

ՅՈՒԱԿ ԽԱՆՋԱԴՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆ-ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԸ

ՆԵՂԻ ԱՆԱՆՅԱՆ

Ցույնը հանդիմանում է հայ այն քննադատներից է, որի գրական գործունեությունը ծավալվեց մոտավորապես երկու փուլով՝ մինչև 20-ական թվականները (մինչև Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումը) և դրանից հետո: Նրա գրականագիտական առաջին ելույթը «Գարուն» ամսականում հրատարակած «Ավետիս Ահարոնյան» (1912) աշխատությունն էր, որ տպավորություն թողեց ժամանակակիցների վրա: Վահան Տերյանն իր մի նամակում՝ ուղղված Խանդավանին, գրում է, թե ինչպես հավաքվել և կարդացել են հոգվածը: «Պոլը (Պողոս Մակինցյան—Ն. Ա.) ասաց. ТАЛАНТЛИВО! հոգվածը հավանեց,—գրում է Տերյանը:—Ծն նմանապես հավանեցի: ...Շատ սուր դիտողություններ կան, որ միանգամայն սպանում են: Հոգվածը պարզ է և ազատ ս.—դեհիստական հիմար ճոռոմաբանությունից և կեղծ գիտական ոճից, որ այնպես շահագործում են մեր ջահելներից շատերը: Մի խոսքով գոհ ենք»¹:

Առաջին հոգվածում դրսևորվեցին Խանդավանի բանավիճելու ունակությունը, սուր դիտողականությունը, արվեստի նկատմամբ սեփական հայեցակետը և մասնագիտական ինքնորոշումը: Գրողի ստեղծագործությունների գնահատման միջոցով երևան եկավ Խանդավան-դրականագետի հետազոտական մեթոդը, որը հիմնականում խարսխված էր գեղագիտական և հոգեբանական դպրոցների սկզբունքներին: Խանդավանը հիմնվում էր գեղարվեստի հիմքերի կայուն ու խոր ըմբռնման վրա, բացահայտում նրա արժեքները՝ գրականության ուսումնասիրման պատմական մեթոդին զուգակցելով նաև գեղագիտականը: Նա գրական երկերը գնահատում էր ոչ միայն ազգային խրդիրների տեսակետից, այլև արվեստի համընդհանուր, համամարդկային պահանջների դիրքերից: «Բնություն, ճշմարտություն, ներշնչում—ահա գեղարվեստի հիմնական պահանջները»²,—գրում է նա և ըստ այդ չափանիշների վերլուծում Ահարոնյանի գրական ստեղծագործությունները, բացում նրա գեղարվեստի անկատարությունները: «Մեր գրողներից գուցե ոչ ոք այնքան չի մեղանչում գեղարվեստական ճշմարտության դեմ, որքան Ահարոնյանը: Նրա գրվածքների մեծ մասը «սուտ» են, տարօրինակ, անհամոզիչ, անկյանք»³,—գրում է Խանդավանը: «Ինչպես Շեքսպիրն է ասում իր հերոսներից մեկի բերանով. նա շարունակ «իմաստից բարձր է ճշում», գա կարող է վերաբերվել Ահարոնյանի անզուսպ հիպերբոլիզմին», այն «բազմաբան գաճոճանքների ու անտեղի վարդերին» որով թաթախված է գրողի պատկերամտածողությունը և որի հետևանքով էլ կորչում է գեղարվեստական չափի զգացումը»⁴: Հետևելով միայն մի նպատակին՝ բարոյական-հասարակական գաղափարին, հեղինակը ստեղծում է «բացառիկ, անսովոր պայմաններ» և չի կարողանում հասնել գեղարվեստական մարմնավորման: Նա նպատակ է ունեցել պատկերել հասարակական կյանքի զանազան կողմերը, բայց չի կարողացել կերտել որևէ տպավորվող կերպար, «որի մեջ մենք մարմնացած տեսնեինք այս կամ այն դասակարգի կամ մեր հասարակության որևէ խավի բնորոշ գծերը»⁵:

1 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1963, էջ 244:

2 «Գարուն», գիրք 3, Մոսկվա, 1912, էջ 181—182:

3 Նույն տեղում:

4 Նույն տեղում, էջ 136:

5 Նույն տեղում:

Գրականագետը չի ժխտում Ահարոնյանի գրական ձիրքը, նրա իդեալների աշխարհն ու անհանգստությունը. որ ազգակցում էր ժողովրդի տառապանքից: Ահարոնյանի խոսքը տարածվեց, արձագանքվեց ժողովրդի ցաված սրտում, քանի որ ազգային-ազատագրական շարժումների թեման միշտ էլ «կենսունակ ու հմայիչ» է եղել հայ հասարակության համար: Գրողի մղումներն ու գաղափարական կրթությունը, սակայն, չեն ներդաշնակվում կատարողական ունակությամբ՝ գեղարվեստական մարմնավորման կարողությամբ, որի հետևանքով էլ նրա ասելիքը դուրս չի գալիս ազգային շրջանակներից, չի դառնում համընդհանուր երևույթ ու հասնում ողջ մարդկության պաշտպանության դիրքերին: Քննադատելով Ահարոնյանի ստեղծագործությունների գեղարվեստական անլիարժեքությունը, հանդադրյալը գնահատում է հեղինակի մարդասիրությունը և նրա դերը արժեքավորում հենց այդ հումանիզմի տեսանկյունից: «Նրա զգայուն սիրտը չի տանում շարժում ու բռնությունը, — Ահարոնյանի մասին գրում է գրականագետը, — նա տանջվում է, լալիս մարդկային ցավի համար, բողոքում մարդկային բարբարոսության դեմ: Խոր հարգանքի զգացում պետք է տածել դեպի գրողը, որ կարողացել է մեր կյանքի սոսկալի պայմաններում էլ բարձր պահել մարդասիրության անբիծ դրոշակը»⁶: Ահարոնյանի ստեղծագործությունները քննելիս հանդադրյալը ելնում է ժամանակի գեղագիտական պահանջներից՝ էմպիրիզմի և հոգեբանական վերլուծության սկզբունքներից: Հետագայում նա հետևողականորեն պաշտպանում և զարգացնում է քննադատական իր առաջին հոգևածում արժարժած գրականագիտական հայացքներն ու վերլուծական մեթոդը:

Դարասկզբի գրական-քննադատության մեջ գեղարվեստի և հասարակական կյանքի ուղղագիծ կապակցման տենդենց կար, որը և հանգեցնում էր արվեստի պատմական հիմքերի՝ նրա համամարդկային նշանակության հակադրմանը: «Մեր գրականության դժբախտությունը այն չէ որ նա քաղաքացիական բնույթ է կրել, — գրում է հանգադյան իր «Արթուր Շնիցլեր» (1913) հոդվածում, — ոչ, այլ այն, որ շնորհիվ պատմական հրամայողական պահանջի, մեր գեղարվեստական գրականությունը դարձել է հրապարակախոսություն: Գրողի ստեղծագործական ընդունակությունները ամենակոպիտ իմաստով սոսկ միջոց են ծառայել հասարակական գաղափարների արժարժման թափը զորեղացնելու համար»⁷:

Մի շարք քննադատներ չէին տեսնում հասարակության տնտեսական հիմքի նկատմամբ գեղարվեստի անհամաչափ զարգացման գծերը, նրա համեմատաբար ինքնուրույնության միտումը: Արվեստի ստեղծագործության գաղափարը դիտելով սոցիոլոգիայի շրջանակներում և նրանից հետո միայն անդրադառնալով երկի գեղարվեստական կատարմանը, նրանք հանգում էին ձևի բովանդակության տարանջատման: Ցուրակ հանգադյանի հետազոտական մեթոդը առաջնությունը տալիս էր գեղարվեստական առանձնահատկություններին: Գրականագետն աշխատում է բացել արվեստի մնայուն արժեքների, նրա հարատևման գաղտնիքը: Չանտեսելով, սակայն, պատմական միջավայրն ու հասարակական հարաբերությունները, քննադատն իր վերլուծությունների ոլորտն է առնում գեղեցիկի, ներդաշնակության, գրողի տաղանդի ու անհատականության դրսևորման հատկանիշները: Այս սկզբունքով են վերլուծվում Արթուր Շնիցլերի պոեզիան և Շանթի «Հին աստվածներ» դրաման: Բնութագրելով Շնիցլերի ստեղծագործության պոետիկան, գրականագետը հենման կետ է որոնում նրա պոեզիայի պարզության ու քնարականության մեջ: Պարզություն, որ ամփոփված է «ամենակատարյալ գեղարվեստական ձևի մեջ» և որին հասնելու համար «գրողը պետք է տասնյակ տարիներ հղկե, կրթե իր տաղանդը»⁸: Ձևի կատարելությունն ինքնին արժեք է, որ ենթադրում է բովանդակության

⁶ Նույն տեղում, էջ 141:

⁷ «Բազմի ձայն», 1913, № 31:

⁸ Նույն տեղում, № 32:

և առհասարակ ողջ ստեղծագործության հարատևություն: Շանթի «Հին աստվածներ» դրամայի ներքին ողբերգությունը «աշխարհիկի և հոգևորի պայքարը չէ»: Դա չափազանց կենդանի գրողի ասելիքը: Մարդկային հոգու երկփեղկվածություն, առօրեականի և հավիտենականի բախման, ներդաշնակության հասնելու անվերջ որոնման գաղափարն է ընկած դրամայի հիմքում⁹: Կենցաղային պահանջմունքը, ուտիլիտար հակումը մարդուն շարունակ քաշում են դեպի անհատական վայելքն ու բախտավորությունը: Բայց նույն հոգին օժտված է և հեռու թափառելու անհագ տենչով: Եվ ահա «սոցիալական-փիլիսոփայական կարևորագույն խնդիրը հենց այդ է՝ ի մի ձուլել անհատն ու հասարակությունը, մարդն ու բնությունը, ճշմարտությունն ու վայելքը, հին ու նոր աստվածներին, իդեալն ու առօրեականը»¹⁰: Չափազանց փափագելի և դժվար իրագործվող խնդիր, որ արժարժեք է Շանթի և, ըստ գրականագետի, հաջողության հասել միայն ձևի առումով:

Ձևի և բովանդակության միասնություն, ասելիքի խորություն՝ ամփոփված պարզ և կատարյալ ոճի մեջ—այս է պահանջում գրականագետն իսկական արվեստից և դրա արտահայտությունն ամենից շատ գտնում Հովհ. Թումանյանի պոեզիայում: Յուլակ հանգադյանն առաջիններից էր (Վահան Տերյանի և Պողոս Մակինցյանի հետ միասին). որ գնահատեց Թումանյանին իբրև համազգային մեծություն և արժեքավորեց նրա ստեղծագործությունները միջազգային գեղարվեստի չափանիշներով: «Անկամա Հերոստրատները» (1913) հոդվածում գրականագետը Թումանյանին պաշտպանելով մամուլի հարձակումներից, ժամանակակից հայ գրականության ամենամեծ դեմքն է համարում նրան, որի տաղանդը և ստեղծած արժեքները հարատև կլինեն: Ժամանակակից քննադատները «տրտնջում են», անվերջ գանգատվում գրականության ամլությունից» և չեն տեսնում մեր գրականության այն գագաթը, որ պատիվ կարող էր բերել մեծ ազգերի գրականություններին անգամ: Նրանք չեն զգում, որ այն զվարճախոս ու պարզամիտ մարդը այնպիսի մեծություն է, որ կարող էր մի ժողովուրդ պարզերես անել պատմության առաջ»¹¹:

Թումանյանը շատ է օգտվել «ժողովրդական մոտիվներից», «պատրաստի նյութերից», ինչը և պախարակելու փոխարեն պետք է գնահատվեր որպես պոետական մեծության արգասիք: Այս դեպքում «հրաշագործ քանքարի գաղտնիքը նրանում է, որ միևնույն ժամանակ Թումանյանը մեր ամենախնայատիպ, ամենախնայողություն բանաստեղծն է»¹²: Խանդավառը բացատրում է, որ գրողն իրավունք ունի օգտվելու ժողովրդական ստեղծագործություններից, որոնք անցնելով նրա տաղանդի միջով բոլորովին նոր արժեք են ձեռք բերում, դառնում ստեղծագործողի անհատականության արտահայտություն: «Շունն ու կատուն» էլ, «Փարվանան» էլ, «Թմկաբերդի առումն» էլ, «Սասունցի Դավիթն» էլ,—գրում է Խանդավառը,—նախ քան ժողովրդական լինելը Թումանյանի տաղանդի ինքնուրույն ստեղծագործություններն են, որովհետև Թումանյանը իսկապես բանաստեղծ է, բառիս ամենախոր իմաստով»¹³:

Խանդավառն անդրադառնում է Թումանյանի ստեղծագործությունների աշխարհայացքի մի շատ կարևոր կողմին՝ գյուղի «մեծարման շեշտերին», որը սխալ է ընկալվել ժամանակի քննադատության կողմից՝ գրողին կպցնելով «գյուղի իդեալիզատոր» պիտակը: Այս առումով նա վիճարկում է Դավիթ Անանունի «Անցյալի մեծարանքը» (1913) հոդվածում արժարժեք տեսակետները: Խանդավառը թերի է համարում Անանունի միտումը՝ բացահայտել Թումանյանի քնարական աշխարհը առանց անդրադառնալու գրողի մի շարք կարևոր

⁹ Նույն տեղում, № 36:

¹⁰ Նույն տեղում:

¹¹ Յուլակ հանգադյան, Հոդվածների ժողովածու, Երևան, 1963, էջ 23:

¹² Նույն տեղում:

¹³ Նույն տեղում:

ստեղծագործություններին: Ուշադրությունից դուրս են մնացել «Թմկաբերդի առումը», «Պոետն ու մուսան», թարգմանությունները, մանկական ստեղծագործությունները, «Գիքորը», «որի խորությունն ու կլասիկական պարզությունը մի հրաշալի տարօրինակություն են մեր գրականության մեջ»¹⁴: Անանունը չի անդրադառնում նաև Թումանյանի ազգասիրական ստեղծագործություններին, որ քննադատը չափազանց կարևոր է համարում՝ աշխարհայացքի ըմբռնման տեսակետից: Իսկ ինչու է Անանունը ենթադրում, թե գյուղը մեծարվում է բանաստեղծի կողմից, մի գյուղ, որտեղ խավարն ու տգիտությունն է իշխում, «լաց, տառապանք, անվերջ տանջանք է տիրում»¹⁵: Մի՞թե տրամաբանական է, որ այդ անցյալը մեծարման հիմք տա Թումանյանին: Այն ընդամենը նյութ է ծառայել տաղանդավոր բանաստեղծի համար, որը և շնչավորել, կենդանացրել է, տառապանքի խոր շեշտերով վերարտադրել սոցիալական հակասություններով լի գյուղն իր մարդկանցով: «Ծվ ես կարծում եմ, որ Թումանյանը չի մեծարում, — գրում է քննադատը, — չի իդեալականացնում, այլ օբյեկտիվ գեղարվեստագետի բարեխղճությամբ վերարտադրում է գյուղի ցավալի իրականությունը»¹⁶:

Դավիթ Անանունի ծայրահեղ պատմասոցիոլոգիական մոտեցումը գրական ստեղծագործություններին հիմք է ծառայել գեղագիտական վերլուծություններին հեռանալուն: Նա Թումանյանի պոեզիան բացառապես քննում է ինքնատիկ ասպեկտով՝ սահմանափակելով այն անցյալի իդեալականացման շրջանակներում, որը և հողավածագրին հանգեցրել է գրողի աշխարհայացքի ու գեղարվեստական սկզբունքների անտեսման: Մինչդեռ խանդավառը, ընդունելով հանդերձ պատմականության սկզբունքը, շեշտը դնում է Թումանյանի տաղանդի գեղարվեստական լայն հնարավորությունների վրա և դիտարկում գրողի ստեղծագործություններն իրենց օբյեկտիվ բազմազանության մեջ: Ի հակադրություն գաղափարական ու սոցիոլոգիական միակողմանի մեկնաբանությունների, «Գեղարվեստի մասին» թեմայով կարդացած իր դասախոսության մեջ խանդավառն արվեստի հարատևման ուժը դիտում էր որպես խոշոր անհատական տաղանդի արդյունք¹⁷: Նա քննադատում է սոցիոլոգների առաջադրած սկզբունքը, որի համաձայն «գեղարվեստական ստեղծագործությունը նկատվում է սոցիոլոգիական կատեգորիայի առարկա և նրա վերլուծությունը հնարավոր ու արդյունավետ է համարվում այն դեպքում միայն, եթե կատարվում է «գիտական մեթոդով»: Այս սկզբունքը չափազանց թերի է, քանի որ փորձ անգամ չի արվում «գեղարվեստական առեղծվածը պարզաբանելու»¹⁸: Այստեղից ծագում է տրամաբանական այն հարցը, թե «այդ ինչպե՞ս բան է, որ հունական հեղինակները տասնյակ դարերի անվերջ հեղաշրջումների մեջ, ժողովուրդների և ամբողջ կուլտուրաների ոյնչացման ու ստեղծման մեջ էլ պահպանել են իրենց գեղարվեստական կենսունակությունը: Չէ՞ որ մեր սոցիալ-տնտեսական հարաբերություններն ու կուլտուրական պահանջները միանգամայն այլ են»¹⁹: Ինչպե՞ս է, որ Հոմերոսի «Ոդիսականը» դարեր շարունակ «թանձր մշուշի միջով կարողանում է լուսավորել մեր առեղծվածային հոգու անհայտ խորքերը, հուզել, գեղարվեստական հաճույք պատճառել մեզ, բորբոքել մեր հոգու ամենանվիրական տենչերը...»²⁰:

«Գեղարվեստականության պրոբլեմը» խանդավառը քննարկում է «Գեղարվեստական թյուրիմացություն» (1913) և «Գրական քննադատությունը» (1913) հոդվածներում: «Ծթե էսթետիկական գնահատությունը չի մտնում գրական երկի

¹⁴ «Բազմի ձայն», 1913, № 80:

¹⁵ Նույն տեղում, № 83:

¹⁶ Նույն տեղում:

¹⁷ Նույն տեղում, № 38:

¹⁸ Նույն տեղում, № 80:

¹⁹ Նույն տեղում:

²⁰ Նույն տեղում, № 95:

վերլուծության մեջ,—գրում է նա,—եթե քննադատը չի գրազվում այն խնդրով, թե ինչպես է արտահայտված, այլ միայն հետաքրքրվում է գրվածքի «սոցիալ-տնտեսական» կոչումով, եթե լավի ու տաղանդավորի խնդիրը «գիտական չէ» իսկ գրական քննադատը պետք է գիտնականի նմանվի, որի համար գրական երկը վերլուծության մեծած օբյեկտ է միայն,—ապա ի՞նչ կարիք կա ընտրության անել, քանի որ ամենամասնատաղանդ գրողն էլ բացատրելի է ժամանակի և միջավայրի պայմաններով»²¹:

Խանդադայանը գեղարվեստականության պրոբլեմը մեկնաբանում է առավելապես տեղային, հայկական միջավայրից ծնունդ առած ստեղծագործությունների հիման վրա: Հակադրվելով Սուրխաթյանի այն կարծիքին, թե «Կոռնիկն» ու «Միծեռնակը» քաղաքական ծանր պայմանների, պանդխտության արգասիք են և կհուզեն այնքան ժամանակ, մինչև չվերանան այդ պայմանները, գրականագետը պնդում է, որ այդ ստեղծագործությունները, ինչպես նաև մեր եկեղեցական երաժշտությունը այժմ էլ հուզում են և գեղարվեստական հաճույք պատճառում «ասիական-քաղաքական դժնյա պայմաններից շատ հեռու Ծվրոպային»²²: Խանդադայանն իր տեսակետի վերջնական ձևակերպումը տալիս է՝ վկայակոչելով Բելինսկուն. «Ինչ հասարակական-գաղափարային բովանդակություն էլ որ ունենա գեղարվեստական երկը, նա նախ և առաջ պետք է լինի գեղարվեստական»²³:

Խանդադայանը գեղարվեստականության իրական հիմքերը որոնելիս երբեմն ընկնում է ծայրահեղության մեջ, «որովհետև Բեթհովենը նրանով չէ Բեթհովեն, որ կապ ունի կյանքի, պատմաշրջանի հետ, այլ իր հանճարի խորությամբ» գրում է նա,—դրանով իսկ խզում առաջացնելով արվեստի և կյանքի միջև: Խանդադայանը փորձում է «գեղարվեստը գեղարվեստի համար» սկզբունքի յուրօրինակ մեկնաբանությամբ բացատրել արվեստի մնացած ուժը. «...գեղարվեստական երկը նախ և առաջ պետք է բավարարե գեղարվեստի յուրահատուկ պահանջներին, որ գեղարվեստը գեղարվեստի համար սկզբունքը որոշ վերապահումներով և լրացումներով միակ ճշմարիտ սկզբունքն է գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ»²⁴:

Խանդադայանը, սակայն, գրական երկերի իր վերլուծություններում երբեք տուրք չի տվել ժամանակի կենսական հարցերից կտրված արվեստի քարոզին: Առաջնորդվելով կյանքի էական կողմերի ճշմարտացի արտացոլման սկզբունքով, նա աշխատել է երկի գեղարվեստական արժանիքները որոնել դարաշրջանի պատմական բովանդակության և ստեղծագործողի անհատական տաղանդի զուգակցման մեջ:

Դարասկզբի հայ քննադատությունը ձգտում էր նորովի գնահատել անցյալի գրական ժառանգությունը. «մենք չենք կարող հասկանալ մեզ, առանց անցյալի ուսումնասիրության...»²⁵—գրում է Յուլակ Խանդադայանը իր «Անցյալի ուսումնասիրությունը» (1913) հոդվածում: Նա անդրադառնում է դասական գրականության մի շարք խոշոր դեմքերի ստեղծագործություններին և գնահատում դրանք ռեալիստական մեթոդի տեսանկյունից: Այս առումով նա Ռ. Պատկանյանի ռոմանտիկական պոեզիան անցած փուլ է համարում, որը ազդեցություն չի կարող ունենալ ժամանակակից գրական ընթացքի վրա: Այլ է, սակայն, Պատկանյանի արձակը, «գլխավորապես նրա երգիծաբանական ստեղծագործությունը, որ մեր անուրախ, անժպիտ գրականության մեջ բացառիկ օազիս է կազմում»²⁶: Քննադատը գրողի արձակում տեսնում է այն

21 Նույն տեղում, № 80:

22 Նույն տեղում, № 95:

23 Նույն տեղում:

24 Նույն տեղում, № 38:

25 Յուլակ Խանդադայան, նշվ. աշխ., էջ 43:

26 «Գործ», Բաքու, 1914, № 23:

կենսական ճշմարտացի հենքը, գունեղ պատկերները, որոնք չեն կորցրել իրենց ուսանելի նշանակությունը:

Իրենց այժմեականությունը չեն կորցրել նաև Րաֆֆու ստեղծագործությունները և դա միայն այն պատճառով (ըստ քննադատի), որ հեղինակը դավանել է «գրական ոեալիզմին»: Քննադատն իր «Րաֆֆիի գեղարվեստական հայացքները» հոդվածում (1913) գրողի հիմնական սկզբունքը համարում է «իրական կյանք և ներշնչում», որի ամենաուժեղ կողմը ոեալիստական արվեստի գաղափարն է: «Ռեալիստիկ համբավ վայելող Րաֆֆին,—գրում է հանդադա՞նը,—իր գրական գործունեության առաջին իսկ քայլերից եղել է հետևողական ոեալիստ իր մտածողությամբ, իր գեղարվեստական պահանջներով: Եվ այդ պահանջները մինչև վերջը չեն կորցրել իրենց հրամայողական նշանակությունը. ավելին՝ Րաֆֆին իր ամբողջ գրական գործունեության ընթացքում համարյա նույն բառերով է արտահայտում իրական կյանքի արվեստի գաղափարը»²⁷:

Ջրնդունելով քննադատի այս տեսակետը նշենք, որ հանդադանը հակված չէր ոեալիստական մեթոդը մեխանիկորեն տարածելու գեղարվեստական ըմբռնողության վրա: Նա ճշմարտության մարմնավորումն ու արտացոլումը հնարավոր էր համարում դրսևորել զանազան մեթոդների միջոցով, ինչին որ անդրադարձել է հենց նույն՝ Րաֆֆու վերաբերյալ հոդվածում: «Ոչ մի ուղղություն էլ չի կարող գեղարվեստականության գրավական համարվել,—գրում է նա,— և միայն ոեալիստական չի նշանակում գեղարվեստական, ինչպես որ ռոմանտիկականը անգեղարվեստականության համանիշ չէ»²⁸:

Անցյալի գրական ժառանգության ուսումնասիրման և քննադատաբար յուրացման փորձ է Յուլիկ հանդադանի ընդարձակ գրախոսությունը՝ Ս. Հարությունյանի խմբագրությամբ 1934 թ. լույս տեսած Գ. Սունդուկյանի երկերի լիակատար ժողովածուի վերաբերյալ: Գնահատելով խմբագրի ջանքերը գրողի ստեղծագործությունների առաջին լիակատար ժողովածուն հրատարակելու կապակցությամբ, քննադատը վերլուծում է Ս. Հարությունյանի «Գաբրիել Սունդուկյանի կյանքն ու ստեղծագործությունը» ակնարկը, որն «իր լայն ընդգրկումով ու շոշափած հարցերի քանակով մեր գրականության մեջ դրամատուրգի գաղափարախոսական դեմքն ու գեղարվեստական ստեղծագործությունը բնութագրելու առաջին լուրջ փորձն է»²⁹: Որքանով է սակայն հաջողվել Ս. Հարությունյանին հիմնավորել Սունդուկյանի գաղափարագեղարվեստական ելակետերը: Ընդարձակ մեջբերումներ կատարելով Ս. Հարությունյանի վերլուծությունից, հանդադանը ցույց է տալիս հեղինակի սխալ մեկնաբանությունն ու քննադատում առաջադրված տեսակետները: Սունդուկյանի աշխարհայացքը համարելով սահմանափակ, Հարությունյանը հանգում էր այն կարծիքին, որ դրամատուրգն «արտահայտում էր առևտրական բուրժուազիայի լիբերալ մտավորականության որոշ-մասի գաղափարախոսությունը»³⁰ միայն: Հիմք ունենալով իր կողմից առաջադրված այս սկզբունքը՝ Հարությունյանը քննադատում է դրամատուրգի պիեսների, հատկապես «Պեպոյի» գաղափարախոսությունը, որտեղ, ըստ նրա, Պեպոն «իջնում է բուրժուական նեղ մարդասիրական բարոյականության աստիճանին և կապիտալիզմի դեմ ուղղված դեմոկրատիայի բողոքը հանգում է բուրժուական հասարակարգի պահպանմանը և ամրապնդմանը»³¹: հանդադանը հարցը քննում է կոնկրետ պատմական իրադրության փաստարկման շրջանակներում: Ի՞նչ է ցանկացել ասել հեղինակը և ի՞նչ ազդեցություն է թողել նրա ասելիքը ժամանակի հասարակության տարբեր խավերի վրա: Գրականագետը բերում է Գոգոլի «Վերաքննիչի» հայտնի

²⁷ «Պապի ձայն», 1913, № 85:

²⁸ Նույն տեղում:

²⁹ Թ. Խանգադյան, նշվ. աշխ., էջ 213:

³⁰ Նույն տեղում:

³¹ Նույն տեղում:

փաստը, որ ժամանակին ընկալվել է որպես ամբողջ ռեժիմի, անհկույակյան ամբողջ իրականության քննադատություն», մի հանգամանք, որ գերազանցել է նույնիսկ հեղինակի պատկերացումը: Նույնը կատարվել է նաև «Պեպոյի» բեմադրության ժամանակ: Գրգռված հանդիսատեսը հարձակվել է ծեծելու, ոչնչացնելու Զիմզիմովին՝ իր երազանքներն ու վրեժխնդրությունը խտացած տեսնելով Պեպոյի կերպարում:

Սունդուկյանի ռեալիստական աշխարհընկալումն ու գաղափարաբանությունը շատ ավելի խորն է, բազմաշերտ և կարոտ լուրջ, մանրակրկիտ ուսումնասիրման: Նույնը կարելի է ասել նաև դրամատուրգի երկերի գեղարվեստական կատարման վերաբերյալ: Ըստ այդմ, Յ. Խանդադյանը գտնում է, որ «Սունդուկյանը դեռ սպասում է իր քննադատին», այնպիսի ուսումնասիրողի, որ պատմական կոնկրետ փաստերի ու գեղագիտական վերլուծության միջոցով հանգի ճշմարիտ եզրակացությունների:

Յուլակ Խանդադյանը հաճախ է հանդես եկել ժամանակակից գրողների երկերի, բեմադրվող պիեսների, գեղարվեստական կյանքի զանազան հարցերի վերաբերյալ գրախոսականներով ու քննադատական հոդվածներով: Վերլուծելով Սեյրիի «Միլ ու ծաղիկ» ժողովածուն, քննադատն անդրադառնում է արձակ բանաստեղծության ժանրային առանձնահատկություններին: Ժանրը սահմանափակ հնարավորություն է տալիս և հաջողված քիչ ստեղծագործություններ կան, որովհետև շատ դժվար է մի երկու էջի մեջ խտացնել կյանքի երեվոյժը՝ այնպես, որ պատկեր ստացվի, տրամադրություն ստեղծվի»³²: Հիմնականում գոհ լինելով երիտասարդ բանաստեղծի կարողությունից և գեղարվեստական ճաշակից, Խանդադյանը նրան խորհուրդ է տալիս «...անդադար հետևել համաշխարհային գրականությանը և ունկնդիր լինել կյանքի հողմաշունչ շարժումներին, անընդհատ ալեկոծություններին...»³³:

Գեղեցիկի պատկերման, կյանքի երևույթների վերարտադրման կողքին գրականագետը պահանջում է փաստերի իմացություն, իրականության ճշգրիտ արտացոլում, էսթետիկային կից՝ պատմական հայեցակետ: Գեղարվեստական երկերի վերլուծությունը, ըստ նրա, պետք է տարվի կատարման վարպետության վերանմանը զուգահեռ նաև բովանդակության բացահայտմամբ, որովհետև «կյանքի և գրականության երևույթները բազմաբարդ են, և սոցիոլոգիական ամենաճշգրիտ ընդհանրացումները չեն ազատում իրական երևույթի, կոնկրետի հատուկ ուսումնասիրության անհրաժեշտությունից: Վերլուծությունը միշտ և միշտ պետք է հենվի կյանքի վրա, ելնի ֆակտերից, որոնք զարմանալի հակասություններ են պարունակում իրենց մեջ»³⁴: Գրականագետը դեմ է այսպես ասած հրապարակախոսական քննադատությանը, երբ «գեղարվեստը կորցնում է իր ինքնուրույնության գերագույն իրավունքները և դառնում հասարակական պայքարի գործոն, հանրագույտ գործի գործիք»³⁵: Խանդադյանը սկզբունքորեն դեմ չէ քննադատության ազատությանը և այն անհատական մոտեցմանը, երբ գրական երկը վերլուծելիս քննադատը կարող է ծանրանալ այն կողմի վրա, որը համապատասխանում է սեփական նախասիրություններին: Սակայն դա կլինի երևույթի կամ առարկայի մասնակի դիտարկում, և հետազոտողը չի կարող ամբողջությամբ ընդգրկել ու լուսաբանել տվյալ գրական երկը: Մինչև վերջերս քննադատության մեջ «քաղաքացիականությունը համարվել է գրականության, և առհասարակ գեղարվեստի նշանաբանն ու կետ նպատակը»³⁶: Խանդադյանը թերի է համարում նման մոտեցումը և այդ ասպեկտով էլ քննադատում Կարապետ Կուսիկյանի կազմած «Գրական դեմքեր» ժողովածուն: Քննադատության են ենթարկվել նաև անբովանդակ ու անար-

32 Յուլակ Խանդադյան, Նշվ. աշխ., էջ 46—49:

33 Նույն տեղում:

34 Նույն տեղում, էջ 103:

35 «Բազմի ձայն», 1913, № 126:

36 Նույն տեղում, № 126:

վեստ ամսագրի սի երկերը, ինչպիսիք են «Կարա-Դարվիշի «Երվանդ Գոշ» և Հովհաննես Զրաբերդցու «Մեռավ» ստեղծագործությունները:

Ընդօրինակման դեպքում բանաստեղծը կորցնում է ինքնուրույնությունը, և ստեղծված երկը դառնում է նմանողություն: Գեղարվեստական ստեղծագործությունը «անհրաժեշտորեն պետք է» ունենա արտահայտության ինքնատիպ ձև: «Բայց այդ ձևը գտնելը սովորաբար հեշտ բան չէ,—գրում է իմանդայանը,—սկսնականները սկզբում ենթարկվում են կազմակերպված բանաստեղծների ազդեցությանը, դա բնական է, բայց պետք է տեսնել այդ և, որ զլխավորն է, զգալ որ մեր ապրումը միայն մենք կարող ենք հաշող արտահայտել...»³⁷: Խոսքը վերաբերում է Արմենուհի Տիրանյանի և Լեյլի բանաստեղծություններին, որոնք տպագրվել են «Նոր-Հոսանք» (1914) ամսագրում:

Ուղղամիտ, անաշու վերլուծությամբ աչքի են ընկնում նրա գրած հոդվածները Ա. Մատուրյանի պոեզիայի վերաբերյալ: Բանաստեղծի մահից հետո գրած ընդարձակ գնահատականում գրականագետն աշխատում է արժեքավորել նրա թողած գրական ժառանգությունը: Ուսանելի շատ բան պարունակելով հանդերձ, բանաստեղծի պոետական մտածողությունն ու կատարման հնարավորությունները չափավոր են և սահմանափակ՝ իրենց ընդգրկումներում: Մատուրյանի պոեզիայում պակասում է տարբերը, այն էպիկականությունը, որ կարող էր մտքեր հուզել և մղել ակտիվ գործունեության: «Մատուրյանը միշտ ձգտել է դպի գեղեցիկը, դպի բարին:—Գրում է իմանդայանը,—Նա նման չէ հաստարմատ կաղնուն, որ աննկուն վճռականությամբ բուսնում է դպի վեր, դպի լույսն ու երկինք: Նա ավելի շուտ համեստ արևածաղիկ է, որ միշտ երեսը դարձնում է դպի կենսարար արեգակը...»³⁸:

Գեղարվեստական երկի վերլուծության մեջ ուշադրություն դարձնելով ձևի կատարելագործմանը, գրականագետը ստեղծագործության գնահատման հիմնական ոլորտն է առնում լեզվի, ոճամտածողության, կատարման պարզության խնդիրները: Անդրադառնալով Հովհ. Թումանյանին («Աղշկա սիրտը» ավանդության տպագրության առիթով), որի «ամեն մի նոր գրվածքը գյուտ է մեր սակավահյուս գրականության համար», իմանդայանը նրա պոեզիայի կատարելության գաղտնիքը հիմնականում տեսնում է պարզության մեջ: «Այն սքանչելի պարզությունը,—գրում է նա,—որ Պոլկինյան կարելի է անվանել, որի խորը պոեզիան այնքան գնահատում է Գոգոլը, այդ զարմանալի պարզությունն է Թումանյանի կախարհական ուժի գաղտնիքը: Եվ չի սխալվում Տոլստոյը, թե այդ պարզությունը ամենաբարձր և ամենախոր արվեստին է միայն հատուկ»³⁹:

Գեղարվեստականության հիմնական պայմաններից է նաև ստեղծագործության լեզուն: Այս հարցում իմանդայանը խիստ է և անողորմ, քանի որ խնդիրը վերաբերում է գրական լեզվի զարգացմանը. «Ինչպե՞ս անտարբեր լինել Մանվելյանի կամ Ռէնի լեզվի անհաճո խորթ ու բորոգների, և նույնիսկ սխալների դիմաց: Եթե հայ գեղարվեստագետը չտա կանոնավոր, գեղեցիկ հայերեն, էլ որտեղի՞ց պիտի սովորի ընթերցողը իր լեզուն:

Շանթը թող օրինակ լինի մյուսների համար: Ահարոնյանից, Շանթից ու Նար-Դոսից հետո մենք իրավունք ունենք խստապահանջ լինելու դպի մեր արձակագիրները»⁴⁰: Շանթի հմայքը (ըստ քննադատի) ձևի կատարելության մեջ է: Աչքի է ընկնում հատկապես գրողի լեզուն, որը «վերին աստիճանի ինքնատիպ լեզու է, պերճ, նուրբ»:

Ցույակ իմանդայանի գեղագիտական հայացքները ավելի լավ երևում են «Ռեալիզմը թատրոնում» (1913) հոդվածում: Գրականագետը շարադրում է իր տեսակետները գրական ուղղությունների, հատկապես ռեալիզմի վերաբեր-

³⁷ Նույն տեղում, 1914, № 10:

³⁸ Ցույակ իմանդայան, նշվ. աշխ., էջ 67:

³⁹ «Բազմի ձայն», 1914, № 10:

⁴⁰ Նույն տեղում, № 13:

յալ: Ռեալիզմ ասելով չպետք է հասկանալ կյանքի լուսանկարչական վերարտադրություն, իրականության պատճենահանում: Գեղարվեստական երկը պատճենի ճշտությամբ ներկայացնելը ճշմանակում է ամենևին չըմբռնել ոչ կյանքը և ոչ էլ գեղարվեստը⁴¹: «Գեղարվեստի մեջ երականն ու կենսականը պայմանական իմաստ ունենա և ամենևին չպետք է անտեսել ստեղծագործողի անհատական մոտեցումը, նրա երևակայության թռիչքը: Այսինքն, գրականագետը դնում է կյանքը, իրականության երևույթները բանաստեղծորեն վերարտադրելու պահանջը:

Ղարիբյանի «Շողեր» ժողովածուում հրատարակած հոգվածի մեթոդը քննադատը գիտական է համարում: Հեղինակը քննում է «հոգեհիվանդաբանական տարրերը Շիրվանզադեի «Արսեն Դիմաքսյան» վեպի մեջ»: Խանդավանքը ընդունում է, որ «գիտական տեղեկություններն էլ հաճախ կարող են օժանդակ միջոց լինել գրական երկի լուսաբանության համար»⁴²: Սակայն Ղարիբյանը, ընկնելով ծայրահեղության մեջ, հաճում է փաստերը ճշգրիտ վերարտադրելու սկզբունքին և որտեղ գրողի ներկայացրած հոգեբանությունը համապատասխանում է գիտության տվյալներին—ընդունելի է համարում, իսկ եթե ոչ, ապա դատալծիմներ կարդում: Խանդավանքը հիշեցնում է քննադատին, որ «ռեալիզմը, անգամ նատուրալիզմը չի նշանակում արտանկարություն»⁴³:

Միք. Մանվելյանը մեկն է այն հեղինակներից, որ ստեղծագործում է ռեալիզմի մեթոդով, սակայն ընկնելով ծայրահեղության մեջ հասել է «իրապաշտական պրոտոկոլիզմին»: Այդ իսկ պատճառով էլ նրա գրվածքները հաճախ «անկյանք պատճեններ են» և «անգույն լուսանկարներ»⁴⁴: Եթե ռոմանտիզմի ներկայացուցիչները երբեմն «տառապում էին» ոգևորության անչափ առատությունից, ապա Մանվելյանի նման գրողները հիմա դարձել են իրապաշտության ստրուկներ՝ ստեղծելով առանց ներշնչանքի ու ոգևորության գործեր, որոնք անկենդան պատկերներ են միայն և չեն կարող հուզել ընթերցողին: Ավելին, հենվելով փաստագրական, պատճենահանման մեթոդին, հաճախ ստեղծվում են այնպիսի նկարագրություններ, որ հակագեղարվեստական են և անընդունելի: Գրականագետը դեմ է ռեալիզմի այսպիսի ծայրահեղացմանը և այս տեսանկյունից էլ քննադատում է Շիրվանզադեի «Ջար ոգու» բեմադրությունը, որտեղ տեղ են գտել ցնցող, նատուրալիստական պատկերներ (հատկապես վերջին տեսարանում): Խանդավանքը դեմ է այն մոտեցմանը, երբ «Գեղարվեստագետին կամենում են արդարացնել կյանքի այլանդակությամբ»: Դա այնպիսի սխալ ըմբռնում է, որ տանում է դեպի «վուլգար ռեալիզմ» և որի կիրառման դեպքում «գեղարվեստը հիմնովին սպանված կլինի»: Գրականագետի գեղագիտական ելակետը խարսխվում է այն տեսակետին, թե «Գեղարվեստագետի համար կյանքը երբեք էլ չի կարող արգելք լինել երևակայության վերսլացումների համար»⁴⁵: Հետևաբար, նա մեծ տեղ է հատկացնում ստեղծագործողի անհատական կարողություններին, նրա տաղանդին:

Սոլոգուբի «դեկադենտական, տարակուսելի, հաճախ անգեղարվեստական գրվածքների» կողքին գոյություն ունի նրա հիանալի պոեզիան՝ «այնպիսի սքանչելի ստեղծագործություններ, որոնք բանաստեղծին դարձնում են ժամանակակից ռուսական քնարերգության խոշորագույն ներկայացուցիչներից մեկը»⁴⁶: Շարադրելով Սոլոգուբի կարգացած «Մեր օրերի գեղարվեստը» թեմայով դասախոսության հիմնական դրույթները, Խանդավանքը հիանում է նաև բանաստեղծի էսթետիկական համոզիչ, խորիմաստ, քննադատական տրամաբանու-

41 Յ ու ա կ հ ա ն գ ա դյ ա ն, նշվ. աշխ., էջ 38—39:

42 «Բազմի ձայն», 1913, № 123:

43 Նույն տեղում:

44 Նույն տեղում, 1914, № 10:

45 Յ ու ա կ հ ա ն գ ա դյ ա ն, նշվ. աշխ., էջ 39:

46 «Բազմի ձայն», 1913, № 73:

թյամբ անխորտակելի», տեսական ընդհանրացումներ կատարելու ունակությամբ և ժխտում, անհարիր համարում «կյանքն արգավատող, կանանց մերկացնող, անվայել մտապատկերներ ստեղծող արձակագիր-Սոլոդուբին»⁴⁷:

Այսպիսով, էսթետ-գրականագետն իր վերլուծություններում, հասարակական-գաղափարական արժեքները զուգահեռ, հիմնականում ուշադրությունը բեռնում էր գեղարվեստական երկի մեջ գեղեցիկի պատկերման, գրողի ներշնչանքի, իրականության բանաստեղծական փոխակերպման կարողությանը:

20-ական թվականներին Ցոլակ Խանզադյանն արձագանքեց նոր արվեստի ստեղծման խնդիրներին, որ ծառացել էին Հայաստանում հեղափոխության հաղթանակի, սովետական կարգերի հաստատման հետևանքով: Չհրաժարվելով գեղագիտական սկզբունքին առաջնություն տալուց, գրականագետի վերլուծական մեթոդը, սակայն, հակվում է դեպի սոցիոլոգիականը և այդ դիտարկումով էլ նա քննում է գրականության ընթացքը, մասնավորապես Ալ. Մյասնիկյանի գրականագիտական հայացքները:

ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ЦОЛАКА ХАНЗАДЯНА

НЕЛЛИ АНАНЯН

Р е з ю м е

Цолак Ханзадян—один из видных литературных деятелей начала века, который наряду с Арсеном Тертеряном, Погосом Макинцяном и другими способствовал развитию армянской профессиональной литературной критики.

В первой же статье Ханзадяна (о произведениях Аветиса Ага-роняна) выявились его полемические способности, острая наблюдательность, профессиональная ориентированность. Он активно откликнулся на литературную деятельность своего времени. Обращаясь к литературному наследию Ов. Туманяна, Г. Сундукяна, Р. Патканяна и других, Ханзадян пытался найти литературные достоинства их произведений в сочетании исторического содержания эпохи и индивидуальности таланта писателя. Он оценивал литературные произведения не только с позиций национальных задач, но и с позиций общечеловеческих проблем.

В 20-е годы Ханзадян живо откликнулся на задачи создания нового искусства, ориентируясь на марксистскую литературную критику.

⁴⁷ Նույն տեղում: