Նույն այդ սոցիոլոգիայի դիրքերից էլ Տերտերյանը մեկնաբանում է գրական ոճի պրոբլեմը։ Մերժելով «ոճի անհատականության» տեսությունն ըստ Բրանդեսի, Թենի, Հեննեկենի և Ֆագեյի, նա այդ հա-

մարում էր «լիբերալ-ինդիվիդուալիստական աշխարհայացքի» արդյունք և ոճը դիտելով որպես «մարքսի ձևակերպման մեթոդներից մեկը», եզրակացնում, թե նրա մեջ «անդրադառնում են որոշ գաղափարախոսություն և հոգեբանություն, որոնք ի վերջո անհատական չեն կարող լինել, այլ ունեն դասակարգային բովանդակություն» («Նոր ուղի», 1929, № 1)։ Ոճը, մեկնաբանում է Տերտերյանը, արտացոլում է գրողի «սոցիալական ապերցեպցիան», ուստի և «մեռնող դասակարգի ոճը բութ է», ներշնչանքից ու պատկերավորությունից զուրկ, հետևաբար հնարավոր է ոճական վերլուծությամբ «ցույց տալ հեղինակի դասակարգային պատկանելությունը, նրա երկերի թերն ու դեմը, առավելությունները և պակասությունները, աջը և ահյակը» (նույն տեղում)։ Քննադատելով ֆորմալիստներին, որոնք «կտրում են երկը ժամանակից և տարածությունից, նրա մեջ փնտրելով սոսկ հեղինակի «պրիոմները» և մեկդի վանելով քննել հեղինակի գաղափարախոսությունը», Տերտերյանը ոճի պարտադրանքին է ենթարկում մեթոդներն ու ժանրերը, որպես թե ռոմանտիզմը «դա ոչ փիլիսոփայական մտայնություն է և ոչ էլ տրամադրություն. դա—գրական ոճ է», թե ոճը «հասարակագիտական ընդհանրացում է», ուր «տեխնոլոգիան ձուլված է իդեոլոգիայի հետ», «արդյունաբերական քաղաքի հապճեպ, տենդոտ և արագաշարժ կյանքը գրական ոճի մեջ դնում է սեղմություն», սանձելով երթուղային ընթերցանության իր ժանրը՝ նովելը և այլն (նույն տեղում)։

Տերտերյանին նախապես օտարոտի ներկայացավ գրականագետների երիտասարդ սերնդի բռնավեճը Պերեվերզևի և Ֆրիչեի դեմ։ Վերջինիս «Արվեստի սոցիոլոգիան» աշխատությունը համարելով «հետևողական մարքսիզմի» կիրառումը գրականագիտության մեջ, նա այդ մեթոդի քննադատությունը վերագրեց «անարխո-ինդիվիդուալիստական» մտայնությանը։ Ֆրիչեն, ինչպես ենթադրում է Տերտերյանը, հայտնագործեց «սոցիալական պատվերի նշանակությունը» գրողի ստեղծագործության մեջ, Թենի միջավայրի տեսությանը տվեց «կոնկրետ տնտեսագիտական իմաստ» և գրական երկը վերլուծեց «գրողի դասակարգայնորեն հիմնավորված մտածողության մեթոդով» («Գրական դիրքերում», 1929, № 12)։ Այս իմաստով նա Ֆրիչեին կարգում էր «երկրորդ խոշոր դեմքը» Պլեխանովից հետո, ըստ այդմ վերանայելով նաև այն վերապահությունը, որ ժամանակ առաջ ուներ անվանի մարքսիստի սոցիոլոգիական մեթոդի հանդեպ։

Որքան նոր մեթոդը տեսականորեն հստակ ու վերջավորված էր ներկայանում, նույնքան այն պարտադրում էր գիտական-վերլուծական բարդ ու դժվարին մի աշխատանք։ Փաստորեն պետք էր վերստին հետազոտել գրականության պատմության ամբողջ նյութը, իմաստավորել այն նոր մեթոդի տեսանկյունից, որոնել գրականության փիլիսոփայությունը հատկանշող նոր բանաձևեր, հայտնաբերել գրական-գեղարվեստական պրոցեսի բովանդակությունն ընդգրկող նոր օրենքներ ու օրինաչափություններ։ Եվ ստեղծագործական մեծ էներգիայով օժտված գիտնականը ձեռնամուխ եղավ առաջադրված խնդրի իրագործմանը։ Դրա արտահայտությունը հանդիսացան «Նկատողություններ մեր գյուղագիրների մասին» և «Հայոց նոր գրականության պատմություն. XIX—XX դդ.» առաջադրույթները, որոնք ըստ էության նոր շրջանի գրականության պատմության սոցիոլոգիական արտացոլումն են։ Դասակարգային բովանդակությունը գաղափարական ուղղություն է տալիս

գրականության, նույն սկզբի վրա դնելով հրապարակախոսությունն ու գեղարվեստը, գրական մեթոդներն ու ոճերը։ Հրապարակախոսությունը ղեկավարում է գրականության ընթացքը», գրում է Տերտերյանը և հետևություն անում, թե Արծրունին առաջադրել է «Մուրացկյանի և Շիրվանզադեի հիմնական թեմաների ցանկը», թե Շիրվանզադեն կյանքը դիտել է «Գրիգոր Արծրունու լիբերալիզմի տեսակետից», վերջապես, «թե ռեալիզմը և թե ռոմանտիզմը մի գործունյա դասակարգի իրական պահանջներն էին գրականության հանդեպ» («Հայոց նոր գրականության պատմություն», առաջադրություն 5-րդ, Երևան, 1931, էջ 6—7)։

«Նկատողություններ մեր գյուղագիրների մասին» (1927) գրական-պատմական ակնարկում Տերտերյանը որոշակի է ընդգծում անցյալի ժառանգության հետաքրքրության անհրաժեշտությունը։ «Այսպես, ուրեմն,—գրում է նա,—այսօրվա գյուղացուն հասկանալու և ճանաչելու համար պետք է գիտենալ նրա անցյալը, պատմական զարգացման տեսակետով պետք է մոտենալ նրան»։ Գյուղագրական ուղղությունը Տերտերյանն ընկալում է առանց տիպաբանական կամ պատմական ստորաբաժանման։ Այս իմաստով նա գպրոցի սահմանները գծում է Աբովյանից մինչև Բակունց՝ գրեթե հարյուրամյա մի ժամանակաշրջան, որի տևողությամբ «քսանհինգ հայ գյուղագիրներ պրպտել են մեր գյուղական կյանքը, ուսումնասիրել են այդ կյանքի հասարակական ու տնտեսական երևույթները և այդ ամենը մարմնացրել են գրական ձևերի, տիպերի և պատկերների մի երկար համայնապատկերով»։ «Հասարակական ու տնտեսական երևույթների» փաստարկը, որպես գրականության արժեքայնության չափանիշ, իր հիմքում կառչած էր «սոցիոլոգիական դոմինանտի» տեսությանը և արդեն իր մեջ կրում էր գռեհիկ սոցիոլոգիզմի հակապատմական խոտորումը։

Արդեն 30-ական թվականների սկզբին նկատելի են դառնում գրականագիտության և քննադատության մեջ գռեհիկ սոցիոլոգիական մեթոդի վերանայման միտումները։ Գրականագետների երիտասարդ սերունդը բանավեճ է հարուցում «պերեվերզևյան դպրոցի», կասկածի ենթարկելով նրա սեթոդոլոգիական մեկնակետի «մարքսիստական» հիմունքը։ Սուր քննադատության տակ է առնվում «սոցիոլոգիական դոմինանտի» և «դասակարգային պսիխոանալիզի» տեսությունը, որպես հայեցողական, վերդասակարգային, որպես «սոցիալական ադեքվատի» պլեխանովյան էսթետիկայի տարատեսակ։ «Գրականության նորերս ավարտված դիսկուսիան,—ասված է Կոմունիստական ակադեմիայի գրականության, արվեստի և լեզվի բաժանմունքի նախագահության բանաձևում,—կատարյալ պարզորոշությամբ ցույց տվեց, որ Պերեվերզևի կոնցեպցիայի մեթոդաբանական հիմնական արատը նրա հակադիալեկտիկական բնույթն է, մատերիալիստական թեորիան, Պերեվերզևը, փաստորեն գլորվում է դեպի էկոնոմիկական մատերիալիզմը, դեպի շուլյատիկովշչինան, մոռանալով մատերիալիստական դիալեկտիկայի հիմնական օրենքը» («Սովետահայ գրականության պատմություն», Գիրք I, Երևան, 1957, էջ 165)։

Այս խրողությունը արձագանք գտավ նաև հայ իրականության մեջ, գրականագետների երիտասարդ սերնդին տրամադրելով գրականության «սոցիոլոգիական էկվիվալենտի» պերեվերզևյան տեսության հայ հետևորդների քննադատությանը, թերախ ունենալով հատկապես Տերտերյանին։ Գրականա-

գիտության մեթոդոլոգիական վերակառուցման պրոցեսը ավելի ակնհայտ դարձավ պրոլետգրողների ասոցիացիայի վերացումից (1932) հետո: Կոմունիստական այս միջոցառումները արտացոլում էին հասարակության զարգացման պատմական օրինաչափության թելադրանքը: Իրացվել էր համատարած կոլեկտիվացումը՝ սոցիալիստական ուղու վրա դնելով գյուղացիական հասարակությունը, «տեղի էր ունեցել սովետական հասարակարգի տնտեսական ու սոցիալական կոնսոլիդացիան, որը պահանջում էր գաղափարական իր հիմնավորումը»: Գաղափարական բնագավառի սուր հարցը արդեն ոչ այնքան հնի ու նորի հակադրությունն է, «նզովյալ անցյալի» մերժումը, որքան սոցիալիստական վերափոխության միջին իրագործած ժողովրդի պատմական դերի գնահատությունը: Պատմության գլխավոր հերոսը արդեն ոչ թե «պրոլետարիատն է», այլ «ժողովուրդը», և այս իմաստով պատմական անցյալը վերաիմաստավորվում է որպես ժողովրդի ստեղծագործական հանճարի դրսևորում (տե՛ս «Советское литературоведение за 50 лет», м. 1967, с. 51—52): Մաքսիմ Գորկու ելույթը խորհրդային գրողների համագումարում, նրա այն դրույթը, թե բուրժուազիայի դերը գերագնահատված է կուլտուրայի պատմության մեջ, ռեալիզմի օբյեկտիվ բովանդակության և գրողի աշխարհհայացքային նախապաշարմունքների տարբերակումը, ինչպես նաև ժողովրդական բանահյուսության նշանակության ընդգծումը մարդկության հոգևոր պատմության մեջ, մեթոդոլոգիական որոշակի ուղեցույցներ էին անցյալի ժառանգության ուսումնասիրության ասպարեզում: Մեթոդոլոգիական այս սկզբունքները միանգամայն հստակ կողմնորոշումներ տվեցին Տերտերյանին, և ստեղծագործական արտակարգ կարողություններով օժտված գրականագետը շուրջ երկու տասնամյա ժամանակամիջոցում գրում է «Նար-Դոսի պատմվածքները» (1934), «Մուրացան» (1936—1939), «Երվանդ Օտյանի ստեղծագործությունը» (1937), «Նալբանդյանի էսթետիկան» (1939), «Պուշկինը հայ գրականության մեջ» (1939), «Րաֆֆու «Սամվել» պատմական վեպը» (1940), «Աբովյանի ստեղծագործությունը» (1941), «Պարոնյանի գեղագիտական հայացքները» (1941), «Ալիշանը և հայրենասիրությունը» (1942), «Հակոբ Հակոբյանը և մեր օրերը» (1942), «Թումանյանի հայրենասիրական պոեզիան» (1942), «Ղազարոս Աղայանը և ժողովրդական հերոսությունը» (1942), «Հայրենասեր կինը Ծերենցի վեպերում» (1942), «Սունդուկյանը և ժողովուրդների բարեկամությունը» (1943), «Վալերի Բրյուսովը և հայ կուլտուրան» (1943), «Ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծը» (1944), «Սովետահայ պատմավեպը» (1945), «Զոհրապի արվեստը» (1946), «Փիլիսոփայական խոհը Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ» (1946), «Վ. Գ. Բելինսկի: Ռուս մեծ քննադատ-հրապարակախոսը» (1948), «Պերճ Պռոշյան» (1955), «Շիրվանզադեի գրական տիպերի հանրագիտարանը» (1959) և բազմաթիվ այլ հոդվածներ ու ուսումնասիրություններ, որոնք մի ուրույն դպրոց են նշանավորում հայ գրականագիտական մտքի պատմության մեջ[1]:

---

1 Այս մասին տե՛ս Ս. Սարինյան, Արսեն Տերտերյան, «Պատմաբանասիրական հանդես», 1982, № 4:

ՀԱՅ ՄԱՐՔՍԻՍՏԱԿԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԱԿՆԱՐԿ

Հայ մարքսիստական քննադատության սկզբնավորումը կապվում է սույն դարասկզբին սոցիալ-դեմոկրատական գաղափարախոսության ներթափանցման հետ։ Դա մի ժամանակաշրջան էր, երբ հայ ժողովուրդը նույնպես «դուրս եկավ իր նահապետական, սահմանափակ, «ազգային» կյանքի շրջանակներից և կապվեց լայն, լուսավոր քաղաքակիրթ աշխարհի հետ։ Եթե մինչև այժմ մենք ունեինք առանձին անհատներ կամ ինտելիգենտական խմբեր, որոնք կրթվելով Ռուսաստանի կենտրոններում կամ Եվրոպայում, ճաշակելով եվրոպական քաղաքակրթության պտուղները, գալիս էին մեզ մոտ «քարոզիչների», «լուսավորիչների» դերով, այժմ մենք ունենք ամբողջ դասակարգեր, որոնք իրենց էությամբ, իրենց իրական օբյեկտիվ դրությամբ, իրենց իրական կյանքով ներկայանում են որպես արդյունք նույն սոցիալ-տնտեսական պայմանների հեղաշրջման, որ ստեղծվել է նաև մեր կյանքում»[1]։ Եվ եթե առաջ մարքսիզմի գաղափարները կրում էին ռուսական ու եվրոպական համալսարաններում կրթություն ստացած առանձին մտավորականները, ապա դարասկզբին արդեն այդ դերն ստանձնում է կուսակցության մեջ միավորված մտավորական մի ամբողջ խումբ։ Մարքսիստական գաղափարաբանության բաղադրիչ մասն է կազմում գրական քննադատությունը, որի ճանաչված դեմքերից էին Ստեփան Շահումյանը, Սուրեն Սպանդարյանը, Ալեքսանդր Մյասնիկյանը, Հարություն Սուրխաթյանը, Արտաշես Կարինյանը, Ցոլակ Խանզադյանը, Պողոս Մակինցյանը և ուրիշներ։

Գրականագիտությունը սովորաբար մարքսիստական գրական քննադատության հասկացության տակ ներառում է միայն նրա բոլշևիկյան թևի քննադատներին։ Օրինականացված այս սկզբունքը, սակայն, միակողմանի է և չի ընդգրկում երևույթի ամբողջ պատմական բովանդակությունը։ Բանն այն է, որ մարքսիստական գաղափարաբանությունը անհամեմատ ավելի լայն տարածում ուներ և իր ընդհանրության մեջ կազմավորել է այլազան ուղղություններ ու հոսանքներ։ Հարցի մեթոդաբանական դրվածքում ստորաբաժանումն, իհարկե, միանգամայն հասկանալի է ու անհրաժեշտ, բայց որ երևույթը քննելի է իր համակողմանի դրսևորումների մեջ, անշուշտ ավելի է համապատասխանում հետազոտության օբյեկտիվ-գիտական մոտեցմանը։ Այս տեսակետից ահա որոշակի վերագնահատման կարիք ունի ընդհանրապես մարքսիստական քննադատության և մասնավորապես հայ մարքսիստական գրականագիտության ու քննադատության պարբերացման հարցը։ Հայտնի է, որ մարքսիզմի գաղափարաբանության որոշ հետևորդներ գեղագիտական իրենց ըմբռնումները հանգեցնում էին գռեհիկ տնտեսականության, կամ լավագույն դեպքում ապավինում դասակարգային պիտակով վերջավորված սոցիոլոգիական հայեցության։ Այսպես, օրինակ, Բախչի Իշխանյանը իր քննադատական հոդվածներում և մասնավորապես «Հասարակական գաղափարները Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահազիզի բանաստեղծությունների մեջ» (1910),

---

1 Ստ. Շահումյան, *ԵԼԺ, հ. 1, Երևան, 1975, էջ 152—153։*

գրքում գրական երևույթները քննում է բացառապես «ֆիզիկական և ֆիզիոլոգիական բնույթով», ըստ այդմ անտեսելով արվեստի ստեղծագործության գեղագիտական համարժեքը։ Նույնը կարելի է ասել նաև Հովակիմ Սոլովյանի մասին, որն իր «Ժամանակակից հայ քնարերգության փիլիսոփայությունը» (1911) աշխատության մեջ դարձյալ սոցիոլոգիզմի դիրքերից փորձում է համակարգել նորագույն բանաստեղծության ճանաչողական ու իմացաբանական արժեքը։

Սակայն մարքսիստական քննադատության մեջ եղել է նաև մի այլ հոսանք, որի ներկայացուցիչները իրենց համարում էին պլեխանովականներ և հետևում էին նրա գեղագիտական դպրոցին։ Մարքսիստական քննադատության այդ թևին էին պատկանում Հարություն Սուրխաթյանը, Թադևոս Ավդալբեգյանը, Ցոլակ Խանզադյանը, Պողոս Մակինցյանը և ուրիշներ։ Մեթոդաբանական ընդհանուր եզակետը, իհարկե, չի բացառում անհատականության հանգամանքը։ Եթե, օրինակ, Սուրխաթյանը նախասիրում է գրականության սոցիոլոգիական համարժեքի քննությունը, իսկ Ավդալբեգյանը առավելապես հակված է դեպի տնտեսականությունը, ապա Խանզադյանն ու Մակինցյանը էական նշանակություն են հատկացնում գեղարվեստական համարժեքին։

Մի իրողություն առանձնապես կարիք ունի պատմական լուսաբանության։ Հայտնի է, որ մարքսիստական քննադատության այլատար հոսանքները ժամանակին բանավիճում էին միմյանց դեմ, և շատ հաճախ նրա առանձին ներկայացուցիչների միջև այդ բանավեճը հասնում էր ծայրահեղության։ Այս հիման վրա գրականագիտությունը հետագայում ձև տվեց մեթոդաբանական մի սխեմայի, ըստ որի բոլշևիկյան թևի քննադատությունը հորջորջվեց մարքսիստական, իսկ մյուս հոսանքները հատկացվեցին հակամարքսիստական աղանդավորության։ Նման հակադրությունը որևէ գիտական հիմք չունի և պարզապես մեխանիկական անդրադարձումն է քաղաքական-կուսակցական այլադավանության։ Ինչ վերաբերում է գեղագիտությանը, ապա այս բնագավառում այդ հոսանքները մեթոդաբանական էական պառակտումներ չեն ցուցադրում։ Գրականագիտությունը հետագայում անշուշտ կանդրադառնա խնդրի օբյեկտիվ-գիտական լուսաբանությանը և էական ճշգրտումներ կմտցնի երևույթների պատմական գնահատության մեջ։ Իսկ այժմ անհրաժեշտ ենք գտնում նշել, որ բոլշևիկյան թևի մարքսիստական քննադատության մեթոդաբանական եզակետը նույն սոցիոլոգիզմն է, այսինքն գաղափարական-դասակարգային հատկանիշի առաջնությունը գեղարվեստական համարժեքի հանդեպ։ Ավելին, կուսակցականության և պրոլետարական կուլտուրայի դրույթները, որոնք բոլշևիկյան թևի մարքսիստ քննադատների գեղագիտական հայեցության գլխավոր սկզբունքներից են, առանձնահատուկ սրություն են տալիս գրականության սոցիոլոգիական իմացաբանությանը։ Դասակարգային մոտեցման սկզբունքը նկատելիորեն միակողմանի հայացք է պարտադրել նաև անցյալի ժառանգության գնահատության հարցում՝ ստորաբաժանելով այն դեմոկրատական և ոչ դեմոկրատական թևերի, և ըստ այդմ գերագնահատելով դեմոկրատական կուլտուրան և մերժելով այսպես ասած ոչ-դեմոկրատական (ֆեոդալական կամ բուրժուական) կուլտուրան։ Հարցի նման դրվածքից բխում էր նաև գրական ուղղությունների կանխակալ, ոչ-պատմական գնահատությունը, անվերապահ առաջնություն հատկացնելով ռեալիզմին և գրեթե անտեսելով մյուս ուղղությունների գեղարվեստական ու իմացաբանական արժեքը։

Մի հանգամանք ևս արժանի է ուշադրության։ Առհասարակ բոլշևիկյան թևի մարքսիստական քննադատությունը ավելի հրապարակախոսական էր, քան վերլուծական։ Մինչդեռ սոցիոլոգիականներն ու պլեխանովականները (Բ. Իշխանյան, Հ. Սոլովյան, Հ. Սուրխաթյան, Թ. Ավդալբեգյան և ուրիշներ) գրական-պատմական երևույթները քննում էին ծավալուն-մենագրական հետազոտություններով և ըստ այդմ իրողությունները դիտում վերլուծական լայն համակարգի մեջ, բոլշևիկ քննադատները (բացառությամբ Ալ. Մյասնիկյանի մի երկու հետազոտության) հիմնականում բավարարվում էին մամուլի թերթոններում տեղակայվող հոդվածներով ու գրախոսականներով։ Խոսքի այս ձևը բնականաբար սահմանափակում էր տեսական ու պատմական լայն ընդգրկումների ու խորացումների հնարավորությունը։

Առաջադրվող աշխատության մեջ հայ մարքսիստական քննադատությունը ներկայացվում է սկզբնավորման և ձևավորման շրջանի սահմաններում։ Եվ, ըստ էության սա առաջին փորձն է գրականագիտական-քննադատական այդ ուղղությունը քննելու ներքին հոսանքների միասնության մեջ։ Հարցի մեթոդաբանական դրվածքում աննկատելի չէ նաև երևույթի չափազանցված գնահատանքից դեպի իրերի օբյեկտիվ-գիտական հետազոտությունն անցում կատարելու միտումը։

Այսպես թե այնպես, մարքսիստական քննադատության երկփեղկումը գիտակցվում էր ժամանակին, և բոլշևիկյան թևի գրական հայացքներում միանգամայն որոշակի էր գծվում հակառակ թևի «սպեցիֆիկյան» ազգայնամետ սահմանափակությունը։

Մարքսիստական քննադատության մեթոդաբանական կարևորագույն սկզբունքներից մեկը պատմականությունն է։ Այս իմաստով նրանք առավելապես հակված են վերանայելու XIX դարի հասարակական հոսանքների ու գրականության գլխավոր ուղղությունների գնահատության հարցը, և նրանց գործունեությունը բացատրելու օբյեկտիվ-պատմական օրինաչափությունների տեսանկյունից։ Հայ սոցիալ-դեմոկրատների օրգան «Պրոլետար» թերթը իր առաջին համարի (1902) առաջնորդողում գրում է. «Մեր բուրժուազիան դեռ սաղմնային դրության մեջ էր, երբ գրականության ու հրապարակախոսության մեջ սկսվեց բուրժուա-ազատամտական հոսանքը։ Բավական է հիշել, որ Կովկասի բուրժուազիան դեռ չէր հասել այն աստիճանին, որի վրա էր ֆրանսիական բուրժուազիան 1879 թ., երբ նա առաջացրեց մեր հեղափոխությունը, այնինչ բուրժուական-ազատամտական գաղափարները, շնորհիվ Եվրոպայի լուսավորության և գլխավորապես ռուսական 40-ական թվականների նույնանման շարժման ասպարեզ եկան մեզ մոտ գրականության ու հրապարակախոսության մեջ դեռ 50—60-ական թվականներին։

Խաչատուր Աբովյան, Ստեփանոս Նազարյան և վերջապես Գրիգոր Արծրունի—ահա ձեզ բուրժուական-ազատամտական շարժման գլխավոր առաքյալները։ Այդ շարժումը մեծ ծառայություն մատուցեց ազգային ինքնաճանաչության զարգացմանը և նվիրեց ազգին շքեղ գրականության ու բանաստեղծության այնպիսի ներկայացուցիչներ, ինչպես են Րաֆֆի, Պռոշյան, Շիրվանզադե, Պատկանյան, Սմբատ Շահազիզ և այլն» («Պրոլետարիատ», 1902, № 1)։

Նույն հայացքը և «ազատամտության» նկատմամբ նույն վերաբերմունքն ենք տեսնում Բ. Կնունյանցի 1903 թ. գրած «Մի քանի խոսք «Մշակի» մա-

սին», հոդվածում: Գնահատելով «Մշակի» հիմնադիր և խմբագիր՝ «կարող և խոշոր տաղանդով օժտված հրապարակախոս» Գր. Արծրունու և նրա շուրջը համախմբված առաջադիմական ուժերի կրքոտ պայքարը հետադիմության, պահպանողականության, կղերամոլության դեմ, Կնունյանցը գրում է. «Նայեցեք վերջին տարիների համարները. բովանդակության ինչպիսի աղքատություն, ինչպիսի մակերեսայնություն, ավելի ճիշտ՝ ինչպիսի վախկոտություն այս կամ այն հարցի լուծման ժամանակ...» («Бакинская известия», 1903, № 44): Եվ «լիբերալների» ու «Մշակի» այդ կերպարանափոխությունը նա բացատրում է պատմական այն իրողությամբ, որ ավատական, նահապետական կարգերի համեմատությամբ առաջադիմական հայ բուրժուազիան և բուրժուական մտավորականությունը կապիտալիզմի զարգացման արդի շրջափուլում օրինաչափորեն վերածվել են հասարակության առաջընթաց շարժումը կաշկանդող հետադիմական ուժի: Պաշտպանելով նույն տեսակետը, Արսեն Ամիրյանը նշում է, որ ազգային բուրժուազիայի առաջադիմության շրջանում գործել են գրական այնպիսի արտահայտված դեմքեր, «ինչպես են Արծրունին, Րաֆֆին, Սունդուկյան և այլն, որոնք զիջումներ չգիտեին, որոնք զգում էին խորը, ապրում էին ուժեղ, մտածում էին համարձակ և հետևողական» («Պայքար», 1916, № 47): Մինչդեռ արդեն XX դարասկզբին հայ բուրժուազիայի գաղափարախոսների ամբողջ բազմամարդ բանակը, ինչպես նկատում է Շահումյանը, «ամեն ջանք գործ է դնում մթագնելու ժողովրդական մասսաների գիտակցությունը, արդարացնելու նրանց առաջ՝ զանազան աչքակապությունների ու խաբեբայության միջոցով՝ շահագործության ու բռնության վրա հիմնված այժմյան հասարակարգը» (1, 69):

Միանգամայն ակներև է, որ պատմականության սկզբունքի մարքսիստական ըմբռնումը էապես հանգում է դասակարգային պայքարի քաղաքական նպատակների սուբյեկտիվ նկատառումին: Այստեղից արդեն տրամաբանորեն հետևում է կուսակցականության տեսությունը, որի համար ուղեցույց հանդիսացավ Վ. Լենինի «Կուսակցական կազմակերպություն և կուսակցական գրականություն» հոդվածը: Այդ դրույթի հիմնավորմամբ հոդվածներով հանդես եկան Ստ. Շահումյանը («Էվոլյուցիոնիզմն ու ռևոլյուցիոնիզմը հասարակական գիտության մեջ», 1905), Ս. Սպանդարյանը («Դպրոցական հարցը և սոցիալ-դեմոկրատիան», 1906), Ալ. Մյասնիկյանը («Բուրժուազիան և նրա սպասավորները», 1913), Արտ. Կարինյանը («Գրական-քննադատական էսքիզներ», 1911) և ուրիշներ: Հայ մարքսիստ քննադատների գեղագիտական Ելակետը ռեալիզմն է: Այս տեսակետից նրանք անտեսում էին գրական մյուս ուղղությունների գեղարվեստական ու իմացաբանական արժեքայնությունը, գրեթե ժխտական մոտեցում հանդես բերելով ինչպես ռոմանտիզմի ու նատուրալիզմի, նույնպես և մոդեռնիստական հոսանքների նկատմամբ: Ինչ վերաբերում է ռեալիզմին, ապա նրանց կարծիքով դա միակ կենսական ուղղությունն է, քանի որ օբյեկտիվորեն արտացոլելով իրականությունը, նա նկատում է կյանքի սոցիալական հակասություններն ու դրանից արտաբերում դասակարգային պայքարի անհրաժեշտությունը: Շիրվանզադեի «Քաոս» վեպի մասին Ա. Կարինյանը գրում է. «Պրոլետարական շարժմանը կատարելապես օտար այդ գեղագետը արձանագրում է բանվոր դասակարգի միջազգային համայնական ոգին: Եվ այդպես է նկատում նա բանվորին դեռ 1898 թ., երբ նոր էր միայն սկսվել բանվորական երիտասարդ շարժումը...

Գեղագետին հատուկ ինտուիցիայով նա դեռ դարի վերջին նկատում է բանվորի ուրույն դեմքի բնորոշ գծերը, որոնք այժմ ևս աննկատելի են հայ մանր բուրժուական հեղինակների համար» («Պայքար», 1916, № 33)։ Նույն գրքերից է Ասք. Մռավյանը քննում Ալ. Շիրվանզադեի «Պատվի համար», Գ. Սունդուկյանի «Պեպո», Լ. Շանթի «Կայսր» պիեսները։ Նա հայ թատրոնի գործիչներին խորհուրդ է տալիս հաճախակի բեմադրել «Պեպոն», որի գլխավոր գործող անձը՝ ձկնորս Պեպոն, աշխատավոր ժողովրդի հարազատ զավակն է, արդար աշխատանքի մարդու տիպական ներկայացուցիչը, սոցիալական չարիքների ու բարոյական արատների դեմ ծառացող, մաքառող խիզախ, ուստի ամբողջ պիեսն էլ հանդիսանում է «արժեքավոր և ուսուցանող» («Պայքար», 1916, № 14)։ Անդրադառնալով Շիրվանզադեի «Պատվի համար» դրամային, Մռավյանը նկատում է, որ ռեալիստ թատերագրի «տաղանդավոր գրիչը հարազատ ու թանձր գույներով նկարագրում է Բաքվի հայ բուրժուազիայի առաջին սերնդի բարքերը» («Պայքար», 1915, № 3) և այդ սերնդի խոցերի ու ախտերի մերկացմամբ՝ օբյեկտիվորեն հանգում է տիրող շահագործողական հասարակարգի ժխտման գաղափարին, որը և ռեալիստ հեղինակի մեծագույն արժանիքներից է։ Քննադատի համոզմամբ, պետք է մերժվեն անկումային, անարժեք, ռեալիզմի հետ կապ չունեցող պիեսները, որոնք հարուցում են սոսկ անառողջ տրամադրություն և հոգեկան մղձավանջ. «Ո՞ւմ և ի՞նչ ասաց Շիրմանսկու «Արյուն» դրաման,— գրում է նա,— որ ռեկլամով և աղմուկով բեմադրվեց... Դրամայի մեջ կար փող, գինի, լրտեսներ; պոռնիկ կանայք, կնոջ սպանություն, շան սպանություն, ինքնասպանություն—բայց չկար այն, ինչ անհրաժեշտ է ժողովրդական թատրոնի համար՝ առողջ, անբռնազբոսիկ ռեալիզմ, անկեղծ ու գրավիչ մարդկային տրամադրություն։ Այդ տեսակի քրեական կոշմարային գրվածքներից թմրած մեռնող դասակարգերի այլասերման, քայքայման հոտն է փչում, թող մեռելները թաղեն իրենց մեռելների նեխած դիակները, բայց կայտառ ու կենսունակ ժողովրդին հեռու պահեք այդ տեսարանից, որովհետև նրա մեջ գեղեցկություն չկա, կյանքի առողջ շունչ չկա» («Պայքար», 1916, № 8)։

Լևոն Շանթի «Հին աստվածներ» դրաման համարելով «մի եզակի երևույթ մեր գրականության մեջ», Արշ. Մելիքյանը գտնում է, որ «մենք կարող ենք հպարտությամբ ցույց տալ օտարներին և դասել համամարդկային գրականության շարքում», որովհետև հեղինակը բացառիկ «բանաստեղծական ուժով և թափով» ներկայացնում է «պարտքի, գիտակցության և բնական հակումների պայքարը», բախումը հին և նոր աստվածների, գեղեցկության երկրպագու հունական-հելլենական ոգու և միջնադարյան ասկետիզմի միջև։ Ուշագրավ է, որ քննադատը զուգահեռ է անցկացնում դրամայի և Րաֆֆու «Ախթամարա վանքը» ակնարկի միջև, նկատելով, որ ըստ էության, երիտասարդ Հակոբ Մելիք-Հակոբյանի խոսակցությունը և վեճը վանահայրերի հետ նույնն է, ինչ որ Վանահոր և Սեբեղայի պայքարը։ «Այս վերջին համեմատությունը ցույց է տալիս,— գրում է քննադատը,— որ այն արմատական և գլխավոր խնդիրը, որը պատմական-քաղաքական քննադատության սահմաններում և շրջանակում հետաքրքրել և զբաղեցրել է մեր նորագույն գրողներին և հրապարակախոսներին, լայն կերպով առաջին անգամ շոշափել է Շանթը և դուրս հանելով նրան ազգային կեղևից, դրել է նրա մեջ համամարդկային պրոբլեմի բնույթ ունեցող գծեր։ «Հին աստվածների» մեջ լիճը, վանքը, հայ-

րերը, միջավայրը, այդ բոլորը հայկական են և ունեն պատմական գունավորում, իսկ շոշափած խնդիրները... կազմում են հանուր մարդկության սեփականությունը և հատուկ են բոլոր ազգերին» (Ա. Մելիքյան, Ընտիր երկեր, Երևան, 1982, էջ 24—25)։

Գործնականում հայ մարքսիստ քննադատների գրական քաղաքականությունն ուղղված էր պրոլետարական-հեղափոխական գրականություն ստեղծելու գաղափարին, և այս իմաստով նրանք մի առանձնահատուկ նախանձախնդրությամբ էին փորձում հայ գրականության գլխավոր ձգտումը խորհրդանշել Հակոբ Հակոբյանի, Շուշանիկ Կուրղինյանի, Արազու, Մոդաթ Պետրոսյանի և պրոլետարական գրականության մոտիվներին հարող այլ գրողների ստեղծագործությամբ։

Մարքսիստական քննադատությունը մի որոշակի ուղղություն է նշանավորում հայ քննադատության պատմության մեջ։ Ելնելով մեթոդաբանական որոշակի հիմունքից, նա վերլուծել է հայ և համաշխարհային գրականության բազմակի երևույթներ, իր հայացքների տեսակետից մեկնաբանել գրականության տեսության ու պատմության հարցերը։ Այս իմաստով Ստ. Շահումյանի, Ս. Սպանդարյանի, Ալ. Մյասնիկյանի, Հ. Սուրխաթյանի, Ա. Կարինյանի և այլոց գրական ըմբռնումները ուրույն երանգ են տալիս հայ քննադատական մտքի պատմությանը։

Ընդունված է մարքսիստական հայ քննադատության հիմնադիր համարել Ստեփան Շահումյանին (1878—1918)։ Գրականության հարցերը նրա հրապարակախոսության մեջ հանդես են գալիս որպես հասարակական մտքի բաղկացուցիչ մաս և ըստ այդմ նախապես ենթարկված են դասային ու դասակարգային շահերի հայեցությանը։ Դեռևս իր առաջին քննադատական ելույթում (խոսք Ղազարոս Աղայանի գրական գործունեության 40-ամյա հոբելյանին, 1902 թ.) նա դեմոկրատ գրողին սահմանազատում է լիբերալ-բուրժուական հոսանքից, ընդգծելով, թե միապետական բռնատիրության պայմաններում, ուր չկա մամուլի ու խոսքի ազատություն, չեն կարող լիակատար զարգացում ունենալ տաղանդներն ու գրականությունը։ Կուլտուրայի դասակարգայնության սկզբունքը Շահումյանի համար տեսական առաջնային դրույթ է, որի դիտակետից նա քննադատում է ազգային մտավորականության տեղայնամտությունը։ «Ազգային-կուլտուրական ավտոնոմիայի մասին» (1914) աշխատության մեջ արծարծելով լեզվի, կրթության, մամուլի, գրականության հարցերը, նա հեգնում է «սպեցիֆիկ» հայ մարքսիստներին, որոնք անգիտանում են «այն տարրական ճշմարտությունը, որ կուլտուրան որոշվում է իր դասակարգային բովանդակությամբ և ոչ ազգային արտաքինով», և որոնց համար «ֆեոդալական կուլտուրա», «բուրժուական կուլտուրա» հասկացությունները դատարկ հնչյուններ են և միակ իրականը «ազգային կուլտուրան է»[1]։

«Ընթերցողի տարակուսանքը» և «Մի քանի խոսք Լ. Ն. Տոլստոյի կրոնի մասին» հոդվածներում Շահումյանը անդրադառնում է ռուս մեծ գրողի աշխարհայացքի ու ստեղծագործության գնահատությանը, նրա անվան շուրջ ծավալված համընդհանուր հետաքրքրության հանգամանքներով։ Ընդունելով Տոլստոյի գեղարվեստական հանճարը, Շահումյանը անվերապահորեն մեր-

---

2 Ստ. Շահումյան, ԵԼԺ, հ. 2, Երևան, 1976, էջ 299։

ժում էր «կյանքի ուսուցիչ» և «մեծ մտածող» վերագրումները և «Քրիստոսի աշակերտի և քրիստոնեության ուսուցչի» ուսմունքը հայտարարելով ռեակցիոն, միանգամայն անհարիր էր դիտում ժողովրդի ազատագրական պայքարի հեռանկարի տեսակետից։ Ի հակադրություն «Նոր կրոն» ստեղծելու Տոլստոյի հավակնությունների, Շահումյանը բարձր էր գնահատում Մ. Գորկուն. որպես «ազատության երգչի» ու «ռուս բանվորների սիրելիի», որը դիմադարձ լինելով «բուրժուական հասարակությունից» իր «գեղարվեստական տաղանդը» նվիրաբերեց բանվոր դասակարգի ձգտումների արտահայտմանը։

Մի նախապաշարմունք առհասարակ կառչած է եղել հայ մարքսիստ քննադատների հայեցությանը ազգային գրականության գեղարվեստական արժեքայնության վերաբերյալ։ Դավանանք ընտրելով համամարդկային ու համաշխարհային իդեալը, այդ տեսանկյունից հայ գրականությունը ներկայացնել է վերապահությամբ, «ազգային» շրջանակներում սահմանափակված և քիչ նյութ տվել գաղափարական-համամարդկային նրանց մտածումներին։ Այս իրողությունը միանգամայն բնորոշ էր նաև Սուրեն Սպանդարյանին (1882—1916)։ Գրական իր նկատողություններում նա ավելի շատ վկայակոչում է ռուս և եվրոպական գրականության հեղինակներին (Պուշկին, Գոգոլ, Նեկրասով, Սալտիկով-Շչեդրին, Տոլստոյ, Գորկի, Շիլլեր, Հաուպտման և ուրիշներ), գրեթե բացառիկ դեպքերում անդրադառնալով հայ գրականության երևույթներին։

«Բուրժուական հասարակության մեջ ամեն բան դառնում է ապրանք, ծախու և առնելու առարկա, և այդ կանոնին ենթարկվում են ոչ միայն նյութական՝ ձեռքով շոշափելի իրերը, այլև մտավոր, ոչ նյութական բաները՝ գիտություն, տաղանդ, շնորհք և այլն»[3], սա մեթոդաբանական որոշակի սկզբունք է, որի տեսանկյունից Սպանդարյանը գնահատում է արվեստի ու գրականության երևույթները։ Ճիշտ է, նա հասկացությունը չի հանգեցնում գռեհիկ համահարթման և ճանաչում է գեղարվեստական արժեքայնության անկախությունը («եթե ասենք, թե այսինչ գրողը, նկարիչը, փիլիսոփան հանդիսանում են տիրապետող դասակարգի իդեոլոգները, մի՞թե այդ նշանակում է ժխտել այն նշանակությունը, որ ունեն նրանք համամարդկային առաջադիմության համար»), այնուամենայնիվ, գրականության իմացաբանական արժեքի տեսակետից առաջնակարգ նշանակություն է ստանում գրողի հայացքների դասակարգային կողմնորոշումը։ Հատկանշական է, որ Սպանդարյանը ընդունելով հանդերձ Տոլստոյի «խոսքի արվեստագետ» հանճարը, ընդգծում է, որ նրա ուսմունքը «չի համապատասխանում պրոլետարիատի շահերին, ձեռնտու է բուրժուազիային»։ Բնորոշ է նաև, որ նրա համար որպես գրողի իսկական տիպարներ հանդես են գալիս Մ. Գորկին և Հ. Հակոբյանը, դիտելով, թե «Նոր առավոտ» պոեմի հեղինակը «պատկանում է այն սակավաթիվ հայ բանաստեղծների թվին, եթե չասենք միակը, որոնք վաղուց հրաժարվել են թմբկահայրենասիրական թեմաներից և համամարդկային բնույթ կրող բոլորովին նոր մոտիվներ են մտցրել հայ պոեզիայի և գրականության մեջ»[4]։

3 Ս. Սպանդարյան, Երկեր, հ. 2, Երևան, 1959, էջ 344։

4 Նույն տեղում, էջ 169։

Արվեստի ու գրականության վերաբերյալ Սպանդարյանի հայացքները առավել ցայտուն արտահայտություն են գտել թատերախոսականներում, որը նրա համար եղել է գրական նախասիրություն։ Նա մի ամբողջ շարք հոդվածներ է գրել Թիֆլիսի հայ և ռուսական թատրոնների ներկայացումների մասին՝ Հաուպտմանի «Ջրասույզ զանգը», Շիլլերի «Սեր և խարդավանքը», Չեխովի «Իվանով», Սմորոդսկու «Մոռացված կայարանում», Յուժին-Սումբատովի «Ավազակներ», Շչեգլովի «Կարմիր ծաղիկը», Անրի Բատայլի «Անխոհեմ կույսը», Մետերլինկի «Կապույտ թռչուններ» և այլն, որոնցում արտահայտում է իր համակրանքը ռեալիզմի հանդեպ և անվերապահ ժխտումը անկում, պեսիմիզմ, սանձարձակություն ու բարոյազրկություն քարոզող մոդեռնիստական ուղղության, ճիշտ է այդ հասկացության տակ առնելով գրական նոր ուղղությունների գեղարվեստական փորձը։ Այսպիսի չտարբերակված մոտեցմանը պիտի վերագրել այն տարակուսանքը, թե «մեր հասարակական հիմնարկներում» ավելի շատ խոսում են Մ. Մետերլինկի «Կապույտ թռչունների» «գեղեցկության և տառապանքի կրոնների մասին, քան թե մեր անմիջական ցավերի ու կարիքների»։

Ավելի բովանդակալից ու պրոֆեսիոնալ գծերով է հատկանշվում **Ալեքսանդր Մյասնիկյանի** (Մարտունի—1886—1925) գրական-քննադատական գործունեությունը։ Էական է նշել նաև, որ Մյասնիկյան քննադատին զբաղեցրել են հայոց գրականության հարցերը, և, ի տարբերություն այլ մարքսիստ քննադատների հրապարակախոսական-հոդվածային ելույթների, նա հանդես է եկել մենագրական հետազոտություններով։ Իհարկե, Մյասնիկյանը ժառանգում էր ժամանակի մարքսիստական գեղագիտության մեթոդաբանական սկզբունքները (կուսակցականություն, դասակարգային էկվիվալենտ և այլն), սակայն ճանաչում էր նաև գեղարվեստական արժեքայնության հանգամանքը, որը հնարավորություն էր ընձեռում գրական երևույթների օբյեկտիվ վերլուծության։ Մարքսիստական հայ քննադատության ձևավորման շրջանի ուշագրավ էջերից են Մյասնիկյանի հետևյալ հոդվածներն ու ուսումնասիրությունները. «Ինչպես են գրվում ռեցենզիաները մեզանում» (1910), «Միքայել Նալբանդյան. Նկատողություններ» (1910), «Հասարակական դասակարգերի մասին» (1911), «Հովհ. Հովհաննիսյանի և Ալ. Ծատուրյանի բանաստեղծությունների հասարակական արժեքը» (1912), «Երկու կուլտուրական տոն» (1913), «Արթնացումը» (1914), «Հայ խոշոր գրողի հիշատակին» (1914), «Գրական քննադատության մեթոդի մասին» (1922), «Յու. Այխենվալդի «Բանաստեղծներն ու բանաստեղծուհիները» (1922), «Պրոլետարական գրականության նվիրված «Մուրճ» ամսագրի № 1-ի առթիվ» (1922), «Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքը» (1923), «Միքայել Նալբանդյանը և հայ ինտելիգենցիան» (1923) և այլն։

Մյասնիկյանի համոզմամբ պրոլետարական հեղափոխության արդի դարաշրջանը արդեն ստեղծում է իր մշակույթը, արվեստն ու գրականությունը, որը կոչված է արտացոլելու ժողովրդական լայն զանգվածների կյանքը, աշխատանքը, պայքարն ու խոհերը, մարդկանց գիտակցությունը ձևավորելու ապագա հասարակության իդեալներով։ Մաքսիմ Գորկին առաջին «ծիծեռնակն» է, որին հետևելու են այլազգի գրողներ ու բանաստեղծներ։ «Ինչպես են գրվում ռեցենզիաները մեզանում» հոդվածում նա Շ. Կուրղինյանի «պրո-

լետարական քերթվածքները» որակում է որպես «Հայ գրականության մեջ նոր էջեր»։

Ուշագրավ է Մյասնիկյանի՝ 1909 թ. հոկտեմբերի 3-ի նամակը Մարտիրոս Սարյանին։ Խոստովանելով, որ իրեն մշտապես հուզում, հետաքրքրում են գրականության և արվեստի հարցերը, նա գրում է. «Զարմանալի կերպով ինձ դեպի իրենց են քաշում Դոստոևսկին, Բելինսկին. ահա քեզ դասականներ... Արվեստի հարցը զբաղեցնում է ինձ, բայց կարդալու համար չեմ գտնում այդ առարկայի մասին համապատասխան աշխատություններ։ Տարօրինակ սֆինքս է արվեստ ասվածը, ինչպես էլ որ դատես, մեկ է՝ հարցը նրա մասին տակավին չի մշակված պատշաճ մակարդակով։ Ես խոսում եմ սույն երևույթի պատճառականության մասին՝ ինչի՞ց է կախված, ինչո՞վ է պայմանավորված, այլ խոսքով՝ ինչպե՞ս հասկանալ այն։ Բայց ինձ թվում է, որ իր շատ դրսևորումներով, շատ տեսակներով ու ենթատեսակներով այն կապված է ժողովուրդների անտեսական կյանքի հետ, որ միջավայրի հասարակական հարաբերություններն իրենց կնիքն են դնում արվեստի վրա»։

Մեթոդաբանական այդ սկզբունքով են գրված Մյասնիկյանի «Միքայել Նալբանդյան», «Հ. Հովհաննիսյանի և Ալ. Ծատուրյանի բանաստեղծությունների հասարակական արժեքը», «Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքը» ուսումնասիրությունները։ Եվ ամենուրեք կարելի է նկատել, որ պատմականորեն դրական վերլուծության ենթարկելով ազգային այդ գործիչների ստեղծագործությունը, գրականագետը այն ի վերջո հանգեցնում է պրոլետարական հեղափոխության գաղափարի փակուղուն, թե «օբյեկտիվ պայմանների բացակայության պատճառով» Նալբանդյանը հասու չեղավ մարքսիզմին, և տուրք տվեց «ագրարային սոցիալիզմի» ուտոպիային, թե Հովհաննիսյանն ու Ծատուրյանը իրենց քնարը նվիրեցին ազգային-ազատագրական պայքարի մոտիվներին, սակայն «իսկական դեմոկրատիզմի՝ պրոլետարական իդեոլոգիայի բացակայության հետևանքով» տուրք տվեցին տիրացուականությանն ու կղերականությանը։

Գրականության սոցիոլոգիական վերլուծության մի ուշագրավ փորձ է նաև Մյասնիկյանի «Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքը» ուսումնասիրությունը։ Հետադարձ հայացքով կարելի է նրանում հայտաբերել այսօրվա տեսակետից հաղթահարված բնութագրումներ, սակայն էականն այն է, որ հեղինակը բացահայտում ու արժեքավորում է հայոց ազգային մեծ բանաստեղծի ստեղծագործության ռեալիզմը, կենսական պաթոսն ու ժողովրդային ոգին։ «Թումանյանի քնարը,— գրում է նա,— կարողացել է արձագանքել իրադարձությունների էական և մասսայական կողմերին, ժամանակի համեմատաբար դրական կողմերին»։ Թումանյանը «մինչայսօրյա հայ գրականության խոշորագույն դեմքն» է, որի «անմահ գրվածքները» սերունդները «կկարդան գեղարվեստական հաճույքով, մեծ հետաքրքրությամբ և կատարյալ բավականությամբ»։ «Երկու կուլտուրական տոն» հոդվածը նվիրված է հայ գրերի գյուտի 1500 և տպագրության 400-ամյակին։ Ազգային հպարտության զգացումով Մյասնիկյանը հաստատում է, որ «հինավուրց քաղաքակրթական հուշակ» և հնագույն մշակույթ ունեցող, «տառերի գյուտի» հեղինակ հանդիսացող «հնադարյան կուլտուրական ազգերի»՝ փյունիկեցիների, հույների, հռոմեացիների և այլ ժողովուրդների նման «հայերն էլ հին ազգ են... ունեն իրենց պատմականորեն զարգացած կուլտու-

րան, որ 1500 տարի սրանից առաջ, հանձին իր հանճարեղ գլուխներից մեկի՝ Մեսրոպ Մաշտոցի, ստեղծել է հայ գիրը»։

20-ական թվականների սկզբին, ղեկավարելով հայկական հանրապետությունը, Մյասնիկյանը հսկայական ջանքեր ներդրեց ազգային մշակույթի, արվեստի ու գրականության զարգացման գործին։ Միաժամանակ հանդես էր գալիս հոդվածներով ու ուսումնասիրություններով, որոնք միտված էին գրական-քննադատության մեթոդի տեսական հարցադրումներով։ Առաջնությունը հատկացնելով սոցիոլոգիական մեթոդին, նա թեև փորձում է «գեղարվեստի սոցիոլոգիական ուսումնասիրությունը» տարբերակել «գրական քննադատության սոցիոլոգիական ուղղությունից», այնուամենայնիվ «գեղարվեստը դա ինքը կյանքն է, հասարակությունն է», հետևաբար «հասարակագիտական պիտի լինի գրական քննադատությունը» սկզբունքն իր ուղղագիծ դրվածքով հանգում է գեղարվեստի դասակարգային ու սոցիալական էկվիվալենտի գերագնահատությանը։ Այս տեսակետից միանգամայն բնորոշ է Յու. Այխենվալդի «Բանաստեղծներ և բանաստեղծուհիներ» գրքի մասին գրախոսականը, ուր արվեստաբանի քաղաքական հայացքները որակելով ռեակցիոն, Մյասնիկյանը մերժում էր նաև նրա մեթոդը, հատկացնելով այն «արվեստը արվեստի համար» ֆորմալիստական տեսությանը։

Պլեխանովյան թևի հայ մարքսիստ քննադատներից է Թադևոս Ավդալբեգյանը (1885—1937)։ 1902 թվականին ավարտել է էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանը և զբաղվել ուսուցչությամբ։ Մասնագիտությամբ լինելով տնտեսագետ, նա միաժամանակ ձեռք էր բերել հայագիտական գիտելիքներ, որոնք հիմք են տվել նրան հետազոտության ոլորտի մեջ առնելու հայոց պատմության ու մշակույթի բազմաթիվ հարցեր սկսած հեթանոսական ժամանակներից, մինչև նոր ժամանակները։

«Գեղարվեստ» հանդեսի 1909 թվականի երրորդ համարում լույս է տեսնում Ավդալբեգյանի «Միջավայրի թեորիան», որը նվիրված է գրականության և գրական քննադատության մեթոդաբանության հարցերին։ Ինչո՞վ է պայմանավորված այս կամ այն ժողովրդի, այս կամ այն դարաշրջանի գրականության և, առհասարակ, գեղարվեստական մտքի զարգացումը։ Այս հարցի պատասխանը տալու համար նա ամենից առաջ պարզում է գեղարվեստական գրականության իր ըմբռնումները։ Նրա համոզմամբ գրականությունը «իբրև մի իդեոլոգիա» հասարակական կյանքի երևույթներից մեկն է և, որպես այդպիսին, նաև՝ պատմագիտության ստորաբաժանումներից մեկը։ Նա քննադատում է գրականության այն պատմագիրներին, որոնք գրականությունը ներկայացնում են կյանքի մյուս երևույթներից կտրված և, ի վերջո, գրականության զարգացման ընթացքը հանգեցնում են գրողի տաղանդին։

Ավդալբեգյանը գտնում է, որ յուրաքանչյուր գործ պետք է քննել իր միջավայրի և իր ժամանակակից մյուս գրողների ստեղծագործությունների համապատկերում, որը հնարավորություն կտա պարզելու տարբեր հեղինակների և կամ հեղինակային տարբեր խմբակցությունների ընդհանրությունները։ Այդ պարագայում հեշտ կլինի պարզել այն հարցը, թե ինչն է տարբեր հեղինակների ու նրանց երկերի ընդհանուր գծեր ունենալու պատճառը։ Այնուհետև շատ դյուրին կլինի նկատել, որ «գրականության ամենագլխավոր, որոշիչ ուժը ոչ թե հեղինակն է, այլ նրանից դուրս մի ուրիշ բան»։

Վկայակոչելով գրական քննադատության կուլտուր-պատմական դպրոցի հիմնադիր Հիպոլիտ Թենին, Ավդալբեգյանը գտնում է, որ տվյալ գեղարվեստական երկը ըմբռնելու համար պետք է ճշտորեն պատկերացնել նրա ժամանակի մտքերի ու բարքերի ընդհանուր դրությունը. «Գրականության պատմագիրը որտեղ հնարավոր է կարող է հիշել նաև անհատական առանձնահատկությունների ազդեցության մասին, բայց նա միշտ պետք է առաջնորդվի այն սկզբունքով, թե միջավայրն է որոշիչ պատճառը որևէ գեղարվեստական երկի ու նրա հեղինակի համար» («Գեղարվեստ», 1909, № 3)։

Նա հենվում է «սոցիոլոգիայի մեծ դպրոցի ներկայացուցիչների» վրա, որոնք լիովին համամիտ են Թենի հետ։ Իր այս միտքը հաստատելու համար, նա վկայակոչում է մարքսիզմի հայտնի տեսաբան Ն. Բելտովին (Պլեխանովին)։

Առաջնությունը տալով մարքսիստական սոցիոլոգիային, քննադատը չի անտեսում սոցիոլոգիական մյուս դպրոցների փորձը և վկայակոչելով Ադոլֆ Բաստիանին, հավաստում է թե՝ «...իսկական հոգեբանության մեջ առաջնականը հասարակական միտքն է, և միմիայն սրանից կարելի է հետագա վերլուծության ճանապարհով դուրս բերել անհատի միտքը» («Գեղարվեստ», 1909, № 3)։ Սակայն, ընդունելով միջավայրի տեսության այլևայլ ըմբռնումները, Ավդալբեգյանն առաջնությունը տալիս է մատերիալիստական ըմբռնմանը, որը նրա կարծիքով առավել համակողմանի է լուսաբանում երևույթի «հիմունքն ու հետևանքը». «Յուրաքանչյուր թեորիա միաժամանակ և մեթոդ է,—գրում է նա,—միջավայրի թեորիան նույնպես ուսումնասիրության ճանապարհ է ցույց տալիս, նույնպես միաժամանակ և մեթոդ է։ Այս մեթոդով առաջնորդվող մտավոր որևէ ասպարեզի-փիլիսոփայության, գեղարվեստի, գրականության փոփոխությունները նկարագրելու հետ զուգընթաց պետք է մատնանիշ անել նրանց պատճառների-միջավայրի փոփոխությունների վրա, նա պետք է պարզե ու նկարագրե միջավայրի փոփոխությունները և երևան հանե, թե միջավայրի յուրաքանչյուր նոր վիճակ ինչպես է ազդում գրականության վիճակի վրա։ Այստեղից պարզ է, որ միջավայրի թեորիայի կողմնակից՝ գրականության պատմագիրը ստիպված է հենվելու պատմագիտական մի այնպիսի թեորիայի վրա, որ բացատրում է միջավայրի-հասարակական կյանքի ամբողջ բովանդակության փոփոխությունների պատճառները» (Նույն տեղում)։

«Արարատ» ամսագրի 1910 թվականի ապրիլ-մայիսյան համարներում հրապարակված «Շիրվանզադեի վեպերի նյութը» հոդվածում Ավդալբեգյանը գործնականորեն կիրառում է հետազոտության իր դավանած մեթոդը, բացահայտելով Շիրվանզադեի գրական գործունեության մի էական կողմը՝ նրա դերը հայ վիպագրության մեջ։ Իսկ ինչո՞ւ է հատկապես Շիրվանզադեն դառնում ուսումնասիրության առարկա։ Որովհետև նա «25-ամյա գրական գործունեության ընթացքում մեծ մասամբ շատ ցած գնահատություն է լսել իր մասին խոսողներից,—ասում է Ավդալբեգյանը։—Սակայն վերջին երկու տարում երևում են նշաններ, որ ցույց են տալիս, թե հասել է ժամանակը, երբ նրա գրական գործունեությունը ավելի արժեքավոր պիտի նկատվի քան նկատվել է մինչև այժմ» («Արարատ», 1910, № 4)։

Հոդվածի առաջին մասը նվիրված է գրականության մեջ միջավայրի թեորիայի դրսևորման, գրականության և կյանքի փոխհարաբերության հար-

ցերին և մասնավորապես՝ «գրականությունը կյանքի հայելին է» տեսության իր ըմբռնումների պարզաբանմանը: Իրոք պարզունակ թվացող այդ ճշմարտությունը, ըստ Ավդալբեգյանի, գրական պատմական մի ամբողջ թեորիա է պարունակում, և «ով ուզում է այդ հայելու միջի պատկերների փոփոխությունը պատմագրել, նա պետք է ոչ թե հայելու մեջ փնտրե փոփոխության պատճառները՝ այլ՝ կյանքի մեջ: Հեղինակը, որ հայելու մի մասն է, ազատ չէ արտացոլելի նյութերի ընտրության մեջ»: Այսպիսով գրականության նկարագրական դերին հակադրում է կյանքի երևույթների մեջ խորանալու, պատճառի և հետևանքի կապի դիալեկտիկական մեթոդի կիրառումը:

Ավդալբեգյանը ազգային գրականությունների գոյություն ունեցող տարբերությունները բացատրում է ոչ թե այս կամ այն գրողի տաղանդի ուժով, այլ սոցիալական միջավայրով. «Ռուս միջավայրը հրամայաբար ստիպում է ռուս հեղինակին ռուսական կյանքը պատկերացնել, իսկ հայ միջավայրը հայ հեղինակին՝ հայկականը»: Երկրորդ. հասարակությունը անփոփոխ էություն չէ, այլ ժամանակի հոլովվելու հետ ունենում է զարգացման տարբեր աստիճաններ, և հեղինակը նյութ ընտրելիս ենթարկվում է իր ժամանակի ազդեցությանը: Երրորդ. միևնույն հասարակության մեջ, նույն ժամանակաշրջանում ապրող գրողները սոցիալական տարբեր խմբերի կյանքից են վերցնում իրենց նյութը. այն ժամանակ, երբ Տոլստոյը գրում էր «Հարություն» վեպը, որ կրոնական վերածնության կոչ էր պարունակում, Գորկին հրապարակում էր իր պատկերները ռուսական լյումպեն պրոլետարների կյանքից և կռվի հրավեր կարդում: Չորրորդ. նույն դասակարգի կյանքը պատկերելը չի նույնացնում հեղինակներին, որովհետև նույն դասակարգի զարգացման տարբեր աստիճանները տարբեր վերաբերմունք են թելադրում:

Այս ամենը քննադատին հիմք են տալիս եզրակացնելու, թե հասարակության տնտեսական, սոցիալական զարգացումն է պատճառը, որ գրողն այս կամ այն նյութն է ընտրում և այս կամ այն վերաբերմունքը ցուցաբերում այդ նյութի նկատմամբ. «Եվ գրականության գիտական պատմությունը գրելու գաղտնիքը հենց այն է, որ նման աշխատանք գլուխ բերել ցանկացողը պետք է տվյալ հասարակության տնտեսական ու սոցիալական զարգացումը և հեղինակների վերցրած նյութն ու ցույց տված վերաբերմունքը պատճառի և հետևանքի հարաբերությամբ կապակցե»:

Շիրվանզադեի ստեղծագործությունը դիտելով հայ գրականության զարգացման ընթացքի մեջ, Ավդալբեգյանը նկատում է, որ մինչև Շիրվանզադեն՝ Աբովյան, Պռոշյան, մասամբ և Րաֆֆի, հայ վիպագրությունը զարգացել է գյուղական կյանքի արտացոլման ճանապարհով:

Րաֆֆին հայ վեպի զարգացման մեջ բերում է նոր որակ՝ ամբողջական երկեր է նվիրում քաղաքի կյանքին: Այս իմաստով Շիրվանզադեին համարում է Րաֆֆու աշակերտ և միաժամանակ ընդգծում, որ նա չնչին բացառությամբ, պատկերում է քաղաքային կյանքը՝ արհեստավորին, գործակատարին, խեղճ ինտելիգենտին, հզոր վաճառականին ու խոշոր արդյունաբերողին: Շիրվանզադեի աշխարհայացքի գնահատման հարցում քննադատը կարևոր դեր է հատկացնում այն բանին, որ «Քաոսի» հեղինակը քննադատության ոլորտից դուրս է թողել, ինչպես ինքն է ասում, «վտարել է երկու մեծ խմբերի՝ գյուղացի և բանվոր դասակարգերին», որը «պարզ կերպով երևան է հանում «Քաոսի» հեղինակի գրական գործունեության դասակար-

գային բնույթը»։ Ավդալբեգյանն անվերապահորեն շեշտում էր Շիրվանզադեի աշխարհայացքի դեմոկրատական բնույթը, հակադրվելով նրան բուրժուազիայի կամ մանր բուրժուազիայի իդեոլոգ համարելու գոյություն ունեցող մտայնությանը։

Ավդալբեգյանի կարծիքով սոցիոլոգիական մեթոդը քննադատության բազմաթիվ ձևերից մեկն է, բայց ոչ միակը, և ունի իր որոշակի խնդիրները։ 1910 թվականին հրատարակված «Խաչատուր Աբովյան» ուսումնասիրության առաջաբանում գրում է. «Խաչատուր Աբովյանի, ինչպես և մեր բոլոր հեղինակների երկերն ուսումնասիրելու ժամանակ ոմանք ուշադրություն են դարձնում միայն գրվածքի տեխնիկայի, ոմանք՝ գեղարվեստական լինելու, մյուսները լեզվի, ուրիշները՝ ոճի վրա և այլն. սակայն մինչև այժմ ամենևին նպատակ չեն դրել պարզաբանելու, թե ինչ կապ կա մի կողմից՝ երկերի բովանդակության ու հեղինակի աշխարհայացքի ու մյուս կողմից՝ հասարակական խմբերի դրության ու հարաբերության միջև» («Խաչատուր Աբովյան», 1910, էջ 3)։

Քննադատն իր առաջ խնդիր չի դնում ամբողջովին և բազմակողմանիորեն վերլուծել գեղարվեստական երկը, ավելի լայն առումով քննարկել գրողի ստեղծագործությունը, այլ՝ առանձնացնում է միայն մի հարց և փորձում է հնարավորին չափ հիմնավոր պատասխան տալ դրան, միշտ ելակետ ունենալով առաջադեմ արվեստի, գեղարվեստական պրոցեսի մեջ աշխատավորության ձգտումների ու տրամադրությունների արտացոլման մարքսիստական սկզբունքը։ Աբովյանի ստեղծագործության մանրակրկիտ վերլուծությամբ նա բացում է գրողի ապրած ժամանակաշրջանի հասարակության սոցիալ-քաղաքական ու բարոյական նկարագիրը, հասարակական տարբեր խավերի առնչություններն ու զարգացման միտումները, հաստատում մեծ հումանիստի աշխարհայացքի դեմոկրատական բնույթը։

Աբովյանի ստեղծագործության ուսումնասիրությունը քննադատին հիմք է տալիս գրականության վերաբերյալ ավելի մեծ ընդհանրացումներ անելու, որոնք պարզում են նրա մեթոդի տեսական մեկնակետը, գրական գեղարվեստական փաստը զարգացման ընդհանուր համայնապատկերի մեջ տեսնելու, ընդհանուր զարգացման մակարդակից բխեցնելու սկզբունքը. «...Ժողովրդի տնտեսական-սոցիալական զարգացումը և գրականությունը մեծ կապ ունեն միմյանց հետ և երկրորդ, որ տնտեսական-սոցիալական առաջադիմությունն է գրականության զարգացման պատճառը և ոչ ընդհակառակը» (Նույն տեղում, էջ 5)։ Ավդալբեգյանի մոտ հարցադրումները միշտ հստակ են, պատասխանները՝ որոշակի. «Ի՞նչ հետևանքների հասանք այս գրական-պատմական վերլուծության ժամանակ, հարցնում է նա և պատասխանում։—Տեսանք նախ, որ 19-րդ դարի առաջին տասնամյակներում տնտեսության դրությունն ու հասարակական խմբերի որոշ դասավորությունը պատճառ դարձան գյուղացիական գրականության հիմքը դնելուն. երկրորդ, որ տնտեսության եղանակների ընդհարումը և սոցիալական տարրերի հարաբերությունները գյուղացիական աշխարհայացքին տվել են հայտնի կերպարանք, և երրորդ, որ Աբովյանը այդ շրջանի զուտ գյուղացիական աշխարհայացքի ներկայացուցիչն էր» (Նույն տեղում, էջ 56—57)։

«Խաչատուր Աբովյան» ուսումնասիրությունը հետաքրքրական է մի այլ առումով ևս։ Այստեղ առաջին անգամ Ավդալբեգյանը խոսում է իր դավանած

քննադատական մեթոդի մասին, այն բնութագրում որպես որոշակի գրքոյի արտահայտություն. «Այս հեղինակները անակնկալներ են մեր գրականության ուսումնասիրողների համար. այս անակնկալները պարտական ենք մի հայտնի մեթոդի, որ գրական երևույթների պատճառը տնտեսական, սոցիալական երևույթների մեջ է որոնում: Այդ մեթոդը մինչև այժմ չի գործադրվել մեզանում, սակայն «վէմը որ անարգեցին շինողները, նա կլինի գլուխ անկեան» (նույն տեղում, էջ 57):

Ավդալբեգյանի գրաքննադատական հավատամքը հատուկ շեշտվածությամբ հանդես եկավ այդ տարիներին նրա հրապարակած «Միքայել Նալբանդյան», ինչպես նաև «Հողի վիշտը Մուրացանի երկերում» (1912) աշխատությունների մեջ: Այստեղ ևս Ավդալբեգյանը գրականությունը դիտում է որպես հասարակական իդեոլոգիայի մի ձև և գրական երկը վերլուծում սոցիոլոգիական, գաղափարախոսական տեսանկյունով: Անդրադառնալով գյուղը պատկերող Մուրացանի երեք ստեղծագործություններին՝ «Խորհրդավոր միանձնուհին», «Առաքյալը», «Նոյի ագռավը», որոնք թեև լույս են տեսել տարբեր ժամանակներում, բայց «ըստ գաղափարի կազմում են մի ամբողջություն» (Մուրացան), Ավդալբեգյանը նկատում է, որ «գեղարվեստական այս ամբողջությունը արդյունք է XIX դարի երկրորդ հիսնամյակի կովկասահայ հասարակության սոցիալ-տնտեսական կացության», երբ բնական տնտեսությունը տեղի էր տալիս փողային տնտեսությանը, պատճառ դառնալով գյուղական համայնքի քայքայմանը:

1920—30-ական թվականներին Ավդալբեգյանի հրապարակած հայագիտական արժեքավոր աշխատությունների շարքում ուրույն տեղ ունեն հայ դասականներին նվիրված նրա երկու ստեղծագործությունները՝ «Հայ գյուղը Հովհ. Թումանյանի երկերում» (Երևան, 1925) և «Հովհաննես Հովհաննիսյան» (Երևան, 1934): Հեղինակը բանավիճում է գռեհիկ սոցիոլոգների դեմ և պատմականության դիրքերից գնահատում անցյալի գրական արժեքները: Այսպիսի մոտեցումը Ավդալբեգյանը պարտադիր պայման է համարում բոլոր դասականների ուսումնասիրության ընթացքում: Իր տեսակետը նա հաստատում, կոնկրետացնում է հենց Թումանյանի խոսքերով, թե՝ «Տաղանդի հայտնվելը ու էս կամ էն ուղղությամբ զարգանալն էլ իր պայմաններն ունի, և իրեն, պատահաբար չի լինում» («Հայ գյուղը Թումանյանի երկերում», էջ 8):

Ավդալբեգյանը հատուկ ուշադրություն է դարձնում Թումանյանի ակնարկած երկու կարգի գրողների ոգու, շնչի, ուղղության, աշխարհայացքի մեջ և գտնում, որ Թումանյանին էլ ուսումնասիրելիս, խնդրին պետք է մոտենալ նույն հայեցակետից: Այս իմաստով Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործությունը նա տեղադրում է հայ գյուղագրության զարգացման մի ընդհանուր շղթայի մեջ, որի օղակներն են Խ. Աբովյանը, Ղ. Աղայանն ու Մուրացանը: Նրանցից յուրաքանչյուրն արտացոլել է հասարակության զարգացման մի որոշակի ժամանակաշրջան՝ սկսած գյուղացիական փակ բնատնտեսությունից, նահապետական կարգերից մինչև վաշխառուական կապիտալի ներթափանցումը գյուղ և սոցիալական խմորումները: Նրանցից յուրաքանչյուրի ստեղծագործության արժեքը քննադատը տեսնում է պատմական տվյալ միջավայրը, այդ ժամանակաշրջանի գաղափարները հարազատորեն վերարտադրելու մեջ: Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործությունը նա համարում է

նախահեղափոխական հայ գյուղագրության զարգացման վերջին փուլի արտահայտություն: Ավդալբեգյանի կարծիքով «Հովհ. Թումանյանն, իբրև բանաստեղծ, պատկանում է գյուղասեր գրողների դպրոցին»: Սակայն քննադատը հավասարության նշան չի դնում գյուղական դպրոցի բոլոր ներկայացուցիչների մեջ:

Եվ այսպես. հայ դասական գրականության մեջ Ավդալբեգյանը տեսնում էր զուգահեռաբար զարգացող երկու միտում՝ ավանդական դարձած ազգային վշտի նվագներ և ժամանակի թելադրանքով սկիզբ առած հողի վիշտ: Այս երկու միտումների սինթեզը նա գտնում է Հովհաննես Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ:

Բանաստեղծի ստեղծագործության համակողմանի վերլուծության հիման վրա Ավդալբեգյանը գծում է նրա գաղափարագեղարվեստական զարգացման վերընթաց ուղին՝ երազային սիրո քնքուշ նվագներից, ազգային վշտի տառապալից ցավի միջով դեպի սոցիալական բողոքի մարտակոչ. «Կյանքի փորձը բանաստեղծին օրեցօր համոզում է,—գրում է նա,—որ սիրո սրնգով անհնարին է թովել չարության իժերին և զոհակուլ վիշապներին, այլ անհրաժեշտ է նրանց արյունամած երախների դեմ շեշտակի կարկառել հերոսական կռվի բոցավառ խանձողը: ...Հույն պոետի ավյունից վարակված Հովհաննիսյանի «Պրոմեթևս» մենախոսությունն ու հանուն իդեալի զրկված նրա մի քանի ոգեպնդիչ բանաստեղծությունները համամարդկային այն վսեմ երկերից են հենց, որոնք անդորրատյաց ու մրրկախինդ տարիներին մղում և քաշում էին դեպի մարտական իդեալի այն լուսավառ ու արևամոտ բարձրունքները, որ այնքան հմայիչ երգել է չքնաղաձիր պոետը՝ գալիքի նոստալգիան սրտում» («Հովհաննես Հովհաննիսյան», էջ 64, 66):

Հայ դասական գրականության մասին մի շարք հետաքրքրական դիտողություններ կան տաճկահայ դեմոկրատական գործիչ Արսեն Թոխմախյանին նվիրված Ավդալբեգյանի աշխատության մեջ: «Արսեն Թոխմախյան» ուսումնասիրությունը թեև լույս է տեսել 1926 թվականին, փաստորեն գրվել է շատ ավելի վաղ և դեռևս 1914 թվականին հրապարակվել մամուլում («Հորիզոն», 1914, №№ 66, 80, 95):

Քննադատին ակնհայտորեն դժգոհություն էր պատճառում այն իրողությունը, որ տասական թվականների հայ գրականությունը հեռացել է գաղափարական առողջ բովանդակությունից, դարձել մեղկ զգացմունքների դրվատման ասպարեզ. «Ցավելով պետք է նկատել,—գրում է նա,—որ ռուսահայ բանաստեղծության մեջ Ռափայել Պատկանյանի մահվանից հետո կամաց-կամաց չքացան առնական, ռազմական երգերը: Ոչ ոք չէ լցված պայքարի տենչանքով, ոչ ոք չէ աղաղակում հերոսաբար» («Արսեն Թոխմախյան», էջ 31):

Եվ այսպես, գրականության «ավգյան ախոռները» մաքրելու կոչ էր անում քննադատը, հանուն գրականության մարտական ոգու, հանուն կյանքի պայքարում տրորված ու հարստահարված մարդկանց իրավունքների պաշտպանության: Դեմոկրատական շարժման շարքային զինվորի և գրականության համեստ մշակի՝ Ա. Թոխմախյանի ստեղծագործությունը Ավդալբեգյանին գրավում է կյանքի երևույթները ճիշտ վերլուծելու իր կարողությամբ, տաճկահայ իրականության մեջ ազգային վշտի կողքին, նրա հետ խճողված հողի վշտի նվագները բացահայտելու պայծառատեսությամբ:

Դարասկզբին հայ սոցիալիստական միտքը որոշակի հետաքրքրություն է հանդես բերում մարքսիստական փիլիսոփայության հանդեպ։ Ցոլակ Խանզադյանի խոստովանությամբ սոցիալիզմը, որ մինչ այդ «սնվում էր գլխավորապես Բելինսկու, Պիսարևի և այլ սոցիալիստ-լուսավորիչների գրվածքներով», արդեն մերձենում է «գիտական սոցիալիզմի հիմնական սկզբունքներին»։

Մտավորականների այդ սերնդին է պատկանում Պողոս Մակինցյանը (1884÷1938)։ Ավարտելով Լազարյան ճեմարանը, ապա և Մոսկվայի համալսարանի պատմաբանասիրական ֆակուլտետը, նա Վահան Տերյանի, Ալ. Մյասնիկյանի, Ց. Խանզադյանի ընկերակցությամբ հաղորդակցվում է սոցիալ-դեմոկրատական կազմակերպությունների գործունեությանը, փորձեր կատարում գրական քննադատության ասպարեզում։

1907-ին Մակինցյանը կազմում և հրատարակում է Ավ. Իսահակյանի բանաստեղծությունների առաջին ռուսերեն ժողովածուն՝ «Արազի ծաղիկներ» խորագրով։ «Գարուն» ալմանախի 1912-ի երրորդ գրքում էլ լույս են տեսնում նրա «Հովհ. Թումանյան» և «Ավ. Իսահակյան» ծավալուն դիմանկարները։

Թումանյանի մասին հոդվածում բնութագրելով բանաստեղծի գեղարվեստական վաստակը, Մակինցյանը շատ ավելի ուշադրավ էր տեսական-գրականագիտական դիտարկումներով։ «Խաչատուր Աբովյան, Պերճ Պռոշյան, Ղազարոս Աղայան—ահա այն շարքը,—նկատում էր Մակինցյանը,—որի մեջ է նաև Հ. Թումանյանի անունը։ Բոլորն էլ գյուղացի, բոլորն էլ ժողովրդական գրողներ, բոլորն էլ բարբառով խոսող, բոլորն էլ ազգային հեղինակներ։ Սակայն որպես ազգային կյանքի անցյալն ու ներկան գեղարվեստականորեն մարմնավորող Հ. Թումանյանը գրավում է մի ուրույն, մի եզակի տեղ» (Մակինցյան, Դիմագծեր, 1980, էջ 19)։ Խորացնելով նույն այդ դիտողությունը, Մակինցյանը շարունակում է. «Ժողովրդական կենցաղի սովորությունների նկարագիրը Հ. Թումանյանի գործերում շատ հեռու է Պ. Պռոշյանի սոսկ ազգագրական նյութեր պարունակող խայտաբղետ լուսանկարչությունից. դա իսկական գեղարվեստական գործ է»։ Հետաքրքրությունից զուրկ չէ Թումանյանի ոճի էպիկականությունը բնութագրող դիտարկումը. «Հովհ. Թումանյանը ամեն ինչ պատմելու եղանակով է արտահայտում, անկախ նրանից թե ինչ է նրա ստեղծագործության նյութը՝ բնություն, որևէ հոգեբանական ապրում, թե զրույց» (Նույն տեղում, էջ 19)։

Մակինցյանը բարձր է գնահատել Թումանյանի «Գիքորը», անվանելով այն գեղարվեստական մի երկ, «մեր արդի բելետրիստիկայում մի այնպիսի գոհար է, որի նմանը ոչ ինքը Հովհ. Թումանյանն է արտադրել, ոչ էլ մի ուրիշ հեղինակ»։ «Եվ որքան երկի արտաքինը, անպաճույճ լեզուն ու ոճը համապատասխանում են բովանդակությանը։ Ոչ մի շախսեյվախսեյական բացականչություն, առանց կուրծք ծեծելու, առանց ախ ու վախի, վայնասունի, արտաքուստ հանգիստ ու հասարակ լեզվով զրուցում է բանաստեղծը և հումորիստական, և ողբերգական մոմենտները»։ Տարիներ անց, 1929 թվականին, բանաստեղծի ծննդյան 60-ամյակի առթիվ «Նոր ուղի» հանդեսում տպագրած «Հովհ. Թումանյան» հոդվածում Մակինցյանը տուրք տալով գռեհիկ սոցիոլոգիզմին, ժխտական երանգ է տալիս դասական գրականության նկատմամբ իր վերաբերմունքին։ «Մեր բոլոր գրողները,—գրում է նա,—խորհրդային մեր հայրենիքում ապրելու համար, պետք է անցնեն

մարքսիստական քննադատության բովից, ինչպես սահմանագծային մաքսատան միջով, որտեղ և կորոշվի՝ ունի՞ իրավունք նա անցնելու մեր սահմանը, եթե այո—ի՞նչ բաժնով» («Նոր ուղի», 1929, № 2—3, էջ 184)։ Քննադատը գտնում է, որ «Թումանյանի նկատմամբ խնդիրը լուծված է դրական», բայց մի մեծ վերապահությամբ, թե «նրա քնարերգության մեջ, նրա լեգենդներում («Լուսավորչի կանթեղը», «Աղավնավանքը») պարզ դրսևորվում է կոնսիստորի պիսարի մտայնությունը» (Նույն տեղում, էջ 189)։

Գույներն ավելի են թանձրանում, երբ քննադատը անդրադառնում է «Երկաթուղու շինությունը» պատմվածքին. «Այս անդյուրաղդաց վերաբերմունքը դեպի չքավորը գտնում է իր լուծումը կուլակի գովքի մեջ։ «Երկաթուղու շինության» մեջ,—շարունակում է Մակինցյանը,—ուղղակի ռեակցիոն զմայլանք է երևան բերում հարուստ գյուղացու առատության և առատաձեռնության հանդեպ և միաժամանակ չթաքնված թախիծ երկաթուղու շինության առիթով»։ Մակինցյանի համոզմամբ շատ քիչ բան կմնա Թումանյանի քնարերգությունից՝ «դաշնակցականների գրական աղքատիկ գանձարանը նետելով նրա թախիծը, որի արմատները ծլում են «Հայոց վշտից», քաղքենի փիլիսոփայությունը, որը տանում է նրան «Դեպի անհունը», նրա արևելյան հոռետեսությունն ու դատողությունները աշխարհի ունայնության մասին։ Մեզ կմնա «Գութանի երգը», մեզ կհամակի պոետի վիշտը, որ խոսում է հին կարգերի անարդարությունից» (Նույն տեղում, էջ 205)։

Մակինցյանը Իսահակյանի պոեզիայի երկրպագուն էր և բանաստեղծի մասին միշտ և ամենուրեք արտահայտվել է արտակարգ ջերմությամբ։ «Գարունի» ակնարկը Իսահակյանի պոեզիայի գեղագիտական վերլուծությունն է, նրա բանաստեղծական աշխարհի բացահայտումը։

Շիրակը, Արագածն ու Արփաչայը իր մարդկանցով, բառ ու բանով Իսահակյանի ստեղծագործական ներշնչման աղբյուրն ու ակունքն են, «Եվ որպես կավը-քանդակագործին, ներկ ու կտավը—նկարչին, հնչյունները-երաժշտին, այնպես էլ բնությունը, ժողովրդի ստեղծագործությունն ու բարբառը Ավ. Իսահակյանին լոկ նյութ են մատակարարում իր ներքին աշխարհը, իր ապրումները դրսևորելու» («Դիմագծեր», էջ 74)։

Եթե Թումանյանին նվիրված ակնարկում քննադատը նկատից էպիկ բանաստեղծին, ապա Իսահակյանի պոեզիայի քննությունը նրան բերեց մի այլ համոզման, որ այս դեպքում ոչ թե բանաստեղծն ինքն է պատմում, այլ միշտ և ամենուրեք իր վերաբերմունքն է ցույց տալիս կյանքի և բնության երևույթների նկատմամբ։ «Քնարերգակը արտացոլում է ոչ թե կյանքը, այլ իր անմիջական վերաբերմունքը դեպի այն... Իսահակյանը միշտ ինքն իրեն է երգում, նույնիսկ այն դեպքում, երբ նրա երգի նյութը հանրային զգացմունք, հասարակական երևույթ կամ համամարդկային գաղափար է»։

Վերլուծելով Իսահակյանի պոեզիան սկսած «Երգեր և վերքերից» (1897) մինչև «Աբու Լալա Մահարին» պոեմը, Մակինցյանը նկատում է, որ երգերի գրքում բանաստեղծը ընդամենը սիրերգակ է, որի «հոգին դեռ չի անցել կյանքի բովից», և ապրում է «իր յարի խինդն ու վիշտը» («Գիշերն եկավ», «Կուզիս լինիմ», «Ծաղիկ էի նորաբողբոջ»)։ «Անավարտ սիրո հոգեբանությունը իր որոնումներով, սպասումներով, հույս ու հավատով, տենչ ու կարոտով և, իբրև հետևանք այդ զգացմունքի ժամանակավոր անբավարարվածությանը՝ մի մեղմ ու անուշ թախիծ—ահա Ավ. Իսահակյանի «Երգեր ու

վերքերը» (նույն տեղում, էջ 77)։ Մակինցյանի բնորոշմամբ Իսահակյանի տաղանդի առանձնահատկությունն այն է, որ «նրա միտքը հակված է փիլիսոփայելու», որ «նա շարունակ մտորում է... կյանքի նպատակի մասին, նա համակվում է տիեզերական խոհերով...» և որ «այդ կողմից նա ավելի նման է մեր ժողովրդական աշուղներին, քան իր ավագ ու կրտսեր գրչակիցներին»։

Անդրադառնալով Նիցշեի ազդեցության խնդրին, Մակինցյանը կասկածի է ենթարկում Մ. Բերբերյանի, Ավ. Ռուբենու և Եր. Ֆրանգյանի ու այլոց վերագրումները, ճշգրտելով, թե Նիցշեի «Այսպես է խոսում Զրադաշտը» գրքից փոխառած նախադասությունը՝ «Մի գնա մարդկանց մոտ և մնա անտառում», Իսահակյանը դարձրել է «Մի գնա մարդկանց մոտ, այլ գնա անապատ»՝ ակնհայտորեն սաստկացնելով նախադասության իմաստը։ Եվ ապա, այդ բառերը ոչ թե Նիցշեի բերանից խոսող Զրադաշտինն են, այլ այն սրբի խոսքերը, որ ճանապարհին հանդիպում է իր մենաստանից դեպի մարդիկ վերադարձող Զրադաշտին և խորհուրդ տալիս՝ «Մի գնա մարդկանց մոտ և մնա անապատում»։ Այսինքն, Իսահակյանը փոխ է առել ոչ թե Զրադաշտի, այլ մի անմեղ հերոսի (հիրավի, սրբի), խոսքերը, որը ոչ մի կապ չունի Նիցշեի փայփայած գաղափարների հետ։ Այնպես որ՝ իրավացի էր Մակինցյանը, երբ գրում էր. «Ոճը, արտաքին ձևը որոշ հետքեր թողել են Ավ. Իսահակյանի գործերում, այսինքն՝ բանաստեղծ Իսահակյանն ազդվել է բանաստեղծ Նիցշեից, բայց էապես Նիցշեի կուլտուր-կրթական ուսմունքը ոչ մի արտահայտություն չի գտել լիրիկի երգերում» («Դիմագծեր», էջ 95)։

Մակինցյանի գրականագիտական ժառանգության մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում Վահան Տերյանի երկերի ժողովածուի ընդարձակ առաջաբանը։ Լինելով բանաստեղծի դասընկերը Լազարյան ճեմարանում, Մակինցյանը գրապատմական մեծ հետաքրքրություն ներկայացնող տեղեկություններ է հաղորդում ճեմարանական տարիների կյանքից, ճեմարանի առաջադեմ մարդկանց և առանձին դասախոսների (Գր. Խալաթյան, Կ. Կուսիկյան), դանիացի դեսպան Տեն Լանգեի մասին, որ երիտասարդ Տերյանին հաղորդակից է դարձրել ֆրանսիական սիմվոլիստ բանաստեղծների և նեոռոմանտիկների հետ։

Մակինցյան գրականագետը մեծ ներդրում ունի չարենցագիտության բնագավառում։ Հիրավի, նա Չարենցի վաստակի առաջին լրջմիտ գնահատողը, միաժամանակ նաև ամենախիստ քննադատը եղավ։ Մակինցյանն առաջիններից էր, որ ցույց տվեց նրա բացառիկ դերը հայ պրոլետարական պոեզիայի ստեղծման ճանապարհին։ Եվ որքան կրքոտ էր հիացումի նրա խոսքը, հերոսական մեր ներկան պատկերող բանաստեղծի անզուգական երգերի նկատմամբ, նույնքան էլ անողոք էր նրա քննադատությունը բանաստեղծի մոլորությունների հանդեպ։

Արդարև՝ մոսկովյան ուսումնառությունն ու գրական միջավայրը ծայրահեղորեն հակառակ ազդեցություն ունեցան, նույնիսկ իմաժինիստների ու ֆուտուրիստների «ազդեցությունը արտաքինից չի թափանցել ներսը, տողերի դասավորությունից դենը չի անցել» («Դիմագծեր», էջ 163)։ Դեռևս 1922 թվականին Մակինցյանը գրում է, թե Չարենցը «մեր նորագույն պոեզիայի ամենախոշոր դեմքն է»։ Դեռ ավելին. «Չարենցը հեղափոխության և հեղափոխական պայքարի երգիչն է, և որ այդ շրջանը թերևս Ռուսաստանի և ոչ մի

պոետի արտադրությունների մեջ այդպիսի պայծառ և վառ արտահայտություն չի գտել, որքան Չարենցի երկերում»։

Մակինցյանը Չարենցի ստեղծագործության ոչ միայն լուսավոր ու ստվերոտ կողմերի, այլև ստեղծագործական առաջընթացի, այսինքն նրա կյանքի և ստեղծագործության առանցքային հարցերի անդրանիկ մեկնաբանը եղավ։ Դարձյալ առաջինը նա զգաց իր կյանքի երրորդ տասնամյակը տակավին չբոլորած բանաստեղծի երիտասարդ տարիների և նորօրյա վաստակի արմատական տարբերությունը։ «Նախորդ շրջանի վհատ ու վարանող տրամադրությունները, փափուկ ու փխրուն զգացումները, անորոշ եզրակացությունը տեղի է տալիս նոր կենսազգացումի՝ առույգ ու առողջ ապրումների, հաստատ հավատով ջերմացած մարտական տրամադրության»։

Մակինցյանը բարձր գնահատեց Չարենցի «Էպիքական լուսաբացը», որով Չարենցն, ըստ քննադատի, ձգտում է ստեղծել «մեծ գրականություն»։ Մակինցյանի բնորոշմամբ. «Չարենցը հանում է հայ պոեզիան կղզիացումից, ընդլայնում նրա կուլտուրական սահմանները, խորացնում է համամարդկային հակումը»։

Սակայն տեղին է նշել, որ Մակինցյանը Չարենցի գնահատության հարցում տուրք տվեց ժամանակի մտայնությանը և արտահայտեց կարծիքներ, որոնք անհարիր էին «էսթետ» քննադատի ըմբռնումներին։ Այսպես, «Ամենապոեմի» մասին նա գրել է. «Չարենցի ամենախոշոր երկը «Ամենապոեմն» է։ Հենց վերնագիրը ականջ է ծակում—ի՞նչ ասել է ամենապոեմ։ Պոեմը գիտենք։ Իսկ ամենան ի՞նչ է ավելացնում, ինչ նոր իմաստ է տալիս։ Այդ չի հասկացվում նաև պոեմի ընթերցանությունից հետո։ Եվ ապա աչք է ծակում տողերի դասավորությունը պոեմի մեջ։ Մեկ աջ, մեկ ձախ, հարբածի պես տողերը ճոճվում են։

Սա էլ Մոսկվայի իմաժինիստների, ֆուտուրիստների ֆասոնն է... պոեմը դարձյալ մշակված սյուժե չունի։ Այդ պատճառով ընդհանրապես ֆելիետոնային տպավորություն է անում» («Դիմագծեր», էջ 162—163)։

Չարենցի ստեղծագործության հանդեպ քննադատի ունեցած վերաբերմունքը բացառիկ անաչառությամբ հնչեց «Երեքի» դեկլարացիայի առթիվ տպագրած «Հայկական Բուալոն և նրա արբանյակները թվով երեք ու կես» խորագրով գրական ֆելիետոնում։

Քննադատելով դեկլարացիայի սկզբունքները Մակինցյանը վկայակոչում է հենց Չարենցի ստեղծագործությունը՝ հակադրելով բանաստեղծ Չարենցին պոեզիայի օրենսդիր Չարենցին։ Մակինցյանը ցույց է տալիս, որ Չարենցի ստեղծագործությունը իր իսկ դրույթների հերքումն է։ Խոսքը դեկլարացիայի՝ «Հայրենիք», «Անբիծ սեր», «Անապատ ու մենություն» և այլն հասկացությունների և Չարենցի ստեղծագործության թեմատիկ զուգահեռների մասին է։

ԱՐՏԱՇԵՍ ԿԱՐԻՆՅԱՆ

1

Հայ մարքսիստական գրականագիտության ու քննադատության հիմնադիր սերնդի ականավոր դեմքերից է Արտաշես Կարինյանը (Գաբրիելյանը)։

Ծնվել է 1886 թ. նոյեմբերի 24-ին, Բաքվում, բանվորի ընտանիքում։ Մանկությունն ու պատանեկությունն անց է կացրել «մեծ նավթային քաղաքի... շատ յուրահատուկ մթնոլորտի» մեջ, բազմազգ բանվորության ինտերնացիոնալ միջավայրում, որն ուներ «միշտ առույգ հույզեր, անսպառ եռանդ ու տոկունություն ներշնչող յուրահատուկ կոլորիտ»[1]։ Սովորել է Բաքվի առաջին կլասիկական գիմնազիայում, մասնակցել սոցիալ-դեմոկրատական աշակերտական կազմակերպության գործունեությանը, նրա անլեգալ խմորատիպ թերթի (ռուսերեն «Նաբատ») և ամսագրի (հայերեն «Նոր կյանք»), հեղափոխական թռուցիկների ու առանձին գրքույկների հրատարակությանը։ Աշակերտական նստարանից հրապուրված էր գրականությամբ, կարդում էր հայ և համաշխարհային դասական գրողներին, հատուկ սեր ուներ Պուշկինի, Լ. Տոլստոյի, Ա. Չեխովի, Գոգոլի, հեղափոխական-դեմոկրատներ Ռադիշչևի, Բելինսկու, Գերցենի, Չերնիշևսկու, Դոբրոլյուբովի, Նեկրասովի, Սալտիկով-Շչեդրինի նկատմամբ, աշակերտական գաղտնի խմբակներում ռեֆերատներ էր կարդում Աբովյանի, Չեխովի, Ուսպենսկու և ուրիշների մասին։

Ավարտելով գիմնազիան, 1906 թ. Կարինյանն ընդունվում է Պետերբուրգի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետը։ Ավարտելով համալսարանը նա 1910 թ. վերադառնում է Բաքու, ներգրավվում հեղափոխական գործունեության մեջ, հրապարակախոսական, գրապատմական, քննադատական հոդվածներով հանդես գալիս մամուլում։ 1918 թ. Կարինյանը նշանակվում է Բաքվի Ժողկոմխորհի (կոմունայի) արդարադատության ժողկոմ, ապա Ազգությունների ժողկոմատի Հայկական գործերի կոմիսարիատում (Մոսկվա) գրական հրատարակչական բաժնի վարիչ։

1921 թվականին Կարինյանը նշանակվում է Հանրապետության Արդարադատության ժողկոմ (1921—1922), ապա Կենտգործկոմի նախագահ (1924—1928), Լուսժողկոմի տեղակալ (1929—1930)։ Հետագայում բացառապես զբաղվում է գիտական, հրապարակախոսական գործունեությամբ։ Վախճանվել է 1982 թվականին։

Հարուստ ու բազմաբովանդակ է Կարինյանի գրականագիտական, գրաքննադատական և հրապարակախոսական ժառանգությունը։ Նրա գրչին են պատկանում բազմաթիվ մենագրություններ, հոդվածների ուսումնասիրություններ, գրախոսություններ, որոնք ուրույն արժեք են ներկայացնում հայ հասարակական մտքի և մշակույթի պատմության մարքսիստական մեկնաբանության տեսակետից՝ «Գրականություն և կյանք» (1905), «Հին» և «Նոր» գեղարվեստ» (1920), «Օսկար Ուայլդի հեքիաթները» (1920), «Խենթը» և «Աբեղան». ռուսահայ գրականություն և ռուսահայ մտավորականություն» (1926), «Դեմքեր և դեպքեր» (1928), «Երկերի ժողովածու» (1934), «Անտոն Չեխով» (1954), «Գրական արձագանքներ» (1955), «Ակնարկներ հայ պարբերական մամուլի պատմության», հատ. 1 (1956), հատ. 2 (1960), «Գրական-քննադատական հոդվածներ» (1962), «Հովհաննես Թումանյան» (1971), «Եղիշե Չարենց» (1972), «Մ. Մամուրյանը մշակույթի պատմության մասին» (1973), «Ժողովուրդների եղբայրության դրոշի ներքո» (1976), «Գրական-պատմական ակնարկներ» (1982) և այլն։

---

[1] Ա. Բ. Կարինյան, Ժողովուրդների եղբայրության դրոշի ներքո, Երևան, 1976, էջ 25։

Արտաշես Կարինյանի գրական-քննադատական առաջին փորձը «Գրականություն և կյանք» ակնարկն է, որն առանձին գրքույկով (խմբագրից) հրատարակվել է 1905 թ. Բաքվում, «Բրուտ» ծածկանունով։ Քննության հիմնական նյութը Մ. Գորկու «Ամառանոցավորներ» («Դաչնիկի», հետագայում թարգմանվել է «Հովեկներ») պիեսն է, որին անցնելուց առաջ երիտասարդ քննադատը փորձում է տալ ժամանակի ռուս ռեալիստական գրականության ընդհանուր բնութագիրը, գնահատելով, մասնավորապես, Դոստոևսկու, Չեխովի, Գարշինի, Սկիտալեցի ստեղծագործությունները։ Արժանին հատուցելով ռուս դասական մեծերին, որոնք խստագույն գրաքննության պայմաններում անգամ «գործում էին, չէին հուսահատվում», քննադատը նշանակալից է համարում այն հանգամանքը, որ երևան են եկել նոր գրողներ, գրական «եռանդուն գործիչներ», որոնք ավելի ակտիվորեն են մոտենում «կյանքի պահանջներին», ժողովրդական խավերին համակում են հեղափոխական տրամադրությամբ և լավատեսությամբ. «Դոքա,—գրում է նա նոր գրողների մասին,—ցույց են տալիս հասարակական բոլոր խավերին, որ երջանիկ ապագային հասնելու համար ոչ թե հարկավոր է պարզել ոտները և պեսիմիստական աֆորիզմներ գրել... աշխարհիս աննպատակահարմարության, մարդու անասնականության մասին, այլ ընդհակառակը՝ հարկավոր է գործել, հարկավոր է աշխատել՝ բոլոր ուժերով տապալել այն կարգերը, որ պատճառն են այդ անկանոնությունների։ Իսկ դրա համար հարկավոր է ոչ թե աղաչել աստծուն կամ թագավորին, որ դոքա բարեհաճեն ազատել մարդկանց տանջանքներից, ոչ թե տնքտնքալ,—այլ համարձակ կռվել երջանիկ ապագայի համար»։

1906—1907 թթ. Կարինյանը մամուլում հանդես է գալիս մի շարք հոդվածներով, որոնցից մեկը նույնպես վերնագրված է «Գրականություն և կյանք»։ Հոդվածի սկզբում ասված է. «Լույս են տեսել մի շարք գեղարվեստական երկեր, որոնք շատ մոտիկից շոշափում են մի շարք ժամանակակից խնդիրներ, արտացոլում են ժամանակակից կյանքը իր բոլոր երևույթներով։ Հեղափոխություն, դասակարգային ներհակություններ, ագրարային և բանվորական շարժումներ, անարխիզմ և այլն, և այլն։ Այս բոլորը տարբեր կողմերից պատկերված են նորագույն երիտասարդ բելետրիստների երկերում»։ Այդ երկերից քննադատն առանձնացնում է Մ. Գորկու «Ամերիկայում» շարքի էտյուդները («Դեղին դևի քաղաքը» և մյուսները), որոնք և բարձր է գնահատում կապիտալիստական «քաղաքակրթության» անողոք մերկացման տեսակետից (տե՛ս «Մշակ», 1906, № 246)։

Այսպիսով, իր առաջին գրականագիտական-քննադատական ելույթներում Կարինյանը որոշակիորեն առաջադրում է ռեալիզմի պահանջը, գրական երևույթների գնահատման չափանիշը տեսնում կյանքը ճշմարտացիորեն, խիզախ արվեստով արտացոլելու և ժողովրդի ու հեղափոխական պրոլետարիատի շահերին ծառայելու մեջ։ Երիտասարդ քննադատի տեսական դրույթները և գեղագիտական սկզբունքները ավելի խոր ու հիմնավոր արտահայտություն են գտնում նրա 10-ական թվականների ուսումնասիրություններում և հոդվածներում, որոնք լույս էին տեսնում «Նոր խոսք» (Բաքու), «Պրավդա» և «Պայքար» (Թիֆլիս) «Մշակ», «Նոր կյանք», «Կոչ» թերթերում և ամսագրերում՝ «Գեղարվեստական գրականության քննադատությունը մեր մոտ» (1910), «Գյուղացին ռուսահայ գրականության մեջ» (1911), «Դծեր արև-

մտահայ գրականությունից» (1911), «Քաղաքի երգիչներ» (Վ. Տերյան, Հ. Հակոբյան, 1911), «Ռուսական նորագույն գրականությունից» (1914), «Ռեալիզմի վերածնունդը» (1914), «Մ. Գորկու «Հեքիաթները» (1914 և 1916), «Ռուսահայ կյանքից և գրականությունից» (1916), «Տաճկահայ նորագույն գրականությունից» (Վարուժան, Սիամանթո) և այլն։

Գրական երևույթները Կարինյանը քննում է դասակարգային տեսանկյունից, էական նշանակություն տալով այն խնդրին, թե աշխարհայացքային ի՞նչ կողմնորոշում, ստեղծագործական ի՞նչ դավանանք, սկզբունքներ ու մեկնակետ ունի գրողը, հասարակական ո՞ր խավի կամ ո՞ր դասակարգի շահերն է պաշտպանում ու արտահայտում և ինչպիսի՞ գեղարվեստական վարպետությամբ։ Վերլուծելով ու գնահատելով Շիրվանզադեի, Վրթ. Փափազյանի, Զոհրապի, Վարուժանի, Տերյանի, Սիամանթոյի, Հ. Հակոբյանի, Ծ. Կուրղինյանի և այլ գրողների ստեղծագործությունները, քննադատը ելնում է այն հիմնադրույթից, թե նրանք որպիսի՞ ճշմարտացիությամբ և արվեստի ինչպիսի՞ ուժով են արտացոլում ընդհանրապես կյանքը և մասնավորապես «չորրորդ դասի»՝ պրոլետարիատի և աշխատավոր գյուղացիության կյանքը, կենցաղը, հոգեբանությունը, աշխատանքն ու պայքարը։

Գրականության դասակարգային բնույթից ելնելով հանդերձ, Կարինյանը մերժում է գրական երկի վերլուծության գռեհիկ սոցիոլոգիական, իր բառերով ասած «գռեհիկ քաղաքացիական» մեթոդը, հեղինակներին նեղ շրջանակների մեջ դնելու և պիտակավորելու սկզբունքը. «Դժվար է,—գրում է նա,—անհնարին է, իհարկե, գտնել դասակարգային հասարակության մեջ բանաստեղծ, որի արտադրությունների մեջ չլինեն դասակարգային աշխարհայացքի որոշ հետքեր, ազդեցություն, բայց այդ իրավացի դրությունից չպիտի եզրակացնել, որ գեղարվեստի բոլոր գործիչները պիտի նետվեն զանազան նեղ վանդակներ և զարդարվեն որոշ մակդիրներով» («Նոր խոսք», 1911, № 1—2)։ Այս դիրքերից նա քննադատում է «Աշխատանքի և աշխատավորի գաղափարը Ադա Նեգրիի, Հ. Հակոբյանի և Ծ. Կուրղինյանի բանաստեղծությունների մեջ» (1909) Բ. Իշխանյանի գրական-քննադատական էտյուդում Գլեբ Ուսպենսկուն արված «տոլստոյի սենտիմենտալ ապոլոգետ» պիտակ-գնահատականը, ցույց տալով, որ ռուս ժողովրդասեր գրողի ռեալիզմը շատ հաճախ «քանդում էր հենց նրա հասարակական նարոդնիկական հայացքները»։

Գրողի, արվեստագետի քաղաքական հայացքների և ստեղծագործության օբյեկտիվ հասարակական արժեքի հակասությունները Կարինյանը ցույց է տալիս Գ. Զոհրապի, Դ. Վարուժանի, Ա. Շիրվանզադեի, Վ. Փափազյանի և ուրիշների երկերի քննությամբ։ Նա գրում է. «Նկարագրելով հասարակական նույն միջավայրը, նրանք միաժամանակ ողբում, զայրանում և վրդովվում են։ Խոր և հիրավի անկեղծ տանջանքով են դիտում նրանք ժամանակակից իրականության կոնտրաստները՝ դասակարգային ներհակությունները, քաղաքի մռայլ ու թշվառ բնակիչների հուսահատ կացություն, միաժամանակ վերին շերտերի «շռայլ ու զեխ» կյանքի հետ։ Եվ հաճախ նկարագրողից, ցամաք արձանագրողից դառնում են քաղաքի և ժամանակակից հասարակության կենցաղի քննադատներ, խարազանողներ ու կարծես հրավիրում են բոլորին քանդել, ավերել ժամանակակից հասարակարգը» («Նոր խոսք», 1911, № 3—4)։

2

Տեսական գրվածքով ուշագրավ է Կարինյանի «Ռեալիզմի վերածնունդը» հոդվածը («Պրավդա», 1914, № 5)։ Այստեղ քննադատը հիմնավորում է անկումային գրականության գաղափարական ճգնաժամը։ Ռեակցիոն գրական հոսանքների «գրքերի փլուզումը» հաստատում է «կոպիտ կյանք» պատկերող ռեալիզմի գեղարվեստական ու ճանաչողական արժեքը, ռեալիզմ, որը նոր վերածնունդ էր ապրում։ Մ. Գորկու, Ալ. Տոլստոյի, Բունինի, Շմելյովի և այլոց օրինակով քննադատը ցույց է տալիս, որ գրողները հիմա «իրենց երկասիրությունների մեջ նկարագրում են ոչ թե «հեքիաթային հեռու ժամանակները» կամ խորհրդավոր «տայիտցիներին», այլ իսկական ռուսական կյանքը իր բոլոր արհավիրքներով ու քաղքենիական առօրյայով»։ Ստոլիպինյան ռեակցիայի մռայլ տարիներին, գրում է Կարինյանը, «գրական ասպարեզում իշխում էին պարոնայք Կամենսկիները, Արցիբաշևները, Չուլկովները իրենց մոներային ու ճղճիմ աշխատություններով», և այդ բոլոր «դեկադենտ գրողները ձգտում էին կտրվել աղմկահույզ իրականությունից և ցանկանում էին կերտել «քաղցրավուն» լեգենդներ «դյութական և գեղեցիկ աշխարհի» մասին (Սոլոգուբ, «Ստեղծագործվող լեգենդ»), իրականում պատկերելով ստորություններ, անբարոյականություն, «խորհրդավոր» պատանիներ և «կիսամերկ աղջիկներ», «սեռերի պայքար» ու սանձարձակություն, դունազարդվում ու փառաբանվում էին «բարձր դասի ներկայացուցիչները՝ սպաները, դեգեներատները, այլասերված արիստոկրատները..., կալվածատիրական հին աշխարհը» («Գրական արձագանքներ», Երևան, 1955, էջ 5—6)։ Դեկադանսի գրականության այս բնութագրից հետո, Կարինյանը հատուկ ընդգծում է, որ հիմա «այդ ամբողջ մղձավանջը կարծես չքանում է, հասարակական մթնոլորտը կարծես մաքրվում է և հասարակական այդ բեկումը մեծագույն չափով կապված է բանվորական շարժման վերելքի հետ։ Պրոլետարիատը ռուս հասարակության միակ դասակարգն է, որ նորից ասպարեզի վրա է դնում կենսական խնդիրներ ու նպատակներ։ Եվ ահա հենց այսօր էլ ռեալիստ հեղինակներն ստացել ու ստանում են հասարակական մեծ նշանակություն»։

Վերածնվող ռեալիզմի հաղթանակը կապելով հասարակության ամենահեղափոխական ուժի՝ պրոլետարիատի հետ, քննադատը կատարում է ևս մի ընդհանրացում. նշելով, թե ռեալիստ գրողներից ոմանց համար «խորթ են բանվորական շարժումն ու պրոլետարիատի գաղափարախոսությունը», նա շարունակում է. «Չնայած հանգամանքին, այդ գրողներն իրենց ստեղծագործություններով, իրենց որոնումներով ու տատանումներով արտահայտում են հասարակական ուժերի նոր բեկումն ու դեմոկրատական շրջանների դարձը» (նույն տեղում, էջ 7)։

Պրոլետարիատի հենց այդ ստեղծագործ ուժի ամենավառ դրսևորումը Կարինյանը համարում է Մաքսիմ Գորկու ստեղծագործությունը։ «Պրավդայի» էջերում (1914, № 20) գրախոսելով Գորկու «Հեքիաթները», Կարինյանը դրանց հիմնական արժանիքը տեսնում է «կոպիտ» կյանքի գունավոր, հմայիչ ու խանդավառ արվեստով արտացոլման մեջ։ Ամենալավ հեքիաթները նրանք են, որ ստեղծվում են կյանքի կողմից,—անդերսենյան այս միտքն է դրված գորկիական հեքիաթների հիմքում. «Եթե դեկադենտ բանաստեղծի համար,—

գրում է Կարինյանը,— այդ իրական կյանքը միշտ «կոպիտ» է, «կոպիտ» է նույնիսկ այն պահին, երբ «հրդեհվելով աղմկում է», ապա Մաքսիմ Գորկու համար հենց այդ «կոպիտ» կյանքն է հմայիչ ու լեցուն յուրահատուկ պոեզիայով: Որպես կյանքի տաղանդավոր քանդակագործ՝ Գորկին գեղեցիկը որոնում է հենց իրականության մեջ» («Գրական արձագանքներ», էջ 10): Գորկին, ըստ Կարինյանի, մեծ է նրանով, որ ռեալիստորեն պատկերում է կյանքի էական կողմերը, ստվերն ու լույսը, կենտրոնական հերոսի դերում հանդես է բերում ոչ թե դեկադենտների փառապանծ «միշտ դյութական» վերնաշերտերի ներկայացուցիչներին, այլ ժողովրդին՝ «ով իր հարուստ կյանքով և բոլոր ձգտումներով նկարազարդում է կյանքի իրականությունը հեքիաթային ճառագայթներով»: Ու թեև Գորկու պատկերած «իտալական ժողովըրդի կյանքը ծանր է, իսկ տնտեսական պայմանները դժվարին», բայց լավատես գրողը երևույթները «նկարագծում-ընդգծում է արևաշող Իտալիայի պայծառ երկնքի ու կապույտ ծովի ֆոնի վրա» և «հանդես է գալիս որպես նոր ճշմարտությունների քարոզիչ...»: Կերտելով «նոր կյանքի համար մարտընչող» մարդկանց կերպարներ, Գորկին որսում է նրանց հոգեբանության առանձնահատկությունները և բնորոշ հատկանիշները: «Կենսուրախ հայեցողությունը և եղբայրական սիրո քարոզը,— եզրափակում է քննադատը,— շատ ցայտուն կերպով և ինքնատիպ գույներով ու տոնով զարդարում են Գորկու իտալական բոլոր հեքիաթները...» (Նույն տեղում, էջ 12):

«Պրավդայի» էջերում Ա. Կարինյանը գրախոսել է նաև «Բանվորական գրադարան» («Նոր գրադարան») մատենաշարով լույս տեսած մի շարք հայերեն բրոշյուրներ և «Կարմիր մեխակներ» ու «Բանվորի ալբոմ» ալմանախները: Բրոշյուրների առթիվ նա քննադատում է հատկապես Բոգդանովի և Լունաչարսկու թարգմանված աշխատությունները՝ նրանցում առկա մարքսիզմին խորթ որոշ միտումների համար, իսկ ալմանախների երևան գալը գնահատում է որպես հայ պրոլետարական գրական հոսանքի զարգացման նոր ապացույց. «Կարմիր մեխակները»,— գրում է նա,— հաջող է կազմված: Հայ բանաստեղծ-Գորկին՝ Հ. Հակոբյանը, արտաքուստ անկիրք, բայց խոր զգացմունքով հագեցված տողերում նկարագրում է հզոր ֆաբրիկան՝ մեքենաների շռինդը, հնոցի բոցը, բանվորների ուրվագծերը և այն անլռելի որոտը, որ աշխույժ պոռթկումներ ու ձգտումներ է ներշնչում» («Путь правды», 1914, № 50): «Պրավդայի» հավելված «Ռաբոչի» ամսագրում (1915, № 2) անդրադառնալով Մ. Գորկու խմբագրությամբ լույս տեսած ռուսերեն «Պրոլետարական գրողների ժողովածու»-ին (1914), Կարինյանը գրական նոր հոսանքի այդ «առաջին ծիծեռնակի» հիմնական արժանիքը տեսնում է մոտիվների թարմության, հնչերանգների կենսուրախության, կենսահաստատ ոգու մեջ. «Այդ մոտիվները,— գրում է նա,— այնքան անսովոր են մեր իրականության մեջ, այնքան վառ կերպով են արտահայտում ռուսական պրոլետարիատի երիտասարդական առույգ ու կենսախինդ տրամադրությունները, որ կազմում են ժամանակակից շրջանի ամենապայծառ և վեհ էջերից մեկը»:

Գրական կոնկրետ երևույթների քննության, առանձին գրողների գնահատման հետ միասին Կարինյանն իր տասնյակ ուսումնասիրություններում ու հոդվածներում արծարծել է նաև գրապատմական և տեսական հարցեր՝ կյանքի և գեղարվեստի փոխհարաբերություն, բովանդակություն և ձև, գրական-գեղարվեստական քննադատության մեթոդ, հայ գրականության զար-

գացման պատմական փուլեր և այլն։ Բերենք մի քանի օրինակ նրա մտքերից. «Նույնիսկ լավ գրված ու լավ կերտված գործը չի կարող դառնալ լիարժեք գործ, եթե,—գրում է քննադատը,—այդ գործի գաղափարական բովանդակությունը խոտելի է կամ անարժեք։ Գաղափարական բովանդակությունն իր հերթին բարձր է միայն այն պարագայում, երբ հեղինակի հիմնական դիտակետը ճիշտ է և հստակ»։ Ըստ որում՝ պարտադիր պայման է երկրի գեղարվեստական բարձր մակարդակը և որպես օրենք «գրողը պետք է ունենա միշտ գեղարվեստական ճաշակ և ինտոնացիա»։ Մեկ ուրիշ առիթով անդրադառնալով Հայրենի Հայաստանի հողին ամուր հենված Մարտիրոս Սարյանի «բարձր արվեստի ուժին», «զվարթ, առույգ և պայծառ նկարներին» Կարինյանը կատարում է տեսական ընդհանրացում, արվեստագետների և գրողների մասին գրելով. «Այնքան, որքան նրանք հեռու կլինեն իրենց կոնկրետ միջավայրից, իրական հողից, ապրող և գործող, պայքարող և մտածող ժողովրդից—նրանց արվեստը կլինի անկենդան և տափակ։ Նրանց խոսքը կլինի անհամոզիչ, գույներն ու ներկերը ցամաք ու պղտոր, հանգերն ու ռիթմը անորոշ...»։

«Տաճկահայ նորագույն գրականությունից» հոդվածաշարում Կարինյանը Սիամանթոյին և Վարուժանին առաջին հերթին որակում է որպես հայոց ազգային կյանքի երգիչներ։ «Սիամանթոն իր սուբյեկտիվ հատկություններով ևս,—գրում է նա,—մնում է բնորոշ ու հետաքրքրական մի հեղինակ—տաճկահայ կյանքի և ինտելիգենտական որոշ շրջանների մի զգայուն երգիչ...»։ Եվ ապա՝ «Յարճանյանի երկերից մենք տեսնում ենք այն, որ հիրավի մեծ և խորունկ զգացումով սիրում է նա տխուր հայրենիքը, սիրում է տառապող եղբայրներին և կամենում է վառել ընթերցողներին հասարակական բողոքի, վրեժի հույզերով» («Պայքար», 1916, № 35)։ Ժողովրդի հետ կապերի, «պոետի և հասարակության մեջ» որոշակի «կոնտակտի» տեսակետից է գնահատում մարքսիստ քննադատը նաև Դ. Վարուժանին։ Կոնկրետ բանաստեղծությունների վերլուծությամբ նա եզրակացնում է, որ Վարուժանը երգում է մոտիվներ, որոնք հարազատ են, սրտամոտ՝ «ժամանակակից հասարակության բոլոր բողոքող տարրերի համար», արտահայտում «տառապող ժողովրդի» հույզերն ու զգացումները, գծում է «հանրային կյանքի» ճշմարիտ պատկերներ, միշտ էլ ոտքի տակ ունենալով հայրենի հողը, մայր ժողովրդի պատմական անցյալի և ներկա կյանքի երևույթները։ Սրա. Կարինյանը հենց «ազգային հողից» արդիականության հրատապ երևույթներից, առօրյա կյանքից հեռանալու միտումների, «արվեստասիրության» շեշտված, անհարկի դրսևորումների մեջ էր տեսնում «Մեհյան» և «Նավասարդ» պարբերականների հիմնական թերությունը, քննադատում էր «հեթանոսությամբ» շատ հրապուրվելու նրանց վերացական, ոչ հանրօգուտ ջանքերը («Պայքար», 1916, № 50)։

Շուրջ վաթսուն տարիների արգասավոր գործունեությամբ Կարինյանը ստեղծել է տասնյակ մենագրություններ, հետազոտությունների, հոդվածների, հեղափոխական և գրական հուշերի ժողովածուներ, գրողների դիմանկարներ, բազմաթիվ-բազմաբնույթ գրախոսություններ, գրքերի առաջաբաններ, զեկուցումներ գիտական նստաշրջաններում և այլն, որոնք նշանակալից ավանդ են հայ մարքսիստական քննադատության և գրականագիտության պատմության մեջ։

ՑՈԼԱԿ ԽԱՆԶԱԴՅԱՆ

1

Ցոլակ Խանզադյանը (1886—1935) ծնվել է Ղարաքիլիսայում: Ուսանելով Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանում, ապա համալսարանում, նա մտերմանում է դասընկերների՝ Վահան Տերյանի, Ալեքսանդր Մյասնիկյանի, Պողոս Մակինցյանի հետ և մինչև վերջ մնում նրանց գրական համախոհը: Դեռ ուսանողական տարիներից Խանզադյանն աչքի է ընկնում գրական ունակություններով՝ արվեստի հարցերի նկատմամբ հանդես բերելով որոշակի հայացք և գեղագիտական ճաշակ: Նա մասնակցում է «Գարուն» գրական ալմանախի հրատարակմանը և նրա երրորդ գրքում տպագրում իր առաջին գրականագիտական ուսումնասիրությունը՝ Ավ. Ահարոնյանի ստեղծագործության մասին: Գնահատելի է նրա աշխատակցությունը Մաքսիմ Գորկու և Վալերի Բրյուսովի կազմած հայ գրականության անթոլոգիաներին:

1913-ին տեղափոխվելով Բաքու, Խանզադյանը սկսում է թղթակցել «Բաքվի ձայն» և «Գործ» պարբերականներին, «Գրասեր» ծածկանունով հրատարակում ժամանակակից գրական հարցերին նվիրված իր քննադատական հոդվածները: Նրա գրականագիտական առաջին ելույթը («Ավետիս Ահարոնյան») տպավորություն թողեց ժամանակակիցների վրա: Վահան Տերյանն իր մի նամակում՝ ուղղված Խանզադյանին գրում է, թե ինչպես հավանել և կարդացել են հոդվածը. «Պոլը (Պողոս Մակինցյան—Ն. Ա.) ասաց талантливо! *Հոդվածը հավանեց. Ես նմանապես հավանեցի: ...Շատ սուր դիտողություններ կան, որ միանգամայն ստանում են: Հոդվածդ պարզ է և ազատ ս.—դեխատական հիմար ճոռոմաբանությունից և կեղծ գիտական ոճից, որ այնպես շահագործում են մեր ջահելներից շատերը: Մի խոսքով գոհ ենք»:*
(Վ. Տերյան, *Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1963, էջ 244):*

Առաջին հոդվածում դրսևորվեցին Խանզադյանի պոլեմիկական ընդունակությունները, սուր դիտողականությունը, արվեստի նկատմամբ սեփական հայեցակետն ու մասնագիտական ինքնորոշումը, նրա հակումը գեղագիտական և հոգեբանական մեթոդների հանդեպ: Խանզադյանը հիմնվում էր գեղարվեստի հիմքերի կայուն ու խոր ըմբռնման վրա, գրական երկերը գնահատում ոչ միայն ազգային ուտիլիտարիզմի, այլև արվեստի համընդհանուր համամարդկային չափանիշների տեսակետից: «Բնություն, ճշմարտություն, ներշնչում—ահա գեղարվեստի հիմնական պահանջները»,—գրում է նա և ըստ այդ չափանիշների վերլուծում Ահարոնյանի գրական ստեղծագործությունը. «Մեր գրողներից գուցե ոչ ոք,—գրում է նա,—այնքան չի մեղանչում գեղարվեստական ճշմարտության դեմ, որքան Ահարոնյանը: Նրա գրվածքների մեծ մասը «սուտ» են, տարօրինակ, անհամոզիչ, անկյանք: Ընթերցողը պահանջում է իրական կյանք, կենդանի մարդուն յուր հեղեղվող հոգու բազմազան ալեկոծումներով, իսկ հեղինակը, զգալով կարծես յուր գրությունների մակերեսայնությունը քրտինք է թափում համոզելու, որ շոշափված երևույթը շատ կարևոր է, սարսափելի, սոսկալի, զարհուրելի... և այդ մասին աղաղակում է, ճչում, կուրծքը ծեծում, հառաչում, լալիս՝ հաճախ միայն մի թույլ ժպիտ խլելով տարակուսող ընթերցողից» («Գարուն», 1912, գիրք 3, էջ 131—132):

Ինչպես Շեքսպիրն է ասում իր հերոսներից մեկի բերանով, նա շարունակ «իմաստից բարձր է ճչում», դա կարող է վերաբերվել Ահարոնյանի «անզուսպ

հիպերբոլիզմին», այն «բազմերանգ պաճուճանքներին ու անտեղի զարդերին», որով թաթախված է գրողի պատկերամտածողությունը և որի հետևանքով էլ կորչում է «գեղարվեստական չափի զգացումը»: Հետևելով միայն մի նպատակի՝ բարոյական-հասարակական գաղափարին, հեղինակը ստեղծում է «բացառիկ, անսովոր պայմաններ» և չի կարողանում հասնել գեղարվեստական մարմնավորման: Նա նպատակ է ունեցել պատկերել հասարակական կյանքի զանազան կողմերը, բայց չի կարողացել կերտել որևէ տպավորվող կերպար, «որի մեջ մենք մարմնացած տեսնեինք այս կամ այն դասակարգի կամ մեր հասարակության որևէ խավի բնորոշ գծերը» (Նույն տեղում, էջ 136):

Գրականագետը չի ժխտում Ահարոնյանի գրական ձիրքը, նրա իդեալների աշխարհն ու անհանգստությունը, որ ազդակվում էր ժողովրդի տառապանքից: «Հասարակական տրամադրության լեռնացած շրջանում,— գրում է Խանզադյանը,— նա բարձրացրեց յուր վշտոտ ձայնը և ցնցեց հայ ընթերցողին»: Ահարոնյանի խոսքը տարածվեց, արձագանքվեց ժողովրդի ցաված սրտում, քանի որ ազգային-ազատագրական շարժումների թեման միշտ էլ «կենսունակ ու հմայիչ» է եղել հայ հասարակության համար: Ազնիվ մղումներն ու գաղափարական կրքոտությունը, սակայն, չեն ներդաշնակվում կատարողական ունակությամբ՝ գեղարվեստական մարմնավորման կարողությամբ, որի հետևանքով էլ գրողի ասելիքը դուրս չի գալիս ազգայինի շրջանակներից, չի դառնում համընդհանուր երևույթ: Քննադատելով Ահարոնյանի ստեղծագործությունների գեղարվեստական անկատարությունը, Խանզադյանը գնահատում է հեղինակի մարդասիրությունը և նրա պատմական դերը արժեքավորում հենց այդ տեսանկյունից. «Նրա զգայուն սիրտը չի տանում չարն ու բռնությունը,— գրում է գրականագետը,— նա տանջվում է, լալիս մարդկային ցավի համար, բողոքում մարդկային բարբարոսության դեմ: Խոր հարգանքի զգացում պետք է տածել դեպի գրողը, որ կարողացել է մեր կյանքի սոսկալի պայմաններում էլ բարձր պահել մարդասիրության անբիծ դրոշակը»:

Ահարոնյանի ստեղծագործությունը վերլուծելիս Խանզադյանը ելնում է ժամանակի գեղագիտական պահանջներից՝ հասարակական իդեալի և հոգեբանական վերլուծության միասնություն. «Հայ ընթերցողը ինչպես հասարակական կյանքում, այնպես էլ գեղարվեստի աշխարհում,— գրում է նա,— չի կարող այլևս բավարարվել աղմկաշունչ խոսքերով և ռոմանտիքական շռինդ ու շառաչով: Իրական կյանքի պարագաներով պայմանավորված և հիմնավորված իդեալ, քաղաքականության մեջ և կենդանի մարդ, բնական հոգեբանություն գեղարվեստի մեջ — ահա այսօրվա հրամայողական պահանջները» (Նույն տեղում, էջ 206):

Հետագայում Խանզադյանը հետևողականորեն պաշտպանում և զարգացնում է քննադատական իր առաջին հոդվածում արծարծած գեղագիտական հայացքներն ու վերլուծական մեթոդը: Պատասխանելով Մարտ Հարությունյանի հոդվածին, ուր գրականագետը մեղադրվում էր «ոչ օբյեկտիվ, տենդեցիոզ» քննադատության մեջ, որի միակ նպատակն է եղել «սևացնել» Ահարոնյանին, Խանզադյանը նորից անդրադառնում է հասարակական-ազգային, գեղագիտական իր սկզբունքների բացահայտմանը: Հակառակ ժամանակի տարածված կուսակցական ծայրահեղ կարծիքների, գրականագետը հայ ժողովրդի համար «գրական երևույթ» է համարում ազգային շարժումն ու Ահա-

րոնյանի գաղափարաբանությունը։ «Հասկանալի պատճառով գերադանցորեն գրավելով հեղինակի ստեղծագործության գեղարվեստական կողմով,— գրում է նա «Քննադատելուց առաջ պետք է ըմբռնել» հոդվածում,— ես մի քանի անգամ շեշտել եմ նրա քնարի հասարակական նշանակությունը, նրա կատարած դերը մեր պատմության դժոխային ժամանակաշրջաններից մեկում։ Եվ այնտեղ, ուր Ահարոնյան-գեղարվեստագետը իր տարօրինակ, անգեղարվեստական, հաճախ հակագեղարվեստական արտահայտություններով առիթ է տվել խիստ դատավճիռների և ծաղրի, Ահարոնյան-քաղաքացին, Ահարոնյան-հասարակական գործիչը արժանացել է ակնածության և հարգանքի» («Մշակ», 1912, № 224, 225)։

Դարասկզբի գրական-քննադատության մեջ գեղարվեստի և հասարակական կյանքի ուղղագիծ կապակցման տենդենց կար, որը և հանգեցնում էր արվեստի պատմական հիմքերը նրա համամարդկային նշանակության հակադրմանը. «Մեր գրականության դժբախտությունը այն չէ, որ նա քաղաքացիական բնույթ է կրել,— գրում է Խանզադյանը «Արթուր Շնիցլեր» հոդվածում,— ոչ, այլ այն, որ շնորհիվ պատմական հրամայողական պահանջի, մեր գեղարվեստական գրականությունը դարձել է հրապարակախոսություն։ Գրողի ստեղծագործական ընդունակությունները ամենակոպիտ իմաստով սոսկ միջոց են ծառայել հասարակական գաղափարների արծարծման թափը զորեղացնելու համար» («Բագվի ձայն», 1913, էջ 31)։

Որոշ քննադատներ չէին տեսնում հասարակության տնտեսական հիմքի նկատմամբ գեղարվեստի անհամաչափ զարգացման գծերը, նրա համեմատաբար ինքնուրույնության միտումը։ Արվեստի ստեղծագործության գաղափարը դիտելով սոցիոլոգիայի շրջանակներում և նրանից հետո միայն անդրադառնալով երկի գեղարվեստական կատարմանը, նրանք փաստորեն հանգում էին ձևի և բովանդակության տարանջատման։ Որպես օրինակ, գրականագետը վկայակոչում է Թումանյանին. «Սուբյեկտիվ տարրը,— գրում է նա,— խոշոր տեղ է բռնում, անշուշտ, բայց Թումանյանը, մեր այլ «ազգային» գրողների նման հրապարակախոս չի դառնում... Նմանօրինակ նմուշներ համաշխարհային գրականությունը շատ ունի։ Էմիլ Վերհարնը, Բեալիկը, քաղաքացիական մոտիվների այդ սքանչելի երգիչները գեղարվեստական ամենանուրբ արտահայտությունն են տալիս իրենց հսկայական իղձերին, իրենց խորաթափանց մտքերին»։ Մինչդեռ «Հայկական պառնասի «քաղաքացիները» մեծ մասամբ հրապարակախոսներ են։ Նրանց քնարը դառնում է քարոզչական փող և երևակայության տեղ դուք տեսնում եք լոգիկան, պատկերների տեղ՝ սիլլոգիզմը։ Իսկ որտեղ սիլլոգիզմն է ստեղծագործ ուժը, այնտեղ պոեզիա չկա, որովհետև ինչպես Բելինսկին է ասում, բանաստեղծը խոսում է, տրամաբանում պատկերներով»։

Առաջնությունը տալով գրական երկի գեղարվեստական կատարելությանը, Խանզադյանը ձգտում էր բացահայտել արվեստի մնայուն արժեքների հարատևման գաղտնիքը։ Զանտեսելով պատմական միջավայրի ու հասարակական հարաբերությունների գործոնը, գրականագետն իր վերլուծությունների ոլորտն է առնում գեղեցիկի, ներդաշնակության, գրողի տաղանդի ու անհատականության դրսևորման հատկանիշները։ Այս սկզբունքով են վերլուծվում Արթուր Շնիցլերի արձակն ու Շանթի «Հին աստվածներ» դրաման։

Բնութագրելով Շնիցլերի ստեղծագործության պոետիկան, դրականագետը հենման կետ է որոնում նրա պարզության ու բնականության մեջ։ Պարզություն, որ ամփոփված է «ամենակատարյալ գեղարվեստական ձևի մեջ, և որին հասնելու համար «գրողը պետք է տասնյակ տարիներ հղկե, կրթե իր տաղանդը»։ Ձևի կատարելությունն ինքնին արժեք է, որ ենթադրում է բովանդակության և առհասարակ ողջ ստեղծագործության հարատևություն։ «Ամենաառօրյա «աննշան» ապրումների այնպիսի գեղեցիկ, այնպիսի ուժեղ մարմնացում,—գրում է Խանզադյանը,—որի նմանը շատ քչերի մոտ կարելի է տեսնել, նույնիսկ ամենաականավոր հեղինակների մեջ։ Վերին աստիճանի թեթև, արտահայտիչ լեզու և միաժամանակ, այնքան սովորական լեզու, որ կարծես, ինքդ ես ապրում, ինքդ խոսում քո կյանքից, քո ապրումներից առանց աստիճանի ես բարձրանում հեղինակի ցույց տված աշխարհը։ Այնքան փափուկ, այնքան բնական են Շնիցլերի արտահայտության ձևերը, որ քո և նրա հերոսների կյանքի մեջ սահման չես զգում, պատ չես նշմարում։ Հեղինակը այնպիսի վիրտուոզ արվեստով է քեզ տանում իր հերոսների աշխարհը, որ ոչ մի ցնցում, ոչ մի անհարմարություն չի զգացվում» («Բագվի ձայն», 1913, № 32)։

Շանթի «Հին աստվածներ» դրամայի ներքին ողբերգությունը, ըստ Խանզադյանի, «աշխարհիկի և հոգևորի պայքարը չէ»։ Դա չափազանց կնեղացներ գրողի ասելիքը։ Մարդկային հոգու երկփեղկվածության, առօրեականի և հավիտենականի բախման, ներդաշնակության հասնելու անվերջ որոնման գաղափարն է ընկած դրամայի հիմքում։ «Մի կողմից կյանքի բնական բնազդային պրոցեսը,—գրում է Խանզադյանը,—մյուս կողմից՝ մարդկային հոգու անհաղթ պահանջը իմաստ, նպատակ մտցնել կյանքի և բնության անիմաստ, աննպատակ երևույթների մեջ։ Հոգին, առօրեականին գամված հեռանկարներ երազել, դեպի վեր, անվեհեր դեպի վեր սլանալ, հաճախ դեպի անհայտը, անըմբռնելին՝ այս է մարդու հոգու ողբերգությունը»։ Կենցաղային պահանջմունքը, ուտիլիտար հակումը մարդուն «շարունակ քաշում են դեպի անհատական վայելքն ու բախտավորությունը։ Բայց նույն հոգին օժտված է և հեռու թափառելու անհագ տենչով»։ Եվ ահա «սոցիալական-փիլիսոփայական կարևորագույն խնդիրը հենց այդ է՝ ի մի ձուլել անհատն ու հասարակությունը, մարդն ու բնությունը, ճշմարտությունն ու վայելքը, հին ու նոր աստվածներին, իդեալն ու առօրեականը»։ Չափազանց փափագելի և դժվար իրագործվող խնդիր, որ արծարծել է Շանթը և ըստ գրականագետի հաջողության հասել միայն ձևի առումով։ «Մեզ թվում է,—գրում է Խանզադյանը,—որ հրապուրիչ ձևը չի համապատասխանում գեղարվեստական խորությանը։ Մեծ բավականությամբ կարդում և լսում ես դրաման, զարմանում հեղինակի ոճի վրա, հիանում հաջող համեմատություններով,—և միայն։ Դրաման չունի այն հզորությունը, որ ընթերցումից ժամեր, օրեր, հաճախ ամիսներ (իմ կյանքում օրինակ «Բրանդը») հետո միտքդ ու հոգիդ սևեռած պահի իր վրա, եթե կարելի է այսպես ասել։ Գեղեցիկ է, հետաքրքրական, բայց անուժ հոգի ալեկոծելու, միտք արբեցնելու։ «Հին աստվածներ»-ը կարդալիս (և նայելիս) կողմնակի մարդ ես մնում, հեռու նրա հերոսների աշխարհից, չնայած, որ հոգեկան կռիվները այնքան հասկանալի են, արտահայտության ձևը այնքան գեղանի։ Այստեղ էլ Շանթը մեր հին սիրելին

է, բառ Լության՝ տաղանդավոր, քաղցրահնչուն և մակերևային» («Բագվի ձայն», 1913, № 36)։

Ձևի և բովանդակության միասնություն, ասելիքի խորություն՝ ամփոփված պարզ և կատարյալ ոճի մեջ գեղագիտական այս բարձր չափանիշի տեսակետից քննադատը արժեքավորում է Հովհ. Թումանյանի պոեզիան։ Ցոլակ Խանզադյանն առաջիններից էր (Վահան Տերյանի և Պողոս Մակինցյանի հետ միասին), որ գնահատեց Թումանյանին իբրև համազգային մեծություն, և ընդգծեց նրա ստեղծագործության համամարդկային արժեքը։ «Ակումբ Հերոստրատներ» հոդվածում պաշտպանելով Թումանյանին մամուլի հարձակումներից, նա վերջինիս համարում էր ժամանակակից հայ գրականության ամենամեծ դեմքը, որի տաղանդը և ստեղծած արժեքները հարատև կլինեն. «Թումանյանը հայ ժողովրդի հոգևոր կարողության ամենահզոր արտահայտություններից մեկն է,—գրում է նա։—Հուսաբեկման դառը րոպեին, երբ հուսախաբության ալիքը լցնում է հոգիդ, և ակնկալությունները հայ ժողովրդի նկատմամբ հանգում, թուլանում են, Թումանյանի տողերով վանում ես հուսահատությունդ և նրա բանաստեղծության զովարար աղբյուրից նոր հավատ, նոր ներշնչում ստանում։ Դեռ կենսունակ է այն ազգը, որ այսօր Թումանյան ունի» («Հոդվածների ժողովածու», Երևան, 1963, էջ 23)։

Ժամանակակից քննադատները «տրտնջում են» հայ գրականության ամլությունից, համեմատում եվրոպական գրականության ու գրողների հետ «և չեն տեսնում մեր գրականության այն գագաթը, որ պատիվ կարող էր բերել մեծ ազգերի գրականություններին անգամ», որ «այն զվարճախոս ու պարզամիտ մարդը այնպիսի մեծություն է, որ կարող էր մի ժողովուրդ պարզերես անել պատմության առաջ»։ Թումանյանը շատ է օգտվել «ժողովրդական մոտիվներից», «պատրաստի նյութերից», ինչը և պախարակելու փոխարեն պետք է գնահատվեր որպես պոետական մեծության արգասիք։ «Հրաշագործ քանքարի գաղտնիքը նրանում է, որ միևնույն ժամանակ Թումանյանը մեր ամենաինքնատիպ, ամենաինքնուրույն բանաստեղծն է»։ Խանզադյանը բացատրում է, որ գրողն իրավունք ունի օգտվելու ժողովրդական ստեղծագործություններից, որոնք, սակայն, անցնելով նրա տաղանդի միջով բոլորովին նոր արժեք են ձեռք բերում, դառնում ստեղծագործողի անհատականության արտահայտություն. «Շունն ու կատուն» էլ, «Փարվանան» էլ, «Թմկաբերդի առումն» էլ, «Սասունցի Դավիթն» էլ,—գրում է Խանզադյանը,—նախ քան ժողովրդական լինելը Թումանյանի տաղանդի ինքնուրույն ստեղծագործություններն են, որովհետև Թումանյանը իսկապես բանաստեղծ է, բառիս ամենախոր իմաստով»։

Խանզադյանն անդրադառնում է Թումանյանի աշխարհայացքի մի շատ կարևոր կետին՝ գյուղի «մեծարման շերտերին», որը սխալ է ընկալվել ժամանակի քննադատության կողմից՝ գրողին վերագրելով «գյուղի իդեալիզատոր» պիտակը։ Այս առումով նա կանգ է առնում Դավիթ Անանունի «Անցյալի մեծարանքը» հոդվածի վրա և վիճարկում հեղինակի արծարծած տեսակետները։ Խանզադյանը թերի է համարում Անանունի միտումը՝ բացահայտել Թումանյանի քնարական աշխարհը առանց անդրադառնալու գրողի մի շարք կարևոր ստեղծագործություններին։ Ուշադրությունից դուրս են մնացել «Թմկաբերդի առումը», «Պոետն ու Մուսան», թարգմանությունները, մանկական ստեղծագործությունները, «Գիքորը», որի խորությունն ու կլասիկական պարզությունը

մի հրաշալի տարօրինակություն են մեր գրականության մեջ» («Բագվի ձայն», 1913, № 80)։ Անանունը չի անդրադառնում նաև Թումանյանի ազգագրական ստեղծագործություններին, որ քննադատը չափազանց կարևոր է համարում աշխարհահայացքի ըմբռնման տեսակետից։ Այսպիսով, «Անցյալի մեծարանքը» հոդվածը չի տալիս բանաստեղծի ամբողջ ստեղծագործության պատկերը, ուստի և չի կարելի այն համարել Թումանյանի քնարի վերլուծություն»։

Իսկ ո՞րն է Թումանյանի նկարագրած աշխարհը։ Հայ գյուղը, որտեղ խավարն ու տգիտությունն է իշխում, «լաց, տառապանք, անվերջ տանջանք է տիրում»։ Մի՞թե տրամաբանական է, որ այդ անցյալը մեծարման հիմք տա Թումանյանին։ Այն ընդամենը նյութ է ծառայել տաղանդավոր բանաստեղծի համար, որը և շնչավորել, կենդանացրել է, տառապանքի խոր շեշտերով վերարտադրել սոցիալական հակասություններով լի գյուղն իր մարդկանցով։ «Եվ ես կարծում եմ, որ Թումանյանը չի մեծարում,—գրում է քննադատը,— չի իդեալականացնում, այլ օբյեկտիվ գեղարվեստագետի բարեխղճությամբ վերարտադրում է գյուղի ցավալի իրականությունը» («Բագվի ձայն», 1913, № 83)։

Դավիթ Անանունի ծայրահեղ պատմասոցիոլոգիական մոտեցումը գրական ստեղծագործություններին հիմք է ծառայել գեղագիտական վերլուծություններից հեռանալուն։ Նա Թումանյանի պոեզիան բացառապես քննում է թեմատիկ առումով՝ սահմանափակելով այն անցյալի իդեալականացման շրջանակներում, որը և հոդվածագրին հանգեցրել է գրողի աշխարհահայացքի ու գեղարվեստական սկզբունքների անտեսմանը։ Այլ է Խանզադյանի մոտեցումը։ Ընդունելով հանդերձ պատմականության սկզբունքը, նա շեշտը դնում է Թումանյանի տաղանդի գեղարվեստական լայն հնարավորությունների վրա և դիտարկում գրողի ստեղծագործություններն իրենց օբյեկտիվ բազմազանության մեջ։ Ի հակադրություն գաղափարական ու սոցիոլոգիական միակողմանի մեկնաբանությունների, «Գեղարվեստի մասին» թեմայով կարդացած իր դասախոսության մեջ Խանզադյանն արվեստի հարատևման ուժը դիտում էր որպես խոշոր անհատական տաղանդի արդյունք. «Գեղարվեստական ստեղծագործության, գեղարվեստական զգացողության արմատները պետք է փնտրել մարդու փսիխո-ֆիզիոլոգիայի մեջ,—գրում է նա,—որը, իհարկե, փոփոխական է, ենթակա զարգացման օրենքին, բայց որի զարգացման տեմպը շատ ավելի դանդաղ է, քան տնտեսական-քաղաքական գործոնների զարգացմանը» («Բագվի ձայն», 1913, № 38)։

Խանզադյանը քննադատում է սոցիոլոգների առաջադրած սկզբունքը. «Վերջին տարիները,—գրում է նա,—մեզանում գրական քննադատությունը, մարքսիստների համառ ջանքերով, դարձել է սոցիոլոգիական և «գիտական»։ Գեղարվեստական ստեղծագործությունը նկատվում է սոցիոլոգիական կատեգորիայի առարկա, և նրա վերլուծությունը հնարավոր ու արդյունավետ է համարվում այն դեպքում միայն, եթե կատարվում է «գիտական մեթոդով»։ Այս սկզբունքը չափազանց թերի է, քանի որ փորձ անգամ չի արվում «գեղարվեստական առեղծվածը պարզաբանելու» («Բագվի ձայն», 1913, № 80)։

Այստեղից ծագում է տրամաբանական հարցը. «Այդ ինչպե՞ս բան է, որ հունական հեղինակները տասնյակ դարերի անվերջ հեղաշրջումների մեջ, ժողովուրդների և ամբողջ կուլտուրաների ոչնչացման ու ստեղծման մեջ էլ պահպանել են իրենց գեղարվեստական կենսունակությունը։ Չէ՞ որ մեր ու

ցիալ-տնտեսական հարաբերությունների ու կուլտուրական պահանջները միանգամայն այլ են»։ Ինչպե՞ս է, որ Հոմերոսի «Ոդիսականը» դարեր շարունակ «թանձր մշուշի միջով կարողանում է լուսավորել մեր առեղծվածային հոգու անհայտ խորշերը, հուզել, գեղարվեստական հաճույք պատճառել մեզ, բորբոքել մեր հոգու ամենանվիրական տենչերը...» («Բագվի ձայն», 1913, № 95)։

Գեղարվեստականության խնդիրը Խանզադյանը քննարկում է «Գրական թյուրիմացություն» և «Գրական քննադատությունը» հոդվածներում։ «Եթե էսթետիկական գնահատությունը չի մտնում գրական երկի վերլուծության մեջ,— գրում է նա,— եթե քննադատը չի զբաղվում այն խնդրով, թե ինչպես է արտահայտված, այլ միայն հետաքրքրվում է գրվածքի «սոցիալ-տնտեսական» կոչումով, եթե լավի ու տաղանդավորի խնդիրը «գրական չէ», իսկ գրական քննադատը պետք է գիտնականի նմանվի, որի համար գրական երկը վերլուծության մեռած օբյեկտ է միայն,— ապա ի՞նչ կարիք կա բնորոշություն անել, քանի որ ամենաանտաղանդ գրողն էլ բացատրելի է ժամանակի և միջավայրի պայմաններով» («Բագվի ձայն», 1913, № 80)։

Խանզադյանը վիճարկում է Սուրխաթյանի առաջադրած տեսակետը, թե «գրվածքի գեղարվեստական արժանիքը գտնելու համար պետք է ծանոթ լինենք այն միջավայրին, որի անդրադարձումն է այդ երկը»։ «Գիտությունն ու բանականությունը, սոցիոլոգիան ու պատմությունը,— գրում է նա,— շատ բան կարող են ուսուցանել գրական քննադատին, բայց նրանք անկարող են գեղարվեստի էական միջուկին մերձենալու։ Մեկը կարող է շատ տաղանդավոր կերպով լուսաբանել Շեքսպիրի ստեղծագործության սոցիալական պարունակությունը, դրա մասին խոսք չի կարող լինել, սակայն չարաչար մոլորված կլինի այդ տաղանդավոր ուսումնասիրության հեղինակը, եթե մի րոպե կարծի, թե Շեքսպիրի բանաստեղծական հանճարի ուժն ու անհատական խորությունը հնարավոր է չափել սոցիոլոգիական կարճ արշինով» («Բագվի ձայն», 1913, № 95)։

Խանզադյանն այնուհետև գեղարվեստականության պրոբլեմը մեկնաբանում է տեղային, հայկական միջավայրից ծնունդ առած ստեղծագործությունների հիման վրա։ Հակադրվելով Սուրխաթյանի այն կարծիքին, թե «Կռունկն» ու «Ծիծեռնակը» քաղաքական ծանր պայմանների, պանդխտության արգասիք են և կհուզեն այնքան ժամանակ, մինչև չվերանան այդ պայմանները, գրականագետը պնդում է, որ այդ ստեղծագործությունները, ինչպես նաև մեր եկեղեցական երաժշտությունը այժմ էլ հուզում են և գեղարվեստական հաճույք պատճառում «ասիական-քաղաքական դժնյա պայմաններից շատ հեռու Եվրոպային»։ Խանզադյանն իր տեսակետի վերջնական ձևակերպումը տալիս է վկայակոչելով Բելինսկուն. «Ինչ հասարակական-գաղափարային բովանդակություն էլ որ ունենա գեղարվեստական երկը, նա նախ և առաջ պետք է լինի գեղարվեստական»։

Խանզադյանը, սակայն, գեղարվեստականության իրական հիմքերը որոնելիս ընկնում է ծայրահեղության մեջ. «Որովհետև Բեթհովենը նրանով չէ Բեթհովեն, որ կապ ունի կյանքի, պատմաշրջանի հետ, այլ իր հանճարի խորությամբ»,— գրում է նա ակամա տուրք տալով գեղարվեստը պայմանավորող և տաղանդի հայտնությունը հաստատող օբյեկտիվ հասարակական հանգամանքների ստորադասմանը, «գեղարվեստը գեղարվեստի համար» սկըզ-

բունքի յուրօրինակ մեկնաբանությունը. «Գեղարվեստական երկը նախ և առաջ պետք է բավարարե գեղարվեստի յուրահատուկ պահանջներին, որ գեղարվեստը գեղարվեստի համար սկզբունքը որոշ վերապահումներով և լրացումներով; միակ ճշմարիտ սկզբունքն է գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ»:

Խանզադյանը, սակայն, դրական երկերի իր վերլուծություններում երբեք տուրք չի տվել ժամանակի կենսական հարցերից կտրված արվեստի քարոզին: Առաջնորդվելով կյանքի ճշմարտացի արտացոլման սկզբունքով, նա աշխատել է երկի գեղարվեստական արժանիքները որոնել դարաշրջանի պատմական բովանդակության և ստեղծագործողի անհատական տաղանդի զուգակցման մեջ:

2

Դարասկզբի հայ քննադատությունը ձգտում էր նորովի գնահատել անցյալի գրական ժառանգությունը. «Մենք չենք կարող հասկանալ մեզ, առանց անցյալի ուսումնասիրության...,— գրում է Ցոլակ Խանզադյանը իր «Անցյալի ուսումնասիրությունը» հոդվածում:— Մեր օրերում, երբ հայ կյանքը խորապես ցնցվել է, երբ ամեն ինչ քննադատելի է և քննադատվում է, վերագնահատության է ենթարկվում,— ավելի քան այժմեական է անցյալի լուսաբանությունը և մեր վաստակավոր գործիչների լրջմիտ, օբյեկտիվ գնահատությունը» («Հոդվածների ժողովածու», էջ 43): Այս իմաստով նա վերանայում է դասական գրականության մի շարք խոշոր դեմքերի ստեղծագործության այժմեական նշանակությունը: Ռափայել Պատկանյանի ռոմանտիկական պոեզիան անցած փուլ է, որը, ըստ քննադատի, բնականաբար ազդեցություն չի կարող ունենալ ժամանակակից գրական ընթացքի վրա. «Որքան էլ ուժեղ համարենք Պատկանյանի տաղանդը,— գրում է նա,— պետք է ընդունենք, որ նրա ստեղծած շկոլան իր ժամանակին ազդելով մեր բանաստեղծության վրա, այժմ չի կարող օրինակելի դպրոց ներկայացնել մեր բանաստեղծների համար: ...Հ. Հովհաննիսյանից, Հովհ. Թումանյանից, Ավ. Իսահակյանից և Վ. Տերյանից հետո Պատկանյանը թվում է հնացած, և նրանից այլևս ոչինչ չունի սովորելու մեր գրականությունը, մեր պոեզիան» («Գործ», 1914, № 23):

Այլ է, սակայն, Պատկանյանի արձակը, «գլխավորապես նրա երգիծական ստեղծագործությունը, որ մեր անուրախ, անժպիտ գրականության մեջ բացառիկ օազիս է կազմում»: Քննադատը գրողի արձակում տեսնում է այն կենսական ճշմարտացի հենքը, գունեղ պատկերները, որ մշտապես ուսանելի են:

Իրենց այժմեականությունը չեն կորցրել նաև Րաֆֆու ստեղծագործությունները, և դա միայն այն պատճառով, որ հեղինակը դավանել է «գրական ռեալիզմին»: Քննադատը Րաֆֆու հիմնական սկզբունքը համարում է «իրական կյանք և ներշնչում», որի ամենաուժեղ կողմը «ռեալիստական արվեստի գաղափարն է»: «Ռոմանտիկի համբավ վայելող Րաֆֆին,— գրում է Խանզադյանը,— իր գրական գործունեության առաջին իսկ քայլերից եղել է հետևողական ռեալիստ իր մտածողությամբ, իր գեղարվեստական պահանջներով: Եվ այդ պահանջը մինչև վերջը չի կորցրել իր հրամայողական նշանակությունը, ավելին՝ Րաֆֆին իր ամբողջ գրական գործունեության ընթացքում հա-

մարդը նույն բառերով է արտահայտում իրական կյանքի արվեստի գաղափարը» («Բագվի ձայն», 1913, № 85).

Չընդունելով քննադատի՝ Րաֆֆու գեղարվեստական մեթոդը ռեալիզմին մերձեցնելու տեսակետը, պետք է նշել, սակայն, որ Խանզադյանը հակված չէր ռեալիզմը համարելու միակ ճշմարիտ ուղղությունը։ Ըստ քննադատի՝ ճշմարտությունը յուրահատուկ է նաև գրական այլ մեթոդներին։ «Ոչ մի ուղղություն էլ չի կարող գեղարվեստականության դրավական համարվել,— գրում է նա,— և միայն ռեալիստական չի նշանակում գեղարվեստական, ինչպես որ ռոմանտիկականը անգեղարվեստականության համանիշ չէ»։ Այս իմաստով նա ընդունում էր ռեալիստական և ռոմանտիկական մեթոդի դրսևորումները Րաֆֆու ստեղծագործության մեջ։

Անցյալի գրական ժառանգության ուսումնասիրման և քննադատաբար յուրացման տեսական դրույթների արծարծման տեսակետից ուշագրավ է Խանզադյանի ընդարձակ գրախոսությունը Գ. Սունդուկյանի երկերի լիակատար ժողովածուի վերաբերյալ (1934), ինչպես նաև «Միքայել Նալբանդյանի «Գիլանի» առթիվ» աշխատությունը, որը քննադատի կենդանության օրոք չի տպագրվել։

Ցոլակ Խանզադյանը հաճախ է հանդես եկել ժամանակակից գրողների երկերի, բեմադրվող պիեսների, գրական կյանքի զանազան հարցերի վերաբերյալ գրախոսականներով ու քննադատական հոդվածներով։ Վերլուծելով Սեյրիի «Ծիլ ու ծաղիկ» ժողովածուն, քննադատն անդրադառնում է արձակ բանաստեղծության ժանրային առանձնահատկություններին։ Ժանրը սահմանափակ հնարավորություն է տալիս և քիչ ստեղծագործություններ կան հաջողված, «որովհետև շատ դժվար է մի երկու էջի մեջ խտացնել կյանքի երևույթը այնպես, որ պատկեր ստացվի, տրամադրություն ստեղծվի»։ Հիմնականում գնահատելով երիտասարդ բանաստեղծի գրական ճաշակը, Խանզադյանը նրան խորհուրդ է տալիս «անդադար հետևել համաշխարհային գրականությանը և ունկնդիր լինել կյանքի հողմաշունչ շարժումներին, անընդհատ ալեկոծություններին...»։

Գեղեցիկի պատկերման, կյանքի երևույթների վերարտադրման կողքին գրականագետը պահանջում է փաստերի իմացություն, իրականության ճշգրիտ արտացոլում, պատմական հայեցակետ։ Գեղարվեստական երկերի վերլուծությունը, ըստ նրա, պետք է տարվի կատարման վարպետության վեր հանմանը զուգահեռ նաև բովանդակության բացահայտմամբ, որովհետև «կյանքի և գրականության երևույթները բազմաբարդ են, և սոցիոլոգիական ամենաճշգրիտ ընդհանրացումները չեն ազատում իրական երևույթի, կոնկրետի հատուկ ուսումնասիրության անհրաժեշտությունից։ Վերլուծությունը միշտ և միշտ պետք է հենվի կյանքի վրա, ելնի ֆակտերից, որոնք զարմանալի հակասություններ են պարունակում իրենց մեջ» («Հոդվածների ժողովածու», էջ 103)։

Գրականագետը դեմ է այսպես ասած «հրապարակախոսական քննադատությանը», երբ «գեղարվեստը կորցնում է իր ինքնուրույնության գերագույն իրավունքները և դառնում հասարակական պայքարի գործոն, հանրօգուտ գործի գործիք»։ Խանզադյանը սկզբունքորեն դեմ չէ քննադատության ազատությանը և անհատական մոտեցմանը։ Գրական երկը վերլուծելիս քննադատը կարող է ծանրանալ այն կողմի վրա, որը համապատասխանում է

սեփական նախասիրություններին: Սակայն դա կլինի երևույթի կամ առարկայի մասնակի դիտարկում, և հետազոտողը չի կարող ամբողջությամբ ընդգրկել ու լուսաբանել տվյալ գրական երկը: Մինչև վերջերս քննադատության մեջ «քաղաքացիականությունը համարվել է գրականություն, և առհասարակ գեղարվեստի նշանաբանն ու կես նպատակը» («Բագվի ձայն», 1913, № 126): Խանզադյանը թերի է համարում նման մոտեցումը և այդ դիտակետից էլ քննադատում Կարապետ Կուսիկյանի «Գրական դեմքեր» ժողովածուն:

Գրականագետի կողմից քննադատության են ենթարկվել անբովանդակ ու անարվեստ այնպիսի երկեր, ինչպիսին են Կարա-Դարվիշի «Երվանդ Դոշ» և Հովհաննես Ջրաբերդցու «Մեռավ» ստեղծագործությունները: «Կարա-Դարվիշը զուրկ է այն կայծից,—գրում է Խանզադյանը,—ստեղծագործական կայծից, որի գաղտնիքը, Տենի ասելով, պետք է պտրել մարդուս ծնողների մեջ:

Հայ գրականությունը ոչինչ չի շահում պ. Կարա-Դարվիշի գրվածքից, իսկ հայ լեզուն նրա մեջ գտել է իր գողգոթան» (Նույն տեղում):

Ջրաբերդցու «Մեռավը» Թումանյանի «Գիքորն» է հիշեցնում, և քննադատը խորհուրդ է տալիս հեղինակին նորից կարդալ մեծ բանաստեղծի «այդ կատարյալ երկը» հասկանալու համար, թե ինչպես պետք է գրել: Զգալու կարողությունը կամ նմանակելու ընդունակությունը հիմք չեն տալիս գեղարվեստական երկ ստեղծելուն: «Ամենամեծ բանաստեղծների խորագույն ապրումներն էլ մեզ հարազատ են, հասկանալի մեզ համար,—գրում է Խանզադյանը:—Զգալու ընդունակությունը սոսկ տեսակի հատկություն է, որից զուրկ չէ ոչ մի մարդ: Եվ չպետք է կարծել, թե զգալը բավական է գրող դառնալու համար: Գեղարվեստական ընդունակություն է պետք զգացմունքը խոսքի մեջ մարմնացնելու, խոսքը հաղորդիչ, վարակիչ դարձնելու համար» («Բագվի ձայն», 1913, № 63):

Գեղարվեստական ստեղծագործությունը «անհրաժեշտաբար պետք է» ունենա «արտահայտության ինքնատիպ ձեր»: «Բայց այդ ձեր գտնելը սովորաբար հեշտ բան չէ, սկսնակները սկզբում ենթարկվում են կազմակերպված բանաստեղծների ազդեցությանը, դա բնական է, բայց պետք է տեսնել այդ և, որ գլխավորն է, զգալ որ մեր ապրումը միայն մենք կարող ենք հաջող արտահայտել...»: Խոսքը վերաբերում է Արմենուհի Տիգրանյանի և Լեյլիի բանաստեղծություններին, որոնք տպագրվել են «Նոր հոսանք» ամսագրում: «Լավ ուսուցիչը բոլոր ասպարեզներում լավ է և ցանկալի,—շարունակում է քննադատը,—բայց պետք է ճիշտ ըմբռնել նրա դերը, մանավանդ, երբ խոսքը գեղարվեստին է վերաբերում: Ուսումնասիրեցեք Դուրյան, Թումանյան, Իսահակյան, Տերյան և այլն, բայց ուսումնասիրեցեք, որպեսզի նրանց մեջ ձեզ գտնեք, նրանցով կարողանաք սուզվել ձեր հոգու ներսը նոր հառաչանք, նոր թրթիռ հաղորդելու աշխարհին: Ձեր սեփականը որքան էլ համեստ լինի․ որքան էլ չնչին թվա, խիստ ցանկալի է, որովհետև մարդկային է, ապրածմտածված, ինքնատիպ և իրոք հետաքրքրական» («Բագվի ձայն», 1914, № 10):

Գրականագետը քննադատության մեջ նույնպես գնահատում է սեփական ասելիքն ու անկեղծությունը: Նա պաշտպանում է Շիրվանզադեին ժամանակի գրաքննադատության հարձակումներից՝ Գյոթեի «Ֆաուստի» վերաբերյալ չնայած ոչ ճիշտ, բայց սեփական կարծիքը համարձակորեն հայտարարելու համար: «Պրպտող մտքի ձգտումները միշտ ողջունելի են,—գրում է նա,—

որքան էլ նրանք համապատասխան չլինեն մեր ճշմարտության։ ...Լավ իմացեք, որ կուռքեր չկան ինքնուրույնապես մտածող մարդու համար՝ ոչ Կանտ, ոչ Շեքսպիր, ոչ Գյոթե... ամեն ինչ և ամեն ոք քննադատելի են։ Փաստական և գիտական-գրական որոշ պաշար ձեռք բերելուց հետո, մենք միայն մի բարձրագույն ինստանցիա պետք է ճանաչենք՝ մեր բանականությունը և մեր զգացողությունը։ Եվ եթե անկեղծ լինենք, մենք ծառայած կլինենք մեր կոչմանը, պ. Շիրվանզադեն չի դավաճանել այս պահանջին և նրա ինքնուրույն սխալները ընթերցողի համար ավելի ուսանելի են, քան թե պ. Ճերմակի անվիճելի ճշմարտությունը» («Հոդվածների ժողովածու», էջ 36)։

Ուղղամիտ, անաչառ վերլուծությամբ աչքի են ընկնում նրա գրած հոդվածները Ալ. Ծատուրյանի պոեզիայի վերաբերյալ։ Բանաստեղծի մահից հետո գրած ընդարձակ գնահատականում գրականագետն աշխատում է արժեքավորել նրա թողած գրական ժառանգությունը։ Ուսանելի շատ բան պարունակելով հանդերձ բանաստեղծի պոետական մտածողությունն ու կատարման հնարավորությունները իրենց ընդգրկումներով չափավոր են և սահմանափակ։ Ծատուրյանի պոեզիայում պակասում է տարերքը, այն էպիկականությունը, որ կարող էր մտքեր հուզել և մղել ակտիվ գործունեության. «Ծատուրյանը միշտ ձգտել է դեպի գեղեցիկը,— գրում է Խանզադյանը,— դեպի բարին։ Նա նման չէ հաստարմատ կաղնուն, որ աննկուն վճռականությամբ բուսնում է դեպի վեր, դեպի լույսն ու երկինք։ Նա ավելի շուտ համեստ արևածաղիկ է, որ միշտ երես դարձնում է դեպի կենսարար արեգակը...»։

Գեղարվեստական երկի վերլուծության մեջ առավել ուշադրություն դարձնելով ձևի կատարելագործմանը, գրականագետը ստեղծագործության գնահատման հիմնական ոլորտն է առնում լեզվի, ոճամտածողության, կատարման պարզության խնդիրները։ Անդրադառնալով Հովհ. Թումանյանի «Աղջըկա սիրտը» ավանդությանը, որի ամեն մի նոր դրվածքը գյուտ է մեր սակավահյութ գրականության համար», Խանզադյանը նրա պոեզիայի կատարելության գաղտնիքը հիմնականում տեսնում է պարզության մեջ. «Այն սքանչելի պարզությունը,— գրում է նա,— որ պուշկինյան կարելի է անվանել, որի խորը պոեզիան այնքան գնահատում է Գոգոլը, այդ զարմանալի պարզությունն է Թումանյանի կախարդական ուժի գաղտնիքը։ Եվ չի սխալվում Տոլստոյը, թե այդ պարզությունը ամենաբարձր և ամենախոր արվեստին է միայն հատուկ» («Բագվի ձայն», 1914, № 10)։

Գեղարվեստականության հիմնական պայմաններից է նաև ստեղծագործության լեզուն։ Այստեղ Խանզադյանը խիստ է և անողոք, քանի որ խնդիրը վերաբերում է գրական լեզվի զարգացման հեռանկարին։ «Ինչպե՞ս անտարբեր լինել Մանվելյանի կամ Օէնի լեզվի անհաճո խորթ ու բորդերի, և նույնիսկ սխալների դիմաց։ Եթե հայ գեղարվեստագետը չտա կանոնավոր, գեղեցիկ հայերեն, էլ որտեղի՞ց պիտի սովորի ընթերցողը իր լեզուն։ Շանթը թող օրինակ լինի մյուսների համար։ Ահարոնյանից, Շանթից ու Նար-Դոսից հետո մենք իրավունք ունենք խստապահանջ լինելու դեպի մեր արձակագիրները»։ Շանթի արվեստի հմայքը ձևի կատարելության մեջ է, մի բան «որը, ինչպես հայտնի է, ռուսահայ արձակ գրականության թույլ կողմերից մեկն է»։ Աչքի է ընկնում հատկապես գրողի լեզուն, որը «վերին աստիճանի ինքնատիպ լեզու է, պերճ, նուրբ...»։ «Շանթի լեզուն գեղեցիկ է ոչ միայն առանձին տարրերով, այլև ամբողջ կառուցվածքի զարմանալի թեթև ու հղկված շղթայով»։

Ցոլակ Խանզադյանի գեղագիտական հայացքները բնութագրելու տեսակետից ուշագրավ է «Ռեալիզմը թատրոնում» հոդվածը։ Այստեղ գրականագետը շարադրում է իր տեսակետները գրական ուղղությունների, հատկապես ռեալիզմի վերաբերյալ։ Ռեալիզմ ասելով չպետք է հասկանալ կյանքի լուսանկարչական վերարտադրություն, իրականության պատճենահանում։ Գեղարվեստական երկը պատճենի ճշտությամբ ներկայացնելը «նշանակում է ամենևին չըմբռնել ոչ կյանքը և ոչ էլ գեղարվեստը»։ «Գեղարվեստի մեջ իրականն ու կենսականը պայմանական իմաստ ունեն» և ամենևին չպետք է անտեսել ստեղծագործողի անհատական մոտեցումը, նրա երևակայության թռիչքը։ Այսինքն, գրականագետը դնում է կյանքը, իրականության երևույթները բանաստեղծորեն վերարտադրելու պահանջը. «Գեղարվեստը ոչ միայն չի կարող կյանքի պատճենը ներկայացնել,—գրում է Խանզադյանը,—այլև չպետք է ձգտի այդ նպատակին։ Անտարակույս կյանքն է նյութ մատակարարում, իսկ ամեն մի նյութ_ինքն ըստ ինքյան ներկեր ու մտապատկերներ է թելադրում գեղարվեստագետին և միայն այդ. կյանքի կապարը գեղարվեստագետի երևակայության քուրձի մեջ է ոսկու փոխվում, և տաղանդավոր երկը—կյանքն է, բայց կյանքը չէ տաղանդավոր է, որովհետև կարողանում է բավարարել գեղարվեստի պահանջներին, և ոչ թե այն պատճառով, որ նման է կյանքին» («Հոդվածների ժողովածու», էջ 38—39)։

Անդրադառնալով Շիրվանզադեի «Արսեն Դիմաքսյան» վեպի մասին քննադատ Ղարիբյանի հոդվածին, Խանզադյանը ընդունում է, որ «գիտական տեղեկություններն էլ հաճախ կարող են օժանդակ միջոց լինել գրական երկի լուսաբանության համար»։ Սակայն Ղարիբյանը ընկնելով ծայրահեղության մեջ հանգում է փաստերը ճշգրիտ վերարտադրելու սկզբունքին. որտեղ գրողի ներկայացրած հոգեբանությունը համապատասխանում է գիտության տվյալներին՝ ընդունելի է համարում, իսկ եթե ոչ, ապա դատավճիռներ կարդում։ Խանզադյանը հիշեցնում է քննադատին, որ «ստեղծագործական ներշնչումն է կենդանացնում կյանքի երևույթները» և «Ռեալիզմը, անգամ նատուրալիզմը չի նշանակում արտանկարություն» («Բաքվի ձայն», 1913, № 123)։

Բնութագրելով Միք. Մանվելյանի ստեղծագործությունը, Խանզադյանը դիտում է, որ լինելով ռեալիստ նա հասնում է ծայրահեղության՝ մինչև «իրապաշտական պրոտոկոլիզմը»։ Այդ իսկ պատճառով էլ նրա գրվածքները հաճախ «անկյանք պատճեններ են» և «անգույն լուսանկարներ»։ Եթե ռոմանտիզմի ներկայացուցիչները երբեմն «տառապում էին ոգևորության անչափ առատությունից», ապա Մանվելյանի նման գրողներն այժմ դարձել են իրապաշտության ստրուկներ՝ ստեղծելով ներշնչանքից զուրկ երկեր և չեն կարող հուզել ընթերցողին։ Ավելին, հենվելով փաստագրական, պատճենահանման մեթոդին, հաճախ ստեղծվում են այնպիսի նկարագրություններ, որ հակագեղարվեստական են և անընդունելի։ Գրականագետը դեմ է ռեալիզմի այնպիսի ծայրահեղացմանը և այս տեսանկյունից էլ քննադատում է Շիրվանզադեի «Զար ոգու» բեմադրությունը, որտեղ տեղ են գտել նատուրալիստական պատկերներ։ Խանզադյանը դեմ է այն մոտեցմանը, երբ «գեղարվեստագետին կամենում են արդարացնել կյանքի այլանդակությամբ»։ Դա այնպիսի սխալ ըմբռնում է, որ տանում է դեպի «վուլգար ռեալիզմ», և որի կիրառման դեպքում «գեղարվեստը հիմնովին սպանված կլինի»։ Սոլոգուբի «դեկադենտական, տարակուսելի, հաճախ անգեղարվեստական գրվածքների»

կողքին Խանզադյանը բարձր է գնահատում նրա հիանալի պոեզիան, «այնպիսի սքանչելի ստեղծագործություններ, որոնք բանաստեղծին դարձնում են ժամանակակից ռուսական բնարերգության խոշորագույն ներկայացուցիչներից մեկը»։ Շարադրելով Սոլոգուբի կարդացած «Մեր օրերի գեղարվեստը» թեմայով դասախոսության հիմնական դրույթները, քննադատը հիանում է նրա գեղագիտական համոզիչ, խորիմաստ «ներքին տրամաբանությամբ անխորտակելի» տեսական ընդհանրացումներ կատարելու ունակությամբ և ժըխտում, անհարկի համարում «կյանքն արգահատող, կանանց մերկացնող, անվայել մտապատկերներ ստեղծող արձակագիր Սոլոգուբին։ «Այնպիսի մաքուր վերաբերմունք էր զգացվում դեպի գեղարվեստն ու մարդը,— Սոլոգուբի կարդացած դասախոսության մասին գրում է Խանզադյանը,— որ չես հավատում, թե ինչպես է շարժվել այդ մարդու գրիչը «Новые Чары»-ի նման բռնազբոսիկ, հավակնոտ և անգեղարվեստական գրվածքը գրելու համար»։

20-ական թվականներին Ցոլակ Խանզադյանն արձագանքեց նոր արվեստի ստեղծման խնդիրներին, որ ծառացել էր Հայաստանում հեղափոխության հաղթանակի, խորհրդային կարգերի հաստատման հետևանքով։ Չհրաժարվելով գեղագիտական սկզբունքին առաջնություն տալուց, գրականագետը լրացնում է այն սոցիոլոգիական մեթոդի վերլուծական շերտերով։ Նրա գրական ըմբռնումները արտահայտություն են գտել «Սուրխաթյան. գրական գոհարներ», «Աշխատանքի գրական դպրոց», «Աշխատանքի դպրոց», «Հայ գրականության պատմության ներածություն» և այլ ուսումնասիրություններում ու հոդվածներում։ Անդրադառնալով Ալ. Մյասնիկյանի գրականագիտական ժառանգությանը, Խանզադյանը նկատում է, որ նա ուներ «մարքսիստական անաղարտ մտածողություն ու սոցիոլոգիական խիստ մեթոդ» և նրան հետաքրքրում էր ստեղծագործությունների «հասարակական բովանդակությունը միայն» («Հոդվածների ժողովածու», էջ 128)։ Այս իմաստով քննադատը նշում է Մյասնիկյանի մեթոդի միակողմանիությունը. «Բայց կա մի հանգամանք,— շեշտում է Խանզադյանը,— որ աչքի է զարնում և դաստիարակիչ դարձնում նրա գրությունները. դա աշխարհայացքի զարկերակն է, որ ուժեղ կերպով խփում է նրա բոլոր գրվածքներում, հրահրում ընթերցողի հարցասիրությունը, մտածել տալիս նրան»։ Առաջադրելով այն դրույթը, թե «առանց հասարակական կոչման՝ չկա գեղարվեստ, ավելի ևս՝ պրոլետարական գեղարվեստ», Մյասնիկյանը պարզաբանում էր այն մթնոլորտը, որի մեջ պետք է զարգանա մեր գրականությունը, որը և գնահատում է քննադատը՝ համարելով կարևոր ներդրում մարքսիստական գրականագիտության զարգացման բնագավառում։

Գրական-քննադատական գործունեությանը զուգահեռ Խանզադյանը ռուս և անտիկ գրականություն էր դասավանդում Երևանի պետական համալսարանում, ժամանակակիցների հիշողության մեջ թողնելով բազմակողմանի գիտելիքներով ու բարձր ճաշակով օժտված մտավորականի պայծառ անունը։

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ՍՈՒՐԽԱԹՅԱՆ

1

Հայ մարքսիստական քննադատության ակնառու դեմքերից է Հարություն Սուրխաթյանը (1882—1938)։ Աշխատակցելով «Մշակ» լրագրին, «Արոր»,

«Նոր հոսանք» ամսագրերին, սոցիալ-դեմոկրատական «Պայքար» թերթին և այլ պարբերականների, նա ակտիվորեն անդրադարձել է ժամանակի գրական պրոցեսին։ Նրա գործերը մեծ մասամբ տպագրվել են «Մշակի» էջերում։ Հարություն Սուրխաթյանը թողել է հարուստ գրականագիտական, քննադատական, հրապարակախոսական, հասարակագիտական, թարգմանչական ժառանգություն։ 1910 թ. հաստատվելով Թիֆլիսում, նա ծավալել է գրական, մանկավարժական և հասարակական ակտիվ գործունեություն։

Չնայած Սուրխաթյանի հետազոտած գեղարվեստական և փիլիսոփայական ժառանգությունը բազմազան է իր թեմատիկայով ու արտահայտման ձևերով, ունի հարցադրումների անհամասեռություն և խնդադրությունների առատություն, այնուամենայնիվ այդ բոլորը գեղագիտական, փիլիսոփայական իմաստավորման ու լուսավորվածության է ենթարկվում մի ընդհանուր ճանաչողական հայեցակետի՝ մարքսիստական աշխարհայացքի դիրքերից։ Սուրխաթյանի տեսական ընդհանուր առաջադրումները և դատողությունները հիմնականում ելնում են մարքսիստական ուսմունքի մշակած կարգերից ու ըմբռնումներից։ Հեղափոխական պայքարի տեսությունը, տնտեսական, սոցիալական վերաշրջումների անհրաժեշտությունը հիմնավորվում էին զարգացման մարքսիստական ըմբռնումների տեսանկյունից։ Առաջադիմությունը Սուրխաթյանը դիտում է որպես անընդհատ պարբերակվածության ընթացք։ Ժամանակի բնական գիտությունների նորագույն նվաճումները այդ խնդրի կապակցությամբ հաստատում են, որ առաջադիմության տիրապետող «իմպուլսը» շերտավորման, տարբերակման ընթացքն է, որը մարդուն անջատում է բնության հետ ունեցած միասնականությունից։ Այս դիտակետից գնահատելով Տոլստոյի ուսմունքը Սուրխաթյանը գտնում է, որ մարդկությունը, որը անընդհատ բնապատմական տարբերակման ընթացքի մեջ է, նրա կողմից մի «անորոշ և երևակայական հնարով» ձուլել, նույնացնել վերացական գաղափարներին և հասկացություններին մերժելի է և անընդունելի։ Տոլստոյը գտնում է, որ մարդը իր գիտակցությամբ չպետք է անջատվի բնության «ամբողջականությունից», չնայած որ մի առանձնացված դիտակետից կարողանում է անկախորեն գիտակցել իր և արտաքին աշխարհի հարաբերությունը։ Տոլստոյի ուսմունքը առաջադրում է, որ մարդը «պետք է ձուլվի, տարրալուծվի իդիլիական բնաշխարհում, անելով իր մեջ դեպի անորոշ անհասանելի բնազդական ձգտումը...» («Մշակ», 1910, № 219)։ Նա կյանքի մեծագույն ներդաշնակությունը տեսնում է մարդու և բնության ամբողջականության մեջ։ Մինչդեռ հովվական պարզության հրավիրող վարդապետությունը բնականաբար պետք է ժխտեր հոգևոր և մտավոր տարբերակման և հասարակության բարձր կազմակերպվածության խնդիրը։

Եթե տարբերակումը ընթացք է, զարգացում, ապա, Սուրխաթյանի կարծիքով, մարդու և բնության ամբողջացման տեսությունը պահպանողական է, որովհետև պահանջում է մարդկության հետաշրջում, «վերադարձ դեպի նախապատմական իդիլիա», որը հնարավոր կացություն չէ, որովհետև «մարդկային բնությունը իրերի բնաանհրաժեշտ դրությամբ» հակված է տարբերակման, հետևաբար առաջադիմության։ Որքան միաձույլ է անհատի կապը հասարակական ամբողջին, այնքան հետամնաց է նա իր բնապատմական զարգացման առումով։

Շերտավորման, տարբերակման ընթացքը ամբողջացման ծայրահեղ հակադրությունն է։ Ապագայի կենսունակությունը պետք է որոնել ոչ թե ներդաշնակության, միասեռ ամբողջականության, այլ վերջինիս՝ անհամասեռ միավորների տարբերակվելու ընթացքի մեջ։ Ինչքան միասեռ և միաձույլ է անհատական-հասարակական հոգեկան աշխարհը, այնքան հետադեմ է նա իր ամբողջությամբ,— գրում է Սուրխաթյանը։ «Եվ սակայն, երբ շերտավորված է նրա այդ աշխարհը, երբ մտքի և զգացմունքի, զգացմունքի և բնազդի միջև սահմանները ընդգծված են խստորեն, ապա դա ապացույց է, որ հասարակական կազմակերպությունը օժտված է կուլտուրական բարդ կառուցվածքով» (նույն տեղում)։

Հասարակական կյանքի, անհատի և հասարակության կապվածության, անհատի էության, հոգևոր աշխարհի անընդհատ տարբերակվածության ըմբռնումները մշակվել են նախորդ փիլիսոփայական համակարգերում, այնուհետև մեկնաբանվել և մշակվել մարքսիստական աշխարհայացքի շրջաններում։ Այն մեթոդոլոգիական նշանակություն ունեցող կարգ է, որից անմիջականորեն ելնում են զարգացման ազդակների, նախադրյալների և ուղղվածության պատկերացումները։ Այդ ըմբռնմամբ են բացատրվում հասարակական, բարոյաբանական և գեղագիտական շատ հարցադրումներ մարքսիստական գեղագիտության մեջ։ Մարքսիզմի փիլիսոփայությունը արդեն պատկերացումների այլ տարածքի վրա էր քննում հարցը։ Այն քննվում և տրամաբանական մշակվածություն է ստանում պատճառականության ըմբռնման լույսի տակ, ըստ որի հասարակական ամեն մի երևույթ ունի իր ծագման և զարգացման անխուսափելի շրջանները։ Սուրխաթյանը գտնում է, որ այն անհրաժեշտ և անխուսափելի ընթացք է, որի դեմ որոշ ուղղությունների պայքար «ապարդյուն մաքառում է»։ Տարբերակման ընթացքը Սուրխաթյանը համարում է անխուսափելի առաջադիմության, զարգացման անհրաժեշտ օրենք։ Տեսական այս առաջադրումները տրամաբանորեն հիմնավորվում են «Կինը և նրա ապագան» սոցիոլոգիական քննության մեջ, ուր սեռերի փոխադարձ հարաբերությունները և ընտանիքի խնդիրը հետազոտվում են պատմական զարգացման լույսի տակ։ Բնության և հասարակության մեջ յուրաքանչյուր տեսակ գտնվում է աստիճանական զարգացման և որակափոխման ընթացքի մեջ։ Այս աստիճանական զարգացման բնույթը ամբողջովին պայմանավորված է տիրող սոցիալ-տնտեսական հավաքական պայմաններով, որոնք և կազմում են երևույթի զարգացումը սնող և կազմակերպող միջավայրի էությունը։ Սեռերի կենսաբանական անհավասար զարգացումն անգամ բացատրվում է տնտեսական և սոցիալական կյանքի ազդակներով, որը, ինչ խոսք, այդ ազդակի պայմանավորող դերի և կշռի գերագնահատում է։ Մարքսիզմի գռեհկացումը սոցիոլոգիայում նաև այդ գործոնի պատճառակիր դերի բացարձակացումն է առհասարակ հասարակական շատ խնդիրներ և երևույթներ մեկնաբանելիս։

Հարցադրման տեսական մակարդակում Սուրխաթյանը իրավացի է, երբ հենվելով մարքսիզմի օբյեկտիվ, ճանաչողական հիմքին, ընդունում է հասարակական երևույթների տնտեսական և կուլտուր-պատմական պատճառաբանվածությունը և գտնում, որ յուրաքանչյուր երևույթ հետազոտելիս չպետք է բավարարվել միայն նրա ներկա վիճակը նկատի առնելով, այլ պետք է ելնել երևույթի աստիճանական զարգացման ըմբռնման տեսակետից, պետք

է հաշվի առնել նրա զարգացման փուլերը և նրա անխուսափելիորեն աստիճանական զարգացման ենթակա լինելու բնույթը։ Նման տեսական ելակետը տրամաբանորեն հիմնավորում էր և ներքին վստահություն ներշնչում հասարակական այս խմորումների և շարժումների իրականացմանն ուղղված գործնականությանը, որն իր մեջ կրում էր ապագայի նկատմամբ պատմական որոշ դիրք նվաճելու ձգտում։ Պատճառականության և աստիճանական զարգացման կարգերի մարքսիստական մեկնաբանությունը կազմում է հասարակական երևույթների հետազոտության եղանակի էությունը, որը առաջադրում է ցանկացած երևույթ ուսումնասիրել իր պատմական և հասարակական տարածքի կոնտեքստում, այլապես երևույթի բացարձակ առանձնացված քննությունը կհանգեցնի մասն ամբողջի հատկություններից զրկելու վտանգավոր իրողությանը։ Նախորդ ուսմունքներում, ըստ Սուրխաթյանի, հասարակությունը չի դիտվել իր զարգացման ընթացքի տեսանկյունից։

Հասարակությունը ընկալվել է որպես պատրաստի և ավարտուն միավոր։ Առաջինը դրապաշտներն էին, հատկապես Սպենսերը, որ օրգանական աշխարհի օրենքների համանմանությամբ փորձեցին բացատրել հասարակական օրգանիզմը։ Հայկական միտքը կնոջ ազատագրության հարցը դրել է, սակայն, ըստ Սուրխաթյանի, այն չի ենթարկել սոցիալ-տնտեսական պատճառակիրներով բացատրելու քննության։ Եթե պատմության առաջընթացը որոշում են տնտեսական գործոնները, ապա հայ ժողովրդի պատմությունը նույնպես պետք է ընթանա համաշխարհային քաղաքակրթության ուղիով և չունի զարգացման զուտ ազգային, առանձնահատուկ ազդակներ։ Պատմության առաջընթացը և շարժումները «դանդաղ և աննկատելի կերպով նախապատրաստվում են սոցիալ-տնտեսական ֆակտորների ազդեցությամբ, որոնք հնի անզոր գոյության մեջ ճգնաժամ մտցնելու միակ պատճառներն են» («Մշակ», 1910, № 246)։

Պատմության առաջընթացի իդեալիստական բացատրության շրջաններում զարգացման սոցիալ-տնտեսական պատճառակիրները փոխարինվում են, և երևույթները դիտվում են ճակատագրի, աստվածային կամքի, նախախնամության, ֆատումի և կամ առանձին անհատների կամքի ու գործունեության արդյունք։ Ըստ էության, պատմության զարգացման կարգավորիչը փնտրվում է վերոհիշյալ երևույթների մեջ, մինչդեռ փաստերի և երևույթների պատճառական լուսաբանությունը՝ հիմք ունենալով սոցիալ-տնտեսական անխուսափելի գործոնները՝ իբրև գլխավոր ազդակ հասարակական կյանքի աստիճանական զարգացման և նրա գաղափարական արտահայտման, մշակում է գաղափարական, մշակութային երևույթների բացատրության առավել գիտական համակարգ։

Գռեհիկ սոցիոլոգիզմը բացարձակ և ուղղակի նշանակությամբ էր ընկալում արվեստի, փիլիսոփայության և մշակույթի գաղափարային էությունը։ Չի կարելի չնկատել, որ Սուրխաթյանը, այդ կապակցությամբ շատ դեպքերում չէր առանձնանում իր ժամանակի սոցիոլոգիական գիտության մշակած ընդհանուր տերմինոլոգիայից, հասկացություններից և մեկնաբանություններից, բացատրությունների կանխակալ մշակված կաղապարներից։ Այս հանգամանքը նվազեցնում էր գիտական հետազոտական եղանակի ստեղծագործական բնույթը։ Հետազոտողը նման դեպքերում ավելի շատ հակվում է դեպի մտածողության արտածական եղանակը։ Պատմության առանձնակի ա-

տաղձի փոխարեն հիմք է ընդունվում նրա անհատական կազմակերպվածության բնույթը և կացութաձևերի պատմական զարգացման շղթայի այս կամ այն օղակը լինելու հանգամանքը: Մտածողության նման կազմակերպվածության տարածքում, Սուրխաթյանը Նիցշեի գրական ուղղությունը կապով ածանցում է իր երկրի հասարակական-անհատական կացութաձևին: «Նրա սիմվոլիզմի մեջ սքողված է արդեն մահվան տագնապի մեջ թավալվող ֆեոդալա-արիստոկրատիզմի ուշացած իդեոլոգը» («Մշակ», 1909, № 164): Միայն ծայրահեղորեն բացարձակացված անձնականությամբ, որը հեռավոր էր հեղափոխական ժամանակաշրջաններին բնորոշ պաթոսին, կարելի է բացատրել Նիցշեի՝ Գերմարդու տեսությանը տված բացատրությունը: Սուրխաթյանը այն համարում է ցնդած ուղեղի երևակայության արդյունք: Գերմարդու տեսությունը, որը ծայրահեղորեն հաստատում էր անհատապաշտության բացարձակացումը, քննության է առնվում մի ուսմունքի գեղագիտության կողմից, որի իմացաբանության մեջ առաջին պլանում են կոլեկտիվը, զանգվածները: Եվ բնականաբար «կոլեկտիվիզմը, որի մասսայական շարժման գլխավոր նպատակն է ձգտումն առ ժողովրդական տիրապետությունը, աշխատանքի արդյունքների հավասար յուրացումը և մասնավոր սեփականության իսպառ վերացումը,—ծայրահեղորեն ատելի է Նիցշեի աննորմալության հասնող ինդիվիդուալիզմին» (Նույն տեղում): Իրարամերժ, երևույթները միանգամայն հակառակ դիրքերից դիտելը, երբ զուգադրվում էր ապագայամետ հեղափոխական տրամադրությունների ոգևորությանը և լարվածությանը, ստեղծում էր գիտական մտածողության և խոսքի ինքնատիպ ոճ և դրըսևորումներ: Ճանաչողական գեղագիտությունը և սոցիոլոգիան լրացվում, հագեցվում էին անձնականության հիմքից ելնող, հասարակական որոշակի խմբի տրամադրությունների և հույզերի զգացականությամբ: Գեղագիտությունը ձեռք էր բերում հրապարակախոսական գործառնություն: «Սիմվոլիզմը,—գրում է Սուրխաթյանը,—որով պարուրված է նրա առանց այն էլ անսիստեմ փիլիսոփայությունը, շատերին մոլորեցրել է ու տարել դեպի քաոսային միությունը: Այդօրինակ կեղծ ու ծիծաղելի դրության մեջ էին գտնվում նաև մեր հայ գրողներից մի երկուսը, որոնք անգիտակցաբար նիցշեականությունը համարում էին գրական ուղղություններից ամենառաքինին, առանց կարողանալու հասկանալ նրա մեջ պարփակված այն արիստոկրատիզմը, որի արդյունքներն էին Նիցշեի ներկայացրած պոստուլատները... Եվ այդ վերոհիշյալ մարդիկ պաշտոնապես համարվում էին աշխատավորական շահերի պաշտպաններ...» (Նույն տեղում):

Աշխատավորության, հեղափոխության շահերի դիրքերից մերժվում էին Նիցշեի ուսմունքը, նրա կանխադրույթները, որոնք արդյունք էին նրա ուսմունքում «պարփակված այն արիստոկրատիզմին», որը իր սոցիալ-տնտեսական դրությամբ դատապարտված է պատմության թատերաբեմը լքելու: «Տնտեսության զարգացման նորագույն ֆազիսի առաջադրած պայմանների» տրամաբանությունը զարգացման հեռանկարը կապում էր դասակարգային, սոցիալական այլ խմբերի պատմական ինքնահաստատման հետ: Այս բացատրություններում գնահատության, արժեքավորման կիզակետ են համարվում դասակարգային շահերը, որոնց բացարձակացումը բավականին հեռացնում է տեսակետը տեսական մարքսիզմի զգոն առարկայականությունից:

Պատմական անցյալի և գրականության հետազոտությունը, Սուրխաթյանի կարծիքով կդառնա գիտական, եթե այն բխի մարքսիստական մեթոդոլոգիայի հիմնարար կանխադրույթներից։ Այն կարող է համարվել գիտական, եթե տա անցյալ կամ տվյալ շրջանի հասարակարգի պատկերը, պարզի հասարակական և տնտեսական փոխհարաբերությունների էությունը և բացահայտվի դրանցով պայմանավորված մտավոր զարգացման աստիճանը։ Սուրխաթյանը Գ. Անանունի «Ռուսահայերի հասարակական զարգացումը 19-րդ դարում» (Բաքու, 1916) աշխատությունը համարում է գիտական, որովհետև այդտեղ պատմությունն ուսումնասիրվում է վերոհիշյալ տեսանկյունից։ Սուրխաթյանը գտնում է, որ Անանունը պատմական մատերիալիզմի հետևորդ է, որովհետև հետևում է նախ «իրերի ընթացքին, ապա գաղափարների»։ Նա պարզում է նախ հասարակական հարաբերությունների իմաստը, հետևում է նրա ծագման, զարգացման և անկման ընթացքին, հետազոտում է պատմության զարգացման գործոնները («Մշակ», 1916, № 169)։

Պատմության զարգացման մեջ անհատի դերի խնդիրը Սուրխաթյանը մեկնաբանում է բառացիորեն օգտագործելով մարքսիզմի և մարքսիստական սոցիոլոգիայի նվաճումները։ Տեսական մարքսիզմի մշակած այս կարգի պատկերացումներից է նաև որոշարկվում մարքսիստական գեղագիտությունը։ Գեղարվեստի դերի և էության շուրջ եղած ըմբռնումները ձևավորվում էին նաև մի շարք գրական ուղղությունների դեմ եղած պայքարի ընթացքում։ Մարքսիստական գեղագիտությունը այդ տասնամյակներում բուռն կերպով մերժում էր գեղարվեստական մի շարք ուղղություններ (ֆուտուրիզմ, սիմվոլիզմ, մոդեռնիզմ) և քննադատում նրանց իմացաբանական և գեղագիտական հիմնավորվածությունը։

Պայքարելով գրական շատ ուղղությունների դեմ, Սուրխաթյանը հիմնավորում և ստեղծագործաբար զարգացնում էր մարքսիստական փիլիսոփայության շատ կարգեր։ Մարքսիզմը պատմական հեռանկարի ընդգծված հակվածությամբ, հիմնարոշ դերը այդ ընթացքի մեջ հատկացնում էր բանվոր դասակարգին։ Առաջնահերթ խնդիր է դառնում բանվոր դասակարգի ինքնագիտակցման հարցը։ Արվեստի առաջ այդ առումով դրվում են որոշակի խնդիրներ։ Հեղափոխական արվեստն ու իր հեղափոխական գաղափարաբանությունը ուղղակիորեն ներդաշնակվում են։ Արվեստի մեջ մեծանում է գաղափարականության կշիռը։ Այս դիրքերից անընդունելի են դառնում գեղագիտական և գեղարվեստական որոշ ուղղություններ։ Սուրխաթյանը ևս պայքարում է գրական նոր հոսանքների, որոշ հայկական անդրադարձումների դեմ, որոնք նա բնորոշում է «մոդեռնիստական» ընդհանուր անվանումով։ Ելնելով տեսական մարքսիզմի այն առաջադրումից, որ ամեն երևույթ ունի սոցիալ-տնտեսական պատճառաբանվածություն, նա փորձում է բացատրել այդ ուղղությունը պայմանավորող հասարակական միջավայրի էությունը։ Նա վերլուծում է գրական այդ ուղղության իմացաբանական և պատմական հիմքը և անում բավականին դիպուկ դիտարկումներ։ Քանի որ այն արդյունք է որոշակի միջավայրի հասարակական տրամադրությունների, բնականաբար պետք է ունենա իր տեսաբանները։ Սուրխաթյանի հոդվածն ուղղված է Յ. Խանդամյանի (Գրասերի) «Բագվի ձայն» թերթի, 1913 թ. 38 և 70 համարներում տպված հոդվածների դեմ, որոնց մեջ պաշտպանում է «արվեստը արվեստի համար» սկզբունքը։ Սուրխաթյանը իրավացիորեն արվեստի դերի նման ըմ-

քնումները պատճառաբանում է հասարակական կյանքի լճացման հանգամանքով։ «Մաքուր արվեստի» մոլեռանդ պաշտպանությունը ամեն անգամ հրապարակ է իջել և ուժ ստացել գլխավորապես հասարակական կյանքի ճգնաժամային շրջաններում և թուլացել կամ իսպառ մոռացվել է, երբ այդ կյանքը թևակոխել է եռուն, փոթորկուն ու տագնապալի ընթացք ունեցող շրջան։ Համանման շրջաններից հայ իրականությունը խուսափել չի կարող։ Մեր իրականության զարգացումը մի աստիճանով ետ է ընկնում ռուսականից։ Մեզանում գրական որևէ հոսանք իր գեղարվեստական անդրադարձն է ստանում այն ժամանակ, երբ իր ճգնաժամն ավարտել է ռուսական իշխանության մեջ (տե՛ս «Մշակ», 1913, № 105)։

«Մաքուր արվեստի» տեսաբանները արվեստի էությունն ու նպատակը դուրս էին բերում հասարակական շահախնդրությունների ոլորտից, այն տեղափոխելով անհատի հոգե-կենսաբանական տարածություն։ Սուրխաթյանը քննադատում է Ց. Խանզադյանին, որ նա արվեստի էության իր պատկերացումները հիմնավորում է սոսկ այն փաստարկով, որ նրանում կա ինչ-որ «կախարդական անհասկանալի զորություն»։ Խանզադյանը բացինալ ներակայությունը (իմանենտ) դիտելով արվեստի էություն, աշխատում է հիմնավորել վերջինիս հասարակական բովանդակություն չէական լինելը, դրանով իսկ հռչակելով արվեստի ինքնավար կազմակերպվածությունը։ Սուրխաթյանը գտնում է, որ մոդեռնիստները կյանքը և միջավայրը չեն դիտարկում իրական հարաբերությունների լայնահուն դիտակետերից, այլ այն արժեքավորում են «իրենց սահմանափակ ֆանտազիայի շրջանակից»։ Նրանց մեկնակետերը շատ են անձնական (սուբյեկտիվ), այդ պատճառով էլ ձևը նրանց համար ոչ թե միջոց է, այլ նպատակ։ Նրանց համար արվեստագետի հոգեկան աշխարհը ունի առաջնային նշանակություն, այն դառնում է տիեզերքի առանցքի կենտրոն։ Այդ իսկ պատճառով, երկի հետազոտության միակ եղանակը «մոդեռն» արվեստի տեսաբանները համարում էին հոգե-կենսաբանական մոտեցումը։ Նման դեպքում արվեստի գործառնական նպատակադրմանը հասարակական հարաբերությունների տեսակետից մոտենալը դառնում է ավելորդ, որովհետև նրանում դրսևորվող գեղագիտական շերտերը դառնում են սոսկ գեղագետների սեփականություն։ Սուրխաթյանը հակադրվելով այս պատկերացմանը, առաջադրում է քննադատության օբյեկտիվություն, որը գիտական լուրջ հետազոտությամբ պետք է պարզի երկի գեղարվեստայնության գաղտնիքը։

Սուրխաթյանի հետազոտության սոցիոլոգիական եղանակը առաջադրում է, որ արվեստը կյանքի և մարդկանց մտորումների գեղարվեստական պատկերավոր անդրադարձումն է, հասարակական կյանքի մի բեկորի արտացոլումը և այն գնում է դեպի ընթերցողի հոգին, որովհետև նրանք՝ հեղինակը և ընթերցողը երկուսով էլ գտնվում են նույն ընդհանուր հարցադրումների շրջանակներում։ Իսկ այդ հարցադրումները բնականաբար հասարակական են, քանի որ նրանք ծնունդ են առնում այս կամ այն միջավայրում։ Այս առումով, գեղարվեստը բացատրելու համար պետք է նրան մոտենալ այն միջավայրի և հասարակական հարաբերությունների տեսակետից, որտեղ նրանք ծնունդ են առել։ Գրասերի կարծիքով, սա ամենապարզ ճշմարտությունն է, որից ելնում են մարքսիստները, մինչդեռ Սուրխաթյանը գտնում է, որ գեղարվեստական երկը հասարակական հարաբերությունների տեսակետից վերլուծելը չափազանց բարդ է, և Գրասերը չի նկատում այդ եղանակի բարդությունը և խորությունը։

Հասարակական հարաբերություններ հասկացությունը մարքսիզմի փիլիսոփաները և սոցիոլոգները վերցնում են շատ լայն շրջանակներով և դիտարկում գեղարվեստական ստեղծագործության հետ ունեցած փոխհարաբերության մեջ ներգործական, պատճառակիր և պայմանավորող դերով հանդես եկող մի շարք ոլորտներով և շերտերով՝ միջավայրը, հասարակական կյանքը և կառուցվածքը, հասարակական-տնտեսական կացութաձևի բնույթը, հասարակության մեջ գործող տարբեր, հակադիր խավերի կամ դասակարգերի փոխհարաբերության բնույթը, նրանց պայքարը, կենցաղը և հոգեբանությունը, «հասարակական ձևերի փոխանցման շրջանների ցավոտ ելևէջները», մարդկանց ձգտումներն ու տենչերը, «ժամանակի մարդու ուղեղը մաշող մտքերն ու խոհերը, նրան ոգևորող ու հիասթափեցնող զգացմունքներն ու տրամադրությունները», ինչպես նաև ժամանակաշրջանի, տեղին և միջավայրին բնորոշ նեղգիտական ճաշակն ու հասկացությունը։ Այս առումով, հասարակական հարաբերությունների և գեղարվեստի պատճառակցական կապի հայտնաբերումը դառնում է մարքսիստական գեղագիտության հետազոտության ելակետ։ Այն իր մեջ կրում է գործի գնահատության չափանիշներ, ելնելով հասարակական հարաբերությունների զարգացման մարքսիստական ըմբռնումներից։ Մարքսիստական գեղագիտությունը տեսական մակարդակում ընդունելով պատճառա-հետևանքային այս կապը, ոչ միշտ էր կարողանում կոնկրետ վերլուծության ընթացքում հետազոտական այդ մեթոդի կիրառելիության բարձր մակարդակ ապահովել։ Այս առումով, գեղարվեստական ստեղծագործության հասարակագիտական համարժեքի, վերջինիս բովանդակության հայտնաբերումը կապվում է որոշակի բարդությունների հետ։ «Մենք էքսկուրսիա ենք կատարում դեպի այդ միջավայրը, աշխատում ենք գտնել նրա ընդհանուր բնավորությունը, պայմանները, կենցաղը, ժամանակի հարաբերություններից ծնված տարբեր խավերի տրամադրությունները, ձգտումներն ու տենչերը, նրանց խոհերն ու զգացմունքները, մի խոսքով նրանց պսիխիքայի ամբողջ աշխարհը իր դրդիչ պատճառներով» («Մշակ», 1913, № 105)։ Վերոհիշյալ պատճառակիրները պայմանավորում են ոչ միայն գեղարվեստի բնույթը, այլև պատմական անհատի հոգեբանությունը։ Այստեղ անհատի պատկերման ճշմարտացիությունը ձեռք է բերում գեղագիտական արժեք և գնահատության չափանիշ։ «Եվ այնուհետև, երբ մենք դիմում ենք գրվածքի ընդհանուր բնավորությանը և այն համապատասխան գտնում միջավայրի ընդհանուր բնույթին, երբ գրվածքի կենտրոնական տիպերի հոգեբանությունը գտնում ենք ըստ ամենայնի ճիշտ վերարտադրված, երբ նրանց նկատում ենք որպես այդ միջավայրերում հնարավոր կենդանի մարդիկ, երբ այդ տիպերը ապրում, գործում ու պայքարում են ոչ հեղինակի, այլ իրենց կամքով ու իրական դրդիչների ուժով, երբ գտնում ենք, որ գրվածքը իր ամբողջությամբ պատկերացնում է ոչ արձանագրում կյանքը այնպես, ինչպես նա կա, և իր պատկերացման մեջ ծայրահեղություններ ու աղավաղումներ չէ մտցնում, այն ժամանակ մենք ասում ենք, որ դա գեղարվեստական գրվածք է» (նույն տեղում)։

2

Սուրխաթյանը իր հետազոտական մեթոդի տեսական մեկնակետը համարում է հասարակական հարաբերությունների մարքսիստական ըմբռնումը,

որի ուսումնասիրության նյութը գեղարվեստական երկի հասարակագիտական համարժեքի բացահայտումն է։ Եթե գեղարվեստական երկի կազմակերպող գործոնները հասարակական հարաբերություններն են, և եթե վերջիններիս արտացոլմամբ է նա իրացնում որոշակի հասարակական գործառնություն, ապա արժեքավոր է այն երկը, որն ավելի խորությամբ ու բազմակողմանի շերտերով է ներկայացնում իր ժամանակի հասարակական միջավայրն ու մարդկային հոգեբանությունը։ Եթե հասարակական կյանքը անընդհատ զարգացման ընթացքի մեջ է, և եթե վերնաշենքային երևույթ համարվող արվեստը այդ զարգացման կրողն ու արտահայտիչն է, ինչպես նաև կազմակերպողը, ապա ընդունելի է այն խոսքը և ճշմարտացի արվեստը, որն ավելի օրգանական կապերով է կապված զարգացման ընթացքը կրողը իրականությանը և ավելի ճշմարտացի է արտացոլում այն։ Հասարակական հարաբերությունների հաստատումը արվեստում որպես նրա բացարձակ բովանդակային ներկայություն, ելնում է պատմության մեջ անհատի դերի մարքսիստական ըմբռնումից։

«Արդյոք անհատն է մարդկային հասարակության պրոգրեսի դրդիչը,— գրում է Սուրխաթյանը,— արդյոք հանճարեղ անհատներն են մարդկային կյանքի հեղաշրջման կարապետները և գիտական առաջադիմության գլխավոր ֆերմենտները։ Գիտական պատմությունը անդառնալի կերպով ապացուցել է, որ մարդկային հասարակության կյանքի հեղաշրջումները տեղի են ունենում որոշ օրենքների համաձայն, որոշ օրինաչափությամբ ու հետևողականությամբ։ Պատմական կյանքի զարգացման պրոցեսում այդ օրինաչափությունը այնքան հաստատուն, այնքան ամուր է, որ նրա աստիճանական առաջխաղացության ուղղությունը երբեք չի կարող թեքվել այս կամ այն կողմը առանձին անհատների ոչ տիտանական փորձով և ոչ էլ նրանց կամքի ամենազորեղ թափով։ Կան պայմաններ, և այն էլ սոսկ հասարակական պայմաններ, որոնք միայն պատճառ են դառնում հասարակական հեղաշրջումների» («Մշակ», 1913, № 61)։

Պատմական հեղաշրջումների և հասարակական առաջընթացի մեջ վճռական դերը հատկացնելով տնտեսական գործոններին և դասակարգային պայքարին, Սուրխաթյանը հակադրվում է սուբյեկտիվիզմի իմացաբանությանը, որը պատմության առաջընթացի մեջ առաջատար դերը վերագրում էր մեծ անհատների գործունեությանը։ Ըստ սուբյեկտիվիստների, հասարակությունը կարելի է բարեշրջել մեծ անհատների ջանքերով։ Սուրխաթյանը, անմիջականորեն ելնելով մարքսիզմից, հերքում է այս տեսակետը, գտնելով, որ անհատի կամքը ազատ չէ, այն իր կենսա-հոգեբանական էությամբ հասարակական միջավայրի արդյունք է և ենթարկվում է նրան։ Տեսական այս դրույթից ելնելով, Սուրխաթյանը քննադատում է սուբյեկտիվիզմի (անձնականության) գեղարվեստական բազմաթիվ մոդեռն տարատեսակները։ Հեղափոխության գաղափարներով խանդավառված, դարասկզբի մարքսիստական սոցիոլոգիան և գեղագիտությունը պատմությունը բաժանում էին երկու իրար բացասող, իրարամերժ փուլերի և բացարձակացնում դրանք։ Նման երկերի անվերապահ բաժանումները բնորոշ են անցումային ժամանակներին։ Հինը մեռնող դասակարգի արվեստն է։ Այն չի նշմարում ապագան և զարգացումը։ «Հասարակական տրամադրությունների անկման փազիսներից մեկն ենք անցկացնում մենք այժմ, չնայելով սակայն, որ այդ շրջանը հղի է ապագայի

խոշոր ակնկալություններով: Բանաստեղծը հոռետես տրամադրությունների մեջ է, կյանքը մռայլ է և դաժան: Նա պայքարող հոգի չէ: Կյանքի տանջանքների բեռը նա անկարող է տանել: Մինչդեռ առջևում մեծ պայքարներ են, մրրկահույզ փոթորիկներ: Կյանքի դիսգարմոնիան ներդաշնակում է մի գեղեցիկ ապագա: Այդ ապագան մի ճանապարհ է հարթում շահագործվողների ու ճնշվածների համար: Գնացեք այդ ուղիով՝ առանց ընկճվելու, առանց հուսահատվելու: Մի սպանեք ձեր թերևս ազնիվ զգացմունքները՝ հոռի, հուսահատ մտքերի ամուլ մխորում» («Մշակ», 1912, № 19): Սուրխաթյանը բնութագրում է դեկադանսի հիմնական բնորոշիչ գծերը՝ անկումայնությունը, արհամարհանք դեպի կյանքը, իրականությունը, անհատապաշտությունը և իր դավանած աշխարհայացքի և գեղագիտական պատկերացումների՝ պատմական հեռանկարին միտված շահախնդրությունների դիրքերից թերի համարում անկումային արվեստում գաղափարայնության, քաղաքական հարցադրումների և քաղաքացիականության պակասը: Ավելին, անկումային արվեստում բացարձակացվում էր անհատի դերը և նրա բացարձակ ազատության հարցադրումը, որը գեղարվեստական գեղաձևման էր ենթարկվում նրանց ստեղծագործություններում: Սոցիոլոգիական դպրոցը բարձրացնում էր զանգվածների դերը և շատ հաճախ գերագնահատում կամ բացարձակացնում նրա կշիռը պատմության առաջընթացի խնդրում:

Սուրխաթյանը գտնում է, որ դեկադանսը արտացոլում է ժամանակի ախտանիշները և ոչ թե նրա առարկայական անդրադարձումները: Սոցիալական նոր միջավայրում ծնվող տենչերն ու հույզերը, մտորումներն ու տրամադրությունները, ձգտումներն ու գործերը դուրս են մնում նրա տեսադաշտից: Այդ արվեստը առհասարակ շրջանցում է հասարակական հոգեբանությունը և չի փորձում հետազոտել իրականությունը իր սոցիալ-պատմական զարգացման ընթացքի մեջ, պատմական հեռանկարի հարաբերությամբ:

«Ո՞ւր է այն վիպասանը, գրողը և իր գործը,— գրում է քննադատը,— որի մեջ մենք տեսնեինք մեր սարսամ, թուլամորթ, եսամոլ ինտելիգենցիայի կենդանի պատկերը, տեսնեինք նրա ներքին աշխարհը, ճանաչեինք նրա հոգեբանությունը, գտնեինք նրա սնանկության պատճառները, գտնեինք հասարակական այն կապը, որով նա շաղկապված է սոցիալական տիրապետող տարրի հետ: Ո՞ւր է այն բանաստեղծը, գրողը, վիպասանը, որը մեր հեղաշրջված իրականության մեջ գտներ այն նոր խավերը, որոնք իրենց մտքերով ու տենչերով, ակնկալություններով ու ձգտումներով կապված են ապագայի հետ, ապագայի մեջ են որոնում իրենց փրկությունը՝ դժգոհ ժամանակակից իրականությունից, որ լի է հակասություններով ու անտիպոդներով:

Ո՞ւր է գեղարվեստական այն գործը, կյանքի այն «հայելին», որի մեջ մենք տեսնեինք ժամանակակից կնոջը՝ սոցիալական տարբեր միջավայրերում, իր ներքին աշխարհի բարդ կառուցվածքով, իր սպասելիքներով, իր մտորումներով, իր վերաբերմունքով դեպի շրջապատը, դեպի այս կամ այն հասարակական երևույթը, դեպի տղամարդը, ամուսնական ինստիտուտը, նրա մեջ կատարվող խուլ պայքարը և այլն, և այլն:

Վերջապես ո՞ւր է պրոլետար միջավայրից դուրս եկած, հանուն այդ միջավայրի պայքարող բանաստեղծը կամ գրողը, որ իր տաղանդի լարերով վայր իջնի սոցիալական կյանքի հատակը, անդրադարձնի այդ խավար, մռայլ իրականությունը իր սոսկալի, փշաքաղեցնող, սարսռեցնող մերկությամբ.

ցույց տա այն հակասությունը, որ բխում է մեր ժամանակի հասարակական կազմակերպությունից, ցույց տա տառապանքի մարմնացման այն խորխորատը, որտեղ մարդիկ կորցնում են իրենց մարդկային կերպարանքը, ապրում մի կարճ կյանք, այն էլ լի ցավերով, տանջող քաղցով։ Այդ ամենի հետ գտնի և ցույց տա կենդանի գծերով, վառ գույներով ու պարզ հնչյուններով հասարակական աշխատանքի այն առանձնահատկությունները, որոնց շնորհիվ աշխատավոր խավերը պետք է դիմեն կոլեկտիվիզմ...» («Մշակ», 1914, № 1)։

Բարդացել է և ավելի անհամասեռ է դարձել սոցիալական կյանքի կառուցվածքը, ուստի և բարդացել ու դժվարացել են այդ կյանքի արտացոլման ձևերն ու հնարավորությունները։ Ստեղծագործողը չպետք է խուսափի և երկնչի այդ բարդությունից, այլ մի համարձակ հանդգնությամբ պետք է թափանցի սոցիալական այդ բարդ կազմվածքի խորքերն ու բջիջները, որպեսզի կարողանա գեղարվեստորեն արտացոլել իր ժամանակի կյանքի բարդ և բազմազան ելևէջները ու էությունը, դարաշրջանի ոգին։ Անցյալի գեղարվեստական ժառանգությունը իր դարաշրջանի ոգու արտահայտությունն է, այն անդրադարձնում է այդ ժամանակի հասարակական միջավայրն ու երևույթներն իրենց բազմերանգությամբ։ Այս էական հանգամանքը հետագա սերունդների համար արվեստին տալիս է ոչ միայն գեղարվեստական, այլև ճանաչողական մեծ նշանակություն և արժեք։ Կյանքի տարբերակվածությունը և կառուցվածքի բարդացումը, առավել անհրաժեշտ է դարձնում արվեստի միջոցով իրականության կոնկրետ խնդիրները քննության, վերլուծության նյութ դարձնելու հանգամանքը։ Այս առաջադրումները ուղղակիորեն ելնում են հասարակական կյանքում արվեստի ունեցած դերի ըմբռնումներից։ «Մեր հասարակական պայմանները,—գրում է Սուրխաթյանը,—ընդհակառակը, ավելի բարդ են, մեր կյանքը ավելի ծանր է, այդ կյանքը դժվար պահանջներ ունի առաջադրած մեր հանդեպ։ Պատմական ժամանակակից էպոխան ավելի կընճռոտ հյուսվածք ունի իր էության մեջ, քան նախորդ շրջանը։ Տիրող հասարակարգի բարդացմամբ մեր կյանքը ավելի տենդային, ավելի ներվային բնույթ է ստացել։ Ըստ այսմ, ավելի հարուստ, ավելի բազմերանգ՝ խորն է ժամանակակից կյանքի բովանդակությունը, քան նախորդ շրջանինը, գույներով, հնչյուններով ու գծերով ավելի առատ է ներկա իրականությունը, քան անցյալ բոլոր շրջաններինը» (նույն տեղում)։ Սոցիոլոգիական գեղագիտությունը գրականագիտական յուրաքանչյուր կարգ, արվեստին ուղղված յուրաքանչյուր առաջադրում հարաբերում էր մարքսիստական իմացաբանությամբ ընկալված պատմության զարգացման առավել ընդհանուր օրինաչափություններին և այդ տեսանկյունից արժեքավորում այն։ Զարգացման կարգը թելադրում է պատմությունը դիտել ժամանակի երեք չափումների մեջ։ Եթե դրապաշտությունը ներկայի և ապագայի կարգավորիչը տեսնում էր անցյալի կուտակած փորձի և ժառանգության մեջ, ապա մարքսիստական գեղագիտությունը այդ կարգավորիչը հայտնաբերում էր իդեալի մեջ, որը ապագայինն էր։ Իդեալի հուլավառությունը լրացվում էր պատմության զարգացման, այն առաջ տանող ուժերի մարքսիստական ընկալմամբ։

Արվեստը ձեռք է բերում ապագան նախապատրաստող, կազմակերպող գործոնի դեր։ Իդեալի այդչափ ընդգծվածությունը պատմությանը տալիս է փակ համակարգի տեսք, որտեղ հասարակական և պատմական երևույթները

ընկալվում և արժեքավորվում են իդեալի հետ ունեցած իրենց կապվածության բնույթով և չափով: Իդեալի կարգավորիչ գործառնության գործակիցների մեծացումը արվեստում և արվեստի գեղագիտության մեջ պատմական պրոցեսի կառուցվածքային և ճանաչողական ընկալումները լրացվում էին վերափոխումների և հեղաշրջումների հեղափոխական ռոմանտիկայով և հուսական լիցքերով: Իդեալը կանոնակարգում է պատմությունը ապագայի մեջ: Որոշակիորեն հստակ են նաև այն իրականացնող ուժերը: Մոդեռնիզմը, դեկադանսը մեռնող, պատմության թատերաբեմը լքող հին ուժերի վերջին ճիչն է: «Ժամանակակից, դարավերջի մոդեռնիզմը նախ և առաջ տիրապետող բուրժուազիայի վերջալույսի բանաստեղծությունն է իր տխուր հնչյուններով, հուսահատ, հոռետես նվագներով, միստիցիզմով, ճակատագրական վիճակով ու մահվան գաղափարով» («Մշակ», 1914, № 135):

Սուրխաթյանը գտնում է, որ հասարակագիտական տեսակետ դավանող քննադատը առաջին հերթին պետք է պարզի այս կամ այն գրչական ուղղության ծագման հասարակական և պատմական պատճառները: Այդ պատճառներից կարևորը հասարակական և պատմական կյանքի զարգացման մակարդակն է և դրությունը: Արվեստը արգասիք է սոցիալական բովանդակ կյանքի ելևէջների: Արվեստն ընկալելու համար, պետք է վերականգնել այն պատճառաբանող սոցիալական հիմքը և նրանով պայմանավորված իրավական, բարոյական, գիտական, գեղագիտական արժեքների մթնոլորտը: Այս հանգամանքներում հասարակական նպատակադրումը ձեռք է բերում գեղարվեստը արժեքավորելու իրավունք և գործառնություն: Այս տարածքի վրա բարձրացվում է բանվորական գրականության դերը, գնահատվում է այն պատմական հեռանկարի դիրքերից: «Մոտ անցյալի այն բոլոր կուշմարներից ու հիվանդագին վիժումներից հետո, չի կարելի լռությամբ անցնել բանվորական բանաստեղծության մոտով, որովհետև այդ երևույթը կապված է ապագայի հետ, գրական այդ հոսանքը հետզհետե պիտի ուժեղանա, պիտի ծավալվի, մի նոր ուղղություն, մի նոր թափ մտցնելով ընդհանուր գրականության մեջ» («Մշակ», 1914, № 31): Առաջ բանվորների մասին գրել է մտավորականությունը, որը նրա մարդասիրության արտահայտությունն է: Այսօր իր մասին արվեստ է ստեղծում բանվորը,—գրում է Սուրխաթյանը: «Եվ քանի որ բանվորականությունը հետզհետե պիտի գիտակցի իր ապագա դերի նշանակությունը, քանի նրա առաջխաղացությունը ավելի ևս պիտի կապվի իր կատարելիք կուլտուրական միսիայի մեծության հետ, այնքան նրա թափն ու շեշտը ուժեղ պիտի լինի գրական շարժման մեջ» (նույն տեղում): Սուրխաթյանն ընդունում է, որ շատ հաճախ գեղարվեստական տեսակետից բանվորական պոեզիան թույլ է, սակայն այն արժեքավոր է իր արտահայտած հասարակական տրամադրություններով և անհատական ապրումների անկեղծությամբ: Իհարկե, վերջիններս արժեքավորման միակ եզրերը չեն: Սուրխաթյանը այդ պոեզիայի զգացական խորքը հակադրում է մոդեռնիստական արվեստի անկումայնությանը և անհատապաշտությանը: «Հայացքը նրանք հառել են հեռավոր ապագային: Այնքան առողջ, կենսունակ են նրա զգացմունքները, պարզ և հետևողական մտորումները, որ նա չէ լքում, չէ հուսահատվում, չէ ընկնում հոռետես մտքերի մեջ: Ընդհակառակը, իր հեղձուցիչ կյանքի պայմաններում նա ծայրահեղորեն օպտիմիստ է, լավատես: Պատճառները անշուշտ հասարակական են և միանգամայն հասկանալի: Ամենից առաջ

նա ինդիվիդուալիստ չէ. մեր ժամանակակից մոդեռնիստների պես իր անձը տիեզերքի առանցքը չէ համարում և ոչ էլ մարդկությունը իր քմահաճույքների օբյեկտը: Ընդհակառակը, նա իրեն մի խոշոր կոլեկտիվի անհրաժեշտ մասնիկն է համարում և իր կյանքն ու պայքարն ապագա սերունդների հետ է շաղկապում: Երբ նրա ներկան մռայլ է, իր հայացքը նա ապագայի վրա է սևեռում, և երբ նա այսօր տանջվում, տառապում է, ապա նա ընդունակ է տեսնելու տառապանքի խորքում թաքնված այն կյանքի տարրերը, որոնք հետագա սերունդներին երջանիկ և ազատ պայմաններ են բերելու» («Մշակ», 1914, № 32): Այստեղից արվում է հաջորդ քայլը: Արվեստի դասակարգային բնույթի, հասարակատնտեսական կացութաձևերի անհրաժեշտ հերթագայության, արվեստագետի դասակարգային պատկանելիության ըմբռնումների հիմքի վրա, Սուրխաթյանը մեծ ասպարեզ է կանխատեսում աշխատավորական արվեստին, գտնելով, որ աշխատավոր տարրերի ինքնուրույն կերպով հանդես գալը գրական ասպարեզում պատահական և անցողիկ երևույթ չպետք է համարել: Այն իր գոյության արդարացումն ունի հասարակական օրգանիզմի բնապատմական զարգացման և դասակարգերի ու սոցիալական խավերի ինքնահաստատման ներքին տրամաբանության մեջ: «Հասարակական այն խոշոր զանգվածը,—գրում է նա,—որի հետ կապված է գրական այս նոր տարրը, նոր է թևակոխում կուլտուրական-պատմական արենայի մեջ: Եվ ինչպես երեկվա ազնվական-ֆեոդալական բանաստեղծությունը հաջորդեց նրան հաղթանակող այսօրվա բուրժուականը, այնպես էլ ժամանակակից հիվանդոտ, թուլամորթ, հոռետես մոդեռնիզմին պիտի հաջորդի ազատ աշխատանքի և ազատ կյանքի վաղվա բանաստեղծությունը» (նույն տեղում): Պատմության զարգացման օրենքները առարկայական են, նրանք գործում են բնական օրենքների ուժով և անհրաժեշտությամբ: Վաղվա արվեստն ստեղծում է այն դասակարգը, որն ստանձնում է առաջատարի դերը: Այդ դասակարգը բանվոր դասակարգն է:

Վերոհիշյալ մեթոդոլոգիական սկզբունքների դիրքերից են քննադատվում մոդեռնիզմի տեսական և գեղարվեստական դրսևորումները նաև հայ իրականության մեջ: Այսպես, անդրադառնալով Ա. Տերտերյանի «Սեռի և դասալքության երգիչը» հետազոտությանը, որտեղ վերլուծվում է Լ. Շանթի ստեղծագործությունը, Սուրխաթյանը նախ պարզում է քննադատի մեթոդաբանությունը: Այնուհետև, վերլուծելով նրա հետազոտության եղանակը, Սուրխաթյանը քննադատում է Տերտերյանին, որ նա տեսականորեն ճիշտ պատկերացնելով քննադատի դերը, գործնական կիրառությունների մեջ թույլ է տալիս վրիպումներ: Սուրխաթյանը գտնում է, որ գրական երևույթը բնորոշելու համար, այն պատճառահետևանքային կապի մեջ պետք է դրվի իր պատմահասարակական միջավայրի հետ, մինչդեռ միանգամայն այլ են Ա. Տերտերյանի՝ արվեստին մոտենալու եղանակները: Իր վերլուծությունների մեջ եղած հասարակագիտական տարրերը կարծես չեն բավարարում Տերտերյանին՝ արվեստը բնորոշելու և հետազոտելու: Տերտերյանը ճիշտ է, երբ առաջադրում է արվեստին կյանքի ճշգրիտ արտացոլում և անդրադարձում, սակայն գեղարվեստի բնորոշման ժամանակ նա դառնում է մոդեռնիստ և «մաքուր արվեստի» տեսության հետևորդ: Նման դեպքերում հակասական է Տերտերյանի այն առաջադրումը, ըստ որի գեղարվեստի աշխարհը անմահ է և մշտնջենական: Եթե գեղարվեստը կյանքի անդրադարձն է, ապա Տերտերյանի բնորո-

շունչը իր մեջ կրում է հակասություն։ Նման դեպքում այն դառնում է կյանքի ճիշտ հակադրությունը, և աղճատվում է ներդաշնակության գաղափարը։ Գեղարվեստը բնորոշելիս պետք է նկատի ունենալ նրա հասարակական հիմքը (տե՛ս «Մշակ», №№ 13, 260, 261)։ Այդ մեկնակետերից է վերլուծվում Դեմիրճյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն։ Այդ բանաստեղծություններին համընկնող ժամանակաշրջանը Սուրխաթյանը բաժանում է երկու կարճ փուլի։ Առաջինը 1905 թ. ընդհանուր շարժումն էր, որը բնորոշվում է «հախուռն ալեկոծումներով»։ Մինչև այդ շարժումը հայկական կյանքում և հասարակական հոգեբանության մեջ տիրում էր համընդհանուր հուսալքություն և հոգևոր «ապատիա», իսկ 1907-ից հետո՝ համատարած ճուսահատություն ու հիասթափություն։ Այս երկու մռայլ շրջանները պայմանավորում են Դեմիրճյանի պոեզիայի մոտիվները։ Նրա պոեզիայում արտահայտված տրամադրությունները ծնունդ են կյանքի դառն տառապանքների, իսկ «երազներն ու պատրանքները արգասիք՝ կյանքի մռայլ ժխորից անկախ ազատվելու բուռն տենչանքի» («Մշակ», 1913, № 272)։ Դեմիրճյանը իր այս պոեզիայով ավելի խոհուն է, քան երազկոտ, որովհետև այնտեղ առաջադրվում են կյանքի հակասություններից, հասարակական աննորմալ հարաբերություններից բխող մի շարք հարցադրումներ։ Նրա ես-ը կյանքի պայքարից դուրս է գալիս վհատ և հուսահատ։ Հասարակական կյանքի այս բարդ իրավիճակը չգիտակցելը, ապագայի հեռանկարը չպատկերացնելը և այդ հեռանկարը իրականացնող ուժերը չնշմարելը բավարար պայմաններ է ստեղծում իրականությունը մոդեռնիստական արվեստի մեկնակետերից արժեքավորելու համար։ Դեմիրճյանի պոեզիան իր միջավայրի անմիջական արտահայտությունն է։ «Այդ միջավայրը ժամանակակից այն իրականությունն է, որտեղ հասարակական կյանքը խոշոր անտիպոդներ, հակոտնյաներ է սնում իր մեջ, որտեղ շլացուցիչ փարթամության կողքին անասելի թշվառությունը բնական երևույթ կամ անդարմանելի չարիք է համարվում և եթե այդ իրականության հանդեպ պրոլետար շրջանից անգամ դուրս եկած բանաստեղծը անհատական տեսակետի վրա է կանգնում, ապա ակնհայտնի է, որ նրա անբաժան ուղեկիցը անխուսափելիորեն պետք է լինի «անբույժ մենությունը», նա պիտի միշտ մնա «հոգով մենավոր», նա գնում է դեպի երազների աշխարհը որպես հոգու մխիթարություն, ամոքում» (նույն տեղում)։ Սուրխաթյանը ներկայացնում է Դեմիրճյանի պոեզիայի մի քանի առանձնահատկություններ, ընդգծելով նրա մոդեռնիզմը բնութագրող որոշ երանգներ։ «Ընդգծելով Դեմիրճյանի այսօրինակ վերաբերմունքը դեպի երազական աշխարհը, պետք է շեշտենք, որ նրա միտքն ու երևակայությունը մոդեռնիստական հովերով են պարուրված, նրա սուբյեկտիվ ձգտումներն ուղղված են սոսկ դեպի էստետիզմը, անկախ թողնելով «այս հիմար, խեղճ ու դաժան իրականությունը» (նույն տեղում)։ Դեմիրճյանի պոեզիան հակված է ավելի տիեզերական հարցադրումների, այն տոգորված է մահվան գաղափարի արծարծումներով։ «Սակայն մահն ու կյանքը, միևնույն երևույթի տարբեր կողմերն են. առանց մեկի՝ մյուսի սկզբունքը ժխտված կլիներ անշուշտ։ Այս երևույթը, սակայն, տիեզերական ամենախոր գաղտնիքներից մեկն է, կապված հարափոփոխ նյութի գերագույն էության հետ» (նույն տեղում)։ Սուրխաթյանը բացահայտում է այդ հարցադրումների գեղարվեստականացման մի այլ յուրահատուկ երանգ նաև Դեմիրճյանի պոեզիայում. «Աշը է ընկնում

մի համոզմանք, որ հավիտենական այս պրոբլեմները Դեմիրճյանին ավելի պահում են նյութական-իրական տեսակետի շրջանում, քան մետաֆիզիկան» (նույն տեղում)։ Ստացվում է, որ այդ հարցադրումների գեղարվեստական լուծումը չի միջնորդավորվում որևէ ուսումնառված մետաֆիզիկական փիլիսոփայական համակարգի կարգավորիչ գործառնությամբ։ Նման դեպքում պատճառակիրները գրական մթնոլորտի, աշխարհը ընկալելու գրողի հոգեկենսաբանական առանձնահատկությունների, գեղարվեստական պատրաստի և արդեն մշակված կաղապարներով ինքնարտահայտվելու ենթագիտակցական մղվածության ոլորտներում պետք է փնտրել։

Համանման սկզբունքներով է արժեքավորվում Սիամանթոյի «Ամբողջական գործը» Բոստոնում լույս տեսած ժողովածուն։ Սուրխաթյանը նրա պոեզիան համարում է թուրքահայ դաժան իրականության արդյունք և գտնում, որ նրանում դեկադանսի և սիմվոլիզմի ազդեցությամբ գոյացած տարրերը չեն, որ արժեքավորում են նրա բանաստեղծական մտածողությունը։ Սուրխաթյանը բարձր է գնահատում այն բանաստեղծությունները, որոնք անմիջականորեն բխում են բանաստեղծի հույզերի աշխարհից և գտնում, որ նրա պոեզիան կորցնում է իր բանաստեղծական հմայքը, երբ նա «սկսում է թևակոխել մտորումների ու դատողությունների շրջանը»։ «Զգացմունքների խորությունը մեծ է Սիամանթոյի բանաստեղծությունների մեջ, սակայն փիլիսոփայությունը՝ վտիտ, մտքի աղքատությունը ակնհայտի ըստ ամենայնի» («Մշակ», 1913, № 285)։

Սուրխաթյանը գտնում է, որ այս երևույթը հատուկ է բանաստեղծների մեծ մասին, որոնց գրվածքներում «ձևն ու զգացմունքը ավելի գերակշռող դեր են խաղացել առհասարակ, քան բովանդակության խորությունն ու բազմերանգությունը»։ «Արյան, կոտորածի, սրածության աշխարհից է գալիս Սիամանթոն, և նրա բանաստեղծությունների հիմնական մոտիվը արյան մղձավանջն է ու կոտորածի սարսափելի ուրվականը։ Իր ժողովրդի անպատմելի տառապանքն է ծնել բանաստեղծին, և այդ տառապանքից է, որ հյուսել է իր արյան երգերը, պարուրելով նրանց ցասման, ըմբոստացման, վրեժի և խորին վշտի վառ զգացումներով։ Սիամանթոն նորագույն բանաստեղծներից է. նրա բանաստեղծությունների արտաքին ձևի մեջ խոշոր չափով նկատվում է եվրոպական մոդեռն ու դեկադենտ բանաստեղծների ազդեցությունը։ Սակայն ինքնուրույն շեշտը, բանաստեղծի անհատականությունը ակնհայտնի կերպով աչքի է ընկնում նրա բանաստեղծությունների յուրաքանչյուր հատվածի մեջ» («Մշակ», 1913, № 284)։ Ավելորդ է նշել, որ առաջնությունը տրվում է բանաստեղծի անհատականությամբ պայմանավորված գեղարվեստական պատկերներին։ «Արվեստը արվեստի համար» տեսության հետևորդները արվեստի հիմնական արժանիքը տեսնում են նրա ձևական կատարելության և արտահայտման գեղարվեստական դրսևորումների ու արտահայտչաձևերի բարձրարվեստ կիրառման մեջ։ «Մի՞թե գրվածքը հարատև տպավորիչ է մնում միայն նրանով, թե ինչպես է պատմում, թե նրանով, թե ինչը ինչպես է պատմում»։ «Եթե հոմերական էպոսը չունենար այն խորը բովանդակությունը, քաղաքակրթության մի ամբողջ շրջանի բովանդակ ընդգրկումը և դրա հետ սերտորեն շաղկապված մարդկային հոգեկան պայքարներն ու դրամաները, Հոմերի այդ կլասիկ պոեմները իրենց սոսկ ձևերով ու ոճերով չէին անմահանա, երբեք ժամանակակից մարդու մտքին ու սրտին

նրանք այնքան բան չէին ասի։ Սոցիալական այն բախումները, տարբեր զանգվածների հասարակական շահերի այն ընդհարումները, որոնք հատուկ են ժամանակակից իրականությանը, միևնույն երևույթները, անշուշտ ոչ այն բարդությամբ ու բազմանկյուն ձևերով, հատուկ են եղել և կլասիկ հույներին։ Այդ պատճառով էլ այն երևույթները, այն պատճառները, որոնցով մեզ այժմ էլ որոշ տրամադրությամբ կարող է համակել հոմերական էպոսը, հետաքրքրել, էսթետիկական որոշ հաճույք պատճառել»։ «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար, կամ ավտոնոմ գեղարվեստ հասկացությունը, ըստ էության, աբսուրդ է» («Մշակ», 1913, № 105)։ Մոդեռնիզմին հակառակ ստեղծվում է արվեստ, որը ռեալիստական է և ուղղված է ապագային։

«Գարուն» գրաքննադատական ալմանախի կապակցությամբ Սուրխաթյանը գրում է. «Ամբողջ հատորը կարդալուց հետո, ակամա գալիս ես այն եզրակացության, որ հոդվածների հեղինակները ամբողջապես տարված են ապագա հասարակական կյանքի լավագույն տենչերով։ Քննադատում են անցյալը, քննադատում ներկան՝ հանուն ապագայի» («Մշակ», 1912, № 86)։

Սուրխաթյանը գնահատում է ալմանախում եղած գրական գործիչների գնահատության մեթոդական ելակետը, որը ուղղված է ճշգրտելու տվյալ ստեղծագործության հասարակական միջուկը, հասարակական արժեքն ու դերը։ Սուրխաթյանը համամիտ է Յ. Խանզադյանի՝ Ավետիս Ահարոնյանի սենտիմենտալ ռոմանտիզմը չընդունելուն։ Նրա երկերում գեղարվեստական ճշմարտությունը բացակայում է։ Այդ ճշմարտությունը ըմբռնելու համար, Սուրխաթյանը գտնում է, որ անհրաժեշտ է ունենալ տիպերի ճշգրիտ ըմբռնման և նրանց օբյեկտիվ վերարտադրման շնորհք, որից զուրկ է նա։ Այդ է պատճառը, որ նա չի տվել ոչ մի գեղարվեստական լրիվ տիպ։ Հասարակական կյանքի զարգացումը տանում է աշխարհի ընկալման և գեղարվեստական ռոմանտիկական կերպի նվազեցման։ «Ռեալիստ գրողը հոգեբանական վերլուծություններ կատարելիս չպետք է վերանա երկրից. սա առաջին պայմանն է, չպետք է ընկնի և բնարերգական զեղումների մեջ, այլապես տենդենցիան, միտումնավորությունը, անձնականությունն ու հիպերբոլիզմը կը նսեմացնեն նրա օբյեկտիվ ստեղծագործության գեղարվեստական արժեքը» («Մշակ», 1916, № 197)։ Ապագա առողջ գրականության կողքին գոյություն ունի ֆուտուրիզմը։ Ֆուտուրիզմը իր մեջ ապագա գեղարվեստի վերածնունդ է տեսնում, և նրանք իրենց առաքյալներ ու մարգարեներ են համարում։ Ֆուտուրիստները ժխտում են անցյալը և ըմբոստանում այն ամենի դեմ, ինչը անցյալը կապում է ներկային։ Ֆուտուրիստները քարոզում են այրել շեքսպիրներին և գյոթեներին և չընդունել անցյալից ժառանգած ոչ մի ճշմարտություն։ Նրանք արհամարհում են այն ամենը, ինչ ստեղծվել է անցյալում և ողջ եղածին հակադրում են իրենցը՝ իրենց անվանելով ապագայապաշտ։ Ֆուտուրիզմը Սուրխաթյանը բացատրում է կապիտալիստական կարգերին բնորոշ ժխորով և տենդոտ զարգացմամբ։ «Տիեզերքի վեհությունը հարստացել է նաև մի նոր գեղեցկությամբ՝ դա արագության գեղեցկությունն է»,—հռչակում է այդ ուղղության հիմնադիր Մարինետին։ Ֆուտուրիզմը կապիտալիզմի տենդոտ զարգացման արգասիք է և իր ձգտումներով ավելի կապված է ներկայի հետ և ոչ երբեք ապագայի։ Սուրխաթյանը հոդվածում ներկայացնում է ֆուտուրիզմի ծագման պատմությունը, նրա գրական մանիֆեստը, նրա հասարակական հիմքը և ապա ցույց տալիս ռուսական ֆուտու-

րիզմի էությունը, որը հիմնականում իր մեջ կրում է արհամարհանք դեպի անարգ ամբոխը, անհատապաշտություն, եսականություն, բառաթխություն և ծայրահեղ գեղապաշտություն:

Լ. Աթաբեկյանի բանաստեղծությունները, ըստ Սուրխաթյանի, կրում են իրենց մեջ հասարակական կյանքում կատարվող փոխանցման շրջանի տրամադրությունների բեկումն ու անդրադարձը: Վերաշրջումների այս մթնոլորտը դեմոկրատ մտավորականության առջև դրեց «հին արժեքների վերագնահատման և հասարակական ձևերի վերանորոգման հրատապ հարցը»: Ռամկավար մտավորականությունը որոնումների մեջ էր: Նա մտավոր և զգացական մակարդակներով ակտիվորեն արձագանքում էր հասարակական-քաղաքական իրադարձություններին: Ռեակցիայի ծանր մղձավանջից հետո, այդ տարրն ընկավ հուսահատության, կասկածների և նույնիսկ միստիկ մտորումների ու հակասական խոհերի մեջ: Հասարակական ձևերի փոխանցման շրջաններին բնորոշ այս երևույթի խորհուրդը Սուրխաթյանը պատճառաբանում է նրանով, որ խորհող ու որոնող միտքը իր դիրքը «հասարակական կյանքի բարդ ու հակասական ժխորի մեջ» ճշտելու և որոշելու համար պետք է անցնի «մտորումների ու դառն կասկածների բովով»: Սուրխաթյանը նախ բացահայտում է թե Աթաբեկյանը հասարակական ո՞ր խավի տրամադրության արտահայտիչն է և այնուհետև բացատրում է այդ խավի պատմական ծագումնաբանությունը: Նախորդ տասնամյակների գրականությունը ողողված էր ազգության գաղափարով: Հայ հասարակական կյանքը դեռ բավարար դասակարգային շերտավորման չէր հասել: Տիրող տարրը բուրժուական դասակարգն էր, որն առաջադրում էր իր հասարակական իդեալները և առաջադեմ լիբերալիզմը, որի մեջ գրեթե ամբողջովին տարրալուծվել էին ազգային բոլոր տարրերը և սոցիալական խմբերը: XX դարի սկզբում հայ մտավորականությունը ենթարկվեց դասակարգային խիստ տարբերակման և շերտավորման, հակադրվեցին լիբերալիզմն ու մանր բուրժուազիան, և ծնվեց ևս մի երրորդ հոսանք, որը բխում էր պրոլետար միջավայրից: «Այդ հոսանքը տառապանքների ու ցասումների ժխորից էր դուրս ժայթքում. Նա իր հետ բողոքներ ու ըմբոստացողներ էր բերում, հասարակական ժամանակակից կազմակերպությունը ժխտողներ հրապարակ նետում: Այդ հոսանքի տիրող տարրը պրոլետար ինտելիգենցիան է: Իր սոցիալական դրությամբ նա անհաստատ է ու երբեմն, այդ է պատճառը, որ նա մերթ որոնող ըմբոստ ու ժխտող է, մերթ հուսահատ և հաճախ միստիկ: Լ. Աթաբեկյանը ժամանակակից հասարակական կազմակերպությունը ժխտողներից ու ըմբոստացողներից է, որը և իր որոնումների մեջ հաճախ դառնում է հուսահատ: Նրա տառապանքը՝ մենությունն է: Եվ դա բնական է, քանի որ գոյություն ունեցող հասարակական բազիսներից և ոչ մեկի հետ օրգանական կապ նա տակավին չունի» («Մշակ», 1913, № 92):

Լ. Աթաբեկյանի հետազոտող միտքը անցել է որոնումների հետաքրքիր ուղի: Նրա խորունկ մտքերը իրենց ենթախորքում ունեն ապրումների ու տառապանքի բարդ ու հակասական հոգեբանություն: Դրանում զգալի դեր են խաղացել կենսագրական որոշ հանգամանքներ՝ արտասահմանում լինելը և բանտը, որտեղ նա ամփոփվել է միայնակորեն ինքն իր մեջ, իր խոհերի, վերհուշի և միստիկ տրամադրությունների մեջ: Մենությունը պայմանավորել է տրամադրությունների որոշակի ինքնատիպ որակ, որը և նրան մղել է

դեպի տրամաբանորեն անհատականության սկզբունքը։ Այստեղ, Սուրխաթյանը փոքր-ինչ գերագնահատում է կենսագրական հանգամանքների դերը, նվազեցնելով ուսումնառության կարևորագույն կողմի կշիռը։ Հայրենիքը բանաստեղծի համար դեռ բաղիս չէ, իսկ հին կարգերի դեմ ըմբոստացողը դեռ չի պատկերացնում իր նոր սոցիալական խումբը՝ կոլեկտիվը։ Բանաստեղծը բացարձակացնում է իր հոռետես տրամադրությունները և միստիկ մտորումները՝ դիտելով վերջիններս առհասարակ մարդկության բնորոշ երևույթ։ Կյանքի, մահվան, կյանքի իմաստի և այլ տիեզերական հարցադրումների բանաստեղծական լուծումները կազմակերպվում են այդ տրամադրության ներքին տրամաբանությամբ։ Պատճառակիրը ոչ թե նրա մտքի որոնումների մեջ է, ըստ Սուրխաթյանի, այլ միջավայրի տիրող կացության։ Անգամ սոցիալական հարցադրումները նրա պոեզիայում ունեն հոռետես գունավորում։ Տիրող կարգերի դեմ իր ըմբոստությունը ոչ թե որոշակի հասարակահայեցությունից եկող ծրագրի արտահայտություն է, այլ «մենավոր մարդկանց հառաչանք»։ Սոցիալական հարցադրումները կազմակերպվում են բանաստեղծի միստիկական պատկերացումների և զգացողության համակարգում՝ իրենց լուծումը ապավինելով վերին ուժերին։ «Չէ կարելի չնշմարել այն հանգամանքը,—գրում է քննադատը,—թե ինչպես իր ժամանակին հասարակական զոռ պայքարի հոսանքով տարված ռամկավար ինտելիգենտը պայքարողից աղերսող է դարձել, երբ այդօրինակ շարժմանը հաջորդել է հետաշրջման թանձր մղձավանջը։ Բանաստեղծի տրամադրությունները նրան մղում են մի նոր կոլեկտիվ՝ ժողովուրդը, աշխատավորը։ Չնայած նրա մտքերը հոռետեսությամբ և միստիցիզմով են պարուրված, սակայն նրա հայացքը հառված է դեպի հեռավոր ապագան, դեպի երանավետ կայանը, որտեղ փշրված են տառապող մարդկության շղթաները» (նույն տեղում)։ Հասարակական միջավայրով պայմանավորված տրամադրությունների վերլուծությամբ Սուրխաթյանը սոցիոլոգիական դպրոցի ընձեռած հնարավորությունների սահմաններում գիտական խոր եզրահանգումներ է անում՝ կանխապես հակված լինելով հայտնաբերել հասարակական միջավայրով պայմանավորված հոգեբանությունն ու տրամադրությունները այս կամ այն հեղինակի ստեղծագործություններում։ Համանման ձևով Սուրխաթյանը աշխատում է բացահայտել Վ. Տերյանի պոեզիայի «մոտիվների հասարակագիտական էկվիվալենտը՝ այն կապելով պատմական պահի հետ։ Սուրխաթյանը վերլուծում է մի բանաստեղծություն, որը կրում է իր մեջ «Մթնշաղի անուրջներ» շարքին բնորոշ տրամադրությունները։ Սուրխաթյանը գտնում է, որ Տերյանի տրամադրությունների հիմքը նույնպես մենությունն է (Դու աղմկաբեր կյանքի մշուշում, ...Դու կյանք ես տենչ... Ես ցուրտ մշուշում)։ Այս տրամադրությունները, «աղջամուղջի ցնորքները» ծնվում են աղմկոտ կյանքից հեռու, սեփական ցնորքների, անձնական մտորումների «մշուշում»։

Ծանր մղձավանջի, մռայլ մահվան, համատարած հուսալքության և հիասթափության այս տրամադրությունները Սուրխաթյանը բացատրում է հասարակական և քաղաքական կյանքի ճնշող կացությամբ։ Իրականությունը մի պահ զրկվել էր պայքարից, ապագայի հեռանկարը՝ հստակ ու գործնական զգացողությունից։ Այս վիճակը հուշում է կյանքի լիակատար ունայնության գաղափարը։ Մարդկությունը դատապարտված է հավիտենական թշվառության, այն բարվոքելու յուրաքանչյուր պայքար ու փորձ ունայն և անզոր դի-

մաքրություն է, նրա բոլոր ցանկություններն ու ձգտումները անցողիկ են և չեն իմաստավորվում վերջավոր նպատակով, որովհետև այդ բոլորի խորհուրդը անքննելին է և անիմանալին։ Կյանքը բոցկլտում կամ մարում է անողոք ճակատագրի կույր, մարդկանց կողմից չնախատեսված կանխորոշումներով։ Մարդկային կյանքը անլուր տառապանքների հերթագայություն է։ Այս բոլորից դուրս գալու, փրկության միակ ելքը, կյանքի այս մռայլ ժխորից ազատվելու միակ ուղին ամենավերին ուժերին ապավինելն էր։ «Եվ ահա սոցիալ-քաղաքական կյանքի այդ կատաղի հեղաշրջման մեջ հասարակական, հուսահատված, լքված խմբակցությունները ընկան միստիք մտորումների մեջ... Նրանք հեռացան ռեալ կյանքից, ուր ստեղծում էին ապագա մարդկության ազատագրության զենքերը» («Մշակ», 1912, № 127)։ Վերոհիշյալ հուսահատ տրամադրությունների արգասիք է Տերյանի քնարերգությունը, որի գլխավոր սնուցիչ երակը հոռետեսությունն է։ Նա նշմարում է կյանքի միայն մռայլ կողմերը և այն դիտում տառապանքի մշտական աղբյուր։ Սուրխաթյանի բնորոշմամբ նա ռոմանտիկ է, և նրա վերապրումները ոչ թե կյանքի կամ մտքի պայքարի ծնունդ են, այլ առավելապես իր անհատական ցնորքների ու երազների։ Իր անուրջներում նա շատ է անձնական, նրա տառապանքները իր հույզերի աշխարհից են սկիզբ առնում։ Արտաքին աշխարհի մակերևույթն է նրան ծանոթ, խորությունները նրան չեն հափշտակում։ Կյանքի տարերային պայքարի թափը չկարողանալով իմաստավորել, նա երկյուղածությամբ ապավինում է իր հոգեկան աշխարհին։ «Հուսահատության, հոռետեսության ծայրահեղ աստիճան է սա. մի մոմենտ է, երբ հուսաբեկ միտքը կորցնում է իր պայծառ գիտակցությունը. երբ տանջանքը քարացնում, կաշկանդում է, երբ հոգնատանջ ցավոտ մարմինը խռոված հոգու հետ դաշն է կապում սեփական գոյության գաղափարն անգամ ժխտելու համար» (Նույն տեղում)։ Նման դեպքերում ապրումի միակ ձևը դառնում է անուրջը, ցնորքը։ Սուրխաթյանը Տերյանի ռոմանտիզմի մեջ բացահայտում է նաև սենտիմենտալիզմի որոշ տարրեր։ Տերյանի պոեզիայում կատարված շրջադարձը Սուրխաթյանը համարում է այն ճիշտ ուղին, որով նա երազող ռոմանտիկից կարող էր դառնալ «խորհող-ռեալիստ»։ Նրա հոգին ձերբազատվում է անհող անուրջներից և գալիս դեպի նոր իդեալներ։ Բանաստեղծը մտնում է կյանք, իր վրայից թոթափելով «ռոմանտիզմի և մասամբ միստիցիզմի շերտավոր փոշին»։

Վերլուծելով «Ոսկե հեքիաթ» և «Վերադարձ» շարքերը, Սուրխաթյանը գտնում է, որ Տերյանը այդ ըմբռնումներով և նոր արժեքների առաջադրմամբ կանգնած է միջազգային կոլեկտիվիզմի նախաշեմին։ Այս արմատական տեղաշարժերի պատճառը նույնպես հասարակական միջավայրն է։ Եթե նախորդ փուլում լռումն ու անորոշությունը, պատմական հեռանկարի բացակայությունը նրա պոեզիան ողողում են սկեպտիցիզմով և միստիցիզմով, ապա այս փուլում նա տեսնում է դեպի ապագան տանող ուղիները և իրենց պատմական դերը գիտակցող ուժերն ու սոցիալական շերտավորումները։

Կյանքի բուռն զարգացումը. ստեղծված ճգնաժամային իրադրությունից դուրս գալու հասարակական մտքի լարվածությունը հասարակական հոսանքների գործունեությանը հաղորդում էր որոշակիանալու և հստակ գործնականություն ձեռք բերելու արագություն։ Զարգացման և տեղաշարժերի այս արագությունը չէր կարող չգրանցվել և չկազմակերպել բանաստեղծի պատկերացումների և զգայնության աշխարհը։ «Այդ շրջանը, ճիշտ է, եղել է

սոսկ անհատական վերապրումների շրջան, սակայն բանաստեղծը իբրև ժամանակակից մարդ իր հոգեկան բարդ անդրադարձող աշխարհով անկարող էր չենթարկվել սոցիալական մոտիվների հրամայական պահանջներին» («Մշակ», 1912, № 128)։ Ապագան ձեռք է բերում նրա պոեզիայի համար կարգավորիչ գործառնություն։ Տերյանի պոեզիան իր մեջ կրում է կասկածներով և հուսահատություններով, մտավոր-զգացական բազում երանգներով հագեցված անցման շրջանի ողջ բարդությունը։ Այդ անցումը պետք է դիտել ոչ թե անբնական թռիչք, այլ խորը օրգանական հեղաշրջում։ Իրական կյանքի զորեղ ազդակները հեղաշրջում են բանաստեղծի էությունը, ցրում՝ իրականության նրա մշուշոտ պատկերացումները։ Սուրխաթյանի վերլուծությունները հաճախ հասնում են այս հեղաշրջման կապակցությամբ անվերապահության։ Տերյանի պոեզիայի այս շարքերի մեջ նա ուղղակիորեն տեղադրում է բուրժուազիայի և պրոլետարիատի դասակարգային հակամարտությունների գործնական և ուղղակի սոցիոլոգիզմ։ Վերլուծելով «Ես կանգնած եմ վայրի ձայնի կատարին» բանաստեղծությունը, նա գրում է, որ բանաստեղծի զգացողությամբ մոտ է կյանքի խավարը ցրող արշալույսը։ Բանաստեղծը «սեգ ու հպարտ ձայներից», «դիտողի հեռանիստ բարձունքից» իջնում է մարդկային հասարակության ալմկոտ կյանքը։ Այս ընթացքը սնվում է աճող պրոլետարիատի և բուրժուազիայի հակադրությունից։ «Կործանվում է հինը և նրա ընդերքից աստիճանաբար բարձրանում է «հասարակական կյանքի ամրապինդ հիմունքները»»։ Տերյանը կանգնած է արդեն պատմության հեռանկարի դիրքերում։ Սուրխաթյանի այս վերլուծությունները բանաստեղծի պոեզիայում արտահայտված տրամադրությունների քննությունն է, ուղղակիորեն և անմիջականորեն կապված հասարակական կյանքի տեղաշարժերին։ Այստեղ ուղղակի չի դիտարկվում բանաստեղծի գեղագիտությունը և աշխարհհայացքը, այլ սոսկ առաջադրվում է հեղափոխական հասարակահայեցություն, որպես նրա պոեզիայի տեղաշարժերի հիմնական գործոն, որը քննադատի սոցիոլոգիական մեթոդի բացարձակացումն է կոնկրետ վերլուծությունների մեջ։ Սուրխաթյանը կրելով հեղափոխական շարժումների անձնականությունը իր մեջ, գեղաձևում է նաև Տերյանի ապրած ժամանակաշրջանը և նրա առաջադրած թեմատիկան։ «Եվ հիրավի՝ որքան բյուրավոր գույներ, որքան բարդ հնչյուններ և որքան բազմերանգ գծեր կգտնի բանաստեղծը այդ միանգամայն իրական, տրագիզմով ու ապագայի երջանկության տենչերով հղի կյանքի ծալքերում։ Վ. Տերյանը այժմ կանգնած է այդ լայնածավալ կյանքի բազմերանգ ժխորի շեմքում, նա կանգնած է իր բանաստեղծական թափով ու տաղանդով, անմիջականով ու անկեղծությամբ։ Արդյոք ընդունակ կլինի խորանալ այդ կյանքի մեջ և արտահայտել նոր արշալույսի տենչերով հուզվող ժամանակակից մարդու բարդ ու փոթորկոտ վերապրումները» (նույն տեղում)։

3

Կոլեկտիվիզմի և ապագայապաշտության դիրքերից է վերլուծվում հեթանոսական շարժումը դարասկզբի հայ գրականության մեջ, որի վերաբերյալ իր հայացքները Սուրխաթյանը զարգացրել է «Նավասարդ» գրական և գեղարվեստական տարեգրքի գրախոսության մեջ։ Հանդեսն ունի բազմակողմանի բովանդակություն։ Այնտեղ տպագրված են և՛ ռեալիստական, և՛ ռո-

մանրիկական գործեր, կան և՛ «նվացող մենավորներ, և՛ բողոքի ու պայքարի ձայներ հնչեցնողներ»: Կան նաև թարգմանություններ: Ի՞նչն է հանդեսի բերած նորությունը հայ գրական կյանքում: Սուրխաթյանը գտնում է, որ «նոր խոսքն ու թարմ ոգին» «հեթանոսական» շարժումն է գրականության մեջ: Հեթանոսական շարժումը ժխտում և մերժում է քրիստոնեությունը և հռչակում է հեթանոսական ժամանակների քարոզ ու պաշտամունք: Վերջիններս փորձում են վերածնել հայկական հեթանոսական ոգին, «նրանց իլյուզին՝ հայկական ռենեսանսն է»: Այդտեղից է, որ նրանց ոճը վերամբարձ է և կեղծ-դասական երանգ ունի: Սուրխաթյանը իր մեթոդի դիրքերից բնորոշում է նաև այդ շարժման էությունը, գտնելով, որ ուժի և գեղեցկության գաղափարը նրանք կապում են անհատապաշտության գաղափարի հետ՝ հաղորդելով նըրանց ազգային գույն ու երանգ, վաղնջական ժամանակների ոճավորում, հայ «հեթանոս»-հեղինակները տենչալով «Արտաշիսյան նախնիքներու» զորությունն ու «Հայկյան հանճարը», ըստ Սուրխաթյանի, հանդիսանում են ժամանակակից տիրող դասակարգի երգիչները: Սուրխաթյանի սոցիոլոգիզմից բխող վրիպումները ավելի բացարձակ են դառնում, երբ նա հեթանոսությունը համարում է մի շղարշ, որի տակ թաքնվում են ոչինչ նոր չունեցող և երբեմնի ծեծված ճշմարտությունները կեղծ տոնով կրկնող բանաստեղծներ: Նա գտնում է, որ և Վարուժանը, և Սիամանթոն ոչինչ նոր չեն բերում հեթանոսական երգերով: Նրանք կեղծ են և ծիծաղելի: «Անհատապաշտության պանեգիրիկներից մեկն է նաև Ռ. Զարդարյանը, որն իր անպայմանորեն գեղարվեստական արժանիքներով և պատկերավոր լեզվով շարադրված «Ով որ սուլթան մը ունի իր հոգիին մեջ» գրվածքում ժողովրդին կոչում է ապստամբության, ջահեր ու շղթաներ փշրելու»: Ըստ էության, հեղինակը Նիցշեի տեսության հետևորդ է, սակայն չունի վերջինիս արիստոկրատիզմը: «Անհատի ուժեղ բնավորությունն ու կամքն է, որ հասարակական կյանքը հեղաշրջող պիտի լինի. սա է գրվածքի գաղափարը: Զարդարյանը, Շանթ, Վարուժան և այլ անհատապաշտներից կազմված նորագույն շղթայի օղակներից մեկն է, որ հասարակական զանգվածի հանդեպ զորեղ անհատի գերակշռությունն է շեշտում, մի գաղափար, որը հասարակական ռամկավար տարրը միշտ ժըխտել էր և այժմ էլ ժխտում է... բուրժուական և մեշչանական իդեոլոգիայից է բխում անիշխանականության գաղափարին անգամ հասնող այս անհատապաշտությունը» («Մշակ», 1914, № 79): Սուրխաթյանը քննադատում է նաև Սիրունուն՝ հեթանոսությանը հարելու համար: Գովատելով նրա բանաստեղծական տաղանդը, այնուամենայնիվ գտնում է, որ «քրմական այն ծածկոցը, որի տակ մանելու նախապատրաստական քայլեր է անում Սիրունին, անպայման նրան կը խորտակե»: Սուրխաթյանի կարծիքով հայ շնորհալի բանաստեղծների համար անգամ հեթանոսությունը մի սայթաքման վեմ պիտի լինի, որը վերջիվերջո նրանց պետք է դարձնի ճոռոմաբան ու կեղծ դասական:

Սուրխաթյանը մերժում է նաև Սիրունու «Դեպի աղբյուրը լույսի» գրաքննադատական հոդվածը, որը գովատում է «հեթանոսական» շարժումը: «20-րդ դարի հայ հեթանոսների հետ Սիրունին էլ կանգնած է «Արվեստը արվեստի համար» տեսակետի վրա՝ աստվածացնելով բանաստեղծին և արհամարհելով «ամբոխը»: Բանաստեղծը պետք է չմտահոգվի ամբոխին հաճելի լինելու համար, իր քնարը չպիտի պատկերի նրանց ճաշակն ու կրքե-

րը, որոնք կգան ավիրելու գեղեցկությունն ու արվեստը։ Սուտ հիվանդ մեծամտության արդյունք է հայ մոդեռնիստների հեթանոսական միտումը։ Քաջ հայտնի է, արվեստի էությունը ըմբռնելու համար, որ ժողովուրդն է արվեստի մշտաբուխ աղբյուրը։ Սիրունին գտնում է, որ բանաստեղծը աստվածների բնակայրին մոտիկ է սավառնում, մինչդեռ ամբոխը մի գորշ ու թշվառ զանգված է և այդ ասում են այն «արվեստագետները», որոնց բանաստեղծական մոտիվները «տարփանքից», «մերկությունից», կնոջ մարմնի հրապույրից այն կողմ չեն անցնում։ «Ամբոխին» հակադրվողները, «ամբոխը» ոչնչացնողները այն արվեստագետներն են, որոնք այսօր ընդունակ չեն մի վայրկյան թափանցելու նրա հոգեկան աշխարհը, խորանալու նրա սրտի խորունկ ծալքերը, խորանալու նրա ձգտումների ու տենչերի սավառնումների սահմանները, տեսնելու համար, թե որչափ բարդ է այդ «ամբոխի» հոգին, որչափ բազմապիսի են նրա «մոտիվները» (նույն տեղում)։ Սուրխաթյանը գտնում է, որ Վարուժանի «Հեթանոս երգերի» առանցքը «կնոջ միսն էր» և «տոփինները հեշտին»։ Նման բանաստեղծություններն ունեն մակերեսային բնույթ, որովհետև անտեսված է նրանցում կնոջ տենչերն ու հույզերը, նրա հոգեկան աշխարհը։ «Մեր պահանջը ժամանակակից բանաստեղծից սա է. առաջինը՝ ապրել կյանքի ժխորում և ոչ եթերում. երկրորդ՝ լինել հոգեբան՝ ոչ մսաբան»։ Նույնքան միակողմանի և բացարձակացված սոցիոլոգիզմի արդյունք է Սուրխաթյանի կարծիքը, երբ գրում էր, թե միջնադարյան կնոջ մարմնի կուլտը պոեզիայում և արվեստում, արևելյան մեղկության և տարփանքի օրինակ էր։ Սուրխաթյանը մերժում է նաև Դանիել Վարուժանի «Հեթանոս երգեր» ժողովածուի գեղագիտական հիմքերը։ Այն դիտվում է որպես մոդեռնիզմի արտահայտություն։ «Մոդեռնիզմը ժամանակակից կազմալույծ, թուլամորթ անհատականության պոզեիան է։ Նրա կենտրոնը՝ առանձնացած, կղզիացած մարդկային «ես»-ն է։ Նրա մեջ ինքնուրույն, ինքնագոհ ուժը անհատն է, որ խստորեն հակադրված է կոլեկտիվին և նույնիսկ վերջինիս դեմ կռիվ մղելու զորեղ տենդենցն է թագավորում նրա մեջ։ Բայց հակառակ նրա այդ տենդենցին, հակառակ ավտոնոմ անհատականության սկզբունքին, հասարակական ժամանակակից կյանքի թափը իր զարգացման ընթացքով գնում է կոլեկտիվիզմը, դեպի հասարակականություն, մեկը մյուսի ետևից տապալելով անհատականության առանձին կուռքերը։ Մոդեռնիզմը անհատականության և կոլեկտիվիզմի միջև եղած պայքարի գեղարվեստական ցայտուն անդրադարձումն է, որտեղ, սակայն, հաղթահարված, ընկճված անհատականությունը իր մղած հուսահատ մարտի երգերն է հորինում, իր հոռետես մտքի ու հյուծված հոգու հնչյուններն է ներդաշնակում» («Մշակ», 1913, № 151)։

Սուրխաթյանը բացատրում է անհատապաշտության ձևավորման հոգեբանական լծակները պատմական անհատի և այն գեղարվեստականացնող բանաստեղծի էության մեջ։ Անհատի և կոլեկտիվի պայքարը մարտնչող, ըմբոստացող, անհատի մեջ ծնում է անզորության, հոգնածության և ընկճվածության զգացողություն։ Այդ զգացողությունը անհատը հոգեբանորեն հաղթահարում է՝ հակադրելով իր անհատականությունը նախ կոլեկտիվին, ապա բացարձակացնելով՝ տիեզերքին, և առանձնանալով ստեղծում է իր ավտոնոմ աշխարհի լեգենդան։ Անհատը ինքնավար է հայտարարում իր հպարտ անհատականությունը և թողնելով արտաքին աշխարհը հուզվում է իր հոգու բարդ ծալքերի մեջ։ Հակասություններով լի հոգու անդորրը նա սկսում է որո-

նել իր ես-ի մեջ, իր հոգեկան աշխարհում։ Իր անձը դնելով տիեզերքի կենտրոնում, բանաստեղծը առաջին պլան է մղում և գեղաձևում ես-ին բնորոշ հատկանիշները, որը դրսևորվում է մերթ անզուսպ եսականության, եսապաշտության, մերթ «ինքնամփոփ միստիցիզմի», մերթ անզուսպ, «անհող ֆանտազիայի, մերթ «տարօրինակ նրբության հասցրած հեշտանքի» բանաստեղծականացմամբ։ Այն կարելի է դիտել անորոշության մեջ անվերջ խարխափող, ամբոխից հրաժարված և նրան հակադրված մենավոր մարդու հոգեկան ողբերգություն։ Հայ գրական կյանք մուտք գործած մոդեռն-անհատապաշտական հովերը հնչեցնում են «ժամանակակից հակասությունների ժխորում տառապող մենավոր անհատի հոգու հիվանդոտ լարերը»։ Այն բերում է իր հետ ըմբոստություն, բողոք և անսանձ եսասիրություն, ինչպես նաև հոռետեսություն, սկեպտիցիզմ և ջղաձգումներ։ Սուրխաթյանի կարծիքով, հեթանոսական պոեզիայում սերը դառնում է սեռամոլություն, անզուսպ հեշտանքի հաճույքը՝ գեղեցկություն, սեռական էքստազը՝ բանաստեղծական բարձր երևակայություն։ Գեղաձևվում է նրան «անհատական հաճույքը» և «տառապանքի գեղեցկությունը»։ Սուրխաթյանը գտնում է, որ Վարուժանի սերը ոչ այնքան հեթանոսական է, ինչքան ասիական, նրանցում «հարեմական տարփանքն է՝ արևելյան մեղկության ու տռփանքի դասական կնիքով»։ Նրա սիրո հետ կապված գեղեցկության գաղափարը ոչ մի կապ չունի դասական գեղեցկության հետ, նկարագրությունները մակերևութային են, հոգեբանական խորություններ չկան, իսկ «գեղարվեստական չափի զգացումը կլանվել է հեշտանքի խելագար մղումներից»։ Էրոտոմանիան (սեռամոլությունը) Վարուժանի ինտուիցիայի և գիտակցության նկատմամբ «բռնաբարության մի ակտ է կատարել, թուլացնելով նրա մեջ գեղարվեստական ճաշակն ու չափի զգացումը»։ «Անշուշտ սահմանափակ ֆանտազիայի, մտքի կորովի և զգացմունքի խորության բացակայությունն է պատճառը, որ նա չէ կարողանում թափանցել հոգեկան աշխարհի խորունկ, բարդ ծալքերի մեջ, ուստի ստիպված է սահմանափակվել ու երկար կանգ առնել կնոջ մարմնի բոլոր մասերի, մինչև իսկ առեղծվածային կետերի առանձին մանրամասնությունների վրա» («Մշակ», 1913, № 151)։ Մերժելով իրականությունը, նա փոխադրվում է ցնորքների ու երազների իր մենության աշխարհը, փրկություն փնտրելով «եթերի բարձունքներում»։

Սուրխաթյանը դրվատում է «Գողգոթայի ծաղիկներ» շարքը, գտնելով, որ այդտեղ երգվում է ընդհանուրի տառապանքը, չնայած այն բանին, որ Վարուժանը դեռ սակավին չի ըմբռնել կյանքի հակասությունների էությունը և չի թափանցել դրանց պատճառների մեջ։ Դրա պատճառն այն է, որ տառապանքը նա երգում է ոչ թե կյանքի ժխորում դեգերելով, այլ այդ ժխորից կզղիացած և առանձնացած իր անհատական դիտարանից։

Հեթանոսական պոեզիայի Սուրխաթյանի վերլուծությունները այսօր պատմական արժեք են ներկայացնում։ Մի շարք ճշգրիտ բացահայտումների հետ, այն իր մեջ կրում է սոցիոլոգիական դպրոցի բոլոր միագծությունների ու ծայրահեղությունները, ինչպես նաև մարտնչող սոցիոլոգիզմի ողջ անձնականության կնիքը։ Գրաքննադատական մտքի այդ փուլը ներկայանում է որպես աշխարհի, մարդու, հասարակության, արվեստի գեղագիտական դպրոցների տարբեր փիլիսոփայական վարդապետություններից սնվող համակարգերի բախում և պայքար, որն իր եռնախորքում որպես սնուցիչ և կարգա-

վորիշ մթնոլորտ ունի ողջ ինքնահաստատվող պատմությունն ու դարաշրջանը՝ իր խմորումներով ու պայքարով, դասակարգային շերտավորումներով և անընդհատ տարբերակվող ու բարդացող հասարակական կյանքով։ Սոցիոլոգիզմը գրականությունը արժեքավորում է իր հասարակական բովանդակության տեսանկյունից։ Առաջնությունը տրվում է հասարակության զարգացման միտումները ներկայացնող գրականությանը։ Այդ առումով, բացահայտումները, որոնք արվում են սոցիոլոգիական գրականագիտության կողմից, բացառում են արվեստի գործերի, արվեստի երևույթի կենսաբանական, հոգեբանական, փիլիսոփայական գործառության իմացությունը, նրա գոյաբանության ավելի լայն ոլորտների պարզաբանում։ Արվեստը նրանց բացատրություններում պատճառահետևանքային կապի մեջ է սոսկ հասարակական միջավայրի հետ, որը, բնականաբար, արվեստի էության բացահայտման բավարար ոլորտ չի կարող լինել։ Ավելին, սոցիոլոգիական դպրոցը գռեհկացված, պարզունակացված դրսևորումներ է ստանում, երբ գրականությունը հասարակական որոշակի բովանդակություն է պարտադրում, բովանդակություն, որը կանխորոշվում է իդեալով և գրողին զրկում կյանքը իր օրգանական և բնական զարգացման ճշգրիտ վիճակներով ընկալելու ստեղծագործական հնարավորությունից։ Նման արվեստը ձեռք է բերում հեղափոխական, ռոմանտիկական, ծրագրային և գաղափարական ընդգծված դրսևորումներ։ Այդ առումով սոցիոլոգիական դպրոցը պատմական մի հատվածի գրաքննադատություն է, որը ուսումնասիրության նվազ հնարավորություն է տալիս գրաքննադատական մտքի հետագա փուլերին։

Սուրխաթյանը գրել է հոդվածներ նաև իր ժամանակի ռուսական պոեզիայի և հասարակական մտքի մասին։ Այսպես, «Պատերազմն ու ռուսական ռազմատենչ բանաստեղծությունը» հոդվածում Սուրխաթյանը քննադատում է այդ տարիների ռուսական պոեզիայի ռազմաշունչ տրամադրությունները։ Նա գտնում է, որ «պայքարի ու կռվի խառնակ» օրերին արվեստը և պոեզիան մղվում են ետին պլան։ Արվեստի և գրականության ծաղկման համար անհրաժեշտ է «հասարակարգի անխռով տիրապետության» շրջան, ուր բանաստեղծի համար կստեղծվեն «ինքնամփոփման խորհրդավոր ու լուռ վայրկյաններ»։ Պատերազմի շունչը տակնուվրա է արել ամեն ինչ։ Ազգասիրությունը դարձել է ազգամոլություն, մարդասիրությունը՝ մարդատյացություն։ Ռազմաշունչ տրամադրությունները համակել են հասարակական հոգեբանությունը, ստեղծել են «հայրենասիրական» էժանագին ու առօրյա տրամադրություն։ «Մոմենտը պատմական է, անցքերը տարերային և բանաստեղծությունը չէր կարող չանդրադառնալ նրանց, չէր կարող անտարբեր ու սառնասիրտ հանգչել մոդեռնիստական բարձունքների վրա։ Օլիմպիական մշուշոտ կատարներից իջավ բանաստեղծությունը, բայց նա չխորասուզվեց անցքերի խորության մեջ, չըմբռնեց նրանց ճակատագրական էությունը։ Նա շոշափեց միայն նրանց մակերևույթը, տարվեց նրանց րոպեական տրամադրություններով։ Չկար ոգեշունչ ստեղծագործություն, բանաստեղծը դարձավ ճառախոս, ռազմական գործերի պրոզաիկ ջատագով, իր ծանծաղ ոտանավորների մեջ նա հանդես եկավ որպես կոպիտ ազգասեր, ազգայնամոլ, մարդատյաց, արյունռուշտ» («Մշակ», 1916, № 1)։ Նման պոեզիայում բացակայում են ստեղծագործական երևակայությունը և առողջ դատողությունը, և ճշմարտացի չէ այն պատճառով, որ նրա «ոգեորության աղբյուրը լրագրային աշխարհն

է, այլ ոչ դրդիչների կենդանի աղբյուրը: Անցնի թող պատերազմական ահավոր շրջանը, վերանա այդ ճնշիչ մթնոլորտը, այն ժամանակ նորմալ կյանքը հրապարակ կհանի կյանքի բանաստեղծներ, և խոր իրականության հետ կապված գրականությունը կթոթափի իր վրայից մեր օրերի ծանր տրագիզմը ըմբռնելու մեջ ապիկար ռոմանտիկ գրիչներին»: Սուրխաթյանը քննադատում է ոչ միայն ռուսական ռոմանտիկ պոեզիան և գրականությունը, այլև այն նոր իմպերիալիստական վարդապետությունները: Պատերազմի փիլիսոփայական հիմնավորումը Նիցշեի և Դոստոևսկու կողմից, Սուրխաթյանը պատճառաբանում է պատմական իրադրությամբ: «Մեկի մեջ սակայն ռուսական «պատմական առաքելության» միստիցիզմն է խոսել, մյուսի մեջ համագերմանական հեգեմոնիայի սիմվոլիք վարդապետությունը»: «Նիցշեն իր Զարատուստրայով կարծես ամբողջովին ծառացած լինի գերմանական ժամանակակից կուլտուրայի դեմ: Սակայն դա առերևույթ այդպես է: Նրա Զարատուստրայի հոգեբանությունը, ընդհանրապես, իր խորության մեջ պրուսական-գերմանական է գերազանցապես: Նա չէ ամփոփվում իր սահմանների մեջ միայն, նրա տենչերն ու մտորումները համաշխարհային հեգեմոնիայի կողմն են ուղղված: Եվ Զարատուստրայի էությունը նույնքան միստիքական է, որքան միստիքական է Գերմանիայի այն հավատը, թե իբր նա պատմական մի գերագույն միսիա ունի կատարելու ժամանակակից մարդկության սոցիալական կյանքի հեղաշրջման գործում» («Մշակ», 1915, № 48):

Փոքր-ինչ այլ է պատերազմի գաղափարի արծարծումները Դոստոևսկու կողմից: Սուրխաթյանը գտնում է, որ նա պատերազմի գաղափարին նայել է ոչ թե փիլիսոփայի, այլ «պոլիտիկոսի» և «ռուս նացիոնալիստի» հայացքով: Դոստոևսկին տեսնում էր, որ Եվրոպան խորթ աչքով է նայում ռեակցիոն Ռուսաստանին և որոշակի նախապաշարումներ ունի նրա ապագայի հանդեպ: Դոստոևսկին «Եվրոպական սպառազինված խաղաղության» հանդեպ ռուսական խաղաղասիրությունը համարում է կործանարար: Ռուսական պետության ամբողջության, «ռուսական հատուկ կուլտուրայի» և «ինքնուրույն նացիոնալիզմի» շահերից ելնելով, Դոստոևսկին պատերազմը միակ փրկարար միջոցն էր համարում և բացարձակ քարոզում էր այդ գաղափարը, կոչելով անողոք լինել նույնիսկ պարտված թշնամու նկատմամբ: Պատերազմը անհրաժեշտություն է, առանց որի Դոստոևսկին գտնում է, որ աշխարհը կփտեր ու կդառնար մի զզվելի ընտանիք: Այն ստեղծում է պայմաններ և միջավայր, ուր ծաղկում են մարդկային լավագույն առաքինություններ՝ անձնազոհություն, հայրենասիրություն, քաղաքացիականություն: Պատերազմը ստեղծում է ոգու անօրինակ բարձրացում՝ ասպետություն և հերոսություն ծնելով թմրած և ծուլացած ժողովրդի մեջ (տե՛ս «Մշակ», 1915, № 47):

Սուրխաթյանին զբաղեցրել են նաև գրականության պատմության հարցերը: Այդ գրքերն հիմնականում ունեն դասագրքային բնույթ, որտեղ օգտագործված է ռուսական համանման գրականության փորձը: Գրականության պատմության հարցերը նույնպես հետազոտվում են գրականության մարքսիստական հարցադրումների ըմբռնման լույսի տակ: Այսպես, հունական անտիկ աշխարհի կուլտուրական կյանքի ծագումը նախապատմական այն հեռավոր ժամանակներից է սկիզբ առնում, ուր ծնունդ են առնում ժողովուրդների առասպելները, ուր շնչավորված են բնության երևույթները ու նախնական մարդու վերաբերմունքը դեպի շրջապատող իրականությունը: «Իլիա-

կանը» անման է այն պատճառով, որովհետև նա տվել է իր ժամանակի հասարակական տիրապետող տարրի՝ հերոսական շրջանի՝ բովանդակ կյանքի ամփոփ լրիվ պատկերացումը։ Բնորոշ գծերով ու բնական արտահայտչամիջոցներով պատմում է հասարակական տարբեր զանգվածների փոխհարաբերության պայքարն ու ընդհարումները, նրանց ձգտումներն ու տենչերը։

20—30-ական թվականներին Սուրխաթյանը ակտիվ մասնակցություն է ունենում Խորհրդային Հայաստանի գրական կյանքին։ Հրատարակում է «Գրական գոհարներ» (1922), «Հայ գրականություն» (1926) քրիստոմատիաները, «Հոկտեմբերը և հայ գրականությունը» (1929), «Շիրվանզադեի գրական գործունեության 50-ամյա հոբելյանը» (1930), «Համերոս, Շեքսպիր» (1935) աշխատությունները։

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

Աբելյան 63, 178
Աբեղյան Մ. 9, 10, 15, 25, 46—67, 145, 193, 199, 222, 251
Աբովյան Խ. 23, 30, 66, 77, 78, 105, 136, 139, 149, 171, 190, 191, 194, 202, 213, 219, 245, 260, 268, 279, 334, 341, 350, 357, 398, 405, 408, 428—430, 456, 492, 497, 526, 528, 532, 541—543, 545, 549
Ագաթանգեղոս 22
Ագատոյան 77—81
Ադա Նեգրի 72, 76, 187, 345, 477
Ադամյան Պ. 134
Ադալյան 492
Ադան Վ. Լ. 83
Ադան Պ. 182
Ադելյան Ա. 491—494, 503
Ադոնց Ն. 164
Աթաբեկյան Լ. 583
Աթոյան Ա. 81
Ակատոյան Բ. 168
Ալամդարյան Հ. 279
Ալեանար Հր. 379
Ալեն Գ. 294
Ալպոյաճյան Ա. 193, 397
Ալիշան Ղ. 30—32, 194, 210, 212, 271, 281, 351, 354, 429
Ալիս 172, 307
Ալֆրեդ դը Վինյի 89, 305, 306, 327, 345, 346
Ախվերդյան Գ. 427
Ախունդով 147
Ակունյան Հ. 447, 458, 459, 463, 464
Ահարոն 363
Ահարոնյան Ա. 78, 191, 192, 430, 452, 453, 555—557, 565, 582
Ահարոնյան Վ. 215, 458—460, 474, 475
Աղաբեկյան Մ. 260
Աղայան Ղ. 23, 30, 31, 77, 78, 89, 118, 150, 193, 219, 249, 263, 275, 354, 428, 492, 526, 535, 543, 545
Աղանուր 345
Աղբալյան Ն. 8, 15, 87—89, 93, 98, 478—507
Աճառյան Հր. 179, 193, 200, 201, 222
Աճեմյան Մ. 405
Ամիրյան Ա. 533
Այխենվալդ Յու. 539
Այվազովսկի Հ. 178, 424, 475
Անանուն Դավիթ 190, 192, 559, 560, 572
Անդրանիկ 482
Անդերսոն 41
Անդրեև 285, 375
Անդրիկյան 194
Առաքել Սյունեցի 427
Անտոնյան Ա. 405
Անրի դը Ռենյե 212
Ասատուր Գ. 193
Ասատուր Հր. 166—183
Ավդալբեգյան Թ. 186, 465, 531, 532, 539—544
Ավերրոես 74
Ատրպետ 47, 48, 78, 91, 172, 478
Արագվիսպիրելի Շ. 99
Արագի 535
Արամ Չարըգ 203, 345
Արամյան Մ. 30, 31
Արասխանյան Ա. 84—86, 101, 102, 133 490, 511, 523, 525
Արիստոտել 7, 441
Արծրունի Գր. 79, 80, 223, 334, 350, 361, 405, 520, 523, 525, 532, 533
Արծրունի Ս. 33
Արծրունի Վ. (Ֆելիքս) 87
Արմենյան Ա. 478
Արցիբաշև 283, 285, 464
Արփիարյան Ա. 11, 167, 168, 170, 196, 199, 200, 270—272, 277, 281, 313, 318, 326, 354, 393, 434, 435
Աֆանասև 28
Ասմուս Վ. 284

Բաբա-Գասպար 23
Բաբայան Լ. 41
Բաբարյան Գ. 491
Բագրատունի Գ. 210, 251, 351
Բալմոնտ 76
Բալզակ 12, 129, 169, 181, 182, 327, 435, 448
Բալուղյան Զ. 50—52
Բակունց 528
Բահաթրյան Ա. 24

Բայրոն 20, 44, 68, 74, 75, 182, 213, 513
Բաշալյան Լ. 101, 270, 308, 326, 361
Բարսեղյան Գ. 362, 363, 390, 391
Բատայլ Անրի 537
Բարխուդարյանց Գ. 89
Բարխուդարյան Մ. 25, 27, 44, 45
Բաստիան Ադոլֆ 540
Բեալիկ 557
Բեթհովեն 561
Բելինսկի Վ. 7, 8, 44, 93, 152, 153, 160, 202, 252, 484, 486, 488, 503, 505, 506, 538, 545, 549, 557, 561
Բելլամի 20
Բելտով Ն. տե՛ս Պլեխանով
Բեռնար Լ. 345
Բեռնար Կ. 37
Բերբերյան Հովհ. 68
Բերբերյան Մ. 9, 43, 55, 67—83, 185, 190, 520, 547
Բերբերյան Ռ. 23
Բերնսոն 40, 41, 144
Բերգսոն 347
Բիչեր—Սթոու 40, 92, 147
Բյորնսոն Բ. 288
Բյորնե 165
Բյուխներ 294, 330, 454, 455
Բոգդանով 553
Բոկլեր 70, 83, 345, 440
Բոեր Հանրի 321
Բրանդես Գ. 7, 8, 41, 68, 73, 77, 83, 90, 280, 287, 296—298, 300, 304, 353, 526
Բրիո 276
Բրյուկե 438
Բրյունետյեր Ֆ. 8, 287
Բրյուսով Վ. 153, 224, 259, 555
Բուալո 65, 292
Բուելիե Ս. 206
Բունին 552
Բուսլա 28
Բուրժե Պոլ 38, 77, 93

Գաբրիելյան Ռ. 276
Գադանճյան Հովհ. 94, 179, 376, 385, 394
Գաթրճյան 22
Գալֆայան Կ. 86, 233
Գամառ—Քաթիպա տե՛ս Պատկանյան Ռ.
Գարագաշյան 339
Գարշին Վ. 75, 487, 505
Գեղամ Արմեն 475, 476
Գերցեն 549
Գիել Պոլ 125, 447
Գյոթե Վ. 20, 40, 44, 80, 89, 165, 180, 182, 257, 264, 294, 326, 345, 346, 382, 410, 564
Գյույո 101, 459
Գոգեն Պ. 320, 321
Գոգոլ 43, 44, 135, 147, 152, 344, 346, 504, 505, 536, 549, 565
Գոթիե Թ. 345
Գուլանճյան 207
Գոնկուր եղբայրներ 182
Գոնչարով 17, 344
Գոշ 44
Գորկի Մ. 43, 71, 75, 104, 147, 149, 152, 163, 224, 284, 286, 403, 471, 511, 536, 537, 511, 550, 552, 553, 555
Գնունի Հ. 201
Գրիբոյեդով 43, 136, 147
Գրիգոր Լուսավորիչ 226
Գրիգոր Նարեկացի 270, 259, 328, 329, 331, 332, 342, 378, 382, 401, 410
Գրիմ եղբայրներ 28
Գրիգորովիչ 74
Գրիպպիուս 283
Գրոսսե Է. 101, 294
Գրոսս Կ. 293, 294, 296
Գուրման Ռ. 401, 402

Դանթե Ա. 40, 182, 316, 345, 373, 393, 433, 449
Դավիթ Յում 438
Դարվին Չ. 67, 294, 444, 466, 507
Դեմիրճյան Դ. 82, 101, 580, 881
Դեսուար Մ. 294
Դեսուար Ս. 233
Դիդրո Դ. 327
Դիլթե 347
Դից Մ. 293
Դյումա Ալ. 175, 182
Դյումա որդի 42
Դոբրոլյուբով Ն. 7, 20, 44, 151, 488, 503, 549
Դոդե Ալֆոնս 17, 38, 88, 147, 168, 182, 287, 288, 321, 327
Դողոխյան Գ. 30
Դոստոևսկի Ֆ. 16, 20, 43, 44, 124, 129, 137, 152, 344, 346, 471, 513, 516, 538, 550, 591
Դրամբյան Ռ. 238, 247, 249
Դուրյան Ե. 483
Դուրյան Պ. 22, 51, 76, 89, 95, 175, 210, 223, 265, 271, 276, 281, 298—301, 318, 361, 364

Եզնիկ 212
Եո՛նջյան Տ. 415
Եղիշե 61, 212, 219, 341, 408
Ենգիբարյան Գ. 185, 193
Ենովք Արմեն 193, 207, 208, 394

Եսայան Զ. 281, 394, 406, 477
Եսայան Տ. 352
Երեմյա Մարգարե 75
Երեմյան Ս. 198, 382, 394, 425—431, 436
Երիցյան Ա. 23, 31
Երուխան 393

Զաքիրյան Ս. 50
Զամինյան Ա. 22, 195
Զավեն տե՛ս Զուրաբյան Տ.
Զարբհանալյան Գ. 22
Զարդարյան Ռ. 94, 365, 391, 393, 397, 501, 502, 587
Զարյան Կ. 362, 363, 366, 369, 370, 373, 375, 378, 381, 383, 384, 389—392, 394
Զենոն 413, 414
Զիմմել 347
Զլատովրատսկի 74
Զոլա Էմիլ 8, 10, 12, 13, 16, 20, 37—39, 71, 82, 89, 129, 148, 155, 168, 169, 182, 287, 309, 320, 321, 327, 345—347, 433
Զոհրապ Գր. 11—13, 17, 167, 168, 170, 172, 176, 178, 270, 274, 303, 435, 488, 501, 551
Զորայան Ն. 177
Զորյան Ս. 481, 483, 501
Զուդերման Հ. 41, 144

Էբերս Գ. 147
Էդգար Պո 83
Էլսար 293, 296
Էմերսոն 370, 371, 403
Էմին Մ. 26, 179
Էնգելս Ֆ. 290
Էպիկուրոս 413
Էսանճյան 193
Էսքերճյան Բ. 23
Էսքիլես 257, 349
Էրկման-Շատրյանի 74

Թադևոսյան Ե. 233
Թաթուլյան Վ. 81
Թաղիադյան Մ. 193, 279
Թաշճյան 143
Թեն Հ. 7, 8, 12, 65, 103, 111, 113, 114, 117, 133, 194, 280, 287, 296, 298, 304, 315, 349, 365, 483—485, 526, 527, 540
Թեոդիկ 214
Թերզյան Թ. 351, 354, 356, 433, 436
Թերլեմեզյան Փ. 478
Թեքեյան Վ. 95, 306, 354, 355, 378, 393, 434
Թլկատինցի 94, 95
Թլկուրանցի Հովհ. 427
Թոխմախյան Ա. 514
Թորամանյան Թ. 258, 365, 478, 501
Թոփչյան Ե. 90
Թուկիդիդես 341
Թումանյան Համ. 89
Թումանյան Հովհ. 5, 8, 14, 15, 52, 53, 78, 79, 82, 97, 98, 101, 136, 141, 153, 154, 166, 184, 188—190, 192, 193, 197, 201, 204, 205, 213, 214, 216, 217, 219, 221, 225—269, 274, 275, 281, 359, 360, 368, 380, 387, 475, 480, 481, 484, 496, 497, 501, 505, 511, 512, 515, 538, 543, 545, 546, 557, 559, 560, 562, 564, 565

Ժուկովսկի 43, 503

Իբսեն Հ. 39—41, 89, 97, 143, 144, 288—301, 302, 304, 305, 320, 322, 345, 371, 401, 432, 472
Իմաստ տե՛ս Զրաբյան Տ.
Իշխանյան Բ. 185—188, 190, 191, 529, 530, 532, 551
Իսահակյան Ավ. 15, 24, 75, 89, 97, 98, 154, 188—190, 192, 193, 197, 201, 213, 214, 221, 274, 475, 476, 481—484, 486, 488, 496, 501, 503, 511, 514, 515, 545—547, 562, 564
Իսահակյան Իս. 500
Իփեկյան Գ. 476

Լալայանց Ե. 27
Լամարթին 69, 182, 183, 410
Լամբրոնացի 341
Լանգե Գ. 294—298, 353
Լանգե Ֆ. 353
Լանգե Տեն 547
Լաստիվերտցի 341
Լասսալ 109
Լարենց Լ. 477
Լաֆորժ 70
Լեմետր Ժ. 426
Լեյլի 475, 564
Լենաու 75
Լենին Վ. Ի. 186, 520, 533
Լեո 18, 19, 39, 47, 49, 50, 79, 80, 86, 87, 91, 92, 147—151 153—166, 172, 185, 188, 190, 196, 197, 263, 264, 478, 520, 523
Լեո Բերգ 304
Լեոպոլդ ֆոն Ռանկեր 290
Լեոպարդի 75, 345
Լեսինգ 50, 51, 79
Լեսսինգ 7

Լերմոնտով Մ. 43, 71, 82, 152, 504, 513
Լիբման 297
Լիլ դը 345
Լիտրե Է. 404
Լիսիցյան Ս. Տ. 12
Լյուդովիկոս ԺԴ 65
Լյուիս 241
Լոդի 320, 321
Լոմոնոսով Մ. 43
Լոռան Թայաթ 320
Լունաչարսկի Ա. 186, 426, 553
Լումա (Սերգեյ Նազարյան) 495
Լևոնյան Գ. 125, 436—450, 456—458, 461—463, 466, 477

Խաժակ Գ. 442, 448, 449, 459, 460
Խալաթյան Գր. 547
Խալաթյանց Բ. 193
Խայամ Օ. 349, 382, 410
Խանզադյան Ց. 186, 190, 191, 530, 531, 545, 555—567, 572, 573, 582
Խրիմյան Հայրիկ 68, 496, 502

Ծատուրյան Ալ. 15, 31, 53, 54, 79, 89, 188, 189, 191, 201, 218, 504, 538, 565
Ծերեթելի 147
Ծերենց 78, 160, 161, 268, 431, 526

Կամենսկի 283
Կամսարական Տ. 13, 167, 169, 170, 172, 176, 181, 270, 405, 434
Կանտ Միննա 98
Կանտ Ի. 181, 291, 292, 294, 297, 367, 370, 404, 438, 439, 441, 565
Կարա-Դարվիշ 204, 564
Կարինյան Ա. 34, 186, 530, 533, 535, 548—554
Կլոդել Պ. 375
Կյուվե 67
Կյուրճյան Մ. 416
Կնունյանց Բ. 532
Կոգան Պ. 186
Կոմիտաս 178, 222, 364, 478, 501
Կոնտ Օ. 103, 106, 300, 404, 483
Կոռնել 182, 292, 453
Կորոլենկո Վ. Լ. 147, 285, 505
Կոստանդյան Գ. 405
Կոստանյան Կ. 23
Կոլցով Ի. 43, 136, 147
Կրասիլնիկյան Կ. 101
Կրիֆե Վ. 375
Կուգել Ալ. 276, 277
Կուլեշով Վ. 218
Կուպրին 285, 288, 471

Կուսիկյան Կ. 87, 190, 193, 201, 202, 547, 564
Կուրղինյան Շ. 76, 187—189, 280, 281, 477, 535, 537

Համսուն 219
Հալևի Լ. 146, 183
Հախումյան Ս. 47, 48
Հակոբ Մելիք-Հակոբյան տե՛ս Րաֆֆի
Հակոբյան Ժ. 481
Հակոբյան Հ. 15, 55, 101, 187—189, 201, 280, 281, 535, 536, 551, 553
Հակոբյան Ս. 87, 96, 193
Հայկունի Ս. 148, 165, 171
Հայնե Հ. 75, 76, 244, 264, 345, 346, 367
Հարությունյան Ա. 94, 176, 358, 381, 382, 390, 394—407, 409, 410
Հարությունյան Մ. 91, 556
Հարությունյան Ի. 23
Հարտման 75
Հաուպտման Գ. 41, 143, 144, 288, 451, 452, 513, 536
Հաֆեզ 349
Հեգել Գ. 7, 67, 252, 367, 414, 449, 450
Հելմհոլց 297, 438
Հեննեկեն 315, 526
Հերբարդ 292
Հերդեր 367
Հերեդիա Ժ. 345, 348
Հեքիմյան Ս. 34, 175, 351
Հիսարյան Հ. 171, 177
Հյուգո Վ. 43, 69, 89, 147, 175, 182, 210, 287, 309, 408, 429, 431
Հյուրմյուզ 351
Հոմերոս 182, 192, 215, 320, 340, 350, 351, 452, 561, 581
Հովհաննես Երզնկացի 427
Հովհաննես Ջրարբերդցի 564
Հովհաննիսյան Հ. 14, 15, 18, 22, 25, 26, 76, 78, 140, 153, 154, 185, 188, 189, 191, 193, 197, 201, 268, 280, 355, 475, 488, 511, 513—515, 538, 544, 562
Հովհաննիսյան Մ. 198
Հովհաննիսյան Պ. 31
Հովսեփյան Գ. 22, 60, 258, 478
Հրանդ 308
Հուս 441

Ղազարյան Եր. 94, 100
Ղարաջիչ Վուկ 40
Ղարիբյան 566
Ղափանցի Տ. 81, 427

Ճաղարբեկյան Հ. 25, 27—31, 34, 38, 39, 42

Ճանիկյան Հ. 428
Ճավճավաձե Ի. 99
Ճերմակ 565
Ճուղուրյան Հ. 77, 137, 488, 491, 492, 494, 495

Մագաքյան Ե. 62, 86, 87–91, 196
Մալարմե 70, 83, 207, 402, 453
Մալեզյան Վ. 50
Մալխասյան Հովհ. 27, 77, 80, 81
Մալխասյանց Ստ. 22, 58, 59, 89
Մալումյան Խ. 23
Մակինցյան Պ. 190, 192, 390, 530, 531, 545–548, 555, 559
Մամուրյան Մ. 170, 172, 179, 180
Մանդինյան Մ. 30
Մանվելյան Լ. 20, 21, 81, 87, 89, 93, 133–146, 188, 189, 196–198, 201, 466, 468, 469, 478
Մանվելյան Միր. 565, 566
Մաո Ն. 365
Մասեհյան Հովհ. 89
Մասենճյան Մ. 345, 390
Մարադյան Հ. 48
Մարգար 470, 473
Մարիլլո 373
Մարինետի Ֆ. 204, 378, 582
Մարխույան Մ. 94
Մարկ Տվեն 124
Մարտունի Ալ. տե՛ս Մյասնիկյան Ալ.
Մարքս Կ. 186, 192, 290
Մարլեր Ֆր. 365
Մեգրելի Տուտու 99
Մելիքյան Արշ. 534, 535
Մելքումյան Պ. 87
Մեծարենց Մ. 83, 205–208, 324, 393, 406–408, 436, 516
Մենտոր 403
Մետերլինկ Մ. 70, 83, 96, 104, 212, 215, 375, 401, 462, 537
Մեսրոպ Մաշտոց 539
Մերիմե 80
Միլտոն 182, 316, 351, 433
Միխայլովսկի 37, 100
Միհրան 36–38, 44
Միրո Օ. 320
Միսաքյան Շ. 395
Միցկևիչ Ա. 345, 346, 401
Միրայելյան Կ. 475
Միքելանջելո 436
Մխիթար Աբբա 31, 199, 406
Մխիթարյաններ 31, 32, 198, 199, 278, 344, 350, 351, 434
Մխիթար Սեբաստացի 278
Մկրտիչ Նաղաշ 427
Մհրի Գ. 34, 35
Մյասնիկյան Ալ. 186, 190, 191, 530, 532, 533, 535, 537–539, 545, 555, 567
Մյուսե 69, 82
Մոլիեր 146, 182, 187, 311, 327
Մովսես Խորենացի 22, 61, 219, 408, 473
Մոճոյան Պ. 81, 236–238
Մոպասան 38, 71, 80, 165, 182, 327, 416
Մորեյա Ժ. 345, 450
Մորրտիան 75
Մռավյան Ասք. 534
Մրմրյան Հ. 194
Մուրացան 34, 78, 92, 153, 159–161, 166, 172, 193, 221, 281, 470, 511, 518, 519, 522, 526, 543
Նազարյան Հ. 382
Նազարյան Ստ. 22, 31, 194, 202, 219, 260, 261, 279, 472, 532
Նալբանդյան Մ. 23, 68, 77, 189, 193, 201, 202, 219, 223, 260, 261, 265, 279, 334, 361, 390, 398, 408, 511, 523–525, 538
Նամալյան Ա. տե՛ս Քալանթար Ալ.
Նալբանդյան Վ. 87, 89, 290–296, 298–302, 304–306, 353
Նապոլեոն Բոնապարտ 320
Նավասարդյան Մ. 88, 89
Նավասարդյան Տ. 25, 60
Նար-Դոս 17, 18, 74–76, 78, 89, 221, 280, 511, 519, 522, 565
Նեկրասով Ն. 19, 152, 504, 506, 536, 549
Նեմիրովիչ-Դանչենկո 276, 277
Նիզամի 349
Նիցշե Ֆ. 96, 213, 242, 253, 288, 289, 402, 441, 476, 571, 587, 591
Նովա 389
Նորդաու Մ. 68, 165, 304

Յարճանյան Ա. տե՛ս Սիամանթո
Յուժին-Սումբատով 276, 537

Շահազիզ Ե. 23, 193
Շահազիզ Ս. 23, 30, 31, 73, 78, 91, 187–191, 201, 202, 218, 219, 260, 265, 514, 532
Շահազիզյան Ս. տե՛ս Շահազիզ Ս.
Շահնազար 326
Շահնազարյան Հ. 23, 41, 44, 482
Շահումյան Ստ. 156, 186, 530, 533, 535
Շանթ Լ. 82, 89, 101, 193, 374, 382, 384, 481, 484, 489, 491, 501, 516, 517, 534, 557, 558, 565, 579, 587
Շավա Բյոլիս 320
Շատոբրիան 69, 180
Շելլինգ 292, 413, 414, 442, 443

Շեքսպիր 20, 40, 44, 57, 58, 65, 70, 107, 132, 134, 144, 147, 182, 183, 254, 255—257, 264, 311, 326, 345, 374, 382, 410, 432, 513, 555, 561, 565
Շիլլեր 40, 44, 57, 59, 182, 367, 536
Շիշմանյան Ա. 369
Շիշմանյան Ռ. 377
Շիրակացի 137, 138
Շիրմանսկի 534
Շիրվանզադե 5—8, 10, 11, 13—16, 19, 21, 77, 79, 80, 86, 89, 93, 95, 101—105, 107—113, 115—131, 151, 155, 172, 178, 193, 203, 204, 216, 221, 274, 280, 281, 354, 405, 417, 418, 435, 440, 441, 491, 492, 511, 521, 522, 526, 528, 532—534, 540—542, 551, 564—566
Շլեգել 299
Շմելյով 552
Շնորհալի Ն. 212, 341
Շնիցլեր Արթուր 557, 558
Շոպենհաուեր 69, 75, 230, 402, 404, 413, 450, 476
Շչեկովսկի 365
Շպենգլեր Օ. 230
Շպիլհագեն 147
Շտոկման 143
Շևիրյով 93

Ոսկանյան Ստ. 95, 147, 193
Որբերյան Ռ. 397

Չամչյան Մ. 63, 351
Չարենց Ե. 356, 481, 488, 501, 547, 548
Չեխով Ա. 72, 89, 90, 124, 344, 471, 503, 505, 506, 537, 549, 550
Չերնիշևսկի Ն. 152, 153, 202, 443, 444, 503, 549
Չիլինգիրյան Գ. 172, 177
Չիֆթե-Սարաֆ 393
Չյուկյուրյան Տ. 202, 394
Չոպանյան Ա. 8, 11, 14, 21, 23, 83, 90, 97, 167, 176, 193, 213—215, 275, 281, 306—357, 391, 411, 412, 434, 467, 476—478
Չրաքյան Տ. 316, 391, 406, 410—424

Պաղարճյան Ռ. 210, 213
Պալասանյան Ստ. 22, 62, 63
Պալյաղյան Լ. 183
Պապիկյան Ն. 404
Պատկանյան Ռ. 30, 31, 50, 78, 79, 86, 87, 155, 187, 188, 193, 194, 201, 202, 245, 260, 265, 267, 268, 350, 408, 456, 472, 514, 532, 562
Պատկանյան Ս. 279
Պարթևյան Ս. 382, 406
Պարոնյան Հ. 86, 95, 174, 177, 275, 276, 281, 338, 398, 488, 496, 502
Պարսամյան Մ. 95, 96
Պարմենիդ 411
Պաքրատ 139
Պեշիկթաշլյան Մ. 76, 95, 148, 175, 178, 212, 260, 265, 271, 281, 351, 354, 429
Պեյվերինաս Պ. 99
Պերպերյան Ռ. 397, 414, 419, 420
Պերեվերզև Վ. 526—528
Պերպերյան Մ. 535
Պիսարև Դ. 7, 44, 152, 202, 545
Պիպին Ա. 483
Պիրոնսան 401
Պլատոն 230, 370, 373, 436, 440, 441
Պլեխանով Գ. 186, 469, 527, 540
Պլեշչեև 76
Պոյ 403
Պոլ տե՛ս Մակինցյան Պ.
Պուլենց 75
Պուլֆոր 375
Պոտապենկո 121
Պոսուե 433
Պոշյան Պ. 23, 30, 31, 74, 77, 78, 85, 105, 116, 118, 120, 171, 179, 219, 275, 350, 354, 470, 471, 490, 492 526, 532, 541, 545
Պրիբիշևսկի 440, 462
Պրոտագորաս 423
Պրուդոն 103
Պրուֆեն 425
Պրուանսո 415
Պրեո Մ. 82
Պուշկին Ա. 43, 74, 135, 147, 152, 165, 248, 282, 345, 346, 504, 505, 513, 536, 549

Ջեկ Լոնդոն 124
Ջիվանի 456, 457
Ջիովաննելլի 147
Ջնարյան Գ. 339

Ռաբլե 327
Ռադիշչև 519
Ռանկե 444
Ռասին Ժ. 65, 453
Ռաֆայել 320, 458
Ռեմրա 70
Ռեն 433, 475, 565
Ռենան Հ. 453
Ռոբսոն Է. 69, 327, 345
Ռիկարդո 103
Ռյոսկին Ջ. 440, 443, 462, 463
Ռոդեն Օ. 125, 130, 132, 447, 458
Ռոդենբախ 83

Ռոնսար 327
Ռոստան 42
Ռուբենի Ալ. 190, 191, 547
Ռուսթավելի Շ. 99, 147
Ռուսինյան Ն. 178
Ռուսո Ժ. Ժ. 327

Սաադի 349
Սամեն 403
Սայաթ-Նովա 204, 230, 237, 252, 259, 260, 263, 427, 456, 457, 485, 486
Սալտիկով-Շչեդրին 152, 536, 549
Սամվելյան Խ. 454, 455
Սարաու 319
Սարյան Մ. 222, 324, 538, 554
Սարգսյան-Պարզյան 50
Սարգսյան Բ. 198
Սարգսյան Լ. 89, 90, 101, 144
Սարաֆ-Գյուլյան 40
Սարինյան Ս. 20, 529
Սեթյան Հ. 419, 420
Սելյան 50
Սեյրի 475, 563
Սեն-Սիմոն 103, 327
Սենտ-Բյով 296—299
Սենտ-Հիլլեր 67
Սերվանտես 254, 265, 345
Սիամանթո 83, 95, 96, 211, 212, 282, 306, 354, 355, 382, 384, 393, 406, 408, 409, 473, 474, 478, 496, 502, 511, 515, 551, 554, 581, 587
Սիլվեր 450, 452, 464
Սիպիլ 82, 83, 96, 114—116
Սիրանույշ 178
Սիրունի Հ. 371, 376, 384, 385, 587, 588
Սկիտալեց 550
Սկոտ Վալտեր 160, 513
Սմիթ Ադամ 373
Սմորգովսկի 537
Սյու Էժեն 182
Սոլոմյան Հ. 185, 187—190, 193, 450, 461, 466, 468—476, 531, 532
Սոլոգուբ 219, 283, 552, 566, 567
Սողոմոն Իմաստուն 75
Սոմալյան Ս. 22
Սոֆոկլես 250, 257, 340, 345
Սպանդարյան Հ. 101
Սպանդարյան Ս. 530, 533, 535—537
Սպանդարյան Սպ. 103, 122, 294, 330, 507, 570
Սվաճյան Մ. 133
Սվաճյան Հ. 173, 174
Ստենդալ 12, 182
Ստեփանե Խորեն 61, 62
Սրվանձտյան Գ. 27, 46, 171, 428, 488, 496, 502
Սունդուկյան Գ. 32, 33, 86, 109, 115, 141, 149, 176, 263, 275, 354, 355, 477, 533, 534, 563
Սուրենյան Վ. 222
Սուրխաթյան Հ. 186, 530—532, 535, 561, 567—592
Սևակ Ռ. 393

Վագներ 12, 209, 294, 322, 436
Վազով Ի. 88
Վայսման 294
Վայնինգեր Օտտո 449
Վահրամ Ռաբուլ 206, 207
Վան-Տեր 214
Վարդազարյան Փ. 193, 233, 235, 236, 243
Վարդանյան Փ. 56, 57
Վարդանյանց Վ. 100
Վարդանյանց Գր. 93, 100
Վարդգես Մենակ տե՛ս Ահարոնյան Վ.
Վարուժան Դ. 203, 209—216, 306, 354, 355, 363, 371, 376, 381, 383—385, 387, 393, 406, 407, 417, 435, 436, 473, 488, 496, 501, 551, 554, 587—589
Վարսամ տե՛ս Արեզյան Մ.
Վելասկեզ 373
Վերլեն Պ. 70, 76, 83, 203, 209, 320, 345, 401, 402, 450, 458, 459
Վերեսաև 285
Վերլեզ 301
Վերհարն Է. 83, 212, 345, 401, 402, 408, 453, 471, 557
Վեսելովսկի Յու. 78, 89, 149, 152
Վիլդենբրուխ 144
Վինկելման 367
Վիկաստ 450
Վիրգիլիոս 182, 350, 351
Վոգյուեն 45
Վոլտեր 175, 210, 402
Վորովսկի Վ. 186
Վունդ Վ. 438, 466, 468

Տաշրացի Վ. 25—27
Տասսո Տ. 182, 345
Տեմիրճյան Հ. 364
Տեմիրճիպաշյան Ե. 178, 404, 405, 416, 420
Տենիսոն 40
Տեր-Աստվածատրյան Հ. 193
Տեր-Գրիգորյան Է. 142
Տեր-Կարապետյան Ն. 23
Տեր-Կարապետյան Գ. 391
Տեր-Հարությունյան Ա. 185
Տեր-Մարտիրոսյան Ա. 498
Տեր-Մինասյան Վ. 428
Տեր-Միրաշյան Գ. 22

Տեր-Սահակյան 341
Տեր-Սարգսենց 171
Տերտերյան Ա. 166, 185, 186, 190, 192, 193, 490, 507—510, 512—529, 579
Տերյան Վ. 101, 166, 185, 188—190, 193, 197, 199, 201, 204, 217—224, 268, 280, 357, 358, 360, 361, 380, 381, 390, 458—461, 467, 468, 474, 475, 481, 498, 500, 501, 509, 511, 514, 515, 545, 547, 551, 555, 559, 562, 564, 584—586
Տերոյան Վ. 466
Տիգրան Զավեն 452, 453, 459
Տիգրանյան Արմենուհի 82, 475, 478, 564
Տիցիան 214, 458
Տյուսար Ս. 91, 92, 95, 172, 176, 193, 434
Տոլստոյ Լև 40, 44, 45, 71, 80, 89, 99, 100, 101, 107, 147, 149, 152, 162, 163, 210, 254—256, 282, 283, 292, 295, 296, 322, 326, 344, 346, 401, 403, 441, 471, 505, 535, 536, 541, 549, 552, 565, 568
Տորո 403
Տուրգենև Ի. 16, 20, 43—45, 69, 80, 88, 151, 152, 344, 346, 403, 471, 487, 505, 506, 513

Րայխ էմիլ 304
Րաֆֆի 18, 20, 30, 47, 49, 77, 78, 86, 105, 130, 148, 149, 155, 156, 161, 165, 191, 194, 219, 223, 267, 279, 280, 334, 350, 361, 429, 430, 456, 457, 472, 526, 532—534, 541, 562, 569

Ուայլդ Օ. 433, 440, 462, 463
Ութուճյան Կ. 172, 177
Ուիթմեն Ու. 403
Ումիկյան Զ. 40
Ուսպենսկի Գ. 90, 513, 549, 551
Ուտից էմիլ 294

Փանոսյան Ա. 405
Փառնակ 339
Փառնակես 81
Փավստոս Բուզանդ 22
Փարպեցի 22, 341
Փափազյան Վրթ. 8, 77, 89, 90, 96, 97, 101, 173, 183, 195, 221, 269—289, 382, 526, 551
Փիրումյան Տ. 99
Փշավելա Վաժա 99

Քալանթար Ալ. 87, 90
Քալաշյան Գ. 475, 476
Քարամյան Ն. 85
Քիյաո Պ. 401
Քյոփեճյան Հ. 362—364, 376, 377, 382, 390—392
Քյուսել դը Ֆրանսուա 319
Քուչակ Նահապետ 213, 340, 341, 355, 382, 391, 410, 467

Օշական Հ. 325, 394
Օլմինսկի Մ. 186
Օկտավ Մ. 513
Օնե Ժորժ 42, 43
Օտյան Ե. 167, 430
Օտյան Գր. 183
Օստրովսկի Ա. Լ. 43
Օստրովսկի Ն. 89, 112, 503
Օստրոգորսկի Վ. 59
Օվսյանիկո-Կուլիկովսկի 507
Օրժեշկո 147

Ֆադեյ 526
Ֆիրդուսի 28, 56, 513
Ֆլոբեր Գ. 13, 129, 168, 181, 182, 327, 345, 348, 375
Ֆնտգլյան Գ. 167, 316, 349, 411, 412
Ֆոլկներ 292, 297
Ֆոնվիզին 136
Ֆրանգյան Ե. 476, 478, 547
Ֆրանս Անատոլ 182, 348, 401
Ֆրայան Իլյե 98, 99
Ֆրիչե Վ. 186, 526, 527

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՌԱՋԻՆ ՄԱՍ

Քննադատությունը XIX դարի 90-ական թվականներին

Ներածություն (Ս. Սարինյան) 5

Գլուխ առաջին

«Նոր Դարի» քննադատությունը (Լ. Ամարյան) 24

Գլուխ երկրորդ

Մանուկ Աբեղյանը քննադատ (Ս. Հարությունյան) 46

Գլուխ երրորդ

Մինաս Բերբերյան (Մ. Սաղյան) 67

Գլուխ չորրորդ

«Մուրճի» քննադատությունը։ Ավետիս Արասխանյան (Լ. Մուրադյան) 84

Գլուխ հինգերորդ

Շիրվանզադեն քննադատ (Արամ Ալեքսանյան) 102

Գլուխ վեցերորդ

Լևոն Մանվելյանի քննադատական հայացքները (Լ. Դավթյան) 133

Գլուխ յոթերորդ

Լեոյի գրական հայացքները (Ա. Օհանյան) 147

Գլուխ ութերորդ

Հրանտ Ասատուր (Ն. Անանյան) 166

ԵՐԿՐՈՐԴ ՄԱՍ

Գրական քննադատությունը 1900—1910-ական թվականներին

Ներածություն (Ս. Սարինյան) 184

Գլուխ առաջին

Հովհաննես Թումանյանը քննադատ (Ստ. Թոփչյան) 225

Գլուխ երկրորդ

Վրթանես Փափազյանի քննադատական հայացքները (Լ. Մուրադյան) 269

Գլուխ երրորդ

Վահան Նալբանդյանի գեղագիտական հայացքները (Արամ Ալեքսանյան) 290

Գլուխ չորրորդ

Քննադատությունը «Անահիտ» հանդեսում. Արշակ Չոպանյան (Հ. Բեքմեզյան) . . 306

Գլուխ հինգերորդ

Քննադատությունը «Մեհյան» և «Նավասարդ» հանդեսներում (Ս. Սարինյան) . . 357

Գլուխ վեցերորդ

XX դարասկզբի արևմտահայ քննադատներ 393
Արտաշես Հարությունյան (Լ. Մուրադյան) 394
Տիրան Չրաքյանը քննադատ (Ստ. Թոփչյան) 410
Սիմոն Երեմյանի գրական հայացքները (Ն. Անանյան) 425

Գլուխ յոթերորդ

Քննադատությունը «Գեղարվեստ» հանդեսում (Ստ. Թոփչյան) 436

Գլուխ ութերորդ

Նիկոլ Աղբալյան (Գ. Անանյան) 478

Գլուխ իններորդ

Արսեն Տերտերյան (Լ. Մուրադյան) 507

Գլուխ տասներորդ

Հայ մարքսիստական քննադատությունը

Ընդհանուր ակնարկ (Ս. Մանուկյան, Հ. Գաբրիելյան, Ճ. Գրիգորյան) 530
Արտաշես Կարինյան (Ս. Մանուկյան) 548
Ցոլակ Խանզադյան (Ն. Անանյան) 555
Հարություն Սուրխաթյան (Ա. Ալեքսանյան) 567

ՀԱՅ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

Հատոր 2

Հրատ. խմբագիր Ա. Վ. ՀՈՎԱԿԻՄՅԱՆ
Տեխ. խմբագիր Լ. Ա. ԱԶԻԶԲԵԿՅԱՆ

Հանձնված է շարվածքի 18. 06. 1992 թ.: Ստորագրված է տպագրության 5. 12. 1997 թ.: Չափը 70×108 1/16: Թուղթ № 1: Տառատեսակ «Գրքի սովորական», բարձր տպագրություն: Պայմ. 52,85 մամ., տպագր., 37,75 մամուլ: Հրատ. № 8041: Պատվեր № 92:

Գինը պայմանագրային:

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 375019, Երևան,
Մարշալ Բաղրամյան պող. 24 գ.:
ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան, 375019, Երևան,
Մարշալ Բաղրամյան պող. 24:

[3000m-]

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
FL0077291

A III/6737