
XX ԴԱՐԱՍԿԶԲԻ ԳՐԱԿԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵԹՈԴԱԲԱՆԱԿԱՆ
ՏԱՐԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԸ*

ԵՎԱ ՄՆԱՅԱԿԱՆՅԱՆ

Բանալի բառեր՝ Հովհ. Թումանյան, գրաքննադատություն, գեղագիտական սկզբունքներ, գնահատում, Լեոն, միտումնավորություն, կողմնակալություն, նոր չափանիշներ:

1900-ական թվականների սկզբին հասարակական-քաղաքական խառնակ իրադրության, գաղափարական իրարամերժ հոսանքների միջավայրում ձևավորվում են գեղագիտական նոր տեսություններ, որոնցից ազդեցիկը շարունակում էր մնալ կուլտուր-պատմական դպրոցը, որ հայ իրականության մեջ ձևավորվել էր XIX դ. վերջերին, բայց XX դ. առաջին տասնամյակում նրա սկզբունքները դեռևս ընդունելի ու հոգեհարազատ էին հայ քննադատներից շատերին: Բհարկե, սա չի նշանակում, թե նրանք անվերապահորեն ընդունում էին փիլիսոփա, գեղագետ, գրաքննադատ Հ. Տենի տեսության հիմքում ընկած դրույթները: “Շատերը, – ինչպես նկատում է Մ. Քալանթարյանը, – յուրացնելով կուլտուր-պատմական դպրոցի այս կամ այն հատկանիշը, ունեցել են այլ ազդեցություններ և առնչություններ ուրիշ ուսմունքների հետ: Գրեթե բոլոր հայ տեսաբանները չեն բաժանել Տենի կրավորական հայացքները գրականության և արվեստի դերի վերաբերյալ”¹: Ուստի զարմանալի չէ, որ ոչ միայն այլախոհ քննադատների, այլև նույն այդ դպրոցի հետևորդների միջև երբեմն ծագում էին գաղափարական, մեթոդաբանական անհամաձայնություններ, որոնք հաճախ տեղիք էին տալիս հրապարակային բանավեճերի²:

Գրապատմական այդ իրողության ամենասկնառու արտահայտություններից է Լեոյի “Ռուսահայոց գրականությունը սկզբից մինչև մեր օրերը” ուսումնասիրությ-

¹ Մ. Քալանթարյան. Հայ գրականագիտության պատմություն (V–XIX դարեր), Երևան, 1986, էջ 404:

² XX դարակզբի գրական բանավեճերի պատմությունը տե՛ս Դավիթ Պետրոսյան. Գրական բանավեճերը 20-րդ դարի սկզբի հայ մամուլում, Երևան, 2007:

յունը³, որի հարուցած բանավեճերին մեկ անգամ չէ՝ անդրադարձել են ուսումնասիրողները: Այստեղ դրանք մեզ հետաքրքրում են իբրև ժամանակի գրաքննադատական միջավայրի, գեղագիտական-տեսական սկզբունքների ու բարքերի բնորոշ արտահայտություն և այդ շրջանակներում Թումանյանի ստեղծագործության արժևորում՝ իբրև տիպական օրինակ:

XX դարասկզբին հայ գրաքննադատության ասպարեզում Լեոն ճանաչված դեմք էր: Նրա ուսումնասիրություններն ու գրախոսությունները քննադատների մշտական ուշադրության կենտրոնում էին: Ամենատարբեր թեմաներով գրված հոդվածներում ծանոթ ու անծանոթ հեղինակները հիշատակում էին նրա անունն ու աշխատանքները. այլախոհները և հակառակորդները քարկոծում էին, համախոհները՝ վկայակոչում նրան՝ իբրև անառարկելի հեղինակության: Քննադատի գեղագիտական ըմբռնումներին, տեսակետներին հակադրվում էին հատկապես նոր սերնդի ներկայացուցիչները:

Հայտնի է՝ Լեոյի գեղագիտական հայացքների հիմքում ընկած է սկզբունքային այն դրույթը, թե կյանքն ու գրականությունն անբախտելիորեն կապված են միմյանց: “Կյանքը իր հույզերը, իր խմորումներն ունի, – գրում է նա, – և գրականությունը, իբրև նրա հայելի, պիտի ցուցնե իր մեջ նրա շունչը, նրա ձգտումները, պիտի արձագանք տա նրա կոչերին ... Այստեղից ահա այն հանգամանքը, որ գրողը պիտի ականջ դնե կյանքին, հասարակական զարկերակին: Եվ մեր բոլոր լավագույն գրողները այդպես են եղել”⁴: Առաջնորդվելով այս հիմնական սկզբունքով՝ Լեոն աստիճանաբար որոշակիացնում է արժեքների գնահատման իր մեթոդաբանությունը:

Դեռևս 1880-ական թվականների հոդվածներում քննադատը գրականության առաքելությունը տեսնում էր ժողովրդին կրթելու, նրան բարոյական անկումից հետ պահելու, կյանքի աղետերից մաքրելու մեջ: “Գրիտիկան մեր մամուլի մեջ” հոդվածում Լեոն զարգացնում է տեսական դրույթներ կյանք-գրականություն-քննադատություն եռամիասնության վերաբերյալ, ձևակերպում հստակ չափանիշներ, որոնք պետք է պահանջել գրողից և նրա քննադատից: “Քննադատելով մի որևէ ժողովրդական գիրք, – նկատում է նա, – հարկավոր է առաջ ուսումնասիրել ժողովրդի կյանքը, նրա կազմվածքը, ոգին և սա անշուշտ հարկավոր է համ գրողի, համ էլ կրիտիկոսի համար”⁵: Ըստ Լեոյի՝ վերջինիս կոչումը “սուրբ է”, նա իրավունք չունի առաջնորդվելու բուրձի ազդեցությամբ և կուսակցական շահախնդրությամբ: Սակայն

³ Լեոյի այս ուսումնասիրությունը մինչև առանձին գրքով լույս տեսնելը (1904, Վենետիկ, Սուրբ Ղազար) տպագրվել է 1903, 1904 թթ. Մխիթարյանների հրատարակած “Գեղունի” և “Բազմավեպ” հանդեսներում:

⁴ “Գեղունի” (Վենետիկ, Սբ Ղազար), թիվ 1–10, 1903, էջ 51:

⁵ “Մշակ” (Թիֆլիս), 30. VIII. 1883:

նկատենք, որ հատկապես Թումանյանի երկերին անդրադառնալիս նա հաճախ էր մոռանում իր այս “պատգամը” քննադատներին:

Իբրև սկզբունքային ուղենիշ Լեոն զարգացնում է այն միտքը, թե “մարդկային բոլոր գործերը պետք է ծառայեն մարդու օգտին, եթե չեն կամենում լինել դատարկ և անբովանդակ պարապմունք”⁶, ընդհանրապես՝ գրականությունը ևս պետք է ծառայի “որևէ էական օգտի”, այսինքն՝ պետք է ունենա որոշակի գաղափարական միտվածություն, որ, ինչպես ճշգրտում է քննադատը, հեղինակի գիտակցական դիտավորությունն է՝ ընթերցողին կարևոր մի միտք հայտնելու և դրանով որոշակի նպատակի հասնելու: Դժվար չէ նկատել, որ գրական միտումնավորության մասին Լեոնի դատողություններն այդպես էլ չեն ամբողջանում իբրև ավարտուն համակարգ: Մերթ այն համոզմունքն է հայտնում, թե գրողը մերկապարանոց գաղափարների քարոզիչ չէ, մերթ պնդում է, թե արվեստում առաջնայինը հասարակական օգտակարության խնդիրն է, մերթ փորձում է համատեղել դրանք այն մտքով, թե միտումնավորությունը չպետք է խանգարի գեղարվեստականությանը և այլն: Դատողությունների այս թերավարտությունը, դրան գումարած նաև մշակական միտումնավորությունը, ինչպես կտեսնենք, որոշակիորեն զգացվում են հատկապես Թումանյանի ստեղծագործության մասին նրա դիտողություններում:

Իր աշխատության մեջ Լեոն այս դիրքերից է փորձում արժևորել նաև ժամանակակից ու մոտ անցյալի հայ հեղինակների գործերը: Հիմնական հարցադրումն է՝ արդյոք գրողն ականջալուր եղել է կյանքի հասարակական ձայնին: Այս շրջանակում նրա դատողություններում որոշակի արժեք ներկայացնող շատ կողմեր կան, որ սկզբունքային նշանակությամբ գործնական կիրառություն են գտնում Լեոնի քննադատական գնահատականներում: Առհասարակ, վերջինիս ուսումնասիրությունն արժեքավոր փորձ էր այն իմաստով, որ առաջին անգամ հայ նոր շրջանի գրականության կենդանի ընթացքը ներկայացվում էր քննադատական որոշակի մոտեցումների ու հայացքների համատեքստում: Գրականություն–կյանք փոխառնչության, գեղարվեստի հասարակական դերի և դրանց հետ կապված խնդիրները կարևորում էին քննադատներից շատերը: Նրանցից, օրինակ, Ն. Աղբալյանը, Ա. Չոպանյանը, Մ. Բերբերյանը, Կ. Կուսիկյանը, Ս. Հակոբյանը և ուրիշներ, ինչ-ինչ տարբերություններով հանդերձ, ընդհանուր առմամբ նույնպես պաշտպանում էին գեղարվեստական գրականության ու ազգային-հասարակական կյանքի անտրոհելիության սկզբունքը: Սակայն Լեոն, որ տեսականորեն առաջնորդվում էր գեղագիտական այս սկզբունքներով, այնուամենայնիվ, որոշ գրողների գործերը վերլուծելիս հասնում է ծայրահեղության՝ թույլ տալով ակնհայտ սխալներ: Դա ընդունված է բացատրել “Մշակի” կուսակցական կողմնակալ դիրքորոշմամբ, որն իր ուղղակի

⁶ “Գեղունի”, թիվ 1–10, 1903, էջ 51:

ազդեցությունն է թողնում թերթի աշխատակից Լեոյի քննադատական հայացքների և կողմնորոշումների վրա՝ կանխակալ մտեցում պարտադրելով իր համակիրների խմբին չպատկանող այս կամ այն գրողի ստեղծագործության հանդեպ: Մա, իհարկե, գրական-պատմական հայտնի իրողություն է: Բայց Լեո քննադատի թույլ տված ծայրահեղություններն ու վրիպումները բացատրվում են ամենից առաջ գրական “տենդենցիայի” մասին նրա պատկերացումների՝ վերնում ակնարկված թերավարտությամբ:

Լեոյի քննադատական հայացքներում դեռևս նստվածքներ էին մնում XIX դ. 60-ական թվականների “նախ քաղաքացի և ապա պոետ” կարգախոսից: Հենց այս հանգամանքով է պայմանավորված, որ Լեոն, բարձր գնահատելով Պատկանյան-Նալբանդյան-Շահազիզ սերնդի բանաստեղծական պաթոսը և ստեղծագործության հասարակական արժեքը, դրան հակառակ՝ թույլ, միանման ու ձանձրալի է համարում այդ սերնդին հաջորդած հեղինակների գործերը: Նրա համոզմամբ՝ ժամանակակից բանաստեղծն անհաղորդ է մնում հասարակական տրամադրություններին՝ երգելով սեր, գարուն, թախիծ և այլն: Հ. Հովհաննիսյանին, Ա. Ծատուրյանին, Լեոենցին, Լ. Մանվելյանին համարում է “սենյակի” բանաստեղծներ, որոնց գործերում, ըստ քննադատի, պակասում են վեհ բնությունը և այդ բնության մեջ ապրող մարդը:

Հովհ. Թումանյանին անվանելով “լերան երգիչ”՝ գրում է, թե նրա բանաստեղծական “բեղմնավոր թափը” կանգ է առել բանաստեղծությունների երկրորդ գրքից (1892) հետո. “Այն ժամանակից պ. Թումանյան անշարժ է, առաջ չէ գնում, այլ զբաղված է մի ծանր գործով – բռնաբարում է իր շնորհքը՝ հարկադրելով իրան գրել ոտանավորներ: Գրել ինչ էլ լինի, ինչպես էլ լինի, գրել առանց աջ ու ձախ նայելու”⁷: Այս անվերապահ հայտարարությունը Լեոն փորձում է հիմնավորել յուրօրինակ տրամաբանությամբ. լեռնաստանում ծնված, բնության հրաշքներով ներշնչված բանաստեղծը “համով-հոտով” երգեր է գրել այնքան ժամանակ, քանի դեռ կապված է եղել իր մանկության օրրանին, հարազատ ժողովրդին. քաղաքային կյանքը, սակայն, շնորհագուրկ է արել նրան:

Անկախ արտահայտության ձևից՝ Լեոյի դիտողություններում իրավացիության որոշ բաժին, այնուամենայնիվ, կա. իրոք, “Շունն ու Կատվից”, “Գութանի երգից”, “Հին օրհնությունից” հետո առժամանակ Թումանյանի քնարերգության մեջ զգալի որակ են կազմում 1880-ական թվականների քաղաքացիական մոտիվները, որոնք այնքան էլ չէին համատեղվում նրա բանաստեղծական բուն նկարագրի հետ, թեև թումանյանական տաղանդի ցոլքերն այստեղ էլ դուրս էին ցայտում տողերի արանքից, ինչը չի նկատում կամ չի ուզում նկատել քննադատը: Նա չի զգում նաև, որ հա-

⁷ Նույն տեղում, էջ 62:

կատում է ինքն իրեն՝ իր քամահրած ոտանավորներում չնկատելով այն “տենդենցիան”, որ ինքն առաջնային էր համարում ամեն մի բանաստեղծի համար:

Բայց քննադատը հակված չէ իր վերլուծությունները տանելու այդ ուղով: Նա ունի գեղագիտական “տենդենցիայի” սեփական ըմբռնումը, որը՝ իբրև սևեռուն գաղափար, ուղղություն է տալիս նրա քննադատական բոլոր դիտարկումներին: Դա երևում է նաև քննադատի հետագա դատողություններից, որոնք ոչ միայն հակատում են միմյանց, այլև տեղ-տեղ աչքի են ընկնում ընդգծված միտումնավորությամբ: Մերթ նա անուղղակիորեն հաստատում է՝ Թումանյանը տաղանդ է, որ մարգարիտներ են “Շունն ու Կատուն”, “Գութանի երգը”, “Ախթամարը”, նաև “բնության նկարագրությունների մեջ” չունի իրեն հավասարը, մերթ էլ նկատում՝ նա “եղել է միակողմանի, սահմանափակ”: “Բայց մարդը, մարդը – ահա ինչը չէ հաջողվում պ. Թումանյանցին, – համոզված պնդում է քննադատը:– Լեռների նկարագրության մեջ ամեն մի բարձր թռիչք, ամեն մի չափազանց գունավորում ներելի է, որովհետև բնությունը, այնուամենայնիվ, այդ նկարագրություններից էլ բարձր ու վեհ, խորհրդավոր, կախարդիչ է: Բայց ահա գալիս են մարդիկ: Սրանց էլ պ. Թումանյանց նկարագրում է լեռների պես. ամեն տեղ հսկաներ, ամեն տեղ “աժդահաներ”, հասարակ, սովորական մարդիկ չկան”⁸:

Այս վերջին դիտողությունն առնչվում է թումանյանական գեղագիտության հիմնական հասկացություններին. ինչո՞ւ նրա հերոսները “աժդահաներ”, “հսկաներ” են, ինչո՞ւ “հասարակ”, “սովորական” մարդիկ էլ նրա ստեղծագործական աշխարհում իրոք բացառիկ գեղագիտական կշիռ ունեն. սրանք տարողունակ հարցեր են, որոնք այսօր էլ հատուկ ուշադրություն են պահանջում: Դա Թումանյանի բանաստեղծական մտածողության յուրահատկությունն էր, որով ձևավորվում էր նրա ստեղծագործական մեթոդը և լիովին չէր համատեղվում տեսությանը հայտնի որևէ մեթոդի հետ: Գրականագիտության մեջ նկատվել է⁹, որ նա իր ողջ ստեղծագործությամբ հյուսում էր իր երկրի ու ժողովրդի բանաստեղծական էպոսը. հերոսները, սովորական մարդիկ լինելով, նրա էպիկական համակարգում ձեռք են բերում արտասովոր հատկություններ: Սա հատուկ քննության խնդիր է, որ չի մտնում ներկա հոդվածի նպատակների մեջ: Նշենք միայն, որ նրա ստեղծագործական մտածողության էպիկական տարերքը ժամանակին նկատել և ըստ արժանվույն գնահատել

⁸ Նույն տեղում:

⁹ Հ. Օշակյան. Ռուսահայ գրականություն. քննադատությունը անոնց մեջ. Գ. “Գարուն” ալմանախ. – “Հայ գրականություն” (Զմյուռնիա), № 4, 1/14 նոյեմբեր, 1912, Է. Ջրբաշյան. Թումանյանի պոեմները, Երևան, 1980, Հ. Թամրազյան. Հովհաննես Թումանյան. Բանաստեղծը և մտածողը, Երևան, 1995:

է Հակոբ Օշականը¹⁰, թեև առանց խորանալու իր դիպուկ կոռահման մանրամասների մեջ: Լեոյին հասու չեղավ Թումանյանի ստեղծագործական նկարագրի այդ յուրահատկությունը: Եթե քննադատը բանաստեղծի ստեղծագործության հանդեպ իր ընդգծված ժխտողական պահվածքը փորձեր հիմնավորել իր նախընտրած օգտապաշտական գեղագիտության տեսակետից, դա կարելի էր ընդունել իբրև սկզբունքային տարաձայնություն: Բայց նա Թումանյանի հերոսների և նրանց շրջապատող աշխարհի մասին ուղղակի գրում է, թե այդ հերոսները “անհեթեթության հասնող” հսկաներ են, ոչ հասարակ մարդիկ, իսկ նրանց միջավայրը՝ ոչ համապատասխան իրանց հերոսական բնավորությանը: “Այդպիսի կյանք չկա, – եզրակացնում է քննադատը, – և դա պ. Թումանյանի դժբախտությունն է ... Եվ դուրս է գալիս այն, ինչ անվանում են “լեռքը որոտաց և մուկ ծնեց”¹¹:

Իր այս “դիտարկումները” հիմնավորելու համար Լեոն օրինակ է բերում “Անուշը”: Քննադատի կարծիքը զարմանք է հարուցում. պոեմի հիմքում ընկած Սարո-Անուշ-Մոսի պուժետային գծի զարգացումը նա համարում է սովորական մի պատմություն, որի ներկայացման համար իբր կարիք չկար դիմելու “երկնահույ լեռներին”, ժողովրդի վիճակի երկարուձիգ նկարագրությունների: Իհարկե, չնոռանանք, որ քննադատության թիրախում պոեմի հին տարբերակն էր (1892, Մոսկվա), իսկ նոր տարբերակը, հավանաբար, դեռևս ծանոթ չէր Լեոյին: Սակայն սա չի նշանակում, թե պոեմը զուրկ էր գեղարվեստական արժանիքներից, որոնց մասին քննադատը լռում է: Այնուամենայնիվ, հանուն արդարության պիտի ասել, որ բնության ձգձգված նկարագրությունները, իրոք, թուլացնում էին պոեմի գեղարվեստական անթերի կառույցը, որին բանաստեղծը պիտի հասներ վերջին տարբերակում: Առաջին տարբերակում այդ բացը նկատել էին նաև ուրիշ քննադատներ, և հեղինակը, անկասկած, աչքի առաջ է ունեցել այդ վերջին տարբերակը մշակելիս:

Առհասարակ, անհասկանալի, եթե չասենք հնարովի են այն չափանիշները, որոնցով Լեոն փորձում է գնահատել Թումանյանի պոեմները: Նա համառորեն չի ուզում նկատել այն, ինչ առանձնահատուկ էր դարձնում թումանյանական պոեմներում վերստեղծված աշխարհը: Այսպես՝ “Լոռեցի Սաքոն” պոեմի մասին կրկնում է տարիներ առաջ հնչեցրած ծանոթ տեսակետը. “Բանաստեղծը չէ նկատում, որ Սաքոն իսկապես մի ողորմելի վախկոտ է, որ ծիծաղ է հարուցանում: Հոգեբանություն չկա, վիթխարի հերոսի այդքան խղճուկ վերջը բավականաչափ բացատրված չէ, արդարացրած չէ: Գոնե պ. Թումանյանց հիշեր, որ ժողովրդական առասպելների մեջ հերոսները կոնիվ են սկսում դեռի դեմ, երկար մրցությունից հետո են ընկճվում: Ոչ մի աշխատանք՝ սեփական ձեռքով նկարած հերոսին պատշաճ հոգեկան աշ-

¹⁰ Հ. Օշական. Ռուսահայ գրականություն. քննադատությունը անոնց մեջ. Գ. “Գարուն” շաբաթաթերթ. – “Հայ գրականություն”, № 4, 1/14 նոյեմբեր, 1912, էջ 16–23:

¹¹ “Գեղունի”, թիվ 1–10, 1903, էջ 62:

խարհի մեջ զետեղելու համար: Մի խոսքով, պ. Թումանյանց մարդ է տեսել լեռներում և չգիտե, թե ինչ անե նրան¹²: Մաքոյի խելագարության՝ հոգեբանորեն պատճառաբանված չլինելու մասին շատերն էին խոսում՝ սկսած Ղ. Աղայանից¹³, տեսակետ, որ վաղուց արդեն հիմնավորապես հերքվել է գրականագիտության կողմից: Ուշադրություն պետք է դարձնել միայն մի դիտողության վրա: Լեոյին, քննադատներից նաև մի քանիսին թվացել է, թե Թումանյանը, հանձին իր “ածղահա” հերոսի, կամեցել է կերտել բանահյուսական պատումների ոճով էպիկական կերպար, բայց չի կարողացել նրան դնել համապատասխան արարքների կամ հոգեբանական վիճակների մեջ, մի բան, որը, ինչպես հայտնի է, կապ չունի թումանյանական մտահղացման հետ: Այս թյուրիմացությունից է գալիս Լեոյի վերջին հեզնական դիտարկումը, թե “պ. Թումանյանց մարդ է տեսել լեռներում և չգիտե, թե ինչ անե նրան”¹⁴:

“Հոգի նկարելու անկարողության մի օրինակն էլ” Լեոն համարում է “Մերժած օրենքը”: Պոեմի նյութը որակում է “լավ”, սակայն “բավական հին ու քաշքշուկ”, որ, ինչպես խոստովանում է նաև հեղինակը, ներշնչված է Լերմոնտովի “Մծիրիից”: Քննադատի կարծիքով՝ Թումանյանը երկի սկիզբը “շատ լավ է տանում”, պատմելի լավերը գեղեցիկ է, սակայն երիտասարդ արեղայի և ծեր վանահոր զրույցը ներկայացնելիս “ընկնում է ինչ-որ մութ փիլիսոփայությունների, դատողությունների մեջ և չէ կարողանում սիրով վառված արեղայի տիպը ամբողջացնել”¹⁵:

Լեոն Թումանյանի պոեմը համեմատում է “Մուրճում” տպագրվող մի ուրիշ բանաստեղծի՝ Արշալույս Մխիթարյանի “Աբեղա” պոեմի հետ և նախապատվությունը տալիս վերջինիս: “Մենք տեսանք պ. Թումանյանի արեղային, – բացատրում է քննադատը, – որ վանքում սիրահարվում է և թողնելով իր սքեմը, գնում է իր անձնական երջանկությունը գտնելու: Պ. Մխիթարյանն էլ ունի “Աբեղա” անունով մի ոտանավոր: Բայց ի՞նչ տեսակ արեղա է դա: Մի երիտասարդ մարդ, որ ունի իր սիրած կույսը: Նա շրջում է աշխարհում, տեսնում է մարդկանց դժբախտությունը և փոխվում է. եսական սերը խլանում է, երիտասարդը մոռանում է կույսին, զգում է, որ ավելի վեհ, ավելի մեծ է սերը դեպի տանջված մարդիկ և գնում է արեղա դառնալու, որպեսզի իր ուժերը նվիրե հարստահարվածին, անարգվածին, որպեսզի աշխարհի անարդարության զոհերին սիրե: Որքա՞ն տարբերություն ...”¹⁶: Կարծում ենք՝ մեկնա-

¹² Նույն տեղում:

¹³ Հո վ. հ. Թումանյան. Երկերի լիակատար ժողովածու (այսուհետև՝ ԵԼԺ) տասը հատորով, հ. 9, Երևան, 1997, էջ 23–24: Տե՛ս Ե. Մնացականյան. Թումանյանի “Լոռեցի Մաքոն” ժամանակի գնահատմամբ. – “Հայկազեան հայագիտական հանդես” (Պէրոյթ), 2016, էջ 431–444:

¹⁴ “Գեղունի”, թիվ 1–10, 1903, էջ 62:

¹⁵ Նույն տեղում:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 65:

բանություններն ավելորդ են: Խնդիրն այն չէ, որ “Մերժած օրենքը”, իրոք, Թումանյանի լավագույն ստեղծագործություններից չէ, և նա իր երկրորդ ժողովածուում առաջին անգամ տպագրելուց հետո այդ գործին այլևս չի անդրադարձել, այլ այն, որ Լեոն բանաստեղծի այս բոլորովին այլ կարգի մտահղացումը դիտում ու գնահատում է օգտապաշտական գեղագիտության իր անփոփոխ մեկնակետից:

Այս հայեցակետի մի այլ շրջվածքով է դիտարկում “Մարոն” (1892)՝ հեղինակին մեղադրելով իր դժբախտ հերոսուհու ճակատագրի հանդեպ անտարբերության մեջ: “Տանջվեց մեռավ: Պատրաստ է ամեն ինչ և շատ հեշտ է վերջակետ դնել: Ահա թե որքան խակ ու տհաս է լերան երգիչը”¹⁷, – իր որդեգրած ոճով եզրակացնում է քննադատը: Լեոն չնկատելու է տալիս, որ՝ ա) Թումանյանը բոլորովին էլ անտարբեր փաստագրող չէ. նա պոեմի առաջին տողերից իսկ էպիկական ոճով պատկերում է օբյեկտիվ իրականությունը, սակայն “անտարբեր” թվացող այդ տողերում ակնհայտ երևում են հեղինակի խոր վիշտն ու կորստի ցավը Մարոյի ճակատագրի հանդեպ, բ) ստեղծագործության գաղափարը չի պարտադրում հերոսուհու հոգեկան աշխարհի մանրակրկիտ նկարագրություն, գ) իննամյա Մարոյի ներաշխարհի հոգեբանական հնարավոր դրսևորումները Թումանյանը տալիս է ոչ թե մերկապարանոց նկարագրությունների, այլ գեղարվեստական պարզ, բայց և անօրինակ պատկերների միջոցով: Լեոն ակնկալում է Մարոյի հալածական կյանքի մանրամասների, հոգեկան աշխարհի բարդ տեղաշարժերի նկարագրություն, որն ամենևին էլ բնորոշ չէր լինի իննամյա մի աղջնակի. դժբախտ Մարոն ընդամենը երկու կարճ նախադասությամբ բացում է իր մանկական հոգին. “Ես սիրում եմ մայրիկին, Ես չեմ ուզում լինել կին”¹⁸:

Պոեմների “մեղադրականներից” հետո Լեոն անցնում է Թումանյանի “ձախ ձեռքով գրած” բանաստեղծություններին: Թիրախում հայտնվում է “Կուրծքս երբեմն ետ է գալիս” բանաստեղծությունը, որի մասին խմբագիր, հրապարակախոս Գրիգոր Արծրունու՝ դեռևս 11 տարի առաջ գրած ֆելիետոնային տրամադրությունը դեռ ուղեկցում էր մշակական քննադատին:

“Ոտանավորների” շարքին դասելով նաև “Պոետն ու Մուսան”՝ Լեոն այս պոեմը բնութագրում է համաձայն իր այն կանխադրույթի, թե քաղաքային միջավայրում սպառովել են պոետի ստեղծագործական հնարավորությունները: “Դա քաղքենի բանաստեղծության ամենաանհաջող մի նմուշ է, – գրում է նա, – թեև ունի լավ մշակված արտաքին ձև: Ձևը, սակայն, ոչինչ է. ոչ մի փայլ, ոչ մի շպար չէ կարող փոխարինել բովանդակությունը: Պ. Թումանյանց այդտեղ երագում է բանաստեղծի երջանկությունը կատարյալ անգործության մեջ: Բանաստեղծը ոչ մի պարապմունք չպիտի ու-

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 64:

¹⁸ Հո վ հ. Թ ու մ ա ն յ ա ն. ԵԼԺ, հ. 8, Երևան, 1989, էջ 12:

նենա, նա երկնքի բնակիչ է, նա արև է մարդկության համար”¹⁹: Դարձյալ մի կողմ թողնելով շարադրանքի հեզնական տոնը՝ եթե ըստ էության քննենք Լեոյի դիտողությունները, ապա տարբեր երանգափոխումներով դրանցում կարելի է հայտնաբերել քննադատի նույն սկզբունքային պատկերացումը գրական “տենդենցիայի” օգտապաշտական միտումնավորության վերաբերյալ:

Նախ գեղարվեստական ձևի խնդիրը: Լեոյի ժամանակներում վաղուց արդեն հայտնի էր, որ արվեստում բովանդակություն և ձև հասկացություններն առանձին-առանձին անհիմաստ են. դրանց անբաժանելի միասնությունն է բնորոշում նաև գեղարվեստական գրականության յուրահատկությունը. այստեղ ձևը միաժամանակ բովանդակություն է, ինչպես և բովանդակությունը՝ ձև: Այս իրողությանը Լեոն չէր կարող անտեղյակ լինել: Բայց այդ տարիներին նրա հակաթումանյանական մտասնեռումը և օգտապաշտ գրականագետի աշխարհատեսությունը նրան թույլ չէին տալիս տեսնել, որ գեղարվեստականության այդ բարձրագույն պայմանը հետևողականորեն իրականացնում էր հենց Թումանյանը: Իսկ արվեստագետի ստեղծագործական ազատության խնդիրը, որը նաև բանաստեղծի պոեմի առանցքային գաղափարներից մեկն է, պարզապես զոհեկացվում է քննադատի կողմից: Եվ իր վերջին դիտողությամբ Լեոն տասնամյակների հեռվից ձայնակցում է նատուրալիստներին ու առաջին ռեալիստներին, որոնք հենց այդպես էին հիմնավորում՝ ռոմանտիզմն ապրել է իր դարը: Բնչպես նրանց, այնպես էլ նոր ժամանակների քննադատի մոտեցումը միակողմանի էր, որովհետև անկախ ժամանակից, մարդկանց՝ գեղեցիկ գաղափարներով ու բարձր իդեալներով առաջնորդելը միշտ էլ արվեստագետի առաքելական կոչումն է:

“Պ. Թումանյանցին ամեն մեկը շատ լավ է տեսնում,– շարունակում է Լեոն իր “վերլուծությունները”.– գյուղում, լեռան վրա լավ երգիչ, բնության երգիչ. միշտ հրճվող, միշտ լավատես, միշտ չափազանցնող: Չէք գտնի նրա մեջ որևէ դժգոհություն գյուղական կյանքից, թեև այդ կյանքը խավար է, թեև նախապաշարմունքները, սոցիալությունը տանջանքների աշխարհ են դարձնում այդ կյանքը: Իսկ քաղաքում՝ իր սենյակի մեջ, նույն երգիչը ոտանավոր գրող է, պառնասական շինծու և անհիմն գոռոզության բանաստեղծ, առանց իդեալի, առանց առաջնորդող աստղի, միշտ ճնշված այն ճշմարտության տակ, որ ինքն էլ չգիտե, թե ինչ է ցանկանում”²⁰:

Նախ ամեննին էլ իրավացի չէ քննադատը, թե գյուղական կյանքի, միջավայրի, կենցաղի տխուր կողմերը ներկայացնելիս անգամ “չէք գտնի նրա մեջ որևէ դժգոհություն”: Տարիներ անց այսպես պիտի դատեին Թումանյանի մասին մարքսիստ

¹⁹ “Գեղունի”, թիվ. 1–10, 1903, էջ 64:

²⁰ Նույն տեղում:

քննադատները²¹ նրա ողջ ստեղծագործությունը բնութագրելով որպես «անցյալի մեծարանք» կամ իդեալականացում: Իհարկե, Լեոյի դիտողության իմաստն այլ էր՝ ամեն կերպ սրել հակադրությունը գյուղաշխարհի երգչի և, իր բառով ասած, «քաղքենի» բանաստեղծի միջև: Իրական «շինծուն», ինչպես Լեոն որակում է Թումանյանի, այսպես կոչված, «քաղաքային» ոտանավորները, հենց իր քննադատի վարկածն է. այժմ ոչ ոք չի կասկածում, որ Թումանյանի բազմաժանր ու բազմաշերտ ստեղծագործությունն ամենից առաջ բնութագրվում է իր բացառիկ միասնականությամբ: Ինչ վերաբերում է այն դիտողությանը, թե գյուղից ու բնությունից իբր հեռացած բանաստեղծը գրում է պառնասական «շինծու ոտանավորներ»՝ «առանց իդեալի, առանց առաջնորդող աստղի», պետք է ասել, որ հենց իդեալի աստղն է առաջնորդել Թումանյանին առաջին ոտանավորներից մինչև քառյակները: Դա թումանյանագիտության կենտրոնական հարցերից է, որին անդրադարձել են գրեթե բոլոր ուսումնասիրողները՝ յուրաքանչյուրն իր մեկնաբանությամբ, և այն վերջավոր ու միանշանակ լուծում չունի, քանի որ արվեստի կատարյալ ստեղծագործությունը նորովի է բացվում ամեն նոր ուսումնասիրողի համար:

Ուշագրավ է, որ 1883 թ., դեռևս աննախապաշար երիտասարդ քննադատ Լեոն, առարկելով ամեն ինչ սև գույնով տեսնելու հակամետ քննադատներին, գրում էր. «Ի՞նչ շարժառիթ կա խեղդել, ոչնչացնել այդ տեսակ հեղինակությունները, ծաղրելով նրանց հասարակության առջև, իսկել հեղինակի եռանդն ու ճիգը ծառայել մեր գրականության օգտին, երբ այդ հեղինակությունները չունեն ոչ մի շոշափելի պակասություն: Նրանց դեմ ծաղրական կրիտիկան իզուր է, ունի միակ նպատակ – ծառայել կուսակցության, իսկ սա մեծ անարդարություն է»²²: Այսպիսի ողջամիտ պահվածքը հեղինակի գործնական-քննադատական ելույթներում աստիճանաբար տեղի է տալիս կողմնակալ միտումնավորությանը: Դրա վկայություններից է նրա «Ռուսահայոց գրականությունը սկզբից մինչև մեր օրերը» ուսումնասիրությունը, որ գրվել է մինչև «Բանաստեղծություններ» երրորդ (1903) ժողովածուի լույսընծայումը, այսինքն՝ դիտողությունները վերաբերում էին բանաստեղծությունների առաջին (1890) և երկրորդ հատորներին:

Թումանյանագիտության մեջ բազմիցս նշվել է, որ թե՛ առաջին և թե՛ երկրորդ ժողովածուներում բանաստեղծը դեռ որոնումների մեջ էր, լիովին չէր գտել իրեն. պատահական չէ, որ եթե երկրորդ ժողովածուն լույս տեսավ առաջինից ընդամենը երկու տարի հետո, ապա երրորդ ժողովածուն հրատարակվեց ավելի քան մեկ տասնամյակ անց: Բայց դա չի նշանակում, թե նախորդ երկու ժողովածուները թուման-

²¹ Դ ավ ի թ Ա ն ա ն ու ն. Անցյալի մեծարանքը. – «Գարուն» գրական-քննադատական շաբաթաթերթ, գիրք III, Մոսկվա, 1912, Հ. Մ ու Ր ի ս ա թ յ ա ն. Դարձյալ գրական քննադատության առիթով. – «Մշակ», 15. V. 1913, 16. V. 1913:

²² «Մշակ», 31. VIII. 1883:

յանական հանճարի խորթ պտուղներ էին: Դրանք, անխուսափելի պակասություններով հանդերձ, վկայում էին՝ հրապարակ է եկել արտասովոր ձիրքերով օժտված մի բանաստեղծ, ում անմիջապես նկատեցին և ըստ արժանվույն գնահատեցին հասկապես առաջին գրքի քննադատները՝ Մ. Աբեղյանը և Լ. Մանվելյանը: Լեոն իր ուսումնասիրության մեջ բոլորովին անտեսում է դա: Հայագրների կարծրատիպը, կողմնակալությունը խանգարում են նրան լինել ավելի շրջահայաց ու ողջամիտ, իսկ նախաբանում նա խոստովանության պես գրում է, որ քննադատությունն ամենուր անհատական բնույթ ունի և հենվում է անձնական տպավորությունների վրա, իսկ դրանք կարող են լինել բազմատեսակ ու ոչ օբյեկտիվ:

Կանխակալությունը, իրոք, տարածված էր XX դարասկզբի գրական կյանքում: Շիրվանզադեն «Ներկա հայ մամուլը» խորագրով հողվածում (ստորագրել է՝ Մենավոր) ցավով արձանագրում է հայ իրականության մեջ հաճախ հանդիպող այնպիսի երևույթներ, ինչպիսիք են գրավոր խոսքի, մամուլի անկումը, հրապարակախոսության և քննադատության կուսակցականացված կամ անհատականացված բնույթը. «“Մերն է, կպաշտպանենք, մերը չէ, կցեխոտենք”, սհա այն եղկելի սկզբունքը, որով դեկավարվում են բոլոր մեր հանդեսները գրեթե առանց բացառության»²³: Խոսքը, սակայն, ավարտում է հուսադրական շեշտով. «Բարեբախտաբար մեր գուտ գրականությունը այնքան էլ սերտ կապ չունի մեր ակնարկած մամուլի հետ: Նրա կարևոր ուժերը գրեթե առանց բացառության հեռու են գորտերի ճահճից ...»²⁴:

Պատկերը գրեթե նույնն է 1903 թ.: «Գրական անտերություն» հողվածում Գ. Լուսինյանց ստորագրությամբ հեղինակը հայտարարում է, որ հայ իրականության մեջ տիրում է գրական անարխիան, երբ «օդի բարձր խավերում սավառնող արծվի մեջքին կպած ճանճը իրեն արծիվ է երևակայում, երբ գորտն ուզում է հավասարվել ցուլին, երբ քոթոթն անպատիժ հաչում է փղի վրա ...»²⁵: Ըստ հողվածագրի՝ մտահոգիչն այն է, որ այդ երևույթները շղթայակապ են, մեկի գոյությունը պայմանավորվում է մյուսի առկայությամբ: Մնկի պես աճող ինքնակոչ բանաստեղծների գրվածքները մինչև գրքույկով տպագրվելն անցնում են այս կամ այն հանդեսի կամ թերթի խմբագրության բովով: Վերջինս պատասխանատվություն է կրում իր տպագրած յուրաքանչյուր նյութի համար, ուստի և մեծ եռանդով պաշտպանում ու գովազդում է այն: Գ. Լուսինյանցը չի ժխտում, որ գրական տաղանդները ևս, օրինակ՝ Նեկրասովը, այդ ճանապարհով են ի հայտ եկել, բայց և նրա կողքին հանդես են եկել բազմաթիվ անտաղանդ Նեկրասովներ, որոնք հեռացվել են ասպարեզից՝ շնորհիվ լուրջ կրիտիկայի: Ուրեմն լուրջ խնդիր կա. տպագրված յուրաքանչյուր բառախաղ, վերաշարադրանք, հայհոյանք չպետք է ընկալել իբրև քննադատություն. «Դրանք (խոսքս

²³ «Լուսնա» (Թիֆլիս), 1902, № 6, էջ 277:

²⁴ Նույն տեղում, էջ 279:

²⁵ «Լուսնա», 1903, № 3, էջ 248:

բացատրությունների մասին չէ) քննադատներ չեն, այլ գրական ստահակներ, քինադատներ, արձագանք տվող դատարկ կարասներ: Մատենախոսություն վերնագրի տակ կարդալով անմիտ բացականչություններ, հանդուգն դատավճիռներ, գողացած նախշուն ֆրագներ ու հայհոյանքներ, մի թե դրանց հեղինակների տեղ դուք չեք կարմրում ... Տպագրական խոսքը իրենց ոչնչությունը տարբեր դիմակների տակ թաքցրածների ձեռքում մանրացույցի դեր է կատարում. նրանք մանրացնում, ոչնչացնում են ամենքին, որպեսզի խոշորանա իրենց ամբարտավան եսը²⁶:

Ժամանակի “կադապարային” քննադատության դեմ է բարձրաձայնում Վ. Փափագյանը “Մեր կադապարային քննադատները (“Բանբեր հայ գրականության և արվեստի” հանդեսի թիվ 1-ի առիթով)” հոդվածում: Դարձյալ մատնանշվում է “թայֆայական” այն հոգեբանությունը, որ թույլ չի տալիս ազատ և արդարամիտ վերաբերմունք դրսևորել բոլոր նրանց նկատմամբ, ովքեր գերծ են կադապարային մտածողությունից: “Անշարժ մնացող գրականությունը տարիների ընթացքում ստեղծում է նաև իր նման ընթերցողներ ...,- բացատրում է հեղինակը:– Այդ տեսակ ընթերցող հասարակությունը շրջանակ է դնում իր հասկացողությունների և մտավոր պաշարի շուրջը՝ շնորհիվ ընթերցանության նյութ տվող լրագիրների և գրքերի. շրջանակ դնելուց հետո, ունենում է իր պատգամախոս դրագոնը²⁷, որի ամեն մի խոսքը նվիրական է. ունենում է կադապարային արտահայտություններ, մտածություններ և միայն կադապարած գրականության պահանջ. որից դուրս որևէ նոր բան սուկացնում է նրան²⁸:

Վ. Փափագյանը վրդովվում է հատկապես այն քննադատների մտածողությունից, որոնք չզիտեն, թե որտեղ և ինչպե՛ս պիտի գործադրեն պարզ, ժողովրդին մատչելի լեզվով գրելու պահանջը: Կադապարային միակողմանիությամբ էլ քննադատները, մասնավորապես, Միամանթոյի ստեղծագործություններում փայլող արևմտահայերենի “խորունկ ու վսեմ”, “բարձր” արտահայտությունները համարում են բառերի կուտակում: Նրա արվեստը բարձրացնելու և արժևորելու արդարացված մղումով տարված՝ Փափագյանն ինքն էլ հասնում է ծայրահեղության՝ անհարկի համեմատության մեջ դնելով երկու անհամատեղելի գեղարվեստական աշխարհներ՝ Միամանթոյի և Թումանյանի: Վերջինիս “Պանդուխտ եմ, քույրիկ” բանաստեղծությունը, կարծես ձայնակցելով Լեոյին, համարում է “սովորական”, “միալար ջութակի պես հնչող ձայնով”, “կադապարած” լեզվով գրված մի ոտանավոր: Այս առումով քննա-

²⁶ Նույն տեղում, էջ 252:

²⁷ Ամենայն հավանականությամբ, Փափագյանը դրագոն/դրակոն բառը կիրառում է փոխաբերաբար՝ նկատի ունենալով մարդկանց, ովքեր առասպելական թևավոր վիշապների պես բերաններից կրակ են ժայթքում և անհիմն ու անողորմաբար քննադատում այն, ինչ չեն կարողանում ըմբռնել:

²⁸ “Տարագ” (Թիֆլիս), 1903, № 34, էջ 302–303:

դատը նույն հարթության վրա է դնում նաև Ալ. Ծատուրյանի, Ավ. Բսահակյանի գործերը: “Բացառություն շատ քիչ կա, – բացատրում է նա. – կադապարը անփոփոխ է, թեթև ծոմնումներով, բայց նույն ձևերով”²⁹: Ժամանակի գրական արևելահայերենը համարելով “աղքատիկ, ողորմելի” դրան հակադրում է արևմտահայերենի լեզվական ճոխությունը, արտահայտությունների ու պատկերների հարստությունը՝ իբրև հակադիր բևեռ ընդգծելով հատկապես Թումանյանի լեզուն: Ահա այսպիսի դեպքերում է, որ ինչպես բացասման, այնպես էլ հաստատման կիրքը, երբ հասնում է ծայրահեղ աստիճանի, կարող է հանգեցնել անհեթեթությունների: Իրականում հանգիստ ու հավասարակշռված դատող Վ. Փափագյանը շատ վկայություններ է թողել, որ ինքը բարձր է գնահատում Թումանյանին, ազգային պատկերները պարզ ու վսեմ ձևերի մեջ ներկայացնելու նրա արվեստը:

Գործող քննադատներից դարասկզբի գրական կյանքի նոր տեղաշարժերը լավ էր նկատում ու բնութագրում հատկապես գրականագետ, քննադատ Մինաս Բերբերյանը՝ ինչպես գրական-պատմական, այնպես էլ տեսական պլանով: “Գրականություն և կյանք” հոդվածի 1-ին մասում հեղինակը բարձրացնում է քննադատության մեջ գեղարվեստական արժեքների գնահատման լուրջ չափանիշների խնդիրը: Ողջունելով մամուլում նկատվող առանձին աշխուժությունը՝ միաժամանակ արձանագրում է, որ ընթերցասեր հասարակությանը պատշաճ ձևով ու չափով չի մատուցվում իրական գեղարվեստ: Ավելին, հաճախ եղած ներուժն էլ ներկայացվում է իբրև ոչ բարձրարժեք, խոտելի: Իբրև օրինակ հիշում է “Մշակի” գրական քաղաքականությունը, հատկապես Լեոյին, ով գեղարվեստական արժեքների գնահատման բարձրագույն չափանիշ էր ընդունում “տենդենցիան”: Վիճարկում է դրանից բխող նրա այն տեսակետը, թե գեղարվեստական երկն անպայման պետք է հասարակական խնդիրներ արժարժի: Քննադատի մտահոգությունն է հարուցում այն, որ ընթերցողը սխալ կարծիք կարող է կազմել ժամանակակից գրականության մասին, և դեռևս չկա մեկ այլ ծանրակշիռ կարծիք, “որ ցրեր նրա միակողմանի, շատ անգամ միտումական դատողությունները և վճիռները այս ու այն գրվածքի, այս ու այն հեղինակի մասին”³⁰:

Հոդվածի երկրորդ մասում Բերբերյանը, ի թիվս այլ հարցերի, ցավով նկատում է, որ քննադատությունը շատ դեպքերում դեռ շարունակում է առաջնորդվել անձնական “ճաշակով” և ոչ հիմնավոր գնահատումներ տալ այս կամ այն հեղինակի այս կամ այն ստեղծագործությանը: Խոսքը մասնավորեցնելով “բազմավեպցիների” շուրջ՝ նկատում է նրանց կողմնակալ և աչառու վերաբերմունքը, օրինակ՝ Հովհ. Թումանյանի բանաստեղծությունների երրորդ ժողովածուի նկատմամբ: Քննադատ-

²⁹ Նույն տեղում, էջ 303:

³⁰ “Լուսն”, 1904, № 2, էջ 186:

տր տարակուսանք և զարմանք է հայտնում բանասեր, խմբագիր, Մխիթարյան միաբանության անդամ Մկրտիչ Պոտուրյանի գրախոսականի կապակցությամբ. «Լույս տեսավ Հովհ. Թումանյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն, որի մեջ այնքան տաղանդ է զգացվում, որքան բոլոր տարիների «Բազմավեպի» բանաստեղծությունների մեջ չկա: Հովհ. Թումանյանի տաղանդը ուրանալ անկարելի է: Ճաշակ չպետք է ունենաս, որ Հ. Թումանյանի բանաստեղծությունները (չեմ ասում բոլորը, այլ ընդհանուր առմամբ, լավ է ասենք նրա «քնարը»-ը) չհավանես: Բայց «Բազմավեպը» առանձին կարծիք է հայտնում»³¹: Համապատասխան քաղվածքներ կատարելով Պոտուրյանի հոդվածից՝ քննադատը վիճարկում է նրա մի շարք, իր կարծիքով, անհիմն դիտարկումներ՝ դրանք համարելով ոչ լուրջ քննական մտեցման, բանաստեղծի ստեղծագործությանը լավ ծանոթ չլինելու հետևանք: «Ու այս կիսաձադրական, կիսահեզնական ոճով գրված է ամբողջ հոդվածիկը, – արձանագրում է Բերբերյանը և դիմելով հեղինակին՝ ավելացնում:– Այ խելոք Դավիթներ. մենք ուրախացել ենք, որ Հովհ. Թումանյանը «չեզենդաներ», «հեքիաթներ» և «պոեմներ» է գրում և այն էլ շատ հաջող, իսկ դրանք բողոքում են»³²:

Մ. Բերբերյանի կարևորագույն պահանջն է լուրջ վերաբերմունք դրսևորել դեպի քննադատությունը, գեղարվեստը, ըստ էության և խորքային մտեցմամբ հասկանալ ու գնահատել գեղեցիկը, սպա նոր գեղագիտության դասեր տալ ընթերցողին:

Մխիթարյանների քննադատական կողմնակալության մասին Բերբերյանի ոգով գրում է նաև գրականագետ Գարեգին Ենգիբարյանը: «Գրականական ակնարկներ» հոդվածում անդրադառնալով «Բազմավեպ» և «Գեղունի» հանդեսներին՝ հեղինակն անընդունելի է համարում, որ «մի շարք տաղտկալի և անհամ հոդվածներում» «մեր Շիվանգադեն, Հովհաննես Հովհաննիսյանը, Հովհաննես Թումանյանը, Մուրացանը, Փափագյանը, Մանվելյանը և ուրիշները ենթարկված են շատ թեթևսուլիկ խժբժանքի»³³: Այդ հոդվածները, ըստ քննադատի, անարժեք են, քանի որ բնույթով քննական չեն, չունեն առաջնորդող գաղափարներ, խոր ընդհանրացումներ, արված նկատողություններն էլ մեծ մասամբ զուրկ են փաստարկումներից ու հիմնապատճառներից: Մի քանի թոուցիկ ճշմարիտ դիտողություններն անգամ գրական արժեք չեն հաղորդում հոդվածներին:

XX դարասկզբին հրապարակված լավագույն հոդվածները, հատկապես Լեոյի ուսումնասիրության առիթով գրվածները, ցույց են տալիս՝ քննադատական միտքը նշանակալի չափով առաջադիմել էր ինքնաճանաչման և ինքնահաստատման ուղղությամբ, բայց ներսում դեռ շարունակում էին քննադատների փոխադարձ մեղադրանքներն ու «մերկացումները», երևույթ, որ ուղղորդվում ու խրախուսվում էր մա-

³¹ «Լուսն», 1904, № 3, էջ 215:

³² Նույն տեղում:

³³ «Տարագ», 1904, № 14, էջ 128:

մուլի կողմից: “Լուսան” հանդես էր գալիս “Մշակի” և “Մուրճի” դեմ, “Տարազը”՝ “Մուրճի”, “Մշակը”՝ “Հորիզոնի”, “Նոր-Դարի” և այլն: Կուսակցական և թայֆայական կապերը դարձյալ որոշիչ դեր էին խաղում և հաճախ խլացնում իսկական քննադատության ձայնը: Դրանից օգտվում էին “քննադատները”՝ իրենց անձնական հաշիվներն առաջ մղելու համար:

1906 թ. “Հույս” պատկերազարդ շաբաթաթերթում տպագրվում է բանասեր, գրող, մանկավարժ Գրիգոր Բալասանյանի գրախոսականը՝ գրաքննադատ, մանկավարժ Գրիգոր Վանցյանի “Հայ հեղինակներ” դասագրքի մասին: Գրախոսը ճգնում է ապացուցել, թե “ո՞րքան անճաշակ, ո՞րքան անպետք” դասագիրք է այն: “Դժվար է երևակայել մի այսպիսի կուսակցամոլ ախտերով մկրտված դասագիրք, – գրում է Բալասանյանը, – աշակերտները հնարավորություն չպետք է ունենան որոշ գաղափար կազմելու որևէ հեղինակի մասին ճիշտ տեղեկություններով, որովհետև հարգելի կազմողը մեկին արել է ավար, մյուսին խավար. սիրած մարդկանց դուրս է բերել ուռցրած, իսկ ատած մարդկանց՝ անգույն, խղճալի...”⁸⁴: Շարունակության մեջ աստիճանաբար բացվում է Բալասանյանի անթաքույց գայրույթի իրական պատճառը: Գրականության ընդհանուր շահերից խոսողի անշահախնդիր կեցվածքի հետևում թաքնվող քննադատի “հաշիվները”, պարզվում է, Հովհ. Թումանյանի հետ են: Անհանդուրժելի համարելով, որ դասագրքում նրանից բերված են բավական թվով “կտորներ”, իսկ մանկավարժ, բանաստեղծ Հարություն Թումանյանից միայն մեկը՝ դա բացատրում է բանաստեղծի և նրա երբեմնի դպրոցական դասընկեր Վանցյանի շարունակվող մտերմությամբ: Ինչպես միտումնավորությամբ ու կողմնակալությամբ հայտնի մյուս քննադատները, այնպես էլ Բալասանյանը դա հետևանք է համարում, իր կարծիքով, գրական հրապարակում ընդհանրական “այն տխուր հանգամանքի”, որ “մեր անտեր ու անտիրական գրականության խավարում ավելի դեր կատարողը և բան տեսնողը սրանք են՝ պրոտեկցիան, թայֆայությունը, խաթրապահությունը և երեսպաշտությունը ...”⁸⁵:

Դրան հակառակ քննադատն ընդգծված հակում ունի ամեն կերպ բարձրացնելու Հար. Թումանյանի գրական կշիռը, և դա ուներ իր որոշակի դրդապատճառը: Վերջինս նույնպես “Նոր-Դարում” բացասական գրախոսական էր գրել Վանցյանի դասագրքի մասին, որտեղ կազմողը ներկայացրել է “Սասունցի Դավթի” “փոխադրության” իր տարբերակը: Գրախոսն այն անհաջող է համարում՝ գերադասելով “լիակատար և ավելի հաջող փոխադրությունը, որ գրել է պ. Գ. Բալասանյանը”, և որը, ինչպես ենթադրում է գրախոսը, “անհայտ է մնացել պ. Վանցյանին”⁸⁶: Սա վկայում է,

⁸⁴ “Հույս” (Թիֆլիս), 1906, № 14, էջ 210–211:

⁸⁵ Նույն տեղում, էջ 211:

⁸⁶ “Նոր-Դար” (Թիֆլիս), 12. III. 1906:

որ Բալասանյանը ևս առաջնորդվում էր տարածված “Ես՝ քեզ, դու՝ ինձ” սկզբունքով:

Բալասանյանին դուր չի եկել, որ դասագրքում Վանցյանը “հազիվ մի երկտող չոր ու ցամաք ու ոչ մի բան չներկայացնող” ծանուցման մեջ առանց ապացույցի, առաձգական խոսքով պ. Հովհ. Թումանյանի պոեմը “հրաշալի” է համարել և միննույն ժամանակ մոռացության է տվել Մ. Աբեղյանին, Բ. Խալաթյանին, Ս. Հայկունուն, Ս. Մանդինյանին, Հ. Ճաղարբեկյանին, Ն. Տեր-Ղևոնդյանին, Լ. Մանվելյանին, և նրանց գրած Սասնա փահիլիվանների պատմության բոլոր վարիանտները³⁷: Քննադատն անտեղյակ է ձևանում, թե էպոսի գրի առնված տարբերակները և դրանց գրական մշակումները տարբեր բաներ են. փույթ չէ. նրան առիթ է պետք ամեն կերպ նվազեցնելու Հովհ. Թումանյանի պոեմի արժեքը: Պատահական չէ հավելումը, թե “հետաքրքիր է կարդալ պ. Վանցյանի հավանած “Սասունցի Դավիթ” գրվածքի մասին ավելի հեղինակավոր մարդկանց հայտնած կարծիքները”³⁸: Ինչպես երևում է հետագա շարադրանքից, Բալասանյանը նկատի ունի Ս. Մանդինյանին և Լեոյին³⁹:

Գրախոսը նպատակահարմար չի գտնում աշակերտներին հանձնարարել Թումանյանի պոեմը, “որի մեջ բացակայում են Դավթի կյանքի գլխավոր արկածները, նրա մանկությունը Մուսուլ աշխարհում, այնտեղից վերադարձը Սասուն, հետաքրքիր կռիվները և արած քաջագործությունները զանազան անվանի հերոսների դեմ, Խանդուղթ Խաթենի սերը, Դավթի մահը և այլն ...”⁴⁰: Այս քաղվածքը պերճախոս ցույց է տալիս, որ գրախոսն ամեն կերպ աշխատում է ցույց տալ իր “գիտելիքները” էպոսի մասին, մինչդեռ պատկերացում չունի դրա գրական մշակման սկզբունքների, խնդիրների և հեղինակային նպատակների մասին:

Առհասարակ քննադատի ակտիվություն ցուցաբերող Գր. Բալասանյանը 1900-ական թվականների մամուլում հաճախ հանդիպող անուններից էր, որի հողվածներն ու գրախոսությունները երբեմն հակասում էին միմյանց: Նրա քննադատության թիրախներն ու հայեցակետերը կարող էին փոխվել պահի տրամադրվածությամբ և իրավիճակի թելադրանքով: Այսպես՝ 1907 թ. “Մեր “քննադատական գրականությունը”“ հողվածում Գր. Բալասանյանը, ընդհանուր հայացք նետելով ժամանակակից քննադատությանը, վիճակը ներկայացնում է այնպես, թե սկսած 1890-ականներից՝ տարիների ընթացքում գրեթե ոչինչ չի փոխվել. “Է՛լ արժանավոր, անարժան չեն հարցնում. գործողը կուսակցությունն է, ամեն մի բանի կուսակցական դրոշմ և գույն է տրված: Եթե իրենց մարդն ես, ինչքան էլ գրվածքը գուրկ լինի գրա-

³⁷ “Հուլիս”, 1906, № 16, էջ 244:

³⁸ Նույն տեղում:

³⁹ Հիշատակված կարծիքները հրապարակվել են Հովհ. Թումանյանի “Բանաստեղծությունների” երրորդ ժողովածուի առթիվ և առանձին քննության առարկա են:

⁴⁰ “Հուլիս”, 1906, № 16, էջ 245:

կան արժանիքներից, անշուշտ, կփառաբանվի և կտարածվի, իսկ եթե հակառակ կուսակից բանակին պատկանող՝ այն ժամանակ քո դեմ պատրաստ է հայիոյանքի բառարանը”⁴¹: Այս միտքը համարյա նույն ձևակերպումներով արդեն կար Բալասանյանի “Հայ հեղինակներ”. Գրիգոր Վանցյան, երկրորդ տպագրություն” հոդվածում: Կրկնությունը պատահական չէ. ընդունված ավանդույթ էր դարձել, որ ամեն ոք, ով քննադատի հավակնությամբ գրիչ էր վերցնում ձեռքը, ամենից առաջ քննադատության դատավորի կեցվածք պիտի ընդուներ, ընդ որում “հանցավորն” ու “դատավորը” հաճախ փոխում էին տեղերը:

Բալասանյանի ներկայացմամբ՝ “ամուլ և ամայի” է նաև “մեր գրական ասպարեզը”, որովհետև իսկական քննադատության չգոյության պայմաններում, ինչպես տրամաբանում է նա, չի կարող բարգավաճել նաև գրականությունը: Բնորոշ այս նիհիլիզմը տարածված էր հատկապես քննադատության անունով մամուլը ողողված այն հոդվածներում, որոնք հրապարակային բնույթ էին տալիս հեղինակների անձնական շահագրգռություններին: Դա, գուցե և ակամա, հաստատում է նաև Բալասանյանը՝ հայտնելով իր երբեմնի “համոզմունքներին” հակասող կարծիքներ: Քննադատության մեջ ընդունելով երկու հեղինակության՝ Ս. Բերբերյանին և Լեոյին, վերջինիս հանդեպ կտրուկ փոխում է վերաբերմունքը՝ մասնավորապես Թումանյանին անդրադառնալիս: Եթե իր նախորդ հոդվածում, ինչպես տեսանք, վկայակոչում էր Լեոյին՝ հաստատելու համար իր ամեննին էլ ոչ նպաստավոր կարծիքը Թումանյանի և նրա ստեղծագործության մասին, ապա այս դեպքում վերապահությամբ է ընդունում Լեոյի ընդգծված միտումնավորությունը ոչ միայն Թումանյանի, այլև մեր մի քանի անվանի գրողների վաստակը գնահատելիս: “Օրինակ,– հիմնավորում է Բալասանյանն իր նոր վերաբերմունքը Լեոյի “քննադատության” հանդեպ,– նա դուրս է բերում շնորհալի Մուրացանին “պասկվիլանտ գրող” (որովհետև Գր. Արծրունու դեմ գրել է “Լուսա”-ում “Պսակների բողոքը”), տաղանդավոր Շիրվանզադեին “հասարակության անբարոյականացնող վիպագիր” (որովհետև հետք բանակոխի է ունեցել մամուլի էջերում), ժողովրդական բանաստեղծ Հովհ. Թումանյանին “ոտանավորչի, տհաս և անհիմն գոռոզության բանաստեղծ” և այսպես ամեն մեկին ծաղրելով զանազան պոչեր է կպցրել: Բայց մի թե այս է պահանջվում անկեղծ քննադատից”⁴²: Մանավանդ անհասկանալի և անընդունելի է համարում, որ Լեոն տարբերություն չի տեսնում Հովհ. Թումանյանի և “Մուրճում” տպագրվող “օրվա բանաստեղծներից” Ա. Մխիթարյանի միջև, նույնիսկ՝ նախապատվությունը տալիս է վերջինիս:

⁴¹ “Հովիվ” (Թիֆլիս), 1907, № 42, էջ 662:

⁴² Նույն տեղում:

Այսպիսի դիմափոխությունը սովորական երևույթ էր այդ օրերի քննադատական բարքերում: «Քննադատության» այդ տեսակը, որ կարելի է «բալասանյանական» անվանել, առհասարակ գուրկ էր ինքնագնության և ինքնաքննության շնորհից. ամեն ինչ տեսնում ու «արժեքավորում» էր միայն իրենից դուրս՝ հաճախ ամենիմաց տեսաբանի և ուսուցչի կեցվածք ընդունելով ու հանրահայտ, ինքնըստինքյան հասկանալի իրողությունները հրամցնելով իբրև սեփական հայտնագործություն: «Քննադատը պետք է ունենա լուսավոր և սուր միտք, – ուսուցանում է Բալասանյանը, – կիրթ ճաշակ, հանճարեղ դատողություն, խորաթափանց աշխարհայացք, լայն մտավոր հորիզոն իրերի և երևույթների վրա, բազմակողմանի կրթություն, իր ազգի և հայրենիքի պատմական կյանքի, անցյալի և ներկայի, նույնպես և օտարազգի գրական մտավորականների մասին քաջածանոթ ուսումնասիրություն, մի խոսքով՝ մտքին և գրչին բոլորովին տիրապետող և անկախ մտածող առանց պայմանական շրջանակների»⁴³: Ամեն մի այդպիսի «ուսուցիչ քննադատ», բնականաբար, միայն իրեն էր ընդունում այդ առաքինությունների կրող: Ստացվում էր, որ բոլորն էին առաքյալ, միաժամանակ՝ ոչ մեկը: Այս պարադոքսը շատ լավ էին տեսնում լուրջ գրողներն ու գրականության շահերով իրոք մտահոգված քննադատները (Մ. Աբեղյան, Մ. Բերբերյան, Շիրվանզադե և այլք): Այդ պատճառով էլ հազվադեպ էր պատահում, որ այդ կարգի քննադատությունն արժանանար նրանց ուշադրությանը:

Այս ամենով հանդերձ՝ XX դարասկզբի գրական կյանքը շարունակում էր զարգանալ իր բնականոն հունով՝ աշխատելով համեմատաբար կարճ ժամանակում յուրացնել այն, ինչ եվրոպական միտքը ձեռք էր բերել տասնամյակների ընթացքում: Նոր միտումներ էին ձևավորվում նաև քննադատության մեջ: «Եթե 19-րդ դարի գրականագիտական-քննադատական միտքը գերազանցապես նախընտրում էր գրական երևույթների մեկնաբանության պատմական կամ կուլտուր-պատմական մեթոդը, – արձանագրում է Մ. Սարինյանը, – ապա 20-րդ դարասկզբին ձևավորվում են մի շարք ուղղություններ՝ գեղարվեստական, հոգեբանական, սոցիոլոգիական, մարքսիստական և այլն, որոնք առաջադրում են հետազոտական ուրույն մեթոդներ, քննական հայացքի տակ առնելով կուլտուր-պատմական մեթոդի ավանդական չափանիշները»⁴⁴:

Նորոգության այս միտումները նոր դարի առաջին տարիներին դանդաղ, բայց հետևողական ընթացքով հաստատվում էին ժամանակի գեղարվեստական գիտակցության, մասնավորապես, գրական քննադատության մեջ: Հայ մտավորականությունը, որի մի մասը ստացել էր եվրոպական կրթություն, մեծապես հասու էր համաշխարհային մտքի շարժընթացներին, գրականության տեսությանն ու պատ-

⁴³ Նույն տեղում, էջ 663:

⁴⁴ Մ. Սարինյան. Հայոց գրականության երկու դարը, գիրք երկրորդ, Երևան, 1989, էջ 173:

մությանը, քննադատության նոր չափանիշներին: Ամենատարբեր հանդեսներում հաճախ թարգմանաբար ներկայացվում էին համաշխարհային ճանաչում գտած ստեղծագործություններ և ուսումնասիրություններ, որոնք ոչ միայն ձևավորում էին գեղագիտական ճաշակ, այլև քննադատությանը զինում էին գիտագործնական հարուստ գիտելիքներով:

1900-ական թվականների հայ քննադատությունը, որքան էլ ծանոթ համաշխարհային քննադատության փորձին, դեռևս չէր կարողանում ձեռքագատվել աշխարհայացքային և մեթոդաբանական սահմանափակումներից, խուսափել ծայրահեղություններից: Ձևավորվել էր քննադատության երկու շերտ: Մեկը, որ ավելի տեսանելի էր հաճախակի ելույթներով, դեկավարվում էր պահի անցողիկ տպավորություններով կամ անձնական շահագրգռություններով, մյուսը, առիթից առիթ հայտնվելով հրապարակում, նախընտրում էր օբյեկտիվ վերլուծական հայացքով մոտենալ գրական կյանքի նորանշան երևույթներին՝ արժևորելով դրանք զարգացման հեռանկարի դիտակետից: Այս երկրորդ շերտում էր կանխանշվում առաջընթացի գլխավոր ուղղությունը, որ առարկայական է դառնում 1910-ական թվականներին:

1900-ական թվականների քննադատությունը, կրելով ոչ համակարգված ու տարերային, հաճախ էլ կողմնակալ բնույթ, վերջնականորեն չի կարողանում սահմանագատել իր պահանջներն ու չափորոշիչները. ուստի պատահական չէ, որ այս ժամանակահատվածում Թումանյանի ստեղծագործությանը տրված գնահատականները միանգամայն տարբեր էին, հակասական, առաջ քաշած հարցադրումները՝ վիճելի, որոշ դեպքերում էլ՝ անընդունելի:

Դարասկզբի առաջին տասնամյակը Թումանյանի համար դառնում է բավական բեղմնավոր ժամանակահատված: Հատկապես 1901–1905 թթ. թումանյանագիտության մեջ ընդունված է համարել բանաստեղծի ստեղծագործական ուժերի բուռն ծաղկման շրջան. էական վերամշակման են ենթարկվում մի քանի գործեր, առաջին անգամ տպագրվում են «Պոետն ու Մուսան», «Մասունցի Դավիթը», «Դեպի Անհունը», «Փարվանան», «Թմկաբերդի առումը», մի շարք բանաստեղծություններ: Դրանց մեծ մասը տեղ է գտնում 1903 թ. տպագրված «Բանաստեղծություններ» երրորդ ժողովածուի մեջ, որն իր բովանդակությամբ աննախադեպ էր: 1905 թ. սկսում է տպագրվել «Հասկեր» մանկական ամսագիրը, 1907 թ.՝ «Լուսաբեր» դասագիրքը: Թումանյանը մեծ թափով հայ գրականությունը հարստացնում է մանկական մի շարք ստեղծագործություններով, որոնք դառնում են հայ մանկական գրականության գոհարները: 1908 թ. Բաքվում տպագրվում է բանաստեղծի «Բանաստեղծությունների» ժողովածուն, որը ամփոփում էր նրա քսանամյա ստեղծագործական ճանապարհի լավագույն էջերը:

Բավական հարուստ է եղել այս ժամանակահատվածում Թումանյանի ծավալած թե՛ ստեղծագործական, թե՛ հասարակական գործունեությունը՝ առիթ տալով բազմաթիվ արձագանքների: Լինելով հայ մտավոր ներուժի կենտրոնաձիգ ուժերից՝ բանաստեղծը հաճախ է հայտնվում քննադատության թիրախում: Բազմաբղետ կարծիքների և բանավեճերի արդյունքում բացահայտվում են ոչ միայն Հովհ. Թումանյանի, այլև ժամանակի քննադատական մտքի հիմնական միտումներն ու գեղագիտական չափանիշները:

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ РАЗЛИЧИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ НАЧАЛА XX ВЕКА И ОВ. ТУМАНЯН

ЕВА МНАЦАКАНЯН

Резюме

Ключевые слова: Ов. Туманян, литературная критика, эстетические принципы, оценка, Лео, тенденциозность, пристрастность, новые критерии.

В начале 1900-ых годов литературная критика становится одним из неотъемлемых и влиятельных элементов художественного процесса, выступает как самостоятельная область литературной жизни. Однако, несмотря на очевидные сдвиги, армянская критика не смогла полностью освободиться от мировоззренческих и методологических ограничений, избежать крайностей. Формируется два слоя критики. Один, более видимый благодаря частым выступлениям (Лео, Г. Баласанян, Л. Манвелян и др.), руководствовался сиюминутными впечатлениями или личной заинтересованностью; другой, который проявлялся от случая к случаю, подходил с объективным аналитическим взглядом к необычным явлениям литературной жизни, оценивая их с точки зрения перспективы их развития (М. Абебян, М. Берберян, А. Чопанян и др.).

В первом десятилетии XX века Ов. Туманян развернул довольно активную как творческую, так и общественную деятельность. Будучи одним из притягательных центров армянского интеллектуального потенциала, поэт часто становился мишенью для критики – еще не систематизированной, стихийной, зачастую руководствующейся партийной пристрастностью, не определившей окончательно свои требования и критерии. Поэтому не случайно, что данные в этот период оценки творчеству Туманяна были совершенно разными, порой противоречивыми, выдвигаемые вопросы – спорными, в некоторых случаях – неприемлемыми. В результате дискуссий, разнообразных мнений выявляются основные тенденции и эстетические критерии не только творчества Туманяна, но и критической мысли того времени.

THE METHODOLOGICAL DIFFERENCES OF LITERARY CRITICISM OF THE EARLY 20TH CENTURY AND HOVH. TUMANYAN

EVA MNATSAKANYAN

Summary

Key words: Hovh. Tumanyan, literary criticism, fine art principles, evaluation, Leo, bias, partiality, new criteria.

At the beginning of the 1900s, literary criticism became one of the quintessential parts in fiction movements. It appeared in a confident role as an independent area of literary life. However, in spite of obvious movements, the Armenian literary criticism could not get rid of the limitations in methodology and worldview as well as avoid extremism. Two levels of criticism appeared. One, which was more obvious because of frequent speeches (Leo, G. Balasanyan, L. Manvelyan, et al.), was controlled by spontaneous impressions and personal motives. The other one, with an objective and analytical view, which appeared occasionally, approached the unusual phenomena in literature evaluating it in light of development perspectives (M. Abeghyan, M. Berberyan, A. Chopanyan, et al.).

At the first decade of the 20th century, Tumanyan's literary and social life was very rich. Being an Armenian thinker, one of the central forces of Armenian intelligentsia, the poet very often appeared in the target of criticism, which was mostly not systematic, and very often party-biased. Thus, it is not accidental that the appraisals on Tumanyan's works at that time were completely different, sometimes controversial, and the raised questions were arguable, very often not acceptable. In the result of various opinions and debates, one can understand not only Tumanyan's, but also other critics on basic aesthetic tendencies and artistic criteria of the time.