

**ԳՐԱԿԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑՆԵՐԸ
ՀԱՅ ԳՐՈՂՆԵՐԻ ԿՈՎԱԿԱՍՅԱՆ ԸՆԿԵՐՈՒԹՅԱՆ ԵՐԵՎԱՆԻՅԱՆ ԵՐԵՎԱՆԻՅԱՆ ԵՐԵՎԱՆԻՅԱՆ**

ՍՈՒՍԱՆՆԱ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

Թիֆլիսի Հայ գրողների կովկասյան ընկերությունը դարասկզբի (1912 — 1922) հայ գրական ողջ շարժման յուրօրինակ կենտրոնն էր: Նրա երեկույթն էրում խոսք ու գրույցի առարկա էին դառնում հայ հին ու նոր, ժամանակակից քիչ թե շատ նշանավոր գրեթե բոլոր գրողների կյանքն ու ստեղծագործությունը, գրական բազմաթիվ երևույթներ, շարժումներ, մեթոդներ, հոսանքներ և այլն:

Թեև ընկերությունը հատուկ դասախոսություններ չի նվիրել գրականության տեսության և քննադատության հարցերին, սակայն դրանք մեծ չափով արժարժիվ են ընկերության գրեթե բոլոր երեկույթներում՝ կապված այս կամ այն գրողի կոնկրետ ստեղծագործության հետ: Ընկերության շուրջ համախորհրդված քննադատների վկայությամբ, գրական այդ զրույցների և «...վիճաբանությունների ժամանակ ճարպկանում էր մեր միտքը՝ փաստեր հավաքելու և այդ փաստերի պարզաբանությամբ հակառակորդին տապալելու համար: Դրա հետ միաժամանակ զարգանում է մեր մեջ ընկերական կյանք, համերկություն՝ ուրիշի կարծիքը լսելու... մշակվում, հստակվում է մեր աշխարհայացքը: Գրական ընկերության և նրա երեկույթների դերը մեծ է նաև նրանով, որ հիմք է դրվում լուրջ և արդարացի քննադատությանը»¹: Իրոք, Հայ գրողների ընկերության գործունեությունը մեծ չափով նպաստեց հայ դրական-քննադատական մտքի զարգացմանը, հրապարակախոսությունից նրա առանձնացմանը: Ինչպես գրում է էդ. Զրբաշյանը, «նոր դարի ուղեբեր հրապարակ իշավ մասնագետ-քննադատների մի բավական ստվար խումբ, որոնք իրենց հիմնական խնդիրն էին համարում գեղարվեստական գրականության՝ իբրև ժողովրդի հոգևոր կյանքի մի ուրույն բնագավառի, վերլուծությունն ու գնահատումը: Գրական քննադատությունը որոշակիորեն առանձնացավ հրապարակախոսությունից, զգալի չափով ճշտվեցին նրա առարկայի, նպատակների և մեթոդների ինքնատիպությունը միմյանց»²:

Գրական-գեղարվեստական կյանքի աշխույժ մթնոլորտում ձևավորվում էին գնահատման նոր սկզբունքներ և չափանիշներ, գեղագիտական նոր ըմբռնումներ և տեսություններ: Յուրաքանչյուր դասախոսությունը հաջորդող դրական բանավեճը ենթադրում էր մտքերի փոխանակություն՝ քննադատելու մեթոդի, իբրև գիտական հետազոտության հղանակի, գրականության քննադատության դերի, քննադատի կոչման հարցերի շուրջ: Այս խնդիրները շոշափող գրական մի վեճ ծագեց 1913 թ. մարտի 14-ին՝ Սայաթ-Նովայի մասին Ն. Աղբալյանի դասախոսությունը քննարկելիս: Դասախոսը ժամանակի սղության պատճառով հատուկ կանգ չէր առել առհասարակ աշուղական արվեստի առանձնահատկությունների վրա, չէր բխեցրել դրանցից Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությունների յուրահատկությունները և չէր անդամադարձել այն հարցին, թե արդյոք Սայաթ-Նովա բանաստեղծի տաղանդը ինչ չափով է տուժել աշուղական ձևերին ենթարկվելու պատճառով: Հինց այս նկատի ունենալով, Լևոն իր ելույթում նշեց, որ «բանախոսությունն ինքնուրույն շատ գեղեցիկ էր, բայց ինքը չի կարող զոհանալ գործադրվող մեթոդով, որն անկատար է որևէ

¹ «Շողորդ», 4. VI. 1914:

² «Հայ նոր գրականության պատմություն», 4. 5, Երևան, 1979, էջ 139:

ստեղծագործող միտք լրիվ կերպով երևան բերելու³։ 2. Թումանյանը առարկում է լեռոյին, գտնելով, որ քննադատական մեթոդին երկրորդական տեղ պիտի տալ։ «...այս կամ այն մեթոդով չի կարելի գտնել բանաստեղծին կամ բանաստեղծությունը նրա գրվածքների մեջ, ինչպես չի կարելի անդամահատության այս ինչ կամ այն ինչ եղանակով գտնել գեղեցկուհու հրապուրանքը։ Մեթոդներով ամեն բան էլ կգտնեք, բայց բանաստեղծությունը կամ բանաստեղծին կարելի է գտնել զգացումով, ըմբռնումով, հոտառությամբ։ Ապա երբ արդեն գտնված է բանաստեղծը, նոր միայն գործադրել մեթոդները նրան վերլուծելու⁴։ Թումանյանը չի ժխտում մեթոդի դերը առհասարակ, բայց գրական երկը վերլուծելիս առաջնությունը տալիս է գիտական զգացողությանը, ճաշակին և նուրբ հոտառությանը։ Ճիշտ չընկալելով ընկերության նախագահի ելույթի բովանդակությունը, Տ. Հովհաննիսյանն առարկում է Թումանյանին, պնդելով, որ քննադատելիս մեթոդի դերը շատ էական է, կարևոր, և որ քննադատությունը մի գեղարվեստական ինքնուրույնություն է ու ինչ գեր որ կատարում է տաղաչափությունը արվեստի մեջ, նույն դերը կատարում է և մեթոդը քննադատության մեջ։ Սակայն շատերը հետևելով Թումանյանի խորհրդին, առաջարկում էին որոնել այնպիսի ուղիներ, որոնք կհանգեցնեին գրական ստեղծագործության մեջ էականը՝ ոգին հայտնաբերող մեթոդի ստեղծմանը։ Ա. Հարությունյանի կարծիքով, բանաստեղծին քննադատելու համար առաջին հերթին ոչ թե պիտի նրա տառերն ու ստորակետները քննել, այլ հետամուտ լինել նրա ոգուն։ Ոմանք էլ պարզապես հայտարարում էին, որ «...վերջ ի վերջո գրական քննադատությունը հիմնվում է անձնական տպավորության վրա»⁵, այսինքն՝ ղեկում էին գրականագիտական ճաշակի և զգացողության առաջնությունության հարցը։

Ընկերության անդամներից շատերը, լինելով կուլտուր-պատմական դրպրոցի ներկայացուցիչներ, մեծ նշանակություն էին տալիս քննադատի կողմից երկի հասարակական բովանդակության հայտնաբերմանն ու դրա արժեքավորմանը։ Շիրվանզադեի «Պատվի համարի» մասին Մ. Մատենճյանի դասախոսությունը (1914 թ. ապրիլի 10) քննարկելիս Ա. Խոնդկարյանը գտնում է, որ այն մեթոդը, որը «...չէ պարզաբանում երկի հասարակական նշանակությունը, անարժեք է։ ...Գրականությունը, եթե իրոք նա կյանքի հայելին է, պիտի նպաստե այդ կարգավորման գործին։ Գրական քննադատությունն էլ իր հերթին՝ վերլուծելով և պարզաբանելով գեղարվեստական երկերի հասարակական նշանակությունը, պիտի դարձյալ ծառայի նույն նպատակին»⁶։ Պետք է նկատել, սակայն, որ ընկերության երեկութներում գրականության հասարակական և դաստիարակչական նշանակության դերը ամենևին էլ չէր չափազանցվում կամ միակողմանի դիտվում իբրև երկի միակ արժանիք։ Լեոն, օրինակ, ասում էր, որ մեծ անարդարություն կլինեիր Ռաֆֆու երկերի արժանիքը միայն դրանց հասարակական նշանակության մեջ որոնել։ «այդ արժանիքները մենք պետք է որոնենք և նրանց զուտ գրական, զուտ գեղարվեստական նշանակության մեջ»⁷։ Ավելին՝ շատերը առավելությունը տալիս էին պարզապես գեղարվեստական ձևին։ Ն. Աղբալյանի կարծիքով էականը արվեստն է, բանի որ բանաստեղծը նրանում է զանազանվում ոչ բանաստեղծից։

Պ. Մակինցյանի, Լեոյի, Ն. Աղբալյանի, Մ. Մատենճյանի, Դ. Տեր-Դանիելյանի և ուրիշների ելույթներում հաճախ էր ընդգծվում քննադատի կողմից գրողի ապրած և պատկերած ժամանակի, կյանքի, իրականության խորադնին իմացության դերը։ «Քննադատը,— ասում է Դ. Տեր-Դանիելյանը,— որևէ գեղարվեստական երկ քննադատելիս պետք է հիմք ունենա այն իրականու-

³ «Հորիզոն», 20. III. 1913։

⁴ 2. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1951, լջ 446։

⁵ «Հորիզոն», 24. XI. 1913։

⁶ Նույն տեղում, 15. IV. 1914։

⁷ Նույն տեղում, 3. V. 1913։

թյունը, որի մեջ ծնունդ է առել այդ երկը...»⁸, ինոն քննադատից պահանջում էր յուրաքանչյուր գրողի ստեղծագործությունը քննել իր ժամանակի մեջ, բանի որ ամեն մի ժամանակ ունի իր արվեստը: Ծիշտ չընկալելով լեռնի այս խոսքերը, Գ. Աղաջանյանը հակադրվում է նրան: «Գրական-գեղարվեստական քննադատության համար,— ասում է նա,— անհրաժեշտ է մի ընդհանուր մասշտաբ, այլապես որևէ առնչություն չէր կարելի գտնել զանազան դարերի գեղարվեստագետների մեջ»⁹: Ընկերության Լեռնկույթներում քննադատության մեթոդի շուրջ բանավեճերը մեծ տեղ էին գրավում: Յուրաքանչյուր դասախոսություն քննարկելիս ելույթ ունեցողները աշխատում էին զեկուցումներում տեղ գտած թերություններն ու պակասավոր կողմերը բացատրել քննադատական սխալ մեթոդի կիրառմամբ: Այդ պատճառով էլ դասախոսների մեծ մասը որևէ գրողի մասին իրենց ելույթը սկսում էր քննադատության¹⁰, գոյություն ունեցող մեթոդները անկախաբանելով, առավելությունը տալով որևէ մեկին և առանցիկորակելով դրանով: Փաստորեն այս կերպ ընկերության երեկույթներում շոշափվում էին քննադատության մեթոդի պատմության հարցերը: Այսպես, Ռ. Աբրահամյանը իր «Պեղծիքի և լեզուն որպես ստեղծագործություն» գեկույման մեջ (1917 թ. փետրվարի 10), խոսելով մեթոդի՝ գիտության համար ունեցած կարևորագույն նշանակության մասին, ասում է. «մեթոդները երկու տեսակ են լինում—սուբյեկտիվ և օբյեկտիվ, որոնք և գործադրվում են քննադատության պատմության մեջ»: Նա սուբյեկտիվ էր համարում գլխավորապես քննադատության բավարարություն չտվող «գեղագիտական, բարոյական և հրապարակախոսական մեթոդները», իսկ օբյեկտիվ էր հռչակում բանասիրական, պատմական, պատմա-քաղաքական, հոգեբանական, Տենի համեմատական և այլ մեթոդները: Նրա կարծիքով, վերջիններս, օժտված լինելով գիտական անհրաժեշտ արժանիքներով, մեծ մասամբ օգտագործվում են գրականության պատմության մեջ, իսկ քննադատության մեջ հիմնականում կիրառվում են սուբյեկտիվ մեթոդները: Հենց սրանով էլ նա փորձում էր հիմնավորել քննադատության գերի մասին ունեցած իր սխալ հայացքը, ըստ որի «քննադատությունը ներկայացնում է սովորաբար չհիմնավորված կարծիքների մի շարք, տալիս է անբավարար և մեծ մասամբ բացասական հետևանքներ և ուրեմն անկարող է դառնում ընթերցող հասարակության մատակարարությունը վայելելու»¹⁰, Ա. Հարությունյանը նույնպես իր դասախոսությունը (Ավ. Իսահակյանի մասին) սկսելուց առաջ ընդդրում և գնահատում է վերլուծական, նկարագրական և «գնահատական» մեթոդները: «Վերլուծական երկու հակոտնյա մեթոդները,— ասում է նա,— որոնցից մեկը բանաստեղծի ամբողջ ստեղծագործությունը բացատրում է նրա հոգեկան հատկություններով (ինդիվիդուալիստական մեթոդ), իսկ մյուսը՝ միջավայրի պայմաններով (սոցիալական մեթոդ), հավասարապես միակողմանի և անընդունելի են»: Շարունակելով իր միտքը, Ա. Հարությունյանը առավելություն տալիս է քննադատության համադրական մեթոդին, որը գեղարվեստական ստեղծագործությունը վերլուծելիս հաշվի է առնում թե՛ գրողի անհատականությունը և թե՛ հասարակական պայմաններն ու միջավայրը, իսկ նկարագրական համարվող թե՛ անհատականագրական և սիստեմատիկական» մեթոդները համարում է պակասավոր, որովհետև «առաջինը մեզ տալիս է բանաստեղծի ստեղծագործության խորնիկան՝ առանց նրանց պարզորոշ պատկերը տալու, իսկ երկրորդը տալիս է պատկերը, առանց նրանց զարգացումը մեզ պարզելու»¹¹:

Քննադատության մեթոդի և դերի մասին խոսակցությունների հաճախականությունը պայմանավորված է նաև նրանով, որ գրողների միությունը կենդանի գրական պրոցեսի մի օղակ է, իսկ գրական քննադատությունը այդ պրո-

8 Նույն տեղում, 12. I. 1914:

9 Նույն տեղում, 22. V. 1913:

10 Նույն տեղում, 16. II. 1917:

11 Նույն տեղում, 3. III. 1913:

ցեսի անբաժան, բաղկացուցիչ մի մասը: Քննադատին ներկայացվող տարբեր պահանջների, դրական կյանքին վերաբերող զանազան հարցերի շուրջ եղած տարաձայնությունների պատճառը նաև այն է, որ քննադատը միշտ գրական ընթացքի մեջ է, այդ պրոցեսի գործող անձն է, հետևաբար ավելի, քան գրականության պատմաբանը կարող է սխալվել: Ժամանակի և տարածության հեռավորությունից ավելի հեշտ է ճիշտ կողմնորոշվել: Գրաքննադատը գործ ունի կենդանի գրական պրոցեսի և երևույթների հետ, գրականության շարժացման դեռևս չավարտված փուլի հետ: Այդ պատճառով էլ նա զիջում է այսպես կոչված ուսուցանողական (հետահայեցական) գրականագիտությանը, որը հենվում է գրականության պատմության փորձի, գիտականորեն ճշգրիտ եզրակացությունների վրա: Բայց գրականության պատմաբանը, որքան էլ նրա ուսումնասիրությունները ուղղված լինեն արդիական նշանակություն ունեցող հարցերի լուծմանը, չի կարող գրական կենդանի պրոցեսի վրա ազդել այնպես, ինչպես քննադատը:

Հայ գրողների ընկերությունը 10-ամյա գոյության ընթացքում իր շուրջը համարժեք ժամանակակից քննադատական մտքի բազմաթիվ ներկայացուցիչների, իսկ դա նշանակում էր՝ ուշագործյուն ժամանակակից գրական հարցերի, երևույթների, գրողների և հատկապես սկսնակների նկատմամբ: Թումանյանը ցավով հիշում էր. «մենք էլ ենք եղել սկսնակներ, բայց մեր գրական կյանքի արշալույսին էս տեսակ հասարակություն, էս տեսակ դահլիճ, էս տեսակ ընդհանրական ուշագործյուն չենք տեսել»¹²: Բայց և ուրախանում էր, որ այլևս այդպես չէ, սկսնակ գրողները արդեն հնարավորություն ունեն ուղղություն ստանալու, լսելու՝ բազմաթիվ կարծիքներ ու տպավորություններ իրենց ստեղծագործական առաջին քայլերի մասին: Ընկերության երեկույթներից մեկում (1916 թ. դեկտեմբերի 30) Թումանյանը, դիմելով սկսնակ գրողներին, ասում է. «նոր են և քննադատները, որ խոսում են Ձեզ հետ»:

Նորություն է մեր գրականության մեջ նրանց հարգալից վերաբերմունքն ու կիրառած քննադատական մեթոդը: Հարկավ նրանք կարող են սխալվել իրենց գնահատությունների մեջ, բայց նոր ու շիտակ է նրանց ճանապարհը: Դուք էլ, — շարունակում է իր խորհուրդը Թումանյանը, — ուշագիր հարգանքով լսեցեք նրանց, օգտվեցեք նրանց դիտողություններից և մի շփոթվեք բնավ, որովհետև ամենից շատ և ամենից լավ բանաստեղծն ինքն է իրեն հասնում և իր ներքին բնազդն ու ինտուիցիան է իր ամենատեղծ առաջնորդը: Համոզված եղեք, որ քննադատը ոչ բանաստեղծ կարող է ստեղծել, ոչ բանաստեղծ կարող է սպանել: Նա միայն մեկնաբանում, պարզում ու բացատրում է: Եվ վերջ ի վերջո մի քննադատ կա, որ վերջնականապես որոշում է ապրող և մեռնող գործերը, դա ժամանակն է»¹³: Թումանյանը բարձր էր գնահատում քննադատության դերը գրականության զարգացման գործում: Սակայն դա ամենևին չէր խանգարում, որ նա դժգոհեր ժամանակակից հայ քննադատներից. «մեր քննադատները ամեն բանից խոսում են, բայց բանաստեղծությունից՝ երբեք»¹⁴: Կամ՝ «ոչ մի քննադատ չի կարողանում մտնել բանաստեղծի տունը-ներսը. նրանք սովորաբար մնում են միջանցքում: Ներս գնալը քչերին է հաջողվում: Մինչդեռ քննադատը պետք է թափանցի գործի ստեղծագործությունների մեջ, խորանա, ներսը տեսնի և դրսևորի»¹⁵: Թումանյանը քննադատից պահանջում էր անաչառություն, թափանցող հայացք, գիտելիքներ և բարեխղճություն կյանքն ու գրականությունը ուսումնասիրելու համար:

Գրական մեթոդներից, ուղղություններից ընկերության կազմակերպած դասախոսություններում և գրական զրույցներում շոշափվում էին ումանտիզմը, ռեալիզմը, անկումային ուղղությունները, մոդեռնիզմը, ֆուտուրիզմը,

¹² Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1951, էջ 382:

¹³ Նույն տեղում:

¹⁴ Նվ. Թումանյան, Հուշեր և զրույցներ, Երևան, 1969, էջ 136:

¹⁵ Նույն տեղում:

սիմվոլիզմը և ժամանակակից գրական այլ հոսանքներին վերաբերող հարցերի Առավելությունը մեծ մասամբ տրվում էր ռեալիզմին, իսկ հաճախ որոշ քրե-նագատներ սխալմամբ մեկ մեթոդի, մասնավորապես ռեալիզմի սկզբունքնե-րից հենվելով էին քննում մյուս ուղղություններն ու հոսանքները՝ Հատկապես կապված միջավայրի ճշմարտացի արտացոլման հետ. նույնացվում էին ռեա-լիզմն ու ռեալականությունը՝ Լևոն Բաֆթու մասին խոսելիս (1913 թ. ապրիլի 18) նրա երկերի գեղարվեստական արժանիքները պայմանավորում էր գրողի՝ իրականությունից ստացած ռեալ տպավորություններով և դրանց անմիջա-կան արձագանքը հանդիսացող հերոսների ճակատագրերով և պատկերներով։ Գրական տարբեր ուղղություններին տրված թերի գնահատականների պատ-ճառը, հավանաբար, պետք է որոնել դարասկզբի ռեալիզմի տիրապետող մեթոդ լինելու և նրա որոշ առավելությունների գիտակցման մեջ։ Այս հար-ցերի շուրջ ընկերության երեկույթներում ելույթ են ունեցել Դ. Դեմիրճյանը, Լևոն, Ն. Աղբալյանը, Հ. Սուլվյանը, Մ. Մատենճյանը, Ստ. Լիսիցյանը և ուրիշ-ները։ Քննելով միջավայրի և գրողի ու նրա ստեղծագործության առնչության հարցը, Մ. Մատենճյանը Զոհրապին նվիրված դասախոսության մեջ (1913 թ. նոյեմբերի 18) գրողի «Ճիտին պարտքը», «Փոստալ», «Լուսահոգին», «Փո-թուրլըն», «Արմենիսա» նորավեպերը համարում էր հաջողված, քանի որ դրանցում «...դուք նկատում եք միջավայր, կյանքը իր աղմուկով, բաղա-դույն, լայն, իրական։ Պոեզիան ու իր շրջանակները այդտեղ են ամբողջովին...»

Նվ այդ միջավայրի մեջ շարժվում են այդ միևնույն միջավայրի ազդեցու-թյունը կրող դեմքերը, կենդանի, որոշ, ծանոթ, շեշտված, որոնք ապրում են՝ իրենց հոգեբանությամբ, պոլսեցիների հոգեբանությամբ, հայերի հոգեբանու-թյամբ, և այս պատճառով նաև հանրամարդկային հոգեբանությամբ...», իսկ միջավայրի նկարագրությունների բացակայությունը նա համարում էր ռոման-տիզմի տարրերի ներթափանցում ռեալիզմի մեջ՝ «Իսկապես,— ասում էր նա,— միջավայրի, ինչպես և ազգությանց այդ անորոշությունը մի ռոմանտիկ տարր է մտնում նրա իրական ձգտում ունեցող նորավեպերի մեջ»։ Առհասա-րակ Մատենճյանին բնորոշ էր ցանկացած գրողի ստեղծագործությունները վեր-լուծելիս լափանիշ ընտրել հնդինակի հավատարմությունը իր իսկ օգտագոր-ծած գրական մեթոդի սկզբունքներին։ Այսպես, օրինակ, նրա կարծիքով Զոհ-րապի արվեստում ռեալիզմից կատարված չլուրբանչյուր շեղում էական թե-րություն է գեղարվեստական ստեղծագործության համար։ «Ռեալիզմին վնա-սող զծերից մեկն է նույնպես այն,— ասում է քննադատը,— որ Զոհրապը հա-ճախ ճարտասանություն է անում, հաճախ քնարական զեղումներով է չցնում պատմվածքի սուղ էջերը»։ Ամփոփելով իր խոսքը, Մատենճյանը եզրակաց-նում է. «այսպիսով ուրեմն՝ լափազանցված զգայականություն սիրո մեջ, մի-ջավայրի և անձնավորությանց անորոշություն, անտեղի քնարականություն, անտեղի ճարտասանություն և ձեռք-ի հաճախակի միջամտություն, ահա այն թերությունները, որոնք վնասում են Գ. Զոհրապի պատմվածքների մեծ մա-սին՝ հեռացնելով նաև նրան ռեալիզմից»¹⁶։

Ընկերության երեկույթներում ընդհանուր տեսական ակնարկներ էին ար-վում ռեալիզմի և հատկապես հայ ռեալիզմի պատմությունից։ Զոհրապի ստեղծագործությունների առիթով քննության առարկա դարձավ 80-ականնե-րի շարժումը, ռեալիզմի ծագման պատճառների, պատմական պայմանների ու հանգամանքների խնդիրը։ Իհարկե, Մատենճյանի հայացքներում վիճելին ու մերժելին բավական շատ էին։ Այդ նկատեցին նաև նրա ժամանակակից-ները։ Բայց վերջիններիս ելույթները նույնպես գիտականորեն այնքան էլ հա-մոգելի չէին։ Նրեկույթի պատճառն այն է, որ այդ շրջանում հայ քննադատա-կան միտքը դեռ հեռու էր ռեալիզմին ճիշտ և ամբողջական գնահատական տա-լուց։ Մակայն քիչ չէին նաև հայ ռեալիզմը և առհասարակ ռեալիզմի առանձ-նահատկությունները բնորոշող ճիշտ կոահումներն ու դիտողությունները։ Այդ

կարծիքները չի կարելի անտեսել, քանի որ դրանք արտացոլում են հայ բնականազատական մտքի պատմության զարգացման մի որոշակի փուլ: Բերենք դրանցից միայն մեկը՝ Դ. Դեմիրճյանի խոսքը՝ ուղղված Մ. Մատենճյանին. «Ունեւորդի ծագման վերաբերյալ դասախոսի բերած պատճառաբանությունները պակասելի են: Գրողի անհատականության նշանակության մասին Մատենճյանը ոչինչ չասաց: Իսկ Զոհրապի ռեալիզմի գլխավոր պատճառը նրա անհատականությունն է»: Եվ այսօր ոչ ոք չի ժխտում գրողի աշխարհայացքի, տաղանդի առանձնահատկությունների և անհատականության դերը մեթոդների ընտրության հարցում:

Ռումանտիզմի և ռեալիզմի հետաքրքիր դասակարգում կատարեց Ն. Աղբալյանը (1913 թ. ապրիլի 21) Գ. Սունդուկյանի հիշատակին նվիրված երեկոյում: Նա «հորիզոնական» անվանեց այն գրողներին, որոնք օտար մշակույթների չափանիշներով ժխտում են ազգայինը, հայրենին, և «ուղղահայաց»՝ այն հեղինակներին, որոնք, վեր բարձրանալով հարազատ միջավայրից, տեսնում են միջավայրի թերությունները: «Այստեղից, — եզրակացնում է քննադատը, — գրական երկու ուղղություն: Մեկը մերկացնող, որ ժխտում է մայրենի իրականությունը՝ օտար կյանքի տեսակետից, իսկ մյուսը, որ պնդում է իր ազգային միջավայրի վրա, ժխտում է նրա թերությունները ազգային տեսակետից...»¹⁷:

Այս դասակարգումը, իհարկե, թերի է և պակասավոր, հատկապես եթե հարցին նայելու լինենք գրականության տեսության այսօրվա նվաճումների բարձունքից:

Ռումանտիզմի հարցերը մեծ չափով շոշափվեցին Ա. Չոպանյանին նվիրված Գասպար Իփեկյանի դասախոսության մեջ (1914 թ. փետրվարի 6): Հատուկ զեկուցումներ եղան հեթանոսական շարժման և պառնասական ուղղության թեմաներով:

Հայ գրողների կովկասյան ընկերության կազմակերպած դասախոսություններում չէր անտեսվում նաև գրականության տեսության կարևոր պրոբլեմներից մեկը՝ ժանրային խնդիրը: Այս հարցը բարձրացվում էր հատկապես պատմական կամ ժամանակակից թեմայով գրված դրամայի մասին գրական զրույցներում: 1916 թ. դեկտեմբերի 23-ին Շանթի «Կայսրը» վերլուծվում էր ժանրային առանձնահատկությունների տեսանկյունից, և պատմական դրամա ստեղծող հեղինակներին դասախոսը առաջադրում էր նոր պահանջներ, որոնք են՝

«ա) դրամայի միջավայրը պետք է համապատասխան լինի պատմական միջավայրին,

բ) դրամայի մեջ հիշատակված պատմական փաստերը ճիշտ պետք է լինեն, թեև, իհարկե, դրամատուրգը ազատ է այնպիսի գործողություններ դնել բեմի վրա, որոնց մասին պատմության մեջ հիշատակություն չկա և

գ) պատմական անձնավորությունների բնութագրությունը չպետք է հակասի պատմության տվյալներին»¹⁸: Իր եզրակացության մեջ դասախոսը նշում է, որ անկախ գեղարվեստական բարձր արժանիքներից Շանթի «Կայսրը» իբրև պատմական դրամա մեծ թերություններ ունի: Մ. Աբեղյանը (1917 թ. հունվարի 27) «Միջնադարյան հայոց առակները» թեմայով դասախոսությունը կարգալիս տալիս է առակի ժանրային բնորոշումը, անդրադառնում է առակի զարգացման և պատմության հարցերին: Ընկերության երեկույթներում հատուկ դասախոսություն է կարդացվում քնարերգության մասին: Ռ. Աբրահամյանը (1917 թ. փետրվար 10) «Պոեզիան և լեզուն որպես ստեղծագործություն» դասախոսության մեջ փորձում էր բնութագրել քնարերգության ժանրային առանձնահատկությունները: Մասնակիորեն ներկայացնելով Շիլլերի, Սպենսերի, Վեսեռվակու տեսությունները գեղարվեստի և պոեզիայի

¹⁷ Նույն տեղում, 24. IV. 1913:

¹⁸ Նույն տեղում, 30. XII. 1916:

մասին, նա առավելությունը տալիս էր վերջինին. «Վեսելովսկու հոյակապ տեսությունը պոեզիան առաջացել է գեղարվեստական սինկրետիզմից, միացյալ պեղարվեստից, որի մեջ մտնում էին ռիթմական, պարի, երաժշտական և խոսքի տարրեր տեսականներ»¹⁹։ Ռ. Աբրահամյանը քննադատում է Վեսելովսկուն այն բանի համար, որ նա պոեզիայի անհրաժեշտ միակ պայմանը համարում է ռիթմը, չափը և իբրև չափազուրկ, բայց պոեզիայի մեծարժեք տեսականներ, նշում է առակը, առածն ու հեքիաթը։ Իհարկե, դասախոսը լավ չի պատկերացնում քնարերգության և արձակի ժանրային սահմանները, հետևաբար ճիշտ չի մեկնաբանում Ա. Վեսելովսկու կարծիքը։ Խոսելով ղդայական պատկերի և բարտաքին ձևի» զուգորդման, փոխանունության և փոխաբերության, բառի գեղարվեստական նշանակության մասին, Ռ. Աբրահամյանը գրական բոլոր ժանրերին բնորոշ հատկանիշները վերագրում է բանաստեղծությանը, նույնացնում է պոեզիա և գրականություն, գեղարվեստ հասկացությունները։ Զտարբերակելով քնարականությունը քնարերգությունից, նա Շեքսպիրի «Օթելլոն» հայտարարում է բանաստեղծական երկ, իսկ նրա «դրամատիկական կոմպոզիցիան»՝ լոկ արտաքին ձև։ Գեղարվեստական լեզվի մասին դատողություններ անելիս Ռ. Աբրահամյանը մեծ չափով օգտվում էր հայտնի լեզվաբաններ Հովսեփոսի, Շտայնթալի, Լացաոսի և մանավանդ Պոտերնյայի աշխատություններից։ Առաջին անգամ ընկերության երեկույթներում հետաքրքիր փորձ էր արվում գրական երկի վերլուծությունը կատարել լեզվաբանության վերջին նվաճումների անմիջական օգտագործմամբ։

Ընկերության երեկույթներում գրականության տեսության հարցերի բրննարկման առումով հետաքրքրական էր Դ. Դեմիրճյանի «Գրական արվեստը» խորագիրը կրող դասախոսությունը, որը տեղի ունեցավ 1917 թ. փետրվարի 24-ին։ Դեմիրճյանը առանձնացնում է հակադրությունը, պատկերն ու պատրանքը, վստահեցնում, որ հենց դրանց մեջ «պետք է որոնել այն շունչը, կենդանությունը, կյանքը, որ գեղարվեստական երկից պահանջվում է»։ Հակադրության մասին արված նրա դատողությունները այսօր էլ շեն կորցրել իրենց արժեքը և որոշ չափով բավարարում են ժամանակակից գրականագիտության պահանջներին։ «Հակադրությունը շեշտում, ղգալի է դարձնում ղրությունը», — աւում էր նա և շարունակում։ «Գեղարվեստական երկի մեջ հակադրություն ուժեղացնում է երկու ղրությունները։ Արժաթափայլ լուսինը գեղեցիկ է հակադրվում սև նոճիների արանքում։ Հովհաննես Թումանյանի «Լոռեցի Սաըոյի» սկզբում անշարժ, մռայլ քարափներին գեղեցիկ է հակադրվում խելագար շարժումների մեջ փրփրած Դևեհ գետը։ Երաժշտության մեջ ներդաշնակությունն ու աններդաշնակությունը հակադրելով իրար՝ կյանք են մտցնում եղանակի մեջ։ ...Հակադրությունը ալլազանություն, թարմություն, աշխույժ է մտցնում գեղարվեստական երկի մեջ»։ Դեմիրճյանի խոսքը վերաբերում էր ոչ թե բառի, այլ պատկերի, կերպարի և գործողության հակադրությանը։ Նա առհասարակ մեծ նշանակություն էր տալիս գեղարվեստական պատկերին, գտնելով, որ այն կարևոր դեր ունի և առաջին հերթին նրա միջոցով է «գեղարվեստական երկը կենդանանում, շունչ աւում։ Ու մինչ գիտության մեջ պատկերը աղքատության նշան է, իբրև արտահայտության ձև, և անալիզը՝ հարստության՝ գեղարվեստական երկի մեջ անալիզը, դատողությունը աղքատություն է, իսկ պատկերը՝ հարստություն։ Անալիզով մենք հասկանում ենք, իսկ պատկերով ղգում ենք։ Գեղարվեստը շատ գործ շունի մեր մտքի հետ, նրա գործը մեր հոգու, ղգացմունքների հետ է»²⁰։

Գեղարվեստական պատկերի մասին կարծիքների փոխանակումը պատահական չէր ընկերության հինգշաբթիներում։ «Ինչ է գեղարվեստը» թեմայով երեկույթում գեղարվեստական պատկերը բնութագրվում է իբրև արվեստի մասին պատկերացում, իբրև ստեղծագործական ընկալման և յուրացման «ան-

¹⁹ Նույն տեղում, 16. II. 1917,

²⁰ Նույն տեղում, 9. III. 1917,

ուպառ աղբյուր»²¹, Դրականադիտության մեջ գեղարվեստական պատկերի բազմաթիվ իրաբաններ կամ իրար լրացնող սահմանումներ և բնութագրումներ կան: Մ. Խրապչենկոն գեղարվեստական պատկերը բնորոշում է իբրև մարդու հոգեկոր ժեսո-ի ընդհանուր նշանակություն ունեցող հատկանիշների համադրություն, աշխարհում գոյություն ունեցող կարևորի ու կականի մասին մարդկային պատկերացման ընդհանրացում, գեղեցկության, կատարելության իդեալի մարմնավորում և այլն: Սակայն իդեալներն գտնվում է, որ իր սահմանում չի կարող գեղարվեստական պատկերը բնորոշող սպառնալիք բնութագրում հանդիսանալ, քանի որ մի կարճ ձևակերպման մեջ անհնար է սպառնալ յայնպիսի բարդ երևույթի կախումը, ինչպիսին գեղարվեստական պատկերն է²², Հետևաբար Դեմիրճյանի և այլոց բնութագրումները նույնպես հնուց են պատկերի էությունը բնորոշող սահմանումներ լինելուց: Նույնը պետք է ասել նաև ընկերության երեկույթներում արտահայտված տեսական հարցերին վերաբերող մյուս կարծիքների մասին: Սակայն այսօր դրանք մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում և ունեն որոշակի նշանակություն տեսական տարբեր պրոբլեմների հետադառուումն ստանալիս: Սակայն բացահայտման գործում: Այս առումով նշանակալից է նաև Դեմիրճյանի կողմից պատկերի մեջ երկու հիմնական տեսակների՝ առանձնացումը: Գեղարվեստական պատկերի բովանդակությունը ոչ թե կաշին ինքն է իր օբյեկտիվ ռեալականությամբ, այլ գրողի անհատականության, աշխատչափայնի մեջ բեկված կյանքը, այսինքն՝ իրականության ինքնատիպ և յուրօրինակ ընկալումը: Նաև սրանով կարելի է պայմանավորել պատկերի տարբեր տեսակների գոյությունը, որոնցից Դեմիրճյանը մատնանշում է նկարչականն ու երաժշտականը: Իր միտքը պարզաբանելու համար, օրինակներ բերելով հայ գրականությունից, նա Պ. Գուրյանի «Տրտմանը» Մկրտչյանի թող շանթ մը ըլլած դավաճար» տողը համարում է նկարչական ստանդարտ, քանի որ այն շանթի գույնը վերստեղծում է մեր երևակայության մեջ, իսկ ըվ. Իսահակյանի «Շնկշնկալով հովն է փշում»-ը՝ երաժշտական, քանի որ այն ստիպում է լսողությանը հիշողությամբ երևակայել մի ձորի պատկեր: Ըստ Գ. Դեմիրճյանի, քանի որ նկարչական պատկերը գործ ունի գույնի ու ձևի հետ, հետևաբար ավելի հեշտ կարելի է երևակայել ու պատկերացնել, քան երաժշտականը, որի դեպքում երևակայությունը կարիք ունի մեծ ճիգեր անելու: Այստեղից դասախոսը բխեցնում է գեղարվեստական երևակայության դերի անհրաժեշտությունը գրական երկի ստեղծման և ընկալման գործում: Այս երևույթին նա տալիս է «պատրանք», «ինքնախաբեություն» անունը: Դեմիրճյանը չի մոռանում նաև գուգահեռաբար ընդգծել գեղարվեստական երեկույթների պատկերի դերը ստեղծագործողի համար: Ստեղծագործելը դիտելով իբրև հոգեֆիզիկական երևույթ, նրանում տեսնում է և՛ ծրագրված նպատակ, և՛ գիտակցականություն, և՛ «ինքնաբերականություն», և՛ տարերայնություն: Գրողը քննադատը նկարագրում է այն հոգեկան և ֆիզիկական երևույթները, որոնց ենթարկվում է յուրաքանչյուր արվեստագետ մտահղացման շրջանում: «Աբովյանը,— ասում է նա,— իր «Վերքը» ստեղծելուց առաջ դեռ լավ չէր գիտակցում, թե ինչ պետք է գրել: Նա ուղում էր ձգտել մահու տալ: Նա ընկնում էր սար ու ձոր: Վերջապես նա գտավ իր վեպի նյութն ու ձևը, սկսեց գրել. գիշերները դառանցում էր, հիվանդագին դրություն մեջ էր, միևնույն գրեց և հոգով, մարմնով թեթևացավ: Մի քանի անգամ գիշերը իր զգեստները շատ անգամ չէր հանում, որ երբ հանկարծ զարթնեց ստեղծելու կրքից՝ զգեստը հագնելու տանջանքը չունենար և վրա վաղեր իր արձանին և սկսեց քանդակելը»: Այս հարցերի կապակցությամբ Գ. Դեմիրճյանը շեշտում է արվեստում չափի զգացման պահանջման անհրաժեշտությունը: Նա իրավացիորեն գտնում է, որ չափի խախտումը գրողի կողմից հակագեղարվեստական է, ու եթե հակադրություններն ու պատրանքները շատ ուժեղ լինեն, ապա մարդկային զգա-

²¹ «Մշակ», 18. I. 1917:

²² М. П. Храпченко, Горизонты художественного образа, М., 1981, с. 66, 67.

յությունները կարող են ընդգարմանալ՝ Սակայն շափի սահմանները որոշելը շատ դժվար է, քանի որ այն վերջին հաշվով պայմանական երևույթ է. «Խիստ, ուժեղ հակադրությունը հակադեղարվեստական է, բայց մի հակադրություն մի երկի մեջ կարող է ուժեղ լինել, մյուսում թույլ... Հակադրություններն ու պատրանքները պեսոք է միջակ լինեն»²³:

Ընկերության երեկույթներում հայ գեղարվեստի մասին դասախոսություններ են կարգացել և ելույթներ ունեցել Հ. Սուրխաթյանը, Լեոն, Մ. Մատենճյանը, Դ. Դեմիրճյանը և ուրիշներ: Խոսք ու զրույցի առարկա են դարձել գեղարվեստի բոլոր հայտնի գլխավոր հատկությունները, որոնցից առանձնացվել է գեղագիտական զգացմունք առաջացնելու երեկույթը:

Հաճախ բանավեճի նյութ են դարձել արվեստի ծագման հարցերը և այլն: Գեղարվեստի առաջացման կողմնակի շարժառիթներից է համարվել նաև «էսթետիկ հուզմունքը», այսինքն՝ մարգուն բնությունից արված գեղագիտական պահանջը: «Վայրենի ցեղերից սկսած, — ասվում էր դրական երեկոներից մեկում (1917 թ. հունվար), — գեղարվեստի պահանջը եղել է, և ինչպես արտահայտվում է, նրանց գեղեցկանալու, դուր գալու մեջ, չհայած որ ժամանակի ընթացքում ձևերը փոխվում, զարգանում են, բայց էությունը մնում է անփոփոխ»²⁴:

Արվեստի ուտիլիտարիզմի (օգտակարապաշտության) մասին երրեմն արտահայտվում էին սխալ տեսակետներ, քանի որ անտեսվում էին գեղարվեստի օգտակարությունն ու շահեկանությունը: Բայց քննադատների զգալի մասի կարծիքով արվեստը հռչակվում էր իրրև մարդկային առաջադիմության մի մեծ գործոն և ուներ ճանաչողական արժեք: Այսպես՝ ընկերության երեկույթներում բազմիցս գրական բանավեճեր են ծագել նաև գրական ազդեցությունների, գեղարվեստական երկի պատմականության, թեմայի և գեղարվեստական ձևի, դրականության և հասարակական կյանքի, արվեստի ծագման և զարգացման, նրա և հասարակական գիտակցության մյուս ձևերի միջև եղած տարրերությունների, զրականության առանձնահատկությունների, ազգային գրականության, ժողովրդայնության և տեսական-գեղագիտական այլ բնույթի հարցերի շուրջ: Դրական այդ զրույցներում ձևակերպվում էին տեսության խնդիրների տարրեր սահմանումներ, որոնք, թեև շատ հեռու էին վերահիշյալ հարցերի մասին սպառիչ պատասխաններ լինելուց, հաճախ թերի էին ու սխալ, սակայն կարևոր են գարասկզբի հայ գրական կյանքի քննադատական և տեսական մտքի պատմության մի որոշակի փուլի մասին ճիշտ պատկերացում կազմելու համար:

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ И ТЕОРИИ НА ВЕЧЕРАХ КАВКАЗСКОГО ОБЩЕСТВА АРМЯНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

СУСАННА ОВАНЕСЯН

Резюме

В начале нашего столетия руководимое Ованесом Туманяном Кавказское общество армянских писателей во многом способствовало развитию армянской литературно-критической и теоретической мысли. В условиях оживленной художественно-литературной жизни на вечерах общества формировались новые оценочные принципы и критерии, новые эстетические концепции и теории. Хотя и литературные критики, сгруппировавшиеся вокруг общества, крайне редко обращались к

²³ «Հորիզոն», 9. III. 1917:

²⁴ «Խշակ», 18. I. 1917:

специальному исследованию сугубо методологических, теоретических и эстетических проблем, но проблемы эти в большей или меньшей степени обсуждались почти на всех вечерах общества в связи с анализом конкретного произведения того или иного писателя нового времени. Несмотря на то, что мнения и суждения, высказывавшиеся в выступлениях Лео, Д. Демирчяна, Н. Агбаляна, О. Сурхатяна, М. Матенчяна, Р. Абрамяна и других, были далеко не всегда исчерпывающими и правильными, однако они представляются весьма важными и интересными, поскольку являются определенным этапом в истории армянской теоретической и критической мысли.