

ԱՐՍԵՆ ՏԵՐՏԵՐՅԱՆ
(Ծննդյան 100-ամյակի առթիվ)
Բաճախի քիմ. դոկտոր Ս. Ն. ՍԱՐԻՆՅԱՆ

1

Կուլտուր-պատմական և պոլիտիվ գեղագիտությունը, որ զրեթե տիրապետող էին XIX դարի հայ գրականագիտության և քննադատության մեջ, XX դարի սկզբին ենթարկվում են տեսական մտքի ամենասուր քննությանը: Ձևավորվում են մեթոդոլոգիական նոր ուղղություններ՝ սոցիոլոգիական, մարքսիստական, հոգեբանական և այլն, որոնք գիտական նոր չափանիշներ են առաջադրում գրական երևույթների և գրականության պատմության հետազոտությանը. իր հույսը դնելով նախորդ մեթոդների միակողմանիությունն ու սահմանափակությունը, Գրականագիտության ու քննադատության մեթոդոլոգիական նոր սկզբունքների յուրացման գործում միանգամայն յուրահատուկ տեղ է պատկանում Արսեն Տերտերյանին:

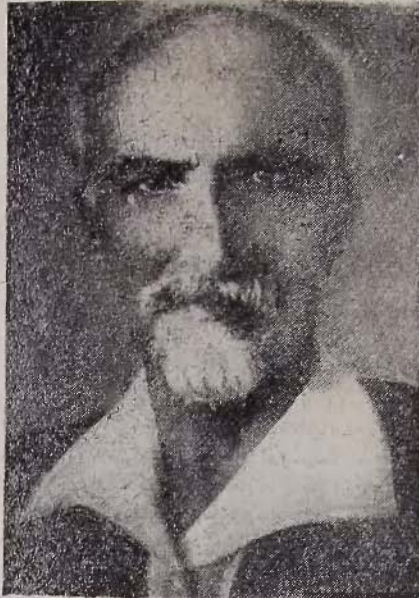
Տերտերյանը ծնվել է 1882 թ. Լեռնային Ղարաբաղի Շուշի քենի գյուղում: 1902 թ. ավարտում է Շուշու հոգևոր սեմինարիան, ապա նաև էջմիածնի Գեորգյան ճեմարանը (1905): Բրնաշխարհիկ այն մթնոլորտը, որ ձևավորվեցին նրա հայացքներն ու ըմբռնումները, նախապես ուղղություն տվեց տոհմիկ մտավորականի բարձր ճաշակին և խորապես ազնիվ հոգեկան կերտվածքին: Արդեն իսկ իր առաջին գրական-հրապարակախոսական ելույթներում՝ «Բարենորոգում թե հեղափոխություն», «Կուլտուրական թե՞ անկուլտուրական», «Գրողի ազատության հարցը» և այլն, Տերտերյանը դեմոկրատական հասարակահայեցության դիրքերից արժարժում է գրողի ու գրականության կողման հարցերը: «Նշանակալից օրեր ենք ապրում»՝ դալիք վերափոխությունների այս հավատով էր նա ընկալում ողոսական առաջին հեղափոխությունը: Կասկած հայտնելով ցարական բյուրոկրատիայի բարենորոգչական խոստումներին և աղատության ճշմարիտ ուղին որոնելով «արմատական հեղափոխումների» մեջ, Տերտերյանը գտնում է, որ «գրական գործիչը և ոչ մի բայլ չպետք է ետ մնա հասարակական զարգացման գործից. նրա և հասարակության մեջ պետք է տեղի ունենա ներդաշնակ զուգընթացություն»¹: Հասարակություն—անհատ—աղատություն կատեգորիաների գիտական բացատրությունն առերևելով Սպենսերի և Դարվինի ուսմունքներին, նա բացառիկ նշանակություն է հատկացնում տաղանդի ստեղծագործական ունակությանը՝ հասարակական գիտակցությունը առաջադիմական գաղափարներով տոգորելու գործում:

1907—1909 թթ. Տերտերյանը սովորում է Պետերբուրգի նյարդա-հոգեբանական ինստիտուտում: Գիտական նորահայտ ուսմունքները որոշակի ուղղություն են տալիս ապագա գրականագետի գեղագիտական ըմբռնումներին, նրա նախասիրությունների մեջ ձևավորելով հոգեբանական դպրոցի հետևորդին: Այս բնագավառում արդեն հիմնավոր փորձ ունեւ Ա. Պետերբուրգի «խարկովյան դպրոցը», որն իր նշանավոր հիմնադրի և ականավոր հետևորդների, մասնավորապես Դմիտրի Օվսյաննիկո-Կուլիկովսկու, աշխատություններով ստեղծել էր գրականության լեզվաբանական ու գեղագիտական հետազոտության մի ամբողջական ու վերջավորված սիստեմ: Վերադառնալով հայրենիք արդեն ձևավորված հայացքներով, տեսական-մեթոդոլոգիական գիտակցված ըմբռնումներով, Տերտերյանը անօրինակ եռանդով ձեռնամուխ է լինում գրականագիտական արգասավոր դրժուկեղության, անընդմեջ հաջորդականությամբ հրապարակ հանելով ուսումնասիրությունների մի ամբողջ մատենաշար՝ «Վահան Տերյան. ցնորքի, ծարավի և հաշտության երգիչը» (1910), «Միքայել Նալբանդյան. աղղության հրապարակախոսը» (1910), «Հովհաննես Թումանյան. հայրենի եղբոր քնարերգուն» (1911), «Շիրվանդադե. հայ բնտանիքի և ինտելիգենտի վիպասանը» (1911), «Հովհաննես Հովհան-

¹ «Տառազ». 1905, № 31:

նիսյան. սիրո և կարեկցության երգիչը» (1912), «Նար-Դոսի ստեղծագործությունը» (1913), «Նորագանք որպես մտածող և գեղս-գետ» (1913), «Ավետիս Արասիանյան» (1914), որը միանգամայն նոր ու ինքնատիպ էջ է բացում հայ գրականագիտական-քննադատական մտքի պատմության մեջ:

Այն, ինչ յուրահատուկ է Տերտերյանի ոճին, գրականագիտության և քննադատության ներ-հյուսումն էր, որը նրա հետազոտություններում ներդաշնակում էր երևույթների քննության տե-



սական ու սլաոմական տարրերի միաս-նությունը: Սակայն դա ոճի տարերային գրսեորում չէր, այլ մեթոդի միանգա-մայն գիտակցված ըմբռնում: Եվ, հիրա-վի, նրա հետազոտություններից յուրա-բանչյուրում սրողակի ընդգծում ունի տե-սական-մեթոդոլոգիական որևէ դրույթ և դրույթի փաստացի հաստատում: Նորը և ուսանելին Տերտերյանի մեթոդում այն էր, որ նա ձգտում էր խորամուխ լինել գրականության փիլիսոփայության մեջ, գրականագիտությունն ու քննադատու-թյունը բարձրացնել փիլիսոփայության ռոբոր, և հավանաբար մեղանում առա-ջինը նա էր, որ շրջանառության մեջ գը-րեց «գրականության փիլիսոփայություն» հասկացությունը իրրե գիտական կատե-գորիա: Այստեղից արդեն սկիզբ է առ-նում «գեղարվեստական քննադատու-թյան» ավանդական ուղղության, այն է՝ «լիբերալ» քննադատության պողիտիվ-ուտիլիտար մեթոդի հանդեպ աներկմիտ

րանավեճը, որին հետամուտ եղավ գրականագետն իր գիտական գործունեության ամբողջ ըն-թացքում:

Հարցի գիտական դրվածքում ինքնին առաջնային է ներկայանում քննադատության ա-ռարկայի սահմանումը: Ընդունելով «մտքի բոլոր բնագավառներին» յուրահատուկ «երկու ի-րարուց տարբեր ձգտումները», այսինքն հետազոտության ընդհանուր և մասնավոր եղանակ-ների առկայությունը, Տերտերյանն, իհարկե, միանգամայն որոշակի էր նշմարում նրանց հա-րաբերակցությունն ու վերջնական նպատակի միասնությունը: Բայց որքան նրան հասկանալի էր մասնավոր եղանակի սահմանափակությունից բխող «քննադանցական տեսակետի մոլորու-թյունը», նույնքան անվիճելի էր ներկայանում քննադատության առարկայի՝ հենց միայն իրեն յուրահատուկ օրենքների ճանաչումը, առանց որի այն կորցնում է իր գիտական ինքնությունը: Եվ այս իմաստով, միանգամայն ճշգրիտ ուղեցույց են տալիս փորձնական գիտությունները: Բնական գիտություններից յուրաքանչյուրը ուսումնասիրում է իր մասնակի բնագավառը, հայտնաբերում նյութի բազմակի կտպերն ու հարաբերությունները, առաջադրում որոշ տեսու-թյուններ ու օրենքներ, որոնք իրենց ընդհանրացումներում դալիս հարակցվում են «մայր գի-տության», այսինքն փիլիսոփայության հետ: Գրականության մասին գիտությունը բացառու-թյուն չի կարող լինել: «Գրականության փիլիսոփայությունը ևս,— գրում է Տերտերյանը,— պետք է զարգանա ու առաջ գնա նման գծով: Մի անգամ ընդ միշտ պետք է ժխտել գրական երևույթների ըմբռնման բնագանցական տեսակետը, մերժվի և կիրառումից դուրս մնա և հա-կառակ ուղղությունը. այսինքն այն կույր ընդհանրացումն, որ ուժով իրար հետ միացնում և շփոթում է հիմնորեն տարբեր երևույթները, միմյանց ժխտող, ուրեմն և մի ընդհանուր բանա-ձևի տակ շմտնող հասկացողությունները»²: Այս տարբերակումը մեթոդոլոգիական նշանակու-թյուն է ստանում ամենից առաջ ստեղծագործական հոգեբանության ինքնությունը ճանաչելու տեսակետից, «գրական փիլիսոփայությանը» պարտադրելով սահման զծել հրապարակախո-

² Ա. Տերտերյան. Վահան Տերյան. ցնորքի, ծարավի և հաշտության երգիչը. Երևան, 1910, էջ 11:

աւելւան և գեղարվեստական ստեղծագործության հոգեբանական կիրառվածքների՝ որպէս միմյանց անհարիր ընտելութիւնների միջև, «հասկանալ յուրաքանչյուրին հատուկ հոգեբանական լուծանդակութիւնն ու առանձնահատուկ մեթոդը» և որոնել դրանց ընդհանուր, միասնական սկիզբը՝ անհատի ստեղծագործական տարերքի մեջ: Ստեղծագործելու «հոգեբանական պրոցեսը», ինչի ալն գիտական թե գեղարվեստական, ունի մի «հիմնական հատկութիւն»։ Դա հայտնագործութիւնն է կամ գլուտը, որով ստեղծագործողը հայտնաբերում է բնութիւն և սարդկային հասարակութիւն մեջ առեւտրային թաղանթի օրէնքի, օրինաչափութիւն ճանաչման արժեքը: Ըստ այդ արժեքի, Տերտերյանը գրական ստեղծագործութիւնը ստորաբաժանում է երեք սեռի՝ «տիպականորեն պատկերացնող գեղարվեստ», «հուզական ապրումների գեղարվեստ» և «հրապարակախոսութիւն»:

Իհարկէ, դժվար չէ հենց առեւտրային ընկալմամբ նշմարել գրականագետի ծայրահեղութիւնը, երբ նա փորձում է կտրուկ սահմաններ գծել այդ սեռերի միջև, որպէս միմյանց հակասող ու անհարիր հոգեբանական ոլորտներ: Սակայն մի բան արժէ նրա միտումը՝ թափանցել դրանցից յուրաքանչյուրի ստեղծագործական-իմանենտ օրէնքների մեջ, հանգամանք, որ արդեն չափանշանակութիւն է ստանում գոական-գեղարվեստական երևույթների հետադատութիւն մեթոդի տեսակետից: Վերջին հաշիւով, որքան էլ մի վերջնակետում համատեղելի են պոեզիայի, արձակի և հրապարակախոսութիւն հասարակական-իմացաբանական արժեքները, այնուամենայնիւ նրանցից յուրաքանչյուրը ունի հենց միայն իրեն յուրահատուկ բնութիւն, որի ճանաչումը մասնագիտական խնդիր է և պարտադրում է վերլուծութիւն որոշակի մեթոդ: «Տիպականորեն պատկերացնող գեղարվեստը», նկատում է Տերտերյանը, կյանքը և իրականութիւնը: Ներկայացնում է պատկերներով, որոնք «իբրև կիցակետեր», խտացնում են դրոշմ «ուսումնասիրութիւնների, պրպտումների, քրքումների հետեանքը», հանգամանք, որ իր ֆունկցիոնալ նշանակութիւն մեջ հանձնառում է աշխարհը ճանաչելու, գնահատելու, հոգեբանական ու իմացական վերաբերմունք արտահայտելու արժեքը: «Գեղարվեստական գլուտը», որպիսին է, օրինակ, հալքաբան տիպը, ծառայելով մեր «մտավոր-պսիխիկական» կարիքներին, «կազմակերպում, կցորդում է մեր մտքի մեջ ջրված դիտողութիւնները, վերացնում է նրանց միջև տիրու: քաոսը, պայծառացնում է մեր հայացքը, ներդաշնակում մեր մտքի շրջանը, լալնացնում այդպիսով մեր մտավոր հորիզոնը», որին արդեն հետևում է գեղարվեստական ներդաշնակութիւն հարուցած «բավականութիւն հրապուրիչ ապրումը»²:

«Հուզական ապրումների գեղարվեստում» ստեղծագործական գլուտը նույն դերն է կատարում, ինչ «տիպականորեն պատկերացնող գեղարվեստում»: Բայց եթե վերջինիս մեջ նա «կազմակերպում և ներդաշնակում է մեր մտավոր սֆերան», ապա քնարերգութիւնը դործ ունի գերազանցապէս «հուզերի սֆերայի» հետ: Իր այս դրույթը հիմնավորելու համար Տերտերյանը վկայակոչում է ժամանակին ճանաչում գտած որոշ տեսութիւններ: Սխալ համարելով «հոգեբանական մոնիզմի» բոլոր տարատեսակները, որոնք փորձում են առանձին վերցրած որևէ հատկութիւն (միտք, զգացմունք, կամք) բացատրել «անհատի հոգեկան բովանդակութիւնն իր ամբողջութիւն մեջ», նա ընդունում է իրավագիտագիտական Լ. Պետրաժիցկու «հուզերի թերիան», այստեղ հայտնաբերելով հոգու գործակցութիւն այն «իրական ֆակտորները», որոնք մարդու գիտակցական ու ենթագիտակցական աշխարհի «ներքին մոնիզմով» հոգեկան մի բարձրագույն ոլորտի մեջ են առնում զգացմունքի, մտքի և կամքի շարժումը: «Քնարական գլուտը», — գրում է Տերտերյանը, — հարմոնիա մտցնելով հուզերի աշխարհում, հզորապէս ազդում է մեր ամբողջ հոգեկան կերպարանքի վրա... Մի գեղեցիկ գլուտով բանաստեղծը ներդաշնակութիւն է մտցնում մեր ներքուստ բովանդակ աշխարհում, մեղ բարձրացնում է առեւտրականի սեղմիչ ճիւղներին՝ հնարավորութիւն ընձեռնելով պարզ հայացքով նայելու կյանքին ու մարդկանց, բնութիւն և տիեզերքի վրա: Այդ գլուտը նշանակում է հոգու խորացում, իսկ որքան խորն ենք՝ մենք սուզվում մեր պսիխիկայի մեջ, այնքան արմատական սիջրցի ենք ձեռնարկում ինքնահայտնութիւն տեսակետից: Այդ գլուտը նշանակում է ջրված, անգիտակցական տրամադրութիւնների խտացում և կազմակերպում, կյանքն ալելի հրապուրիչ դարձնելու միջոց՝ ներքին հարմոնիայի ազդումով: Մեր միտքը պայծառանում է, իսկ կամքը ամրապնդվում կյանքի և ապրելու կարողի շնչումով: Քնարական արվեստի բարեբաղազիցութիւնը հենց այդ է»³:

² Նույն տեղում, էջ 17:

³ Նույն տեղում, էջ 22, 23:

Տերտերյանը քնարական հույզերը ստորաբաժանում է երեք ոլորտի՝ ոչնչության հույզ, դերապրումի հույզ և հաշտության հույզ: Սրանք հարկավ չեն նույնանում քնարական մոտիվներին: Ի յուրաքանչյուրն իր հերթին մակաբերելով հոգեկան ապրումների ամենատարբեր արձագանքներ՝ սեր, կարոտ, վիշտ և այլն, իրենց ամբողջության մեջ ներառում են մարդու հույզական աշխարհի համապարփակ բովանդակությունը: Գրականագետը ձգտում է ըստ ամենայնի խորը թափանցել պոեզիայի դադախները, հայտնաբերել այն «կախարդական հմայքը», ներքին հարուցիչը, տրամադրող ներշնչումը, համակող զրգիւրը, որ տոգորում է քնարական հույզերի արվեստը: Եվ նրա դատողությունների, բնութագրումների, բանաձևումների հետևողական ընթացքն ի հայտ է բերում շարժական և ուրբ դիտարկումներ, պոեզիայի հուշանկան, փիլիսոփայական նստվածքների միանգամայն ուսանելի ընկալումներ: Ուշագրավն այն է, որ Տերտերյանը միտում ունի պոեզիայի ոլորտը դուրս բերել աւօրեական սահմանափակություններից դեպի հավերժականը, տիեզերականը, փիլիսոփայականը: Այս հարաբերության մեջ է նա գիտում գիտության և գեղարվեստի՝ որպես դեպի իմացությունը ձգտող ստեղծագործական ուրույն բնագավառների ընդհանրությունը: «Եթե գիտությունը հատկապես զբաղվում է բնությանմբ, տիեզերքով, քննում նրա երևույթները, նկատում վերջիններիս հարատև կապակցություններն իրեն օրենքներ և ընդհանրացումներ, գեղարվեստը, առանձնապես քնարերգությունը զբաղվում է միայն և եթ մարդկային համայնության կապակցությամբ... Նա ամեն ինչի նախում է մարդկության տեսակետով, անգամ բնությունն ու տիեզերքը հանդես են գալիս նրա մեջ այն շարժում, ինչ շարժում մարդկային հույզեր են մեր մեջ շարժում... Հենց բնության ու տիեզերքի մարդկայնորեն, ցերեպանցապես մարդկայնորեն ըմբռնման և ապրումի մեջ է թաղված քնարական հույզերի աղբյուրը»⁵: Այս ներհակությունն ավելի քան որոշակի են ցուցադրում միջնադարյան սխոլաստիկական ու միստիցիզմը: Թեև երկու դեպքում էլ «պրպտումների աղբյուրը աստվածությունն է», սակայն եթե, սխոլաստիկները ընդգրկում էին մտքի ոլորտը և ընդհանրացնում «գիտակցական փորձի շրջանը», ապա «միստիկները ընդգրկում էին հույզերի բնագավառը», հետամուտ լինելով «անգիտակցական փորձի խորհրդավոր գաղտնիքների» կազմավորմանը:

Գեղարվեստական ստեղծագործության հանդեպ այլ հատկանիշ է հայտնաբերում հրապարակախոսությունը: Այն «անհաշտ հակադրականությունը», որ գրականագետը գտնում է այդ բնագավառների միջև, ունի իր որոշակի փաստարկները: Ամենից առաջ՝ ստեղծագործության «հոգեբանական մեթոդը»: Տերտերյանը գտնում է, որ գեղագետը ստեղծագործում է «տոգորման մեթոդով», այսինքն հուղական-նկատական ներշնչանքով: Ինչ վերաբերում է հրապարակախոսին, ապա նրան յուրահատուկ է «հակադրման մեթոդը»: Հրապարակախոսը գաղափարի քարուղի է, այսինքն կոչված է հասարակական որևէ ուղղության, կոլեկտիվի տեսակետը հակադրելու մի այլ կոլեկտիվի կամ խմբի մտայնությանը: Նա ապացուցում, հաստատում է որևէ տեսակետ, ուստի և գործ ունի գիտակցության տրամաբանական գործունեության հետ: Նրա համար միանգամայն որոշ է ոչ միայն իր նպատակը, այլև հեռանկարը, անհայտներ ու խորհրդավոր գաղտնիքներ չկան: Տիպաբանական այս յուրահատկություններն իրենց հիմքում ունեն ավելի էական գործոններ, որոնք արդեն ելնում են մտավոր գործունեության այդ բնագավառների սուբստանցիոնալ բնույթից: Գեղարվեստը հոգևոր փորձը կազմակերպում է ներդաշնակի հայտնությունմբ, այսինքն հրապարակախոսությունը որոնում է պայքարը, հակասությունը: Գեղարվեստը, որ «մեր պսիխիկայի մեջ թագավորեցնում է անգործության, խաղաղության, ներդաշնակության և այդ բոլորից բխող բավականության զգացումն ու ապրումը», էապես «անկոխի ապրումների մի հայտնագործություն է», մինչդեռ «հրապարակախոսությունը յուր ապրումների բնավորությամբ մարտնչումի իդեոլոգիա է, իսկ իր մեթոդով հակադրման արտահայտություն. կոլեկտիվ փորձը նա կազմակերպում է պայքարի շուրջը, նրան հատուկ է պարզ գիտակցություն, հստակ համոզում, անհամբերողություն և տենդենցիա»⁶:

Այս հարցին Տերտերյանն անդադառնում է նաև «Միջակել նախադասյան. ազգության հրապարակախոսը», «Երվանդադե. հայ ընտանիքի և ինտելիգենտի վիպասանը», «Ավետիք Արասխանյան» աշխատություններում: Նա սկզբունքային նշանակություն է տալիս հարցադրմանը, որոնելով այստեղ քննադատության մեթոդը հատկանշող մեկնակետ: Միանգամայն ակնհեր է, որ գրականագետը ստեղծագործական ունակության հարցում ելնում է «պսիխիկա-

⁵ Նույն տեղում, էջ 25, 26:

⁶ Նույն տեղում, էջ 51:

կան» մոնիզմի ըմբռնումից: «Մենք պնդում ենք առանց այլև տվել,— դրու՛մ է նա,— որ շի կարող մի մարդ և՛ հրապարակախոս լինել, և՛ բանաստեղծ. դա անհնարին, մտացածին բան է: Երկուսից մեկը... Բայց միաժամանակ լինել և՛ այս, և՛ այն, միաժամանակ չոր մեջ ներփակել հոգեբանորեն իրար ծխողոց երկու պոխիկականը— դա արդեն անկարելիություն է, եթե չասենք: անհեթեթություն»⁷: Ըստ էության Տերտերյանը հենց այստեղ էլ որոնում է հայ քրեանդատության առկա «շղկանները» էմպիրիզմն ու ուտիլիտարիզմը:

2

«Վահան Տերյան» մենագրությունը առաջինը լինելով, միաժամանակ էական նշանակություն ունի Տերտերյանի շուրջ տասնամյա գրականագիտական-քննադատական գործունեության ուղղությունը լուսաբանելու տեսակետից: Ըստ էության այստեղ նա առաջադրում է մեթոդոլոգիական-տեսական այն գլխավոր սկզբունքները, որոնք պետք է կոնկրետ-վերլուծական իրացումներ ստանալին հայ գրողներին նվիրված իր հետազոտություններում: Եվ ինչպես կարելի է նկատել, գրականագետը հայ գրողների ուսումնասիրությանը ձեռնամուխ եղավ ստեղծագործական «պոխիկայի» իր առաջադրած տեսությանը, ըստ այդմ առանձնացնելով հեղինակների երեք խումբ՝ հուզական ապրումների գեղագետներ (Վ. Տերյան, Հ. Հովհաննիսյան, Հ. Թումանյան, Լ. Շանթ), տիպականորեն պատկերացնող գեղագետներ (Շիրվանզադե, Նար-Դոս, Մուրացան) և հրապարակախոսներ (Մ. Նալբանդյան, Ա. Արախանյան): Այս խմբերն ամբողջացնող ուսումնասիրությունները ներքին միասնություն ունեն և հատկանշվում են ոչ միայն տվյալ ժանրի պատմության ուղղվածումով, այլև վերլուծական ուրույն եղանակով ու տեսական-մեթոդոլոգիական հարցադրումներով:

Հայ քննադատության մեջ միանգամայն բացառիկ նշանակություն ունի բանաստեղծական արվեստի վերլուծության այն փորձը, որ առաջագրեց Տերտերյանն իր ուսումնասիրություններում: Խորապես զգալով պոեզիայի պոետիկայի և տիրապետելով ժամանակի հոգեբանական-մարդաբանական ուսմունքներին, գրականագետը հիմնովի տվեց բանաստեղծական ֆենոմենները: մեկնության հիմնալի նմուշներ: Իր նախնիորած բանաստեղծներից յուրաքանչյուրի հասարգարկաբանությամբ սահմանեց որոշակի բանաձև. Տերյան՝ «ցնորքի, ծարավի և հաշտության երգի», Հ. Թումանյան՝ «հայրենի երգերի քնարերգու», Հ. Հովհաննիսյան՝ «սիրո և կարեկցության երգի», Լ. Շանթ՝ «սեռի և դասալքության երգի»: «Հուշերի թեթևալից» ելնող այս բնութագրումները մեթոդոլոգիական տեսակետից ուսանելի են հենց այն իմաստով, որ մատնացույց են ահում բանաստեղծի գեղարվեստական աշխարհի ներքին միասնությունը, փիլիսոփայական այն տոնացքը, որի վրա խորսվում է ստեղծագործական անհատականության գեղագիտական իդեալը: «Ներշնչման ժամին,— նկատում է Տերտերյանը,— բանաստեղծն ապրում է ինքն իրենից դուրս, մի աշխարհում, որ մենք անվանում ենք նրա հայրենի երկրը: Նուրբանջյուր բանաստեղծ ունի իր հայրենի երկրը: Ահա հենց այդ հայրենի երկրն է, որ մենք կոչում ենք գեղեցիկ»⁸: Այստեղ արդեն կարելի է կոահել ոչ միայն Թումանյանին բնութագրող «հայրենի երկրի քնարերգուն» հասկացության իմաստը (որ այլ բովանդակություն ունի, քան աշխարհագրական տեղայնությունը), այլև մյուս բանաստեղծներին հատկացված բնաբանների գեղագիտական-փիլիսոփայական մեկնակետը: «Հայրենի երկրն» այսպիսով նույնանում է էսթետիկական-փիլիսոփայական կատեգորիայի, գեղագիտական իդեալի, որն իրեն սկիզբ մշտապես ունի գեղեցիկը. «Գեղարվեստական ստեղծագործությունը,— գրում է Տերտերյանը,— նպաստում է կյանքի զարգացմանը, որովհետև նա մեռ հոգին է լալացնում և ներդաշնակում հարուստ ու բազմակողմանի ապրումներով. ապրումների հենց այդ հարմու-Նխան հոգին լալացնելու կոչումով— մենք անվանում ենք գեղեցիկ»⁹:

Ինքնաբերաբար առաջանում է գեղեցիկի սուբյեկտիվ և օբյեկտիվ չափանիշի հարցը: Որ գեղեցիկն օբյեկտիվ ռեալություն է, անվիճելի է ինքնին, բայց որ այն ենթադրում է ընկալման ու իմաստավորման նախադրյալ, հավաստի է նույնքան, որքան բնության օրենքների գիտական ճանաչման հատկությունը: Գեղեցիկը նույնպես գոյություն է, հատկապես գոյություն, որին

⁷ Նույն տեղում, էջ 61—62:

⁸ Ա. Տերտերյան. Հովհաննես Հովհաննիսյան. սիրո և կարեկցության երգիչը. Երևան, 1912, էջ 44:

⁹ Ա. Տերտերյան. Վահան Տերյան, էջ 52:

կարող է հասու լինել միայն բացառիկ շնորհվածը. Այս իմաստով, Տերտրյանի իրավացի բնորոշմամբ, գեղեցիկը և «տաղանդը անբաժանելի հասկացություններ են: «Յուրաքանչյուր բանաստեղծ,— գրում է նա,— ունի մի որոշ գեղարվեստական ներդաշնակություն կամ հարմոնիա, որ մենք անվանում ենք գեղեցիկ: ...Չկա տաղանդ առանց գեղեցիկի, ինչպես որ չկա գեղեցիկ առանց տաղանդի: Գեղեցիկը այն կենտրոնն է, որի շուրջը համալսմբված են բանաստեղծի բոլոր ասյումեններն ու հույզերը և որի շնորհիվ նա ներդաշնակություն է մտցնում մեր հոգու մեջ: Գեղեցիկը տաղանդի ստեղծագործության կիզակետն է»¹⁰:

Տաղանդի հարցին Տերտրյանն ավելի հստակամտորեն անդրադառնում է «Հայրենի եղերքի քնարերգուն» աշխատության մեջ: Ներառնելով այն «փիլիսոփայության սահմանները», գրականագետը նկատում է, որ չափից ավելի արծարծված այդ պրոբլեմը, այնուամենայնիվ, չի ստացել վերջնական լուծում, իսկ «բնախոսական հոգեբանության» փորձերն այդ ուղղությամբ ընդամենը միայն հանգեցրին զուգահեռականության ուսմունքին, ավելի ևս ընդգծելով հոգեկանի և ֆիզիկականի անջրպետ մարդու բիոլոգիական կառուցվածքի մեջ: Հանգուցյր անլուծելի է դառնում հենց այն առեղծվածով, որ գաղտնիք է մնում նախաստեղծման շարժառիթը, այսինքն մտքի ծագման հանելուկը: Ինչ էլ լինի, ինչպիսի անհայտ, ենթագիտակցական շարժառիթներ էլ գործելու լինեն, այնուամենայնիվ, գրականագետը հավելած է տաղանդի բնույթի մեջ որոնելու բնատուր կամ, ինչպես ընդունված է ասել, «աստվածային սկիզբ»: Բայց եթե տաղանդի բիոլոգիական սկիզբը գաղտնիք է իրապես, ապա միանգամայն ըմբռնելի է այն որպես հավաքական բովանդակություն: Եվ այստեղ Տերտրյանը ընթացք է տալիս միանգամայն հետաքրքիր ու իմաստալից դատողությունների, որսալով այն կապը, որ գոյություն ունի տաղանդի անհատական ունակության և հանրային մտածումների, հույզերի միջև: «Տաղանդը մի հանրական ամբողջի ընդգրկումն է. դա մի սիմպատիկ համագագացություն է, որ ունի ընդունակություն որոշ կենտրոնի շուրջ համախմբելու բանաստեղծի ամբողջ կենսագագացողությունն ու աշխարհիմացությունը: Ընդգրկումը—տաղանդն է, իսկ կենտրոնը գեղեցիկը, որ ներդաշնակություն է՝ ստեղծում առօրեականության մեջ զրադված հոգու մեջ: Ավելի ուժեղ է արտահայտվում այդ ներդաշնակությունը առաջինի մեջ, քան սովորական ընթերցողների: Գեղարվեստական գեղեցիկը և տաղանդավորությունը չի կարելի միմյանցից բաժանել, որովհետև մեկը պայմանավորում է մյուսին: Եթե չկա կենտրոն-գեղեցիկը—չկա և ընդգրկում, որովհետև առանց վերջինիս անհնարին է առաջինը: Եթե չկա ընդգրկում-տաղանդը—բնականաբար կենտրոն-գեղեցիկը գոյություն ունենալ չի կարող: Կա գեղեցիկի տաղանդ, բայց չկա տաղանդ առանց գեղեցիկի»¹¹: Այսպես ուրեմն, տաղանդը դա կլանքի ընդգրկումն է և նրա մեծությունը պայմանավորված է այն հատկանիշով, թե ստեղծագործողն ինչպիսի կտրվածքով է ընկալում կյանքը, կենսափորձի, աշխարհընկալման ինչպիսի լայն կապերի մեջ է հայտնաբերում գեղեցիկը: Բայց գեղեցիկն ինքը ենթակա է փորձառական ճանաչման, որն ավելի քան որոշակի է ցուցադրում առօրեականի ու փիլիսոփայականի սահմանագիծը: Առօրյա գեղեցիկը էմպիրիկ է, տարերային, չիմաստավորված, չընդհանրացված: Այն էական դուրս է ստեղծագործող տաղանդի տեսահորիզոնից՝ ճշմարիտը գեղարվեստական գեղեցիկն է, որ ընդհանրության փորձի խտացումը լինելով՝ պատռում է անհատական ընկալման սահմանափակությունը և հայտնաբերում գեղեցիկի հասարակական բովանդակությունը, այսինքն վերաճում կենցաղային փիլիսոփայական իմաստավորման: «Առօրյան,— նկատում է գրականագետը,— միշտ տալիս է անհատականը՝ շփոթիներով ընդհանրացումներ, գեղարվեստն էլ ձգտում է անհատականացնել ամեն ինչ, թե՛ հույզ (փրկականի մեջ) և թե՛ պատկեր (տիպականորեն կերտող արվեստում): Բայց տարբերությունն այն է, որ գեղարվեստական անհատականը յուր մեջ պարունակում է խտացումն անհունի, որչափով խմբակցական կնիք են կրում հույզն ու պատկերը: Լիրիկ բանաստեղծը յուր խմբակցության լավագույն կատարելատիպն է, նրա անհատական ապրումը խորապես հավաքական բնույթ է ստանում վերջին հաշվով, որովհետև նա կազմակերպում է յուր բովանդակում յուր կոլեկտիվի կենսական փորձը: Այդպես են և վիպասանն ու դրամատուրգը, որոնց պատկերները նույն խտացման դրոշմն են կրում: Անհատականը զառնում է ալիսիսով խորը հասարակական, համայնակցություն կամ խմբակցական կյանքի ընդգրկում»¹²:

¹⁰ Ա. Տերտրյան. Հովհաննես Հովհաննիսյան, էջ 38:

¹¹ Ա. Տերտրյան. Երկեր. Երևան, 1980, էջ 55—56:

¹² Նույն տեղում, էջ 63—64:

Առհասարակ գեղադեպի, այսպես ասած, խմբակցական արձագանքի խնդիրը մի առանձնահատուկ ընդգծում ունի Տերտերյանի վերլուծական մեթոդի համակարգում¹³։ Առաջին հայացքից այն տպավորությունն է ստեղծվում, թե գրականագետը նեղ դասային ոլորտի մեջ է առնում գրողի ստեղծագործության հասարակական բովանդակությունը, ինքնին բացառելով գեղարվեստական փորձի համամարդկային արժեքը։ Իրականում հարցի դրվածքը բոլորովին այլ է։ «Խմբակցական» հասկացությունը, ըստ Տերտերյանի, գրողի աշխարհիմացության, նրա տրամադրությունների, խոհերի, ըմբռնումների ոլորտն է, հայացքի ուղղությունը, մտածմունքների փոխադասական սկիզբը, այլ կերպ ասած՝ նրա «հայրենի եզերքը»։ Իսկ դա ինքնին կոնկրետ պատմական ունակություն է, որքան անիրական է վերադասական, վերահասարակական հայացքը։ Եվ քանի որ խմբակցականը կոնկրետի փորձի խտացում է, այս իմաստով էլ գեղարվեստական խոսքը մշտապես ունի համամարդկային ընդհանրացման արժեք։ Դժվար չէ դիտել, որ վերլուծելով Տերյանի, Հովհաննիսյանի, Թումանյանի, Շանթի ստեղծագործությունը, Տերտերյանը նրանց պոեզիայի տրամադրությունները չի սուղում այս կամ այն խմբակցության մտորումների ոլորտը, այլ հայտնաբերում է տիեզերականը, համամարդկայինը, փոխադասականը։ Ավելին, նա հենց այս կետի վրա էլ ստուգում է պոզիտիվ քննադատության նեղահայաց մեթոդությունը, որն անտեսում է պոեզիայի գեղարվեստական համարժեքը, գնահատության չափանիշ առաջադրելով սոսկ մերկ գաղափարը։ Վկայակոչելով Լեոյին, Մ. Բերբերյանին, Հ. Սողովյանին, Գ. Ենգիբարյանին, Ա. Տեր-Հարությունյանին և այլ քննադատներին, Տերտերյանը միանգամայն տեղին ի ցույց է դնում հայ գրողների մասին նրանց արտահայտումն արտառոց կարծիքներն ու մակերեսային մեկնաբանությունները։ Այսպես, «նահատակում են» Տերյանի «Մթնշաղի անուրջները», թե բանաստեղծը, «մաքուր գեղարվեստին» երկրպագելով, «խուսափում է հասարակական ծայրերից», «թե նա քարոզում է «անարխիզմ և խելագարություն», չի հուշում գոհացուցիչ հատկություններ, որովհետև չունի «շեշտող գաղափար», «ընդգծված ուղի»¹⁴։ «անարդար գնահատումների է ենթարկվում» Հ. Հովհաննիսյանը, որպես թե «դուռ գեղարվեստի քուրմը», կյանքից կտրված, «պսոնասական ժամացիկն» է տրամադրել վարդի, աղչկա, կորած սիրտ և վշտի երգը¹⁵։ վերջապես, անհասկանալի է մընում Լևոն Շանթի՝ «նոր գրական շկուլայի ամենաականավոր ներկայացուցիչներից մեկի... սքանչելի, ներդաշնակ, գունագեղ» արվեստի նորարարական բնույթը¹⁶։

Այս տեսակետից ուշագրավ է նաև Տերտերյանի բանավեճը Բախշի Իշխանյանի դեմ։ Վերջինիս «Հասարակական գաղափարները Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահադիզի բանաստեղծություններին մեջ» գրքի վերաբերյալ իր հոգվածում Տերտերյանը քննադատում է գրական երեւոյթներին սոցիոլոգիական գոհակացումների ենթարկելու հեղինակի մեթոդը։ Հատկանշական է, որ գրականագետն իր ընդգիմախոսի սխալներն ի ցույց է դնում հենց այն ուսմունքի տեսակետից, որի դիրքերից նա հանդես է գալիս. «Մարքսիզմը նոր կուլտուրական արժեքների է նրանց ձեռք բերելու կամ իրագործելու միջոցների ուսմունք է»¹⁷։— դրում է Տերտերյանը,— հենց այդ «հասարակահայեցողության տեսակետից անկարելի է ժխտել գեղարվեստական ստեղծագործության կուլտուրական արժեքը, ներկա հասարակարգը ժխտելով հանդերձ»¹⁸։ Բանաստեղծությունն ընկալելով բացառապես «իդեալական և լոբոլոգիական բնույթով», Իշխանյանը նրա բովանդակությունը նույնացնում է հրապարակախոսությանը։ Տերտերյանն, իհարկե մարքսիստ չէր, բայց հարում էր մարքսիզմի լիբերալ մեկնաբաններին։ Ընդունելով մարքսիստական գրականագիտության հեղինակությունը, նա, սակայն, վերապահությամբ է խոսում արվեստի պոետիզմի սոցիոլոգիայի մասին, թե նա «լավ հրապարակախոս լինելով հանդերձ՝ գեղարվեստական ստեղծագործության վատ մեկնիչ է», այստեղ իսկ առավելությունը հատկացնելով Լուսաշարակուն, Սոբելին, Բոգդանովին, Կոզանին և ուրիշներին¹⁹։

Գեղարվեստական չափանիշը մասնավոր հարց չէ։ Թերևս «գաղափարի գրականությունը», որ տիրական էր XIX դարում, պարտադրում էր նաև համընկնող գնահատություն։ Բայց փոխ-

13 Ա. Տերտերյան. Վահան Տերյան, էջ 64—66։

14 Ա. Տերտերյան. Հովհաննես Հովհաննիսյան, էջ 7։

15 Ա. Տերտերյան. Լևոն Շանթ, էջ 5։

16 Տե՛ս «Հորիզոն», 1910, № 184։

17 «Հորիզոն», 1910, № 228։

18 «Հորիզոն», 1910, № 233։

վում է գրականությունը, ուրեմն փոխվում են նաև նրան ներկայացվող չափանիշները: «Մեր գեղարվեստական գրականության մեջ,— գրում է Տերտերյանը,— մի խոշոր հեղաշրջում տեղի ունի: Նախկին գրական ուղղությունը, որ մեծապես հրապարակախոսական է՝ անցյալի գիրկն է անցնում, կռվի ապրումները, պայքարի աղմուկները, ամենակարող հերոսությունն ու անմարմին հրեշտակությունը քշվում են ասպարեզից և տեղ է բացվում մի նոր հոսանքի առաջ, որ գեղարվեստական է անաղարտորեն, բայց յուր վախճանական իդեաներով միակողմանի է գերազանցապես»¹⁹:

Եվ այսպես, որոշարկելով իր մեթոդի տեսական սկզբունքները, Տերտերյանը անցնում է նախասիրած բանաստեղծների ստեղծագործության վերլուծությանը: Պետք է դիտել միայն, թե ինչպիսի ենթաշնչություն, խոր դիտողականությամբ ու նուրբ զգացողությամբ է նա ընկալում պոեզիայի հմայքը, փիլիսոփայական տարողությունն ու բանաստեղծական սխեմայի գեղագիտական իմաստը: Տեսեք, օրինակ, թե նա ինչպես է վերծանում «ցնորք-հեքիաթի» կոնցեպտիան Տերյանի պոեզիայի պատկերային համակարգում. «Այդ հոգեկան վիճակը ծրնում է անհատական կյանքի հեքիաթայնության ցնորքը, ցնորք, որ հեքիաթի տեսլիկ պայմանավորված պատճառի և հետևանքի անխուսափելիությամբ, էներգիայի տեղատվության և մակերևութային անհրաժեշտությամբ. ցնորք-հեքիաթ, որ շուտի յուր մեջ ոչինչ անհատական, սոսկական գոյությունը հիշեցնող, որի մեջ անուն չկա, այլ «եղի է չի եղել», որի մեջ ժամանակ, տարածություն, պատճառականություն չկա, Կանտի մաքուր բանականության բոլոր կաղապարակիչ նորմերը ի չիք են դարձած, վտարված են իսպառ. ցնորք-հեքիաթ, որ մոռացնում է և հիշեցնում, մոռացնում է անհատականը և հիշեցնում հավերժականը, որ վառում է լույսեր և հանգցնում նրանց, վառում է տիեզերքի մի մասնիկը լինելու գիտակցությունը և հանգցնում եսական գոյի կսկիծը, ցնորք-հեքիաթ, որ իր անպարագրելի սահմաններում ներփակում է և՛ անցյալ, և՛ ներկա, և՛ ապագա.— անցյալ ու ներկա՝ մարդկայնորեն ըմբռնված լուսնդեն, գիտակցական կյանքում և ապագան՝ տիեզերական «անհատության խավարում»²⁰: Նույնպիսի խորաթափանց, ըստ ամենայնի լավ ըմբռնված, փիլիսոփայական եզրերի մեջ առնված մեկնաբանություններով են հատկանշվում Հովհ. Թումանյանի «Դեպի անհունը» և «Պոետն ու մուսան» պոեմներում կատարյալին ձգտող հոգու աղատագրման տառապագին դեգերումները դեպի հայրենի եզերքի լուսավոր ապաստանները:

«Տիպականորեն պատկերող գեղարվեստի» քննությանը Տերտերյանն անդրադարձավ հայ արձակի երեք վարպետներին նվիրված ուսումնասիրություններով՝ «Շիրվանզադե. հայ ընտանիքի և ինտիմիզմի վիպասանը», «Նար-Պոսի ստեղծագործությունը», «Մուրացյանը որպես մտածող և գեղագետ»: Որպես մեթոդոլոգիական մեկնակետ գրականագետը մշտապես ունի իր առաջադիր հարցը՝ գրողի «հասարակական աշխարհայացքի» բացահայտումը, հանդամանք, որ պայմանավորում է գրողի հայացքների ուղղությունը և էապես որոշում նրա տիպերի ու կերպարների հոգեբանական դասավորությունը: «Մուրացյանի» ստեղծագործությունից դուրս,— նկատում է Տերտերյանը,— մենք չենք ընդունում մի այլ ստեղծագործություն: Գրականության թեորետիկները բացի սուբյեկտիվից ընդունում են նաև օբյեկտիվ ստեղծագործություն: Մեր կարծիքով դա՝ միայն թյուրիմացության արդյունք է»²¹: Ակնաբեր վերաբերում է ռեալիզմին, որպես օբյեկտիվ մեթոդի, որը բացառում է գրողի անհատականության դրսևորումը պատկերվող իրականության հանդեպ: Եվ անշուշտ իրավացի էր Տերտերյանը՝ հերքելով մեթոդին վերաբերող օբյեկտիվիզմը, քանի որ ռեալիստ գեղագետը նույնպես կյանքն ընկալում է ըստ իր հասարակական իդեալի: Իհարկե, աշխարհայացքի դուրս հրապարակախոսական դրսևորումը տարբեր ընդգծումներով է հանդես գալիս այս կամ այն գրողի գեղարվեստական սխեմայում, և այդ իրողությունը որոշակի է տարբերակում գրականագետը Շիրվանզադեից. սար-Պոսի և Մուրացյանի ստեղծագործության մեջ, սակայն հարցադրումը միանգամայն սկզբունքային իմաստ է ստանում գրողի գեղագիտական համակարգը մեկնաբանելու տեսակետից: Նար-Պոսը, օրինակ, ըստ Տերտերյանի, «ստեղծագործում է առանց կանխակալ միտումների. քարոզչական որևէ նպատակ նրան չի ղեկավարում այս կամ այն տիպը բնութագրելիս»: Բայց և «նա անտարբեր չէ դեպի կյանքի անցուցարձը», իրական երևույթները, միջավայրն ու հան-

19 Ա. Տերտերյան. Լեոն Շանթ, էջ 4:

20 Ա. Տերտերյան. Վահան Տերյան, էջ 77—78:

21 Ա. Տերտերյան. Շիրվանզադե, էջ 36:

գամանքները «նրա վրա ավելի ուժեղ տպավորություններ են անում» և նա, ըստ այդ տպավորությունների, կերտում է խտացված, հավաքական տիպեր ու կերպարներ: Շիրվանդադեհի ստեղծագործության մեջ «հասարակական աշխարհայացքը» ավելի տեսանելի ընդգծում ունի և նրա «գեղագիտական դեմքը հետաքրքրական է այն տեսակետից, որ նրա մեջ գեղագետը մի անդուսպ պայքար է մղում հրապարակախոսի հետ»²²: Եվ այսուհանդերձ նրա տաղանդը գերազանցապես գեղագիտական տարերք ունի, քանի որ «մեշչանական կոլիկտիվի երգիչ լինելով՝ միաժամանակ ռեալիստ վիպասան է, գիտական մեթոդ ունի յուր գեղարվեստական պատկերներն ստեղծագործելիս»²³: Ինչ վերաբերում է Մուրացանին, ապա ինչպես իրավացիորեն դիտում է Տերտերյանը, «ոչ մի հայ գեղագետի աշխարհայացքի քննությունն այնքան անհրաժեշտ չէ, որքան Մուրացանինը՝ սրա գեղարվեստական դեմքը հասկանալու տեսակետից»²⁴: Եվ իրոք, բնութագրելով գրողի աշխարհայացքը, գրականագետը ցույց է տալիս նրա պահպանողական բովանդակությունը, հանդամանք, որ մի շարք ստեղծագործություններում վերաճում է միտումնավոր բարոյի, շատ հաճախ կույր նախապաշարմունքներով մթագնելով հասարակական պրոգրեսի գիտակցման հնարավորությունը:

Իր ուսումնասիրություններում Տերտերյանը առաջադրում է գեղարվեստական արձակի վերլուծության մի մեթոդ, որին նա դիմեց նաև հետագա գիտական գործունեության ընթացքում: Գրականագետի համոզմամբ, գրողը կյանքի, իրականության երևույթները համախմբում և ընդհանրացնում է հավաքական կերպարների մեջ: Դրանք այն «կենտրոններն» ու «կիզակետներն» են, որոնց մեջ «ժողովվում են բոլոր կենսական փորձն ու ճառագայթները»: Հետևաբար այս կամ այն «գեղագետին բոլորանվեր կերպով հասկանալու և գնահատելու համար», անհրաժեշտ է խմբավորել նրա ստեղծած կերպարներն ու տիպերը, և մի ամբողջական շղթայի մեջ հայտնաբերել այս կամ այն «հավաքական-հոգեբանական միջավայրի բնորոշ գծերը»: Ըստ այդ սկզբունքի, Տերտերյանը Մուրացանի կերպարները ստորաբաժանում է երկու խմբի՝ «անձնուրացության գաղափարատիպեր» (Վահան Սարյան, Վեդունց Սարգիս, Բուրյու Աննա), և «եսասիրության գաղափարատիպեր» (Պետրոս Կամսարյան, Մոմճյան, Մարտիկյան), նոր-Դոսի տիպերը՝ ըստ «հավաքական-հոգեբանական միջավայրի առանձնահատկության» ստորաբաժանվում են Լևոն Շեհյան և Մանե Գեդեհի, Իսկ Նիրվանադեհի տիպերը համակարգվում են Արսեն Դիմաքսյան, Միհրան Ալվերդյան, Հերսելի, օրիորդ Մարգարիտ կոլեկտիվ-հոգեբանական փորձի ընդհանրությամբ: Գրականագիտության արդի մեթոդների տեսակետից վերլուծության այդ եղանակն, իհարկե, կատարելություն չի հուշում, այնուամենայնիվ, ժամանակին դա թարմություն էր ներարկում հայ քննադատությանը և Տերտերյանը, հիրավի, շատ կոդերով ընդլայնեց գեղարվեստական երկի հետազոտության ոլորտները և Շիրվանդադեհի, Նաիր-Դոսի, Մուրացանի ստեղծագործություններում հայտնաբերեց այնպիսի առանձնահատկություններ, որոնք գիտական հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև այսօր: Եվ, իհարկե, հատկապես առանձնանում է «Մուրացանը որպես մտածող և գեղագետ» ուսումնասիրությունը, որին մի արտակարգ փայլ են տալիս նյութի խոր ըմբռնվածությունը, հարցադրումների տրամաբանական հստակությունն ու արտակարգ՝ ներշնչվածությունը՝ «Անձնվիրություն ու առաքելություն» — ահա Մուրացանի սեևոյալ գաղափարը, ահա նրա աշխարհայացքի ուղն ու ծուծը: Յուրաքանչյուր անձն նրա աչքում այս կամ այն չափով արժեք ունի, նայած թե ինչ աստիճանի է հասնում նրա մեջ հիշյալ գաղափարը: Մուրացանը ուրիշ կշռաչափ չունի»²⁵. այստեղ է Տերտերյանը որոնում Մուրացանի գեղագիտական իգեալը և այս գիտակետից վերլուծում գրողի ստեղծագործության գեղարվեստական և իմացաբանական արժեքը:

Գրական ստեղծագործության մյուս բնագավառը, որի հետազոտությունն զբաղեցրել է Տերտերյանին՝ հրապարակախոսությունն է: Այստեղ նրա ուսումնասիրության օբյեկտն են երկու անվանի հրապարակախոսներ՝ Միքայել Նալբանդյանը և Ավետիք Արամյանյանը: «Միլլայել Նալբանդյան. ազգության հրապարակախոսը» և «Վահան Տերյան» աշխատությունները լույս տեսան համարյա միաժամանակ՝ 1910 թ.: Եվ դժվար չէ նկատել, որ ստեղծագործության «պսիխիկական կառուցվածքի» մեթոդոլոգիական այն հարցադրումները, որ առկա են

22 Նույն տեղում, էջ 193:

23 Նույն տեղում, էջ 10:

24 Ա. Տերտերյան. Մուրացան, Երևան, 1971, էջ 11:

25 Նույն տեղում, էջ 21:

«Վահան Տերյան» ուսումնասիրության մեջ, ուղղակիորեն փոխանցվում են հայ հրապարակախոսին նվիրված գրքի էջերը, ստանալով կոնկրետ-վերլուծական իրացումներ։ Ոչ մի կասկած չի՝ ճեղքում փաստերի տրամաբանությունը և գրականագետը միտնդամայն տեսանելի է դարձնում հրապարակախոսության հոգեբանական կերտվածքին բնորոշ անհամբերողությունը, միտումնավորությունը, կրթոտությունը՝ «հակադրման մեթոդով» առաջնորդվելու սկզբունքը, «պայքարի ապրումներին» հետևողական ձգտումը, մի կողմից փորձը մի այլ կողմից փոխարկելու պայքարը՝ հատկանիշներ, որ հաստատվում են ոչ միայն նախնական անհատական խոսնվածքով, այլև նրա ստեղծագործության գաղափարական բովանդակությամբ։ Անկախ հարցադրման մեթոդողիական միակողմանիությունից, պետք է նշել, որ դա Միքայել Նալբանդյանի աշխարհայացքի, նրա հրապարակախոսության գաղափարական ու պատմասոցիոլոգիական առաջին հանգամանակից վերլուծությունն է։ «Նրա պսիխիկական նկարագրի վերլուծումն՝ ի հայտ է բերում հրապարակախոս ստեղծագործողին, իսկ աշխարհայացքի քնննությունը — ազդասեր՝ Լ. ազատամիտ (լիբերալ) մարտիկին»²⁶, այս բնորոշմամբ Տերյանյանն ըստ էության տալիս է իր հետադուրության մեկնակետը, ուր նախնականը ներկայանում է որպես «երրորդ դասի» գաղափարախոս և, իհարկե, ուղեգծում ազդային հրապարակախոսության առաջնթիվը դեպի Գ. Արծրունի, Ավ. Արասխանյան և ուրիշներ։ Տեղին է նշել, որ պատմական ժառանգորդության այդ ուղեգիծը ժամանակի գրականագիտության ու պատմագիտության համար ընդունված սկզբունք էր և տեսական միտքը տակավին չէր հասել հեղափոխական-դեմոկրատական հոսանքի տարբերակմանը, թեև աննկատելի չէին մնում նախնական-աշխարհայացքության հեղափոխական միտումներն ու զրանց ազդեցությունը ուսումնական-դեմոկրատական գաղափարախոսության հետ։

«Ավետիք Արասխանյան» աշխատության մեջ Տերյանյանը նորից է անդրադառնում «ստեղծագործական պսիխիկային» տեսությանը, «Հրապարակախոսին դնահատելու համար, — գրում է նա. — պետք է նախ՝ որոշել նրա տաղանդի բնույթը, այսինքն ցույց տալ, թե որ խմբակցության շահերի ջատագովն է նա։ Հետո հարկավոր է վերլուծել նրա աշխարհայացքը, մատնանշելով այդ աշխարհայացքի ազդյունը իրական կյանքում, այսինքն որոշ գասակարգների ընդհանրման հոլը»²⁷։ Ըստ էության Արասխանյանը նույնպես «ազդության հրապարակախոսն է» և շարունակում էր «երրորդ դասի» գաղափարամարտը՝ հասարակական ու տնտեսական վարդապետն ուր հանդամանքներում։ Առհասարակ Տերյանյանը մերժում էր բուրժուական իրավակարգը և այս իմաստով ըստ ամենայնի՝ դնահատելով այդ իրավակարգի ներքին հակասությունների բացահայտումը հրապարակախոսի աշխատություններում, միաժամանակ քննադատում և այդ հասարակությանը բարեկարգելու նախընտրյալ միջոցները։ «Նրա գլուղափրկիչ ոեցեպետները մեր մեջ միայն զարմանք են հարուցանում, թե ինչպես է եղել, որ ուսուցիչներն ուսուցողական մի քաղաքատնտեսային ուսման մի ծրագիր է թխել՝ տնտեսական միջոցներով դուրս փրկելու համար, ավերող ժամանակի անողորմ անիվի դեմ դնելով մի քանի կասկածելի արժեք ունեցող բարեգործական խրտվիլակներ...»²⁸։

3

Գիտական գործունեությունը Տերյանյանը մշտապես զուգակցել է մանկավարժական աշխատանքի հետ։ Տարիներ շարունակ նա հայ գրականության պատմություն է ավանդել Շուշու հոգևոր սեմինարիայում (1905—1907), Երևանի թեմական դպրոցում (1909—1920), իսկ երբ Հայաստանում հաստատվեցին սովետական կարգեր, նա եղավ համալսարանի հիմնադիր դասախոսներից մեկը և սկսած 1921 թ. մինչև իր կյանքի վերջը (1953) որպես դասախոս ու ամբիոնի վարիչ (1929 թ.) իր անվան հետ կապեց հայրենի գրականության ուսուցման ու գիտական կազմակերպման գործը։

Հեղափոխությամբ վերափոխված հասարակության աշխարհայացքությունը մեթոդողիական վերանայումներ էր պարտադրում գրականագիտությանը և հոգեբանական դպրոցի հետևորդը հիմնավոր քալել էր կատարում սոցիոլոգիական մեթոդի յուրացման ուղղությամբ։ Իհարկե, հարցն այնպես չպետք է պատկերացնել, թե արվեստի սոցիոլոգիայի ըմբռնումը Տերյանյանի

²⁶ Ս. Տերյան. Միքայել Նալբանդյան, էջ 5—6։

²⁷ «Նոր հոսանք». 1914, № 3, էջ 444։

²⁸ Նույն տեղում, № 5, էջ 787։

յանի համար մինչ այդ անհասկանալի մի իրողություն էր և նա ցուցված էր տուրք տալու ան-
ժանոթ և օտարոտի սկզբունքների, Հոգեբանական նրա մեթոդը ոչ միայն չէր բացահայտում գրա-
կանություն հասարակական բովանդակության արժեքայնությունը, այլև գիտակցում էր պատ-
մական, սոցիոլոգիական և մարքսիստական մեթոդների գիտական-վերլուծական սկզբունքնե-
րի արդասավորությունը: Հարցը վերաբերում էր հոգևոր պատմության, որպես վերնաշենքային
երևույթի ծագումնաբանական և իմացաբանական հիմունքների բացատրությանը՝ նոր աշ-
խարհայնության՝ մարքսիստական փոխտրոյական տեսանկյունից: Իսկ այստեղ արդեն
երևույթների պատճառականությունն անհամեմատ ավելի բարդ և օբյեկտիվ գործոններ է:
Հայտնաբերում, քան հոգեբանական մոնոդների տեսությունը: Այս տեսակետից անշուշտ վը-
րիպում են թույլ տալիս որոշ նորօրյա հետազոտողներ, սխալների ու վրիպումների վրա դի-
տելով 20-ական թթ. գրականագիտական մտքի որոնումները սոցիոլոգիական մեթոդի յուրաց-
ման ուղղությամբ, անտեսելով այն փաստը, որ իր ծայրահեղություններով ու զոգմատիզմով
հանդերձ, դա նոր աստիճան է նշանավորում գրականագիտական-քննադատական մտքի պատ-
մության մեջ և մի քանի էական դժբերով ընդլայնում է գրականության սլատմության գիտական
իմացության ոլորտները: Ինչ խոսք, Տերտերյանի 20-ական թթ. ուսումնասիրությունները վեր-
լուծական իրենց տարբերով, գեղագիտական-փոխտրոյական տարրողությամբ գիշում էին նա-
խորդ: տասնամյակի հետազոտություններին, սակայն միտված էին գրականության պատմության
օրինաչափությունների, գրական երևույթների իմացության նոր մեթոդների որոնումով, որն
ինքնին ուշադրավ է գիտության և տեսական մտքի սլատմության տեսակետից:

Հայոց նոր գրականության պատմության ուսումնասիրության մեթոդոլոգիական նոր
սկզբունքներ: աշակերտն առաջին փորձը եղավ «Համառոտ դասընթացը» (1922): Առաջին պա-
րագրաֆը հենց այսպես էլ անվանված է՝ «Նյութը և մեթոդը»: Ըստ նյութի գրականությունը
բաժանելով երեք սեռի՝ վիպագրություն, բանաստեղծություն և հրապարակախոսություն, Տեր-
տերյանը առաջադրում է առարկայի ուսումնասիրության իր մեթոդը. «Ընդունելով այն տեսա-
կետը, որ գրականությունը «ժողովրդի բարձրագույն մտածողությունն է», մենք պետք է ուսում-
նասիրենք ոչ թե գրքեր ու հեղինակներ, այլ գաղափարները և նրանց գեղարվեստական ձևերը:
Հետևապես տաղանդը պետք է հանդիսանա այն կենտրոնը, որի շուրջը խմբվել է այս կամ այն
սոցիալական ամբողջի «մտածողությունը»: Մենք պետք է նրան մոտենանք գրական-պատմա-
կան ափսոս. միջոցառրը, դարը, ժամանակը որպես օբյեկտիվ տվյալ, իսկ հեղինակի անհատա-
կանությունը որպես սուբյեկտիվ տվյալ. երկուսի հարակցությունը տալիս է գրական երկի երե-
վույթը»²⁹: Այստեղից արդեն հետևում է մեթոդոլոգիական մյուս սկզբունքը՝ գրականության
պատմությունն ուսումնասիրել ըստ «շկոյաների»: Դասընթացի առաջին ոլրակը՝ նվիրվելով վի-
պագրության, Տերտերյանը այն ստորաբաժանում է հետևյալ շկոյաների՝ «գեղջկական դպրոց»
(Աբովյան, Պոռչյան, Աղայան), «առմանտիկ դպրոց» (Բաֆֆի, Ծերենց, Մուրացյան, Փափազ-
յան), «հեալիստական դպրոց» (Նիրվանադադե): Այն բնութագրումները, որ դրականագետը տա-
լիս է դասընթացի մեջ առնված գրողներին, այսօրվա տեսակետից, իհարկե, ենթակա են խիստ
վերապահությունների ու թերեւ հասկանալի են ժամանակի գրականագիտական սլատկերացում-
ների ընդհանուր ոլորտում: Սակայն ինքնին արտառոց էր այն դեահատականը, որ գրականագե-
տը տալիս է Սունդուկյանի ստեղծագործությանը, փաստորեն ժխտելով նրա գեղարվեստական
ու ճանաչողական արժեքը: Բնորոշ է, օրինակ, որ Տերտերյանը Սունդուկյանի մեթոդը համարում
է «ոմանտիկական և կասկած հայտնելով նույնիսկ «Պեպոյի» գեղարվեստական կատարելու-
թյան հանդեպ, գրողի «արժանիքը» վերագրում է սոսկ «մի քանի վաճառականների հաջող գրծ-
ված գաղափարատիպերի»³⁰:

Հետագայում Տերտերյանը հիմնավոր քայլեր է կատարում սոցիոլոգիական մեթոդի տեսա-
կան սկզբունքների յուրացման ուղղությամբ, ուղեցույց ունենալով ուս գրականագիտության
փորձը, հասկապես Վ. Պերելմերգենի ու Վ. Ֆրիչին, որոնք հետևելով մարքսիստական էսթե-
տիկայի պլեխանովյան դպրոցին, մշակում էին արվեստի սոցիոլոգիայի իրենց տեսությունը՝ ա-
ռաջադրելով «սոցիոլոգիական դոմինանտի» և «դասակարգային էկվիվալենտի» հիմունքներ
իբրև պոետիկայի բոլոր տարրերը պայմանավորող մեկնակետ: «Գրական ոճի սոցիոլոգիան»,
«Ֆրիչին իբրև քննադատ», «Սալբանդյանի գրական հայացքները» և այլ հոդվածներում Տեր-

29 Ա. Տերտերյան. Համառոտ դասընթաց. Երևան, 1922, էջ 3.

30 Նույն տեղում, էջ 45:

տերյանն արդեն հաստատում է իր կողմնորոշումները «պերենբրդյան դպրոցի» հանդեպ: Գրականության սոցիոլոգիականացումն ինքնաբերաբար վերստուգում է հոգեբանական մեթոդի տեսական բանաձևերը: Այսպես, օրինակ, թե 1910-ական թթ. ուսումնասիրություններում Տերտերյանը որպես ստեղծագործական պոետիկայի ոլորտներ հակադրում էր հրապարակախոսությունն ու զեղարվեստը, ապա այժմ գրում է, թե «չի կարելի սոցիոլոգիական խոր տարբերություն դնել հրապարակախոսական և զեղարվեստական ոճերի միջև... որովհետև երկուսի աղբյուրն ու ծնողը միևնույն հասարակագիտական գրուպայան են»³¹: Նույն այդ սոցիոլոգիայի դիրքերից էլ Տերտերյանը մեկնաբանում է դրական ոճի սլոգանները: Մերժելով «ոճի անհատականության» տեսությունն ըստ Բրանդեսի, Թենի, Հեննեկենի և Ֆագենի, նա այդ համարում էր «լիբերալ-ինդիվիդուալիստական աշխարհայացքի» արդյունք և ոճը դիտելով որպես «մտքի ձևակերպման մեթոդներից մեկը», եղրակացնում, թե նրա մեջ «անդրադառնում են որոշ դադափարախոսություն և հոգեբանություն, որոնք ի վերջո անհատական շեն կարող լինել, այլ ունեն դասակարգային բովանդակություն»³²: Ոճը, մեկնաբանում է Տերտերյանը. արտացոլում է գրողի «սոցիալական ապրեցեպիան», ուստի և «մեռնող դասակարգի ոճը բուժ է», ներշնչանքից ու պատկերավորությունից զուրկ, հետևաբար հնարավոր է ոճական վերլուծությամբ «ցույց տալ հեղինակի դասակարգային պատկանելությունը, նրա երկերի թերն ու զեմը, առավելությունները և պակասությունները, աջը և աջակը»³³: Քննադատելով ֆորմալիստներին, որոնք «կտրում են երկը ժամանակից և տարածությունից, նրա մեջ փնտրելով սոսկ հեղինակի «պրիմները» և մեկդի վանելով քննելի հեղինակի գաղափարախոսությունը», Տերտերյանը ոճի սյարտադրանքին է ենթարկում մեթոդներն ու ժանրերը, որպես թե ումանտիվը «դա ոչ փիլիսոփայական մտայնություն է և ոչ էլ տրամադրություն. դա—գրական ոճ է», թե ոճը «հասարակագիտական ընդհանրացում է», ուր «տեխնոլոգիան ձուլված է իդեոլոգիայի հետ», «արդյունաբերական քաղաքի հապնեպ, տեղոտ և արագաշարժ կլանքը գրական ոճի մեջ դնում է սեղմություն», ստեղծելով երթուղային ընթերցանության իր ժանրը՝ նովելը և այլն³⁴:

Տերտերյանին նախապես օտարոտի ներկայացավ գրականագետների երիտասարդ սերնդի բանավեճը Պերենբրդի և Ֆրիչի դեմ: Վերջինիս «Արվեստի սոցիոլոգիան» աշխատությունը համարելով «հետևողական մարքսիզմի» կիրառումը գրականագիտության մեջ, նա այդ մեթոդի քննադատությունը վերագրեց «անարխիստ-ինդիվիդուալիստական» մտայնության: Ֆրիչին, ինչպես ենթադրում է Տերտերյանը, հայտնագործեց «սոցիալական պատվերի նշանակությունը» գրողի ստեղծագործության մեջ, Թենի միջավայրի տեսությունը նա տվեց «կոնկրետ տնտեսագիտական իմաստ» և գրական երկը վերլուծեց «գրողի դասակարգայնորեն հիմնավորված մըտածողության մեթոդով»³⁵: Այս իմաստով նա Ֆրիչին կարգում էր «երկրորդ խոշոր դեմքը» Պլեխանովից հետո, ըստ այդմ վերանայելով նաև այն վերապահությունը, որ ժամանակ առաջ ուներ անվանի մարքսիստի սոցիոլոգիական մեթոդի հանդեպ:

Որքան նոր մեթոդը տեսականորեն հստակ ու վերջավորված է ներկայանում, նույնքան այն պարտադրում էր գիտական-վերլուծական բարդ ու դժվարին մի աշխատանք: Փաստորեն պետք էր վերստին հետադուռել գրականության պատմության ամբողջ նյութը, իմաստավորել այն նոր մեթոդի տեսանկյունից, որոնք գրականության փիլիսոփայությունը հատկանշող նոր բանաձևեր, հայտնաբերել գրական-զեղարվեստական պրոցեսի բովանդակությունն ընդգրկող նոր օրենքներ ու օրինաչափություններ: Եվ ստեղծագործական մեծ էներգիայով օժտված գիտնականը ձեռնամուխ եղավ առաջադրված խնդրի իրագործմանը: Դրա արտահայտությունը հանդիսացան «Նկատողություններ մեր գլուղագիրների մասին» և «Հայոց նոր գրականության պատմություն. XIX—XX դդ.» առաջադրությունները, որոնք ըստ էության նոր շրջանի գրականության պատմության սոցիոլոգիական արտացոլումն են: Դասակարգային բովանդակությունը գաղափարական ուղղություն է տալիս գրականությանը, նույն սկզբի վրա դնելով հրապարակախոսությունն ու զեղարվեստը, գրական մեթոդներն ու ոճերը: Հրապարակախոսությունը ղեկավարում է գրականության ընթացքը, գրում է Տերտերյանը և հետևելով անում, թե Արծրունին առա-

31 «Նոր ուղի». 1929, № 2, էջ 238:

32 Նույն տեղում, № 1, էջ 252—253:

33 Նույն տեղում, էջ 255:

34 Նույն տեղում, էջ 263:

35 «Գրական դիրքերում». 1929, № 12, էջ 66:

չադրել է «Սունդուկյանի և Շիրվանզադեի հիմնական թեմաների ցանկը», թե Շիրվանզադեն կյանքը դիտել է «Գրիգոր Արծրունու լիբերալիզմի տեսակետից», վերջապես, «թե ունի իր իրավունքը և թե ունի ուրիշ մի գործունյա դասակարգի իրական պահանջներն էին դրականության հանկուտ»³⁶:

«Նկատողություններ մեր գյուղագիրների մասին» գրական-պատմական ակնարկում Տերտերյանը որոշակի է ընդգծում անցյալի ժառանգության հետազոտության անհրաժեշտությունը: «Այսպես, ուրեմն,— գրում է նա,— այսօրվա գյուղացուն հասկանալու և ճանաչելու համար պետք է գիտենալ նրա անցյալը, պատմական դարդացման տեսակետով պետք է մոտենալ նրա»³⁷: Գյուղագրական ուղղությունը Տերտերյանն ընկալում է առանց տիպաբանական կամ պատմական ստորաբաժանման: Այս իմաստով նա դպրոցի սահմանները գծում է Արքայանից մինչև Բակունց՝ գրեթե հարյուրամյա մի ժամանակաշրջան, որի տեղում ընկած «քսանհինգ հայ գյուղագիրներ պուպտել են մեր գյուղական կյանքը, ուսումնասիրել են այդ կյանքի հասարակական և տնտեսական երևույթները և այդ ամենը մարմնացրել են դրական ձևերի, տիպերի և պատկերների: Մի երկար համայնացույցով»³⁸, «Հասարակական ու տնտեսական երևույթների» միաստարակը, որպես «գրականության արժեքայնության չափանիշ, իր հիմքով կառուցված էր «սոցիոլոգիական դեմինանտի» տեսությամբ և արդեն իր մեջ կրում էր գոհիկ սոցիոլոգիայի հակապատմական խոտորումը:

4

Արդեն 1930-ական թթ. սկզբին նկատելի են դառնում գրականագիտության և քննադատության մեջ գոհիկ սոցիոլոգիական մեթոդի վերանայման միտումները: Գրականագետների երիտասարդ սերունդը բանավեճ է հարուցում «պերևերդեյան դպրոցին», կասկածի ենթարկելով նրա մեթոդոլոգիական մեկնակետի «մարքսիստական» հիմունքը: Սուր քննադատության տակ է առնվում «սոցիոլոգիական դոմինանտի» և «դասակարգային պոլիտանալիզի» տեսությունը, որպես հայեցողական, վերդասակարգային, որպես «սոցիալական աղբբլատի» պլեխանովյան էսթետիկայի տարատեսակ: «Գրականության նորերս ավարտված դիսկուսիան,— ասված է Կոմունիստական ակադեմիայի դրականության արվեստի և լեզվի բաժանմունքի նախագահության բանաձևում,— կատարյալ պարզորոշությամբ ցույց տվեց, որ Պերևերդեյի կոնցեպցիայի մեթոդաբանական հիմնական առասուր նրա հակադիալեկտիկական բնույթն է, մատերիալիստական դիալեկտիկայի բացարձակ անհասկացողությունը: Փորձելով կառուցել դրական պրոցեսի մատերիալիստական թեորիան, Պերևերդեյ փաստորեն զլորվում է դեպի էկոնոմիկական մասերիալիզմը, դեպի շուկայի դիալեկտիկան, մոռանալով մատերիալիստական դիալեկտիկայի հիմնական օրենքը»³⁹:

Այս իրողությունը արձագանք գտավ նաև հայ իրականության մեջ, գրականագետների երիտասարդ սերնդին տրամադրելով գրականության «սոցիոլոգիական էկվիվալենտի» պերևերդեյան տեսության հայ հետևորդների քննադատությանը, թիրախ ունենալով հատկապես Տերտերյանին: Գրականագիտության մեթոդոլոգիական վերակառուցման պրոցեսը ավելի ակնհայտ դարձավ պրոլետ-դրոդների ասոցիացիայի վերացումից (1932) և սովետական դրոդների առաջին համագումարից (1934) հետո: Կազմակերպական այս միջոցառումները արտացոլում էին հասարակության զարգացման պատմական օրինաչափության թելադրանքը: Իրացվել էր համատարած կոլեկտիվացումը՝ սոցիալիստական ուղու վրա դնելով գյուղացիական հասարակությունը, «տեղի էր ունեցել սովետական հասարակարգի տնտեսական ու սոցիալական կոնսոլիդացիան, որը պահանջում էր զաղափարական իր հիմնավորումը»: Դադափարական բնագավառի սուր հաջքը արդեն ոչ այնքան հնի ու նորի հակադրությունն է, ժողովրդի անցյալի մերկացումը, որքան սոցիալիստական վերափոխության միսիան իրագործած ժողովրդի պատմական դերի գնահատությունը: Պատմական անցյալը վերափոխատվորվում է որպես ժողովրդի ստեղծագոր-

36 Ա. Տերտերյան. Հայոց նոր գրականության պատմություն XIX—XX դդ.», պրակ 5, Երևան, 1931, էջ 6—7:

37 Ա. Տերտերյան. Նկատողություններ մեր գյուղագիրների մասին. Երևան, 1927, էջ 5:

38 Նույն տեղում, էջ 3:

39 Սովետահայ գրականության տարեգրություն. գիրք 1, Երևան, 1957, էջ 165:

ծական հանճարի զրսերում⁴⁰։ Մաքսիմ Գորկու ելույթը սովետական գրողների համագումարում, նրա այն զրույթը, թե բուրժուազիայի դերը գերագնահատված է կուլտուրայի պատմության մեջ, ռեալիզմի օբյեկտիվ բովանդակության և զրոգի աշխարհայացքային նախապաշարմունքների տարբերակումը, ինչպես նաև ժողովրդական բանահյուսության նշանակության ընդգծումը մարդկության հոգևոր պատմության մեջ, մեթոդոլոգիական որոշակի ուղեցույցներ էին անցյալի ժառանգության ուսումնասիրության ասպարեզում։ Մեթոդոլոգիական այս սկզբունքները միանգամայն հստակ կողմնորոշումներ տվեցին Տերտերյանին և ստեղծագործական արտակարգ կարողություններով օժտված գրականագետը շուրջ երկու տասնամյա ժամանակամիջոցում գրում է «Նար-Դոսի պատմվածքները» (1934), «Մուրացան» (1936—1939), «Երվանդ Օտյանի ստեղծագործությունը» (1937), «Նալբանդյանի էսթետիկան» (1939), «Պուշկինը հայ գրականության մեջ» (1939), «Րաֆֆու «Սամվել» պատմական վեպը» (1940), «Աբովյանի ստեղծագործությունը» (1941), «Պարոնյանի գեղագիտական հայացքները» (1941), «Ալիշանը և հայրենասիրությունը» (1942), «Հակոբ Հակոբյանը և մեր օրերը» (1942), «Թումանյանի հայրենասիրական պոեզիան» (1942), «Ղազարոս Աղայանը և ժողովրդական հերոսությունը» (1942), «Հայրենասեր կինը Մերենցի վեպերում» (1942), «Սունդուկյանը և ժողովուրդների բարեկամությունը» (1943), «Վալերի Բրյուսովը և հայ կուլտուրան» (1943), «Ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծը» (1944), «Սովետահայ պատմավեպը» (1945), «Զոհրապի արվեստը» (1946), «Փիլիսոփայական խոհը Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ» (1946), «Վ. Գ. Բելինսկի։ Ռուս մեծ քննադատ-հրապարակախոսը» (1948), «Պերճ Պոռյան» (1955), «Շիրվանզադեի գրական տիպերի հանրագիտարանը» (1959) և բազմաթիվ այլ հոդվածներ ու ուսումնասիրություններ, որոնք մի ուրույն դպրոց են նշանավորում հայ գրականագիտական մտքի պատմության մեջ։ Ոճի արտիստիկ հանդիսավորությունը, լայն էրոդիցիան, «համապարփակ էկլեկտիզմը», որ համատեղում էր գրական երևույթների սոցիոլոգիական, գեղագիտական, հոգեբանական ու պատմական քննությունը, Տերտերյանի հետազոտության մեթոդին տվեցին ավարտված, ամբողջական սխեմայի նշանակություն։

Մեթոդոլոգիական ելակետային զրույթներին մեկը, որի հաստատմանը հետամուտ եղավ Տերտերյանը, պատմականության սկզբունք է։ Հարցն ուղղակիորեն առնչվում է դասական գրողների աշխարհայացքի գնահատությանը, որ հաճախ հոնհիկ սոցիոլոգիական ընկալմամբ վերաճում էր անցյալի արժեքները ժխտելու մտայնության։ «Մենշևիկյան պատմագրությունը ձգտել է ցույց տալ, — գրում է Տերտերյանը, — թե հայ նոր գրականության սոցիալական պատմությունն եղել է բուրժուազիան»։ Բուրժուազիայի դերը կուլտուրայի պատմության մեջ գերագնահատելու պոկոմսկիական հակապատմական մեթոդի տուրքն է սա, որ կասկածի տակ էր դնում Աբովյանի ստեղծագործության ղեմնկրատական բովանդակությունը. «Ահա սա է պատմության այն մոգեմանիզացիան, որ հանդես է բերում Պոկոմսկու «գալոսցը» և որ պաշտպանվում էր Աբովյանին՝ «խոշոր բուրժուազիային» հանձնող ուսումնասիրողների կողմից։ Անդրկովկասի հետամնաց պայմանների մեջ պահանջել, որ նա «խնդիրը լուծեր» այսօրվա մեր բոլոր հասկացողությունների համաձայն, այդ նշանակում է ոտնակոխ անել իստորիդի ամեն մի ըմբռնում և կանգնել հենց այն իդեալիստական պատմահայեցողության դիրքերում, որի մեջ մեղադրում էին ուսումնասիրողներն ու ինքներին⁴¹։ Հարցի տրամաբանական զրվածքին ինքնին լինում է հակադարձ միտումը, թե Աբովյանը «միանգամայն հանդիսանում է իբրև ժողովրդական գրող և հենց նրանից է սկսվում հայ ժողովրդական գրողների սլենդան — Նալբանդյան, Պոռյան, Աղայան, Թումանյան...»։ Գրականության ժողովրդական տարբերն ավելի համապարփակ շերտնակներ է ենթադրում, քան «պլեբայի» այս միագլուխ և առաջին հայացքից կարծես ինքնին հասկանալի շղթան և այդ շղթայի մեջ են առնվում ազգային գրականության դասականները՝ Ալիշան, Սունդուկյան, Րաֆֆի, Պարոնյան, Օտյան, Շիրվանզադե, Մուրացան և ուրիշներ։ «Հայ գրական քննադատության մի մասը, — նկատում է Տերտերյանը, — աշխատել է Րաֆֆուն ամբողջապես տալ բուրժուազիային, նրան միանգամայն կտրելով հայ ժողովրդական գրականությունից։ Մի այնպիսի մեծ վիպասանի նկատմամբ, որպիսին Րաֆֆին է, դա իհարկե սխալ մոտեցում է, նրա ստեղծագործության մեջ բուրժուական տարրերի հետ միասին կան նաև իրականության ժուժկալ ուսումնասիրություն և խորապես արտացոլում։ Իր այս վերջին հատկությամբ

⁴⁰ См. Советское литературоведение за 50 лет. М., 1967, с. 51—52.

⁴¹ Ս. Տերտերյան, Աբովյանի ստեղծագործությունը, Երևան, 1941, էջ 8։

Բաֆֆին անջատվում է հալոսեպիտի բուրժուազիայի սահմանափակությունից և բարձրանում մինչև արվեստի համաժողովրդային խնդիրները»⁴²:

Բնութագրելով Երվանդ Օտյանի երգիծական արվեստը, Տերտերյանը նկատում է, թե նա «ոռի ոճի կլիշեներ», որոնք պարտադիր կառուցվածքի վրա են ձևում նրա երգիծական պատկերները: Տեղին է նշել, որ գրականագետի վերլուծության մեթոդը նույնպես ունի «կլիշեներ», որոնք հանդես են գալիս որպես մեթոդի ամբողջությունը պայմանավորող դրույթներ: Եթե փորձելու լինենք համակարգել այդ դրույթները, ապա կստացվի հետևյալ պատկերը. պատմական-նույթյուն, ժողովրդայնություն, աշխարհայացք և մեթոդ, լեզու և ոճ, գրական ազդեցություններ, տիպական արվեստը, արդիական արժեքը: Այս հարցադրումները ինքնին պայմանավորում են Տերտերյանի ուսումնասիրությունների պրոբլեմային կառուցվածքը: Նույնիսկ դեղարվեստական առանձին երկերի մասին գրած ուսումնասիրություններում (օրինակ, Բաֆֆու «Սամվել» և Մուրացանի «Դևոթ Մարգարետներ» վեպերի մասին նրա հոդվածները) բացառվում է, այսպես ասած, սլոգանային վերլուծությունը և դարձյալ ասպարեղ ունի պրոբլեմային հարցադրումների սկզբունքը: Սա սոցիոլոգիական մեթոդի նախասիրած կառուցվածքն է, որ Տերտերյանը լրացնում է պոետիկայի տարրերի քննությամբ: Ելակետային դրույթը, որով այդ մեթոդը ճանաչում է դասական գրականության արժեքայնությունը, արտացոլված իրականության ճանաչողական նշանակությունն է: Հայտնի է, որ այս ելակետը, ինչպես նաև գեղարվեստական վարպետության ուսանելիությունը, որպես անցյալի ժառանգության գնահատության չափանիշ, օտար չէր նաև գոհ՝ հիկ-սոցիոլոգիզմին: Ընդունելով այդ չափանիշը, Տերտերյանը ըստ ամենայնի հաղթահարում է նրա միակողմանիությունն ու ժխտական հակումները և զասական, գրականության մնացյալուն շերտերի մեջ հայտնաբերում նաև գաղափարական ու բարոյաէթիկական ավանդույթներ, ինչպես, օրինակ, հայրենասիրությունը, հումանիզմը, աշխատասիրությունը, ժողովրդական ապրելակերպի փրկսոփայությունը, ազատասիրության ու հավասարության երազները և այլն: Այսպես թե այնպես, գրականության իմացաբանական հատկանիշը, որով նա իբրև հավաստի վավերագրություն ներկայացնում է անցյալի հասարակության պատկերը, իր ներքին հակասություններով, անարդարություններով ու դասակարգային սրություններով, մնում էր որպես գրեթե անստույգ անալիզի չափանիշ: Եվ այսպես. «Օտյանն իր գրական գործունեությանը հատկացրել է հալ բուրժուազիայի բացերը մերկացնելու և ախտահանելու դեր»⁴³: «Թումանյանը ձգտել է հայրենասիրական պոեզիայի միջոցով իր ընթերցողներին բարձրացնել գիտակից դեմոկրատների կյանքին, աշխատել է դժգոհություն սերմանել տիրող բռնապետական ռեժիմի հանդեպ, մերկացրել է բուրժուական շահագործման մի քանի նուրբ պրիմներ, ցույց է տվել զոհերին և լսել տվել նրանց հառաչանքը... Մեր բանաստեղծը, անշուշտ հայ պոեզիայի մարգարդը նրանցից մեկն է հանդիսացել, որ այս կամ այն չափով մտքերը նախապատրաստել է 1905 թվականի համար»⁴⁴: «Շիրվանզադեի կիրառած ռեալիստական մեթոդը նրան հնարավորություն է տվել ոչ միայն դիտելու կյանքը ինչպես որ կա, այլև դատալճիտ կարողալու նրա վրա: Նույնիսկ այն դեպքում, երբ նա տարվում է իր աշխարհայացքի մեջ առկա լիբերալիզմով և աշխատում է տալ բուրժուական կարգերը շտկելու նպատակ ունեցող «իդեալական հերոսներ», այնուամենայնիվ նրա մեջ հաղթում է ճշմարտախոս գեղագետը և ի վերջո ուղղելու համար գրածը դառնում է կործանման վավերաթուղթ»⁴⁵: Այսպես նաև Պոռչյանը, Պարոնյանը, Սունդուկյանը, Աղայանը, Մուրացանը և մյուս դասականները: «Սոցիալիստական ռեալիզմը,— եզրակացնում է Տերտերյանը,— հաշվի առնելով քննադատական ռեալիզմի սահմանափակությունը, պատմականորեն ըմբռնելով այդ սահմանափակության հասարակական պատճառները, ինքն իր կողմից օգտագործում է դրանց մեջ եղած բանական միջուկը— այսինքն այն, որ դրանց մեջ այս կամ այն չափով հարազատորեն արտացոլվել է անցյալ կյանքը և դատալճիտ կարգացվել դրա բացասական կողմերի նկատմամբ: Այդ դատալճիտը այնքան խիստ է եղել, որքան մեծ է եղել տաղանդը»⁴⁶: Ինքնին ուշագրավ է հենց տաղանդի բովանդակության այս ցուցանիշը և դժվար չէ

42 Ա. Տերտերյան. Հայ կլասիկներ. Երևան, 1945, էջ 155:

43 Նույն տեղում, էջ 681:

44 Նույն տեղում, էջ 862—863:

45 Ա. Տերտերյան. Շիրվանզադեի գրական տիպերի հանրագիտարանը. Երևան, 1959, էջ 7, 15:

46 Ա. Տերտերյան. Աբովյանի ստեղծագործությունը, էջ 385:

նկատել, որ եթե ժամանակ առաջ գրականագետը այն համադրում էր գեղեցկի հետ, ապա այժմ արդեն հատկացնում էր անցյալի հասարակության քննադատության շահանքին: Այս պարագաներում է, որ Տերտերյանի ուսումնասիրություններում հայտնվում է «պատմագիտական արժեք» կոնցեպցիան, որպես գրական ստեղծագործության գնահատության ելակետ, դառնալով դասական գրականության մասին նրա ուսումնասիրությունների սկզբունքային հարցադրումներից մեկը: Սակայն Տերտերյանի դիտական ներքնատեսության ինքնուրույն մշտապես հակված էր ընդլայնելու գրականագիտության հետազոտական մեթոդի շրջանակները, հասնելու դասական արվեստի կոմպլեքսային վերլուծությանը: Եվ այստեղ է, որ պատմագիտական մեջ հայտնվում է նաև գեղարվեստականության շահանքը, որպես դասական գրականության մնացած արժեք: «Ո՛րն է Շիրվանզադեի քննադատական ռեալիզմի մեջ մնացածը,— հարց է առաջադրում գրականագետը,— Հարկավ, էական ու արժեքավոր մեծ նշանակությունն այն է, որ հայ կլասիկի ստեղծագործության մեջ արտացոլվել է էսդիսան իր հիմնական գծերով: Բայց դրա հետ միասին, մեծ է նաև Շիրվանզադեի երկերի գեղարվեստական արժեքը: Հենց այդ պատճառով նրա ստեղծագործությունը գեո պոսել է իր վարակելու ուժը և նրա գլուխգործոցները երկար ժամանակ կկատարեն իրենց դերը, պահելով պատմականի հետ միասին նաև իրենց գեղարվեստական մեծ նշանակությունը»⁴⁷: Փուլք չէ, թե առկա է պատմականի և գեղարվեստականի էկզկետիկ առանձնացումը, մի բան, որ հատկանշական էր 1930—50-ական թթ. գրականագիտության վերլուծական մեթոդին: էականն այն է, որ ճանաչվում է գեղարվեստական համարժեքի ֆունկցիան և ըստ այդմ ընդլայնվում դասական գրականության իմացաբանական նշանակությունը:

Տերտերյանին ավելի քան տեսանելի էր գիտական մոտեի տրամաբանությունը և այդ տրամաբանության գիտակցությունը նա հետամուտ էր ճշգրտելու այն հայացքներն ու ըմբռնումները, որ ուղեկցել են գրականագիտությանը մեթոդոլոգիական այս կամ այն նախապաշարմունքի թելադրանքով: Այս իմաստով, նա միանգամայն հետևողականորեն վերստուգում է այն բնութագրումներն ու պիտակները, որ ժամանակները պահել են դասական գրողների վերաբերյալ ուսումնասիրություններում: «Գալով այն մեղադրանքին,— պրոմ է Տերտերյանը,— թե Ալիշանը նացիոնալիզմին տուրք է տվել՝ հին հայերին շատ գովելով, նրանց գործերի մեջ արտակարգ բաներ գտնելով, պետք է ասենք, որ նման մեղադրանք մի ժամանակ տրվել է նաև Աբովյանի նկատմամբ, որովհետև վերջինս Ալիշանի նման գովում էր Հայաստանը և հին հայերին...»⁴⁸: Եվ մի օրինակ. ...Հայ սովետական քննադատության մեջ մի թշնամական ձայն է լսվել Հովհաննիսյանի գրական ժառանգության նկատմամբ, թե դա ամբողջապես անցյալին է պատկանում, մեր օրերին նա ոչինչ չի տալիս»⁴⁹: Ըստ որում, տեղին է նշել, որ գրականագետը անտես չի առնում նաև ժամանակի ընթացքում իր ուսումնասիրությունների մեջ տեղ գտած բնութագրումներն ու սահմանումները և ահաբեկչական բերումով խմբագրում է իր երեքմեկի բնորոշումները: Այսպես, օրինակ, միանգամայն որոշակի է երևում սեփական տեսակետի վերանայումը այն ակնարկում, թե «մի ժամանակ հայ քննադատության մեջ սովորություն էր դարձել պնդելու, թե Շիրվանզադեն հիմնականում շոշափել է հայ ընտանիքի պրոբլեմը, իհարկե, դա միակողմանի մոտեցում է»⁵⁰:

Մեթոդը պարտադրող ուժ ունի և այս իմաստով սոցիոլոգիզմը Տերտերյանի ուսումնասիրություններում սոսկ լոկալ տեսանկյուն չէ, այլ գեղարվեստական գործունեությունը կարգավորող համարժեք: Եվ որքան էլ գրականագիտությունը փորձեր վերանայել գոհհիլ-սոցիոլոգիզմի «դասակարգային էկզկետիկ» հակապատմական տեսությունը, այնուամենայնիվ, պիտի օրինականացնի այն, բայց արդեն կոլտուր-նիզիլիզմը փոխարինելով պատմականության գրական յուրացումներով: Ահա թե ինչու Տերտերյանը ընդունում էր ոչ միայն «լեզուն իբրև մտքի սոցիալական ձևը լինելու հանգամանք»⁵¹ իբրև տիպականացման արվեստի հատկանիշ, այլև գրողի հայացքների «դասակարգային ապերգեզային»⁵²: Բնութագրելով Շիրվանզադեի արվեստը, Տերտերյանը միանգամայն աներկմիտ հավատով էր շեշտում, թե Վերա երկերի մեջ գործողները

47 Ա. Տերտերյան. Շիրվանզադեի գրական տիպերի հանրագիտարանը, էջ 22—23:

48 Ա. Տերտերյան. Հայ կլասիկներ, էջ 19:

49 Ա. Տերտերյան. Երկեր, 1980, էջ 306:

50 Ա. Տերտերյան. Շիրվանզադեի գրական տիպերի հանրագիտարանը, էջ 7:

51 Ա. Տերտերյան. Հայ կլասիկներ, էջ 58:

52 Նույն տեղում, էջ 221:

սոցիալական տարրեր խմբերի տիպիկ ներկայացուցիչներ են, որոնց ընդլայնվող հեղինակը տալիս է ազգային-խոսակցական և սոցիալ-խմբակային արտահայտչական միջոցներով»⁵³։ Այս պարագաներում է ահա, որ Տերտերյանի գիտական քննություններում էական ու հետևողական նշանակություն է ստանում գրողի աշխարհայացքի և գեղարվեստական մեթոդի փոխհարաբերության հարցը։ Ինչպես արդեն նշել ենք, գրողի աշխարհայացքության խնդիրը գրականագետին դրադեցրել է նաև 1910-ական թթ. հետազոտություններում։ Սակայն եթե հոգեբանական մեթոդի ընկալմամբ այն ներկայանում էր որպես գեղեցկի կոնկրետ փորձը կազմավորող հատկանիշ, ապա սոցիոլոգիական մեթոդի դրվածքում ուղղակիորեն աղերսվում է դասակարգային գիտակցության և սոցիալ-տնտեսական ըմբռնումների հետ։ Այս իմաստով, Տերտերյանը մեթոդի և աշխարհայացքի հակասությունը յուրահատուկ է համարում անցյալի գրեթե բոլոր դասական գրողներին, որպես թե այդ հակասությամբ «տառապել են թե՛ ռեալիզմի և թե՛ ռոմանտիզմի խոշոր ներկայացուցիչները», ըստ այդմ, ընդհանուր հայտարարի բերելով այն դրույթը, թե արտացոլելով անցյալի հասարակության անբանական կառուցվածքը և քննադատելով սեփականատիրական կարգերի արատները, նրանք ի վիճակի չէին նշելու այդ հասարակությունը վերափոխելու ուղիները։ Սա է, որ պայմանավորել է դասական դրականության «պատմական սահմանափակությունը», մի իրողություն, որ յուրահատուկ է եղել գրեթե բոլոր դասական գրողներին։ «Մուրացանի աշխարհայացքը իդեալիստական է,— դրում է Տերտերյանը,— Անշուշտ այդ իդեալիզմը ունի խոշոր արատներ,— նա չի ցույց տալիս դասակարգային կոլի ճանապարհը, այլ մարդասիրության քարոզ է կարդում... Բայց դրա հետ միասին Մուրացանը նաև կարողացել է պոկել դիմակը բուրժուական բարեգործության երեսից, թողնելով հրապարակում սոսկ տկուր էգոիզմ»⁵⁴։ «Բոլոր այն դեպքերում, երբ Պոռչյանը խոսում է ճորտատիրության մնացուկների դեմ, արձագանք է տալիս գյուղացու և արհեստավորի դժգոհությանը, քննադատում է կղերի, բուրժուազիայի և սլաշտենեության հակաժողովրդական քաղաքականությունը, անշուշտ առաջավոր գործ է կատարում։ Սակայն դրա հետ միասին, վիսլասանը չի կարողանում ցույց տալ իր դրական իդեալները կենսագործելու ուղիների նկարագրելը...», հանգամանք, որ մատնացույց է ածում գրողի «իդեալիստական-լուսավորական աշխարհայացքի թուլությունն» ու «դասակարգային սահմանափակությունը»⁵⁵։ Կարևոր է դիտել, որ հետևողականորեն կիրառելով մեթոդոլոգիական այս ելակետը, Տերտերյանը բնավ միտում չունի սահմանափակելու դասական գրականության արժեքալիցության ոլորտը։ Ավելին, իր դրույթը նա օգտագործում է որպես հիմնավոր փաստարկ՝ մերժելու նիհիլիզմը և ըստ ամենայնի բացահայտելու անցյալի ժառանգության գեղարվեստական-իմացաբանական տարողությունը։ «Հենց այդ պատճառով էլ,— գրում է նա,— նրա ստեղծագործությունն ունի ոչ միայն պատմական, այլև այժմեական նշանակություն։ Պոռչյանն իբրև կուլտուրական երևույթ՝ հայ պատմական անցյալն է, որ մենք ընդունում ենք քննադատորեն։ Ընդունում ենք, որովհետև մենք նիհիլիստներ չենք...»⁵⁶։ Մեթոդոլոգիական այդ լայնատեսությունը արդեն դիտական լուծում է տալիս դասական գրականության և հասարակական հոսանքների հարաբերակցության հարցին։ Տերտերյանն ընդունում էր գրողի աշխարհայացքի դասակարգային բովանդակությունը և որոշակիորեն տարբերակում դեմոկրատների (Արուսյան, Պոռչյան, Աղայան, Պարոնյան, Թումանյան), լիբերալներին (Մերենց, Բաֆֆի, Սունդուկյան, Շիրվանզադե, Օտյան) և ազգային պահպանողականներին (Մուրացան), իհարկե, ժամանակին վավերացված գրականագիտական ըմբռնմամբ։ Սակայն նույնիսկ այս պարագայում լիբերալ թե պահպանողական աշխարհայացքի գրողները նրա մեկնաբանությամբ ներկայանում են որպես ազգային գրականության ականավոր դեմքեր։ Այսպես, օրինակ, ընդունելով, որ «Օտյանի քաղաքական-հասարակական աշխարհայացքի և նրա երգիծական ստեղծագործության միջև սերտ կապ գոյություն ունի», որպես թե նրա «երգիծական մոտիվները» միտված են «արևմտահայ բուրժուազիայի դասակարգային ինքնագիտակցությամբ» և իր «դասակարգի մաքրագործման նկատառումով»⁵⁷, գրականագետն այնուամենայնիվ նրա ռեալիզմի օր-

53 Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադեի գրական տիպերի հանրագիտարանը, էջ 13։

54 Ա. Տերտերյան, Հայ կլասիկներ, էջ 510։

55 Ա. Տերտերյան, Երկեր, Երևան, 1960, էջ 347։

56 Նույն տեղում, էջ 360։

57 Ա. Տերտերյան, Հայ կլասիկներ, էջ 728։

յեկտիվ՝ րոմանդակությունն ու գեղարվեստական նշանակությունը հատկացնում էր հայ դասական գրականության մնայուն էջերին:

Տերտերյանը դաստիարակված էր դասական գրականագիտության ավանդներով և գիտեր, թե գիտության համար ինչ արժեն տեսական մտքի փորձով հաստատված կատեգորիաներն ու հասկացությունները: Նրան, օրինակ, պարզապես անհեթեթություն կարող էր թվալ գրողի ստեղծագործության քննությունը գեղարվեստական մեթոդից դուրս: Այս իմաստով նրա ուսումնասիրությունների գլխավոր հարցադրումներից մեկը դրական մեթոդի լուսաբանությունն է: Եվ որովհետև իր հետադրությունների ոլորտը գերազանցապես XIX դարի և XX դարի սկզբի գրականության պատմությունն է, ուստի և նա իր ուշադրությունը դերադանցապես սեփական է գրել-խառնոր ուղղությունների՝ կլասիցիզմի, ռոմանտիզմի և ռեալիզմի տիպաբանական առանձնահատկությունների քննությանը: Ըստ էության, Տերտերյանը չի փորձում հաղթահարել կլասիցիզմի վերաբերյալ ավանդական նախապաշարմունքը և հակված է կասկածի հեթարկելու նրա դրական-պատմական նշանակությունը: Ինչ վերաբերում է ռոմանտիզմին և ռեալիզմին, ապա գրական այս ուղղությունների ներազդեցությունը գեղարվեստական զարգացման պրոցեսի վրա ընդգծվում է որոշակի նշանակությամբ:

Հայտնի է, որ 1920—30-ական թթ. գրականագիտությունը ժխտում էր ռոմանտիզմը, նրա գաղափարական ելակետը հատկացնելով ռեալիզմին-իդեալիզմին: Դորկու դրույթն այն մասին, թե խոշոր գեղագետների ստեղծագործություններում ռեալիզմը և ռոմանտիզմը հանգեն են գալիս ներհիշումով ձևով, որոշ չափով մեղմում է հակառոմանտիկական նիհիլիզմը, գրականագիտական միտքն զրադեցնելով գրական այդ մեթոդի ալատմական արժեքի գնահատությամբ: Հենց այս կետում էլ Տերտերյանը գտավ հարցի մեթոդոլոգիական մեկնակետը: «Մի հեղինակի,— գրում է նա,— երկու ուղղություն վերադրելը դրականության տեսության մեջ այլևս չի համարվում հանցագործություն»⁵⁸: Կամ. «Ռոմանտիկական գաղափարատիպն ևս, եթե գեղարվեստական մեծ շնչով է դա տրված, մեծ է գրականության պատմության մեջ իբրև մի անմահական հուշարձան, որ ցույց է տալիս իր պատմաշրջանի գրական ճաշակը և հասարակական մտայնությունը: Այդ ռոմանտիզմի իրական որոշ շնչով տոգորված լինելն ևս կասկածից դուրս է»⁵⁹: Դրական մեթոդների ներհիշումը չի անտեսում այս կամ այն մեթոդի դոմինանտոր գրողի ստեղծագործական նախասիրություններում: Այս իրողությունը Տերտերյանի բառապաշարում ձև է տալիս «ռոմանտիկական ռեալիզմ» և «ռեալիստական ռոմանտիզմ» սահմանումներին, հաստատելով ոչ միայն մեթոդների ներհիշումն հնարավորությունը, այլև դրանց տիրական շնչը այս կամ այն գրողի ոճական համակարգում: Այսպես, եթե «Մուրացանի ստեղծագործության մեջ ռեալիզմը և ռոմանտիզմը միացած են լիբերալ տիրական շնչով», ապա Աբովյանը «ռոմանտիզմի ռեալիստ է», այսինքն, «ինչպես համաշխարհային նշանավոր ռոմանտիկները, նրա մոտ ևս կենցաղի նկարագիրը տրվում է մեծ մասամբ ռեալիզմի աչակցությամբ, իսկ գլխավոր հերոսը՝ ռոմանտիզմով»: Եվ այնուամենայնիվ ռոմանտիզմի դրական-պատմական արժեքի գնահատությունը կառած է մեծ մի որոշ վերապահության: Տերտերյանը հաճախ գիմում է յուրօրինակ քանաձևերի, «դեմոկրատական ռեալիզմ»՝ հասկացությունը դուրս գալցում է «դեմոկրատական ռոմանտիզմ» բնորոշմամբ, սահմանադատում է ռեալիզմին ռոմանտիզմի ակտիվ, առաջադիմական ռոմանտիզմից, հաստատում ռոմանտիկական իդեալի գեղեցկագիտական արժեքը և սակայն նկատելիորեն տուրք է տալիս մեթոդի վերաբերյալ ժամանակի կանխակալ միտումներին: Ամենից առաջ նկատելի է, որ գրականագետը հակում ունի ռոմանտիզմի հնարավորություններից բացառելու կյանքի փաստական ճշմարտացիությունը, հատկացնելով այն ռեալիզմին, և ապա, ռոմանտիզմի առկայությունը գրողի ստեղծագործության համակարգում դիտելու որպես աշխարհայացքային սահմանափակության արտահայտություն: «Օտյանի դրական տիպերը,— գրում է Տերտերյանը,— ռոմանտիկական երանգավորում ունեն»⁶⁰: Անհնարին է հավատալ, որ առևտրական աշխարհի մեջ գոյություն ունենա այն իդեալական անձերը (ինչպես և Արփիարյանի մոտ), որոնց նա, դուրս է բերել իր վեպերում: Անպայման դեռևս ռոմանտիկական գաղափարատիպեր են»⁶⁰, Այնուհետև. «Բայց Պոդյանի ռեալիզմը շեշտակի և ուղղակի չի զարգանում նրա ստեղծագործության մեջ, այլ հակասություններով, զիգ-

58 Ա. Տերտերյան. Աբովյանի ստեղծագործությունը, էջ 145:

59 Նույն տեղում, էջ 187:

60 Ա. Տերտերյան. Հայ կլասիկներ, էջ 704—705:

դպրոցներով: Դրա պատճառն ամենից առաջ այն էր, որ հեղինակը գյուղի ծանր վիճակը նկարագրելով, չէր կարողանում նրա առաջ գծել փրկության ուղիներ... Այստեղ դեր էր կատարում հեղինակի աշխարհայացքի սահմանափակությունը... Հենց այդտեղ էլ պիտի փնտրել Պոռչյանի գրական ոեալիզմի երբեմն թերվելը դեպի «ռեալիզմի» ոլորտը...»⁶¹: Եվ որովհետև աշխարհայացքը «շտապես ունի փիլիսոփայական սկիզբ, և ստի և նրանով յայտնաբերված գրական մեթոդները համընկնող են ներկայանում փիլիսոփայական ուղղություններին»⁶²՝ ոեալիզմը մատերիալիզմի, ռոմանտիզմի՝ իդեալիզմի հետ:

Տերտերյանի գրականագիտական մեթոդին բնորոշ է դասական գրականության ավանդները այժմեականության հետ համահնչելու միտումը: «Շիրվանշահին և մեր օրերը», «Պոռչյանը և այժմեականությունը» և նույնօրինակ հարցադրումները յուրահատուկ են նրա ուսումնասիրություններին, որոնք հայտնաբերում են դասական գրականության կենսական ավանդները, նրանց իմացաբանական ու գեղարվեստական արժեքը, նրանց նշանակությունը ժամանակակից մարդու հոգևոր ու բարոյական աշխարհի կազմավորման գործում: Դասական գրականության գեղարվեստական ավանդների յուրացման հարցի համեմատական քննության է նվիրված Տերտերյանի «Սովետահայ պատմավեպը» հոդվածը: Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանք» և Ստ. Զորյանի «Պապ Սթեփանոս» վեպերի գեղարվեստական առանձնահատկությունները քննելով Ռաֆիկ, Մերենցի և Նուրադանի: պատմավեպերի գեղարվեստական փորձի ժառանգորդության գիտակցությամբ, գրականագետը միաժամանակ միանգամայն հստակ հասկացությունների մեջ է առնում ժանրի զարգացման պատմափիլիսոփայական հիմունքները: Արժեք նկատել, որ այստեղ Տերտերյանը մի գիտողություն է գտնում ընդհանրապես հայ պատմագեղարվեստական դրականության վերաբերյալ, որի հաղթահարման ուղիով ընթացավ հետագա առանձնականների հայ պատմավեպը: «Հայ պատմավեպը մի տրագիկոմիա ունի, — գրում է նա, — որ շարունակվում է մինչև մեր օրերը: Այդ տրագիկոմիան այն է, որ ամեն մի հայ վիպասան պատմավեպ գրելու համար գրեթե միշտ վերցրել է հայ պատմության պարսկական և բյուզանդական շրջանները, երբեմն էլ արաբական տիրապետության էյոփսան: Իսկ հայ բազմադարյան պատմությունը շատ ավելի հարուստ և բնորոշ է, քան այդ տրագիկոմիան մոտեցումն է ցույց տալիս: Մի այլ հանգամանք էլ պիտի նկատի առնել. հարկավ արդարացի են հայ պատմավիպասանները պարսկական, բյուզանդական և արաբական բնույթները նկարագրելու ժամանակ: Բայց դրա հետ միասին պիտի նշկատել, որ հայ ժողովուրդը պահել է այդ դարերում իր ֆիզիկական ղոյությունը և քաղաքակրթությունը, իր պատմական հուշարձանները: Մինչդեռ հայ պատմությունն ունի այնպիսի տխուր էպոխա, երբ ոչ միայն մեր քաղաքներն ու գյուղերն են քիմիապես մաքրվել ավազանակությունից, այլև հողին են հավասարեցվել մեր կուլտուրական ստեղծագործության անախընթաց արժեքները»⁶²:

Տերտերյանը լայն մտահորիզոնի գրականագետ էր. իր հետադոտություններում նա հայ գրականության երևույթները քննում է համաշխարհային գեղարվեստական փորձի ընդհանուր կոնտեքստում, ընդգծելով ոչ միայն հայրենի գրականության ազգային առանձնահատկությունները, այլև նրա ազդերները համաշխարհային գրականության զարգացման պրոցեսի հետ: Այս իմաստով նա ոչ միայն գեղագիտական բարձր չափանիշներ էր առաջադրում հայ գրականագիտությանը, այլև մեթոդոլոգիական ուղեցույցներ էր տալիս հայ գրականության համաշխարհային կապերի ու փոխազդեցությունների ուսումնասիրությանը: Մասնավորապես ակնհայտ էր գրականագետի նախասիրությունը ուսումնական գրականության նկատմամբ: Յուրացնելով ուսումնական և գրականագիտության փորձը, Տերտերյանը միաժամանակ ուսումնական գրականության գեղարվեստական ավանդների չափանիշով լուսաբանում էր ազգային գրականության զարգացման օրինաչափությունները՝ մատնացույց անելով ընդհանրությունների պատմական ու սոցիալական ակունքները: Հայ գրականագիտության մեջ մի նշանակալից երևույթ հանդիսացան Տերտերյանի «Վալերի Բյուսովը և հայ կուլտուրան», «Ռուս մեծ առակախոս Բանաստեղծը», «Վ. Գ. Բելինսկի. ռուս մեծ քննադատ-հրապարակախոսը» ուսումնասիրությունները, որոնք անշուշտ ուրույն արժեք են ներկայացնում ուսումնական գրականության այլազգի ընկալման ու մեկնաբանության տեսակետից: Բնութագրելով Բյուսովի տեղը ուսումնական գրականության, մասնավորապես դարասկզբի գրական շարժման բարդ ուղիներում, Տերտերյանը մասնավորապես շեշտը դնում

61 Ա. Տերտերյան. Երկեր. 1960, էջ 459:

62 Ա. Տերտերյան. Երկեր. 1980, էջ 245—246:

է ուս պոնդիայի ասպարեզում նրա նորարարության վրա, որով նա ուղենշեց «նոր պոնդիայի» սերնդի ճանապարհը: Տերտերյանը Բրյուսովին բնորոշում է որպես իր ժամանակի ամենազարգացած մտավորականներից մեկը, ընդգծելով նրա իմացությունների հանրագիտական մասը: շտաբն ու կուլտուրայի պատմության խորապես դիտակ լինելը. «Իբրև քննադատի տիպ,— դիտում է Տերտերյանը,— շատ հետաքրքրական է Բրյուսովի դեմքը. նրա բազմակողմանի էությունը, բոլոր դարերի կուլտուրաների նկատմամբ իրազեկությունը, այն համեմատական չափանիշը, որով նա առաջ է տանում իր պատմագրական վերլուծությունը— այդ ամենը նրա քննական բնութագիրը դարձնում են վարպետության օրինակ»⁶³: Այս տեսակետից արժեքավորելով անվանի մտավորականի դերը հայ ժողովրդի պատմության և կուլտուրայի ուսումնասիրության ասպարեզում և հատկապես բացառիկ նշանակություն վերագրելով «Познания Арменны» գրքին, Տերտերյանը միանգամայն բարձր էր գնահատում հայ բանաստեղծության դարավոր ուղիների վերաբերյալ նրա «պատմագրական տեսությունը», որ հեղինակը հաստատում է այն գաղափարները, թե «հայ ժողովուրդը մուսուլմանական ունի համամարդկային կուլտուրայի մրցահանդեսում, որովհետև նա ևս կուլտուրաստեղծ ուժ է»⁶⁴:

Կոնիովի կյանքի ու ստեղծագործության հետազոտությանն է նվիրված Տերտերյանի «Ռուս մեծ առակախոս բանաստեղծը» ուսումնասիրությունը: Առաջնակարգ տեղ հատկացնելով Կոնիովին ուսու նորագույն շրջանի գրականության ձևավորման գործում, Տերտերյանը իրավացիորեն քննադատում է նրա ստեղծագործության բովանդակությունը կենցաղային սահմանափակ ոլորտների մեջ դիտելու մտայնությունը և ցույց տալիս խոշոր ռեալիստ-դեղագետի արվեստի սոցիալական, բաղադրական միտվածությունն ու խորապես համամարդկային հնչողությունը: «Համաշխարհային գրականության թատերարժեքի վրա,— գրում է Տերտերյանը,— շատ առակախոսներ են հանդես եկել: Պատմությունը շատ անուններ դիտե. բայց նա ճակատագրի պես դաժան է— քչերի անունն է անմահացնում: Այդ քչերի մեջն է Կոնիովը, մի անուն, որ հավերժություն է նվաճել, մի գեղագետ, որի արվեստը դուրին է երևում, բայց ըստ էության ամենադժվարին արվեստն է.— կարճ, բայց մնայուն խոսքի արվեստը»⁶⁵: Իր ուսումնասիրության մեջ Տերտերյանը հատուկ բաժին է հատկացնում «Կոնիովը հայ գրականության մեջ» պրոբլեմին: Համառոտ ակնարկ տալով հայ առակագրության պատմության վերաբերյալ, գրականագետը այդ զուգահեռի վրա էլ դիտում է Կոնիովի մուտքը հայ գրականության մեջ, հանգամանորեն անդադառնալով ոչ միայն նրա երկերի թարգմանություններին, այլև այն ազդեցությունը, որ կոնիովյան խոսքը ունեցել է հայ գրականության և հասարակական մտքի արձագանքներում:

Ա. Տերտերյանի գիտական ժառանգության ծանրակշիռ էջերից է «Վ. Գ. Բելինսկի. ուսու մեծ քննադատ-հրապարակախոսը» աշխատությունը, որը առհասարակ հուշավոր քննադատի վերաբերյալ ամենածավալուն ուսումնասիրություններից մեկն է սովետական դրականագիտության մեջ: Գիրքը, ինչպես նշում է հեղինակը, նպատակ ունի «Բելինսկու հարուստ գրական, գիտական և փիլիսոփայական ժառանգության սահմաններում» բացահայտել մեծ քննադատի՝ որպես «գրական գաստիարակի» դերը «ոչ միայն ուսու, այլև Ռուսաստանի մեջ մտնող ժողովուրդների, հատկապես հայ գրականագիտական կուլտուրան, հասարակական միտքը կազմավորելու գործում: Ներկայացնելով Բելինսկու կյանքն ու գրական-հասարակական միջավայրը, գրականատուկ հատուկ բաժիններում հանգամանորեն վերլուծում է նրա քննադատական, գրականագիտական, տեսական ու պատմական ժառանգությունը, լուսաբանում նրա էթիկան ու էսթետիկան, նրա գրականագիտական հայացքներում ընդգծելով հատկապես մի քանի էական գեղագիտական կատեգորիաներ՝ ռեալիզմ, կուսակցականություն, պատմականություն, ժողովրդայնություն: Ցույց տալով Բելինսկու համաշխարհային նշանակությունը, Տերտերյանը մասնավորապես դիտում է, որ «իբրև գրական մանկավարժ, շատ մեծ է նրա դերը հայ բանաստեղծության, վեպի, դրամայի զարգացման գործում», նրա նշանակությունը «հայ գեղարվեստական քննադատության վարպետության բնագավառի համար»⁶⁶: Ուշագրավ է, որ ակնարկելով Բելինսկու ծննդյան հարյուրամյակի առիթով 1911 թ. «Հորիզոնում» տպագրած իր հոդվածը, Տերտերյանը թյուրիմացության էր վերագրում «արվեստ արվեստի համար սկզբունքի կողմնակից»:

63 Ա. Տերտերյան. Երկեր. 1980, էջ 382:

64 Նույն տեղում, էջ 334:

65 Նույն տեղում, էջ 480:

66 Ա. Տերտերյան, Վ. Գ. Բելինսկի. Երևան, 1948, էջ 495:

«ս.մսուրիզմի պաշտպան» իր երբեմնի բնորոշումները, պնդելով, թե «Բելինսկու գրականագիտությունից երբեք չի կարելի պաշտպանություն սպասել որևէ անկումնային գրական ուղղության հանդեպ»⁶⁷:

Արսեն Տերտերյանը իսկական գիտնականի տիպար էր: Ընդգծված անհասկանալի մեթոդներ և հշտարիտ տաղանդին յուրահատուկ աշխատասիրությամբ նա ստեղծեց հսկայական ծավալի մի օտանգություն, մեծ չափով նպաստեց ալն բանին, որ ամբողջական համակարգի մեջ դրվի: Նա չորս շրջանի գրականության գիտությունը և մշակվեց ալգ գիտության մեթոդոլոգիական աղբյուրները: Նա կատարելագործեց գրականագիտական մեթոդական ժանրը՝ կառուցելով հասկանալի գրողների ստեղծագործության հետադարձության օրինակելի ու խնդիրալի մոդելներ: Նա առողջագրեց, բնութագրեց, հայացքներ, որ առաջադրել է Տերտերյանին իր ուսումնասիրություններում, արդեն պատկանում են անցյալին և վերանայվել ու հաղթահարվել են արդի գրականագիտության կողմից, սակայն դրանք իսկ ուսանելի են որպես գիտական ստորի որոնումներ: Տերտերյանը ստեղծել է գրականագիտական իր դպրոցը և միանգամայն արժանի աղբյուրներ: Պատկան հայագիտության ընտրյալներին շարքում:

АРСЕН ТЕРТЕРЯН (К 100-летию со дня рождения)

Доктор филол. наук С. Н. САРИНЯН

(Резюме)

Арсен Тертерян является одним из крупных представителей армянской филологической науки. Талантливый ученый с яркой индивидуальностью, он за время своей почти полувековой литературно-критической деятельности создал наследие, занимающее исключительное место в истории армянского литературоведения и критики. Тертерян начал как сторонник психологической школы. В своих монографиях и исследованиях 1910-х гг.—«Вааи Терьян», «Микаел Налбандян», «Левон Шант», «Иоаннес Иоаннисиан», «Творчество Нар-Доса», «Мурацан как мыслитель и художник», «Ширванзаде» и др.—он исследует литературные явления с точки зрения психологического метода, обосновывая определенные принципы познания эмоциональной и философской сущности художественных феноменов. С 1921 г. и до конца своей жизни (1953) Тертерян преподавал историю армянской литературы в Ереванском университете. Долгие годы будучи заведующим кафедрой армянской литературы, он внес большой вклад в дело воспитания и подготовки научно-педагогических кадров в области литературоведения и критики. В 20-х гг. Тертерян переходит от психологического метода к социологическому и принимает за основу изучения историко-литературных явлений принцип «социальной доминанты» и «классового эквивалента», тем самым отдавая некоторую дань вульгарному социологизму. Однако в 30-х гг. он преодолевает эти отклонения и осваивает научные принципы марксистско-ленинской социологии. К этому периоду относятся лучшие исследования Тертеряна об армянских классиках—Абовяне, Прошяне, Раффи, Мурацане, Отяне, Пароняне, Ширванзаде, Зограбе, Туманяне, а также о Белинском, Крылове, Брюсове и многих других. Эти исследования стали прочным фундаментом для дальнейшего развития армянского советского литературоведения. Тертерян был подлинным образцом ученого. Человек прекрасно образованный и эрудированный, впитавший в себя мировой литературы и эстетической мысли, он поднял профессионально-научный уровень армянского литературоведения.

⁶⁷ Նույն տեղում, էջ 543: