

2. Рішення

Група не ухвалює

1926р

23 SEP 2009

87

Լ. ԵՐԵՎԱՆԻ ԱՍՏՆԱԿԱՆ

ԳԻՐ ՈՒ ԱՐԿԵԱՆ

(ԴԵՄՔԵՐ, ՅԵՐԿԵՐ, ՀԱՐՑԵՐ)

Լ. ԵՐԵՎԱՆԻ ԱՍՏՆԱԿԱՆ

1926

26 MAY 2005

801

P-52

Գ. ՅԵՐԶԻԲԱՇՅԱՆ

Ա. ՄԻՍԿԻՆՆԻՍԻ անունով Ռուսաստանի

Հանրապետության Գրադարան-Կենտրոն

24 օգոստոս 1957

Գրադարան

Հ. Մանուկյան

Գ. Միսկին

ԳԻՐԱՐԱՆԿԱՆ

(ԴԵՄՔԵՐ, ՅԵՐԿԵՐ, ՀԱՐՅԵՐ)

5807

ԼԵՆԻՆԱԿԱՆ

1926

17 APR 2013

1090



1657-88 (33-58)

Գրառեպար № 473.

Տիրաժ 1000 որ.

Տպարան 3-րդ դիվիզիայի քաղբաժնի:

„Յ Ե Ր Ե Ք“ Խ Ո Ս Ք

Գրականությանը և արվեստին նվիրված հոգվածների այս փոքրիկ ժողովածուն շատ բան չի խոստանում: Հեղինակը հավակնություն չի ունեցել գրական—քննադատական խոր վերլուծումներ և վճիռներ առաջադրելու, այլ պարզապես ցանկացել է արձագանքել և հաղորդակից լինել գրական շարժման և արվեստի խնդիրներին, վորոնք նոր ծավալ և կշիռ են ստանում մեր որերում, խորհրդային Միության մեջ ընդհանրապես, և խորհրդային Հայաստանում՝ ինչ վոր, անկասկած, նշան է կուլտուրական բացահայտ վերելքի, հին արժեքների վերագնահատման՝ և նոր արժեքներ ստեղծելու ուղիով:

ԳԱՐՐԻԵԼ ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆ

ՀԱՅ ԽՈՇՈՐԱԴՈՒՅՆ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԸ

(Վերագնահատման փորձ)

(Ծննդյան հարյուրամյակի առթիվ)

1825—1925

I.

Գ. Սունդուկյանը ճանաչվում է վորպես հայ խոշորագույն դրամատուրգը: Ամենքը ընդունում են այդ: Այս հաստատումը իրավացի չէ և բղխում է այն իրողութունից, վոր դրամատիկական արվեստը հայ գրականության մեջ՝ չի տվել այնպիսի կարկառուն յերկ, ինչպիսին է Գ. Սունդուկյանի «Պեպոն»: Ով ծանոթ է մեր թատրոնի պատմության, նրա համար սա անվիճելի չէ:

Կեղծ կյասիցիզմը և միամիտ ուղիղամտությամբ տիրապետում ելին առաջին շրջանի հայկական թատրոնում: Խաղում ելին վողբերգութուններ, վորոնց մեջ հերոսները ճամարտակում ելին և սղոցում ոգը «կիկերոնյան» մենախոսութուններ վողբելով: Թատրոնը փայլվիլուն թագերի, սաղափարտների, դաշուհի և թուհի մի հանդիսարան էր, ուր հասարակութունը գնում էր «թամաշի»: Այս յերևույթը, սկսյալ մեր թատրոնական պատմության սկզբից, հասնում էր համարյա մինչև մեր օրերը: Մեր հիշողության մեջ դեռ թարմ են «Վարդանանքը», «Արշակ Բ-ը», «Սանդուխտ կույսը» և այլն:

Հայ քաղաքների հասարակութիւնը կատարում եր իր պարտքը, «Թամաշի» գնալով նման ներկայացումների:

60-ական թվականներին Թիֆլիսում յերևան ե գալիս Թատրոնական մի նոր սեռ—զավեշտը կամ կատակերգութիւնը: Մեր նպատակը չե պատճառները վերլուծել, միայն այսքանն ասենք, վոր դա ժամանակի պահանջն էր: Հասարակական կյանքը սկսել էր շարժվել—ազատամիտ բուրժուազիայի սկզբունքներն ելին քարոզվում նախ «Հյուսիսափայլի» և ապա «Մշակի» միջոցով: Այդ սկզբունքները քարոզվում ելին հանուն հասարակական պրոգրեսի, լուսավորութեան, գիտութեան: Հայ լուսավորիչները յուրահատուկ «իդեալիստներ» ելին, վորոնք ճշգնում ելին գիտական իրապաշտ մեթոդներով կառուցել նոր հասարակարդ, քննադատութեան յենթարկելով հայ իրականութիւնը, նրա թերի կողմերը, և անխնա ձաղկելով հայ մարդու պակասութիւնները, տգիտութիւնը, հայ ընտանիքի անմխիթար դրութիւնը, հոգևորական և առևտրական դասի խավարամտութիւնը: Հրապարակախոսութիւնը մեր իրականութեան մեջ ստանում ե վորոշ կշիռ, յերեւոյթները քննութեան են առնվում և հասարակական արժեքները վեճի յենթարկվում:

Թերութիւնները և կոպիտ բարքերը ձաղկելու միջոցներից մեկն էր հրապարակախոսական թերթները (Ֆելետոնը), վորի հիմքը դրել էր Կոմս

Եմմանուելը (Միք. Նալբանդյանը), հետո տաղանդավոր հրապարակախոս Արծրունին և Գ. Սունդուկյանը (Համմալ):

Յերգիծանքը դառնում ե մի կարևոր գեներ: Նման շարժում մենք տեսնում ենք մոտավորապես նույն շրջանին, Կ. Պոլսում՝ հանձինս Սվաճյանի և մեր հաճարեղ յերգիծարան Հ. Պարոնյանի:

Ասված ե — գրականութեան ամենաիրապաշտ սեռերից մեկը կոմեդիան ե: Կոմեդիայի հիմքը յերգիծանքն ե, ծաղրը, յերբեմն թունոտ սարկազմը, — իսկ բարձր և վսեմ զաղափարները, իդեալները ընդունված չե ծաղրի յենթարկել — ծաղրի յեն յենթարկվում միայն իրականութեան, կամ ճշմարտութեան և բանականութեան դեմ մեղանշող զաղափարներն և իդեալները, վորոնք մարմնանում են իրական հատկանիշներով ուժոված ախպերի մեջ: Գ. Սունդուկյանը զգաց այդ, և ընտրեց կատակերգութիւնը «բազառային սեռը» ինչպես անվանում էր «Հայկական Աշխարհ»-ի յեպիսկոպոսացու խմբագիր՝ Ստեփանեն:

Գ. Սունդուկյանը բարձր կրթութիւն էր ստացել, ուսումնասիրել էր համաշխարհային գրականութեան մի քանի մեծ վարպետների գործերը: Նա ծանոթ էր Մոլլերին, Գոգոլին, Գրիբոյեդովին, և տեսնում էր վոր նրանք իրապաշտօններ են, դիտում են կենցաղը և տալիս են կենցաղային հարազատ պատկերներ: Գ. Սունդուկյանը բավական ազդել է Մոլլերից: Իրամատի-

քական տեխնիկայի մեջ նա պահում է կլասիկ դրամայի կանոնները:

Գ. Սունդուկյանի արվեստի մեջ կան կլասիկական ձևական տարրեր, բայց նրա արվեստի հիմնական կողմը բեալիստական է:

Բացի ոտար դրականության ազդեցութիւնից, ժամանակի հասարակական փոխարաբերութիւնները մեջտեղ են բերում թանձրացյալ պահանջներ:

Առևտրական կապիտալը զարգանալով առաջ է գալիս մի ամբողջ խավ, վորն ապրում է ասիական ձևից լերոպականացման անցնելու շրջանը:

Յերոպականացման ուղին ելին շեփորում ժամանակակից հրապարակախոսները: Սակայն լերոպականացումը կատարվում էր վոչ նրանց ցանկացած ուղղութիւնը: Դա ժամանակի անհրաժեշտութիւնն էր, վորի շեփորը հնչում էր Կովկասն Յերոպային միացնող առաջին յերկաթուղու շոգեմեքենայից:

Փոփոխման են լենթարկվում—նախ արտաքինը, կենցաղի դրսերեութիւնը, ապա նահապետական բարքերը, ստեղծելով բազմաթիվ հակասութիւններ և հակամարտութիւններ, տրագիկ մի կական տարրերը, վորոնք արտահայտելու համար մի անհրաժեշտութիւն էր դրամատիկական գրականութիւնը:

Յեւ ահա այդ անհրաժեշտութիւնն արձագանք է տալիս Գաբրիել Սունդուկյանի տաղանդն իր «կատակերգութիւններով»:

Արդեն ասացինք, վոր այդ ժամանակի թատրոնը չէր կարող պատկերել իրականութիւնը, վորովհետև արվեստի մասին չեղած հասկացողութիւնները շատ «բարձր» ու «վսեմ» էլին, իրենց արվեստագետների կողմից:

Նրանք ամոթ ելին համարում բեմի վրա բարձրացնել առօրյա կյանքով ապրող մարդուն. բեմական լեզուն հռետորական էր, վոճը վերամբարձ: Մամուլը սուր քննադատութիւնն էր լենթարկում բեմը պղծող լերգիծաբաններին, վորոնք հանդգնում էլին հայհոյական բառեր, ինչպես— «ավանակ, ախմախ» — արտասանել բեմի վրա (Լեո, «Գր. Արծրունի»):

Ազգային խնամակալ կամ հոգաբարձու աղան չէր կամենում ալնալիսի թատրոն գնալ, ուր ծաղրվում էլին իր վասին պատկանող վաշխառուները, կեղծ բարեպաշտները, խաբեբա վաճառականները: Իսկ առանց ազալի գրպանի, ժողովուրդն անկարող էր իր սեփական թատրոնն ունենալ:

60-ական թվականներին թատրոնական իրապաշտ ուղղութիւնն արտահայտութիւնն էր ժամանակի վոգուն. դա բնորոշվում էր զարաշրջանի ամբողջ հոգեբանութիւնը: Հայ իրականութիւնն մեջ սկսվել էր նոր շարժում:

Մենք տեսնում ենք մի շարք թատրոնական գործիչների, ինչպես՝ Փուլինյան, Տեր-Գրիգորյան, Մ. Պատկանյան, վորոնք նախադրյալներն էլին իրապաշտ շարժման:

Անհատը չէր կարող նոր թատրոն ստեղծել—
Շեքսպիրին ժամանակակից կային բազմաթիւ
դրամատուրգներ, վորոնք մշակում էին նույն սե-
ռը, գրեթե նույն ուղղութիւնը: Դա մի դարա-
շրջան էր, վոր ուներ մի ընդհանուր հոգեբանու-
թյուն: Յուրաքանչյուր տաղանդ արտահայտու-
թյուն է իր դարաշրջանի հոգեբանութեան: Հան-
հանձարները միայն ավելի ցայտուն, ավելի հատկա-
նշական կերպով են արտահայտում այդ ընդհա-
նուր «մտավիճակը», ինչպէս ասում է մեծ քն-
նադատ Ի. Թենը:

Գ. Սունդուկյան այդ շրջանի մեր Շեք-
սպիրն է: Համեմատութիւնը կարելի չէ համարել
ձևական, սակայն յետե նկատի ունենանք նրա
տաղանդի գաղաթնական և համեմատենք իր
ժամանակակից դրամատուրգների հետ, բաղդա-
տութիւնն այնքան էլ անհավական չի թվա: Բայց
և այնպէս Գ. Սունդուկյանի տաղանդն ունի իր
որիգինալ կողմը, յետե կարելի չէ այսպէս ար-
տահայտել, նրա տաղանդն անհավասար է:
Այդ անհավասարութիւնն աչքի չէ զարնում ա-
վելի քան մի այլ անհավասար տաղանդ ունեցող
հեղինակի մոտ: Այս յերևույթի մասին արժե հի-
շել նույն Ի. Թենի կարծիքը—վերջինս ասում է,
վոր տիպարների աղոտացումը պատճառ է դառ-
նում ստեղծագործութեան թուլացման: Հեղինակը
իր ժամանակի կենդանի տիպարներն ավելի պայ-
ծառ է յերևան բերում, յետե նրա տաղանդն ան-
միջականորեն դիմում է իրականութեան: Իսկ ան-

հետացած տիպարների կամ յերևույթների վերար-
տադրութիւնն ավելի դժվար է, վորովհետև լոկ
հիմնվում է յերևակայութեան վրա և դուրս է գա-
լիս կեղծ ու անկյանք:

Թվում է, վոր այս յերևույթին մասամբ
կարելի չէ վերագրել և Սունդուկյանի յերկերի
գեղարվեստական անհավասար արժեքը: Ինչ հա-
մեմատութիւն կարող է լինել «Պեպոյի» և
«Սեր և Ագատութեան» միջև:

60-ական թվականների և 20-րդ դարու առա-
ջին քառորդի միջև հսկա տարբերութիւն կա:
Թվում է ծերունի դրամատուրգի տաղանդը հոգ-
նել էր և չէր կարող դիտել կերպարանափոխված
իրականութիւնը: Մոտավորապէս նույն բանը
ասում է Ի. Թենը՝ Միքել Անջելոյի տաղանդի
մասին, համեմատելով նրա ծերութեան շրջանի
գործերը նախկին գործերի հետ: Այս խնդրով
զբաղվելը մեր ծրագրի մեջ չի մտնում, մնաց
վոր, սա շատ դժվար մի հարց է և գործ ունի
տաղանդների կամ հանձարների ուղեղի մեջ կա-
տարվող «մոլեկոսային պրոցեսի» հետ, մի բնա-
գավառ վորը դեռ ուսումնասիրված չէ:

II

Գ. Սունդուկյանի առաջին կարևոր յերկը
«Խաթաբալա»-ն է, նախ յերկու գործողութեամբ
ներկայացված 1866 թվին, ապա ամբողջացրած
1879 թ.: Այս պիեսը հետաքրքիր է այն տեսա-
կետից, վոր Գ. Սունդուկյանը նրա մեջ գծում է

իր գրական գործունեություն հատկագրվածը, նշում է իր նյութին և ուսումնասիրության բնագավառը:

«Սաթաբալան» գերազանցորեն կենցաղական պիես է: Մենք նրա մեջ տեսնում ենք բաղբենի առևտրական—վաշխառուական դասի բարքերի հարազատ պատկերը: Կարապետ Զամբախովը տիպիկ խաբեբա չէ, «արշինի և կշեռքի» կեղծարար հերոսը, վորի համար վոչ մի սրբություն գոյություն չունի. նա նույնիսկ արդարացնում է իր վարքագիծը տեսական հիմնավորումով. նա խաբեբայություն թե որ ետիկնե. աշխարհը վողջ հիմնված է խաբեբայության վրա—առևտուրը վոչ այլ ինչ է չեթե վոչ խաբեբայություն: Զամբախովի համար ամեն ինչ ապրանք է, նույնիսկ իր սեփական աղջիկը, վորին մարդու տալն ել մի փեշակ է, ամեն ինչ փեշակ է ու առևտուր: Գ. Սունդուկյանը բնորոշ գույներով նկարում է Զամբախով—տիպին և արտաքինով պատկառելի այդ աղային դուրս է բերում ամենաթիմաղելի դրություն մեջ (Յ-րդ գործ. ուր նա լարում է հանրածանոթ «սկապենյան մեքենայությունը»):

«Սաթաբալայի» մեջ տիրապետում է չերգիծական—զավեշտական կողմը. հենց Փաբուլայի զսպանակը հաստատված է մի թյուրիմացություն կամ «թյուրատեսություն» վրա: Պիեսի կառուցվածքի մեջ կան անհավանական դրություններ, անգույն տիպեր, ինչպիսին է Գեվորգը—ինտիլիգենտ, գրական բարբառով խոսող փեսա-

ցուն, վորն իր միամտությամբ արդարև ծիծաղելի չէ, և ակամա՞ ստանում է այդ դերը: «Սաթաբալայի» մեջ դրամատիքական դինամիկա գոյություն չունի, բացի տգեղ հարսնացու Մարգարիտի հոգու մեջ կատարվող լուռ դրամայից, մինչդեռ նույն ձևով վորակված «Պեպուլի» մեջ խնդիրը բոլորովին այլ է: Մարգարիտը մի զոհ է իր դասի հրեշավոր հասկացողության, սակայն պիեսի մեջ նա բառի բուն իմաստով գործող անձ չէ, այլ անշարժ պատկեր, վորը վորոշ հույզ կարող է արթնացնել միայն հանդիսատեսի խորհրդածություն միջոցով: Սա բավական չէ դրամա ստեղծելու համար: Այնտեղ ուր բաղխում, պայքար բացակայում է, դրամատիկ տարրն ել է բացակայում:

«Սաթաբալայի» մեջ Սունդուկյանը դեռ չի մտել իր գեղարվեստական ստեղծագործության վերջնական հունը:

«Քանդած Ոճախը» «Պեպուլից» հետո չե գրված, սակայն նկատելի չէ, վոր նախորդի գեղարվեստական նվաճումներն այստեղ նվազում են: Սունդուկյանի տաղանդի վերելքը և զագաթը գտնվում են «Պեպուլի» մեջ: «Քանդած Ոճախը» միջակություն է, ինչպես նրա գրեթե մյուս բոմիջակություն է, Սակայն չնայած իր գեղարվեստական միջակ արժեքին, «Քանդած Ոճախը» մի վավերագիր է և տալիս է այդ ժամանակի Թիֆլիսի քաղքենի վաճառական դասի կենցաղի հարազատ պատկերը:

կարապետ Չամբախովի թեորիան, «արշինի
և կշեռքի» կեղծարարության և խաբեբայության
վրա հիմնված առևտրի հոգեբանութունը, այս-
տեղ չերևան է բերված Փարսիդի մեջ, մի մարդ
վորի կարծիքով «մարդ է դառնալու» այն աշա-
կերտը, վոր իր վարպետին գերադանցում է խա-
բելու ճարպիկությամբ: Փարսիդին հակադրված
է մի այլ վաճառական՝ Ոսեփը—հին նահապե-
տական առաքինության ներկայացուցիչը, վորը
ցանկանում է «հալալ առևտուր անել», բայց հա-
մապարփակ կեղծիքի և բուրժուական գոյության
կռվում չի դիմանում և կործանվում է: Ոսեփի
համար աշխարհը անբարոյականացել է: Դրա
պատճառը նա համարում է «չեվրոպականացումը»
ուսումնա ու լուսավորությունը, վորոնք, նրա կար-
ծիքով, մաքուր կենցաղն աշխանդակող ուժեր են:
Անցման շրջանի հակասությունն է, վոր խոսում
է Ոսեփի մեջ. նա չի հասկանում չեվրոպակա-
նացման պատճառ չեղող շարժիչ ուժերը—նրա-
նից այդ պահանջել դժվար է: Նա կատաղում է
տեսներով նահապետական բարքերն աշխատող
նորություններն, ահումբները, լոտոն, պարահան-
դեսներն և նորաձևությունը: Պապերի կենցաղը
և բարքը նրա համար իդեալ են:

«Քանդած Ոջախը» առևտրական կապիտալի
սովորական խաղերից մեկն է, մի անխուսափելի
աղետ, վորը բղխում է հենց այդ սխտեմի ելու-
թյունից: Ոսեփն և Փարսիդն իրենց դասակարգի
ընդհանուր շահերի դասավորության անողորմ ան-

հրաժեշտության խաղալիքներն են: Յեթե Ոսեփի
գործերն աջ գնալին՝ հազիվ թե նա այդքան հո-
ռետես դառնար: Հենց պիեսի սկզբին նա խո-
սում է ինչ վոր առևտրական ձեռնարկի մասին,
վորի անհաջողության դեպքում կարող եր վտավ-
գլխով կործանվել: Ուրեմն, սկզբունքն այստեղ
մի կողմն է մնում. Ոսեփը նույն զսպանակին է
հաստատված ինչ՝ Փարսիդը. գուցե նրանք չեր-
կուան ել, նման հանգամանքներում, նույն ձևով
վարվելին իրար հանդեպ: Ոսեփի ցասումը, բողբոջը,
վատ տրամադրությունը ցույցումն են իր առև-
տրական գործառնության անհաջող ընթացքի:

Այս նկատառումներով կարելի է աչդ չեր-
կու վաճառականներին իրարու հակադրել, վորպես
գաղափարի մասնացումներ և նրանցից մեկի մեջ
վորոնել դրական՝ մյուսի մեջ—բացասական մի
տիպ: Սակայն և այնպես «Քանդած Ոջախի» մեջ կա
դրամատիկ տարր. վերջին տեսարանում դառնում
է նույնիսկ վողբերգություն, տարտամորեն հիշե-
ցնելով Շեքսպիրի «Թիմոն Աթենացին»: Սուղդուկ-
յանն աշխատել է այս պիեսի մեջ հանդես բերել
չար նախանձը, վորպես մարդկային բացասական մի
կողմ: Նախանձը մարդու հատուկ մի զգացմունք
է, ինչպես խանդը. սակայն կարևոր են այս զգաց-
մունքի շարժառիթները. բուրժուական անկազմա-
կերպ հասարակության մեջ այդ զգացմունքները
դառնում են անսահման, անզուսպ: Համաշխարհային
զրահանության հուշակավոր չերկերից մի քանիսը
նվիրված են այդ զգացմունքի վերլուծության:

Ոսեփի բարոյական իդեալը ցոյացումն է նահապետական կենցաղի: Այդ կենցաղը բայցափում է արտաքին նորամուտ ուժերի ազդեցութեան տակ:

«Քանդած Ոջախը» մի աններդաշնակ ընտանիք է: Աղջիկը՝ Նատոն, թեթևաոլիկ, մակերեսային կրթութուն ստացած, մեղանական որիորդի տիպ է, վորի իդեալն են կազմում հագուստը, բովարը, կրուժոկը: Մայրն՝ աղջկանից ավելի տգետ, բայց նորաձևութեան սիրահար, լոտոյի և թղթախաղի լերկրպագու: Մայր ու աղջիկ կարծես դա՛ն են կապել հոր դեմ, վորի դրութեան մեջ չեն մտնում: Նրանք այնքան են կուրացած իրենց մոդայով, վոր չեն նկատում, թե ինչպես անկումի ծալքին է կանգնած իրենց ոջախը: Ահա թե ինչ աստիճանի յե հասնում քաղքենի անբովանդակ և անիմաստ հոգեբանութունը:

Ինչ է ներկայացնում ինտիլիգենցիան, հանձինս լերիտասարդ չինովնիկների և իրավաբանների: Նրանց ներկայացուցիչ Ալեքսանդրը միմիայն մեկ իդեալ ունի—դրամը: Նա սիրահարվում է ոժիտի վրա: Տափակ կարյերիստ ֆրանսիացի իդեալական փեսացու յե քաղքենի հասկացողութեան համար:

Գ. Սունդուկյանը Ոսեփին դրական տիպ դուրս բերելով՝ կարծես մի տեսակ պաշտպան է կանգնում նահապետական անապարտ կենցաղին:

Սունդուկյանը նոր զարգացող բուրժուազիայի իդեալների լերգիւք չէ. դրա համար նրան

չպետք է համարել բուրժուական գեղարվեստագետ, բառի նեղ իմաստով:

Նա իր հերոսների մեջ չի մարմնացնում բուրժուական լիբերալիզմի գաղափարախոսութունը: Նա մի իդեալիստ է, վոր ցանկանում է պաշարել հանուն ճշմարտութեան ու արդարութեան, առանց նկատի ունենալու կենցաղը հեղաշրջող տնտեսական և հասարակական ազդակները: Դրա փոխարեն Գ. Սունդուկյանը, իր պիեսների մեջ և մասամբ իր ֆելյետոններում, ձգտում է հարուստ դասակարգի բացասական կողմերը, պաշտպան հանդիսանալով շահագործվող մշակին, հալալ քրտինքով ապրող աշխատավորին: Այդ տեսակետից հատկանշական է, վոր նա իր գրական կեղծանունը Համալ է դրել: Սա յե կազմում այն խոշոր առավելութունը, վոր արժեքավորում է Սունդուկյանի ստեղծագործութունը մեր գրականութեան մեջ:

Ծնշվածներին պաշտպան կանգնել—նշանակում է արծարծել սոցիալական մի խնդիր. և իզուր չէ, վոր ընկեր Սուրխաթյանը «Պեպոն» անվանում է սոցիալական պիես:

III.

„ՊԵՊՈ՞“

«Պեպոյի» մեջ տեսնում ենք հակոտնյա յերկու դասակարգերի շահերի հզոր բաղխումը: Այս բաղխումը ստեղծում է դրամատիքական ուժեղ մոմենտ և «կատակերգությունը» դառնում է իսկական դրամա:

Արութին Զիմզիմովը Զամբախովի և Փարսիդի համագործակցությունն է, գեղարվեստորեն ավելի խտացած: Նա հարստացել է նույն մեթոդներով, խաբել, շահագործել, գրեթե է բազմաթիվ մարդկանց—այդ նա խոստովանում է իր մենախոսությունն մեջ: Նրա «խիղճը» վաղուց է քարացել. «ներքին ձայնը» լռել է. նրա հոգում բարոյական սկզբունքների պայքար չկա: Ահա այս է, վոր Զիմզիմովին դարձնում է իսկական հրեշ, մարդ մեքենա, ըստ յերևույթին անհավանական չափազանցություն, սակայն գեղարվեստորեն խոր ճշմարտություն, լուսավորված տաղանդի ուժեղ պրոֆեսիոնալ: Զիշտ է՝ Սունդուկյանը Զիմզիմովի հոգու մեջ պայքար չի դրել, գեթ այդ մասին վոչինչ չեն ասում նրա խոսքերը տառացի իմաստով, սակայն գերակատար արտիստի համար այդ տիպի մեջ կան ներքին պայքար արտահայտող անսահման հնարավորություններ:

«Պեպոն» գեղարվեստական խոշոր արժեք ներկայացնող պիես է: Վոչ մի գիտական-հոգեբանական վերլուծություն, «փիլիսոփայական լուրջ տրակտատ» չէր կարող այդքան պայծառ, այդպես կառկառուն կերպով լուսաբանել դրված խնդիրը, խտացած գույներով նկարել ընկերային շահագործման զգվելի պատկերը, դիմակադերձանել բուրժուական բարոյականությունը—խիղճը, բարեգործությունը, մերձավորի սերը...:

«Խղճի դավթարը վճրն է»,—բացականչում է բուրժուազիայի ներկայացուցիչը, վորի համար տոմարը և մուրհակը գերագույն պատգամներ են տոմարը և մուրհակը ու բարոյականության խնդիրը և վճռում են խղճի ու բարոյականության խնդիրը: Նրան մնում է միայն «յերևույթները փրկել», գթասրտության և բարեգործության որինակներ տալ, ժամի դրան հավաքված աղքատներին կուպեկներ նետելով:

Սակայն գալիս է մի րոպե, յերբ նրա հանդեպ ծառանում է մարդկության դժբաղդ մասից, իր կողմից շահագործված և խոշտանգված հարավորներին մեկը, վորը հանդգնում է բողոք բարձրացնել կատարված անարդարության դեմ: Բողոքը բուռն է և անզուսպ, կեղծիքի և անարդարության դիմակը պատռելու վճռականությամբ: Ահա թե ինչն է, վոր սարսափեցնում է Զիմզիմովին և արթնացնում նրա ինքնապաշտպանության բնազդը, վոչ թե «խիղճը»: Վորոշափով ճիշտ է այն թեորիան (ըստ Ֆրեյդի), վորի համաձայն՝ բուրժուական իդեալիստների դա-

զգացել իր կաշվի վրա: Զգալով այդ շահագործման զգվելի հպումը՝ նա միաժամանակ, բնական սիմպատիայով, ապրում է իր նման հաղարավորների ցավը, ակամա համեմատություն է անում իր նմանների և Զիմզիմոֆների միջև և տեսնում է իրենց բաժանող հսկա անդունդը:

«Ո՞վ իս դու, ի՞նչ մարդ իս դու» — ասում է Պեպոն ինքն իրեն: Մի այլ տեղ ավելացնում է՝ «իս ել հաց ուտեմ, նա չեմ» (խոսքը Զիմզիմովի մասին է)։— անա թե վորքան խորն է մղում նրան ըստ յերևույթին պատահական այդ դեպքը: Մենք տեսնում ենք Պեպոյի ընկեր՝ միևնույն ժողովրդական խավից, կակուլիին: Սա նույն Պեպոն է. սակայն սրա մոտ խնդիրները չեն խորացվում. սրա միամտությունն ավելի ուժեղ է. գուցե դրա պատճառը այն է, վոր նա իր սեփական կաշվի վրա անմիջական շահագործումն չի զգացել: Կակուլին ունի պատվասիրություն, քասիբի զգացումը, բայց գաղափարակաճությունը նրա մոտ բացակայում է. Այսպես ասած, նրա դասակարգային գիտակցությունը շատ մշուշապատ է. նա ընդունակ չէ յերևույթները ընդհանրացնել. ավելի գործնական է ցույց տալիս իրեն և պատրաստ է գործադրել վրիժառություն ասիական մեթոդը, միաժամանակ համաձայնություն գալով դասակարգային հակառակորդի հետ:

Պեպոյի տիպը մի քիչ իգեալականացած է թվում: Հենց սա չեմ կազմում է պիեսի գրական կողմերից մեկը: Մի կողմն ենք թողնում կակու-

լինների դասի նահապետական հասկացողությունները, բարքերը, քասիբը և այլն: Պեպոն այդ դասի լավագույն ձգտումների մարմնացումն է, վոր ունի ճշմարիտ հերոսի բոլոր հատկանիշները:

Զիմզիմոֆների և Պեպոնների միջև համաձայնությունն չի կարող լինել: Այդ չեր հասկանում կակուլին. սակայն Պեպոն, իր անզարգացած ուղեղով միասին, ներքին ինքնախառն զգում է, վոր նրանց բաժանող անդունդը շատ խորն է:

*

«Պեպոյի» մեջ յերևան չեկած բոլոր տիպերը գեղարվեստորեն ամբողջացած են: Նրանք կենդանի տիպարներ են, ոժտված մարդկային բոլոր հատկանիշներով և ցուցանում են իրենց ժամանակի և շրջապատի ճշգրիտ հոգեբանությունը:

Լուկա կոլորիբը մեծ տեղ է բռնում Սունդուկյանի յերկերի մեջ: Նա վարպետ նկարիչ է թե՛ արտաքին և թե՛ ներքին կացություններ պատկերելիս: Թիֆլիսի բարբառն՝ իր ուրույն համ ու հոտով, տեղական տարազը՝ հարազատ և գունագեղ մանրամասնությամբ կազմում են այդ լուկա կոլորիտի հիմնական ներկերը: Սրանք պիեսի, այսպես ասած, տեխնիքական կողմերն են, ուսումնասիրված մանրակրկիտ խնամքով, նկարչի անհուն խանդավառմամբով, արվեստագետի նրբին ճաշակով: Ահա Գիբոն իր կասիկ տարազով, ասիական դանդաղեղություն և փաթալիզմի մարմնացումը, արտաքին ձևերի և հոգեկան կացության

կատարյալ ներդաշնակությամբ: Նրան այլ կերպ չերեակայել անկարելի չե, թեև շատերը նրա տիպը անհավանական չափազանցություն են համարել: Այս կարծիքն անհիմն է այն չափով, ինչ չափով վոչ մի «արվեստական» ստվեր չի մթափնում Գիքոյի գեղարվեստական ամբողջ պատկերը: Կարող է պատահել, վոր նա անհավանական թվա, բայց չի դադարի իրական լինելուց—հաճախ իրականությունը մեզ անհավանական է թվում: Այս խնդրում նշանակություն ունի և՛ գերասանի խաղը:

Դժվար է նման համառոտ քննական մի փորձով հանդես բերել «Պեպոյի» գեղարվեստական արժեքը իր բոլոր կողմերով: Մենք զլխավորաբար կանգ կառնենք պիեսի յերկու կենտրոնական անձանց, դասակարգային յերկու հակառակորդներին վրա:

IV

Արութին Զիմզիմովը, վորպես տիպ, իր դասի պայմանագրական կեղծիքի մարմնացումն է: Սարգսբայությունը և ուրիշներին շահագործելով դիզած հարստությունը նա շռայլում է իր ջահել ու սիրուն, բայց վերին աստիճանի կեղծավոր կնոջ հրապույրների ազդեցության տակ:

«Յիս, վոր մեկ գոռիչ համար հոգիս տալիս իմ».—ահա նրա անկեղծ խոստովանությունը, վոր ավելի քան պերճախոս է: Նա համոզմունքներով ու աշխարհայացքով «ասիացի» չե, բառիս վատ իմաստով. վորպես անհատ՝ կուլտուրապես չի համա-

պատասխանում իր սոցիալական դիրքին. նրա հոգին և մտավոր կարողությունները խոտոր են համեմատվում իր շրջապատի, չքեղ կահ կարասիքի, նույնիսկ իր հագի շորերի հետ:

Ասիական իմաստով վաշխառուն, «արշինի և կշեռքի» կեղծարարությունը հարստացած չարչին դժվար է պատկաստվում բուրժուական բարքերին, փարթամության և «արխատկրատիզմին»:

Զիմզիմովը կեղծիք է վոչ միայն բարոյապես, այլ և «ֆիզիքապես» (ներկած մազերը), ինչ վոր նրան ավելի ծիծաղելի չե դարձնում: Նա չունի բուրժուական դարավոր տրագիկոսները, «արխատկրատիզմը», կոպիտ է մինչև հոգու խորքը. նրա բնազդները նախնական են. դրա համար շարունակ ստիպված է կեղծել, հարմարվելու համար նորորինակ շրջապատին:

Զիմզիմովը մի քիչ նման է Մուլերի «քաղքենի ագնավականին»,—ասիացի չարչի վաշխառուն, վոր յերոպական բուրժուալի հովեր է սունում: Ի հարկե այս բոլորը չեն փոխում ինդորի ելությունը—շահագործման յերևույթը,—սակայն տիպերի հոգեբանության գեղարվեստական ճշտության տեսակետից մեծ նշանակություն ունին:

Զիմզիմովի կողակից Փեփելը, տարիքով անհամապատասխան, չքավոր ընտանիքի զավակ, իր ամուսնու հարազատ արբանյակն է: Նույն պայմանագրական կեղծիքը նկատվում է և սրա մոտ: Սա յեղ գուրկ է «արխատկրատական» տրագի-

ցիայից. սակայն կնոջ հատուկ բնազդական հոտա-
ռութեամբ ավելի շուտ ե հարմարվում միջավայ-
րին, կապկում ե արխատոկրատական ձևերը, սա-
լոնների ետիկետը, լաքեյներ գործածելու յեղա-
նակը...: Կեղծիք, կեղծիք սկիզբից մինչև վերջ.
սակայն այդ կեղծիքը յերկրորդ բնութիւնն ե
դարձել «Փեփեխների» համար: Այդ իրական կեղ-
ծիքը, Սունդուկյանի տաղանդի շնորհիւ, դառ-
նում ե գեղարվեստական նշանակություն: Փեփեխը
քաղբենի (մեղչանական) կնոջ բոլոր հատկա-
նշական գծերը խտացնող, գերազանցորեն կեն-
դանի ե խոստուն մի տիպ ե:

*

Հիմա դառնանք պիեսի գլխավոր խնդրին, Իմ-
նական Իգեայի, ինչպես սիրում են ասել գրական
քննադատները: «Պեպոյի» կենտրոնական գաղա-
փարը տարբեր քննադատներ տարբեր կերպով են
բացատրում: Առանց այն ել մեր գրական քննա-
դատութիւնը շատ բիշ ե զբաղվել «Պեպոյով» —
գեթ մեզ ծանոթ չե վոչ մի կարևոր ուսումնա-
սիրութիւն, բացի հատ ու կտոր հոգիածներից
պարբերական մամուլում: Սակայն ե այնպես, ցարդ
«Պեպոյի» մասին հայտնված կարծիքները հաս-
տատում են, վոր այդ պիեսը մի գլուխ գործոց
ե, մեր գրականութեան գոհարներից մեկը: Այս
միահամուռ ընդունելութեան պատճառը «Պեպոյի»
գեղարվեստական անվիճելի արժեքն ե: Սակայն
գեղարվեստական արժեքը յերբեք անկախ չե Իգե-
յական արժեքից:

Մի քանի հին քննադատներ, ունենալով իգե-
նալիստական — անհատապաշտական տեսակետ,
Պեպոյին համարում են արդարութեան ե ճշմարտ-
ութեան գաղափարի հաղթանակի համար պայքա-
րող ախոյան: Նրա մեջ փնտրում են պատվասի-
րութեան, թասիբի ե ասպետականութեան մար-
մնացումը, — կարծես թե իրենց ընդունած «հավի-
տենական» ե «բացարձակ» գաղափարները թանձ-
րացել են նրա մեջ:

Գ. Լևոնյանի «Գեղարվեստ» հանդեսի №4-ում
(1911թ.) Վ. Տեր-Գևորգյանը, տալով «Պեպոյի» հա-
մառու վերլուծութիւնը, պիեսի հիմնական գաղա-
փարը գտնում ե Կեկելի «սրտի անբուժելի վեր-
քի» մեջ, ե այդ համարում ե Պեպոյի անհաշտ
պայքարի շարժառիթը: Դուրս ե գալիս, վոր Պե-
պոյն պատրաստ եր հաշտվելու Զիմզիմովի հետ,
յեթե միայն քրոջ սիրտն անբուժելի կերպով խոց-
ված չլիներ: Ըստ յերեմիայի այս բավական
խելքի մոտիկ ե, քանի վոր վերջին տեսարանում
Պեպոյն, պատասխանելով Զիմզիմովի հաշտու-
թեան առաջարկին, ասում ե — «Լավ, բարշինք,
բաս սրա հիտ (ցույց տալով Կեկելին) մի՞նչ իս
բարշում»: Ինձ թվում ե, վոր այստեղ չալիտի փրն-
տուել «Պեպոյի» հիմնական գաղափարը, այլ հիմ-
նական գաղափարի գլխավոր հենակետներից մե-
կը — շահագործման զոհերից մեկի կենդանի ապա-
ցույցը:

Վ. Տեր-Գևորգյանը կարծում ե նույնպես,
վոր իր գտած Իմնական գաղափարը պիեսի մեջ

Աղան վարձում ե մի մշակ. շալակին տալիս ե տասներկու փթանոց բերր և խաբում ե՝ ասելով, թե տունը շատ մոտ ե: Հսկա բեռան տակ կքած, քրտնաթոր մշակը, հետևում ե շքեղ հագնված հաստափոր աղային: Գնում են, գնում են ու չեն հասնում: Համբերում ե խեղճ մշակը, միամտորեն փայփայելով այն հույսը, թե աղան իրեն խղճալով խոստացված յերկու շահու փոխարեն գուցե մի աբասի վճարե: Վերջապես հասնում են աղայի աղարանքը. ծանր բեռան տակ՝ խեղճ մշակին յերկար ժամանակ դռան վրա սպասեցնելուց հետո՝ բաց են անում դարպասը: Պետք ե լինում բարձրանալ յերկար սանդուխներից. մշակը իր բաղդը անիծելով համակերպվում ե: Մտնում են շքեղազարդ դահլիճը. խեղճ մշակին ստիպում են պատերի տակով բալլել վոտքի ծայրերի վրա, վորպեսզի հատակի պարսկական թանգարժեք և մաքուր խալիչան չկեղտոտվի: Սակայն պատահում ե սոսկալին, — ուժասպառ մշակը, չգիմանալով բեռի ծանրության, նրա հետ միասին ամբողջ հասակով փռվում ե հատակի վրա, և խալիչան կեղտոտվում ե...: Աղմուկ և իրարանցում. չորս կողմից թափվում են աղախինները, լակեջները, սնակալեզները...: Աղան կատաղում ե. հալոյանքների մի տարափ ե թափում՝ մեջքը կոտրելու վտանգից հազիվ ազատված համբալի գլխին. խեղճը մի բան ել դեռ պարտ ե մնում: Վերջը՝ բարի մարգկանց միջնորդութամբ, անհիշատակ աղան համաձայնվում ե վճարել խոս-

տացած յերկու շահին, պայմանով վոր մշակը ծառաների հետ միասին թափ տա իր կեղտոտած խալիչան...

Միթե մոտավորապես նույնը չպատահեց Պեպոյի հետ Զիմզիմովի տանը: Նա չել գնացել եր իր իրավունքը պահանջելու, սակայն նրա հետ վարվեցին վորպես ամենահետին մուրացկանի, գողի և սրիկայի: Կարո՞ղ եր Պեպոն մոռանալ այդ և հաշտվել Զիմզիմովի հետ: Մի կողմ թողած անձնական վիրավորանքը՝ այստեղ հանդես ե դառնալ դատակարգային արհամարհանքը և ատելութունը: «Դուն մեր զոնաղը» — ասում ե Փեփելը Պեպոյին, արհամարհանքի, նույնիսկ զզվանքի բացարձակ արտահայտությամբ, խորապես շեշտելով նրանց բաժանող սոցիալական խոր անդունդը:

Պիեսի հիմնական գաղափարը, գուցե հակառակ հեղինակի աշխարհայացքի, դասակարգային խտրության, պաշքարի և Պեպոյի արդար վրիժառության մեջ պետք ե փնտել: Հսկա բեռան տակ կքած համբալի, կեղեքված աշխատավորի ցասումն ե, վոր պոռթկում ե Պեպոյի մեջ: Վերջինս «սովորական» մարդկանցից չե, այլ հերոս՝ վոր հանդգնում ե վոգորել աղաղակող անարդարության դեմ, պատռելով շահագործողի դիմակը և ցույց տալով արար աշխարհին նրա հրեշավոր դեմքը:

Հայացքներով չափավոր ազատական Գարբիել Սունդուկյանը, իր տաղանդի ստեղծագործական ուժի հազվագյուտ մի փայլատալման ընդունակ, ամբողջ ե սոցիալական խորագուն չարիքը

մատնանշող, «հանրամարդկային» արժեք ունեցող գեղարվեստական հոյակապ մի յերկ—«Պեպոն», և դրանով անմահացել ե հայ գրականության պատմության մեջ:

ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆ, ՐԱՖՖԻ, ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ

(Պ. Կ. Գ. Ե. Ե. Ե.)

Գաբրիել Սունդուկյանի ստեղծագործության արժեքը—վորպես հասարակական կշիռ ունեցող յերևույթ—կայանում ե նրանում, վոր նա կարողացել ե տալ իրականությունն ոբյեկտիվ գրամատիկական հայեցողությամբ: Նրա ռեալիզմն իր դարաշրջանի համար հայ գրականության մեջ խոշոր յերևույթ եր: Հանձինս Պեպոնների և Զիմզիմովիների հանդես են գալիս իրական կյանքով ապրող մարդիկ և վոչ գաղափարի սխեմաներ, այլ խոսքով խրտվիլակներ: Հեղինակը չե խոսողն իր անձանց միջոցով, հեղինակի «չես»-ը չե հուզվողը և բացականչողը: Սա գրամատիկական ստեղծագործության այն խոշոր նվաճումն ե, վոր մենք գտնում ենք բոլոր յերկրների մեծ տաղանդների մեջ, վորոնց հատկանիշն յեղել ե գրամատիկական և վոչ լիբիկական հայեցողությունը: Յեթե մի ըոպե Սունդուկյանը «Պեպոն» մեջ թույլ տար իր «չես»-ին գլուխ բարձրացնել՝ այդ տաղանդավոր յերկը կտապալվեր: Որինակի համար—տեսեք լինչքան միամիտ ե Պեպոն՝ Զիմզիմովի հետ իր պարտքի մասին խոսելիս, նա ասում ե նրան—«չիս ասում իմ գրուստն, ելի ինձ չիս»

հավատում»: Ահա ձեզ այն «սուրբ պարզամիտությունը», անաղարտ հոգով աշխատավորի խիղճը, վոր հուզում ե իր դրամատիկ խորությամբ: Գ. Սունդուկյանը չե խոսողը, ինտելիգենտ գրողը չե այստեղ իր լոգիկայի ուժը կիրառողը, կամ ցասումը պերճախոս բառերի հեղեղով արտահայտողը,—ինչպես Կարլ Մոորը (Շիլլերի «Ավագակներ» մեջ, կամ այլ ռոմանտիկ վողբերգությանց հերոսները),—այլ աշխատավոր դասի պարզամիտ մի ներկայացուցիչը, վորպես կոնկրետ պատկերը ոբյեկտիվ իրականության և վոչ աբստրակտ հայացում «սուբյեկտիվ» իրականության: (Վերջին բնագավառին պատկանում են Րաֆֆու հերոսներից շատերը:) Յեթե Սունդուկյանն իր տաղանդով հակված լիներ դեպի աբստրակտ հայացումը՝ «Պեպոն», դասակարգային շահերի հակամարտության այդ ցայտուն պատկերը, կդառնար «տենդենցիոզ» ե կեղծ մի յերկ:

Մենք հիշեցինք Րաֆֆուն, և յեթե համեմատենք Սունդուկյանի հետ կտեսնենք, վոր առաջինն իր գերազանց տաղանդով հանդերձ հեռու չե ոբյեկտիվ դրամատիկական հայեցողությունից. դրա համար նրան անվանում ենք ռոմանտիկ, նկատի ունենալով վոր ռեալիզմի հակառակ, ռոմանտիզմը մեծ չափով տողորված ե հեղինակի «չես»-ի գեղումով: Ռոմանտիկ արվեստագետը կարծես միշտ հակամետ ե դրսեվորել յերևույթների հարաբերական հատկանիշերը և վոչ նշանաբան: Այդ պատճառով չնայած ռոմանտիկների հակա պա-

Փոսին և վոգեւորության, յերեւակայության ուժին և արտահայտության եներգիւային, (այս բոլորը կա Րաֆֆու մեջ), նրանց ստեղծագործութիւնն արտահայտում է միմիայն մի եպոխայի, այն էլ նեղ հասկացողութեամբ, հոգեբանութիւնը: Րաֆֆու հերոսներն այժմ ունին գրեթե պատմական արժեք, նրանք արտահայտում են իրենց դարաշրջանի սպեցիֆիկ ձգտումներն և իդեալները. նրանք չեն կարող վոգեւորվել մեզ ժամանակակից բնթերցողին: Սունդուկյանի և այլ ունալիստների յերկերը, վորոնք գերազանցորեն հատկանշվում են իրենց որբեկեթիվ գրամասիգմով, կարող են համապատասխանել պատմական մեկից ավելի եպոխաների—ինչպես որինակ՝ Սոֆոկլեսի, Շեքսպիրի, Մոլիերի և այլոց յերկերը:

Ի՞նչ ենք հասկանում որբեկեթիվ գրամասիգմ ասելով: Այս տերմինները կարող են գիտական խստագույն վերլուծութեան չդիմանալ, սակայն և այնպես յերբ որբեկեթիվ գրամասիգմը հակադրում ենք սուբյեկեթիվ լիբիգմին, այս յերկու հասկացողութիւնները վորոշ չափով պայծառանում են: Որբեկեթիվ գրամասիգմը վերարտադրում է գեղարվեստական պատկերների միջոցով գերազանցորեն ինքնակա հատկանիշներ, այլ խոսքով իրերի և յերևույթների եյական հատկանիշները, ըստ թեւի: Կլասիկ ունալիգմը միշտ հակված է յեղել զեպի որբեկեթիվ գրամասիգմը, ինչպես եսքիլեսը, Շեքսպիրը, Մոլիերը. իսկ ումանտիգմը՝ զեպի սուբյեկեթիվ լիբիգմը, (Շիլլեր, Հյուգո, Շեկլի և այլն):

Շատ դժվար է այս յերկու ուղղութեանց միջև խիստ բաժանում կատարել և տալ ճիշտ սահմաններ, սակայն յեթե հետեւեք գրական ուղղութեանց եվոլյուցիային, զանազան դարաշրջաններում գերիշխող է յեղել այդ ուղղութիւններից մեկն ու մեկը, կամ հաճախ յերկուսը միասին:

Մի շարք եպիկ բանաստեղծների մեջ մենք նկատում ենք մի տեսակ խառնուրդ մեր մասնաշաժ հատկութեանց: Դրանք կանգնած են յերկուսի մեջտեղը: Որինակ, մեր գրականութեան մեջ Հովհ. Թումանյանն ունի թե որբեկեթիվ գրամասիգմ և թե սուբյեկեթիվ լիբիգմ, վորոնց խառնուրդը կարելի է անվանել հուզախառն եպիկ հացցողութեան, մինչդեռ Վահան Տերյանը գերազանցորեն տոգորված է սուբյեկեթիվ լիբիգմով: Արդ, յերբ Թումանյանին համեմատում ենք Րաֆֆու հետ, վորպիսի հատկանիշ ենք տալիս Րաֆֆուն: Այստեղ խնդիրը մի քիչ դժվար է: Րաֆֆին իր ստեղծագործութեան պրոցեսսի մեջ յերեւան է գալիս վորպես հանճարեղ եպիկ ումանտիկ, այս հասկացողութեան լայն առումով, սակայն նրա եպիկան Թումանյանի պես թանձրացեալ չէ, դրա համար Րաֆֆուն կարելի է համարել գեղարվեստական հաւաքեալ արժեքներ ստեղծագործող: Ավելի պարզ—Թումանյանի պոյեմների մեջ մենք տեսնում ենք հայ գլուղացուն այնպես ինչպես նա յեղել է իր պատմութեան բազմաթիվ եպոխաներում—նրա դարերի ավանդական բար-

քը, տրադիցիաները, լեգենդները, սիրոյ, կյանքի և մահվան մասին ունեցած ըմբռնումները մենք տեսնում ենք, մի խոսքով, հայ գյուղացու եյական հատկանիշը: Մինչդեռ Բաֆֆու հերոսները ծնունդ են միայն վորոշ եպոխայի, քաղաքական վորոշ պայմանների: Սրանով չենք ուզում բնավ ասել, վոր Թումանյանի հերոսներն յերևան են գալիս իրենց բացարձակ հատկանիշով: Մենք գիտենք վոր այդ բարբը, տրադիցիաները, աղաթը ծնունդ են տնտեսական վորոշ պայմանների, և վերջին հաշվով հաւաքեալաւ են: Սակայն Թումանյանը շոշափում է այնպիսի խնդիրներ, վորոնք համեմատական կերպով ավելի տեական են—որինակ մարդկային սերը—և անմիջական կերպով չեն պայմանավորվում քաղաքական կացութեամբ: Բաֆֆու մեջ գերիշխում է ազգային—ազատագրական իդեալը, վորի ծնունդը պետք է փնտռել գլխավորապես քաղաքական պայմանների և ինտելիգենտ փոքրամասնութեան ուղեղների մեջ:

Վերադառնանք Սունդուկյանին: Վոնքն է այն եյական հատկանիշը, վոր կարելի չէ մատնանշել նրա ստեղծագործութեան մեջ: Որինակ՝ վոնքն է շարժիչ զսպանակը «Պեպոյի» մեջ: Անկասկած տնտեսականը և դասակարգայինը, վերջինս ավելի ազոտ հասկացողութեամբ: Այդ տնտեսական զրսպանակը, արտահայտվելով բուրժուական սիստեմի անողորմ գոյութեան կռիվով, պատճառ է յեղել սոցիալական այն անհավասարութեան, վորն ունի դարերի պատմութիւնը: Նյական հատկանիշը նույն

է—դասակարգային անհավասարութիւնը—սոցիալական չարիքը, վորի մի ֆազը հանդես է գալիս «Պեպոյի» մեջ: Փոխվել են «մարդը մարդուն շահագործելու» ձևերը, սակայն եյականը—շահագործման յերեւոյթը—նույնն է մնացել և զուգորդվել է կենցաղական այլ նորմաների հետ: Սունդուկյանը կարողացել է նկատել սոցիալական այդ անարդարութեան եյական հատկանիշը և տվել է այն՝ որչեզիվ գրամատիկական պատկերացումով: Սունդուկյանը դասակարգային խրտութեան պրոբլեմը չի հասկանում այնպես ինչպես հասկանում են մարքսիստները և մյուս սոցիալիստները: Նա իր գաղափարներով իդեալիստ է և չափավոր ազատական, ունենալով մանր բուրժուական ինտելիգենցիային հատուկ ժողովրդագրական ձգտումներ, բարոյական ինչ ինչ նորսիրական ձգտումներ, բարոյական ինչ ինչ նորսիրական ձգտումներ: Այնուամենայնիվ, յեթե Սունդուկյանի տաղանդը չունենար որչեզիվ պատկերացման հատկանիշ՝ նա ընդունակ չեր լինի տալ այնպիսի գլուխ գործոց, ինչպիսին է «Պեպոն»: Այն պահուն, յերբ ծերունի հեղինակի տաղանդը կարծես ցամաքել էր, (ուղեղների մեջ կատարված «մոլեկյուլային պրոցեսին» վերաբերող մի խնդիր), և զրկվել էր որչեզիվ պատկերացման հատկանիշից, նրա պիեսները—որինակ «Սեր և Ազատութիւն»—զրկվում են գեղարվեստական արժեքից, բացառութեամբ մի քանի շտրիկների, վորովհետև հեղինակը գիտեւ է ունեցել իր լիբերալ գաղափարները քարոզելու, հե-

ռանալով որչեզիվ իրականության գրամատիկական հայեցողությունից և ընկնելով հրապարակախոսական իդեալական հնարավորությունների մեջ^{*)}։

^{*)} **Ծանոթություն:** Այս հոդվածի մեջ կիրառված սահմանները կարող են վիճելի լինել շատերի համար։ Ժամանակակից գրականության և արվեստի մեջ տերմինոլոգիայի և դետերմինացիայի այնպիսի խաչաթղեությունն է տիրում, վոր հաճախ դժվար է վճիտ գաղափար կազմել վորոշ հասկացողությունների և սահմանների մասին։ Խնորոշման այս ուրվագիծը մի փորձ է տվյալ հեղինակի արվեստի **գոմիեացիա** (գերիշխող կողմը) գտնելու։ Բացի այդ **գոմիեացիա**՝ վորեն հեղինակի ստեղծագործության մեջ կարող են լինել տարբեր **մոմենտներ**, վորոնք կարող են համապատասխանել արվեստի այս կամ այն ըմբռնման—Շեքսպիրի մեջ կարելի չե գտնել թե ումանտիզմի թե սիմվոլիզմի և թե եքսպրեսիոնիզմի սաղմերը։ Ներկա չերոպական գրականության և արվեստի մեջ կան բազմաթիվ ուղղություններ, ինչպես—surréalisme (գեր-ռեալիզմ), **հեռ-կառիցիզմ**, **հեռ-ռոմանթիզմ**, **եքսպրեսիոնիզմ** և այլն, վորոնց տարբերությունը հաճախ տարտամ ե և սոցիալական աստառն, ըստ յերևույթին, անորոշ.—մինչդեռ խոր վերլուծությունը յերևան կհանի մի քանի ելական հատկանիշներ, վորոնք համապատասխանում են գոյություն ունեցող սոցիալական փոխ-հարաբերության և դասակարգային հոգեբանության։

ՅԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑ

Հայ բանաստեղծական արվեստի զարգացման նուագույն ետալը

I

Բանաստեղծական արվեստը, ինչպես և մարդկային կուլտուրայի այլ բնագավառները կամ ճյուղերը, ունի իր պատմական բարեշրջումը կամ զարգացման պատմությունը։

Նորագույն հայ բանաստեղծական արվեստը լինելով վերջին, ժամանակից Փաղն այդ զարգացման, ունի նույնպես իր ձևի պատմությունը։

Յեղիշե Չարենցը, կարելի է ասել, ամբողջապես ընդգրկում է հայ բանաստեղծության նորագույն Փաղը, լինելով մեծագույն ողակը հնի և նորի միջև։ Այս տեսակետից հետաքրքիր է գրտնել այն կապը, վորը միացնում է Չարենցին «նախաշարենցյան» հայ բանաստեղծական արվեստին։

Նախահոկոսեմբերյան հայ պոեզիան մեծ մասամբ տողորված եր սիմվոլիզմով, ուներ կարկառուն վարպետներ, վորոնց կարելի չե բաժանել ձևի տեսակետից յերկու կատեգորիայի—**Վերհառնյացներ**՝ Սիամանթո, Վարուժան, և **Վերլեցյացներ**—

Տերյան և Մեծարենց: Արևելահայ սիմվոլիզմի վրա անժխտելի չե նույնպես ուես սիմվոլիստներ՝ Բրյուսովի, Բալմոնտի և ուրիշների ազդեցությունը:

Հայ սիմվոլիստները մեծ ծառայություն մատուցին բանաստեղծական արվեստին: Նրանք մշակեցին գրելու նոր ձև, վորոշ չափով լեզուն դարձրին «ինքնանպատակ»: Խնքնանպատակ բառը չպետք է վախեցնի—վերջի վերջո լեզուն միայն միջոց է, ինչպես գործիքներն և մեքենաները գործարանում, վորոնց կատարելագործության վրա հսկա աշխատանք է թափվում ամենավորակյալ բանվորների կողմից: Վահան Տերյանը այս ուղղությամբ կատարել է մեծ և անգնահատելի աշխատանք: Մեր նոր պոետները շատ բան են նրան պարտական:

Չեի տեսակետից Սիամանթոյի ազդեցությունը (Վերհաոնի և ուրիշների ձևը) հայ նորագույն սիմվոլիստների վրա նկատելի չեր: Վեհահռչյան ազատ վտանավորը, հուլյների և հոգու անսանձ թռիչքների համապատասխան, ընդվզում եր կարծես և ուզում եր դուրս թռչել իրեն կաշկանդող եջից: Դա մի ձև եր, վոր ժխտում եր «Արվեստ Գերթողականի» կանոնները: Տերյանը սակայն չընտրեց ազատ վոսանավորը. նա հավատարիմ մնաց Վերլենի և ուես սիմվոլիստների տրագիցիաներին: Նա աշխատեց բյուրեղացնել հայ բանաստեղծական լեզուն, զարգացնել ուրիշներ, հանգը, շեշտականությունը, ստեղծել հնչյունա-

կան—լերաժշտական եֆֆեկտներ և գործածել նոր և բազմազան չափեր վոշ տարերային ինտուիցիայով, այլ խորապես ուսումնասիրելով տաղաչափության արվեստը: Նրա բառամթերքը մնաց ժառանգություն նոր սերնդին. ինչպես—ուրու, մութ, նալիրի, կիզել, նիշված, գազել, կարուսել և այլն բազմաթիվ բառեր, վորոնք այժմ սովորական են, մինչդեռ Տերյանից առաջ գրեթե նրանց վոշ վոր չեր գործածում:

Անկասկած սկզբում Չարենցը չերգել է Տերյանի և այլ սիմվոլիստների հետևողությամբ. դա նախահոկտեմբերյան անել թախիծի և տրտմության շրջանն եր: Հաճախ «սովորական» ընթերցողի համար դժվար եր զանազանել Չարենցը Տերյանից նույնիսկ Արմենուհի Տիգրանյանից կամ Վարսենիկ Աղասյանից, նրանց մոտիվների և ձևերի գրեթե նույնության պատճառով: Սակայն վորպիսի հեղաշրջում մենք նկատում ենք Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից հետո Չարենցի մեջ: Այդ հեղաշրջումը չարտահայտվեց ֆուտուրիզմով (մի ուղղություն վոր դեռ հեղափոխությունից առաջ նկատվել եր ուեսական գրականության մեջ և չգիտենք բարեբաղդաբար թե դժբախտաբար արձագանք չեր գտել հայ բանաստեղծների մոտ, չեթե չհաշվենք Կարա-Դերվիշի տոնավաճառային ճամարտակությունները): Հեղափոխության պաֆոսն իր հետ բերավ բանաստեղծության մեջ յուրատեսակ ուժանտիզմ, վորը բոլորովին նման չե 19-րդ դարու սկզբի

բուրժուական ումանտիզմին և չպետք է շփոթել
նրա հետ—ումանտիզմ տերմինը գործ ենք ածուծ
նրանից ավելի հարմարը չունենալու պատճառով:

Հետաքրքիր կլինի զուգադրել յերկու կառու-
ներ գրեթե նույն չափով, ութմով, արտաքին
ձևով գրված, մեկը Տերյանից (նախահոկտեմբեր-
յան) մյուսը Չարենցից (յետահոկտեմբերյան)—

(Տերյան)

Յես լալիս եյի,
Բաց ոտարի պես եյի ունկընդրում
Ինքս իմ հոգուն, ինքս իմ լացին
Ու մութ եր շուրջս և խավար անհուն—
Իմ խաբված սրտում մթամած գիշեր,
Յեվ պաղ և ծանր, ծանր վորպես քար
Յեվ տաղտկությամբ լի և անվերջ յերկար
Անծիր ու անհուն—
Ու վոչ մի հեռվում լույս չեյի փնտռում...
Յեվ համբ եր ընդմիշտ աշխարհն ինձ համար—
Յեվ ոտար և մութ,—
Յես ընկած եյի անգոր ու մալոր
Յեվ հավետ մենակ և անդարձ մենակ...

(Չարենց)

Յերգում ե հոգիս—հրեղեն, հնչում,
Դիտեմ աչտորվա իմ յերգի առաջ—
Իմ հոգու կարմիր կայծերի հանգեպ—
Ռադիո-կայան ե ամեն մի հոգի
Ուր ել նա լինի,

Ամեն մի հոգի, վոր ապրում ե, կա
Յեվ կրում ե իր թևերի վրա
Նույն խորհուրդը մեծ, խորհուրդը հսկա
Որերի այս վառ,
Այս վառ որերի խորհուրդը պայծառ
Ամեն մի հոգի,
Վոր իր յերկաթե թևերով այսոր
Ջնգում ե շաչում
Յեվ փնտռում ե նոր հանգիստ ու որոր
Միլիոն թևերի ըմբոստ շառաչում...

Վերլուծության հաղիվ թե կարել է լինի—
հակադրությունը պարզ ե: Հեղափոխության հզոր
թափը ազատագրել ե Չարենցին մեկողիական
թախիծի անել ցանցից, մռայլ ու գունատ ա-
ռորիացից, վորին նա արձագանքել եր նման տո-
ղերով—

Բաց շուրջս այնպես գունատ եր, տկար,—
Խոսքեր չկային ու արև չկար...

Սակայն Չարենցը արվեստի տեսակետից
մի խոշոր քաջ առաջ գնաց, Վերլեն-Տերյանից
դեպի Վերհառնը և այլ ազա-վոսաճավորի վար-
պետները: Բաց մինչ այդ ձևի տեսակետից նա
տվավ մի սինթեզ,—հանձինս «Ամբոխները Խե-
լագարվածի», հայկական տաղաչափությամբ յեր-
գեց պրոլետարական հեղափոխությունը: Այստեղ
մենք հարկ ենք համարում զգուշացնել ընթերցո-
ղին, վոր առավելապես մենք այս ուսումնասիրու-
թյան մեջ զբաղվելու չենք արվեստի և ձևական

խնդիրներով: Մեր թեման Չարենցի արվեստն է,
կամ ավելի շուտ՝ արվեստի ձևական կողմը, այս-
պես ասած Ֆորմա:

II.

«ԱՄՔՈՒՆԵՐԸ ԽԵԼԱԳԱՐՎԱԾ»

յեվ

«ՅԵՐԵՔ ՌԱԴԻՈ ՊՈԵՄ»:

«Ամբոխները խելագարված» պոեմը, հենց
իր բովանդակությամբ պայմանավորվելով, կլա-
սիկ տաղաչափությամբ և կանոնավոր հանգերով
հանդերձ՝ յերևան է բերում ուժեղ դինամիկա,
եպիկական հիպերբոլներ և ճոխ պատկերներ
ինչպես, —

...Լուսարացին յերբ կարմրածուփ հորիզոնում
հրաշուշան
կարմիր վառվեց արևը հուր, վորպես կովի
աղբանշան,
Յերբ բռնկվեց արևելքում արևը նոր լույսով
վառված,
Դուրս նետվեցին կայարանից ամբոխները
խելագարված...

կամ՝

Յեթե ուղեն—արևներին նոր տեմպ կտան
ու նոր ուղի...

Սակայն ձևի ընդունված տրադիցիան և կլա-
սիկ հանգերը մոնոտոն են դարձնում պոեմը:

Այս պոեմից հետո գրված և մեծ հաջողու-
թյուն գտած «Յերբ Ռադիո Պոեմը» ձևի կողմից
թերուհի է դեպի ազատ վտանգավորը: Այստեղ
բանաստեղծը կատարել է վորոշ հեղաշրջում,
սակայն վոչ արմատական. նա հաճախ կիսել է
տողերն առանց խանգարելու ռիթմը և դրանով
խուսափել է նախորդ պոեմի մեջ նկատված մի-
որինակությունից: Բացի դրանից, հանգը թող-
նված է զրեթե պատահականություն, առանց
կլասիկ որինապահություն, խառն աստիճանա-
րի հետ:

Այս պոեմների մեջ մենք նկատում ենք թափի
վորոշ սանձազերծում, թռիչքի ազատագրումը:
Այս յերկու հանգամանքները, վորոնք խորապես
կապ ունին պոեմների բովանդակության հետ,
թույլ են տալիս բանաստեղծին կատարել ուժի
հրաշքեր, ինչպես ասլետները ցիրկում: Այս վո-
ճական ուժի հրաշքները ստանում են դինամիկ
զարգացումն պոեմների անկաշկանդ ձևի մեջ:

Փողփողում է վառ արևի առաջ
Մեր կամքը հիմա, վորպես վիթխարի
Մի կարմիր դրոշ,
Վորի արնագույն, կարմրավառ փայլից
Հնավանդ, զազիր քաղաքները քար
Ցուլերի նման վիթխարահսկա,
Վախից խելագար,
Կանգնում են յետին վոտքերի վրա,
Փորում են հողը վոտքերի տակի
Ու սարսափահար

Իրենց վայրենի վախն են մոռնում
Աշխարհովը մեկ,
Վախը վայրենի, վոր հնչում է մեր
Բոլոր սրտերում, վորպես հաղթության
ու փառքի մի լերդ:

«Ռազիո պոեմները» կազմում են անցման
ողակը հին ու նոր ձևի միջև, նոր ձևը լինելով
լեֆո—ֆուտուրիստական թեքումը, վորի մասին
հետո կխոսենք:

Զնաչած վոր այս պոեմները (վոչ եպիկական)
«մարգարեական» ուժեղ ու ցնցող խոսքեր են
շարաված բոլորին, բոլորին, ձգտելով դեպի մաս-
սայական տարածականությունը, այնուամենայ-
նիվ կրում են իրենց վրա ֆուտուրիստական
մեծախոսության հետքերը, սուբյեկտիվ—անհա-
տապաշտ տարրը: Բանաստեղծն ինքն իրեն անվա-
նում է «նալիբի հսկա պոետ», «անհուն պոետ»
յևայն: Միայն վերջին պոեմը դառնում է ավելի
տարածական, իր ընդհանուր շրջագծով՝ մասսա-
յական:

Ինչպես ասացինք, ձևի տեսակետից «Ռազիո
Պոեմները» համարիս պատկանում են «հին»։ չափն
անխախտ է, սակայն հատվելով խուսափել է մո-
նոտոն լինելուց: Այս ձևը մասամբ գործ են ածել
Թումանյանը և Տերչանը («Հին որհնություն», և
«Հատված»)։ Սակայն Չարենցի մոտ այս ձևը
միանալով հեղափոխական բովանդակության հետ
կարծես բոլորովին կերպարանափոխվում է. ըզ-
րում ես ինչ վոր բան այդ պոեմների ձևի մեջ

նոր է ու հզոր, նոր վոճ, հեղափոխական ստիլ
ստեղծելու ձգտումը: Այդ պոեմները կարգալիս
հիշում եք Ուրիթմենին և Վեռնաունին, վոճը բար-
ձրը է, բայց բարեբաղդաբար վոչ կեղծ, ինչ վոր
բացադրվում է բանաստեղծի տաղանդով, վորն
ազատում է նրան շաբլոնից և ցուցադրում է
ներքին ուժեղ հույզի ինքնատիպ մարմնավորումը:

III

„Ա Մ Ե Ն Ա Պ Ո Ե Մ“

Հանրածանոթ «Ամենապոեմը» հայ պոեզիայի
մեջ իր արտաքին ձևով նորություն է. նրա խուզ-
ված չափը, կոտորակված տողերը կարող են
խրտչեցնել «շարքային» ընթերցողին, վորը՝ չկա-
րողանալով հետևել վոտանավորի ներքին ռիթ-
մականության, կարդում է կից-կոտուր ֆուզներ
և ստանում վոչ բացասեղծական օպավորություն:
Անշուշտ չպետք է մեղադրել նման ընթերցող-
ներին, վորոնք ցանկանում են ստանալ լրացած
զգացություններ, քանի վոր եքսպերիմենտալ
զգացություններ, քանի վոր եքսպերիմենտալ
հոգեբանությունն ապացուցում է, վոր անհամա-
չափ և անհավասար քանակություններ և տալա-
վորություններ ըմբռնելու համար հարկավոր է
մեծ եներգիայի ծախսում: Սակայն ուշագիր ըն-
թերցումը, պահելով չափի հաջորդականությունը՝
ցույց կտա, վոր ըստ լերևույթին անկապ ու կից-
կոտուր տողերն ունին ներքին ամուր ռիթմիկա:

Պոեմի արտաքին այս ձևը բացասում է վոտ-
ների և տողերի դասավորության կլասիկ որի-

նապահութիւնը, բայց չերբեք չի խախտում բնական չափի որիննապահութիւնը: Բանաստեղծը, ցանկանալով հետեւել ֆուտուրիստներին, փորձել է կոստել ուրիշմը բռնազբոսիկ կերպով, և չի հաջողել, ինչպէս վոր չի կարելի ստիպել սրտին, վոր այլ կերպ բաբախե: Այժմ ասպացուցելու համար վոր ուրիշմի խախտում չկա, կարելի չէ միացնել կոտորակված տողերը և ամբողջական սրտի փոփոխութիւնը, լիովին համաձայն դասական տաղաչափության:

Վերջները ութ կոտորակված տողեր և կազմները չորս տողանի կանոնավոր յերկանդամ տողերից բաղկացած տուն.—

Դարերի / մշուշից չկած,
Ձեռքին / հնամշա մի նետ—
Դարերի / մշուշի վրա
Գրում եր / վեց վերայիթ:

Ուրիշ որիննալ—ութ տողը վերածված չորս յեռանդամ տողերի:

Դալիս եր / Բերլինից / Փարիզից,
Դալիս եր / մոսկովից / դեղին,
Անցնում եր / Նայիբի / վրայից,
Բռնել եր / Բաղդադի / ուղին:

Չափերը—ամֆիբրար, անապետ և յամբ, հանգերը՝ աբաբ:

Մի վերջին պերճախոս որիննալ ևս: Վերջները 22 կոտորակված տողեր և վերածենք յեն-

թաղրական կանոնավոր ստրոֆի, կտախանք Էբրուսական չափով հավասար տողեր, կանոնավոր հինգվանկանի անդամներով:

Յեվ աչապես չեկան / չեկան դեմ դեմի,
Բանակներ բազում / և բազմամիլիոն,
Յեկան Բաղդադից / Բերլին, Պերեմիշ,
Բերլինից—Կալե / Դուվր, Վերդեն, Լիոն...
Աշխարհից—աշխարհ, / ծովից—ծով չեկան,
Նիւ-Յորքից—Պեքին / Ուրալից—Միլան...

Մենք հատկապես հրաժարվեցինք մեջ բերելուց բնագիրը իր որիզինալ ձևով—վախենալով վոր դա կգրավեր մի ամբողջ եջ—թողնելով ընթերցողին անձամբ ստուգել բնագիրը:

IV.

ՅԵՂԻՇԵ ԶԱՐԵՆՑ ՅԵՎ ՖՈԻՏՈՒՐԻՉՍԸ*)

«Ամենապոեմի» արտաքին ձևի նմանութիւնը Մայակովսկու և ֆուտուրիստների գործ դրած ձևի հետ յերևութական ե: «Ամենապոեմի» մեջ Չաբենցը բնավ ֆուտուրիստ չէ, բառախաղությամբ և կալամբուրներով չի զբաղվում և չի խորտակում տաղաչափական տրագիցիաները: Նա պատ-

*) Ծանոթ. Ինչ վերաբերում և ֆուտուրիստների առաջ բերած գրական-գեղարվեստական շարժման սոցիալ-դասակարգային աստատին, վորի մասին շատ է խոսվել թե Խորհ. Ռուսաստանում և թե մեզ մոտ, հարկ ենք համարում մեջ բերել մարքսիստ քննադատ Գ. Գորբաչովի կարծիքը, վորն ասում է—«Ֆուտուրիստ-

մում ե, բառ չի կերտում. «բառը» նրա համար ինքնանպատակ չէ—ճիշտ ե վորոշ ֆոնետիկ «պրիյոմներ» կիրառում ե, ինչպես—

Խաղաղ—խաղող—քաղաք

ինչ վոր շատ հեշտությամբ կարելի չե ըմբռնել վորպես—խաղողի խաղաղ քաղաք—Յերևանի ճիշտ բնորոշումը, իդեալական վոչ հնչյունական պատկերով:

Ելխենբաումը ասում ե, վոր սկզբնական շրջանի ֆուտուրիստները ցանկանում ելին ապշեցուցիչ տպավորություն գործել անմիտ բառակերտությամբ, կոպիտ մետաֆորներով և բոլոր տեսակի հեղինակությանց վրա գրոհ տալով: Կասկած չկա վոր Չարենցը վորոշ չափով տար-

ները չեն իդեալականացրել մանր բուրժուական կենցաղը. վորպես անկասկած ինտելիգենտներ՝ չեն չեղել ներկայացուցիչները վորոշ տնտեսական բազա ունեցող շահագործված դասակարգերից մեկնու մեկի, վոչ պրոլետարիատի, վոչ գյուղացիության, վոչ էլ քաղաքային տնտեսությամբ զբաղվող մանր բուրժուազիայի: Ուրեմն, նշանակում ե նրանք խոսում են միայն իրենց անունից, քաղաքային ինտելիգենցիայի անունից, չունենալով փոքր ի շատե ապահովված դրոթյուն բուրժուական աշխարհում, ոտար նրա արտադրական սխտեմին, չարացած անճար լլումպեն-ինտելիգենտների: Նրանք գնացին ընդվզման և բացասման ճանապարհով, և դարձան «հեղափոխական խոսքի ֆանատիկներ» կամ «բառի հեղափոխականներ»: „Очерки современной русской литературы“ Георгий Горбачев, Госиздат, Москва 1925 г, էջ 134. 135:

վել ե այդ մոդալով, բայց չի զոհել իդեան ձեվական տարրին:

Չարենցը նմանվում ե Մայակովսկուն այն չափով ինչ չափով նրա նման չերգել ե սոցիալական—հեղափոխական մոտիվներ, հաճախ նույն թեմաներ ընտրելով, հիշել ե գնդապետ Գալիֆեյին, Վիլսոնին ևայլն:

Մայակովսկու ձեն ազդել ե Չարենցի վրա. չերբեմն այնքան խորն ե թվում այդ ազդեցությունը, վոր մեկին կարդալով հիշում ես մյուսին. հաճախ հանդիպում ես գրեթե նման արտահայտությունների, ինչպես՝ ГНИЕТ ЗЕМЛЯ*) «աշխարհը նեխած մի դիակ»: Սակայն խորքում այս չերկու պոետները տեմպերամենտով իրարուց շատ տարբեր են. նրանց միացնողը հին արվեստին նորը հակադրելու ձգտումն ե—հաղթահարելու հին պոեզիական մելոդիան, մաքսիմալ չափով վոտանալովորը մոտեցնելու խոսակցական և հոետորական լեզվին—ինչպես ասում ե Գ. Գորբաչովը: Չարենցը, համակրելով բանաստեղծական արվեստի մեջ ֆուտուրիստների կատարած հեղաշրջման, նմանվել ե նրանց, սակայն մեր գրական միջավայրը թելադրել ե մեղմացուցիչ նախազգուշացում գրական այդ աճախի սակաւ տենդենցների դեմ: Հայ պոետները ոգտվեցին միայն ֆուտուրիզմի նոր և մեղմացած, «տպագրու-

*) Գանոբ. Մայակովսկու „Война и Мир“: Չարենցի «Ամենապոեմ»:

թյունից» Մենք չենք ունեցել խիբրեիկոզների,
համենակու, հրուշոնիսների նման ազատ բառա-
կերտողներ, վորոնք նման տողեր հորինեցին, ինչ-
պես—

„О, рассмейтесь, смеючи!“

О, засмейтесь, смеючи!

Что смеются смехами, что смеяшкуют
смеяльно,

О, засмейтесь усмеяльно

О, рассмейся надсмеяльно, смех усмейных
смеячей!

О, несмейся рассмеяльно, смех надсмеяных
смеячей!

(Хлебников).

Այս տողերը հայտնի չեն ռուս. նորագույն
պոեզիայի մեջ. նույն Գորբաչովը ասում է, վոր
նույնիսկ ամենադժվարահաճ քննադատները հա-
մարում են հետաքրքիր նվաճում:

Զարենցին պարփակել մի հատուկ շերտի
մեջ չի կարելի. նա հիշեցնում է և՛ ֆուտուրիստ-
ներին և՛ Թումանյանին և՛ իմաժինիստներին:

* *
*

Այժմ մի քանի խոսք ֆուտուրիզմին ավելի
մոտ թվացող «Պոեզոգուսնայի» և «Ռոմանս Ան-
սերի» մասին: Այս չերկու պոեմներն իրենց ձևով
դարձ են դեպի նախահոկտեմբերյան Մայակովսկու
ֆուտուրիզմը: Հայ պոեզիայի համար սա չափա-
աժ մի ընդվզում եր արվեստի բոլոր տրագի-

ցիաների դեմ—կոպիտ մետաֆորներ, արտաոց
հրպերբոլներ, իմաժինիզմ, —այն բոլոր «մոդեռ-
նիստական» արսենալը, վորով ֆուտուրիստները
ռմբակոծում էին հիս արվեստը, նրա սիմվոլիստ-
ական միատիցիզմը և նրբին հույզեր մարմնավորող
չերաժշտականությունը: Անկասկած, այս չերկու
պոեմների մեջ ձևական նվաճումներ կան: Ինչ-
պես վոր Մայակովսկին հաղթահարեց ռուս բա-
նաստեղծության մեղոդիական սիմվոլիզմը՝ նույնը
մասամբ կատարեց Զարենցը հայ պոեզիայի մեջ:
Զենք խոսում այդ պոեմների հասարակական ար-
ժեքի մասին, վորը կարող են վիճելի կամ բա-
ցասական համարել, սակայն մեզ թվում է, վոր
արվեստի ասպարեզում նրանք վորոշ չափով ըզ-
գաստացնող մտրակի ազդեցություն գործեցին:
Հայ պոեզիայի եվոլյուցիայի համար այդ պոեմ-
ների չերևան դալը անհրաժեշտություն էր: Հատ-
կանշականն այն է, վոր Զարենցը չի չերգել հե-
ղափոխությունը ֆուտուրիստական ֆորմալով,
(ամենապոեմի ֆուտուրիստական ձևը չերևու-
թական է). հայ պոեզիայի մեջ ֆուտուրիզմը
չերևան չեկավ ՆեՊ-ի շրջանում, այն ել վոչ վոր-
պես կազմակերպված ուղղություն կամ դպրոց:
Զարենցից հետո՝ ֆուտուրիստական ձևական նը-
վաճումներից ոգավեցին հայ պոլոետ—պոետներ՝
Ա. Վշտունի, Ն. Զարյան ևայն, ինչպես Բեդի-
մենսկին խորհ. Ռուսաստանում: Յեղիշե Զարենցի
փորձերը՝ ֆուտուրիզմը պատվաստելու մեր իրա-
կանություն՝ ֆիասիկո կրեցին:

V.

„ԱՍՊԵՏԱԿԱՆ“

(Նեո-ոռմաթիզմ)

«Պոեզոգոլունայի» և «Ռոմանոս Անսերի» մեջ Չարենցը ապրել է ստեղծագործական կրիզիս, անխուսափելի մի բեկում, նոր ձևեր վորոնելու ընթացքում։ Այդ պրոցեսի արդյունքն է «Ասպետականը»։—Ի՞նչպիսի արդյունք է նեո-ոռմանտիկ «Ասպետական»-ը ֆուտուրիստական «Պոեզոգոլունայի» կամ «Ռոմանոս Անսերի»։ Հենց հարցը դրանումն է։ Նեղ գոգմատիկայի «ակնոցներով» չի կարելի վճռել այդ խնդիրը։ Փաստն այն է վոր Չարենցը այդ շրջանում ապրում էր մի յերկունք, նրա մեջ կատարվում էր ստեղծագործական խմորում։ Բանաստեղծը հրաժարվելով «հին» ձևերից չէր գտնում «նորը», նրա մեջ կատարվում էր, այսպես ասած, նոր ձև գտնելու «տրագեդիա»։ Փոխվել է շրջապատը, նոր կենցաղի հիմքերն են դրվում, նոր բովանդակությունը պահանջում է նոր ճարտար, շարունակ սպանիչ է։

Նման վորոնումների մեջ հանճարն անպատկառու է մոլորվել, վորովհետև անհասանելի է նաև վոր նվիրագործում են նոր ձևը, նոր ստիլը—դասերունդների դործ է.—չենք ասում ստեղծել, այլ նվիրագործել, վորովհետև վերջիվերջո անհասանելի են ստեղծողները, այնուամենայնիվ

ստիլը հասարակական յերևութ է, իսկ դասակարգերի բաժանված հասարակության մեջ՝ դասակարգային։

Գիշ առաջ հիշեցինք «Ասպետական» ոսպսոգիա անվանված պոեմ-բալլադը, և հարցրինք թե վորպիսի ստեղծագործական ճգնաժամի արդյունք է։ Արդարև, կարդալով այդ «միջնադարյան» ձևի բալլադը կարելի չէ դարմանալ, վոր մեր որերում՝ պոետը սիրտ է արել դառնալ խաչակրաց ժամանակի մի տրուբադուր, և յերգել «մահացու հարվածը իր տեղի»։ Սակայն չեթե ընդունենք վերոհիշյալ յենթադրությունը բանաստեղծի ապրած «տրագեդիայի» մասին՝ ապա կարող ենք յեղրակացնել, վոր այդ «տրագեդիան» արտահայտվեց «Ասպետական»-ով, կրելով մի տեսակ սուբլիմացիա (վսեմացում)։ Սա կարող ենք համարել յուրատեսակ ռեակցիա (հոգեբանական տերմինի առումով) բանաստեղծի ստեղծագործական պրոցեսի մեջ, վորն արտահայտվեց հոգեբանական կոնտրաստով,— խաչակիր ասպետը յերևան յեկավ Հոկտեմբերյան հեղափոխության քաղաքացիական կռիվներին մասնակցած կարմիր պոետի մեջ։ Այնուամենայնիվ, «Ասպետականը» արվեստի տեսակետից խոշոր նվաճում է, ունի ներքին գեղարվեստական միություն, եպիտետներն ու մետաֆորները նոր են և հաճախ անակնկալ։ Սակայն նկատվում է ինչ վոր ներվալին անհանգստություն, վորը հասնում է մինչև «փշաքաղությունը»։ Այս հանգամանքը կարելի

յե բացադրել պոեմի գերազանցորեն սուբյեկտիվ բնույթով, հեղինակի սեփական սուր զգայուն-
թյանց և եմոցիաների բուռն զեղումով, կրքի
սարսուղին և արտառուց սուրբիմացիայով, վորին
ընդունակ ե միայն նեո-ռոմանտիզմը վորպես գե-
կագեցսի անմիջական հաջորդը կամ ուղեկիցը...

«Ասպետականի» արվեստը մենք համարե-
ցինք նեո-ռոմանտիկական և մեզ թվում ե վոր
իրավունք ունենք: Ռոմանտիկներն նույնպես հա-
սան մինչև միջին դարը, զղջակները, և գոթա-
կան վոճը (Վիկտոր Հյուգոյի «Նոտր-Դամը»): Տար-
բերությունն այն, ե վոր Չարենցի նեո-ռոման-
տիզմը ավելի ջգային ե, սիմվոլիզմի արդյունք,
այլ խոսքով ժամանակակից կապիտալիստական
ներվային կենցաղի արդասիքը, մինչդեռ ռոման-
տիզմը արդյունք եր կամ հակազդեցությունը
անդորր կյանքից մի խոստաբարտ տրագիկաների:
Վիկտոր Հյուգոյի ռոմանտիզմը չերբեք հասավ
խոսքերի ջղաձգումների, պարտված խաչակիր-
տրուբադուրի սեվ ամոթի: Կերջին բառերը «Աս-
պետականի»-ից են:

Յեա հիմա հոգնած մի տրուբադուր,
Որերի անգույն ճամբերին,
Յերգում եմ հարվածը հառու
Մահացու հարվածը իմ տեղի:

Յերգում եմ կարոտն իմ արթուն,
Յերգում եմ ամոթն այն սե,
Վոր կարող ե դարձնել մարդուն
Գիտնահար սովեր մի նսեմ:

Ել չենք ասում, վոր այդ կարոտն ընդունակ
ե չեղել վոչ միայն «գեոնահար մի սովեր» դար-
ձնելու մարդուն, այլ և հավասարեցնելու մի իմաս-
տուն կենդանու, վորի անունը չգիտես ինչու
նշավակության սիմվոլ ե դարձել: Այդ իմաստուն
կենդանին շունն ե— փնտրել «Ասպետականի»-ի մեջ:

«Ասպետականի»-ի արտաքին ձևը համապա-
տասխանում ե բովանդակության: Գրված ե ութ-
տողանի կանոնավոր ստրոֆներով. ըստ երևույ-
թին պահված են «Արվեստ Փերթոդականի» որենք-
ները, միակ տարբերությունն անհավասար չա-
փերն են և աստիճանները, վորոնք, իրավ վոր,
պոեմի չերաժշտականությունը դարձնում են
«ռապսոդիական», անհանգիստ հոգու և ներվային
տրամադրություն արտահայտություն—

Հոգնած ու թուլ | մի խաչակիր
Յեա մի որ | այն զղջակը մտն,
Ասպետի | լաթեր եր հագիս,
Չրահներս | ժանգոտ ու թնց:

Յեա դառնում | ելի սուրբ | քաղաքից
Յեվ սրտիս | թաղուհուն նվեր,
Յեա տանում | ելի ցա՛վը վերքիս
Ու կարոտս | բարձր ու վեհ:

Այս ստրոֆի չափերը գլխավորաբար չամբ են
և անապատ, անդամները վանկերով անհավասար
են, բայց շեշտված են միշտ անդամի վերջին վան-
կի վրա, այս պարագան վորոշ չափավ պահպա-
նում ե սիթմի կանոնավոր բախման տպավորու-
թյունը և վոտանավորը դարձնում ե սիմվոլիկ

յերաժշտական, վորը կարող ենք ասել նորութիւն ե հայ բանաստեղծական արվեստի մեջ: Չափի այս զգացումը, ավելի բազմազան և եփփեկտավոր, յերեւման ե գալիս «Ստամբուլ»-ի մեջ:

Չարենցը, 1922 թվին, «Նորք»-ում տպած ունի մի բանաստեղծութիւն՝ «Քամի» խորագրով, գրված ամբողջապես վերհարնի հետևողութեամբ և Սիւսանթոյի ստիլով. հատկանշական են այդ բանաստեղծութեան հետեւյալ տողերը, «ալեքսանդրյան» չափով, վեցվանկանի ցեղութիւնով, հատուկ ֆրանսիական տաղաչափութիւն—

Ո, գթացեք հիմա / այս ծառերին հիւանդ,

Ո, գթացեք այս սև / հոգեարքի ժամին...

Այս պոեմի մեջ հանդիպում ենք եղբար Պոյի «Ազուլը» հիշեցնող հետևյալ բառերին, վորոնք արտասանվում են, ազուլի փոխարեն, քամու կողմից—

Յերբեք...

Յերբեք...

Յերբեք...

Մուսլ, հուսահատական այս ճիշերը մեր կարծիքով ավելի ձևական նշանակութիւն ունին, վորպես պատրաստի սիմվոլներ—արտահայտութեան ուժը սաստակացնելու եքսպրեսիոնիստական պրիոմ...:

Ձեի վորպիսի բազմազանութիւն...

Չարենցի յուրահատուկ տաղանդն իր ստեղծագործական ուժեղ թափի հետ միասին ոժտված

ե բանաստեղծական արվեստի բոլոր հնարավոր անցյալ և ներկա ձևերը բաղադրելու կարողութեամբ: Նա փորձել ե բոլոր մեծ վարպետների ձևերը, հարմարեցրել ե իր տեմպերամենտին, և կերտել ե հաջողված կտորներ: Այս յերևույթը չափազանց նշանակալից ե մեր բանաստեղծական արվեստի զարգացման պատմութեան մեջ. վոչ մեկը մեր բանաստեղծներից ընդունակ չի յեղել յերգելու այդքան բազմազան ձևերով, վոչ թումանյանը, վոչ Իսահակյան, վոչ ել Տերյանը:

Դժվար ե մի խոսքով բնորոշել Չարենցի արվեստը վորպես ամբողջութիւն, գտնել նրա ստիլի հիմնական մոմենտը և անվանել միանգամից սիմվոլիստ, ռոմանտիկ, իմպրեսիոնիստ, եքսպրեսիոնիստ կամ ֆուտուրիստ: Սակայն և այնպես այդ արվեստը անբնորոշելի չե, ավելի ժամանակ և ավելի մանրակրկիտ ուսումնասիրութիւն կարող են յերևան բերել այդ հիմնական մոմենտը,—մնաց վոր, Չարենցը դեռ ապրում ե ձևեր վորոնեւու շրջանը, նրա ստեղծագործական ճգնաժամը դեռ չի վերջացել:

VI.

„U S U P N L“

«Անպետական»-ից հետո ձեի տեսակետից նույնպես խոշոր նվաճում ե «Ստամբուլ»: Այստեղ ուրիշիկան ավելի բազմազան ե, սիցկոպայիսթ*) յերաժշտականութիւնը, ալլիտերացիան, աս-

*) Պետք ե ասել, վոր չափական այս ձևը բարդ

սոնանսը հասած են կատարելության: Աչքի չե
զարնում չափի որիզինալությունը, ամֆիբրաքով
և անապետով խառն—

Բայց հանգիստ են դուրսը, դռներ
հանգնած ե վոստիկանը հլո՛ւ,
Ղրկել ե Մուստաֆան Քեմալը,
Եֆենդո՛ւ հանգիստը հսկելո՛ւ:

Վանկերը հավասար թվով են, սակայն շեշտերի
հաջորդականությունը անկանոն ե, բացի վերջին
վտաներից, վորոնք զույգ արական և իգական
հանգերով, շեշտով ու չափով զուգադիպում են:

Հաջող աստոնանաներով և ութմով աչքի չեն
ընկնում հետևյալ տողերը—

Մի հնդիկ / կառնե պալտոդ,
Մի խափշիկ / գլխարկդ, թե կուզես
Կմտնես: / Յերկնային մի հոտ
Զմայված / հոգիդ կը հուզես:

Ռիթմի որիզինալությունը կայանում ե նրա-
նում, վոր վանկերի թվով անհավասար անդամ-
ները, իրենց վերջին վանկի վրա շեշտվելով, ստեղ-
ծում են չերաժշտական եֆֆեկտ և տոնական
տրամադրություն:

Քողադոտ և անապետ խառն չափերով ե
հյուսված հետևյալ տունը, զույգ իգական և արա-
ն և հիշեցնում ե հին հայկական չափը, վորի հիմքն ե
կազմում ամաճակը. տարբերությունը՝ անհավասար
քանակությամբ անդամներն են:

կան աստոնան-հանգերով. այստեղ ութմն այլ
կերպ ե. տողերը վանկերի թվով իրար հավասար
են, սակայն շեշտերի հաջորդականությունը ան-
կանոն ե. այս վերջին հանգամանքը նպաստում
ե ներքին դինամիկային, արձակ-հոստորական
եֆֆեկտով:

Ես բոլո՛րը ճի՛շտ ե, ի հարկե
Ես բոլո՛րը հզո՛ր ե ու նո՛ր
Բայց նո՛ւյնն ե չերկրի վերնահա՛րկը
Վոր կոչվո՛ւմ ե Պոլիս, Ստամբո՛լ:

«Ստամբուլ» իր տեսակի մեջ (ազիտկա) մի
զլուկ գործոց ե հայ նորագույն պոեզիայի մեջ,
արվեստը հասել ե կատարելության: Բանաստեղ-
ծը տալիս ե ձևական ապշեցուցիչ եֆֆեկտներ,
ջազբաճոց և ճոխոցներ պատկերելիս՝ ութմը ստա-
նում և նեղրական մուզիկայի սինկոպային բա-
խումբ: Պոեմը ունի ուժեղ հակադրությանց նը-
մուշներ—

Հրճվել ե Թաքսիմի սինեման,
Թոքատլանը, Սուլենդիդը չեռուն—
Իսկ հնտեղ քսան խեղդամահ
որորվել են սե ջրերում...

Ինչ հեշտ ե բարձրացել եղ որը
Եֆենդու «պա»ն ֆոքստրոտում...

.

Ու կիները,
կիները,

ոիժ կինները...

Ռուս կինները բոլորը պրինցուհի,
թեկուզ թանգ են... գները,
բայց արյունը կապույտ ե ու հին!

Ո, յեթե տեսնեիրն նրանք,
վոր աչքերը շինած

սվին—

անկյունից նայում ե իրանց

մի կարմիր—

խակական բալնեիկ!

*
* *

Չարենցի արվեստն ունի բազմազան և բազմաթիվ ռեսուրսներ, վորից ոգտվելով նա կարողանում ե հասկանալի ձևեր գտնել թե «մածկալ Սաքուի», թե «պրուետ Համբուի» և թե «գտարյուն ետետի» համար: Համեմատելով Տերյանի արվեստի հետ՝ սա հսկա առաջադիմությունն ե: Չարենցի արվեստը ունի բոլոր տվյալները համարվելու հայ պոեզիայի նոր և նշանակալից ետապը, վորը բնորոշում ե բանաստեղծության այդ ամբողջ նորագույն եպոխտն: Չարենցը ունեցել ե և ունի բազմաթիվ հետևողներ, սակայն կան նաև նրա ազդեցությունից ազատ սակավաթիվ բանաստեղծներ (ինչպես Վեսպերը), վորոնց արվեստը բնորոշվում ե մի բիշ այլ հանգամանքներով, որինակ՝ Վեսպերի արվեստը հետաքրքիր ե վորպես որիզինալ բաղադրություն և արժանի յե լուրջ ուշադրություն:

Փրանսիացի նշանավոր քննադատ Գ. Լանսոնը, իր մեկ աշխատություն մեջ խոսելով պրուզայի արվեստի մասին՝ գտնում ե, վոր գրականության պատմությունը ընթացքում խակական արվեստագետների կողքին յեղել են և կեղծերը— ստեղծվել են կեղծ ստիլներ, ինչպես Կայսերական Կեղծ Վոճը, վորով նապոլեոնը արտասանում եր իր ճառերը, ևայն: Սակայն պոեզայի մեջ խնդիրը մի քիչ այլ ե: Արձակը կարող ե վորոշ չափով զուրկ լինել ոիթմից, պատկերավորությունից և արվեստի այլ պահանջներից, սակայն ունենալ ուժեղ և անխորտակելի լոգիկա կամ պատմելու մեծ վարպետություն, ինչպես Դեկարտի Վոճը կամ Բալզակի լեզուն: Մինչդեռ առանց գեղարվեստական մի շարք տվյալների պոեզիան կորցնում ե իր արժեքի մեծագույն մասը, նույնիսկ յեթե իդեական մի գոհար լինի:

Չարենցը գործ ե ածում հաճախ խոսակցական պրոզայի արտահայտություններ, ինչպես— աչսինքն, ի հարկե, հասկանում ես, ետեղ ես հասցրե, ռեխ, դդում, քիթ, ևայն: Բայց բանն այն ե վոր այդ պրոզայի բառերին պետք ե տալ մի այնպիսի ոիթմ, վոր նրանց ներքին իմաստը շարժման և ժեստի փոխվի, և գտնի բանաստեղծական ղոյություն իրավունքը— մեծավ մասամբ Չարենցին հաջողվում ե այդ:

Վերցնենք մի քանի տող Աբովի մի վոտանավորից, տպված «Նոր Ակոսում» (1924 թ. ոգոստոսի 10):—

Քանի տապալիկ ենք,
դառնում ենք տները,
Դառնում ենք հաղթ ու առողջ—

Նկատեցեք «առողջ» պրոգնոզիկ բառ, վերալիսի զարգացում «հաղթ» դժոխափարի:

Մի այլ որինակ նույն տեղից՝

—Պետությունը մերն է, յես բանգյուղտեուչ եմ
քննության արդյունք եմ կազմում...

Կոմենտարիայի կարիք կա՞. — և ընդհանրապես ի՞նչ կարիք կա նման վոտանավոր գրել, չերբ արձակ ձևով տառնադատիկ լավագույնը կարելի չե անել:

Չհաջողված կեղծ պատկերի մի նմուշ, «Դահալը Բիլին» գրքուկից՝

—Կոկորդիս տունելի մեջ
գնացքը խորտակվում...

Սա նույնիսկ հիպերբոլ էլ չե, — կարծես գրված լինի գերաններ կլանող ֆակիր-աճապարարի սեփանի ազդեցություն տալ, այլ խոսքով անճարակ «պոեզիական» ֆոկլոր...

Վերոհիշյալ որինակները բերված են պատահական կերպով, վոչ վորպես տվյալ բանաստեղծի ամբողջ արվեստը բնորոշող նմուշներ, այլ վորպես ~~կեղծ~~ «ամուլֆակտուրայի»^{*}: Կարող են առարկել՝ վոր Չարենցն էլ ունի չհաջողեած աղբեր, վորոնք կարելի չե ջոկել վորպես նմուշ — յեթե այդպիսիք կան, դրանք էլ չեն կարող

ազատվել մեր վորակումից: Բացարձակ արժեքավորում անհնարին է, խնդիրը այն է թե, վոր պոետը կամ նրա վոր յերկը ինչ չափով է մոտենում մեր մասնանշած սահագարգիհ, հարաբերականությունը շատ խելքի մոտիկ մի թեորիա չե:

Վերցրեք Ազատ Վշտունու մի վոտանավորը, նույնպես գրված Ստամբուլի մասին — «Պոեմ Թուրքական»-ը — այտեղ կա ռիթմ, հանգ, ալլիտերացիա, գաղափար, պատկեր և... այդքան. — դենը դուք զգում եք բանաստեղծի անզորությունը. այդ անզորությունը իր ապաստանը փնտռում է արվեստի արտաքին եֆֆեկտների մեջ, բայց չի կարողանում թագնավել. զգում եք վոր յեթե պոյեմը մի քիչ էլ յերկարի այդ անզորությունը դուրս կլթուչի ձևի կապանքներից. — ինչո՞ւ — վորովհետև տաղանդներին հատուկ եներգիան, պաֆոսը, տեմպերամենտը, նույնիսկ յերևակայությունը պակասում են նրան:

Յերբեմն դժվար է լինում ջոկել կեղծը իսկականից. բայց դա կարճ է տևում. իսկական արժեքները ռեկլամի հետ կապ չունեն:

*

Վերջացնելով մեր զրույցը Չարենցի արվեստի մասին, հարկ ենք համարում ավելացնել, վոր Չարենցը իր ստեղծագործության կարևոր շրջաններից մեկում հետևելով Մայակովսկուն, դավաճանել է իսկական Չարենցին, տարվել է ինչ վոր «ռացիոնալ ցնորքներով», ցանկանալով իր տա-

դանդի հիմնական կողմերից մեկը հաղթահարել —
այդ կողմը նրա ներքին անգուսպ լիբիկան է,
վոր, ամեն բույե, ռիթմի խորը զգացումով գլու-
խը դուրս է հանում: Գուցե Չարենցի ապագա
ստեղծագործություններն ավելի հաստատ ապա-
ցուցեն մեր ասածները: Այդ լիբիկան մենք նկա-
տում ենք նույնիսկ նրա արձակ յերկի «Յերկիր
Նայիրի»-ի մեջ, Պիլնյակի վոճն հիշեցնող յեր-
կարաշունչ, ռիթմական պարբերություններով:
Թյուրիմացությունն տեղի չտալու համար՝ արվես-
տի ստանդարդի մասին կասենք հետևյալը. — հայ
նորագույն (հեղափոխությունից հետո) բանա-
ստեղծական արվեստը լավագույն կերպով արտա-
հայտվել է Չարենցի յերկերի մեջ. ամենաբարձր
կետը, վորին կարողացել է հասնել բանաստեղծա-
կան արվեստը, պետք է փնտռել Չարենցի մեջ. —
ահա բանաստեղծական արվեստի այն հարաբե-
րական ստանդարդը, վորի վրա կարելի չէ չա-
փել հայ նորագույն բանաստեղծական արվեստի
նվաճումները:

ՄԻ ՔԱՆԻ ԽՈՍՔ ԸՆԴՀԱՆՐԱՊԵՍ ՅԱՂԱԶԱ-

ՓՈԽԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ.

Հայերեն լեզվին հատուկ չափածո տողը բաղ-
կացած է լինում առանձին անդամներից. անդամ-
ներն իրարուց բաժանվում են կամ հանգստով և
կամ շեշտով:

Միին աչքերում / արտասուք չկայ —

յերկանդամ տողը բաժանված է հանգստով:

Ինձ թաղեք, / յերբ կարմիր, / վերջալույս /
ն է մարում...

Վոչ տրտնչ, / վոչ մրմռնչ / սգավոր

Հեռացիր / մոռացիր / ինձ հավետ:

բառանդամ և յեռանդամ տողերը բաժանված են
շեշտերով:

Ուրեմն, հայերենը չունենալով ֆեռականական
կամ ձայնական շեշտ, ունի տաղաչափական շեշտ:
Հ. Աթանաս Տիրոյանը իր «Արվեստ տաղաչա-
փության»*) համառոտ ձեռնարկի մեջ շոշափելով
այս խնդիրը, ընդհանրապես հայերեն բառերը
համարում է բութ, այսինքն՝ ձայնը յերկարում և
հանգչում է վերջին վանկի վրա. ուստի յերբ այս
վերջին վանկին հաջորդե մի այնպիսի բառ, վորն
իր նախնիթացի հետ տրամաբանական սերտ հա-
րաբերություն ունի (կամ յերկու բառեր մի բարդ

*) Վենետիկ, 1913.

բառ կազմեն), այդ ժամանակ՝ առաջին բառի վերջին վանկը բուք—շեշտի տեղ ստանում է սուր շեշտ—որինակ Տերյանի այս վոտանավորի մեջ—

Պայծա՛ռ են / ասողե՛րը

Ասողե՛րը / շողո՛ւն են

Սրտո՛ւմ իմ / ստվե՛ր ե...

Խավա՛ր ե / հոգե՛ւմ իմ:

Ուղի՛ն իմ / խոտո՛ւր ե

Ու միշտ յես / մեկի՛ն եմ

Տրտո՛ւմ ու / մոխ՛ր ե,

Մոխ՛ր ե / հոգի՛ն իմ:

Այստեղ պայծառը միանալով եճի հետ վերջին վանկը սուր շեշտ է ստանում և յերեք վանկերը միասին կազմում են բաղադրո՞ւմ հնչյունը եճ, սրտ՛ւմ իմ, ստվե՛ր ե և այլն: Մենք՝ պայծառ, շողուն, ստվեր և այլն բառերը առանձին արտասանելիս վերջին վանկը սուր չենք շեշտում, այլ մի քիչ յերկարացնում ենք, ավելի շուտ հանգստի տպավորություն թողնելով: Այս շեշտն է վոր կոչվում է տաղաչափական և կիրառվում է հայ բանաստեղծների կողմից: Նորագույն պոետները, Վահան Տերյանից սկսյալ, գործ են ածում բազմազան չափեր, ինչպես՝ աճապես, ամօրբաբ, սրոն և այլն, զուգորդելով տրամաբանական կամ քերականական կապ ունեցող բառեր, սուր շեշտը ստանալու համար որինակ Տերյանի՝ վերոհիշյալ տո-

ղերը գրված են ամբողջապես ամփիբրաբ չափով: Հայերեն լեզուն չունի այնպիսի բառեր, վորոնք շեշտվելին առաջին կամ միջին վանկի վրա, բացառությամբ մի քանի պոզայի բառերի, ինչպես՝ վորչափ, նոնքան, իհարկե և այլն. սակայն սրբաբառ էլ բարդություն լինելով բացառություն չեն կարող կազմել, և չեն խախտում լեզվի կանոնը: Հայ բանաստեղծները մեր մատնանշած նոնք: Հայ բանաստեղծները մեր մատնանշած բաճակա՞ն շեշտից ոգտվելով՝ յերոպական լեզու-նեղին հատուկ զանազան չափերով գրելու համար, հնարավորություն սահմաններում գտնում են այնպիսի բառերի զուգորդություններ, վորոնք կարողանան բավարարել տվյալ չափին: Սակայն հարողանան բավարարել տվյալ չափին: Սակայն հարողանան քմահաճ բաղադրությունը չափազանցությունը ցանկալի արդյունք չի տալիս, առաջ բերելով միորինակություն և տաղտուկ: Հայկական տաղաչափությունը (վոչ կլասիկ) իր հավասար վանկեր ունեցող անդամներով ավելի ընդունակ է յերաժշտական եփփեկաներ և իմաստի ուժ տալ բանաստեղծության: Հավասար վանկեր ասելով չափաբ է հասկանալ, վոր յուրաքանչյուր տողը կազմված է լինելու հավասար վանկեր ունեցող անդամներից, բանաստեղծական մի տող կարող է կազմված լինել վանկերի թվով անհավասար անդամներից, որինակ յեռավանկ և քավանկ խառն՝ ինչպես—

Արեգակը / հուր ու վոսկի / չե մաղուն

հնգավանկ, քառավանկ և յեռավանկ՝

Թեթև եր արվեստն / իմ՝ խնդում,
Իսկ կյանքըս այնպես / դժվարին եր,
Այնպես միշտ անող / ու լո՛ւն եր,
Այնպես միշտ մոլար / ու անտուն:

Տերչանը հաճախ դործ ե ածում 11 վանկանի յեռանդամ չափը և հասնում մեծ եֆֆեկտի, որինակ—

Լուսաբացին / նա բարձրացավ / կախողան
(Արևածագ, ո՞ւ արշալույս / արշունոտ)
Կանգնած եյին / զինվորներն / ու քահանան
Գունատ ու լուռ / կանգնած եյին / նրա մոտ:

Յեւ ալ բազմաթիվ չափեր, ինչպես՝ 3—8,
4—3, 4—4, 5—4, 5—3, 3—3—3, 4—3—4—3,
4—4—3, ևլն, նաչած բանաստեղծի ցանկության
կամ «ներշնչման» տեմպին:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՅԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ ԱՅԺՄԵԱԿԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

I

Մեր որերի գրականությունը և արվեստը ծաղկման նպաստավոր պայմաններ ունին, թե խորհրդային միության մեջ ընդհանրապես և թե խորհրդային Հայաստանում՝ մասնավորապես: Սակայն չնայած այս նպաստավոր պայմաններին՝ հատկապես գրականությունը, Հոկտեմբերի հաղթական վերելքից հետո, չի ցույց տալիս ակնառու կերպով զարգացման ուժեղ նշաններ, թե «ուղեկից» և թե պրոլետ-գրողների կողմից: Խորհրդային Հայաստանում գոյութուն ունին պրոլետ-գրողների յերկու միություններ, վորոնք կարծես սկսում են կրել նեղ խմբակային բնույթ, բացասելով հակառակորդ խմբակի ընդունելիութունը՝ պրոլետարական գրականության սկզբունքների տեսակետից: Այս միություններից յուրաքանչյուրն առավելապես մտահոգված ե իր գերազանցությունն ապացուցելու խորագույն ցանկությամբ: Մրցումը գրական ասպարիզում, անշուշտ, թույլատրելի չե, սակայն մրցման չեղանակները նույնպես կարելիոր են, և հաճախ բացասական դեր են խաղում, իրենց նեղ և անհամբերող արտահայտություններով, հակառակորդին վարկաբեկելու ձգտումով:

Հայ պրոլետ-գրողների ճնշող մեծամասնութիւնը պոետներ են: Արձակագիրներ համարյա չկան: Ինչո՞ւ: Վորովհետեւ թվում է գեղարվեստական արձակը առավել կամ նվազ չափով գործունի որջեկտիվ ճշմարտութիւնների և ֆակտերի հետ, վորոնց ուսումնասիրութեան համար անհրաժեշտ է մեծ ջանք և պատրաստութիւն, վորից դժբախտաբար զուրկ են մեր պրոլետ-պոետներից շատերը և կարծես հակամեծ չեն ձեռք բերելու: Տարորինակ կերպով, մեզ մոտ, յերկու տուն այսպես թե այնպես հաջողված վոտանավոր զրոգը պոետների շարքն է դասվում, և մեծ-մեծ տառերով յերևում թերթերի և հանդեսների մեջ: Արվեստի և վարպետութեան այս հասկացողութիւնը արգելք է հանդիսանում զրական և արվեստի «լավագուշն ստանդարտների» տիրապետութեան, և արդյունքը լինում է ցած վորակի զրական «ապրանքների» շրջանառութիւնը, վորոնք, ի հարկե, սպառման յենթակա չեն լինում:

Մեր որերի զրականութեան և արվեստի գըլխավոր հատկանիշը պետք է լինի—հասկանալի ձևեր գտնել ընթերցող մասսայի համար: Ի՞նչ է նշանակում հասկանալի ձևեր գտնել մասսայի համար: Այդ նշանակում է՝ թողնել աբսուրդ հոգու՛մը, վորին փաստորեն հետևում են, գուցե առանց կասկածելու, մեր մի շարք պրոլետ-պոետները: Ամբարակտ հղացումը արվեստի այն ըմբռնումն է, վորին կառչում են «արվեստն արվեստի համար» տեսութեան կողմնակիցները: Մեր

պրոլետ-պոետներից մի բանիսը, այն էլ աչքի ընկնողները, գործնականում կիրառում են արվեստի վերացական հղացման մեթոդներ, աչքից կորցնում են գոյութիւն ունեցող թանձրացյալ իրողութիւնները և պայմանները, և սրբանցյալ իրողութիւնները և պայմանները, և րանց գլխի վրայից՝ «Յունկերս»-ով սավառնում են դեպի չին կուլին, Ռուսը, Մարոկկոն, Հընդ-կաստանը ևայլն: Բացի այս ամբարակտ եֆգոսիկ-մից, գոյութիւն ունի մի այլ տեսակի աբսուրդ-հոգ, գոյութիւն ունի մի այլ ամբարակտ շինարարութեան գործունեների, ինչպիսիք են—ջրանցքները, հիդրո-կայանները, տրակտորները ևայլն,—բանաստեղծական ալլեգորիկ կամ սիմվոլական ամբարակցիւն է, լեֆո-ֆուտուրիստական մոտեցումով, ասենք՝ զուտ ինտելիգենտական մոտեցումով, ասենք՝ նույնիսկ ամբարակտ ծանոթութիւն ունեւալու տրակտորի կամ գլխամուկի կառուցվածքին և այն պայմաններին, վորոնց մեջ տեխնիկայի և այն պայմաններին, վորոնց են նպաստել այդ բարդ նվաճումները կարող են նպաստել ինտենսիվ հողագործութեան կամ արդյունագործութեան: Հաճախ նույնիսկ կարելի է յենթա-դրել, վոր սրալսոյ կամ դիմա՛մ յերգող պոետը սեփական աչքով չի տեսել նրանցից մեկն ու մեկը, գուցե և տեսել է հեռվից, կամ լսել և կամ կարդացել է զրքերում: Հորջուր անգամ ավելի ոգտակար կլինեն մասսայի համար հասկանալի լեզվով մի բըրջուր գրել տրակտորի, ուղիւ-կայանի, հիդրո-կայանի և ուրիշ նման բաների մասին, քան թե խճճվել բանաստեղծական վերա-

սակ տրադիցաների, սովորությունների և ունակությանց հետ: Ահա թե ինչու չե դժվար, գրականության և արվեստի մեջ, գտնել այնպիսի ձևեր, վորոնք կարող լինեն թափանցել մասսաների զգացմունքային աշխարհը, նուրբ ռազմազիտական միջոցներով պաշարեն նրա քարացած տրադիցիաների միջնաբերդը, գեղարվեստական խոսքով ծեծեն նրա պարխապները, գտնեն անպաշտպան կողմը, և վերջապես, տիրեն նրա սրտին: Մի Բաֆֆի կարող եր ոգտագործել իր ժամանակի հասարակության մեջ գոյություն ունեցող զգացմունքները և թրթռացնել նրանց իր ցանկացած ուղղությամբ: Հով. Թումանյանը նույնպես, Չարենցը՝ հեղափոխական հուլզերի շրջանում կարողացավ անել նույնը: Սակայն մի Ազատ Վշտունի, մի Աբով, մի Ալազան ևայլն, չեն կարող անել նույնը: Ինչո՞ւ: Վորովհետև վերջիններս նկատի չեն ունենում գոյություն ունեցող զգացմունքները, աբստրակտ հղացումով նրանք ձգնում են կաղմակերպել այնպիսի զգացմունքներ, վորոնք դեռ չեն ծնվել, կամ սաղմի մեջ են գտնվում: Նրանք անկարող են, կամ չեն տրամադիր մշակել արվեստի և գրականության այնպիսի ձևեր, վորոնք բնութանակ լինեն ոգտագործելու մասսաների մեջ գոյություն ունեցող զգացմունքային կոմպլեքսը, և տան նրան ցանկալի ուղղություն, «սխտեմատիզացիայի լենթարկեն», ինչպես ասում ե բնկ. Բուխարինը:

Դասակարգային մոմենտը բնավ չի բացա-

վում սրանով, ի գուր ե հայ «նապաստովյանների» մտավախությունը այդ ուղղությամբ: Վերջիններս, հանձինս իրենց տեսաբան Գ. Լելիեի (վորի հայերեն թարգմանությունը Գ. Վանանդեցի չե), շարունակ հիմնվում են Գ. Պլեխանովի վրա, և նրանից բերված ցիտատները բացադրելով հոգուտ իրենց թեորայի, խիստ բնագատության են լենթարկում Վարոնսկու ուղղությունը Խորհ. Ռուսաստանում, իսկ մերոնք՝ Մակինցիանին, Կալինյանին, նույնիսկ Սուրխաթին, վորպես «վարոնսկիական» ուղղության կողմակիցների՝ հայ գրականության մեջ: Այդ բնագատության նպատակն ե շեշտել «ուղեկիցներին» գրականության վտանգավոր դերը, դատակարգային տեսակետից: Սակայն միայն դրանով չեն բավականանում հայ «նապաստովյանները», նրանք պաշար են սկսում մանր բուրժուական և բուրժուական գրականության և արվեստի դեմ, վորոց հերկայացուցիչներ են համարվում ըստ նրանց, հայ իրականության մեջ՝ Չարենցը և նկարիչ Մ. Սարյանը: Հարցուր տոկոս այս ցախությունը Խորհրդային գյուղացիական Հայաստանում, նշանակում ե բնկենի մեր մատնանշած աբսուրդ հղացման ուղիների մեջ:

Բանակռիվ մղելով Վարոնսկու պաշտպանած «արվեստը վորպես կյանքը ճանաչելու միջոց» բնորոշման դեմ, Գ. Լելիեիչը (իմա հայ Գ. Վանանդեցի) մեջ ե բերում Պլեխանովի հետևյալ խոսքերը: «Ասել թե՛ արվեստը, ինչպես նաև գրա-

կանությունը, կյանքի անդրադարձումն կամ հաշիւին ե, նշանակում ե արտահայտել թեև ճիշտ, սակայն դեռ շատ անորոշ մի միտք: Հասկանալու համար թե ինչ կեցողով (ընդգծումը Պլեխանովինն ե) ե արվեստը ցոլացնում կյանքը, պետք ե հասկանալ Վերլինիս մեխանիզմը: Քաղաքակրթված ժողովուրդների մոտ դասակարգերի պայքարը այդ մեխանիզմի մեջ կազմում ե ամենից կարեւոր գաղափարներից մեկը (ընդգծում մերն ե Վ. Թ.): Ուսումնասիրելով, այդ գաղափարը ուշադրութեան առնելով դասակարգերի պայքարը ե նրա բազմապիսի պերիպետիաները (իրադարձութիւնները) միայն՝ կարելի չե քիչ թե շատ բավարար կերպով բացատրել քաղաքակրթված հասարակութեան հոգեվոր (ընդգծումը Պլեխանովինն ե) պատմութիւնը: Նրա գաղափարների ընթացքը ցոլացնում ե իր դասակարգերի պատմութիւնը ե Վերլինիսներիս պայքարը մեկը-մյուսի դեմ*):

Այս ցիտատով Գ. Լեյբվիչը շատ քիչ բան ե ապացուցում «Նապաստովյան» թեորայի ոգտին: Ինչքան զգուշ ե շրջահայաց ե Պլեխանովը, վորպես գիտնական, նույնքան հախուռն ե մակերեսային ե Լեյբվիչը (ե նրա հայ հետևորդ Գ. Վանանդեցին):

Ինչ ե ասում Պլեխանովից բերված ցիտատը: Նախ այնտեղ մենք նկատում ենք հետևո-

*) «О принципах Марксистской литературной критики» Г. Делевич, Ленинград 1925, 42 9:

ղական իստորիզմ, վորի փալլուն ներկայացուցիչն ե Պլեխանովը, քաղաքակրթված հասարակութեան հոգեվոր պատմութեան եպիսոնները բնորոշելիս: Պլեխանովը ասում ե՝ վոր քաղաքակրթված (այլ խոսքով կապիտալիստական) հասարակութեան մեխանիզմի մեջ դասակարգային պայքարը կազմում ե ամենակարեւոր գաղափարներից մեկը, ե վոր թե միակը: Նշանակում ե պետք ե լինեն ե ուրիշ կարևոր գաղափարներ: Հետո, նա ասում ե. — հասկանալու համար թե ինչ ձեւով ե գրականութեան կամ արվեստի մեջ ցոլանում կյանքը, պետք ե ըմբռնել Վերլինիս մեխանիզմը: Պլեխանովը վորպես գիտնական ուսումնասիրում ե արվեստի պրոբլեմը, այնպես ինչպես այդ տնում են բնական գիտութիւնների մեջ, նկատի ունենալով կյանքի մեխանիզմի բազմաոտեակ գաղափարները:

Լեյբվիչը մտածում ե Պլեխանովից բերված վերոհիշյալ ցիտատով դատապարտել «որչեկարվ ճանաչողութեան թեքումները», կատարված վարոնսկու հալոց կողմից, ուսկայն մնում ե ձեռնունայն, վորովհետեւ Պլեխանովը, ընդունելով հանդերձ վոր կյանքի մեխանիզմի մեջ մեծ տեղ ե բռնում դասակարգային գաղափարը, բնավ նույնտակ չունի ապացուցելու, վոր արվեստը ե գրականութիւնը միջոցներ չեն կյանքը ճանաչելու, որչեկարվ իրականութեան կոնկրետ պատկերների միջոցով: Պլեխանովի խոսքը վերաբերում ե կրիտիկային ե գիտական ետեմիկային ե նրանց

մեթոդություն, վորի բնագավառն է բացատրել արվեստը և գրականությունը: Այդ, գիտական հստատիկան միշտ նկատի պետք է ունենա դասակարգային զսպանակը, արվեստի չերկը հասկանալու և բացատրելու համար: Պլեխանովը դրանով բնավ չի դատապարտում որչեկտիվ ճանաչողություն «թեքումները», ընդհակառակը, նա շարունակ դատապարտել է արվեստի այն չերկերը, վորոնք կոնկրետ պատկերներ և որչեկտիվ իրականություն արտահայտություններ չեն չեղել, այլ հեղինակի «տենդենցը» անցկացնելու ցանկությունները: Յերբ ասում ենք դատապարտել է, անշուշտ մի քիչ չափազանցում ենք, վորովհետև Պլեխանովի կիրառած գիտական եստետիկան աշխատում է հնարավորություն սահմաններում որչեկտիվ գիտություն լինել, ինչպես Փիզիկա: Այդ եստետիկան բնավ հավակնություն չունի դասեր կամ խորհուրդներ տալու գրողներին և արվեստագետներին այս կամ այն ձևով ստեղծագործելու*), — ինչպես այդ անում են «նապաստովցիները», վորպեսզի մարդիկ այս կամ այն ձևով արտահայտեն դասակարգային հոգեբանությունը:

Զարմանալի չէ նույնպես այն միամիտ ապլոմբը, վորով Վարդինը, Ռոգովը, Լելեվիչը, մեզ մոտ Գ. Վանանդեցին, Աբովը ևայլն, ճգնում են հիմնավորել իրենց թեորիան նման ցիտատներով

*) „Судьбы русской критики“. Г. В. Плеханов, „Сочинения“ Том X, 49՝ 192:

Մարքսից, Պլեխանովից ևայլնից: Պլեխանովն ասել է—«վորևէ քիչ թե շատ ակնառու գեղարվեստական տաղանդ շատ խոշոր չափով կմեծացնի իր ուշժը, չեթե տոգորվի մեր ժամանակի ազատարար գաղափարներով, պայմանով վոր, այդ գաղափարները թափանցեն նրա միս ու արյան մեջ և նա կարողանա արտահայտել նրանց վորպես ճշմարիտ արվեստագետ»: Այս հաստատումը անժխտելի չէ: Սակայն Լելեվիչը սրանից չեզրակացնում է ուրիշ բան, այն է—«ուրեմի, գեղարվեստագետի գասակարգային բնույթից անկախ, որչեկտիվ իրականություն կարող են համապատասխանել միայն առանձին մանրամասնությունները, իսկ ամբողջությամբ վերցրած, արվեստագետի ցույց տված իրականության որչեկտիվ ճշմարտությունը կամ անճշտությունը պայմանավորվում է դասակարգային մոմենտով»:—Այդ ինչպե՞ս է վոր արվեստագետը՝ դասակարգային բնույթից անկախ, կարողանում է ճիշտ կերպով տալ առանձին մոտիվները, իսկ ամբողջության մեջ մեղանշում է որչեկտիվության դեմ: 2⁶ վոր այդ մանր մոտիվներից է կադմյա՞ծ գեղարվեստական չերկի ամբողջությունը: Վերցնենք Մ. Սարյանի նկարներից մեկը, «Դիմակավոր կինը»: Գտնենք այդ նկարի դետալները.—կնոջ կոշիկները, շրջադեմստը, դիմակը... Սակայն, արդյոք այս դետալներն անկախ են դասակարգային մոմենտից. միթե բանավորումներն կարող է դործ ածել նման բարձր կրոնիկներով սրածայր կոշիկներ, նման շրջադեմստերով

գեատ, դիմակ-կային: Կարող են առարկել, վոր այստեղ հարցն ալդ գետալների որդեկտիվ ճըշ-տության մասին ե: Յես կասեմ վոր այդ գետալ-ների մեջ որդեկտիվ ճշտություն չկա. վոչ մի կոշկակար նման կոշիկ չի կարել կյանքում, վոչ մի դերձակ՝ նման շրջագեատ, վորովհետեւ վոչ Սարյանի նկարած կոշիկները, վոչ ել շրջագը-գետը չի կարելի հագնել, հենց առաջին անգա-մին կպատուելին: Սակայն այս բոլորով հանդերձ, նկարը մոտ ե որդեկտիվ իրականության, կամ նույն-իսկ ավելի ուժեղ ե և արտահայտիչ՝ քան իրակա-նությունը: Միթե դուք կարող եք վորեւ գեղար-վեստական չերկի մեջ ցույց տալ մարդիկ և իրեր, վորոնք բացարձակ որդեկտիվ լուսանկարչական ճշտություն ունենան և անկախ լինեն արվես-տագետի կուլտուրական վոր աստիճանի վրա գտնվող դասակարգին պատկանելույ: Մի նեղը բանվոր և մի երոպացի ինժեներ լուսանկարչա-կան նույն ապարատով կարող են, ի հարկե, որդեկտիվ ճշտությամբ նկարել մի պեչդաժի ամե-նամանր գեսալները—աս ճիշտ ե անկախ ե դա-սակարգային մոմենտից. սակայն, արդե՞տք նման են նեղրական պեչդաժի և իմպրեսիոնիստական պեչդաժի մեջ վերարտադրված ծառերը, բլուր-ները և այլն: Վերջերք չասոնական պեչդաժը և համեմատեցեք չերոպականի հետ, կգտնե՞ք նրանց մեջ գետալների նույն որդեկտիվ ճշտությունը: Ել, ուր մնաց Գ. Լելեվիչի և նրա հետևորդ Գ. Վա-նանդեցու թուխակորեն կրկնած «գուշը» թե՛ ար-

Վեսագետի գառակարգային բնույթից անկախ են առանձին գետային երկ համապատասխանում են որ-
լեկելի իրականություն:

Այժմ՝ զեղարվեստական յերկի ամբողջության
 ոբչեկտիվ ճշտության մասին: Գ. Լեյբվիչը ասում
 է:—«Ամենից շատ ոբչեկտիվ իրականության մո-
 տենում են պատմական վերելքի մեջ գտնվող
 դասակարգին պատկանող արվեստագետները, իսկ
 ընդհակառակ՝ պատմականորեն անկման մեջ գրտ-
 նվող դասակարգին պատկանող արվեստագետ-
 ները ամենից նվազ ընդունակ են ոբչեկտիվ
 իրականության համապատասխանող պատկերներ
 տալ»... Ապացուցելու համար այս, նա բերում է
 վերին աստիճանի վիճելի մի որինակ—Պուշկինի
 «Կապիտանի Աղջիկը», վորի մեջ «առանձին տի-
 պերը և Քրագմեցեցեք ճիշտ են, սակայն ժողո-
 վրդական մեծ շարժման (Պուգաչովի ապստամ-
 բության) իմաստը աղավաղված է (ընդգծումը
 Գ. Լեյբվիչինն է): Այդ պատմվածքի մեջ չկա
 սուբյեկտիվ կեղծիք (Փայլը), սակայն առանձին
 ելեմենտներն աջակես են դասավորված, վոր բն-
 թերցողը վարակվում է, ազնվական դասակարգի
 «սոցիալական զակալին» (պատվեր) լիովին հա-
 մապատասխան եմոցիաոներով (ընդգծումը մերն է
 մապատասխան եմոցիաոներով (ընդգծումը մերն է
 վ. Թ.), այսինքն մեծագույն համակրությամբ՝
 դեպի Յեկատերինե կայսրուհին, Գրինսը, Իվան
 Կուզմիչը և տիրող դասակարգի այլ «ազնվա-
 դարմ» ներկայացուցիչները»*)...

*) Տես Գ. Լեւելիշի նույն պիւքքը, էջ 11.

Այս բոլորն առաջին հայացքից խելքի մոտիկ
ե թվում, սակայն յեթե նկատի ունենանք «նա-
պաստովյան» տեսաբանի մտքերի ամբողջ ըն-
թացքը՝ հակասությունն ավելի քան ակներև ե-
նախ՝ վերջնենք ընթերցողի պարագան: Սուրբ
վո՞ր ընթերցողին և վերաբերում: Ինչո՞ւ այստեղ
նկատի չի առնվում ընթերցողի դասակարգային
մոմենտը, նրա հոգեբանությունը: Նույն ինքը Լե-
վիչը իր հոգեբաններից մեկում մեջ ե բերում
ընկ. Ա. Զալկինդի հետևյալ խոսքերը, փորպես
իր տեսություն հպաստող ապացույց:—«Մարդ-
կային բխորգիան՝ ժամանակակից բարդ և խորա-
պես ալաշերտ հասարակության մեջ, մինչև ուղն
ու ծուծը սոցիալաչնացել ե. չկա վոչ մի որգան,
վոչ մի բխորգիական ֆունկցա, փոր սերտ կերպով
կապված չլինի մարդու սոցիալական ակտիվու-
թյան հետ: Ժամանակակից մարդը վոչ միայն
գիտակցում ե ինքն իրեն, այլ նաև շնչում ե,
մարտում ե, շարժվում ե վոչ վորպես մարդ ընդ-
հանրապես, այլ փորպես ներկայացուցիչ վորոշ հա-
ոարակական դրուպպայի, փոր գնում ե վորոշ
սոցիալական, դասակարգային կնիք նրա բոլոր
ֆունկցիաների, բոլոր ռեֆլեքսների վրա.—այդ՝
դասակարգային պսիխոֆիզիոլոգիայի գրոսմ ե*):
Միթե պարզ չե հակասությունը: Կարո՞ղ ե ժա-
մանակակից ընթերցողը, անկախ դասակարգային
մոմենտից, վարակվել համակրական զգացմունք-

*) Ibid. էջ 27.

ներով դեպի Յեկատերինե կայսրուհին և զանա-
զան Իվան Կուզմիչները: Պուշկինի «Կապիտանի
աղջիկը» և նման այլ «ռեակցոն» գեղարվեստա-
կան հանճարեղ յերկեր կարողացան արգելք լինել
Ռուսաստանի բանվորներին և գյուղացիներին
տապալելու Յեկատերինենների գահը և Գրինեվ-
ները դասակարգը: Սրգարե տարորինակ ե գե-
ղարվեստական ազդակի նման՝ գերագնահա-
տություն, մինչ անց աստիճանը, փոր մեծ «վը-
տանդ» նախատեսվի գեղարվեստական հին ար-
ժեքների միջոցով ազնվական դասակարգի իդե-
յալներին վերածնունդի մեջ, գիտություն և տեխ-
նիկայի դարում, ուր տիրում ե դասակարգային
պսիխոֆիզիոլոգիան, ըստ Զալկինդի: Միթե նույն-
քան վտանգավոր չէ՞ն յեդիպտական բուրգերը, Հո-
մերոսի «Իլիականը», գերմանական «Նիբելուն-
գները»...

Շեքսպիրի պատմական դրամաներից մեծա-
գույն մասի մեջ աչքի լե ընկնում նեղ շովինիս-
տական «Չինգիզիդ»¹, Մեծն բրիտանիան և նրա
արքաները համարվում են «պետությունների գո-
հարը», «աշխարհների թագուհին», «մեծահոգի»,
«վսեմ», «անճառելի»: Սակայն և այնպես ժամա-
նակակից ընթերցողը յերբեք հակամետ չի լինի
վարակվել անգլիական «Չինգիզիդով», կարդալով
Շեքսպիրի պատմական դրամաները, վոչ ել դառ-
նալ անտիսեմիտիստ, ներկա լինելով «Վենետիկի
վաճառական» պիեսի ներկայացմանը: «Փառու-
տի» մեջ ըստ հուզիչ ե Մարգարիտի աղոթքը՝

կարելի չե բերել բոլորովոր որինակներ, սկսյալ Սոփոկլեսից մինչև Մետերլինկը, վորոնք քաղցրագիտության տեսակետից շատ վիճելի չեն և չեն գիմանա Լելեվիչների անդամահատող նշարակին, սակայն և այնպես, ինչպես Լուսնաշարսկին և հիշում—«միայն իսկոտն ե չի հասկանում անտիկ կուլտուրայի ամբողջ նշանակութունը պրոլետարիատի համար»)։ Ի հարկե Լելեվիչը և իր կողմնակիցները թեորիապես չեն ժխտում հին կուլտուրայի նշանակութունը, սակայն գործնականում կիրառում են այնպիսի քննադատական մեթոդներ, վորոնք խորապես շեշտում են հին գեղարվեստական արժեքների վտանգը, վորպես մասնաներին վնասակար եմոցիաներով վարակող չերկեր, քանի վոր վերջիններեա մեջ շատ հաճախ չերեան են գալիս «առաքինի» և «մեծահոգի» ազնվականներ, թագավորներ, դուքսեր, կոմսեր, նույնիսկ տերտերներ, («Անտիգոնե», «Համլետ», «Ռոմեո և Ջուլիետա», «Փոթորիկը», «Ավագակներ» և այլն բազմաթիվ հանձարեղ գլուխ գործոցներ)։

Վերջացնում ենք այս գլուխը, մեջ բերելով Լուսնաշարսկու կարծիքը Պուշկինի ստեղծագործության վերադնահատության մասին, վորը կարող է և վերաբերել ընդհանրապես հին կուլտուրական արժեքներին։—«Պուշկինին չի կարելի պարփակել մի ֆորմուլայի մեջ, առանց ընկ-

*) Մարքսի խոսքերը, «Литературные силуэты», А. Луначарский, Госиздат 1925, էջ 67։

նելու նեղ պեղանոտիդմի (իմաստակության) մեջ։ Ի հարկե, շատ բան Պուշկինի գաղափարների և զգացմունքների մեջ պատկանում է ազնվական դասի հոգեբանության, հասկանում է նրա եպոխան լեզվ գառ հեռու չե մեք հեռաբեռնյա սահմաններից։ Սակայն դրա կողքին՝ Պուշկինն ունի խոշոր, և դեռ քիչ հայտնագործված «հանրամարդկային» նշանակութուն ունեցող հուզական—գաղափարային բովանդակութուն։ Մենք շատ լավ գիտենք, վոր հանրամարդկային կուլտուրան հնարավոր կդառնա միայն կատարյալ կոմունիզմի շրջանում, սակայն մասամբ նախատեսում ենք, շրջանում, սակայն մասամբ նախատեսում ենք, վոր այդ հանրամարդկային կուլտուրան կբովանդակե իր մեջ մի շարք սկզբունքներ, վորոնք, գուցե նվազ վորոշակի, սակայն այնուամենայնիվ բարձրորեն հնչել են անցյալ կուլտուրայի առանձին մոմենտներում»)։

III

Մեր որերում գրողներին և քննադատներին շատ է զբաղեցրել նույնպես ձեվի և բովանդակության խնդիրը։ Կան մարդիկ՝ վորոնք պրականության և արվեստի մեջ ընդունում են միևնույն ձեվը և բոլորովին ժխտում են բովանդակության հասկացողութունը։ Կան նույնպես ուրիշներ, վորոնք բաժանում են ձևը բովանդակութունից—ինչպես գինու բաժակն են դատարկում,—յենթադրելով վոր արվեստի մեջ գինին

*) Ibid. էջ 68։

բովանդակութիւնն ե իսկ բաժակը՝ ձեր: Այս որինակը շատ խելքի մոտիկ ե, քանի վոր, վերջ ի վերջո, կարեորը գինին ե և վոչ թե բաժակը, վերջինս չի կարող ազդել իր պարունակութեան հատկութեան վրա: Սակայն այս որինակը շատ դուր գաղափար կարող ե տալ ձեի և բովանդակութեան մասին (արվեստի և գրականութեան մեջ): Արվեստի յերկի մեջ ձեր և բովանդակութիւնը «իմիացես» միանում են: Արվեստի յերկը մեխանիկական խառնուրդ չե, սակայն յենթակա անալիզի: Այդ անալիզի ընթացքումն ե, վոր յերեան են գալիս բաղադրող տարրերի հատկանիշները, այլ խոսքով ձեի և բովանդակութեան փոխհարաբերութիւնը:

Ա. Լուսնաչարսկին, քննադատելով հայտնի գերմանացի գեղագետ մարքսիստ, Վիլհելմ Հաուզենշտեյնի տեսակետները, բաժանում ե իդեոլոգիական արվեստը (գրականութիւն) կերպարվեստից, գտնելով վոր վերջինիս մեջ ձեն ունի գերակշռող նշանակութիւն, մինչդեռ առաջինի մեջ՝ յերկրորդական*): Գ. Լեյբվիչը նույն խնդրի շուրջը գրած իր մի հոդվածում նման բաժանում չի կատարում, և ձեվից տալիս ե անխտիր յերկրորդական նշանակութիւն, ձեր համարելով լոկ բառակաճ մատերիալը և սրա մշակման պրոմեթէ: Համարելով վոր այս տեսակետը վերաբե-

րում ե գրականութեան, վերցնենք գրական մի դպրոց-նոմանտիզմը: Ռոմանտիզմը արվեստի ձեվ ե, թե բովանդակութիւն: Ինչո՞վ ե գանազանվում ռոմանտիզմը այլ ուղղութիւններից, սիմվոլիզմից, ֆուտուրիզմից ևայլն: Յուրաքանչյուրն այս դպրոցներից ունի իւր տեսականը և գործնականը, ձեով և բովանդակութեամբ հակադրվելով մեկը մյուսին: Յուրաքանչյուրն այդ ուղղութիւններից ունի նույնպես «բառական մատերիալի» մշակման հատուկ յեղանակները, սակայն դա միայն արտաքին ձեվն ե, տեխնիկան:

Յեթե ձեր լինելը լոկ բառական մատերիալը— և վերջինիս մշակման պրոմեթէ, —վոր ունի յերկրորդական նշանակութիւն ըստ Լեյբվիչի, ապա մենք պետք ե մի կողմ թողնելինք ձեական տարբերութիւնները և զիմեյինք բովանդակութեան տարբերութեան, (բովանդակութիւնը հեղինակի տարբերութեան, (բովանդակութիւնը և համարում Լեյբվիչը): Սա աշխարհագրացումն ե համարում Լեյբվիչը): Սակայն, այստեղ հարց ե ծագում, արդոք ձեվն միայն բառական մատերիալն ե և ստիլը: Հեղինակի աշխարհագրացումը, այլ խոսքով նրա գաղափարները, վորպես «հում նյութ», պատկանում են թեորիական բնագավառին, իսկ արվեստը գերազանցորեն գործնական հատկանիշ ունի: Արվեստը— նշանակում ե մի բան կատարել, վոչ միայն պարզապէս կատարել, այլ և վարպետորեն կատարել: Այստեղ ե վոր շեշտվում ե «ձե գտնելու» խոշոր նշանակութիւնը: Գրականութեան մեջ հայտնի յե, վոր Գաստաչեվսկին ունի անխնամ լեզու,

*) „Искусство и литература в марксистек. освещении“, Москва, 1925, 48՝ 112.

կամ այն կողմը բացատրելու ցանկությունը*): Ինչպես տեսնում ենք, Պլեխանովը այստեղ շեշտում է դեպի առարկան ուղեկտիվ վերաբերմունք ունենալու հանգամանքը, մինչդեռ Լեյբ-վիշը չի ընդունում գրականութան և արվեստի մեջ Վարոնսկու պաշտպանած ուղեկտիվությունը, վորպես «կյանքը ճանաչելու» միջոց, «վորովհետև ինչպես գունավոր ապակին բաց է թողնում միայն վորոշ գույնի ճառագայթներ, նույնպես և հեղինակի պոլիսիկան բաց է թողնում միայն վերջինիս (պոլիսիկային) համապատասխան հասկացողություններ և պատկերներ»: Այս խոսքերն ասել է հանգուցյալ Վարովսկին (և նա իրավունք ունի,) այնուամենայնիվ՝ չեն հաստատում Լեյբվիշի թեզը, վորովհետև ինչպես վերևում ասել ենք, վոր վերջինս, բաժանելով առանձին մոտիվները գեղարվեստական յերկի ամբողջությունից, ընկել է բացահայտ հակասության մեջ: Ճիշտ է նույնպես այն տեսակետը, վոր արվեստագետը չի վերաբարադրում իրականությունը լուսանկարչական ճշտությամբ, ի հարկե սա չի նշանակում, վոր արվեստը վոչ մի գործ չունի ուղեկտիվ իրականության հետ, սակայն այդ իրականության գեղարվեստական մշակման «խոտորումը» գերազանցորեն ձևական է: Որինակ՝ նկարչության մեջ վերջիններ թեկուզ Մ. Սարյանի նկարած Յերեանի պետական թատրոնի վարագույրը: Այդ

նկարի վրայ կան ծառեր, լեռներ, ավերակներ, մարդիկ (գլուղացիներ) և այլն: Այդ ծառերը, սարերը նույնքան համապատասխան են ուղեկտիվ իրականության, ինչքան դիտողը ստանում է սարի կամ ծառի զգայական տպավորություն: Ինչքան ուժեղ է այդ տպավորությունը, նույնքան մոտ է նկարը ուղեկտիվ իրականության, խտացնելով այդ իրականության ելական հատկանիշները: Կարելի է ասել, վոր այստեղ լեռների, ծառերի ձևը յերկրորդական տեղ է բռնում: Ի հարկե վոչ, վորովհետև տվյալ ձևը միայն կարող է մատչելի լինել տեսողական զգայարանին և ներգործել համապատասխան տպավորություն: Այստեղից պարզ է, վոր նկարի նյութը, այլուժեռը ունի յերկրորդական նշանակութուն, քանի վոր այն՝ աչք կամ այն ձևով միայն մատչելի է մեր տեսողության: Այժմ մնում է բնորոշել այն ձևը, վոր գործադրում է Սարյանը, վորովհետև այդ «ձևով» միայն դրում է Սարյանը, վորովհետև այդ «ձևով» միայն ըմբռնելի կլինի հեղինակի աշխարհագրացումը: Բովանդակությունը այստեղ չի կարող ամբողջապես արտահայտել նկարչի արվեստի գերակշռող հատկանիշը: Ուզում եք պատրաստի ապացույց՝ վերջրեք նույն նկարչի հեղափոխական և պրոլետարական բովանդակություն ունեցող պատկերները: Դավաճանե՛լ է արդյոք Սարյանը իր արվեստի հատկանիշին, հրաժարվե՛լ է իր «ձևից» և հայեցողության կետից. բոլորովին վոչ:

Վերադառնանք բեմի վարագույրին: Ասում են, վոր Լեյբիշի հետևորդ մի հայ քննադատ այդ

*) Г. В. Плеханов „Сочинения“ том X, к. 13.

վարագույրի նկարը համարել ե բուրժուական, կամ, չեթե կուզեք, հակահեղափոխական: Սա այնպիսի արքունիքի և պեղանա քննադատություն է, վոր չի գիմանում առողջ դատողության ամենափոքր մասի շարժումին: Պարզ ե վոր այդ «մեղադրանքը» չեր կարող վերաբերել միայն ֆորմալին, քանի վոր հիշյալ քննադատը, թվում ե, խորշում ե ֆորմալիզմից: Յեթե հիշյալ քննադատը շարունակե պնդել, վոր այդ նկարի բովանդակությունը միայն հակահեղափոխական ե, ապա մեղադրանքը ավելի ճիշտ բամբասանքը ինքնատիքյան կվերանա, քանի վոր Սարյանի այդ նկարի մեջ մենք տեսնում ենք խորհրդային Հայաստանի բնության մի անկյունը, իր սուր սարերով և ծառերով, հնադարյան մի տաճարի կամ պալատի բեկորներով (վորոնց մեծ խնամք ե տանում հնությունների պահպանության պետական հիմնարկությունը) և դուրսացի աշխատավոր ժողովուրդը՝ շուրջպար բռնած մի խրճիթի տափակ կտուրի վրա: Մնում ե Սարյանի ձեզ: Մեր կարծիքով այդ ձևը ավելի հեղափոխական ե քան մի շարք իրենք իրենց պրոլետարական բանաստեղծ անվանողների գործ դրած ալլեգորիկ-սիմվոլական տաղտկալի արստակցիան:

Սարյանի ձևը հատկանշվում ե արտահայտության մաքսիմումի հասցրած ուժով: Նա հեռու չե պատիվ իմպրեսիոնիզմի նատուրալիստական հակումներից: Այս հատկանիշը Սարյանի արվեստը դարձնում ե գերազանցորեն հեղափոխական, վո-

րովհետեւ նա ընդունակ ե յերևույթների արտահայտության ուժն ինտենսիվության հասցնել, տապալելով ակադեմիզմի շարուն հասկացողությունները, միաժամանակ պարզացնելով տպավորության եներգիայի և եֆֆեկտներ ստեղծելու մեթոդները, առանց ավելորդ ճարտասանության և շլացնող պոռոտության: Միթե արտահայտության ուժն ինտենսիվության հասցնելու ձգտումը արվեստի մեջ հեղափոխական յերևույթ չե, միթե այդ եներգիան չե, վոր ընդունակ ե դարձնում Սարյանին մշակել հեղափոխական սյուժետներ (տես «Խորհ. Հայաստանում» և այլուր լույս տեսած նրա պլակատները), իր արվեստի ուժով նրանց տալով արտահայտության հազվագյուտ նրանց տալով արտահայտության հազվագյուտ ուժ, մասսայի համար ըմբռնելի և տպավորող ձևակերպում: Չնայած վոր Սարյանը պրոլետարական նկարիչ չե, սակայն նրա արվեստն ավելի քան ծառայություն կարող ե մատուցել պրոլետարական արվեստին քան մի դյուժին ինքնակոչ տեսաբանների և գեղագետների վերացական թերիաները:

Չևի և բովանդակության փոխհարաբերության մասին*) կարելի չե ավելացնել հետևյալը:

*) Վորչեվի գեղարվեստական յերկի գեղագիտական ֆակտորները ժամանակակից գիտական ետետիկան համարում ե գլխավորապես յերեք—1) զգայական ֆակտոր, 2) ձեվական ֆակտոր և 3) իմաստի կամ իդեյական ֆակտոր: Չգայական ֆակտորն անմիջա-

Արվեստի մեջ ձևին չերկրորդական տեղ տալը կարելի չէ ասել գիտական սխալ է, վորովհետև առանց ձևի չկա գեղարվեստական չերկ: Ասում են նույնպես, վոր բովանդակությունը «ինչն» է իսկ ձևը «ինչպեսը»: «Ինչը» կյանքն է, որքեկտիվ իրակա-
նությունը, իսկ «ինչպեսը»՝ արտահայտություն միջոցները: Լեւելիչը և կողմնակիցները պնդում են վոր կարևորը ինչն է, և վոչ թե ինչպեսը, քանի վոր «ինչը» բովանդակությունն է, վորի մեջ մըտնում է և հեղինակի աշխարհագրացումը: Սակայն մենակ «ինչը» արվեստ չէ, այլ հում նյութ կամ

կան կապ ունի մարդկային չերկու գլխավոր զգայա-
րանքների—լսելիքի և տեսանելիքի հետ, և պատկանում է հոգեբանական բնագավառին: (Որինակ, վերլուծելու համար՝ թե գույների և հնչյունների տոնը կամ նյութանանքն ինչ ազդեցություն են գործում այդ չերկու բաժնի զգայարանների վրա): Ձեվակա՞ն կամ Շուրճալ Փակտորը գործ ունի գեղարվեստական առարկայի կամ չերկի ընդհանուր շրջագծի (կոնտուր) և գծերի, գույների և հնչյունների այն կոմբինացիայի հետ, վորով կառուցվում է չերկը. այս Փակտորի մեջն են մտնում համաչափությունը (սիմետրիա, ութիմ և այլն): Յեր-
րորդ Փակտորը, իմաստի, իդեալի կամ արտահայտու-
թյան Փակտորն է, վորին շատերը բովանդակություն անունն են տալիս: Տվյալ գեղարվեստական չերկը նա-
յած թե զադափարների վորպիսի գուգորգություն, (առ-
ցիացիա) և արթնացում հանդիսատեսի մեջ, ըստ այնմ նրա չերկակալության մեջ, տիպակական կամ սիմվո-

տեսական բնագավառ, մինչդեռ չերբեք չպետք է մոռանալ, վոր արվեստը գերազանցորեն գործ-
նական է: Տվյալ հեղինակը կարող է ունենալ սքանչելի մատերիալ և հանձարեղ ու ընդունելի մտքեր (այլ խոսքով նրա աշխարհագրամոմը). սակայն այս բոլորը դեռ նախապայման է և վոչ թե արվեստի չերկ, հավասարապես կարևոր է նույնպես «ինչպեսը», այսինքն՝ վորպիսի ձևերով հեղինակը մշակում տվյալ մատերիալը և մար-
մնացնում իր աշխարհագրացումը, իր իդեոլո-
գիան. այստեղ արդեն հեղինակի աշխարհագրա-

լական պատկերներով, դառնում է արտահայտությունը այս կամ այն իմաստի կամ իդեալի: Ժամանակակից չերկական գեղագետների մեջ ֆորմալիստներ են ան-
վանում նրանց, վորոնք մեկնելով այն տեսակետից վոր գեղեցիկը առարկայի ֆիզիքական հատկու-
թյունն է, ինչպես ձևը կամ գույնը, այլ գուտ հարաբերա-
կան հատկանիշ՝ չերբեմն չերկան գալով իրի այս կամ հատկություն մեջ, հետևաբար կախում ունենալով իրի գաղազան հատկությունից, գույնի և շրջագծի այս կամ այն ձևական կոմբինացիայից—չիզրակացնում են, վոր գեղեցիկը ձևն է միայն, ի հարկե վոչ քարացած, այլ հարափոփոխ ձևերը: Ֆորմալիստների հակառակ, եքս-
պրեսիվիստները (Գերմանիայում) վորպես իդեալիս-
տներ, ուղադարձում են իդեական Փակտորը, գեղար-
վեստական չերկի արտահայտած իմաստը, նրա իդեալ-
ական բովանդակությունը: (Encyclopaedia Britannica, «Esthetics»).

ցումը ունի և ձեվակաճ նշանակութիւն, սերտ կերպով միանալով բովանդակութեան և կազմելով մի ամբաստան ամբողջութիւն: Բովանդակութիւնն ից կամ ձևից մեկն ու մեկին գերակշռող նշանակութիւն տալը միաք չունի. վորովհետև յետ կարող ե պատահել մի յերկ, վոր ամբողջապես տողորված ե ռեակցիոն գաղափարներով և ունի հանճարեղ ձև, այդպիսի յերկ նախ մեզ համար ըմբռնելի չե ժամանակակից գրականութեան մեջ: Այդպիսի հանճարեղ գեղարվեստական յերկ չկա, կարող են լինել աննշան տաղանդներ և գրչակներ: Դուք չեք կարող ցույց տալ, կանգնելով իստորիզմի տեսակետի վրա, մի հանճարեղ գեղարվեստական յերկ, վոր իր ժամանակի համար արտահայտած լինի ռեակցիոն գաղափարներ, որինակ Դանտեյի «Աստվածային կատակերգութիւնը», Շեքսպիրի «Համլետը», Մոլիերի «Տարտյուֆը», Սերվանտեսի «Դոն Կիխոթը», Դյոթեյի «Փառաստը» և այլ բազմաթիվ գլուխ գործոցներ: Ռեակցիոն գաղափարներ քարոզող գեղարվեստական հանճարեղ յերկը «աբսուրդ» բացառութիւն ե: Իսկ ինչ վերաբերում ե գրչակներին, սրանց հաշվի չի առնում իր կոչման բարձրութեան վրա գտնվող գրական քննադատութիւնը: Տեխնիկայի և դասակարգային «պսիխոֆիզիկայի» դարում կան բազմաթիվ այլ ազդակներ, վորոնք նպաստում են ռեակցիոն գաղափարների տարածման: Գրականութիւն և արվեստը դրա մեջ ունին նվազագույն մեղքը: Ճշմարիտ

և հանճարեղ արվեստագետը՝ վորը կարողացել ե թափանցել և շոշափել կյանքի և մանկան պրոբլեմները, իր ժամանակի համար յեղել ե առաջադիմական խոշոր յերևութ: Եսքիլեսից մինչև Վերհայն ու Ուիթմենը, բոլոր մեծագույն արվեստագետներն ունին հանրամարդկային այն նշանակութիւնը, վորը գեղեցիկ կերպով բնորոշել ե ընկ. Լուսնաշարակին, և վորը մենք մեջ բերինք այս հոդվածի մեջ*):

*) Այս հոդվածը, վորի մի շարք կետերը վերաբերում են մի ժամանակ Սոր. Ռուսաստանում և մեզ մոտ տեղի ունեցող գրական-գեղարվեստական բանականութեան, ծրագրված ե յեղել նախքան Համամիութենական պրոլետ-գրողների միութեան (ՎԱՊՊ) վերջին կոնֆերանսը, ուր Վարդինի, Լեյկիչի և այլոց «ձախագույն» տեսակետները պարտութիւն կրեցին:

ԿԱՐՋ ԾԱՆՈԹՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԱՐՎԵՍՏԻ ՅԵՎ ԳՐԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Ժամանակակից բոլոր ուղղությունները
կարելի չէ բաժանել չերեք խմբի—

- ա. Խաղաղասական (ռեալիսական),
- բ. Գեղագիտական (եսեսթիկական),
- գ. Վերլուծական (անալիտիկ):

Ռեալիզմն է կոչվում այն ուղղությունը,
վորն արվեստի նպատակն է համարում վեր-
արտադրել կյանքը, այնպես ինչպես մենք
հասկանում ենք զգում ենք այն, որչեղտիվ,
այնպես կոչված, իրական կյանքի պատկեր-
ներով և ձևերով:

Ռեալիզմը գոյություն է ունեցել և մա-
սամբ գոյություն ունի մինչև հիմա հետե-
լալ ճշուղափորումներով.

- ա. Հուզական կամ ռոմանտիկական ռեա-
լիզմ,
- բ. Կենցաղական կամ ճառուրալիզմ (բնա-
պատկերում),
- գ. Տիպոլոգիական (տիպերների միջոցով
ընդհանրացնող կամ եպիկական),
- դ. Տպավորական ռեալիզմ կամ իմպրեսի-
ոնիզմ:

Եսեսթիկական արվեստն այն է, վորը
վորպես նպատակ առաջադրում է ստեղծել

այնպիսի կատարյալ ձևեր, վորոնք այնպես
կոչված գեղեցկի մարմնացումներ լինեն:
Եսեսթիկական արվեստն ունի չորս ճյու-
ղեր—

- ա. Սկզբունքային պատկերիզմ (դարձ դե-
պի հին ձևերը),
- բ. Վոնսվորական մոդեռնիզմ (Стилизатор-
ский модернизм),
- գ. Սիմվոլիզմ,
- դ. Եմպրեսիոնիզմ:

Վերլուծական (անալիտիկ) կարելի չէ ան-
վանել արվեստի այն բոլոր հոսանքները, վո-
րոնք հրաժարվելով նմանագոյությունից և ձե-
վական (արագիցիոն) կանոններից, ընթա-
նում են արվեստի տարրերի, այսինքն նյու-
թի (մատերիալ) թեորիական և գործնական
ուսումնասիրության ճանապարհով, և առա-
ջադրում են վորպես նպատակ՝ ալդ նյութե-
րից ազատ և գլուտաբար կերպով կառու-
ցել նոր ձևեր, վորոնց հատկանիշը բնորոշ-
վում է վնչ իրական կյանքի արտաքին նը-
մանությամբ և վոչ էլ պատրաստի շարվանդ-
րով, այլ չուրաքանչյուր անգամին հատուկ
առաջադրված նպատակով:

Վերլուծական արվեստն անմիջականորեն
անցնում է դեպի կոմսուրուկսիվիզմը—վո-
րը զբաղվում է որչեղտիվ-տեխնիկական կա-
ռուցումներով: Այս ուղղության, այս կամ
այն շափով, պատկանում են,—

ա. Կուբիզմ.

բ. Ռուսական Փուսուբիզմ,

գ. Սուպերմաշիզմ,

դ. Ինստիտուցիոնալիզմ,

ե. Ադմոնիստրատիվ լեռնագրություն:

Բ. Արվատովը այս կերպ է բնորոշում և բաժանում ժամանակակից ուղղությունները. նկատի պետք է ունենալ, Վոր այս բնորոշումները և դասակարգությունը վերջնական և կատեգորիկ չեն և կարող են վիճելի համարվել: Արվատովը ռուսական ֆուտուրիզմի տեսաբաններից է: Մենք հատկապես մեջ բերինք այս հատվածը՝ վորպես հետաքրքիր մի նմուշ, ընթերցողին թողնելով դատել թե վորքան խելքի մոտիկ է դասակարգության այս սխեման*):

*) Տե՛ս՝ „Искусство и литер. в марксистск. освещении“ Ժողովածուի 1 հատ. Բ. Արվատովի հոդվածը:

ՊՈՍՏ-ԻՄՊՐԵՍԻՈՆԻԶՄ

(Հետ-իմպրեսիոնիզմ)

Նկարչության, քանդակագործության և լիթագրության մեջ արվեստագետների այն խմբավորումը (Արևմտյան Յևրոպայում), վորն ունի մի ընդհանուր ձգտում—հակադրելու նախնալիզմին (իմպրեսիոնիզմ և ցեղ-իմպրեսիոնիզմ): Սա՝ պոստ-իմպրեսիոնիզմն է: Ավելի նեղ առումով, նկարչության և քանդակագործության մեջ պոստ-իմպրեսիոնիզմ է կոչվում այն ուղղությունը, վորն արվեստի մեջ ձգտում է ինքնա-արտահայտության, խուսափելով իրականության ճշգրիտ վերարտադրությունից, ընդունված հին ձևերից: Այս ուղղության են պատկանում Սեզանը, Մատիսը ևայլն, հայ նկարիչների մեջ՝ Մ. Սարյանը և մասամբ՝ Հ. Կոջոյանը:

Կուբիզմը նույնպես մտնում է արվեստի այս ընդհանուր շարժման մեջ: Կուբիզմը աշխատում է «պատկերել» կամ տալ (նկարչության մեջ) առարկայի ամբողջությունը (totality), այսինքն իբր՝ ակտիվ և ստեղծագործական (creative) շրջապատի մեջ, շրջակաանալով առարկայի ֆիզիքական շրջագծերը (contour) միայն ներկայացնելով, այլ

այն ամենը՝ ինչ զուգորդվում է առարկայի մտավոր պատկերի (հղացման) հետ: Սրա հետևանքը լինում է մի շարք չերկրաչափական ֆիզիկական, իրար խաչաձևող, միջադիր ու հակադիր գծեր և հաճախ թափանցիկ մակերեսներ:

Ֆուտուրիզմը—նկարչության մեջ, դիտողին դնում է նկարի մեջ, միաժամանակ արտահայտելու համար մի շարք իրար հաջորդող շարժումներ և տպավորություններ:

Յերաժշտության մեջ՝ ֆուտուրիզմը բացասելով հինը, աշխատում է գտնել ինքնա-արտահայտության բոլորովին նոր և որիպիսալ ձևեր, (ադմուկների չերաժշտություն):

Ինչպես տեսնում ենք, Արվատովի բնորոշած վերլուծական արվեստը բավական մոտ է պոստ-իմպրեսիոնիզմին, իր մեջ ընդունելով ֆուտուրիզմը, կուբիզմը, ադմուկների չերաժշտությունը:

Ի Մ Փ Բ Ս Ի Ո Ն Ի Ջ Մ

(Տպավորապաշտություն)

Փրանսիայում առաջ չեկած նկարչական մի դպրոց, հիմնված Եդուար Մանեյի կողմից (1832-83): Հետագայում ավելի զարգացած և ձևափոխված Բլոդ Մոնեյի կողմից: Ունեցել է տաղանդավոր և հանդուգն ներկայացուցիչներ, ինչպես Սիզլեյ, Պիսսարո, Դեգա, Ռաֆայելլի, Թենուար և այլն, վերոնք

հին տրագիցիոն իդեալներին հակադրեցին նորը: Այս դպրոցին պատկանող նկարիչները ձգտում են արտահայտել արտաքին աշխարհի անմիջական տպավորությունը, առանց դիմելու պատկերացված չերևույթների հատկանիշների ուսումնասիրության և վերլուծության (անալիզ): Նրանց պիսավոր նպատակը և առարկան դարձավ գուճավոր լույսի նկարչությունը: Նրանք կատարեցին հետաքրքիր փորձեր գուճավոր (ներկեր) գործ ածելու ուղղությամբ, առանց խառնելու ներկերը կողք կողքի դնելով՝ աչքին տալով ուժեղ լույսի տպավորություն: Իմպրեսիոնիստների և պոստ-իմպրեսիոնիստների գլխավոր տարբերությունը կայանում է նրանում, վոր առաջինները մեկնում էին լույսից և վերջանում էին ծխի և գուրջու մեջ, մինդեռ վերջինները (որինակ Սեզանը) մեկնում են գույնից և վստահ գնում են դեպի լույսը, —ասում է մի հայտնի ֆրանսիացի քննադատ (Նույնը կարելի է ասել Սարյանի և Կոջոյանի մասին, վորոնք ձգտում են վոյթի դեպի գույնը այլ լույսը):

Իմպրեսիոնիստներից մի քանիսին կոչում են «բաց ողի» նկարիչներ (plain airiste), լյումինիստներ (luministe) (լուսավորություն բառից) և (pointilliste) (կետ բառից):

Պրականության մեջ իմպրեսիոնիզմը ձգտում է դեպի անմիջական տպավորության հաճախ ծալրահեղ սուբյեկտիվ վերարտադրությունը:

Ե Ք Ս Պ Ր Ե Ս Ի Ո Ն Ի Ձ Մ

Նկարչութիւն մեջ, իմպրեսիոնիզմի հա-
կառակ, եփսպրեսիոնիզմը (արտահայտու-
թիւն բառից) ուշադրութիւն կենտրոնն է
դարձնում կոնստրուկտիվ (կառուցող) վոգին.
«գիտակցութիւնից» դուրս ստեղծագործող
լիբակայութիւնն ուժի միջոցով ինքնիրեն
դրսեւորում է իրականական արտահայտու-
թիւմը, սպեկուլատիվ կերպով հղանալով
ձեւեր. մինչդեռ իմպրեսիոնիզմի մեջ գիտակ-
ցութիւնը կամ ճանաչողութիւնը կախում
ունի զգայական տպավորութիւններից, վոչ
թե ներքին, այլ արտաքին աշխարհի իմ-
պրեսիոնիստական (տպավորական) ճանա-
չողութիւնից. — (Վ. Հսուկենշտեյն):

Վորպես գրական ուղղութիւն՝ եփսպրե-
սիոնիզմը հակադրեցութիւն է նաատուրալիզ-
մին և ռեալիզմին: Ռեալիստ արվեստագետը
կամ գրողը խառակսերիզացիայի չէ չեն-
թարկում մարդիկ և իրերը, մինչդեռ եփս-
պրեսիոնիստը չի հատկանշում, խառակսե-
րիզացիայի չի չենթարկում — տիպարները
չի տալիս, նուշնիսկ հաճախ շատ և հեռա-
նում իրականութիւնից և համարանկանու-
թիւնից:

Գերմանացի նորագույն գրամատուրգ-
ներից՝ Գ. Կայզերի պիեսներում հանդիպում
էք անձանց, վորոնք նման չեն վոչ մի իրա-
կան մարդու, այլ զուտ գաղափարի մար-
մնացումներ են, մտածող և զգացող «անա-
նուն խրովիլակներ», սակայն, վորոնք մտա-
ծում և զգում են ինքնին կերպով:

Ս Ի Մ Վ Ո Լ Ի Ձ Մ

Այս ուղղութիւն մասին շատ և խոսվել
հաջ գրականութիւն մեջ, վորովհետեւ մենք
ունեցել ենք տաղանդավոր սիմվոլիստներ,
ինչպէս — Սիամանթո, Տերյան, Մեծարենց,
Զարենցը, սկզբնական շրջանում, եւայն: Սա-
կայն տարբեր մարդիկ տարբեր կերպով են
բացատրում սիմվոլիզմը, ինչ վոր հասկա-
նալի չէ, վորովհետեւ գրական-գեղարվեստա-
կան ուղղութիւնները գիտական կամ փիլի-
սոփական ամբակում սխառեմներ, որենք-
ներ և ֆորմուլաներ չունին: Այնուամենայ-
նիվ սիմվոլիզմը ունի մի քանի ընդհանուր
գծեր, վորոնցմով հատկանշվում է, և վորոնք
պետք է ուսումնասիրել չմոլորվելու համար:
Դեպք է չեղել մեր դպրոցներում, չերը
ուսուցիչը, գաղափար տալու համար սիմվո-
լիզմի մասին, որինակ է բերում Մաքսիմ
Գորկու «Մըրկահալը» արձակ բանաստեղ-
ծութիւնը, սխալմամբ չենթադրելով, վոր
չեթե մի գրվածքի մեջ ալլաբանութիւն կամ
սիմվոլ կա, ալդ գրվածքը սիմվոլիստական
է: Սա մի ապացույց է, թե ինչպիսի թիւը
հասկացողութիւն կա գրական-գեղարվես-
տական ուղղութիւնների մասին, մինչ աչն
աստիճան՝ վոր սիմվոլիզմին տրամագծորեն
հակառակ, ավելի շուտ ուսմանտիկ մի բա-
նաստեղծութիւն համարվում է սիմվոլիս-
տական: Նման թիւը հասկացողութիւն
աշակերտին կարող է միայն մոլորեցնել և
առաջնորդել «սիմվոլիստական» համարելու

բանաստեղծութեան մեջ շատ հաճախ գործածված նմանութիւնները, համեմատութիւնները, ալլաբանութիւնները, (ընդլայնված մետաֆորները), նույնիսկ առակները, վորոնք գուտ վոճական ձևեր են և կապ չունին սիմվոլիզմի կամ մի այլ ուղղութեան հետ:

Սիմվոլիզմը, վորպէս գրական-գեղարվեստական ուղղութիւն, հատկապէս պոեզիայի մեջ, յերևան չեկավ 80-ական թվերին Փրանսիայում և Բելգիայում, ունենալով կարեւորութիւն վարպետներ, ինչպէս՝ Մալլարմէ, Վեռլեն, Մետերլինկ և այլն: Մի քիչ ալլառումով՝ սիմվոլիզմը գործ և ածվում բնորոշելու համար Հաուստմանի վերջին շրջանի պիեսները, և յերոպական դանազան գրողների յերկերը վորոնք ունին **սիմվոլիզմի** բնորոշ գծերից կարեւորները: Ռուսական իրականութեան մեջ ակնառու սիմվոլիստներ են Բլոկստովը, Բալլմոնտը, Բլոկը և վերջերս վաղճանված տաղանդավոր լիբրիկ Յեսենին:

Փրանսիայում սիմվոլիզմը հակադրեցութիւն եր Լըքոնտ-դը-Լիլի և Ժ.-Մ. Կլեմենտի պառնասականութեան (բանաստեղծութեան մեջ՝ ծայրահեղ որդեկրթութեան հասցրած սեռիկով) և գոլայական նատուրալիզմին: Սիմվոլիստները գրեթէ արհամարհում էին իրական յերեւոթները, և ձգտում էին դեպի ընդհանուր ճշմարտութիւններ և գաղափարներ, աշխատելով նրանց մարմնացնել անլուծելի, «սիմվոլներով» միջոցով: Պոեզիան թեքելով դեպի յերաժը-

տութիւնը*), նրանք ոգտվում էին վերջինիս հաճախ տարտամ և անբացատրելի հատկութիւնից, արտահայտելու համար խորհրդավոր ու միստիկ հոգեկան կացութիւններ, և աշխատում էին գտնել գաղտնի, անտեսանելի կապեր իրենց «լեզու»-ի և արտաքին աշխարհի յերեւոթների միջև: «Անտառի ծառերը սիմվոլներ են» Բոդլերի համար, և արթնացնում են այնպիսի դգացմունքներ, վորոնք յենթակա չեն անալիզի:

Մի քանի սիմվոլիստներ հաճախ ճգնում են կապեր գտնել հնչւունների, գույների, նույնիսկ բույրերի միջև:

Մի շարք սիմվոլիստների շատերը համարել են դեկադենտներ (անկապաշտ): **Իեկադենսը**, անկասկած, արդիւնք և կապիտալիստական «գեր-քաղաքակրթված» հասարակութեան, վորի գեղագիտական ճաշակը սկսում և ալլասերվել և գնում և դեպի անկումը: Սրա հետևանքը լինում և այն, վոր այդ ալլասերված ճաշակը պահանջում աննորմալ և հիվանդագին զգայութիւններ, փնտռելով նրանց, մի կողմից **միսթիցիզմի** (սպիրիտիզմ, կապ մեռած հոգիների հետ, և այլն), մյուս կողմից՝ արվեստի տարակենտրոն (excentrique) և արտառոտ ձևերի մեջ:

*) Վերլենի՝ վորպէս սիմվոլիզմի ճաշատո հանգանակը՝ ընդունված նշանալիք վոտանալորի մեկ տողն և հետեյալը:

De la musique avant toute chose

(Ամեն բանից առաջ յերաժշտութիւնը.)

Սրանով մասամբ բացատրվում և բերաժշտականութեան հատկանիշը, վոր կարելի չէ գտնել գրեթէ բոլոր սիմվոլիստ բանաստեղծների մոտ:

ՆՅՈՒԹԵՐԻ ՑԱՆԿ

1. Գաբրիել Սունդուկյան 5
2. Սունդուկյան, Բաֆֆի, Թումանյան . . . 34
3. Յեղիշե Չարենց 41
4. Մի քանի խոսք ընդհանրապես տաղա-
չափության մասին 69
5. Գրականության և արվեստի աչժմե-
ական հարցեր 73
6. Կարճ ծանոթություններ արվեստի և
գրական ուղղությունների մասին . 102

Վ Ի Դ Ս. Կ Ն Ե Ր

- | | |
|----------------------|------------------------|
| 62 Տպագծ ե | տպար ե լինի |
| 9 հաճարեղ | հանճարեղ |
| 14 հատկագիծ | հատակագիծ |
| 35 ռոմանտիկ | ռոմանտիկ |
| 47 Թումանյանին | Թումանյանին |
| 37 սեղծագործության | ստեղծագործության |
| 37 Թումանյանի պես | Թումանյանի եպիկալի պես |
| 52 հանգիստ են դուրսը | հանգիստ են: Դուրսը |
| 79 ցախություն | ձախություն |
| 92 համարում ենք | համարում ենք |

ՀՀ Ազգային գրադարան



NL0169548

1090

801

10-52