

**ՊԵՏՐՈՍ ԴՈՒՐՅԱՆԸ ԵՎ ԱՐԵՎՄՏԱՅԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ
ԼԵՂՎԻ ՉԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՎԱՆԱՅՈՒՄԸ
(ծննդյան 150-ամյակի առթիվ)**

ՅՈՒ. Ս. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

Արևմտահայ բանաստեղծության ոճական համակարգում Պետրոս Դուրյանի կատարած դերը կապվում է լեզվական-գեղագիտական մի երևույթի հետ, որ կոչվում է **խոսքի գեղարվեստականացում** կամ **բանաստեղծականացում**:

XIX դարի 40-60-ականներին որոշարկվեցին ազգային-գրական լեզվի արևմտահայ ճյուղի նորմաները, և ուրվագծվեցին գեղարվեստական գրականության լեզվի՝ հետագա զարգացման ուղիները: Լեզվի զարգացման նախորդ փուլի գեղարվեստականացման հատվածները՝ ուշ միջնադարի բանաստեղծության հակումը դեպի ժողովրդական բանարվեստի պոետիկայի ձևերը, XVIII դարի դասական չափածոյի զուսպ պատկերավորությունը, Ալիշանի խոսքարվեստի ինքնատիպ բռնկումները, հատկապես Պեշկեթաշյանի գրական փորձի մեջ ոճական-գեղագիտական լուծումները և այդ ամենի հետ մեկտեղ՝ լեզվական առաջընթացը պայմաններ ստեղծեցին գրավոր մատենագրության, մասնավորապես չափածոյի լեզվի գեղարվեստական մշակման համար: Տաղանդի և ճակատագրի բերումով Պ. Դուրյանը դարձավ այդ գործի մեծ շարունակողը և դասական գեղարվեստական ոճի սկզբնավորողը մեզանում:

Գրական և գեղարվեստական լեզուների փոխհարաբերության հարցը լեզվաբանության շատ ուշագրավ, թեև ոչ բավարար չափով ուսումնասիրված խնդիրներից է: Կարծիքների բազմազանությունը առայժմ հազիվ թե միտում ունի տեսական գրականության մեջ հայտարարի գալու: Մի բան սակայն ակնհայտ է. տեսական հարցադրումների շրջանակից դուրս գրական և գեղարվեստական լեզուների զարգացման ամեն մի սահմանազատում կամ դրանք իբրև հաջորդափոխություն ներկայացնելը, առավել ևս՝ գեղարվեստական լեզվի մշակումը և բազմազանությունը միայն ռեալիստական գրականությանը վերագրելը՝ դատապարտված են համոզիչ փաստարկներ չգտնելու փորձությանը:

Գեղարվեստական լեզուն ծնվում է իբրև գեղարվեստական բովանդակության օրգանական ձև, իբրև նրա գոյության արտահայտություն, հենց սկզբից հանդես է գալիս որպես ինքնուրույն տարբերակային ձև, բուն լեզվական

¹ Գրական լեզվի տարբերակային այդ ձևի անվանումներից՝ գեղարվեստական գրականության լեզու, գեղարվեստական լեզու, գեղարվեստական ոճ, գրականության լեզու և այլն, մեր կարծիքով, հասկացությունն առավել ճշգրիտ է արտահայտում առաջինը, բայց հակիրճ լինելու համար, կամ էլ այն դեպքերում, երբ իմաստային անճշտության վտանգ չի առաջացել, գործածել ենք նաև երկրորդը:

² Տե՛ս **Р. Будагов**, Литературные языки и языковые стили, М., 1967, էջ 174-179, **В. Днепров**, Проблемы реализма, М., 1961, էջ 280, **Ս. Մելքոնյան**, Հովհ. Թումանյանը և արևելահայ գեղարվեստական գրականության լեզուն, Եր., 1986, էջ 31, 60, 225:

մակարդակում ձգտում է մոտենալ գործառնող լեզվին՝ ռճական առումով հեռանալով նրանից³:

Հարցի այսպիսի դրույն համեմայնդեպս անվերապահ չի հռչակում այն պնդումը, թե գրական լեզվի նորմայի մշակումը այդ լեզվի ձևավորման և կանոնարկման ակունքների մոտ կանգնած հեղինակների համար (մեր դեպքում Ալիշան, Պեշիկթաշյան, Դուրյան և ուրիշներ) եղել է նախասահման մտահոգություն: Արևելահայ առանձին բանաստեղծների հեղինակած գրությունները (Մ. Նալբանդյան, «Կրիտիկա. «Սոս և Վարդիթեր», Ռ. Պատկանյան, «Աշխարհաբար լեզու», Հ. Հովհաննիսյան, «Գրական նկատողություններ», «Մի քանի խոսք ժողովրդական ավանդությունների հավաքման մասին» և այլն) այդպիսի մտահոգության բնույթն ունեն: Արևմտահայ հեղինակներից և ոչ մեկը նմանատիպ գրություններով հանդես չի եկել: Ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ դիմելով նոր հայերենին՝ այս բանաստեղծները տվեցին գեղարվեստական որոշակի արժեքներ կայացնող չափածո, որոշակիորեն մշակված լեզվաոճական համակարգ՝ դրանով իսկ բացատրիկ գործ կատարելով նաև ազգային գրական լեզվի նորմաների մշակման ու ամրապնդման համար:

Մի կարևոր հանգամանք ևս: Առաջին տեսակետի կողմնակիցների հակումը՝ գրական և գեղարվեստական լեզուների հարաբերության հարցը մղել տիպաբանության ոլորտը, երբեմն անհրաժեշտ չափով հաշվի չի առնում ազգային գեղարվեստական գործընթացի յուրահատկությունները: Եթե այդ երկու եզրերի ձևավորման հարցում այդպիսի մոտեցումն արդարացվում է, ապա նույնը դժվար է ասել դրանց զարգացման տեմպերի վերաբերյալ: Մյուս տեսակետների կողմնակիցների գգուշավորությունը («դժվար է որոշել այն հարցը, թե ինչպես է դասավորվել գործը մյուս ժողովուրդների մոտ»⁴) արդարացվում է, երբ հարցը տեղափոխում ենք ազգային գրականությունների, այս դեպքում՝ հայ գրականության ոլորտը: Ավելին, դժվար է խոսել ներդաշնակության մասին, երբ խոսքի առարկան մեր գրականության երկու հատվածներն են:

Արևելահայ գրական և գեղարվեստական լեզուները ընդհուպ մինչև XIX դարի 60-70-ականները զարգացման համեմատաբար քիչ նպաստավոր պայմաններ ունեցան: Պատճառները՝ գրքի և մամուլի տպագրության գործը, լեզվական գործոններից՝ գրական լեզվի փոքր-ինչ տարանջատ զարգացումը ժողովրդային հիմքից, գեղարվեստական գրականության մեջ լեզվական տարամետ կողմնորոշումների (ժողովրդային և գրաբարամետ) ձևավորումը, «բանաստեղծական արվեստին չհարմարված գրական արևելահայերենի այն ժամանակվա լեզվական որակը»⁵: Պակաս կարևոր գործոն չի եղել նաև արևելահայ գեղարվեստական գրականության և ընդհանրապես գրական մտքի ընդգծված հասարակական ուղղվածությունը: Արևելահայ բանաստեղծության լեզուն հրապարակախոսական չափածոյի լեզվի հնարավոր գեղարվեստականությունից այն կողմ չանցավ: Բուռն հրապարակախոսական կիրք, անկեղծ պաթոս, բայց նաև՝ նույն հատկանիշներով հագեցած լեզու՝ ծանրաբեռն գրաբարյան-գրքային տարրերով (Մ. Նալբանդյան), անհատական քնարերգության առանձին հատկություններ, բայց ընդհանուր նկարագեղ, վերամբարձ ոճ կամ՝ լրագրային միօրինակություն (Ս. Օսհագիզ), հարազատ բարբառի խոսքային գեղեցկություններ, բայց հաճախ խոսքի գեղագիտական ոչ պատշաճ

³ Տե՛ս «Теория литературных стилей. Типология стилиевого развития», М., 1976, էջ 9, 66, В. Виноградов, О языке художественной литературы, М., 1959, էջ 514, И. Горшков, История русского литературного языка, М., 1984, էջ 49:

⁴ «Теория литературных стилей...», с. 66.

⁵ Ռ. Իշխանյան, Արևելահայ բանաստեղծության լեզվի պատմություն, Եր., 1978, էջ 218:

մակարդակ, բարբառային (արևմտահայ և արևելահայ) ձևերի անկանոն գործածություններ (Ռ. Պատկանյան), բանաստեղծության լեզվի գեղագիտական մշակման արդյունավետ ուղիների փնտրտուք, բայց՝ հյուսիսափայլյան շրջանի գրաբարյան-լրագրային հավելյալ բեռից չազատագրված խոսք, «ժառանգված հոեետորականություն» (Հ. Հովհաննիսյան), ժողովրդային չափածո խոսքի հնարքների հաջող օգտագործում, բայց նաև՝ նույն ժողովրդային տարերքի զգացողության չափազանցումներ, գրական լեզվի գեղարվեստական գործածության ակնհայտ թերություններ՝ բռնի հողագեղչում, անմշակ չափեր և այլն (Ալ. Մատուրյան)⁶: Արևելահայ չափածոյի լեզվաոճական ընդհանուր այդ բնույթը, որ իբրև հիմնական հատկանիշ ունեցավ հոեետորականությունը, տևեց ընդհուպ մինչև դարավերջ: Լեզվի գեղարվեստականացման հատվածներ, գեղագիտական մշակման արտահայտություններ՝ անշուշտ. դրանք ուղեկցող հատկանիշներ են տասնամյակների այդ ամբողջ ընթացքին:

Արտալեզվական և լեզվական գործոնների ազդեցությամբ «ավելի կանուխ արթնացած» (Հր. Աճառյան), գրավոր լեզու դարձած և գրական մշակման ենթարկված արևմտահայերենը խիստ նպաստավոր պայմաններ ուներ գործառական տարբերակները, մասնավորապես պարբերական մամուլի և գեղարվեստական գրականության լեզուները առաջ մղելու: Առիթները՝ սերտ կապը հեռոց գեղարվեստական ժառանգությանը (հին և միջնադարյան մատենագրությանը), շփումը եվրոպական, հատկապես ֆրանսիական գրականության հետ, երկրում և գաղթօջախներում պարբերական մամուլի և գրատպության անհամեմատ ակտիվ աճը, մշակվող լեզվի շատ գործածությունը գրավոր խոսքում, դարի կեսերին թարգմանական գրականության աննախադեպ զարթոնքը, անհատական քնարական բանաստեղծության բուռն զարգացումը և այլն, և այլն:

Ղ. Ալիշանի աշխարհաբար չափածոն հարուստ է գրաբարյան կամ գրաբարակերպ ձևերով: Բարբառային և ժողովրդային սակցական լեզվատարբերով. հանդիսավոր-հոեետորական ոճը, անհարկի պաթոսը իշխող հատկանիշներն են այդ գործի: Բայց գեղարվեստական խոսքի մի քանի հատկանիշներ (հանգը, չափը, կշռույթը, երբեմն նաև երաժշտականությունը), պատկերակերտման առանձին հաջողված հնարներ, որ անհրաժեշտ տարբերն են նոր գրական լեզվի գեղագիտական կատարելագործման, բնավ անուշադրության չեն մատնվում: **Մ. Պեշկյաշյանի** գեղարվեստական խոսքը նույնպես գերծ չէ հոեետորական վերամբարձ ելևէջումներից՝ մանավանդ հայրենասիրական երգերում: Բայց նույն հեղինակի լեզվին հատուկ քնարականությունը, մեղեդայնությունը, բառընտրության և բառագործածության մեջ անհատականության ընդգծված դրսևորումները (որոնք դժվար փնտրվող հատկանիշներ են նույն շրջանի արևելահայ չափածոյում) առհասարակ գեղարվեստական ոճի անբաժան հատկանիշներ են: Նրա՝ սիրտ և բնության երգերը լուրջ հիմք հանդիսացան արևմտահայ դասական գեղարվեստական ոճի ստեղծման համար: **Պ. Դուրյանի** չափածոն գերծ չէ գեղագիտական կարգի թերություններից, լեզվաոճական անհարթություններից: Բայց **Դուրյանը** ստեղծեց գեղարվեստական ավարտուն և ամբողջական գործեր, տվեց դասական գեղարվեստական ոճի բացառիկ նմուշներ:

Արևելահայ բանաստեղծության լեզվի «դասական շրջանը» ընդունված է սկսել Հովհ. Թումանյանով: Եթե «գեղարվեստական լեզվի ստեղծման գործում առավել կարևոր ծառայություն մատուցած գրական դեմքը» պիտի համարվի «հիմնադիրը» այդ լեզվի, ապա արևելահայ չափածոյում (ոչ թե «հայ գրականության մեջ», ինչպես նշում է Մելքոնյանը)⁷, դա, անշուշտ, Հովհ. Թումանյանն է:

⁶ Տե՛ս նույն տեղը, էջ 187-221:

⁷ Տե՛ս Ս. Մելքոնյան, Հովհ. Թումանյանը և արևելահայ գեղարվեստական գրականության լեզուն, էջ 32:

է (ի դեպ, **ռեալիստական** գրականության ներկայացուցիչը և ազգային-գրական լեզվի արևելահայ հատվածի նորմավորման շրջանի հեղինակը): Այս տրամաբանությամբ արևմտահայ դասական չափածոյի և արևմտահայ դասական գեղարվեստական լեզվի «հիմնադիրը» Դուրյանն է՝ ռոմանտիկական, մասամբ ռեալիստական ուղղության ներկայացուցիչը, որի կատարած գործը գեղարվեստական լեզվի ասպարեզում, սակայն, չի հաջորդում ազգային գրական լեզվի արևմտահայ ճյուղի նորմավորմանը:

Մեկ այլ տրամաբանությամբ, որ թերևս ավելի ընդունելի է և անպայման հիմնադիր չի փնտրում, գեղարվեստական լեզվի ստեղծումը կամ գրական լեզվի գեղարվեստականացումը ունի նախապատմություն մինչև Թումանյանը և Դուրյանը, ունի նաև արդյունավետ շարունակություններ: Արևմտահայ հատվածում այդ գործի կրողները դարձան մի խումբ բանաստեղծներ (Ա. Չոպանյան, Սիամանթո, Դ. Վարուժան, Ռ. Սևակ, Մ. Մեծարեան, Ինտրա, Վ. Թեքեյան և ուրիշներ)⁹ իրենց տարաբնույթ ստեղծագործական մեթոդների (իրապաշտություն, ռոմանտիզմ, նեոռոմանտիզմ, սիմվոլիզմ) դրոշմը թողնելով գեղարվեստականացող լեզվի հատկանիշների վրա:

Լեզվի գեղարվեստականացումը կամ գեղարվեստական լեզվի ստեղծումը ոչ միայն գործընթաց է: Պատմական զարգացման որոշակի շրջափուլի համար այն նաև ամբողջական արժեք է, համակարգ, որի «պարամետրերը» գրողի անհատականության, լեզվամտածողության ամենաբազմազան արտահայտություններն են տվյալ ժամանակի մեջ՝ բառընտրությունը, բառագործածությունը, ձևերի ընտրությունը, պատկերակերտման, տաղաչափության հնարների գործածությունը, ազգային-լեզվական յուրահատկությունների բացահայտումը, պոետիկան և այլն, և այլն: Բառապաշարային և քերականական «չեղումները»՝ բարբառային, խոսակցական կամ գրաբարյան ձևերի ռեական կիրառությունները, որոնք, ի դեպ, ըստ տեսաբանների՝ ավելի հեշտ են տրվում ռեական վերլուծության⁸, ընդամենը այդ դրսևորումների տեսակներից են, որոնց չի դիմել Դուրյանը և չէր կարող դիմել հասկանալի պատճառներով: «Անհատական ամենընդհանուր» կամ քիչ ընդհանուր որևէ ըմբռնում չի կարող շրջանցել լեզվական փաստը: Ուստի գրական լեզվի կանոնավորման ակունքների մոտ կանգնած հեղինակների անհատականությունը չէր կարող ունենալ XIX դարավերջի և XX դարասկզբի գրողների անհատականության բազմակերպությունը, բայց դա չի նշանակում, որ այդ հեղինակների անհատականությունը դրսևորվում է միայն նրանց աշխարհընկալման մեջ, «ստեղծագործական դիրքորոշումներում» (ինչպես առաջարկում է ընդունել Բուդագովը)⁹, և չունի զուտ լեզվաոճական բովանդակություն: «Անձնականությունը խորքի ստորոգելի է,- գրում է Հ. Օշականը,- երբ փոխադրուի ձեւին կալուածը, կը պայմանէ ինքնատպութիւնը որ արուեստի յատկանիշներէն մեկն է դարձեալ... Խառնուածքին ինքնատպութիւնը ...պէտք չէ շփոթել արտահայտութեան ինքնութեան մը հետ, թէև ստոյգ է որ խառնուածքը զօրատր կերպով կ'անդրադառանայ արտայայտութեան վրայ»¹⁰:

Պ. Դուրյանի անհատականությունը ունի լեզվաոճական ամենաբազմազան դրսևորումներ:

Նորմավորման գործընթացը ունի միտումը՝ ամրացնելու լեզուն, հաստատելու քերականական կանոնների հնարավոր ամբողջականություն, սահմանելու բառագործածության որոշակի սկզբունքներ: Վերջինս իր հերթին անպայման ենթադրում է ոչ միայն բառի քերականական ազատության խիստ

⁸ Տե՛ս **Р. Уэллек и Уоррен**, Теория литературы, М., 1987, էջ 196-197:

⁹ Տե՛ս **Р. Будагов**, Литературные языки и языковые стили, էջ 180-181:

¹⁰ **Յ. Օշական**, Համապատկեր արևմտահայ գրականութեան, հ. 2-րդ, Երուսաղեմ, 1953, էջ 395:

սահմանափակում, այլև բառի գործառնության տիրույթների որոշարկում, որի էությունը երևույթի նորմատիվ բնույթի ամրապնդումն է: Այս ընթացքի մեջ բառը գրկվում է գեղարվեստական բովանդակությունից, փոխակերպության ոճական հնարավորությունից: Իսկ դա բանաստեղծական լեզվի բացարձակ հատկանիշն է, առանց որի առհասարակ գեղարվեստական խոսքը յուր զնայ չի կարող: Ուստի գեղարվեստական լեզուն համառորեն ելքեր է փնտրում ինքնարտահայտման համար նաև այս ասպարեզում: Եվ որոնումների իր ճանապարհին մուտք է գործում ոչ միայն բառապաշարի այսպես կոչված ծավալային և տարածական գործածության սահմանները՝ բնավ չվարանելով բառապաշարի զանազան շերտերի ու բառաձևերի անհամադիր գործածության փորձից (Ղ. Ալիշան, Ռ. Պատկանյան), այլև մասամբ փոտում է հաղթահարելու նորմավորվող գրական լեզվի իմաստային միանշանակությունը, մասնավորապես բառի իմաստային-գեղագիտական գործառույթի դժվարությունները (Մ. Պեշիկթաշյան, Հովհ. Հովհաննիսյան և ուրիշներ): Պետրոս Դուրյանը 1870-ի գրական արևմտահայերենի մակարդակի վրա ի հայտ է բերում բառագագաղության ու բառի գեղագիտական գործածության բացառիկ շնորհներ:

Դուրյանի չափածոյի բառապաշարի աշխարհաբար համագործածական բառաշերտը էական որակային տարբերություններ չունի ավագ և կրտսեր ողմանտիկների (Պեշիկթաշյան, Թերզյան, Տեմիրճիպաշյան, Սեթյան, Աճեմյան և ուրիշներ) չափածոյի նույն բառաշերտի համեմատությամբ: Այստեղ նույնպես հաճախված է «ողմանտիկ» բառերի խումբը՝ աստղ, լույս, լուսին, տըժգույն, նոճի, կույս, արև, հոգի, սև, պլպուլ, գիշեր, գեփյուռ, ալյակ, գերեզման, համբույր, սուգ, արտասուք, հրեշտակ, ժպիտ և էլի մեկ-երկու տասնյակից ավելի նմանատիպ բառեր: Բայց նույն բառերի «միջավայրում» Դուրյանը հասնում է ոճական-գեղարվեստական այլ արդյունքների՝ որդեգրելով բառագործածության ուրույն սկզբունքներ:

Նախ, որ շատ կարևոր է, Դուրյանը անհրաժեշտաբար ոչ միայն կրում է նախորդաց հարուստ փորձը, այլև հեշտությամբ կարողանում է հաղթահարել կամ, ինչպես Օշականն է ասում, «չէզոքացնել» այդ փորձի ձախորդ ազդեցությունները: Ավելորդ բառն ու արտահայտությունը, մանավանդ ոչինչ չասող շատ ծանոթ դարձվածը, որոնք անուրանալի հատկանիշներն են ժամանակի չափածո խոսքի, և որոնցից հիմնականում չկարողացան ձերբազատվել նաև կրտսեր ողմանտիկները, հեշտությամբ կարողանում է շրջանցել երիտասարդ բանաստեղծը:

Պատկերի բանաստեղծականության կարևորագույն պայմաններից մեկը պարզ լինելն է: «Պարզ նշանակում է՝ ազատ աելորդից, ազատ այն բոլոր տարրերից, որոնք բեռնաւորում են միթը և որոնք ոչինչ չեն տալիս նրան»¹¹: Դուրյանի չափածո խոսքը գերծ է ավելորդ զարդ ու զարդարանքից, ողմանտիկական արվեստի պարտադիր պերճանքներից, ծավալուն չէ, սեղմ է ու հըստակ: «Բայց 1860ի մարդերը,- գրում է Օշականը,- այդ սուղ ապրանքներու հետ, կը գործածեն նաև գրքունակ, հոետորեալ, պաճուճեալ և պատմունճեալ, ծայրուած և սնգուրված ոչ միայն բառեր, այլև դարձվածքներ... 1870ին Դուրեան այս հիացումներուն, փառքերուն, աստուածացումներուն բովանդակ սպաննող ազդեցութիւնները պարտաւոր է ոչ միայն կրել, այլև գիտական բառով մը՝ չէզոքացնել: Ինչպէս որ խառնուածքի, զգայնութեան, անձնականութեան հարցերը իր մօտ տագնապներ են ինքզինքը ազատագրելու, արտայայտութեան ալ տագնապը իր մօտ պայքար մըն է ազատագրելու իր լեզուն օրումն կարգախօսային չարիքէն: ...Պատիւ ուրեմն այն տղուն որ յաջողած է իր տողը մերկ պահել, վտարելով զարդն ու սուտը, բայց ըրած է աւելին, օրումն

¹¹ Ս. Հակոբեան, Պետրոս Դուրեան, Վիեննա, 1922, էջ 176-177:

ամենէն խնկուած ձևերը; փնտրուած շարադրումը անտեսելով»¹²:

Պ. Դուրյանը սկզբունքորեն հրաժարվում է լեզվաշերտերի անհամադիր գործածության ալիշանյան փորձից: Նշված համագործածական բառերը բանաստեղծը ի գիր է արկանում սովորական բառերի ներդաշնակ համադրության մեջ: Բառեր, ձևեր, արտահայտություններ, բառ-պատկերներ ու ապրումներ, որոնք կենդանի խոսակցական լեզվի տարրեր են, դառնում են բանաստեղծական խոսքի լեզվական նյութ, ինչպես՝ շրջագգեստ, պաղ քրտինք, այրվող արտեր, հողակույտ, վերմակ, ժանգոտ, շղթա, ցավ ինձ համար, անեծք մ'ըլլամ, կողող խրիմ, Մորթս արտոսը տեսի, աչերըս խոնջած և այլն: Այս բոլորը նոր էր, կենդանի, տպավորիչ և, որ ամենակարևորն է, գալիս էր իրական կյանքից, սովորական մարդկային ապրումներից: Դուրյանի գործածած բառերը անկրկնելի արժանիքն ունեն ապրած կյանքի, իրական զգացումների լեզվական արտահայտությունը լինելու: Այսպես՝ նոճին (կիպարիս) անբաժան ուղեկիցն է արևմտահայ բանաստեղծի ու արևմտահայ բանաստեղծության: Պոլիսը և հատկապես Սկյուտար թաղամասը հարուստ է նոճիների պուրակներով: Ըստ հնոց ավանդության՝ այն մահվան խորհրդանշան է, հետևաբար՝ կրկնակի հոգեհարազատ դուրյանական մտորումներիս¹³ Նոճյաց խորքը մահվան շունչը սուսափեց (17), ...Ձեր հառաչներն որով մոռնչեն նոճիներ (19), ուր շուք տային մեզի նոճիք՝ Սև հովանոցք վշտահարի (83), Մեր հոգիքը նոճիներու թուխ թիթեռներ էին տրտում (84) և այլն: Դուրյանն է, «որ առաջին անգամ մեր պոեզիայի մեջ այնքան խորաթափանց տխրությամբ երգել է նոճիները, նույնիսկ վաստակելով «նոճիների երգիչ» անունը»¹⁴: Այսօր էլ Սկյուտարի գերեզմանատանը երեք վերասլաց նոճիներ լուռ խոնարհությամբ հրակում են վաղամեծիկ բանաստեղծի շիրիմը:

Կինը Դուրյանի չափածոյում ոչ միայն ռոմանտիկական շղարշով պատված պեշիկթաշլյանական երազային էակն է, «երկնի հուր կամ ծպիտ», «հրեշտակ անթև», «ծպիտե, գեղե, հուրե շաղյալ» տժգույն կույս («Էակ չէր նե, այլ սեր, հուր, շունչ, ժըպիտ, ցավ»), այլ իրական կինն է՝ դալկադեմ, «մեղրամոմե անդրիանդի» թրքուհին, համբույր առնող սև աչքերով սիրուհին, չոր տերևների վրա շրջագգեստի շրջումը տարածող գեղուհին, գունատ ճակատով և պաղ ձեռքերով նե-ն, որ մարդկայնորեն սիրել ու ստել գիտի, վարդ այտերով աղջիկը, բարձրահասակ և գեղադեմ Հայուհին, «վերջալույսի աղջիկը»՝ իրիկնամուտի մեղմությամբ զարդարուն, կինը՝ «ծոծորակին վրա» ծալ-ծալ թափվող մազերի հյուսքով: Կարծում ենք՝ սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ ոչ միայն արևմտահայ, այլև մինչդուրյանական ամբողջ հայ բանաստեղծության մեջ դրժվար է գտնել կնոջ այսքան կենդանի և միաժամանակ այսքան հարուստ ու բազմատարազ նկարագրություն, և հակառակը՝ Դուրյանից հետո եկող հայոց քնարերգության մեջ (Մ. Մեծարենց, Վ. Տերյան, Ե. Չարենց, Կ. Չարյան և ուրիշներ) դժվար չէ գտնել այդ նկարագրության «հետքերը»:

Ռոմանտիկական իդեալներին ու երազներին փոխարինում են կոնկրետ նկարագրությունը, դրվագը, առօրյա կյանքի հույզերը, գեղարվեստական մանրամասնությունն է դառնում կենսագրությունը: Փայտե դագաղի վրա կոշտ ու

¹² Յ. Օջական, Համապատկեր..., հ. 2-րդ, էջ 397-398, 408:

¹³ Մեքերումները տալիս ենք Պ. Դուրյանի երկերի ակադեմիական հրատարակությունից (Պ. Դուրյան, Երկերի ժողովածու երկու հատորով, հ. 1-ին, Եր., 1971, կազմ. Ա. Շարուրյանը, խմբագրությամբ՝ Պ. Սևակի)՝ պահպանելով ուղղագրությունը և շարահրանքում հղելով միայն համապատասխան էջը: Բնության համար լեզվական նյութ ենք ընտրել բանաստեղծի հաջողված՝ այսպես կոչված երկրորդ շրջանի ստեղծագործությունները. այդ մասին տե՛ս Յու. Ավետիսյան, Արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի պատմությունից. Պետրոս Դուրյան, ԲԵՂ, 1998, թիվ 3:

¹⁴ Վ. Քերզիբաշյան, Պետրոս Դուրյան, Եր., 1959, էջ 97:

ցուրտ անտաքբերությանը թափվող «սև հողերի» թնդյունն է լսում մեռնողը («Ան՛, սև՛»), անհուն ցավ ապրող մոր արտասրը և հեծեծումը մեռնող որդու մահճին («Ջղջում»), ճակատագրով դատապարտված «հեզ տղայի» հասցեին հնչում է անփույթ «շուտով կը մեռնի»-ին («Լճակ»), «դագաղի պես համրընթաց» անցնում է կառքը, որի մեջ ընկողմանած «կը տրոփե» դավկաղեն թրքուհին («Թրքուհին»),-այդպիսի մանրամասնություններ՝ «կյանքեն փրցված էջեր», մինչդուռյանական բանաստեղծության մեջ որոնելը անշուշտ անհույս բան է: Բանաստեղծություն էր մուտք գործում «տառապանքի, ֆիզիկական ու հոգեկան ցավի ոճը», որ անկրկնելի էր և նոր, որը չկար Ալիշանի և Պեշիկթաշյանի մոտ¹⁵: Սրանք գեղարվեստական նոր մտածողության տարրերն են, որոնց արևմտահայ բանաստեղծությունը պիտի անդրադառնար շուրջ երկու տասնամյակ հետո:

Պ. Դուրյանը բառային անսովոր զուգորդությունների հեղինակ է. չափածո կառույցի պայմանականության մեջ բազմազան ու բարդ հարաբերությունների մեջ դնելով բառային միավորները՝ դրանց հաղորդում է փոխաբերական գործածության անսպառ հնարավորություններ: Ընդլայնվում են բառի, արտահայտության ինքնատիպ-գործառական սահմանները, երևան են գալիս նոր բառիմաստներ: Կարծես այս առնչությամբ է ասված, որ բառը բանաստեղծության մեջ կորցնում է իր ստատիկ բնույթը, «ենթարկվում է դինամիզացիայի»¹⁶:

Փոխաբերությունը և առհասարակ փոխակերպությունը (բառի, կապակցության, նախադասության անցումն է սեփական նշանակությունից մի այլ նշանակության, որով դրանք չեն ճանաչված լեզվում)¹⁷ արևմտահայ բանաստեղծի ոճական համակարգի ամենաբնորոշ հատկանիշն է: Բնատուր ձիրքի արգասի՞ք է դա, թե՞ զհտակցված ու արվեստավոր աշխատության արտահայտություն: Պատասխանը այս դեպքում հատկանիշներ փնտրելու կարևորությունը չունի. չի պայմանավորում ոճի հատկանիշներ:

Դուրյանի ոճամտածողության ինքնատիպությունը առավելաբար ի հայտ է գալիս փոխակերպությունների այն ձևերում, որոնք կառուցվում են բառի՝ սեփական իմաստային ոլորտից դուրս գործածություններով, այսինքն՝ բառիմաստի փոխաբերական գործածության խիստ անհատական դրսևորումներում՝ անհատական փոխաբերություն, խոսքային մակդիր, այսպես կոչված այլաբանական համեմատություն և այլն: Դուրյանի փոխաբերությունները ծնվում են համադրվող բաղադրիչների (բառերի, բառակապակցությունների) իմաստային ամենաանսովոր կապերի ու առնչությունների մեջ: Ստեղծվում են արտասովոր թարմություն ունեցող պատկերներ, որոնց բաղադրիչ տարրերի իմաստային առնչակցության անսովոր հայտնությունը խոսում է հեղինակի բացառիկ անհատականության մասին, ինչպես՝ Սյուրը խաղար տերևներուն հետ թեթև (23), Թևերուս մեջ լույս մը, հով մը մարեցավ (24), Լուսին հար կ'ույա, խուզարկե վրհեր (61), Անուշաբույր մազերուդ մեջ մարեի (34) և այլն:

Բանաստեղծի փոխաբերությունը ծավալվում ու զարգանում է առանձին բանատողում կամ ամբողջական նախադասություններում, հաճախ՝ ամբողջ համատեքստում (ծավալուն փոխաբերություն): Նշված փոխաբերությունների մի մասը այդ բնույթն ունի: Դրանց պատկերավորության հատկանիշն առավել ակնհայտ է դառնում խոսքային միջավայրում: Ծաղիկ հասակ. ամենագործածական արտահայտություններից է, թվում է իր ամբողջ արտահայտչականությունը վաղուց սպառած փոխաբերություն: Բայց ահա դուրյանական տողի մեջ ձեռք է բերում բոլորովին նոր հնչողություն՝ Ցամքի՛լ ծաղիկ հասակի:

¹⁵ Տե՛ս Հր. Թամրազյան, Հայ քնարերգուներ, գիրք Ա, Եր., 1996, էջ 74:

¹⁶ Տե՛ս «Структура и функционирование поэтического текста», М., 1985, էջ 5:

¹⁷ Տե՛ս Պ. Պողոսյան, Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, հ. 2, Եր., 1991, էջ 29-34:

մեջ... (78): Կամ՝ համբույր, տերև, աստղ, վարդ, լուսին, ծաղիկ բառերը դարձյալ ամենահաճախված բառերից են: Արևմտահայ բանաստեղծի ներշնչմամբ դառնում են գեղարվեստական պատկերներ. Սիրել աստղերն սև աչերուն (50), Մեր համբույրներն պահեցին Տերևները խարշափմամբ (58), Հող աստղերը չ'են մեռնիր, Ծաղիկներն հող չ'են թոռմիր... (53): Եվ կամ՝ Շրջագգեստիդ խշրտուքն սովորական արտահայտություն է, առաջին հայացքից նույնիսկ անբանաստեղծական, բայց ահա հաջորդող բառերի զուգորդության մեջ դարձել է ուշագրավ բանաստեղծական պատկեր.

Շրջագգեստիդ խշրտուքն հար
Կը փրդփրոա դեռ ականջիս: (45)

Դազաղ բառը հազիվ թե կարող է բանաստեղծական հորջորջվել: Դուրյանի մոտ դարձել է բանաստեղծական գյուտի արժեք ունեցող տող՝ Դազաղըս առնե իր համբը քայլ... (86):

Նե կը վառի, կրակե բաժկին հուսկ կաթիլ, Նե շողերու, բույրերու է թագուհի, խոնջ թիթեռնիկ փոխաբերությունները իրենց գեղագիտական արժեքով բացվում, խոսում են հատկապես «Թրքուհին» քերթվածի ամբողջական կառույցում: Փոխադարձաբար իրար լրացնելով ու հարստացնելով՝ դրանք ոճականորեն առավել համոզիչ են դարձնում քնարական հերոսի ապրումները և անձանոթ աղչկա առիճնող գեղեցկությունը: Ահա մի հատված բանաստեղծական խոսքի այդ անզուգական նմուշից՝

Նայիլ կ'ուզե, բայց ավելի կ'ընվաղի,
Սիրտը խունկի պես կը մըխա՝ սիրավառ,
Նե շողերու, բույրերու է թագուհի,
Խոնջ թիթեռնիկ մ'որ կը խնդրե ծաղկե թառ.
Եթե շարժի՛,
Կ'ըսես-հի՛մա կը կը թռչի: (55)

Այլ օրինակներ՝ Արդ կը թաղվին համբույր, մրմունջ՝ Աստեղազարդ անդունդին խոր (45), Բնությունն եղավ պըսակիչ, Մեզ պըսակեց աստղերով... (59) և այլն: «Նայեցէք բառերուն, - գրում է Հ. Օշականը, - ինչ նորություն, թրթիռ կը հագնին, այդ կախարդական շրջանակէն ներս»¹⁸: Նույնքան բնութագրական է Լ. Բաշալյանի խոսքը. «Իրմէ առաջ ոչ ոք գրած էր այդ քնարեզական ոճով, ուր բառերը գործածութեան նոր եղանակ մը, պարբերութեան մէջ գրառած դիրքովը ինքնին պատկերներ կը կազմեն ու փոխաբերութեանց տեղը կը բռնեն»¹⁹:

Դուրյանի խոսքին առանձնահատուկ բանաստեղծականություն են հաղորդում մակդիրները: Մի առարկայի (երևույթի) հատկանիշը վերագրվում է մեկ այլ առարկայի, բառային մի միջավայրին «վարժված» բառը հայտնվում է գործածության այլ ոլորտում:

Ցուրտ բառը իմաստային տարրողությամբ կապվում է սառը եղանակի կամ սառնություն նշանակող երևույթների հետ: Բայց ահա այստեղ՝ այլ բառերի հետ ունեցած առնչություններում, այն փոխաբերական բոլորովին նոր նրբփմաստներ է ձեռք բերում, դառնում ինքնատիպ պատկեր, ինչպես՝ ցուրտ շիրիմ, ցուրտ ճակատ, ցուրտ ծիծաղք, ցուրտ ճառագայթ, ցուրտ համբույր, ցուրտ սիրտ և այլն: Նմանապես, զով բառը, թվում է, բնավ չի կարող կապ ունենալ բույր բառի հետ: Բայց «Ներա հետ» ոտանավորի համատեքստում այն յուրօրինակ զուգորդություն է կազմում՝ զով բույրերով՝ դրանով ավելի արտահայտիչ դարձնելով ներա հմայքը (58):

Մարդուն կամ մարդկային գործունեությանը վերաբերող բառ-որոշիչները, բնության երևույթներ, առարկաներ անվանող բառերի հետ զուգորդվելով, ոչ միայն ստեղծում են անձնավորում կոչված ոճական հնարանքը, այլև ծնունդ

¹⁸ Յ. Օշական, Համապատկեր..., Բ. 2, էջ 404:

¹⁹ Ժողովուրդի ձայնը, «Ժամանակ», Կ. Պոլիս, 1922, թիվ 1064:

են տալիս փոխաբերական անճախադեպ խորք ունեցող մակդիրների, ինչպես՝ գաղտնապահ տերևք, մառախուղ մի նախանձոտ, մելամաղձոտ լճակդ իմ, մառախուղ... համր, անըըռունջ, վարդ լացող, հևացող հով մ'անուշիկ, ճակատիդ այն անուզ, նժդեհ ճակատ և այլն:

Գոյական որոշիչն ավելի խորն է բնութագրում երևույթը, քանի որ ներկայացնում է այն իր բոլոր հնարավոր չափումներով: Գոյականով արտահայտված մակդիրն էլ ավելի բնութագրական է, ոճականորեն առավել արդյունավետ, ինչպես խիստ անհատական բնույթի հետևյալ մակդիրային կառույցներում՝ բույլ մը նայվածք, օվկիան մը տրտունջ, ամպրոպ մը սաստ, բուրա մը խոսք, փունջ մը ժպիտ, փունջ մը կնճիռ, դժոխք մ'անեծք, խորձ մը վարս, եղևն մը շունչ, եթեր մը տրոփ, փունջ մը բոց, գիշեր մը սուզ, անդունդ մ'հառաչ և այլն:

Ինչպես այս, այնպես էլ բառի փոխաբերական գործածության մյուս դրսևորումները արտասովոր ու արտաոռց երևալու միտումը չունեն: Դրանք գեղարվեստական ուղղակի արտահայտությունն են աշխարհը տեսանելու բանաստեղծական ինքնահատուկ ձիրքի ու զգացողությունների: Բույլ է նայվածքը, քանի որ ունի վարդ ու շուշանի և առհասարակ ծաղիկների թարմությունը, շունչը, գեղն ու հուրը, բույլ ծաղիկների ու աստղերի բազմազանությունը, փայլը՝ պոռանձին և բոլորը միասին վերցրած. մեկ նայվածքը կամ հայացքը չէ, որ դյուրեմ է սեր ապրող բանաստեղծին, այլ նայվածքների խաղը, շարժումը, բույլը («Սիրել»): Անեծքը դժոխքի սաստկությունն ու արհավիրքն ունի: Հառաչը անդունդ է. ոչ միայն անհատակ ու անսահման խորն է, այլև մտային, անտեսի ու անիմանալի ճնշող խորհուրդն ունի իր մեջ և այլն:

Մեր նոր բանաստեղծության մեջ, անշուշտ, Դուրյանով չի սկսվում «համեմատության այն ձևը, երբ հեղինակը մի երևույթ, մի զգացում համեմատում է մի ուրիշի հետ՝ մման, որպես, ինչպես հարաբերյալներով»²⁰: Մինչդուրյանական նոր բանաստեղծությունը այդպիսի օրինակներ գիտի. Լերինք և հովիտք ընդարձակ ու լայն Նախշուն զարդարին նոր հարսի *ըման*, Սանատրըկո սև հրաման Հնոց ծրխույն գայր *ըման...*, Կրակե արտասուք թափե ջրրի *պես*²¹, Մանկիկ մարմնոյս հանգիստ տայիր, *Իբրև հրեշտակ նրագելով, Մըռնչեցին ինչպես վիշապ, Բթ մը փըչեց ինչպես մըրրիկ*²²:

Դուրյանի բերած նորությունը այս մարզում ոճական-գեղագիտական բովանդակություն ունի: Համեմատությունը ենթադրում է համեմատվող եզրերի ինչ-ինչ ընդհանրություններ: Խոսքի ոճական այդ միջոցը գեղագիտական-անհատական արժեք է ձեռք բերում, երբ համեմատության մեջ են դրվում առաջին հայացքից միմյանց հետ կապ չունեցող անհամեմատելի առարկաներ կամ երևույթներ, երբ բանաստեղծական շնորհքը, նուրբ ճաշակն ու դիտողականությունը հայտնաբերում կամ ուղղակի ստեղծում են անմիատեղելի եզրերի համատեղելիություն, երբ ուժեղանում է համեմատության հիմքի սուբյեկտիվ-անհատական ընկալումը: Պ. Դուրյանի հաջողված համեմատություններն այս բնույթն ունեն: Այսպես՝ կառքի համր ընթացքը համեմատվում է դագաղի ընթացքի հետ՝ *Կառք մը կ'անցնի դագաղի պես համրընթաց* (55), սրտի սիրավատ հուզումը՝ *խնկարկման հետ՝ Սիրտը խունկի պես կը մըխա սիրավատ* (55), հոգու մորմոքը՝ *դժոխքի՝ Փըրփըրի ներսըս դըժոխքի մ'հանգույն* (61): Այլ օրինակ.

**Մեղրամոմե անդրիանդի մ'հանգույն.
Ի՛նչ դալկահար... կարծես հաջաղը վառե,
Նե կը վառի, մի՛շտ կը վառի, չը հատնիր
Տընանկ կընոջ տաճարն վառած ճրագին պես:** (56)

²⁰ Տե՛ս Վ. Գաբրիելյան, Դասականների ժամանակը, Եր., 1997, էջ 62:

²¹ Ղ. Ալիշան, Երկեր, Եր., 1981, էջ 15, 41, 58:

²² Մ. Պեշկոբաշյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, Եր., 1987, էջ 44, 45, 48:

Դուրյանը երբեմն էլ հրաժարվում է հարաբերականների օգնությունից, դիմում է բանաստեղծական զուգահեռի ձևին (զուգահորական համեմատություն): Համեմատությունն ավելի կտրուկ է դառնում, ասելիքն ավելի արագ է ընկալվում, ընդգծվում է կապակցության փոխաբերականությունը՝ սիրտն աճապատ, գիշերն միշտ դազաղբս, աստղերը՝ ջահեր, Մեր հոգիքը նոճիներու թուխ թիթեռներ էին տըրտում (84): Կամ՝

Ինձի կ'ըսեն-ինչու՞ լուռ ես.-

«Ո՛հ, միթե բառ կամ խոսք ունի՞»

Արշալույսը, որ կը բողբոջի,

Ձի անհուն է այն ալ ինձ պես» (88) և այլն:

Դուրյանն առաջինն էր, որ հայոց նոր բանաստեղծության մեջ ընտրեց համեմատության նոր եղանակ. առհասարակ ընդունված է մարդուն, մարդ առարածին բնութագրելու համար համեմատության եզր փնտրել բնության մեջ, բնության երևույթների շղթայում՝ կնոջ գեղեցկությունը համեմատել վարդի, տիպակի, երկնի աստղերի կամ լուսնի հետ՝ այդ համեմատության մեջ վեր հանելով Աստծո արարածի անգերազանցելի հմայքը: Դուրյանը փորձում է նույն արդյունքին հասնել համեմատվող եզրերի հակառակ զուգորդությամբ՝ բնության երևույթն է համեմատում մարդու հետ («Նե»): Վարդը չքնաղ է ու գեղեցիկ, որովհետև նման է կույսին, ունի նրա այտերի շառայը, երկինքը՝ աչքերի կապույտը: Սա բնություն-մարդ հարաբերության գեղարվեստական նոր լուծում էր, բանաստեղծական նոր հնարանք.

Վարդը գարնայնի

Թե կույսին տիպար

Այտերուն չ'ըլլար՝

Ո՛վ կ'հարգեր գ'անի:

Թե չը նմաներ

Կապույտն եթերաց

Կույսին աչերաց՝

Երկինք ո՛վ կ'նայեր: (40)

Եվ ինչպես իրավացիորեն նկատվել է դուրյանագիտության մեջ՝ «Սա փիլիսոփայական մի ուրույն հայացք է մարդ-բնություն հարաբերության մասին, գեղեցիկի մի յուրօրինակ ըմբռնում: Մարդը բնության մի մասն է, առավել կատարյալ մասը, քանզի բանական է ու զգացական... Եվ բնությունը կարող է իմաստավորվել, եթե մարդն է նայում նրան»²³: Համեմատության այս տեսակը, ըստ հետազոտողի, հետդուրյանական բանաստեղծության մեջ ակտիվ շարունակություն է գտնում, հարստանում նոր հատկանիշներով՝ «Կարմիր ու սպիտակ այտին պես, խնձորների՝ երազահյուն կույսին պես» (Ռ. Որբերյան), «Ու լեռները պառավ մոր պես. վերստին Արևոտում են գլուխները իրենց հին» (Հ. Թումանյան), «որտեղ են քարերն այնպես վերամբարձ Ձեռների նման պարզված երկնքին» (Վ. Տերյան), «Աշունը թաց է, թաց աչքերուն պես խեղճ խաբված սիրույն» (Վ. Թեքեյան) և այլն²⁴:

Դուրյանի չափածոյում հանդիպում են ոճական բազմաթիվ այլ հնարներ, ձևեր ու կառույցներ, ինչպես՝ կրկնաբերությունը («Իմ ցավը», «Իմ մահը»), հարակրկնությունը («Սիրելի», «Դրժել»), ճարտասանական հարցը («Ի՛նչ կ'ըսեն», «Ընակ»), համադրական կրկնությունը («Իդձք առ Հայաստան»), դիմումը («Տըրտունք», «Հեծեծմունք»), շրջումը («Երեկոյան...», «Տրտունք»), այլաբանությունը («Մանիշակ», «Կոկոն...»), շրջասությունը («Իմ ցավը», «Դրժել»), չափազանցությունը («Թրքուհին», «Սև՛, սև՛»), լռությունը («Տրտունք») և այլն:

Ոճական-արտահայտչական այլևայլ նրբերանգներին զուգահեռ՝ սրանք նպաստում են արևմտահայ բանաստեղծի խոսքարվեստի այն ընդհանուր բնավորության զարգացմանը, որ կոչվում է բանաստեղծականություն:

Լեզվի գեղարվեստականացումը կամ դասական գեղարվեստական ոճի ձևավորումը, ինչպես նշվել է, ենթադրում է գրականության մեջ ազգային գե-

²³ Վ. Գարրիելյան, Դասականների ժամանակը, էջ 62-63:

²⁴ Տե՛ս նույն տեղը:

դարվեստական բովանդակության ստեղծում և կապվում է ազգային լեզվա-մտածողության հետ:

XIX դարի 50-60-ականները հայոց ազգային զարթոնքի շրջանն է: Պատմության դրվագներ, հերոսական էջեր, քաղաքական և հոգևոր վերածննդի բռնկումներ, դեմքեր, թեմաներ և այլինչ մուտք են գործում գրականություն: Լեզուն ձգտում է ազգային մտածողության արտահայտությունների:

Դուրյանի անհատականությունը և Դուրյանի անհատական ոճը անբաժան են ազգային լեզվամտածողության գեղարվեստական անդրադարձումներից: Դա հաստատվում է ոչ միայն սուկ փաստի, դրվագի, նյութի կամ թեմայի և նման արտաքո կարգի գեղարվեստական հատկանիշների պայմանականությամբ, որոնք ինքնին կարևոր են գրական երկի ազգայնականությունը ընդգծելու համար, այլ և այն ամենով, ինչը գալիս է ազգային, ժողովրդական կյանքի շերտերից, հայ մարդու մտածողության ու զգացողության խորքերից: Մասամբ դա մեզ է փոխանցվում պատկերի, գույնի, ձայնի, բառի, տողի նյութական հիշողությամբ, ինչպես, ասենք՝ լեզվական հանդերձ հազած ազգային բնավորության գծերով ու հատկանիշներով՝ ինքնիշխան հայրենիքի կարոտ ու կարոտից ծնված ցավ («Վիշտք Հայուն», «Իդձք առ Հայաստան», «Իմ ցավը»), սիրած կնոջ նկատմամբ վեհ ու արժանապատիվ կեցվածք («Ներա հետ», «Դրժել», «Զ'նե պաշտեմ»), կյանքի ցավի ու Աստծո լուրջության դեմ անգուսպ բողոք, բայց նաև՝ ներման տրամադրություն («Տրտունջք», «Ջղջում»), համայնատարած սիրո ու շերմության քրիստոնեական բարոզ («Սիրեցեք Ձ'միմյանս»), կամ՝ ազգային-ժողովրդական մտածողության լեզվատարբերի գործածությամբ՝ ժողովրդական երանգ ունեցող բառեր, արտահայտություններ, կցական ու հարադրավոր բարդություններ, դարձվածներ-պատկերներ (արյունլվա, հուշիկ, ցածուկ, մոխիր դարձան երազներս, սեր ուխտեցինք իրարու, թող անեծք մ'ըլլամ ու կողդ խրիմ, մնաք բարով, դաշտեր, մըրափ մը կ'առնեի, քար կտրի, Մոխ ու տընանկ պատանին մեջ կ'ըլլան մի), և կամ՝ հայոց հին բանաստեղծության ինչ-ինչ արձագանքներով՝ Տեղա՛ր մարգրիտ և ոսկի..., բոցագես, հուր հեր, Աչերդ սիրո Ատրուշան և այլն: Մասամբ էլ փոխանցվում է արյան հիշողությամբ՝ իբրև հայկական զգայնություն, որ իբրև կարգ՝ չի տրբվում վերլուծության պարզ տրամաբանականությանը:

Պետրոս Դուրյանի գործի ամենախորունկ ուսումնասիրողներից մեկը՝ Ս. Հակոբյանը, շատ դիպուկ է ձևակերպում արևմտահայ բանաստեղծի խառնվածքի այդ գիծը: Մերժելով ֆրանսիական ռոմանտիզմի ուժեղ ազդեցությունը Դուրյանի բանաստեղծության վրա՝ գրականագետը նկատում է, որ հայ բանաստեղծը իր «հոգեկան կառուցվածքով» ամենևին նման չէ ֆրանսիական ռոմանտիկներին, և որ նրա ինքնաբերի ու անմիջական արվեստի հետ քիչ առընչություն ունեն վերջիններիս ճարտասանական արվեստը, չափազանցված ձևերը, արվեստականությունը, հաճախ անտեղի ու բռնազբոսիկ ոգևորությունը: «Եւ այստեղ,- շարունակում է նրբանկատ բանասերը,- թերեւս կարելի է նկատել մեր ժողովրդական պարզ, անսթեւեթ, անպաճոյճ եւ խորունկ արուեստի տարբերութիւնը ֆրանսիական ռոմանտիք արուեստի համեմատութեամբ, չնայելով որ Դուրեանը ոչինչ չի գրել մեր ժողովրդական արուեստի ոճով կամ ձեւով: Կարելի է ասել, որ Դուրեանի անգիտակից, բայց օրգանական կապը հայ արուեստի եւ մեր ժողովրդական բանաստեղծութեան հետ ավելի իրական է, քան պատահական կապը ֆրանսիական ռոմանտիքների հետ»²⁵:

Դուրյանի բանաստեղծություններում կարելի է գտնել առնչություններ, պատկերի, արտահայտության, ձևի ինչ-ինչ նմանություններ նախորդ և ժամանակակից հայ հեղինակների գործերի, եվրոպական բանաստեղծության ա-

²⁵ Ս. Հակոբյան, Պետրոս Դուրեան, էջ 56:

ուսնձին անուշների հետ²⁶: Ինչպես՝ միջնադարի հայ քնարերգության շունչը «Սիրեցի քեզ» տաղում, մակդիրների մեծամասնությունը Պեշիկթաշլյանի «Քնար և շիրիմ» ու Դուրյանի «Լճակ» քերթվածներում, տրամադրության ու մտածման անդրադարձումները նույն հեղինակների «Աշուն»-«Նե», «Երգը»-«Ներս հետ», «Ուր էր թե»-«Իցի՛վ թե» տաղերում, կեղծասական բանաստեղծության «հետքերը» Խրիսյանին և հայրենիքին նվիրված ներբողներում, նայբանդյանական տողի արձագանքը «Իդձք առ Հայաստան» ոտանավորում («Երկաթ, շղթա, բանու ու անդունդք ու վրհեր...»), կառույցի մեծամասնությունը «Լճակ» և «Արաքսի արտասուքը» բանաստեղծություններում, արտահայտության ու ոճի մասնակի ընդհանրությունները ժամանակի մամուլում տպագրվող գործերի հետ՝ «Կալյակ մաղձից, միտոն սգոյ...», հեզ սրտերու²⁷, «Մելամաղձոտ ես, ո՛, լուսին, դիթես զոգիս...», այս ցուրտ ճակատ, Որ զիս քեզ հետ միշտ մտերիմ պահել կ'ուզե՛ս²⁸, կամ՝ ֆրանսիական վիպապաշտ ներշնչումների՝ «Դու հեզուրթին մի էիմ...», «Եւ համբուրիկ առնէ զճակատդ»²⁹, «Մէկ տեղ պի՛լլանք երջանիկ»³⁰ հետավոր արձագանքը և այլն:

Այս բոլորը, սակայն, բնական ու օրինաչափ ազդեցության արտահայտություններ են՝ բնավ էլ ոչ մերժելի բուն ստեղծագործական գործընթացի համար: Այդօրինակ առնչությունների մասին Լ. Ծանթը գրում է. «...Իրականորեն ամեն հեղինակի երկերուն մեջ որոշ մաս մըն է միայն իր սեփականը, իսկայես իր մտածումն ու հնարածը, իսկայես միայն իր ստեղծագործությունը... Ընթացողությունն այն է, որ ամեն հեղինակի յուրաքանչյուր հեղինակության մեջ աշխատած են ու կաշխատին բազմաթիվ ուրիշներ, ամբողջ համայնություններ, և շատ ավելի մեծ չափով, քան ինքը հեղինակը»³¹:

Պետրոս Դուրյանն այն քչերից է, որի հեղինակությունը (ինքնուրույնությունը) իրոք չի կրել կամ չի հասցրել կրել այդ ազդեցությունների նույնիսկ անհրաժեշտ չափը: Եվ իզուր է անհարկի ու անբնական մեծամասնություններ փրկորել նրա չափածոյի մանավանդ լավագույն մասի մեջ: Դուրյանի այդ տաղերը չունեն ոչ դասական (մասամբ՝ Ալիշանի և Պեշիկթաշլյանի) չափածոյի հոետորական ձեքձեքուն նկարագիրը, ոչ արևելահայ ժամանակակցի ուղղափառ քաղաքացիականությունը, ոչ արևմտահայ ժամանակակցիների արհեստական ու տարտամ ոճը և ոչ էլ իր իսկ՝ Դուրյանի կողմից հիշատակված եվրոպական հեղինակների³² գործի հաշտ ու կրավորական բնույթը (Լամարթին) կամ «կրքոտ ու տարփայլից» զգայականությունը (Ալֆ. դը Մյուսե): «Դուրյան մին է ամենեն ինքնատիպ,- ի ձեռն ինքնատիպ,- քնարերգակներեն, որ հայտնված ըլլան որևէ ազգին մեջ»³³:

Նոր բառերի գործածությունը, առավել ևս բանաստեղծական բառերի արարչությունը բառային մակարդակում լեզվի զեղարվեստականացումն ապահովող կարևորագույն գործոններից է: XIX դարի 60-70-ականների արևմտահայերենի բանաստեղծական աղքատիկ բառաշերտը հազիվ թե դյուրություններ կարող էր ընծայել հայ քնարերգուին:

²⁶ Դուրյանին վերաբերող գրականության մեջ խոսվել է այդ ազդեցությունների որոշ դրսևորումների մասին, տե՛ս Վ. Թերզիբաշյան, Պետրոս Դուրյան, էջ 94-95, Ա. Ծարուրյան, Պետրոս Դուրյան, Եր., 1972, էջ 255-268, Հր. Թամրազյան, Հայ քնարերգուներ, գիրք Ա, էջ 72-73 և այլն:

²⁷ «Երկրագունտ», Կ. Պոլիս, 1870, թիւ 26, էջ 412:

²⁸ «Ծաղիկ», Ջմիրոնիայ, 1862, թիւ 14, էջ 215-216:

²⁹ «Դաշնակք Լամարթինեայ», Փարիզ, 1859, էջ 347:

³⁰ «Երկրագունտ», Կ. Պոլիս, 1870, թիւ 24, էջ 384:

³¹ Լ. Ծանթ, Երկեր, Եր., 1989, էջ 850-851:

³² Տե՛ս Ա. Հակոբեան, Պետրոս Դուրեան, էջ 57:

³³ Ա. Չոպանյան, Երկեր, Եր., 1988, էջ 609:

Իր հոգևոր նկարագրով, խառնվածքի հատկանիշներով Դուրյանը նոր տրամադրությունների ու նոր ընկալումների բանաստեղծ է: Նրա կերտած նոր բառերը նաև այդ հատկանիշն ունեն և կոչված են ոչ միայն թարմություն, նորություն հաղորդելու խոսքին, այլև պաշտոնն ունեն ավելի սեղմ ու ճշգրիտ արտահայտելու երևույթը, նկարագրությունը, պատումը, հույզը: Պատահական չէ, որ հեղինակային նորակազմությունները մեծ մասամբ անական-որոշիչներ են՝ արտոսրագոծ, բոցագես, սիրասուգ, երկնազվարթ, սիրակաթ, սիրաբույր, ծաղկաներկ մարգ, հայրենահուշ գոռ քնար, մահադեմ, սիրաբուխ լանջ, վարդակարոտ բուլբուլ և այլն: Ակնհայտ է՝ Դուրյանն ունի բարեհունչ բառեր կերտելու բանաստեղծական շնորհքը:

Դուրյանի քերթվածները, նույնիսկ հաջողվածներից մի քանիսը, չեն փայլում չափի, տողի, ութմի, հանգի և գեղագիտական-տաղաչափական այլ խրճիթների նկատմամբ հեղինակի ունեցած առանձնահատուկ հոգածությամբ: Երիտասարդ բանաստեղծի այս «մեղքերը», անշուշտ, ունեն արդարացումներ՝ «տարիքին մատաղությունը», նվազ փորձառությունը, կարճատև կյանքը («չէր ունեցած ատեն»), ժամանակը («Դուրյան իր մեղքերը պարտական է իր ժամանակին») և այլն: Բայց այդ բոլորով հանդերձ, նույն ասպարեզում Դուրյանը հանդես է գալիս եթե ոչ օրենքներ կարգող, ապա նախորդող չափածոյի ձեռքբերումները մշակող և ժողովրդականացնող հեղինակ:

Յոթ, ութ և տասնականի երկանդամ ոտքերով վանկական ոտանավորը, որ իր իրավունքներն էր հաստատում հայ նոր բանաստեղծության մեջ, հիմնավորապես ամրապնդվեց և լայն տարածում ստացավ Պ. Դուրյանի հեղինակությամբ («Լճակ», «Սիրել», «Դրժել», «Տրտունջք», «Իմ մահը», «Ինչ կ'ըսեն» և այլն): Բիշ է դիմել 11-վանկանի չափին՝ «Թրքուհին», «Պետք է մեռնիլ», «Երեկոյան բալն...» և այլն: Այս դեպքում էլ փորձել է խոսքի բնական արտասանությունը պահպանել կայուն հատածների միջոցով՝ աշխատելով չխախտել այդ ոտանավորներին հատուկ եռանդամ կազմությունը՝ 4+4+3, ինչպես՝

Երեկոյան / բալն կը սողար / բարդիլ խավ,
Աստեղազարդ / անդունդն հյուսիլ / լուռ ու սյավ: (89)

Կամ՝

Երեկո է. / բոցավառ է / հորիզոն.

Կառք մը կ'անցնի / դագաղի պես / համրընթաց... (55)

Բնական է ոչ միայն խոսքի ընթացքը, այլև տողի արտասանությունը: «Դուրեանի տողերը տողեր են մեկու մը որուն շունչը հագի հագ կը հասնի չորս-հինգ բառերու թառալին: Եթէ ճիշդ է ասիկա ամենէն բնական կեանքին վրայ, ինչու՞ չըլլայ ճիշդ իմացականին ալ համար: Ատեն մը տքացող, հևասպառ էին մարդիկ..., երբ երկու-երեք տողին անգամ մը կարծես շունչ առնելու համար կը կենային, կը կեցընէին տողը և ո՞հ մը կ'արձակէին. առանց խորհելու թէ տողին ներսը ոչ մեկ արդարացում չունեցող այդ սուտ բացագանչութիւնը յոգնութեան մը վկայութիւնն էր, ինչպէս անելորդ բեռ՝ արդէն ծանրաբեռն տողին վրայ»⁶:

Անարդար չլինելու համար պետք է ասել, որ և՛ առաջին, և՛ երկրորդ դեպքերում (նկատի ունենք մինչև 10-ը և 11-վանկանի ոտանավորները) անդամների կամ կից տողերի չափը պահպանելու համար Դուրյանը երբեմն չի խուսափում նաև չարդարացվող մեղքերից՝ անհարկի բառակրճատում՝ Մանչեց ըզնն գեղ ու կրակ (49), հողի անտեղի հավելում՝ Ներս դիմացը վերս (57), Հոնիցը տակ մեղմորեն (64), ձայնավորների սղում՝ Եթ՝ հարդարեն իմ հողակույտ (87), ի՛ ալ չը կըրցի... (89), Սիրել կ'ուզեմ դեռ ի՛ ապրիլ ու ապրիլ (61), գաղտնավանկի ը-երի փոքր-ինչ քմահաճ գործածություն՝ ի շահ չափակա՜նություն:

⁶ Յ. Օշական, Համապատկեր..., հ. 2, էջ 407-409:

Ո՛հ, կը թոթվեմ / ես այս աղտոտ 4+4
Ձորձն հոգվույս՝ / կյանքս՝ մինչ իսկ այսօր... 3+5 (85),

կամ՝

Լըսեցի մորս հեծեծում... 7
Մորըս արտասը տեսի՛... 7 (63)

և կամ՝

Խըլեցիր թրթռումս շրթանց, / թոխչն հոգվույս, 6+4 = 10
Ամպ տըվիր աչացս, / հեք տըվիր սրտիս... 5+5 = 10
Փըրփըրի ներսըս / դըժոխքի մ'հանգույն... 5+5 = 10 (61)

Դժվար չէ նկատել, որ հատածը երբեմն հանդես չի գալիս տողերի միևնույն տեղում՝ որոշակի թվով վանկերից հետո, որի պատճառով արտասանական դադարի համաչափությունը, որ կարևոր գործոն է ոիթմի համար, խախտվում է, ինչպես և է «Թրքուհին» բանաստեղծության քառատողում.

Սրտի մեղու՛, / ինչպես կոչեց / Լամարթին,
Որուն ծընած / ծաղիկը՝ սիրտ, / մեղրն է սեր,
Ես կոչեմ զնե կու՛յս, / որուն սիրուն է / երկին
Անհուն սիրո, / որ հորիզոն / չ'ունի դեռ...

Նե կը վառի, / մի՛շտ կը վառի, / չը հատնիր...⁵⁵ (56)

Անավարտ տողը Դուրյանի պոեզիայում հանդիպող երևույթ է: Իմաստով և արտասանությամբ բառերից մեկը կամ մի քանիսը անցնում են հաջորդ տող, որի պատճառով տողավերջի ոիթմական պարտադիր դադարը թվում է մի տեսակ անքնական, ինչպես՝

Ո՛հ, երկնքի ժապավեններ՝
Ծառագայթնե՛ր՝ միացուցած

Նոքա միմյանց համար քանի՞
Էին անհուն բաց մատյաններ... (83)

Էին սրտերը մեր միմյանց՝

Մեր սրտերը սիրանըվեր:

Երբ կույսի մ՝

Աչերը զ'իս բուրվառեն: (64)

Անկասկած է, սակայն, որ տաղաչափական այս հնարանքը (տողանց), որ հետագայում ուշագրավ դրսևորումներ ունեցավ հայ դասական բանաստեղծության մեջ (Վ. Տերյան, Եղ. Չարենց և ուրիշներ), արևմտահայ բանաստեղծը գործածել է ոչ միայն տողերի վանկական չափը պահպանելու համար, որ իբրև այդպիսին հազիվ թե ընդունելի հնար է, այլև գուտ ոճական նպատակներով: Դրա միջոցով ընդգծվում են իմաստային առավել կարևոր դեր խաղացող բառերը: Տողանցի հաջողված օրինակներ են՝

Թոշնեցա գիրկն ես իբրև
Համբույր մ'անհուն, դակահար (57),

Ձեռքը տարավ կուրծի՛ն՝ հոն
Սիրո երկին մ'որոտար (57),

Դեռ չը գրկած էակ-փունջ մը
Ժըպտե, գեղե, հուրե շաղյալ (78) և այլն:

Հանգիտության մեջ Դուրյանը բերում է նկատելի բազմազանություն: Ուժեղ հանգերի քիչ է դիմել՝ վտակը-հատակը, մման-գերեզման, մարմանդ-ադամանդ, համբույր-բույր, զկուսիկ-խաբուսիկ և այլն: Նրա նախասիրած թույլ հանգը հանդիպում է ամենատարբեր հերթագայություններով՝ և՛ կից (aabb-«Լճակ», «Տրտունջք», «Երեկոյան...»), և՛ խաչաձև (abab-«Թրքուհին», «Իցի՛վ թե»), և՛ օղակաձև (abba-«Նե», «Հծծյունք») հանգավորումներով: Քառատող տունը, որով ի դեպ կառուցված է Դուրյանի բանաստեղծությունների մեծ մասը,

⁵⁵ Դուրյանը փորձել է ոիթմական բազմազանություն ստեղծել նաև կարճ և երկար տողերի հերթագայությամբ: Բայց դա նրան մասամբ է միայն հաջողվել, քանի որ իրականացվել է ի հաշիվ քերթողական ընդհանուր կառույցի ներդաշնակության: Այդպիսի փորձության են ենթարկվել հեղինակի քիչ հաջողված գործերից մեկ-երկուսը՝ «Կույսն լքյալ», «Առ կույս», «Մ'անուկն առ խաչ» և այլն:

ար, տաղաչափվում է նաև ընդհատվող հանգավորումով. հանգով համապատասխանում են 2-րդ և 4-րդ տողերը, իսկ 1-ին և 2-րդ տողերը մնում են անհանգ՝ «Իմ ցավը», «Իմ մահը», «Զ'նե պաշտեմ», «Կոկոն...» և այլն: Այս դեպքում տողերի ուղիղականությունը պահպանվում է անդամների հավասար չափերով: Նման հանգավորումը նորություն չէր մեզանում (օր՝ Մ. Պեշիկթաշյան, «Մահ քաջորդվոյն»), բայց տարածում գտավ Դուրյանից հետո:

Եվ վերջապես, Դուրյանը թողել է նաև անհանգ (սպիտակ) ոտանավոր («Ջղջում»), որն իբրև այդպիսին առաջին օրինակն է հայ նոր բանաստեղծության մեջ:

Հանգերի այսօրինակ բազմազան գործածությունը նորություն էր հայոց բանաստեղծության երկու հատվածների համար: Այլ հարց է, որ արևմտահայ բանաստեղծը առիթը կամ հնարավորությունը չունեցավ երբեմն դրանք ըստ հարկի մշակելու, իսկ առանձին դեպքերում՝ նաև չխուսափելու հանգակերտման սիրույն գործած մեղքերից՝ անճիշտ շարադասություն՝ Վարդը գարնայնի թե կույսին տիպար Այտերուն չ'ըլլար, փոխ՝ Կույսի(ն) այտերու(ն) տիպար չըլլար (40), Մինչ բռնության՝ ընկա՛ն արյան դարերը, փոխ՝ Մինչ ընկա՛ն բռնության, արյան դարերը (75), Ես գամ ման, փոխ՝ ման գամ... կրակներս այն (42), Ծաղիկներու...վերև գլխու, փոխ՝ գլխու վերև (71), գրաբար ձևերի պարտադրված գործածություն՝ հոգիս-իս (51), ի գորով-աստղերով (59), մ'ըլլալ-շարժյալ (51), յամայր-համար (78), խավ-սյավ (89), արհեստական կամ բարբառային լեզվաձևերի կիրառություն՝ գ'անի-աղի (51), գորովի-շողք մարեհն Հորիզոնին վերևի (57), տեսի-լուսի (66), անհաջող բառընտրություն կամ բառախաղ՝ թի թի-փայտի (69), Սրտակցիլ շինջ վըտակին հետ Հիշատակի չ'ունի նա հետ (48), արդ արև-Արդարև (30), ազգասե՛ր-Ազգ ա՛ս էր (30), Որք ծաղիկներ են սուտ սուկ (65) և այլն: Սրանք թեև քիչ չափով, բայց, այնուամենայնիվ, նշարվող վրիպումներ են բանաստեղծի նաև հաջողված առանձին գործերում:

Գրական-գեղարվեստական մշակումը՝ իբրև տևական-ստեղծագործական աշխատանք, հատուկ չէ Դուրյանի չափածոյին: Եվ լեզվաոճական փոփոխությունները չէ, որ որոշում են նրա լավագույն գործերի բախտը, քանի որ այդ փոփոխությունները մասնակի բնույթ են կրում, թեև ընդգրկում են ինչպես բաներ, արտահայտություններ, այնպես էլ խոսքային միավորներ՝ բառակապակցություններ, նախադասություններ:

Լեզվական առումով դրանք էական հետաքրքրություն չեն ներկայացնում. զուտ լեզվական որոշակի ուղղվածություն (գրաբարից աշխարհաբար, բարբառային-խոսակցականից գրական կամ՝ հակառակը) երևան չեն հանում:

Կատարված սրբագրումները վկայում են հեղինակի ոճական-գեղագիտական որոշակի կողմնորոշումների մասին. բառի փոխաբերական իմաստի ակտիվացումը, պատկերավոր մտածողության խորացումը, խոսքի սեղմության, ճշտության, բարեհնչունության համար գործադրված աշխատանքը տարրերն են հեղինակի լեզվի ու ստեղծագործական անհատականության և բավարարում են XIX դարի 70-ականների արևմտահայ չափածոյի գեղարվեստականացման մի քանի հիմնական պահանջները: Բազմաթիվ օրինակներից բերենք մեկ-երկուսը: Այսպես՝ բանաստեղծության նախնական տարբերակում՝ Ես կը վախճամ քեզ մոտելու (248) բանատողը վերջնական տարբերակում դարձել է՝ Ես կը դողամ քեզ մոտելու (45): Առաջին տարբերակում ընդգծված բառը՝ վախճալ, ուղղակի իմաստով ընկալվելու, հետևաբար՝ անբանաստեղծական երևալու վտանգն ունի: Երկրորդում դողալ բառի ուղղակի իմաստին հավելվող լրացական իմաստները՝ «ինչ-որ թանկագին մի բան սրբորեն պահելու, շխաթարելու» նշանակությունը, որն ի դեպ այստեղ առաջնային է ու երրորդ-չորրորդ պլան է մղում բառի մյուս՝ փոխաբերական իմաստները՝ վախճալ, տատամսել և այլն, ուժեղ զգացմունքայնություն է հաղորդում տողին, ա-

վելի վառ ու տպավորիչ է դարձնում սիրո առաջին ասրտունքեր ապրող երիտասարդի հուզումը:

Կապույտ-ը ոչինչ չասող որոշիչ է Սա կապույտ մայր օվկիանհին տողի մեջ (280): Միմչդեռ դրա խոսքային հոմանիշը՝ խաղաղը, խոսուն մակդիր է, խոսքային այս միջավայրում փոխաբերական իմաստ ունի և ներդաշնակում է նոսանավորի ընդհանուր քնարական տրամադրությանը՝ Սա խաղաղ մայր օվկիանհին (80): Այլ օրինակներ՝ Գրկացը մեջ թոշնեցա, Կարտասվեի անդադար (260)՝ Թոշնեցա գիրկն ես իբրև Համբույր մ'անհուն, դալկահար (57), Մեկը չ'ըսավ հե՛գ տղա (256)՝ Ոչ ոք ըսավ հե՛գ տղա (53), «Առաջին կապածք»՝ «Տրտունջք» և այլն: Դժվար չէ նկատել, որ կատարված փոփոխություններում հեղինակը մի դեպքում սովորական նկարագրությունը փոխարինում է այլաբանությամբ, մյուս դեպքում էլ ավելի է խորացնում պատկերի փոխաբերականությունը, խոսքին տալիս է սեղմություն ու գեղարվեստական ճշմարտացիություն, քնարական հերոսի ապրումներին ու մտածությանը հաղորդում է շարժում, հուզական լարում, ստեղծում է տրամադրությունների փոփոխություն. հատկանիշներ, որոնք Դուրյան բանաստեղծի պոետիկայի հիմնական հատկանիշներից են ու նաև լեզվի գեղարվեստական մշակման որոշիչ տարրեր են³⁶:

Այսպիսով, հանդես գալով գրական արևմտահայերենի նորմավորման վաղ շրջանում և, ըստ էության, չունենալով լեզվական իրական հիմքեր գեղարվեստական գրականության լեզվի ծավալուն բանաստեղծականացման կամ գեղարվեստական մշակման համար՝ Դուրյանը, այնուամենայնիվ, իր ստեղծագործական ու լեզվական ինքնատիպությամբ, լեզվի ոճական-գեղագիտական մշակման ինքնաբերիկ հայտնություններով իրական հիմքեր ստեղծեց այդ լեզվի գեղարվեստականացման համար: Պետրոս Դուրյանով սկըսվում է արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի դասական շրջանը:

Ю. С. АВETИСЯН - *Петрос Дурян и становление западноармянского литературного языка (К 150-летию со дня рождения)*. - Придя в литературу на ранней стадии выработки норм западноармянского литературного языка и не имея, по существу, реальных, обширных языковых основ для поэтизации, совершенствования языка художественной литературы, Дурян тем не менее - в силу своей творческой и языкотворческой самобытности, благодаря непосредственности своего художественно-стилистического новаторства - заложил основы, определившие дальнейшее становление языка западноармянской поэзии. С Петроса Дуряна, таким образом, начинается классический период западноармянского литературно-поэтического языка.

³⁶ Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Յու. Ավետիսյան, Պետրոս Դուրյանի ստեղծագործական լաբորատորիայի լեզվաոճական քննություն, «Նոր դար», Եր., 2001, թիվ 2: