

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԺՈՒՌՆԱԼԻՍՏԻԿԱՅԻ ՖԱԿՈՒԼՏԵՏ

ԴԱՎԻԹ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ

***ԳՐԱԿԱՆ ԲԱՆԱԿԵՃԵՐԸ 20-ՐԴ
ԴԱՐԱՍԿՋՔԻ ՀԱՅ ՄԱՍՈՒԼՈՒՄ***

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

Ժ. 01.06. «Ժուռնալիստիկա» մասնագիտությամբ
բանասիրական գիտությունների դոկտորի
գիտական աստիճանի հայցման համար

ԵՐԵՎԱՆ 2007

Ն Ե Ր Ա Ծ ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

Քաղաքական, հասարակական և մշակութային բուռն իրադարձություններով հարուստ 20-րդ դարասկիզբը փորձաքար էր ազգային ինքնության գոյատևման ճանապարհին: Աշխարհաքաղաքական նոր փոփոխությունների կանխատեսումներ, հին կայսրությունների փլուզման վտանգ, նրանց ներսում ապրող ժողովուրդների արյունալի ընդհարումներ, հզորների բանակցային խաղեր... Այս ամենին ականատես հայությունը նոր դարը դիմավորեց տագնապների և հույսերի մակընթաց ալիքով: Դարավոր բնագործ հուշում էր, որ համախմբված գործելու լավագույն ելքը համազգային երկխոսությունն է՝ նպատակների և խնդիրների հստակեցումով: Իրականության մեջ դրանք դրսևորվում էին կոնկրետ բնագավառներում (քաղաքական, տնտեսական, մշակութային և այլն) շարունակաբար ծավալվող բանավեճերի, բանակռիվների, բանավիճային քննարկումների (և՛ բանավոր, և՛ գրավոր) տեսքով:

Մտավոր կյանքի այս համապատկերում որոշակիորեն առանձնանում են գրական բանավեճերը: Սրանց նախապատմությունը ձգվում է մինչև անտիկ շրջան, սակայն գրավոր խոսքում թեմատիկ վեճերը (այդ թվում և՛ գրական) նոր բովանդակություն ձեռք բերեցին հատկապես մամուլի ասպարեզ գալուց հետո: 19-րդ դարի ռուս և եվրոպական պարբերականների էջերում սփռված են արվեստի, գրականության շուրջ ծավալված բազում բանավեճեր ու բանակռիվներ, որոնք երևույթի գեղագիտական շերտերը նորովի վերհանելու, հասարակության լայն շրջաններում մտքերի ակտիվ փոխանակություն առաջ բերելու ուշագրավ միջոցներ էին:

Նման բանավեճերով հարուստ է նաև 19-րդ դարի հայ մամուլը: Կարևոր մի իրողություն. կեցության գաղափարական ու գեղագիտական ոլորտները այս հարյուրամյակում հիմնականում բնորոշվում են փոխներթափանցված այնպիսի զարգացումներով, որոնց արդյունքում գեղարվեստի մեջ խիստ ուժեղ էր հասարակական կյանքի զարկերակը: Դա նկատելի է հատկապես փոքր ազգերի գրականություններում: Ազգությունների կայացման գործընթացը, ազգային ինքնորոշման գաղափարը հաճախ նույն հարթության վրա էին դնում քաղաքականության և մշակույթի հիմնախնդիրները, քանզի զուտ գրականության կամ արվեստի կոնկրետ

միտումները ճշգրտելուց առավել կարևոր էր ազգային ինքնության «վաղվա օրվա», նրա գաղափարական սահմանների հստակեցումը: Այս համատեքստում պետք է դիտարկել այն բանավեճերը, որոնք լայն առումով սոսկ գրական չէին: Ասվածի վկայությունն են մասնավորապես «Հյուսիսսփայլի» գաղափարախոսների (Ստ. Նազարյան, Մ. Նալբանդյան) և պահպանողականների միջև ծագած տարածայնությունները գրապայքարի, հայ մատենագրության վիճակի մասին, հետագայում՝ Ռաֆֆի-Հայկունի գաղափարական ներհակությունները և մի շարք այլ գրական բանավեճեր, որոնք լայն արծագանք և հնչեղություն ձեռք բերեցին, քանի որ դրանցում հաճախ գրականությանը համազգային խնդիրներ լուծելու առաքելություն էր վերագրվում:

20-րդ դարասկզբին հասարակական-քաղաքական հարաբերությունների ընթացքը ավելի բուռն դրսևորումներ է ստանում: Սակայն գեղարվեստական կյանքի զարգացումը հատկապես եվրոպացի և ռուս գրողների ստեղծագործություններում ընթանում էր որակապես նոր փուլերի յուրացման ճանապարհով: Կյանքի ռեալիստական, նատուրալիստական պատկերավորմանը դեռևս 19-րդ դարավերջին փոխարինելու էր եկել սիմվոլիզմի (խորհրդապաշտություն) գեղագիտական դպրոցը, որի ազդեցությունները ստեղծագործական յուրացման ճանապարհով գեղարվեստական լուրջ արժեքների վերածվեցին 20-րդ դարասկզբի հայ գրականության մեջ: Հայ գրողներն ու գրականագետները, շարունակելով տեսադաշտում պահել ազգային կյանքի հիմնախնդիրները, այս տարիներին փորձում էին նաև ընդլայնել հայ գրականության գեղագիտական հետաքրքրությունների տարածքը՝ իրենց տեսական, վերլուծական մտորումներում հաճախ առաջնային նշանակություն տալով ստեղծագործության գեղարվեստական արժեքին (դա նկատելի է հատկապես 1910-ական թվականների բանավիճային քննարկումներում):

Կյանքի և գրականության այս բարդ ներթափանցումները, նրանց փոխհարաբերությունների բազմաշառավիղ ուղղվածությունը կարելի էր որոշակի համակարգմամբ ներկայացնել, եթե դրանք դիտարկվեին նախորդ դարից եկող կամ դարասկզբին ի հայտ եկած գրական-քննադատական ուղղությունների համապատկերում: Խնդրի գիտական դրվածքը կամ այլ խոսքով՝ թեմայի գիտական մեկնաբանությունը մենք փորձել ենք մատուցել հենց այս դիրքորոշմամբ, ինչն էլ կանխորոշել է մեր աշխատանքի կառուցվածքը: Ուստի գլխավոր ուշադրությունը դարձրել ենք այն

ուղղություններին (ռեալիզմ, սիմվոլիզմ, ֆուտուրիզմ, նեոռոմանտիկական-սիմվոլիստական հոսանք, քննադատական դպրոցներ և այլն), որոնց առնչվող հիմնախնդիրները և՛ տեսական, և՛ գեղարվեստական կոնկրետ երկերի քննության մակարդակում մամուլի էջերում բանավիճային քննարկումների առիթ են տվել:

Ի դեպ, այս շրջանում, հատկապես 1910-ական թվականներին արևելահայ և արևմուտահայ հատվածներում նկատելիորեն աշխուժանում են հասարակության տարբեր խավերին անմիջական երկխոսության հրավիրող գրական, ազգագրական, երաժշտական և այլ ընկերություններ, որոնց կազմակերպած միջոցառումները մեծ մասամբ առաջ էին բերում բուռն քննարկումներ՝ մտքերի ակտիվ փոխանակությամբ: Դրանց մասին այնուհետև տեղեկատվություն էր տրվում (երբեմն՝ համառոտ, երբեմն՝ մանրամասն) հայ պարբերականների էջերում: Քննարկումներում զգալի թիվ են կազմում բանավոր ելույթների շրջանակներում ծավալված գրական բանավեճերը: Հնարավորություն չունենալով հանգամանորեն ներկայացնելու՝ մենք կանգ ենք առել հիմնականում նրանց վրա, որոնք անմիջականորեն առնչվել են մեզ հուզող խնդիրներին: Այս ընկերությունների գործունեությունը, կազմակերպած միջոցառումները գիտական համակողմանի ուսումնասիրության կարիք ունեն: Միայն այն հանգամանքը, որ նման երեկոյթներում սկսեց հղկվել ու մշակվել բանավեճի կուլտուրան, իսկ վերջինս էլ իր հերթին ընդլայնեց համազգային երկխոսության հնարավորությունները, արդեն իսկ խոսում է այդ կազմակերպությունների, ընկերությունների կարևոր ավանդի մասին, ինչին, ցավոք, անտեղյակ է մերօրյա ընթերցողը¹:

Թեմայի ընտրության և ուսումնասիրության հարցում որոշակի դեր է խաղացել նրա՝ հիմնականում չմշակված լինելու իրողությունը: Հայ գիտական գրականության մեջ ոչ միայն գրական բանավեճը, այլև բանավեճն ընդհանրապես՝ իբրև մշակութային երևույթ, պատշաճ ուշադրության չի արժանացել: Այս ուղղությամբ գրված թերևս միակ աշխատությունը Հ. Հովհաննիսյանի «Վեճը որպես մտավոր հաղորդակցության եղանակ» թեկնածուական ատենախոսությունն է (Ե., 1996), որը, սակայն, չի հրատարակվել: Ինչպես խորհրդահայ, այնպես էլ հետխորհրդային տարիներին հայ իմաստասերներն ու տրամաբանները (Գ. Բրուտյան, Ս.

Հովհաննիսյան, Մ. Ասատրյան, Է. Մարգարյան, Ռ. Ջիջյան և ուրիշներ) իրենց աշխատություններում, համատեղ հրատարակած ժողովածուներում առանձնակիորեն կանգ են առել վեճի կարևոր բաղադրատարրերի վրա (փաստարկ, հակափաստարկ, փաստարկում և այլն), բացահայտել դրանց կառուցիկ սկզբունքները, զարգացման միտումները և այլն: Սակայն, կրկնում ենք, վեճը (բանավեճը)՝ իբրև մշակութային ամբողջական միավոր, նրանց տեսադաշտից դուրս է մնացել: Այս հանգամանքը մղել է մեզ աշխատանքի առաջին գլխում անդրադառնալ վեճի պատմությանն ու տեսությանը, վեր հանել իմաստային, կառուցվածքային, տրամաբանական ու հոգեբանական առումներով նրան բնորոշ ընդհանրական գծերը, ապա, ելնելով թեմայի ուղղվածությունից, համառոտ ակնարկով ներկայացնել բանավեճի անցած ուղին հայ մամուլի պատմության մեջ:

Մի փոքր այլ է խնդիրը գրական բանավեճերի պարագային: Մեր գրականության և մամուլի պատմաբանները իրենց աշխատություններում բազմիցս անդրադարձել են 19–20-րդ դարերում հատկապես լայն հնչեղություն ձեռք բերած բանավեճերին: Մեծ է եղել

ուշադրությունը դարասկզբի գրական կյանքի հանդեպ: Այնուհանդերձ, հիմնահարցը դիտարկվել է առավելապես գրականության որոշակի նպատակների, թեմատիկ, պրոբլեմային ընդգրկումների, այս կամ այն գրողի գեղագիտական դավանանքի, նրանց ստեղծագործության օրինաչափությունների, լեզվաոճական, տաղաչափական առանձնահատկությունների ուսումնասիրության շրջանակներում: Ուստի բանավեճերին ոչ միայն առաջնային դեր չի հատկացվել, այլև հաճախ ստվերի մեջ են մնացել նման քննարկումների ընթացքում առանցքային նշանակություն ունեցող մի շարք հիմնադրույթներ կամ էլ պարզապես արժանացել են աղավաղված մեկնաբանության:

Մենք ներկայացրել ենք դարասկզբի գրական բարդ գործընթացների համադրման մեկ այլ մոտեցում: Նախ, ի մի ենք բերել այդ տարիների մամուլում (արևելահայ և արևմտահայ) սփռված գրական բանավեճերը, խմբավորել դրանք գաղափարական-գեղագիտական ներքին փոխկապակցմամբ: Կառուցվածքային

¹ Այս ուղղությամբ կատարված առաջին կարևոր քայլերից մեկը պետք է համարել Սուսաննա Հովհաննիսյանի «Թումանյանը և Հայ գրողների կովկասյան ընկերությունը» գիրքը, Ե., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2007:

հստակեցումից հետո նյութի քննական-վերլուծական շարադրանքը մատուցել ենք՝ ելնելով հետևյալ սկզբունքներից.

1. Դարասկզբի գրական-գեղարվեստական զարգացման միտումների մեկնաբանություն՝ տեսադաշտում ունենալով բանավեճերի իմաստային-գործառական դերի և ազդեցության շրջանակները,
2. Գրականություն-մամուլ փոխհարաբերությունների կառույցի բացահայտում բանավիճային քննարկումների հենքի վրա,
3. Հակառակորդների տեսակետների անկողմնակալ մեկնաբանություն, բանավեճի բաղադրատարրերի (դրույթ, փաստարկ, հակափաստարկ, փաստարկում և այլն) վերլուծություն, ապա նաև՝ ընդհանրացումներ:

Ի հարկե, յուրաքանչյուր բանավեճ (բանակռիվ) որոշակիորեն առանձնանում է իր ներքին մղումներով, զարգացման ընթացքով, մասնակիցների տրամադրվածությամբ ու պատրաստվածությամբ և, ըստ այդմ, ուշագրավ բացահայտումներ անելու գայթակղության է մղում հետազոտողին: Այն ուղեկցել է նաև մեզ. հակառակորդների փաստարկներն ու դիտողությունները, նրանց խոսքի հոգեբանական նրբերանգները հաճախ հուշել են խորանալ նյութի թաքնված շերտերի մեջ, ի հայտ բերել տվյալ գրողի (քննադատի) գրական կողմնորոշումն ամբողջացնող նոր դիտարկումներ: Սակայն այդ բանավեճերն ինքնին լուրջ արժեք չէին ունենա և կմնային իբրև մեկուսացած միավորներ, եթե չհամադրվեին գաղափարական ու գեղագիտական ներքին կապերի, ընդհանուր միտումների և ուղղվածության շրջանակներում: Նման անհրաժեշտությունն է թելադրել կատարված խմբավորումները, իրենց համարժեք զարգացումներով, մեկտեղել աշխատանքի համապատասխան գլուխների մեջ՝ «Բանավեճեր ռեալիզմի շուրջ», «Սիմվոլիզմի, գրական նորագույն հոսանքների տարըմբռնումներ», «Քննադատությունը ներհակ դիրքորոշումների պայքարում»:

20-րդ դարասկզբի հայ մամուլի էջերում ծավալված գրական բանավեճերը այդ տասնամյակների գեղարվեստական գործընթացների ուղղակի արտահայտությունն են: Մեր նպատակն է եղել ցույց տալ, որ՝

ա) Մամուլի օրգաններն իրենց ակտիվ գործունեությամբ մեծապես նպաստել են գրական կյանքի աշխուժացմանը՝ հակադիր տեսակետների բախման հանգույցում շարունակ որոնումների մղելով ոչ միայն գրողներին ու քննադատներին, այլև

ընթերցողական լսարանին: Այս համատեքստում հստակեցվել են պարբերականների կողմնորոշումները այս կամ այն գրական ուղղության հանդեպ:

բ) Տեսական հարցերի, ինչպես նաև գրական կոնկրետ ստեղծագործությունների բանավիճային քննարկումների արդյունքում էապես հստակվել են դարասկզբի գրական ուղղությունների գեղագիտական ըմբռնումները կանխորոշող սահմանները,

գ) Մամուլի էջերում, գրականության զարգացմանը համընթաց, հատկապես 1910-ական թվականներին դրական միտումներ են նկատվել հայ իրականության մեջ բանավեճի կուլտուրան հղկելու ասպարեզում,

դ) Գրական կյանքը, շնորհիվ նաև գրական բանավեճերի, այս տարիներին զգալիորեն ձերբազատվել է ազգային գրականությանը պարտադրվող նեղ սահմանափակումներից, իսկ հայ գրողների (Լ. Շանթ, Հ. Թումանյան, Մ. Մեծարենց, Դ. Վարուժան, Սիամանթո և ուրիշներ) մեծարժեք գործերը ընդհուպ մոտեցել են համաշխարհային գրականության նվաճումներին,

ե) Հայ գրականության վաղվա օրով մտահոգ գրողներն ու քննադատները (արևելահայ և արևմտահայ) դարասկզբի երկրորդ տասնամյակին արդեն պատրաստ էին Հոգևոր Հայաստանի, Հայաստանեայց (միացյալ) գրականության հեռանկարները բանավեճի բարձր մակարդակով՝ **երկխոսությամբ** առաջադրելու և քննարկելու, եթե վերահաս աղետները (Մեծ եղեռն, Առաջին համաշխարհային պատերազմ) հայ գրական կյանքի զարգացման բնականոն ընթացքը չընդհատեին:

Բանավեճերը՝ իբրև մշակութային կյանքի անբաժանելի մաս, առանձնակի սրությամբ երևան են գալիս հատկապես հասարակության զարգացման բեկումնային շրջաններում: Այս առումով ընդհանուր շատ կողմեր ունեն 20 և 21-րդ դարասկիզբները, ուստի թեմայի արդիականությունը կասկած չի հարուցում: Ընդհանրություններից նշենք թերևս ամենակարևորը. և՛ հարյուր տարի առաջ, և՛ այժմ հայ մտավորականության առջև ծառայել են լուրջ հիմնախնդիրներ, որոնց լուծումը մեծ ջանքեր է պահանջում ազգային ինքնությունը պահպանելու, հայ ժողովրդի հոգևոր կերպարը դիմազրկումից փրկելու համար: Չմոռանանք. 20-րդ դարասկզբին Ռուսաստանում (նաև Անդրկովկասում) «սավառնում էր» կոմունիստական (բոլշևիկյան) գաղափարախոսության ուրվականը: Մեր օրերում այն ազգային կյանք է թափանցում գլոբալ գործընթացների տեսքով:

Այս համատեքստում ուսանելի շատ բան կարելի է գտնել նախորդ դարասկզբի գրական բանավեճերում հնչած կարծիքներում ու տեսակետներում: Հայ գրականության և քննադատության լավագույն ուժերը, խորապես մտահոգ գրական կյանքի վաղվա օրվա համար, փորձում էին գտնել գրողի ստեղծագործության մեջ ազգայինի ու համամարդկայինի համադրման կենսական ուղիները: Նրանց խորաթափանց միտքը, ազգային ոգու խորքային ըմբռնումները, գեղագիտական նուրբ կռահումները, վստահ ենք, շատ հարցերում օգտակար կլինեն մերօրյա գրողին ու քննադատին, որոնց ստեղծագործական որոնումները, ցավոք, ոչ քիչ դեպքերում մակերեսային են, իսկ նմանակումներն օտարին՝ պարզունակ, որով ընդամենն արագացնում են ազգային դիմագծի խաթարման ընթացքը...

Ուսումնասիրության մեջ համատեղված են հայ գրականության և մամուլի պատմության մի շարք հիմնախնդիրներ: Մոտեցումը բնական պետք է համարել, քանի որ գրական բանավեճը՝ իբրև առանցք, թելադրել է դրանք քննարկել՝ մեկտեղելով գրականության ու մամուլի մասին մեր սկզբունքային ըմբռնումները: Սրանք ի մի բերելով քննական որոշակի կառույցի մեջ՝ հնարավորություն ենք ունեցել յուրովի բացահայտել 20-րդ դարասկզբի հայ գրական և լրագրային կյանքի ուշագրավ շատ կողմեր: Մնացյալը, ինչ վրիպել է մեր հայացքից, հուսով ենք, կհայտնվի գալիք հետազոտողների տեսադաշտում:

ԲԱՆԱԿԵՃՈՒ ԻՐԻԵՎ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԵՐԵՎՈՒՅԹ

1. ՎԵՃ. ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

Գոյության խորհուրդը հազարամյակներ շարունակ հուզել և հուզում է մարդուն: Ո՞վ է ինքը, որտեղի՞ց է գալիս, ո՞ւր է գնում: Առաջին իսկ հարցերը հաղորդակցության պահանջ են առաջ բերել՝ մղելով նրան գրույցի, երկխոսության (տրամախոսության) իր նմանի հետ: Կարծիքների համադրությանն ի սկզբանե ուղեկցել է նրանց հակադրությունը: Վերջիններիս բախումը ծնել է վեճ: Մշակույթի և քաղաքակրթության պատմության մեջ վեճի դերն անփոխարինելի է: Մշակույթի զարգացումն իր մեջ նաև ինքնաժխտման որոշակի գործընթաց է ներառում, որի ընթացքում նոր ձևեր կերտելու մղումը հաճախ իրականություն է դառնում հինը մերժելու միջոցով: Վեճի դրսևորման շրջանակները, սակայն, սրանով չեն սահմանափակվում, քանզի հաղորդակցության հնարավորություններն անսահման են¹: Հանրույթ ձևավորող մարդկային կառույցի տարամետ մղումները, նրանում ընթացող հասարակական, քաղաքական ու տնտեսական հարաբերությունների ներհակ բնույթը հաճախ պայքարի ու հակազդեցության ալիք են բարձրացրել: Ուստի հին աշխարհի իմաստունների ջանքերով դեռևս քաղաքակրթության արշալույսին լույս աշխարհ են գալիս վեճ երևույթին նվիրված առաջին ուսումնասիրությունները, բացահայտվում ու համակարգվում են նրա զարգացման օրինաչափությունները, բարոյահոգեբանական սկզբունքները, տրամաբանական կառույցը և այլն: Խոսքը մասնավորապես հին հունական, հնդկական ու չինական փիլիսոփայական դպրոցների ներկայացուցիչների մասին է:

Ուսումնասիրելով շարք հետազոտողներ ուշագրավ դիտարկումներ ունեն նախաքրիստոնեական շրջանում վեճին նվիրված գրավոր հուշարձանների վերաբերյալ: Կ. Պավլովան, օրինակ, նկատում է՝ հին հնդկական

¹ Տե՛ս **U. Habermas**, *The Theory of Communicative Action*, v. 2 (Lifeworld and System), Boston, Beacon Press, 1989, pp. 204–207.

«Ուպանիշադներում», որտեղ տեքստերը ներկայացված էին երկխոսության ձևով, հարց ու պատասխանները երբեմն առաջ էին բերում վիճաբանություններ²: Հ. Բուշի կարծիքով՝ Հնդկաստանում է ստեղծվել էրիստիկայի (վիճաբանության արվեստ) հիմնախնդիրներ շոշափող առաջին գրավոր հուշարձաններից մեկը՝ «Չարախասամխիտան»³: Այս հետազոտողներն այնուհետև անդրադառնում են Հնդկաստանում նյայա փիլիսոփայական դպրոցի հիմնադիր Գաութամայի «Նյայա-սուտրա» տրակտատին (գրվել է մ. թ. I դարում): Աշխատության մեջ նկարագրված է վեճի երեք տեսակ՝ վադա, ջալպա և վիտանդա:

Վադան վեճի բարձրագույն ձևն է, որի ընթացքում խստիվ պահպանվում են տրամաբանության օրենքներն ու կանոնները: Նպատակն է՝ տարբեր դիրքերից, համապատասխան մեկնաբանություններով բացառապես բարյացակամ մթնոլորտում հասնել ճշմարտության բացահայտմանը: Ջալպան սոփեստական վեճ է, որտեղ կարևորը հաղթանակի հասնելն է: Թույլատրելի են հակառակորդի մտքերի խեղաթյուրումը, նրան ոչ ըստ էության հակաճառելը և այլ միջոցներ: Վիտանդան սոփեստական վեճի տարատեսակներից է, որի ժամանակ մասնակիցներից մեկը մերժում է հակառակորդի դրույթը՝ միաժամանակ իրեն իրավունք վերապահելով չներկայացնել հարցի կապակցությամբ սեփական տեսակետը⁴:

Վեճի տեսական սկզբունքների ուսումնասիրության ասպարեզում որոշակի ներդրում ունեն նաև չինացի իմաստասերները: Հայտնի են մասնավորապես մոհզմի հիմնադիր Մո-Ղիի (թ. ա. 5-րդ դար)՝ վեճի տեսությանն առնչվող հայացքները, որոնք նրա աշակերտներն ամփոփել են «Մո-ցզի» տրակտատում: Այստեղ, ի թիվս այլ խնդիրների, մոխսները քննում են վեճի մեջ մտնելու պայմանները՝ վիճաբանող կողմերին նախապես զգուշացնելով. ա) եթե դատողությունները նույնական են, ապա վեճ լինել չի կարող, բ) վեճը ծնվում է նույն առարկայի մասին տարբեր դատողությունների առկայության դեպքում, գ) վեճում հաղթում է նա, ում կարծիքը համապատասխանում է իրականությանը և այլն:

² Տե՛ս **К. Г. Павлова**, Психология спора, Владивосток, 1988, с. 18.

³ **Генрих Буш**, Диалогика и творчество, Рига, §Авоmc!, 1985, с. 258.

⁴ Там же, с. 22, տե՛ս նաև **J. Brandt**, The Rhetoric of Argumentation, Oxford, Oxford Univ. Press, 1970, pp. 67–74.

Վեճի տեսությունն իր զարգացման առավել բարձր աստիճանին հասավ Հին Հունաստանում: Հունական պոլիսը, ձևավորվելով իբրև մշակութային-քաղաքակրթական կենտրոն, խոշորագույն դեր է ունեցել այդ ժամանակաշրջանի իմաստասիրական, ճարտասանական մտքի զարգացման ասպարեզում: Քաղաքական և ընկերային ճկուն համակարգի շնորհիվ Ք. ա. 5-րդ դարում ծնունդ առան երկիրը ղեկավարող մի շարք մարմիններ (Աշխարհաժողով, Հինգ հարյուրի խորհուրդ, Երգվյալների դատարան), որոնցում հարցերը քննվում, ապա և վճիռներ էին կայացվում ձայների մեծամասնությամբ: Քննարկումներն ընթանում էին մտքերի ակտիվ բախման պայմաններում⁵: Դիրքորոշման բևեռացումները բնորոշ էին նաև մյուս վեճերին (իմաստասիրական, բարոյագիտական, կրոնական և այլն): Այլ խոսքով՝ հանրային աշխույժ կենսակերպը և մշակութային կյանքը զարգանում էին շահեկան փոխներթափանցումներով⁶:

Անտիկ շրջանին նվիրված հետազոտություններում վեճի տեսության հարցերը համակարգող առաջին հեղինակների շարքում հիշատակվում են Գորգիասի, Ֆիլեբոսի, Պրոտագորասի, Ջենոն էլեացու (Ք. ա. 5-րդ դար) անունները: Պրոտագորասը մասնավորապես ժամանակակիցների շրջանում ճանաչված էր իբրև վիճաբանության հմուտ վարպետ: Նա սովորեցնում էր, որ յուրաքանչյուր առարկայի (երևույթի) մասին կարող են լինել միմյանց բացառող տեսակետներ և պատճառաբանում էր հետևյալ կերպ. «Մարդը բոլոր իրերի չափանիշն է: Քանի որ դատողությունների ճշմարիտ լինելու չափանիշը սուբյեկտիվ է, ուստի ճշմարիտ է այն, ինչ ճշմարիտ է թվում տվյալ մարդուն այդ պահին: Հենց այս իրողությունն էլ դառնում է նույն առարկայի մասին հակադիր տեսակետների միաժամանակյա գոյության հիմքը»: Ինչպես Պրոտագորասը, այնպես էլ Ջենոն էլեացին իրենց աշխատություններում առաջինն սկսեցին կիրառել վեճի ընթացքում հարցերի միջոցով հակառակորդի մտքերը բացահայտելու, նրա դատողություններում առկա հակասությունները վեր հանելու մեթոդը, ինչը հետագայում Սոկրատեսն ավելի կատարելագործեց⁷:

⁵ А. Степанян, А. Телунц, К проблеме классической модели социального общежития (древнегреческий город-государство), §Глобус науки!, Е., 2000, N 4, с. 87–92.

⁶ J. Atkins, Literary Criticism in Antiquity, v. 2, London, Macmillan, 1961, pp. 31–35.

⁷ Ст'я А. Н. Соколов, Проблемы научной дискуссии, Ленинград, §Наука!, 1980, с. 34–35, J. Atkins, նշվ. աշխատ., էջ 51–53:

Վեճի տեսության և ընդհանրապես դիալեկտիկայի (հին նշանակությամբ՝ վիճաբանության արվեստ) զարգացման գործում մեծ է հատկապես հունական փիլիսոփայության երեք խոշորագույն ներկայացուցիչների՝ Սոկրատեսի, Պլատոնի ու Արիստոտելի ներդրումը:

Սոկրատեսից առաջ սոփեստներից շատերը վեճի հիմնական նպատակը համարում էին հակառակորդի նկատմամբ ամեն գնով հաղթանակի հասնելը: Նշանավոր իմաստասերը հարցի մեկնաբանությանը մոտեցավ այլ տեսանկյունից: Նրա առաջադրած փաստարկման տեսական հարացույցը նորություն էր մի շարք առումներով՝ ա) իր *նպատակով*, համաձայն որի՝ վեճի մեջ կարևորը ոչ թե հաղթելու ցանկությունն է, այլ ճշմարտության որոնումն ու հայտնաբերումը, բ) *գործընթացով*. այս դեպքում հակառակորդների մրցակցությանը փոխարինելու է գալիս նրանց համագործակցությունը, գ) տրամաբանական կանոնների նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքով. դրանք սեփական ցանկություններին հարմարեցնելու փոխարեն, ինչպես վարվում էին սոփեստները, առաջարկվում էր հետամուտ լինել վեճի ընթացքում այդ կանոնների խստիվ պահպանմանը⁸:

Ուշագրավ զուգահեռներ է անցկացնում Ա. Սոկոլովը Պրոտագորասի և Սոկրատեսի երկխոսություններում ի հայտ եկած մեթոդների միջև: Եթե Պրոտագորասի երկխոսություններում կողմերից յուրաքանչյուրը հետևողականորեն պաշտպանում է իր տեսակետը՝ հերքելով ընդդիմախոսի փաստարկները, ապա Սոկրատեսի երկխոսություններում տարբեր կարծիքների առկայությունը յուրովի ընդգծում է մասնակիցների ընդհանուր մտահոգությունը՝ մեկտեղել ուժերը ճշմարտությունը բացահայտելու համար: Այս գործում Սոկրատեսն ուներ իր անփոխարինելի դերը. պատահական չէ, որ նա իր մեթոդը նմանեցնում է մանկաբարձի արհեստին՝ համարելով, որ «ինքը թեթևացնում է ժամանակ առ ժամանակ մարդկային հոգում նիհող ճշմարտության ծնունդը»⁹:

Փիլիսոփա Սոկրատեսի կերպարը համակողմանիորեն բացահայտվում է Պլատոնի երկխոսություններում: Սրանք մարդկությանը հայտնի այն եզակի

⁸ Տե՛ս Ն. Գ. Դավալյան, Փաստարկումը Պլատոնի երկերում, »Բանբեր Երևանի համալսարանի«, Ե., 1993, N 1, էջ 99:

⁹ А. Н. Соколов, Проблемы научной дискуссии, с. 35.

ստեղծագործություններից են, որոնց գնահատականը տալիս դժվարանում ես կողմնորոշվել. հերոսի¹⁰ ծառայություններն են ավելի մեծ, թե՞ հեղինակինը: Սուկրատյան հանձարեղ դիմակը, որով ներկայանում է Պլատոնը, ըստ էության բացահայտում է նաև նրա վերաբերմունքը բանավեճի արվեստին¹⁰: Այդ գործերում վեճի էությունն ու հիմնախնդիրները քննվում են տրամաբանական, հոգեբանական ու բարոյագիտական դիտանկյուններից: Պլատոնն առանձնակի ուշադրություն է դարձնում խոսքի հոգեբանական ներգործության ուժին, որը դրսևորվում էր հատկապես հռետորական արվեստում: «Եթե հռետորն ու բժիշկը մեկնեին որևէ քաղաք,– ասում է Գորգիուսը համանուն երկխոսության մեջ,– և եթե ժողովրդական ժողովում կամ մեկ այլ հավաքի ժամանակ վեճ առաջանար՝ երկուսից ում ընտրել իբրև բժիշկ, ապա նրան, ով բժիշկ է, ոչ ոք ուշադրություն չէր դարձնի, կընտրեին հռետորին... քանզի չկա մի բան, ինչի մասին հռետորը չխոսեր ավելի համոզիչ, քան իր գործի գիտակ որևէ մեկը»¹¹:

Հունական փիլիսոփայության մեկ այլ խոշոր ներկայացուցիչ՝ Արիստոտելի մի շարք աշխատություններում («Տոպիկա», «Հռետորություն», «Սոփեստական հերքումների մասին», «Առաջին անալիտիկա», «Երկրորդ անալիտիկա» և այլն) հանգամանորեն քննված են դիալեկտիկայի, էրիստիկայի խնդիրները¹²: Մասնավորապես խոսելով մտահանգումների մասին, որոնց միջոցով ինչ-որ բան հերքվում կամ ապացուցվում է, փիլիսոփան դրանք դասակարգում է հետևյալ կերպ՝

ա) Ապոդիկտիկ (ապասական) մտահանգումներ. սրանց դեպքում դրույթն ապացուցվում է հավաստի փաստարկների միջոցով, ուստի այն ճշմարիտ է,

բ) Սոփեստական մտահանգումներ. վեճի ընթացքում կիրառվում են ոչ հավաստի փաստարկներ, հետևաբար դրույթը կարող է լինել կեղծ կամ չապացուցված: Այս տիպի մտահանգումներում տրամաբանության որևէ օրենք միտումնավոր կերպով խախտվում է,

գ) Դիալեկտիկական (տրամախոսական) մտահանգումներ, որոնք տատանվում են նախորդ երկուսի միջև: Դիալեկտիկականն, ըստ Արիստոտելի, ընկած է

¹⁰ P. Hadot, Plotin ou la simplicité du regard, Paris, Penguin, 1963, p. 16.

¹¹ ἰσοῦσι, ἴσους ἂν ἴσῃσιν ἂν ἴσῃσιν ἂν ἴσῃσιν ἂν ἴσῃσιν ἂν ἴσῃσιν, ἴσῃσιν, ἴσῃσιν, ἴσῃσιν

¹² Hand book of Claccikal Rhetoric in the Hellenistic Period, ed. by S. Porter, Amsterdam, Brill Press, 1977, pp. 216–224.

ճշմարտության հետազոտման ճանապարհին: Նպատակն այս դեպքում այնպիսի մեթոդի մշակումն է, որի շնորհիվ հնարավոր լինի ճշմարիտ դրույթները բխեցնել «հավանական և ճշմարտանման գիտելիքներից»¹³:

Ապոդիկտիկ մտահանգումները քննության են առնված «Առաջին անալիտիկա» գրքում, սոփեստականը՝ «Սոփեստական հերքումների մասին», դիալեկտիկականը՝ «Տոպիկա» ուսումնասիրություններում¹⁴:

Վեճն ուրույն դրսևորումներ է ստացել մարդկության հնագույն տեքստերից մեկում՝ «Աստվածաշնչում»: Այստեղ առկա իմաստային հիմնական կառույցներից չարի և բարու հակադրությունը շարունակ ընթանում է բանավիճային հարթության վրա: Վեճի հնարքներին հաճախ են դիմում նաև քրիստոնեության հետևորդները: Տարածայնություններն ուժեղանում են հատկապես դավանաբանական հիմնախնդիրների քննարկման ժամանակ, երբ փորձ է արվում հստակեցնել մի շարք հիմնարար դրույթների փոխառնչությունները (հիշենք, օրինակ, Աստծո միաբնակ կամ երկաբնակ էության շուրջ ծավալված երկարատև վեճերը): Աստվածաբանական տեքստերը, սակայն, ունեն մի էական առանձնահատկություն. դրանք փիլիսոփայականից տարբերվում են նրանով, որ այստեղ հեղինակների փաստարկներն առաջին հերթին հենվում են մարդու հավատի վրա: Ուստի յուրացնելով անտիկ շրջանի վեճերին բնորոշ մի քանի գծեր՝ քրիստոնեության հետևորդները դրանք զուգակցում են հավատացյալի վրա ունենալիք հուզական ներգործությանը¹⁵:

Հին աշխարհից քրիստոնեական դարաշրջանին անցնելու գործընթացը որոշակի փոփոխություններ է առաջ բերում նաև վեճը ներկայացնելու մեթոդի, ձևերի մեջ: Եթե նախկինում իմաստասերների ուշադրության կենտրոնում հարցուպատասխանային մեթոդն էր, ապա հետագայում առավել կարևոր է դառնում փաստարկի մեթոդը: Դրա հետ մեկտեղ, եթե Հին աշխարհում վիճելի հարցերի շուրջ

¹³ ԱՊՍՏՎԾԱՅՆՉՈՒՄ, ԱՍՏՎԾԱՅՆՉՈՒՄ, ԼՈՒՍՏՎԻՆՆԵՐԻ ԿՈՒՆՍՏԱՆՏՆՈՒՄ, «ԼՈՍՏՎՈՒՄ», ԳԵՂՈՒՄ, ԴՈՒՄ ԳԵՂՈՒՄ

¹⁴ ՏԵՆՍ ԵՄՍ ԻՆՏԵՐՆԱԿՆԱԿԱՆ ԻՆՏԵՐՆԱԿԱՆ ԴՈՒՄ ԳԵՂՈՒՄ-110

¹⁵ ՏԵՆՍ **J. Lauer**, Ritual and Power in Imperial Roman Rhetoric, *Classic Quarterly*, pp. 422-445, Նույնի *Ritual and Power in Bible*, *Journal of Speech*, 90 (2004), pp. 423-428.

քննարկումներն ընթանում էին բանավոր մակարդակով, ապա գիտության զարգացմանը զուգընթաց նույնքան (զուցեն ավելի) արժևորվում է գրավոր վեճը¹⁶:

Միջին դարերում տեսական աշխատություններ վեճի մասին չեն գրվել: Մշակույթն այս շրջանում հարստանում է մեկնողական տեքստերով, որոնցում մտավոր հաղորդակցության առաջնային նպատակներից մեկը դառնում է քրիստոնեական–ոչ քրիստոնեական արժեքներ հակադրության ցուցադրումը: Բայց և այնպես վեճի բազմաբնույթ դրսևորումներն առավելապես նկատելի են ժամանակի խոշոր արվեստագետների գեղարվեստական ու հրապարակախոսական գործերում: Ուշագրավ է այս առումով Լեոնարդո դա Վինչիի հայտնի երկերից մեկը՝ «Նկարչի վեճը բանաստեղծի, երաժշտի և քանդակագործի հետ»: Այստեղ նկատելի են բանավիճային արվեստին բնորոշ մի շարք ընդհանրական գծեր՝ նյութի կրկնակի հասցեագրում (միաժամանակ և՛ ընդդիմախոսին, և՛ լսարանին), սեփական դիրքորոշմանը մինչև վերջ հավատարիմ մնալու ձգտում, փաստարկման ընթացքում կիրառվող տարբեր հնարքներ և այլն¹⁷:

Մամուլի պատմության մեջ բանավիճային ելույթի փայլուն նմուշ է XVIII դարի անգլիացի հայտնի գրող Ջոն Միլտոնի «Մամուլի ազատության մասին. ճառ Անգլիայի խորհրդարանում» հոդվածը: Ընդդիմանալով խորհրդարանի պատգամավորների որոշմանը՝ հեղինակը փորձում է համոզել, որ գրաքննության մասին ընդունված օրենքը անթույլատրելի է ազատ հասարակության մեջ, քանի որ սահմանափակում է մարդու բնական իրավունքներն ու ազատությունը: Հոդվածը կառուցված է ընդդիմադիրների հավանական արդարացումները հերքող ուժեղ հակափաստարկների վրա, որոնց հրապարակախոսական պաթոսին կենդանի շունչ է հաղորդում պատկերավոր լեզվամտածողությունը. «Հարկ է մատնանշել այն անհավանական կորուստները և վնասները, որ գրաքննչական կապանքները բերում են մեզ,– գրում է Միլտոնը,– որ ավելին են, քան եթե թշնամին ծովից պաշարեր մեր

¹⁶ Տե՛ս **Ա Ի Ո Նե՛րձ, Ի՞ճա՛ս մի՞նչ է՞նչն**, ր՞ 11

¹⁷ Ավելի մանրամասն տե՛ս **Ա՜ս Զր՜նձ**, Ի՞ճա՛ս է՞նչն **Ե՛ս Ե՛ս Ե՛ս** ձ՛ռն է՞նչն **Յ՛ս Զ՛ն** "11111" 1 11111 11111 ր՞ 11

բոլոր նավահանգիստները, նեղուցները. այդ կապանքները կանգնեցնում ու դանդաղեցնում են ամենաթանկարժեք ապրանքի՝ ճշմարտության ներմուծումը»¹⁸:

Վեճի տեսության հանդեպ հետաքրքրությունը վերստին արթնանում է 19-րդ դարում: Այս ասպարեզում առաջին ուշագրավ աշխատություններից մեկը Ա. Շոպենհաուերի «Երիստիկական դիալեկտիկական» է: Նրա առաջադրած խնդիրը հատկանշվում է ոչ այնքան գիտական, որքան հոգեբանական մղումներով: Վեճին անդրադարձնալուց առաջ, իմաստասերի կարծիքով, պետք է հստակ տարբերակվեն տրամաբանությունը և դիալեկտիկան: Եթե տրամաբանության համար հիմք է օբյեկտիվ ճշմարտությունը, ապա դիալեկտիկայում կարևորը սեփական ճշմարտությունը հաստատելն ու հաղթանակ տանելն է: Սկզբունքային այս մեկնակետով նպատակ է դրվում ոչ միայն պաշտպանվել հակառակորդի հարձակումներից, այլև հարկ եղած դեպքում հարձակվել՝ չընկնելով, սակայն, հակասությունների մեջ: Երիստիկական դիալեկտիկան Շոպենհաուերը համեմատում է հոգևոր սուսերամարտի հետ, որտեղ հաղթող դուրս գալու համար անհրաժեշտ է շատ լավ տիրապետել այդ խաղի կանոնները¹⁹:

Տեսական մակարդակով վեճին նվիրված լավագույն ուսումնասիրություններից մեկի հեղինակը 20-րդ դարասկզբի ռուս հայտնի տրամաբան Ս. Պոլվարնինն է: Նրա նպատակը, ի տարբերություն Շոպենհաուերի, վեճի համակողմանի քննությունն է, վերջինիս տրամաբանական, բարոյագիտական ու հոգեբանական կողմերի վերհանումը արիստոտելյան դիալեկտիկայի ոգով: Հեղինակը ինքնատիպ դիտարկումներ ունի վեճի դասակարգման, նրա տեսակների, ապացույցների և փաստարկների, վիճաբանության ընթացքում կիրառվող հնարքների և սրանց առնչվող բազմաթիվ հարցերի մասին: Հետաքրքիր են, օրինակ, բանավոր և գրավոր վեճերին տրված պոլվարնինյան բնութագրումները:

Ընդհանրապես բանավոր և գրավոր խոսքի յուրահատկությունների ուսումնասիրությունը հաճախ է հայտնվել հետազոտողների ուշադրության կենտրոնում: Սրանց առնչությունների համեմատական քննությունը ներկայացնելով հրապարակախոսության ձևավորման, լսարանի վրա նրա ներգործության

¹⁸ Ժուռնալիստիկա, ինչ. ինչպես. ինչու. բնագրեր (կազմ. Ալդին Սորիկյանը), Ե., Երևանի մամուլի ակումբ, 2006, էջ 51:

¹⁹ Տե՛ս Ա. Չոպենհաուեր «Ինքնադիալեկտիկական» ա թե՛ս «Ինքնադիալեկտիկական» ա թե՛ս

համատեքստում՝ Գ. Անանյանը մասնավորապես նկատում է. «Հանրության վրա ազդեցության անմիջականությամբ և օպերատիվությամբ գրավոր խոսքը գիշում է բանավորին, գերազանցելով վերջինիս լսարանի մեծությամբ: ... Որքան էլ իրարից տարբեր՝ գրավոր խոսքը ամբողջովին չէր հակադրվում բանավորին, ավելին՝ հարստանում էր վերջինիս առանձնահատկություններով: ... Գրավորը մարդուն «կտրում է» կենդանի խոսքից, բայց, ահա, կենդանի գրույցի հատկանիշը՝ երկխոսությունը, փոխանցվում է գրավորին՝ պահպանելով հաղորդակցության անմիջականությունը»²⁰:

Համաձայն Ս. Պովարնինի՝ գրավոր վեճն ավելի պատշաճում է ճշմարտության բացահայտմանը: Սակայն դրան ևս ներհատուկ են թերություններ. երբեմն այնքան երկար է ձգվում, որ ընթերցողը հաճախ մոռանում է հակադիր տեսակետներում առաջադրված դրույթներն ու փաստարկները, իսկ նման իրավիճակը կողմերին միմյանց մտքերը խեղաթյուրելու հնարավորություն է ընձեռում, առավել ևս, եթե վեճն ընթանում է ոչ թե մեկ, այլ երկու և ավելի պարբերականների էջերում²¹:

Վեճի տեսությանն առնչվող հիմնախնդիրների ուսումնասիրությունը շարունակվեց նաև հետագա տասնամյակներում: Լույս տեսան մի շարք արժեքավոր աշխատություններ, որոնց հեղինակները (Մ. Յարոշևսկի, Ա. Սոկոլով, Ա. Ալեքսեև, Կ. Պավլովա, Մ. Սլեմնյով, Վ. Վասիլկով և ուրիշներ) իրենց արժանի ավանդն ունեն վեճի իմացաբանական-մեթոդաբանական կողմերի հետազոտության մեջ²²:

Ընդհանրապես վեճերը, կախված մասնակիցների աշխարհայացքից, իմաստասիրական, քաղաքական, գեղագիտական ու բարոյագիտական նախասիրություններից, մեծ մասամբ հատկանշվել են թեմատիկ որոշակի ուղղվածությամբ: Եթե անտիկ շրջանում տարածված էին փիլիսոփայական վեճերը, ապա միջնադարում ավելի հաճախ տարածայնություններ են առաջանում

²⁰ **Գառնիկ Անանյան**, Ակնարկներ հայոց հին և միջնադարյան հրապարակախոսության, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 2005, էջ 19: ր

²¹ Տե՛ս **Ռո Է Իրաճե, Ռիճ Ի օրժե Է Իճճճճ րիճ Իճ**, ԳԳԳԳ, րճ ԳԳ-ԳԳԳ

²² Ավելի մանրամասն տե՛ս **Հովհաննես Հովհաննիսյան**, Վեճը որպես մտավոր հաղորդակցության եղանակ, Ատենախոսություն, Ե., 1996, էջ 44-47:

կրոնադավանաբանական հարցերի շուրջ²³: Վերջին երկու դարերում (19–20-րդ) մարդկության միտքն իր տարամետ բևեռներով կենտրոնացած է առավելապես հասարակագիտական և բնագիտական հիմնախնդիրների վրա: Սրանց շուրջ վեճերն ընթացել են նաև թեմատիկ նեղ ուղղվածությամբ՝ ընդգրկելով միայն մասնագիտական մեկ ոլորտ: Այս համապատկերում որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում 18–19-րդ դարերում եվրոպական և ռուս գրական շրջանակներում ծավալված գրական բանավեճերն ու բանակոթիվները: Դրանք երբեմն այնքան բուռն էին ընթանում, որ հանգեցնում էին ծայրահեղ ու իրարամերժ դիրքորոշումների՝ փոխադարձ վիրավորանքներով հանդերձ: Այդ իսկ պատճառով որոշ տեղերում նույնիսկ «ազնիվ գրական բանավեճերի ընդհանուր կանոնների» օրինականացման փորձեր կատարվեցին: Դրանց արդյունքներն ամփոփված են Կիևի համալսարանի պրոֆեսոր Ս. Խլեբնիկովի կողմից: 1870-ական թվականներին ռուս գրական շրջանակներին հայտնի նրա օրինագիծը նախատեսում էր, թե ինչ չպետք է անել և ինչ է թույլատրվում վիճող կողմերին: Մասնավորապես, հեղինակի կարծիքով, հարգանքի արժանի չէ այն գրողը, որը վիրավորում է իր գործընկերոջ կրոնական, ազգային արժանապատվությունը, մեղադրում է նրան տգիտության և անտաղանդության մեջ, խեղաթյուրում է գրվածքի տեքստը, քննադատությունն ուղեկցում է հայիոյանքներով և այլն²⁴:

Ինչ խոսք, յուրաքանչյուր բանավեճ (բանակոթիվ), այդ թվում և՛ գրականը, զարգացման իր ներքին օրենքներն ու օրինաչափություններն ունի, որոնք կանոնավոր հունի մեջ մղելը չափազանց դժվար խնդիր է (հենց միայն հոգեբանական գործոնը բավական է վեճը ցանկացած պահի փակուղի մտցնելու): Ուստի նման կանոնակարգումները թեև գործնական կիրառություն չէին կարող ունենալ, բայց և այնպես կարելի է գնահատել իբրև սթափ մնալու կոչ ծայրահեղությունների հակամետ բանավիճողներին:

²³ Տե՛ս **Ethos**: Now Essays in Rhetorical and Critical Theory, ed. S. Baumlin and T. Baumlin, Dallas, Southern Methodist Univ. Press, 1994, pp. 315–327.

²⁴ Տե՛ս «Ի՞նչն է թույլատրվում վիճող կողմերին», «Մասնավորապես, հեղինակի կարծիքով, հարգանքի արժանի չէ այն գրողը, որը վիրավորում է իր գործընկերոջ կրոնական, ազգային արժանապատվությունը, մեղադրում է նրան տգիտության և անտաղանդության մեջ, խեղաթյուրում է գրվածքի տեքստը, քննադատությունն ուղեկցում է հայիոյանքներով և այլն»

Համառոտ այս ակնարկը եզրափակենք խնդրի էությունը, կառուցվածքային բաղադրիչները, տրամաբանական, հոգեբանական օրինաչափությունները վեր հանող հանրահայտ մի շարք սկզբունքների շարադրմամբ:

Ընդհանրապես վեճերի դասակարգման հարցում տեսության մեջ բազմաթիվ տարբերակներ կան առաջադրված: Ս. Պովարնինն, օրինակ, դրանք ներկայացնում է ըստ իրենց բովանդակային կողմի, նպատակի, շարժառիթների, կազմակերպման ձևի և այլն: Մասնավորապես քննելով որոշակի նպատակներ հետապնդող վեճերը՝ նա առանձնացնում է դրանց հինգ տեսակ՝

1. Վեճեր, որոնց մասնակիցների միտքը սկզբում է **բացահայտելու ճշմարտությունը**, ստուգելու որևէ մտքի հիմնավորվածության աստիճանը: Եթե բանավիճողների գիտական պատրաստվածության մակարդակը բարձր է, բացակայում են անձնական շահագրգռությունները, ապա դրանք կարող են վերածվել իսկական «մտավոր խնջույքի»՝ կոնկրետ օգուտից բացի գեղագիտական, մտավոր բավականություն պատճառելով մասնակիցներին:

2. Վեճեր, որոնցում նպատակ է դրվում **համոզել հակառակորդին**: Սրանք առավելապես դիալեկտիկ վեճեր են. մասնակիցներից յուրաքանչյուրը գտնում է, որ ճշմարիտ են միայն իր սկզբունքները և մինչև վերջ հաստատ է մնում սեփական դիրքորոշման մեջ:

3. Մասնակիցների նպատակն այս դեպքում հակառակորդին **անպայման հաղթելն է**, ուստի գործի են դրվում նաև կեղծ դրույթներ, անթույլատրելի հնարքներ, ամեն տեսակի սոփեստություններ և այլն: Նման վեճերն ավելի հաճախ տեղի են ունենում ունկնդիրների ներկայությամբ, ուստի բանավիճողներն առաջին հերթին աշխատում են աչքի ընկնել հռետորական տաղանդով:

4. **Վեճ՝ հանուն վեճի**. ինչպես թղթախաղում, սպորտում, այնպես էլ այս ասպարեզում կան վեճի սիրահարներ, այլ խոսքով՝ վիճամուլներ:

5. **Վեճ-խաղ** կամ **վեճ-վարժություն**. ըստ Պովարնինի՝ այս տեսակը ծաղկում էր հատկապես Հին Հունաստանում: Նպատակը բանավիճողների միտքը մարզելն է²⁵:

Կառուցվածքային առումով վեճը ունի երեք հիմնական բաղադրամասեր՝ դրույթ (թեզ), փաստարկ և փաստարկում:

²⁵ Տե՛ս Նո Էն Ինանե, Նի՞ժ Ի ձի՞նն է՛րձձձձձ ռի՞ձ, Ի՞ձ, ԳԳԳԳ, ռ՞ ԳԳ-ԳԳԳ

Դրույթը այն գլխավոր միտքն է, որ դրվում է քննարկման և իր ճշմարտության հիմնավորման կարիքն ունի: Այն ամեն մի վեճի ելակետն է, միջուկն ու առանցքը: Դրույթը պետք է ներկայացնել պարզ, ամփոփ և հասկանալի՝ զերծ երկիմաստությունից: Վեճի կառուցվածքի մյուս տարրերը ծառայում են դրույթը հիմնավորելու, այն ապացուցելու նպատակին:

Հաջորդ կարևոր բաղադրամասը փաստարկն է: Վեճին արդյունավետ ընթացք հաղորդելու նպատակով փաստարկները՝ ա) պետք է լինեն ճշմարիտ դատողություններ, բ) բավարար հիմքեր ստեղծեն դրույթը հիմնավորելու համար, գ) չհակասեն իրար²⁶:

Եթե բանավիճողներից մեկը ներկայացնում է իր դրույթը, ապա մյուսն առաջադրում է դրա հակադրույթը, նույն կերպ փաստարկներին հակադրվում են հակափաստարկները: Այս հակադրությունը ենթադրում է երկու բևեռ: Որոշ դեպքերում սրանց ավելանում է երրորդ բևեռը, որի ներկայացուցիչները հանդես են գալիս այսպես կոչված՝ այլադրույթներով կամ այլափաստարկներով: Նրանք՝

ա) Ընդհանուր առմամբ համամիտ չլինելով հակառակորդ կողմերին՝ առաջադրում են սեփական մոտեցումը,

բ) Շատ առումներով համամիտ են կողմերից որևէ մեկին, սակայն պահպանում են իրենց դիրքորոշման անկախությունը,

գ) Հընթացս մտնում են վեճի մեջ՝ նպատակ ունենալով մեղմել բանավիճողների ծայրահեղ կարծիքներից շիկացած մթնոլորտը:

Երրորդ անհրաժեշտ իրողությունը փաստարկումն է, որը կարելի է բնութագրել իբրև փաստարկներ բերելու գործընթաց՝ գլխավոր միտքը՝ դրույթը հիմնավորելու նպատակով: Փաստարկումը, իրար կապելով դրույթը և փաստարկները, ստանձնում է յուրօրինակ «միջնորդի» դեր, առանց որի վեճը կդառնա անհեթեթություն:

Որպեսզի վեճն ընթանա ճիշտ հունով և արդյունավետ ավարտ ունենա, ցանկալի է, որ կողմերը պատրաստ լինեն տրամաբանորեն ու հոգեբանորեն: Տեսաբանները բանավիճողներին խորհուրդ են տալիս չմոռանալ տրամաբանության չորս հայտնի օրենքները՝ 1. Նույնության (այն ապահովում է մեր մտքերի որոշակիությունը), 2. Երրորդի բացառման (երկու հակասող դատողություններից

²⁶ Տե՛ս «Արժեքի և անվճար աշխատանքի մասին» Լեզուի Գործառնականության օրենսդրության 10-րդ հոդվածի 1-րդ կետը:

մեկն անպայման ճշմարիտ է), 3. Հակասության (երկու հակադիր դատողությունները չեն կարող միաժամանակ ճշմարիտ լինել) և 4. Բավարար հիմունքի (ամեն մի ճշմարիտ միտք, ամեն մի ապացուցվող դրույթ պետք է հիմնավորված լինի)²⁷:

Նույնքան կարևոր է հոգեբանական մի շարք սկզբունքների իմացությունը: Ուսումնասիրողները կանգ են առնում հատկապես դրանցից երեքի վրա՝ հավասար անվտանգության (принцип равной безопасности), ապակենտրոն ուղղվածության (принцип децентрализованности), ասվածին ընկալվածի համապատասխանության (принцип адекватности того, что воспринято, тому, что сказано):

Հավասար անվտանգության սկզբունքը հորդորում է կողմերին վեճի ընթացքում չվիրավորել միմյանց, հարգել դիմացինի արժանապատվությունը: Ապակենտրոն ուղղվածության սկզբունքի համաձայն՝ չպետք է վնաս հասցնել այն գործին, հանուն որի կողմերը վիճում են՝ իրար հետ համագործակցելով: Սրանք առավելապես բնորոշ են ապոդիկտիկ վեճերին: Իսկ ասվածին ընկալվածի համապատասխանության սկզբունքը զգուշացնում է սխալ չմեկնաբանել և չխեղաթյուրել ընթերցված կամ հակառակորդի ասած միտքը: Այստեղ խիստ կարևորություն է ձեռք բերում բանավիճողների լսելու կարողությունը²⁸:

Տարաբնույթ են վեճը ներկայացնելու ձևերը: Գրավոր տեքստի շրջանակներում դրանք ի հայտ են գալիս ուղղակի (հակառակորդները նույն կամ տարբեր պարբերականների էջերում հերքում են միմյանց տեսակետները մեկ և ավելի հրապարակումներով) և անուղղակի (այս դեպքում ակտիվ է կողմերից մեկը, մյուսի պատասխանը չի ակնկալվում) բանավեճերի տեսքով: Անուղղակի դրսևորումներից մեկն էլ, որ հաճախ է հանդիպում մամուլում, նույն հրապարակման ներսում ներբանավիճային իրադրության ստեղծումն է, երբ հեղինակն ընդդիմադիր կողմի փաստարկները սեփական բառերով շարադրում, ապա հերքում է, իր կարծիքով, «առավել տրամաբանական» հակափաստարկներով:

20-րդ դարասկզբին ռուս և հայ մտավորական շրջանակներում լայն տարածում գտան բանավոր վեճի մի շարք տարատեսակներ՝ գրական երեկույթներ, ասուլիսներ,

²⁷ Տե՛ս **Գ. Ա. Բրուսյան**, Տրամաբանության դասընթաց, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1987, էջ 133–147:

²⁸ Ավելի մանրամասն տե՛ս **Է. Ա. Իսահանյան**, *Ինտելեկտուալ գրքի «Ի՞նչն է մի՞նչ»* գլուխը, էջ 61–96:

գրական դատեր, նոր լույս տեսած գրքի քննարկումներ և այլն: Դրանց մասին այնուհետև համառոտ կամ հանգամանալից տեղեկատվություն էր տրվում մամուլի էջերում:

Եվ վերջապես՝ վեճի եզրաքանական (տերմինաքանական) ըմբռնումների մասին: Իր ատենախոսության վերջում Հ. Հովհաննիսյանը մեջբերում է (Հավելված, Աղյուսակ 1) ռուս-հայերեն երեք բառարաններում (հեղինակներ՝ Հ. Դադբաշյան, Ա. Դարիբյան և հեղինակային կոլեկտիվ) վեճ հասկացության ռուսերեն անվանումները և դրանց հայերեն համարժեքները: Թե՛ ռուսերենում և թե՛ հայերենում օգտագործվում են մի շարք եզրեր. ռուսերենում՝ *спор, дискуссия, полемика, диспут, прения, дебаты*, հայերենում՝ *վեճ, վիճաբանություն, բանավեճ, բանակռիվ, վիճարկություն, դիսկուսիա, գիտական բանավեճ, ընդդիմախոսություն* և այլն: Սրանց հավելենք Հայկազյան բառարանում ստուգաբանված հետևյալ եզրերը նույնպես՝ *բանամարտ, ընդդիմաբանություն, ընդդիմամարտություն, հակառակաբանություն, հակառակամարտություն, հակաճառություն* և այլն²⁹: Մեր ուսումնասիրության մեջ, նկատի ունենալով մամուլի էջերում նյութի հրապարակախոսական, ինչպես նաև բովանդակային, հոգեբանական նրբերանգների դրսևորումները, հարմար ենք նկատել կիրառել հիմնականում բանավեճ, բանակռիվ, վեճ (երբեմն էլ՝ բանապայքար) եզրերը: Խիստ տարանջատում նրանց միջև, այնուհանդերձ, չկա, քանի որ, ինչպես իրավացիորեն նշում է Հ. Հովհաննիսյանը, դրանք «ավելի շատ հանդես են գալիս իբրև հոմանիշներ, քան վիճելի հարցերի շուրջ մտքերի փոխանակության սկզբունքորեն տարբեր ձևերն ամրագրող հասկացություններ»³⁰:

Վեճի տեսությանն ու պատմությանը նվիրված ուսումնասիրություններում կան բավական ուշագրավ վերլուծություններ խնդրին առնչվող իմացաբանական ու բարոյահոգեբանական կողմերի, դրանց կիրառության ձևերի, կանոնակարգման սկզբունքների, դրսևվորման տարբեր եղանակների մասին, որոնց նպատակահարմար չենք գտնում անդրադառնալ՝ նյութից չչեղվելու նկատառումով³¹: Փաստենք միայն, որ մեր օրերում վեճի հանդեպ հե-

²⁹ Տե՛ս «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», Ե., Երևանի համալս. հրատ., հտ. առաջին, 1979, հտ. երկրորդ, 1981:

³⁰ Տե՛ս **Հովհաննես Հովհաննիսյան**, Վեճը որպես մտավոր հաղորդակցության եղանակ, Ատենախոսություն, էջ 69:

³¹ Բացի արդեն հիշատակված աղբյուրներից՝ տե՛ս նաև «**ԱՄՆ-ում օգնություն**» և «**Ինքնապաշտպանություն**»-ի համառոտագրությունները: Երևան, 1981: Երևանի համալս. հրատ., հտ. առաջին, 1979, հտ. երկրորդ, 1981:

տաքրքրությունը չի թուլանում ոչ միայն իմաստասերների ու հոգեբանների, այլև մամուլի և գրականության պատմությամբ ու տեսությամբ զբաղվողների շրջանում:

2. ԲԱՆԱՎԵՃԸ ՀԱՅ ՄԱՄՈՒԼԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Իր ավելի քան երկուհարյուրամյա գոյության ընթացքում հայ մամուլը համակողմանիորեն ներկայացրել է ազգային կյանքի տարեգրության բոլոր հիշարժան դեպքերը: Դրանց ձևավորման, զարգացման վերընթացը, բնականաբար, ուղեկցվել է բանավեճերով ու բանակռիվներով, որոնք ներառել են լայն առումով՝ ներկայի ու անցյալի, նորի և հնի, գաղափարական, հասարակական-քաղաքական տարբեր դիրքորոշումների բախումներ, հոգեբանական ներհակ մղումներ և այլն: Երևույթը, որ ազգային ինքնության հատկանշական առանձնահատկություններից է, ուրույն դրսևորումներով ի հայտ է եկել թե՛ հայրենիքում և թե՛ գաղթօջախներում լույս տեսած պարբերականների էջերում:

Հայ մամուլի պատմաբանները, իրենց առաջադրած խնդիրների դիտանկյունից երբեմն անդրադարձել են ուսումնասիրվող թերթերի ու ամսագրերի համարներում ծավալված բանավեճերին: Նրանց մոտեցումը, սակայն, այլ նպատակների հետամուտ լինելով, խորքային քննարկումների չի հանգեցրել: Հետազոտողները բավարարվում են հիմնականում հակառակորդների հայացքների, ավելի հաճախ՝ վեճի առարկա դարձած տեսակետների ընդհանուր բնութագրմամբ, վիճող կողմերից մեկի նկատմամբ կողմնակալ վերաբերմունք դրսևորելով, կառույցի, նրա ներքին օրինաչափությունների անտեսումով և այլն: Հայ մամուլի պատմության մեջ ծավալված բանավեճերի (բանակռիվների) քաղաքական, սոցիալ-տնտեսական, մշակութային շերտերի ու ենթաշերտերի բացահայտումը, դրանց հանգամանալից հետազոտությունը ապագայի խնդիր է: Տվյալ դեպքում մեր նպատակը թելադրում է սկզբնական սյուրի գաղափարական ու թեմատիկ բաժանումներով պայմանավորված հետևյալ պարբերացումների վրա, որոնք կփորձենք ներկայացնել համառոտ ակնարկով: Բանավեճը (բանակռիվը)

Հայ մամուլի պատմության մեջ ծավալված բանավեճերի (բանակռիվների) քաղաքական, սոցիալ-տնտեսական, մշակութային շերտերի ու ենթաշերտերի բացահայտումը, դրանց հանգամանալից հետազոտությունը ապագայի խնդիր է: Տվյալ դեպքում մեր նպատակը թելադրում է սկզբնական սյուրի գաղափարական ու թեմատիկ բաժանումներով պայմանավորված հետևյալ պարբերացումների վրա, որոնք կփորձենք ներկայացնել համառոտ ակնարկով: Բանավեճը (բանակռիվը)

- ա) 1794–1840-ական թթ.,
- բ) 1850–1860-ական թթ.,
- գ) 1870–1880-ական թթ.,
- դ) 1890-ական թթ.:

Այս պարբերացման հետ շփման ընդհանուր եզրեր ունեն հայ մամուլի և՛ արևելահայ, և՛ արևմտահայ թևերը, թեև նրանցից յուրաքանչյուրի վրա նկատելի է ազգային կյանքը խթանող ուրույն գործընթացների կնիքը: Եվ դա բնական է: Ապրելով երկու կայսրությունների տարածքում, միաժամանակ սփռված լինելով աշխարհով մեկ՝ հայությունը սեփական ինքնությունը դիմորոշող հոգեմտավոր զարգացումները, կամա թե ակամա, հարաբերակցում էր տվյալ պետության ներսում ընթացող քաղաքակրթական և մշակութային զարգացման միտումներին: Իսկ դրանց անմիջական արծագանքները հայտնվում էին նախ և առաջ մամուլում:

Ա) 1794–1840-ական թվականներ

Ուշագրավ և օրինաչափ երևույթ է այն, որ բանավիճային տարրեր պարունակող հրապարակումներ տպագրվել են դեռևս հայ առաջին պարբերականի՝ «Ազդարարի» էջերում: Հետազոտողների կարծիքով՝ Հ. Շմավոնյանը կամ նրա «անմիջական գինակիցներից մեկը»՝ «Հայորդի Հայ» և «Ազգակից» կեղծանուններով, փորձել են բանավիճել միմյանց հետ, բայց այդ հողվածները ոչ այնքան բանավեճ, որքան բանավեճի պատրանք են ստեղծում: Մասնավորապես Ա. Կարինյանը համոզված է, որ հիշյալ հողվածագիրների «առաջադրություններն ու առարկությունները խարսխված են ընդհանուր ու միանման տեսական ելակետների վրա»: Երկուսն էլ լուսավորական շարժման ջատագովներ են, սկզբունքային առարկություններ չունեն և տոգորված են ընդհանուր մտահոգությամբ. «Նրանք վիճում են, բայց վերջիվերջո համաձայնում են միմյանց հետ ու որոշակի կերպով ձայնակցում են միմյանց»³²:

Իսկ ընդհանրապես հայ մամուլի ձևավորման ու կայացման շրջանը (1794–1840-ական թվականներ) թեև հարուստ չէ բանավեճերով, սակայն ընդհանուր միտումներ կարելի է նկատել: Այս տարիներին լույս տեսած պարբերականների էջերում առավել

³² Ա. Բ. Կարինյան, Ակնարկներ հայ պարբերական մամուլի պատմության, հտ. 1, Ե., Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1956, էջ 221:

հաճախ հանդիպում են կրոնական հիմնախնդիրներին անդրադարձող բանավիճային նյութեր:

Կրոնական թեման ընդգրկում է հիմնականում հայ եկեղեցու գործունեության ներքին և արտաքին ուղղությունները: Հոգևորականության կյանքում մարդկային գործոնը, իսկ ավելի կոնկրետ՝ անձնական շահագրգռությունները, սոցիալ-կենցաղային հարցերի շուրջ առաջ եկած տարաձայնությունները որոշակի դեր խաղացել են, որոնցից մամուլն աշխատել է հեռու մնալ: Սակայն միշտ չէ, որ հաջողվել է: Բնորոշ օրինակներից մեկը Կալկաթայում 1822 թվականին տպագրված «Շտեմարան» պարբերականի խմբագիր Մարտիրոս Մկրտչյանի (Շիրազեցու) բանակոծվել է քաղաքի հայկական եկեղեցու քահանա Տեր-Հովսեփ Ստեփանոսյանի հետ: Իր մի շարք հրապարակումներում խստորեն քննադատելով քահանայի գործունեության բացասական կողմերը՝ Մ. Շիրազեցին լրագրի համարներից մեկում մեջբերում է 19-րդ դարի հայ պարբերականներում ոչ հաճախ հանդիպող բանակոծվի ուշագրավ մի տարբերակ՝ եկեղեցական ժողովում տեղի ունեցած բուռն քննարկումների սղագրությունը՝ հարազատ մնալով բանակոծվողների խոսակցական ոճին. *«Պարոն Մարտիրոս* (խմբագիրն է – **Ղ. Պ.**). լսեցե՛ք, ասում եք չեն գլման ուրենք խոսեն. գոն ի՞նչ ասեն. ահա ես խոսմանամ. տեսե՛ք լսող կա՞... ես քո ամենակարողությունն նշանց ամ տվել և նշանց կտամ, սպասիր: **Տեր Հովսեփն**. ես քո գլուխն կջարդեմ. ես էն ժամանակումն որ ամենակարողի, դու ո՞ւր տեղիր, շիրազա քուչեքումնիր... տես անօրենն դորա խոսման. ես սրա գլուխն կջարդեմ: **Պարոն Մարտիրոս**. կարգիդ պատիվն ճանաչիր. մտածիր ինչ տերութենումաս բնակած, կերպիտ խոսիր... ես հասարակաց տրտունջնամ ասում որ ասուման միշտ հարստին ան ընտրում»³³:

Հայ եկեղեցու հոգևոր գործունեության լուսաբանմամբ հաճախակի են հանդես գալիս 1830–1840-ական թվականներին Կ. Պոլսում և Ջնյունհայում լույս տեսնող թերթերը («Արշալույս արարատյան», «Հայրենասեր», «Հայաստան» և այլն): Աշխուժանում են հատկապես կրոնադավանաբանական վեճերը: Կարևոր մի հանգամանք. 19-րդ դարի հայ մամուլի պատմաբան Ալ. Երիցյանի դիտարկումով՝ հիշյալ քաղաքներում օտար միսիոներների ջանքերով ասպարեզ եկած հայալեզու

³³ Տե՛ս Ա. Բ. Կարինյան, նշվ. աշխատ., հտ. 1, էջ 231–232:

պարբերականները («Շտեմարան պիտանի գիտելաց», Ջնյունիա, 1839, «Ավետաբեր», Կ. Պոլիս, 1845) պատճառ են դառնում, որ լույս աշխարհի գան արևմտահայ ազդեցիկ ամիրաների և Կ. Պոլսի ազգային վարչության հովանավորությամբ տպագրվող թերթեր («Արշալույս արարատյան», 1840, Ջնյունիա, «Հայաստան», 1846, Կ. Պոլիս)³⁴: Հակադրությունն այս դեպքում ազգային հիմքերի պահպանման նպատակ ուներ:

Սրանց էջերում ընթացող բանակռիվներում անմիջականորեն ի հայտ են գալիս խմբագիրների (Հ. Չամուռճյան, Ղ. Պալղազարյան) գաղափարական դիրքորոշումները, և, որ ավելի կարևոր է, դրանց լայնախոհ ու նեղմիտ դրսևորումները: Ուսումնասիրողների մեկնաբանությամբ՝ Հ. Չամուռճյանն առավելապես երկրորդի կրողն է, որը հակառակորդների հետ ունեցած իր տարածայնությունները ներկայացնում է անհանդուրժող կեցվածքով՝ հավատարմությունը կրոնական սկզբունքներին հաճախ հասցնելով ծայրահեղության: «Արշալույս արարատյանի» խմբագիր Ղ. Պալղազարյանին բնորոշ է լայնախոհությունը, որի շնորհիվ թերթը այլադավանների հետ անհարկի բախումների առիթ չի տալիս: Մասնավորապես չընդունելով Մխիթարյանների դավանաբանական ըմբռնումները՝ Պալղազարյանն ըստ արժանվույն էր գնահատում նրանց մեծ ներդրումը հայագիտության ասպարեզում: Իսկ արևմտահայ կաթոլիկ, բողոքական համայնքների հետ համագործակցության խնդիրը «Արշալույս արարատյանը» լուսաբանում է՝ ելնելով ազգային միասնության գաղափարի առաջնայնությունից. «Նրա համոզմամբ այդ գաղափարին պետք է ծառայեին եկեղեցին, ազգային բարոյականությունն ու դրանով ներծծված լուսավորությունն ու կրթությունը»³⁵:

Դրա հետ մեկտեղ թերթը անգիջում կեցվածք էր որդեգրում, եթե ոտնձգություններ էր նշմարում լուսավորչական եկեղեցու օրենքների, արարողակարգերի, սրբերի հանդեպ: 1851 թ. «Հայաստանում» Հ. Չամուռճյանի տպագրած պատմագիտական մի շարք հոդվածներ բուռն ընդդիմություն առաջացրին «Արշալույս արարատյանի» էջերում. տևական այդ բանակռիվը հանգեցրեց նրան, որ թերթի համարներից մեկում Չամուռճյանը «որակվեց որպես

³⁴ Տե՛ս Վ. Գ. Ղուկասյան, Պոլսահայ մամուլի և հրապարակախոսության սկզբնավորումը (1832–1853), Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975, էջ 161–162:

³⁵ Ա. Ա. Խառատյան, Հասարակական միտքը Ջնյունիայի հայ պարբերական մամուլում (1840–1900), Ե., ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 1995, էջ 68:

լուսավորչական եկեղեցու դավաճան, նրա սահմանած օրենքներն ու սրբությունները չճանաչող, լուսավորչական եկեղեցու ընդունած սուրբ մարդկանց անուններն ու պատմական դերը աղավաղող անձ...»³⁶: Բանակռիվը էապես նպաստեց, որ պատրիարքարանը հրաժարվի Չամուռճյան խմբագրի ծառայություններից³⁷:

1840-ական թվականներին, կրոնական հիմնախնդիրներին զուգընթաց, սկիզբ են առնում բանակռիվներ, որոնցում բախվում են կրթադաստիարակչական հարցերին և ազգային ինքնագիտակցությունն արթնացնելուն հետամուտ դիրքորոշումներ: Հատկապես վերջինիս ուղղված բանավիճային քննարկումները դեռևս տարերային բնույթ ունեին: Նման միտումի դրսևորում է Խ. Էքիզյանի «Առևտուրի մեջ է իրար օգնելու վրա» («Հայրենասեր», Ջնյուննիա, 1843, N 10, հուլիսի 30) հոդվածի շուրջ զմյուննահայ երկու պարբերականների՝ «Հայրենասերի» և «Արշալույս արարատյանի» միջև ծագած բանակռիվը: Հայ վաճառականների գործունեության մեջ առկա մի շարք թերությունների մատնանշումը հոդվածագրի դեմ հանեց քաղաքի առևտրական խավի խոշոր ներկայացուցիչներին, որոնք իրենց վիրավորանքն ու բողոքն ընթերցողներին փոխանցում էին «Արշալույս արարատյանի» միջոցով: Երկու թերթերի հակամարտության արդյունքում «Հայրենասերի» տպագրությունը նույնիսկ կարճ ժամանակով դադարեցվեց: Ջնյուննահայ մամուլի պատմաբան Մ. Հակոբյանի կարծիքով՝ այս հակամարտությունը առաջին բանավեճն է, որ երևան է եկել հայ մամուլի էջերում «աշխարհիկ խնդրի» շուրջ: Նա ազգի թերությունների մասին բարձրաձայն խոսելու լուրջ հայտ է համարում Խ. Էքիզյանի հոդվածը և ապա նկատում, թե «խնդրի քննությունը սկզբնավորվելով «Հայրենասերի» էջերից, տարեցտարի մեծ ծավալ ստացավ, գոյատևեց և սկզբունքային կարևորություն ստացավ ազգային ընդհանուր առաջադիմության մաքառումներում»³⁸: Այստեղ թերևս առկա է բանակռիվին մեծ կարևորություն տալու՝ հետագոտողի նպատակադրումը: Ավելի սթափ է Ա. Խառատյանի գնահատականը, ըստ որի՝ ««Արշալույս արարատյանը» և «Հայրենասերը» գաղափարական տարակարծություններ չեն ունեցել: Խոսքը, տվյալ դեպքում, վերաբերում է

³⁶ Վ. Գ. Ղուկասյան, Նշվ. աշխատ., էջ 257:

³⁷ 1852 թ. «Հայաստանը» փոխարինվեց «Մասիս» պաշտոնաթերթով, որի խմբագիր նշանակվեց Կ. Ութունյանը:

³⁸ Մ. Ն. Հակոբյան, Ջնյուննահայ պարբերական մամուլը (1839–1860), Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1984, էջ 130:

առևտրական տարբեր խմբակցությունների հակադրությանը, որ ի դեպ, ցույց են տալիս նաև այդ ժամանակ համայնքի ներսում ծավալված իրադարձությունները»³⁹:

Ազգային ինքնագիտակցությունն արթնացնելու և այն ստորացնող օտար նկրտումներից արժանապատվորեն պաշտպանվելու ուշագրավ օրինակ է արևելահայ «Կովկաս» պարբերականի խմբագիր Գ. Պատկանյանի պատասխան խոսքը ռուս քահանա Բոգոմոլովի հողվածին, որ տպագրվել էր ռուսալեզու «ԽՈՉՍՈՉ» լրագրի 1847 թ. մայիսյան համարներում: Ռուս հողվածագիրը, մի շարք բառեր կամայականորեն ստուգաբանելով, ըստ էության վիրավորել էր հայի արժանապատվությունը, ինչպես, ասենք, *աղվան*՝ սպիտակ իշխան, *հայվան*՝ հայ իշխան և այլն: Գ. Պատկանյանի պատասխանում միախառնված են գիտական մոտեցումն ու կրքոտ խոսքը: Նա հետ չի մնում իր հակառակորդից՝ կամայական ստուգաբանություն տալով Բոգոմոլով ազգանվանը. «... փողոմուն նշանակէ մոլեալ զհետ դրամոց, այսինքն՝ ալթիննիկ, մոլեալ զհետ զուռնայի, այսինքն՝ զուռնաճի և մոլեալ զհետ պողազի, այսինքն՝ բոշպողազ...»⁴⁰: Եթե այս բանավեճը հոգեբանական հարթության մեջ կարելի է դիտարկել իբրև երկու սուբյեկտիվ մղումների բխում, ապա, մեկ այլ դիտանկյունից, ազգային արժանապատվությանը հասցրած վիրավորանքը այլ պատասխան չէր էլ կարող ակնկալել: Ուստի, ինչպես նշում է Մ. Մխիթարյանը, հայ խմբագրի հողվածը պետք է բնութագրել իբրև «քաղաքացիական ազնիվ դիրքորոշման» արտահայտություն, երբ նա «իր ժողովրդի ազգային արժանապատվությունը պաշտպանելու մղումով մտնում էր անհավասար պայքարի մեջ»: Գ. Պատկանյանի համարձակ կեցվածքը չներվեց: Բոգոմոլովը հասավ նրան, որ կառավարության հրամանով «Կովկասի» հրատարակությունը դադարեցվեց:

Բ) 1850–1860-ական թվականներ

Այս տասնամյակները ազգի մշակութային կյանքում նոր փուլ են նշանավորում: Արևելահայ ու արևմտահայ հատվածներում, Ռուսական և Օսմանյան կայսրություններում տեղի ունեցող հասարակական-քաղաքական զարգացումներին համընթաց (1860 թ. «Ազգային սահմանադրության» ընդունումը թուրքական

³⁹ Ա. Ա. Խառատյան, նշվ. աշխատ., էջ 82–83:

⁴⁰ Տե՛ս Մ. Հ. Մխիթարյան, Արևելահայ մամուլի սկզբնավորումը և լուսավորական շարժումը XIX դարի առաջին կեսին, Ե. ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1994, էջ 214:

կառավարության կողմից, 1861 թ. Ռուսաստանում հռչակված ռեֆորմը և այլն), դրական տեղաշարժերն ակնհայտ են: Ըստ այդմ աշխուժանում է մամուլը: Արևելահայ իրականության մեջ միայն 1858 թվականին լույս են տեսնում երեք պարբերականներ («Հյուսիսափայլ», «Մեղու Հայաստանի», «Ճռաքաղ»), արևմտահայ հատվածում թերթերի ու հանդեսների թիվը զգալիորեն աճում է:

Ժամանակի առաջադրած խնդիրները սկզբնավորում են նոր բանավեճեր ու բանակռիվներ: Այս շրջանում սկսում են պակասել կրոնադավանաբանական վեճերը: Նոր հնչեղություն են ձեռք բերում լեզվի, եկեղեցու, լուսավորության և կրթության հիմնախնդիրները: Սրանք՝ իբրև էական գործոններ, բանավիճողներին մղում էին մեկ անգամ ևս վերարժևորելու ազգի գոյության հիմքերը, նրա ներկան ու գալիքի հեռանկարները քննելու սեփական աշխարհայեցողության դիրքերից:

Լայն առունով այդ աշխարհայեցողության մեջ սկսում է ուրվագծվել երկու ուղղություն՝ պահպանողական և դեմոկրատական, որոնց ներկայացուցիչների տարածայնություններն ի հայտ են գալիս բանավիճային տարբեր քննարկումների տեսքով՝ ուղղակի և անուղղակի, բացահայտ և քողարկված: Ընդ որում, տեսակետները երբեմն այնքան էին բևեռանում, որ անհատների գաղափարական հակադրվածությունը վերաճում էր պարբերականների հակամարտության: Փոխադարձ անհանդուրժողությունը անձերից փոխանցվում էր նրանց մամուլի օրգաններին, ուստի նույն պարբերականի էջերում բանավեճ վարելու հնարավորությունը հիմնականում բացառվում էր:

Արևելահայ իրականության մեջ դեմոկրատական ուղղվածություն ունեցող «Հյուսիսափայլի» դեմ հաճախ էին հանդես գալիս «Մեղու Հայաստանին» (Թիֆլիս, 1858–1886), «Ճռաքաղը» (Մոսկվա, 1858–1862), «Մասյաց աղավնին» (Թեոդոսիա, 1860–1865), «Կըռունկ հայոց աշխարհին» (Թիֆլիս, 1860–1863): Այս պարբերականների էջերում սփռված բազմաթիվ հրապարակումներում ելակետայինը հայ ժողովրդի լուսավորության, նրա առաջընթացի հիմնախնդիրն էր: Ո՞րն էր ճանապարհը. սկզբունքային տարածայնությունները ծնունդ էին առնում այստեղից:

«Հյուսիսափայլի» գաղափարախոսները (Ստ. Նազարյան, Մ. Նալբանդյան), ոգևորված եվրոպական երկրներում տեղի ունեցող հասարակական-քաղաքական ակտիվ գործընթացներով, մշակույթի ասպարեզում՝ հատկապես բնագիտության նվաճումներով, ազգին լուսավորելու առաջնային խնդիր էին համարում այդ

զարգացումների մասին հայ ընթերցողներին հնարավորինս լայն տեղեկատվություն փոխանցելը: Դրա հետ մեկտեղ նրանց հողվածներում առանցքային ուղղություն է ձեռք բերում ազգային առաջընթացը խոչընդոտող թերությունների ու պակասությունների հրապարակային քննադատությունը: Իբրև այդպիսիք նրանք մատնանշում են հայ մտավորականի նեղմիտ աշխարհայացքը, ազգային եկեղեցու կանոնակարգերում պահպանվող մի շարք քարացած սկզբունքների առկայությունը, կրթական համակարգի հետամնացությունը, գրական լեզվի (գրաբարի) ժամանակավրեպ լինելը և այլն: Թերությունների հանդեպ անողոք էր հատկապես Մ. Նալբանդյանը. «Ամենայն բանիմաց և ճշմարտասեր հայի վերա պարտականություն կա պատժել և պատուհասել բերանով և գրչով ազգի պակասությունքը,– գրում է նա,– հրապարակել նորանց այնքան, մինչև որ ազգը տեսանելով յուր վերայի կեղտը, զզվի, գարշի և խնամ տանե լվանալու և մաքրելու յուր անձը, որպեսզի արժանի լինի լուսավիայլ դեմքով մասնակից լինել եվրոպական մարդկության բարիքին»⁴¹:

Իրականությունն առանց գունազարդման ներկայացնելու պահանջը անմիջական աղերսներ ուներ XIX դարի եվրոպական հասարակագիտական մտքի, մասնավորապես դրապաշտության (պոզիտիվիզմի) հետ: Ստ. Նազարյանը, Մ. Նալբանդյանը ծանոթ էին այս ուղղության խոշոր ներկայացուցիչների աշխատություններին: Նմանատիպ պահանջներ դնում էին նաև ռուս դեմոկրատ գրողները: Իր համախոհներից մեկին Ն. Դոբրոյուբովը խորհուրդ է տալիս գրել այնպես, որ «ռուս ընթերցողները հողվածը կարդալուց հետո որոշակիորեն տեսնեն այն իրականությունը, որտեղ նրանք ապրում են, զզվեն նրանից և գարշանքով երեսները շրջելով միապետական կարգերից, բացականչեն՝ էհ, ավելի լավ է, թող կորչի իմ հոգին, բայց ապրել այս փոսում՝ չեմ ցանկանում այլևս»⁴²:

Ի՞նչ էին հակադրում նման մոտեցումներին պահպանողականները:

Նախ, նկատենք, որ «Հյուսիսափայլում» առաջադրվող բարեփոխումների ծրագրին այս կամ այն չափով դեմ էին դուրս եկել այդ տարիներին արևելահայ իրականության մեջ լույս տեսնող թերևս բոլոր պարբերականները՝ «Ճռաքաղը», «Մեղու Հայաստանին», «Մասյաց աղավնին», «Կռունկ հայոց աշխարհին»: Սրանցից

⁴¹ «Հիշատակարան Կոմս Էմմանուելի օրագրական թերթերից», «Հյուսիսափայլ», Մոսկվա, 1858, N 5, էջ 381:

⁴² Տե՛ս Մ. Մխիթարյան, «Հյուսիսափայլ» ամսագիրը, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1958, էջ 189:

«Կռունկը», մի շարք հարցերում համակիր լինելով Ստ. Նազարյանի հայացքներին և պաշտպանելով դրանք, չէր ընդունում վերջինիս առաջարկները հայ եկեղեցու ռեֆորմի մասին: «Մասյաց աղավնու» խմբագիր Գ. Այվազովսկին խորհուրդ էր տալիս Նազարյանին «թողնել իր համարձակախոսությունը», խստիվ քննադատում էր նրան հայ իրականության մեջ «Լուտերական կրոնի վարդապետությունները» (այսինքն՝ բողոքականությունը) տարածելու համար: Անհանդուրժողական կեցվածք էին որդեգրել հատկապես «Ճռաքաղ» և «Մեղու Հայաստանի» թերթերը, որոնց հոդվածագիրները «Հյուսիսսփայլին» ու նրա գաղափարախոսներին վերագրում էին ամենատարբեր «մեղքեր»:

«Հյուսիսսփայլը» բնութագրվում էր իբրև «տաղտկացուցիչ մտաց, վշտացուցիչ սրտի, խոսք վատաբանության ազգի և ամբար ինքնահավանության», Ստ. Նազարյանի հայացքները՝ «հավատընդդեմ և ազգընդդեմ», ինքը՝ «պրոտեստանտություն» քարոզող, «խաբեբա, արծաթասեր, այլազգի», Մ. Նալբանդյանը՝ «անզգաստ և անհեռատես մի երիտասարդ», Նազարյանի «խռովարար և չարաբարո օգնական» և այլն⁴³: Հետաքրքիր է, որ չբավարարվելով հոդվածներով՝ թե՛ պահպանողական թևի և թե՛ «Հյուսիսսփայլի» ներկայացուցիչները միմյանց դեմ դուրս էին գալիս նաև «պասկվիլային» բանաստեղծություններով:

Եթե մի կողմ դնենք փոխադարձ հայիոյանքները, ապա կարող ենք արձանագրել, որ խորքային առումով հակամարտությունը ծավալվում է ազգային ինքնության և այլության փոխառնչությունների ծիրում:

«Հյուսիսսփայլի» գաղափարախոսները հայ հանրույթի վերափոխման գործում մեծապես կարևորում էին այլացումի⁴⁴ ճանապարհը, որի մարմնավորումը նրանք տեսնում էին դեմոկրատական գաղափարների ազգայնացման մեջ:

Պահպանողականներն առավելապես սևեռված էին ազգային ինքնությունն իր արդեն իսկ գծված սահմաններում պահպանելու խնդրի վրա: Դրա հետ մեկտեղ, պահպանողական թերթերից յուրաքանչյուրը ազգի լուսավորության սեփական

⁴³ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 52–62:

⁴⁴ Այլացում ասելով՝ նկատի ունենք ազգային ինքնության որակական փոխակերպումը, որից հետո վերջինս հայտնվում է զարգացման նոր՝ ավելի բարձր աստիճանի վրա: Այս հղացքները մանրակրկիտ մշակվել են դեռևս անտիկ իմաստասերների կողմից, տե՛ս **Ա. Ստեփանյան**, Պլուտինոս, մշակութային ինքնարարումի ճիգը, **Պլուտինոս**, Էննեադներ, գիրք V (Հաղագս Բանականի), Ե., «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 1999, էջ XVII–XXII:

ծրագիրն ուներ: «Ճռաքաղի» խմբագիրներն, օրինակ, համոզված էին, որ հավատարմորեն պետք է պաշտպանել «մեր սուրբ կրոնը, մեր նվիրական լեզուն, մեր սրբազան ծեսերը», և միայն այդ դեպքում մենք «և լուսավորություն կունենանք, և ազգ կլինենք»⁴⁵: «Մեղու Հայաստանին» լուսավորության և առաջընթացի գլխավոր պայման էր համարում ազգային միասնության գաղափարը: «Գիտության լույսի» հանդես «Հյուսիսսփայլից» ոչ պակաս նախանձախնդիր վերաբերմունք ունեին «Մասյաց աղավնու» և «Կռունկի» խմբագիրները: Մասնավորապես Գ. Այվազովսկին «Մասյաց աղավնու» լույս ընծայման առիթով գրած հայտարարության մեջ նշում է, թե իր ծրագրային խնդիրներից մեկն է «ճշմարիտ ազգասիրաց սրտին մեջ արթնցնելու այն ամենայն քաղցր հիշատակներն, որ տգիտության և խռովության ջրհեղեղին ջրերուն քաշվելեն ետև արևմուտքեն երևցած քաղաքականության արևուն ճառագայթներովը պիտի վառվին...»⁴⁶:

Խորհրդահայ մամուլի պատմաբանները, ելնելով այդ տարիներին պարտադրվող գաղափարախոսությունից, միանշանակորեն պաշտպանում էին դեմոկրատական թևի ներկայացուցիչների հայացքները: Բանավեճերում, նրանց կարծիքով, արդարացին և ճիշտը «Հյուսիսսփայլի» գաղափարախոսներն են՝ իբրև առաջադիմության, «խավարի դեմ պատերազմի» դրոշակակիրներ: Հարցի օբյեկտիվ քննությունը, սակայն, մերօրյա հետազոտողին հուշում է տուրք չտալ միակողմանի գնահատականներին: Ազգի լուսավորությամբ խորապես մտահոգ դեմոկրատները, ոգևորված եվրոպական արժեքներով, իրենց գաղափարները որոշ դեպքերում զարգացնում էին *ցանկալի* հիմքի վրա: Ըստ այդմ ազգային ավանդական արժեքները հայտնվում էին ստվերում, իսկ դրանց գոյատևմանը հետամուտ պահպանողականների զգուշավորությունը, կամա թե ակամա, երբեմն դուրս էր գալիս չափավորության սահմաններից: Հակադիր այս բևեռների ներհակությունը սրվում էր հատկապես բանավեճերի (բանակռիվների) ընթացքում՝ անհնար դարձնելով *երկխոսությունը* նրանց միջև: Այնինչ վերջինիս հնարավորության դեպքում երկու կողմերի հայացքներում առկա դրական միտումները կարող էին

⁴⁵ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 50:

⁴⁶ Հ. Գաբրիել վարդապետ Այվազովսկի, Հայտարարություն, «Մասյաց աղավնի», ավետաբեր Հայաստանեայց, Փարիզ, 1855, էջ 4:

ծնավորել այն հարացույցը (մոդելը), որը նոր որակ կհաղորդեր ազգային առաջընթացին: Փոխարենը 60-ականների կեսերին ասպարեզից դուրս մղվեց «Հյուսիսափայլը» (պահպանողականներն իրենց «ներդրումն» ունեին), և արևելահայ մամուլում սկիզբ առած աշխույժ գործընթացները որոշ ժամանակ մարեցին: Բայց միայն որոշ ժամանակ, քանի որ շարժումը կանգնեցնել հնարավոր չէր: Թերևս դա նկատի ունի հայ մամուլի պատմաբանը, երբ գրում է. «Հայ հասարակական հոսանքների միջև տեղի ունեցած ծանր պայքարի բովում է նաև, որ հասունանում և գործնական կիրառում էր գտնում հայ լուսավորական շարժման ազգաշեն ծրագիրը»⁴⁷:

Դեմոկրատների ու պահպանողականների բանավեճերով հարուստ էր նաև արևմտահայ մամուլը: 1850–1860-ական թվականներին տարածայնությունների կենտրոնում Ազգային սահմանադրության (կանոնադրության) ընդունման և նրա կիրառության հետ կապված մտահոգություններն էին: Ի դեպ, այս հիմնախնդիրը նուրբ երանգներ է հաղորդում բանավիճային պայքարին: Առաջին հերթին նկատելի է այն, որ հակադրությունները ներկայացնելու լրագրային հնարքներն այստեղ այնքան էլ միագիծ չեն, ինչը հատկանշական էր արևելահայ պարբերականներին: Բնորոշ օրինակ է «Աշոտ» կեղծանունով «Միություն սահմանադրական» հանդեսում տպագրված «Սահմանադրություն» հոդվածաշարը (1862, N N 1, 6, 8, 9, 13): Հոդվածագիրը, որ իրականում Մ. Մամուրյանն է, իր մտորումներն ընթերցողին ներկայացնում է զրույց-բանավեճի տեսքով՝ մի պահ վերակենդանացնելով դեռևս անտիկ շրջանում լայնորեն կիրառվող երկխոսության (տրամախոսության) ժանրը: Հոդվածի արժեքը մեծանում է հատկապես նրանով, որ հեղինակը չի զլանում «Բարեկամ» ընդդիմախոսի բերանով արտահայտելու Սահմանադրության հակառակորդների լուրջ մտահոգությունները (ինչպես, ասենք՝ այդ օրենքը գրող «մեր հայ օրենսդիրները մինակ եվրոպականին գեղեցիկը և ընտիրը առնելու ջանացեր են»՝ չմտահոգվելով, թե «տաճկաբնակ հայերուն վիճակը ո՞ր է», Սահմանադրությունը «այնպիսի ճոխ և պերճ կահ մ'է, որ գավառի հայուն աղքատիկ տնակին մեջ ոչ տեղ ունի և ոչ հարկավորություն»⁴⁸ և այլն):

⁴⁷ «Հայ պարբերական մամուլի պատմություն, XVIII–XIX դարեր», հտ. 1, Գահիրե, 2006, էջ 179:

⁴⁸ Տե՛ս Մ. Ն. Հակոբյան, Չմյուռնահայ պարբերական մամուլը (1861–1880), Ե., Հայկ. ՄՍՀ ԳԱ հրատ., 1987, էջ 26:

Այս փաստարկներին հեղինակը հակադրվում է ազգային կյանքի գոյաբանական հիմքերը քննող դատողություններով և հանգում այն եզրակացության, որ մտահոգություններն ի վերջո պետք է ստորադասվեն ազգության վեհ գաղափարին ու այն սնող «Ճշմարիտ հայրենասիրական զգացմունքին»: Այդ զգացմունքն էլ «տեսակ մի հավատ է, որ կրոնականին չափ ներգործություն և զորություն ունի մտաց և բարուց վրա»⁴⁹: Այլ խոսքով՝ Սահմանադրությունը բացում էր դռները եկեղեցականից զատ նաև «ազգային անհատի» գործունեության առջև, դառնում առաջադեմ երևույթ, քանի որ, հետագոտողի դիտարկմամբ, «հնարավորություն էր ստեղծում ազգային վարչական միասնության մեջ միավորելու ժողովրդական բոլոր խավերին: Այդ իրավական ակտի շնորհիվ գավառը, թեկուզև թույլ կապերով, կապվում էր համայնքի կենտրոնի հետ, որ անպայման խթանում էր ազգային-մշակութային և հասարակական զարգացումը»⁵⁰:

Ի դեպ, հենց «ազգային անհատի» գործունեության ընդլայնման հնարավորությունն էր հակամարտություն առաջ բերել պահպանողական և դեմոկրատական պարբերականների միջև: «Երևակի», «Ժամանակի», ոչ քիչ դեպքերում նաև «Արշալույս արարատյանի» հողվածագիրներն այն մտահոգությունն ունեին, որ Սահմանադրության օրինականացումն ու կանոնադրական կետերի կիրառումը զգալիորեն կթուլացնեն ազգային խնդիրների վերահսկողության վրա եկեղեցու մենաշնորհը, «սահմանադրված պատրիարքական իշխանությունը» դուրս կբերեն «Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսի գերակայությունից»՝ պառակտելով եկեղեցական, դրանով իսկ՝ նաև ազգային միասնությունը: Հ. Չամուռճյանը երբեմն սրում էր հարցը՝ հակասահմանադրական պայքարին քաղաքական հնչեղություն հաղորդելով: Նրա կարծիքով՝ Սահմանադրություն ընդունելը «միևնույն տերության մեջ երկու կերպ կառավարություն ընդունել կըլլա»⁵¹: Այս և նման մտայնությունները շիկացնում էին մթնոլորտը՝ դեմոկրատական հանդեսներին («Միություն», «Ծաղիկ», «Մեղու») նույնպես մղելով ծայրահեղ տեսակետների: «Ծաղիկի» հողվածագիրն, օրինակ, նկատում է, թե «Այս սահմանադրական վիճակը տասնապատիկ ավելի

⁴⁹ Նույն տեղում, էջ 27:

⁵⁰ **Ա. Ա. Խառատյան**, Հասարակական միտքը Չմյուռնիայի հայ պարբերական մամուլում (1840–1900), Ե., 1995, էջ 96:

⁵¹ Տե՛ս **Մ. Ն. Հակոբյան**, նշվ. աշխատ., էջ 95:

նախադաս է և հուսադիր այն վիճակեն, որ մութին մեջ անտեսանելի ձեռքեր և վատ հոգիներ *ազգին կործանումն կպատրաստեին*⁵² (ընդգծումը մերն է – **Ղ. Պ.**):

Արևմտահայ մամուլի էջերում ծավալված բանապայքարն ունի ուշագրավ մի առանձնահատկություն, այն է՝ դեմոկրատների ոչ միանշանակ վերաբերմունքը Սահմանադրությանը: Մասնավորապես Ստ. Ոսկանը նման օրենսգիրք ունենալը արժեքավոր է համարում այն ժողովուրդների համար, ովքեր քաղաքական անկախություն ունեն: Ուստի հակադրվելով իր դեմոկրատ գործընկերներին՝ նա Սահմանադրությունը համարում է բռնակալի կողմից արված մի «շնորհ», որ արժեք չունի: Ոսկանի համար շատ ավելի կարևոր է գիտակցումն այն բանի, որ «ժողովուրդ մը ամեն սահմանե առաջ հայրենիքի սահման պետք է որ գտնե, և մենք դեռ հայրենիք չունինք»⁵³:

Դեմոկրատ մտավորականները (Գր. Չիլինկիրյան, Մ. Մամուրյան, Հ. Սվաճյան), ինչ խոսք, գիտակցում էին այս իրողությունը, և նրանց քննադատական վերաբերմունքը՝ ուղղված Սահմանադրության «կրոնական կանոնադրական ձևին», չուշացավ: Պարզապես նրանք, ի շահ սեփական ժողովրդի մտահոգևոր զարգացման, փորձում էին օգտագործել Օսմանյան կայսրության ընձեռած նույնիսկ նվազագույն հնարավորությունները:

Գ) 1870–1880-ական թվականներ

Ազգային առաջընթացի ճանապարհը մատնանշող գաղափարական բախումներն ավելի բուռն դրսևորումներ ստացան այս տարիներին: Հասարակական-քաղաքական կյանքում ցարական կառավարության նախաձեռնած ռեֆորմները իրենց անմիջական ազդեցությունն էին թողել նաև Անդրկովկասում: Փոփոխություններն այնքան ակնհայտ էին, որ անակնկալի էին բերել հայ մտավորականներին: Ղ. Աղայանի բնութագրմամբ՝ «Ստրկության ազատությունը և վերջն էլ դատական վերանորոգությունը, գյուղական ինքնավարությունը, նորամուտ լուսավորությունը, երկաթուղի, հեռագիր և այլն, մին մինի հետևից հանկարծ գալով՝ շլացրին ժողովրդին, մի հանկարծական փոփոխություն ձգեցին նրա նիստ ու կացի և

⁵² Տե՛ս **Ա. Ա. Խառատյան**, նշվ. աշխատ., էջ 122:

⁵³ Նույն տեղում, էջ 139:

վարք ու բարքի մեջ: Ժողովուրդն այնպես փոխվեց մի տասն տարվա մեջ, որքան փոխված չէր հարյուրավոր տարիների ընթացքում»⁵⁴:

Այդ փոփոխությունների առաջին զգայուն արձագանքողը, բնականաբար, մամուլն էր: 1872 թվականին «Մշակի» ասպարեզ գալը նոր փուլ է նշանավորում արևելահայ հասարակական հոսանքների գաղափարական պայքարում: Հայ մամուլի և գրականության պատմաբանները բազմիցս անդրադարձել են այդ պայքարին, հանգամանորեն քննել լիբերալ-բուրժուական («Մշակ»), ազգային-պահպանողական («Մեղու Հայաստանի», «Նոր- դար») և լիբերալ-պահպանողական («Փորձ», «Արձագանք») մամուլի օրգանների սկզբունքային տարածայնությունները, բացահայտել նրանց ռազմավարական դիրքորոշումների ընդհանրությունն ու մարտավարական մոտեցումների տարբերությունները և այլն⁵⁵: Այդ պարբերականների էջերում սփռված բազմաթիվ վեճերի ամփոփ պատկերը փորձենք ներկայացնել բանավեճին բնորոշ նպատակային-տեսական և հոգեբանական-գործառական դրսևորումների համատեքստում:

Նպատակային-տեսական դրսևորումներ ասելով՝ նկատի ունենք գաղափարական բանավեճերը (բանակռիվները) տարբեր հոսանքների, ինչպես նաև նույն հոսանքի տարբեր թևերի և դրանք ներկայացնող անհատների միջև: Առաջին պլանում, բնականաբար, լիբերալ-բուրժուական և ազգային պահպանողական (ապա նաև՝ լիբերալ-պահպանողական) ուղղությունների միջև տասնամյակներ ձգվող բանակռիվներն են: Դրանց տևականությունն իր հերթին պայմանավորել է երկու փուլ, որոնցից առաջինն ընդգրկում է «Մշակ» և «Մեղու Հայաստանի» թերթերի կամ այլ կերպ՝ մշակականների ու մեղվականների պայքարը (1872–1880-ականների սկիզբ), իսկ երկրորդը՝ «Մշակ» – «Նոր-դար», «Մշակ» – «Փորձ», «Արձագանք» պարբերականների հակամարտությունը (1880–1890-ական թվականներ):

Այս հոսանքները փաստորեն քաղաքական, տնտեսական նոր պայմաններում շարունակում էին այն բանավեճը, որ սկիզբ էր առել «Հյուսիսսփայլի» և

⁵⁴ «Հայ նոր գրականության պատմություն», Ե., Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1964, հտ. 3, էջ 6:

⁵⁵ Ավելի մանրամասն տե՛ս **Աշոտ Հովհաննիսյան**, Նալբանդյանը և նրա ժամանակը, Գիրք II, Ե., Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1956, **Մ. Հ. Մխիթարյան**, XIX դարի երկրորդ կեսի արևելահայ պարբերական մամուլի պատմությունից, Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1976, **Լիդա Գևորգյան**, Գրիգոր Արծրունին և նրա «Մշակը», Ե., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1996, **Լիդա Գևորգյան**, «Մուրճ» ամսագիրը, Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1982, «Հայ պարբերական մամուլի պատմություն, XVIII–XIX դարեր», Գահիրե, 2006, հտ. 1, էջ 342–442 և այլ աշխատություններ:

պահպանողականների միջև: Տարածայնությունների հանգուցակետում դարձյալ ազգության, եկեղեցու, եվրոպական քաղաքակրթության, մշակույթի յուրացման հիմնախնդիրներն էին:

Գաղափարական ներհակությունները հաճախ այնքան էին սրվում, որ ստվերում էին մնում ընդհանուր կողմերը, բայց դրանք առկա էին, քանի որ ելնում էին ազգի վաղվա օրվա մտահոգությունից, ազգային միասնության գաղափարի առաջնայնությունից, ժողովրդի լայն խավերին լուսավորելու նպատակադիր մղումից: Նման ընդհանրության պայմաններում հակադիր մոտեցումների բախումը, Լ. Գևորգյանի դիպուկ բնորոշմամբ, ձեռք է բերում «ներտեսակային կռվի» բնույթ:

Իրեն համարելով «Հյուսիսսփայլի» գաղափարական ժառանգորդը՝ Գ. Արծրունին «Մշակի» գործունեության առանցքն է դարձնում ազգի թերությունները վեր հանող «մտրակողական» քաղաքականությունը և նոր ժամանակներում հայ եկեղեցու ազգապահպան դերի վերանայման անհրաժեշտությունը: Առաջին դեպքում իրեն և համախոհներին վերագրելով վերանորոգչի, առաջադիմության դրոշակակրի առաքելություն՝ նա հակառակ հոսանքի ներկայացուցիչներին անվանում է «հնամուլներ», «խավարասերներ», «հետադիմականներ» և նրանց դեմ անգիջում պայքարը համարում առաջնային խնդիր: Երկրորդ դեպքում քննադատում է եկեղեցու դերը կարևորող պահպանողականներին և նշում, թե «կրոնը, հավատը մարդու համոզմունքն է, նա ցեղական հատկություն չէ, նա կապված չէ օրգանական կապերով ցեղի, ազգության կամ հայրենի հողի հետ»⁵⁶: Այս հայեցակետով կրոնն առանձնացնելով ազգությունը բնորոշող «գլխավոր հիմունքներից»՝ Արծրունին իբրև այդպիսիք համարում է միայն «ցեղը, լեզուն և հայրենիքը»:

Այլ է ազգային-պահպանողականների մոտեցումը: «Մշակի» «մտրակողական» քաղաքականությանը նրանք հակադրում են խոհեմ պահվածքը: Մեղվականները համամիտ են, որ մամուլն «ազգի ցավերը փստորոշող և բուժող բարոյական բժշկի» դեր պետք է ստանձնի: Ինչպե՞ս. այստեղ նրանց մոտեցումները տարբերվում են: «Ոչ թե վիրահատող դանակ,– գրում է «Մեղվի» հոդվածագիրը,– այլ զգույշ ու համբերատար բուժում, այս միջոցն ընտրեց «Մեղուն»»⁵⁷:

⁵⁶ Տե՛ս Լիդա Գևորգյան, Գրիգոր Արծրունին և նրա «Մշակը», էջ 269:

⁵⁷ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 302:

Ազգություն-եկեղեցի փոխհարաբերության խնդիրը քննելիս ազգային-պահպանողականները, ի տարբերություն «Մշակի», պետականազուրկ ազգի գոյատևման հիմքերը սասանված են տեսնում առանց եկեղեցու ազգակենտրոն քաղաքականության: Դարերի փորձը վկայում է, ասում են նրանք, որ այս կամ այն գաղթօջախում եկեղեցու անկումը հանգեցրել է հայերի դիմագրկման. «Ո՞ւր են Վենետիկի, Հռովմի, Պիզայի, Ֆլորենցիայի, Մարսելի, Ամստերդամի և Լեհաստանի բազմաթիվ հայ գաղթականները, որոնք բարգավաճ և ծաղկյալ վիճակի մեջ էին և ունեին տպարաններ անգամ... Նոցա հետքն չկա, որովհետև եկեղեցին անհայտացավ, սորա հետ և իրենք»⁵⁸: Դրա հետ մեկտեղ նրանք դեմ չէին առանձին հոգևորականների գործունեության մեջ առկա թերությունները վեր հանելուն, ինչին և հետամուտ էին լինում հարկ եղած դեպքում:

«Մշակի» բանակռիվներն 80-ականներին շարունակվեցին պահպանողականների հաջորդ սերնդի ներկայացուցիչների՝ լիբերալ-պահպանողականների հետ: Աբգար Հովհաննիսյանն ու իր համախոհները, ելնելով կյանքի առաջադրած նոր պահանջներից և ընդառաջ գնալով լիբերալ մտայնության առողջ դրսևորումներին, որոշակիորեն ընդլայնում են իրենց գաղափարախոսությունը: Տարածայնությունները, սակայն, «Մշակի» հետ քիչ չէին, որոնք առնչվում էին հիմնականում անցյալի արժեքների գնահատման, լեզվի զարգացման, հայ առևտրական խավի գործունեության և հասարակական կյանքի մի շարք ոլորտներում ի հայտ եկող հիմնախնդիրներին: Ուշագրավ է, որ այս շրջանի բարեխիղճ հետազոտողները (Մ. Մխիթարյան, Լ. Գևորգյան և այլք), հանգամանորեն քննելով հիշյալ հոսանքների միջև տևական բնույթ կրող բանակռիվները, մեկի վերանորոգչական և մյուսի ավանդապահական գործունեության խորքում համադրում են նրանց «հակադրամիասնական կողմերը»՝ երկուսի գոյությունն էլ համարելով «պատմականորեն արդարացված ու անխուսափելի»: Մ. Մխիթարյանն իրավացիորեն այդ հոսանքների «ազգակցական կապերը» տեսնում է Սպ. Սպանդարյանի՝ «Նոր-դարի» ուղղությունը բնորոշող հետևյալ տողերի մեջ. ««Նոր-դարը» *պահպանողական (կոնսերվատիվ) է*, երբ պետք է պահպանել մայրենի լեզուն, կրոնը, ազգային հիշատակները, ավանդությունները: ... «Նոր-դարը *ար-*

⁵⁸ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 285:

մատական (ռադիկալ) է, երբ պետք է արմատախիլ անել, հարվածել, ոչնչացնել այն ամենը, որ դեմ է ազգի, հասարակական շահերին, որ թունավորում է ժողովրդի մտավոր և բարոյական զարգացումը: ... «Նոր-դարը» *ազատամիտ (լիբերալ) է*, ուստի նա կարող չէ պահպանել *անպիտանը*, որովհետև մերն է, և կարող չէ չընդունել *պիտանին*, որովհետև օտարինն է»⁵⁹:

1870–1880-ական թվականներին բանավեճեր (բանակռիվներ) տեղի են ունենում նաև նույն հոսանքի տարբեր թևերի միջև, որոնց կարելի է հանդիպել հատկապես «Արձագանք», «Մեղու Հայաստանի», «Նոր-դար» պարբերականների էջերում: Սրանք տարածայնություններ ունենում էին ընթացիկ խնդիրների շուրջ: Մասնավորապես Ա. Հովհաննիսյանը («Արձագանք») և Պ. Սիմեոնյանը («Մեղու Հայաստանի»), պաշտպանելով կաթողիկոսության տարբեր թեկնածուների, 1883-ին սկիզբ առած իրենց բանավեճում քննարկման թեմա են դարձնում եկեղեցական ընտրությունների, դրանց հանդեպ Կ. Պոլսի Ազգային ժողովի ակտիվ վերաբերմունքի հարցերը: Մեկ տարի անց նման մի տարածայնություն ի հայտ է գալիս Ա. Հովհաննիսյանի և «Նոր-դարի» խմբագիր Սպ. Սպանդարյանի միջև⁶⁰: Սակայն այդ վեճերը լուրջ խոչընդոտներ չեն հարուցել նրանց հարաբերություններում, քանի որ համազգային մտահոգությունների պարագային անձնականը և ընթացիկը ստորադասվում էին ազգային-պահպանողական աշխարհայեցողությանը:

Հիշյալ տասնամյակներում բանավեճի նպատակային-տեսական համակարգը ներառում է հոգեբանական-գործառական դրսևորումներ, որոնցից առանձնացնենք մի քանիսը:

Նախ, համարյա բոլոր դեպքերում և՛ լիբերալները, և՛ պահպանողականները բանավեճերը (բանակռիվները) սկսում ու ավարտում էին հոգեբանական ներքին լարվածության պայմաններում: Նման իրավիճակը հանգեցնում էր կրքերի ավելորդ շիկացման, որի արդյունքում փաստորեն ի չիք էր դառնում բանավեճին առաջադրվող հոգեբանական սկզբունքների (տե՛ս նախորդ ենթագլուխը, էջ 19)

⁵⁹ Տե՛ս Մ. Հ. Մխիթարյան, XIX դարի երկրորդ կեսի արևելահայ պարբերական մամուլի պատմությունից, էջ 448:

⁶⁰ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 437–444:

պահպանման անհրաժեշտությունը: Երկու կողմի հրապարակումներում էլ ոչ միայն հակառակորդին ճիշտ ընկալելու պատրաստակամություն չի նկատվում, այլև շեշտն առավելապես դրվում է քննադատվող նյութի բացասական կողմերի և սեփական հայացքները միանշանակորեն ճշմարիտ համարելու սկզբունքի վրա: Այս միակողմանիությունն, ի դեպ, բանակազմների լուրջ թերություններից մեկն է:

Միակողմանիությունից բխող հոգեբանական ծախսողունն առաջ էր բերում փոխադարձ անհանդուրժողության մթնոլորտ, որի պայմաններում հակառակորդի տեսակետների քննադատությունն ուղեկցվում էր հայիոյանքներով, կոպիտ ռեպլիկներով ու վիրավորանքներով՝ անձի թերարժեքության մատնանշումից մինչև ընտանիքի ու համախոհների միջավայրի անհարկի վարկաբեկումները: Թշնամանքը, հասցված վիրավորանքները երբեմն ստիպում էին դիմել ծայրահեղ քայլերի: Մասնավորապես «Մշակի» թղթակից Խ. Մալունյանը «Արծազանքին» վարկաբեկող իր հոդվածներում «այնպես է կորցնում չափի զգացումը, որ Սիմեոն Հախումյանը թատրոնի ճեմասրահում ապտակում է նրան»: Մեկ այլ դեպքում «Տարագի» խմբագիր Տ. Նազարյանը Ա. Հովհաննիսյանի հասցեին անհիմն մեղադրանքներ հրապարակելու համար «դատապարտվում է 3 ամսվա կալանքի»⁶¹ և այլն:

Տևական հոգեբանական լարվածությունը փոխանցվում էր նաև ընթերցողական լսարանին. կողմերի համախոհները խմբագրություններից դուրս շարունակում էին տաք վիճաբանությունները: Դրա հետ մեկտեղ ասպարեզ է գալիս մտավորականների մի խումբ, որ մտահոգված էր բանակազմների նման ընթացքով: Նրանք փորձում են ձևավորել հակամարտության երրորդ բևեռը՝ հակառակորդների ծայրահեղ քայլերը չափավորելու նպատակով: Իբրև լրագրային ժանր ընտրվում է նամակը, որ հնարավորություն էր ընձեռում դիմելու երկու կողմին էլ: Հետաքրքիր զուգադիպությամբ նամակներից մեկը տպագրվում է «Մեղվում», մյուսը՝ «Մշակում» և համարյա միաժամանակ: Երկու նամակագիրներն էլ հանդես են գալիս նույն առաջարկությամբ. բանավեճի ընթացքում խուսափել անձնական վիրավորանքներ հասցնելուց, չկորցնել փոխադարձ հարգանքի զգացումը, վիճել միայն սկզբունքային խնդիրների շուրջ. «Մեկն ասում է՝ Դուք խավարասերներ եք, բոլորդ առանց

⁶¹ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 458–459:

բացառության տգետ եք, ինտրիզան եք, բթամիտ եք և այլն» – իսկ դուք գող եք, վարժապետ եք ծեծում և այլն, մյուսն է ասում... համաձայնեցե՛ք վերջապես, որ այդ ձևը գռեհիկ բազարի կռիվ է...»⁶²,– գրում է Ա. Բ.-ն «Մշակին» Ալեքսանդրապոլից: Գ. Ե.-ն իր հերթին զգաստության կոչ է անում վիճողներին «Մեղու Հայաստանի» էջերից. «Մի՛ մոռանաք, թե որքան կարոտություններ ունի հայոց ազգը, որքան անհրաժեշտ էական, հասարակական, կենսական խնդիրներ մնում են անձեռնմխելի և անվճիռ մինչև այժմ. ո՞վ պետք է ուղղե յուր բոլոր թարմ ուժերը հասարակական կարևոր հարցեր զարթեցնելու և նոցա վճռելու համար..., եթե ոչ մեր հայկական մամուլը»⁶³:

Հոգեբանական առումով այս երևույթն իր որոշակի բացատրությունն ունի. մշակականներն ու մեղվականները, բանակռվի ընթացքում իրենց հայացքները խիստ բևեռացնելով, թերևս համակշռող ուժի կարիք էին զգում: Երրորդ բևեռն, իբրև այդպիսին, նրանց հնարավորություն տալիս էր մի պահ կանգ առնել և վեճին նայել այլ հայացքով: Այստեղից էլ՝ նույնաբնույթ նամակների սիրահոժար տպագրությունը: Իսկ քիչ հետո նրանք ընթերցողներին վերստին պիտի համոզեին, թե իրենց կռիվը սկզբունքային է, և հաշտության մասին խոսք լինել չի կարող...

Սթափեցնող կոչով հանդես եկող մտավորականների կարծիքը վճռորոշ չէր, և դա պայմանավորված էր նաև ժամանակի հայ հասարակության մշակութային մակարդակով: Պատահական չէ, որ նամակագիրներից Գ. Ե.-ն, բանավիճողների թշնամական, անհանդուրժող վերաբերմունքը մատնանշելով, նրանց հիշեցնում է եվրոպացիների կիրթ և խոհեմ պահվածքը միմյանց հանդեպ: Ցավոք, բանավեճի նման մակարդակը պահպանվելու էր նաև հետագա տասնամյակներում:

Հասարակական հոսանքների ներկայացուցիչները, հանձինս «Մշակ» և «Արձագանք», «Նոր-դար» թերթերի, 90-ական թվականներին շարունակում էին վիճել, սակայն այս տարիներին հասարակության ուշադրությունն իրենց վրա են սկսում բևեռել նոր կազմավորված հայ քաղաքական կուսակցությունները:

⁶² Ա. Բ., Նամակ Ալեքսանդրապոլից, «Մշակ», գրական և քաղաքական լրագիր, Թիֆլիս, 1873, N 45, նոյեմբերի 15:

⁶³ Գ. Ե., «Ազգային» խորագրի ներքո, «Մեղու Հայաստանի», լրագիր քաղաքական, բանասիրական և առևտրական, Թիֆլիս, 1873, N 44, 17 նոյեմբերի:

Դ) 1890-ական թվականներ

1877–1878 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմը, դրան հաջորդած Սան-Ստեֆանոյի պայմանագիրը (16-րդ հոդված) և Բեռլինի դաշնագիրը (61-րդ հոդված) նշանավորեցին հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարի նոր փուլ, որը դիվանագիտության պատմության մեջ մտավ «Հայկական հարց» անվանումով: Օսմանյան կայսրության լծից արևմտահայության ազատագրումը՝ իբրև առանցքային հիմնախնդիր, իր շուրջը համախմբեց արևմտահայ ու արևելահայ գործիչներին: Հասարակական հոսանքների ներկայացուցիչները (և՛ լիբերալ, և՛ պահպանողական) իրենց մամուլի օրգաններում ակտիվորեն արձագանքում էին Արևմտյան Հայաստանում ընթացող իրադարձություններին, սակայն ավելին անել չէին կարող: Ազգային-ազատագրական շարժումները ղեկավարելու, դրանք քաղաքական և կազմակերպական առումներով ուղղորդելու առաքելությամբ 1880-ականներից ասպարեզ են իջնում երեք հայ քաղաքական կուսակցությունները՝ Արմենական (1885), Հնչակյան (1887) և Հայ Հեղափոխական Ղազնակցություն (1890): Կարճ ժամանակ անց, ի դեմս նրանց պարբերականների, ձևավորվում է կուսակցական մամուլը («Հնչակ», «Գաղափար», «Ապտակ», «Դրոշակ», «Հայրենիք» և այլն):

Հայկական հարցի լուծման ուղղությամբ այս կուսակցությունների ծավալած հեղափոխական գործունեության մասին բազմաթիվ աշխատություններ են գրվել: Մեզ հետաքրքրողը տվյալ դեպքում բանավեճի դրսևորումներն են: Այս տասնամյակի հատկապես կուսակցական պարբերականների ուսումնասիրությունը հիմք է տալիս եզրակացնելու, որ նրանց էջերում սկսում է ձևավորվել բանավեճի նոր տեսակ՝ **քաղաքական բանավեճը**: Ի՞նչ հատկանշական գծեր ուներ այն:

Նախ, անվանումն արդեն իսկ հուշում է՝ թեմատիկ ընդհանրություն: Պատկերավոր բնութագրմամբ՝ հայ իրականությունը 90-ական թվականներին վերածվել էր մի մեծ բեմահարթակի. հեղափոխական կուսակցությունները, անկուսակցական մտավորականները, հասարակության մյուս խավերի ներկայացուցիչները անվերջ վիճաբանում էին միմյանց հետ՝ տեսադաշտում ունենալով Հայկական հարցը: Ընդ որում կուսակցությունները, ի տարբերություն հասարակական հոսանքների, առաջադրում էին քաղաքական պահանջներ՝ իրենց հեղափոխական գործունեության նպատակակետը համարելով հայ ժողովրդի ազատագրության խնդիրը:

Երկրորդ, քաղաքական տարածայնություններում առաջնային են դառնում հայ հեղափոխական կուսակցությունների գործունեության երկու հիմնական բաղադրիչներ՝ Խոսքը և Գործը: Հատկապես վերջինիս ուղղությամբ ընթացող բանավեճերը (բանակոթիվները) շատ ավելի բուռն էին, քանզի առնչվում էին հայ ժողովրդի ֆիզիկական գոյության խնդրին. հեղափոխական խմբերի կազմակերպած ցույցեր, ելույթներ, արշավանքներ, զինված բախումներ և դրանց հաջորդող զանգվածային կոտորածներ կառավարական գործերի կողմից: «Ֆրագայի հերոսները ռմբակոծում են գործի հերոսներին»⁶⁴,– իրենց ուղղված քննադատություններն այսպես է բնութագրում «Դրոշակի» հոդվածագիրը՝ չմոռանալով, իհարկե, համապատասխան «հակահարվածը» տալ:

Երրորդ, քաղաքական բանավեճերը հատկանշվում են «հեղափոխական դատողությունների» միակողմանիությամբ. նկատելի է իրերն ու երևույթները սև-սպիտակ հակադրությամբ գնահատելու միտումը: Ըստ այդմ երկփեղկվում է թշնամու կերպարը, որը ոչ միայն թուրքն է, այլև ներքին թշնամին՝ հակահեղափոխականը, «ազգային դատին դավաճանողը», «զառամյալ ֆրագերը», թերահավատ «պոռոտախոսը» և այլն: Սա թերևս բնական է, քանի որ արտակարգ իրավիճակներում հայտնված հեղափոխականները պետք է գործեին բևեռացված մտածողությամբ: «Մենք ասելով՝ հասկանում ենք ոչ միայն դաշնակցականներին, այլ առհասարակ բոլոր համոզված հայ հեղափոխականներին,– կարդում ենք «Դրոշակի» առաջնորդողներից մեկում,– այսինքն այն ամենքին, որոնք անհրաժեշտ են համարում անհաշտ կռիվ մղել թուրք կառավարության դեմ:

Ովքե՞ր են մեր հակառակորդները:

Նրանք բոլորը, որոնք մեզ հետ չեն»⁶⁵:

Հնչակյաններն ավելի հեռու են գնում՝ իրենց հեղափոխական գործընկերներին, տվյալ դեպքում՝ դաշնակցականներին անվանելով «սոսկալի հակառակորդներ»⁶⁶:

⁶⁴ «Մեր ներքին թշնամիները», «Դրոշակ», Հայ հեղափոխական դաշնակցության օրգան, Ժնն, 1898, N 4, 30 ապրիլի, էջ 34:

⁶⁵ «Մենք և մեր հակառակորդները», «Դրոշակ», Ժնն, 1899, N 9, հոկտեմբեր, էջ 129:

⁶⁶ Տե՛ս «Մեր սոսկալի հակառակորդին» հոդվածը, «Հնչակ», կենտրոնական օրգան Ս. Գ. Հնչակյան կուսակցության, Լոնդոն, 1895, N 4, 25 մարտ, էջ 35–40:

Չորրորդ, հակադիր տեսակետների բախումներում որոշակի կարևորություն է ձեռք բերում այսպես կոչված՝ «միջազգային գործոնը». համարյա բոլոր կուսակցական պարբերականները, նաև նրանց անկուսակցական հակառակորդները հայ ազատագրական շարժման հաջողությունների կամ անհաջողությունների մասին խոսելիս չեն մոռանում ներկայացնել եվրոպական տերությունների քաղաքական պահվածքն ու դիվանագիտական քայլերը: Ավելին, սեփական կարծիքի անկողմնակալությունն ուժեղացնելու նպատակով հոդվածագիրները հաճախ մեջբերում են Հայկական հարցի մասին օտարերկրյա դիվանագետների, խորհրդարանականների, հասարակական գործիչների և պատմաբանների տեսակետները:

Քաղաքական այս բանավեճերն ունեին ուղղակի և անուղղակի դրսևորումներ: Կուսակցություններն ուղղակի բանավեճերի (բանակռիվների) մեջ էին մտնում և՛ միմյանց (հնչակյաններ-արմենականներ, հնչակյաններ-դաշնակցականներ, դաշնակցականներ-վերակազմյալ հնչակյաններ և այլն), և՛ ոչ կուսակցական մտավորականների հետ: Դրանք ընթանում էին փոխադարձ անհանդուրժողության պայմաններում. երկու կողմն էլ լիաբուռն օգտվում էր հայիոյանքի զինանոցից: Եթե «Հնչակը» դաշնակցական «խեղկատակների», «գրչակավորների», «խորհմաստ ... տգիտության» դիմակը պատռելով՝ նպատակ ուներ նրանց թաղել «մոռացության փոշիի տակ»⁶⁷, ապա «Դրոշակն» իր հերթին խորհուրդ էր տալիս «Հնչակի» «Խմբ. Հրապարակախոսին» զգուշանալ, որ «առակի գորտի պես ձեր խղճուկ մարմինը չճայթի և աճող հեղափոխական հեղեղը ձեզ իր ափը չնետի, որպես վնասակար, պարագիտ մի դիակ...»⁶⁸ և այլն: Նույն կրքոտ վերաբերմունքը դրսևորվում է նաև ոչ հեղափոխական մտավորականների հանդեպ. այս դեպքում հարձակման թիրախը հիմնականում նրանց «հակահեղափոխական» պահվածքն է:

Անուղղակի բանավեճերում հայիոյանքը զգալիորեն պակասում է, քանի որ չկա կոնկրետ հակառակորդ: Հոդվածագիրների նպատակն այս դեպքում իրենց կուսակցության ծրագրային դրույթներին, հեղափոխական մարտավարությանն ուղղված քննադատությանը հնարավորինս համոզիչ պատասխանելն է: Հեղափոխական

⁶⁷ Տե՛ս «Հավելված «Հնչակի» 1895, թիվ 4-ի», 25 մարտ, էջ 33–40:

⁶⁸ «Արջք օրհասականք հզորագույնս կռվին», «Դրոշակ», Վիեննա, 1895, N 4, ապրիլ, էջ 12:

կուսակցությունների հասցեին մեղադրանքների տարափ էր սկսում տեղալ հատկապես այն օրերին, երբ քաղաքական ակցիաներին (ցույցեր, ելույթներ) կամ զինված արշավանքներին ի պատասխան՝ օսմանյան զորքերը ջարդեր էին կազմակերպում: Կուսակցական պարբերականներում հայտնվող առաջնորդողները, խմբագրականներն ու վերլուծական հոդվածները հակառակորդներին ուղղված պատասխաններ չէին միայն: Անհրաժեշտ էր այնպես կառուցել խոսքը, որ առաջին հերթին համոզեր չեզոք և համակիր ընթերցողների բազմությանը: Ուստի հեղինակները մեծ մասամբ կիրառում են ճարտասանության հայտնի հնարքներից մեկը. *սեփական ձևակերպմամբ* ներկայացնել հակառակորդի մեղադրանքները, այնուհետև համապատասխան փաստարկներով հերքել դրանք: Նմանատիպ հրապարակումներով իրենց պաշտոնաթերթերում հաճախ են հանդես գալիս կուսակցությունների ղեկավարները: Ք. Միքայելյանն, օրինակ, 1899–1900 թթ. «Դրոշակի» էջերում, բացի առաջնորդողներից, տպագրում է նաև «Ամբոխային տրամաբանություն» ծավալուն հոդվածաշարը, որտեղ հեղափոխականներին ուղղված կոնկրետ մեղադրանքների շարադրմամբ և դրանք հերքող փաստարկների համատեքստում ներկայացնում է Դաշնակցության դիրքորոշումները ազգային-ազատագրական շարժման առջև ծառայած խնդիրների վերաբերյալ⁶⁹:

20-րդ դարասկզբին Ռուսաստանում տիրող քաղաքական կացությունը, ռուսական առաջին հեղափոխությունը նկատելիորեն ակտիվացրին քաղաքական իրավիճակը Անդրկովկասում: Հայ հեղափոխական կուսակցություններից հզոր ուժ էր դարձել հատկապես Դաշնակցությունը, որի գործունեության շրջանակներն ընդլայնվեցին՝ ներառելով նաև արևելահայությանը հուզող հիմնախնդիրներ: Նոր դարի սկզբին ռուս մարքսիստների անմիջական ազդեցությամբ Անդրկովկասում սկսեցին ձևավորվել սոցիալ-դեմոկրատական թեքում ունեցող հայկական կուսակցություններ՝ ի դեմս հայ սպեցիֆիկների, բուլշևիկների ու մենշևիկների: Քաղաքական մթնոլորտի ակտիվությանը նպաստեցին նրանց հրատարակած

⁶⁹ Տե՛ս «Ամբոխային տրամաբանություն», «Դրոշակ», Ժնև, 1899, N N 5, 6, 8, 1900, N N 2, 3, 4, տե՛ս նաև **Քրիստափոր Միքայելյան**, Հեղափոխականի մտքերը, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1990 գրքույկը, էջ 13–91:

պարբերականները⁷⁰: Արևմտահայ իրականության մեջ հայ մամուլն աշխուժացավ հատկապես 1908 թ. երիտթուրքական հեղաշրջումից հետո: Եվ վերջապես, քաղաքական կուսակցությունների և նրանց մամուլի համար գործունեության լայն ասպարեզ բացվեց Հայաստանի առաջին Հանրապետության օրոք:

Քաղաքական բանավեճերը (բանակռիվները) նոր դարի սկզբին ոչ միայն չնվազեցին, այլև ավելի հաճախակի դարձան, քանզի ազգային կուսակցությունների ներկայացուցիչների հետ Հայկական հարցի, քաղաքական այլ խնդիրների առնչությամբ գաղափարական լուրջ տարաձայնություններ ունեին հայ մարքսիստներն ու սոցիալ-դեմոկրատները: Դրա հետ մեկտեղ, կուսակցական մամուլի օրգաններում սկսում են աշխուժանալ հասարակությանը հուզող սոցիալ-տնտեսական, մշակութային բազում հիմնախնդիրների շուրջ ծագած բանավեճերը: Հարյուրավոր պարբերականներում կուտակված հսկայածավալ նյութը դեռևս սպասում է հետազոտողներին...

Համառոտ այս ակնարկը, որ հպանցիկ հայացք է բանավեճի շուրջ մեկդարյա անցած ճանապարհին, ազգային ինքնության կայացման տևական գործընթացի վկայությունն է: Հայացքների փոխբացառման տարաբնույթ դրսևորումները (գաղափարական, հոգեբանական, թեմատիկ և այլ առումներով) հավաստում էին, որ ազգի հոգեմտավոր ներուժը սպառված չէ և ի վիճակի է դիմակայելու ժամանակի բարդ հորձանքներին:

Արդեն իսկ կուտակված փորձը նոր դրսևորումներով շարունակվեց 20-րդ դարասկզբի հայ մամուլում հաճախակի հայտնվող գրական բանավեճերում ու բանակռիվներում: Սրանք որոշակի դասակարգմամբ ամբողջացնում են այն համակարգը, որի մեջ ներառված են ժամանակի գրական և քննադատական ուղղությունների զարգացման միտումները: Տեսադաշտում առաջին հերթին նախորդ դարից եկող ռեալիզմի, ապա սիմվոլիզմի, գրական նորագույն հոսանքների, ինչպես նաև քննադատական հին և նոր ուղղությունների շուրջ ծավալված բանավիճային քննարկումներն են թե՛ տեսական մակարդակով և թե՛ կոնկրետ ստեղծագործությունների մասին արտահայտված հակադիր կարծիքներով: Դրանց

⁷⁰ Միայն հայ բուլեիկները 1903–1920 թթ. լույս են ընծայել շուրջ 40 անուն պարբերականներ, տե՛ս **Խ. Բարսեղյան**, Բուլեիկյան հայ պարբերական մամուլի պատմություն, Ե., Հայպետհրատ, 1959:

հանգամանալից հետազոտությունը, կարծում ենք, կօգնի վերստին արժևորելու հայ գրականության և մամուլի փոխհարաբերության խիստ ուշագրավ շրջաններից մեկը:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԲԱՆԱՎԵՃԵՐ ՌԵԱԼԻԶՄԻ ՇՈՒՐՋ

19-րդ դարի հայ գրականության մեջ ռեալիզմը (իրապաշտություն)՝ իբրև գեղագիտական ուղղություն, առանձնահատուկ տեղ ունի: Գրական համագրություն իրականության հայտնաբերումը, որ սկիզբ առավ Խ. Աբովյանից, լուսավորական աշխարհայեցողությամբ նոր դրսևորումներ ստացավ հաջորդ տասնամյակներում (Մ. Նալբանդյան, Պ. Պռոշյան, Ղ. Աղայան և ուրիշներ): 1880–1890-ական թվականներին գրական այս ուղղության զարգացումը նշանավորեց նոր որակ, որ մեր գրականագիտության մեջ ընդունված է բնութագրել իբրև դասական ռեալիզմ¹: Այդ ռեալիզմը, ի դեմս իր խոշոր ներկայացուցիչների (Գ. Սունդուկյան, Ա. Շիրվանզադե, Հ. Պարոնյան, Գ. Զոհրապ), հիշյալ տարիներին արդեն գերիշխող դիրք ուներ և գեղարվեստական լուրջ նվաճումներ էր արձանագրել:

Արևմտահայ գրականության մեջ ռեալիստական ուղղության հաստատման գործում մեծ է հատկապես 80-ականների սերնդի (Ա. Արփիարյան, Գ. Զոհրապ, Տ. Կամսարական, Լ. Բաշայան) ներդրումը: Դեմ լինելով գրականության «մխիթարիչ դերի» մասին ավագ սերնդի ունեցած պատկերացումներին՝ երիտասարդները համարձակորեն առաջ էին քաշում իրականության ճշմարտացի արտացոլման խնդիրը: Նրանք գտնում էին, որ հայ գրողը այսուհետ պետք է առաջնորդվի «Կյանքն ինչպես որ է» կարգախոսով, քանի որ իրականությանն «աշակերտելը» ստեղծագործողի «սուրբ պարտականությունն է» (Ա. Արփիարյան)²: Ինչ խոսք, արևմտահայ ութսունականները քաջատեղյակ էին Եվրոպայում ընթացող գրական գործընթացներին, մասնավորապես Ի. Տենի դրապաշտական ուսմունքին, Է. Զոլայի նատուրալիստական երկերին, սակայն, ինչպես իրավացիորեն նկատում է գրականագետը, «Հայ միտքը միանգամայն ստեղծագործաբար էր մոտենում օտար մշակույթի փորձին»³: Տեսական հարցերում բանավիճելով ավագների հետ՝ ութսունականները միևնույն ժամանակ մամուլում տպագրում էին իրենց գեղարվեստական երկերը՝ նոր ու թարմ շունչ հաղորդելով արևմտահայ գրականությանը:

¹ Տե՛ս մասնավորապես «Հայկական ռեալիզմի տեսության և պատմության հարցեր», Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1987, էջ 53–74:

² Տե՛ս Լ. Հ. Մնացականյան, XIX դարավերջի հայ ռեալիստական գրաքննադատության պատմությունից, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1974, էջ 76–77:

³ Վլադիմիր Կիրակոսյան, Արևմտահայ ութսունականների ռեալիզմը, «Հայկական ռեալիզմի տեսության և պատմության հարցեր», էջ 187:

1880-ականների երկրորդ կեսին և 90-ականներին ռեալիզմը արևելահայ գրականության մեջ տիրապետող ուղղություն էր: Որոշակիորեն ճշգրտվել էին նրա տեղն ու դերը գրական գործընթացներում, բայց և այնպես տեսական խնդիրների շուրջ քննարկումները մամուլում շարունակվում էին: Նկատենք, որ այս և հետագա տարիներին լույս աշխարհ են գալիս թեմատիկ ուղղվածությամբ մի շարք հանդեսներ, որոնք զգալիորեն ակտիվացնում են գրական կյանքը: Ռեալիզմի գեղագիտության ընձեռած լայն հնարավորությունները, դասական ռեալիզմն ու նատուրալիզմը՝ իրենց յուրահատկություններով հանդերձ, հայ գրողին և քննադատին շարունակ մտորելու, հաճախ նաև բանավիճելու առիթներ էին տալիս: 90-ականներին ակտիվ էր հատկապես Ալ. Շիրվանզադեն, որը գեղարվեստական գործեր տպագրելուն զուգընթաց մամուլում հանդես էր գալիս սեփական ըմբռումների տեսական հիմնավորմամբ: Հայտնի են նրա բանավեճերը Գ. Արծրունու (1891 թ.), Շիրվանցու (1893 թ.) հետ, որոնց ընթացքում գրողը ներկայացնում է իր հայացքները մի դեպքում կերպարի և իրականության տիպական կողմերի, մյուս դեպքում՝ ստեղծագործության մեջ «տենդենցիայի» և կուսակցական գաղափարների գեղարվեստական արտացոլման խնդիրների շուրջ:

Տեսական հարցերում իր ակտիվ կեցվածքը Շիրվանզադեն պահպանեց նաև 20-րդ դարի առաջին երկու տասնամյակներին: Եվ պատահական չէ, որ այս շրջանում ռեալիզմի գեղագիտությանն առնչվող ամենաուշագրավ քննարկումը նրա և Գարեգին Լևոնյանի բանավեճն է, որ ընթացավ «Մշակի» էջերում⁴ (1917 թ. հունվարի 19 – փետրվարի 5):

1. ԳԵՂԵՑԿԻ ԵՎ ՃՆԱՐԻՏԻ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԱՐՏԱՑՈՒՄԱՆ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

«Գեղեցիկը և ճշմարիտը ռեալիզմի մեջ և ռեալիստ արվեստագետների հայացքով», – այս ձևակերպումն ընդհանուր առմամբ համապատասխանում է

⁴ Խորհրդահայ գրականագիտության մեջ այս բանավեճին անդրադարձել են Ստ. Թովիչյանը, Շիրվանզադեի էսթետիկան, Ե., Հայկ. ՄՍՌ-ԳԱ հրատ., 1963, էջ 129–147, Էդ. Ջրբաշյանը, Գեղագիտություն և

բանավիճողների առաջադրած գլխավոր դրույթին կամ այլ խոսքով՝ հիմնադրույթին: Հարկ է նշել, որ և՛ Շիրվանզադեն, և՛ Գ. Լևոնյանը 10-ական թվականներին, նաև մինչ այդ մի շարք հոդվածներում ներկայացրել էին իրենց տեսակետները հիշյալ խնդրի շուրջ:

Շիրվանզադեի հրապարակումներից առանձնացնենք երկուսը՝ «Կյանք և գեղեցկություն» («Վտակ», 1908) և «Ռեալիզմը գեղարվեստի մեջ» («Հորիզոն», 1910): Երկուսն էլ, ի դեպ, հոդված-թղթակցություններ են՝ գրված Փարիզից:

Առաջինում գրողի մտորումները կենտրոնանում են արվեստում գեղեցկի կերպավորման վրա: Ասելիքի ազդեցությունն ուժեղացնելու նպատակով նա հիշատակում է անանուն ընդդիմադիրների, որոնց կարծիքով՝ գեղեցիկ է այն, ինչ հեռու է կյանքից և իրականությունից: Քննադատելով երկրից փախչող ու երկնքին ձգտող արվեստագետներին՝ Շիրվանզադեն նկատում է, թե «բարձրը» ո՛չ վերևում է և ո՛չ էլ ներքևում. «Բարձրը բանաստեղծի հոգու խորության մեջ է: Բարձրը զգացումն է, այսինքն՝ ինքը՝ կյանքը... Կյանք, ահա բոլոր բանաստեղծության, բոլոր գեղեցկության, բարձրի, վսեմի և վսեմագույնի միակ և զուտ աղբյուրը»⁵:

Հաջորդ հոդվածում գրողը ոգևորությամբ վերաշարադրում է ֆրանսիացի խոշորագույն քանդակագործ Օգյուստ Ռոդենի մտքերը, որոնք նա արտահայտել էր Պոլ Գգելի հետ ունեցած հարցազրույցի ժամանակ: Դրանք համահունչ էին Շիրվանզադեի գեղագիտական ըմբռնումներին: Ի՞նչ էր ասում Ռոդենը: Արվեստագետի գլխավոր նպատակը պետք է լինի «բնությունը և կյանքը վերարտադրել, հավատարիմ լինել նրանց ինչպես արձագանք... Բնությունը, կյանքը, այսինքն՝ ճշմարտությունը պիտի ուսումնասիրել...»⁶:

Մյուս կարևոր իրողությունը «վյուլգեր մարդու», այսինքն՝ սովորական մահկանացուի և արվեստագետի (Ռոդենի խոսքերով՝ «արտիստի») հայացքների տարբերությունն է: Մահկանացուն ծառայում է բնությանը, նա առարկաների և էակների միայն արտաքինն է տեսնում: Այնինչ արվեստագետը «նայում է և տեսնում», և նրա տեսածը հաճախ անբնական է թվում «վյուլգեր մարդուն»:

գրականություն, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1983, էջ 221, **Ա. Ալեքսանյանը**, Շիրվանզադեն քննադատ, «Հայ քննադատության պատմություն», հ. 2, Ե., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1998, էջ 125–126 և ուրիշներ:

⁵ **Շիրվանզադե**, Կյանք և գեղեցկություն, «Վտակ», Թիֆլիս, 1908, N 138, 28 հունիսի:

⁶ **Շիրվանզադե**, Ռեալիզմը գեղարվեստի մեջ, «Հորիզոն», 1910, N 29, 7 փետրվարի:

Բնությունն ընդունելով իբրև բարձրագույն գեղեցկություն՝ Ռոդենը ողորմելի է համարում այն ստեղծագործողներին, որոնք «հավակնում են բնությունն ուղղել, շտկել, զարդարել: Այդպիսիներն անընդունակ լինելով իսկական գեղեցկությունը տեսնելու, հորինում են արվեստականը, որ կեղծ է, սուտ, ուրեմն և ոչ գեղեցիկ»⁷:

Ուշագրավ են գեղեցկի, ճշմարտի և տգեղի մասին նրա ըմբռնումները: Ռոդենի համար առաջին երկուսը հոմանիշներ են, դրա հետ մեկտեղ՝ «այն, ինչ որ ընդհանրապես տգեղություն է կոչվում բնության մեջ, կարող է դառնալ գեղեցկություն և մեծ գեղեցկություն...»⁸: Իբրև բնորոշ օրինակներ հիշատակում է իսկական արվեստագետների կերտած բացասական կերպարները (Յագո, Ռիչարդ III և ուրիշներ), որոնք առօրեականից փոխակերպվելով գեղարվեստականի՝ շարունակում են հուզել արվեստի երկրպագուներին:

Ֆրանսիացի քանդակագործի մտքերի վերաշարադրանքը պատահական չէր. նպատակներից մեկն էլ դարասկզբին ռեալիզմի հանդեպ նվազող հետաքրքրությունը կանխելն էր, նոր հոսանքներով ոգևորված քննադատների «հարձակումներից» այն պաշտպանելը:

10-ական թվականներին «գեղեցիկ» և «ճշմարիտ» հասկացությունների, գրական դպրոցների, ուղղությունների (այդ թվում՝ ռեալիզմի) մասին իր դիրքորոշումները ներկայացրել է նաև Գարեգին Լևոնյանը: Վերջինս, որ «Գեղարվեստի» խմբագիրն էր, ամսագրի առաջին բաժնում («Գեղարվեստի տեսականը») հանդես է գալիս խիստ ուշագրավ նախաձեռնությամբ. ներկայացնել գեղագիտական խնդիրների մասին համաշխարհային տեսական մտքի լավագույն ներկայացուցիչների հայացքները՝ ի մի բերելով դրանք ինքնատիպ համադրությամբ: Նյութի մատուցման ընթացքում ուրվագծվում են նաև սեփական մոտեցումները:

1911–1917 թթ. «Գեղարվեստում» նրա տպագրած երեք հոդվածների վերնագրերն արդեն իսկ խոսում են՝ «Իդեալիզմը և ռեալիզմը գեղարվեստի մեջ» (1911, N 4), «Իդեալիզմ, ռեալիզմ, սիմբոլիզմ» (1913, N 5), «Բարին, ճշմարիտը, գեղեցիկը» (1917, N 6): Սրանցից առաջինն ու երրորդը պատմական համառոտ ակնարկներ են, որոնցում ներկայացված են մի դեպքում՝ իդեալիզմի և ռեալիզմի,

⁷ Նույն տեղում:

⁸ Նույն տեղում:

մյուս դեպքում՝ բարու, գեղեցկի և ճշմարտի փոխհարաբերություններն ու անցած ճանապարհը՝ իմաստավորված հին և նորագույն նշանավոր փիլիսոփաների քննական հայացքով: Մեզ հետաքրքրողը տվյալ դեպքում երկրորդ հոդվածն է, քանի որ անմիջականորեն առնչվում է Շիրվանզադեի հետ վարած բանավեճին: Համառոտ շարադրելով փիլիսոփա-գեղագետների տեսակետները գեղարվեստի մասին՝ Լևոնյանն այնուհետև բերում է «երեք գլխավոր ուղղությունները» (իդեալիզմ, ռեալիզմ, սիմվոլիզմ) բնութագրող իր «թեզիսները».

«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 և երերուն.

դ. Սիմբոլիզմը բղխում է իդեալիզմից և ժխտում է ռեալիզմը»⁹:

Բ. և գ. կետերում հոդվածագիրն ըստ էության առաջադրում է նույն դրույթը, պարզապես բ.-ում ծանրանում է առավելապես իդեալիզմի՝ ռեալիզմից «զորեղ» լինելու, իսկ գ.-ում՝ ռեալիզմի «անկատար ու երերուն» բնույթի վրա: Իդեալիզմի զորեղությունը պատճառաբանվում է նրանով, որ ինքը՝ գեղարվեստն «արդեն մի իդեալական երևույթ է», ուրեմն և արվեստի գործերը պետք է *«բարձր* լինեն, *առաջ* լինեն քան ինքը կյանքն է իր երերուն դրությամբ»¹⁰:

Գ. կետի ներքո իր մտորումները Լևոնյանն սկսում է այն նախադասությամբ, որ հետագայում առիթ պետք է դառնար բանավեճի համար. «Մենք գեղեցիկը չէ, որ փնտրում ենք, այլ ճշմարիտը», ասում են ռեալիստները»: Նշելով, թե այս դեպքում գեղեցկի հետ, որպես ճշմարտության մի մաս, ռեալիստները ստիպված են նաև տգեղ երևույթները պատկերել, հոդվածագիրը եզրակացնում է, որ այդպես ասող ռեալիստներն ի վերջո «իրենց ներսում իդեալիստ են», քանի որ վերջնական նպատակը կյանքը այդ արատներից մաքուր տեսնելն է: Եվ եթե ռեալը ձևն է, իսկ բովանդակությունը ստեղծագործողի իդեան է, հետևաբար ռեալիստ արվեստագետը «մեր հոգեկան պահանջներին ու մտքի թռիչքներին բավարարություն տալ անկարող է, եթե իդեալիզմի տարրը չընդունե իր մեջ»¹¹:

⁹ Գ. Լ., Իդեալիզմ, ռեալիզմ, սիմբոլիզմ, «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1913, N 5, էջ 8:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 11:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 12:

Հողվածի եզրափակիչ մասում Լևոնյանը նկատում է, թե այս հաստատումներով հանդերձ՝ ինքը երեք ուղղություններից որևէ մեկին առավելություն տալու մտադրություն չունի: Ձևից, բովանդակությունից և ուղղությունից առաջ իր համար կարևորն այն է, որ գեղարվեստական երկը «մի որոշ տրամադրություն» արտահայտի, «խոսի մեզ հետ, նրա մեջ մենք... զգանք գեղեցկության Ոգու այցելությունը...»¹²:

Ծանոթ էր արդյոք Շիրվանզադեն այս հողվածին, թե՞ ոչ, հայտնի չէ: Մենք հակված ենք կարծելու, որ գրողը, այդ տարիներին ապրելով Թիֆլիսում, «Գեղարվեստի»՝ արևելահայ հեղինակավոր հանդեսներից մեկի նկատմամբ անտարբեր լինել չէր կարող: Դրա վկայություններից մեկն էլ 1912-ին «Հորիզոնում» նրա հնչեցրած բողոքի ծայնն էր այդ ամսագրում Ա. Չարըզի «Աղջիկ մը» և Դ. Վարուժանի «Ո՛վ Լալազե» բանաստեղծությունների տպագրության առիթով: Անհնար է, որ Շիրվանզադեն անուշադրության մատներ տեսական բաժնի նյութերը, ուստի 1917-ին սկիզբ առած բանավեճը կարող էր ծագել նաև չորս տարի առաջ, մանավանդ որ երկու գեղագետների դիրքորոշումներում, ինչպես կտեսնենք, որևէ փոփոխություն տեղի չէր ունեցել: Ինչևէ, առիթը դարձավ «Ավերակների վրա» դրամայի ներկայացման մասին Գ. Լևոնյանի՝ «Մշակում» տպագրած գրախոսականը:

Կողմերի տարաձայնությունները, որ սկզբում բանավեճի բնույթ ունեին, հետագայում վերաճում են բանակռվի՝ ի ցույց դնելով սեփական սկզբունքների պաշտպանության նպատակով երկուստեք դրսևորած անզիջում կեցվածքը:

Շիրվանզադե – Գ. Լևոնյան հակադրությունը՝ իբրև արևելահայ գեղագիտական մտքի երկու խոշոր ներկայացուցիչների տեսակետների բախման դասական օրինակ, հանգամանալից վերլուծության կարիք ունի: Այդ նպատակով նախ կանգ առնենք բանավեճի ընթացքում ընդգծված գլխավոր դրույթների (հիմնադրույթների), ապա նաև նրանցից բխող ենթադրույթների շուրջ կողմերի ներկայացրած փաստարկների ու դատողությունների վրա: Կառուցվածքային առումով հստակ են սկիզբը, զարգացումն ու ավարտը, բանավիճողները հանդես են եկել միայն «Մշակում», ընդ որում Շիրվանզադեն տպագրել է երեք հողված, Լևոնյանը՝ երկու (գրախոսությունը չհաշված):

¹² Նույն տեղում, էջ 15:

Բանավեճն սկսում է Շիրվանզադեն, որը «տարօրինակ» ու «անհեթեթ» է անվանում ռեալիզմի ներկայացուցիչների անունից Գ. Լևոնյանի հնչեցրած հետևյալ խոսքերը. «Մենք գեղեցիկը չէ, որ փնտրում ենք, այլ ճշմարիտը,– ասում են ռեալիստ արվեստագետները,– կյանքի երևույթները մենք վերաստեղծում ենք այնպես, ինչպես որ կա կյանքն ինքնին, իր լավ և վատ կողմերով, իր գեղեցիկ և տգեղ գույներով»¹³: Վստահ լինելով, որ ոչ մի ռեալիստ արվեստագետ նման բան չի ասել, Շիրվանզադեն ձևակերպում է իր մոտեցումը, որ հարկ է դիտել իբրև հակադրույթ, այն է. «Մենք գեղեցիկը փնտրում ենք ճշմարտության մեջ և այն ենք միայն համարում գեղեցիկ, ինչ որ ճշմարիտ է, և ճշմարտությունից դուրս՝ մենք գեղեցկություն չենք ընդունում»¹⁴:

Երկու կողմն էլ իրենց դատողությունները ներկայացնում են ժխտում-հաստատում սխեմայով, քննադատում և սխալ են համարում հակառակորդի դրույթը, ապա փորձում են հիմնավորել սեփականը: Բանավեճի սկիզբը ներառում է Շիրվանզադեի առաջին հողվածը («Սխալ ըմբռնում») և Լևոնյանի պատասխանը («Մտքերի շփոթություն»):

Առաջին հրապարակման մեջ Շիրվանզադեն հակառակորդի դրույթը քննադատում է՝ հիմնականում բացասական որակումներ տալով («անհեթեթ», «տարօրինակ»), իսկ սեփականը ներկայացնելուց հետո «ահագին անդունդ» է տեսնում երկուսի միջև: Իր դրույթը հաստատելու նպատակով նա դիմում է «ժամանակակից ռեալիստների աստված» Օգյուստ Ռոդենի օգնությանը: Այն, ինչ ասում է ֆրանսիացի քանդակագործը, անվերապահորեն ընդունելի է հայ գրողի համար: Նրա հիմնական դրույթն, ի դեպ, Ռոդենի մտքերի խտացված արտահայտությունն է: Ուստի Շիրվանզադեին այլ բան չի մնում, քան պարզապես վերաշարադրել գեղեցկի և ճշմարտության մասին ֆրանսիացու ասույթներից մի քանիսը, ինչպես, օրինակ՝ «Ռոդենը ... փնտրում է ճշմարտությունն ու նրա մեջ է միայն տեսնում գեղեցիկը...»: Մեկ այլ տեղ նա գտնում է, որ մարդը տիեզերքում «մի հյուլե է» և ավելին չի կարող

¹³ Գ. Լ., Հայ դրամատիկ ընկերության խմբի ներկայացումները, XVI, «Ավերակների վրա», Շիրվանզադե, «Մշակ», 1917, N 11, 18 հունվարի:

¹⁴ Շիրվանզադե, Սխալ ըմբռնում, «Մշակ», 1917, N 12, 19 հունվարի:

անել, քան ունի տիեզերքը: Այդ իսկ պատճառով՝ «Ամեն ինչ ամփոփված է կյանքի և բնության մեջ ու դրանցից դուրս չկա գեղեցկություն»¹⁵:

Գ. Լևոնյանի որդեգրած կեցվածքը ավելի հանգիստ է: Նախ՝ ի՞նչն է նա ժխտում և ինչպե՞ս:

Եթե ռեալիստները, գրում է նա, «Շիրվանզադեի ասելով» գեղեցիկ են համարում այն, ինչ որ ճշմարիտ է, այդ դեպքում ամեն մի ճշմարիտ բան պետք է գեղեցիկ լինի: Սակայն իրականում այդպես չէ. «Դաշտում ծաղիկների մեջ ընկած ձիու նեխած դին, որի մոտից քթներս ծածկած փախչում ենք, ճշմարիտ է, կա, իրական է, բայց գեղեցիկ չէ»¹⁶: Այս կերպ ի հայտ բերելով հակառակորդի դրույթի, իր կարծիքով, հիմնական թերությունը, Լևոնյանը նուրբ անցումով խնդրին այլ երանգ է հաղորդում՝ իդեալիստ և ռեալիստ արվեստագետների վերաբերմունքը «ճշմարիտ, բայց ոչ գեղեցիկ» երևույթին. իդեալիստները առաջնությունը տալիս են գեղեցկին՝ չտեսնելու տալով «նեխած ձիու դին», իսկ ռեալիստները, նատուրալիստները՝ ճշմարտությանը և իրականությանը՝ իր բոլոր գույներով: Այնուհետև կրկին անցնում է իր գլխավոր դրույթի վերահաստատմանը: Նա էլ Շիրվանզադեի նման հղում է անում եվրոպացի նշանավոր արվեստագետներին: «Նատուրալիստ Ջոլան և Հաուպտմանը, ռեալիստ Դիկկենսը և Բալզակը», որ ճշգրիտ ու մանրագնին նկարագրել են իրենց միջավայրն ու մարդկանց, ըստ Լևոնյանի, մի նպատակ են ունեցել. **«Ճշմարտության** իսկությանն է որ ուզեցել են առաջնություն տալ, այլ ոչ անպատճառ **գեղեցկին**. Թող այդ ճշմարտության մեջ չպակասի և՛ գեղեցկությունը, և՛ ոչ գեղեցկությունը»¹⁷: Իբրև հաստատում՝ հողվածագիրը կոնկրետ օրինակներ է բերում նաև իր՝ ռեալիստ Շիրվանզադեի «Նամուս» և «Չար ոգի» ստեղծագործություններից:

Երկու կողմի փաստարկումները գլխավոր դրույթների շուրջ նոր զարգացումներ են ստանում բանավեճի հաջորդ փուլում: Շիրվանզադեն գրում է «Իմ պատասխանը» ծավալուն հողվածը («Մշակ», N N 17, 19), հաջորդ օրն արդեն թերթն իր երեք համարներում տեղ է տալիս Գ. Լևոնյանի նույնպես ծավալուն հրապարակմանը («Ահա և իմ պատասխանը»):

¹⁵ Նույն տեղում:

¹⁶ Գ. Լ., Մտքերի շփոթություն (պատասխան պ. Շիրվանզադեին), «Մշակ», 1917, N 15, 22 հունվարի:

¹⁷ Նույն տեղում:

Շիրվանզադեն այս անգամ հակառակորդի փաստարկները փորձում է հերքել առավելապես իր դրույթը հաստատող նոր հիմնավորումներով: Մի դեպքում (հոդվածի I մասում) նա վերստին ապավինում է Ռոդենի գեղագիտական հայացքներին, մյուս դեպքում (II մասում) ի ցույց է դնում ռեալիզմի տիպաբանության էական կողմերը: Քննադատության թիրախ ընտրելով Լևոնյանի մատնանշած «ձիու նեխած դիակի» օրինակը՝ գրողը նկատում է, թե իսկական արվեստագետները գեղեցկությունը «որոնում և գտնում են» ամենուրեք. «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»¹⁸: Այնուհետև կրկին շարադրում է արվեստագետի «ամենուրեք թափանցող» հայացքի (որ «նայում է և տեսնում») մասին ռոդենյան մեկնաբանությունը, ինչը հանգամանորեն ներկայացրել էր դեռևս 1910 թ. «Հորիզոնում» տպագրած «Ռեալիզմը գեղարվեստի մեջ» հոդվածում: Հետաքրքիր է, որ այս անգամ ավելի լայն ընդհանրացում է անում՝ նշելով, թե գեղարվեստի նկատմամբ նման մոտեցում ունեն ոչ միայն ռեալիստները, «այլև բոլոր դպրոցների արվեստագետները» (ի դեպ, այն չի վրիպում Լևոնյանի հայացքից)¹⁹:

Հոդվածի երկրորդ մասը Շիրվանզադեն սկսում է՝ Լևոնյանին մեղադրելով ռեալիզմը նատուրալիզմի հետ շփոթելու և երկուսն էլ աղավաղելու մեջ, իսկ քիչ անց մեջբերում է հակառակորդի գլխավոր դրույթից փոքր մի հատված՝ ոչ ճիշտ ձևակերպմամբ: Լևոնյանի մոտ «կյանքի երևույթները մենք *վերաստեղծում* ենք այնպես, ինչպես որ կա կյանքն ինքնին...» հատվածը Շիրվանզադեն մեկնաբանում է. «Մեծ սխալ է ասել, թե նրանք կյանքը *«տալիս* են այնպես, ինչպես նա կա»²⁰ (ընդգծումները մերն են – **Ղ. Պ.**): Բայց այս մասին հետո:

Իբրև նոր հաստատումներ՝ նա իր հոդվածի երկրորդ մասում ընթերցողին ներկայացնում է ռեալիզմի տիպաբանական հատկանիշներից մի քանիսը:

¹⁸ **Շիրվանզադե**, Իմ պատասխանը, I, «Մշակ», 1917, N 17, 25 հունվարի:

¹⁹ Նույն տեղում: Իր երկրորդ պատասխան հոդվածում Լևոնյանը տարակուսանք է հայտնում այս ձևակերպման առիթով: Եթե «Մենք այն ենք համարում գեղեցիկ, ինչ որ ճշմարիտ է» բանաձևը բոլոր դպրոցներն էլ միատեսակ են հասկանում, «էլ ինչո՞ւմն է նրանց տարբերությունը, էլ ինչո՞ւ նրանք «մի հոտ մի հովիվ չեն կազմում» (**Գ. Լ.**, Ահա և իմ պատասխանը, I, «Մշակ», 1917, N 20, 28 հունվարի):

²⁰ **Շիրվանզադե**, Իմ պատասխանը, II, «Մշակ», 1917, N 19, 27 հունվարի:

Ռեալիստը, ասում է Շիրվանզադեն, լուսանկարիչ կամ «ստենոգրաֆ» չէ, նա հնարագետ է նույնքան, որքան ռոմանտիկը կամ «կլասիկը»: Ու քանի որ այդպես է, ապա նրան գրավում է ոչ թե «կյանքի ճշտությունը», այլ ճշմարտությունը: Հաջորդ կարևոր բնութագրումն ամօձվում է արդեն ճշմարտության բուն էությանը. այն կարող է լինել «սպեցիֆիկ», ինչը հատուկ է միայն տվյալ երևույթին կամ տիպարին, և հավաքական, որ բնորոշ է «բոլոր համանման երևույթներին ու տիպարներին»: Իսկական արվեստագետներին առինքնում է վերջինը. «Եվ որքան հեղինակը մասնավորից հեռանալով՝ մոտեցել է հանրականին, այնքան ավելի հասկանալի, ավելի տևողական և ավելի մեծ է նրա երկը»²¹: Շարունակելով մանրամասնել՝ Շիրվանզադեն նկատում է, թե կյանքը, որ ինքը՝ ճշմարտությունն է, ռեալիստական գործերում ներկայանում է գեղարվեստորեն հղկվելուց հետո՝ իրողություն, որ մեկ անգամ ևս մերժում է «ֆոտոգրաֆիական» նկարագրությունները: Ասվածը հաստատելու նպատակով գրողն այս անգամ ավելի հաճախ օրինակներ է բերում սեփական ստեղծագործություններից՝ շեշտելով. «Իմ երկերն իրականությունից վերցված պատկերներ են. դա միանգամայն ճիշտ է, բայց պատկերներ և ոչ լուսանկարներ»²²:

Գ. Լևոնյանի երկրորդ պատասխան հոդվածը, որ բաղկացած է երեք մասից և տպագրվել է «Մշակի» երեք համարներում, ունի ուշագրավ նրբերանգներ: Նա այս անգամ Շիրվանզադեի փաստարկների հանդեպ կիրառում է ոչ թե ժխտում-հաստատում սխեման, այլ ընդհանուր առմամբ դեմ չլինելով վերջինիս հիմնավորումներին՝ օգտագործում է դրանք ի նպաստ սեփական դրույթի: Պատասխանի այս ձևը, որ հանդիպում է բանավեճերի ժամանակ, տեսաբանների կողմից ընդունված է անվանել իբրև «բարեկիրթ հնարք», երբ փորձ է արվում հակառակորդին հերքել «նրա իսկ զենքով»²³: Նման մոտեցմամբ Լևոնյանը հանգում է նոր ընդհանրացման, նաև հակասություններ գտնում հակառակորդի որոշ եզրահանգումների մեջ:

²¹ Նույն տեղում:

²² Նույն տեղում:

²³ Տե՛ս Ա. Ա. Էսրոպեանի «Մշակ»-ում «Իմ հասկանալի»-ի օրինակները:   «Իմ հասկանալի»-ի օրինակները:     

Նախ, Շիրվանզադեի հողվածի երկրորդ մասում ռեալիզմի տիպաբանությունը ներկայացնող բնութագրումները նա ավելորդ է համարում, քանի որ «ո՞վ է հարձակվել դրա դեմ որպես գրական-գեղարվեստական ուղղության և ո՞վ է ասել, թե ռեալիստները «լուսանկարիչներ» են կամ «սինեմատոգրաֆներ»»: Այնուհետև վերհիշելով իր խոսքերի ոչ ճիշտ ձևակերպումը Շիրվանզադեի կողմից (այն արդեն մեջբերել ենք)՝ վրդովված նկատում է. «Ես ասել եմ. ռեալիստները «կյանքի երևույթները վերաստեղծում են», մի՞թե «վերաստեղծելը» և «լուսանկարելը» միատեսակ է հասկանում իմ օպյոնենտը, կամ միատեսակ է ուզում կլլեցնել «հեգ հայ ընթերցողին»»²⁴:

Ուշագրավ է Լևոնյանի վերաբերմունքը հակառակորդի հողվածի առաջին մասում բերված փաստարկների հանդեպ, որոնցից մեկը նոր խորհրդածությունների առիթ է տալիս: Ըստ Շիրվանզադեի՝ «Այն արվեստագետը, որ փախչում է տգեղն ու այլանդակը գեղեցիկ նկարագրելուց (լավ լսեցեք, գեղեցիկ նկարագրելուց), տկար է, խղճալի և ողորմելի»: Գեղեցիկն, ուրեմն, ոչ թե ձիու նեխած դին է, մեկնաբանում է Լևոնյանը, այլ «այդ այլանդակության նկարագրությունը, նկարը, քանդակը»²⁵: Դատողությունների նման ընթացքը նրան հանգեցնում է այն հետևության, որ գեղեցիկը նյութը չէ, այլ «հեղինակների գործերն են»: Քիչ անց այս միտքն ավելի ամբողջական ձևակերպում է ստանում՝ դառնալով արդեն մեկ այլ հիմնադրույթ: Եվ եթե նախկինը («Մենք գեղեցիկը չէ, որ փնտրում ենք, այլ ճշմարիտը...») բնութագրում էր ռեալիստ արվեստագետների դավանանքն ըստ Լևոնյանի, ապա նոր ձևակերպմամբ նա տալիս է նյութի և արվեստագետի կամ այլ խոսքով՝ արվեստում օբյեկտի և սուբյեկտի փոխհարաբերության սեփական ըմբռնումը. «Գեղեցկությունը նյութի մեջ չէ, որ արվեստագետը «փնտրե» ու գտնի – գեղեցկությունը արվեստագետի մեջ է, նրա տաղանդի, նրա ճաշակի և կարողության, այլապես ասելը, թե «գեղեցիկը այն է, ինչ ճշմարիտ է», մի ունայն հնչյուն է, որովհետև ես հարց կտամ, թե ինչն է, որ

²⁴ Գ. Լ., Ահա և իմ պատասխանը, III, «Մշակ», 1917, N 24, 2 փետրվարի:

²⁵ Գ. Լ., Ահա և իմ պատասխանը, I, «Մշակ», 1917, N 20, 28 հունվարի: Ի դեպ, նույն միտքը մեկ այլ ձևակերպմամբ Լևոնյանը շարադրել էր դեռևս 1913-ին և այս հողվածում հիշեցնում է Շիրվանզադեին. «Անճաշակ, անճոռնի օրհնությունից գերադասելի է ճաշակավոր և գեղեցիկ անեծքը, գեղեցիկ տեսարանի տգեղ նկարից լավ է տգեղ տեսարանի գեղեցիկ նկարը կամ նկարագրությունը, մենք այդպես ենք հասկանում գեղարվեստը» (Գ. Լ., Իդեալիզմ, ռեալիզմ, սիմբոլիզմ, «Գեղարվեստ», 1913, N 5, էջ 15):

ճշմարիտ չէ»²⁶: Նրա բերած օրինակներից հիշատակենք մեկը. փողոցի ցեխը, որի վրայով անցնում են «բոշան և իր իշուկը», իրական է, ճշմարիտ, որ գեղեցիկ չէ: Այնինչ «այդ կավից մի կտոր վերցնելով՝ Ռոդենը կարող է մի Մադոննա կերտել, որը լինի երկըրպագելի, այստեղ գեղեցկությունը ցեխի^o մեջ էր, թե^o Ռոդենի հանձարի»²⁷:

Երկու օր անց Շիրվանզադեն «Մշակում» տպագրում է երրորդ հոդվածը («Իմ վերջին խոսքը»): Նա կրկին անդրադառնում է Լևոնյանի գրախոսության մեջ առաջադրված գլխավոր դրույթին, որն այս անգամ մեկնաբանում է կոնկրետ հակափաստարկներով: Հակադրելով ճշմարտությունից փախչող արվեստագետին ճշմարտության մեջ գեղեցիկը որոնողից՝ ռեալիստ գրողը շեշտում է, որ իր համակրանքն անվերապեհորեն վերջինիս կողմն է: Նման հակադրություն տեսնելով Լևոնյանի բերած դրույթի մեջ («Մենք գեղեցիկը չէ, որ փնտրում ենք, այլ ճշմարիտը...»), Շիրվանզադեն մեկ անգամ ևս հաստատում է իր հավատարմությունը ճշմարտության և գեղեցկության միասնական դրսևորմանը. «Ես պնդում եմ, որ ճշմարտությունը և գեղեցկությունը հակոտնյաներ չեն և մեկը մյուսի հետ կապված են սեպածև: Չկա գեղեցկություն առանց ճշմարտության և չկա ճշմարտություն առանց գեղեցկության»: Իր հիմնադրույթի նոր շարադրանքը (միտքն ըստ էության նույնն է) գրողն ամփոփում է՝ հիմք ընդունելով կյանքի, իրականության առաջնային բնույթը Ռոդենի հայացքներին բնորոշ հիմնավորումով. «Կյանք և կյանք, այնտեղ է և միմիայն այնտեղ գեղեցկությունը, որովհետև այնտեղ է ճշմարտությունը»²⁸:

Փորձենք ընդհանրացնել:

Գեղեցկի և ճշմարտի փոխհարաբերության շուրջ ռեալիստ արվեստագետների մոտեցումն, այսպիսով, նույն կերպ չի մեկնաբանվում Շիրվանզադեի և Գ. Լևոնյանի կողմից: Այս կապակցությամբ նրանց առաջադրած հիմնադրույթները մի տարբերություն ունեն. Լևոնյանը վստահ է, որ ռեալիստներն իրենց երկերում գեղեցիկը չէ, որ փնտրում են, այլ ճշմարտությունն առաջին հերթին, Շիրվանզադեն նույնքան վստահ է, որ նրանք գեղեցիկը փնտրում են ճշմարտության մեջ, ավելին՝ սրանք անխզելիորեն (գրողի խոսքերով՝ «սեպածև») կապված են իրար հետ. առանց մեկի մյուսը գոյություն չունի:

²⁶ Նույն տեղում:

²⁷ Նույն տեղում:

²⁸ **Շիրվանզադե**, Իմ վերջին խոսքը, I, «Մշակ», N 26, 4 փետրվարի:

Եթե ռեալիստ Շիրվանզադեն այս միասնության գեղարվեստական պատկերումն է համարում արվեստագետի հիմնական խնդիրը, ապա տեսակետների բախման ընթացքում (մասնավորապես բանավեճի երկրորդ փուլում) Լևոնյանն իր առաջին գլխավոր դրույթին հավելում է երկրորդը՝ այս անգամ ներկայացնելով ոչ թե ռեալիստների, այլ *սեփական մոտեցումը* գեղեցկի և ճշմարտի խնդիրն. գեղեցիկը նյութի մեջ չէ, որն իրական է և ճշմարիտ, այլ՝ արվեստագետի, նրա տաղանդի, ճաշակի և կարողության:

Այլ խոսքով՝ ճշմարտությունն արժեզուրկ է առանց գեղարվեստական բարձրարվեստ կերպավորման: Տրամաբանական այս եզրահանգման արդյունքում, թող զարմանալի չթվա, երկու գեղագետների դիրքորոշումները մի պահ *միավորվում են* (իբրև վկայություն վերստին հիշենք Շիրվանզադեի «Այն արվեստագետը, որ փախչում է տգեղն ու այլանդակը գեղեցիկ նկարագրելուց..., տկար է, խղճալի և ողորմելի» միտքը):

Շիրվանզադե – Գ. Լևոնյան բանավեճը քննելիս անհնար է շրջանցել հիմնադրույթներից ածանցվող և դրանք լրացնող ենթադրույթները, որոնցից ուշագրավ են հատկապես երկուսը:

Առաջինն առնչվում է Օգյուստ Ռոդենի գեղագիտական կողմնորոշմանը: Այս անգամ հակադրվողը Լևոնյանն է, որն ավելորդ է համարում ի պաշտպանություն ռեալիզմի ֆրանսիացի քանդակագործի մտքերից քաղվածաբար մեջբերումներ անելը: Նրա կարծիքով՝ «Ռոդենը ոչ միայն «ռեալիստների Աստվածը չէ, այլ իսկի ռեալիստ էլ չէ. նա իր ամբողջ հոգով իդեալիստ է կամ այդ դպրոցից ծագած իմպրեսիոնիստ»²⁹:

Հաջորդ հոդվածներում երկու գեղագետներն էլ հետևողականորեն շարունակում են հիմնավորել իրենց տեսակետները: Ընդ որում, բերվող փաստարկները թե՛ Շիրվանզադեի և թե՛ Լևոնյանի մոտ երկու ուղղվածություն ունեն. առաջին դեպքում հղում են անում արվեստի նշանավոր տեսաբաններին (եվրոպացի կամ ռուս)՝ հիշատակելով կոնկրետ աշխատություններ, երկրորդ դեպքում ուղղակիորեն շարադրում են Ռոդենի հայացքները. «Այո, այդպես է բարբառում

²⁹ Գ. Լ., Մտքերի շփոթություն, «Մշակ», 1917, N 25, 22 հունվարի:

Ռոդեն–ռեալիստը և նույնն են ասում բոլոր իսկական ռեալիստները...»³⁰,– բացականչում է Շիրվանզադեն կատարած մեջբերումներից հետո: «Ահա, պ. Շիրվանզադե, նախքան ուրիշին խորհուրդ տալը... ինքներդ պետք է նեղություն կրեիք կարդալու»³¹,– կշտամբում է Լևոնյանը հակառակորդին, որը ճիշտը չի ըմբռնել «երագող», «ոգու բարձրագույն հրճվանք ապրող» Ռոդենին:

Հաջորդ ենթադրույթը, որով հակադրվում են բանավիճողները, կրկին շոշափում է Եվրոպացի արվեստագետների, այս անգամ գրողների՝ գրական այս կամ այն ուղղությանը պատկանելու հարցը: Դերերը փոխվում են. հակադրվողն այժմ Շիրվանզադեն է, որն անընդունելի է համարում Հաուպտմանին նատուրալիստ և Դիկկենսին ռեալիստ համարող Լևոնյանի ըմբռնումները: Կրքերը դարձյալ բորբոքվում են, հիշատակվում են նոր հեղինակներ, գրականության տեսաբաններ, որոնց մտքերը հաստատում կամ ժխտում են մեկի և մյուսի տեսակետները:

Երկու գեղագետների փաստարկներում էլ նկատելի է կարևոր մի թերացում. հակառակորդին և թերթի ընթերցողներին սեփական համոզմունքների առավելությունն ապացուցելու մղումը որոշակի միակողմանիություն է հաղորդում նրանց դիրքորոշմանը: Ի վերջո և՛ Ռոդենը, և՛ Հաուպտմանը, և՛ Բալզակն ու Դիկկենսը որևէ դպրոցի պատկանելուց առաջ մեծ արվեստագետներ էին, որոնց ստեղծագործական թռիչքը, հզոր թափն ու նորարարական շունչը վաղուց դուրս էին եկել արվեստի այս կամ այն ուղղության սահմաններից: Եվ շատ դեպքերում հնարավոր չէր հստակորեն տարանջատել այդ ուղղությունների դրսևորումները նրանց ստեղծագործություններում: Դրա վկայություններից մեկն էլ նույն արվեստագետից (ինչպես, ասենք, Ռոդենից) մեջբերվող քաղվածքներն էին, որ առաջին հայացքից հակասական երանգներ էին հաղորդում նրա աշխարհայեցողությանը:

Սակայն հիշյալ ենթադրույթների շուրջ ծավալված խոսակցությունները մատնանշում են նաև դրական մի կողմ: Դրանք ի ցույց են դնում գիտելիքների այն մեծ պաշարը, որ ունեին երկու գեղագետներն էլ: Եվրոպացի նշանավոր արվեստագետների հայացքների, նրանց ստեղծագործությունների մեկնաբանությունները (հակադիր ըմբռնումներով հանդերձ), գեղարվեստական երկերի,

³⁰ **Շիրվանզադե**, Իմ վերջին խոսքը, II, «Մշակ», 1917, N 27, 5 փետրվարի:

³¹ **Գ. Լ.**, Ահա և իմ պատասխանը, II «Մշակ», 1917, N 23, 1 փետրվարի:

գիտական աշխատությունների վկայակոչումները ինքնին արդեն որոշակի արժեք էին, որոնց ծանոթանալու պատեհ առիթ էր ընձեռվել հայ ընթերցողին:

Այժմ՝ բանավեճի ավարտի մասին:

Շիրվանզադեն ու Լևոնյանն այն եզրափակում են յուրովի: Շիրվանզադեն մինչև վերջին տողը շարունակում է հակաճառել վեճի ընթացքում ի հայտ եկած ենթադրույթներից մեկի շուրջ (բեմական արվեստի մասին). նրա խոսքի տոնը խայթող է ու կիսահեզմական: Լևոնյանն ավելի հավասարակշռված մոտեցում ունի. հողվածն ավարտելուց առաջ փորձում է ամփոփել: Հետաքրքիր է, որ նա «ձևականորեն միայն տարբեր» է համարում իր և հակառակորդի առաջադրած հիմնադրույթները՝ հուսալով, թե Շիրվանզադեն «ներքին ձայնով» իր հետ համաձայն է: Դրա հետ մեկտեղ վստահ չէ, թե պարզվել է «մտքերի շփոթությունը» ընթերցողների համար:

Ի դեպ, վերջիններիս «ներկայությունը» նկատելի է բանավեճի ամբողջ ընթացքում: Երկուսն էլ ժամանակ առ ժամանակ ասես ապավինում են նրանց: Շիրվանզադեն Լևոնյանի «թույլ տված մտքերի և հասկացողությունների աղավաղման» դեմ լռելի իր կողմից համարում է «հանցանք հենց «Մշակի» և նրա ընթերցողների վերաբերմամբ»: Պատասխան հողվածում Լևոնյանը հակադարձում է նրան նույն խոսքերով:

Այս հակամարտության մեջ էական դեր է խաղում հոգեբանական գործոնը: Երկուսն էլ զգում են ընթերցողական լսարանի հետաքրքրությունը քննարկվող հարցի նկատմամբ, ուստի հիմնական ասելիքից առաջ նրանց հղում անելով՝ ասես ավելի են մեծացնում նյութի հանդեպ իրենց ներքին սևեռումը: Սակայն ուշագրավ է, որ այստեղ ևս բանավիճողները չեն խուսափում մտքերի բախումից. այս անգամ «սայթաքողը» Շիրվանզադեն է: «Ամեն մի տպագրված տող իբրև երկնային պատգամ ընդունող» հայ ընթերցողների հանդեպ նրա թերահավատությանը Լևոնյանը ձկուն պատասխան է տալիս. «Ոչ, պ. հակառակորդ, վաղուց են անցել 80-ական, 90-ական թվականները, ձեզ համար այդ երանելի ժամանակները... Ներկայումս հայ ընթերցող մեծամասնությունը գիտե գանազանել որոտումն ու անձրևը, գիտե նույնպես բանակոթիվներից իր համար մի եզրակացություն դուրս բերել, այդ մասին դուք կարող եք չանհանգստանալ»³²:

³² Գ. Լ., Ահա և իմ պատասխանը, III, «Մշակ», 1917, N 24, 2 փետրվարի:

Բանավեճի ընթացքին ուշադրությամբ հետևող «Մշակի» խմբագրությունը վերջին հոդվածից հետո միայն հանդես է գալիս կարճ ամփոփումով՝ նկատելով, թե «փակում ենք խնդիրը, որ, իբրև սկզբունքային, հետաքրքրական էր»³³:

Եվ իրոք: Ռեալիստական արվեստում գեղեցկի և ճշմարտի փոխհարաբերության շուրջ սկսելով իրենց բանավեճն ու չշեղվելով առաջադրված հիմնադրույթներից, ավելին՝ ընդլայնելով դրանց սահմանները նոր ենթադրույթներով՝ երկու գեղագետներն էլ սեփական դիրքորոշումները հաստատելու նպատակով գործի էին դրել տեսական գիտելիքների իրենց հարուստ զինանոցը: Ընդ որում, հայ և համաշխարհային արվեստի, գրականության դասականներին հաճախակի հղումներ անելով՝ նրանք նպատակ ունեին առավել համոզիչ դարձնել ասելիքը: Տեսակետների բախման ընթացքում ի հայտ էին գալիս նաև ծայրահեղ գնահատականներ, հակառակորդի տեսական պատրաստվածությունը թերագնահատող երբեմն անհարգալից որակումներ³⁴, բայց դրանք որոշիչ գործոններ չէին:

Ներկայացնելով նման ընդգրկում ունեցող բանավեճը (բանակոթիվը)՝ մենք հակված ենք որևէ մեկի դիրքորոշմանը նախապատվություն չտալու, այլ պարզապես հաստատելու այն իրողությունը, որ երկու մասնակիցներն էլ նյութի խոր ընկալմամբ, ընդգրկում հայացքով, առաջադրված հարցերի ինքնատիպ մեկնաբանմամբ իրենց նպաստն էին բերում հայ գեղագիտական մտքի զարգացմանը:

2. ԷՄԻԼ ԶՈՒԱՆ ԵՎ ՀԱՅ ՄԱՍՈՒԸ (19-ՐԴ ԴԱՐԻ ՎԵՐՋ – 20-ՐԴ ԴԱՐԱՍԿԻՉԲ)

³³ Շիրվանգաղե, Իմ վերջին խոսքը, II, «Մշակ», 1917, N 27, 5 փետրվարի:

³⁴ Մասնավորապես իր առաջին պատասխան հոդվածում, ինչպես արդեն նշել ենք, Շիրվանգաղեն «անհեթեթ», «տարօրինակ» է համարում Լևոնյանի հիմնադրույթը, վերջին հոդվածում գրողի ներքին հավասարակշռվածությունը դառնում է ավելի երերուն, որ նկատելի է հակառակորդին նվաստացնող հետևյալ բնութագրումների մեջ. «Ի դեմս պ. Գ. Լ.-ի ես գործ ունեմ մի տեսակ daltonien-ի հետ», «... Տենը շատ լավ գիտե և մեղավոր չէ, որ նրա ասածները լավ չեն ըմբռնում դիլետանտները», «Պ. Գ. Լ. Տենին ու Բրանդեսին էլ լավ չէ հասկացել, ... այդտեղ ևս դալտոնիզմը խանգարել է նրան» և այլն:

Ընդհանրապես ռեալիզմի գեղագիտությանն անդրադառնալիս հայ գրաքննադատությունը հենվում էր երկու հիմնարար չափորոշիչների վրա. մեկը ազգային կյանքի գեղարվեստական արտացոլումն էր, մյուսը՝ եվրոպական գրականությունն ու գեղագիտական միտքը: Վերջինիս հետ կապված՝ նկատենք, որ այդ շրջանում եվրոպական գրողներից հայ մամուլի էջերում թերևս առավել հաճախ հայտնվում է Էմիլ Զոլայի անունը: Նրա կյանքով ու ստեղծագործություններով խորապես հետաքրքրված էին թե՛ արևելահայ և թե՛ արևմտահայ պարբերականները: Սա պատահական երևույթ չէր: Զոլան՝ իբրև նատուրալիզմի հիմնադիր, 19-րդ դարի երկրորդ կեսին լայն ճանաչում ձեռք բերած բնագիտական նոր ուսմունքների և դրապաշտական մտածողության ուղղափառ հետևորդներից մեկն էր գրականության մեջ: Ռեալիզմը նրա ստեղծագործություններում նման մոտեցմամբ նոր տարածքներ էր նվաճել: Իր «Փորձառական վեպը», «Փարիզյան նամակներ» և այլ աշխատություններում ֆրանսիացի գրողը, մեկնաբանելով նոր ուղղության՝ նատուրալիզմի էությունը, նկատում է. «Վիպասանը... գիտնականի դեր է կատարելու և իբրև գիտնական բոլորովին օբյեկտիվ պետք է լինի՝ նա անաչառ կերպով պետք է նկարագրե այն ինչ որ կա և անե այն եզրակացությունը, որը թելադրում են նրան նյութերը, դոկումենտները ու կյանքի իրական հանգամանքները: Վիպասանի նպատակը գիտնականի նպատակ է լինելու՝ «ոչ թե լավացնել մարդուն, այլ նկարագրել նրան այնպես, ինչպես որ նա է»³⁵: Այլ խոսքով՝ ռեալիզմը իր նորովի մեկնաբանմամբ հայ գրողներին ու քննադատներին հարցի առիթով տարաբնույթ քննարկումների լայն ասպարեզ էր բացել: Դրանք առնչվում էին հիմնականում գրողի գեղագիտական դիրքորոշումներին, նրա այս կամ այն ստեղծագործության մեջ առաջադրված բարոյական ըմբռնումներին, նյութի մատուցմամբ պայմանավորված գեղարվեստական արժանիքներին և այլն: Բայց մինչ հակադիր կարծիքների քննությանն անցնելը՝ մի քանի խոսքով ներկայացնենք ռեալիզմ և նատուրալիզմ եզրերին հայ քննադատների տված մեկնաբանությունները, որոնց հաճախ կարելի է

³⁵ Տե՛ս Մինաս Բերբերյան, Գրականություն և կյանք, Էմիլ Զոլա, «Լումա», գրական, քաղաքական, պատմական և հանրային ամսագիր, Թիֆլիս, 1902, N 5, սեպտեմբեր-հոկտեմբեր, էջ 196:

հանդիպել Ջուլային նվիրված հոդվածներում, ի դեպ, թե՛ արևելահայ և թե՛ արևմտահայ մամուլում³⁶:

Այդ հրապարակումներում հիշյալ եզրերի կիրառումը նկատելի է դարձնում երկու միտում: Նախ՝ ռեալիզմն իբրև ուղղություն չունի այն բնութագրական հատկանիշները, որոնցով ներկայացվում էր հետագայում 20-րդ դարի խորհրդային և խորհրդահայ գրականագիտության մեջ: Դրանք առավելապես վերագրվում են նատուրալիզմին (բնապաշտությանը): Նման մոտեցմամբ՝ գրական այս ուղղությունն սկիզբ է առնում ոչ Ջուլայից: Մասնավորապես «Նոր-Դարի» քննադատ Հ. Շահնազարյանը գտնում է, որ նատուրալիզմը Ջուլայից առաջ գրականություն է մուտք գործել Բալզակի, Ֆլոբերի, Գոնկուր եղբայրների ստեղծագործությունների միջոցով («Նոր-դար», 1903, N 24), Վ. Արծրունին («Մշակ», 1902, N 213) ընդգծում է, որ նատուրալիստական վեպի «արշալույսին» հայտնվում են երկու «հսկա կերպարներ»՝ Բալզակը և Ստենդալը: Ա. Ահարոնյանն «առաջին նատուրալիստ վեպը» համարում է Ֆլոբերի «Տիկին Բովարին» և այլն:

Նույն մոտեցումն առկա է նաև արևմտահայ մամուլում. Գ. Ջոհրապի կարծիքով («Մասիս», 1902, թիվ 38)՝ Ջուլան Դիդրոյից, Ստենդալից, Բալզակից ու Ֆլոբերից հետո գրական այս դպրոցի «անվիճելի գլուխն է»: Ա. Չոպանյանն էլ, ընդունելով հանդերձ նատուրալիզմի սկզբնավորման գործում հիշյալ գրողների ավանդը, Ջուլայի ստեղծագործական մղումները դիտարկում է իբրև գրական այս ուղղության զարգացման նոր մակարդակ՝ նկատելով, որ Բալզակի երկերը դեռևս զերծ չէին «ռոմանթիկ խանդավառութենեն», իսկ Ֆլոբերը «կյանքի թանձր եռուզեռումը ցույց կուտար բյուրեղային խտացումի մը մեջեն»³⁷:

Իրենց դիրքորոշումը հաստատելու նպատակով քննադատները երբեմն հղում են անում հենց իրեն՝ Ջուլային, որը նախորդներից մասնավորապես Բալզակին անվանում է «նատուրալիզմի հայր» և իր ուսուցիչը»³⁸:

³⁶ Ռեալիզմի և նատուրալիզմի տարբերությունների շուրջ հայ մամուլում խոսակցություն է ծավալվել նաև 80-ականների վերջին և 90-ականների սկզբին, տե՛ս **Լ. Հ. Մնացականյան**, XIX դարավերջի հայ ռեալիստական գրաքննադատության պատմությունից, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1974, էջ 59–72:

³⁷ **Արշակ Չոպանյան**, Դեմքեր, Էմիլ Ջուլա, «Անահիտ», ազգային, գրական, գեղարվեստական (ամսագիր), Փարիզ, 1902, թիվ 10–11, հոկտեմբեր-նոյեմբեր, էջ 214:

³⁸ **Վ. Արծրունի**, Էմիլ Ջուլան և նրա երկերը, «Մուրճ», գրական, հասարակական և քաղաքական ամսագիր, Թիֆլիս, 1901, N 2, էջ 169:

Երկրորդ միտումի կրողները (Ե. Թոփչյան, Մ. Բերբերյան) Զուլայի ստեղծագործություններին անդրադառնալիս չեն անտեսում ռեալիզմի ու նատուրալիզմի փոխառնչությունները, նաև բնութագրում են նրանց հատկանշական ինչ-ինչ կողմեր: Ի դեպ, Ե. Թոփչյանի հողվածում ռեալիզմը ներկայացվում է իբրև երևակայությունից և «փիլիսոփայական տենդենցիայից» զուրկ մի ուղղություն, որը հայտնվել է դեռևս 19-րդ դարից առաջ և ապա, ընկնելով «չափազանցությունների մեջ», չի կարողացել հաստատել իրեն և տեղը գիջել է ժոմանտիզմին: Նա ավելի լուրջ ու հիմնավոր ուղղություն է համարում նատուրալիզմը, որի ներկայացուցիչները՝ գլխավորապես ֆրանսիացի գրողներ (Բալզակ, Ստենդալ³⁹, Գոնկուր եղբայրներ, Գի դը Մոպասան, Ա. Դոդե, Է. Զուլա), կարողացան շտկել ռեալիզմի թերությունները. «Այդ շկուլայի (նատուրալիզմի – Դ. Պ.) դավանանքն էր գեղարվեստական գույներով ներկայացնել կյանքի, իրականության այն երևույթները, որոնք հասարակական բնավորություն են կրում, ընդհանուր հետաքրքրություն են ներկայացնում և ո՛չ թե միայն մասնավոր դիպվածներ են»՝ մի բնութագրում, որով քննադատները հետագայում բնորոշում էին ռեալիզմը:

Խնդրի քննարկումը Մ. Բերբերյանը ներկայացնում է այլ կերպ: Նրան հետաքրքրում է այն, թե ինչու Զուլան, ռեալիզմի հետևորդ լինելով, նոր ուղղությունը կնքեց նատուրալիզմ անունով, մանավանդ որ գրողն ինքը որևէ «զանազանություն» չի տեսնում այդ երկուսի միջև: Բերբերյանին անհամոզիչ են թվում ֆրանսիական քննադատության մեջ (Դ. Սովաժո և ուրիշներ) հիշյալ ուղղությունների տարբերությունները ներկայացնող «մտացածին բացատրությունները»: Նա դեմ է այն մոտեցմանը, ըստ որի՝ նատուրալիզմի հետևորդները զբաղված են կյանքի, բնության «առանց նպատակի պատկերահանմամբ» և Զուլայի վեպերի գաղափարական ուղղվածությունը փաստարկելով՝ եզրակացնում է. «Նատուրալիզմը – ռեալիզմի տեսակն է, ձևն է: Բայց եթե նատուրալիզմը ռեալիզմի տեսակն և ձևն է, էլի կարող չենք ասել, որ Զուլան առաջինն է այդ ձևով գրողների թվում»⁴⁰: Նոր

³⁹ Ե. Թոփչյանը ֆրանսիացի գրողներին թվարկելիս նույն տողում երկու անգամ նշում է Ստենդալի անունը. մի դեպքում Անրի Բեյլ, մյուս դեպքում՝ Ստենդալ (տե՛ս Ե. Թոփչյան, Է. Զուլա, «Տարագ», գեղարվեստական, գրական, քննադատական, հասարակական, երգիծաբանական պատկերագրող հանդես, Թիֆլիս, 1898, N 5, 1 փետրվարի, էջ 82), որը թերևս նյութի մակերեսային իմացության վկայություն է:

⁴⁰ Մինաս Բերբերյան, Գրականություն և կյանք, Էմիլ Զուլա, «Լումա», 1902, N 5, սեպտեմբեր-հոկտեմբեր, էջ 193–194:

ուղղության ծնունդն ազդարարելով՝ երիտասարդ Ջուլան, ըստ հողվածագրի, հագուրդ է տվել իր փառասիրական մղումներին և ապա՝ այդ կերպ մեկ անգամ ևս ընդգծել իր հակադիր կեցվածքը ռոմանտիզմին: Նկատի ունենալով այս շրջանի հայ քննադատության մեջ ռեալիզմ, նատուրալիզմ եզրերի հանդեպ դեռևս չտարբերակված մոտեցումների առկայությունը՝ «Լուսնայի» երիտասարդ քննադատի վերլուծությունները, կարծում ենք, խնդիրը հստակեցնելու ուղղությամբ կատարված ուշագրավ փորձ էր:

Այժմ՝ Էմիլ Ջուլայի ստեղծագործությունների շուրջ ծավալված քննարկումների մասին:

19-րդ դարի վերջին և 20-րդի սկզբին (հատկապես առաջին տարիներին) արևելահայ ու արևմտահայ պարբերականներում այս առիթով լույս տեսած հրապարակումներին հիմնականում բնորոշ է վերլուծական ակտիվ կեցվածքը: Երևույթն ինքնին հետաքրքրական է, եթե նկատի ունենանք, որ տեսադաշտում օտարազգի գրողն է: Սակայն չմոռանանք, որ այդ գրողը նատուրալիզմի հիմնադիրն էր, որի ստեղծագործությունները թե՛ Եվրոպայում և թե՛ նրա սահմաններից դուրս շարունակում էին վիճաբանությունների առիթ տալ, և ապա՝ 1880–1890-ական թվականներին այս ուղղությամբ հետաքրքրվողները հայ գրականության երկու հատվածներում էլ փոքր թիվ չէին կազմում: Այդ հետաքրքրության ուրույն արձագանքն է Ա. Չոպանյանի հանդիպումը և հարցազրույցը Էմիլ Ջուլայի հետ, որ լույս տեսավ «Հայրենիքի» 1894 թ. հուլիսի 6-ի համարում: Հրապարակման մեջ ուշադրություն է գրավում նախ այն, որ Ջուլան ինքն է փորձում տեղեկություններ ստանալ հայերի մասին: Այս կերպ Չոպանյանն ընդգծում է ֆրանսիացի գրողի հետ հաղորդակցման անմիջականությունը: Երկրորդը այն լայնախոհությունն է, որ դրսևորում է նատուրալիստ վիպասանը Եվրոպայում տեղի ունեցող գրական գործընթացները, գրական մյուս ուղղությունների (մասնավորապես՝ սիմվոլիզմի) ներկայացուցիչներին գնահատելիս. «Հիանալի չե՞ք գտներ ու զարմանալի ալ, այս բարությունը այն գրագետին մեջ, որ Չարությունները նկարելու տաղանդն ունեցած է և այս սիրող, ներող ու հասկցող ոգին այն անձին մեջ, որ երբեմն ամենեն հարձակողն էր գրողներուն»⁴¹, – եզրափակում է հողվածագիրը:

⁴¹ Արշակ Չոպանյան, Տեսակցություն մը Էմիլ Ջուլայի հետ, «Հայրենիք», օրագիր ազգային, գրական և քաղաքական, Կ. Պոլիս, 1894, թիվ 864, 6 հուլիս:

Ընդհանուր առմամբ հայ մամուլում միայն 1895–1905 թվականներին տպագրվել է Է. Ջուլային նվիրված շուրջ 60 հրապարակում⁴²: Նրան անդրադառնում են այդ տարիներին լույս տեսնող համարյա բոլոր պարբերականները, արևմտահայ իրականության մեջ՝ «Մասիսը», «Արևելքը», «Արևելյան մամուլը», «Հայրենիքը», «Բյուզանդիոնը», «Ծաղիկը», «Անահիտը», «Սուրհանդակը», «Բյուրակնը», արևելահայերի մեջ՝ «Մշակը», «Մուրճը», «Նոր-դարը», «Տարազը», «Լուսնան», «Արարատը»... Հոդվածներում և գրախոսություններում հակադիր կարծիքների բախում տեղի է ունենում հիմնականում երկու ուղղությամբ: Առաջին դեպքում վեճն ընթանում է այն հոդվածագիրների միջև, որոնցից յուրաքանչյուրը տպագրվում է իրեն համակիր պարբերականի էջերում: Երկրորդ դեպքում խնդիրը քննվում է նույն հրապարակման ներսում, երբ քննադատը, մեջբերելով տարբեր կարծիքներ, իր հակափաստարկներով փորձում է հերքել դրանք՝ այս կերպ առավել համոզիչ դարձնելով սեփական դիրքորոշումը: Ընդ որում, կոնկրետ հեղինակների անուններ չեն մատնանշվում, ուստի վերջիններիս պայմանականորեն կարող ենք անվանել անանուն հակառակորդներ: Նման հոդվածներն ունեն ներբանավիճային բնույթ և հարցի քննության ասպարեզում նոր զարգացումներ չեն նախանշում:

Առաջին ուղղությամբ, այսինքն՝ դասական իմաստով բանավեճեր Ջուլայի ստեղծագործությունների շուրջ ծավալվել են արևմտահայ մամուլի էջերում: Ռեալիզմը կամ այս պարագային՝ նատուրալիզմն իբրև ուղղություն, արևմտահայ ութսունականների ջանքերով շահագրգիռ խոսակցությունների լայն ասպարեզ էր բացել: Նրանք, առաջնորդվելով «Կյանքն ինչպես որ է» սկզբունքով, առաջադրում էին գաղափարներ, որոնք ներհակ էին հատկապես ռոմանտիկական մտածողության տեր գրողների ու քննադատների սկզբունքներին: Տարածայնությունների բախումն ի հայտ է բերում մի շարք լուրջ անհամաձայնություններ, որոնք, գեղագիտական խնդիրներից զատ, հարցի քննարկումը տեղափոխում են նաև բարոյական ըմբռումների ոլորտ: Այս առիթով ուշագրավ դիտարկում ունի Ս. Սարինյանը. «Ռեալիստական ուղղությանը,– գրում է նա,– վիճակված էր նաև մի այլ

⁴² Ֆրանսիացի գրողի վեպերը հայ պարբերականների ուշադրությանն են արժանացել դեռևս 1880–1881 թվականներից սկսած. հետաքրքրությունը նրա հանդեպ չի թուլացել նաև հաջորդ տարիներին: Նյութի թեմատիկ ընդգրկման պահանջներից ելնելով՝ հարցի ուսումնասիրությունը կներկայացնենք մեկ տասնամյակի (1895–1905 թթ.) կտրվածքով:

նախապաշարմունք. իր գրական նախորդը՝ ռոմանտիզմը, առաջադրում էր գաղափարներ, հասարակական կյանքն զբաղեցնում էր իդեալներով... Այնինչ նորահայտ գրական դըպրոցը, կարծես, զրկում է գրականությանը այդ մենաշնորհից և ապավինում կյանքի չեզոք արձանագրությանը, ուր բնականաբար ասպարեզ են գալիս տգեղն ու այլանդակը: Այստեղ է, որ ռեալիզմի հակառակորդները նրան հատկացրին «անբարոյական գրականություն» պիտակը»⁴³:

Նման մեղադրանք արևմտահայ մամուլում սկսեց հնչել դեռևս 80-ականների վերջին և 90-ականների սկզբին, որին ի պատասխան Գ. Զոհրապը 1892-ին գրած «Անբարոյական գրականություն» հոդվածում հարցին սկզբունքային մեկնաբանություն է տալիս. «Գրականությունը իր նպատակովը միայն կրնա բարոյական կամ անբարոյական հռչակվիլ, նկարագրությունները՝ արվեստական խնդիրներ են որոնք չեն կրնար երբեք անբարոյականության համար իբրև փաստ առաջ բերվիլ»⁴⁴:

90-ականների վերջին կրքերը նորից բորբոքվում են: Բանավիճողների տեսադաշտում է. Զոլայի ստեղծագործությունները բարոյականի դիտանկյունով քննելու, դրանք հայ ընթերցողին թարգմանաբար ներկայացնելու հարցերն էին:

Նախ՝ բարոյականի մասին:

Երկու կողմն էլ, ի դեպ, իրենց խորհրդածություններում առաջին պլան են մղում կյանքի, իրականության հանդեպ ֆրանսիացի գրողի դիրքորոշման էական կողմերը՝ համապատասխան մեկնաբանություններով: Դեմ արտահայտվողների փաստարկներում կարելի է նկատել նաև սկզբունքային հիմնավորումներ: Մասնավորապես «Բյուզանդիոնի» խմբագիր Բյուզանդ Քեչյանը, չընդունելով Զոլայի նատուրալիստական նկարագրությունները, պատճառաբանում է. «Եվ կյանքն այնքան տափակ է արդեն որ հափրացած Մարդկությունը միշտ Իտեալը պիտի փնտռե, և կյանքին տափակութենեն Գրականության ալ տափակին մեջ պիտի չուզե իյնալ»⁴⁵: Սակայն, դրա հետ մեկտեղ, դատողությունները սուբյեկտիվ երանգ են

⁴³ «Հայ քննադատության պատմություն», երկու հատորով, հտ. 2, Ե., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1998, էջ 17:

⁴⁴ **Գրիգոր Զոհրապ**, Երկերի ժողովածու, հտ. Գ, Ե., Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատ., 2002, էջ 103:

⁴⁵ Խմբագրականը, Զոլա, «Բյուզանդիոն», հայաթերթ ամսօրյա ազգային և քաղաքական, գրական և գիտական, Կ. Պոլիս, 1902, թիվ 1820, սեպտեմբեր 18–1 հոկտեմբեր:

ստանում, երբ հեղինակը փորձում է համոզել ընթերցողին, թե Ջուլայի գրքերը մեկ անգամ կարդալուց հետո «մի կողմ կնետվին» կամ «Բնապաշտ Դպրոցը ճանչնալու համար կբավե Պալզաքն ուսումնասիրել»⁴⁶ և այլն:

Մեկ այլ քննադատ՝ Գիսակը (Առաքել Պետիկյան), նույնպես դեմ է «կյանքին գռեհիկ կատակերգությունը» ներկայացնող գրողների ստեղծագործական մղումներին. «Չես գիտեր թե ինչո՞ւ չեն կրնար տեսնել, սակայն, կենդանի մաքուր կողմերը կյանքին», – զարմանում է նա՝ քիչ անց հռետորական հարցումով պարզելով իր դիրքորոշումը. «Դադրա՞ծ են մաքառումները ընդդեմ այն ձգտումներուն՝ որ ստորինը ու անասնականը կկազմե մարդուն մեջ: Միթե այս սրբազան մաքառումը բարոյականը չէ՞ նույնիսկ»⁴⁷:

«Արևելյան մամուլը» Ջուլայի նատուրալիստական նկարագրությունների հանդեպ իր հակակրանքն արտահայտում է՝ հղում անելով ֆրանսիացի քննադատներին: Ամսագրի հոդվածագիր Ապրսամը մեջբերում է Ժյուլ Լեմետրի այն մեղադրանքը, ըստ որի՝ Ջուլայի նկարագրության եղանակը տառապում է «տեսլականությամբ», այլ խոսքով՝ իրի, երևույթի անիրական, մտացածին կերպավորմամբ: Նրա գրչի տակ կարապները կարող են հրեշներ դառնալ, հավը՝ «կնադեմ անգղ» և այլն: Ապրսամը թերևս համամիտ է նաև մեկ այլ ֆրանսիացու՝ Էտ. Շերերի գնահատականին, քանի որ հոդվածը եզրափակում է նրա խոսքերով, որոնցում վիպասանը մեղադրվում է պաթոլոգիկ շեղումների մեջ. «Ջուլայի քիթն ավելի կախորժի ժանգահոտ վայրերե քան թե ծաղիկներու բույրեն, նման Լուի Ժ Դին, որ ճեմիշներու հոտն իր սիրտը կբանար»⁴⁸:

Արևելահայ քննադատներից է. Ջուլայի ստեղծագործական մեթոդի հանդեպ ընդգծված թերահավատությամբ հանդես է գալիս «Նոր-դարի» թղթակից Հովհաննես Շահնազարյանը: Ընդունելով հանդերձ Ջուլայի գեղարվեստական տաղանդը՝ նա միևնույն ժամանակ գրողի հիմնական թերությունն է համարում կյանքը «միայն մեկ երեսով» պատկերելու ձգտումը, որ, նրա կարծիքով, բնորոշ է ընդհանրապես բնա-

⁴⁶ Նույն տեղում:

⁴⁷ **Գիսակ**, Առողջ գրականությունը, «Բյուզանդիոն», Կ. Պոլիս, 1901, թիվ 1553, 1559, նոյեմբեր 3–16, նոյեմբեր 10–23:

⁴⁸ **Ապրսամ**, Գրական գրույցներ, «Արևելյան մամուլ», ազգային, գրական և քաղաքական ամսագիր, Չմյուռնիս, 1896, թիվ 2, հունվար 15, էջ 43:

պաշտական դպրոցի ներկայացուցիչներին: Այդ «երեսը» իրականության այլանդակ և հոռի կողմերի նկարագրությունն է իր «բոլոր մանրամասնություններով և ոչինչ չթաքցնելով»: Հարցի քննության նման դրվածքը այս հոդվածագրին ևս մղում է տխուր խորհրդածությունների («Նրանք բացում են ձեր առաջ մարդկային անկման ահարկու փաստեր, պաշարում են ձեր լսելիքը սիրտ կտցահարող ճիչերով, սակայն ոչինչ չեն տալիս, ոչինչ, որ ընդունակ լինի մխիթարել ձեզ») և ի վերջո հանգեցնում այն եզրակացության, որ Ջուլայի «գրվածքներն ընթերցողի մեջ ցանում են անառակության ու անբարոյականության սերմեր»⁴⁹:

Վերոհիշյալ քննադատներն ու նրանց համախոհները, ինչպես կարելի է նկատել, հարկ եղածից ավելի սևեռվելով նատուրալիստ Ջուլայի գեղագիտական դավանանքի վրա, ըստ էության անտեսում էին նրա ստեղծագործությունների խորքային շերտերը, որոնք հնարավորություն են տալիս տարբերելու իսկական արվեստագետին անբարոյականություն քարոզողից: Այդ շերտերը բացահայտելուն են նպատակաուղղված գրողին պաշտպանողների ջանքերը, որոնց հոդվածներին առավել հաճախ կարելի է հանդիպել «Մասիս», «Արևելք», «Սուրհանդակ» պարբերականներում: Ջուլայի ստեղծագործություններին վերագրվող անբարոյականության դեմ այս հեղինակները, մոտեցման ընդհանրություններ ունենալով հանդերձ, ընդգծում են նաև հարցի ընկալմամբ պայմանավորված կոնկրետ փաստարկներ ու մեկնաբանություններ: Նրանցից ոմանք վիպասանի ստեղծագործությունը նախ քննում են գեղագիտական հարթության վրա և ապա եզրահանգումների մեջ փորձում ճշտել նաև գրողի վաստակի բարոյական կողմը: Այս առումով հատկանշական են Գրիգոր Ջոհրայի երկու հոդվածները. առաջինը, որ 1893-ին տպագրվել էր «Մասիսում», կրկին վերատպվում է 1902-ին, իսկ երկրորդը Ջուլայի մահվան առիթով «Մասիսի» խմբագրության «հրավերին» պատասխանող նամակ-հոդվածն է: Այն գրելու շարժառիթներից մեկն էլ ֆրանսիացի գրողի հանդեպ արևմտահայ իրականության մեջ գոյություն ունեցող անբարոյացական վերաբերմունքն է, որի ակտիվ սերմանողներից մեկը Ջոհրայը համարում էր Բյուզանդ Քեչյանին: Երկրորդ հոդվածի վերջում նա, ի դեպ, առանց «Բյուզանդիոնի» խմբագրի անունը տալու, հիշատակում է Ջուլային

⁴⁹ Հովհաննես Շահնազարյան, Գրողի նկարագրություններից, «Նոր-դար», քաղաքական-գրական ամենօրյա թերթ, Թիֆլիս, 1903, N 24, 6 փետրվարի:

տված Քեչյանի բնորոշումը՝ «հասարակ թերթնագիր մը»: Մեջբերումն ուղղակի չէ, քանի որ Քեչյանը ոչ թե «հասարակ», այլ «շատախոս թերթնագիր»⁵⁰ է որակում Ջուլային:

Ջոհրապի երկու հոդվածներից առաջինում առկա է քննական, երկրորդում՝ հրապարակախոսական մոտեցումը: Առաջինում մի քանի նախադասությամբ նա ի ցույց է դնում էմիլ Ջուլայի ստեղծագործական դավանանքի սկզբունքային կողմը, այն է՝ ճշմարտությունն ամեն ինչից առաջ և ամեն ինչից վեր, որ մեծ ֆրանսիացու շնորհիվ դարձել է գրականության «արդի բանաձևը»: Իսկ այդ ճշմարտությունը, որ գրական երկերից դուրս է մղել կեղծիքն ու խաբեությունը, ոչ թե վնասակար է հանրային բարոյականության համար, ինչպես կարծում են ոմանք, այլ ընդհակառակը: Ուստի, Ջոհրապի կարծիքով, Ջուլայի գրական վաստակը «էպպես բարոյացուցիչ հանգամանք մը ունի»: Այս իրողությանը հետամուտ՝ նա վիպասանի աշխարհայացքային ըմբռնումներում լավատեսական երանգներ է հայտնաբերում. «Ջզվանքի ու սոսկումի աշխարհին այս մեծ խուզարկուն՝ շահեկան, ապշեցուցիչ ու զմայլելի բաներ գտած է այնտեղ ու տիրող ընդհանուր փտումին վրա առանց հուսահատելու, նոր հավատք մը, նոր ույժ մը քաղած է անկից վերկենդանության, մաքուր և անկեղծ կյանքի մը ծագումը այդ աղջամուղջեն»⁵¹:

«Մասիսը», որի խմբագիրը (Տ. Արփիարյան) Ջոհրապի մտերիմն ու համակիրն էր, կարճ ժամանակ անց տպագրում է Օ. Չիֆթե-Սարաֆի «Ջուլայի «Լա Թեռ»ը» հոդվածը: Հեղինակն իր կենսագրության դրվագներից մեկը՝ կապված Ջուլայի գրքերի ընթերցանության հետ, առիթ է դարձնում՝ վերահաստատելու գրականության բարոյականության շուրջ Ջոհրապի և նրա համախոհների արտահայտած տեսակետները: Ջուլայի վեպերում բազմիցս հայտնվող «գեշ պատկերները» ոչ թե «գրգռվելու» առիթներ են տալիս պատանի Չիֆթե-Սարաֆին, այլ ընդհակառակը. «Ձեռքես բռնած հետզհետե կհեռացնեին զիս անոնք ճամբե մը, որ կրնար աղետաբեր ըլլալ ինձի...»⁵²:

⁵⁰ Տե՛ս «Խմբագրականք», «Բյուզանդիոն», 1902, թիվ 1820, սեպտեմբեր 18-1 հոկտեմբեր:

⁵¹ **Գ. Ջոհրապ**, Էմիլ Ջուլա, «Մասիս», լրագիր ազգային, քաղաքական, տնտեսական և բանասիրական, Կ. Պոլիս, 1902, թիվ 38, 21 սեպտեմբեր, էջ 599:

⁵² **Օ. Չիֆթե-Սարաֆ**, Ջուլայի «Լա Թեռ»ը, «Մասիս», 1902, թիվ 45, 9 նոյեմբեր:

Ֆրանսիացի գրողի ստեղծագործությունների հանդեպ ընդգծված համակրանք ունի նաև «Արևելքը», որի էջերում Ջուլային պաշտպանող ակտիվ կեցվածքով առանձնանում են Բաբկեն վարդապետի հոդվածները: Սրանցից երկրորդում հեղինակն ուղղակի բանավեճի մեջ է Բ. Քեչյանի հետ, որն այլ խնդիրների շարքում կրկին արծարծում է Ջուլայի «անբարոյական մատենագիր» լինելու հարցը: «Բյուզանդիոնի» խմբագրի և նրա համախոհների դեմ այս և հատկապես առաջին հրապարակման մեջ «Արևելքի» հոդվածագիրն առաջադրում է հետևյալ հակափաստարկները՝

ա) Ջուլան անբարոյական գրող չէ, այլ «անբարոյականությունը հարվածող մատենագիր մը», որ հստակ գիտակցում է իր տաղանդի ուժը և կոչումը:

բ) Իր վեպերը գրելիս այնպիսի նյութեր է ընտրում, որոնք հասցեագրված են ոչ թե երիտասարդներին, այլ «հասուն մարդկությանը»:

գ) Ուշագրավ է հատկապես հոդվածագրի այն փաստարկումը, որով մանկավարժական և «մարդավարժական» նուրբ մոտեցումներ է բացահայտում Ջուլայի երկերում: Նրա կարծիքով՝ վիպասանը համոզված է, որ ապականված մարդուն «կարելի չէ՝ կըշտամբանքով կամ ծեծով ուղղել. անոր պետք է խոսիլ իր լեզվով, իր սիրած նյութերում մեջ գբաղեցնել անոր էությունը և այս նյութերում վտանգավոր վախերն ու գահավանդները ճարտարորեն մատնանիշ ընել, այսպիսի ուղղության մը տակ կարթննա մոլի մարդուն մեջ բուն մարդը և չուզեր գահավեժ ըլլալ»⁵³:

դ) Եվ վերջապես, Ջուլայի ստեղծագործությունը, ապականված բարքերի պատմություն լինելով, որպես այդպիսին «միշտ նշանակություն մը ունի, դաս մը ունի»: Ուստի այն ոչ թե անբարոյականություն է սովորեցնում, այլ կրթում ու դաստիարակում է, պարզապես պետք է ճիշտ հասկանալ կարդացվածը:

«Սուրհանդակի» հոդվածագիր Սիրայրը հակազուլայականներին պատասխանում է անբարոյական գրողների և գրականության մասին ուշագրավ մի դիտարկումով: Նա գտնում է, որ անբարոյական կարելի է համարել այն վեպերը, որոնցում «մոլությունները կամ մեղկ տեսարանները» նկարագրվում են ընթերցողի երևակայությունը գրգռելու նպատակով, և որոնք Ջուլայի գործերի նույնիսկ «մեկ

⁵³ Բ. Վ., Էմիլ Ջուլա և իր քննադատները, «Արևելք», օրաթերթ ազգային, գրական և քաղաքական, Կ. Պոլիս, 1902, թիվ 5083, հոկտեմբեր 22/4 նոյեմբեր:

հարյուրերորդ» հաջողությունը չեն ունեցել: Այնինչ վերջինս «տող մը իսկ գրած չէ այս ձևին մեջ. իր բոլոր վեպերուն մեջ մարդկության տխուր կողմերը կներկայանա միշտ ինչպես որ են իրականին մեջ»⁵⁴:

Նույն թերթի մեկ այլ հոդվածագիր՝ Օշինը, խորհուրդ է տալիս «ուշի ուշով» կարդալ Ջուլայի երկերը՝ նրանցում առկա խորքային իրողությունները ըմբռնելու համար. «Ջուլա անկեղծորեն ու խիզախորեն ընկերային վերքերը կպարզե, կմխրճի մարդկային հրեշույթանց խորքերուն մեջ, ու հանկարծ վեր կսավառնի իր միտքը դեպի բարձրագույն առաքինությունները: Այդ հրեշույթուններուն ու առաքինություններուն մեջ եղած ահռելի ներհակություններեն դուրս կհանե ճշմարտությունը իր բոլոր մերկությամբն ու վսեմությամբը»⁵⁵:

Ընդդիմադիր կողմերի տարակարծությունները, որ, հանձին Ջուլայի երկերի, ի հայտ էին եկել նատուրալիստական (ռեալիստական) ուղղությունից բխող բարոյական ըմբռնումների համատեքստում, որոշ դեպքերում հարցի քննությունը տեղափոխում էին նաև այսպես կոչված՝ «գործնական» հարթություն. ֆրանսիացի գրողի ստեղծագործությունները թարգմանե՞լ հայերեն, թե՞ ոչ: Հակազուլայականները, բնականաբար, հերքում էին դրա անհրաժեշտությունը: 90-ականների կեսերին արևմտահայ մամուլում նման քննարկումներ ընթացել էին: 20-րդ դարասկզբին (1902 թ.) մեկ անգամ ևս անդրադառնալով խնդրին՝ Բյուզանդ Քեչյանը վերահաստատում է իր դիրքորոշումը՝ նկատելով, թե Ջուլայի «վեպերեն ոչ մին թարգմանելի է մեզ համար...»: Նրա կարծիքով՝ Բալզակն արդեն բավական է, որ հայ ընթերցողը ճանաչի բնապաշտական դպրոցը, և պետք է «հոն կանգ առնել»⁵⁶: Վերջին արտահայտությունից կարելի է ենթադրել, որ

ա) Քննադատը նախընտրում է այս դպրոցի սահմանափակ առնչությունները հայ գրականության հետ:

բ) Գտնում է, որ Ջուլայի նման գրողներին թարգմանելը կանբարոյականացնի նրա գործերին դեռևս անպատրաստ մեր հասարակությանը:

⁵⁴ **Միրայր**, Մեծ գրագետը և մեծ մարդասերը, «Մուրհանդակ», օրաթերթ ազգային, քաղաքական, գրական և տնտեսական, Կ. Պոլիս, 1902, թիվ 1109, 25 սեպտեմբեր:

⁵⁵ **Օշին**, Տպավորություններ Ջուլայի գործերեն, «Մուրհանդակ», 1902, թիվ 1109, 5 հոկտեմբեր:

⁵⁶ «Խմբագրականը», Ջուլա, «Բյուզանդիոն», 1902, թիվ 1820, սեպտեմբեր 18–1 հոկտեմբեր:

գ) Կարևորելով ազգային գրականության զարգացման ընթացքի վրա ուղղակի կամ անուղղակի ազդեցությունների դերը՝ փորձում է կանխել անցանկալի ներթափանցումները:

Հակառակ մոտեցումն ունեցող քննադատներն, ընդհակառակը, ցավով էին նշում այն իրողությունը, որ մեր ընթերցողն ըստ էության չի ճանաչում Ջուլային, քանի որ նրա գործերը հայերեն թարգմանված չեն: Ուստի 1900 թ. գրողի ոչ այնքան հայտնի ստեղծագործություններից մեկի թարգմանությունը, այն էլ կնոջ ձեռքով (Նվարդ Յաղուայան), «Արևելքի» քննադատ Ա. Անտոնյանն ընդունում է ոգևորությամբ: Այս իրողությունն առիթ է դառնում մեկ անգամ ևս հակադրվելու Քեչյանին ու նրա համախոհներին: Գրախոսության մեջ թարգմանված երկի գեղագիտական արժեքը մատնանշելով հանդերձ՝ Անտոնյանն առավելապես ծանրանում է բարոյադաստիարակչական կողմի վրա, ինչը համահունչ է Գ. Ջոհրայի, Բաբկեն վարդապետի և մյուսների խորհրդածություններին: Նա ևս գտնում է, որ «Ջուլաներու, Մոբասաններու, Տոտեներու» գրականությունը զգալիորեն կնպաստի ընթերցողների «բարքերու» լավացմանը, խառնվածքի բարեփոխմանը, «մտածման գեղեցկությանը», վերջապես ավելի լայն առումով՝ «հաճախ ամբողջ ժողովուրդներու կրթիչը, բարոյացուցիչը կդառնա»⁵⁷:

Երկու մոտեցումներում էլ որոշակի միակողմանիություն կար. առաջին դեպքում՝ չափից ավելի զգուշավորություն և մտահոգություն, երկրորդ դեպքում՝ ավելորդ լավատեսություն և ինքնավստահություն: Հակազուլայականները ճշմարիտ էին այն հարցում, որ հայ և ֆրանսիացի ընթերցողները, կրթված և դաստիարակված լինելով տարբեր միջավայրերում, բնականաբար, գեղարվեստական երկի ընկալման տարբեր մակարդակներ ունեին: Այս հանգամանքն անտեսել հնարավոր չէր: Սակայն չէին սխալվում նաև Ջուլայի համակիրները, որոնց կարծիքով՝ հայ գրական կյանքի զարգացման ընթացքը եվրոպականից հեռու պահելը հանցավոր պահպանողականություն է: Ճշմարիտը թերևս միջին ճանապարհն էր, որի դեպքում կարևոր դեր են սկսում խաղալ ժամանակի և տվյալ միջավայրի ինքնակարգավորման ներքին գործընթացները, իհարկե, իրենց վրա կրելով գեղարվեստական զարգացման տարբեր, այդ թվում և՛ հակադիր միտումների անմիջական ազդեցությունը: Նշենք, որ

⁵⁷ Արամ Անտոնյան, Աջ ու ձախ, նախապաշարումի մը դեմ, «Արևելք», Կ. Պոլիս, 1900, թիվ 4359, 14 հունիս:

այս շրջանում (1895–1905 թթ.) թարգմանվել և հայ ընթերցողի սեղանին են դրվել ֆրանսիացի գրողի «Լ' Սթրաք տիւ մուեճ» (Ա. Անտոնյանի գրախոսության մեջ նշված է ֆրանսերեն անվանումը, Կ. Պոլիս, 1900), «Երկու մահ» (Թիֆլիս, 1899) ստեղծագործությունները, 1901-ին «Մուրճում» տպագրվել է «Բեղմնավորություն» վեպի համառոտ բովանդակությունը (էջ 180–1921)⁵⁸:

Այժմ երկրորդ ուղղության մասին, երբ, ինչպես ասացինք, հողվածում կամ գրախոսության մեջ հեղինակն ինքն է ստեղծում թվացյալ բանավիճային իրադրություն: Ջուլայի ստեղծագործությանն առնչվող նման հրապարակումներ կարելի է ընթերցել և՛ արևմտահայ, և՛ արևելահայ պարբերականներում: Ի տարբերություն ուղղակի բանավիճային նյութերի, երբ հեղինակը սևեռվում է կոնկրետ խնդրի վրա և իր դատողություններն ու փաստարկները կառուցում վերջինիս շուրջ, այս հողվածներն իրենց բնույթով ավելի համակողմանի են, ներքին զարգացումներում՝ առավել կայուն ու հավասարակշռված: Սա բնական է, քանի որ տեսակետների հակադրման և ընդհանրապես նյութի մատուցման բոլոր լծակները կարգավորում է նույն անձը: Ուստի այն, ինչ տվյալ հողվածում ներկայացվում է որպես անանուն ընդդիմադիրների խոսք, այնուհանդերձ իր վրա կրում է հեղինակի մտածողության կնիքը:

Արևելահայ մամուլից առանձնացնենք Վ. Արծրունու, Ա. Ահարոնյանի, արևմտահայ մամուլից՝ Ա. Չոպանյանի, Մ. Շամտանձյանի հրապարակումները: Վ. Արծրունին, ի դեպ, Ջուլայի ստեղծագործությունների վերլուծությամբ միայն 1898–1902 թթ. «Մուրճ» և «Մշակ» պարբերականներում հանդես է եկել երեք անգամ, ընդ որում՝ ծավալուն հողվածներով⁵⁹:

Է. Ջուլայի ստեղծագործական մեթոդին, նրա առանձին երկերին առնչվող սկզբունքային խնդիրների քննության համատեքստում այս հեղինակները նաև հակադրվում են անանուն ընդդիմադիրների կարծիքներին, երբեմն էլ հենց իր՝ գրողի տեսակետներին:

⁵⁸ 1909–1911 թվականներին Կ. Պոլսում լույս են տեսնում Ջուլայի երեք գործերի հայերեն թարգմանությունները՝ «Թշվառների քույրը» (թարգմ. Վ. Արամյանց, 1909), «Արգասավորություն» (թարգմ. Ե. Օտյան, 1910) և «Նանա» (թարգմ. Սիմոն Խոբեյն, 1911):

⁵⁹ Շատ ավելի ծավալուն է Վ. Արծրունու՝ 1892–1894 թթ. «Մուրճում» Ֆելիքս ստորագրությամբ տպագրած ուսումնասիրությունը, տե՛ս **Ֆելիքս**, Նատուրալիզմը և Ջուլան, «Մուրճ», Թիֆլիս, 1892, N N 5, 6, 11, 1893, N N 6, 7–8, 11, 12, 1894, N 1:

Առաջին մոտեցման շրջանակներում կրկին խոսք է բացվում Ջուլայի «անբարոյական գրականության» մասին, սակայն հողվածագիրներին առավել շատ հուզում են նատուրալիզմին և այս դիտանկյունից Ջուլայի ստեղծագործական մեթոդին տրված քննադատական դիտողություններն ու բնորոշումները: Դրանցից մեկը, որ մեջբերում են և՛ արեվելահայ, և՛ արևմտահայ քննադատները, հետևյալն է. ֆրանսիացի գրողն ավելի սիրով է պատկերում կեղտոտ տեսարաններն ու մարդկային կրքերը, ասես դիտավորյալ ընտրում է մարդու մեջ ամենագարշելի հակումները, նման աղտեղությունները նկարագրելուց հաճույք է ստանում և այլն:

Ի՞նչ հակափաստարկներ են ներկայացվում այս մեղադրանքներին:

Ա. Չոպանյանը նախ բացահայտում է Ջուլայի գեղագիտական դիրքորոշման առանցքը, նրա կյանքի ու գործի նշանաբանը, այն է՝ հետամուտ լինել Ճշմարտությանը և այն հավատարմորեն «փոխադրել» արվեստի մեջ: Վիպասանն ուզում էր, որ գրական գործը ստեղծվի այնպես, ինչպես գիտական փորձն է կատարվում, առանց «խորացումի» կամ «մեղմացումի»: Նման մոտեցումն առավելագույն օբյեկտիվություն է հաղորդում գեղարվեստական երկին: Եվ եթե դա թերություն է, ապա, քննադատի կարծիքով, «գեղեցկագիտական թերություն է և զերծ է բարոյական նկատառումներից: Ջուլային «գիտական գործ մը կատարելու» ձգտումն է մղում «ուզած տեսարաններուն մեջ ունէ մանրամասնություն մեկդի չծգելու և զանոնք արտահայտող «ամեն բառ» անխտիր գործածելու»⁶⁰:

Իր հողվածներից մեկում նմանատիպ պատճառաբանություն է տալիս նաև Վ. Արծրունին: Ջուլայի հակումը դեպի «մանրակրկիտ» նկարագրությունները նա մեկնաբանում է «գիտնական լոման» գրելու անհրաժեշտությամբ, վիպասանը «պիտի վարվեր հասարակության հետ այնպես, ինչպես գիտնականն է վարվում անհատի հետ»⁶¹: Նույն հողվածում Արծրունին մեջբերում և ապա հերքում է հակազուլայականների մեկ այլ մեղադրանք, որ բխում է նախորդից. իբր Ջուլայի «դրդումով են» գրական ասպարեզում հայտնվել ստոր կրքեր ու անբարոյական տեսարաններ նկարագրող մի շարք «փողոցային գրողներ»: Նման ենթադրությունը ծիծաղելի է

⁶⁰ Արշակ Չոպանյան, Գեմքեր, Էմիլ Ջուլա, «Անահիտ», Փարիզ, 1902, թիվ 10–11, հոկտեմբեր-նոյեմբեր, էջ 217:

⁶¹ Վ. Արծրունի, Էմիլ Ջուլան և նրա երկերը, «Մուրճ», 1901, N 2, էջ 175:

համարվում, քանի որ «անշուշտ ժամանակի ոգին է, բարոյական հիմունքների փլատակումն է, որ թելադրում է անբարոյական գրականությունը»⁶² և ոչ թե Ջոլան:

Մյուս մեղադրանքը, որ հնչեցնում են ընդդիմադիրները, և որն անմիջականորեն կապվում է նախորդի հետ, վիպասանի երկերում առկա հոռետեսությունն է, «խեղդող հուսահատությունը»: Նա նույնիսկ «հանցավոր» է համարվում կյանքի նկատմամբ նման «զզվանք հարուցանելու» համար: Ահարոնյանի պատասխանը այդ կարծիքին ուղղված հռետորական հարցում է. Ջոլայի դրական հերոսները քիչ են, «բայց ով կասի, որ կյանքի մեծ անապատում էլ գեղեցկի և բարվո համար մարտնչողները ... նույնպես հազվագյուտ ծաղիկներ չեն, ով կասի, որ յուրաքանչյուր միջավայրում անձնվիրությունը, շիտակությունը հազվագյուտ առաքինություններից չեն»⁶³:

Վ. Արծրունին ժամանակավոր է համարում վիպասանի հոռետեսությունը, քանի որ նա, քննադատի կարծիքով, իր վերջին գրվածքներում հանդես է գալիս «իբրև համոզված լավատես»:

Թերևս ավելի համոզիչ են այս կապակցությամբ Չոպանյանի դիտարկումները: Ընդդիմադիրների մեղադրանքին նա հակադրում է գրողի հոգևոր մղումների և աշխարհայացքային ըմբռնումների երկու էական կողմ. նախ՝ հուզական խորքը («մարդկային տառապանքը կերգե Ջոլա այնքան սրտագին, այնքան կաթոգին հուզումով...») և ապա՝ հավատը մարդու գոյությունն արդարացնող և իմաստավորող իրողությունների հանդեպ. «Ու այդ բոլոր աղբի ու ցավի մռայլ շենքը կլուսավորվի խորին հավատքի մը ճառագայթով, այն հավատքին թե կյանքի բոլոր տգեղություններուն ու աղտերուն մեջ կա բան մը գերօրհնյալ ու գերազնիվ՝ «Աշխատությունը...»»⁶⁴ (այսինքն՝ աշխատանքը – **Ղ. Պ.**):

Նատուրալիստ գրողներին հասցեագրված մեկ այլ քննադատությամբ, որ մեջբերում է Մ. Շամտանձյանը, մատնացույց էր արվում այն, որ նրանց երկերը «դասական նմանությունն են» բնության և գուրկ են գաղափարներից: Շամտանձյանի՝ սրա դեմ բերած հակափաստարկները հիմնավորվում են այն սկզբունքային դիրքորոշմամբ, որ, ընդհակառակը, նատուրալիզմը (բնապաշտությունը) «ամենեն

⁶² Նույն տեղում, էջ 174–175:

⁶³ **Ա. Ահարոնյան**, Էմիլ Ջոլան և նատուրալիզմը, «Մուրճ», 1902, N 10, էջ 212:

⁶⁴ **Արշակ Չոպանյան**, Դեմքեր, Էմիլ Ջոլա, «Անահիտ», 1902, թիվ 10–11, էջ 217:

ավելի գաղափարի վարդապետություն մը կրնա համարվիլ», իրականության մանրագնին ուսումնասիրությունը գրողի գիտակցության մեջ գաղափարներ է ծնում, որոնք այնուհետև ներկայացվում են կոնկրետ ստեղծագործության մեջ: Իբրև հաստատումն այս սկզբունքի՝ հողվածագիրը մատնանշում է Է. Ջոլայի երկերը և հատկապես «La Verite»-ն, որը «հստակորեն ցույց կուտա թե ճշմարիտ բնապաշտությունը որքան ընդարձակ է իր մեջ գաղափարներ բովանդակելու և նորանոր գաղափարներ ալ արդյունավորելու տեսակետով»⁶⁵:

Նատուրալիզմի և նրա ներկայացուցիչների նկատմամբ վերաբերմունքը, այս ամենով հանդերձ, միանշանակորեն դրական չէ: Հայ քննադատները, ելնելով սեփական դիրքորոշումներից, հարկ եղած դեպքում հակադրվում են ոչ միայն Ջոլային քննադատողներին, այլև հենց իրեն՝ ֆրանսիացի գրողին. վերջինիս գեղագիտական որոշ ըմբռնումներ նրանք անընդունելի են համարում: Հարցը քննվում է վիպասանի տեսական աշխատությունների («Փորձառական վեպը», «Փարիզյան նամակներ» և այլն) և գեղարվեստական գործերի համեմատական վերլուծության համապատկերում: Հետաքրքիր է, որ նման մոտեցմամբ հակասություններ են հայտնաբերվում սկզբունքային այն կողմնորոշումներում, որոնցից, թվում է, Ջոլան՝ իբրև նատուրալիզմի հիմնադիր, չպետք է շեղվեր:

Դրանցից առաջինը գրական գործը իբրև գիտական փորձ ներկայացնելու, կյանքը լուսանկարչական ճշգրտությամբ պատկերելու, այլ խոսքով՝ «գիտնական վեպ» գրելու դրույթն էր: Քննադատելով այն՝ Ս. Բերբերյանը նկատում է, որ «իրականության արձանագրություն» կատարող Ջոլան, գայթակղվելով երևույթների չափից ավելի մանրամասն նկարագրությամբ, ի վերջո տաղտկալի է դարձնում վեպը և թուլացնում նրա գեղարվեստականությունը:

Նման մոտեցումը սխալ է համարում նաև Ա. Չոպանյանը: Նա հստակորեն տարբերում է գիտության և գրականության, գիտնականի և գրողի նպատակները: Գիտությունը գլխավորապես հիմնված է «դիտողության», գրականությունն ու արվեստը՝ «ներքնատեսության» վրա. «Գիտունը կբացատրե ինչ որ բնությունը կերտած է, արվեստագետը բնության գործը կշարունակե»⁶⁶: Նրա կարծիքով՝ Ջոլայի

⁶⁵ Մ. Շամտանճյան, Բնապաշտությունը, իր ծագումը և իր դերը, «Ծաղիկ», կիսամյա հանդես ազգային, քաղաքական և գրական, Կ. Պոլիս, 1903, թիվ 23, 5 հուլիս, էջ 267:

⁶⁶ Արշակ Չոպանյան, Դեմքեր, Էմիլ Ջոլա, «Անահիտ», 1902, թիվ 10–11, հոկտեմբեր-նոյեմբեր, էջ 215:

տեսական դրույթը վեպ գրելու ընթացքում նսեմանում է ստեղծագործական այն «զորության» ներքո, որ բնորոշ է մեծ արվեստագետներին: Այդ պատճառով էլ «Ջուլա, իր ներշնչման լավագույն վայրկյաններուն, անգիտակցաբար, ականա, մղված իր զորեղ բնագղեն, կհեռանա իր «գիտական» մեթոտեն ու «կերգե» իրականությունը»⁶⁷:

Ակնհայտ է այն երկակի վերաբերմունքը, որ դրսևորում են հայ քննադատները «գիտնական վեպի» առիթով: Եթե առաջին դեպքում, հակադրվելով Ջուլային «անբարոյական մատենագիր» համարողների մեղադրանքներին, նման վեպ գրելը արդարացվում է բարոյական համատեքստում (Վ. Արծրունի), ապա այս դեպքում (Ա. Չոպանյան) խնդիրը քննվում է գեղագիտական ընկալումների հարթության մեջ՝ առաջնությունը տալով արվեստագետ անհատին:

Հաջորդ դրույթը, որ նույնպես աշխարհայացքային բնույթ ունի, կրկին ուշագրավ դիտարկումների առիթ է տալիս հոդվածագիրներին: Հայտնի է, որ իր առաջին տեսական աշխատություններում Ջուլան, ոգևորված ժամանակի դրապաշտական մտածողությամբ և բնագիտական հայտնագործություններով, խիստ քննադատության է ենթարկում գրականության մեջ այդ տարիներին իշխող ռոմանտիկական ուղղությունը: Նրա կարծիքով՝ ռոմանտիկները հեռացել են իրական կյանքից, նրանց կերտած հերոսները սեփական երևակայության արդյունք են, իսկ ռոմանտիզմի խոշորագույն դեմքը՝ Հյուգոն, «մեր երկրին նայում է Սիրիուսի բնակչի աչքով»⁶⁸: Սակայն, ինչպես նկատում են հայ հոդվածագիրները, ռոմանտիզմի հանդեպ այդքան թշնամաբար տրամադրված վիպասանը երբեմն ինքն է դառնում ... ռոմանտիկ: Եվ հատկապես այն տեսարաններում, երբ պատկերում է «հավաքական էությունները»՝ ամբոխին, զանգվածներին: Նրանց շարժելու, խոսեցնելու, ապրեցնելու առումով Ջուլան «իր նմանը չունի ամբողջ աշխարհի գրականության պատմության մեջ»⁶⁹, – սա Ա. Ահարոնյանի կարծիքն է: Վիպասանի ոգևորությունն ու բանաստեղծական թռիչքը այս ոլորտում մատնանշում է նաև Ա. Չոպանյանը՝ բնութագրելով նրան իբրև «րոմանթիկ» մը, որ «կյանքի վիհերը կպատկերացնե,

⁶⁷ Նույն տեղում, էջ 216:

⁶⁸ Տե՛ս **Հովհաննես Ծահնագարյան**, Գրողի մկատողություններից, «Նոր-դար», 1903, թիվ 18, 29 փետրվարի:

⁶⁹ **Ա. Ահարոնյան**, Էմիլ Ջուլան և նատուրալիզմը, «Մուրճ», 1902, N 10, էջ 211:

մարդկության մրուրը կթափե իր էջերուն մեջ.– բայց որ միշտ կերգե, կոյուցագներգե, խոշոր, հզոր շունչով մը»⁷⁰:

Է. Ջուլա – ռոմանտիզմ առնչություններին ինքնատիպ մեկնաբանություն է տալիս Վ. Արծրունին: Վերջինիս կարծիքով՝ գրողի հանձարի թռիչքն այնքան ուժգին էր, որ նրան նետեց ծայրահեղությունների և չափազանցությունների մեջ: Արդյունքում՝ նրա նկարագրությունները ձեռք բերեցին անմիտ ու աննպատակ մանրամասնություններ, մարդը ներկայացվեց իր միջավայրի ստրուկ, ժառանգականության տեսության գերի և այլն: Չափազանցությունը՝ իբրև գեղարվեստական միջոց, նաև ռոմանտիզմին բնորոշ գծերից մեկն է: Այս տրամաբանությամբ շարունակելով դատողությունների ընթացքը՝ հողվածագիրը նկատում է, որ նատուրալիստ գրողները, չնայած իրենց հարձակումներին, դեռ չեն թոթափել ռոմանտիզմի ազդեցությունը, իսկ Ջուլան «հոգով հյուզոյական է մնացել», քանի որ նրա մեջ շարունակ ձգտում կա դեպի իդեալականը. «Մարդ զգում է, որ հեղինակը (նկատի ունի Ջուլային – Դ. Պ.) զգվել է իրականությունից,– եզրակացնում է Վ. Արծրունին,– այն իրականությունից, որի ջատագովն է դառել, և, ով գիտե, գուցե իրական աշխարհի այս չափազանցած մերկացումն նպատակ ունի խեղդել հոգու մեջ ծագած կասկածը, թե իր ընտրած ուղին լավագույնն է»⁷¹:

Ինչպես նկատելի է, Ջուլայի ստեղծագործությունների հանդեպ մոտեցումը ընդհանուր շատ կողմեր ունի արևելահայ ու արևմտահայ քննադատների հողվածներում: Ընդհանրության հիմքում առաջին հերթին ֆրանսիացի գրողի գեղարվեստական մեծ տաղանդի, նրա ստեղծագործական մեթոդի առավելությունների ու թերությունների հստակ գիտակցումն էր, եվրոպական գրականության մեջ Ջուլայի տեղի ու դերի բացահայտումը և այլն:

Դրա հետ մեկտեղ, հնարավոր չէ անտեսել արևելահայերի ու արևմտահայերի սկզբունքային դիրքորոշումներում առկա որոշ յուրահատուկ գծեր: Դրանցից առաջինը Ջուլայի ստեղծագործությունները բարոյական դիտանկյունով քննելու և գնահատելու նախանձախնդրությունն էր, որով հանդես էին գալիս հատկապես արևմտահայ մի շարք քննադատներ, և որն էլ բանավիճային քննարկումների առիթ

⁷⁰ Արշակ Չոպանյան, Դեմքեր, Էմիլ Ջուլա..., էջ 216:

⁷¹ Վ. Արծրունի, Էմիլ Ջուլան և նրա երկերը, «Մուրճ», 1901, N 2, էջ 179:

տվեց արևմտահայ մամուլում: Արևելահայ հողվածագիրները, մեկ-երկու բացառությամբ, բարոյականի խնդիրն այդքան սուր չէին դնում, այլ երևույթը վերլուծում էին գրողի աշխարհայացքային ըմբռնումների, նատուրալիզմից բխող գեղարվեստական պատկերավորման հոլովություն: Պատճառներից մեկը թերևս կարելի է համարել այն, որ արևմտահայերը, քաղաքական, սոցիալական առումներով առավել անպաշտպան լինելով, ավելի քան մտահոգ էին, որ ազգային միջավայրը բարոյական այլասերման չենթարկվի: Մեկ այլ պատճառ ևս. արևմտահայ ընթերցողները Ջուլայի ստեղծագործություններին հաղորդակցվում էին ֆրանսերենով, ի տարբերություն արևելահայերի, որոնք այդ գրքերը կարդում էին մեծ մասամբ ռուսերեն թարգմանությամբ՝ տեսադաշտում ունենալով ռուս գրաքննադատական միտքը և նրա առաջադրած չափանիշները:

Երկրորդ, Ջուլայի երկերն արևմտահայ իրականություն մուտք են գործել ավելի շուտ, դրանց առաջին արձագանքները արևմտահայ մամուլում հնչել են դեռևս 1880–1881 թվականներին: Ընդհանուր առմամբ այստեղ տպագրված հողվածներն ու գրախոսությունները 1880–1905 թթ. կրկնակի անգամ ավելի շատ են արևելահայ հատվածում լույս տեսածից: Ռեալիստ (նատուրալիստ) որևէ այլ եվրոպական գրողի գեղարվեստական ժառանգություն նման մեծ հետաքրքրություն չի առաջացրել:

Այս իրողությունը, թեկուզ և արտաքուստ, հուշում է երրորդ տարբերակիչ գիծը. արևմտահայ ռեալիստական շարժման հետևորդները ավելի, քան արևելահայերը, անմիջական աղերսներ ունեին Ջուլայի և նրա ստեղծագործական մեթոդի հետ: Խնդիրն իր տեսական, գեղարվեստական խորքով համակողմանի քննության է առնվել Վ. Կիրակոսյանի «Արևմտահայ ութսունականների ռեալիզմը» ուսումնասիրության մեջ: Ներկայացնելով ռեալիստական շարժման օրինաչափությունները 19-րդ դարավերջի հայ գրականության երկու հատվածներում՝ գրականագետը վերլուծում է նաև 80-ականների սերնդի գեղագիտական այն դիրքորոշումը, որ միտված էր պատկերելու իրականությունը «մերկ, անզարդ ճշմարտացիությամբ, ուղղակի փաստագրականությամբ»: Այս մոտեցման խորքում տեսնելով Ջուլայի դպրոցի «իրոք հսկայական ազդեցությունը»՝ հեղինակն իրավացիորեն եզրակացնում է. «Ուրեմն ի դեմս ութսունականների ստեղծագործություններում տիրապետող փաստագրական պատկերների գործ ունենք ոչ թե ռեալիզմի ինչ-որ անկատար որակի, գրողի ստեղծագործական

հնարավորությունների ինչ-որ սահմանափակության փաստի, այլ գիտակցաբար ու հետևողականորեն կիրառվող գեղարվեստական սկզբունքի հետ»⁷²:

Ջուլայի ստեղծագործությունների հանդեպ հայ գրականության երկու հատվածներում դրսևորված վերաբերմունքը որոշակիորեն բյուրեղացված է նաև երկու խոշորագույն ռեալիստ գրողների՝ Ալ. Շիրվանզադեի և Գ. Ջոհրապի հայացքներում:

Շիրվանզադեն Ջուլային անդրադարձել է մի քանի անգամ: Նրան հիացնում էր հատկապես ֆրանսիացի գրողի քաղաքացիական պահվածքը: Հոդվածներից երկուսը գրված է այդ առիթով⁷³: Սակայն Ջուլան՝ իբրև նատուրալիզմի հիմնադիր և ներկայացուցիչ, հայ արձակագրին առանձնապես չի ոգևորում: Դեռևս 1893 թ. գրած «Գրականական ակնարկներ» հոդվածում անդրադառնալով գրականության և հասարակության փոխադարձ ներգործության խնդրին՝ Շիրվանզադեն Ջուլայի երկերը համարում է ֆրանսիական հասարակության ճաշակի և պահանջների, իսկ նրա դպրոցը՝ տվյալ «շրջանի և ժամանակի ծնունդ»: Այս մոտեցմամբ նա երկու ընդգծված միտում է նկատում գրողի ստեղծագործական կյանքում. առաջին շրջանի գործերում առավել զգալի է «պոռնոգրաֆիական ուղղության» ներկայությունը («Nana», «L'assomoir», «Le bUte humaine»), իսկ երկրորդում այդ ներկայությունը թուլանում է («Le RUve», «La dnեԶcle»), քանի որ Ջուլան ստիպված է արձագանքել հասարակության «նորագույն բարոյական պահանջներին»: Նրա հաջողությունները հիմնականում պայմանավորվում են այս գործոնով («Եթե նա իր նատուրալիստական մեթոդը վիպասանության մեջ գործ դներ ավելի ամոթխած ձևով..., չէր ունենա կեսը այն հաջողության, որ այժմ ունի»)⁷⁴ չանտեսելով, իհարկե, ֆրանսիացի վիպասանի՝ «գորեղ գեղարվեստական տաղանդ» լինելու պարագան:

Այլ է Ջոհրապի վերաբերմունքը: Իր երկու հոդվածներում նա անվերապահ հիացնունքով է խոսում և՛ բնապաշտ Ջուլայի, և՛ քաղաքացիական բարձր նկարագրի ու բարոյականության տեր մարդու մասին: Ֆրանսիացի վիպասանի

⁷² «Հայկական ռեալիզմի տեսության և պատմության հարցեր», Ե., Հայկ. ՄՍՀ ԳԱ հրատ., 1987, էջ 204:

⁷³ **Շիրվանզադե**, Ճշմարտության հերոսը, «Տարագ», 1898, N 8, էջ 230–232, Ջուլան դեպի Պանթեն, «Վտակ», հասարակական, քաղաքական, գրական, տնտեսական օրաթերթ, Թիֆլիս, 1908, N 78, էջ 2:

⁷⁴ **Շիրվանզադե**, Գրականական ակնարկներ, «Տարագ», 1893, N 2, էջ 26:

ստեղծագործական մեթոդը հոգեհարազատ է նրան, թեև հարկ է նշել, որ հայ գրողի ուսումնառության շրջանակը չի ներփակվում մեկ ուղղության սահմաններում: Այդ հոգեհարազատության առիթով խոսք է բացվում երկրորդ հոդվածում: Ջոհրապը հայ որոշ քննադատների կողմից մեղադրվում է ընթերցողի «խարխուլ պարկեշտությունը» վրդովելու համար, ինչի առիթով նմանության եզրեր էին մատնանշվում նրա և Ջոլայի միջև: Տաղանդի ու վարպետության առումով համեստորեն ստորադասելով իր կարողությունները՝ Ջոհրապն այնուհետև վստահաբար ավելացնում է. «Այս ազգականությունը (իր և Ջոլայի միջև – **Դ. Պ.**) ... ստույգ ու վավերական պիտի ըլլար՝ եթե ամեն տեղ ստությունը ու կեղծիքը խորտակելու փափագը ունենալը միայն՝ բավական ըլլար ասոր»⁷⁵:

Այսպիսով, եթե Շիրվանզադեն ֆրանսիացի արձակագրի հաջողություններում էապես կարևորում է «նորագույն բարոյական պահանջներին» տուրք տալու հանգամանքը, ապա Ջոհրապը նրանով է պայմանավորում ռեալիստական (նատուրալիստական) արվեստի նվաճումների նոր փուլը: Այս ներհակ ըմբռնումներն ի ցույց են դնում երկու գրողների ստեղծագործական նախասիրություններում առկա ինչ-ինչ տարբերություններ, որոնք Ջոլայի շուրջ ծագած տարածայնություններում նրանց դարձնում են ոչ համախոհներ: Բանավիճային այս հարթությունը, որ առավելապես խորքային է (իրականում Շիրվանզադեն և Ջոհրապը ուղղակիորեն չեն հակադրվել միմյանց), ուշագրավ բացահայտումների կարող է մղել Շիրվանզադե–Ջոհրապ աշխարհայացքային առնչությունները համեմատական զուգահեռի վրա հետազոտողին:

Էմիլ Ջոլայի ստեղծագործությունների հանդեպ դրսևորված հետաքրքրությունն, այսպիսով, պատահական չէր: Ռեալիզմը, ապա նաև նատուրալիզմը, համընթաց ընթանալով ժամանակի բնագիտական ու փիլիսոփայական մտքի նվաճումներին, անմիջական ազդակներ էին փոխանցում նաև հայ գրականությանը, նյութի գեղարվեստական կերպավորման ասպարեզում ընդլայնում նրա որոնումների սահմանները: Ռեալիստական (նատուրալիստական) շարժումը հայ գրողին, քննադատին մղում էր տեսական քննարկումներ ծավալելու մի դեպքում օտար գրականության մեջ տեղի ունեցող գործընթացների, մյուս դեպքում՝ ազգային կյանքի

⁷⁵ **Գ. Ջոհրապ**, Ուր տարի ետքը, «Մասիս», 1902, թիվ 40, 4 հոկտեմբեր, էջ 630:

գեղարվեստական արտացոլման հարցերի շուրջ: Ջուլայի առիթով դրսևորված տարածայնությունները մամուլում (հատկապես՝ արևմտահայ) ինչպես բարոյական, այնպես էլ գեղագիտական հարցադրումների առումով խորքում ի հայտ էին բերում լուրջ մտահոգություններ վաղվա գրականության հանդեպ: Ուստի նոր բանավեճը չուշացավ:

3. «ՃՇՄԱՐՏԱՊԵՍ» ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ՍՏԵՂԾԵԼՈՒ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐԸ

90-ականների կեսերից արևմտահայ պարբերականներում հայտնվեցին առաջին հրապարակումները գավառական գրականության մասին: Սա պատահական երևույթ չէր: Այդ տարիներին օսմանյան կառավարության՝ ազգային մտածողությունն ու հոգեբանությունն ահաբեկող քայլերը հեղձուցիչ մթնոլորտ էին ստեղծել: Ազգային ինքնության կորուստի վտանգը հայ գրողին ու քննադատին ստիպում էր մեկ անգամ ևս արժևորել անցյալը, գնահատել ներկան, մտորել վաղվա անելիքների մասին: Այս իրավիճակում գավառական գրականության թեման ինչ-որ առումով արևմտահայ գրական ընթացքի տևականությունը մատնանշող ելք էր: Թերթերն սկսել էին տպագրել գավառների կյանքը պատկերող ստեղծագործություններ, իսկ հեղինակներից մի քանիսը (Թլկատինցի, Ռ. Ջարդարյան) գեղարվեստական բարձրարժեք գործեր ստեղծելու լուրջ հայտ էին ներկայացրել: 1898–1899 թթ. մամուլի մի շարք օրգաններում (ավելի հաճախ՝ «Բյուրակն», «Մասիս» հանդեսներում) փորձ է արվում տեսականորեն հիմնավորել գավառական գրականության անհրաժեշտությունն ու կարևորությունը: Ուշագրավ են այս առումով մակարացի Կ.-ի (Արտաշես Հարությունյան)՝ «Բյուրակնում» և Հովհաննես Գազանձյանի՝ «Մասիսում» տպագրած հոդվածաշարերը:

Հ. Գազանձյանն իրատես է, հանգամանքները սթափ գնահատող: Գավառական գրականության ներուժը, նրա դրսևորման անհրաժեշտությունը հեղինակին մղում են բացահայտելու այդ գրականության ընթացքն արգելակող մի շարք պատճառներ, մասնավորապես՝ ա) գավառի գրագետները «մտքի բազմակողմանի ու լայն զարգացում» չունեն, բ) նյութական դժվարությունները խանգարում են գրականությանն ամբողջությամբ նվիրվելու, գ) շրջապատված են «գրական

բարգավաճմանը» թշնամի «անուս տարրերով»: Շարունակելով իր մտորումները՝ նա հաջորդ հոդվածում գավառական գրականության զարգացման լուրջ նախապայման է համարում գաղափարականությունը, որը, նրա կարծիքով, բացակայում է նաև պոլսահայ գրողների երկերում: Մտահոգությունն ավելի է խտանում հաջորդ հրապարակման մեջ. գաղափարական ու գեղագիտական սնունդ չստացող գավառի երիտասարդ գրողները, որոնց մուտքը «չքեղ էր ու խոստումնալից, այժմ լույս են ընծայում «տղու մը գրականություն»՝ ի ցույց դնելով իրենց «անպատրաստությունը»: Դրա հետ մեկտեղ հոդվածագիրը հռետեստ է, քանի որ ընդունում և գնահատում է մի շարք գավառացի գրագետների բնածին տաղանդը, որոնց հարկ է քաջալերել, և այն բնագավառները, որոնց գեղարվեստական կերպավորմամբ գավառը հայ գրականության մեջ իր գոյության իրավունքը պիտի «մշտնջենավորե»: Գրական ժանրերի մեջ նա առանձնակի տեղ է հատկացնում վեպին: Վերջինս այն սեռն է, որը «կրնա իր մեջ խտացնել, ամենեն հաճելի ձևին տակ, գավառական կյանքի բոլոր կողմերն ու երևույթները, ազգագրական նյութեր, ժողովրդական բանահյուսություն, գավառաբարբառ, ընտանեկան բարք կամ սովորություն ևլն, ևլն»¹:

Արտաշես Հարությունյանը, որ «Բյուրակնում» 1898–1899 թթ. հանդես էր գալիս «Կ.» ծածկանունով, իր դիրքորոշման հիմքում առանցքային է դարձնում գավառական և պոլսահայ գրականությունների գնահատման խնդիրը. մեկը բնութագրվում է դրական, մյուսը՝ բացասական գծերով: Մասնավորապես, Պոլսին անդրադարձնալով, նա «խորթացած, օտարացած» է համարում պոլսահայ համայնքի դիմագիծը, ապա նաև եզրակացնում, որ պոլսահայ գրականությունը «իր քաղքըցիական ու եվրոպացու բովանդակ դարավերջիկ շնորհքներովն ու հրապույրներովը՝ չէ՛ եղած բնավ ճշմարիտ հայ գրականություն...»²: Իբրև հաստատում այս մտքի՝ պոլսահայ գրական շարժումը մի դեպքում դիտվում է «գաղթային շարժում մը», մեկ այլ դեպքում՝ «տարաշխարհիկ հրապույր մը միայն բերող»³ և այլն:

¹ Հովհ. Գազանճյան, Գավառական գրականության արդի վիճակը, «Մասիս», Կ. Պոլիս, 1900, թիվ 3, 15 հունվար, էջ 39–40:

² Կ., Գավառական գրականություն, «Բյուրակն», հանդես գիտական, քաղաքական և ազգային, Կ. Պոլիս, 1898, թիվ 21, 25 հունիս, էջ 403:

³ Նույն տեղում, էջ 403–404:

Նման մոտեցումը շարունակվում է մյուս հոդվածներում ևս՝ որոշ տեղերում հասնելով ծայրահեղության: Այս հակադրությունը մղում է «Բյուրակնի» հոդվածագրին, ի տարբերություն Հ. Գազանձյանի, հիմնականում դրական գծերով ներկայացնել գավառի գրականությունը: Վերջինիս հանդեպ ունեցած իր լավատեսությունը հեղինակը հիմնավորում է հետևյալ կետերով. «Ա. Գրականություն մը՝ ժողովրդի մը ինքնուրույն կյանքին ու հատուկ ոգիին արտահայտությունն է: ... Դ. Արդ հայ տարրը կապրի գլխավորապես գավառները: Ե. Հետևաբար այն է հարմար տեղն ուր անոր կյանքը արտահայտող գրականությունը երևան պիտի ելլե»⁴:

Գավառական գրականության վաղվա օրվա հանդեպ իր հավատը Ա. Հարությունյանը ընդգծում է՝ որոշ դեպքերում հանիրավի թերագնահատելով պոլսահայ գրականությունը: Գեղագիտական առումով նման մոտեցումը խոցելի է, սակայն չպետք է անտեսել քաղաքական ենթատեքստը: 1895–1896 թթ. Պոլսում տեղի ունեցած խոշոր ջարդերը հայ մտավորականին ստիպում էին շրջվել դեպի իր արմատները, դեպի գավառ. ժողովուրդը, շարունակ մաքառելով, ապրում է իր հողի վրա, ուրեմն ամեն ինչ կորած չէ: Ուստի գավառն է ազգի հենարանը, իսկ գավառական գրականությունը՝ նրա վաղվա օրը: Այս հավատամքն էր ընկած Ա. Հարությունյանի լավատեսության հիմքում, որ ստիպում էր դեռևս նոր «ծլարծակող» գավառական ստեղծագործությունների էջերում «ինքնաճանաչողության զգացումով զորացած զարթնում մը» նկատել: Եվ ի տարբերություն Հ. Գազանձյանի, որ գեղագիտական ընկալմամբ «տղու մը գրականություն» էր համարում գավառացի գրողների գործերի զգալի մասը, «Բյուրակնի» հոդվածագիրը ոգևորված արձանագրում է, թե այդ գրողները մեր գրականություն բերեցին «թարմ ու կայտառ հոգիներու ուրախ ու միամիտ երգեր, լերան ու դաշտի ծաղիկներու կազդուրիչ հոտեր ծավալեցան ու կյանքի անեղծ գույներ փայլեցան»⁵:

Գավառական գրականության հիմնախնդիրները շոշափվում էին արևմտահայ մյուս պարբերականներում ևս («Արևելք», «Սուրհանդակ», «Բյուզանդիոն» և այլն): Հոդվածագիրները, անկախ նյութի բնույթից և ուղղվածությունից, տեսադաշտում պահում էին հիմնական մի մտահոգություն. ի՞նչ պետք է որդեգրի «վաղվան

⁴ Ա., Վաղվան գրականությունը, «Բյուրակն», 1899, թիվ 9–10, 25 փետրվար, էջ 129–130:

⁵ Ա., Պոլիս ու գավառական գրականություն, «Բյուրակն», 1898, թիվ 39, 29 հոկտեմբեր, էջ 690:

գրականությունը»: Այս պարագային խնդրի շրջանակները ավելի են ընդլայնվում, ինչը բխում էր գրական գործընթացի զարգացման նոր միտումներից: Գրականագիտության մեջ իրավացիորեն նշվում է, որ «վաղվան գրականության» գաղափարը 20-րդ դարասկզբին առնչվում է «հայ ոգու որոնման ընդհանուր մտայնությանը», իսկ այդ որոնմանն ուղղված միտումներն «անբաժան էին ազգի քաղաքական վիճակից, ազգային գոյության, ինքնուրույնության և անկախության հեռանկարներից»⁶: Այս հիմքի վրա գավառական գրականության հարցը դառնում էր խթան՝ արևմտահայ գրական կյանքի ներքին օրինաչափությունները բացահայտելու, նրա զարգացման ուղղությունները հստակեցնելու համար: Խնդիրը համակողմանի քննարկման ներկայացնելու պատեհ առիթ էր «Մասիսի» 1900 թ. 26-րդ համարում տպագրված հարցարանը, որ կազմել էր Արտաշես Հարությունյանը:

Հարցարանի առիթով հանդեսում ծավալված բանավեճը⁷, տևելով շուրջ մեկ տարի, ի հայտ բերեց արևմտահայ մտավորականների գեղագիտական դիրքորոշումները բնութագրող մի շարք իրողություններ: Տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրողն այն ըմբռումներն ու տեսակետներն են, որոնք այս կամ այն կերպ առնչվում են 19-րդ դարավերջի և նոր դարասկզբի արևմտահայ ռեալիստական շարժմանը, ուստի խնդրի քննարկմանը հետամուտ կլինենք հենց այս դիտանկյունից:

Հարցարանի առաջին իսկ նախադասությունն է՝ «Գրականությունը այն ատեն միայն *ճշմարիտ ու անկեղծ* է, երբ անիկա կներկայանա իբրև գրավոր ցուցումն ու հիշատակարանը անցյալ ու ներկա կյանքի երևույթներուն այն ցեղին՝ որուն կպատկանի,– արտահայտվելով այդ ցեղին գեղեցկագիտական-գրական մասնավոր խառնվածքին տիրական առանձնահատուկ հատկություններուն համեմատ» (ընդգծումը մերն է – **Ղ. Պ.**): Այն մատնանշում է ռեալիզմի գեղագիտության հիմնարար սկզբունքներից մեկը՝ կյանքը, իրականությունը գեղարվեստական ճշմարտությամբ

⁶ Տե՛ս **Լ. Հ. Մնացականյան**, Քսաներորդ դարասկզբի արևմտահայ գրական քննադատությունը, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1990, էջ 22:

⁷ Հայ գրականագետներն իրենց ուսումնասիրություններում քանիցս անդրադարձել են այս բանավեճին. տե՛ս **Էդ. Մ. Ջրբաշյան**, Գեղագիտություն և գրականություն, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1983, էջ 228–230, **Լ. Հ. Մնացականյան**, Քսաներորդ դարասկզբի արևմտահայ գրական քննադատությունը, Ե., 1990, էջ 16–33, **Ա. Հակոբջանյան**, Առանձնա, Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1972, էջ 22–38, **Հ. Պետրոսյան**, Գեղամ Տեր-Կարապետյան, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1983, էջ 139–148, **Լ. Կարապետյան**, Թվկատինցի, Ե., Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1966, էջ 117–123:

վերարտադրելու պահանջը: Այս հաստատումին հաջորդում են առաջին և երկրորդ հարցերը:

Ա.– Կկարծե՞ք թե մեր ցեղն ընդունակ ըլլա *ճշմարտապես հայ գրականություն* մը ստեղծելու:

Բ.– Այսօրվան թրքահայ գրականությունը ընդհանրապես կհամապատասխանե՞ ակնարկված պայմաններով հայ գրականության մը...»⁸:

Հարցարանին, բացի «Մասիսում» տպագրված հեղինակներից, ժամանակ առ ժամանակ անդրադարձել են նաև արևմտահայ մյուս պարբերականները. ուշագրավ դիտարկումներ կան մասնավորապես Գ. Անդրեասյանի («Արևելք») և Գ. Շահինյանի («Արևելյան մամուլ») հոդվածներում:

Արդեն իսկ առաջին հարցի կապակցությամբ ի հայտ են գալիս հոդվածագիրների ոչ միանման դիրքորոշումները: Եթե Շ. Շավարշը, Ռ. Զարդարյանը, Ա. Հարությունյանը, Գ. Շահինյանը հավատում են «մեր ցեղին ճշմարտապես հայ գրականություն մը ստեղծելու ընդունակությանը», ապա Ա. Ալպոյաճյանը խիստ թերահավատ է, իսկ Ռ. Պերպերյանն անհմաստ է համարում նման հարցադրումն իսկ, քանի որ «ամեն գրականություն՝ իր շքեղ կամ նսեմ կացությամբ՝ կբացատրե ընկերական բարեխառնության վիճակը զայն արտադրող ժողովրդին»⁹:

Լ. Մնացականյանը այս հարցի առիթով ծագած քննարկումներում ընդգծում է քաղաքական ենթատեքստի կարևորությունը: Նրա կարծիքով՝ «իսկատիպ գրականության» պայմաններն ու միջավայրը նշող հոդվածագիրները խորքում նկատի ունեին ազգի «քաղաքական անկախությունն ու ներքին միասնությունը»¹⁰:

Գեղագիտական հարթության մեջ «ճշմարտապես հայ գրականության» շուրջ տարածայնությունները հետաքրքիր զարգացումներ են ստանում երկրորդ հարցին տրված պատասխաններում: Ռեալիզմին բնորոշ գեղարվեստական ճշմարտության

⁸ «Մասիս»-ի հարցարանը, Վաղվան գրականությունը, «Մասիս», 1900, թիվ 26, 24 հունիս, էջ 401: Մեր վերլուծությունն առնչվում է հիմնականում հարցարանի այս երկու կետերին, ուստի մյուս երկուսը չենք մեջբերում:

⁹ Ռ. Յ. Պերպերյան, Նկատելի կետեր, «Մասիս», 1901, թիվ 10, 10 մարտ, էջ 146:

¹⁰ Լ. Հ. Մնացականյան, Քսաներորդ դարասկզբի արևմտահայ գրական քննադատությունը, էջ 25:

պահանջը որքանով էր դրսևորվել արևմտահայ գրականության մեջ¹¹, ի՞նչ ուրույն կողմեր ունեին պոլսահայ և գավառական գրողների ստեղծագործությունները, ի՞նչն էր հատկապես ցանկալի «վաղվան գրականության» հետ կապված հեռանկարների առումով և այլն:

Ամենակարճը թերևս Ռ. Որբերյանի ժխտական պատասխանն է: Նա գտնում է, որ երեկվա ու այսօրվա թրքահայ գրականությունը չի համապատասխանում «ակնարկված պայմաններով հայ գրականության»: Շ. Շավարշը, որ նույնպես բացասական կարծիք ունի, ընդ որում, թե՛ պոլսահայ և թե՛ գավառական գրականության մասին, հանգամանորեն ներկայացնում է իր մտահոգությունները: Գավառական գրականության մեջ ակնհայտ է «հոգեկան աղքատությունը», գերիշխողը տիրացուական խնդիրն է, չկա գլխավորը՝ մարդը: Նույնը նաև՝ պոլսահայ գրողների երկերում, որտեղ բացակայում է «զգացմանց վերլուծումը», «մտածմանց ճշմարտությունը»: Միակ բացառությունը թերևս Գ. Ջոհրապի ստեղծագործություններն են, որոնց հանդեպ քննադատի հիացմունքն անվերապահ է:

Հարցին անուղղակի արձագանքողներից մեկին՝ Գ. Անդրեասյանին, մտահոգում է հատկապես պոլսահայ վիպագրության վիճակը 90-ականների վերջին: Նրա կարծիքով՝ «նյութը և գաղափարը» կորցրել են իրենց ազգային երանգները. «Ասկե գատ վիպագիրները միշտ ժամանակակից նյութեր և բարքեր ընտրած են, որով վիպագրությունն ստացած է միջազգային և քաղաքացիական ձգտում մը, համաձայն Պոլսո միջավայրին»¹²:

Նման մոտեցմամբ՝ գեղարվեստական ճշմարտության խնդիրը քննարկման առարկա է դառնում՝ տեսադաշտում ունենալով օտարի և հարազատի նկատմամբ արևմտահայ գրողի, քննադատի վերաբերմունքը: Կարծիքները բևեռանում են հատկապես հարցարանի առիթով հանդես եկած որոշ հոդվածագիրների՝ մի կողմից Ռ. Ջարդարյանի, Ա. Հարությունյանի, մյուս կողմից՝ Ռ. Պերպերյանի պատասխաններում:

¹¹ Մեր ուշադրությունը սևեռելով ռեալիզմի խնդիրներին՝ բնականաբար չենք բացառում, որ «ճշմարտապես հայ գրականություն» բառակապակցության մեջ կարելի է ներառել բարձրարժեք գեղարվեստական ստեղծագործություններն ընդհանրապես:

¹² Գ. Անդրեասյան, Համառոտ և բաղդատական ուսումնասիրություն մը Պոլսահայ գրականության վրա, «Արևելք», 1901, թիվ 4664, հունիս 18/1 հուլիս:

Ռ. Ջարդարյանը Պոլիս-գավառներ փոխհարաբերության հարցը քննում է այն դիրքորոշմամբ, ինչ ներկայացրել էր Ա. Հարությունյանը դեռևս «Բյուրակնի» հրապարակումներում (1898–1899 թթ.): Դրա հետ մեկտեղ ընդլայնում է սեփական փաստարկների շրջանակները՝ շեշտելով հատկապես երեք իրողություն՝ ա) պոլսեցին, նաև պոլսահայ գրողը, ապրելով օտար միջավայրում, լինելով օտար բարքերի ազդեցության տակ, զգալիորեն հեռացել է գավառից, ուստի նրա միտքը հեռու է «տոհմային գրականության մը մշակելի տարրերուն միջավայրեն», բ) այդ օտարումն առաջին հերթին նկատելի է նրանց խառնվածքների, բարոյական նկարագրի, հայացքների մեջ. «Թլկատինցին, անկասկած, անհասկնալի է Պոլսեցիներեն շատերուն, անոր համար որ իր գործածած ասությունները, բառերուն շատը, իր պատկերները ու նույն իսկ ոճը՝ գերազանցապես գավառական – հասկցեք հարազատ – ինքնատիպություն մը կկրեն. այնքան գավառի մարդը հեռու է մայրաքաղաքի մարդեն»¹³, գ) Պոլսահայ գրականության մեջ բացակայում է գաղափարը, առաջնությունը տրվում է «անձնական կամ եսական» մղումներին: Հիշյալ իրողություններն առիթ են տալիս եզրակացնելու, որ այդ գրողների ստեղծագործությունները «օտարի ապրանք» են և չեն կարող դառնալ «վաղվան գրականության» երաշխավորը:

Պոլսական միջավայրի օտարությանը Ջարդարյանը հակադրում է գավառական կյանքի հարազատությունը: «Վաղվան բարեշրջությունն» անմիջականորեն կապելով գավառական գրականության հետ՝ նա իր սկզբունքային դրույթներում առաջնային տեղ է տալիս նաև իրականության ռեալիստական վերարտադրմանը միտված կարևոր կողմերից մեկին, այն է՝ «մոտեն ուսումնասիրել ցեղին բարքերը, հոգեբանությունը, կյանքը՝ վիպական ձևին տակ կարենալ ներկայացնելու իր պատկերը և կրթելու զայն բարոյական, իմացական զարգացումով...»¹⁴:

Պակաս ուշագրավ չեն պոլսահայ և գավառական գրականությունների առիթով Ռ. Պերպերյանի ներկայացրած հակափաստարկները, որոնցում առանցքայինը ստեղծագործության մեջ ազգային հոգեբանության և նրա գեղարվեստական կերպավորման խնդիրն է: Այս պարագային արդեն ավելորդ է դառնում պոլսահայ

¹³ Ռուբեն Ջարդարյան, Վաղվան գրականությունը, «Մասիս», 1900, թիվ 40, 30 դեկտեմբեր, էջ 630:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 631:

գրականությունն «օտարահամ, օտարահոտ» որակելը, քանի որ կենտրոն-ծայրամասեր տարածքային ինքնությունները միջավայրի ու բարքերի առումով փոփոխությունների, ազդեցությունների առիթ տալիս են, սակայն «ներքնապես նույն ցեղն է միշտ. բանիբուն դիտողը նույն էական հատկություններն ու թերությունները պիտի գտնե Պոլսեցի ու գավառացի Հայերուն մեջ, ինչպես հասարակաց ունին դեռ շատ մը նախապաշարուններ, ասություններ, ավանդավեպեր ու սովորություններ»¹⁵:

«Տոհմային (նկատի ունի ազգային) գրականությունը» միայն «տոհմային» ավանդություններով ու բարքերով ներկայացնելու պահանջը Ռ. Պերպերյանը համարում է սահմանափակ «մտածում», որովհետև նման մոտեցմամբ կարելի է մերժել նաև Պարոնյանի, Ջոհրապի պես գրողների որոշ ստեղծագործություններ: Առավել կարևոր է այն, որ նա «իր ցեղին հոգեբանությունը կցուցանե»: Եվ եթե այդպես է, ապա «հայացեղ գրագետը նույնը պիտի ընե, ո՛ւր որ ալ գտնվի, Պոլիս ըլլա այն թե Խարբերդ»¹⁶:

Ռ. Պերպերյանն ազգային գրականությունը տարանջատելու միտումներ էր տեսնում պոլսահայ-գավառական հակադրության մեջ, ուստի «ցեղին հոգեբանության» մնայուն կերտվածքի մատնանշումով նա հետամուտ էր գրականության ամբողջականության ու ներքին միասնականության գաղափարի պահպանմանը: Պատահական չէ, որ իր երկու հոդվածներն էլ եզրափակում է գործընկերներին ուղղված կոչով՝ մի դեպքում խորհուրդ տալով չչափազանցնել ոչինչ, ամեն բան «իր սահմանին մեջ» տեսնել, մյուս դեպքում՝ «մենքի և դուքի պառակտող խնդիրներ» չհարուցել:

Ա. Հարությունյանն ու Ռ. Ջարդարյանն իրենց պատասխան հոդվածներում շարունակում են պնդել նույն տեսակետը, ընդ որում փաստարկների մեջ նկատելի են նոր ձևակերպումներ: Մասնավորապես Ա. Հարությունյանը, անդրադառնալով ռուս և եվրոպացի նշանավոր գրողներին (Է. Ջոլա, Հ. Իբսեն, Լ. Տոլստոյ, Ֆ. Դոստոևսկի և ուրիշներ), նկատում է. «Այս հեղինակներուն տոհմայնության գաղտնիքը հո՛ն է որ, իրենց ընդհանուր գաղափարները, իրենց մտքին իմաստասիրական ձգտումը՝ մշակման տարրերը քաղած են նույն իսկ տոհմային կյանքեն», այնինչ պոլսահայ

¹⁵ Ռ. Յ. Պերպերյան, Նկատելի կետեր, «Մասիս», 1901, թիվ 10, 10 մարտ, էջ 146:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 150:

գրականությունը «հեռու եղած է հայ կյանքին հանգամանքներուն արտահայտությունն ըլլալէ՝ գրականության ձևին ներքև»¹⁷:

Ռ. Ջարդարյանն իր հոդվածում ուշագրավ բացատրություն է տալիս «օտար գրականություն» հասկացությանը: Նման ձևակերպումն, ըստ նրա, այն ժամանակ է տրվում, երբ «անիկա հատվածի մը ու միմիայն հատվածի մը կվերաբերի, անոր համար գրված, անկե բղխած, ու այդ հատվածն ալ արդեն ամբողջութենէն բաժնված, կորթացեր է ու երկուքին մեջ միացման զորավոր հանգույցները քակված են...»¹⁸:

Թե՛ Ա. Հարությունյանի և թե՛ Ռ. Ջարդարյանի պատասխաններում նկատելի է մի վերապահում. պոլսահայ գրականության «օտարահամ, օտարահոտ» լինելը շեշտելով հանդերձ՝ նրանք միևնույն ժամանակ նշում են, որ չեն ժխտում վերջինիս մասնակի արժեքը և գտնում են, որ այն կարող է գոյություն ունենալ «իբրև մաս ամբողջին»: Իսկ ճշմարիտ գրականության «ընդհանուր հատկանիշը», ըստ Ա. Հարությունյանի, «կկայանա էապես իր *ցեղայնության* մեջ: Հնդիկ գրականությունը հնդիկ հոգիին ճառագայթումն է, իր մասնավոր խառնվածքին համեմատ. հեթանոս Հունաստանը՝ իր քաղաքակրթության մեծ մասը կխտացնէ իր մատենագրության մեջ՝ իր ինքնուրույն նկարագրին համեմատ: ... Ու որքան անծուկ, որքան ալ սահմանափակ ու համեստ՝ հայ գրականություն մըն ալ հայ խմորին առանձնահատկություններուն արտահայտությամբը կրնա գոյություն ունենալ»¹⁹ (ընդգծումը մերն է – Ռ. Պ.): Խորամուխ լինելով՝ կարող ենք նկատել, որ ըստ էության Ա. Հարությունյանն անուղղակիորեն հաստատում է այն, ինչը, իբրև դրույթ, իր հոդվածում առաջադրում էր Ռ. Պերպերյանը՝ խոսելով «ցեղին հոգեբանությունը ցուլացնող» հայ գրողի և նրա ստեղծագործությունների շուրջ: Այլ խոսքով՝ «վաղվան գրականության» հետ կապված տարածայնությունները ի հայտ էին գալիս հիմնականում կոնկրետ ուղիներ մատնանշող առաջարկների մեջ, ինչն էլ սրում էր «հարազատ» և «օտար», այն է՝ գավառական և պոլսահայ գրականություններին

¹⁷ Արտաշես Հարությունյան, Գրական խնդիրը և Ռեթեոս էֆ. Պերպերյան, «Մասիս», 1901, թիվ 14, 7 ապրիլ, էջ 219:

¹⁸ Ռուբեն Ջարդարյան, Գրական խնդիրը, մեր պահանջը ի՞նչ է, «Մասիս», 1901, թիվ 16, 21 ապրիլ, էջ 250:

¹⁹ Արտաշես Հարությունյան, Գրական խնդիրը և Ռեթեոս էֆ. Պերպերյան, «Մասիս», 1901, թիվ 14, 7 ապրիլ, էջ 220:

նախապատվություն տվող կամ այդ տարանջատումները քննադատող հողվածագիրների դիրքորոշումների հակադրությունը:

Ի դեպ, տարածայնությունների ընթացքում որպես փաստարկ մատնանշվում է նաև ռեալիստական և ռոմանտիկական ըմբռնումների որոշակի ներհակությունը: Դեռևս «Բյուրակնում» տպագրված իր հողվածներից մեկում Ա. Հարությունյանը պոլսահայ գրողների ստեղծագործություններից շատերը համարում է ռոմանտիկական դպրոցի «անխորհուրդ հետևողություն», որոնց բնորոշ է «ցուրտ ու կեղծ արդուզարդը»: Իր այս տեսակետը նա վերստին հաստատում է «Մասիսի» հարցարանի շուրջ ծագած բանավեճի ընթացքում: Այս անգամ քննադատելով «տոհմային նկարագրի» կրած մեծ խաթարումները պոլսահայ իրականության մեջ՝ Ա. Հարությունյանը վերջինս դիտում է իբրև «մեկ զեղծ *վառիանթը*» եվրոպական կյանքի, իսկ պոլսահայ գրականությունը՝ «մասամբ ընդօրինակություն ֆրանսիական *ռոմանդիկ* դպրոցին արտադրություններուն, արտահայտությունը եղած է այդ պիտակ ու օտարացած կյանքին»:

Ուշագրավ է, որ պոլսահայերի ռոմանտիզմը քննադատության է արժանանում նաև արևելահայերի «Մուրճ» ամսագրում: Հեղինակը, արձագանքելով «Արևելքում» Գ. Անդրեասյանի տպագրած հողվածաշարին («Համառոտ և բաղդատական ուսումնասիրություն մը Պոլսահայ գրականության վրա») և հիմնականում համամիտ լինելով նրա մտահոգություններին՝ պոլսահայ վիպագրության «ողորմելի» դրության գլխավոր պատճառը համարում է «ռոմանտիկ ուղղությունը». «Պոլսեցին ուզում է ամեն տեղ երգել, երագել, բայց չէ ուզում տեսնել, նկարագրել, գեղարվեստը նրան պիտի հաճույք պատճառե և այդ պատճառով էլ նա խույս է տալիս ամեն մի իրական հյութից, որ անմարմին ու անարյուն խոհեր ու ոգևորություն չէ ծնեցնում, այլ կյանքի ծանոթ խաչն է ներկայացնում»²⁰: Արևելահայ հողվածագրի վերաբերմունքի մեջ նկատելի է Գ. Անդրեասյանի հայացքների ազդեցությունը, իսկ Ա. Հարությունյանի բնութագրումներում առկա սուբյեկտիվիզմը բխում էր «վաղվան գրականության» մեջ գավառական գրողների դերն առավելագույնս շեշտելու նպատակադրումից: Թերևս սրանով պետք է բացատրել Տիրայր վարդապետ – Ա. Հարությունյան գրական երկխոսության ընթացքում (նրանց հողվածները լույս էին տեսել «Բյուրակնում»

²⁰ «Պարբերական հրատարակություններ», «Մուրճ», 1901, N 8, էջ 253:

«Մասիսի» հարցարանից երկու-երեք ամիս առաջ) գավառական գրականության մեջ գյուղական կյանքի ճշմարտությունը գեղարվեստորեն վերարտադրելու, այն բարոյական «վերականգնումի» ուժով զորացնելու մտադրությունների ընդհանրությունը: Տիրայր վարդապետը գավառացի գրողների մեջ նախ և առաջ ուզում է տեսնել բարոյախոսների, որոնք «ուղղակի իրենց նախկին մաքուր կենցաղին պիտի դարձնեն հայ տարրը»²¹, և նրան համամիտ Ա. Հարությունյանը («Ես ալ ձեզի պես, մեկն են Մայր Բնության հարազատ գավակներեն») գործընկերոջ միտքը շարունակում է. «Կհավատամ թե գրականությունը, երբ անիկա ձգտում ունի, կրնա ազդել ժողովրդի մը ներկային ու ճակատագրին բարոյականին վրա համակ»²²:

«Մասիսի» հարցարանին անուղղակի արձագանքողներից մեկն էլ արևմտահայ երգիծաբան Առանձարն է, որի մի շարք ստեղծագործություններում քննադատության թիրախ են դառնում հայ իրականությունից կտրված, եվրոպական գրականության հովերով ապրող պոլսահայ գրողները: Դրանցից մեկն է «Նորավեպին նորավեպը»-ի հերոս Ատոմ Որբունին: Վերջինիս և իր ընկերոջ համար առաջնայինը ոչ թե իրական կյանքի պատկերումն է, այլ գրական «նորածնություններից» հետ չմնալը: Ուստի գեղարվեստական երկի բովանդակությունը, սյուժեն ու թեմատիկան նրանք հարմարեցնում են նոր ուղղության պահանջներին, անկախ նրանից՝ կենսական ճշմարտություններ են դրանք, թե՞ ոչ. «Ի՞նչպես պիտի ընես. իմ կարծիքովս ամուսնացնելը պաղ կփախչի, ատ տեսակ վերջավորությունը հին ռոմանթիկ դպրոցին հատուկ է, մինչդեռ նոր, իրապաշտ ուղղությունով վեպերը միշտ tragique վերջավորություն մը կունենան»²³, – խորհուրդ է տալիս Որբունուն նրա ընկերը:

Հարցարանին մասնակիցների տված պատասխաններում հիմնականում իշխում էին ռեալիզմի գեղագիտության հանդեպ որդեգրված առողջ ըմբռնումները: Արդեն նշվածին հավելենք նաև ստեղծագործության գաղափարական կողմը կարևորող դատողությունները: Շ. Շավարշը հարցը դնում է առանձնակի սրությամբ. նրա կարծիքով՝ «Մեր մեջ կմոռցվի թե հեղինակ մը ամեն բանե առաջ գաղափար մը

²¹ **Տիրայր վարդ.**, Քաղբլրցին ու գեղացին, «Բյուրակն», 1900, թիվ 12, 28 մարտ, էջ 179:

²² **Արտաշես Հարությունյան**, Խոսքեր, «Բյուրակն», 1900, թիվ 15, 18 ապրիլ, էջ 228:

²³ **Առանձար**, Նորավեպին նորավեպը, «Մուրճ», 1901, N 8, էջ 109:

ունենալու է գրելու համար»²⁴: Նրա քննադատությունն ուղղված է հատկապես այն ստեղծագործությունների հեղինակներին, որոնք պարզ նկարագրությունների մեջ զետեղում են չնչին իրադարձություններ՝ առանց խոր ընդհանրացումներ կատարելու: Այս առումով մտահոգ է նաև Ռ. Ջարդարյանը, թեև նկատենք, որ այդ մտահոգությունն ի հայտ է գալիս պոլսահայ գրականության թերությունների մատնանշման համատեքստում. «Գիտե՞ք Պոլսահայ գրագետ մը, որուն քով գաղափարը արվեստեն նախադաս համարված և որուն եսին մեջ մեծ ես մը հայտնու-ված ըլլա»²⁵:

«Մասիսի» 1901 թ. 26-րդ համարում ամփոփելով «վաղվան գրականության» առիթով շուրջ մեկ տարի տևած բանավեճը՝ Ա. Հարությունյանը ցավ է հայտնում, որ իրենց ակնկալիքները չարդարացան. նկատելի էին գրչակից ընկերների արհամարհանքն ու «համբավամոլությունը», հարցարանի պայմանների հանդեպ ոչ «փափկանկատ» վերաբերմունքը. «Անոնց մեջ գտնվեցան նաև՝ որ դատափետեցին հարցարանին նկարագիրը, քննադատելով նույնիսկ անոր ձևն ու հեղինակը»²⁶: Հոդվածագրի հոռետեսության մեջ երանգները, կարծում ենք, խտացված են:

Հարցարանի նկատմամբ դրսևորված հետաքրքրությունը (ընդ որում ոչ միայն «Մասիսի», այլ նաև մյուս պարբերականների էջերում) ինքնին արդեն խրախուսելի երևույթ էր: Հայ գրականության վաղվա օրվա հանդեպ արևմտահայ գրողի, քննադատի մտորումները վկայում էին, որ նրանց հոգևոր ներուժը տիրող բռնությունների պայմաններում չէր խաթարվել: Ավելին, քննարկումներն ընթանում էին բարոյական, գեղագիտական տարբեր ըմբռումների դիտանկյուններից: Ազգային գրական գործընթացներին նրանց քաջատեղյակությունը զուգակցվում էր եվրոպական գրական ուղղությունների և դրանցով պայմանավորված գեղարվեստական նոր տեղաշարժերի իմացությամբ:

Բանավեճի ընթացքում ռեալիզմի շուրջ խոսակցություններն ակտիվանում էին, երբ խոսք էր գնում մասնավորապես գավառական գրականության մասին: Գավառի հանդեպ այս շրջանում դրսևորված առանձնակի հետաքրքրության ու ոգևորության

²⁴ **Շ. Շավարշ**, Երեկվանը, այսօրվանը, վաղվանը, «Մասիս», 1900, թիվ 30, 22 հուլիս, էջ 471:

²⁵ **Ռուբեն Ջարդարյան**, Վաղվան գրականությունը, «Մասիս», 1900, թիվ 40, 30 դեկտեմբեր, էջ 631:

²⁶ **Արտաշես Հարությունյան**, Եզրակացությունը, «Մասիս», 1901, թիվ 26, 30 հունիս, էջ 402:

քաղաքական ենթատեքստի մասին արդեն նշել ենք: Ոչ պակաս կարևոր էր խնդրի գեղարվեստական կողմը: Պատահական չէ, որ թե՛ գավառամետ և թե՛ պոլսամետ հողվածագիրների մտահոգությունները նույն ուղղվածությունն ունեին հետևյալ հարցում. գավառի կյանքը պատկերող ստեղծագործությունները պարզունակ, մակերեսային լինելու դեպքում ոչ միայն չեն դիմանա պոլսահայ գրականության հետ մրցակցությանը, այլև կկորցնեն իրենց հանդեպ ընթերցողների հետաքրքրությունը: Ուստի «վաղվան գրականության» հեռանկարների մասին խոսելով՝ երիցս կարևորվում էր գավառական իրականությունը գեղարվեստական ճշմարտությամբ ներկայացնելու, երևույթներն ու կերպարները տաղանդի ուժով մարմնավորելու անհրաժեշտությունը, այն, ինչ հանձին ռեալիզմի գեղագիտության՝ իր արտացոլումն էր գտել 19-րդ դարավերջի արևելահայ ու արևմտահայ ռեալիստ գրողների ստեղծագործություններում:

4. ԱԼ. ՇԻՐՎԱՆՋԱՂԵԻ ԴՐԱՄԱՆԵՐԸ ԲԱՆԱՎԻՃԱՅԻՆ ՔՆՆԱՐԿՈՒՄՆԵՐՈՒՄ

Արևելահայ իրականության մեջ ռեալիզմը 19-րդ դարավերջին թե՛ գեղարվեստական և թե՛ տեսական մակարդակներում նվաճումներ էր արձանագրել: Այդ տարիներին շարունակում էին ստեղծագործել Գ. Սունդուկյանն ու Պ. Պռոշյանը, գրական ասպարեզ էր իջել երիտասարդ Նար-Ղոսը, իսկ Ալ. Շիրվանզադեի «Արսեն Դիմաքսյան», «Քաոս» վեպերը աշխույժ քննարկումների առիթ էին տվել արևելահայ մամուլի էջերում: Ռեալիզմի գեղագիտության չափանիշները, մերօրյա հետազոտողի կարծիքով, ժամանակի քննադատությանը մղում էին համակողմանիորեն քննելու «ազգային ինքնության» հիմնախնդիրը. «Ներկայացնել ազգային կյանքը, ստեղծել նրա գեղարվեստական պատմությունը՝ սոցիալական, կենցաղային, ընտանեկան, բարոյական կացությամբ ու ըմբռնումներով, այդ ամենը խտացնել տիպերի ու բնավորությունների հավաքական կերպարներում, գլխավորապես այս հատկանիշների մեջ էր քննադատությունը հայտնաբերում գրականության ազգային առանձնահատկությունը»¹:

¹ «Հայ քննադատության պատմություն», հտ. 2, Ե., 1998, էջ 21–22:

20-րդ դարասկզբին իրականության գեղարվեստական կերպավորումը՝ հայ մարդուն հուզող սոցիալ-կենցաղային թեմատիկայով, կարևորում էր հատկապես Շիրվանզադեն: Այս տարիներին նկատելի է նրա հետաքրքրությունը դեպի դրամատիկական ժանրը, որը հնարավորություն էր ընձեռում բեմականացման միջոցով անմիջականորեն ներգործելու ընթերցողի, հանդիսատեսի վրա: Մամուլում գրողը հանդես է գալիս թատրոնին և թատերական ներկայացումներին նվիրված բազմաթիվ հոդվածներով, վերլուծում այս կամ այն պիեսը, Բաքվի և Թիֆլիսի դերասանական խմբերի խաղը, հարկ եղած դեպքում ներկայացնում իր մտահոգությունները: Նրան առաջին հերթին հուզում էր ազգային «ռեպերտուարի» (խաղացանկի) բացակայությունը հայոց բեմի վրա: «Թատրոնը այն ժամանակ է միայն թատրոն, երբ հիմնված է ինքնուրույն գրականության հարստության վրա,– իր հոդվածներից մեկում նկատում է Շիրվանզադեն: – Հայերը երբեք չեն կարող թատրոն ունենալ, եթե կարհամարհեն իրանց գրականությունը... Թարգմանական պիեսներով կերակրվող բեմը մի ողորմելի պարագիտ է, որի կյանքը որքան ամոթալի է, նույնքան և կարճատև»²:

Թերևս այս իրողությունը նույնպես որոշակի դեր խաղացել է, որ տասը տարի անց («Իշխանուհի» դրամայից հետո) գրողը կրկին վերադառնար դրամատիկական ժանրին: Իհարկե, Սունդուկյանի պիեսները շարունակում էին բեմադրվել, սակայն անցյալ դարավերջին և նոր դարասկզբին Անդրկովկասում տեղի ունեցած հասարակական-քաղաքական և մշակութային իրադարձությունները իրենց ազդեցությունն էին թողել ազգային մտածողության և հոգեբանության վրա. հասարակությունը նոր պիեսների ու ներկայացումների կարիք ուներ:

1901–1902 թվականներին Շիրվանզադեն արևելահայ հանդիսատեսի դատին է հանձնում իր երկու դրամաները՝ «Եվգինե», «Ունե՞ր իրավունք»³: Նրա տեսադաշտում հայ ընտանիքն էր՝ ազգային հանրույթի փոքրագույն միավորը, որին հուզող մի շարք հիմնախնդիրներ գրողը փորձում է կերպավորել ժամանակին համահունչ գաղափարական, գեղագիտական մոտեցմամբ: Քննադատության արձագանքը իրարամերժ էր, երբեմն բուռն ու հակասական, քանզի առաջադրված

² Դիտող, Հայկական թատրոն, «Լուսն», 1902, N 5, էջ 259–260:

³ «Եվգինեն» առաջին անգամ տպագրվել է «Թատրոն» հանդեսում (1903 թ., Թիֆլիս, N 1), իսկ «Ունե՞ր իրավունքը»՝ «Լուսն» ամսագրում (1903, N 2, 3, 4):

հարցերը շոշափում էին ազգային մտածողությանն ու հոգեբանությանն առնչվող զգայուն երակներ: Բանավեճերն ընթանում էին ուղղակի և անուղղակի. քննարկումներին առավել կամ նվազ ակտիվությամբ մասնակցում էին այդ շրջանում լույս տեսնող արևելահայ բոլոր պարբերականները՝ «Մշակ», «Մուրճ», «Տարագ», «Լումա», «Նոր-դար», որոշ հարցերի հետ կապված անդրադարձներ կարելի էր կարդալ նաև արևմտահայ մամուլի էջերում («Անահիտ», «Գեղունի», «Բյուզանդիոն», «Արևելք», «Բազմավեպ»):

Հոդվածագիրները և գրախոսները առավել հաճախ քննության նյութ էին դարձնում հատկապես հիշյալ դրամաների գաղափարական, բարոյահոգեբանական և գեղագիտական մի շարք կողմեր: Հենց այս ուղղություններով էլ փորձենք խմբավորել արտահայտված հակադիր տեսակետները:

Ուշագրավ մի իրողություն. քանի որ թե՛ «Եվգինեն» և թե՛ «Ունե՞ր իրավունքը» մամուլում տպագրվել են 1903-ին, ուստի 1901–1902-ին լույս տեսած հրապարակումների հեղինակներն իրենց տեսակետները հիմնականում ներկայացնում էին բեմադրությունների ականատեսի աչքերով: Ավելին, ոմանք նույնիսկ ներկայացումները չէին դիտել: Նման խոստովանություն անում են ոչ միայն արևմտահայ հոդվածագիրները, այլև արևելահայերը: Մասնավորապես Լեոն «Գեղունիում» լույս տեսած իր մեծածավալ հոդվածում ուղղակիորեն գրում է. «Այդ երեք պիեսները (նկատի ունի նաև 1891-ին բեմադրված «Իշխանուհի» դրաման – Պ. Պ.) չեն տպագրված և տողերիս գրողը նրանց չէ տեսել բեմի վրա ներկայացնելիս»⁴: Սակայն սա չէր խանգարում գաղափարական և բարոյական դիրքերից քննադատական խոսքեր հնչեցնելու Շիրվանզադեի հասցեին: Նման իրավիճակում որոշիչ գործոն կարելի է համարել կանխակալ կարծիքը: Վեճի տեսաբաններն այն բնութագրում են իբրև հոգեբանական լուրջ արգելք, որ խոչընդոտում է ընդդիմադիր կողմի տեսակետը հասկանալուն կամ ընդունելուն⁵: Չմոռանանք, որ Լեոյի և Շիրվանզադեի հարաբերություններն այս շրջանում սրված էին:

Այժմ՝ «Եվգինեի» մասին:

⁴ Լեոն, Ռուսահայոց գրականությունը, «Գեղունի», տարեգիր, Վենետիկ, 1903, թիվ 1–10, էջ 72:

⁵ Ավելի մանրամասն տե՛ս Է. Ա. Իսահանյան, «Մեծ խոսքերի մասին» հոդվածում, Երևան, 2010, էջ 100–101:

Դրամայի գաղափարական կողմը դրվատողները, ի տարբերություն այն մերժողների, հարկ են համարում չխորանալ հարցի էության մեջ և բավարարվում են մի քանի բնութագրումներով: Մասնավորապես «Լուսնան» այս պիեսում «ներման գաղափարի»՝ իբրև քրիստոնեական բարոյախոսության բարձրագույն սկզբունքներից մեկի գեղարվեստական կերպավորումը նորություն է համարում մեր «թատրոնական գրականության մեջ»՝ ողջունելով Շիրվանզադեի մոտեցումը⁶: «Տարազի» 1901 թ. 38, 42-րդ համարներում տպագրված երկու գրախոսությունները նույնպես առանձնանում են «Եվգինեի» հանդեպ բարեհաճ վերաբերմունքով: Առաջին դեպքում ընթերցողին տեղեկացնելով դրամայի սկզբնական վերնագրի մասին՝ «Նոր քայլ», գրախոսն այնուհետև շեշտում է. «Արդարև, պիեսի բովանդակությունը հիմնված է մի գաղափարի վրա, որ մեր բարոյական կյանքում իրավացի պիտի համարվի նոր քայլ»⁷: Երկրորդ դեպքում դրամայի «ճաճանչներից» մեկն է համարվում այնտեղ արտահայտված «ազնիվ իդեան»: Ընդ որում, գրախոսն ընդգծված հեգնական վերաբերմունք ունի «տրադիցիաների», հասարակական կարծիքի հանդեպ: Այս դիտանկյունից նա արդարացնում է գլխավոր հերոս Ալավերդյանի՝ իր կնոջ մեղքի հանդեպ ցուցաբերած «վեհանձն» քայլը համապատասխան պատճառաբանությամբ. «Ինչո՞ւ մեզ՝ տղամարդիկներիս պիտի ներվի, իսկ կանանց՝ ոչ: Որովհետև տրադիցիաներն են այդ պահանջում, հա՞»:

Ո՞րն է ավելի լավ – խղճի խայթի՞ց ազատ լինել, թե հասարակական կարծիքից դատապարտվել»⁸:

«Եվգինե» դրամայի գաղափարական ու բարոյահոգեբանական կողմերին առավել հանգամանորեն անդրադառնում են «Մշակ», «Մուրճ», «Գեղունի» և «Անահիտ» պարբերականները: Սրանցից առանձնանում է «Նոր-դարն» իր ուրույն հարցադրումով: Թերթի գրական աշխատակից Ս. Բերբերյանն իր հողվածում մանրամասն ներկայացնելով դանիացի դրամատուրգ Էդուարդ Բրանդեսի «Հյուր» դրամայի սյուժեն՝ եզրակացնում է, թե նույն գաղափարն է արծարծված նաև Շիրվանզադեի պիեսում: Հայ գրողը «ծանոթ է Բրանդեսի պիեսի հետ կամ մի որևէ

⁶ Տե՛ս «Հայոց թատրոն», «Լուսնա», 1902, N 1, էջ 251–255:

⁷ «Գրական նորություններ», «Տարազ», 1901, N 38, էջ 375:

⁸ **Tigo**, «Եվգինե», պիես 3 արարվածով, հեղ. Շիրվանզադե, «Տարազ», 1901, N 42, էջ 396: Ի դեպ, այս հողվածն արտատպվել է Կ. Պոլսում լույս տեսնող «Արևելք» թերթում, 1901 թ., N 4801, 24 նոյեմբեր:

ժամանակ տեսե՞լ է այդ պիեսի ներկայացումը թե ոչ»⁹ հարցին «Նոր-դարի» հաջորդ համարում Շիրվանզադեն անմիջապես պատասխանում է. «Ես... ոչ միայն չեմ կարդացել Էդուարդ Բրանդեսի «Հյուր» անունով դրաման և ոչ տեսել եմ նրան բեմի վրա, այլև լսել անգամ չեմ նրա մասին: Բացի դրանից, այսօր միայն հարգելի պ. Բերբերյանի հոդվածից իմացա որ (ներեցեք տգիտությունս) բացի Գեորգ Բրանդեսից կա և Էդվարդ Բրանդես»¹⁰:

«Եվզինե» դրամայում առաջադրված գաղափարները քննադատության թիրախ դարձնելով՝ «Մշակի», «Գեղունիի» և «Անահիտի» հոդվածագիրները (Վ. Նալբանդյան, Լեո, Գ. Վանցյան) ընթերցողի ուշադրությունը սևեռում են կարևոր մի իրողության վրա: Նրանց կարծիքով՝ Շիրվանզադեն պիեսի համար իբրև նյութ ընտրել է *բացառիկ մի դեպք* (Վ. Նալբանդյանը և Լեոն ձևակերպում են այն իբրև «կանացի կուսության», իսկ Գ. Վանցյանը՝ «սեռական» խնդիր): Այս իրողության շուրջ էլ ծավալվում են հոդվածագիրների դատողությունները: Մասնավորապես Վ. Նալբանդյանը, կնոջ նախկին արարքի հանդեպ գլխավոր հերոսի ներողամիտ վերաբերմունքն ընդունելով իբրև դրամայի «առաջնորդող տենդենցիա», այնուհետև նկատում է. «Այս եզրակացության հետ բացառիկ, անհատական դեպքում գուցե կարելի լինի հաշտվել և պետք է հաշտվել, բայց ընդհանրացնել և իբրև սկզբունք պաշտպանել, մենք ոչ մի դեպքում չէինք վստահանա, որովհետև խնդիրը թե հասարակական, թե հոգեբանական և թե նույնիսկ բնախոսական տեսակետից շատ փափուկ է և վիճելի»¹¹: Նա համոզված է, որ «Եվզինեում» ուշագրավը ոչ թե կուսության և կանանց ու տղամարդկանց իրավունքների հավասարության հիմնախնդիրն է, այլ «հանցավորի զղջումը, ինքնագիտակցությունը և խաբվածի ներողամտությունը»¹²:

Լեոն, որ համամիտ է Վ. Նալբանդյանի փաստարկներին, դրամայի առիթով իր դժգոհությունը ընթերցողին ներկայացնում է հռետորական հարցումներով. «Ի՞նչ

⁹ Մինաս Բերբերյան, Գրականական ակնարկներ, «Նոր-դար», 1901, N 171, 17 նոյեմբերի:

¹⁰ «Նամակներ խմբագրության», «Նոր-դար», 1901, N 172, 18 նոյեմբերի:

¹¹ Վ. Նալբանդյան, Մի նոր պիես, «Մշակ», 1901, N 243, նոյեմբերի 1:

¹² Նույն տեղում:

կարիք կա այնպիսի մի նյութը դնել բեմի վրա», «Մի՞թե, ճշմարիտ, մենք սպառել ենք բոլոր առաջնակարգ հարցերը, բոլոր գաղափարները և այժմ մեզ մնում է լուծել կուսության հարցը»¹³ և այլն: «Եվգինեի» վերլուծությունը նա ավարտում է Սունդուկյան–Շիրվանզադե հակադրությամբ, որոնցից առաջինի ստեղծագործություններում շեշտում է «հասարակական վեհ գաղափարների» առկայությունը, իսկ երկրորդի մոտ՝ «հասարակական դավանանքների» բացակայությունն ու գաղափարագրկությունը:

Գ. Վանցյանը, հարցի «բնախոսական» կողմը ներկայացնելով ժամանակի բնագիտական նվաճումների հիմքի վրա, փորձում է համոզել, որ «կնոջ և մարդու հավասարության մասին խոսք լինել չի կարող»: Նա գտնում է, որ ընկերային և բարոյական տեսանկյունից խոցելի է նաև գրողի առաջադրած ներողամտության գաղափարը, քանի որ գլխավոր հերոսը ներում է կնոջը ոչ թե իր իրավունքների, այլ իր «պարտազանցության ու ցոփության» շրջանակներում: Ապա նկատում է, որ Եվգինեի արարքը փաստորեն արդարացվում է ամուսնու մեղքով: Այս մոտեցումը ոչ միայն բարոյական չէ, այլև անհարիր է հերոսի «դավանած հավասարության և մարդասիրության սկզբունքներին»¹⁴: Այն վտանգավոր է նաև «գործնական առումով»: «Վերցնելով մի բացառիկ երևույթ, հեղինակը մեզ մի բարոյականություն է քարոզում, որ արդյունք է թյուրիմացության և իրան հետ միասին մեզ էլ այն համոզումն է ներշնչում, թե Ալավերդյանի կատարածը մի օրինակելի և վեհանձն քայլ էր»¹⁵:

Պիեսի գաղափարական և բարոյական կողմերին ինքնատիպ մեկնաբանություն է տալիս Ա. Չոպանյանը: Նա Շիրվանզադեի գործը համարում է «թեզով խաղ մը», որն իբրև այդպիսին քննադատելի է: Խոսելով ամուսնացող տղամարդ-կին փոխհարաբերություններում գրողի ներկայացրած «ազատամիտ» գաղափարների մասին՝ Չոպանյանը գտնում է, որ դրամայի հիմնական թերությունը «կկայանա իր

¹³ **Լեո**, Ռուսահայոց գրականությունը, «Գեղունի», Վենետիկ, 1903, թիվ 1–10, էջ 72:

¹⁴ **Գրիգոր Վանցյան**, Եվգինե, թատերգություն երեք գործողությամբ Շիրվանզադեի, «Անահիտ», 1902, թիվ 3, մարտ, էջ 62:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 64: Հետաքրքիր է, որ նման լուրջ քննադատությունից հետո Գ. Վանցյանը հետգրության մեջ բոլորովին այլ կարծիք է հայտնում դրամայի գեղարվեստական կողմի մասին: Այս առումով պիեսի «առավելություններն այնքան շատ են (դրանք, սակայն, կոնկրետ չեն նշվում – **Գ. Պ.**), որ պակասություններն ու թերությունները կարելի է միանգամայն անտես առնել», էջ 64:

երկդիմի, տարտամ հանգամանքին մեջ»: Մի կողմից այն երկչուտ քայլ է և չի կարող գոհացնել «ազատամիտ վարդապետության» քարոզողներին, իսկ մյուս կողմից «անախորժ և վտանգավոր» է «ավանդականության պաշտպանների» տեսանկյունից: Ճշմարիտ լուծումն, ըստ հողվածագրի, գլխավոր հերոսների և հատկապես Ալավերդյանի հոգում ծավալվող ներքին դրաման խորացնելն է. «Տռանը պիտի թավալեր սիրո զգացման ու այդ թունավորիչ նախանձոտության (նկատի ունի Եվգինեի գործած մեղքի ծանր տպավորությունը – Դ. Պ.) միջև անցնող պայքարին շուրջը: Թերևս ալ այդ է Շիրվանզադեի հերոսին հոգեբանության հիմնաքարը»¹⁶:

«Եվգինեն» քննադատող «Մուրճ» ամսագրի հողվածագիրը չի ծանրանում հեղինակի քարոզած «բարոյական-հասարակական գաղափարների» վրա, որոնք բազմիցս արծարծվել են եվրոպացի նշանավոր գրողների ստեղծագործություններում: Շիրվանզադեի նպատակը պետք է լիներ ստեղծել մի հայ «Նորա» (նկատի ունի Հ. Իբսենի երկը – Դ. Պ.): Հեղինակի կարծիքով՝ հայ դրամատուրգի փորձերի մեջ «տարաբախտաբար շատ է աչքի ընկնում ստրկական հետևողությունը և նորություն ասելու տակավին չարդարացված տենչը»¹⁷:

Գաղափարական ու բարոյական խնդիրների շուրջ ծավալված քննարկումներին ակտիվորեն մասնակցում էին նաև պիեսը չտեսած և չկարդացած քննադատները, մի բան, որ բացառվում էր ստեղծագործության գեղարվեստական առանձնահատկությունները վերհանելու պարագային: Ուստի այս մասին գրում են միայն բեմական ներկայացմանը հետևած գրախոսները: Նրանք ևս փորձում են ընթերցողին կողմնորոշել՝ «Եվգինեի» գեղարվեստական արժանիքներն ու թերությունները մատնացույց անելով:

Դրամայի հաջողությունն անվերապահ ընդունողները («Լումա», «Տարագ») կրկին բավարարվում են դրվատանքի մի քանի խոսքով: «Լումայի» թղթակիցը գրախոսության վերջում նկատում է, թե «բեմական կողմից էլ պիեսը ունի յուր առանձին առավելությունները»¹⁸, սակայն ոչ մեկը չի մատնանշում: «Տարագի» հողվածագիր Tigo-ն մի քանի կետերով և ընդամենը մեկ նախադասությամբ

¹⁶ Ա. Չոպանյան, Գրքեր և թերթեր, Շիրվանզադեի «Եվգինե»-ն, «Անահիտ», 1902, թիվ 6, հունիս, էջ 131:

¹⁷ Ա., Գեղարվեստի աշխարհից, «Մուրճ», 1903, N 10, էջ 201–202:

¹⁸ «Հայոց թատրոն», «Լումա», 1902, N 1, էջ 255:

ամփոփում է «Եվգինեի» գեղարվեստական ու բեմական արժանիքները. «... 2) Տիպերը շատ կենդանի, 3) Պիեսը ձգձգված չէ, բեմական է, 4) Սկզբից մինչև վերջը հանդիսականը լարված ուշադրությամբ հետևում է կենդանի գործողություններին և վարագույրը իջնելիս հրճվում է ուրախությունից բարեբեր վախճանը տեսնելով»¹⁹:

Շիրվանզադեի ստեղծագործական կարողությունների գնահատման առումով ուշագրավ դիտարկում է անում Գ. Վանցյանը: Նրա կարծիքով՝ պիեսի հերոսներից Մարթան՝ Ալավերդյանի քույրը, «հոգեբանորեն միանգամայն ճիշտ» է ընկալում եղբոր ընտանիքում ծագած պրոբլեմը, «շատ ավելի խոր և շատ ավելի հեռուն էր տեսնում», քան Ալավերդյանը, սակայն դրամատուրգի տաղանդավոր գրիչը նրան դուրս է բերել իբրև բացասական կերպար: Այլ խոսքով՝ գեղարվեստական մոտեցումը տվյալ դեպքում գերազանցել է գաղափարականին:

Գեղագիտական առումով դրաման առավել հանգամանորեն վերլուծել է Վ. Նալբանդյանը («Մշակ»), մասամբ նաև՝ «Մուրճի» թղթակից Ա.-ն:

Երկու հոդվածագիրներն էլ պիեսի հիմնական թերություններից մեկը համարում են այն, որ գալիք գործողությունների համար իբրև միջոց և խթան հեղինակն օգտագործել է քաղաքում տեղի ունեցած ընտանեկան ողբերգության «իրական դեպքը»: «Մուրճի» թղթակցի կարծիքով՝ «Ոչինչ, ոչինչ այնպես չի նվազեցնում որևէ գեղարվեստական գրվածքի արժեքը, որքան պամֆլետի թեկուզ հեռավոր նմանությունը»²⁰: Այնինչ նյութը պետք է այնպես կերպարանափոխվեր «վարպետ ձեռքի» մեջ, որ անձանաչելի դառնար իր «նոր փայլով, գեղեցկությամբ»: Վ. Նալբանդյանն այս պատմության ներմուծումը և դրամատիկական տեսակետից նրա «թույլ, արվեստական» լինելը փորձում է բացահայտել գլխավոր հերոսուհու կերպարի հոգեբանական վերլուծությամբ: Նա համոզված է, որ «Եվգինեի հոգին անհամեմատ ավելի դրական գույն կունենար, եթե այս զղջման զգացմունքը լիներ միանգամայն ինքնաբերական՝ անկախ արտաքին մղումներից, դրդիչ պատճառներից»²¹:

Երկու քննադատներն էլ առանձնակի ուշադրություն են դարձնում մեկ այլ թերության՝ դրամայում իշխող «քարոզչական, հրապարակախոսական տոնի» վրա:

¹⁹ **Tigo**, Եվգինե, պիես 3 արարվածով, հեղ. Շիրվանզադեի, «Տարագ», 1901, N 42, էջ 396:

²⁰ **Ա.**, Գեղարվեստի աշխարհից, «Մուրճ», 1903, N 10, էջ 202:

²¹ **Վ. Նալբանդյան**, Մի նոր պիես, «Մշակ», 1901, N 243, նոյեմբերի 1:

«Անվերջ քարոզներ են լսվում մանավանդ առաջին և վերջին գործողության մեջ»²², – գրում է Վ. Նալբանդյանը, իսկ «Մուրճի» թղթակիցը դժգոհում է, թե Շիրվանզադեն իր հերոսներին դարձրել է «ճառախոսներ», «կարգով շարել» է նրանց բեմի վրա և ստիպում է միայն դատողություններ անել:

Դրա հետ մեկտեղ Վ. Նալբանդյանը, ի տարբերություն «Մուրճի» հողվածագրի, խոստովանում է, որ դրաման իր վրա վատ տպավորություն չի թողել և իբրև դրական կողմ մատնանշում է այն, որ հեղինակը «մի առանձին հակումն է ցույց տալիս կենտրոնանալ ներքին պրոցեսների, հոգեկան մաքառումների շուրջը»²³:

«Եվզինեի» կապակցությամբ մամուլում առաջ եկած տարածայնությունները վերածվեցին բուռն վիճաբանությունների Շիրվանզադեի երկրորդ՝ «Ունե՞ր իրավունք» դրամայի բեմադրությունից հետո (1902 թ.): Այս անգամ արձագանքները բացասական էին. դրամայի առիթով գրողի հայացքներին համակիր հանդեսները ձեռնպահ միացին, «Լուսնան» պարզապես հնարավորություն տվեց հեղինակին՝ հանդես գալու ինքնապաշտպանությամբ և տալու սեփական բացատրություններն ու մեկնաբանությունները: Պիեսը քննադատեցին «Նոր-դարը», «Մուրճը» և հատկապես «Մշակը», որի էջերում բեմադրության առաջին իսկ օրերից մեկ-երկու ամիս շարունակ, տարբեր հրապարակումներով խիստ քննադատության ենթարկվեցին Շիրվանզադեի առաջադրած գաղափարները, բարոյական սկզբունքներն ու հոգեբանական լուծումները: Ի դեպ, այս անգամ էլ հողվածագիրներն իրենց կարծիքներն արտահայտում էին 1902 թ. հոկտեմբերի 7-ին Թիֆլիսի Արտիստական ընկերության թատրոնում բեմ հանված ներկայացման մասին, քանի որ դրաման առաջին անգամ տպագրվել է 1903-ին «Լուսնայի» 2–4-րդ համարներում:

«Նոր-դարի» գրախոսը, ներկայացմանն անմիջականորեն արձագանքելով, որևէ դրական բան չի տեսնում այնտեղ, այլ միայն «ծթած բարոյախոսականներ» ամուսնու և կնոջ հարաբերությունների մասին: Այնուհետև մատնանշվում են

²² Նույն տեղում:

²³ Նույն տեղում:

դրամայի ավելորդ ձգձգվածությունը, գործող անձանց անկենդան կերպավորումը և այլ թերություններ²⁴:

«Ունե՞ր իրավունքը» գաղափարական, բարոյական և հոգեբանական տեսանկյուններից մերժվեց «Մուրճի» թղթակից Ա.-ի, «Մշակի» հողվածագիրներ Հ. Առաքելյանի և Կ.-ի գրախոսություններում: Նրանց մոտեցումներում առկա են մի շարք ընդհանրություններ, երբեմն մեկի միտքը իր տրամաբանական շարունակությունն է գտնում մյուսի հողվածում, ուստի նախ կանգ առնենք այդ դիտողությունների վրա:

Երեք քննադատներն էլ այն կարծիքն ունեն, որ Շիրվանզադեն իր պիեսում ամենից առաջ ցանկացել է «որոշ ուսմունք, որոշ դոգմ, ... որոշ իդեալ» անցկացնել և շարունակ սեփական գաղափարներով խոսեցնում է իր հերոսներին՝ զրկելով նրանց կենդանությունից: Կ.-ն մասնավորապես ստեղծագործության այդ տեսակետը բնութագրում է որպես «դոգմատիկ-խրատական դրամա»: Նման մոտեցման արդյունքում, «Մուրճի» թղթակից Ա.-ի կարծիքով, ձախողվել է գործողությունների բնական ընթացքը: Հեղինակի փորձը հանգեցրել է նրան, որ «մշակված, տրամաբանական հիմունքների վրա կանգնած կենդանի տիպի փոխարեն, պ. Շիրվանզադեն մեզ տվել է հոգեբանական մի աբսուրդ, հերոսուհու մի կարիկատուրա, որ գործում, ասում, խոսում է ո՛չ այն, ինչ պիտի բղխեր որոշ մոմենտի, որոշ իրականության մեջ ապրող հոգուց, այլ այն, ինչ որ հեղինակը կամենում է...»²⁵:

Դրամատուրգի առաջադրած գաղափարական սկզբունքներից քննադատներին զայրացրել էին հատկապես զխավոր հերոսուհու՝ Հերսելիայի մոտ համոզմունքի վերաճած այն խոսքերը, թե ինքը «ավելի սիրում է գեղեցկությունը հանցանքի մեջ, քան տգեղությունը առաքինության մեջ»: Ըստ Հ. Առաքելյանի՝ «Եթե այս կարծիքը ոչ թե պ. Շիրվանզադեն հայտնած լիներ, այլ նույնիսկ մի նշանավոր փիլիսոփա, դարձյալ միշտ կմնար անբարոյական կարծիք»²⁶: «Մուրճի» թղթակից Ա.-ն Հերսելիայի արտասանած «ֆրազը» համարում է «տրամաբանական ու բարոյական

²⁴ Տե՛ս Մ. Յ., «Ունե՞ր իրավունք», դրամ. 4 գործ., հեղ. Շիրվանզադեի, «Նոր-դար», 1902, N 144, 10 հոկտեմբերի:

²⁵ «Գեղարվեստի աշխարհից», «Մուրճ», 1902, N 10, էջ 175:

²⁶ Հ. Առաքելյան, Մի նոր պիես, «Մշակ», 1902, N 223, հոկտեմբերի 9:

աբսուրդ», քանի որ հանցանքը կյանքի «գարշ կողմն է» և իր մեջ գեղեցկություն չի պարունակում. «Նա նույն ինքը տգեղությունն է – ինչպե՞ս փնտրել տգեղության մեջ գեղեցկություն»²⁷:

Հողվածագիրները ավելի վտանգավոր են համարում այն հետևանքները, որ կարող են առաջ գալ հասարակության մեջ նման գաղափարների ազդեցության ներքո: Կ.-ի կարծիքով՝ ապրելու այդ սկզբունքը ստորացնում է կնոջը և լայնորեն բացում է «մեր առջև անբարոյականության տռփային կյանքի դռները»²⁸: Խնդրի «սեռական կողմը» մատնանշելով՝ «Մուրճի» թղթակից Ա.-ն դրա հետ մեկտեղ պարզունակ և մակերեսային է համարում Հերսելիայի և Ալիմբարյանի սիրային պատմությունը և այն հերոսուհու փախուստով ավարտելու լուծումը:

Ընտանեկան կյանքի հիմնախնդիրները «այս աստիճան թեթևությամբ» ներկայացնելը, ըստ «Մշակի» հողվածագիր Հ. Առաքելյանի, հանգեցրել է նրան, որ այն կերպարները, որոնք նախատեսված էին հանդիսականի համակրանքը շահելու, «դուրս են եկել» հակակրելի և ընդհակառակը: Նա պիեսը փրկելու մի ելք է տեսնում. եթե Ռ. Ալիմբարյանը «հորդորեր Հերսելիային թողնել ամուսնուն հանուն որևէ իդեալի, որևէ հասարակական, բարոյական գաղափարի»²⁹: Այդ «իդեալի» բացակայությունը շեշտում է նաև «Մուրճի» թղթակիցը: Ամուսինների դժգոհությունը նկատելով՝ հանդիսատեսը սպասում էր գործողությունների այնպիսի զարգացման, երբ գաղափարական մոտիվների «բարդ հյուսվածքում» հերոսուհին «կընդհարվի իրականության անողորմ պահանջներին և այսպիսով հնար կլինի պատճառաբանված, հիմնավորված մի փիլիսոփայական մորալ դուրս բերել», սակայն իրականում Հերսելիային սիրահետող Ալիմբարյանը «մի դատարկամիտ ... լուվելլաս» է, որը «կատարյալ դարձրեց պիեսայի անկումը»³⁰:

Գաղափարական ու բարոյական առումներով ի հայտ եկած թերություններին «Մուրճի» թղթակիցն ավելացնում է նաև պիեսում թույլ տրված հոգեբանական մի սխալ: Հերսելիայի շուրթերով հեղինակը հնչեցնում է հետևյալ խոսքերը. «Ես ատում

²⁷ «Գեղարվեստի աշխարհից», էջ 177:

²⁸ Կ., Բեմի աշխարհը, «Մշակ», 1902, N 229, հոկտեմբերի 16:

²⁹ Հ. Առաքելյան, Մի նոր պիես, «Մշակ», 1902, N 223, հոկտեմբերի 9:

³⁰ «Գեղարվեստի աշխարհից», «Մուրճ», 1902, N 10, էջ 179:

եմ իմ զավակներին, որովհետև նրանք իրանց հորն են նման»: Մայրական զգացմունքի գորեղությունն ընդհանուր առմամբ բացառում է երեխաների հանդեպ նման վերաբերմունքը նույնիսկ ատելի ամուսնու առկայության պայմաններում: Սա պարզապես վկայում է, ըստ հողվածագրի, որ Շիրվանզադեն «բոլորովին ծանոթ չէ» այդ զգացմունքի խորությամբ:

Դրամայի մյուս հերոսներից քննադատության թիրախ են հատկապես Ռ. Ալիմբարյանի քրոջ և Հերսելիայի հոր կերպարները, որոնց յուրահատուկ մտածողության արտառոց դրսևորումները (մեկը նպատակ ունի կրթություն ստանալուց հետո ծառայության անցնել ... Պարսկաստանի Շահի հարեմում, մյուսը շատ բնական է համարում իր ամուսնացած աղջկա ազատամիտ քայլերը) տարակուսանքի և զարմանքի նոր ալիք են բարձրացնում:

«Ունե՞ր իրավունք» դրամայի վերլուծությունը գաղափարական և բարոյահոգեբանական դիտանկյուններից հիշյալ քննադատներին հանգեցնում է մի եզրակացության, որն առավել ամփոփ ներկայացրել է «Մուրճի» թղթակիցը: Շիրվանզադեի «փորձը մի տխուր գրական կատաստրոֆ է միայն,– գրում է նա,– որովհետև այդ պիեսայի մեջ, ինչպես տեսանք, մոռացության են մատնված բարոյական ամենատարրական հասկացողությունները մարդկային պարտավորությունների մասին, մարդկային հոգին իր տրամաբանական արտահայտությունների մեջ ցավալի կերպով խեղաթուրված է, գործող անձինք մի մի մանեքեններ, մի մի մեքենաներ են, որոնք ոչինչ չեն ասում ոչ գլխին և ոչ սրտին»³¹:

Իր գրական հակառակորդներին Շիրվանզադեն պատասխանեց ոչ անմիջապես: Նրա հողվածը («Իմ բացատրությունը») լույս տեսավ «Լուսնայի» 1903 թ. 2-րդ համարում: Այն կարելի է բաժանել երկու մասի. առաջինում ի ցույց են դրված գրողի հասարակագիտական, գեղագիտական հայացքների էական կողմերը, երկրորդ մասը նրա տեսակետներն ու կոնկրետ ըմբռնումներն են դրամայի ընկալման բանավիճային հարթության մեջ:

Շիրվանզադեն ընթերցողին ներկայանում է հետևյալ սկզբունքներով՝

³¹ Նույն տեղում, էջ 181:

ա) «Իմ ամբողջ գրական գործունեության ընթացքում ես հետևել եմ իմ հոգու ... ծայնին,

բ) Ես հասարակական կարծիքը երբեք ինձ համար կուռք չեմ դարձրել...,

գ) Պետք է ասեի այն, ինչ որ ինքս էի համարում ճշմարտություն...»³²:

Գրականագիտական նորագույն հետազոտություններում Շիրվանզադեի հասարակագիտական հայացքների համակողմանի վերլուծության շնորհիվ գրողի ստեղծագործություններում առկա գաղափարական և գեղարվեստական շատ իրողություններ մեկնաբանվում են նորովի: Խոսքը մասնավորապես Ա. Ալեքսանյանի «Շիրվանզադե» ուսումնասիրության մասին է³³: Բացահայտելով 19-րդ դարի դրապաշտական փիլիսոփայության հայտնի ներկայացուցիչների (Հ. Սպենսեր, Ի. Տեն և ուրիշներ) և հայ գրողի գաղափարական որոնումների աղերսները՝ գրականագետը կատարում է մի շարք ուշագրավ դիտարկումներ, որոնք անմիջականորեն առնչվում են մեզ հետաքրքրող խնդրին: Նրա կարծիքով՝ անհատի անկախության, «անհատական բարոյականության և հոգեբանության» հիմնահարցերի մասին Շիրվանզադեի հայացքների վրա ակնհայտ է դրապաշտ փիլիսոփաների ազդեցությունը: Ստեղծագործաբար յուրացնելով այդ գաղափարները՝ հայ գրողը դրանք փորձում է գեղարվեստորեն կերպավորել իր արձակ և դրամատիկական ստեղծագործություններում: Մասնավորապես դրամաներում, ըստ հետազոտողի, «էվոլյուցիոն բարոյականության տեսանկյունից Շիրվանզադեն կարևորում է փոխադարձ զգացմունքների, համակրանքի, նախասիրությունների հիման վրա ընտանիք ստեղծելու գործում կնոջ ազատության դերը, ու այդ գաղափարը իր դրամաների հերոսուհիները հնչեցնում են արդեն ավելի ռացիոնալ համատեքստով, որպես գիտակցված անհրաժեշտություն»³⁴: «Հասարակական կարծիքը «կուռք չդարձնող» Շիրվանզադեն այս «ռացիոնալ համատեքստով» «Ունե՞ր իրավունք» դրամայում հրապարակ է հանում հայ կնոջ ինքնուրույնության խնդիրը: Նա համոզված է, որ «Կնոջ ... բուն երջանկության հիմնաքարը թաքնված է նրա սեփական հոգու խորքում, այնտեղ, ուր չի կարող

³² **Շիրվանզադե**, Իմ քաջատրությունը, «Լուսն», 1903, N 2, էջ 244:

³³ Տեն «Հայ վեպի պատմություն (19-րդ դար)», Ե., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2005, էջ 311–394:

³⁴ Նույն տեղում, էջ 353:

մուտք գործել ոչ ամուսնու սերը, ոչ նույնիսկ մայրական պարտավորությունների գիտակցությունը և ոչ նամանավանդ հասարակական կարծիքի դատաստանը: Եթե կա հայ կնոջ հոգու խորքում սեփական անհատական երջանկության գիտակցություն՝ տոգորված անձնական ինքնուրույնության զգացումով – նա երջանիկ է: Եթե չկա այդ – նրա կյանքը հիմնված է կեղծիքի, խաբեության ու ստի վրա»³⁵:

Գաղափարական այս հայեցակարգը զգալիորեն հեռու էր արևելահայ իրականության մեջ հայ կնոջ դերի և ազատության մասին եղած ըմբռնումներից, ուստի բնական էր հեղինակի, պիեսի հերոսների և հերոսուհիների դեմ մամուլում առաջ եկած բուռն հակազդեցությունը:

Հողվածի երկրորդ մասում, որտեղ անմիջականորեն խոսք է գնում «Ունե՞ր իրավունք» դրամայի գաղափարական ու գեղարվեստական արժանիքների մասին, նկատելի է ընդդիմադիր երկու հարթություն:

Առաջին՝ հեղինակային քննադատությամբ գրողը մատնանշում է իր իսկ դրամայի գեղարվեստական կողմին առնչվող մի շարք թերություններ՝ ավելորդ տեսարանների առկայություն, հերոսուհու հոգեկան տանջանքները թույլ են արտահայտված, «սիրային տարրն» ավելորդ է, հարկավոր է այն պիեսից «արտաքսել» և այլն:

Նա ավելի հանգամանորեն կանգ է առնում երկրորդ ընդդիմության՝ «հասկացող փոքրամասնության» կարծիքի վրա, որի դիտողությունները վերաբերում են պիեսի և՛ գաղափարին, և՛ ձևին: Վերջինիս կողմից շեշտվում է հիմնական գաղափարի թեև հոգեբանորեն ճիշտ, սակայն «շտապ և անփույթ» արծարծված լինելը: Հերսելիայի կերպարում վիճելի է համարվում հատկապես գավակներից բաժանվելու տեսարանը և այլն: Շիրվանզադեն, որ հարգում է այս ընդդիմության տեսակետները, գլխավոր հերոսուհու «անհատական ինքնուրույնության» հարցում հակադրվում է նրան և վերստին հաստատում իր դիրքորոշումը. «Համաձայն չեմ և երբեք չեմ կարող համաձայնվել այն մտքի հետ, թե մի խելոք, ինքնասեր և զգայուն կին, լինի նույնիսկ հայուհի, երբ մի անգամ արդեն զգացել է յուր դրության կեղծիքը, յուր ամուսնական

³⁵ **Շիրվանզադե**, Իմ բացատրությունը, «Լուսն», 1903, N 2, էջ 245:

կյանքի ներքին քայքայումը – չի կարող վարվել համարձակ և խորտակել նախապաշարմունքների շղթան հանուն անհատական ինքնուրույնության»³⁶:

Նա եզրահանգում է. գրողը ոչ միայն չպետք է ղեկավարվի «ամբոխի ճաշակով», այլև «միայն մի Աստված պիտի ունենա – հավիտենական ճշմարտությունը»³⁷:

Այս կարծիքը «Մշակի» հողվածագրին ստիպում է վերստին հանդես գալ: Նա դրաման քննադատում է գաղափարական նույն դիտանկյունից՝ միաժամանակ երգիծորեն խաղարկելով «գրականության ստորին շուկա» ձևակերպումը. Գամառ-Քաթիպան և Ռաֆֆին՝ իբրև «ստորին շուկայի ողորմելի չարչիներ», Շիրվանզադեն՝ գեղարվեստի «վերին շուկայի բնակիչ»: Թերթի եզրափակիչ գնահատականը ներկայացվում է սկզբունքային հակադրության ոգով. «Ասել թե գեղարվեստը գործ չպիտի ունենա ամբոխի հետ, թե թյուրքահայ որքը շուկայի ստորին հարկում վաճառվող մի գաղափար է (ի դեպ, սա Շիրվանզադեի մտքերից բխեցված սուբյեկտիվ մեկնաբանություն է – Դ. Պ.) – դա պարզապես տգետ հասկացողության արդյունք է և վրդովմունք պատճառել չպիտի կարողանա, քանի որ պ. Շիրվանզադեն է այդպես ասողը: ... Թշվառ ու խղճալի է այն հեղինակը, որ կարծում է, թե ինքը ժամանակակից ու ընթացիկ կյանքից դուրս պիտի ապրե, անհոգի ու անսիրտ մի պաճուճապատանք պիտի լինի կյանքի ծովը փոթորկող հարցերի ու հոսանքների մեջ»³⁸:

Հիշյալ դրամաներին, ինչպես նաև գրողի «Իմ բացատրությունը» հողվածին տարիներ անց (1911 թ.) անդրադառնում է Արսեն Տերտերյանը «Շիրվանզադե, հայ ընտանիքի և ինտելիգենտի վիպասանը» ուսումնասիրության մեջ: Քննադատի վերլուծական մեթոդի հիմքում դրված է Շիրվանզադեի գրական և հասարակական ըմբռնումների հետազոտությունը: Առաջին դեպքում նա ներկայացվում է իբրև գեղագետ, երկրորդ դեպքում՝ հրապարակախոս: Տերտերյանը բարձր է գնահատում հատկապես գեղագետ Շիրվանզադեին, քանի որ նրա գեղարվեստական ինտուիցիան հնարավորություն է ընձեռում «հոգու աչքով» տեսնել շատ բան, ինչն

³⁶ Նույն տեղում, էջ 249:

³⁷ Նույն տեղում, էջ 252:

³⁸ «Մի բացատրության արժեքը», «Մշակ», 1903, N 105, մայիսի 20:

անտեսանելի է հրապարակախոսի համար: Այս կարողությունը դիտվում է իբրև ռեալիստ վիպասանի մեծագույն հատկություն:

Ըստ Տերտերյանի՝ եթե գեղագետ Շիրվանզադեն ներկա է միայն իր գեղարվեստական ստեղծագործություններում, ապա նրա հրապարակախոսական ըմբռնումները ի հայտ են գալիս և՛ գրական երկերում, և՛ տեսական հոդվածներում: Հանգամանորեն քննելով գրողի «Իմ բացատրությունը» հոդվածը՝ քննադատն ի վերջո եզրակացնում է, որ հայ կնոջ ինքնուրույնության խնդրի, նրա «անհատական ինքնուրույնության զգացման» շուրջ Շիրվանզադեի մտորումներն ըստ էության հրապարակախոսական են: Իբրև գեղագետ՝ նա «մի փոքր այլ կերպ է մտածում. մեր վիպասանի գեղարվեստական ինտուիցիան, հակառակ նրա հրապարակախոսական համոզումին, մերկացրել է այն ճշմարտությունը, որ կոլեկտիվից դուրս չկա փրկություն, որ կոլեկտիվից դուրս «անհատական ինքնուրույնության զգացումն» ավագի վրա հիմնված չենք է, որ մի բարակ հողմի շնչին, հարկավ, դիմանալ չի կարող»³⁹: Ուստի հրապարակախոսի այդ եզրակացությունները անհիմն են և իրականությանը չեն համապատասխանում:

Այս դիտանկյունով էլ քննադատը վերլուծում է «Եվգինե» և «Ունե՞ր իրավունք» դրամաների գլխավոր հերոսների վարքի և հոգեբանության մի շարք կողմեր: Իբրև դրույթ նա առաջադրում է այն տեսակետը, որ ստեղծագործության մեջ անհատական դիմագծերը «կերպարանավորվում են հույզերով և ոչ համոզումներով»: Ըստ այդմ «Եվգինեում» Միհրան Ալավերդյանն ու Եվգինեն գեղարվեստորեն համոզիչ են դրամայի այն տեսարաններում, երբ ներկայացված են հուզական իրավիճակներում, հոգեկան խռովքների պահին: Իսկ երբ ի հայտ են գալիս համոզումները հանդես բերելու ճիգերը, դրամատուրգի «հրապարակախոսական իդեալները ճնշում են նրա գեղարվեստական ինտուիցիան, որ միշտ հավատարիմ է իրականին և գեղարվեստական ճշմարտին»⁴⁰:

Նույն աններդաշնակությունը հույզերի և համոզումների միջև առկա է նաև Հերսելիայի կերպարում («Ունե՞ր իրավունք»): Եթե վերջինիս հոգեկան տանջանքները բնական են ու գեղարվեստորեն արդարացված, ապա նույնքան կեղծ են

³⁹ Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադե, հայ ընտանիքի և ինտելիգենտի վիպասանը, Թիֆլիս, 1911, էջ 48:

⁴⁰ Նույն տեղում, էջ 148–149:

հռետորական ոճով հնչեցված այն խոսքերը, որոնցով ըմբոստանում է գլխավոր հերոսուհին իր ընտանեկան «դժխեն վիճակի» դեմ: Այդ պահերին, քննադատի կարծիքով, «Հերսելիի բերանով խոսում է հրապարակախոս Շիրվանզադեի «անհատական ինքնուրույնության զգացումը»»⁴¹:

Ռեալիստ գրողի գեղարվեստական տաղանդը գնահատող Ա. Տերտերյանը մերժելի է համարում նաև Լեոյի հրապարակախոսական հայացքները հիշյալ դրամաների և ընդհանրապես Շիրվանզադեի ստեղծագործության մասին, որոնք տեղ էին գտել «Ռուսահայոց գրականությունը» աշխատության մեջ: Այն, ինչ ասում է Լեոն այդ գրքում (նշված պիեսների մասին նրա կատարած ընդհանրացումներից մեկը հետևյալն է՝ «Գաղափարագուրկ գեղարվեստ, որի ուշադրության գլխավոր առարկան սեռական հարաբերություններն են»), ըստ Տերտերյանի, սխալ և միակողմանի մոտեցման արդյունք է, քանի որ «հրապարակախոսությունը շփոթվում է գեղագիտության հետ և ստացվում են ցավալի անհեթեթություններ, որոնք հրապարակախոսական տեսակետից իրենց բանավոր արժեքն ունին և դառնում են անարժեք գեղագիտության բնագավառում»⁴²:

Ալ. Շիրվանզադեի «Եվգինե», «Ունե՞ր իրավունք» դրամաների ներկայացումներն, այսպիսով, 20-րդ դարասկզբին իրենց վրա սևեռեցին հայ քննադատների ուշադրությունը՝ առաջ բերելով տարածայնություններ և բանավիճային քննարկումներ, որոնց ընթացքում ի հայտ եկած որոշ միտումներ ուշագրավ են իրենց ընդհանրացված ուղղվածությամբ:

Նախ՝ ընթերցող հասարակայնության և հանդիսատեսի համար թերևս անակնկալ էր վիպասան Շիրվանզադեի նոր փորձը՝ մուտք գործելու դրամատուրգիայի ասպարեզ (իր առաջին պիեսը նա գրել էր տասը տարի առաջ՝ 1891-ին): Նրանք տակավին պատրաստ չէին նաև այն գաղափարներին, որոնք մատուցում էր գրողը՝ փորձելով բեմի վրա մարմնավորել տարիների ընթացքում ձևավորված իր տեսական ըմբռնումները: Մյուս կողմից հետաքրքրությունը մեծ էր, քանզի դրանք առնչվում էին հայ ընտանիքին հուզող հիմնախնդիրներին:

⁴¹ Նույն տեղում, էջ 170:

⁴² Նույն տեղում, էջ 80:

Բեմականացված այդ պիեսներին դրականորեն արձագանքողները մամուլում քիչ են, ընդ որում նրանց բնութագրումները, համառոտ լինելով հանդերձ, գնահատման առումով հպանցիկ են ու մակերեսային: Ավելի մեծ թիվ են կազմում այն հրապարակումները, որոնց հեղինակները հանդես էին գալիս հիմնականում թերությունների մատնանշումով: Նման հոդվածների հաճախ կարելի է հանդիպել «Մշակ» և «Մուրճ» պարբերականների էջերում: Այս քննադատները, մի կողմ թողնելով պիեսների գեղարվեստական, բեմական արժանիքները, կենտրոնանում էին մեծ մասամբ դրամատուրգի առաջադրած «վտանգավոր» գաղափարների և դրանց հետևանքների վրա: Պատճառներից մեկը այն էր, որ այդ գաղափարները իրենց բարոյական ու հոգեբանական ընկալումներով թերևս ավելի շատ էին հուզում արևելահայ հասարակությանն ու մամուլին, և ապա, պիեսները ներկայացվելուց հետո, դեռ մինչև տպագրվելը, արդեն դառնում էին բանավիճային քննարկումների առարկա՝ երկրորդ պլան մղելով ստեղծագործության գեղարվեստական կողմը:

Տարածայնությունների, բանակառուցումների մեջ կարևոր դեր էր խաղում սուբյեկտիվ գործոնը, ըստ որի՝ նյութի ընկալման գեղագիտական չափանիշները ստորադասվում էին գրողի հանդեպ եղած համակրանքին կամ հակակրանքին: Համակրողները գովաբանում էին հեղինակին ու նրա պիեսները՝ առանց խորանալու վերջիններիս էության մեջ, հակակրողներն էլ հաճախ ավելի էին սևացնում գույները՝ Շիրվանզադեի կատարածը նսեմացնելու և իրենց տեսակետներն առավել համոզիչ ներկայացնելու նպատակով:

«Ունե՞ր իրավունք» դրամայի բացասական արձագանքները ստիպեցին գրողին հանդես գալ իր գաղափարական սկզբունքների պաշտպանությամբ, սակայն նրա հիմնավորումները դրական արձագանք չգտան: Ավելին, որոշ մտքեր գրական հակառակորդների կողմից շահարկվեցին սուբյեկտիվ մեկնաբանություններով:

Հիշյալ դրամաներին ուղղված քննադատությունների մեջ, ինչ խոսք, կային նաև լուրջ դիտողություններ, շահեկան առաջարկներ, որոնց մի մասը նկատի ունենալով՝ դրամատուրգը որոշ փոփոխություններ մտցրեց իր պիեսներում և նոր միայն հանձնեց տպագրության: Կարևոր էր մասնավորապես «սիրային տարրի դուրս ձգումը» (ինչպես խոստովանում է հեղինակն ինքը) «Ունե՞ր իրավունք» դրամայից, որը զգալիորեն մեղմեց այն մերժողների գայրույթը:

Ի մի բերելով արտահայտված կարծիքները՝ հարկ է նկատել, որ ընդհանուր առմամբ թե՛ «Եվգինեն» և թե՛ «Ունե՞ր իրավունքը» մամուլում ժամանակի քննադատների կողմից գնահատվեցին իբրև ռեալիստական դրամայի չհաջողված փորձեր, ինչը չի կարելի ասել նրա երրորդ՝ 1904 թ. բեմ հանված «Պատվի համար» դրամայի մասին:

* * *

Այս պիեսի բեմականացումը (Բաքվում, ապա Թիֆլիսում) կրկին արևելահայ պարբերականների ուշադրության կենտրոնում էր: Դրամատուրգը գեղարվեստորեն վեր էր հանել դարասկզբի հայ կյանքի սոցիալ-կենցաղային և հոգեբանական շերտերը, բայց ոչ գաղափարական այն նպատակադրումով, ինչը նկատելի էր նախորդ երկու դրամաներում: Ուստի գրախոսների վերլուծություններում առաջնային են դառնում սյուժեի, պիեսում առկա կոնֆլիկտի, գործողությունների, կերպարների առավել կամ պակաս տիպականացման, այլ խոսքով՝ գեղարվեստական կողմին առնչվող խնդիրները: Իսկ հանդիսատեսների շրջանում դրամայի ջերմ ընդունելության մասին ընթերցողին տեղեկացնում են բոլոր պարբերականներն անխտիր: Հոդվածների «համակրական» ուղղվածությունն ակնհայտ էր, և այս համատեքստում ավելորդ կանխակալություն է նկատվում խորհրդահայ քննադատի այն խոսքերում, թե «... այս անգամ «Մշակի» սյուները ջուրը բերանն առան և լռեցին, չտեսնելու տալով դրամայի մեծ հաջողությունը և ազդեցության ուժը հանդիսատեսների շրջանում»¹: Իրականում պիեսին առավել հաճախ արձագանքողներից մեկն այդ տարիներին (1904–1906 թթ.) «Մշակն» էր, որի թղթակիցը, Բաքվում տեղի ունեցած առաջին ներկայացումներից մեկի մասին իր տպավորությունները հայտնելով, հոդվածի վերջում տեղեկացնում է. «Շիրվանզադեն արժանացավ երկարատև ծափահարությունների և մի քանի անգամ հարկադրված էր դուրս գալ բեմ: Թատրոնը լիքն էր, իսկ դերակատարների խաղը համարյա ամենքը շատ

¹ Հր. Թամրազյան, Շիրվանզադե, կյանքը և գործը, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1978, էջ 378:

աջող»²: Գրողի ընդդիմադիրներն իրենց նկատած թերությունների հետ մեկտեղ անդրադարձնում էին նաև առավելություններին: Հատկանշական է մասնավորապես «Մուրճի» թղթակից Ա.-ի գրախոսությունը, որի քննադատությունը «Եվգինեի» և «Ունե՞ր իրավունքի» կապակցությամբ թերևս ամենախիստն էր: Կերպարների, դրամայի «ինտրիգայի» հետ կապված որոշ դիտողություններ անելուց հետո հողվածագիրն ուշագրավ զուգահեռներ է անցկացնում «Պատվի համար» և Օկտավ Միրբոյի «Փողի հերոսը» դրամաների միջև՝ միևնույն ժամանակ ավելացնելով, որ այդ նմանությունները չեն նսեմացնում հայ դրամատուրգի ստեղծագործության արժեքը: Նա պիեսը հաջողված է համարում «թե՛ բեմական տեսակետից, թե՛ տիպերի ընտրությամբ և թե՛ գործողության հաջորդական զարգացմամբ»: Սրա և նախորդ երկու գործերի տարբերություններն ակնհայտ են: Հաջողության գաղտնիքը «Մուրճի» թղթակիցը տեսնում է նրանում, որ «հեղինակը այս անգամ թողել է Ուալթերսեն «նոր խոսք» ասելու իր հավակնությունը և պարզ նպատակ է դրել – ներկայացնել մեր իրականությունը գեղարվեստական հնարավոր ճշտությամբ:

Եվ լավ է, որ այդպես է»³:

«Պատվի համարի» մասին ծավալուն գրախոսություններով հանդես եկան Շիրվանզադեին համակիր «Տարագի» թղթակիցները՝ քննելով պիեսի և՛ դրական, և՛ թերի կողմերը:

1904 թ. և հետագա տարիներին դրաման հաջողությամբ բեմ է հանվել Բաքվում, Թիֆլիսում, հայաշատ գաղթօջախներում: 1908 թ. Կ. Պոլսում Աբելյան–Արմենյան խմբի բեմական ներկայացմանը ոգևորված արձագանքեց Գ. Ջոհրապը՝ դրվատանքի խոսքեր ուղղելով «Պատվի համարի», նրա հեղինակի և դերասանների հասցեին: Ջոհրապին առիճնքնել էր հատկապես պիեսի տեսիլներում նրբորեն հյուսված «dialogue»-ը՝ երկխոսությունը, որ «երբեք այսքան ժողովրդական պարզությամբ և խիզախությամբ չէր փայլած որչափ այս փիեսին մեջ: Մեկ ծայրեն մյուսը սուրբուրբախում մըն է կարծես, լույսեր ու բոցեր արծակելով շարունակ: Ամեն բառ գնդակի հարվածի պես ուժգին ու սաստիկ է»⁴: Արևմտահայ գրողի, ինչպես նաև պոլսահայ

² **Արշ. Առաքելյան**, Գարձյալ մի նոր պիես (Հայոց ներկայացումները Բազվում), «Մշակ», 1904, N 276, դեկտեմբերի 15:

³ **Ա.**, Թիֆլիսի Հայոց Գրամ. Ընկ. ներկայացումները, «Մուրճ», 1905, N 1, էջ 139:

⁴ **Գր. Ջոհրապ**, Գրականության մասին, Ե., «Հայաստան» հրատ., 1973, էջ 172–173:

մամուլի ոգևորությունը Աբեյյան–Արմենյան խմբի ներկայացումների առիթով «Մշակը» չափազանցված էր համարում՝ նկատելով, թե «այդ մամուլը զուրկ է քննադատական ամենաչնչին ոգուց... և նույնիսկ նշանավոր համարված հայ գրողները գովասանքի և սքանչացման մեջ չափ ու սահման չգիտեն և չեն ճանաչում»⁵:

Ուշագրավ է, որ Ջոհրապի հոդվածին շուրջ հինգ տարի անց անդրադառնում է նաև Մ. Մատենձյանը, որի դասախոսությունը Հայ գրողների կովկասյան ընկերության 35-րդ երեկույթին բանավիճային քննարկումների առիթ տվեց: Եզրափակելով իր ելույթը՝ բանախոսը նշում է, թե «Պատվի համարը» «հակառակ Գրիգոր Ջոհրապի անապացույց և անվերապահ գովեստներին, իբր *ամբողջություն* թույլ դրամա է»⁶:

Դասախոսությունից հետո մտքերի փոխանակությանը մասնակցել են Ն. Աղբալյանը, Ա. Ջամալյանը, Ա. Ղազարյանը, Ա. Խոնդկարյանը. ոմանք համաձայնել, ոմանք էլ ընդդիմախոսել են գլխավոր բանախոսի տեսակետների դեմ:

Իսկ ի՞նչ փաստարկներ էր բերում Մ. Մատենձյանը ընդդեմ «Պատվի համարի»: Համառոտ կերպով դրանք կարելի է ներկայացնել հետևյալ հաջորդականությամբ՝

ա) Պիեսը գտնվում է Սունդուկյանի «Պեպոյի» խիստ ազդեցության տակ (բերում է սյուժեների, ինչպես նաև կերպարների վարքում և գործողություններում առկա ընդհանուր նմանություններ):

բ) Դրամայում կան ավելորդաբանություններ (մասնավորապես չորրորդ գործողությունը և մի քանի տեսարաններ կարելի է հանել):

գ) Գործող անձանցից ավելորդ է Օթարյանը, Բագրատը խախուտ և դիմազուրկ հերոս է, թերություններ կան Մարգարիտի կերպարում:

դ) Պիեսի «ինտրիգը» արհեստական ու շինծու է:

ե) Շիրվանզադեն չի սիրում «նրբություններ, երանգներ» և ռոմանտիկների նման կերտում է միայն խիստ համակրելի և հակակրելի հերոսներ. Էլիզբարովը «կատարյալ հրեշ է», Մարգարիտը՝ «աննյութական աղավնի»⁷:

⁵ «Հոսիոսական մամուլ», «Մշակ», 1909, N 5, հունվարի 10:

⁶ «Հայ Գրողների Կով. ընկ. երեկույթները, Մ. Մատենձյանի դասախոսությունը» «Հորիզոն», հասարակական, գրական, տնտեսական և քաղաքական օրաթերթ, Թիֆլիս, 1914, N 77, 13 ապրիլի:

⁷ Նույն տեղում:

Ցավոք, Մատենճյանից հետո ելույթ ունեցած բանախոսների խոսքը «Հորիզոնի» թղթակիցը ներկայացրել է համառոտ, կցկտուր, երբեմն էլ՝ անորոշ ձևակերպումներով, ուստի Ն. Աղբալյանի, Ա. Խոնդկարյանի ելույթի գլխավոր ասելիքը հստակ չէ: Պարզ է միայն, որ նրանք դեմ են արտահայտվել Մատենճյանի փաստարկների զգալի մասին: Վերջինիս տեսակետներին կողմ է Ա. Ջամալյանը, որ նույնպես գտնում է, թե այս պիեսը «արժանի չէ այն ուշադրությանը, որին արժանանում է նա հասարակության կողմից»⁸:

Երեկույթին գլխավոր բանախոսին հակաձառողներից ամենաձավալունն ու փաստարկվածը թերևս Ա. Ղազարյանի ելույթն է, որը բարեբախտաբար, իբրև առանձին նյութ, «Հորիզոնը» ընթերցողին ներկայացրել է իր համարներից մեկում: Ընդդիմախոսի հակափաստարկները հետևյալներն են (ներկայացնում ենք համառոտ)

ա) Սխալ է «Պեպոյի» ազդեցությունը տեսնել «Պատվի համարի» բոլոր մասերում, քանի որ «երկու դրամատուրգների ընտրած նյութերի մեջ մեծ տարբերություն կա: Մինչդեռ Սունդուկյանն իր դրամաներում գործ ունի նահապետական քայքայվող ընտանիքի հետ..., Շիրվանզադեն տալիս է արդեն կազմակերպված մեշչան ընտանիքը...»⁹:

բ) Դեմ է Բագրատի և Օթարյանի մասին արտահայտված տեսակետներին. առաջինը նոր ընտանիքի ամենաբնորոշ դեմքերից մեկն է, «ապագա ինտելիգենտ արդյունաբերողի տիպն է, որ չէք գտնի Սունդուկյանի մոտ»: Ավելորդ չէ նաև Օթարյանի կերպարը, քանի որ վերջինս «պատկերացնում է մեշչան ընտանիքի դրական կողմը, նա գծված է սեղմ ու ցայտուն»:

գ) Չի ընդունում պիեսում «ինտրիգի» արհեստականության մասին Մատենճյանի կարծիքը և համապատասխան բացատրություններով վեր է հանում Օթարյան–Էլիզբարյան հակասություններում առկա «լուրջ հոգեբանական պատճառները»:

Հայ գրողների կովկասյան ընկերության հերթական երեկույթն ընթացել է բանավիճային աշխույժ մթնոլորտում, որի ընթացքում ընդդիմադիր կողմերը դահլիճում

⁸ Նույն տեղում:

⁹ Ա. Ղազարյան, Մատենճյանը և Շիրվանզադեի «Պատվի համար»-ը, «Հորիզոն», 1914, N 79, 16 ապրիլի:

նստած հարյուրավոր ունկնդիրների ներկայությամբ անկաշկանդ ներկայացրել են սեփական տեսակետները: Այսքանով արդեն երեկոյթը ծառայել է իր նպատակին:

Հիշյալ միջոցառումն առավել համառոտ արձանագրված է նաև «Մշակի» էջերում: Ուշադրության արժանի մի նուրբ հանգամանք. Շիրվանզադեն, գժտված լինելով «Հորիզոնի» խմբագրակազմի հետ, 1914-ից (կամ գուցե մի քիչ ավելի շուտ) սկսել էր աշխատակցել «Մշակին»: Վերաբերմունքն այժմ այլ էր, և տարիներ շարունակ գրողին ու նրա ստեղծագործությունները չհամակրող թերթը, Մատենադանի ելույթը ներկայացնելով հանդերձ, ընդդիմանում է նրա քննադատության հիմնական կետերից մեկին՝ կապված Սունդուկյանի ազդեցության հետ. «Եթե համեմատական այսպիսի բռնազբոսիկ ձևով առաջնորդվելու լինենք, – գրում է Ս. Ռ.-ն, – այն ժամանակ կտեսնենք, որ Սունդուկյանի պիեսներն էլ նման են Օստրովսկիի, Մոլիերի և, պարադոքս չթվա, նույնիսկ Շեքսպիրի պիեսներին. կտեսնենք, որ շատ վեպեր նման են իրար՝ թե իրանց սյուժեներով, արժարժած գաղափարներով և թե կառուցումներով»¹⁰:

Մ. Մատենադանի դասախոսությունն առիթ տվեց նաև մեկ այլ վեճի՝ խնդիրը տեղափոխելով անձնական հարաբերությունների ոլորտ: Նախաձեռնողը Շիրվանզադեն էր, որը «Մշակի» էջերում իրենց ծանոթության ժամանակ այդ «ամբարտավան երիտասարդի» պահվածքն ու խոսքերը վերապատմելով՝ փորձում է նսեմացնել նրա մարդկային կերպարը և ապա եզրակացնում է. «Ահա այդ պարոնն է, որ Հայ Գրողների Ընկերության վերջին ժողովում քննեց, քննադատեց և զերոյի հավասարեցրեց իմ «Պատվի համարը»:

Ահա ինչպիսի քննադատներ կան հայերի մեջ»¹¹:

Նույն «Մշակի» 82-րդ համարում քննադատն ու գրողը նամակներով փորձում են մեկ անգամ ևս ճշտել իրենց հարաբերությունները. այստեղ էլ «ագրեսիվը» Շիրվանզադեն է, որ իր անպատշաճ պահվածքը պատճառաբանում է՝ ասելով. «Ես անհրաժեշտ եմ համարել ստախոսի դիմակը պատռել և ցույց տալ նրա իսկական դեմքը իր աուդիտորիային»¹²:

¹⁰ Ս. Ռ., Հայ գրողների ընկ. երեկոյթը, «Մշակ», 1914, N 76, 12 ապրիլի:

¹¹ Շիրվանզադե, Ահա ովքեր են հայ քննադատները, «Մշակ», 1914, N 79, 16 ապրիլի:

¹² «Նամակ խմբագրության», «Մշակ», 1914, N 82, 19 ապրիլի:

Ընդհանրապես դարասկզբի հայ մամուլի էջերում բանավիճելով այս կամ այն գրողի, խմբագրի ու քննադատի հետ՝ Շիրվանզադեն հաճախ կորցնում էր ընդդիմախոսի ներքին հավասարակշռությունը, իր դեմ հանդես եկողների խոսքի ենթատեքստում փորձում գտնել անձնական դրդապատճառներ: Նման միտումները շեղում էին վեճը բուն ուղղվածությունից, հակառակորդին դրդում համարժեք քայլերի: Իհարկե, ռեալիստ վիպասանն ու դրամատուրգը գիտեր իր ասելիքը. մեծ է նրա ավանդը հատկապես ռեալիզմի գեղագիտության մեկնաբանության հարցերում, որոնք ընթերցողին ներկայացվում էին նաև առանձին հրապարակումներով: Այնուհանդերձ, իբրև մարդ և բանավեճի (բանակռվի) մասնակից, նրա նյարդերը հաճախ տեղի էին տալիս...

Մ. Մատենճյանի դասախոսության առիթով ծագած անձնական վեճի այս դրվագը չվրիպեց մամուլի ուշադրությունից: Մասնավորապես «Հորիզոնը», «տգեղ հարձակում» որակելով Շիրվանզադեի հոդվածը, վրդովված նկատում է, թե նման «վարմունքները» միայն այլասերում են «առանց այն էլ անմխիթար հասարակական բարքերը»: Հոդվածագիրն «ուղղակի անտանելի» է համարում այն իրողությունը, որ «հեղինակը դիտողություններ է անում ոչ թե իր քննադատի ասածների մասին, այլ նրա անձնավորության մասին»¹³:

* * *

«Պատվի համարի» շուրջ 1914 թ. Հայ գրողների կովկասյան ընկերության երեկույթում ծավալված բանավեճը, թեև որոշ ուշացումով, մեկ անգամ ևս վկայում է, որ Շիրվանզադեի գրած յուրաքանչյուր նոր դրամա ակտիվ քննարկումների, տարածայնությունների ու վեճերի առիթներ էր տալիս: Այս առումով բացառություն չէ նաև 1908-ին Թիֆլիսի Արտիստական թատրոնում ներկայացված «Ավերակների վրա» դրաման: Նկատենք, որ հանդիսատեսը սառն ընդունեց այդ ներկայացումը. հետագայում էլ Թիֆլիսի ու Բաքվի հայկական դերասանական խմբերը հազվադեպ էին ներառում այն իրենց խաղացանկի մեջ:

¹³ «Մամուլ» խորագրի ներքո, «Հորիզոն», 1914, N 80, 17 սպրիլի:

Առաջին իսկ գրախոսությունը, որ լույս տեսավ «Գործ» թերթում, վկայում էր քննադատության խիստ վերաբերմունքը պիեսի նկատմամբ: Հոդվածագիրը՝ Ս. Յ.-ն, անդրադարձել էր ոչ միայն ստեղծագործության գաղափարական ու գեղարվեստական յուրահատկություններին, այլև փորձել էր վեր հանել Շիրվանզադեի աշխարհայեցողության և գրական գործունեության, իր կարծիքով, էական կողմերից մեկը: Ի դեպ, հոդվածի հենց այդ մասը ամօր տվեց Շիրվանզադեին՝ նույն թերթի համարներից մեկում հանդես գալու պատասխանելույթով: Ս. Յ.-ի գրախոսության երկրորդ մասի (1908 թ., 23 հոկտեմբերի, N 36) երկու հատվածները ներկայացնենք առանձնաբար: Առաջինն ըստ էության գրողի անցած քսանհինգամյա ստեղծագործական ճանապարհի ընդհանրացված գնահատականն է, որը հոդվածագրին տխուր մտորումների է մղում: Նրա կարծիքով՝ «Գործակատարի հիշատակարանից» մինչև վերջին՝ «Ավերակների վրա» դրաման Շիրվանզադեն շարունակում է «ստրկական հավատարմություն» ցուցաբերել «ինքն իրեն ու իր գրական կոչումին»:

Ի՞նչը նկատի ունի ավելի կոնկրետ:

Անցած տարիներին, գրում է նա, շատ բան է փոխվել. «Մեր կյանքի անձերը, նոր մարդիկ, նոր բնավորություններ հրապարակ եկան, միջավայրը հեղաշրջման ենթարկվեց, նոր խնդիրներ երևացին ... սակայն Շիրվանզադեն մնում է համառորեն առևտրի ու շահի նույն տաղտկալի աշխարհում, գործակատարների ու աֆերիստների նույն տարտամ շրջանում, կեղծ կամ անվճար մուրհակների, սնանկությունների կախարդական հանգույցներում»¹⁴:

Այս դիտարկումն էր առաջին հերթին վրդովել Շիրվանզադեին, որն իր պատասխան խոսքում գրախոսին հակադարձում է հետևյալ ինքնաբնութագրմամբ. «Ռուսահայ գեղեցիկ գրականության մեջ սկսած Աբովյանից մինչև մեր օրերը ոչ մի վիպասան, ոչ մի դրամատուրգ, ոչ մի բարք ու վարքերի արձանագրող այնքան բազմակողմանի չի եղել, որքան տողերիս հեղինակը իր երկերի մեջ»¹⁵: Այնուհետև կոնկրետ ստեղծագործությունների անուն առ անուն հիշատակմամբ հերքում է իր

¹⁴ Ս. Յ., «Ավերակների վրա», II, «Գործ», գրական, հասարակական, քաղաքական օրաթերթ, Թիֆլիս, 1908, N 36, 23 հոկտեմբերի:

¹⁵ Շիրվանզադե, Մի ակամա պատասխան, «Գործ», 1908, N 58, 18 նոյեմբերի:

գեղարվեստական կողմնորոշման մեջ գերակա համարվող միակողմանիությունը: Սրան ի պատասխան՝ Ս. Յ.-ն, իբրև արդարացու՞մ, թե՞ հաստատում, փորձում է այլ կերպ ձևակերպել նախորդ հողվածի միտքը, սակայն այս անգամ նրա գնահատականն այլ ուղղվածություն ունի: Այն, ինչ դիտվում էր իբրև «ստրկական հավատարմություն» կամ «միակողմանիություն», թերևս հեռավոր առնչություն միայն կարող է ունենալ նոր պատճառաբանության հետ. «Մենք պարզապես կամեցել էինք գտնել,– գրում է Ս. Յ.-ն,– թե որն է մեր հասարակության մեջ այն դասակարգը **ընդհանրապես**, որ ամենից **բնորոշ կերպով** երևում է պ. Շիրվանզադեի երկերում: Եվ իբրև այդպիսին մենք կանգ էինք առել մեր հիշած դասակարգի ու մեր հիշած միջավայրի վրա...»¹⁶: Գրախոսն այս հատվածում շեղվում է տրամաբանության օրենքներից բխող այն պահանջից, համաձայն որի՝ առաջադրվող դրույթների ճշմարտացիությունը պետք է ապահովել հուսալի փաստարկներով, «խուսափել անապացույց հիմնավորումներից»¹⁷:

Թերևս առավել հետաքրքիր է առաջին գրախոսության երկրորդ հատվածը, որտեղ հանգամանորեն քննության է առնված «Ավերակների վրա» դրաման գեղարվեստական ու գաղափարական դիտանկյուններով: Դրանց հանդեպ Շիրվանզադեն, որքան էլ զարմանալի է, միանշանակ անտարբերություն է ցուցաբերում՝ մի դեպքում պատճառաբանելով, թե ճաշակները տարբեր են, և նոր պիեսի մասին անբարենպաստ տեսակետները իրեն չեն կարող շփոթեցնել, մյուս դեպքում նկատելով, թե Ս. Յ.-ի անձնական կարծիքի դեմ ինքը վիճելու «փափագ չունի»:

Իսկ գրախոսի նկատառումները ի հայտ են բերում ռեալիստական դրամային բնորոշ մի շարք կարևոր կողմեր:

Առաջին, հողվածագրի կարծիքով՝ պիեսում «ներկայացված հոգիները» իրական են, որի համար գրողը բարձր է գնահատվում, սակայն այստեղ նկատում է էական մի թերացում. Շիրվանզադեն չունի «ընդհանրացման կարողություն, փիլիսոփայական խորունկ ըմբռնում. նա տեսնում է մասնավորը, անհատականը, շոշափելին, կոնկրետը, բայց հավաքածուն այդ բոլորի, ընդհանուրը վրիպում է նրա

¹⁶ Ս. Յ., Վիրավորված հեղինակը, «Գործ», 1908, N 69, 3 դեկտեմբերի:

¹⁷ Տե՛ս Նալա Ա. Անուս Անուսի մասին լեռն «Օգոստոս»

տեսողությունից: Նա ճանաչում է *այս* կամ *այն* մարդուն, բայց *մարդուն* ընդհանրապես, մեր կարծածի համաձայն,– լավ չի ճանաչում»¹⁸: Այդ պատճառով էլ հերոսները կոնկրետ մարդիկ են, որոնք «տիպեր» չեն դառնում:

Երկրորդ, Ս. Յ.-ին դուր չի գալիս այն, որ դրամայի բոլոր անձերը «դժբախտ են դուրս եկած»: Արդյունքում ի հայտ է եկել մի «դժբախտ քաղքենի (մեշչանական) բարոյական մորալ», որ հոգեբանորեն ճնշում, «կործանում է» ստեղծագործությունը: Այդ «մորալին» զոհ գնացած կերպարները «պատվի, բարոյականության խղճուկ ըմբռնմամբ» տաղտկալի են դարձնում պիեսը:

Երրորդ, դրամայի մեջ գրախոսը նոր բան չի տեսնում. «հինն է խտացված, թանձրացած այդտեղ» և հատկապես հնի այն մասերը, որոնք «հեռու են անկեղծ ու խորունկ հուզումից»:

Չորրորդ, հիմնական, կենտրոնական գաղափարը նույնպես ծախողված է: Վերջինիս հիմքում դրված հին և նոր աշխարհայացքների, տեսակետների բախումն ընդամենը «ցնորք է», քանի որ երկու ընտանիքներն իրարից «էապես չեն տարբերվում», իրար հակադրվող հերոսները խորքում գաղափարական տարբերություններ չունեն:

Վերոհիշյալ դիտողություններն այնուհետև ի մի են բերվել հողվածի եզրափակիչ հատվածում. «Շիրվանզադեի այս նոր դրաման իր կառուցվածքով ու բեմականությամբ միջակ գործ է, տիպերով ու անձերի հոգեբանությամբ՝ անբավարար, հիմնական գաղափարը՝ վրիպած...»¹⁹:

Ս. Յ. – Շիրվանզադե բանավեճում առկա է մի ուշագրավ դրվագ ևս: Իր պատասխանի վերջում գրողը խոստովանում է, թե միայն «հեղափոխականների դասակարգն» է, որ մինչև այժմ տեղ չի գտել իր երկերում: Իբրև պատճառ նշում է ռուսահայ հեղինակի գլխին կախված դամոկլյան սուրը և այն, որ հեղափոխական շարժում նկարագրելու համար հարկ կլինի «Եզովպոսի լեզու գործածել», ինչը «գրեթե գրականական անբարոյականություն է գեղարվեստական երկերում ...

¹⁸ Ս. Յ., «Ավերակների վրա», II, «Գործ», 1908, N 36, 23 հոկտեմբերի:

¹⁹ Նույն տեղում:

Գեղարվեստը պահանջում է պարզություն և անկեղծություն, որոնց դավաճանել – կնշանակե ապականել գեղեցիկը...»²⁰:

Այս խոսքերից ընդամենը ամիսներ անց Շիրվանզադեն ընթերցողներին է ներկայացնում հերթական դրաման, որ նվիրված էր... հայ հեղափոխականներին և հեղափոխական շարժմանը²¹: Խոսքը «Կործանվածի» մասին է: Ցարական գրաքննության հարուցած արգելքների պատճառով այն տպագրվեց արտասահմանում, «Անահիտի» 3–8-րդ համարներում:

* * *

«Կործանվածի» տպագրությունը, այնուհետև բեմականացումը Կ. Պոլսում (1909 թ. դեկտեմբերի 24-ին) բուռն արձագանքների տեղիք տվեց: Բանավեճը սկսվեց ու ծավալվեց արևմտահայ մամուլի էջերում 1909–1910 թվականներին: Երկու տարի անց՝ 1912-ին, «Կործանվածը» հայտնվեց նաև արևելահայ բեմի վրա: Այս անգամ արդեն պիեսն աշխուժորեն սկսեցին քննարկել արևելահայ պարբերականները:

Արևմտահայ իրականության մեջ առաջին լուրջ գրախոսությունը լույս տեսավ «Ազատամարտի» 1909 թ. 169, 170 համարներում (դեկտեմբերի 26, 28), Ռ. Դարբինյանի ստորագրությամբ: Կարճ ժամանակ անց այս հոդվածին հակադարձող հրապարակումներ հայտնվեցին «Արևելք», «Բյուզանդիոն» թերթերում, և ստացվեց այնպես, որ Ռ. Դարբինյանը բանակռվի մեջ մտավ երեք հոդվածագիրների հետ, որոնցից առաջինը (ժամանակագրական հերթականությամբ) «Արևելքի» թղթակից Միր-Երկաթն էր, երկրորդը՝ «Կործանվածի» հեղինակը՝ Շիրվանզադեն, երրորդը՝ «Անահիտի» խմբագիր Արշակ Չոպանյանը:

Արևմտահայ մամուլում «Կործանվածի» առիթով տպագրված այլ հրապարակումներից հիշատակենք մասնավորապես Տ. Կամսարականի ոգևորված արձագանքը «Դաշինք» թերթում: Իր տպավորությունները հանգամանորեն

²⁰ **Շիրվանզադե**, Մի ականա պատասխան, «Գործ», 1908, N 58, 18 նոյեմբերի:

²¹ Հետազոտողների վկայությամբ՝ Շիրվանզադեն այս դրաման գրել է «1907 թվին Շվեյցարիայի Լեվոքալդաքում: Հայկական Պետական թատերական թանգարանում գտնվող ձեռագիր օրինակը, որն, ամենայն հավանականությամբ, առաջին վարիանտն է, վերնագրված է «Կորածներ»: Հետագայում, մասնակի փոփոխությունների և վերամշակման ընթացքում, հեղինակը փոխել է նաև վերնագիրը», **Շիրվանզադե**, Երկերի ժողովածու, հտ. 6, Ե., Հայպետհրատ, 1959, էջ 540:

ներկայացնելով՝ հեղինակը խոստովանում է, թե այս պիեսը «ամենեն հուզիչ, ամենեն գեղապանձ ու հզոր երկն է զո՛ր հայ մը թատրոնի վրա հանած ըլլա երբեք»: Դրաման, ըստ Կամսարականի, հաջողված կարելի է համարել, եթե շահագրգռում և հուզում է, «բայց երբ *խորհիլ տալու* ավելի հազվագյուտ բարեմասնությունն ալ ունի՝ գերազանց գործ մը կդառնա ան նույնիե տայն»²²: Այդպիսին է համարում նա «Կործանվածը»:

Այժմ՝ բանակռվի մասին:

Նկատի ունենալով Ռ. Դարբինյանի տեսակետների հանդեպ վերոհիշյալ հոդվածագիրների հակադիր կեցվածքը՝ փորձենք համակարգել դրանք բանավիճային փաստարկ-հակափաստարկ հաջորդականությամբ: Միջանկյալ նկատենք. Միր-Երկաթը «լուրջ և հոգեբանական» վերլուծություն համարելով Ռ. Դարբինյանի հոդվածը՝ հակադրվում է այնտեղ իր նկատած «մեկե ավելի անիրավություններու» դեմ, Շիրվանզադեն, չհիշատակելով անգամ «Ազատամարտի» հոդվածագրի անունը, նրա առաջադրած տեսակետներից մեկին պատասխանում է բարոյախրատական ելույթով: Առավել հիմնավոր հակաձառությամբ հանդես է գալիս Ա. Չոպանյանը, որը ծավալուն մի հոդվածաշարում փորձում է կետ առ կետ հերքել Ռ. Դարբինյանի մեղադրանքները: Կանգ առնենք վերջինիս այն քննադատությունների վրա, որոնք տարածայնությունների տեղիք տվեցին:

Պիեսին ուղղված առաջին դիտողություններից մեկն այն էր, որ Շիրվանզադեն՝ իբրև թատերագիր, այս ասպարեզում «միջակ հաջողություններ» ունենալով, «Կործանվածը» դրամայում փորձել է վերարտադրել «նոր ժամանակի» գաղափարական հոսանքներն ու տիպերը, սակայն դրանք, նրա «ըմբռնողության» սահմաններից դուրս լինելով, վեր են նաև գրողի ստեղծագործական կարողություններից: Այնուհետև ավելացնում է. «Հարգելի հեղինակը, ապրելով Եվրոպա, տարաբախտաբար շատ քիչ, կամ ավելի ճիշտը՝ բնավ չէ ազդված նորագույն գաղափարական հոսանքներեն: Ինք ոչինչ չէ սորված նորագույն վարպետներեն՝ Իփսենեն, Մեթերլինկեն, Փըշեպիշևսկիեն, Կնուտ Համսունեն և Անտրենեն...»²³:

²² **Տիգրան Կամսարական**, Կոթողի մը առջև, «Դաշինք», օրաթերթ քաղաքական և գրական, Ջնյուննիա, 1910, թիվ 240, 19/1 մայիս:

²³ **Ռուբեն Դարբինյան**, Շիրվանզադեի «Կործանվածին» առիթով, Ա., «Ազատամարտ», օրաթերթ, Կ. Պոլիս, 1909, թիվ 170, դեկտեմբեր 28/10 հունվար:

Այս միտքն իր վրա սևեռում է ընդդիմադիրներից երկուսի ուշադրությունը. Շիրվանզադեն «Բյուզանդիոնում» հանդես է գալիս առանձին հոդվածով, նույն թերթում հարցին հանգամանորեն անդրադառնում է նաև Ա. Չոպանյանը:

Շիրվանզադեն երևույթը որակում է իբրև «տխուր սովորություն», որով վարակված է, նրա կարծիքով, հատկապես ռուսահայ մամուլը: Այնտեղ տպագրվող «գրչակների» հասցեին արված բնութագրումները խիստ երանգներ են ստանում՝ կախված տվյալ պահին գրողի գայրույթի աստիճանից՝ «նորություններին գերի ողորմելիներ», «ամեն բանի մեջ կապկություն», «ստրկության լուծը կրած դասակարգ» և այլն: Ռ. Դարբինյանի անունը չի տալիս, այլ ընդհանրացնում է նրա նման մտածողների և գրողների տեսակը, որոնցից՝ իբրև «մարդկային մտքի ու հոգու ստեղծագործության ասպարեզում» ստրկություն քարոզողներից, պետք է զգուշանալ: Բայց և այնպես հոդվածի բարոյախրատական մտորումների համատեքստում կա Ռ. Դարբինյանի դիտողության պատասխանը, որում ձևակերպված են գրողի և օտար գրականության փոխազդեցության սահմանները: Դրանք, ինչ խոսք, նորություն չէին նաև «Ազատամարտի» հոդվածագրի համար, սակայն Շիրվանզադեի կողմից ներկայացվում են որպես հակառակորդի տհասության չափանիշ. «Այդ մարդիկ չեն ընդունում, որ առողջ գրականությունն այն է, որ ընթանում է ազատ ճանապարհով, որ մի հեղինակ, այո՛, պետք է կարելվույն չափ հետևի նորագույն գրականություններին, կարդա, ուսումնասիրե, բայց պետք է միևնույն ժամանակ, պահպանի յուր ինքնուրույնությունը, ինչպես այքի լույսը...»²⁴:

Ռ. Դարբինյանի քննադատության հետ կապված՝ առավել ուշագրավ են Ա. Չոպանյանի հակափաստարկները: Քանի որ Շիրվանզադեի հայացքներն ու ստեղծագործությունը նա քննում է գրական դավանանքի, որոշակի ուղղության (ռեալիզմ) դիտանկյունից, ուստի համառոտ անդրադարձ կատարենք 1909 թ. «Անահիտում» (N 7–8) տպագրված «Շիրվանզադե» ուսումնասիրությանը: Չոպանյանը տալիս է այնտեղ հայ ռեալիստ վիպասանի աշխարհայեցողության հիմնական գծերը՝

ա) Նրա «գործին մեջ, կյանքը՝ ինչպես որ է, բյուրազան ու հակասական, կցովանա հարազատորեն»,

²⁴ **Շիրվանզադե**, Պետք է զգուշանալ, «Բյուզանդիոն», 1910, թիվ 4040, հունվար 23–5 փետրվար:

բ) Իր ստեղծագործություններում քարոզելու ձգտում չունի, «անկողմնակալ է ամենուն համար»,

գ) Հոգեբան դիտող է, ««կմտնե իր անձնավորությանց մորթին մեջ, և պահ մը անոնց կյանքովը կապրի, անոնց յուրաքանչյուրին հոգին կհագնի»,

դ) Նրա հերոսների մեջ սևն ու սպիտակը առանձնաբար ընդգծված չեն, մարդիկ են՝ «խառնուրդներ բարիի և չարի, համակրելի՝ երբ բարիին չափը գերակշիռ է, ատելի՝ երբ չարն է տիրապետողը»: Այլ խոսքով՝ «իբր ճշմարիտ իրապաշտ ցույց կուտա գլխավորապես սովորական մարդիկը, այսինքն Մարդը իր ընդհանրության մեջ, սովորական ամենօրյա կյանքը»²⁵:

Շիրվանզադեին այսպես ընկալող քննադատը անհիմաստ է համարում այն մեղադրանքը, թե նա չի ազդվել նորագույն գաղափարական հոսանքներից և ոչինչ չի սովորել նորագույն վարպետներից: Չոպանյանի կարծիքով՝ հայ գրողը՝ իբրև ռեալիստական դպրոցի ներկայացուցիչ, չի գայթակղվել ժամանակակից հոսանքներով, իր մեջ է փնտրել «ներշնչման ու արտահայտման տարրերը»: Քիչ հետո բերում է երկրորդ հակափաստարկը. Շիրվանզադեի «տաղանդի տեսակը» ներհակ է մոդեռնիստների, ավելի կոնկրետ՝ սիմվոլիստների գեղագիտական ըմբռնումներին: Վերջիններս խորհրդավորի սիրահար են, «անհատական ինքնատիպ մտայնության մը գերագույն զարգացումին ձգտող», այնինչ Շիրվանզադեն «պարզ, հստակ, «ուղղակի» արվեստի մարդն է»²⁶: Չոպանյանի մեկ այլ հակափաստարկ անմիջականորեն առնչվում է Շիրվանզադեի հետևյալ տեսակետին. վերջինս դեմ է ստեղծագործողի այն տեսակին, ով «այս տարի մի ձևով, մի ուղղությամբ է գրում, մյուս տարի մի ուրիշ ձևով, մի ուրիշ ուղղությամբ»²⁷: Քննադատն ասես շարունակում է գրողի միտքը, երբ նկատում է, թե նրա նման արվեստագետներն իրենց մնայուն խառնվածքով «առաջին օրեն իրենց հարմարագույն ուղին կգտնեն և անոր մեջ շիտակ կառաջանան»²⁸:

²⁵ Արշակ Չոպանյան, Շիրվանզադե, «Անահիտ», 1909, թիվ 7–8, էջ 146:

²⁶ Արշակ Չոպանյան, Ճշմարիտ քննադատությունը, Բ., «Բյուզանդիոն», 1910, թիվ 4076, մարտ 8–21:

²⁷ Շիրվանզադե, Պետք է գգուշանալ, «Բյուզանդիոն»..., թիվ 4040:

²⁸ Արշակ Չոպանյան, Ճշմարիտ քննադատությունը, Բ., «Բյուզանդիոն»... թիվ 4076:

Ռ. Դարբինյանի քննադատական երկրորդ դիտարկումը միմյանցից բխող հետևությունների է հանգեցնում: Նրա կարծիքով՝ Շիրվանզադեն, հեռու լինելով հայրենիքից (այդ տարիներին ապրում էր Փարիզում – Դ. Պ.), ի զորու չի եղել կենդանի ու հարազատ գծերով պատկերել «մեր վերջին հեղափոխական շրջանը: Այստեղից էլ երկրորդ հետևությունը. դրաման, որի մեջ գործողություն համարյա չկա, պետք է զարգացում ապրեր «հոգեբանական, ներքին բնավորությամբ», սակայն ձախողվել է, քանի որ դրամատուրգը «չէ կրցեր անհատներու հոգիին մեջ հաջողությամբ փոխադրել կռիվը, ողբերգությունը: ... Իր գործող անձերու հոգեկան տանջանքները հաճախ արհեստական բնույթ ունին...»²⁹:

Ա. Չոպանյանի համար երկու հետևություններն էլ անընդունելի են. նախ, նա գտնում է, որ հեռավորությունը երբեմն կարող է նաև օգտակար լինել գրողին, որ վերջինս ավելի ճիշտ տեսնի տվյալ իրադարձության ամբողջական պատկերը և նրա հոգեբանությունն ավելի լայնորեն ըմբռնի: Սակայն, ըստ քննադատի, հեղափոխական շրջանն իր ամբողջությամբ և էական գծերով ներկայացնելը Շիրվանզադեի նպատակը չի եղել. նա նախընտրել է «անհատական հոգիներու» պատկերումը: Եվ, հակառակ Դարբինյանի մոտեցման, «Արտիստի» հեղինակը, որ սիրում է «անհատականությանց բաղխումներեն առաջ եկած ներքին տռամները գծել», Չոպանյանի կարծիքով, այս պիեսը կերտել է մեծ վարպետությամբ: Նրան հուզում է հատկապես այն խոր դրամատիզմը, որ ապրում են «Կործանվածի» ազնիվ, գաղափարապաշտ հերոսները. «Իրարմե տարբեր իտեալներով տոգորված անհատներ, թեպետ հավասարապես մաքուր և անշահախնդիր, իրարու զարնվելով, փոխանակ ընդհանուր բարօրությունն աճեցնելու, զիրար կխորտակեն հաճախ: Ահա՛ բուն նյութը, ամենեն գեղեցիկն ու բարձրորեն հուզիչը զոր ցարդ Հայ մը թատրոնի վրա հանած ըլլա»³⁰:

Ի դեպ, այս հարցում Ռ. Դարբինյանին հակադրվում է նաև «Արևելքի» թղթակից Միր-Երկաթը: Նա համոզված է, որ Շիրվանզադեն «իր այդ տրամայով ուրիշ բան չէ ուզած ցույց տալ, բայց եթե որոշ խառնվածքով ու դաստիարակությամբ

²⁹ **Ռուբեն Դարբինյան**, Շիրվանզադեի «Կործանվածին» առիթով, Ա., «Ազատամարտ», 1909, N 169, դեկտեմբեր 26/8 հունվար:

³⁰ **Արշակ Չոպանյան**, Ճշմարիտ քննադատությունը, Գ., «Բյուզանդիոն», 1910, թիվ 4077, մարտ 9–22:

անհատներու հոգեբանական, երբեմն մշտական և երբեմն արտասովոր պարագայի մը ուսումնասիրությունը»³¹, և այս առումով պիտե՛սը համարում է հաջողված:

Երրորդ լուրջ դիտողությունը, որ ընդգծված է Դարբինյանի հողվածում, մատնանշում է «Կործանվածում» գաղափարական երկու հակադիր հոսանքների ոչ ճիշտ պատկերումը: Դրանք, որոնցից մեկը ներկայացնում է ազգայնամոլությունը, մյուսը՝ ազգատյացությունը, հողվածագրի կարծիքով, հայ իրականության մեջ «թիփիք» (բնորոշ) երևույթներ չեն. ազգասեր հայերը թշնամանքով չեն վերաբերվում գաղափարական այլ հոսանքներին, սոցիալիզմի հետևորդներն էլ, իրենց հերթին, ազգատյաց չեն: Կան, իհարկե, անհատներ, բայց, շարունակում է Դարբինյանը, «այդպիսիները... երբեք չեն հանդիսացեր *ներկայացուցիչներ* ամբողջ գաղափարական հոսանքներու: Եվ Շիրվանզատեի տեսակետը, «Կործանվածը»ի մեջ հեղափոխական տարբեր ուղղություններու վերաբերմամբ՝ տարաբախտաբար գրեթե ոչնչով չի զանազանվիր փողոցներու մեջ իրենց կրթությունը ստացած տգետ հեղափոխականներու գրգռիչ ըմբռնումներեն»³²:

Միր-Երկաթն, ընդհակառակը, գտնում է, որ դրամայի մեջ «գրգռիչ ըմբռնումներ» չկան: Գրողը իրավունք ունի կերտելու ցանկացած դավանանք ու աշխարհայացք ունեցող տիպարներ, «որքան ալ անոնք հակասեն ընկերական պայմանադրությանց սովորական կազմվածքին, բավական է, որ այդ տիպարներն իրենք իրենց համար տրամաբանական ու կենդանի ըլլան»³³:

Իր քննադատներին (մասնավորապես Միր-Երկաթին) ուղղված պատասխան հրապարակման մեջ Դարբինյանն այս անգամ շեշտում է ռեալիստ գրողների երկերում առկա «տիպերի» ստեղծման անհրաժեշտությունը, որոնք յուրացնում, մարմնավորում են «իրականության տարածված երևույթներու առանձնահատուկ, բնորոշ կողմերը»: Այնինչ Շիրվանզատեն, ըստ նրա, կերպավորել է *«մոլությամբ բռնված»* մարդկանց, որոնք ոչ թե ազգասերներ են, այլ ազգամուլներ, ոչ թե

³¹ **Միր-Երկաթ**, Վերջին խոսք մը Շիրվանզատեի «Կործանվածը»ին առիթով, «Արևելք», Կ. Պոլիս, 1910, թիվ 7230, 15 հունվար:

³² **Ռուբեն Դարբինյան**, Շիրվանզատեի «Կործանվածը»ին առիթով, Ա., «Ազատամարտ», 1909, N 169, դեկտեմբեր 26–8 հունվար:

³³ **Միր-Երկաթ**, Վերջին խոսք մը Շիրվանզատեի «Կործանվածը»ին առիթով, «Արևելք», 1910, թիվ 7230, 15 հունվար:

ընկերվարականներ են, այլ ազգատյացներ. «Կարծես թե հեղինակը *ականա* երկուքին ալ ծաղրանկարն է տվեր»³⁴:

Ա. Չոպանյանը թեև ընդունում է, որ Շիրվանզադեի «տիպարները տարածված չեն», սակայն հարցին մեկնաբանություն է տալիս այլ կտրվածքով: Նա գտնում է, որ դրամատուրգն իր հերոսների կերպավորմանը մոտեցել է գեղագիտական որոշակի նպատակադրմամբ. «Իր գծել ուզած հոգեկան տռամին տալու համար գերագույն սաստկությունը, ընտրած է ծայրահեղները՝ երկու հակընդդեմ դաստիարակությամբ տիպարներու խումբերուն մեջեն»: Նման մոտեցումը քննադատին մղում է եզրահանգելու, որ Սենեքերիմն ու Արտաշեսը ոչ միայն Շիրվանզադեի, այլև «ամբողջ հայ թատրոնին ամենեն հզոր ու կենդանի կերպարներն են»:

Եվ վերջապես՝ այս վերլուծություններից բխող ընդհանրացումների մասին, որոնցում վերստին բևեռացվել են ընդդիմադիր կողմերի տեսակետները:

Ռ. Դարբինյանն իր հոդվածի եզրափակիչ հատվածում նկատում է, թե դրամատիկ իրադարձություններով, հերոսություններով լի մեր կյանքը Շիրվանզադեին ներշնչել է «անչափ գեղեցիկ գեղարվեստական հղացում մը», սակայն գրողը ի զորու չի եղել «առարկայորեն ըմբռնելու իրերն ու երևույթները, փիլիսոփայորեն թափանցելու անոնց խորքերը և վարպետորեն պատկերացնելու այն դյուցազնական տիպերն ու հոսանքները, որոնց անունները կապված են մեր ժողովրդի ամենամեծ հաղթանակներու և ամենասոսկալի պարտություններու հետ»³⁵:

Այլ կարծիքի է Միր-Երկաթը: Նա չի ժխտում, որ «Կործանվածն» ունի թերություններ, սակայն էականն այն է, որ դրաման «մտածել կուտա, գաղափարներու պայքար կհարուցանե», ուստի և պետք է գնահատել իբրև «մեր ընթացիկ կյանքեն հետաքրքիր ու կենդանի գործ մը»³⁶:

Ա. Չոպանյանն ավելի ոգևորված է: Պիեսի տարբեր արժանիքներից նա իր վերլուծության եզրափակիչ մասում ընդգծում է հատկապես մի շարք հատվածներում ի

³⁴ Ռ. Դարբինյան, Իմ քննադատներին, «Ազատամարտ», 1910, N 186, հունվար 17:

³⁵ Ռուբեն Դարբինյան, Շիրվանզադեի «Կործանված»ին առիթով, «Ազատամարտ», 1909, N 170, դեկտեմբեր 28/10 հունվար:

³⁶ Միր-Երկաթ, Վերջին խոսք մը Շիրվանզադեի «Կործանվածը»ին առիթով, «Արևելք», 1910, թիվ 7230, 15 հունվար:

հայտ եկող «բարձր թելադրականությունը» և ապա ուշագրավ անցում է կատարում գրական նորագույն հոսանքներից սիմվոլիզմին: «Առանց «սենպոլիսթ» դպրոցին հետևելու ունի դիտավորության, – գրում է Չոպանյանը, – Շիրվանզատե անգիտակից – և ատով ավելի համեղ ու զորեղ – խորհրդանշանակության մը հասած է այս գործին մեջ, նյութին իսկ խորության ու հարստության բերմամբ, և շնորհիվ այն անկեղծ ու հզոր զգացման, որով ըմբռնած, ապրած է այդ նյութը»³⁷: Ըստ այդմ պիեսի հերոսներից շատերը բնորոշվում են իբրև «գաղափարականացած», «խորհրդանշաններ դարձած» կերպարներ. Սենեքեի մը «Հայ Ազգասերն» է, Արտաշեսը՝ «Հայ Միջազգայնականը», Հրանտը՝ «Անիշխանականը, Քանդիչը» և այլն:

Ռ. Դարբինյանն, ի դեպ, «Ազատամարտում» պատասխան հրապարակումներով հանդես է եկել և՛ Միր-Երկաթի, և՛ Շիրվանզադեի, և՛ Չոպանյանի հողվածների դեմ: Եթե Միր-Երկաթին տրված պատասխանում, ինչպես տեսանք, կրկին քննվում են «Կործանվածին» առնչվող խնդիրներ, ապա Շիրվանզադեին հակադարձող նյութում հիմնականում մատնանշվում են անձնական համակրանքներով ու հակակրանքներով առաջնորդվող գրողի սուբյեկտիվ մղումները. «Մեր գրականության մեջ եղած չէ թերևս մեկը, որ ինք այնքան բարոյապես նսենացուցած ըլլար իր գրական դեմքը որքան Պ. Շիրվանզատեն»³⁸:

Ա. Չոպանյանի դեմ գրած պատասխան հողվածում Դարբինյանը վիճարկում է հիմնականում «Անահիտի» խմբագրի առաջադրած գեղագիտական որոշ հիմնադրույթներ, իսկ «Կործանվածի» և նրա հեղինակի հետ կապված՝ վերստին հաստատում իր այն միտքը, թե ռեալիստ վիպասանը *«բարացուցական»* գրող է գերազանցապես»: Նրա կարծիքով՝ հեղափոխական «անհավասարակշիռ անհատականություններով» հարուստ հեղափոխական «արտակարգ միջավայրում» ծանրության կենտրոնը ոչ թե բարբերն են, այլ կրքերը՝ իրենց բախումներով, ծայրահեղություններով ու հակասություններով, որոնք «օտար են Պ. Շիրվանզատեի տաղանդին ու հոգիին»³⁹:

³⁷ Արշակ Չոպանյան, Ծշմարիտ քննադատությունը, Գ., «Բյուզանդիոն», 1910, թիվ 4077, մարտ 9–22:

³⁸ Ռ. Դարբինյան, Ռուսահայ մամուլը Պ. Շիրվանզատեի դատաստանի առջև, II, «Ազատամարտ», 1910, N 197, 30 հունվար:

³⁹ Ռ. Դարբինյան, «Պայծառատես» քննադատության երդվյալ տեսաբանին, «Ազատամարտ», 1910, N 252, 6 ապրիլ:

Արևմտահայ մամուլում «Կործանվածի» առիթով ծավալված բանակազմին արևելահայ պարբերականներից անդրադարձավ թերևս միայն «Մշակը»⁴⁰: Սակայն ունենալով կցկըտուր տեղեկություններ՝ թերթը ընթերցողին ներկայացնում է «Արևելքի» արծագանքը «Ազատամարտում» Ռ. Դարբինյանի հողվածի առնչությամբ, ապա կանգ է առնում «Բյուզանդիոնում» Շիրվանզադեի տպագրած «Պետք է զգուշանալ» հողվածի վրա: Ինչպես Դարբինյանին, այնպես էլ «Մշակի» խմբագրությանը զարմացնում և զայրացնում են գրողի արտահայտած «վայր ի վերո գաղափարները» ռուսահայ մամուլի ու նրա ներկայացուցիչների մասին՝ առիթ տալով եզրակացնելու, թե «մեր հայտնի վիպասանը և դրամատուրգը զուր տեղ է մարզություններ կատարում հրապարակախոսական և քննադատական ասպարեզներում»⁴¹:

Արևելահայ բեմի վրա «Կործանվածը» առաջին անգամ ներկայացվեց 1912 թ. հունվարի 30-ին Թիֆլիսի Արտիստական ընկերության թատրոնում: Աչքի առաջ ունենալով արևմտահայ պարբերականներում դրամայի շուրջ ծագած տարածայնություններն ու բանակազմը՝ Շիրվանզադեն այս անգամ «Տարագում» նախապես փոքրիկ նամակ-ծանուցմամբ արևելահայ ընթերցողներին ու քննադատներին համառոտ տեղեկություններ է հաղորդում պիեսի բովանդակության մասին, ապա եզրափակում խոսքը իր գրական կեցվածքը բնութագրող հետևյալ տողերով. «Ես չեմ ղեկավարվել ոչ կանխակալ գաղափարով, ոչ անձնական հակակրանքով կամ համակրանքով և ոչ մանավանդ ունե կուսակցության ոգով: Ես աշխատել եմ մնալ կուլիսների ետևում, թույլ տալով գործող անձանց և իրերին խոսել և գործել այնպես, ինչպես կամենում են իրանք»⁴²:

Արևելահայ քննադատների արծագանքը միանշանակ չէր. ներկայացմանը տրված գնահատականները տարբեր էին, վերլուծություններն ու մեկնաբանությունները՝ տարաբնույթ, սակայն բանավեճ կամ բանակազմ այս անգամ չծավալվեց: Դրամայի մասին գրախոսություններ տպագրեցին «Հորիզոն», «Մշակ», «Մամուլ», «Կռան» պարբերականները: Սրանց հավելենք նաև Ս. Հակոբյանի

⁴⁰ Այդ օրերին «Մշակում» լույս է տեսել նաև Արշ. Չիլինկիրյանի գրախոսությունը դրամայի՝ «Անահիտում» տպագրված ամսագրային տարբերակի մասին, որը, սակայն, բանակազմի հետ առնչություն չունի:

⁴¹ «Մամուլ» խորագրի ներքո, «Մշակ», 1910, N 48, 5 մարտի:

⁴² «Թատրոնի շուրջը» խորագրի ներքո, «Տարագ», 1912, N 1, էջ 16:

անդրադարձը «Կործանվածին» 1911 թ. Թիֆլիսում նրա լույս ընծայած «Շիրվանզադե» գրքում:

Արևելահայ քննադատների շրջանում պիեսի նկատմամբ դրական վերաբերմունքը նկատելիորեն զիջում է բացասականին: Պարբերականներից առավել բարեհաճը «Հորիզոն» է: Գրախոսություններում տեսակետների ընդհանրություն հաճախ է նկատվում, մանավանդ թերությունների վերհանման պարագային, ուստի այստեղ էլ զգացվում է դրանք խմբավորելու անհրաժեշտությունը:

Դրամայի արժանիքները գնահատողներից Ս. Թադևոսյանը (ի դեպ, հարկ եղած դեպքում նա չի զլանում նաև թերի կողմերը մատնանշել) գտնում է, որ «Կործանվածը» իրական կյանքի գեղարվեստական արտացոլում է, որտեղ շոշափված են այդ իրականության ցավոտ խնդիրները: Այս երկը «հաճախակի ցնցում է առաջացնում հանդիսատեսների մեջ և մոռացնել տալիս նրանց թատրոնի արվեստական պայմանները...»⁴³:

Ընդհանրապես պիեսը բարձր գնահատողները, խոսելով նրա արժանիքների մասին, հիմնականում մատնանշում են կերպարների հաջող կերտված լինելու հանգամանքը. ««Կործանվածի» տիպերը շատ հարազատորեն են գծված և այս դրամայի մեծագույն արժեքը հենց այդ տիպերի հարազատության մեջ է կայանում»⁴⁴, – նկատում է «Հորիզոնի» հոդվածագիր Մա-րը:

Շերոսների բնավորության և վարքի հանգամանալից վերլուծությամբ է հագեցած Ա. Ղազարյանի հոդվածը: Նա հաջողված է համարում հատկապես Սենեքերիմ Սահառունու և Ֆլորայի կերպարները: Առաջինի մեջ, ըստ քննադատի, Շիրվանզադեն խտացրել է նրա «դասի բոլոր լավագույն հատկությունները», որոնք էլ Սահառունուն դարձրել են «կենդանի, հարազատ և տպավորիչ»: Իսկ հանձին Ֆլորայի գրողը *«անգիտակցաբար* հայտնագործում է անհատի, հոգեբանորեն միայն ըմբռնելի այն թռիչքը, երբ մի դասի պատկանող անհատ անդամագրվում է շահերով

⁴³ Ս. Թադևոսյան, Կործանվածը, «Հորիզոն», 1912, N 30, փետրվարի 12:

⁴⁴ Մա-ր, Շիրվանզադեի «Կործանվածը», «Հորիզոն», 1912, N 22, փետրվարի 1:

բոլորովին հակառակ մի այլ դասի ... և ուզում է կտրվել իր շրջանի առանձնահատկություններից»⁴⁵:

Ի դեպ, Սահառունու կերպարի մասին դրական են արտահայտվում նաև պիեսի հանդեպ ընդհանուր առմամբ բացասաբար տրամադրված «Մշակի» քննադատները: Մասնավորապես Սիրողի կարծիքով՝ միակ ամբողջական կերպարը Սահառունին է, քանի որ «մենք տեսնում ենք նրա հոգին, նրա տենչերը, նրա ներքինը իր էությանը»⁴⁶: Սուրխաթյանը, ընդունելով հանդերձ Սահառունու և նրա աշակերտ Արազյանի կերպարների հաջողվածությունը, ի ցույց է դնում նաև բուն դրդապատճառը. «Դա մի ապացույց է,– գրում է նա,– որ Շիրվանգադեին առավելապես ծանոթ է եղել այն միջավայրը, որի մեջ հանդես են եկել վերոհիշյալ տիպերը: Եվ պետք է ասել, որ այդ տիպերն են, որ կենդանություն ու աշխուժություն են մտցնում, արժանիքն են կազմում նրա «Կործանվածի»⁴⁷:

Ի տարբերություն պիեսը գնահատողների, որոնք, ինչպես ասացինք, անդրադառնում էին հիմնականում հաջողված կերպարներին, քննադատողները (Կար-Միր, Ա. Տերտերյան, Հ. Սուրխաթյան, Սիրող, Ս. Հակոբյան) ընթերցողների ուշադրությունը սևեռում են, իրենց կարծիքով, գաղափարական ու գեղագիտական ավելի կարևոր իրողությունների վրա: Դրանք կարելի է ամփոփել մի քանի կետերում:

Առաջին, պիեսում կյանքի խորունկ ուսումնասիրություն չկա: Ըստ Ա. Տերտերյանի՝ այնտեղ հիմնականում «վայրիվերո և «ի լրո» հավաքած տեղեկություններ են, լավ չմըտածված և անկեղծ զգացմունքի բովում չկաղապարված հարևանցի դիտողություններ»⁴⁸: Սիրողն իր հերթին նկատում է, թե «Ընդհանուր խոշոր գծերով վերցված՝ համապատասխան են դիրքերը, բնորոշ են ուրվագծված տիպերը: Բայց նրանք կրում են արտաքին նմանություն...»⁴⁹:

⁴⁵ Ա. Գազարյան, Հայկական ներկայացումները Թիֆլիզում, Շիրվանգադեի «Կործանվածը», «Հորիզոն», 1912, N 230, 19 հոկտեմբերի:

⁴⁶ Սիրող, «Կործանվածը», «Մշակ», 1912, N 225, 1 փետրվարի:

⁴⁷ Սուրխաթյան, Շիրվանգադեի «Կործանվածը», «Մշակ», 1912, N 30, 11 փետրվարի:

⁴⁸ Ա. Տերտերյան, Շիրվանգադեի «Կործանվածը», «Կռան», հասարակական-տնտեսական և գրական-երգիծաբանական շաբաթաթերթ, Երևան, 1912, N 26, 13 մայիսի:

⁴⁹ Սիրող, Նույն տեղում:

Երկրորդ, խիստ քննադատության է ենթարկվում գրողի վերաբերմունքը դրամայում պատկերված գաղափարական հոսանքների և նրանց ներկայացուցիչների հանդեպ: Տերտերյանը համոզված է, որ Շիրվանզադեն վարպետ է «կենցաղական տիպերի» նկարագրության մեջ: Երկու ներհակ աշխարհայացքների և դրանց գաղափարատիպերի կերպավորման համար նրանից կպահանջվեր «շատ բարձր զարգացում, լայն և ընդգրկող աշխարհայացք, լուսամիտ և անկաշկանդ հոգի», որոնցից հեղինակը զուրկ է: Այդ պատճառով էլ նրա հերոսների (ազգայնական և միջազգայնական) վարքն ու գործունեությունը միագիծ ուղղվածություն ունի. ազգայնականների համար հայկականից դուրս ամեն ինչ անարժեք է թվում, միջազգայնականներն էլ հակառակ են այն ամենին, ինչ հայկական է. «Ո՞րտեղից է ճարել այս ապուշներին պարիզաբնակ դրամատուրգը»⁵⁰, – զարմացած հարցնում է քննադատը:

Նույն մոտեցումն ունի նաև Ս. Հակոբյանը, որը կարծում է, թե իրականության մեջ միջազգայնականն ու ազգայնականը «այնպիսի բուռն և կատաղի ներհակության մեջ չեն», ինչպես պատկերել է դրամատուրգը: Արդյունքում ստեղծվել են կերպարներ, որոնք զուրկ են «պատմական, իրական հիմքերից»:

Կար-Միրի (Աշոտ Աթանասյան) գրախոսության մեջ մատնանշվում է առաջին հերթին գրողի անձանոթությունը ժամանակակից սերնդի աշխարհայացքին, նրա «համախմբումներին», ապա իբրև ապացույց բերվում է Արտաշեսի և նրա ընկերների սխալ կերպավորմամբ առաջացած «անորոշ խառնուրդը». «Չգիտես, թե վերջապես ո՞ւմ հետ գործ ունես, ո՞վ է Արտաշեսը, հեղափոխական ո՞ր խմբակցությանն է պատկանում նա, ո՞վ է նրա ընկերը... Այդ ի՞նչ գործ է, որի շուրջ միացել են իրանց քաղաքական տարբեր աշխարհայացքներով ու գործելակերպով **տարբեր** այս անձինք...»⁵¹:

Սուրխաթյանը որոշակի տարբերակում է մտցնում հերոսների մեջ. ի տարբերություն «ուժեղ և ռելիեֆ կերտված» Սահառունու և Արազյանի (ի դեպ, ազգայնական կերպարների հաջողվածությունն ընդունում է նաև Կար-Միրը), քննադատը ձախողված է համարում «հեղափոխական տիպերի»՝ Արտաշեսի և նրա

⁵⁰ Ա. Տերտերյան, Նույն տեղում:

⁵¹ Կար-Միր, Կործանվածը, «Մամուլ», գրական, քաղաքական և հասարակական թերթ, Թիֆլիս, 1912, N 1, 8 փետրվարի:

ընկերների պատկերումը, որը վերագրում է գրողի անծանոթությանը հեղափոխականների միջավայրին, նրանց մտածելակերպին ու դավանանքներին: Դրանով իսկ նա «տվել է այդ տիպերի *ծաղրանկարները*, նսեմացնելով մեծ գործի նշանակությունը»⁵² (ընդգծումը մերն է – Դ. Պ.): Ի դեպ, «ծաղրանկար» (կարիկատուրա) բառը, կապված այս կերպարների հետ, հանդիպում ենք արևմտահայ մամուլում՝ Ռ. Դարբինյանի, իսկ արևելահայերից՝ նաև Կար-Միրի գրախոսություններում:

Երրորդ, այս քննադատները լուրջ թերություն են համարում նաև դրամայի հերոսների և նրանց գործողությունների մեջ առկա հոգեբանական ներքին պատճառաբանվածության բացակայությունը կամ դրա տարտամ ու թույլ լինելը: Մասնավորապես Ս. Հակոբյանը «Կործանվածում» հոգեբանական «շատ քիչ արժանիքներ» է տեսնում, քանի որ դրամատուրգը, «մոլորված» լինելով իր գլխավոր մտադրության մեջ, ստեղծել է գեղարվեստորեն «բավական անկատար» մի գործ: Սիրողն իր հերթին նկատում է, որ պիեսի «տիպերը» կրում են «ոչ հոգեբանական նկարագրի բնավորություն»: «Ո՞ր է գեղարվեստական և հոգեբանական պատճառաբանությունը: – Մենք չենք տեսնում», – հռետորական հարց է տալիս Ա. Տերտերյանը:

Չորրորդ, լավատեսական երանգ չունեն նաև ամփոփում-եզրակացությունները: Կար-Միրի կարծիքով Շիրվանգադեն, չկարողանալով հաղթահարել իր առջև դրված սկզբնական նպատակը, «ատրճանակն ուղղել է» ոչ այնքան իր գլխավոր հերոսի ճակատին, որքան պիեսի «ընդհանուր կառուցվածքին» և դրանով իսկ «մեռցրել» իր այս ստեղծագործությունը: Ա. Տերտերյանը նույնպես համոզված է, որ գրողն «իսկապես որ կործանել է յուր տաղանդը» «Կործանվածի» մեջ: Ս. Հակոբյանն ընդհանրացնում է իր դիտարկումները՝ իբրև ամփոփում ընդգծելով, որ Շիրվանգադեն «չի կարողացել թափանցել նոր շարժման խորքը, ըմբռնել այդ շարժումը իր առողջ և գեղեցիկ կողմերով, ապրել նոր մարդկանց բարձր ոգևորությունները, հաղորդվել նրանց հոգեկան, բարոյական կյանքին անմիջապես, տեսնել բոլորը առանց նախապաշարումների և առանց աղձատման»⁵³:

⁵² **Սուրխաթյան**, Շիրվանգադեի «Կործանվածը», «Մշակ», 1912, N 31, 12 փետրվարի:

⁵³ **Մինեռն Հակոբյան**, Շիրվանգադե, Թիֆլիս, 1911, էջ 255:

Արևմտահայ ու արևելահայ պարբերականներում «Կործանվածի» առիթով լույս տեսած վերոհիշյալ հրապարակումների համեմատական քննությունը ի հայտ է բերում մի քանի ուշագրավ միտումներ:

Արևմտահայերը (թերևս բացառությամբ Ռ. Դարբինյանի) ավելի շատ էին հակված դրվատելու պիեսը, վեր հանելու նրա գեղարվեստական արժանիքները, քան արևելահայերը: Նկատենք նաև, որ վերջիններիս մոտ չնկատվեցին այն հիացմունքն ու ոգևորությունը, որոնք առկա էին մասնավորապես Ա. Չոպանյանի և Տ. Կամսարականի հոդվածներում:

Վետաքրքիր մի իրողություն. արևելահայ քննադատները, դրամայի թերությունների մասին խոսելիս, հնչեցնում են հիմնականում այն դիտողությունները, որոնք մատնանշել էր Ռ. Դարբինյանն «Ազատամարտի» էջերում դեռևս մի քանի տարի առաջ: Հայացքների ընդհանրություն էր դա, թե՞ նույն մտքերի պատահական համընկնում. թերևս առաջինը, որ վկայում է հետևյալի մասին. հայ հեղափոխական կյանքի գեղարվեստական արտացոլումը դրամատիկական ստեղծագործության մեջ չափազանց լուրջ խնդիր էր: Նյութի ընկալումը դիտարկվում էր ոչ միայն գեղագիտական, այլև գաղափարական ու քաղաքական հարթության մեջ: Իսկ վերոհիշյալ քննադատների մոտեցումներում գեղարվեստականի հետ մեկտեղ առաջնային էր դառնում գաղափարական շերտերի օբյեկտիվ արտացոլման պահանջը, հարազատությունը այն իրադարձություններին, որոնք անբաժան էին այդ տարիների հայ իրականության կենսական ռիթմից: Այդ ռիթմը հասարակական ակտիվություն էր հաղորդում քննադատական մտքին՝ չբացառելով նաև տեսակետների ընդհանրությունը:

Այս համատեքստից դուրս, կարծում ենք, պակաս հետաքրքիր չեն «Կործանվածի» չոպանյանական մեկնությունները, որոնց շնորհիվ պիեսը մատուցվում էր ընթերցողին գեղագիտական ըմբռնումների դիտանկյունից:

Շիրվանզադեի պահվածքը 1912 թվականին, երբ դրաման պետք է ներկայացվեր արևելահայ բեմի վրա, ավելի հասկանալի ու տրամաբանական էր, քան 1910-ին: Այն ժամանակ «Բյուզանդիոնում» նրա բարոյախրատական ելույթը հարուցել էր արևմտահայ որոշ թերթերի, արևելահայ պարբերականներից՝ «Մշակի» դժգոհությունը: 1912-ին՝ ներկայացումներից առաջ, նա «Տարագում» հանդես եկավ

միայն համառոտ նամակ-ծանուցումով և հետագայում չարձագանքեց «Կործանվածի» ու իր հասցեին հնչած քննադատություններին:

* * *

Հաջորդ դրաման՝ «Արմենուիին», առաջին անգամ ներկայացվեց 1910 թ. դեկտեմբերի 28-ին, Թիֆլիսի Արտիստական ընկերության թատրոնում (տպագրվել է 1911-ին «Գարուն» գրական-գեղարվեստական ամսանախում, Գիրք Բ): 1910 թ. վերջին համարներում ներկայացմանն անդրադարձան «Հորիզոն» ու «Մշակը»⁵⁴: Հաջորդ տարվա առաջին ամիսներին այս պարբերականներում հայտնվեցին նոր գրախոսություններ, որոնցից մեկը բուռն արձագանքների, ապա նաև բանակոչի առիթ տվեց: Խոսքը «Մշակում» բժիշկ Բ. Աղասարյանի՝ «Արմենուիի» դրամայի առիթով տպագրած հոդվածի մասին է: Հեղինակը, նպատակ չունենալով պիեսն ամբողջությամբ վերլուծել, կանգ է առնում գլխավոր հերոսների պահվածքում և փոխհարաբերություններում առկա հոգեբանական մի շարք թերությունների վրա: Նրա կարծիքով՝ Սամսոն Ալամդարյանը (Արմենուիու ամուսինը) «անբնական տիպ» է, որի բնավորությունն ու աշխարհայեցողությունը և կատարած քայլերը իրար չեն համապատասխանում, անհամոզիչ է դիտվում ճարտարապետ Հնայակի (սիրեկանի) կերպարը: Սրանցից հետ չի մնում նաև ինքը՝ գլխավոր հերոսուհին. «Պարզ չէ, թե որն է այն իդեալը, որին ձգտում է. դաշնամուրը, բնության երևույթները, Պարիզում *տեսած* գեղարվեստական ստեղծագործությունները. դրանք կենդանություն և բուռն ոգևորություն ներգործող իդեալներ չեն, որ կարողանան ստիպել նրան մի վերին աստիճանի լուրջ և պատասխանատու քայլ անելու»⁵⁵: Հոդվածն ավարտվում է այն հույսով, թե գրողն «անկեղծ շնորհակալությամբ» նկատի կունենա նշված դիտողությունները:

Սակայն Շիրվանզադեն ընտրում է այլ ճանապարհ: Մի կողմ թողնելով դրաման և գրախոսի դիտարկումները՝ նա երկու օր հետո «Հորիզոնում» տպագրում է «Ե՞րբ վերջապես» բողոք-հրապարակումը: Անուններ չի տալիս, այլ բարձրացնում է իրեն (և

⁵⁴ Տե՛ս մասնավորապես Մա-ր, Շիրվանզադե.– «Արմենուիի», դրամա 4 արարվածով, «Հորիզոն», 1910, N 292, 30 դեկտեմբերի, N 293, 31 դեկտեմբերի, Բ. Ա., Շիրվանզադեի «Արմենուիին», «Մշակ», 1910, N 292, 30 դեկտեմբերի:

⁵⁵ Բժ. Բ. Աղասարյան, «Արմենուիի» դրամայի առիթով, «Մշակ», 1911, N 19, 29 հունվարի:

իր կարծիքով՝ նաև գրական հանրությանը) հուզող հետևյալ հարցը. Ե՞րբ պետք է գրողն ու գրականությունն ազատվեն մերձգրական դիլետանտիզմից: Բողոքը հասցեագրված է «դիպլոմավոր կամ ոչ դիպլոմավոր» այն ամբոխին, «որ սովորություն է դարձրել ամեն բանի մեջ իր քիթը խառնելու և ամեն բանի վերաբերմամբ հեղինակավոր լեզու գործածելու»⁵⁶: Վերջում բողոքը վերաճում է կրքոտ կոչի, որի մեջ խիստ բնորոշումը՝ «վանդալներ», ուղեկցվում է յուրաքանչյուր մասնագետի (*բժիշկ, իրավաբան, ինժեներ և այլք*) իր արհեստում օգտակար աշխատանք կատարել տալու ցուցումով:

Հողվածի կրքոտ տոնն անմիջապես փոխանցվեց «Մշակին», որը երկու օր անց, «Մամուլ» խորագրի ներքո, որոշակի հարցապնդումներով իր բողոքի ձայնը բարձրացրեց գրողի պահանջների դեմ: Հետագա օրերին «Մշակի» հողվածագիրների և Շիրվանզադեի միջև հակամարտությունն ավելի սրվեց. այս ընթացքում լույս տեսավ ևս 14 հողված, որոնց քննարկման առանցքում կրկին նույն արտառոց հարցն էր. եթե մտավորականը գրող (գրականագետ) չէ, իրավունք ունի՞ արդյոք մամուլում գրական ստեղծագործության առնչությամբ «դատողություններ անել կամ դատավճիռներ կայացնել»: Փոխադարձ վիրավորանքների ու մեղադրանքների ալիքն ի վերջո հանդարտվեց Շիրվանզադեի գրական գործունեության 30-ամյակին նվիրված տոնակատարությունների նախօրեին⁵⁷: Իսկ բժ. Աղասարյանի գրախոսությունը, որ «Արմենուհու» հեղինակի բարեհաճ վերաբերմունքի դեպքում կարող էր նաև շահեկան քննարկումների խթան դառնալ, ըստ էության իր նպատակին չծառայեց:

Այ. Շիրվանզադեի՝ 1910-ական թվականներին բեմադրված մյուս ներկայացումներին («Նամուս», «Չար ոգի», «Արհավիրքի օրերին») արևելահայ, որոշ դեպքերում նաև արևմտահայ մամուլը շարունակում էր արձագանքել, սակայն այդ հրապարակումները բանավիճային լուրջ քննարկումների չհանգեցրին:

5. «ՀԱԶՎԱԳՅՈՒՏ ՃԱՇԱԿԻ» ՏԵՐ ԳՐՈՂԸ՝ ՆՈՐՈՎԻ ԸՆԿԱՄԱՄԲ

⁵⁶ **Շիրվանզադե**, Ե՞րբ վերջապես, «Հորիզոն», 1911, N 22, 1 փետրվարի:

⁵⁷ Ավելի մանրամասն տե՛ս մեր «Մամուլը և մերձգրական դիլետանտիզմը» հողվածը, «Ժողովրդավար» (տեսության և պատմության հարցեր), Պրակ Զ, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 2003, էջ 135–142:

20-րդ դարի 10-ական թվականներին արևմտահայ ռեալիստ գրողների ստեղծագործություններից քննադատների ուշադրության կենտրոնում հայտնվեցին Գրիգոր Զոհրապի նորավեպերը: Վերջինս, որ անցյալ դարի 80-ականներին իբրև «փառավոր հայտնություն» (Հր. Ասատուրի բնորոշումն է) մտել էր գրական ասպարեզ, 1909–1911 թվականներին միայն հնարավորություն էր ստացել ի մի բերելու մամուլի էջերում ցրված իր գրական փոքր երկերը և առանձին ժողովածուներով ներկայացնելու ընթերցողին: 1909-ին Կ. Պոլսում լույս են տեսնում «Խղճմտանքի ձայներ», 1911-ին՝ «Կյանքը ինչպես որ է», «Լուռ ցավեր» գրքույկները, որոնցում ընդգրկված էր 34 նորավեպ: Սրանց հանդեպ հետաքրքրությունը մեծ էր և՛ արևմտահայ, և՛ արևելահայ քննադատների շրջանում: Բացի մամուլում լույս տեսած առանձին գրախոսություններից, 1913-ին հիշյալ ժողովածուների առիթով Կ. Պոլսում և Թիֆլիսում կազմակերպվեցին ուշագրավ բանավիճային քննարկումներ: Դրանցից առաջինը 1913 թ. մարտի 17-ին Էսայան սանուց միության կազմակերպած Գրական ասուլիսն էր, երկրորդը՝ նույն թվականի նոյեմբերի 21-ին Հայ գրողների կովկասյան ընկերության հերթական (19-րդ) երեկույթը:

Կարծիքներն ու մոտեցումները տարբեր էին: Դրանք երբեմն հակադրվում էին իրար, երբեմն էլ ներկայացվում պարզապես սեփական ընկալման դիտանկյունից:

Կ. Պոլսում տեղի ունեցած Գրական ասուլիսին վեց բանախոսներից երկուսը (Հ. Սիրունի, Գ. Մալխաս) համառոտակի կանգ են առնում Գ. Զոհրապի կյանքի և գրական գործունեության անցած ուղու վրա, հաջորդ երկուսին (Զապել Ասատուր, Գ. Խաժակ) հետաքրքրում են կոնկրետ խնդիրներ. մի դեպքում՝ կանանց կերպարները Զոհրապի նորավեպերում, մյուս դեպքում՝ գրողի և իր միջավայրի փոխհարաբերության առանձնահատկությունները: Շավարշ Միսաքյանի և Վահան Թեքեյանի բանախոսություններում առավել նկատելի է ընդհանրական հայացքը՝ ուղղված գրողի գեղագիտական ըմբռնումներին, ինչպես նաև այս կամ այն ստեղծագործության մեջ ի հայտ եկած «հայտնություններին», նկատված թերացումներին և այլն: Քանի որ Շ. Միսաքյանը հակված է հիմնականում քննելու Զոհրապի նորավեպերում, իր կարծիքով, առկա ոչ քիչ «վրիպումները» (նրա ելույթը վերնագրված է՝ «Զոհրապ և իր վրիպումները»), իսկ Վ. Թեքեյանին առինքնում է

մեծատաղանդ նորավիպագիրը՝ իր «անմրցելի հրաշակերտներով», ուստի փորձենք բանավիճային հարթության վրա հանդիպադրել այս երկու բանախոսների (հարկ եղած դեպքում կանդրադառնանք նաև Ջապել Ասատուրին և Գ. Խաժակին) առաջադրած սկզբունքային դրույթներն ու փաստարկները:

Շ. Միսաքյանի նկատած էական «վրիպումներից» մեկն այն է, որ Ջոհրապն իր նորավեպերում առավելապես «պատմող» է, չի խորասուզվում «կյանքի հորձանքին» մեջ: «Ու զարմանալի չէ,– շարունակում է նա,– որ, իր նորավեպերում մեջ ավելի հաճախ narrationներ, դիպագրություններ կան քան *երևույթներ*, ավելի *անհատներ* են որ կշարժին, քան *տիպարներ*: Սառաներ, Տալիլաներ չէ որ կներկայանան, այլ Սառա մը, Տալիլա մը»¹: Բանախոսը փաստորեն մատնանշում է նյութի տիպականացման առումով ռեալիստական արվեստին բնորոշ կարևոր հատկանիշներից մեկի բացակայությունը:

Թեքեյանի բանախոսության մեջ այս պարագան ուղղակիորեն դիտարկված չէ. փոխարենը նա ընդհանրական բնութագիր է տալիս գրողի գեղարվեստական տաղանդին՝ նկատելով. «Արվեստը, որով Ջոհրապ կպատկերացնե իր նորավեպերու նյութը, կատարելության կհասնի, և ավելի կարժե, ըստ իս, քան բուն իսկ նյութը»²:

Հաջորդ վրիպումն, ըստ Միսաքյանի, գրողի երկերում նկատվող հրապարակագրի «խորթ ջիղ մը»-ն է. «Բարոյախոսություն, քարոզություն, անվերջ խորհրդածություններ, որոնք կխաթարեն շքեղ կերտվածք մը»³ թուլացնելով նաև նյութի գեղարվեստական ընկալումը:

Հարցն այլ տեսանկյունով է քննում Վ. Թեքեյանը: Նրա կարծիքով՝ Ջոհրապը և իր սերունդը հայ հրապարակագրության մեջ մտցրին «ժողովրդասեր ու ժողովրդավար ոգի»՝ դառնալով նաև «իրապաշտության» (ռեալիզմի) առաջին սերմնացանները արևմտահայ գրականության մեջ: Նրա ելույթի ենթատեքստից բխում է հակառակ եզրակացությունը. Ջոհրապի մոտ հրապարակախոսությունը

¹ «Ջոհրապ և իր վրիպումները (բանախոսություն պ. Շավարշ Միսաքյանի)», «Գրական ասուլիսներ, Բ., «Գրիգոր Ջոհրապի նորավեպերը», Ա. Պոլիս, 1913, էջ 7:

² «Ջոհրապ իբր նորավիպագիր (ամփոփում պ. Վահան Թեքեյանի ճառին)», «Գրական ասուլիսներ...», էջ 25:

³ «Ջոհրապ և իր վրիպումները»..., էջ 7:

վերափոխվեց գեղարվեստի, քանի որ վերջինս «իբր նորավիպագիր, խորքով զուտ Պոլսահայ է, մինչ ձևը Ֆրանսիական է և իրապաշտ»⁴:

Հետաքրքիր է նաև նորավեպերում երևույթների, հերոսների հոգեբանական զարգացմանը հետամուտ երկու բանախոսների տեսակետների հանդիպադրումը: Եթե Միսաքյանը գտնում է, որ այդ զարգացումը հաճախ կեղծ դրսևորումներ է ստանում, գրողը ձգտում է նյութը հարմարեցնել վախճանին, գրվածքի ոգին զոհել «անսովոր կամ կեղծ» հանգույցներին (իբրև օրինակ վերլուծվում է «Ջմարադտան»), ապա Թեքեյանի մոտեցումն այլ է: Նա ընդունում է, որ Ջոհրապի նորավեպերը հոգեբանական գրվածքներ չեն, ինչպես ֆրանսիացի գրող Բուրժեիը, «սակայն իր հերոսները բոլորն ալ հոգեբանորեն ճիշտ են: Ան շատ անգամ բառ մը միայն կուտա, փոխանակ ամբողջ վերլուծման մը, և ահա խորապես կճանչնանք, կհասկնանք իր ներկայացուցած տիպարը»⁵:

Եզրակացությունները, որոնց հանգում են բանախոսները, բնականաբար, նրանց մեկնաբանությունների տրամաբանական վախճանն են. Միսաքյանի համար Ջոհրապը նման է խոստումի, որ «դեռ կտանջե», քանի որ դեռ չի տվել «իր Գործը, թեև ունի գործեր», Թեքեյանն, ընդհակառակը, նրան համարում է «հայ մտքին ամենեն փայլուն ներկայացուցիչներեն» մեկը՝ «միշտ ի խնդիր գեղեցկության և արդարության՝ որոնք ինձի կերևին սերտիվ իրարու խառնված իր գրեթե ամեն մեկ գործին մեջ»⁶:

Իր ելույթում Թեքեյանը նկատում է, որ Ջոհրապի նորավեպերում մեծ մասամբ շոշափված է կնոջ և սիրո թեման. մի շարք նուրբ դիտարկումներով ի ցույց է դնում նյութի գեղարվեստական արտացոլման որոշ առանձնահատկություններ, բայց ոչ ավելին: Ասուլիսում խնդրին առավել հանգամանորեն անդրադառնում է Ջապել Ասատուրը, որն ընդհանուր առմամբ բարձր կարծիք ունի Ջոհրապի ստեղծագործությունների մասին: Սակայն նրա բանախոսության առանցքում կնոջ և տղամարդու նկատմամբ գրողի դրսևորած միտումնավոր մոտեցման քննադատությունն է: Բանախոսին վրդովում է այն հանգամանքը, որ նորավեպերում

⁴ «Ջոհրապ իբր նորավիպագիր»..., էջ 25:

⁵ Նույն տեղում, էջ 26:

⁶ Նույն տեղում, էջ 28:

չկա իր սիրուն մինչև վերջ հավատարիմ մնացող որևէ կին հերոսուհի. բոլորն էլ խաբեության, կեղծիքի և անհավատարմության կրող են. «Կփորձվին հարցնել թե արդյոք իրապաշտ դպրոցը անբարոյական կինե՞ր միայն ներկայացնելու համար կազմըված է,– զարմացած հարցնում է Ջ. Ասատուրը, ապա շարունակում: – Ուրկե՞ կրցած է գտնել Ջոհրապ այն պարկեշտ, ազնվասիրտ, ուղղամիտ, հավիտենապես իրենց իտեալին հարած տիպարները, որոնք արական սեռին կպատկանին, և որոնք իր հերոսներու վսեմ պարը կկազմեն»⁷:

Ի դեպ, կնոջ դերի և առաքելության մասին Ջոհրապի մոտեցումները բազմիցս տարածայնությունների առիթ են տվել: Դեռևս 19-րդ դարի վերջին նա արդեն հստակ դիրքորոշում ուներ այս հարցի առնչությամբ, որն արտահայտել է մասնավորապես Ս. Տյուսաբի «Մայտա» վեպին նվիրված քննադատականի մեջ: Չընդունելով սեռերի հավասարության սկզբունքին կողմնակից հայ հեղինակի գաղափարները՝ Ջոհրապը նկատում է, թե խնդիրը «իրավաբանական փիլիսոփայության կվերաբերի», և հարկ է, որ նախ լուծում ստանա իմաստասիրական հարթության մեջ⁸: Ա. Ալեքսանյանի կարծիքով՝ գրողին հոգեհարազատ են հատկապես ֆրանսիացի փիլիսոփա Ժան-Ժակ Ռուսսոյի հայացքները, որոնցում բազմիցս շեշտված է մարդու վրա բնության ներգործուն և դաստիարակիչ դերի կարևորությունը. «Կնոջ ճիշտ կազմակերպված դաստիարակությունը պետք է մի նպատակ ունենա՝ նրան նախապատրաստել իր ապագա գործունեության և իր նախասահմանման կոչվածության բնական դրսևորմանը: ... Ջոհրապը, հետևելով Ռուսսոյին, այս հարցում ևս ելակետ է ընդունում բնությունը»⁹: Նման մոտեցմամբ՝ Ջ. Ասատուրի հարցումին տրված պատասխաններից մեկը կարելի է ամփոփել հետևյալ կերպ. նորավեպերում խեղաթյուրված հոգեբանության տեր կանանց կերպավորմամբ Ջոհրապն ասես ընդգծում է քաղաքակրթության ավերիչ դերը և արդյունքում կին էակի՝ իր բնական կոչումից օտարվելու իրողությունը:

Ասուլիսում ուշագրավ տեսակետներ են հայտնվում նաև Ջոհրապի աշխարհայացքի մասին: Ընդհանուր եզրեր կան մասնավորապես Շ. Միսաքյանի և Գ.

⁷ «Ջոհրապի հերոսուհիները (ճառ տիկ. Չապել Ասատուրի)», «Գրական ասուլիսներ...», էջ 16:

⁸ Տե՛ս Գ. **Ջոհրապ**, Երկերի ժողովածու, հտ. Գ, Ե., 2002, «Խարույկի մը պետք կա» հոդվածը, էջ 63–69:

⁹ **Արամ Ալեքսանյան**, Գրիգոր Ջոհրապի կենսափիլիսոփայությունը, Ե., «Գիր-գրոց», 1997, էջ 74:

Խաժակի մոտեցումներում: Երկուսն էլ գտնում են, որ Ջոհրապի հայացքներում որոշակի հստակություն չկա. «Ձեզի համար գաղտնիք է տակավին, թե ո՞րն է այն աշխարհը զոր կերպե, ո՞րն է այն աշխարհը զոր կատե» (Շ. Միսաքյան, էջ 12), Գ. Խաժակն ավելի առաջ է գնում՝ գրողին համարելով հայկական լիբերալիզմի ներկայացուցիչ: Այս ուղղությունը «չունի և ոչ մեկ արմատական միջոց իր իսկ ձաղկած հասարակական չարիքներուն դեմ: Ան կմատնանշե չարիքը, բայց ճամբա չի ցուցներ... Ջոհրապ այդ խումբեն է և խումբին լավագույնն է»¹⁰:

Ի տարբերություն նրանց՝ Ջապել Ասատուրին հիացնում է Ջոհրապի «գրելու հազվագյուտ ճաշակը», որի միջոցով կարելի է թափանցել գրողի իմաստասիրական ըմբռնումների խորքերը, հաղորդակցվել նրա «թափանցող և հզոր» խորհրդածություններին. «Ամբողջ փիլիսոփայություն մը երկու երեք նախադասությանց մեջ, որուն վրա կարելի է հատորներ գրել և որոնք իրենց անկեղծ, խիզախ, սլացող, քայքայող ու շինող իր մտքին փայլակներն են և կլուսավորեն ու կներշնչեն ամեն դասե, ամեն սեռե ընթերցողները»¹¹:

Գ. Ջոհրապին նվիրված Գրական ասուլիսը վկայությունն էր այն բանի, որ մեծ գրողի նորավեպերը, որոնք այս անգամ հրատարակվել էին ժողովածուներով, իբրև ռեալիստական արվեստի լավագույն նմուշներ շարունակում էին հուզել արևմտահայ ընթերցողին ու քննադատին:

Եվ ոչ միայն արևմտահայ:

Նույն 1913-ի նոյեմբերի 21-ին Հայ գրողների կովկասյան ընկերության 19-րդ երեկույթի մասնակիցների ուշադրության կենտրոնում կրկին Գ. Ջոհրապի նորավեպերն էին: Գլխավոր բանախոս Մ. Մատենճյանն, ի դեպ, դեռևս 1912-ի նոյեմբերին ունկնդիրների առաջ մեկ անգամ արդեն հանդես էր եկել գրողի ստեղծագործությանը նվիրված դասախոսությամբ¹²: Ըստ «Հորիզոնի» թղթակցի տեղեկատվության՝ բանախոսը ներկայացրել է Ջոհրապի գեղագիտական ըմբռնումների, նրա գրելաոճի առանձնահատուկ կողմերը, այնուհետև տարբեր

¹⁰ «Ջոհրապ և իր միջավայրը (բանախոսություն այ. Գ. Խաժակի)», «Գրական ասուլիսներ...», էջ 30:

¹¹ «Ջոհրապի հերոսուհիները (ճառ տիկ. Ջապել Ասատուրի)», «Գրական ասուլիսներ...», էջ 22:

¹² Բացի այս բանախոսություններից՝ Մ. Մատենճյանը 1917-ին ծավալուն մի հոդվածաշար է տպագրել «Համբավաբեր» թերթի էջերում՝ նվիրված Գ. Ջոհրապի կյանքին ու գրական գործունեությանը, տե՛ս Մ. Մատենճյան, Գրիգոր Ջոհրապ, Գրական ուսումնասիրություն, «Համբավաբեր», հասարակական, գրական շաբաթաթերթ Կովկասի հայոց բարեգործական ընկերության, Թիֆլիս, 1917, N N 2, 5, 7:

նորավեպերից ընտրված «մի շարք կտորներ» ընթերցելով՝ փորձել է համոզիչ երանգներ հաղորդել իր մեկնաբանություններին: Թղթակցության ամփոփիչ հատվածում նշվում է, թե ունկնդիրները գոհ չէին դասախոսությունից, քանի որ նրանք «հազիվ թե մի ամփոփ գաղափար կազմած լինեն Ջոհրապի մասին: Խոսքի այնքան շատ գովեստներից հետո նա մնաց դարձյալ անձանոթ, չլուսաբանված»¹³:

Նկատենք, որ դասախոսությունից հետո մտքերի փոխանակություն տեղի չի ունեցել, այլապես կարծանագրվեր թղթակցի կողմից:

Այլ էր վիճակը 1913-ի նոյեմբերին: Հայ գրողների կովկասյան ընկերության երեկույթի ընթացքում Մ. Մատենձյանի բանախոսությունից հետո աշխույժ քննարկում է ծավալվում, որին մասնակցում է ութ բանախոս: Ընդամենը մեկ համարում նրանց ելույթների սեղմ, բայց իմաստային առումով տարողունակ արձանագրությամբ «Հորիզոնի» թղթակիցը ներկայացնում է երեկույթի ընթացքն ու ամբողջական պատկերը:

Ի՞նչ հիմնական խնդիրներ են շոշափված Մ. Մատենձյանի բանախոսության մեջ:

Առաջին, ռեալիզմի ծագումն ու ձևավորման ընթացքը արևմտահայ գրականության մեջ, որի վրա, ըստ զեկուցողի, իրենց ազդեցությունն են թողել ֆրանսիական ռեալիզմը, «ռուսահայերի և տաճկահայերի» մերձեցումը («Արժույնու հողվածները, ռուսահայ գրականության ռեալ ձգտումները նպաստեցին դարձյալ տաճկահայ ռեալիզմին»)¹⁴, գավառական գրողների մուտքը, որոնց գործերը հարուստ էին ազգագրական նյութերով, պանդուխտների մասին խորհրդածություններով և այլն:

Երկրորդ, բանախոսի տեսադաշտում Ջոհրապի նորավեպերի երեք հատորներն են («Կյանքը ինչպես որ է», «Լուռ ցավեր», «Խղճմտանքի ձայներ»), որոնց վերլուծության ընթացքում վեր են հանվում դրանցում նկատված և՛ բացասական, և՛ դրական կողմերը:

Նախ խոսք է գնում բացասականի մասին:

¹³ «Մ. Մատենձյանի դասախոսությունը», «Հորիզոն», 1912, 13 նոյեմբերի, N 251:

¹⁴ «Հայ գրողների կով. ընկ. երեկույթները, Մատենձյանի բանախոսությունը», «Հորիզոն», 1913, N 265, 24 նոյեմբերի: Հետագա մեջբերումները թերթի նույն հրապարակումից են, ուստի տողատակի հղումներ չենք անի:

Մատենճյանի կարծիքով՝ նորավեպերի մեծագույն մասի նյութը «սերն է իր այլազան ձևերով»: Այն «հեշտամոլ է, զգայական», գաղափարական շունչ չունի և ամենակարևորը՝ չի պարունակում այն ձգտումներն ու բնազդները, որոնք «կազմում են մեր ժողովրդի փիլիսոփայությունը սիրո մասին»: Ուստի և այդ գործերը համարվում են «բովանդակությամբ աղքատ, մի տեսակ խաղալիքի նման»:

Նորավեպերի թերի կողմերից է համարվում նաև այն, որ ընթերցողներին մինչև վերջ հայտնի չեն դառնում հերոսների գործողությունների տեղը, ինչ ազգի ներկայացուցիչ լինելը, այլ խոսքով՝ «ցեղային ծանոթ հիմնական գծեր չեք տեսնում նրանց մեջ»: Որոշ գործերում կան կոնկրետ ազգության հերոսներ (հույն, հրեա, չերքեզ և ուրիշներ), սակայն նրանց կերպարները «անըմբռնելի են մնում, շատ դժգույն են»: Այնուհետև շարունակում է. «Միջավայրի, ինչպես և ազգությանց այդ անորոշությունը մի ռոմանտիկ տարր է մտցնում նրա իրական ձգտում ունեցող նորավեպերի մեջ»:

Մատենճյանը ռեալիզմին «վնասող» գծերից է համարում գրողի ճարտասանությունը, քնարական զեղումները, ապա նաև նրա «եսի» «չափազանց հաճախակի հանդես գալը», որի միջամտությունը վնասում է «պատկերի անանձնականությանը»:

Անդրադառնալով դրական կողմերին՝ բանախոսը նախ հիշատակում է այն «7–8 պատմվածքները», որոնք համարում է «ամենաընտիրներից տաճկահայ գրականության մեջ», այնուհետև պատճառաբանում. «Ամենից առաջ այստեղ դուք նկատում եք միջավայր, կյանքը իր աղմուկով, բազմագույն, լայն, իրական ... Այլևս ընդհանուր բառեր չէ գործածում հեղինակը, այլ մի որոշ, ծանոթ, դիտված ֆոն է տալիս ձեզ»:

Եվ այդ միջավայրի մեջ շարժվում են այդ միևնույն միջավայրի արտադրությունը եղող դեմքերը, կենդանի, որոշ, ծանոթ, շեշտված, որոնք ապրում են իրենց հոգեբանությամբ, պոլսեցիների հոգեբանությամբ, հայերի հոգեբանությամբ, և այս պատճառով նաև հանրամարդկային հոգեբանությամբ...»: Մատենճյանն ավարտում է բանախոսությունը՝ Ջոհրապին համարելով արևմտահայ գրականության մեջ «իրապաշտ դպրոցի փայլուն ներկայացուցիչներից մեկը»:

Նրանից հետո հանդես եկած բանախոսները կենտրոնանում են գլխավոր զեկուցման մեջ առաջադրված մի շարք խնդիրների վրա, որոնք կարելի է խմբավորել հետևյալ հաջորդականությամբ՝

ա) Ռեալիզմին առնչվող հարցեր,

բ) Տարածայնություններ Գ. Ջոհրապի ստեղծագործության «պակասավոր կողմերի» բնութագրման շուրջ,

գ) Անհամաձայնություններ գլխավոր բանախոսի նշած դրական կողմերի առնչությամբ,

դ) Սեփական մեկնաբանություններ, գնահատականներ:

Ա կետի կապակցությամբ իրենց տեսակետներն են արտահայտում Լեոն, Գառնիկյանը, Հ. Սոլովյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Ա. Ջամալյանը, Ա. Ղազարյանը:

Լեոն «կասկածից դուրս» է համարում ռուսահայ ռեալիստական գրականության ազդեցությունը թուրքահայ գրականության վրա, բայց բանախոսի բացատրությունները թերի համարելով՝ հարցին քաղաքական երանգ է տալիս՝ իբրև գլխավոր պատճառ դիտելով այն, որ «թուրքահայ ազատագրության գործի մեջ ռուսահայերը այդ թվականներից սկսեցին մեծ մասնակցություն ցույց տալ»:

Նա սխալ է համարում նաև թուրքահայ ռեալիստական գրականության մեջ Ա. Արփիարյանին անտեսելու և Գ. Ջոհրապին առաջնությունը տալու գլխավոր բանախոսի մոտեցումը, քանի որ, ըստ նրա, առաջինը «մեծ դեմք է իբրև ռեալիստ գրող», իսկ երկրորդը «այնքան էլ մեծ դեմք չէ, ինչպես կարծում է պ. Մատենճյանը»:

Հաջորդ բանախոսը՝ Գառնիկյանն, ընդհակառակը, գտնում է, որ ռուսահայ գրականության ազդեցությունը «տաճկահայ» գրականության վրա «այնքան էլ մեծ չէ, որքան որ կարծում են պ. դասախոսն ու Լեոն», սակայն «Հորիզոնի» թղթակիցը նրա փաստարկները չի բերում:

Արևմտահայերի մոտ ռեալիզմի ծագման պատճառների ու գնահատության մասին Մ. Մատենճյանի վերլուծական մեթոդը Հ. Սոլովյանը համարում է «պակասավոր»՝ ելնելով դասակարգային պայքարի սկզբունքից, Դ. Դեմիրճյանը՝ «տարակուսելի», քանի որ գրողի անհատականության նշանակությունը չէշտովեց, իսկ Ա. Ջամալյանի կարծիքով՝ թուրքահայ ռեալիզմը չբնորոշվեց «այնպես, ինչպես պետք էր»:

Ա. Ղազարյանն էլ իր դժգոհությունը հայտնում է՝ նկատելով, թե դասախոսը թուրքահայ գրականության վրա ֆրանսիական ռեալիզմի ազդեցությունը ներկայացրեց «այն աստիճան առածական ու չպատճառաբանված, որ նույն ձևով կարելի է համարձակ տարածել նաև անգլիական ու գերմանական գրականությունների վրա»:

Ելույթ ունեցողներից ոչ մեկն ըստ էության դրականորեն չի արձագանքել բանախոսության այս հատվածին: Տարածայնությունները շատ էին նաև Բ կետի (Ջոհրապի ստեղծագործության «պակասավոր կողմերի») կապակցությամբ արտահայտված կարծիքների մեջ:

Թերևս միայն Լեոն էր համամիտ Մատենճյանի այն մտքին, թե Ջոհրապի երկերը «զուրկ են տեղայնությունից»: Ասվածը հաստատելով՝ նա ավելացնում է, որ «այդ գիծը ընդհանուր է տաճկահայ գրողների գործերում»: Մյուս ելույթ ունեցողները հիմնականում չեն ընդունում գլխավոր բանախոսի նշած թերությունները, դրա հետ մեկտեղ յուրաքանչյուրը մեկնաբանում է դրանք յուրովի: Այսպես, Հ. Սոլովյանը, նշանակություն չտալով «միջավայրի ու ազգության» մասին դասախոսության մեջ հնչած դիտողություններին, համոզված է, որ գրողի երկերում «արտացոլվում են դասակարգային հարաբերությունները, և հենց դրանումն է կայանում Ջոհրապի մեծությունը»: Ա. Ջամայանը «բոլորովին սխալ» է համարում «ազգային միջավայրից դուրս և օտարազգի տիպերով» գրված նորավեպերի քննադատությունը, քանի որ «Գլխավորը նկարագրված տիպերի մեջ արտահայտված գաղափարների ու մարդկային հոգու հատկություններն են»: Իսկ Ա. Ղազարյանը «օտար դեմքերի» պատկերումը Ջոհրապի գրվածքներում համարում է դրական երևույթ, և դա պիտի վերագրել գրողի՝ «Պոլսո կյանքի լավատեղյակ լինելուն»: Նա չի ընդունում նաև նորավեպերում նկարագրված սիրո մեջ «գաղափարական շնչի» բացակայությունը՝ որպես «ճիշտ հակառակը պնդող» օրինակ մատնացույց անելով «Փոստալը»:

Մ. Մատենճյանի նշած «պակասավոր կողմերից» Ա. Ջամայանը սխալ է համարում նաև հեղինակի «եսի» հաճախակի գործածության առիթով արված դիտողությունը: Ըստ նրա՝ դա չի նշանակում, թե գրողն իր երկերում «եսականություն է դնում», քանի որ նա «միշտ էլ կարող է նկարագրված երևույթը պարզելու, խտացնելու համար բերել իր ստացած նույնանման տպավորությունը»:

Անհամաձայնություններ թեև քիչ են, բայց կան գլխավոր բանախոսի նշած դրական կողմերի առնչությամբ ևս (Գ կետ): Ն. Աղբալյանը գրողի

ստեղծագործությունն արժևորելու համար առաջնայինը համարում է այն, թե «*ինչպե՞ս* է մշակում նա իր նյութը, ի՞նչ կերպ է մոտենում նրան» (ընդգծումը մերն է – Դ. Պ.): Այս դիրքորոշմամբ՝ Ջոհրապի ստեղծագործությունները վերլուծելու ժամանակ, քննադատի կարծիքով, պետք է «գլխավորապես» նկատի ունենալ նրա անհատականությունը, որովհետև «միայն դրանով կարող ենք հասկանալ, թե ինչու նա այս կամ այն նյութն է մշակում»: Ի դեպ, գրողի անհատականության նշանակությունն իր խոսքի մեջ շեշտում է նաև Դ. Դեմիրճյանը:

Մ. Մատենճյանի հավանած լավագույն պատմվածքներում միջավայրի ու գլխավոր անձանց «ռեալ և որոշ» լինելուն է անդրադառնում Ա. Ջամայանը: Նա գտնում է, որ դասախոսի վերլուծությունն այստեղ թերի է. ունկնդիրների համար չպարզվեց, «թե ո՞րն է այդ հաջող պատմվածքների ռեալ միջավայրը»:

Եվ վերջապես Դ կետի, այսինքն՝ Ջոհրապի ստեղծագործությանը տրված կոնկրետ գնահատականների մասին: Ինքնատիպ է Մ. Բերբերյանի դիտարկումը, որը ներկաների ուշադրությունը մի պահ սևեռում է «ժուռնալիստ» Ջոհրապի գործունեության վրա՝ եզրակացնելով, թե «այդ հանգամանքը մեծ չափերով նպաստել է նրա ոճի հակիրճությանը»: Գրողի տեղն ու դերը հայ գրականության մեջ ուրույն բնութագրումներով ընդգծում են հատկապես Ա. Ղազարյանն ու Ն. Աղբալյանը: Առաջինի կարծիքով՝ «Նա մեր Մոպասանն է, առանց ունենալու նրա բացությունն ու չափազանց զգայնությունը. նա մեր Չեխովն է, առանց ունենալու վերջինիս հումորն ու հեգնանքը»: Ն. Աղբալյանը վեր է հանում մի դեպքում հայ նորավեպի վարպետի գրելաոճի հատկանշական կողմը («Ջոհրապի առանձնահատկություններից մեկն էլ այն է, որ նա այնքան պատմող չէ, որքան բնորոշող»), մյուս դեպքում ի հայտ է բերում գրողի ստեղծագործության խորքերում թաքնված հոգեբանական նրբերանգներ, իսկ ավելի որոշ՝ այն, որ «Ջոհրապը չնչինի վարպետ է, յուրաքանչյուր չնչինություն նրա մոտ դառնում է դրամայի նյութ, և դրանով է, որ նա առանձնահատուկ տեղ է բռնում մեր գրականության մեջ»:

Գ. Ջոհրապին նվիրված Գրական ասուլիսը և Հայ գրողների կովկասյան ընկերության հերթական երեկույթը իրենց թեմատիկ, բովանդակային ու կառուցվածքային ընդգրկումներով ի հայտ բերեցին և՛ ընդհանրություններ, և՛ տարբերություններ: Տարբերություններից նշենք մի քանիսը:

Եթե Գրական ասուլիսում Ջոհրապի ստեղծագործությունների մասին զեկուցումները թեմատիկ բաժանումներ ունեին (վեց զեկուցող և հիմնականում նույնքան էլ թեմա), ապա Հայ գրողների կովկասյան ընկերության երեկույթին (այսուհետև՝ Երեկույթ) կար մեկ հիմնական բանախոսություն:

Գրական ասուլիսի ընթացքում ուշադրության կենտրոնում Գ. Ջոհրապն ու իր ստեղծագործություններն են, իսկ Երեկույթին՝ և՛ Ջոհրապի երկերը, և՛ Մ. Մատենձյանի դասախոսությունը: Վերջինիս առաջ քաշած դրույթների քննարկումը տարբեր կարծիքների բախման հնարավորություն էր ընձեռել, որոնք միտված էին արևմտահայ ռեալիզմի ծագման ու ձևավորման ընթացքի լուսաբանմանը և ռեալիստ արձակագրի երկերի համակողմանի մեկնությանը:

Գրական ասուլիսին ելույթ ունեցողները բանավեճի մեջ չեն մտնում միմյանց հետ (խոսքը վերաբերում է նաև Շ. Միսաքյանին ու Վ. Թեքեյանին. նրանց կարծիքները պարզապես հանդիպադրեցինք՝ մոտեցումների հակադիր ուղղվածությունն ընդգծելու համար): Այնինչ Երեկույթի բանախոսները հիմնականում վիճարկում են գլխավոր զեկուցողի տեսակետները: Այլ խոսքով՝ Երեկույթն իրոք բանավիճային էր, որի դեպքում արևելահայ քննադատները Գ. Ջոհրապի ստեղծագործությունները տարբեր մեկնակետերից ներկայացնելու, մեկնաբանելու ավելի լայն հնարավորություններ ունեին:

Բնականաբար, քիչ չեն նաև այս միջոցառումների ընդհանուր կողմերը: Երկու դեպքում էլ դրանք ընթացել են ունկնդիրների անմիջական մասնակցությամբ, նույնն է քննարկման դրված թեման («Գ. Ջոհրապի նորավեպերը»):

Տեսակետների ընդհանրություններ կարելի է նկատել և՛ Ջոհրապին բարձր գնահատողների, և՛ նրա ստեղծագործության թույլ կողմերը մատնանշողների ելույթներում: Հիշենք մասնավորապես Շ. Միսաքյանի և Մ. Մատենձյանի հետևյալ դիտողությունները՝ Շ. Միսաքյան. «Հրապարակագրի խորթ ջիղ մը կապրի տակավին իր շատ նորավեպերուն մեջ» («Գրական ասուլիսներ...», էջ 7), Մ. Մատենձյան. «Ջոհրապը հաճախ ճարտասանություն է անում», նրա «ես»-ը չափազանց հաճախակի է հանդես գալիս», որի միջամտությամբ «վնասում է պատկերի անանձնականությանը» («Հայ գրողների կով. ընկ. երեկույթները») և այլն:

Մոտեցումների ընդհանրությունն առավել նկատելի է մի շարք հարցերի և հատկապես Գ. Ջոհրապի ստեղծագործության լեզվաոճական

առանձնահատկությունների մասին խոսելիս: Ջ. Ասատուրի կարծիքով՝ գրողի «ամենեն մեծ հատկությունը պիտի մնա գրելու հազվագյուտ ճաշակը» («Գրական ասուլիսներ...», էջ 21), Գ. Խաժակը նկատում է. «Ջոհրապի ոճը իրեն պես է – գիրուկ, կարճ, կտրուկ, եռանդուն ու ռումբի մը պես» («Գրական ասուլիսներ...», էջ 29), Մ. Մատենձյանը նրան համարում է «մեծ ստիլիստ», որի «ոճը կուռ է, հակիրճ, պատկերավոր, հարուստ և կենդանի» («Հայ գրողների կով. ընկ. երեկույթները») և այլն:

Այս միջոցառումների ընդհանրությունն ի հայտ բերող կողմերից մեկն էլ, թերությունների մատնանշմամբ հանդերձ, Ջոհրապ նորավիպագրի ստեղծագործությանը տրված բարձր գնահատականն է, 20-րդ դարասկզբի հայ գրականության մեջ նրա տեղի ու դերի ճշգրտմանը հետամուտ ազնիվ մղումը: Ուշագրավ է այդ առումով Գ. Խաժակի մի դիտարկումը: Նա Ջոհրապին համարում է հին սերնդի «ամենեն ավելի կատարյալ թիվը»՝ ավելացնելով, թե «Երիտասարդ սերունդը և կյանքի նոր պահանջները կըղձան նոր Ջոհրապի մը... Նորը կուզենք որ ցուցադրե նոր սերունդը» («Գրական ասուլիսներ...», էջ 32): Կկատարվե՞ր արդյոք բանախոսի ցանկությունը, եթե արևմտահայ գրական կյանքի բնականոն ընթացքը չընդհատվեր, դժվար է ասել:

* * *

Ընդհանրացնենք:

Ռեալիզմի շուրջ բանավեճերում (բանակռիվներում) տեսակետների բախման հանգույցում հաճախ է հայտնվում ազգային և օտար գրականությունների փոխառնչության, ապա նաև արժևորման խնդիրը: Երևույթը բնորոշ է արևելահայ ու արևմտահայ հատվածներին: Որպես երկբևեռ կենտրոններ հանդես են գալիս Կ. Պոլիսն ու Թիֆլիսը: Օտարամետ մղումների համար (այլացումի բևեռ) քննադատության թիրախ է դառնում հատկապես Կ. Պոլիսը, քանի որ

պետականագուրկ հայ մտավորականը ցավագին էր ընկալում շեղումները ազգային ինքնության ընդունված սահմաններից: Ուստի նաև այս համատեքստում պետք է գնահատել պայքարը այսպես կոչված «անբարոյական գրականության» դեմ, գավառական գրականության մեծարման միտումները և այլն: Նույն երևույթը, այս անգամ սոցիալ-կենցաղային հիմնախնդիրների արտացոլման համապատկերում (Շիրվանզադեի դրամաներին ուղղված քննադատությունը) տեղի էր ունենում արևելահայ իրականության մեջ: Այլ խոսքով՝ եթե ինքնության ազգային բևեռն ընդունենք իբրև «հայացք ներսից», իսկ այլացումի բևեռը՝ «հայացք դրսից», ապա կարող ենք արձանագրել, որ դարասկզբին հայ գրականության զարգացման գործընթացը՝ որպես երկու «հայացքների» խառնարան, իր ինքնության *ողակական* փոխակերպման համար մեծապես պարտական է հիշյալ բևեռների տևական բանավեճին:

Հետաքրքիր միտումներ կարելի է նկատել արևելահայ ու արևմտահայ պարբերականների գրական քաղաքականության մեջ: Ռեալիզմի գեղագիտական կատեգորիաների շուրջ բանավիճային քննարկումների ընթացքում ակնհայտ է խմբագրությունների չեզոք վերաբերմունքը: Սակայն նրանք անմիջապես աշխուժանում էին ռեալիստական երկի մեջ կոնկրետ գաղափարների, երևույթների գեղագիտական և բարոյահոգեբանական արտացոլմանը նվիրված բանավեճերում: Հենց այս առումով էլ թերևս կարելի է առանձնացնել մամուլի մի շարք օրգանների գրական դավանանքի ընդգծված կողմերը: Այսպես, «Անահիտը» (խմբագիր՝ Ա. Չոպանյան) առաջնային է համարում նյութի գեղարվեստական արժևորման խնդիրը: Այլ պարբերականներ, ինչպես «Բյուզանդիոնը», «Արևելյան մամուլը», «Ազատամարտը» արևմտահայերի, «Մշակը», «Մուրճը», «Նոր-դարը» արևելահայերի մեջ գրական գործում մեծապես կարևորում են նրա բովանդակային կողմի հասարակական հնչեղությունն ու բարոյական արժեքը: Հատկապես «Մշակի» էջերում տպագրվող ոչ քիչ հրապարակումներ դեռևս կրում էին նախորդ դարից եկող օգտապաշտական հայացքների ազդեցությունը: Սրանցից որոշակիորեն առանձնանում են «Մասիսը» (խոսքը 1901–1905 թվականների մասին է), «Հորիզոնը», «Լուսնան», որոնց էջերում տպագրվող բազմաթիվ հոդվածներում փորձ է արվում հավասարապես գնահատել ստեղծագործության թե՛ գեղագիտական և թե՛

հասարակական ներգործության հատկանշական կողմերը, այսինքն՝ համադրության փորձ է կատարվում:

Ռեալիզմի շուրջ ծագած բանավեճերում կարևոր դեր էր խաղում նաև այս կամ այն գրողի հանդեպ տվյալ պարբերականի և նրա խմբագրի շահագրգիռ պահվածքը, որ հաճախ հանգեցնում էր կողմնակալ վերաբերմունքի: Մասնավորապես է. Ջոլայի (Եվրոպացի գրողներից), Ալ. Շիրվանզադեի, Գ. Ջոհրապի և այլոց հանդեպ համակրանքը կամ հակակրանքը որոշ թերթերում ընդգծված արտահայտություններ էին ստանում: Դրանք ոչ միայն շեղում էին քննարկվող երկը օբյեկտիվ մեկնաբանությունից, այլև շիկացնում էին բանավիճային մթնոլորտը՝ միմյանց ուղղված քննադատություններում երբեմն հասնելով ծայրահեղությունների:

Հետաքրքիր պատկեր են ներկայացնում բանավեճի դրսևորման ձևերը՝ գրական ասուլիսներ, երեկոյթներ, նույն գրողի ստեղծագործությունների շուրջ առաջ եկած տարաձայնություններ, հարցարանում առաջադրված կետերի տարակերպ ըմբռնումներ և այլն: Սրանցում ակտիվորեն խաղարկվում են վեճի հիմնական բաղադրիչները (դրույթ-հակադրույթ, փաստարկ-հակափաստարկ, փաստարկում), որոնք, սակայն, ավարտական փուլում հանգում են բանավիճողների՝ սեփական ճշմարտությանն ապավինելու դիրքորոշմանը (թերևս որոշ բացառություն կարելի է անել գրական ասուլիսների և երեկոյթների պարագային): Դրանով իսկ թերագնահատվում է համադրույթը (համադրական ճշմարտությունը)՝ նեղացնելով ռեալիզմին և նրա հայկական դրսևորումներին համակողմանի մեկնաբանություններ տալու հնարավորության սահմանները:

Իսկ ընդհանուր առմամբ ռեալիզմի շուրջ ծավալված բանավեճերը իրենց ընդգրկման շրջանակներով և դրսևորման ձևերով նկատելիորեն զիջում են այն մեծաթիվ հրապարակումներին, որ հայտնվում էին մամուլի էջերում դարասկզբին հայ գրական կյանք մուտք գործած սիմվոլիզմի, նորագույն այլ հոսանքների առիթով:

ՄԻՄՎՈԼԻՉՄԻ, ԳՐԱԿԱՆ ՆՈՐԱԳՈՒՅՆ ՀՈՍԱՆՔՆԵՐԻ ՏԱՐԸՄԲՈՆՈՒՄՆԵՐ

1. ՄԻՄՎՈԼԻՉՄԻ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԴԱՐԱՍԿՁԲԻ ՀԱՅ ՄԱՍՈՒԼԻ ԷՋԵՐՈՒՄ (1903–1907 ԹԹ.)

19-րդ դարի մայրամուտին արևելահայ ու արևմտահայ մամուլում որոշակի մտավախություններ կային նոր դարի սկզբին հայ գրողների որդեգրելիք գրական քաղաքականության հանդեպ: Ինչպե՞ս կարձագանքեն նրանք Եվրոպայում արդեն ճանաչում գտած մոդերնիստական հոսանքներին, ի՞նչ զարգացումներ կունենան գրական ժանրերը, դեպի ո՞ւր կթեքվեն նախկին ուղղությունների փոխհարաբերություններում ի հայտ եկած ներքին օրինաչափությունները:

Ընդհանրապես հայ գեղարվեստական մտածողությանը բնորոշ էին գրական հոսանքներ սկզբնավորելու այն տենդագին որոնումները, որոնք առկա էին Եվրոպայում 19-րդ դարի երկրորդ կեսին: Հայ գրողը չունեւ Եվրոպացու ազատ մտածողությունն ու անկաշկանդ, անհատականությունը. օբյեկտիվ հանգամանքներից ելնելով՝ հաճախ ազգային կյանքի կարևորագույն հիմնախնդիրներն էին ուղղորդում նրա ստեղծագործական մղումները: Այս իրողությամբ թերևս պետք է բացատրել հայկական ռոմանտիզմի ակտիվությունը 19-րդ դարի 70–80-ական թվականներին, ռեալիզմի գերիշխող դիրքը 1890-ականներին և այլն:

Նման դիրքորոշման արտահայտություններից մեկն էլ գրական նորագույն ուղղությունների հանդեպ մամուլում դրսևորված զգուշավոր վերաբերմունքն է: Մասնավորապես 1900 թվականին «Մշակի» էջերում Տ. Հովհաննիսյանը անդրադառնում է «Անահիտի» 1900 թ. փետրվարյան համարում սիմվոլիստական ոճով գրված որոշ ստեղծագործությունների, խոսում այս ուղղության հիմնական կողմերի մասին՝ ընդգծելով վերջինիս հանդեպ իր բացասական վերաբերմունքը:

Հողվածագիրը հարցը քննում է կուլտուր-պատմական դպրոցին բնորոշ հայեցակետով: Ըստ Հովհաննիսյանի՝ եթե առաջնորդվենք սիմվոլիզմի գեղագիտական սկզբունքներով, ապա «Ամբոխը իր ծգտումներով, իր շահերով գործ չունի գեղարվեստի տաճարում: Այդ հայացքը ինքյան բացասությունն է գեղարվեստի, որովհետև գեղարվեստը, ինչպես ճիշտ նկատել է Տենը, «այն առանձնահատկությունն ունի, որ և՛ վսեմ է, և՛ ժողովրդական՝ արտահայտելով ամենավեհ բաները և ամենքի համար»¹:

Դրա հետ մեկտեղ նոր հոսանքների, հատկապես սիմվոլիզմի մասին դարասկզբի մամուլում հայտնվում են լայնախոհ քննությամբ աչքի ընկնող հրապարակումներ: Այս առումով մտքերի փոխանակման յուրօրինակ խթան հանդիսացավ Ն. Ադոնցի «Գրական նշմարներ. դեկադանս և սիմբոլիսմ» հոդվածը, որ տպագրվեց 1903-ին Ս. Պետերբուրգում, իր իսկ խմբագրությամբ լույս տեսած «Բանբեր գրականության և արվեստի» ամսագրի առաջին համարում: «Բանբերի...» լույսընծայումը նկատելի աշխուժություն առաջացրեց արևելահայ մամուլում. նրա հրապարակումներին անդրադարձան «Լուսնան», «Նոր-դարը», «Տարազը», «Մշակը»:

19-րդ դարի 80-ական թվականներին Ֆրանսիայում սկզբնավորված գրական նոր ուղղությունը՝ սիմվոլիզմը, միանշանակորեն չէր ընկալվել գրողների և գրականագետների կողմից: Հակառակորդները այն գնահատում էին իբրև «դեկադենտական»՝ անկումային հոսանք՝ համապատասխան պատճառաբանություններով, իսկ համակիրները համարում էին այդ բառը պատահական և վիրավորական՝ «ուղղված նորերի հասցեին»: Ադոնցը քաջածանոթ էր հարցի շուրջ ծավալված խոսակցություններին ու քննարկումներին ոչ միայն Ռուսաստանում, այլև Եվրոպայում: Հայ մամուլի էջերում սիմվոլիզմի հասցեին ուղղված հիմնականում մերժողական գնահատականները, կամա թե ակամա, հայ ընթերցողի գեղագիտական ընկալումները սահմանափակելու միտում ունեին, այնինչ սիմվոլիստական պոեզիան՝ հանձինս Պ. Վեռլենի, Ա. Ռեմբոյի, Ս. Մալարմեի և մյուսների, բանաստեղծական նոր հայտնությունների դռներ էր բացել եվրոպական գրականության մեջ:

¹ Տ. Հովհաննիսյան, Մեր դեկադենտները, «Մշակ», 1900, N 75, 26 ապրիլի:

Ո՞րն էր այն նորը, դրականը, որ շարունակաբար ընդլայնեց այս ուղղության հունը, հետևորդներ ունեցավ եվրոպական մյուս երկրներում, որո՞նք էին սիմվոլիստների գեղագիտական ըմբռնումների առանցքային կողմերը: Ադոնցը խնդիրը քննարկում է հատկապես այս շրջանակներում:

Նման մոտեցումը հողվածագրին մղում է նախ փիլիսոփայական մտորումների: Նկատելով, որ դրապաշտությունը՝ որպես փիլիսոփայական համակարգ, 19-րդ դարավերջին զգալի տեղատվություն է ապրել, և վերստին լայն ասպարեզ է բացվել իդեալիստական ուղղությունների համար, նա ընդհանրացնում է. «Սիմբոլիստական տեսությունը համակված է ժամանակակից փիլիսոփայական աշխարհայեցողությամբ (նկատի ունի իդեալիստական աշխարհայեցողությունը – Դ. Պ.), որի հիմքը Շոպենհաուերի իմացաբանությունն է»²:

«Մտահայել, խորին էությանը վերահասու լինելու համար»,– սիմվոլիզմը բնութագրող այս աֆորիստիկ ձևակերպմանը այնուհետև հաջորդում են կոնկրետ դիտարկումները: Ադոնցը համամիտ չէ «դեկադանս» և «սիմվոլիզմ» հասկացությունները չտարբերակողների և դրանք նույն հարթության վրա դնողների հետ: Դեկադենտությունը, ըստ նրա, դիմագիծ չունեցող մերժողական շարժում է, որը կարելի է դիտարկել ոչ միայն իբրև գրական, այլև «ընդհանուր հասարակական-սոցիալական երևույթ»: Այնինչ սիմվոլիզմը «դեկադանսից ելնելու փորձ է», «ավերումների վրա նոր շենք կանգնելու ձգտում» կամ հեղինակի մեկ այլ պատկերավոր բնութագրմամբ. «Եթե առաջինը մի աղջամուղջ է կամ ինչպես հավատացնում են՝ անկման վերջալուսի մթություն, երկրորդը՝ անտարակույս արշալուսային շառագունում է»³:

Ի՞նչ սկզբունքներ են դրված սիմվոլիզմի գեղագիտության հիմքում:

Արտաքին աշխարհն, ըստ սիմվոլիստների, ոչ միայն գորշ ու անհետաքրքիր է, այլև խաբուսիկ, քանի որ կորցրել է իր «նախնական բնավորությունը»: Ուստի անհրաժեշտ է այդ աշխարհից դուրս և նրանից վեր մեկ այլ աշխարհի հաստատել՝ «Արվեստի աշխարհը»: Մի կողմ դնելով արվեստի ռեալիստական և ռոմանտիկական ըմբռնումները՝ նրանք փորձում են նորովի մեկնաբանել գրողի, գրականության առաքելությունը: Ադոնցը մեջբերում է Ա. Մալարմեի տեսական կարևոր դրույթներից մեկը,

² Ն. Ադոնց, Գրական նշմարներ. դեկադանս և սիմբոլիզմ, «Բանբեր գրականության և արվեստի», հանդես վեցամսյա, Ա. Գիրք, Մ.-Պետերբուրգ, 1903, էջ 161:

³ Նույն տեղում, էջ 159:

այն է՝ «Ո՛չ թե իրեր պետք է ստեղծենք, ... այլ լոկ իրերի հարաբերությունը ըմբռնենք. այս հարաբերությանց թելերն են, որ հյուսում են բանաստեղծությունն ու երաժշտությունը»⁴: Իսկ սա իր հերթին նշանակում է դառնալ հոգու ներքին հարուստ կյանքի, նրա բարդ ելևէջների թարգմանը:

Մարդն ունակ է զգալու, խորհելու և հուզվելու: Հույզերը նրա հոգու «ամենից փափուկ ու նուրբ տարրերն են», որոնք բանաստեղծներն անվանում են նաև «սրբազան դող»:

Հույզերի արտահայտիչը հիմնականում երաժշտությունն է: Բայց ինչո՞ւ միայն երաժշտությունը: Սիմվոլիստների կարծիքով՝ մարդու մեջ վսեմ և խորունկ հույզեր արթնացնելուն նպատակամղված պետք է լինի նաև գրական երկը: Ուստի Ադոնցն առանձնահատուկ շեշտում է սիմվոլիզմի գեղագիտության առանցքային դրույթներից մեկը. «Նոր գեղաբանական տեսությամբ՝ բանաստեղծությունը մինչև այժմ աշխատել է նմանել նկարչության և նորա հետևությամբ՝ նկարել բառերի օգնությամբ բնությունը, վերստեղծել պատկերներ. հիմիկ նկարչության հետ միասին պետք է ձգտե մոտենալ երաժշտության, և նպատակ ունենա նույնպես հույզեր առաջ բերել: Այսուհետև բանաստեղծությունը բառերի երաժշտություն է, ինչպես և նկարչությունը՝ գույների և գծերի»⁵:

Իհարկե, ռոմանտիկ ու պառնասական բանաստեղծները զգալիորեն հղկել էին բանաստեղծության «արտաքին չափն ու ձևը», բառերի ընտրության մեջ բացառել պատահական մոտեցումը, սակայն, սիմվոլիստների կարծիքով, երաժշտության հետ «մրցելու» համար շատ ավելի կարևոր էր այն, թե բանաստեղծությունը ներքին երաժշտական ինչ զգացողություն և հույզեր է «հարուցանում»: Նման մոտեցման դեպքում անհրաժեշտ է, որ բանաստեղծն այլևս չնկարագրի երևույթը կամ իրը. չէ՞ որ երաժշտությունն էլ իրն իր անունով չի կոչում, այլ «միմիայն հնչյունների անմեկին վերտերով»: Սիմվոլիստ բանաստեղծը պետք է կարողանա միայն թելադրել, ներշնչել: Նա «աշխատելու է ոչ այնքան ասել, որքան թելադրել և ընթերցողը – ավելի գուշակել, քան հասկանալ»⁶,– գրում է հայ գեղագետը՝ մեջբերում կատարելով Հ. դը

⁴ Նույն տեղում, էջ 167:

⁵ Նույն տեղում, էջ 167:

⁶ Նույն տեղում, էջ 169:

Ռենիեից: Նկարագրությունը, պարզ խոսքը պետք է իրենց տեղը զիջեն ակնարկներին: Բանաստեղծ-ընթերցող փոխհարաբերությունը դրվում է այլ հարթության վրա. ընթերցողն ազատ է, բանաստեղծը պարզապես ակնարկում, շնջում է նրա ականջին, և այս դեպքում առաջնայինը վերջինիս գեղագիտական զգացողությունն է, հուզական ընկալման խորությունը, որոնց միջոցով նա կարող է թափանցել բանաստեղծության խորքերը, գուշակել բանաստեղծի «թելադրության էությունը, երգի իմաստը»: Պոեզիան երաժշտության մակարդակին բարձրացնելը, նրան նույնպիսի վսեմ առաքելությամբ օժտելը համարվում էր «նորագույն բանաստեղծության խոշոր գյուտը»⁷ 19-րդ դարավերջի եվրոպական գրականության մեջ:

Իր խոսքն ավելի ամբողջական դարձնելու նպատակով Ադոնցը քննում է նաև ռոմանտիկ և սիմվոլիստ բանաստեղծների գեղագիտական մոտեցումների հիմնական տարբերությունը. ռոմանտիկները «նեղ անհատականություն և անձնական գույն» էին հաղորդում իրենց զգացմունքներին, ընդգծում էին իրենց հերոսների բնավորության բացառիկ ու անսովոր կողմերը, որոնք գուցե հատուկ էին այս կամ այն մարդու զգացմունքին, սակայն բնորոշ չէին «զգացմունքին ընդհանրապես»: Սիմվոլիստներն ընտրել էին այլ ճանապարհ. նրանք, հողվածագրի կարծիքով, «ներբողում են զգացումի բացարձականը, անկախ նրա մասնավոր արտահայտությունից, ուստի նրանց երգերը ընդհանրության սեփականությունն է: Նա չի խոսում եզական դեպքից ծնունդ առած վշտի մասին, այլ գեղգեղում է այն տրտունջը, որ դարեր է տեսել, որ նույնչափ հին է, որքան աշխարհը և արգասիք է «ապրելու չարիքի»⁷:

Ն. Ադոնցի հողվածը ուշագրավ էր հատկապես երկու առումով: Նախ, այն արևելահայ իրականության մեջ գրական այս ուղղությունը համակողմանիորեն ներկայացնող առաջին լուրջ ուսումնասիրությունն էր: Հեղինակը ոչ միայն քաջածանոթ է նյութին, այլև մատուցում է այն համակարգված՝ ի ցույց դնելով սիմվոլիզմի փիլիսոփայական և գեղագիտական ըմբռնումների տարբերակիչ կողմերը: Ադոնցն ըստ էության արդարացնում է սիմվոլիզմի ծնունդն ու ձևավորման ընթացքը՝ համարելով այն Եվրոպայում տեղի ունեցող գրական գործընթացների օրինաչափ դրսևորում:

Երկրորդ հանգամանքը կապված էր արևելահայ մամուլում հողվածի ունեցած արձագանքների հետ:

⁷ Նույն տեղում, էջ 172:

«Բանբերի...» խմբագիրը հարցը ներկայացրել էր եվրոպական չափանիշներին համապատասխանող սկզբունքներով, և բնական էր հայ քննադատների ոչ միանշանակ վերաբերմունքը:

Առաջին արձագանքողներից մեկը Գարեգին Ենգիբարյանն էր: «Լուսայում» նրա տպագրած գրախոսականը ինչպես հողվածի, այնպես էլ ամսագրի մասին դրական միտում չունեց: «Բանբերի...» հրատարակությունն, ըստ հողվածագրի, անիմաստ է և «գեղեցիկ քմահաճույքի» արդյունք, քանի որ շատ սակավ ընթերցողներ ունի, տպագրված չափածո երկերը անհասկանալի են, գրված դեկադենտական հովերով, իսկ Ադոնցի ուսումնասիրությունը կառուցված է սխալ հիմքի վրա: Ինչո՞ւ: «Խնդիրը նրանում չէ, թե այս կամ այն երևույթը կյանքի մեջ կա թե ոչ,– պարզաբանում է նա իր միտքը,– այլ նրանումն է, թե այս կամ այն երևույթի զարգացումը և տարածումը որքան նպաստավոր է մարդկության կամ հասարակության բախտավորության համար»⁸: Գ. Ենգիբարյանն առաջին պլան է մղում հասարակության գոյության, հասարակական իդեալի խնդիրները, որոնք բարձր են անհատի տրամադրությունից և նրա գոյության խնդրից: Այս մոտեցմամբ՝ «դեկադենտիզմը» ապագա չունի, այն «սանձարձակ անհատականության-տրամադրության պոեզիա է», ուստի և՛ «հակահասարակական հոսանք», քանի որ «մարդը միմիայն անհատ չէ, այլև ընկերավարական կենդանի, հասարակության անդամ»⁹: Նման մոտեցումը նրան մղում է եզրակացնելու, որ «դեկադանսի» գաղափարների քարոզը ի վերջո կարող է հանգեցնել նաև անիշխանության:

Գ. Ենգիբարյանի հակափաստարկներում որևէ խոսք չկա սիմվոլիզմի՝ որպես գրական ուղղության մասին: Քննադատը «մոռանում է» նաև այն իրողությունը, որ Ադոնցն իր հողվածում արդեն իսկ տարբերակել էր «դեկադանս» և «սիմվոլիզմ» հասկացությունները: Եվ ընդհանրապես, հարցի գեղագիտական ըմբռնումը ստորադասված է հասարակական կեցության, հասարակական իդեալների կարևորությանը: Գ. Ենգիբարյանն, ի դեպ, այն քննադատներից չէր, որոնք գրականության մեջ երկրորդական դեր էին հատկացնում ստեղծագործության գեղարվեստական արժանիքնե-

⁸ Գ. Ենգիբարյան, Մատենախոսական, Բանբեր գրականության և արվեստի, «Լուսն», 1903, Թիֆլիս, N 5, էջ 232:

⁹ Նույն տեղում, էջ 233:

րին: Պարզապես կյանքի, աշխարհի ընկալման սիմվոլիստական ըմբռնումները դեռևս խորթ էին ոչ միայն արևելահայ ընթերցողի, այլև արևելահայ քննադատի գրական քիմքին:

Ն. Ադոնցի հողվածի հանդեպ ընդդիմադիր ակտիվ կեցվածքով աչքի էին ընկնում հատկապես գրականության դերին ու առաքելությանը «օգտապաշտական» հայեցակետով մոտեցող քննադատները, որոնք այդ տարիներին հիմնականում աշխատակցում էին «Մշակին» և Մուրճին»:

1903-ին «Մշակի» սեպտեմբերյան համարներից մեկում (9 սեպտեմբերի, N 196) լույս է տեսնում «Մի գրական նորություն» հողվածը Լ. ստորագրությամբ:

Ի տարբերություն Ենգիբարյանի, Լ.-ն, որ Լեոն է, ուրախությամբ է արձագանքում «Բանբերի...» ծնունդը: Նա ամսագիրը համարում է մի «հաճելի նորություն», որ ուշադրություն է գրավում թե՛ շքեղ արտաքինով և թե՛ բովանդակությամբ: Անդրադառնալով բովանդակային կողմին՝ առանձնացնում է «Բանբերի...» լուսավոր և ստվերոտ կողմերը, իսկ «ստվերներ» ասելով՝ նկատի ունի առաջին հերթին Ադոնցի հողվածը և ամսագրում զետեղված չափածո որոշ գործեր:

Լեոն նույնպես «Լուծայի» հողվածագրի նման չի առանձնացնում դեկադանսը սիմվոլիզմից, մի կողմ է թողնում վերջիններիս գեղարվեստական արժանիքները և կանգ է առնում գրող-ընթերցող փոխհարաբերություններում գրողի կողմից սեփական մտքերը պարզ, հասկանալի շարադրելու խնդրի վրա: Նման մոտեցումը, բնականաբար, պարզունակ է դարձնում քննադատի դատողությունները, միակողմանիություն հաղորդում դրանց: Լեոն անհաղորդ է սիմվոլիստ գրողների խորքային նուրբ որոնումներին, գրական երկը երաժրշտությանը մերժեցնելու և համապատասխան հույզեր արթնացնելու նրանց մղումներին. «Ես մարդ եմ, – գրում է նա, – խոսում եմ ինձ շրջապատողների հետ այնպես, որ ինձ հասկանան, և ես կամենում եմ, որ ինձ հետ էլ խոսեն այնպես, որ ես էլ հասկանամ: Այս տարրական մարդկային պահանջներին չեն համապատասխանում դեկադանս և սիմբոլիստ ուղղությունները: Եվ հենց այս պատճառով էլ նրանք ապագա չունեն, հենց այս պատճառով էլ չեն կարող մարդկության մեջ դեր կատարել»¹⁰:

¹⁰ Լ., «Մի գրական նորություն», «Մշակ», 1903, N 196, 9 սեպտեմբերի:

Հողվածագիրը ամսագրում լույս տեսած «դեկադենտական» բանաստեղծություններում տեսնում է «միայն մշուշ, միայն խառնափնթորություն», արևելահայ գրականության մեջ հիշյալ ուղղությունների բացակայությունները չի դիտում իբրև պակասություն և հերթական անգամ շեշտում է այն միտքը, որ հայ գրողը «իր ընդունակությունները գործադրե այնպես, որ *օգուտ տա հասարակության* (ընդգծումը մերն է – **Ղ. Պ.**), որ կատարած լինի ժամանակի առաջնակարգ, ամենակարևոր պահանջները»¹¹: Իսկ այդ պահանջներից, Լեոյի կարծիքով, շատ հեռու են դեկադանսի «անբովանդակ», «երևակայական հմայքները»:

«Բանբերի...» առաջին համարի լույս ընծայմանն անդրադառնում է նաև «Նոր-դար» թերթը: Որևէ խոսք չկա Ադոնցի հողվածի և ընդհանրապես սիմվոլիզմի կամ դեկադանսի մասին. հողվածագիրն առանձնապես ոգևորված չէ ամսագրով, քանի որ այն «չէ՛ խոսում կարդացողի սրտի հետ, չէ՛ տաքացնում նրան»¹²: «Բանբերը...» գրավեց նաև արևմտահայ մամուլի ուշադրությունը: «Հանդես ամսօրյայի» գրախոսը, ընդհանուր առմամբ դրական կարծիք հայտնելով ամսագրի մասին, բացասաբար է վերաբերվում Ադոնցի հողվածին: Նրա կարծիքով՝ «Ինչպես որ սիմբոլիստ ոտանավոր գրող մը յուր գաղափարը ընթերցողին շատ անգամ չի կրնար հասկցնել, այնպես ալ Պ. Ադոնցին այս հողվածը փոխանակ կոկիկ ու սեղմ կերպով նույն ուղղության ինչ ըլլալը բացատրելու, կսկսի ոլոր մոլոր ճամբաներ ընել...»¹³:

Գրախոսությունների մեջ թերևս բացառություն է «Տարագում» Վ. Փափազյանի տպագրած անդրադարձը: Հեղինակը «Բանբերի...» որդեգրած ուղղության անվերապահ կողմնակիցն է: Ավելին, նրան վրդովում են այն «կաղապարային քննադատները», որոնք դժկամությամբ կամ արհամարհանքով են վերաբերվում գրական նոր հոսանքներին: Փափազյանի համար անընդունելի են «խոսեցեք ժողովրդին հասկանալի լեզվով», «բառերի կուտակում», «դեկադենտականություն» արտահայտությունները: Չանդրադառնալով Ադոնցի ուսումնասիրությանը, որում արտահայտված մտքերին համամիտ է, հեղինակը կանգ է առնում հատկապես «Բանբերում...» տպագրված չափածո գործերի վրա: Ա. Յարձանյանի և Հ. Թումանյանի բանաստեղծական որոշ

¹¹ Նույն տեղում:

¹² **Է. ք. Ն.**, Մատենախոսություն, «Նոր-դար», 1903, N 161, 11 սեպտեմբերի:

¹³ **Հ. Համբ.**, «Բանբեր գրականության և արվեստի», Ա գիրք, «Հանդես ամսօրյա», բարոյական, ուսումնական, արվեստագիտական, 1903, Վիեննա, N 12, էջ 383:

հատվածների համադրմամբ նա առաջինի լեզուն համարում է «արտահայտությունների ու պատկերացումների սքանչելիք», իսկ երկրորդինը՝ «միամիտ ու տղայական արտահայտություններով» մի թոթովանք՝ այն համոզմունքը հայտնելով, որ «գրական նոր հոսանքը վաղ թե ուշ կփշրե կաղապարները և կվարժեցնի ժողովրդին՝ պահանջ զգալու հարուստ լեզվի, շքեղ արտահայտությունների»¹⁴: Նման մոտեցումը նույնպես զերծ չէր ծայրահեղությունից, քանզի լեզուն (թեկուզ և այն շքեղ լինի) բարձրակարգ բանաստեղծության միակ երաշխավորը չէ: Փափագյանի հողվածում դրվատելին գրական նոր հոսանքների հանդեպ դրսևորած ոչ կաղապարային մոտեցումն էր:

Մեկ տարի հետո՝ 1904-ին, Ն. Ադոնցը հրատարակում է «Բանբերի...» Բ. գիրքը: Հայ պարբերականների արձագանքները ստիպում են նոր համարը սկսել փոքրիկ բացատրականով: Նկատի ունենալով ոչ միայն իր հողվածի, այլև «Բանբերի...» մյուս նյութերի հանդեպ քննադատների վերաբերմունքը՝ նա կանգ է առնում երկու հիմնական խնդրի վրա. առաջին՝ արվեստը և նրա ընկալումը, երկրորդ՝ լեզու և ուղղագրություն: Առաջին դեպքում ընդգծվում է այն ճշմարտությունը, որ արվեստն է կրթում ճաշակ, քանզի վերջինս ձևավորվում է արվեստի արարչական ուժի, նրա գեղարվեստական արտահայտության հիմքի վրա: Այս սկզբունքային մոտեցմամբ Ադոնցն ասես զգուշացնում է հայ քննադատներին՝ մակերեսային վերաբերմունք չդրսևորել գեղարվեստական երկի, ինչու չէ՝ նաև գրական ուղղության (տվյալ դեպքում՝ սիմվոլիզմի) նկատմամբ, հասու լինել գեղարվեստի օրենքներին, զգալ և ըմբռնել նրա զարգացման ներքին ընթացքը: Այս դեպքում թերևս ավելի ներդաշնակորեն կկարգավորվեին գեղարվեստ-կյանք-հասարակություն փոխհարաբերություններում գրողի անելիքներին վերաբերող հիմնախնդիրները հայ իրականության մեջ:

Երկրորդ հարցի քննարկումը նույնպես անուղակիորեն առնչվում է իր հասցեին հնչած քննադատություններին: Հեղինակն անուններ չի տալիս, սակայն բանավիճում է գրական լեզվի պարզությանը նախանձախնդիր հողվածագիրների հետ: Նա գտնում է, որ իր ընդդիմադիրները ճիշտ չեն ըմբռնում գրական լեզվի առաքելությունն ու գործառույթները. «Ժողովրդասիրությունը գովելի է, բայց հարկ չկա շփոթել այն, ինչ որ ժողովրդի համար է գրվում, ազգային բարձր գրականության հետ: Ամեն մինը իր խնդիրներն ու նշանակությունն ունի և իր պատշաճավոր ոճը պիտի ունենա:

¹⁴ Վ. Փափագյան, Մեր կաղապարային քննդատները, «Տարագ», 1903, N 34, էջ 303:

Ոչ մեկի փարթամությունն է արհամարհելի և ոչ մյուսի պարզությունը»¹⁵: Իսկ ընդհանուր առմամբ լեզուն, ըստ նրա, շարունակաբար պետք է մշակել և զարգացնել, այլապես գեղարվեստական բարձրարժեք երկեր ստեղծել հնարավոր չէ:

Ն. Ադոնցի տեսական մտորումների դեմ, նաև «Բանբերի...» երկրորդ գրքի նոր նյութերի գրախոսությամբ «Մշակի» էջերում ծավալուն հոդվածաշար է տպագրում Լեոն: Նա վիճարկում է «Բանբերի...» խմբագրի երկու մոտեցումներն էլ: Առաջին դեպքում Ադոնցի առաջադրած «Արվեստն է կրթում ճաշակ» սկզբունքը Լեոյի գրչի տակ խեղաթյուրվում է: Բնականաբար, Ադոնցը արվեստագետի անսխալականության կամ արվեստի գործը քննադատությունից հեռու պահելու գաղափարների ջատագով չէր, ինչպես փորձում է համոզել Լեոն «Մշակի» ընթերցողներին: Նույն կերպ նա ուրույն մեկնաբանություն է տալիս նաև լեզվի, ուղղագրության մասին «Բանբերի...» խմբագրի արտահայտած տեսակետներին: Այս պարագայում թերևս կարևոր դեր է խաղացել հետևյալ հանգամանքը. տեսական մակարդակում չընդունելով Ադոնցի հայացքները՝ Լեոն, կամա թե ակամա, խեղաթյուրում է հակառակորդի փաստարկները, պարզունակ դարձնում և փակուղային իրավիճակ ստեղծում դրանց համար: Նպատակը հստակ էր. սիմվոլիզմը ժխտող, սիմվոլիստական երկի հետ նույնիսկ «ծանոթությունն էլ ավելորդ համարող» քննադատը հայ ընթերցողին, թեկուզև ոչ ազնիվ ճանապարհով, պետք է ապացուցեր, թե որքան հեռու է արվեստից և արվեստի «ճշմարիտ ընկալումից» *«դեկլադանսի, սիմբոլիզմի»* ջերմեռանդ պաշտպան» Ն. Ադոնցը:

«Բանբեր գրականության և արվեստի» ամսագրի երկու համարների շուրջ արևելահայ մամուլում ծավալված աշխույժ քննարկումները հնարավորություն ընձեռեցին մեկ անգամ ևս ճշտելու արևելահայ քննադատների վերաբերմունքը սիմվոլիզմի հանդեպ:

Այն, ինչպես և սպասելի էր, բարյացակամ չէր: Բացի Վ. Փափագյանից, որն իբրև գրական այս ուղղության պաշտպան, իր դատողություններում նույնպես սուբյեկտիվ էր, մյուսների մոտեցումներում ակնառու է վերապահ և զգուշավոր կեցվածքը: Սիմվոլիզմը գրականություն էր բերում գեղարվեստի նոր ըմբռնումներ, որոնք գրողին հեռացնում էին հասարակության համար կենսականորեն կարևոր խնդիրներից, փոխա-

¹⁵ «Բանբեր գրականության և արվեստի», Ս. Պետերբուրգ, 1904, Բ. գիրք, էջանիշը չկա:

րենը նրա առջև բացում էր արվեստի ընկալման նոր հորիզոններ, հաղորդակցում գույների և հնչյունների խորհրդավոր աշխարհին: Բայց այն, ինչ թույլատրելի էր Եվրոպայում ապրող ազգերի գրականություններին, մեծ շքեղություն էր համարվում հայ գրողի համար: Նրա ստեղծագործություններում առաջնայինը պետք է լիներ ազգային հիմնախնդիրների գեղարվեստական վերարտադրությունը: Հայ պարբերական մամուլում տիրող մտայնությունն ընդհանուր առմամբ սա էր:

Բնական է, որ նման հայեցակետն էլ համապատասխան վերաբերմունք պետք է կանխորոշեր Ն. Ադոնցի հոդվածի հանդեպ: Սիմվոլիզմի մասին բանավեճը փաստորեն ընթանում էր ոչ նույն հարթության վրա: Առաջին դեպքում (Ադոնցի ուսումնասիրության մեջ) ներկայացվում էին գրական ուղղության փիլիսոփայական, գեղագիտական նախահիմքերը, մատնանշվում էին սիմվոլիստական երկի բնորոշ կողմերը, երկրորդ դեպքում (Գ. Ենգիբարյանի, Լեոյի հոդվածներում) գրական նոր ուղղությունները օտարվում էին հայ գրականության սահմաններից՝ նկատի ունենալով նրանց «դեկադենտական», «հակահասարակական հոսանք» լինելը, «սանձարձակ անհատականության» քարոզը, «բառերի կուտակումները» և այլն: Առաջին դեպքում խնդրի քննարկումը տանելով զուտ տեսական մակարդակով՝ Ադոնցը սիմվոլիզմի և հայ գրականության առնչությունների շուրջ որևէ խոսք չի ասում (նա այդպիսի նպատակ ըստ երևույթին իր առջև չէր էլ դրել): Երկրորդ դեպքում բացառելով սիմվոլիզմի մուտքը հայ գրականություն՝ վերոհիշյալ քննադատները, գուցե և միտումնավոր, անտեսում էին կարևոր մի հանգամանք. իսկ եթե գրական այս ուղղությունը մի օր հետաքրքրի արևելահայ գրողին և հայտնվի նրա ուշադրության կենտրոնում... Առայժմ բավարարվում էին նրանով, որ վերջիններս առանձնակի հակումներ չէին դրսևորում «անկումային հոսանքների» հանդեպ, իսկ արևմտահայ գրողների պարագային հեզնում էին նրանց չափածո գործերի «զառանցական ծայներն» ու բառերի «խառնափնթորությունը»:

Այս բանավեճում թերևս կարևոր դեր էր խաղացել նաև այն իրողությունը, որ քննարկման թեման ոչ միայն Ն. Ադոնցի հոդվածն էր, այլև «Բանբերը...» իր ամբողջության մեջ. հոդվածագիրները «Բանբերի...» խմբագրի ուսումնասիրությունը դիտարկում էին իրենց գրախոսության համատեքստում և հարկ եղած դեպքում նշում էին, որ իրենք «թեորետիկ վիճաբանության մեջ չեն մտնում» (Լեո) հեղինակի հետ

կամ որ՝ իրենց «միտքը չէ այս մասին երկար խոսել» (Գ. Ենգիբարյան): Նման մոտեցմամբ, բնականաբար, երկրորդ պլան էր մղվում սիմվոլիզմի և հայ գրականության ուղղակի փոխառնչությունների խնդիրը: 20-րդ դարասկզբին սիմվոլիզմը դեռևս չէր սպառել իր հնարավորությունները: Այն ակտիվ հետևորդներ ուներ հատկապես ռուս գրականության մեջ. 19-րդ դարի 90-ականներին հանդես եկած սիմվոլիստների ավագ սերնդին փոխարինել էին կրտսերները: Ռուսաստանում տպագրվող գրական որոշ հանդեսներ լրջորեն քննում էին սիմվոլիզմի տեսության հետ կապված մի շարք հիմնախնդիրներ, շարունակում էին լույս տեսնել սիմվոլիստական ոգով գրված բանաստեղծական ժողովածուներ: Արևելահայ մամուլում խնդրի քննարկումը տարվում էր դեռևս տեսական մակարդակով:

* * *

Արևմտահայ պոեզիայի վրա 1900–1905 թվականներին արդեն սիմվոլիզմի գեղագիտական ներգործությունն առկա էր, որի վկայությունն էին մամուլում և առանձին ժողովածուներով տպագրվող Սիամանթոյի, Վ. Թեքեյանի, Վ. Մալեգյանի և այլոց բանաստեղծությունները: Դրա հետ մեկտեղ սիմվոլիզմի, «անկումային» հոսանքների շուրջ ծագած տարածայնությունները բնորոշ էին նաև արևմտահայ մամուլին: Ու թեև Ա. Չոպանյանը դեռևս 1902-ին մեղադրում էր արևելահայ քննադատներին «դեկադանսի» և «սիմվոլիզմի» նկատմամբ արհամարհական վերաբերմունք դրսևորելու համար¹, սակայն այս ուղղության հանդեպ թերահավատությունն ուղեկցում էր նաև արևմտահայ որոշ քննադատների:

1904-ին «Ծաղիկ» շաբաթաթերթի մարտ-ապրիլյան համարներում ուշագրավ բանավեճ սկսվեց «Հիները և նորերը» թեմայով: Մասնակիցների սևեռակետում ավագ և կրտսեր սերնդի գրողների գրական գործունեությունն էր, ավագների խիստ կրավորական, կրտսերների խիստ ակտիվ կեցվածքը, որի արդյունքում, բանավի-

¹ «Ռուսահայ քննադատներն ընդհանրապես «դեկադենտ» կամ «սիմվոլիստ» կանվանեն (և այդ բառերը կգործածեն իբրև է՛ն արհամարհական բառերը գոր կարելի է նետել քերթողի մը երեսին) այն բոլոր գրողները որ ավանդական տափակութենեն քիչ մը կհեռանան, չեն գիտեր ի՛նչ պիտի ընեն, ի՛նչ անուն պիտի գտնեն իրենց սարսափն ու շվարումը արտահայտելու համար, երբ իրական «դեկադենտ»-ի մը կամ «սիմվոլիստ»-ի մը, ինչպես Մալարմեին, Լաֆորկին կամ Ռենիեին, գործը ձեռքերնին իյնա» (Արշակ Չոպանյան, Գրքեր և թերթեր, «Անահիտ», 1902, Փարիզ, թիվ 3, մարտ, էջ 57):

ճողների կարծիքով, գրական արտադրանքի որակը զգալիորեն ընկել էր: Հարցի լուծման ուղղությամբ մոտեցումները տարբեր էին: Լ. Քիրիշճյանը գտնում էր, որ պետք է «հիները» վերստին ակտիվանան և «ազնվագույն տեսակի արտադրություններով» զոցեն «նորերի» «թողած բացը», Զ. Եսայանի կարծիքով՝ «երեկը» (այսինքն՝ ավագները – Դ. Պ.) ոչինչ չի կարող անել «այսօրվան» համար: Առավել հավասարակշիռ էր Մ. Շամտանճյանի մոտեցումը. «Ո՛չ նորեր կան, ո՛չ ալ հիներ մեր համեստ գրականության համար: Այլ ավելի կամ նվազ տարիներու գործունեություն մը ունեցող աշխատավորներ: ... Հիներու և նորերու խնդիր չկա, հիներ և նորեր իրարու ձեռք տալով է որ առողջ գրականություն մը պիտի կարենան կերտել»²:

Նոր սերնդի գրողներին ուղղված իր ասելիքը ավելի ամբողջացնելու նպատակով Զապել Եսայանը թերթի 15-րդ համարում տպագրում է երկրորդ հոդվածը՝ «Ապասերման հետևանք գրականությունը» վերնագրով: Հեղինակը հստակորեն առանձնացնում է «անկապաշտ գրականությունը» «տպավորականությունից» (իմպրեսիոնիզմ) և «խորհրդապաշտությունից» (սիմվոլիզմ): Չընդունելով առաջինի հիվանդագին, ջղագրգիռ դրսևորումները՝ նա հուսադրող գծեր է տեսնում վերջին երկուսի մեջ, հավատալով, որ մասնավորապես խորհրդապաշտությունը «ծևով մը վերածնությունը պիտի ըլլա անկապաշտության ժամանակամիջոցին»³: Ակնհայտ է Ն. Ադոնցի և Զ. Եսայանի մոտեցումների ընդհանրությունը «դեկադանս» և «սիմվոլիզմ» ուղղությունների էական կողմերը տարբերակելու խնդրում. մեկը արևելահայ, մյուսը արևմտահայ իրականության մեջ տալիս էին նորագույն հոսանքների իրատեսական բնութագիրը՝ նպատակ ունենալով առողջ հունի մեջ դնել գրական նոր սերնդի որոնումները:

Սիմվոլիզմի հանդեպ թերահավատ վերաբերմունքի բնորոշ արտահայտություն է 1905-ին «Բազմավեպում» տպագրված «խորհրդապաշտ դպրոցը հայ գրականության մեջ» հոդվածը: Հեղինակը (Հ. Կ. Տ. Սահակյան) վերստին խոսք է բացում սիմվոլիզմի առաջացման, գեղագիտական ուղղվածության, նրա ակունքում կանգնած արվեստագետների ստեղծագործական որոնումների մասին: Նա չի համակրում այս

² Մ. Շամտանճյան, Ո՛չ հիները, ո՛չ նորերը, «Ծաղիկ», շաբաթաթերթ, Կ. Պոլիս, 1904, թիվ 11, 13 մարտ, էջ 134:

³ Զապել Եսայան, Ապասերման հետևանք գրականությունը, «Ծաղիկ», 1904, թիվ 15, 10 ապրիլ, էջ 183:

ուղղությանը, ուստի մեկնաբանությունների մեջ միտումնավոր է ու կողմնակալ: Մասնավորապես սիմվոլիզմի նկատմամբ Արևելքի երկրներում դրսևորված հետաքրքրությունը արտառոց կերպով է մեկնաբանում. *«Անկապաշտ* գրականությունը իրեն *խորհրդանիշ* կրնա ունենալ ավիոնը, որ,– հարկ չէ ըսել,– այնքան գործածական է Արևելքին մեջ»⁴: Եվ բնական է որ քիչ հետո հենց իր կողմից առաջադրված հարցին՝ «Պե՞տք է հայ գրականությունը խորհրդապաշտության հետևի, կարևորություն կրնա՞ ունենալ այս դպրոցը՝ իր ապագային համար», հողվածագիրը միանշանակորեն բացասական պատասխան է տալիս: Այնուհետև հաջորդում են պատճառաբանությունները. դպրոցների բազմազանությունը բարերար արդյունք է ունենում մեծ ազգի գրականության մեջ, մեր սիմվոլիստ գրողները, որոնք նաև տաղանդավոր են, հաճախ «նրբություններ գտնելու ճիգին մեջ» կորցնում են իսկական գեղեցկությունները, «մառախլապատ տրամադրությանց» հանդեպ սերը անըմբռնելի է մեր մեջ, քանի որ մեր բնությունը շատ զվարթ է, իսկ կյանքը՝ շատ տխուր, ուստի հայ բանաստեղծը, «փոխանակ տարտամությանց», պետք է ընտրություն կատարի ցավի կամ հրձվանքի մեջ և այլն⁵:

Իրարամերժ կարծիքների բախումը արևմտահայ մամուլում շարունակվում է նաև հաջորդ տարիներին: Այս առումով ուշագրավ նյութեր կարելի է գտնել «Մասիս» շաբաթաթերթի 1907 թ. համարներում: Խմբագիրը՝ Ենովք Արմենը, հայտնի էր սիմվոլիզմի հայ հետևորդների նկատմամբ իր անբարյացակամ վերաբերմունքով: Դեռևս 1905-ին «Ծաղիկում» տպագրած ««Սենպոլիք» բանաստեղծություն» հողվածում նա, ընդունելով հանդերձ, որ սիմվոլիզմի եվրոպական դպրոցը հիմնված է որոշակի ըմբռնումների և ճշտված սկզբունքների վրա, հեզնում է այդ դպրոցի հայ հետևորդների «նմանողական կապկության ծիրքը», քանի որ վերջիններիս գրչի տակ գաղափարները խեղդվում են անհմաստ բառերի և անմեկնելի բացատրությունների «մշուշապատ ու աղջամղջային շեղջակույտի մը մեջ»⁶:

⁴ **Հ. Կ. Տ. Մահակյան**, Խորհրդապաշտ դպրոցը հայ գրականության մեջ, «Բազմավեպ», հանդիսարան ազգային, բանասիրական, գրական, գիտական, բարոյական (հանդես), Վենետիկ, 1905, N 11, էջ 483:

⁵ Նույն տեղում, էջ 485–486:

⁶ Տե՛ս «Ծաղիկ», 1905, թիվ 23, էջ 407:

Հիշենք արևելահայ իրականության մեջ Լեոյին և նրա համախոհներին. մոտեցումների ընդհանրությունն ակնհայտ է: Հետագայում (1907–1908 թթ.) Ենովք Արմենի խիստ քննադատության թիրախ պետք է դառնար հատկապես Մ. Մեծարենցի պոեզիան: Բայց այդ մասին՝ հետո. մինչ այդ 1907-ին «Մասիսի» էջերում բանավեճ է ծագում սիմվոլիզմի՝ որպես գրական ուղղության դերի, գաղափարական ու գեղագիտական կողմերի, ազդեցության շրջանակների և նմանաբնույթ հարցերի շուրջ: Առիթը Արտաշես Հարությունյանի «Ֆրանսական գրականության դեմքեր» հոդվածաշարն էր, որոնցից մեկում, ի մասնավորի, հեղինակը տալիս է սիմվոլիզմի թեև ընդհանրական, բայց համակողմանի բնութագիրը: Բանավեճում կարծիքների բախումն ուրվագծվում է երկու հարթության վրա. երկու դեպքում էլ «ձեռնոց նետողը» Տոմինոն է (Ռուդոլֆ Սամիկյան): Նախ, նա տարբեր ըմբռումներ և դատողություններ է տեսնում Արտ. Հարությունյանի և Զ. Եսայանի մոտեցումներում՝ եվրոպական սիմվոլիզմի ու նրա ներկայացուցիչների (Ռեմի դը Գուրմոն, Էմիլ Վերհարն) հետ կապված, այնուհետև ինքնավստահ կանխատեսում է նշված գրողների գեղարվեստական որոնումների ընթացքը:

Առաջին դեպքում հակադրվելով Արտ. Հարությունյանին և սիմվոլիզմի հանդեպ նրա հիացումը համարելով չափազանցված՝ Տոմինոն, հանձին Զ. Եսայանի, փորձում է տեսնել իր գաղափարական համախոհին: Հարցի մեջ հստակություն է մտցնում հենց ինքը՝ Զ. Եսայանը, որը պատասխան հողվածում հերքում է եվրոպական սիմվոլիստների մասին իր տեսակետներում Տոմինոյի նկատած թերահավատությունը. «Կրնա ըլլալ,– գրում է նա,– որ իմ և Արտաշես Հարությունյանի խանդավառության տեսակը (սիմվոլիստների հետ կապված – Դ. Պ.) տարբեր ըլլա, մանավանդ այս ինչ կամ այն ինչ անունին համար, բայց ես չեմ կարծեր թե հիմնական տարբերություններ ըլլան մեր մտածելու եղանակին մեջ»⁷:

Նման պատասխանի հավաստիության հիմքը նրանց՝ որպես գաղափարական համախոհների գեղագիտական համահունչ ըմբռումներն են եվրոպական սիմվոլիզմի, նրա հիմնական սկզբունքների, ազդեցության շառավիղների մասին: Այստեղ ահա բանավեճը մղվում է երկրորդ հարթություն, որտեղ հստակ նկատելի են մոտեցումների հակառակ բևեռները: Մի ուշագրավ հանգամանք. երկու կողմն էլ, խոսելով սիմվոլ-

⁷ **Զապել Եսայան**, Բաց նամակ «Տոմինո»ին, «Մասիս», Կ. Պոլիս, 1907, թիվ 27, 26 մայիս, էջ 546:

լիզմի և մասնավորապես Ռեմի դը Գուրմոնի ու Էմիլ Վերհարնի ստեղծագործությունների մասին, շարունակ վկայակոչում են եվրոպական մամուլն ու գրականագիտությունը: Այդ քաջատեղակությունը, «համեմված» ֆրանսերենի նուրբ տիրապետությամբ⁸, նկատելիորեն բարձրացնում է բանավեճի մակարդակը: Հավելենք, որ մյուս կողմից էլ վկայակոչումների առատությունը որոշակիորեն թուլացնում է կողմերի, մասնավորապես Արտ. Հարությունյանի և Տոմինոյի մոտեցումների ինքնուրույնությունը: Ինչևէ: Գլխավոր հարցում երկուսն էլ հանդես են գալիս հստակ կողմնորոշմամբ: Տոմինոն թերահավատ է սիմվոլիզմի հանդեպ, գտնում է, որ վերջինս, մի պահ հայտնվելով հասարակության ուշադրության կենտրոնում, «մոռացման ենթակա շրջան մը» կդառնա շուտով, իսկ Ռեմի դը Գուրմոնի և Է. Վերհարնի կապակցությամբ հավատացած է. «Ասոնք կարգ մը ուրիշ գրողներու պես, ըմբոստ միտքեր և հանկարծական բոցով մը բռնկած գրական ուժեր են, ... որոնք սակայն շատ չանցած կմարին, կաճյունանան՝ չի կրնալով դեմ դնել գրական հակառակ հողմերու և հզոր հոսանքներու»⁹:

Նրան հակառակ, Արտ. Հարությունյանին հուզում են առավելապես սիմվոլիզմի բերած նորությունները, որպես էական հատկանիշներ դիտարկվող արվեստի ազատությունն ու «իմաստասիրական գաղափարապաշտությունը», որոնց շնորհիվ վերստին արթնացել են «նյութապաշտությամբ» հեղեղված գրական երկերի ներքին, թաքնված շերտերը, իսկ Ջ. Եսայանը, հակադրվելով Տոմինոյին, կանգ է առնում հատկապես այն իրողության վրա, որ «խորհրդապաշտ դպրոցի ... կենսալիր, վերանորոգող շունչին տակ շատ մը նվիրագործված համբավներ թառամած են և մանավանդ թե ան մեծ, հիմնական ազդեցություն ունեցած է ամբողջ քաղաքակիրթ աշխարհներու գրականության վրա...»¹⁰:

Սիմվոլիզմի դրական փորձը, նվաճումները թերագնահատող Տոմինոն ավելի սուրբյեկտիվ է իր մոտեցումներում: Բանավեճի ընթացքում երկու համախոհների կարծիքները տարանջատելու նրա խորամանկ հնարքը, իր պատասխաններում

⁸ Ի դեպ, բանավեճի մասնակիցների հողվածներում որոշակի տեղ են գրավում «սեմպոլիսմ» (սեմպոլիզմ) բառի և նրա հայերեն թարգմանության հնչյունական-արտասանական նրբերանգների շուրջ կատարված դիտարկումները, որոնք կարելի է համարել իբրև հակադիր կարծիքների երրորդ հարթություն:

⁹ **Տոմինո, Վերհարըն, Կուտմոն, Գլարթի**, «Մասիս», 1907, թիվ 19, 31 մարտ, էջ 368:

¹⁰ **Չապել Եսայան**, Բաց նամակ «Տոմինո»ին, «Մասիս», 1907, թիվ 27, 26 մայիս, էջ 546:

Արտ. Հարությունյանի դատողություններին ուղղված հեզնական ակնարկները իրականում անհամոզիչ են դարձնում քննադատի եզրահանգումները:

Ջ. Եսայանի պատասխան հոդվածը ասես շարունակությունն է 1904-ին «հիների ու նորերի» շուրջ «Մասիսում» տպագրած «Ապասերման հետևանք գրականությունը» հոդվածի: Հեղինակի դատողություններում դարձյալ նկատելի են շրջահայաց մոտեցումը, նյութը համակողմանիորեն ներկայացնելու և գնահատելու նրա ունակությունը: Արժանին մատուցելով սիմվոլիզմին՝ Եսայանը միևնույն ժամանակ գտնում է, որ այն արդեն պատկանում է գրականության պատմությանը («անիկա, թեև դեռ շատ մոտակա, անցյալն է»): Բայց դա դեռ չի նշանակում, թե խորհրդապաշտ բանաստեղծները իրենց ասելիքն այլևս սպառել են. Տոմինոյի հետ Եսայանի հիմնական տարաձայնությունն այստեղ է: Վերջինիս կարծիքով՝ ֆրանսիական պոեզիան այժմ «փոխանցման շրջանի» մեջ է գտնվում, բայց ոչ մեկի մոտ կասկած չպետք է հարուցի, որ «վաղվան բանաստեղծությունը ուղղակի արդյունքը պիտի ըլլա խորհրդապաշտ Ղարոցի հեղաշրջման»¹¹:

Թերևս հենց այդ «վաղվան բանաստեղծության» ներուժով էր հագեցած բելգիացի մեծատաղանդ բանաստեղծ Էմիլ Վերհարնի ստեղծագործությունը, որի գնահատման հարցում Ջ. Եսայանն ու Արտ. Հարությունյանը նույն մոտեցումն ունեին:

Այս բանավեճի քաղաքակիրթ մակարդակը պայմանավորված էր նաև նրանով, որ կողմերի տեսադաշտում սիմվոլիզմն էր ընդհանրապես և եվրոպացի գրողները (տվյալ դեպքում՝ Է. Վերհարնը): Սակայն իրավիճակը փոխվում էր, երբ քննարկման առարկա էին դառնում սիմվոլիզմի հետ առնչվող հայ բանաստեղծների ստեղծագործությունները: Կարծիքները խիստ բևեռանում էին, գնահատումներում գերիշխում էր անհանդուրժողականությունը՝ անձնական-հոգեբանական դրդապատճառների դրսևորումներով: Ասվածի վկայությունն է 1907–1908 թվականներին արևմտահայ մամուլում Մ. Մեծարենցի ժողովածուների («Ծիածան», «Նոր տաղեր») շուրջ ծավալված բանավեճը (բանակռիվը):

¹¹ Նույն տեղում:

2. ՍԻՄՎՈԼԻԶՄԻ ԼԱՎԱԳՈՒՅՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԻ «ԱԶԳԱՅՆԱՑՈՒՄԸ»

Մ. Մեծարենցը քննադատների ուշադրությունը գրավել էր դեռևս 1905 թվականին: Վերջիններիս հարձակման թիրախ էին դարձել հատկապես «Քուն» և «Ան իմ սիրտս է» բանաստեղծությունները, որոնք տպագրվել էին «Մասիսում» 1904-ին: «Քուն» բանաստեղծության կապակցությամբ իր դիտողությունները ներկայացնելով՝ Վահան Թեքեյանը «Շիրակ» հանդեսում գրում է, թե «Շավասպ Ծիածանը» (բանաստեղծի գրական մականունն է – **Ղ. Պ.**) քունը կը քնարերգե. Վեռլենի շատ վարնոց կեղծարարություն մը»¹: Որոշ ժամանակ անց սրան, ինչպես նաև «Ան իմ սիրտս է» քերթվածին անդրադառնում է «Բազմավեպը» մեզ արդեն հայտնի «Խորհրդապաշտ դպրոցը հայ գրականության մեջ» հոդվածում: Հ. Կ. Տ. Սահակյանին դուր չի գալիս «անկապաշտ» բանաստեղծի լավկանությունը, իսկ արդյունքում «Լացը և Աշունը» դիտարկվում են իբրև «անկապաշտ բանաստեղծությանց հասարակաց վերնագիր»²:

Մեծարենցն առաջին անգամ իր առարկություններով, նաև ինքնարդարացման փորձերով հանդես է գալիս հենց այս քերթվածների կապակցությամբ «Ինքնադատության փորձ մը» հոդվածում: Նա համամիտ է, որ հիշյալ գործերը լուրջ արժեք չեն ներկայացնում, բայց նաև հակաճառում է՝ մի դեպքում «Վեռլենը դեռ կարդացած չեն» պատճառաբանությամբ, մեկ այլ դեպքում շեշտելով իր բանաստեղծական տողերն ըստ էության չըմբռնելու քննադատի անկարողությունը («Ակնածանքով դիտել կու տամ թե ասիկա լավկանություն չէ երբեք»)՝³:

Սակայն իսկական պայքարն առջևում էր:

¹ Տե՛ս **Միսաք Մեծարենց**, Երկերի լիակատար ժողովածու, այսուհետ՝ ԵԼԺ, Ե., Հայկ. ՄՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 411: Ի դեպ, բնագրերը պատրաստող և ծանոթագրությունների հեղինակ Ա. Շարուրյանը մեծ բժախնդրությամբ արխիվներից և մամուլից հավաքել և ի մի է բերել Մեծարենցի կյանքին ու ստեղծագործությանը վերաբերող նյութերի մեծագույն մասը: Մեզ հետաքրքրող շրջանին (1907–1908 թթ.) նա հանգամանորեն անդրադարձել է նաև իր «Միսաք Մեծարենց» մեմագրության մեջ (Ե., «Սովետական գրող», 1983): Նկատենք, որ բանավեճին վերաբերող նյութերը առանձնաբար համակարգելու, դրանց ներքին օրինաչափությունները ի հայտ բերելու նպատակ հեղինակը չի ունեցել, ուստի նրա ուսումնասիրության մեջ խնդիրը ներկայացված է առավելապես ժամանակագրական կարգով:

² **Հ. Կ. Տ. Սահակյան**, Խորհրդապաշտ դպրոցը հայ գրականության մեջ, «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1905, N 11, էջ 483–484:

³ **Միսաք Մեծարենց**, ԵԼԺ, Ե., 1981, էջ 239:

1907-ին «Ծիածան» ժողովածուի լույսընծայման կապակցությամբ առաջին գրախոսություններից մեկը տպագրվում է «Մասիսում»: Մինչ այդ Մեծարենցի քերթվածների մասին ժամանակ առ ժամանակ արտահայտվող քննադատական թեթևակի ակնարկները այս հոդվածով և նրանից հետո վերաճում են «ճակատային» բանակռվի: Մի կողմ թողնելով «Ծիածանի», ինչպես նաև «Նոր տաղերի» մասին տպագրված դրվատական բազմաթիվ գրախոսությունները⁴ նշենք, որ ընդամենը մեկ տարում միայն բանակռվին առնչվող ավելի քան տասնհինգ հոդվածներ են հրապարակվել արևմտահայ պարբերականներում՝ «Մասիս», «Արևելք», «Մանգումեի էֆքիար», «Արևելյան մամուլ», «Բյուզանդիոն», «Լույս»... Բանակռվում առանցքայինը Ենովք Արմենի ու Մեծարենցի վեճն էր, որի շուրջ ընդլայնվող հակադիր տեսակետների բախումները որոշ պարբերականությամբ ի հայտ էին գալիս նաև մյուս մասնակիցների ելույթներում: Հետաքրքիր է, որ կողմերի հակադրությունը կարճ ժամանակ անց սկսեց դիտարկվել իբրև գրական խմբակցությունների պայքար: Մեղավորն այս հարցում թերևս Ենովք Արմենն էր, որը մամուլում Մեծարենցի գաղափարակիր ընկերներին, իսկ ավելի կոնկրետ՝ Գեղամ Բարսեղյանին, Արամ Անտոնյանին, Վահրամ Թաթուլին, բնութագրեց իբրև գրական «clique»-ի (խմբավորման) «ցանցառ հետևորդներ», որոնք ծուլված են «գրական միևնույն ցնորական իտեալին մեջ»⁵: Այս որակումը շուտով հակադարձվեց Ենովք Արմենին և իր համախոհներին. «Գործին տպագրության ընթացքին (խոսքը «Ծիածանի» մասին է – Դ. Պ.) Միսաքի դեմ եղած հարձակում մը – կարծես Պարսամյան–Սայապալյան *քլիքին* կողմե,– պատճառ եղավ հառաջաբանին»⁶,– հետագայում հիշում է Արամ Անտոնյանը:

Երևույթների զարգացման նման ընթացքը, բնականաբար, մասնակիցներին ազնիվ և սկզբունքային բանավեճ վարելու հնարավորություն չէր ընձեռում: Փորձենք ի հայտ բերել սիմվոլիզմի և Մ. Մեծարենցի պոեզիայի փոխառնչությունների շուրջ երկու կողմերի արտահայտած դիրքորոշումների էական շերտերը:

⁴ Այս մասին հանգամանալից տեղեկություններ կարելի է ստանալ Թ. Ազատյանի, Էդ. Ջրբաշյանի, Ա. Շարուրյանի, Հ. Ռշտունու և այլ գրականագետների՝ Մ. Մեծարենցին նվիրված ուսումնասիրություններից:

⁵ «Մասիս», 1907, թիվ 3, 8 դեկտեմբեր, էջ 54:

⁶ Տե՛ս Միսաք Մեծարենց, ԵԼԺ, Ե., 1981, էջ 365:

«Մասիսում» 1907-ի հունիսի 9-ին Տիգրան Չյուկուրյանի տպագրած «Ծիածան. – Միսաք Մեծարենց-ի» գրախոսությունը բանաստեղծն ընդունեց որպես իր դեմ ուղղված հանիրավի քննադատություն կրկնակի հարվածով: Նրան վրդովել էր հատկապես Ենովք Արմենի՝ «կապույտ հածումներ» արտահայտության մասին հողվածին կցած ծանոթագրությունը: Մեծարենցի բանաստեղծական բառապաշարն ու գեղարվեստական մի շարք պատկերներ «Մասիսի» խմբագիրը շարունակում էր քննադատել նույն այն ոգով ու դիրքորոշմամբ, որ ներկայացրել էր դեռևս 1905 թ. գրած ««Սենպոլիք» բանաստեղծություն» հողվածում: Նա կրկին շրջանառության մեջ է դնում հայ սիմվոլիստների «նմանողական կապկության ձիրքի» մասին արտահայտած իր միտքը՝ այս անգամ կոնկրետ սևեռվելով «կապույտ հածումներ» արտահայտության վրա. «Ի՛նչ տեսակ բան է արդյոք այդ կապույտ հածումը, – տարակուսանքով հարցնում է Ենովք Արմենը և ապա շարունակում: – Կրնա՞ նույն ինքն նկարագրել անոր հեղինակը: Անհմաստ *սենպոլիսմի* մը նմանողական գայթումներն են մեկ քանի բանաստեղծներու փորձած այս մոլար կապկությունները, որոնցմե աղեկ կընեն զգուշանալով նորահասներ, որովհետև ի՛նչ անունով որ ալ ներկայացվին անոնք մեր գրականության, *գաղափարական սենպոլիսմի* մը արշավին մեջ, – այն *սենպոլիսմը*՝ զոր մասնավորապես ֆրանսացի և պելճիգացի բանաստեղծներ կմշակեն, ոգիին համաձայն իրենց հիմնած Դպրոցին, – ծիծաղելի կապկություններ կմնան մերիններուն *բառական սենպոլիսմի* այլանդակությունները, զորս հաճախ չարաչար ծայրահեղություններու կմղեն»⁷:

Ծանոթագրական այս փոքրիկ հատվածի մեջ կարելի է առանձնացնել Ե. Արմենի դիրքորոշումը բնութագրող մի շարք իրողություններ: Նախ, անհմաստ «սենպոլիսմ» արտահայտությամբ նա մեկ անգամ ևս բացահայտում է իր միանշանակ, հիմնականում ժխտական վերաբերմունքը հիշյալ ուղղության նկատմամբ: Երկրորդ, «նորահաս», պատանի բանաստեղծներին խորհուրդ է տալիս հեռու մնալ «մերիններու» «մոլար կապկություններից»: Երրորդ, մերժում է «գաղափարական սենպոլիսմի» առկայությունը հայ պոեզիայում՝ դրանով իսկ ընդգծելով «մերիններու» և եվրոպացի սիմվոլիստների գեղագիտական դավանանքների տարբերությունը: Չորրորդ, ելնելով վերոնշյալներից՝ փորձում է

⁷ Տիգրան Չյուկուրյան, «Ծիածան.– Միսաք Մեծարենց»-ի, «Մասիս», 1907, թիվ 28–29, 9 հունիս, էջ 582:

համոզել, որ «բառական», ոչ գաղափարական սիմվոլիզմը միայն «չարաչար» ծայրահեղությունների է մղում հայ բանաստեղծին:

Հոդվածի բուն հեղինակը՝ Տիգրան Չյուկուրյանը, «Ծիածանի» մեջ նշմարելով «ապագա ճշմարիտ արժեքավոր բանաստեղծի մը հատկանիշները», իր դիտողություններում առանձնացնում է մասնավորապես Մեծարենցի կատարած անհաջող ընդօրինակումները արևմտահայ որոշ բանաստեղծների (Մ. Պարսամյան, Արտ. Հարությունյան, Վ. Մալեգյան, Ինտրա) բառապաշարից՝ ավելացնելով նաև, որ «Մեծարենց modernismeh հիվանդութենն բռնված կերևա»⁸:

Մեկ շաբաթ անց բանաստեղծը Ե. Արմենին ու Տ. Չյուկուրյանին պատասխանում է «Քննադատությունը» հոդվածով (լույս է տեսել «Մանգումեի էֆքիար» օրաթերթում): Նրա նշած բազում առարկությունների ու հակափաստարկների մեջ մեզ հետաքրքրողը տվյալ դեպքում սիմվոլիզմի հանդեպ դրսևորած վերաբերմունքն է: Բանաստեղծին վիրավորել էին հատկապես Ե. Արմենի որակումները, ուստի ստիպված է հանդես գալ սեփական դիրքորոշումը հստակեցնող արդարացումով. «Եվ որովհետև սկիզբեն ի վեր գրեթե բնագդաբար, և հիմակ բացորոշակի, իմ գրական մեծագույն մտահոգությունս եղած է դպրոցի անհաճ պիտակումներուն հիմարական հետավարող մը չըլլալ և խուսափիլ արտաքին ազդեցությանց նվաստացուցիչ դրոշմեն, մեկ խոսքով կարելի եղածին չափ *ինքզինքս* ըլլալ՝ ուժգնորեն կընդվզիմ Ենովք Արմենի այդ անմտած վերագրության դեմ»⁹:

Մտորելու տեղիք է տալիս *«ուժգնորեն կընդվզիմ»* արտահայտությունը: Ինչո՞ւ ասենք, չարհամարիել, այլ ընդվզել: Բանն այն է, որ Ե. Արմենը միակը չէր, որ հոգեհարազատության և ազդեցության եզրեր էր տեսնում Մեծարենցի պոեզիայի ու սիմվոլիզմի միջև: Նույնիսկ «Ծիածանին», «Նոր տաղերին» նվիրված դրվատական գրախոսություններում հեղինակները երբեմն մատնանշում էին այս իրողությունը: Բանաստեղծը ձգտում էր սիմվոլիզմի «հիմարական հետավարող մը» չլինել, սակայն առաջին ժողովածուն սեփական ներաշխարհի ինքնորոշման և գեղագիտական ըմբռնումների հստակեցման առումով, բնականաբար, վերջին խոսքը չէր: Ուստի «ուժգնորեն կընդվզիմ»-ը մի կողմից հոգեբանորեն ընդդիմադիր արտահայտություն

⁸ Նույն տեղում, էջ 582:

⁹ Միսաք Մեծարենց, ԵԼԺ, էջ 259:

լինելով իրեն վերագրվող ծայրահեղ բնութագրումներին, մյուս կողմից մղում էր բանաստեղծին վերստին քննելու սեփական գործերը, նաև հստակեցնելու սիմվոլիզմի հետ իր հարաբերությունները: Այս ներքին երկխոսության մեջ արդեն մի կողմ են դրվում միակողմանի դիտարկումները: Մեծարենցի լայնախոհությունը դրսևորվում է օբյեկտիվ չափումներով: Ասվածի վկայությունն է Վահրամ Թաթուլի քերթվածներին նվիրված «Անտիպ բանաստեղծ մը» հոդվածը, որ տպագրվել է «Արևելյան մամուլում» 1908-ին: Շարունակելով սիմվոլիզմի շուրջ ծավալված վեճը՝ Մեծարենցը հանդես է գալիս արտաքննապես Վ. Թաթուլի, բայց ըստ էության սեփական պոեզիան և գեղագիտական կողմնորոշումները բնութագրող հետևյալ ուշագրավ տողերով. «Ո՞վ ըսեր է արդեն թե բոլոր խորհրդանշականները արհամարհելի կամ հակակրելի են. կը հասկնամ, որ գաղափարի և զգացումի կամ բառերու անհրապույր *խավաբարդումներու* հերոս մը այպանելի նկատվի. բայց այս տիպարը, եսապաշտ, մենամոլ, ամուլ տիպարն է. Մալառմեն է, կամ մեր մեջ քիչ մը, Ինտորան ու Գուլանձյանն են: Իսկ անդին կա թափանցիկ, գրավիչ ու մանավանդ թելադրիչ խորհրդանշականությունը՝ որ առողջ ու բեղմնավոր է: Մեր բանաստեղծն ալ թերևս այս վերջին դասակարգեն է»¹⁰:

Սիմվոլիզմի հայտնի տեսաբան Դ. Օբլոմիևսկին, խոսելով Պ. Վերլենի «հումանիստական սիմվոլիզմի» մասին, նշում է, որ ֆրանսիացի բանաստեղծը մի շարք գործերում աշխարհի կենտրոնը որոնում է քնարական հերոսից դուրս¹¹: Նման մոտեցումը հատկանշական է նաև Մեծարենցի պոեզիային: Ուստի պատահական չեն «թափանցիկ, գրավիչ ու թելադրիչ խորհրդանշականության» մասին նրա մտքերը, թեև այստեղ էլ տարանջատումն ակնհայտ է. նա կողմ է «առողջ և բեղմնավոր» խորհրդանշականությանը՝ այն հակադրելով հիվանդագին տրամադրություններին (սիմվոլիզմի դեկադենտական թև): Մերօրյա ընթերցողը «անանձնական ուրախության» քարոզչի պոեզիան այլ կերպ չի էլ պատկերացնում: Սակայն դարասկզբին ծավալված բանակռիվն ընթանում էր խիստ ներհակ տեսակետների շարունակական բախումներով:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 249:

¹¹ Տե՛ս **Ä Обломиевский**, *Французский символизм*, М., “Наука”, 1973, с. 159–160.

Ենովք Արմենը, որ սիմվոլիզմի և հայ բանաստեղծության փոխառնչության հարցերում մնում է համառորեն նույն դիրքերում, անպատասխան չէր կարող թողնել Մեծարենցի հոդվածը, որում բանաստեղծը, «Ծիածանին» առնչվող բացատրություններից բացի, իր հերթին հեզնել էր «Մասիսի» «նույն կապկություններն ու սխալները»՝ կապված լեզվաոճական մի շարք խնդիրների հետ¹²:

Առիթ էր հարկավոր, և շուտով այն ներկայացավ: 1907-ի նոյեմբերի սկզբներին լույս է տեսնում «Նոր տաղեր» ժողովածուն, իսկ նոյեմբերի 17-ին «Մասիսի» հերթական համարը բացվում է Ե. Արմենի «Գրական նոր հոսանքի փորձ մը» հոդվածով:

Արևմտահայ գրական կյանքին անտեղյակ ընթերցողը, կարդալով այս հոդվածը, անմիջապես կտողորվեր տագնապահարույց մտորումներով, քանզի ահազանգը ծանուցվում է բարձր տոնով ու հնչեղությամբ: Բարեբախտաբար, արևմտահայ մամուլը միայն «Մասիս» շաբաթաթերթը չէր: Նույն այդ օրերին հնչում են նաև հիացմունքի խոսքեր, տպագրվում ժողովածուն խորությամբ ընկալող հոդվածներ:

Ո՞րն էր, ի վերջո, այս նոր հոդվածի «միտք բանին», տեղի՞ն էին բարձրացրած աղմուկն ու ահազանգը՝ հանուն հայ գրականության վաղվա օրվա:

Առաջադրված մեղադրանքներում ըստ էության նոր բան չկար. «Մասիսի» խմբագիրն արդեն քանիցս կրկնում էր դրանք: Հեղինակի՝ ընթերցողի համար պատրաստած ծուղակներից մեկը նրա պատկերավոր խոսքն է. նպատակն էր ասվածին ավելի բարձր հնչեղություն հաղորդել, այն հնարավորինս ազդեցիկ դարձնել: Սիմվոլիզմը՝ իբրև ահեղ վտանգ, սպառնում է հայ գրականության «բուրաստանին»: Եվ այդ «մոլեռանդ առաքելության» դերը ստանձնած բանաստեղծը Մ. Մեծարենցն է, որ խորհրդապաշտական «նոր աղանդի» գլուխ անցած՝ ձգտում է շեղել մեր բանաստեղծական ընթացքը «ճշմարիտ ու ցանկալի ուղիեն»: Ըստ Արմենի՝ «Նոր տաղերի» մեջ չկա մի էջ, որ տպավորի, ազդի կամ «խորհրդածել տա»: Նրա հիմնական թեզը (դրույթը) դարձյալ կառուցված է եվրոպական սիմվոլիստներ և նրանց նմանակող հայ բանաստեղծներ հակադրության

¹² Հոդվածի երկրորդ մասում Մեծարենցը պատասխանում է նաև Տ. Չյուկյուրյանին՝ չընդունելով նրա դիտողությունները հատկապես ժամանակի արևմտահայ բանաստեղծության բառապաշարի՝ իբր թե անհաջող ընդօրինակման հարցում:

հիմքի վրա: Եվրոպացիները (Բողլեր, Վերլեն) նյութի և գաղափարի ներդաշնակ համադրությամբ ստեղծում են իրենց «Գաղափարի խորհրդապաշտությունը», այնինչ հայ բանաստեղծները, տվյալ դեպքում՝ Մեծարենցը, կրկին շարունակում են իրենց «քերթողական խաղ»-երը «իմաստի ունայնությամբ» և «նախադասություններու ոչնչաբանությամբ»: Մեջբերվող օրինակները, որ մեր օրերում բանաստեղծական պատկերի ասպարեզում մեծարենցյան գյուտերի շարքն են դասվում («Աղբյուրներուն կելլե խմբերգն արծաթի», «Ծառերուն վրա թռչուններու խմբերգն հիմա կանծրևե» և այլն), հողվածում անողոք քննադատության թիրախ էին դարձել. «խորհրդածեցե՛ք, ի՛նչ կըսեն այս տողերը, ի՛նչ կթարգմանեն,– զայրույթով գրում է հողվածագիրը, քիչ հետո նաև եզրակացնում.– Գիրքին ամբողջ ընթացքին մեջ, Գաղափարի ու Նյութի հիմերեն գուրկ, տիրապես անձնական բանաստեղծություն մը (և սա ասվում է «Ըլլայի, ըլլայի» շարքի հեղինակի հասցեին – Դ. Պ.), խանձարուրված անիմաստ ու արտառոց խորհրդապաշտության մը ծործերով, անմարսելի և հուսահատեցուցիչ է»¹³:

Հողվածի վերջում հեղինակը կոչ է անում հանրությանը մաքառել՝ այդ «կեղծ արվեստի միքրոպը վանելու» և արգելել նրա մուտքը հայոց բանաստեղծություն, քանզի այն «կրնա անդարմանելի ավերներ գործել, վատախտարակ համաճարակի մը թույնը կաթեցնելով հոն»¹⁴:

Ուշագրավ է, որ Ենովք Արմենը սրանով չի ավարտում իր «խաչակրաց արշավը». մամուլում դրվատական նոր հողվածների հրապարակումները նրան մղում են վերստին գրիչ վերցնելու: Իր փաստարկների, զգացողությունների անսխալականությունը երանգավորում է նոր բնորոշումներով, որոնց մեջ առաջնային են դառնում Մեծարենցին ու նրա համախոհներին «մեծ հանձարներու գրական clique մը», ապա նաև՝ «քափոթեններ» երգիծական անվանումները: Նոր հողվածներում, որոնք կարելի է դիտել նաև «Մասիսի» խմբագրականներ, Ե. Արմենի ասելիքը համեմված է հիմնականում հայիոյախոսություններով: «Մտահոգությունը» նույնն է. հեռու պահել հայ գրականությունը նման ստեղծագործություններից, քանի որ «Այսօր իրականություն մըն է մեր պոլսահայ գրականության մեջ գոյությունը այս տեսակ

¹³ **Ենովք Արմեն**, Գրական նոր հոսանքի փորձ մը, «Մասիս», 1907, թիվ 47, 17 նոյեմբեր, էջ 941:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 942:

ակումբի մը, որ մեկ քանի անդամներ կհամրե, պարագլուխ ունենալով քերթող մը՝ որ *սենպոլիսը* անունով կճանչցվի, և ուրիշ մանկավիկ արբանյակներ, որոնք իրենց պետին շուրջը կհածին ու կթրթռան, ամեն հրամանի, ամեն հաճոյակատարության պատրաստ»¹⁵: Ոչ միայն փաստական, այլև հոգեբանական առումով Ե. Արմենի «գայրալից» տողերը քննադատության չեն դիմանում: Իր փաստարկներին հավաստիություն հաղորդելու նպատակով մեջբերած բանաստեղծական օրինակները նա որևէ լուրջ դիտողությամբ կամ վերլուծությամբ չի մեկնաբանում, բացի ընթերցողի մոտ հիասթափություն առաջացնող նմանատիպ տողերից. «Բան մը հասկցա՞ք,– հարցնում է Մեծարենցի «Կաղը» և «Խուլը» քերթվածների առիթով,– ի՞նչ կըսեն բանաստեղծության անունով երկնված բանաստեղծության այս երկու կղկղանքները, որմե չեն ուզեր և չեն կրնար միտքերնին մաքրիլ վիժած գրիչներ»¹⁶:

Մեծարենցի պոեզիայի դեմ մամուլում նույն հայիոյախառն ոճով հողվածներ է հրապարակում նաև Ե. Արմենի գաղափարական համախոհ Ժակ Սայապայանը (Փայլակ): Բանաստեղծին ուղղված մեղադրանքներում դարձյալ մատնանշվում են բառերի անհասկանալի կուտակումներն ու «մթին» պատկերները, քերթվածների իմաստային աղքատությունը և այլն: Պատասխան հողվածում («Հետամնաց բարեկենդան») Մեծարենցն ինքն էլ կորցնում է սառնասիրտ պահվածքը. քիչ չեն սարկազմ պարունակող տողերը, դիմացինի տգիտության ուղղակի մատնանշումները¹⁷:

Կրկին քննության նյութ է դառնում «Սենպոլիզմի Մեծարենցյան դպրոցի» հարցը: Այս անգամ բանաստեղծը «ուժգնորեն ընդվզելու» կարիք չի զգում, քանի որ սեփական անհատականության և արժանապատվության գիտակցումը միաձույլ է անելիքի ու ասելիքի հստակությանը: Ուստի մի կողմից ժխտելով իր պոեզիային վերագրվող միակողմանի, մակերեսային բնութագրումները, նա մյուս կողմից սեփական գեղագիտական ըմբռումների նոր երանգներ է հուշում ընթերցողին. «Հետո, տեղն է ըսել նաև թե ես երբեք խորհրդանշականության ստրուկ մը չեմ:

¹⁵ **Ենովք Արմեն**, «Զափոթենները», «Մասիս», 1908, թիվ 14–15, 1 մարտ, էջ 274:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 280:

¹⁷ Ի դեպ, Մեծարենցը ոչ պարկեշտ որակումներ ունի նաև Ենովք Արմենի հասցեին: Մասնավորապես «Աղեղ ու կապարճ» անտիպ հողվածում, որ գրված է Ե. Արմենի դեմ, նա ուղղակիորեն նշում է. «Ոչ ոք կանգիտանա թե գրականության կապիկներու այսօրվան տիրող, խաժամուժ, այլանդակ, աղմկահարույց բազմության մեջ Ենովք Արմեն...աննշան դեմք մը չէ» (Միսաք Մեծարենց, ԵԼԺ, էջ 278):

Փոխաբերությանց ու նմանությանց ուժգնություններ ու նորություններ՝ զորս կը սիրեն գործածել՝ կարծել տվին թե *սենյուղիսթ* մ'են. բայց ադոնցնով *կը հիշեցնէի* միայն *սենյուղիզմը*՝ որուն բոլորանվեր ուխտադիր մը չըլլալէ զատ՝ հակընդդէմ բնութենապաշտ հակումներ ալ ունիմ անոր հանդէպ. այսինքն կը նախընտրեն ճաճանչավետ Կյանքը, բաբախուն ու եռուզեռ Բնությունը՝ խորհրդանշական զուսպ ցրտություններեն»¹⁸:

Սիմվոլիզմի «բոլորանվեր ուխտադիր մը չըլլալը», բնականաբար, ազդեցությունները չի բացառում, իսկ մեջբերման երկրորդ հատվածում առկա ընդդիմադիր կեցվածքը ավելի շուտ տուրք է ժամանակի մտայնությանը: Մեծարենցի պոեզիայում սիմվոլիզմն ու նատուրիզմը (բնութենապաշտությունը) առավելապես համաձույլ են, որը նոր և թարմ շունչ է հաղորդել նրա բանաստեղծական տարերքին:

Այս բանակոչվը դեռ չմարած՝ բռնկվում է մեկ ուրիշը, այս անգամ՝ «Արևելյան մամուլի» էջերում: Մեծարենցի համախոհ Արզամի կշտամբանքին (*«Մասիսի խմբագրապետը բավական ատենե ի վեր խուլ պայքար մը կը մղե սիրված բանաստեղծի մը՝ Միսաք Մեծարենցի դեմ...»*)¹⁹ Ե. Արմենը նույն պարբերականի էջերում պատասխանում է. «Ճըշմարտության վարագույրը» հողվածով, որտեղ փարիսեցիաբար հայտարարում է, թե իբր «Ծիածան» ժողովածուն վարկաբեկող որևէ խոսք ինքը չի ասել: Միաժամանակ շարունակում է պնդել, որ «Նոր տաղերը» «գուժել է» Մեծարենցի պոեզիայի մահը: Մի քանի համար անց անդրադառնալով այս հրապարակմանը՝ Արզամը բացահայտում է «Մասիսի» խմբագրի փաստարկների հակասական բնույթը, որ նկատելի է հատկապես Մեծարենց-սիմվոլիզմ առնչությունների կապակցությամբ նրա դատողություններում: Արզամի փաստարկված քննադատությունը լավագույնս բնութագրում է այս բանակոչվում Ե. Արմենի անհետևողական կեցվածքի էական կողմը: Իրականում «Նոր տաղեր» ժողովածուն «Ծիածանում» առկա բանաստեղծական աշխարհագրագողության ընդլայնումն է անանձնական խորագույն մղումներով՝ կարևորագույն իրողություն, որ համառորեն չէր նկատում Ե. Արմենը: Ուստի և անխուսափելի են նրա մակերեսային

¹⁸ **Միսաք Մեծարենց**, Հետամնաց բարեկենդան, «Բյուզանդիոն», 1908, թիվ 3488, մարտ 15/28:

¹⁹ **Արզամ**, Պոլսեցիի մը խոսքերը, «Արևելյան մամուլ», 1908, թիվ 13, 25 մարտ, էջ 299:

կարծիքներն ու դրանցից բխող հետևանքները. «Արդ, պիտի խնդրենք Տիար Ենովքեն, որ իր «դավանանքը» ճշդե և չտարուբերի մեկ կամ մյուս կարծիքին մեջ,– իրավացիորեն նշում է Արգամը: – Եթե *սենայդիսնը* «անիմաստ ու զառանցական ճիգ մըն է, ապարդյուն ոգորում մը, որ իմաստ ու արժեք չունի» («Մասիս», թիվ 47), եթե անիկա «մոլար արվեստն է արվեստակյալ բառակուտակումներու, ծիծաղելի ոչնչաբանություններու, անհեթեթ ու բռնազբոսիկ բացատրություններու և անվերլուծելի առումներու» («Մասիս») նույն թիվին մեկ ուրիշ երեսին մեջ), որոնցմե «թեթևակի վարակված է նաև *Ծիածանը*» (նույն թիվ, ուրիշ երես), ուրեմն ինչպե՞ս *«Ծիածանը* կրնա բանաստեղծության խոստմնալից ճաճանչ մը ավետել» (Արև. Մամուլ, թիվ 15): Կամ մեկը, կամ մյուսը»²⁰:

Մի կարևոր հանգամանք ևս. խոսքը արևմտահայ ընթերցողի մասին է: Վերջինս ուշադրությամբ հետևում էր մամուլում տպագրվող հրապարակումներին, փորձում յուրովի հետևություններ անել, նաև իր տեսակետներով հանդես գալ թերթում: Նման մի ուշագրավ «միջամտություն» կարելի է համարել «Բյուզանդիոնի» թիվ 3497-ում «Քննադատությունը» հոդվածի հեղինակի ելույթը: Նկատի ունենալով երկու խմբակցությունների պայքարը՝ նա բանակռիվը փորձում է տեսնել այլ հարթության մեջ, որտեղ գլխավոր թիրախը Սեծարենցի ու Մերուժան Պարսամյանի ժողովածուներն են: Իրականում Մ. Պարսամյանի պոեզիան (վերջինս Ե. Արմենի և նրա համախոհների սիրելին էր, նրանց նախընտրած բանաստեղծը) էական որևէ դեր չի խաղում բանակռիվում քննարկվող և մասնավորապես սիմվոլիզմին առնչվող հարցերի շրջանակում: Այս առումով քննադատ ընթերցողը՝ Ա.-ն, վրիպել էր: Թերևս ավելի կարևոր էր մասնակիցներին սթափության մղող նրա կոչը՝ փոխադարձ մեղադրանքների և քննադատական խոսքերի հորձանուտում չընկնել ծայրահեղությունների մեջ. «Դիմացինին կարողությունն ու արժանիքը տեսնելու մասին կույր մի՛ ըլլաք, մանավանդ թե անոր տաղանդն ու առավելությունները տեսնելու մեծանձնություն ու ազնվությունը պետք է ունենալ. ասիկա ձեր կարողութենեն բան մը չի պակսեցներ, ընդհակառակն ձեր արժանիքին վրա բան մը կ'ավելցնե»²¹:

²⁰ Նույնը, թիվ 18, 29 ապրիլ, էջ 423:

²¹ Ա., Քննադատությունը, «Բյուզանդիոն», 1908, թիվ 3497, մարտ 26/8 ապրիլ:

Ցավոք, ազնիվ մոտեցումներ (հատկապես Ե. Արմենի և նրա համախոհների կողմից) այդպես էլ չդրսևորվեցին: Ավելին, բանաստեղծի մահից մոտ երեք շաբաթ առաջ «Մասիսը» տպագրեց «Փայլակի» երկրորդ պատասխան հոդվածը, որը լեցուն էր Մեծարենցի անձն ու գործը անվանարկող բազմաթիվ անպարկեշտ արտահայտություններով՝ «Միսաք Մեծարենց... ըսված սագի փետուրի մը...», «արվեստին կեղծարար», «մորֆինամոլ», «պրն Հնդկահավ», «Եվ իմ գրիչս – որուն սուր ծայրը մինչև աչքերուդ խորը հասավ...», «եզին նմանիլ ուզող գորտին պես ուռելու ճիգերուդ»²¹ և այլն:

Մեծարենցի ծանր հիվանդության և վաղաժամ մահվան պատճառով բանակրիվն ընդհատվեց, թեև դեպքերի զարգացման նոր ընթացք չէր էլ ակնկալվում:

Փորձենք ընդհանրացնել արդյունքները:

Սիմվոլիզմի հետ կապված՝ աչքի է զարնում հետևյալ կարևոր իրողությունը. բանակրի ընթացքում գրական այս հոսանքը այդպես էլ օբյեկտիվ և անաչառ վերաբերմունքի չարժանացավ: Թեև հոդվածագիրները երբեմն, հատկապես եվրոպական սիմվոլիզմին անդրադառնալիս, փորձում էին հնարավորինս անկողմնակալ լինել, սակայն վերջինիս հետ հայ գրականության, հայ գրողների ստեղծագործական շփումները ավելորդ լարվածություն և զգուշավորություն էին առաջացնում՝ նրանց վերլուծական մտքից չվանելով գավառական մտածողության դրոշմը: Ասվածն առավելապես վերաբերում է Ե. Արմենին ու նրա համախոհներին: Թերևս կարելի է նրանց մոտեցումները մեղմող ինչ-ինչ պատճառաբանություններ գտնել՝ նկատի ունենալով հարցի քննության հասարակական-քաղաքական ենթատեքստը: Սիմվոլիզմը եվրոպական հոսանք էր, որի մուտքը ազգային գրականություն միանշանակորեն չէր ընդունվելու, և այս առումով հայ քննադատության զգուշավոր կեցվածքը հասկանալի էր: Սակայն գրական այդ հոսանքի հետ յուրաքանչյուր հայ բանաստեղծ հարաբերվում էր յուրովի՝ սեփական տաղանդի և անհատականության գիտակցման սահմաններում: Ուստի նրանց ստեղծագործությունները գեղարվեստական նուրբ ընկալման և զգացողության վրա հիմնված գնահատականներ էին պահանջում: Միայն այսպիսի մոտեցումը կբացառեր անտաղանդի գերադասումը

²¹ Փայլակ, Կանխահաս գատիկ, «Մասիս», 1908, թիվ 20, 30 մայիս, էջ 424–427:

տաղանդավորից, ինչը, ցավոք, չէին ըմբռնում Մ. Պարսամյանին փառաբանող Ե. Արմենն ու իր համախոհները: Եվ միայն նման մոտեցման պարագային արևմտահայ մամուլի, հատկապես «Մասիսի» էջեր չէին ներթափանցի այն հայիոյախառն արտահայտություններն ու որակումները, որոնց հանիրավի հասցեատերն էր դարձել իր կյանքի վերջին օրերն ապրող բանաստեղծը:

Բանակրվի առանձնահատկություններից մեկն էլ երկու «clique»-ների խմբավորումների բախումը, պայքարն էր գաղափարական և հոգեբանական մակարդակներում: Պայքարի այս ձևը ուշագրավ միտումներ ի հայտ բերեց: Նախ, նրանք ունեին իրենց առաջատարները. մի կողմում, ինչպես արդեն նշել ենք, Մ. Մեծարենցն էր, մյուսում՝ Ե. Արմենը: Երկրորդ, երկու թևերն էլ անհանդուրժող էին միմյանց նկատմամբ. եթե ելույթ ունեցողները Մեծարենցի համախոհներն էին, ապա դատապարտում էին Ե. Արմենի ու նրա կողմնակիցների տեսակետները՝ ոչ մի դրական բան չնշմարելով: Նույնը ավելի խիստ ու հայիոյախառն ոճով անում էին վերջիններս: Երրորդ, հողվածներում գաղափարական, սկզբունքային մոտեցումները ոչ քիչ դեպքերում իջնում էին անձնական-հոգեբանական մակարդակի: Դա նկատելի է հատկապես Ե. Արմենի հողվածներում: Մեծարենցի պոեզիայով ոգևորված գրախոսների հիացմունքը, նուրբ ընկալումներն ու դրվատանքը հունից հանում էին «Մասիսի» խմբագրին, որն այդ ամենը համարում էր բանաստեղծի մեծամտության արդյունք կամ էլ նրա շուրջ համախմբված գրական «clique»-ի «կույր» փառաբանության «գոհարներ»: Չորրորդ, խմբակային պայքարում բանակրիվն ընթանում էր որոշակի տատանումներով. երբեմն չափից ավելի շիկանում էր, երբեմն խաղաղվում. երկու դեպքում էլ, սակայն, սկզբունքների կամ դիրքորոշումների մերձեցման որևէ միտում չէր նկատվում: Այս առումով թերևս տեղին է վեճի հմուտ գիտակ Կ. Գ. Պավլովայի մի դիտարկումը միջխմբային տարածայնությունների մասին: Նրա կարծիքով՝ դրանք առանձնանում են *«առավել մեծ անճկունությանը»*: Մեկ անգամ ձևավորվելով՝ մի խմբի կարծիքը մյուսի մասին շատ դժվար է փոխվում նույնիսկ ակնհայտ փաստերի ճնշման տակ»²² (ընդգծումը մերն է – Դ. Պ.): Հինգերորդ, բանակրվի նկատմամբ ուրույն դիրքորոշում էր որդեգրել արևմտահայ մամուլը. խիստ կողմնակալ էր «Մասիսի» վերաբերմունքը, որի էջերում տպագրվում էին նրա խմբագրի և համախոհների՝ Մեծարենցին վարկաբեկող հողվածներ: Մյուս

²² Ե. Ա. Պավլովայի «Ինքնակրիվի հիշատակներ» Երևան, 2008 թ. Գր. 100-101 էջեր

պարբերականներում ակնհայտ էր բանաստեղծի հանդեպ համակրական վերաբերմունքը: Ընդ որում, «Արևելյան մամուլը», «Բյուզանդիոնը», «Լույսը» արտահայտվելու հնարավորություն էին ընձեռում երկու կողմին էլ:

Ի՞նչ տվեց, ի վերջո, այս բանակռիվը հակառակորդ կողմերին, ընթերցող հասարակայնությանը և հայ գրականությանը:

Ինչ խոսք, հակառակորդ կողմերի անհանդուրժողությունը, սկզբունքային հարցերում որևէ զիջման չգնալը, միմյանց հասցվող անձնական վիրավորանքների հաճախ անպատշաճ մակարդակը բանակռիվը բնութագրող բացասական կողմերն են: Իսկ արդյունքը հոգեկան այն ծանր վիճակն էր, որում հայտնվում էին հանիրավի մեղադրվող հեղինակները և առաջին հերթին՝ հիվանդ բանաստեղծը:

Ընթերցողների հետ կապված՝ հարկ է առանձնացնել հարցի երկու կողմ: Առաջին դեպքում սուբյեկտիվ մղումով գրված հոդվածները կարող էին ապակողմնորոշել Մեծարենցի պոեզիային անժանոթ ընթերցողին: Բայց կար նաև դրականը. բանակռիվը մեծացրել էր հետաքրքրությունը սիմվոլիզմի, Մեծարենցի, նույնիսկ Մերուժան Պարսամյանի (ինչու չէ, նաև արևմտահայ մյուս բանաստեղծների) ստեղծագործությունների նկատմամբ ընդհանրապես: Պետք էր ընթերցել նրանց ժողովածուները, ինքնուրույն եզրահանգումներ անել՝ բանավիճող կողմերի ճիշտն ու սխալը տարբերելու համար:

Եվ, ի վերջո, այս բանակռիվը մամուլի հերթական ծառայությունն էր հայ գրականությանը: Մեկ տարվա ընթացքում Մեծարենցի ժողովածուների մասին տպագրված դրական և բացասական արձագանքները որոշակի հստակություն մտցրին նաև սիմվոլիզմի և հայ գրականության փոխհարաբերությունների խնդրում:

Թեր և դեմ կարծիքների բախումը ցույց տվեց, որ սիմվոլիզմը, մուտք գործելով հայ գեղարվեստական իրականություն, ըստ արժանվույն գնահատվելու համար «ազգայնանալու» միտում պետք է դրսևորեր՝ գերծ մնալով անկումային (դեկադենտական) տրամադրություններից: Միսաք Մեծարենցը հստակ գիտակցում էր այս իրողությունը: Նրա ազգային մտածողությունն ու բանաստեղծական բացառիկ ձիրքը սիմվոլիզմի հետ առնչություններում յուրացրել էին վերջինիս լավագույն ավանդույթները՝ նոր որակ հաղորդելով 20-րդ դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծությանը:

* * *

Մեծարենցից բացի, մինչև 1910 թվականը հայ մամուլը, սիմվոլիզմի հետ կապված, անդրադառնում է նաև Ինտրայի ու Սիամանթոյի ստեղծագործություններին: Իհարկե, բանավեճ կամ բանակռիվ այն ընդգրկումով ու կրքոտությամբ, ինչ տեղի ունեցավ Մեծարենցի ժողովածուների, նրա գեղագիտական կողմնորոշման առիթով, չծավալվեց: Մասնավորապես Ինտրայի «Ներաշխարհի» լույսընծայումից հետո՝ 1906 թվականին, արծագանքները բուռն էին, գրախոսականները մեծ մասամբ համակված էին հիացական կամ ժխտական տրամադրություններով: «Ներաշխարհի» գեղագիտական բարդ համակարգը, բանաստեղծական ինքնատիպ մտածողությունը, «իմաստասիրական անորոշությունները» (Ինտրայի բնորոշումն է – Դ. Պ.), լեզվական նորամուծություններն ու խճողումները տարամերժ մեկնաբանությունների առիթ էին տվել: Ժողովածուի հանդեպ ձևավորվող հակասական վերաբերմունքը հստակեցնելու և նոր թյուրիմացությունները կանխելու նպատակով հեղինակը 1906-ին «Բյուզանդիոնի» էջերում հանդես եկավ ծավալուն մի հոդվածաշարով, որ վերնագրել էր՝ «Ներաշխարհին իր հեղինակեն դիտված»: Բանավեճում «Ներաշխարհի» և սիմվոլիզմի փոխառնչությունների մասին խոսակցություն ըստ էության չի ծավալվում, ուստի նպատակահարմար ենք համարում շրջանցել այն: Ավելացնենք պարզապես, որ այս ստեղծագործության մեջ առկա սիմվոլիստական տարրերը հետագայում հանգամանորեն քննվել ու վերլուծվել են գրականագետների կողմից¹:

Դարասկզբի հայ մամուլում միանշանակ գնահատական չի տրվել նաև Սիամանթոյի պոեզիային: Ի տարբերություն Մեծարենցի և մյուս արևմտահայ բանաստեղծների՝ նրա ստեղծագործությունը մեծ հետաքրքրություն էր առաջացրել ոչ միայն արևմտահայ, այլև արևելահայ ընթերցողների շրջանում, այն էլ բավականին վաղ՝ 1899–1900 թթ., մամուլում առաջին բանաստեղծությունների տպագրության հետ մեկտեղ: Թեև գրական բանավեճեր (կամ բանակռիվներ) իրենց դասական իմաստով չեն ընթացել, սակայն տարբեր պարբերականներում արտահայտված

¹ Տե՛ս մասնավորապես Վ. Ա. Կիրակոսյանի «Արևմտահայ բանաստեղծությունը, 1890–1907 թթ.» գիրքը, Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985, էջ 103–189:

կարծիքների՝ հաճախ հակադիր, իրարամերժ բնույթը, նաև որոշ տեսակետների ընդհանրությունը ի մի բերելով՝ կարելի է ներկայացնել դրանք մեկ միասնական գործընթացի մեջ և ավելի քան տասը տարվա (1900–1913 թթ.) համապատկերում:

Ըստ այդմ, ինչպե՞ս է քննվում Սիամանթոյի պոեզիան սիմվոլիզմի հետ ունեցած առնչությունների համատեքստում:

Սկզբից ևեթ նկատելի է երկու հիմնական միտում. մի դեպքում բանաստեղծի չափածո գործերը խիստ քննադատվում են՝ նկատի ունենալով նրա հակումը դեպի «դեկադենտիզմը», անհարկի բառաբարդումները և «սիմվոլամոլությունը», մյուս դեպքում գնահատվում է խոշոր անհատականությունը, նրա բանաստեղծական հզոր թափը, ավանդական թեմատիկային միանգամայն նոր շունչ ու ոգի հաղորդելը: Կար նաև երրորդ մոտեցումը, որի հեղինակները, Սիամանթոյի տաղանդը գնահատելով հանդերձ, որոշակի զգուշավորություն էին ցուցաբերում՝ մատնանշելով եվրոպական սիմվոլիզմի ազդեցությունը, գեղարվեստական պատկերավորման որոշ թերություններ և այլն:

«Անահիտում» տպագրված (1900 թ. փետրվար) նրա բանաստեղծությունները բացասական արձագանք գտան հատկապես արևելահայ պարբերականներում («Մշակ», «Մուրճ», 1900–1903 թթ.): «Մշակի» հոդվածագիր Տ. Հովհաննիսյանը, սիմվոլիզմը միանշանակորեն համարելով դեկադենտական հոսանք, խիստ և հեզմական խոսքեր է ուղղում «Անահիտի» ու այնտեղ տպագրված հայ սիմվոլիստների հասցեին: Մասնավորապես հիշատակելով Ա. Յարձանյանի «Հոգնություն», «Բարեկենդանի իրիկուն» բանաստեղծությունները՝ նա գրում է. «Ի՞նչ օգուտ կարող է ստանալ խեղճ ընթերցողը այդ հոգիներից, որոնք սառում են լուսնից թափվող ձյունից, պահանջ են զգում մսե պատանքի, անտեսանելի թաթով շալակներ են շոշափում... – այդ դժվար է հասկանալ մեզ, հասարակ մահկանացուներիս, որ անընդունակ ենք «Անահիտի» աշխատակիցների նման նայել աշխարհին...»²:

Նմանաբնույթ մոտեցման կարելի է հանդիպել «Մշակի» 1903 թ. համարներից մեկում տպագրված ու մեզ արդեն ծանոթ հոդվածում («Մի գրական նորություն», «Մշակ», 1903, N 196, 9 սեպտեմբերի), որի հեղինակ Լեոն, բանավիճելով «Բանբեր

² Տ. Հովհաննիսյան, Մեր դեկադենտները, «Մշակ», 1900, N 75, 26 ապրիլի:

գրականության և արվեստի» ամսագրի խմբագիր Ն. Ադոնցի հետ, քննադատում էր նրան Ա. Յարճանյանի պես բանաստեղծների «դեկադենտական», «զառանցական» գործերը ամսագրում տպագրելու համար:

«Մշակի» և «Մուրճի» ուշադրությունից չի վրիպում նաև Սիամանթոյի առաջին ժողովածուն: Մասնավորապես «Մուրճի» հոդվածագիր Լ. Ա.-ի փոքրիկ գրախոսությունը բանաստեղծի ստեղծագործական ոգին չըմբռնելու և դրանով իսկ նաև ընթերցողին ապակողմնորոշելու դասական օրինակ է: «Դյուցազնորեն» ժողովածուն, նրա կարծիքով, «ֆրանսիական գրականության հիվանդոտ արտահայտության»-ը՝ «դեկադենտ կամ սիմբոլիստ ուղղության»-ը «ստրկորեն» հետևելու ձախողված փորձ է: Գրախոսին դուր չեն գալիս բանաստեղծությունների «սիմբոլներով թաքնված մտքերն ու զգացմունքները», որոնք դեմ են գեղարվեստի «ամենատարրական պահանջներին»³:

Սիամանթոյի պոեզիան միանշանակորեն մերժում է նաև Մինաս Բերբերյանը իր «Գրականական ակնարկներում», որ տպագրվել է «Արարատում» 1908 թվականին (Ս. Բերբերյանը համանուն խորագրով հրապարակումներ ունի նաև «Նոր-դար» թերթի 1899–1900 թթ. համարներում): Ի շարս այլ ժողովածուների՝ հեղինակն անդրադառնում է «Հոգեվարքի և հույսի ջահերին»: Տարիներ էին անցել, այդ ընթացքում զգալիորեն փոխվել էր վերաբերմունքը Սիամանթոյի պոեզիայի նկատմամբ, այնինչ Բերբերյանի հրապարակումն ասես Լ. Ա.-ի գրախոսության հիմնական մտքերի կրկնությունը լիներ: Նա ևս գտնում էր, որ «մերոնք» ոչ թե օտարի լավ կողմերից են ազդվում, այլ «անմարսելի դատարկությունից»: Վերջում կանխատեսելով, թե նման ձևով գրողները ընթերցող չեն ունենա, պատճառաբանում է. «Որովհետև հեղինակը ստրուկ է մոդայի, մոդեռնիզմի, որոնք պարզ պոեզիան մի կողմ թողած՝ և՛ զգացմունք, և՛ բանականություն զոհ են բերում սիմբոլների կուտակման, գիտակցական տարօրինակություններին»⁴:

Վերոհիշյալ մոտեցումներից որոշակիորեն տարբերվում է «Մշակի» 1901 թ. դեկտեմբերյան վերջին համարներից մեկում Վ. Նալբանդյանի տպագրած

³ Տե՛ս Լ. Ա., Ատոմ Յարճանյան, Գյուցազնորեն, «Մուրճ», 1902, N 1, էջ 142–143:

⁴ Մինաս Բերբերյան, Գրականական ակնարկներ, «Արարատ», Էջմիածին, 1908, համար Ե.–Ձ., էջ 494:

գրախոսությունը «Դյուցազնորենի» մասին: Երիտասարդ քննադատը թեև ընդունում է սիմվոլիզմն իբրև բնական երևույթ, սակայն մերժում է նրանում առկա «արհեստականությունը», որն ավելի հաճախ «բառի արվեստագետներ» է ծնում: Ի տարբերություն նախորդների՝ Նալբանդյանը ճիշտ է ըմբռնում Սիամանթոյի պոեզիայի էությունը: Ներկայացնելով նրան իբրև սիմվոլիզմի ներկայացուցիչ արևմտահայ գրականության մեջ՝ նա նշում է. «Պ. Յարճանյանի մեջ մենք գտնում ենք բարեբախտաբար, ոչ միայն բառերի, այլև զգացմունքի բանաստեղծ», ապա եզրակացնում է. «Ձտվելուց և հղկվելուց հետո նա կարող է շատ հուսալի դառնալ»⁵:

«Մուրճի» հաջորդ գրախոսությունը նվիրված էր 1905-ին լույս տեսած «Հայորդիներ» ժողովածուին: Հեղինակը (Տ. Ջավեն) Սիամանթոյին համարում է հայ «ամենատեղ խորհրդապաշտ բանաստեղծը»: Տ. Ջավենի վերաբերմունքը միակողմանի չէ. զգում և գիտակցում է «Հայորդիների» հեղինակի լուրջ կարողությունները և կարծում է, որ որոշ ժամանակ անց նա հայ գրականությանը կարող է տալ «մեծ արժեքով գործեր»:

Սակայն թերահավատ վերաբերմունք ունենալով սիմվոլիզմի հանդեպ և հատկապես շեշտելով նրա ոչ «դեմոկրատիկ նկարագիրը»՝ հեղինակն այս բնութագիրն անուղղակիորեն վերագրում է նաև Սիամանթոյի պոեզիային և ընկնում հակասության մեջ: Ընդհակառակը, հայ բանաստեղծին բնորոշ էր «դեմոկրատիկ նկարագիրը», առավել ևս «Հայորդիներ» շարքին, որտեղ բանաստեղծական հզոր շնչով տիպականացվել էին հայ ժողովրդի լավագույն զավակները (Անդրանիկ, Խրիմյան Հայրիկ, Աղբյուր-Սերոբ Վարդանյան): Թերևս այս հակասությունն է պատճառը, որ հոդվածագիրը սիմվոլիզմի տեսական սկզբունքների մասին խոսում է երկար, իսկ «Հայորդիների» վերլուծությունը տալիս ընդամենը մի քանի տողով...

Հետաքրքիր է, որ «Մուրճի» և «Մշակի» բացասական վերաբերմունքը սիմվոլիզմի՝ որպես դեկադենտական ուղղության հանդեպ և այս սկեռումով Սիամանթոյի պոեզիայի քննադատությունը շարունակվում է նաև 1910-ական թվականներին: Նման «համառ հետևողականության» արտահայտություններից մեկն էլ Հ. Սուրխաթյանի «Արյան մղձավանջի և ըմբոստության երգիչը» հոդվածն է («Մշակ», 1913): Ընդունելով արդեն բանաստեղծի մեծությունը, հայության ցավերն ու տառապանքները խորապես վերապրելու և դրանք տաղանդավոր գրչով

⁵ Վ. Նալբանդյան, Արոմ Յարճանյան, «Դյուցազնորենի», «Մշակ», 1901, N 291, 30 դեկտեմբերի:

ներկայացնելու կարողությունները՝ Սուրխաթյանը նույնպես չի մոռանում նշել, որ այդ ամենով հանդերձ, Սիամանթոն ևս դարասկզբի նորագույն բանաստեղծներից շատերի նման «իր վրա կրում է դեկադանսի և սիմվոլիզմի մի քանի տարրերը»: Ապա շեշտում է հատկապես նրա «փետրավորված դարձվածքները, բարդ խրթին ոճը» և բերում օրինակներ՝ եզրակացնելով, թե դրանք «նորություններ են, ... որոնք բխում են արտահայտության աղքատությունից... Հենց իսկական դեկադանսը սա է»⁶:

«Խորհրդապաշտ» Յարճանյանի պոեզիայի հանդեպ միանշանակ չէր վերաբերմունքը նաև արևմտահայ մամուլում: Սիմվոլիզմի գեղագիտությունը թերագնահատող «Բազմավեպի» հեղինակը Սիամանթոյին նվիրված առաջին իսկ հոդվածում («Հայկական ժամանակակից բանաստեղծությունը», 1907, թիվ 3) երբեմն հումորախառն, երբեմն լուրջ տոնով անդրադառնում է բանաստեղծի ոճին: Նա մասնավորապես առանձնացնում է մի շարք բառային պատկերներ («կարմիր կամք», «հույսի շուշաններ», «երկաթե ծյուն» և այլն), փորձում վերծանել դրանք, նաև առիթը չի կորցնում կծու խոսքեր նետելու «այն քիչ մ'անորոշ, մշուշապատ դպրոցի» հասցեին: Մի կողմ թողնելով բուն նյութը՝ Հ. Ղ. Բժիկյանը մինչև վերջ շարունակում է իր կիսահեգնական որակումները՝ եզրակացնելով. «Հոգեվարքե և հույսերե հետո՝ անոնց Ջահերն ունեցանք. ջահեր՝ վառված հզոր երևակայութենե մը այն անեզր գիշերվան մեջ՝ որ խորհրդապաշտ բանաստեղծությունն է»⁷:

Ավելի լուրջ է վերաբերմունքը նույն ամսագրի թիվ 9–10-ում տպագրված հոդվածում: Այս անգամ Սիամանթոն ներկայացվում է իբրև ճանաչված և ընդունված բանաստեղծ, «լուրջ խորհրդապաշտ», որը կոչված է «վերանորոգիչի դեր մը» կատարելու հայ գրականության մեջ: Հոդվածի երկրորդ մասը կրկին անդրադարձ է բանաստեղծի ոճին. առանձնացվում է երկու էական կողմ: Նախ՝ պատկերների առատությունն ու թարմությունը: Կարևոր հանգամանք է դիտվում նրանց անսովորությունն ու «բառերու խորհրդականությունը», որոնց խորքային շերտերին հասու լինելով՝ ընթերցողն ի վերջո կարող է փարատել «անհիմանալիության մեզը»:

⁶ **Սուրխաթյան**, Արյան մղձավանջի և ըմբոստության երգիչը, «Մշակ», 1913, N 285, 22 դեկտեմբերի:

⁷ **Հ. Ղ. Բժիկյան**, Հայկական ժամանակակից բանաստեղծությունը, «Բազմավեպ», 1907, թիվ 3, մարտ, էջ 132:

Մեկ այլ էական հատկանիշ համարելով «եզականությունը»՝ հեղինակը Սիամանթոյի բանաստեղծական ոճը կրկին հարաբերակցում է Եվրոպացի սիմվոլիստների պոետիկային, նշելով, որ տվյալ դեպքում հայ բանաստեղծը նաև «իբր կաղապար ընտրված անձ մը ունի»՝ բելգիացի բանաստեղծ Է. Վերհառնը: Այնուհետև բնութագրում է Սիամանթոյի «եզականությունը». «Այն կազմված է այն մեծ հակասությամբ՝ որ կա իր նախասիրած *նյութերուն* և նախասիրած *ձևերուն* մեջ»⁸: «Եզականությունն» իբրև հակասություն դիտարկելով՝ հողվածագիրը նկատի ունի հետևյալը. Սիամանթոն արևելյան կյանքն է պատկերում «արևմտյան արտահայտությամբ», կամ այլ խոսքով՝ «Հայաստանը կ'երգե բայց ապրելով Եվրոպայի մեջ»⁹:

Մենասերը չի մոռանում խորհրդապաշտ դպրոցի թերությունները, նրան բնորոշ անկումային տրամադրությունների, արվեստականության, երևակայության «հուսահատ ճիգերի» առկայությունը՝ վերջում ցանկություն հայտնելով տեսնել հայ բանաստեղծի պոետիկան սիմվոլիզմի լավագույն հատկություններով օժտված:

Ընդամենը երկու-երեք տարվա ընթացքում նկատելի են սիմվոլիզմի և նրա հայ հետևորդների նկատմամբ «Բազմավեպի» վերաբերմունքի փոփոխության լուրջ նշաններ: Եթե 1905-ին տպագրված հողվածում («խորհրդապաշտ դպրոցը հայ գրականության մեջ») առաջադրված հարցին՝ «Պե՞տք է հայ գրականությունը խորհրդապաշտության հետևի», միանշանակորեն բացասական պատասխան էր տրվում, ապա այժմ հայ խորհրդապաշտ բանաստեղծը համարվում է դարասկզբի մեր գրականության խոշորագույն ներկայացուցիչներից մեկը, որը «չափազանց սիրված է» հայության մեջ:

Սիմվոլիզմի հետ Սիամանթոյի պոետիկայի առնչությունները յուրովի էին գնահատում նաև նրա մեծությունն անվերապահ ընդունողները: Մասնավորապես Արշակ Չոպանյանը, որ դեռևս 1900-ին «Անահիտում» տպագրել էր բանաստեղծի արձակ և չափածո մի շարք գործեր, 1902-ին առաջիններից մեկն է գրախոսում «Դյուցազնորեն» ժողովածուն: Նրա կարծիքով՝ այս գրքույկը «ամենեն հզոր

⁸ **Մենասեր**, Սիամանթո, «Հոգեվարքի և հույսի ջահեր»ու հեղինակը, «Բազմավեպ», 1907, թիվ 9–10, էջ 419:

⁹ Նույն տեղում, էջ 420:

տեսիլքներեն մին է զոր հայ միտք մը հղացած ու պղնձի մեջ քանդակած ըլլա»¹⁰: Նախապես մատնանշելով Սիամանթոյի ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանում (մինչև «Դյուցազնորենը») Մ. Մետերլինկի և Է. Վերհառնի «տիրական» ազդեցությունը՝ քննադատը միաժամանակ ավելացնում է, որ բանաստեղծը զգալի առաջընթաց է ապրել, և այժմ այդ ազդեցությունը ժողովածուում նկատելի է միայն «արտահայտության ձևին» առումով: Սիամանթոյի մասին նա շարունակում է հիացմունքով խոսել նաև «Հոգեվարքի և հույսի ջահեր» ժողովածուի լույսընծայման կապակցությամբ: Կրկին անդրադառնալով Սիամանթո-եվրոպացի սիմվոլիստներ (Է. Վերհառն, Մ. Մետերլինկ, Հանրի Դը Ռենիե) փոխհարաբերության խնդրին՝ Չոպանյանն ուշագրավ բացահայտումներ է անում: Նախ՝ նշվում է, որ հայ բանաստեղծը վերջնականապես հաղթահարել է նրանց ազդեցությունը և ստեղծագործում է «ազատ ու ինքնատիպ ձևով մը»: Առավել հետաքրքիր է երկրորդ դիտարկումը. ըստ Չոպանյանի՝ Յարճանյանն ուղղակիորեն սերում է այն հին երգիչներից, որոնք Վեդաներն ու Աստվածաշունչն են կերտել: Բայց արդյո՞ք նույն ակունքից չեն սնվել Մետերլինկն ու Վերհառնը: Եթե այդպես է, ուրեմն նրանք ևս «տարապայմանին, ծայրահեղին, խորհրդավորին ու հանդուգին, գերագույն նրբության և գերագույն հուզման համար իրենց ունեցած տարփանքովը շատ մոտ են Արևելքի հին պուետներուն...»¹¹:

Այս դիտարկումից կարելի է երկու հետևություն բխեցնել. առաջին, Արևելքը շարունակում է սնել Արևմուտքի բանաստեղծությունը, երկրորդ, Սիամանթոն փաստորեն ոչ միայն բովանդակության, այլև ձևի առումով «խորապես արևելցի» բանաստեղծ է: Չոպանյանը, սակայն, կանգ չի առնում և շարունակում է՝ հանգելով նոր հետևության: Քանի որ Արևելքի բանաստեղծությունը «ընդհանրապես ռոմանթիկ է», ուստի «Յարճանյան, իբր ճշմարիտ Արևելյան միտք, անխառնորեն ռոմանթիկ է, իրմե ավելի ռոմանթիկ բանաստեղծ չենք ունեցած, նույնիսկ անոնց մեջ որ պատմականորեն «ռոմանթիկ» կոչված շրջանին ապրած են...»¹²:

¹⁰ Արշակ Չոպանյան, Գրքեր և թերթեր. Ատոմ Յարճանյան, «Դյուցազնորեն», «Անահիտ», 1902, թիվ 3, էջ 53:

¹¹ Արշակ Չոպանյան, Ատոմ Յարճանյան, Հոգեվարքի և հույսի ջահեր, «Անահիտ», 1907, թիվ 34–35, էջ 88:

¹² Նույն տեղում, էջ 89:

Եզրահանգումն արդեն իսկ սուբյեկտիվ է, քանզի հստակորեն դրված է անձնական կարծիքի դրոշմը («իրմե *ավելի ռոմանթիկ* բանաստեղծ չենք ունեցած»), բայց և այնպես հողվածագրի դիտարկումները ինքնատիպ և թարմ շունչ ունեին: Նման մոտեցմամբ Չոպանյանը նաև ուղղորդում էր հայ քննադատական միտքը դեպի ազգակենտրոն մտածողություն: Սիամանթոյին սիմվոլիստ կամ դեկադենտ համարողները գրական այս դպրոցի հանդեպ ունեցած բացասական մտայնության ներքո հանիրավի թերագնահատում էին իսկական բանաստեղծին, նրա հզոր թափն ու մարտական ոգին: Այնինչ Չոպանյանի մատն այս զարկերակի վրա էր, իսկ «ռոմանթիկ բանաստեղծ» բնորոշմամբ, հանձին Սիամանթոյի, նա տեսնում և ընթերցողին մատնացույց էր անում ազգային ոգու կենսունակ շերտերը լավագույնս վերծանողին:

Ընդհանուր առմամբ քիչ չէին նաև այն քննադատները, ովքեր սիմվոլիզմի հետ ունեցած աղերսները համարում էին բանաստեղծի ստեղծագործության կարևոր արժանիքներից մեկը: Այս առումով դարասկզբի (1900–1903 թթ.) արևելահայ մամուլում «առաջին ծիծեռնակներից» մեկը Վրթանես Փափագյանն էր, որի «Մեր կաղապարային քննադատները» հողվածում նորի և հնի հակամարտության մեջ սիմվոլիզմը դիտվում է իբրև գրական առաջադեմ հոսանք, իսկ նրա հայ հետևորդներից Ա. Յարճանյանը՝ անվերապահ հիացմունքի արժանի: Այն, ինչի համար քննադատում էին «Մշակի», «Մուրճի» հողվածագիրները՝ բանաստեղծին համարելով «զառանցական» մտքերի ու ծայների, անհասկանալի բառաբարդումների հեղինակ, Փափագյանի գրչի տակ այլ մեկնաբանություն է ստանում. «Բայց, իրա՞վ, այդպե՞ս է. բառերի կուտակումնե՞ր են օրինակ հենց Յարճանյանի այն խորունկ և վսեմ արտահայտություններով, այն գեղեցիկ պատկերացումներով բանաստեղծությունները, որոնց մեջ զգացմունքների զորեղությունը սառեցնում է մարդու և ուր հայ լեզուն հասցրած է իր բարձր շքեղության»¹³: Ընդ որում, սա ներկայացվում է իբրև սիմվոլիզմի գեղագիտության «ոչ շաբլոն» դրսևորում հայ բանաստեղծության մեջ:

Այս կերպ ընկալողները անկանխակալ քննությամբ համադրում էին Սիամանթոյի պոեզիայում առկա սիմվոլիստական տարրերը նրա գաղափարական ըմբռնումների, նաև լեզվաոճական ու գեղագիտական այլ յուրահատկությունների հետ: Մասնավորապես «Հորիզոնի» 1909 թ. համարներից մեկում «Կարմիր օրերի

¹³ Վ. Փափագյան, Մեր կաղապարային քննադատները, «Տարագ», Թիֆլիս, 1903, N 34, էջ 302:

ողբերգուն» հողվածի հեղինակը, վերլուծելով Սիամանթոյի նոր ժողովածուն, գրում է. «Այստեղ էլ Յարձանյանը սիմվոլիք բանաստեղծի իր տաղանդին միացնում է դաժան իրականության հարազատ նկարչի իր պատկերը»¹⁴:

Բանաստեղծի սիմվոլիստական հակումներին ինքնատիպ մեկնաբանություններ է տվել Ռուբեն Ջարդարյանը: «Հոգեվարքի և հույսի ջահեր» ժողովածուի նախաբանում արժևորելով Սիամանթոյի պոեզիան՝ նա կանգ է առնում հատկապես այն իրողության վրա, որ Յարձանյանն իր չափածո գործերում հաջողությամբ մարմնավորել է խորհրդապաշտությունն ու Նարեկացու «ուժեղ ներշնչումը»¹⁵:

1910-ական թվականներին Սիամանթոն արդեն դասական հեղինակի համբավ ուներ՝ ընդունված և ճանաչված Հայրենիքում ու գաղթօջախներում: Հանձին նրա սիմվոլիզմը հայ պոեզիայում ձեռք բերեց նոր հնչեղություն, զգալիորեն ընդլայնվեցին բանաստեղծական պատկերի, բառի իմաստային և զգացական ընկալման սահմանները: Մասնավորապես պատկերի երկաստիճան (երկպլան) կառուցվածքը ի գորու եղավ իր մեջ ներառելու, ապա նաև որոշակիորեն հունավորելու բանաստեղծի մտածումների, հույզերի անսպառ ընթացքը:

Արևմտահայ երկու խոշոր բանաստեղծների՝ Մ. Մեծարենցի ու Սիամանթոյի ստեղծագործական առնչությունները սիմվոլիզմի հետ և մամուլում արտահայտված կարծիքների քննությունը ի հայտ է բերում մի շարք ընդհանրություններ ու տարբերություններ:

Նախ՝ ընդհանրությունների մասին:

Արդեն իսկ գրական նոր հոսանքի հետ հայ բանաստեղծների հաղորդակցությունը, առավել ևս՝ նրանից ազդված լինելու հանգամանքը որոշակի զգուշավորության էր մղում ավանդապահ քննադատներին ու գրախոսներին: Զգուշավորությունն առաջ էր բերում կողմնակալ մոտեցում, իսկ նման հայացքը, բնականաբար, խանգարում էր ազատ և անկաշկանդ ընկալելու գեղարվեստական երկի արժանիքները, նկատելու այն նոր ու թարմ շունչը, որ բերում էին իրենց հետ մեծատաղանդ գրողները:

¹⁴ Մարգար, Կարմիր օրերի ողբերգուն, «Հորիզոն», 1909, N 38, 8 դեկտեմբերի:

¹⁵ Ատոմ Յարձանյան, Հոգեվարքի և հույսի ջահեր, ԺճՆ, 1907, էջ III :

Վերապահ գնահատման խնդրում էական դեր էին խաղում մամուլի մի շարք օրգանների սուբյեկտիվ մոտեցումները, որոնք մի դեպքում որոշակի աշխարհայեցողության արդյունք էին (ինչպես, ասենք, «Մշակի», «Մուրճի» «օգտապաշտական» ըմբռնումները և համապատասխան դիրքորոշումները Սիամանթոյի ստեղծագործության նկատմամբ), մեկ այլ դեպքում՝ գեղագիտական սկզբունքների և անձնական փոխհարաբերություններով «սնված» խմբակային («clique»-ային) վերաբերմունքի միախառնված դրսևորում (Մեծարենցի պոեզիայի նկատմամբ «Մասիսի» անհանդուրժող կեցվածքը):

Բացասաբար արտահայտվող քննադատների գնահատումներում ուշագրավ էր նաև հետևյալ միտումը. նրանք մեծ մասամբ անտեսում էին «դեկադանս» և «սիմվոլիզմ» հասկացությունների էական տարբերությունները, մասնավորապես՝ եվրոպական գեղագիտության մեջ արդեն իսկ որոշարկված այն դրույթը, որ սիմվոլիզմն ի վերջո անկումային հոսանք չէ: Ավելին, այս դպրոցի հայ հետևորդներին և նրանց ստեղծագործությունները նսեմացնելու նպատակով հաճախ պիտակավորում էին «անկապաշտ», «դեկադենտ», «դեկադենտորեն» և նման այլ եզրերով:

Չի բացառվում նաև, որ բացասական այս տրամադրությունները ինչ-որ առումով զգաստացնող դեր խաղացած լինեն Սիամանթոյի և Մեծարենցի ստեղծագործական կյանքում: Վերջինս պատասխան ելույթներում փորձում էր համոզել. ինքը երբեք սիմվոլիզմի ստրկամիտ հետևորդ չի եղել՝ իրողություն, որը բանաստեղծի մոտ ինքնազսպման կառույցի գոյությունը վկայող յուրօրինակ խոստովանություն է: Իսկ Սիամանթոյի պոեզիայում, հատկապես վերջին շրջանի գործերում (հիշենք «Հայրենի հրավեր» շարքը) գեղարվեստական պատկերավորման սիմվոլիստական սկզբունքներն առանձնապես նկատելի չեն:

Ուշագրավ ընդհանրություններից մեկն էլ այն է, որ երկու բանաստեղծներն էլ ունեին իրենցով անվերապահ հիացողներ, որոնք ոգևորված էին նրանց հայտնությամբ, մամուլի էջերում ազդարարում էին այդ մասին՝ փոքր-ինչ չկասկածելով իրենց ներքին զգացողությանը: Նրանք ոչ միայն չէին ժխտում սիմվոլիզմի հետ այս բանաստեղծների ունեցած ամենջությունները, այլև հարկ եղած դեպքում ըստ արժանվույն գնահատում էին դրանք՝ ելնելով ստեղծագործողի

անհատականությունից և գրական գործընթացների զարգացման տրամաբանությունից: Ժամանակը ցույց տվեց, որ չէին սխալվում:

Այս ամենով հանդերձ, մամուլում տպագրված հոդվածներն ու գրախոսականները ի ցույց են դնում նաև մոտեցումների, քննադատական արձագանքների որոշակի տարբերություններ:

Արդեն նշել ենք, որ Սիամանթոյի պոեզիան, ի տարբերություն Մեծարենցի, գրական ուղղակի բանավեճերի կամ բանակռիվների առիթ չի տվել, թեև հակադիր կարծիքներ և՛ արևմտահայ, և՛ արևելահայ մամուլում շարունակվում էին հրապարակվել (հատկապես մինչև 1910 թվականը)՝ վկայելով, որ բանաստեղծի չափածո երկերը առերևույթ չերևացող, բայց մոտեցումների անուղղակի բախումներով հարուստ երկխոսության տեսադաշտում են:

Կարևոր հանգամանք էր այս բանաստեղծների վերաբերմունքը իրենց ստեղծագործություններին տրվող գնահատականներին: Մեծարենցն ակտիվ բանակռիվի մեջ էր հակառակորդների հետ, հանդեսների էջերում պաշտպանում էր իր գեղագիտական սկզբունքները, ընդ որում՝ թե՛ անհատապես և թե՛ համակիրների խմբով: Այնինչ Սիամանթոն, որքան մեզ հայտնի է, իր մասին գրված որևէ հրապարակման մամուլով չի արձագանքել: Արդյունքում՝ Մեծարենցի դեմ ելույթ ունեցողները, ցավոք, որոշ դեպքերում անցնում էին պատշաճության սահմանները, և հայհոյախառն որակումներով արժեզրկվում էր բանակռիվը: Սիամանթոյի պարագայում թեև քիչ չէին բացասական գնահատականները, սակայն դրանք անձնական վիրավորանքի շեշտեր չեն ունեցել:

Հետաքրքիր մի իրողություն. Մեծարենցի պոեզիան դարասկզբի (մինչև 1910 թվականը) արևելահայ մամուլում առանձնակի վերաբերմունքի չի արժանացել: Արևելահայերը նրա մասին գրում էին՝ հիմնականում ելնելով արևմտահայ պարբերականներում լույս տեսնող հոդվածների ուղղվածությունից: Մեծարենցն արևելահայ իրականության մեջ ըստ արժանվույն սկսեց գնահատվել 1910-ական թվականներին, ապա նաև՝ խորհրդային տարիներին:

Սիամանթոյի պոեզիան այս առումով երջանիկ բացառություն էր. առաջին իսկ բանաստեղծությունների տպագրությունից հետո հայտնվել է արևելահայ պարբերականների ուշադրության կենտրոնում, որոնք հրապարակված հոդվածների ու գրախոսությունների թվով չեն զիջում արևմտահայ մամուլին: Հետաքրքրությունն

առաջին հերթին թեմայի հետ ունեցած հոգեհարազատության արդյունք էր: Հայրենիքի տառապանքի երգիչը բացառապես նոր լիցքեր էր հաղորդել հայրենասիրական պոեզիային. այս դեպքում արևմտահայի կամ արևելահայի խնդիր չէր կարող լինել:

Նկատելի է մի կարևոր երևույթ ևս. արևմտահայ մամուլում Սիամանթոյի պոեզիային անդրադարձել են հիմնականում «Անահիտը», «Բազմավեպը», «Շիրակը», «Ժամանակը», «Ազատամարտը», «Շանթը», «Բյուզանդիոնը»... Ինչքան էլ զարմանալի է, այս ցանկում «Մասիս» հանդեսը չկա (որքան մեզ հաջողվեց պարզել, նրա էջերում Սիամանթոյի ստեղծագործությանը նվիրված առանձին հոդված չի տպագրվել): Ըստ որոշ գրախոսների՝ Սիամանթոն դարասկզբի «ամենաուժեղ խորհրդապաշտ բանաստեղծն է», և այս իրողությանը դժվար թե անտեղյակ լինեին սիմվոլիզմի վտանգի դեմ ահազանգող Ե. Արմենն ու իր համախոհները¹⁶: Իսկ նրանց լռությունը պարզապես վկայում է, որ Մեծարենցի դեմ տարվող բանակռվում, ցավոք, անձնական խնդիրների դերակատարությունը առաջնային էր...

Սիմվոլիզմի «ազգայնացումը» որքան բնորոշ էր Մեծարենցի քնարերգությանը, նույնքան ու թերևս առավել հատկանշական էր Սիամանթոյի հայրենասիրական քնարին: Երկու դեպքում էլ գրական այս ուղղությունը բացահայտվեց իր նոր կողմերով՝ մեծապես հարստացնելով 20-րդ դարասկզբի հայ պոեզիան:

3. ԱՆՀԱՏԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ, ԹԵ՞ ԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Արևելահայ գրականության մեջ սիմվոլիզմի ներթափանցումն ու գեղարվեստական դրսևորումները առավել համակողմանիորեն արտացոլվեցին Վահան Տերյանի, Ավետիս Ահարոնյանի, Լևոն Շանթի ստեղծագործություններում:

1903-ին Ն. Ադոնցի հոդվածի («Գրական նշմարներ, դեկադանս և սիմբոլիսմ») շուրջ ծավալված բանավեճը սիմվոլիզմի մասին շուտով խաղաղվեց: Մինչև 1905 թ. արևելահայ գրականության մեջ այս հոսանքի ազդեցությունը համարյա նկատելի չէր: Ռուսական առաջին հեղափոխությունը (1905), որ հասարակական ակտիվության

¹⁶ Ե. Արմենն այդ տարիներին «Մասիսի» խմբագիրներից մեկն էր:

հզոր ալիք էր բարձրացրել կայսրության ողջ տարածքում, իր պարտությամբ տեղատվություն առաջ բերեց թե՛ քաղաքական կյանքում և թե՛ հասարակության տարբեր խավերի հոգեբանության մեջ: Հուսախաբված էր հատկապես մտավորականությունը:

Այս շրջանում գրական ուղղություններից վերստին ակտիվանում է սիմվոլիզմը, որի գաղափարական ու գեղագիտական սկզբունքները համահունչ էին հեղափոխության տեղատվությունից հետո հոգեկան անդորրի վերահաստատմանը ձգտող գրողներին ու արվեստագետներին: Եվ պատահական չէ, որ այդ տարիներին՝ մասնավորապես 1906–1910 թվականներին, ռուսական պոեզիային տոն տվողը կրտսեր սիմվոլիստներն էին՝ ռուսական սիմվոլիզմի երկրորդ սերնդի ներկայացուցիչները (Ալ. Բլոկ, Վ. Բայլմոնտ, Ա. Բելի, Վյաչ. Իվանով և ուրիշներ):

Համանման մի երևույթ նկատելի էր նաև արևելահայ իրականության մեջ: Հիշյալ տարիներին մամուլի տեսադաշտում առավելապես հայտնվում էին այն գրողները (Վ. Տերյան, Լ. Շանթ, Ա. Ահարոնյան, Վ. Փափազյան), որոնց ստեղծագործությունների վրա ակնհայտ էր սիմվոլիզմի ազդեցությունը: Կարելի է արձանագրել, որ տեսական հրապարակումներում որոշակիորեն փոխվել էր գրական այս ուղղության հանդեպ վերաբերմունքը: Ու թեև «հրապարակախոսական քննադատությունը» (Ա. Տերտերյանի բնորոշումն է) մամուլում շարունակում էր հանդես գալ սիմվոլիզմի միակողմանի գնահատմամբ, բայց նախ՝ այդ գնահատումներում չէր զգացվում նախկին անհանդուրժողականությունը, և երկրորդ, ավելի հաճախ էին հանդիպում սթափ վերլուծություններ, որոնցում վեր էին հանվում սիմվոլիզմի խորքային շերտերը, գեղագիտական արժանիքները, բերած նորությունները եվրոպական և ռուս գրականության մեջ:

Կար նաև երրորդ մոտեցումը. որոշ գրախոսություններում կամ ուսումնասիրություններում, որոնցում վերլուծվում էին սիմվոլիզմի ազդեցությամբ գրված ժողովածուներ կամ առանձին ստեղծագործություններ, հաճախ չէր հիշատակվում գրական այդ ուղղության անունը, սակայն քննարկվող նյութի բովանդակային ու ոճական շերտերի վերհանումը ակնհայտ են դարձնում անմիջական աղբյուրները սիմվոլիզմի հետ: Նման մոտեցում է դրսևորվում, ի դեպ, Վ. Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ» ժողովածուի շուրջ ծավալված բանավիճային քննարկումներում, որ տևական ընթացք ունեցավ՝ 1908–1911 թթ.:

Հայ գրականության պատմաբանները Վ. Տերյանի պոեզիային և մասնավորապես «Մթնշաղի անուրջներին» անդրադառնալիս սովորաբար մեջբերում են Հ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի հիացական գնահատականները և Ստ. Զորյանի հուշերում արտահայտված այն միտքը, թե այս գրքույկի լույս տեսնելու հաջորդ օրն «Սկսվել էր պարզապես տերյանական շրջան, Տերյանի էպոխա: Օդը լիքն էր Տերյանով...»¹: Գրողի խոսքը, նախ, գեղարվեստական երանգներ ունի և ապա՝ վերաբերում է ընթերցող երկրպագուներին, այնինչ քննադատության անդրադարձը միանշանակ չի եղել: «Մթնշաղի անուրջները» գրավել է մամուլի ուշադրությունը. գրախոսություններ են տպագրվել 1908-ին՝ «Ջանգակում», «Գեղարվեստում», 1909-ին՝ «Նոր օրերում», «Լուսայում», «Լուսաբերում», 1910-ին՝ «Մշակում»...

Գնահատականներում, դրական որոշ կողմերի մատնանշումով հանդերձ, գերիշխում են բացասական, թերահավատ կարծիքները: Այս մակերեսային ըմբռումները վերհանելու և ընդհանրապես երիտասարդ բանաստեղծի պոեզիայի նորարարական մղումները բացահայտելու նպատակն ունեն Ա. Տերտերյանի՝ 1910-ին լույս ընծայած «Վահան Տերյան. ցնորքի, ծարավի և հաշտության երգիչը» ուսումնասիրությունը: Գրքույկն անմիջապես հայտնվեց գրախոսների քննադատության «կրակի» տակ. ակտիվ էին հատկապես այն քննադատները, որոնց գրախոսություններին Տերտերյանն անդրադարձել էր: Մասնավորապես Ավ. Տեր-Հարությունյանը պատասխան խոսքով հանդես եկավ «Մշակում» (1911, N 17), իսկ Հ. Սոլովյանն իր «Քննադատական տեսություններ» գրքի մի ամբողջ գլուխ նվիրեց Տերտերյանի տեսակետներին: Դրանց հանդեպ իրենց բացասական վերաբերմունքն արտահայտեցին նաև Դ. Անանունը «Կոչ» (Բաքու, 1911) և Ժերմենը «Սուրհանդակ» (Թիֆլիս, 1911) պարբերականներում:

Տերյանի պոեզիան բանավիճային քննարկումների կենտրոնում հայտնվեց նաև 1913-ին, Հայ գրողների կովկասյան ընկերության երեկույթներից մեկի ժամանակ:

Նախ՝ առաջին բանավեճի մասին: Սրա յուրահատուկ կողմերից մեկին հարկ ենք համարում անդրադառնալ հենց սկզբից: Մամուլում տպագրված գրախոսությունները քննադատվում են ոչ թե մամուլի, այլ գրքի էջերում: Ա.

¹ Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հտ. 10, Ե., Հայպետհրատ, 1964, էջ 165:

Տերտերյանը մի ամբողջ տեսություն էր մշակել Վ. Տերյանի պոեզիայի մասին, որը թերևս աննպատակահարմար է գտել ներկայացնել ամսագրի կամ թերթի էջերում: Իսկ բանաստեղծի գրախոսների տեսակետների քննադատությունը պարզապես ածանցված է գեղագիտական այն սկզբունքներից, որոնք նա համակարգել և շարադրել էր գրքում: Պատասխանող կողմից նման քայլի դիմում է նաև Հ. Սուլովյանը՝ Տերտերյանին ընդդիմախոսելով, ինչպես նշեցինք, իր գրքի էջերում: Այս ամենով հանդերձ, բանավիճային քննարկումներին տոն տվողը հիմնականում մամուլն էր:

Ի՞նչ էական թերություններ էին տեսնում Տերյանի քննադատները «Մթնշաղի անուրջներում»²:

Գրախոսների մեծ մասը ժողովածուի գլխավոր թերացումը համարում էր գաղափարական կողմի անկատարությունը կամ բացակայությունը: Մի դեպքում Հ. Սուլովյանը, «քաղաքացիական-սոցիալական վեպի կամ բանաստեղծության» գովքն անելով՝ քննադատում է «լիրիկ» բանաստեղծներին, այդ թվում նաև Տերյանին, որ «նրանք խուսափում են հասարակական ձայներից»³: Մեկ այլ դեպքում Տերյանը ներկայացվում է որպես մեր «հին երգիչներից» մեկը, որի ժողովածուն նորություն չի բերում, ավելին, այնտեղ չկա «շեշտող գաղափար»⁴: Երրորդ դեպքում «գաղափարի զինվոր» դառնալու պատգամն է հնչեցնում Գ. Ենգիբարյանն իր հոդվածում⁵: Սրանց հրապարակախոսական դիտարկումներին ակտիվորեն ձայնակցում է Դ. Անանունը, որը հետևյալ խորհուրդն է տալիս երիտասարդ Տերյանին. «Փոխանակ գալարվելու մենության ճիրաններում, բանաստեղծը պիտի դուրս գա մասսայական գործի ասպարեզը և իր հրաշունչ տողերով եռանդ ներշնչե թմրած ուղեղներին և նրանց առաջնորդե դեպի ռազմի դաշտը»⁶:

² Ի դեպ, որոշ գրախոսականներում հեղինակները (Ն. Աղբալյան, Դ. Անանուն, Գ. Ենգիբարյան) օգտագործում են նաև «Մթնաշաղի անուրջներ» վերնագրային տարբերակը:

³ Հ. Սուլովյան, Վահան Տերյան, «Մթնաշաղի անուրջներ», «Գեղարվեստ», գրական, արվեստագիտական, երաժշտական պատկերագրող հանդես, Թիֆլիս, 1908, N 2, էջ 92:

⁴ Ավ. Տեր-Հարությունյան, Վահան Տերյան, «Մթնաշաղի անուրջներ», «Մշակ», 1910, N 162, 25 հուլիսի:

⁵ Գ. Ենգիբարյան, «Մթնաշաղի անուրջներ» Վահան Տերյանի, «Լուսն», 1909, N 7–8, էջ 85:

⁶ Դ. Անանուն, Մենության մղձավանջը, «Նոր օրեր», գրական, հասարակական, քաղաքական և տնտեսական օրաթերթ, Բաքու, 1909, N 2, էջ 6:

Երկրորդ էական թերությունը, որ բխում է գաղափարի բացակայությունից, ըստ գրախոսների՝ բանաստեղծի հուսահատությունն է, տխրությունն ու հոռետեսությունը: Այս մոտիվների առատության պատճառը, գաղափարազրկության հետ մեկտեղ, նրանք փորձում են գտնել նաև «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար» տեսության նկատմամբ Տերյանի դրսևորած հակումների մեջ: Վերջինիս ուղղված մեղադրանքներն այնուհետև ուղեկցվում են մի շարք այլ պիտակավորումներով՝ «բուրժուական բանակի երգիչ» (Հ. Սոլովյան), «մենության մղձավանջի ձիրաններում նահատակվող» (Դ. Անանուն), «նիցշեականության, պեսիմիզմի» հետևորդ (Գ. Ենգիբարյան), «մոդեռնիստ» (Ավ. Տեր-Հարությունյան) և այլն:

Իր մատնանշած թերությունները մռայլ գունավորմամբ (երբեմն նաև երգիծական տոներով) է ներկայացնում հատկապես Գ. Ենգիբարյանը: Նա միակն է գրախոսների մեջ, որ ուղղակիորեն նշում է սիմվոլիզմի ազդեցությունը Տերյանի աշխարհայացքի և ստեղծագործության վրա: Ընդ որում, շարունակում է դրսևորել իր բացասական վերաբերմունքը այդ և «մոդայիկ» այլ ուղղությունների նկատմամբ: Մեջբերելով «Մթնշաղ» բանաստեղծությունը՝ Ենգիբարյանը տարակուսանքով գրում է. «Ո՞ր հայ ընթերցողը այս տողերից մի բան կարող է հասկանալ: ... Ինչ կնշանակի, թե պոետը սիրում է մթնշաղը նրբակերտ, երբ ամեն ինչ երազում է հոգու հետ, երբ ամեն ինչ ցնորում է կապույտ մուրի աշխարհում: Ինչ է նրբակերտ մթնշաղը, ինչ է կապույտ մուրի աշխարհը կամ մութը ե՞րբ է կապույտ լինում: Այս ինչ դեղին սեր է կամ կարմիր մածուն: Ինչ բան է մոռացումի անձավում հրաշքը: Սա ինչ ցնդաբանություն է»⁷:

Ջարմանալի նմանություն կա այս հատվածի և Մեծարենցի «կապույտ հաճումներ» արտահայտության առիթով Ենովք Արմենի դիտարկումների միջև: Նույն անհասկացողությունը, հարցադրման նույն երանգները: Հետաքրքիր է, որ երկուսին էլ տարակուսանքի է մղում նույն գույնը՝ կապույտը, որը սիմվոլիզմի պոետիկայում առավել հաճախ գործածվող գույներից մեկն էր: Մտածել, թե նրանք անձանոթ էին եվրոպացի սիմվոլիստների գործերին կամ սիմվոլիզմի մասին գրված տեսական ուսումնասիրություններին, ճիշտ չէր լինի: Ավելի հավանական է այն, որ պարզապես պատրաստ չէին հայ գրականություն ներթափանցող և «տեղայնացվող» սիմվոլիզմի

⁷ Գ. Ենգիբարյան, «Մթնշաղի անուրջներ» Վահան Տերյանի, «Լուսն», 1909, N N 7–8, էջ 82–83:

պատկերամտածողությանը: Հայ բանաստեղծներից առավել տաղանդավորները իրենց հետ բերում էին նոր համակարգ և նոր լեզու, որոնց թարմ շունչն ու գեղեցկությունն ընկալելը հասու էր ոչ բոլոր քննադատներին:

Ենգիբարյանը շարունակում է զարգացնել իր դատողությունների «տրամաբանական» ընթացքը՝ եզրակացնելով, թե «Խելագարի երգեր էլ կան այս գրքի մեջ»: Նորանոր հարցապնդումներով նա կրկին իրար է խառնում առօրեական և բանաստեղծական մտածողությունների սահմանները՝ «Մթնշաղի անուրջներում» տեսնելով միայն «մոդայիկ», «նիցշեական» կամ «պեսիմիստական» նորաձևություններ...

Վերոհիշյալ գրախոսություններից իր նուրբ ընկալումներով և խոր դիտողականությամբ առանձնանում է Ն. Աղբալյանի հոդվածը, որը լույս է տեսել 1908 թ. «Զանգակ» թերթի երկու համարներում (թիվ 12, 13, 19, 20 հուլիսի): Ի դեպ, այդ օրերին գրքույկի առաջին օրինակները Տերյանին դեռ չէին հասել⁸: Ավետելով «անպայման բանաստեղծական տրամադրություններ և շնորհք» ունեցող բանաստեղծի մուտքը՝ Աղբալյանը նույնպես իր ուշադրությունը սևեռում է «Մթնշաղ» բանաստեղծության վրա, բայց, ի տարբերություն Ենգիբարյանի, կարողանում է թափանցել Տերյանի բանաստեղծական պատկերների խորքը, նրբորեն ընկալում և ի ցույց է դնում այն նոր աշխարհագրացողությունը, որով մտնում էր Տերյանը հայ պոեզիա. «Այստեղ շատ հաջող է ասած. «Չը կա ոչ մի սահման դնող պայծառ շող». այսպես անորոշ սահմաններ ունին նաև Տերյանի բոլոր բանաստեղծությունները. հատ-հատ զգացումներ են, անկերպարան ու մեղմ. հատ-հատ տողեր են, որոնց ներքին կապը ավելի գուշակում ես, քան տեսնում և շոշափում»⁹: Աղբալյանին դուր են գալիս հատկապես ժողովածուի բանաստեղծություններին բնորոշ «մեղմ, մաքուր և նուրբ հղացում»-ները, որոնց հիման վրա նա հռչակում է «Մթնշաղի անուրջների» հեղինակին «մաքուր պատանեկության բանաստեղծ»:

Գրախոսության մեջ խոսք չկա սիմվոլիզմի կամ ժամանակի այլ հոսանքների հետ Տերյանի ստեղծագործական առնչությունների մասին: Վերջինիս բերած պատ-

⁸ Վ. Պարտիզունու վկայությամբ՝ դրանք «նա ստացել է օգոստոսի 9-ին», Վ. Պարտիզունի, «Մթնշաղի անուրջների» առաջին արձագանքները, «Սովետական գրականություն», գրական-գեղարվեստական, տեսական-քննադատական ամսագիր, Երևան, 1985, N 5, էջ 125:

⁹ Ն. Ա., Վահան Տերյան, «Մթնշաղի անուրջներ», «Զանգակ», գրական, հասարակական և քաղաքական օրաթերթ, Թիֆլիս, 1908, N 12, 19 հուլիսի:

կերային նոր համակարգը քննվում է առավելապես իմացաբանական ընկալումների ոլորտում: Ընդ որում քննադատը հակված է այդ համակարգի վրա տեսնելու անհատի (տվյալ դեպքում՝ բանաստեղծի) հոգեբանական կամ «ցեղային» առանձնահատկությունների դրոշմը: Նման մոտեցումը, սակայն, ապակողմնորոշել է հողվածագրին, և նա ըստ էության չի ըմբռնել բանաստեղծի լեզվամտածողության նրբությունները. «Բայց ընդհանուր առմամբ նա չի տիրում հայ լեզվին,– գրում է Աղբալյանը,– մինչև իսկ զարմանալի աննմանություն կա նրա բավական անտաշ լեզվի և մեղմ նյութի միջև»¹⁰: Իրականում իր նրբագույն ապրումներին բանաստեղծը համապատասխան լեզվական «շապիկ էր հագցրել» (որոշ մանր անհարթություններ չհաշված, որոնք հետագայում հղկել է). «Մթնշաղի անուրջները» նոր որակ էր հաղորդել նաև դարասկզբի հայ քնարերգության լեզվին:

Այս ամենով հանդերձ՝ Աղբալյանը ողջունում է Տերյան բանաստեղծի գրական «փորձերը»: Հողվածում նա հեռու էր մնացել «հրապարակախոսական» քննադատությանը բնորոշ ըմբռնումներից, որոնց դեմ իր գրքում համապատասխան հակափաստարկներով հանդես եկավ Ա. Տերտերյանը:

Նախքան Տերյանի պոեզիային անդրադառնալը Տերտերյանը հանգամանորեն ներկայացնում է քնարական հույզի երեք տեսակները՝ ցնորքի, ծարավի և հաշտության, այնուհետև առանձնացնում է քննադատության գեղարվեստական և հրապարակախոսական ուղղությունները (հրապարակախոսն առաջնորդվում է հակադրման, իսկ քննադատը՝ վերլուծման մեթոդներով) և եզրակացնում, որ հայ իրականության մեջ (նկատի ունի արևելահայ) գեղարվեստական քննադատության մեթոդը երբևէ չի գործել, քանի որ այդ անվան տակ հիմնականում հանդես են եկել հրապարակախոս քննադատները (Լեո, Մ. Բերբերյան և ուրիշներ): Տերյանի գրախոսներին (Հ. Սոլովյան, Գ. Ենգիբարյան, Ավ. Տեր-Հարությունյան) նա համարում է այս «քննադատական շկոլայի» ներկայացուցիչներ, որոնք մի «սրտաշարժ ներդաշնակությամբ նահատակում են «Մթնշաղի անուրջները»»¹¹: Տերտերյանին դուր չի գալիս հատկապես այն, որ վերջիններս երիտասարդ քնարերգուի նուրբ ապրումներին հակադրում են գաղափարական քարոզի, «հասարակական ձայների»

¹⁰ Նույնը, N 13, 20 հուլիսի:

¹¹ Արսեն Տերտերյան, Վահան Տերյան. ցնորքի, ծարավի և հաշտության երգիչը, Թիֆլիս, 1910, էջ 64:

ուրորտը՝ նախապատվությունը տալով քաղաքական լիբիկային՝ հագեցած «բանաստեղծ-իդեոլոգի», «բանաստեղծ-պրոպագանդիստի» ճռճռան տողերով: Ահա այս հրապարակախոսական քննադատությանն է ուղղված նրա մարտահրավերը: Ու այնուհետև գրքի համապատասխան գլուխներում (Յնորքի հույզեր, Ծարավի հույզեր, Հաշտության հույզեր) վերլուծում է Տերյանի պոեզիան՝ հիմքում ունենալով գեղարվեստական քննադատության այն ըմբռնումը, որ այդ քննադատությունը «պետք է համապատասխանի գեղարվեստական ստեղծագործությանը թե յուր ապրումների բնույթով և թե յուր ուսումնասիրության մեթոդով»¹²:

Տերտերյանի հետազոտության մեջ, ինչ խոսք, կային նաև սուբյեկտիվ կողմեր, որոնցով պայմանավորված էին գեղարվեստական և հրապարակախոսական քննադատության, քնարերգության, քնարական հույզերի եռամաս դասակարգման և մի շարք այլ հարցերի մասին նրա ըմբռնումները: Սակայն այս բանավեճում նրա որդեգրած դիրքորոշումը միանշանակորեն ճիշտ էր: «Մթնշաղի անուրջների» հեղինակը հայ գրականություն էր մուտք գործում նոր ասելիքով, որում գաղափարների քարոզը կամ մարտական հրապարակախոսությունը տեղ չունեին:

Տերտերյանի գրքի դեմ հանդես եկած քննադատները և առաջին հերթին՝ Հ. Սուլվյանը, Ավ. Տեր-Հարությունյանը իրենց պատասխաններում հիմնականում բանավիճում են երիտասարդ քննադատի հետ՝ համարելով նրա ուսումնասիրությունը «խճողած մտքերով», «անճոռնի լեզվով», «անկապ և ավելորդ վկայություններով» համեմված անհիմն մի տեսություն: «Մթնշաղի անուրջների» հետ կապված՝ նրանք կա՛մ վերստին հաստատում են իրենց նախկին դիրքորոշումը, կա՛մ էլ մտահոգ տոնով բողոքում, թե «Տերտերյանի նմաններն են փչացնում նորեկ շնորհալի բանաստեղծներին, շեղում նրանց այն ճանապարհից, որով ընդունակ են նրանք առաջ գնալու...»¹³:

Արձագանքե՞լ է արդյոք Տերյանն իր գրախոսներին կամ քննադատներին:

¹² Նույն տեղում, էջ 51:

¹³ **Ավ. Տեր-Հարությունյան**, Արսեն Տերտերյանի «Վահան Տերյան. Յնորքի, ծարավի և հաշտության երգիչը», «Մշակ», Թիֆլիս, 1911, N 17, 27 հունվարի:

Մամուլի էջերում, որքան մեզ հայտնի է, բանաստեղծը պատասխան խոսքով հանդես չի եկել, ինչպես դա անում էր, ասենք, Մեծարենցը: Սակայն մամուլից դուրս նման արձագանքներ կարելի է մատնանշել: Առաջին դեպքում Տերյանն արտահայտվում է Ց. Խանգաղյանին ուղարկած իր նամակներից մեկում: Վրդովված Ավ. Տեր-Հարությունյանի տպագրած գրախոսությունից՝ նա ընկերոջը գրում է. «Կարդացի՞ր «Մշակ»-ում ռեցենզիան իմ մասին: Ну что скажешь таким идиотам, а? Մի խոսքով»¹⁴:

Երկրորդ դեպքում արձագանքն անուղղակի է: 1914 թ. ապրիլին Թիֆլիսում կարդացած «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման մեջ նա իր որոշակի վերաբերմունքն է արտահայտում «ազգային-ուտիլիտարիստական մեթոդով» առաջնորդվող քննադատների սերնդի նկատմամբ, որոնց «կլասիկ ներկայացուցիչն» է համարում Լեոյին: Ինչպես նշեցինք, վերջինիս գաղափարական դարոցի հետևորդներ էին, ըստ Տերտերյանի, նաև «Մթնշաղի անուրջների» գրախոսները: Թեև մի դեպքում քննադատությունն ուղղված էր «ազգային-ուտիլիտարիզմին», իսկ մյուս դեպքում՝ հրապարակախոսական ուղղվածությանը, այնուհանդերձ հասցեատերերը նույն քննադատներն էին, իսկ մտահոգությունը մեկն էր. «Այդպիսի աշխարհայեցողությամբ է, որ նա մոտեցել է հայ գրականությանը և գեղարվեստին,– գրում է Տերյանը «ծխական ինտելիգենցիայի» մասին: – Այդ մտածողությունը ամենակատեգորիկ կերպով պահանջել է, որ հայ բանաստեղծը երգե նույն փտած ու ծանծաղ, որպեսզի ուրիշ անուն չտամ, գաղափարները և խարազանե անխնա կերպով նրանց, որոնք շեղվել են այդ ճանապարհից...»¹⁵:

Տերյանի այս արձագանքը առնչվում է նաև 1913 թ. նոյեմբերի 28-ին Հայ գրողների կովկասյան ընկերությունում իր ստեղծագործությանը նվիրված երեկույթին: Այս և համանման մյուս միջոցառումները, որոնք նկատելիորեն ակտիվացրել էին արևելահայ գրական կյանքը, ընթանում էին բանավիճային սուր ելույթներով, հակադիր տեսակետների, դիրքորոշումների բախումներով, կենդանի լսարանի ներկայությամբ:

¹⁴ Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու, հտ. 3, Ե., «Հայաստան» հրատ., 1975, էջ 332:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 65:

Տերյանի պոեզիան արդեն ճանաչում էր ձեռք բերել, երիտասարդ բանաստեղծների մի խումբ մամուլում ոտանավորներ էր տպագրում՝ նրա ոճական ու թեմատիկ նախասիրությունները նմանակելով: Դրա հետ մեկտեղ, նրա չափածոյի գնահատման և արժևորման հարցում տարակարծություններն ակնհայտ էին և մեկ անգամ ևս ի հայտ եկան երեկույթի ընթացքում: Գլխավոր բանախոս Վ. Ահարոնյանից հետո այդ օրը ելույթ ունեցան նաև Հ. Թումանյանը, Գ. Իփեկյանը, Հ. Սոլովյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Ն. Աղբալյանը, Մ. Մատենճյանը:

Երեկույթի սղագրությանը, որ կատարել և «Հորիզոնի» էջերում ներկայացրել էր Ավ. Գուլոյանը, հաջորդ համարում ավելանում են երկու նամակներ («Նամակներ խմբագրության»), որոնց հեղինակները (Մ. Մատենճյան և Վ. Ահարոնյան) լրացուցիչ տեղեկություններ են հաղորդում իրենց ելույթների մասին: Իսկ ընդհանուր առմամբ քննարկումն ընթացք և զարգացում էր ստացել՝ ելնելով գլխավոր բանախոսի առաջադրած հետևյալ դրույթներից¹⁶.

Առաջին, Վ. Տերյանը՝ արևելահայ գրողների նոր սերնդի տաղանդավոր ներկայացուցիչը, խզել է իր կապերը մեր գրականության ավանդույթների հետ և «նրա ստեղծագործության ու գրական զարգացման արմատները պիտի փնտրել օտար միջավայրի և օտար գրականությունների մեջ: ... Բացի հայերեն լեզվից, որով գրում է Տերյանը, ուրիշ ոչնչով չի մատնվում նրա հայ լինելը»¹⁷: Արդյունքում, ըստ բանախոսի, նրա պոեզիան «հայ իրականությանը հարազատ առանձնահատկություններից» զրկվել է:

Երկրորդ, հայ բանաստեղծը դիտվում է իբրև «մոդեռնիստ» գրող, քանի որ մոդեռնիստների նման ըմբոստանում է «կեղծ կյանքի և տաղտկալի միօրինակությունների» դեմ՝ ստեղծելով իր երազների ու ցնորքների աշխարհը: Նա էլ «կյանքի սուտից» խուսափելու համար դիմել է այն ուղիներին, որոնցով անցել են մոդեռնիստները «իրենց ոգու ազատագրման մեջ»: Այնուհետև քննվում են այդ ուղիները մարմնավորող մոտիվները:

¹⁶ Վ. Ահարոնյանի գեկուցման մեջ ներկայացված մի շարք նուրբ դիտարկումների չենք անդրադառնում՝ նկատի ունենալով այն, որ բանավեճի ընթացքում դրանք քննարկման նյութ չեն դարձել:

¹⁷ Ա.Գ., Հայ գրողների կով. ընկ. երեկույթները, Վ. Ահարոնյանի բանախոսությունը, «Հորիզոն», 1913, N 270, 30 նոյեմբերի:

Երրորդ, առանձնակի ուշադրության է արժանանում նրա բանաստեղծությունների «արտաքին ձևը», նշվում է, որ բանաստեղծը «թե ձևի մեջ և թե իր պոեզիայի հիմնական մոտիվներով հարազատ աշակերտն է ֆրանսիական դեկադենտների շկոլայի, մասնավորապես Պոլ Վերլենի»¹⁸: Որպես հիմնական փաստարկ բերվում է երկուսի տրամադրություններում գերիշխող «մեկանխուլիկ» բնույթը:

Բանախոսության շուրջ ծավալված քննարկման ընթացքում Ելույթ ունեցողները հիմնականում կենտրոնանում են նշված դրույթների վրա: Մասնավորապես Գ. Իփեկյանը, Ս. Սատենձյանը անդրադառնում են Տերյանի կրած ազդեցություններին՝ իրենց դիտողություններում երբեմն համաձայնելով, երբեմն էլ հակադրվելով բանախոսին: Ուշագրավ է Գ. Իփեկյանի այն միտքը, թե Վերլենի և ռուս գրողների ազդեցությունը հիշատակելով՝ չպետք է «ուրանալ» հայ բանաստեղծի ինքնուրույնությունը. «Նրա արժեքը այդ ազդեցությունների պարզ որոշումով ավելի կմեծանա մեր աչքում»¹⁹:

Սողեռնիստների հետ Տերյանի ունեցած կապին է անդրադառնում Հ. Սուլովյանը: Սակայն նրա Ելույթը, ինչպես և տարիներ առաջ արտահայտած կարծիքներում²⁰, հռետեսական երանգներ ունի: Տերյանի՝ իբրև «մոդեռնիստի» հաջողությունը պայմանավորելով նրանով, որ վերջինիս երգերը համապատասխանում են ժամանակի հասարակական տրամադրություններին, նա անմիջապես ավելացնում է, թե հայ բանաստեղծը «տխրության, վայնասունի երգիչ է», քանի որ «մեր առաջ բաց չի անում նոր հորիզոններ»²¹:

Սակայն առավել կարևորը առաջին դրույթի հետ կապված բանավիճային քննարկումներն էին. Տերյանի պոեզիայի՝ «տեղայնությունից զուրկ» և հային «հարազատ չլինելու» մասին կարծիքին անմիջապես հակադրվում է Հ. Թումանյանը, որին քիչ հետո միանում է Դ. Դեմիրձյանը: Հ. Թումանյանը՝ որպես նախագահող, կարող էր հանդես գալ վերջում, սակայն հարցի կարևորությունը դրդում է նրան

¹⁸ Նույն տեղում:

¹⁹ Նույն տեղում:

²⁰ 1908-ին՝ «Գեղարվեստում», 1909-ին՝ «Լրաբերում» (շաբաթաթերթ, Աստրախան, N 7, փետրվարի 8), 1911-ին՝ «Քննադատական տեսություններ» գրքում (հտ. Ա, Թիֆլիս):

²¹ Նույն տեղում:

առաջինը մտնել բանավեճի մեջ: Տերյանի «օտարությունը» մատնանշող տեսակետը նորություն չէր, մինչ այդ արդեն մտել էր շրջանառության մեջ, հակառակ դեպքում Թումանյանի խոսքում չէր հնչի «մի շատ տարածված կարծիք» արտահայտությունը: Հերքելով նման բնորոշումները՝ նա Տերյանի ստեղծագործությանը հատկանշական խորքային իրողությունները կապում է հայրենի երկրի հետ՝ մի դեպքում իր անձնական ներկայությունը վկայակոչելով («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»)՝²², մյուս դեպքում ընդհանրացնելով երևույթը՝ որպես ազգային բնավորության կարևոր հատկանիշ («Վերջապես թախիծն ու երազը խորթ չեն հայի հոգուն, և մենք շատ երազկոտ ժողովուրդ ենք»)՝²³:

Թումանյանը նախանձախնդիր է նաև Տերյանի ստեղծագործությունը գեղարվեստորեն արժևորելու խնդրում, ուստի իր երկրորդ հակափաստարկով հերքում է տերյանական քնարը «միօրինակ, մոնոտոն» համարող բնութագրումները և նրա լավագույն երգերն անվանում «բանաստեղծական գոհարներ»:

Դ. Դեմիրճյանն իր ելույթում հակաձառում է գլխավոր բանախոսի առաջին և երկրորդ դրույթների դեմ: Խոսելով նրա պոեզիային բնորոշ տրամադրությունների մասին, որ բազմիցս մատնանշել էին քննադատները (նրանց թվում նաև՝ Վ. Ահարոնյանը)՝ Դեմիրճյանը կոնկրետացնում է ասելիքը. «Այդ տեսակ տրամադրություններ երգելը արդյունք է Տերյանի հայրենի երկրի առաջացրած տրամադրությունների»²⁴: Քիչ անց անդրադառնում է նաև բանաստեղծի կրած ազդեցություններին և համոզված շեշտում, թե դրանք որևէ դեր չեն խաղացել նրա «տաղանդի բնորոշման տեսակետից»:

Պատասխան խոսքում Վ. Ահարոնյանը, հակադրվելով ելույթ ունեցողներին, վերըստին հիմնավորում է իր տեսակետները, իսկ «Հորիզոնի» հաջորդ համարում խմբագրությանն ուղղված նամակով անդրադառնում է մասնավորապես Թումանյանի

²² Նույն տեղում:

²³ Նույն տեղում:

²⁴ Նույն տեղում:

ու Դեմիրճյանի առարկություններին և պնդում է նույնը. Վ. Տերյանի պոեզիան զուրկ է տեղայնությունից:

Վ. Ահարոնյանը երեկոյթին կարդացած իր բանախոսությունն այնուհետև տպագրել է «Գեղարվեստ» ամսագրի 1917 թ. N 6-ում: Սկզբունքային մոտեցումներում որևէ փոփոխություն չկա, թեև անցել էր արդեն չորս տարի: Տերյանի պոեզիայի՝ հայրենի երկրից կտրված լինելու «տարածված կարծիքը» դեռևս շարունակում էր հնչել մամուլի էջերում և քննադատական տեսություններում:

Ի դեպ, տերյանական պոեզիայի գնահատմամբ և դարձյալ 1917-ին հանդես է գալիս հիշյալ երեկոյթին բանախոսած մեկ այլ քննադատ ևս՝ Մ. Մատենճյանը: Վերջինիս դասախոսության մասին, որ նվիրված էր «հայոց նոր բանաստեղծության երկու ականավոր ներկայացուցիչներին»՝ Սիամանթոյին և Վ. Տերյանին, տեղեկություններ են հաղորդում և՛ «Հորիզոնը», և՛ «Մշակը»:

Տերյանի մասին ասվածը առավել համառոտ և ընդհանուր գծերով Մատենճյանը ներկայացրել էր դեռևս 1913-ին: Նոր գեկուցումը, սակայն, ուներ իր բնորոշ կողմերը: Մատենճյանն այժմ միակ բանախոսն էր, լայն հնարավորություններ ուներ նոր փաստարկներով ու դիտարկումներով հանդես գալու, և ապա՝ այս անգամ նրա տեսադաշտում արևելահայ ու արևմտահայ երկու խոշոր բանաստեղծների ստեղծագործություններն էին, որոնց քննական և համեմատական վերլուծությունը ուշագրավ օրինաչափություններ, միտումներ կարող էր ի հայտ բերել:

Բանախոսը, սակայն, համեմատական վերլուծությունների չի դիմում, այլ ներկայացնում է բանաստեղծներին առանձնաբար: Նրա համակրանքը հիմնականում Սիամանթոյի պոեզիայի կողմն է, թեև փորձում է իր գեղագիտական ըմբռնումները առավելապես օբյեկտիվ գնահատման երանգներով մեկնաբանել: Այդ նպատակն են հետապնդում դասախոսության սկզբում առաջադրված երկու կարևոր դրույթները, այն է՝ պարզաբանել հիշյալ բանաստեղծների անհատականության խնդիրը և նրանց կրած ազդեցությունները: Վերջինիս առումով Մատենճյանը խիստ է հատկապես Տերյանի նկատմամբ: Մատնանշելով նրա ազդեցությունները ֆրանսիական և ռուսական սիմվոլիզմից (Վերլեն, Բայլնոնտ և ուրիշներ), հայ պոեզիայում՝ Ավ. Իսահակյանից ու Հ. Հովհաննիսյանից՝ նա եզրակացնում է. «Այդ ազդեցությունների մեջ կան հակասական, իրար մերժող տարրեր, ուստի Տերյանի բանաստեղծությունը

ոչ միայն զուրկ է ուժեղ անհատականությունից²⁵, այլ նաև միությունից. նրա երգերը ... խառնուրդ են հնի ու նորի, գյուղի ու քաղաքի, անհատականի ու փոխառության, թարմի ու շաբլոնականի»:

Սրան հակառակ գտնում էր, որ նշված իրողությունները (ազդեցություններ և անհատականություն) «հոյակապ» մարմնավորում են ստացել Սիամանթոյի պոեզիայում: Մասնավորապես «վերհարնյան ազդեցությունը» միայն օժանդակել է արևմտահայ բանաստեղծի անհատականության բացահայտմանը. «Սիամանթոն թե՛ նյութով, թե՛ իր ոգով, թե՛ պատկերներով ու ոճով մի անկախ, ինքնատիպ ու մեծ տաղանդ է, որին օժանդակել է նաև մեր գրաբար գրականությունը, բայց դարձյալ օժանդակել է միայն՝ արտահայտելու իր մեծ տեսիլները, որոնք այնքան անհատական են»²⁶:

Մ. Մատենձյանի դիրքորոշման սուբյեկտիվ մղումները (որքան էլ ցանկանում էր օբյեկտիվ գնահատման պատրանք ստեղծել) ակնհայտ են: Նախ, զեկուցման էությունից չի բխում բանախոսի տված առաջին իսկ բնութագիրը՝ «հայոց բանաստեղծության երկու *ականավոր ներկայացուցիչներ*» (ընդգծումը մերն է – Պ. Պ.), քանի որ մատենձյանական մեկնաբանությամբ Տերյանի մեջ ոչինչ չի մնում «ականավոր ներկայացուցից»: Թերևս ավելի էական է երկրորդ դրդապատճառը, որը վեր է հանում քննադատի աշխարհայեցողության ուղղվածությունը: Պոեզիայի ընկալման և գնահատման հարցում նա առաջնային է համարում հայրենիքի շնչով տոգորված բանաստեղծականությունը, որի մասին արտահայտվել էր դեռևս 1913 թ., Հայ գրողների կովկասյան ընկերության կազմակերպած երեկույթի ժամանակ: Կրած ազդեցությունները մատնանշելով՝ նա այնուհետև կանգ է առնում հետևյալ իրողության վրա. «*հայրենիքի շունչը չկա նրա երգերի մեջ*»²⁷ (ընդգծումը մերն է – Պ. Պ.): Մակերեսային այս ըմբռնումն ի հայտ է գալիս նաև 1917 թ. կարդացած դասախոսության ժամանակ: Արհեստականորեն ստեղծած Տերյան–Սիամանթո հակադրությունը ավելի էր ընդգծում այն իրողությունը, որ Մատենձյանն անհաղորդ էր Տերյանի ստեղծագործական ոգուն, իսկ անցած չորս-հինգ տարիները ոչինչ չէին

²⁵ «Սիամանթո և Վ. Տերյան (Գ-ասախոսություն Մ. Մատենձյանի)», «Հորիզոն», 1917, N 6, 11 հունվարի:

²⁶ Նույն տեղում:

²⁷ Ա. Գ., Հայ գրողների կով. ընկ. երեկույթները..., N 270:

փոխել: Նրան հասու չէր կամ գուցե չէր ուզում ընդունել այն ճշմարտությունը, որ Տերյանը նույնքան ազգային բանաստեղծ է, որքան Սիամանթոն: Եվ ի վերջո, երկուսն էլ, անկախ բանաստեղծական խառնվածքից, տաղանդավոր անհատականություններ էին, իսկապես հայոց բանաստեղծության «ականավոր ներկայացուցիչներ»:

Մատենձյանի դասախոսությունն ուներ մի ստվերոտ կողմ ևս. Տերյանի ստեղծագործության նման մեկնաբանությամբ կամա թե ակամա թերագնահատվում էին նաև արևելահայ քնարերգության (որի ներկայացուցիչն էր նա) ձեռքբերումները, մի հանգամանք, որ ապակողմնորոշող միտում ուներ հայ գրականության ամբողջական ընթացքի գնահատման տեսանկյունից:

Վ. Տերյանի պոեզիայի շուրջ ընթացած առաջին (1908–1910 թթ.) և երկրորդ (1913 թ.) բանավիճային քննարկումները, չնայած ժամանակային փոքր տարբերությանը, քննադատական դիրքորոշումներում առկա հետաքրքիր զարգացումներ և նրբերանգներ էին ի հայտ բերել:

Նախ, «Մթնշաղի անուրջների» հետ կապված հրապարակախոսական դիտարկումները (գաղափարների բացակայություն, մեծության մղձավանջ, կտրվածություն կյանքից և այլն) երկրորդ քննարկման ընթացքում որոշակի փոխակերպումների են ենթարկվում: Այս անգամ, մասնավորապես գլխավոր բանախոսի կողմից առաջին պլան է մղվում Տերյանի և նրա սերնդի գրողների՝ ազգային կյանքից օտարված լինելու խնդիրը, որը, բացասականի հետ մեկտեղ, ունեցել է իր դրական կողմերը: Դրանցից մեկն, ըստ զեկուցողի, այն է, որ բանաստեղծը «իր ստեղծագործությունների մեջ ազատվել է հայ իրականության բացասական ազդեցություններից»²⁸: Այս մեկնակերպն արդեն խոսում է արևելահայ քննադատական մտածողության մեջ կատարված կարևոր տեղաշարժի մասին. «ազգային ուտիլիտարիզմի» գաղափարը որոշակիորեն զիջել էր դիրքերը: Իհարկե, դեռևս նկատելի չէ բանաստեղծի ստեղծագործության խորքային ընկալումը (Թումանյանին և իր համախոհներին չհաշված), դեռևս առաջնային են Տերյանին «մոդեռնիստ», «դեկադենտական շկոլայի» հետևորդ համարելու միտումները, սակայն, դրա հետ մեկտեղ, երեկույթի զեկուցումներում քիչ չէին նաև առողջ և սթափ դիտարկումները,

²⁸ Նույն տեղում:

որ հաստատում էին, թե նա «մեր երիտասարդ գրողների մեջ ամենից հետաքրքրական դեմքն է»²⁹:

Մեկ այլ ուշագրավ իրողություն. Տերյանի թե՛ հակառակորդները և թե՛ համակիրները առաջին բանավեճի ընթացքում համարյա չէին խոսում բանաստեղծի կրած ազդեցությունների մասին (Գ. Ենգիբարյանը, Հ. Սուլովյանը շատ հպանցիկ են անդրադառնում): Այնինչ 1913-ի երեկոյթին այս հարցը բանավիճային քննարկման կենտրոնական թեմաներից մեկն էր, որի շուրջ տարաբնույթ (հաճախ իրարամերժ) դատողություններով հանդես են գալիս համարյա բոլոր բանախոսները: Ընդ որում, շատ է խոսվում հատկապես ֆրանսիական սիմվոլիզմի, Պոլ Վերլենի, նաև ռուսական սիմվոլիստական դպրոցի ներկայացուցիչների ստեղծագործությունների հետ Տերյանի ունեցած առնչությունների մասին: Սիմվոլիզմի նկատմամբ արևելահայ մտածողության մեջ վերաբերմունքի փոփոխությունը դրական առումով ակնհայտ էր: Եվ եթե ոմանք Տերյանի կրած ազդեցություններում փորձում էին բացասական երանգներ նկատել, ապա մյուսների համար, ընդհակառակը, արդեն իսկ արժեք էր ներկայացնում սիմվոլիզմի պոետիկական ինքնատիպորեն յուրացրած և այն վերարժևորած հայ բանաստեղծի գեղարվեստական մտածողությունը:

Երկու բանավեճերը միմյանցից զանազանող կարևոր կողմերից մեկն էլ հետևյալն էր. առաջինի քննարկումները տևեցին շուրջ երկու տարի, երկրորդը կայացավ մեկ երեկոյթի ընթացքում: Բնականաբար, շատ ավելի հանգամանալից էր առաջին քննարկումը, քանի որ, մամուլի հրապարակումներից բացի, «Մթնշաղի անուրջները» դարձավ առանձին գրքով հրատարակված ուսումնասիրության առարկա: Փոխարենն ավելի բովանդակալից էր երկրորդ բանավեճը. վերջինիս մասնակիցներին առավել բնորոշ էին համակողմանի մոտեցումը խնդրին, գաղափարական պարզունակ կարծրատիպերին չտրվելը, Տերյանի ստեղծագործության թեմատիկայի և մոտիվների կապակցությամբ արված ուշագրավ նկատառումները և այլն:

Ընդհանուր առմամբ կասկածի տակ չդնելով բանաստեղծի անհատականությունը և դրա հետ մեկտեղ հանգամանորեն անդրադառնալով նրա կրած ազդեցություններին՝ բանախոսների ելույթների ենթատեքստում շարունակում

²⁹ Նույն տեղում:

էր առաջնային խնդիր մնալ հայոց բանաստեղծության վաղվա օրը: Ու թերևս այդ մտահոգությունն էր պատճառը, որ մի մասը (Ահարոնյան, Մատենճյան, Սուլոյան) վերստին առաջ էր քաշում տերյանական քնարի «օտար» լինելու դրույթը, իսկ մյուս մասը (Թումանյան, Դեմիրճյան)՝ անվերապահ տեր կանգնում «գերազանցապես հայրենի բանաստեղծին»: Այդ ամենով հանդերձ, Տերյանի տաղանդն ու անհատականությունը գնահատող երկու կողմն էլ նրանով էին պայմանավորում արևելահայ պոեզիայի ապագան: Վ. Ահարոնյանը հուսով էր, որ «բազմալեզու կյանքը» նորանոր հնչյուններ «կներշնչի» բանաստեղծի քնարին, և Թումանյանն այս հարցում համամիտ էր նրան. «Տերյանը դեռ տվել է իր առաջին շրջանի երգերը և այժմ, ինչպես ինքն է գրում իր վերջին երգերից մեկում, նոր արշալույս ու նոր հորիզոն, նոր կյանք է ողջունում»³⁰:

Վ. Տերյանի պոեզիայի նկատմամբ հետաքրքրությունը չմարեց նաև հաջորդ տարիներին (1916–1920 թթ.), մի շարք հոդվածներ տպագրվեցին արևելահայ և արևմտահայ մամուլի էջերում: Բանաստեղծը, սակայն, չկարողացավ նոր ժողովածուներով հանդես գալ. քաղաքական կյանքի հորձանուտն արդեն կլանել էր նրան...

4. ՍԻՄԿՈՒԻՍՏԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱ. ԱՎ. ԱՀԱՐՈՆՅԱՆԻ ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ՓՈՐՁԵՐԸ ՀԱՅ ԵՎ ՌՈՒՍԱԼԵՋՈՒ ՄԱՄՈՒԻ ԳՆԱՀԱՏՄԱՄԲ

Արևելահայ քննադատության մեջ, ինչպես արդեն նշվեց, 20-րդ դարասկզբին, մասնավորապես մինչև 1910 թվականը, բավական ուժեղ էր հրապարակախոսական ուղղվածությունը: Այս մոտեցումն առկա էր հատկապես հայ գրողների երկերին նվիրված վերլուծություններում: Դրա հետ մեկտեղ նրանք չթուլացող հետաքրքրությամբ հետևում էին Եվրոպայում ու Ռուսաստանում տեղի ունեցող գրական գործընթացներին: Մամուլում հոդվածներ էին տպագրվում եվրոպացի և ռուս նշանավոր գրողների, նրանց ստեղծագործությունների մասին, վերաշարադրվում էին վերջիններիս գե-

³⁰ Նույն տեղում:

ղագիտական դիրքորոշումները, հայտնվում էին ուշագրավ կարծիքներ: Հայ պարբերականների էջերում հաճախ կարելի էր կարդալ նաև այդ գրողների արդեն հայտնի գործերի թարգմանությունները: Քանի որ դարասկզբին մեծ էր սիմվոլիզմի հետևորդների հեղինակությունը, ուստի մամուլում լույս տեսնող հրապարակումների մի զգալի մասը նվիրված էր նրանց: «Մուրճ», «Լուսն», «Տարագ», «Մշակ», «Նորդար», «Գեղարվեստ», «Հորիզոն», նույնիսկ էջմիածնի «Արարատ» պարբերականներում հայ քննադատները բազմիցս անդրադառնում են եվրոպական գրողներից՝ Հ. Իբսենի, Մ. Մետերլինկի, Գ. Հաուպտմանի, Կ. Համսունի, ռուս գրողներից՝ Լ. Անդրեևի, Վ. Սոլոգուբի, Ստ. Պշիբիշևսկու, Մ. Արցիբաշևի ստեղծագործություններին:

Հատկապես մեծ էր հետաքրքրությունը սիմվոլիստական դրամայի նկատմամբ: Դեռևս 19-րդ դարի վերջին (1895-ից հետո), ապա նաև 20-րդի սկզբին քննադատների ուշադրության կենտրոնում Հ. Իբսենն էր իր ինքնատիպ դրամաներով: Նրան նվիրված հոդվածները պատկառելի տեղ էին զբաղեցնում մամուլում: Միայն Վ. Նալբանդյանի «Հենրիկ Իբսեն» հոդվածաշարը շարունակաբար տպագրվել է «Մուրճի» ութ համարներում (193 էջ ընդհանուր ծավալով): Տաղանդավոր հայ քննադատը իր ուսումնասիրության մեջ համակողմանիորեն քննում է նորվեգացի գրողի ստեղծագործական ժառանգությունը՝ ներկայացնելով նրան իբրև մեծ դրամատուրգ, բանաստեղծ և փիլիսոփա:

1902-ից արևելահայ քննադատները առանձնակի հետաքրքրություն են դրսևորում սիմվոլիստական դրամայի մեկ այլ խոշորագույն ներկայացուցչի՝ Մորիս Մետերլինկի նկատմամբ: Լույս են տեսնում մի շարք հոդվածներ (ինքնուրույն և թարգմանական), որոնցում կենտրոնական տեղ են զբաղում սիմվոլիստական դրամայի մասին Մետերլինկի հայացքները, նրա առաջադրած գեղագիտական նոր սկզբունքները: Հետաքրքիր է, որ դրանց հանդեպ անթաքույց համակրանք էին դրսևորում նույնիսկ այն պարբերականները («Լուսն», «Մուրճ»), որոնց էջերում սիմվոլիզմը բազմիցս քննադատվել էր իբրև «անկունային» ուղղություն: Մասնավորապես Սիամանթոյի «Դյուցազնորեն» ժողովածուն մերժող «Մուրճում», որ հայ բանաստեղծի «սիմբոլներով թաքնված մտքերն ու զգացմունքները» համարում էր գեղարվեստի «ամենատարրական պահանջներին» դեմ գնալու փորձ¹, ընդամենը մեկ տարի հետո կար-

¹ Տե՛ս Լ. Ս., Աստուծ Յարճանյան, Դյուցազնորեն, «Մուրճ», 1902, N 1, էջ 142–143:

դում ենք. «Եթե կա մի ժամանակ, երբ ամենից ավելի պետք է իդեալը պատկերացնելու համար գրավիչ ձևեր, սիմվոլներ փնտրել, երբ պետք է կյանքին, գունատ իրականությանը հակադրել վսեմ գեղեցկություններ, թեկուզ երևակայական, դա մեր ժամանակը, մեր օրերն են: Մետերլինկն իրավունք ունի երազել, երբ իր շուրջը չոր նյութապաշտությունը, անպատկառ շահասիրությունը օր-ավուր ավելի և ավելի խեղդում է իդեալը, գեղեցկությունը կյանքի»²: Նույն կեցվածքը բնորոշ է նաև «Լոււմային», որի էջերում նույնիսկ 1908 թվականին քննադատվում էր «Մթնշաղի անուրջների» հեղինակը, իսկ նրա կերտած սիմվոլիստական պատկերները բնութագրվում էին իբրև «ցնդաբանություն»-ներ...

Մ. Մետերլինկի մասին առաջին լուրջ ուսումնասիրություններից մեկը հայտնվում է «Լոււմայի» էջերում (1903 թ., N 1): Մի քանի տարի անց «Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ» հոդվածով «Մուրճում» հանդես է գալիս Ս. Հակոբյանը (1906 թ., N 3, 4): Երեք տարի հետո՝ 1909-ին, Նար-Դոսի թարգմանությամբ «Գեղարվեստ» ամսագիրը տպագրում է դրամայի մասին Մետերլինկի խորհրդածությունները՝ «Նոր դրաման (Մորից Մետերլինկի)»: Այնուհետև 1912-ին Ս. Հակոբյանը «Հորիզոնում» կրկին հանդես է գալիս նոր հոդվածաշարով («Մորիս Մետերլինկ և նրա նոր դրաման», N 96, 97), իսկ 1913-ին «Բազմի ձայն» թերթում, այս անգամ իր թարգմանությամբ, նա հայ ընթերցողին վերստին մատուցում է Մետերլինկի ուսումնասիրությունը դրամայի մասին. «Նորագույն դրաման, Մորիս Մետերլինկից» (N 46, 47, 48):

Հիշյալ հոդվածում բելգիացի դրամատուրգը ուշագրավ միտումներ է նկատում նորագույն դրամայի զարգացման մեջ և առանձնացնում է դրանցից երեքը՝ արտաքին գործողության թուլացումը, մարդկային խղճի խորքերը թափանցելու կամ այլ խոսքով՝ բարոյական հիմնախնդիրները նորովի քննելու ձգտումը և «ինչ-որ նոր, առաջվանից ավելի վերացական պոեզիայի որոնումը»³:

Դրամայի հետ կապված այս և մի շարք այլ խնդիրներ հայտնվում են հայ քննադատների ուշադրության կենտրոնում: Մասնավորապես Մ. Բերբերյանը նշում է, որ Մետերլինկի պիեսներում հերոսները քիչ են խոսում և համարյա չեն գործում: Հանդիսատեսը հաճախ պետք է գուշակի գործող անձանց անկապ խոսքերը կամ կարճ նա-

² Ա. Ա., Ժուազել, չորս գործող., Մ. Մետերլինկի, «Մուրճ», 1903, N 6, էջ 69–70:

³ Նար-Դոս, Նոր դրաման (Մորից Մետերլինկի), «Գեղարվեստ», 1909, N 3, էջ 135:

խաղասությունները, այստեղ կիրառվում է արտահայտվելու նոր ձև՝ «սիմբոլականություն»: «Որոշ բառերի, նախադասությունների, մտքերի, նույնիսկ իրերի և գործող անձանց տակ թաքնվում են այս կամ այն գաղափարները»⁴:

Ըստ Բերբերյանի՝ իր դրամաներում Մետերլինկը նորովի է մեկնաբանում նաև ողբերգությունը: Նա կողմնակից է այսպես կոչված՝ «առօրյա ողբերգության» պատկերմանը, որն ավելի բնական է ու ավելի է համապատասխանում մեր էությանը, քան մեծ դեպքերի ողբերգությունը: Հայ քննադատը մատնանշում է Մետերլինկի գործերին, ըստ այդմ նաև՝ սիմվոլիստական դրամային բնորոշ մի կարևոր յուրահատկություն ևս. նրա պիեսներում բացակայում են գործող անձանց ժամանակի, տեղի և ազգային նկարագրի հետ կապված հանգամանքները, քանզի այն, ինչ կատարվում է բեմի վրա, գրողի կարծիքով՝ «կարող է պատահել ամեն տեղ, ամեն ժամանակ, ամեն ազգերի մեջ»⁵:

Ս. Մետերլինկի աշխարհայացքի և ստեղծագործությունների նկատմամբ մեծ է հատկապես Սիմոն Հակոբյանի հետաքրքրությունը: Վերջինիս «Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ» հոդվածում հանգամանորեն ներկայացված են եվրոպացի քննադատների թեր և դեմ կարծիքները սիմվոլիզմի, սիմվոլիստական դրամայի մասին: Դրա հետ մեկտեղ, կենտրոնում բելգիացի դրամատուրգի հայացքներն են՝ կապված նորագույն դրամայի հետ: Ս. Հակոբյանին առինքնում են հատկապես ճակատագրի և կամքի փոխհարաբերությունների մասին Մետերլինկի խորհրդածությունները: Վերջինս հին հույների նման գտնում է, որ դրամայի էությունը հերոսի կամքը չէ, այլ «ճակատագրի կամքը»: Բայց եթե հույները ճակատագիրը դիտում էին իբրև մի «արտաքին անհաղթելի ուժ» և չէին խորանում նրա էության մեջ, ապա մեր օրերում առավել կարևորվում է այդ «ուժի» քննությունը ոչ թե «դրսից», այլ «ներսից». «Հավատք դեպի *աստղի* գոյությունը, ոչ թե արտաքին, այլ ներքին ճակատագրի զգացողությունը, անհայտ ուժերի տիրապետությունը – սրանք բելգիացի միստիքի բանաստեղծական ինքնատիպ ու հմայիչ հայտնագործություններն են»⁶:

⁴ Մ. Բերբերյան, Մորիս Մետերլինկ և նրա Մոննա Վաննա դրաման, «Լուսա», 1903, N 1, էջ 77:

⁵ Նույն տեղում, էջ 81:

⁶ Սիմոն Հակոբյան, Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ, «Մուրճ», 1906, N 4, էջ 41:

Սևեռունը անհատի ներաշխարհին, այնտեղ ընթացող հոգեբանական պայքարի ցուցադրումը անհամեմատ նվազեցնում են աղմուկի, արտաքին բախումների գոյությունը բեմի վրա: Վերջիններս խեղդում են մեր ներսում առկա «ավելի խորունկ և ավելի նուրբ ծայները», ուստի «արցունքը այլևս արտաքին չպիտի լինի, այլ պիտի թափվի հոգու խորքերում, արյունը այլևս բեմը չպետք է ներկե, այլ պիտի կաթե սրտերի մեջ»⁷:

Ս. Մետերլինկին նվիրված հաջորդ հոդվածում, որ տպագրվել է «Հորիզոնում» 1912-ին, Ս. Հակոբյանը շարունակում է ընդլայնել դիտարկումների շրջանակը: Այս անգամ նա հետաքրքիր զուգահեռներ է անցկացնում կյանքի նկատմամբ ռեալիստ և սիմվոլիստ գրողների դրսևորած մոտեցումների միջև: Ռեալիստ գրողները պատկերում են շոշափելի, առօրյա կյանքը, այն, ինչ տեսանելի ու ճանաչելի է: Մինչդեռ սիմվոլիստներին և մասնավորապես բելգիացի դրամատուրգին առավել շատ հետաքրքրում են այն իրողությունները, որոնք կան, «շարժվում են մեր գոյության թաքուն խորշերում»: Բայց դրանք նույնպես մեր կյանքի անբաժանելի մասն են, ուստի և, ըստ հոդվածագրի, Մետերլինկը նույնքան կյանքի բանաստեղծ է, որքան ռեալիստները, և նրա գրականությունն էլ «իրականության թշնամի չէ ամենևին»: Բելգիացի գրողի գործը թերևս ավելի դժվարին է, քանի որ նա փորձում է հարաբերվել նաև կյանքի անճանաչելի, անտեսանելի կողմերի հետ: «Մետերլինկի ամբողջ գրականությունը կամեցավ ցույց տալ, – շարունակում է Ս. Հակոբյանը, – որ երևացող կյանքից այն կողմ կա նաև ուրիշ կյանք, որ գեղարվեստը զբաղվելով առաջինի նկարագրությամբ ու վերլուծությամբ՝ պետք է փորձե զբաղվել նաև երկրորդի հետամտությամբ ու ցուցադրմամբ: Կյանքի *ամբողջական* ու *կատարյալ* հայտնագործումն է գեղարվեստի նպատակը»⁸:

Ս. Մետերլինկի գեղագիտական սկզբունքների շարադրանքին ու մեկնաբանություններին համընթաց արևելահայ պարբերականներում տպագրվում են նաև նրա մի շարք գործերի թարգմանությունները⁹: Փաստորեն հայ գրողին եվրոպական գրակա-

⁷ Նույն տեղում:

⁸ Ս. Հակոբյան, Մորիս Մետերլինկ և նրա նոր դրաման, «Հորիզոն», 1912, N 96, 9 մայիսի:

⁹ Տե՛ս, օրինակ, Մորիս Մետերլինկ, Մոննա Վաննա, դրամա երեք գործողությամբ, թարգմ. ֆրանս. Ս. Հովհաննիսյան, «Մուրճ», 1902, N N 9, 10, 11, Մորիս Մետերլինկ, Ներսը (Գրամատիկական պատկեր), թարգմ. ֆրանս. Ա. Ա., «Մուրճ», 1903, N 1 և այլն:

նության նորագույն նվաճումների հետ հաղորդակցվելու, ստեղծագործական առումով դրանք յուրացնելու լայն հնարավորություններ էր ընձեռվում: Եվ պատահական չէ, որ հենց դարասկզբին զգալիորեն մեծանում է դրամատիկական ժանրով գրված ստեղծագործությունների թիվը: Լ. Մանվելյանի դիտարկումով՝ դրաման համարյա մոռացնել է տվել վեպը: Պատճառաբանելով, որ այս շարժումը հետևանք է Եվրոպայում և Ռուսաստանում ընթացող «նույնպիսի շարժման», նա ավելացնում է, որ ընդամենը «Յոթ-ութ տարվա ընթացքում բեմերի վրա երևացին երեսուն պիեսներ»¹⁰:

Գեղարվեստական զարգացման այս ընթացքն է թերևս նպաստել, որ Ավ. Ահարոնյան արձակագիրը 1907–1910 թվականներին իր ուժերը փորձեր դրամատուրգիայում: Նրա գրած երեք պիեսներն էլ՝ «Արցունքի հովիտը», «Սև թռչուն», «Ուխտվածներ», մտքերի աշխույժ փոխանակություն առաջացրին մամուլում:

Առաջին՝ «Արցունքի հովիտը» դրամային (ներկայացվել է 1907 թ. մարտի 1-ին, Թիֆլիսի Արտիստական ընկերության թատրոնում) անմիջականորեն արձագանքած պարբերականները՝ «Մշակ», «Հոսանք», «Ապագա», «Հուշարար», «Ժամանակ», հանդես եկան տարբեր մեկնաբանություններով: Ընդ որում, որոշակիորեն նկատելի է հիշյալ թերթերում քաղաքական կողմնորոշումների ազդեցությունը, որի պատճառը Ավ. Ահարոնյանի՝ Հայ Հեղափոխական Ռաշնակցության անդամ լինելու հանգամանքն էր: Մի հարցում բոլոր գրախոսները համամիտ էին և առաջին իսկ տողերում շեշտում են այդ իրողությունը, այն է՝ «Արցունքի հովիտը» սիմվոլիստական դպրոցի ազդեցությամբ գրված ստեղծագործություն է: Ոմանց կողմից մատնանշվում են նաև այն հեղինակները (Մետերլինկ, Իբսեն, Հաուպտման, Պշիբիշևսկի), որոնց հանդեպ անտարբեր չի եղել Ահարոնյանը: Բայց այնուհետև կոնկրետ տեսարանների ու արարվածների վերլուծության ընթացքում ի հայտ են գալիս տարաբնույթ, հաճախ իրարամերժ մեկնաբանություններ, որոնք տվյալ գրախոսի (նաև մամուլի օրգանի) դիրքորոշման առանցքն են կազմում:

Սոցիալ-դեմոկրատական ուղղվածություն ունեցող թերթերը («Հոսանք», «Ապագա») քննադատում էին հատկապես Ահարոնյանի «ջղային, հիվանդ սանտիմենտալիզմը»: Նրանց կարծիքով՝ գրողը «շահագործում է» հայ հանդիսատեսի զգացմունքները. վերջինս կուլ է տալիս այդ խայծը և դառնում իր զգացմունքների գերին: «Պիե-

¹⁰ Լևոն Մանվելյան, Մայրենի և օտար գեղարվեստ, «Գեղարվեստ», 1909, N 3, էջ 125:

սը սկզբից մինչև վերջը լաց է ու լաց, – նշում է «Ապագա» թերթի գրախոսը: – Կարծում ենք՝ լացի դարը անցած է, տվեցեք խրոխտ շեշտեր, հախումն նոտաներ»¹¹: «Մշակի» հոդվածագիրը նույնպես, շեշտելով դրամայի զգացմունքային կողմը և նկատելով, թե այն ավելի շատ բանաստեղծության տպավորություն է թողնում, քան պիեսի, հիմնավորում է իր նկատառումը նրանով, որ չորս արարվածներից միայն երրորդի մեջ կա գործողություն, ուստի «իբրև թատերական գրվածք նա թույլ է»¹²:

Մյուս կարևոր իրողությունը, որ քննադատվում է հատկապես «Հոսանք» թերթի կողմից, դրամայում քարոզվող «շովինիզմն է»: Հեղինակն, ըստ գրախոսի, ելնելով իր կուսակցության քաղաքական ուղեգծից, լարում է «հայ ժողովրդի զգացմունքները ... ամենածայրահեղ չափով» և դրանք «թանձրացրած» պատկերներով ներկայացնում բեմի վրա: Նույն տրամաբանությամբ հաջորդում է եզրակացությունը. «Պ. Ահարոնյանի շովինիզմը այնպես է նկարագրում «կյանքը արյունի երկրում», որտեղ «երկինքը արյուն է ցողում», կարծես ուրիշ տեղեր կյանքը վարդեր և ծաղիկներ է բուսցնում և մարդիկ միանգամայն երջանիկ են»¹³: Ընդհանրապես վեճի համակարգմամբ զբաղվող տեսաբանները դեռևս 19-րդ դարում անթույլատրելի էին համարում քաղաքական հայացքների համար հակառակորդին վարկաբեկելը¹⁴, ինչը, սակայն, անտեսվում էր նման պահանջներն արհամարհող հայ սոցիալ-դեմոկրատների կողմից:

Դրաման այլ կերպ են մեկնաբանում դաշնակցականամետ պարբերականները՝ «Հուշարարը» և «Ժամանակը»: Երկուսն էլ, բնութագրելով «Արցունքի հովիտը» իբրև սիմվոլիստական երկ, վերջինիս առանձնահատկությունները քննում են գրական այդ ուղղության համատեքստում: Նրանց կարծիքով՝ Ահարոնյանի կերտած սիմվոլները պիեսի ընթացքում վարպետորեն բացահայտվում են՝ իրենց վրա սևեռելով հանդիսականների չթուլացող հետաքրքրությունը: Կանգ առնելով հատկապես «իշխանական դղյակ», «արցունքի հովիտ» խորհրդանշանների վրա (առաջինը բռնակալությունն է խորհրդանշում, երկրորդը՝ բռնության տակ հեծող «արյունաքամ ազգաբնա-

¹¹ «Արցունքի հովիտ», «Ապագա», օրաթերթ, Թիֆլիս, 1907, N 1, 3 մարտի:

¹² Միրող, «Արցունքի հովիտը» Ա. Ահարոնյանի, «Մշակ», 1907, N 47, 3 մարտի:

¹³ Պիեթ, «Թատրոն» խորագրի ներքո, «Հոսանք», տնտեսական, քաղաքական, հասարակական օրաթերթ, Թիֆլիս, 1907, N 75, 4 մարտի:

¹⁴ Տե՛ս «[Ի տես ընդհանրության]», «Նոր հասարակական հայացքները» (Պ. Ահարոնյանի), «Մշակ», 1907, N 47, 3 մարտի:

կությունը)՝ «Ժամանակ» թերթի գրախոսն այնուհետև ընդհանրացնում է. «Ազատ մարդը կատարելագործվելու ազատ միջոցներով հնարավոր է միայն ազատ հասարակության մեջ, ուստի նախ և առաջ հարկավոր է վերացնել բռնությունը (քանդել դոյակը), որ ծանրացած է հասարակության վրա: Եվ բռնություն ասելով պիտի հասկանալ ոչ միայն քաղաքական մտքով. դոյակը *սիմբոլ* է բռնության, որ ճնշում է ժամանակակից կյանքի ամեն մի արտահայտություն»¹⁵: Այս դիտանկյունով քննելով դրաման՝ «Հուշարարի» և «Ժամանակի» հոդվածագիրները «զարմանում» կամ «չարամտություն» են համարում այն գրախոսների մոտեցումները, որոնք «Արցունքի հովիտի» մեջ անպայման ուզում են տեսնել «տաճկահայկական իրականությունը»: Նման տեղայնացումը, նրանց կարծիքով, պարզունակացնում է գրողի խնդիրը, նաև արժեզրկում դրամայի «սիմբոլական» գաղափարը: Այնինչ այստեղ չի նշվում ո՛չ որևէ երկրի, ո՛չ կեղեքվող ժողովրդի անունը, ո՛չ էլ նրանց կեղեքողների ազգային պատկանելությունը, քանզի հեղինակը նկատի է ունեցել մարդկությանն ընդհանրապես: Եվ իբրև հաստատում իր մտքերի՝ «Ժամանակի» գրախոսը մեջ է բերում դրամայի հերոսներից մեկի խոսքերը. «Տառապանքը հայրենիք չունի, կեղեքված ու տանջված դժբախտները, եթե նույնիսկ տարբեր աստղերի վրա ապրելիս լինեն, դարձյալ եղբայրներ են»¹⁶: Նման մոտեցմամբ Ահարոնյանն առնչվում է սիմվոլիզմի գեղագիտության սկզբունքներին: Հիշենք Մ. Մետերլինկի այն նկատառումը, որ մեջ է բերում Մ. Բերբերյանն իր հոդվածում. «Այն, ինչ որ տեսնում եք բեմի վրա, պատահում է կամ կարող է պատահել ամեն տեղ, ամեն ժամանակ, ամեն ազգերի մեջ»¹⁷:

«Ժամանակի» հոդվածագիրը այնուհետև հակադրվում է «Մշակում» և մյուս թերթերում արտահայտված այն կարծիքին, ըստ որի պիեսում դրամատիզմ կամ գործողություն չկա: Նա համոզված է, որ եթե կա բռնության դեմ պայքար, ապա դրամատիզմն ինքնին անխուսափելի է: Իսկ իբրև թերություններ մատնանշում է դրամայի այն տեսարանները, որոնք, «ծայրահեղ ռեալիզմ» մտցնելով, վնասել են «ընդհանուր սիմբոլական ամբողջությանը»:

¹⁵ Լ. Ն., Ա. Ահարոնյանի «Արցունքի հովիտը», «Ժամանակ», հասարակական, տնտեսական, քաղաքական և գրական օրաթերթ, Թիֆլիս, 1907, N 48:

¹⁶ Նույն տեղում, N 49:

¹⁷ Մ. Բերբերյան, Մոռիս Մետերլինկ և նրա Մոննա Վանն Դրաման, " Լուսն", 1903, №1. էջ 81:

Ավ. Ահարոնյանի սիմվոլիստական ըմբռնումների և դրանց գեղարվեստական դրսևորումների շուրջ խոսակցությունները մամուլում շարունակվեցին նաև հաջորդ տարիներին: Գրախոսների տեսադաշտում, «Արցունքի հովիտից» բացի, գրողի նոր դրամաներն էին՝ «Սև թռչունը» (1908 թ.) և «Ուխտվածները» (1910 թ.): Ի դեպ, վերջին երկուսը, կովկասահայ բեմերի վրա ցուցադրվելով, այնուհետև առանձին գրքույկներով չեն հրատարակվել: Նոր հողվածներում ու գրախոսություններում առանցքային է դառնում կարևոր մի հարց. սիմվոլիստ է արդյոք Ահարոնյանը իր պիեսներում, թե՞ սիմվոլիստական տեխնիկան օգտագործող ռոմանտիկ գրող:

Ուշագրավ է, որ այն հողվածագիրները, ովքեր չեն կասկածում նշված երկերի սիմվոլիստական ուղղվածությանը, առանձնապես չեն խորանում խնդրի էության մեջ: Նրանք կան պարզապես անվանում են տվյալ պիեսը «սիմվոլիկ», մեկ այլ դեպքում՝ «այլաբանական պատկեր-խորհրդածություն», կան էլ բավարարվում են հպանցիկ պատճառաբանությամբ, ինչպես դա անում է, օրինակ, «Տարագի» գրախոսը: Նրա կարծիքով՝ «Ուխտվածները» «սիմբոլիստական մի գործ է», քանի որ պիեսի «ամեն մի գործողը, նույնիսկ բեմական տեսարանը մարմնացում է որևէ գաղափարի»¹⁸:

Այլ կերպ են մոտենում հարցին հակառակ տեսակետը պաշտպանողները, մասնավորապես Տ. Ջավենը և Ա. Տ.-ն (ամենայն հավանականությամբ՝ Արսեն Տերտերյանը – Դ. Պ.): Նրանցից առաջինի հողվածը «Գեղարվեստում»՝ «Սև թռչուն» դրամայի և երկրորդը՝ «Մշակում» «Ուխտվածների» կապակցությամբ աչքի են ընկնում նյութի առավել մանրակրկիտ քննությամբ:

Ի՞նչ հիմնավորումներ են բերում այս հողվածագիրները:

Նախ, երկուսն էլ համոզված են, որ Ահարոնյանի դրամաները սիմվոլիստական ստեղծագործություններ չեն. Տ. Ջավենի կարծիքով՝ նա պարզապես «ծգտում է դառնալ մի սիմվոլիստ»: «Արցունքի հովիտ», «Սև թռչունը» դրամաներում սիմվոլիզմը առավելապես շղարշ է, «մի արտաքին երևույթ, քան մի օրգանական գիծ, ներքին հատկություն»¹⁹: «Մշակի» հողվածագիրը՝ Ա. Տ.-ն, նույնպես հենց սկզբից պնդում է,

¹⁸ **Խաժակ**, Ուխտվածներ, «Տարագ», 1910, Թիֆլիս, N 1, էջ 14:

¹⁹ **Տ. Ջավեն**, «Սև թռչունը» ... Ա. Ահարոնյանի, «Գեղարվեստ», 1908, Թիֆլիս, N 1, էջ 78:

թե «Սիմվոլիստական գրական տեխնիկա գործադրել՝ դեռ չէ նշանակում սիմվոլիստական ստեղծագործող լինել...»²⁰:

Երկրորդ, երկու քննադատներն էլ իրենց փաստարկներն ավելի հիմնավոր ու ներգործուն դարձնելու համար ընթերցողին հիշեցնում են սիմվոլիզմի գեղագիտության առանցքային հատկանիշներից մի քանիսը: Դրանց ուշագրավ ձևակերպումներով աչքի է ընկնում հատկապես Ա. Տ.-ն: Նրա կարծիքով՝ նոր դպրոցի համար, որի ծնունդը յուրօրինակ ընդվզում էր իրապաշտ և բնապաշտ ուղղությունների դեմ, կարևորը մարդու «ներքինն է, անգիտակցական աշխարհն իր հույզերով»: Եվ քանի որ այն արտահայտելու համար լեզուն անգոր է, ուստի սիմվոլիստներն ստեղծեցին իրենց «կենսահայեցողությունն» արտահայտելու լավագույն միջոցը՝ «սիմվոլիստական տեխնիկան»:

Տ. Ջավենը սիմվոլիզմի էությունը վեր հանելու նպատակով համեմատություն է անցկացնում «զգացումների» (sentiment) և «զգայությունների» (sensation) միջև՝ ավելացնելով, որ սիմվոլիստներն առավելապես զգայություններ են արթնացնում, չեն ամբողջացնում իրենց միտքը, այլ թողնում են, որ «ընթերցողը գուշակե, հետևե նրան մինչև վերջը»: Այլ խոսքով՝ սիմվոլիստները «sensitif»-ներ են և ո՛չ «sentimental-ներ»²¹:

Երրորդ, «Սև թռչունի» գրախոսը վստահ է, որ թատերագիր Ահարոնյանի մեջ շարունակում է ապրել ռոմանտիկ վիպագիրը: Հիմնական փաստարկն այն է, որ «Լացը, ողբը, զգացումների հեղումը հատուկ են եղել բոլոր երկրների ռոմանտիկներին...»²²: Սիմվոլիստների երկերում սրանք բացակայում են, այնինչ Ահարոնյանի հիշյալ դրամաների բազմաթիվ տեսարաններ բացվում են ողբով ու լացով:

Ուշագրավ եզրահանգումներ է անում նաև «Մշակի» քննադատը: Նրա կարծիքով՝ հայ հեղինակն ընդամենը սովորել է գործադրել սիմվոլիստների տեխնիկան, սակայն նրան խորթ են վերջիններիս «կենսահայեցողությունն ու աշխարհազգացումը»: Տ. Ջավենի նման Ա. Տ.-ն ևս կարծում է, որ Ահարոնյանը մնացել է իր առաջին՝

²⁰ Ա. Տ., «Ուխտվածները», «Մշակ», 1910, N 58, 17 մարտի:

²¹ Տ. Ջավեն, «Սև թռչունը» ... Ա. Ահարոնյանի, «Գեղարվեստ», N 1, էջ 79:

²² Նույն տեղում:

«Պատկերներ» ժողովածուի գեղագետը: Սակայն, ի տարբերություն նրա, Ահարոնյանին համարում է ոչ թե ռոմանտիկ, այլ «ռացիոնալիստ գեղագետ», որի «իրապատությունը» հետաքրքիր դրսևորումներ ունի. «Իրականությունը նա ստորադրում է իր մտավոր կամ, ավելի ճիշտ, մտացածին սխեմաներին...»²³: Շարունակելով խորհրդածությունները՝ Ա. Տ.-ն եզրակացնում է, որ հայ գրողը իր դրամաներում նույն «զուլումի» երգիչն է, որ հնչեցնում է «լալկանության պոեզիան», բայց «դրանք կապ չունեն այն անտեսանելի արցունքների հետ, որոնցով թափանցված է սիմվոլիստական ստեղծագործությունը... Հոգու լաց չէ դա...»²⁴:

Չորրորդ, երկու գրախոսներն էլ ուշադրություն են դարձնում այն հանգամանքին, որ Ահարոնյանի դրամաներում հերոսները հաճախ են օգտագործում երկար նախադասություններ, «ոլորուն, հնչուն, լիրիկ պարբերություններ», ի տարբերություն սիմվոլիստների, որոնք քիչ խոսքերով, «սակավ բառերով» մեր առջև բացում են «մի անհուն աշխարհ, ուր հետաքնին դիտողությունը կարող է անվերջորեն ստեղծագործել՝ լրացնելով գեղագետի աշխատանքը»²⁵:

Հինգերորդ, վերոհիշյալ փաստարկներից ելնելով՝ «Գեղարվեստի» քննադատն ավարտում է հոդվածն այն համոզմամբ, որ Ահարոնյանը «դավաճանել է իր խառնվածքին», իսկ «Մշակի» գրախոսը «ապարդյուն աշխատանք» է համարում հայ գրողի կողմից սիմվոլիստական տեխնիկայի կիրառումը:

Հիշյալ քննադատների հիմնավորումները թեև սուբյեկտիվ տարրեր պարունակում են իրենց մեջ, սակայն լրջմիտ վերաբերմունքն ակնհայտ է: Համենայն դեպս, Ահարոնյանի սիմվոլիզմի մասին հայ պարբերականներում նման մակարդակով այլ հոդվածներ 1908–1910 թվականներին չիրապարակվեցին²⁶:

²³ Ա. Տ., Ուխտվածները, «Մշակ», N 58, 17 մարտի:

²⁴ Նույն տեղում:

²⁵ Նույն տեղում:

²⁶ Մասնավորապես «Ուխտվածներ» դրամայի առիթով «Մշակի» մեկ այլ (1910, N 18), ինչպես նաև «Հորիզոնի» (1910, N 20) գրախոսությունները նյութի հպանցիկ մեկնաբանություններ են, իսկ «Կովկասի լրաբեր» թերթի գրախոսը Ահարոնյանի «սիմվոլիկ պիեսին» կրկին մոտենում է դասակարգային հետաքրքրությունների տեսանկյունից. «Սիմվոլիզմը,– գրում է նա,– գուցե և հետաքրքրական լինի ամեն բանից արդեն հղիացած բուրժուազիայի համար, որ ամենայն օր իր կյանքի խրախճանքի համար գեղարվեստի նոր ու նոր ձևեր է փնտրում, բայց *ոչ ժողովրդի*, որ ուզում է գեղարվեստական հաճույք և մտավոր զարգացում ձեռք բերել» (Մավսար, «Ուխտվածներ», «Կովկասի լրաբեր», հասարակական, գրական հանրամատչելի օրաթերթ, Թիֆլիս, 1912, N 13, 11 նոյեմբերի):

«Ուխտվածներ» դրաման մտքերի փոխանակության նոր ալիք բարձրացրեց 1910 թ. փետրվարին Բաքվում տեղի ունեցած ներկայացումներից հետո: Այս անգամ ակտիվ էր հատկապես տեղի ռուսալեզու մամուլը: «ըՈՍց» թերթի աշխատակից Սերգեյ Այվազովի հոդվածի դեմ նույն թերթում հանդես եկան խմբագիրներ Վերմիշևը, Ոմնը (ԺպՍՅՏ), «ԽՈրտՈռ» պարբերականում` Կարա-Մուրզան²⁷: Ներկայացման առիթով «ըՈՍց» թերթում ընթերցողների հետ իր տպավորությունները կիսեց Հ. Քաջագունին: Բանավեճի ընթացքին ուշադրությամբ հետևում էր Թիֆլիսում հրատարակվող «Հորիզոնը», որը «Մամուլ» խորագրի ներքո անդրադարձավ մասնակիցների առաջադրած որոշ դրույթների և տվեց իր մեկնաբանությունները:

Հոդվածագիրների տեսադաշտում դրամայի գաղափարական, գեղագիտական, ինչպես նաև կառուցվածքի, ֆաբուլայի, կերպարների մարմնավորմանն առնչվող հիմնախնդիրներն էին: Առանձնապես ուժեղ էր բախումը Սերգեյ Այվազովի և նույն թերթի էջերում նրան պատասխանած Ոմնի տեսակետների միջև: Հետաքրքիր է, որ երկու քննադատներն էլ, իրենց առաջադրած հիմնախնդիրները քննելիս, ի վերջո հանգում էին գեղագիտական կերպավորման այն հարացույցին, որ օգտագործել էր Ահարոնյանը` ի դեմս սիմվոլիզմի:

Խոսելով «Ուխտվածներ» դրամայի գաղափարական ուղղվածության մասին` Ս. Այվազովը նշում է, որ «Արցունքի հովիտի» հետ համեմատած` գաղափարական առումով նահանջն ակնհայտ է: Եթե այնտեղ հերոսները, ընդվզելով դոյակի դեմ, գործում են «ակն ընդ ական» սկզբունքով, ապա «Ուխտվածներում» պայքարի կոչ չկա այլևս, հերոսների ճառախոսության հիմքում հայրենիքում մնալն է և ավերակների վրա նոր կյանք կառուցելը: Այվազովի կարծիքով` սա կեղծ վերջաբան է, որ չի համապատասխանում դրամայի հատկապես առաջին արարվածում ներկայացված դեպքերի զարգացման բնական ընթացքին: Ի՞նչն է ստիպել Ահարոնյանին` նման քայլի դիմելու,– հարցնում է հոդվածագիրն ու պատասխանում. գրողի դժբախտությունն այն է, որ «նա երեխայի պես հրապուրված է սիմվոլիզմով, որը, սակայն, չի կարողանում հաղթահարել: Էությամբ ռեալիստ արվեստագետը վերափոխվում է` ձգտելով դառնալ սիմվոլիստ, ընդ որում սիմվոլիզմի ներքո չգիտես

²⁷ Ցավոք, մեզ չհաջողվեց գտնել «Աճ» թերթի հավելվածը, որտեղ տպագրվել էր խմբագրի հոդվածը, և «Էճ» թերթը:

ինչու հասկանում է վերացական կերպարների ստեղծումը՝ զուրկ մարմնից ու զգացմունքներից, որոնք տանջում են հանդիսականներին անվերջ ու մշուշապատ ճառասացությամբ...»²⁸: Այս մոտեցմամբ նա գրողի խորհրդանշական կերպարները (մասնավորապես Ուսուցչին և Վիշտը մարմնավորող կնոջը) համարում է պարզունակ, իսկ գեղարվեստական տեսանկյունից՝ անպատշաճ, որոնց հայտնվելը բեմի վրա զրկում է պիեսը լրջությունից:

Ընդամենը մեկ շաբաթ հետո նույն «ըՈՍց» թերթի էջերում հանդես եկած Ոմնը նախ խոսում է Ահարոնյանի գեղագիտական կողմնորոշումների մասին և ապա դրանց վրա կատարում իր ընդհանրացումները: Չընդունելով Ահարոնյանի ստեղծագործությանը Այվազովի տված գաղափարական բնորոշումները՝ նա գտնում է, որ հայ գրողին գնահատելու համար պետք է առաջին հերթին նկատի ունենալ նրա գրչի «տրամադրությունները», այլ խոսքով՝ խառնվածքը: Այն հատկանիշները, որոնցով բնութագրում է Ոմնը Ահարոնյանի ստեղծագործությունը, բնորոշ են հիմնականում ռոմանտիկ երգչին: Նա գտնում է, որ Ահարոնյանը «լացող քնար» ունի, որ ճանապարհորդելով Եվրոպայում՝ ընդլայնել է իր գրական կոնցեպցիան՝ դառնալով համաշխարհային վշտի ու թախծի երգիչ: Ոմնը այնուհետև նկատում է, որ թեև հայ գրողը վերջերս հակվել է դեպի սիմվոլիզմը, սակայն նրա ստեղծագործական հենքը մնացել է նախկինը. «Դա համաշխարհային վիշտն է, իրականության հեղծուցիչ մթնոլորտը, որի մեջ ջղաձգվում է մարդը՝ անեծքը շուրթերին»²⁹:

Ի դեպ, Ահարոնյանի ռոմանտիկական կողմնորոշումները բացահայտելով՝ Ոմնը այնուհետև «Արցունքի հովիտը» և «Ուխտավորները» ներկայացնում է իբրև սիմվոլիստական դրամաներ: Սա թերևս նրա դիրքորոշման թույլ կետերից մեկն է: Դոյակի, Վշտի (կնոջ կերպարանքով), Ուսուցչի ինքնագոհության սիմվոլիստական մեկնաբանությունները թերևս հնարամիտ փորձեր են՝ դրաման գեղարվեստորեն արժևորելու նպատակով, սակայն երկու ուղղությունների (ռոմանտիկական, սիմվոլիստական) էական հատկանիշները մեխանիկորեն համադրելու հակասական միտումները հողվածագիրն այդպես էլ չի հաղթահարում: Բացառություն կարելի է համարել միայն Ուսուցչի և Վշտի հանդիպման մեկնաբանությունը, որում Ոմնը

²⁸ Ոմնը Ահարոնյանի «Ահարոնյանի ստեղծագործությունները», հրատարակչություն՝ «Հայաստանի գրողների միություն», Երևան, 2008 թ., էջ 10-11:

²⁹ Ոմնը Ահարոնյանի «Ահարոնյանի ստեղծագործությունները», հրատարակչություն՝ «Հայաստանի գրողների միություն», Երևան, 2008 թ., էջ 10-11:

խորքային առումով վերլուծում է դրամայի սիմվոլիստական ըմբռնման կարևոր կողմերից մեկը. «Դահլիճում ոմանք քննադատում էին Ուսուցչի ճիշտ խաղը, որը, խոսելով Վշտի հետ, չէր նայում նրա աչքերին: Նրանք չէին հասկանում, որ «Վիշտը» «գործող անձ» չէ, այլ ուսուցչի *ներքին ծայնը*»³⁰ (ընդգծումը մերն է – Դ. Պ.): Նույն անըմբռնողությունը վերագրվում է նաև Ս. Այվազովին, որը, Ոմնի կարծիքով, լրջորեն չի վերաբերվել տաղանդավոր արձակագրի ստեղծագործությանը: Գրախոսն ընդհանուր առմամբ ոգևորված է Ահարոնյանի դրամայով. նա հույս ունի, որ գրողի «անհույս հոռետեսությունն» այսուհետ կփոխարինվի «ինչ-որ լուսավոր բանով»:

Պատասխանելով ընդդիմադիրներին, որոնց մեջ էին, Ոմնից բացի, նաև խմբագիր Վերմիշևն ու Կարա-Մուրզան, Ս. Այվազովը կրկին պաշտպանում է իր գաղափարական դիրքորոշումը, բայց այս անգամ ծանրանում է առավելապես «Ուխտվածների» գեղարվեստական արժանիքների վրա: Ահարոնյանի սիմվոլիստական կերպարները, նրանց հետ կապված տեսարանները հողվածագիրը վերստին համարում է կեղծ և «ոչ պիտանի», քանի որ «նախ, նրանք ներհյուսված չեն ֆաբուլայի» մեջ, նրա զարգացումն արգելակվում է, հենց որ այդ կերպարները (Ուսուցիչը և «Վիշտը» – Դ. Պ.) հայտնվում են բեմի վրա, ուստի և, երկրորդ, դրանք դեմքեր չեն, այլ փայտե ոտքեր, որոնք որևէ հետաքրքրություն չեն ներկայացնում...»³¹:

Հիշյալ կերպարների վերացական բնույթն ու արհեստական ներկայությունն ընդգծելու նպատակով Ս. Այվազովն այնուհետև ձևակերպում է գեղարվեստական երկի, տվյալ դեպքում դրամայի մասին իր մոտեցումը: Ցանկացած պիեսի գաղափար բխում է նրա հիմնական սյուժեից, և որքան «տրամաբանական ու կոնկրետ» է զարգանում այդ սյուժեն, «այնքան ավելի ուժեղ է այն տպավորվում մեր մտքում և հոգում»³²: Դրամայի գլխավոր հերոս Գրիգորի և նրա համագյուղացիների ծանր վիճակը իբրև համամարդկային տառապանքի խորհրդանիշ դիտելու ընդդիմադիրների ցանկությունը, գրախոսի կարծիքով, լուրջ հիմքեր չունի, քանի որ

³⁰ Նույն տեղում:

³¹ **Նոսթալգիա** լիբրոս «Ան»

³² Նույն տեղում:

երկը գեղարվեստական պատկերավորման առումով շինծու է, հատկապես վերջին արարվածները: Եվ այս իրավիճակում նույնիսկ սիմվոլիզմը՝ որպես «ֆաբուլայի անտրամաբանական ընթացքի արդարացում», ի վիճակի չէ փրկելու պիեսը: Ահարոնյանի դրամայում, եզրակացնում է հողվածագիրը, գաղափարները կենդանի մարմնավորումներ չունեն, այլ հնչում են իբրև «անհամոզիչ ճառախոսություն»³³:

Նկատենք, որ Ահարոնյանի ստեղծագործությանը ազգայինի և համամարդկայինի փոխառնչության կապակցությամբ Ոմնի տված մեկնաբանություններին համամիտ չէ նաև «Հորիզոնի» թղթակիցը: Նա գտնում է, որ Ահարոնյանը վշտի երգիչ եղել է իր գրական առաջին քայլերից սկսած (այն իր մեջ ներառում էր նաև համամարդկային վիշտը), մյուս կողմից, Եվրոպայից գալուց հետո էլ նա շարունակում է ազգային գրող մնալ: Ուստի Ոմնի կատարած տարանջատումը՝ նախկինում ազգային, այժմ՝ համամարդկային հույզերի երգիչ, հողվածագրի կարծիքով, արհեստածին է. «Ճիշտ է, Ահարոնյանը փոխել է ստեղծագործության ձևը, ճիշտ է, նա վերջին ժամանակները հարել է սիմվոլիզմին, բայց ձևը չէ փոխում և չէ փոխել հոգին»³⁴:

Ս. Այվազովի պատասխանից հետո բանավեճը «ըՈՍց» թերթի էջերում չշարունակվեց, և, ինչպես լինում է նման դեպքերում, մի շարք հարցերի պատասխաններ մնացին առկախ: Կարևոր էր նաև հետևյալ պարագան. քննարկումներ էին ծավալվել մի ստեղծագործության շուրջ, որ հրատարակված չէր, այլ պարզապես ներկայացվել էր բեմի վրա:

Դրա հետ մեկտեղ բանավեճի մասնակիցների և հատկապես Ս. Այվազովի ու Ոմնի հակադիր տեսակետների համեմատական քննությունը ի հայտ է բերում ուշագրավ միտումներ, որոնք նպաստում են որոշ առումներով հստակություն մտցնելու սիմվոլիզմի հանդեպ Ահարոնյանի ունեցած վերաբերմունքի մեջ:

Նախ, Ս. Այվազովը միանշանակորեն համոզված է, որ Ահարոնյանը հրապուրված է սիմվոլիզմով, բայց «չի կարողանում հաղթահարել» այն: Արդյունքում դրամայի մի շարք կերպարներ արտաքնապես սիմվոլիստական են, իսկ խորքային առումով՝ ոչ: Նրանց մեջ կենդանի շունչ չկա, այնինչ Իբսենի՝ «մեր օրերի մեծագույն

³³ Նույն տեղում:

³⁴ «Մամուլ» խորագրի ներքո, «Հորիզոն», 1910, N 43, փետրվարի 24:

սիմվոլիստի մոտ դուք չեք գտնի ոչ մի վերացական կերպար: Նրանք բոլորը կենդանի մարդիկ են և միաժամանակ սիմվոլներ»³⁵:

Իր հերթին նրա ընդդիմախոսը՝ Ոմնը, Ահարոնյանի ստեղծագործական կողմնորոշումների մեջ (հատկապես նրա առաջին շրջանի երկերում) գլխավորը համարելով ռոմանտիզմին բնորոշ սկզբունքային տարրերի առկայությունը, հետագայում (մասնավորապես դրամաներում) նրա անցումը սիմվոլիզմին ըստ էության չի կարողանում հիմնավորել: Ավելին, նա ևս համաձայն է, որ դրաման կատարողական առումով ուժեղ չէ, Ուսուցչի կերպարը թույլ է մարմնավորված և այլն: Սա կարևոր հանգամանք է, որ ստիպում է մտածել, թե Ահարոնյանի գեղագիտական կողմնորոշման հարցում երկու ընդդիմադիրների տեսակետները այնքան էլ չեն տարբերվում իրարից:

Այնուհետև, քննադատելով Ս. Այվազովին պիեսում կոնկրետ խնդիրների վրա ծանրանալու համար, որոնք, իր կարծիքով, երկրորդական են (մասնավորապես՝ գաղթի տեսարանները, գյուղացիների ծանր վիճակը Արևմտյան Հայաստանի գյուղերում և այլն), Ոմնը նկատում է. «Այս պիեսում, ինչպես նաև «Արցունքի հովիտում» միայն հայ ժողովրդի տառապանքը չի պատկերված: «Վիշտը» ամենուր է ... Սա համամարդկային դրամա է, որ ուժեղ է իր սիմվոլիզմով»³⁶: Ապա վերծանում է Դոյակի, Վշտի, Ուսուցչի ինքնագոհության սիմվոլիստական պատկերները՝ երբեմն աչքի ընկնելով դրանց նրբագույն ընկալումներով: Բայց այստեղ նույնպես ավելի հիմնավոր են Ս. Այվազովի հակափաստարկները, որի կարծիքով՝ ազգային կամ համամարդկային գաղափարները, նույնիսկ դրանց սիմվոլիստական կերպավորումը գեղարվեստական լուրջ արժեք չեն ներկայացնում, եթե հնչում են հերոսների շուրթերին սոսկ որպես ճառախոսություն. «Դոստոևսկին, Բոմարշեն, Դիկենսը, Հյուգոն, Տուրգենևը, Տոլստոյը՝ նրանք բոլորն էլ արծարծում են ազգային կյանքի հիմնախնդիրներ... Բայց այս հանգամանքը չի խանգարում, որ նրանց ստեղծագործություններն ունենան համամարդկային հնչեղություն»³⁷:

³⁵ Նուբե Առազյան ինտերվյու «Անո» 2008 թ. 20 հունիսի

³⁶ Նուբե Առազյան ինտերվյու «Անո» 2008 թ. 20 հունիսի

³⁷ Նուբե Առազյան ինտերվյու «Անո» 2008 թ. 20 հունիսի

Ավ. Ահարոնյանի դրամաների նկատմամբ մամուլի վերաբերմունքն, այսպիսով, միանշանակ չէր: Մի կողմից դա պայմանավորված էր արձակագիր Ահարոնյանի՝ դրամատիկ ժանրի հանդեպ դրսևորած հետաքրքրությամբ, մյուս կողմից՝ նրա գեղագիտական կողմնորոշումներում (ռոմանտիզմից սիմվոլիզմ) նկատվող փոփոխություններով: Եթե առաջին՝ «Արցունքի հովիտը» դրամայի կապակցությամբ տպագրված գրախոսություններում տոն տվողը կան խիստ մերժողական, կան էլ հիացական գնահատականներն էին, ապա հաջորդ տարիներին (1908–1910 թթ.) քննադատական հայացքը դառնում է ավելի սթափ: Ահարոնյանի դրամաներում առկա սիմվոլիստական տարրերը, կերպարները, գրողի օգտագործած գեղարվեստական հնարանքները քննվում են սիմվոլիստական ուղղության գեղագիտական համատեքստում: Հիշյալ պիեսների թատերական ներկայացումներին արձագանքում է նաև ռուսալեզու մամուլը:

Հոդվածներում ընդհանուր առմամբ հստակվում են սիմվոլիզմի հետ Ահարոնյան դրամատուրգի ունեցած առնչությունների հատկանշական կողմերը: Տարբեր, երբեմն հակադիր տեսակետների քննությունը ի վերջո հանգեցնում է կարևոր մի հետևության. Ավ. Ահարոնյանի դրամաներում սիմվոլիզմը խորքային դրսևորումներ չունի, քանի որ նրա աշխարհայեցողությունն առավելապես ռոմանտիկական է:

5. «ՀԻՆ ԱՍՏՎԱԾՆԵՐԻ» ՀԱՅՏՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

1913 թ. հունվարի 14-ին Թիֆլիսի Արտիստական թատրոնում առաջին անգամ ներկայացվեց Լևոն Շանթի «Հին աստվածներ» դրաման: Հանդիսատեսը փոթորկվեց: Նոր ներկայացումները հաջորդեցին իրար և ոչ միայն Թիֆլիսում, այլև Բաքվում, Երևանում, անդրկովկասյան մյուս քաղաքներում, նաև Պոլսում: Հաջողությունն աննախադեպ էր: Հատկապես առաջին ամիսներին մամուլը հեղեղվեց դրամային նվիրված հրապարակումներով, հայ իրականության մեջ առաջին անգամ կազմակերպվեցին գրական դատեր, տեղի ունեցան հասարակական լսումներ,

քննարկումներ, մի շարք քննադատներ հանդես եկան հրապարակային դասախոսություններով, լույս տեսան գրքույկներ...

«Հին աստվածների»՝ որպես գրական և թատերական ստեղծագործության շուրջ ընթերցողների հետաքրքրությունը բորբոքում էին հատկապես Թիֆլիսի և Բաքվի հայկական, նաև ռուսալեզու պարբերականները՝ «Հորիզոն», «Մշակ», «Բազմի ծայն», «Նոր հոսանք», «Հովիտ», «Հուշարար», «Խոսք», «ՀցրրՍՌպ ՉպՊՏԿՏրՑՌ» ... Միայն «Հորիզոնում» 1913-ի հունվար-մարտ ամիսներին լույս են տեսել ավելի քան 15 հոդվածներ, ընդ որում նրանց զգալի մասը շարունակաբար տպագրվում էր թերթի մի քանի համարներում: Ոգևորությունն այնքան մեծ էր, որ դրամայի բեմադրությունների շնորհից հաջողության փաստը արձագանքում էին համարյա բոլոր պարբերականները՝ անկախ իրենց կուսակցական և քաղաքական համոզմունքներից: Նույն այդ ոգևորությունը մղեց մտավորական խավին՝ բազմաբնույթ քննարկումներ կազմակերպելու, որոնք պետք է ի հայտ բերեին «Հին աստվածների» գեղարվեստական արժանիքները, գաղափարական ու գեղագիտական ըմբռնումների խորքային շերտերը, լեզվաոճական առանձնահատկությունները և այլն: Միով բանիվ, արևելահայ մշակութային կյանքը հունվար-մարտ ամիսներին վերածվել էր բանավիճային հսկա մի թատերաբեմի, ուր հետին պլան էին մղվել անձնական խնդիրները, բանավեճի կենտրոնում «Հին աստվածներն» էր՝ իբրև գեղարվեստական ստեղծագործություն և թատերական գործ:

Տեսադաշտում ունենալով այդ օրերին մամուլում ի հայտ եկած բանավիճային տարատեսակների առատությունը (գրական դատեր, երեկույթներ, ասուլիսներ, քննարկումներ այս կամ այն դասախոսության առիթով, հոդվածներում արտահայտված հակադիր մոտեցումներ և այլն)՝ փորձենք կենտրոնանալ մեզ հուզող հիմնախնդրի շրջանակներում՝ սիմվոլիզմը և «Հին աստվածները»:

Հենց սկզբից նշենք, որ Շանթի դրաման քննադատների մեծ մասի կողմից ընդունվեց իբրև սիմվոլիստական ստեղծագործություն: Պոլսում գրողին նվիրված Գրական ասուլիսների վերջում ժյուրին պաշտոնապես արձանագրել էր. «Շանթի Հին աստվածները իբր գեղարվեստական գործ կկազմեն հայ թատերական գրականության մեջ սեմպոլիք առաջին գեղեցիկ փորձը»¹: Կային նաև ուրույն մոտե-

¹ Գրական ասուլիսներ, Կ. Պոլիս, 1913, էջ 36:

ցումներ: Մասնավորապես Ն. Աղբալյանն իր «Երագ և մեկուսացում» հոդվածում «Հին աստվածները» համարում է մի կամուրջ «իրապաշտ և սիմբոլական հղացումների միջև»²: Ընդ որում նա զգալիորեն ընդլայնում է «իրականություն» բառի իմաստը՝ իբրև այդպիսին դիտելով ոչ միայն այն, ինչ ենթարկվում է մեր զգայական ընկալումներին, այլ նաև զգայարաններին ոչ մատչելի ներաշխարհի դրսևորումները՝ մտապատրանքներ, տեսիլներ և այլն: Նման մոտեցմամբ քննադատը, ինչպես իրավացիորեն նկատում է Ժ. Քալանթարյանը, երկրորդ պլան մղելով Շանթի ռոմանտիկական աշխարհայեցողությունը, փորձում է գրողին «ներկայացնել իբրև թե՛ ուղղության, թե՛ ժանրի առումով ավանդական, ընդունված ձևերից նորին անցնելու միջին վիճակում գտնվող արվեստագետի»³: Սակայն տարակարծությունները, հակադիր ըմբռնումներն ավելի հաճախ ի հայտ էին գալիս, երբ քննադատներն անդրադառնում էին դրամայի ժանրային բնութագրմանը, գաղափարներին, կերպարներին, կերպավորման ոճական ու լեզվական առանձնահատկություններին և այլն: Վիճում էին հատկապես ժանրային յուրահատկության շուրջ:

«Հին աստվածները» առաջադրված խնդիրներով, մատուցման ձևով նոր երևույթ էր հայ դրամատուրգիայում, իսկ Սունդուկյանի, Շիրվանզադեի պիեսներով սնված հայ քննադատներից շատերին ժամանակ էր պետք նորին հարմարվելու, այն վերաիմաստավորելու համար: Այդ իսկ պատճառով «Հին աստվածները» դրամա չհամարելու փաստարկներով հանդես էին գալիս առանձնապես առաջին ամիսներին ելույթ ունեցողները: 1913 թ. փետրվարի 3-ին Հայ գրողների կովկասյան ընկերության կազմակերպած գրական առաջին դատը դրա վկայությունն էր: Մեղադրողներից Մ. Մատենձյանն, օրինակ, պիեսը համարում էր «անկապ պատկերների մի հավաքածու», քանի որ «չկա օրգանական կապ և մանավանդ գործողությունների հոգեբանական զարգացում... Եվ դրամատիզմ չկա պիեսի մեջ, այնտեղ միայն աղմուկ ու խոսքեր են...»⁴: Դատի վերջում երդվյալ ատենակալների խորհուրդը իր եզրակացություններից երկուսում անդրադառնում է խնդրին. «1. «Հին Աստվածները

² Ն. Աղբալյան, Երագ և մեկուսացում, «Նոր հոսանք», գրական, գիտական, քաղաքական-հասարակական ամսագիր, Թիֆլիս, 1913, N 1, էջ 175:

³ Ժ. Ա. Քալանթարյան, Լևոն Շանթի «Հին աստվածներ» դրաման ժամանակի քննադատության ընկալմամբ, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», Երևան, 1991, N 2, էջ 26:

⁴ Ավ. Գ., «Հին աստվածների» գրական դատը, «Հորիզոն», 1913, N 28, 5 փետրվարի:

դրամա չէ, այլ դրամատիկական պոեմ: ... 4. Շանթի երկը դրամա չէ, բայց արժեքավոր է»⁵:

Գրական ընկերության երկրորդ երեկույթին, որի ելույթները «Հորիզոնը» ներկայացնում է «Ղատից հետո» խորագրի ներքո, քննարկումները շարունակվում են ավելի բուռն թափով: Այս անգամ ծանրակշիռ էր պաշտպանների խոսքը, որոնց թիվը պիեսի գրական արժանիքները մերժողների համեմատ շատ ավելին էր: Իսկ մեղադրողներից Հ. Համբարձումյանը, խոսելով դրամայի ժանրային առանձնահատկությունների մասին, նկատում է, որ նրանում ամբողջություն և գործողության զարգացում չկա: Այս առիթով իր դիտողությունները նա հայտնում է նաև Թիֆլիսի Հասարակական ակումբում ունեցած ելույթի ժամանակ: Նա «խոշոր պակասություններ» է տեսնում «Հին աստվածների» մեջ թե՛ որպես դրամա և թե՛ որպես դրամատիկական պոեմ՝ իր փաստարկները կառուցելով դրամայի հին ըմբռնումների վրա: Բանախոսը համոզված է, որ «Հին աստվածները» «չեն հուզում, չեն շարժում ձեզ, չեն փոթորկում ձեր հոգին, նրա մեջ չկա այն հետզհետե աճող ուժեղ թափը, այն լուծումը, որ հատուկ է դրամային»⁶:

«Հին աստվածներում» դրամատիզմի բացակայության մասին խոսք է գնում նաև Բաքվում տեղի ունեցած գրական դատի ընթացքում: Հարցը բարձրացնում է իբրև դատախազ հանդես եկող Ե. Պալյանը, որի կարծիքով՝ դրաման չի բավարարում «դրամատիքական ֆորմայի» պահանջները, քանի որ գուրկ է «ամբողջացած բովանդակությունից, գործողությունից»: Իր դատողությունների շրջանակը որոշակիորեն նեղացնելով՝ նա փաստորեն մերժում է Շանթի երկը դիտել իբրև դրամա, քանի որ այնտեղ բացակայում է «հասարակական կենցաղը, ընտանեկան կյանքի գործող անձանց հոգեբանությունը, որոնք չափազանց անհրաժեշտ են մի դրամատիքական երկի համար»⁷:

«Հին աստվածներում» դրամային բնորոշ հատկանիշների բացակայության և դրանց անհրաժեշտության հիմնավորմամբ մամուլում հանդես են գալիս մի շարք

⁵ Նույնը, N 29, 6 փետրվարի:

⁶ Գրական, Հին աստվածները հասարակական ակումբում, «Հորիզոն», 1913, N 40, 20 փետրվարի:

⁷ Ար. Մեհրաբյան, Ինչպես ընդունվեց «Հին աստվածները» Բազվում, «Հորիզոն», 1913, N 55, 2 մարտի:

քննադատներ: Ուշագրավ են մասնավորապես Ա. Տերտերյանի, Հ. Սուրխաթյանի դիտարկումները:

Ա. Տերտերյանը նկատում է, որ հայ դրաման ավանդական ուղուց հեռանալու փորձեր է անում՝ ցավելով, սակայն, որ դրանց հեղինակները «ոչ դրամատուրգ ծիրքեր» ունեցող վիպասաններն ու բանաստեղծներն են: Այս առումով բացառություն չէ նաև Շանթը, որի «Հին աստվածներում» դրամատիկական տարրերն «օրհասական պայքար են մղում» երկին բնորոշ «հորդ լիրիզմի» դեմ: Հոգվածագիրը ցանկացած դրամայի էական կողմերն է համարում պատկերացումը (ըստ երևույթին նկատի ունի կենդանի պատկերների, գործողությունների առկայությունը – **Ղ. Պ.**) և դրան «հարակից տիպականությունը»: Ու քանի որ պիեսներում «խոսքը գործ է և երազը իրականություն», իսկ Շանթի հերոսները «ավելի անրջում են, քան պայքարում», ուստի, ըստ Տերտերյանի, «լիրիզմը խոշոր հարված է տվել դրամային և այդ հարվածի սպանիչ լինելը չի կարողացել մեկուսացնել Շանթի սիմվոլիզմը...»⁸: Քննադատը փաստորեն անտեսում է սիմվոլիստական դրամայի առանցքային կողմերից մեկը՝ հերոսների ներաշխարհում մղվող պայքարը և դասական դրամատուրգիայի պահանջներից ելնելով՝ եզրակացնում, որ Շանթը «չի կարողացել դրամա ստեղծել», բայց փոխարենը կերտել է «մի հոյակապ արձակ բանաստեղծություն»⁹:

Հ. Սուրխաթյանի կարծիքով՝ «Հին աստվածները» բեմական գրվածք չէ, այլ դրամատիկական պոեմ: Մատնանշելով գործողության պակասը և գործող անձանց՝ բեմի վրա շարունակ խոսելու հանգամանքը, նա այնուհետև փաստարկներ է բերում՝ ծանրանալով, իր ըմբռնմամբ, էական մի խնդրի, այն է՝ դրամայի ամբողջականության վրա: Գտնում է, որ պիեսը դրանից զուրկ է, քանի որ ունի երկու կենտրոն. «աբեղայի ամբողջացմանը վնասում է վանահայրը» և ընդհակառակը: Այնինչ «ժամանակակից դրաման ամենից առաջ հենց այդ ամբողջությունն է պահանջում»¹⁰:

⁸ Արսեն Տերտերյան, Շանթի «Հին աստվածներ» դրաման, «Հորիզոն», 1913, N 47, 2 մարտի:

⁹ Նույն տեղում:

¹⁰ Սուրխաթյան, Շանթի «Հին աստվածները», «Մշակ», 1913, N 12, 18 հունվարի:

Վերոհիշյալ տեսակետների հանդեպ հակափաստարկներով հանդես եկողները շատ էին: Նրանց մոտեցումները հիմնականում երկու ուղղվածություն ունեին. մի դեպքում՝ հպանցիկ, մյուս դեպքում՝ առավել համակողմանի հիմնավորումներով:

Հպանցիկորեն մոտեցողները հիմնականում այն քննադատներն են, ովքեր կամ ելույթ են ունեցել գրական դատերի ժամանակ, և որոնց ասածները համառոտագրվել են, կամ էլ նրանք են, որոնք նպատակ չեն ունեցել հանգամանորեն անդրադառնալու այդ խնդրին: Մասնավորապես Ա. Ղազարյանը, ըստ «Հորիզոնի» «Դատից հետո» հաղորդագրության, նկատում է, որ մեղադրողները «Հին աստվածներին» մոտենում են հին դրամայի պահանջներով, «մինչդեռ նա նոր դրամա է, որ տեխնիկայի նոր միջոցներով, առանց արտաքին ցնցող դեպքերի, երևան է հանում մարդու ներքին-հոգեկան դրաման»¹¹:

Հասարակական ակումբում տեղի ունեցած քննարկումների ժամանակ (1913 թ. փետրվարի 16) մեղադրողների քննադատությունները անհիմն են համարում Ա. Աթանասյանն ու Հ. Սոլովյանը: Առաջինի կարծիքով՝ Շանթի դրաման պարունակում է «էլեմենտներ», որոնք դեռևս բավարար չափով չեն ուսումնասիրել քննադատները, իսկ երկրորդը չի ընդունում «Հին աստվածները» որոշակի սխեմաների շրջանակում վերլուծողների մեթոդը. «Ով դրանով է մոտենում նոր տեսակի պիեսներին, նա անծանոթ է ժամանակակից գեղարվեստի հոգուն, նրա էությանը, ձևերին»¹²:

Հարցի քննությանը հոգեբանական երանգ է հաղորդում Ֆ. Վարդանյանը. «Մշակում» տպագրած իր հոդվածում չընդունելով Մ. Մատենձյանի մեղադրանքները՝ նա համոզում է, որ «հիրավի սա մի ուժեղ դրամա է», իսկ քիչ հետո հռետորական հարցումով շարունակում է մտորումները. «Ինչպե՞ս կարող է մի գեղարվեստական գրվածք կամ մի գեղարվեստական նկար, որը ինքը էությանմբ դրամա չէ, առաջ բերել դրամա ամբողջ հասարակության մեջ, նրա ամեն մի անդամի հոգու մեջ»¹³:

Ց. Խանգաղյանը, որ Շանթին «մակերեսային» գրող էր համարում, իսկ նրա երկը՝ «գեղարվեստական խորություն» չունեցող, թե՛ Բաքվում տեղի ունեցած գրական դատի ժամանակ և թե՛ «Բազվի ծայնում» տպագրած ընդարձակ հոդվածում

¹¹ «Դատից հետո (Գրակ. Ընկ. ք-ոդ երեկույթը)», «Հորիզոն», 1913, N 32, 9 փետրվարի:

¹² Գրական, «Հին աստվածները» հասարակական ակումբում, «Հորիզոն», 1913, N 40, 20 փետրվարի:

¹³ **Ֆլորա Վարդանյան**, Կրկին «Հին աստվածներ» դրամայի շուրջը, «Մշակ», 1913, N 39, 20 փետրվարի:

հստակ վերաբերմունք ունի նորագույն դրամայի հանդեպ: Գեղարվեստը, ըստ նրա, բացի գործողությունից ուրիշ միջոցներ էլ ունի «մարդու հոգին դրսևորելու, փոթորկելու և պայքարներ ստեղծելու»: Դրանց միջոցով կարելի է ի ցույց դնել հերոսների ներքին դրամատիզմը, որը «լավ ներկայացնելու դեպքում խիստ *բեմական* կարող է լինել»¹⁴:

Հարցին ավելի համակողմանի են մոտենում Հ. Հ. Հովհաննիսյանն ու Ս. Հակոբյանը, որոնք, ինչպես նկատելի է, քաջատեղյակ են սիմվոլիստական դրամայի ձեռքբերումներին և այդ մասին եղած տեսական ըմբռնումներին¹⁵: Թեև նրանք հանդես էին եկել տարբեր ժամանակ և տարբեր պայմաններում (Ս. Հակոբյանը՝ Բաքվի գրական դատին, իսկ Հ. Հ. Հովհաննիսյանը՝ առանձին հրապարակային դասախոսությամբ), սակայն տեսակետների ընդհանրությունն ակնհայտ է:

Նախ, երկուսն էլ իրենց զարմանքն ու անհամաձայնությունն են հայտնում այն քննադատներին, ովքեր «Հին աստվածների» դրամատիկական ձևի մասին շարունակում էին դատել «միակողմանի և հնացած» ըմբռնումներով:

Երկրորդ, նշում են, որ սիմվոլիզմը նոր պահանջներ է դրել ժամանակակից դրամատուրգի առաջ: Նոր դրաման, ըստ Հ. Հ. Հովհաննիսյանի, «հրապարակ է եկել կռվելու հին դրամայի բոլոր ձևերի և արտահայտությունների դեմ»¹⁶: Նրա միտքն ասես շարունակում է Ս. Հակոբյանը՝ մասնավորեցնելով. «Այդ դրամայի կենտրոնը հերոսների հոգեկան ապրումներն են և ներքին ողբերգությունը»¹⁷:

Երրորդ, երկու քննադատներն էլ իրենց տեսակետները հիմնավորելու ընթացքում հղում են անում ժամանակի խոշորագույն դրամատուրգներին: Ս. Հակոբյանն անդրադառնում է Մետերլինկի դրամային, իսկ Հ. Հ. Հովհաննիսյանը՝ Մետերլինկից բացի նաև Հաուպտմանին, Իբսենին: Որպես ապացույց նա

¹⁴ **Գրասեր, Լ.** Շանթի «Հին աստվածներ»ը, «Բազմի ձայն», գրական, հասարակական և քաղաքական օրաթերթ, Բաքու, 1913, N 36, 14 փետրվարի:

¹⁵ Ս. Հակոբյանի հոդվածներին արդեն ծանոթ ենք, իսկ Հ. Հ. Հովհաննիսյանի մասին համակրանքով է արտահայտվում «Հորիզոնը»՝ անվանելով նրան «Թիֆլիսում բավականին հայտնի գրական դասախոս» (տե՛ս **Ա. Ա.**, «Հին աստվածներ» Լ. Շանթի, Հրապարակական դասախոսություն Հ. Հ. Հովհաննիսյանի, «Հորիզոն», 1913, N 56, 13 մարտի):

¹⁶ **Ա. Ա.**, «Հին աստվածներ» Լ. Շանթի ..., «Հորիզոն», 1913, N 56, 13 մարտի:

¹⁷ **Բ.**, Շանթի «Հին աստվածներ» դատին արտասանած ճառերը, «Բազմի ձայն», 1913, N 48, 3 մարտի:

վերջիններիս գործերում առկա որոշ պատկերներ համեմատում է «Հին աստվածների» «այս կամ այն պատկերի հետ, հոգեբանական դրությունների, այն ներքին երբեմն մեղմ մի կամ երկու խոսքով արտահայտված, երբեմն շարժումով, լռությամբ լույս եկած տեսարանների հետ, որոնք հրապարակ են հանում դրաման իր ամբողջ ուժով»¹⁸:

Չորրորդ, Հ. Հ. Հովհաննիսյանն ու Ս. Հակոբյանը իրենց ելույթն ավարտում են համոզված, որ Շանթի դրաման նշանակալից երևույթ է հայ գրականության մեջ:

«Հին աստվածների» դրամատիկական ձևի մասին հստակ տեսակետներ են արտահայտվում նաև Պոլսում տեղի ունեցած գրական ասուլիսի ընթացքում, որտեղ, ի դեպ, քննարկումը կազմակերպվել էր ոչ թե իբրև գրական դատավարություն, այլ որպես «գրական վիճաբանական համախմբում»: Առաջին բանախոսի՝ Տ. Չյուկուրյանի ելույթի մի հատված նվիրված է կովկասահայ «գրագետների» այս կամ այն տեսակետի քննադատությանը: Դրամայի կապակցությամբ անդրադառնալով Մ. Մատենձյանի ելույթին՝ բանախոսը նկատում է, որ իբրև «սեմպոլիք էջ»՝ «Հին աստվածները» չպետք է քննել հին ըմբռնումներով: Վանահոր և Աբեղայի կերպարների նկատմամբ մեր հետաքրքրությունը «հարաճուն» է, քանի որ հեղինակը կարողացել է Աբեղայի *«հոգեբանությունը զարգացնել* խռովիչ, շլացնող և հետզհետե խտացող պատկերներու միջոցով», իսկ Վանահոր հոգեբանությունը *«ավելի ներքնահայաց խորհուրդով* քան արտահայտ բառերով ու շարժումով կհասունցնե ինքզինք...»¹⁹ (ընդգծումները մերն են – Դ. Պ.):

Չյուկուրյանի մտքերը շարունակում է զարգացնել երկրորդ բանախոսը՝ Մ. Մարը: Նա ևս գտնում է, որ բեմում «տռամական ճիգեր» տեսնելու համար պարտադիր չէ, որ «ենթական անպատճառ իր դիմացը իրապես մարդ ունենա», քանի որ «Իր խիղճը, իր սիրտը, իր հոգին, իր միտքը բավական տարրեր են և շատ զորեղ, որ տռաման հետզհետե խորանա ու խտանա»²⁰:

Պոլսահայ քննադատները, ինչպես նկատելի է, այս հարցի կապակցությամբ միմյանց հակադրվելու պատճառ չունեին, ուստի ասուլիսի վերջում ժյուրին, որ

¹⁸ Ա. Ա., «Հին աստվածներ» Լ. Շանթի, «Հորիզոն», 1913, N 56, 13 մարտի:

¹⁹ «Գրական ասուլիսներ», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 18:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 30:

որոշել էր քննարկումներից հետո ոչ թե վճիռներ արձակել, այլ պարզապես ներկայացնել բանախոսություններից ստացած իր տպավորությունը, եզրակացության Ե կետում արձանագրում է, որ «Հին աստվածներից»՝ իբրև սիմվոլիստական ստեղծագործություն, «պետք չէ սպասել թատերախաղի դասական պահանջներ»²¹:

Նորագույն դրամայի և մասնավորապես Շանթի այս ստեղծագործության առիթով ուշագրավ մտքեր է հայտնում Ն. Աղբալյանը «Հին աստվածներին» նվիրված «Երագ և մեկուսացում» ուսումնասիրության մեջ: Թեև Աղբալյանը չի բանավիճում իրենից առաջ հանդես եկած հոդվածագիրների հետ, սակայն նրա դատողությունները, հիմնավորումները յուրովի պատասխան են «Հին աստվածները» իբրև դրամատիկական պոեմ, արձակ բանաստեղծություն կամ ուղղակի դրամա չհամարող քննադատների կարծիքներին: Նա խնդիրը քննում է երկու ասպեկտով:

Նախ՝ անակնկալ էր հասարակության արձագանքը. առաջին պահ թվում է, թե դասական դրամաներին սովոր հայ հանդիսատեսը անուշադրության պետք է մատներ Շանթի պիեսը, սակայն տեղի էր ունեցել հակառակը. «Այդ դրաման գալիս էր վկայելու, որ մենք մտնում ենք գրական զարգացման մի նոր շրջան, – նկատում է Աղբալյանը: – Նրա հաջողությունը ցույց էր տալիս, որ այդ գրական զարգացումը անգիտակցաբար կատարվել է արդեն հասարակության մեջ, որ առաջ են եկել նոր ձաշակներ ու տրամադրություններ, այլապես Շանթի դրաման փոխանակ փոթորկալի և տևական ծափերի՝ սուլոց ու պարսավ միայն պիտի վաստակեր»²²:

Երկրորդ դեպքում հարցը դրվում է գեղագիտական հարթության վրա: Աղբալյանն ընդունում է, որ «Հին աստվածները» դրամա չէ «բառի բուն առումով», այն «պատկերների մի զուգորդություն է և ոչ գործողությանց պատճառական կապակցություն», հերոսները «դրամայական բնավորություններ չեն» և այլն: Սակայն Շանթը «մեզանում առաջին անգամ» հանդես է գալիս դրամայի նոր ըմբռնմամբ, ուստի պիեսում «հակումների մաքառում և ընդհարում կա» ոչ թե արտաքին գործողություններում, այլ «Վանահոր և Աբեղայի ներսը և անշուշտ այդ պատճառով

²¹ Նույն տեղում, էջ 37:

²² Ն. Աղբալյան, Երագ և մեկուսացում, «Նոր հոսանք», Թիֆլիս, 1913, N 1, էջ 169–170:

է, որ «Հին Աստվածները» դրամա է կոչվում»²³: Շարունակելով զարգացնել իր դատողությունները՝ նա ուսումնասիրության հաջորդ գլխում անդրադարձ է կատարում 20-րդ դարասկզբին բնորոշ ընկերային կյանքի հիմնախնդիրներին՝ եզրակացնելով, թե «Ժամանակները նպաստավոր չեն դրամայի համար» (նկատի ունի դրաման դասական առումով – **Դ. Պ.**): Ու քանի որ կյանքում չկան «զորեղ» անհատների, անհատականությունների բախումներ, այդ պատճառով «դրամային մնում է դառնալ իմաստասիրական ու սիմբոլիք մի գրվածք կամ տեսարանների մի շարք ..., որի նկարագրական մասը պատրաստում է բեմահարդարը, իսկ տրամախոսությունն արտասանում են դերասանները»²⁴: Քննադատն այս պայմանների արդյունք է համարում նաև «Հին աստվածները»:

Քանի որ Շանթի դրաման հիմնականում ընդունվում էր իբրև սիմվոլիստական ստեղծագործություն, ուստի նրանում առկա գաղափարների, գեղարվեստական միտումների, լեզվաոճական մի շարք խնդիրների մեկնաբանություններն այս կամ այն կերպ առնչվում էին սիմվոլիզմի գեղագիտությանը: Իհարկե, դժվար է տարաբնույթ կարծիքների, հակադիր ըմբռնումների չդադարող հոսքում բանավիճային թեմաները միմյանցից զատել, բայց և այնպես փորձենք խմբավորել մեզ հուզող մի քանի հիմնախնդիրներ ևս: Դրանցից առաջինն անմիջականորեն առնչվում է դրամայում արծարծվող գաղափարներին: Այս առումով 20-րդ դարասկզբին լույս տեսած արևելահայ որևէ այլ ստեղծագործություն նման հակասական մեկնաբանությունների առիթ չէր ընձեռել: Հարցի քննարկումը մի պահ այնքան է խճճվել, որ արձանագրվել է նույնիսկ երգիծաբան Սալ-Մանի (Աշոտ Աթանասյան) ֆելիետոններից մեկում: «Մեկն ասում է, թե դու այդ գրվածքովդ քարոզում ես կոլեկտիվիզմ, մյուսը՝ պեսիմիզմ, երրորդը՝ սեքսուալիզմ, չորրորդը՝ անտիկլերիկալիզմ, հինգերորդը՝ մոնիզմ, վեցերորդը՝ ասկետիզմ, յոթերորդը՝ ինդիվիդուալիզմ, ութերորդը՝ նիցչեիզմ...»²⁵:

Քննադատների կարծիքների մեջ ընդհանուր առմամբ էական դերակատարություն ունեին սիմվոլիզմին առնչվող հետևյալ հարցերը՝ առաջին, կա՞ն

²³ Նույնը, N 2, էջ 417:

²⁴ Նույն տեղում, էջ 419:

²⁵ **Սալ-Ման**, Բաց նամակ Լ. Շանթին, «Հորիզոն», 1913, N 33, 10 փետրվարի:

արդյոք փիլիսոփայական պրոբլեմներ «Հին աստվածներում», և եթե կան, որո՞նք են, երկրորդ, թեմայի համամարդկային կամ հայկական ուղղվածությունը:

Առաջին հարցն ինքն էլ հատկանշվում է ենթահարցերի առատությամբ, որոնցից առանձնացնենք երկուսը:

Նախ, բանախոսների, հոդվածագիրների մի մասը հակված չէ փիլիսոփայական լուրջ հիմնախնդիր տեսնելու դրամայում: Մասնավորապես Բաքվի գրական դատին իբրև դատախազ հանդես եկած Ե. Պալյանը, ժխտելով նման հիմնախնդիր առկայությունը, ավելացնում է, որ «Հին աստվածներում» փաստորեն շոշափված է «մի սովորական և վաղուց ծեծված խնդիր»՝ բողոք կուսակրոնության դեմ, որի հիմքի վրա հեղինակը պաշտպան է կանգնում աշխարհիկ կյանքի պահանջներին բավարարություն տալու գաղափարին²⁶: Մեկ այլ անգամ՝ Բաքվի գրական-գեղարվեստական ակումբում կայացած երեկույթին, բանախոսներից Դ. Տեր-Դանիելյանը «միջակ երկ» է համարում Շանթի դրաման՝ նկատելով, որ այն նորություն չէ նաև իր «գաղափարային պարունակությամբ»: Նրա կարծիքով՝ «Նույն այդ խնդիրը շոշափված է Դ. Դեմիրճյանի «Կյանքի տեսիլը» պոեմայում, որ Շանթի գրվածքից անհամեմատ տաղանդավոր գործ է»²⁷: «Մշակի» թղթակից Վ. Թումանյանը նույնպես զարմանում է, որ թե՛ պիեսի պաշտպանները և թե՛ մեղադրողները «համերաշխ համառությամբ» այնտեղ «ինչ-որ նոր» փիլիսոփայական մտքեր ու գաղափարներ են որոնում, այնինչ «Հեղինակը շատ պարզ ու կոնկրետ կերպով հայտնում է, որ պիեսան պատմական է իր «հազարամյակ մը մեզմե առաջ» խոսքերով և ամեն մի քննադատ էլ անպայման այդ պետք է աչքի առաջ ունենա»²⁸: Ոմանք էլ, ինչպես Ց. Խանգաղյանը, թեև ընդունում են, որ դրամայում Շանթը հոգու և մարմնի, «մտքի սլացքի և բախտի, մասամբ էլ – անհատի և կոլեկտիվի» գաղափարներն է առաջադրում, սակայն դրանք հարկ եղած

²⁶ **Ար. Մեհրաբյան**, Ինչպես ընդունվեց «Հին աստվածները» Բազմում, «Հորիզոն», 1913, N 55, 12 մարտի:

²⁷ **Ունկնդիր**, Ա. Գաբրիելյանի դասախոսությունը Լ. Շանթի «Հին աստվածների մասին», «Բազմի ձայն», 1913, N 49, 5 մարտի:

²⁸ **Վաղարշակ Թումանյան**, «Հին աստվածները» Բազմում, «Մշակ», 1913, N 50, 7 մարտի:

գեղարվեստական խորությունը չունեն, ուստի «Հին աստվածների» հեղինակը դարձյալ «մեր առաջվա սիրելի, տաղանդավոր և *մակերեսային* Շանթն է»²⁹:

Ընդհանուր առմամբ ավելի մեծ թիվ են կազմում այն քննադատները, ովքեր, քննելով «Հին աստվածները» իբրև սիմվոլիստական ստեղծագործություն, փորձում են թափանցել նրանում առկա փիլիսոփայական շերտերը՝ ընդգծելով կամ առավել շեշտելով դրանցից բխող գաղափարական այս կամ այն հիմնադրույթը: Ըստ այդմ, Գ. Իփեկյանի կարծիքով, պիեսը պարունակում է «անհասի փիլիսոփայական խորհրդածությունները», որոնք հեղինակը գեղարվեստական կենդանի պատկերների միջոցով մատչելի է դարձրել ընթերցողին ու հանդիսատեսին³⁰: Իփեկյանի մտքերը Հայ գրողների ընկերության երկրորդ երեկույթին շարունակում է զարգացնել Ստ. Լիսիցյանը: Վերջինս Շանթի դրամայի գեղարվեստական բարձր արժեքը պայմանավորում է նրանում «հավիտենական ճշմարտությունների գաղափարի» արտացոլմամբ, որը «քաշում է մեզ դեպի հոգեկան բարձրագույն ապրումները»³¹: Ուշագրավ դիտարկումներ են կատարում Ա. Մալխասյանն ու Տ. Բեկզադյանը իրենց ելույթներում (Բաքվի գրական-գեղարվեստական ակումբ, մարտի 2): Երկուսն էլ առանցքային են համարում «Հին աստվածների»՝ որպես սիմվոլիստական գրվածք լինելու պարագան, ուստի ոչ միայն միջավայրը և պատմաշրջանը էական նշանակություն չունեն դրամայի համար (Տ. Բեկզադյան), այլև անհմաստ է այնտեղ «ինչ-որ տիպեր» փնտրելը (Ա. Մալխասյան): «Շանթի գրվածքը մարդկային կյանքի ամենախոշոր խնդիրն է դնում մեր առաջ,– շարունակում է Մալխասյանը,– մեր լինել-չլինելու խնդիրը: Աբեղան ու Վանահայրը միայն միջոցներ են կյանքի և մահվան գաղափարների մարմնացման»³²:

Երկի գաղափարական մեկնաբանման առումով ընդհանրությունն առկա է արևելահայ քննադատ Ա. Ղազարյանի և արևմտահայ Տ. Չյուկուրյանի մոտեցումներում: Ընդ որում, վերջինս այդ մասին ուղղակիորեն նշում է Կ. Պոլսի Գրական ասուլիսներում իր ելույթի ժամանակ. «Եթե թույլ տրվի ինձ արտահայտվի՝

²⁹ Նույն տեղում:

³⁰ Տե՛ս Ավ. Գ., «Հին աստվածների» գրական դատը, «Հորիզոն», 1913, N 29, 6 փետրվարի:

³¹ «Գատից հետո», «Հորիզոն», 1913, N 32, 9 փետրվարի:

³² **Ունկնդիր**, Ա. Գաբրիելյանի դասախոսությունը Լ. Շանթի «Հին աստվածների» մասին, «Բազմի ձայն», 1913, N 49, 5 մարտի:

ես Կովկասահայ քննադատ Արշ. Ղազարյանի հետ համաձայն եմ ըսելու թե այս Գործը մտքին և սրտին հավերժական կռիվը կխորհրդանշանե, այսինքն մտածման և զգացման»³³: Ա. Ղազարյանը, որ «Հին աստվածների» առաջին լուրջ գրախոսներից մեկն է, իր վերլուծություններում առանձնակի տեղ է հատկացնում Եվրոպացի սիմվոլիստների հետ Շանթի ունեցած գաղափարական առնչություններին՝ հողվածի վերջում նկատելով, որ «Բանականության ու հոգու այդ մրցությունը Եվրոպացի շատ նշանավոր գրականների գրչի նյութ է դարձած, առանձնապես սիմվոլիստ գրականների»³⁴: Դրամայի փիլիսոփայական ըմբռնման այս կերպը այնուհետև կոնկրետ ձևակերպում է ստանում նաև Կ. Պոլսի Գրական ասուլիսներում ժյուրիի եզրակացության մեջ. «Հին Աստվածներու նյութը ամենաշահեկան և հետաքրքրական է, պատկերացնելու համար այն հավիտենական ընդհարումը որ կմղվի զգացումներու և դատողությանց միջև, այսինքն մտքին և սրտին հավերժական կռիվը»³⁵:

Փիլիսոփայական հիմնախնդիրներին ուղղված երկրորդ ենթահարցը առնչվում է Շանթի դրամայում որոշ քննադատների մատնանշած «ինդիվիդուալիստական քարոզին»: Ընդ որում, մի դեպքում այն դիտվում է իբրև գաղափարական նահանջ, մյուս դեպքում՝ ընդհակառակը:

Հողվածագիրներից Հ. Սուրխաթյանը, որը «Հին աստվածները» քննում է «հասարակական իրական հարաբերությունների տեսակետից», պիեսի հիմնական թերություններից մեկը համարում է նրա սիմվոլիստական ուղղվածությունը: Հերոսները խոսում են ակնարկներով, սիմվոլներով, «եթերներումն են սավառնում»: Քանի որ Շանթը «պառավ Եվրոպայի» «հոռետես ինդիվիդուալիստ» գրողների անմիջական ազդեցությունն է կրել, ուստի նրա հերոսները գործում են նույն սկզբունքներով. թե՛ Վանահայրը և թե՛ Աբեղան, սիմվոլիկ կերպարներ լինելով, չունեն իրենց «որոշ իդեալը», նրանց «ներքին խռովահույզ պայքարը թխպոտ է ու մշուշով պարուրված»: Ավելի հեռուն գնալով՝ Սուրխաթյանը եզրակացնում է, թե Աբեղան

³³ «Գրական ասուլիսներ», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 12:

³⁴ Ա. Ղազարյան, Հայկական ներկայացումները Թիֆլիսում, XIII, Շանթի «Հին աստվածները», II, «Հորիզոն», 1913, N 15, 20 հունվարի:

³⁵ «Գրական ասուլիսներ», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 36:

Նիցցեի քարոզած «կռվի գաղափարի» մարմնավորողն է մեր գրականության մեջ, իսկ նրա երազած «կյանքի մեհյանը» «հենց այդ անհատականությունն է, մեր ժամանակակից կյանքի սոցիալական անարդարությունը, որտեղ թագավորում է ուժերի կամքը...»³⁶:

«Հին աստվածներում» առկա «ինդիվիդուալիզմին» էական տեղ է հատկացնում Ա. Գաբրիելյանն իր դասախոսության մեջ: Նրա կարծիքով՝ Շանթը տուրք է տվել ժամանակի «քաղքենիական հոգեբանությանը», որը, մի կողմ թողնելով անցյալի հասարակական արժեքները, այժմ առաջնային նշանակություն է տալիս «ինքնիշխան, ինքնարժեք» անհատին: Եվ դրամայի հաջողությունը (ի դեպ, այն համարում է «մակերեսային գրվածք») նա պայմանավորում է հիմնականում այնտեղ առկա «ինդիվիդուալիստականության» քարոզով³⁷:

Հետաքրքիր է, որ նման եզրակացության, բայց բոլորովին այլ դիտանկյունից, հանգում է նաև Թիֆլիսում հրապարակային դասախոսությամբ հանդես եկած Հ. Հ. Հովհաննիսյանը: Վերջինս խիստ դրական և կարևոր է համարում այն հանգամանքը, որ Շանթը հայ գրականության մեջ առաջին անգամ գեղարվեստական բարձր մակարդակով առաջադրում է անհատի ազատագրության պրոբլեմը: Նա «ես պարտավոր եմ» կարգախոսի փոխարեն հայ հանրությանն առաջարկում է «ես ուզում եմ» կարգախոսը: Եվ այդ «զանգը» մեր հասարակության ականջին հնչեցնում է «գեղեցիկ դողանջով, գեղեցիկ ձևերով, գեղեցիկ պատկերներով ու լեզվով»³⁸: Հ. Հ. Հովհաննիսյանը նույնպես գտնում է, որ հայ գրողն ազդվել է եվրոպական ու համաշխարհային գրականությունից, բայց, ի տարբերություն Սուրխաթյանի, այդ ազդեցությունը համարում է «խորը և բարեբեր»: Հոդվածագրի եզրակացությունը լավատեսական է. Շանթը, ժամանակին համահունչ գաղափարները և հատկապես անհատի ազատագրության գաղափարը արտահայտելով մայրենի լեզվով, իր ազգին տվել է «սիմվոլիստական, լիրիքական և երաժշտական դրամա»³⁹:

³⁶ **Սուրխաթյան**, Շանթի «Հին աստվածները», «Մշակ», 1913, N 12, 18 հունվարի:

³⁷ **Ռունկեդիր**, Ա. Գաբրիելյանի դասախոսությունը..., «Բազմի ձայն», 1913, N 49, 5 մարտի:

³⁸ **Ա. Ա.**, «Հին աստվածներ» Լ. Շանթի, հրապարակախոսական դասախոսություն Հ. Հ. Հովհաննիսյանի, «Հորիզոն», 1913, N 56, 13 մարտի:

³⁹ Նույն տեղում:

«Հին աստվածների» շուրջ տեղի ունեցած բանավիճային քննարկումներում ուշադրության կենտրոնում հայտնվում էր նաև դրամայի համամարդկային կամ հայկական ուղղվածության խնդիրը:

Թեմայում, կերպարների հոգեբանության մեջ և գործողություններում ազգային նկարագրի բացակայությունը նկատող քննադատները հիմնականում բացասական էին գնահատում դրաման իր ամբողջության մեջ: Այսպես, Մ. Մատենձյանը պիեսը անարժեք էր համարում նաև այն պատճառով, որ վերջինս «իր մեջ չի պարունակում հայկական ոգի», այնինչ գրական երկի արժեքն առաջին հերթին պայմանավորված է տվյալ ազգային միջավայրին, «հոգեկան մթնոլորտին» նրա հարազատությամբ⁴⁰:

Նման եզրահանգում է անում նաև արևմտահայ Հ. Քյուֆեճյանը (Օշական)՝ «Հին աստվածներին» նվիրված գրախոսականում նկատելով, թե՛ «Պ. Սեդրոսյանի տիպարները *հայ* չեն: Իր վանահայրը կխոսի Իպսենի հովիվին (Պրանտ) բնազանցորեն խրոխտ բարբառով»⁴¹: Ց. Խանգաղյանի կարծիքով՝ «Հին աստվածները» իր տիպերով համամարդկային բնավորություն ունի և «հայոց լեզուն ու շորերը անզոր են գրվածքը ազգային դարձնելու»⁴²:

Պիեսում առկա համամարդկային թեմային այլ բացատրություն է տալիս Ա. Ղազարյանը: Շանթն իր ստեղծագործության մեջ առաջադրել և փորձել է լուծել մի շարք հիմնախնդիրներ, որոնք հուզում են մարդկությանը իր գոյության օրից սկսած: Հոգվածագիրը ողջունում է հայ գրողի այդ համարձակ քայլը և, ի տարբերություն նախորդ գրախոսների, դրամայի գեղարվեստական մեծ արժանիքը տեսնում է այնտեղ, «ուր համամարդկայինի հետ խոսում է նաև հայի խոհերն ու հայ իրականությունը. սա է այն իսկական բանալին «Հին Աստվածների» չտեսնված հաջողության»⁴³:

Ա. Ղազարյանի մտորումներին համահունչ արձագանքներ կարելի է գտնել Կ. Պոլսի Գրական ասուլիսներում բանախոսած Մ. Մարի, տոքթ. Բարսեղյանի

⁴⁰ «Դատից հետո», «Հորիզոն», 1913, N 39, 9 փետրվարի:

⁴¹ **Հակոբ Քյուֆեճյան**, Հարթենք, «Մեհյան», հանդես գրականության և արվեստի, Կ. Պոլիս, 1914, թիվ 4, 1 ապրիլ, էջ 59:

⁴² **Գրասեր**, Լ. Շանթի «Հին աստվածները», «Բազմի ձայն», 1913, N 36, 14 փետրվարի:

⁴³ **Ա. Ղազարյան**, Հայկական ներկայացումները Թիֆլիսում, XVII, Շանթի «Հին աստվածները», «Հորիզոն», 1913, N 43, 24 փետրվարի:

ելույթներում, ինչպես նաև Ժյուրիի եզրակացության մեջ, որ արձանագրել էր. «Թատերախաղը իր էությամբ կկրե համաշխարհային բնույթ՝ հայկական գույնով և հայկական միջավայրի մեջ պատկերացված»⁴⁴:

«Հին աստվածներին» նվիրված երեկույթներում, դասախոսություններում և տարաբնույթ հրապարակումներում հաճախ էր խոսք գնում դրամայի հերոսների մասին, քննադատները կանգ էին առնում հատկապես Վանահոր և Աբեղայի կերպարների վրա, արտահայտում մի դեպքում դրական, մեկ այլ դեպքում՝ բացասական կարծիքներ, երբեմն էլ փորձում համադրական վերլուծությամբ ի հայտ բերել նրանց հոգեբանության, վարքի և գործողությունների խորքային շերտերը: Այս առումով հետաքրքիր է Ն. Աղբալյանի «Երազ և մեկուսացում» հոդվածը, որում հեղինակը մանրակրկիտ վերլուծությամբ ընթերցողին է ներկայացնում Վանահոր, Աբեղայի և Իշխանուհու բարոյահոգեբանական դիմանկարները: Բայց և այնպես թե՛ Աղբալյանի և թե՛ մյուս քննադատների ելույթներում դրամայի կերպարներին վերաբերող վերլուծական հատվածները շատ քիչ են առնչվում սինվոլիզմի գեղագիտության սկզբունքներին, որոշ դեպքերում էլ դրսևորվում են լրիվ հակառակ մոտեցմամբ: Դրա վկայությունն է մասնավորապես Ա. Տերտերյանի հոդվածը: Ժամանակի գրական ուղղություններին քաջատեղյակ քննադատը «Հին աստվածները» և նրա կերպարներին մեկնաբանում է՝ ելնելով դասական դրամայի սկզբունքներից: Եվ բնական է, որ պիեսը նրա համար «մի հոյակապ արձակ բանաստեղծություն» է, իսկ գլխավոր հերոսները՝ ձախողված կերպարներ, որոնք «ավելի անրջում են, քան պայքարում և կերտում են առավելապես հոգու և մտքի մեջ, քան իրական և դրսի աշխարհում»⁴⁵: Իսկ ընդհանուր առմամբ կերպարի երկպլան կառույցի, անհատի երկփեղկվածության և սինվոլիստական դրամայի հերոսներին բնորոշ այլ առանձնահատկություններ 1913–1914 թթ. մամուլում բանավիճային լուրջ քննարկումների չեն արժանանում: Հարցի գիտական հանգամանալից մեկնաբանությունների հանդիպում ենք հետագա տասնամյակներում, ավելի կոնկրետ՝ 1990-ական թթ. և 21-

⁴⁴ «Գրական ասուլիսներ», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 36–37:

⁴⁵ Արսեն Տերտերյան, Շանթի «Հին աստվածներ» դրաման, «Հորիզոն», 1913, N 47, 2 մարտի:

րդ դարասկզբի հայ գրականագիտության մեջ⁴⁶, որը տվյալ դեպքում մեր ուսումնասիրության շրջանակներից դուրս է:

Լևոն Շանթի «Հին աստվածներ» դրաման իսկական հայտնություն էր 20-րդ դարասկզբի հայ գրականության և թատրոնի պատմության մեջ: Իհարկե, կարևոր հանգամանք էր այն, որ Շանթի ստեղծագործությունը պիես էր, որը և՛ ընթերցող ուներ, և՛ հանդիսատես: Սակայն նման աննախադեպ հաջողության բուն պատճառները ավելի խորն էին. այդ մասին շարունակ խոսվում էր երեկույթներում, մամուլի հրապարակումներում: Տրվում էին տարբեր պատճառաբանություններ, որոնք հիմնականում բխում էին քննադատի կամ հրապարակախոսի աշխարհայացքային, գեղագիտական կողմնորոշումներից: Դրանց մեջ թերևս հարկ է առանձնացնել Ն. Աղբալյանի տված հիմնավոր մեկնությունները: Նա դրամայի հաջողության գաղտնիքը մի դեպքում կապում էր հասարակական տրամադրությունների հետ, երբ դարասկզբին ծայր առած «վիատության» և «տարտամության» մթնոլորտում «Հին աստվածները» ինչ-որ առումով հագուրդ էր տալիս նոր իդեալների որոնումներին, իսկ մյուս դեպքում Շանթի ստեղծագործությունը համարում էր «նորագույն դրամայի մի ազգային նմուշ... որ գալիս էր շլացնելու հասարակության անսովոր աչքերը»⁴⁷: Ավելացնենք պարզապես, որ «նորագույն դրաման» սիմվոլիզմի գեղարվեստական բարձրարժեք դրսևորումն էր հայ գրականության և թատրոնի պատմության մեջ, որը մինչ այդ, եթե նկատի ունենանք Ավ. Ահարոնյանի և այլոց սիմվոլիստական դրամաները, նման լուրջ հաջողություն չէր արձանագրել: Շանթն այս ասպարեզում անգերազանցելի էր նաև հետագա տարիներին: Մասնավորապես 1916–1917 թթ. մամուլն ակտիվորեն արձագանքեց նրա նոր «Կայսր» դրամային, որտեղ հեղինակը կրկին հանդես էր եկել ինքնատիպ մտահղացումներով ու լուծումներով:

«Հին աստվածների» շուրջ ծավալված բանավեճերը հստակեցրին մի էական խնդիր. Շանթի ստեղծագործությունը դրամա է՝ ժանրի նորագույն ըմբռնումներով: Հակադիր կարծիքների բախումները զգալիորեն ընդլայնեցին ժանրի մասին հայ քննադատների տեսական պատկերացումների շրջանակները: Սկզբնական

⁴⁶ Տե՛ս մասնավորապես **Մերգեյ Սարինյան**, Լևոն Շանթ, Ե., «Նաիրի», 1991, **Սարգիս Փանոսյան**, Լևոն Շանթ, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1992, **Գրիգորյան Վ. Ռ.**, Շանթի դրամատուրգիան, Ե., «Հրագրան», 2002 և այլ ուսումնասիրություններ:

⁴⁷ **Ն. Աղբալյան**, Երագ և մեկուսացում, «Նոր հոսանք», Թիֆլիս, 1913, N 1, էջ 169:

շրջանում մի քիչ վարանոտ, բայց հետագայում ավելի վստահորեն նրանք նկատել տվին ընթերցող հանրությանը, որ «Հին աստվածները»՝ իբրև դրամա, նոր և նշանակալից երևույթ է հայ թատրոնի պատմության մեջ: Ավելին, որոշ դեպքերում նաև հպարտությամբ արձանագրվեց. «Այսօր կուգանք ցուցնելու աշխարհին որ համայն մարդկության համերգին, անոր փառահեղ ներդաշնակության մեջ մեկ նոթ մըն ալ մենք ունինք: ... Ինչո՞ւ չենթադրել որ մենք ալ կրնանք տալ համամարդկային գրականության մեր լույսն, մեր բաժինը»⁴⁸:

Բանախոսների, հոդվածագիրների տեսադաշտում առաջնային դեր ունեին նաև Շանթի առաջադրած փիլիսոփայական հիմնախնդիրները: Վերջիններս իրենց տարաբնույթ դրսևորումներով սիմվոլիզմի գեղագիտության առանցքն էին կազմում՝ մեծ հռչակ ու հեղինակություն բերելով եվրոպացի սիմվոլիստ դրամատուրգներին (Հ. Իբսեն, Մ. Մետերլինկ, Հ. Հաուպտման): Հայ քննադատները խնդիրը որոշ դեպքերում տեղափոխում էին համամարդկայինի և ազգայինի հարթություններ՝ շարունակելով բանավեճը նաև այստեղ: Բանական մոտեցումն ի վերջո եզրահանգում էր, որ հայ գրողն իր ստեղծագործության մեջ հաջողությամբ կարողացել է համադրել ազգայինն ու համամարդկայինը:

«Հին աստվածները» դարասկզբին լույս տեսած այն ստեղծագործություններից էր (այս առումով նրա հետ կարող էին «մրցել» թերևս Սիամանթոյի երկերը), որ խախտեց արևելահայ և արևմտահայ գրական սահմանաբաժանումները. Թիֆլիսում, Բաքվում՝ գրական դատեր, Կ. Պոլսում՝ գրական ասուլիսներ, նաև՝ երեկույթներ, մամուլի էջերում՝ տարաբնույթ հրապարակումներ... Ինչ խոսք, ավելի ակտիվ էին ընթանում քննարկումները արևելահայ գրականության մեջ, սակայն պակաս հետաքրքիր չէին արևմտահայերի վերլուծությունները, նյութի համակողմանի և խորքային ընկալումները, որոնցով աչքի ընկան հատկապես Պոլսի Գրական ասուլիսները: Բանավեճի համազգային բնույթին կարևոր երանգ էր հաղորդում այն իրողությունը, որ արևմտահայ բանախոսը քաջատեղյակ էր արևելահայ գործընկերների տեսակետներին, հարկ եղած դեպքում քննարկում էր դրանք, վիճարկում, մերժում կամ համաձայնում: Նույն կերպ արևմտահայերի հրա-

⁴⁸ «Գործին ընդհանուր արժեքը (փակման խոսք Պ. Գ. Խաժակի)», «Գրական ասուլիսներ», 1913, Կ. Պոլիս, էջ 38–39:

պարակումները, ելույթները անմիջական արձագանք էին գտնում արևելահայ մամուլում:

«Հին աստվածների» կապակցությամբ հարկ ենք համարում հիշատակել մի կարևոր իրողություն ևս. նրա հեղինակը չմասնակցեց որևէ բանավեճի, հանդես չեկավ դրամային առնչվող մեկնաբանություններով կամ բացատրություններով⁴⁹, ինչի հնարավորություններն, անշուշտ, ուներ: Նման պահվածքը կարելի է բնութագրել և՛ դրական, և՛ բացասական առումներով: Դրական կարելի է համարել այն, որ հեղինակի խոսքի կամ մեկնաբանության բացակայությունը առավել անկաշկանդ ընթացք հաղորդեց բանավիճային քննարկումներին, տեսակետների ու կարծիքների բախումներին: Բացասական կողմն էլ թերևս այն է, որ Շանթի մասնակցությունն ու ելույթը այս կամ այն երեկույթին բարերար ազդեցություն կթողներ որոշ բանախոսությունների մակարդակի վրա, կնպաստեր կնճռոտ հարցերի հանգուցալուծմանը, կբացառեր մի շարք ելույթներում արտահայտված ծայրահեղ տեսակետները: Ինչևէ, քննարկումներից մեկուսանալը գրողի համար գուցե սկզբունքի հարց էր, և մեզ մնում է ընդամենն իրողությունն արձանագրել:

Լևոն Շանթի այս դրաման զգալիորեն բարձրացրեց բանավեճի կուլտուրան հայ իրականության մեջ. տվյալ դեպքում նկատի ունենք և՛ կազմակերպված գրական դատերն ու երեկույթները, և՛ պարբերական մամուլը: Նույնիսկ գրական դատերը, որոնց առիթով մտավորականների շրջանում դժգոհությունները շատ էին, հատկանշվում էին անձնական դրդապատճառների, փոխադարձ վիրավորանքների բացակայությամբ: Նման մոտեցումը խիստ անհրաժեշտ էր այդ տարիներին հայ իրականության մեջ, հատկապես մամուլի էջերում ընթացող բանակռիվներին: Եվ այս համատեքստում համոզիչ է հնչում Հայ գրողների կովկասյան ընկերության նախագահ Հ. Թումանյանի պատասխանը առաջին դատի կապակցությամբ դժգոհողներին: Ընկերության նպատակներից մեկն էլ այն է, պատճառաբանում է Թումանյանը, որ «նա խիստ, բայց անաչառ քննադատության պետք է ենթարկե հայ գրական աշխարհում հանդես եկող գրողներին և նրանց երկերը, թող դրանք պաշտպանվեն,

⁴⁹ Միակ արձագանքը Պոլսից 1913 թ. փետրվարի 10-ին «Հորիզոնին» ուղարկած փոքրիկ նամակն էր, որում «լիազոր իրավունք» էր տալիս ընկերոջը՝ Ստեփան Լիսիցյանին. «Առաջին՝ թույլատրելու կամ արգելելու իմ բոլոր դրամաներուս ներկայացումը Ռուսաստանի բեմերուն վրա, երկրորդ՝ պայման կապելու այն ընկերություններուն, դերասանական խմբերուն կամ մասնավորներուն հետ, որոնք իմ դրամաներես մեկը կամ մյուսը ներկայացնել կցանկան և երրորդ՝ ստանալու ամեն մեկ ներկայացումեն ինձի հասնելիք հեղինակի վարձը» («Նամակներ խմբագրության», «Հորիզոն», 1913, N 43, 24 փետրվարի):

եթե արժանիք ունեն իրանց մեջ»⁵⁰: «Հին աստվածներին» նվիրված բանավիճային տարբեր քննարկումներում այս սկզբունքը հիմնականում պահպանվեց:

6. ՍԻՄԿՈԼԻԻՉՄԻ ԳՆԱՀԱՏՈՒԹՅԱՆ ՆՈՐ ՓՈՐՁԵՐ.

«ՆԵՌՈՂՈՄԱՆՏԻԿԱԿԱՆ-ՍԻՄԿՈԼԻՍՏԱԿԱՆ ՀՈՍԱՆՔԻ» ՏԱՐԸՄԲՈՆՈՒՄՆԵՐ

«Հին աստվածները» վկայում էր, որ բարձրարժեք սիմվոլիստական դրամա կարող են ստեղծել նաև հայ գրողները: Դրա հետ մեկտեղ իրենց հետաքրքրությունը չէին կորցրել սիմվոլիզմի տեսական սկզբունքները, որոնց շուրջ հայ գեղագետների մտորումները մամուլում շարունակվեցին նաև 1910-ական թվականներին, ավելի կոնկրետ՝ 1911–1913 թթ.: Ուզում ենք առանձնացնել հատկապես Գ. Լևոնյանի, Հ. Բաղդասարյանի և Կ. Ջարյանի հոդվածները համապատասխանաբար՝ «Գեղարվեստ», «Հորիզոն» և «Ազատամարտ» պարբերականներում¹:

Նկատենք, որ դեռևս 1903-ին «Բանբեր գրականության և արվեստի» ամսագրում Ն. Աղոնցի տպագրած ծավալուն հոդվածը սիմվոլիզմի մասին որոշակի արձագանք գտավ, հիմնականում բացասական՝ բանավիճային քննարկումների առիթ տալով: Արևելահայ քննադատական միտքն այն ժամանակ զգուշավոր կեցվածք ուներ և հակված չէր մեր գրականության մեջ սիմվոլիզմի գեղարվեստական դրսևորումները տեսնելու: Ժամանակը, սակայն, իր գործն արել էր: 10-ականներին լույս տեսած հիշյալ հրապարակումներն այս ուղղության գեղագիտական սկզբունքներն ընթերցողներին վերստին հիշեցնելու առաքելությունն ունեին:

Սիմվոլիզմի տեսական սկզբունքները ներկայացնելիս այս հոդվածագիրները ուղղության հատկապես ո՞ր կողմերն են ընդգծում և ի՞նչ դիրքորոշմամբ են հանդես գալիս:

⁵⁰ «Դատից հետո», «Հորիզոն», 1913, N 32, 9 փետրվարի:

¹ 1912-ին հնչակյանների երիտասարդական օրգան «Կայծը» իր էջերում լույս է ընծայում նաև Բիգա Թեվվեզի «Մենայոլիզմ» հոդվածը (թարգմ.՝ Մ. Պարրազ), ուր գրական այս հոսանքը դիտարկվում ու քննվում է օտարազգի գեղագետի ինքնատիպ մտորումների ծիրում, տե՛ս «Կայծ», ամսաթերթ, հասարակական, գիտական և գրական, Կ. Պոլիս, 1912, N 1, էջ 8–13, N 2, էջ 44–48:

Գ. Լևոնյանի տեսադաշտում իդեալիզմի, ռեալիզմի և սիմվոլիզմի տեսական փոխհարաբերություններն են, Հ. Բաղդասարյանն անդրադառնում է ռուսական սիմվոլիզմին, մասնավորապես ռուս ավագ և կրտսեր սիմվոլիստների առաջադրած տեսական որոշ դրույթների, իսկ Կ. Ջարյանը փորձում է կենտրոնանալ սիմվոլիզմի էությունը բացահայտող մեկ-երկու հատկանշական կողմերի վրա:

Մոտեցման առումով ընդհանրություններ շատ կան նրանց և Ն. Ադոնցի հոդվածներում:

Նախ, թե՛ դարասկզբին և թե՛ 10-ականներին այս հոդվածագիրներն առանձնակի ուշադրություն են դարձնում սիմվոլիզմի իմաստասիրական ակունքներին, հարկ եղած դեպքում մեջբերում Կանտի, Հեգելի, Շոպենհաուերի, Նիցշեի և մյուսների տեսական ըմբռնումները՝ վերջիններիս հիմքի վրա ընդգծելով սիմվոլիզմի իդեալիստական ուղղվածությունը: Նման մոտեցումը լրջություն է հաղորդում գրական այս ուղղությանը, որից հետո անպայմանորեն նշվում է, որ «թյուրիմացություն կլինի» շփոթել սիմվոլիզմը դեկադանսի հետ: Ինչպես Ն. Ադոնցը դարասկզբին, այնպես էլ Գ. Լևոնյանը նկատում է, որ «դեկադենտները» «իրենց չափազանց եռանդով շատ «առաջ» գնացին և ի չարը գործ դրին իրենց տրված ազատությունը»²: Դեկադանսից սիմվոլիզմի տարանջատումն առկա է նաև Հ. Բաղդասարյանի հոդվածում:

Երկրորդ, և՛ դարասկզբին, և՛ 10-ականներին տպագրված հրապարակումներում առաջնային տեղ է տրվում կյանքը, աշխարհը պատկերելու սիմվոլիզմի գլխավոր «կոչմանը»: «Մտահայել, խորին էությանը վերահասու լինելու համար»³,– Ա. Ժիդի պատմվածքի հայտնի տողը, ըստ Ադոնցի, լավագույնս բնութագրում է սիմվոլիստների գեղագիտական դիրքորոշումը: Դիպուկ բնորոշումներով նրանից հետ չեն մնում նորերը: Մասնավորապես Գ. Լևոնյանը նշում է, որ սիմվոլիզմը գեղարվեստորեն հաջողված և անկեղծ դրսևորումներ է ունենում այն ժամանակ, երբ «նա անգիտակցաբար է մուտք գտնում այնտեղ»⁴:

² Գ. Լ., Էսթետիքական խնդիրներ. իդեալիզմ, ռեալիզմ, սիմվոլիզմ, «Գեղարվեստ», 1913, N 5, էջ 14:

³ Ն. Ադոնց, Գրական նշմարներ. դեկադանս և սիմբոլիզմ, «Բանբեր գրականության և արվեստի», Ա. գիրք, Մ. Պետերբուրգ, 1903, էջ 164:

⁴ Գ. Լ., Էսթետիկական խնդիրներ. իդեալիզմ, ռեալիզմ, սիմբոլիզմ, «Գեղարվեստ», 1913, էջ 14:

Հ. Բաղդասարյանը այս ուղղության մեջ «պարունակվող առողջ սաղմ» է համարում այն գաղափարը, համաձայն որի՝ աշխարհը, երևույթները, իրերը պետք է ըմբռնել «մի այլ, ո՛չ-բանական ճանապարհով»⁵:

Կ. Ջարյանը, «հայտնատեսությունը» դիտելով իբրև հիմք գեղարվեստական ցանկացած ստեղծագործության, իր միտքը կոնկրետացնում է ֆրանսիական ամսագրից կատարած մեջբերմամբ. «Սենպոլիզմը կամ ժամանակակից բանաստեղծական ուղղությունը, հաջորդական կամ բազմաթիվ պատկերներ կը գործածե՝ դուրս հանելու համար քնարերգական հայտնատեսություն մը»⁶:

Երրորդ, ընդհանրություններն ի հայտ են գալիս նաև բանաստեղծության ու երաժշտության փոխառնչությունները քննելիս: Ինչպես Ադոնցը ժամանակին, այնպես էլ 1910-ականներին հիշյալ քննադատները առանձնահատուկ ուշադրություն են դարձնում այս խնդրին: Երաժշտությունը, Կ. Ջարյանի կարծիքով, սիմվոլիստ բանաստեղծների համար «տենչացված գազաթնակետ» եղավ: Գ. Լևոնյանը մի փոքր այլ երանգ է հաղորդում ասելիքին՝ հենվելով անգլիացի Փ. Բերթոլդի այն դիտարկմանը, թե՛ «Սիմբոլիզմի նպատակն է... հասնել «երաժշտության և բանաստեղծության նախկին միացումին», և դրա համար էլ «նրանց բանաստեղծությունն ավելի երաժշտական է, քան նկարչական...»⁷:

Ընդհանրությունները, ինչպես նկատելի է, դրսևորվել են սիմվոլիզմի առանցքային խնդիրների քննարկման ժամանակ: Դրա հետ մեկտեղ ակնհայտ են հողվածագիրների (տվյալ դեպքում Ն. Ադոնցին նկատի չունենք) ուրույն դիրքորոշումները և սիմվոլիզմին անդրադառնալու նրանց մտադրությունները: Մասնավորապես Գ. Լևոնյանը սիմվոլիզմը՝ իբրև գրական ուղղություն, քննում է լայն առումով իդեալիզմ-ռեալիզմ գեղագիտական կատեգորիաների համատեքստում: Մինչ այդ, «Գեղարվեստի» նախորդ համարում (1911, N 4, էջ 3–9) նա «Էսթետիքական խնդիրներ» խորագրի ներքո ներկայացրել էր իդեալիստական ու ռեալիստական հոսանքների անցած ճանապարհը: Երկրորդ հողվածում (1913, N 5)

⁵ Հ. Բաղդասարյան, Ռուս գրական աշխարհից, գրական հոսանքներ, «Հորիզոն», 1912, N 158, 24 հուլիսի:

⁶ Կ. Ջարյան, Նորագույն ձգտումներ գրականության մեջ. սենպոլիզմ և քլասիսիզմ, «Ազատամարտ», հավելված, Կ. Պոլիս, 1911, 2/15 հունվար, թիվ 480:

⁷ Գ. Լ., Էսթետիքական խնդիրներ. իդեալիզմ, ռեալիզմ, սիմբոլիզմ, «Գեղարվեստ», 1913, էջ 14:

սիմվոլիզմին անդրադառնալով՝ գեղագետն ի վերջո եզրահանգում է. «Սիմվոլիզմը բղխում է իդեալիզմից և ժխտում է ռեալիզմը»⁸:

Որոշակի նպատակների է հետամուտ նաև «Գրական հոսանքներ» խորագրով ռուսական սիմվոլիզմը ներկայացնող Հ. Բաղդասարյանը: Նրա հողվածը հնարավորություն է ընձեռում հայ ընթերցողին ծանոթանալու ռուս սիմվոլիստների երկու թևի (ավագներ և կրտսերներ) գեղագիտական կողմնորոշումներին, որոնց քննությունը ինքնատիպ եզրակացությունների է մղում: Նրա կարծիքով՝ նման ընթացքի դեպքում ռուսական սիմվոլիզմը ի վերջո կարող է փոխակերպվել նոր ուղղության՝ նեոռեալիզմի, որն անպայման կօգտվի իր նախորդի նվաճումներից:

Երիտասարդ Կ. Ջարյանի «Սենպոլիզմ և քլասիսիզմ» հողվածը թարմ լիցքեր էր բերում արևմտահայ գրականագիտություն: Սիմվոլիզմի գեղագիտական ըմբռնումները հոգեհարազատ էին նրան: Այս ուղղության շուրջ խորհրդածությունները դեռևս տարտամ ակնարկներ էին, որոնք մի քանի տարի անց, վերաճելով գեղագիտական որոշակի սկզբունքների, իբրև «հավատո հանգանակ» պետք է ներկայացվեին «Մեհյան» հանդեսում: Իսկ առայժմ, ոգևորված սիմվոլիզմի «հայտնատեսական» կարողությամբ, նա գրում է, թե արվեստը պետք է «ոգեկոչե հոգվույն խորհուրդները, և տիեզերական համերգությունը, և զգայնացնելով ամեն ինչ, պետք է որ հայտնատեսության միջոցով թափանցե Ապագայի պատրանքներու վսեմ կրկներևույթներուն մեջ»⁹:

Այսպիսով, սիմվոլիզմի մասին 1911–1913 թթ. մամուլում լույս տեսած քննական ուսումնասիրությունների հեղինակները մի դեպքում նպատակ ունեին հայ ընթերցողին վերստին հիշեցնել սիմվոլիզմի գեղագիտության առանցքային հատկանիշները, մյուս դեպքում, սեփական դիտարկումների կիզակետով անցկացնելով, նախանշում էին այն հնարավոր զարգացումները, որոնցով կարող էր ընթանալ հայ գրականությունը գալիք տարիներին: Այս մոտեցումները որոշակի դերակատարություն ունեցան՝ նկատի ունենալով նաև 1910-ից սկսված գրական-քննադատական կյանքի զարթոնքը: Իբրև ասվածի վկայություն՝ արևելահայ իրականության մեջ առանձնացնենք Լ. Շանթի «Հին աստվածներ» դրամայի հրատարակությունն ու բեմադրությունը

⁸ Նույն տեղում, էջ 12:

⁹ Կ. Ջարյան, Նորագույն ձգտումներ գրականության մեջ, սենպոլիզմ և քլասիսիզմ, «Ազատամարտ», հավելված, Կ. Պոլիս, թիվ 480, 2/15 հունվար:

(1912, 1913), իսկ արևմտահայ իրականության մեջ՝ Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգեր» ժողովածուն (1912) և «Նավասարդ», «Մեհյան» հանդեսների ծնունդը (1914), որոնց հանդես դրսևորված քննադատական բուռն արձագանքը նոր երևույթ էր թե՛ արևելահայ և թե՛ արևմտահայ գրականության մեջ:

* * *

1910-ական թվականներին, սիմվոլիզմի հետ կապված, նկատելի է մի ուշագրավ իրողություն: Եթե այս ուղղությունն ըստ էության գնահատող տեսաբանները տարանջատում էին սիմվոլիզմը դեկադանսից, ապա հայ գրողների և քննադատների մի խումբ, որ ռեալիզմի ջատագովներն էին կամ «գինված էին» մարքսիստական աշխարհայեցողությամբ, դեռևս շարունակում էին ռեալիզմից ու ռոմանտիզմից դուրս մյուս գրական հոսանքները որակել իբրև «մոդեռնիստական», «անկումային»: Մոտեցման այս կերպը առաջին հերթին անտեսում էր այդ հոսանքների տարբերակիչ գծերը՝ մակերեսայնություն հաղորդելով նման գնահատումներին:

«Մոդեռնիզմ» անվան տակ կողք կողքի դրվող սիմվոլիզմը, նեոռոմանտիզմը կամ ֆուտուրիզմը գեղագիտական ուրույն սկզբունքներ ունեցող ուղղություններ էին և լուրջ նվաճումներ էին արձանագրել 20-րդ դարասկզբի եվրոպական և ռուս գրականության մեջ: Մեզանում ընթացող գրական գործընթացները հատկանշվում էին իրենց զարգացման ներքին օրինաչափություններով, որոնց առկայության պայմաններում հիշյալ ուղղությունները պարզապես կարող էին հետևորդներ ունենալ: Ընդ որում, նույն գրողի ստեղծագործության մեջ կարելի էր հանդիպել նաև այդ ուղղություններին բնորոշ գեղարվեստական տարրերի համատեղումներ: Հայ գրականագիտական միտքը հիշատակում է հատկապես ռոմանտիկական և սիմվոլիստական սկզբունքների գեղարվեստական համատեղ կիրառման բազմաթիվ փաստեր, որոնք առիթ են տալիս եզրակացնելու. «Այդ երկու գծերը մեծ մասամբ առանձնացված չէին, նրանք գտնվում էին այնպիսի սերտ փոխադարձ կապի մեջ, որ հազիվ թե ճիշտ կլիներ քննել դրանք իբրև տարբեր գրական հոսանքներ: Այդ պատճառով էլ դրանք կարելի է դիտել իբրև մեկ լայն և ընդհանուր

«նեոռոմանտիկական-սիմվոլիստական հոսանք», չանտեսելով, իհարկե, նրա մեջ մտնող բազմազան երևույթների ներքին տարբերությունները»¹:

Թեև նորագույն ուղղությունները մեզանում գրական դպրոցներ չստեղծեցին, սակայն դրանց շուրջ ծավալված բանավիճային քննարկումները 1910-ական թթ. զգալիորեն աշխուժացրին գրական մթնոլորտը՝ անմիջականորեն արձագանքելով սկիզբ առնող գրական նոր շարժումներին և դրանք բնութագրող գեղարվեստական երկերին: Հակազդեցությունը մեծ էր հատկապես սիմվոլիզմին հարակից նեոռոմանտիկական հոսանքի հանդեպ², իսկ ավելի կոնկրետ՝ 1912–1914 թվականներին արևմտահայ և արևելահայ մամուլի ուշադրության կենտրոնում հայտնվել էին Կ. Պոլսում ծնունդ առած հեթանոսական շարժումը և «Նավասարդ», «Մեհյան» հանդեսները:

Հեթանոսական շարժման շուրջ ծավալված բանավեճերը (բանակերիվները) ըստ էության կարելի է ներկայացնել երեք փուլով: Ժամանակագրական առումով առաջին փուլն ընթանում է 1912-ին. առիթը «Գեղարվեստի» 1911 թ. 4-րդ համարում Դ. Վարուժանի «Ո՛վ Լալագե» բանաստեղծության տպագրությունն էր: Երկրորդ փուլում (1913 թ.) տեսակետների բախման կիզակետում հայտնվում է Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգեր» ժողովածուն: Երրորդ փուլում (1914 թ.) քննարկումները ծավալվում են մի դեպքում հեթանոսական շարժման և «Նավասարդ» տարեգրքի, մյուս դեպքում՝ վերջինիս և «Մեհյանի» միջև սկիզբ առած տարակարծությունների շուրջ: Նկատենք, որ գրական այս ինքնատիպ շարժման հանդեպ հետաքրքրությունը մեծ էր ոչ միայն արևմտահայ, այլև արևելահայ իրականության մեջ: Դրա վկայությունն էին «Գեղարվեստ», «Հորիզոն», «Մշակ», «Հովիտ», «Արարատ» պարբերականներում տպագրված տարաբնույթ հրապարակումները, որոնցում թեև քիչ չէին սուբյեկտիվ մեկնությունները, հարցի նկատմամբ երբեմն ծայրահեղության հասնող վերաբերմունքը, սակայն հիմքում առկա մտահոգությունը հայ գրականության վաղվա օրվա մասին, անշուշտ, կանխակալ միտումներ չունեին:

¹ Էդ. Ջրբաշյան, Գեղագիտություն և գրականություն, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1983, էջ 247:

² Նեոռոմանտիզմի և հայ գրականության մեջ նրա գեղագիտական սկզբունքների վերլուծությունը տե՛ս Ստ. Թովքյանի «Հայկական նեոռոմանտիզմի էսթետիկայի ուրվագիծ» ուսումնասիրության մեջ, «Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից», Գիրք 1, Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1974, էջ 178–273:

Հեթանոսական շարժումը մտահղացողների մեջ մեծ էր հատկապես Դանիել Վարուժանի դերը: Դեռևս «Ցեղին սիրտը» ժողովածուի հրատարակությունից առաջ՝ 1907–1908 թթ.³, նրա հետաքրքրությունների ոլորտում հայտնվում է հայ ժողովրդի նախաքրիստոնեական շրջանը: 1908-ին (2 փետրվար) Ա. Չոպանյանին գրած նամակներից մեկում բանաստեղծը խոստովանում է. «Նոր նշանակալից բան մը չեմ գրած: Աղոթք մը միայն առ «Վահագն» ... Հեթանոս կյանքը օրեօր զիս կը գրավե, եթե այսօր կարելի ըլլար՝ կրոնքս կը փոխեի և սիրով կ'ընդգրկեի բանաստեղծական հեթանոսությունը»⁴:

Այս տարիներից արդեն մամուլում տպագրվում են հեթանոսական կյանքը պատկերող նրա մի շարք բանաստեղծություններ: Արձագանքները հակասական էին. մի դեպքում՝ խիստ բացասական, մյուս դեպքում՝ դրական, որոնք հատկանշվում էին հիմնականում հուզական ընկալումներով ու համապատասխան հակազդեցությամբ: Ի դեպ, բանավեճի առաջին փուլի առավել բնութագրական կողմը հենց այդ հուզականությունն է:

Բողոքի մեծ ալիք է բարձրանում մասնավորապես արևելահայ մամուլում: Ի պատասխան «Գեղարվեստում» տպագրված Ա. Չարըզի «Աղջիկ մը»⁵ և Դ. Վարուժանի «Ո՛վ Լալագե» բանաստեղծությունների՝ «Հորիզոնում» իր վրդովմունքն է հայտնում Շիրվանզադեն, «Մշակը» և «Արարատ» ամսագիրը համակարծիք էին նրան: Վարուժանի բանաստեղծության հետ կապված՝ նրանք ընթերցողի ուշադրությունը սևեռում են այնպիսի իրողությունների վրա, որոնք բարոյահոգեբանական ուղղվածություն ունեն: Նման մոտեցմամբ փաստորեն մի կողմ են դրվում ստեղծագործության գեղարվեստական արժանիքները: Նախ, տրվում է «Ո՛վ Լալագեի» բարոյական գնահատականը. «Դա արդեն պոռնկագրություն չէ,– գրում է Շիրվանզադեն,– այլ կատարյալ պոռնկություն: Եվ ահա Դանիել Վարուժանի պես էրոտոմանները մեզ իրանց պոռնկության նմուշները ծախում են բանաստեղծության

³ «Հեթանոս երգեր» ժողովածուում տեղ գտած բանաստեղծություններից երկուսը գրվել են դեռևս 1906-ին, տե՛ս Վ. Գաբրիելյան, Դանիել Վարուժան, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1978, էջ 259:

⁴ Դանիել Վարուժան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հտ. 3, Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1987, էջ 364:

⁵ Ի դեպ, Ա. Չարըզի բանաստեղծության բովանդակությունը իր «Բողոքում եմ զգվանքով» («Հորիզոն», 1912, N 77, 15 ապրիլի) հոդվածում Շիրվանզադեն պարզապես խեղաթյուրում է՝ ասելիքն ավելի համոզիչ դարձնելու և ընթերցողի զայրույթը շարժելու համար:

տեղ...»⁶: Նմանատիպ մի բնութագրում տալիս է նաև Գ. Ալթունյանը «Արարատ» ամսագրում. «Սա արդեն բացարձակ պոռնոգրաֆիա է, ամենամերկ տեսակից: Մարդ ապշում է, թե ինչ է մտածել բանաստեղծ Վարուժանը, որ համարձակվել է հասարակությանը պատմել յուր վավաշոտ կրքերի ու տռիփների մասին...»⁷:

Բարոյական հաջորդ «ապտակն» ուղղվում է «Գեղարվեստին» ու նրա խմբագրին: Շիրվանզադեն, որ գնահատում է Գ. Լևոնյանի՝ «իր հայրենակիցների մեջ գեղեցկի ճաշակը զարգացնելու» անկեղծ ցանկությունը, միևնույն ժամանակ խիստ զայրացած է, որ «Գեղարվեստի» նման մի հանդես «օրը ցերեկով» «աղտոտ էջեր» է մատուցում հայ ընթերցողին: «Մշակի» անանուն թղթակիցը, «Մամուլ» խորագրի ներքո արձագանքելով Շիրվանզադեին, առաջին իսկ տողերում հիշեցնում է «պոռնոգրաֆիայի» դեմ «վերջերս» անգլիական խորհրդարանի կայացրած «խիստ» օրենքները: Թղթակիցը թերևս չի էլ կարդացել Վարուժանի բանաստեղծությունը, սակայն չկասկածելով Շիրվանզադեի «ավելի քան համոզեցուցիչ» խոսքերին՝ իրավունք է վերապահում իրեն եզրակացնելու. «Բանից դուրս է գալիս, որ «Գեղարվեստ» հանդեսի հրատարակիչ Գ. Լևոնյանը գեղարվեստի դիմակի տակ հրամցնում է հայ մատաղ սերնդին և հայ ընթերցողներին ... ուղղակի պոռնկական գրվածքներ»⁸: «Արարատ» ամսագիրն իր հերթին մեղադրում է Վարուժանին, որը «անշուշտ» կամաչեր այդ բանաստեղծությունն ընթերցել «մի կիրթ հասարակության մեջ», սակայն նա «հանգիստ խղճով Հայոց գրականությանն է տալիս յուր «տռիփների» և կրքերի այդքան մերկ նկարագիրը...»⁹:

Բարոյական «ապտակներին» հաջորդում է բարոյական դասը, որով եզրափակում է իր խոսքը Շիրվանզադեն: Նա ուզում է հավատալ, որ Գ. Լևոնյանն այսուհետ չի ենթարկվի «մի խումբ տգետ, անձաշակ... ասիացիների» խրախուսանքին: «Ահա մի ուրիշը» հողվածում կա նաև հոգեբանական նրբերանգայն Շիրվանզադեն օգտագործել է ընթերցողի մեջ բանաստեղծության և բանաստեղծի նկատմամբ ֆիզիկական խորշանք առաջ բերելու նպատակով: Նա

⁶ **Շիրվանզադե**, Ահա մի ուրիշը, «Հորիզոն», 1912, N 121, 8 հունիսի:

⁷ **Գ. Ալթունյան**, «Գեղարվեստ»..., «Արարատ», Էջմիածին, 1912, N Ե-Ձ, մայիս-հունիս, էջ 529:

⁸ «Մամուլ», «Մշակ», 1912, N 125, 10 հունիսի:

⁹ **Գ. Ալթունյան**, «Գեղարվեստ»..., «Արարատ», Էջմիածին, 1912, N Ե-Ձ, էջ 529:

վստահ է, որ եթովպուսիները հայտնի են իրենց տգեղությամբ. «Նրանց մարմինները ծածկված են միշտ կեղտի ծալքերով և զանազան պարազիտներով»: Սակայն նույնիսկ այսպիսի «ֆիզիքական այլանդակությունները» հետ չեն պահում «այլանդակ ճաշակի» տեր հայ բանաստեղծին:

Արևելահայերի վրդովմունքը հակառակ ազդեցությունն ունեցավ արևմտահայ մամուլում. կարճ ժամանակ անց հակաճառությամբ հանդես եկավ Մերուժան Պարսամյանի «Շանթ» պարբերականը: Խմբագրի ոչ այնքան մեծ անդրադարձում ուշագրավ էին հետևյալ հակափաստարկները:

Առաջին, իբրև «բաց գրականության» նմուշ՝ «Ո՛վ Լալագեն» ճիշտ չեն ընկալել Շիրվանզադեն և իր համախոհները, քանի որ անտեսել են ամենակարևորը՝ բանաստեղծության ոգին, այնինչ, ըստ հողվածագրի, արվեստն է, որ «կհաղթանակե այդ քերթվածին մեջ»¹⁰:

Երկրորդ, Լալագեն հռոմեական կյանքից դուրս բերված կերպար է, և բանաստեղծը, գեղարվեստորեն միախառնվելով նրա հետ, պարզապես նպատակ ունի ներկա դարում վերակենդանացնելու հեթանոսական կյանքին բնորոշ դրվագներից մեկը:

Հաջորդ երկու փաստարկները հեռանում են բանաստեղծության գեղարվեստական մեկնաբանությունից: Մ. Պարսամյանն անդրադառնում է Շիրվանզադեի գեղագիտական ըմբռնումներին և նրա դրամատիկական գործերին: Այդ փաստարկները սուբյեկտիվ երանգներ են ստանում՝ ավելի շատ հակահարվածի տպավորություն թողնելով: Առաջին դեպքում նա «նշանավոր թատերագրին» «բանաստեղծական հասկացողութենե բացարձակապես զուրկ» է համարում, քանի որ Վարուժան բանաստեղծին հասկանալու համար «քիչ մը ավելի լրջություն և ավելի պատրաստություն» է պետք: Երկրորդ դեպքում համեմատելով Վարուժանի քնարական հերոսին և Շիրվանզադեի դրամաների «ախտավոր տիպարներին»՝ եզրակացնում է. «Անոնք ավելի անբարոյական են և ավելի անասնական քան Վարուժանի մերկ կիները կամ մոլորած ամուսինը, որ իր կինը կխաբե. զուտ բարոյական տեսակետով էլիզպարոֆեն ավելի ինկած տիպար կարելի չէ երևակայել»¹¹:

¹⁰ Մ. Պ., Մամուլ, «Շանթ», կիսամյա հանդես գրական և գեղարվեստական, Կ. Պոլիս, 1912, թիվ 125, 10 հունիս, էջ 51:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 51:

Արևելահայերի արձագանքները անուշադրության չի մատնում նաև ինքը՝ բանաստեղծը: Մասնավորապես Գ. Լևոնյանին գրած նամակներից մեկում (9 հունիս, 1913, Կ. Պոլիս) նա նկատում է. «Ո՛վ Լալագեին» դեմ աղմկողներուն թիվեն ավելի հիացողները եղան՝ իբրև ձևի և խորքի հաջող արտադրություն, այնպես որ մինչև այսօր զղջացած չեմ գրած ըլլալուս վրա»¹²:

Բանավեճի առաջին փուլին բնորոշ բարոյական կողմնորոշումները, հուզակա- նությունն ու սուբյեկտիվիզմը թերևս կարելի է բացատրել նաև նրանով, որ տեսադաշտում Ռ. Վարուժանի միայն մեկ բանաստեղծությունն էր: Երկրորդ փուլում զգալիորեն ընդլայնվում են քննարկման շրջանակները. քննադատների ուշադրության կենտրոնում (թե՛ արևմտահայ և թե՛ արևելահայ) 1912-ին լույս տեսած «Հեթանոս երգեր» ժողովածուն էր: Նկատենք, որ բանավեճի առաջին և երկրորդ փուլերն առանձնապես տարանջատված չեն: Մասնավորապես 1913-ին արևմտահայ մամուլում հանդես եկած մի շարք հոդվածագիրներ դեռևս շարունակում էին անդրադառնալ Շիրվանզադեի հրապարակումներին, ընդ որում՝ դարձյալ հուզա- կան հակազդեցությամբ և վիրավորական որակումներով: Նրանց դուր չէր եկել հատկապես գրողի «մի ոմն պոռնկագիր Վարուժան» արտահայտությունը: Հետա- քրքիր է, որ նման արտահայտություն Շիրվանզադեի «Ահա մի ուրիշը» հոդվածի մեջ չկա: Այն ըստ երևույթին արևմտահայերի մոտ ուղղակի խոսքի իմաստ էր ձեռք բերել՝ ելնելով հոդվածի բովանդակությունից: Ինչևէ: Ի պատասխան այդ բնորոշման՝ քննա- դատներից Փայլակը Շիրվանզադեին անվանում է «պոռնկագրության նշանակությունը հասկնալե շատ հեռու»¹³ մտածող և ապա ներկայացնում «բաց գրականության» էական առանձնահատկությունները: «Շանթի» հոդվածագիր X-ը, հանձին արևելահայ գրողի, տեսնում է «միջուկը նեխած ու դուրսը ոսկեզօծ բարոյականի մը կեղծավոր տրիբունի», որի նմանները բանաստեղծության մեհյանի մեջ չպիտի հնչեցնեն իրենց «խռպոտ ձայնը»¹⁴, իսկ Զ. Գազազյանը «մեր ամենեն

¹² **Դանիել Վարուժան**, Երկերի լիակատար ժողովածու երեք հատորով, հտ. 3, Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1987, էջ 457:

¹³ **Փայլակ**, «Հեթանոս երգեր» Դանիել Վարուժանի, Երևույթներ ու դատողություններ, «Շանթ», 1913, 1/14 հունիս, թիվ 41–42, էջ 280:

¹⁴ **X**, Համաշխարհային գրականության մասին տարօրինակ ըմբռումներ, «Շանթ», 1913, 15/28 նոյեմբեր, թիվ 50, էջ 31:

գեղարվեստագետ կարծված» Շիրվանզադեի խոսքը բնութագրում է իբրև «արվեստի ճաթած սրինգով» հնչած «մռմռոց»¹⁵:

Ուշագրավ է, որ հիշյալ քննադատները (մասնավորապես՝ X-ը և Զ. Գազազյանը), «Հեթանոս երգերի» և նրա հեղինակի հետ կապված, ունեին իրենց ուրույն մոտեցումները, որոնք «Հայ գրականություն» և «Շանթ» պարբերականների էջերում վերածվեցին փոքրիկ բանավեճի: Բացի այդ, Կ. Պոլսում էսայան սանուց միության կազմակերպած Գրական երրորդ ասուլիսը, որի ընթացքում նույնպես ակնհայտ էր տարբեր դիրքորոշումների բախումը, նվիրված էր «Հեթանոս երգերին»:

Ժողովածուի հանդեպ միանշանակորեն բացասական կեցվածք էին ընդունել արևմուտահայ կաթոլիկ հանդեսները՝ «Կաթողիկե արձագանքը» և «Բազմավեպը», բարյացակամ չէր նաև արևելահայ պարբերականներից՝ «Մշակի» հոդվածագրի (Սուրխաթյան) վերաբերմունքը:

Կաթոլիկ պարբերականների հեղինակները իրենց գրախոսություններում ասես շարունակում էին 1912-ին արևելահայերի բարձրացրած աղմուկը՝ կրկին շեշտը դնելով բարոյական խնդիրների վրա. «Այս գիրքը ընդհանուր բարոյականի երեսը նետված հեգնության ակն մը ցեխն է,– նշվում է «Աղետալի գիրք մը» գրախոսականում: – Քանի մը արժեքավոր կտորներու քով լիաբուռն ցանված են այնպիսի և այնքան հայտնի անբարոյական, հետին աստիճանի անբարոյական կտորներ, որ մենք պիտի չկարենայինք ընել մեջբերումներ»¹⁶:

«Բազմավեպի» հեղինակը ցավում է, որ մեծատաղանդ բանաստեղծը լույս է ընծայել «բաբելական պղծությամբ» հատկանշվող «հեթանոս երգեր», միաժամանակ հույս ունի, որ նա կվերագտնի իրեն և կշարունակի ստեղծագործել նախկին «քերթողական ավյունով»¹⁷:

1913 թ. «Մշակի» հուլիսյան երկու համարներում տպագրվեց Հ. Սուրխաթյանի ծավալուն գրախոսությունը Վարուժանի ժողովածուի մասին: Արևելահայ քննադատը իր վերլուծությունները կատարում է մարքսիստական

¹⁵ **Զարեհ Գազազյան**, Գրական վերլուծումներ, «Հայ գրականություն», հանդես ամսօրյա, գրական, գիտական և գեղարվեստական, Չմյուռնիա, 1913, 1/14 հոկտեմբեր, թիվ 2, էջ 31:

¹⁶ Տե՛ս **Ա. Ս. Շարոյան**, Գանիել Վարուժանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրություն, Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1984, էջ 206–207:

¹⁷ Տե՛ս **Հովհան Ավգեր**, Գրականք, քերթողականք, «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1913, թիվ 8, օգոստոս, էջ 381:

գեղագիտության դիրքերից՝ բարոյական ըմբռնումներով համամիտ լինելով Շիրվան-գաղեին ու նրա համախոհներին: Եթե Շիրվանգաղեն պարզապես «մոդեռնիզմի հայկապիկներ» է անվանում հեթանոսական շարժման հետևորդներին, ապա Սուրխաթյանը նախ քննում է մոդեռնիզմը իբրև գեղագիտական կատեգորիա («Մոդեռնիզմը անհատականության և կոլեկտիվիզմի միջև եղած պայքարի գեղարվեստական ցայտուն անդրադարձումն է, որտեղ, սակայն, հաղթահարված, ընկճված անհատականությունը իր մղած հուսահատ մարտի երգերն է հորինում...»)¹⁸, որից հետո այդ համատեքստում բնութագրում է Վարուժանի բանաստեղծական աշխարհի հիմնական միտումները: Ժողովածուի «Հեթանոս երգեր» շարքի մասին արված դիտարկումներից առանձնացնենք մի քանիսը.

ա) Սերը բանաստեղծի մոտ դառնում է «սեռամոլություն, գեղեցկությունը՝ անզուսպ հեշտանքի հաճույք»¹⁹:

բ) «Հեթանոսական» սերը «ոչինչ հեթանոսական չունի իր մեջ», հեռու է դասական արվեստում ընդունված «գեղեցկությունից», Արևելքին բնորոշ հարեմական կյանքի «տարփանքն է»: Ուստի բանաստեղծն այս երգերում «արևելցի է միանգամայն»:

գ) Նկարագրությունները «մակերևոյթային են», հոգեբանական խորություն չունեն:

դ) Բանաստեղծությունները վերածվել են արձանագրության, իսկ գեղարվեստը փոխվել է ««կոպիտ ռեալիզմի»:

Չնայած վերջին բնորոշմանը՝ հոդվածի սկզբում, ըստ հեղինակի, Վարուժանը «նեոռոմանտիկ է ոտից մինչև գլուխ», հոդվածի երկրորդ մասում արդեն խոսվում է բանաստեղծի ռոմանտիզմը բնութագրող հատկանիշների մասին:

Իսկ ընդհանրապես «Հեթանոս երգեր» ժողովածուն Սուրխաթյանը դիտում է իբրև «սեռական էկստազից դեպի լքումն ու հուսահատություն» տանող մի ճանապարհ, որի վերջում քնարական հերոսին մնում է «փոխադրվել երազների, ցնորքների աշխարհը»՝ դատապարտվելով «ողբերգական վախճանի»²⁰:

¹⁸ **Սուրխաթյան**, Սեռական էկստազից դեպի լքումն ու հուսահատություն, «Մշակ», 1913, N 151, 12 հուլիս:

¹⁹ Նույն տեղում:

²⁰ Նույն տեղում:

Արևմտահայ մտավորականների շրջանում, ի տարբերություն արևելահայերի, վերաբերմունքն այլ էր, ժողովածուի քննարկումը՝ առավել համակողմանի և հանգամանալից:

«Հեթանոս երգերին» նվիրված Գրական ասուլիսի բոլոր բանախոսներն էլ անվերապահորեն ընդունում են, որ Վարուժանը մեծատաղանդ բանաստեղծ է՝ օժտված վառ երևակայությամբ, բանաստեղծական թռիչքով, գեղարվեստական ճաշակով, բազմակողմանի քնարով և այլն: Տարակարծությունները վերաբերում են առավելապես լեզվաոճական, երբեմն էլ՝ բովանդակային որոշ խնդիրների: Ջեկուցողներից երկուսը (Տ. Չյուկուրյան, Ա. Բարսեղյան)²¹ ասուլիսի ունկնդիրներին հենց սկզբից փոխանցում են իրենց ելույթի ուղղվածությունը: Չյուկուրյանը գտնում էր, որ պետք է ներկայացնել բանաստեղծի ստեղծագործության «բովանդակ գեղեցկություններն ու անծանոթ երակները»՝ մի կողմ թողնելով «ինչ ինչ թերություններ», Ա. Բարսեղյանն, ընդհակառակը, իր ելույթի նպատակն է համարում «Հեթանոս երգեր»-ուն թերի կողմերը»²² վեր հանելը: Ի դեպ, հիմնականում հենց վերջինիս դիտողությունների շուրջ են ծավալվում բանավիճային քննարկումները:

Լեզվաոճական առումով տարըմբռնումների առիթ են տալիս բանաստեղծի լեզվի, պատկերային մտածողության, շարադրանքը սեղմ կամ ճապաղ ներկայացնելու հետ կապված որոշ հարցեր: «Հեթանոս երգերի» լեզուն մի դեպքում արժանանում է ամենաբարձր դրվատանքի. մասնավորապես Տ. Չյուկուրյանը մեջբերում է իր բարեկամներից մեկի խոսքը՝ «Կարժե Հայերեն սորվիլ՝ Վարուժան կարդալու համար»²³, մյուս դեպքում (Ա. Բարսեղյան) դժգոհության առիթ է տալիս այն հանգամանքը, որ բանաստեղծը շատ է օգտագործում «անգործածական բառեր», գրաբարյան դարձվածներ, նախադասության մասերի անսովոր դասավորումներ, որոնք դժվարընկալելի են դարձնում տեքստի այս կամ այն հատվածը: Թերևս առավել ուշագրավ և ընդունելի է Ռ. Ջարդարյանի դիտարկումը, որը ժողովածուում մի շարք «հինգած բառերի» անհարկի օգտագործմանը դեմ լինելով հանդերձ, գտնում էր, որ բանաստեղծն ազատ է իր նյութին համապատասխան լեզու ընտրելու:

²¹ Ասուլիսում Ա. Բարսեղյանի անունը չի նշվում, այլ՝ տոկթ. Բարսեղյան:

²² «Գրական ասուլիսներ», Գ. Վարուժանի «Հեթանոս երգեր»ը, Կ. Պոլիս, 1913, էջ 23, 36:

²³ Նույն տեղում, էջ 34:

Կարևորն այն է, որ նա կարողանա այդ լեզվով երգել մարդկային հոգին «իր ամենեն խորին նրբություններուն մեջ»²⁴: Այս առումով Վարուժանն իր նպատակին հասել է:

Միանշանակ չէին ըմբռնումները նաև բանաստեղծի պատկերային մտածողության շուրջ: Եթե բանախոսներից ոմանց կարծիքով (Տ. Չյուկյուրյան)՝ Վարուժանն իր պատկերների միջոցով այնպիսի վարպետության է հասնում, ինչպես, ասենք, Ռուբենսը նկարչության մեջ, ապա մյուսները «դժվարըմբռնելի և նույնիսկ աներևակայելի» պատկերներ են մատնանշում (Ա. Բարսեղյան) կամ էլ նկատում են անհարկի «սպրդած» տողեր, որոնք «պատկերին ընդհանուր գեղեցկությունը կխաթարեն (Ռ. Ջարդարյան)²⁵:

Բովանդակային հարցերին նվիրված քննարկումներում կրկին բանախոսների ուշադրության կենտրոնում են հայտնվում կնոջը և ընդհանրապես «բաց նկարագրությունները» ներկայացնող քերթվածները: Կարծիքների բևեռացումը հստակ նկատելի է: Բանախոսներից Հ. Սիրունու կարծիքով՝ կրքի նույնիսկ ամենահրապուրիչ պատկերները «տռփանքի զգացում» չեն առաջացնում, ավելին՝ բանաստեղծի նկարագրած մերկությունը (այդ մասին նա խոսում է «Նավասարդում» տպագրած հոդվածում) «ամենեն վճիտ մաքրությունն է բոլոր գեղեցկություններուն մեջ, այն իտեալ կերպարանքը՝ որով հիները իրենց Աստվածը կներկայացնեին և որուն վրայեն Քրիստոնեությունը եկավ բարոյականի շղարշ մը քաշելով անբարոյացնելու զայն»²⁶:

Անթաքույց է նաև Տ. Չյուկյուրյանի ոգևորությունը: Վարուժանն, ըստ բանախոսի, այնպիսի խորությամբ է մտնում «նյութերուն և զգացման մեջ՝ որ ամենեն մերկ ձևերը կսրբանան իմ աչքիս»²⁷: Եվ որպես օրինակ մեջբերում է մի հատված «ՌՎ Լալագեից»:

Նրանց հակառակ՝ Ա. Բարսեղյանը կնոջ հանդեպ արտահայտված սերը համարում է ժողովածուի «ամենաքննադատելի կետը»: Հարցը նա քննում է գեղագիտական ու բարոյական դիտանկյուններից: Գեղագիտորեն նյութի

²⁴ Նույն տեղում, էջ 41:

²⁵ Նույն տեղում:

²⁶ Հ. Սիրունի, «Գեպի աղբյուրը լույսին...», «Նավասարդ», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 222:

²⁷ «Գրական ասուլիսներ...», էջ 30:

պատկերումը թերի է, քանի որ բանաստեղծը արտահայտել է միայն «այր մարդու ամեն կարգի ցանկությունները», խոսք չկա «կանացի հատկություններու...», նաև կանանց կողմե զգացված ցանկություններու մասին»: Այս թերացման արդյունքում խախտվել է ոչ միայն գեղագիտական, այլև բարոյական զգայաչափը, սիրո և գեղեցկի պաշտամունքի փոխարեն առաջին պլան են մղվել կիրքն ու տռփանքը, «իբր թե իրականին մեջ կինն ու այրը իրար կապողը մարմինն ու միսը ըլլար լոկ»²⁸: Ա. Բարսեղյանի հետ մասնակիորեն համամիտ է Ռ. Ջարդարյանը, որի կարծիքով՝ Վարուժանի բանաստեղծություններում «զգայասիրությունը չափեն ավելի շեշտված է», բայց դրանից հետո անմիջապես հավելում է, որ «կիրքին փառաբանությունը» այդ գործերում կարելի է նշմարել *«տեղ տեղ»* (ընդգծումը մերն է – **Ռ. Պ.**): Իսկ ընդհանուր առմամբ թե՛ Ա. Բարսեղյանի և թե՛ հատկապես Ռ. Ջարդարյանի ելույթներում, ի տարբերություն նրանց արևելահայ ու արևմտահայ մի շարք գործընկերների, միտում չկա ժողովածուի քննարկումը բարոյական խնդիրների հարթություն տեղափոխելու:

Ռ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերին» նվիրված ասուլիսը կազմակերպվել էր ոչ թե իբրև գրական դատավարություն, ինչպես «Հին աստվածների» դեպքում էր, և ինչը Գ. Ջոհրապի բացման խոսքում բնութագրվում է որպես «ռուսահայերեն եկած» իրողություն, այլ «դատաստանե ավելի վերլուծումի, դասախոսության հանգամանք առավ»:

Չի ստեղծվում նաև բանախոսների ելույթներն ամփոփող ժյուրի, քանի որ նոր պայմաններում վերջին խոսքի և վճիռ կայացնելու կարիք թերևս չկար: Ասուլիսը հարմար առիթ էր ի մի բերելու Վարուժանի ստեղծագործական յոթնամյա գործունեության արդյունքները, քննական հայացքով, տարբեր, երբեմն իրարամերժ տեսանկյուններով ներկայացնելու և գնահատելու «Հեթանոս երգերի» գեղարվեստական արժանիքները:

Սակայն ժողովածուի և նրա հեղինակի հետ կապված խոսակցությունները արևմտահայ մամուլում չդարձարեցին: Ակտիվ էին հատկապես «Շանթ» և «Հայ գրականություն» պարբերականները: Եվ հենց վերջինիս մեջ «Հեթանոս երգերի» մասին Ս. Հ. Գալիոնձյանի հոդվածն էլ առիթ տվեց գրական նոր բանավեճի: Այն, ի

²⁸ Նույն տեղում, էջ 39–40:

դեպ, իր յուրահատուկ կողմերն ունենալով: Թեև հողվածը նվիրված էր Վարուժանի ժողովածուին, սակայն բանավեճի ընթացքում վերջինիս հետ կապված խնդիրները ժամանակ առ ժամանակ մղվում են երկրորդ պլան: Այնուհետև, բանավիճողների ուշադրության կենտրոնում Ս. Հ. Գալիոնձյանի հրապարակումն է²⁹, բայց ինքը՝ հեղինակը, շուրջ յոթ ամիս տևած բանավեճին չի մասնակցում: Առկա է մի ոչ անկարևոր կողմ ևս. հակադիր տեսակետները շարունակ բախվում են իրար՝ իբրև խթան ունենալով ոչ թե հողվածագրի բուն դիտարկումները (թեև դրանց մասին նույնպես խոսվում է), այլ Վարուժան բանաստեղծի անհատականությանը հասցեագրված հետևյալ տողերը. «Պ. Դ. Վարուժան ու ասիկա մեր ամենախոր համոզումն է, – գրում է Գալիոնձյանը, – հայ մեծագույն ու կատարելագույն քերթողն է. ան մեր Հյուկոն, մեր Պրաունինկն է, քերթողության արվեստը, ոճի և լեզվի կատարունության, ինչպես նաև բովանդակության ու հղացումի խորության տեսակետեն, *ոչ մեկ քերթող, համաշխարհային գրականության մեջ, չէ կրցած գերազանցել զայն*: Վարուժանի պես տաղանդներ մարդկությունը մատի վրա կհաշվե» (ընդգծումը մերն է – Դ. Պ.): «Շանթի» հողվածագիր X-ը «տղայական հափշտակության զառանցական արտահայտություններ» է համարում այս և նմանատիպ բնորոշումները՝ բացատրություն պահանջելով «Հայ գրականություն» ամսագրի խմբագրից: Նկատենք, որ ոչ միայն X-ը, այլև «Շանթի» խմբագրությունն ընդունում և գնահատում էին Վարուժանին՝ իբրև մեծատաղանդ բանաստեղծի: Սակայն հայ և համաշխարհային գրականության փոխառնչությունների, հայ գրողի պոեզիան այդ համատեքստում դիտարկելու պարագային շանթականների շրջահայաց մոտեցումն, ինչ խոսք, ընդունելի էր: Այնուհանդերձ, «Հայ գրականություն» ամսագրի խմբագիրը չի ընդունում X-ի դիտողությունը և փորձում է այս հարցում արդարացնել իր հողվածագրին: Սակայն նրա բերած պատճառաբանությունն ըստ էության լուրջ հիմնավորում չէ: Զ. Գազազյանի կարծիքով՝ Գալիոնձյանը «մեծ մեղք մը գործած չէ» նման գնահատական տալով, քանի որ և՛ Գրական ասուլիսում, և՛ մամուլում տպագրված գրախոսություններում «մեր ամենեն ծանոթ գրագետները չեն վարանած Վարուժանին անունին առջև ավելցնելու «մեծ», «տաղանդավոր», «հանճարեղ», «մեծատաղանդ», «հզոր» և այլն

²⁹ Ս. Հ. Գալիոնձյան, Բնագրի աստվածացումը, «Հայ գրականություն», 1913, թիվ 9, 1/14 մայիս, էջ 24:

ածականները»³⁰: Դրա փոխարեն Գալիոնձյանի այն դիտարկմանը, թե Վարուժանի մի շարք քերթվածներում «բնագրի աստվածացումը» գրեհիկ ձգտումների արդյունք է, Գազազյանը դեմ է՝ վստահեցնելով իր ընթերցողին, որ բանաստեղծի «հեթանոսական հրապույրով առցուն» գործերը «ներկայի աճող հոգեբանության մեջ» կաթեցնում են այն, ինչ ասված չէ մինչև հիմա³¹:

Բանավեճում ընդդիմադիր կողմերը, տարակարծությունների հետ մեկտեղ, ի հայտ են բերում նաև ընդհանուր մոտեցումներ, որոնց մեջ ընդգծվում են հատկապես Շիրվանզադեի և արևելահայ քննադատների գնահատականների առիթով և՛ X-ի, և՛ Զ. Գազազյանի տված սուր հակադարձումները: «Այդ մասին բացարձակապես համակարծիք են Գազազյանին»,– գրում է X-ը իր պատասխան հոդվածներից մեկում³²:

«Շանթ» և «Հայ գրականություն» հանդեսների միջև ծագած բանավեճի առիթն ըստ էության լուրջ հիմքեր չունեն, եթե նկատի ունենանք Ս. Հ. Գալիոնձյանի թեկուզև չափազանցված բնորոշումը: Ի վերջո կարելի էր նաև անուշադրության մատնել այն: «Շանթի» բծախնդիր վերաբերմունքը թույլ է տալիս ենթադրելու, որ այս պարբերականները գուցե իրար հետ չլուծված հարցեր ունեին, և Գալիոնձյանի հոդվածը առիթ էր՝ հակառակորդին խայթելու, կամ էլ «Շանթի» հոդվածագիրը գրավոր խոսքի հանդեպ հեղինակների պատասխանատվությունը մեծացնելու նախանձախնդրություն էր հանդես բերում: Հակված ենք առավել հավանական համարելու երկրորդ ենթադրությունը: Ամեն դեպքում X-ի դիտողությունը սթափության և հավասարակշիռ մոտեցման էր մղում գեղարվեստական երկը և նրա հեղինակին գնահատողներին:

Բանավեճում ի հայտ եկավ մի դրական կողմ ևս, որի նախաձեռնողը դարձյալ «Շանթի» հոդվածագիրն է: Հակառակորդի վիրավորական բնութագրումներին (ինչպես ասենք՝ «X-ի նման տգետ գրիչներ») նա անդրադարձնում է զուսպ և կիրթ պահվածքով՝ դրանով իսկ ստիպելով, որ Գազազյանը հաջորդ հոդվածում նման

³⁰ **Զարեհ Գազազյան**, Գրական վերլուծումներ, «Հայ գրականություն», 1913, 1/14 հոկտեմբեր, թիվ 2, էջ 28:

³¹ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 30:

³² **X**, Համաշխարհային գրականության մասին տարօրինակ ըմբռումներ, «Շանթ», 1913, 15/28 նոյեմբեր, թիվ 50, էջ 31:

արտահայտություններ չօգտագործի: Սա այն կարևոր պայմաններից մեկն է, որ պահանջվում է բանավիճողներից՝ փոխադարձ հարգանքը մինչև վերջ պահելու համար: X-ի մոտեցումը տվյալ դեպքում պարունակում է այսպես կոչված՝ «ասպետական վեճի» հայտանիշներ, որի ժամանակ, ըստ Ս. Պովարնինի, մասնակիցները չեն վիրավորում միմյանց և չեն արհամարհում հակառակորդի հայացքները³³:

Հեթանոսական շարժման շուրջ բանավեճը երրորդ փուլում առավելապես կապված է «Նավասարդ» տարեգրքի և «Մեհյան» հանդեսի հետ:

Արևելահայ մամուլը կրկին արձագանքում է, մասնավորապես «Նավասարդի» առիթով 1914-ի փետրվար-ապրիլ ամիսներին գրախոսություններ են տպագրում «Հորիզոնը» (Ն. Աղբալյան), «Մշակը» (Հ. Սուրխաթյան), «Հովիվը» (Pessimist): Նույն ժամանակ (1914 թ. ապրիլի 30-ին) «Հայ գրականության գալիք օրը» դասախոսության մեջ հպանցիկ անդրադարձ կատարելով արևմտահայ գրականությանը՝ Վ. Տերյանը մեկ-երկու նախադասությամբ բնութագրում է նաև հեթանոսական շարժումը: Այդ տողերում ակնհայտ է Շիրվանզադեին և նրա համախոհներին ձայնակցող ոչ խորքային գնահատականը: Արևմտահայ «գուցե շատ շնորհալի գրողների» ստեղծագործական փորձերն անվանելով «ծամածուր-թյուններ»՝ նա այնուհետև շարունակում է. «Դա սուտ հեթանոսություն է՝ դրա բովանդակությունը ուրիշ է: Դա նույն սնամեջ ազգամոլության ախտն է, դա նույն զարհուրելի բառերի սերն է, դա նույն անհիմաստ բառերի կույտն է, որը ծանոթ է մեզ վաղուց ու վաղուց»³⁴:

Արևելահայ գրախոսների (Ն. Աղբալյան, Հ. Սուրխաթյան, Pessimist) հոդվածները թեև աշխարհայացքային որոշակի դիրքորոշումների արտահայտություններ են, սակայն քննական մոտեցումներում քիչ չեն ընդհանուր եզրերը:

Նկատենք, որ թե՛ Աղբալյանը և թե՛ Սուրխաթյանը իրենց գրախոսությունների սկզբում «Նավասարդի» հրատարակությունը դիտում են իբրև կարևոր իրադարձու-թյուն արևմտահայ մշակութային կյանքում: Սակայն տարեգիրքը կազմող բաժինների քննությունը մղում է նրանց (նաև Pessimist-ին) առավելապես մերժողական կեցվածք

³³ Տե՛ս **С. И. Поварнин**, Стор. О теориа и практике стора, Пг., 1918, с. 42.

³⁴ **Վահան Տերյան**, Երկերի ժողովածու, հտ. 3, Ե., «Հայաստան» հրատ., 1975, էջ 93:

որդեգրելու, մանավանդ հեթանոսական շարժումը և նրանց ներկայացուցիչներին տրված գնահատականներում: Երեք գրախոսներն էլ մասնավորապես շեշտում են այն իրողությունը, որ «Նավասարդի» հեղինակների ստեղծագործություններն ուղղված են քրիստոնեության դեմ: Դրա հետ մեկտեղ քննադատներից յուրաքանչյուրը ներքին նրբերանգներ է բացահայտում: Ն. Աղբալյանը նրանց ստեղծագործական մղումը բնութագրում է որպես վերադարձ «հայության հեթանոս անցյալը՝ քրիստոնեական շրջանի ժխտումով»³⁵, Հ. Սուրխաթյանը գտնում է, որ քրիստոնեության մերժումը ձևական կողմ է, այնինչ «վերջինիս տակ թաքնված էությունը ոչինչ նոր չունի իր մեջ և ժամանակակից կյանքի ծեծված «ճշմարտություններն» է կրկնում», իսկ Pessimist-ը «գաճաճ մտքի անզոր ըմբռնում»-ներ է համարում Սիամանթոյի և նրա համախոհների՝ քրիստոնեության դեմ ուղղված արտահայտությունները:

Առանձնակի նախանձախնդրությամբ նրանք անդրադառնում են հատկապես «Նավասարդում» գետեղված բանաստեղծություններին՝ ցույց տալով այս կամ այն տողում, պատկերում կամ ընդհանուր առմամբ քերթվածում առկա «մթությունը», «անհեթեթությունները» կամ ներքին անկապակցվածությունը: Բնորոշ է այս առումով Ն. Աղբալյանի գնահատականը. «Հնչուն բառերի կուտակումներ, որոնք չեն արտահայտում ոչ մի պայծառ միտք կամ զգացում և ուրեմն չեն կարող ընթերցողի մթին զգացումները և միտքը պարզել՝ գեղեցիկ ու մշակված ձևի բերելով»³⁶:

Գրախոսներից երկուսը՝ Սուրխաթյանն ու Pessimist-ը, կրկին քննադատության թիրախ են դարձնում հեթանոս երգիչների բանաստեղծության «այժմյան նյութը»՝ մարմինը, այսինքն՝ այն, ինչ խոսակցության հիմնական թեմա էր բանավեճի առաջին փուլում: Սուրխաթյանը «Նավասարդի» քննադատների հետ (Հ. Սիրունի, Հովհ. Գազանձյան) իր վեճում մեկ անգամ ևս շեշտում է Վարուժանի «Հեթանոս երգերին» բնորոշ մարմնապաշտությունը՝ փոխարենը խորհուրդ տալով նրան թափանցելու «կնոջ հոգու խորքը»: Խիստ ու միակողմանի են հատկապես Pessimist-ի դիտարկումները: Նրա կարծիքով՝ հեթանոս բանաստեղծների համար մարմինը «այբ

³⁵ Հ. Սուրխաթյան, «Նավասարդ», գրական և գեղարվեստական տարեգիրք..., «Մշակ», 1914, N 79, 16 ապրիլի:

³⁶ Ն. Ա., «Նավասարդ» ... «Հորիզոն», 1914, N 31, 9 փետրվարի:

և քե, սկիզբն ու վախճան» է, նրանց «աչքերը դեռ կրքի գերին են, ականջները՝ հեշտանքի կարոտ...»³⁷:

Իրենց աշխարհայացքից բխող մտայնությամբ են քննում հիշյալ գրախոսները «Նավասարդի» հեղինակների առաջադրած գաղափարական ու գեղագիտական դրույթները: Նրանց մոտեցումներում առկա ընդհանրությունն այս անգամ էլ առաջին հերթին ի հայտ է գալիս այդ դրույթների դեմ արտահայտված մերժողական կեցվածքում:

Մասնավորապես Ն. Աղբալյանին դուր չի գալիս այն, որ հեթանոսականները «հայության իդեալները» որոնում են անցյալի մեջ: Նա գաղթավայրին բնորոշ հատվածային ըմբռնում է համարում նման մոտեցումը՝ եզրակացնելով, թե Վարուժանը, Սիամանթոն և նրանց հետևորդները դրանով իսկ ոչ թե մերժենում են «հայության սրտին ու հոգուն», այլ ընդհակառակը, խզում են իրենց կապերը հայ ժողովրդի հետ: Գրականագիտության մեջ իրավացիորեն նշվում է, որ Աղբալյանի հողվածում կան նաև հեթանոսական շարժումը բնութագրող «խորաթափանց դիտողություններ»³⁸: Սակայն ամբողջության մեջ քննադատի եզրահանգումը հստակ է. հեթանոսականների «հղացումները ազգային չեն, այլ որոշ խմբակի, որ ունի ազգային ապրումներ, բայց թարգման չէ ազգային շարժման»³⁹:

Սուրխաթյանն ու Pessimist-ը առավելապես ծանրանում են «Նավասարդի» հեղինակների գեղագիտական կողմնորոշումների վրա: Քննադատելով Հ. Սիրունու հողվածի («Դեպի աղբյուրը լույսին») դրույթները՝ Սուրխաթյանը նրան և «հայ հեթանոսներին» համարում է «Արվեստը արվեստի համար» տեսության հետևորդներ, իսկ ամբոխի մասին մտորումները և «նոր արշալույս» կերտելու խոստումները՝ «հիվանդ մեծամտության» արդյունք:

Pessimist-ը վիճարկում է գեղեցկի, գեղեցկության մասին հեթանոսականների ըմբռնումները: Տեսական հիմնավորումներ նա չի տալիս, սակայն համոզված է, որ իրականում «հեթանոս աշխարհը չափազանց բովանդակալի ու գեղեցիկ է եղել»,

³⁷ Pessimist, Հեթանոսության գաճաճ երգիչները, «Հովիտ», ազգային, հասարակական, գրական շաբաթաթերթ, Թիֆլիս, 1914, N 12, մարտի 23/5 ապրիլի, էջ 183:

³⁸ Ավելի մանրամասն տե՛ս **Լ. Հ. Մնացականյան**, Քսաներորդ դարասկզբի արևմտահայ գրական քննադատությունը, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1990, էջ 195–197:

³⁹ Ն. Ա., «Նավասարդ...», «Հորիզոն», 1914, N 31, 9 փետրվարի:

այնինչ մարմնի պաշտամունք ունեցող արևմտահայ բանաստեղծների «խեղճ ըմբռնումները միայն անպատվության ու արգահատանքի ծիծաղի արժանի են դառնում»⁴⁰:

Արևելահայերի տեսակետներն այս անգամ էլ անարձագանք չմնացին արևմտահայ մամուլում: Թերևս նման մի հակադարձող արձագանք կարելի է դիտել 1914-ին ծնունդ առած «Մեհյան» հանդեսի հրապարակումներից մեկը («Խոսակցություն մեհենականներու միջև»), որտեղ փոքրիկ երկխոսությամբ ամսագրի խմբագիրները տեսակետներ են հայտնում արևելահայ գրականության և նրա ներկայացուցիչների մասին: Հեղինակների մտահոգությունն ի հայտ է գալիս առաջին իսկ պարբերության մեջ. «Ինչո՞ւ կովկասյան հայ գրականությունը ի հայտ չի բերեր *raffino* միտքը՝ գրագետը, *հասկցող* քննադատը»⁴¹: Իբրև պատճառ մի դեպքում նշվում է «վարժապետական մտայնությունը»՝ նկատի ունենալով այն, որ արևելահայերի մեջ գրականությամբ զբաղվողները հիմնականում «վարժապետներն» են և «ձեմարանականները», մյուս դեպքում խանգարող հանգամանք է դիտվում «գրական շատ ամուր ավանդապաշտությունը»:

«Նավասարդի» լույսընծայման կապակցությամբ միանշանակ չէր վերաբերմունքը արևմտահայ մամուլում: «Կաթողիկե արձագանքը» վերստին աղմուկ է բարձրացնում. այս անգամ էլ առաջին պլանում տարեգրքի բարոյական ուղղվածությունն է: «Դեպքեր և սկզբունքներ» հոդվածի հեղինակը «Նավասարդը» դիտում է իբրև «անկրոնության, հուսահատության և անբարոյականության» դրսևորում, վիրավորական խոսքեր ուղղում Դ. Վարուժանի և նրա «Նավասարդյան» բանաստեղծության հասցեին: Նման հրապարակման դեմ լուրջ պատասխան գրելն անհիմաստ էր: Ուստի բնական էր «Մանանայում» Ե. Օտյանի երգիծական անդրադարձը: Մասնավորապես «Կաթողիկեում...» տպագրված «Իղձ առ Մարիամ» ոտանավորից (հեղինակ՝ Հ. Վ. Պայթունի) մեջբերելով մի երկտող՝ Օտյանն իրեն բնորոշ սրամտությամբ հակադարձում է. «Եթե Դանիել Վարուժան իր նույն բաժակը փոխանակ դեպի Անահիտի ծիծերը բարձրացնելու, Սուրբ Մարիամին ծիծերուն բարձրացներ, թերևս «Կաթողիկե արձագանգ»-ի հոդվածագիրը առաջարկեր այդ

⁴⁰ **Pessimist**, Հեթանոսության գաճաճ երգիչները..., էջ 182:

⁴¹ Խոսակցություն մեհենականներու միջև, «Մեհյան», Կ. Պոլիս, 1914, թիվ 4, էջ 62:

տաղը եկեղեցիներուն մեջ կարդալու, ինչպես Երգ Երգոցը, որուն մեջ ալ փառաբանված ծիծեր կան»⁴²:

Որոշակի տարածայնություններ կային նաև «Նավասարդի» և նրանից հետո հրատարակված «Մեհյան» հանդեսի խմբագիրների միջև: Թեև Ղանիել Վարուժանը մեհենականների հետ ստորագրել էր հանդեսի առաջին համարում լույս տեսած գեղագիտական հանգանակի տակ, սակայն հաջորդ համարները ցույց տվեցին, որ հեթանոսական շարժումը խորթ է մեհենականների գեղագիտական սկզբունքներին: Կոստան Ջարյանը «Արվեստին համար, հեթանոսություն» հոդվածով հստակորեն տարանջատում է հեթանոսականների և իրենց խնդիրները: Այս հրապարակումը, ի դեպ, նույն նյութի սահմաններում երկու տարբեր տեսակետների բախման ուշագրավ օրինակ է:

Այդ բախումն առաջին պահ կարող է նույնիսկ բանավեճ հիշեցնել, սակայն հեղինակի կողմնակալ մոտեցումը խախտում է ներքին հավասարակշռությունը: «Բանավիճողներից» մեկի (հեթանոսականի) հայացքները մակերեսային են, մյուսինը (մեհենականինը), որի հետևում կանգնած է հեղինակը՝ առավել խորքային ու համակողմանի: Հեթանոսականի ստեղծագործական կողմնորոշումներից առանձնացվում և ի ցույց է դրվում հիմնականում հեթանոսական գաղափարների պաշտամունքը: Նման մոտեցմամբ հեթանոս երգիչները դառնում են միայն «մարդկային բնագրական ձգտումներուն» արտահայտիչներ, որոնք մեկ նպատակ ունեն՝ «Ապրիլ ապրելու համար, երգել գինին ու հեշտանքը...»⁴³: Այլ է մեհենականի դիրքորոշումը: Այստեղ արդեն Կ. Ջարյանն իր տարերքի մեջ է, քանի որ հստակ գիտի ասելիքը: Այն առավել խտացված հնչում է հետևյալ ձևակերպմամբ. «Առարկաները սիրել առարկաներուն համար՝ թանձրապաշտություն ըսել է, իսկ անոնց մեջ խորհուրդ նշմարել՝ աստվածանալ ըսել է. ես կկարծեմ որ արվեստին հատուկ ուղին այս վերջինն է»⁴⁴:

⁴² Ե. Օտյան, Ռոտեն կգայթակղի, «Մանանա», երգիծական շաբաթաթերթ, Կ. Պոլիս, 1913, թիվ 9, էջ 143:

⁴³ Կոստան Ջարյան, Արվեստին համար, հեթանոսություն, «Մեհյան», Կ. Պոլիս, 1914, թիվ 5, 1 մայիս, էջ 66:

⁴⁴ Նույն տեղում, էջ 67:

Արտաքուստ բանավեճի նմանվող այս երկխոսության թերի կողմերից մեկն էլ հեթանոսականի աշակերտական պահվածքն է, որ դրսևորվում է նրա տեսակետների կամ տված հարցերի մեջ («Միթե հեթանոսությունը արվեստ չէ՞ տված», «Այդ չէի կարող երևակայել. paradoxe մըն է այդ» և այլն): Պարզունակացնելով ընդդիմադիր կողմի դիրքորոշումները՝ Կ. Ջարյանը դրանով նույնպես ընդգծում է մեհենականների առավելությունը քննարկվող գեղագիտական խնդիրների համատեքստում:

Հեթանոսական շարժման նման մեկնաբանությունը, ինչ խոսք, ճիշտ չէր ներկայացնում «Նավասարդի» հեղինակների գեղագիտական դավանանքը: Եվ պատահական չէ, որ, Հ. Սիրունու վկայությամբ, Վարուժանին այս հոդվածը դառնացրել էր, քանի որ «իր դեմ խայթող սլաքներ կկարծեր տեսնել»⁴⁵:

Չնայած իրենց հրապարակումներում (հատկապես այն նյութերում, որոնք վերաբերում էին արվեստի տեսությանը, պատմությանը, հայ գրական կյանքին) «Նավասարդը» և «Մեհյանը» ուրույն, երբեմն էլ իրար բացառող մոտեցումներ ունեին, բայց դրա հետ մեկտեղ քիչ չէին ընդհանուր կողմերը⁴⁶: Եվ վերջապես կար մեկ այլ, ավելի ընդհանրական նպատակ՝ ազգի հոգևոր վերածնունդը, որի «կենսական անհրաժեշտության խոր գիտակցությամբ,– ինչպես նշում է Լ. Մնացականյանը,– 10-ական թվականների արևմտահայ գրական շարժումը լիովին միասնական էր»⁴⁷:

Հեթանոսական շարժման շուրջ 1912–1914 թթ. ծավալված բանավեճը իր երեք փուլերով ի հայտ է բերում մի շարք ուշագրավ միտումներ, որոնք այդ փուլերի քննական զուգահեռներում ունեն հետևյալ դրսևորումները:

Նախ, նկատելի է արևելահայ մամուլի ակտիվ արձագանքը արևմտահայ կյանքում տեղի ունեցող գրական իրադարձություններին: Հեթանոսական շարժման

⁴⁵ Տե՛ս **Ա. Ս. Շարություն**, Գանիել Վարուժանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրություն, Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1984, էջ 227:

⁴⁶ Այս խնդրին համոզիչ մեկնաբանություն է տվել Ս. Սարինյանն իր «Հայ գրականության գալիք օրը արևմտահայ քննադատության արձագանքներում» հոդվածում, «Սովետական գրականություն», Ե., 1973, N 8, էջ 142–151: Հարցն այնուհետև ավելի հանգամանորեն քննվել է «Էջեր հայ քննադատական մտքի պատմությունից» ուսումնասիրության մեջ, տե՛ս **Սերգեյ Սարինյան**, Գեղարվեստական գրականության պատմականությունը գիրքը, Ե., «Սովետական գրող», 1979, էջ 300–362:

⁴⁷ **Լ. Հ. Մնացականյան**, Քսաներորդ դարակազմի արևմտահայ գրական քննադատությունը, Ե., 1990, էջ 191:

մասին արևելահայերի տեսակետները, չնայած աշխարհայացքային տարբեր կողմնորոշումներին, միմյանց հետ ընդհանուր եզրեր շատ ունեին:

Բանավեճի երեք փուլերում որոշակի դեր է խաղում քննարկվող նյութի բարոյահոգեբանական կողմը, որի առկայությամբ հաճախ երկրորդ պլան էր մղվում գեղագիտական խնդիրների քննարկումը: Այս իրողությունը վկայում է, որ հայ գրական կյանքը, ավելի կոնկրետ՝ հայ ընթերցողների ու քննադատների մի զգալի խավ դեռևս պատրաստ չէր այսպես կոչված՝ «բաց գրականություն» ընկալելու: Ուստի որոշ դեպքերում հակազդեցությունը խիստ ուժեղ էր և անհանդուրժող, հատկապես արևելահայերի արծագանքներում և կրոնական մամուլի էջերում:

Բարոյական խնդիրների շրջանակներում գրական նյութի կամ հակառակորդի տեսակետների քննարկումն ընթանում էր փոխադարձ վիրավորանքներով. թե՛ արևելահայերը և թե՛ արևմտահայերը հետ չեն մնում իրարից: Ընդ որում ընդդիմադիրների հայացքները սևեռվում են մեկ-երկու անձի վրա, ի դեմս որի փորձում են տեսնել տվյալ գաղափարի կրողին: Արևելահայերը այս առումով հարծակման թիրախ էին դարձրել Վարուժանին՝ որպես շարժման առաջնորդի, արևմտահայերը՝ Շիրվանզադեին՝ իբրև «բաց գրականությունը ... հասկնալե շատ հեռու» մտածողի:

Քննարկումները երեք փուլերում դրսևորվեցին բանավեճի մի քանի տարատեսակներով՝

ա) Անուղղակի բանավեճ, որը ներառում է արևելահայ ու արևմտահայ պարբերականները: Խորությամբ չըմբռնելով հակառակորդի մոտեցումները՝ հարկ եղած դեպքում խեղաթյուրում էին դրանք և հարմարեցնում իրենց փաստարկումներին:

բ) Ուղղակի բանավեճ, որի արտահայտություններն են «Հեթանոս երգերին» նվիրված Գրական ասուլիսը և «Շանթ», «Հայ գրականություն» հանդեսների միջև առաջ եկած տարաձայնությունները: Բնորոշվում են հիմնականում քաղաքակիրթ պահվածքով, նյութը վերլուծելու պատրաստականությամբ, սեփական արտահայտությունները շրջահայաց մոտեցմամբ ներկայացնելու պահանջով և այլն:

գ) Կեղծ բանավեճ, որը հատկանշական է Կ. Ջարյանի «Արվեստին համար. հեթանոսություն» հոդվածին, և որի արհեստական դրսևորումներին քիչ առաջ անդրադարձանք:

Հեթանոսական շարժման գեղագիտական դրույթները մեկնաբանելու առումով արդյունավետ կարելի է համարել բանավեճի երկրորդ փուլը, մասնավորապես Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգեր» ժողովածուի առիթով կազմակերպված Գրական ասուլիսը: Երրորդ փուլում ուշադրության կենտրոնում է «Նավասարդ» տարեգիրքը: Թե՛ «Նավասարդը» և թե՛ նրան հաջորդած «Մեհյան» հանդեսը նոր լիցքեր հաղորդեցին արևմտահայ գրական կյանքին: «Մեհյանն» իր հերթին առաջադրեց «Հայաստանեայց գրականության» գաղափարը՝ գեղագիտական ու աշխարհայացքային մի շարք խնդիրներում հակադրվելով «Նավասարդին»: Նրանց տարածայնությունները (մի կողմ դնենք Կ. Ջարյանի վերոհիշյալ հոդվածը) մամուլի էջերում լուրջ բանավեճի վերածվելու նախանշաններ ունեին⁴⁸, սակայն նման բան տեղի չունեցավ: Եթե կայանար, համոզված ենք, որ երկու կողմերին էլ հնարավորություն կտար խորանալու ազգային գրականության զարգացման նոր հորիզոնների տեսական որոնումներում:

7. Մ. ԱՐՑԻԲԱՇԵՎԻ ՀԵՐՈՍՆԵՐԻ ԳՐԱԿԱՆ ԴԱՏԵՐԸ ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅ ՄԱՍՈՒԻ ԱՐՁԱԳԱՆՔՆԵՐՈՒՄ

20-րդ դարասկզբի երկրորդ տասնամյակի առաջին տարիներին արևելահայ մամուլը շարունակում էր ուշադրության կենտրոնում պահել հայ գրական կյանքում տեղի ունեցող գործընթացները: Դրանց մասին ընդհանրացնող մեկնաբանություններով պարբերականները հանդես էին գալիս հատկապես նոր տարվա առաջին համարներում, երբ անհրաժեշտ էր ամփոփել նախորդ տարվա (կամ տարիների) գրական արտադրանքը:

Մասնավորապես անդրադառնալով գրական հոսանքներին, նրանց փոխառնչություններին՝ արձանագրվում էր, որ հիշյալ շրջանում որևէ հոսանք գերիշխող դեր չունի: Ինչպես նկատում է «Հորիզոնի» քննադատը. «Հին ուղղությունները խրտնեցնում են մեր նորերին, իսկ նորագույն ուղղությունները

⁴⁸ Թերևս անկարևոր չէ հիշատակել Հ. Սիրունու մեկ այլ վկայություն. «Բայց օր մը Վարուժան բանա եկավ հուզված: Բուռն վեճն մը հետո՝ զոր ունեցեր էր իր ընկերներու հետ՝ չէր ուզեր այլևս «Մեհյանին» մնալ: Ծանր ազդեց իր վրա հոդվածը, զոր քիչ հետո Կոստան Ջարյան ստորագրեց...», տես Մ. Դ. Դանիելյան, Հեթանոսական գրական շարժման պատմությունից, Ե., «Լույս», 1988, էջ 140:

չունին հանձարեղ ներկայացուցիչներ. այսպիսով ձևը տիրապետում է էությանը և նոր սերունդը չի զինվում իսկական գեղարվեստի հզոր շեշտերով»¹:

Դրա հետ մեկտեղ նորագույն ուղղությունների, այլ խոսքով՝ «մոդեռնիզմի», «անկումային հոսանքների» ներկայացուցիչների և նրանց ստեղծագործությունների հանդեպ հետաքրքրությունը ոչ միայն չէր մարում, այլև զգալի թիվ էին կազմում այդ գրողների երկերը վերլուծող հրապարակումները: «Մոդեռնիզմի» տարաբնույթ դրսևորումներով աչքի էր ընկնում առանձնապես ռուս գրականությունը. 1907–1914 թվականներին «մոդեռնիստ» հեղինակներից Ռուսական կայսրության տարածքում և նրանից դուրս լայն ճանաչում էին ձեռք բերել Լ. Անդրեևը, Ստ. Պշիբիշևսկին, Մ. Արցիբաշևը, Ֆ. Սոլոգուբը: Նրանց այնուհետև հաջորդեցին ֆուտուրիստները, ակմեիստները, իմաժինիստները...

Արևելահայ մամուլում թարգմանաբար տպագրվում էին այս գրողների որոշ ստեղծագործություններ, սակայն առավել հաճախ կարելի է հանդիպել նրանց մասին գրված գրախոսությունների: Ըստ երևույթին կարևոր դեր էր խաղում նաև այն հանգամանքը, որ հիշյալ հեղինակների դրամատիկական գործերը ներկայացվում էին արևելահայ թատրոնի բեմերում (Թիֆլիս, Բաքու)՝ գրավոր արձագանքների առիթ տալով:

Հետաքրքրությունը ռուս «մոդեռնիստների» հանդեպ երբեմն դուրս էր գալիս սովորական հրապարակումների շրջանակներից: Նրանց գաղափարներն ու հերոսները հաճախ էին հայտնվում բանավիճային քննարկումների կենտրոնում: Այս առումով ակտիվ էր հատկապես ռուսական մամուլը: Արձագանքները հասնում էին նաև Անդրկովկաս: Ասվածի վկայությունն են մասնավորապես Միխայիլ Արցիբաշևի հերոսների նկատմամբ 1911 և 1913 թվականներին Թիֆլիսում կազմակերպված գրական դատերը, որոնց ակտիվորեն արձագանքեց արևելահայ մամուլը, ինչպես նաև 1913-ին Արցիբաշևի «Խանդը» պիեսի առիթով ծավալված բանավեճը:

Մ. Արցիբաշևը, Ա. Բլոկի բնութագրմամբ, 20-րդ դարասկզբի ռուս գրականության «կուռքերից» մեկն էր, որի ստեղծագործությունները հաճախ էին բուռն վիճաբանությունների տեղիք տալիս: Մարդուն, մարդկությանը հուզող պրոբլեմներին նա մոտենում էր գեղարվեստական ուրույն մեկնակերպով՝

¹ Մա-ր, Ռուսահայ գրականությունը 1910 թվին, «Հորիզոն», 1911, N 4, 9 հունվարի:

ընթերցողների շրջանում ձեռք բերելով և՛ համակիրներ, և՛ ընդդիմադիրներ: Գրողին հուզում էին հատկապես իր բնական կեցությունից մարդու օտարման, անհատի ազատության հիմնախնդիրները: Դրանց լուծումները նա գեղարվեստորեն ներկայացնում է «Սանին», «Վերջին սահմանագծին» վեպերում: Հատկապես «Սանինը», որ լույս տեսավ 1907-ին, մեծ աղմուկ հանեց, հեղինակին մեղադրեցին «պոռնոգրաֆիա» քարոզելու մեջ²: Հիշյալ ստեղծագործությունների և նրանց գլխավոր հերոսների առնչությամբ կազմակերպվեցին գրական դատեր ոչ միայն Ռուսաստանի մայրաքաղաքում, այլև ծայրամասերի մշակութային կենտրոններում: Ռուսական մամուլում արտահայտված խիստ հակասական կարծիքների համապատկերում թերևս առավել դիպուկ է քննադատ Վ. Վորովսկու գնահատականը: Իր «Բազարով և Սանին. երկու նիհիլիզմ» հոդվածում (1909 թ.) նա նկատում է, որ «Սանինը ժամանակակից նիհիլիզմի արտահայտիչն է՝ որպես հակազդեցություն քաղաքական ու բարոյական այն նորմերին, որ համակել էին մտավորականությանը նախընթաց շրջանում...»³:

Թիֆլիսյան գրական դատերի ժամանակ (1911, 1913 թթ.) մի դեպքում ուշադրության կենտրոնում «Սանին» և «Վերջին սահմանագծին» վեպերի, մյուս դեպքում՝ «Խանդ» պիեսի գլխավոր հերոսներն էին:

Ի դեպ, հիշյալ դատերը հատկանշվում էին մի շարք ընդհանուր կողմերով:

Նախ, մասնակիցները ներկայացնում էին Անդրկովկասի ռուս, հայ և վրաց մտավորականությունը: Ուշագրավ է, որ գրական առաջին դատը նախագահում էր վրացի Գվազալան, մեղադրողն էր ռուս ուսուցիչ Վ. Կոզլովը, իսկ որպես դատապաշտպան հանդես էր գալիս Ա. Մալխասյանը: Երդվյալ-ատենակալների ավագը և՛ առաջին (1911), և՛ երկրորդ (1913) դատի ժամանակ Հ. Առաքելյանն էր:

Գրական դատի կազմակերպիչները փորձել էին պահպանել դատավարությանը բնորոշ հիմնական «բաղադրիչները»՝ դատավոր, դատախազ-մեղադրող, պաշտպաններ, երդվյալ ատենակալներ: Հետաքրքիր նորամուծություն էր կատարվել 1913-ին տեղի ունեցած դատի ժամանակ. դատարան «էր բերվել» նաև

² Տե՛ս Նո՛րայի Առաքելյանի «Նի՛սի Եր՛անի Կո՛զլովի և Վա՛րովսկու Եր՛անի և Եր՛անի» հոդվածը: Եր՛անի

³ Տե՛ս նույն տեղում:

«Խանդ» պիեսի հերոս Սերգեյ Պետրովիչը, որին ներկայացնում էր ռուս դրամատիկական խմբակցության ռեժիսոր և դերասան Ֆ. Ռադոլինը:

Ընդհանուր էին մոտեցումները նաև այն առումով, որ երկու դեպքում էլ դատի մասնակիցները իրենց կարծիքները ներկայացնում էին՝ տեսադաշտում ունենալով ոչ թե տվյալ ստեղծագործությունն ընդհանրապես, այլ գլխավոր հերոսներին, նրանց գաղափարական ըմբռնումները, կատարած քայլերը, պահվածքը և այլն:

Եվ վերջապես՝ երկու դեպքում էլ քննության առարկա չեն դառնում Արցիբաշևի ստեղծագործությունների գեղարվեստական արժանիքները:

1911-ին տեղի ունեցած գրական առաջին դատին արևելահայ պարբերականներից անդրադարձել են «Հորիզոն», «Մշակը», «Սուրհանդակը»:

Գրական ստեղծագործության և նրա հերոսների նկատմամբ «դատական գործ հարուցելը» Անդրկովկասի մտավորականության շրջանում թերևս նոր երևույթ էր: Եվ պատահական չէ, որ հայ պարբերականները հենց սկզբից նշում են հասարակության բուռն հետաքրքրությունը նման ձևով կազմակերպվող դասախոսությունների հանդեպ: «Հորիզոնի» հոդվածագիրը ոչ միայն արձանագրում է, որ «Դահլիճը ծայրե ի ծայր լիքն էր երկսեռ հասարակությամբ», այլև պատճառաբանում է. «Դասախոսության այս ձևը անկասկած մեծ գրավչություն է ներկայացնում հանդիսատեսի համար, որովհետև նա ոչ միայն լսում է միևնույն նյութի մասին թերևս դեմ կարծիքներ, այլև չեզոք մարդկանց եզրակացությունը վիճաբանության ելքի վերաբերմամբ»⁴:

Երևույթի նոր լինելու մասին է վկայում նաև «Մշակում» զետեղված տեղեկատվության դեռևս անմշակ վերնագիրը՝ «Գրական *դատաստան*»⁵: Իսկ ընդհանրապես այդ, ինչպես նաև հաջորդ տարիներին նման միջոցառումներն ընթանում էին մեծ թվով ունկընդիրների ներկայությամբ՝ շարունակելով մնալ հասարակության ուշադրության կենտրոնում:

Գրական առաջին դատին հիշյալ թերթերից յուրաքանչյուրն անդրադառնում է յուրովի: «Մշակը» բավարարվում է փոքր լուրով, «Սուրհանդակը» հանգամանորեն տեղեկացնում է դատի մասնակիցների ելույթների մասին՝ սեփական

⁴ Արշակ Ջամալյան, Արցիբաշևի հերոսների դատը, «Հորիզոն», 1911, N 73, ապրիլի 6:

⁵ Հետագայում այս թերթն էլ մյուսների նման սկսում է օգտագործել «գրական դատ» եզրը:

մեկնաբանություններին քիչ տեղ տալով, իսկ «Հորիզոնի» հոդվածագիրը, որի հրապարակումն ամենաձավալունն է (տպագրվել է թերթի երեք համարներում), ոչ միայն ներկայացնում է մեղադրողի ու պաշտպանի ելույթները, այլև սեփական դիտարկումներն է շարադրում նրանց դիրքորոշումների վերաբերյալ:

Ի՞նչ հարցեր են հատկապես հետաքրքրել «Սուրհանդակին» և «Հորիզոնին» այդ ելույթներում:

Երկու թերթերի հոդվածագիրներն էլ ընդգծում են այն ատելությունը և ագրեսիվությունը, որ բնորոշ է մեղադրողի խոսքին: Վերջինս խիստ հակակրանք ունի Արցիբաշևի հերոսների նկատմամբ և ջանք չի խնայում սևացնելու նրանց: Կ. Կոզլովին զայրացնում է հատկապես այդ կերպարների անբարոյականությունը, որոնց հանցավորությունն ու ընթացքը «հասարակության շահերի տեսակետից», ինչպես արձանագրում է «Սուրհանդակը»⁶, միանգամայն դատապարտելի է: Ի դեպ, «Հորիզոնի» հեղինակը նույնպես նկատում է, որ մեղադրողը Արցիբաշևի հերոսներին դատելու նպատակով «Հասարակական օգտի մասշտաբն է կիրառում»⁷:

Երկու թերթերն էլ իրենց ուշադրությունը սևեռում են մեղադրողի ելույթի այն հատվածին, ուր ասվում է, որ Սանինի ու Միխայլովի «շահատակության գլխավոր ասպարեզը» սեռական կյանքն է: Նյութի մոտեցման առումով այստեղ ի հայտ են գալիս որոշ նուրբ երանգներ: «Սուրհանդակը» մեղադրողի ելույթից առանձնացնում է Արցիբաշևի հերոսներին ուղղված «պրոֆեսիոնալ բռնաբարողներ» արտահայտությունը և մի քանի անգամ կրկնելով՝ կտրուկ և սխեմատիկ է դարձնում Կ. Կոզլովի խոսքը: Նույն միտքն ավելի համոզիչ է ներկայանում «Հորիզոնի» հոդվածում, որի հեղինակը բացում է փակագծերը: Մեղադրողի կարծիքով՝ Սանիններն ու Միխայլովները շատ ավելի ստոր են, քան սովորական բռնաբարողները, քանի որ «կոպտությամբ, վայրենությամբ չեն դիմում դեպի իրենց զոհը, այլ քաղցրությամբ և խարդախությամբ. նրանք բռնաբարում են իրենց զոհի ոչ միայն մարմինը, այլև հոգին»⁸:

⁶ Մ. Մ.-եան, Արցիբաշևի հերոսների դատը, «Սուրհանդակ», գրական, քաղաքական, հասարակական և առևտրա-արդյունաբերական անկուսակցական անկախ լրագիր, Թիֆլիս, 1911, N 280, 10 ապրիլի:

⁷ Արշակ Ջամայան, Արցիբաշևի հերոսների դատը, «Հորիզոն», 1911, N 73, 6 ապրիլի:

⁸ Նույն տեղում:

Նույնպիսի նրբերանգային տարբերություններ կարելի է գտնել նաև պաշտպան Ա. Մալխասյանի ելույթը ներկայացնող հատվածներում: «Հորիզոնի» հոդվածագրի կարծիքով՝ պաշտպանը հենց սկզբից Արցիբաշևի հերոսներին փորձում է ներկայացնել որպես ոչ իրական տիպեր, այլ «միայն սխեմաներ» և դրանով ասես խուսափում է Սանինի և Միխայլովի «անմիջական պաշտպանությունից»: Նման կարծիքի չէ, սակայն, «Սուրհանդակի» հեղինակը: Նրա հոդվածում պաշտպանը (որին, ի դեպ, անվանում է Ա. Ի. Մալխազով) հստակ պատասխաններ է տալիս մեղադրողին: Առաջին իսկ տողերում շարադրված են Կ. Կոզլովի մեղադրանքները հերքող հակափաստարկները:

Ա. Մալխասյանը գտնում է, որ Արցիբաշևի հերոսները «բռնաբարողներ» չեն, պարզապես նոր հայացքով են նայում կյանքին և քարոզում իրենց գաղափարները: Պաշտպանի հիմնական ասելիքը «Սուրհանդակի» թղթակիցն ամփոփում է հետևյալ կերպ. Սանինը հոգին և մարմինը իրարից չի բաժանում և ամբողջական բավականությունը «համարում է այն, երբ հոգուն ու մարմնին համահավասար ներդաշնակությամբ լրիվ բավականություն է տրվում»⁹:

Մեղադրողից ու պաշտպանից բացի, «Սուրհանդակի» հեղինակը, ի տարբերություն «Հորիզոնի», ներկայացնում է նաև նախագահողի խոսքը: Նա, որ մեկնաբանությունների առումով զուսպ է, նուրբ դիտողություններ է անում այս հատվածում՝ հակասություններ գտնելով նախագահողի ելույթի մեջ, քանի որ վերջինս չի թաքցնում իր ցանկությունը՝ պաշտպանելու մեղադրող կողմին: Իսկ ընդհանրապես գրական դատի մասնակիցների խոսքը մեկնաբանելու և գնահատելու առումով աչքի է ընկնում հատկապես «Հորիզոնի» հոդվածագիր Ա. Ջամայանը, որը թե՛ մեղադրողի և թե՛ պաշտպանի ելույթների դեմ հանդես է գալիս առատ հակափաստարկներով:

Մեղադրող Կ. Կոզլովի խոսքը, ըստ Ջամայանի, էական մի թերություն ունի: Նա քննադատում է Սանինների և Միխայլովների վարքը, արարքները, սակայն չի պարզաբանում, թե վերջիններիս «վատասեռիչ ազդեցությունը» որքանով է պայմանավորված այն գաղափարներով ու սկզբունքներով, որոնց «առաքյալներն» են հանդիսանում նրանք: Այնինչ «սանինիզմը» մի ամբողջ փիլիսոփայություն է, և մե-

⁹ Մ. Մ-եան, Արցիբաշևի հերոսների դատը, «Սուրհանդակ», Թիֆլիս, 1911, N 280, 10 ապրիլի:

ղաղրողի գլխավոր խնդիրը այդ փիլիսոփայության հիմնական կողմերի բացահայտումն ու դատապարտումը պետք է լիներ:

Ա. Ջամալյանն անհամոզիչ է համարում նաև պաշտպան Ա. Մալխասյանի բերած փաստարկները, որոնք Արցիբաշևի հերոսների կենսահայեցողական դավանանքը, կամա թե ակամա, հանգեցնում են հետևյալ կարգախոսին. «Արե՛ք ինչ ուզում եք, արե՛ք ինչպես ձեզ դուր է գալիս»¹⁰: Սակայն նման մոտեցմամբ կարող են առաջնորդվել «մենակյաց ռոբինզոնները», բայց ոչ Սանիններն ու Միխայլովները, որոնք հասարակության անդամներ են, և որի ներսում փոխապայմանավորված են անհատների ազատությունն ու երջանկությունը: Քննադատությունն ավելի համոզիչ դարձնելու նպատակով հողվածագիրն իր խորհրդածությունները համեմուն է Արցիբաշևի վեպերից բերված կոնկրետ օրինակներով: Ղատողությունների տրամաբանական ընթացքից այնուհետև բխում է եզրակացությունը. «Պ. Մալխասյանը անկարող գտնվեցավ համոզելու, որ Արցիբաշևը իր կենսահայեցողական սխեմաներում մարդկությունը դեպի երջանկություն է տանում և դատարանը դատապարտեց նրա հերոսներին»¹¹:

«Հորիզոնում», ի դեպ, դատավճռի մասին ուրիշ այլ տեղեկություն չկա: «Սուրհանդակի» հեղինակը նույնպես հպանցիկ է անդրադառնում: Փոխարենը «Մշակում» տպագրված փոքր հրապարակման մեկ երրորդը կազմում է դատավճռի մասին տեղեկությունը: Ըստ երևույթին որոշակի դեր է խաղացել այն հանգամանքը, որ երդվյալ ատենակալները իրենց ավագ էին ընտրել «Մշակի» այդ տարիների գլխավոր աշխատակիցներից մեկին՝ Հ. Առաքելյանին: Ատենակալները կայացնում են «երկու որոշում», որոնցից մեկը «Ցանկալի՞ են կյանքի մեջ Սանինի և Միխայլովի պես տիպեր» հարցի կապակցությամբ ընդունվում է միաձայն. «Սանինի և Միխայլովի պես տիպերը անցանկալի են»¹²: Երկրորդ հարցը՝ «Մեղավո՞ր են Սանինը և Միխայլովը, թե՞ անմեղ», լուրջ տարածայնությունների առիթ է տալիս. վճիռը կայացվում է ընդամենը մեկ ձայնի առավելությամբ. «5 ձայնով ընդդեմ 4-ի՝

¹⁰ Արշակ Ջամալյան, Արցիբաշևի հերոսների դատը, «Հորիզոն», 1911, N 73, 16 ապրիլի:

¹¹ Նույն տեղում:

¹² «Ներքին տեսություն. Գրական դատաստան», «Մշակ», 1911, N 71, 5 ապրիլի:

Սանինը մեղավոր է (3 հոգի ձեռնպահ մնացին): Այս որոշումը ավագ Հ. Առաքելյանը հայտարարեց հանդիսականներին», – եզրափակում է «Մշակը»¹³:

1913-ին Թիֆլիսում կազմակերպված գրական երկրորդ դատը, որ այս անգամ նվիրված էր Մ. Արցիբաշևի «Խանդ» պիեսին, ընդհանուր կողմերի հետ մեկտեղ ուներ իր յուրահատկությունները: Նախ, կազմակերպիչներն ավելի թատերական տեսք էին հաղորդել միջոցառմանը. ինչպես արդեն նշել ենք, բեմի վրա՝ իբրև մեղադրյալ, նստած էր նաև գլխավոր հերոս Սերգեյ Պետրովիչը (դերասան Ռադոլին): Այնուհետև, ի տարբերություն նախորդ դատի, մեղադրող դատախազին որպես ընդդիմախոս պետք է պատասխանեին երեք դատապաշտպաններ (չորրորդը նույնպես նախատեսված էր, բայց չէր ներկայացել): Եվ վերջապես, մտքերի փոխանակությանը մասնակցում էին ավելի մեծ թվով քննադատներ: Գրական այս դատի մասին տեղեկություններ են հաղորդում «Հորիզոն» և «Մշակ» օրաթերթերը:

«Մշակն» այս անգամ ավելի մանրամասն է ներկայացնում գրական դատը: Ինչպես նրա, այնպես էլ «Հորիզոնի» թղթակցի հոդվածում քիչ են հեղինակային մեկնաբանությունները: Դատի մասնակիցների տեսադաշտում գլխավոր հերոսն ու նրա կինն են: Դարձյալ ոչ մի խոսք պիեսի գեղարվեստական արժանիքների մասին: Դրա հետ մեկտեղ Սերգեյ Պետրովիչի և Ելենա Նիկոլանայի կերպարները և՛ մեղադրողի, և՛ պաշտպանների համար առիթ են դատապարտելու հասարակության ներսում շարունակվող բարոյական քայքայման, այլասերման գործընթացները, քննելու ամուսնական կյանքին, կնոջ և տղամարդու իրավունքներին առնչվող հիմնախնդիրները, վերլուծելու խանդը՝ իբրև հոգեբանական երևույթ և այլն: Ընդ որում, եթե մեղադրանքն ուղղված է տղամարդ հերոսին, ապա ելույթի մեջ կոնկրետ օրինակներով խտանում, շեշտվում են նրա արարքները բնութագրող բացասական կողմերը: Նույնն է մոտեցումը, երբ քննադատության թիրախ է դառնում հերոսուհին: Պարզապես այս պարագայում կարևոր դեր է խաղում դատապաշտպանների թվական մեծամասնությունը, որը հնարավորություն էր ընձեռել առավել համակողմանի ներկայացնելու մարդասպան հերոսի հանցանքը մեղմող փաստարկները և

¹³ Նույն տեղում:

ազդելու դատարանի որոշման վրա: Երդվյալ ատենակալներն ի վերջո վճռում են, որ Սերգեյ Պետրովիչը «մեղավոր է, բայց արժանի է ներողամտության»¹⁴:

Գրական այս դատերի թերևս անուղղակի արձագանքն են մամուլում լույս տեսած մի շարք հրապարակումներ, որոնց հեղինակներից Շիրվանզադեն և Սուրխաթյանը հանդես են գալիս «Մշակում» (երկուական հոդվածներով), Կարա-Ղարվիչը՝ «Տարագում»: Երեքն էլ տարբեր մոտեցումներ ունեն և իրենց մտքերը շարադրելուն զուգընթաց յուրովի բանավիճում են «Խանդի» մասին հայ մտավորական միջավայրում կարծիք հայտնած անձանց հետ: Երկրորդ հոդվածում Սուրխաթյանն արդեն, հանձին Շիրվանզադեի, տեսնում է իր կոնկրետ ընդդիմադիրին, սակայն նոր պատասխան չի ստանում: Այլ խոսքով՝ թեև բանավեճ լայն առումով չի ծավալվում, սակայն հակադիր կարծիքների բախումն ակընհայտ է՝ Սուրխաթյան-անանուն ընդդիմադիրներ, Շիրվանզադե-անանուն ընդդիմադիրներ, Սուրխաթյան-Շիրվանզադե և Կարա-Ղարվիչն ընդդեմ «փտած մորալի տեր» հայ մտավորականության:

Առաջին դեպքում Սուրխաթյանը մեջբերում է «Խանդը» պիեսին ընդդիմադիրների տված երկու գնահատական՝ դրամայում «միայն պոռնոգրաֆիական տարրն է գերակշռում», և ապա՝ այն ընդամենը գրողի երևակայության արդյունք է, ոչ թե իրականության արտացոլում¹⁵: Չնայած ուղղակիորեն մատնանշված չէ Շիրվանզադեի առաջին հոդվածը, սակայն դրա մեջ «պոռնոգրաֆիական տարրի» մասին հայ գրողի դիտողություններն ակնհայտ են. «Տեսնում ես անասնական կրքերի, գազանային ինստինկտների բռնկումներ...»¹⁶,– գրում է նա: Սուրխաթյանը, ի հակադրություն ընդդիմադիրների, առաջնային է համարում «սեռական խնդիրը և տղամարդու ու կնոջ փոխադարձ հարաբերությունները», որոնք, նրա կարծիքով, ներկայացված են գեղարվեստական պատշաճ մակարդակով: Սուրխաթյանը դեմ է հատկապես դրաման գրողի երևակայության արդյունք համարող կարծիքներին. նախ, այն բնութագրում է իբրև «տիրող իրականության խորշերից մեկը» պատկերող ստեղծագործություն, ապա նաև

¹⁴ **Ա. Գ.**, Գրական դատ Արցիբաշևի «Երբ» դրամայի հեղինակի վրա, «Հորիզոն», 1913, N 279, 13 դեկտեմբերի:

¹⁵ **Սուրխաթյան**, Արցիբաշևի «Խանդի» մասին, «Մշակ», 1913, N 264, 27 նոյեմբերի:

¹⁶ **Շիրվանզադե**, Արցիբաշևի «Խանդը», «Մշակ», 1913, N 251:

եզրակացնում. «Արցիբաշևի գեղարվեստական տաղանդը արտահայտվել է նրանով, որ նա ընդունակ է գտնվել տալու այն աշխարհի պատկերը, որին պատկանում է ինքը ողջ էությանմբ»¹⁷: Ավելացնենք նաև. հեղինակը հարկ եղած դեպքում շեշտում է, որ Արցիբաշևը «բուրժուական միջավայրի» գրող է, և որ ինքն այնքան էլ ոգևորված չէ նրանով:

Մյուս դեպքում (Շիրվանզադե-անանուն ընդդիմադիրներ) հայ գրողը արդեն երկրորդ հոդվածով հակադրվում է Արցիբաշևին՝ բնութագրելով դրաման իբրև «հակահոգեբանական և անբովանդակ երկ», նաև համոզված է, որ հեղինակը պարզապես «մի խաղ է խաղացել ռուս հասարակության գլխին»¹⁸: Ընդդիմադիրների խոսքը Շիրվանզադեն վերաշարադրում է «ասում են», «ինչպես հավատացնում են մեզ ոմանք» արտահայտություններից հետո: Դրանք հակառակորդի տեսակետները պարզունակացնելու հոգեբանական միջոցներ են, որոնք իրավունք են վերապահում գրողին՝ իր շարադրանքին նաև հեզնական երանգներ հաղորդելու. «Ասում են՝ նա կամեցել է պատկերացնել (այսինքն՝ պատկերել – Դ. Պ.) ժամանակակից կնոջ հոգեբանությունը և ժամանակակից տղամարդու վերաբերմունքը դեպի նա»¹⁹: Հերքելով ուրիշների անունից ներկայացվող, բայց արդեն պարզունակացված այս դրույթը՝ Շիրվանզադեն նկատում է, թե ռուս գրողի դրաման որևէ արժեքավոր բան չունի իր մեջ և լի է «հոգեբանական արսուրդով»: Նա «հրապուրիչ էտիկետ է» համարում նաև պիեսի վերնագիրը՝ «Խանդ», որին անմիջապես հետևել է ամբոխը՝ թատրոնում սեփական աչքով տեսնելու խանդի «կենդանի մարմնացումը»:

Շիրվանզադեի հոդվածում անուղղակի ակնարկներ կան նաև Սուրխաթյանի հասցեին, և վերջինս կարճ ժամանակ անց տպագրում է իր երկրորդ հոդվածը (Սուրխաթյան-Շիրվանզադե հակադրություն): Մերժելով գրողի «ծայրահեղորեն սուբյեկտիվ մոտեցումը»՝ Սուրխաթյանը վերստին հաստատում է, որ ինքը, բացասաբար վերաբերվելով Արցիբաշևի ներկայացրած իրականությանը, այնուամենայնիվ չի ժխտում դրամայի գեղարվեստական արժանիքները:

¹⁷ **Սուրխաթյան**, Արցիբաշևի «Խանդի» մասին, «Մշակ», 1913, N 264, 27 նոյեմբերի:

¹⁸ **Շիրվանզադե**, Ամբոխի ուժը, «Մշակ», 1913, N 267, 30 նոյեմբերի:

¹⁹ Նույն տեղում:

Ի դեպ, Շիրվանզադեի հողվածից առանձնացնելով որոշ մտքեր ու ձևակերպումներ, քննադատը կատարում է տեսական եզրահանգումներ, որոնք նույնիսկ հիշեցնելու կարիք չկար դասական գրողին: Ուստի նրան չվիրավորելու համար դրանք հիմնականում թյուրիմացության արդյունք է համարում: Մասնավորապես մեջբերելով Արցիբաշևի հասցեին Շիրվանզադեի կատարած այն դիտողությունը, թե ռուս գրողը «ոչինչ չէ կարողացել ասել, ոչինչ չէ կարողացել ապացուցանել», քննադատը հակադարձում է. «Գեղարվեստագետը... նպատակ չպետք է ունենա երբեք այս կամ այն ճշմարտությունը *ապացուցանել*. դա նրա գործը չէ: Նա պետք է *ցուցադրե*, անդրադարձնե, արտացոլե: Ապացուցանելու համար կարիք չկա դրամա գրել կամ գեղարվեստական վեպ»²⁰:

Այս հողվածում իր տեսակետները հիմնավորելու նպատակով Սուրխաթյանը նաև պատճառաբանում է, որ «Խանդ» պիեսում արտացոլված երևույթներն ունեն «չափազանց այժմեական բնույթ»: Այդ «այժմեական»-ությանն այլ կերպ է մոտենում «Տարագում» հանդես եկած երրորդ գրախոսը՝ Հակոբ Գենջյանը (Կարա-Ղարվիշ):

Նրա քննադատությունն առաջին հերթին ուղղված է հայ մտավորականությանը, որն ապրում է «ազգայնական նեղ նեյնիմներով» և «աշուղանման գրողներով» (նկատի ունի Սայաթ-Նովային): Այնուհետև անցնելով «Խանդը» դրամային՝ Կարա-Ղարվիշը, ի տարբերություն նախորդ գրախոսների, իր հիացմունքն է արտահայտում Արցիբաշևի ստեղծագործական մտահղացումների և դրանց համարձակ ու ինքնատիպ դրսևորումների առիթով: Նա ևս, Շիրվանզադեի նման, անդրադառնում է կնոջ կերպարի գեղարվեստական լուսաբանմանը: Բայց եթե Շիրվանզադեն պիեսը համարում էր «ծայրեծայր բացարձակ գրպարտություն կին էակի վերաբերմամբ», ապա Կարա-Ղարվիշը հակառակ տեսակետն է զարգացնում: Պիեսի հերոսներից մեկի այն միտքը, թե «կինը կյանքի ջութակն է, կինը կյանքի պոեզիան է», հողվածագրին առիթ է տալիս եզրակացնելու, որ Արցիբաշևը կյանքը լիարյուն ապրելու գաղափարի ջատագովն է²¹: Ի դեպ, մի քանի տարի անց՝ 1917-ին, արդեն ֆուտուրիզմի հետևորդ Կարա-Ղարվիշը «կյանքի ջութակ» արտահայտությունը դարձնում է իր վիպակի վերնագիրը:

²⁰ **Սուրխաթյան**, Մի թյուրիմացություն, «Մշակ», 1913, N 283, 20 դեկտեմբերի:

²¹ Տե՛ս **Հակովբ Գենջյան**, Արցիբաշևը և նորա խանդը, «Տարագ», Թիֆլիս, 1913, դեկտեմբեր, N 12, էջ 166-167:

«Խանդը» դրամայի մասին միմյանց հակադիր այս կարծիքների առկայությունը հայ գրական կյանքի ներսում խմորվող տարբեր ուղղությունների յուրօրինակ դրսևորում է: Ինքնին ուշագրավ էր այն երևույթը, որ նույն ստեղծագործության առիթով մամուլում հանդես էին եկել ռեալիստ Շիրվանզադեն, մարքսիստ Սուրխաթյանը և արդեն ֆուտուրիզմին հարող Կարա-Ղարվիշը: Հայ պարբերականներն ի ցույց էին դնում նյութի գեղարվեստական ընկալման տարամետ եզրերը՝ կողմնորոշվելու խնդիրը թողնելով ընթերցողին:

Մ. Արցիբաշևի ստեղծագործությունների քննարկումները հետաքրքրություն էին առաջացրել և՛ բարոյական, և՛ գեղագիտական տեսանկյուններից: Մի դեպքում հայ ընթերցողը կամ հանդիսատեսը հնարավորություն ուներ ծանոթանալու գրական դատերի ընթացքում հնչած տեսակետներին, որոնք շոշափում էին հիմնականում բարոյահոգեբանական խնդիրներ, մեկ այլ դեպքում տեղեկանում էր բեմադրվող երկի (տվյալ դեպքում՝ «Խանդի») գեղարվեստական արժանիքների մասին արտահայտված տարբեր դիրքորոշումներին: Մ. Արցիբաշևի և նրա սերնդակից գրողների տեսադաշտում անհատի կյանքն էր, նրա հոգևոր աշխարհի բարդ ընթացքը՝ պայմանավորված ռուսական կայսրության քաղաքական-հասարակական կյանքում տեղի ունեցող մակընթացություններով ու տեղատվություններով: Եվ այդ ամենը չէր կարող չհուզել արևելահային:

8. «ՄՈՂԵՆԻՋՄԻ» ՆՈՐ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐ. ՖՈՒՏՈՒՐԻՋՄԸ ԵՎ ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅ ՄԱՄՈՒԸ

Ռուս գրականության հանդեպ հետաքրքրությունը 1910-ական թվականներին չէր սահմանափակվում միայն արձակ և դրամատիկական ժանրերի ստեղծագործություններով: Արևելահայ մամուլը առանձնահատուկ ուշադրությամբ հետևում էր նաև եվրոպական և ռուսական պոեզիա մուտք գործած նորագույն հոսանքների ընթացքին: Դրանց մասին գրվող հրապարակումները և՛ տեղեկատվական, և՛ վերլուծական ուղղվածություն ունեին: Հայ քննադատները հարկ եղած դեպքում ներկայացնում էին իրենց դիտարկումները, վերլուծում այս կամ այն հոսանքի ներկա-

յացուցիչների ստեղծագործությունները, երբեմն էլ կանխորոշում նրանց հետագա ընթացքը: Առանձնապես մեծ էր հետաքրքրությունը ֆուտուրիզմի հանդեպ:

Այս ուղղության հիմնադիրը իտալացի Ֆ. Մարինետտին է: 1909-ին նրա հրապարակած մանիֆեստը կարճ ժամանակ անց լայն արձագանք գտավ եվրոպական երկրներում: Ֆ. Մարինետտիի մասին արևմտահայ պարբերական մամուլում առաջին հոդվածը հայտնվում է մեկ տարի անց. 1910-ին Կահիրեի «Լուսաբեր» թերթի համարներից մեկում հայ ընթերցողին հնարավորություն է ընձեռվում ծանոթանալու «ապագայապաշտությանը» և նրա հիմնադրի առաջադրած դրույթներին¹: Սակայն ֆուտուրիզմի շուրջ խոսակցությունները մամուլում աշխուժանում են 1913, հատկապես 1914 թվականներին, ապա շարունակվում հաջորդ տարիներին ևս: Այս անգամ ակտիվ էին արևելահայ պարբերականները («Հորիզոն», «Մշակ», «Կովկասի լրաբեր», «Գաղութ», «Գաղափար»), որոնց, եվրոպականից զատ, հետաքրքրել էին հիշյալ տարիներին ռուս գրական կյանքում մեծ աղմուկ հանած ֆուտուրիստական տարբեր թևերի (էգոֆուտուրիզմ, կուբոֆուտուրիզմ և այլն) ներկայացուցիչների գեղարվեստական փորձերը: Այդ թերթերում տպագրված հրապարակումները կրում են ժամանակային երկու հատվածների կնիքը՝ 1913–1914 և 1916–1920 թվականներ:

Ֆուտուրիզմի ներկայացուցիչները, առաջին իսկ հայտարարություններից սկսած, զարմանքի և տարակուսանքի ալիք բարձրացրին գեղարվեստի աշխարհում: Նրանց մուտքն ինքնին արդեն ընդդիմություն էր գեղագիտական ընդունված մտածողությանը, գրական մյուս հոսանքներին: Բանավեճի (բանակռվի) մեջ մտնելու մարտահրավերը նետված էր: Եվ պատահական չէ, որ թե՛ եվրոպական երկրներում, թե՛ Ռուսաստանում ֆուտուրիզմի շուրջ ծավալվող քննարկումների արդյունքում մասնակիցները հաճախ բաժանվում էին երկու հակադիր ճամբարների, որոնց անդամները կտրականապես դեմ էին հակառակորդի առաջադրած դրույթներին ու փաստարկներին: Խոսել ֆուտուրիզմի մասին՝ նշանակում էր կա՛մ անվերապահ

¹ Տե՛ս **Ատրուշան**, Գրական քրոնիկ, Ֆ. Թ. Մառնեթթի, «Լուսաբեր», լրագիր ազգային, քաղաքական, տնտեսական և գրական, Կահիրե, 1910, թիվ 201, 5 նոյեմբերի: Ի դեպ, 1910-ին տպագրվել է նաև Հ. Նազարյանցի «Ֆ. Թ. Մառնեթթի և ապագայապաշտութիւնը» գիրքը: 1914-ին Մոսկվայից «Մշակին» գրած իր նամակներից մեկում ուշագրավ տեղեկություն է հաղորդում Ա. Շիրվանզադեն. «Մոտ հինգ տարի սրանից առաջ, երբ ֆուտուրիզմի մասին Ռուսիայում զաղափար չունեին... ես Փարիզից մի հայ լրագրում ավետեցի ֆուտուրիզմի ծննդյան մասին», **Շիրվանզադե**, Նամակներ Մոսկվայից, VII, «Մշակ», 1914, N 34, 16 փետրվարի:

կողմնակից լինել, կան մերժողական կեցվածքով ընդդիմադիր. բացառությունները քիչ էին: Այս երևույթի արձագանքները նկատելի են արևելահայ մամուլում:

1913–1914 թթ. հայ քննադատների տեսադաշտում եվրոպացի, ռուս ֆուտուրիստների, ինչպես նաև ֆուտուրիզմի հետևորդ հայ գրող Կարա-Ղարվիշի (Հակոբ Գենջյան) տեսակետներն էին: Որոշ հոդվածներում հեղինակները չեն զսպում գայթակղությունը՝ հայ ընթերցողին ներկայացնելու հատվածներ հատկապես ռուս ֆուտուրիստների «գլուխգործոցներից»: Համարյա բոլոր հրապարակումներում նկատելի է մի ուշագրավ իրողություն. ֆուտուրիզմի էական կողմերը ներկայացնելուց հետո (որոշ դեպքերում՝ հանգամանորեն) հոդվածագիրներն անմիջապես բերում են հակափաստարկներ, վերլուծում, քննադատում ֆուտուրիստների խոսքերը՝ ելնելով գեղարվեստի ըմբռնման սեփական դիտանկյունից: Այլ խոսքով՝ բնութագրական փաստերին հաջորդում էին առարկությունները, որոնք տվյալ հրապարակմանը հաղորդում էին բանավիճային ներքին ուղղվածություն:

Եվ «Հորիզոնում», և՛ «Մշակում» ու մյուս պարբերականներում ակնհայտ է մերժողական կեցվածքը ֆուտուրիզմի նկատմամբ ընդհանրապես: Հոդվածագիրների քննական մոտեցումներում առկա մի շարք նրբերանգներ նկատի ունենալով՝ փորձենք առանձնացնել նրանց դիտողությունները եվրոպացի, ռուս ֆուտուրիստների և ֆուտուրիզմի հայ ներկայացուցչի տեսակետների վերաբերյալ:

Նախ՝ եվրոպական ֆուտուրիզմի մասին:

Առաջին հրապարակումներից մեկը լույս է տեսել «Հորիզոնի» 1913 թ. N 147-ում (Հ. Բաղդասարյան, Ֆուտուրիզմ, արվեստի և գրականության նորագույն հոսանքը): Մեկ տարի անց «Մշակում» (1914 թ. N 50, 7 մարտի) «Ի՞նչ է ֆուտուրիզմը» վերնագրով ծավալուն հոդված է տպագրում Հ. Սուրխաթյանը: Մինչ այդ «Մշակում» «Նամակներ Մոսկվայից» խորագրով հոդվածաշարում ֆուտուրիզմի և նրա հիմնադրի մասին թերթի ընթերցողներին տեղեկություններ է հաղորդում Ա. Շիրվանզադեն: Մեկ այլ դեպքում «Հորիզոնի» 1914 թ. համարներից մեկում (N 58) ֆուտուրիզմի առիթով, ի թիվս այլ ուղղությունների, իր նկատառումներն է ներկայացնում Ս. Համալյանը:

Եվրոպական ֆուտուրիզմը, ինչպես արդեն նշեցինք, չէր վրիպել արևմտահայ քննադատների ուշադրությունից: Մասնավորապես 1914-ին «Մեհյանում» տպագրած «Արվեստին համար. հեթանոսություն» հրապարակման մեջ Կ. Ջարյանը

հպանցիկորեն անդրադառնում է ֆուտուրիզմին՝ նրա ներկայացուցիչների գեղարվեստական փորձերը գերադասելով Վերածննդի դարաշրջանի արվեստագետների ստեղծագործություններից. «Իրավ է որ եթե համեմատությունը ընենք երկու շարժումներուն, մեր համակրանքը այս վերջիններուն (այսինքն՝ ֆուտուրիստներին – Դ. Պ.) պիտի տանք, վասն զի ասոնք ոչ ոք կընդօրինակեն և լավ թե վատ կաշխատին նոր հասկացողությամբ և նոր ձևերով արտահայտվիլ»²: Ակնհայտ է հեղինակի սուբյեկտիվ մոտեցումը. տվյալ դեպքում նրա նպատակը այլ է, իսկ ֆուտուրիզմին առավելություն տալը դեռ չի նշանակում, որ Ջարյանը ոգևորված էր այս ուղղությամբ: Բայց վերադառնանք արևելահայերին:

Ի՞նչ ընդհանուր մոտեցումներ կան նրանց մեկնաբանություններում:

Հ. Բաղդասարյանը, Ա. Շիրվանզադեն և հատկապես Հ. Սուրխաթյանը առաջին հերթին առանձնացնում են ֆուտուրիզմի մանիֆեստներում տեղ գտած կարևոր դրույթները. Սուրխաթյանն ուղղակիորեն մեջ է բերում նաև մի ամբողջ հատված: «Ի՞նչ է ֆուտուրիզմը» հարցի առնչությամբ հեղինակները մատնանշում են հետևյալ իրողությունները.

ա) Ֆուտուրիստները ատում են անցյալը, արհամարհում են ներկան, ոգևորվում ապագայով,

բ) Երգում են պայքարի գեղեցկությունն ու պատերազմի շառաչը, հայտարարում են, որ մարդկությանն այժմ պետք է միայն մի գեղեցկություն՝ «արագության գեղեցկությունը»,

գ) Ի լուր աշխարհի հայտարարում են, որ իրենք են «կյանքի աղը, տիեզերական մտքի ներկայացուցիչը, հանճարների հանճարը»,

դ) Ատում և արհամարհում են կանանց, քանի որ նրանք՝ իբրև թույլ արարածներ, խոչընդոտում են տղամարդու «ուժի և կորովի հաղթությանը»,

ե) Մերժում են օրենքներն ու սահմանափակումները, փառաբանում քաոսն ու արքայադուրը, երգում «հսկայական ամբոխը», կայարանները, գործարանները,

զ) Դեմ են լեզվի քերականական կանոններին, որոնք համարում են բանաստեղծության թշնամիներ, գտնում են, որ առանց կաշկանդվելու պետք է գործածել գրական նոր ձևեր, նոր խոսքեր ու բառեր,

² Կոստան Ջարյան, Արվեստին համար. հեթանոսություն, «Մեխյան», 1914, թիվ 5, 1 մայիս, էջ 66:

է) Համարում են, որ իրավացի է ցանկացած առաջադիմություն, քանի որ այն շարժում է, կյանք է, պայքար է³...

Այս դրույթներին տրված մեկնաբանություններում առաջնայինը մերժողական կեցվածքն է: Նախ՝ հողվածագիրները փորձում են պարզել, թե գաղափարական առումով ինչ նոր բան են բերել ֆուտուրիստները. պատասխանը ժխտական է: Հ. Բաղդասարյանի կարծիքով՝ «Ֆուտուրիզմը» չի բերում իր հետ նոր կենսահայացք, նոր գաղափարական քարոզ կամ մի նոր ուղի⁴, քանի որ նրանց փիլիսոփայությունը «խղճալի» է: Հ. Սուրխաթյանը նույնպես ընդգծում է «բովանդակ իրականության դեմ» նրանց ըմբոստացման ոչ խորքային բնույթը: Մասնավորապես արվեստի ճյուղերից և ոչ մեկում «ֆուտուրիզմը ինքնուրույնորեն ստեղծագործող ոչինչ չէ արել. ընդհակառակը, նրա բոլոր պահանջների և ըմբոստ որոշումների մեջ մենք անցյալի կնիքն ենք գտնում»⁵:

Հակադրվելու հաջորդ շարժառիթը ֆուտուրիստների հավակնոտ, «ամպագոռգոռ» հայտարարություններն են. դրանք, հայ քննադատների կարծիքով, առավելապես գովազդային բնույթ ունեն: Մասնավորապես Ս. Համայանը գտնում է, որ ֆուտուրիստները, չհասկանալով իրենց «կոչման հիմքը ու նպատակը», դարձել են «ապուշ խեղկատակներ կամ աղմկոտ ռեկլամիստներ»⁶: Հ. Բաղդասարյանը նրանց «շառլատանությանն» է վերագրում առաջ եկած աղմուկն ու հետաքրքրությունը: «Այն, ինչ զուտ ֆուտուրիստական է, կրում է ապլոմբի և ցուցամոլության կնիք»⁷,– հաստատում է Հ. Սուրխաթյանը: Մոսկվայից «Մշակին» ուղարկած «Նամակներում» Շիրվանզադեն նույն տպավորությունն ունի. նա էլ կարծում է, որ ոչ մի նորություն «այնքան չէ թմբկահարել իր մասին, որքան ֆուտուրիզմը: Ռեկլամի կողմից Շուստովն անգամ չի կարող մրցել նրա հետ»⁸:

Անցնելով եվրոպացի ֆուտուրիստների կոնկրետ ստեղծագործություններին՝ օրինակներ համարյա չեն բերվում. առաջին պլանում այդ երկերի գեղագիտական

³ Տե՛ս Հ. Բաղդասարյան, Ֆուտուրիզմ, արվեստի և գրականության նորագույն հոսանքը, «Հորիզոն», 1913, N 147, 5 հուլիսի, **Շիրվանզադե**, Նամակներ Մոսկվայից, «Մշակ», 1914, N 34, 16 փետրվարի, **Սուրխաթյան**, Ի՞նչ է ֆուտուրիզմը, «Մշակ», 1914, N 50, 7 մարտի:

⁴ Հ. Բաղդասարյան, Ֆուտուրիզմ..., «Հորիզոն», 1913, N 147, 5 հուլիսի:

⁵ **Սուրխաթյան**, Ի՞նչ է ֆուտուրիզմը, «Մշակ», 1914, N 50, 7 մարտի:

⁶ **Միմ. Համայան**, Գրական ակնարկներ. Դեպի բնությունը, «Հորիզոն», 1914, N 58, 23 հուլիսի:

⁷ **Սուրխաթյան**, Ի՞նչ է ֆուտուրիզմը, «Մշակ», 1914, N 50, 7 մարտի:

⁸ **Շիրվանզադե**, Նամակներ Մոսկվայից, VII, «Մշակ», 1914, N 34, 16 փետրվարի:

ընկալման հոգեբանական արգելքն է: Վերջինս էլ մղում է հայ հողվածագիրներին կտրուկ գնահատականներ տալու: Հ. Բաղդասարյանը շեշտում է ֆուտուրիստական գրականության անարժեքությունը՝ իբրև փաստարկ բերելով «բոլոր քննադատների միահամուռ վկայությունը», Հ. Սուրխաթյանը այդ գրականության մեջ ստեղծագործական «որևէ արժեքավոր նմուշ» չի տեսնում, իսկ Շիրվանզադեն նորերի «սանձարձակ ինքնավստահությանը» ծանոթանալու համար խորհուրդ է տալիս հայ ընթերցողին կարդալ հատկապես ֆրանսերեն լեզվով լույս տեսնող պարբերականները:

Կա՞ն արդյոք դրական կողմեր եվրոպացի ֆուտուրիստների գործունեության մեջ ընդհանրապես: Հայ քննադատները որոշ նշաններ նկատում են: Սուրխաթյանը դրական է համարում ֆուտուրիզմի ծրագրային մի քանի դրույթներ, Շիրվանզադեն գնահատում է Մարինետտիի հռետորական տաղանդը, հարգանքի արժանի է համարում այն, որ վերջինս «անկեղծորեն հավատում է իր ասածներին և համոզված ֆուտուրիստ է», իսկ Հ. Բաղդասարյանի կարծիքով՝ այս ուղղության դրական կողմը նրա «խիստ որոշ կերպով արտահայտված ազգային-հայրենասիրական բնույթն է»:⁹ Նա հավատացած է, որ եթե ֆուտուրիզմը որոներ «ազգային-կուլտուրական վերածնության խելացի միջոցներ..., եթե թողներ արտաքին, ծևական անմիտ ծամածռություններն ու միմոսական խիզախությունը, ո՛ր գիտե, գուցե և կոչված լիներ պատմական գործ կատարելու գոնե իր հայրենիքում»⁹:

Ուստի ֆուտուրիստների հանդեպ վերաբերմունքն ավելի խիստ է: Եթե եվրոպացիների մասին խոսելիս ուշադրության կենտրոնում նրանց ծրագրային դրույթներն ու տեսական կողմնորոշումներն են, ապա այս դեպքում «Մշակի» և «Հորիզոնի» էջերում տրվում են տեղեկություններ ռուս ֆուտուրիստների ամբարտավան խոսքերի, «խուլիգանական» արարքների մասին, մեջբերվում են նրանց պոեզիան բնութագրող բառաստեղծական տարաբնույթ և արտառոց նմուշներ: Նորաթուխ «աղմկարարները» կոչ էին անում դասականներին (Պուշկին, Դոստոևսկի, Տոլստոյ) գլորել «Ներկայի Շոգենավից», իրենց միջոցառումներին աշխատում էին ամեն կերպ տարօրինակ երևալ. հանդես էին գալիս «ներկված երեսներով, երբեմն ճակատների վրա այս կամ այն կենդանու պատկերը նկարելով,

⁹ Հ. Բաղդասարյան, Ֆուտուրիզմ..., «Հորիզոն», 1913, N 147, 5 հուլիսի:

սովորական զգեստի փոխարեն երբեմն տարօրինակ շորեր հագնելով»¹⁰ և այլն: Հայ հեղինակներին տարակուսանքի մեջ էին գցել հատկապես նորերի բառաստեղծական արտառոց ձիգերը. բնորոշ օրինակ է հետևյալ բանաստեղծությունը. «-ՊօՐ ոցս քօս //ցոպքցՐ//րՍցՎ//Չօ ըՏ ոց//Ր ս ֆջ»¹¹: Այս և նմանատիպ փորձերը «Հորիզոնի» հոդվածագիրը որակում է իբրև «անմիտ երեխայություն», իսկ Հ. Սուրխաթյանը՝ «մտքի և զգացմունքի անթույլատրելի ինքնաբռնաբարություն»: Ի դեպ, վերջինիս հոդվածում բավականին շատ են բանաստեղծական մեջբերումները: Դրանց հիմքի վրա նա մի դեպքում նկատում է, որ ռուս ֆուտուրիստները իրենց գործերում ամենամեծ տեղը հատկացնում են ձևին, մեկ այլ դեպքում, վկայակոչելով համակրանքը հին սլավոներենի նկատմամբ, փաստում է, թե նրանց «ապառնին»՝ ֆուտուրը, անցյալի մեջ է թաքնված, և ի վերջո եզրահանգում, որ ռուս ֆուտուրիստների բառաստեղծական փորձերը ոչնչով չեն տարբերվում հոգեկան հիվանդների «լեզվաբանական գյուտերից»: Քննադատելով նորագույն պոեզիայի ծայրահեղությունները՝ Սուրխաթյանն ինքն էլ ակամա հայտնվում է մյուս բևեռում: Այս առումով ուշագրավ է նույն օրերին «Հորիզոնում» տպագրված այն հրապարակումը, որում տեղեկություն է տրվում Ե. Գոնչագո – Պավլիչենսկայայի՝ Թիֆլիսում կարդացած դասախոսության մասին: Ռուսերենի լեզվական նրբություններին թերևս խորապես ծանոթ չլինելով՝ Սուրխաթյանը փաստորեն անտեսում է այն, ինչին առանձնակի ուշադրություն է դարձնում ռուս քննադատը. «Անցնելով ֆուտուրիզմի գնահատմանը,– գրում է «Հորիզոնի» թղթակիցը,– դասախոսն ասավ, որ այն անպայման ունի շատ բացասական կողմեր, բայց մի առավելություն, որ կարող է ունենալ ֆուտուրիզմը, դա այն է, որ ֆուտուրիստները իրենց գրելու այդ ձևով կարող են նպաստել լեզվի ճոխացմանը և արտահայտությունների կարճացմանը»¹²: Այլ խոսքով՝ լեզվական փորձարարություններին միայն բացասական գնահատական տալը միակողմանի մոտեցում էր:

¹⁰ **Սուրխաթյան**, Ռ՞րն է ռուսական ֆուտուրիզմը, «Մշակ», 1914, N 57, 15 մարտի:

¹¹ «Այս հինգտողյան բանաստեղծության մեջ ավելի շատ է ռուսական ազգայինը, քան Պուշկինի բոլոր երկերում»,– պարզաբանում են ֆուտուրիստ քննադատները, և սա անեկդոտ չէ, այլ փաստ»,– գրում է Հ. Բադդասարյանը (Հ. **Բադդասարյան**, Գծեր ռուս գրականությունից, «Հորիզոն», 1914, N 37, 20 փետրվարի):

¹² **Գ.**, Դասախոսություն ֆուտուրիզմի մասին, «Հորիզոն», 1914, N 35, 18 փետրվարի:

Համեմատելով եվրոպական և ռուսական ֆուտուրիզմի գեղարվեստական որոնումները՝ հայ մամուլն արձանագրում է, որ ռուսներն ավելի առաջ են անցել իրենց «խուլիգանական լոզունգներով» և անտրամաբանական քայլերով: Նրանց «սանձարձակությունը» մտահոգում էր մեր քննադատներին նաև այն առումով, որ չէր բացառվում հիշյալ ուղղության ինչ-ինչ ազդեցությունների՝ հայ գրական կյանք ներթափանցելու վտանգը: Ուստի պատահական չէր հայկական ֆուտուրիզմի միակ ներկայացուցչի (խոսքը 1913–1914 թվականների մասին է)՝ Կարա-Ղարվիշի տեսակետների հանդեպ որդեգրված բացասական դիրքորոշումը:

Մինչ այդ Կարա-Ղարվիշը (Հակոբ Գենջյան) հայ մամուլի էջերում տպագրել էր բանաստեղծություններ, հանդես եկել գրախոսություններով: 1911–1912 թթ. մի շարք պարբերականներում («Մշակ», «Հորիզոն», «Սուրհանդակ») գրախոսվեց նրա «Երվանդ Գոշ» վեպը: Քննադատները նկատել էին ռուս գրողների, մասնավորապես Մ. Արցիբաշևի ազդեցությունը այս ստեղծագործության վրա՝ նաև ավելացնելով, որ հայ հեղինակը «մի սիրուն հակադրությամբ հեռանում է նրանից՝ լավագույն իդեալը դնելով ընթերցողի առաջ հանձին իր հերոսի՝ Երվանդ Գոշի»¹³: Կարա-Ղարվիշի անունը՝ որպես «Հին աստվածներ» դրամայի ռուսերեն թարգմանությունն իրականացնողի, հոլովվում է նաև 1913 թ. մամուլում: «Հորիզոնում» լույս տեսած գրախոսության վերնագիրը բավական խոսուն էր՝ ««Հին աստվածները» այլանդակված» (1913 թ. N 265), իսկ «Բազվի ձայնի» հոդվածագիրը, խստորեն քննադատելով թարգմանությունը, նշում էր, որ ռուսերեն լեզվով Շանթի դրաման «գտել է իր կոպիտ ծաղրանկարը»¹⁴:

1912–1913 թվականներին Կարա-Ղարվիշի հետաքրքրությունների ոլորտում հայտնվում է ֆուտուրիզմը, իսկ արդեն 1914 թ. փետրվարի 16-ին «Մշակը» տեղեկատվություն է հրապարակում Թիֆլիսի Գեղագիտական սալոնում ֆուտուրիզմին նվիրված նրա դասախոսության մասին: «Կովկասի լրաբեր» թերթի նույն օրվա համարում հիշյալ երեկույթին անդրադառնում է նաև երգիծաբան Սալ-Մանը: Մարտի վերջին Կարա-Ղարվիշը երկրորդ դասախոսությունն է կարդում

¹³ **Բենիկ Վարդապետ**, Կարա-Ղարվիշ, Երվանդ Գոշ, «Սուրհանդակ», Թիֆլիս, 1912, N 510, 17 փետրվարի:

¹⁴ **Գրասեր**, **Ռեզո Նաճաճյան** «Բազվի ձայն», 1913, N 145, 28 նոյեմբերի:

Կովկասի հայոց բարեգործական ընկերության դահլիճում կազմակերպված ֆուտուրիստական երեկոյթի ժամանակ, որին անդրադառնում է «Հորիզոնի» թղթակիցը: Մի քանի ամիս անց Նոր Նախիջևանի «Գաղութ» պարբերականը «Հրատապ հարցեր» խորագրի ներքո քննադատության թիրախ է դարձնում հայ գրողի ֆուտուրիստական հակումները:

«Մշակի» տեղեկատվությունը համառոտ է, Կարա-Ղարվիշի դասախոսության դրույթները ներկայացնող տեղեկությունները՝ կցկտուր, թեև այդքանն էլ հնարավորություն է տալիս ենթադրելու, որ նա, ըստ երևույթին, այդ և մարտի վերջին ունեցած ելույթների հիմքի վրա նույն թվականին հրատարակել է իր «Ինչ է ֆութուրիզմը» գրքուկը: «Մշակի» թղթակիցը վերջում ավելացնում է, որ դասախոսությունը առաջ է բերել մտքերի աշխույժ փոխանակություն (մասնակցել են Ա. Աթանասյանը, Հ. Սոլովյանը, Բ. Իշխանյանը, Ա. Ֆեթվաճյանը, Հ. Ակունյանը, Աստ. Երիցյանը և այլք): Անկասկած, ելույթներին ընթացքում հնչել են իրարամերժ կարծիքներ, բխվել են հակադիր տեսակետներ, սակայն հողվածագիրը դրանք չի ներկայացնում, պարզապես մեկ նախադասությամբ փորձում է ամփոփել ընդհանուր տրամադրությունը. «խոսողները ամենքն էլ բացասաբար վերաբերվեցին դեպի ֆուտուրիզմը, անվանելով այդ անհաջող ծնունդ, նյարդային խանգարման արդյունք և այլն»¹⁵:

Կարա-Ղարվիշի երկրորդ դասախոսության առիթով (մարտի 23-ին, Կ. Հ. Բ. Ընկ. դահլիճում) «Հորիզոնի» հաղորդած տեղեկատվությունը քննադատության տարրեր քիչ է պարունակում: Թղթակիցը թեև խոսք է բացում ֆուտուրիստների «տարօրինակությունների» մասին, բայց քիչ հետո մեջբերում է ելույթ ունեցողի պատճառաբանությունը. «Արդարացնելով այդ գրականությունը, ինչպես և մյուս բոլոր տարօրինակությունները..., դասախոսը գտավ, որ դրանք հետևանք են որոնումների»¹⁶: Երեկոյթը այս անգամ վիճաբանությունների առիթ չի տալիս, ավարտվում է երգով, ասմունքով ու պարով:

¹⁵ Մ. Բ., Գեղագիտական սալոնի հերթական երեկոյթը, «Մշակ», 1914, N 34, 16 փետրվարի:

¹⁶ Ա. Գ., Ֆուտուրիստական երեկոյթ, «Հորիզոն», 1914, N 65, 26 մարտի:

Նկատի ունենալով դասախոսությունների և «Ինչ է ֆութուրիզմը» գրքույկի մեջ առկա դրույթների ընդհանրությունը՝ տեսնենք, թե ինչպես է ներկայանում ընթերցողին ֆուտուրիզմի հայ ներկայացուցիչը:

Գրքույկն ունի առանձին խորագրեր, որոնց միջոցով հեղինակը մի շարք հարցերի շուրջ կոնկրետացնում է ասելիքը՝ «Սայաթ-Նովայից դեպի ֆուտուրիզմ», «Իտալական ֆուտուրիզմի ձգտումները գեղարվեստի մեջ», «Ֆուտուրիստների վերաբերմունքը դեպի պատերազմը և կինը», «Բազմապատկված մարդը և մեքենայի թագավորությունը», «Ֆուտուրիստների վերաբերմունքը դեպի սիմվոլիստները» և այլն: Այստեղ իշխողը հակադրության ոգին է՝ մի սկզբունք, որ բնորոշ էր ֆուտուրիստներին ընդհանրապես: Նման մոտեցմամբ՝ Կարա-Դարվիչը հայ կյանքը համարում է «նեխած, հոտած ճահիճ», որտեղ «հայ միտքը հյուծված է, հայ գեղարվեստը թռչնած», իշխողը «սյուրյունների (այսինքն՝ հոտային – Դ. Պ.) հոգեբանությունն» է, իսկ «տաղանդավորությունը և ինքնուրույն մտածողությունը» հալածված են: Այս միջավայրին ուղղություն տվողը անցյալի արժեքներով ապրող (մի բան, որին խիստ դեմ էին ֆուտուրիստները) հայ գրողների ընկերությունն է. վերջինս իր նախագահի (Հ. Թումանյան) գլխավորությամբ «ջանք ու ճիգ թափեց մեր գրականության մեջ աշուղական հոսանք առաջ բերել և իբրև լոզունգ աշուղական գրականության՝ առաջ մղվեց XVIII դարու աշուղ Սայաթ-Նովայի լիրիքական բնույթ ունեցող բանաստեղծությունները...»¹⁷: Սակայն Սայաթ-Նովայից երկու դար հետո ապրող հայի հոգեբանությունը «բոլորովին այլ է», նրան անհրաժեշտ է «նովատորություն» (նորարարություն), որ «հուզում և խռովություն» է առաջ բերում անհատի հոգևոր աշխարհում»:

Այդ նպատակին է կոչված, ըստ Կարա-Դարվիչի, ֆուտուրիզմը:

Գրքույկում հեղինակը բանավեճի մեջ է այն քննադատների հետ, որոնք դեմ էին նորագույն ուղղությանը, թեև անուններ չի տալիս: Այդ հակադրության ֆոնի վրա փորձենք բացահայտել հայ ֆուտուրիստի գեղագիտական դիրքորոշումը հաստատող որոշ միտումներ:

¹⁷ **Կարա-Դարվիչ**, Ինչ է ֆուտուրիզմը, Թիֆլիս, 1914, էջ 18: Հ. Թումանյանը թերևս լուրջ չէր վերաբերվում իրեն ուղղված քննադատությանը, իսկ Կարա-Դարվիչի հասցեին, ժամանակակիցների վկայությամբ, հնչեցրել է հետևյալ երգիծական տողերը. «Վի՛շ, վի՛շ, վի՛շ //Կապելու գիժ, //Կարա-Դարվիչ...», տե՛ս **Անուշավան Չաքարյան**, Ռուս գրողները Անդրկովկասում և հայ գրական կյանքը (1914–1920), Ե., «Սովետական գրող», 1984, էջ 234:

Նախ, Կարա-Ղարվիշը նպատակ ունի հայ ընթերցողին առավել համակողմանի տեղեկություններ տալ ֆուտուրիզմի մասին, քանի որ, ըստ նրա, մեր քննադատները միայն «աննորմալություն» են տեսնում այս ուղղության մեջ: Ըստ երևույթին նա նկատի ունի մամուլում տպագրված այն հոդվածները, որոնց անդրադարձել ենք, ինչպես նաև տարբեր երեկոյաններում արտահայտված բացասական կարծիքները: Հիշենք մասնավորապես ռուս ֆուտուրիստներին Հ. Սուրխաթյանի տված «հոգեկան հիվանդներ» բնորոշումը: Ի հակադրություն նրանց՝ Կարա-Ղարվիշը ֆուտուրիստների, հատկապես ռուսների արտառոց արարքները (երեսները ներկել, դեմքերին կենդանիներ նկարել և այլն) համարում է «բուռն ու անզուսպ» երիտասարդության «մի անմեղ վարմունք», որին պետք է ներողամտությամբ վերաբերվել, քանի որ «դրա մեջը չէ ֆութուրիզմը»¹⁸:

Երկրորդ, նա հանգամանորեն խոսում է հատկապես իտալական ֆուտուրիզմի և նրա հիմնադրի առաջադրած սկզբունքային այն դրույթների մասին, որոնց ինքը համամիտ է: Որոշ դեպքերում այդ դրույթները տեղայնացվում են՝ ի ցույց դնելով հեղինակի քննադատությունը, օրինակ, հայ «պասսեիստների» (անցյալի մարդիկ՝ ֆուտուրիստական եզր է – Դ. Պ.) հասցեին. «Մի՞թե մեր հրատարակիչները նույն պասսեիստները չեն, – գրում է հայ ֆուտուրիստը, – մի՞թե մենք ամբողջ ընկերություններ և կտակված դրամներ չունենք հրատարակելու միմիայն փոշոտված խորենացիներ և Ազաթանգեղոսներ...»¹⁹:

Երրորդ, հայ քննադատներից Հ. Բաղդասարյանը բացասական գծերով է ներկայացնում ֆուտուրիստների «անզուսպ անհատապաշտությունը»՝ նկատելով, որ վերջինիս մեջ, բացի «նախկին հոխորտանքից», որևէ լուրջ բան չկա: Կարա-Ղարվիշի մոտեցումն այլ է: Նա նույնպես նշում է, որ ֆուտուրիստական փիլիսոփայությունը հիմնված է անհատի «ինդիվիդուալիստական մտածողության» վրա, բայց դա ոչ թե թերություն է, այլ առավելություն, քանի որ մարդը «տիեզերքի կենտրոնն է», որի մեջ անդրադառնում է ամեն ինչ: Իսկ այս «ուլտրա-անհատական»

¹⁸ Կարա-Ղարվիշ, Ինչ է ֆութուրիզմը, Թիֆլիս, 1914, էջ 7:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 32:

դիրքորոշումը ֆուտուրիստներին մղում է «դեպի ինքնուրույն մտածողություն, ստեղծագործություն առանց մի որևէ կապի անցյալի հետ...»²⁰:

Չորրորդ, հայ հողվածագիրներին զարմացնում ու զայրացնում էին նաև ֆուտուրիստների ըմբոստացումները լեզվի և նրա քերականական կանոնների դեմ: Նրանք համոզված էին, որ հատկապես ռուսական պոեզիայից մեջբերված նմուշները ընթերցողի ժպիտը միայն կարող են հարուցել: Կարա-Ղարվիշն այս զայրույթն ու ընդդիմությունը վերագրում է հայ մտավորականի քարացած, «մեշչանական» մտածողությանը, որը «խորենացու քերականությունից մինչ օրս ձեռք չի վերցնում և կոտրած մի «ըթի» վերծանված պոչը շատ ավելի թանգ է նրա համար, քան բոլոր գրական և գեղարվեստական հոսանքները...»²¹:

Հինգերորդ, գրքույկում Կարա-Ղարվիշի քննադատության թիրախ են դառնում ոչ միայն հայ քննադատները, այլև բանաստեղծները: Սայաթ-Նովայի հետ կապված մեղադրելով Թումանյանին՝ նա աններելի է համարում նաև «նորագույն բանաստեղծ» Վահան Տերյանի կեցվածքը: Ֆուտուրիստները թեև սիմվոլիստներին համարում էին իրենց ուսուցիչները, բայց այժմ չեն ընդունում, քանի որ վերջիններս ի վիճակի չեղան կտրվել անցյալի ավանդույթներից:

Անուղակիորեն նման մի հրաժարականի ժեստ է անում նաև Կարա-Ղարվիշը՝ մեղադրելով Տերյանին, որը «նորագույն գույնի սփացանելիք հազած և խոզանակը ձեռքը մտավ հայ փոշոտված կատակոմբը և փոխանակ մաքրելու փոշոտված մումիաներին՝ սկսեց նոցա հետ համբուրվել – տրադիցիաները դեռ զորեղ են, ըստ երևույթին, և նորագույն բանաստեղծների մեջ...»²²:

Վեցերորդ, ներկայացնելով ֆուտուրիզմը և նրա տարատեսակները՝ հայ քննադատները (Հ. Բաղդասարյան, Հ. Սուրխաթյան) ի վերջո եզրակացնում են, որ այս ուղղությունը իր հետ «նոր կենսահայացք, նոր գաղափարական քարոզ կամ մի նոր ուղի» չի բերում: Կարա-Ղարվիշն, ընդհակառակը, սկզբից մինչև վերջ ներկայացնելով ֆուտուրիզմն իբրև «նովատորական» հոսանք, հավատում է ոչ

²⁰ Նույն տեղում, էջ 28:

²¹ Նույն տեղում, էջ 56–57:

²² Նույն տեղում, էջ 43:

միայն նրա նոր նվաճումներին, այլև նրանով համակված «հայ գրական գալիք օրերին»:

Իսկ այժմ՝ 1914-ին մամուլում հնչած արձագանքների մասին: Եթե դասախոսությունների առիթով տեղեկատվություններ կային, ապա «Ինչ է ֆուտուրիզմը» գրքույկին անդրադարձող որևէ հրապարակում այդ ամիսներին լույս տեսած պարբերականներում մեզ չհաջողվեց գտնել²³: Մի բան ամեն դեպքում հստակ էր. հայ քննադատների վերաբերմունքը կամ բացասական էր, կամ հեզոնական ֆուտուրիզմի, առավել ևս հայկական ֆուտուրիզմի դրսևորումների նկատմամբ:

«Մշակի» թղթակիցը համառոտ ինֆորմացիայում մի քանի նախադասությամբ ներկայացնելով Հ. Գենջյանի (Կարա-Ղարվիշ) դասախոսությունը՝ նրա տեսակետներից երկուսին անմիջականորեն անդրադառնում է: Նախ, նկատում է, որ դասախոսության ժամանակ բանախոսի կարդացած չափածո գործերը ներկաներին չհուզեցին, «որովհետև ոչ ոք ոչինչ չհասկացավ այն խեղաթյուրված բառերից»²⁴: Մյուս դեպքում հակադրվում է Կարա-Ղարվիշի այն մտքին, թե իբր ֆուտուրիստներն աշխատում են, որ խոսակցության ժամանակ «քիչ էներգիա սպառվի»: Սակայն նրանց բառերն ու նախադասությունները հասկանալու համար ոչ միայն մեծ էներգիա է անհրաժեշտ, «այլև օրեր, շաբաթներ և տասը ֆուտուրիստի բացատրություն. տասն ենք ասում նրա համար, որովհետև ֆուտուրիստներն էլ իրար չեն հասկանում և տարբեր են»²⁵:

Կարա-Ղարվիշի դասախոսության հաջորդ արձագանքը երգիծաբան Սալ-Մանի տպագրած ֆելիետոնն էր «Կովկասի լրաբեր» թերթում: Հեղինակը երգիծում է ոչ միայն դասախոսության դրույթները, այլև երեկույթի ողջ ընթացքը, մեջբերում ֆուտուրիստական բանաստեղծության նմանությամբ գրված «գոհարներ»²⁶: Մեկ-

²³ Ս. Համալյանի փոքրիկ հոդվածում խոսվում է Կարա-Ղարվիշի հայ ֆուտուրիստի մասին, սակայն գրքույկի անունը չի տրվում: Մեկ այլ անգամ՝ «Հովիտ» շաբաթաթերթում, «Նոր լույս տեսած հրատարակություններ» գրքերի ցանկում պարզապես նշվում է, որ լույս է տեսել՝ «71. Կարա-Ղարվիշ, «Ի՞նչ է ֆուտուրիզմը», 15 կ.», «Հովիտ», Թիֆլիս, 1915, N 14, էջ 221:

²⁴ Ս. Բ., Գեղագիտական սալոնի հերթական երեկույթը, «Մշակ», 1914, N 34, 16 փետրվարի:

²⁵ Նույն տեղում:

²⁶ Հեղինակը մասնավորապես Կարա-Ղարվիշին է վերագրում հետևյալ «կլասիքական» բանաստեղծությունը. «Ատատ պատատ շամամ դուլ //Շամ շուլագին մի դամբուլ//Դամբուլ խիար ոտդ փիս...», Սալ-Ման, Հայկական ֆուտուրիզմ, «Կովկասի լրաբեր», Թիֆլիս, 1914, N 33, 16 փետրվարի:

երկու նախադասությամբ միջոցառման մասնակիցների բացասական կարծիքները ներկայացնելով՝ Սալ-Մանն այնուհետև ուշագրավ մի տեղեկություն է հաղորդում. «Պ. Գենջյան այդքան բան լսելուց հետո, Պետրոս առաքյալի նման ուրացավ ֆուտուրիստներին և հայտարարեց որ ինքը իսկի էլ ֆուտուրիստ չի, այլ դեորեալիստ»²⁷: Երգիծա՞նք էր սա, կատա՞կ, թե՞ իսկություն: Խնդրի մեջ պարզություն է մտցնում հենց իր՝ Կարա-Ղարվիչի նամակը, որ տպագրվել է կարճ ժամանակ անց նույն թերթում (փետրվարի 26-ին): Նամակագիրը թյուրիմացություն է համարում իրեն ֆուտուրիստ որակող լրագրողների կարծիքը հետևյալ պատճառաբանությամբ. «Ինքս իմ գրական գործունեության մեջ նեո-ռեալիստ լինելով՝ այնուամենայնիվ մեծ նշանակություն եմ տալիս ֆուտուրիզմի բարոյական-կուլտուրական դիրքին, բոլորովին միևնույն ժամանակ չընդունելով նրա էստետիկան, որը ինձ համար առայժմ գոնե անըմբռնելի է թվում»²⁸: Սալ-Մանի վերոհիշյալ հաղորդումը փաստորեն իրական հիմքեր ունի և Կարա-Ղարվիչի դիրքորոշման մեջ դեռևս առկա ներքին հակասականության վկայությունն է: Բանավեճերի ժամանակ նման պահվածքը ոչ միայն կասկածի տակ է դնում բանախոսի իմացական կարողությունները, արժեզրկում նյութի կարևորությունը, այլև հոգեբանորեն անհամակրելի է դարձնում նրան ընդդիմադիր կողմի և լսարանի առջև: Շուտով (արդեն մարտ-ապրիլ ամիսներից) Կարա-Ղարվիչը ավելի աշխույժ գործունեություն է ծավալում ֆուտուրիզմի քարոզչության ուղղությամբ:

Նրա դեմ հաջորդ հողվածը լույս տեսավ մի քանի ամիս անց: Հեղինակը (Ս. Համալյան) հայ գրական կյանքում ֆուտուրիզմի հայտնվելը համարում է ոչ այնքան ծիծաղելի, որքան ցավալի երևույթ: Եթե Եվրոպայում, Ռուսաստանում այս ուղղության սկզբնավորման համար պատճառներ և «պատմական արդարացում» կարելի է գտնել, ապա, ըստ Ս. Համալյանի, ֆուտուրիզմի ներկայությունը հայ գրականության մեջ «առնվազն զարմանալի է», քանի որ վերջինս նույնիսկ «ռեալիզմի շրջաններից» դուրս չի եկել: «Ո՞ր է հայ կյանքի, հայ գրականության, հայ գեղարվեստի մեջ այն հողը, որ հնարավոր լիներ ցանել այդ նորագույն, անհեթեթ և, առանց պատմական

²⁷ Նույն տեղում:

²⁸ **Հակովբ Գենջյան**, «Նամակներ խմբագրության» խորագրի ներքո, «Կովկասի լրաբեր», 1914, N 41, 26 փետրվարի:

հետևողության, անմիտ ընթացքը: Այդպիսի հող չկա և հազիվ թե լինի մի օր»²⁹: Ուստի և հայկական ֆուտուրիզմը նա համարում է մի «կատարյալ «բոշբողագություն», իսկ նրա ներկայացուցիչ Կարա-Ղարվիշին՝ «ժամանակակից Հերոստրատներից» մեկը:

Ֆուտուրիզմի մասին խոսակցությունները արևելահայ մամուլում շարունակվեցին նաև 1916–1920 թվականներին: Առիթն այս անգամ ռուս ֆուտուրիստների հաճախակի այցելություններն էին Անդրկովկաս, Թիֆլիսի հասարակական ակումբներում նրանց ունեցած ելույթները: Դեռևս 1914թ. մարտի վերջին Թիֆլիսի գրական կյանքում որոշակի աշխուժություն է մտցնում ռուս ֆուտուրիստ եռյակի (Դ. Բուռյուկ, Վ. Մայակովսկի, Վ. Կամենսկի) առաջին այցը: Նկատենք, որ այդ օրերին մշտապես նրանց կողքին է եղել Կարա-Ղարվիշը: Հետագայում, իսկ ավելի կոնկրետ՝ 1916–1918 թվականներին Անդրկովկաս այցելելով՝ տարբեր երեկույթներում հասարակության առջև ելույթներ են ունենում նաև ռուս նշանավոր ֆուտուրիստներ Ի. Սևերյանինը, Ա. Կրուչոնիխը, Ի. Ջդանևիչը և ուրիշներ: Նման միջոցառումները մեծացնում են հետաքրքրությունը ֆուտուրիզմի հանդեպ³⁰:

Հայ մամուլում այս ուղղության և նրա հետևորդների գործունեության շուրջ քննարկումներն աշխուժանում են 1916 թ. աշնանը, երբ Անդրկովկասի քաղաքներում վերստին հայտնվում է Վ. Կամենսկին մեկ այլ ֆուտուրիստի՝ Վ. Գոլցշմիդտի հետ: Ուշագրավ են հատկապես սեպտեմբերին նրանց ունեցած երեք ելույթների արձագանքները:

Սեպտեմբերի 8-ին տեղի ունեցած առաջին երեկոյի մասին «Մշակ» թերթում իր զայրույթն ու տարակուսանքն է հայտնում «Գեղարվեստ» ամսագրի խմբագիր Գ. Լևոնյանը³¹: Մի քանի օր անց հնչակյանների «Գաղափար» թերթում Ե.

²⁹ Մ. Համայան, Հրատապ հարցեր, «Գաղութ», գրական, քաղաքական և հասարակական շաբաթաթերթ, Նոր մախիթևան, 1914, N 19, 8 հունիսի:

³⁰ Ավելի մանրամասն տե՛ս Անուշավան Չաքարյան, Ռուս գրողները Անդրկովկասում և հայ գրական կյանքը (1914–1920) գիրքը, Ե., «Սովետական գրող», 1984, էջ 9–47:

³¹ Գ. Պլլոյանը իր «Հայկական ապագայապաշտություն, Կարա Ղարվիշի առթիվ» հոդվածում («Կայք», գրականության տարեգիրք, 3, Փարիզ, 1993) «Մշակում» տպագրված «Պատերն ինչու՞ չեն բողոքում» հրապարակումը վերագրում է Լեոյին (էջ 104): Իրականում Գ. Լ.-ն Գարեգին Լևոնյանն է, որն այդ տարիների մամուլում, այդ թվում նաև՝ «Մշակում» հաճախ հանդես էր գալիս Գ. Լ. ստորագրությամբ. տե՛ս Բ. Մ. Հովակիմյան, Հայոց ծածկանունների բառարան, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 2005, էջ 107:

Ջիվանշիրյանը հանդես է գալիս ֆուտուրիստ երկուսի խիստ քննադատությամբ: Այնուհետև «Մշակի» սեպտեմբերի 24-ի համարում Գ. Լևոնյանի հրապարակմանը նամակով պատասխանում է Կարա-Ղարվիշը:

Ի՞նչն էր զայրացրել «Մշակի» և «Գաղափարի» գրախոսներին:

Նախ, երկուսն էլ դեմ են այն նորամուծություններին, որոնցով հանդիսականներին փորձել էին շշմեցնել ֆուտուրիստները: Ե. Ջիվանշիրյանը մասնավորապես գրում է. «Բարձրանում է վարագույրը և... բացվում է մի տարօրինակ, երևի ֆուտուրիստական, տեսարան,— բեմը զարդարված է (! ?) գույնզգույն, ճլպտուն կտորներով»³²:

Նորամուծություններից ամենաարտառոցը գլխով «տախտակներ կտրատելու» գործողությունն էր, որով հանդիսականներին փորձել էր աշխուժացնել «կյանքի ֆուտուրիստ» Վ. Գոլցշմիդտը. «Փիա՛ա... Պատերն ինչո՞ւ չեն բողոքում»³³,— զայրացած և տարակուսած բացականչում է Գ. Լևոնյանը: Նրան հատկապես վրդովել էր այն հանգամանքը, որ նման «օյինբազություններ» տեղի էին ունենում Թիֆլիսի Արտիստական թատրոնում, որի բեմի վրա հանդիսատեսը սովոր էր տեսնել գեղարվեստական բարձրարժեք ներկայացումներ:

Երկու գրախոսների կարծիքով՝ բանախոսների ելույթներում բացակայում է լրջությունը, փոխարենը դրանք լի են «անհեթեթություններով», հակասական մտքերով ու կոչերով: Սակայն հիմարը նրանք չեն, գրում է «Մշակի» հոդվածագիրը. «Ընդհակառակը, նրանք են հասարակությանն հիմարի տեղ դրել, «ծեռք են առել» մեզ ու ծաղրում են: Պատահել է նույնիսկ, որ բեմից հանդիսականների երեսն ի վար պոռացել են.

«Էշեր, ավանակներ, ոչխարներ»: Եվ դահլիճը քա՛հ-քա՛հ ծիծաղել է»³⁴:

Այս քննադատները չեն ժխտում ֆուտուրիզմն ընդհանրապես: Եվրոպական գեղարվեստին քաջատեղյակ Գ. Լևոնյանի կարծիքով՝ ֆուտուրիզմը Եվրոպայում «բոլորովին այլ բան է» և զգալիորեն տարբերվում է ռուսների

³² Ե. Ջիվանշիրյան, Գասախոսություն, «Գաղափար», գրական, հասարակական, քաղաքական և տնտեսական օրաթերթ, Թիֆլիս, 1916, N 71, 14 սեպտեմբերի:

³³ Գ. Լ., Պատերն ինչո՞ւ չեն բողոքում, «Մշակ», 1916, N 202, 11 սեպտեմբերի:

³⁴ Նույն տեղում:

հաղորդել: Բայց այնուհետև խորանալով նրանց ելույթների, առաջադրած գաղափարների վերլուծության մեջ՝ ըստ էության որևէ դրական բան չի տեսնում:

Էդիլյանին առաջին հերթին հիասթափեցրել էր այն, որ թե՛ Կամենսկու և թե՛ Վ. Գոլցշմիդտի դասախոսությունները առավելապես գեղեցիկ բառերի շարան են, «առանց ներքին հարուստ բովանդակության»: Ապա անդրադառնում է ելույթում հնչած մտքերից մի քանիսին: Վ. Գոլցշմիդտի՝ «Ֆուտուրիստները ձգտում են, որքան կարելի է քիչ կարդալ» արտահայտությունը հողվածագրի զարմանքն ու խղճահարությունն է հարուցում: Բացասական է վերաբերմունքը նաև իրենց «ապագա, նոր գեղարվեստի հիմնադիրներ» համարող հայտարարությունների հանդեպ: Անցյալի նկատմամբ մերժողական վերաբերմունք ունեցող շարժումը, ըստ Էդիլյանի, «քանդող կարող է լինել, բայց ոչ շինող-ֆուտուրիզմը եթե հաջողություն գտնի, նրա հաջողությունը շատ-շատ քանդելու մեջ կլինի...»³⁸: Եվ վերջապես, ուշագրավ են նաև ֆուտուրիստների «հոգեբանական հիմնավորումների» շուրջ հողվածագրի արած դիտողությունները: Կյանքը բնութագրվում է արագ ու շարժուն ռիթմով, ուստի բանաստեղծն այն պետք է երգի «իր անհանգիստ վիճակների» մեջ. ֆուտուրիստների այս մոտեցմանը Էդիլյանը սկզբունքորեն դեմ է: Առանց այն էլ կյանքը անհանգիստ ու «ջղայնացնող» է, իսկ քանի որ մարդու հոգևոր աշխարհը «կոնտրաստների վրա է հիմնված», նա կցանկանա «խաղաղ, ներդաշնակ, բայց ուժեղ գեղարվեստ»³⁹:

Ֆուտուրիստ երկուսին նվիրված երրորդ երեկույթին (Տ. Նազարյանի Գրական-գեղարվեստական սալոն) անդրադառնում են «Մշակը»՝ երկու անգամ, և «Գաղափարը»: Վերջինս նորից արտահայտում է իր բացասական վերաբերմունքը, բանախոսներին անվանում «սանձարձակ ազատամիտներ», «որոնք «եսի», անհատական անզուսպ տենչանքների-ուրախության, զվարճության պաշտամունքի երկրպագուներ լինելով՝ արհամարհում են գիտական-պատմական սոցիալական բոլոր տվյալները»⁴⁰:

³⁸ Գ. Էդիլյան, Ֆուտուրիստների դասախոսությունը, «Հորիզոն», 1916, N 213, 24 սեպտեմբերի:

³⁹ Նույն տեղում:

⁴⁰ «Զրոնիկոն», «Գաղափար», Թիֆլիս, 1916, N 80, 5 հոկտեմբերի:

«Մշակի» հրապարակումներից առաջինը ոչ մեծ տեղեկատվություն է, իսկ երկրորդը, ինչպես պարզեցինք, արտատպված է «Տարագ» հանդեսի 1916 թ. 8–10-րդ համարից, թեև թերթը որևէ հղում չի անում: Առաջինում նկատելի է հեղինակի տարակուսանքը հայ ֆուտուրիստ Կարա-Ղարվիշի «հակասություններով լիքը» ելույթի նկատմամբ, որի ասածները «ֆուտուրիզմի հետ ոչ մի կապ չունեին»: Փոխարենը համակրանքով է խոսում Վ. Կամենսկու մասին, որի բանախոսության մեջ «չկար, համենայն դեպս, այն վուլգար ծայրահեղությունը, ինչ որ առհասարակ վերագրվում է ֆուտուրիստներին և ինչ որ իսկապես հատուկ է ռուս ֆուտուրիստներին...»⁴¹: Դասախոսություններից հետո տեղի ունեցած «գրույցի» մասնակիցների անունները հիշատակելով՝ թղթակիցը, ցավոք, նրանց կարծիքները չի ներկայացնում:

Դժվար է կռահել, թե ինչ նկատառումներով է «Մշակը», կրկին անդրադառնալով նույն երեկույթին, արտատպել «Տարագի» հոդվածը: Նրանում առկա հիացմունքը, ֆուտուրիստներին գովերգող բարձրագոչ բառերն ու ճռճռան նախադասությունները վկայում են, որ հեղինակը քննական լրջմիտ մոտեցում չունի: Իր ուղղվածությամբ այս հոդվածն ասես հակադրվում էր նախորդին:

«Մշակի» և «Գաղափարի» հրապարակումներում հաղորդվում է ուշագրավ մի նորություն. հայտնվել էր երկրորդ հայ ֆուտուրիստը, սակայն նրա անուն-ազգանունը չի հիշատակվում: Ֆուտուրիստների ակտիվությունը, հասարակության ուշադրությունը իրենց վրա սևեռելու փորձերը այդ օրերին «Գաղափար» թերթում երգիծել է «Ֆուտուրիստը» ֆելիետոնի հեղինակը:

Նյութն ունի անանուն մի հերոս, իսկ կոնկրետ թիրախ ընտրվել է հայկական ֆուտուրիզմի ներկայացուցիչ Կարա-Ղարվիշը: Ծաղրելով նրա պոեզիայի երկրպագուի խոսքի և արարքների անհեթեթությունը՝ հեղինակը միաժամանակ մեջ է բերում բանաստեղծական նմուշներ, որոնցից մեկն, ի դեպ, Կարա-Ղարվիշինն է.

«Շրեշ բլուր»...

Կարաբալախ ձամբալան, կարաբալախ ձամբալան,

Դուբլախ, դուբլախ. գալիս է նորեն, նորեն,

Արևելքի մութերեն.

⁴¹ Բ., Գրական-գեղարվեստական սալոնում, «Մշակ», 1916, N 220, 4 հոկտեմբերի:

Շրեշ բլուրեն, կոնտի կլորեն

Լույսն է գալու, արև ծագելու

Կարաբալախ, ծամբալախ, դուբլախ, դուբլախ

Կանչում է նորեն, արևելքի մութերեն.

Հեր իմ բար, անտիեն եկար,

Կարաբալախ ծամբալան, կարաբալախ ծամբալան⁴²:

Բանաստեղծությունը, որ Կարա-Ղարվիշն անվանել է «պոեմա»՝ «Ղարվիշների պարը» ենթախորագրով, առաջին անգամ հրատարակվել է 1914-ին իբրև «Ֆուտուրիստական բացիկ»: Այդ մասին, ինչպես «Ինչ է ֆուտուրիզմը» գրքույկի պարագային, տեղեկացնում է «Հովիտ» շաբաթաթերթը: Լույս տեսած գրքերի ցանկի 53-րդ կետում նշված է. «Կարա-Ղերվիշ «Շրեշ բլուր» հայ կուբիզմ ֆուտուրիզմի օրինակ է»⁴³: Հայ ֆուտուրիստի մի շարք բանաստեղծություններ տպագրվել են նաև այդ տարիների մամուլում, մասնավորապես «Հայկաշեն», «Գեղարվեստ», «Հայրենիք» պարբերականներում: «Ֆուտուրիստական բացիկներից» զատ (սրանց ընդհանուր խորագիրն է «Դեպի նոր բարձունքներ) Կարա-Ղարվիշն ունի այսպես կոչված՝ «անդրմտային լեզվով» գրված բանաստեղծություններ⁴⁴, որոնց հաճախ կարելի է հանդիպել Վ. Խլեբնիկովի, Ա. Կրուչոնիխի, Ի. Ջոհանկիչի պոեզիայում: Ֆուտուրիստական աշխարհայեցողությունն առկա է նաև Կարա-Ղարվիշի արձակում, մասնավորապես 1917-ին լույս ընծայած «Կյանքի ջութակը» վիպակում, որը, որքան մեզ հայտնի է, արևելահայ մամուլում չի գրախոսվել⁴⁵:

⁴² **A. Zemrout**, Ֆուտուրիստը, «Գաղափար», 1916, N 84, 14 հոկտեմբերի:

⁴³ «Հովիտ», Թիֆլիս, 1915, N 14, էջ 221:

⁴⁴ «Անդրմտային լեզվի» և ընդհանրապես Կարա-Ղարվիշի չափածոյի մասին ուշագրավ դիտարկումներ ունի Գ. Պըլտյանն իր «Հայկական սպագայապաշտություն» ուսումնասիրության մեջ, «Կամ», հանդես վերլուծական, N 6, Լոս Անջելես, 2005, էջ 172–186: Վերջինիս կից նա հրատարակել է նաև բանաստեղծի մի շարք բացիկներ և անտիպ էջեր: «Անդրմտային լեզվով» գրված բանաստեղծություններից մեկը հետևյալն է.

Ճախեր ի ճախ
Բռներ ի քախ
Լուեր ի լուր
Ստեր ի փուտ
Փարփարք ի փարք
Չարփարք ի գարք
Ֆուրթեր ի ֆարֆր
Չուրթեր ի զարֆր (էջ 225):

⁴⁵ «Մշակ» թերթի 1917 թ. հուլիսի 5-ի համարում (թիվ 137) տպագրվում է ընդամենը փոքրիկ մի ծանուցում. «Լույս տեսավ Կարա-Ղարվիշի նոր վիպ. աշխատ., Կյանքի ջութակը, գինը մեկ լուր., վաճ. բոլոր գրավ. մոտ» (կրճատումները խմբագրությանն են – **Գ. Պ.**): Մեկ այլ անգամ, գրողին բնութագրելիս, գրքույկի անունը հիշատակում է Վ. Կամենսկին, նկատելով, թե նա «լուսավոր տաղանդավոր գլուխ է («Կյանքի

Ռուս ֆուտուրիստները Անդրկովկասում շարունակում են ակտիվ գործունեություն ծավալել նաև 1917–1920 թվականներին, սակայն արևելահայ մամուլի անդրադարձը թույլ էր: Հիմնականում փոքր լուրեր են հաղորդվում նրանց կազմակերպած երեկույթների, կարդացած դասախոսությունների և այս կամ այն ստեղծագործության մասին: Այս տարիներն ընդհանրապես աննպաստ էին արվեստի, գրականության հիմնահարցերի շուրջ ծավալուն քննարկումներ կազմակերպելու համար, քանի որ մամուլի էջերը հագեցած էին Ռուսական կայսրության տարածքում ընթացող քաղաքական-հասարակական բուռն իրադարձությունների լուսաբանումներով:

Երեկույթներում ռուս ֆուտուրիստների պոեզիայի ընթերցումը, նրանց բանաստեղծական ժողովածուների հայտնվելը հայ ընթերցողի սեղանին, ֆուտուրիզմի գաղափարներին ու տեսակետներին անմիջականորեն հաղորդակցվելը, այնուհանդերձ, իր որոշակի հետքը թողել էր հայ երիտասարդ բանաստեղծների ստեղծագործական կողմնորոշումների վրա: 1918–1919 թվականներից Կարա-Ղարվիշն այլևս միայնակ չէր: Ռուս ֆուտուրիստների նմանողությամբ բանաստեղծություններ է սկսում գրել Ա. Վշտունին, Գ. Աբովը 1919-ին լույս է ընծայում «Միայն կինը» չափածո գրքույկը, որի վրա ակնհայտ է մասնավորապես Իգոր Սևերյանինի գեղագիտական ըմբռնումների և թեմատիկ ու ոճական մտահղացումների ազդեցությունը: 1920–1922 թվականներին ֆուտուրիստական աշխարհընկալման որոշ տարրեր, լեզվաոճական և տաղաչափական յուրահատկություններով հանդերձ, ներթափանցում են նաև Ե. Չարենցի պոեզիա: Պատահական չէ, որ այս երեք բանաստեղծներն այնուհետև միավորվեցին և 1922-ին հռչակեցին Երեքի դեկլարացիան, որի առաջադրած գաղափարական, գեղագիտական մի շարք դրույթներ ընդհանուր կողմեր ունեին ֆուտուրիստների ծրագրային հայտարարությունների հետ: Խորհրդրային առաջին տարիներին ֆուտուրիզմի և նրա ներկայացուցիչների առջև ծառայան լուրջ դժվա-

ջութակ»-ի հեղինակը), արեգակնային ընկերը մեր ֆուտուրիստական օրերի»: Վ. Կամենսկու, ինչպես նաև մի շարք այլ ֆուտուրիստների տեսակետները իր մասին Կարա-Ղարվիշը մեկտեղել և 1920-ին տպագրել է Թիֆլիսում լույս տեսնող «Աշխատավոր» թերթում (N 1), «Օտարագգի նշանավոր բանաստեղծների կարծիքները երգամարտ – Հայ Գուսան Կարա-Ղարվիշի մասին» խորագրի ներքո:

րություններ, որոնց քննությունը, սակայն, դուրս է մեր ուսումնասիրության շրջանակներից⁴⁶:

1913–1920 թթ. արևելահայ մամուլում գրական այս հոսանքին նվիրված հրապարակումները իրենց ներքին փոխկապակցությամբ նկատելի են դարձնում հետևյալ ընդհանրական իրողությունները:

Ժամանակային երկու հատվածների (1913–1914 և 1916–1920 թթ.) համար հատկանշական է թերևս այն, որ ֆուտուրիզմը հիմնականում դիտվում էր իբրև հայ գրական կյանքին խորթ երևույթ, ուստի հողվածների մեծ մասում տիրապետող մերժողական կամ հեգնական կեցվածքն է: Դրա հետ մեկտեղ, եթե առաջին շրջանում ակնհայտ է դիրքորոշումների միակողմանիությունը, ապա երկրորդ շրջանում, երբ հաճախակի են դառնում ֆուտուրիստների դասախոսություններն ու ելույթները, կտրուկ գնահատականները մեղմանում են, այս ուղղության տարօրինակ դրսևորումները (հատկապես ռուսական ֆուտուրիզմի) սկսում են առանձնապես չզարմացնել հայ ընթերցողին կամ հանդիսականին: Ֆուտուրիզմը, որքան էլ այն արտառոց լիներ, հանձինս իր տաղանդավոր ներկայացուցիչների (ինչպես Եվրոպայում, այնպես էլ Ռուսաստանում)՝ ժամանակի գրական գործընթացները հարստացնում էր նորի որոնումներով:

Առաջին շրջանում հայ մամուլի էջերում գերիշխող են այս ուղղությանը նվիրված և մերժողական կեցվածքով բնորոշվող տեսական հրապարակումները, որոնց ուշադրության կենտրոնում եվրոպական և հատկապես ռուսական ֆուտուրիզմն էր: Նույն տեսական մակարդակով իր «Ինչ է ֆուտուրիզմը» գրքույկում տիրող մտայնությանն ընդդիմանում է Կարա-Ղարվիշը: Երկու կողմին էլ բնորոշ են ծայրահեղ գնահատականները, փոխադարձ մեղադրանքների ընթացքում բացասականի վրա սևեռվելու և դրականն անտեսելու ընդգծված միտումը:

Երկրորդ շրջանում գերիշխող են Անդրկովկասում ռուս ֆուտուրիստների այցելությունները ներկայացնող հողվածներն ու լուրերը՝ կոնկրետ նյութի մատուցման յուրահատկություններով հանդերձ:

Այս համապատկերում ուշագրավ իրողություն է ֆուտուրիզմի և հայ գրականության փոխառնչության խնդիրը: Արդեն իսկ խոսում է այն փաստը, որ մինչև

⁴⁶ Հայ գրականագիտությունը բազմիցս անդրադարձել է այս շրջանի գրական կյանքին, իսկ Կարա-Ղարվիշի 20-ականների գործունեության մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Գրիգոր Պըլտյան, Հայկական

1916 թվականը հայկական ֆուտուրիզմը, ինչպես շարունակ նշվում էր մամուլում, ուներ միայն մեկ ներկայացուցիչ: Կարա-Ղարվիշը՝ տեսաբան, հռետոր և բանաստեղծ, համառորեն քարոզում և

պաշտպանում էր իր ուղղության սկզբունքները: Նրա ջանքերը, սակայն, հետևորդներ ունենալու առումով առանձնապես արդյունք չտվեցին. Կոռնակ Հովսարժյան, Ջալյան, Խենթ և նման անունները հայ ընթերցողին ոչինչ չեն ասում: 1918–1920 թվականներին ֆուտուրիստական հովերով տարված հայ երիտասարդների (Գ. Աբով, Ե. Չարենց, Ա. Վշտունի) գրական փորձերը հիմնականում ռուսական ֆուտուրիզմի ազդեցությունն էին կրում, իսկ քիչ անց՝ 1922-ին, նրանք մերժում են նաև Կարա-Ղարվիշին⁴⁷: Վերջինիս գրական գործունեությունը, ինչպես նաև ֆուտուրիզմի մասին հայ քննադատների, արևելահայ մամուլի գնահատականներն ի մի բերելով՝ կարելի է եզրակացնել. 20-րդ դարասկզբի հայ գրականությունը չգնաց նոր հոսանքին ընդառաջ (խոսքն, ի դեպ նախախորհրդային շրջանի գրականության մասին է): Լա՞վ էր դա, թե՞ վատ, այլ հարց է, էականը տվյալ դեպքում այն է, որ ազգային մտածողության, հոգեբանության խորքային շերտերում ձևավորված գեղարվեստական ավանդները հիմնականում շփման եզրեր չունեին ֆուտուրիզմի գեղագիտական համակարգի և նրա սկզբունքների հետ: Միակ ընդունելին թերևս նորի, առաջադիմականի ուղղությամբ շարունակ հնչող հայտարարություններն էին, սակայն այստեղ էլ գեղարվեստական մակարդակում ի հայտ եկած գրական երկերն իրենց արտառոց դրսևորումներով վանում էին դասական արվեստի չափանիշներով սնված ընթերցողին: Պատահական չէ, որ ֆուտուրիստների երեկույթներին (հատկապես 1916–1918 թվականներին. այդ մասին հաճախ վկայում են հոդվածագիրները) մասնակցում էր մեծ մասամբ «թամաշայի» կամ «օյինբազությունների» սիրահար բազմությունը, իսկ լուրջ քննարկումների պարագային, ինչպես արդեն նշել ենք, գերիշխողը բացասական կարծիքն էր:

Ուշագրավ է նաև մեկ այլ իրողություն. դարասկզբի հատկապես առաջին տասնամյակում հայ մամուլը չէր թաքցնում իր մերժողական կեցվածքը Եվրոպայից ներթափանցած մեկ այլ ուղղության՝ սիմվոլիզմի հանդեպ: Վերջինիս հետ հայ

ապագայապաշտություն ուսումնասիրությունը; «Կամ», հանդես վերլուծական, N 6, 2005, էջ 154–172:

⁴⁷ 1922-ին Երեքի դեկլարացիայի անդամները գրում են. «Կարա-Ղարվիշն «իսկի էլ ֆուտուրիստ չէ, չնայած որ կուրծք է ծեծում ֆուտուրիզմի պաշտպանության համար...» (տե՛ս **Գրիգոր Պրլտյան**, Հայկական ապագայապաշտություն..., «Կամ» հանդես, էջ 156):

գրականության առնչությունները, սակայն, այլ ընթացք ունեցան: Տվյալ դեպքում մեր խնդիրը չէ հիշյալ հոսանքների գեղագիտական համակարգերի համեմատական քննությունը, պարզապես նկատենք, որ սիմվոլիզմի ներկայությունը հայ գրական կյանքում նշանավորվեց գեղարվեստական լուրջ նվաճումներով՝ իր մեջ ներառելով արևելահայ և արևմտահայ խոշորագույն գրողների բազմաթիվ ստեղծագործություններ, այնինչ ֆուտուրիզմի հայ ներկա

յացուցիչը փաստորեն տարիներ շարունակ ստիպված էր հանդես գալ և՛ իբրև տեսաբան, և՛ իբրև բանաստեղծ:

Հայաստանում խորհրդային կարգեր հաստատվելու առաջին տարիներին ֆուտուրիզմը շարունակում է մնալ գրողների և քննադատների ուշադրության կենտրոնում: Սակայն ժամանակներն այլ էին, ուստի խորհրդահայ պարբերականներում այս ուղղության շուրջ ծագած բանավեճերն ընթանում էին գեղագիտական նոր հայացքների ու նոր կարգախոսների թելադրանքով:

* * *

Այսպիսով, սիմվոլիզմի, գրական նորագույն ուղղությունների մուտքը հայ գրականություն ուղեկցվում է բանավիճային քննարկումների տևական մի ընթացքով, որ ձևավորում է նաև ընդհանրական իրողություններ:

Նախ, շարունակվում է բախումը (որոշ դեպքերում՝ ավելի բուռն ու անզիջում) ազգային և օտար գեղագիտական ըմբռումների միջև: Ի տարբերություն ռեալիզմի, որն իր սկզբունքային դրույթների առումով դարասկզբին արդեն հղկված ուղղություն էր, նորագույն հոսանքները մատուցում էին արժեքներ, որոնց հանդեպ «ներսի հայացքը» թերահավատ էր և զգուշավոր: Կրկին առկա էր ինքնության ազգային բևեռի խաթարման վտանգը: Սրանով պետք է բացատրել տեսական հարցերի շուրջ ծագած բանավեճերի առատությունը (դրանց ստեղծագործական յուրացումը ժամանակ էր պահանջում) պարբերականների էջերում, նաև՝ հայ գրողի, քննադատի տարբերակված մոտեցումը նույն ուղղության, մասնավորապես սիմվոլիզմի օտար և ազգային գեղարվեստական դրսևորումներին: Այլացումի բևեռը՝ իբրև «հայացք դրսից», այս դեպքում ավելի դժվար էր ներառվում ինքնության ազգային գործընթացների մեջ:

Հնարավոր չէ միանշանակ գնահատական տալ նաև մամուլի օրգանների գրական կողմնորոշմանը: Սրանց մեջ թերևս բացառություն է «Անահիտը», որի խմբագիր Ա. Չոպանյանը⁴⁸, լայնախոհ հայացքով մոտենալով նորագույն ուղղություններին, հիմնականում խրախուսում էր հայ տաղանդավոր երիտասարդների գրական փորձերը:

Արևելահայ ու արևմտահայ հեղինակավոր պարբերականները՝ «Մշակ», «Մուրճ», «Նոր-դար», «Լուսն», «Մասիս», «Բյուզանդիոն», «Արևելյան մամուլ» և այլն, տարիներ

շարունակ հստակ վերաբերմունք չունեին սիմվոլիզմի հանդեպ: Նրանց էջերում (անգամ նույն համարի մեջ) կարելի է հանդիպել գրական այս ուղղությունը մի դեպքում թերագնահատող, մեկ այլ դեպքում գովերգող հրապարակումների: Երևույթը բնորոշ է հատկապես դարասկզբի առաջին տասնամյակին: Հետագա տարիներին՝ մի շարք բարձրարժեք ստեղծագործությունների (հատկապես «Հին աստվածների») լույս աշխարհի գալուց հետո, սիմվոլիզմի «ազգայնացումն» ակնհայտ իրողություն էր, ուստի և նրա հանդեպ վերաբերմունքը հիմնականում համակրական է: Ի դեպ, վերջինիս և ընդհանրապես նորագույն ուղղությունների նկատմամբ որոշակի վերաբերմունք առկա է կրոնական և սոցիալ-դեմոկրատական պարբերականներում: Եթե հոգևորականները («Արարատ», «Բազմավեպ», «Կաթողիկե արձագանք» և այլն) մտահոգ էին ազգի բարոյական դիմագծի խաթարմամբ, ապա սոցիալ-դեմոկրատների համար («Հոսանք», «Ապագա», «Նոր օրեր» և այլն), որ «գաղափարի զինվոր» էին փնտրում գրական երկում, հիշյալ ուղղությունները անպետք էին և արհամարհանքի արժանի:

Դարասկզբին, հատկապես 10-ական թվականներին սիմվոլիզմի, նեոռոմանտիզմի շուրջ բանավիճային քննարկումները նկատելիորեն աշխուժացրին շփումները արևելահայ ու արևմտահայ պարբերականների միջև: Դրանք ընթանում էին տարըմբռնումներով և փոխըմբռնումներով, որոնց հիմքում հայ գրականության համազգային առաջընթացի մտահոգությունն էր: Եթե 1900–1901 թթ. «վաղվան գրականության» մասին խոսք էր գնում հիմնականում արևմտահայ մամուլի էջերում,

⁴⁸ Արևելահայ իրականության մեջ այս առումով առանձնանում է Ն. Ադունցի «Բանբեր գրականության և արվեստի» ամսագիրը, որի հրատարակությունը, սակայն, Բ գրքից հետո ընդհատվեց, իսկ «Գեղարվեստը»

ապա արդեն 10-ականներին մեհենականների առաջադրած «Հայաստանեայց գրականության» հղացքը մտքերի լայն փոխանակություն էր առաջ բերել նաև արևմտահայ մամուլում:

Նորագույն ուղղությունների նկատմամբ աճող հետաքրքրության գրավականներից մեկն էլ պարբերականներում հայտնվող բանապայքարի հարուստ «տեսականին» էր: Ուղղակի և անուղղակի բանավեճերից, ներբանավիճային հոդվածներից զատ հասարակության ուշադրության կենտրոնում սկսեցին հայտնվել գրական դատերը, ասուլիսները, երեկույթներն ու հրապարակային լսումները, որոնք աշխուժացան հատկապես «Հին աստվածների» հայտնությունից հետո: Այս միջոցառումներն ունեին իրենց գրավիչ կողմերը.

ա) Ապահովում էին ունկնդիրների մեծ լսարան,

բ) Նյութի համակողմանի քննարկման հնարավորություններ էին ստեղծում,

գ) Հղկում էին բանախոսների ճարտասանական վարպետությունը,

դ) Դաստիարակում էին բանավեճ վարելու և լսելու կուլտուրան,

ե) Թեմայի տարաբնույթ մեկնաբանություններում հանդիսատեսին մղում էին ինքնուրույն կողմնորոշման և այլն:

Ցավոք, մամուլը իր սահմանափակ միջոցներով ի վիճակի չէր համակողմանիորեն ներկայացնել այս միջոցառումները: Բայց նույնիսկ համառոտ տեղեկատվությունները հիմք են տալիս եզրակացնելու, որ հայ մտավոր կյանքում բանավեճը որակական նոր աստիճանի բարձրացնելու լուրջ նախադրյալներ էին ստեղծվել:

Սիմվոլիզմը, գրական նորագույն ուղղությունները զգալիորեն աշխուժացրին հայ քննադատական միտքը, որի ներսում չլուծված բազում հիմնախնդիրներ նույնպես հայտնվում էին հակադիր տեսակետների բախման կիզակետում:

ԳԼՈՒԽ ԶՈՐՐՈՐԴ

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՆԵՐՀԱԿ ԴԻՐՔՈՐՈՇՈՒՄՆԵՐԻ ՊԱՅՔԱՐՈՒՄ

1. ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՈՒՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԲԱՆԱԿԵՃԸ ԴԱՐԱՍԿԶԲԻ ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅ ՄԱՍՈՒՆՈՒՄ

Գրական գործընթացների, նրանց ներսում առկա ներքին օրինաչափությունների նոր բացահայտումները, ռեալիզմի, գրական նորագույն ուղղությունների գեղարվեստական դրսևորումները հայ իրականության մեջ որոշակիորեն պայմանավորված էին նաև դարասկզբի քննադատական մտքի զարգացմամբ: Եթե նախորդ դարի երկրորդ կեսին ասպարեզ իջած հայ քննադատների երկերում քննական հայացքն ու հրապարակախոսական ուղղվածությունը հաճախ անբաժան էին միմյանցից, ապա նոր դարի սկզբին գրական քննադատության ինքնուրույնացման, սեփական խնդիրների, առաջադրած մեթոդների հստակեցման միտումն ակնհայտ է: Նրա հիմնարար սկզբունքների մեջ կատարված տեղաշարժերի արդյունքում, ինչպես նկատում է Էդ. Ջրբաշյանը, «Նկատելիորեն բարձրացան քննադատության գեղագիտական չափանիշները, գրական երկերն սկսեցին

զնահատվել ոչ միայն ազգային կյանքի ընթացիկ պահանջների, այլև արվեստի համընդհանուր խնդիրների ու կոչման տեսանկյունից»¹:

Նախորդ դարի վերջին հայ գրականագիտության մեջ հիմնավորված կուլտուրապատմական դպրոցի կողքին 20-րդ դարասկզբին հայտնվեցին քննադատական նոր ուղղություններ:

Կուլտուրապատմական դպրոցը, որի հետևորդները խոշոր ներդրում ունեն հայ գրականության գիտական հետազոտության բնագավառում, նոր պայմաններում բարեշրջման (էվոլյուցիայի) ենթարկվեց: Հին սերնդի ներկայացուցիչների կողքին (Լեո, Մ. Աբեղյան, Գ. Ենգիբարյան և ուրիշներ), որոնք, Ս. Սարինյանի բնորոշմամբ, «ավելի շատ պատմականներ էին, քան կուլտուրոլոգներ», ասպարեզ իջան նոր, տաղանդավոր քննադատներ (Վ. Նալբանդյան, Ն. Աղբալյան, Ս. Հակոբյան և ուրիշներ). սրանք առավելապես հակված էին «կուլտուրոլոգիական հայեցողյանը, առաջնակարգ նշանակություն հատկացնելով գրական երկի գեղարվեստական համարժեքին»²:

Դարասկզբի քննադատական մտքի լայն համապատկերում գրականության պատմաբանները առանձնացնում են նաև գեղարվեստական-հոգեբանական (Ա. Տերտերյան), սոցիոլոգիական (Հ. Սոլովյան, Բ. Իշխանյան, Հ. Սուրխաթյան, Թ. Ավդալբեկյան և ուրիշներ), մարքսիստական (Ստ. Շահումյան, Ալ. Մյասնիկյան, Ա. Կարինյան և ուրիշներ) ուղղությունները³: Հայ քննադատության պատմությանը նվիրված նոր ուսումնասիրություններում սոցիոլոգիականն ու մարքսիստականն իրավացիորեն դիտարկվում են իբրև մեկ ընդհանուր՝ մարքսիստական դրսևորումներ, քանի որ այս դեպքում «երևույթը քննելի է իր համակողմանի

¹ **Էդ. Ջրբաշյան**, Գեղագիտություն և գրականություն, Ե., 1983, էջ 326:

² **Մերգեյ Սարինյան**, Հայոց գրականության երկու դարը, Գիրք երկրորդ, Ե., «Սովետական գրող», 1989, էջ 176:

³ Այս մասին ավելի մանրամասն տես «Հայ նոր գրականության պատմություն», հ. 5, Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1979, էջ 138–205, **Էդ. Ջրբաշյան**, Գեղագիտություն և գրականություն, Ե., 1983, էջ 324–426, **Ս. Սարինյան**, Հայոց գրականության երկու դարը, Գիրք երկրորդ, Ե., 1989, էջ 172–188, **Չ. Հ. Դուկասյան**, Գրականության կուսակցականության լենինյան ուսմունքը և հայ գրականագիտությունը, Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1970, էջ 89–245, **Լ. Հ. Մնացականյան**, Քսաներորդ դարասկզբի արևմտահայ գրական քննադատությունը, Ե., 1990 և այլ աշխատություններ:

դրսևորումների մեջ» և «ավելի է համապատասխանում հետազոտության օբյեկտիվ-գիտական մոտեցմանը»⁴:

Այս ուղղությունների ներկայացուցիչների գեղագիտական հայացքների, ստեղծագործական կողմնորոշումների դրսևորման գործում շարունակում էր առանցքային դեր խաղալ մամուլը: Քննադատական հրապարակումներ տպագրվում էին և՛ թեմատիկ, և՛ ոչ թեմատիկ ուղղվածությամբ պարբերականներում, թեև, բնականաբար, գրական հանդեսների ընձեռած հնարավորությունները շատ ավելի լայն էին: Իսկ նման հանդեսների թիվը դարասկզբին քիչ չէր՝ «Անահիտ», «Բանբեր գրականության և արվեստի», «Շիրակ», «Գեղունի», «Մուրճ», «Գեղարվեստ», «Թատրոն և երաժշտություն», «Գարուն», «Շանթ», «Նավասարդ», «Մեիյան», «Հայ գրականություն» և այլն: Նկատելիորեն ընդլայնվել էին նաև քննադատության ժանրային շրջանակները՝ գրախոսություն, վերլուծական հոդված, դիմանկար, էսսե, գրական ակնարկ, քննական տեսություն...

Քննադատները հաճախ բանավիճում էին ոչ միայն գրական հին ու նոր ուղղու-թյունների, այս կամ այն հեղինակի ու նրա ստեղծագործության, այլև քննադատական դպրոցների և նրանց առաջադրած տեսական սկզբունքների շուրջ: Դիրքորոշումների ճշգրտման ընթացքում տարածայնություններ էին առաջանում նաև նույն դպրոցի ներկայացուցիչների հայացքներում: Ըստ այդմ դարասկզբին տեղի ունեցած բանավեճերը (բանակռիվները) փորձենք խմբավորել՝ ա) նույն ուղղության, բ) նույն և տարբեր ուղղությունների ներկայացուցիչների միջև: Բանավեճերն ընթանում էին երբեմն մեկ թերթի, երբեմն էլ երկու և ավելի պարբերականների էջերում:

Ա) Բանավեճեր նույն ուղղության ներկայացուցիչների միջև

1.1. ՀԵՏԱԴԱՐՁ ՀԱՅԱՑՔ՝ ԵՐԿՈՒ ՄՈՏԵՑՈՒՄՈՎ

Ինչպես 19-րդ դարի վերջին, այնպես էլ 20-րդի առաջին տասը տարիներին կուլտուր-պատմական դպրոցի սկզբունքները հոգեհարազատ էին հայ

⁴ «Հայ քննադատության պատմություն», հ. 2, Ե., 1998, էջ 530:

քննադատներից շատերին: Իհարկե, նրանք անվերապահ ընդօրինակողներ չէին (այս իրողությունը նկատելի է անցյալ դարի 60-ականներից սկսած) և ստեղծագործաբար էին մոտենում Իպոլիտ Տենի ուսմունքում առաջադրված դրույթներին. «Շատերը, յուրացնելով կուլտուր-պատմական դպրոցի այս կամ այն հատկանիշը, ունեցել են այլ ազդեցություններ և առնչություններ ուրիշ ուսմունքների հետ: Գրեթե բոլոր հայ տեսաբանները չեն բաժանել Տենի կրավորական հայացքները գրականության և արվեստի դերի վերաբերյալ»⁵,– նշում է Ժ. Քալանթարյանը: Դիրքորոշումների որոշակի ուղղվածությունը, նյութի ընկալմամբ պայմանավորված ներքին ազատությունը, սրելով տարածայնությունները, հանգեցնում էին երբեմն բանավիճային քննարկումների: Նման մի բանավեճ ծագեց Լեոյի և Տ. Հովհաննիսյանի միջև 1904 թվականին Գ. Արծրունու աշխատությունների առաջին հատորի լույսընծայման կապակցությամբ:

Այդ հատորում ամփոփված են Գ. Արծրունու այն հոդվածները, որոնք նա տպագրել էր 1865–1871 թվականներին «Մեղու Հայաստանի» և «Հայկական աշխարհ» պարբերականներում: Եվրոպայում սովորող երիտասարդ հրապարակախոսի գեղագիտական հայացքների վրա այս շրջանում ուժեղ էր հատկապես դրապաշտական փիլիսոփայության և նրա նշանավոր ներկայացուցիչ Ի. Տենի ուսմունքի ազդեցությունը: Վերջինիս հետ Գ. Արծրունու հայացքների առնչության քննական վերլուծություններում հայ գրականագետները, մատնանշելով ընդհանրությունները, կանգ են առնում նաև «արվեստի սոցիալական բնույթի և ֆունկցիայի» մեկնաբանություններում Տենի և Արծրունու դիրքորոշումների տարբերության վրա: Ըստ Գ. Հակոբյանի՝ վերջինիս առումով «կարևորագույն պայման էր այն ընդհանուր դիրքը, որ հայ հրապարակախոսը գրավում էր գեղարվեստական ստեղծագործության սոցիալական ֆունկցիայի և բարոյադաստիարակչական դերի հարցում: Արվեստն Արծրունու համար ոչ միայն կյանքի բացատրության, այլև կյանքի վրա նպատակասլաց ներգործման միջոց էր»⁶, ինչն ընդհանուր առմամբ խորթ էր Տենի ուսմունքի ոգուն:

⁵ **Ժ. Ա. Քալանթարյան**, Հայ գրականագիտության պատմություն (V–XIX դարեր), Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1986, էջ 404:

⁶ **Գ. Վ. Հակոբյան**, Գրիգոր Արծրունու էսթետիկական հայացքները, «Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից (XIX դարի վերջ – XX դարի սկիզբ)», Գիրք 1, Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1974, էջ 83: Այս մասին տե՛ս նաև **Ժ. Ա. Քալանթարյան**, Հայ գրականագիտության պատմություն, էջ 337–345:

Հայ հրապարակախոսի աշխարհայեցողության այս և մյուս կողմերը, որոնք նախամշակյան տարիներին ինչ-որ առումով արդեն ի հայտ էին եկել, 20-րդ դարասկզբին վերստին խոսակցության առիթ են տալիս կուլտուր-պատմական դպրոցի երկու հետևորդներին: Լեոյի գեղագիտական հայացքները ձևավորվել էին դեռևս նախորդ դարի 70–80-ական թվականներին, Արծրունու գաղափարական հիմնադրույթների անմիջական ազդեցությամբ, Ս. Հովհաննիսյանը՝ իբրև քննադատ, ասպարեզ էր իջել ավելի ուշ՝ 90-ականների երկրորդ կեսին: Կուլտուր-պատմական դպրոցի սկզբունքների հանդեպ վերջինս իր համակրանքն արտահայտում է՝ 1899 թ. «Մշակի» մի քանի համարներում (N N 170–173) ընթերցողներին թարգմանաբար ներկայացնելով Ի. Տենի «Գեղարվեստի փիլիսոփայությունը» գրքից որոշ հատվածներ: Դրա հետ մեկտեղ փոքրիկ մի նախաբանում հայ քննադատը տեղեկացնում է, որ ինքը ֆրանսիացի փիլիսոփայի հայացքների անվերապահ հետևորդներից չէ. մասնավորապես Ի. Տենի «փայլուն ոճով արտահայտած խորիմաստ դատողությունները և հանձարեղ դիտողությունները» գնահատելով հանդերձ՝ անընդունելի է համարում նրա «ծայրահեղ և միակողմանի մատերիալիստությունը»⁷:

Ս. Հովհաննիսյանի և Լեոյի բանավեճն ընթացել է 1904 թ. մայիս-հոկտեմբեր ամիսներին «Մուրճի» և «Մշակի» էջերում, յուրաքանչյուրն իր պարբերականում տպագրել է երկու հոդված: Գ. Արծրունու աշխատությունների առաջին հատորի կապակցությամբ Ս. Հովհաննիսյանի գրախոսությունը նախապես բանավեճի ակնկալիքներ չի դրսևորում, քանզի հեղինակն ընթերցողին փոխանցում է իր մտադրությունը՝ «մի ուրիշ անգամ ավելի երկար խոսելու» «Մշակի» հիմնադրի աշխարհայացքի մասին»⁸, ուստի բավարարվում է Արծրունու հոդվածներին ուղղված «մի քանի թռուցիկ նկատողություններով»: Սակայն գրախոսության բուն էությունը հուշում է, որ այդ նկատողություններն այնքան էլ «թռուցիկ» չեն, քանի որ վեր են հանում Արծրունու ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանի հիմնական միտումները: Դրա վկայությունն է նաև կարճ ժամանակ անց «Մշակում» Լեոյի տպագրած պատասխանը:

⁷ Ս. Հովհաննիսյան, Ի՞նչ է գեղարվեստը (ըստ Տենի), «Մշակ», 1899, N 170, սեպտեմբերի 15:

⁸ «Մուրճ», 1904, N 5, մայիս, էջ 148:

Երկու քննադատների սկզբունքային մոտեցումները փորձենք ներկայացնել քննական գուգահեռի վրա⁹:

Բանավեճի առանցքում, իբրև գլխավոր հիմնահարց, երիտասարդ Արծրունու աշխարհայացքին բնորոշ «միակողմանիության ու ծայրահեղությունների» քննարկումն է, որոնք շեշտում է Տ. Հովհաննիսյանը, իսկ Լեոն փորձում է հերքել: Այդ ծայրահեղություններից մեկը, Հովհաննիսյանի կարծիքով, Արծրունու «թունդ ռեալիստ և ուտիլիտարիստ» լինելն է, որի դիրքերից նա հարվածում ու հեզում է իդեալիստներին: Մասնավորապես արվեստը, գրականությունը, լեզուն Արծրունին քննում էր հասարակական օգուտի դիտանկյունից և ըստ այդմ էլ գնահատում այս կամ այն ստեղծագործության գեղագիտական արժեքը. «... Այնպիսի նկարչությունները, որտեղ ներկայացված է (թեպետև երևելի Ռաֆայելի ձեռքով) գեղեցիկ կնոջ տկլոր մարմինը կամ բնության տեսարանը, սարեր, ձոր ու ջուրը,— սրանից... ես առավել բարոյական չեմ դառնում»,— գրում է նա,— քանի որ «ես «ժողովուրդ» եմ և կկամենայի, որ ամեն բան ինձ օգներ լավանալու, ձգտելու դեպի բարոյականությունը...»¹⁰: Արծրունու այս մոտեցմանը հակադրվելով՝ Հովհաննիսյանը գտնում է, որ իսկական գեղարվեստական երկը ինքնին արդեն «վերին աստիճանի օգտակար մի բան է» և կախում չունի ստեղծագործողի նպատակից: Իբրև վկայություն նա մեջբերում է ռուս հայտնի գրող Գլեբ Ռուպենսկու այն խոստովանությունը, թե «շատ քիչ բան աշխարհում այնքան ազնվացնող տպավորություն է գործել իր վրա», որքան Միլոսյան Վեներայի արձանը «իր համաչափ մարմնաձևերով, իր իդեալական պրոպորցիաներով...»¹¹:

Առաջին պատասխան հողվածում Լեոն խիստ անբավարար է համարում Հովհաննիսյանի քննադատությունը Արծրունու «միակողմանի և ծայրահեղ» հայացքների մասին՝ ինքն իր հերթին մեղադրելով հակառակորդին «միակողմանիության» և փաստեր չբերելու մեջ: «Մենք չգիտենք, թե ո՞րն է պ. քննադատի հայացքը, մինչդեռ սա շատ կարևոր է հասկանալու համար նրա վերա-

⁹ Մի շարք հարցերի առիթով (հայոց պատմության, լեզվի, Թիֆլիսում համալսարան հիմնելու և այլն) Արծրունու արտահայտած կարծիքների մասին բանավեճի ընթացքում առաջ եկած տարաձայնություններին չենք անդրադառնա. այդ մասին տե՛ս մեր «Հետադարձ հայացք երկու մոտեցումով» հոդվածը, «Ժուռնալիստիկա, տեսության և պատմության հարցեր», Պրակ Դ, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 2003, էջ 228–237:

¹⁰ Տե՛ս Տ. Հովհաննիսյան, Գրիգոր Արծրունու աշխատությունները..., «Մուրճ», 1904, N 5, էջ 150-151:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 151:

բերմունքը դեպի հեղինակը»¹²,– տարակուսանքով հարցնում է Լեոն՝ մատնանշելով առաջին հերթին գեղարվեստի մասին Տ. Հովհաննիսյանի դիրքորոշման անհստակությունը:

Տարածայնություններն այնուհետև ծավալվում են կոնկրետ խնդրի շուրջ՝ կապված ֆրանսիացի գրող Պոլ դը Կոկի անվան հետ, որին իր հողվածներից մեկում անդրադարձել էր Արծրունին: Բանավեճի այս հատվածում որոշակիորեն հստակվում են երկու կողմերի տեսակետները արվեստագետի կոչման, գեղարվեստի հասարակական նշանակության մասին:

Արծրունու հայացքներում առկա ծայրահեղության դրսևորումներից մեկը, ըստ Հովհաննիսյանի, Պոլ դը Կոկին «մարդկության ամենատերևելի գրողների շարքը» դասելն ու նրա ստեղծագործություններին բարձր գնահատական տալն էր: Ի դեպ, ֆրանսիացի գրողը 19-րդ դարի կեսերին թեև հայտնի էր Եվրոպայում, սակայն նրա վեպերը գեղարվեստական լուրջ արժեք չէին ներկայացնում: Նրա անունը, հանրագիտարանային բառարանների վկայությամբ, շոշափվում էր հատկապես այն ժամանակ, երբ խոսք էր գնում «էրոտիկ», «անպարկեշտ» գրականության մասին¹³:

Լեոն իր ուսուցչի տեսակետի կողմնակիցն է, քանի որ, նրա կարծիքով, Արծրունու համար առաջնայինը ոչ թե տաղանդի խնդիրն է եղել, այլ կյանքի բացասական, անբարոյական կողմերը վեր հանող վեպերի «հասարակական նշանակությունը»: Քիչ հետո հիշատակելով Գ. Սունդուկյանի «Խաթաբալան», որի «ամբողջ զարդը» համարում է անբարոյականության մերկացումը, Լեոն հռետորական հարց է ուղղում հակառակորդին. «Ասացեք խնդրեմ, մե՞ծ է տարբերությունը «Խաթաբալայի», «Պեպոյի» մեջ պատկերացրած անբարոյականության և Ջուլայի, Ղյունայի, Պոլ դը Կոկի նկարագրած անբարոյականության մեջ»¹⁴:

Պատասխան հողվածում Տ. Հովհաննիսյանի բացատրությունները ավելի հստակ են դարձնում երկու դիրքորոշումների տարբերությունները: Վերջինս դեմ չէ վեպի հասարակական նշանակությունը կարևորելուն, ինչը կուլտուր-պատմական

¹² Լ., «Մուրճի» քննադատին, «Մշակ», 1904, N 119, հունիսի 9:

¹³ Տե՛ս «Մուրճի» քննադատին, «Մշակ», 1904, N 119, հունիսի 9:

¹⁴ Լ., «Մուրճի» քննադատին, «Մշակ», 1904, N 119, հունիսի 9:

դպրոցի հայ հետևորդներին համախմբող սկզբունքային դրույթներից մեկն էր: Սակայն նրա համար ոչ պակաս կարևոր խնդիր է գրողի *ստեղծագործական անհատականությունը*, որից մեծապես կախված է տվյալ երկի գեղարվեստական արժեքը: Այդ իսկ պատճառով Հովհաննիսյանի համար «բանն անբարոյականությունների տարբերության մեջ չէ», որն ստիպում էր Լեոյին նույն հարթության վրա դնել Գ. Սունդուկյանի ու Պոլ դը Կոկի ստեղծագործությունները և ծայրահեղությունների էր մղում Արծրունուն, «այլ նրա մեջ, *թե ինչպես է վերաբերվում գեղարվեստագետը դեպի անբարոյականությունը*: Միևնույն, թեկուզ սեռական, անբարոյականությունը կարելի է նկարագրել *a la` Պոլ դը Կոկ* և *a la` Շչեդրին*, *a la` Նանա* և *a la` Դոստոևսկի*, և մի դեպքում կունենանք տեղ-տեղ պոռնկագրության մոտեցող գրվածք, իսկ մյուս դեպքում հասարակական պակասությունները և անբարոյականությունը խարազանող գրականություն»¹⁵ (ընդգծումը մերն է – Դ. Պ.):

Թերևս մոտեցումների այս տարբերությունն է, որ տարածայնությունների առիթ է տալիս երկու կողմերին Արծրունու նախամշակյալ շրջանի գրվածքներն արժևորելու խնդրում: Հովհաննիսյանի կարծիքով՝ այդ հոդվածները հիմնականում գրական արժանիքներից զուրկ են, «տեղ-տեղ նույնիսկ աշակերտական շարադրությունների տպավորություն են գործում» («Մուրճ», 1904, N 5, էջ 148), Լեոն տարակուսում է, թե ինչպես կարող էին նման շարադրությունները ընթերցողների մեջ «այդքան համակրանք վաստակել» («Մշակ», 1904, N 116, հունիսի 5): Պատասխան հողվածում Ս. Հովհաննիսյանը իր տեսակետը հիմնավորում է՝ վերստին առաջադրելով գրողի անհատականության հարցը, որի առկայության դեպքում նույնիսկ աղքատ ու անմշակ լեզուն չի կարող խանգարել, «որ գրվածքը որոշ ոճ ունենա, ո՛ճ, որ ինքը մարդն է...»¹⁶: Այլ խոսքով՝ Լեոն առաջնային դեր է հատկացնում ստեղծագործության հասարակական հնչեղությանը՝ անուղղակիորեն երկրորդ պլան մղելով մյուս արժանիքները, Ս. Հովհաննիսյանը դրա հետ մեկտեղ նույնքան կարևոր է համարում գրողի ինքնուրույնությամբ պայմանավորված երկի գեղարվեստական արժևորման խնդիրը: Լեոն շարունակում էր հավատարիմ մնալ անցյալ դարի 70–80-ական թվականներին «Մշակի» միջավայրում ձևավորված գեղագիտական հայացքներին, Ս.

¹⁵ Ս. Հովհաննիսյան, Իմ պատասխանը պ. Լ.-ին, «Մուրճ», 1904, N 7, էջ 112:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 115:

Հովհաննիսյանը խնդրին մոտենում էր 20-րդ դարասկզբի գրական ընթացքի մեջ ներգրավված քննադատի շրջահայեցությամբ:

Բանավեճի ընթացքում վիճող կողմերը յուրովի են մեկնաբանում Արծրունի հրապարակախոսի և լրագրողի ստեղծագործական խառնվածքը:

Տ. Հովհաննիսյանը գտնում էր, որ Արծրունու ընդունակությունները առավելագույնս դրսևորվում էին «միմիայն բանակռվի դաշտում», և նա, որ հաճախակի կռիվների մեջ էր մտնում, ոչ թե ամսագրի, այլ «օրագրի» մարդ էր: Լեոն չի ընդունում այս մոտեցումը և գտնում է, որ իր մարտական բնավորությամբ Արծրունին հրատապ խնդիրներ էր առաջադրում՝ հարկադրելով, որ մարդիկ «նպատակ դարձնեին նրա դեմ կռվելը»: Այդ պարագային բանակռիվը դառնում է «իսկական մաքսիմոնի» հետևողություն, իսկ «մաքսիմոնը այն հրապարակախոսական կրակն էր, որ գիտեր ժամանակին խոսք արտասանել,– կըտրուկ, պարզ ու խիստ խոսք...»¹⁷:

Լեոյի բնութագրումն այս դեպքում ավելի դիպուկ է, և դա հասկանալի է. նա լավ գիտեր իր ուսուցչի բնավորության, ստեղծագործական խառնվածքի բնորոշ կողմերը: Պատահական չէ, որ երկրորդ հոդվածում Հովհաննիսյանն այդ խնդրին կրկին չի անդրադառնում:

Մի կարևոր հանգամանք ևս: Միմյանց ուղղված մեղադրանքներում կողմերն առանձնակի հետևողականություն են դրսևորում հակառակորդի քննադատական մեթոդի թերությունները բացահայտելու, քննադատի մասին իրենց պատկերացումները ընթերցողին ներկայացնելու համար: Հարցն առաջինը բարձրացնում է Լեոն: Հովհաննիսյանի «անհաջող» գրախոսության հիմնական պատճառներից մեկը նա համարում է «քննական մեթոդի անբավարարությունը» և շեշտում հատկապես այն պարագան, որ «պ. Հովհաննիսյան քննում և վճիռներ է արձակում առանց համեմատությունների, առանց ժամանակը ի նկատի ունենալու»¹⁸: Լեոն մատնանշում է պատմական հայացքի բացակայությունը հակառակորդի մոտեցման մեջ, սակայն նրա գնահատականն օբյեկտիվ չէր: Արծրունու առաջին շրջանի հոդվածների թերությունները վեր հանելով՝ Տ.

¹⁷ Լ., «Մուրճի» քննադատին, «Մշակ», 1904, N 119, հունիսի 9:

¹⁸ Լ., «Մուրճի» քննադատին, «Մշակ», 1904, N 116, հունիսի 5:

Հովհաննիսյանը միևնույն ժամանակ ընդունում է, որ դրանք «չէին կարող բարերար ազդեցություն չունենալ հայ ընթերցողի վրա»: Այդ տարիներին լիբերալիզմը, «իր սխալներով հանդերձ, ահագին դեր ուներ կատարելու մեր հասարակության մեջ»¹⁹:

Հակառակորդի քննական մեթոդի մյուս թերությունն, ըստ Լեոյի, «կրիտիկա-բժախնդրությունն է», որի դեպքում ընդգծվում են երևույթի «մասնավոր, փոքրիկ, աննշան պակասությունները», փոխարենը երկրորդ պլան է մղվում «լայն քննադատական ոգին»: Այս դիտողությունները չեն վրիպում Տ. Հովհաննիսյանի հայացքից, և նա պատասխան հողվածում ներկայացնում է քննադատի կոչման մասին իր պատկերացումները: Ընդ որում ընթերցողների վրա խոսքի ներգործությունն ուժեղացնելու նպատակով մեջբերում է լատինական հայտնի առածը. «Բարեկամս է Պլատոնը, բայց ավելի ևս բարեկամ է ինձ ճշմարտությունը» (հողվածագրի թարգմանությունն է – Ղ. Պ.): Շարունակելով միտքը՝ Հովհաննիսյանը նկատում է, թե ճշմարտության դեմ մեղանչելը ավելի մեծ հանցանք է քննադատի, քան գրողի համար: Հենց այդ լուրջ թերությունն է նա տեսնում Լեոյի հողվածներում, որն իր ուսուցչի երիտասարդական տարիների գործերն անվերապահ ընդունելով՝ «Պլատոնին գերադասում է ճշմարտությունից»:

Մի քանի խոսք էլ բանավեճում ի հայտ եկած հոգեբանական որոշ գործոնների մասին:

Լեոն իր առաջին պատասխան հողվածում քննադատական խոսքը կառուցում է՝ հարգելով գործընկերոջ անձն ու արժանապատվությունը, որոշ դեպքերում օգտագործում է նաև կիրթ արտահայտություններ. «Մի՞թե պ. Հովհաննիսյանը միայն կրկնում է հին, մաշված բառերը: Չենք ուզում հավատալ», «Թող ներե մեզ պ. Հովհաննիսյանը, եթե մենք այստեղ փոքր-ինչ խիստ կվերաբերվենք դեպի նրան այդ խոսքերի առիթով»²⁰ և այլն:

Ի հարկե, հողվածի առանձին հատվածներում նկատելի է նուրբ հեզմանքը, նաև՝ բանավեճերում կոփված քննադատի հմտությունը: Նման մի հատված չի վրիպում Հովհաննիսյանի ուշադրությունից, և դա էլ թերևս դառնում է կրքերը բորբոքելու հիմնական խթան. «Պ. Հ. Հովհաննիսյանն էլ իր հողվածի մեջ հարկավոր է համարել

¹⁹ Տ. Հովհաննիսյան, Գրիգոր Արծրունու աշխատություններ..., «Մուրճ», 1904, N 5, էջ 153:

²⁰ Լ., «Մուրճի» քննադատին, «Մշակ», 1904, N N 116, 117, հունիսի 5, 6:

առանձին *խնամքով ընդգծել* մի հանգամանք,– որ, նրա կարծիքով, ցույց է տալիս նրա (Արծրունու – Դ. Պ.) անտեղյակությունը հայոց պատմությունից»²¹:

«խնամքով ընդգծել» բառակապակցությունը Լեոյի կողմից հատուկ նպատակադրմամբ արված քայլ է համարում Հովհաննիսյանը, իբրև «argumentum ad hominem» դրանով իսկ հավաստելով իր քաջատեղյակությունը վեճին նվիրված տեսություններին²²: Ու թեև քիչ հետո փորձում է համոզել, որ ինքը՝ որպես քննադատ, փնտրել է «ճշմարտությունը և միմիայն ճշմարտությունը», բայց և այնպես նրա պատասխան հողվածի մի քանի մասերում նկատելի են հոգեբանական գրոհի որոշակի դրսևորումներ: Սրանց մեջ խախտվում է հավասարակշիռ կեցվածքը, և հակառակորդի մոտեցումներին հուզական բնութագրումներ են տրվում: Մասնավորապես Արծրունու հայացքների անվերապահ պաշտպանությունը Լեոյի կողմից Հովհաննիսյանին ստիպում է եզրակացնել, «թե որ աստիճանի կուրության կարող է հասնել մի գրող այն թույլների, երբ նա Պլատոնին գերադասում է ճշմարտությունից և ուզում է իր ուսուցչի երիտասարդական գրվածքները մեկնել այնպես, ինչպես աստվածաբանը մեկնում է Աստվածաշունչը»²³:

Լեոյի երկրորդ պատասխանը ավելի հուզական բնույթ ունի. նա մի կողմ է դնում նախորդ հրապարակման մեջ «Մուրճի» քննադատի հանդեպ գործածած հարգալից արտահայտությունները և անձնականացնում բնութագրումների ուղղվածությունը. «Դ. Հովհաննիսյանը... հողվածներից միայն մեկն էր մի կերպ, շրթունքներ ծամծմելով, իր հավանության արժանացրել», «Նա ամեն անգամ հեղինակությունների հետևից է վազում», «բառերին փաթաթվելու իր գուրգուրած սովորությունը»²⁴ և այլն:

Փաստորեն բանավեճի եզրափակիչ հատվածում հոգեբանական գործոնի ուժեղացումը որոշ դեպքերում երկրորդ պլան է մղում Արծրունու և նրա

²¹ Նույնը, N 119, հունիսի 9:

²² Մասնավորապես «*Υπερβολὰ ἐστὶ ἐξουσιᾶν ἰσχύου*» *Ἡ Νύκτα* *Ἡμετέρας* աշխատության մեջ Ա. Շոպենհաուերը ներկայացնում է 38 հնարքներ, որոնք կարող են անհրաժեշտ լինել վեճի մեջ մտնողին՝ իր փաստարկներով հակառակորդին համոզելու և հաղթանակի հասնելու համար: «Argumentum ad hominem»-ը («Փաստարկ առ մարդը») 15-րդ հնարքն է, համաձայն որի՝ վիճաբանողը հետևում է իր հակառակորդին և փորձում հայտնաբերել, թե նրա մոտ չկա՞ արդյոք խոսքի ու գործի հակասություն: Եթե նա, օրինակ, պաշտպանում է ինքնասպանության երևույթը, այդ դեպքում նրան անմիջապես պետք է հարցնել. «Իսկ Դ-ուք ինչո՞ւ չեք կախվում» և այլն (տե՛ս էջ 32–33):

²³ Տ. Հովհաննիսյան, Իմ պատասխանը պ. Լ.-ին, «Մուրճ», 1904, N 7, էջ 111:

աշխատությունների խնդիրը: Ըստ այդմ թուլանում է առաջադրված դրույթների ապացուցմանն ուղղված փաստարկների համոզականությունը: Ղա նշանակում էր, որ այլևս անհնար է շարունակել վեճը. կողմերից յուրաքանչյուրն անդդվելի էր իր համոզման մեջ:

1.2. ԼԵՈՆ՝ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄԱԲԱՆ ԵՎ ՔՆՆԱԴԱՏ («ՌՈՒՄԱՀԱՅՈՑ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ» ԱՇԽԱՏՈՒԹՅԱՆ ԱՐՁԱԳԱՆՔՆԵՐԸ)

Գրական նույն դպրոցի հետևորդների միջև նոր բանավեճ ծագեց Լեոյի «Ռուսահայոց գրականությունը. սկզբից մինչև մեր օրերը» ուսումնասիրության առիթով: Նախքան առանձին գրքով լույս տեսնելը (1904 թ., Վենետիկ, Ս. Ղազար) այն տպագրվել էր Մխիթարյանների հրատարակած «Գեղունի» (1903, 1904 թթ.) և «Բազմավեպ» (1903, 1904 թթ.) պարբերականներում:

Այս աշխատությամբ Լեոն առաջին անգամ համակարգված ձևով ներկայացնում էր արևելահայ գրականության անցած հիսնամյա ճանապարհը: Գրական երեք սեռերի սահմանազատումը (բանաստեղծություն, թատերագրություն, վիպագրություն) չէր կաշկանդել հեղինակին ընդհանուր և կոնկրետ գնահատականներ տալու արևելահայ գրական կյանքի զարգացման ընթացքին, վեր հանելու գրական այս կամ այն երևույթը՝ իր բնորոշ կողմերով, վերլուծելու գեղարվեստական երկերն իրենց առանձնահատկություններով, կերտելու գրողների դիմանկարներ (հաճախ՝ սուբյեկտիվ մոտեցմամբ) և այլն: Նյութի նման ընդգրկումը, մանավանդ երբ այն քննվում էր գրականության պատմաբանի և քննադատի հայեցակետով, չէր կարող տարածայնությունների առիթ չտալ: Ընդ որում, գրախոսների քննադատության թիրախ էին դարձել Լեոյի առաջադրած գեղագիտական մի շարք դրույթներ և առանձին գրողների ու ստեղծագործությունների կապակցությամբ նրա տված բնութագրումները:

Ի՞նչ սկզբունքներով է առաջնորդվում *գրականության պատմաբան* Լեոն: Նրա աշխարհայեցողության մեջ առանցքային դեր ունեն կուլտուր-պատմական դպրոցի և վերջինիս հիմնադիր Ի. Տենի գաղափարները, որն արվեստի գնահատման հարցում կարևորագույն գործոններ էր համարում ժամանակը, տեղը և միջավայրը: Այս հայե-

²⁴ Լ., Գարձյալ երկու խոսք «Մուրճի» քննադատին, «Մշակ», 1904, N N 225, 227, հոկտեմբերի 15, 17:

ցակետից ելնելով՝ հայ հետազոտողը գտնում է, որ 19-րդ դարի հայ գրականության մեջ պետք է առանձնացնել երկու հատվածների գրականություն՝ արևելյան և արևմտյան, քանի որ հայության երկու մասերը միմյանցից տարբերվում են ոչ միայն լեզվի, ավելի կոնկրետ՝ գրական աշխարհաբարի զարգացման ներքին օրինաչափություններով, այլև աշխարհագրական դիրքով, խառնվածքով ու բնավորությամբ, նաև՝ օտարներից կրած ազդեցության առանձնահատուկ կողմերով: Իբրև հիմնավորում նա մեջբերում է Ի. Տենի այն միտքը, թե «Գրական արտադրությունը երևակայության մի հասարակ խաղ չէ կամ տաք գլխի մի մեկուսացած քմահաճույք, այլ շրջապատող բարքերի հարազատ պատճենն է և մտքի մի հայտնի դրության նշանը»¹:

Արևելահայ գրականության մեջ առկա հիմնական ուղղության և ընդհանրապես գեղարվեստի մասին իր մոտեցումները Լեոն շարադրում է՝ որպես ընդդիմախոսներ նկատի ունենալով արևմտահայ այն գեղագետներին, ովքեր գտնում էին, թե ռուսահայերը «իսկական գեղարվեստ չունեն», իսկ նրանց գրականությունը նա չի ժխտում, սակայն կարևորն, ըստ Լեոյի, այն է, թե ով ինչպես է հասկանում և գնահատում գեղարվեստը: Նա դեմ է «Արվեստն արվեստի համար» սկզբունքին և այն ժխտելու նպատակով հիշատակում է 1850–1860-ական թվականներին եվրոպական և ռուս գրականության մեջ հասարակական գաղափարների ներթափանցումն ու աշխուժացումը՝ մոռանալով, սակայն, որ եվրոպացի գրողների համար դարավերջին ոչ միայն նատուրալիզմը, այլև սիմվոլիզմը արդեն մարսված ու անցած փուլեր էին:

Գրականության մեջ կյանքի, իրականության ներկայությունը կարևորող ստեղծագործողի համար, Լեոյի կարծիքով, էական դեր ունի «տենդենցիայի» ճիշտ օգտագործումը, որը նա բնութագրում է հետևյալ կերպ. «Հեղինակը գիտակցական դիտավորություն է ունենում ընթերցողի մեջ մի հայտնի միտք զարթեցնել, մի հայտնի զգացմունք շարժել և դրանով հասնել մի հայտնի նպատակի»²: Իսկ «կարո՞ղ է տենդենցիան խանգարել, որ գրվածքը լինի բանաստեղծական-գեղարվեստական» հարցի պատասխանը «ոչ»-ն է, քանի որ Լեոն «իսկական, սրբազան ոգևորության»

¹ Լեո, Ռուսահայոց գրականությունը. սկզբից մինչև մեր օրերը, «Գեղունի», Վենետիկ, 1903, թիվ 1–10, էջ 45:

² Նույն տեղում, էջ 46:

առկայությունը չի ժխտում նաև «տենդենցիոզ» գրողի մեջ: Այս հարցում նա իր ուսուցիչ Գ. Արծրունու նման հրաժարվում է Ի. Տենի՝ կյանքին հայեցողաբար մոտեցող գրականության առաքելությունից և միանգամայն ընդունելի է համարում ռուս հայտնի գեղագետ Ն. Չերնիշևսկու և նրա համախոհների օգտապաշտական հայացքները գեղարվեստի մասին: Նման մոտեցումն էլ պայմանավորում է վերջինիս նշանակության և նպատակի արժևորումը. «Ղա այն է, թե գրական այս կամ այն ուղղությունից, այս կամ այն ճաշակից որքան է օգտվում մարդկության բարեկեցությունը, երջանկությունը, բարօրությունը»³: Ղատողությունների շղթայում այս կերպ հիմնավորվում է հասարակական գաղափարների առաջնայնությունը գրականության մեջ, իսկ այդ գաղափարներով հագեցած գեղարվեստական երկերը, հեղինակի կարծիքով, նույն հաջողությամբ կարող են մնայուն հետք թողնել սերունդների հիշողության մեջ:

Լեոյի առաջադրած դրույթներին քննադատորեն վերաբերվող գրախոսներից առանձնացնենք Գ. Ենգիբարյանին, Ս. Բերբերյանին (արևելահայ մամուլ) և Մ. Կյուրճյանին (արևմտահայ մամուլ): Գ. Ենգիբարյանն ու Ս. Բերբերյանը «Ռուսահայոց գրականությունը» ներկայացնող հոդվածների շարքը՝ տպագրված «Գեղունի», «Բազմավեպ» պարբերականներում, քննադատում են կուլտուրապատմական դպրոցի գեղագիտությանը բնորոշ սկզբունքների ոգով: Գ. Ենգիբարյանը մասնավորապես Լեոյի ուսումնասիրության հիմնական թերացումներն է համարում փաստերի և «հիմունքների» բացակայությունը, ինչպես նաև քննվող երևույթների ընդհանուր պատճառները «բոլորովին ուշադրության չառնելու» իրողությունը⁴: Ս. Բերբերյանն էլ իր հերթին նրան «ավելի կոմպիլիատոր» է համարում, քան պատմաբան, «ավելի պոլեմիստ, քան քննադատ»: Նման մոտեցման արդյունքում, եթե Ս. Նազարյանին, Գ. Արծրունուն նվիրված աշխատություններում Լեոն չի կարողացել տալ «ժամանակի և անձնավորության պատկերը», ապա «Ռուսահայոց գրականության» մեջ նա հիմնականում «պոլեմիկայի» մեջ է իր հակառակորդների հետ:

³ Նույն տեղում:

⁴ Գրականագետների կարծիքով՝ Ի. Տենի ուսմունքում «խստորեն գործում է պատճառականության սկզբունքը, ճիշտ այնպես, ինչպես բնական գիտությունների բնագավառում», տե՛ս Ժ. Ա. Քալանթարյան, Հայ գրականագիտության պատմություն (V–XIX դարեր), Ե., 1986, էջ 333:

Ուշագրավ են նաև «Արվեստը արվեստի համար» սկզբունքի, «տենդենցիայի» և հասարակական գաղափարների մասին Լեոյի տեսակետների առիթով Մ. Բերբերյանի և Մ. Կյուրճյանի արած դիտողությունները: Այս հասկացություններն, ի դեպ, քննվում են իրենց ներքին փոխկապակցվածության մեջ: Երկու գրախոսներն էլ ընդհանուր հայտարարում ի ցույց են դնում Լեոյի աշխարհայեցողությունից բխող սխալ ըմբռնումները գրականության, գեղարվեստի մասին՝ միևնույն ժամանակ մատնանշելով դրանցում առկա ժամանակավրեպ դրսևորումները:

Մ. Բերբերյանի կարծիքով՝ Լեոն սխալ է հասկանում «Արվեստը արվեստի համար» ուղղությունը. մասնավորապես վեպերը հնարավոր չէ այդ ուղղության «շրջանակի մեջ առնել»: Նրանցից յուրաքանչյուրում էլ քիչ թե շատ «տենդենցիա» կա, որ և՛ միտք է զարթնեցնում, և՛ զգացնում քարժում: Սակայն, մյուս կողմից, հատկապես մեծ գրողների հայտնի ստեղծագործությունները հեռու են Լեոյի ըմբռնած «տենդենցիոզությունից»: Ասես շարունակելով Մ. Բերբերյանի միտքը՝ Մ. Կյուրճյանն այս առիթով պատճառաբանում է, որ եթե հիանում ենք, օրինակ, Դոստոևսկու, Տոլստոյի գործերով, ապա «էապես գեղեցկագիտական շարժառիթներով է, այն ձևին համար է, զուտ արվեստին համաձայն ու հավատարիմ, որով այդ գործերը կներկայանան մեզի»⁵: Մ. Կյուրճյանը նույնպես սխալ է համարում Լեոյի մոտեցումը «Արվեստը արվեստի համար» սկզբունքին և այն «վնասակար կամ անօգուտ» դուրս բերելու նրա ճիգերը գնահատում «վերջնական ու կտրուկ բաներ»:
Այնուհետև արևելահայ գործընկերոջը ներկայացնում է արվեստագետի և նրա ստեղծագործության մասին իր պատկերացումները: Նա դեմ չէ արվեստ-հասարակական խնդիրներ փոխառնչություններին, սակայն շեշտում է կարևորագույն մի պայման, որ ստեղծագործողները «Նախ, ամեն բանե առաջ արվեստագետներ ըլլան, և ետքը ինչ որ կուզեն, քարոզիչ, բարոյախոս, ընկերաբան, քաղաքացի. և նաև որ՝ արվեստը ի սպաս դրվելով հասարակական հարցերու, չի կորսնցնե իր ինքնությունը, իր կենսական պայմանները, զոհ չերթա անոնց և գեղձանի...»⁶: Ուստի Սմբատ Շահագիզի հայտնի խոսքը, ըստ Մ. Կյուրճյանի, պետք է շրջել. «Նախ պոետ, ապա քաղաքացի»:

⁵ Մ. Կ., Լեո – Ռուսահայոց գրականությունը. սկզբից մինչև մեր օրերը, «Շիրակ», գրական և ընկերական ամսաթերթ, Կ. Պոլիս, 1905, թիվ 7, հուլիս, էջ 147–148:

⁶ Նույն տեղում, էջ 147:

Արևմտահայ քննադատի այս մտորումները վկայում են, որ 19-րդ դարի երկրորդ կեսին հայ գրականության առջև ծառայած խնդիրները իրենց ընդհանրության մեջ 20-րդ դարասկզբին հետամուտ էին նոր լուծումների. կյանքի և գրականության կապը գեղարվեստի շրջանակներում փորձ է արվում կերպավորել նոր ժամանակներին համընթաց ըմբռումների ոգով: «Գրականության օգտակարության պահանջը ոչ թե ժխտում էր, այլ փոխում էր իր իմաստը,— նկատում է Լ. Մնացականյանը: – Արվեստի կատարելության պահանջը հռչակվում էր հասարակական օգտակարության և բարոյական ներգործության գլխավոր պայման»⁷:

Նման միտում առկա էր նաև արևելահայ քննադատության մեջ: Այս հարցում էլ Մ. Բերբերյանի հողվածն ընդհանուր եզրեր ունի Մ. Կյուրճյանի գրախոսության հետ: Չընդունելով «տենդենցիոզության» այն ձևակերպումը, որ տվել էր Լեոն և վերջինիս կողմից գրողին պարտադրվող պահանջները (այն, որ նա անպայման հասարակական խնդիրներ արծարծի, հասարակական գաղափարների ընդհարումների վրա կառուցի իր վեպը և այլն), Բերբերյանը նկատում է. «Վիպասանը կյանքի նկարիչ է. բայց միթե կյանքը միմիայն հասարակական խնդիրների շուրջն է: Ապա *մարդը*, նրա «ես»-ը, ներքին կյանքը, կատարելագործությունը, նրա սերը, ընտանեկան կյանքը... անհատի այդ անձնական կյանքը մի՞թե վեպի նյութ կարող չեն լինել»⁸:

Նյութի սխալ մեկնաբանման հետ մեկտեղ, ինչպես նկատելի է, Մ. Բերբերյանին դուր չի գալիս Լեոյի՝ իր ասելիքը երբեմն ծայրահեղության հասցնելու միտումը: Այդ իրողությունը չի վրիպել նաև Մ. Կյուրճյանի ուշադրությունից: Ոգևորված հասարակական գաղափարներ քարոզող բանաստեղծների (Ռ. Պատկանյան, Մ. Նալբանդյան, Ս. Շահագիզ) գործերով՝ Լեոն վստահ է, թե «իսկապես բանաստեղծներից» (նկատի ունի իր խոսքերով՝ «մաքուր գեղարվեստին ծառայող գրողներին») ոչ մեկը նրանց պես չի ապրելու ապագա սերունդների հիշողության մեջ: Կյուրճյանի կարծիքով՝ այստեղ քննադատը «պարզապես չափը կանցնե», քանի

⁷ Լ. Ջ. Մնացականյան, Քսաներորդ դարասկզբի արևմտահայ գրական քննադատությունը, Ե., 1990, էջ 42:

⁸ Մինաս Բերբերյան, Գրականություն և կյանք, «Լումա», 1904, N 2, մարտ-ապրիլ, էջ 185:

որ նման մոտեցումը «հայիոյություն մըն է հիշատակին դեմ բոլոր մեծ բանաստեղծներուն, որոնք զուտ և բացարձակ բանաստեղծներ եղած են»⁹:

Իսկ ի՞նչ սկզբունքներով էր ղեկավարվում *քննադատ* Լեոն «Ռուսահայոց գրականությունը» աշխատության մեջ:

«Մի քանի խոսք ընթերցողին» ներածականում նա ներկայացնում է քննադատության էության, քննադատի դերի և անելիքների մասին իր պատկերացումները: Քննադատությունը «միշտ և ամեն տեղ անհատական, անձնական բնավորություն ունի,— համոզված է Լեոն,— քանի որ քննադատը իր կարծիքների, իր անձնական տպավորությունների վրա է գլխավորապես հիմնվում: Քանի քննադատներ, այնքան կարծիքներ,— այսպես կարելի է ասել»¹⁰: Այս դիրքորոշմամբ նա ինքն իր համար փորձում է սեփական կարծիքն արտահայտելու «անկախություն ապահովել»՝ պատճառաբանելով, թե իրեն ուղղություն տվողը ոչ թե անձնական դրդապատճառներն են, այլ «իմ հայացքները, իմ ըմբռնողությունը, համոզմունքները, գրական դաստիարակությունս»¹¹:

«Ռուսահայոց գրականության» առիթով քննադատ Լեոն ուժեղ հարձակումների ենթարկվեց: Նրան մեղադրում էին հատկապես 19-րդ դարի վերջին տասնամյակի գրական ընթացքը սխալ ըմբռնելու և մեկնաբանելու, նոր ասպարեզ իջած երիտասարդ մի շարք գրողների (Շիրվանզադե, Մուրացան, Հ. Հովհաննիսյան, Հ. Թումանյան, Վ. Փափազյան և ուրիշներ) ստեղծագործությունները նախկին արժեքափերով քննելու և ըստ այդմ բացասական վերաբերմունք դրսևորելու համար: Մասնավորապես նոր շրջանի պոեզիայի ներկայացուցիչներին Լեոն համարում է «հասարակական տրամադրություններին, հասարակաց սրտի զգացմունքներին» խորթ մնացած երգիչներ, ուստի «հասարակությունն էլ խորթ է մնում բանաստեղծի տրամադրության»¹²:

Քննադատ Լեոյի հայացքների մասին մամուլի էջերում հայտնվող ընդդիմադիր խոսքը ուներ և՛ չափավոր, և՛ ծայրահեղ դրսևորումներ: Վերջինիս բնորոշ արտահայ-

⁹ Մ. Կ., Լեոն – Ռուսահայոց գրականությունը. սկզբից մինչև մեր օրերը, «Շիրակ», 1905, թիվ 7, հուլիս, էջ 148:

¹⁰ Լեոն, Ռուսահայոց գրականությունը. սկզբից մինչև մեր օրերը, Վենետիկ, Ս. Գազար, 1904, էջ Ե:

¹¹ Նույն տեղում, էջ Զ:

¹² Նույն տեղում, էջ 67:

տություններից մեկը կարելի է համարել Սույի «Անգոր չարությունը» վերնագրով հրապարակումը: Հոդվածագիրը, վրդովված «ռուսահայ վիպասանների» հանդեպ Լեոյի ձեռնարկած «արշավանքից», անցնում է չափավոր քննադատության սահմանները և մի կողմ թողնելով նրա աշխատությունը՝ հոդվածը լցնում հակառակորդի անձը և գործունեությունը բնութագրող «սև» որակումներով: Մի դեպքում նա ընթերցողին հիշեցնում է «անաջող վիպագրող» և «անշնորհք վիպասան» Լեոյի «անհամ» գործերը, մեկ այլ տեղ նկատում, թե «դուրս շարտվելով» գեղարվեստի տաճարից՝ նա «յուր սրտի բոլոր թույնը, սև նախանձից առաջացած չարության բոլոր գարշ հեղուկը թափում է յուր արվեստակիցների գլխին»¹³, երրորդ դեպքում նկատում, թե «ո՞ր խելքը գլխին մարդը կարող է բարկանալ նրա դեմ: Գրականական Սաբակեհիչներ ամեն տեղ կան, թող լինի մեկն էլ մեր մեջ»¹⁴, և այսպես շարունակ:

Հայ գրականության նոր շրջանի մասին Լեոյի մոտեցումները չեն ընդունում նաև Գ. Ենգիբարյանը, Մ. Բերբերյանը, Մ. Կյուրճյանը: Նրանց քննադատությունը հիմնականում առնչվում է կոնկրետ նյութին, Լեոյի արտահայտած այս կամ այն կարծիքին: Իր բնութագրումների մեջ սովորաբար զուսպ Գ. Ենգիբարյանը նոր շրջանի հայ գրողներին Լեոյի տված գնահատականները դիտում է իբրև «շատ թեթևալիկ խժժանք», բայց քիչ հետո լրջացնում է խնդիրը: Նրա կարծիքով՝ Լեոն հաշվի չի առել կարևոր մի հանգամանք. գրականությունը «հայտնի չափով ազատ ժամանակի, տնտեսական բարգավաճման և խաղաղ ու անվրդով պայմանների արգասիք է», ինչից դարեր շարունակ զուրկ է եղել հայ ժողովուրդը, հետևաբար և՛ հայ գրողը: Ուստի նրանից շատ ակնկալիքներ չպետք է ունենալ, այլ կարելի է միայն պահանջել, որ «գրածը զորեղ լինի, տաղանդավոր, որովհետև նա թե շատ գրել և թե կատարյալ բան գրել անգոր է և ոչ տաղանդի բացակայության պատճառով»¹⁵:

Իր ժամանակակիցների հանդեպ Լեոյի կողմնակալ վերաբերմունքի հիմնական պատճառը Մ. Բերբերյանը համարում է այն, որ նրա «քննադատական կշեռքը» «Մշակն» է, որի գաղափարական շրջանակի մեջ մտնողներն ու չմտնողները

¹³ Սույ, Անգոր չարությունը, «Լուսն», 1904, N 1, հունվար-փետրվար, էջ 209:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 212:

¹⁵ Գար. Ենգիբարյան, Գրականական ակնարկներ, «Տարագ», 1904, N 14, ապրիլ 11, էջ 128:

արժանանում են համապատասխան գնահատականի. մտնողները գովաբանվում են, չմտնողները՝ արժանանում հայիոյանքի: Նման մոտեցման արդյունքում «Մշակին» չհամակրող գրողները (Մուրացան, Շիրվանզադե, Վ. Փափազյան) ոչ միայն ըստ արժանվույն չեն գնահատվում, այլև ստանում են վիրավորական որակումներ. «Էլ «զգվելի», էլ «ստոր», էլ «կամելեոն»» և այլն, և այլն: «Ուշունց է տալիս աշտարակցունման» խոսքը կարելի է այժմ փոխել «ուշունց է տալիս Լեոյի նման» խոսքի»¹⁶,– եզրակացնում է Մ. Բերբերյանը:

Մ. Կյուրճյանը «իրական կարճատեսություն» է համարում այն սահմանազատումը, որ կատարում է Լեոն հասարակական գաղափարներ քարոզող և «անձնական տրամադրություն» երգող բանաստեղծների միջև, այնուհետև իբրև օրինակ մեջբերում և քննադատում է Լեռենցի մասին նրա դատողությունները:

Մեկ այլ պարբերականի՝ «Հովիվի» էջերում հոդվածագիրը կրկին շեշտում է «Ռուսահայոց գրականության» հեղինակի «աչառու» վերաբերմունքը, որի հետևանքով անհիմն թերագնահատվում են տաղանդավոր գրողները, փոխարենը «Պառնասի գագաթին է բարձրացվում» շատերին անհայտ մի բանաստեղծ՝ «ոմն Արշալույս Մխիթարյան»¹⁷:

Ուշագրավ է Լեոյի աշխատության մեջ քննադատված հեղինակներից Մուրացանի բարձրացրած բողոքի ձայնը: «Բազմավեպի» խմբագրությանն ուղարկված նրա պատասխան հոդվածը մի քանի տարի այնտեղ մնալուց և չտպագրվելուց հետո վերջապես լույս է տեսնում «Լուսայում »1909 թվականին, երբ գրողն արդեն մահացել էր:

Մուրացանն անդրադառնում է «Բազմավեպում» 1904 թ. հունվարին տպագրված «Ռուսահայ վիպագրություն» հոդվածաշարին և բնութագրում այն իբրև «կուսակցական ոգով» ու «կրքերու մղմամբ» գրված ուսումնասիրություն: Նրա դիտարկումներից առանձնացնենք մի քանիսը.

ա) Իր հասցեին Լեոյի ուղղած վիրավորական բնութագրումները, որոնցից ավելի քան մեկուկես տասնյակը հոդվածում մեջբերվել է, ինչպես, օրինակ՝ «սանձարձակ

¹⁶ Մինաս Բերբերյան, Գրականություն և կյանք, «Լուսա», 1904, N 2, մարտ-ապրիլ, էջ 181:

¹⁷ Գրիգոր Բալասանյան, Մեր «քննադատական գրականությունը», «Հովիվ», հոգևոր, բարոյական, պատմական, հասարակական և մանկավարժական շաբաթաթերթ, Թիֆլիս, 1907, N 42, նոյեմբերի 11, էջ 663:

պարսավագրող», «ամբոխի ստոր կրքերը գրգռող», «տիրացու ազգասեր», «հրեշավոր մեղադրող», «կրքից կուրացած» և այլն:

բ) Լեոյի քննական վերաբերմունքն ու բացասական գնահատականը՝ տրված իրեն միայն վերնագրով հայտնի ստեղծագործությանը: Խոսքը «Իմ կաթոլիկ հասրնացուն» վեպի մասին է, որն առիթ է տալիս քննադատին Մուրացանին անվանելու «հայ տիրացուական ազգասիրության ներկայացուցիչներից մեկը»: Գրողը, վրդովված նման վերաբերմունքից, հռետորական հարց է տալիս. «Արդյոք տեսնվա՞ծ է աշխարհում մի քննադատ, որ վիպասանի գրվածքի *միայն վերնագիրը կարդալով*, դատաստան անե նրա մասին: Մի՞թե այս չէ ապացուցանում այն, որ պարոնը հենց սկզբից է ճգնում նախապաշարել ընթերցողին և տոգորել նրան այն ատելությամբ, որով ինքն է վառված գրողի դեմ»:

գ) «Անդրեաս երեց» պատմական վեպում նկարագրված որոշ իրադարձությունների միտումնավոր խեղաթյուրումը Լեոյի կողմից: Վերստին ներկայացնելով այդ դեպքերի ճշգրիտ պատկերը՝ Մուրացանը Լեոյի վերապատմածը համարում է «սուտ և անխիղճ հերյուրանք»¹⁸:

Հողվածի վերջում նա ընթերցողներին է թողնում համապատասխան եզրակացություններ անել և իր ստեղծագործությունների հասցեին արված «քննադատության արժեքը չափել»:

Որքան մեզ հայտնի է, Լեոն հիշյալ քննադատություններին մամուլի էջերում առանձին հողվածով չի պատասխանել: Դրանց ուղղված որոշակի անդրադարձն առկա է «Ռուսահայոց գրականությունը» գրքի (1904, Վենետիկ) փոքր ներածականում («Մի քանի խոսք ընթերցողին»): Իրեն քննադատող գրախոսություններում նա տեսնում է առավելապես «բարձրացված վայնասուն», «սանձարձակ հայիոյանքներ», որոնցում չկան փաստեր կամ «մարդավայել բանակռիվ»: Իսկ «այժմ կենդանի հեղինակներին» ճիշտ չգնահատելու հիմնական մեղադրանքին Լեոն պատասխանում է. «Արժանավորությունները և պակասությունները հավասար չափով ուշադրության առնել – այս է եղել իմ հիմնական կանոնը: Եվ այդ կանոնից դուրս չեն մնացել նույնիսկ մեր գրականության սյուները,

¹⁸ Մուրացան, Իմ երկերի քննադատության առիթով, «Լումա», 1909, N 4, էջ 59:

մեր պարծանքները: Ժամանակ է որ մեր գրականության մեջ հնչե անկախ, խիստ, փաստալից խոսքը»¹⁹:

Իհարկե, ոչ միշտ է, որ նա կարողացել է պահպանել իր հավատարմությունը հիշյալ սկզբունքներին: **Գրականության պատմաբան** Լեոն 19-րդ դարավերջի և նոր դարասկզբի գրական երևույթները քննում էր մի աշխարհայեցողությամբ, որն արդեն իսկ ժամանակավրեպ էր, **քննադատ** Լեոն գեղարվեստական երկից ստացած անձնական տպավորությունները շարադրում էր սուբյեկտիվ ըմբռնումներով, որի արդյունքում գեղագիտական գնահատականը ոչ քիչ դեպքերում ստորադասվում էր հասարակականի արժևորմանը, տաղանդավոր գրողն ու նրա ստեղծագործությունը՝ անտաղանդին²⁰: Սակայն, ինչպես արդեն նշվել է, այս աշխատությունը արևելահայ իրականության մեջ գրականության պատմագրություն ստեղծելու առաջին փորձն էր և իր թերություններով հանդերձ՝ ինքնին կարևոր իրողություն: Նրա շուրջ արևելահայ մամուլում ստեղծված քննադատական մթնոլորտը՝ իր չափավոր և ծայրահեղ դրսևորումներով, նաև դրական միտումներ ուներ: Պատահական չէ, որ մինչև 1910 թ. հանդես եկած հաջորդ երկու պատմաբանները՝ Լ. Մանվելյանն ու Վ. Փափագյանը, գաղափարական ու գեղագիտական մի շարք հարցերում աշխատեցին գերծ մնալ իրենց նախորդի վրիպումներից:

Այսպիսով, կուլտուր-պատմական դպրոցի հետևորդների և՛ առաջին (Գ. Արծրունու աշխատությունների հետ կապված), և՛ երկրորդ բանավեճերը (բանակռիվները) Լեոյի հետ հիմք են տալիս եզրակացնելու, որ՝

ա) Երկու դեպքում էլ Լեոն հավատարիմ է մնում իր սկզբունքներին և շարունակում է գրական գործընթացները քննել օգտապաշտական հայացքների դիտանկյունից:

բ) Նրա ընդդիմախոսները գրողի անհատականությունն ընդգծում և կարևորում են առավելապես մշակութային հարթության մեջ՝ չանտեսելով հասարակականը: Ըստ այդմ «Արվեստն արվեստի համար» սկզբունքի հանդեպ Լեոյի և իր ուսուցչի

¹⁹ **Լեո**, Ռուսահայոց գրականությունը սկզբից մինչև մեր օրերը, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1904, էջ Ը:

²⁰ Ա. Օհանյանը Լեոյին նվիրված իր ուսումնասիրության մեջ նկատում է, որ 1910-ական թվականներին նա երկրորդ փորձն է արել հայ գրականության պատմություն գրելու, բայց մի քանի գլուխ շարադրելուց հետո թողել է անավարտ: Այդ աշխատության առաջաբանում Լեոն անդրադառնում է «Ռուսահայոց գրականությանը...» և խոստովանում, որ այնտեղ պաշտպանված մի շարք տեսակետներ ոչ միայն հնացած են, այլև ուղղակի սխալ» (**Ա. Օհանյան**, Լեոյի գեղարվեստական ստեղծագործությունը, Ե., Հայկ. ՄՄՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 60):

ընդգծված հակադրությունը քննվում է շրջահայաց մոտեցմամբ, դարասկզբի գրական իրողությունների համատեքստում:

զ) Նույն ուղղության հետևորդների տարաբնույթ մոտեցումները գրական կյանքի զարգացման, գեղարվեստական երկերի ու նրանց հեղինակների գնահատման խնդիրներին վկայում էին, որ կուլտուր-պատմական դպրոցի առաջադրած սկզբունքները դարասկզբի հայ քննադատական մտքի մեջ շարունակում էին կենսունակ մնալ: Այս երևույթը պետք է բնական և օրինաչափ համարել ազգային կյանքի հանդեպ զգայուն հայ գրողի ու քննադատի համար, որոնց մտահոգում էր հայ գրականության վաղվա օրը:

Բ) Բանավեճեր նույն և տարբեր ուղղությունների ներկայացուցիչների միջև

1.3. Բ. ԻՇԽԱՆՅԱՆԻ ՍՈՑԻՈԼՈԳԻԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԻ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅ ՄԱՍՈՒՈՒՄ

20-րդ դարասկզբին հայ քաղաքական կյանքում, ազգային կուսակցությունների ներկայացուցիչներից բացի, որոշակի ակտիվություն են սկսում դրսևորել նաև մարքսիստական, սոցիալ-դեմոկրատական հայացքների տեր հայ մտավորականներն ու հեղափոխական գործիչները: Դրա վկայությունն այդ տարիներին լույս տեսնող ոչ քիչ թվով պարբերականներն էին, որոնց խմբագիրներն ու աշխատակիցները՝ բոլշևիկ, մենշևիկ կամ «սպեցիֆիկ», քաղաքական իրադարձությունների ռազմավարական կամ տակտիկական ուրույն գնահատումներով հանդերձ, մարքսիստական աշխարհայեցողության կրողներ էին: Նրանց գաղափարական կողմնորոշումների վրա զգալիորեն ազդում էին ռուս մարքսիստների (Գ. Վ. Պլեխանով, Վ. Ի. Լենին, Ա. Վ. Լունաչարսկի և ուրիշներ) քաղաքական, հասարակագիտական հայացքները: Մարքսիզմը աշխարհայացքային որոշակի դիրքորոշումներ ուներ արվեստի և հասարակական կյանքի փոխհարաբերության հարցում: Սակայն կոնկրետ խնդիրների լուսաբանման ժամանակ ի հայտ էին գալիս անհատական մեկնաբանություններ՝ երևույթ, որ բնորոշ էր նաև հայ մարքսիստներին: Կախված այս կամ այն հարցի նկատմամբ ի հայտ

եկած սկզբունքային մոտեցումից՝ նրանք հաճախ բնութագրվում էին իբրև «սոցիոլոգիական քննադատության», «տնտեսական դետերմինիզմի», «սպեցիֆիկյան դիրքորոշման» ու նման այլ ուղղությունների հարող ներկայացուցիչներ:

Քաղաքական այս հոսանքի գաղափարախոսությունը կարճ ժամանակ անց գեղարվեստական կերպավորում է ստանում՝ ի դեմս հայ պրոլետարական գրականության: Պրոլետար բանաստեղծներն ու արձակագիրները տպագրվում էին ոչ միայն մամուլում, այլև լույս էին ընծայում առանձին ժողովածուներ: Հատկապես պոեզիան, իր թեմատիկայով ու բովանդակությամբ նոր երևույթ լինելով, տարաբնույթ մեկնաբանությունների առիթ էր տալիս: Ուստի հաճախ անխուսափելի էին դառնում բանավեճերն ու բանակռիվները, որոնք ծավալվում էին երբեմն նույն, երբեմն էլ տարբեր ուղղությունների ներկայացուցիչների միջև: Մասնավորապես 1909–1911 թվականներին մամուլում աշխույժ քննարկումներ սկսվեցին Բախչի Իշխանյանի երկու ուսումնասիրությունների առիթով: Առաջինում քննության առարկա էին դարձել հիմնականում հայ պրոլետարական պոեզիայի ներկայացուցիչների գործերը («Աշխատանքի և աշխատավորի գաղափարը Ադա-Նեգրիի, Հ. Հակոբյանի և Շ. Կուրդինյանի բանաստեղծությունների մեջ», Ն.-Նախիջևան, 1909), երկրորդում քննադատը փորձել էր վերարժևորել 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ նշանավոր բանաստեղծներ Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահագիզի ստեղծագործությունները՝ մարքսիստական աշխարհայեցողության սեփական ըմբռումներից ելնելով («Հասարակական գաղափարները Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահագիզի բանաստեղծությունների մեջ», Թիֆլիս, 1910):

Ծավալուն էր հատկապես առաջին գրքի շուրջ ծագած բանակռիվը: Մոտ 10 ամիս տևած քննարկումների ընթացքում (1909 թ. հոկտեմբեր–1910 թ. օգոստոս) միմյանց հետ վիճում էին հիմնականում մարքսիստ կամ մարքսիզմին համակիր քննադատները՝ առաջադրելով ու պաշտպանելով իրենց սկզբունքային դրույթները ոչ միայն կոնկրետ բանաստեղծների, այլև գեղարվեստի, քննադատության, գեղագիտական ու հասարակական խնդիրների շուրջ ընդհանրապես:

Բանավեճի յոթ մասնակիցներից ամենաակտիվը ինքը՝ Բախչի Իշխանյանն էր՝ B. Lucifer-ը, որն այս կեղծանունով լույս էր ընծայել նաև իր ուսումնասիրությունը: Նա հանդես է գալիս չորս մեծածավալ հոդվածներով Թիֆլիսում լույս տեսնող երեք օրա-

թերթերում՝ «Մշակ», «Հորիզոն», «Սուրհանդակ», ընդդեմ Credo-ի (Հ. Հակոբյան), Ս. Բաբիյանի, Մարտիկի (Միք. Ղարաբեկյան) և Կարինյանի (Ա. Կարինյան): Չի անդրադառնում Ալ. Մեսնիկյանի (Մյասնիկյան), Ֆոն-Մորիսի հոդվածներին՝ նրանց հետ լուրջ տարաձայնություններ չունենալու պատճառով: Ըստ այդմ B. Lucifer-ի և մյուս հեղինակների արտահայտած տեսակետները կարելի է խմբավորել երկու կարևոր խնդրի շուրջ, որոնք ի հայտ են բերում մարքսիստ քննադատների հայացքների բնորոշ կողմերը՝

1. B. Lucifer-ի գրքում հիշատակված բանաստեղծների, առավելապես Շ. Կուրդինյանի պոեզիայի գնահատման շուրջ առաջ եկած տարաձայնություններ,

2. Գրականության մեջ գեղարվեստական ու հասարակական կողմերի առնչությամբ հայ մարքսիստների դրսևորած ներհակ դիրքորոշումներ:

Բանավեճում մեծ տեղ են գրավում հատկապես առաջին կետի առիթով արտահայտված կարծիքները: Ընդ որում, կենտրոնական թեման, այն է՝ Շ. Կուրդինյանի պոեզիան, քննվում է կամ բացասական, կամ դրական արժևորմամբ:

Բացասական կարծիքներում հակադրվելով բանաստեղծուհու պոեզիային B. Lucifer-ի տված բարձր գնահատականներին՝ առաջ են քաշվում մի շարք փաստարկներ: Ֆոն-Մորիսը, Կարինյանը և Սիմ. Բաբիյանը Կուրդինյանի հատկապես «քաղաքացիական և աշխատավորական երգերում» մատնանշում են գեղարվեստականության պակասը: Ֆոն-Մորիսը նկատում է, թե նրանց մեջ գեղարվեստի ու պոեզիայի փոխարեն կա «միայն գաղափար, պարզ ու որոշ գաղափար, որ հասնում է մինչև պրոկլամացիայի ձևի»²¹: Ըստ Սիմ. Բաբիյանի՝ բանաստեղծուհու «ոտանավորները ճռճռոցների և թռուցիկների տպավորություն են թողնում կատարելապես»: Նրան դուր չի գալիս նաև Կուրդինյանի բանաստեղծական տեխնիկայի անկատարությունը, քանզի այստեղ տեսնում է միայն «լեզվի խայտառակ քառու», «շաբլոն արտահայտություններ»²² և այլն: Կարինյանն ընկալում է այդ պոեզիան՝ իբրև «ոտանավորների ձևով հրապարակախոսություն», որի արդյունքում կորչում է հեղինակի անհատականությունը, և նա «այդտեղ բոլորովին չէ երևում»: Ուստի Կարինյանի համար անընդունելի է B. Lucifer-ի կողմից Կուրդինյանին տված

²¹ Ֆոն-Մորիս, B. Lucifer-ի հոդվածի առիթով, «Մշակ», 1910, N 141, 1 հուլիսի:

²² Սիմ. Բաբիյան, Ինձ քննադատողը և իր քննադատելակերպը, «Հորիզոն», 1910, N 150, հուլիսի 11:

պրոլետարական «խոշոր պոետիսա» բնութագրումը, քանի որ քննադատը բանաստեղծուհու պոեզիայի գեղարվեստական հատկությունները հիմնավորելու փոխարեն բավարարվում է սոսկ «գովաբանական տերմիններով»²³:

Բ. Lucifer-ի գնահատականին համաձայն չէ նաև Credo-ն, սակայն նա, ի տարբերություն Կարինյանի, խնդիրը քննարկում է «պրոլետարական իդեոլոգիայի» տեսանկյունից և զարմանում, թե ինչպես կարելի է «ազգայնական և ազգասիրական հովերով տարված նացիոնալիստ» երգչուհուն պրոլետարիատի բանաստեղծուհի անվանել: Մեկ այլ հետաքրքիր իրողություն. վարկաբեկելով Կուրդինյանին՝ Credo-ն անուղղակիորեն հայ բանվոր դասակարգի միակ բանաստեղծ համարում է Հ. Հակոբյանին: Երևույթը ինքնագովազդ է հիշեցնում, քանի որ, ինչպես բացահայտվում է Բ. Lucifer-ի հոդվածներից մեկում, Credo-ն նույն ինքը՝ Հակոբ Հակոբյանն էր:

Շ. Կուրդինյանի պոեզիան բարձր գնահատողները (Բ. Lucifer, Ալ. Մեսնիկյան) նույնպես իրենց տեսակետները հիմնավորում են համապատասխան փաստարկներով: Ընդ որում, պատասխանելով ընդդիմախոսներին, Բ. Lucifer-ը շարունակում է հավատարիմ մնալ իր աշխատության մեջ տրված գնահատականներին, իսկ Ալ. Մեսնիկյանը, քննադատելով Credo-ի հայացքները, անդրադառնում է նաև բանաստեղծուհու պրոլետարական գրվածքներին: Այս քննադատների մոտեցումներում առկա են ընդհանուր եզրեր, որոնք ի հայտ են գալիս հետևյալ դեպքերում՝

ա) Երկուսն էլ, նախքան Կուրդինյանի պոեզիայի արժևորմանն անցնելը, փորձում են հերքել հակառակորդների փաստարկները, մի նուրբ տարբերությամբ միայն. Մեսնիկյանն ավելի մանրակրկիտ ու հետևողական է, Բ. Lucifer-ը՝ առավել հռետորական:

բ) Բանաստեղծուհու ստեղծագործությանը սևեռած նրանց հայացքը կենտրոնանում է առաջին հերթին նրա պրոլետարական երգերի վրա, որոնք առանձնակի ոգևորությամբ են համակում երկուսին էլ. «Նրան է պատկանում հայ պրոլետարական մուզայի առաջին դափնին»²⁴,– հայտարարում է Բ. Lucifer-ը:

²³ **Կարինյան**, Գեղարվեստական գրականության քննադատությունը մեզ մոտ, «Մշակ», 1910, N 158, 21 հուլիսի:

²⁴ **Բ. Lucifer**, Մատենախոսությունը մեր մեջ, III, «Մշակ», 1910, N 123, 9 հունիսի:

Մեսնիկյանն իր հերթին նկատում է. «Բանաստեղծուհու փառքը նրա պրոլետարական քերթվածներն են կազմում, որ հայկական գրականության մեջ նոր էջեր են բացել»²⁵:

գ) Նրանք համամիտ են մի հարցում ևս. Կուրդինյանի լավագույն «քերթվածքները» «գեղեցիկ բանաստեղծունն» են այն դասակարգային կռվի, որ «բանվորությունը մղում է ներկա հասարակարգի դեմ»²⁶: Իբրև բնորոշ օրինակներ երկուսն էլ մատնանշում են «Բանվորներ», «Հետ տար քո խաչը» բանաստեղծությունները:

դ) Ընդհանրապես այս քննադատները միանշանակորեն շեշտում և ընդունում են Կուրդինյանի պոեզիայի «մարտական-պրոլետարական բովանդակությունը»:

Նյութի գեղարվեստական արժևորման հարցում մոտեցումներն արդեն նույնը չեն: Ի տարբերություն Բ. Lucifer-ի՝ Մեսնիկյանը բովանդակության հետ մեկտեղ կարևորում է նաև այն, թե «ո՞ր աստիճանի է հասնում» բանաստեղծուհու «պոետիկական ուժը»: Այստեղ Բ. Lucifer-ի հակառակորդները Մեսնիկյանի համախոհներն են, իսկ ավելի կոնկրետ՝ խոսքը մեր նշած 2-րդ կետի՝ գրականության մեջ գեղարվեստական ու հասարակական կողմերի առնչությամբ բանավեճի մասնակիցների դրսևորած դիրքորոշման մասին է:

Բ. Lucifer-ին քննադատողները, բացառությամբ Credo-ի, գտնում են, որ ստեղծագործության գեղարվեստական հատկություններն անտեսելով՝ գրական քննադատությունը դրանով իսկ մղվում է հասարակագիտական հայացքների ոլորտ: Այդ խնդրի վրա է ընթերցողի ուշադրությունը սևեռում Ս. Բաբիյանը՝ նշելով, թե մի շարք քննադատներ (նկատի ունի առաջին հերթին Բ. Lucifer-ին) հետաքրքրվում են «իդեաներով, ամենևին ուշադրություն չդարձնելով այն բանի վրա, թե այդ իդեաները ի՞նչպես են բանակերտվում»²⁷: Ֆոն-Մորիսն իր հերթին խորհուրդ է տալիս Շ. Կուրդինյանին ու Հ. Հակոբյանին «քաղաքացիական և աշխատավորի կյանքից» երգեր գրելիս «գեղարվեստը, զգացմունքը միացնել գաղափարի հետ»²⁸:

²⁵ Ալ. Մեսնիկյան, Ինչպես են գրվում բեցենգիաները մեզանում, «Մշակ», 1910, N 26, 5 փետրվարի:

²⁶ Նույն տեղում:

²⁷ Միմ. Բաբիյան, Մի մոլորության առիթով, «Հորիզոն», 1910, N 71, մարտի 31:

²⁸ Ֆոն-Մորիս, Բ. Lucifer-ի հողավածի առիթով, «Մշակ», 1910, N 141, 1 հուլիսի:

Գրականություն-հասարակական կյանք փոխհարաբերություններին առավել հանգամանորեն անդրադարձնում են Ալ. Մեսնիկյանն ու Կարինյանը:

Շ. Կուրդինյանի հասցեին ուղղված մեղադրանքները հերքելով՝ Մեսնիկյանը գեղարվեստի նկատմամբ Credo-ի դիրքորոշման մեջ նկատում է հետևյալ մակերեսային ըմբռնումները.

ա) Նա չի ընդունում Կուրդինյանի անձնական քնարերգությունը: Սակայն «կարելի՞ է միթե պահանջել, որպեսզի բանաստեղծը չտարվի իր սուբյեկտիվիզմով՝ հոգեկան տարուբերումներով,– զարմանում է Մեսնիկյանը,– մանավանդ՝ եթե նրանք չեն վնասում նրա ընդհանուր աշխարհայացքին»:

բ) Մեսնիկյանի համար անհասկանալի է բանաստեղծուհու պոեզիան «հասարակագիտական տեսակետից» քննության առնելու Credo-ի մոտեցումը, քանի որ «այդպիսի բան չէ կարող լինել. «գեղագիտական», «հասարակագիտական» տերմինները այս դեպքում գործածելի են պայմանական իմաստով. մեկով հետազոտելիս մյուսը աչքաթող անել չէ կարելի»:

գ) Սխալ է համարում նաև որևէ բանաստեղծությունից «այս ու այն պատահական» մեջբերմամբ սեփական կարծիքը համոզիչ դարձնելու մեթոդը. պատճառաբանում է այն հիմնավորմամբ, որ «ցիտատը, շատ անգամ ըստ երևույթին հակասական, չէ կարելի վերցնել անկախ ամբողջից, անկախ գեղարվեստական ողջ արտահայտությունից. այլապես մեծ բանաստեղծներից շատ շատերը թերևս ամենաանարժեք տիպերն ու հետին ֆիլիստերները դուրս գան»²⁹:

Քննադատելով Credo-ին՝ Մեսնիկյանն, ի դեպ, նշում է, որ իր համար անընդունելի են նաև B. Lucifer-ի «մեթոդը, հարցերին մոտենալու ձևը, գրական-քննադատական ուժը և այլն»՝ ըստ երևույթին նկատի ունենալով գեղարվեստի մասին նրա հասարակագիտական հայացքների դրսևորումները: Դրանց առավել հանգամանորեն անդրադարձնում է Կարինյանը: Նրա ծավալուն հոդվածաշարում, որ վերնագրված է «Գեղարվեստական գրականության քննադատությունը մեզ մոտ» (տպագրվել է «Մշակի» հինգ համարներում), B. Lucifer-ի աշխարհայացքի ու քննական մեթոդի վերլուծությանը նախորդում են քննադատության մասին հոդվածագրի ըմբռնումները: Իր դժգոհությունն արտահայտելով հայ քննադատների

²⁹ Ալ. Մեսնիկյան, Ինչպես են գրվում բեցենզիաները մեզանում, «Մշակ», 1910, N 26, 5 փետրվարի:

հին սերնդի դիրքորոշման առիթով, որի ներկայացուցիչները գրողի ստեղծագործությունը քննում են ամենից առաջ նրա հասարակական օգտակարության տեսանկյունից (նկատի ունի մասնավորապես Լեոյի «Ռուսահայոց գրականությունը») և արդյունքում նեղացնում ու կուսակցականացնում գեղարվեստի գնահատման շրջանակները, Կարինյանն առաջադրում է իր սկզբունքային դրույթը. չպետք է մոռանալ, որ հասարակական կողմից բացի «պոետի ստեղծագործությունը ունի մի այլ կողմ ևս, որը թերևս կազմում է նրա դեմքի ավելի էական, ավելի արժեքավոր կողմը. այդ՝ նրա գեղարվեստական, ստեղծագործական ուժն է, նրա առանձին կարողությունը՝ ստեղծելու, տալու պատկերներ, տիպարներ, որոնք իրանք կխոսեն և մտածել կտան առանց հեղինակի բացատրության»³⁰: Ուստի քննադատը ոչ թե պահանջում է հեղինակից, որ նա «դավանի» իր աշխարհայացքը, այլ փորձում է հասկանալ, գնահատել նրա զգացմունքների անկեղծությունը, ստեղծագործական թռիչքը և այլն:

Այս դիտանկյունից *B. Lucifer*-ը՝ իբրև սոցիոլոգիական քննադատության ներկայացուցիչ, ըստ Կարինյանի, չի կարողացել լուծել իր առջև դրված խնդիրը: Նրա աշխատության մեջ ակնհայտ են արհամարհանքը գեղարվեստի հանդեպ և նախապատվությունը ստեղծագործության «հասարակական-իդեական կողմին»: Իսկ նման մոտեցումը նրան մերժեցնում է գրականության ըմբռնման շահագիզյան սկզբունքներին («Նախ՝ քաղաքացի, ապա՝ պոետ») և «ուտիլիտարիզմի» կողմնակիցներին:

B. Lucifer-ը, որ մամուլում ակտիվորեն բանավիճում էր ընդդիմախոսների հետ, իր ծավալուն հոդվածներում շատ քիչ է անդրադառնում գրականության մեջ գեղարվեստական ու հասարակական կողմերի փոխհարաբերությանը: Իր առաջին պատասխան հոդվածում նա հարցի կապակցությամբ որոշակի բացատրություն տալիս է՝ նշելով, թե աշխատության մեջ ներկայացված բանաստեղծների գործերին ինքը «մոտեցել է հասարակագիտական վերլուծության մեթոդով, քրքրելով երգիչ իդեոլոգի մտահայեցողության դասակարգային գենեզիսը, մինչդեռ մյուս քննադատները մոտեցել են հարցին գլխավորապես գեղարվեստական

³⁰ **Կարինյան**, Գեղարվեստական գրականության քննադատությունը մեզ մոտ, «Մշակ», 1910, N 154, 16 հուլիսի:

վերլուծության մեթոդով...»³¹: Այս հակադրության բնորոշ դրսևորումներից մեկն էլ հողվածի վերջում նրա կատարած եզրահանգումն է այն մասին, թե գրական երկի մեջ «անհամեմատ կարևորը բովանդակությունը, օբյեկտն է, որի վրա գործադրվում է տաղանդ, վատնվում է ներգիհ, և ոչ թե ձևը, արտահայտության միջոցը, տաղաչափական կանոնները»³²: Բանավեճի ընթացքում և մինչև վերջ **B. Lucifer**-ը շարունակում է հավատարիմ մնալ իր այս դիրքորոշմանը:

Մամուլում աշխույժ քննարկումների առիթ է տալիս նաև **Բ. Իշխանյանի** հաջորդ գիրքը՝ «Հասարակական գաղափարները Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահագիզի բանաստեղծությունների մեջ» (այս աշխատությունը լույս էր տեսել ոչ գրական կեղծանունով): Գրախոսություններ են տպագրվում ոչ միայն «Հորիզոնի», «Մշակի» ու «Սուրհանդակի», այլև սոցիալ-դեմոկրատական ուղղվածությամբ պարբերականների («Կոչ», «Նոր խոսք»), ինչպես նաև «ԻՈՍՈՉՍՈՉՖայ» ռուսալեզու օրաթերթի էջերում: Մարքսիստ քննադատներից բացի՝ գրքի և նրա հեղինակի աշխարհայեցողության հանգամանակից քննությամբ հանդես է գալիս **Ա. Տերտերյանը**, որն իր հայացքներով հարում էր դարասկզբի քննադատության մեջ հայտնի հոգեբանական դպրոցի սկզբունքներին:

Բ. Իշխանյանի աշխատության մասին մամուլում տպագրված արձագանքները հիմնականում բացասական էին: Դրա հետ մեկտեղ մարքսիստ քննադատների և **Ա. Տերտերյանի** գրախոսություններում առաջադրված սկզբունքային դրույթներն ու հայեցակետերը տարբեր են: Ուստի անհրաժեշտ է այդ մոտեցումները ներկայացնել առանձնաբար: Ուշագրավ է մեկ այլ հանգամանք. **Բ. Իշխանյանն** այս անգամ պատասխանում է միայն **Ա. Տերտերյանի** քննադատությանը, իսկ մարքսիստ գործընկերների դիտողություններին, որքան մեզ հայտնի է, չի հակադարձել: Բացառություն է թերևս գրքի մասին միակ դրվատական հողվածի առիթով, այն էլ՝ ռուսալեզու թերթում, նրա ոգևորված արձագանքը, որի հետ կապված՝ նկատում է. «Ափսոս այդ հողվածը լույս չէ տեսել հայ թերթում՝ որոշ խմբի մատենախոսներին օբյեկտիվ քննադատության մասշտաբի մասին օրինակ տալու համար»³³: Նշված

³¹ **B. Lucifer**, Մատենախոսությունը մեր մեջ, II, «Մշակ», 1910, N 120, 5 հունիսի:

³² **B. Lucifer**, Մատենախոսությունը մեր մեջ, IV, «Մշակ», 1910, N 124, 10 հունիսի:

³³ **Բ. Իշխանյան**, Իմ գրքի ռուսերեն քննադատության առիթով, «Մշակ», 1911, N 19, 29 հունիսի:

հրապարակումն, ի դեպ, վերլուծական խորությամբ աչքի չի ընկնում. առավելապես տեղեկատվություն պարունակող գրախոսություն է: Հոդվածագրին, որն ըստ երևույթին մարքսիստական աշխարհայեցողության կրող է, դուր էր եկել հատկապես այն, որ Բ. Իշխանյանն իր թեման հետազոտել էր սոցիոլոգիական քննադատության դիտանկյունից: Այս երևույթը նա գնահատում է իբրև ուշագրավ քայլ հայ քննադատական մտքի պատմության մեջ: Գիրքն, ըստ նրա, մեթոդաբանական փորձ է՝ կիրառելու սոցիալական հետազոտության պատմամարքսիստական եղանակը հայ գրականության հայտնի ժամանակահատվածի վրա»³⁴ (խոսքը 19-րդ դարի 60–70-ական թվականների արևելահայ գրական-հասարակական կյանքի մասին է): Բայց թե ինչպե՞ս է կիրառվել, արդարացրե՞լ է իրեն նման մեթոդաբանական մոտեցումը, թե՞ ոչ,– այս և մի շարք այլ կարևոր խնդիրներ դուրս են մնացել գրախոսի տեսադաշտից: Այդ հարցերի քննությանն են նվիրված մարքսիստ քննադատներ Թադ. Ավդալբեկյանի, Ռ. Ի.-ի (Ռուբեն Իսախանյան), Լինչի (Ա. Կարինյան) գրախոսությունները:

Մասնավորապես Ռ. Ի.-ն լուրջ թերացում է համարում Բ. Իշխանյանի հետազոտության մեթոդում դրսևորված այն դիրքորոշումը, որ մղել է նրան նյութի ուսումնասիրության ընթացքում մի կողմ դնել «ձևը, արվեստը, արտաքին տեխնիկան» և կենտրոնանալ միայն «գաղափարային պարունակության» վրա: Հոդվածագրի կարծիքով՝ սա հակասում է մարքսիստական գաղափարախոսությանը, քանի որ նրանում հիշյալ կողմերի սկզբունքային հակադրությունը տեղ չունի. «Իդեոլոգիան և՛ «գաղափարային պարունակություն» է, իբրև որոշ մտքերի սխեմա,– շարունակում է նա,– և՛ «ձև» է, իբրև որոշ հոգեբանական բովանդակություն, որի մեջ անհամեմատ ավելի զորեղ է արտահայտվում իդեոլոգի վերաբերմունքը դեպի իր շրջապատը»³⁵:

Բ. Իշխանյանի գրքի գաղափարական դրույթների մասին ավելի խիստ են արտահայտվում Լինչը և Թադ. Ավդալբեկյանը: Երկուսն էլ, ի դեպ, առանձնակի քննության նյութ են դարձրել հեղինակի՝ հայ վերածնության գործիչներին (Ռ. Պատկանյան, Ս. Շահազիզ, Ստ. Նազարյան և ուրիշներ) լիբերալիզմի ներկայացուցիչներ համարելու փաստարկները: Լինչը (Ա. Կարինյան), որ նախորդ

³⁴ Ռ. Ի. «Մտքեր մեր «վերածնության» էպոխայի մասին, «Կոչ», գրական, հասարակական և տնտեսական օրգան, Բաքու, 1911, N 4, 22 մայիսի, էջ 41:

³⁵ Ռ. Ի., Մտքեր մեր «վերածնության» էպոխայի մասին, «Կոչ», գրական, հասարակական և տնտեսական օրգան, Բաքու, 1911, N 4, 22 մայիսի, էջ 41:

գրքի քննարկման ընթացքում ավելի հավասարակշիռ պահվածք ունենալ, այս հոդվածում ջղագրգիռ է ու բորբոքված, քանի որ, նրա կարծիքով, Իշխանյանը, խեղաթուրելով մարքսիզմը, շարունակում է իր «վուլգար հայացքները» տարածել և դրանով իսկ «մռայլ ստվեր է նետում» այս ուսմունքի վրա: Ի ցույց դնելով ռուսահայ լիբերալիզմի վերաբերյալ հեղինակի արտահայտած հակասական կարծիքները (մի դեպքում՝ իբրև բուրժուազիայի, մյուս դեպքում՝ մանր բուրժուազիայի իդեոլոգիա)՝ Լինչն այնուհետև եզրակացնում է, թե Իշխանյանը «շատ անորոշ հասկացողություն ունի» դասակարգերի, ուստի և՛ մարքսիզմի «դասակարգային աշխարհայացքի» մասին: Այս սխալ մոտեցմանը հաջորդում է մյուս էական շեղումը՝ կապված մարքսիզմի պատմահայեցողության հետ, այն է՝ Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահազիզի հասարակագիտական հայացքների քննությունը «տնտեսական ֆակտորի» հիմքի վրա և ամեն բան դրանով պայմանավորելը: Այնինչ, ըստ Լինչի, «տնտեսական կազմի, տնտեսական պայմանների ազդեցությունը գեղարվեստի վրա չպիտի ըմբռնել կոպիտ-անմիջական կախման, հարաբերության իմաստով... Բացի հասարակական միջավայրի քննությունից պիտի նկարվեն և կենսագրական որոշ գծեր, անհատական կյանքի որոշ էջեր»³⁶:

Խնդրին կոնկրետ մոտեցում է ցուցաբերում Թադ. Ավդալբեկյանը: Նա կրկին վերլուծում է Ռ. Պատկանյանից և Ս. Շահազիզից մեջբերված բանաստեղծական այն հատվածները, որոնք հիմք էին տվել Իշխանյանին՝ հիշյալ գրողներին լիբերալիզմի «իդեոլոգներ» համարելու, և հանգում այն եզրակացության, որ «նման թեզիս» ապացուցելու համար աշխատության հեղինակն անհրաժեշտ փաստեր չի բերել, այս բանաստեղծների երկերի «դասակարգային բնույթի» մասին ճիշտ գաղափար չունի: Իրականում, նրա կարծիքով, «Հայ վերածնության գրականությունը միայն մի դասակարգի միապաղաղ իդեոլոգիա չէ. այս օպոզիցիոն գրականությունը... իր տարբեր ներկայացուցիչների բերանով արտահայտում է ոչ միայն մանուկ

³⁶ Լինչ, Բ. Իշխանյան, Հասարակական գաղափարները Ս. Շահազիզյանի և Ռ. Պատկանյանի բանաստեղծությունների մեջ..., «Նոր խոսք», գրական-հասարակական և քաղաքական երկշաբաթաթերթ, Բաքու, 1911, N N 1-2, հոկտեմբեր 15, էջ 71:

բուրժուազիայի, այլ նաև հասարակական ուրիշ խմբերի, սրանց միջից գլխավորապես գյուղացիության... իդեալները»³⁷:

Բ. Իշխանյանի գրքին հանգամանորեն անդրադառնում է Արսեն Տերտերյանը: Իբրև հոգեբանական դպրոցի ներկայացուցիչ՝ նա իր երկու հոդվածներում առաջադրում է սկզբունքային դրույթներ՝ դրանով իսկ հակադրվելով ոչ միայն սոցիոլոգ քննադատի աշխարհայեցողությանը, այլև գեղարվեստի մասին ժամանակի քննադատության մեջ դեռևս իշխող հրապարակախոսական մտայնությանը: Նման մոտեցումը մղում է Տերտերյանին հենց սկզբից ընթերցողին հիշեցնելու, որ իր վեճը մարքսիզմի հետ չէ, քանի որ Իշխանյանի սոցիոլոգիական ուսմունքը տարանջատված է մարքսիստական աշխարհայացքից՝ հակառակ գրքի հեղինակի պնդումների:

Ակնկալվող բանավեճում նախապես ձևակերպելով հակառակորդի կեցվածքի տեսական ուղղվածությունը («Բ. Իշխանյանը ժխտում է գեղարվեստական ստեղծագործությունը», գտնում է, որ «ավելորդ է գեղարվեստը» և այլն), հոդվածագիրը կանգ է առնում երկու հիմնական խնդրի վրա՝

- ա) Գեղարվեստի և հրապարակախոսության գործառույթների ճշտում,
- բ) Գրական քննադատության վերաբերմունքը դրանց հանդեպ:

Այս հարցերի լուսաբանման համատեքստում էլ հստակվում են գրախոսվող աշխատությանն ու նրա հեղինակին տրվող գնահատականները:

Գեղարվեստի և հրապարակախոսության մասին Տերտերյանի դիրքորոշումը միանշանակ է. հրապարակախոսի ստեղծագործական ուղին ընթանում է «հակադրական (այսինքն՝ հակադրվելու – Դ. Պ.) մեթոդով», նրա ապրումները «կռվի բնույթ ունեն», ուստի և հրապարակախոսությունը «իր հիմնական նպատակով տենդենցիոզ է, որովհետև միշտ նկատի ունի հակադիր կոլեկտիվը»: Գեղարվեստն, ընդհակառակը, ձգտում է «հարմոնիայի», այն «տոգորման անկռիվ ապրումների մեթոդն է»: Ըստ այդմ գեղարվեստական ստեղծագործությունը «տենդենցիոզ չէ»,

³⁷ Թադ. Ավդաբեկյան, Բ. Իշխանյան. «Հասարակական գաղափարները Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահագիզի բանաստեղծությունների մեջ...», «Սուրհանդակ», Թիֆլիս, 1911, N 287, 22 ապրիլի:

իսկ գեղագետը «իր սեփական կոլեկտիվի կյանքը պատկերացնում և երգում է *ինքն իր մեջ*, առանց հակադրելու այդ կոլեկտիվը մի այլ խմբակցության»³⁸:

Այս դիրքորոշումն էլ կանխորոշում է մեր նշած երկրորդ խնդրի՝ գրական քննադատության անելիքը: Եթե գեղագետը համադրում և պատկերում է իր կենսական փորձը, ապա քննադատը *վերլուծում է* այդ փորձը: Գեղագետին հասկանալու, նրա ստեղծագործությունն ըմբռնելու հարցում որոշակի ընդհանրություն կարելի է նկատել Ա. Տերտերյանի և մարքսիստ քննադատ Ա. Կարինյանի հայացքներում (վերջինս այս մասին խոսում է Բ. Իշխանյանի առաջին գրքի առիթով գրված հոդվածում): Երկուսն էլ դարասկզբի հայ քննադատության մեջ նկատում են էական մի թերացում: Ըստ Կարինյանի՝ «Քննադատներից յուրաքանչյուրը մեզ մոտ ոչ այնքան աշխատում է ըմբռնել, հասկանալ մի որևէ պոետի, որքան չափել նրա ստեղծագործությունը իր սուբյեկտիվ աշխարհայացքի տեսակետից»³⁹: Նույն սկզբունքը՝ իբրև պահանջ, հայ քննադատին ներկայացնում է նաև Ա. Տերտերյանը. «Գեղագետին հասկանալու համար պետք է չբռնադատել նրա մեթոդը մի խորթ մեթոդի պահանջներով»⁴⁰: Այնուհետև երկու քննադատներն էլ մատնանշում են նման մոտեցման արդյունքում ի հայտ եկող հաջորդ թյուրըմբռումը: Ա. Կարինյանի կարծիքով՝ դա հանգեցնում է «քաղաքացիական քարոզի» պահանջի, Տերտերյանն ավելի կտրուկ է. «Ուրիշ խոսքով՝ հրապարակախոսի մասշտաբով չի կարելի մոտենալ գեղագետին»: Հենց այս լուրջ թերացումն է նա մատնացույց անում Բ. Իշխանյանի երկրորդ գրքում:

Նախ՝ «Հասարակական գաղափարները Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահագիզի բանաստեղծությունների մեջ» գրքի մասին՝ իբրև բանավեճի թիրախ:

Իշխանյանն իր աշխատությունը համարում է իր տեսակի մեջ առաջինը, որտեղ մարքսիստական մեթոդի կիրառմամբ սոցիոլոգիական վերլուծության է ենթարկվել

³⁸ **Արսեն Տերտերյան, Բ. Իշխանյան.** «Հասարակական գաղափարները Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահագիզի բանաստեղծությունների մեջ», I, «Հորիզոն», 1910, N 184, օգոստոսի 22:

³⁹ **Կարինյան,** Գեղարվեստական գրականության քննադատությունը մեզ մոտ, «Մշակ», 1910, N 154, 16 հուլիսի:

⁴⁰ **Արսեն Տերտերյան, Բ. Իշխանյան.** «Հասարակական գաղափարները...», I, «Հորիզոն», 1910, N 184, օգոստոսի 22:

«ռուսահայ կյանքի մտավոր-կուլտուրական վերածնության հայտնի էպոխայի նշանավոր էջերից մեկը»⁴¹:

Տերտերյանն, ընդհակառակը, ժխտում է մարքսիստական մեթոդի ներկայությունը նրանում՝ պատճառաբանելով, թե այդ գրվածքը «ոչ թե առաջին փորձն է, այլ մի կրկնություն է մինչև այժմ եղած փորձերի»⁴²: Ընդ որում մատնանշում, ապա հիմնավորում է, որ Իշխանյանը պարզապես Լեոյի գրաքննադատական «շկոլայի» շարունակողն է, նրա աշակերտը: Ի դեպ, В. Lucifer-ի (Բ. Իշխանյան) կողմից Շ. Կուրդինյանի պոեզիայի վերլուծության առնչությամբ մոտավորապես նույն մտահոգությունն արտահայտում էր նաև Կարինյանը. «Եթե մենք մի որևէ պոետի կմեծարենք, կգովենք միայն նրա համար, որ նա ծառայեցնում է իր գրիչը քաղաքացիական շահերին,– գրում է նա,– այդ նշանակում է, թե մենք արհամարհում ենք գեղարվեստական կողմը կամ տեղեկություն չունենք նրա գոյության մասին»⁴³: Տերտերյանի հիմնական փաստարկն ուղղված է կոնկրետ հասցեատերերի. թե՛ Իշխանյանը և թե՛ «Լեո–Բերբերյան շկոլան», ըստ նրա, գեղարվեստին մոտենում են «քաղաքական իդեոլոգիայի կամ հրապարակախոսության մեթոդով»: Երկուսն էլ կարծում են, որ գոյություն ունի «բանաստեղծական հրապարակախոսություն» և հենց այդ են համարում իսկական պոեզիան: Իսկ նման տրամաբանությամբ, եզրահանգում է քննադատը, հիշյալ բանաստեղծները հրապարակախոսներ են և «ոչ գեղագետներ»:

Ուշագրավ է բանակազմում ի հայտ եկած հակամարտության հաջորդ փուլը:

Իշխանյանն անհիմն է համարում իրեն ուղղված մեղադրանքը՝ պատճառաբանելով, թե վերածնության շարժումը և նրա բանաստեղծական ներկայացուցիչներին փորձել է քննել «պատմական գնահատության հողի վրա»՝ մի սկզբունք, որ նա դիտում է սոցիոլոգիական քննադատության բնորոշ կողմերից մեկը: Նաև անհեթեթ է համարում գեղարվեստի «ժխտման, հեզման և հրապարակախոսականացման»՝ իրեն վերագրվող տեսակետը: Նույն պատասխանում քննադատի կոչմանը, նրա գործառույթներին տրված բնորոշում-

⁴¹ Բ. Իշխանյան, Իմ քննադատին, II, Սոցիոլոգ և էսթետիկ, հրապարակախոս և քննադատ, «Հորիզոն», 1910, N 216, հոկտեմբերի 1:

⁴² Արսեն Տերտերյան, Բ. Իշխանյան..., II, «Հորիզոն», 1910, N 186, օգոստոսի 25:

ներում որոշակիորեն հստակվում են սոցիոլոգ քննադատի տեսական կողմնորոշումների շրջանակները:

Երկրորդ հոդվածում այս հարցերի կապակցությամբ Տերտերյանի պատասխանը չի ուշանում: Խոսքն ավելի կոնկրետ գեղարվեստի հանդեպ «էսթետիկ» և սոցիոլոգ» քննադատների վերաբերմունքի մասին է:

Բ. Իշխանյանը տարբերակում է մտցնում նրանց ըմբռնումների և անելիքների մեջ: «Էսթետ» քննադատին, նրա կարծիքով, հետաքրքրում է՝ գրողն *«ինչպե՞ս է ստեղծագործել»*, հարցը, իսկ սոցիոլոգին՝ *«ի՞նչ է ստեղծագործել»*: Ըստ այդմ նույն քննադատի մեջ հնարավոր չէ միացնել «էսթետիկի և սոցիոլոգի ֆունկցիաները»: Նա կարող է հանդես գալ իբրև կամ մեկը, կամ մյուսը: Ջարգացնելով դատողությունները՝ Իշխանյանը նկատելիորեն նեղացնում է քննադատի հետաքրքրության շրջանակները: Այս մոտեցմամբ պայմանավորված նրա եզրակացություններից մեկն էլ այն է, որ «էսթետիկը... գործ չունի այն խնդրի հետ, թե ինչ սոցիալական միջավայրի և հասարակական ռեալ հարաբերությունների արդյունք է տվյալ պոետը իր մուգայով, ինչ հասարակական տենդենցներ և քաղաքացիական մոտիվներ է երգում այս կամ այն պոետը: Դրանց քննական վերլուծությունը կազմում է սոցիոլոգի մասնաձյուղը»⁴⁴: Քննադատը թերևս այս կերպ փորձում է մեկ անգամ ևս հաստատել իր աշխատության առաջաբանի այն միտքը, որ ինքը Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահագիզի ստեղծագործությունները քննել է «իբրև հասարակագետ և ոչ գեղարվեստագետ»:

Տերտերյանն իր հերթին քննադատում է այս մոտեցումը՝ վերստին հաստատելով իր եզրակացությունները Իշխանյանի հրապարակախոսական մեթոդի մասին: Նա չի ընդունում «էսթետիկ» և «սոցիոլոգ» քննադատներ տարբերակումը, քանի որ «գրական ստեղծագործությանը պետք է մերձենալ միայն ևեթ գեղարվեստական քննադատության մեթոդով»: Ո՞րն է այդ մեթոդը. այն, որ «գեղարվեստական քննադատությունը չի կարող հասարակական կյանքից դուրս գալ և երկնակապույտ բարձունքներում թափառել՝ թողնելով դաշտը «սոցիոլոգ

⁴³ **Կարինյան**, Գեղարվեստական գրականության քննադատությունը մեզ մոտ, II, «Մշակ», 1910, N 157, 20 հուլիսի:

⁴⁴ **Բ. Իշխանյան**, Իմ քննադատին, «Հորիզոն», 1910, N 216, հոկտեմբերի 1:

քննադատի» առաջ...»⁴⁵: Մեկ այլ տեղ դարձյալ մերժելով նման մոտեցումը՝ Տերտերյանը նշում է, որ գեղարվեստական քննադատը նաև սոցիոլոգիական պատրաստվածություն պետք է ունենա, քանի որ «հակառակ դեպքում նա չի կարող լիովին և բովանդակապես հասկանալ գրագետին»⁴⁶ (նկատի ունի գեղագետին – Պ.):

Բ. Իշխանյանի և Ա. Տերտերյանի տեսակետները հակադրվում են նաև հետևյալ խնդրի շուրջ՝ «Գեղարվեստը գեղարվեստի համա՞ր», թե «Գեղարվեստը կյանքի համար»: Ինչպիսի՞ն պետք է լինի քննադատի վերաբերմունքը:

Դեռևս 19-րդ դարի երկրորդ կեսից սկիզբ առած այս վեճը նոր դարասկզբին վերստին ակտիվանում է: «Գինի և սեր – ահա «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար» սկզբունքը», – հեզմանքով նկատում էր Լեոն: Իր աշխատության մեջ անդրադարձնալով Պուշկինի «ՃպՐՎՖ» բանաստեղծությանը՝ Իշխանյանը ևս նույն մոտեցումն է դրսևորում: Նա չի ընդունում ռուս գրողի կարծիքը «անկոթիվ ապրումներ երգող» բանաստեղծի մասին և համոզված է, որ նրա ասածը վաղուց արդեն «հնացել, մեշչանական է դարձել»:

Տերտերյանը հարցին այլ մեկնաբանություն է տալիս: Նրա կարծիքով՝ գեղարվեստի «ինքնանպատակությունը» շեշտող Պուշկինը իր ողջ ստեղծագործությամբ ապացուցել է, որ գեղարվեստական երկը «օդի մեջ կախված» բան չէ, այլ ելնում է կյանքից ու իրականությունից: Ուստի գրողը «քաղում է իր պատկերների և հույզերի աղբյուրը կյանքից և կազմակերպում իրական փորձը՝ մեր միտքը ընդարձակելով, կամքն ամրապնդելով և զգացմունքը խորացնելով»⁴⁷:

Բ. Իշխանյանը, որ առաջին գրքի շուրջ ծավալված քննարկումներում աշխատում էր անպատասխան չթողնել ընդդիմախոսների և ոչ մի հոդված, այս անգամ բավարարվում է մեկ պատասխանով՝ վերջին խոսքը թողնելով Ա. Տերտերյանին: Քննադատների մտքերի բախման հանդիպատեղին «Հորիզոն» թերթն էր, որը Իշխանյանի հոդվածի կապակցությամբ տողատակի ծանոթագրության մեջ անուղղակիորեն «մատնում է» իր համակրանքը Ա. Տերտերյանի քննադատական

⁴⁵ Արսեն Տերտերյան, Պատասխան՝ պ. Իշխանյանին, III, «Հորիզոն», 1910, N 235, հոկտեմբերի 23:

⁴⁶ Արսեն Տերտերյան, Բ. Իշխանյան. «Հասարակական գաղափարները...», II, «Հորիզոն», 1910, N 186, օգոստոսի 25:

⁴⁷ Նույնը, N 187, օգոստոսի 26:

սկզբունքների հանդեպ, բայց և նշելով. «Տեղ ենք տալիս պ. Իշխանյանի պատասխանին՝ «լսի՛ր նաև ուրիշ կողմին» սկզբունքը հարգած լինելու համար»⁴⁸:

Իսկ ընդհանուր առմամբ Բ. Իշխանյանի (B. Lucifer-ի) երկու աշխատությունների առիթով արևելահայ մամուլում 1909–1911 թթ. ծավալված բանավեճերը (բանակռիվները) ի հայտ են բերում մի շարք ուշագրավ միտումներ:

Նախ, հարկ է նշել, որ հիշյալ աշխատություններում առաջադրված հարցերի քննարկմամբ շահագրգիռ էին հատկապես մարքսիստ քննադատները: Նրանց կարելի էր հասկանալ. այս ուղղությունը նոր էր ձևավորվում, և մեծ էր սխալվելու, ընթերցողների շրջանում չհասկացվելու հավանականությունը: Այդ պատճառով առաջնահերթը գեղարվեստի և քննադատության մեջ գաղափարական ու գեղագիտական օրինաչափությունները մարքսիստական աշխարհայեցողությունից բխող սկզբունքային ելակետերով քննելու պահանջն էր:

Այս կեցվածքը նկատելի է մարքսիստ քննադատներից շատերի գրախոսություններում, ուստի պատահական չէ Բ. Իշխանյանի գրքերի նկատմամբ դրսևորված ոչ բարյացակամ, բայց հիմնականում օբյեկտիվ վերաբերմունքը: Սոցիոլոգիական քննադատությունը, հանձին նրա հայ ներկայացուցչի աշխատությունների, ի հայտ էր բերել մի շարք լուրջ թերացումներ, որոնցից գրախոսները առանձնացնում էին հատկապես հայ բանաստեղծների հասարակագիտական հայացքների վրա չափից ավելի սևեռումները, գեղարվեստական երկի մեջ բովանդակությունն ու ձևը իրարից տարանջատելու միտումը, քաղաքացիական, հեղափոխական թեմաների ընդգծված գովերգումը և այլն:

Քննարկումների ընթացքում շեշտվում է հատկապես այն իրողությունը, որ գրական երկի մեջ գեղարվեստականը ստորադասելով սոցիոլոգիական ըմբռնումներին՝ Բ. Իշխանյանը ակամա հակվում է դեպի քննադատական այն ուղղությունը, որի ներկայացուցիչներն էին Լեոն և նրա համախոհները: Իսկ վերջիններիս մոտեցումը թե՛ Տերտերյանի և թե՛ որոշ մարքսիստների (Ա. Կարինյան) կարծիքով՝ խոչընդոտում էր հայ գեղարվեստական քննադատության զարգացումը: Ի դեպ, ուշագրավ էր նաև այն հանգամանքը, որ այս և գեղարվեստին ու

⁴⁸ Տե՛ս Բ. Իշխանյան, Իմ քննադատին, «Հորիզոն», 1910, N 215, սեպտեմբերի 30:

քննադատությանն առնչվող մի շարք հարցերում հոգեբանական դպրոցի ներկայացուցիչն ու մարքսիստ քննադատը ընդհանուր եզրեր ունեին:

Առաջին գրքի շուրջ ծավալված բանավեճերում մեծ տեղ են գրավում բանաստեղծական երկերի մեկնաբանություններն ու վերլուծությունները, փոխարենը քիչ են տեսական հարցերի շուրջ քննարկումները: Երկրորդ բանավեճում հակառակ պատկերն է: Պատճառն առաջին հերթին ուսումնասիրվող նյութն է, մասնավորապես երկրորդ գրքում ներկայացված տեսական խնդիրների քննարկման ավելի լայն շրջանակը: Նկատենք, որ Բ. Իշխանյանն իրեն առավել վստահ զգում է առաջին բանավեճի ընթացքում, երբ հարցը վերաբերում էր կոնկրետ բանաստեղծների ու նրանց ստեղծագործություններին: Երկրորդ բանավեճի ժամանակ սոցիոլոգ քննադատը նախկին կայուն դիրքորոշումը չունի, իսկ որոշ հարցերի (հատկապես քննադատությանը վերաբերող) շուրջ ծավալված քննարկումներում իր հայացքների սահմանափակությամբ նկատելիորեն զիջում է ընդդիմախոսին (Ա. Տերտերյան):

Բ. Իշխանյանի գրքերի հրատարակությունը և դրանց շուրջ ծավալված բանավեճերը վկայում էին հետևյալը. նոր ուղղությունների ներկայացուցիչները համակիր և միմյանց փոխբացառող գաղափարական, գեղագիտական սկզբունքներով մամուլում զգալիորեն ակտիվացրել էին մթնոլորտը, մեծացրել ընթերցողական լսարանի հետաքրքրությունը: Ուստի պատահական չէ, որ քննադատական ուղղությունների շուրջ ընթացող բանավեճերը 1910-ական թվականներին նոր թափ ստացան:

1.4. «ԳԱՐՈՒՆԻ» ՔՆՆԱԴԱՏՆԵՐԸ ՀԱՅ ՄԱՍՈՒԻ ՏԵՍԱԴԱՇՏՈՒՄ

Արևելահայ իրականության մեջ այս տարիներին, Թիֆլիսից բացի, գրական գործընթացների աշխուժացում է նկատվում նաև Մոսկվայում: Հայ գրականության վաղվա օրվա մտահոգությամբ մի խումբ երիտասարդներ (Վ. Տերյան, Կ. Միքայելյան, Յ. Խանգադյան, Պ. Մակինցյան), իրենց ավագ գործընկերների (Կ. Կուսիկյան, Ալ. Ծատուրյան) հետ համագործակցելով, նախաձեռնում են «Գարուն» ամսանախի հրատարակությունը: 1910–1912 թվականներին լույս է տեսնում երեք գիրք, որոնցից առաջինն ու երկրորդը ներառում էին գեղարվեստական ստեղծագործություններ, երրորդը՝ գրաքննադատական հոդվածներ: Հայ մամուլի

արծագանքը չուշացավ: Հետաքրքրությունը մեծ էր հատկապես երրորդ գրքի նկատմամբ: Այստեղ ներկայացված հողվածները, բացառությամբ թերևս Կ. Կուսիկյանի ուսումնասիրության, այս կամ այն չափով իրենց վրա կրում էին մարքսիստական գաղափարախոսության ազդեցությունը: Ուշագրավ է, որ մերժելով «Գարունի» «բացարձակապես մարքսիստական ժողովածու» լինելու տեսակետը՝ հեղինակներից Դ. Անանունը նկատում է, թե գրքում «իրար հանդիպել են մարքսիստներն ու սոցիալիստորեն տրամադրված մի երկու ինտելիգենտ»¹:

Ժողովածուն ներկայացնող վեց քննադատների տեսադաշտում հայ գրականության անցած շուրջ կեսդարյա ճանապարհն է, նրա նշանավոր ներկայացուցիչների ստեղծագործությունների վերլուծությունը գաղափարական ու գեղագիտական որոշակի դիտանկյունից²: Հողվածներում նկատելի է հայ քննադատության հետազոտական մեթոդը թարմացնելու, հայ գրականությունը նորովի մեկնաբանելու միտումը: Երիտասարդ քննադատները չէին թաքցնում իրենց ժխտական վերաբերմունքը Լեոյի դպրոցին բնորոշ օգտապաշտական հայացքների հանդեպ, փոխարենը առաջադրում էին գաղափարներ, որոնց հիմքում մարքսիզմին բնորոշ դասակարգային հայեցակետն էր:

Բ. Իշխանյանի գրքերից հետո «Գարունի» երրորդ ժողովածուի և նրա հեղինակների հայացքների շուրջ մամուլի էջերում ծավալված բանավեճը երկրորդ խոշոր քննարկումն էր, մի նոր փորձ՝ վերանայելու հայ քննադատական մտքի սահմանները: Այդ բանավեճը, որ տևեց շուրջ երկու տարի (1912–1914 թթ.), ներառում է երեք բանակռիվ: Առաջինը ծավալվել է ժողովածուի առիթով (1912), երկրորդ դեպքում միմյանց հետ վիճում են «Գարունի» քննադատները (Յ. Խանգաղյան, Դ. Անանուն, 1913), երրորդում տարակարծությունների առիթը Ալ. Ծատուրյանի պոեզիայի մասին Պ. Մակինցյանի կարդացած դասախոսություններն են (1914 թ.):

¹ Դ. Անանուն, Պարծենկոտ շաղակրատը (Իմ պատասխանը «Հորիզոնի» քննադատին), «Մշակ», 1912, N 212, 26 սեպտեմբերի:

² «Գարուն» ավանախի ստեղծման, նրա երեք ժողովածուների և այնտեղ ներկայացված հեղինակների մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Զվարթ Դուկասյանի ««Գարուն» ավանախը» («Սովետական գրականություն», Ե., 1976, N 2, էջ 150–159) և Մարգո Մխիթարյանի ««Գարուն» գրական-գեղարվեստական հանդեսը» (1910–1912 թթ.), («Պատմա-բանասիրական հանդես», ՀՀ ԳԱԱ եռամսյա, Ե., 2002, N 3, էջ 119–136) հողվածները:

Առաջին բանակրվում հիմնականում բախվում են ազգային մտածողությամբ առաջնորդվող քննադատների (Ռ. Դարբինյան, Մարտ. Հարությունյան) և «Գարունի» հողվածագիրներից երկուսի (Ց. Խանգադյան, Ղ. Անանուն) տեսակետները: Վերջիններիս համակիրներից էր նաև Հ. Սուրխաթյանը, որի հողվածը ավանախի երրորդ գրքի առաջին դրական արձագանքներից մեկը պետք է համարել: Մի կողմ թողնելով հուզական ոճով գրած մյուս հրապարակումները, որոնցում քննական հայացքը բացակայում է³, նշենք, որ ժողովածուն վերլուծող գրախոսները իրենց դիտարկումները ներկայացնում են երկու ուղղությամբ՝ ընդհանրական գնահատականներ և կոնկրետ հողվածների վերլուծություններ:

«Գարունի» քննադատական ժողովածուի լույսընծայումը Հ. Սուրխաթյանը համարում է նշանակալից երևույթ «արդի գրական տաղտուկ իրականության մեջ», քանի որ այն «իր հետ նոր խոսք է բերում»: «Նոր խոսք» ասելով՝ հողվածագիրն առաջին հերթին մատնանշում է այն «օբյեկտիվ քննադատությունը», որը «գալիս է դեն զցելու այդ անուններից (նկատի ունի ժամանակի հայ նշանավոր գրողներին – Ղ. Պ.) անորոշ մակդիրները, ճշտորեն բնորոշելով նրանց գեղարվեստական ստեղծագործությունների *հասարակական միջուկը*»⁴ (ընդգծումը մերն է – Ղ. Պ.): Հայ գրողների երկերի հասարակական արժեքը վեր հանող վերլուծությունները հոգե-հարազատ էին Սուրխաթյանին, քանի որ վերջինս նույնպես մարքսիստական աշխարհայեցողության կրողներից մեկն էր:

Հողվածագրի մյուս դիտարկումը ավելի շատ հռետորական երանգ ունի, թեև ընդհանուր առմամբ բնորոշ է երիտասարդ գարունականների գրելաոճին: Նրանք, գրախոսի կարծիքով, տոգորված են ապագա հասարակական կյանքի «լավագույն տենչերով», ուստի և «քննադատում են անցյալը, քննադատում են ներկան՝ հանուն ապագայի»⁵:

Այլ է ժողովածուն քննադատողների մոտեցումը: Նրանք իրենց վեճը սկսում են առաջին հերթին աշխարհայացքային խնդիրների շուրջ: Թե՛ Ռ. Դարբինյանը և թե՛

³ Տե՛ս մասնավորապես «Մարքսիզմից դուրս չիք փրկություն» (անստորագիր է), «Ղարաբաղ», գրական-հասարակական, տնտեսական և քաղաքական թերթ, Շուշի, 1912, N 36, 17 մայիսի, «Ձուլուսական հասկացողություն», «Հորիզոն», 1912, N 113, 30 մայիսի, հողվածները:

⁴ **Սուրխաթյան**, «Գարուն», գրական-քննադատական ավանախ, III գիրք..., «Մշակ», 1912, N 86, 25 ապրիլի:

⁵ Նույն տեղում:

Մարտ. Հարությունյանը ուշագրավ և «ուրախալի» երևույթ են համարում ավանախի լույսընծայումը: Տարանջատելով «Գարունի» քննադատների գաղափարական ու գեղագիտական մոտեցումները՝ նրանք գրքում առկա «գեղարվեստական վերլուծման» արդյունքներն ընդհանուր առմամբ համարում են դրական և արժեքավոր, սակայն հասարակական գնահատումները, ինչպես նկատում է Ռ. Դարբինյանը, «չափազանց միակողմանի են ու անհաջող»:

Ո՞ր կողմերը հատկապես նրանք նկատի ունեն:

Ռ. Դարբինյանը անընդունելի է համարում մասնավորապես «Գարունի» քննադատների աշխարհաքաղաքացիական (կոսմոպոլիտական) ըմբռնումները ազգի, հայրենիքի, ճշմարտության և այլ արժեքների մասին: Նա համոզված է, որ դրանք ընդօրինակված են հիմնականում ռուս սոցիալ-դեմոկրատների գաղափարախոսությունից: Նման դիրքորոշումն առաջ է բերում «ապագայնականություն», իսկ վերջինս էլ «հավասար է անիշխանական ապաքաղաքականության»⁶: Մարտ. Հարությունյանն իր հերթին նկատում է, թե ավանախում զգալի տեղ են գրավում հրապարակախոսությունն ու քարոզը. «Հողվածագիրները... մի շեշտակի նպատակի են հետապնդում. ցույց տալ, որ իրենց քննադատության ենթակա հեղինակները բուրժուական, մանր բուրժուական, մեշչանական հայացքներ ունին...»⁷:

Երկու հողվածագիրներն էլ անդրադառնում են «Գարունի» երիտասարդ քննադատների՝ ազգային ժոմանտիզմին տված բացասական գնահատականին, որն անուղղակիորեն հասցեագրված էր Հայ Հեղափոխական Դաշնակցության քաղաքական մտածողությանն ու գործունեությանը: Ռ. Դարբինյանը բնական է համարում ժոմանտիկ մտածողության դրսևորումը ազգային գաղափարախոսության սկզբնական շրջանում՝ ավելացնելով, որ նոր պայմաններում այդ «ժոմանթիզմը ... տեղի պիտի տա ավելի ռեալ, ավելի հասուն և շրջահայաց քաղաքական մտածողության»⁸: Մարտ. Հարությունյանը գարունականների այս քննադատությանն ի

⁶ Ռ. Դարբինյան, Ռուսահայ գրականություն, «Գարուն» ավանախի առիթով, «Ազատամարտ», Կ. Պոլիս, 1912, թիվ 917, 8/21 հունիս:

⁷ Մարտ. Հարությունյան, Գասակարգային արշինը գեղարվեստական քննադատության մեջ, «Հորիզոն», 1912, N 196, 7 սեպտեմբերի:

⁸ Ռ. Դարբինյան, Ռուսահայ գրականություն..., «Ազատամարտ», 1912, թիվ 917, 8/21 հունիս:

պատասխան՝ մատնացույց է անում նրանց աշխարհայացքային ըմբռնումների հակասականությունը. նույն ավանախում մեկը Հիսուսին գովերգող հայ բանաստեղծի աշխարհայացքը համարում է «տիրացուական», մյուսը բարոյական գերագույն ճշմարտություն է համարում Հիսուսի «սիրո և եղբայրության» գաղափարը:

Եվ վերջապես, նույն Մարտ. Հարությունյանի բնորոշմամբ՝ քիչ չեն հակասությունները նաև «Գարունի» հեղինակների քննադատական հայացքներում: Վերջիններս, չհավանելով դասակարգային բանաստեղծների «ծրագրային, միտումնավոր ոգին ու միտինգային ոճը», իրենք, սակայն, նույն մոտեցումն են դրսևորում քննադատության մեջ: Այնինչ, շարունակում է հողվածագիրը, ««Դասակարգային բանաստեղծությունը» չհավանողը չպիտի ստեղծի դասակարգային գեղարվեստական քննադատություն»⁹:

Պատասխան հողվածներում և՛ Դ. Անանունին, և՛ Յ. Խանզադյանին առավելապես հուզում են իրենց հողվածներին ուղղված քննադատությունները: Թեև Դ. Անանունը փորձում է վիճարկել «Գարունին» տրված ընդհանրական գնահատականները, սակայն նրա դիտարկումները լուրջ մակարդակի չեն բարձրանում: Պարզապես ուշագրավ են այն խոստովանությունները, համաձայն որոնց՝ նա իրեն չի համարում Պ. Մակինցյանի հետ «միևնույն տեսակետի վրա կանգնած» կամ «որոշ աններդաշնակություն» է նկատում իր և Յ. Խանզադյանի հայացքների միջև: Ի դեպ, այդ աններդաշնակությունը մոտեցումների սկզբունքային հակադրության վերածվեց մի քանի ամիս անց նրանց միջև ծավալված բանավեճում:

Խիստ տարբերակված է Յ. Խանզադյանի դիրքորոշումը իր ընդդիմախոսների հողվածներին: Առաջին դեպքում նկատելի է անթաքույց հարգանքը «Ազատամարտի» քննադատ Ռ. Դարբինյանի հողվածաշարի հանդեպ: Խանզադյանը խոստովանում է իր քաղաքական ու գեղագիտական հայացքների նկատմամբ արևմտահայ գործընկերոջ դրսևվորած՝ «հայերիս մեջ հազվագյուտ բարեխղճությունը», սակայն չի պատասխանում հողվածին հետևյալ պատճառաբանությամբ. ռուսահայ ընթերցողները չեն կարդում «Ազատամարտը» իրենցից անկախ պատճառներով, «որպեսզի կարողանան հետևել մեր վիճաբանության, մի պայման,

⁹ Մարտ. Հարությունյան, Դասակարգային արշինը գեղարվեստական քննադատության մեջ», «Հորիզոն», 1912, N 197, 8 սեպտեմբերի:

որ անհետաքրքրական է դարձնում լրագրային բանակռիվը»¹⁰: Պատճառաբանությունը, կարծում ենք, համոզիչ չէ: Ռ. Ղարբինյանի հոդվածն աչքի է ընկնում մարքսիստական աշխարհայացքի հիմնավոր քննադատությամբ, ինչը, այնուհանդերձ, որոշակի պատասխան էր ակնկալում՝ անկախ լրագրային բանակռիվի «անհետաքրքրական» լինելուց:

Երկրորդ ընդդիմախոսի (Մարտ Հարությունյան) հոդվածի հանդեպ Յ. Խանգաղյանի վերաբերմունքը հեզմանքի շեշտեր ունի: Նա նախ հերքում է այն մեղադրանքը, թե Ահարոնյանի երկերը քննելիս ինքը կուսակցական ոգով է առաջնորդվել: Ապա մի շարք հակափաստարկներ է մեջտեղ բերում՝ նպատակ ունենալով համոզելու ընթերցողին, որ Մարտ. Հարությունյանը Ահարոնյանի ստեղծագործության մեջ նույն էական թերություններն է մատնանշում, ինչ որ ինքը (մասնավորապես՝ այն, որ գրողը «տիպեր չունի ստեղծած», պատկերները «գուրկ են կենսական ճշմարտությունից», թույլ են և անկենդան, նա «փոքր» է իբրև գեղարվեստագետ և այլն): «Այնուամենայնիվ,– հեզմանքով շարունակում է Խանգաղյանը,– ես «տապալում», «սևացնում» եմ, իսկ պ. Հարությունյանը՝ պաշտպանում: Ուրիշ պաշտպան չունե՞ր «Հորիզոնը» Ահարոնյանի համար»¹¹: Երիտասարդ քննադատն ըստ էության կիրառում է վեճի տեսության մեջ հայտնի բումերանգի մեթոդը, որի դեպքում ընդդիմախոսի փաստարկները հակադարձվում և ուղղվում են նրա դեմ¹²:

Բանավեճի ընթացքում աչքի է զարնում ուշագրավ մի իրողություն: «Գարունը» քննադատողների կեցվածքն ինքնավստահ և նրանց փաստարկումը հիմնավոր է հատկապես այն ժամանակ, երբ ավմանախը ենթարկվում է հավաքական գնահատման: Ժողովածուի առանձին հոդվածների քննարկումը, սակայն, խորքային վերլուծություններով աչքի չի ընկնում: Նույն երևույթը, բայց հակառակ կողմից, կարելի է նկատել «Գարունի» հեղինակների պատասխան հոդվածներում: Լրջորեն չընդդիմանալով ավմանախի հասցեին հնչած ընդհանրական գնահատականներին,

¹⁰ **Յուլակ Խանգաղյան**, Քննադատելուց առաջ պետք է ըմբռնել, «Մշակ», 1912, N 224, 10 հոկտեմբերի:

¹¹ Նույնը, N 225, 11 հոկտեմբերի:

¹² Տե՛ս **Է. Ա. Խանգաղյան** *Ինքնապատկերում* **Առաջին** Էջ 100-101

նրանք, փոխարենը, հետևողական են ու նախանձախնդիր, երբ դիտողություններն անմիջականորեն ուղղվում են իրենց հոգվածներին:

Ց. Խանգաղյանի և Դ. Անանունի ակտիվությունը պատահական չէ. ընդդիմախոսների քննադատություններում մեծ տեղ է տրված հատկապես նրանց ուսումնասիրություններին: Հետաքրքիր է, որ երկուսն էլ իրենց պատասխաններում հանդես են գալիս մարքսիստական աշխարհայեցողության ուրույն մեկնաբանությամբ: Դ. Անանունը ոչ միայն չի ժխտում մարքսիզմի գաղափարների հանդեպ իր նվիրվածությունը, այլև, ի հեճուկս Մարտ Հարությունյանի, վերջում ավելի է շեշտում իր ուղղափառ կեցվածքը. «Եվ եթե «Գարունը» ամբողջովին համակված լիներ մարքսիզմի «դոքտրինայով», այն ժամանակ հորիզոնակերպ-նարողնիկ-նացիոնալիստ-պնակալեզ տիրացու իմաստակները ավելի պիտի ճչային իրանց մտավոր չքավորության մեջ»¹³:

Ց. Խանգաղյանի դիրքորոշումն այլ է: Նա խոստովանում է, որ ինքն էլ չի ընդունում ազգային շարժման հանդեպ հայ մարքսիստների դրսևորած ժխտական վերաբերմունքը: Ավելին, համոզված է, որ այդ շարժումը «մեզանում դրական երևույթ պետք է համարել»: Նման մոտեցմամբ քննադատը փաստորեն հեռանում է իր ուղղափառ գաղափարակիցներից: Ի դեպ, նույն հոգվածում Ց. Խանգաղյանը հակադրվում է նաև մարքսիստական գեղագիտության մեջ միայն դասակարգային, սոցիոլոգիական քննադատություն տեսնողներին և «ծիծաղելի նախապաշարմունք» է համարում այն համոզմունքը, «թե իբր մարքսիստները վանդալական թեթևամտությամբ միայն հարձակվել գիտեն... Թումանյանի, Իսահակյանի վանող ազգասիրությունը չէ խանգարում, որ դրանք լինեն իմ ամենասիրելի բանաստեղծները»¹⁴:

Ինչպես այս, այնպես էլ Ավ. Ահարոնյանին նվիրված ուսումնասիրության մեջ Ց. Խանգաղյանը հասարակականի հետ մեկտեղ նույնքան կարևոր է համարում գրականության գեղարվեստական արժևորման խնդիրը: Մասնավորապես Ահարոնյանի ստեղծագործության լուրջ թերություններից մեկն էլ, ըստ քննադատի, այն է, որ «մեր

¹³ Դ. Անանուն, Պարծենկոտ շաղակրատը (Իմ պատասխանը «Հորիզոնի» քննադատին), «Մշակ», 1912, N 212, 26 հոկտեմբերի:

¹⁴ Յուլի Խանգաղյան, Քննադատելուց առաջ պետք է ըմբռնել, «Մշակ», 1912, N 225, 11 հոկտեմբերի:

գրողներից գուցե ոչ ոք այնքան չի մեղանչում գեղարվեստական ճշմարտության դեմ»¹⁵, որքան նա:

Գեղարվեստի հասարակական դերի մասին Ց. Խանգաղյանի մարքսիստական ըմբռնումները նրա հետագա ելույթներում շարունակում են տեղատվություն ապրել: Ընդամենը մի քանի ամիս անց՝ 1913 թ. փետրվարի 17-ի համարում «Բազվի ձայնը» տպագրում է մի լրատվություն «Ցոլակ Խանգաղյանի բանախոսությունը գեղարվեստի մասին» վերնագրով, որի մեջ հասարակական կյանքը դիտարկելով որպես երկրորդական գործոն՝ բանախոսը գեղարվեստական զգացողության արմատները փնտրում է մարդու «փսիխոֆիզիոլոգիայի» մեջ: Գրական բարձրարժեք ստեղծագործությունից ընթերցողի ստացած տպավորության պատճառն, ըստ նրա, ոչ թե գրվածքի պատմական նշանակությունն է կամ նրանում առաջադրված գաղափարները, այլ «ինչ-որ ուրիշ բան, անհասկանալի կախարդական զորություն, որը արբեցնում է ձեզ, վարակում հեղինակի տրամադրությամբ»: Շարունակելով իր այս մտորումները՝ բանախոսության վերջում քննադատը եզրակացնում է, որ «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»¹⁶:

Ի տարբերություն Ց. Խանգաղյանի՝ Դ. Անանունը շարունակում է հավատարիմ մնալ իր հասարակագիտական հայացքներին: Ուստի 1913 թ. ապրիլի 6-ին Բաքվի գրական-գեղարվեստական ակումբում ելույթ ունենալով Հ. Թումանյանի քնարերգությանը նվիրված զեկուցումով՝ նա ունկնդիրներին ներկայացնում է այն հոդվածը («Անցյալի մեծարանքը»), որ տպագրվել էր «Գարուն» ամսանախում 1912-ին:

Ընդամենը մի քանի ամիս առաջ նույն թերթի էջերից իրենց ընդդիմախոսների դեմ հանդես եկած այս քննադատները այժմ կանգնած էին գեղարվեստի ըմբռնման ու մեկնաբանության սկզբունքորեն տարբեր դիրքերի վրա: Իր տարակարծությունները Ց. Խանգաղյանը հայտնում է նախ՝ առանձին ելույթով (Դ.

¹⁵ «Գարուն», գրական-քննադատական ամսանախ, Գիրք երրորդ, Մոսկվա, 1912, էջ 131:

¹⁶ «Ցոլակ Խանգաղյանի բանախոսությունը գեղարվեստի մասին», «Բազվի ձայն», 1913, N 38, 17 փետրվարի:

Անանունի զեկուցման շուրջ տեղի ունեցած մտքերի փոխանակության ժամանակ), ապա նաև հողվածով, որ տպագրվում է «Բազվի ծայն» թերթում: Շուտով բանավեճի սահմաններն ընդլայնվում են. Դ. Անանունի պատասխան հրապարակմանը զուգահեռ՝ վեճին արձագանքում է նաև մարքսիստ քննադատ Հ. Սուրխաթյանը և ծավալուն հողվածով հանդես գալիս «Մշակում»: Նկատենք, որ Հ. Թումանյանի գրական մեծությունը վիճող կողմերի համար հավասարապես ընդունելի էր, պարզապես նրա ստեղծագործությունն առիթ է դառնում վերստին արծարծելու քննադատական այն սկզբունքները, որոնք աշխույժ քննարկումների թեմա էին դարձել 10-ական թվականներին:

Դ. Անանունն «Անցյալի մեծարանքը» հողվածում Հ. Թումանյանի ստեղծագործությունը քննում է իր հասարակագիտական հայացքների ուսանյակով: Նա փորձում է վերջինիս բացահայտել որպես «հայկական առանձնահատկության բանաստեղծ այն չափով, ինչ չափով հայ գյուղական ժողովուրդը ապրում է նահապետական մի շրջան, պարզ, կենսուրախ նիստ ու կացով և մատաղ ժողովրդի միամիտ ֆանտազիային պատշաճ մտածելակերպով»¹⁷: Անանունն առանձնապես գնահատելի է համարում այն, որ Թումանյանը, ի տարբերություն ուրիշների, գյուղի հանդեպ կարոտախտով տառապողի կեցվածք չի ընդունում, գյուղ վերադառնալու վերացական կոչեր չի անում, այլ գեղարվեստական պարզ ու անպաճույճ ոճով ներկայացնում է այդ կյանքն այնպես, ինչպես որ կա՝ գյուղացու ուրախություններով ու հոգսերով, գյուղական հասարակության ավանդություններով ու սովորություններով: Այլ խոսքով՝ Թումանյանն ստեղծում է ամբողջական մարդկանց տիպարներ, որոնց «հոգեկանն ու մարմնականը» իրենց դրական և բացասական կողմերով ներդաշնակություն են կազմում շրջապատող միջավայրի, բնության հետ: Մեջբերելով Կ. Մարքսի խոսքերը Հոմերոսի ստեղծագործության մասին՝ հայ քննադատը նույնպիսի մի «հավիտենական հրապույր» է տեսնում նաև Թումանյանի պոեզիայի մեջ: Եվ ըստ էության հողվածի բովանդակային կողմի կարճ ձևակերպումն է նրա վերնագիրը՝ «Անցյալի մեծարանքը»: Ըստ Անանունի՝ դա մեծարանքի տուրք է հայ գյուղին, քանի որ գրողի նկարագրած գյուղական կյանքն օրեցօր անհետանում է:

¹⁷ «Գարուն», գրական-քննադատական ամսանախ, Գիրք երրորդ, Մոսկվա, 1912, էջ 99:

Գրասերի (Ց. Խանգաղյանի գրական մականունն է) քննադատության թիրախը այս հոդվածն է և նրա հեղինակի ելույթը գրական-գեղարվեստական ակունքում: «Գրական թյուրիմացություն» հրապարակման մեջ մի նախադասություն կա, որ հուշում է, թե ինչն է առիթ տվել Ց. Խանգաղյանին՝ բանավեճը նախաձեռնելու. «Պ. Անանունը, – գրում է նա, – իր դասախոսության ժամանակ ծաղրեց «գեղագետներին», որոնք շարունակ շեշտում են ճաշակի, գեղարվեստականության, տաղանդի ուժի վրա»¹⁸: Ակնարկը թափանցիկ է. ըստ երևույթին Անանունը նկատի է ունեցել երիտասարդ քննադատի բանախոսությունը գեղարվեստի մասին (1913 թ. փետրվարի 17): Եվ Ց. Խանգաղյանի հոդվածը փաստորեն կառուցված է մարքսիստ գեղագետներ-սոցիոլոգներ հակադրության հենքի վրա:

Ի՞նչ թյուրիմացություններ է նկատում «գեղագետը» սոցիոլոգիական մոտեցման սկզբունքների մեջ:

Առաջին, նրա քննադատությունն ընդհանրական բնույթ ունի: Սոցիոլոգները գրողին և նրա ստեղծագործությունը դիտում են որպես իր ժամանակի ու միջավայրի ծնունդ և այս «տարրական ճշմարտությունից» այն կողմ չեն անցնում: Սրանց դեմ ոչ ոք չի վիճում, շարունակում է Խանգաղյանը, բայց կա ավելի կարևոր խնդիր. «Եթե էսթետիկական գնահատությունը չի մտնում գրական երկի վերլուծության մեջ, եթե քննադատը չի զբաղվում այն խնդրով, թե ինչպե՞ս է արտահայտված (ստեղծագործությունը – Պ. Պ.), միայն հետաքրքրվում է գրվածքի «սոցիալ-տնտեսական» կոչումով, ... ապա ի՞նչ կարիք կա ընտրություն անել, քանի որ ամենաանտաղանդ գրողն էլ բացատրելի է ժամանակի և միջավայրի պայմաններով»¹⁹:

Հաջորդ երկու թյուրիմացություններն անմիջականորեն առնչվում են Անանունի հոդվածին: Նախ քննադատվում է վերջինիս առաջադրած կարևոր թեզերից մեկը՝ «Անցյալը մեծարվում է Հ. Թումանյանի երկերում»: Ըստ Գրասերի՝ Թումանյանի մոտ գյուղական կյանքի ծանր ու մռայլ խտացումները ավելի շատ են, քան գյուղի հովվերգական պատկերները, և անտրամաբանական է դրանք անցյալի մեծարանք դիտելը:

¹⁸ **Գրասեր**, Գրական թյուրիմացություն, «Բազմի ձայն», 1913, N 83, 21 ապրիլի:

¹⁹ **Գրասեր**, Գրական թյուրիմացություն, «Բազմի ձայն», 1913, N 80, 18 ապրիլի:

Առավել ուշագրավ է Կ. Մարքսի խոսքերի առնչությամբ «գեղագետի» նկատած թյուրիմացությունը: Նրա կարծիքով՝ մարքսիզմի հիմնադիրը շեշտը դրել է Հոմերոսի ստեղծագործությունների գեղարվեստականության վրա և «ծայրահեղ էսթետի» կարծիք է հայտնել՝ ստորադասելով այդ գրվածքների բովանդակային կողմը²⁰: Իսկ Դ. Անանունը, անվերապահ ընդունելով Մարքսի մոտեցումը և «հավիտենական հրապույրի» մասին նրա միտքը վերագրելով Թումանյանի ստեղծագործությանը, հակասել է ինքն իրեն՝ սոցիոլոգ քննադատից վերածվելով ավելի ուղղափառ գեղագետի, քան «ես-գեղագետս»:

Պատասխան հողվածում Դ. Անանունը փորձում է հիմնավորել սեփական սկզբունքները: Մասնավորապես Մարքսի հետ կապված՝ նա կրկին շեշտում է հասարակական ներգործության առաջնահերթությունը գեղարվեստականության նկատմամբ՝ ավելացնելով. «Մարքսի այս վերաբերմունքի մեջ ոչ ոք չի կարող հերքել հասարակական մթնոլորտի ազդեցությունը: Ասել է, գեղարվեստական գործունը ոչ միայն ստեղծագործվում է հասարակության ստեղծած համակրանքների և հակակրանքների մթնոլորտում, այլև նա ըմբռնվում է նույն այդ եղանակով հրապարակ եկած պայմաններում»²¹:

Կարճ ժամանակ անց «Մշակի» էջերում այս քննադատների բանավեճին միանում է նաև Հարություն Սուրխաթյանը: Լինելով «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար» սկզբունքի հետևողական հակառակորդներից մեկը՝ Սուրխաթյանը քննում է վերջինիս կողմնակիցների գեղագիտական մոտեցումները, քննադատում Գրասերի «ծանծաղ, մակերեսային» դատողությունները և ապա հանգամանորեն ներկայացնում այն հիմնական դրույթները, որոնցով, ըստ նրա, պետք է առաջնորդվի քննադատը գեղարվեստ-հասարակական կյանք փոխհարաբերությունները քննելիս: Այստեղ ուշագրավ է երկու էական հանգամանք. առաջին, ի՞նչն է առավել կարևոր գեղարվեստական երկի գնահատության հարցում: Ըստ Սուրխաթյանի՝ ամենից առաջ հասարակական հարաբերությունների տեսակետը իբրև մեկնակետ ունենալը,

²⁰ Յ. Խանգաղյանը մեկ անգամ ևս մեջքերում է այդ խոսքերը՝ ընդգծելով իրեն անհրաժեշտ տեղերը. «Էլ ինչո՞ւ մարդկային հասարակության մանկությունը այնտեղ, որտեղ *նա հանդես է եկել իր բոլորից գեղեցիկ ձևով* (այսինքն՝ արվեստում – Դ. Պ.), չի կարող ունենալ *հավիտենական հրապույր...*» («Բազմի ձայն», 1913, N 83, 21 ապրիլի):

²¹ Դ. Անանուն, Անառագաստ և անդեկ, «Բազմի ձայն», 1913, N 88, 28 ապրիլի:

քանի որ առանց այդ տեսակետի «անհնար է տալ գրվածքի գեղարվեստական գնահատությունը, և որ սրանով որոշվում է ոչ միայն այն, թե ինչպես է գրել հեղինակը, այլ, որ միակ անհրաժեշտությունն է, ինչը ինչպես է գրել»²²: Երկրորդ, նա սոցիալություն է համարում իրեն և Լեոյին նույն քննադատական ուղղության հետևորդներ համարելը, չնայած վերջինս նույնպես գեղարվեստական երկի գնահատության հարցում առաջնությունը տալիս էր հասարակական հարաբերությունների ներգործուն դերին: Սուրխաթյանի կարծիքով՝ Լեոն «կանխորոշ իդեայի գեղարվեստական տեղեկացիոգ պահանջների» կողմնակից է, այնինչ ինքը և իր համախոհները առաջին պլան են մղում «հասարակական հարաբերությունների տեսակետի *օբյեկտիվ վերաբերմունքը*» (ընդգծումը մերն է – **Ղ. Պ.**):

Ց. Խանգաղյանը կրկին հանդես է գալիս «Բագվի ծայնի» էջերում՝ նոր հիմնավորումներով պաշտպանելով իր տեսակետները գեղարվեստի գնահատության շուրջ: Նրա դատողություններն ընդհանուր գծերով խտացած են հետևյալ տողերի մեջ, թե «անկարելի է գիտության և բանականության միջոցով ապացուցել գրվածքի գեղարվեստական արժեքը: Գիտությունը, բանականությունը, սոցիոլոգիան, պատմությունը շատ բան կարող են ուսուցանել գրական քննադատին, բայց նրանք անկարող են գեղարվեստի էական միջուկին մերժենալու...»: Ու այնուհետև՝ «Չկան այնպիսի տվյալներ, որ մեզ հասկացնեն, համոզեն, թե գեղարվեստական է մի երկ: Անմիջական տպավորությունը, սուբյեկտիվ ապրումն է մեր դատողության աղբյուրը»²³:

Բանավեճը եզրափակվում է Ղ. Անանունի «Գրական շամանիզմ (վերջին խոսքս Գրասերին)» հոդվածով, որի մեջ հեղինակը, որոշակի հեզմանք հաղորդելով իր խոսքին, Ց. Խանգաղյանի և ընդհանրապես «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար» սկզբունքի հետևորդների հայացքները, նրանց գեղագիտական ջանքերը համեմատում է գրական շամանիզմի հետ՝ նկատելով, որ եթե քննադատը գերբնականի հետ գործ ունի, ուրեմն նա «խորհրդավորության քուրմն է»:

Ի դեպ, Ղ. Անանունի այս հոդվածում ընդգծված կերպով նկատելի է մի հանգամանք, որ այս կամ այն չափով ի հայտ էր եկել նաև բանավեճի մյուս

²² **Սուրխաթյան**, Դարձյալ գրական քննադատության առիթով, «Մշակ», 1913, N 105, 16 մայիսի:

²³ **Գրասեր**, Գրական քննադատությունը, «Բագվի ծայն», 1913, N 95, 2 հունիսի:

մասնակիցների ելույթներում: Ղա հակառակորդի հայացքների սուբյեկտիվ ընկալումն է, նրա մտքերի այս կամ այն նրբերանգի խեղաթյուրումը, որի արդյունքում տեսակետները բևեռացվում են, և խիստ նվազում է շփման եզրեր գտնելու հավանականությունը: Երկու կողմն էլ խախտում են «ասվածին ընկալվածի համապատասխանության սկզբունքը»²⁴, որ բանավեճերի ընթացքում դիտվում է իբրև առաջնային պայման: Այս իրողությունն առկա է հատկապես հակառակորդի տեսական հայացքների սկզբունքային կողմերը վերաշարադրելիս: Եվ եթե Սուրխաթյանն ու Ղ. Անանունը «գեղագետների» մասին խոսելիս նրանց դավանած ուղղությունը որակում են իբրև «գրական շամանիզմ», «աբսուրդ», «մեծ անմտություն» և այլն, ապա նրանցից հետ չի մնում նաև Յ. Խանգադյանը (Գրասեր)՝ սոցիոլոգիական քննադատության ներկայացուցիչներին մեղադրելով սոսկ «տարրական ճշմարտություններ» ասելու կամ էլ ընթերցողին «գրական թյուրիմացություններով» ապակողմնորոշելու մեջ:

Իրականում գրական երկի գնահատության հարցում սկզբունքային և լուրջ դիտարկումներ կան թե՛ մեկ և թե՛ մյուս ուղղությունը դավանողների շարադրանքում: Ղրանց համադրության մեջ պետք էր ակնկալել ստեղծագործության համակողմանի ընկալման ու գնահատման իրողությունը: Սակայն բանավեճը մինչև վերջ ընթացավ մոտեցումների փոխադարձ բացառման ուղիով:

Չմոռանանք մի հանգամանք ևս. նախկին գարունականներն իրենց սկզբունքային տարակարծությունները ներկայացնում էին Բաքվում լույս տեսնող հայկական պարբերականներից մեկում՝ «Բազվի ծայնում», որն իբրև գրական, հասարակական և քաղաքական օրաթերթ (խմբագիր՝ բժ. Մանդինյան) 1913–1914 թվականներին ընթերցողների մեծ լսարան ուներ: Վերջինս հնարավորություն էր ընձեռել երկու կողմին էլ ազատորեն արտահայտվելու, խոսելու թե՛ կոնկրետ, թե՛ ընդհանուր խնդիրների շուրջ: Եվ ընդհանրապես, 1910-ական թվականների առաջին կեսին հայ մշակութային կյանքը, Թիֆլիսից բացի, նաև Բաքվում ու Երևանում նկատելի աշխուժություն էր ապրում (նոր պարբերականների ծնունդ, թատերական ներկայացումներ, գրական-գեղարվեստական ակումբներում տեղի ունեցող միջոցառումներ և այլն): Այս համապատկերում բնական պետք է համարել գրականության

²⁴ Այս մասին տես Առաջին գլխում, էջ 19:

և քննադատության խնդիրների շուրջ բանավեճերի (բանակռիվների) ակտիվացումը: Ուստի պատահական չէ, որ երրորդ բանակռիվը, որի ընթացքում գարունականները կրկին ուշադրության կենտրոնում էին, սկիզբ առավ անդրկովկասյան այս երեք քաղաքներում Ալ. Ծատուրյանի պոեզիայի մասին Պ. Մակինցյանի կարդացած դասախոսությունների առիթով:

Երևանում երիտասարդ քննադատի առաջին ելույթի մասին ժամանակի մամուլից տեղեկություններ ստանալ մեզ չհաջողվեց: Փոխարենը Թիֆլիսում և Բաքվում նրա բանախոսությունները և դրանց շուրջ ծավալված քննարկումները հանգամանորեն ներկայացված են «Հորիզոն» (Թիֆլիս) և «Գործ» (Բաքու) պարբերականներում: «Մշակը», խմբագրի (Հ. Առաքելյան) անձնական նկատառումներից ելնելով, այդ դասախոսություններին չի անդրադառնում²⁵:

Թիֆլիսում Պ. Մակինցյանը ելույթ է ունենում Հայ գրողների կովկասյան ընկերության 27-րդ հերթական երեկույթին (1914 թ. հունվարի 16, Կ. Հ. Բ. Ընկերության դահլիճ), իսկ Բաքվում՝ փետրվարի 26-ին, Հայոց մարդասիրական ընկերության դահլիճում: Առաջին դեպքում ելույթի թեման վերնագրված է՝ «Պ. Մակինցյանի բանախոսությունը Ալ. Ծատուրյանի մասին», երկրորդ դեպքում («Գործ» թերթում) թեման հստակ ներկայացված է հողվածի վերնագրում՝ «Գրական քննադատությունը և Ալեքսանդր Ծատուրյանը»: Թիֆլիսում բանախոսության շուրջ ծավալված քննարկումներին մասնակցում են Լեոն և Մ. Մատենձյանը, Բաքվում բանախոսների թիվն ավելի մեծ է՝ Գ. Պիճիկյան, Ս. Վարդանյան, Ե. Պալյան, Ե. Ֆրանգյան, Կարախանյան, Ս. Հակոբյան:

Ըստ էության Ալ. Ծատուրյանի պոեզիան Պ. Մակինցյանի համար առիթ էր վերստին քննարկման դնելու 10-ական թվականների արևելահայ քննադատության անելիքները, հստակեցնելու վերջինիս վերաբերմունքը արվեստի, գրականության հանդեպ նոր օրերում: Ուստի երկու ելույթներում էլ քննադատը նախապես արժարժում է ընդհանուր խնդիրներ, որից հետո միայն վերլուծում Ծատուրյանի ստեղծագործությունը: Ի դեպ, նույն սկզբունքով է առաջնորդվում քննարկման մասնակիցների մեծ մասը:

²⁵ Տե՛ս մասնավորապես Հ. Առաքելյանի «Ցավալի նմուշ հայ գրողների կյանքից» հոդվածը, «Մշակ», 1914, N 21, 30 հունվարի:

Բանախոսություններում Պ. Մակինցյանի գեղագիտական սկզբունքներն ընդհանուր գծերով հետևյալներն են՝

ա) Մաքուր կամ միտումնավոր արվեստ չկա, «արվեստը մեկ է»: Նման արհեստական բաժանման հեղինակը, ըստ Մակինցյանի, մեր քննադատության մեջ Լեոն է, որը միտումնավոր արվեստի մեջ տեսնում է «հասարակական երևույթները» մարմնավորող, իսկ մաքուր արվեստի մեջ՝ «անձնական» բնույթի ստեղծագործություններ: Մեջբերելով «տենդենդիոզ» (միտումնավոր) արվեստագետի մասին Լեոյի բնորոշումը (այդ արվեստագետը «գիտակցված դիտավորություն է ունենում ընթերցողի մեջ մի հայտնի միտք զարթեցնել, մի հայտնի զգացմունք շարժել և դրանով հասնել մի հայտնի նպատակի»)՝ Մակինցյանն այնուհետև շարունակում է. «Այդ իմաստով ոչինչ տարբերություն չկա հասարակ ռեպարտյորի և բանաստեղծի մեջ և նորից հարցը այն ձևի, այն եղանակի մեջ է, որոնց միջոցով հեղինակը ձգտում է միտք զարթեցնել, զգացմունք շարժել»²⁶:

բ) Իր մտորումները գեղարվեստի մասին քննադատը շարունակում է զարգացնել հաջորդ բանախոսության մեջ: Այստեղ, նրա կարծիքով, կարևորը նյութը չէ, այլ ձևը, «հասարակական բովանդակությունը չէ, այլ գեղարվեստագետի վերաբերմունքը, ոչ *ինչ*-ը, այլ *ինչպես*-ը: Մեզ համար նշանակություն չունի՝ կավի՞ց է այս արձանը, թե՞ մարմարից: Նմանապես ոչ մի նշանակություն չպետք է տալ գրվածքի քաղաքական-բարոյական ոգուն, տենդենցին»²⁷:

գ) Գեղագիտական այս դիտանկյունից Մակինցյանը գնահատում է հայ քննադատության անցած ճանապարհը և եզրակացնում, որ այն, հանձինս Լեոյի ու մարքսիստների, «կանգնած է սխալ տեսակետի վրա»: Երկուսն էլ գեղարվեստական երկում առաջին հերթին «հասարակական արժեք» են փնտրում՝ դրա հիման վրա տալով իրենց գնահատականները: Ուստի նրանք այս հարցում նույն սկզբունքն են գործադրում, «այն տարբերությամբ, որ Լեոն ազգային-հասարակական գաղափար է

²⁶ Ա. Գ., Պ. Մակինցյանի բանախոսությունը Ա. Ծատուրյանի մասին, «Հորիզոն», 1914, N 13, 19 հունվարի:

²⁷ «Պ. Մակինցյանի դասախոսությունը», «Գործ», գրական, հասարակական և քաղաքական օրաթերթ, Բաքու, 1914, N 4, 1 մարտի:

որոնում ու պահանջում, իսկ մարքսիստները՝ պրոլետարական-հասարակական գաղափար»²⁸:

Պ. Մակինցյանի դասախոսությունների առիթով ելույթ ունեցած բանախոսների վերաբերմունքը հիմնականում քննադատական է: Ընդ որում «Հորիզոն» և «Գործ» թերթերը համեմատաբար մանրամասն ներկայացրել են Լեոյի, Երվանդ Պալյանի, Սիմոն Հակոբյանի ու Երվանդ Ֆրանգյանի տեսակետները: Առաջին երեքը կուլտուր-պատմական դպրոցի ներկայացուցիչներ են, իսկ Ե. Ֆրանգյանը իբրև փիլիսոփա՝ համադրական մոնիզմի հետևորդ:

Ուշագրավ է, որ Լեոն սկզբունքային հարցերի շուրջ բանավեճի մեջ չի մտնում Մակինցյանի հետ: Նա միայն առարկում է, թե «մաքուր և միտումնավոր արվեստ» բաժանումը ինքը չի մտցրել քննադատության մեջ՝ մոռանալով, որ երիտասարդ գործընկերը նկատի ունի կոնկրետ հայ քննադատությունը: Ժամանակները փոխվել էին. դարասկզբին «Ռուսահայոց գրականության» մեջ օգտապաշտական գաղափարների հետևողական քարոզիչը 10-ական թվականներին թեև արտաքուստ չէր հրաժարվում իր գաղափարներից, բայց և գիտակցում էր դրանց ժամանակավրեպ լինելը: Եվ պատահական չէ, որ Հայ գրողների կովկասյան ընկերության 23-րդ երեկույթին զեկուցում կարդալով «Տենդենցիան գրականության մեջ» թեմայով Լեոն այն հարցին, թե որն է «հիշյալ երկու ուղղություններից («Արվեստը արվեստի համար», «Արվեստը կյանքի համար») ամենալավը», պատասխանում է. «Երկու ուղղությամբ էլ ստեղծագործված կատարյալ երկերը գեղարվեստական են»²⁹:

Նշված մյուս բանախոսները սկզբունքորեն հակաճառում են զլխավոր զեկուցողին: Երեքն էլ (Ե. Պալյան, Ս. Հակոբյան, Ե. Ֆրանգյան) անբավարար են համարում դասախոսի կիրառած մեթոդը:

Ե. Պալյանն ու Ս. Հակոբյանը կանգ են առնում հատկապես բովանդակության անտեսման խնդրի վրա: Ե. Պալյանը, մատնանշելով «միջավայրի թեորիան», անհերքելի է համարում հասարակական կյանքի ազդեցությունը գրական երկերի վրա: Քննադատը պարտավոր է դրանք լուսաբանել և ցույց տալ, թե «ի՞նչ բան է

²⁸ Նույն տեղում:

²⁹ Ա. Գ., Հայ գրողների կով. ընկ. երեկույթները, Տենդենցիան գրականության մեջ, «Հորիզոն», 1913, N 287, 22 դեկտեմբերի:

ստացել մի գրող իր միջավայրից»: Նա այնուհետև հակասություն է գտնում Մակինցյանի դասախոսության մեջ, քանի որ վերջինս մի կողմից անարժեք է համարում ստեղծագործության բովանդակությունը, իսկ մյուս կողմից հանգամանորեն անդրադառնում է Ծատուրյանի քաղաքական և հասարակական իդեալներին: Ս. Հակոբյանը ևս «հետևողականության և որոշության բացակայություն» է տեսնում զեկուցման մեջ, քանի որ, ըստ նրա, անհնար է նյութը, բովանդակությունը բաժանել ձևից: Քննադատը կարող է և պետք է «որոշ տվյալների հիման վրա մոտենա գրական այս կամ այն երկի բովանդակության, այդ բովանդակությունը համեմատության մեջ դնել հասարակական, բարոյական, հոգեբանական իրականության հետ և ցույց տալ այդ կողմից գործի արժանիքն ու պակասությունը»³⁰:

Ե. Ֆրանգյանն իր հերթին Մակինցյանի մոտեցման հիմնական թերությունը համարելով «ամբողջական մեթոդի» բացակայությունը՝ համոզված է, որ գրական երևույթները, գեղարվեստական երկը «լավապես» կարելի է բացատրել միայն համադրական մեթոդով առաջնորդվելու դեպքում:

Ընդհանուր այս սկզբունքներն էլ կանխորոշում են թե՛ գլխավոր բանախոսի և թե՛ մյուս ելույթ ունեցողների վերաբերմունքը Ալ. Ծատուրյանի պոեզիայի նկատմամբ:

Մասնավորապես Պ. Մակինցյանը Ծատուրյանին բնորոշում է իբրև «դիմագուրկ գրող», որը «ոչինչ նոր գիծ չավելացրեց մեր հասարակական-քաղաքական մտքին, ոչինչ նոր շեշտ չհաղորդեց մեր բանաստեղծության»³¹: Նրան հակառակ Լեոն վերջինիս «իրապես բանաստեղծ» է անվանում՝ որպես փաստարկ բերելով նրա վայելած ժողովրդականությունը հայ ընթերցողների շրջանում: Մակինցյանի խիստ վերաբերմունքը անընդունելի է համարում նաև Ս. Հակոբյանը: Ելնելով իր գեղագիտական ըմբռնումներից՝ համաձայն որոնց առաջնային դեր պետք է հատկացնել ժամանակաշրջանին ու միջավայրին, նա Ծատուրյանի բանաստեղծական երևույթը արժևորում է «պատմական մի որոշ շրջանի», ավելի կոնկրետ՝ անցյալ դարի 90-ական թվականների համատեքստում: Այդ տարիներին, երբ գրողներից շատերը «վհատել էին և կամ թուլացել», իսկ «առաջնակարգ բանաստեղծները»

³⁰ «Վիճաբանություններ Մակինցյանի դասախոսության շուրջը», «Գործ», Բաքու, 1914, N 5, 2 մարտի:

³¹ Ա. Գ., Պ. Մակինցյանի բանախոսությունը Ա. Ծատուրյանի մասին, «Հորիզոն», 1914, N 13, 19 հունվարի:

հազվադեպ էին հանդես գալիս, Ծատուրյանը «հնչեցնում էր ազնվության խոսքը, հնչեցնում էր ավելի հաճախ մեր հուսահատ միջավայրում: Սա արդեն նշանակալից դեր է մի բանաստեղծի համար: Մի պատմական դեր, որ մենք, արդար լինելու համար, պետք է խոստովանենք այսօր»³²:

Պ. Մակինցյանի դասախոսությունները և դրանց շուրջ կազմակերպված քննարկումները մեկ-երկու շաբաթ անց նոր բանակռվի առիթ դարձան: Նախածեռնողն այս անգամ Լեոն էր, որի բողոքը՝ ուղղված Պ. Մակինցյանին՝ իր «Ռուսահայոց գրականությունից» մեջբերումների «քմահաճ գործադրության» համար, նորից բորբոքեց կրքերը: Պատասխան հողվածներով հանդես եկան Գրասերը (Յ. Խանգաղյան) և Պ. Մակինցյանը: Սակայն այս բանակռվում գեղագիտական, առավել ևս քննադատությանն առնչվող սկզբունքային հարցեր չշոշափվեցին: Փոխադարձ մեղադրանքներում կողմերը հիմնականում ծանրանում են բարոյական խնդիրների վրա (այս կամ այն գրողի նկատմամբ կողմնակալ վերաբերմունք, անբարյացակամություն, սրտացավության պակաս, «կուսակցական աղանդավորության» դրսևորումներ և այլն)՝ ըստ էության նոր պատմեչ կանգնեցնելով արևելահայ քննադատության հին և նոր սերնդի ներկայացուցիչների փոխըմբռնման սահմանագծին:

Այսպիսով, «Գարուն» ալմանախի երրորդ գրքի առիթով և նրա որոշ հեղինակների (Յ. Խանգաղյան, Ղ. Անանուն, Պ. Մակինցյան) անմիջական մասնակցությամբ արևելահայ մամուլի էջերում 1912–1914 թվականներին ծավալված բանավեճերից (բանակռիվներից) կարելի է մակածել մի շարք եզրահանգումներ:

Երիտասարդ գարունականների համար եվրոպական և ռուս գրականության, գրականագիտության առաջընթաց զարգացման պայմաններում խիստ մտահոգիչ էր հայ քննադատության մեջ դեռևս գործող հնացած, ժամանակավրեպ մեթոդների տիրապետող գոյությունը: Ուստի նրանք, ինչպես իրավացիորեն նկատում է քննադատության մերօրյա պատմաբանը, ձգտում էին հաղթահարել աշխարհայացքային սահմանափակումները, դրանք «դուրս բերել ազգային-

³² «Վիճաբանություններ Մակինցյանի դասախոսության շուրջը», «Գործ», 1914, N 5, 2 մարտի:

ավանդական պատկերացումներից և հաղորդակցել կյանքի համաշխարհային հետաքրքրություններին»³³:

Քննադատական հին մեթոդի նորոգման խնդրում գարունականները, սակայն, միասնական մոտեցում չունեին: Լինելով ընդհանուր առմամբ մարքսիստական աշխարհայացքի հետևորդներ, նրանց մի մասը հակված էր գեղարվեստական երկը մեկնաբանելու առավելապես սոցիոլոգիական մեթոդներով, մյուս մասը նախապատվությունը տալիս էր ստեղծագործության գեղարվեստական արժևորմանը:

Ընդամենը մի քանի տարվա ընթացքում հայ մարքսիստական քննադատության մեջ ի հայտ է գալիս ներքին մի լարվածություն, որն այնուհետև հակադրություն, բախում է առաջ բերում մարքսիստների հասարակագիտական ու գեղագիտական հայացքների միջև: Սոցիոլոգիական մեթոդը ժխտող «գեղագետները» (Յ. Խանգադյան, Պ. Մակինցյան) «Գարունի» երրորդ գրքի լույսընծայումից կարճ ժամանակ անց գեղարվեստի գլխավոր խնդիրը համարելով «ինչպես»-ը՝ իրենց դեմ են դուրս բերում ոչ միայն մարքսիստ սոցիոլոգներին, այլև կուլտուր-պատմական դպրոցի ներկայացուցիչներին:

Դժվար է ասել՝ ինչ զարգացումներ կունենար մարքսիստական քննադատությունը, եթե «Գարուն» ավանախը շարունակեր հրատարակվել: Անհավանական չէ, որ ժամանակի ընթացքում չափավորվեին սոցիոլոգիական ու գեղագիտական ըմբռնումների ծայրահեղ դրսևորումները: Սակայն մարքսիզմը մեր իրականության մեջ 1910-ական թվականներին հայ մտավորականներին ավելի հաճախ մղում էր քաղաքական հետաքրքրություններով ապրելու: Նրանցից շատերն ընդառաջ էին գնում ռուսական հեղափոխական կյանքի իրադարձություններին՝ ազգի վաղվա օրը կապելով Ռուսաստանում ընթացող քաղաքական շարժումների հետ: Եվ պատահական չէ, որ ավանախի երկու երիտասարդ քննադատներ՝ Ալ. Ռուբենին և Ալ. Մարտունին (Ալ. Մյասնիկյան), հետագայում առավելապես զբաղված էին կուսակցական-հեղափոխական գործունեությամբ:

«Գարունի» և նրա հեղինակների շուրջ ծավալված քննարկումները մամուլում վկայում էին, որ հայ քննադատական միտքը, վաղվա օրվա մտահոգությամբ հավաս-

³³ «Հայ քննադատության պատմություն», հտ. 2, էջ 191:

տելով իր կենսունակությունը, նոր և թարմ ուժերով շարունակում էր արձագանքել ժամանակի առաջադրած հասարակական-քաղաքական ու գեղագիտական խնդիրներին:

2. ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ԱՆԴՐԱԴԱՐՁԸ Հ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԲԱՆԱՀՅՈՒՄԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐԻՆ

Ժողովրդական բանահյուսության գեղարվեստական մշակումները յուրովի փորձաքար են եղել հայ գրողի համար: Պակաս կարևոր չէր նաև այդ մշակումների հանդեպ ձևավորվող քննադատական վերաբերմունքը, որը ճիշտ ընկալման դեպքում ոգևորում էր հեղինակին, իսկ թյուրըմբռնումների պարագային ապակողմնորոշում առաջին հերթին ընթերցող հանրությանը: Հիշյալ իրողությունները այս կամ այն չափով դրսևորվել են 20-րդ դարասկզբի արևելահայ գրական կյանքում: Ուշագրավ են այս առումով Հ. Թումանյանի բանահյուսական մշակումները, որոնց շուրջ ծավալուն խոսակցություն սկսվեց մամուլում 1909-ին և շարունակվեց մինչև 1913 թվականը: Այդ տարիներին բանաստեղծը սևեռված էր հատկապես հեքիաթների վրա, հավաքել, ուսումնասիրել էր հայ և ուրիշ ժողովուրդների հարյուրավոր հեքիաթներ, իր մշակածն ու թարգմանածը մի քանի տասնյակի էին հասնում: Ուստի բնական էր նաև հենց այս շրջանում քննադատության աշխույժ արձագանքը:

Մոտեցումները հիմնականում իրարամերժ էին, մի դեպքում՝ բացասական, մյուս դեպքում՝ ոգևորող ու խրախուսող:

Բացասական առաջին արձագանքի հեղինակը Ռ. Դրամբյանն էր: Նրա ««Գրական մեծությունները» բանագող» հոդվածով (Մշակ», 1909, N 162, 28 հուլիսի) սկիզբ առավ քառամյա մի բանակռիվ, որի ընթացքում հակադիր դիրքորոշումներով հանդես եկան մի կողմից՝ Ռ. Դրամբյանն ու նրա համախոհ Ս. Հ.-ն, մյուս կողմից՝ Հ.

Թումանյանը, Յ. Խանգաղյանը¹: Բանաստեղծի համախոհներից էր նաև Նիկոլ Աղբալյանը, որը, սակայն, տեսակետների ուղղակի բախումներին չի մասնակցում:

Թումանյանի բանահյուսական մշակումների հանդեպ քննադատական իրարամերժ ըմբռնումները փորձենք վեր հանել Դրամբյան–Աղբալյան հակադիր մոտեցումների համատեքստում:

1909-ին Դրամբյանը Թումանյանի դեմ հանդես է գալիս երկու անգամ: Ազդեսիլ է հատկապես առաջին՝ ««Գրական մեծությունները» բանագող» հոդվածը: Քննադատի տեսադաշտում գրագողությունն է՝ իբրև «մեր գրականության անկման, մեր մտավոր կյանքի լճացման» հետևանք և ապա՝ Հ. Թումանյանի ժողովրդական մշակումները, մասնավորապես հեքիաթները, որոնք նա համարում է ուղղակի արտագրություն Ս. Հայկունու աշխատությունից: Հայ գրականության անկման հիմնական մեղավորներից մեկը, նրա կարծիքով, «խնամիական հաշիվներով» առաջնորդվող քննադատությունն է, իսկ նման մոտեցման արդյունքում «բանագողության ախտով» վարակվում են նույնիսկ «գրական մեծությունները»: Առաջին հոդվածը աղքատ է փաստարկներով, փոխարենը հարուստ է բարոյախրատական մտորումներով: Թումանյանի՝ սարկազմով հագեցած պատասխանից հետո Դրամբյանը հաջորդ հոդվածում («Իմ վերջին խոսքը Հովհ. Թումանյանին», «Մշակ», 1909, N 189, 29 օգոստոսի) զուսպ է, փորձում է խոսել փաստերով:

Նախ՝ կրկին առաջադրում է իր պահանջը, այն է՝ «հարգել այլ գրական աշխատավորների իրավունքը և հիշատակել աղբյուրը»: Պատասխանելով նրան՝ Թումանյանը մատնանշել էր «Ծիտը» հեքիաթի յոթ և «Չախչախ թագավորի» տասներեք տարբերակներ՝ բնականաբար անհիմաստ համարելով այդ մասին ընթերցողներին տեղյակ պահելը:

Դրամբյանն այնուհետև մեջբերում է Թումանյանի և Հայկունու հեքիաթներից վերցրած փոքրիկ հատվածներ, նախադասություններ ու դարձվածքներ, որոնց համեմատական «քննությունը» իրավունք է տալիս եզրակացնելու. «Հո տեսնո՞ւմ եք,

¹ Այս բանակրիվների մասին ավելի մանրամասն տե՛ս մեր «Մի էջ հայ բանապայքարի պատմությունից (Ռ. Դրամբյան–Հ. Թումանյան)» հոդվածը, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», Ե., 2005, N 1, էջ 127–135:

որ վերցված է բառ առ բառ, կետ առ կետ: Եթե կուզեք՝ կետադրությունն էլ է վերցված»²:

Թումանյանի այն դիտարկմանը, թե ինքը «Ծիտը» կազմել է «զանազան տեղերից ու վարիանտներից», քննադատը զարմանքով հակադարձում է. «Հո չէ կարելի մի քանի վարիանտներ բերել, իրար կցնցել և մի խառնուրդ կազմել... Այդ դեպքում ժողովրդական բանաստեղծության քաղցրությունը, համն ու հոտը կանհետանա... և, որ գլխավորն է, մենք նրա մեջ չենք գտնի ժողովրդի հոգու պատկերը»³: Շարունակելով իր փաստարկումները նույն ոգով՝ նա գերադասելի է համարում Հայկունու կատարած մշակումները՝ գնահատելով դրանք «մնայուն և հավիտյան ապրող», նաև՝ «անթիվ գիտական հարցերի պարզաբանության միակ աղբյուր»:

Ռ. Դրամբյանի հոդվածից առաջ՝ դեռևս 1908 թվականին, «Լուսաբեր» դասագրքի կապակցությամբ «Ձանգակ» թերթում Ն. Աղբալյանը գրախոսություն էր տպագրել: Կրկին ուշադրության կենտրոնում են ժողովրդական կյանքից ու բանահյուսությունից վերցրած նյութերը: Քննադատը խիստ կարևորում է դրանք, քանի որ «մի ժողովուրդ իրեն ճանաչելով է, որ ճանաչում է ուրիշ ժողովուրդի»⁴: Աղբալյանն այնուհետև շեշտում է երկրորդ կարևոր իրողությունը. մանուկներին մատուցվող նյութերը պետք է ունենան գեղարվեստական պատշաճ մակարդակ: Նա գտնում է, որ դասագիրքը շահել է նաև այս առումով, քանի որ կազմողներից երկուսը՝ Թումանյանը և Շանթը, բանաստեղծներ են: Այնուհետև հաջորդում է կարևոր մի դիտարկում, այն, որ Շանթն ու Թումանյանը «կարողացել են մի կենդանի շունչ տալ գրքին և թևեր ստեղծել մանուկների համար»⁵: Ուշադրություն դարձնենք պատկերավոր բնութագրմանը՝ «թևեր ստեղծել»: Դասագրքի հաջողվածության և նրա կազմողների աշխատանքի լավագույն գնահատականն է սա:

Նույն ոգևորությունը նկատելի է նաև 1909-ի փետրվարին (դարձյալ Դրամբյանից առաջ) «Գործ» թերթում Թումանյանի հեքիաթների փոքրիկ

² Ռ. Դրամբյան, Իմ վերջին խոսքը Հովհ. Թումանյանին, «Մշակ», 1909, N 189, 29 օգոստոսի:

³ Նույնը, N 193, 3 սեպտեմբերի:

⁴ Ն. Ա., Ստ. Լիսիցյան, Հովհ. Թումանյան և Լ. Շանթ. «Լուսաբեր», Ա. տարի (գրախոսական), «Ձանգակ», 1908, N 9, 16 հուլիսի:

⁵ Նույն տեղում:

ժողովածուների կապակցությամբ լույս տեսած հոդվածում: Հեղինակը, որ հանդես է եկել Ա. ստորագրությամբ, շարունակում է «Ձանգակի» գրախոսության մտորումները: Ի դեպ, այս հեքիաթներն էին առիթ տվել Դրամբյանին՝ բանաստեղծին մեղադրելու գրագողության մեջ:

«Գործի» հոդվածագիրն ընթերցողի միտքը ուղղորդում է թումանյանական մշակումներին բնորոշ մի շարք իրողությունների վրա. առաջին հերթին՝ պարզ և մաքուր լեզուն, որի շնորհիվ զգալիորեն հեշտանում է մանկան հետ հաղորդակցությունը, ավելի անմիջական է դրսևորվում ժողովրդական ոգուց բխած նյութի հարազատությունը: Այնուհետև կարևորվում են այդ գրվածքներում առկա բարոյական բարձր սկզբունքներն ու խրատական գաղափարները, որոնք այնքան անհրաժեշտ են մանկան դաստիարակության համար: Խրախուսվում է նյութի մատուցման ձևը, տվյալ դեպքում՝ չափածոյի ժանրը, քանի որ վերջինս նկատելիորեն հեշտացնում է ստեղծագործության յուրացումը:

Թումանյանական մշակումների գեղարվեստական արժանիքներն ակնհայտ են, եզրակացնում է նա, քանի որ դրանց անմիջական գնահատողները՝ մանուկ ընթերցողները, «անգիր են արել սիրով և արտասանում են «Շունն ու կատուն», «Անբախտ վաճառականները» ամբողջապես»⁶:

Այս համատեքստում բոլորովին այլ հնչեղություն են ձեռք բերում Դրամբյանի «դառը» մտորումները, որոնցով նա եզրափակում է իր առաջին հոդվածը. «Ես կարծում եմ, որ մանուկ սերունդը կիրաժարվեր ձեր տվածից սրտի խորին դառնությամբ,– դիմում է նա Թումանյանին,– եթե իմանար, թե բանն ինչու՞մն է»⁷:

Թումանյանին բանագողության մեջ մեղադրելու շարժառիթներից մեկը բարոյահոգեբանական ենթատեքստ ունի, որի ընդհանրացված ձևակերպումը տալիս է բանաստեղծը իր պատասխանի մեջ: Խոսքը «դրամբյանիզմի» մասին է: Այս դեպքում երևույթը, հատկանշելով անհատի մտահոգևոր գործունեության ոլորտը, մյուս անհատների մոտ իր շարունակական կրկնությամբ վերացարկվում ու վերափոխվում է հավաքական մտածողության և բնավորության՝ տվյալ դեպքում

⁶ Ա., Թումանյան 1) Անբախտ վաճառականներ..., 2) Անհաղթ աքլորը..., 3) Ծիտը..., 4) Ուլիկը..., 5) Աղվեսը..., «Գործ», Թիֆլիս, 1909, N 29, 11 փետրվարի:

⁷ Ռ. Դրամբյան, «Գրական մեծությունները» բանագող, «Մշակ», 1909, N 162, 28 հուլիսի:

բացասական կողմի, որը լրջորեն մտահոգում էր բանաստեղծին. «Ես ճանաչում եմ ձեզ: Դուք մի որևէ Դրամբյան չեք: Դուք միևնույն չեք: Դուք շատ եք: Դուք տիպ եք: Դուք էն պատիկ, մաղձոտ ու մութ հոգին եք, էն հավիտենական անկոչ պրոկուրորը, որ ամեն տեղ, ուր կերևա, միայն «դիպվածով» լսած լինելով մի բան, դատում ու դատապարտում է ամեն գործ ու գործիչ, առանց ճանաչելու, առանց ամաչելու»⁸:

Բնորոշումը, հուզական երանգներով հանդերձ, դիպուկ է: Դրամբյանը և իր համախոհները չէին ըմբռնում կամ չէին ուզում ըմբռնել այն ոգին և շունչը, որ հաղորդում են խոշոր անհատականությունները՝ բանահյուսական նյութերը «սեփականացնելով»:

Դրամբյանին «դրամբյանիզմից» ձերբազատվելու հնարավորություն էր ընձեռված. խոհեմությունը պահանջում էր վեճը չշարունակել՝ նկատի ունենալով բանաստեղծի թեև հեզնոտ ու զայրալից, սակայն ծանրակշիռ բացատրությունները: Կարծում ենք՝ քննադատին անծանոթ չէին նաև Թումանյանի հեքիաթների առիթով այս շրջանում Աղբալյանի կատարած ուշագրավ դիտարկումները:

Սակայն 1913-ին բանակերպը վերստին բորբոքվում է: Առիթը Ս. Հ.-ի հողվածն էր, որում հեղինակը ռուսական ժողովրդական հեքիաթից կատարված «ստրկական թարգմանություն» է համարում Թումանյանի «Գառնիկ ախպերը»: Բանակերպին Դրամբյանը մասնակցում է «Հովհ. Թումանյան և ժողովրդական նյութերը» հողվածով: Աղբալյանը կրկին չի մտնում վեճի մեջ, բայց մինչ այդ «Հորիզոնի» 1912 թ. 232–233 համարներում լույս էր տեսել նրա «Հովհ. Թումանյանի «Քաջ Նազարը»» հողվածը: Հավատացած ենք, որ Դրամբյանը ծանոթ էր նաև այս հրապարակմանը, սակայն նախկին դիրքորոշման համառ պաշտպանությունը կրկին հեռացնում է նրան գեղարվեստական նյութի ընկալման խորքային ըմբռնումներից:

Փորձենք քննական զուգահեռներով վեր հանել Աղբալյանի և Դրամբյանի հիշյալ հողվածների սկզբունքային մոտեցումներն ու դրանցում առկա միտումները:

Նախ, նկատենք, որ տարբեր են երկու հեղինակների նպատակները: Դրամբյանը վերստին փորձում է ապացուցել, որ Թումանյանը գրագող է, Աղբալյանը նպատակ ունի «Քաջ Նազարի» վերլուծությամբ ի հայտ բերել նրա գեղարվեստական արժանիքներն ու բանաստեղծի կատարած աշխատանքը:

⁸ Հովհ. Թումանյան, Ոչ-գրական ոչնչությունները քննադատ, «Մշակ», 1909, N 169, 5 օգոստոսի:

Երկրորդ, Դրամբյանի տեսադաշտում ժողովրդական հեքիաթների թումանյանական մշակումներն են ընդհանրապես, Աղբալյանի քննական հայացքը սկզբում է մեկ ստեղծագործության վրա:

Երրորդ, անցկացնելով Պուշկին–Թումանյան զուգահեռը՝ Դրամբյանը հիացնում է խոսում ռուս բանաստեղծի ինքնուրույն մոտեցման և բարձրարվեստ մշակումների մասին՝ փոխարենը նսենացնելով Թումանյանի կատարածը: Աղբալյանը «Քաջ Նազարի» վերլուծության ընթացքում հաճախ է հիշատակում եվրոպական հեղինակներին (Գրիմ եղբայրներ, Սերվանտես, Հ. Բ. Անդերսեն)՝ ասես հուշելով, որ հայ բանաստեղծի մշակումը չի զիջում վերոհիշյալ գրողների ստեղծած գեղարվեստական արժեքներին:

Չորրորդ, որ թերևս ամենակարևորն է, Դրամբյանը առաջ է քաշում մի շարք տեսական դրույթներ, որոնց պետք է հետևի գրողը բանահյուսական հում նյութը մշակելիս, և փաստեր ու փաստարկներ չբերելով՝ եզրակացնում, որ Թումանյանը «չի բավարարի այս պահանջներից և ոչ մեկը. հետևապես նա որպես ստեղծագործող ոչ իր անհատականությունն է տվել երկին և ոչ էլ ստեղծագործությունը: Եվ քանի որ տվել է երկը իր ամբողջական կառուցվածքով, տիպերով, բնութագրերով և իդեայով այնպես, ինչպես տվել է ժողովուրդը, ուրեմն նա **գողացել է** ժողովրդից»⁹: Եվ իբրև հաստատում հիշատակում է «Քաջ Նազար», «Ծիտը», «Ուլիկը» հեքիաթները:

Դրամբյանի տեսական դրույթների պատասխանը մեկ տարի առաջ արդեն կար Աղբալյանի հոդվածում՝ լրջորեն քննված և նուրբ դիտարկումներով, եզրահանգումներով ներկայացված:

Ի՞նչ պահանջներ էր դնում Դրամբյանը:

Նրա կարծիքով՝ բանաստեղծը պետք է ժողովրդական նյութին «գույն տա, շունչ տա», հոգեբանորեն ուսումնասիրած լինի այն, «զարգացրած իր մանրամասներով, ամբողջությունը ներդաշնակորեն համաչափ կերպով պահպանված»¹⁰:

Ասես դրան ի պատասխան՝ Աղբալյանը նշել էր, որ «Քաջ Նազարի» նյութը Թումանյանը մշակել է «հայ ժողովրդի ոգով ու ոճով», որ նա տվել է այն «իր ազգային կերպարանքի մեջ, նույնքան խոշոր ու հիմնական գծերով, ինչպես մշակելով

⁹ Ռ. Դրամբյան, Հովհ. Թումանյան և ժողովրդական նյութերը, «Մշակ», 1913, N 175, 10 օգոստոսի:

¹⁰ Նույն տեղում:

ստեղծել է հայ ժողովուրդը»¹¹: Պատկերացնելով բանահյուսական նյութը իբրև գաղափարների և ըմբռնումների մի խառնուրդ՝ նա գտնում է, որ ճիշտ օգտվողը պետք է հմտորեն վերլուծի այդ «խառնուրդը», «ջոկջկատի» մասերը և մերժի ինչ որ ավելորդ է՝ մեկնելով «մի որոշ իդեայից»: Աղբայրանի կարծիքով՝ նյութին այդպես է մոտեցել Թումանյանը: Ավելին, հեքիաթի մշակման ժամանակ նա մտցրել է մի քանի մանրամասներ, որոնք «չեն հակասում մեր ժողովրդի այդ ստեղծագործության բնույթին և հարազատության, ընդհակառակն նրանք լրացնում են այն ազգային իմաստությունը, որով տոգորված է Քաջ Նազարի բազմաբովանդակ նյութը»¹²: Այդ իսկ պատճառով նա բանաստեղծի ավելացրածը համարում է «մի տաղանդավոր մեկնություն մի դարավոր առեղծվածի. մի իմաստալից պատասխան՝ մի դարավոր հարցի»:

Ո՞րն էր այդ մեկնությունը:

Մինչ այդ կրկին հիշենք Դրամբյանի տեսական պահանջներից մեկը, ըստ որի՝ բանաստեղծը «պետք է երկին, ժողովրդի տվածին միացնե իր տեսակետը, իր ապրումները, իր հոգեկան աշխարհը»¹³: Աղբայրանը, նախ, նշում է, որ հեքիաթի բուն նյութը ապրում ու զարգանում է բախտի գաղափարի հիմքի վրա («Աշխարհում քաջությունը, խելքն ու հանճարը ոչինչ են, բախտն է գլխավորը»), այնուհետև տալիս է վերջինիս փիլիսոփայական մեկնությունը, բայց չբավարարվելով դրանով՝ հնչեցնում է հռետորական հարցը. «Կա՞րոյոք մի հիմք բուն իսկ մարդու մեջ, որ նպաստավոր հող է դառնում այս համաշխարհային և ապշեցնող երևույթի», այսինքն՝ բախտի: Այստեղ է ահա, որ, ըստ Աղբայրանի, հանդես է գալիս Թումանյան բանաստեղծը՝ իր տաղանդավոր հավելումով: Եթե ժողովուրդը բախտի ամենագորությունը վերագրում է այն բանին, որ մարդը «հավիտենական հակում ունի դեպի պատրանքը և ինքնաներշնչումը կամ նախապաշարումը», ապա բանաստեղծը «իր հերթին մատնանշում է երկու ուրիշ հավերժական գծեր՝ մարդկային բնույթի. դրանք են սնափառությունը և ուժին փարելու անբուժելի հակումը»¹⁴:

¹¹ Ն. Աղբայրան, Հովհ. Թումանյանի «Քաջ Նազարը», «Հորիզոն», 1912, N 232, 21 հոկտեմբերի:

¹² Նույն տեղում:

¹³ Ռ. Դրամբյան, Հովհ. Թումանյան և ժողովրդական նյութերը, «Մշակ», 1913, N 175, 10 օգոստոսի:

¹⁴ Ն. Աղբայրան, Հովհ. Թումանյանի «Քաջ Նազարը», «Հորիզոն», 1912, N 233, 23 հոկտեմբերի:

Եվ այս երկուսը «իբրև պայման», որ ժողովրդի կարծիքն է, և «իբրև մղիչ», որ բանաստեղծն է հավելում, «ստեղծագործում են Քաջ Նազարներ ու բազմեցնում գահերին»¹⁵:

Աղբայանի վերլուծության ուշագրավ կողմերից մեկն էլ այն է, որ նա քննարկում է հեքիաթից բխող հետաքրքիր շարունակությունների տարբերակներ, բայց ի վերջո նույնքան հանձարեղ է համարում թունանյանական տարբերակը: Եվ Դրամբյանի տեսական այն պահանջը, թե իսկական ստեղծագործողը ժողովրդականի հիմքի վրա պետք է կառուցի «գեղարվեստորեն գեղեցիկ, երաժշտականորեն ներդաշնակ մի *ամբողջություն*», արդեն իսկ իր պատասխանն ուներ Աղբայանի ներհուն եզրահանգումներից մեկում. «Նայեցեք այժմ ժողովրդական այս հանձարեղ ու համարձակ հղացումի միջից ձեր շուրջն ու ձեզ վրա և տեսեք, թե որքան երևույթներ ու դիտողություններ գալիս, խտանում են այս հանձարեղ ձևի մեջ և որպիսի պայծառ լույս է ընկնում այնտեղից մարդկային պատմության և առօրյա կյանքի վրա...»¹⁶:

Եվ, վերջապես, հինգերորդ, իր հողվածի վերջում Դրամբյանը նշում է, թե գրագողություն է համարում միայն Թունանյանի հեքիաթներն ու զրույցները, իսկ պոեմներում («Թմկաբերդի առումը», «Անուշ», «Սասունցի Դավիթ» և այլն), ըստ նրա, բանաստեղծը «ստեղծագործություն, ինքնուրույնություն ունի»: Նույն կերպ անհատականացված է համարում նաև Իսահակյանի, Հովհաննիսյանի մի շարք մշակումներ, որոնցում նկատելի են նրանց «անհատական զգացմունքները..., շունչը, հոգին»: Սակայն «Թունանյանը իր հեքիաթներում մնացել է նույն ժողովուրդը, նույն մտածողը, նույն ստեղծողը, նույն արտագրողը: Ահա թե ուր է տարբերությունը»¹⁷:

Դրամբյանը փաստորեն անտեսում է կարևոր մի հանգամանք, որ, գրողի անհատականության հետ կապված, երկու ուղղություն է ենթադրում: Առաջին դեպքում նա, վերցնելով ժողովրդական նյութից որևէ պատում կամ հատված, կարող է զգալիորեն հեռանալ նրանից և սեփական երևակայության, ստեղծագործական այլ մղումների թելադրանքով ընթերցողին ներկայացնել անհատականացված գեղարվեստական երկ: Բայց կա նաև երկրորդ ուղղությունը, որը ոչ պակաս, թերևս ավելի մեծ ջանք ու

¹⁵ Նույն տեղում:

¹⁶ Նույն տեղում:

¹⁷ Ռ. Դրամբյան, Հովհ. Թունանյան և ժողովրդական նյութերը, «Մշակ», 1913, N 176, 11 օգոստոսի:

տաղանդ է պահանջում, այն է՝ ժողովրդական նյութի բազմաթիվ տարբերակների այնպիսի համադրություն, որոնք միանում են իրար ոգեղեն մի շաղախով, և որտեղ որևէ ներքին կար չի զգացվում: Առաջին պահ նկատելի չէ նաև գրողի ինքնուրույնությունը, սակայն ամբողջության մեջ գործն ավելի կատարյալ է, գեղարվեստական առունով՝ խորիմաստ և բարձրարժեք: Հենց այս նկատի ուներ Թումանյանը, երբ Դրամբյանի ու նրա համախոհների մասին գրում էր. «Միայն մի ծանր խնդիր կա, որ չի կարող վճռել նրանց պատլիկ ուղեղը, թե ինչպես է, որ ես Հայկունու կամ ուրիշ ժողովրդական նյութերից «բառացի» առնում եմ ու իմ առած «բառացին հեշտ փառք է վաստակում ու գունարներ դիզում...», իսկ բնագիրը, իսկականը չի կարողանում...»¹⁸:

Նիկոլ Աղբալյանը, ի տարբերություն Դրամբյանի, խորապես ըմբռնել և գնահատել էր Թումանյանի ստեղծագործական մոտեցման երկու ուղղություններն էլ: Առաջինի մասին (այսինքն՝ երբ նյութի մշակումը գրողը զգալիորեն անհատականացնում է) նա արտահայտվել է դեռևս 1903-ին. «Ամեն անգամ, երբ այդպիսի բան եմ կարդում, – «Սասունցի Դավիթ» պոեմի առիթով բանաստեղծին ուղղած նամակներից մեկում գրում է նա, – ասում եմ՝ երանի նոր սերունդին, որ մեծանում է այդ տեսակ բաներ կարդալով, որի հիշողության մեջ այդ տեսակ հարազատ պատկերներ ու ավանդություններ են լինելու փոքրուց»¹⁹: Երկրորդ ուղղության գնահատականը տրվում է «Քաջ Նազարի» վերլուծության ամփոփիչ հատվածում. «Հովի. Թումանյանը գնում է մի ճամփով, որ վաստակել և մանավանդ թե՛ վաստակելու է անանց փառք մեր գրականության մեջ: Այդ ճանապարհն է. տոգորվել մեր ժողովրդի զգացումով ու մտածումով, ըմբռնել նրա հանձարը և գուշակել նրա իդեալը գեղեցկի աշխարհում, և իր անհատական մտքերն ու զգացումները ապրել նրա ստեղծած հավերժապես գեղեցիկ, հզոր ու հոյակապ կառուցումների մեջ: Սրանով բարձրանում է ինքը և բարձրացնում մեր ժողովրդին...»²⁰:

¹⁸ Հովի. Թումանյան, Հայոց դրամբյանիզմն ու ես, «Հորիզոն», 1913, N 135, 21 հունիսի:

¹⁹ Թումանյան, Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Ե., 1998, էջ 367:

²⁰ Ն. Աղբալյան, Հովի. Թումանյանի «Քաջ Նազարը», «Հորիզոն», 1912, N 233, 23 հոկտեմբերի:

Հ. Թումանյանի բանահյուսական մշակումներին երկու քննադատների անդրադարձը ի հայտ է բերում մի կարևոր իրողություն ևս: Աղբայանը, ինչպես նշեցինք, Թումանյան–Դրամբյան բանակռվին անմիջականորեն չի մասնակցում. ինչո՞ւ:

Նա, ինչ խոսք, տեսնում է երկու հակադիր բևեռների առկայությունը. մեկում Դրամբյանի տեքստային պարզունակ համեմատության մեթոդն է և դրանից բխող ժխտական վերաբերմունքը, մյուսում՝ Թումանյանի թեև ծանրակշիռ, բայց զայրալից և նույնքան մերժողական կեցվածքը: Չմիջամտելով բանակռվին՝ Աղբայանը փաստորեն ընդունում է երկու բևեռների կարևորությունը, սակայն դրա հետ մեկտեղ հստակորեն գիտակցում է երրորդ՝ համադրական բևեռի անհրաժեշտությունը: Նա ինքն էլ դառնում է վերջինիս կրողը և ուղղակիորեն չհակադրվելով դրամբյանիզմին՝ հանձին Թումանյանի մշակումների նախանշում է ժողովրդական բանահյուսության գեղարվեստական մարմնավորման լավագույն ճանապարհը: Նման կեցվածքը, կարծում ենք, Աղբայան քննադատի իմաստուն դիրքորոշման վկայությունն է, որն անփոխարինելի է դարձնում նրա դերն ու առաքելությունը գրական այս գործընթացի կայացման մեջ:

3. ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՎԱՐՎԱ ՕՐԸ ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅ ԵՎ ԱՐԵՎՍՏԱՀԱՅ ՄԱՍՈՒԻ ԷՋԵՐՈՒՄ

1910-ական թվականներին հայ գրական և ընդհանրապես մշակութային կյանքը ազգային զարթոնք է ապրում: Արգասաբեր էին հատկապես 1913–1914 թվականները: Ասես կանխազգալով Առաջին համաշխարհայինից սպասվելիք աղետները՝ հայ ստեղծագործ միտքը մի կողմից հանրության առջև բացում էր ազգի ներսում դարերով կուտակված հոգևոր հարստության հանճարեղ գանձերը, մյուս կողմից փորձում անմիջականորեն հաղորդակցվել աշխարհում ընթացող մշակութային գործընթացներին:

«Կուլտուրական-ազգային» այս «ուժեղ շարժումը», որի դրսևորումներն էին գրական, ազգագրական, երաժշտական, պատմական ընկերություններն ու դրանց գործունեությունը, ոգևորության ալիք էր առաջացրել մտավորականների շրջանում: Շարժումն աշխուժացնելուն զգալիորեն նպաստեցին նաև հայ գրերի գյուտին և հայ տպագրությանը նվիրված հոբելյաններն ու դրանց նախապատրաստական

աշխատանքները: Հ. Թումանյանը, որ մի քանի տարի առաջ «Ղառնացած ժողովուրդ» (1910 թ.) հոդվածում ցավով նշում էր, թե պատմական հանգամանքների ճնշման հետևանքով մեր ժողովրդի հոգին «շատ է դառնացած, մեր ներքին մարդը շատ է փչացած», 1913-ին ոգևորությամբ նկատում է. «Ունենալ հարուստ, ապահով դպրոցներ և ուժեղ գրականություն, կնշանակի ամուր ու պատվավոր կանգնել լուսավոր ազգերի շարքում: Եվ գոնե ես խորապես հավատում եմ հայի այդ կուլտուրական ուժին. մենք կարող ենք էդպես լինել և պետք է լինենք»¹:

Տասնամյակի մշակութային կյանքում գրական շարժումն առաջին դիրքերում էր: Այս իրողությունն ուրախությամբ արձանագրում է Ն. Աղբալյանն իր «Գրական հետաքրքրություն» հոդվածում: Հայ հասարակության մեջ, ըստ նրա, վերջին երկու-երեք տարիների ընթացքում «մի չտեսնված հետաքրքրություն» է նկատվում սեփական գրականության հանդեպ: Մեկնաբանելով այս երևույթի շարժառիթները, գրական շրջանակների եռանդուն գործունեությունը, «նոր և նորագույն սերնդի ակտիվ վերաբերմունքը գեղարվեստական արժեքներին՝ հոդվածագիրը եզրակացնում է. «Վերին աստիճանի նշանակալից և ողջունելի է այս երևույթը մեր կյանքում. մտավորական դասը հասնում է *ազգային ինքնագիտակցության*, որ առայժմ արտահայտվում է գրական երևույթների գնահատության մեջ, և իր ձեռք բերած արդյունքներին հաղորդակից անելով հասարակական լայն խավեր, արթնացնում է ինքնագիտակցությունը նաև ազգի բազմության մեջ»²: Աղբալյանի կարծիքով՝ արևելահայ գրական կյանքի աշխուժացմանը, հայ գրերին նվիրված տոնակատարություններից զատ, էապես խթանել են նաև Հայ գրողների կովկասյան ընկերությունը և Լ. Շանթի «Հին աստվածներ» դրամայի նկատմամբ դրսևորված մեծ հետաքրքրությունը:

10-ականների գրական և մշակութային կյանքի զարթոնքը անմիջականորեն արտացոլվում է մամուլի էջերում: Պարբերականները տեղեկություններ են տալիս, մեկնաբանում այս կամ այն ընկերության կազմակերպած միջոցառումները, տպագրում են գրախոսություններ, ներկայացնում գրական-գեղարվեստական երեկույթներին տեղի ունեցած ասուլիսներն ու բանավեճերը՝ հարկ եղած դեպքում

¹ Հովհ. Թումանյան, Ազգային վերածնության մեծ կոչը, «Հորիզոն», 1913, N 110, 21 մայիսի:

² Նիկոլ Աղբալյան, Ընտրանի, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 2005, էջ 48:

սեփական դիրքորոշմամբ փորձելով ներագդել ընթերցողական լսարանի վրա: Արևելահայ ընթերցողն այդ տարիներին մշակութային իրադարձությունների մասին տեղեկություններ էր ստանում հիմնականում «Հորիզոն», «Մշակ», «Սուրհանդակ», «Բազվի ծայն», «Գործ», «Արև», «Գեղարվեստ», «Հովիտ», «Կովկասի լրաբեր», «Նոր հոսանք», իսկ արևմտահայը՝ «Ազատամարտ», «Բյուզանդիոն», «Ժամանակ», «Դաշինք», «Հուսաբեր», «Հայ գրականություն», «Շանթ», «Նավասարդ», «Մեհյան» և այլ պարբերականների միջոցով:

Գրական և քննադատական ուղղությունների ներկայացուցիչները, ինչպես տեսանք, իրենց բանավեճերում (բանակերիվներում) հաճախ էին քննում հայ գեղարվեստի անցյալ ու ներկա արժեքները: 10-ական թվականներին ավելի սևեռուն է դառնում գրականության գալիքին ուղղված հայացքը: Ինչ խոսք, նոր դարի սկզբին տեղի ունեցող պատմահասարակական ու քաղաքական վիթխարի տեղաշարժերը, ուղղակի թե անուղղակի, պետք է ներագդեին նաև մեր իրականության ներսում ընթացող մտահոգևոր գործընթացների վրա: Այս տեսանկյունից ուշագրավ է Ս. Սարինյանի այն դիտարկումը, ըստ որի՝ 10-ականներին հայ գրականությունն արդեն երրորդ անգամ դրվում է «տեսական-գեղագիտական քննության առաջ»: Կկարողանա՞ր արդյոք ազգի «հոգևոր տրվածքը» համաքայլ ընթանալ «արվեստի նորահայտ ուղղությունների» որոնումներին և իր ինքնությունը պահպանել «համաշխարհային քաղաքակրթության ապագայում»: Այս մտահոգությունը «հայ գրականության անցյալը մի անգամ ևս ենթարկում է ստուգության և ամբողջ սրությամբ դնում նրա գալիք ճակատագրի հարցը»³: Խնդրի կարևորությունը լրջորեն գիտակցում էին և՛ արևելահայերը, և՛ արևմտահայերը: Գրականության պատմաբաններն այս մասին խոսելիս առավել հաճախ հիշատակում են Վ. Տերյանի «Հայ գրականության գալիք օրն» ու «Հոգևոր Հայաստանը», Հ. Թումանյանի մի շարք հոդվածներ և «Մեհյան» ու «Նավասարդ» հանդեսների հրապարակումները: Նշենք, սակայն, որ 1914-ին՝ Տերյանից ավելի քան մեկ ամիս առաջ (մարտի 20-ին), Ն.

³ «Հայ քննադատության պատմություն», հտ. 2, Ե., 1998, էջ 357:

Աղբայանը՝ իբրև գլխավոր բանախոս, ելույթ էր ունեցել Հայ գրողների կովկասյան ընկերության երեկույթին «Հայ գրականության ապագան» թեմայով⁴:

Այդ հոդվածներն ու ելույթները մեկտեղելով՝ նրանցում կարելի է գտնել ինչպես ընդհանուր, այնպես էլ տարբերակիչ եզրեր: Մեզ համար տվյալ դեպքում կարևոր է հետևյալ իրողությունը. հայ գրականության գալիքին ուղղված մտորումները երբեմն բանավեճերի առիթ են տվել, երբեմն էլ հնչել են հրապարակման մեջ իբրև մտահոգություն կամ կանխագուշակում՝ մնալով անարձագանք: Խնդիրն ավելի ամբողջական ներկայացնելու նպատակով կփորձենք քննել երկու մակարդակով՝

ա) Անդրադարձ հիշյալ հեղինակների տեսակետներին բանավիճային հարթության վրա,

բ) Նրանց անուղղակի, բայց տեսականորեն ենթադրելի երկխոսություն (տրամախոսություն)՝ միտված հայ գրականության բնորոշ կողմերը ժամանակային երեք չափումների մեջ (անցյալ, ներկա, ապառնի) բացահայտելուն:

Ա մակարդակում ուշադրության արժանացել են հատկապես Ն. Աղբայանի և Վ. Տերյանի ելույթները:

Ն. Աղբայանի դասախոսությունը, որի սղագրությունը տպագրվել է «Հորիզոնում», կարելի է ամփոփել հետևյալ կետերում.

1. Յուրաքանչյուր ազգային գրականություն «իրեն հատուկ մթնոլորտի» կարիք ունի: Վերջինիս առկայության համար անհրաժեշտ է ստեղծել «մի հայրենիք, որտեղ ապրելիս լինի հայերի հոծ բազմություն»⁵:

2. Հայ նոր գրականությունը սկզբնական շրջանում զարգանում էր հեռավոր գաղթօջախներում, սակայն նկատելի է, որ այն վերջերս «ուզում է եզերական լինելուց դադարել», այլ խոսքով՝ գնում է «դեպի հայրենացում և ազգայնացում»:

3. Հայ նոր գրականությունն անցել է զարգացման երեք աստիճան՝ անցյալի փառաբանության (Մխիթարյաններ), հայրենասիրական (Խ. Աբովյան, Ռաֆֆի, Ռ. Պատկանյան և ուրիշներ) և նոր շրջան (Հ. Թումանյան), որի ընթացքում

⁴ Նրանից ընդամենը մեկ շաբաթ անց՝ Ընկերության հաջորդ երեկույթին, հանդես է գալիս Ա. Ջամալյանը, որի դասախոսության թեման էր՝ «Հայ կուլտուրայի ապագան»: Նկատի ունենալով գրականությանն առնչվող խնդիրները՝ մենք կանդրադառնանք Ն. Աղբայանի ելույթին:

⁵ Ա. Գ., Հայ գրողների կով. ընկ. երեկույթները (33-րդ երեկույթ), Ն. Աղբայանի դասախոսությունը, «Հորիզոն», 1914, N 64, 25 մարտի:

գրականությունը «սկսում է ազգայնանալ, ազատվել օտար ազդեցություններից և սնվել հայրենի մթնոլորտում»⁶:

4. Ստեղծված նպաստավոր պայմանները (Թուրքիայում և Ռուսաստանում) լավատեսություն են ներշնչում. հայ գրողի իդեալը պետք է լինի ստեղծել եվրոպական ազգերի «ուշադրության արժանի» գրականություն:

Դասախոսության առիթով ծագած վիճաբանություններում որոշակիորեն ընդգծվում են համախոհների և ընդդիմախոսների տեսակետները: Դրանցում նկատելի է երկու ուղղվածություն. մի դեպքում քննվում են գլխավոր գեկուցողի դրույթները, մյուս դեպքում վեճն ընթանում է հենց իրենց՝ բանախոսների միջև: Ընդ որում, ընդդիմախոսների ուշադրության կենտրոնում Աղբալյանի ելույթն է, իսկ համախոհներն անդրադառնում են և՛ Աղբալյանին, և նրան քննադատողների՝ իրենց համար անընդունելի դրույթներին:

Տեսակետների ընդհանրություն կա ընդդիմախոսներից Ա. Երզնկյանի և Բ. Իշխանյանի ելույթներում: Նրանց հակափաստարկներից երկուսն ըստ էության նույնն են. ա) Դասախոսությունը հագեցած է հուզական զեղումներով, առաջադրված դրույթներն անիրականանալի են, քանի որ «չեն բխում ռեալ կյանքից»⁷, բ) Հայ գրականության մեջ ոչ թե ազգայնացման միտում է նկատվելու, այլ ապազգայնացման: Պատճառաբանությունն, ըստ Ա. Երզնկյանի (Բ. Իշխանյանը ևս նույն միտքն է արժարժում այլ ձևակերպմամբ), հետևյալն է. «Տաճկաստանում ազատագրության հետ միաժամանակ մտնում են եվրոպական կապիտալն ու օտարերկրյա գաղթականությունը, որի հետևանքը լինելու է այն, որ մենք աստիճանաբար կորցնելու ենք մեր ինքնուրույնությունը»⁸:

⁶ Նույն տեղում:

⁷ Ն. Աղբալյանի դասախոսությունից հետո տեղի ունեցած բանավեճի հոգեբանական կողմերից մեկին է անդրադառնում «Գավառի ձայն» թերթի թղթակից ՏԷ-նին իր հաղորդագրության մեջ: Անդրադառնալով Բ. Իշխանյանի ելույթին՝ նա նշում է, որ վերջինս «արհամարհական տոնով անվանեց դասախոսությունը, հետևապես և դասախոսին ռոմանտիկ, վերացական, նրա քարոզած՝ ինքնուրույն հայ գրականության իդեալը... վերասլաց երազ, ցնորք, ուտոպիա...»: Համապատասխան սուր տոնով պատասխանեց այ. Իշխանյանին այ. Աղբալյան. այդ ձևով կատարած հակաճառությունները և պատասխանները միայն անախորժ տպավորություն են թողնում» (ընդգծումը մերն է – Գ. Պ.): Իրականում, հոդվածագրի կարծիքով, քննարկումներն այնպես պիտի ընթանան, որ ունկնդիրները տեսնեն, «թե ինչպես ամենահակառակ աշխարհայացքի տեր մարդիկ անգամ համեստությամբ լսում են իրար և հարգում իրար կարծիքները: Մտքի ձգտումը, գաղափարական, բայց մաքուր ընդհարումը առաջադիմության խթաններից մեկն է», – եզրակացնում է նա: Տե՛ս ՏԷ-նի, Հայ գրողների ընկերության մեջ, «Գավառի ձայն», գրակ., հասարակակ., քաղաք., գյուղատնտեսական և կոոպերատիվ լրագիր, Ալեքսանդրապոլ, 1914, N 30, 30 մարտի:

⁸ Ա. Գ., Հայ գրողների կով. ընկ. երեկույթները..., «Հորիզոն», 1914, N 64, 25 մարտի:

Մեկ այլ ընդդիմախոս՝ Գառնիկյանը, գտնում է, որ հայ գրականությունն այսուհետ գնալու է դեպի համայնացում, քանի որ Կովկասում տարբեր ցեղերի և ազգությունների «համայնական հայրենիքում», փոխազդեցությունների ուժեղացումը կհանգեցնի նրան, որ մեր գրականությունը «կսկսի աստիճանաբար կորցնել իր ազգային բնույթը»⁹:

Համախոհներից Ա. Շահխաթունյանը և Դ. Դեմիրճյանը համոզված են, որ գլխավոր բանախոսի մտքերը ճիշտ են և իրականանալի: Այս դիտանկյունից նրանք սխալ են համարում ընդդիմախոսների առաջադրած ապագայնացման միտումը: Որպես փաստարկ Ա. Շահխաթունյանը բերում է ռուս գրականության օրինակը, որի ակտիվ հաղորդակցությունը եվրոպական մշակույթի հետ 19-րդ դարի առաջին կեսին մեծապես խթանեց ռուս ազգային գրողների (Ա. Ս. Պուշկին, Ն. Վ. Գոգոլ և ուրիշներ) ասպարեզ գալուն: Դ. Դեմիրճյանը դրա հետ մեկտեղ կարևորում է մեր ժողովրդի՝ «ամենից առաջ իրեն հասկանալու, իր հոգեբանության մեջ խորանալու» պահանջը: Ի դեպ, հարցի քննարկումը հոգեբանական հարթություն տեղափոխելով՝ Ն. Աղբալյանի համախոհներից Վալադյանը նույնպես մերժում է ապագայնացման երևույթը՝ համարելով այն անբնական: Տարբեր միջավայրերը, մշակույթները արտաքուստ կարող են հղկել, փոխել հային, բայց նա «իր էությանը մնում է դարձյալ հայ»: Այն, ինչ վերաբերում է անհատներին, կարելի է ասել նաև «ազգությունների մասին: Հայ ազգը կմնա մի ինքնուրույն ազգություն, ինչպիսի կուլտուրայի էլ ենթարկվի նա»¹⁰, – եզրակացնում է բանախոսը:

Ելույթ ունեցողներից ուշագրավ տեսակետներ է զարգացնում Ա. Ղազարյանը, որը, համամիտ լինելով դասախոսի առաջադրած հիմնադրույթին (հայ գրականությունը գնում է դեպի ազգայնացում), միևնույն ժամանակ չի ընդունում Աղբալյանի եզրահանգումներից մի քանիսը, մասնավորապես հայ գրականության՝ «եզերական լինելուց» դադարելու, փոքր ազգերի ստեղծած գրականության մասին նրա բերած փաստարկները: Ի վերջո, սակայն, Ա. Ղազարյանն էլ համաձայն է, որ

⁹ Նույն տեղում:

¹⁰ Նույն տեղում:

«այն ցեղերն են զարգանում և ընդգրկում համամարդկային գաղափարներ, որոնք մերձենում են ավելի բարձր կուլտուրաների»¹¹:

Երեկոյթի վերջում պատասխանելով ընդդիմախոսներին՝ Ն. Աղբալյանը մեկ անգամ ևս շեշտում է. «Ինձ առարկողները կարծում են, որ հայ ժողովուրդը չի կարող զարգացնել ինքնուրույն կուլտուրա և գրականություն... Դուք կարծում եք, որ հայ ժողովրդի ապագան փոքր կլինի, իսկ ես կարծում եմ, որ մեծ կլինի»¹²:

Երկու ամիս անց՝ մայիսի 8-ին, Ն. Աղբալյանը Հայ գրողների կովկասյան ընկերության 39-րդ երեկոյթին կրկին հանդես է գալիս դասախոսությամբ, այս անգամ «Հայոց գրականության ընդհանուր տեսությունը» թեմայով: Ջեկուցման մեջ հիմնական գծերով ներկայացվում է հայ գրականության անցած 1500-ամյա ուղին: Ուշագրավ է, որ նախագահողը (Հ. Թումանյան) որոշում է զեկուցման շուրջ քննարկումներ չծավալել հետևյալ պատճառաբանությամբ. «Դրված խնդիրը *երկար վիճաբանությունների* տեղիք կտա, իսկ ժամանակն արդեն ուշ է, ուստի վիճաբանություններ նյութի շուրջը այս երեկո չի լինի»¹³ (ընդգծումը մերն է – Դ. Պ.):

Շուրջ մեկ ամիս հետո՝ 1914 թ. ապրիլի 30-ին, Երաժշտական դպրոցի դահլիճում¹⁴ «Հայ գրականության վաղվա օրը» թեմայով զեկուցում կարդաց Վահան Տերյանը: Ելույթն անարձագանք չմնաց. բանախոսի մի շարք հիմնական դրույթներ «Հորիզոն» ու «Մշակը» համառոտ շարադրանքով ներկայացրին ընթերցողներին: Դասախոսությանն անդրադարձան նաև «Նոր ուժ», «Գաղութ» պարբերականները, որոշ ժամանակ անց «Մշակն» իր համարներից մեկում, արդեն այլ ենթատեքստով, կրկին անդրադարձավ զեկուցմանը:

Ուշագրավ մի հանգամանք. ներկաները, որ «ամենախորին ուշադրությամբ» ունկընդրում էին դասախոսությունը, վերջում առաջարկում են բանախոսին «դիսպուտ անել»: «Ես հրաժարվեցի (թույլտվություն էլ չէի վերցրել)»,– ընկերներից

¹¹ Նույն տեղում:

¹² Նույն տեղում:

¹³ Ա. Գ., Հայ գրողների կով. ընկ. երեկոյթները, Ն. Աղբալյանի դասախոսությունը, «Հորիզոն», 1914, N 99, 10 մայիսի:

¹⁴ Վ. Տերյանի Երկեր ժողովածուի 3-րդ հատորի ծանոթագրություններում նշված է. «Թումանյանը ոչ միայն հետաքրքրվել է, այլև մտահոգվել զեկուցման հաջողությամբ: Նա առաջարկել է դասախոսությունը կարդալ Հայ գրողների ընկերության դահլիճում: Տերյանը չի համաձայնվել՝ նա գիտեր, որ «ազգայինների» քննամական վերաբերմունքը այդտեղ ավելի շուտ կարող էր դրսևորվել», Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու, հտ. 3, Ե., 1975, էջ 348:

մեկին ուղղված նամակում գրում է Տերյանը: Հրաժարվելու պատճառներից ամենահավանականը, կարծում ենք, այն էր, որ գեկուցման մեջ քաղաքական մեկնաբանություններ կային՝ կապված առաջին հերթին Հայ Հեղափոխական Ղազնակցության գաղափարական դիրքորոշման և գործունեության հետ: Չէր բացառվում, որ «դիսպուտ» սկսելու դեպքում խոսակցությունը կտեղափոխվեր քաղաքական հարթություն՝ երկրորդ պլան մղելով առանցքային խնդիրը՝ հայ գրականության վաղվա օրը:

Բայց այն, ինչ տեղի չունեցավ գեկուցումից հետո, բանավիճային փոքր «սցենարով» հայտնվեց մամուլի էջերում: Բանաստեղծի առաջադրած գեղագիտական դրույթները անուշադրության մատնվեցին: «Նոր ուժ» թերթի քննադատը («Նորերից մեկը» կեղծանունով) դասախոսությունն առիթ էր դարձրել՝ քննադատելու Տերյանի քաղաքական հայացքները: Նոր Նախիջևանում լույս տեսնող «Գաղութ» պարբերականը «Մամուլ» խորագրի ներքո մեջբերում է Նորերից մեկի հետևյալ խոսքերը. «Որքա՛ն տղայամիտ, որքա՛ն տիրացու է հայ բանաստեղծը, երբ խոսում է նա քաղաքական կամ սոցիոլոգիական խնդիրների մասին... Ախր ինչո՞ւ, ո՞ւմ է պետք այս ամենը, մի՞թե կյանքի մեջ հիմար քաղաքագետներ քիչ կան, որ սրանք էլ չավելացնեին նրանց թիվը... Տերյան բանաստեղծները ծիծաղելի են, երբ իրանց մտքերը հրապարակ հանելով՝ հանուն բանվորության են խոսում և նրա շահերի գիտակցողներ հանդիսանում»¹⁵:

Որոշ ժամանակ անց «Մշակում», որ հակաղազնակցական կեցվածք ուներ, Ս. Բոգդանովիչը «Նոր ուժի» հրապարակումները քննադատող ծավալուն հոդվածաշարում հակադարձում է Նորերից մեկին: Վ. Տերյանի դասախոսությունն, ըստ նրա, «մի լուրջ ուսումնասիրություն էր, ուր որոշ անհերքելի ճշմարտություններ կային և որ միայն հայ հասարակության գիտակից անդամները ողջունել կարող են և ցանկալի կհամարեն այդպիսի շատ դասախոսություններ լսել, քան թե այն տափակ ու տիրացուական ճառերը, որոնք տեղի են ունենում մի այլ տեղ»¹⁶ (նկատի ունի Հայ

¹⁵ «Մամուլ» խորագրի ներքո, «Գաղութ», Նոր Նախիջևան, 1914, N 16, մայիսի 18, էջ 252: Ցավոք, մեզ չհաջողվեց գտնել «Նոր ուժ» թերթը, ուստի մեջբերում ենք՝ հենվելով «Գաղութի» տեղեկատվության վրա:

¹⁶ Ս. Բոգդանովիչ, Հին ուժերը «Նոր ուժի» էջերում, «Մշակ», 1914, N 132, 19 հունիսի:

գրողների ընկերության երեկույթները, որոնց հանդեպ «Մշակը» անբարեհաճ վերաբերմունք ուներ):

Ցավալի է, բայց փաստ. հայ գրականության վաղվա օրվան նվիրված զեկուցումը բանավիճային անդրադարձ ունեցավ միայն քաղաքական ենթատեքստով, այն էլ՝ կցկտուր ու մակերեսային կտրվածքով: Նման վերաբերմունքին նպաստեց նաև բանաստեղծի կեցվածքը, որը զեկուցման հենց սկզբից հայտարարել էր իր ոչ անաչառ մոտեցման մասին: Հենց այս իրողությունն է, ի դեպ, առաջին հերթին արձանագրում «Գավառի ծայն» թերթի թղթակիցը. «Կարելի է Տերյանի այս կամ այն կարծիքի հետ համաձայնվել կամ չհամաձայնվել,– գրում է նա,– բայց չէ կարելի ընդունել նրա քննադատության *եղանակը*, որի համաձայն նա իր բոլոր համակրանքով և հակակրանքով էր ուզում վերաբերվել անցյալին և անաչառ լինելու հավակնություն չուներ»¹⁷:

Որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում զեկուցման մասին «Հորիզոնի» ու «Մշակի» տված հաղորդագրությունները: Առաջին հայացքից անկողմնակալ թվացող այդ տեքստերում առկա են նյութի մատուցման նրբություններ, որոնք ի հայտ են բերում զեկուցման մեջ արտահայտված այս կամ այն մտքի, դրույթի հանդեպ նշված պարբերականների վերաբերմունքը: Մեջբերենք մասնավորապես Հ. Թումանյանին և նրա ստեղծագործությանն անդրադարձող հատվածը: «Մշակը», որի խմբագիրն այդ ամիսներին սուր տարածայնություններ ուներ Թումանյանի հետ, Տերյանի միտքն արձանագրում է հետևյալ շարադրանքով. «Նա (նկատի ունի Լեոյին – Դ. Պ.) վեր է բարձրացնում ազգային ցավեր երգող բանաստեղծների, Ալ. Ծատուրյանին և Հովհ. Հովհաննիսյանին, ստորադաս համարելով Հովհ. Թումանյանին և Ավ. Իսահակյանին, որոնցից Հ. Թումանյանը գեղարվեստական խոշոր արժանիքներ ունի»¹⁸: «Հորիզոնը», որի ակտիվ աշխատակիցներից մեկն էր Թումանյանն այդ տարիներին, աշխատում է հնարավորինս հավատարիմ մնալ դասախոսության մեջ տրված բնութագրմանը. «Գրականությունը աստիճանաբար սկսում է մոտենալ իսկական գեղարվեստին: Այդ բարեփոխությունը երևում է Հովհ. Թումանյանի և Շիրվանզադեի երկերի մեջ: Հովհ. Թումանյանը իր նուրբ գեղարվեստական ստեղծագործությամբ մի

¹⁷ Նիկ. Տերտերյան, Հայ գրականության գալիք օրերը, «Գավառի ծայն», 1914, N 43, 18 մայիսի:

¹⁸ Ս. Բ., Հայ գրականության գալիք օրը (Դասախոսություն Վ. Տերյանի), «Մշակ», 1914, N 93, 2 մայիսի:

ուրույն և առանձնակի դիրք է գրավում մեր ներկա գրականության մեջ, սակայն նրա ստեղծագործության ուղիով չի գնալու ապագայում հայ գրականությունը»¹⁹:

1914 թ. աշնանից համաձայնելով աշխատակցել «Մշակին»՝ Վ. Տերյանը խմբագրություն է ուղարկում «Հոգևոր Հայաստան» հոդվածը, որ լույս է տեսել թերթի 293–296 համարներում: Հոդվածին արձագանքում են Ա. Եզեկյանը, Մոսկվայի հայ ուսանողական բյուրոն, Մ. Ազյանը: Հետաքրքիր է մասնավորապես վերջին երկուսի անդրադարձը:

Մ. Ազյանի կարծիքով՝ Տերյանը սկզբունքորեն կարևոր հիմնախնդիր է շոշափում, քանի որ ազգերն ու ժողովուրդներն աշխարհին ներկայանում են առաջին հերթին իրենց «հոգևոր մեծությամբ»: Այստեղ համակրանքը բանաստեղծի կողմն է: Սակայն նրան անհասկանալի են թվում հոգևոր Հայաստանի մեկնաբանման ընթացքում ի հայտ եկած «դասակարգային խնորունները», այնինչ նման դրույթի հիմնավորումը հստակ կողմնորոշում է պահանջում: «Երկուսից մեկը,– եզրակացնում է նա,– կամ ազգային պլատֆորմա և կամ թե չէ՝ դասակարգային կռիվ»²⁰:

Մյուս տարածայնությունը՝ Վ. Տ. – Մոսկվայի ուսանողական բյուրո, առաջ էր եկել բյուրոյի գործունեության հանդեպ Տերյանի թերահավատ վերաբերմունքի պատճառով: Վեճը նախաձեռնողը բանաստեղծն էր իր «Արջի ծառայություն» հոդվածով («Մշակ», 1915, N 10, 17 հունվարի): Չենք խորանում խնդրի էության մեջ: Տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրողը հոգևոր Հայաստանի մասին ուսանողական բյուրոյի արտահայտած տեսակետն է: Նրա ներկայացուցիչները «արջի ծառայություն» են համարում հենց իր՝ բանաստեղծի՝ «Հոգևոր Հայաստան» դրույթով հանդես գալը՝ պատճառաբանելով, թե հայ ժողովրդի ներկա ծանր պայմաններում այն «անընդունելի ըեցեպտ» է. «Վ. Տ.-ն պիտի հասկանա, որ բոլոր այն բացասական երևույթները, որոնց նա մատնանշում է իր հոդվածում և որոնք նրան ցավ են պատճառում, այն հանգամանքը, որ հայ ինտելիգենցիայի մեծ մասը անժանոթ է «Հայաստանի անցյալի և ներկայի հետ» – այս բոլորը հետևանք է նրա, որ չկա

¹⁹ Ա. Գ., Հայ գրականության գալիք օրը (Գասախոսություն Վ. Տերյանի), «Հորիզոն», 1914, N 94, 4 մայիսի:

²⁰ Մ. Ազյան, Հոգևոր Հայաստան (մի բանակռվի առիթով), «Մշակ», 1915, N 70, 5 ապրիլի:

Նյութական Հայաստան և որ իզուր չէ, որ հայ ազգի 90 %-ը տարերային ուժով ձգտում է ստեղծել *Նյութական Հայաստան*»²¹:

Ի պատասխան Տերյանը վերստին հիշեցնում է ուսանողներին, որ հայ դեմոկրատիայի համար (նա կրկին ընդգծում է «բուրժուական» և «դեմոկրատական» մտավորականների համոզմունքների տարբերությունը) ««Հայաստանի» (ազգի) հարցը կուլտուրայի (այսինքն՝ «հոգևոր») հարց է»²²: Հոգևոր Հայաստանի մասին այս բանակազմում արտահայտված կարծիքների բախումը հպանցիկ բնույթ ուներ, ուստի երկու կողմն էլ չեն խորանում խնդրի էության մեջ: Այնուհանդերձ, թե՛ նյութական և թե՛ հոգևոր Հայաստանի կողմնակիցները խորապես մտահոգ էին ազգի ճակատագրով: Առանց պետականության դարեր շարունակ ապրած ժողովուրդը մշակութային լուրջ առաջընթաց չէր ունեցել (և չէր էլ կարող ունենալ), քանի որ առանց ազգային պետության՝ իբրև քաղաքակիրթ կառույցի գոյության, նման առաջընթացի հնարավորություններն էապես նվազում են: Ուստի բնական և տրամաբանական է հնչում «ազգի 90 %-ի տարերային ձգտման» մասին ուսանողական բյուրոյի վկայակոչումը: Մյուս կողմից նույնքան ճշմարիտ ու անողոք տրամաբանություն կա Տերյանի և նրա համախոհների այն մտահոգության մեջ, թե՛ «նյութական կորուստները միշտ կարելի է վերադարձնել, իսկ հոգևոր կորուստն անդառնալի է»²³: Իրականում ցանկալի ու անհրաժեշտ էին թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը: Այս մտահոգությունն էր մղում հայ մտավորականության լավագույն ուժերին՝ բանավեճերի (բանակազմների) ընթացքում և առանձին հրապարակումների տեսքով, անցյալին ու ներկային ուղղված քննական հայացքի մեջ որոնելու հայ գրական կյանքի հեռանկարները:

Նրանց խորքային փաստարկումներն ու մտորումները փորձենք համատեղ ներկայացնել մեր նշած Բ մակարդակում՝ իբրև ենթադրելի երկխոսության «մասնակիցներ» ընտրելով Հ. Թումանյանին, Ն. Աղբալյանին, Վ. Տերյանին և մեհենականներին:

²¹ «Նամակ խմբագրության», «Մշակ», 1915, N 40, 24 փետրվարի:

²² Վ. Տ., Պատասխան Մոսկվայի հայ ուսանողական բյուրոյին, «Մշակ», 1915, N 57, 17 մարտի:

²³ Վահան Տերյան, Հոգևոր Հայաստան, «Մշակ», 1914, N 296, 30 դեկտեմբերի:

Նախքան գրականությանն անդրադառնալը՝ հիշյալ հեղինակների գրույցի կիզակետում կհայտնվեր առաջին հերթին հայի հոգևոր գոյության, այլ խոսքով՝ Հայ Ռզու (Հոգու) իմաստասիրական-գեղագիտական ըմբռնման հիմնահարցը: Ղեռևա 1910 թ. «Հորիզոնում» Հ. Թումանյանը հայ ժողովրդի պատմական ճանապարհը, նրա գոյության խորհուրդը վեր է հանում հետևյալ խորհմաստ բնորոշմամբ. «... Ի՞նչ է կամենում սա (հայ ժողովուրդը – Ղ. Պ.), սրա ոգին: Եվ ո՞ր որոնենք էդ ոգին: Արդյոք Սասունի, Ջեյթունի, Մուկաց, Ղարաբաղի ու Լոռու սարերո՞ւմ, թե՞ Շիրակի, Արարատի ու Մուշի դաշտերում: Արդյոք հին վանքերի միստիկ կամարների տա՞կ, ուր ծավալվում է «խորհուրդ խորին անհաս ու անսկիզբն», թե՞ դալար մարգերում ու խաչահանգիստ հովիտներում, ուր «լուսնյակն անուշ, հովն անուշ, շինականի քունն անուշ»...

Իհարկե, էս ամեն տեղերում, էս ամենի մեջ»²⁴:

1914 թ. երիտասարդ մեհենականներն իրենց գրական հանգանակի մեջ իբրև առաջին կետ հռչակելով «Պաշտամունք և արտահայտություն հայ հոգվույն»՝ այնուհետև բազմիցս (թե՛ Հանգանակում և թե՛ առանձին հոդվածներում) անդրադառնում են նրա գեղագիտական ըմբռնման, նորովի բացահայտման ու գեղարվեստական արտացոլման խնդիրներին: Մասնավորապես Թումանյանի բնորոշման հետ որոշակի աղերսներ ունի Հանգանակի հետևյալ հատվածը. «Մենք կընդշմարենք զկյն, Հայ Հոգին, անոր ճաճանչներուն կայծկլտալը գողթնյան և միջնադարյան փանդիռներու լարերուն վրա, և իմաստին խորը մեր ժողովրդական ավանդավեպերուն՝ փայլուն զանակներ մեր ցեղային հանձարին»²⁵:

Նույն օրերին Վահան Տերյանը, որ համակված էր հոգևոր Հայրենիքի կորստյան տագնապով, «Մշակի» էջերից սթափության կոչ էր անում. «Քննեցեք ձեր սիրտը և նայեցեք, թե կա՞ արդյոք այնտեղ հավատ, որով պիտի կենդանանա մեր այդ հոգևոր Հայաստանը...»՝ համոզված լինելով, որ հայրենիքը «*հոգով* միայն կարող է կենդանի լինել»²⁶ (ընդգծումը մերն է – Ղ. Պ.): Ասես արձագանքելով նրան՝ Կոստան Ջարյանը իր «Հայուն Հիսուսը» հոդվածում ժողովրդի բարոյապես չնորոգվելն ու նոր

²⁴ **Հովհ. Թումանյան**, Հայի ոգին, «Հորիզոն», 1910, N 91, 30 ապրիլի:

²⁵ «Մեր հանգանակը», «Մեհյան», 1914, թիվ 1, 1 հունվարի, էջ 2:

²⁶ **Վահան Տերյան**, Հոգևոր Հայաստան, «Մշակ», 1914, N 296, 30 դեկտեմբերի:

արժեքներ չստեղծելը համեմատում է «դիակի կյանքով մը» ապրելու հետ, այնպես, ինչպես Տերյանը, որ զգուշացնում էր. «Հանկարծ պիտի տեսնեք դուք, որ ... ձեր ջանքերը, ձեր զոհաբերումները ... արել եք մի կենդանի դիակի համար» («Հոգևոր Հայաստան», N 296):

Այս համոզմունքով երկխոսության «մասնակիցները» պիտի անցնեին հայ գրականության համակողմանի քննությանը: Բնականաբար, ուշադրության կենտրոնում կհայտնվեր անցյալի վերագնահատության և ներկայում ստեղծվող գեղարվեստական արժեքների վերլուծություն-մեկնաբանությունը: Մեր հեղինակները մի շարք հրապարակումներում հստակեցրել են սեփական դիրքորոշումները:

Վերաբերմունքն ընդհանուր առմամբ թերահավատ է, մերժողական:

Թումանյանի տպավորությամբ՝ մեր գրականության մեջ «առողջ ու ամբողջական գործերը» շատ չեն. պատճառներից գլխավորը համարում է այն, որ հայ ստեղծագործ մտքի ներկայացուցիչները մինչև այժմ սիրել են «զգացմունքով, անխտիր, առանց հասկանալու, թե ինչ ենք սիրում և ինչու...»²⁷:

Մեհենական Կ. Ջարյանը, հակադրվելով ընդդիմախոսներին, վերստին շեշտում է իր և գործընկերների այն կարծիքը, թե անցյալի գրականության մեջ «գրեթե ոչինչ կա, թե ամեն բան նորեն պետք է սկսիլ»²⁸: Ամսագրի համարներից մեկում Արտաշես Հարությունյանն ընթերցողներին հորդորում է հանդուրժողականություն դրսևորել նման կտրուկ դիրքորոշումների հանդեպ, քանի որ «ամեն անոնք որ գրականության ճշմարիտ սիրողներ ու հասկցողներ են, նորության պետքը կհաստատեն մեր մեջ: Նույնիսկ մենք մենե ծանծրանալ սկսանք»²⁹:

Պակաս խիստ չէ Կ. Տերյանի դիրքորոշումը, որն իր գեկուցման մեջ («Հայ գրականության գալիք օրը») առանձնակի կարևորություն է տալիս ոչ միայն գրականության, այլև հասարակական մտքի խոշոր հոսանքների, նրանց աշխարհայացքների վերագնահատությանը: Նրան բնավ չի բավարարում կղերի հովանավորությամբ «ծխական ինտելիգենցիայի» ստեղծած գրականությունը, որի՝

²⁷ **Հովհ. Թումանյան**, Լսենք ու պաշտպանենք, «Հորիզոն», 1914, N 56, 14 մարտի:

²⁸ **Կ. Ջարյան**, Ասպարեզ, «Մեհյան», 1914, թիվ 7, էջ 98:

²⁹ **Արտաշես Հարությունյան**, Գրական նոր շարժումը, «Մեհյան», 1914, թիվ 5, էջ 69:

նման ընթացքով շարունակությունը կբացառի ազգի ասելիքը մարդկության պատմության մեջ:

Հայ գրականության հեռավոր անցյալի (հին և միջնադարյան շրջաններ) մասին ուշագրավ դիտարկում ունի նաև Ն. Աղբալյանը, որն այդ գրականությունը համարում է ոչ բնածին, «այլ պատվաստված», քանի որ հեթանոսական շրջանի հեղինակներ չկան, իսկ նոր գրված ստեղծագործությունները ծառայել են «քրիստոնեությունը ժողովրդի մեջ տարածելու, հայոց եկեղեցու դիրքը ամրացնելու համար...»³⁰:

Ե՛վ Տերյանը, և՛ Աղբալյանը իրենց ելութներում որոշակի դասակարգման են ենթարկել հայ նոր գրականության անցած ճանապարհը: Նրա զարգացման երեք աստիճաններն, ըստ Աղբալյանի, արդեն նշել ենք (անցյալի փառաբանության, հայրենասիրական և նոր շրջաններ): Տերյանը նախապատրաստական է համարում հայ գրականության անցած ուղին մինչև «վերջին տասնամյակները»: Նրա մոտ նույնպես ընդգծված է երեք փուլ, բայց դրանք ի հայտ են գալիս հիշյալ տասնամյակների արևելահայ գրական կյանքի զարգացման ընթացքում. ա) «ստիլիստական և լեզվական հետևողություն» գրական լեզվի զարգացման մեջ (հանձինս Թումանյանի, Հովհաննիսյանի, Ծատուրյանի լավագույն երգերի, բ) Գրականությունն ավելի է սկսում մոտենալ գեղարվեստին՝ երկրորդ պլան մղելով հրապարակախոսությունը և գ) նոր շրջանի բանաստեղծներից ոմանց (Թումանյան, Իսահակյան) գործերը համարում է «ազգայնական-կղերական սահմաններից դուրս եկած իրենց որոշ մասով»:

Աղբալյանի և Տերյանի կատարած տեսական բաժանումների համեմատական քննությունն ակնհայտ է դարձնում մի շարք էական տարբերություններ: Նախ, Աղբալյանի հայացքն ուղղված է հայ նոր գրականության շուրջ երկուհարյուրամյա (Մխիթարյաններից սկսած), Տերյանինը՝ վերջին յոթ տասնամյակների զարգացման ընթացքին: Երկրորդ, Աղբալյանը հակված է ավելի օբյեկտիվ ընդհանրացումների, Տերյանը փորձում է հարցը ներկայացնել գեղարվեստի զարգացման դիտանկյունից: Երրորդ, նոր շրջանի գրականության հիմնական հատկանիշը Աղբալյանը համարում է նրա «ինքնատիպությունը և ազգային լինելը», Տերյանը, ելնելով այլ չափանիշներից, համոզված է, որ «Մեր գրականությունը ազգային գրականություն չի

³⁰ Ա. Գ., Հայ գրողների կով. ընկ. երեկոյթները, Ն. Աղբալյանի դասախոսությունը («Հայոց գրականության ընդհանուր տեսությունը» նյութի մասին), «Հորիզոն», 1914, N 99, 10 մայիսի:

դարձել դեռևս, դա դեռ շատ հեռու է...»³¹: Չորրորդ, Աղբալյանը Հ. Թումանյանի ստեղծագործությամբ է պայմանավորում նոր շրջանի, այսինքն՝ ազգային գրականության զարգացման ընթացքը, Տերյանը թեև ընդունում է Թումանյանին իբրև «մեծ գեղարվեստագետի և ժողովրդական հոգու իմաստուն ու վսեմ թարգմանի», բայց կարծում է, որ նրա ճանապարհը «չի լինելու ապագա հայ պոեզիայի ճանապարհը»³²:

Երկխոսության «մասնակիցների» ուշադրությունը, անցյալի վերագնահատումից բացի, բնականաբար պետք է կենտրոնանար նաև 10-ական թվականների գրական, քննադատական շարժումը խթանող օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ հանգամանքների վրա: Այստեղ արդեն մեր հեղինակների տեսակետներում գերիշխող է լավատեսությունը: Հ. Թումանյանը մասնավորապես ուրախությամբ նկատում է, որ «գալիս է ժամանակը նրանց (երկրի, ժողովրդի, գրականության ու պատմության – Ղ. Պ.) էությանը ներհնուտ 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»³³: Ն. Աղբալյանն իր դասախոսության մեջ ընդգծում է 10-ական թվականներին հայ գրականության զարգացմանը օբյեկտիվորեն նպաստող երկու կարևոր իրողություն. մեկն այն, որ Ռուսաստանում հայ մտավորականությունը զարթնել է «հոգեկան ծուլման» դեմ, մյուսը՝ Թուրքիայում տիրող «ճնշիչ քաղաքականության» թուլացումը, որը հայերին կապաքինի «հոգեպես և նյութապես»: Մեկ այլ ելույթում նա բարձր է գնահատում հատկապես Հայ գրողների ընկերության երկամյա գործունեությունը, որի շնորհիվ «մենք սկսում ենք ճանաչել մեզ, հարգել մեզ և զարգացնել մեր ստեղծագործական մտքի ընդունակությունները»³⁴:

Վ. Տերյանը, երկրի տնտեսական վերափոխման, «կապիտալի հեղաշրջման» մեջ տեսնելով զարգացման և առաջադիմության նշաններ, վստահ է, որ

³¹ Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու, հտ. 3, Ե., 1975, էջ 71:

³² Նույն տեղում, էջ 73:

³³ Հովի. Թումանյան, Լսենք ու պաշտպանենք, «Հորիզոն», 1914, N 56, 14 մարտի:

³⁴ Հայ գրողների կով. ընկ. երեկույթները, Մեզոնի վերջին երեկույթը, «Հորիզոն», 1914, N 119, 4 հունիսի:

դրականորեն փոխվելու է նաև հայ իրականության «հասարակական և կուլտուրական կերպարանքը»: Նրան ոգևորում է «նոր ինտելիգենցիայի» ասպարեզ իջնելը: Վերջինիս ստեղծած գեղարվեստը «լինելու է այն գեղարվեստը, որ գեղարվեստ է ամեն երկրում և ամեն ժողովրդի համար, այսինքն իսկական գեղարվեստ և ոչ սուրբոգատ»³⁵:

Երիտասարդ մեհենականների հանդեպ իր դրական վերաբերմունքը Ա. Հարությունյանը բացատրում է արևմտահայ գրական կյանքում նոր, թարմ հոսանք մտցնելու նրանց հետևողական նախանձախնդրությամբ. «Արվեստը ... պետք ունի այսօր ազատարար ձեռքերու: ... Ատոր համար՝ գրական նոր շարժումին թույլ տանք իրականացնել այդ նվիրական գործը, անկեղծորեն համակրելով անոր ... և օժանդակելով անոր, երբ անոր վարիչները պետք տեսնեն քանի մը արժանավոր հիներու գործնական բարեկամության»³⁶:

Անհավանական չէ, որ հայ մտավորականության հոգևոր վերելքի արձանագրումը երկխոսության «մասնակիցներին» մղեր մեկ անգամ ևս քննության առնելու գեղարվեստի կոչմանն ու էությանը և ընդհանրապես ստեղծագործական աշխատանքին առնչվող հիմնախնդիրներ:

Դեռևս 1912-ին Հայ գրողների կովկասյան ընկերության առաջին երեկույթի եզրափակման խոսքում Հ. Թումանյանը ոգևորված շեշտում էր այն իրողությունը, որ նմանատիպ երեկույթները գրական հասարակայնությանը հնարավորություն են ընձեռելու գնահատել հայ գրականությունը: Վկայակոչելով Ֆ. Նիցշեի խոսքերը («Գնահատել, նշանակում է ստեղծել»)՝ նա դիմում է ներկաներին. «Եվ այսօր դուք ... եկել եք ստեղծելու, այսօր դուք ստեղծողներ եք: Եվ այսպիսով միայն կստեղծեք ու կունենաք մեր գրականությունից ավելի լավ գրականություն ու մեզանից ավելի լավ գրողներ»³⁷:

Վ. Տերյանը, որ «Հայ գրականության գալիք օրը» գեկուցման մեջ խորապես հավատացած էր, թե միայն «իսկական ինտելիգենցիան» կարող է ստեղծել մշակույթ, այդ մտավորականության կյանքն ու ստեղծագործությունը դիտում էր իբրև

³⁵ **Վահան Տերյան**, Երկերի ժողովածու, հտ. 3, էջ 94:

³⁶ **Արտաշես Հարությունյան**, Գրական նոր շարժումը, «Սեփյան», 1914, թիվ 5, էջ 69:

³⁷ Հայ գրական ընկերության երեկույթների բացում, «Հորիզոն», 1912, N 281, 20 դեկտեմբերի:

համարժեք չափորոշիչներ. «Որովհետև կյանք նշանակում է ստեղծագործություն – ուր չկա ստեղծագործություն, չկա և կյանք»³⁸:

Հայ գրականության մեջ նոր հոսանք մտցնելու առաքելությամբ ասպարեզ իջած մեհենականները իրենց գրական հանգանակը եզրափակում են ստեղծելու, արարելու կոչով. «Ստեղծենք, ապրելու համար տևականության մեջ. ստեղծենք, հոն, այդ տևականության մեջ, մեր ցեղին նոր շեշտերը ավելցնելու համար տիեզերական մեծ համերգության վրա»³⁹:

Ստեղծել, բայց ինչպե՞ս. հատկապես մեհենականներին և Վ. Տերյանին հուզում է այս խնդիրը: Այլ խոսքով՝ արվեստի, գրականության էությանն ուղղված որոնումներում նրանք փորձում են հստակեցնել իրենց գեղագիտական ըմբռնումները:

Հանգանակի «Արվեստը խենդություն մըն է» բնութագրմանը որոշակի մեկնաբանություն է տրվում Կ. Ջարյանի՝ նույն համարում տպագրված հոդվածում: Խենթությունն իբրև «արարչական ըմբոստություն» որակելով՝ Ջարյանն արվեստի և կյանքի փոխառնչության ինքնատիպ մեկնաբանություն է մատուցում ընթերցողին. «Ո՞վ ըսավ որ արվեստը կյանքի դեմ է: Ընդհակառակը՝ կյանքի հետ է, բայց **բովանդակ** կյանքի հետ: ... Մենք կըմբռնենք բովանդակ կյանքը իբրև մեր եսի զարմանահրաշ տեսիլ մը»⁴⁰: Կյանքի գեղարվեստական արտացոլումը արվեստագետի եսի միջոցով կրկին հաստատում էր հանգանակի բ) կետով առաջադրված դրույթը՝ «ինքնուրույնություն և անձնականություն ձևի մեջ»: Մեհենականները «ինչպեսի» հարցը լուծում էին այս մեկնակետով՝ իբրև արվեստի և գրականության առաջնային պայման: Նրանք համոզված էին, որ «կաղապարյալ ձևերու հարկադիր հպատակության» ժխտումը և Հայ Հոգուն բնորոշ բոլոր ձևերի անկախ, ազատ արտահայտությունները միայն ի վիճակի կլինեն ինքնատիպություն և «նորանոր հարստություններ» պարզելու ստեղծագործությանը:

Իր զեկուցման մեջ Վ. Տերյանն առանձնակի նախանձախնդրությամբ է վերաբերվում այս հարցին: Նա հայ գրականության հիմնական թերությունը

³⁸ **Վահան Տերյան**, Երկերի ժողովածու, հտ. 3, էջ 77:

³⁹ «Մեր հանգանակը», «Մեհյան», 1914, թիվ 1, 1 հունվարի, 1914, էջ 3:

⁴⁰ **Կոստան Ջարյան**, Արվեստին համար, ստեղծագործություն, խենդություն, դյուցազնություն, «Մեհյան», 1914, թիվ 1, 1 հունվարի, 1914, էջ 4:

համարում է գեղարվեստականության պակասը: Այստեղ էլ գեղարվեստի «իսկական կոչումն» ապահովող գլխավոր նախապայման համարվում է ազատությունը, որը գրողին հնարավորություն կտա դուրս գալ «ինքնամփոփ ու սահմանափակ ազգային կեղևից»: Տերյանն ինքնատիպ լուծում է տալիս «ծևի» խնդրին. նա առաջարկում է գնալ նյութի խորքային, հոգեբանական իմաստավորման ճանապարհով. «Ամեն ինչ կա հայ գրականության մեջ՝ չկա միայն մարդը, նրա հոգին, նրա միտքը, նրա անհուն խորությունը, այն, ինչ Դոստոևսկին անվանում է «անդունդ իմ մեջ»»⁴¹: Այս մասին, ի դեպ, խոսվում է մի քանի անգամ՝ տարբեր ձևակերպումներով շեշտելով նույն միտքը: Իհարկե, արևելահայ քննադատության մեջ նա մենակ չէր. գաղափարակից ընկերները՝ Յ. Խանզադյանն ու Պ. Մակինցյանը, 1913–1914 թթ. ելույթներում, հրապարակումներում գրասեր հասարակայնությանը ներկայացրել էին իրենց քննադատական մեթոդն ու գեղագիտական ըմբռնումները: Թերևս նրանց նկատի ունեւր Հ. Թումանյանը, երբ սկսնակ բանաստեղծներին ուղղված իր խոսքում ասում էր. «Նոր են և քննադատները, որ խոսում են ձեզ հետ: Նորություն է մեր գրականության մեջ նրանց հարգալից վերաբերմունքն ու կիրառած քննադատական մեթոդը: Հարկավ, նրանք կարող են սխալվել իրենց գնահատությունների մեջ, բայց նոր ու շիտակ է նրանց ճանապարհը»⁴²:

Խոսելով գեղարվեստի մասին՝ Վ. Տերյանն ու Կ. Ջարյանը իմաստասիրական-գեղագիտական հարթության մեջ քննում են նաև ոճի խնդիրը: Տերյանի համար «ժամանակի ստիլը ժամանակի մտածողությունն է», և ազգի կենսունակությունը կախված է նրանից, թե վերջինս որքանով է յուրացրել այդ մտածողությունը: Ոճի այսպիսի արժևորումը հարաբերակցվում է մտածողության առաջադեմ ու հետամնաց աստիճաններին՝ ըստ այդմ կանխորոշելով ժողովրդի զարգացման հետագա ընթացքը: Սակայն եթե Տերյանը վերապահ մոտեցում ունի, քանի որ ենթադրականությունն ավելի ուժեղ է նրա ձևակերպումներում, ապա Կ. Ջարյանը լավատես է: Ի տարբերություն արևելահայ իր գործընկերոջ՝ նա ոճի բացատրությունը փորձում է գտնել ազգի գոյաբանության խորքերում: Ըստ այդմ ոճը

⁴¹ Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու, հտ. 3, էջ 94:

⁴² Հովհաննես Թումանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հտ. 7, Ե., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1995, էջ 302:

«ցեղին պատկերն է, զինանշանն է, թագն է, զարդարված թանկագին և խորհրդապահ քարերով»: Երիտասարդ մեհենականը չի կասկածում, որ այն արդեն իսկ գոյություն ունի, սակայն գեղարվեստորեն հայտնաբերելու համար զգացվում է ուժեղ անհատականության, «հանճարի» կարիքը: Վերջինս, «որ կտեսնե ամեն բան, պիտի տեսնե և ոճը, և պիտի հայտարարե զայն»⁴³:

Երկխոսության այսպիսի ընթացքը ի վերջո պիտի հանգեցնեք վճռորոշ հարցին՝ հայ գրականության գալիք օրը և դեպի այն տանող ուղիները: «Մասնակիցների» քննական միտքը նրանց տարբեր ելույթներում, հողվածներում հետաքրքիր վերլուծություններ ու կանխատեսումներ է անում, որոնցում քիչ չեն ընդհանուր եզրերը: Դրանք կարելի է խմբավորել հետևյալ դրույթների ներքո՝

- ա) Հայ գրականության երկու հատվածների մերձեցում,
- բ) Փոքր ժողովուրդ՝ արժանապատիվ գրականություն,
- գ) Ինքնուրույն դիմագիծ՝ գլխավոր հայտանիշներով:

Ա) Հ. Թումանյանը, որ ցավագնորեն էր արձագանքում ազգային գրականության երկփեղկվածությանը, իսկ արևմտահայ գրականությանն արևելահայերի անժանոթ լինելը գնահատում «անբնական ու աննորմալ երևույթ», իբրև Հայ գրողների ընկերության նախագահ՝ ջանում էր հնարավորինս լրացնել բացը: Այդ ուղղությամբ արված կարևոր քայլերից մեկն էլ «տաճկահայ գրականությանը» նվիրված դասախոսության կազմակերպումն է: Ընկերության նոր շրջանի առաջին երեկույթին բանաստեղծն իրեն համակած հպարտության զգացումը փոխանցում է ունկնդիրներին. «Այժմ մեր առջև կբացվի ազգային հարստության մի նոր գանձարան, մեր դիմաց կհառնեն մեզ ծանոթ, բայց ավելի շատ՝ անժանոթ տաղանդավոր գրողների դեմքեր, և մենք ավելի հարուստ, ավելի ուժեղ ու ավելի հպարտ կզգանք մեզ»⁴⁴: Իսկ արդեն 1919-ին իբրև երազանք փայտիայելով «Մեկ ազգ, մեկ գրականություն» կարգախոսը՝ բանաստեղծը գրում է. «Հայոց ապագա գեղեցիկ գրականության զարգացման գրավականը ազատ Հայաստանն է, ազատ հարազատ հողը, ժողովուրդը»⁴⁵:

⁴³ **Կոստան Չարյան**, Հայրենիքին սիրտը, «Մեհյան», 1914, թիվ 3, 1 մարտի, էջ 37:

⁴⁴ **Հովհաննես Թումանյան**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հտ. 7, Ե., 1995, էջ 108:

⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 396:

Հայ գրականության երկու հատվածների մերձեցման հարցը Տերյանի մոտ ստորադասված է համահավաք գաղափարին, ինչպես ինքն է նշում՝ «ամբողջ հայության կուլտուրական ապագայի խնդրին»: Այս հավատամքն է բանաստեղծին մղում՝ «Հոգևոր Հայաստան» հողվածում ձևակերպելու իր հիմնական բանաձևը. «Հայության հավաքում» կամ «հայության կազմակերպում» գաղափարական իմաստով – ահա ինչ են հասկանում ես «հոգևոր Հայաստան» ասելով: Դա այն կուլտուրան է, այն կուլտուրապես կազմակերպված ժողովուրդն է, որի գալուն մենք կուզեինք հավատալ»⁴⁶:

Ն. Աղբալյանը հայ գրականության ապագայի գլխավոր երաշխիքը համարում է «ազգային հատուկ մթնոլորտի» ստեղծումը: Վերջինս, ըստ նրա, իրականություն կարող է դառնալ երկու էական պայմանների առկայության դեպքում: Առաջինը կյանքի ապահովությունն է թուրքիայում և մայրենի լեզվի զարգացումն արգելող խոչընդոտների վերացումը Ռուսաստանում: Առավել ուշագրավ է երկրորդը. արդեն 1914-ին, թեև քողարկված ու անուղղակի, ուրվագծվում է միացյալ Հայաստանի, ըստ այդմ՝ նաև միացյալ գրականության գոյության հեռանկարը: Աղբալյանի կանխատեսումներում, ի տարբերություն Տերյանի, հոգևոր, «կուլտուրական» Հայաստանը անբաժանելի է նյութական, իր խոսքով՝ «աշխարհագրական» սահմաններով հաստատվող Հայաստանից. «Պետք է ստեղծվի մի հայրենիք, – համոզված է նա, – բայց ոչ թե պատմական, այլ իրական իմաստով **կուլտուրական, աշխարհագրական մի հայրենիք**, որտեղ ապրելիս լինի հայերի հոծ բազմություն»⁴⁷ (ընդգծումը մերն է – Դ. Պ.):

Մեհենականները խնդիրը քննում են մշակութային հարթության մեջ: Եթե նախորդ սերունդը (Ա. Հարությունյան, Ռ. Ջարդարյան) դարասկզբին «վաղվան գրականության» զարգացման հիմնական շարժիչ էին համարում գավառական գրականությունը, ապա նորերն իրենց «հոգիները սևեռում են» «Հայաստանեայց գրականությանը»՝ «Մեհյանի» մի ամբողջ համար նվիրելով նրան: Ընդհանուր խորագիրը ձևակերպված է՝ «Մեծարանք Հայաստանեայց գրականության», իսկ համարի ներսում խոշոր տառերով մեջբերված են Հանգանակի կետերից երկուսը

⁴⁶ Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու, հտ. 3, էջ 113:

⁴⁷ Ա. Գ., Հայ գրողների կով. ընկ. երեկույթները, Ն. Աղբալյանի դասախոսությունը, «Հորիզոն», 1914, N 64, 25 մարտի:

(«Մշակում՝ կենսանորոգ պատվաստումով մը՝ Հայ Լեզվին», «Պաշտամունք և արտահայտություն Հայ Հոգվուն»): Գ. Բարսեղյանը իր «Բաժակաճառ» հոդվածում համոզված է, որ այդ գրականությունը Հայ Հոգու, Հանճարի «լայն ու բացարձակ արտահայտությունը» պետք է դառնա: Կ. Ջարյանը, ընթերցողի առջև բացելով Հայրենիքի Սրտի զգայուն լարերը, նկատում է, թե այն «ցրված ու բաժնված Արվեստին մեջ պիտի ըլլա մեկ» («Հայրենիքին Սիրտը»), իսկ Հ. Քյուֆեճյանն իր մեկնություններում ընդլայնում է ազգային գրականության ամբողջական ու միասնական ըմբռնումի սահմանները. «Մեր գրականությունը մեկ է... Բոլոր Հայերուն ժառանգությունն է ան... *Հայաստանեայց գրականության* հղացումը (concept) կտարածվի հավասարապես հայ ցեղին ամեն մասնիկներուն վրա...»⁴⁸ և այլն:

Բ) Երկխոսության «մասնակիցները» իրենց ելույթ-հրապարակումներում առանձնակի նախանձախնդրություն են դրսևորում հայ գրականության արժանապատիվ կեցվածքի, նրա միջազգային ճանաչմանն առնչվող մտորումներում: Հ. Թումանյանին մասնավորապես այս հարցը շատ է հուզում: Նա առիթը բաց չի թողնում բարձրաձայնելու, որ փոքր ժողովուրդները, անկախ իրենց թվաքանակից, ի վիճակի են ստեղծել «մեծ գրականություններ»: Բանաստեղծը խորհմաստ մեկնաբանություն է տալիս. եթե թվական մեծությունն անհրաժեշտ է պատերազմներում ազգեր կործանելու համար, ապա գիտության և գրականության մեջ, «որ նույնպես մի մեծ պատերազմ է, պատերազմ լույսի ու խավարի, այստեղ խնդիրը վճռում է *ժողովրդի բարոյական մեծությունը*»⁴⁹ (ընդգծումը մերն է – Դ. Պ.): Այս ճշմարտությունն է զորացնում նրա հավատը հայ ժողովրդի «կուլտուրական ուժի» և ապագայի հանդեպ:

Նույն կերպ Ն. Աղբալյանը հայ գրականության միջազգային չափանիշներով զարգացման համար մեր ժողովրդի «քիչ անդամներ ունենալը» առաջնային պայման չի համարում: Մեծ մշակույթ ստեղծած փոքր ժողովուրդների օրինակները բազմաթիվ են. «Հռովմեական իշխանության տակ գտնվող հրեաներն էին, որոնք

⁴⁸ **Հակոբ Քյուֆեճյան**, Հայաստանեայց գրականություն, «Մեհյան», 1914, թիվ 3, 1 մարտի, էջ 38:

⁴⁹ «Հայ գրական ընկերության երեկույթների բացում», «Հորիզոն», 1912, N 281, 20 դեկտեմբերի:

ստեղծեցին քրիստոնեության նման մի կրոն, որը հսկայական նվաճումներ արավ նույնիսկ իր առաջին քայլերում հռովմեական կայսրության մեջ»⁵⁰:

Վ. Տերյանը խնդրի լուծումը կապում է ազգային մշակույթի ազատ զարգացման հետ: Քննադատելով «կղերական ինտելիգենցիայի» գործունեությունը՝ նա մեր գրականության համար նոր ուղիներ հարթելու և այն «իսկական արվեստի անծայրածիր լայնություն» դուրս բերելու առաքելությունը վերագրում է մտավորականների նոր սերնդին: Նրանց լայնախոհ գործունեության դեպքում ազգը կարող է ստեղծել մեծ գրականություն. «Կարծես Նորվեգիան չի տվել Իբսենին,– իբրև փաստարկ նշում է բանաստեղծը,– մինչդեռ նրանից շատ ավելի խոշոր երկրներ մնում են ամուլ գրականության և արվեստի տեսակետից»⁵¹:

Եվ վերջապես, սկիզբ դնելով իրենց շարժմանը՝ մեհենականները հեռահար նպատակներ ունեին: Արվեստը Աստծու դեմ ըմբոստություն համարող այս երիտասարդները վստահ էին, որ իրենց նոր գործերով թարմ հոսանք պիտի մտցնեն հայ գրականության մեջ: Ավելին, հայտարարում էին, որ «կուզեն քայլ մը առաջ երթալ, ոչ թե հայ գրականության մեջ միայն, այլ ընդհանուր, համաշխարհային գրականության մեջ»⁵²:

Գ) Վաղվա հայ գրական կյանքին իրենց հայացքն ուղղած այս հեղինակների մտորումներում առանցքայինը թերևս ազգային գրականության ուղղվածության, նրա դիմագծի ընդհանուր կողմերի կանխատեսումն է:

Հ. Թումանյանը, որ կարճ խոսքի սահմաններում խոր մտքեր արտահայտելու վարպետ էր, այս անգամ էլ հավատարիմ է իրեն: Իր «Վան ու Երևան» հոդվածում ընդամենը մեկ նախադասության մեջ նա տեսնում է հայ հոգու և հայ նոր գրականության փոխհարաբերության խորքում ծնունդ առնող ազգային-գեղագիտական իդեալներ՝ հետևյալ դրսևորումներով. նոր գրականությունը՝ ա) ազատագրելու է հայ հոգին «հոգևոր գերությունից», բ) մաքրելու է այն ստացական

⁵⁰ Ա. Գ., Հայ գրողների կով. ընկ. երեկույթները, Ն. Աղբալյանի դասախոսությունը, «Հորիզոն», 1914, N 64, 25 մարտի:

⁵¹ Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու, հտ. 3, էջ 102:

⁵² Կոստան Զարյան, Ասպարեզ, «Մեհյան», 1914, թիվ 7, 1 հուլիս, էջ 99:

շատ արատներից, գ) դարձնելու է «ինքնուրույն, նոր ու հզոր», որ «մեծ աշխարհից, մեծ կյանքից ու նրանց գեղեցկություններից է խոսելու հայի հետ»⁵³:

Իրենց հողվածներում մեհենականները բազմիցս խոսում են «վաղվան», իսկ ավելի կոնկրետ՝ «Հայաստանեայց գրականության» դիմագիծը բնորոշող էական հայտանիշների մասին: Լավագույն վկայությունը Հանգանակով ներկայացված չորս սկզբունքային կետերն են: Առանձին հրապարակումներում սրանց ավելանում են նոր կանխատեսումներ, որոնք նպատակ ունեն մեկ անգամ ևս ամբողջացնելու, ի մի բերելու երևույթի գեղագիտական եզրերը: Լավագույն բանաձևումներից մեկը Գեղամ Բարսեղյանինն է. «Հայ Հոգին՝ Արվեստի նորանոր ու բազմազան ձևերու մեջեն,– ահա՛ Հայաստանեայց Գրականության իդեալը»⁵⁴:

Թեև Ն. Աղբալյանն ու Վ. Տերյանը հայ գրականությանը նվիրված իրենց դասախոսություններում ունեն ոչ քիչ տարածայնություններ, սակայն գրականության ազգային դիմագիծը կանխորոշող նրանց տեսակետներում ընդհանրությունն ակնհայտ է: Ն. Աղբալյանն իր սկզբունքային դրույթը բխեցնում է այն պատմական ճշմարտությունից, որ Հայաստանը՝ իբրև քաղաքակրթական ու մշակութային երկիր, ձևավորվել է Արևելքի ու Արևմուտքի հանգույցում: Ուստի այն գրողները, ովքեր ուզում են ստեղծել «հայրենական» ու դրա հետ մեկտեղ եվրոպական չափանիշներին համապատասխանող գրականություն, պետք է կարողանան «համախմբել ասիական և եվրոպական քաղաքակրթությունների ազդեցությունները, անցկացնել ազգային մտքի բովից և տալ նրան ազգային կերպարանք»: Քննադատն այնուհետև նկատում է. «Մենք որպես ժողովուրդ տակավին չենք ասել մեր խոսքը, մենք պետք է ասենք այդ խոսքը և աշխատենք զբաղվել այն խնդիրներով, որոնցով զբաղվում են համամարդկային մտքերը»⁵⁵:

Վ. Տերյանը հարցը քննում է «կուլտուրական մարդկության գերդաստանը» մտնելու նպատակադրմամբ: Այս համատեքստում ազգայինի և համամարդկայինի փոխհարաբերությունն ինքնին փոխազդեցությունների խնդիր է, նաև սեփական

⁵³ Հովհ. Թումանյան, Վան ու Երևան, «Հորիզոն», 1915, N 101, 10 մայիսի:

⁵⁴ Գեղամ Բարսեղյան, Բաժակաճառ, «Մեհյան», 1914, թիվ 3, 1 մարտի, էջ 34:

⁵⁵ Ա. Գ., Հայ գրողների կով. ընկ. երեկույթները, Ն. Աղբալյանի դասախոսությունը, «Հորիզոն», 1914, N 64, 25 մարտի: Ի դեպ, քննադատն այս մասին խոսել է նաև Հայ գրողների ընկերության VI երեկույթին (նվիրված էր Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործությանը), տե՛ս «Հորիզոն», 1913, N 54, 10 մարտի:

ինքնությունը վերստին հաստատելու փորձ: Աղբալյանի պես Տերյանն էլ կարծում է, որ նման շփումներից զգուշանալու հարկ չկա, պարզապես անհրաժեշտ է «ծուլել մեր կյանքը համամարդկային կյանքի հոսանքին, պահպանելով մեր հոգեկան առանձնահատուկ գծերն ու գույները: Այլ խոսքով՝ ունենալ մեր ինքնատիպ կուլտուրան, մեր ստեղծագործական բաժինը հանուր մարդկության ստեղծագործության մեջ»⁵⁶:

Թերևս այսպիսի շրջանակներ կարող էին ընդգրկել երկխոսության ընթացքում մեր նշած հարցերին առնչվող քննարկումները: Իհարկե, կենդանի ու անմիջական գրույց-երկխոսության հնարավորության դեպքում հայտնի չէ, թե ուրիշ էլ ինչ խորքային բացահայտումներ կանեին այս մեծատաղանդ արվեստագետները: Սակայն եղածն էլ բավական հիմքեր է տալիս՝ պատկերացնելու նրանց գրական, գեղագիտական հայացքների ընդհանուր ուղղվածությունը: Եզրակացությունը միանշանակ է. Առաջին համաշխարհային պատերազմին նախորդող տարիներին (1912–1914 թթ.) հայ գրականությունն ու քննադատությունը վերելք էին ապրում: Ժողովրդի և մտավորականության ներսում առաջ եկած ստեղծագործական ոգևորությունը, անցյալի վերագնահատության հետ մեկտեղ, ընդլայնում էր ապագային ուղղված հայացքի հորիզոնները՝ հայ գրական, մշակութային իրադարձությունները հարաբերակցելով համաշխարհային գործընթացներին: Եվ եթե կյանքն այդուհետ էլ ընթանար զարգացման իր բնականոն հունով, գերծ մնալով ազգային ու համաշխարհային աղետներից, ապա, անկասկած, իրականություն կդառնային մեր հեղինակների՝ հայ գրականության գալիքը նախանշող լավագույն կանխատեսումները:

* * *

Պատերազմն ու եղեռնը կասեցրին հայ ժողովրդի մշակութային վերելքը: Հայաթափվեց Արևմտյան Հայաստանը՝ հոգևոր ճգնաժամի հասցնելով ապրողներին: Սակայն կյանքը շարունակվում էր: 1916–1920 թթ. արևելահայ իրականության մեջ

⁵⁶ Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու, հտ. 3, էջ 77:

փորձեր արվեցին վերականգնելու գեղարվեստական զարգացման ընթացքը: Հայ գրողների կովկասյան ընկերությունը Հ. Թումանյանի գլխավորությամբ շարունակեց ընդհատված երեկոյթները: Մշակութային կարևոր իրադարձություն պետք է համարել անդրկովկասյան քաղաքներում հայ հին և միջնադարյան գրականության մասին Վ. Բրյուսովի կարդացած դասախոսությունները (1916 թ.): Ռուս գրողն ի լուր աշխարհի բարձրաձայնում և արժևորում էր հայ ստեղծագործ հանճարի ավանդը համաշխարհային գրականության մեջ: Հայաստանի առաջին Հանրապետության ծանր տարիներին (1918–1920 թթ.) մշակույթը դառնում է պետական քաղաքականության բաղկացուցիչ մաս. մամուլի էջերում հայտնվում են անկախ գրականության առաջին ծիլերը, տեղեկություններ են տրվում մշակութային տարբեր միջոցառումների մասին:

Այս շրջանում գրական կյանքը նույնպես ուղեկցվում էր բանավեճերով, սակայն դրանք չունեցան այն ընդգրկումն ու խորությունը, որոնք բնորոշ էին հատկապես 1913–1914 թվականներին (թերևս բացառություն է 1917-ին «Մշակի» էջերում ծավալված Ալ. Շիրվանզադե – Գ. Լևոնյան բանավեճը): Քաղաքական կյանքի բուռն ընթացքը զգալիորեն քաղաքականացրել էր նաև հասարակական լսարանները, մամուլը: Իշխանությունների անկայուն վիճակը ռուսական նախկին կայսրությունում, հեղափոխությունները, հեղաշրջումները երկրորդ պլան էին մղել գրական կյանքի տարածայնությունները՝ առաջնային դարձնելով քաղաքական բանավեճերն ու բանակռիվները:

Կվերականգնվե՞ր արդյոք 10-ականների սկզբի մշակութային վերելքը, եթե Հայաստանի առաջին Հանրապետությունը շարունակեր գոյատևել: Անկասկած: Հայ ժողովրդին անհրաժեշտ էր միայն քաղաքական, պետական անկախ և կայուն համակարգ: Սակայն պատմության ընթացքը անկանխատեսելի է փոքր ազգերի համար: Մեծերը բախտորոշ պահերին նրանց հետ երկխոսության չեն նստում: Լավագույն ելքը համազգային երկխոսությունն է՝ նպատակների և խնդիրների հստակեցումով:

Ե Ձ Ր Ա Կ Ա Ց ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն Ն Ե Ր

20-րդ դարասկզբին հայ մամուլի էջերում պարբերաբար հայտնվող գրական բանավեճերը (բանակռիվները) ժամանակի մշակութային գործընթացի անբաժանելի մասն են, որոնք հարստացրել ու խթանել են գրական-գեղարվեստական կյանքը: Դրանց ուսումնասիրության ընթացքում բացահայտված օրինաչափությունները, զարգացման միտումները փորձենք ի մի բերել ընդհանրական եզրահանգումների տեսքով:

1. Վեճը (վիճաբանություն, բանավեճ, բանակռիվ, բանապայքար և այլն)՝ որպես մշակութային երևույթ, դարերի ճանապարհ է անցել՝ տեսական մակարդակում հստակեցնելով իր կառուցվածքը, նպատակները, բովանդակային ու թեմատիկ ուղղվածությունը: Սակայն գործնական հարթության մեջ, կոնկրետ իրավիճակներում վեճին առաջադրվող տրամաբանական օրենքները, հոգեբանական սկզբունքները նախապես գծված ուղուց հիմնականում շեղվել են: Երևույթը բնորոշ է նաև մեր մտավոր կյանքին: Հայ մամուլի շուրջ մեկդարյա (1794–20-րդ դարի սկիզբ) պատմության համապատկերում բանավեճին նվիրված համառոտ ակնարկը վկայում է, որ և՛ նպատակային (բովանդակային, թեմատիկ ուղղվածություն), և՛ հոգեբանական (միջանձնային հարաբերություններ) մակարդակներում տարածայնություններն ընթանում էին սուր բախումներով՝ հատկապես գաղափարական հարցերում բացառելով փոխզիջումները:

2. Գրավոր տեքստի համակարգում մամուլը իր սկզբնավորման օրվանից դառնում է հակադիր տեսակետների բախման «հանդիպավայր»: Պարբերականները, որոնց ծնունդը պայմանավորված է իրենց տերերի կամ խմբագիրների գաղափարաքաղաքական շահագրգռություններով, բանավեճերի միջոցով ակտիվացնում էին մշակութային մթնոլորտը, մեծացնում ընթերցողական լսարանի հետաքրքրությունը ինչպես օրվա հրատապ խնդիրների, այնպես էլ համազգային մտահոգությունների հանդեպ: Բանավեճերն ընթանում էին հիմնականում տարբեր պարբերականների միջև, որոնք գաղափարական-քաղաքական որոշակի դիրքորոշումների կրողներ էին: Դրա հետ մեկտեղ, հանդիպում են նույն թերթում (ամսագրում) կազմակերպված բանավեճեր. խմբագրությունը տեղ էր տալիս երկու

կողմին էլ՝ հարկ եղած դեպքում ընթերցողներին տեղյակ պահելով սեփական դիրքորոշման մասին:

3. Այս իրողությունները բնորոշ էին նաև 20-րդ դարասկզբին արևելահայ և արևմտահայ մամուլի էջերում ընթացող գրական բանավեճերին (բանակռիվներին): Սրանց զարգացման ընթացքը գրական և քննադատական ուղղությունների լայն համատեքստում ի ցույց է դնում ընդհանուր և տարբերակիչ կողմեր, որոնք հատկանշվում են գրական երևույթների, դրանք ներկայացնող գեղագետների հակադիր ըմբռնումներով, տարակերպ մեկնաբանություններով և սկզբունքային դիրքորոշումներով: Հաճախ էին տարածայնություններ առաջանում գրական հոսանքներին և քննադատական ուղղություններին առնչվող հարցերի շուրջ: Սրանցում առկա միտումները բացահայտվում են համակարգված մոտեցման արդյունքում:

4. Ռեալիզմի (նատուրալիզմի) գեղագիտական սկզբունքների հանդեպ հետաքրքրությունը մեծ էր հատկապես 19-րդ դարի վերջին: Ինչպես այս տարիներին, այնպես էլ նոր դարի սկզբին արևմտահայ ու արևելահայ գեղագետները մի դեպքում քննարկումներ էին ծավալում եվրոպական գրականության մեջ տեղի ունեցող գործընթացների, մյուս դեպքում՝ ազգային կյանքի գեղարվեստական արտացոլման խնդիրների շուրջ: Օտարազգի գրողներից հայ մամուլի ուշադրության կենտրոնում էր Էմիլ Զոլայի ստեղծագործությունը: Վերջինիս առիթով դրսևորված տարածայնություններն ի հայտ էին գալիս ինչպես բարոյական, այնպես էլ գեղարվեստական հարցադրումների տեսքով: Արևմտահայերն առավելապես հակված էին ֆրանսիացի գրողի վեպերը քննելու և գնահատելու բարոյական դիտանկյունով: Նրանք՝ որպես քաղաքական և սոցիալական առումներով անպաշտպան միջավայրի ներկայացուցիչներ, խորապես մտահոգ էին, որ ազգային մշակույթը բարոյական այլասերման չենթարկվի: Արևելահայերը, չսրելով բարոյականի խնդիրը, երևույթը վերլուծում էին Զոլայի աշխարհայացքային ըմբռնումների, նատուրալիզմից բխող գեղարվեստական պատկերավորման հոլովություն:

5. Ինքնության կորստի վտանգը ստիպում է նոր դարի սկզբին արևմտահայ մամուլում առաջադրելու «վաղվան գրականության» խնդիրը: «Մասիսի» հարցարանի առիթով ծավալված բանավեճում Պոլսի և գավառի գրականության հակադրության հենքի վրա որոշակիորեն կարևորվում են ռեալիզմի գեղագիտության

հանդեպ որդեգրված առողջ ըմբռնումները: Իբրև թերություն մատնանշելով պոլսահայ գրականության «ռոմանտիկ» թեքումը՝ բանավեճի մասնակիցները մյուս կողմից չէին թաքցնում իրենց քննադատական վերաբերմունքը գավառական կյանքը ներկայացնող պարզունակ ստեղծագործությունների հանդեպ: Ուստի «վաղվան գրականության» հեռանկարը կարևորվում էր գավառական իրականությունը գեղարվեստական ճշմարտությամբ և արվեստի մեծ ուժով մարմնավորելու անհրաժեշտությամբ:

6. Արևելահայ իրականության մեջ ռեալիզմի գեղագիտական սկզբունքների շուրջ բանավիճային քննարկումներ են ծավալվում՝ հիմնականում տեսադաշտում ունենալով Ալ. Շիրվանզադեի դրամատիկական ստեղծագործությունները («Եվգինե», «Ունե՞ր իրավունք», «Պատվի համար», «Կործանվածը», «Ավերակների վրա» և այլն): Հետաքրքիր է, որ այդ պիեսներից շատերը ներկայացվելուց հետո, դեռևս մինչև տպագրվելը, արդեն իսկ դառնում էին քննարկումների առարկա: Ուստի քննադատները հիմնականում սևեռվում էին գաղափարների վրա՝ հաճախ երկրորդ պլան մղելով գեղարվեստական արժանիքները:

Դարասկզբի մամուլում Շիրվանզադեն ակտիվորեն հանդես է գալիս նաև տեսական հոդվածներով: Այս առումով հետաքրքիր է հատկապես նրա բանավեճը Գ. Լևոնյանի հետ ռեալիզմի գեղագիտական սկզբունքների շուրջ: Նրանց հիմնական տարաձայնությունն առնչվում էր գեղեցկի և ճշմարտի մասին ռեալիստ արվեստագետների գեղագիտական կողմնորոշման հիմնախնդրին: Բանավեճում առաջադրված հիմնադրույթի և ենթադրույթների քննությունը հաստատում է կարևոր մի իրողություն. երկու մասնակիցներն էլ նյութի խոր ընկալմամբ, ընդգրկուն հայացքով, առաջադրված հարցերի ինքնատիպ մեկնաբանմամբ իրենց նպաստն են բերում հայ գեղագիտական մտքի զարգացմանը:

7. 1910-ական թվականներին բանավիճային քննարկման նյութ են դառնում նաև Գր. Ջոհրապի ստեղծագործությունները: Նրա նորավեպերին նվիրված Գրական ասուլիսը Կ. Պոլսում և Հայ գրողների կովկասյան ընկերության երեկույթը Թիֆլիսում նպատակ ունեին համակողմանի քննությամբ ճշգրտելու ռեալիստ արձակագրի տեղն ու դերը հայ գրականության մեջ: Եթե Ջոհրապի արվեստով հիացողները նրան համարում էին հին սերնդի «ամենեն ավելի կատարյալ թիվը», ապա

թերահավատները, դիտողություններով հանդերձ, չէին ժխտում գրողի մեծ տաղանդը, ինքնատիպ ոճը և «գրելու հազվագյուտ ճաշակը»:

8. Դարասկզբի հայ մանուկում մեծ թիվ են կազմում հատկապես այն բանավեճերը (բանակոթիվները), որոնց թեման գրական նորագույն հոսանքներն ու նրանց ներկայացուցիչների ստեղծագործություններն էին: Այն, ինչ բնական էր համարվում եվրոպական գրականության համար, քննադատվում էր, երբ հայտնվում էր հայ գրողների երկերում: Նման պահվածքի ծայրահեղ դրսևորումներից մեկը «Մասիսի» էջերում (1907–1908 թթ.) Մ. Մեծարենցի պոեզիայի առիթով բարձրացված աղմուկն էր (Ենուվք Արմեն և ուրիշներ): Պատանի բանաստեղծը, իր համախոհների հետ մեկտեղ «ընդվզելով» հակառակորդ խմբավորման դեմ, հստակ գիտակցում էր այն սահմանները, որտեղ պետք է համադրվեին ազգային մտածողությունն ու սիմվոլիզմի լավագույն ավանդույթները: Հավատարիմ մնալով այս սկզբունքին՝ նա գեղարվեստական նոր որակ հաղորդեց 20-րդ դարի արևմտահայ բանաստեղծությանը:

9. Սիամանթոյի պոեզիան, ի տարբերություն Մեծարենցի, ուղղակի բանավեճերի առիթ չի տվել, թեև բանաստեղծը մշտապես եղել է մոտեցումների անուղղակի բախումներով հարուստ երկխոսության տեսադաշտում: Սիմվոլիզմի «ազգայնացումը», Մեծարենցի պոեզիայի բնորոշ կողմերից մեկը լինելով, նույնքան ու թերևս առավել հատկանշական էր Սիամանթոյի հայրենասիրական քնարին:

10. Արևելահայ իրականության մեջ սիմվոլիզմի մասին խոսակցությունները վերստին աշխուժացան 1906–1910 թվականներին, ռուսական առաջին հեղափոխության անկումից հետո, իսկ Վ. Տերյանի պոեզիան այդ և հետագա տարիներին քննադատության կողմից միանշանակ գնահատականի չարժանացավ: Նրա բանաստեղծությունների առիթով սկիզբ առած բանավիճային քննարկումները (առաջինը՝ 1908–1910 թթ., երկրորդը՝ 1913 թ.). հետաքրքիր զարգացումներ են ի հայտ բերում: Ընդհանրության մեջ նկատելի է արևելահայ բանաստեղծության վաղվա օրվա հանդեպ մտահոգությունը: Ու թերևս այդ էր պատճառը, որ քննադատների մի մասը առաջադրում էր տերյանական քնարի «օտար» լինելու դրույթը, իսկ մյուս մասը՝ անվերապահ տեր կանգնում «գերազանցապես հայրենի բանաստեղծին»: Այնուհանդերձ, Վ. Տերյանի անհատականությունը գնահատող երկու կողմն էլ նրանով էին պայմանավորում արևելահայ պոեզիայի ապագան:

11. Մամուլի էջերում հիշյալ տարիներին հաճախ են հայտնվում հոդվածներ սիմվոլիստական դրամայի մասին: Այս ուղղվածությամբ Ավ. Ահարոնյանի գրած դրամատիկ գործերը տարածայնություններ առաջ բերին ոչ միայն հայ, այլև Անդրկովկասի ռուսալեզու պարբերականներում: Իրարամերժ տեսակետների համատեքստում ընդգծվեց կարևոր մի հետևություն. Ահարոնյանի դրամաներում սիմվոլիզմը խորքային շերտեր ի հայտ չի բերել, քանի որ նրա աշխարհայեցողությունն առավելապես ռոմանտիկական է:

12. Աննախադեպ էին այն ոգևորությունն ու բուռն արձագանքը, որ առաջ բերեց Լ. Շանթի «Հին աստվածներ» դրաման (1913 թ.): Արևելահայ ու արևմտահայ մամուլում հայտնված բազմաթիվ հոդվածները, բանավեճերը (բանակոթիվները), գրական դատերը, երեկոյթներն ու ասուլիսները վկայում էին, որ այս երկը իսկական հայտնություն էր դարասկզբի հայ գրականության ու թատրոնի պատմության մեջ: «Հին աստվածները» սիմվոլիստական դրամա էր՝ ժանրի նորագույն ըմբռնումներով, փիլիսոփայական հիմնախնդիրների արծարծմամբ, ազգային ու համամարդկային միահյուսմամբ,– այս հետևությանն էր հանգել բանախոսների և հոդվածագիրների զգալի մասը: Պիեսի շուրջ ծավալված քննարկումները նկատելիորեն բարձրացրին բանավեճի կուլտուրան հայ իրականության մեջ: Նույնիսկ գրական դատերը, որոնց առիթով մտավորականների շրջանում դժգոհությունները շատ էին, հատկանշվում էին անձնական դրդապատճառների, փոխադարձ վիրավորանքների բացակայությամբ:

13. 1910-ական թվականներին հեթանոսական շարժման և «Նավասարդ», «Մեհյան» հանդեսների առնչությամբ հայ պարբերականներում (արևելահայ և արևմտահայ) աշխույժ խոսակցություն է սկսում ծավալվել «նեոռոմանտիկական-սիմվոլիստական հոսանքի» շուրջ: Բանավեճերի ընթացքում (դրանք դիտարկվում են երեք փուլով) առանձնակի ուշադրության է արժանանում Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգեր» ժողովածուն: Երևոյթի բարոյահոգեբանական կողմը, որի վրա հաճախ էին սևեռվում քննադատները, երկրորդ պլան էր մղել գեղագիտական խնդիրների քննարկումը: Հակազդեցությունն ուժեղ էր հատկապես «բաց գրականության» հանդեպ (Դ. Վարուժանի «Ո՛վ Լալագե», Ա. Չարըզի «Աղջիկ մը» և այլ բանաստեղծություններ), որ նկատելի է արևելահայերի արձագանքներում և արևմտահայ կրոնական մամուլի էջերում: Այս իրողությունը վկայում է, որ հայ

գրական կյանքը, ավելի կոնկրետ՝ ընթերցողների և քննադատների որոշակի մի խավ, դեռևս պատրաստ չէր նման գրականություն ընկալելու:

14. Դարասկզբի երկրորդ տասնամյակին մեծանում է հետաքրքրությունը «մոդեռնիստների» ստեղծագործությունների հանդեպ: Դրա վկայությունը 1911–1913 թթ. Թիֆլիսում կազմակերպված գրական դատերն են ժամանակի ռուս նշանավոր գրող Մ. Արցիբաշևի «Սանին», «Խանդը» պիեսների առիթով, ինչպես նաև «Խանդի» շուրջ մամուլում ծագած բանավեճը: Մասնավորապես գրական դատերին բնորոշ էր հետևյալ երևույթը. մասնակիցները միմյանց հետ վիճում էին՝ տեսադաշտում ունենալով ոչ թե տվյալ ստեղծագործությունն ամբողջությամբ (խոսք համարյա չէր գնում գեղարվեստական արժանիքների մասին), այլ գլխավոր հերոսներին, նրանց գաղափարական ըմբռնումները, բարոյական պահվածքը, կատարած քայլերը և այլն: Նպատակն այս դեպքում ունկնդիրներին հետաքրքրող հարցերի քննարկումն էր:

15. Արևելահայ մամուլն այս տարիներին առանձնակի ուշադրությամբ էր հետևում եվրոպական և ռուսական պոեզիա նոր մուտք գործած հոսանքներից մեկի՝ ֆուտուրիզմի տեսական ու գեղարվեստական դրսևորումներին: Առաջին շրջանում (1913–1914 թթ.) պարբերականներում գերիշխող են այս ուղղությունը մերժող տեսական հրապարակումները, երկրորդ շրջանում (1916–1920 թթ.) ավելի հաճախ հանդիպում են ռուս ֆուտուրիստների այցելությունները ներկայացնող հոդվածներ, լուրեր: Ֆուտուրիզմին տրված արևելահայ մամուլի գնահատականներն ի մի բերելով՝ կարելի է եզրակացնել. դարասկզբի հայ գրականությունը նոր հոսանքին ընդառաջ չգնաց, քանի որ ազգային մտածողության, հոգեբանության խորքում ձևավորված գեղարվեստական ավանդները հիմնականում շրփման եզրեր չունեին ֆուտուրիզմի գեղագիտական համակարգի և նրա սկզբունքների հետ: Եվ եթե սիմվոլիզմը հայ գրականությունը հարստացրեց գեղարվեստական լուրջ նվաճումներով, ապա ֆուտուրիզմի հայ ներկայացուցիչը (Կարա-Դարվիշ) ընդհանուր առմամբ համախոհներ չունեց. տարիներ շարունակ նա ստիպված էր հանդես գալ որպես և՛ տեսաբան, և՛ բանաստեղծ:

16. Ինչպես ռեալիզմի, այնպես էլ սիմվոլիզմի, գրական նորագույն ուղղությունների շուրջ ծագած բանավիճային քննարկումներում կարևորվում է ազգային և օտար գրականությունների փոխառնչության խնդիրը: Երկու հայացքները՝ «հայացք ներսից» և «հայացք դրսից»՝ որպես ազգային ինքնության և այլացումի

բւեռներ, շարունակ հակադրվում են միմյանց: Հակադրությունն առավել ընդգծված է նորագույն հոսանքների գեղագիտական սկզբունքների մեկնաբանության պարագային: Այս ամենով հանդերձ, դարասկզբի հայ գեղարվեստական կյանքի զարգացման գործընթացը ի վերջո ներկայանում է իբրև այդ «հայացքների» խառնարան, որի ինքնության որակական փոխակերպումը մեծապես պայմանավորված է հիշյալ բւեռների տևական բանավեճով:

17. Քննարկումների ակտիվացմանը զուգընթաց տարաբնույթ են դառնում նաև բանավեճի դրսևորման ձևերը: Հատկապես 1910-ական թվականներին հաճախակի են կազմակերպվում բանավոր վեճի մի շարք տեսակներ (գրական դատեր, ասուլիսներ, երեկույթներ և այլն), որոնք նկատելիորեն աշխուժացնում են գրական կյանքը, ապահովում ունկնդիրների մեծ լսարան, դաստիարակում բանավեճ վարելու, լսելու կուլտուրան և այլն: Մամուլի միջոցով մեզ հասած հրապարակումները վկայում են, որ հայ մտավոր կյանքում բանավեճը որակական նոր աստիճանի բարձրացնելու լուրջ նախադրյալներ էին ստեղծվել:

18. Դարասկզբի գրական կյանքի հատկանշական կողմերից մեկն էլ քննադատական նոր ուղղությունների հանդես գալն էր, որոնց ներկայացուցիչները ակտիվ քննարկումներ սկսեցին մամուլում՝ բանավիճելով միմյանց հետ գրական երկի նորովի ընկալման և սեփական համոզմունքների ճշմարտացիության շուրջ: Ընդ որում, տարածայնություններն առկա էին և՛ նույն, և՛ տարբեր ուղղություններ դավանող քննադատների միջև:

Նույն հոսանքի ներսում տարբեր մոտեցումներով միմյանց հետ վիճում էին հատկապես կուլտուր-պատմական դպրոցի հետևորդները: Ավագ սերնդի ներկայացուցիչներից ակտիվ էր Լեոն, որը, հավատարիմ մնալով իր սկզբունքներին, շարունակում էր գրական գործընթացները քննել օգտապաշտական հայացքների դիտանկյունից: Նրա կրտսեր գործընկերները, չանտեսելով հասարակականը, նույնքան կարևոր էին համարում գրողի ստեղծագործական անհատականության խնդիրը, որից մեծապես կախված է տվյալ երկի գեղարվեստական արժեքը: Տարաբնույթ մոտեցումներն ու համակողմանի քննարկումներն ըստ էության հավաստում էին հայ քննադատական մտքի մեջ կուլտուր-պատմական դպրոցի առաջադրած մի շարք սկզբունքների կենսունակությունը:

19. Հիշյալ տարիներին աշխույժ գործունեություն են սկսում ծավալել մարքսիստական աշխարհայեցողությամբ զինված քննադատները: Առանձնապես ակտիվ էր Բ. Իշխանյանը, որը մամուլում, ինչպես նաև առանձին աշխատություններով հայ գրական կյանքի ընթացքն ու նրա որոշ ներկայացուցիչների ստեղծագործությունները վերլուծում է սոցիոլոգիական քննադատության դիրքերից: Այս մեթոդին հակադրվող մարքսիստ գործընկերները և մյուս դպրոցների ներկայացուցիչները Իշխանյանի մոտեցումներում չէին ընդունում հատկապես հայ բանաստեղծների հասարակագիտական հայացքների վրա չափից ավելի սևեռումները, գեղարվեստական երկի մեջ բովանդակությունն ու ձևը իրարից տարանջատելու միտումը, քաղաքացիական, հեղափոխական թեմաների ընդգծված գովերգումը և այլն: Ավելին, գեղարվեստը սոցիոլոգիային ծառայեցնելու միտումը նրանց առիթ էր տալիս ընդհանրություններ տեսնելու Բ. Իշխանյանի և Լեոյի հայացքների միջև, նաև եզրակացնելու, որ նման ըմբռնումները խոչընդոտում են հայ գեղարվեստական քննադատության զարգացումը:

20. Արևելահայ իրականության մեջ հայ քննադատական մտքի սահմանները վերանայելու ուշագրավ փորձ է 1912 թ. Մոսկվայում «Գարուն» ավմանախի երրորդ ժողովածուի հրատարակությունը: Նրա շուրջ ծավալված բանավեճերը (1912–1914 թթ.) հավաստեցին, որ երիտասարդ գարունականների համար խիստ մտահոգիչ էր հայ քննադատության մեջ դեռևս գործող հնացած, ժամանակավրեպ մեթոդների տիրապետող գոյությունը: Սակայն այդ մեթոդի նորոգման խնդրում նրանք միասնական մոտեցում չունեին: Ընդհանուր առմամբ մարքսիստական աշխարհայացքի հետևորդներ լինելով՝ մի մասը գրական երկը մեկնաբանելիս նախապատվությունը տալիս էր սոցիոլոգիական մեթոդին, մյուս մասը՝ ստեղծագործության գեղարվեստական արժևորմանը: Վերջինիս ներկայացուցիչները (Ց. Խանգադյան, Պ. Մակինցյան) գեղարվեստի գլխավոր խնդիրը համարելով «ինչպեսը»՝ կարճ ժամանակ անց իրենց դեմ դուրս բերին ոչ միայն մարքսիստ սոցիոլոգներին, այլև կուլտուր-պատմական դպրոցի ներկայացուցիչներին: «Գարունի» և նրա հեղինակների շուրջ ծավալված բանավիճային քննարկումները վկայում էին, որ հայ քննադատական միտքը նոր և թարմ ուժերով շարունակում էր արձագանքել ժամանակի առաջադրած հասարակական-քաղաքական ու գեղագիտական խնդիրներին:

21. Որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում հայ ժողովրդական բանահյուսության գեղարվեստական մշակումների հանդեպ քննադատների դրսևորած ներհակ դիրքորոշումները: Մամուլում 1909 թ. ծագած Հ. Թումանյան – Ռ. Դրամբյան բանակռիվը որոշ ժամանակ անց երկբևեռ հակադրությունից տեղափոխվեց եռաբևեռ հարթություն: Բանակռվին քաջատեղյակ մեկ այլ քննադատ՝ Ն. Աղբալյանը, չհակադրվելով Ռ. Դրամբյանին, 1912-ին տպագրած «Հովի. Թումանյանի «Քաջ Նազարը»» հոդվածով ձևավորում է երրորդ՝ համադրական բևեռը: Իր խորհմաստ վերլուծություններով նա ոչ միայն անուղղակիորեն հերքում է «բանագողության» մեղադրանքները, այլև հանձին Թումանյանի մշակումների՝ նախանշում ժողովրդական բանահյուսության գեղարվեստական մարմնավորման լավագույն ճանապարհը:

22. 1910-ական թվականներին սկսված ազգային-մշակութային ուժեղ շարժումը առաջնային դարձրեց հայ գրականության վաղվա օրվա խնդիրը: Այն դիտարկվել է երկու մակարդակով՝

Ա) Մամուլում տեղի ունեցած բանավիճային քննարկումներ,

Բ) Հարցին անդրադարձած հեղինակների անուղղակի, բայց տեսականորեն ենթադրելի երկխոսություն:

Երկու դեպքում էլ ազգի ճակատագիրը հարաբերակցվում է հոգևոր և նյութական Հայաստանի վերականգնման հեռանկարներին: Բ մակարդակում դարասկզբի հայ գրականության լավագույն ուժերի (Հ. Թումանյան, Ն. Աղբալյան, Վ. Տերյան, մեհենականներ) հնարավոր (թեև ոչ իրականանալի) երկխոսությունը վկայում է, թե որքան մեծ էին հոգևոր ներուժն ու ստեղծագործական ոգևորությունը, անցյալի վերագնահատության սթափ հայացքը, հայ և համաշխարհային գրական գործընթացների համադրման ցանկությունը: Պարզապես անհրաժեշտ էր, որ կյանքն այդուհետ էլ ընթանար զարգացման բնականոն հունով և զերծ մնար ազգային ու համաշխարհային աղետներից:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Գ Ր Թ Ե Ր

1. Ալեքսանյան Արամ, Գրիգոր Զոհրապի կենսափիլիսոփայությունը, Ե., «Գիրգրոց», 1997, 117 էջ:
2. Աղբալյան Նիկոլ, Ընտրանի, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 2005, 362 էջ:
3. Անանյան Գառնիկ, Ակնարկներ հայոց հին և միջնադարյան հրապարակախոսության, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 2005, 304 էջ:
4. Բարսեղյան Խ., Բոլշևիկյան հայ պարբերական մամուլի պատմություն, Ե., Հայպետհրատ, 1959, 388 էջ:
5. Բրուտյան Գ. Ա., Տրամաբանության դասընթաց, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1976, 508 էջ:
6. Գաբրիելյան Վ., Ղանիել Վարուժան, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1978, 430 էջ:
7. Գևորգյան Լիդա, «Մուրճ» ամսագիրը, Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1982, 313 էջ:
8. Գևորգյան Լիդա, Գրիգոր Արծրունին և նրա «Մշակը», Ե., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1996, 448 էջ:
9. «Գրական ասուլիսներ», Կ. Պոլիս, 1913:
10. Գրիգորյան Վ. Ռ., Շանթի դրամատուրգիան, Ե., «Հրազդան», 2002, 346 էջ:
11. Ղանիելյան Ս. Ղ., Հեթանոսական գրական շարժման պատմությունից, Ե., «Լույս», 1988, 163 էջ:
12. Զաքարյան Անուշավան, Ռուս գրողները Անդրկովկասում և հայ գրական կյանքը (1914–1920), Ե., «Սովետական գրող», 1984, 255 էջ:
13. Զոհրապ Գրիգոր, Գրականության մասին, Ե., «Հայաստան» հրատ., 1973, 205 էջ:

14. **Ջոհրապ Գրիգոր**, Երկերի ժողովածու, հտ. Գ, Ե., Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատ., 2002, 703 էջ:
15. **Ջորյան Ստեփան**, Երկերի ժողովածու, հտ. 10, Ե., Հայպետհրատ, 1964, 662 էջ:
16. **Թամրազյան Հր.**, Շիրվանզադե, կյանքը և գործը, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1978, 501 էջ:
17. **Թոփչյան Ստ.**, Շիրվանզադեի էսթետիկան, Ե., Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1963, 195 էջ:
18. **Թումանյան Հովհաննես**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հտ. 7, Ե., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1995, 718 էջ:
19. **Թումանյան**, Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ, Ե., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1998, 414 էջ:
20. **«Ժուռնալիստիկա, ինչ. ինչպես. ինչու. բնագրեր»** (կազմ. Այդին Մորիկյանը), Ե., Երևանի մամուլի ակումբ, 2006, 420 էջ:
21. **«Ժուռնալիստիկա (տեսության և պատմության հարցեր)»**, Պրակ Դ, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 2003, 252 էջ:
22. **«Ժուռնալիստիկա (տեսության և պատմության հարցեր)»**, Պրակ Զ, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 2003, 152 էջ:
23. **Լեո**, Ռուսահայոց գրականությունը. սկզբից մինչև մեր օրերը, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1904, 413 էջ:
24. **Խառատյան Ա. Ա.**, Հասարակական միտքը Ջնյունիայի հայ պարբերական մամուլում (1840–1900), Ե., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1995, 383 էջ:
25. **Կարա-Ղարվիշ**, Ինչ է ֆութուրիզմը, Թիֆլիս, 1914, 57 էջ:
26. **Կարապետյան Լ.**, Թլկատինցի, Ե., Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1966, 202 էջ:
27. **Կարինյան Ա. Բ.**, Ակարկներ հայ պարբերական մամուլի պատմության, հտ. 1, Ե., Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1956, 499 էջ:
28. **Կիրակոսյան Վ. Ա.**, Արևմտահայ բանաստեղծությունը, 1890–1907 թթ., Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985, 388 էջ:
29. **Հակոբյան Մ. Ն.**, Ջնյունահայ պարբերական մամուլը (1839–1860), Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1984, 375 էջ:

30. Հակոբյան Մ. Ն., Ջնյունահայ պարբերական մամուլը (1861–1880), Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1987, 362 էջ:
31. Հակոբյան Սիմեոն, Շիրվանզադե, Թիֆլիս, 1911, 339 էջ:
32. Հակոբջանյան Ա., Առանձար, Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1972, 166 էջ:
33. «Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից», Գիրք 1, Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1974, 274 էջ:
34. «Հայ նոր գրականության պատմություն», հտ. 3, Ե., Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1964, 758 էջ:
35. «Հայ նոր գրականության պատմություն», հտ. 5, Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1979, 1014 էջ:
36. «Հայ պարբերական մամուլի պատմություն, XVIII–XIX դարեր», հտ. 1, Գահիրե, 2006:
37. «Հայ վեպի պատմություն (19-րդ դար)», Ե., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2005, 594 էջ:
38. «Հայ քննադատության պատմություն», հտ. 2, Ե., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1998, 602 էջ:
39. «Հայկական ռեալիզմի տեսության և պատմության հարցեր», Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1987, 340 էջ:
40. Հովակիմյան Բ. Մ., Հայոց ծածկանունների բառարան, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 2005, 783 էջ:
41. Հովհաննիսյան Աշոտ, Նալբանդյանը և նրա ժամանակը, Գիրք II, Ե., Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1956, 615 էջ:
42. Հովհաննիսյան Հովհաննես, Վեճը որպես մտավոր հաղորդակցության եղանակ, Ատենախոսություն, Ե., 1996, 224 էջ:
43. Հովհաննիսյան Սուսաննա, Թումանյանը և Հայ գրողների կովկասյան ընկերությունը, Ե., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2007, 336 էջ:
44. Ղուկասյան Զ. Հ., Գրականության կուսակցականության լենինյան ուսմունքը և հայ գրականագիտությունը, Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1970, 343 էջ:
45. Ղուկասյան Վ. Գ., Պոլսահայ մամուլի և հրապարակախոսության սկզբնավորումը (1832–1853), Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975, 335 էջ:

46. **Մեծարենց Միսաք**, Երկերի լիակատար ժողովածու, Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, 456 էջ:
47. **Միքայելյան Քրիստափոր**, Հեղափոխականի մտքերը, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1990, 109 էջ:
48. **Մխիթարյան Մ.**, «Հյուսիսսփայլ» ամսագիրը, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1958, 262 էջ:
49. **Մխիթարյան Մ. Հ.**, XIX դարի երկրորդ կեսի արևելահայ պարբերական մամուլի պատմությունից, Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1976, 560 էջ:
50. **Մխիթարյան Մ. Հ.**, Արևելահայ մամուլի սկզբնավորումը և լուսավորական շարժումը XIX դարի առաջին կեսին, Ե., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1994, 399 էջ:
51. **Մնացականյան Լ. Հ.**, XIX դարավերջի հայ ռեալիստական գրաքննադատության պատմությունից, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1974, 173 էջ:
52. **Մնացականյան Լ. Հ.**, Քսաներորդ դարասկզբի արևմտահայ գրական քննադատությունը, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1990, 356 էջ:
53. **Յարձանյան Ատոմ**, Հոգեվարքի և հույսի ջահեր, Ժնև, 1907, 63 էջ:
54. «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հտ. առաջին, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1979, հտ. երկրորդ, 1981, 1140 և 1068 էջ:
55. **Շարուրյան Ալբերտ**, Միսաք Մեծարենց, Ե., «Սովետական գրող», 1983, 221 էջ:
56. **Շարուրյան Ա. Ս.**, Դանիել Վարուժանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրություն, Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1984, 283 էջ:
57. **Շիրվանզադե**, Երկերի ժողովածու, հտ. 6, Ե., Հայպետհրատ, 1959, 543 էջ:
58. **Պետրոսյան Հ.**, Չեղամ Տեր-Կարապետյան, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1983, 290 էջ:
59. **Պլոտինոս**, Էննեադներ, Գիրք V (Հաղագս Բանականի), Ե., «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 1999, 192 էջ:
60. **Զրբաշյան Էդ. Մ.**, Գեղագիտություն և գրականություն, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1983, 440 էջ:

61. **Սարինյան Սերգեյ**, Գեղարվեստական գրականության պատմականությունը, Ե., «Սովետական գրող», 1979, 364 էջ:
62. **Սարինյան Սերգեյ**, Հայոց գրականության երկու դարը, Գիրք երկրորդ, Ե., «Սովետական գրող», 1989, 567 էջ:
63. **Սարինյան Սերգեյ**, Լևոն Շանթ, Ե., «Նաիրի», 1991, 280 էջ:
64. **Սոլովյան Հ.**, Քննադատական տեսություններ, հտ. Ա, Թիֆլիս, 1911, 233 էջ:
65. **Վարուժան Դանիել**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հտ. 3, Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1987, 720 էջ:
66. **Տերյան Վահան**, Երկերի ժողովածու, հտ. 3, Ե., «Հայաստան» հրատ., 1975, 416 էջ:
67. **Տերտերյան Արսեն**, Վահան Տերյան, ցնորքի, ծարավի և հաշտության երգիչը, Թիֆլիս, 1910, 106 էջ:
68. **Տերտերյան Արսեն**, Շիրվանզադե, հայ ընտանիքի և ինտելիգենտի վիպասանը, Թիֆլիս, 1911, 198 էջ:
69. **Փանոսյան Սարգիս**, Լևոն Շանթ, Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1992, 358 էջ:
70. **Քալանթարյան Ժ. Ա.**, Հայ գրականագիտության պատմություն (V–XIX դարեր), Ե., Երևանի համալս. հրատ., 1986, 428 էջ:
71. **Օհանյան Ա.**, Լեոյի գեղարվեստական ստեղծագործությունը, Ե., Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, 161 էջ:
72. §Аргументация в публицистическом тексте!, Свердловск, Изд. Уральского университета, 1992, 242 с.
73. **Арцыбашев Михаил**, Санин. Кровавое пятно, Кемеровское книжное издательство, Кемерово, 1900, 412 с.
74. **Буш Генрих**, Диалогика и творчество, Рига, §Авогс!, 1988, 318 с.
75. **Джохадзе Д. В.**, Диалектика Аристотеля, М., §Наука!, 1971, 264 с.
76. **Ивин А. А.**, Искусство правильно мыслить, М., §Просвещение!, 1986, 224 с.
77. **Котарбинский Т.**, Избранные произведения, М., Изд. иностранной литературы, 1963, 911 с.
78. §Краткая литературная энциклопедия!, т. 3, М., §Сов. энциклопедия!, 1966, 975 с.
79. **Обломиевский Д.**, Французский символизм, М., §Наука!, 1973, 304 с.

80. Павлова К. Г., Психология спора, логико-психологические аспекты, Владивосток, 1988, 208 с.
81. Павлова Л. Г., Активные формы обучения лекторов полемическому мастерству, М., §Знание!, 1988, 42 с.
82. Платон, Собрание сочинений в четырех томах, т. 1, М., §Мысль!, 1990, 860 с.
83. Поварнин С. И., Спор. О теории и практики спора, Пг., 1918, 112 с.
84. §Роль дискуссий в развитии естествознания!, М., §Наука!, 1986, 256 с.
85. Слемнев М., Васильков В., Диалектика спора, Минск, §Университетское!, 1990, 224 с.
86. Соколов А. Н., Проблемы научной дискуссии, Ленинград, §Наука!, 1980, 160 с.
87. Стешов А. В., Как победить в споре. О культуре полемики, Л., Лениздат, 1991, 192 с.
88. Шестерина Алла, Полемика как явление культуры: генезис и традиции,
89. Шопенгауер А., Эристическая диалектика, в книге §Полное собрание сочинений А. Шопенгауера!, т. IV, М., 1910.
90. §Энциклопедический словарь «Брокгауз и Эфрон!», т. 24, С. Петербург, 1898, 962 с.
91. J. Atkins, Literary Criticism in Antiquity, v. 2, London, Macmillan, 1961. 386p.
92. J. Brandt, The Rhetoric of Argumentation, Oxford, Oxford Univ. Press, 1970, 362 p.
93. Ethos, New Essays in Rhetorical Critical Theory, ed. S. Baumlin and T. Baumlin, Dallas, Southern Methodist Univ. Press, 1994. 478p.
94. Lauer J., Ritual and Power in Imperial Roman Rhetorie, Classical Quarterly. 68(1979),pp. 128-144.
95. U. Habermas, The Theory of Communicative Action, v. 2 (Lifeworld and System), Boston, Beacon Press, 1989.457p.
96. P. Hadot, Plotin ou la simplicité du regard, Paris, Penguin, 1963, 228 p.
97. Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period, ed. by S. Porter, Amsterdam, Brill Press, 1977, 416 p.

ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆ ՄԱՍՈՒԼ

1. «Ազատամարտ», օրաթերթ, Կ. Պոլիս, 1909, թիվ 169, 170, 1910, թիվ 186, 197, 252, 1911, թիվ 480, 1912, թիվ 917:
2. «Անահիտ», ազգային, գրական, գեղարվեստական (ամսագիր), Փարիզ, 1902, թիվ 3, 6, 10–11, 1907, թիվ 34–35, 1909, թիվ 7–8:
3. «Աշխատավոր», գյուղացիական և բանվորական օրաթերթ, Թիֆլիս, 1920, թիվ 1:
4. «Ապագա», օրաթերթ, Թիֆլիս, 1907, N 1:
5. «Արարատ», կրոնական, բարոյական, պատմական, բանասիրական և ազգային (ամսագիր), Վաղարշապատ (Էջմիածին), 1908, N Ե–Զ, 1912, N Ե–Զ:
6. «Արևելյան մամուլ», ազգային, գրական և քաղաքական ամսագիր, Ջնյուռնիս, 1896, թիվ 2, 1908, թիվ 13, 18:
7. «Արևելք», օրաթերթ ազգային, գրական և քաղաքական, Կ. Պոլիս, 1900, թիվ 4359, 1901, թիվ 4664, 4801, 1902, թիվ 5083:
8. «Բազմի ծայն», գրական, հասարակական և քաղաքական օրաթերթ, Բաքու, 1913, N N 36, 38, 48, 49, 80, 83, 88, 95:
9. «Բազմավեպ», հանդիսարան ազգային, բանասիրական, գրական, գիտական, բարոյական (հանդես), Վենետիկ, 1905, թիվ 11, 1907, թիվ 3, 9–10, 1913, թիվ 8:
10. «Բանբեր գրականության և արվեստի», հանդես վեցամսյա, Ս. Պետերբուրգ, 1903, Ա գիրք, Բ գիրք:
11. «Բանբեր Երևանի համալսարանի», հասարակական գիտություններ (քառամսյա), Երևան, 1991, N 2, 1993, N 1, 2005, N 1:
12. «Բյուզանդիոն», հայաթերթ ամենօրյա, ազգային և քաղաքական, գրական և գիտական, Կ. Պոլիս, 1901, թիվ 1553, 1559, 1902, թիվ 1820, 1908, թիվ 3488, 3497, 1910, թիվ 4040, 4076, 4077:
13. «Բյուրական», հանդես գիտական, քաղաքական և ազգային, Կ. Պոլիս, 1898, թիվ 21, 39, 1899, թիվ 9–10, 1900, թիվ 12, 15:

14. «**Գաղափար**», գրական, հասարակական, քաղաքական և տնտեսական օրաթերթ, Թիֆլիս, **1916**, N N 71, 80, 84:
15. «**Գաղութ**», գրական, քաղաքական և հասարակական շաբաթաթերթ, Նոր Նախիջևան, **1914**, N N 16, 19:
16. «**Գավառի ձայն**», գրական, հասարակական, քաղաքական, գյուղատնտեսական և կոոպերատիվ լրագիր, Ալեքսանդրապոլ, **1914**, N N 30, 43:
17. «**Գարուն**», գրական-քննադատական ամսանախ, Մոսկվա, **1912**, Գիրք երրորդ:
18. «**Գեղարվեստ**», գրական, արվեստագիտական, երաժշտական պատկերազարդ հանդես, Թիֆլիս, **1908**, N N 1–2, **1909**, N 3, **1913**, N 5:
19. «**Գեղունի**», տարեգիր, Վենետիկ, **1903**, թիվ 1–10:
20. «**Գործ**», գրական, հասարակական, քաղաքական օրաթերթ, Թիֆլիս, **1908**, N N 36, 58, 69, **1909**, N 162:
21. «**Գործ**», գրական, հասարակական և քաղաքական օրաթերթ, Բաքու, **1914**, N N 4, 5:
22. «**Դաշինք**», օրաթերթ քաղաքական և գրական, Ջնյուռնիա, **1910**, թիվ 240:
23. «**Դրոշակ**», Հայ հեղափոխական դաշնակցության օրգան, Ժնև, **1898**, N 4, **1899**, N N 5–9, **1900**, N N 2–4:
24. «**Զանգակ**», գրական, հասարակական և քաղաքական օրաթերթ, Թիֆլիս, **1908**, N N 9, 12, 13:
25. «**Թատրոն**», գրական և թատերական պատկերազարդ հանդես, Թիֆլիս, **1903**, N 1:
26. «**Ժամանակ**», հասարակական, տնտեսական, քաղաքական և գրական օրաթերթ, Թիֆլիս, **1907**, N 48:
27. «**Լրաբեր**», շաբաթաթերթ, Աստրախան, **1909**, N 7:
28. «**Լուսն**», գրական, քաղաքական, պատմական և հանրային ամսագիր, Թիֆլիս, **1902**, N N 1, 5, **1903**, N N 1–5, **1904**, N 2, **1909**, N N 4, 7–8:
29. «**Լուսաբեր**», լրագիր ազգային, քաղաքական, տնտեսական և գրական, Կահիրե, **1910**, թիվ 201:

30. «**Ծաղիկ**», կիսամսյա հանդես ազգային, քաղաքական և գրական, Կ. Պոլիս, **1903**, թիվ 23, **1904**, թիվ 11, 15, **1905**, թիվ 23:
31. «**Կամ**», հանդես վերլուծական, Լոս Անջելըս, **2005**, թիվ 6:
32. «**Կայծ**», ամսաթերթ հասարակական, գիտական և գրական, Կ. Պոլիս, **1912**, N N 1, 2:
33. «**Կայք**», գրականության տարեգիրք, Փարիզ, **1993**, թիվ 3:
34. «**Կոչ**», գրական, հասարակական և տնտեսական (երկշաբաթօրյա), Բաքու, **1911**, N 4:
35. «**Կովկասի լրաբեր**», հասարակական, գրական հանրամատչելի օրաթերթ, Թիֆլիս, **1912**, N 13, **1914**, N 33, 41:
36. «**Կռան**», Հասարակական-տնտեսական և գրական-երգիծաբանական շաբաթաթերթ, Երևան, **1912**, N 26:
37. «**Համբավաբեր**», Հասարակական, գրական շաբաթաթերթ Կովկասի հայոց բարեգործական ընկերության, Թիֆլիս, **1917**, N N 2, 5, 7:
38. «**Հայ գրականություն**», հանդես ամսօրյա, գրական, գիտական և գեղարվեստական, Ջնյուննիա, **1913**, թիվ 2, 9:
39. «**Հայրենիք**», օրագիր ազգային, գրական և քաղաքական, Կ. Պոլիս, **1894**, թիվ 864:
40. «**Հանդես ամսօրյա**», բարոյական, ուսումնական, արվեստագիտական, Վիեննա, **1903**, N 12:
41. «**Հյուսիսսփայլ**», օրագիր ընդհանուր ազգային լուսավորության և դաստիարակության, Մոսկվա, **1858**, N 5:
42. «**Հնչակ**», կենտրոնական օրգան Ս. Դ. Հնչակյան կուսակցության, Լոնդոն, **1895**, N 4:
43. «**Հոսանք**», տնտեսական, քաղաքական, հասարակական օրաթերթ, Թիֆլիս, **1907**, N 75:
44. «**Հովիվ**», հոգևոր, բարոյական, պատմական, հասարակական և մանկավարժական շաբաթաթերթ, Թիֆլիս, **1907**, N 42:
45. «**Հովիտ**», ազգային, հասարակական, գրական շաբաթաթերթ, Թիֆլիս, **1914**, N 12, **1915**, N 14:

46. «Հորիզոն», հասարակական, գրական, տնտեսական և քաղաքական օրաթերթ, **1909**, N 38, **1910**, N N 20, 29, 43, 71, 91, 150, 184, 186, 187, 215, 216, 235, 292, 293, **1911**, N N 4, 22, 73, **1912**, N N 22, 30, 77, 96, 113, 121, 135, 158, 196, 197, 230, 232, 233, 251, 281, **1913**, N N 15, 28, 29, 32, 33, 39, 40, 43, 47, 54, 55, 56, 110, 147, 265, 270, 279, 287, **1914**, N N 13, 31, 35, 37, 56, 58, 64, 65, 77, 79, **1915**, N N 80, 99, 101, 119, **1916**, N 213, **1917**, N 6:
47. «Ղարաքաղ», գրական, հասարակական թերթ, Շուշի, **1912**, N 36:
48. «Մամուլ», գրական, քաղաքական և հասարակական թերթ, Թիֆլիս, **1912**, N 1:
49. «Մանանա», երգիծական շաբաթաթերթ, Կ. Պոլիս, **1913**, թիվ 9:
50. «Մասիս», լրագիր ազգային, քաղաքական, տնտեսական և բանասիրական, Կ. Պոլիս, **1900**, թիվ 3, 26, 30, 40, **1901**, թիվ 10, 14, 16, 26, **1902**, թիվ 38, 40, 45, **1907**, թիվ 3, 19, 27–29, 47, **1908**, թիվ 14–15, 20, **1910**, թիվ 7230:
51. «Մասյաց աղավնի», ավետաբեր Հայաստանեայց (ամսագիր), Փարիզ, **1855**, թիվ 1:
52. «Մեղան», հանդես գրականության և արվեստի, Կ. Պոլիս, **1914**, թիվ 1, 3–5, 7:
53. «Մեղու Հայաստանի», լրագիր քաղաքական, բանասիրական և առևտրական, Թիֆլիս, **1873**, N 44:
54. «Մշակ», գրական և քաղաքական լրագիր, Թիֆլիս, **1873**, N 45, **1899**, N 170, **1900**, N 75, **1901**, N N 243, 291, **1902**, N N 223, 229, **1903**, N N 105, 196, **1904**, N N 116, 117, 119, 225, 227, 276, **1909**, N N 5, 169, 189, 193, **1910**, N 18, 26, 48, 58, 120, 123, 124, 141, 154, 158, 162, 292, **1911**, N N 17, 19, 22, 71, **1912**, N N 30, 31, 86, 125, 212, 224, 225, **1913**, N N 12, 39, 50, 105, 151, 175, 176, 251, 264, 267, 283, 285, **1914**, N N 11, 12, 15, 17, 19–21, 23–27, 34, 50, 57, 76, 79, 82, 93, 132, 296, **1915**, N N 40, 57, **1916**, N N 202, 212, 220, **1917**, N N 137:
55. «Մուրճ», գրական, հասարակական և քաղաքական ամսագիր, Թիֆլիս, **1892**, N N 5, 6, 11, **1893**, N N 6–8, 11–12, **1894**, N 1, **1901**, N N 2, 8, **1902**, N N 1, 9–11, **1903**, N N 1, 6, 10, **1904**, N N 5, 7, **1905**, N 1, **1906**, N 4:
56. «Նավասարդ», գրական և գեղարվեստական տարեգիրք, Կ. Պոլիս, 1913:

57. «Նոր-դար», քաղաքական-գրական ամենօրյա թերթ, Թիֆլիս, 1901, N N 171, 172, 1902, N 144, 1903, N N 18, 24, 161:
58. «Նոր խոսք», գրական, հասարակական և քաղաքական երկշաբաթաթերթ, Բաքու, 1911, N N 1–2:
59. «Նոր հոսանք», գրական, գիտական, քաղաքական-հասարակական ամսագիր, Թիֆլիս, 1913, N N 1, 2:
60. «Նոր օրեր», գրական, հասարակական, քաղաքական և տնտեսական օրաթերթ, Բաքու, 1909, N 2:
61. «Շանթ», կիսամյա հանդես գրական և գեղարվեստական, Կ. Պոլիս, 1912, թիվ 125, 1913, թիվ 41–42, 50:
62. «Շիրակ», գրական և ընկերական ամսաթերթ, Կ. Պոլիս, 1905, թիվ 7:
63. «Պատմա-բանասիրական հանդես», ՀՍՍՀ ԳԱ, եռամյա, Երևան, 2002, N 3:
64. «Սովետական գրականություն», գրական-գեղարվեստական, տեսական-քննադատական ամսագիր, Երևան, 1973, N 8, 1976, N 2, 1985, N 5:
65. «Սուրհանդակ», օրաթերթ ազգային, քաղաքական, գրական և տնտեսական, Կ. Պոլիս, 1902, թիվ 1100, 1109, 1910, թիվ 7230:
66. «Սուրհանդակ», գրական, քաղաքական, հասարակական և առևտրա-արդյունաբերական անկուսակցական անկախ լրագիր, Թիֆլիս, 1911, N 280, 287, 1912, N 510:
67. «Վտակ», հասարակական, քաղաքական, գրական, տնտեսական օրաթերթ, Թիֆլիս, 1908, N N 78, 138:
68. «Տարազ», գեղարվեստական, գրական, քննադատական, հասարակական, երգիծաբանական պատկերազարդ հանդես, Թիֆլիս, 1893, N 2, 1898, N N 5, 8, 1901, N N 38, 42, 1903, N 34, 1904, N 14, 1910, N 1, 1912, N 1, 1913, N 12:
69. «Баку!», ежедневная газета, Баку, 1910, N N 34, 40, 60.
70. §Вопросы философии!, журнал, М., 1978, N 3.
71. §Закавказье!, ежедневное издание, Тифлис, 1910, N 225.
72. §Глобус науки!, журнал, Е., 2000, N 4.
73. "Relga", научно-культурологический журнал, №6 (96), 2004.
74. Journal of Speeche 90 (2004).

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածություն

.....2				
Գլուխ	առաջին.	Բանավեճը՝	իբրև	մշակութային
երևույթ.....	8			
1. Վեճ.	պատմության		և	տեսության
հարցեր.....				8
2. Բանավեճը	հայ	մամուլի		պատմության
մեջ.....				20
Գլուխ	երկրորդ.	Բանավեճեր		ռեալիզմի
շուրջ.....				42
1. Գեղեցկի	և	ճշմարտի	գեղագիտական	արտացոլման
հիմնախնդիրները.....				43
2. Էմիլ Զոլան	և	հայ մամուլը	(19-րդ դարի	վերջ- 20-րդ
դարասկիզբ).....				56
3. «Ճշմարտապես»	հայ	գրականություն		ստեղծելու
հիմնախնդիրը.....				74
4. Ալ.	Շիրվանզադեի	դրամաները		բանավիճային
քննարկումներում.....				85
5. «Հազվագյուտ	ճաշակի»	տեր	գրողը՝	նորովի
ընկալմամբ.....				122
Գլուխ	երրորդ.	Սիմվոլիզմի,	գրական	նորագույն
տարըմբռնումներ...135				հոսանքների
1. Սիմվոլիզմի գեղագիտությունը դարասկզբի հայ մամուլի էջերում				
(1903-				
1907թթ.).....				135
2. Սիմվոլիզմի		լավագույն		ավանդույթների
«ազգայնացումը».....				150

3. Անհատականություն, ազդեցություններ.....	171	թե՞
4. Սիմվոլիստական դրամա. Ավ. Ահարոնյանի դրամատիկական փորձերը հայ և ռուսալեզու մամուլի գնահատմամբ.....	185	
5. «Հին հայտնությունը.....	199	աստվածների»
6. Սիմվոլիզմի գնահատության նոր փորձեր. «նեոռոմանտիկական-սիմվոլիստական տարըմբռնումներ.....	216	հոսանքի»
7. Մ. Արցիբաշևի հերոսների գրական դատերը արևմտահայ մամուլի արձագանքներում.....	237	
8. «Մոդեռնիզմի» նոր դրսևորումներ. ֆուտուրիզմը և արևելահայ մամուլը.....	247	
Գլուխ չորրորդ. Քննադատությունը ներհակ դիրքորոշումների պայքարում.....	270	
1. Քննադատական ուղղությունների բանավեճը դարասկզբի արևելահայ մամուլում.....	270	
Ա) Բանավեճեր նույն ուղղության ներկայացուցիչների միջև.....	272	
1.1 Հետադարձ հայացք՝ նոտեցումով.....	272	երկու
1.2 Լեոն՝ գրականության պատմաբան և քննադատ («Ռուսահայոց գրականությունը» արձագանքները).....	279	աշխատության
Բ) Բանավեճեր նույն և տարբեր ուղղությունների ներկայացուցիչների միջև.....	288	
1.3 Բ. Իշխանյանի սոցիոլոգիական հայացքների քննադատությունը արևելահայ մամուլում.....	288	
1.4 «Գարունի» քննադատները հայ տեսադաշտում.....	302	մամուլի

2. Քննադատության անդրադարձը Հ. Թումանյանի բանահյուսական մշակումներին.....	318
3. Հայ գրականության վաղվա օրը արևելահայ և արևմտահայ մամուլի էջերում ..	327
Եզրակացություններ.....	349
Օգտագործված	գրականության
ցանկ.....	357