

ՀՈՂՎԱԾՆԵՐ ԵՎ ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ

ՇԻՐՎԱՆՋԱԴԵՆ ԱՐԵՎՄՏԱԵՎՐՈՊԱԿԱՆ «ՆՈՐ ԱՐՎԵՍՏԻ» ՔՆՆԱԴԱՏ

Ս. Է. ԹՈՓՉՅԱՆ

Պայքարը բուրժուական անկումային, ռեակցիոն արվեստի դեմ եղել է և մնում է մեր դադափարական աշխատանքի կարևոր օղակներից մեկը: Այս հանգամանքը կրկին անգամ ընդգծվեց ընկեր Ն. Ս. Խրուշչովի՝ «Բարձր դադափարայնությունը և ղեկարվեստական վարպետությունը սովետական դրսևականության և արվեստի մեծ ուժն են» ճառում, որ նա արտասանեց գրականության և արվեստի գործիչների հետ պարտիայի ու կառավարության ղեկավարների հանդիպման ժամանակ: Նշելով, որ արատրակցիոնիզմն ու ֆորմալիզմը բուրժուական դադափարախոսության ձևերից մեկն են, Ն. Ս. Խրուշչովն ասաց. «Կոմունիստական պարտիան պայքարում է և կպայքարի արատրակցիոնիզմի և արվեստի մեջ ամեն տեսակ այլ ֆորմալիստական խեղաթյուրումների դեմ»:

Կլասիկ ռեալիզմի լավագույն ավանդները շարունակող սոցիալիստական ռեալիզմին խորթ են բուրժուական անկումային արվեստին հատուկ խեղաթյուրումները: Կյանքից ու ճշմարտությունից, իրականության կենսական խնդիրներից հեռու այդ արվեստը, նրա ամենատարբեր դրսևորումները խստորեն բնադատել են գեռես կլասիկ ռեալիզմի մի շարք խոշոր ներկայացուցիչներ, դրանց թվում և հայ խոշորագույն ռեալիստ գրող Ալեքսանդր Շիրվանյադես, որը ցույց է տվել XX դարասկզբի բուրժուական արվեստի որոշ «նոր ուղղությունների» սնանկությունն ու անկենսունակությունը: Շիրվանյադեսի այդ մերկացումները որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում այժմ, երբ սկզբունքալին պայքար է մղվում գրականության և արվեստի մեջ ժամանակակից բուրժուական դադափարախոսության դրսևորումների՝ արատրակցիոնիզմի և ֆորմալիզմի դեմ:

Շիրվանյադես-գրողը միաժամանակ ռեալիզմի նշանավոր տեսաբան էր. գրաբնադատ ու արվեստաբան: Նա ընդգրկել է արվեստի գրեթե բոլոր բնագավառները, իր քննադատության մեջ լայնորեն կենսագործել ռեալիստական ղեկադիտության հիմնական սկզբունքները: Ամեն անգամ, առաջ քաշելով գրականության և արվեստի կարևոր խնդիրները, լուսարանելով նրանց պարզացման ուղիները, ականավոր տեսաբանը մերկացրել ու դատապարտել է այն ամենը, ինչ դեմընթաց էր ռեալիզմին ու ժողովրդայնությունը: Շիրվանյադեսի քննադատական գործունեության մեջ առաջնահերթ կարևորություն է ներկայացնում

բուրժուական արվեստի անկումային հոսանքների, անառողջ տենդենցների սուր քննադատությունը:

Իր հոգվածներում և նամակներում Շիրվանդադեն հետևողականորեն պայքարել է մոդեռնիստական արվեստի գոհակոթությունների դեմ: Այդ մոլությունների դեմ նա հանդես է եկել իր գրական գործունեության գրեթե ամբողջ ընթացքում: Սակայն Շիրվանդադեի այդ պայքարը ավելի կենտրոնական նշանակություն ստացավ, երբ մեծ ունիաներ ուղևորվեց Փարիզ և հնարավորություն ունեցավ անմիջականորեն ծանոթանալու արևմտաեվրոպական արվեստի մոդեռն ուղղությունների հետ: Լավական մամուլում տպագրված իր մի շարք հոգվածներով գրողը յուրովի մասնակցում էր Փարիզի գեղարվեստական կյանքին, որպես առաջավոր, ունիաներ արվեստի հետևողական պաշտպան «մոդեռնիստական հոսանքների ու գործերի անողորմ դատավոր: Պետք է նշել, սակայն, որ Շիրվանդադեն հստակորեն և խորությամբ չի պատկերացրել ու ընկալել գեղարվեստի դասակարգային բնույթը: Նա թույլ է տվել առանձին շեղումներ, որոշ հակասություններ, որոնք երբեմն արտահայտվել են արվեստի երևույթների առաջացման պատճառների բացատրության մեջ: Սակայն Շիրվանդադեի հոգվածներում գլխավորը ունիաներ արվեստի սկզբունքների հետևողական պաշտպանությունն ու դարդացումն է, որ երևան է դալիս որպես գերիշխող տենդենց: Դրանով իսկ մոդեռնիստական հոսանքների քննադատությունը ավելի խորունկ ու բազմակողմանի արտահայտություն է ստանում: Շիրվանդադեի գեղագիտական հայացքները պարզաբանելու իմաստով կարևոր է նշել նաև այն հանգամանքը, որ վիպասանը զրսերել է իրոք մեծ սկզբունքայնություն, հետևողականություն և երբեք առիթը բաց չի թողել մոդեռնիստական մոլությունները մերկացնելու համար:

Բացահայտելով Մ. Սունդուկյանի ունիաների առանձնահատկությունները, Շիրվանդադեն գրում է. «Ահա ես կիսափաղեի, որ Սունդուկյանի այդ սքանչելի բնագոյն ունենային մեր երիտասարդ գրողները, որ անգուղական ծերունու օրինակը լինեի նրանց համար կրթիչ ու հեռու պահեի նրանց մեր ժամանակի առաջնորդի մոլություններից»¹: Մի այլ անգամ Շիրվանդադեն բողոքում է «մոդեռնիզմի հայ կապիկները» գոհակոթ արարքների դեմ. այդ տեսակետից հետաքրքրական են նրա մի քանի դիտողությունները:

Խոսելով «Պատրանք» վեպի մասին, Շիրվանդադեն նշում է, որ նրա հեղինակ Վահունին իր հերոսներին դիտում է ոչ թե հոգեբանական, այլ ֆիզիոլոգիական, մարմնական տեսանկյունից: Նրան հետաքրքրում է ոչ թե հերոսուհու բախտը, այլ բորբոքված հիվանդ երևակայությունը էրոտիկ պատրանքներով սնելու կիրքը. «այ. Վահունին երկրպագու է ֆրանսիական այն ժանրի վեպերին, որ վաղուց արդեն կորցրել է իր հրապույրը՝ ստոր, անասնական կրքեր հուզող վեպերի»²:

Իր քննադատության մեջ Շիրվանդադեն մշտապես առաջնորդվում է ունիաների, կենսական ճշմարտության պահանջներով: Նա հաստատում է, որ արվեստագետը ամենից առաջ համակված պիտի լինի կենսական ճշմարտացիությամբ և կյանքը համարի միակ ելակետը արվեստի համար: Այն ամենը, ինչ կտրվում է կյանքից, կորցնում է ոտքի տակի հողը, ենթակա է մահացման:

¹ Շիրվանդադե, երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 9, էջ 415:

² Նույն տեղում, էջ 402:

Այլ Շիրվանզադեի հողվածներում աչքի ընկնող տեղ է զբաղում սիմվոլիզմի քննադատությունը: Գրողը շեշտում է առանձնապես սիմվոլիստների ստեղծագործական սկզբունքների անկենսունակությունը, կտրվածությունը իրականությունից: Ինքնանպատակ սիմվոլների որոնումը յուրատեսակ փախուստի միջոց էր թունավոր իրականությունից զեպի ըղձալի երկինք, որն ունայն էր, ցնորք, երկրից շատ հեռու: Ներկան անհամատեղելի էր սիմվոլիստների ձգտումների, ապագան անորոշ: Ուստի իրենց մտքի ու սրտի հարստությունը, իրենց ստեղծագործական կիրքը նրանք ծախսեցին հաշիշային երազների, ոգու ինքնապարփակ զգայությունների, նրբակերտ զգացումների ուսումնասիրության վրա: Անկումային արվեստի գործերը հաճախ բավականությամբ ընդունում էր նույնիսկ հոգնած բուրժուան: Իր մաշված նյարդերը նա փորձում էր սնել զեկադենտական նրբահյուս երազներով: Սակայն շատերը ունենում էին ոչ թե ճանաչում, այլ տխուր վախճան. «Բավական է ասել, որ Պոլ Վեռլենի նման մի հսկա տասնութններորդ դարավերջում մեռավ չքավորության մեջ, մի աղքատիկ կեղտոտ կացարանում, ֆերոգություն, հիվանդանոցում, խելագարված... Սակայն Պոլ Վեռլենը ղեռ բախտավորներից է»³:

Շիրվանզադեն իրավացիորեն նկատում էր, որ սիմվոլիզմը հեռացումն է իրականությունից, ուստի որոշ արվեստագետների վերադարձը զեպի նյութի ռեալիստական պարզությունը, գրողը համարում էր կյանքի հաղթանակը: Սիմվոլիզմը, անկումայնությունը նույնպես կյանքի «հաղթանակն» էր, բայց դաժան հաղթանակ, զեկեցկության թունավորումը, «չարի ծաղիկների» առաջացումը:

Շիրվանզադեի ձգտմանը համապատասխան էր ռեալիզմի հաղթանակը, հետևաբար, նա գրում էր. «Այժմ ամենքն աշխատում են մերձենալ կյանքին և բնությանը, զեկեցկության այդ հավիտենական անսպառ աղբյուրներին: Զգացվում է, որ «որոնումների» գերի արտիստները վերջապես սթափվել են իրենց սնտոի երազներից և հասկացել, որ չկա ստեղծագործություն կյանքից և բնությունից դուրս: Վաղուց էր հարկավոր:

Սակայն,—ինչպես նշում է վիպասանը,—սիմվոլիստները... բացի մի երկուսից, կյանքին՝ այսինքն՝ ճշմարտությանը, ուրեմն և զեկեցկությանը, այժմ նայում են ցինիկական հայացքով: Եթե առաջ նրանց տեսողությունը պատած էր մշուշով, այժմ արդեն չափից դուրս բացվել են նրանց աչքերը, նրանք առաջ երազում էին արշիուի խառնաշփոթ տեսիլներ, այժմ սթափվելով, ընկել են գետին... Կնոջ մերկությունը նրանց համար դարձել է ալֆա և օմեգա... Ժամանակակից սիմվոլիստների համար կանացի մերկությունը միջոց չէ ճշմարտությունը գտնելու, այլ նպատակ: Եվ այդ նպատակի տակ թաքնված է ամենատեղի ձգտում՝ դրավել գնդիների ուղադրությունը, այլ խոսքով՝ վաճառել շուկա դուրս բերված ապրանքը «աղիզմին»⁴: Շիրվանզադեի նկարագրած այս «արվեստագետները» անկման ամենատեղի տեսակն էր՝ զեղարվեստը ոչնչանում է. էրոտիզմը դառնում միակ նպատակը, ցինիզմը՝ միակ շափանիշը: Մեծ գրողը ձաղկում էր գոհակությունը և ողջունում այն արվեստագետներին, որոնց մոտ ողջամտությունը հաղթում է մոտավոր և հոգեկան ապիկարությանն ու շառլատանությունը:

3 Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, էջ 390:

4 Շիրվանզադե, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 9, էջ 365—366:

Առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում ժան Մորեասի ստեղծագործության բնութագրությունը. «Նա ինքն իրեն համարում էր Վեոլենի հափորդը... արդարև,— գրում է Շիրվանդադեն,— մի ժամանակ նա հռչակվեց սիմֆոնիկի իշխան... սիրահար էր արտաքին կատարելագործությանը: Երբեք գոհ չէր իր նախընթաց երգից: Նա հզկում էր իր ոտանավորները աղամանդների պես շատ երկար, շմտածելով թե արդյոք բնական են նրանք, թե շինծու, կեղծ: Նա պաշտում էր դասականներին ոչ նրանց երկերի ներքին իմաստի, այլ արտաքին անկշտամբելի գեղեցկության համար: Ձեռ նրա պաշտամունքն էր: Երբեմն նա դաժան էր դեպի նոր բանաստեղծները և հրավիրում էր եռանդով դեպի Մոֆոկլեսի ուրվականը: Ինքը մնաց նրա պատվանդանի տակ...»

Հոմերոսի «Իլիականը» նրա համար բարձր էր Մակեդոնական խնդրից: Նա ասում էր. կյանքի խորհուրդը և հավիտենական ճշմարտությունը միմիայն մտքի ստեղծագործության մեջ են, մարդիկ ամենուրեք դժբախտ են, տարբերությունը միմիայն աստիճանների մեջ է: Միմիայն միտքն է բախտավոր, վասնզի այն հավիտենական է»:

Հեռացումը իրականությունից, ուր այլովել էր բանաստեղծի հոգին, գալիս էր սիմֆոնիկից, բայց սիմֆոնիստական բնույթի բանաստեղծություններ: առաջին ժողովածուներից հետո Մորեասը սկսեց անցյալի գեղարվեստի մեջ որոնել կորցրածը՝ կատարելությունը: Ձեռ պաշտամունքը, բանաստեղծության խնդանպատակ հզկումը, հեռացման յուրօրինակ եղանակ էր— հեռացում մի կողմից դեպի անցյալը, մյուս կողմից դեպի ոգու վերացականությունը: Այս պատճառով «նեոկլասիցիստական» որոնումների ժամանակ նա լրիվ չհեռացավ և չկտրվեց սիմֆոնիկից:

Փարիզ մեկնելուց առաջ էլ Շիրվանդադեն համակրանքով չի խոսել իմպրեսիոնիստների մասին: 1897 թ. կովկասյան հինգերորդ պատկերահանդեսի առիթով նա գրում է, որ այնտեղ կան նույնիսկ նկարչական որոշ դպրոցների աղդեցություններ, սկսած ունեսասի դպրոցից, մինչև «օհ, վարմանք, իմպրեսիոնիստների ոչ-դպրոցը»: Նկարիչներից մեկին նա համարում է իմպրեսիոնիկի երկրպագու, սրովհետև նա հանդես է բերել «կանաչ-կարմրագույն սփռոցներ», ներկերի տարօրինակ «շռայություն», կարծես կանաչից, կարմրից, գեղինից բացի ուրիշ մույներ չկան... Այնուհետև զրույր փորձում է բացատրել, թե ինչ է իմպրեսիոնիզմը. իմպրեսիոնիստներն ասում են, թե նկարիչը չպիտի բնկնի գեղանքների ետեք, այլ պիտի աշխատի տալ միայն առաջին տպավորությունը (premiere impression): Impression բառից է ծագել իմպրեսիոնիստ (տպավորական) անունը: Այդ պատճառով էլ նրանց երանգները կորցնում են իրենց բնականությունը: Վերբիտոները ավելի հեռու են գնում, ասում են, պեղծը պետք է նկարել շարժան դրություն մեջ: Տարբերությունն այն է, որ իմպրեսիոնիստները նկարում են խոշոր գծերով, կամենալով տալ առարկայի միայն ընդհանուր տպավորությունը, իսկ վերբիտոները մանր, հատ-հատ կետերով, կամենալով ցույց տալ հոգմի շարժումը, ջրի ընթացքը, տերևների սոսափյունը և այլն:

1908 թ. Շիրվանդադեն նշում է, որ տաղանդն է գնահատվում և ոչ թե արհեստականորեն կամ քմահաճույքով հորինված ուղղությունը: Մոնեն և Մանեն այսօր անցել են ֆրանսիական նշանավոր արվեստագետների շարքը, որովհետև

5 Շիրվանդադեն, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, էջ 21—22:

նրանց վրձինը օժտված էր երկնային հրով: Իր մեմուարներում Ալ. Շիրվանզադեն պատմում է Ռոդենի «Ընթացող մարդը» քանդակից ստացած անգերազանց տպավորության մասին: Այդ քանդակը նկարագրված է «Փոքրիկ զրույցներ» հոդվածում, որտեղ տրվում է նաև գեղարվեստի և ճշմարտության մեկնալսանությունը:

Արձանը դիտող մի անմիտ մարդ ասում է.

— Ի՞նչ հիմարություն, մի՞թե մարդը կարող է քայլել առանց գլխի:

Այսպիսի մտածողության դեմ են ուղղված Շիրվանզադեի այն խոսքերը, որ մեծ ստեղծագործողները մարդուն շարժեցնում, քայլեցնում, ապրել են տալիս, խոսեցնում են, որ ճշմարտությունը իրերի և առարկաների արտաքին կողմի մեջ չէ, այլ նրանց ներքին էություն: Ռոդենը, շարունակում է Շիրվանզադեն, տիպար է ստեղծում և նրանք բոլորն էլ կենդանի էակներ են և կյանքը բազմապատիկ ավելի են արտահայտում, քան սովորական տաղանդների գործերն իրենց բոլոր մանրամասներով: Կմրողը գաղափարն այն է, որ Ռոդենը որևէ միտք, որևէ ճշմարտություն քանդակելու համար ընտրում է առարկայի, էակի այն արտաքին հատկանիշները, մասերը, զգայական այն ընկալումները, որոնք ամենից լավ են արտահայտում բնույթը կամ էությունը: Այսպես օրինակ, նրա «Միտքը» կնոջ գլուխ է առանց թևերի և ոտների, երազող գլուխ թաղված կոպիտ քարարեկորի մեջ: Պոլ Գգելը այդ սիմվոլը բացատրում է այսպես. հոգին զարդանում է մեռյալ մատերիայի խորքերում և լուսավորում է այն աստվածային կրակով, բայց իզուր է ձգտում դեն նետել իր վրայից իրականության այդ բեռը: Բանավիճելով քննադատներից մեկի դեմ, Շիրվանզադեն պնդում է, որ Ռոդենը ունակիստ է բառիս լիակատար իմաստով: Ռեալիստական արվեստի ականավոր ներկայացուցիչներին Շիրվանզադեն հակադրում է մոդեռնիստական հոսանքների ներկայացուցիչներին:

«Գեղարվեստական սալոններում» խորագրով հայտնի նամակում Շիրվանզադեն տալիս է իր ժամանակի արվեստի տարրեր հոսանքների ընդհանրացված բնութագրությունը. «Նկարչության վերարեմամբ կարելի է դրականապես ասել, որ այժմ ներկայանում է դպրոցների մի այնպիսի խառնուրդ, ուր ամենահմուտ գեղարվեստագետն անգամ կարող է շփոթվել: Պատմականը, պատերազմականը, իրապաշտականը, առասպելականը, սիմվոլիզմը, այլարանությունը, դյուցազներգությունը, պուանցիլիզմը, մոդեռնիզմը, ամենքը տեղ բռնեն ներկա սալոններում»⁶: Շիրվանզադեն նկատում է նաև ունակիստական ձգտումների առկայությունը, «որոնումների դերի» արվեստագետները սթափվում են, նորից դիմում դեպի կյանքը, դեպի բնությունը:

Իմպրեսիոնիստները, ասում է Շիրվանզադեն, հայտնվել են սիմվոլիստների և դեկադենտների հետ զրեթե միասին, նրանք նույն դեկադենտներն են նկարչության մեջ: Սիմվոլիզմը ձևավորվել է ոչ թե իմպրեսիոնիզմի հետ, այլ այն տարիներին, երբ սկսվում է իմպրեսիոնիզմի, իրեն միասնական ուղղություն, քայքայումը: Իմպրեսիոնիստները ձգտում են լույսի, մերժում են քարացածությունն ու անարվեստ ուղիղնալիզմը, բայց նրանց ձգտումներն էլ ունեցան իրենց սահմանը, իրենց պատմական բացասումը: Սկսվում է սիմվոլիստների հիասթափության շրջանը, նրանք երազում են իրականության կոպտությունից վերանալու համար: Ինչ որ զեղեցիկ է նրանց արվեստում, արդյունք է

⁶ Շիրվանզադե, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 9, էջ 365:

ներանց երազների, ինչ հիվանդոտ է, թունավոր՝ արձագանքն է բիրտ իրականության: Այդ հրաշալի նկատել է Գորկին «Պոլ Վեռլենը և ղեկաղենտները» հոդվածում. Վեռլենի «մեկանխույժիկ և խոր թախիժ հնչեցնող երգերում հստակ լսվում էր հուսարեկության հեծեծանքը, նուրբ և զգայուն հոգու ցավը, որը ծառավի է լույսի, ծարավի անարատության, որոնում է աստծուն և չի գտնում, ուզում է սիրել մարդկանց և չի կարողանում»⁷:

Անկման ճանապարհը գեղարվեստը հասցնում էր ինքնամոռացության, սուբյեկտիվիզմի, արտաշխարհից կտրվելու, գեղեցկության թունավորման. ճանապարհ, որի վերջնակետը փառումն էր, այլապես չէր: Ահա թե ինչու էր վտանգավոր, ինչքան էր անհեռանկար անկումային արվեստը: Շիրվանդադեն նկատում է, որ ղեկաղենտական պոեզիայում արդեն ոչնչանում է գաղափարի, բովանդակության լուրջ նշանակությունը: Բողիկերի «Հարարերություններ» ոտանավորի կրկնությունը Արթուր Լեմուրյի «Ձայնավորձերի» մեջ որոշ իմաստով ձեռք է բերում գրեթե ծրագրային արժեք: Ըստ այդ սկզբունքի, ամեն մի ձայնավոր «հղացնում է այս կամ այն գույնի մտապատկերը, իսկ որոշ բաների կրկնությունը որոշ ձևով, առաջ է բերում ամբողջ գաղափար»⁸: Սա յուրատեսակ սկզբունք էր ղեկաղենտական ինքնահաճ, սուբյեկտիվ որոնումների համար:

Շիրվանդադեն ղեկաղենտներին նույնացնում էր իմպրեսիոնիստների հետ, ուստի, երբ որոշ նկարիչների նա անվանում էր ղեկաղենտներ, ըստ երևույթին, նկատի ունեւ իմպրեսիոնիստներին կամ նրանց «հետեորդներին»: Նրանք դարձանալի հանդիմությանը՝ «արհամարհեցին» դույնների «վերին աստիճանի ներքացրած խառնուրդը», ասպարեզ հանեցին արմատական գույները: Շիրվանդադեն սա համարում է դեհիկ ձաշակին համապատասխան նորամուծություն, համեմատում ներկարարի կարասից դուրս բերած, օդից, հեռանկարից, ստվերներից զուրկ լաթերի հետ:

— Ի՛նչ բարրարոսություն,— ըստ Շիրվանդադեի ասում էին նրաձաշակ մարդիկ:

— Ա՛, դուք չեք հասկանում, այս է ապագայի գեղարվեստը,— պատասխանում էին նրանց «ղեկաղենտները», վառված «նորմալության» տենչով, ոչ զուրկ տաղանդից, մյուս մասը «չգնահատված հանձարներ» կամ «ուղղակի փսիխոպատներ»:

«Գեկաղենտական» ձաշակի և քնկալումների տարածումը կիրառական արվեստի մեջ նա համարում է ժամանակի դատավճիռը: Իրենց ստեղծագործական աստվածային հուրը, առում է նա, նրանք վաճառեցին արդյունաբերությանը: Ֆրանսիայից աշխարհի շուրս կողմերը տարածվող ափսեները, բաժակները, արձանիկները, ծխախոտի սուփերը, հովհարները և հազար ու մի առարկաներ, մեծ մասամբ ղեկաղենտական ձաշակով էին պատրաստված: «Գեկաղենտիզմի» այս տարածումը ցույց չէր տալիս այդ արվեստի թերությունը, այլ արտահայտում էր ձաշակների փոփոխությունը: Հակումները, ձաշակները, կենցաղային մանրութներն ու իրերը, հագուստներն ու արդուզարդը նույնպես ունեն իրենց հասարակական պատմությունը, հինն ու նորը, գեղեցիկն ու տղեղը:

⁷ М. Горький, О литературе, 1953, էջ 3:

⁸ Երվանդադե, նշվ. աշխ., հատ. 9, էջ 215:

Նոր ուղղությունների հետ կապված շատ երևույթների ճշմարիտ գնահատության հետ միաժամանակ, Շիրվանղաղեն զաղափար է տալիս նաև արվեստի աշխարհի բնորոշ բարքերի մասին: Այսպես օրինակ, ուշագրավ են հետևյալ դիպուկ դիտողությունները: Դրական փառք վաստակելու փափագով տոգորված մի քանի երիտասարդներ, որոնք չեն կարողանում մուտք գործել Փարիզի մամուլի խմբագրատները, մի խումբ են կազմում և պարբերաբար հավաքվում Փարիզի սրճարաններից մեկում: Կամենալով իրենց վրա ուշադրություն գրավել, փառամուլներն ազդարարում են զրական նոր ուղղություն: Փարիզում ամեն տարօրինակություն աղմուկ է հանում: Հասարակությունը նախ ծաղրում, ապա հետաքրքրվում է: «Նոր ուղղությունը այնքան երես է առնում», որ ստիպված էին նրանց հետ հաշվի նստել: Փարիզում կար մի սալոն, ուր «տաղանդները կարողանում էին իրենց փայլը ասպարեզ հանել»: Կարիք կար երկրորդ սալոնի, բայց արին, բայց այդ էլ քիչ էր: Երիտասարդ և անհայտ շատ նկարիչներ մնում էին սալոնից դուրս: Նրանք նույնպես կազմեցին մի շրջան և հրապարակեցին նոր ուղղություն նկարչության մեջ:

Այժմ տեսնենք, թե ինչն է գրողը համարում արվեստի անկման պատճառները՝ շուկա, վաճառք, ահա գեղարվեստի անկման գլխավոր պատճառը, հավաստում է Շիրվանղաղեն: «Պատելով հսկա ցուցահանդեսները դյուրություն կհաստատենք, որ գործերի ահագին մասը ծախելու համար է արտագրված: Ինչու. Որովհետև այժմ գեղարվեստը գեղագետների համար չէ, այլ արդյունաբերության համար: Այժմյան արտիստին հարկավոր են շքեղ ապարանք, — նշում է գրողը, — օտոմոբիլ, վիլլաներ, պճնազարդ սիրուհիներ: Եվ հանուն այդ շռայլության նա աղավաղում է իր աստվածային տուրքը, ոտնատակ անում իր բարձրագույն կոչումը: Եվ ցավալին այն է, որ այդ ախտին ենթարկված են բոլոր դպրոցները գրեթե անխտիր»: Շիրվանղաղեն ճիշտ է նկատում, որ շուկայական օրենքներին ստրկահաճ արվեստը բարձր արվեստ չէ: Իսկ վաճառվող, պաշտոնական մտածողությանը ենթարկվող արվեստը միշտ տեղ ուներ Փարիզի սալոններում և կարիք չէր զգում կազմակերպել անկախ ցուցահանդես: 1874-ի գարնանը իմպրեսիոնիստները կազմակերպեցին ինքնուրույն ցուցահանդես, որն ավելի շատ ծաղրի ենթարկվեց, քան գովաբանվեց:

Այս բոլորից բացի, Շիրվանղաղեն լուսաբանում է պաշտոնական սալոնների բարքերը: Փարիզի հայ արվեստագետների մասին նա գրում է. անապահով հայ արտիստը «շատ լավ գիտե, որ սալոն ասված բանը իսկապես մի բաղար է և ոչ արվեստների արդարացի մրցում, որ սալոնում ընդունված լինել, դեռ չի նշանակում լինել իսկական ստեղծագործող»⁹: Սալոններից դուրս ցուցահանդես կազմակերպելու տրադիցիան շարունակող արվեստագետները համարում էին իրենց անկախներ: Շիրվանղաղեն գրել է նաև անկախների ցուցահանդեսների մասին: Անկախները շտնեին ուղղության, նպատակների և հնարավորությունների ներքին միասնություն: Հանգամանքների բերումով, էությունամբ բոլորովին տարբեր գործեր հավաքում էին միևնույն ցուցահանդեսում կախում իրար կողքի: Նրանց «միասնությունը» ստեղծվել էր նրանց «անկախությունը»: Շիրվանղաղեն այսպես է ձևակերպում անկախների դավանանքը արտիստը ամբողջի համար չէ, այլ ընտրյալների, նրա գործերը ներկային չեն պատկանում, այլ ապագային: Մենք արվեստը վաճառքի չենք հանում: Կեցց:

⁹ Շիրվանղաղեն, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, էջ 410:

մտքի և զգացմունքների ազատությունը, կեցցե երևակայության արհամարհանքը դեպի կանոնավորը: Արտիստը կանոնադրություն չի ճանաչում: Նա անզուսպ է, ինչպես հողմը դաշտում, ազատ, ինչպես ամպերը երկնքում:

Ահա 1908 թ. անկախների ցուցահանդեսից Շիրվանզադեի «ստացած տպավորությունները». «Աստված իմ, ինչեր չկան այստեղ, ինչ հրեշային տեսարաններ սկսած մարդ-զազանից մինչև աստվածացրած գորտը, սողունը, անասունը»¹⁰: Շիրվանզադեն խոսում է երեք այդպիսի նկարների մասին: Դրանցից մեկում «ներկու մերկանդամ կանայք զրկախառնված... նրեք սատիրներ ամոթից ծածկել են իրենց երեսը: Նկարի հեղինակը կին է»¹¹: Մյուսն ավելի խայտառակ է. «Վիճելով երկրորդը մերկ և նիկողայոս երկրորդը նրա առջև կանգնած... ուռած փորով...»¹²: Վերջապես երրորդը. «Ահա մի այլանդակ մարդ-զազան: Բարձրացրել է իր ոտը և սուր ու երկայն ժանիքներով կրծոտում է այն ու ժրպտում: Ներքև դրած է մի մեծ բաժակ, արյունը կաթիլ-կաթիլ հոսում է այնտեղ»:

— Ինչու է այդ նկարել, — հարցնում եմ նկարչուհու ծանոթներից մեկին:

— Պառավել է, սպասում է իր վրա ուշադրություն գրավել»¹³:

Գոեհկությունը արվեստի մեջ ամենատարբեր դրսևորումներ է ունենում՝ պրիմիտիվ անճաշակությունից մինչև կոպիտ նատուրալիզմը, մինչև գոեհկության գոեհիկ նկարագրություն: Բայց գոեհկությունն էլ ունի իր հողը, այն պատահականություն չէ, ինչպես և ուշադրություն դրավելու ցանկության ծնունդ չէ: Գոեհիկ կյանքը և միջավայրը ծնում են գոեհիկ արվեստ: Մի դեպքում «ստեղծագործողը» խոզի նման թաղվում է գոեհկության մեջ, մյուս դեպքում արվեստագետը, բարձր կանգնած գոեհկությունից, խարազանում է այն: Մի դեպքում «վայելում» են, մյուս դեպքում՝ դատապարտում: Գոեհկությունը գոեհիկ մարդու անհրաժեշտ սնունդն է, նա երբեմն իրեն աշխատում է ցույց տալ բարձր արվեստի երկրպագու, անվերապահորեն հիանալով ամեն ինչով: Գոեհիկներին, բթամիտներին ծաղրելու համար, մի նկարիչ էշի պոչով ներկված մի կտավ է ներկայացնում անկախների 1910 թ. ցուցահանդեսին: Ինչպես պատմում է Շիրվանզադեն, նկարը մեծ ողմուկ է բարձրացնում, շատերի մեջ առաջացնելով անսահման հիացմունք և ոգևորություն: «Քննադատությունը, — գրում է նա, — ապուշների ձեռքին դարձել էր խաղալիք: Մի օր վերջապես այդ ապուշները պիտի ստանային իրենց արժանի վկայականը: Լինում են կատակներ, — նշում է Շիրվանզադեն, — որքան զվարճալի են, նույնքան դառն և խրատական: Այն, ինչ որ պիտի պատմեմ, անեկդոտ չէ, այլ զուտ եղելություն: Էսեցեք:

Խնդիրը վերաբերում է, այսպես կոչված, «Անկախ արտիստներ»-ի պատկերահանդեսին, որի մասին արդեն զրել եմ ձեզ: Ինչպես ասել եմ, այս տարի այլանդակ և արտառոց գործերի թիվը համեմատաբար սակավ է, քան նախկին պատկերահանդեսներում: Բայց կա մի բավական մեծ կտավ, որ այսօրվանից դառնում է պատմական՝ շնորհիվ նրա հեղինակի սրամտության: Նկարի խորագիրն է «Արեգակի մուտքը Ադրիական ծովի վրա»: Այդ նկար չէ, այլ թանձր պոչների մի չլաված ու շտեմնված խառնուրդ, մի այլանդակ խժրժանք: Ո՛չ ջուր,

10 Շիրվանզադե, Նրկերի լիակատար ժողովածու. հատ. 9, էջ 293:

11 Նույն տեղում:

12 Նույն տեղում, հատ. 8, էջ 288:

13 Նույն տեղում, հատ. 9, էջ 293—294:

«ոչ հորիզոն, ոչ հեռանկար, ոչ ներդաշնակություն երանդների, ոչինչ, ոչինչ ձլատարելապես...»

Դուրսում են նկարը լրացրելու, փառարանում և եռանդով փնտրում նրա հեղինակին:

Վերջապես գտնում են: Եվ ո՞վ է դուրս գալիս: Դուրս է գալիս որ հանճարեղ գործի հեղինակը ուրիշ ոչ ոք է... Եթե ոչ Բաղաամի շորքոտանին: Այո. լսեցեք այն պաշտոնական տեղեկություն, որ ներկա է եղել հանճարեղ նկարի ստեղծագործությանը: Դա մի նոտար է, որ կարգում է իր արձանագրությունը:

«Նկարիչ Ա...-ը ինձ հրավիրեց իր արհեստանոցը ներկա լինելու իր գործի արտադրությանը և արձանագրություն կազմելու: Ես գնացի: Նկարիչը իմ աչքի շուրջ վերցրեց շրջանակին կպցրած կտավը, դրեց պատի տակ: Արհեստանոցում կար մի էջ: Ես դարձագած էի: Արտիստը մի վրձին կապեց իշի պոչին: Վրձինը թաթախեց ներկերի մեջ և սկսեց շարժել կտավի վրա: Կտավը կապեց, հետո կանաչեց, հետո կարմրեց և այլն: Մի քանի անգամ գործելուց հետո, վերջապես, նկարիչն ասաց՝ «պատրաստ է»: Նա նկարը վերցրեց, ուղարկեց պատկերահանդես, ուր և ընդունվեց այն և քարշ տրվեց մի լավ տեղ»:

Երբեք տգիտությունը այդպիսի սուր ապտակ չէր ստացել, ընդհանրացնում է Շիրվանզադեն, — երբեք նորության ստրուկ ինդկատակները այդպիսի ծաղրի և ամոթանքի չէին ենթարկված: Կա լիարժեքության երկու տեսակ: Առաջինը «էջի պոչով» ծաղրված լիարժեքներն են, երկրորդը ավելի վտանգավոր է — չլիարժեքով արվեստագետին, չզգալով, չտեսնելով նրա գործի արժանիքները, սեփական լիարժեքությունը վերադրում է գեղարվեստին և համարձակորեն հայհոյում այն: Առաջինն արհամարհելի է և խղճալի, երկրորդը՝ վտանգավոր:

Շիրվանզադեն չի սահմանափակվում միայն գեղանկարչության և քանդակագործության վիճակի ուսումնասիրությամբ, նրան հետաքրքրում են նաև նոր ճարտարապետության հարցերը: «Հայտնի է, — գրում է նա «Ճարտարապետության անկումը» հոդվածում, — որ ճարտարապետությունը մի ժամանակ եղել է գեղարվեստների թագուհին... Արձանը և նկարը եղել են ուրիշ ոչինչ, բայց եթե ճարտարապետության լրացուցիչ տարրերը:

Արդ, այժմ գեղարվեստագետները միաձայն ողբում են նրա անկումը»¹⁴:

Ճարտարապետության անկման պատճառները, ըստ Շիրվանզադեի, հիմնականում երկուսն են: Ամենից առաջ՝ տեխնիկայի զարգացումը. երկաթի, պողպատի և ցեմենտի օգտագործումը դուրս է մղում քարն ու մարմարի՞նը, դուրս է մղում գեղեցիկը: Նախկին ճարտարապետը արվեստագետ էր, փլիխսովա: Այժմ՝ ինժեներ, մաթեմատիկոս, արհեստավոր, ինչ կամենաք, բայց ոչ արվեստագետ:

Երկրորդ, քանի որ ճարտարապետության մեջ անբաժան են օգտակարը և գեղեցիկը, իսկ լուրժուպիայի համար շահը բարձր է ամեն ինչից, ապա նա մի կողմ է թողնում գեղեցիկը: Թող շինվածքը լինի այլանդակ, միայն թե օգուտ բերի: Այսպիսով, եթե ճարտարապետը նույնիսկ արվեստագետ է, նրա հոգու թռիչքը և ֆանտազիան կաշկանդված են պատվիրատու խանութպանի կամ վաճառուի պահանջներով: Հասարակական շինությունների կառուցման ժամանակ արդեն շահը փոխարինվում է հարմարության սկզբունքով, նորից արհամարհվում է գեղեցիկը:

14 Նույն տեղում, էջ 320:

Բայց ո՞րն է գեղեցիկը ճարտարապետության մեջ, կամ ո՞րն էր ճիշտ ուղղությունը: Նոր ժամանակը ստեղծել է նոր պահանջներ, արդյունաբերության ու տեխնիկայի զարգացումը՝ նոր հնարավորություններ: Մինչդեռ, Շիրվան-զադեն ժխտում էր, որ երկաթը, պողպատը, ցեմենտը նույնչափ ընդունակ են արտահայտելու գեղեցիկը, որչափ քարն ու մարմարին: Ոչինչ չգտնելով նոր ճարտարապետության մեջ, Շիրվանզադեն ամսոսանքով էր նայում հին ճարտարապետության հրաշալիքներին. ֆեոդալական դղյակներ, վենետիկյան դոժերի նրբաճաշակ պալատներ, միջնադարյան գոթական տաճարներ: Բայց հիմալ հնով չէր նշանակում մերժել նորը: Չէր կարելի արդյունաբերության և տեխնիկայի զարգացման դարում մեքենաներն օգտագործելու փոխարեն պահպանել ձեռքի աշխատանքը, պարզությունը, նպատակասլացությունը փոխարինել անպետք և դժվարաստեղծ շքեղությամբ, հնաձև նախշերով: Նոր ճարտարապետության քայլերը դեռ մանկական էին, շատ բան կատարելագործված չէր և մարդկանց տեսողությունն ու պատկերացումները չէին հաշտվել դեռևս նոր ոճի կառուցվածքների հետ: «Նորերս Պոլ Գյելը «Revue» հանդեսում շարաշար պարսավեց Փարիզի երեք շինությունները, որ ժամանակակից ինժեներային արվեստի պարծանքներն են»¹⁵, — գրում է Շիրվանզադեն, դրանց թվում էր նաև էյֆելյան աշտարակը:

Շիրվանզադեն լիովին բաժանում է Պոլ Գյելի կարծիքը, բայց հետագայում, մեմուարներում վերհիշելով էյֆելյան աշտարակը, հաշտվում է «ինժեներային արհեստի» հաղթանակների հետ. «...էյֆելյան աշտարակը, Փարիզի դրոշակը, որ ամենից առաջ է ողջունում հեռավոր ճամփորդներին և Գյուստավ էյֆելը, ծերունի մետեորոլոգը, շարունակեց պաշտպանել իր ստեղծագործությունը»:

Հիացած Բելգիայի բնության գեղեցկությամբ, Շիրվանզադեն նկատում էր, որ արդյունաբերության արշավանքը չի «ապականել» այն և «շոգեկառքի ծուխը նույնիսկ մի տեսակ գեղեցկություն է տալիս կանաչադարդ անտառներին ու ծաղկավետ բլուրներին»¹⁶: Այս տողերը գրված են «Ճարտարապետության անկումը» հոդվածից 20—24 տարի հետո: Պետք է ենթադրել, որ նույն ձևով կվերաբերվեր նա նաև ճարտարապետության մեջ «տեխնիկայի արշավանքին» — տեխնիկան ոչ թե ապականում է գեղեցկությունը, այլ ավելացնում է գեղեցկության հրապույրը, երբ այն օգտագործվում է ճիշտ, տեղին և ճաշակով:

1910 թ. անկախների ցուցահանդեսում, ինչպես գրում է Շիրվանզադեն, սկսում է ափերը առողջ ստեղծագործությունը, այլևս չկան սեփական մարմինը կրծոտող հրեշներ, այլևս խայտառակ տեսարաններով չեն աշխատում գրավել այցելուների ուշադրությունը, այլ տարօրինակությամբ: Այդ տարօրինակությունը, որ նրա կարծիքով արտահայտվում էր դույների անհաճելի խառնուրդի, բնության դեմ զղվելի մեղանշման մեջ, մոդեռնիզմի «կույր երկրպագուների» երազած տրվեստն էր: Շիրվանզադեն շեշտում է, որ կյանքը տուաջ բերեց մի նոր դասակարգ՝ բուրժուազիա անունով: Բուրժուազիայի ճաշտիկը նույնպես, շարունակում է նա, ժամանակի ընթացքում կրթվեց և նրբացավ, սակայն դրամը բերեց իր ապականությունը, գեղարվեստի արժեքը սկսեց չափվել կշեռքի

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 322:

¹⁶ Նույն տեղում, հատ. 8, էջ 233:

ոսկե նժարներով, ուստի «զեղարվեստի հովանավորները» հիանում են մոդեռնիստների գործերով:

Գրականության և արվեստի մեջ Շիրվանզադեն տեսավ և տարբերեց կենսական ու կեղծ երևույթները, խորապես բացահայտեց անկման երևույթները, անկումային տրամադրությունները: Համաշխարհային պատերազմը նախապատրաստվում էր ոչ միայն իմպերիալիզմի կատաղի վերելքով, այլև մարդատյաց զաղափարախոսությամբ ու արվեստով: «Պատերազմը աշխարհի լավագույն առողջապահությունն է», «ժողովուրդների բարեկամությունը ժողովուրդների անգորությունը վկայակոչող փաստ էր», — ոգևորությամբ գոչում էր իտալացի միլիոնատիրոջ որդին, ֆուտուրիզմի հիմնադիր Մարինետին: 1914 թ. Մարինետիի Մոսկվա գալու առիթով, Շիրվանզադեն իր նամակներից մեկում տալիս է ֆուտուրիզմի ճշգրիտ պատկերը: Ենթադրելով, որ այդ ախտը կարող է մուտք գործել նաև հայ գրականության անդաստան, Շիրվանզադեն գրում էր. «Նորմալության ախտը մեծ մասամբ երկշտություն հետևանք է: Ինչպես կան կանայք, որ առաջի վշտանում են, երբ վերջին մոդայով չեն հագնվում, նույնպես և կան շատ մարդիկ, որոնք սարսափում են շհետեւ ամեն մի նորություն՝ գրականության և արվեստների աշխարհում: Այդպիսիների համար չկա ավելի մեծ երջանկություն, քան կոչվել «ժամանակակից», թեկուզ այդ կոչման հետ կապված լինի մարդկային ակնհայտ տիմարություն»¹⁷: Մարինետիի և իտալական ֆուտուրիստների իդեալը իտալական իմպերիալիզմի հզորացումն էր: Նրանց համար ժամանակակից տեխնիկան և արդյունաբերությունը, ռազմական նավերի և թնդանոթների ուժը բարձր էր և՛ անցյալի, և՛ ներկայի բոլոր տեսակի գեղեցկություններից: Մարինետին, ինչպես նշում է Շիրվանզադեն, վիրավորվում էր, երբ օտարազգի ճամփորդները ոգևորվում էին Ռաֆայելով, Միքել-Անջելոյով, Տիտոտրետտոյով, տաճարներով և թանգարաններով: Ֆուտուրիստների հիմնական ձգտումը որոշում էր նրանց արվեստի և՛ բովանդակությունը, և՛ ձևը: Շիրվանզադեն մեջբերում է Մարինետիի մի քանի բնորոշ աֆորիզմները. «Մարդը փոփոխական է: Պետք է հավատալ, որ մի օր նա պիտի ունենա թևեր»:

Չկա ֆուտուրիստ բանաստեղծի համար ավելի հետաքրքրական բան, քան դաշնամուրի կլավիրների շարժումը, կիթնեմատոդրաֆի լուծությունը, թնդանոթի ծուխը, գործարանների հսկայական մեքենաները... Այժմյան բանաստեղծությունն ազատ պիտի լինի միանգամայն հնի կապսեքներից, ոչ միայն նյութի, այլև ձևի վերաբերմամբ: Պիտի գործ ածել նոր խոսքեր, նոր բառեր: Չկան, պետք է հնարել «սուանց կաշկանդվելու լեզվի օրենքներով: Ֆուտուրիզմի համար չկա ոչ մի օրենք, ոչ մի ավանդություն»¹⁸:

Արցիբաշևի «Խանդը» պիեսը դիտելուց հետո Շիրվանզադեն զայրույթով գրում է. «Ի՞նչ է այդ պիեսը: Ծայրեկծայր բացարձակ զրպարտություն կին էակի վերաբերմամբ: Կոպիտ ձեռքով նրա երեսին շարտված ցեխի կույտ... ֆիլիտ, ֆիլիտ և ֆիլիտ: Ֆիլիտում են ամենքը, և ուսանողը, և իշխանը, և բժիշկը, և օֆիցերը, և երիտասարդը, և ծերը, և տիկինը, և օրիորդը: Ամբողջ լորս ժամ շարունակ լսում ես ցինիկ խոսքեր, շատ անշնորհ քողարկված լկտի ականարկներ, տափակ սրախոսություններ: Տեսնում ես անասնական կրքերի:

¹⁷ Նույն տեղում, հատ. 9, էջ 446:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 448:

գաղանային ինստիտուտների բռնկումներ և վերջը ամուսնու և սիրեկանի միջև ալանդակ, փողոցային բռնցքահարություն: Եվ այդ բոլորը այնքան կոպիտ, այնքան բոխ, որ հազիվ կարողանում ես քեզ դուրսից թատրոնում և չգոռալ:

— Բավական է, ծածկեցեք վարագույրը...

Կինը ապականված է ոչ նրա համար, որ մարդ է ստեղծված, այլ որովհետև կին է: Նա ապականում է տղամարդուն իր մերձավորությամբ, հետևաբար, նրան պիտի մատներով խեղդել, որպեսզի տղամարդ կոշված երկնային անապական էակը վրիժառու լինի և ստանա հողեկան վարձատրություն...

Կատարյալ հոտենտոտային աշխարհայացք:

Թող ինքը՝ աստված հեռու պահի հայ բեմը այդ տեսակ երկերից»¹⁹:

ШИРВАНЗАДЕ КАК КРИТИК ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОГО «НОВОГО ИСКУССТВА»

С. Э. ТОПЧЯН

(Р е з ю м е)

На протяжении всей своей творческой деятельности Ширванзаде боролся с модернистским искусством, а после поездки в Париж (1905) периодически занимался вопросами нового искусства. Интересны его высказывания о символизме и импрессионизме. Эти течения он оценивал исходя в основном из принципов теории классического реализма. С тех же позиций писатель резко критиковал распространенные в то время патологизм и шарлатанство в искусстве. В статьях о художественных салонах Парижа Ширванзаде описывает некоторые работы «свободных» художников, в которых изображены «чудовищные сцены от человека-зверя и обожествленной жабы до ползучей твари».

Ширванзаде с гневом отвергал футуристическую литературу и порнографию, раскрывая античеловеческую их сущность. Глубоко озабоченный будущим нового искусства, он утверждал, что художник прежде всего должен быть проникнут насущной правдой и считать жизнь единственной исходной точкой для искусства.

¹⁹ Նույն տեղում. էջ 422—423: