

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԸ
ԲԵԼԻՆՍԿՈՒ ԷՍԹԵՏԻԿԱՅՈՒՄ

Խոսելով անցյալում ստեղծված գեղարվեստական մեծ արժեքների մասին, մենք հաճախ ենք կրկնում այն միտքը, թե այդ արժեքները ժամանակի մեջ չեն հնանում, այլ ամեն մի սերնդի առջև կանգնում են մի նոր գեղեցկությամբ ու հմայքով, բացահայտվում են իրենց բովանդակության նորանոր կողմերով։ Իրան կարելի է ավելացնել, որ հասարակության գիտակցության մեջ հավերժաբար ապրելու և շարժվելու այդ հատկությամբ է ժողոված նաև անցյալի քննադատության և գեղագիտության պատմության խոշորագույն դեմքերի ժառանգությունը, որի մեջ առավել խորությամբ ձևակերպված են գեղարվեստական ստեղծագործության օրենքները, լուսաբանված են արդիության գեղարվեստական զարգացման հանգուցային արցները։ Մենք նորից ու նորից վերադառնում ենք Արիստոփանի, Դիդրոյի և Լեսինգի, Հեգելի և Բելինսկու, Չերնիշևսկու Նալբանդյանի, Դորրուլուբովի և անցյալի մյուս մեծ գեղագետների մտքերին, նրանց ժառանգությունից քաղում ենք նշարվեստական կուլտուրայի ամենաբարդ հարցերի պատասխաններ, սովորում ենք հասկանալ ու սիրել արվեստը։

Եվ ինչքան էլ մեր սերունդը այս կամ այն հարցում համա-
ձայն չլինի այդ մտածողների հետ,— իսկ դա անխուսափելի
է, քանի որ մարդկային միտքը այս դեպքում ևս անընդհատ
որոնում է նոր ուղիներ և պատասխաններ,— անցյալի մեծ
գեղազեւների ժառանգութունը երբեք չի կորցնում իր օր-
յեկտիվ մեծ արժեքը:

Վիսարիոն Գրիգորևիչ Բելինսկու (1811—1848)¹ ռուս
հանճարեղ քննադատի և մտածողի երկերն այս առումով,
հիրավի, նախանձելի ճակատագիր ունեցան: Գրեթե միշտ
գրված լինելով գրական-գեղարվեստական կոնկրետ ստեղ-
ծագործութունների առիթով, նրա հոգվածներն իրենց բացա-
ռիկ խորաթափանցության շնորհիվ ահա արդեն մեկ դարից
ավելի ուղեկցում են սերունդներին, սովորեցնում են հասկա-
նալու արվեստի նվիրական գաղտնիքները: Ըստ էության, չկա
էսթետիկայի և գրականագիտության որևէ տեսական հարց,
որի քննությունը մեզ չստիպեր նորից ու նորից դիմելու
Բելինսկուն, որովհետև նրա հայացքները պատկանում են
այն առավել խորիմաստ և մնայուն նվաճումների թվին,
որ մարդկային միտքը ձեռք է բերել գրականության և ար-
վեստի հարցերը մեկնաբանելու ուղղությամբ: Այդ հարցերից
է արվեստի մեջ բովանդակության ու ձևի, ընդհանրապես
գեղարվեստականության խնդիրը, որի տեսական և գործնա-
կան վիթխարի նշանակությունը ապացույցի կարիք չի ըզ-
գում:

Գեղարվեստականության պրոբլեմը այն հարցերից է,
որոնցով Բելինսկին զբաղվել է իր ողջ քննադատական գոր-
ծունեության ընթացքում: Այդ հարցին նա այս կամ այն
կերպ անդրադարձել է իր բոլոր հիմնական հոգվածներում՝
սկսած «Բրական երազանքներից» (1834) մինչև ռուս գրա-
կանության վերջին տարեկան տեսությունը (1848): Եվ դա
պատահական բան չէ: Եթե, ըստ Բելինսկու, «Պուշկինը կոչ-
ված էր լինելու Ռուսիայի առաջին բանաստեղծ-արվեստա-
գետը, տալու նրան պոեզիա, որպես արվեստ»¹, ապա իր

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, изд. АН СССР, тт. I—XIII, М., 1953—1959, том VII, стр. 316. Բոլոր մեջբերումները

Բելիւնսկու պատմական կոշումը կայանում էր նաև նրանում, որպէսզի հասարակութեան մեջ տարածեր ճշմարիտ գիտական ըմբռնումներ արվեստի մասին, օգնէր նրան տարբերելու արվեստի իսկական ստեղծագործութիւնները կեղծ-գեղարվեստական երկերից և նշելու այն ուղին, որով պիտի ընթանար ռուս գրականութեան զարգացումը: Իսկ այդ խնդիրներին իրագործումն անհնար էր առանց գեղարվեստականութեան պրոբլեմի բազմակողմանի լուսաբանման:

Այդ պատմական դերը կատարելու համար Բելիւնսկին օժտված էր բոլոր անհրաժեշտ տվյալներով: Առաջագեմ հասարակական մտածողութիւնը, քաղաքական մարտիկի կրքոտութիւնը նրա բնավորութեան մեջ միանում էին արվեստի նկատմամբ տաժած բոցավառ սիրո, նրա բոլոր գաղտնիքների ամենախոր իմացութեան, զարմանալիորեն դիպուկ և անթերի գեղագիտական զգացողութեան հետ: Բելիւնսկու էսթետիկային հավասարապէս խորթ էին և՛ վերացական կառուցումները, և՛ սառն օբյեկտիվիզմն ու էմպիրիզմը: Նրա քննադատութիւնը կենդանի, կրքոտ, մերթ ցասումնալից ու մերկացնող, մէթ բուռն սիրով հաստատող քննադատութիւն է, որը կոնկրետ գրական փաստերից միշտ հասնում է կարևորագույն տեսական ընդհանրացումներին: Իր անձնավորութեան մեջ Բելիւնսկին բնականորեն միավորում էր գրականութեան հանճարեղ քննադատին, տեսաբանին և պատմաբանին:

Գեղարվեստականութեան հարցերը Բելիւնսկին երբեք չի բաժանել արվեստի գաղափարականութիւնից: Այդ երկու կողմերը նրա քննադատութեան մեջ միշտ հանդես են գալիս միասնաբար, նույնիսկ իդեալիզմի և «իրականութեան հետ հաշտվելու» շրջանում: Նա բազմիցս նշել է, որ բացառապէս էսթետիկական քննադատութիւնը, որն ուզում է գործ ունենալ միմիայն ստեղծագործութեան հետ, առանց հաշվի առնելու պատմական և սոցիալական հանգամանքները, նոր ժամանակներում դարձել է պարզապէս անհնա-

կատարվում են այս հրատարակութիւնից, տեքստի մեջ նշելով միայն համապատասխան հատորը (հոմեոնական թվերով) և էջը (արաբական թվերով):

րին, Ամեն մի ստեղծագործութիւն պետք է քննվի իր դարաշրջանի և հասարակութեան հետ ունեցած կապերի մեջ: Բացառապէս գեղագիտական տեսակետը, ինչպես և ամեն մի միակողմանիութիւն, միշտ էլ կեղծ հետեւութիւնների է հանգեցնում,— գրել է նա.— և այդ պատճառով, գրականութեան մասին դատելիս, բացի գեղագիտական տեսակետից, պետք է նաև պատմական տեսակետ» (V, 651—652): Այս հարցի մասին ավելի որոշակի է նա խոսում 1842 թ. գրած «Ճառ քննադատութեան մասին» հոդվածում: Այստեղ նա հիմնովին մերժում է քննադատութիւնը տարրեր տեսակների բաժանելու միտքը (որին մի ժամանակ տուրք է տվել նաև ինքը՝ Բելինսկին) և գտնում է, որ քննադատութիւնը պետք է միասնական լինի, իր մեջ ներառնելով երկի քննութեան բոլոր ասպեկտները: Այստեղ կարգում ենք. «Պատմական քննադատութիւնը առանց գեղագիտականի և, ընդհակառակը, գեղագիտականը առանց պատմականի, կլինի միակողմանի, հետևաբար և կեղծ: Քննադատութիւնը պետք է մեկը լինի, և նրա հայացքների բաղմակողմանիութիւնը պետք է ըստ մեկ ընդհանուր աղբյուրից, մեկ սխտեմից, արվեստի միևնույն հայեցութիւնից: Դա էլ հենց կլինի մեր ժամանակի քննադատութիւնը, որի մեջ տարրերի բաղմադանութիւնը տանում է ոչ թե դեպի անշատվածութիւն և մասնակիութիւն, ինչպես առաջ, այլ դեպի միասնութիւն և ընդհանրութիւն» (VI, 284): Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ արդեն խոսվում է միասնական, կարելի է ասել «սինթետիկ» քննադատութեան մասին, որն իր մեջ կըրում է պատմական և էսթետիկական հայացքների միասնութիւնը:

* * *

Գեղարվեստականութեան պրոբլեմը Բելինսկու էսթետիկայում¹ սերտորեն կապված է արվեստի սպեցիֆիկայի

1 Այս հարցը տարրեր ասպեկտներով քննարկված է Բելինսկու նվիրված մի շարք մենագրութիւններում և հոդվածներում, բայց առավել ման-

հարցի հետ: Գեղարվեստական ձևն, ըստ Բելինսկու, այդ սպեցիֆիկայի ուղղակի արտահայտությունն է: Իսկ Բելինսկու հայացքները արվեստի սպեցիֆիկայի վերաբերյալ բավական կայուն են եղել և իրենց հիմնական ձևակերպումներով համարյա անփոփոխ են մնացել քննադատի գործունեության ողջ ընթացքում: Այլ հարց է, որ այդ ձևակերպումների մեջ սկզբնական շրջանում (30-ական թթ.) դրվող իդեալիստական բովանդակությունը հետագայում (40-ական թթ.) իր տեղը զիջեց գիտական-մատերիալիստական ըմբռնումներին: «Պոեզիան պատկերավոր մտածողություն է» — ահա այն հիմնական միտքը, որով Բելինսկին բնութագրում է արվեստի տարբերությունը փիլիսոփայությունից, պատմությունից և հասարակական մյուս գիտություններից: Հեզելյան էսթետիկայի կարևորագույն գրույթներից մեկը արվեստի մեջ պատկերի վճռական նշանակության մասին՝ Բելինսկին խորացրեց ու զարգացրեց, իսկ իր գործունեության երկրորդ շրջանում իմաստավորեց մատերիալիստորեն: Թե ինչքան մեծ նշանակություն էր տալիս Բելինսկին արվեստի, իբրև պատկերավոր մտածողության, բնութագրմանը, երևվում է թեկուզ 1841 թ. գրած հետևյալ տողերից. «Արվեստը ճշմարտության անմիջական հայեցումն է կամ մտածողություն պատկերների միջոցով: Այս բնութագրման զարգացման մեջ է կայանում արվեստի ամբողջ տեսությունը» (IV, 585):

Ըստ Բելինսկու, արվեստի և մտածողության՝ արտաքուստ խիստ հակադիր թվացող այդ երկու հասկացությունների համադրումը միանգամայն օրինաշափ է, քանի որ նրանց «բուն էության մեջ պարունակվում են և՛ նրանց թշնամական հակադրությունը, և՛ նրանց սերտ, արյունակցական հարազատությունը իրար հետ» (IV, 586): Արվեստի և մտածողության, պոեզիայի և գիտության այդ «արյունակցական հարազատությունը» երևում է այն բանում, որ նրանք երկուսն էլ արտացոլում են կյանքի միևնույն ընթացքը, բնու-

րամասնությամբ և խորությամբ հետևյալ գրքում. А. Лаврецкий, Эстетика Белинского, изд. АН СССР, М., 1959, стр. 70—154.

թյան և հասարակության միևնույն երևույթները, այսինքն՝ որ նույնն են նրանց իմացարանական արմատները: Ահա թե ինչու Բելինսկին բազմիցս և անվերապահորեն հայտարարում է, թե գիտության և գրականության բովանդակությունը միևնույն ճշմարտությունն է, փսկ տարբերությունը այդ ճշմարտությունն արտահայտելու ձևերի, ուղիների մեջ է միայն: «Ճշմարտությունը կազմում է պոեզիայի բովանդակությունը նույնպես, ինչպես և փիլիսոփայության» — կրկնում է նա իր սիրած միտքը 1843 թ. գրած «Դերժավինի երկերը» հոդվածում (VI, 590—591):

Գիտության և պոեզիայի բովանդակության հավասարազորության այս ըմբռնումով Բելինսկին հակադրվում էր գեղագիտական այն ուսմունքներին, որոնք լիովին խզում էին գիտական և գեղարվեստական մտածողության կապերը, նրանց միջև չէին տեսնում ոչ մի ընդհանրություն: Մարդկային մտածողությունը միասնական է, այն բոլոր գեպքերում ձգտում է ճշմարտության բացահայտմանը, թեև իրագործվում է տարբեր ուղիներով ու ձևերով: Այս դրույթների հաստատումը Բելինսկու կողմից ռարվեստը արվեստի համար» տեսության սկզբունքային քննադատության դրսևորումներից մեկն էր, մի քննադատություն, որին նա ձեռնարկեց 40-ական թթ. սկզբում: Միաժամանակ այստեղ գծագրվում է արդեն Բելինսկու մտքերի հակադրությունը հեգելյան էսթետիկայի հիմնական դրույթներից մեկին, որի համաձայն արվեստը կարող է արտացոլել միայն ճշմարտության համեմատաբար ցածր աստիճանը, իսկ բարձր փիլիսոփայական իրողությունները նրան անմատչելի են: «Միայն ճշմարտության մի որոշակի շրջանակ և որոշակի աստիճան կարող են իրենց մարմնավորումը գտնել գեղարվեստական ստեղծագործության ձևի մեջ», — գրել է Հեգելը¹: Բելինսկին, ընդհակառակը, ամեն կերպ ընդգծում էր գեղարվեստական մտածողության անսահման հնարավորությունները, հզոր ուժը, որի շնորհիվ այն կարող է նույն-

¹ Гегель, Сочинения, т. XII, 1938, стр. 10.

քան խոր և բարձր ճշմարտություն արտահայտել, ինչպես որ փիլիսոփայությունը:

Կարելի է ասել, որ Բելինսկու ժամանակ առաջավոր գեղագիտության առջև կանգնած հիմնական խնդիրներից մեկը հենց արվեստի ու գիտության իմացաբանական արմատների ընդհանրության հաստատումն էր: Կարևորն այն էր, որ հակառակ արվեստի անխուսափելի անկման հեգելյան դրույթին՝ ապացուցվեր պոեզիայի վիթխարի հնարավորությունների, նրա ապագա մեծ զարգացման հեռանկարների միտքը: Ահա թե ինչու Բելինսկին շեշտը դնում էր հատկապես հարցի այս կողմի վրա, ընդգծում էր այն ընդհանուրը, որ կա արվեստի և գիտության միջև: Ընդամին նա երբեմն հասնում էր ծայրահեղ պնդման, որի համաձայն «բովանդակության կողմից բանաստեղծական երկը նույնն է, ինչ և փիլիսոփայական տրակտատը. այդ տեսակետից ոչ մի տարբերություն չկա պոեզիայի և մտածողության միջև» (VI, 591):

Իհարկե, չի կարելի տառացի հասկանալ Բելինսկու այս հայտարարությունը, չի կարելի բացարձակ իմաստով հավասարության նշան դնել պոեզիայի և փիլիսոփայության բովանդակության միջև: Այստեղ խոսքը միայն բովանդակության ընդհանուր կենսական-պատմական արմատների մասին է, գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ արտահայտված հասարակական գաղափարների մասին, որոնք ուղղակիորեն դրսևորում են բանաստեղծական մտածողության ընդհանրությունները հոգևոր գործունեության մյուս բնագավառների հետ: Ինչ վերաբերում է գեղարվեստական ստեղծագործության անմիջական բովանդակությանը, ապա այն, իհարկե, ունի իր շատ որոշակի յուրահատկությունները: Գեղարվեստական երկերի կոնկրետ վերլուծությունների մեջ Բելինսկին ավելի լավ ու խոր, քան համաշխարհային գրականության մեջ որևէ այլ քննադատ, տեսնում և բացահայտում էր գեղարվեստական բովանդակության այդ յուրահատկությունները, անկրկնելի գծերը: Հետևաբար, երբ Բելինսկին խոսում էր արվեստի և գիտության բովանդակության

ընդհանրության մասին, նա ամենևին նկատի չունեւ ինչ-որ տառացի նույնություն, բացարձակ նմանություն, ինչպես վերջին տարիներս ոմանք մեկնաբանեցին Բելինսկու մտքերը, մեղադրելով նրան գեղարվեստական մտածողության սպեցիֆիկ կողմերն իբր թե անտեսելու մեջ։ Բելինսկին երբեք չի անտեսել այդ սպեցիֆիկան, բայց նրա առջև կանգնած խնդիրների առումով, ինչպես ասվեց, ավելի կարևոր էր ընդգծել առաջին հերթին գեղարվեստական մտածողության կապերը հոգևոր գործունեության ընդհանուր պրոցեսի հետ, նրա նշանակությունը մարդկային առաջադիմության մեծ գործում։

Դրանով միաժամանակ Բելինսկին մատնանշում էր գեղարվեստական ձևի, իբրև ոչ թե արտաքին ու երկրորդական մի բանի, այլ իբրև արվեստի բուն էության անմիջական դրսևորման, նշանակությունը։ Իրոք, գեղարվեստական ձևը, ըստ Բելինսկու, հանդիսանում է իրականության ռեալ բովանդակության արտահայտման, կյանքի երևույթների ընտրության, ընդհանրացման և գնահատման միջոցով։ Ձևի օգնությամբ վերացական գաղափարը կոնկրետանում, առարկայանում է, ստանում է պատկերավոր արտահայտություն, դառնում է գեղարվեստական գաղափար։ Ահա թե ինչու Բելինսկին ասում է, որ «գեղարվեստական պատկերը լուրջ այն ժամանակ է գեղարվեստական, երբ նա հանդիսանում է գաղափարի կոնկրետ արտահայտությունը ձևի մեջ և ձևի միջոցով» (II, 439)։ Գեղարվեստական ձևից դուրս արվեստագետը չի կարող որևէ գաղափար արտահայտել։ Միայն այս իմաստով և ոչ ամենևին ֆորմալիստորեն պետք է հասկանալ Բելինսկու բազմիցս կատարած հայտարարություններն այն մասին, թե «արվեստի մեջ ձևն է ամենից առաջ»։ Այս ըմբռնումը Բելինսկուն երբեք չէր հանգեցնում ֆորմալիստական հետևությունների, որովհետև ըստ նրա տեսության ձևը հենց բուն բովանդակության առարկայացումն է, կենդանի, պատկերավոր մարմնավորումը. «Ձևը չպետք է արտաքին միջոց լինի գաղափարի արտահայտման համար,

այլ բուն գաղափարը զգայական դրսևորման մեջ» (V, 316. ընդգծումն իմն է. — էդ. Ջ.):

Այստեղից պարզ է նաև, թե ինչու այդքան կարևոր էր համարում Բելինսկին գեղարվեստական ձևի, էսթետիկական արժանիքների վերլուծությունը քննադատության կողմից: Վերջապես, վերն ասվածներից հետևում է, որ գեղարվեստական ձևի ըմբռնումը Բելինսկու քննադատության մեջ ամենևին չի սահմանափակվում արտահայտության արտաքին կողմերով, այլ ունի շատ ավելի խոր ու լայն բովանդակություն:

Ամենից առաջ, Բելինսկին համաձայն չէ այն հայացքի հետ, ըստ որի գեղարվեստական ձևը ռոշ թե էական ձև է, այլ հարմար շրջանակ» (I, 276), որի մեջ կարելի է տեղավորել ցանկացած բովանդակությունը: Գեղարվեստական է միայն այն ձևը, որն անմիջապես բխում է տվյալ գաղափարից: Այս առումով Բելինսկին տարբերում է այն, ինչ նա երբեմն «արտաքին ձև» է կոչում և ինչ կարող է ծառայել տարբեր բովանդակությունների արտահայտման, պարտադիր կերպով կապված չէ տվյալ կոնկրետ գաղափարի հետ: Այդ արտաքին ձևը չպետք է շփոթվի էական ձևի՝ բովանդակության ներքին էությունն արտահայտող ձևի հետ: Այսպես, ըստ Բելինսկու, ողբերգության բաժանումը գործողությունների և սրանց թիվը «վերաբերում է ընդհանրապես դրամայի արտաքին ձևին» (V, 58): Նույնը կարելի է ասել նաև բանաստեղծության տաղաչափական կառուցվածքի մասին: «Արտաքին ձև» արտահայտությունը բավական հաճախ է հանդիպում Բելինսկու երկերում¹ և, մեր կարծիքով, անհրաժեշտ է գեղարվեստական ձևն իր ողջ բարդությունը ըմբռնելու համար:

Իրոք, գծվար չէ նկատել, որ գեղարվեստական ստեղծագործության ձևի մեջ կան այնպիսի կողմեր, որոնք կարող են ծառայել տարբեր բովանդակությունների արտահայտման գործին: Հիշենք դրամայի խոսակցական ձևը, նրա գործո-

¹ Տե՛ս, օրինակ, VII, 108, 145, 304, X, 9 և այլն:

դուքյունների թիվը, ոտանավորի տաղաչափական կառուցվածքը, ստեղծագործության ժանրային ընդհանուր նկարագիրը և այլն: Իհարկե, ամեն մի առանձին դեպքում դրամայի գործողությունների թիվը պայմանավորված է կոնֆլիկտի ծավալման շափերով, ոտանավորի տաղաչափությունը՝ բովանդակության ընդհանուր բնույթով ու տրամադրությամբ, ստեղծագործության ժանրային պատկանելիությունը՝ կյանքի ընդգրկման և իրականության զնահատման եղանակով և այլն: Սակայն բոլոր այդ ձևերը կարող են օգտագործվել նաև այլ բովանդակության արտահայտման համար: Անվանապես միևնույն ժանրին պատկանող երկու ըստեղծագործություններ իրենց բովանդակությամբ կարող են տրամագծորեն հակադիր լինել: Նույն երկարության տողերով կարելի է արտահայտել ամենատարբեր տրամադրություններ: Դրամայի կառուցման արտաքին սկզբունքները պահպանվում են տարբեր դարաշրջանների և ազգությունների գրողների կողմից: Արտաքին այս ձևերը աչքի են ընկնում խոշոր կայունությամբ, փոխվում են շատ դանդաղ կամ կարող են բոլորովին չփոխվել (օրինակ՝ դրամայի խոսակցական ձևը):

Ինչ վերաբերում է այն հարցին, թե ի՞նչ էր հասկանում Բելինսկին «էական ձև» ասելով, ապա դրա պատասխանը բխում է վերն ասվածից: Եթե արվեստի էական առանձնահատկությունը նրա պատկերավոր ձևի մեջ է, ապա դրանից հետևում է, որ ստեղծագործության գեղարվեստական ձևը հենց նրա բոլոր պատկերների ամբողջությունն է: Հեղինակի կերտած պատկերների բոլոր տեսակները (կերպարներ, գործողություն և բնության նկարագրություններ, այս կամ այն տրամադրության դրսևորման կոնկրետ եղանակները) կազմում են գեղարվեստական ձևի բարդ և բազմակողմանի հասկացությունը:

Բայց որքան էլ լայն է ձևի ըմբռնումը Բելինսկու մոտ, նա երբեք չի հանգում այն ֆորմալիստական պնդմանը, թե ստեղծագործության մեջ ամեն ինչ ձև է: Ընդհակառակը, ձևվի մասին նրա բոլոր դատողությունները միշտ սերտորեն

կապված են բովանդակության քննության հետ: Ի՞նչ էր հասկանում Բելինսկին ստեղծագործության բովանդակությունն առնելով: Սկզբնական շրջանում նրա մոտ բավական հաճախ էնք հանդիպում այն մտքին, ըստ որի «իդեան գեղարվեստական ստեղծագործության բովանդակությունն է» (II, 559), մի բնորոշում, որի մեջ դեռ զրվում էր իդեալիստական իմաստ: Հետագայում բովանդակության այդ բնորոշումը փոխարինվում է կոնկրետ ըմբռնումով, որն անմիջականորեն կապված է ստեղծագործության մեջ արտացոլվող իրականության հետ: Չբավարարվելով «բովանդակությունը գրողի աշխարհգիտությունն է» բնորոշմամբ (V, 552), Բելինսկին արդեն 1842 թ. ձևակերպում է իր մատերիալիստական ըմբռնումը, ըստ որի «ամեն մի արվեստի բովանդակությունը իրականությունն է, հետևաբար, այն անսպառ է և անհատնելի, ինչպես ինքը՝ իրականությունը...» (VI, 90): Եթե այս բնորոշումները մասնավորեցնենք արվեստի առանձին ըստեղծագործության նկատմամբ, ապա կստացվի, որ բովանդակությունը նրա մեջ արտացոլված իրականությունն է և արվեստագետի տված գաղափարական գնահատականը:

Բելինսկին վճռականորեն բողոքել է այն ըմբռնման դեմ, ըստ որի բովանդակությունը հասկացվում է միայն արտաքինորեն, որպես ստեղծագործության սյուժեն, այնինչ իրականում «բովանդակությունը նրա հոգին է, կյանքը, այդ սյուժեի սյուժեն» (V, 552): «Մեր ժամանակի հերոսի» մասին գրած հոդվածում նա ցույց է տալիս, որ «բովանդակությունը ոչ թե արտաքին ձևի մեջ է, ոչ թե պատահականությունների կապակցության, այլ արվեստագետի մտահղացման..., ստեղծագործական կոնցեպցիայի մեջ» (IV, 219): Այս բնորոշմամբ Բելինսկին բովանդակության հասկացողության մեջ մտցնում է ոչ միայն ստեղծագործության մեջ արտացոլված իրականությունը, այլև իրականության երևույթների հեղինակի տված գնահատականը, նրա «գատաժը»:

* * *

Բելիսնսկու մոտ գեղարվեստականության հարցերը, բնականաբար, ամենասերտ կերպով կապված են ձևի և բովանդակության փոխհարաբերության պրոբլեմի հետ։ Այդ պրոբլեմին նա անդրադառնում է համարյա յուրաքանչյուր քննադատական հոդվածում, անընդհատ կատարելագործելով ու խորացնելով հարցի իր ըմբռնումը։ Ռեալացիոնիստ նշված է, որ էսթետիկայի պատմության մեջ ոչ ոք ո՛չ Բելիսնսկուց առաջ և ոչ էլ նրանից հետո այդքան հաճախ չի դիմել ձևի ու բովանդակության փոխհարաբերության խնդրին և այնքան բազմակողմանի չի լուծել այն, ինչպես ուսս մեծ քննադատը¹։ Բելիսնսկին թափանցում էր գեղարվեստական ձևի ու բովանդակության դիալեկտիկայի բոլոր «զաղտնիքների» մեջ, կարողանում էր ցույց տալ այդ դիալեկտիկական կոնկրետ գրական նյութերի օրինակով։

Իր գործունեության բոլոր փուլերում, որքան էլ երբեմն իր ձևակերպումների մեջ նա իդեալիստական իմաստ դներ, Բելիսնսկին միշտ և անփոփոխ կերպով այն տեսությունն է զարգացրել, ըստ որի ստեղծագործության ձևն ու բովանդակությունը պետք է համապատասխանեն իրար, պետք է ներկայացնեն մեկ ներդաշնակ, օրգանական միասնություն։ Բովանդակության հետ ունեցած այդ սերտ միասնությունը, ըստ Բելիսնսկու, ոչ միայն ձևի արժեքավորության շափառիչն է, այլև նրա գոյության ամենաառաջին պայմանը։ «Զեք միշտ գեղեցիկ է, երբ համաձայն է զաղափարի հետ» (I, 282), — գեոևս Գոգոլի մասին գրած առաջին հոդվածում (1835) առաջ քաշված այս դրույթը դառնում է հիմնական սկզբունքներից մեկը քննադատի էսթետիկական ըմբռնումների մեջ։ Բելիսնսկին ելնում է այն համոզմունքից, որ ըստ ստեղծագործության գեղարվեստական ձևը բոլոր դեպքերում լուրջանդակալից ձև է և կարող է ճանաչվել, ուսումնասիրվել

¹ А. Лаврецкий, Белинский, Чернышевский, Добролюбов в борьбе за реализм, 1941, стр. 74.

միմիայն նրա մեջ պարունակվող բովանդակության ըմբռնութեամբ հետո:

Խոսելով ձևի և բովանդակության, ձևի և գաղափարի միասնության մասին, Բելինսկին շատ է սիրում այն համեմատել մարմնի և հոգու միասնության հետ: Դա այնպիսի միասնություն է, երբ ձևը ոչ թե գաղափարի նկատմամբ ինչ-որ արտաքին բան է, այլ ընդ գարգացման, նրա սեփական բովանդակության ձևը (IV, 599): Դա այնպիսի միասնություն է, որն իրականում նշանակում է բաժանման անհնարինություն, և բաժանման ամեն մի փորձ հավասարազոր է միասնության կողմերի ոչնչացման: Գեղարվեստական ձևի ու բովանդակության այդ անքակտելի միասնության տեսությունն իր առավել կատարյալ արտահայտությունըն է գտել Կուլցովի մասին գրած հոդվածում (1846). Ենթադրվում է, որ բովանդակության արտահայտությունն է,— ասում է Բելինսկին,— նա այնքան սերտորեն է կապված նրա հետ, որ անջատել ձևը բովանդակությունից, նշանակում է ոչնչացնել բուն բովանդակությունը. և, ընդհակառակը, անջատել բովանդակությունը ձևից, նշանակում է ոչնչացնել ձևը (IX, 535): Ահա թե ինչու Բելինսկին գտնում է, որ ստեղծագործության բովանդակության ու ձևի ճշգրիտ սահմաններ որոնելու ջանքերը ապարդյուն են, ավելորդ: Ոչ մի կերպ չի կարելի մաթեմատիկորեն ցույց տալ, թե որտե՞ղ է վերջանում ձևն ու որտե՞ղ սկսվում բովանդակությունը: Չկա սահման գաղափարի ու ձևի միջև, այլ մեկը և մյուսը հանդիսանում են ամբողջական և միասնական օրգանական կերտվածք,— գրում է Բելինսկին պուշկինյան հոդվածներից մեկում (VII, 312):

Նշելով ձևի ու բովանդակության միասնության սկզբունքից, Բելինսկին խստորեն քննադատում է արվեստի այն գործերը, որոնց մեջ այդ կենդանի միասնությունը փոխարինված է նրանց մեխանիկական միացմամբ: Այդպիսի երկերում ձևը ոչ թե բխում է գաղափարից, որպես նրա ներքին կառուցվածքի բնական դրսևորում, այլ չորոնվում է գաղափարի համար, կպցվում է նրան (II, 438): Զեր բովանդա-

կության մարմինը պետք է լինի և ոչ թե հագուստը,— ահա Բելինսկու կարևորագույն պահանջներից մեկը։ Նման կատարելության հասնելու համար գաղափարը և ձևը պետք է հանդես գան միաժամանակ, և ոչ թե մեկը մյուսի հետևից։ Դա նշանակում է, որ այս կամ այն գաղափարը, պրորբեմը և դա արտահայտող գեղարվեստական ձևը պետք է դրսևորվեն միասնաբար, որպես մեկ երևույթ և ոչ թե որպես իրար միացված երկու երևույթներ։ «Գաղափարի և ձևի միաժամանակ հանդես գալը (одновременность),— ասում է Բելինսկին,— ստեղծագործական ակտի հիմնական օրենքն է», այնինչ անտաղանդ գրողների մոտ (օրինակ՝ Բենեդիկտովի գործերում) նրանցից մեկը նախորդում է մյուսին, իսկ երկրորդը հարմարեցվում առաջինին (II, 422)։

Բելինսկուն շատ է դրադեցրել այն հարցը, թե կարո՞ղ է արդյոք կեղծ, հետադեմ գաղափարն արտահայտվել 'գեղեցիկ ձևի մեջ և կամ այլանդակ ձևի միջոցով հանդես գալ գեղեցիկ բովանդակությամբ։ Բելինսկու մոտ հիշյալ հարցը երբեք երկու պատասխանի չի արժանացել։ Թեև նա բազմիցս խոսել է ստեղծագործության մեջ ձևի ու բովանդակության անհամապատասխանության, նույնիսկ հակադրության մասին, բայց երբեք չի ընդունել տգեղ բովանդակության և գեղեցիկ ձևի համատեղման հնարավորությունը։ Մենցելի դեմ դրած հոգվածում Բելինսկին ջախջախիչ քննադատության է ենթարկում գերմանական ֆիլիստերի անհեթեթ կարծիքը՝ այն մասին, ըստ որի Գյոթեն ունի «արտաքին պոետական ձև» հսկայական տաղանդ առանց որևէ բովանդակության։ Մենցելի նման մարդկանց նա համեմատում է այն տգետի հետ, որը դիտելով Ռաֆայելի «Մադոննան», հիացմունքով բացականչել է. «Փառավո՞ր շրջանակ. ես կարծում եմ, որ հինգ հարյուր ռուբլի արժեք։ Ենչպես բնության մեջ, այնպես էլ արվեստում,— ասում է Բելինսկին,— չկան գեղեցիկ ձևեր առանց գեղեցիկ բովանդակության, այսինքն՝ մտքի... Նրան էլ հենց տրված են այդ գեղեցիկ ձևերը...» (III, 419)։ Այս հայացքն ուղղակիորեն բխում է ձևի ու բովանդակության միասնության և անբաժանելիության այն

դիալեկտիկական ըմբռնումից, որն, ինչպես տեսանք, հատուկ էր Բելինսկուն։ Քաղաքափարի և ձևի միասնական էությունը (единосущность) այնքան մեծ է արվեստում,— գրում է նա 1841 թ.,— որ ո՛չ կեղծ գաղափարը կարող է իրականանալ գեղեցիկ ձևի մեջ, ո՛չ էլ գեղեցիկ ձևը կարող է կեղծ գաղափարի արտահայտություն լինել (V, 316)։

Այս բոլորից բխում են գեղարվեստական քննադատության խնդիրներն ու վերլուծության սկզբունքները, որոնց բազմիցս անդրադառնում է Բելինսկին։ Քննադատը ոչ միայն ձևն ու բովանդակությունը պետք է միասնաբար քննելի, այլև միշտ պետք է ելնի բովանդակության առաջնության սկզբունքից և ձևերը դիտի որպես տվյալ բովանդակության կողմից կյանքի կոչված միջոցներ։ Արդեն Ֆոնվիզինի մասին գրած հոգվածում Բելինսկին քննադատության առջև խնդիր է դնում՝ գրական երկի վերլուծության ժամանակ թրովանդակությամբ արդարացնել ձևը», այսինքն՝ գեղարվեստական միջոցների արժեքավորության աստիճանը որոշել այն բովանդակությամբ, որ նրանք արտահայտում են։ Իսկ եթե քննադատը մերժում է այս կամ այն գեղարվեստական ձևը, ապա նա պետք կարողանա ցույց տալ, որ այդ բանն արվում է սուր թե ձևի, այլ նրա բովանդակության համար» (IV, 275)։ Այն քննադատությունը, որը ելակետ ունի ստեղծագործության ձևը, ոչ միայն սխալ է իր էությամբ, այլև անօգուտ ու անզոր՝ ճիշտ հասկանալու և վերլուծելու գեղարվեստական երկը։ «Օլնելով ձևից,— ասում է Բելինսկին,— երբեք չի կարելի հասկանալ նրա մեջ պարունակվող ոգին. ընդհակառակը, միայն ելնելով ոգուց, կարելի է հասկանալ և՛ բուն ոգին, և՛ այն արտահայտող ձևը» (VII, 144—145)։

Իր քննադատական հոգվածներում Բելինսկին թողել է բազմաթիվ փայլուն օրինակներ, թե ինչպես պետք է օտեղծագործության ձևը «արդարացնել» կամ «մերժել», ելնելով բովանդակությունից։ Լեոմոնտովի «Մեր ժամանակի հերոսը» վերլուծելիս նա սքանչելի խորաթափանցությամբ ցույց է տալիս վեպի ֆրազմենտային կառուցվածքի պատճառ-

ները, Լեւոնտուր Դանճարեղ կերպով գտել է առավել հարմար վիպական ձևը պատկերելու համար Պեշոբինի նման մի անձնավորության, որը ժամանակակից կյանքի պայմանների հետևանքով չի կարողանում գործունեության ասպարեզ գտնել և ստիպված է նետվել մի տեղից մյուսը, ձանձրանալու տանջվել, իր հոգու «անընդգրկելի ուժերը» վատնելով զանազան արկածների վրա: Այդպիսի հերոսի կյանքը հազիվ թե նյութ տար մի ամբողջական և ծավալուն վիպական սյուժեի համար:

Բելինսկին ելնում էր այն համոզումից, որ իր խնդիրները կատարելու համար պոեզիան պետք է պոեզիա լինի, այլապես նա չի կարող կյանքի գեղարվեստական արտացոլում համարվել: Այդ պատճառով էլ գեղարվեստական ձևի զգացումը, իր գաղափարները բանաստեղծորեն ձևավորելու սկզբունքը գրողին ներկայացվող ամենաառաջին պահանջներն են: Այդ պահանջը չպահպանելու դեպքում կրտսացվի ոչ թե իրականության կենդանի վերարտադրություն, այլ «մեռած լինգորիաներ», «սառը դիսերտացիաներ», որոնք ոչ ոքի պետք չեն: Ահա թե ինչու ռուս գրականության վերջին տարեկան տեսության մեջ, որը նրա էսթետիկական հայացքների առավել ամբողջական ու կատարյալ արտահայտությունն է, Բելինսկին ուղղակի հայտարարում է բանաստեղծ-արվեստագետի մասին. «Ձևի զգացումը— դրանում է նրա ողջ նատուրան» (X, 318): Ավելորդ է նույնիսկ ասել, որ հատկապես այս շրջանում Բելինսկին իր այդ պահանջը չի ըմբռնում ֆորմալիստորեն և ոչ էլ բաժանում կամ հակադրում է արվեստի գաղափարականության խընդրին:

Այս բոլորի հետ սերտորեն կապված են գեղարվեստական ստեղծագործության «մտադրության» և «կատարման» մասին Բելինսկու դատողությունները, որ նրան զբաղեցրել են համարյա յուրաքանչյուր հոգվածում: Ձեռնարկելով այս կամ այն գործի վերլուծությանը, Բելինսկին միշտ հստակորեն տարբերում է հեղինակի մտադրությունը և նրա իրագործումը, այսինքն՝ այն, ինչ ցանկացել է ասել հեղինակը

և ինչ ստացվել է իրականում: Առաջինը ամենևին էլ զեռ-
մեթանիկորեն չի պայմանավորում երկրորդի հաջողութju-
նը: «... Բանաստեղծութjuան առարկան կարող է լինել կարե-
վոր, մեծ, նույնիսկ սրբազան,— ասում է Բելինսկին,— իսկ
բուն բանաստեղծութjuունը այնուամենայնիվ կարող է լինել
շատ վատ» (IV, 633): Քննադատը պետք է ստեղծագործու-
թjuունը գնահատի նախ և առաջ համաձայն նրա կատարման
որակի, այսինքն՝ գաղափարական-գեղարվեստական արժա-
նիքներին: Նա պահանջում է մի կողմ նետել այն միամիտ և
տհաս հայացքը, երբ ոմանք պատրաստ են հիանալ ստեղ-
ծագործութjuամբ միայն այն բանի համար, որ նրա մեջ ըն-
տրված է որևէ «բարձր առարկա», անկախ այն բանից, թե
որքանով է հեղինակին հաջողվել նրան համապատասխան
արտահայտութjuուն տալ: «... Եթե արվեստի մարզին պատկա-
նելու հավակնութjuուն ունեցող ստեղծագործութjuունը ուշա-
դըրութjuան արժանի չէ իր կատարումով, ապա այն ոչ մի
ուշադրութjuան արժանի չէ նաև իր մտադրութjuամբ, որքան էլ
այդ մտադրութjuունը գովելի լինի, որովհետև այդպիսի ըս-
տեղծագործութjuունն արդեն ոչ մի չափով չի պատկանի ար-
վեստի մարզին»,— գրում է Բելինսկին 1847 թվին (X,
247):

Սակայն այդպիսի ստեղծագործութjuունների մասին նա
երբեք չի ասում, թե նրանց մեջ բովանդակութjuունը բարձր
է, իսկ ձևը՝ անհաջող: Բելինսկու ինքնատիպութjuունը տվյալ
հարցում հենց այն է, որ նա երկաթյա տրամաբանութjuամբ
ցույց է տալիս ու ապացուցում, որ եթե կատարումը, գեղար-
վեստական ձևը թույլ են և անորակ, ապա դա անխուսափե-
լիորեն իր հետ բերում է նաև բովանդակութjuան արժեքազր-
կում: Նման դեպքերում չպետք է շփոթել ստեղծագործութjuան
մեջ արտացոլված երևութjuների իրական բովանդակութjuու-
նը, որ նրանք ունենում են կյանքում, և այն գաղափար-
ներն ու բովանդակութjuունը, որ իրոք բխում են տվյալ գոր-
ծից: Վերջիններս սովորաբար լինում են նույնքան թույլ և
անարտահայտիչ, որքան և այդ ստեղծագործութjuան գե-
ղարվեստական պատկերների համակարգը: Ահա թե ինչու

արդեն իր կյանքի վերջում Բելինսկին ամենայն վճռականությամբ հայտարարում էր. «Անտարակույս, արվեստն ամենից առաջ արվեստ պետք է լինի, իսկ հետո արդեն այն կարող է լինել որոշակի դարաշրջանի հասարակության ոգու և ուղղության արտահայտությունը: Ինչպիսի գեղեցիկ մտքերով էլ որ լցված լինի բանաստեղծությունը, որքան էլ նա ուժեղ արձագանքի ժամանակակից հարցերին, բայց եթե նրա մեջ պոեզիա չկա, ապա նրա մեջ չեն կարող լինել ո՛չ գեղեցիկ մտքեր, ո՛չ էլ հարցեր, և այն բոլորը, ինչ կարելի է նրա մեջ նկատել, դա թերևս գեղեցիկ մտադրությունն է, որը վատ է կատարվել» (X, 303):

* * *

Եթե հավաքվեն ու միասնական համակարգի բերվեն Բելինսկու բոլոր դատողությունները տարբեր ստեղծագործությունների արժանիքների և թերությունների կապակցությամբ, ապա կստացվի մի ամբողջական տեսություն իսկական և կեղծ արվեստի տարբերությունների մասին, զարմանալիորեն հետևողական մի ուսմունք գեղարվեստականության հատկանիշների և չափանիշների վերաբերյալ: Գեղարվեստական ստեղծագործության գնահատման տառացիորեն և ռ՛չ մի հարց դուրս չի մնացել նրա տեսագալտից: Բելինսկու հզոր միտքը, գեղագիտական անօրինակ և անթերի զգացողությունը թափանցում էին ստեղծագործության բոլոր ծալքերը, որսում նրա բոլոր երանգները, բացահայտում նրա ներքին զսպանակները: Դրա հետ միասին նա տալիս էր այնպիսի ընդհանրացնող գնահատականներ, որոնք կարող են հուսալի ուղենիշ լինել գրականության և արվեստի երկերի ճիշտ ըմբռնման համար առհասարակ: Գեղարվեստական արժանիքների բացահայտման ու ցուցադրման նրա սկզբունքները, մեթոդն ու եղանակները պատկանում են այն լավագույնի թվին, ինչ մշակել է գեղագիտական միտքն իր պատմության ընթացքում:

Բելինսկու լավագույն հոգվածների մասին կարելի է կրկ-

նիւ ալն, ինչ ժամանակակիցներից մեկը՝ Պ. Վ. Անենն-
 կովը գրել է Գոգոլի «Ռեկզորի» հանճարեղ վերլուծության
 վերաբերյալ. «Այստեղ խլիստակովի, քաղաքապետի, նրա
 կնոջ, դատեր և առհասարակ կոմեդիայի գործող անձանց
 հոգու ամեն մի շարժումը հետախուզված է մտածող-հոգե-
 քանի անխոնջությամբ, որը լուծում է իրեն առաջադրված
 դժվարին խնդիրը: Ամեն մի ակնարկ նրանց բնավորության
 մասին, որը հաճախ պարունակվում է մեկ բառի կամ ան-
 ցողակի գծի մեջ, որսված է ոգևորությամբ, որը, կարելի է
 ասել, հավասարազոր է գեղարվեստագետի ոգևորությանը: Ստեղծագործական մտքի ողջ ընթացքը հեղինակի կողմից
 մշակված է մինչև ամենափոքր մանրամասները, և հոգվածի
 ընթերցողին ակամայից թվում է, որ ինքը մասնակցում է
 ինչ-որ քննադատական լաբորատորիայի, ուր նրա աչքերի
 առջև տարրալուծվում են հեղինակի բոլոր մտադրություն-
 ները, գեղարվեստական արտագրության հնարներն ու հե-
 ոատես հաշիվները: Օտար աշխատանքի գաղտնիքներ Բե-
 լինսկու համար կարծես թե գոյություն չունենան:

Բելինսկին ասպարեզ իջավ մի ժամանակ, երբ ռուս գրա-
 կանության մեջ տեղի էին ունենում բարդ պրոցեսների
 Դեռևս պահպանվում էին կլասիցիզմի առանձին մնացորդ-
 ները, բավական ուժեղ էին սենտիմենտալիզմն ու մանա-
 վանդ ռոմանտիզմը: Մյուս կողմից՝ ռեալիստական մեթոդը
 գտնվում էր իր ներքին հնարավորությունների կուտակման
 շրջանում և դեռ չէր դարձել իշխող ուղղություն: Գրականու-
 թյամբ հետաքրքրվող մարդկանց զգալի մասի մոտ պատ-
 վաստված սխալ ճաշակների ու հայացքների հետևանքով
 կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի էպիգոնների երկերը հաճախ
 հռչակվում էին որպես տաղանդավոր գործեր, իսկ Պուշկինի,
 Լերմոնտովի, Գոգոլի ստեղծագործությունը հանդիպում էր
 սառը կամ բացահայտ թշնամական վերաբերմունքի: Ան-
 հրաժեշտ էր հերքել գեղագիտական թյուր ըմբռնումները, ցույց

1 «В. Г. Белинский в воспоминаниях современников». М., 1962,
 стр. 392—393.

տալ որոշ հռչակված գրողների իրական արժեքը, հաստատել գեղարվեստական այն խոշոր նվաճումները, որ իրենց հետ բերում էին ռեալիստական դպրոցի ներկայացուցիչները։ Այս մեծ խնդիրը փայլուն կերպով իրագործեց Բելինսկին։ Նրա սկզբունքների կենսունակութունը պայմանավորված էր նրանով, որ գեղարվեստական արժանիքների հարցը նա միշտ արժարժում էր գրականության գաղափարականության, ռեալիստական ճշմարտացիության և ժողովրդայնության հետ սերտորեն շաղկապված։ «Բոլորից երկար ապրում են արվեստի այն երկերը,— 1843 թ. ազդարարում էր նա,— որոնք ամբողջ լրիվությամբ և ամբողջ ուժով հաղորդում են այն, ինչ այդ դարաշրջանում եղել է ամենաճշմարտացի, ամենաէականն ու ամենարենդունը» (VII, 214)։ Գեղարվեստական և հակագեղարվեստական երկերի հակադրության հարցին Բելինսկին առանձին ուժով անդրադարձել է Բենեդիկտովի (1835) և Մաուլինսկու (1840) մասին գրած հոդվածներում։ Այդ հոդվածները մտել են քննադատության պատմության մեջ որպես փայլուն օրինակներ, որոնց մեջ հատկապես ցայտուն կերպով հանդես է եկել Բելինսկու բարձր սկզբունքայնությունը՝ տարածված սխալ կարծիքները խորտակելու և ճշմարտությունը հաստատելու խնդրում։ Մենք ստիպված ենք դիմելու մի բավական ընդարձակ մեջբերման Մաուլինսկու մասին գրած հոդվածից, որովհետև այն որոշ իմաստով հանդիսանում է իսկական գեղարվեստականության մասին Բելինսկու հայացքների ամփոփումը։

«Իսկական գեղարվեստական ստեղծագործությունը,— գրում է Բելինսկին,— միշտ ընթերցողին ապշեցնում է իր ճշմարտացիությամբ, բնականությամբ, հավաստիությամբ, իրականությամբ այն աստիճան, որ կարդալով այն, դուք անգիտակցորեն, բայց խորապես համոզված եք, որ այն բոլորը, ինչ պատմվում կամ ներկայացվում է նրա մեջ, տեղի է՝ ունեցել հենց այդպես և ոչ մի դեպքում այլ կերպ տեղի ունենալ չէր կարող։ Երբ դուք վերջացնում եք ստեղծագործությունը, նրա մեջ պատկերված մարդիկ կանգնում

են ձեր առաջ որպես կենդանի, ամբողջ հասակով, իրենց նույնիսկ ամենափոքր առանձնահատկություններով՝ դեմքով, ձայնով, քայլածքով, մտածելու հղանակով։ Նրանք մեկընդմիջտ և անշեշելի տպավորվում են ձեր հիշողության մեջ, այնպես, որ դուք երբեք չեք մոռանում նրանց։ Երկի ամբողջությունն ընդգրկում է ձեր ողջ էությունը, լրիվ թափանցում նրա մեջ, իսկ նրա մասերը ձեզ համար հիշելի ու կենդանի են միայն ամբողջի հետ ունեցած հարաբերությամբ։ Եվ որքան շատ եք դուք կարդում այդպիսի գեղարվեստական երկը, այնքան ավելի խոր, մոտիկից և անբաժանելի է ձեր մեջ տեղի ունենում ներքին, հոգեկան յուրացումն ու բարեկամացումը նրա հետ։ Պարզությամբ գեղարվեստական ըստեղծագործության անհրաժեշտ պայմանն է, որն իր էությունամբ ժխտում է ամեն մի արտաքին զարգարանք, ամեն մի նրբագեղություն։ Պարզությունը ճշմարտության գեղեցկությունն է, և գեղարվեստական երկերը ուժեղ են նրանով, այնինչ կեղծ-գեղարվեստականները հաճախ կործանվում են նրանից և այդ պատճառով անհրաժեշտաբար դիմում են նրբագեղության, խճճվածության և անսովորության» (IV, 36—37)։

Հետագայում, Կուլցովի կյանքին ու ստեղծագործությանը նվիրված հոդվածում, Բելինսկին գեղարվեստականությունը բնորոշում է որպես «մտքի և ձևի ամբողջականություն, միասնություն, լրիվություն, ավարտվածություն և դիմացկունություն... բովանդակության հարստություն արտահայտության ուժի հետ միասին» (IX, 535—536)։ Այս բնորոշումներից երևում է, որ Բելինսկին գեղարվեստականության հատկանիշը կապում է ստեղծագործության ձևի ու բովանդակության բոլոր մասերի կատարելության հետ։

Իսկական պոեզիան, որը հենվում է կենդանի իրականության վրա, պարզ է ու անհավակնոտ, բայց միշտ անկեղծ, ճշմարտացի, ինքնատիպ և իսկապես գեղեցիկ։ Նա թվում է հասարակ ու սովորական, բայց նման է լեռնային վճիտ լեռնակին, որի խորությունը միշտ ավելին է, քան երևում է առաջին հայացքից։ Նա անսպառ է, ինչպես նրա մեջ արտա-

ցոված կյանքը Այդ պոեզիան կարողանում է արտահայտել առարկայի բուն էությունը, որի շնորհիվ միշտ հիշվում է, հուզում ու ոգևորում։ Նման զեղարվեստականության բազմաթիվ օրինակներ Բելինսկին տեսնում էր ուս գրականության լավագույն ներկայացուցիչների, հատկապես Պուշկինի, Գոգոլի, Լեոնտովի, Կոխլովի ու Կուցովի երկերում։ Պատահական չէ, որ նրանց մասին խոսելիս Բելինսկին չի բավարարվում սովորական վերլուծությամբ և մեջբերումներով, այլ այնքան հաճախ դիմում է բանաստեղծական համեմատությունների ու բնութագրումների օգնությանը։ Այդ երկերի զեղարվեստական արժանիքներն այնքան մեծ են, այնքան հմայիչ, որ առանց նման միջոցների դիմելու չի կարելի նրանց մասին լրիվ պատկերացում տալ ընթերցողին։ Պուշկինյան ոտանավորի մասին, օրինակ, Բելինսկին ասում է, որ այն «նուրբ է, քաղցրահնչյուն, մեղմ է որպես կոհակի խոխոչը, ձգական ու թանձր, որպես ձյութը, պայծառ որպես կայծակը, թափանցիկ ու մաքուր որպես բյուրեղ, բուրավետ ու անուշահոտ որպես գարուն, ամուր և հզոր որպես թուրը դուցազնի ձեռքում» (VII, 318)։ Այդ ոտանավորը, քննադատի բնորոշմամբ, ոչ միայն պոեզիա է, այլև միաժամանակ քանդակ, նկար, երաժշտական ակկորդ։ Վերլուծելով Լեոնտովի «Մծիրին», Բելինսկին ասում է, որ այդ պոեմում «բանաստեղծը գույները վերցրել է ծիածանից, ճաճանչը՝ արևից, փայլը՝ կայծակից, որոտը՝ ամպրոպից, զղիրդը՝ հողմերից» (IV, 543)։ Արդեն իր առաջին խել հոգվածում Գոգոլի մասին Բելինսկին նրա ստեղծագործության էական հատկանիշները տեսնում էր հնարանքի պարզության, կյանքի լիակատար ճշմարտության, ինքնատիպության մեջ։ Գոգոլի երկերը միշտ պարզ են, հասարակ, նրանց սյուժեն կարելի է վերապատմել մի քանի խոսքով, բայց որքան կյանք ու ճշմարտություն կա նրանց մեջ, որքան բնական են նրանց հերոսներն իրենց հոգեբանությամբ և արարքներով, որքան անվերջանալի բովանդակություն է թաքնված ամեն մի պատմվածքում։

Հենդելով ռուսական և համաշխարհային գրականության լավագույն օրինակների վրա, Բելինսկին երբեք չէր իջեցնում երկրի գեղարվեստականությանը ներկայացվող պահանջները։ Նույնիսկ սկսնակ հեղինակների առաջին գործի մասին խոսելիս, նա այն քննում էր բարձր դիտակետից, միշտ նկատի ունենալով գաղափարականության և գեղարվեստականության իր շափանիշները։ Դրա լավագույն օրինակ կարող են ծառայել նեկրասովի («Ծրագներ և հնչյուններ») և Տուրգենևի («Պարաշա») առաջին գրքուկների մասին գրած հոդվածները։

Իսկական գեղարվեստականության կարևորագույն հատկանիշներից մեկը Բելինսկին համարում է բանաստեղծական հույզի և մտքի օրգանական միասնությունը։ Այս հարցադրումը սկզբունքային նշանակություն ունի։ Հսթիտիկայի պատմության մեջ եղել են տեսություններ, որոնք պոեզիայի, արվեստի տարերքը տեսել են միայն զգացմունքի մեջ, իսկ միտքը համարել են նրա համար երկրորդական, նույնիսկ խորթ մի բան։ Այստեղից բնականաբար բխեցվում էր, որ պոեզիան կարող է պատկերել մարդու կյանքը սոսկ նրա ըզրայական դրսևորումների մեջ և պետք է խուսափի այն ամենից, ինչ գուրս է գալիս զգայական ուրուտից, ինչ գործ ունի գաղափարների և մտքերի հետ։

Եիշտ է, Բելինսկին նույնպես բազմիցս հայտարարել է, որ արվեստը պետք է խոսի ոչ թե տրամաբանական փաստարկներով ու սիլլոգիզմներով, այլ գեղարվեստական պատկերների օգնությամբ։ Բայց ամբողջ հարցն այն է, որ Բելինսկին ամենևին այն մտքին չէր, թե տրամաբանական, փիլիսոփայական մտածողության բովանդակությունը անմատչելի է պոեզիայի համար։ Ընդհակառակը, նա հետևողականորեն այն հայացքն էր զարգացնում, որ այդ բովանդակությունը պոեզիան լիովին կարող է արտահայտել, միայն թե իր սպեցիֆիկ միջոցներով։ Պատահական չէ, որ, ինչպես տեսանք, նա արվեստը մտածաղաթյուն էր համարում, բայց ոչ թե տրամաբանական, այլ պատկերավոր։

Իսկական պոեզիայի մեջ, ըստ Բելինսկու, զգացմունքն ու

միտքը հանգես չեն գալիս առանձին կամ նույնիսկ կողք-կողքի, այլ «միտքը ոչնչանում է զգացմունքի մեջ, իսկ զգացմունքը՝ մտքի մեջ. այդ փոխադարձ ոչնչացումից ծնվում է բարձր գեղարվեստականությունը»։ Բենեդիկտովի մասին գրած հոգվածից վերցրած այս խոսքերը ամենևին չեն նշանակում, թե Բելինսկին պահանջում է մտքի և զգացմունքի ոչնչացում առհասարակ, այդ բառը տվյալ դեպքում գործ էածվում լիակատար միաձուլման իմաստով։ Միևնույն հոգվածում նա ասում է, որ բնականաբար, որքան խորն է զգացմունքը, այնքան խորն է և միտքը, և ընդհակառակը» (I, 365)։ Բենեդիկտովի ոտանավորներն անարժեք են, որովհետև նրանց մեջ ո՛չ զգացմունք կա, ո՛չ էլ որևէ խոր միտք։ Մտքի և զգացմունքի իսկական միաձուլման կլասիկ օրինակ Բելինսկին տեսնում է Պուշկինի ստեղծագործության մեջ, հատկապես նրա չափածո վեպում, ուր ամեն մի տող և՛ հույզ է, և՛ մտածողություն։ «Զգացմունքն ինքնին դեռ պոեզիա չի կաղմում,— ասում է Բելինսկին 1842 թ.— անհրաժեշտ է, որ զգացմունքը ծնվի զաղափարից և զաղափար արտահայտի» (VI, 466)։ Միտքն ու զգացմունքը պոեզիայում հավասարապես իրար կարիքն զգում են և մեկն առանց մյուսի դատապարտված են մահվան։ Գրողի ստեղծած ամեն մի պատկեր պետք է շնչի մտքով և զգացմունքով։

Բելինսկին ասում էր, որ բանաստեղծի միտքը իրենից պետք է ներկայացնի հետևողականորեն մշակված հայացք կյանքի նկատմամբ։ Առանց այդպիսի հայացքի ոչ մի բանաստեղծ երկար ապրել չի կարող։ «Սոսկ զգացմունքը բավական չէ, միտք է պետք, որը և կաղմում է ամեն մի պոեզիայի իսկական բովանդակությունը։ Այդ միտքը պոեզիայում իրեն զգացնել է տալիս որպես որոշակի հայացք կյանքի որոշակի կողմի նկատմամբ, որպես սկզբունք (principe), որով ոգևորվում և ապրում են պոետի երկերը... Որքան բարձր է բանաստեղծը, այնքան նրա մոտ ժամանակի խոհն ավելի է արտահայտվում» (VI, 124)։ Կայուն, հետևողական հայացքներ ունենալը առավել ևս պահանջվում է ժամանակակից գրողներից, որովհետև ներկայումս գեղարվեստական և մտա-

ծողական տարրերը միաձուլվել են, և բնականորեն արվեստը դարձել է բացարձակորեն անհնար Այժմ բանաստեղծները, ասում էր Բեխինսկին, պետք է միաժամանակ մտածողներ լինեն, այլապես տաղանդն էլ չի օգնի» (VI, 488):

Բանաստեղծ լինելու համար պետք է ունենալ հզոր երևակայություն, որը իրականության բոլոր երևույթներին, տրամաբանական մտքերին ու դատողություններին պոետական տեսք է տալիս, դարձնում առարկայական, կենդանի ու տպավորիչ: Երևակայության բացակայությունը բանաստեղծի հոգում նշանակում է առհասարակ պոեզիայի բացակայություն: Ով չի շնորհված ստեղծագործական երևակայությամբ, որն ընդունակ է զաղափարները պատկերների վերածել, մտածել, դատել և զգալ պատկերներով, նրան բանաստեղծ դառնալու համար չեն օգնի ո՛չ խելքը, ո՛չ զգացմունքը, ո՛չ համոզմունքների ու դավանումների ուժը, ո՛չ խելացի պատմական և ժամանակակից բովանդակության հարստությունը» (IV, 592): Երևակայության արժեքավորությունը Բեխինսկին կապում է կյանքի ճշմարտության և հեղինակի զաղափարական համոզմունքների հետ: Ֆանտազիան պոետի անհրաժեշտ հատկություններից մեկն է, բայց նա միայնակ, առանց կենսական բովանդակության օգնության, դեռ մարդուն բանաստեղծ չի կարող դարձնել:

Երևակայության զնահատականը Բեխինսկու կողմից սերտորեն կապված է նրա ռեալիստական կոնցեպցիայի հետ: Որքան երևակայությունը ավելի շատ է համապատասխանում իրականությանը, որքան ավելի հեռու է կեղծ-հնարանքներից ու երազկոտությունից, այնքան ավելի վառ է և հզոր, այնքան ավելի արժեքավոր է: Ահա այդ հարցի վերաբերյալ Բեխինսկու բազմաթիվ դատողություններից մեկը. «Պոեզիան իրականությամբ, որպես հեռավորությամբ, ստեղծագործական վերաբերությունն է: Ուստի, ինչ չի կարող լինել իրականության մեջ, կեղծ է նաև պոեզիայում, այլ խոսքով՝ ինչ չի կարող լինել իրականության մեջ, այն չի կարող բանաստեղծական լինել: Պոեզիայի նման բնորոշումը ֆանտազիան մտնում է կենդանի, օրգանական փոխհարաբերության մեջ

հոգու այլ ընդունակությունների և գերազանցապես քանակաճառությամբ հետո իրականությունը պատկերելու համար քիչ են նույնիսկ ստեղծագործական տվյալները, պետք է նաև բանականություն՝ այդ իրականությունը հասկանալու համար» (VII, 94)։ Առանց բանականության հետ նման «դաշինքի» երևակայությունը փշրվում ու լիակատար պարտություն է կրում կյանքի հետ առաջին իսկ հանդիպումից։

Բեյլինսկին գտնում էր, որ ժամանակի խնդիրների բարձրության վրա լինելու համար անհրաժեշտ է մշակել ներքին կենդանի վերաբերմունք դեպի արտացոլվող իրականությունը և դա զգացնել տալ ընթերցողին, վարակել նրան այդ վերաբերմունքով։ Այն բոլորը, ինչ պատկերվում է, պետք է հանդիպի հեղինակի որոշակի վերաբերմունքին, հաստատվի կամ ժխտվի, ընդունվի կամ մերժվի։ Ներքին, սուբյեկտիվ տարրի բացակայությունը Բեյլինսկին հատկապես ժամանակակից գրողի համար լուրջ թերություն էր համարում։ «Մեռյալ հոգիների» խոշորագույն արժանիքներից մեկը քննադատը համարում է նրա ընդգծված սուբյեկտիվությունը, որը զերծ է որևէ միակողմանիությունից, չի խեղաթյուրում օբյեկտիվ իրականությունը, բայց և չի թողնում արվեստագետին «ապատիկ անտարբերությամբ օտար լինել իր պատկերած աշխարհին, այլ ստիպում է նրան արտաքին աշխարհի երևույթները անցկացնել իր կենդանի հոգով և դրա միջոցով նրանց մեջ ևս կենդանի հոգի մտցնել...» (VI, 218)։ Առանց օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ կողմերի նման միասնության, ըստ Բեյլինսկու, չի կարող բարձրարժեք գեղարվեստական ստեղծագործություն լինել։

Գեղարվեստական երկի գնահատման հիմնական շափանիշներից մեկը Բեյլինսկին միշտ համարել է կոնկրետությունը։ Ստեղծագործությունը միշտ կոնկրետ պետք է լինի՝ թե՛ իր գաղափարով և թե՛ արտացոլած երևույթներով, հերոսներով, տրամադրություններով, նույնիսկ կառուցվածքով և ձևական այլ հատկանիշներով։ Միայն կոնկրետ միտքը, առարկան կարող է գեղարվեստական ստեղծագործության նյութ դառնալ և արտահայտվել կոնկրետ ձևի մեջ։ «Կոնկ-

րեւությունը, — ասում է Բելինսկին, — իսկական բանաստեղծական ստեղծագործութւյան զլիսավոր պայմանն է...» (II, 438)։ Դա այն առաջին գծերից մեկն է, որով իսկական տաղանդը տարբերվում է անշնորհքությունից։ Ինչպիսի ընդհանուր պրոբլեմներ էլ արծարծելու լինի հեղինակը, նա պարտավոր է դրանց կոնկրետ, շոշափելի տեսք տալ։

Ստեղծագործութւյան կոնկրետութւյան ընձեռած ուժի ամենացայտուն արտահայտութւյուններից մեկը տիպականությունն է, տիպիզմը՝ առանձին անհատի, գործողութւյան մեջ մի ամբողջ շարք մարդկանց էական գծերը խտացնելու և օրյեկտիվացնելու տաղանդը։ Բելինսկին այդ հատկութւյունը շատ բարձր է գնահատում, քանի որ առանց դրան գրողի կողմից իրականութւյանը հավատարիմ մնալու բոլոր ջանքերն ապարդյուն կանցնեն։ «Ստեղծագործական ինքնատիպութւյան կամ, ավելի լավ է ասել, բուն ստեղծագործութւյան ամենատարբերիչ հատկանիշներից մեկը կայանում է տիպիզմի մեջ, եթէ կարելի ք այսպէս արտահայտվել, որը հեղինակի գերբի կնիքն է։ Իսկական տաղանդի ամեն մի դեմքը տիպ է, և ամեն մի տիպ ընթերցողի համար՝ ծանօթ անծանօթ» (I, 295—296)։ Տիպի մեջ մենք տեսնում ենք կոնկրետացած մարդկային բնավորութւյան այնպիսի գծեր, որոնք ընդհանուր են շատ մարդկանց համար։ Տիպը դառնում է հասարակ անուն, և բավական է հիշել այդ անունը, որպէսզի ձեր առջև կանգնի այս կամ այն բնավորութւյան, վարվելակերպի մի ամբողջական մարմնացում, որը երբեք չի կարող մոռացվել։ Այդպիսին են Շեքսպիրի, Գրիբոեդովի, Պուշկինի ու Գոգոլի կերպարներից շատերը։

Գրականութւյան տեսութւյան մեջ մինչև այժմ էլ երբեմն այն կարծիքն է առաջ քաշվում, ըստ որի տիպի մեջ կարևորը հինց ընդհանուր գծերի խտացումն է։ Ինչ վերաբերում է տիպի անհատական գծերին, ապա դրանք համարվում են երկրորդական կամ նույնիսկ բոլորովին մոռացութւյան են տրվում։ Տիպի մասին Բելինսկին զարգացնում է իսկական դիալեկտիկական հայացք, գտնելով, որ տիպն իրենից ներկայացնում է ընդհանուրի և մասնավորի կենդանի, օրգա-

նական միաձուլում: Տիպի բնորոշման համար հավասարապես կարևոր են և՛ այն, թե ինչպիսի բնավորության ընդհանուր գիծ է արտահայտված նրա միջոցով, և՛ թե ինչպիսի կոնկրետ դրսևորում է գտել այդ ընդհանուրը: Զէ՝ որ բնավորության միևնույն գիծը տարբեր մարդկանց մոտ արտահայտվում է ամենաբազմազան եղանակներով ու ձևերով, ամեն մի անհատի մեջ ստանում յուրօրինակ տեսք: Հեղինակի ստեղծած տիպը պետք է լինի ինքնատիպ ու անկրկնելի, ինչպես ինքնատիպ է յուրաքանչյուր մարդ կյանքում: Տիպականը միշտ հանդես է գալիս անհատականի ձևով: Առանց դրան կստացվեն ոչ թե կենդանի բնավորություններ, այլ որևէ արատի կամ առաքինության սխեմատիկ կրողներ, որպիսի երևույթը Բելինսկին խստորեն քննադատում էր կլասիցիզմի երկերում: Ահա թե ինչու, տիպն անվանելով «մարդմարդիկ, դեմք-դեմքեր», որի մեջ ամփոփվում է մարդկանց մի ամբողջ բազմություն, խումբ, Բելինսկին միաժամանակ ավելացնում է. «Անհրաժեշտ է, որպեսզի տվյալ դեմքը, լինելով մարդկանց մի ամբողջ հատուկ աշխարհի արտահայտություն, միաժամանակ լինի և մեկ, ամբողջական, անհատական դեմք: Միայն այդ պայմանով, միայն այդ հակադրությունների հաշտեցման միջոցով նա կարող է տիպական դեմք լինել...» (III, 53):

Միաժամանակ Բելինսկին հերքում է այն տեսակետը, ըստ որի տիպն իրենից ներկայացնում է տարբեր անհատներից վերցրած բնավորության գծերի միացում: Ծիշտ է, տիպ ստեղծելու համար հեղինակը պետք է ուսումնասիրի մարդկային բնավորության ամենաբազմազան կողմերը և այն էլ տարբեր անհատների մոտ: Բայց տիպական դեմքն, ասում է Բելինսկին, «միևնույն գաղափարի ցայտուն գծերի էկլեկտիկ հավաքածու չէ, այլ ընդհանուր գաղափար, որն առանձնացել է գեղարվեստորեն կերտված դեմքի մեջ, դա զեմֆ է՝ ու միաժամանակ՝ իդեա» (V, 319): Տիպը կենդանի, բնական և ամբողջական մարդ պիտի լինի: Ահա թե ինչու տիպական կերպարների իր բազմաթիվ վերլուծությունների մեջ Բելինսկին երբեք չի դիմում հերոսի բնավորության գը-

ծերն առանձին-առանձին քննելու մեխանիկական մեթոդին, Բելինսկին կարողանում է կերպարների բնավորության զր-
ծերը ներկայացնել նրանց իրական միասնությամբ: Մեր աշ-
քերի առջև վերարտադրվում են այդ կենդանի մարդկային
կերպարները, որոնց բնավորության տարբեր կողմերը սեր-
տորեն կապակցված ու պայմանավորված են իրարով և կա-
րող են ըմբռնվել միմիայն այդ կապի մեջ:

Ստեղծագործության զնահատման մյուս կարևոր չափա-
նիշն էլ, ըստ Բելինսկու, նրա ամբողջականությունն է,
վերջավորվածությունը, մասերի խիստ համաշփոթյունը: Եր-
կի հիմքում դրված գաղափարը պետք է իր լրիվ արտահայ-
տությունը գտնի նրա մեջ, կազմակերպի նրա բոլոր մասե-
րը և ենթարկվի հեղինակի միասնական մտահղացմանը:
Այդ նկատի ունենալով է, որ Բելինսկին ասում էր, թե գե-
ղարվեստական ստեղծագործությունը պետք է մի «առան-
ձին աշխարհ» լինի: Այդ տեսակետը առավել մանրամաս-
նությամբ մշակված է «Խելքից պատուհաս» հոդվածում:
«Տրագիկոս և կոմիկոս, ինչպես և ամեն մի գեղարվես-
տական ստեղծագործություն,— ասում է Բելինսկին,—
պետք է իրենից ներկայացնի առանձին, ինքն իր մեջ ներ-
փակված մի աշխարհ, այսինքն՝ պետք է ունենա գործողու-
թյան միասնություն, որը բխում է ոչ թե արտաքին ձևից,
այլ նրա հիմքում դրված գաղափարից» (III, 452): Հենց
այդպիսի «առանձին աշխարհներ» են, ըստ Բելինսկու,
Շեքսպիրի դրամաները, որոնցից ամեն մեկն ասեք ունի
իր «արևն ու մոլորակները», Պուշկինի դրամատիկական եր-
կերը, ներքին բովանդակությամբ ամբողջականացված գո-
գոլյան կոմիկոս, Լերմոնտովի վեպը և այլ գործեր: Այդ
երկերում չկա ոչ մի խորթ տարր, որը չբխեր հիմնական
գաղափարից և շփոթեր նրա բացահայտմանը: Իսկա-
կան գեղարվեստական երկն, ասում է Բելինսկին, «օրգա-
նապես ամբողջական է. նրա մեջ չկա ոչ մի ավելորդ և ոչ
մի պակաս բան: Նա բոլորված է. նրա սկիզբն ընթերցողին
ժանոթացնում է իմաստի հետ, իսկ վերջին խոսքն ավար-
տում է նրա ողջ բովանդակությունը, այնպես, որ ընթեր-

ցողը լիովին բավարարված է և չի կարող հարցնել. «Իսկ հետո ի՞նչ» (VI, 592): Ահա թե որն էր Բելինսկու իդեալը գեղարվեստական ստեղծագործության կառուցվածքի և զարգացման իմաստով:

Մենք արդեն առիթ ունեցանք ժանոթանալու, թե որքան բարձր էր գնահատում Բելինսկին ստեղծագործության պարզությունն ու բնականությունը: Արհեստականությունը, շինծու գեղեցկությունները, արտաքին էֆեկտները չեն ունեցել ավելի մեծ հակառակորդ և անխնա մերկացնող, քան Բելինսկին: Նա կարողանում էր այդ արատները միանգամից ներկատել և շրի երես հանել նույնիսկ այն դեպքերում, երբ դրանք թաքցվում էին ամենամեծ խնամքով: Առանց պարզության և բնականության գրական երկը նրան ոչ մի կերպ դրավել չէր կարող, որովհետև նա գիտեր, որ այդ հատկանիշների բացակայությունը միշտ ուղեկցվում է կյանքի խեղաթյուրմամբ, իսկ շատ հաճախ նաև գաղափարական կեղծ ուղղությամբ: «Պարզության և ճշմարտության զուգորդումը,— ասում էր նա,— կազմում է և՛ զգացմունքի, և՛ գործի, և՛ արտահայտության բարձրագույն գեղեցկությունը...» (VII, 493): Միակ իսկական գեղեցկությունը, ինչպես ամեն մի գործում, այնպես էլ արվեստի մեջ, պարզ գեղեցկությունն է: Իսկական բանաստեղծական տաղանդը միշտ պարզ է ու բնական, այնինչ անշնորհքությունը, որպես կանոն, դիմում է արհեստական բարդացումների, հնարում կեղծ դրություններ ու զգացմունքների ճիշտ է, դրա շնորհիվ անտաղանդ գրողը երբեմն որոշ մարդկանց գրավում է ու շլացնում, բայց դա չի կարող երկար տևել, և ժամանակը այդպիսի գործերը դատապարտում է մոռացման: «Հնադարյան Բի պարզությամբը ռեալ պոեզիայում,— ասում է քննադատը,— իսկական պոեզիայի, իսկական և այն էլ հասուն տաղանդի ճշմարիտ նշաններից մեկն է» (I, 290):

Թե ինչ էր հասկանում Բելինսկին պարզություն և բնականություն ասելով, լավ է երևում հետևյալ օրինակից: Խոսելով Լերմոնտովի վեպի այն հատվածի մասին, երբ Պեչորինը մենամարտի ժամանակ առաջարկում է Գրուշնից-

կուն խոստովանել իր զրպարտությունը և դրանով գործը վերջացնել, Բելինսկին ասում է, որ այս դեպքում հեղինակը հնարավորություն ուներ պատկերելու թշնամիների հաշտության մի ամբողջ «սրտառու» տեսարան, որը թերևս շատ բարոյախոսների ու էֆեկտամոլների դուր գար: Բայց դա կլինե՞ր ճշմարտության խեղաթյուրում և ըստ էության շինծու մի բան: Հեղինակի գեղարվեստական բնազդն ու իրականության խոր զգացողությունը ստիպել են նրան զբրել այնպիսի մի տեսարան, որը մեզ «ապշեցնում է իր սարսափելի, անխնա ճշմարտացիությամբ և իր ցնցող էֆեկտավորությամբ, բարձրագույն պարզության և բնականության հետ միասին...»: Եվ դա, Բելինսկու գնահատմամբ, «հանճարեղ գիծ է, գեղարվեստագետի վրձինի համարձակ և հզոր շարժում» (IV, 257):

Պարզության և բնականության պահանջը բոլորովին էլ չի նշանակում, թե ստեղծագործությունը համարվում է կյանքի ուղղակի արտացոլման արդյունք: Ընդհակառակը, ըստ Բելինսկու, գեղարվեստական երկը չի կարող իրականության էմպիրիկ վերարտադրությունը լինել: Կյանքի նույնիսկ ամենաճշգիրտ պատճենավորումը արհեստ է և ոչ թե արվեստ: Անհրաժեշտ է ստեղծագործական վերարտադրություն՝ տաղանդի բարդ և համառ աշխատանքով: Բայց ամբողջ հարցն այն է, որ այդ աշխատանքի հետքերը չպետք է երևան, և ամեն ինչ պետք է հանդես գա իր բնական ու պարզ տեսքով: Խոսելով Լեոմոնտովի «Տխուր է, տրտում...» բանաստեղծության անսահման խոր բովանդակության մասին, ցույց տալով, որ այն կյանքի որոշ կողմերի հանճարեղ խտացման արդյունք է, Բելինսկին միաժամանակ բացականչում է. «Եվ արտահայտության ինչպիսի՜ պարզություն, ոտանավորի ինչպիսի՜ բնականություն, ազատություն: Զգում ես, որ ամբողջ բանաստեղծությունը մի ակնթարթում հորդել է թղթի վրա ինքն իրեն, ինչպես վաղուց արդեն կուտակված արցունքի հեղեղ, ինչպես տաք արյան շիթը վերքից, որի վրայից հանկարծ պոկվել է վիրակապը...» (IV, 675): Ահա թե ինչ նկատի

ուներ Բելինսկին, գրողից պահանջելով բնականութուն ու պարզություն: Իրականում այդ պահանջը ոչ միայն ավելորդ «զարդարանքների» և բարդացման, այլև պարզունակության, պրիմիտիվության ու էմպիրիզմի վճռական, անվերապահ մերժումն է:

Ստեղծագործության գաղափարական-գեղարվեստական բոլոր արժանիքների յուրօրինակ հանրագումարը Բելինսկին տեսնում է նրա պաքոսի մեջ: Պաթոսը հեղինակի հիմնական գաղափարն է, որը արվեստում կարող է լինել միայն բաճաստեղծական գաղափար, վերածվելով միաժամանակ մտքի և զգացմունքի, ձևի ու բովանդակության կենդանի գեղեցկության: Պաթոսն այն անդիմադրելի կիրքն է, այն հզոր ուժը, որը ոգևորել է գրողին և կյանքի է կոչել բանաստեղծական երկը: Դա տաղանդի ուղղակի արտահայտությունն է, գրողի ստեղծագործության և անհատականության բանալին, առանց որի չի կարելի ճիշտ հասկանալ ու գնահատել գեղարվեստական երկը ո՛չ իր ամբողջության մեջ, ո՛չ էլ մասնավոր հատկություններով: Բելինսկու ուսմունքը գեղարվեստական պաթոսի մասին, որը նա առանձին ուժով զարգացրեց Պուշկինին նվիրված հոդվածաշարում (հոդված հինգերորդ), նրա էսթետիկայի կարեւորագույն դրույթներից մեկն է, որի մանրամասն քննությունը, սակայն, դուրս է գալիս ներկա հոդվածի շրջանակներից:



Վերին աստիճանի կարևոր և ուսանելի դիտողություններ են սփռված Բելինսկու աշխատություններում նաև ըստեղծագործության այն կողմերի մասին, որ կարելի է անվանել «գեղարվեստական ձևի տարրեր»՝ ժանրային, լեզվաոճական առանձնահատկությունները, սյուժեն և կառուցվածքը: Այստեղ հիշատակենք միայն այդ հարցադրումներից մի երկուսը:

Բազմաթիվ առիթներով խոսելով, օրինակ, սյուժեի մա-

սին, Բելինսկին մշտապես այն միտքն է զարգացնում, որ սյուժեն իսկական արվեստագետի համար չի կարող ինքնաբավ հետաքրքրություն ներկայացնել, որ սյուժեն արժեքավոր է այնքանով, որքանով ավելի լրիվ և հաջող է ծառայում բովանդակության բացահայտման խնդրին։ Կարևորը սյուժեի մեջ ոչ թե դեպքերի սխեման է, այլ բնավորությունները, այն գույներն ու երանգները, որոնք արտահայտում են իրականության պոեզիան։

Իսկական արվեստագետի ստեղծած սյուժեն չի պարունակում խճճված հանգույցներ, զգարմանալիք պատահականություններ ու շինծու վիճակներ, նրա բովանդակությունը երբեմն կարելի է վերապատմել մի քանի նախադասությամբ։ Ի՞նչ մի հատուկ, անսովոր բան կա, հարց է տալիս Բելինսկին «Մեր ժամանակի հերոսը» հոդվածում, ասենք, «Բելայի» կամ «Օթնիլոյի» սյուժեններում։ Չէ՞ որ այդ մասին գրվել են հարյուրավոր գրքեր, այդ բոլորը բազմիցս պատմվել և վերապատմվել է։ Նույն բանը Բելինսկին նշում է նաև Գոգոլի պատմվածքների, Դոստոևսկու «Խեղճ մարդկանց», Տուրգենևի «Պարաշայի» և այլ գործերի կապակցությամբ։ Այդ պատճառով էլ իսկական գեղարվեստական գործերի «սյուժետային սխեման» կամ «բովանդակության կմախքը» դեռ անգամ հեռավոր շափով մեզ պատկերացում չի տալիս նրանց իրական հարստության և գեղեցկության մասին։ Կարևորն այն կենսական բովանդակությունն է, հերոսների հոգեբանական այն բնութագրումները, որ գրողի կողմից դրվում են այդ սյուժեի մեջ, ստեղծագործությունը դարձնելով ինքնատիպ ու միշտ թարմ, գեղարվեստական հմայքներով լեցուն։ Ահա թե ինչու Բելինսկին ասում է. «Գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ բանը ոչ թե սյուժեումն է, այլ բնավորությունների, պատմության գույների և ստվերների մեջ» (IX, 572)։ Այստեղ սյուժեն պետք չունի արհեստական միջոցներով «հետաքրքիր» դառնալու, որովհետև նա արդեն խորապես հետաքրքիր է իր պարունակած կյանքի ճշմարտությամբ։ Սյուժեն նույնիսկ կարող է լինել առանց որոշակի, վերջնական լուծման։

շէ՝ որ կյանքում էլ պատահում են իրադարձություններ ու վիճակներ, որոնք լուծում կամ վախճան չեն ունենում: Հենց կյանքին հավատարիմ մնալու ցանկությամբ է Բելինսկին բացատրում Պուշկինի և Լերմոնտովի վեպերի սյուժեներին՝ որոշակի լուծումից զուրկ լինելու հանգամանքը:

Մյուս կողմից՝ կյանքի ճշմարտությունը խախտող ըստեղծագործություններում Բելինսկին ցույց է տալիս սյուժեի կառուցման բոլորովին այլ սկզբունքներ: Այստեղ, որպես կանոն, նկատվում է սյուժեն ամեն կերպ բարդացնելու, խճճելու և արհեստականորեն «հետաքրքիր» դարձնելու ձգտում, երբ իրար վրա են կուտակվում ամեն կարգի անսովոր երևույթներ, բացառիկ դեպքեր ու պատահականություններ: Ընթերցողին իրապես չեն կարող հուզել ո՛չ նման երկերի հերոսների ճակատագիրը, ո՛չ էլ նրանց մեջ պատմվող կյանքն ու իրադարձությունները: Այդպիսի գործերը գրվում են, նշում է Բելինսկին, «նախապես հնարելով վերացական բովանդակություն, այսինքն՝ որևէ հանգույց և լուծում, իսկ հետո արդեն հնարելով դեմքեր և կամա թե ակամա ստիպելով նրանց խաղալ այդ մտացածին նպատակին համապատասխանող դերեր» (IV, 219): Այդպիսի դեպքերում գրողն ամեն ինչ ենթարկում է նախօրոք մտածված և կազմված սյուժետային սխեմային:

Բելինսկին որոշակիորեն տարբերակում էր ստեղծագործության սյուժեն ու բովանդակությունը: Բովանդակությունը երկի մեջ արտացոլված կյանքի ճշմարտությունն է, հեղինակի կենդանի միտքն ու վերաբերմունքը դեպի այդ կյանքը և ոչ թե հանգույցի ստեղծման ու լուծման արվեստը: Եթե բովանդակությունը շփոթվի սյուժեի հետ, նշում է Բելինսկին, ապա մենք ստիպված պիտի լինենք խոստովանել, որ, օրինակ, Կուկուլնիկի գործերը շատ բովանդակալից են, որովհետև երջեմն մի աճրողջ օրվա ընթացքում դժվար է վերապատմել նրանց հերոսների բոլոր արկածները: Իսկ, ասենք, Գոգոլի «Հնամենի ազնվականներ» պատմվածքը պետք է համարվի բովանդակությունից զուրկ մի գործ, որով-

հետև այստեղ ո՛չ առանձին դեպքեր կան, ո՛չ հանգույց, ո՛չ էլ որոշակի լուծում։ Այնինչ այդ միհասարակ պատմվածքում շատ ավելի կյանք և, հետևաբար, շատ ավելի բովանդակություն կա, քան Կուկուշնիկի բոլոր գործերում միասին վերցրած (տե՛ս V, 552—553)։

Ստեղծագործության կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները ևս պետք է, ըստ Բելինսկու, բխեն երկի հիմնական գաղափարից, օգնեն նրա առավել հաշոգ դրսևորմանը, իսկ քննադատությունը պետք է կարողանա տեսնել ու ցույց տալ այդ կապը։ Ինչո՞ւ է, օրինակ, պայմանավորված լեռ-մոնտովի վեպի ոչ միայն ֆրագմենտային ձևը, այլև նրա մասերի յուրահատուկ դասավորությունը, երբ դեպքերի հերթականությունն ըստ ժամանակի դիտմամբ խախտված է, երբ հեղինակային պատմությանը հաջորդում են հերոսի օրագրերը, և այլն։ Բելինսկին դա բացատրում է հեղինակի մտահղացմամբ՝ աստիճանաբար ընթերցողի համար հասկանալի դարձնել «մեր ժամանակի հերոսի» իսկական էությունը, դրա համար օգտագործելով նրա միշտ անկեղծ և դիպուկ ինքնաբերականները։ Առաջին պատմվածքներում հետաքրքիր, բայց դեռ խորհրդավոր ու մռայլ Պեշոբինը վերջում մեր առջև կանգնում է իր իրական, լիովին հասկանալի դեմքով, հարուցելով դառը զգացմունքներ և տըխուր, ծանր խոհեր։

Բելինսկին խստորեն քննադատում է հնացած կոմպոզիցիոն և սյուժետային հնարանքների, ձևերի օգտագործումը, որոնք ամենևին էլ անհրաժեշտ չեն, նույնիսկ ուղղակի խանգարում են նոր բովանդակությանը։ Օրինակ, նա ծաղրել է «նոր էպոսների» հեղինակներին, որոնք, կուրորեն հետևելով Հոմերոսին, այլ կերպ չէին սկսում իրենց երկերը, քան «երգի՛ր, մուսա», «երգում եմ», «քնար» բառերով։

Իր քննադատական հոգվածներում Բելինսկին համարյա միշտ լուրջ ուշադրություն է նվիրում լեզվի, ոճի, ոտանավորի կառուցվածքի հարցերին։ Դա ոչ թե բանասերի նեղ հետաքրքրասիրությունն է, այլ բնականորեն ձևի ու բովանդակության

միասնության սկզբունքից: Բեյլինսկին հասակորեն մատնա-
նըշում է, որ լեզուն, լեզվական «գեղեցկությունները»
չպետք է համարվեն ինքնաբավ և ինքնուրույն մի բան: Գրա-
կանության մեջ, — ասում է նա, — «լեզվի ինքնուրույն հետա-
քրքրությունն անհետանում է, ենթարկվելով մի այլ, ավելի
բարձր հետաքրքրության — բովանդակությանը, որը գրակա-
նության մեջ հանդիսանում է գերակշռող և ինքնուրույն հե-
տաքրքրություն» (V, 636): Ստեղծագործության լեզվա-ո-
ճական ու տաղաչափական առանձնահատկությունները դի-
տելով բովանդակության հետ ունեցած սերտ կապի մեջ,
Բեյլինսկին հաճախ իր քննադատությունը հասցնում է մին-
չև լեզվական պատկերավորության միջոցների վերլուծու-
թյունը, ցույց տալով, թե ինչպիսի ձևերով է կոնկրետանում
ու գեղարվեստական կերպարանք ստանում հեղինակի մտա-
հըղացումը, թե ինչպես լեզվի ու ոտանավորի արժանիքնե-
րը ու թերությունները լրջորեն ազդում են բովանդակու-
թյան վրա:

Եիզուր են շատերը կարծում, թե վատ լեզուն և տգեղ
ոտանավորը ոչինչ չեն նշանակում, — գրում է Բեյլինսկին, —
և կարող են փրկվել զգացմունքի լրիվությամբ, երևակայու-
թյան հարստությամբ և խոր գաղափարներով. պոեզիայի
էությունը գեղեցկությունն է, և այլանդակությունը նրա մեջ
ոչ թե որևէ մասնավոր և ներելի թերություն է, այլ մահացու
տարր, որը պոետի ստեղծագործության մեջ սպանում է
նույնիսկ իսկական գեղեցիկ տեղերը: Մեկ վատ տող, մի
պրոզայիկ արտահայտություն, մի անճիշտ բառ երբեմն
ոչնչացնում է մի ամբողջ և այն էլ գեղեցիկ ոտանավորի
արժանիքը» (V, 251—252): Ահա թե ինչու նույնիսկ իր
կողմից բարձր գնահատված հեղինակների մասին խոսելիս
Բեյլինսկին չի վարանում ցույց տալ առանձին անհաջող
բառերի ու արտահայտությունները, եթե դրանք կան: Ա-
մեն մի բառ ստեղծագործության մեջ պետք է խստորեն
համապատասխանի իր դերին, լիովին արտահայտի հեղի-
նակի միտքը և այդ իմաստով լինի անփոխարինելի:

Պոեզիայի տաղաչափական կառուցվածքը ևս Բեյլինսկին

խորաթափանցորեն կարողանում է բացատրել արտահայտ-
վող բովանդակությամբ և տրամադրություններով: Պուշկինի
և Լերմոնտովի մասին գրած հոդվածներում նա ցույց է տա-
լիս, որ նրանց ուսանավորի անբիծ կատարելությունը, լար-
վածությունն ու դիպուկությունը, մեղդիան և հնչունությու-
նը, ճկունությունն ու կենդանությունը ուղղակի հետևանք են
նրանց պոեզիայի ներքին անսպառ բովանդակության, ըզ-
գացմունքների ու մտքերի մեծագույն հարստության: Ընդ-
հակառակը, բավական է, որ պոետի միտքն անորոշ լինի,
և նրա ուսանավորն արդեն դառնում է պրոզաիկ, ձգձգված
ու ջլատված: Բերենք միայն մեկ օրինակ, թե ինչպես է
Բելինսկին բացահայտում ուսանավորի բնույթի կապը բո-
վանդակության հետ: Լերմոնտովի «Մծիրի» պոեմի առթիվ
Բելինսկին գրում է. «Այդ քառոտնյա յամբը արական վեր-
ջավորություններով... հնչում և հատվածաբար վայր է ընկ-
նում՝ ինչպես իր զոհին խփող թրի հարված: Նրա առաձ-
գականությունը, էներգիան և հնչուն, միակերպ վայր ընկ-
նելը զարմանալիորեն ներդաշնակում են պոեմի հերոսի
կենտրոնացած զգացմունքի, հզոր բնավորության անխոր-
տակելի ուժի և ողբերգական դրության հետ» (IV, 543):

* * *

1838 թ. Մ. Բակունինին գրած մի նամակում Բելինսկին
ասել է. «Երբ խոսքը վերաբերում է արվեստին և հատկապես
նրա անմիջական ըմբռնմանը, կամ այն բանին, ինչ էսթե-
տիկական զգացմունք կամ գեղեցկի զգայունակություն է
կոչվում, ես համարձակ եմ ու հանդուգն, և իմ համար-
ձակությունն ու հանդգնությունը այս տեսակետից տարած-
վում են մինչև այնտեղ, որ նույնիսկ իր՝ Հեգելի հեղինակու-
թյունն էլ նրանց համար սահման չէ» (XI, 313):

Այս խոսքերը հիանալիորեն բնութագրում են Բելինսկուն,
արվեստի էության և սկզբունքների նրա կրթոտ, անդադրում
տրոսնումները: Մտքի ուժն ու ինքնատիպությունը, ճշմարտու-
թյան ինքնամոռաց ձգտումը, արվեստի բացառիկ նուրբ և

դիպուկ ըմբռնումը հնարավորություն տվեցին Բելինսկուն հասնելու էսթետիկայի ամենաբարդ հարցերի, այդ թվում և գեղարվեստականության պրոբլեմի այնպիսի խոր և վառ մեկնարանության, որն այսօր էլ պահպանել է իր կենդանի նշանակությունը և՛ արվեստի տեսության, և՛ միլիոնավոր ընթերցողների համար: Կարելի է ուղղակի ասել, որ գեղարվեստականության ըմբռնումը ժամանակակից առաջավոր արվեստում՝ իր ամենաէական կողմերով հենվում է այն շահանքների վրա, որ ձևակերպել է Բելինսկին: Եվ այս դեպքում էլ մենք կարող ենք կրկնել Ա. Յագոբևի խորապես իրավացի խոսքերը՝ ասված Բելինսկու մահվան 100-ամյակի օրերին (1948). «Անցյալի բոլոր գրական քննադատներից Բելինսկին ամենից մոտ է մեր այն ըմբռնմանը, թե ինչպիսին պետք է լինի գրական քննադատը, և մինչև այժմ կարող է մեզ համար տիպար ծառայել»¹:

¹ А. Фадеев, За тридцать лет, изд. 2-ое, «Советский писатель», М., 1959, стр. 461.