

# ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄՆԵՐ ԵՎ ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ

## ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ՍՈՒՐԻԱԹՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆ-ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԻ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ

### Ս. ՄՈՒՐԱԳՅԱՆ

Հայ իրականության մեջ նախորդ ոչ մի շրջանում քննադատությունը այնպիսի ակտիվությամբ չի ներգործել գրականության ու հասարակական մտածողության զարգացման վրա, ինչպես մեր դարի սկզբներին: Հատկապես այս շրջանում լրագրությունից ու հրատարակատնությունից անջատված, իր գործառական ու ժանրային սահմանները ճշտած քննադատությունը դառնում էր ոչ միայն արվեստի երկերի գնահատության միջոց, այլև իրրև հասարակական գիտակցության ձևերից մեկը, ժողովրդի հոգևոր կյանքի անբաժանելի մասը, նպաստում էր նրա ընդհանուր գեղարվեստական զարգացմանը:

Աննախադեպ աշխուժություն էր ապրում գրական կյանքը. ստեղծագործական տարբեր ուղղությունների, գրական վիթխարի անհատականությունների համաժամանակյա գործունեության պայմաններում կողք-կողքի գոյակցում էին կուլտուր-պատմական, հոգեբանական, գեղագիտական-սոցիոլոգիական քննադատական դպրոցները: Նրանց ներկայացուցիչները, թեև աշխարհայացքային ու քաղաքական տարբեր համոզմունքների դիրքերից, մեթոդաբանական տարբեր մոտեցումներով, հաճախ էլ՝ նախորդների ու միմյանց հետ բանավիճելով ձգտում էին բացահայտել արվեստի ու իրականության կապերն ու հարաբերությունները, ցույց տալ գեղարվեստական գրականության առկա վիճակը, զարգացման միտումները արտակարգ բարդ ու լարված հասարակական պայմաններում: Այս մթնոլորտում ձևավորվեցին Հարություն Սուրխաթյանի գրական-քննադատական հայացքները: Կարճատև մի ժամանակաշրջան գեղարվեստական թարգմանություններ կատարելուց և «սեփական» գրականություն ստեղծելու փորձերից, ինքնակրթությամբ գրական, փիլիսոփայական լայն գիտելիքներ ձեռք բերելուց հետո նա վրադվեց գրականագիտությանը՝ դրսևորելով քննադատի, գրականության տեսաբանի ու պատմաբանի անվիճելի կարողություններ:

Սուրխաթյանը հիմնավորապես ուսումնասիրել էր գեղագիտական մտքի պատմությունը, քննադատական նախորդ ուղղությունների փորձը և անվերապահորեն ընդունում էր մատերիալիստական գեղագիտության դրույթները: Նրա ուսումնասիրությունն սկսվում էր անտիկ դարաշրջանի մտածողներից մինչև Մարքս ու էնգելս, Բելինսկի ու Գորբուլյուրով, Գերցեն ու Նալբանդյան, Պլեխանով ու Լենին: Նրա աշխարհայացքի հիմքում ընկած էր մարքսիստական սոցիոլոգիան, որով էլ պայմանավորված էին նրա գեղագիտական ըմբռումները, գրական համոզումներն ու քննադատական մեթոդը:

Բազմաթիվ աշխատություններում և գրառումներում Սուրխաթյանը թողել է իր քննադատական հայացքները բնութագրող հստակ ձևակերպումներ, որոնց վրա հենվելով էլ նախորդ ուսումնասիրողները փորձել են գնահատել նրա գործունեությունն ու թողած ժառանգությունը: Ե՛վ էդ. Զրբաշյանը, և՛ Գ. Մաղոյանը, և՛ Ա. Մխիթարյանը նրան իրավացիորեն համարել են մարքսիստական գեղագիտության հիմնարար դրույթները հայ իրականության մեջ արմատավորող առաջին քննադատներից մեկը: էդ. Զրբաշյանն, օրինակ, արձանագրել է, որ «հայ իրականության մեջ Սուրխաթյանն առաջիններից էր, որ հանգամանորեն բացատրում էր մարքսիստական գեղագիտության հիմնարար դրույթները, և դա նրա անուրանալի ծառայությունն է»<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Տե՛ս «Հայ նոր գրականության պատմություն», հ. 5, եր., 1979, էջ 185—186:

Տարբեր առիթներով Սուրխաթյանն էլ ընդգծել է, որ ինքը դավանում է մարքսիստական աշխարհայացքը, արվեստի հարցերում ընդունում է հասարակական-հարաբերությունների տեսակետը և հետևում է քննադատություն քննադվեստական սոցիոլոգիական դպրոցին: Առավել պարզորոշ նա իր գրական ըմբռնումները ձևակերպել է նշանավոր քննադատ Ցոլակ Խանզադյանի (Գրասեր) հետ 1913—14 թվականներին ունեցած հայտնի բանավեճի առթիվ գրված «Գրական քննադատությունը և հասարակական հարաբերությունների տեսակետը», «Գրաձյալ քննադատության առթիվ», «Գրական քննադատության առիթով», ինչպես նաև «Եմ պատասխանը մխիթարյան Բ. Ս. վարդապետին», «Գեղարվեստական գրականությունը, քննադատությունը և հասարակությունը» հոդվածներում<sup>2</sup>: Այդ բանավեճը արտաբուստ կարող է ասնձնական բանակովի՝ տպավորություն թողնել, բայց իրականում այդտեղ արծարծվել են դարակզրի հայ քննադատության համար սկզբունքային նշանակություն ունեցող մի շարք էական խնդիրներ:

Ո՞րն է գեղարվեստի էությունը, այն կյանքից վեր կանգնած ինքնակա երևույթ է, թե՞ բխում է կյանքից և նրա արտացոլումն է, ինչպիսին է կյանքի և գեղարվեստի կապը: Ի՞նչ է քննադատությունը և ո՞րն է քննադատի դերը, ի՞նչ մեթոդով և ի՞նչ շափանիչներով նա պետք է արժեքավորի կամ քննադատի արվեստի երկերը,— ահա սկզբունքային այն հարցերը, որոնք շուրջ բանավեճում էր Հ. Սուրխաթյանը իր ընդդիմախոսների, իդեալիստական գեղագիտության և մոդեռնիզմի տեսաբանների հետ:

Որդեգրելով հասարակական երևույթների գնահատման մարքսիստական, դիալեկտիկական մեթոդը, Սուրխաթյանը ինչպես արվեստն առհասարակ, այնպես էլ նրա հիմնական տեսակներից մեկը՝ գրականությունը, դիտում էր որպես կոնկրետ դարաշրջանի ու միջավայրի իրական հասարակական հարաբերությունների գեղարվեստական արտացոլում: Նա պաշտպանում էր կյանքի զարգացման ու փոփոխման հետևանքով արվեստի բովանդակության ու ձևերի փոփոխության դիալեկտիկական սկզբունքը: Ինչպես մարդկային իրական կյանքը քարացման դատապարտված չէ և ենթակա է ծագման, զարգացման օրենքներին և «Տալիտենական չէ իր հասարակական որոշ ձևերի մեջ», այդպես էլ նրա արտացոլումը հանդիսացող գեղարվեստը, ասում է նա, հավիտենական ու քարացած չէ և ենթակա է փոփոխությունների թե՛ բովանդակության, թե՛ ձևերով<sup>3</sup>: Արվեստի ստեղծագործությունները տարբեր ժամանակների և հասարակական տարբեր խավերի համար ընկալելի և գնահատելի են տարբեր շափերով: Ժամանակի և հասարակական պայմանների հետ փոխվում են մարդկանց ճաշակն ու գեղագիտական ըմբռնումները: Այն, ինչ հեռավոր ժամանակներում, քաղաքակրթության զարգացման ստորին աստիճաններում կարող էր գեղագիտական հաճույք պատճառել, հետագա ավելի բարձր աստիճաններում կորցնում է իր այդ հատկությունը: Որպես բնորոշ օրինակ Սուրխաթյանը հիշում է վարժենության շրջանի մակերեսային արվեստը, մարդկանց թթից, շրթունքից կախված օղերը, զանազան զարդերը, շինացիների ծնծղան և այլն, որոնք մի ժամանակ եղել են գեղագիտական հաճույքի աղբյուր, իսկ այսօր միայն վանող տպավորություն են թողնում և զուտ պատմական հետաքրքրություն ունեն: Բայց հեռավոր ժամանակներում ստեղծվել է նաև ըստ էության խոր, հզոր ու բազմաշերտ արվեստ, որը դարերի ընթացքում իր արտաքին որոշ անցողիկ շերտեր կորցնելով՝ հետագա սերունդների համար էլ պահպանել է իր բովանդակային խորքն ու գեղագիտական արժեքը: Եվ Սուրխաթյանը, որպես գրականության խոշոր պատմաբաններից մեկը, բարբախտաբար գիտի դասական արվեստի կոթողների գեղարվեստական անանց հմայքի և մշտատև ուժի գաղտնիքները: Անտիկ և Վերածննդի դարաշրջանների եվրոպական գրականության երկարամյա ուսումնասիրության և դասավանդման փորձով նա գիտեր, թե ինչու են անցյալի գրական երկերը հետաքրքրում կամ հուզում ժամանակակից ընթերցողին և ո՞րն է նրանց աժմեական ու համամարդկային նշանակությունը: «Ինչո՞ւ չի մեռնում Հոմերոսը, կամ նա, որին տրագիկան վերագրում է «Եվիականի» և «Ոդիսականի» կերտումը»,— հարցնում է Սուրխաթյանը և ինքն էլ պատասխանում. որովհետև նրա ստեղծագործության մեջ կարելի է տեսնել «հոգեկան այնպիսի դրամաներ, վերապրումներ, որպիսիք տակավին հատուկ են մեր ժամանակի մարդուն: Պատմական շրջանները, հասարակական կազմակերպության ձևերը փոխվել են, բայց սոցիալական հակասությունները, մարդու հոգեկան պայքարն ու վերապրումները, ներքին դրաման մնում են գրեթե նույնը, ընդունելով միայն տարբեր նրբու-

<sup>2</sup> Սուրխաթյանի այս հոդվածները տե՛ս նրա «Գրականության հարցեր» ժողովածուում, Եր., 1970, որը կազմել, ծանոթագրել և առաջաբանը գրել է Գ. Մադոյանը:

<sup>3</sup> Տե՛ս Հ. Սուրխաթյան, Գրականության հարցեր, էջ 70—71:

թյուններ ու ելելչներ, տարբեր շերտեր՝ հետզհետե բարդանալով ու շերտավորվելով<sup>4</sup>։ Այս սկզբունքով է նա առաջնորդվել իր ողջ գործունեության ընթացքում, անցյալի գրական արժեքները գնահատելիս, իր դասադրեքին ու քրեստամատիաները կազմելիս։

Սա, իրօք, արվեստի էություն, արվեստի և իրականության փոխհարաբերության հիմնական հարցերից է, որի բմբունամբ էլ մարբստները տարբերվում են իդեալիստներից։ Այս հարցի նկատմամբ Սուրխաթյանն ունի անխախտ համոզմունք և կայուն գիրքորոշում։ Մարքսիստական գեղագիտության դիրքերից նա անողոր քննադատության է ենթարկում իդեալիզմի մանե մի դրսեկորում, դասապարտում «արվեստը արվեստի համար» սկզբունքի և «գեղարվեստի ավառոնմիայի» կողմնակիցներին՝ շինայելով անգամ վաստակ ունեցող հեղինակություններին։ Այսպես, Վենետիկի միսթարյան հայրերից մեկին՝ հայագետ Բարսեղ Սարգսյանին նա խստագույնս կշտամբում էր այն բանի համար, որ 20-րդ դարի սկզբներին իբրև գիտելիքների անվիճելի աղբյուր ընդունել էր Աստվածաշունչը և ժամանակի գրական ու հասարակական երևույթներին մոտենում էր քարացած սխոլաստիկական մտածողությամբ։ Միսթարյան վարդապետը աստծո գաղափարը ընդունում էր որպես ի վերուստ մեկընդմիջտ սրված ճշմարտություն։ Սուրխաթյանի ըմբունամբ գաղափարը իրականի անգրադարձումն է, և ամեն ինչ, այդ թվում և աստծո գաղափարը ենթարկվել է շրջափոխության։ Եվ քանի որ աստծո գաղափարը և Տոլստոյի աշխարհայացքում ունեւ կարևոր տեղ, ուստի սրամագծորեն հակառակ բեւեւների վրա կանգնած ընդդիմախոսները բանավիճում են այս խնդրի շուրջ՝ բնականաբար։ անգեւով հակադիր եզրակացություններին։ Սուրխաթյանն անխնա ձաղկում է իր ընդդիմախոսի աստվածարանակաւն մտածողությունն ու հակադիտական տեսակետները։ Նույնպիսի խստություն է նա հանդես բերում քննադատ Ցոլակ Խանզադյանի այն հողվածների նկատմամբ, որոնց մեջ արտահայտվել էին մատերիալիստական գեղագիտության տեսակետից անընդունելի գրություններ։ Սուրխաթյանին քաջ հայտնի է, որ Գրասեր ծածկանունով հանդես եկողը Ց. Խանզադյանն է, հետո է նրա վաստակն ընդհանրապես ժխտելու մտքից, բայց քանի որ բանավեճը սկզբունքային է, նրան դնում է «ծանոթ անծանոթի» տեղ և խստորեն քննադատում է նրան՝ իդեալիստական գեղագիտությանն արած գիշումների համար։ Արվեստի և հասարակական կյանքի կապը Խանզադյանը բնավ էլ չէր ժխտում, նույնիսկ մեծ արվեստագետների ծնունդը կապում էր պատմական որոշակի դարաշրջանների հետ։ Սակայն նրա հողվածներում ու հրապարակային դասախոսություններում դրսեւորվել էին հակասական ձեակերպումներ։ Նա միամտություն էր ունեցել գրելու, թե «արվեստը արվեստի համար» սկզբունքը որոշ վերապահումներով ու լրացումներով միակ ճշմարիտ սկզբունքն է գեղարվեստական ստեղծագործության բնագավառում»<sup>5</sup>։ Այս և Խանզադյանի հողվածներում տեղ գտած մի շարք այլ արտահայտությունների սկզբունքային քննադատությունները Սուրխաթյանը ցույց է տալիս «մարտը արվեստի» կամ «ավտոնոմ գեղարվեստի» տեսության անհեթեթությունները և տրամաբանական փաստարկներով հիմնավորում այն իրողությունը, որ գեղարվեստը պայմանավորված է հասարակական կյանքով և նրա արտացոլումն է։

Երբեմն էլ, իհարկե, Սուրխաթյանն ընկնում է ծայրահեղությունների մեջ, խտացնում գույները։ Հիշյալ բանավեճային հողվածներում, ինչպես նաև արխիվային գրառումներում նա Խանզադյանին դուրս է բերում որպես մողեւնիզմի տեսարան<sup>7</sup>, մինչդեռ իրականում նա այդպիսին չի եղել։

Բանավեճում արծարծված բոլոր խնդիրները քննարկելը մեր նպատակից դուրս է։ Մեզ հետաքրքրող հարցի կապակցությամբ կդիտարկենք հակադիր տեսակետներից երկուսը։

Մողեւնիզմի տեսարանների կարծիքով գեղարվեստը կյանքի համար չէ, այլ գեղարվեստի, և այն գերազանցում է կյանքին ու բնությանը։ Սուրխաթյանի համոզմամբ գեղարվեստը կյանքի անդրուպարձումն է և մարդու համար է։ Եվ քանի որ հարափոխու կյանքը շատ ավելի մեծ ու խորն է գեղարվեստից, ապա վերջինս թեև արտացոլում է կյանքի օբյեկտիվ բովանդակությունը, բայց դեռևս չի մտել նրա բոլոր խորքերը։ Իսկ գեղագետը դեռևս ընդունակ չէ

<sup>4</sup> Այս միտքը շնչին ձեակփոխություններով նա արտահայտել է տարբեր աշխատություններում, սկսած 1910-ական թվականներից մինչև իր գործունեության վերջը. տե՛ս «Մշակ», 1914, № 104—105, «Հին հունական գրականություն», Թիֆլիս, 1922, էջ 9, «Հովեբոս, Շեքսպիր», Թիֆլիս, 1935, էջ 12—13 և այլն։

<sup>5</sup> Տե՛ս Հ. Սուրխաթյան, Գրականության հարցեր, էջ 22—27։

<sup>6</sup> Տե՛ս «Բարբի ձայն», 1913, № 38։

<sup>7</sup> Մենք նկատի ունենք հատկապես Սուրխաթյանի արխիվի գործ 188-ում պահվող փոքրադիր սև տետրի գրառումները (թ. 31—36)։

ըմբռնելու և վերրարտադրելու այն ամենը, ինչ կա «անտեսանելի կյանքի խորքում, մարդու հոգում, որի շարժումների մեծ մասը դեռ անուն չունին»<sup>8</sup>:

Իդեալիստ տեսարանները պնդում են, թե գեղարվեստը կյանքի առչակից է գնում, ստեղծում է «հավիտենական արժեքներ», նրա նպատակն է բարեփոխել կյանքը, և մոտեցել է այն ժամանակը, երբ գեղեցկությունը կյանք կդառնա, իսկ կյանքը՝ գեղեցկություն: Հակադիր կարծիքի է Սուրխաբյանը: Ըստ նրա գեղարվեստը կյանքի անցյալ և անցնող շրջանն է արտացոլում և փոխում իր բովանդակությունը այն ժամանակ, երբ կյանքի բովանդակությունն է փոխվում: Ուրեմն ապագա գեղեցիկ կյանքը «գեղեցիկ հեղաշրջումը կրերի և ոչ գեղեցիկ արվեստը»<sup>9</sup>: Արվեստի իրական-պատմական հիմքերի այսպիսի ըմբռնումը բխում է Սուրխաբյանի մատերիալիստական մտածողությունից և հեղափոխական դավանանքից: Ապրելով մեր դարասկզբի՝ սոցիալական մեծ հեղափոխումների, պրոլետարիատի քաղաքական վերելքի ու հեղափոխական պայքարի ժամանակաշրջանում՝ Սուրխաբյանը դեռևս 900-ական թվականներից պրոլետարիատին համարում է «բարձրացող դասակարգ», նրա հաղթանակի ու քաղաքական տիրապետության շրջանի հետ կապելով ապագա դեմոկրատացած գեղարվեստի զարգացումը:

\* \* \*

Սուրխաբյանի համոզմամբ գրականության խնդիրն է կենդանի պատկերներով արտացոլել հասարակական կյանքը, իրականության բազմաթիվ և բազմազան դեպքերից ու դեմքերից ընտրելով առավել ընդունելի ու տիպականը: Այսպիսի մոտեցումով ստեղծված գրվածքը ոչ թե լուսանկարում, այլ գաղափարական ու գեղարվեստական ընդհանրացումների շնորհիվ իսկական առումով պատկերում է կյանքի բովանդակ խորությունը: Այս հատկանիշներով են օժտված գրական բոլոր մեծ երկերը և դրանով է պայմանավորված նրանց հարատև հմայքը:

Ո՞վ է ճշմարիտ գրողը և ինչպե՞ս է կյանքը արտացոլվում նրա ստեղծագործության մեջ: Իսկական գրողը, ասում է նա, իր ժամանակի թանձրացած արտահայտիչն է, նա՞, ով կարողանում է ընդգրկել կյանքը իր «գունեղ բազմազանությունում», հանդես է բերում պատկերվող միջավայրի բովանդակ խորությունն զգալու և վերաբաղելու մեծ կարողություն: Միայն այս երկու հատկությունները համատեղողն է դառնում մեծ արվեստագետ և հենց նա էլ ստեղծում է գեղարվեստական մնայուն արժեքներ: «Բանաստեղծի ըմբռնելու և զգալու ուժը,— գրելով է նա,— հավասարապես մեծ պետք է լինի նրա անդրադարձնելու, ստեղծագործելու թափին: Եթե այս երկու ընդունակությունը անհավասար է, ապա գրվածքը մեծ, ունիվերսալ նշանակություն ունենալ չի կարող: Համաշխարհային գրվածքների հեղինակները այդ երկու ընդունակություններն էլ հավասար շափով են ունեցել և մեծ շափով են ունեցել, օրինակ՝ Հոմերոսը, Գանտեն, Շեքսպիրը»<sup>10</sup>:

Մագում է նաև գրողի անհատականության խնդիրը: Իրեն ստեղծագործող՝ գրողն անհատ է, բայց նրա անհատականությունը որոշակի դեր ունի անգամ ամենից ավելի օրինկտիվ թվացող երկերի գեղարվեստականության խնդրում: Եվ ամենից ավելի սուրյնկտիվ թվացող երկերում էլ կարելի է գտնել հասարակական կյանքի այս կամ այն արտահայտությունը, քանի որ հեղինակը և նրա երկը սոցիալական որոշակի միջավայրի արդյունք են: Բացարձակ իմաստով անհատ չկա, իսկ հեղինակի նույնիսկ «ամենանեղ անհատական հոգեբանությունը հասարակական հիմք ունի»<sup>11</sup>: Սուրխաբյանի պատկերացումով ամեն մի գրող իր ստեղծագործությամբ հասարակական կյանքի սիմվոլ է: Այդպիսի սիմվոլներ են Շեքսպիր—Համլետը, Գյոթե—Ֆաուստը, Բայրոն—Կայենը և մյուսները: Նրանք բոլորն էլ իրենց դարաշրջանի հասարակական հարաբերությունների արտահայտողներն են, ընդ որում սոցիալական-հասարակական արտացոլում են անհատականի միջոցով: Փրական երկի մեջ Սուրխաբյանը չի ընդունում առանձին հերոս, այլ ընդունում է հերոսություն, որն ընդհանրացված է տիպական հերոսի մեջ, չի ճանաչում առանձին անհատ, այլ ճանաչում է հասարակական խավ կամ հասարակություն, որն ամփոփված է «խտացած անհատականության» մեջ: Հասկանալի է, որ նա այսպիսով ոչ միայն չի ժխտում գրական կերպարի ինքնատիպության հանգամանքը, այլև, ելնելով նրա երկակի էությունից, ընդհանուրի՝ առանձինի միջոցով դրսևորվելու դիալեկտիկական ըմբռնումից, հստակորեն սահմանազատում է տիպականացման և անհատականացման խնդիրները:

<sup>8</sup> ՏԵՍ ԶԳԱԹ, 2. Սուրխաբյանի արխիվ, գ. 188, թ. 31—36:

<sup>9</sup> ՏԵՍ նույն տեղը:

<sup>10</sup> Նույն տեղում, թ. 36:

<sup>11</sup> 2. Սուրխաբյան, Փրականության հարցեր, էջ 73:

Ի՞նչ է արդյոք քննադատությունը, արվե՞ստ է այն, թե՞ արվեստագիտություն, գրականության բաղկացուցիչ մասն է, թե՞ ուսմունք է գրականության մասին: Քննադատության էության և բնույթի վերաբերյալ այս ժամանակակից հարցադրումները նորություն չլին Սուրխաթյանի համար: Ինչպես գրականությունը, այնպես էլ քննադատությունը նա սերտորեն շաղկապում է հասարակական կյանքի հետ՝ մեկը դիտելով որպես իրականության գեղարվեստական արտացոլում, մյուսը՝ որպես արտացոլման ձևերն ու եղանակները, գեղագիտական որոշակի կիսալի դիրքերից գրական երկի նկատմամբ հասարակական վերաբերմունքը ուսումնասիրող գիտություն: «Եթե գրականությունը հանդիսանում է հասարակական իրական հարաբերությունների գեղարվեստական անդրադարձումը, ապա նրա էնեղատությունը նույնչափ գիտական պետք է լինի, որչափ հարաբերությունների ուսումնասիրությունը»<sup>12</sup>: Ուրեմն քննադատությունը հասարակական գիտություն է, որի ուսումնասիրության առարկան գեղարվեստն է ընդհանրապես և գրականությունը՝ մասնավորապես: Իսկ Սուրխաթյանը քննադատություն էր կոչում և՛ գրականության պատմության ուսումնասիրությունը, և՛ տեսական հարցերի քննարկումը, և՛ ընթացիկ գրականության հարցերով զբաղվելը՝ նկատի ունենալով դրանց օրդանական կապն ու փոխադամանավորվածությունը: Ուրեմն նա գիտական բովանդակության պահանջ էր առաջադրում գրականագիտության երեք ճյուղերին էլ: Մեր ասածը հիմնավորելու համար հիշենք, որ նա միևնույն միասնական սկզբունքով՝ հասարակական հարաբերությունների տեսակետով էր քննում գրականության պատմության և դրա հիման վրա՝ գրականության տեսության, գեղարվեստի և նրա իրական հիմքերի կապի, ինչպես նաև ժամանակակից հասարակական երկվույթների գեղարվեստական արտացոլման խնդիրները: Քննադատն, ուրեմն, նրա կարծիքով պետք է ունենար հասարակագիտական լուրջ պատրաստություն, գրական խոր գիտելիքներ և գեղագիտական ճաշակ, որպեսզի կարողանար իրագործել քննադատության գլխավոր խնդիրը՝ գիտականորեն քննել և դատել, գնահատել ու արժեքավորել արվեստի երկերը, ցույց տալ նրանց գեղարվեստականության աստիճանն ու համապատասխանությունը պատկերվող իրականությանը:

Ինչո՞ւ է Սուրխաթյանը դավանում գեղարվեստական-սոցիոլոգիական մեթոդը և ո՞չ մեկ ուրիշը. որովհետև նրա համոզմամբ միայն այդ մեթոդն է հնարավորություն տալիս գիտականորեն բնութագրելու հասարակական կյանքի և գրականության կապը, բացահայտելու երկի բովանդակային խորությունն ու գեղարվեստական արժանիքները: Սուրխաթյանն ինքը իր մեթոդի առավելություններից է համարում այն, որ նա չի սահմանազատում զրգածքի բովանդակությունն ու ձևը, այլ դրանք դիտարկում է դիալեկտիկական միասնության մեջ: «Մեր տեսակետը սոցիոլոգիական-գեղարվեստականն է. Ձևի և բովանդակության էներգաշնչկությունը», — ընդգծում է նա իր գրառումներից մեկում<sup>13</sup>: Սոցիոլոգիական դպրոցի կամ «հասարակական հարաբերությունների տեսակետով» առաջնորդվող քննադատներին հասցեագրված այն մեղադրանքը, թե նրանք իբր նշանակություն չեն տալիս երկի գեղարվեստական կողմին, լավ կամ վատ զրգած լինելուն, Սուրխաթյանը համարում է «խոշոր թլուրիմացություն» արդյունք: «Հասարակագիտական համարժեք տարրի» որոշումը ամենեին էլ չի ժխտում գեղարվեստական մարմնավորման միջոցների, գրելու տեխնիկայի, լեզվի ու ոճի և առհասարակ ձևի կարևորությունը: Սուրխաթյանն, օրինակ, հետևելով իր ուսուցիչ Պյեխանովին, երկի գեղարվեստականության աստիճանը նրա բովանդակության տեսակարար կշռով է որոշում այն մտածողությամբ, որ միայն ձևի ու ոճի հարցերի բնությամբ կամ լեզվաբանական բացատրություններով հնարավոր չէ հասկանալ հեղինակին ու նրա պատկերած իրականությունը: Հակադրվելով ձևը բացարձակացնող մոդեռնիզմի տեսաբաններին՝ նա գրական երկի գեղարվեստականության շափր որոշում է համապատասխան ձևի մեջ զրգած խոր բովանդակությամբ: «Տեխնիկան ընդհանուր է բազմաթիվ զրգածքներին, իսկ բովանդակության ուրույնությունը յուրաքանչյուր գրողի սեփականությունն է»<sup>14</sup>, — գրում է նա: Ու թեև նա և իր համախոհները «երկար ու բարակ ֆիլոլոգների նման» չեն ծամծամում զրգածքի բառերի, դարձվածքների, ոճի ու ձևի հարցը, երկի գեղարվեստականության համար նրանք կարևոր են համարում բովանդակության ու ձևի միասնությունը՝ ինչը ինչպես զրգած լինելը: Ավելի պարզորոշ՝ Սուրխաթյանն իր տեսակետը ձևակերպում է այսպես. «Ձևի հետ շաղկապում ենք գործի բովանդակության խորությունը: Գրա-

<sup>12</sup> Նույն տեղում, էջ 30:

<sup>13</sup> Տե՛ս ՉԳԱԹ, 2. Սուրխաթյանի արխիվ, գ. 188, Բ. 26:

<sup>14</sup> 2. Սուրխաթյան, Գրականության հարցեր, էջ 52:

կանության պատմութիւնից գիտենք, որ ավելի մնայուն և մեծ են համարւում այն երկերը, որոնք զեղեցիկ ձևի մեջ խոր բովանդակութիւն ունեն ամփոփած»<sup>15</sup>:

Բովանդակութեան և ձևի ներդաշնակութեան հստակ ըմբռնումը այսպիսով դառնում է ճանաչումը գրվածքի «հասարակագիտական համարժեք տարրին» (կամ բովանդակութեան, որի տեսակարար կշիռով որոշվելու է երկի արժեքը) և այն մարմնավորող գեղարվեստական միջոցների միասնութեան, որը սակայն, սոցիոլոգիական մեթոդով պայմանավորված, խախտւում է կոնկրետ վերլուծութեան ժամանակ: Այսինքն՝ նախ գնահատւում է բովանդակութիւնը, ապա՝ այդ բովանդակութիւնը մարմնավորող ձևը, որը դիտւում է իբրև երկի գեղարվեստականութեան անհրաժեշտ, բայց ոչ բավարար պայման: Սոցիոլոգիական տեսակետը, Սուրխաթյանի ասելով, ելակետ ունի ամենից առաջ երկի գեղարվեստականութեան խնդիրը: Եվ որովհետև իսկական գեղարվեստական գրվածքը չի կարող անբովանդակ կամ գաղափարազուրկ լինել, իսկ բովանդակութիւնն էլ անպայմանորեն ունենում է հասարակական-կենսական հիմք, ապա գրական գործի գեղագիտական արժեքը ճիշտ կգնահատի այն քննադատութիւնը, որը հենվում է իրականութեան խոր ու գիտական ճանաչողութեան վրա: Ուրեմն շեքը կա բովանդակութեան (իսկ դա գաղափարական կամ սոցիալական է), սխտը է քննադատութիւնը լինի սաղիսուղիական, այլապես չի բացատրվի գրվածքի խորութիւնն ու մեծութիւնը»<sup>16</sup>: Իր մեթոդի վայր առանձնահատկութեան կարևորութեան գիտակցումով էլ Սուրխաթյանն ընդունում էր այն: Բայց գրվածքի գաղափար արվեստի լեզվից սոցիոլոգիայի լեզվի վերածելու կամ երկի հասարակագիտական համարժեք տարրը որոշելու և ապա նոր նրա գեղարվեստական մարմնավորման միջոցները ցույց տալու սկզբունքը, որ Սուրխաթյանը ժառանգել էր Պլեխանովից, ինչպես նշվել է մեր գրականութեան մեջ, ուներ և իր թույլ կողմերը, որոնք հետագայում բացարձակացվելով վերածվեցին գոճհիկ սոցիոլոգիզմի: Իսկ այդ դեպքում խզում էր առաջանում արտացոլվող իրականութեան և կոնկրետ գեղարվեստական պատկերի միջև, խախտւում էր գրական երկի բաղադրիչների ներքին միասնութեան սկզբունքը: Սուրխաթյանը ևս գերծ շմեաց սոցիոլոգիական կողմի բացարձակացման գայթակղութիւնից, առանձին դեպքերում նա էլ սուրբ տվեց գոճհիկ սոցիոլոգիզմին: Սակայն նա, զուգակցելով վերլուծութեան սոցիոլոգիական ու գեղագիտական սկզբունքները, ավելի հաճախ էր հասնում գրական երևույթների գիտական բացատրութեան և տալիս էր երկերի գնահատութեան բացառիկ հաջող օրինակներ:

Այժմ՝ գնահատութեան շախմատիչների հարցը: Ինչպիսի՞ մտտեցում պիտի հանդես բերի քննադատը գրողի և նրա երկի նկատմամբ, ի՞նչ սկզբունքներով ու շախմատիչներով պետք է առաջնորդվի նա գրական երկը գնահատելիս. միայն սեփական ճաշակով, անձնական տպավորութիւններով ու սուբյեկտիվ զգացմունքների թելադրանքով, թե մտքով ու դատողութեամբ: Զգացմունքներով առաջնորդվելու դեպքում քննադատի գործը կդառնար «սուբյեկտիվ վերապրումների մակերեսային արտահայտութիւն»: Իդեալիստական քննադատութիւնը բազմաթիվ այդպիսի օրինակներ էր տվել՝ երկի գեղարվեստական ուժը մեկնաբանելով որպես «խորհրդավոր անհայտների կախարդական զորութիւն»:

Իդեալիստ գեղագետների և մոդեռնիզմի տեսաբանների այս անորոշ վերացականութեանը Սուրխաթյանը հակադրում է արտացոլման դիալեկտիկական տեսութիւնը, պնդելով, թե զգեղարվեստը հասկանալու համար պետք է նրան մոտենալ այն միջավայրի և հասարակական հարաբերութիւնների տեսակետից, որտեղ հեղինակը և երկը ծնունդ են առնել<sup>17</sup>: Այսպիսի մտտեցման դեպքում է միայն հնարարու պարզել կենսական նյութի և նրա հանդիպ գրողի գեղագիտական վերաբերմունքի, ընթերցողի մտածողութեան ու հոգեկան աշխարհի վրա գրական երկի ունեցած ներգործութեան հարցերը: Ուրեմն քննադատը ևս, ինչպես գրողը, պետք է հանդես բերի կյանքի ճանաչողութեան մեծ ընդունակութիւն, որպեսզի կարողանա պարզել կենդանի իրականութեան և նրա արտացոլումը հանդիսացող գրական երկի հարաբերութիւնը:

Բերելով ԲաՖՖու «եռնեթը» վեպի վերլուծութեան, նրա գեղարվեստական արժեքը որոշելու օրինակը՝ Սուրխաթյանը գրում է. «Թրա համար ամենից առաջ մենք դիմում ենք այն միջավայրին, որի ծնունդն է հանդիսանում ԲաՖՖին իր «եռնեթով»։ մենք պետք է պատկերացնենք միջավայրի ընդհանուր բնավորութիւնը, պայմանները, կենցաղը, ժամանակի հարաբերութիւններից ծնված և գործող տարբեր խավերի արամագրութիւնները, ձգտումներն ու տենչերը, նրանց խոհերն ու զգացմունքները, մի խոսքով՝ նրանց պսիխիկայի ամբողջ աշխարհը: Երբ գրվածքի կենտրոնական տիպերի հոգեբանութիւնը գտնում ենք ըստ ամենայնի ճիշտ վերաբեր-

<sup>15</sup> Նույն տեղում, էջ 74:

<sup>16</sup> ԶԳԱԹ, Սուրխաթյանի արխիվ, գ. 188, թ. 26:

<sup>17</sup> Զ. Սուրխաթյան, Գրականութեան հարցեր, էջ 45:

տադրված, երբ նրանց նկատում ենք որպես այդ միջավայրում հնարավոր կենդանի մարդիկ, երբ այդ տիպերը ապրում, գործում ու պայքարում են ոչ հեղինակի, այլ իրենց կամքով ու իրական գործիչների ուժով, երբ գտնում ենք, որ գրվածքը իր ամբողջությամբ պատկերացնում է (ոչ արձանագրում) կյանքը այնպես, ինչպես նա կա (ոչ իբրև լուսանկար) և իր պատկերացման մեջ ծայրահեղություններ ու աղավաղումներ չի մտցնում, այն ժամանակ պարզ է դառնում գրվածքի գեղարվեստական լինելու հանգամանքը<sup>18</sup>։

Այժմ, երբ արդեն հայտնի են Սուրխաթյանի գրական ըննադատական հայացքները և դավանած մեթոդի յուրահատկությունները, փորձենք համառոտակի միայն ընդհանուր գծերով, լրնութագրել նրա նախատվեստական շրջանի գործունեությունը։

Բացառիկ եռանդի և լուրջ կարողությունների տեր այդ քննադատը հանդես էր գալիս տարբեր ժանրերով. գրում էր տեսական հոդվածներ, դասական գրողների վերաբերյալ ուսումնասիրություններ, գրական դիմանկարներ, նոր լույս տեսած գրքերի, գրական պարբերականների պատիստություններ, ընթացիկ տարվա գրականության վիճակի բնորոշող թուղցիկ տեսություններ, բանավիճային ու հրապարակախոսական հոդվածներ։ Նա համարձակորեն մխրձվում էր ուսու, եվրոպական հին ու նոր գրականությունների ոլորտները, մի կողմից՝ հայ ընթերցող հասարակությունը համաշխարհային գեղարվեստական մտածողության նվաճումներին հաղորդակից դարձնելու, մյուս կողմից՝ հայ գրականության արժեքները համաշխարհային գեղագիտական մտքի զարգացման համապատկերում քննելու և գնահատելու նպատակով։ Պատահական չէ, որ նրա ուշադրության կենտրոնում մշտապես եղել են համաշխարհային գրականության խոշորագույն մեծությունները՝ Հովերտը, Շեքսպիրը, Տոլստոյը, Գոստակին, Իրսենը և ուրիշներ։

1910—11 թվականներին տպագրված մի շարք հոդվածներում («Գրական քուրմը», «Մտքի տիտանը փոթորկված», «Բացարձակ էջմարտության դադափարը և Լև Տոլստոյը», «Եմ պատասխանը մխիթարյան Բ. Ս. Վարդապետին», «Տոլստոյի մահվան տարեդարձի առթիվ», «Ծոստովանությունը» վեպի իր իսկ հայերեն թարգմանության առաջաբանը) Սուրխաթյանը Տոլստոյին մի կողմից գնահատում էր իբրև հանճարեղ գեղագետ, բուրժուական հասարակական կազմակերպության անողորմ քննադատ, մյուս կողմից քննադատում էր նրա իդեալիստական աշխարհայացքը, թշվառ մարդկությանը շահագործումից ու հոգևոր ստրկացումից փրկելու նրա մատնանշած ուղիները։ Ինչպես իրավացիորեն նկատել է էդ. Զբրաշյանը, Տոլստոյի աշխարհայացքի գլուղագիական-դեմոկրատական հիմքերի մասին խոսելիս Սուրխաթյանը օրյեկտիվորեն մերձենում էր նրա սոցիալական արմատների լինելյան ըմբռնմանը<sup>19</sup>, «Ենչու՞մ անգնահատելի և բարձրարժեք պետք է հանալ՞ի Տոլստոյի հանճարը սոցիալիստական և ռամկավարական նպատակներով տողորված մասսաների համար։ Պատասխանը կարելի է ձևակերպել այսպես. Տոլստոյը բարձր է ներկա հասարակարգի դեմ իր տիտանական մաքսուման գաղափարով, իր հոյակապ մերկացումներով։ Այո, Տոլստոյը գնահատելի է մեզ համար՝ հասարակական ներկա սնանկ կազմակերպության իբրև հանճարեղ մերկացնող, բուրժուական արդի կարգերի և ինստիտուտների իբր անողորմ քննադատ, իր գերագույն ձգտումների իդեալական մաքրությամբ՝ հանուն դեմոսի։ Բայց այդքան միայն։ Այլ է այն հարցը, թե Տոլստոյը ինչ միջոցներով է ձրգտում ազատագրելու մարդկությանը հասարակական համատարած թշվառությունից և հասնելու կյանքի երանագետ կայանը։ Այդտեղ ահա մեր ճանապարհները բաժանվում են»<sup>20</sup>,— գրում է Սուրխաթյանը, Բայց որքան էլ Տոլստոյը մեծ էր «սոցիալական արդարության չերմագին քարոզով» և «համամարդկային խղճմտանքի իր վեհ պատկերով»<sup>21</sup>, Սուրխաթյանը այդուհանդերձ չէր ընդունում տոլստոյական վարդապետության բոլոր դրույթները։ Անհատի բարոյական ինքնակատարելագործման և ինքնավերածնության տոլստոյական քարոզը Սուրխաթյանի համոզմամբ չէր կարող տառապող մարդկության փրկության միջոց լինել դասակարգային սուր հակասություններով հարուստ բուրժուական հասարակարգում։ «Մեր տեսակետը սակայն այն է, — գրում է նա, — որ մարդու թե անհատական և թե հասարակական ընդհանուր կյանքը կվերածնվի իրական շրջապատի կոնկրետ պայմանների հեղաշրջմամբ»<sup>22</sup>։

<sup>18</sup> Նույն տեղում, էջ 49։

<sup>19</sup> Տե՛ս «Շալ նոր գրականության պատմություն», հ. 5, Եր., 1979, էջ 189։

<sup>20</sup> Զ. Սուրխաթյան, Գրականության հարցեր, էջ 23։

<sup>21</sup> Տե՛ս Լև Տոլստոյ, Խոստովանություն, Թարգմանությունը և առաջաբանը Զ. Սուրխաթյանի. Թիֆլիս, 1911, էջ 18։

<sup>22</sup> Զ. Սուրխաթյան, Գրականության հարցեր, էջ 23։

Հասարակական հարաբերությունների տեսակետից մոտենալով ժամանակի հայ գրականությունը ինդիվիդուալ Սուրխաթյանը շատ հաճախ էր հասնում երևույթների գիտական, խոր բացատրության, կարողանում էր տալ գրական երկերի վերլուծության փայլուն օրինակներ, հատկապես այն դեպքերում, երբ զուգակցում էր սոցիոլոգիական ու գեղագիտական սկզբունքները: Մասնավորապես նկատի ունենք Հովհաննես Թումանյանի, Վահան Տերյանի, Լևոն Շանթի, Սիամանթոյի ժառանգությունը գնահատելու նրա փորձերը, որոնց մեջ նա դրսևորել է արդիականության սուր զգացողություն և բացահայտել ժամանակի հասարակական երևույթների գրական անդրադարձումների գեղագիտական արժեքը:

Բնութագրական է Սիամանթոյի մասին գրված հոդվածի վերնագիրը՝ «Արյան մղձավանջի և ըմբոստության երգիչը»: Սուրխաթյանը Սիամանթոյի բանաստեղծությունները համարում է հայկական արյունոտ իրականության, հայ ժողովրդի բարբառասբար մորթվող սերունդների ողբերգության գեղարվեստական արտահայտություն:

Մեծ եղեռնին նախորդող՝ 1895—96 թթ. համիդյան շարժերով սկսված և 1909 թ. Ադա-նայի կոտորածով ավարտված ժամանակաշրջանում էլ արևմտահայության գլխին սավառնում էր մահճակառ ուրվականը, և հայ կյանքի հորիզոնը ծածկված էր «արյունագույն մառախուղով»: Այդ ճնշող, մարդու միտքն ու երևակայությունը մթնշուղտում է Սիամանթոն հրե-չեցրել իր քնարը, հյուսել իր ժողովրդի անպատմելի տառապանքի երգերը՝ «պարուրելով զբ-րանք ցասման, ըմբոստացման, վրեժի և խորին զայրույթի վառ զգացումներով»<sup>23</sup>: Այս ա-ռողջ մոտեցումով էլ նա վերլուծում է «Հոգեվարքի և հույսի ջահեր» շարքի «Մահվան տեսիլք», «Պարբ», «Դաշույնը» և այլ բանաստեղծություններ՝ ընդգծելով հատկապես նրանց պատկեր-ների ուժը և զգացմունքների խորությունը: Իսկ «Կարմիր լուրեր բարեկամես» շարքի մասին գը-րում է, թե այն «խկապես մի կայնյոցսկոպ է, որտեղ բանաստեղծը միամտի պատկերացնում է այն անասելի, անպատմելի շարշարանքները, որոնց ենթարկվել է հայ ժողովուրդը Թուր-քիայի բարբարոս խուժանի ձեռքով»<sup>24</sup>: Բննադատը Սիամանթոյի երգերում նկատվող հուսա-հատական տրամադրությունները համարում է և՛ բնական, և՛ անցողիկ, որովհետև պատկեր-վող դժեբեր, արյունաթափալ ընկնողները խեղճուկրակ և հուսահատ ողբացողներ չեն, այլ՝ «իրենց փշրող աղանձներում տակ հրաշքի՝ դաշույններ կրողներ», իսկ իր՝ բանաստեղծի հոգին կատաղորեն վեր ցայտող վրեժի շատրվան է<sup>25</sup>:

Սիամանթոյի պոեզիայի կենսական հիմքերը (ինքը կասեր՝ հասարակագիտական համար-մեք տարրը) ճիշտ բնորոշելով, նրա առանձին բանաստեղծությունների «ուժն ու թափը», պատ-կերավորման հզոր արվեստը ընդունելով հանդերձ, երբեմն էլ սոցիոլոգիական կոպիտ, բռնազ-բոսիկ մեկնաբանություններ է տալիս նրա բանաստեղծական որոշ պատկերներին ու փրիխո-փայական խոհերին:

1916 թ. դեկտեմբերին, Հովհաննես Թումանյանի հանձնարարությամբ, Քիֆլիսի կոնսեր-վատորիայի զահլիճում Սուրխաթյանը դասախոսություն է կարդում արևելահայ նորագույն բա-նաստեղծության և նրա տաղանդավոր ներկայացուցիչ Վահան Տերյանի մասին: Ձեռն հիշում ինչ դրդապատճառով.— հետագայում հիշում է Սուրխաթյանը.— այդ նյութը բանաստեղծը շէր ուզում հանձնել դաշնակ դասախոսներին: Վառ հիշում եմ միայն դասախոսության կապակ-ցությունը նրա հաճելի այցելությունները մեզ և նույնքան հաճելի զրույցները գրական հար-ցերի շուրթ, իր գործերի, որոնումների, Տեքիաթների վարիանտների և մանավանդ «Հազա-րան Բլուրի» մասին»<sup>26</sup>: Լեփյեցուն զահլիճում, ուր ներկա են եղել հասարակական տարբեր խավերի, քաղաքական տարբեր հոսանքների ներկայացուցիչներ, հատուկ բանավիճելու համար եկած մտավորականներ, Սուրխաթյանը բնութագրում է ժամանակի հայ բանաստեղծությունը բոստ նրա արտահայտած տրամադրությունների և այն բաժանում է երեք հիմնական հոսանք-ների՝ ազգային-դեմոկրատական, մանր-բուրժուական<sup>27</sup>, օպոզիցիոն՝ իր թեմատիկայի որոշ մասով ուղղված տիրող կարգերի դեմ և վերջապես՝ պրոլետարական, որ կապված էր ապա-

<sup>23</sup> Նույն տեղում, էջ 60.

<sup>24</sup> Նույն տեղում, էջ 64:

<sup>25</sup> Նույն տեղում, էջ 62:

<sup>26</sup> Նույն տեղում, էջ 145:

<sup>27</sup> Ի դեպ, Սուրխաթյանի գործածած այս տերմինը ճիշտ ընկալելու համար կարևոր նշա-նակություն ունի նրա մի բացատրությունը. «Միանգամ ընդմիշտ պետք է հայտարարենք, որ «բուրժուական» կամ «մանր-բուրժուական» տերմինները մենք գործածում ենք իրենց պատ-մական-կուլտուրական նշանակությամբ և ոչ նախատական, ինչպես սովոր են ընդունել ողջ անձինք» («Զիթենի» ժողովածու, Քիֆլիս, 1915, էջ 403):

գայի հետ և բնթացել ու ընթանում էր ինքնուրույն ուղիով (Հակ. Հակոբյան, Շուշանիկ Կուրդիյան, Կամարի)<sup>28</sup>: Համառոտակի խոսելով այս երեք հոսանքների ներկայացուցիչների մասին՝ Սուրխաթյանն այնուհետև հանգամանորեն անդրադարձել է Տերյանի պոեզիային: Գրական այդ միջոցառումը հետաքրքիր է եղել նաև նրանով, որ քննադատի խոսքն ունկնդրել է նաև ներքա գտնված բանաստեղծը:

Տերյանի պոեզիան միշտ էլ եղել է Սուրխաթյանի հիացմունքի առարկան: Ակաժ 1912 թվականից, իր գրավոր ու բանավոր բազմաթիվ ելույթներում նա Տերյանին գնահատել է որպես խոշոր գրական մեծություն և բնական շարունակությունը հայ դասական քնարերգության: Ի պատիվ Սուրխաթյանի պետք է ասել, որ այն ժամանակներում, երբ ոմանք չէին ընդունում Տերյանին, հայ բանաստեղծ չէին համարում, այլ ընդամենը հայատառ ոտանավորներ գրող, Սուրխաթյանն առաջիններից էր, որ հակադրվելով կանխակալ քննադատությանը, բացահայտեց նրա քնարերգության հասարակական խոր բովանդակությունը և բարձր գնահատեց նրա «վարակիչ լիրիզմը», «ճուխ ու գունագեղ պատկերավորությունը, հղկված լեզուն, տաղաչափական ձևերի հարստությունը»<sup>29</sup>: Այս դասախոսության առիթով Սուրխաթյանը հիշում է, թե ինչպես առաջին շարքում համեստ նստած Տերյանը դառնում է հավաքված բազմության կուռքը, բազմիցս արժանանում «դլրդլայի ծափահարությունների»: Իսկ Մամրեի Մատենճյանի հակա-ելույթը ոչ մի չափով չի նսեմացնում ստեղծված ուժեղ տպավորությունը:

Սուրխաթյան-քննադատի «բնավորության» յուրահատկություններից է գրական կյանքի հանդեպ արտակարգ զգայուն վերաբերմունքը: Լայն մտահորիզոնի ու մեծ ընդգրկումի տեր այդ քննադատը անմիջապես արձագանքում էր նորություններին, նկատում էր գրական կյանքի տեղաշարժերը և իր հեղինակավոր խոսքն ասում կամ մամուլի միջոցով, կամ էլ հրապարակային դասախոսությամբ:

Այսպես, 1910 թ. հոկտեմբերի 28-ին ուսու գրականության վիթխարի հսկան՝ Լև Տոլստոյը, ընդվզելով անարգար հասարակարգի դեմ, հեռացավ Յասնայա Պոլյանայից: Հանճարեղ ձեռնու ալդ արարքը մեծ աղմուկ առաջացրեց գրական շրջաններում և բուռն վիճարանությունների տեղիք տվեց: Ընդամենը մի շաբաթ հետո, «Մշակի» նոյեմբերի 7-ի համարում լույս է տեսնում Սուրխաթյանի «Մտքի տիտանը փոթորկված» խոսուն վերնագրով հոդվածը, որտեղ նա Տոլստոյի հանկարծակի փախուստը համարում է ոչ թե ուղեղի զառնանության կամ թուլացման արտահայտություն, այլ «հոգեկան կորովի մի ցայտուն նմուշ», իր իսկ Տոլստոյի կողմից «տողատյականության» ժխտման տրամաբանական անհրաժեշտություն:

Գրական երևույթների անմիջական արձագանք էին նաև Սիամանթոյի «Ամբողջական գործի», Վարուժանի «Հեթանոս երգերի», Տերյանի սյուեզիայի, Լ. Շանթի «Հին աստվածների» վերաբերյալ հոդվածներն ու գրախոսությունները, 1918 թ. լույս է տեսնում Ստ. Զորյանի անդրանիկ՝ «Տխուր մարդիկ» պատմվածքների ժողովածուն, իսկ «Մշակի» 1919 թ. մարտի 27-ի համարում՝ Սուրխաթյանի խիստ բնութագրական գրախոսությունը: 1918 թ. վերջին լույս է տեսնում Ծ. Չարենցի «Մոմա» պոեմը և «Մշակի» 1919 թ. մարտի 21-ի համարում՝ Սուրխաթյանի գրախոսությունը: 1918 թ. լույս է տեսնում Ալ. Բլոկի «Տասներկուսը» պոեմը, իսկ «Մշակի» 1919 թ. մարտի 5-ի համարում՝ Սուրխաթյանի փայլուն հոդվածը այդ նշանավոր ստեղծագործության մասին:

Այսպիսի օրինակները բազմաթիվ են:

Թեև ոչ միշտ, բայց Սուրխաթյանի խոսքը հիմնականում լինում էր դիպուկ, գնահատականը՝ օբյեկտիվ, խոր և համոզիչ: Մեծ հեղինակությունների վաստակն արժեքավորելով՝ նա խիստ ուշադիր էր գրական երիտասարդ ուժերի նկատմամբ, առաջին իսկ գործերից կոհսում էր նրանց տաղանդի զարգացման ուղղությունը:

«Տխուր մարդիկ» ժողովածուի պատմվածքների վերլուծությամբ Սուրխաթյանն ընդգծում է Ստ. Զորյանի՝ «գեղարվեստական ռեալիզմի էական պահանջին» հավատարիմ մնալու, կյանքը ճշմարտացիորեն արտացոլելու «աչքի ընկնող շնորհքը»: Միաժամանակ, բանավիճելով գրքի առաջաբանի հեղինակ Ն. Աղբալյանի հետ, ցույց է տալիս, որ «մաքառող խմբերի» ու «բրցավառվող բազմությունների» փոխարեն «մեծ ճամփից դուրս շարվածների» պատկերումը ոչ թե Ստ. Զորյանի «նկուն հոգու» արտահայտությունն է, այլ հասարակական այն միջավայրի, ուր

<sup>28</sup> Տե՛ս 2. Սուրխաթյան, Գրականության հարցեր, էջ 145—146: Սուրխաթյանի դասախոսության կառուցվածքի, ժամանակի արևելահայ պոեզիայի վերաբերյալ նրա արտահայտած մտքերի ու դատողությունների մասին կարող ենք հստակ պատկերացում ունենալ՝ կարդալով այդ դասախոսության կոնսպեկտը. տե՛ս ԶԳԱԹ, 2. Սուրխաթյանի արխիվ, գ. 77:

<sup>29</sup> Տե՛ս, օրինակ, «Մշակ», 1912, № № 127—128, 1917, № № 1, 3, 4:

այսրում և գործում էին նրա հերոսները: «Ջորջանի վերստեղծման առարկան,— գրում է Սուր-  
խաթյանը,— առայժմ հայ միաբար գավառն է այն էլ՝ մինչհեղափոխական, ուր շկային մա-  
քառող խմբեր, շկային բոցավառվող բազմություններ, այլ կային օրվա հերոս ծխական դպրո-  
ցի հոգաբարձուներ ու ոտնիկ շատացող վարժապետներ: Եվ եթե հեղինակը այդ միապաղաղ  
մեջլանական իրականության բնորոշ պատկերը կամենար տալ մաքառող տրագիկ հերոսներով,  
ևա ինքը կընկներ տրագիկ վիճակի մեջ, իսկ հերոսները նրա կդառնային ճառողներ»<sup>30</sup>։  
Մի շարք դիտողություններ անելով որոշ պատմվածքների վերաբերյալ՝ Սուրխաթյանը հա-  
մոզմունք է հայտնում, որ երիտասարդ Ջորջանը կանգնած է «ուղիղ ճանապարհի վրա» և ա-  
պագայում խոսքի վարպետ դառնալու, «ամեր գրական ասպարեզում որոշ տեղ բռնելու» բոլոր  
տվյալներն ունի: «Ամեն խրախուսելի և քաջալերության արժանի» այդ գիրքը հանձնարարե-  
լով ընթերցողին՝ քննադատը հեղինակի ուշադրությունը հրավիրում էր այն աշխարհացունց  
դեպքերի վրա, որոնք տեղի էին ունենում ամեր հասարակական կյանքում համաշխարհային  
մասշտաբով»<sup>31</sup>։

Սուրխաթյանի նախասովետական շրջանի քննադատական գործունեության գնահատելի  
կողմերից մեկն էլ այն է, որ նա յուրօրինակ կամուրջի դեր էր կատարում հայ և հարևան ժո-  
ղովուրդների գրականությունների միջև: Առանձնակի ուշադրության էր նա հետևում հեղա-  
փոխական Ռուսաստանում ծավալվող իրադարձություններին և համաշխարհային պատմության  
մեծ շրջադարձի առաջին տարիներին ստեղծվող գրականությունը:

Հոկտեմբերի հաղթանակից և Ռուսաստանում սովետական կարգերի հաստատումից ան-  
միջապես հետո Անդրկովկասի ետադեմ քաղաքական կուսակցություններն այդ երկրամասը մի  
տեսակ կտրեցին, անշատեցին նրանից: Գրանով նաև հայ գրական կյանքը ժամանակավորա-  
պես կտրվեց մշակութային կենտրոնից, դադարեց հաղորդակցվել ռուսական մեծ մշակույթի  
հետ: Այդ տխուր իրողության առիթով Սուրխաթյանը 1919 թ. մարտին գրում էր. «Երկրորդ  
տարին է, որ մենք գրեթե ոչ մի գաղափար չունենք Խորհրդային Ռուսաստանում կատարվող  
կուլտուրական քայլերի մասին: Մեծախոս, բայց իրապես հետամնաց ու անճար ծայրագավա-  
ռը երևակայելով իրեն միակ երանավետ վայրը «ռուսական համատարած անիշխանության»  
մեջ, անօրինակ ճիգ է անում ոչ մի պարագայում հաղորդակից չլինել ռուսական կուլտուրա-  
լիս»<sup>32</sup>։

Ստեղծված էին այնպիսի հանգամանքներ, այնպիսի հեղձուցիչ մթնոլորտ, երբ անտեսվում  
էր հոգևոր Ռուսաստանի ստեղծագործական ուժն ու հեղաշրջող կորովը: Այնինչ Սովետական  
Ռուսաստանում մշակութային կյանքը զրվել էր նոր ու հզոր հիմքերի վրա, սիտանական մա-  
քառումներով ու հսկայական միջոցների ներդրումով նորաստեղծ երկիրը իրականացնում էր  
ժողովրդի լուսավորության ու հոգևոր վերելքի գործը: «Ռուսական բեղմնավոր մուսան» հա-  
սարակական-քաղաքական կյանքի հեղաշրջման փոթորկալի օրերին հնչեցնում էր իր քնարը՝  
սալով գեղարվեստական խոսքի հոյակապ նմուշներ: Այդպիսի ստեղծագործություն էր Ալեք-  
սանդր Բլոկի «Տասներկուսը» պոեմը, որով այնքան խանդավառված էր հայ քննադատը:

Որքան մեզ հայտնի է, Հ. Սուրխաթյանի «Այ. Բլոկի «Տասներկուսը» և ռուսական տարե-  
րային շարժումը» հոդվածը այդ երկի մասին առաջին խոսքն է հայ իրականության մեջ և  
առաջիններից է, որ արժարժում է Հոկտեմբերյան հեղափոխության գեղարվեստական արտա-  
ցումին խնդիրը: «Տասներկուսը» քննադատի խորին համոզմամբ «բուլշևիկյան տարերքի գե-  
ղարվեստական անդրադարձումն է, իսկ նրա հեղինակ Այ. Բլոկը՝ ռուսական առաջնակարգ բա-  
նաստեղծներից մեկը»<sup>33</sup>։ Սկզբից եեթ նկատելով պոեմի գաղափարական ու գեղարվեստական  
մեծ արժեքը՝ Սուրխաթյանը համարձակորեն բանավիճում է ժամանակի այն քննադատների  
հետ, ովքեր իրար հակասելով՝ կա՛մ զուտ քաղաքական, կա՛մ զուտ գեղարվեստական էին հա-  
մարում գրվածքը: Իրականում Բլոկի պոեմն այդ երկուսի հիանալի ներդաշնակումն էր, ռուս  
ժողովրդի հեղափոխական պայքարի մի պահի արտակարգ խիտ, գեղարվեստական զորեղ ար-  
տահայտությունը: Իր այս համոզումը քննադատը հիմնավորում է պոեմի հմուտ վերլուծու-  
թյամբ, ցույց տալով բլոկյան պատկերների կենսական խոր բովանդակությունը: Նա Բլոկին  
համարում է իմպրեսիոնիստ բանաստեղծ, որն իր «տաղանդի լապտերը դարձնում է ակնթար-  
թային տեսարանների վրա և նրանց շաղկապումով ցուցադրում տարերային շարժման մի ողջ

<sup>30</sup> «Մշակ», 1919, № 67:

<sup>31</sup> Տե՛ս նույն տեղը:

<sup>32</sup> «Մշակ», 1919, № 49:

<sup>33</sup> Տե՛ս նույն տեղը:

ողբերգութիւն»<sup>34</sup>, Առհասարակ նա պոեմի մասին արտահայտում է մեծ հիացմունքով և սուր քննադատականութեամբ կարողանում է բացահայտել նրա գեղարվեստական խորքի բոլոր շերտերը: Ամենից կարևորը ներկայացվող իրադարձութիւնների՝ քաղաքացիական պատերազմի, ժողովրդական տարբերի ներսում կատարվող հոգեկան վերափոխութիւնների, ընթացիկ դեպքերի և ապագայի նկատմամբ մարդկանց վերաբերմունքի ճշմարտացի վերարտադրութիւնն է պեղարվեստական հչոր պատկերների միջոցով: Պոեմում Բլոկը հանդես է բերում հասարակական տարբեր խավերի ներկայացուցիչների, տարբեր մտածողության ու արամագրութիւնների տեր մարդկանց և կենդանի գույներով ու գծերով պատկերում նրանց իրական վերաբերմունքը հեղափոխական իրադարձութիւնների նկատմամբ: Ահա բուլշևիկներին անհիժող պատմի, տխուր ու մռայլ «ընկեր տերտերը», նոր կարգերից սարսափած «լուռ» բուրժուան, վախվորած խստող երկարամազ գրողը, անառականոցի կանայք, որոնք ժողովում որոշել են բարձրացնել իրենց սակագիրը... Պոեմի այս պատկերների մեջ ըննադատը տեսնում է խոր ոնալիզմ, գեղարվեստական ճշմարտութիւն: Իսկ պոեմի կենտրոնում հեղափոխութեան տասներկու արժուն գիշերապահներն են՝ իրենց բնորոշ մտածողութեամբ ու հոգեբանութեամբ: Հենց նրանց ներքին բարդ ապրումների և հեղափոխութեան հանդեպ պայտքի գիտակցութեան ցուցաբերումով է գրողը հասնում մեծ ընդհանրացումների: Տասներկուսը իրական հերոսներ են՝ պատրաստ զոհվելու մեծ նպատակի համար: Ցերեկվա անողոր պայքարից հետո էլ գիշերով նրանք շրջում են հեղափոխական քաղաքի դատարկ փողոցներում՝ շարիք նյութող դավադիրներից հեղափոխութեան նվաճումները պաշտպանելու համար: Ձյուն ու բքի մեջ շրջում են նրանք՝ իրենց հրացաններն ու ատելութիւնը ուղղած դավադիրների և նրանց երազած «հին աշխարհի» դիմ: Այդ հին, կործանման դատապարտված աշխարհի սիմվոլն է տասներկուսի ետեկց սովերի նման թրև եկող քոստո, անտեր շունը: Հանձին տասներկուսի գործողութիւնների հեղինակը պատմականորեն արդարացնում է հեղափոխութիւնը, որով աշխատավոր դասակարգը հարթում էր հոգևոր ու ֆիզիկական ճնշումից ազատագրվելու ուղիները, զնում նոր կյանքի և ապագայի հիմքերը:

Սուրխաթեանը ուշագրավ դիտողութիւններ ունի պոեմում գործածված խորհրդանշական պատկերների վերաբերյալ, իսկ որոշ սիմվոլների ճշմարտացի մեկնաբանութեամբ նույնիսկ կանխել է Բլոկի հետագա ուսումնասիրողներից շատերին:

Հակաբուլշևիկ քննադատները ժամանակին մեծ ազմուկ էին հարուցել պոեմի վերջում հանդես բերված Հիսուս Քրիստոսի սիմվոլի առիթով, պնդելով, թե իբր Քրիստոսի և բուլշևիզմի հակադրութեամբ Բլոկը դատապարտում է հեղափոխութիւնն ու նրա հետ կապված երևույթները: Նույնիսկ չէին խորշում հայտարարել, թե Բլոկը նրբորեն քողարկել է իր պոեմի հակահեղափոխական բովանդակութիւնը, այնպիսի վարպետութեամբ է գրել պոեմը, որ անգամ բուլշևիկները չեն նկատում նրա նուրբ, դատապարտող չլուսվածքը: Սա իրոք «քաղաքական տենդենցիոզութիւն» էր և ոչ մի կապ չուներ հեղինակի մտահղացման հետ:

Քրիստոսի սիմվոլի բոլոր մեկնաբանութիւններից մեզ ավելի համոզիչ է թվում Սուրխաթեանինը. «Բանաստեղծը,— գրում է նա,— խորն է թափանցել կատարվող հեղաշրջման մեջ և հանձին Քրիստոսի տվել այն լուսավոր ապագայի դյուբիչ խորհրդանշանը. որին հասնելու համար անօրինակ զոհեր է տվել և դեռ պիտի տա տանջված, բռնադատված մարդկույթները»<sup>35</sup>: Քրիստոսի սիմվոլի մեջ ըննադատը ձուլված էր տեսնում գաղափարը և գաղափարի զոհի հասկացութիւնը: Հեղափոխութեան տասներկու առաքյալներին նա առաջնորդում է արյունոտ դրոշակով: Մրա մեջ էլ մեծ խորհուրդ կա. «Ըթե վաղեմի Քրիստոսը հանուն գաղափարի իր արյունոտ խաչն է տարել, վաղվա Քրիստոսը՝ հանուն մարդկային թշվառ ազգի փրկութեան՝ տանելու է ազատութեան արյունոտ դրոշակը»<sup>36</sup>,— գրում էր Սուրխաթեանը 1919 թվականին:

Ընդամենը վեց տարի անց, «Տասներկուսը» պոեմի հայերեն թարգմանութեան լույս տեսնելու առիթով, Սուրխաթեանը նորից է անդրադառնում այդ ստեղծագործութեանը, դարձյալ պնդելով, որ «միաստիքականութիւնից ոչ զերծ Բլոկը Հիսուսին հանդես է բերել որպես սիմվոլ գերագույն գաղափարի—հեղափոխութեան.— որը ձեռքին դրոշակ բռնած իր ետեկց տանում է հոկտեմբերյան տասներկու նոր առաքյալներին— կարմիր զվարդիականներին»<sup>37</sup>: Ապա նա խոսում է պոեմի հայերեն թարգմանութեան որակի մասին, ընդհանուր առմամբ բավարար հա-

<sup>34</sup> Տե՛ս նույն տեղը:

<sup>35</sup> Տե՛ս նույն տեղը:

<sup>36</sup> Նույն տեղում:

<sup>37</sup> «Մարտակոչ», 1925, № 45.

մարում այն, բայց մի շարք էական դիտողություններ է անում թարգմանիչ Աղասի Վարդանյանին:

Պոեմի հայերեն լույսբնծայումը դիտելով իբրև կարևոր գրական երևույթ՝ Սուրխաթյանը այն հանձնարարում է հայ ընթերցողին ամենաբարձր գնահատականով. «Այսպիսով «Տասներկուսը» իր գոյություն յոթերորդ տարում մտնում է մեր նորագույն հեղափոխական գրականության մեջ իբրև ուսական առաջնակարգ գեղարվեստական գործերից միեր»<sup>36</sup>:

Ուշադրության արժանի է մի հանգամանք կա: Ո՛չ 1919, ո՛չ էլ 1925 թվականին Սուրխաթյանը չէր կարող ծանոթ լինել «Տասներկուսը» պոեմի ստեղծման շրջանում հեղինակի օրագրային գրառումներին, որոնք, անշուշտ, մեծապես օգնում են հասկանալու այդ հարուստ և բարդ հյուսվածքի նրբություններն ու գաղտնիքները: Այս դեպքում էլ նա վերլուծության սոցիոլոգիական ու գեղագիտական սկզբունքների զուգակցումով կարողանում է բացահայտել գրական երկի բովանդակային խորքն ու գեղարվեստական արժանիքները, գրական պատկերների մեջ նկատում է իրական կյանքի կենդանի բարախը, մի բան, որին բլովագետները հասան շատ ավելի ուշ, հեղինակի օրագրային գրառումների և այլ օժանդակ փաստերի քննությունից հետո<sup>37</sup>:

1910-ական թթ. վերջերին հայտնի ողբերգական իրադարձությունների հետևանքով հայ գրական կյանքի երբևմնի աշխուժությունը նվազել էր: Ժողովրդի քաղաքական անկայուն վիճակը. արևմտահայ գողոնների համաստեղության ոչնչացումը, իրար հաջորդող աղետներն ու ծանրագույն կորուստները խաթարել էին նաև գրականության զարգացման բնական ընթացքը: Համընդհանուր անորոշության տագնապալի մթնոլորտում միակ հուսո շողը Ռուսաստանում հաղթանակած հեղափոխությունն էր, որի հետ էլ ժամանակի առաջադեմ մտավորականները կապում էին հայ ժողովրդի փրկության, նրա վերածննդի և գրականության զարգացման հեռանկարները:

Նախասովետական շրջանի իր գրական բեղմնավոր գործունեության արդյունքները՝ քննադատական, հրապարակախոսական, գեղարվեստական ու թարգմանական գործերը, Սուրխաթյանը որոշել էր հրատարակել 7 հատորով:

1921 թ. կազմած ծրագրի<sup>40</sup> համաձայն իր երկերը նա հրատարակելու էր ըստ հատորների հետևյալ հաջորդականությամբ. 1-ին հատորը ներկայացնելու էր «Շեքսպիր» ուսումնասիրությունը, 2-րդը՝ «Հին հունական գրականությունը», 3-րդը՝ «Կինը և նրա ապագան» աշխատությունը, 4-րդում գետնդնելու էին Իրսենին, Պշիբիշևսկուն, Մետերլինկին, Համսունին նվիրված ուսումնասիրությունները, 5-րդ գիրքը պարունակելու էր Լև Տոլստոյի, Ֆ. Դոստոևսկու, Մ. Նալբանդյանի, Բաֆֆու, Գ. Վարուժանի, Սիամանթոյի, Վ. Տերյանի, Ա. Բլոկի, Ե. Զարենցի, ընթացիկ գրականության բազմազան հարցերի, դարասկզբի գրական հոսանքների վերաբերյալ հոդվածները, 6-րդում լինելու էին նրա գեղարվեստական ստեղծագործություններն ու թարգմանությունները, իսկ 7-րդ գիրքն ընդգրկելու էր 1917—18 թթ. մամուլում նրա տպագրած քաղաքական-հրապարակախոսական հոդվածները, որոնք, իր իսկ բնորոշմամբ, պարզում են նրա աշխարհայացքը, «հեղափոխության և մարքսիզմի մասին տեսակետները»:

<sup>36</sup> Նույն տեղում:

<sup>37</sup> Այսպես, օրինակ, Սուրխաթյանի հոդվածներից շուրջ վեց տասնամյակ հետո, 1980 թ. լույս տեսած «Гамаян» գրքի հեղինակ Վ. Օռլովը Բլոկի պոեմի ստեղծագործական պատմության մանրակրկիտ քննությամբ, պոեմի ստեղծման շրջանում հեղինակի օրագրային նշումների և բազմաթիվ այլ օժանդակ փաստերի վերլուծությամբ հանգել է այնպիսի հղրակացությունների, որոնք օբյեկտիվորեն համընկնում են Սուրխաթյանի 1919 և 1925 թթ. մեկնաբանություններին: Խոսքը վերաբերում է մասնավորապես Քրիստոսի սիմվոլի բացատրությանը: Այդ կապակցությամբ Վ. Օռլովը գրում է. «Նախ և առաջ դա եկեղեցական Քրիստոսը չէ, որի անունով Բլոկն իբր թե ուզում էր կրոնականորեն արդարացնել և սրբացնել հեղափոխությունը: Նա բանաստեղծի համար ոչ միայն սրբություն, մարդկայինության, մարդկայնության, արդարության մարմնացում էր, այլև՝ տարերային խոսվարար-դեմոկրատական, ազատագրական սկզբունքները և նոր համաշխարհային պատմական գաղափարի հաղթանակը խորհրդանշող սիմվոլը» (В. Орлов. Гамаян, «СП», М., 1980, с. 608—609).

<sup>40</sup> Տե՛ս այդ ծրագիրը ՉԳԱԹ, 2. Սուրխաթյանի արխիվ, գ. 188, թ. 45—46: Սուրխաթյանի ծրագիրը դժբախտաբար չի իրագործվել: Որ այն իրոք 1921 թվին է կազմվել, երևում է այն բանից, որ ըստ ժամանակի այնտեղ նշված վերջին աշխատությունը «Կարմիր աստղում» 1921 թվին (№ № 55, 57) տպված «Եղիշե Զարենցի քնարերգությունը» հոդվածն է, իսկ ծրագրով նախատեսված երկրորդ գիրքը՝ «Հին հունական գրականությունը», լույս է տեսել 1922-ին:

Պետք է ասել, որ Սուրխաթյանն իր ծրագրում ընդգրկել է նախասովետական տարիների ոչ բոլոր գործերը: 1910-ական թթ. մամուլում մենք նկատել ենք մի շարք հոգվածներ, որոնք կա՛մ վրիպել են նրա ուշադրությունից, կա՛մ ինքը հարկ չի համարել նորից տպագրել: Հիշյալ ծրագիրն, ուրեմն, թեև ոչ ամբողջական, բայց մոտավոր պատկերացում է տալիս Սուրխաթյանի բազմակողմանի հետաքրքրությունների, նախասովետական տարիների իրոք պատկանելի վաստակի մասին:

Ահա այսպիսի ծանրաբեռ վաստակով, գրականագիտական լուրջ փորձառությամբ, սոցիալիզմի գաղափարներին անսահման նվիրվածությամբ Հարություն Սուրխաթյանը մուտք գործեց սովետական իրականություն, ուր նրան սպասվում էր պետական, գրական, մանկավարժական ու հասարակական գործունեության նոր, առավել բեղմնավոր շրջան: Նա իր եռանդն ու մտավոր կարողությունները անմնացորդ նվիրեց սովետահայ գրականության ձևավորման ու զարգացման գործին:

**С. П. МУРАДЯН—Формирование литературно-критических взглядов Арутюна Сурхатяна.**—Один из крупнейших армянских критиков начала века А. Сурхатян был приверженцем эстетико-социологической школы. Автор статьи, опираясь на работы прежних исследователей, творчества критика на вновь найденные им на страницах современной периодики, в архивных документах факты, пытается представить процесс становления литературно-критических взглядов Сурхатяна и вкратце охарактеризовать его дореволюционную деятельность. Интересы армянского критика распространяются на творчество Гомера, Шекспира, наследие Л. Толстого, Достоевского и других. Он чутко отзывался на литературные явления своего времени, становится первым серьезным ценителем таких признанных художников слова, как Сиаманто (Атом Ярчаниян), В. Терян, Ст. Зорьян, Ал. Блок и другие.