

ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ XX ԴԱՐԻ ՍԿԶԲԻՆ

(Հիմնական հոսանքներ)

ՀՍՍՀ ԳԱ քղբակից անդամ է՝ Մ. ԶՐԵԱՇՅԱՆ

Գրական քննադատության տեսության և մեթոդաբանության հարցերը մեր օրերում սովելի ու ավելի մեծ ուշադրություն են դրավում: Ո՞րն է գրական քննադատության տեղը գրականագիտական ըմբռնումների ընդհանուր համակարգում, որո՞նք են գրական երկի վերլուծության և դնահատման նրա ելակետն ու չափանիշները, քննադատական աշխատանքի հիմնական ժանրերն ու եղանակները, ո՞ւմ համար է դրվում քննադատությունը, — ահա մի քանիսր այն հարցերից, որոնք, հատկապես վերջին տարիներս, գրական-գեղարվեստական քննադատության մասին կուսակցության Կենտկոմի հայտնի որոշումից հետո, եռանդով քննարկվում են գրական բանավեճերում և զրույցներում, ընթացիկ մամուլում և գրքերում: Առաջին հայացքից սոսկ տեսական-հայեցողական բնույթ ունեցող այս հարցերն: ամենասերտ կերպով առնչվում են ժամանակակից գրական-սպասմական պրոցեսի կենսական խնդիրների հետ և վերջին հաշվով պայմանավորում են քննադատության տեղն ու դերը այդ պրոցեսում, նրա հասարակական ներգործության աստիճանը:

Սիանդամայն բնական է, որ մեր օրերում մեծապես աճել է հետաքրքրությունը նաև անցյալի գրական քննադատության պատմության նկատմամբ, ընդ որում որոշակի է առանձին քննադատների ժառանգության կամ այդ ժառանգության կոնկրետ խնդիրների ուսումնասիրությունից գրական քննադատության պատմության, իբրև օրինաչափ պրոցեսի, բացահայտմանն անցնելու միտումը: Հայտնի են այդ ուղղությամբ վերջին շրջանում հրատարակված կուլեկտիվ և անհատական մենագրությունները, մասնավորապես ուս քննադատության պատմությանը վերաբերող գրքերը: Որոշակի քայլեր են կատարվում նաև հայ գրական քննադատության ամբողջական պատմության ստեղծման ուղղությամբ: «Հայ նոր գրականության պատմության» հինգհատորյակում: ղգալի տեղ է հատկացված նաև քննադատությանը, իբրև գրական պրոցեսի մի անհրաժեշտ բաղկացուցիչ մասի: Բացի այդ, գրականության ինստիտուտի հայ նոր գրականության բաժինն արդեն մի քանի տարի է, ինչ ձեռնարկել է հայ քննադատության պատմության շարադրումը երկու հատորով: Մի քանի աշխատանքներ են գրվել նաև սովետահայ քննադատության պատմության վերաբերյալ:

Այս կապակցությամբ պետք է ուղղակի ասել, որ հատուկ կարևորություն է դժվարություն է ներկայացնում XX դարի առաջին երկու տասնամյակների գրական քննադատության պատմությունը: Ինչո՞ւ: Ամենից առաջ այն պատճառով, որ այդ շրջանում ավելի, քան հայ գրականության նախընթաց որևէ փուլում, քննադատությունը դառնում է գեղարվեստական պրոցեսի ակտիվ ու ներգործուն տարրերից մեկը: Հայ գրականության պատմության նախորդ փու-

լերում քննադատութիւնը հաճախ միաձուլվում էր լրագրության ու հրապարակախոսութեան հետ և ժանրային որոշակիութեամբ չէր առանձնանում: Այնինչ նոր դարի սկզբին հրապարակ իջավ մասնագետ-քննադատների մի բաժանան ստվար խումբ, որն իր հիմնական խնդիրն էր համարում գեղարվեստական գրականութեան, իբրև ժողովրդի հոգևոր կյանքի մի ուրույն բնագավառի, վերլուծութիւնն ու գնահատականը: Քննադատների այդ խմբին են պատկանում այնպիսի անուններ, ինչպես Արշակ Զոսլանյանն ու Արտաշես Հարութիւնյանը, Սիմեոն Հակոբյանն ու Նիկոլ Աղբալյանը, Վահան Նալբանդյանն ու Արսեն Տերտերյանը, Յուլիա Խանգադյանն ու Պողոս Մակինցյանը, Հարութիւն Սուրխաթյանը և Արտաշես Կարինյանը, Հովակիմ Սուլակյանը և շատ ուրիշներ: Նրանք հաճախ իրարից էապես տարբերվում էին ինչպես աշխարհայացքով, այնպես էլ մեթոդաբանական սկզբունքներով: Ահա այս քննադատների կուլեկտիվ ջանքերի շնորհիվ էր, որ հայ գրական քննադատութիւնը որոշակիորեն առանձնացավ հրապարակախոսութիւնից և ղգալիորեն ճշտվեցին նրա առարկայի, նպատակների և մեթոդների ինքնատիպութեան ըմբռնումները: Այս նույն շրջանում է, որ դիմորոշվեցին քննադատութեան մի քանի ինքնուրույն ժանրեր՝ գեղարվեստական նոր երկերի գրախոսութիւնից մինչև գրական պրոցեսի տարբեր կողմեր լուսաբանող պրոբլեմային հոգվածը, գրական էսսե-դիմանկարից մինչև ժամանակակից գրողների ստեղծագործութեանը նվիրված մենագրութիւնները:

Սակայն ավելի կարևոր են այն տեղաշարժերը, որոնք կատարվեցին գրական քննադատութեան բուն սկզբունքների և բնույթի մեջ: Սկստելիորեն բարձրացան քննադատութեան գեղագիտական չափանիշները, գրական երկերն սկսեցին գնահատվել ոչ միայն ազգային կյանքի ընթացիկ պահանջների, այլև արվեստի համընդհանուր խնդիրների ու կոչման տեսանկյունից: Այդ հողի վրա էր, որ քննադատութեան նոր սերնդի մի շարք ներկայացուցիչներ սուր հակադրութեան մեջ մտան նախորդ շրջանի գեղագիտական ըմբռնումների և առաջին հերթին՝ Լեոյի աշխատութեան դրույթների ու կոնկրետ գնահատականների հետ: Ցանկանալով հայ գրականութեան արժեքները դիտել և գնահատել մեծ արվեստի չափանիշներով, նրանք, բնականաբար, պետք է մերժեին նախընթաց շրջանի քննադատութեան մեջ տիրապետող հին սկզբունքները, որ Վահան Տերյանը դիպուկ կերպով բնութագրեց իբրև «ազգային-ուտիլիտարիստական մեթոդ»: Իրոք, այդ քննադատութեան ելակետը բոլոր դեպքերում գեղարվեստի ազգային-հասարակական օգտակարութեան գաղափարն էր՝ հաճախ հասկացված նեղ ու միակողմանի, առանց թափանցելու արվեստի ներքին գեղագիտական հարստութեան և բարդութեան մեջ: Ուստի բնական է, ասում էր Վ. Տերյանը, որ «երիտասարդ հայ քննադատները» իրենց գործն սկսում են Լեոյի գնահատականների արմատական վերանայումից, քանի որ առանց դրա «մեր գրական քննադատութիւնը չի կարող առաջ գնալ և ծառայել իր նպատակին»¹: Այդ բացառումը դիալեկտիկական բովանդակութիւն ունի. գրականութեան հասարակական օգտակարութեան գաղափարն ինքնին, առանց գեղարվեստականութեան համապատասխան չափանիշների, ակնհայտորեն նեղ էր հայ գրականութեան նոր փուլի գնահատման համար, մի փուլ, որը նշանավորվեց Շիրվանզադեի և Նար-Դոսի, Թումանյանի և Իսահակյանի,

¹ Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, Երևան, 1961, էջ 262—264:

Զոհրապի և Շանթի, Վարուժանի, Մեծարենցի և Տերյանի անուններով: Այսպիսով, գնահատման այն սկզբունքները, որոնք առաջադրվեցին քննադատության կողմից, բխում էին հայ գրականության նոր փուլի բնույթից և խնդիրներից²:

Իհարկե, դարասկզբի քննադատները չկարողացան հասնել գրականության նկատմամբ պատմական և գեղագիտական հայացքների օրգանական համադրության. աշխարհայացքի և մեթոդաբանության թերությունները նրանց հաճախ մղում էին գերակշռություն տալու այդ կողմերից մեկին կամ մյուսին: Սակայն ընդհանուր առմամբ 1910-ական թթ. քննադատությունը շատ ավելի նուրբ և խոր, խելամիտ ու բազմակողմանի վերաբերմունք դրսևորեց դեպի գրական նոր երկերը, կարողացավ բացահայտել շատ գեղարվեստական արժեքներ: Եվ պատահական չէ, որ Հովհ. Թումանյանը 1913 թ. շատ բարձր գնահատեց քննադատների նոր սերնդի ծառայությունը, գրելով. «Չեմ սխալվի, եթե ասեմ, նորություն են մեր կյանքում եվրոպական գրական ճաշակ ու դարձացում ունեցող մարդիկ, որոնք և մեր գրականությունը գալիս են քննադատելու նոր, մեր գրական աշխարհին անծանոթ ձևով ու թափով»³:

Դարասկզբի հայ քննադատությունը հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև այն առումով, որ նրա մեջ որոշակիորեն տեսնում ենք գրականագիտական տարբեր դպրոցների և սկզբունքների դրսևորումը: Աշխարհայացքային և մեթոդաբանական տարբերությունների հիման վրա առաջանում են քննադատության մի քանի հոսանքներ, որոնց յուրահատկությունների ճիշտ քննահայտումը շատ կարևոր է առհասարակ այդ շրջանի մեր գրականության ներքին բազմապատկերվածությունը և բարդությունը պատկերացնելու համար:

Ամենից ադդեցիկ գրականագիտական հոսանքներից մեկը շարունակում էր մնալ կոլտուր-պատմական դպրոցը, որը մեղանում ձևավորվել էր անցյալ դարի վերջերին: Այդ հոսանքի ամենացայտուն արտահայտություններից մեկը եղավ Լեոյի «Թուսահայոց գրականություն» գիրքը (1904): Անկախ այդ գրքում տրված կոնկրետ գնահատականներից, նրա ելակետային սկզբունքները՝ գրականության և կյանքի փոխադարձ սերտ կապի, գեղարվեստի հասարակական ակտիվ դերի մասին, դարասկզբի շատ քննադատների համար անառարկելի դրույթներ էին: Բոլոր ներքին տարբերություններով հանդերձ, ազգային-հասարակական միջավայրի և գեղարվեստի դարգացման անխզելի կապի սկզբունքն էին դավանում Կ. Կուսիկյանն ու Ն. Աղբալյանը, Մ. Բերբերյանը, Ս. Հակոբյանը և ուրիշներ:

Կուլտուր-պատմական դպրոցի համոզված հետևորդ էր նաև Ա. Զոպանյանը, հատկապես գեղարվեստական երկը պատմաաշխարհագրական հանգամանքներով և ազգային բնավորության հատկանիշներով բացատրելու հարցում (հիշենք Հ. Տենի հայտնի երրորդությունը՝ միջավայր, ռասա, մոմենտ): Հայրենի և օտար գրական երևույթները Զոպանյանն էլ բոլոր դեպքերում

2 Քննադատության հին և նոր սկզբունքների բախման իմաստով շատ հետաքրքիր է այն րանավեճը, որը 1914 թ. սկզբին Բաքվի «Դործ» թերթի էջերում ծագեց մի կողմից Լեոյի («Նամակ խմբագրության», № 10, «Հայ գիրքը և նրա աղավաղողները», №№ 22, 23, 24) և, մյուս կողմից, Պ. Մակինցյանի («Պ. Մակինցյանի դասախոսությունը», №№ 4, 5, «Լեոն և նրա քննադատները», № 21) ու Յ. Խանդադյանի («Հայ գրողները և նրանց քննադատը», №№ 13, 14) միջև:

3 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 134:

ձգտում է մեկնաբանել, ելակետ ունենալով այն ըմբռնումը, որ, Հ. Տենի խոսքերով ասած, «գեղարվեստական գործը մի մեկուսացած բան չէ», որ նրա առաջացման հիմքերը պետք է որոնել տվյալ ժամանակի «բարբերի և հասարակական մտքի ընդհանուր վիճակի մեջ», այն «բարոյական բարեխառնության» մեջ, «որն իր փոփոխումներով պայմանավորում է արվեստի այս կամ այն տեսակի երևան գալը»⁴։ Սակայն ինչպես կուլտուր-պատմական դպրոցի խոշորագույն դեմքերի՝ Հ. Տենի, Գ. Բրանդեսի, Գ. Լանսոնի, Ա. Պիպինի, այնպես էլ Ա. Չոպանյանի աշխատություններում գրականության նկատմամբ պատմական հայացքը վերջին հաշվով հենվում էր պոզիտիվիզմի փիլիսոփայության վրա և չպետք է շփոթվի հետևողական մատերիալիստական գեղագիտության հետ։ Նրանց համար անմատչելի մնաց հասարակության դարդացման, հետևաբար նաև գեղարվեստական առաջընթացի տնտեսական և քաղաքական բուն հիմքերի ըմբռնումը։

Միջավայրի տեսության իմաստը հասկանալու համար շատ կարևոր են Իբսենի ստեղծագործության առթիվ Ա. Չոպանյանի կատարած դիտողությունները գեղարվեստի վրա կլիմայական պայմանների թողած ազդեցության մասին։ Համեմատելով Արևելքի և Հյուսիսի արվեստը, քննադատը շեշտը դնում էր աշխարհագրական պայմաններից բխող տարբերությունների վրա։ 1897 թ. նա այդ մասին գրել է. «Տարբերությունը գույնին մեջ է. ինչ որ Արևելքին լուսեղեն դիտվության մեջ՝ թմրած միստիքականություն, ճառագայթարձակ աստվածապաշտություն, կարմիր փայլակնացայտ հերոսություն կամ արբշիռ երազկոտ հեշտանք կըլլա և կը թարգմանվի արևի բառերով, կրակե պատկերներով, աստղադարձ բացատրություններով, Հյուսիսին մեջ՝ կը դառնա արևակիրքի բանաստեղծությունը, ուրվականային և լուսնային զորությանց դիցաբանությունը, մելամաղձությամբ ու ներքին երազանքով շինված սերը, արությանմբ ու դառնությամբ տոգորված իմաստասիրությունը, և կարտահայտվի մշուշե վերագիրներով, ձյունեղեն բառերով, սարսափի և գիշերի պատկերներով»։ Իբսենի ստեղծագործությունն էլ, վերջին հաշվով, այդ հյուսիսային աշխարհագրական միջավայրի արդյունքն է. «Իբսենի գործը կիստացնե այդ հսկայական թախծության ու միանգամայն վայրենի ու թարմ ուրախության բնույթներ, և այն խելահեղ քաջությունը, այն սաստիկ ցուրտի մեջ կաղմված կարծր ու պաղ եռանդը, այն աղատ, դորավոր ու երիտասարդ զգայնությունը, և մեծ խռոված մելամաղձությունն ալ՝ դոր ունին մարգերը այդ կլիմային տակ»⁵։

Չոպանյանի հիշյալ հայացքների և առհասարակ կուլտուր-պատմական դպրոցի միակողմանիությունը ցույց տալու համար հետաքրքիր կլինեի համեմատել այս բնութագիրը Իբսենի ստեղծագործության հասարակական նախադրյալների այն վերլուծության հետ, որ տվել է Էնգելսը 1890 թ. Պաուլ Էռնստին գրած նամակում։ Չմխտելով հանդերձ նորվեգական հասարակության կյանքում «բնական պայմանների» ունեցած ազդեցությունը, Էնգելսը շեշտը դնում էր նորվեգիայում գոյացած մանր բուրժուազիայի բնույթի և արտադրության դարդացման յուրահատկությունների վրա։ Նա ցույց էր տա-

⁴ Հ. Տեն, Գեղարվեստի փիլիսոփայությունը, Նրեան—Մոսկվա, 1936, էջ 7, 12, 14։

⁵ Ա. Չոպանյան, Հենրիք Իբսեն և իր ժան-Գարբիել Բուքմանը, «Մուրճ», 1897, № 11—12, էջ 1570, 1576։

լիս, որ նորվիկացի մանր բուրժուան երբև ճորտություն մեջ շեղած «ազատ գյուղացու որդի է և դրա հետևանքով նա իսկական մարդ է՝ համեմատած գերմանացի բարոյալքված քաղբենու հետ»։ Դա էլ հիմք է հանդիսացել Իբսենի դրամաների համար, որոնց մեջ «մարդիկ դեռևս ունեն բնավորություն ու ձևներեցություն և գործում են ինքնուրույն կերպով, թևկույն հաճախ բավական տարօրինակ՝ օտարերկրյա հասկացողությունների տեսակետից»⁶։

Միաժամանակ պետք է նշել, որ հայ քննադատները հաճախ ձգտում էին լրացումներ և ճշտումներ մտցնել կուլտուր-պատմական դպրոցի հիմնարար գրույթների մեջ: Այսպես, Վահան Նալբանդյանը, որը կյանքից հեռացավ գրեթե պատանի հասակում, բայց թողել է հայ ու եվրոպական գրականության և թատրոնի տարբեր հարցերին նվիրված մի բավական հարուստ և բազմազան քննադատական ժառանգություն, փորձում էր միջավայրի տե՛նյան տեսությունը լրացնել ստեղծագործական անհատականության, գեղարվեստական հանճարի նշանակության գրույթներով: Նա գրել է. «Ընդհանրապես ուժեղ, իդեալական արվեստագետներ են նրանք, որոնք, առանց իրանց անհատականությունը զոհեցնելու, մի ներքին տրամադրությամբ, ժամանակի ոգու և համայնական զգացմունքի բովից են խլում իրանց ոգևորության առարկան»¹: Քննադատը ձգտում է հեռու մնալ արվեստի երկը վստմատիկորեն հասարակական միջավայրից բխեցնելու գալթակղությունից և իբրև հիմնական գործոն դիտել նաև գրողի ստեղծագործական անհատականությունը: Կոնկրետ երկերի վերլուծության մեջ Վ. Նալբանդյանը տվել է այդ սկզբունքի կիրառության հետաքրքիր օրինակներ (նկատի ունենք հատկապես Պ. Դուրյանին և Հ. Իսսենին նվիրված ծավալուն ուսումնասիրությունները): Իսկ արևելահայ մի ուրիշ քննադատ (Ն. Աղբալյան), փորձելով հաղթահարել Տենի հայացքի միակողմանիությունը, ընդունում էր գրական հետադոտության երեք առարկա՝ միջավայր, հեղինակ, երկ, հիմնականը համարելով վերջինս: «Գրական երկը վերլուծության կենտրոն և կենսագրությունն ու միջավայրը իբր մեկնության միջոցներ»,— այսպիսի բանաձևով է նա ամփոփում իր ըմբռնումն այդ երեք կողմերի փոխհարաբերության մասին²:

Հատկանշական է նաև քննադատ Սիմեոն Հակոբյանի դիրքորոշումը, որը կարևորի է համարել կուլտուր-պատմական դպրոցից ղեպի արվեստի մատենադարանական ըմբռնումն անցնելու մի փորձ: Օրինակ, Շիրվանզադեին նվիրված գրքում (1911), իսկ ավելի ուշ՝ Արփիարյանի և այլ գորղների ստեղծագործության վերլուծության մեջ, ընդունելով հանգերձ Հ. Տենի հիմնական գրույթները, Ս. Հակոբյանն ընդգծում էր նաև մի կողմից գեղարվեստական անհատականության և, մյուս կողմից, սոցիալ-տնտեսական հարաբերութունների նշանակութունը արվեստի երկը հասկանալու համար: Սակայն քննադատի կողմից հաճախակի գործածվող «միջավայր», «ընկերութուն», «հավաքականութուն», «սոցիալական մեծ ամբողջութուն» և ուրիշ հասկացութուններ տեսական բավականաչափ որոշակիութուն չունեն, և դա ուղղակի հետևանք էր այն իրողության, որ քննադատի հայացքները տատանվում էին «միջավայրի» մասին Տենի ուսմունքի և գեղարվեստական զարգացման հասարակական պատճառականության մատերիալիստական ըմբռնման միջև:

6 Վ. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին», Հատ. 1, Երևան, 1963, էջ 148—149:

7 $\alpha U_{2m} h_\nu$, 1902, № 2.

8 Ն. Աղբալյան, Ամբողջական երկեր, հատ. 4, Բեյրութ, 1970, էջ 71:

Կուլտուր-սոցիալական դպրոցի կողքին, 1910-ական թթ. հայ իրականության մեջ որոշակիորեն արտահայտվեց նաև այսպես կոչված «գեղարվեստական քննադատության» սկզբունքներին տիրապետելու ձգտումը: Այդ միտումի կրողները փորձում էին հաղթահարել նախորդ ուղղության սահմանափակությունը, որն արտահայտվել էր գրականության գեղարվեստական յուրահատկության անբավարար վերլուծության մեջ: Մակայն, չհասնելով պատմական և գեղարվեստական հայեցակետերի միասնության, այս դեպքում էլ արվեստի ճեղագիտական էությունը և ստեղծագործական հոգեբանությունը հաճախ հիմնվում էին իրեն ինքնուրույն, վերադասարան օրենքներով զարգացող ֆենոմեններ: Քաջկեր կատարվեցին այդ գծով համապատասխան ըմբռնումներ մշակելու, գեղարվեստական երկերը հոգեբանական-գեղագիտական «մաքուր չափանիշներով» վերլուծելու և դնահատելու ուղղությամբ: Այդ ձգտման ցայտուն արտահայտությունները եղան Արսեն Տերտերյանի նախահոգեբանության աշխատությունները Շիրվանզադեի, Թումանյանի, Մուրացանի, Նար-Դոսի, Հովհաննիսյանի, Տերյանի, Շանթի և մյուսների մասին, որոնք լիակատար հիմք են տալիս անվանելու նրան գրականագիտության մեջ հոգեբանական դպրոցի ներկայացուցիչ: Հայ քննադատը որոշակիորեն հետևում էր այդ դպրոցի, հատկապես ռուս հայտնի գրականագետ Դ. Ն. Օվսյանիկո-Կուլիկովսկու դրույթներին, որի հետ, ի դեպ, նա երբեմն նաև բանավիճում էր:

Ա. Տերտերյանի նշված աշխատություններում շարադրված գրականագիտական ըմբռնումների համակարգը բավական բարդ է ու երբեմն՝ հակասական: Արվեստի գեմոկրատական բովանդակության պահանջը և կենսական ճշմարտացիության ռեալիստական սկզբունքը հաճախ զուգակցվում էին հասարակական դարգացման մեջ արվեստագետի ինքնուրույն և անկախ դիրքի հավաստումների հետ, իսկ գեղարվեստականության չափանիշները ղրկվում էին սոցիալ-պատմական կայուն հիմքերից: Հնարավորություն չունենալով այստեղ անդրադառնալու այդ համակարգի բոլոր կողմերին, խոսենք միայն «հոգեբանական գրականագիտության» դրույթներից բխող մի հարցի մասին:

«Գեղարվեստական քննադատության ամենակարևոր աշխատանքը,— գրում էր Ա. Տերտերյանը,— յուրաքանչյուր գեղարվեստագետի այդ առանձնահատկությունը, գեղարվեստական ներդաշնակությունը, ստեղծագործության կիզակետը, մի խոսքով՝ գեղեցիկը ցույց տալու և մեկնաբանելու մեջ է ամփոփված»⁹: Եվ իրոք, անկախ այն բանից, թե ինչ չափով ճիշտ է բացահայտվում այս կամ այն գրողի այդ «կիզակետը», քննադատը բոլոր դեպքերում ոչ միայն ձգտում է մատնանշել այն, այլև ամբողջ վերլուծությունը համախմբել այդ գեղագիտական կենտրոնի շուրջը: Այս առումով շատ հատկանշական են այն ենթավերնագրերը, որ նա սովորաբար գրոշմում էր իր գրքույկների ճակատին. դրանք ունենում էին ցույց տալիս տվյալ հեղինակի ստեղծագործության գաղափարական-հուզական առանցքը կամ կենտրոնը, որից անկախ հասկանալ գրողին հնարավոր չէ: Այսպես, ըստ այդ ենթավերնագրերի, Միքայել Նալբանդյանի ժառանգության էությունը պարփակվում է «աղբյուրի հրապարակախոս» բնութագրման մեջ, Հովհաննես Թումանյանը՝ «հայրենի եղերքի քնարերգուն» է, Հովհ. Հովհաննիսյանը՝ «սիրո և կարեկցության երգիչ», Վահան Տեր-

⁹ Ա. Տերտերյան, Հովհաննես Հովհաննիսյան. Սիրո և կարեկցության երգիչը, Երևան, 1912, էջ 39:

յանը՝ «ցնորքի, ծարավի և հաշտության երգիչ», Շիրվանղաղեն՝ «հայ ընտանիքի և ինտելիգենտի վիպասան», Լևոն Շանթը՝ «սևուի և դասալքության երգիչ» և այլն: Ամեն դեպքում վերլուծության ընթացքն ու տրամաբանությունը բխում են այդ հիմնական բնութագրումներից: Դրանք հենց այն «հոգեբանական կենտրոններն» են, որոնց շուրջ, քննադատի կարծիքով, սլտտվում է գրողի կերտած գեղարվեստական ողջ համակարգը: Վերլուծության այս եղանակն ուներ իր աջն ու ահյակը: Օգնելով կենտրոնանալու մի քանի հիմնական հարցերի վրա, դա անխուսափելիորեն հանգեցնում էր նաև որոշ միակողմանիության, իսկ երբեմն էլ պարզապես սխալ էր մատնանշում երևույթի էությունը. ստիպում էր գեղարվեստական պատկերներն արհեստականորեն հարմարեցնել նախօրոք հռչակված սկզբունքին: Այս առումով ո՛չ Թումանյանին, ո՛չ էլ Տերյանին կամ Շանթին տրված հիշյալ բնութագրերը հասարակական և գեղագիտական հստակ բովանդակություն չունեն: Գրողի գնահատման այս սկզբունքը, անշուշտ, հոգեբանական դպրոցի աղղեցության արդյունքն էր:

Այդ աղղեցությունն արտահայտվեց նաև հետևյալ իրողության մեջ. Տերտերյանը սովորաբար քննում է ոչ թե գեղարվեստական երկն իբրև ամբողջություն, իր բոլոր բաղադրամասերով, այլ միայն նրա մեջ հանդես եկող մեկ կամ մի քանի բնավորությունները՝ իրենց սոցիալ-հոգեբանական բովանդակությամբ: Ավելի ճիշտ՝ քննադատը ձգտում է գրող-անհատի և ստեղծագործողի հոգեբանական աշխարհի վերլուծությունը զուգակցել նրա կերտած բնավորությունների հոգեբանական վերլուծության հետ, ցույց տալ նրանց մերձեցման ու հեռացման կետերը:

Ինքնատիպ է գեղարվեստական կերպարների վերլուծության լղանակը, որը հայ իրականության մեջ Ա. Տերտերյանից առաջ և հետո ոչ ոք այդպիսի հետևողականությամբ չի կիրառել: Նա սովորաբար առանձնացնում է գրողի ստեղծած մի քանի, քննադատի կարծիքով՝ կենտրոնական, գլխավոր կերպարները, որոնց շուրջ համախմբվում են նույն հեղինակի տարբեր երկերում հանդես եկող «ազգակից հերոսները», դառնալով դեպի իրենց բարձրակետը տանող յուրօրինակ «աստիճաններ»: Այդ գլխավոր կերպարները նա բնութագրում է իբրև «համայնապարփակ գեղարվեստական տիպ», որը «մի որոշ հավաքական-հոգեբանական բնագավառ ընդգրկում է ամբողջականորեն՝ անցյալով, ներկայով և ապագայով»¹⁰:

Այսպես, Շիրվանղաղեի կերտած համայնապարփակ տիպերից մեկը, ըստ քննադատի, Արսեն Դիմաքսյանն է, իսկ նրա զարգացման տարբեր աստիճանները ներկայացնում են Լևոնը («Արտիստ»), Քամալյանը («Նորերից մեկը»), Սանթուրյանը («Կրակ»), Սմբատ Ալիմյանը («Քառոս»): Ինտելիգենտի մյուս համայնապարփակ տիպ է համարվում Միհրան Ալվերդյանը («Եվգինե»), իսկ նրա տարբերակներ՝ Մինաս Կիրիլիչը («Արամբին»), Բարխուդարը («Նամուս»), Անդրեաս էլիզբարովը («Պատվի համար»), Անտոն Բեգմուրյանը («Ունե՞ր իրավունք»): Կին-ամուսնու համայնապարփակ տիպը Շիրվանղաղեի ստեղծագործության մեջ Հերսիելին է («Ունե՞ր իրավունք»), որի անցյալը ներկայացնում են Վառվառեն («Արամբին»), Գայանեն («Արսեն Դիմաքսյան») և Եվգինեն (համանուն պիեսից): Օրիորդ Մարգարիտի («Պատ-

10 Ա. Տերտերյան, Շիրվանղաղե. Հայ ընտանիքի և ինտելիգենտի վիպասանը, Թիֆլիս, 1911, էջ 76:

վի համար») հավաքական-հոգեբանական բնավորության նախընթաց փուլերն են ներկայացնում Սուսանը («նամուս») և Մարիամը («չոր հույսեր»):

Նույն սկզբունքով էլ նար-Դոսի ստեղծագործության մեջ հոգեբանական կենսորոններ են համարվում Լևոն Շահյանը իր ենթատիպերով (Գարեգին Սիսակյան, Սևուհ Բաղամյան, Գրիգոր Սանթրոսյան), Բաղենյանը (սրա հնթատիպերն են Ռուբեն Թուսյանը, Վահանը, Սեդրակ Նասիբյանը), իսկ կանանց մեջ՝ Մանեն (նախորդը՝ Աննա Սարոյան) և Հեղինե Սուրիկյանը (նախորդը՝ Սառա): «Մուրաջանը որպես մտածող և զեղազետ» աշխատության մեջ գրողի կենսած բոլոր կերպարները բաժանվում են երկու մեծ խմբի՝ անձնուրացության պաղափարատիպեր (Վահան Սարյան, Վեդունց Սարգիս, քույր Աննա, Գևորգ Մարգարետունի, Անդրեաս Երեց, Ռուզան) և հասարակության գաղափարատիպեր (Պետրոս Կամսարյան, հրապարակախոս Մոմձյան, թղթակից Հակո, Հովհաննես կաթողիկոս): Լևոն Շանթի բոլոր երկերի («Լևոն աղջիկը» պոեմից մինչև «Հին աստվածներ» դրաման) ղլխավոր կերպարները համախմբվում են սեռի և դասալքության մոտիվների շուրջ:

Կերպարների հոգեբանական վերլուծության տվյալ եղանակը երբեմն անխուսափելիորեն հանգեցնում էր որոշ սխեմատիզմի, արհեստական դասդասումների: Սակայն միաժամանակ այդ սկզբունքը Ա. Տերտերյանին հնարավորություն տվեց բացահայտելու հետադուրովի հեղինակների ստեղծագործության հոգեբանական և զեղազետական հարստության շատ նոր կողմեր, թափանցելու կերպարների մտքերի և արարքների բարդ ծալքերի մեջ: Առհասարակ, նրա կատարած նույն և խոր հոգեբանական վերլուծություններն իրենց մեթոդով և արդյունքներով նորություն էին մեր քննադատության մեջ և բարձրացրին նրա քննադատոր զեղազետական մակարդակը:

Դարասկզբի հայ գրականագիտության մեջ հանդես եկան նաև «սոցիոլոգիան» Բնեդակտյան» ներկայացուցիչներ, որոնք փորձում էին գրականության հարցերը լուսաբանել դասակարգային հարաբերությունների տեսանկյունից, արվեստի նկատմամբ կիրառել պատմական մատերիալիզմի գրույթները: Սակայն այդ գործի նորությունը և բարդությունը, նրա մասնակիցների տարբեր, երբեմն ուղղակի հակադիր կուսակցական դիրքորոշումը հանգեցրին նրան, որ սոցիոլոգիայի անունից հանդես եկող քննադատները սկզբից եկեթ բիշ թե շատ միասնական հոսանք կազմել չէին կարող: Այստեղ կարելի է տեսնել մարքսիստական գրականագիտության սկզբունքները հետևողականորեն կիրառող հեղինակներից մինչև այդ սկզբունքները գոհակացնողներին: Այդ գոհակացումը հանդես էր գալիս ինչպես պատմական մատերիալիզմը «տնտեսական մատերիալիզմով» փոխարինելու, արվեստի երկվայթները «տնտեսական զետերմինիզմի» պարզունակ շափանիչներով բացատրելու, այնպես էլ սպեցիֆիկյան դիրքերից պնդատման շեշտը գեղարվեստի «հայկական առանձնատկության» վրա տեղափոխելու մեջ: Կային նաև ախիսի քննադատներ, որոնք գրականության երկերի պատմահասարակական նախադրյալների ըմբռնումն աշխատում էին դուգակցել նրա գեղագիտական բովանդակության բացահայտման հետ, երբեմն, նույնիսկ, դնահատման ակտի մեջ առաջնությունը տալիս էին այդ կողմին, դրանով իսկ ձեռք մեկնելով, բայց ամենևին չնույնանալով «գեղարվեստական քննադատության» հետ:

Մարքսիզմի գեհակացման, արվեստի զեղազիտական յուրահատկության կատարյալ անտեսման դրսևորումներ էին սպեցիֆիկյան հայտնի գործիչ Բ. Իշխանյանի գրքերը («Աշխատանքի և աշխատավորի գաղափարը Ադաների», Հ. Հակոբյանի և Շ. Կուրդինյանի բանաստեղծությունների մեջ», 1909, «Հասարակական գաղափարները Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահազիզի բանաստեղծությունների մեջ», 1910): Նույն արատներին և մանավանդ արվեստի օգտակարության գեհակ և պարզունակ պատկերացումների կարելի է հանդիպել Հ. Սուլվյանի «Ժամանակակից հայ քնարերգության փիլիսոփայությունը» գրքի (1911) և մամուլում տպագրված նրա մի շարք հոդվածների մեջ:

Հայ գրականության իրողությունները մարքսիզմի դիրքերից դնահատելու փորձեր էին Ալ. Ռուբենու մի քանի հոդվածները և, մանավանդ, «Սմբատ Շահազիզ» ուսումնասիրությունը, որը տպագրվեց «Գարուն» լամանախի երրորդ դրքում: Ընդհանուր առմամբ, 1912 թ. լույս տեսած այդ դիրքը, որն ամբողջովին բաղկացած էր գրական-քննադատական հոդվածներից, կարող է համարվել մի կարևոր քայլ հայ գրականագիտության մեջ մարքսիստական գաղափարներն ու մեթոդաբանությունը յուրացնելու ճանապարհին, թեև ժողովածուի մասնակիցները տարբեր շափով և տարբեր դիրքերից էին մերձենում այդ խնդրին: Այս իմաստով, բացի Ալ. Ռուբենու հոդվածից, առանձնանում են Ալ. Մարտունու ուսումնասիրությունը Հովհաննիսյանի և Մատուրյանի, Ց. Խանդավյանին՝ Ահարոնյանի և Պ. Մակինցյանին՝ Թումանյանի և Իսահակյանի մասին¹¹: Բնութագրելով այդ հատորի նշանակությունը հայ գրականության զիտական պատմության ստեղծման համար, Հ. Սուրխաթյանը գրում էր. «Ահարոնյան, Ավ. Իսահակյան, Մատուրյան, Հ. Հովհաննիսյան, Հ. Թումանյան—ահա ժամանակակից անուններ, որոնք հայկական Պառնասում արտոլյուս, բայց և անորոշ մեծություններ էին համարվում և որոնք այժմ ստանում են իրանց համապատասխան գնահատությունը: Օբյեկտիվ քննադատությունը իր նոր խոսքով դալիս է դեն զցելու այդ անուններից անորոշ մակդիրները, ճշտորեն բնորոշելով նրանց զեղարվեստական ստեղծագործությունների միջուկը»¹²:

Քաղաքական և գրականագիտական հակադիր ըմբռնումների առկայության պայմաններում դարասկզբի քննադատության մեջ հաճախ էին վեճեր ծագում մեթոդաբանական հարցերի շուրջը: Եթե Ա. Տերտերյանն իրավացիորեն հակադրվում էր Բ. Իշխանյանի գեհակ ուտիլիտարիզմին¹³, ապա Հ. Սուրխաթյանն էլ իր հերթին քննադատում էր Տերտերյանի գրքույկները Վահան Տերյանի ու Լևոն Շանթի մասին՝ նրանց մեջ արտահայտված «մաքուր արվեստի» գրույթների համար¹⁴: Հ. Սուլվյանն իր գրքում մի ամբողջ բաժին էր հատկացնում նույն Տերտերյանի հայացքների քննադատությանը¹⁵ և այլն:

¹¹ «Գարուն» լամանախի 3-րդ հատորի մասին տե՛ս Զ. Հ. Ղուկասյան, Գրականության կուսակցականության լենինյան ուսմունքը և հայ գրականագիտությունը, Երևան, 1970, էջ 246—332: Նույնի՝ «Գարուն» լամանախը, «Սովետական գրականություն», 1976, № 2, էջ 150—159:

¹² «Մշակ», 1912, № 56:

¹³ Տե՛ս «Հորիզոն», 1910, №№ 184—187, 215, 216, 228:

¹⁴ Տե՛ս «Մշակ», 1912, № 128, 1913, №№ 260—261:

¹⁵ Տե՛ս Հ. Սուլվյան, Ժամանակակից հայ քնարերգության փիլիսոփայությունը, Թիֆլիս, 1911 («Վահան Տերյան և քննադատ Ա. Տերտերյան» դոկտ. էջ 167—223):

Սակայն ամենից հետաքրքիրն այն բուռն վեճն էր, որը 1913—1914 թթ. ծավալվեց Հ. Սուրխաթյանի և Յ. Խանզադյանի միջև՝ կապված գեղարվեստի բնույթի և գրական քննադատության մեթոդաբանական հարցերի հետ։ Ո՞րն էր այդ բանավեճի իմաստը, ի՞նչ դիրքորոշում ուներ կողմերից ամեն մեկը։

Հարույթուն Սուրխաթյանը, որն արվեստի հարցերում անվերապահորեն ընդունում էր մարքսիստական դրույթները (ճիշտ է, նրանց պլևխանովյան մեկնաբանությամբ՝ այստեղից բխող բոլոր ուժեղ և թույլ կողմերով), իր մի շարք հոդվածներում փորձեց բացատրել, թե որն է գեղարվեստական երկի ըմբռնման և մեկնաբանության հիմքը։ Սուրխաթյանի ելակետի մասին բավականաչափ հստակ պատկերացում է տալիս այդ հոդվածներից առաջինի վերնագիրը՝ «Գրական քննադատությունը և հասարակական հարաբերությունների տեսակետը»։ Քննադատը վճռականորեն մերժում էր գնահատման շափանիշների մեջ «ինչ-որ կատարելություններ, հավերժական ճշմարտություններ, հավիտենական գեղեցկություններ» մտցնելու փորձերը և պնդում էր, թե «գեղարվեստը հասկանալու համար պետք է նրան մոտենալ այն միջավայրի և հասարակական հարաբերությունների տեսակետից, որտեղ հեղինակը և երկը ծնունդ են առել»¹⁶։ Իսկ գեղարվեստի համար հիմք ծառայող հասարակական միջավայրը, նշում էր քննադատը, միշտ արգասիք է ժամանակի սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների։ Հոմերոսի պոեմների, միջնադարյան գրականության, ֆրանսիական կլասիցիզմի երկերի և այլ օրինակներով նա ցույց էր տալիս, թե հասարակական հարաբերություններն ինչպես են պայմանավորում և արտացոլում գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ։ «Մարդկային հոգևոր կյանքն ու գործունեությունը, նրա գեղարվեստը կարելի է հասկանալ, ըմբռնել այն ժամանակ միայն, երբ հասկացել, ըմբռնել ես նրա սոցիալական բովանդակ կյանքի ելեէջները»¹⁷։ Հայ իրականության մեջ Սուրխաթյանն առաջիններից մեկն էր, որ հանգամանորեն բացատրում էր մարքսիստական գեղագիտության այս հիմնարար դրույթները, և դա նրա անուրանալի ծառայությունն է։

Սակայն սրա հետ միասին Հ. Սուրխաթյանի դիրքորոշման մեջ կային թույլ կողմեր։ Օրինակ, նա սխալ կերպով հակադրում էր գեղարվեստի կոնկրետ-պատմական հիմքերն ու նրա հավերժական, համամարդկային նշանակությունը, որ նա կարող է ձեռք բերել հաջորդ սերունդների աչքում հենց իր դարաշրջանը, կոնկրետ մարդկային հարաբերություններն ու հոգեբանությունը խոր և ճշմարտացի արտացոլելու շնորհիվ։ Բացի այդ, գեղարվեստի և հասարակական կյանքի կապը նա ինչ-որ չափով մեխանիկորեն և ուղղագիծ էր ըմբռնում, չէր տեսնում արվեստի հարաբերական ինքնուրույնության, տնտեսական հիմքի նկատմամբ նրա անհամաչափ դարգացման այն գծերը, որոնց մասին խոսել է Մարքսը «Քաղաքատնտեսության քննադատության շուրջը» աշխատության ներածության մեջ։ Պատահական չէ նաև, որ Սուր-

¹⁶ Հ. Սուրխաթյան, Գրականության հարցեր, Երևան, 1970, էջ 29, 45։ Այս դրությամբ արտացոլված են Սուրխաթյանի հիշյալ հոդվածները քննադատության մեթոդաբանության վերաբերյալ («Գրական քննադատությունը և հասարակական հարաբերությունների տեսակետը», «Դարձյալ գրական քննադատության աոիթով», «Գեղարվեստական գրականությունը, քննադատությունը և հասարակությունը»), բայց այն ուղղումներով, որ հետագայում մտցրել է հեղինակը։

¹⁷ «Մշակ», 1914, № 135։

խաթանը որդեգրել էր պլեխանովյան գեղագիտության վիճելի դրույթներից մեկը՝ գեղարվեստական քննադատության երկու խնդիրների մասին: Այդ ըմբռնման համաձայն, քննադատի առաջին խնդիրն է՝ երկի գաղափարը արվեստի լիզվից փոխադրել սոցիոլոգիայի լեզվի, գտնել ստեղծագործության այսպես կոչված «հասարակագիտական համարժեքը» և ապա միայն ցույց տալ, թե գեղարվեստական ինչ միջոցներով է մարմնավորվում այդ բովանդակությունը¹⁸: «Հասարակագիտական համարժեք տարրը» դարձնելով արվեստի ըմբռնման միակ ելակետ, անջատելով իրարից բովանդակության և ձևի վերլուծության խնդիրները, Սուրխաթյանը ևս ետին պլան էր մղում գեղարվեստական երկի ներքին յուրահատկությունների և միասնության հարցը:

Ցույակ հանդադրանքն իր հողվածներում¹⁹, ընդհակառակը, վճռական նշանակություն էր տալիս գեղարվեստական ֆենոմենին, աշխատում էր պատասխանել այն հարցին, թե որն է արվեստի մեծ երկերի հավերժական կյանքի դադարները: Թեև քննադատը չէր անտեսում պատմական միջավայրի և հասարակական հարաբերությունների նշանակությունը, բայց նա ի վերջո ընկնում էր մի ուրիշ ծայրահեղության մեջ և շեշտը դնում էր ստեղծագործական անհատականության, տաղանդի բնույթի վրա: Արվեստի մեծ երկերի հարատևող ուժի պատճառը պետք է տեսնել «մարդու պսիխո-ֆիզիոլոգիայի մեջ, որը, իհարկե, փոփոխական է, անսպասելի ենթակա դարգացման օրենքին, բայց որի վարդացման տեմպը շատ ավելի դանդաղ է, քան տնտեսական-քաղաքական գործոնների զարգացմանը... Ինքնովենը նրանով չէ Բեթհովեն, որ կապ ունի կյանքի, պատմաշրջանի հետ, այլ իր հանճարի խորությամբ»²⁰:

Ինչպես տեսնում ենք, փոխանակ գեղարվեստական մեծության իրական հիմքերը որոնելու դարաշրջանի պատմական բովանդակության և հանճարի խորության զուգակցման մեջ, հանդադրանքն էլ ընդգծում էր միայն երկրորդ կողմը, ակամայից դուռ բանալով արվեստի ու կյանքի խզման համար, ապավինում էր պսիխո-ֆիզիոլոգիայի գործոններին, որոնք ինքնին պետք է բացատրվեն պատմա-հասարակական զարգացմամբ: Պատահական չէ, որ արվեստի «անհասկանալի կախարդական զորություն» գաղտնիքը նա փորձում էր գտնել «գեղարվեստը գեղարվեստի համար» սկզբունքի յուրօրինակ մեկնաբանության մեջ: Իհարկե, հանդադրանքն ըստ էության երբեք այդ տեսություններից չի ելել, եթե վերջինս հասկանանք իբրև բացարձակորեն «անշահախնդիր», ժամանակի կենսական հարցերից կտրված արվեստի քարոզ: Նրա լավագույն հողվածները հիմնվում էին կյանքի էական կողմերի ճշմարտացի արտացոլման ռեալիստական սկզբունքի վրա: Եվ, այնուամենայնիվ, նրա տուրքը հիշյալ տեսությունը պատահական չէ: Սկսելով այն ընդհանուր առմամբ ճիշտ պնդումից, թե «գեղարվեստական երկը նախ և առաջ պետք է բավարարե գեղարվեստի յուրօրինակ պահանջներին», նա անմիջապես ավելացնում էր. «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար սկզբունքը որոշ վերապահումներով և լրացումներով, միակ ճշմարիտ սկզբունքն է գեղար-

18 Հմտ. Գ. Վ. Պլեխանով, Գեղարվեստ և գրականություն, Նրևան, 1949, էջ 395—396, 402—404, Հ. Սուրխաթյան, Գրականության հարցեր, էջ 38—39, 49, 56—57:

19 «Ցույակ հանդադրանքի բանախոսությունը գեղարվեստի մասին», «Բաբվի ձայն», 1913, № 38, «Գրական թուրիմացություն», №№ 80, 83, «Գրական քննադատությունը», №№ 94, 95:

20 «Բաբվի ձայն», 1913, № 38:

«լիստական ստեղծագործություն մեջ»²¹։ Այսպես, ճիշտ նախադրյալից քննադատը հանգում էր սխալ, համենայնդեպս՝ անհաջող ձևակերպված եզրակացության։ Հաջորդ հոդվածներից մեկում խանդավառորոշում էր իր և սոցիոլոգիական քննադատության մերձեցման կետերը, գրելով. «...մենք և սոցիոլոգները այն միտքն ենք պաշտպանում, որ Բելինսկին վաղուց հետե արտահայտել է մոտավորապես այսպես. ինչ հասարակական-գաղափարաւիճի իրականություն էլ ու ունենա գեղարվեստական երկը, նա նախ և առաջ պետք է լինի՝ գեղարվեստական։ Սրանից պարզ է, թե ինչ իմաստով կարելի է ասել, որ գեղարվեստը ամենից առաջ գեղարվեստի համար է և հետո միայն մարդկանց»²²։

Այսպիսով, այս մեկ հատիկ բանավեճի օրինակով մենք տեսնում ենք այն դժվարությունները, որ հայ քննադատության նոր սերնդի առջև ծագում էին արվեստի նկատմամբ հասարակական և գեղագիտական հայացքների զուգակցման ճանապարհին։ Այդ դժվարություններն ու հակասությունները՝ արտահայտված զանազան տարբերակներով, մենք տեսնում ենք ինչպես խանդադյանի և Սուրխաթյանի, այնպես էլ նույն սերնդին պատկանող մի այլ քննադատի՝ Պ. Մակինցյանի հոդվածների մեջ։

Վերջապես, դարասկիզբը դարձավ նաև հայ մարքսիստական գրական-քննադատության առաջացման ու ձևավորման շրջան։ 1902 թ. մայիսի 19-ին Ղազարոս Աղայանի դրական գործունեության 40-ամյակի առթիվ Ստ. Շահումյանի հայտնի ճառը կարող է համարվել հայ մարքսիստական գրականագիտության և քննադատության սկիզբը։ Դասական և ժամանակակից գրականության նկատմամբ մարքսիստական ըմբռնումները լայնորեն արտահայտվեցին հատկապես 1910-ական թթ., Ստ. Շահումյանի, Ս. Սպանդարյանի, Ալ. Մյասնիկյանի, Ա. Կարինյանի և մյուսների բաղմամբով գրական-քննադատական ելույթներում։

Հայ մարքսիստական գրականագիտության պատմությունն ու նրա առանձին ներկայացուցիչների վաստակը մեղանում ուսումնասիրված է բավական հանգամանորեն, և նոր խոսք ասելու համար պետք կլինի մտնել կոնկրետ մանրամասների քննության մեջ։ Մենք դա չենք անում, քանի որ մեր հոդվածը նպատակ ունի միայն ընդհանուր ձևով բնութագրելու դարասկզբի հայ քննադատության հիմնական հոսանքները։

Այսպիսով, XX դարի սկզբի առաջին երկու տասնամյակների գրականագիտության մեջ մենք հստակորեն տեսնում ենք մի քանի հոսանք՝ կուլտուրալատմական, հոգեբանական, սոցիոլոգիական (որն առանձին դեպքերում ընդհուպ մերձենում է արվեստի հարցերի մարքսիստական ըմբռնմանը) և բուն մարքսիստական։ Այդ հոսանքների յուրահատկությունների բացահայտումը, նրանց փոխադարձ կապերի, ներթափանցումների ու պայքարի գիտական ուսումնասիրությունը մի խնդիր է, որի նշանակությունը դուրս է գալիս բուն քննադատության սահմաններից և կապվում է այդ բարդ ժամանակաշրջանի գրականության, ողջ գեղարվեստական մշակույթի և հասարակական մտքի պատմության հանգուցային հարցերի հետ։

21 նույն տեղում։

22 «Բաբվի ծայն», 1913, № 95։

АРМЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

(Основные течения)

Член-корр. АН АрмССР Эд. М. ДЖРБАШЯН

(Резюме)

В условиях обостренной общественной борьбы в начале нашего века серьезные изменения произошли и в армянской литературной критике. Она теснее связалась с историко-литературным процессом, стала его активной и действенной частью. Наблюдается четкое стремление анализировать художественные явления с точки зрения не только текущих потребностей национальной жизни, но и общих задач и назначения искусства. Наметилось большое разнообразие литературно-критических жанров, возникли определенные течения критической мысли, которые отличались, а порой и резко противопоставлялись друг другу по своим мировоззренческим и методологическим принципам. Такими течениями, по нашему мнению, были: а) культурно-историческая школа (Лео, А. Чопалян, С. Акопян и др.), б) художественно-психологическая критика (А. Тертерян, Ц. Ханзадян и др.), в) социологическая критика (О. Соловян, А. Сурхатян и др.), г) марксистская литературная критика (Ст. Шаумян, С. Спандарян, А. Мясникян, А. Каринян и др.). Краткая характеристика идейно-художественных принципов этих течений и является целью настоящей статьи.