

Ա. ՏԵՐՏԵՐՅԱՆԸ ԵՎ ՀԱՅ ՌԵԱԼԻՍՏՆԵՐԸ
(1910-ական թվականներ)

Վ. ԳՅՈՒԼՔՈՒԴԱՂՅԱՆ

Արսեն Տերտերյանը գրական քննադատության ասպարեզ մտավ 10-ական թվականներին: Հենց այդ տարիներին էլ երիտասարդ գրականագետը դրսևորում է գրական երկը ընկալելու և գնահատելու արտակարգ ունակություն, թարմ մտածողություն ու գեղեցիկ ոճ: Այս շրջանում Ա. Տերտերյանը գրում է ընդարձակ հոդվածներ, ուսումնասիրություններ, առանձին գրքեր հայ հեղինակների մասին: Այսպես, 1910—13 թվականներին աշխատություններ են լույս տեսնում Միք. Նալբանդյանի, Վ. Տերյանի, Հովհ. Հովհաննիսյանի, Հովհ. Պումանյանի, Մուրացանի, Լ. Շանթի, Սիպիլի և այլ գրողների ստեղծագործությունների մասին: Իհարկե, այս աշխատություններում, հոգեբանական դպրոցի ազդեցությամբ, գրականագետը որոշակի սխեմայով էր քննում նշված հեղինակների ստեղծագործությունները, բայց բոլոր դեպքերում նա գրքից գիրք ավելի հասունանում ու հմտանում էր՝ կատարելով գեղարվեստական պատկերների ու կերպարների ուշագրավ վերլուծություններ: Գրականագետն իր ուշադրությունը կենտրոնացնում է ռեալիստ գրողների երկերի վրա, ծավալուն և արժեքավոր ուսումնասիրություն է նվիրում Ալ. Շիրվանզադեի ու Նար-Գոսի ստեղծագործությունների քննությանը:

Ա. Տերտերյանի գիրքը՝ «Շիրվանզադե. հայ ընտանիքի և ինտելիգենտի վիպասանը» (1911) մի նոր որակ էր գրականագիտության ասպարեզում: Այդ մասին է վկայում և այն, որ 40-ական թթ., երբ Տերտերյանին առանց պաշտպանության դոկտորի կոչում էին շնորհում, ականավոր հայագետներ պրոֆ. Մանուկ Աբեղյանն ու Հրաչյա Աճառյանը այդ կապակցությամբ գրում են, թե Տերտերյանը արժանի էր այդ կոչմանը դեռևս այն ժամանակ, երբ գրել էր Շիրվանզադեի մասին իր առաջին գիրքը (1, թ. 63 և 73):

Ա. Տերտերյանը միանգամայն իրավացիորեն Շիրվանզադեին համարում է ռեալիզմի ներկայացուցիչ: Նա գրում է. «Շիրվանզադեն ավելի քան ռեալիստ մտածող է և նրա տաղանդը չի սիրում սիգաճեմ թռիչքներ կատարել իրականությունից բարձր ոլորտներում, ուր ամեն ինչ կա, բացի մարդուց ու մարդկայինից, իսկ այս վերջիններն են, որ կազմում են գեղարվեստի նյութը» (2, էջ 9):

Հենց ռեալիզմի դիրքերից է գրականագետը քննում «Հրդեհ նավթագործարանում» պատմվածքը: Իվան Գրիգորիչ Մարությանցը նրա կարծիքով պատկերված է խիստ ռեալիստական գծերով: Գործարանատերը մեղադրում է իր բանվորներին այն բանի համար, որ մեկ տարվա ընթացքում արդեն երկրորդ հրդեհն է բռնկվել այնտեղ, այնինչ հրդեհը իր իսկ թերացման արդյունքն էր. նա ժամանակին չէր վերանորոգել գործարանի նավթակաթսաներն ու վառարանները: Տերտերյանը հետաքրքիր համեմատություն է անցկացնում այս պատմվածքի և «Քառս» վեպի միջև: Պատմվածքը գրվել է 1883 թվականին, այսինքն այն ժամանակ, երբ դրամատիրական կարգերը նոր էին թափանցել Անդրկովկաս և ուժեղ արմատներ էին ձգել Բաքվում՝ նավթի արդյունաբերության քաղաքում, իսկ «Քառսը» գրվել է ավելի ուշ շրջանում, երբ արդյունաբերողները ավելի կրթված էին ու զարգացած և հաշվի էին նստում գիտության նորագույն նվաճումների հետ: Տերտերյանը նկատում է, որ եթե Մարությանցն իր մեղքը պցում է բանվորների վրա և միայն հայհոյանքներ է թափում նրանց գլխին, «Քառսում», հակառակը, Սմբատ Ալիմյանը կարգադրում է տուժածների ցուցակը կազմել, որպեսզի նրանց որբերին որոշ գումար տրամադրի: Հնի և նորի միջև տարբերությունն ականհայտ է. դա թույլ է տալիս Տերտերյանին եզրակացնելու, որ «բռնությունն էլ յուր էվոլյուցիան ունի գործարանային աշխարհում», ճնշումը որոշ փոփոխությունների է ենթարկվում, բայց դրանք միայն ձևական փոփոխություններ են, առանց դիպչելու հիմնական խնդրին:

«Հրդեհ նավթագործարանում» պատմվածքով, ըստ Տերտերյանի, ռեալիզմը առաջին հաղթանակն է ստնում մեզանում: Իրավացիորեն Շիրվանզաղեին համարելով ռեալիզմի վառ ներկայացուցիչ, Տերտերյանը սակայն շատ է տարվում այս մտքով և ընկնում է ծայրահեղության մեջ, նրան հատկացնելով ոչ միայն հայ ռեալիստական գրականության խոշոր ներկայացուցիչ, այլև ռեալիզմի հիմնադիր լինելու դերը: «Շիրվանզաղեն հայ գրականության մեջ գեղարվեստական ռեալիզմի ամենափայլուն դեմքն է և եթե կուզե՞՞ հիմնադիրը» (2, էջ 193):

Այս ծայրահեղությունը ճիշտ է նկատում Հր. Քամրազյանը, «Շիրվանզաղե. կյանքը և գործը» գրքում գրելով, որ Տերտերյանը այս և հետագա տարիների գրքերում էլ տարբեր ձևովակերպումներով կրկնել է նույն միտքը: Չնայած հետագայում Գ. Սունդուկյանի, Պ. Պոռչյանի ու Հ. Պարոնյանի մասին գրելիս գրականագետը չի անտեսում նրանց ռեալիստական արվեստը, սակայն Շիրվանզաղեին համարելով հայ գրականության մեջ ռեալիզմի հիմնադիր, նա փոքրացնում է մեր գրականության մեջ ռեալիզմի առաջին ներկայացուցիչների դերը: Այդ գրողներն են, որ նախորդելով Շիրվանզաղեին, պարարտ հող են ստեղծել նրա ռեալիստական արվեստի զարգացման ու առաջընթացի համար:

Տիպերի ռեալահռոսկանություն մեթոդով քննելով Շիրվանզաղեի ստեղծագործությունը՝ Տերտերյանը այնտեղ նկատում է հիմնականում երկու թեմա, որոնց մանրազնին քննությամբ վիպասանը կարողացել է, հիմնական առանցքից փոքր շեղումներով, նոր գծեր, երանգներ ավելացնելով՝ ավելի խորանալ այդ երկու բնագավառների ուսումնասիրության մեջ: Այդ թեմաներն են՝ ընտանիքը և մտավորականի հոգին: Գրականագետը Շիրվանզաղեի ստեղծագործության ողջ հարստությունը կաղապարել է այս երկու թեմաների մեջ: Գա երևում է հենց գրքի վերնագրից՝ «Շիրվանզաղե. հայ ընտանիքի և ինտելիգենտի վիպասանը»: Ինչ խոսք, այդպիսով գրականագետը արհեստականորեն նեղացնում էր հայ խոշորագույն ռեալիստ վիպասանի ստեղծագործության ոլորտները: Թեալիստական տաղանդով պատկերելով կյանքը՝ Շիրվանզաղեն բացահայտել է բուրժուական աշխարհի սոցիալական և բարոյական անմարդու հարաբերությունները: Գրողի նկատման է եղել ցույց տալ բուրժուական աշխարհի այն պայմանները, որոնցից ծնվում էր մարդու ողբերգությունը: Այս հանգամանքը նկատի ունենալով էլ շպետք է համաձայնվել Տերտերյանի այն կարծիքի հետ, թե Շիրվանզաղեն ընտանիքի և մտավորականի հոգու երգիչն է: Զե՞ որ «Քառս» վեպը չի կարելի համարել միայն մտավորականի հոգու և ընտանիքի քննությանը նվիրված վեպ և բավարարվել այդքանով: Վեպում կա և՛ ընտանիք, և՛ մտավորական, և՛ բանվոր, և՛ սոցիալական կյանք ու կենցաղային նկարագրություններ:

Սակայն անկախ վերջը նշված շեղումներից, աշխատությունը ուշադրության արժանի գրականագիտական երևույթ էր, որտեղ կոնկրետ գեղարվեստական երկերի վերլուծության առիթով գրականագետը բարձրացնում էր նաև ընդհանուր տեսական խնդիրներ, առաջադրում էր հետաքրքիր հարցեր ու ինքն էլ աշխատում պատասխանել դրանց: Այստեղ և դրանից առաջ գրված «Վահան Տերյան» գրքում նույնպես Ա. Տերտերյանը փորձ է անում բացատրել, թե ո՞րն է գեղարվեստական գրականության ուժը և ինչպես է այն ազդում մարդկային հոգեկան աշխարհի վրա: Ինչո՞ւմն է գեղարվեստի կենարար շունչը, հարցնում է նա, արդյոք բավարար չե՞, որ կյանքում իրար են հաչորդում և՛ դառնություններն ու երջանկության ակնթարթները, և՛ ճակատագրի դաժան հարվածներն ու հույսի շողը լավագույն ասպագայի նկատմամբ: Ինչո՞ւ մեզ չի բավարարում այն, որ ունենք իրական կյանքի ճշմարտությունը և ձգտում ենք գեղարվեստական ճշմարտության, ճշմարտացիության: Վերջապես, ի՞նչ հարաբերության մեջ են գտնվում իրական և գեղարվեստական ճշմարտությունները:

Երիտասարդ գրականագետի կարծիքով գեղարվեստական ճշմարտությունը ընդգրկում է այս կամ այն հասարակական խմբի կյանքը՝ ամբողջությամբ վերցրած և անհատին մտցնում է տվյալ հասարակական խմբի, ընդհանրության ապրումների բնագավառը: Գեղարվեստական ճշմարտը կլանում է մեր ուշադրությունը, նա մեր մտածմունքներն ու ապրումները անհատականից, առօրեականությունից բարձրացնում է դեպի ընդհանուրը, հասցնում համամարդկային և այդպիսով բաց է անում մեր աչքերը, հնարավորություն տալիս, որ մենք մեր առօրյա մանր ու փոքր դժվարություններից, անհարթություններից վերանանք, գեղարվեստի միջոցով դիտակցենք, ճանաչենք ընդհանուր, մեծ վիշտն ու դժբախտությունները և մեր անհատական վիշտը լուծելով ընդհանուրի անհուն վշտի մեջ՝ ապրենք ընդհանուրով, համայնականով, մոռանալով մեր անձնականը:

Նույն երևույթը գրականագետը նկատում է և անձնական երջանկության հարցն ուսումնասիրելիս: Եթե անձնական երջանկությունը խիստ սահմանափակ է, նեղ ու առօրեական, ապա գեղարվեստի միջոցով մտնելով ընդհանուր երջանկության անսահմանափակ ոլորտները, լայ-

նանում ու մեծանում է, դառնալով ընդհանուրի մասնիկը: Անձնականը տեսնելով ավելի լայն ու խոր ներշնչության մեջ, մարդ իրեն առավել ևս բախտավոր է զգում: «Տիպականորեն պատկերացնող արվեստի» մեջ նշված ներգործությունը տեղի է ունենում արվեստագետի պատկերած տիպերի միջոցով, «հուզական ապրումների գեղարվեստի» մեջ՝ գեղարվեստական պատկերների միջոցով: Հենց այդ տիպերն ու պատկերները Տերտերյանը անվանում է ստեղծագործական հայտնագործություն, գլուխ: Գեղարվեստական ստեղծագործություն տիպը ներդաշնակում է մեր մտքի հետ, նա ընթերցողին հիշեցնում է բազմաթիվ դեմքեր ու օրինակներ իր կյանքից, իսկ գեղարվեստական պատկերը ներդաշնակում է ընթերցողի հուզական աշխարհի հետ, ստեղծելով «ներքին հարմոնիա»: Ահա, երբ անհատական ծանր ապրումներն ու վիշտը իրենց վրա կրում են գեղարվեստական ընդհանրացման շունչը, թեթևանում ու կորցնում են նախկին սրությունը: Գեղարվեստական ստեղծագործության այս հատկության մեջ գրականագետը տեսնում է արվեստի ուժն ու արժեքը, նրա հասարակական մեծ նշանակությունը:

Ա. Տերտերյանը մտորում է նաև արվեստագետի մարդկային հոգեբանության մեջ մտնելու հատկության շուրջը: Հասարակական ու անհատական հոգեբանության մեջ թափանցելու գիտական, փորձնական մեթոդները, Ա. Տերտերյանի կարծիքով, թերի են: Նրանք մեզ հնարավորություն չեն տալիս տեսնելու ու ճանաչելու մարդկային հոգեբանության մեջ թաքնված ներթուփումներն ու խորշերը: Դրան հակառակ, արվեստագետի ստեղծագործական ինտուիցիան կարողանում է տեսնել ընդհանուր և անհատական հոգեբանության շատ մոտի անկյուններ: Հոգեբանության մեջ թափանցելու երկու միջոց է առանձնացնում Տերտերյանը՝ «ինքնադիտողություն» և «այլադիտողություն»: Սեփական հոգին զննելու միջոցով մի այլ հոգու ճանաչման մեթոդը գրականագետը համարում է «ինքնադիտողություն», ըստ որում սա ավելի հուսալի միջոց է համարում, քան «այլադիտողությունը», այսինքն՝ անմիջապես օտարի հոգեբանությունը դիտելու մեթոդը: Սակայն այստեղ կա մի նրբություն: Գրականագետը նշում է, որ «այլադիտողության» մեթոդով հաջողության հասնելու համար անհրաժեշտ է ունենալ առանձնակի ունակություններ: Այդ ունակությունը ստեղծագործական ինտուիցիան է, որը թույլ է տալիս արվեստագետին, գլուխների միջոցով, ճանաչել, թափանցել ընդհանուր և անհատական հոգեբանության նույնիսկ անմատչելի թվացող խորշերը, ծածուկ անկյունները: Տերտերյանը ծանրակշիռ տեղ է հատկացնում ստեղծագործողի հայտնագործելու, հոգեբանական գլուխ անելու կարողությանը: Նա գրում է. «Գեղագետը, որ չի կարողանում հոգեբանական գլուխներ անել, ստեղծագործ չէ, այլ արհեստի որոշ տեխնիկական ընդունակությունների ներկայացուցիչ» (2, էջ 4):

Երկվանդազեի կերտած հերոսներին քննելու համար Տերտերյանը նրանց մեծ բանակը վերածում է «հավաքական հոգեբանական տիպերի»: Ի՞նչ է հասկանում գրականագետը հավաքական տիպ ասելով: Գրողի ստեղծագործական գործունեության ընթացքում իրար վրա կուտակվում են մի որևէ միջավայրի հոգեբանական բնորոշ գծերը, այդ միջավայրի երևույթներն ու դեմքերը, որոնք ցրված են գրողի ամբողջ ստեղծագործության մեջ. ահա, ստեղծագործողին ավելի լավ հասկանալու և գնահատելու համար, պետք է միտոսասկ դեմքերը համախմբել, կապակցելով նրանց բնորոշ գծերը: Այս հիմունքներով միացված հերոսներն էլ կդառնան «հավաքական հոգեբանական տիպեր»:

Այսպես, մտավորականի հոգու քննության ժամանակ գրականագետը իրար է կապակցում (և՛ոնի («Արտիստը»), Քամալյանի («Նորերից մեկը»), Սանթուրյանի («Կրակ»), Արսեն Դիմաքսյանի («Արսեն Դիմաքսյան»), և Ամբատ Ալիմյանի («Քառս») կերպարները, որպես մի «հավաքական հոգեբանական տիպ»: Ըստ որում նա նկատում է, որ «հավաքական հոգեբանական տիպ կազմող մտավորականները տարբեր տարիքի ու աստիճանի հասած մարդիկ են: Ասենք, (և՛ոնը ընդամենը գրագետ պատանի է, Քամալյանը՝ դիմազգիական կրթություն ստացած երիտասարդ, Սանթուրյանը՝ համալսարանի ուսանող, Արսեն Դիմաքսյանը՝ համալսարանավարտ երիտասարդ, իսկ Ամբատ Ալիմյանը բարձրագույն կրթություն ստացած և արդեն կյանքի մեջ մտած, փորձառու և հասուն մարդ: Այս խմբի կենտրոնական կերպարը գրականագետը համարում է Արսեն Դիմաքսյանին, իսկ միացածին՝ նրա զարգացման աստիճանները: (և՛ոնը, Քամալյանն ու Սանթուրյանը Դիմաքսյանին նախորդող էտապներն են, իսկ Ամբատ Ալիմյանը՝ հաջորդող):

Քննելով նախորդող կերպարները, Ա. Տերտերյանը հիմնավորում է իր այն տեսակետը, ըստ որի՝ եթե որևէ մտավորական, կտրվելով իր նախկին «կոլեկտիվից», չի կարողանում մտնել նորի մեջ, կործանվում է, շկարողանալով հասնել սեփական հոգու ճանգուստացմանը: Ընդհատ է, գրականագետը փչչ ուշադրություն է դարձնում այս կերպարների վերլուծությանը, բայց դա բացատրում է նրանով, որ իր հիմնական նպատակը Արսեն Դիմաքսյանի կերպարի ուսում-

նասիրութիւնն ու բացահայտումն է, իբրև «հավաքական հոգեբանական տիպի» կենտրոնական դեմք, իսկ դրա համար պետք է նաև որոշ հայացք նետել նրան նախորդողների վրա:

Ա. Տերտերյանը գտնում է, որ «Արսեն Դիմաքսյան» վեպի հերոսի դժբախտութեան պատճառը ոչ թե նրա արտաքին տեսքն է, այլ «ապադասակարգային ինտելիգենտների մենավոր կացութիւնը»: Դիմաքսյանը գտնվել է իր կալվածատեր հոր հետ, հրաժարվել է նրա օգնութիւնից և վարում է ինքնուրույն կյանք, նա կտրվել է իր նախորդ հասարակական միջավայրից ու տառապում է մենակութիւնից: Միայն վեպի վերջում Դիմաքսյանը որոշակի վերափոխութիւններ է ապրում և գնում է հասարակական միջավայրի հետ միաձուլվելու: Տերտերյանը նկատում է, որ դա կերպարի զարգացման մի ուրիշ աստիճան է, որն մարմնավորվում է «Քառսի» Սմբատ Ալիմյանի մեջ: Վերջինս նույնպես ընդհատված է եղել խոշոր արդունարերող հոր հետ և վարել է ինքնուրույն կյանք, բայց հոր մահից հետո վերադառնալով հայրենի տուն և իր ձեռքը վերցնելով նրա կուտակած հարստութիւնը՝ ամբողջովին կլանվում է այդ գործով, միաժամանակ մտնելով այն միջավայրը, որից հրաժարվել էր երիտասարդ տարիներին: Ծիշտ է նկատում Տերտերյանը, որ Սմբատի մի ժամանակ բողոքող ձայնը բավականութիւն է ըստանում այնքանով, որ հավելում է հատկացնում բանվորներին և բարեկարգում է նրանց կացարանները: Սմբատը «վախլուկ մարդու պատկերացում է», — գրում է Տերտերյանը, բայց այդ կարծիքը վիճելի է: Ինչպես նկատում է Հր. Քամբալյանը իր վերոհիշյալ գրքում, Սմբատը երկար տարուբերվուց հետո վերջապես գտնում է իր կյանքի ուղին. նա ուրիշ փողոցից ընկնում է իր փողոցը և այստեղ ոչ ոք չի կարող նրան շեղել իր ճանապարհից, իր կոլումից, իր նպատակից: Սակայն այստեղ էլ մի ուրիշ հարց է առաջ գալիս: Սմբատը դժբախտ է ընտանեկան կայանքում: Նա չի սիրում իր այլազգի կնոջը, ամուսինները չեն հասկանում իրար: Արտաքինից այնպես է երևում, թե վեպում շատ սուր է դրված ազգային տարբերութեան հարցը, բայց Տերտերյանը ցույց է տալիս, որ այն շրջանները, որոնց պատկանում էին ամուսինները, իրարից տարբերվում են ոչ թե ազգութեամբ, այլ հասարակական հոգեբանութեամբ: Բնականաբար, նրանց հոգեկան դրամայի մեջ էականը հայացքների ու ըմբռնումների հակադրութիւնն է: Տերտերյանը ուշագրավ դիտողութիւն է անում այդ կապակցութեամբ. «Ազգային տարբերութիւնը մի սիմվոլ է, մի շեշտ, որ գալիս է հաստատելու մի ավելի ևս խոր տարբերութիւն երկու հոգիների, որոնք ապրում են տարբեր աստղերի վրա, ելած լինելով երկու տարբեր ընկերակցական կոլեկտիվներից, որոնց մեջ կյանքի փորձերը անհաշտելի են հիմնական առումներով» (2, էջ 118):

Սմբատի կերպարի վերլուծութեամբ Տերտերյանը ավարտում է ամբողջ «հավաքական հոգեբանական տիպի» քննութիւնը, բայց չէ՞ որ այդ տիպի մեջ մտնող հերոսները, առանձին-առանձին վերցրած, ունեն տարբեր սոցիալական ծագում, տարբեր տարիքային հարաբերութիւն ու կրթութեան աստիճան, ինչպե՞ս է, որ գրականագետը դրանց մի օղակի մեջ է առնում: Տերտերյանի կարծիքով՝ մենք գործ ունենք այնպիսի մարդկանց հետ, որոնք որոշ իդեալների, համոզմունքների պատճառով կտրվել են իրենց հասարակական միջավայրից և դեռ չեն գտել նորը: Այդ շրջանում նրանք «ինտելիգենտական տատանումների» մեջ են գտնվում և ունեն շատ նմանութիւններ, որոնք և թույլ են տալիս նրանց ամբողջացնելու մի «հավաքական հոգեբանական տիպի մեջ»: Սակայն այդ հերոսները ունեն նաև ակնհայտ տարբերութիւններ, որ ժառանգութիւն են ստացել իրենց նախնիին հասարակական միջավայրից:

Ընդունելով, որ գրական տիպը միաժամանակ և՛ ընդհանուր է, և՛ անհատական, այնուամենայնիվ Տերտերյանը Շիրվանզադեի կերտած հերոսներին որոշ շափով զրկում է անհատականութիւնից, երբ ընդգրկելով «հավաքական հոգեբանական տիպից» մեջ, նրանց դարձնում է այդ հավաքական տիպերի առանձին հատվածները, տարբեր աստիճանները: Այս դեպքում արդեն առանձնապես ընդգծվում են տվյալ կերպարի այն հատկանիշները, որոնք ընդհանուր են և մյուս կերպարների համար, իսկ այն հատկանիշները, որոնք գրական հերոսին բերում են անհատականութիւն ու ինքնուրույնութիւն, դառնում են երկրորդական, ուշադրութեան քիչ արժանի:

Ժամանակին Շիրվանզադեի հասցեին ուղղված մեղադրանքներից մեկն այն էր, թե նրա գործերում բացակայում են ժողովրդական լայն զանգվածները: Տերտերյանը պաշտպանում է վիպասանին, գտնելով, որ ամեն մի ժողովրդական զանգված ուսումնասիրութեան առարկա կարող է դառնալ կամ էլ ինքնին, կամ էլ կողմնակիորեն: Ամեն մի դասակարգ իր էությունով, լավ ու վատ կողմերով, իրեն բնորոշ հատկութիւններով երևում է իր ընտանիքներում: Ուսումնասիրելով քաղցրեմի ընտանիքը, Շիրվանզադեն փաստորեն ուսումնասիրել ու ներկայացրել է բուրժուազիային: Այն եղբայրացութիւնները, որոնց հանգում է վիպասանը՝ ուսումնասիրելով բուրժուական ընտանիքում իշխող հոգեբանութիւնը, լիովին վերաբերում են նաև բուրժուազիային

որպէս դասակարգի: Այս իմաստով էլ, գրականագետի կարծիքով, Շիրվանզադեն բուրժուական դասակարգի լավագույն հոգեբանն է: Իր ստեղծագործութիւնների համար նյութ ընտրելով բուրժուական ընտանիքը՝ գրողը կարողացել է վարպետորեն թափանցել քաղքենիական միջավայրը, տեսնել նրա զարգացման տարբեր շրջանները: Նա մեծ տաղանդով է պատկերել այդ միջավայրին հատուկ հոգեբանությունն ու ասպրնակները, իշխող բարքերն ու սովորույթները: Քաղքենիական ընտանիքը հիմնված է շահի, դրամական հաշիվների և ոչ թե մաքուր սիրո վրա: Այդպիսի ընտանիքը Տերտերյանը համարում է «բռնի գործակցութեան վրա հիմնված միութիւն», այսինքն՝ այնպիսի ընտանիք, որի անդամներն ապրում են բոլորովին տարբեր աշխարհներում: Տղամարդը դրսի աշխարհին է պատկանում, նրա ուշադրութունը պետք է ուղղված լինի իր գործերին, հակառակ դեպքում նա չի դիմանա սուր մրցակցութեանը, որը կնշանակի դիրքի կորուստ, սնանկացում: Նույնիսկ տան պատերից ներս՝ ընտանիքում, տղամարդու մտածմունքի առարկան իր տնտեսական հաշիվներն են և մեկ էլ ընտանիքի խաղաղութեան հարցը, որն ի վերջո նորից առնչվում է դրսի աշխարհի հետ, քանի որ ընտանեկան անհաշտութիւնները կարող են զցել նրա վարկը: Իսկ կնոջ դերն այլ է. նա պետք է զբաղվի ընտանիքի նեղ, առօրեական հարցերով, երեխաների դաստիարակութեամբ և այլ առնչման առարկաներ հարցերով:

Հերթականութեամբ քննելով ընտանիքի տղամարդու «հավաքական հոգեբանական տիպը» (Միհրան Ալվերդյան՝ «ԵՎզինե», Անտոն Բեգմուրյան՝ «Ունե՞ր իրավունք»), ապա նաև կնոջ «հավաքական հոգեբանական տիպը» (Վառվառն՝ «Արամբի», Գայանն՝ «ԵՎզինե» և Հերտզի՝ «Ունե՞ր իրավունք»), Տերտերյանը գալիս է այն եզրակացութեան, որ երկու հավաքական տիպերի մեջ էլ իշխում է «բռնի գործակցութեան սխտեմը»: Նա գրում է. «Այդ երկու տիպերը բարձրանում են մի ընդհանուր հողի վրա. դա բռնի գործակցութեան ընտանեկան կազմակերպութիւնն է, այլ խոսքով՝ մեղանական ընտանիքը, ուստի և օտարոտի շպիտի թվա, եթե տղամարդու և կնոջ տիպերն ունենան ընդհանուր հավաքական-հոգեբանական համանման գծեր» (2, էջ 154):

Ա. Տերտերյանը չի հավատում, թե «անհատական ինքնուրույնութեան զգացում» ունենալով կինն իրեն երջանիկ կզգա: Ըստ գրականագետի՝ դրա համար պետք է ավելի լուրջ ու արժատական փոփոխութիւն: «Կանանց համար,—գրում է նա,—Ավետայց երկրի ճանապարհը ոչ թե «անհատական ինքնուրույնութեան զգացումի» շնորհովն է, այլ «մի կտոր հաց ունենալու» ինքնուրույնութիւնը, որը կնոջը կզարձնի իսկպպես անկախ, իսկպպես ինքնուրույն և ազատ...» (2, էջ 174):

Սակայն «բռնի գործակցութիւնը» չի սահմանափակվում միայն ամուսնու և կնոջ հարաբերութիւններում: Տերտերյանը նկատում է, որ նմանօրինակ հարաբերութեան մեջ են նաև հայր ու աղջիկ, միայն թե այստեղ բռնութիւնը իրագործվում է պատվի զգացման սուր արտահայտութեան հետ միասին: Հայրերը զոհում են, իսկ զավակները կործանվում:

Շահի վրա հիմնված ընտանիքը չի կարող «բարեիշխվել»: Այս ամուր համոզումն ունի գրականագետը: Նա զարմանում է, որ քաղքենիական ընտանիքի լավագույն գիտակը՝ Շիրվանզադեն «ԵՎզինե» դրամայում փորձում է գլխավոր հերոսներից մեկին՝ Միհրան Ալվերդյանին վերափոխել: Տերտերյանը չի հավատում այդ վերափոխմանը և իրավացի է: Երբ Միհրան Ալվերդյանը իմանում է մի օտար տղամարդու հետ իր կնոջ միջնամուսնական կապի մասին, շփազանց հուզվում է և ուզում է հարձակվել կնոջ վրա, բայց գիտակցութիւնը իշխում է հույզերի վրա, նա ներում է կնոջը: Հենց այս կետում էլ Տերտերյանը չի համաձայնվում գրողի հետ, գտնելով, որ Ալվերդյանը ճշմարտացի կերպար է մինչև այդ ներումը: Իր այս տեսակետը հաստատելու համար նա հենվում է հոգեբանական դպրոցի այն դրույթի վրա, ընտ որի մարդիկ ղեկավարվում են ոչ թե համոզմունքներով, գիտակցութեամբ, այլ հույզերով: Հույզերը ավելի կայուն են քան համոզմունքները: Համոզմունքն ավելի ուժեղ է և ղեկավարող այն ժամանակ, երբ հենված է լինում հույզերի վրա:

Շիրվանզադե. հայ ընտանիքի և ինտելիգենտի վիպասանը՝ գրքում, իր հայացքների ու մտքերի շարադրանքին զուգահեռ, գրականագետը նաև բանավիճում էր ժամանակի քննադատութեան եղանակների ու սկզբունքների, մասնավորապես Լեոյի որոշ տեսակետների գծով:

Լեոն, դավանելով «նախ քաղաքացի և ապա պետ» նշանաբանը կտրականորեն մերժում էր այն ստեղծագործութիւնները, որոնք հասարակութեանը «շոշափելի օգուտ» չեն տալիս, այսինքն՝ չունեն մարտական ոգի, հայրենասիրական կոչեր: Հակադրվելով Լեոյին՝ Տերտերյանը դտնում է, որ պայքարի շնորհով ունեցող ստեղծագործութիւնները պատկանում են հրապարակախոսութեան ասպարեզին, իսկ հուզական «անխառն քնարիզութիւն» ներկայացնող ստեղծագործութիւնները մտնում են գեղագիտութեան ասպարեզը: Ընդհանուր է, խիստ սահմաններ գնելով գե-

կարվեստական գրականության ու հրապարակախոսության միջև՝ Տերտերյանն ընկնում էր ծայրահեղության մեջ, բայց նա, այնուամենայնիվ, արդարացիորեն պաշտպանում էր «Տուգական ապրումներ» պարունակող գեղարվեստական գրականության գեղեցիկ նմուշները, այն ստեղծագործությունները, որոնք արճամարճում էին լեռի և նրա դպրոցի ներկայացուցիչների կողմից:

Լեոն փաստորեն մերժում էր գեղարվեստական այն երկերը, որոնցում բացակայում էր ռազմի կոչը, սոցիալական հարցը և դա, իհարկե, պայմանավորված էր պատմական իրադրություններ, սակայն դրա պատճառով տուժում էին արվեստի գեղեցիկ ստեղծագործությունները, իսկ Տերտերյանը, ճիշտ է, պաշտպանում էր վերջիններս, բայց խիստ սահմանազღծված բաժանում կատարելով հրապարակախոսության և գեղարվեստական գրականության միջև՝ ընկնում էր մի ուրիշ ծայրահեղության մեջ, գրանով իսկ նեղացնելով գեղարվեստական գրականության սահմանները: Լեոն Երվանզագեհին համարում էր «գեղարվեստը գեղարվեստի համար» ըսկըզբունքի կողմնակից և մերժում է Վիպասանի ստեղծագործության հասարակական արժեքը: Նա գտնում էր, որ ժողովուրդը և բազային առանձնահատկությունները՝ չկան Երվանզագեհի ստեղծագործություններում: Նա սուրբկեղծով մոտեցում ցուցաբերելով, քննադատում էր Երվանզագեհի «Եշխանուհին», «Եվգինե» և «Ունե՞ր իրավունք» գործերը՝ հենվելով դրանց մասին մատուցած ազդած գրախոսականների ու կարծիքների վրա: «Երբև գեղարվեստական գրող,— գրում է Լեոն,— պ. Երվանզագեհն սառն ու անտարբեր է: Շատ քիչ են այն տեղերը, ուր նա ռեկորդներ ու շերմություն է ցույց տալիս: Հոգեբանական բարդ երևույթներ, խոշոր տիպեր չի կարողանում նա մշակել և նրա գրվածքները մի խոշոր հետք չեն թողել մեր գրականության մեջ: Ընթերցողը փակելով պ. Երվանզագեհի վեպը, մի կարճ միջոցում մոռանում է նրան» (3, էջ 325):

Գրելով, թե Երվանզագեհի վեպերը հաշողություններ են կարգացվում լոկ այն պատճառով, որ նա գիտե վեպը ճիշտ կառուցելու ձևերը, այնուամենայնիվ, լեռի կարծիքով վիպասանը շեղ կարողանում գեղարվեստական ամբողջացրած, համալսփ, ներդաշնակ երկեր տալ: Նկարագրությունները շատ ազգատ են, լեզուն՝ շափազանց թույլ, ոչ պատկերավոր: Մտքի թռիչք, եռանդ, թափ ու կայծ չկան. պ. Երվանզագեհն կարծես վեպ չի գրում, այլ պաշտոնական արձանագրություններ» (3, էջ 326):

Ժամանակի այլ քննադատների հետ միասին Տերտերյանը դեմ է դուրս գալիս Լեռի հայացքներին, պաշտպանում Երվանզագեհի ստեղծագործությունները, որոնք քննության ժամանակ տիպերի և կերպարների խոր վերլուծության բազմաթիվ օրինակներ է տալիս: Աչքի են ընկնում հատկապես «Նամուսի», «Քաոսի», «Պատվի համարի» և «Արսեն Գիմաթյանի» պիսավոր կերպարների վերլուծությունները:

Պաշտպանելով Երվանզագեհի արվեստը, գրականագետը միաժամանակ պաշտպանում էր ռեալիստական ուղղությունը՝ որպես կյանքի ճշմարտացի արտացոլման լավագույն միջոց: Լեռի կողմի ու ռեալիստ գրողի պաշտպանության դիրքերից է գրականագետը անդրադառնում նաև Նար-Դոսի ստեղծագործությանը:

Լեոն «Լուսահայոց գրականություն» գրքում չի ներկայացնում ռեալիստ վիպասանի ստեղծագործության լրիվ պատկերը, հիշատակելով միայն երկու ստեղծագործություն՝ «Աննա Սարյան» և «Տանտիրոջ աղչիկը»: Այս երկերի վերլուծությունը սահմանափակելով ընդամենը մեկ-երկու տողի մեջ, Լեոն հանգում է այն եզրակացության, թե Նար-Դոսը միայն իրողություն պատմող է, նրա հերոսները ընթերցողին հայտնվում են կազմ ու պատրաստ. «Եվ այդ պատճառով պ. Նար-Դոսի այս երկու ստեղծագործությունները պետք է պարզապես կյանքի տեսարաններ անվանել» (3, էջ 371):

Հանդես գալով Նար-Դոսի երկերի առաջին լուրջ քննությամբ, Տերտերյանը ցրում է բարձրահամարհանքի շղարը, որով երկար տարիներ պատված էր այս հեղինակը: 1913 թ. «Նոր հոսանք» հանդեսում լույս է տեսնում «Նար-Դոսի ստեղծագործությունը» քննարձակ ուսումնասիրությունը: Այստեղ Տերտերյանը հանգում է միանգամայն իրավացի եզրակացության. «Նար-Դոսը նուրբ և զարգացած դիտողություն ունի, այդպիսի դիտողության շնորհիվ միայն հնարավոր է եղել աշխարհի գեղեցիկ տիպերի և խոր ճշմարտությունների հայտնագործությունը: Սա իր շրջապատին նայում է հետաքրքիր, զննող և ամենատես աշխարհով: Նրա խորաթափանց հայացքից ուղիղ չի խուսափում: Նա լուսանկարչի հարազատությամբ և նկարչի ազատությամբ է վերադասարձակ կյանքն ու իրական երևույթները: Նրա լայն բացված աչքերի առաջ ամեն մի խորհուրդ մերկանում է, և նա տեսնում է իրերի ներքին գաղտնիքները» (4, էջ 616):

Ուշագրություններ քննելով Նար-Դոսի ստեղծագործությունները, Տերտերյանը նկատում է, որ նրա հերոսները ժամանակակից թաղաքի մարդիկ են, թաղաք, ուր աճելի ու աճելի շոշափելի

է դառնում բուրժուական անմարտ բարբրի իշխանութիւնը, առավելագոյն չափերով սրվում է կենսական պայքարը: Նման պայմաններում վիպասանի հերոսների մի մասը հարձարվում է կյանքին, մտնում նրա ընթացքի մեջ և «փայփայլում է նրա կողմից», իսկ մի ուրիշ մասը՝ չկարողանալով հարձարվել կյանքին, ընդունել համապատասխան ապրելակերպ, դառնում է «կենսական մրցման զոհ»: Սրանք ներամիտփոփոմ մարդիկ են, որոնք ունեն ծայրահեղ ինքնասիրութիւն, անվստահ են սեփական ուժերի վրա և կասկածամիտ: Կյանքը սրանց համար մի տանջալից ընթացք ունի և դրանից «փրկվելու» համար կարող են նույնիսկ ինքնասպան լինել: Հարձարող մարդիկ, հակառակը, կամքի տեր են, ինքնավստահ ու հասարակութեան մեջ պատվավոր դիրք գրավելու նպատակ ունեն և իրենց շահի դիրքերից ելնելով միայն կարող են որևէ բան զոհարել:

Գրականագետն առանձնացնում է նաև անձնագոհ հերոսի տիպը, սակայն միաժամանակ նշում է, որ այդպիսի հերոսների ստեղծումը չի հաջողվել Նար-Դոսին: Անձնագոհ հերոսները «հարևանցի» բնույթ ունեն և չեն մտնում ընթերցողի հիշողության մեջ: «Սովորագծեր» լինելով, դրանք մտնում են այդպիսին մինչև վերջ, շղանալով լիարժեք պատկերներ:

Տերտերյանի բնութագրումով՝ «Նար-Դոսը մի նուրբ և խորաթափանց գեղագետ է: Նա ստեղծագործում է առանց կանխակալ միտումների, քարոզչական որևէ նպատակ նրան չի դեկավարում այս կամ այն տիպը բնութագրելիս: Ուստի նրա հերոսներն ընդհանրապես շինծու չեն, խոսող մեթոնների դեր չեն կատարում, այլ կենդանի, ոգեշունչ արարածներ են, որոնք հուզում են մեզ՝ կամ համակրանք պարբնեցնելով մեր մեջ, կամ գարշանք» (6, էջ 608): Նար-Դոսը իր հերոսի մասին ոչ թե պատմում է, այլ նրան ցույց է տալիս գործի մեջ: Նա նման չէ այն արվեստագետներին, որոնք մի հետաքրքիր բան գտնելով՝ անվերջ պտտվում են դրա շուրջը, ձանձրացնելով ընթերցողին: Նա ստեղծագործում է բնական պարզութիւնով, արտասովոր, անբնականորեն ուռեցված պատկերներ չի ստեղծում: Սակայն բավական է ավելի ուշադիր լինել և արդեն պարզ կդառնա կյանքի «մանրագին հետախուզութունն ու ուսումնասիրութիւնը», ստեղծագործելու «մուտ տեխնիկան»:

Ընդգծելով «նախիտ վիպասանի ստեղծած կերպարների «կենսունակութիւնը, գեղարվեստական և հոգեբանական ճշմարտութիւնը», Տերտերյանը նշում է նաև մի կարևոր բաց-Նար-Դոսի կերտած հերոսները ասպարեզ են դուրս գալիս արդեն պատրաստի վիճակում, լավը արդեն լավ է, վատը՝ վատ: Իսկ թե ինչու է այդպես, ի՞նչ պատճառներ ու պայմաններ են սնուցել ու զարգացրել այդ հերոսներին, դա Նար-Դոսին չի զբաղեցրել: Տերտերյանը հարց է տալիս, թե, օրինակ, Շահյանի ինչու է «փայտ», դաստիարակութեան ո՞ր օղակն է նրան աջակցի դարձրել, ընտանի՞քը, դպրո՞ցը, թե՞ մի այլ բան. այս հարցի պատասխանը գրականագետը կուզենար տեսնել վիպասանի ստեղծագործութիւններում: Տերտերյանը գովում է Նար-Դոսի հերոսների լեզուն, որի միջոցով հեղինակը կարողանում է կերպարն անհատականացնել, մի բան, որ «նախիտական գրականութեան պահանջներից մեկն է:

«Նար-Դոսի ստեղծագործութիւնը» ուսումնասիրութիւնում Տերտերյանը շարունակում է կիրառել «Շիրվանզադե» գրքում մշակած տիպերի զուգահեռականութեան տեսութիւնը, այսինքն՝ գրողի հերոսներին բաժանում է «հավաքական հոգեբանական տիպերի»: Նար-Դոսի ստեղծագործութիւններում առաջին «հավաքական» տիպի կենտրոնական դեմքը Շահյանն է, ըստ որում՝ կանանց մեջ Շահյանին զուգահեռ տիպ է Մանեն, իսկ երկրորդ տիպի կենտրոնական դեմքը Բազենյանն է, այս տիպի նմանօրինակը կանանց մեջ չկա: Իհարկե, ցանկացած գրողի մոտ կարելի է գտնել համեմատութեան, նույնացման եզրեր ունեցող հերոսների ու տիպերի: Նայած թե տալով գրողը ի՞նչ հասարակական խմբից է վերցնում իր ստեղծագործութեան նյութը՝ նրա հերոսները հիմնականում ունենում են միատեսակ սոցիալական ծագում և հուզական ապրումներ: Այս հարցում մեծ է նաև գրողի աշխարհայացքի դերը: Սակայն գրականագետը կիրառելով քննութեան այս մեթոդը, սահմանափակվում է Նար-Դոսի երկերում հայտնաբերած ընդամենը երկու տիպերի քննութեամբ: Նախօրոք ընդունված սխեման կաշկանդել է գրականագետին, թույլ չի տվել բացահայտելու «նախիտ գրողի հերոսների ու տիպերի բազմազանութիւնն ու հարստութիւնը, բայցեւայնպես ընդհանուր դիտողութիւններում կան ճշմարիտ եզրակացութիւններ, տիպերի քննութեան ժամանակ տալիս է դիպուկ բնութագրումներ: Այսպես, նա գրում է, թե Նար-Դոսը հատկապես ուշադիր է դեպի մարդկային ներքին աշխարհը, մի բնորոշում, որի ճշմարտացիութիւնը հաստատվել է բազմաթիվ գրականագիտական աշխատութիւններում: Կամ տիպերի վերլուծութեան ժամանակ, հատկապես Շահյանի, Բեզենյանի, Վահանի կերպարները վերլուծելիս նա կարողանում է տալ ուշադրված բնորոշումներ:

Ամեն դեպքում Ա. Տերտերյանը հաջողութեամբ պաշտպանում էր «նախիտական արվեստը երկրայացնող ստեղծագործութիւնները և անշառ հայացքով քննում նրանց գեղարվեստական

արժանիքները: Իր գրականագիտական հետազոտությունների ընթացքում էլ նա վերստին անդրադարձել է ոչ միայն մյուս հայ աեալիստներին, այլև Շիրվանզադեին ու Նար-Դոսին և նոր գիրքերից է փորձել գնահատել, ճշտել նրանց տեղն ու դերը հայ գրականության պատմության մեջ:

¹ Երևանի պետական համալսարանի արխիվ, Արսեն Տերտերյանի անձնական արխիվ:

² Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադե. հայ ընտանիքի և ինտելիգենտի վիպասանը, Քիֆլիս, 1911:

³ Ան. Թուսահայոց գրականություն, Քիֆլիս, 1904:

⁴ Ա. Տերտերյան, Հայ կլասիկներ, Ե., 1944:

В. С. ГЮЛЬБУДАГЯН — Арсен Тертерян и армянские реалисты (1910-е годы).— В статье рассматриваются некоторые стороны творческого наследия одного из выдающихся представителей армянского литературоведения — Арсена Тертеряна — до-советского периода. Автор, в частности, останавливается на трудах «Ширванзаде — романист армянской семьи и интеллигенции» и «Произведения Нар-Доса». Дискутируя с современными ему критиками, Тертерян оценивает творчество Ширванзаде и Нар-Доса с позиций реалистического искусства. Указанные труды литературоведа являлись отправной точкой для уточнения места и роли этих писателей в истории армянской литературы, а также для будущих исследователей их литературного наследия.