

ԱՐԵՎՄՏԱՅԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

(Սահմանները և մի քանի տարբերակիչ հատկանիշներ)

Արևմտահայ գրականության, ավելի ճիշտ՝ մեր գրականության մեջ արևմտահայ և արևելահայ հատվածների տարբերակման սկիզբը սովորաբար ընդունում են այն պահը, երբ աշխարհաբար լեզվի երկու ճյուղերը վերջնականապես ձևավորվում են իբրև գրական լեզուներ: Դա տեղի է ունենում 19-րդ դարի 40-50-ական թվականների արանքում, ինչպես վավերացված է հայ նոր գրականության պատմությանը նվիրված ուսումնասիրությունների մեծ մասում: Դրան նախորդել էր միջնադարականությունից նոր մտածողության անցնելու ավելի քան մեկուկեսդարյա մի շրջան, երբ Յնդկաստանից մինչև Ռուսաստան, Կովկաս, Կ.Պոլիս ու Վենետիկ ծավալվող հայ լուսավորական շարժման մեջ այդպիսի տարբերակում չկար և չէր կարող լինել, քանի որ ամենուրեք ընդհանուր էր ինչպես գրականության լեզուն (գրաբար), այնպես էլ տիրապետող գաղափարախոսությունը (լուսավորություն և ազգային վերածնունդ):

Արևելահայ-արևմտահայ տարբերակումից դուրս պետք է դիտել նաև Մխիթարյանների գործունեությունը, ինչպես և 19-րդ դարի առաջին կեսի գրաբարալեզու գրականությունն առհասարակ (Յ. Վանանդեցի, Յ. Ալամդարյան և ուրիշներ): Այդպիսի տեսակետի է, օրինակ, Լեոն¹: Իսկ Դակոբ Օշականը, ընդունելով հանդերձ այդ ամբողջ գրաբարալեզու մշակույթի, մասնավորապես Մխիթարյանների ոչ միայն ընդհանուր գաղափարական, այլև գործնական ազդեցությունը արևմտահայ գրականության ձևավորման վրա, բուն այդ գրականության շրջանակներում դիտում է միայն Ալիշանին, այն էլ՝ նկատի ունենալով բացառապես նրա աշխարհաբար երգերի հայտնի շարքը²: Իհարկե, «Համապատկեր...»-ի հեղինակի այն փաստարկը, թե 19-րդ դարի առաջին կեսի գրաբարալեզու գրականությունը բուն իմաստով ազգային չէ, կարելի է և պետք է վիճարկել: Բայց որ նա, ինչպես նաև գրականության շատ ուրիշ պատմաբաններ, արևելահայ-արևմտահայ բաժանման սկիզբը կապում են գրական աշխարհաբարի ձևավորման հետ, թվում է, այսօր էլ ընդունելի պիտի համարել:

Հայ նոր գրականության երկու ճյուղերի առաջացման ու զարգացման փաստի մեջ լեզվական գործոնի դերը բազմաշերտ ու բազմազան է, հանգամանք, որ առանձին ուսումնասիրության խնդիր կարող է լինել: Առայժմ այդ գործոնը դիտենք մի որոշակի հարցի առնչությամբ:

17-18-րդ դարերը, դրա հետ մաս 19-րդ դարի առաջին կեսը, հայ նոր գրականության պատմագրության մեջ ընդունված է կոչել վերանորոգության շրջան: Դա, իսկապես, յուրօրինակ վերածնունդ էր և ամենից առաջ այն իմաստով, որ նախորդ երկու դարերի ընթացքում հայ հոգևոր կյանքի անկումից հետո փորձեր էին արվում վերականգնելու մեր վաղ միջնադարյան մշակույթի հարուստ ավանդույթները: Գրաբար լեզուն, հատկապես Վենետիկի ու Վիեննայի Մխիթարյանների ջանքերով, մի նոր կյանքի է կոչվում, մոռացության փոշիներից լույս աշխարհ են գալիս մեր հին գրականության արժեքները: Այսօր մեզ համար այդ դարավոր ջանքերի և դրանց արդյունքների գրական-պատմական մեծ նշանակությունն անառարկելի է:

Եթե այս ամենը, իրոք, հայ նոր գրականության կազմավորման նախապատմությունն է, ապա, ըստ երևույթին, պետք է ընդունենք մի երկրորդ «վերածնության» փաստը՝ 19-րդ դարի կեսերին: Խոսքը բուն լեզվապայքարից հետո գրական աշխարհաբարի վերջնական ինքնորոշման մասին է: Այս երևույթը, իր գրական-պատմական և ընդհանուր մշակութային նշանակությամբ, գրեթե չի զիջում միջնադարից դեպի նոր ժամանակներ հայ մտքի այն մեծ շրջադարձին, որ կատարվում է 17-18-րդ դարերի ընթացքում³: Բանն այն է, որ մեր հին մշակույթի կարևոր հուշարձանների ուսումնասիրությունն ու հրապարակումը, գրաբարը վերստին գրականության լեզու դարձնելու ջանքերն անպայման վերածնունդ-փրկում էին ազգային գիտակցության շատ մոռացված արժեքներ, բայց դրա հետ մեկտեղ շրջանցում էին ուշ միջնադարի աշխարհիկ գրականությունը, այն փաստը, որ ժամանակին ժողովրդի խոսակցական լեզուն արդեն բարձրացել էր գրականի աստիճանի, Կիլիկիայի հայկական թագավորության մեջ նույնիսկ պետական էր ճանաչվել: Աշխարհաբարի նոր հաղթանակը, փաստորեն, նշանակում էր «միջին հայերեն» անունով հայտնի լեզվական մշակույթի, դրա միջոցով մաս աշխարհիկ գրականության ավանդույթների վերածնունդ: Ընդհատված թելի ծայրերը նորից իրար էին գալիս, հայ հոգևոր կյանքի պատմական հետևողականության շղթան ամբողջանում էր:

Այս իրողության արժանահավատությունը ընդունելուց հետո, թվում է, բնական պիտի լինի մաս հաջորդ հարցը՝ նոր գրական աշխարհաբարի երկու ճյուղերը արդյոք նո⁴ւյն կերպ են հանգուցվում լեզվական մշա-

կույթի զարգացման բազմադարյա շղթային կամ, որ նույն հարցի շրջված երեսն է, ի՞նչ աղերսներով են կապվում նոր գրականության երկու հատվածները միջնադարի աշխարհիկ գրականության հետ: Այս վերջինը ավելի ընդհանուր և ավելի բարդ խնդիր է, որ ուսումնասիրության առանձին նյութ կարող է լինել: Արևմտահայ գրականության սկզբնավորման և սահմանների խնդիրն արծարծելիս առանձնապես կարևորվում է հարցադրման առաջին մասը:

Հայտնի է, որ արևմտահայ գրական աշխարհաբարի հիմքում ընկած է Պոլսի հայ համայնքի խոսակցական լեզուն, ինչպես արևելահայի հիմքում՝ արարատյան բարբառը: «Վերք Հայաստանի»-ի լեզուն իր պատմական հողի վրա ապրող ժողովրդի բարբառն էր, որով, հավանաբար, խոսել էր Ոստան գավառի հայ շինականը՝ դեռևս 5-րդ դարում: Պոլսի հայերենը ձևավորվել էր հայ բնաշխարհից կտրված, մոտ երեք հարյուրամյա ժամանակամիջոցում և իրենից ներկայացնում էր համահավաք ամբողջություն՝ իր մեջ կրելով Արևմտյան Հայաստանի գրեթե բոլոր գավառական բարբառների տարրերը՝ միաժամանակ չնույնանալով դրանցից ոչ մեկի հետ: Հիմք ընդունելով այս իրողությունը՝ հայ գրականագիտության մեջ բազմիցս խոսվել է այն մասին, թե իբր արևելահայ աշխարհաբարը իր ազգային նկարագրով ավելի անաղարտ է, քան արևմտահայը: Այս ելակետից էլ մատնացույց են արվել հայ գրականության երկու ճյուղերի միջև եղած համապատասխան տարբերությունները: Այս խնդիրը ևս տարողունակ է, որի քննությունը դուրս է այս հոդվածի շրջանակներից:

Ներկա հարցադրման տեսանկյունից ավելի կարևոր է մի այլ հանգամանք, այն, որ Պոլսի հայ խոսակցական լեզուն իր հիմնային հատկանիշներով ներկայացնում էր միջնադարի գրական հայերենի հիման վրա հետագայում ձևավորված բարբառներից մեկը: Այս փաստը ևս ժամանակին արձանագրվել է գրականության պատմաբանների կողմից: Հովհ. Գազանճյանն, օրինակ, ուղղակի գրում է. «Կոստանդնուպոլսո հայ բարբառը... պզտիկ տարբերություններով միայն զանազանվելով միջին հայերենեն, գրեթե շարունակությունն էր անոր»⁴: Այսպիսով՝ «արևմտահայ» գրական լեզուն մինչև իր վերջնական ձևավորումը, կրելի է ասել, անցել էր գրավոր մշակման դարերի բովով: Դա չէր կարող իր կնիքը չդնել ոչ միայն արևմտահայ լեզվամտածողության, այլև գրական մտքի վրա:

Այս հանգամանքը հայ գրականագիտության մեջ գրեթե ուշադրության չի արժանացել, մինչդեռ կարող էր և պետք է հանգեցնել մի կարևոր եզրակացության, այսինքն՝ ամենևին էլ ճիշտ չէ բանը ներկայացնել այն-

պես, թե, իբր, արևելահայ գրական լեզուն և գրականությունը հարազատորեն վերարտադրում են հայ ազգային նկարագիրը, իսկ հայոց լեզվի ու գրականության արևմտյան ճյուղը հենց սկզբից էլ օտար է եղել այդ նկարագրին: Այդպիսի տեսակետներ, իրոք, եղել են, և ոչ միայն արևելահայ, այլև բուն արևմտահայ շրջաններում: Ճիշտ է՝ արևմտահայ գրականությունը զարգանում էր գլխավորապես Պոլսում, տարածականորեն կտրված էր հայրենի հողից: Բայց չպետք է մոռանալ, որ Պոլսի հայ համայնքը Հայաստանի «մանրանկարն» էր: Մայրաքաղաքի հայ բնակչության կազմը ներկայացնում էր բնաշխարհի գրեթե բոլոր գավառները: Բացի դրանից, պոլսաբնակ հայի հավաքական տիպն իր հոգևոր կերտվածքի մեջ պահպանում էր բոլոր հիմնական տոհմային հատկանիշները, որոնք ավելի մշակված ու նրբացած էին: Երբ Բյուզանդիոնի գրավումից հետո առաջին թուրք միապետերը որոշեցին իրենց նոր մայրաքաղաքը բնակեցնել հայերով, նրանք նախապատվությունը տալիս էին հայ ազգաբնակչության առավելապես քաղաքաբնակ շերտերին, որոնք իրենց լեզվով ու հոգեբանությամբ ավելի մոտ էին կանգնած մեր գրավոր դպրության ավանդույթներին, ուղղակի ապրել էին միջնադարյան աշխարհիկ մշակույթի մթնոլորտում: Ահա այդ «նախանյութից» էր գոյացել Պոլսի հայ գաղութը և չէր կարող հետագայում ևս չպահպանել իր ինքնատիպ ազգային նկարագիրը:

Տեղին է այս կապակցությամբ հիշել Հ. Օշականի մի դիտարկումը, որ, ինչպես ինձ թվում է, միանգամայն ճիշտ է ներկայացնում բանի էությունը. «Լեռնական ու հաստ տարբեն – մեր ժողովուրդը այս տնրազները ոչ միայն չի մերժեր, այլև կը փառավորվի անոնցմով, իր հայրենի հողերուն վրա - այդ Պոլիսը ստեղծած է կարելի խառնուրդը նուրբին, ազնիվին, քանկին, խորունկին, որոշ չափով ամուրին, պարզ վերադիրներ ասոնք, բայց որոնք մոզական լույսով մը բարձր իրականություններ կը դառնան, երբ գործածվին, օրինակի համար, որակելու արևմտահայ աշխարհաբարր, քնարական իրավ ստեղծումները, մեր վեպին քանի մը հաջողվածները, մեր միջին առաքինությունները՝ պատիվե, սիրտե, լրջութենե, հավատքե, խանդավառութենե մեր ստացած իրավ հեշտանքները»⁵: Չես կարող չմտածել, թե, իսկապես, որքան անհիմն էին մանավանդ 90-ական թվականներին կատարված փորձերը՝ Պոլսի հայ մշակույթը ամբողջովին ի բաց վանելու ազգի հոգևոր կյանքից:

Իհարկե, «իբրև քանակ ու ցեղային համադրություն»՝ «իր նորագույն լիությունը» գտած պոլսահայ համայնքի դիմագիծը, բնականաբար, տարբեր պիտի լիներ ոչ միայն Այրարատ գավառի, այլև կիլիկյան ու փոքրասիական հայ բնաշխարհի ազգային նկարագրից: Բոլոր դեպքե-

րում, սակայն, նախնական էությունը մնում էր նույնը: Այնպես որ՝ եթե անհրաժեշտ է խոսել հայ լեզվի ու գրականության երկու ճյուղերի տարբերության մասին, ապա նախապես պիտի նկատի ունենալ, որ երկուսն էլ իրենց արմատներով խորապես «ազգային» են, խնդիրը միայն այն պիտի լինի, թե ինչ տարբեր ուղղություններով են ձգվել այդ արմատները, ինչ ծիլեր ու պտուղներ են տվել: Հենց դա էլ մեր հետագա շարադրանքի նյութն է:

Ինչ վերաբերում է արևելահայ-արևմտահայ տարբերակման գործառության շրջանակներին, ապա պիտի նկատի ունենալ հետևյալը:

Եթե արևմտահայ գրականության սկզբնավորման հարցում հայ գրականության պատմաբանների մոտ անհամաձայնություն գրեթե չկա, ապա նրա սահմանների վերաբերյալ եղել են և այսօր էլ կան որոշ տարակարծություններ: Ոմանք սկզբունքային տարբերություն չեն տեսնում արևմտահայ և սփյուռքահայ գրականությունների միջև, և այդպիսի տեսակետը բոլորովին հեռու չէ իրականությունից: Վերջին հաշվով՝ սփյուռքի հայ գրականության առաջին ներկայացուցիչները միաժամանակ արևմտահայ գրականության վերջին շառավիղներն էին. չպետք է անտեսել նաև լեզվական նույնությունը, թեմատիկայի, իդեալների, ստեղծագործական հոգեբանության նկատելի ընդհանրությունները: Բայց և այնպես այդ տեսակետը ամբողջության մեջ անընդունելի է: Հայ գրականության երկու ճյուղերը ձևավորվել են որոշակի պատմական իրադրության, որոշակի լեզվական հանրության, որոշակի գեղարվեստական ավանդույթների հիման վրա, ընդ որում՝ արևելահայ և արևմտահայ բնորոշումները փոխադարձաբար պայմանավորված են. քանի դեռ պատմաքաղաքական ու գրական իրավիճակը թույլ է տալիս գործառության մեջ պահել «արևմտահայ» բնորոշումը, իր իմաստը պահպանում է նաև «արևելահայ»-ը: Դա նշանակում է, որ եթե մենք իրավունք ունենք խոսելու արևմտահայ գրականության ինչ-ինչ յուրահատկությունների մասին՝ արևելահայի նկատմամբ, նույն անհրաժեշտությամբ էլ պիտի խոսենք երկրորդի առանձնահատկությունների մասին՝ առաջինի նկատմամբ: Բայց հարցի այդպիսի դրվածքը իր ուժը պահպանում է միայն որոշակի ժամանակահատվածի համար, որի եզրագիծը առաջին համաշխարհային պատերազմն է: Պատերազմից հետո, ինչպես հայտնի է, արևմտյան հայությունը՝ իբրև իր պատմական հողի վրա հաստատված ազգային հանրություն, դադարում է գոյություն ունենալուց: Դա նաև արևմտահայ գրականության վախճանն էր: Դրանից հետո ինքնըստինքյան վերանում է նաև «արևելահայ» բնորոշման անհրաժեշտությունը:

Սակայն հետագա քաղաքական իրադարձությունները հայ գրականությունը կանգնեցնում են մի նոր բաժանման փաստի առաջ, որն ար-

դեն զուտ 20-րդ դարի իրողություն է: Արևմտահայության մնացորդներից աշխարհի տարբեր երկրներում կազմավորվում են ավելի կամ պակաս բարգավաճ գաղութներ, ուր զարգանում է նաև գրականությունը: Լեզվական ընդհանրությունը դառնում է նաև այն գլխավոր հիմքը, որի վրա բարձրանում է սփյուռքի հայ գրականության միասնությունը: Դա որակապես այլ գոյացություն էր, քան «արևմտահայ գրականություն» կոչված երևույթը: 1920 թ. Արևելյան Հայաստանում հաստատվում են խորհրդային կարգեր: Քաղաքական կացության արմատական շրջադարձը ոչ պակաս կտրուկ փոփոխություններ է առաջ բերում նաև գրականության մեջ: Սկզբնական շրջանի ծայրահեղությունները հաղթահարելուց հետո վերջիվերջո ձևավորվում է խորհրդային շրջանի հայ գրականությունը, որն իր հերթին սկզբունքորեն տարբեր էր նախորդ տասնամյակների գրական այն ոգորումներից, որոնք ենթարկվում են «արևելահայ» բնորոշմանը: Այժմ առաջ ունենալով բոլոր ուրվագծային ձևակերպումներին հատուկ անլիարժեքությունը՝ կարելի է ասել, որ արևմտահայ գրականությունը սփյուռքահային հարաբերում է այնպես, ինչպես արևելահայ գրականությունը՝ խորհրդահայ կամ հայրենիքի գրականությանը:

* * *

Արևմտահայ գրականության կեսդարյա ուղին դիտենք այն տեսանկյունից, թե այդ տասնամյակների գեղարվեստական փորձն ունի՞ արդյոք մի ընդհանուր հայտարար, որը թույլ տար արժեքների ինքնատիպ հանրագումար ուրվագծել պատմական հեռապատկերի վրա:

Այսպիսի հարցադրումը, թվում է, տեղին պիտի լինի մանավանդ հիմա, երբ գրականության պատմագրությունը տեսականորեն ու գործնականում վերջնականապես նվաճել է միասնական հայ գրականության գաղափարը: Բանն այն է, որ եթե մի ժամանակ սրում էին մեր նոր գրականության երկու ճյուղերի տարբերությունները՝ երբեմն հասցնելով փոխադարձ բացասման, ապա այժմ միտում է նկատվում առհասարակ չընդունել այդպիսի որևէ տարբերություն: Երկու դեպքում էլ ակնհայտ է գրականության պատմության իրական փաստերի աղավաղման վտանգը: Այնպես որ՝ եթե մեր երկու գրականությունների անհարկի հակադրության օրերին միանգամայն հրատապ էր առաջին պլան մղել դրանց ընդհանրությունների խնդիրը, ապա ոչ պակաս կարևոր է բարձրացնել դրանց առանձնահատկությունների հարցը այսօր, երբ «մեկ ազգ - մեկ

գրականություն» բանաձևը հաճախ, կամա թե ակամա, հանգեցնում է պարզ համահարթման, մեր նոր գրականության բազմանշանակ ու բազմաշերտ կառույցը պարզունակացվում է: Սա չի՞ նշանակում արդյոք աղքատացնել այն արժեքները, որ ստեղծել են հայ գրական մտքի երկու թևերը բազում փորձությունների հաղթահարման ճանապարհով, արժեքներ, որոնց մասին Հակոբ Օշականը դեռ կես դար առաջ իրավացիորեն գրել է. «...գույգ մեր գրականությունները մեր ժողովրդի պատմության ազնվագույն փաստերը կը նկատեն,— դժվար բացատրվող, բայց ակնբախ իրականություն մը ըլլալէ չդադրող հարստությունը»⁶: Հեղինակն իզուր չի ընդգծել վերջին բառը: Իհարկե, ճիշտ է, որ միասնական ազգային մշակույթի գիտակցությունը աշխարհագրական տարածքով, քաղաքական հանգամանքներով ու լեզվով երկատված ազգի գոյության համար խիստ կենսական պայման է, բայց չպետք է մոռանալ, որ մեր ազգային մշակույթի իրական հարստությունը նաև արժեքների բազմազանությունն է, հոգևոր բարիք, որ հատկապես «նոր» կոչվող շրջանում շատ բանով պայմանավորված էր ժողովրդի քաղաքական տրոհվածության չարաղետ իրողությամբ: Բոլոր դեպքերում, սակայն, գրականագիտության մեջ հայ նոր գրականության երկու ճյուղերի միասնության, ինչպես նաև դրանց առանձնահատկությունների մասին խոսելը միանգամայն ինքնանպատակ կլիներ, եթե չժառանգվեր այս կամ այն հարցի լուծմանը, չդառնար «աշխատող» կանխադրույթ:

Վերադառնալով բուն հարցադրմանը՝ անհրաժեշտ են համարում մի պարզաբանում. «ընդհանուր հայտարար» ասելով՝ են նկատի չունեն կես դարի ընթացքում արևմտահայ գրականության ստեղծած արժեքների «միջինը», ոչ էլ նպատակ ունեն կատարելու այդ արժեքների մեջ մնայունի և անցողիկի, լավի ու վատի հաշվեկշիռը: Իմ խնդիրն է, հնարավորության սահմաններում, ցույց տալ մի քանի «տիպային» հատկանիշներ, որոնք, առավել կամ նվազ չափով, կրկնվում են ամենուրեք՝ անկախ ստեղծագործողի անհատականությունից, ժամանակից ու միջավայրից:

Այդ հատկանիշներից թերևս ամենահիմնականն արևմտահայ գրական աշխարհաբարի և գեղարվեստական նոր մտածողության «գրային» ծագումն է: Այսպիսի պնդումը երկու հիմք ունի. առաջին՝ որ արևմտահայերենը, ինչպես տեսանք, միջին հայերենի հեռավոր շառավիղներից մեկն էր, առավելապես գործածական էր հայաբնակ այն տարածքներում, ուր ժամանակին գործել էր Կիլիկյան հայ թագավորության պետական լեզուն. երկրորդ՝ որ արևմտահայ լեզվամտածողությունն ու գրական միտքը ձևավորվել էին Մխիթարյան մշակույթի խոր ազդեցության տակ:

Լեզվական գործոնի մասին արդեն խոսք եղել է նախորդ էջերում: Այստեղ մի քանի նոր դիտողություն՝ իբրև լրացում:

50-60-ական թվականների լեզվապայքարի մասին շատ է գրվել: Հայտնի է նաև, որ վեճը գնում էր ոչ միայն «գրաբա՞ր, թե՞ աշխարհաբար» հարցի շուրջ, այլև այն, թե ինչ ճանապարհով պիտի զարգանա նոր գրական լեզուն:

Արևելահայ մշակութային կյանքում լեզվապայքարն այնքան էլ լարված բնույթ չընդունեց: Ճիշտ է, մինչև 1858թ. «Վերք Հայաստանի»-ն դեռևս լույս աշխարհ չէր եկել: Բայց Աբովյանի անմիջական հետնորդները ևս լավ էին հասկացել ժամանակի պահանջը, և նոր լեզվի «շինարարությունը» հենց սկզբից դրվեց խոսակցականին մոտ հունի մեջ՝ կենդանի ժողովրդական բարբառի հիման վրա. գրական լեզվի մշակման մնացած հարցերն արդեն ածանցյալ էին և վերաբերում էին գործնականին: Այսպիսով՝ արևելահայ գրական աշխարհաբարի բառապաշարը, դարձվածաբանությունը, արտահայտչական ամբողջ համալիրը զգալիորեն զերծ մնացին «գրային» պատվաստումներից, ավելի քիչ ենթարկվեցին գրաբարի ազդեցությանը: Դա, իհարկե, արժեքավոր և հեռանկարային ձեռքբերում էր: Բայց պետք է, վերջապես, խոստովանել, որ իր հետ բերում էր նաև որոշ սահմանափակումներ, մանավանդ երբ լեզուն դիտում ենք ոչ միայն որպես պարզ հաղորդակցության միջոց, այլև՝ գեղարվեստական արտահայտության կերպ: Այս հանգամանքը բազմիցս շեշտվել է գրականագիտության մեջ, սակայն մեծ մասամբ այնպիսի տեսանկյուններից, որոնք կամա թե ակամա աղավաղել են բանի էությունը: Այդպես է ձևավորվել, օրինակ, այն հայտնի մտայնությունը, թե արևելահայ գրականությունը, արևմտահայի հետ համեմատած, իբր, ունի արվեստի թուլություններ, պատկերացում, որ ծագում է տեսական հարցադրման մակարդակների շփոթությունից:

Արևմտահայ իրականության մեջ լեզվապայքարն ավելի տևական ու լարված ընթացք ստացավ, այնքան տևական, որ արձագանքները հասնում են մինչև 20-րդ դարի սկիզբը: Դրա հիմնական պատճառներից մեկն, անշուշտ, այն էր, որ Պոլսի հայ լեզվական միջավայրում, իբրև ենթագիտակցություն, դեռ ամուր էին նստած գրային լեզվամտածողության կաղապարները՝ կապված մի կողմից գրաբարի, մյուս կողմից միջին հայերենի հետ: Սա նույնպես լեզվի զարգացման՝ իր տեսակի մեջ «բնական» ընթացք էր, բայց այնպիսի ընթացք, որ ինքնընտրյալ ենթադրում էր արտաքին միջամտության լայն հնարավորություններ: Ահա թե ինչու Նահապետ Ռուսինյանը, Մինաս Չերազը և ուրիշներ իրենց իրավունք էին վերապահում մեկը մյուսի հետևից ամառարկել արհեստական

լեզվաշինարարության բազմաթիվ ծրագրեր: Հարկավ, այդ ծրագրերն էականորեն չէին կարող ազդել գրական արևմտահայերենի ձևավորման վրա. վերջինս, հաճախ անսպասելի շեղումներով ու հակասություններով, քայլ առ քայլ կոփում էր իրեն գրական փորձի մեջ: Հի կարելի ասել, իհարկե, թե խոսակցական լեզվի տարրերն ամենևին չէին թափանցում գրական լեզու: Բայց այդ տարրերը ևս շատ դեպքերում «գրային» ծագում ունեին: Հազիվ թե ճիշտ լիներ, օրինակ, եթե պնդեինք, թե Պոլսի հայերի խոսակցական լեզվում այնքան առատորեն ու այնքան նուրբ գունախաղերով կաթիլկտացող սրամտությունները, որոնք ազատորեն ու ճաշակով օգտագործում է Հակոբ Պարոնյանը, գալիս էին միայն գավառաբարբառներից. այստեղ անպայման իր դերը կատարել է նաև գրական ճանապարհով նրբացած լեզվամտածողությունը:

Այսպիսի ենթադրության համոզիչ ապացույցներ կարող են տալ նաև արևմտահայ թատերագրությունը և բանաստեղծությունը: 50-60-ական թվականների պատմական ողբերգությունների, 70-80-ականների բանաստեղծության լեզուն, եթե գրաբար էլ չէ, ապա իր կառուցվածքով, արտաքին «հարդարանքով» և ներքին տարերքով շատ մոտ է գրաբարին: Դա, իհարկե, զգալի չափով պայմանավորված էր մխիթարյան միջավայրով, ուր կրթվել էր ժամանակի արևմտահայ մտավորականության գերակշիռ մասը: Բայց ոչ մի մասնավոր ազդեցություն չի կարող վճռական լինել տվյալ հանրային լեզվամտածողության հիմքերի հաստատման համար, մի բան, որ տեղի է ունենում դարերի ընթացքում, տևականորեն գործող ազդակների արգասիք է:

Գրականագիտության մեջ հաճախ բանը ներկայացվում է այնպես, թե երևույթի պատճառը, իբր, արևմտահայ մտավորականության գրաբարամետ հակումներն են: Իրականում այդ գրաբարամիտությունը ևս հետևանք է և ոչ թե պատճառ: Հիմնականը դարձյալ գրային մշակման դարերի ավանդույթն է: Հենց այստեղ պետք է որոնել անհասկանալի թվացող այն իրողության բացատրությունը, որ արևմտահայ գրականության լեզուն մինչև դարավերջ տարբեր բնույթի մեծ ու փոքր փոփոխություններ է կրել, սակայն նրա որակական հիմքը մնացել է անփոփոխ: Կարելի է ասել, որ լեզվամտածողության տիպի առումով և ծագումնաբանորեն գրեթե տարբերություն չկա մի կողմից Պեշիկբաշյանի, Թերզյանի, Դուրյանի, մյուս կողմից՝ Սիամանթոյի, Մեծարենցի, Վարուժանի բանաստեղծական լեզուների միջև:

Հետաքրքիր է այս տեսակետից թեթևակի զուգադրել Թիֆլիսի և Պոլսի հայ գրական միջավայրերը: Վրաստանի մայրաքաղաքի հայ համայնքի լեզուն բոլորովին տարբեր էր այն լեզվից, որով գրում էին թիֆ-

լիսաբնակ հայ գրողները, մինչդեռ Պոլսի հայը խոսում էր համարյա այն նույն լեզվով, որ գործածվում էր գրականության մեջ: Իրողությունը, ինչ-ինչ վերապահումներով հանդերձ, իր ուժը պահպանում է, եթե անգամ նկատի ունենանք հայ գրական ու լեզվական մշակույթի երկու ճյուղերը՝ յուրաքանչյուրն իր ամբողջության մեջ: Պատճառներից մեկն էլ, հավանաբար, հենց դա է, որ գրական արևմտահայերենն իր գոյության մեկ ու կես դարի ընթացքում որակական փոփոխություններ չատ քիչ է կրել, մինչդեռ իրենց լեզվական աշխարհով, ասենք, Տերյանն ու Չաբենցն անսահմանորեն հեռու են Շահագիզից ու Պատկանյանից:

Արևմտահայ լեզվական ու գրական մտածողության կազմավորման երկրորդ կարևոր գործոնը, այնուամենայնիվ, Մխիթարյան միջավայրի ազդեցությունն է: Այդ ազդեցությունը հավասարապես տարածվում է 19-րդ դարի առաջին կեսի ամբողջ հայ մտքի վրա: Սակայն արևելահայ մտավորական կյանքում Մխիթարյանների գրական-լեզվական գաղափարաբանությունն այնպես էլ չարմատավորվեց: Մինչդեռ արևմտահայ գրականության մեջ այդ գաղափարաբանությունը՝ որպես գեղագիտություն ու լեզվամտածողություն, իր ծանրակշիռ դերը պահպանեց ընդհուպ մինչև Դանիել Վարուժան:

Այստեղ, իհարկե, զգալի դեր է կատարել այն, որ արևելահայ գրական երիտասարդությունը կապված էր առավելապես ռուսական և հյուսիսեվրոպական միջավայրերի հետ, իսկ արևմտահայ մտավորականության հիմնական կրթօջախը, ինչպես արդեն ասացինք, Մխիթարյան վարժարաններն էին, հոգևոր սննդի արտաքին աղբյուրը՝ առավելապես Ֆրանսիան՝ Բուալոյի, Կոմենյի, Ռասինի հայրենիքը:

Բայց երևույթի հիմնական պատճառն այստեղ ևս ընդհանուր պատմամշակութային է: Այսինքն՝ մեր նոր գրականության արևելյան ճյուղը՝ իր ծագումնաբանությամբ ու նախնական «ժողովրդական» տարերքով, համապատասխան հող չուներ Մխիթարյան դասականության բարգավաճման համար, այնպես որ՝ միամիտ է գրականության պատմագրության մեջ հայտնված այն կարծիքը, թե, իբր, եթե Ստ. Նազարյանցը բարի կամք դրսևորեր և արդեն ձևավորված արևմտահայերենը որպես գրական լեզու գործածեր նաև արևելահայ իրականության մեջ, մենք կունենայինք մեկ գրական լեզու, և գրականության անցանկալի երկատունը տեղի չէր ունենա⁷:

Վիճակը այլ էր արևմտահայ հատվածում. լեզվով, հոգևոր ավանդույթներով ավելի մոտ կանգնած լինելով մեր գրական միջնադարին՝ արևմտահայ մշակութային շարժումը հենց սկզբից հարազատության եզրեր էր դրսևորում վերածնված դասականության հետ, Մխիթարյան

վանականների մշակած գեղագիտական չափանիշները զգալի նստվածքներ էին թողնում նոր գեղարվեստական գիտակցության մեջ: Արևմտահայ գրականության զարգացման հետագա տասնամյակներին, մանավանդ 80-ական թվականների իրապաշտական շարժման օրերին, գրական միտքը բազմիցս ըմբոստանում է այդ նստվածքների դեմ, հաճախ հաղթահարում էլ է դրանք, բայց այդ մտքի խորքային շերտերում, այնուամենայնիվ, Մխիթարյան թանձր հետքերը պահպանվում են:

Արևմտահայ լեզվամտածողության, ընդհանրապես մշակութային կեցության «գրային» բնույթը անդրադառնում է նաև գրական աշխարհայացքի վրա: Նկատի ունեն մասնավորապես հետևյալը: Հայ նոր գրականությունը արևելահայ իրականության մեջ հենց սկզբից անմիջականորեն կապվեց կենդանի կյանքի հետ. նոր գրականության արևմտյան թևն իր ծագման պահից հակվեց առավելապես դեպի գաղափարների աշխարհը: Երևույթը ժամանակին աղոտ կերպով նկատել են նաև գրականության որոշ պատմաբաններ՝ մեծ մասամբ տալով, սակայն, միակողմանի կամ պարզապես մակերեսային բացատրություններ: Տարածված է մանավանդ այն տեսակետը, թե, իբր, այդպիսի վերացականության միակ պատճառը արևմտահայ մտավորական շարժման կտրվածությունն է բնաշխարհից, այն, որ Պոլսում ստեղծագործող գրողը ապրել է ոչ այնքան իրական Հայաստանով, որքան հայրենիքի լեզենդով, հայրենիքի մասին երազանքով: Հովի. Գազանճյանն, օրինակ, գրում է. «Արևելահայ գրականությունը ... ստացավ գրեթե զուտ ազգային ուղղություն, առավելապես զբաղվելով ազգային նոր, իրական կյանքի քաղված նյութերով, մինչդեռ արևմտահայ գրականությունը ... ապրեցավ միշտ հայրենիքի երազով, որով սկզբները առավելապես զբաղեցավ հայ կյանքի անցյալով և ապա՝ համիտյան բռնապետության տակ՝ ստիպվելով լքել ազգային-հայրենասիրական նյութերը, մղվեցավ զուտ գեղապաշտ ուղղության»⁸:

Երևույթի այսպիսի բացատրությունն, իրոք, թերի է. արևմտահայ գրողի «գաղափարապաշտությունը», «երազամոլությունը» ինչ-որ կախյալ, հետևանքային հասկացություն չէ, այլ գեղարվեստական համակարգի հիմնային հատկանիշ՝ խորապես պայմանավորված ստեղծագործող սերունդների պատմական հոգեբանությամբ, փորձով ու աշխարհատեսությամբ: Պերճախոս է մանավանդ հանրահայտ մի փաստ: 80-ականներից սկիզբ առած այն շարժումը, որի նպատակն էր գրականությունը մերձեցնել բնաշխարհի հայ կյանքին, մինչև դարավերջ, իրոք, տվեց ռեալիստական արձակի ու գավառագրության փայլուն էջեր: Բայց այդ շարժման ամենամեծ նվաճումը, իմ կարծիքով, պետք է համա-

րել այն գիտակցության հաստատումը, որ կապված էր «ցեղի» հոգևոր իսկության ու ինքնության, «վաղվան» կամ «Հայաստանյայց» գրականության գաղափարների հետ: Այսինքն՝ արևմտահայ գրականությունը զարգացման այս փուլում ևս իր բարձրագույն արտահայտությանը հասնում է գաղափարի կամ ավելի ճիշտ՝ գաղափարացված իրականի ոլորտում: Բնորոշ օրինակ կարող է լինել Ռ. Ջարդարյանի ստեղծագործությունը:

Հովհ. Գազանճյանի դիտողություններում, այնուամենայնիվ, կա մի բանական միջուկ. այն, որ արևմտահայ գրականության ներշնչանքի աղբյուրը, հանգամանքների բերումով, դարձավ ոչ այնքան «առարկայական» հայրենիքը, որքան հայրենիքի հեռավոր տեսիլը, վերացական գաղափարը: Մեր գրականագիտության մեջ այնքան քննադատված պատմական ողբերգություններում ծավալվող իրադարձությունները, գործող հերոսները հենց այդ տեսիլային գաղափարի խորհրդանշաններն են:

«Գաղափարացման» այս սկզբունքը տարածվում է արևմտահայ գրական կյանքի բոլոր բնագավառների վրա, ընդգրկում է գրեթե բոլոր գրական սեռերն ու ժանրերը, նույնիսկ հրապարակախոսությունը զերծ չի մնում դրանից: Բերենք միայն մի օրինակ: Հայտնի է, որ արևմտահայ գրականության պատմագիրները 20-րդ դարասկզբի գրական շարժմանը «գեղապաշտ» անուն են տալիս՝ ի տարբերություն «դասական», «գաղափարապաշտ», «իրապաշտ» կոչվող շրջանների, ընդ որում՝ նկատի է առնվում, որ «գեղապաշտ» հասկացությունը կապվում է այնպիսի գեղարվեստական-տեսական վերացությունների հետ, որոնք մերձենալով հանդերձ «գաղափարապաշտ» ուղղությանը՝ զգալիորեն զանազանվում են նրանից: Այդպիսի տարբերակման համար, իհարկե, որոշակի հիմք կա թեկուզև այն իմաստով, որ առհասարակ զարգացման յուրաքանչյուր շրջափուլ նախորդի միայն պարզ շարունակությունը չէ, այլ բացասող շարունակությունը՝ հին արժեքների մերժմամբ և նորերի հաստատմամբ: Մասնավորապես 20-րդ դարի սկզբի արևմտահայ «գեղապաշտ» գրականությունը, մասնավորապես բանաստեղծությունը, նոր որակ էր ամենից առաջ հենց նրանով, որ ժխտում էր իրեն նախորդող ինչ-ինչ այլ որակներ: Բայց եթե «գեղապաշտ» շարժման գլխավոր ստորոգելիներն են գեղեցիկի պաշտամունքը, արվեստի ըմբռնումը՝ որպես «գաղափարական կյանք» (Վարուժանի արտահայտությունն է՝ Վ. Կ.), «իրի» փոխարեն նրա «խորհրդի» ճանաչումը, ապա այդ հատկանիշներն առավել կամ նվազ չափով վերագրելի են նաև 19-րդ դարի ամբողջ արևմտահայ գրականությանը: Պեշիկթաշյանը «Ձեթունի երգերում»

ներկայացնում է ոչ թե քաջերի իրական կյանքն ու գործը, այլ քաջության խորհուրդը՝ սրբագործված հայրենիքի գաղափարով. նույն կերպ՝ սիրային երգերում կնոջ առարկայական տեսիլը լուծվում է գեղեցիկի հոգեղեն էության մեջ: Նույնը կարելի է ասել նաև Դուրյանի սիրերգության մասին, միայն այստեղ այլ է գաղափարի բանաստեղծական գոյավիճակը, իսկ «Տրտուները» կամ «Լճակը», ինչպես հայտնի է, հայ «անձնական» կոչված քնարերգության ոչ միայն գլուխգործոցներից են, այլև յուրօրինակ գեղագիտական հանգանակներ: Թերզյան-Աճեմյան-Սեթյան բանաստեղծական փաղանգը երգում էր ոչ թե կապույտ Բոսֆորը, այլ Բոսֆորի կապույտը, ոչ թե Սկյուտարի կանաչ բլուրները, այլ այդ կանաչի աներկային խորհուրդը: Առարկայականի «գաղափարացման» մի այլ տարբերակ գործում է 80-90-ականների իրապաշտական արծակում: Մասնավորապես Ջոհրապի մոտ, հանձինս նրա հերոսների, գործ ունենք ոչ այնքան բուն իմաստով գրական տիպերի, որքան խորհրդանշանների հետ: Անվանի իրապաշտը, ինչպես գիտենք, իր նովելներում կարևոր տեղ էր տալիս կյանքի «մանր» դիպվածներին: Այստեղ էլ նրան հետաքրքրում էր ավելի շուտ դրանց խորհրդանշային, «առեղծվածային», «բնագանցական», քան «առարկայական» արժեքը:

Այսպիսով՝ ամբողջ 19-րդ դարի ընթացքում մեր գրականության արևմտյան հատվածում, շատ ավելի նկատելիորեն, քան արևելահայ գրականության մեջ, անցնում է աշխարհի գեղարվեստական ընկալման ու վերստեղծման մի այնպիսի գիծ, որ ազգի ճակատագիրը, նրա պատմությունն ու ներկան, բնությունն ու մարդկային կեցությունը դիտում է «գաղափարացման» տեսապակու միջով, «առարկայական» արժեքները ցուցադրում է իրենց «բնագանցական» երեսով: Դա չպետք է շփոթել իդեալականացման ծանոթ սկզբունքի հետ. տվյալ դեպքում գործ ունենք մի ամբողջ գեղարվեստական համակարգ բնութագրող հիմնարար հասկացության հետ, որից բխում են մասնավոր կարգի այլ հատկանիշներ և՛ հատկապես 20-րդ դարի սկզբին:

Արևմտահայ գրական աշխարհայեցության՝ դիտված առանձնահատկությունը դրսևորվում է նաև լեզվի, ոճի, պատկերամտածողության, լայն առումով՝ գեղարվեստական ձևի մեջ:

Գրական աշխարհաբարի երկու ճյուղերը, ինչպես տեսանք, իրենց ծագումնաբանությամբ, զարգացման ընթացքով ու գործառությամբ զգալիորեն տարբերվում էին իրարից: Այդ տարբերությունը առավել նկատելի է դառնում գեղարվեստական գրականության մեջ, քանի որ լեզվական ավանդույթի յուրահատկություններին համապատասխանաբար գումարվում են նաև գրական ավանդույթի յուրահատկությունները:

խոսելով Շանթի «Լեռան աղջիկը» պոեմի մասին՝ Արշակ Չոպանյանն անում է հատկանշական մի դիտողություն. «Առաջին տունեն կը զգացվի ... խուսափուկ զգայություններ հազվագյուտ ու մանրակրկիտ բացատրություններով արտահայտելու ծգտումին տեղ՝ մեծ զգացումներ լայն գիծերով նկարելու ծգտումը»⁹: Աշխարհաբար լեզվամտածողության մեջ, մանավանդ գրականության լեզվում, այդ երկու հակադիր որակներն, իրոք, կային: Գիշտ է, դրանցից առաջինը կապելով ֆրանսիական, երկրորդը՝ ռուսական ազդեցության հետ՝ քննադատը շոշափում է խնդրի միայն մի երեսը, մի կողմ է թողնում ներքին զարգացման ավելի վճռական գործոններ: Էականն այն է, սակայն, որ նա ուղղակիորեն կռահել է հայ նոր գրականության լեզվի երկու ճյուղերի հիմնական տարբերագիծը. արևելահայ գրականության մեջ ամբողջ 19-րդ դարի ընթացքում գործածական լեզուն, իր մեջ կրելով ժողովրդի բանավոր մտածողության ջիղը, իսկապես, առավել հատու գործիք էր «մեծ զգացումներ լայն գիծերով նկարելու» արվեստում, մինչդեռ արևմտահայ գրականության լեզուն, անցած լինելով գրային մշակման դարերի ճանապարհ, ավելի «հմուտ» էր «խուսափուկ զգայություններ հազվագյուտ ու մանրակրկիտ բացատրություններով արտահայտելու» մեջ: Բառապաշարն այստեղ ավելի հարուստ ու բազմազան էր, խոսքի փոքր ու մեծ միավորները, գեղարվեստական դարձվածքը, պարբերությունը հնչում էին բանավոր ասությունից տարբեր ձիթմով, կառուցվում էին բարդ փոխաբերական հիմքի վրա: Արևմտահայ բանաստեղծը, արծակագիրը, թատերագիրը, հրապարակախոսը մեծ ուշադրություն էին նվիրում ոճի խնդիրներին՝ ամենահին էլ ոչ իրենց անձնական հակումներից մղված, այլ գրական մտայնության ընդհանուր տարերքի թելադրանքով: Տասնամյակների ընթացքում արևմտահայ գրական միտքը նույնիսկ մշակել էր ոճի ուսումնասիրության իր մեթոդաբանությունը, սահմանել էր որոշակի չափանիշներ և սկզբունքներ: Եթե հայ նոր գրականությանն առհասարակ, նրա զարգացման բոլոր շրջաններում, հատուկ է եղել մի ներքին գեղագիտական ծրագրայնություն, ապա դա վերագրելի է առաջին հերթին արևմտահայ ճյուղին:

Արևմտահայ լեզվամտածողության ու գրական ոճի տիրապետող հատկանիշներից մեկն ընդունված է համարել այսպես կոչված «հռետորականությունը», ընդ որում՝ իբրև վրիպանք, որ հատուկ ընդգծվում է, մանավանդ երբ խոսքը վերաբերում է բանաստեղծությանը: Դա սովորաբար դիտվում է որպես Մխիթարյանների ազդեցության բացասական հետևանք: Օշականն, օրինակ, գրում է. «Մխիթարյաններուն մեղքը չէ, անշուշտ, որպեսզի մեր լեզվին գեղեցիկ բառերով գեշ, առառավելն մի-

ջակ քերթվածներ հորինենք: Բայց Մխիթարյաններունն է մեղքը Վարուժանի գործին մեջ տակավ զգալի նվաղումներուն, - բոլորն ալ բառական հռետորությամբ սաղմնավոր»¹⁰: Սակայն հարցի արմատները բավականաչափ խորն են, էությունը բավականաչափ բարդ է՝ այդպիսի միանշանակ լուծման համար: Եթե «հռետորություն» ասածը տվյալ դեպքում այն սովորական երևույթը չէ, երբ փորձ է արվում իմաստի աղքատությունը քողարկել խոսքի արհեստական «բարձրացմամբ», այլ՝ մի ամբողջ ոճական աշխարհ բնութագրող հիմնային հասկացություն, ապա պետք է որոշակի ասել, որ դա ևս կապված է արևմտահայ գրականության գրային ակունքների հետ, Մխիթարյանների ազդեցությունը փոխանցման օժանդակ կամուրջ է միայն:

Թե ոճի ու մտածողության այդ «հռետորականությունը» ինչպիսի փոխակերպություններ, որակական ինչ նստվածքներ է տալիս 20-րդ դարասկզբի գրական փորձի մեջ, այլ ուսումնասիրության խնդիր է: Առայժմ միայն նկատենք, որ այդ «ախտամիջը» արևմտահայ գրականության օրգանիզմում հիմնավորված էր նաև պատմականորեն: Հայտնի է, որ հռետորական «բարձր» ոճը մշակվել է դասական արվեստում, որից և փոխանցվել է ռոմանտիզմին: Արևմտահայ գրականությունը, ավելի մերձ լինելով այդ ուղղություններին, բնականաբար, ավելի ընկալունակ պիտի լիներ «հռետորականության» մանրէների հանդեպ: Բացի դրանից, ինչպես ցույց է տալիս մշակույթի պատմության փորձը, ոճի բարձրացման հարկը շատ հաճախ ծագում է նաև հասարակական ուժերի ակտիվացման շրջաններում: Իսկ ամբողջ 19-րդ դարը հայ ժողովրդի համար, իրոք, ազգային գիտակցության արթնացման, հոգևոր ուժերի բուռն վերելքի շրջան էր: Մանավանդ արևմտահայ իրականության մեջ, ուր գրականությունից պահանջվում էր ներգործության առավել մեծ լարում, գեղարվեստական խոսքի «հռետորական» բարձրացումը ծանրակշիռ անհրաժեշտություն էր:

Այսպիսի հովերը չէին կարող անհետևանք անցնել գրական մտքի մակերեսով: Դրանք օրգանապես ծուլվում են գեղարվեստական գիտակցությանը և, որպես գործող ավանդույթ, փոխանցվում 20-րդ դարին:

20-րդ դարի սկզբի արևմտահայ գրականությունը, մանավանդ բանաստեղծությունը, անկասկած, այն երևույթներից է, որոնք հայ գեղարվեստական միտքը հարստացրել են բարձր ու ինքնատիպ արժեքներով, խոր հետք են թողել զարգացման հետագա ընթացքի վրա: Բայց այդ շրջանը մոր որակ էր նաև հենց բուն արևմտահայ գրականության մեջ: Իսկ դա նշանակում է, որ մեր մոր գրականության արևմտյան հատվածը (իր հերթին՝ նաև արևելյանը, քանի դեռ ուժի մեջ է երկու ճյուղերի տար-

բերական իրողությունը, այսինքն՝ քանի դեռ գոյատևում է արևմտահայ գրականությունը), երբ դրվում է գրական-պատմական ու տեսական քննության առաջ՝ իբրև ուսումնասիրության առանձին առարկա, պետք է դիտվի երկու տեսանկյունից՝ որպես ազգային մշակույթի միասնական օրինաչափությունների արտահայտություն և որպես ինքնուրույն համակարգ: Գրականագիտությունը մինչև այժմ հենց այդպես էլ վարվել է՝ հարկ չհամարելով, սակայն, ամեն անգամ ընդգծել մոտեցման հայեցակետը, ընդ որում՝ երբ խոսք է եղել նախորդ շրջանների հետ 20-րդ դարասկզբի գրական շարժման աղետների մասին, ավելի շեշտվել է հակադրության, քան ընդհանրությունների պահը: Պետք է նկատի ունենալ, սակայն, որ այդ հակադրությունը ևս, ոչ պակաս քան ընդհանրությունները, ընդգծում է համակարգի ներքին ամբողջականությունը: Այդպիսի ենթադրության համար հիմք է տալիս ինքը՝ պատմությունը. 19-րդ դարի երկրորդ կեսի ամբողջ ընթացքում արևմտահայ գրական մտքի շարժումը բնութագրող գրեթե այն բոլոր հատկանիշները, որոնց մասին խոսեցինք վերևում, կենսունակ շրջափոխություններ են տալիս 20-րդ դարի սկզբին. նոր արժեքները, հակադրվելով հներին, ժխտելով հաստատում են դրանք:

Արևմտահայ գրականության կեսդարյա ուղու մասին այս համառոտ դիտարկումներն ավարտելուց առաջ՝ մի ճշգրտում: Եթե այդ գրականության ավելի քան հինգ տասնամյա փորձից այստեղ առանձնացվում են մի քանի որոշակի կողմեր ու գծեր, դա չի նշանակում, թե գրական կյանքի ներքին հարստությունը ամբողջովին պետք է հանգեցնել դրանց: Մյուս կողմից՝ դա չի նշանակում, թե արևելահայ գրականությունը բոլորովին զերծ պիտի համարել այդ հատկանիշներից: Խոսքն այստեղ միայն տիրապետող, հիմնային առանձնահատկությունների մասին է, այնպիսի առանձնահատկությունների, որոնք «գործող ուժ» են նաև 20-րդ դարասկզբին, կարող են նպաստել երևույթների ավելի հստակ գիտական տարբերակմանը:

* * *

Մշակույթների պատմության մեջ նոր դարաշրջանները սկսվում են իրենց օրացուցային սկզբից շատ առաջ: Բացառություն չէ նաև հայ նոր գրականությունը, ուր 20-րդ դարի գեղարվեստական «հեղափոխության» ծագումնաբանական արմատները հասնում են մինչև 70-80-ական թվականները:

Այսպիսի պնդումը հիմնավորելու համար կարելի է դիմել գրեթե բոլոր գրական սեռերին ու ժանրերին, բայց առավել համոզիչ վկայությունը տալիս է բանաստեղծությունը, մանավանդ արևմտահայը: Այսպես, օրինակ, Պետրոս Դուրյանը 1872-ին արդեն չկար, բայց գաղտնիք չէ, որ նա իր ստեղծագործության շատ կողմերով կանխում էր գալիք դարի մտածողությունը:

Գրականագիտությունը բազմիցս անդրադարձել է այս փաստին՝ միաժամանակ արժանագրելով, որ դուրյանական ավանդույթները, համենայն դեպս անմիջականորեն հաջորդող տասնամյակներին, բնականոն զարգացում չապրեցին: Հիշատակվում են տարբեր պատճառներ, մասնավորապես ռուս-թուրքական պատերազմը և դրան հաջորդող քաղաքական իրադրությունը: Ամենևին չբացառելով դա՝ ես, այնուամենայնիվ, հակված եմ ենթադրելու, որ այս դեպքում գործ ունենք ժողովուրդների հոգևոր պատմության օրինաչափ երևույթներից մեկի հետ: Պարույր Սևակն իր բանաստեղծական հայտնատեսությամբ այդ օրինաչափությունը սահմանել է այսպես.

Ուշ-ուշ են գալիս, բայց ոչ ուշացած,
Ծնվում են նրանք ճիշտ ժամանակին
Եվ ժամանակից առաջ են անցնում...

Իհարկե, «Տրտունջը»-ի հեղինակն իր դարի ու միջավայրի ծնունդն է, մանավանդ թատրերգության մեջ, թեև իր վերջին դրամայով նա փորձում էր տասնամյակների վրայով ձեռք մեկնել դարավերջի սերնդին: Բայց գրական բացառիկ երևույթներն իրենց ժամանակի հոգևոր ներուժն արտահայտում են ոչ այնքան նրանով, որ հարազատ են այդ ժամանակի հոգեբանությանն ու մտածելակերպին, գաղափարներին ու ուճին, որքան նրանով, որ ձգտում են պոկվել դրանցից, խոսել ապագայի հետ: Դուրյանի քնարերգությունը այդ բացառիկներից է: Արևմտահայությունը՝ իբրև հոգևոր հանրություն, այդ քնարերգության մեջ հասնում է յուրօրինակ գեղարվեստական ինքնագիտակցության: Դա սպասելի էր, քանի որ քնարական տեսողության դարերի հիշողությունը, որի հետ այնքան սերտորեն կապված էր արևմտահայ միտքը, ինչ-որ մի պահի անպայման ստեղծագործական բռնկում պիտի տար. միաժամանակ անակնկալ էր, քանի որ 60-70-ականների գրական միջավայրը պատրաստ չէր այդպիսի «բռնկման» իմաստը խորությամբ հասկանալու և մարսելու համար: Եթե Սիմոն Ֆելեքյանն անկաշկանդ «խմբագրում» էր պատանի բանաստեղծի տաղերը, ապա դա ամենևին էլ նրա անձնական քնահաճությունը չէր, այլ ժամանակի գեղարվեստական գիտակցության

«դատաստանը» անօրինակ ու «անհասկանալի» իրողության վերաբերմամբ: Նույն կերպ էլ՝ եթե երկու տասնամյակ անց ուրիշներն այդ «քանի մը արցունքոտ տողերին» վերադարձնում են իրենց «բնածին» տեսքը, ապա դա չի նշանակում, թե նրանք ամբողջապես ըմբռնել էին դրանց գրական-պատմական ու գեղարվեստական նշանակությունը: Նույնիսկ մի այնպիսի զգաստ մտածող, ինչպիսին Արփիարյանն է, այն էլ՝ 20-րդ դարի սկզբին, դեռևս թեական վերաբերմունք ուներ բանաստեղծի ժառանգության նկատմամբ. «Ի՞նչ պիտի ըլլար: Գաղտնիքը հետը գերեզման տարավ»¹¹:

Անվանի քննադատն այս դեպքում սխալվում էր. Դուրյանի «գաղտնիքը» ավելի քան երկու տասնամյակ անտես գործում էր բանաստեղծական գիտակցության մեջ և երկու դարերի սահմանագծին վերջապես բացվում է իր ամբողջ փայլով: Բանաստեղծների դարավերջյան սերունդը, որ հայ քնարերգության վերածննդի ուղիները որոնում էր եվրոպական գեղագիտության նորագույն փորձի մեջ, հանկարծ հասկանում է, որ Դուրյանն իր տաղանդով արդեն հայտնագործել էր այդ ուղին: Արևմտահայ բանաստեղծությունը վերստին մտնում էր իր զարգացման բնականոն հունը:

Ընդունված տեսակետի համաձայն՝ Դուրյանի «նորարարությունը» գրական-պատմական արժեք է ստանում՝ բանաստեղծության մեջ «անձնական» սկզբի հաստատմամբ՝ ի հակակշիռ «քաղաքացիականի»: Այսպիսի պնդումը, անկասկած, հիմք ունի: Բայց դա չի նշանակում, թե մինչ այդ արևմտահայ բանաստեղծությունն առհասարակ զուրկ էր անձնականությունից. խոսքն այն մասին է, որ եթե Դուրյանի նախորդների, ժամանակակիցների և անմիջական հետնորդների համար «անձնականը» ամենից առաջ քնարական ստեղծագործության սեռային հատկանիշ էր, ապա նրա տաղերում այն վերաճում է աշխարհայացքի, բանաստեղծական ճանաչման սկզբունքի:

Արևմտահայ բանաստեղծության մեջ Պետրոս Դուրյանի կատարած դերը սովորաբար համեմատում են այն դերի հետ, որ մեկ ու կես տասնամյակ հետո պիտի կատարեր Զովհաննես Զովհաննիսյանը արևելահայ բանաստեղծության մեջ: Ժամանակով ու միջավայրով իրարից հեռու այս երկու երևույթներն այդպիսի համեմատության եզրեր իրոք ունեն, եթե նկատի ունենանք, որ Զովհաննիսյանը ևս հայոց բանաստեղծության մեջ տասնամյակներ տիրապետած քաղաքական-հայրենասիրական տրամադրություններից, «նախ քաղաքացի և ապա պոետ» ծրագրային կարգախոսից վճռականորեն շրջվեց դեպի «անձնական» քնարերգությունը:

Սակայն բանաստեղծական այդ ավանդույթներից յուրաքանչյուրին վիճակված էր էականորեն տարբեր գրական-պատմական ճակատագիր: Զնարական աշխարհաճանաչման այն ուղղությունը, որ բաց արեց Յովհաննիսյանն իր առաջին գրքույկով, ինչպես գիտենք, չընդհատվեց և զարգանալով բարձրագույն արտահայտության հասավ Թումանյանի և Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ, մինչդեռ Դուրյանի բանաստեղծական «հայտնագործությունը» գրական կյանքի գործող սկզբունք պիտի դառնար իր ծննդից շատ տարիներ անց միայն:

Այս փաստը մտորել է տալիս մի այլ հետաքրքիր իրողության շուրջ, որ, թվում է, դուրս է մնացել գրականագետների ուշադրությունից: Նկատի ունեն հետևյալը: Հանրահայտ է արևելահայ բանաստեղծության պատմության բաժանումը երեք փուլերի, որ կատարել է Թումանյանը: Ըստ այդ բաժանման՝ երկրորդ փուլը սկսվում է Յովհ. Յովհաննիսյանով և ավարտվում Թումանյան-Իսահակյանով: Այնուհետև բացվում է երրորդ շրջանը, որի սահմանահիշը Վահան Տերյանի մոտքն է: Հարց է առաջանում հնարավո՞ր է արդյոք արևմտահայ բանաստեղծության զարգացման ընթացքը ևս «տեղադրել» այդ երեք փուլի շրջանակներում: Պարզվում է, որ հնարավոր չէ. որքան ավելի ես խորանում առկա նյութի մեջ, այնքան ավելի ես համոզվում, որ արևմտահայ բանաստեղծությունն իր զարգացման ընթացքում թումանյանական շրջաբաժանման երկրորդ փուլը չի ապրել կամ թերևս ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ նոր շրջանի հայոց բանաստեղծության արևմտյան ճյուղի մեջ այդ փուլը ընդգծված արտահայտություն չի ստացել:

Այս իրողությունը գուցե և կարելի է բացատրել: Բայց տվյալ դեպքում էականը ոչ այնքան փաստի բացատրությունն է, որքան նրա գրական-պատմական հետևանքը: Շահագիզին ու Պատկանյանին համանշանակ դեմքեր ու երևույթներ արևմտահայ բանաստեղծության մեջ կարելի է գտնել, կան նաև «տերյանական դպրոցի» հետ համադրվող արժեքներ: Բայց արևմտահայ բանաստեղծությունն այնպես էլ չունեցավ իր Թումանյանն ու Իսահակյանը: Խոսքն, անշուշտ, մեծության կարգի մասին չէ միայն, այլ՝ որ բանաստեղծական այդ աշխարհի սկիզբը պարզապես բացակայում էր արևմտահայ հոգևոր գիտակցությունից:

Ժամանակի արևմտահայ միջավայրում, այնուհետև սփյուռքում գործող հայ գրականության որոշ պատմաբանների ու քննադատների կողմից Թումանյան-Իսահակյանական բանաստեղծությունը բնորոշվում է «ժողովրդական», «աշուղական» բացատրություններով: Այդպիսի բնութագրումներ երբեմն համոզիպում են նաև արևելահայ քննադատության մեջ: Լեոն, օրինակ, Իսահակյանի մասին գրում է. «Պ. Իսահակյանն,

ինչպես երևում է, ուզում է աշուղ դառնալ: ...Մեր բոլոր նոր բանաստեղծներն են սիրում հաճախ դիմել ժողովրդական ձևին, բայց ոչ ոքին դա այնպես չի հաջողվում, ինչպես պ. Իսահակյանին»¹²: Գաղտնիք չէ, որ արևելահայ բանաստեղծությանը վերաբերող այդպիսի որակումները ոչ սակավ դեպքերում թերաբեքության իմաստ ունեն: Այդպիսի մոտեցումն, իհարկե, ինչպես իր ժամանակին, այնպես էլ այսօր որևէ գիտական արժեք չի կարող ներկայացնել: Բայց որ հայոց նոր բանաստեղծության երկու ճյուղերի միջև նման տարբերակում, այնուամենայնիվ, գիտակցվել է, չի կարելի անտեսել:

Ուսումնասիրողն ինչպե՞ս պիտի շրջանցի, ասենք, հետևյալ փաստը: Թումանյանը, մասամբ նաև Իսահակյանը, ինչպես հայտնի է, ամփոփում էին բանաստեղծական զարգացման մի ամբողջ պատմաշրջան, բայց նոր սկիզբ այնպես էլ չդարձան. Տերյանը ոչ այնքան շարունակում, որքան բացասում էր նրանց՝ դառնալով նոր դպրոցի հիմնադիր: Դա բացասման բացասում էր՝ դիալեկտիկական իմաստով, քանի որ «Մթնշաղի անուրջները», «հերքելով» հիշված եռաստիճան համակարգի երկրորդ աստիճանը, ոչ թե վերադառնում էր առաջինին, այլ գծում էր բանաստեղծական մտքի պարուրածն զարգացման մի նոր գալար՝ բաց, շարունակվող վերջավորությամբ: Արևմտահայ բանաստեղծությունը ներկայացնում է զարգացման երկաստիճան համակարգ. դա նույնն է, թե մի պահ հնարավոր լիներ պատկերացնել Շահազիզ-Պատկանյանից ուղղակի, չմիջնորդավորված անցում Տերյանին: Մեր նոր գրականության արևմտյան հատվածում իրողությունն ընդհանուր առմամբ հենց այդպիսին է. Ալիշան-Պեշիկթաշլյանի «քաղաքացիական» քնարերգությունից բանաստեղծական միտքը մեծ թռիչք է կատարում դեպի դարավերջ: Դուրյանը, ինչպես տեսանք, ժամանակից առաջ էր անցնում, նրա ստեղծագործությունը՝ գեղարվեստական համակարգի նշանակությամբ, իմաստավորվելու էր միայն մեր դարի շեմին: «Կրտսեր ռոմանտիկների» սերունդը (Խորեն Գալֆայան, Սրապիոն Յեքիմյան, Թովմաս Թերզյան, Մկրտիչ Աճեմյան և ուրիշներ) ըստ էության կրկնում էր նախորդներին՝ նրանց գործուն «քաղաքացիական» տրամադրությունների փոխարեն քնարերգության մեջ հաստատելով դասական առաքինությունների բարոյաբանությունը և, եթե կարելի է ասել, «չափավոր անձնականության» պոետիկան: Ահա, օրինակ, այն բնութագրումները, որ տալիս է գրականության պատմությունը Թերզյանի բանաստեղծություններին. «Իր մեջ կը գտնենք դասական տարրը խառնված նոր գրականության շունչին», «զգացմունքը հաճախ զսպված է ուղիղ բանի սահմաններում մեջ», «կը

սիրեն մնալ զսպված չափի մեջ, խորշելով ծայրահեղ զգացումներն և գաղափարներն, որ կրնան վիրավորել ողջամտությունը»¹³։ Հաստատապես կարելի է ասել, որ բանաստեղծների այս համբավվոր խումբը այնպես էլ զարգացման առանձին փուլ չնշանավորեց։ Դուրյանն ինքը ևս վճռական ազդեցություն չունեցավ իր օրերի բանաստեղծական գիտակցության վրա. նրա գեղագիտությունը սահմանված էր այլ ժամանակների համար։

Անշուշտ, չի կարելի պնդել, թե արևմտահայ գրականությունն ամբողջապես դուրս մնաց «ժողովրդական» գեղագիտության ոլորտից։ Հայտնի է 80-ականների իրապաշտական շարժման սուր բանավեճը նախորդ սերնդի հետ, տեսական ու գործնական ջանքերը՝ ռոմանտիկ հայրենասիրության, վերացական առաքիչությունների փոխարեն գրականության մեջ հաստատելու կենդանի կյանքի, մարդկային իրական արժեքների ճշմարտությունը, այսինքն՝ մոտավորապես այն, ինչին ձգտում էր Հովհաննես Հովհաննիսյանը, ինչը անգերազանցելի արվեստով իրականացնում էին Թումանյանն ու Իսահակյանը բանաստեղծության մեջ։ Արևմտահայ արձակագիրների դարավերջյան սերունդը շարունակում էր նույն գիծը՝ արդեն «գեղապաշտ» թեքումով. հայ բնաշխարհի կյանքը այդ սերնդի համար այլևս միայն սոցիալ-հոգեբանական հետազոտությունների բնագավառ չէր, այլ նաև, ու առավելապես, ազգային ոգու, ժողովրդի գեղեցկապաշտական նախակերպարի, նրա հոգևոր ներուժի հայտնության ասպարեզ։

Բայց ժամանակն աշխատում էր բանաստեղծության օգտին, գրականության մեջ ավելի ու ավելի էր ընդգծվում քնարական սեռի գերակայությունը։ Քննադատությունը նույնիսկ փորձում էր ապացուցել, որ մեր ժողովրդի հոգևոր էությանն առավել հարազատ է աշխարհի հանդեպ քնարական հայացքը։ Ա. Հարությունյանն, օրինակ, 1899-ին գրում է. «Բանին արվեստագիտական արտահայտության մեջ՝ հայ ցեղին հնագույն հատկանիշներեն մին եղած է բանաստեղծությունը, և ասոր մեջ գլխավորապես տիրական հանգամանքներով երևան եկած է քնարական զգացումը՝ զույգ դյուցազնականին։ ...Սկսելով Գողթան երգերու հատուկտոր գոհարներեն մինչև շարականներու գանձերը, մեր ձեռքի տակ եղած գործերը լիովի կը հաստատեն այս կարծիքը։ Հայ ժողովրդական բանահյուսության ուսումնասիրությունն ալ կը ծառայե վճռաբար հաստատելու սա իրողությունը, թե քնարական զգացումը հայ ցեղին հոգեկան տրամադրություններուն գլխավորներեն մին եղած է իրոք»։

Քննադատն այնուհետև մտահոգություն է հայտնում, որ հայ քնարերգությունը (նկատի ունի մասնավորապես արևմտյան ճյուղը. — Վ.Կ.), ժամանակի նյութապաշտ հոգեբանության, ինչպես նաև եվրոպական նորագույն հոսանքների ազդեցության տակ, հեռացել է իր ազգային ակունքներից: Այդ ճգնաժամից դուրս գալու համար առաջարկվում է «բոլորովին նոր ուղղություն մը տալ հայ քնարերգության»¹⁴:

Այդ նոր ուղղությունը, ինչպես ցույց տվեց գրական փորձը, ըստ էության նշանակում էր Դուրյանի «մոռացված» ավանդույթները կոչել արդիական կենսագործունեության:

Նոր սերնդի բանաստեղծներից յուրաքանչյուրը յուրովի էր ըմբռնում ու մեկնաբանում Դուրյանին: Ինտրային նրա տաղերը ցույց էին տալիս նյութի սահմաններից ձերբազատվելու և հոգու անսահմանին ծուլվելու ճանապարհը, Սիամանթոյի «Դյուցազնորենում» արծազանքվում էր «Տրտունջի» աստվածամարտ աղաղակը, Մեծարենցը նրանից սովորում էր բնության հետ հաղորդակցվելու լեզուն: Թումանյանի և Իսահակյանի բանաստեղծական հոգեբանությամբ կրթված արևելահայ միտքը մի պահ կասկածով ընդունեց Տերյանին, մինչդեռ հայոց նոր բանաստեղծության առաջին «հավերժական պատանին» միանգամայն ընտանի էր 20-րդ դարի արևմտահայ մտածողության համար:

Գործնականում ինչպե՞ս էր տեղի ունենում անցումը նոր դարի գեղագիտությանը:

Այն, ինչ ժամանակին հերքել էր Զովհաննիսյան-Թումանյան-Իսահակյան սերունդը, Տերյանի համար այլևս խնդիր չէր. նրա ստեղծագործական «վեճը» անմիջական նախորդների հետ էր, որոնք նաև իր ժամանակակիցներն էին: Մինչդեռ 90-900-ական թվականների արևմտահայ բանաստեղծները Ալիշան-Պեշիկթաշյան-Թերզյան սերնդի և իրենց միջև այդպիսի հզոր բանաստեղծական մշակույթ չունեին. Դուրյանը, ինչպես տեսանք, ավելի նրանց ժամանակակիցն էր, քան նախորդը՝ թե՛ հոգեբանական, թե՛ ստեղծագործական իմաստով: Եթե Տերյանը, դիմելով իր ավագ արվեստակիցներին, ասում էր՝ «ձեզանից հետո նոր, բոլորովին նոր երգ պիտի ասել կամ պիտի լռել», ապա դա չէր նշանակում հաղթահարել կամ գերազանցել բանաստեղծական այն բարձունքները, որոնց հասել էին նրանք. այդպիսի հարցադրումը անիմաստ էր: Տերյանի խոսքը հայ բանաստեղծական մտքի նոր ուղղության մասին է, որ ենթադրում էր ազգային ավանդույթների հետ նաև ժամանակի համաշխարհային բանաստեղծական փորձի ստեղծագործական յուրացում:

Չոպանյանը, այնուհետև Սիամանթոն, Ինտրան, Մեծարենցը, Վարուժանը հարկադրված էին իրենց հեռավոր մախորդների շարունակվող ավանդույթը հաղթահարել ոչ միայն գեղագիտորեն, այլև ստեղծագործաբար՝ ձգտելով գեղարվեստական ավելի բարձր մակարդակի: Ինչին հայ բանաստեղծական միտքը արևելահայ հատվածում հասել էր երկու սերնդի ջանքերով, արևմտահայ գրականության մեջ վիճակված էր մեկ սերնդի. 20-րդ դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծը, պայմանականորեն ասած, միաժամանակ պետք է լիներ և՛ Թումանյան-Իսահակյան, և՛ Վահան Տերյան: Թերևս այս է հիմնական պատճառներից մեկը, որ 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի արևմտահայ գրական կյանքը այնքան լարված էր դրամատիկ անցումներով ու հակասություններով:

Հայտնի է, որ ռեալիստական արձակի ծավալման շրջանում արևմտահայ գրականության մեջ բանաստեղծությունը նկատելիորեն հետին պլան մղվեց. շարունակում էին ստեղծագործել Թովմաս Թերզյանը, Սրապիոն Հեքիմյանը, Հովհաննես Սեթյանը, Ռեթես Պերպերյանը և ուրիշներ, բայց նրանց ստեղծագործությունը որևէ ազդեցություն չունեցրեց գրական շարժման վրա: Դրական աշխարհայեցության, Ջուլայի «գիտական» մեթոդի տիրապետությունն այնքան ուժեղ էր, որ երիտասարդ Չոպանյանը մախ գուշակություններ է անում բանաստեղծության մահվան մասին, իսկ հետո փորձում է «Փորձառական վեպի» հայտնի սկզբունքները տարածել նաև վերջինիս վրա. «Գործարանապետը ճարտարություններ կ'արտադրե, գիտունը օրենքներ կը գտնե, բանաստեղծը քերթվածներ կը հյուսե»¹⁵: Բայց նույն Չոպանյանը, ծանոթանալով եվրոպայում մեկը մյուսի հետևից ձևավորվող ստեղծագործական նոր ուղղություններին, ստիպված է լինում վերադառնալ այն հիմնական մտքին, թե բանաստեղծությունը՝ որպես իմացության ձև, սկզբունքորեն տարբեր է գիտությունից, թե մարդկության դրական փորձի սահմանափակությունը պետք է հաղթահարել զգացմունքի և ոգու անսահմանությամբ, թե, վերջապես, 20-րդ դարը, իրոք, բանաստեղծության դար պիտի լինի: Իր նոր համոզմունքը բանաստեղծ Չոպանյանը վավերացնում է ծրագրային մի հնչյակով, որ մախերգանք է ծառայում նրա առաջին ժողովածուի համար.

Դուք որ խորշոմ ճակատ ունիք և թռմած այտ,
Դուք որ ակնոց կրեք, ցուպի վրա կռքնիք,
Եվ դուք որ լուրջ գրվածք կ'ուզեք և խորիմաստ
Ծերք և գիտունք, ձեզ համար չէ իմ մատենիկ:

Գաղափարի տեղ հոս պատկեր պիտի գտնեք,
Հուր զգացում՝ փոխան հասուն մտածության.
Հառաչք ու ճիչք, արցունք, արյուն, ժպիտք և վերք
Այս օղային էջերուն մեջ կը թրթռան:

Բոցահոգի և վարդադեմ պատանիներ,
Ոյց սիրտը նոր բացվի, կոկոն անուշաբույր,
Եվ դուք, հրեշտակք, երկնահայաց և լուսահեր,

Ոյց շրթերուն վրա թառի խոլ թռչունն համբույր,
Կյանքի գարնան դուք ծաղիկներ նորափթիթ,
Զերն է այս գիրք, համակ երազ և համակ սիրտ:

Որքան էլ սկզբունքային էր Վահան Տերյանի «վեճը» Թումանյանի և Իսահակյանի հետ, այնուամենայնիվ, նա այս կերպ չէր կարող տրամադրվել դեպի իր ավագ ժամանակակիցները, քանի որ նրանց և իր միջև ոգու խորին հարազատություն էր զգում: Արևմտահայ բանաստեղծների նոր սերունդը այդպիսի հարազատության քիչ եզրեր ուներ, Օշականի արտահայտությամբ, այն «հպարտ, ինքնագոհ, մեծ համբավներու վահանովը պաշտպանված քերթողության» հետ, որ մոռանալ էր տվել նույնիսկ Դուրյանին: «Գաղափարի տեղ պատկեր», «հուր զգացում՝ փոխան հասուն մտածության», – բանաստեղծական այս կարգախոսները պարզում էին մի որոշակի գեղարվեստական ծրագիր, որի իրականացումը սկզբունքային շրջադարձ էր նշանակում 19-րդ դարի արևմտահայ բանաստեղծության պատմության մեջ: Դուրյանի ավանդույթները 20-րդ դարի մտածողությանն էին փոխանցվում հենց այդ շրջադարձի տրամաբանությամբ: Մի կողմ թողնելով հարցի մանրամասնությունները՝ գլխավորի մասին կարելի է ասել հետևյալը. եթե «Մթնշաղի անուրջներով» արևմտահայ բանաստեղծական կյանքում իրոք սկսվում է նոր շրջան, որ հետագայում «տերյանական» պիտի կոչվեր, ապա արևմտահայ բանաստեղծության մեջ համանման մի շրջափոխություն արդեն սկսվել էր անցյալ դարավերջին: Այդ շրջափոխության ոգուց են սերում Ինտրան՝ իր արծակ քնարերգության ընտիր էջերով, Մեծարենցը՝ իր տաղերով: Նույն տարերքի շրջապտույտում ձևավորվում էր բանաստեղծական վերածննդի մի այլ երակ, որ ձգվում էր Սիամանթո–Վարուժան–Ռուբեն Սևակ ուղեգծով՝ ամփոփելով արևմտահայ քնարերգության գրեթե մեկդարյա փորձը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Տե՛ս Լեո, Ռուսահայոց գրականությունը սկզբից մինչև մեր օրերը, Վենետիկ, 1904, էջ 1-15:
2. Տե՛ս Դ. Օշական, Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հ. 1, Երուսաղեմ, 1945, էջ 48-50:
3. Տե՛ս Լեո, նշված աշխատությունը, էջ 1: Դր. Աճառյան, Պատմություն հայոց նոր գրականության, Վաղարշապատ, 1906, էջ 31-34:
4. Հովհ. Գազանճյան, Պատմություն հայ գրականության, Ա. հատոր, Անթիլիաս-Լիբանան, 1970, էջ 152: Տե՛ս նաև Դր. Աճառյան, նշված աշխատությունը, էջ 19:
5. Դ. Օշական, նշված աշխատությունը, էջ 58:
6. Նույն տեղում, էջ 1:
7. Տե՛ս Դր. Աճառյան, նշված աշխատությունը, էջ 37:
8. Հովհ. Գազանճյան, նշված աշխատությունը, էջ 150:
9. «Հայրենիք», 1893, թիվ 483:
10. Դ. Օշական, նշված աշխատությունը, էջ 87:
11. Ա. Արփիարյան, Պատմություն ժմ դարու թուրքիո հայոց գրականության, Կահիրե, 1943, էջ 61:
12. Լեո, նշված աշխատությունը, էջ 94:
13. Դ. Մ. Ճանաչյան, Հայ գրականության նոր շրջանի համառոտ պատմություն, Վենետիկ, 1973, էջ 62:
14. «Մասիս», 1899, թիվ 19-20 (միացյալ):
15. Ա. Չոպանյան, «Արշալույսի ծայներ», 1891, Կ.Պոլիս, էջ 178: