



Հարգելի՛ ընթերցող.

ԵՊՀ հրատարակչությունը, չհետապնդելով որևէ եկամուտ, ԵՊՀ հայագիտական հետազոտությունների ինստիտուտի համացանցային կայքերում ներկայացնում է իր հայագիտական հրատարակությունները: Գիրքը այլ համացանցային կայքերում տեղադրելու համար պետք է ստանալ հրատարակչության համապատասխան թույլտվությունը և նշել անհրաժեշտ տվյալները:

ՅՈՒ. Ս. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

ԱՐԵՎՏՏԱՀԱՅ
ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ
ԼԵԶՈՒՆ



ԵՐԵՎԱՆ 2002

YEREVAN STATE UNIVERSITY

YOURI AVETISYAN

THE LANGUAGE
OF WESTERN ARMENIAN
VERSE



YEREVAN STATE UNIVERSITY
PRESS

YEREVAN 2002

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՍՏԱՍԱՐԱՆ

ՅՈՒ. Ս. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

ԱՐԵՎՍԱԿԱՅ
ԲԱՆԱՍԵՂԾՈՒԹՅԱՆ
ԼԵԶՈՒՆ



ԵՐԵՎԱՆԻ ՀԱՍՏԱՍԱՐԱՆԻ
ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ 2002

ՀՏԴ 809.198.1
 ՊՄԴ 81.23
 Ա 791

Տպագրվում է երևանի պետական համալսարանի
 հայոց լեզվի անբոսնի և բանասիրական ֆակուլտետի
 խորհրդի որոշումով

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Մեր ուսումնասիրության առարկան արևմտահայ բանաստեղծության լեզուն է՝ նոր գրական հայերենի գործառական տարբերակներից մեկի՝ գեղարվեստական գրականության լեզվի մի կարևոր հատվածը:

Գեղարվեստական գրականության մեջ նոր գրական լեզվի գործածության խնդրի ուսումնասիրությունը ըստ երկու ճյուղերի՝ արևմտյան և արևելյան, ունի հիմնավոր պատճառներ: Լինելով մեկ միասնական ազգային լեզվի երկու տարբերակներ՝ արևմտահայերենը և արևելահայերենը, այնուամենայնիվ, երևան են հանում հնչյունական, բառապաշարային և քերականական նկատելի տարբերություններ: Բացի այդ, արտալեզվական և լեզվական գործոնները պայմանավորել են երկու գրականների նաև ձևավորման ու զարգացման ընթացքի յուրահատկություններ: Դրանք ուղղակի արտահայտություն են գտել այդ երկու ճյուղերով ստեղծված գեղարվեստական գրականության և ավելի մասնավորված՝ երկու հատվածների բանաստեղծության լեզվում: Գրական-գեղարվեստական գործընթացի և գեղարվեստական մտածողության առանձնահատկությունները ավելի են խորացնում այդ տարբերությունները: Սրանք հանգամանքներ են, որ ըստ էության անհնար են դարձնում արևմտահայ և արևելահայ ճյուղերի գեղարվեստական գրականության լեզվի միասնական կամ նույն ժամանակազրույցանք ուսումնասիրությունը: Այս մտտեցումը հիմնավորվում է նաև այդ կարգի ուսումնասիրությունների հաջողված փորձերով՝ Ռ. Իշխանյան, Ա. Արևելահայ բանաստեղծության լեզվի պատմություն» (Երևան, 1978), Ս. Մելքոնյան, «Հովի. Թումանյանը և արևելահայ գեղարվեստական գրականության լեզուն» (Երևան, 1986), Լ. Եգեկյան, «Գրական աշխարհաբարը և արևելահայ պատմավեպի լեզուն» (Երևան, 1990):

Ավետիսյան, Յու. Ա.

Ա 791 Արևմտահայ բանաստեղծության լեզուն: - Եր.: Երևանի համալս. հրատ., 2002, 504 էջ:

Փիրքը ընդգրկում է արևմտահայ բանաստեղծության ձևավորման ու լեզվատնական զարգացման շուրջ երեքհարյուրամյա պատմությունը՝ սկսած 17-րդ դարի կեսից մինչև 20-րդ դարի երկրորդ տասնամյակը, այսինքն՝ ձևավորման նախապատրաստական փուլից մինչև արևմտահայ չափածոյի լեզվի դասական շրջանը: Ներկայացվում են զարգացման օրինաչափություններն ու գլխավոր ուղղությունները, այս կամ այն շրջափուլի մեջ ձևավորված ոճական առավել ընդհանրական գծերը:

Նախատեսվում է մասնագետների և ընթերցող լայն շրջանների համար:

Ա 4602020100 2002 թ.
 704/02/02

ՊՄԴ 81.23

ISBN 5-8084-0460-6

© Ավետիսյան Յու., 2002 թ.

Արևելահայ բանաստեղծության և ընդհանրապես գեղարվեստական գրականության լեզվի [1] մասին համեմատաբար շատ է գրվել: Ստեղծվել է արևելահայ չափածոյի լեզվի ձևավորման ու զարգացման ամբողջական պատմությունը: Եվ պատճառը, ըստ հետազոտողների, այն է, որ «արևելահայ առանձին բանաստեղծների լեզուն, ընդհանրապես, ավելի է ուսումնասիրվել, քան արևմտահայ բանաստեղծներինը, և ներկայումս ավելի դյուրին է արևելահայ բանաստեղծության լեզվի մի ընդհանուր և ամփոփ պատմություն ներկայացնելը» [2, 6]:

Որ այս դեպքում ուսումնասիրության նյութ ենք ընտրել արևմտահայ հատվածի բանաստեղծության լեզուն, պատճառն իհարկե այն չէ, թե վերջին երկու տասնամյակում հատուկ ուշադրության է արժանացել արևմտահայ հեղինակների խոսքարվեստը, կամ առանձին բանաստեղծների լեզվի վերաբերյալ գրվել են ուսումնասիրություններ: Որքան էլ զարմանալի է, այդ կարգի աշխատանքներ ասպարեզում չկան, եթե նկատի չունենանք առանձին հեղինակների և առանձին ստեղծագործությունների վերաբերյալ հոդվածները կամ այս կամ այն առիթով քիչ թե շատ լեզվաբանական ուղղվածություն ունեցող դիտարկումները: Դրան հակառակ՝ վերջին երկու—երեք տասնամյակներին մեծ է եղել հետաքրքրությունը և համապատասխանաբար՝ գիտական արդյունքը արևմտահայ գեղարվեստական գրականության վերաբերյալ: Հրատարակվել են նաև արևմտահայ ճանաչված հեղինակների ամբողջական գործերը [3]: Անհամեմատ աճել է գիտական հետաքրքրությունը գրական արևմտահայերենի նկատմամբ:

Գրական լեզվի զարգացման բուրբ փուլներում նրա գործառության գլխավոր ոլորտը եղել և մնում է գեղարվեստական գրականությունը: Իր հերթին գեղարվեստական գրականությունը աճուր հիմք է հանդիսացել գրական լեզվի ձևավորման ու մշակման համար՝ մեծ չափով պայմանավորելով գրական լեզվի զարգացման յուրահատկությունները, իսկ առանձին փուլերում նույնիսկ ձևավորելով ընդհանուր գրական լեզուն: «Ըստ էության զարգանալով ժողովրդի գրական լեզվի համատեքստում և դրա հետ սերտ կապի մեջ, — գրում է Վինոգրադովը, — գեղարվեստական գրականության [լեզուն] կարծես թե միևնույն ժամանակ հանդես է գալիս որպես այդ գրական լեզվի խտացված արտահայտությունը» [տե՛ս 4, 52]: Հայտնի է, որ ընդհանուր ազգային գրական

լեզվի նորմավորման շրջանում հաջողված գեղարվեստական ստեղծագործությունը հաճախ կամ գրեթե միշտ շատ ավելի էական դեր է կատարում այդ լեզվի կանոնարկման գործընթացում, քան գրական լեզվի գիտական նկարագրությունը: Հետևաբար ընդհանուր գրական լեզվի ուսումնասիրության համար որպես կարևորագույն աղբյուր պետք է ճանաչվի տվյալ ժողովրդի գեղարվեստական գրականության լեզուն:

Այդ լեզվի տարբերակային ձևերից ուսումնասիրության նյութ ենք ընտրել բանաստեղծության լեզուն: Եվ դա ոչ միայն այն պատճառով, որ «հայ գեղարվեստական գրականության ամբողջ պատմության ընթացքում բանաստեղծությունը միշտ առաջատար դիրքում է եղել, և հայ գրականության ամենախոշոր դեմքերը մեծագույն մասամբ բանաստեղծներ են» [2, 6], որ ինքնին շատ հիմնավոր փաստարկում է, այլ և այն համոզմամբ, որ **գրական արևմտահայերենի ձևավորման ու զարգացման պատմությունը առավել չափով է կապվում բանաստեղծության լեզվի հետ:**

Այրաք հանգամանքներ են, որոնք հիմք են տվել ձեռնարկելու **արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի** ուսումնասիրությունը:

Խոսելով գեղարվեստական ստեղծագործության լեզվի ուսումնասիրության սկզբունքների մասին՝ մասնագետներն առանձնացնում են լեզվաբանական վերլուծության երկու եղանակ: Առաջինը գեղարվեստական տեքստի այսպես կոչված գուտ լեզվական կողմն է, որ ուղղակիորեն առնչվում է լեզվի պատմությանը, լեզվի ձևավորման ու զարգացման պատմական ընթացքին: Այս դեպքում խնդիր է դրվում ուսումնասիրել լեզվական այն միջոցները, որոնք գրողը ընտրել է ժամանակի ընդհանուր գրական լեզվից հանդես բերելու: «Կարելի է ասել, — գրում է Վ. Վինոգրադովը, — որ այսպիսի վերլուծությունը իրականացվում է գեղարվեստական ստեղծագործության կազմի և ընդհանուր—ազգային գրական լեզվի ձևերի ու տարրերի, ինչպես նաև լեզվական հաղորդակցման արտագրական միջոցների համեմատության—համադրության հիմքով: Գրողի անհատական գրական—գեղարվեստական ստեղծագործությունը աճում է ժողովրդի ընդհանուր գեղարվեստական ստեղծագործության հիմքի վրա» [5, 226]: Երկրորդ դեպքում, որն ըստ էության գեղարվեստական տեքստի ռեական վերլուծության ճանապարհն է, գրական գործը դիտարկվում է որպես լեզվական—գեղարվեստական մի ամբողջությամբ:

յուն, որպես գեղագիտական, ոճական կառուցվածքի հատուկ տիպ, որի քննությունը ընթանում է բարդ ամբողջից դեպի նրա տրոհումը [5, 228]:

Այսպիսի բաժանումը, անշուշտ, պայմանական է և ունի զուտ տեսական նշանակություն, երբ մանավանդ հետազոտության առարկան գեղարվեստական գրականության (մեր դեպքում՝ արևմտահայ բանաստեղծության) լեզվի պատմությունն է: **Բանաստեղծության լեզվի պատմական զարգացումը չի կարող և չպետք է ուսումնասիրվի նրա ոճական կառուցվածքի դուրս կանառ առանձին:** Վերջին տարիներին կարևոր նշանակություն է տրվում ոճի ուսումնասիրության այդ սկզբունքին: «Ոճը ավելի ու ավելի է դառնում պատմական **կատեգորիա**,— գրում է Ա. Հիջերինը,— ...Ոճը պետք է դիտարկել շարժման մեջ, որոշակի ոճական հատկանիշներից այլ հատկանիշների անցումներում, որ մասնակիորեն համընկնում է այն բանին, ինչ արդեն եղել է, բայց նաև էական կերպով հակադրվում է դրան» [6, 439–440]:

Ոճի բոլոր ձևակերպումներում, երբ խոսքը գեղարվեստական ոճի մասին է, իբրև կարևորագույն հատկանիշ առանձնացվում է անհատականությունը. ոճը գրելակերպի ինքնատիպությունն է, գրողի ստեղծագործական անհատականության դրսևորումը, նրա գեղարվեստական մտածողության առանձնահատուկ ձևը, եղանակը. ենթակա է գրողի մտածողության, խառնվածքի, զգացողության, դաստիարակության ուժեղ ազդեցություններին. ճնվում է իբրև տարերային ինքնարտահայտություն, կապվում է բնագրի, ստեղծագործող անհատականության ներքին հատկանիշների, «արյան գաղտնիքների» հետ (Ռ. Բարտ, Մ. Բլանշո) և այլն: Երբ քննության առարկան գեղարվեստական գրականության լեզվաոճական ձևավորման ու զարգացման ընթացքն է, չափազանց կարևոր է դառնում ոճի մյուս հատկանիշի դերը՝ որպես դիտարկումների ու վերլուծությունների ելակետ. խոսքը գեղարվեստական ոճի այսպես կոչված ընդհանուր կամ տիպաբանական հատկանիշների մասին է: «Գարաշըջանի ոճ», «դարաշըջանի գեղագիտական կող», տվյալ ժամանակաշրջանի համար ոճական միասնություն և նման ձևակերպումները ի վերջո գիտական լուրջ հիմնավորումներ չունեցան և աստիճանաբար մարտեցին: Բայց դժվար է չհամաձայնել այսօր տեսական գրականության մեջ շրջանառվող այն կարծիքին,

ըստ որի՝ գեղարվեստական ոճը, խիստ անհատական լինելով հանդերձ, միաժամանակ «դաստիարակվում ու կրթվում է»՝ ժամանակի մեջ, բանականության ոլորտներում, «սովորում է»՝ իրականությունից, միջավայրից, նախորդներից ու ժամանակակիցներից, այն մյուսից, որին առնչվում է կամ վերաբերում, ժառանգորդաբար կրում է իր մեջ ազգային և համաշխարհային գեղարվեստական փորձի ազդեցությունները [3, էլսբեթ, տե՛ս 7, 9–11]: Եվ, վերջին հաշվով, իբրև կառուցվածք՝ ձևավորվում է այդ կրկակի ազդեցությունների համադրության մեջ՝ որպես դրանց ստեղծագործական միասնություն:

Արևմտահայ բանաստեղծությունը ուղղակի ժառանգորդն է հայոց հին բանաստեղծության և ժողովրդական բանարվեստի, միաժամանակ իր մեջ կրում է համաշխարհային գրական–գեղարվեստական ազդեցությունների որոշակի շերտ: Պ. Դուրյանը հարստացնում է Մ. Պեշկևաշչյանի աշխարհաբար բանաստեղծության լեզվաոճական ձեռքբերումները և իր գեղարվեստական մտածողությամբ ու բանարվեստի (պոետիկայի) ինչ–ինչ հատկանիշներով կապվում է իր անմիջական նախորդների և միջնադարի հայոց բանաստեղծության, մասնավորապես Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործության հետ: 20–րդ դարակազմի բանաստեղծության ոճական–գեղարվեստական նկատմանը առավելապես հիմնվում են Պ. Դուրյանի և Նախորդ փուլերի գեղարվեստական զարգացումների վրա: Բառի իմաստային կառուցվածքի ոճական մշակումը, բառապաշարի ծագումնաբանական շերտերի ստեղծագործական կիրառումները, պատկերավորման համակարգի ու տաղչափության հարստացումը հիմքում ունեն հայոց բանաստեղծության գեղարվեստական փորձը: Կարելի է շարունակել լեզվաոճական զուգորդությունների այս շարքը: **Ժառանգորդական կապի ու առնչակցության այս տրամաբանությունը մեզ հիմք է տալիս խոսելու ոչ միայն արևմտահայ բանաստեղծության մեջ պատմականորեն կազմավորվող հստակ լեզվական համակարգի, այլև ոճական կառուցվածքում ձևավորվող որոշակի հատկանիշների փոխանցման ու ժառանգորդության մասին [8]:**

Ավավածք հետևում է, որ մենք նպատակ ենք ունեցել ներկայացնելու արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի զարգացման օրինաչափություններն ու գլխավոր ուղղությունները, այս կամ այն շրջափուլի մեջ ձ-

ևավորված լեզվաոճական առավել ընդհանրական գծերը: Հասկանալի է, գործ ենք ունեցել նախասիրություններով, գրական դաստիարակությամբ ու ոճական ինքնատիպությամբ առանձնացող անհատականությունների հետ, քանի որ քննության հիմնական նյութ է ընտրված գրական արևմտահայերենի կամ գեղարվեստական գրականության լեզվի պատմության մեջ առավել կարևոր դերակատարություն ունեցած գրողների ստեղծագործությունը: Արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի վերջին՝ դասական շրջանը («Արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի դասական շրջանը կամ չափածոյի լեզվի գեղարվեստականացում»), օրինակ, ձևավորում են շատ ինքնատիպ անհատականություններ: Բայց նույն լեզվական միջավայրում այդ անհատականությունների լեզվամտածողության ու ոճական ընդհանրությունները զգալի են՝ պայմանավորված ազգային մտածողության յուրահատկություններով, ժամանակի գրական-գեղարվեստական գործընթացի տրամաբանությամբ ու լեզվի զարգացման օրինաչափություններով: Սեր դիտարկումները առավելապես հիմնվում են այդ ընդհանրությունների և օրինաչափությունների վրա: Այլ հարց է, որ վերլուծություններում երբեմն ինքնաբերաբար երկրորդական տեղ է տրվում ստեղծագործող անհատականության ինչ-ինչ կողմերի, գրողի լեզվի ու ոճի առանձնահատկություններին, որոնցով նա տարբերվում է նույն շրջակույլը ձևավորող մյուս հեղինակներից: Փորձել ենք մեթոդի այդ բացը լրացնել հեղինակներից յուրաքանչյուրին այս կամ այն առիթով տրված առանձին գնահատումներով:

Բանաստեղծության լեզվի ձևավորման կամ զարգացման առանձին ենթաշրջաններ ուղղակիորեն կապվում են որոշակի հեղինակի կամ հեղինակների անվան հետ և հետևաբար այդ հեղինակների ստեղծագործության շրջանակներում քննարկվում են առանձին-առանձին, ինչպես՝ «Դասական շրջանի սկզբնավորումը. Ղուկեր Ալիշան, Մկրտիչ Պեշկոպչյան, Պետրոս Դուրյան» [9], կամ՝ «90-ականների հակազդեցությունը. Արշակ Չոպանյան, Սիպիլ (Չապել Ասատուր)»:

Աշխատանք ընդգրկում է արևմտահայ աշխարհաբար չափածոյի ձևավորման ու լեզվաոճական զարգացման շուրջ երեքհարյուրամյա պատմությունը՝ սկսած 17-րդ դարի կեսից մինչև 20-րդ դարի երկրորդ տասնամյակը, այսինքն՝ ձևավորման նախապատրաստական փուլից մինչև արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի դասական շրջանը [10]:

Մ Ս Ս Ա Ո Ս Ջ Ի Ն

ԱՐԵՎՍԱՆՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ԼԵՃԿԻ ՉԵՎԱԿՈՐՈՄԸ

ԳԼՈՒԽ 1

ՆԱԽԱՊԱՏՐԱՍՏԱԿԱՆ ՓՈՒԼ (XVII-XVIII ԴԴ.)

1

Հայոց լեզվի պատմության տասնյոթերորդ դարը բնորոշվում է լեզվական որակների հարուստ բազմազանությամբ: Ժամանակի լեզվական վիճակը բնութագրող երեք հիմնական տարատեսակներից՝ գրաբար, բարբառներ, «բաղաբացիական հայերեն», ժամանակի քերականական մեկնություններում վերջինը առանձնացվում է որպես գրաբարին կանոնավորությամբ զիջող, բայց բարբառների համեմատությամբ ավելի մշակված և ընդհանուր հասկանալի լեզու, որ ուներ բաղաբացիական լայն գործառություններ: «Բաղաբացիական հայերենը...»- գրում է Պարտասար Դպիրը. «- չ ամենևին կանոնաւոր և ամենևին անկանոն, այլ խառն յերկոցուն» ի կանոնաւոր և յանկանոնէ. և զայս ի գործ ածեն բաղաբակն մարդիկ և սակաւ ինչ տեղեակց զրոց: Նաև քերթողք ի յատենախօսութեան և ի գրուցատրութեան զբարբաքականն ածեն ի գործ, զի դիւրաւ իմասցին լտողքն և զի այնպէս վայել է խօսակցութեան» [1, 468]: Եթե Շրյոդերի համար «բաղաբացիական հայերենը» Արարտայան բարբառի մասնակի մշակված գրական տարբերակն էր, ապա Պարտասար Դպիրը «բաղաբացիական հայերեն» ասելով ամենից առաջ նկատի ունի գրական որոշակի մշակված ենթարկված արևմտահայ բարբառները և հատկապես Պոլսի բարբառը: Ենթարկելով այս խնդիրը՝ Գևորգ Ջահուկյանը եզրակացնում է, որ «բաղաբացիական հայերենը» իբրև ընդհանուր հասկանա-

Ինչ վերաբերում է բարբառ-միջին հայերեն հարաբերության հնչյունական առանձնահատկություններին, պետք է ասել հետևյալը. պահպանելով ավանդական ուղղագրությունը, հետևաբար նաև՝ բառերի գրաբարյան պատկերը ուղղագրության մեջ՝ միջին հայերենը ունեցավ պոլսահայ բարբառին և արևմտյան բարբառների մեծ մասին հատուկ երկաստիճան համակարգը՝ ձայնել պայթական-խոլ՝ **բ-վ, գ-բ** և այլն, խոլ պայթական-ձայնել՝ **ծ-ծ, կ-գ** և այլն, տեղաշարժելով: Արևմտյան բարբառները միանշանակ հատկանիշը կազմող հնչյունափոխական իրողությունները հատուկ են նաև միջին հայերենին՝ միջնավանդի մայնավորի, հատկապես **ա-ի** թուլացում և անկում՝ **ա>զրո՝ մոռանալ>մոռնալ**, սպանանել>սպաննել, արթնանալ>արթննալ, **ո>զրո՝ ժողովել>ժողվել**, սովորել>սորվիլ, **ե>զրո՝ աեռել>արել**, գիտենալ>գիտնալ, ձայնավորների հնչյունափոխության այլ կարգի երևույթներ՝ **ե>ո՝ ցեղեկ>ցորեկ**, **ու>զրո՝ ուղարկել>ղրկել**, **ո>ու՝ քուշքու**, երկբարբառների և եռաբարբառների փոփոխություններ՝ **այ>ա՝ քայլել>քալել**, **այ>է՝ այրել>էրել**, հնչյունի հավելում՝ **կանաչ>կանանչ**, **դու>դուն** և այլն: Եիշտ է, արևելահայի զգացողության տեսակետից Պոլսի բարբառին հատուկ հնչյունական այս «դրությունը» արդեն իսկ բարբառը հեռացնում է մեր լեզվի վաղնջական վիճակից, բայց գաղտնիք չէ, որ «շատ կետերում» ավելի «մաքուր» լինելով երևանի բարբառից՝ որոշ բառերի հնչյունական կազմով մոտենում է նաև գրաբարին: «Երևանի բարբառով ասում ենք **քիռ, լիս, հաղ, հարալ, եթալ, պտի**, իսկ Պոլսի ռամիկ բարբառով **քուր, լուս, խաղ, խաղալ, էրթալ, պիտի** (ավելացնենք՝ **էա/ա, էտ/ատ, էն/ան, հեր/հար, մեր/մար, արիմ/արուն, ծիմ/ծուն** և այլն,– Յու. Ա.): որոնք ավելի մտրիկ և կամ մինչև անգամ նույն են գրաբարի հետ» [7, 45]:

Բառային կազմի ընդհանրություններից է այն, որ գրական արևմտահայերենին փոխանցվեցին մի շարք բուն միջինհայերենյան բառեր: Ամենից առաջ նկատի ունենք այդ բառապաշարի **բնիկ բառերի** շերտը, որ գործածվել է գրաբարի խոսակցական տարբերակում, բայց մեզ է ավանդվել միջին հայերենի գրական հուշարձանների շնորհիվ [տե՛ս 8, 63–73] և ամենայն հավանականությամբ մեծ մասով արևմտյան բարբառների սեփականություն է, ինչպես՝ **մորթ-ծառի դեղար ցյուր, սարբիհայ-խաղողի թառնա, խածնել-կծել, սկրդել-քերել, Սոթթել-հավաքել, քշտել, գոց-փակ, արէկ-լավ, ցանցցա-ճուր, սուր-թանկ, հեղ-անգամ, հոս-այստեղ, նե-եթե**: Քիչ չեն նաև միջին հայերենից ավանդված իմաստափո-

խոյությունները՝ **բամի-հողմ, մրակ-նիր, կարգել-անունացնել, բարակ-մանրաման, ուշադիր, նուր, տեսնել-իմանալ, գիտենալ** և այլն:

Կարելի է բազմաթիվ ուրիշ օրինակներ բերել բերականական ձևերի, կառույցների, բառերի ու արտահայտությունների, որոնք պատկանում են կիլիկյան գրական հայերենի համակարգին, իբրև **կը** ճյուղի բարբառային երևույթներ՝ չեն հանրապարտ արևելահայ խոսքում, բայց, հակառակը, խորք չեն գրական արևմտահայերենին և արևմտահայ գրական լեզվի հիմք հատկանիշներից են [տե՛ս նաև 9]: Դրանց մի մասը՝ որպես բարբառային երևույթներ, գալիս է հայոց լեզվի զարգացման հին շրջանից, արձանագրվում է հայկական ձեռագրերի հիշատակարաններում, որոնց լեզուն «ավելի մոտ է խոսակցական լեզվին, քան բուն մատենագրության լեզուն» [տե՛ս 8, 7]: Դրանք փոխանցվել են միջին հայերենին և միջին հայերենի արևմտյան տարբերակի լեզվական երևույթներից են: Միջին հայերենը «իր հնչյունների դրույթյամբ և քերականությամբ»– գրում է Մ. Աբեղյանը.– պատկանում է արևմտյան բարբառներին և համարվում է Կիլիկիայում խոսված բարբառը: Դրան շատ մոտ են եղել հյուսիս-արևմտյան Հայաստանի և փոքր Հայաստանի բարբառները» [10, 225]: Հի սխալվում նաև նոր գրական հայերենի առաջին օրինակների («Պարզաբանություն...», 1687, 4եճետիկ, «Արիեստ համարողության», Մարսել, 1675 և այլն) ուշադիր ուսումնասիրողը, երբ այդ գրքերում դիտվող արևմտահայ ձևերի մասին գրում է, որ դրանք «հիմնականում համընթաց են գրաբարյան և միջին հայերեն համապատասխան ձևերին... չկա արևմտահայ խոսքի այնպիսի մի հատկանիշ, որը միաժամանակ գրաբարի կամ միջին հայերենի հատկանիշը չլինի» [4, 89]:

Լեզվական միջոցների այս ակնհայտ ընդհանրությունը առիթ է տվել արևմտահայ բերականին ձևակերպելու այն կարծիքը, թե աշխարհաբարի հիմնական իրողությունները ձևավորվել են շատ ավելի վաղ՝ 11–12 կամ 13–րդ դարերում: «Հիմնական լեզուն,– գրում է Ա. Այտընյանը.– ըստ էական մասին արդեն ձևացած էր ասել իբր 7 դար յառաջ, կամ թե աս ան կենդանի լեզուն է՝ որ մինչև ցայսօր գայտաներու մէջ տեղ–տեղ պահեր է իւր կենդանութիւնը» [11, 151], և ապա. «բացայայտ կը տեսնենք, ժԱ և ժԲ դարոց լեզուն եւ մեր կամ մեր նախընթաց դարունը իրարու շատ մերձաւոր են, եւ 6, 7 հարիւր տարույ փոփոխութիւնն այնչափ մեծ չէր եղած...» [11, 161]: 12–րդ դարը Այտընյանը նկատում է գրաբարի և աշխարհաբարի սահման: Ըստ նրա՝ 17–18–րդ դարերում աշխարհաբարն արդեն տիրապե-

տող լեզու է և իր հերթին ունի իր բարբառային ճյուղավորումները. «Ատորին դարերեն ասդին (ժե–ժե դար),– գուռ է նա,– կենդանի հայերեն լեզուն՝ Նոր աշխարհաբարի կամ Արդի հայերենի անուամբ Նոր լեզու է, եւ իր պատմութիւնը՝ լուկ գաւառականներու պատմական գունարութիւն մը» [11, 166]: Արսեն Այտընյանի դիտարկումները բխում են առավելապես նոր գրական հայերենի արևմտահայ ճյուղի ձևավորման ու զարգացման իր ժամանակների փորձից և, թերևս, պիտի ընկալվեն արևմտահայ խոստանալայց քերականի փոքր–ինչ սուբյեկտիվ (ենթաբնական) դիտարկումների շրջանակներում: Սակայն բանաստեղծության լեզվի զարգացումը, թվում է, քիչ բան ունի այդ փաստարկումների դեմ: Այդ մասին է վկայում գործառնական քառերի ու բառածների, քերականական իրողությունների և այլ լեզվամիջոցների համադրությունը, որքանով որ 17–18–րդ դարերի չափաօնյուն հանդիպող այդ լեզվատարրերը գերազանցապես փնտրվում են նախորդ դարերի գրավոր աղբյուրներում, իսկ միջնադարի հայ բանաստեղծության լեզվի զարգացման ընթացքը երևան է հանուն լեզվաճակատական հետաքրքիր միտումներ ու յուրահատկություններ, որոնք հետո պիտի անցնեին արևմտահայ բանաստեղծության լեզվամիջավայր:

Միջնադարի հայ բանաստեղծության լեզվի աշխարհաբարացումը հենց սկզբից ընթացավ արևմտահայ լեզվատարրերի հարստացման ճանապարհով: Բոլոր այն հեղինակները կամ հեղինակների այն զովակները, որոնք ունեցել են քիչ թե շատ ժողովրդական–աշխարհական բնավորություն և աշխարհիկ խոսքի երանգներ, լեզվական մակարդակում դա ձեռք են բերել գերազանցապես միջին հայերեն–արևմտահայերեն լեզվատարրերի գործածության շնորհիվ: Ավելին: Մինչև աստիճանաբար տեսանելի դարձող արևմտահայ–արևելահայ կողմնորոշումը կամ, եղ. Աղայանի բնորոշմամբ, «երևու հակադիր երևույթների բախումը» [տե՛ս 12, 12], որ ամենայն հավանականությամբ բացահայտ է եղել բաժանող խոսքում, գրավոր չափաօնյուն, ունենալով զուտապես չափավոր արտահայտություն, դրսևորվել է լեզվական երկու որակների այնպիսի հանդիպարումով (չասենք «բախումով»), որի մի եզրը հարուստ է միջին հայերեն–արևմտահայ լեզվատարրերով, մյուս եզրը՝ գրաբարյան ձևերով և աննշան չափով նաև արևելահայ լեզվամիջոցներով: Ավելի ուշ նույն երևույթների աստիճանաբար ուժեղացող «բախման» կարևորագույն պատճառներից մեկը դարձավ ոչ թե կամ ոչ այնքան առեսարակ արևմտյան կամ արևելյան բարբառների ակտիվացումը, որքան բար-

բառային և խոսակցական երևույթների բացարձակ ծավալումը մատենագրության մեջ՝ ի հակակշիռ արևմտյան լեզվատարրերի աստիճանական ներթափանցումների: Չէ՞ որ մինչև 16–17–րդ դարերը արևելահայ ներկայի ում–ը եզակի գործածություններ է ունեցել, ներդրակամի ում–ը չափածոյուն ուշ շրջանի երևույթ է, բարբառային էս, էդ, էն–ը, դրանցով բաղադրված ձևերը, ներկայի ա–ն չափածո խոսք մուտք գործեցին (այս դեպքում նկատի չունենք գուսանական կամ ժողովրդական բանաստեղծությունը) ուշ միջնադարում, վաղակարտարի էլ–ը, եզակի հրամայականի իր–ը, բացառականի ից–ը և արևելահայ բարբառներին հատուկ մի շարք բառեր ու արտահայտություններ՝ գեղ, շուտ գալ, ըսկի, շինել, ամուսնանալ և այլն, ծավալուն գործածություն ունեցան դարձյալ ուշ շրջանի չափածո գրավոր աղբյուրներում [տե՛ս նաև 4, 108–124]: Մրանք արևելյան վաղ աշխարհաբարի բացարձակ հատկահիշներն են աննշան բացառություններով:

Այդ լեզվատարրերը հատուկ էին նաև նույն դարի աշուղական–ժողովրդական բանաստեղծությանը, գուսանական երգերին, որոնք լեզուն այսօրինակ համատեղումն օրինակներ շատ է տալիս: Այսպես, 16–րդ դարի երկրորդ կեսի բանաստեղծ Թաթուս Թոխաթցու՝ աշխարհաբարին մոտեցող լեզվով շարադրված տաղերում («Թաթուսի ասացյալ», «Տաղ Թադոսի ասացյալ») արևմտահայ իշխող լեզվատարրերի հետ հանդիպող արևելահայ զուգածները՝ **հետևել են, չափ է դրել, բարձր ես նստել, ընծիկ, ոնց որ, շուտով ամուսնացիր, ծուլանում ես, հիշատակ շինես, ի անձն առնում ես** (ՈւՍՔ–1, 464–468) և այլն, որոշակի երանգ են ստեղծում խոսքում: Իսկ «Ուտանավոր...» կոչված տաղում գերազանցապես էլ–ով վաղակարտարի գործածությունը ստեղծում է արևելահայ խոսքին հատուկ միջավայր:

Յանդիման դրախտին հինգ օր լացել է,
 Լացեր, որ արտասուքն արին դարձել է,
 Աստուածութիւն Այսմայ խղճացել է,
 Որ վեց հազար տարի պայծառ դրել է:
 (ՈւՍՔ–1, 472)

Եվ սա միայն հանգստեղծման կամ տաղչափական նպատակներ չէր հետապնդում:

Գրիգորիս Աղբամարցու (XVI դար) ստեղծագործութեան մեջ արևելահայերենին բնորոշ լեզվատարրեր են հանդիպում (ու՛մ ասեմ (157), ս-**լացել** է (138), քար **եմ կրել**, պատ **եմ շինել**, ծառ **եմ տնկել** (ՊԱ 275) և այլն) հիմնականում այն գործերում, որոնք առաստաղակ հարուստ են Ն՛ բարբառային, Ն՛ արարական-պարսկական փոխառութիւններով ու օտարաբանութիւններով:

Դավիթ Սալածորու (XVII դար) աշխարհիկ երգը հարուստ է արևմտահայ խոսքի բաղադրիչներով, նաև բարբառային տարրերով՝ **ցողէ, որուն, դուն, հողուն, չէր տեսեր, մտեր եմ, բու, կու գայ, ինծի, քուր, եղ-բար, կորուսին, խապարս լսէ, դիժար, քի տուն, երկնագուն, հոս, աղ-բուրներուն, ան** և այլն: Բայց նրա լեզվին նոր գրական հայերենի երանգ են հաղորդում նաև արևելահայ խոսքին հատուկ լեզվատարրերը՝ **ել**–ով (բարբառային՝ **իլ**) վաղակատարի համախառն գործածութիւնը (**չեմ բաժան-ուիլ, վար չի գալ, սուրմա են քաշել, մօռ է հագել, սմալուն մանավուշ է հագել, Գոռոմ ծաղիկն է փոշտել, չի չորանալ, քի քաղել** և այլն), առանձին բառեր ու բառածներ՝ **Մի՛ խոսվիր, երկուսիս (փոխ՝ երկուքիս)**, Գոլոս օտար, **գեղոս** ասելի, յու՛ր երբան, **Յու՛ր ես եկել, յու՛մ ես նման, իսկի** չկայ, **Յան** ազգական, **լինի** (ՈւՍՔ–2, 388–390) և այլն:

Արևմտահայ լեզվատարրերին զուգահեռ արևելահայերենին բնորոշ իրողութիւններ են հանդիպում նաև տաղերգուներ Մարտիրոս Դրիմեցու (Գիտեմ **բ՛ուստից** ունիս վախ, **շուռ տայ**), Անանուն (Բ)–ի (**եղ քուչն, դու ես նստել, անապատումն**), Եփրեմ Դավանցու (քսաննէլ մի, ինծեակ **թուում, շիներ**), Սուբիասի (մի՛ տրտնջել, մի՛ բամբասել), Քոստ Երեցի (էլ, **հանդիպի, ծուլացել ես, մշակ ես եղել, չես տալ, կոստովանիլ չես, մի՛ սիրիր, գեղէն, մի՛ պզգարի**) և այլն: Գեղարվեստական նմուշներում (բոլորն էլ XVII դարի հեղինակներ): Թե ինչու՛ են արևելահայ լեզվատարրերը հանդիպում հենց այս հեղինակների լեզվում, իհարկե դժվար է ասել, քանի որ նրանց մասին պահպանվել են կենսագրական շատ աղբատիկ տեղեկութիւններ: Պեսոք է ելքադրել, որ բացի վերը նշված հանգամանքներից սրանք արևելահայ կյանքի հետ ինչ–ինչ առնչութիւններ ունեցող հեղինակներ են, ինչպես է, ա-սանք, Եփրեմ Դավանցու պարագան (ծագումով արևելահայ է), պաշտո-նավարել է Արևմտյան Դայաստանում՝ Պոլսում): Կամ էլ դա են պայմա-նավորել լեզվական ընդհանրութիւնները, ինչպես է Քոստ Երեցի օրի-

նակը: Երեցը բասենցի հեղինակ է և բարբառագիր: Պատկանելով Կար-նո բարբառին՝ Բասենի խոսվածքը դրսևորում է յուրահատկութիւններ, որոնցով շփման եզրեր ունի արևելահայ բարբառների հետ՝ **էս, էտ, էն, ընծի, էլ, վաղակատարի զուգածները** [տե՛ս 13, 409–438] և այլն:

Այսպիսով, ուշ միջնադարի բնագրերում արևելահայ լեզվատարրի երևումը կամ նույնիսկ նվազ գործածութիւնը՝ արևմտահայ լեզվատարրի համեմատութեամբ, աշխարհաբար խոսքին և գրաբարախոսում միջին հայերենի ընդհանուր բնույթին հաղորդում են արևելահայերենի ինչ–ինչ ե-րանգներ:

Յանայի խոսվում է 17–րդ դարի միասնական նոր գրական հայերենի մասին: Եթե միասնական գրական հայերեն ասելով հասկանում ենք նոր ծ-նակորվող այն գրականը, որի մեջ հավասարակշռում են արևմտահայ և արևելահայ լեզվատարրերը, կամ «Ընդհանուր առմամբ չկա արևմտահայ և արևելահայ լեզվամիջոցների ակնհայտ գերակշռութիւն», ինչպես փորձ է արվում ներկայացնել «Արեւիտ համարողութեան» և «Պարզաբանութիւն...» գրքերի լեզվական քննութեան օրինակով [տե՛ս 4, 89], ապա չափածո հայ գրականութիւնը այդպիսի միասնական նոր գրական հայերենի նմուշներ չի տալիս: Յանեայի դեպս, այդ են ասում մեր ժողով տակ եղած գրավոր աղբ-յուրները: Եվ Ստեփանոս Դաշտեցու չափածոյում այդօրինակ «հավասարակշռութիւն» արձանագրելը այնքան էլ համոզիչ չէ: Ըստ մատենագրա-կան աղբյուրների [տե՛ս 14]՝ 17–18–րդ դարերի աշուղ–բանաստեղծ Ստեփանոս Դաշտեցին, որ նաև ժամանակի գաղափարացած և բարձր կրթու-թիւն ստացած վաճառական գործիչներից է եղել, ապրել և ուսում է առել Նոր Յուրայում (ծնողները այստեղ են տեղափոխվել Գողթն գավառի Գին Յուրայի Դաշտ գյուղից): Նրանից մեզ հասած բարձրարժեք չափածո գործերը տաղերն ու քաջհիմներն են: Դրանք գրված են ժամանակի աշուղական–ժո-ղովորական լեզվով, որում նկատելի է Նոր Յուրայի բարբառի և առասա-րակ արևելահայ բարբառների ազդեցութեամբ ակնհայտ գերակշռութիւնը: Յանդիպող արևմտահայ լեզվատարրերը հիմնականում երեք քերական-կան ձևեր են՝ **կու**–ով ներկայի կազմութիւնը, է–ով բացատականը, **եր**–ով վաղակատարը, ինչպես նաև առանձին հնչյունափոխական իրողութիւններ՝ **դուն, կապուտ, կուր** (=կույր), **մսիլ** (=մրսել), օր մ՛ապիրն, բառեր՝ **աղէլ, շիտկել** (=հարդարել), քերականական կազմութիւններ՝ **Նա Գոլայ** այ որ իր տերն մատնում այ, **դրկէ՛, տարուած է, քո** գլխիդ, **ինծի** տուր, **գիս** և այլն,

որոնք՝ որպես միջին հայերենից փոխանցված տարրեր, առհասարակ բնորոշ էին գործառնորդ լեզվին: Չունեն բազմազանություն, աչքի չեն ընկնում տարատեսակությամբ և արևելահայ լեզվատարրերի հետ հավասարաչափ գործածության տպավորություն են ստեղծում հաճախակի կիրառության քերտումով: Դրան հակառակ՝ ակտիվ գործածություն ունեն մինչ այդ չափածոյում գրեթե չհանդիպող արևելահայ բարբառային ձևեր, ինչպես՝ մին, **ես, եղ, եմ** և դրանցից կազմվածները՝ **եսօր, էստեղս, էստից**, հնչյունափոխական այլ տարբերակներ՝ **մէլ էլ, գեղ, էլ, ասա, կասես, ուրիշ ին** (=են), **իրան** (=իրեն), **էն խո** վատըն, **արին** (=արյուն), **խտո, ձեն, շուռ** գամ, **ընկա, հարցական**–**հարաբերական ում** դերանունը՝ «այգին ու՛մ այ, մատն ու՛մ այ», «**ու՛մ**–**իս գգորիք**», «**ու՛մ** խեղճ տեսնեն», **էական** բայի եզակի **ամ, այ, ան** կազմությունները՝ «**մարդ այ**», «**ոսոխ այ**», «**երկինքն այ**», անկատարի **ու՛մ–ը** և **ա–ով** ներկայի ձևերը՝ «**անում է**», «**մատնում այ**», «**Զուրդին սիրում, եղբորն ասում**», «**էստեղս ի՛նչ ուզում է, անում է**», վաղակատարի **ել–ով** ձևը՝ «**Ե՛րբ ես տեսել, չեն դրել**», «**Ո՛ղջ ջուրդի են օգել ձեռն**», բացառականի **ից–ով** կազմությունը՝ մարդի **ոսկրից, աստից–անդից, ծակից, լծերիցն**, ներգոյականի ում–ը՝ **աշխարհքումս, ձեռնումս, փողոցներում, կրակումս, երկնքումս**, ձմռան **օրում**, բառիմաստներ՝ «Այցս **գէշին** (=տգեղին) չտեսնու», և արևելահայերենին բնորոշ կամ առավելապես արևելահայ աշխարհաբարում գործածվող այլևայլ իրողություններ ու բարբառաձևեր՝ **գիծ, յենց, սիրուն, տնագ, քոկել** (=զատել), **ծուռ** խօսքիդ, **չում** (=մինչև), **հերից, գործողանի** (=կտոր գործող), **դարուզի** (=ռտկական), **կանգնա, պատենց, ոչինչ չէ, չեն տալիս** և այլն [տե՛ս 15, 106-117]: Փոխվում է խոսքի ընդհանուր բնավորությունը. ձեռք է բերում ակնհայտ արևելահայ երանգ: Եվ վերջապես, արևմտահայ և արևելահայ լեզվատարրերի այս համադրությունը ավելի շատ պայմանավորված է Դաշտեցու նախընտրած բանաստեղծական ձևով՝ «քենիս»–ով: Սա բանաստեղծության տեսակ է, որ կառուցված է բառախաղի հիմքի վրա և հարանուն կամ համանուն բառերի հանգավորմամբ [տե՛ս 16, 185–186], հետևաբար պատանջում է լեզվական բազմազան ձևերի ազատ գործածություն, որին և դիմել է բանաստեղծը: Լույն հեղինակի նամակները, կրոնական և պատմական աշխատությունները, բանաստեղծությունների մի մասը գոված են գրաբարով կամ գրաբարախառն աշխարհաբարով, որտեղ միասնական գրական հայերենի հատկաբնիշներ դժվար է արձանագրել: Դաշտեցու աշխարհաբար ուսանավորները

շարադրված են ժողովրդական լեզվով, որտեղ զգալի է Նոր Ջուրայի գաղթական դաշտեցիների բարբառի ուժեղ ազդեցությունը: «Պայ աշուղական եւ ժողովրդական գրականութեան մէջ կազմուի սկսող աշխարհաբարի եւ արդի արեւելահայ բարբառի փոխանցման շրջանի աշխարհաբարի յիշատակելի մէկ օրինակն է իր լեզուն» [17, 67]: Ընդհանուր տպավորության համար ավելորդ չենք համարում մեք բերել ամբողջական հատվածներ Դաշտեցու ուսանավորներից.

Սիրելի, ես բանիս մին լաւ դատ արա,
Թէ կրկան մին մարդ այ՝ մարդին մին այ կին.
Ի՛նչ տան որ կին չկայ, տունն դարայ այ,
Ես աշխարհիս աներն անց մի՛նակ կին:

[15, 106]

Կամ հետևյալ քառատողը սիրո բեմայով գրված մեկ այլ թաջնիսից.

Սիրուն ժամ, սիրուն պահ է,
Չքեզ նորա սիրուն պահ է,
Գէշին երեսն է կշլուս.
Թէ գիտես՝ սիրուն պահէ:
[15, 112]

Եվ կամ՝

Ե՛րբ ես տեսել վարդին օրը շատ բաշէ,
Քեզմից բաշտող բան գբոյ շունն շատ բաշ է
Ողբանալով ասողի անդից շատ բաշէ,
Թե՛րի հաւաքէ, իրան նման շանց կու տայ:
[15, 110]

Այս դիտարկումները մեզ հանգեցնում են այն եզրակացության, որ քննարկվող հեղինակների լեզուն միասնական անվանված հայերենն է այնքանով, որքանով համատեղում է արևմտահայերենի և արևելահայերենի կամ նրանց բարբառների լեզվատարրերը **առավել կամ պակաս չափով**: Այս մտտեցմամբ արդեն, ինչպես տեսանք, Դաշտեցին մենակ չէ, թեև ամենաբնորոշ օրինակները դարձյալ Դաշտեցի աշուղ–բանաստեղծի գեղարվեստական նմուշներն են: 17–րդ դարի չափածո գրականության մեջ

գործառվող միասնական գրական հայերենի մասին խոսելիս, կարծում ենք, պետք է առաջնորդվել այս սկզբունքով: Եվ առհասարակ, մեզ համար առավել ընդունելի է այն տեսակետը, որ հնուց ի վեր հայ բարբառներից բացի եղել է «միջբարբառային խոսակցական լեզու» [տե՛ս 18, 344–345], որում, լեզվի աշխարհաբարացման ենթաշրջանից սկսած, մշտապես գերիշխող են եղել այն լեզվատարրերը, որոնք հետո պիտի փոխանցվեին արևմտահայերենին:

17-րդ դարի վերջից բանաստեղծության մեջ արևելահայ լեզվատարրերի աշխուժացումը, երբեմն էլ դրանց համաստեղ գործածությունը արևմտահայ տարրերի հետ արդեն նկատվող երևույթ է և վկայում է բանաստեղծության լեզվում միասնական միջբարբառային խոսակցական լեզվից արևելահայ աշխարհաբարի աստիճանաբար առանձնացումը՝ որպես ինքնուրույն մուտ: 18-րդ դարում դա դառնում է լեզվական գործընթացի հիմնական ուղղություն և հաստատվում աշխարհաբարի գործածման բոլոր ոլորտներում՝ արձակ և չափածո գրականություն, գիտություն, բանավոր հաղորդակցություն, ավելի ուշ՝ պարբերական մամուլ և այլն [տե՛ս 19]:

Մի կարևոր հանգամանք է, որ վերաբերում է արևմտահայ գրական աշխարհաբարի ձևավորման առանձնահատկություններին: **Քերականական հատկանիշներով մոտ կոնցելվ միջին հայերենին՝ արևմտահայ գրականը միաժամանակ ավելի հարազատ մնաց իր բարբառային հիմքին:** Եթե արևելահայերենը իր կողմնորոշման ընթացքում նկատելիորեն հեռացավ արևելյան բարբառներից, առանձին և շատ կարևոր իրողություններում ուղղակի հակադրվեց ժողովրդայնություններից, սպա **արևմտահայ գրականը՝** և՛ բառապաշարով, և՛ հնչյունական հատկանիշներով, և՛ մանավանդ քերականության մեջ մնաց ավանդապահ, վերցրեց հիմք բարբառի և արևմտյան բարբառների մի շարք հատկանիշներ, այդ թվում նաև վերը նշվածները: Դրա կարևորագույն պատճառներից մեկը թերևս այն էր, որ արևելահայ գրականը ձևավորվեց գաղթօջախներում՝ բնաշխարհից հեռու՝ Մոսկվա, Աստրախան, Թիֆլիս և այլուր [տե՛ս նաև 20]: Արևմտահայերի համար այս տեսակետից Դուլխը ուղղակի իմաստով գաղթօջախ չէր: Ոչ միայն այն պատճառով, որ այդ քաղաքը հայրուրանյակներ շարունակ եղել է հայոց մշակութային, քաղաքական և հոգևոր անձնախոշոր կենտրոնը, այլ և նրա համար, որ այստեղ էր կուտակված գա-

վառներից գաղթած հայության ամենահոծ գանգվածը (19-րդ դարասկզբին տեղի հայերի թիվը անցնում էր երեք հարյուր հազարից), որը ամենասերտ կապի ու լեզվական հարդորակության մեջ էր հայրենիքի հետ: Դա կաս դեր չկատարեցին նաև երկուստեք այդ լեզուն մշակողների կողմնորոշումները և նրանց վարած լեզվական քաղաքականությունը: Կարելի է նշել արտալեզվական ու լեզվական նաև այլ գործոններ: Բայց մեզ հետաքրքրող հարցի տեսակետից դրանք վերջին հաշիվում եսկան չեն: Կարևոր ու եսկան է այն, որ արևելահայերենին հատուկ «հեռացումը» ժողովրդային խոսքից արևմտահայերենը չունեցավ ի սկզբանե: Հասկանալի պատճառներով դա առավել ակնառու դրսևորում գտավ ոչ բանաստեղծական խոսքում, բայց բանաստեղծության լեզուն՝ որպես գրական լեզվի գործառական տարբերակներից մեկը, ուղղակիորեն կրեց այդ հատկանիշը:

Եվ ահա այս հանգամանքները, այսինքն՝ արևմտահայ բարբառախմբի մերժությունը միջին հայերենին, մասամբ նաև գրաբարին, քարբառ–գրական լեզու փոխարաբարից ձևավորման ու զարգացման ընթացքը մղում են որոշակիորեն այլ ուղին մեջ: **Դա բնականոն ու աստիճանական զարգացման այն ծանապարհն է, որ չունեցավ արևելահայերենի կտրուկ փոխաշրջումները, ընթացավ ընդհանուր խոսակցական լեզվի հետ սերտ առնչություններում և հետագայում էլ խոսափեց ընդհանուր ծանապարհից առանձնացող և իրար «հակադրվող» ուղղությունների փորձից:**

2

Հայ բանասիրությունը, ելնելով 17-րդ դարի լեզվական վիճակը բնութագրող հատկանիշներից, հակված է այդ ժամանակի բանաստեղծության մեջ առանձնացնելու երեք տարատեսակ 1. գրաբարալեզու չափածո, որ գերիշխողն է 2. միջին հայերենով ստեղծված տաղերգություն, 3. նոր գրական հայերենին մոտեցող լեզվով շարադրված բանաստեղծություն: Լեզվական տարբերությունների հիմքը մասամբ նյութի ընտրությունն է, թեմատիկան: Դատարանական չէ, որ հաճախ նույն հեղինակի գրվածքներում ըստ թեմատիկայի առկայում են երեք լեզվական որակներն էլ: Այսպես, օրինակ՝ նույն Ստեփանոս Դաշտեցու կրոնական երգերը գրաբար

են, բարոյախրատական քառյակները՝ գրեթե անխառն միջին հայերեն, իսկ երգծական ոտանավորները գերազանցապես բարբառով են հորինված՝ Որբուդայական գուսանական արվեստի լեզվատարրերով: Քիչ չեն այդպիսի հեղինակները՝ Երեմիա Քյոնուրճյան, Խաչակի Խաչատուր երեց, Չակոբ Սեփի, Մարտիրոս Ղրիմեցի, Սիմեոն Կաֆացի, Դավիթ Սալամոնյան և ուրիշներ [տե՛ս 21, 308–326]:

Հավանալի է այս «եռանոտան» պայմանականությունը, քանի որ անխուսափելի է բնական էին թափանցումները, գրաբարալեզու չափածոյին երբեմն խորթ չեն միջին հայերենի կամ նույնիսկ բարբառի լեզվատարրերը: Միջին հայերենով ստեղծված չափածոն բնավ զերծ չէ զուտ գրաբարյան ձևերից ու կառույցներից կամ աշխարհաբարին անցնող լեզվական իրողություններից և այլն: Լեզվափոխական տեսակետից ամենաբազմազանը երրորդ խումբն է: Դժվար է այստեղ առանձնացնել լեզվական հստակ որակներ: Հաճախ դրանք երևան են հանում զտաբար–աշխարհաբար, բարբառ–միջին հայերեն կամ միջբարբառային խոսակցական–աշուրական բանարվեստ և այլ լեզվահամակարգերի գարձանալի մի համախառնում, ինչպիսիք են, օրինակ, Սարգիս Հալեացու, Ստեփանոս Դաշտեցու, Իգնատիոս Երեցի, Սիմեոն Կաֆացու, Ավետիք Դաշտեցու, Թովմաս Թովմաթցու, Վարդան Երեցի, Հակոբ Ջուղայեցու, Օբսուզ Ավետիքի և այլոց գեղարվեստական չափածոյի առանձին կամ ամբողջական նմուշներ: Նկատվող այս «խառնակությունը» ինքնին 17–րդ դարի հայ բանաստեղծության ամենաբերող լեզվական հատկանիշն է:

Ինչևէ, մի կողմ թողնելով զուտ գրաբարալեզու չափածոն՝ 17–րդ դարի գրավոր բանաստեղծության մեջ նկատվող լեզվական տեղաշարժերում կարելի է առանձնացնել մի քանի հիմնական ուղղություններ:

Առաջինը՝ բեն անձնաձև չափով, սակայն **գնալով ընդլայնվում է արևմտահայերեն և զուտ բարբառային լեզվատարրերի գործածությունը**: Դա արտահայտվեց և՛ միջին հայերենով ստեղծված տաղերգության մեջ, և՛ նոր գրականին մոտեցող լեզվով շարադրված բանաստեղծություններում:

Վաղ միջնադարի բնագրերում, աշխարհիկ բանաստեղծության նույնիսկ հայտնի հուշարձաններում այսպես կոչված միջին հայերեն–արևմտահայերեն լեզվական իրողությունները գրեթե հատուկորո ու առանձնակի դրսևորումներ են: Ճիշտ է, լեզվական անհաստակությունքն և երկի ներքին բո-

վանդակությամբ պայմանավորված՝ չափածոն երևան է բերում լեզվական յուրահատկություններ. Հովհաննես Պուլ երգնվագու տաղիկների (նկատելու ենք ամենաինն ձեռագրերը [տե՛ս 22, 109–132]) լեզուն ավելի աշխարհիկ բնավորություն ունի, քան Ներսես Շնորհալու անենաաշխարհիկ չափածոյի՝ հանդուկների լեզուն: Խաչատուր Կեչառեցին նախընտրում է գրաբարի կանոն և օրինաչափությունը ամանվանդ ամենաինն գրչությունն ունեցող (1341թ.) երևմտական տաղերում: Ֆրիկի ոտանավորներում, Կոստանդին երգնվագու բնության ու սիրո երգերում դարձյալ աշխարհական ոգին է տիրապետողը, բայց բոլոր դեպքերում աշխարհական տարրը այս հեղինակների լեզվում նոր–նոր հաստատվող երևույթ էր: Բնագրերի լեզուն միջին հայերենն է՝ իր զարգացման վաղ շրջանի առանձնահատկություններով՝ հարուստ զուտ գրաբարյան և միջին հայերեն լեզվաբաղադրյունով և համեմատաբար աղքատ՝ արևմտահայ աշխարհաբարի առանձնացող ձևերով [տե՛ս 22, 83–87]: Հետագա մի քանի դարերը քիչ բան ավելացրին բանաստեղծության լեզվի զարգացման այդ ընթացքին: Ավելի ուշ՝ 16–17–րդ դարերում, աննկատ, տեղատվության ու հետաշրջության շատ ավելի համախափակ բնույթով ներկայումս արձակ գրություններում, չափածոյում նույնպես գնալով ընդգծվում են միջին հայերենից ավանդված և արևմտահայ բարբառներին հատուկ լեզվական իրողությունները: Դրանց չենք հանդիպում Առաքել Սյունեցու ոգեղեն, բայց լեզվական տեսակետից խիստ ավանդադասի բերրության մեջ, Երեմիա Քյոնուրճյանի հոգևոր–խրատական տաղերգերում կամ Սկրտիչ Նաղաշի խրատական ոտանավորներում, Կարապետ Բաղիշեցու աշխարհական, բայց գրաբարախառն տաղերում, Գրիգորիս Աղթամարցու կրոնական վկայաբանություններում և կամ նույնիսկ Պաղտատար Դպիրի՝ նոր ժամանակների չեմին արդեն դասականացող խոհախրատական չափածոյում: Գրական խառնվածքը, լեզվական անհաստակությունը, գրական դաստիարակությունը և այլ հանգամանքներ փոքր–ինչ այլ ուղի են մղում նշված հեղինակների ստեղծագործության այդ հատվածի լեզվի աշխարհաբարացումը:

Բանաստեղծության լեզվի զարգացման մեզ հետաքրքրող միտումը խառնվածքի ու դաստիարակության այլ առումներ է ենթադրում՝ ավելի մոտ ժողովրդին, ավելի հակում դեպի «աշխարհաբար» խոսքը: Այս իմաստով բերև առանձնանում են Հովհաննես Թյուխունցու սիրո, բնության ու պանդխտության երգերը, Երեմիա Քյոնուրճյանի սիրային տաղերը և միջնադարյան բանավոր երգի ազդեցությամբ հորինված նույնանուն երեք բանա-

տեղծությունները («Ի վերա ջրո»), Գրիգորիս Աթոմարոցու՝ արտահայտչական հնարներով ժողովրդական բանահյուսության ոգուն ներդաշնակող այլաբանական տաղերգերից առանկին օրինակները («Տաղ անուշ», «Տաղ վարդին և պլպուլին» և այլն) կամ ճույն Մկրտիչ Նաղաշի աշխարհական տաղերից մի քանիսը, ինչպես նաև ուշ միջնադարի այսպես կոչված աշուղ-բանաստեղծների՝ Ավետիք Վարդավաթի, Անանուհի (Ի)-ի, Քոսա Երեցի և այլոց տաղիկները: Դրանցում իիարկե իշխող է գրաբարի ազդեցությունը՝ գրաբարյան բառեր ու բառածներ, քերականական կառույցներ, լեզվական միավորների զուտ գրաբարյան գործածություն և այլն: Բայց և միաժամանակ բառերը հղովվելիս և խոնարհվելիս կամ միմյանց հետ կապակցվելիս ակտիվորեն զուգակցում են գրաբարի և աշխարհաբարի օրինաչափությունները, իսկ ավելի հաճախ նույնիսկ հենց միջին հայերեն-արևմտահայերեն օրինաչափությունները: Այսպես, ներկա և անցյալ անկատար ժամանակների կազմության համար ավելի հաճախակի է դառնում կու-ի (երբեմն նաև կ'Ալը-ի) գործածությունը՝ կու զուլէ, կու տաս, կու ձգես, կու զօրանաս, կը բղիայ (ԳԹ, 133), ձայն կածեր (134), կու շինես (157), կու զամ (159), կասէ, կասեն (ԳԱ, 275), կու հարցանեն, կու բաղձամ (132), կու զաս (135), կու պայծառանայ (ԵԲ, 138): Ակնհայտորեն ակտիվանում է երվերջավորությամբ վաղակատար և ած վերջավորությամբ հարակատար դերբայների ու համապատասխան ժամանակների կազմությունը՝ ստեղծներ է, ծածկեր է (ԳԹ, 168-173), Դիվպիլն էր նստեր, Դենքն է ծաղկեր, Քար են բերեր, Ցանկ են շիներ (260-261), չեն տեսեր (261), չեն կերեր, չեն առեր, չեն խմեր (282), տեսուն էր կարօտած (ԳԱ, 134), չես խղճար, եղեր են (ԵԲ, 132): Առավել զգալի է դրական խոնարհման եզակի իրանայականի է-ով, փտական խոնարհման ր-ով ձևերի գերակշռությունը՝ մի' հաներ, մի' մեղադրեր, փոռէ, համբերէ՝ (ԳԹ, 168-173), մ'աներ (228), երգէ՛, եղանակէ՛, լռո՛ւ (132), մի' առներ (135), մի' արծակեր, մի' համարիր (ԳԱ, 222): Լայնամուն են եր և ներ հոգնակերտների գործածությունը սահմանները՝ ամպեր, աչեր, լեռներուն, բերդեր (ԳԹ, 36), շենքերոյս, պատերոյս (ԳԱ, 255-256) մազերդ, աչքերդ (129), ծով ծով աչերուդ (ԵԲ, 138): Ի լծորդության բայերի կրավորակերպ խոնարհումը, հոգնակի սեռականի ու-ով քեքման ձևերը, սեռական-տրականի հոդով կատույցը, բացառականի է-ով ձևը և աշխարհաբարյան մի չարք այլ իրողություններ նշված աշուղ-բանաստեղծների երգերում սովորական կազմություններ են՝ աւելցաւ, առ, բու, բերուշ, բեզի,

կուզեն, սանտրեն, ատանկ, ինծի, հանէ՛, ծոցուր («Տաղ սիրո», Օբսուզ Ավետիք, ՌԱՄ-2, 653), լսէ՛, բաներուս, կու դատիս, էրեր, ինչ է կրած, չէ տուած, չեն գիտեր, բեզի կուլեր են, մօրեր, վարդեն, մեզի, մեք ձուներուն, կու ժողովես, էրբանք, քիլէ մը տուր (Քոսա Երեց, ՌԱՄ-2, 654-662): Ահա բնագրային օրինակներ.

Առաստուն դե՛ դազերուն,
Շուայ մեռնի՛մ քո մազերուն,
Չեն դիմանար քո նազերուն,
Ի՛մ տուն, խօսորնիկ, պապար տուն:
(Անանուհի (Ի), ՌԱՄ-2, 641)

Գեղեցիկ պատկեր,
Կարմիր են հազեր
Նուս ու խնձոր բերեն դու կեր
Այլ չեն դիմանար,
Քու սիրող համար...
...Մինաս խօսեցաւ,
Գե՛մ հանդիպեցաւ
Իր եարին ասաց կանգնեցաւ:
(Մինաս, ՌԱՄ-1, 408-409)

Գեղեն վերն հերկեր-մերկեր,
Շահվիք սուրբայով ներկեր,
Միրեր են, չեն կրնար թեարկեր...
(Քոսա Երեց, ՌԱՄ-2, 661)

Ինչպես ցույց են տալիս բերված օրինակները, բացարձակ չէ միջին հայերեն-արևմտահայերեն լեզվատարրերի գործածությունը. այն ուղեկցվում է զուտ գրաբարյան կամ միջին հայերեն զուգածություններով: Բայց ակնհայտ է ճույն լեզվական իրողությունների հաճախացումը: Վաղ միջնադարի բնագրերում նշմարվող առանձնահատկությունները այս շրջանում միտում են դառնալ օրինաչափություն, կանոն ու համակարգ՝ աստիճանաբար դուրս մղելով համակարգով չարդարացվող զուտ գրաբար-միջին հայերեն զուգահեռությունները:

15-16-րդ դարերից գրավոր խօսքում բարբառների և բուն խոսակցական լեզվի («ռամկորեն») աշխուժացմանը զուգընթաց բանաստեղծություն են բախանցում խոսակցական-բարբառային բաղադրիչներ:

րը: Աշխարհաբարացման ենթաշրջանում (XV–XVI դարեր) «Գրաբար և միջին հայերեն մատենագրությունը անկում է ապրում՝ տալով հազվադեպ անուշներ, որոնց մեջ նկատվում են հետագա շրջանին անցնելու տարրերը: Գրական լեզվի տարրերակների անմիօրինակությունն ավելի է բազմանում: Մեծ չափեր են ընդունում բյուրք–պարսկական նորագույն փոխառությունները» [3, 49]: Երևան են գալիս հեղինակներ, որոնք դիմում են գեղարվեստապես բարբառներին կամ միայն բարբառներին: Խոսակցական–բարբառայինը իր հետ բերում էր օտար բառերի ու արտահայտությունների (հատկապես բուրբերեն) առատ գործածություն: ժամանակի խոսակցականը այնքան էր խնդրված բուրբերենով, որ գրավոր խոսքում դրանց քաղաքայինը հաճախ դժվարացնում էր տեքստի ընկալումը: 17–րդ դարի բանաստեղծ բասենցի Քոսա Երեցը, որ հավանաբար եղել է իր ժամանակի սիրված աշուղ–բանաստեղծներից մեկը, բարբառախառն միջին հայերենն է նախընտրում սիրո և ուրախության խոսք ասելու համար.

Կու քուի քե դու տեղտեր ես,
Թխտով, գոսվ գիս կու էրես,
Վազց էլէ, զաստուած կու սիրես,
Վերարի տեր եմ, խօս գիտես:
Քո կերարսն գիտե ու ուլ եմ
Քոսայ էրեցս եմ ու իսկ եմ,
Քեզիկ զանգան կու կօզմեմ,
Խօշ իմ նազու իսանն դու ես:
(ՈւՍԲ–2, 655)

Սույն 16–17–րդ դարերի հեղինակներ Մինասի, Օքսուզ Ավետիֆի, Սահակ Տիրացուի, Մկրտիչ Նաղաշի, Անանուն (Բ)–ի և այլոց չափածո գրվածքները չափազանց հարուստ են ժամանակի բարբառային լեզվածներով՝ քուչէնիդ, պաղչէնիս, դօճճէնիս, մին, իշտե, հայիֆ չէ՛ (ՈւՍԲ–2, 319–320, Անանուն (Բ), խոթթ, հեղիկ մը պաքի, հուսեմ, ինտոր, քուկն է, տեֆի, պաքի, բղբոջ, դղաւտեցար, յէ՛ր (ՈւՍԲ–2, 653, Օքսուզ Ավետիֆ), խօթօտիկ, կանուխ, տայիմ կենայ, չերաւ իմաց, կօճիկ շարեր, տի տաս (ՈւՍԲ–2, 640, Անանուն (Ե) և այլն: Կարգաճք մեկ–երկու հատված այդ հեղինակների գործերից.

Իշտե դորա սրտիդ խոցն,
Չոր հարցանե՞ք ձեր Դօրոսն,
Անէպ կու զայ գատիկն փոսն.
Վա՛յ մին Նազարե,
Խաներ ու տուբան Նազարե:
(Անանուն (Բ), ՈւՍԲ–2, 320)

Յուկսի Գեղեցիկը առանկ մեք չունը,
Եր տեսայ, հառաչեցի, սրտիկս արուն էր,
Աստուած ինտ՛ր Ի ստեղծեր Ի օրինըր.
Սու քու քնուշ, բղբոջ ձեռացդ մեռնիմ:
(Օքսուզ Ավետիֆ, «Տաղ սիրո», ն. տ., 653)

Բարբառային–խոսակցականը մուտք է գործում նաև հոգևոր բանաստեղծության ոլորտը: Ինչպես նշում է բանասեր Դասմիկ Սահակյանը, ժողովրդական լեզվով երգեր հորինելը սովորական և ընդունելի բան էր, որա տարրերը նկատվում են անգամ 16–րդ դարավերջին. հետագայում նաև հանդիպում են «համարյա բոլոր կրոնական երգերում» [տե՛ս 21, 322]: Դոգևոր բանաստեղծության մեջ մի շարք հեղինակների՝ Ասապուլի (XVI), Ազարիա Ջուղայեցու (XVI), Դակոբ Սեեցու (XVII), Վարդան Երեցի (XVII), Դովհանեն Դալեպցու (XVII), Դավիթ Սալածորցու (XVII) և այլոց վարդապետական բարոյաբանության ու քրիստոնեական քարոզչության միջին հայերենը խառնակ է բարբառային ու խոսակցական լեզվատարրերով: «Ինչ վերաբերում է ոչ կրոնական երգերին,– շարունակում է Դ. Սահակյանը.– ապա այստեղ պատկերն ավելի պարզ է: Նույնիսկ մեր այն բանաստեղծները, որոնք մյուսներից ավելի հավատարիմ են գրաբարին, իրենց ոչ կրոնական ռոտանավորներում ինչ–որ չափով տուրք են տվել ժամանակի լեզվամտածողությանը» [21, 323]:

Ուշ միջնադարի չափածոյում (արձակում ավելի շատ) հայտնվում են ձևեր ու կառույցներ, բառեր ու արտահայտություններ, որոնք քիչ են հանդիպում նախորդ շրջանի չափածո հուշարձաններում: Դրանցից են՝ արևմտահայ խոսքին բնորոշ մի շարք բառեր, բառածևեր՝ սորվիլ, ակոսա, կանուխ, էրե, ըլլալ, երթալ, ալ, հոս, սա, առ, սա և դրանցով բաղադրված կազմությունները, անճանկան դերանունների տրական ի–ով ժողովրդախոսակցական ձևերը՝ քեզի, մեզի, ինծի / ինձի, նույն դերանունների մե՛ն/մե–ով վերջավորվող բացառականները՝ ինձնե / ինձնե, քեզնե, մեզնե /

ծեգճԵ / ձեճԵ և այլն, **դու** դերանվան **դուն** բարբառային տարբերակը և դրա հին հուլովածնի փոխարինումը (դարձյալ բարբառային) նորով՝ **քո-քու**, մի անորոշ դերանվան՝ լիովին արևմտահայ բնույթ ստացած **մը-ն** (տղված՝ **մ'**), ժամանակ ցույց տվող գոյականների համար **ուան** (վան) հոլովումը, բացառականի **էն-ը** և այլն:

Ճիշտ է, չափածո խոսքի բուն ընթացքը միշտ չէ, որ հստակ է կողմնորոշվում դեպի այդ լեզվամիջոցները, որոնք առավել գործածական էին դարձնել բանավոր հաղորդակցության և ոչ գեղարվեստական գրականության մեջ, այնուամենայնիվ տաղերգության մեջ թեևուզ այդ չափով կիրառությունները հետո պիտի անցնեին արևմտահայ բանաստեղծություն՝ ձեռք բերելով համակարգի նշանակություն:

Փոփոխություններ են արձանագրվում նաև լեզվաոճական ու պատկերավորման համակարգում: Բանաստեղծություն են մուտք գործում աշուղական բանարվեստի ոճական հատկանիշներ (այդ մասին կխոսվի իր տեղում):

Երկրորդ կարևոր միտումը, որ նկատվում է 17-րդ դարի ոչ գրաբարայեզու բանաստեղծության մեջ, կապվում է գրաբար դասական չափածոյի ավանդների պահպանման հետ: Բարբառների և խոսակցական տարրերի համախմբումը սպառնում էր այդ բանաստեղծության որոշակի ոլորտից աստիճանաբար դուրս մղելու զուտ գրաբարյան ձևերն ու արտահայտությունները: Ջուզամություններում սկսում էին գերիշխող դառնալ խոսակցական տարրերը՝ ի հաշիվ հին գրական լեզվի ավանդույթի: Ուստի թեև ոչ ուղղակիորեն, այնուամենայնիվ թուլանում էր գրաբարի ազդեցությունը: Եվ այս շարժումը առիթ է տալիս լեզվական-գեղարվեստական մի նոր շարժման, որը հետո անվանվեց **հակաշրջում**: Գրավոր խոսքի, հատկապես բանաստեղծության ինչ-ինչ շերտերում, այդ թվում աշխարհաբար տաղերգության մեջ ձևավորվում է մի նոր միտում, որը փորձում է վերականգնել կամ ավելի ճիշտ՝ պահել ու ամրապնդել դասական բանաստեղծության ավանդույթը: Առաջինը՝ «շարժումը», հատուկ է 15-17-րդ դարերի բանաստեղծությանը, երկրորդը՝ հակաշարժումը կամ հետաշրջումը, 17-ին արդեն նշմարվող երևույթ է և միտում դարձավ քիչ ավելի ուշ: Արդյունքում ունեցանք 18-րդ դարի գրաբարանետ բանաստեղծությունը: Դա նկատված իրողություն է հայ բանասիրության մեջ: «XVII դարի երկրորդ կեսի որոշ հեղինակների սիրային բանաստեղծությունները (մասամբ նաև բնության),»

գրում է Գ. Սահակյանը,– ո՛չ գտարյուն գրաբար են, ո՛չ միջին հայերեն և ո՛չ էլ օտար բառերի ու բարբառների խառնուրդ ունեցող ժողովրդական խոսակցական լեզվով են իրիմնված: Սրանց շարահյուսությունը մոտ է ժամանակի խոսակցական լեզվի շարահյուսությանը, բայց բառամթերքը և բերականական ձևերի զգալի մասը փոխ է առնված գրաբարից»: Իբրև օրինակներ են նշվում Ավետիք Դաշտեցու, Սարգիս Դալեպցու, Իգնատիոս Երեցի, Սուքիասի, Սիմեոն Կաֆացու ոտանավորները: «Այս հեղինակների լեզուն,– չարունակում է Սահակյանը,– եսկանդոն տարբերվում է մյուս բանաստեղծների լեզվից, իր զարգացման միտումով գնում է դեպի XVIII դարի առաջավոր բանաստեղծության այսպես կոչված «պարզ գրաբարը», որն աստիճանաբար ազատվում էր բարդ ու դժվարամասն ձևերից, սահմանազատվում օտար լեզուների ազդեցությունից և իր մեջ առնում բարբառների հղկված ու կոկկած տարրերը» [21, 324–326]: Թվարկված հեղինակների շարքը կարելի է շարունակել՝ Խաչատուր Կաֆացի, Չաքարիա, Դակոբ (Բ) և ուրիշներ: Այս բանաստեղծների տաղերգության առանձին նմուշներ գտված են խիստ բարբառային և օտար բառերից, գործառվող հիմնական բառաշերտը գրական կամ գրբային բառերն են, մասամբ գրաբարյան բառերն ու արտահայտությունները, բայց լեզվամտածողությունը և շարահյուսման կերպը աշխարհաբարն է: Իշխում էր գրաբարը, բայց միաժամանակ ակտիվանում են լեզվական այն դրակները, որոնք մասամբ մոտենում են նոր գրականին: Ահա մի հատված Ավետիք Դաշտեցու «Դայերեն...» տաղից.

Աչքերդ է կանթեղ կազմեալ, ունքերդ է կամար,
Յոգիս,
ՅՅՈՒՅՈՒՆ, բերկուրբուն եղեր իմ համար,
Քանցի սիրուն ես, սիրուն,
Գեղեցիկ, պատուական ես դուն,
Սիրուն ես, սիրուն,
Գեղեցիկ, անճանալու ես դուն:

(ՌԱԲ–2, 651)

Կամ մեկ ուրիշ օրինակ Սուքիասի սիրային տաղիկներից.

Քան գնուչ անուշիկ բնաւ է եղած,
Սաստցոց և նուսն Իամն ու Խուն օրինած,

Սազորին ազգ և ազգ տեսանք է գրած,
 Դանքուրեն գրեղծին կարմիր այտն օրհանձ:
 (ՈւՍՔ-2, 394)

Այդ բանաստեղծության ամենաբնորոշ օրինակները, թերևս, 17-րդ դարի երկրորդ կեսի (1637–1695թթ.) տաղերգու Երեմիա Չելեպի Քյոմուրճյանի սիրո և բնության երգերն են: Դրանցից մի քանիսը՝ «Երգ սիրո», «Ի վերա սիրո և ուրախության», «Ի վերա ջրո» և այլն, ոչ միայն իրենց խիստ աշխարհական բովանդակությամբ, այլև զրաբար տարրերից բավականաչափ մաքրված աշխարհաբարով բանաստեղծական մշված լեզվական ուղղության տիպական նմուշներ են:

Լեզուդ է համեղ քան զգինի նոսն,
 Չմայլեցայ այժմիկ ի բո պաշտոսն,
 Դունչդ գեղեցիկ բոլորանման:
 Շնորհախոյ պատկեր. ե՛կ ի մեր սարայն:
 (ՈւՍՔ-2, 444)

Կամ հետևյալ քառատողը ջրի կենարար ուժը գովերգող ոտանաՎորների շարքից, որտեղ գործածված լեզվածների մի մասը պարզ գրաբարից է.

Ա՛յ դու, բարերուխ բարեաց շունմարան,
 Ի մեր սիրելեաց թե ունիս պատգամ,
 Կամ ողորջ քերիկ ընծայ՝ Ի արծաղան,
 Ես բեզ խաղ ասեն, տաղ և շարալպան:
 (ՈւՍՔ-2, 448–449)

Այս հեղինակների շնորհիվ էր, որ նախապատրաստվեց 18-րդ դարի բանաստեղծությունը և «գրավոր–անհատական քնարերգության լեզուն» [24, 162–163], որով իրենց երգերը հորինեցին Պաղտասար Դպիրը, Պետրոս Դավանցին, Գրիգոր Օշականցին, Դովհաննես Կարնեցին, Դովհաննես Բերիացին, Սիմեոն Երևանցին և ուրիշ բանաստեղծներ: Այս ուղղության տիպիկ ներկայացուցիչը Պաղտասար Դպիրն է, որն իր ժամանակակիցներից առանձնանուն է նաև տաղանդի ուժով ու լեզվամտածողության ընդգծված յուրահատկություններով:

Այսպիսով, 17-րդ դարի բանաստեղծության լեզվի աշխարհաբարացումը ընթացավ երկու հիմնական ուղղություններով: Մի կողմից՝ բանաստեղծությունը ձգտում է արտահայտման ձևերը գտնել բարբառային և խոսակցական լեզվամիջավայրում, աշուղական և ժողովրդային ստեղծագործության լեզուն մասամբ զուգակցում է միջնադարի տաղերգության լեզվի հետ՝ Օքսուզ Ավետից, Ջոսա Երեց, Ստեփանոս Դաշտեցի, ավելի ուշ՝ Նաղյաշ Դովանթան և այլք: Մյուս կողմից՝ միտումն արտահայտվում է խոսակցականից տարբեր լեզվամակարդակում՝ ձգտելով ժողովրդական քնարերգության լեզվահամակարգը զուգակցել զրաբար դասական բանաստեղծության լեզվական ավանդույթին՝ Դաշտեցի, Սուքիաս, իսկ ավելի ուշ՝ Դպիր, Դավանթան և ուրիշներ: Առաջինի դեպքում արևմտյան բարբառների և նորբուլղայական խոսվածքի հիմքի վրա նկատելի են արևմտահայ և արևելահայ կողմնորոշումները: Երկրորդում աննկատ կերպով համատեղվում են երկու հատվածների լեզվատարրերը՝ անշուշտ գերակայությունը դարձյալ թողնելով արևմտահայերենին: Առաջիններում ավելի հատուկ են ժողովրդական բանարվեստի լեզուն, ձևերն ու տաղաչափությունը, երկրորդներին՝ միջնադարյան տաղերգության լեզվաոճական հնարանները, բանաստեղծական ձևերը, բայց նաև զրաբար բանաստեղծության հղված ու մշակված տարրերը:

3

18-րդ դարում բանաստեղծության լեզվի աշխարհականացման կամ աշխարհաբարացման պահանջ չէր դրվում: Եվ դրա համար նախապայմաններ է չկային: Նախ՝ 17-րդ դարի վերջերից սկսած և 18-ին շարունակվող հայ ժողովրդի քաղաքական զարթոնքի մշակութային–լեզվական արտահայտություններից մեկը գրավոր զրաբար բանաստեղծության վերանորոգումն էր՝ ի հակակշիռ հայ երգում և բանարվեստում օտար լեզվատարրերի անհեռանկար ծավալումի: Գրաբարը՝ իբրև կամոնիկ, հղկված, մշակված լեզու, իբրև հայության պաշտոնական գրական լեզու, նորից ասպարեզ է գալիս՝ որպես հայ կյանքը վերստեղծող կարևորագույն գործոններից մեկը. «Ո՛չ թուրքախոս, պարսկախոս հայ աշուղների երգերը, ո՛չ հայաստա թուրքերեն բանաստեղծությունը, ո՛չ արաբական, բուրբակական, պարսկական բառերով ողողված բարբառները... չէին կարող պաշտոնապես, եթե կարելի է այսպես ասել, առաջ մղել հայ մշակույթի զարգացումը, կանխել նրան սպառնացող

վտանգը, ղեկավարել հայկական կյանքը, համակողմանիորեն, պաշտոնական դիրքերից: Ուստի XVIII դարի «գրչի և թրի շարժման» արդեն ո՛չ սակավարժ գործիչները... կյանքի էին կոչում մաս հին դասական լեզուն՝ գրաբարը» [24, 161, տե՛ս նաև 25, 2006]: Պաղտասար Դպիրի քերականության առաջին փորձը («Պարզաբանություն քերականության կարճատես և դյուրին»-ը) ուղղակի նպատակ ուներ դյուրացնելու գրոց լեզվի ուսուցումը, ուստի շարադրվեց «դիրավոր ոճի»: **Երկրորդ**՝ չկար ամենակարևոր՝ գրական ավանդույթ: ժամանակի իշխող մտայնությանը՝ նոր-նոր ձևավորվող աշխարհաբարը իր ոչ կանոնիկ ու անկազմակերպ բնույթով գեղարվեստական խոսքի մարզում ի գորու չէր դուրս մղելու գրաբարը, առավել ևս՝ կրելու չափական խոսքի գեղարվեստական ղեկարությունները: Այսպես, օրինակ՝ Պաղտասար Դպիրն իր քերականության գիրքը վերաշարադրել է աշխարհաբար («Գիրք Քերականության», Կ. Պոլիս, 1760), աշխարհաբար է գրել «Բարևագիրք»-ը (Կ. Պոլիս, 1752), որ ունեցել է մի բանի հրատարակություն՝ «Օրինակք Բարևագրաց Նորպաես Շարադրեցյալ», Կ. Պոլիս, 1786 և «Օրինակք Բարևագրաց Նորպաես Շարադրեցյալ», Կ. Պոլիս, 1786 և «Այբբենարան»-ը (Տրիեստ, 1787): Խորպպես հասկացել է «աշխարհիկ բառի» դերը ժողովրդին հասկանալի լինելու և ուղղակի ընթերցվելու համար: 1760-ին վերահրատարակած Քերականության առաջաբանում նա գրում է «Ասկից առաջ ողորմութեանքն Աստուծո՞ մեր տկար խելքին կեօրէ քերականութիւն մի շարադրեցինք բացելել շարադրութեանով որ փէք ղօլայ կու հասկըցվի (նկատի ունի 1736-ի Քերականությունը.՝ Յու. Ա.) անճաս ինչ դատար բաց շարադրութիւն լինիճէ, կէճէ չլինքի գրոց շարադրութիւն է, փոքր տղայքն կամ այլք՝ որ տախ գրոց լեզուն չեն գիտե՞ր՝ դիճարելի կու հասկընան: Մնոր համար թէրբար զայս փոքրիկ քերականութիւնս ալ մոր շարադրեցինք **աշխարհի բառի**, որ գրոց բան հասկընալու սէր ունեցող փոքրիկ տիրացուներն՝ կամ թէ՛ ով որ և իցէ՛ ասով մտնեն ՚ի մեծ քերականութիւն...» [26, 2]: Բարևագրի առանձին նմուշներ՝ «Մոր ՚ի հորդ-վո», «՚ մ որնք՝ Որովկու Բարն» և այլն, հարուստ են ժամանակի միջբարբառային խոսակցականի կամ «բաղաբացիական հայերենի» և բարբառային լեզվատարբերով՝ **թու որդոցըտ, ըրէ, կու հարցընես, հիմիկ, մարիկ, քու անուշ տեսուտ կարուտ եմ, բանինք նո, բեզի, պզտղկին** (67-68), **տղ-դոցմով, չընես, հասար, քո երեսետ, բեզնէ** [27, 80-81]: Ունեն չափածո խոսքի հատկանիշներ՝ քնարական շունչ, դիմական ընթացք՝ «Խնդուբիւն սրտիս յարժամ, և քերկուբիւն հոգւոյս համերամ» (79), «Դու դարիպ ՚ի քո

աշխարիտ ու տընտ. ես դարիպ ՚ի քո երեսետ ու քաղցր լեզուտ» (81), «Այլար բարունակ՝ ոսկի ընծախան: Մեղածոր փեթակ՝ հոգւոյս իմ կանակ: Բաղցրիկ ջօարակ՝ իմ ճար ու ճարակ: Իմ մէկիկ գեղակ՝ իմ բարձր աշտարակ» (80) և այլն: Այս բոլորով հանդերձ՝ ժամանակագրությամբ և արվեստի կատարելությամբ մասամբ կանխելով 18-ի մյուս բանաստեղծներին և այդ իմաստով դառնալով դարի բանաստեղծական նոր որոնումների սկզբնավորող՝ տաղերգակ Պաղտասար Դպիրը, այնուամենայնիվ, առավելապես հակվեց դեպի դասական-ավանդականը և, ինչպես իր իսկ սկզբնավորած դպրոցի նեկայացուցիչները, **գեղարվեստական արտահայտման միջոց ընտրեց գրաբարը**: Գործող տրամաբանությունը դարձրայ այն է, որ նոր լեզուն, որը գտնվում է զարգացման նախնական աստիճանի վրա, և որի հիմնական առավելությունը հասկանալի լինելն է միայն, չունի նախնայաց լեզվի հոկված ու մշակված նկարագիրը և հետևաբար չի կարող կերպավորել ու ռեճակորել գրավոր խոսքի չափածո տեսակը: Նոր լեզուն, որ «աշխարհօրէն ի կնիւլ»,- գրում է Պաղտասար Դպիրը,- եվէլ պակաս կ'ունենայ յիւր մէջն և հմաք չէ. անոր հեճն այս պիտի, որ զիւր մտքի եղածն հասկընալ: Անճա այն, որ գրոց բանն է, ամեն քերականութեան ոճովն պիտի լինի, որ բառերն եվէլ պակաս չունենան, և խօսքն եվէլ պակաս բառ չունենայ, և շարուածքն քերականութեան կանոնն դուրս չի լինի»: [26, 11]:

Այդ մտայնությունը ունե՞ր մաս գեղագիտական-տեսական հիմնապատճառներ և թելադրվում էր նոր ձևավորվող կլասիցիստական մոտիվներով: Բանաստեղծությունը՝ որպես մեր ժողովրդի գեղարվեստական որոնումների հիմնական ուղղություն և առավել մշակված ու զգայուն, բայց ավանդապես գրական տեսակ, ամենից շուտ տրվեց գրական այդ նոր ուղղության ազդեցություններին՝ արտահայտության անենաբնորոշ գծեր ընդունելով մաս լեզվատեսական մարզում: Այն, ինչ միանգամայն ընդունելի էր բնագիտական աշխատությունների, արձակ այլևայլ գրությունների համար՝ մասնակագրություն, ճամփորդական նորեր, տրվեց գրական տեղեկագրեր և այլն [տե՛ս 28], ըստ էության մերթելի էր չափածոյի համար, որին վերապահվում էր վսեմը, հանդիսավորը, դասական-ավանդականը: Գրավոր բանաստեղծության մեջ եթե ոչ միակը, ապա իշխող լեզուն գրաբարն էր: Այն տիրապետող էր անենապարզ լեզվով («պարզ բանիւ») շարադրված գործերում անգամ՝ գրաբար բառեր, բառային ու քերականական ձևեր (բացարձակորեն գերիշխում է գրաբար ներկան), զուտ գրաբար

ամբողջական խոսքի նմուշներ, նախդիրների առատ գործածություն, անզամ խորհրաբանորեն շարադրված երկեր:

Պրանով հանդերձ՝ 18-րդ դարի գրաբար բանաստեղծությունը հայ դասական չափածոյի մի կարևոր օղակն է: Նահանջ չէ իրական իմաստով, պահպանողական մտայնությունների արտահայտությունը չէ միայն, ոչ էլ սխալատիկա, կեղծասական՝ «հեռու կանգնած ժողովրդի աօրոյա հոգեւրից, հույզերից ու ոգորուններից» [29, 67]: Իր [ավանգույն մատով և՛ իբրև բովանդակություն, և՛ իբրև լեզու ու արվեստ՝ նախորդ դարերի բանաստեղծական մտքի շարունակությունն է՝ նոր առումներով ու հատկանիշներով: Պա միաժամանակ 19-րդ դարի 50–60-ականներին գարրոնք ապրող հայ նոր բանաստեղծության նախապատրաստական փուլն է: 12–17-րդ դարերի միջնադարյան հայ քերականության բովանդակային, լեզվաբանական շատ հատկանիշներ հետագա հայոց բանաստեղծության ուղուն փոխանցվեցին նաև 18-ի առաջատար գրաբարալեզու չափածոյի միջնորոյթյամբ: Բացի այդ, նույն 18-րդ դարի գրաբար բանաստեղծության մի հաջողված հատվածում ծնվեցին ինչպես թեմատիկ–բովանդակային, այնպես էլ լեզվաբանական համակարգի նոր գծեր ու առումներ, որոնք անցան արևմտահայ դասական աշխարհաբար բանաստեղծություն և ինչ–ինչ ընդգծումներով դարձան իշխող հատկանիշներից մի քանիցը արևմտահայ բանաստեղծության մեջ:

Այդ դպրոցը քերականացնող բանաստեղծները, լեզվամտծողությամբ ու լեզվական մշակույթով սերտորեն կապված լինելով հնի հետ, հավատարիմ լինելով գրաբարի կանոնին ու զգացողությանը, միաժամանակ ջանացել են իրենց երգերի մի մասի լեզուն հղկել ու պարզեցնել աշխարհաբարին մտեցնել կամ աշխարհաբարից հանտուկ ձևերով: «Ո՛չ խրթին գրաբարը,– գրում է բանասեր Շ. Նազարյանը,– այլ մութ, դժվարամարս ձևերից ազատված, օտար լեզուներից սահմանազատված, հայ ժողովրդական բարբառների հղկված ու կոկված տարրերն իր մեջ ընդունող պարզ գրաբարն է դառնում գրավոր–անհատական քնարերգության լեզուն: Ահա՛ կարևորը» [24, 162]:

Գրաբարի՝ իբրև հայ կյանքը կազմակերպող լեզվական գործոնի ղեկը պարտադրող էր: Ուժեղ էր դասական բանաստեղծության փորձը, և նկատելի էր գրական–գեղարվեստական միտումների (նկատի ունենք կլասիցիզմը) ազդեցությունը: Բայց ճշմարիտ է և այն, որ յուրաքանչյուր գրական կամ գեղարվեստական գործ նույնքան ուժեղ պահանջը ունի ընթերցվելու, հասկա-

նալի լինելու լսարանին: Պաղտասար Ղափրի և իր ժամանակակիցների համար սա, ինչպես տեսանք, վեճ չընդունող ճշմարտություն է: Դրասպարակ վրա էր աշխարհաբարի առաջին քերականությունը, եր շարադրված էր «բազումների» խնդրանքով, և որով հեղինակը փորձում էր գիտական համակարգման ենթակել նոր գրականի՝ արդեն շրջանառության մեջ եղած իրողությունները, «...Կարի իմոյ վերագրտանել,– գրում է Մխիթար Սեբաստացին,– գրեմանրեցեսայս կանոնաորոնման գիլովմանց անուանց, և զժողորութեանց բայից աշխարհաբարի լեզուին մերոյ» [30, 3]: Գրական–գեղարվեստական նոր երևույթների ձևավորումը, գրական նոր հայերենի սկզբնավորումն ու գործառնության ուժեղ ծավալումը գրավոր խոսքի այլևայլ բնագավառներում չէին կարող հիմնովին անտեսվել գրական ասպարեզ ելած բանաստեղծական սերնդի կողմից: Այսպես թե այնպես, այս կամ այն չափով աշխարհաբարը պարտադրում էր նաև իր իրավունքները, նախապատրաստում իր մուտքը բանաստեղծություն. նոր սերունդը անկարող էր հաշվի չնստել այս իրողության հետ: Աշխարհաբար, այս դեպքում հիմնականում արևմտահայ լեզվատարրերի մուտքը գեղարվեստական տեսքտ ոչ միայն հասկանալի ու դյուրամարս էր դարձնում վերստին շրջանառության մեջ դրված գրաբարը, այլև բանաստեղծություն էր բերում գրաբար և աշխարհաբար տարաբնույթ իրողությունների հետաքրքիր զուգորդություններ, որոնք հենց այդ շրջանի գեղարվեստական չափածոյի քայքայման հանրակնիչ են՝ սերնդի գեղարվեստական–լեզվական որոնումների ուղղվածությունից բնավ էլ ոչ անկախ:

Ղաբոցի ներկայացուցիչների մի մասի գործերում այդ միտումն աննշան է: առանձին խոսակցական աշխարհաբար լեզվածների գործածությունը Սարգիս Ապուշեցու, Գրիգոր Օշականցու, Սիմեոն Ջուղայեցու, Գրիգոր Սեբաստացու և այլոց տարբերում (ինչպես՝ պնդութենե, սարեղուն, գառներուն, Յերկրի մերուն են երևում, հիացուցին, խտտիլ մ՛եղնիլ, գունով և այլն), ինչպես նաև գրաբարյան համեմատաբար պարզ ձևերի նախապատիվ կիրառությունը գրեթե չեն փոխում խոսքի ընդգծված գրաբար բնույթը: Նոր ձևավորվող աշխարհաբար բանաստեղծության հետ կիբեցիներս մասառ կապվում են իրական–անհատական ինչ–ինչ տրամադրությունների (սիրտ տվայտանքն ու անհատական խոր ցավը, զուսպ ու անոթխած նվիրումը, բնարական հերոսի հայարտ ու արժանապատիվ կնցվածքը, տառապանքի խորությունը և այլն) գեղարվեստական պատկե-

րունով, ինչպես, օրինակ, Սարգիս Ապուլչեցու պարագան [տես՝ 31, 7–41], մասամբ էլ ժողովրդական բանավեստի գեղարվեստական հնարանքների նկատելի ընդհանրություններով: Երևույթ կողմերի այս համադրականությունը երբեմն տեղիում է մարզ բանի տպավորությունը, որ արդեն 18–րդ դարի նոր բանաստեղծության մեջ նույնպես նկատվող իրողություն է:

Պարզ բանի կամ աշխարհաբար խոսքի տարրերի գործածության միտումն աննշան է նաև մյուս հեղինակների գրվածքների մի զգալի մասում: Նկատի ունենք մասնավորապես Պավլորությունը, որ արդեն (1683–1768), Պետրոս Ղափանցու (1700–ականներ–1784), Յովհաննես Կարնեցու (մոտ. 1750–1820) հոգևոր տաղերը, մասամբ էլ խոհախրատական ոտանավորները: Այստեղ դարձյալ իշխում են զուտ գրաբարյան ձևերը, գրաբար արտահայտությունները, քիչ չափով՝ աշխարհաբար–գրական կամ բարբառային–խոսակցական տարբերակները: Դրանց լեզուն աշխարհաբարախառն գրաբարն է, իսկ ավելի ստույգ՝ գրաբարը: Նշված հեղինակներն ունեն նաև խորհրդավորներ շարադրված տաղեր, թեև դրանք առավելապես ժամանակի քելադրություն էին:

Ուշադրության են արժանի նույն հեղինակների բուն աշխարհիկ երգերը՝ Պաղտասար Ղափրի հայրենիքի ու բնության տաղիկները, Պետրոս Ղափանցու հայրենասիրական տաղերգերը, Յովհաննես Կարնեցու սիրո երգերն ու հայրենասիրական քառյակները: Դրանցում առկա է ժամանակի առաջադեմ բանաստեղծության միտումը. պարզ գրաբարին համադրել աշխարհաբարը՝ բառեր ու արտահայտություններ, քերականական իրողություններ ու զուգահեռ կառույցներ, միջին հայերենից, բարբառներից և ժամանակի խոսակցական լեզվից ավանդվող տարրեր, որոնք նույնությամբ կամ քիչ փոփոխություններով հետո դիտարկի որդեգրել գրական արևմտահայերենը:

Այդ լեզվատարրերից են հետևյալները.

1. արևմտահայերենին հատուկ որոշ բառերի կրճատումը, սղունը կամ աշխարհաբարին բնորոշ հնչյունափոխական այլ երևույթներ՝ **իյնի** (19), **կու տաղէ** (18), **մոռնար** (21), **դադրի** (25), **խնծոր** (29), **կորուսել** (30), **խորուս** (22), **մ'ընդի** (32), **ընօղ** (129), **ըսփոփիմ** (ՊՂ, 22) **քնանալ** (67), **վար, ալ, ժուռ գալով, անուշ, ըլլողքն** (34, 67-70, 78),

2. խոսակցական լեզվին կամ բանավեստի հարդրակցմամբ բնորոշ բառեր՝ **թովերն** (67), **սաղին, անդին** (ՊՂ, 24), **ծերնակ** (69), **լընընցալ**

(ԳԿ, 70), **մինակիկ** (27), **մէկիկ** (ԳՊ, 128), **վարդիկ** (24), **արտուտիկ** (29), **քաղցրիկ** (ՊՂ, 55), բառածեղձ սըրտիկըս (69), **իրարու** (ԳԿ, 70), **հոտիկս, սրտիկս** (ԳՂ, 22), բառիմաստներ՝ **«Պաղերն** հալեցաւ, ծիւնը վերացաւ» (սառույց իմաստով, ՊՂ, 61), «Նազելին իմ զգեցեալ է գոյնզգոյն **լաթեր**» (հագուստ, զգեստ իմաստով, ԳԿ, 130),

3. եր վերջավորությանը վաղակատար և ած–ով հարակատար դերբայների ու համապատասխան ժամանակների կազմությունը՝ **բուսուցեր են** (30), **տնկեր են, կորուսեր են, ջուր են վազցուցեր**, սիրելիս են **կորցուցեր** (30), **դարձեր են** (31), **եղեր է կիր** (ԳՂ, 32), **ողորմած է** (93), **դարձեր են, բարձեր են, վարձեր են** (ՊՂ, 76), **ես են մուլրած** (68), կարմիր **ես հաբեր** (ԳԿ, 74),

4. ներկայի և անցյալի կազմությունը միջին հայերենից ավանդված նախադաս կու–ով կու տաղէ, կու քաղէ (18), կու պըտըսիմ (30), կու տառապիմ (35), կու մարտընչի (ՊՂ, 61), շուրջ կուգաս (ՊՂ, 33), կը–ով և ձայնավորից առաջ ը–ի սղունով կազմություններ չեն հանդիպում,

5. պատճառական սեռային առման արտահայտությունը **ցուց** կամ կան **ցընէլ** բայական վերջավորություններով (անցյալի հիմքում **ցուց** կամ **ուց**), այսպես՝ **բուսուցեր** (30), **վազցուցեր** (30), **ցընծացուցեր** (ԳՂ, 38), **կորցուցեր են** (ԳԿ, 130),

6. հրամայական կազմությունը է, էք վերջավորություններով՝ **լաջէ՛ք** (ԳՂ, 145), **աառուցէ՛ք** (ՊՂ, 32), **փընջեցէ՛ք** (32), տամ քեզ **խըմէ** (ԳԿ, 67),

7. անձնական դերանունների տրականի ի–ով վերջացող ձևերը՝ ի տարբերություն գրաբարի, արևմտահայերենին բնորոշ դերանվանական այլ ձևեր՝ **քնէմ** (47), **անոր հարստ** (30), **քեզի** (ՊՂ, 79), **ասոր, անոր** (ՊՂ, 131), **ան** (68), եղար դու **ինծի** (69), դու ես **ինծի** (70), գայցես **ինծի** տեսուիւն (69), **քեզի** նմանակ (ԳԿ, 128),

8. հոգով սեռական հատկացուցիչը կամ թեքված ձևերի հոգով կիրառությունը՝ **օտարին լեզուն** (18), **ծկանց ծովուն...** են հարցեր (31), **լոյսն արևուն** (47), **գազանէն** (23, 144), **քաղցրագոյն տեսութենէն** (ԳՂ, 36), **դէմ յանդիման դաշտերուն** (ՊՂ, 63), **հրովըն** (67), **ակէն** (69), **երգուկ** (73), **վարդին նըման** (82), **սիրովըն** (ԳԿ, 72),

9. աշխարհաբարյան հոգնակերտները՝ **եր' / ներ' ծովեր** (19), **ապառածներ** (30), **սարերն, ձորերն** (30), **դաշտերն** ամեն (34), **թերթերուտ**

(ՊՂ, 79), **գետեր** (68), **օրերս, սարեր** (89), **վարսերը** (68), **աստղերը** (69), **նազելիներ** (ՅԿ, 128),

10. արգելական հրամայականի ռ-ով ձևերը՝ **մի՛ մոռանար** (23), **մի՛ լռեր** (ՊՂ, 65), **մի՛ թողուր** (134), **մի՛ մտներ** (132), **մի՛ մերժեր** (133), **մի՛ նմանիր** (ՊՂ, 183), **խափան մի՛ տար, մի՛ համարիր** (78), **մի՛ փախչիր** (124), **մի՛ գնար** (120), **մի՛ առներ** (ՅԿ, 126),

11. ու հոլովման ծավալումը սեռական-տրականում՝ **կարօտուս** (18), **իմ կարօտուն** (20), **լոյսն արևուն** (ՊՂ, 47), **թերթերու** (31), **լեռներու** (35), **դաշտերուն, ձորերուն** (ՊՂ, 49),

12. ստացական դերանվան և ստացական հոդի միաժամանակյա գործածությունը՝ **կրկնակի ստացականություն՝ քո սիրունդ** (20), **քո կարօտութենդ** (23), **քո տեսիլդ** (34), **իմ սրտիս** (ՊՂ, 25), **իմ վարդըս** (52), **իմ սրտիս** (ՊՂ, 61), **քո սրտիդ** (69), **քո յօներդդ** (87), **քո աչերդդ** (88), **քո վարսերդ** (ՅԿ, 111),

13. աննախդիր հոլովական ձևերը՝ **թե ծովեր** կապեն (19), **եւեր եմ երկրես** (ՊՂ, 30), **քո սրտիդ ակէն** (ՅԿ, 69),

14. «ոչ+բայածև» կառույցի դիմաց աշխարհաբարի համար սովորական չ-ով ժխտականը՝ **չէ պաշտօնեայ** (133), **չունին, չկարեն** (ՊՂ, 143), **չտեսնելս** (20), **չի՛ դիմացուիր** (25), **չի՛ խարչէ** (33), **չի՛ տար** (ՊՂ, 47), **չըկայ** (ՅԿ, 98),

15. զգալի չափով ամրապնդվեց աշխարհաբարի շարադասությունը՝ **իմ կարմիր վարդին** (18), **սըրաթև թռչնակ** (19), **իմ պատուական սիրելի** (ՊՂ, 39), **ծովային մաքուր շուշան** (57), **իմ սիրական այգեպան** (ՊՂ, 94), **սիրոյդ ցաւովըն** (67), **իմ աչաց լոյս** (ՅԿ, 92) և այլն:

Գրավոր խոսքում արդեն սովորական դարձած առանձին իրողություններ, որոնք արձանագրվում են նաև նախորդ դարերի բանաստեղծության մեջ, այստեղ գրեթե չեն հանդիպում: Եվ առհասարակ, վերը նշվածներն էլ ընդհանրական չեն, նվազ կամ հատուկենտ դրսևորումներ ունեն չափածոյում: Մինչդեռ նույն լեզվատարրերը ժամանակի արձակ մատենագրության մեջ արդեն փորձում էին իրենց իրավունքները հաստատել: Համեմատության համար բերենք մի հատված հաչատուր Սյուրմեյանի 1788-ին Պոլսում հրատարակված «Համառոտ քվաբանություն աշխարհաբառ» գրքի առաջաբանից, որ նաև հետաքրքիր խորհրդածություն է ժամանակի գործառվող աշխարհաբար լեզվի վերաբերյալ և, ինչպես ամբողջ

գիրքը, շարադրված է ընդհանուրին հասկանալի արևմտահայ աշխարհաբարով կամ, ինչպես հեղինակն է ասում, «միջակ կերպով»: Ահա այդ հատվածը. «Թեպետ մեր ազգին մեջ տպած գրաբառ թուաբանութիւն մը ելաւ, որ երկար ու տեղն 'ի տեղը թուաբանական արհեստին վրայ լաւապէս չեն կրնար խօսլայ ու շիտակ հասկընալ: Անոր համար շատ մարդիկ կը բաղձային՝ որ աշխարհաբառ լեզուաւ մէկ համառօտ թուաբանութիւն մը ըլլայ, որ աւելի խօսլայ հասկընան, թէ՛ սորվօղները, և թէ՛ սորվըցնօղները և մենք ալ տեսնելով, թէ հարկաւոր է սա թուաբանական ուսումը, պատշաճ տեսանք մէկ համառօտ թուաբանութիւն մը շինել աշխարհաբառ լեզուաւ: Եւ թեպետ դժուար է աշխարհաբառ լեզուաւ այսպիսի նյութոց վրայ խօսիլ, մանաւանդ՝ որ մեր ազգին մեջ ալ շատ տարբեր, ու զանազան աշխարհաբառ կերպ կայ խօսելոյ, և գրեթէ ամէն քաղաք, կամ ամէն գաւառ մէկ զմէկ տարբեր կըխօսին, բայց մենք միջակ կերպով ջանացինք գրել, որ բազումք խօրայ կարենան հասկընալ: Եւ տեղիս տեղիս նաև տաճկի բառեր բանեցուցինք, որ գրեթէ ամենուն հասկնալի է» [32, 3]:

Տաղանդով, լեզվամտածողությամբ, գեղարվեստական ընկալումների ու դաստիարակության ինքնօրինակությամբ որոշակիորեն տարբեր այս բանաստեղծների լեզվում տարակերպ ու տարաչափ դրսևորումներ ունեցավ աշխարհաբարացման միտումը, որն արտահայտվեց միջին հայերենի, բարբառների ու աշխարհաբարի զանազան աստիճանի ազդեցությունների առկայությամբ: Պաղտասար Դպիրն ավելի զուսպ է ու դասական, ավելի ավանդապահ ու կանոնական, խոսքը հղկված է ու մշակված, բայց ավելի հեռու աշխարհաբարից: Զնարական երգի վարպետ տաղերգուն, ի տարբերություն ժողովրդականաշունչական բանաստեղծության սրբագործած ավանդների, ակնհայտորեն խուսափում է զուտ բարբառային բառերից, թեև դրանք նրա տաղերում այնուամենայնիվ կան՝ **իսկի** (19), **լուս** (24), **լալօտ, արտօտիկ** (25), **ճըղի, իբրու** (27), **հալ չունիմ** (31), **գաղտ ու ալանի** (33) և այլն: Մանկուց հայտնվելով Պոլսում և հետո ամբողջ կյանքն անցկացնելով Թուրքիո հայաշատ մայրաքաղաքում՝ հայ դպիրը, սակայն, պոլսահայ բարբառին դիմեց այնքանով, որքանով վերջինս չէր հանդիպադրվում նաև ձևավորվող աշխարհաբար լեզվին և գրաբարի հանդիսավոր բնույթին:

Պետրոս Դավանցին գրական վաստակի ծավալով կանխում է դարոցի մյուս երկու ներկայացուցիչներին. ունի կրոնական, խրատական, ազատասիրական, հայրենիքի ու բնության շուրջ հարյուր բանաստեղծություն, պոեմ և շուրջ վեց տասնյակից ավելի երկտողեր ու բառատողեր: Չունի աշխարհաբար կամ ժողովրդախոսակցական լեզվով գրված և ոչ մի չափածո ամբողջական առանավոր: Ազատ է, ամբռնագրոս, ավելի բազմազան ու լայնամիտ, խոսքը ավելի հարուստ է, ավելի բազմաշերտ, համեմատաբար մոտ է աշխարհաբարին, առանձին նմուշներ ու հատվածներ ժամանակի խոսակցական լեզվով են շարադրված, բայց, որքան էլ գարնանալի է, համեմատաբար քիչ է դիմում զուտ բարբառային ձևերի գործածությանը՝ թըշուտ (124), ճռչուտ, լօշուտ (124), վըռազ-վըռուզ, խումար, տունմար (23), քունըղ (24), պիւլպիւլ (40) և այլն: Դրսորդում է նաև այսպես կոչված միասնական գրական հայերենի առանձին հատկանիշներ: Նկատի ունենք արևելահայ որոշ ձևերի գործածությունը, որոնք գալիս են բնաշխարհից (ծնվել է Դավիանուն, 1753-1756-ին էջմիածնի միաբանությունում էր և տաղերի մեծ մասը ստեղծել է հենց այդ տարիներին), նաև կոչված էին ծառայելու ժողովրդին ավելի հասկանալի լինելու նպատակին և մասամբ էին միայն պայմանավորված ոճական ու տաղաչափական հնարանքների՝ հանգի, տողի, ուղիմի, չափի և այլնի թելադրանքներով:

Գեղարվեստական հմտությանը ու գրական վաստակի չափով, մասամբ նաև տաղանդով Յուվանցես Կարնեցին զիջում է իր ժամանակակից-ճախորդներին՝ Դավանցուն ու Դպիրին, բայց խառնվածքով ու գրողական նկարագրով ավելի մոտ կանգնած լինելով աշուղական բանարվեստին՝ հաճախ է դիմում ժողովրդախոսակցական լեզվին, չի հրաժարվում նաև բարբառային ձևերից՝ էրկար, ռաստ չեկայ (67), ժոխտառ (68), լուս (69), դամպար (74), բաք (78), գունով կարմիր (82) և այլն: Սիրո երգերի մի մասի լեզուն պարզ է ու դյուրընկալ: Կարնեցի քաղաքի ճանաչված ուսուցիչը և հմուտ երգիչը եղել է նաև ժամանակի սիրված ժողովրդական բանաստեղծներից մեկը: Տաղերի (թվով մոտ 30) մի մասը, որոնք աշխարհիկ սիրո երգեր են, ստեղծված լինելով Կարնեցի և Մրա շրջակա գյուղերի ու քաղաքների բնակչության խնդրանքով, գրվել են ամենապարզ գրաբարով, տողեր ու բառատողեր շարադրվել են ժամանակի գրական-խոսակցական լեզվով: Կարնեցու վկայությամբ՝ իր ապրած ժամանակաշրջանում ժողովրդը մեծ սեր է ունեցել դեպի գուսանական արվեստը, ժողովրդա-

կան բանաստեղծությունը: Ինքը՝ Կարնեցին, այն հեղինակն է, որ առավել միտում ունի բարբառայինին կամ տարաբան ձևերին հանդիպադրել ոչ թե գրաբարը կամ գրաբարյանը, այլ աշխարհաբարը կամ ժողովրդի խոսակցական լեզվի ըզգծված հատկանիշները: Անշուշտ, դժվար է համաձայնել այն պնդումին, թե «Այս հենց աշխարհաբար նոր, գրական հայերենն էր, որը ավելի կատարելագործվելով պաշտոնական կերպարանք ստացավ 19-րդ դարի 50-60-ական թվականներին» (տե՛ս ԴԿ, 54): Թեևս ճիշտ կլինի մտածել, որ Կարնեցու չափածոյի, մասնավորապես սիրային տաղերգության լեզուն ժամանակի գրական-խոսակցական աշխարհաբարն էր, որ այնուամենայնիվ գերծ չէր գործառվող լեզվի՝ Կ՝ գրաբարյան, և՛ բարբառային տարրերի նկատելի բեռից:

Այսպիսով, 18-րդ դարի բանաստեղծության լեզուն դեպի գրաբարը և դասական խոսքարվեստը ունեցած իր կողմնորոշումներով մասամբ նահանջ էր ճախորդ, մասնավորապես աշխարհաբարացման շրջանի (13-14-րդ դար) բանաստեղծության լեզվից: Սակայն, ընդհանուր առմամբ նշված աշխարհաբար լեզվական միջոցների ունյունիկ այսչափ գործածությունը՝ գրաբար ձևերին գուհապետ, բանաստեղծության լեզուն դարձնում է համեմատաբար պարզ, առանձին դեպքերում շատ հստակ և բավականաչափ սերծ այդ օրերի աշխարհաբարին, մի բան, որ, ինչպես արդեն ասվեց, 18-րդ դարի գրավոր բանաստեղծության կարևոր հատկանիշն է:

4

XVII դարում բարբառային և վաստարների ակտիվացումը գրավոր խոսքում (նաև բանաստեղծության մեջ) ակնհայտ է: Այս ընդհանուր տրամադրության մթնոլորտում ի հայտ է գալիս հայ գրողների կամ աշուղ-բանաստեղծների մի խումբ, որի լեզվական հետաքրքրությունները հետզհետե դուրս են գալիս նյունյակ զուտ բարբառային շրջանակներից: Ահագ-նացող թուրք-պարսկական բռնությունների պայմաններում, որ նպատակ ուներ խարխլելու հայ մարդու հավատն ու լեզուն, «ծնվում էին թուրքախոս հայության զանգվածներ, հանդես էին գալիս թուրքախոս հայ աշուղներ, բանաստեղծներ, ստեղծվում էին հայաստան թուրքերեն արձակ և չափածո երկեր, կրոնական, բարոյագիտական աշխատություններ, որոնք թիվը մեծ չափերի է հասնում: Հայ երգը ողողվում է պարսկական, թուրքական, արա-

բական բառերով» [24, 160–161, տե՛ս նաև 33, 438]: երեք–չորս դար առաջ ծնունդ առած այդ ընթացքը իբրև շարժառիթներ ուներ լարամին հասկանալի լինելու և ժողովրդին երևալու բնական միտումները ու ներկայանուն էր որպես լեզվի աշխարհաբարացման ընդհանուր դրսևորումներից մեկը: «Կրթական–լուսավորական շարժման գլուխ կանգնած հայ մտավորականները... տաճկական ստրկացմող լծի դեմ պայքարի միջոցներից մեկն էին համարում այդ: Մայրենի լեզուն մտացանց, բուրբախտ հայության համար գովում, հրատարակվում էին հայատառ թուրքերեն լեզվով բազմաթիվ գրքեր, բանաստեղծություններ, երգեր թե՛ կրոնական, թե՛ աշխարհիկ բովանդակությամբ» (74, 55): Այս շրջանում է, որ 3ակոբ Նայյանը և Պաղտասար Դպիրը հրատարակում են հայատառ թուրքերենով բազմաթիվ աշխատություններ, որոնք տարածվում էին նաև Պուսից դուրս՝ այլ քաղաքներ: Ավելի ուշ 3ովհաննես Կարնեցին հայ հին գրականությունից հայատառ թուրքերենի է փոխադրում առանձին նմուշներ (Կոմիտաս Կաթողիկոսի շարականները, Ներսես Շնորհալու «Առավոտ լուսու»–ն), թուրքերենի է վերածում իր ինքնագիր տաղերից (չի բացառվում, որ դրանց մի մասը հենց թուրքերենով հորինված լինեն), թեև նույն ժամանակ «գեղապատիւ ընթերցողաց» պահանջով հայերեն է թարգմանել թուրքական ժողովրդական շատ երգեր (տե՛ս 74, 55–61):

Մասամբ նույն շարժառիթներն ուներ նաև օտար լեզվատարրերի մուտքը բանաստեղծություն: 17–րդ դարի վերջում և 18–րդ դարում գուսական արվեստի զարգացման և բանավոր խոսքի հասնածավալ աշխարհականացման մթնոլորտում արդեն այս միտումները փորձում էին ավելի մեծ չափով մուտք գործել գրավոր խոսք և իրենց իրավունքները հաստատել բուն գրավոր բանաստեղծության մեջ: 18–րդ դարի գրավոր բանաստեղծությունը եկավ կանխելու չափածո խոսքի զարգացման այս ընթացքը: Գրքի լեզուն մաքրել զուտ բարբառային կոչո ու անշշակ ձևերից, ներբարբառային արտասայություններից և ամենից առաջ թուրք–պարսկական անհարկի ազդեցություններից. նաև սա էր ժամանակի գեղարվեստական–լեզվական որոնումների ընդհանուր ուղղվածությունը: «18–րդ դարը մեր լեզվի զարգացման պատմության մեջ նշանավոր է նաև նրանով,– գրում է Տ. Շահբազյանը.– որ հինք է դրվում արևմտահայ աշխարհաբար լեզուն թուրքերենից մաքրելու մեծ գործի» [34, 87]: 3ակնանալի է, այդ բանաստեղծության ամենաառաջավոր քնն ներկայացնող Դպիր–Ղափանցի

գեղարվեստական չափածոն անգամ վերջնականորեն ձեռքբազատված չէ զուտ բարբառային և օտարաբան ձևերից: Ամեն մեկի լեզվում ինչ–որ չափով, լեզվաձևական ինչ–ինչ եղանակներով դեռ գործում են մոտ անցյալի և ժամանակի աշուղական բանավորեստի (պոետիկայի) ազդեցությունները: Պաղտասար Դպիրը հեղինակել է թուրքերեն բանաստեղծություններ («Որտեղ կռիվ կտեսնես», «Ողջ լինեն...», «Եղի՛ր ազնիվ...», «Ես ո՛չ եմ մտավոր...»), չունի հայատառ թուրքերենով գրված ամբողջական ոտանավորներ: 3արևան ժողովուրդների լեզվից անցած օտար բառեր և արտահայտություններ չի գործածում տաղերում: 3արյուրից անցնող ոտանավորներից երեքում միայն («Դարձյալ գարնան», «3որդորակ», «Իբր ի պուլպուլուն առ վարդն») հանդիպող տողերը նախադասություն–բացատրություններ են, որոնք այստեղ են հայտնվել հասունվ միտումով, այն է՝ բնության գովքն անող այդ մի քանի երգերի լեզուն հնարավորին չափ մտտեցնել ժողովրդի որոշակի խավերի շրջանում գործածվող լեզվին:

Պետրոս Ղափանցին նույնպես չի հորինել հայատառ թուրքերեն և ոչ մի չափածո ամբողջական գործ, հեռու է պահել իր երգը և՛ օտար բառերից, և՛ զուտ բարբառային տարրերից: 3ովհաննես Կարնեցին, որ ժամանակի կրթական–լուսավորական շարժման գլուխ կանգնած մտավորականներից մեկն էր, ոչ միայն իր ինքնագիր գործերում, այլև թարգմանություններում ու փոխադրություններում ակնհայտորեն խուսափել է թուրքերեն բառերից ու արտասայություններից և իր ընթերցողին է ներկայացել բավականաչափ հղկված ու մշակված լեզվով: Ունի առանձին պարսկա–արաբական և թուրքերեն բառերի գործածությունը՝ շէրալթե (օշարակ), ձեվափի (անցիկ բար, 67), Նայպար (լուր, 130), ծիկոն (թոք, 69), ֆես (գլխարկ, 78), էլմասթաշ (բյուրեղապակի, 69) և այլն, ու թուրքական ժողովրդական երգերի մնանողությամբ հորինած սիրերգերում պահպանում է թուրքերեն կրկնվող, ինչպես՝ «Ես չինեցայ այս տաղ Ի գոյն «Պի մե–լէքսիմէ փերու...» (74, 89): Ունի թուրքերեն ոտանավորներ:

Բոլոր պարագաներում, այս երեք հեղինակների գեղարվեստական փորձ մեջ շատ որոշակի է միտումը՝ գրավոր չափածոյի լեզվից դուրս մղել բարբառային մուր և դժվարամարս ձևերը, մանավանդ օտար բառ ու բառը: Եվ որ ամենակարևորն է, իբրև հակակշիռ այդ լեզվատարրի, ինչպես տեսանք, շրջանառության մեջ է դրվում ոչ միայն և ոչ բացա-

ռապես գրաբարը: Սա նորոգվող հայ բանաստեղծության երկրորդ կարևոր հատկանիշն է:

5

Լեզվականի ոլորտում կատարվող ամեն մի շրջափոխություն հիքնին ենթադրում է տեղաշարժեր նաև գեղարվեստական միջոցների և հուզարտաստչական տարրերի համակարգում:

13–14-րդ դարերի տաղերգության մեջ տիրապետող գրական լեզվի որակ դարձած ժողովրդային խոսվածքին ներդաշնակորեն են զուգակցվում հոգևոր լեզվական մշակույթի որոշ ձևեր՝ **փոխաբերությունը**՝ «Սեր է ծանու ու սեր ծաղիկն» (Կոստանդին Երզնկացի), **մակդիրների ընտրությունը**՝ «սուրբ սիրտ», «պատեր սրտանես» (Կոստանդին Երզնկացի), «անմահ տունկ», «բարցր աչք», «սուրբ կույս» (Ֆրիկ), «գանձ հոգևոր», «մաքուր բուրված», «բարցրաբարբա շրթունք», «բարկ բարկ ծիծաղել» (Չովիանես Երզնկացի), **հանձնատությունը**՝ «գինջ մոռ հայիմ, զերդ կուպր եռամ» (Ֆրիկ), «աչերեր է ի ծով նրան» (Կոստանդին Երզնկացի), **այլաբանությունը և խորհրդանիշը**՝ «խորան բանաւոր և լուսակիր տաճար» (Նկատի ունի ա. Կույսին, Չովիանես Երզնկացի), **ճարտասանձը**՝ «Դու պատկեր ես բոզ, նախշած դեղերով», «Աշխարհը ծով է աֆիհուն, է՛ր կու լիմիս անհոյ ի բուն» (Չովիանես Երզնկացի), **տարաչափական հնարները**. հանգավորման համակարգում նկատելի քարձուբյուն ու բազմազանություն է բերում, օրինակ, Չովիանես Երզնկացին՝ Ներսես Շնորհալուց հետո զգալի չափով հարթահարելով Գրիգոր Մագիստրոսից միջնադարի բանաստեղծության մեջ մուտք գործած նույնանգուբյունը. շրջանառության մեջ է դնում նույնահանգ տունը, խաչան և կից հանգավորումը, խառը հանգերը և այլն [տե՛ս 22, 135–139]: Բանաստեղծության մեջ հաստատվում են ժողովրդական խոսքարվեստի պատկերավորման ու լեզվամտածողության այլևայլ գծեր՝ կրկնակը, վարդ և տխրակն այլաբանությունը, «առակօք խօսիլ»-ը, հակադրությունը, քնարական ոգու պարզությունը, հախտուն զգացմունքայնությունը և այլն [35]:

16–17-րդ դարերի տաղերգության լեզվաճանկան ու պատկերավորման համակարգում հետաքրքիր տեղաշարժեր են նկատվում կապված բարբառային և խոսակցական տարրերի զարգացման հետ: Բանավոր խոսքարվեստի հատկանիշները և հատկապես աշուղական բանաստեղծական

տեղծական հնարանները ներթափանցեցին բանաստեղծության լեզու: Դա ակնառու դարձավ գեղարվեստական բովանդակության ավելի ու ավելի աշխարհականացման շնորհիվ: Դրսամ Տրապիզոնցու, Օբսուզ Ավետիքի, Անանուն (Բ)–ի, Քոսա երեցի, Խասպեկ Խաչատուրի, Դավիթ Սալածորցու, Երեմիա Քյոմուրճյանի և այլոց աշխարհիկ չափածոն հարուստ է նման լեզվաճանկան հնարաններով՝ **բառ–պատկերներ**՝ «վարդ ծիրանածիճ» (ՈւՄՖ–2, 432) «Երեղ աբեզակ» (129), «ծով–ծով աչերուզ» (ԵՔ, 138), **չափազանցությունը**՝ «Լացեր, որ արտասուքն արիւն դարծել է» (ՈւՄՖ–1, 472), **ոճական դարձույթներ՝ զեղչումը**՝ «Չուրն՝ երեխայ, քսմին՝ մանուկ, ջուրն՝ պլևոր, հողն՝ մահուն, Չուրն դանակ է, քամին՝ նուկի, ջուրն՝ լիտր, հողն՝ դանթարուն...» (ՈւՄՖ–2, 351), **ճարտասանական դիմումը**՝ «Դու քարոզիչ գամենեսան, դու խրատիչ ես սիրական, Դու ազնի ազգէ սեփական, Դու...» (ՈւՄՖ–2, 578), **բանաշրջումը**՝ «Սիրուն վարդ, կարմիր, քաղցրատես, ...Ամեն ծաղկանք թագավոր ես» (ՈւՄՖ–2, 418), **հանձնատությունը**՝ «Ձի վարդն աստղոյն նման ի մէջ փինի է» (ՈւՄՖ–2, 219), «Աչերդ է զերդ ծով» (Լացեր, 129), **անձնավորումը**՝ «Ա՛յ ջուր, դու զուարճաւտն» (ՈւՄՖ–2, 450), **բաղաձայնությո՛ւնը**՝ «Դու ծիծաղելով ծաւալ ծածմանան» (130), «Ճոճաւով ճեմես, սիգաս ճոխական» (ԵՔ, 131), **կից հանգավորումը՝ խորացված հանգերով**՝ կիճանայ–չկայ–վախենայ–մնայ (ՈւՄՖ–1, 400), դազերուն–մազերուն–նազերուն (ՈւՄՖ–2, 641), **աշուղական տաղաչափության որոշ տարրեր, շարահյուսական հնարներ, կրկնության ամենաբազմազան ձևեր** և այլն. և այլն: Կարելի է բազմաթիվ ուրիշ օրինակներ բերել: Բանաստեղծական խոսք է մուտք գործում նույնիսկ գեղարվեստական մանրանույնությունը, կոնկրետ բանաստեղծական պատկերը, որ խիստ անհատական ապրումի արտահայտություն է.

Արեզակն ու լուսընկայն
Չոր ասի ի գլխու վերայ,
Բերանդը բանալուր փոխան
Ծիծաղելդ ի ծնկնս վերայ:

Կամ՝

Լուս երեսը երբ խոճարիի,
Լուկ ողնես ի բազկիս վերայ...
(ԵՔ, 139)

Մեր խնդրից դուրս համարելով դրանց մանրամասն քննությունը՝ նկատենք միայն, որ դրանք էական ազդեցություն ունեցան բանաստեղծության լեզվի զարգացման հետագա ամբողջ ընթացքի վրա: Լեզվաոճական այդ ձևերի ներգործությունն այնքան ուժեղ էր բանաստեղծական մտածողության վրա, որ դրանից անմասն չմնացին անգամ կրոնական-հոգևոր բանաստեղծությունը և այսպես կոչված դասակարգափոխ բերքությունը:

Միաժամանակ տեղի է ունենում լեզվաոճական հնարանքների հետաքրքիր խաչաձևում. հին ազգային բանաստեղծական մշակույթի լավագույն ավանդները, հոգևոր բանարվեստի որոշ ձևեր զուգորդվում են ժողովրդական բանաստեղծության քնարական ոգուն, տաղաչափությանը, պատկերավորման եղանակներին ու մտածողությանը: Քիչ ավելի ուշ դա իր գեղարվեստական արտահայտությունը գտավ նաև Դպիրի, Յովնաթանի, Դավանցու և այլոց գրվածքներում: Պահպանվեց ու զարգացավ նոր ժամանակների չափածոյի գեղարվեստական համակարգում՝ դառնալով նրա հիմնական հատկանիշներից մեկը:

Ուշ միջնադարի աշխարհիկ բանաստեղծությունը ավելի հակվեց դեպի նոր զարգացող գուսանական երգարվեստի բանաստեղծական ձևերն ու ժողովրդային խոսքի ոճական հնարանքները՝ երբեմն չափից ավելի հարազատ մնալով բանավոր աշուղական խոսքարվեստի ոգուն:

18-րդ դարի բանաստեղծությունը գուտ լեզվականի ոլորտում, ինչպես տեսանք, աշխատում է հիմնականում մնալ ավանդապահ: Սա նշանակում է նաև իրեն ազգային բանաստեղծական մշակույթի ավանդների վերականգնում, դարձ դեպի հոգևոր բանաստեղծության լեզվական մշակույթը: Մի բան, որ շատ ակնառու դրսևորում գտավ դարի բանաստեղծության այսպես կոչված ծախ թևի ներկայացուցիչների (Ջուղայեցի, Բերիացի, Կեչառեցի, Ջախիեցի) գրվածքներում, ինչպես նաև Դպիրի ու Դավանցու կրոնաքարայնարտական ոտանավորներում: Ուժեղ է Գրիգոր Նարեկացու ավանդների ազդեցությունը. Մատյանը «գրչագրության ու տպագրության միջոցով նոր կյանք էր տալի XVII դարում, հաջորդ՝ XVIII հարյուրամյակում արդեն լայնորեն տարածվում է՝ ունենալով մեկ տասնյակից ավելի հրատարակություններ» [36, 67]: Ինքը՝ Պաղտասար Դպիրը, անմիջական մասնակցություն է ունեցել Մատյանի 1752թ. քննական, աղյուրագիտական հրատարակությո-

յան գործում: Նոր ժամանակների ոգով վերածնվում է մարդու անկեղծ և անմիջական ինքնարտահայտման պահանջը, մարդու կատարելագործման գաղափարը, հալածական մարդու՝ ապաշխարելու և սրբաբորժվելու ձգտումը, որը՝ որպես անանձնական, համաշխարհային հույզ, և այս ցուրի հետ վերստեղծվում են Նարեկացու բանաստեղծական արվեստի արտահայտչաձևերը՝ կրկնությունը, հակարարությունը՝ իր արտահայտչական բազմաձևություններով, ճարտասանական ձևերը, տաղաչափական բազմազանությունը, պատկերավորությունը մեջ բառի տարողության ընդլայնումները և այլն [տե՛ս 37, 147–227]: Սիա Մատյանի կենսափիլիսոփայության և բանաստեղծական արվեստի ներշնչանքը կրող տաղերից մեկ–երկու մտուշ.

Ի քուն մեղաց յամտեցալ թըմրեցար, անճն իմ գեղի,
 Թըմրեցար և ի բանսարկէն պարտեցար, անճն իմ գեղի...
 («Մտ անճն իմ թշառա», ԴԴ, 91)

կամ՝

Սիա մեռալ և անշընչացալ
 էւ բանական մարդս անբանացալ,
 Ծաղկալի ծառս այսոր չորացալ
 Կրմանքին ոստաքանցեցալ:
 (ԴԴ, 116)

Բուն աշխարհիկ տաղերգության մեջ՝ սիրո, կարոտի, բնության ու հայրենիքի երգերում, սակայն, առաջատար բանաստեղծությունը անպայման նաև ավանդախախտ է: Անշուշտ, չափածոյի այդ հատվածում էլ տակավին մեծ տեղ ունեն հոգևոր բանաստեղծության պոետիկայի ձևերը և միջնադարի տաղերգության մեջ կանոն ու կաղապար դարձած պատկերներ՝ կայուն փոխաբերությունը և անփոփոխ մակդիրը՝ վարդ անթառամ, սղրաթև թռչնակ, պատկեր սիրուն, խորան տիրական (Դպ.), մասունք հոգույս, սև օրեր, հոգույս հատոր, ամնահական ջուր, լուսեղէն կամար (Դպ.), հատոր հոգույս, զսիրտ իմ սիրաասուն, արար զիս գերի, անթառամ վարդ, անուշ վարդ (Կարն.), ճարտասանական կրկնվող ձևեր՝ նագելի՛ վարդ, իմ սիրուն, գեղեցի՛կ, անգիճակ իմ, իմ անմամա՛ն (Կարն.), կայուն համեմատությունը, որում անփոփոխ եզրեր են հանդես գալիս լուսինը, արեգակը, տատրակը, բլբուլը, վարդը, շուշանը և այլն,

քոնազբոսիկ պատկերը, վերամբարծ խոսքը: Բայց սա հարցի միայն մի կողմն է՝ երևութականը, որ արևմտահայ չափածո խոսքի զարգացման հետևանքարուժ չունեցավ Կանան Եջանակայուն: Առավել կարևոր է այդ չափածոյի ոճական կառույցի մեկ այլ հատկանիշը, որը մեծ չափով պայմանավորեց միջնադար–նոր ժամանակներ անցման ժառանգորդությունը:

Ե՛վ Ղպիրը, և՛ Ղափանցին, քիչ ավելի ուշ նաև Կարնեցին հակված չեն շրջանցելու ինչպես հոգևոր–դասակայն երգի, այնպես էլ միջնադարի և հայ ժողովրդական–աշուղական բանաստեղծության ձեռքբերումները կանոնական չափածոյի գեղարվեստական կառուցվածքի, հանգի, ախորժալուր երաժշտականության, համաչափ ուղիղ մարզերում. ազատ դիմում են այդ հատկանիշները ապահովող ոճական հնարանքների գործածությանը՝ կրկնություն, չափազանցություն, հակադրություն, ճարտասանական դիմում և ճարտասանական հարց, բռնահանգ, բառախաղ, հանգավորման ճոխություն, ծայանրկությունների առատ կիրառություն և այլն:

Երաժշտի բնատուր ձիրքը, գրական դաստիարակությունը՝ Պաղտասար Ղպիրի պարագայում, ժողովրդական տարերքի խոր գագաղությունը և «քնքուշ ու գորովակից սիրտը» Ղափանցու դեպքում (Խ. Արվյանի արտահայտությունն է [տե՛ս 38, 64]) և վերջապես գործող ու ազդու ավանդները (երկուստեք) այլ պայմաններ չէին կարող թելարել 18–րդ դարի այս բանաստեղծները: Այս իմաստով Պաղտասար Ղպիրը և Պետրոս Ղափանցին (վերջինս ավելի շատ) հետևորդն են ու անմիջական ժառանգորդը միջնադարի տաղերգության և ժողովրդական բանաստեղծության: Դասական–ավանդականին և արդեն լուրջ միջնադարյան տաղերգության մոտիվներին ու ձևերին զուգահեռվում են նորգասանական ու ժողովրդական արվեստի լեզվաոճական ձևերը, ժողովրդական խաղ ու տաղի բանաստեղծական հնարանքները:

Պաղտասար Ղպիրն ունի զուսպ ու զգայուն սիրտ, բայց նրա չափածոն աչքի չի ընկնում բնարական խոսքին բնորոշ անհատականությամբ, չունի հուզական կոնկրետ ապրումի ընդգծված տրամադրություն (թեև սիրո ու հայրենիքի երգերում)՝ «Ձիս քո սիրույն», «Արև անձեն», «Չերի՛ք ողբաս» և այլն, ընդհանուր–նկարագրական ոճը երբեմն սեղի է տալիս անձնական–զգացականին, զգալի է դառնում բնարական շունչը: Այդպիսին է նաև լեզուն՝ ոգեղեն ու սառը, «բանականորեն սահմանավորված, չափի մեջ»: Բայց ահա օգտվելով նույն միջնա-

դարյան և ժողովրդական բանաստեղծության ոճական համակարգից՝ նա երբեմն ստեղծում է ինքնատիպ պատկերներ՝ «Այս բոցոյս թէ ծովը կպատե՛ չգիտի իսկի մարիլ», «Չի՛ տար ի՞նձ լոյս առանց քո՛ լոյսն արևուն», տալիս է անհատական ապրումի լեզվական ձևավորման բնորոշ պատասխիկներ՝ «Մէկ ազնուի մը սերըն կայ իմ գլխիս, Գիշերն է յերագիս, ցերեկն է ի մտքիս», չի հրաժարվում ժողովրդական երգին բնորոշ հակադրության ոճական հնարանքից՝ «...դու վարդ ամբառան, ավա՛ղ, ես խղճակի երգնակ...», «Տրտում էի՛ ուրախացայ, Մեռեալ էի՛ կենդանացայ»: Հիմանիշ բառերի կուտակումով ստեղծում է բազմազանություն՝ «Ի՛մ արևակն, ի՛մ արուսեակն, ի՛մ արեգակն, ի՛մ լուսին»: Կրկնությունը, բառախաղը, տաղաչափական բազմազանությունը նրա աշխարհական երգի բնորոշ հատկանիշներն են. «Մեծազոյն խնամքը.– զիտ է Ա. Չոպանյանը «Չայ էջեր»–ում,– բառական մերդաշնակութեան, յանգեոր ճոխութեան և այս տեսակ արտաքին զարդերու վրայ է կեդրոնացած... Տաղաչափությունը սահուն է ու բաւական մաքուտար. տողերը ախորժավոր են...» [39, խզ]: Չայ բանասիրության ճեղք նկատված իրողություն է (Մ. Ավդաբեկյան, Ծ. Նազարյան, Յ. Բախչինյան և ուրիշներ), որ Ղպիրի հայրենասիրական երգերը՝ սոխակ–բանաստեղծ, վարդ–հայրենիք այլաբանական զուգահեռով, նկատելի չափով կրում են միջնադարուն շատ տարածված «Առաւօտուն քամին ելէ, մաղէ գիս», «Առաւօտուն թռչունքն ամեն...» և նման այլ ժողովրդական երգերի գաղափարական ու գեղարվեստական ազդեցությունը: Տաղաչափական նկատելի բազմազանությունը՝ հատկապես 8–, 11–, 15– վանկանի չափը, խորացված հանգերը՝ **ի տաճարին–անձառին–անձարին–կաճառին** (ԳԴ, 146), հարակրկնությունը, երբեմն նաև առձայնությոյր և բաղաձայնությոյր՝ «Գերիս գերեալ գոռեան, գոչեան» (ԳԴ, 67), այս տաղերի հատկանիշներից են:

Ղպիրը նախապատվություն է տալիս գեղարվեստական սեղծ կառույցին: Սակայն ինչպես իր ժամանակի բոլոր մյուս տաղերգուները, չի հասնում բանաստեղծական տրամադրության կամ ապրումի անհատականցման: Գեղարվեստական կոնկրետությունը և դրա լեզվական արտահայտությունները նրա բանաստեղծության հատկանիշները չեն: Հիմնգ բառատող տներից բաղկացած «Մեկ ազնուվի...» ոտանավորը, որ նրա լավագույն գործերից է, ընդհանուր խոհ է կորցրած սիրո մասին.

Մէկ ազնեցի մի սերն կայ ի գովիս,
Գիշերն է յերագիս, ցեղեն ի սրտիս,
Կորուսեր եմ զիմ անընձամ սիրելիս,
Անոր համար կու պըտըտիմ ի սարերն, ի ձորերն:

Ի միտս որ գայ՝ կու բռնի խելքս ի գլխս,
Յաչերս արին կու բուրդի ի սրտս,
Դարիպ եմ ես, որ ելեր եմ երկուս,
Անոր համար կու պըտըտիմ ի սարերն, ի ձորերն:
(ՊՂ, 30)

ժողովրդական բանաստեղծության ակունքներից են գալիս **Պետրոս Ղափանցու** այլաբանական պատկերները՝ «վարդ մարմինը», «շաղաբեր առաստ», «հազար ամաց կարօտութիւն», մակդիր-փոխաբերությունները, վարդի և սոխակի այլաբանությունը՝ «Ծիլ-ծիլ ոսկի և վարդի թերթերը», «Ծալ-ծալ թերթերու վարդին թերաբաց», «Ձիլ-զիլ ծայրերով, համեղ տաղերով, Գինին սառուցէ՛ք փայլուն տաղերով, վարդըն փընջեցէ՛ք - թօփթօփ շաղերով, Պիտ-պիտ ցօղերով»: Կամ՝ հոմանիշների ծավալումը, բառերի ու տողերի կուտակումն ու կրկնությունները, հարադրությունների, կրկնավորների ու ձայնարկությունների համախառն կիրառությունը՝ «Թև-թևով ծափ-ծափի տան՝ երան-երան», «Միշտ հառաչես ու կարկաչես», «Անճյ-անոյշ պաղուկ ջրերն աղբերաց», «Ա՛խ, վարդիկ, ասա՛ղ, վարդիկ, Բույս լուսաթերթիկ, Կարմրափա՛յլ, արփիափա՛յլ, Տունկ սիրակերտիկ» և այլն: Տաղերի երաժշտական բազմաձայնությունը երբեմն ապահովում է նմանաիւնջ կամ նույնարմատ բառերի համատեղ գործածությունը՝ բաղաձայնությւոն և առձայնությւոն՝ «կոծ կրծկեալ», «շաղով լցեալ շողշողին», «նոր նորանամ», «ծիածան ծաղկանց»: Նրա ոտանավորներից շատերը աչքի են ընկնում հանգավորմամբ՝ տեղեան-գուշակ-ճարակ, անձարի-չարչարի-ղարի, գերի-բերի-անթերի, թերաբաց-աղբերաց-օրինաց, ժողովրդական երգարվեստին հատուկ համանուն բառերի խաղով կապելու անկար-անգոր անկար, ի վիհ անկար-ունիս դու կար:

Ղափանցին հայ բանաստեղծություն բերեց արտահայտության և բովանդակության նոր նրբերանգներ. հետևելով իր գրական ուսուցչի՝ Դպիրի օրինակին («Ի նընջմանեղ արքայական») վարդի և սոխակի այլաբանությունը հասցրեց ազգային-հայրենասիրական ավելի խոր ընկալ-

ման: Բնարական չափածոյուն կերպավորեց ժամանակի հայ մարդուն՝ ներառելով, հախտուն զգացմունքայնությամբ: Գտավ արտահայտման բազմազան կերպեր՝ ժողովրդական բանաստեղծության հախտուն տարերքը զուգակցելով դասական բանաստեղծության զուսպ զգայնությամբ և խստորոշ զույներին: «Վերանորոգվող նոր դասական բանաստեղծության ներկայացուցիչը, պատկանելով հանդերձ ժողովրդական երգերի արվեստի որոշ գծեր, ստեղծում է ձևով և բովանդակությամբ ներդաշնակ ու կուռ, զրաբարաչեզու դասական բանաստեղծության ընտիր մնուշներ: Պետրոս Ղափանցին ձգտում է վերականգնել հայոց 10-14-րդ դարերի բանաստեղծության գաղափարախոսության և արվեստի կենսական գծերը, օգտվելով հին դասականից, ստեղծել նոր ժամանակների, նոր ոճի դասական բանաստեղծություն...» (ՊՂ, 19): Բերե՛ք մեկ-երկու քիչ թե շատ անբողջական մնուշ Ղափանցու հաջողված տաղերգերից.

Ծիլ-ծիլ ոսկի և վարդի թերթերն,
Որպէս և սանն նախի ծերերն,
Սիս՝ մերձացա քարնա ջրերն,
Անոյշ օրերն.

(«Չվարդե՛ն ըզուսանհատոյն պարզ բանն», ՊՂ, 30)

Այլ լեռներու դէմ յանդիման դաշտերուն,
Դ՛էպ գառ ի վեր, և՛ գառ ի վայր ճորերուն,
Շարունակեալ և վարսագեղ ծառերուն,
Արնանեանց, եղևնեանց և սօսերուն,
Սիրախառեալ և սէր նոցա կանցելով,
Գոյլք կաբատուց առ մերձանոց գոջելով...

(«Չգեղեցկութենէ՛ն բուսուց և տնկոց...», ՊՂ, 49)

ժողովրդական պարզ հորինվածքի ոճական ազդեցություններով ու նաև ինքնատիպ խոսքի առանձին դրսևորումներով՝ **Յովհաննես Կարենցու** տաղարանը այս չափածոյի անբաժան մասն է: Այլևայլ հատկանիշներից գատ՝ այս տաղասացը բառախաղ-հանգավորման եղանակը հասցրեց գրեթե կատարելության՝ ազատ օգտվելով նաև համաժուռջ համանունների ընձեռած դժվարին հնարավորությունից՝ լուսերես՝ ի՛ն ես-լուսերես ի՛ն, ես-լուսերև սիմ ես կամ՝ դուրանալ չունիմ-դուր՝ ան ալ չունիմ-դուրան ալ չունիմ: Այս հատկանիշների վարպետ զուգորդումով երբեմն ստեղծվում են բանաստեղծական կատարյալ մնուշներ, որոնք նա-

խանշում են ձևավորվող անհատական բանաստեղծությունը: Ավելորդ չենք համարում մեջ բերել «Սիրույդ պատահեցա» քնարական տաղի վերջին երկու բառատողը.

Քղորած լուսին է սիրելուս երես,
Ամեն մարդ կուզե՞ր սիրել լուս երես,
Իմ սիրական դու խառտ սիրելու սեր ես
Գլխուդ փուշու ծայրերն ոսկով ուրբած:

Ողորած ոսկեթել վարսերը անգին,
Ջակախիրի գինջ վար՝ սերը անգին,
Թե՛ որ տան օտարին վարսերը դանգին,
Քոյինին ես նայի՜մ նոցա ժողտառած:

(ԳԿ, 68)

Մի կարևոր հանգամանք ես, որ վերաբերում է 18-րդ դարի բանաստեղծության տաղաչափական ձևերին: Հայտնի է, որ մեր ազգային բանաստեղծության հիմ շրջանին հատուկ անհամաչափ ուղանավորը, երբ հարևան տողերի միջև կարող են մտնել տարբեր վանկային բանակ ունեցող (1-6) կամ տարբեր թվով (1-4) անդամներ, միջնադարում որոշ չափով մոռացության տրվեց: «XI-XII դարերից հետո, - գրում է էր. Ջորաշյանը. - ...ակնհայտորեն գերակշռող դարձան վանկային կանոնավոր ուղանավորի տեսակները» [տե՛ս 40, XIX]: 18-րդ դարը մասամբ փորձեց վերականգնել հայոց ազգային բանաստեղծությանը (հնագույն շարականներ, Նարեկացու տաղերը և Մատյանը, Դավթակ Քերթոլի «Ողբը» և այլն) բնորոշ տաղաչափական այդ գիծը՝ անհավասար տողերը Սակայն առավելապես զուգակցելով ուղանավորի հիմնական մասի և կրկնակների միջև, ինչպես աշուղական եղգերում և ժողովրդական բանարվեստում:

Չիս քո սիրոյն, ո՛վ նագելի, հովերն ամեր՝ կու մաղէ,
Օտարին լեզուն անելի ցաւ եղեր՝ զիս կու տաղէ, կու տաղէ.
Այս կարտուս չի՞ դիմաջուրի, միշտ զգիտիս կու քաղէ.
Դէպի յերկիրն իմ սիրելոյն
Ամեր, տաներ հովն զիս, հովըն զիս,
Դէպի յայգին իմ նագելոյն
Փջէր, տաներ քամին զիս, քամին զիս:

(ԳՊ, 18)

«Անհամաչափ ուղանավորը» հետագայում հաջող զարգացում տեսցավ 20-րդ դարակերպի արևմտահայ բանաստեղծության մեջ, իսկ ավելի ուշ՝ եղիչե Չարեճիցի չափածոյում:

Այսպիսով, **մի կողմից՝** ձևապաշտություն, հռետորականության ինչ-ինչ դրսևորումներ, գեղեցիկ, զարդարուն և հանդիսավոր ոճ, զուսպ ու տրամաբանական խոսք, շարահյուսության գրաբարյան բարդումներ և ստավածաշնչյան անսցոյիներ, եթերային, ոչ հստակ, վերագական խոս, որ գալիս է մասամբ մեր հին, դասական բանաստեղծությունից, **մյուս կողմից՝** ժողովրդական կենդանի զրույցի ու խոսակցական ոճի շերտեր, խոսակցական գրավիչ շեշտ, լեզվական պարզություն, բնական, կենդանի զրույցի մոտեցող հստակ շարադասություն, գրաբարի ակնառու պարզեցում, ապրում, բնական պատկեր. **ամբողջությամբ մեջ՝** մի որակ, որ մասամբ միջնադարյան տաղերգության, իսկ մի զգալի չափով էլ ժողովրդական-աշուղական բանաստեղծության փուլինն է: Սա 17-18-րդ դարերի հայոց բանաստեղծության լեզվի երրորդ՝ ոճական կարևոր հատկանիշն է:

Պաղտասար Դպիրը, Պետրոս Դավանցին, Հովհաննես Կարնեցին գրաբարագիր կամ գրաբարախառն աշխարհաբարով ստեղծագործող հեղինակներ են, և նրանց գեղարվեստական նպաստի մեծ բաժինը արձանագրվում է գրաբար բանաստեղծության զարգացման մեջ: Դրանով նրանք նախապատրաստեցին **գրաբար Որ** դարական բանաստեղծության անցնելու լեզվական ավանդույթը: Միաժամանակ նույն **հեղինակների չափածո խոսքի լավագույն հատվածը՝** վերը նշված հատկանիշներով (ամենից առաջ նկատի ունենք լեզվաոճական զուգորդումները), **ամուր հիմք ստեղծեց** բուն արևմտահայ անհատական բնարերգության ձևավորման ու զարգացման համար:

ՊԼՈՒՒ 2

ԴԱՍԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆԻ ՍԿԶԲԱՆՎՈՐՈՒՄ

ԴԵՎՈՒՐ ԱՆԻՇԱՆ, ՍԿՐՏԻՉ ՊԵՇԿԻԳԱՆՍՆԱՆ, ՊԵՏՐՈՍ ԴՈՒՐՅԱՆ

Գրական արևմտահայերենի մինչավիշայնաճառ ժամանակաշրջանը, որ ընդունված է անվանել նախապատասխանական ժողով, ընդհատ, բայց համառ ճիգերով նախանշեց առաջին փորձերը՝ նոր գրական հայերենի մուտքը արևմտահայ մշակութային-հասարակական կյանք, գրականություն ու պարբերական մամուլ ապահովելու համար: Լեզուն նախափորձերն արեց ազատագրվելու թրջաբանություններից և օտարաբան ձևերից, բայց նաև բարբառների, մասամբ էլ գրաբարի համառոտ ազդեցությունից: Այդ ժամանակաշրջանի վերջին տասնամյակները (19-րդ դարի սկիզբները) արևմտահայ իրականության մեջ նշանավորվեցին արևելահայ հատվածի նույն շրջանի մշակութային-գրական ջանքը մի թափ անգամ գերազանցող հրատարակություններով (պարբերաթերթեր, դավանաբանական գրքեր, ուսումնական ձեռնարկներ, արձակ երկեր՝ ինքնագիր և հատկապես թարգմանական, տաղարան-ժողովածուներ և այլն): Աշխարհաբարը նկատելիորեն ընդլայնեց իր կիրառության ոլորտները. աշխարհաբարով սկիզբ առավ ու սկսեց զարգանալ արևմտահայ իրապարակագրությունը՝ «Տարբզություն», Վենետիկ, 1799-1803, «Եղանակ Բյուզանդյան», Վենետիկ, 1803-1820, «Դիտակ Բյուզանդյան», Վենետիկ, 1812-1816, 1832-1833թթ. հրատարակվում է Պոլսի անդրանիկ աշխարհաբար լրագիրը՝ «Լրո գիր» և այլն [տե՛ս 1, 29-30]: Արևմտահայերենը մուտք է գործում թատրոն (1805-ից ա. Դազարուն ներկայացնում են աշխարհաբար կատակերգություններ, 1815-ին զավեշտական ներկայացումներ են տրվում Կ. Պոլսի Տյուզյան պալատում), գործածվում է գեղարվեստական թարգմանություններում, դառնում է բազմազան բնույթի աշխատությունների լեզու,

հետզհետե ավելի զգալի է դառնում դպրոցներում ընդհանուր ուսուցումը աշխարհաբարով վարելու նպատակահարմարությունը:

Արևմտահայ աշխարհաբարի հետզհետե տարածումը հասարակական-մշակութային կյանքում իր իշխանությունը և իրավունքները ամուր պահող գրաբարի կողքին որոշակի պայմաններ էր ստեղծում մրցակցության նաև գեղարվեստական ինքնագիր գրականության մարզում: Սակայն գրականությունը և հատկապես բանաստեղծությունը՝ որպես ավանդապահ և պահպանողական գրական սեռ, նկատելի ընդդիմության տրվեց այս բարեշրջումին: Ավելին: Միխրայրյան և առհասարակ գրաբարագիր բանաստեղծների (Գ. Այվազովսկի, Էդ. Զյուրմյուզյան, Գ. Թերճիմանյան, Ղ. Ինճիճյան, Գ. Ավետիսյան, Մ. Ջալալջախյան, Գովհ. Վանանդեցի, Թ. Սոզոխյանց, Պ. Պոլսեցի և ուրիշներ) աշխատասիրությունը նախորդների լեզվական ավանդների է՛լ ավելի ծավալմամբ դարակազբի բանաստեղծությունը յուրօրինակ դարձի բերեց դեպի գրաբարը, թեև նույն ժամանակ նույն աշխատասիրությունը անգնահատելի ծառայություն էր մատուցում պարբերական մամուլի, թատերգության, թարգմանական արձակի լեզվի աշխարհաբարացմանը: Գրաբարի ազդեցությունը ուժեղ էր, անդինհարելի: Այն հրապուրում էր իր կանոնիկությանը, կառուցիկ նկարագրով, բաղընտրության ու ձևերի հարստությամբ: Եվ վերջապես «վեճ-մակում բաներ» ասելու համար սեպվում էր միակը և անփոխարինելին: Առանձին պատմահայրենասիրական երգերի ու ողբերի աշխարհաբարամետ գրաբարը («Տետրակ, որ կոչի հորդորակ», «Օրհներգություն ազգային», «Հայաստան, երկիր դրախտավայր» և այլն) կամ որոշ բանաստեղծների տարբերակվող հակումը պոլսահայ ռամկերների նկատմամբ (Ինճիճյան, Գաբանաճյան) չեն փոխում ընդհանուր վերաբերմունքը աշխարհաբարի նկատմամբ այդ մարզում [տե՛ս 2]: Գեղարվեստական չափածույուն իշխող և ըստ էության միակ լեզուն մնում էր գրաբարը մինչև Առնոդ Ալիշան:

ԴԵՎՈՒՐ ԱՆԻՇԱՆ

Հայոց բանաստեղծության պատմության մեջ Ալիշան ստեղծագործողի տեղը արժանագրվում է «Երգը Լահայետի» շարքի ընդամենը տասնմեկ բանաստեղծություններով: «Բազմակեպ»-ում և «Երգը Լահայետի» առաջին հրատարակության մեջ (Վենետիկ, 1858) կարգ առ կարգ հայտնվող այդ

երգերը և՛ ժամանակի, և՛ հետագա բանասիրական մտքի գնահատությանը նորություն էին բերում երեք առումներով՝ տիրապետող կլասիցիստական մտայնությանը հակադրվող **քեմատիկ-գաղափարական նոր ուղղվածությունը** (այդուհեմալեր հայրենիք, պանդեոտությունից բնօրրան դարձած ժամանակի հայ մարդու ցավ ու կակնի, հայրենապաշտություն, հավատ գալիքի համար ու այլն), **ոգիհն**՝ հայրենասիրական պարօրը, շունչը, հուզումը, կիրքը, որ Ալիշան անհատականության կարևոր բացաղբյուրներից է, և վերջապես՝ **լեզուն**, որով բանաստեղծը հակադրվում է դասական չափածոյուն անվերապահորեն իշխող գրաբարին:

Արևմտահայ բանաստեղծության պատմության մեջ Ալիշանի տեղը սահմանը ընդթափումները՝ «Արևմտահայ աշխարհաբար ճշմարիտ բանաստեղծության» հիմնադիր [3, 18], արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի զարգացման նոր փուլի սկզբնավորող [4, 27–29], աշխարհաբար չափածոյուն սկիզբ նշանակող հեղինակ [տե՛ս 5, 478] և այլն, ուղղակիորեն կամ ենթադրաբար նկատի ունեն նաև երրորդ գործոնը՝ լեզվականը: Իբրև կանոն, դրանք չեն բխում հեղինակի գրական նյութի լեզվական քննությունից կամ ավարտվում են ընդհանուր-գեղարվեստական դիտարկումների շրջանակում: Հարցը մտորելու տեղիք է տալիս մանավանդ արևմտահայ քննադատության (նկատի ունենք Հակոբ Օշակյանին) միանգամայն հակառակ դիտարկումների պարագային, որոնք, ի տարբերություն նախորդների, «հարկին տակ են» լեզվական ավելի լուրջ քննարկումների: Գրաբար բանաստեղծությունները, ըստ նրա, անբավական պիտի լինեն՝ ապահովելու համար Ալիշանի վարկը, եթե «երգը Նահապետի»՝ անշուք տախտիկի տակ նա մեզ կտակած չլիներ տասի չափ քերթվածներ, որոնք մեջ խորքի նույնությունը ազատ է գրաբարի սեքսեթանքներից: Նույն բանաստեղծությունների լեզվի մասին ավելացնում է. «Կդ տառապահիք հոն փորձուած աղվաղկ, անկնիք աշխարհաբարն...» [6, 75–76]: Ապա՝ «լեզուական երկկենցաղուրիւն մը այդ քերթածոները անվաւեր, անկայուն, վկայութեան մը կը վերածէ: Ե՛րբ կընային գրուած ըլլալ **Նահապետի երգերը**: Ըսել կ'ուզեմ՝ մեր աշխարհաբարին որ շրջանէն բան մը կը բուլին պահած ըլլալ: Խօսուե՛րք է **Լուսընկայն Գեղեզմանից Հայրոցին** լեզուն...», 1850ին ոչ մէկ տեղ կը խօսուէր **Պլպուլուն Աւարայրի**ի տաղաչափուած լեզուն» [6, 131, 135]: Եվ ապա՝ «Անշուշտ իրոնով չի սկսիր աշխարհաբար ճշմարիտ քերթուրիւնը որ կայ շատ կանուխ դարերէն» [6, 105]:

Ո՛րն է ճշմարտությունը:

Ալիշան է, որ լեզուն, որով շարադրված են Ղևոնդ Ալիշանի նշված գործերը, հեռու է ժամանակի նորմավորվող գրական արևմտահայերենի լեզվական վիճակը ներկայացնելու հանգամանակից:

1840–50–ականներին, երբ արդեն վիճարկվում էին աշխարհաբարի գիտակցական կանոնավորման և հասարակաց լեզու դարձնելու կարելիության հարցերը, նոր գրականը բառապաշարի մշակման և բերականական կանոնավորման լուրջ ճանապարհ էր անցել. նոր ընթացք էր ստանում աշխարհաբարը օտարաբանություններից մաքրելու գործը, նկատելի է դառնում ներքաբարառային բառերի ու արտահայտությունների դուրսմղումը լեզվի մշակված տարբերակից, ակտիվություն է հանդես բերում գրաբար բառաշերտը, բերականական իրողություններում, անշուշտ, առկայում են բազմաձևություններ ու տարընթաց կառույցները՝ պայմանավորված զուգածների (գրաբար, միջին հայերեն–բարբառ, աշխարհաբար) գործածությամբ: Փաստ է սակայն, որ այս շրջանում արդեն առկա են գրական արևմտահայերենի բոլոր հիմնական օրինակափոխությունները: Դրանք դրսևորում են ընդհանրացման և կայունացման շատ որոշակի միտումներ, գործածման առանձին ոլորտներում ձգտում են դառնալ իշխող բերականական ձևեր: Կայունացման ակնհայտ նշաններ են ցույց տալիս ասածանական **կըվ**՝ համատուտված ձևերը (փոխանակ միջին հայերեն կու–ի), **երկեր**՝ հոգնակները, անձնական դերանունների՝ գրականին հատուկ ուղիղ և քեզված տարբերակները՝ **բու, բուս, քեզի, մեզով, ինձով, ինք** և այլն, որոշիչ հոդով սեռականը, **էմէ–ով** բացառականը, **մով**–ով գործիականը, ու հուրվիչի ընդլայնումը, բուն արևմտահայերենին հատուկ մի շարք բառեր ու բառաձևեր՝ **ըլլալ, իյնալ, մոռնալ, ուէ, սպաննել, գիտնալ, սորվիլ, մըտիկ ընէ** (լսել), **անցընել** (անցկացնել), **մչ մը, հաստ մ'ալ, խալսիլ, բարակ** (նուրբ, հաճելի իմաստով)՝ «Հայաստանի օրն է քաղցր ու բարակ» (ՂԱ, 17) և այլն:

Նույն 40–50–ականներին հիմնականում նշված օրինակափոխությունների պատկանմամբ կամ ժամանակի գրական աշխարհաբարով են իրատարակվում «Բազմավեպ» (Կենտիկի, 1843–ից), «Եվրոպա» (Կեննա, 1852–1908), «Մասիս» (Կ. Պոլիս, 1847–1863) պարբերականների նյութերի մի զգալի մասը, տպագրվում են իքնուրույն և թարգմանական գիտական ու գեղարվեստական երկեր, դասագրքեր Ա. Գալֆայան, «Համառոտ պատմություն», Կենտիկի, 1849, Ղ. Հովնանյան, «Մեծ Ներեն...», Կեննա,

1851, և Չորայան, «Ընթերցասիրություն», 4. Պոլիս, 1852, Մ. Պեշկևաչյան, «Կոռնակ», 4. Պոլիս, 1850 և այլն:

Ժողովրդական չափածոն նույնպես (առակներ, հանելուկներ, երգեր) միտում էր ժամանակի գրական-խոսակցական լեզուն (նկատի ունենք միջբարբառային ընդհանուր գրավոր-խոսակցական հայերենը՝ ազատ գրաբարի կաշակողուններից: Ահա մեկ-երկու օրինակ այդ չափածոյից.

Ժողովինք մայինք ու՛ր պիտ՛ երբայ վերջերնիս,
Ընելիքնիս մէլ յորիկնք մըջերնիս...
(«Խորհուրդ մկանք», 7, 276)

Կամ՝

Աս ալ ըսեմ որ ծանցնաս,
Դետը ծառայ մըն ալ կայ
Որ իր քովէն անապատ
Դետը կ'ըն՝ միշտ ճամբայ:
(«Դանելուկ», 7, 258)

Եվ կամ՝

Խեցիդի չափի դուրս ու՛մ ո՛ւր տար,
Տամկին առակը միտքդ բեր.
-Աղտորութիւն բըռնի՛ չ'ըլլար՝,
Ի՛նչ ինչկացի խօսք է եղեր:
(«Էշ և չնիկ», առակ 8, 304)

Ժամանակի արևմտահայ աշխարհաբարով են ընթերցվում այդ շրջանի Պոլստ հայոց տապանագրեր: Դրանցից մեկը թվագրվում է 1836.

Անօրէն մահուան ուժն ինձի հասաւ,
Անուշիկ արեւը ինձի շատ սոսաւ,
Կ'աղայեմ, Փրկի՛ջս, այս խաւար բանտն
Անմահ կեանքով զիս ողջօգուր նորէն
Դարս եկայ բեզի ես Յիսուս ի՞մ Յիսուս,
Պարտիկ է տարիքս, բայց մեծ է յոյսս:
Յամի Տեսան 1836 Ապրիլ. 14. [տես 9, 20]

Բերված օրինակները արևմտահայ գրականով շարադրված չափածո խոսքի առաջին նմուշներից են:

Ինքը՝ երիտասարդ, բայց բազմագետ վարդապետը, լավագույն տիրապետում էր գրական աշխարհաբարի այդ որակին և բանասիրական ուսումնասիրություններում, հողվածներում ու պատմագիտական նյութերում հաճախ էր դիմում դրան: Տակավին 1843-ին «Բազմավեպ»-ում նրա հեղինակած «Ազգային երգերու և ուրիշ ավանդուքու վրա» հոդվածաշարը գրված է ժամանակի մաքուր գրական աշխարհաբարով: Ահա մի հատվածը. «Մեր Խորենացին ալ շատ եռանդուն ջանքով և իմաստուն ընտրությամբ իր պատմությանը մեջ իբրև անգին գանձ հավաքեր ու պատեր է մեզի մեկ քանի հին երգեր ու ավանդություններ, որոնք վե՛սե գեղեցկությանը վրա ոչ միայն մենք, այլև օտարները կը զմայլին ու կը զարմանան: Իրավ է, որ շատ անգամ այդպիսի երգերուն ու ավանդություններուն մեջ ծճարտությունը առասպելներով զարդարած կ'ըլլա, բայց Խորենացիին պես լուսավոր միտք ունեցողը անոր չ'նայիր, հապա ան առասպելը շինողին վախճանը կը հասկնա և անով գոհ կ'ըլլա» (ԴԱ, 99):

Եվ ահա չորս տարի հետո ժամանակի աշխարհաբարին այսչափով տիրապետող բանաստեղծը նույն «Բազմավեպ»-ի էջերում ստորագրում է «Չայոց աշխարհիկ»-ը և նույն ոգով ստեղծված էլի մեկ տառանկ «երգեր», որոնք միմյանցից եականորեն չտարբերվելով ընդհանուր լեզվական նկարագրով՝ ամբողջությամբ մեջ երևան են հանում ժամանակի գրական աշխարհաբարի հաստատված որակից տարբերվող յուրահատկություններ: Լեզվական հիմնական ատաղծը, անշուշտ, ժամանակի արևմտահայ աշխարհաբարն է, նրա լեզվական ոգորումների ընթացքը դուրս է աշխարհաբարի կանոնի ու օրինաչափության նոր-նոր ուրվագծվող շրջանակներից: Այն միտում է լեզվական բարդ ու դժվարին խաչանվածների փորձությանը, ուր իշխողը միայն աշխարհաբարը չէ, և գրաբարը կամ բարբառները սուկ ունական հանդերձանք չեն հեղինակի գեղարվեստական փնտրություններում: Իր երգերը «Բազմավեպ»-ում հրատարակելուց առաջ փոքրիկ մի հաղորդումով ներկայանալով որպես «քանի մը դար առաջ՝ Շահաբասին ժամանակները Չայաստան մնացող ազգայիններէն»՝ Ալիշան-Նահապետը այս բայով փորձում է լուծել երկու կարևոր խնդիր: Նախ՝ նորոգման աշուղ-բա-

նաստեղծը նպատակ ուներ մեղմելու լեզվական այն բացահայտ հակադրությունը, որ կար այդ երգերի «ռամկախառն» լեզվի և Մխիթարյանների գրաբար բերության միջև: Ակա՛ ակնհայտորեն դժգոհ լինելով վեց-յոթ տասնամյակ առաջ «Հայաստանի ու Երևանու կողմերն» հրապարակ իջած աշուղ բանաստեղծների լեզվից, որոնց ստեղծագործությունը «բնական տուրք միայն ըլլալով, երգերինն այ կամ խիստ ռամկական է, և կամ ռամկաց բերանն անցնելով անհասկանալի եղեր է. շատն այ տառնի ու պարոկի լեզուով շարադրած է» [10, 188], «տուր տալով դասական բանաստեղծության մեջ 18-րդ դարի գրաբար չափածոյի ու Մխիթարյանների որդեգրած ավանդույթին՝ Ալիշանը ուզում է ներկայանալ իբրև այդ ավանդույթները արդեն իսկ 17-րդ դարում պաշտպանող բանաստեղծ. մերժում է ընդգծված բարբառայնությունը, դեմ է օտարբանություններին, սկզբունքորեն չի հրաժարվում գրաբարի իրավունքից:

Եսախ՝ գրաբար լեզվամիջոցների մասին:

Բառերի զուտ գրաբարյան իմաստով գործածությունը համախառնեալ չէ (կույս-կողմ, ահագին-սարսափազդու, կանգնիլ-կառուցել և այլն) և հետևաբար այդ բանաստեղծության հատկանիշը չէ: Բայց ահա գրաբար բառածևերի, արտահայտությունների, դարձվածային կապակցությունների և հատկապես նախդրավոր կառույցների առատ գործածությունը աշխարհաբարի ձևերին զուգահեռ ստեղծում են գրաբար բանաստեղծությանը հատուկ մթնոլորտ, ընդգծում այդ բանաստեղծության ուժեղ ազդեցությունը: Սա բնորոշ է հեղինակի բոլոր գործերին՝ առավել կամ պակաս չափով: Այսպես, «Շուշան Շավարշան» երկը, որ ըստ տեղեկությունների՝ եղել է հեղինակի սիրած գործերից մեկը և իր լեզվով թերևս ամենաաշխարհաբարյաններից է, դարձյալ աչքի է ընկնում գրաբար տարրերի առատ գործածությանը՝ կուսանք, կուսանաց, պըսակ պարծանաց, շղթայք, ի դաշտ Շավարշան, ի թող, ի հով, որում, գան ի ուխտ, քան գերկիր, սիրեց գրեզ, աչացքն, գլմնատու, մընայր, զորս, զճակատըն, շարժր (շարժում էր), անցանե, տայր հրաման (ՊԱ, 36-43) և այլն: Ե՛վ այստեղ, և՛ մյուս ոտանավորներում չկան բուն արևմտախայեերենի հատուկ սահմանական ներկայի և անցյալի տարբերակները՝ կըվ՛, իշխուն և միջին հայերեն-բարբառային կու-ն, երբեմն է՛ գրաբարյան ներկան (Ալիշանը անգամ չի խուսափում դիմել գործածվող լեզվից վաղուց դուրս մղված՝ սահմանական ներկայի գրաբարյան ձևերին՝ գրեմք, իջնումք և

այլն), գրեթե առանց բացառության հայցականը նախդրավոր է և այլն: Գրաբարաշունչ են և նախդիրներով ծանրաբեռն «Որքան զքեզ Հայոց աշխարհ», «Պլպուլն Ավարայրի», «Լուսընկյան գերեզմանաց հայոց» գործերը: Ահա մի հատված վերջին բանաստեղծությունից.

Դու այն, ո՛վ մեծդ հրավայից և քազփրաց սուրբ Տըղուց,
Որ ցգամկախ քո բողած՝ գերեզ, Գանի ու Արուսյաւս,
Չստեղ զզուլիզդ վերուցիր և հետ մախուր ահալոր
Մինչ ի հանգիստըն Հոգաց վաճաջ ափր թուն մայլ նոր:
(ՊԱ, 71)

Հայտնի է, որ ամեն անգամ նոր հրատարակության պատարաստելով իր գործերը, հատկապես «Երգք Նահապետի» շարքը՝ Ալիշանը կատարել է փոփոխություններ. փոխել է բառեր, արտահայտություններ, տողեր ու ճախարասություններ: Եվ ի՞նչն է ուշագրավ. լեզվական այդ փոփոխությունները, որոնք ընդհանուր առմամբ կատարվում են հօգուտ աշխարհաբարի, խիստ մասնակի բնույթ են կրում: Հեղինակը կարծես փորձում է լեզուն միայն մասամբ բեռնաթափել գրաբարյան ձևերից, և դա էլ հիմնականում ի հաշիվ նախդրավոր կառույցների: Ինչպես, օրինակ՝ «Յայն (>Այն) բարձր ժայռից, որ երկնուց են մտո», «Այն թո բյուր ըլլուրք (>բյուրներ) ու բյուր վըտականիք» (>վտականիք), «Արագին յերդիս (>երդիս) ավեց իր բունիկ», «Սարն ի վար վազեց զինչ կայծակ յամպուն» (>ամպուն), «Ըգհողը համբուրեն (>հողուր հավարին) ժառերն ու մայրիք», «Որ զքեզ (>քեզ) պինդ սիրեց, Հայոց՝ աշխարհիկ» («Հայոց աշխարհիկ» [11]), «Սալ-մուսարանի իջո՛ր, ա՛ր ե՛կ յԱրածանի» (>արե՛կ Արածանի), «Չզբել ի հայոց սրտից արծազանգք» (>արծազանգ) («Որքան զքեզ, Հայոց աշխարհի» [12, 242-243]), «ՅԱրտազ գայ զգարուն ՚ի թուփ վարդենեաց» («Գարուն Արտազ գա ի թուփ վարդենյաց», «Օդն առանց հովու ի գինուց (>գենեթրով) ծըփա...» («Պլպուլն Ավարայրի» [8]) և այլն:

Հաճախ գրաբարյան մի ձևը փոխարինում է մեկ ուրիշ՝ համեմատաբար պարզ ձևով [13]. «անուշիկ հովերդ ի յիս (>ի գիս) ածեք մտո», «Որոտալով նետ թըռուց զինչ մեծ գերան» («Որոտաց թըռուց զընետըն գերան», «Թըռել դաշտիցն ՚ի վեր (>ի դաշտեն) ելեր են յերկին» (>երկին), «Որոց փառոք լըցեր ըզգիրըս թոց (>ըզգիրըս) պատարասեաց», «Եվ հո-

վիկր» որ գաս **յԱճճեաց այրե՛ն**)» (>ի Մակուա բարե՛ն), «**Հայի** (>հիտե) **գտալոս ի բուն** (>զբուն տղային) կարմրիկ ու զվարթ»:

Առանձին դեպքերում էլ աշխարհաբար գրական կամ խոսակցական ձևն է դարձնում գրաբար, ինչպես՝ «Ձե՛զ կասեն **մանկտիթ** (>մանկու՛թ) սիրունք նագելիթ», «Ձաշխարհի մեր սիրեց (>սիրեաց) Աստված ի սկզբան», «քըջիկ մ՛ուշ» (>մի ուշ), «**Որ** (>Որք) խելոք, սիրով կան զինչ **աղբորիկ**» (>աղբորիկք), «Ձաշխարհի Հայոց են լամ **բաղջր** հմ (>զմ **բաղջրն**) հայրենիք», «Այլ իշխանաց արոռանին **ընկեր** (>անկեր) գե-տին», «Հեծելըն գետին մոոցել՝ օղ կու գնայ» (>զընա), «կան երկու **բա-նակ**» (>բանակք): Կարելի է շարունակել օրինակների այս շարքը: Բայց, կարծում ենք, բերված փաստերն էլ վկայում են, որ ժամանակի աշխարհաբարին լավագույն տիրապետող բանաստեղծը չափածոյուն ակնհայտորեն չի ընդդիմանում աշխարհաբարին:

Լեզվական մյուս կարևոր հատկանիշը, որով աչքի են ընկնում Ալի-շանի նշված գործերը, ժողովրդախոսակցական և զուտ բարբառային բա-ների, ինչպես նաև արևելահայ լեզվամիջոցների համախափ գործածու-թյունն է: «Պլպուլն Ավարայրի» երևը, որ հյուսված է պատմական նյութի շուրջ, քվում է՝ առանձնապես հարկը չպետք է ունենար **բարբառային ո-ճավորման**: Բայց սհա, բացի ժողովրդախոսակցական ձևերից՝ փոքրա-ցուցիչ մավանիվարի բառածներ, հարադրավոր ու կրկնավոր բարդություն-ներ կան ուղղակի բանավոր խոսքին հատուկ բառեր (**ծերմակ-ծերմակ** սարեր, **սև-սև** անպեր, **լուսնակ, լուսավդ, գիշերաժամիկ, ծեմիկ, վիզ վզիկ պըլլվածակ, բաղջրագրուիկ, լռնիկ մընջիկ, կաթի մ՛արուսիկ, կանաչ ծոցիկ, աստի ու անտի, պատասխանիկ, մեկիկ և այլն**), այստես զգալի համախափանություն ունեն ներբարբառային բառերն ու արտահայ-տությունները, բարբառային բառածները՝ **աովլտուն, քըրտընքով, քըն-դով, փըրթավ, քըթվին, անկըսված** (միանգամից), **թավեղընելով, գա-րագի (գթու), ճըլքեր, ջուխտակ, աստառ** (սպաստակ), **լուկ (լու), գեշ** (վավաշոտ), **ոտնվոր** (հետևակ), **լափիլիզող, հեծելվոր, կանգնավոր, սապաստ** (գետին տված), **մուտանք, քընքընեցեցեի, սրազան** (փուրով փայտել) և այլն: Այս օրինակներն ընտրված են պոեմի միայն մի հատված-ից (էջ 43–45): Պատկերը ճույնն է նաև մյուս գործերում: Արևելահայ գրա-կանին ու բարբառներին հատուկ լեզվածներ գործածվում են թվարկված բոլոր ուտանավորներում՝ «**հասել է**», «Այն բարձր **ժայռից**... ծագե առա-

վոր», «խընդուրյանք կերթամ **բեզնից**», «երգերն են **նորել**», «կարմիր են **քրտնել**», «կարմիր են **խըմել**», դարձել են, «Երբ ձեռքն Աստուծո տես-ունտ երկաթ», «**Ռ՛նց** փայլուն էր», «մի՛ փախչիր», «**Լսպես**», «**ոնց որ ողջ** ըլլալով» («Լուսընկայն...»), «հողուս երդումս ուզեմ **ծեզնից**» («Որքամ գեթ, Հայոց աշխարհ»), «**Ղու սևի՛ր, դու նստի՛ր** մոտ, **լա՛ց** անուշիկ» («Կերջին երգ...») և այլն:

Ավարունքային և Ալիշանի վերաբերմունքը օտարբանությունների հարցում. նրա լեզուն գերծ է թրբաբանություններից ու օտարբան ձևե-րից: Դրանք փոխարինվում են կա՛մ հին հայերեն բառերով ու արտահայ-տություններով, որն իր հերթին հանգեցնում է գրաբար լեզվամիջոցների ակտիվացման, կա՛մ բարբառային–խոսակցական և ներբարբառային ձևե-րով՝ հատկապես Պուլի բարբառից բնորոշ, մասամբ էլ նորաստեղծ բառե-րով ու փոխառություններով: Սա արդեն մինչև Ալիշանյան, մասնավորապես Մխիթարյան բանաստեղծության նվաճումն էր. Ալիշանը այն սրբագործեց աշխարհաբար բանաստեղծության մեջ:

Այսպիսով, ունենք աշխարհաբար հռչակված չափածո, որ կարծես չափից ավելի հարուստ է գրաբար և բարբառային լեզվատարրերով: Դ. Ալի-շանի գեղարվեստական խոսքի այս յուրահատկությունը պայմանավորված է նրա բանաստեղծական շնորհից՝ ձևավորման ու զարգացման կրկնակ ազ-դեցություններով. մի կողմից՝ Մխիթարյան հոգևոր մթնոլորտը, գրաբար լեզ-վի դասերն ու ավանդները, որոնցից արբա բանաստեղծը երբեք էլ մինչև վերջ չկարողացավ ձերբազատվել, և դա բնական է, մյուս կողմից՝ բանասի-րական այս տրեմանքն ու հետաքրքրությունը, որ բանասեր–մշակողը ցուցա-բերում էր իր ժողովրդի բառ ու խոսքի նկատմամբ. անընդհատ ժողովրդա-կան գրույցի, խոսք ու տարերքի մեջ՝ Ալիշանի բանաստեղծական աշխարհը անպայման պիտի հյուսվեր նաև ժողովրդական բանավեպի նուրբ, բայց և հախտուն այդ տարերքով:

Աավական Ղևուճ Ալիշանի վերաբերմունքը գրաբար–աշխարհաբար անընդուններին և առհասարակ նրա լեզվական ողջ քաղաքականու-թյուն ավելի հիմնավոր պատմաճանաչում է մի ուրիշ խորհուրդ էլ ունի: Պատ-մաճանաչող մեկը ու թերևս կարևորագույնը Դ. Ալիշանը **վերապահ վերա-բերումը** ունեց **աշխարհաբարի նկատմամբ** ի սկզբանե: Լա սկզբուն-բորեն չի ընդունում աշխարհաբարը՝ իբրև բանաստեղծության լեզու, և

հակառակը պնդելու գոնե անպատեհությունը պիտի չունենանք: Աշխարհաբարի մասին իր բարեկամներից մեկին նա գրում է. «Ինձի, իմ զգացմանս՝ արդարև այս աշխարհիկ լեզուս՝ շատ պզտիկ, շատ ցած, շատ անբավական եկած է... այնպես կ'երևի ինձի, քե՛ մեծ կրակ մը փոստած թուրջերով ծրարել կ'ուզեմ, երբ այն իմ հին և սրբազան հայրենեացս հրեղէն յիշատակները՝ այսպիսի խեղճուկ լեզուով կ'առանդեմ, թողլով իր վսեմական գրոց լեզուն» [14, 19]: Եվ ինչպես իրավացիորեն նկատվել է այլ բանասիրության մեջ, բնավ է՝ պատահական չէ, որ Խորխոս, մարտնչող, կայքաբարի ու ընդվզումի կոչող բանաստեղծություններ գրելիս («Սեպուհն Վասակ», «Քաջակրողվ Մուշեղ» և այլն) Ալիշանը դարձյալ դիմում է գրաբարին [տե՛ս 15, 60–62]: Արտահայտման վսեմ ու հանդիսավոր կերպը, որ խոսքին հարողորմ է գրաբարը, արբա բանաստեղծը անուրանալի հատկանիշ է համարում բանաստեղծության լեզվի համար:

Մյուս կողմից՝ լինելով ժամանակի շատ տեղյակ ու խորագգաց մտավորական գործիչներից մեկը և ըստ ամենայնի ըմբռնելով լեզվական–մշակութային առաջընթացի տրամաբանությունը, Ալիշանը ընդառաջ գնաց աշխարհաբարին: Ամենից առաջ կա հնարավորություն էր տալիս ընթերցվելու կամ, ինչպես ինքն է ասում, «ոյուրիասկանալի ու պարծելի լինելու»: Իր ժողովրդին ազգային արժանապատվության և հայրենասիրության դասեր տալու ելած բանաստեղծը պիտի խոսեր հեղարվերին չափ մատչելի լեզվով: Գրական աշխարհաբարի, թեև բարբառային–խոսակցական լեզվամիջոցների առատ գործածությունը, գրական մշակումներում չափածո խոսքի թելուզը դուրսը բեռնաբարիումը նախդիրների անտեղի կուտակումից, զուտ գրաբար բառածների փոխարինումը աշխարհաբար տարրերիներով կամ դասական լեզվի բազմաթիվ կառույցները նույն դասականի ավելի պարզ ձևերով փոխարինելը և կամ նույնիսկ առանձին բառերի, արտահայտությունների, տողերի «խմբագրումը»: որ թվում է՝ նախ և առաջ ոճական միտումներ պիտի հետապնդեին, կոչվում են առավելապես այդ պատմական խոսքը մատչելի, ոյուրին, հասկանալի դարձնել: Սա արդեն ժամանակի պահանջն էր, գրական–գեղարվեստական ընթացքի թելադրությունը, և Ալիշանը ունեցավ համարձակությունն ու տալանդը ընդառաջ գնալու այդ պահանջին: Սակայն նա չի ասավ ժողովրդական լեզվի այն պարզությանը, որ հենց ինքն մեծ առավելություն էր համարում ժողովրդական երգերի համար. «Ռամկական երգը ազգային ոգվույն

մեկ ծայրն է, ... ասանկ երգեր կամ զուրցուածներ ի սրտե առաջ եկած են և սիրտը միշտ վարպետ է,– գրում է Ալիշանը և մի այդպիսի երգի առիթով ավելացնում,– կարծեմ, ավելի վսեմ հայկական լեզվով ալ գրված ըլլար են՝ նույն աղվորությունը չէր ունենար» (ՂԱ, 102–104), ապա՝ «ազգային կամ ռամկական ըսված երգերը, որոնք թեպետև զուրկ ըլլան այն վսեմական և գեղեցկաշար լեզվին գեղեցկուհիներն, սակայն շատ հեղ թան զայն լեզվով գրվածները ազդու և սիրելի ըլլան» (ՂԱ, 108):

Առարկայական (օբյեկտիվ) պայմանների այս խաչաձևումը առիթ է տալիս լեզվական մի ուրույն որակի ձևավորման. Ալիշանը փորձում է չափածոյի լեզվում հաշտության եզրեր գտնել գրաբար–գրական արևմտահայերեն–բարբառ կողմերի համար, ստեղծել լեզու, որում ներդաշնակ համարության գան մեր լեզվի բոլոր «տարիքները»: Արդյունքում ունենում ենք «ալիշանյան աշխարհաբարը» (Չր. Անառյան), որն իրոք իր տեսակի մեջ մնաց եզակի ու անհավելի:

Մյուս խնդիրը կապվում է լեզվի գեղագիտական մշակման հետ: Զննվող շրջանի արևմտահայ աշխարհաբարը դեռ նորմայի ու կանոնի որոնումների մեջ էր: Բայց ահա Ալիշանի գեղարվեստական փորձը երևան է հանում լեզվի գեղարվեստական յուրացման ինչ–ինչ դրսևորումներ: ՈւՆԻ՝ այդ փորձը երևույթի տեսական–գեղագիտական ընկալումը՝ դժվար է ասել: Բանաստեղծի ելակետը «ռամկական» երգերի առիթով արտահայտած այն վիճելի տեսակետն է, թե «բանաստեղծությունը և զգացումը լեզվին հետ կապված չէ. կամ գեթ այնչափ կապված չէ, հապա զուրքցված կերպից, իսկ զգացումները ավելի նյութին և անոր կարդացողին մերձավորությանը հետ» (ՂԱ, 108):

Լեզուն միայն կամում ու օրինաչափություն չէ, ոչ էլ տակ նշանների համարում: Ոգի է ու մտածողություն, հոգեկամություն է ու զգացմունքների դրսևորման միջոց: Եվ լեզվական ամեն մի բարեշրջություն անպայման տեղաշարժեր է ենթադրում ոգու և հոգեկետվածքի մեջ, զգացման ու մտածումների և դրանց արտահայտման ոլորտներում: Չգիտե՞ր այդ մա–վի՞ օրերի ճանաչված ու բազմազետ մտավորականը, թե՞ հոգևոր կանջը պարտադրում էր այլ տրամաբանություն (բանի որ խոսքը աշխարհաբարի մասին էր): Գշմարտությունն այն է, որ լեզվի գեղարվեստական յուրացումը հազվի նշմարվող երևույթ էր, և Ալիշան բանաստեղծի զգացողությունը այս հարցում դարձյալ չվրիպեց:

Գրաբարի նկատմամբ վերաբերմունքը, ինչպես սավեց, գալիս էր ավանդաբար: Բայց գեղարվեստական մտածողության ազդեցությունները դեռ չիտաթափարած բանաստեղծը ընտրում է արտահայտման լեզվական այն կերպը, որն առավել հարմար է խոսքը վսեմ, հանդիսավոր, առանձին դեպքերում պաթետիկ ու վերամբարձ, հեռուորական դարձնելու համար: Գնաքքերը բազմազան են՝ գրաբար բառեր ու բառաձևեր, ծավալուն պարբերույթ՝ հաճախ տասնյակ տողերի հասնող, հեռուորական ճիւղմունք, գրաբար-միջին հայերենից եկող և ընդունված բանաստեղծական չափ (4+3, 5+5, 7+7) և այլն:

Խոսակցական և բարբառային բառերի գործածությունը նոր բանաստեղծության մեջ առավելապես լեզվական երևույթ էր, չուներ ոճական հատուկ նպատակադրում, թեև կոչվում էր դարձյալ խոսքի մտաշեփուրքյան, պարզության: Եվ նախանձախնդիրն էլ Ալիշանը չէ: Բայց հենց նրա չափածոյում փորձեր են արվում դրանց ոճական գործածության՝ խոսքը ավելի ժողովրդային, ավելի մտերմիկ, անմիջական, հուզիչ (որ գալիս է նաև ապրումի խորությունից) դարձնելու համար: Երբեմն հաջողության հերթազայում են գրաբար-բարբառ-խոսակցական լեզվատարրերը՝ իրենց բնույթի հակադրությամբ ստեղծելով պատկերակերտման անսովոր ու ինքնատիպ եղանակներ՝ մի կողմից՝ բարձր, վսեմ, հանդիսավոր, հնչեղ, ազդեցիկ, մյուս կողմից՝ մտերմիկ, հարազատ, անմիջական, ժողովրդական: Դա բանաստեղծին ավելի համայն հաջողվում է տողի կամ բանաստեղծության համեմատաբար փոքր հատվածի տիրույթում, ինչպես՝ «**Յողմունք անուշիկը**՝ եկեք մոտ ի գիս» (ՂԱ, 17), «Գրագրան, **գետակը իմ հայրենի**» (35), «**Չընճին ի ծոցին**» (15), «Կես գիշերն առել էր գիշերավար» (44), «Կարդանն է հոս ի սըրպան» (54), «**Ցողիկ** կաթնաբուխ **թափի ի անվերուն**» (57), կամ՝

Նակատն ի բող խորուտիկ
Ի հով տըված խոպուպիք,
Տատրակ տտառք մանտրոբայլ,
Ման գա ի դաշտ ցողափայլ (36),

և կամ՝

Դայաստանի օդն է քաղցր ու բարակ,
Գովերն են անուշ, պայծառ են վկտակք:

Տուրն ու պըտուրն համ տան անմահութան,
Խտուն ոսկեգօծ: զգաններու բերան.
Յուսկթեթ անպղ աչուև զովազն
Թորթր իջանն ցողիկ մանրագի... (17)

Գրաբար բանաստեղծության իշխող մթնոլորտում Ալիշանի երգերը իրենց ինքնատիպ աշխարհաբարով, «նամկորեն» լեզվով ու մանավանդ հայրենալույն հուզումներով ու ոգիով հայտնության պես մի բան էին: «Յին տաղաբաններն և ոսկեփողիկներու մեջ քաղույթ՝ ուրիշ խառն երգերու և ոսմկական ոտանաւորներու հետ» [ույս աշխարհ եկած՝ Նահապետ ծածկանունը [10, 188] շատ շուտով հայտնի դարձավ ամենուր:

Իրավացիորեն, իսկ ավելի հաճախ նաև անհարկի մեզանում խոսք է բացվել Ալիշան բանաստեղծի բերած թեմատիկ նորությունների մասին՝ իբրև հակադրություն ժամանակի գրական ուղղությամբ (նկատի ունենք կլասիցիզմը) սրբագործված «վսեմական» թեմաների: Դևոնդ Ալիշանի թեմատիկ աշխարհը դասականն է, ավանդակալը՝ Դայրո աշխարհը, դաշտն Ավարայրի, Աշոտ Երկաթ, կույս Սանդուխտի ավանդապատումը, երգը վիրավոր բանձնահարի, «Մասիսու սարերը» և այլն: Թեմաներ, որոնք մասին դժվար է ասել, թե «ընդհանուր ոչինչ չունենի հայ կլասիցիստների նախընտրած «վսեմական» սյուժեների հետ» [15, 5-6]: Ալիշանի բերած նորությունը պատմական-ավանդական թեմատիկայի շրջանակներում հայրենասիրական ոգու վերթկերտումն էր, հայ մարդու հերոսական էության գեղարվեստական հնարավոր պատկերումը և նախնայաց հերոսական օրինակներով ու հիշատակներով հայկական հոգեկանության ոգեկոչումը: Պատահական չէ, որ բանաստեղծի վատակը ներկայացնող գրեթե բոլոր գեանաստեղծում ամենից առաջ առանձնացվում է այս գիծը:

Դժվար է նոր ճանապարհ սկզբնավորողի գործը. բազում են փորձությունները, անխուսափելի է վրիպանքը: Դ. Ալիշանի պարագան բացառություն չէ: Միխիթայան գրական գործիչների պայանադիր դիտողականությունը այս հարցում միանգամայն մեկնաբանվող է [16], որքան և ընդունելի են արևմտահայ քննադատի խիստ չափավոր նկատումները՝ պայմանավորված գեղագիտական յուրահատկություններով (տե՛ս ԱՉ, 420-424): Անհասկանալի չէ նաև նոր ժամանակների քննադատության ավանդաբար շարունակվող պահպանողականությունը՝ հռչակի բերված հեղինակի արվեստի նկատմամբ [տե՛ս 16, 98-89]:

Այս թվարկումն իհակե նպատակ չունի արդարացնելու նույն արևմտահայ քննադատության համապատկեր փորձի խստությունները [տե՛ս 6, 127–139], որոնք ավելի շատ ենթակա են վերլուծողի դժվարահաս խառնվածքի բերումին և գեղարվեստական երկի ընկալման, վերլուծության ենթակայական (սուբյեկտիվ)–հոգեբանական կերպերին: Այնուամենայնիվ, այս բոլորով հանդերձ հեշտ չէ երբեմն արդարացուն փնտրել բանաստեղծի գեղարվեստական փորձությունների համար: Չախտում է երիտասարդ ևահապետի սերը, բորբոքուն ու հոգեպարար՝ նվիրումը Չայոց աշխարհին, հայ հայրենիքին: Այստեղ բանաստեղծը միանգամայն անկեղծ է ու անգերազանցելի: Բայց համաչա անկատար է լեզվական հանդերձանը, կամ թերի ոճական գնացքը:

Այսպես, հակադիր լեզվատարրերի համադրություն–հերքագայությունը, որով բանաստեղծը շատ ինքնատիպ ուղի է «առաջարկում» արևմտահայ չափածոյի լեզվի զարգացման համար, արդեն իսկ դժվարին լեզվաոճական խնդիր է: Լեզուն ձևավորման ընթացքի մեջ էր, և կանոնի ու նորմայի շարունակվող տարուրբերումների մեջ գրաբար–բարբառ–գրական արևմտահայերեն տարրերի այսօրինակ համադրությունը ստեղծում է գրաբարախառն աշխարհաբարի կամ «խառնակ հայերենի»՝ շատ իրական և սպառնալից համոզությունը. գրաբար նյութի հարստությունը հաղորդումը դարձնում է վերածնարք, անհարկի պատետիկ, հոռետրական, խոսքը հաճախ դառնում է անհնչելի ու անհստակ կամ ուղղակի անբանաստեղծական, ինչպես է հետևյալ օրինակը.

Ինչպես ինձ վերա քաջազն հեցուկ
Չեսոն հաքոսանակ Չայոց անանգու,
Ջինքըն կանգնելով՝ Պարսիկն ընդ ուտյոք:
Ինք զինքըն դիտեր իռվկույն մայեցուք:
«Ո՛հ, ես ի մակտիդ վրա երդնուս, Վարդան,
Կանչեց եղիշե, որ ձեռքն աստվածայն
Չուն մեծ փոխարեն է գրեր քո մահվան,
Թե քյուր դարը անցնին, որւ մընաս, Վարդան»:
(ՂԱ, 61)

Խոսքին նկատելի անբանաստեղծականություն է հաղորդում նաև խոսակցական, հատկապես նեղբարբառային բառերի ու բառածների հաճախակի գործածությունը: Տողի, նախադասության, քառատողի սահուն

ընթացքը հանկարծ ընդմիջվում է անհարկի բարբառայնությամբ. ասելիքը դառնում է կամ խիստ պարզունակ, կամ էլ անորոշ ու մանկածապատ, ինչպես՝ «Գետեզերք ամեն քացել են շուշալն Պայռնուր զընդըղնով ցընցըղկեն գնան...» (15–16), «Ո՛հ, զին կընտիկ ճակատս այլ չեմ կարեր կանցնել» (24), «Միթե անկուշտ քաղցիդ ու չար կեռիքներուդ» (26), «Չես երկնուն կանչվողտելով մընամ մինակ» (27), «Ոչ կայն ամուր բերդըստանին ու պուրճընուր» (27), «Այտընք բըռալն ու իոնք կընդընճեն» (ՂԱ, 60) և այլն: Այս երևույթը մասամբ նկատվում է նաև Պեշիկբաշյանի և ժամանակակից այլ հեղինակների ստեղծագործություններում: Եվ պատճառը այդ հեղինակների տաղանդի կամ ձիրքի պակասը չէր: Նույնը նկատվում է նաև այլ ժողովուրդների գեղարվեստական գրականության լեզվի ձևավորման որոշակի փուլերում: 19–րդ դարի 30–90–ականների ռուս գրական լեզվի բառային կազմի զարգացման ամենից նշանակալից երևույթներից մեկը, օրինակ, Յու. Սորոկինը համարում է ծագումնաբանորեն տարբեր աղբյուրների պատկանող բառերի՝ գրքային և հասարակ–խոսակցական, մշտական փոխներգործությունն ու փոխառնչությունը [տե՛ս 17]: 19–րդ դարի կեսերին, երբ հայոց ազգային գրական լեզվի նորմերը նոր էին հստակվում, երբ շատ դեպքերում տակավին պարզ չէր, թե հատկապես լեզվական որ իրողություններն էին գրական, իսկ որոնք՝ խոսակցական և բարբառային, բառի կամ լեզվական նշանի ընտրությունը թելադրվում էր նախ և առաջ լեզվական սկզբունքներով ու չափանիշներով: Իսկ դա ստեղծում էր գրաբար–բարբառ–գրական արևմտահայերեն լեզվատարրերի ոճական անհամատեղելիություն: Արևմտահայ բանաստեղծության լեզվում այս երևույթը հարթաթաղվեց ավելի ուշ՝ ազգային գրական լեզվի նորմավորման շրջանում, երբ տարասեռ լեզվական միվորների ընտրությունը հնարավոր եղավ կատարել գեղագիտական կամ ոճական սկզբունքներից ելնելով, երբ լեզվական նշանը ընկալվեց ոչ միայն որպես գրական լեզվի, այլև գեղարվեստական ոճի տարր:

Գեղարվեստական պատկերի ստեղծման նպատակ ունեն մակդիր–փոխաբերությունների, համեմատությունների, շրջատության հաջողված մի քանի գործածությունները՝ «Լուսնունք անպի տակ բացխրփիկ խաղայր» (44), «Պատառուտի այք դողողը աստղերուն, Տողիկ կլքսնարուկս բափի ի ամպերուն» (57), «Աջն ուներ իմզակ մահվամբ ծանծրացած» (59), «Կույր

մըթութեան այք անկիակ...» (=լուսինը, 69), «Գետեզերք ամեն բացել են շուշան» (15), «սաստկորոտ ամպ» (ՂԱ, 51), կամ՝

Չալերն ի հունց, հուլերն ի շունց,
Օղբն վատվառ, ցուրն ի մըրմունց:
Լուսիկս է ճոխ, արևս ամուշ,
Սարտն ի վար իջնուք մեք ուշ:
(ՂԱ, 23)

Դժվար չէ նկատել բանաստեղծի միտումը՝ պատկերակերտման համակարգում նույնպես դասակարգ բանաստեղծության վեճն ու հանդիսավոր ընթացքը զուգակցել նուր անցյալի աշուղական երգի մտերմիկ ժողովրդական ձևերին, համադրել դասականն ու ժողովրդականը: Մի կողմից՝ դրամատիզմը, խոհը, ռոմանտիկական հուզական պերճանքը, մյուս կողմից՝ կլասիցիստական զուսպ ու սառը գույները, կանոն ու ձև դարձած սողը, պատկերը: Սակայն միշտ չէ, որ դա նրան հաջողվում է, միշտ չէ, որ հայրենասեր քերթողի հախուռն տարերքը ներդաշնակում է բանասեր հոգևորականի զուսպ զգայնությանը: Համեմատվող կամ փոխաբերվող եզրերի սուբյեկտիվ ընկալման հիմքը թույլ է, պատկերներն ստեղծվում են դասական կամ միջնադարի բանաստեղծության համադրություն—համեմատությունների ծանոթ օրինակներով՝ «Տախշուն զարդարին նոր հարսին նըման» (15), «ջուրն ամուշ» (64), «ժողիկ հողմավար» (61), «արև ամուշ» (23), «ճապուկ ճորտերն են հրեղեն» (38), «չար թըշնամիկը» (19), «գիտուց սիրուն» (ՂԱ, 23): Առանձին դեպքերում կա պատկերի կոնկրետությունը, տեսանելի, հրական առարկայական գույնն ու զգացողությունը, որ անշուշտ նորություն էր բանաստեղծական մտածողության մեջ, բայց չկա գեղագիտական մշակման անհրաժեշտ մակարդակ՝ «Սանատրղկ սև հրաման Չոնցի ծղիտյս գայր նըման» (41), «Ձետ տորթի արես կու թավիխ» (75), «Ճըմռոտած ճակատը» (19): Մի ուրիշ դեպքում հաջող է պատկերը, բայց չի ներդաշնակում խոսքի միջավայրին, հնչում է հանդիսավոր ու պաթետիկ՝ «Ադամանդե կայծակներ» (69), «Կրակե արտասուք թափե ջրի պես» (51), «ըզգարկ սըրտին կայծակոտ», «սաղի ունքեր» (64), «Կարմիր են քրտսել, կարմիր խըմել են» (19), «բաղցրև հայրենիք» (ՂԱ, 24) և այլն:

Բառաստեղծումը չափածո խոսքի գեղարվեստական հատկանիշը չի դառնում, եթե չի հարթահարում նորահնար երևալու զայթակրությունը՝

կապարճակիրք, շըրջամահ, գերանդազեն, նախանձափրփուր, ցուրտբերան, վարագղատանըման, կոփկոփյունք, իընձանահար, բընբընեցեցեհի:

Նախադասության անվերջանալի ընթացք, խիստ ծավալուն պարբերույթ, լեզվական միջոցների կուտակում, մանրամասնությունների ծավալում, ճարտասանական անտեղի բացականչություն ու հոնեղրական հարց, ռոմանտիկական վերամբարձ շունչ. սրանք հատկանիշներ են, որոնք ծուլվելով բանաստեղծության թեմատիկ—գաղափարական կնշ—հնչ գծերին՝ գաղափարական լայն հարցադրումներ, համազգային ցավեր, պատմական ընդլայնումներ և այլն, ստեղծում են հոնեղրական խոսքի շատ իրական տպավորությունը, ցուցադրում են գեղարվեստական պատմի ընդգծված հրապարանկատեսականությունը: Մեր օրերի լեզվագեղագիտության չափանիշների մեջ չտեղավորվող այս գիծը 19—րդ դարի 40—50—ականների գեղարվեստական մտածողության ամուրանալի հատկանիշն է, հետևաբար՝ Ղ. Ավիստի բանաստեղծության պոետիկայի օրյեկտիվ բովանդակությունը: Բանաստեղծի տաղանդը մասամբ միայն կարողացավ հաղթահարել այն:

Նոր գրական լեզվի գեղագիտական մշակմանը միտող մեղեդայնությունը՝ ռիթմը, չափը, տաղաչափական բազմազանությունը, հնչյունների դասավորության ներդաշնակ կարգը, մի խոսքով՝ լեզվի բանաստեղծականության այդ շատ կարևոր կողմը, անհրաժեշտ ուշադրություն չէր վայելում:

Բռնահնգը ժամանակի գրաբար չափածոյի՝ իշխող գրական ուղղությամբ (մասամբ նկատի ունենք նաև ռոմանտիզմը) նվիրագործված հատկանիշն է, որին հաճախ ի սպաս են դրվում ոճական հնարներ հռչակված ամենատարբեր լեզվական շեղումները: Ալիշանի գեղարվեստական փորձին բնավ խորթ չեն դրանք՝ արիեստական հողագեղչում, որոշիչ հողի կամ գաղտնավանկի ը—երի հավելում, բառի անհարկի կրճատում կամ սղում՝ տաղաչափական նպատակներով՝

ՁԱր / տազ գն / տ / քը / մեր / թնդ / մասը / կայ / ծա / կան. (10)
Ոչ / լուկ / պա / տե / ըազ / մըն / թըշ / նա / մու / քյան... (10),
(ՂԱ, 47)

Կույ / սցն / կն / ցալ / լուս / հու / շիկ (7)

Չա / սքա / հառ / չեց / ա / ցու / շիկ (7)

(ն. տ., 39)

Կամ անհարկի բառաբարդում, հնչյունի սղում, լեզվի օրենք ու օրհնաչափություն չճանաչող քերականական ձևերի ստեղծում ի խնդրի հանգակերտման «...բերդակապ, ...սարսափ, ...կափկափ» (48), «Ներքև այս ձորերուս /...բափել են արտասուս» (27), «ի հեռուստ /...ամենուստ» (66), «չընչեք քերածոց... /...վեցե հյուսիսադոց» (ՂԱ, 50):

Շրջումը ոճական հնարանք է՝ խոսքին հաղիսավորություն, բանաստեղծականություն հաղորդելու համար: Չճանաչ ծառայում է հանգավորմանը, որիմ ու չափ ստեղծելուն: Ալիշանի չափածոյում երբեմն այն դառնում է ինքնանպաստակ՝ իբրև ուղղակի արհուր բանաստեղծության խոսքի՝ «Բայց մի՛ շատ գոռար» (30), «...թե ո՞վ այն հանդուզն է քաջաց հայոց» (48), «Ուսկի՛ց արդյոք եր չեկեր» (42), «Չայրենյաց հարուստ է հող» (25): Չայրենի շարադասական հնարավորություններն անտեսող շրջումը երբեմն էլ ծառայում է բանահանգ ստեղծելուն «...որ քանի ենք կենդանի, Չայաստան ո՛չ տի մեռնի» (65), «Սոթից հովիվն ի ծովի առնու ման պըտույտ, Ոլոր-ոլոր ուռնուս դոնդողըզը կպալույտ» (ՂԱ, 66) և այլն:

Այս բոլորով հանդերձ՝ Նահապետի երգերը իրենց աշխարհաբար բնույթով մի կարևոր առաջընթաց բայլ էին նոր բանաստեղծության լեզվի աշխարհաբարացման ճանապարհին. մի շարք կողմնորով հակադրվելով վերածմելող գրաբար չափածոյի ավանդույթներին, բայց նաև որդեգրելով նույն չափածոյի և ժողովրդական բանավերստի ձեռքբերումները՝ այդ երգերը նախապատասխանեցին գրական արևմտահայերենով բանաստեղծության հետագա զարգացումը:

ՄԿՐՏԻԶ ՊԵՇԻԿԱԿԱՆՆԵՐՆԵՐ

Պեշիկաշյանը բանաստեղծի իր կենսագրությունը սկսեց գրաբար քերթվածներով [18]: Գրական դաստիարակություն էր պատճառը (Կ.Պոլսի Մխիթարյան, ապա՝ Պատրիարխ Մուրադյան վարժարանները, Մխիթարյանների գրական միջավայրը՝ 1839–1845, ընթերցանություն, ժամանակակից-ճախողների՝ Ա. Բագրատունու և Դ. Ալիշանի ազդեցությունը, գրական ա-

վանդուլ՝ յթե՝ ուղղակի նախասիրության ու համոզումի խնդրի էր՝ դժվար է ասել: Թերևս Ն՝ մեկը, Ն՝ մյուսը, կամ գուցե ավելի շատ առաջինը: «Աշխարհաբարի նկատմամբ նրա ունեցած վաղեմի համարումը» [19, 83], ասել է թե համակրանքը, իրականում որոշակի շրջանակներ ունեւր ազդեցություն ստիմանակալ ուղրտ: Ժամանակի աշխարհաբարով գրված մի շարք ճառերի և մեզանում առաջին աշխարհաբար դրամայի («Կոռնակ») [տե՛ս 20, 113–114] հեղինակի վերաբերումները նոր հայերենի նկատմամբ ծանր իմանապատճառ ունի. հասկանալի լինել լսարանի («Նա տեսավ, որ հասարակությունը կատաղի թառորոնից, եթե այնտեղ շարունակեն բեմադրել գրաբար անհասկանալի լեզվով պիեսներ: Ամիրաժեշտ էր ներկայացումներ տալ աշխարհաբար, ժողովրդին հասկանալի խոսակցական լեզվով») [21, 319]:

Թատերգության հարցում, երբ շատ ավելի իրական էր, անմիջական է լսարանի հետ կապը, և ժանրի լեզվաճանաչական հնարավորություններն էլ այս տեսակետից քիչ չեն, աշխարհաբարի նկատմամբ վերապահությունը կամ նույնն է թե գրաբարի նկատմամբ «համարումը» դժվար հարցախարվող ավանդույթ չէր: Այլ է բանաստեղծության պարագան: Մի կողմից վերը նշված հանգամանքները, տիրապետող գրական-գեղարվեստական մտայնությունը, չափածոյի մարզում շուրջ մեկուկես դար իշխող գրաբարամտությունը և այլն, մյուս կողմից նոր հայերենի անմշակ նկարագիրը, նրա ոճական աղքատիկ հնարավորությունները՝ կապված չափածո խոսքի առանձնահատկությունների հետ, լսարանի ինքնատիպությունը նոր բանաստեղծության լեզվաճանաչական զարգացման ուղին դնում էին ավելի բարդ հունի մեջ: Եվ սա նույնիսկ այն դեպքում, երբ ասպարեզում արդեն կար նոր բանաստեղծության նախասիրոջը:

Երկու տասնյակի չիսանող աշխարհաբար բանաստեղծությունները, թեև ծավալով ոչ մեծ չափածո ժառանգության մեջ, հազիվ թե հաստատում են կամ գեթ արդարացումն Ն՝ զգացումներով, Ն՝ դաստիարակությամբ անհամեմատ աշխարհի բանաստեղծի՝ լեզվական նախասիրությունն ու հանդուզը, առավել են՝ «համարումը»: Բնավ պատահական չէր, որ ստեղծագործական վերջին շրջանում (1864–ից) Պեշիկաշյանը դարձյալ դիմեց գրաբարին՝ մա առավել հարմար նկատելով իր անհատական ցավն ու հուզումներն արտահայտելու համար: Չի վստայում բանաստեղծի կյանքի ու գործի առաջին լուրջ ուսումնասիրողը. «Պեշիկաշյանի աշխարհաբարը, թատերգութեանց ու ճառերուն մեջ, շատ պարզ է ու սիրուն, քիչ ունի գրա-

քարի խառնուրդ, մերք մինչև ռամկուսին իսկ կը զիջանի. ուսանաորեն-
ուն մէջ լեզուն շատ աւելի գրաբարախառն է. **առիկ կը բացատրուի դար-
ծնալ օգտակար ըլլալու այն տիրական ձգտումով**, որով տոգորուած էր
Պեշիկթաշլեան այս բատրերգութիւններն ու ճառերը գրած առեւ, և որ զին-
քը մղած է փրօվակաւստի արտադրութեանց մէջ՝ զպպել իր բուռն գրաբար-
ափարիութիւնը և տալ իր մտածումներուն՝ զոր կ'ուզէր տարածել ժողովրդին
մէջ՝ ձեռն մը որ բոլորովին հասկնալի ըլլար հասարակութեան» [22, 228]
(ընդօժանւոր.՝ Յու.Ա.):

Բայց իր անմիջական նախորդի ու ժամանակակիցների նկատմամբ
**Պեշիկթաշլեանն բնոր մի անպայման առավելություն. խառնվածքով,
զգացողությամբ ուսմանտեղծ էր, քնարական ձիրք ու կարողություն
ուներցող անհատականություն:** Ներքուտն չհարթահարելով գրաբարի
նկատմամբ համարումը և նորակազմ աշխարհաբարը չնկատելով բա-
նաստեղծական խոսքի հայտնության միակ ճանապարհը՝ այսուհանդերձ
նա նոր հայերենով ստեղծեց գործեր, որոնք առաջընթաց քայլ էին
արևմտահայ չափածոյի լեզվի պատմության մեջ: Եվ որո՞՞յալ իրավայն էին
Պեշիկթաշլեանի գործի նախանձախնդիր ուսումնասիրողը. «...Ինքը՝ հա-
կառակ ամեն սեղմունի (նկատու ունի նոր հայերենի անմշակ վիճակը.՝
Յու.Ա.)՝ չէր կրնար իր արուեստագետի բնածին խառնուածքէն բան մը
չդնել ամեն տարրի, որուն ձեռք դպցներ» [22, 228]:

Գիտական գրականության մեջ կարծիք է ստեղծվել, որ Մ. Պեշիկ-
թաշլեանի չափածո գործերից մի քանիսն են միայն աշխարհաբար՝ «այն էլ
գրաբարի շնչով համակված» [1, 157]: Փորձ է արվել այդ չափածո տրո-
հել ըստ լեզվական հատկանիշների՝ զուգահեռելով դրանց «գեղեցկագի-
տական ներքին տարբերութիւն»ներ. «Պեշիկթաշլեանի բանաստեղծու-
թիւնները երկու մասի կը բաժնուին.՝ գրուած է Չոպանյանը.՝ աճոնք որ
գրաբար գրուած են և անոնք որ աշխարհաբար: Բաժանումը լեզուական չէ
միայն...» [22, 23]: Մեկ ուրիշ մտտեցմամբ (Ա. Արվիհարյան)՝ Պեշիկթաշլե-
անի չափածոյում առանձնացվում է լեզվական երեք մակարդակ՝ «գրաբար,
գրաբարախառն աշխարհաբար և պարզ գուտ աշխարհաբար» [տես 23]:
Տարբեր են կարծիքները նաև նույն լեզվական հատկանիշով խմբակարգ-
վող գրվածքների գեղարվեստական արժանիքների մասին. կրկնաուր-
պատմական գաղափարաբանությամբ՝ աշխարհաբար երգերն են, որ
«հռչակել ու ժողովրդականացրել են Պեշիկթաշլեանի անունը՝ նրան դասե-

լով հայ պոեզիայի վարպետների շարքը» (Ա. Ինճիկյան), գեղապաշտ ար-
վեստագետի զգացողությամբ՝ «գրաբար բանաստեղծութիւններուն մէջ է
որ կը գտնուի իր «կատարելա» էջերը, էջեր՝ յայտնապէս արտադրուած եր-
կայն, ուշադիր ու մանրագին աշխատութեամբ» [Ա. Չոպանյան, 22, 239],
և կամ՝ «Իր աշխարհաբար գրած ոտանաւորները, որ կ'իստվին գրաբար
են նորէն, բոլով շատ են, երկու տասնեակ, եւ ո՛չ նոյն խորութեան, բայց
ատոր փոխարէն նոր են, մեր նոր կենսանիշ կլան, նոր մշակումով եւ շատ
փափուկ ու շատ ներդաշնակ» [Լ. Շանթ, տես 24, 34]:

Ո՞րն է ճշմարտությունը:

Բուն արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի և ո՞՞ի զարգացման
տեսանկյունից պետք է հաշվի առնել հետևյալ հանգամանքները:

Նախ՝ այս հեղինակի չափածոյի լեզվական որակը շատ է բազմա-
զան ու տարաշէտ՝ հստակ կոսիված բաժանումների համար, հատկա-
պես երբ խոսքի առարկան գրաբարախառն և համեմատաբար մաքուր աշ-
խարհաբարով ուսմանվորներն են: Աշխարհաբար անվանումը այդ բա-
նաստեղծությունների թելուզ փոքր մասի համար (թվով 5-6 բանաստեղ-
ծություն՝ «Չեն երջանիկ», «Ո՛ւր էր, թե...», «Ի՛նչ գեղեցիկ», «Գարուն»,
«Երգ առ մանկիկ») դարձյալ պայմանականություններ է ենթադրում, քանի
որ բոլոր դեպքերում դա ժամանակի գործառնող աշխարհաբար չէ:

Ապա՝ «Գրական երկի ոճական հետազոտությունը միշտ պետք է լի-
նի պատմական» [25, 167]: 1850-60-ականներին, երբ գիտական գրակա-
նության փորձերում [տես 26] մասամբ կանոնակարգված, ժամանակի ար-
ձանուած հիմնավորապես հաստատվող նոր գրականը չափածոյում դեռ իր
կանոնն ու օրինակափոխությունը հաստատելու համար ջանքեր էր գործադ-
րում, արևմտահայ բանաստեղծի «գրաբարաշունչ» հորջորջված աշխար-
հաբարը ներկայանում է որպես նոր բանաստեղծության մեջ գործառնող
լեզվի համեմատաբար մաքուր տարբերակ: Այս մտտեցմամբ՝ տրված բնու-
թագումները (զուտ աշխարհաբար կամ հաստատելու շնչով համակված) հա-
զիվ թե հետազոտողի կողմից պիտի ընկալվեն որպես հակադրվող եզրեր:
Պատահական չէ, որ «աշխարհաբար քերթուածներ» շարքը նշված հեղի-
անկների թվարկումներում նույն բովանդակությունը չուին կամ էլ ներա-
ռում է գործեր, որոնց լեզուն, Չոպանյանի խոսքերով, «արդէն հազիւ աշ-
խարհաբար կրնայ անուանուիլ» [22, 231]:

Յետո՛ւ արևմտահայ չափածոյի լեզվի ուսումնասիրությունը բնավ չի կարող շրջանցել հեղինակի՝ գրաբարխառն աշխարհաբարով բանաստեղծությունները: Դրանք և՛ բովանդակությամբ, և՛ լեզվական ու ոճական հատկանիշներով (որոնք ստորև քննարկվելու են) կապվում են նոր ժամանակների լեզվամատողությանը, կարևորագույն դեր ունեն արևմտահայ գեղարվեստական մտքի զարգացման մեջ:

Այսպիսով, աշխարհաբար չափածոյում Պեշկապչյանի տեղը բնորոշվում է ժամանակի աշխարհաբարին մոտ լեզվով և համեմատաբար մաքուր աշխարհաբարով ստեղծված բանաստեղծություններով:

Դրանք թվով շատ են՝ մոտ երկու տասնյակ ութ տասնյակի հասնող գործերի շարքում: Յեղինակի ընդհանուր ստեղծագործության մեջ չեն նաեւնձանձուն բենաստիկայով հայրենիքի, ազատասիրության, ազգային միաբանության քերթվածներ են, կենցաղափոխ ոտանավորներ (մահ, տխրություն, հանդիսություն և այլն), մանկական երգեր և այլն: Թերևս կարելի է առանձնացնել հոգևոր կյանքի թեման, որն իր համար ավանդաբար արտահայտման միջոց է ընտրում ոչ թե աշխարհաբարը, այլ դասական հայերենը: Գեղարվեստական տեսակետից միարժեք չեն. մի բանիսը անմիջական տպավորության տակ գրված ոտանավորներ են, առիթով ստեղծված չափածո գրություններ՝ հաճախ առանց լուրջ մտածումի ու հղկման, ինչպես՝ «Առ Թագուհի Ստային», «Երգ բարեկենդանի», «Երգ առ Գոհարին», «Երգ առ մանկիկ», «Չուն», «Ի մահ Ազնիվի Լուսֆյան» և այլն, մյուսները՝ ժամանակի ուշագրավ գեղարվեստական արժեքներից, ինչպես՝ «Ղվենտաղըն այն գեղեցիկ», «Աշուն», «Գարուն», «Չեն երջանիկ», «Չայ քաջուհին», «Թաղումն քաջորդույն» և այլն:

Այդ շարքով Պեշկապչյանը արևմտահայ չափածոյի լեզվի ու ոճի համակարգ է ներմուծում հատկանիշներ, որոնք, լինելով բանաստեղծական շնորհի հայտնությունը, միաժամանակ արտահայտություն են չափածո խոսքարվեստի զարգացման օրինակափությունների, կուսակված փորձի: Մ. Պեշկապչյան բանաստեղծը այդ փորձի ժառանգորդն է ու ինքնատիպ փոխանցողը:

Շարքը ներկայացնող ոտանավորները, չնայած լեզվաոճական նկատելի տարբերություններին (որոնց մասին կխոսվի իր տեղում), **իրենց լեզվական որակով շատ ավելի մոտ են ժամանակի գործառնող աշխարհաբարին՝** նորմավորման որոշակի աստիճանի հասած գրական արևմտահայ

յերենին, քան ճախող ու ժամանակակից որևէ այլ հեղինակի գործերը: Դա նկատելի է լեզվական բոլոր մակարդակներում:

Չնյունական համակարգում աշխարհաբար լեզուն արդեն հիմնավորապես հաստատել էր իր իրավունքները գրաբարի նկատմամբ: Մ. Պեշկապչյանի բանաստեղծությունների հնյունական համակարգը հիմնականում համընկնում է ժամանակի գրական լեզվի՝ այդ համակարգում առկա տեղաշարժերին և հաստատվող օրինակափություններին: Ավելին, այստեղ գործածական են նաև կառույցներ, որոնք ժամանակի արձակ գրականության մեջ հաղթահարել էին բարբառ-գրական հակադրությունները և փորձում էին ամրապնդվել գրավոր դասական բանաստեղծության մեջ: Չնյունափոխական այդ երևույթներից կարելի է առանձնացնել ծայրավորների ու երկբարբառների հնյունափոխության հետևյալ դեպքերը՝ **ը>զո՞ւ** մ'անոջ (92), հառաչ մ'ու ճիչ (46), մէկ մ'ալ (92), կ'առնու (50), կ'երթայ (48), օր մ'ալ (50), **ն>զո՞ւ** դուռ (46), **հնյունի հավելումը՝** դուն (44), քու (41), ըսիիւռ (56), **այ>ա՞** դողաք>դողար (44), այլ>ալ (84), **այ>է՛** այրիկ>երիկ (113), **օ>զո՞ւ** տվորել>սորվի/սորվեցալ (115), բոռոմի>բոռմի (82), **աւ>զո՞ւ** առաւտուն>առտուն (94), **իւ>ի՛** իւր>իրեն (48), իւրենց>իրենց (50), **ե>ի՛** մենակ>մինակ (38, 47), **ե>զո՞ւ** գիտնաս>գիտնաս (113), **ե>ը՛** վերայ>վրայ (39), **ա>ը՛** առնել>անել>ընել/ըրի (95), ասել>ըսել (46), արձակել>արձկել (51), **ա>զո՞ւ** ճանաչել>ճանչնալ (108), ճակատին>ճակտին (46), բերանել>բերնել (46), մոռանել>մոռնալ (91), առաջին>առջին (113), մարգարիտ>մարգրիտ (93), **ա>ի՛** անկանի>ընկնի>չինյալ/իյնանք (ՄՊ, 51) և այլն: Չանդիպում են հարաշեշտության առանձին դրսևորումներ **ի՛նչու** (43), **ու՛ստի կուգայ** (51), **ի՛նչպէս** (56): Չևսավորման հիմքերում նկատելիորեն ակտիվանում են անհնյունափոխ տարբերակները՝ **Աստուծոյ** (39), **մուկերն** (113), **քիթբու** (112), **բունիդ մէջ** (95), **փունջեր** (38), **տունին** (110): Բաղաձայնական համակարգում գործում է ծայրեղ-խուլ և խուլ-ծայրեղ տեղաշարժը, ինչպես նաև գրաբարի համեմատությամբ բառերի գրության մեջ արտահայտված արտասանական այլ յուրա-հատկություններ՝ **պօռաս** (109), **բաղդին** (41), **դժբաղդ** (82), **պլպուլ** (93), **լուսակարկաջ** (56), **խնտում** (48), **գնտակ** (43), **նարկիզ** (48), **պզտիկ** (ՄՊ, 110) և այլն, որոնք կարելի է դիտել նաև ձևակազմական-բառակազմական մակարդակի առանձնահատկություններ:

Պեշկիբաշյանի չափածոյի հնչյունական համակարգի առանձնահատկություն պիտի համարել նաև այն, որ բարբառային առանձին հնչյունական ձևեր, որոնք հատուկ էին պղպտախ բարբառին և հաճախ են հանդիպում նախորդ ու ժամանակակից հեղինակների գործերում, և որոնք ըստ էության չանցան գրական արևմտահայերեն, այստեղ որպես կանոն փոխարինված են գրական լեզվի՝ գրաբարի հանընկնտ համապատասխան իրողություններով՝ **արունթաթախ>արինթաթախ** (50), **անլուս>անլոյս** (45), **աշխուժ>աշխոյժ** (111), **ծունափայլ>ծինափայլ** (95) և այլն:

Գործածվող բառապաշարը ժամանակի արևմտահայ աշխարհագրի բառաչերտն է:

Ներբարբառային բառերն ու բառածները (**ինչուան, մինակուկ, հոստեղ, չեմ ի տար, պըտիկ, մըտիկ, հովանոցակ**), այդ փվում թուրքերենից կամ թուրքերենի միջնորոգությամբ բարբառներից անցած բառեր (**շեքեր, խորոզ**), սակավ գործածություն ունեն նույնիսկ խոսակցական երանգ ունեցող ոտանավորներում: Ընտրության մեջ են միջբարբառային բառեր ու արտահայտություններ, բառածներ, որոնք արդեն որոշգրեջ էր կամ պիտի որոշգրեջ գրական արևմտահայերենը, ինչպես՝ **հոս, հոն, ապրին, անդին, ըլլալ, միցակուկ, պըզդիկ, էրիկ, պագնել, պաչիկ, աղէկ, աղուր, վազվոտել, սիգ** և այլն:

Օտարաբանությունների, մասնավորապես թուրքերենի հարցում Պեշկիբաշյանը ուղղափառ հետևորդն է նոր բանաստեղծության մեջ Ղ Ա լիշանով վերջնականապես հաստատված ավանդույթի. սկզբունքորեն բացառել թրքաբանությունների գործածությունը չափածո խոսքում [27]:

Ակտիվ է գրաբարից ավանդված բառաշերտը՝ **առաթուր, անդոյդ, գեթ, կողկողը, շիջալ (շիջանիմ), երախայրի, բիւր, ընդ առաջ, բունբուն, հովանացալ, ոտիցն ի ձեմ, իւր, մեք, արտուտ, արդ, ոյր, դաշնակ** և այլն: Ընդ որում, մեծ թիվ են կազմում բանաստեղծական բառերը՝ **չարաշըշուկ, բազմաբուրեան, ծիծաղախիտ, ազատորդի, լայնակամար, հեշտալուր, սիրայորդոր, վարդափթիթ, սրբափայլ, ողբանըւր, մարգարտայեռ, հոլաթևան, ծաղկատարփ, շուշանափայլ** [28] և այլն:

Դրանց մի մասը նոր գրական բառապաշարի ձևավորմանն այդ շրջանում տակավին ընկալվում էր ոչ որպես բուն գրաբարյան, այլ իբրև ընդհանուր գործածական բառերին համարժեք երևույթներ: Ավելի ուշ մի

քանիստ անցնում են հնարանությունների շարքը՝ **իւր, մեք, արդ, արտուտ, գի, սոյլ, հովանացալ, երկին, անդոյր** և այլն, գործածվում ոճական նկատառումներով:

Բառերի գործածությունը իրենց բուն գրաբարյան իմաստով, որ համախառն էր «գրապայքարի առաջին տասնամյակներին աշխարհաբար գրականության մեջ» [1, 170], մեզ հետաքրքրող ժամանակաշրջանում քիչ հանդիպող իրողություն է, իսկ Պեշկիբաշյանի պարագայում՝ հազվադեպ երևույթ անգամ այն ոտանավորներում, որոնք գրաբարի ազդեցություն են կրում՝ «Դաշտերու վրայ **կանգնեցի** ընշան» (82), «Գլորին ժայռից մեր **հատորներ**» (51), «Չոյզ մի իրեշտակ **օդապարիկ**» (101) և այլն:

Փոքր-ինչ բարդ է քննվող բանաստեղծությունների **քերականական համակարգի** պատկերը: Գրաբար-աշխարհաբար-բարբառ գույգածություններում, որոնցով, հասկանալի է, հարուստ էր այդ ժամանակի աշխարհաբարը, Պեշկիբաշյանը բանաստեղծի անվերապահ կողմնորոշումը դեպի նոր լեզվի քերականությունը նույնքան անբացատրելի կլիներ, որքան անիրական, ըստի ընավ հարկ չկա Պեշկիբաշյան-Ղուրյան համադրության մեջ ընդգծելու առաջինի գրաբարամիտությունը, երբ նրանց բաժանում է լեզվի գարգացման մոտ երկտասնամյա մի ժամանակահատված, իսկ քերված փաստարկը, թե «Պեշկիբաշյանը միայն հարյուր բառի մեջ յոթը անգամ նախորդվոր հոլովներ է գործածել» [20, 115], ժամանակի չափածոյի համար հազիվ թե դրական արդյունք չէր:

Չափածոյի գրաբարամիտությունը դժվար հաղթահարվող խնդիր էր հատկապես ձևաբանության մեջ: Մ. Պեշկիբաշյանի՝ այստեղ քննարկվող գործերը ծանրաբեռն են գրաբարի խոնարհման ու հոլովման իրողություններով, նախորդվոր կապակցություններով, մասամբ՝ գրաբարյան հոգնակի կազմությամբ և այլն: Ըստ վեջ բանաստեղծությունների՝ «Գարուն», «Ալուն», «Մահ քաջորդվույն», «Թաղվում քաջորդվույն», «Դայ քաջուհին», «Չեն երջանիկ», լեզվական նյութի կոնսկազդության՝ սահմանական ներկայի և անցյալի նորգրական կը (Կ՝) եղանակիչը, որ արդեն իրավունքներ էր հաստատել արձակ գրություններում, դժվարությամբ է անդրադրվում նույն հեղինակի չափածոյում. մոտ 3:1 հարաբերությամբ (36:11) ակտիվ իրրոնք են գրաբար համապատասխան ձևերը: Սիջին հայերեն կու-ն, բացի **գալ, լալ, տալ** բայերից, այլ դեպքերում խիստ հազվադեպ գործածություն ունի: Հաճախված են նախորդվոր կառույցները, ակտիվ են հոլո-

վական որոշ ձևեր, հատկապես հոգնակի սեռականի կազմությունները՝ 30:6, անձնական դերանունների բեք հիղովածներ: Որոշ կենսունակություն է դրսևորում գրաբարյան **բ-ճ**՝ գրաբարում ներդրական բնույթի և անկանոն հիղովման ենթարկվող գոյականների համար, իսկ **բ-ով** վերջավորվող մի քանի բառեր ընկալվում են որպես հոգնակի՝ «Եւ ամեն գաղտնիք» բեզ մերկանային» (82), այլ բերթվածներից՝ «Եւ բուխ ալիք մշտափրկուր... Դառաչանօք լի են տղետուր», «Ու արցունքով աչք քեր ընդան» (84) և այլն: Ուսան (Վան) հիղովման դեպքեր չեն արձանագրվում: Չի հանդիպում **ն** որոշիչ հողի հիղբային տարրերակի՝ **ք-ի** գործածությունը, որը, ինչպես գիտենք, անձնատարար նոր ժամանակների ծնունդ է:

Այս բոլորով հանդերձ՝ իշխողը աշխարհաբար քերականական ձևերն են: Նախ՝ նույն վիճակագրությամբ՝ երկու անգամ ավելի հաճախված են **եր, ներ** հոգնակերտներով կազմությունները (21:11): Ըստ որում, ոչ միայն լայնանուն են աշխարհաբարյան հոգնակերտների գործածության սահմանները, այլև գրական արևմտահայերենի նորմայի շրջանակներում նկատվում է դրանց գործածության դիղբային պայմանավորվածության հստակեցում՝ **հանդեսներ** (38), **արցունքներ, հառաչանքներ** (39), **քրտիչներ** (42), **զոհեր** (45), **ըստուերներ** (46), **փուլներ** (48), **ձեռքեր** (82) և այլն: Անձնան բացառություններով գործում են բացառական հիղակի (7:1), վաղակատարի (2:0), եզակի հրամայականի (9:2) հոր գրական կառույցները: Ինչ վերաբերում է գրաբար հոգնակի սեռականի՝ վերը նշված անձնավածությանը, ապա պետք է նկատու՛նենալ, որ գրական արևմտահայերենն առիաստակ հակված է դիմելու այդ ձևերի մի մասին (**ծաղկանց, լանջաց, լերանց, հայրենաց, աւերակաց** և այլն), մյուսները, որոնք հետագայում դուրս մղվեցին գրականից (վարդից, ուսից, սարից, հարց, ընկերուհեաց, ժայռից և այլն), աշխարհաբար-գրաբար զուգարության մեջ մեծ թիվ չեն կազմում: 17:9: Ակա՛՛ նույն բանաստեղծություններում գործածվում են արտահայտություններ, քերականական ձևեր ու կառույցներ, որոնք բուն արևմտահայերենի լեզվատարրեր են և նոր ժամանակների չափածոյի լեզվում տևական դարարից հետո նոր-նոր լին դիվում լայն շրջանառության մեջ, ինչպես՝ կրկնակի ստացականության տարրերակները և հոգնակի ստացական կազմությունները՝ **բու հայելույր** (90), **զըլուխին** (47), **ձեռքերնես** (82), բայի խոնարհման որոշ դրսևորումներ ու բայածներ՝ **լեցուցնք** (47), **բարձրացուցած** (50), **չէ՛ք մխիթարե**

(82), **անցի՛ր** (90), **լըսէ՛** (92), **կ'երթայ** (48), **կրնայ** (82), **չէ՛ մեռած** (45), **ոչ որ կայ իրեն թով** (48), **հոսէ՛** (90), **մի՛ երթար** (82), **հանգչեցու՛ր** (44), հիղովածներ՝ **ձեզի համար**, **հոսէ՛** (90), **մտքերուդ մեջ** (82), **մազբուրու** (90), **Մո՞րհեն-բու մեջ** (90), **կուտայ ձեզի, անձեն** (91), **ոսքերուն տակ** (51), **թով թով** (41), **զեթյունցիին** (51), **մեջեն** (ՄՊ, 90) և այլն:

Որ Պեշկիթաշյանը իրոք ձգտել է իր մի քանի բանաստեղծությունների լեզուն հնարավորինս մոտեցնել ժամանակի աշխարհաբարին, վկայում են ևս երկու կարևոր հանգամանք: **Առաջին**՝ շարունակող ավանդույթը, գրաբարի և գրաբարի իրավունքը պաշտպանող կասիցիստական գրական ուղղության գործունե ազդեցությունները, իհն գրականի նկատմամբ հեղինակի հակումն ու լեզվական նախասիրությունները իմնավոր պատճառներ են, բայց պակաս կարևոր չեն նաև նշված գործերի բեմադրված-բովանդակային հատկանիշները. բանաստեղծը չի ուզում հայրենիքի, ազգային միաբանության, պայքարի ոգեկոչող այդ երգերի բովանդակությունն ու նպատակի վեհությունը մեղմել նոր գրականի օբյեկտիվ ադ-բատություններով և փորձում է աշխարհաբար խոսքի մատչելիությանը համարել գրաբարի հնարավոր վեմնությունն ու հանդիսավորությունը, հարուստ ու ճկուն քերականական ձևերը: Ընտրում է իմնականում գրաբարի պարզ ձևերն ու կառույցները՝ մի կողմից՝ հնարավորին չափ հասկանալի մնալով լսարանին, մյուս կողմից՝ որս քացելով ինչ-ինչ ոճական կիրառությունների համար: Եվ **երկրորդ**՝ նույն մտահոգությամբ են կատարված լեզվական փոփոխությունները: Պատկանված եզակի ինքնագրերից մեկում («Դայ քաջուհին») առկա խմբագրումները այդ մասին են խոսում: Բանաստեղծության մշակում և վերջնական տարրերակում վերայ գրաբար տարրերակի բոլոր 7 գործածություններն էլ հեղինակը դարձրել է **վերայ** (տե՛ս ՄՊ, 48-51, 524): Նմանաբե՛՛ առնու՛>կ'առնու, **իլերանց-իրենց**, կամ գրաբարից հեռացող և խոսակցականին մոտեցող ուրիշ փոփոխություններ՝ **թևից-թևից, փնջեք-փունջեր, ի բոլոր-մաքուր, որպես-ինչպես** և այլն: Հակառակ ուղղությամբ՝ աշխարհաբարից գրաբար կամ խոսակցականից գրաբարին, արված փոփոխություններն անձնան են՝ **թօթ մը-թօթ մի, ու՛ե**:

Մ. Պեշկիթաշյանի չափածոյի շարահյուսությունն աչքի է ընկնում սեղմությամբ ու խտացման ուժով: Նա զգալիորեն կրճատեց նախադասությունների անտեղի ծավալումը չափածո խոսքում: Սեծ չէ նախադաս-

ություն անդամների քանակությունը, բարդ նախադասությունները համառոտված են, համեմատաբար քիչ են շարկվածները: Գործածվող առանձին կառույցներ վկայում են նաև ձևերի այս մակարդակում զուտ արևմտահայերեն տարրերի ակտիվացման մասին: Օրինակ՝ հայցական ուղիղ խնդիրը այստեղ ոչ միայն կարող է չունենալ գրաբարին բնորոշ նախդրավոր կազմություն, այլև կարող է ձևավորել գրական արևմտահայերենին բնորոշ առանց որոշիչ հոդի կառույց, ինչպես՝ «Մոռցա՛ւ արդեօք իւր սեր գորտրիկ էւ իւր գգուանց վիսիւխելի» (91): Կամ՝ այս դեպքում գրաբարյան ավանդույթների շարունակությամբ՝ առանց կապի տրական հոլովով լրացում ստանալը, ինչպես՝ «Ե՛րբ կու փութաս ինձի գալու» (56), «թո՛ր ինձի» (93), որ գրական արևմտահայերենի շարահյուսական յուրահատկություններից է ու հաջորդ շրջանում հաճախ է հանդիպում:

ժամանակի արևմտահայ աշխարհաբարը ձևավորման ընթացքի մեջ էր: Դա իր անմիջական արտահայտությունն էր ստանում նաև լեզվի գործառական մյուս տարրերակներում (պարբերակում մամուլ, գիտական գրականություն, պաշտոնական գրագրություն), որոնք ընդհանուր գրական լեզվի ձևավորմանը զուգընթաց կազմավորվում էին որպես համեմատաբար ինքնուրույն լեզվական կամ ոճական համակարգեր: Դրանցում գործածվող աշխարհաբարը առավել կամ պակաս չափով իր վրա կրում է գրաբարի ազդեցությունը, բայց չի հրաժարվում նաև պոլսահայ բարբառի առանձին լեզվատարրերի ակտիվ կիրառությունից:

Պատշտոնական գրագրությունը, հասկանալի է, ավելի հակված էր գրքային-գրաբարյան լեզվատարրերի գործածության: Գրաբարյան հովվական կամ խոնարհման ձևերը այդ գրագրություն մեջ սովորական իրողություններ են և մասամբ պահպանում են այդ ոճին հատուկ ընդհանուր պաշտոնականությունը: Հասկանալի պատճառներով լեզվի գործառական այդ տարրերակը արևմտահայ իրականության մեջ լայն զարգացում չունեցավ:

Պարբերական մամուլի լեզուն (նկատի ունենք լրագրային-հրատարակատեսական նյութերը) ձգտում էր դեպի կենդանի խոսակցական լեզվածներ: «Մասիս» (Կ. Պոլիս, 1852-1908), «Մեղու» (Կ. Պոլիս, 1856-1865, 1870-1874), «Արևմուտք» (Փարիզ, 1859, 1864-1865) և մի շարք այլ պարբերականների էջերում նույնիսկ մշակվում էր լեզվական որոշակի քաղաքականություն զուտ գրական և խոսակցական տարրերի համատեղ գոր-

ծածության: Այսինքն՝ տեղի էր ունենում այն, ինչ միտումնավոր թե ինքնաբերաբար կատարվում էր նաև գեղարվեստական գրականության մեջ: Գեղարվեստական ինքնագիր կամ թարգմանական արձակը (վերջինը, ի դեպ, աննախադեպ զարգացում ստացավ այդ շրջանում), իր լեզվական զարգացման հիմնական ուղղություններում ձգտում էր գրավոր-խոսակցական տարրերի գործածության, կամ դժվարությամբ հրաժարվելով գրաբարյան-գրքային լեզվածներից՝ դիմում էր այդ երկուսի գեղարվեստական համադրության: Դա լեզվի ընդհանուր ձևավորման գործընթացի արտահայտությունն էր:

Ս. Պեշկյաշյանի արձակ գրությունների (թատերգությունների, ճաներ ու հոդվածների, նամակների) լեզուն բնորոշվում է նույն կարգի հատկանիշներով և ընդհանուր առմամբ մնում է նոր ձևավորվող գրական աշխարհաբարի օրինաչափությունների շրջանակներում: Իհարկե, դրանց կոնկրետ տեսակներում կարելի է առանձնացնել լեզվական այս կամ այն եզրերի՝ գրաբար-գրքային կամ բարբառային-խոսակցական տարրերի գեղարվեստություն: Օրինակ՝ «Կոռնակ» դրաման համեմատաբար հարուստ է ժամանակի խոսակցական լեզվածներով: «Վահե» ողբերգության լեզուն գրական-գրքային երանգներ ունի: Հոդվածների և ճառերի լեզուն գրաբար տարրերով է հագեցած: Արևել Քաղաատունում իրած նամակները գրաբար են, իսկ Գրիգոր Օտյային, Հովհաննես Սազգյային կամ այլոց գրածները՝ աշխարհաբար: Սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ Պեշկյաշյանի թե՛ գեղարվեստական և թե՛ հրատարակատեսական գրվածքներից ժամանակի գրական աշխարհաբարին և գրավոր-խոսակցական լեզվին անհամեմատ ավելի մոտ է նրա թատերգությունների լեզուն: Ահա մի հատկած «Կոռնակ» դրամայի հենց առաջին արարից՝ Կոռնակի և Ջավենի երկվատությունից (հասկանալի է, հերոսների խոսքը հեղինակի կողմից տիպականացված կամ ոճավորված չէ): «Կոռնակ. Ըսե՛ ինձի, Ջավեն, ուսկից կուզա քեզի ատ հանկարծական մտաց հափշտակությունը. ըսե՛ ինձի, նախ, ինչու՞՝ երևակայություն այդպե՛ս բորոքքեր է, և կամ ի՞նչ թաղեզուշակ լուրեր կը բերես ինձի: **Ջավեն.** Ստիկ ըրե, տեր իմ, ու դատե՛. մտաց հափշտակություն է, չէ են փառավոր ըշմարտություն մը: Գիտե՛ս, տեր իմ, քանի, բանի անզամ զանգավոր են քեզի, պե ինչպես ե՛րբ, ե՛րբ փակված պիտի մնանք աս բերդիս մեջ՝ չորս կողմից պաշարված, ինչպե՛ս ե՛րբ բշմամուկյն նախատանացը համբերենք: Թող տուր մյ ըը ազատ դաշտին մեջ ցցնենք

ճակատին անոնց. բայց դու՛ն թու վատ խոհեմությամդ ծայրին մտիկ ըրիր...» (ՄԴ, 151):

Գրական տարբեր սեռերի (գեղարվեստական արձակ, չափածո, թատերգություն) լեզվական մեթոդները գրական աշխարհաբարի հետագա մշակման խնդիր է:

Այս բոլորով հանդերձ՝ Մ. Պեշկեբաշյանի չափածոյի լեզվում արձանագրվող հնչյունաբանական, բառապաշարային և քերականական հատկանիշները ստեղծում են լեզվական մի որակ, որ թեև «համակված է գրաբարի շնչով», թեև նորմավորման որոշակի աստիճանի հասած նոր գրականը չէ, սակայն դրան ամենամոտ աշխարհաբարն է և իբրև այդպիսին՝ մի նոր նշանացույց արևմտահայ բանաստեղծական լեզվի զարգացման ճանապարհին:

Չափածո խոսքում աշխարհաբարի այսօրինակ ծավալումը, սակայն, սուկ լեզվական նշանների մեխանիկական ընթացք չէ: Այն նշանակում է նաև նոր լեզվամտածողության, աշխարհընկալման լեզվական նոր դրսևորումների աստիճանական հաստատում բանաստեղծության մեջ, որը անպայման ուներ նաև ոճական-գեղարվեստական բովանդակություն:

Որոշակի է Պեշկեբաշյան բանաստեղծի բերած նպաստը արևմտահայ և ընդհանուր հայոց չափածո գրականության թեմատիկ-գաղափարական նոր ուղղվածությանը, բանարվեստին և առիաստրակ գեղարվեստական մտածողության նոր միտումներին: Եվ ինչպես գրական-գեղարվեստական ամեն մի շրջափոխություն, այս դեպքում ևս գեղարվեստական նյութը հանդես է գալիս որպես ոճ ստեղծող գործոն, մյուս կողմից՝ ենթադրում է լեզվատարրերի գիտակցված գործառույթներ:

Այսպես, արևմտահայ չափածոյին ամհատական-քնարական նկարագրի հաղորդելը կամ, ավելի ստույգ, այդ նկարագրի ընդգծումը հազիվ թե Պեշկեբաշյան բանաստեղծի մենաշնորհը չէ: Զնարական հերոսի պարունների դրամատիզմը, կրկնրես-ամհատական պատկերների ծավալումը, տրամաբանականից-մտածումից հույզերի աշխարհ անցումը և նման գեղարվեստական լուծումները մեծ չափով պայմանավորում էին համապատասխան ոճ, մյուս կողմից էլ՝ արգասիք էին շատ որոշակի լեզվատաճական փնտրումների: Դա ամենից առաջ առանձնահատուկ ուշադրություն է առաջանում կոչված լեզվական նշանի՝ բառի, հնչյունի, տողի, չափի, դիֆթի, հանգի ոճական բեռնվածության նկատմամբ:

Պեշկեբաշյանի չափածոն անշուշտ չունի հանգերի այն բազմազանությունը, որ ձեռք բերեց հետագա արևմտահայ բանաստեղծությունը: Սակայն հանգի վարձուտ գործածության և առանձին ձևերի նկատելի ծավալման օրինակները վկայում են նրա առանձնահատուկ վերաբերմունքը հանգիտությանը: «Գեղեցկություն մեծ և առաելագոյն յոյժ ներդաշնակութիւն յօրինեն յանգը» [29, 12].— հրապարակի վրա եղած տեսական գրաբանության մեջ ամրագրված այս տեսակետը հավանաբար լավ ծանոթ էր բանաստեղծին, ավելին, իբրև քնարերգակ բանաստեղծի՝ սրտամոտ էր ու հարազատ:

Պեշկեբաշյանի նախասիրած հանգը, ինչպես և պետք էր ենթադրել, ժամանակի չափածոյին բնորոշ ճշգրիտ թույլ հանգն է. կրկնվում են միայն արական հանգի շեշտված ձայնավորներն ու նրան հաջորդող հնչյունները, ինչպես՝ **փափուկ-մանուկ, գարուն-ողորուն, կարօտ-մօտ, հովիկ-գողտրիկ** և այլն: Սակայն բանաստեղծը փորձում է ստեղծել նաև ուժեղ ավելի խոր հանգեր՝ կրկնելով նաև շեշտված ձայնավորից առաջ ընկած նույն կամ նմանաձայն հնչյունները, ինչպես՝ **անուշաբոյր-համբոյր** (93), **հովանեակ-մանեակ** (95), **լեռնասոյգ-սրտահոյգ** (46), **գեփուիկ-թափառիկ** (95), **խուսափուկ-փափուկ** (95), **ցանցնք-հանցնք** (42) և այլն:

Կրկնվող մնացած հնչյունների հարստացումը ավելի է ընդգծում հանգի դիֆթական դերը, բարեհունչ ու ներդաշնակ է դառնում տողը, կարգավորվում է ուղեղի համաչափ ու ներդաշնակ ընթացքը:

Պեշկեբաշյանը սիրում է տողերը հանգավորել քառատողերի կամ վեցտողային տների շրջանակներում խաչաձև (abab) կառույցով (5 և 6-րդ տողերն իրար հետ)՝ ի տարբերություն Դ. Ալիշանի նախասիրած խիստ հաջորդական կից հանգավորման եղանակի՝ aabbcc և այլն [30]: Սա հնարավորություն է տալիս խուսափել միօրինակությունից և ավելորդ հանդիսավորությունից:

Մտավոր հանգերի գիտակցված գործածությունը մեր բանաստեղծության մեջ ավելի ուշ շրջանի երևույթ է: Պեշկեբաշյանն առաջիններից է, որ թեև հազվադեպ, բայց տալիս է այդպիսի գործածության օրինակներ: Դանգավորման այս եղանակը «մնաց հնչյունների կողքին լինում են նաև մեծ կամ փոքր չափով իրարից շեղվող կամ ակնհայտորեն տարբեր հնչյուններ» [31, 309]] ազատում է բանաստեղծին հանգակերտման պարտադրանքներից, բռնի հանգաստեղծումներից՝ ի հաշիվ բարձրաստի կամ

բառածևի կորուստների, ընծեռուն է մտածման և արտահայտության ավելի լայն հնարավորություններ, բայց մյուս կողմից անուշ և անհայտ դժվարություններ ռիթմայնության, ներդաշնակության տեսակետից: Այդ դժվարությունները Պեշկիթաշյանը հաղթահարում է տաղաչափական կանոնների, տողերի ռիթմական ընթացքի խիստ հետևողական պահպանմամբ՝ հազվադեպ միայն օգտվելով զարտնավանկի տաղաչափական հնարավորություններից: Բացի այդ, իբրև նախափորձեր, մտավոր հանգեղը զուգորդում է ճշգրիտ հանգերի հետ՝ դրանով իսկ խուսափելով ազատ ոտանավորի հնարավոր սայթաքումներից: Բերեմք մեկ օրինակ.

1 2 3 4 1 2 3 4
 Ռ'ր / էր, / ծաղ / կուճք // գուլ / փայ / փը / լուճք.
 Ռ'ր / ձեր / այ / տեր // ա / ռուշ / հո / տուվ,
 Ռ'ր / ձեր / աջ / րանք // ու / փախ / կու / րիւն
 եւ / ծոց' / լը / ցեպ // շաղ / մար / գար / տուվ:
 (Մ⁹, 91)

Արևմտահայ հետազա չափածոն կատարելագործեց մոտավոր համագերի գործածության հնարավորությունները:

Մկրտիչ Պեշկիթաշյանի նախապիտան չափը ուրվանկանի պարզ ոտքերով երկանդան բանաստեղծական չափն է՝ չորս-չորս հավասարաչափ բաշխված վանկերով («Եղբայր եմք մեք», «Գարուն», «Աշուն», «Գալ բաջուհին», «Մահ բաջորդույն», «Երգ առ մանկիկ» և այլն): Ոճական նկատառումներով դիմում է նաև անհավասար չափերի՝ կամ հանդիսավոր, համընթաց ու տևական դարձնելու համար խոսքը («Թաղուն բաջորդույն» 4+7), կամ ժողովրդական երգերի տարածված չափերի՝ 3+3, 4+3, հետևողությամբ ստեղծելով աշխույժ, արագ խոսք, ինչպես՝ «Երգ», «Երգ առ Գոհարիկ», «Սնուշ, աշխույժ կերպարան», «Ո'ր էր, թե զեփուռիկ», «Առ Թագուհի Ատային» և այլն:

Չետաքրիք է, որ գրաբար բանաստեղծություններում Պեշկիթաշյանն ավելի ազատ է չափի ընտրության մեջ ու հաճախ է դիմում նաև դասական բանաստեղծության 14- կամ 15-վանկանի եռանդան չափերին՝ «Առ Աստվածուհին...», «Քնար Կուսին», «Մերձի միս գրված» և այլն: Վերջիններս տարածված չափ էին Մխիթարյան բանաստեղծության մեջ, իսկ Ա. Բագրատունու կողմից ընդունվում էին իբրև բուն հայկական չափ՝ հին

բանաստեղծության մեջ կիրառված: Բայց ահա նոր բանաստեղծությունը, սկսած Ալիշան-Պեշկիթաշյան բանաստեղծական փորձից, հրաժարվեց այդ չափից՝ որպես այդպիսին, և առավել տարածված ու ընդունելի նկատեց ուր և տասվանկանի (4+4, 5+5) երկանդան ոտանավորները, հատկապես՝ վերջինը:

Պահպանելու համար ռիթմական այդ ձևը՝ նախորդ հեղինակները, այդ թվում և Ղ. Ալիշանը, հաճախ են դիմում այսպես կոչված լեզվական-տաղաչափական մեղանչումների՝ անհարկի հողազեղչում, զարտնավանկի ը-երի կամ ձայնավորների արհեստական սղում, բառակրճատում, երկվանկ բառերի միավանկ արտասանություն կամ հակառակը՝ վանկի ձայնավորի տևական արտասանություն և այլն: Այդ մասին իր ժամանակակիցներից զգուշացնում էր հայրը տաղաչափության առաջին ուսանողաբուրդներից մեկը՝ Էդ. Չյուրմյուզյանը. «Քերթողք մեր երբեմն գտողից ոճանց գառաջին անդամս միով կամ երկուք և աւելի եւ վանկի պակաս առնեն, և լնոյն զթերի չափոյն կամ զամանակին՝ երկարելով զձայնաւորն, մանաւանդ ՚ի հրամայական բայս, ՚ի կոչական անուանս, ՚ի միջարկութիւնս, կամ ուր ուրեք զօրաւորագոյն անկանի շեշտ» [29, 12]: Անտեվում էր հնչաբառի գեղագիտական կողմը, որ շատ կարևոր է քննարկական բանաստեղծության մեջ: «Նկատի պիտի ունենալ... գրում է Ա. Մերյանը... որ սղունը պետք է լեզվի բնական արտասանությունից ծագի և այնպես լինի, որ բառերի բնական արտասանությունը չխեղաթյուրվի...» [32, 41]:

Այս «մեղանչումները» հնարավորություն էին տալիս հեղինակներին հավասարաբար մնալ վանկական չափական ոտանավորների կառուցման հիմնական պայմանին՝ տողերի և ամրանների մեջ վանկերի թվի հավասարությանը, սակայն խախտվում էր բանաստեղծության ռիթմը, քանի որ արհեստական միջնորոշությամբ փոփոխված ամանակը այս դեպքում չի գործում պահպանելու հարևան տողերի արտասանության համար անհրաժեշտ սամանակամիջոցի հավասարությունը, որ է ռիթմը:

Մ. Պեշկիթաշյանի աշխարհագրոր (և ոչ միայն աշխարհագրոր) չափածոն հիմնականում հրաժարվում է նման տաղաչափական «մեղանչումներից»: Այստեղ արհեստական հողազեղչման օրինակներ չկան, խիստ հազվադեպ են բառակրճատումները, որոնք առավելապես բարբառային ազդեցությունների արդյունք են: Բանաստեղծը ակնհայտորեն խուսափում է միջնադարյան բանաստեղծություններից և արևմտյան ժողովրդական երգե-

րից [տե՛ս 32, 65–66] ժամանակի արևմտահայ չափածոյին անցած՝ ծայրավորների արհեստական զեղչման այնպիսի օրինակներից, ինչպիսիք են՝ ու շաղկապի տղունը իրև և (կարգաբան է վ) կամ հորանջից խուսափելու և չափը պահպանելու համար բառավերջ–բառասկզբում հանդիպող ծայրավորներից մեկի (կամ որևէ ծայրավորի) զեղչումը, որը ակնհայտորեն աղճատում է բառերի ու տողերի արտասանությունը, ինչպես էր Ղ. Ալիշանի պարագայում. «Չանեն չար մեկուն» (Հու) ուզեն զգարան ...», «Նա կու հավատամ ք՝ (<ք>) յուրյան վառի բոց», «Ար՝ (<արի>) ե՛կ, ար՝ (<արի>) ե՛կ, հայր իմ ողբոցս դու Մովսես» (28), «Միա ելենն որք՝ ին (<ին> ի քուն» (21), «Ժով՝ (<ծով>) ու ցամբ վարագոյր բացի», «Դարծի՛ր, նայ՛լ հին՛՝ (<հին> ի վայր)» (19, 70) և այլն: Ոճական–դիֆմական հնարավոր անհարթությունը նվազագույնի հասցնելու համար Պեշիկբաշյանը այդպիսի զեղչումների է դիմում բացառապես ծայրավորից կամ նույնահունչ բաղաձայնից առաջ, որը ընդգծված դարպար չի առաջացնում արտասանության ժամանակ, ինչպես՝ «Այրած սրտերն և ողջունն յետին» (38), «երկինք և սատղունք» (39), «զինոր Յայրց և Աստուծոյ» (46), «պաչիկ և արև» (109), «ք՝ այս է հրաման» (113), «Ուր քիւր դալարը... Ու՛ (<ուր>) անհուն դաշտերը» (57) և այլն:

Յեղյունափոխության տարածված ձևը ը ծայրավորի՝ արևմտյան աշխարհաբարում արդեն կանոն դարձած սղունն է հաջորդ բառասկզբի ծայրավորից առաջ կը կամ մը (մի–մը) հնչյունակապակցություններում հառաչ մ՛ու ժիչ (46), վազըք կ՛առնու (50), մէ մ՛ալ (47), կ՛իջնուս (45), կ՛ուզե՛ս (43), փուռը մ՛ալ (86) և այլն: Սա բանաստեղծի համար միանգամայն ընդունելի հնարանք է, թանկ որ չի հակասում նաև ուսումնավորի քննարկան կառուցման գերագիտական իր սկզբունքներին, ընդհակառակը, հնարավորություն է տալիս խուսափելու հորանջից (հմնտ.՝ հառաչ մը ու ժիչ–հառաչ մ՛ու ժիչ, կը առնու–կ՛առնու, մէ մը(ն) ալ–մէ մ՛ալ և այլն), որ իր հերթին պայման է բարենիշյունության ու դիֆմականության: Յետաբերքի է հարցի վերաբերյալ հայ տաղաչափության մյուս ուսումնասիրողի կարծիքը. «Խոստովանելի ալ է միս կողմեն որ գրաբառը աշխարհաբառին վրայ անհուն առաւելութիւններ ունի հուղովներու որոշ զանազանութիւններով, բառերու հաստատուն առումներով, ոճերու բնատիպ կերպարանքով... մասնաանդ բոլորովին զեղծ է և ազատ լինելով այն խել մը մանր մտոր խեշերանքներ, «կը»–ի, «մը»–ի պէս որ շարունակ խոչընդոտն են գրողի» [33, 102]: Եվ ահա հարց է ծագում. արդո՞ք այս տրամաբանությամբ չի ա-

ռաջնորդվում արևմտահայ քնարերգակ բանաստեղծը՝ խուսափելով նաև սահմանակամի կը եղանակիչից՝ նախապատիվ համարելով գրաբարյան անմասնիկ ձևը: Մի համոզմանք, որ փորձաբար է դարձել բանաստեղծների համար նրա ստեղծագործությունները կիսով չափ գրաբար հռչակելու:

Պեշիկբաշյանը հնտորեն է օգտվում չափական ոտանավորում գաղտնավանկ ը–ի գործածության լայն հնարավորություններից, որ անհարձակաբեղ ժամանակի շատ բանաստեղծների համար. «Եթէ «ը»–ի պատշաճաբար կիրառութիւնը լաւ մը հասկցուի,– գրում է Զ. Թիրաբաշյանը,– հայ տաղաչափությունը աղարտող տգեղացնող երևույթներն մին պակաստ կը լինի» [33, 81]: Ծայրավորների հանդիպարումից (կամ ծայրավոր+ի) խուսափելու համար բառավերջում ս, դ, ք հոդերի հավելումը պայման է խոսքի ներդաշնակության, սահուն ըմբռնքի: Պեշիկբաշյանը հետևողական է նաև այս հարցում, ինչպես՝ ծոցը ինձ (94), մօրդ ու քրոջդ արտաստագին (38), սիրտդ է ցաւած (43), ողջոյնն յետին (43) և այլն:

Սկրտիչ Պեշիկբաշյանն ուշադիր ու խստապահանք է բառընտրության հարցում: Բառի իմաստային բեռնվածության, ծավալային տարածման, բառ–նշանակություն հարաբերության խնդիրները չեն շրջանցում բանաստեղծի գեղագիտական հետաքրքրությունները: Բառն այստեղ միտում է ոճական դրսևորումների և՛ արտահայտության, և՛ մասամբ բովանդակության պլաններում՝ փորձելով դառնալ արտահայտչական և պատկերավորման լեզվական միջոց:

Պեշիկբաշյանի հաջողված բանաստեղծություններում ջլան հոճանիչների անհարկի կուտակումներ: Ասվում է գրեթե այնքան, որքան անհրաժեշտ է երևոյթը ներկայացնելու և լատարման հասկանալի լինելու համար: Գիշտ է նկատված Պեշիկբաշյանը «մեր բանաստեղծության գեղարվեստական մակարդակը զգալիորեն բարձրացրեց»: ... կրճատելով բառերի հսկայածավալ բանակները, որոնցով լեցուն էր ժամանակի արձակ և հատկապես չափածո գրականությունը» [19, 214]:

Բառապաշարը որակով, տրայամբ նույնը չէ: Թեմայի և բովանդակության ընձեռած հնարավորության սահմաններում հեղինակը հակված է դեպի բանաստեղծական բառերի ընտրությունն ու գործածությունը: Գիշտ է, բարձրալուծակ է և առձայնությամբ նրա սիրած ոճական հնարքները չեն, սակայն գիտակցաբար թե բնատուր մի ծիրով շրջանառության մեջ է դնում ծայրահանձնական հարուստ կազմություն ունեցող բառեր, արտահայտություններ:

Դրանք հնչյունական կազմով սեղծ են, հակիրճ, ունեն հուզական, զգայական որակներ, հնչյունական նկատվող հատկություններ՝ մեղեդայնություն, քնքշություն, փափկություն, աչքի են ընկնում ծայնավորների հարստությամբ: Պատահական չէ, որ ամենից համախափ գործածվող բառը **փափուկ**-ն է (այդ մասին իր տեղում): Յուրօրինակ նրություն ու մեղմություն են հաղորդում ժողովրդական երանգ ունեցող փոքրացուցիչ-փաղաքշական մասնիկներով բաղադրված բառերը, որոնք նորակազմ ձևերի հրապույուն ունեն: Միայն «Աշուն» քերթվածում գործածված են մեկ տասնյակ այդպիսի բառեր՝ **հովիկ, գողտրիկ, քթեռնիկ, կարմրիկ, կուսիկ, ողջունիկ, միւղիկ, դայլայլիկ, քաթիկ, գլխիկ**: Այս հատկանիշները բանաստեղծը փորձում է պահել մաս անհատական նորակազմություններում՝ **ժողկահասակ, կոհակաշարժ, մշտափրփուր, արտասուայորդ, գունակերպիկ, գեղապարեն** (գրք.)→**գեղապարիկ, սևափրփուր, գեղածածան, փափկաթև, բոցահար, բոցանըշոյ, արիւնախանձ, օրհասաբար, սիրատարփ** (գրք.) + **իկ, հողմակոծ** (գրք.) + **իկ** և այլն:

Հասկանալի է, որ հայրենիքի ու ազգային միաբանության երգերի բառապաշարի համար նշված հատկանիշները կանոն ու չափանիշ չեն: Դրանցում իշխող «գու բարբառն» է, մարտաշունչ կամ հանդիսավոր հնչողությամբ բառերն ու արտահայտությունները: Ինչպես ասում են, բառական մյուսն ու քեմատիկ տարրը ձգտում են դաշնության: Գրաբանություն խրախոսյ է կարդում «գու բարբառով».

Յառա՛ջ, մօտ կայ ժամն քըջամփն,
Զինք վանեց՛ք կտորոթածով: (50)

Իսկ բնության ու կույսի գեղով գմայվող բանաստեղծի հնչերանգը զարմանալի մեղմություն ու քնքշություն ունի.

Աս հովանիք անուշարոյ
Տեսնեն զգե՞զ ք՞ն ընդ թուղ
Սպիտ ծաղիկ, անդին համրոյ
Փունց-փունց սիրոյ ընծայելով: (93)

Պատահական չէ, որ բանաստեղծի գործերից մի քանիսը («Գարուն», «Եղբայր ենք մեք», «Ի՛նչ գեղեցիկ...») անցել են երգարաններ, դարձել սիր-

ված երգեր: Բանաստեղծի չափածոյի **բառապաշարի** հիմնական յուրահատկությունը **ձայնային** հարստությունն է, որը, կարծում ենք, պայմանավորված է վերը նշված հատկանիշներով:

Ասել, թե Մ. Պեշիկաշվյանի ոճական փորձը առանձնապես հարուստ է բառագործածությամբ, պատկերավորման նոր եղանակներով, այնքան է ճիշտ չի լինի: Պեշիկաշվյանն այն բանաստեղծներից է, որ իմաստականագրական առումով, ի՛ լեզվամտածողությամբ բավական մոտ էր կանգնած գրաբար գեղարվեստական ժառանգությանը: Գրական դաստիարակության թե ժառանգողականության նախասահման օրենքով նրա բանարվեստի համակարգ են մուտք գործել պատկերավորման միջոցներ ու եղանակներ, բառօգտագործման ձևեր ու հնարներ մեր լեզվական մշակույթի տարբեր շերտերից՝ գրաբար բանաստեղծություն, միջնադարյան տաղերգություն, գուսանական և ժողովրդական բանարվեստ: Դրանց **մի մասը** իհարկե չի հաղթահարում արտահայտչականություն ստեղծելու հնարավոր դժվարությունները և մնում է տոսկ նկարագրության, ծանր տողի, պատկերի, բառի, արտահայտության սահմաններում՝ անշուշտ մեծ չափով խթարելով տեքստի գեղարվեստական կառույցը: Օրինակ՝ «Հայ բաջուհին» բանաստեղծության մեջ անհարկի վերամբարձություն են ստեղծում հետևյալ արտահայտությունները՝ «յարեան ի ծով», «արիւնթաթալ ճիւղաններով», «Բոցանըշոյ զըրա՛ի մի լայն, ճակատամուղ երկա՛թն է այն», «Կրակներ թափին իւր աչքերն» (50-51): Կրողում է խոսքի բնական, հուզական երանգը: Կամ՝ բոլորովին ավելորդ է **կույս** բառի գործածությունը հետևյալ տողում՝ «Տե՛ս, ինչպէս քաջ **կոյս** հայկուհին...» (ն. տ.) և այլն:

Բայց ահա **մյուս մասը** բանաստեղծական մի անտեսանելի ծիրքով և հաճախ մտածված միջնորդությամբ կենդանություն ու թարմություն է ստանում դառնալով արտահայտչականության հիմնական կրողը: Դա ձեռք է բերվում հիմնականում քեմատիկ-բովանդակային ոլորտներում կատարված տեղաշարժերի ու դրանցով պայմանավորված լեզվամտածական նուրբ փոփոխությունների շնորհիվ: Թեմատիկ զարգացումները ստեղծում են ոճական ու գեղարվեստական մի միջավայր, որտեղ ծանրք բառը, արտահայտությունը անձան փոփոխությամբ ձեռք է բերում նոր հնչողություն, դառնում ավելի աշխույժ, կենդանի, արդիական, ազդեցիկ:

Այսպես, Ս. Պեշիկաշյանի գեղարվեստական սկզբունքների համար պարտադիր պայման չէ պատմական-ավանդական թեմատիկան, ինչպես էր նրա անմիջական նախորդների պարագային: Պեշիկաշյանն ակնհայտորեն խուսափում է պատմական ներկայի ու անցյալի՝ կանոն դարձած համադրում-հակադրություններից: Ղևոնդ Ալիշանի գեղարվեստական մտածողության մեջ հայոց ոսոխը, թշնամին դեռ պարսիկն է, Պեշիկաշյանի համար՝ **թուրքը**, որ համոզիչ է, իրականում: «Պարսիկը, արաբը՝ պատմութիւն էին: Թուրքը՝ իրականութիւն:— գրում է Յ. Օշականը:— Այս ճշդումով հայրենեզուրիւնը կը գտնէ իր բոլոր սխրանքը: Յոն ուր արտաքին ապրումներն է պատմական քննչանք իրարու կը բաւեն (մեծ մասը երգերուն, **Գարուն, Հայ քաջուհին, Սահ քաջորդուն, Եղբայր եմք**) Սկրտիչ Պեշիկաշյանն կ'անցընէ վտանգիւ գոտին, անշուշտ ծանր տագնապներով, տառապանքով» [6, 227]:

Բացի այդ, հին հայ կյանքը վերականգնելու համար սիրո ու հանդարտ գործունեության հորդոր կարողացող քնարական հերոսի փոխարեն (նկատի ունենք Ալիշանի «Մասխու սարերն», տե՛ս նաև ԱՉ, 424-426)՝ Պեշիկաշյանը հայոց չափածո գրականություն է բերում պայքարի, հերոսացման ու հայրենիքի համար մեռնելու պատրաստ **նոր հերոսին**՝ գեյթունցի հայ քաջորդուն է հայ քաջուհուն: Այս հատկանիշներով է նաև հայ բանաստեղծի խոսքը առանձնանուն եվրոպացի հեղինակների (Յուզո, Ուոլֆ) համանման գործերից: Դա նկատելի է թեկուզ վերնագրի ընտրության մեջ. «Հայ քաջորդին» (ինձնու.՝ Յուզոյի «Տղան») վերջ նշված ընդվզումի, հերոսացման շեշտն ունի: Լույսն միտումով է հավանաբար մյուս բանաստեղծության համար նախապես ընտրված «Հայկուհին» չեզոք բանավերնագիրը դարձել «Հայ քաջուհին»: Պեշիկաշյանի հերոսը խարտիշագեղ պատանին է՝ «խարտիշագեղ կայր պատանի» (ՄՊ, 43)՝ մտան իր նախահորը՝ «Եւ ի բոցոյն վագը խարտեշա պատանեկի», իսկ Յուզոյինը՝ «Կապտուռչիկ տղայ»—ն է այլև:

Պեշիկաշյանի սիրո ու բնության տաղերուն **կոյս, սոխակ, վարդ, թռչնիկ, պլպուլ** բառերի գործածությունը գրաբարն է միջնադարյան բանաստեղծության կատարողական ոճն է հիշեցնում: Ոճական-բովանդակային նոր միջավայրում, որտեղ չկան պատմական-աշխարհագրական, ավանդական անպայման գույներ ու գծեր, որտեղ բնությունը ընկալվում է նաև որպես ինքնին արժեք՝ անեացման ու վայելքի բնօրրան, որտեղ սիրո

առարկան ժամանակակից հայ կինն է՝ իր գեղով ու հրապույրով, զուգորդվելով խիստ անհատական-կոնկրետ պատկերների ու ժամանակակից տրամադրությունների հետ՝ վերջ նշված բառերը դադարում են սոսկ խորհրդանիշ, ինչ—որ մի այլ երևույթի ու վերերկրային կյանքի նշաններ լինելուց՝ **կույսը**՝ Աստվածածին, **վարդը**՝ Քրիստոս—բնություն, շուշանի **սպիտակ** գույնը՝ մաքրություն, **դեղնությունը**՝ ժուժկալություն, **կարմիրը**՝ մարտիրոսական չարչարանք, վատտակի արդյունք, **կապույտը**՝ «մարմնավոր կյանքում հոգևորի հաստատումը» և այլն [տե՛ս 34]: Դրանք նոր նրբերանգներ են ստանում, ինչպես՝ «գեղադեռ աղջիկ», «քնքուշ հայ աղջկան» (50), «հատուցանես զայս սիրուևոյս» (45), «Հին են ցաւերս» (85), «Առ նե» (91), «Աւելի տա՛ք խօսին սրտեր» (94), «Ով է պզտիկն այն աղջիկ» (110), «ու լուռ մընջիկ սահին ժամեր» (ՄՊ, 93) և այլն: Ահա հատված «Աշուն» բանաստեղծությունից՝

Չըկա՛յ գեփիտ, չըկա՛յ ծաղիկ,
Եւ ծաղկատարի չըկա թիթե.
Չըկա՛յ սոխակ, ո՛չ վարդեմիք՝
Լցեալ ցօրով մարգարտայե:

Ասական կուսի՛կ մի կայ փառուկ,
Բոլոր անձեն շնչէ գարուն,
Կուսիկ, որ դեռ թըլի մամուկ,
Հրեշտակ է ի բուխ վարս ուրդուն:
(ՄՊ, 91)

Այս մոտեցմամբ շարժման մեջ են մտնում ոչ միայն նշված բառերի՝ միջնադարում մասամբ ձեռք բերված իմաստային նոր ներբերանգները (**կույսը**՝ անբարտություն, մաքրություն, գեղեցկություն, **վարդը**՝ քնքույություն, մեղմություն, սեր), այլև բոլորովին նոր բառերի բանաստեղծական կիրարկումները՝ **սիրուհի, օրհորո, աղջիկ**: Հատկապես վերջինը, մեր տպավորությամբ, որպես բանաստեղծական բառ, նոր—նոր էր դրվում չափածո խոսքի շրջանառության մեջ: Ավելի ուշ այն պիտի ունենար իր շատ ուշագուրդ զարգացումը արևմտահայ և սփյուռքահայ բանաստեղծության մեջ՝ Ռ. Սևակ, Կ. Թեքեյան, Մ. Ձարիֆյան, Ա. Մանվածյան և ուրիշներ:

Գրիգոր Նարեկացու տաղերգության ժամանակում սիրո պատկերները նոր կենդանություն են ստանում կանացի գեղեցկության աշխարհական ընկալում—

ներում, երբ ըստ էության հաղթահարված է հոգևոր կյանքի (կույս, շուշան, զեփյուռ, վարդ, հրեշտակ և այլն) սինդրոլիկան. «Եւ ծոց՝ լըցեալ շաղ մարգարտով», կամ «Լցեալ ցօղով մարգարայեռ, ... Գրեշտակ ի թուխ վարս ուլորուն» (91) և այլն:

Մ. Պեշիկպաշյանը արևմտահայ չափածո է բերում բանաստեղծական խոսքի կառուցվածքի որոշակիորեն այլ տեսակ՝ տարբեր անցյալի վիպական և քնարական-վիպական մտածողության գեղարվեստական արտահայտություններից: Նկատի ունենք և՛ գրաբար, և՛ աշխարհաբար գրավոր չափածոն: Դրան բանաստեղծը համուն է ոչ միայն ստեղծագործության ծավալի շատ զգալի կրճատման շնորհիվ, ոչ միայն բանարվեստի ինչ-ինչ հենարների (բնավորությունների առանձին վիճակների, իրականության կոնկրետ ու վառ ապրումների արտացոլումը), այլև քնարական հերոսի խոսքի անհասարականացման աննշան, բայց նկատվող դրսևորումներով: Մոտ անցյալի չափածոն, նկատի ունենք կլասիցիստական բանաստեղծությունը, մասամբ՝ Ղ. Ալիշան, անհրաժեշտ ուշադրություն չէր դարձնում հերոսների կամ որ նույնն է՝ բանաստեղծական խոսքի ոճավորմանը՝ կախված նյութից, քեմայից, տրամադրությունից և այլն: Խոսելով ռուսական բանաստեղծության համապատասխան ժամանակաշրջանի մասին (դա ռուս գրականության 18-րդ դարն է՝ կլասիցիստներ և սենտիմենտալիստներ)՝ բանաստեղծության տեսության և պատմության մասնագետը գրում է. «Գրականությունը տակավին ի գործու չէր բարձրանալու մինչև լեզվական իրական «խարակտերայնության» աստիճան և դրանով իսկ՝ համապատասխան բանաստեղծական կառուցվածքի աստիճանի»: «Խարակտերները» խիստ տրամաբանականացված են, մոտեցված են որոշակի հատկանիշների, նրանց ապրումներն ու վարքագիծը կառուցված են որպես երկարչափական մարմին: Դրան համապատասխան՝ նրանց խոսքը հնչում է խիստ տրամաբանական, հուզականությունը ծայրահեղորեն քիչ է: Ճշգրիտ արտահայտությունները, փոխաբերությունների քացակալությունը, հնչեղանգային բարդ փուլերի չզոյությունը և այլն խոսքին տալիս են միօրինակություն: Ինչպեսին էլ լինեն հերոսների ապրումները գործողությունների ընթացքում, դրանք գրեթե չեն արտացոլվում նրանց ճիշտ-ճշգրիտ, միապաղար խոսքի մեջ»: [35, 363]

19-րդ դարասկզբի հայ նոր գրականությունը զարգացավ, իհարկե, ազգային-գեղարվեստական ուրույն հատկանիշներով, բայց այս հարցում

ունեցավ ընդհանրություններ. դեռ չէր ստեղծել լիարժեք, բազմակողմանի բնավորություններ, հետևաբար և ի վիճակի չէր բարձրանալու նույն այդ բնավորությունների լեզվի իրական «խարակտերայնության»:

Մ. Պեշիկպաշյանը, շարունակելով Ղ. Ալիշանին («Գրագան», «Շուշան Շավարշան»), մասամբ միայն կարողացավ հարթահարել հայ բանաստեղծության լեզվաոճական այս միակողմանիությունը: Պայմանավորված նաև քեմատիկ-բովանդակային յուրահատկություններով՝ հեղինակի խոսքը դրսևորում է լեզվաոճական տարբերակող կողմնորոշումներ: Դա մերթ շարադրվում է հանդիսավոր ոճով, գրաբար տարրերի համեմատաբար հարուստ գործածությամբ, պատկերակերտման համապատասխան միջոցների ընտրությամբ, որտեղ որոշակի են դասական և Մկիֆարյան բանաստեղծության, նաև Ղ. Ալիշանի չափածոյի ոճական ազդեցությունները («Եղբայր ենք մեք», «Գայ բաջորդի», «Գայ բաջորդի», «Մահ բաջորդվույն», «Թաղումն բաջորդվույն», «Չեն երջանիկ»): **Մերթ** իյուսվում է խոսակցական-գրական-գրաբար լեզվատարրերի ներդաշնակ զուգորդությամբ («Գարուն», «Սշուն», «Գլխեմտաղըն այն գեղեցիկ», «Առ գեփյուռն Ալեմտաղիի» և այլն): Նույն երևույթի գեղագիտական կողմը Ալիշանի բանաստեղծություններում («Գայոց աշխարհիկ», «Պլպուլն Ավարայրի») դժվար հայթհաարվող խնդիր է, Պեշիկպաշյանի պարագան մեծ չափով իրավ է այս «մեղաբանքից»: **Մերթ** էլ հորինվում է ժողովրդական լեզվի տարրերով, կրում է 17-րդ դարավերջի գրավոր չափածոյի այսպես կոչված ժողովրդական թևի, ինչպես նաև ժողովրդական բանարվեստի ավանդների հետքերը («Ո՛ր էր, քե...», «Երգ առ մանիկի», «Երգ առ Գոհարիկ», «Անուշ, աշխույժ կերպարան», «Երգ բարեկեցության»): Սրանք և՛ գեղարվեստական թովանդակությամբ, և՛ բանաստեղծական կառույցով լավագույն նմուշներ չեն:

Ժողովրդական խոսքարվեստի տարրերը՝ փոքրացուցիչ անանցներով բառեր և արտահայտություններ՝ **ծոցիկ (93)**, **փափկիկ (94)**, հարադրավոր ու կրկնավոր բարդությունները՝ **բով թով (41)**, **ցուրտ-ցուրտ (47)**, **փունջ-փունջ (93)**, դարձվածները՝ **իյնանք թաւալ (51)**, **խրախոյս կարպոյ, վազըս կ'ատնու (50)**, **սուգ էր պատեր (46)**, **անուշ կուգայ (ՄԴ, 109)**, կրկնությունները և այլն, Ի երկրորդ, և՛ երրորդ դեպքերում գործածվում են ոչ քե խոսքի ոճավորման նպատակով, այլ որպես ժամանակի լեզվին բնորոշ ոճական քնարական հնչեղանգ: Դետագա արևմտահայ չափա-

ծնո հաջողությամբ օգտվեց այդ տարրերի ընձեռած նաև ոճական հնարավորություններից՝ Մ. Հովհաննիսյան, Մ. Մեծարենց, մասամբ՝ Դ. Վարուժան և ուրիշներ:

Դավանած գեղարվեստական մեթոդը՝ ոճմանտիզմը, քիչ հնարավորություններ էր ընձեռում երանգավորելու հոգեկան տարբեր իրավիճակներում գտնվող հերոսների խոսքը: Պեշիկաշյանը, սակայն, առանձին դեպքերում հասնում է ոճավորման ինչ-ինչ արդյունքների: Օրինակ՝ հայրենիքի համար կյանքը զոհաբերող զեթունցու խոսքը խրոխտ հնչեռանգ ունի, մարտաշունչ է, երբ խոսքի նյութը հայրենիքի փառքերն են ու իր հերոսական կոիվ՝

Սղոռնցեին ինչպես վիշապ
Ու մեր վրայ յարձակեցան
Ո՛վ Հայրենիք, ի հուր, ի բոց
Բո համար մեր սիրտը վառեցան.
Կարմիր ներկան ծորք մեր, ու դուն
Ուրախ լուրեր տար ի Ձեթուն:
(ՄՊ, 45)

Սինչեռն մոր հետ նրա անմիջական զրույցը որոշ չափով մեղմ է, հուզական՝

Վերջին համրոյ տամ քեզ, մայրիկ,
Հատուցանես զայս սիրուխոյս:
Վերջին անգամ զրկեմ մեր հող,
Ոյր արդ կ'իջե՞մ ի ծոցն անդուս:
Խաչ մը տղմկ վըրաս ու դուն
Ուրախ լուրեր տար ի Ձեթուն:
(ՄՊ, 45)

Այս բոլորով հանդերձ՝ Պեշիկաշյանի ոճական փորձը անկարող եղավ հասնելու կերպարի խոսքի տիպականացման կամ «խարակտերայնության»: Ճիշտ է, նրա քնարական հերոսը նոր ժամանակների մարդն է՝ օժտված կենդանի, իրական հատկանիշներով, բայց չունի խոսքային անհատական իր նկարագիրը. զեթունցի իր մարդը՝ շինական-զինվորը, իր խոսքային քնավորությամբ հազիվ թե կարող էր զրաբարով այդչափ ներշնչված լինել: Հեղինակի խոսքի և հերոսի խոսքի նմանօրինակ նույնա-

ցունը հեղինակի դավանած գեղարվեստական մեթոդի՝ ոճմանտիզմի, ինչպես նաև ընդհանուր լեզվական ընթացքի հատկանիշն է:

Արևմտահայ բանաստեղծության մեջ քնարական հերոսի լեզվաոճական ավարտվածության խնդիրը ապագայի հարց էր: Մյուսը եղան այն նշանները, որոնք նախապատրաստեցին այդ ընթացքը:

Տանկացած արվեստագետ ունի բառերի, արտահայտությունների, պատկերների իր նախընտրելի խումբը: Պեշիկաշյանի սիրած բառ-պատկերը **փափուկ** է: Միայն մեզ հետաքրքրող գործերում այն հանդիպում է երկու տասնյակից ավելի անգամ և, որ կարևոր է, իմաստային ամենատարբեր գործառույթներով: Այն մերթ նշանակում է ուղղակի ոչ կշտ, կակուր՝ **բարձ մի փափուկ** (94), մերթ՝ նուրբ, հաճելի քնքշություն ունեցող՝ **Վարդ մի գունեան եւ յոյժ փափկիկ** (96), կուսին **փափկիկ** (90), **փափկասուն վարդ** (39), **Սակայն կուսիկ մի կայ փափուկ** (91), **փափկաթև մանկիկ** (56), մերթ՝ գթառատ, կարոտալի, գորովագութ՝ **փափուկ քնար**(41), **կակուր ձեռքով** (44), **Բու սիրտդ փափուկ** (95), **Այդ քու սերըդ փափուկ** (95), մերթ՝ մեղկ, հեշտալի՝ **փափուկ գրկեն** (121), մերթ՝ փափկանակառություն, նրբանկատություն պահանջող՝ **փափկագոյն այլ ըստիկանք** (ՄՊ, 43) և այլն:

Հազիվ թե կարելի է պնդել, որ մեր իին մատենագրությանը լավ ծանոթ բանաստեղծը հատուկ խնամքով չի ընթերցել Գոթթան երգերի հայտնի տողերը՝ «Եւ շատ ցաւեցոյց գմէջք փափուկ օրիորդին, Արագ հասուցանելով ի բանակն իւր»: Մի բան այնուամենայնիվ ակնհայտ է. **փափուկ** բառը իր իմաստային տարողությամբ ու ոճական հատկանիշներով, անկախ որոշ չափազանցումներից, ի հայտ է բերում բառագործածության նոր հնարավորություններ, ներդաշնակելով բանաստեղծի քնարական տրամադրությանը՝ համանման բառերի հետ հաճախ դառնում է պատկերի ոճական ծանրության իիմնական կրողը:

Բանաստեղծական տեքստի կառուցման կարևոր միջոցներից մեկը՝ կրկնությունը, կարող է արտահայտվել ոչ միայն ռիթմական կառույցների ձևով՝ դիֆ, համահնչունություն, նմանաձայնություն և այլն, այլև շարահյուսական մակարդակում՝ նախադասության կառուցվածքային տարրերի կրկնությամբ: Դա կարող է լինել նախադասության անդամներից որևէ մեկի կամ նրա մասնավոր դեպք հանդիսացող մեկ և նույն բառի կրկնությունը, ուրիշ դեպքում՝ բառակապացության այս կամ այն մոդելի կրկնություն՝ հա-

ճախ որոշ շեղումներով, որ շարահյուսական կրկնությունը դարձնում է նման ռիթմականին՝ նրանում համատեղելով ընդհանրություններն ու տարբերությունները (զուգահեռականություն) [տե՛ս 36, 105]:

Չայոց հին բանաստեղծությունը, հատկապես միջնադարյան քնարերգությունը և ժողովրդագրասանական բանավեպի փորձը, հարուստ է շարահյուսական մակվերջում հանդիպող կրկնության այն տարատեսակությամբ, որ վերջին հաշվով հանգում է նույն մտքի կրկնությանը և ունի զուտ հուզարտահայտչական նպատակներ: Դա հոգեհարազատ էր նաև ռոմանտիզմի գեղարվեստական փորձին, և Պեշիկբաշյանի աշխարհաբար չափածոն չի շրջանցում այդ փորձը՝ կրկնության հնարանը գործածելով հատկապես հուզարտահայտչական նպատակներով: Դրա շնորհիվ է նաև նրա խոսքը դառնում քնարական, ավելի ռիթմիկ, մեծանում է զգացմունքի չափը, մի խոսքով՝ դառնում է ավելի բանաստեղծական: Միա մի քառատող «Աշուն» բանաստեղծությունից, որտեղ գործածված է բառի խառը (տողակզբուն և տողածիփուն) կրկնության ձևը.

Չըկա՛յ զեփիւս, չըկա՛յ ծաղիկ,
Եւ ծաղկատարի չըկա՛յ թիթիւ:
Չըկա՛յ տիպա, ո՛չ վարդենիք՝
Լցիւ՛ւլ ցօրով ձարգարտայեա: (91)

Բացի այդ, Պեշիկբաշյանի չափածոն դիմում է կրկնության ռճական հնարանքի նաև մյուս դրսևորումներին՝ ավելի խորացնելով կրկնվող շարահյուսական կառույցի մեջ առկա արտահայտչական և բովանդակային եզրերի միասնությունը, կրկնությունը ընդգծում-զարգացնում է նախասկզբնական իմաստը, և դա հատկապես նկատելի է «շեղումներով» զուգակցվող մոդելներում: Այսպես, օրինակ՝ 7 տնից բաղկացած «Մահ քաջորդվույն» բանաստեղծության յուրաքանչյուր վեցնյակն ավարտվում է **Ուրախ լուրեր տար ի Տէրյուն** բանատողով, որին յուրաքանչյուր դեպքում նախորդում է ձևափոխություն կրած նոր տող: Վրդույնքում ունենում ենք կրկնվող երկատող, որն իր մեջ խորացնում է համապատասխան բանատան իմաստը և ընդհանուր բանաստեղծության բովանդակային զարգացումը: Առաջին տան մեջ որդին հորոր է կարդում սգացող մորը, ապա՝ կրկնվող երկատող՝

Թըքաց մայրեր բող լան, ու դուն
Ուրախ լուրեր տար ի Տէրյուն...

Այսպ՝ հորդորում է մորը համակերպվել հայրենիքի համար որդուն կրցնելու մտքի հետ, սրան հաջորդում է հերոսացանմ ու վնեժի պաիք, իսկ վերջում հրաժեշտ է տալիս մորը, հայրենիքին, սիրուիուն՝

Խաչ մը տընի՛վ վըրտա, ու դուն
Ուրախ լուրեր տար ի Տէրյուն... (44-45)

Մեկ ուրիշ բանաստեղծության մեջ երեք տներն ավարտվում են նույն կաղապարով՝

Բայց չես իմ Ֆայրենեաց,
Գրեմ', սըղտա ի բաց:

Յուրաքանչյուր դեպքում կրկնվող կառույցը լրացվում է բառերով, որոնք տան բովանդակության իմաստային-ռիթմական կրկնության հիմնական կրողներն են և իրար հետ ունեն ներքին-բովանդակային սերտ կապ՝ **հուլիկ-անցի՛ր, թռչնիկ-երգե՛լ, վտակ-հոսե՛լ**: Կրկնվող վերջին երկտողը իմաստային հակարդության մեջ է նախորդների հետ, որ ավելի է շեշտվում հենց փոփոխված կրկնակի շնորհիվ.

Նորա հոտա՛յք են Ֆայրենեաց,
Նորա չերթա՛ն սըղտա ի բաց: (90)

Այս հնարանքով բանաստեղծը հասնում է ոչ միայն հուզական-հնչե-րանգային ավարտվածության, այլև ստեղծում է իմաստային միավորների աստիճանական կուտակում, բովանդակության ռիթմական զարգացումը նույնպես ավարտուն է:

Ակտիվ Պեշիկբաշյանի գեղարվեստական չափածոն հարուստ չէ ոճական արտահայտչամիջոցներով՝ փոխաբերություններով, մակդիրներով, համեմատություններով և այլն: Գրաբար բանաստեղծության փորձը այս հարցում արդեն ժամանակավիշել էր, միջնադարյան տաղերգության որոշ հնարներ՝ հնացած: Դրանց առանձին գործածություններ խաթարում են հեղինակի աշխարհաբար չափածոյին հատուկ բարմությունը, ինչպես «Կերտ

զանցնք սուր մեր» (44), «Կրակներ թափին իր աչքերեն» (51), «Մըընչեցին ինչպես վիշապ» (45), «ինչպես հրեշտակ ըսպառազեն» (51), «Որպես շանթից հրավատ նիզակ» (51), «Բացինք մընայլ փոսին դուռ» (46), կամ «վարդ գոհար, անուշ պատկեր» (97), «կապուտ եթեր» (99), «աչերդ մեղոյշ» (92), «շաղ մարգարտով» (91), «դժխեմ բարդ, քըշուտ խաղալիք, մախու հրեշտակ» (82) և այլն:

Նոր բանաստեղծությունն էլ տակավին անգոր էր լուրջ քայլեր կատարելու այդ ուղղությամբ: Այսուամենայնիվ, դրանց առանձին տեսակներում (փոխաբերություն, մակդիր, չափազանցություն և այլն) Պեշիկթաշլյանին հաջողվում է բացահայտել հատկանիշներ, որոնք գեղարվեստական մտածողության հետագա զարգացման և լեզվի նորմավորման—գեղարվեստականացման շրջափուլում պիտի մշակվեին ու խորացվեին: Խոսքը նշված տեսակներում փոխաբերվող կողմերի կամ համեմատվող հատկանիշների այսպես կոչված անհատականացման մասին է, որն իր հերթին ծնում է հաջողված խոսքային փոխաբերություններ՝

Երբ փայլիլուն ծագե՛ր, աբու,
Ոսկի ցանուի լեռանց վերայ,
Շող արծե՛կ ամեն տերև,
Ձեպիտ քըփոց հետ կը խաղայ: (93)

Կամ՝

Ո՛հ, կը սիրեմ ըզբե՛զ, հողմիկ,
Երբ կու փոթաս ինձի գալու,
Ի պար, ի թռիչ, ի սոլ մեղմիկ,
Այրած ճակտիս իմ այցելու: (58)

Ինչպես նաև՝ «Եւ բընութիւն՝ մայր որդեսեր, Զնրուշ գրկաց մէջ զիս զզգուեր» (57), երբեմն էլ՝ արտահայտիչ մակդիրներ՝ «ծաղկատարի թիթեռ» («ցողով մարգարտայեռ» (91), «արտասուայորդ ուռենիներ» (82), «գեպիւռիկ թափառիկ, անրոյժ հարուածոց» (95), «ծովուն վրիուկ, գորտ» (98), «հովուն բազմաբուրեան» (57) և այլն:

Ուշագրավ է, որ նշված արտահայտչամիջոցները հանդիպում են հեղինակի ո՛չ հայրենասիրական բանաստեղծություններում: Վերջիններիս առավել հատուկ են վերը նշված սովորական, կանոն դարձած ասություն-

ները, լեզվական փոխաբերությունները: Սա մեկ անգամ ևս վկայում է Պեշիկթաշլյանի և առհասարակ արևմտահայ բանաստեղծության վրա գրաբար խոսքարվեստի ուժեղ ազդեցության մասին: Եվ ընդհակառակը, սիրո ու բնության երգերում ակնհայտ է միջնադարի քնարերգության ոճաստանդոնության ազդեցությունը՝ համեմատության ձևերը, մակդիրների ընտրությունը, տաղաչափական հնարները և այլն, ինչպես, օրինակ, հետևյալ հատվածներում՝

Շուշանափայլ բարձ մի փառիկիկ
Ըլլայ քու ծոցդ ինձ առ ի քու,
Բայց թէ այն սեղո՛ղ է խարուսիկ,
Լաւ է չտեսնամ ըզդոյս առտուն: (93)

Ի՛նչ գեղեցիկ փառուկ ժամ էր,
Երբ առաջին անգամ տեսայ
Ի՛մ սիրելոյս անուշ պատկեր
Յօղատարափի դաշտին վըրայ,

Չուներ արփիկ այնչափ փայմունք,
Եւ ո՛չ թռչնիկ՝ այնչափ երգեր,
Վարդը չուներ այնչափ բուրմունք,
Որչափ սրտիկս ունեցաւ սեր: (97)

Այլուրիչ Պեշիկթաշլյանը աշխարհաբար բանաստեղծության նոր կազմավորվող արտահայտչական համակարգը հարստացրեց ոճական այլևայլ ձևերի հաջող կիրառություններով՝ **անձնավորում**՝ իր բազմազան արտահայտությունների մեջ՝ «Գնացէ՛ք իմ տաղք» (58), «Ո՛հ, ի՛նչ մընուըց հանես վրտակ» (90), «անգու՛ք հովիկ» (91), **բաղածայրույթ**՝ «Ծալ ծալ ի ծենս իւր ծածանին» (58), «Վանայ ծովուն ծիածաւալ» (84), **ճարտասանական ձևեր՝ դիմառնությունը**՝ «Դու փառիկաթն մանկիկ գեպի՛ւռ» (56), **ճարտասանական հարցը, բացականչությունը, դիմունը**՝ «Ո՛հ, կորսւած իմ հանըքներ» (56), «Ո՛ւր էր թէ գեպիտիկ» (95), «Յայկուսի՛ն է, կտորի եղէք» (51), «Տու՛ր ինձ քու ձեռքը» (41), **բազմաշաղկապություն**՝ «Ուր շող և փայլ և հով ժպտին» (58), **հավաղույթ**՝ «Երբ բընութիւն ամիսս կենայ, Մահկանացուք ծայն չեն հաներ» (93) և այլն: Դրանք հիմք դարձան նույն ոճական դարձույթների հետագա զարգացման համար:

Պեշիկբաշյանի բանաստեղծությունը գերծ չէ ժամանակի չափածոյին բնորոշ առավել ակնառու «գեղարվեստական վրիպումներից»։ հետտրական հարցը, բացականչությունը, դիմունը միշտ չէ, որ ծառայում են իրենց բուն նպատակին՝ համատեքստին հաղորդելու երկխոսության բնույթ, ուժեղացնելու հաղորդման զգացմունքայնությունը և այլն։ Դրանք նաև կեղծ հանդիսավորությունն են, երբեմն վերանբարձր, հեռուորական ոճի կրողներ են, ստեղծում են հուզական միօրինակություն, ինչպես՝ «Դեռ ի՞նչ կուզես, ո՛հ, մի՛ ծածկեր» (43), «Ո՛հ, կ'ուշանաս, ինչո՞ւ, Ազնի՛ւ» (38), «Ո՛հ, չէք երջանիկ, ո՛հ, դժբաղդ հայեր» (82), «Տըխուր երգեց, ո՛հ, այս գիշեր» (84) և այլն։

Կապիցիստական բանաստեղծության ուղղակի ազդեցությանը ձևավորված ոճական այս սայթաքումներից արևմտահայ բանաստեղծությունը դեռ երկար ժամանակ չէր ձեռքբազատվելու։

Շրջունը խոսքին գեղարվեստականություն հաղորդող կարևոր ոճական ձև է, որին խառնվածքի և ստեղծագործական մեթոդի բերումով քիչ չի դիմում նաև արևմտահայ բանաստեղծը։ Բայց անհարկի շրջունը՝ հիմնականում հանգստեղծման նպատակով, բանաստեղծականության տարր չէ, և այդ շրջանում դրա ակտիվությունը պայմանավորված էր ոչ միայն գրաբարի քերականությամբ, այլև գրաբար բանաստեղծության ազդեցությամբ։ Դրանից չի խուսափում նաև Պեշիկբաշյանը. «Ի՞նչ փոխարեն բերես Ազնի՛ւ» (38), «Օրորոցիս նրստեպ թուվեր» (44), «Սի՛ր յոյս երրեք տաս՜ծ դուք» (84), «Աեռակաց շրջին վերայ» (90), «Որ տերևաց նստած ի շուք» (91), «Տիբո՛ւ րտի իմ վըրայ» (108) և այլն։

Կարելի է շարունակել այս դիտարկումների շարքը։ Բայց կարևորը վերջին հաշվով գորդի բերած նորությունն է։

Սկսած Պեշիկբաշյանի աշխատաբար չափածոյի լեզուն, ինչպես վերը տեսանք, ունի այդ հատկանիշը բավարար չափով. 1. Վերջնականապես չհարթահարելով գրաբարի նկատմամբ «համարումը»՝ Պեշիկբաշյանը, սակայն, ստեղծեց գործեր, որոնք իրենց լեզվական որակով անհամեմատ ավելի ժամանակի գործածվող աշխարհաբարին։ 2. Անհրաժեշտաբար յուրացնելով դասական և ժամանակակից արվեստի լեզվաոճական փորձը՝ նա ընդամենը մի քանի հաջողված բանաստեղծություններով կարողացավ հաստատել այն ճշմարտությունը, որ նոր կազմավորված աշխարհաբարը կարող է դառնալ նոր բանաստեղծության լեզու, քնարեր-

գության լեզու, ունի ոճական լայն հնարավորություններ, որոնք զարգացման ու կատարելագործման կարիք ունեն։ Այս տեսակետից շատ խորն է «Գարուն» բանաստեղծության առիթով Յ. Օշականի դիտարկումը. «Գարունը» անկարելի յաջողուածք մըն է գրեթե, երբ **1860 ի քաներով** (ընդգծումը.— Յու.Ա.) — ամենեն ընթացիկները թէև ու հետևաբար ամենեն մաշեկները շատով—այդ տարօրինակ տղան ինծի կ'անցընէ իր **Ճշմարիտ յուզումը**, այսինքն խրա բանաստեղծութիւնը» [6, 227–228]։ 3. Իրենց լեզվական ու ոճական նկարագրով, մասնավոր բանաստեղծականությանը ու քնարականությանը, խոսքի ոճական կառուցման կոնկրետ ձևերով ու միջոցներով, որոնք վերը դիտարկվեցին, այդ գրվածքները լայն հնարավորություններ էին բացում արևմտահայ չափածոյի ինչպես լեզվական, այնպես էլ ոճական զարգացման, ուրիշ խոսքով՝ գեղարվեստականացման համար։ Պեշիկբաշյանը մեծ չափով հարթահարեց հեռուորական—ուսուցական հնչերանգը, չափածո խոսքը զգալի չափով ազատագրեց պաթետիկ ոճից, կեղծ հանդիսավորությունից, վաստակեց գեհաստումներ՝ «զուտ քնարական բանաստեղծ» (Գր. Աճառյան), «հեշտ ու թեթև» գրելածն, պոեզիայի «հանգիստ ու խաղաղ» բնույթ ունեցող հեղինակ (Գովհ. Թումանյան), «քաղցրադաշնակ զգացմանց և նուազաւոր հայերէնի» վարպետ (Ա. Չոպանյան), «Հայոց նոր քնարերգության հիմնադիր ու առաջին դասական» (Դ. Սևակ) և այլն։

Ղևոնդ Ալիշանով և Մախորդներով սկսվում է արևմտահայ բանաստեղծության պատմությունը, Սկսած Պեշիկբաշյանով՝ արևմտահայ բանաստեղծությունը։ Այս ձևակերպումը անպայման նկատի ունի նաև Պեշիկբաշյանի աշխարհաբար բանաստեղծության լեզվաոճական փորձը։

ՊԵՏՐՈՍ ԳՈՐԻՅԱՆ

ա) Պետրոս Գուրյանի չափածոյի լեզուն

Պ. Գուրյանի չափածոյի լեզվաոճական համակարգը վերլուծելիս իբրև բացարձակ պայման չպետք է ընդունել այդ չափածոյի ժամանակային

և թեմատիկ-գաղափարական կամ այլ կերպ՝ «քաղաքացիական» և «քնարական» տարաբաժանումները:

Մեզ հասած 38 բանաստեղծություններից հեղինակի ծնեքով թվագրված առաջին ոտանավորը 1867-ին է՝ «Իցի՛վ թե», վերջինը՝ 1871-ին, հավանաբար նույններ-դեկտեմբերին՝ հիվանդության պատճառով ընդհատված՝ «Երեկոյան բալն կը տղար...»: Ընդամենը քառասն կամ մի քիչ ավելի մի ժամանակահատված: Դուրյանագիտությունը հսկված է բանաստեղծի ուժը տեսնելու վերջին տարում ստեղծված երգերի մեջ: Եվ դա բնական է ու բացատրելի: Թեև կուզ շատ կարճ, բայց թվարկվող տարիների փորձը, գրական ընթերցումները, ուսումնառությունը Սկյուտարի ճեմարանում, քաղաքի արվեստասեր միջավայրը, քաղաքանական աշխատանքը, մյուս կողմից՝ օր առ օր խտացող մահվան սոսկումը այդպիսի արդյունք ենթադրում էին: Սակայն հիմնավոր բացատրություն դժվար է տալ դուրյանագիտության նույնքան ճշմարիտ վերապահությանը, թե դրանց մեջ ոչ բոլորն են նույն ուժով գրված [տե՛ս 37, 69–71], երբ այդ բացատրության առարկան բանաստեղծությունների լեզուն ու ոճն է: Որոնման ճանապարհի արտահայտություններ, ազդեցություններ, ձևի ու ոճի, հղացման ու արտահայտման թերություններ, գրաբարյան բառեր ու բառածներ, բնական, նաև անհարկի մանրուկություններ... Դրանց կարելի է հանդիպել մասնավանդ մինչև 1871-ը գրված ոտանավորներում՝ «Գարնանային կեանաց մեջ...», «Սիրեցե՛ք զմիշտանս», «Չայրիկն Չայրոց», «Կույսն լքյալ» և այլն, կամ նույն 1871-ի գեղարվեստական անկատարություններում՝ «Նվեր հիշատակի առ Պ. Գ. Ճանցե՛նժյան», «Նոր սև օրեր», «Առ կույսն», «Մամուլն առ հաչ», «Իմ հանգիստը», «Առ մայիս» և այլն:

Բանաստեղծությունների **թեմատիկ-գաղափարական** բաժանումը դարձյալ ենթադրում է լեզվաոճական բովանդակության ինչ-ինչ դրսևորումներ. Դուրյանի քաղաքացիական երգերը հետաքրքիր են գաղափարական առումով. դրանց գեղարվեստական արժեքը մեծ է: «Վերջին հաշվով իրենց արվեստով դրանք չբերեցին որևէ շոշափելի նորություն» [38, 186]: Բնարական տարրի բացակայությունը, ջերմությունը և ինչպիսի գուրկ լինելը, հոեռտրականությունը, պաթոսը, անցած կյանքիցիտական վերնաբարձությունը, հանդիսավոր ճարտասանությունը, երբեմն էլ գրաբարյան քերականական ձևերի ու ոճերի չարաշահումը այդ գործերում արդեն նկատված հատկանիշներ են:

Սակայն այդօրինակ դասակարգումը չի մեղմում նոր հետազոտողի ցանկությունը՝ թվարկված գեղարվեստական մեղանշումները փնտրելու «քնարական» բնորոշված տաղերի գոնե մի մասի մեջ:

Պ. Դուրյանի մուտքը գրականություն եղավ միանգամից: Բացառիկ տաղանդի, գուցե և ողբերգական ճակատագրի բերումով գրական հասունացման իրեն վերապահված ճանապարհը երիտասարդ բանաստեղծն անցման անսխալաբեպ արագ, գրեթե անկասկա: Նոր-նոր գրականության աշխարհը ողբ դրած պատանին արդեն 1871-ին ստորագրում է գործեր, որոնցից նույնիսկ մեկ-երկուսը կբավեին ճշմարիտ բանաստեղծի համբավը պատկավորելու:

Նա չիտապեց նաև անհաջող փորձերից: Լեզվական նախասիրություններ, բնական ազդեցություններ, զգացածն ու ապրածը արագ, երբեմն անմշակ թղթին հանձնելու փափագ, հոգեվիճակի բարդ ու անմիանալի ելևէջումներ, դրանցով պայմանավորված՝ ռոմանտիկական մտածողության դարձ,– այս բոլորը հազիվ թե հիմնավոր պատճառներ չեն:

Այնպես որ Պ. Դուրյանի չափածոյի ժամանակագրական և թեմատիկ բաժանումները հիմք ընդունելը քիչ բան կարող է տալ այդ չափածոյի լեզվի ու ոճի ուսումնասիրողին, թեև պիտի ընդունել, որ դրա լավագույն մասը ստեղծվել է հենց 1871-ին, և բանաստեղծի տաղանդի ուժը լիութամբ դրսևորվել է հենց անհատական-քնարական բանաստեղծությունների մեջ:

Այս մտեցմամբ Պ. Դուրյանի չափածոյում կարելի է առանձնացնել երկու շերտ. 1) Բանաստեղծություններ, որոնք հիմնականում ստեղծվել են մինչև 1871-ը. քաղաքացիական, բայց նաև քնարական երգեր են և շարունակում են ռոմանտիկական, մասամբ՝ կլասիցիստական բանաստեղծության ավանդները: Այդ սահմաններում «Դուրյանը չի ունեցել ստեղծագործական մեծ թիչք, և եթե կուզեք, որպես ռոմանտիկ բանաստեղծ՝ նա զիջում է Ալիշանին ու Պեշիքաշյանին, քաղաքացիական պոեզիայի «աշտարակվող» մեծություններին, չունի նրանց պաթոսը, հրապարակախոս շունչը, իդեալների խոր ընդգծումը և այլն, և այլն» [37, 69]:

2) Բանաստեղծություններ, որոնք հիմնականում 1871-ին են ստեղծվել: քնարական տաղեր են՝ **իրապատում** հյուսվածքի ընդգծված հատկանիշներով: Այստեղ Դուրյանը երևում է իր ողջ մեծությամբ: (Նշված

շերտերը պայմանակաճորեն անվանելու ենք առաջին և երկրորդ շրջանի բանաստեղծություններ):

Այսպիսի բաժանումը միանգամայն ընդունելի է մաս լեզվաճանաչական տեսակետից: Մի բան, որ չենք կարող ասել Պեշիկթաշյանի չափածո ժառանգության աշխարհաբար հատվածի մասին: Նշված շերտերը կամ բաժիկներն ունեն լեզվական ու ոճական առանձնացող նկարագրեր, թեև, ինչ խոսք, բացարձակ չէ դրանք միջև եղած սահմանը:

Գրված լինելով կլասիցիստական բանաստեղծության կամ Ալիշանի ու Պեշիկթաշյանի ազդեցությանը, որոշեզրելով այդ բանաստեղծության և՛ ձեռքբերումները, և՛ վրիպումները՝ Դուրյանի առաջին շրջանի գրվածքները արևմտահայ չափածակի լեզվական ըմբացքին հավելում են անշուշտ ինչ-ինչ նրբերանգներ, գծեր, առումներ՝ լեզվի անհամեմատ աշխարհաբար երանգը, պատկերի ու մտածողության զգալի կոնկրետությունը, ոճի պարզությունը, ոճական առանձին ձևեր ու կառույցներ և այլն: Բայց դրանք այստեղ իշխող հատկանիշներ չեն: Ավելին, տաղաչափության մեջ, պատկերավորման համակարգում, բանարվեստի այլևայլ դրսևորումներում շատ անգամ չեն հարթահարվում նախորդների, մասնավոր Ալիշանի և Պեշիկթաշյանի ազդեցությունները:

Այլ է բանաստեղծությունների մյուս մասի պարագան: (Նկատի ունենք «երկրորդ» շրջանի գրվածքները): Այստեղ Պ. Դուրյանը համոզեւ է գալիս որպես արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի զարգացման որոշակի շրջափուլ ընդհանրացնող հեղինակ: Հասկանալի է, մեզ հետաքրքրող Դուրյանի գրական ժառանգության այդ մասն է, և այսուհետև մեր խոսքը վերաբերելու է դրան:

Պետրոս Դուրյանի լեզվի մասին արտահայտվել են շատերը՝ Ա. Չոպանյանը («Արևմտյան հայոց աշխարհաբար բանաստեղծություն» լեզվի տեսակետով ճշմարիտ հայրը Դուրյանն է, որ իր բոլոր տաղերը գրած է աշխարհաբար և աշխարհաբար մը, որ գրաբարի ազդեցություններն զերծ չըլլալով հանդերձ, շատ ավելի մոտիկ է խոսված լեզվին, քան Պեշիկթաշյանի աշխարհաբարը») [39, 231], Բ. Հակոբյանը («Եւ Պետրոս Դուրեան եղաւ ոչ միայն արեւմտահայ նոր բանաստեղծութեան, այլ եւ նոր լեզուի տեսնողը... Արովեստի պէս եւ էլ եղաւ որոշ ժամանակաշրջանի հայտարար, նոր գրականութեան, նոր խօսքի ու նոր ձեւերի ստեղծագործող») [40, 7, 78], Հր. Աճառյանը («Դուրեանը աշխարհաբար բանաստեղծութեան

հայրն է») [41, 84], Գ. Ֆընտըյանը, Լ. Շանթը, Գ. Օշականը, Ա. Շարուրյանը, Վ. Գաբրիելյանը և ուրիշներ, թեև այդպես էլ հարցը հետազոտությունների առարկա չի դարձել:

Սեկ-երկու տարի հազիվ է կազմում Պեշիկթաշյանի և Դուրյանի աշխարհաբար բանաստեղծությունները իրարից գատող սահմանաշրջանը՝ 1864թ. – 1867<>1871 թթ.: Լեզվի զարգացման կամ կանոնակարգման այս կարճ ընթացքը, բնական է, բացարձակ ձեռքբերումներ չունեցավ, բայց ունեցավ նկատելի արդյունքներ. որոշ չափով ընդլայնվեցին աշխարհաբար գործածության շրջանակները՝ գիտություն, վարչական գործունեություն, թատրոն, պարբերական մամուլ և այլն [42], գեղարվեստական ինքնագիտարձակում գրական լեզուն հաջողված փորձեր արեց՝ իր տևական ու համար զարգացումը տեղափոխելու իրապաշտ մտածողության տիրույթներ (Գ. Պարոնյան): ժամանակի գիտական–լեզվաբանական միտքը ընթացիկ մամուլի էջերում կամ առանձին աշխատություններով (Ա. Այտընյան, «Զենական քերականություն», Վիննա, 1866, Ա. Փախազյան, «Նոր դասագիրք քերականության», Կ. Պոլիս, 1868) իր հերթին փորձեց սահմաններ գծել նոր գրականի հաղթանակը վավերացնելու համար՝ ձգտելով հասարակությանը ներկայացնել աշխարհաբարի առկա օրինաչափությունները՝ դրանով իսկ նպաստելով գրավոր լեզվի միօրինակացմանը: Այսուհանդերձ, նոր գրական հայերենը դեռ կանոնավորման ընթացքի մեջ էր, և ինքը՝ Ա. Այտընյանը, լեզվի զարգացման առկա վիճակը գիտական խորությամբ վերլուծող դիրքերից պատշաճ է համարում նկատել, որ աշխարհաբարի մշակման գոյություն ունեցող երեք ուղղություններից (նախ՝ լեզուն և, որն բնական ընթացքին թողու)՝ խորշելով միայն ռամկական աղավաղումներից և օտարաբանություններից, երկրորդ՝ միշտ գրաբարն առաջնորդ բռնել՝ առանց աշխարհաբարի տարրերը խափանելու, երրորդ՝ լեզվի «կամայական կամ ազատ մշակութիւն»՝ նրա ներկա և անցյալ վիճակից անկախ) որևէ մեկին նախապատվություն տալը ղփկար է: «առ յո՞ւմ դեռ արտորալու ժամանակը հասած չ'երևար, – գրում է նա, – եւ ոչ ստիպիչ հարկ մը կը տեսնուի երեքէն մեկը բացարձակապես որոշելու՝ իբրեւ միակ գործադրելի, քանի որ ոչ ոք իւր վրայ պարտաւորիչ հեղինակութիւն մը կը ճանչնայ» [43, 258–259]: Բացի այդ, արևմտահայերենի վրա տակալին նկատելի էր գրաբարի ուժեղ ազդեցությունը: Խոսելով «երկնյուղ աշխարհաբարի ենթաշրջանի»՝ իրմանական գծերի մասին՝ Գ. Ջահուկյանը գրում է. «Այս ենթաշրջանը բնութագր-

վում է նոր գրական հայերենի հաղթանակով, գրաբարի արտաձևմամբ... Նոր գրական լեզվի արևմտահայ տարբերակը ևս ընթանում է մշակման ու զարգացման որոշակի հունով, ընդ որում ավելի ուժեղ է զգացվում գրաբարի ազդեցությունը» [44, 64, 67]: Լեզվի մշակման գործը դեռ չլուծված հարցեր ուներ էր բառապաշարի, կ' բերականության մեջ՝ գրաբարյան բառերի, արտահայտությունների ու դարձվածների գործածություն, գրաբար, որը չափով նաև ներգարբառային քերականական ձևերի ու կառույցների հաճախվածություն, գործածվող, բայց դեռ չկայունացած և ընդհանրական չդարձած մի շարք զուգածների անկայություն և այլն [տե՛ս 1, 226–227]:

Դուրյանի լավագույն բանաստեղծություններում (թվով մոտ տասներկու) կարելի է հանդիպել այդ երևույթի դրսևորումներին: Դրանով հանդերձ այդ բանաստեղծությունների լեզուն կառուցվածքով, իմաստաբանությամբ, բառածնային համակարգով, հնչյունական կազմով հիմնականում ժամանակի գրական արևմտահայերենն է:

Այս պնդումն առավել համոզիչ դարձնելու համար նշված բանաստեղծությունների ընձեռած լեզվական նյութի մեջ առանձնացրել ենք 9. Սևակի բնորոշմամբ՝ «վստահելի բաղադրիչները» [45, 25], որոնք այժի են ընկնում որպես այդ շրջանի գրական լեզվի նորմավորման ընթացքի հիմնական տարրեր: Դրանք վերաբերում են լեզվական բոլոր մակարդակներին:

Չնչյունական համակարգը բնութագրվում է ժամանակի գրական արևմտահայերենի արտասահական նորմերի և հնչյունափոխական կանոնների համեմատական կայունությամբ: Դրա արտահայտություններից են՝

ա) բաղաձայնական երկշարք համակարգի՝ պատմական հնչյունափոխությամբ պայմանավորված ձայնեղ-խուլ հարաբերության ուղղագրական դրսևորումները, որոնք, ինչպես նշվել է, գրավոր խոսքում երևում են փոխառյալ կամ օտար բառերի և որոշ հայերեն բառերի գրության մեջ. ձայնեղները մեծ մասամբ տառադարձվում են հին հայերենի խուլ, իսկ խուլերը՝ ձայնեղ հնչյուններով՝ **Սիսիբ** (26), **կըրանիտ** (34), **գանկ** (39), **կազ** (45), **տժգույն** (90), **ըստամայլ** (83), **Պաղար-պաշի** (ՊԴ, 44, 81),

բ) գրական արևմտահայերենում գործող հնչյունափոխություններ, որոնք գրեթե ամբողջությամբ կապվում են միջին հայերենում հանդիպող բարբառային հնչյունափոխական երևույթների հետ, ինչպես՝ **ը**, **ա**, **ո** ձայ-

նավորների հնչյունափոխությունը՝ **ճակտիս** (63), **սորվիլ** (90), **բաժկին** (56), **դողդղալով** (53), **մ'է** (56), **մ'որ** (55), **սպա՛ ստ, սկ, զմ** և նման հնչյունակապակցություններից առաջ նախառևիչ **ը-ի** ընդգծված արտասանությունը՝ **ըզմայլիլ** (48), **ըստվեր** (89), **ըստրուկ** (77), **ըստամպուլ** (83), դրափոխությունը՝ **կը բողնկի** (56), **սորվի** (90), **բըընկած** (58), ձևակազմության մեջ անհնչյունափոխ հիմքերի համեմատական կայունությունը՝ **ծոծորակին** (50), **շուքին** տակ (65), **ջուրերն** (92), հնչյունափոխական այլ կարգի իրողություններ՝ **առտվվան**, **իրիկվան**(48), **եբբ որ-երբոր** (73), **գարներ** (77), **թթթթ** (13), **չեն կրնար** (19), **ալ** (88), **ըլլալ** (50), **ինկած** (42) և այլն:

Շատ չեն ներգարբառային, հատկապես պոլստայ բարբառից բնորոշ հնչյունափոխական կամ արտասահական երևույթները՝ **ժանաչել>ճանչել** (49), **ժպիտ>ժբպտե** (77), **մայր-մար** (51), **առաջին>առջին** (51), **կապույտ>կապուտ** (48), **վիներ>վրեեր** (61), **պուլ-պուլ>բուլբուլ** (62), **փայլվիլ>փալվիլ** (ՊԴ, 18) և այլն: Չնչյունական այլ կարգի իրողություններից, տաղաչափական պարտադրանքների արդյունք է: Բայց խնդիրն էլ հենց այն է, որ ժամանակի բանաստեղծները, այդ թվում նաև Դուրյանը, անկախ ոճական հետաքրքրություններից, իրենց չափազանց ազատ էին զգում զուգածությունների ընտրության մեջ՝ հեշտությամբ օգտվելով ժամանակի գրական լեզվի ընթացքի անկանոնություններից:

Նկատի ունենալով արևելահայերեն աղբյուրներում ընդհուպ մինչև 19-րդ դարի կեսերը նկատվող հնչյունափոխական երևույթները՝ Ռ. Ղազարյանը գրում է, որ «դրանք ամբողջապես և որոշակիորեն համակարգված էին, չունեին միօրինակ ու կայուն արտահայտություններ: Նորմավորված չէր գրության և արտասանության միջև գոյություն ունեցող կապը: Չնչյունական ուղղագրության մեջ շատ անզան չափազանցվող ավանդական կանոնները՝ գրությունը հաճախ կանխատեսաբանում է արտասանությանը, որի հետևանքով առաջ էին գալիս բառերի գրության բազմազան ձևափոխություններ, ըստ որում միևնույն բառը գործածվում է և՛ գրական, և՛ բարբառային ձևերով» [46, 12]:

Ի տարբերություն արևելահայերենի՝ արևմտահայ աշխարհարարի հնչյունական համակարգի գրականացումն ընթացավ միջին հայերենի ազ-

դեցուբյանը և տակավին 70-ականներին և ավելի ուշ շարունակում է կրել վերջինիս արտասանական-հնչյունական համակարգի բազմաափսի երևույթների ազդեցությունը: Դուրյանի շեքովաներում ավանդական ուղղագրության կանոնները շրջանցող գրության երկնությունները [(դժույն (55)–տժույն (86), մինակ (40)–մենակ (49), արտասուք (13)–արտուք (15)–արցունք (27), անբծ (60)–ամբծ (90), կուսին (90)–կույսին (41), այն (88)–ան (89)], կամ շեղումները [օվկեանի (56)=գր. արևտ.՝ ովկեանի, վրեեր (69)=վրեեր, փալիլող (89)=փայլիլող, օվասիս (68)=ովասիս և այլն] այս իրողության առանձին արտահայտություններն են, որոնք դեռ տևական կյանք պիտի ունենային արևմտահայերենում:

Բանաստեղծությունների հիմնական բառապաշարը արևմտահայերենին բնորոշ բառաշերտն է: Այդ բառապաշարի միջուկն են կազմում այն բառերը, որոնք ընդհանուր են հայերենի զարգացման բոլոր փուլերի համար, և որոնք ճնշող մեծամասնությունը նախորդ փուլերից գրական արևմտահայերենին է անցել անփոփոխ, իսկ որոշ մասը՝ ժողովրդախոսակցական լեզվին կամ բարբառներից հատուկ փոփոխված ձևերով՝ կապված հիմնականում հնչյունափոխական երևույթների հետ, ինչպես՝ **ե-րեկ, կառք, անցնիլ, լուսին, սև, պես, սա, ով, Աստված, ըսել, ինչ, վառել, նայիլ, միալ, բուրբ, թռչիլ, մաշիլ, կույս, աստղ, ծնել** և այլն:

Գրաբարից վերցված բառաշերտն են բարադրում այն բառերը, որոնք գործածական էին 70-ականների արևմտահայ գեղարվեստական գրականության լեզվում և հիմնականում հասկանալի էին կամ կարող էին հասկանալի լինել ընթերցող լսարանին, ինչպես՝ **հաջող** (=երեսի ջող (55), **հանգույն** (=մնամ (55, 61), **հուսկ** (=վերջին (60), **ժպըրիլ** (=հանգերս) (60), **հըղատ** (=իրով լի, խարույկ (60), **հար** (=միշտ (61), **խոկ** (=մտածում (60), **հավելուլ** (=ավելանալ (60), **վես** (=հպարտ (84), **համայր** (=բազում ամիսներ (86) և այլն: Դրանց գերակշռող մասը ավելի ուշ՝ 90–900-ականներին, անցավ գրական լեզուի որպես գրաբարից ավանդական բառաշերտ՝ Ույնիսկ որոշ հատվածի համար (**վեմ, վես, տնանկ, գերթ, հուսկ, գի, արտուր, խոկ** և այլն) մասամբ միայն կրելով հնաբանություններին հատկացվող ոճական արժեքը:

Բուն գրաբարյան իմաստով բառերի գործածությունը այս բանաստեղծություններում խիստ սահմանափակված է: Եզակի օրինակներից է գրաբար **առնել** բառի կիրառությունը **անել** իմաստով («ղազաղս **առնել** իր

համըր բայլ» (86), որը ժամանակի գրական աշխարհաբարի իմաստային ոլորտի դրսևորումներից է, թեև ոչ պակաս հաջողությամբ այն կարող է ընկալվել նաև աշխարհաբար **առնել** (գրաբ.՝ **առնուլ**) բառի դարձվածային նշանակությամբ՝ **բայլ առնել**:

Ինչ վերաբերում է բարբառներից կամ միջին հայերենից ավանդված և խոսակցական արևմտահայերենին բնորոշ բառածներին ու բառիմաստներին, որոնք աստիճանաբար կայուն արտահայտություն էին ստանում գործառնող լեզվի գրական տարբերակում, այդ բոլոր արդեն նաև գեղարվեստական գրականության լեզվում, դառնում գրական արևմտահայերենը բնութագրող հիմնական բառապաշարային տարր, այստեղ անհամեմատ ակտիվ դիրքում են, ինչպես՝ **հոս** (=այստեղ (53), **հող** (=այդտեղ (49), **հուշիկ** (=կամաց (31), **առնել** (=ժամանակ (87), **համըր** (յամբ=դանդաղ (77), **եսքը** (=ետուր (60), **պլլալալ** (=փայլվել (63), **պլլալիլ** (=փաթաթվել (61), **մարիլ** (=հանգչել, ուշաթափվել (55), **մըրիկ ընել** (=լսել (50), **անցնիլ** (=ուշաթափվել (55, 78), **հատնիլ** (=պառովել (57) և այլն:

Օտարաբանությունների հարցում Դուրյանը շարունակում է իր անմիջական նախորդների սրբագործած ավանդույթը. սկզբունքորեն հրաժարվում է թուրք-պարսկական բառերից ու արտահայտություններից (Մայրտեղ (49), **հուշիկ** (=կամաց (31), **առնել** (=ժամանակ (87), **համըր** (յամբ=դանդաղ (77), **եսքը** (=ետուր (60), **պլլալալ** (=փայլվել (63), **պլլալիլ** (=փաթաթվել (61), **մարիլ** (=հանգչել, ուշաթափվել (55), **մըրիկ ընել** (=լսել (50), **անցնիլ** (=ուշաթափվել (55, 78), **հատնիլ** (=պառովել (57) և այլն):

Օտարաբանությունների հարցում Դուրյանը շարունակում է իր անմիջական նախորդների սրբագործած ավանդույթը. սկզբունքորեն հրաժարվում է թուրք-պարսկական բառերից ու արտահայտություններից (Մայրտեղ (49), **հուշիկ** (=կամաց (31), **առնել** (=ժամանակ (87), **համըր** (յամբ=դանդաղ (77), **եսքը** (=ետուր (60), **պլլալալ** (=փայլվել (63), **պլլալիլ** (=փաթաթվել (61), **մարիլ** (=հանգչել, ուշաթափվել (55), **մըրիկ ընել** (=լսել (50), **անցնիլ** (=ուշաթափվել (55, 78), **հատնիլ** (=պառովել (57) և այլն):

փիկ, տրտմալիք (16), վարդակարոտ (19), սիրաբախ, սիրատուգ (24), արտոսրազօծ (36), երկնազվարթ (41), սիրաբույր (91), գեղուհի (55), փառաճաճանչ (25), սիրահող (39), սիրաղեծ (13), ծաղկոտ (33), սիրանվեր (83), մեղրամոմե (55), մահաղեծ (86), լուսահոսք (24), համասըփեռել (87), բուրվառել (50), արտասավաբուր (37), ծաղկաներկ (42), հայրենահուշ (26), սիրակած (38), հողմածածան (18) և այլն: Նախածանցավոր բառեր մեզ հանդիպած օրինակներում չկան: Օրինակները բերվում են Դուրյանի կ' «առաջին», կ' «երկրորդ» շրջանի ստեղծագործություններից: Ինչ վերաբերում է իզական սեռի համար նա-ի փոխարեն նե-ի (նե) գործածությանը, որ, միջպես գիտենք, մեր լեզվի մեջ մուտք գործեց հունարան քերականների միջոցով [տե՛ս 48, 175] և նոր բանաստեղծության մեջ երբեմն վերագրվում է Դուրյանին, մեզ հայտնի առաջին օրինակը արևմտահայ չափաոյություն տալիս է Ա. Պեշիկաշյանը՝ «Աշուն, երգ առ նե»: Պարզապես Դուրյանի շնորհիվ այն որոշ չափով մասսայականացավ, նույնիսկ դարասկզբի արևմտահայ մամուլում («Անահիտ», «Մասիս») դարձավ բանավեժի նյութ, բայց այդպես էլ իր տեղը չգտավ գրական արևմտահայերենում:

Անշուշտ, այն կարծիքին չենք, որ նշված նորակազմությունների հեղինակը անվայանմորեն Դուրյան է: Դրանք տալիս ենք համեմատությանը Նոր հայկազան և միջին հայերենի բառարանների [տե՛ս 49]: Չի բացառվում, որ միջնդուրյանական մատենագրության մեջ, հնարավոր է նաև գեղարվեստական մոտիվներում, սրանք գործածված լինեն այս կամ այն հեղինակի կողմից, բայց հարցը ներկայացնելիս մենք առաջնորդվել ենք հետևյալ հանգամանքներով: Մախ՝ գրական աղբյուրներում դրանք առաջին անգամ հանդիպում ենք Դուրյանի գործածությանը: Այսպե՛ս այդ բառերը կ' բառակազմական, կ' ոճական-գեղագիտական նկարագրով ակնհայտորեն կրում են Դուրյան անհատականության կնիքը: Դետո՛ր դրանք գեղարվեստական գրականության մեջ շրջանառության մեջ են դրվում այս հեղինակի շնորհիվ: Եվ վերջապես՝ բոլոր նման պարագաներն ունեն պայմանական նշանակություն, այսպես, օրինակ՝ **գեղուհի, մեղրամոմե, վերջալույս** բառերը նշված բառարաններում չեն արձանագրված, բայց առաջին հայացքից դժվար է հավատալ, որ դրանք մինչև Դուրյանը գործածության մեջ չեն եղել:

Ձևաբանության մեջ գերիշխում են ժամանակի գրական արևմտահայերենի օրինակափոխությունները: Բայի խոնարհման համակարգում քիչ գործածություն ունեն զրաբարածն սահմանական ներկան

և անցյալը. գրական արևմտահայերենին բնորոշ հայտնի «շեղումներից» (գալ, լալ, տալ) բացի, իսպառ դուրս է մղված միջին հայերենի կու եղանակները: Սահմանական ներկան և անցյալը բաղադրվում են միայն կը (կ') եղանակիչով: Այսպես, օրինակ՝ «Տրտունցք» բանաստեղծության մեջ նշված ժամանակածների տասներեք գործածություններից յոթը արևմտահայերենին հատուկ կազմություն ունի (կը **պլլպլալք, կ'երթան, կ'լքեն, կը դողողեն, կ'ուզեն, կ'լլլան, կ'ուզե,** 6-ը՝ զրաբար: **թռոն, ժպրդի, փրփրդի, շաքսնաբեր, փշրե, խազարկե:** «Ձղջում» բերթվածում այդ ժամանակածի զուտ գրաբարյան կազմությունը ընդհանրապես բացակայում է. 6 դեպքերից 3-ը կը (կ') եղանակիչով են՝ **կ'առնեի, կ'այրեի, կը պլլպլար,** երեքը՝ որպես պակասավորանկանոն բայերի ձևեր, այսպես կոչված ընդհանրական կազմության են՝ **էի, ունեի, ուներ,** իսկ «Թրբուհին» բանաստեղծության մեջ 25 օրինակից միայն 3-ն է զրաբար՝ **տրոփե, վառե, գոչե:**

Նույն ժամանակածների ժխտական խոնարհումներում բացարձակորեն գործում են աշխարհաբարի ձևերը՝ **չ'են խայտար, չ'են կրնար, չ'են թոռմիր, չ'են թրջեր, չ'են մեռնիր** (52, 53), **չ'են կրնար** (51), **չ'են տար** (61)՝ խոսակցական աշխարհաբարին հատուկ առանձին դրսևորումներով՝ **չո ծաղրեր** (=չի ծաղրե) (92), **չո սիրեր** (=չի սիրե) (49), **չո սիրե** (=չեն սիրե) (64) և այլն:

Վաղակատար ժամանակածները, անցյալ կատարյալի և հրամայականի կազմությունները նույնպես չեն ճանաչում շեղումներ դեպի զուտ զրաբար՝ **ծաղրե եմ** (62), ութ օրն է նա **զըծեր** (65), **ժամըդ է հասեր** (88), **ուխտեցիք** (58), **լըսեք** (59), **տըվիր** (60), **ըսի** (60), **տըվեք** (61), **գիտցեք** (86), **թող** (90), **զընա՛** (90), **զըտի՛ր** (90), մի՛ տըվիր (90) և այլն:

Բայակազմության մեջ և բայերի լծորդություններում նկատվում է բարբառների միջնորդությամբ որոշ փոփոխություններով արևմտահայերենի անցած ձևերի ակտիվություն: Բազմաթիվ օրինակներից բերենք մի քանիսը. **ծնանել>ծնել** (55), **անկանել>ընկնել>իյնալ** (15, 42), **լինիմ>ըլլամ** (50), **վախենալ>վախնալ** (91), **մոռանալ>մոռնալ** (65, 90), **մեռանիլ>մեռնիլ** (79), **բաժանել>բաժնել** (87) և այլն, թեև դեռ հանդիպում են նաև զրաբարյան կամ զրաբարակերպ կազմությունների՝ **թըռին, դիպիմ, ելանել>ելնել** (60), **հանգչեցուներ** (78) և այլն:

Գրաբարի անցյալ դերբայի գործածությունը գրեթե չկա: Նշված 12 բանաստեղծություններում արժանագրվում է ընդամենը 3 դեպք՝ **շարյալ** (78), **հյուսյալ**, **ոյրոթյալ** (89): Վերջի երկուսը, ի դեպ, «Երեկոյան...» տաղում, որը առհասարակ աչքի է ընկնում գրաբար տարրերով: Դրա փոխարեն ակտիվացել է հարակատարը՝ **բըրընկած** (58), **չ'այրած**, **չը գրկած** (78), **չ'օգնած** (79), **առած** (90), **գրկած** (53), **գոգած** (51) և այլն:

Չնաբանական այլ իրողություններում նկատվում են հետևյալ տեղաշարժերը.

ա) Անհամեմատ նվազել է գոյականի (կամ փոխանուն գոյականի) գրաբարյան հոգնակիի գործածությունը: Բավական է նշել, որ երեք բանաստեղծություններում («Սիրել», «Ներա հետ», «Տրտունջ») անկա մի քանի տասնյակ օրինակներից միայն վեցն են հստակ գրաբարածն՝ **փոթիք** (48), **շողք** մարեին (57), **վարսքն** (58), **տերևք**, **ծաղկունք**, **Երազըն** (62): Մյուս գործերում դրանք փոքր-ինչ համախմբված են: Որոշ ակտիվություն են երևան բերում գոյականի հոգնակի սեռականի հոլովածները՝ **բըմաց** (49), **աստեղց** (58), **երկնից**, **հոգվոց**, **շրթանց** (60), **սիրահարաց** (90), **ամպոց** (52), **տերևոց** (91) և այլն: Թեև չպետք է ամոնեսել այս հանգամանքը, որ գրաբարյան հոգնակիի ու ուղիղ, ե՛ր թեք ձևեր խորք չեն գրվում արևմտահայերենի, ինչպես նաև պոլսահայ բարբառի [տե՛ս 50, 90–92, 99–100] ոգուն ու կանոնին և առանձին կառույցներում պահպանվել են առայսօր:

բ) Հոլովման մեջ է հոլովական համակարգում հազվադեպ են բուն գրաբարյան կառույցները՝ **Աստուծոյն** (60), **հայվույր** (52), **հոգվույս**, **պվույն** (60), **հեծեծամբ** (87), **բարյալ** (51), **անծկալ** (54), **թռնը** (91): Դրան հակառակ՝ անհամեմատ ակտիվ գործածություն են ձեռք բերել ինչպես գրաբարից գրական արևմտահայերենին ավանդված ձևերը՝ **գորովի**, **սիրո** (57), **մահվան**, **շողի** (60), **կրակի** (61), **գարնան**, **Աստուծ** (62), այնպես էլ բարբառ-միջին հայերեն-արևմտահայերեն կառույցները՝ **կյանքի** (49), **առտըլվան**, **իրիվկան** (48), **մեկուն**, **ժըպիտին** (65), **գրելու** (անորոշ սեռ.), **մեռելուն** (90) և այլն: Բացառականը հանդես է գալիս գրական հայերենում և աշխարհաբարի վաղ շրջանում գործուն գրաբարյան բացառականի վերլուծական կառուցվածքը՝ ի (յ) նախդիրի և սեռական-տրական ձևի զուգորդումներով: Որոշյալ աման դեպքում կայունության է միտում համապա-

տասխան ու որոշիչ հոլով կաղապարը. էն (են)՝ **երկնքն** (49), **ձեռքերն** (58), **դեմքն** (64), **արտեն**, **լանցեն**, **արևն** (90) — է (ե)՝ **ժըպտե**, **գրել**, **հուրե** (78) և այլն: Առհասարակ, խիստ սակավ են գործածվում նախդարկոր կապակցությունները, չի հանդիպում գոյականների հայցական գ նախդիրը, որն ի դեպ Աճառյանը համարում է աշխարհաբարը նախորդ փուլից գատուղ բնորոշ նշան [տե՛ս 51, 443]: Միակ բացառությունը «գիրիզգն» բառածնն է «Երկուրյան...» քերականում (91):

գ) Դերանունների ուղիղ և թեք ձևերում որոշ բացառություններով գործածվում են կա՛մ գրաբարից վկայված կազմությունները՝ **իմ** (43), **որուն** (48), **գ'իս** (57), **ինծ** (տր. 57), **դու** (60), **ամենքը** (62), և կա՛մ լեզվի հետագա զարգացման ընթացքում ստեղծված կամ ձևակախված կառույցները՝ **իր** (57), **իրարու** (58), **զինք** (90), **քու** (61), **ինծի** (62), **անոնց** (91), **դուն** (34), **ինձե** (51) և այլն: Չուտ գրաբար հոլովածները, ինչպես ասվեց, բնավ գործուն չեն՝ **նորա** (62), **որք** (60, 65), **ոյր** (64), **զորս** (65), **նորա** (78), **յ'իս** (58) և այլն:

դ) Առկայացման քերականական կարգում ամիսամեծառ ընդլայնվել է ստացականության իմաստը՝ «—**Զնարդ** է ցուրտ սիրտ և սերող ցավ» (49), «**Չեղքս** տարավ կուրծին...» (57), «**Փըրվորի ներսու**...» (61), «Դու որ **ձակտիս** վարոն և բոցն **աչեռուս** հըրեցիր...» (60): Ինչ վերաբերում է գրաբարյան մի անորոշ հոդին, ապա արժանագրվում է դրա գրաբարածն (վերջադաս) գործածության մեկ դեպք՝ **քնարով մի** (49), մյուսները գրական արևմտահայերենին հատուկ ձևեր են՝ **բույլ մը**, **փունջ մը**, **սիրտ մ'որուն** (48), **շանթ մ'ըլլամ** (61), **օր մը** (65), **գեղուսի մը** (55): Անհամեմատ ակտիվ գործածությամբ է ստացել Գ որոշիչ հոդի դիրբային տարբերակը՝ **ը** հոդը՝ «Պայծառ ճակատը» (50), «Հող աստղեր է շե մեծնիր» (53), «Սիրտը խունկի պես կը միտա սիրավառ» (55), «Անգոր շուրթերը խոսին», «Տերևները խաշափմամբ» (158) և այլն:

Եվ վերջապես, Դուրյանի ինչպես «առաջին», այնպես էլ «երկրորդ շրջանի» գործերի լեզվական մյուսը ընձեռում է քերականական ձևեր, որոնք, արևմտահայ բարբառներից գրականին անցած իրողություններ լինելով, կա՛մ չեն արժանագրվում մինչդուրյանական չափածոյում, կա՛մ գործածվում են խիստ հազվադեպ, ինչպես՝ ա) գոյականի կամ գոյականի իմաստ ունեցող բառերի հոգնակի ստացական ձևերը՝ «Փունս գոցելունս հետ՝ Եվ այս աշխարհն ալ ամձպիտ գոցեցին» (70), «ուղբերնիս գարնե՛ք

գետին», «Կուրծերնու տակ» (77), «շուբերնուն մեջ» (91), «Սինակ էինք երկուքմիս» (93), ք) որոշ անկանոն բայերի խոնարհումներ՝ **ուսան** (91), **ուսուց** (62), **վերցուր** (37), գ) գոյականի կրկնակի ստացականության (հոգառու գոյական + ստացական վերադիր) կառույցներ՝ **քու լանջող** (13), **քու կողող** (61), **քու խորքիդ** (54), **իմ փոփուրներս** (88), դ) գործիական հիղով կղզվ գրգված բառի՝ ստացական-դիմորոշ հիղով ձևը՝ **սիրովն անշեջ** (11), ե) հատկացուցչի որոշյալ ամանն դեպքում՝ հատկացյալի որոշյալ հորով գործածվելը՝ **բաղբե ժխորն** (91), **դեմքն հարս կուսին** (90), հյուղին **մուր-անուրը** (79), զ) դերանունների հիղովական ձևեր՝ **ինք** (90), **անկե** (28) և այլն:

Անշուշտ, Դուրյանի նշված գործերի ձևաբանական կառույցը բնութագրվում է գրաբարից եկած քերականական նաև այլ իրողություններով՝ «Բնությունն եղավ **պըսակիչ**» (=պակտող, 59), «Գիշերը միշտ **դագաղս**, աստղերը՝ **ջահեր**» (=դագաղներ, 61), «**թրթուռն** շրթանց» (=թրթուրներ, 60), ինչպես նաև ժամանակի իտասկցական լեզվի կամ պոլսահայերի համարյալ բաղադրիչներով՝ **ցածուն** (90), **գ'անի** (49), **ուսկից** (90), **ընկերք** (61), **ճանչել** (49), **չը սիրեմ** (=չեմ սիրեմ, 64), **թավուտքներ** (62), **փրփուրքիդ** (52) և այլն, անգամ առանձին բարբառակերպ կամ գրաբարակերպ այսպես կոչված ինքնահնար ձևերով, որոնք նոր գրական հայերենի համակարգով չեն հաստատվում՝ **նե, զնե, ներանե, ներա, մարն** (=մարելը), **հոգյակս** (=իմ հոգին): Բայց մինչև չէ, դրանք նա չեն մեղմուն ժամանակի գրական արևմտահայերենի ձևաբանական օրինաչափությունների անպայման գերակայությունը կանխելով բանաստեղծությունների լեզվում:

Հարսիդական կամ կամակարգում (կապակցության միջոցներ, կապակցության եղանակներ, նախադասություններ և այլն) դարձյալ գործում են աշխարհաբարի օրինաչափությունները: Ավելին, առանձին շարահյուսական կառույցներում՝ խնդրատրոսյան և շարադասության մեջ, Դուրյանը հետևողականորեն պաշտպանում է իրնք բարբառ-գրական արևմտահայերեն փոխանցումների կանոնն ու սկզբունքները, ինչպես՝ ա) անձի առում գոյականի՝ միշտ ուղղականով (ուղղականաձև հայցականով) ուղիղ խնդրի գործածությունը՝ «...կը սիրե նա **Չայն**» (29), «ես կը սիրեմ զին **Ի...**» (65), բ) օժանդակ բայի՝ կայուն հետադաս դիրքով գործածությունը ստորոգյալի մյուս մասի նկատմամբ, երբ ստորոգյալն ունի նախադաս լրացում՝ «Ինձի կ'ընեմ-ինչո՞ւ լուռ ես» (88), «**Ինչո՞ւ ապշած ես, լճակ**» (52), «**կ'ի՞նչ նս-**

տեր ես դու հող» (93), գ) գրաբարյան ավանդների շարունակությամբ՝ **գալ** բայի պահանջով առանց կապի (այս դեպքում՝ առանց մոտ կապի) տրական հիղովակ լրացում ստանալը, երբ այդ լրացումը անծ ցույց տվող բառով արտահայտված տեղի պարագա է՝ «Յծծեց- կ'ուզե՞ս սիրտ **Եկ ինձի**» (48), դ) ժխտական դերանուններով կառույցներում ժխտական դերանուն + դրական բայ կաղապարի կիրառությունը, որտեղ չի գործում կրկնակի ժխտման սկզբունքը՝ «**Ոչ ոք ըսավ** - հե՛ գ տղա» (53), «... **Ոչ ոք ըսավ** - նա տղին» (53), «Կըրակ **ոչ մեկն** ունի գրություն» (90), ե) սա դերանվան որոշյալի կիրառության՝ «**սա** ցուրտ հողակույտը» (78), «**սա** վըճիտ կույսն» (64), «**սա** տար ժրպիտները» (65), «**սա** վարդի» (91), «**սա** տղին» (53), ինչպես նաև վրա կապի շարահյուսական գործառնայի որոշ չափով ընդլայնումը՝ «Ես կը դողեմ իր **վրա**» (65), է) վաղակատարով ստորոգյալների համեմատությամբ հարակատարով կառույցների նկատելի ակտիվությունը և այլն:

Շրջադարձային չէ՝ Պետրոս Դուրյանի կատարած գործը զուտ լեզվական ոլորտում: Սակայն անկասկած է, որ դա արևմտահայ չափածոյի լեզվի զարգացման մեջ Մ. Պեշկիթաշյանից հետո հաջորդ լուրջ քայլն է: Արևմտահայ աշխարհաբարի թեկուզ քիչ չափով դարձը գրաբարից, ժողովրդական-իտասկցական լեզվատարների ակտիվությունը ստեղծում են լեզվական նոր որակ: Այդ աշխարհաբարը առավել իրական է ու մաքուր, առավել մշակված ու կանոնիկ, արհեստական լեզվածներով ու կաղապարներով հիմնականում չի հավարտվում ժամանակի իտասկցական լեզվին: Միաժամանակ՝ գործառնող գրական արևմտահայերենն է, որ մասամբ միայն զանց է անումը գեղարվեստական չափածոյի՝ այդ օրերին հատկապես լեզվական հասկանիչը՝ գրաբարամիտությունը:

Պեշկիթաշյան-Դուրյան կամ առավել նա Դուրյան-ժամանակակիցների (Նարայն, Ս. Յեքիմյան, Աբր. Այվազյան, Թ. Թերզյան և ուրիշներ) լեզվական պարզ համադրությունը անվերապահորեն խոսում է շի չափ Դուրյանի: Վերը բժարկված գրաբարյան և նեղաբարբառային դրսևորումները չեն փոխում տպավորությունը: Բնավ հարկ չենք համարում Պեշկիթաշյան-Դուրյան համադրության մեջ ընդգծելու առաջինի գրաբարամիտությունը: Նրանք բաժանում է լեզվի զարգացման որոշակի ժամանակահատված: Կար գրական դաստիարակության ու գրական միջավայրի խնդիրը (Պեշկիթաշյանի համար Մխիթարյանները՝ 1839-1845, Դուրյանի համար՝ Պոլիսը և պոլսահայ մտավորական-թատերական միջավայրը): Դեր ունենին

անճնական համակարգներն ու հակակարգները, համոզումներն ու նախաիրությունները: Ուստի գրաբար-աշխարհաբար-քարաքան զուգաժողովուրդներում ու տարընթաց կառույցներում, որոնցով, հասկանալի է, հարուստ էր այդ ժամանակի աշխարհաբարը, Պեշիկբաշյան բանաստեղծի անվերապահ կողմնորոշումը դեպի նոր լեզվի քերականությունը, ինչպես արդեն ասվեց, նույնքան անբացատրելի կլիներ: Աշխարհաբար չափաձորն Մ. Պեշիկբաշյանի տեղը ընդողջում է ժամանակի աշխարհաբարին մոտ լեզվով և համեմատաբար մաքուր աշխարհաբարով ստեղծված բանաստեղծություններով: Դուրյանը շարունակեց այնտեղից, որտեղ կանգ էր առել Պեշիկբաշյանը: «Պեշիկբաշյանի բանաստեղծութիւնը կարողացած ատեն,- գրում է ժամանակի հմուտ բանասեր Գ. Ֆընտչյանը,- ընթերցողին ուշադրութեան մեծ մասը կը գրաւեն այն ընտիր բառերն ու ձեւերը՝ գրաբարի գանձարանէն հանուած՝ զորս գիտէ Պեշիկբաշյան մէկ մէկու ետեւէ շարայարել՝ ոսկի շղթայի մը նման: Ուստի իր լեզուն՝ խօսուած լեզուի մը կեանքը չունի, եւ այնքան միայն կ'ազդէ որքան կարող է ազդել այդ եկան հանգամանքէն զուրկ լեզու մը ... Դուրեան... իր բանաստեղծութեանց մէջ երբեք չի ցուցներ եռանդ՝ գրաբարի մօտենալու կամ անոր ձեւերուն ու գեղեցիկ բառերուն դիմելու որպէս զի ամուճոյնով տայ բարձրութիւն իր ոճին: Ո՛չ, այն անկեղծօրէն զգացող, ամենէն հասկնալի, զգացողի տենչացող ժողովրդի գաւակը ընդունեց աշխարհաբարը այն կազմութեանը՝ զոր տըւած էր իրեն ժողովուրդը, եւ այդ բաւեց իրեն ընելու զայն հրաշագան գործի մը նուազաւոր արցունքի ու բոցեղէն հառաչանքի» [52, 195]:

Նրա ժամանակակից բանաստեղծները գրում էին կամ գրաբար (Խ. Գալֆայան՝ Նարպի), կամ գրաբարով և գրաբարախառն աշխարհաբարով (Ա. Լուսինյան, Ա. Դեբիմյան, Խ. Պասմաճյան, Աբր. Այվազյան, Ս. Ֆեյելյան և ուրիշներ): Վերջիններիս ոտանավորներում աշխարհաբար հանապատասխան լեզվաբարդրիչների նկատմամբ առավելում ունեն ն' նախորդավոր կառույցները, և՛ գրաբարյան հոգնակիները, և՛ գրաբար բայածներն ու հոլովական կազմությունները: Գրաբարի ուժեղ ազդեցությունը կրող և գրաբարից խտորեն ազդված այդ բանաստեղծությունների լեզուն հեռու էր Դուրյանի չափածոյի լեզվի հետ համեմատվելու լուրջ հնարավորություններից:

1871—ին Ակրտիչ Աճեմյանը հրատարակեց իր բանաստեղծությունների անդրանիկ ժողովածուն՝ «Ճախտք և արտասուք»: Գրքի լեզուն գրաբարն է՝ բացառությամբ մի քանի ոտանավորների («Սերուշե», «Կախեթու գինին», «Այս սերը փուշ է» և այլն), որոնց լեզուն միջին հայերենին և ժամանակի բանավոր խոսակցական լեզվին մոտեցող աշխարհաբարն է՝ նույնիսկ արևելահայ առանձին տարրերի գործածությամբ՝ **ծերացընում է, էպպե, նախանձել է, էլ, էս, ոնց և այլն:**

Թովմաս Թերզյանը բանաստեղծի իր կենսագրությունը սկսեց գրաբարախառն և գրաբար ոտանավորներով (1856): Այդ սկզբունքի պաշտպանը մնաց երեք տասնամյակից ավելի՝ առանձին դեպքերում դրսևորելով ջանքեր՝ մոտենալու ժամանակի գրական աշխարհաբարին՝ «Երդուն», «Առ մայրո իմ», «Կյանք», «Առ քեզ» և այլն: Մի նմուշ հեղինակի այսպես կոչված ամենաաշխարհաբարյան ոտանավորներից (գրվ. 1872—73 թթ.):

Ինչպես չող մի ցօղաթուր վարդ
Բերրաց ժպկտտ այտուի վըրան.
Այքերուդ կապուտ վըիտ մէջ
Դոյլ ի հող անուրջը սլանան...
(«Առ քեզ», ԹԹ, 209)

Նույն շրջանի չափածոյում սովորաբար թվարկվում են նաև գործեր, որոնք իրենց լեզվական հատկանիշներով համեմատաբար մերծ են ժամանակի գրական աշխարհաբարին կամ չեն զիջում Դուրյանի բանաստեղծության լեզվական ընդհանուր որակին, ինչպես՝ «Հավուր գործադրություն ազգային սահմանադրության» (Ստ. Փափազյան), «Հայրենիք» (Ս. Ֆեյելյան), «Մահուկ և արտուտիկ», «Փառատենչ անուրջ», «Կիլիկիա» (Ն. Ռոսինյան), «Ու՛ր, քաղտը երկիս», «Արի շուշան...» (Արմ. Հայկունի) և այլն [տե՛ս 53]:

Բայց մի բան, այնուամենայնիվ, անվիճելի է, որանք բոլորն էլ՝ և՛ առաջինները, և՛ երկրորդները, ունեն մի էական պակաս. ոչ միայն չեն հանում լեզվական ավարտուն և ամբողջական արտահայտության, այլ և չունեն Դուրյանի չափածոյի լեզվին հատուկ բարձր բանաստեղծականությունը:

Պ. Ալիշանի ջանքը՝ համադրելու միջբարբառային խոսակցական հարթերին ու գրաբարի լեզվատարրերը, գեղագիտական հաջողություն չունեցավ, թեև նրա բանաստեղծություններն այսօր հեշտությամբ չեն ընթերցվում ոչ միայն իրենց լեզվական «մեղրի» պատճառով: **Մ. Պեշկեբաշյան** այդ գործը շարունակեց մասամբ. հրաժարվեց որոշ գրաբար տարրերից, սահմանափակեց նաև խոսակցական աշխարհաբարի տարրը. գնաց դեպի ներդաշնակություն՝ հիմնականում ժամանակի գրական արևմտահայերենի շրջանակներում, բայց մնաց փորձի սահմաններում՝ մասամբ միայն հաղորդ դրաճանով ժամանակի խոսակցական լեզվի պարզ անմիջակամությանը, ժողովրդի կողմից գործառնվող լեզվի մշակված որակին: **Դուրյանը** հիմնականում հրաժարվեց գրաբարաբանություններից և ջանալով պահպանել նոր գրական լեզվի ոգին ու կանոնը՝ իր ժամանակի համար զգալի չափով մոտեցավ նաև օրերի գրավոր խոսակցական լեզվին: Այստեղ հակասություններ չպետք է փնտրել: Դուրյանի բանաստեղծության լեզվական այդ հատկանիշը պայմանավորված է գրական արևմտահայերենի բնույթով ու զարգացման յուրահատկություններով: Ի սկզբանե ավելի մոտ լինելով իր ժողովրդային հիմքին, զարգանալով դրա հետ բնական ու օրինաչափ հարաբերություններում՝ գրական արևմտահայերենը գեղարվեստական չափաժողով (մասամբ նաև արձակում) չընդունեց բացարձակ երկատված դրսևորումներ, ինչպես եղավ արևելային հատվածում: Մի կողմից՝ մնալով բոլոր գրական լեզվին շատ մոտ, դրա որակին համապատասխան լեզվով գեղարվեստական գրականություն՝ Մ. Նալբանդյան, Ս. Շահագիզ և ուրիշներ: Մյուս կողմից՝ խոսակցական լեզվի՝ առանց երկան գրական մշակում ենթարկված գրային («ժողովրդական-գրական»)՝ Գ. Տախուկյան տարբերակը՝ Սայաթ-Նովա, Խ. Արուսյան, Պ. Պողոսյան և ուրիշներ [տե՛ս 54]: Թեպետ արևմտահայ և՛ չափածոյի, և՛ արձակի մեջ առանձնանում են հեղինակներ, որոնց գործի առանձին հատվածներում կամ ամբողջի մեջ մեծ տեղ է տրվում արևմտահայ գրական աշխարհաբարի բարբառային հիմքին մոտեցող ժողովրդախոսակցական լեզվի տարրերից՝ անկախ ոճավորումից՝ Մ. Աճեմյան, Գ. Սրվանձտյան, Մ. Գովհաննիսյան, Թվկատիցի, Ա. Գարությունյան (Կարո), Ռ. Ջարդարյան (Գրայ), Գեղամ Տեր-Կարապետյան (Աշո Գեղամ) և ուրիշներ:

Գրական և խոսակցական տարբերակների մերժեցման հիմքի վրա 60–70-ականներից սկսվում է արևմտահայ չափածոյի և արձակի լեզվական

ընդգծված տարբերությունների սահմանափակում: 70-ականների արձակում դիտվում էր գեղարվեստական խոսքի դրսևորման ավելի բնական վիճակ: Նրա լեզուն անհամեմատ ավելի ազատ է գրաբարի ազդեցություններից, թեև, մյուս կողմից, գրական իր սեռին հատուկ լեզվատարրերի բերումով՝ ավելի հաճախ է գործառում գրավոր-խոսակցական լեզվին բնորոշ տարրեր, ինչպիսիք են «Առամանբույժն արևելյան» թատերախաղի (Գ. Պարոնյան) բերված հետևյալ օրինակները. «այս յանցանքը ի՛նչ է չէ՛ն բնութեան» (10), «Զու տարիդի մէջ կանայք պարկեշտ ըլլայտ են» (=պարկեշտ պետք է լինեն), «անանկ կըլլայ», «չը քակուիր», «գէշ չըլար», «շատ աղել խորիւր ես», «բայց չկայլեր», «կրնայ երթալ» (=հնարավոր է, որ գնա), «սեպլ՝ թէ» (=համարի թե. 18–34), «գրպնէն» (115), «կասկածներու կերթաս» [55, 116]: Կարդաք «Ազգային ջոշեր»-ի «Յառաջբան»-ից մի հատված. «Որչափ ալ բժիշկները վկայած ըլլան թէ ծծածդ շատ օգտակար է մարտողութեան, Լիկուրդոս ծաղու աստուածներու արձաններ ղնել տուած ըլլա սեղանատուներու մէջ և վերջապէս Պղոստարքոս կերակուրներու առաջին համեմէն կոչած ըլլա ցախ, մենք, այս հրատարակութիւնն ընելով, երբեք նպատակ ունեցած չենք ոչ փափուկ ստամոքսի տէր ընթերցողներու մարտողութեանը ծառայել և ոչ ալ թիչ կերակուր ուտողներուն արտոժակը բանալ, եթէ երբէք գործ պիտի յաջողի քանի որ ժպիտ քանել իւր ընթերցողներն» [56, գ]: Սա ժամանակի՝ նորմավորման որոշակի աստիճանի հասած գրական աշխարհաբարն է: Նույնը չենք կարող ստել Պ. Դուրյանի բանաստեղծությունների («Կարո և Շուշան կամ Գովիվ Մայայց», «Արտաշես Աշխարհակալ», «Սև Գողեր կամ Գետին Գիշեր Արաբառայան», «Թատրոն կամ Թշվառներն» և այլն) լեզվի մասին: Ե՛լշտ է, դրանցում նույնպես հանդիպում են խոսակցական և նույնիսկ բարբառային լեզվատարրեր («ավանքն մե՛ կախեր» (12), «ճանչելով» (33), «ինչպիսի որ» (199), «որովույս վրա անգամ մը կը նախանձիմ» (228), «այսչա փ պիտի խոնարհի եղեր Գայաստան» (367), «ապառն՞վ ես» (=վատա՞հ ես (229), «Անունը չը գրուցե՛ց» (453), բայց, այնուամենայնիվ, որքան էլ զարմանալի է, դրանց ընդհանուր լեզվադասակ չափազանց ազդված է գրաբարից և գրաբար-գրբային երանգներ ունի՝ «կը սիրեն ի բուր սրտն» (12), «յորում» (33), «արտավորք բրբե» (39), «զգապին մեր շրոները», «անարգ բշնամայց ոտիցը կխնան եղավ» (71), «յասպարեզ» (99), «թաթար» (100), «ստվեր» (130), «յերկինս» (136), «կերդունուք» (137), «սրույն վերա» [57, 169] և այլն: Այսինքն՝ գործածվում են բա-

ներ ու բերականական ձևեր, որոնք իսպառ բացակայում են նրա «երկրորդ շրջանի» չափածոյի լեզվում: Պատճառն իհարկե միայն այն չէ, որ այդ գործերը Դուրյանն ստեղծել է իր գրական կյանքի առաջին տարիներին: Այդ հարցում պակաս դեր չի կատարել կլասիցիզմի դեռևս չարունակվող գրական ավանդույթը, պատմական բեմատիվան համադրել դասական լեզվի որակներին:

Ինչևէ, ժամանակի գեղարվեստական արձակի լեզվի նորմավորման ընդհանուր հատկանիշները աստիճանաբար, բայց անշուշտ որոշակի շրջանակներում, սկսում են փոխանցվել չափածոյին: Իր հեթիքն մեծանուն է վերջինիս ներգործությունը արձակի լեզվի վրա՝ այն առավել հակիրճ, սեղմ դարձնելու առումով: Եւ այն 70-ականներից արևմտահայ նորավեպի կամ առեսարակ փոքր արձակի լեզվաճանաչման անմխաղեպ գարգացումը հիմքեր ուներ նաև այս փոխադարձ ազդեցությունների մեջ: Պետրոս Դուրյանի չափածոն այդ ազդեցությունների լեզվական արտահայտությունն է և իբրև այդպիսին՝ որոշ իմաստով ունի շրջադարձային նշանակություն: Իր բանաստեղծությունների լավագույն մասով Դուրյանը հանդես եկավ որպես արևմտահայ չափածոյի լեզվի ձևավորման շրջափուլն ընդհանրացնող և նոր ճանապարհ բացող հեղինակ: Նրանից հետո այլևս անընդելի դարձավ այն գաղափարը, որ կազմավորման որոշակի շրջան անցած գրական արևմտահայերենը ի գորու է դառնալու նոր և բարձրավետ բանաստեղծության լեզու: «Ով որ կարդայ 1870-ի աշխարհաբարը Դուրեանին՝ գրչին տակ, - գրում է Գ. Օշականը, - յստակ զգայնութիւնը կ'առնէ թէ լո՛ւրջ գտնուի լեզուի մը դիճանդ որ կը բաւէ խորագոյն արարումներն իր կտորակայելու ամենէն մեծ բանաստեղծական զգայնութեան: Կը նշանակէ թէ գտնուած է գրականութեան մը գործիքը» [58, 120]:

Դուրյանի չափածոյում առկա են բարբառայնություններ չը կրցին (19), լինին (14), թռչտելով (27), մարդիկն (86), հեռի (34), կանուխկն (42), գրաբարբառայնություններ լանդեն (11), յուր (19), զրգվյակ (=պատաստուված հանդերձ (26), տխրական (=տխուր (34), սրանա (=սրաթոյջ), համբուն (=ամեննին (36), խրախ (=խրախճանք (22) և այլն, ինչպես նաև բառապաշարային, հնչյունական և բերականական երկձևություններ [տես 59] և այլն: Դրանցով առանձնանում են հեղինակի հատկապես բիչ հաջողված բանաստեղծությունները: Եվ սրանք հատկանիշներն են մշակման ընթացքի մեջ գտնվող գրական լեզվի: Միայն այս տեսակե-

տից է ընկալելի այդ չափածոյի լեզվի մասին Աճառյանի վերապահ դիտարկումը, թե «նույնիսկ Դուրյանը, որ այն ժամանակի աշխարհաբարյան բանաստեղծ է, իր ամենից ավելի բնարական տաղերի մեջ անգամ հաճախ գործ է ածում շատ գրաբարբառուն մի լեզու» [51, 597]:

Նշված հատկանիշները բացառելու համար գրական արևմտահայերենը դեռ ճանապարհ ուներ անցնելու:

Դուրյանի գործի ամենախոր ուսումնասիրողներից մեկը՝ Սիմոն Դակոբյանը, գրում է. Դուրյանը կանխավ զգաց, որ «նոր ժամանակի բանաստեղծութիւնը արժէք եւ իմաստ կ'ունենայ միայն նոր լեզուի շրջանակի մէջ: Այս գիտակցութիւնը նրա արուեստի հիմնական տարրերից է: Ասկայն այն էլ լեզուն, որով նա սկսեց գրել 60-70-ական թուականներին, զարգացած և մշակուած լեզու չէր: Բանաստեղծական գործի ամբողջ արժանիքն այնտեղ էր, որ նա ձեռք առաւ այդ նոր, կենդանի, բայց անմշակ լեզուն» [40, 172]: Արդարացի լինելու համար պիտի ասել, որ այդ գիտակցությունը նոր չէր արևմտահայ չափածոյում: Թեև ոչ նույն հետևողականությամբ, սակայն նույն գիտակցությամբ տրամաբանությամբ էր գործում նաև Դուրյանի հեղինակավոր նախորդը՝ Մկրտիչ Պեչիկթաշյանը: Պետրոս Դուրյանը եղավ այդ գործի մեծ շարունակողը:

բ) Պետրոս Դուրյանը և արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի գեղարվեստականացումը

Արևմտահայ բանաստեղծության ոճական համակարգում Պետրոս Դուրյանի կատարած դերը կապվում է լեզվական-գեղագիտական մի երևույթի հետ, որ կոչվում է լեզվի գեղարվեստականացում կամ բանաստեղծականացում: Գործածելով դեռևս վերջնական մշակման չիսասած գրական արևմտահայերենը՝ նա գեղարվեստական չափածոյում այդ լեզվի համար ապահովեց հնարավոր առավելագույն գործառույթ: Խոսքը ոչ թե բառի ներ իմաստով «բնարականության լեզվական մարմնավորման» մասին է [տես 60, 13] կամ էլ վերաբերում է «առանց ժողովրդային խոսքի լրացուցիչ օգտագործման, չափածոյի մեջ իշխող գրական լեզվի գեղարվեստական մշակմանը»՝ որպես չափածոյի լեզվի մեծ ձևավորվող ուղղության [տես 4, 194], այլ նկատի ունի գեղարվեստական

գրականության լեզվի ձևավորման ու մշակման ընդհանուր գործընթացը, որ իր մեջ ներառում է և՛ լեզվի պատկերավորման համակարգի ու պատկերավոր մտածողության զարգացումը, և՛ լեզվի գեղարվեստական մշակման բոլոր այն հիմնական ձևերն ու եղանակները, որոնք հնարավոր են դարձնում այդ լեզվով դասական գեղարվեստական նմուշների ստեղծումը:

40–60–ականներին որոշարվեցին ազգային–գրական լեզվի արևմտահայ ճյուղի նորմերը, և նկատվեցին գեղարվեստական գրականության լեզվի հետագա զարգացման ուղիները: Լեզվի զարգացման նախորդ փուլի գեղարվեստականացման հատվածները՝ ուշ միջնադարի քանաստեղծության հակումը դեպի ժողովրդական բանավեստի ձևերը, 18–րդ դարի դասական չափածոյի զուսպ պատկերավորությունը, Ալիշանի խոսքարվեստի ինքնատիպ բռնկումները, հատկապես Պեշկաբաշյանի գրական փորձի մեջ ոճական–գեղագիտական լուծումները և այդ ամենի հետ մեկտեղ՝ լեզվական առաջընթացը պայմաններ ստեղծեցին գրականության, մասնավորապես չափածոյի լեզվի գեղարվեստական մշակման համար: Տաղանդի և ճակատագրի բերումով Պ. Դուրյանը դարձավ այդ գործի մեջ շարունակորդ և դասական գեղարվեստական ոճի սկզբնավորող մեզանում:

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

Խոսելով մինչպուլշիկյան շրջանի գրականության լեզվի մասին՝ ռուս լեզվաբան Ռ. Բուլդալովը զարգացնում է այն միտքը, որ այդ շրջանում գրողների մտահոգությունը գրական նորմերի հաստատումն էր առավելագույնը, և նրանց գործերը ծառայում էին այդ հիմնական նպատակին, «գրողների լեզուն այդ ժամանակ իր մեջ չէր ամփոփում յուրահատուկ ան-

հատական ոչինչ և դրանով իսկ կարող էր բնութագրել ընդհանուր գրական լեզուն» [61, 174]: Նույն տեսակետն է զարգացվում նաև վերածննդի շրջանի ֆրանսիական գրականության լեզվի վերաբերյալ. «Այդ շրջանում գրողների ուշադրությունը ուղղված էր... ամենից առաջ ընդհանուր լեզվական խնդիրների լուծմանը, գրական ընդհանուր նորմերի ձևավորմանը» [61, 177]: Ըստ ռուս լեզվաբանի՝ լեզվի գեղարվեստականացումը և դրա հիմնական արտահայտությունը հանդիսացող գրողի լեզվի անհատականացման հոգսը գրական լեզվի զարգացման հաջորդ փուլն է: «Անհատական սկիզբը» լեզվում և գեղարվեստական գրականության մեջ, ըստ նրա, կանցվել է մինչև XIX դարի 20–ականները [տե՛ս 61, 179]:

Քննելով գեղարվեստական մեթոդի և լեզվական ոճի առնչությունները՝ Վ. Դենպուրը գալիս է այն համոզման, որ խիստ բնդիսանրական ոճական հատկանիշներ ունեն բոլոր մեթոդները (կլասիցիզմ, իմպրեսիոնիզմ, ռոմանտիզմ և այլն), բացի «քննադատական ռեալիզմից»: «Մինչեռեալիստական մեթոդներում,– գրում է նա,– գերակայում է ընդհանուր ոճը, որ ենթարկում է իրեն անհատ արվեստագետի ձևավորումը, իսկ ռեալիստական մեթոդի մեջ իշխում է անհատական ոճը» [62, 280]: Այս տրամաբանությանը անհատական կամ գեղարվեստական ինքնատիպության նշանները բացատրման արտահայտություն կարող են գտնել և կան ուղղակի զարգանալ կարող են միայն ռեալիստական մեթոդի «միջավայրում»:

Այս տրամադրությունների արձագանքը հայ լեզվաբանության մեջ տեսանելի է: Լեզվական գործունեության մեջ, ըստ Ս. Սելբոնյանի, նախքան գրական լեզվի նորմերի ձևավորման ու կայունացումը գրողի հիմնական խնդիրը նախ զարգացող գրական լեզվի այդ գործընթացին նպաստելն է, նրա հարթանակի ապահովումը և ապա միայն սահմանազատվող գեղարվեստական լեզվի շահերը պաշտպանելը: «Գրական լեզվի պատմության մեջ այս ժամանակաշրջանը,– գրում է նա՝ նկատի ունենալով XIX դարի 70–ականները,– ըստ էության գրապայքարի վերջնական ու լիակատար հարթանակի ավարտն է և գեղարվեստական լեզվի համար մղվող պայքարի սկիզբը» [63, 31]: Եվ ապա՝ «Գեղարվեստական լեզուն կարող է հանդես գալ միայն այն պատմական իրողությունից հետո, երբ արդեն ձևավորված և կայուն են լինում գրական լեզվի համազգային նորմաները» [64, 225]: Գեղարվեստական լեզվի ինքնատիպությունը, անհատական բնույթի տրամախտումները

Մեյքոնյանը պայմանավորում է գեղարվեստական գրականության, «մասնավորապես ռեալիստական գրականության բուն իսկ էությանը» [63, 30]:

Այսպիսի դիրքորոշումը պայմանավորված է գեղարվեստական գրականության լեզվի և նրա հատկանիշների (անհատականություն, ոճական ձևեր, լեզվի ժողովրդայնություն և այլն) նկատմամբ ուրույն մոտեցմամբ, ըստ որի՝ գեղարվեստական լեզվի յուրահատկությունը՝ որպես անհատականության դրսևորմանը հավասարազոր իրողություն, հանգեցվում է նրա զուտ լեզվական բովանդակությանը՝ գրական լեզվի նորմայից կատարված շեղումներին (առավելապես բառապաշարի շերտերում և քերականության մեջ): Իսկ դրանք հնարավոր են դառնում միայն այն դեպքում, երբ արդեն ձևավորվել են գրական լեզվի համազգային նորմերը: Այստեղից էլ այն վիճելի կարծիքը, որ գրական լեզու և գեղարվեստական գրականության լեզու իրականությունները հաջորդական երևույթներ են:

«Գրական ոճերի տեսություն» գրքի հեղինակները առաջնորդվում են փոքր-ինչ այլ հարցադրումով, որի ելակետը գեղարվեստական լեզու (կամ գեղարվեստական ոճ) հասկացության ավելի լայն ընթացումն է: Ոճը անբաժան է դիտվում գրականության գեղարվեստական բովանդակությունից, գրական գործընթացից, կապվում է գրողի և առհասարակ ազգային գեղարվեստական մտածողության հետ, իսկ անհատականությունը կամ անհատական հնարները վերագրվում են ոչ միայն լեզվական շեղումներին, այլև գրողի ամբողջ աշխարհընկալմանը, ամբողջ բանարվեստին, ոճական համակարգին: Իր գաղափարակիրների դիրքորոշումը այսպես է բացատրում Յա. Էլսբերգը. «Մենք ոճ հասկացությունը ընկալում ենք ամենից առաջ որպես գրողի ստեղծագործական անհատականության արտահայտություն և նրա գեղարվեստական մտածողության ձև, որպես ստեղծագործության բովանդակային ձևի բոլոր տարրերի ամբողջականության և միասնության մարմնավորում (պատկերային համակարգի, գեղարվեստական խոսքի, ժանրի, կառուցվածքի, ֆարուկայի, ռիթմի, հնչեղանգի և այլնի ներքին կապերի մեջ): ...Դրա հետ մեկտեղ ոճը արարում է նոր որակ՝ իր դրոշմը դնելով այդ տարրերից յուրաքանչյուրի մեջ առանձին ու բոլորի մեջ՝ միասին վերցրած» [65, 9]:

Այս մոտեցմամբ գրական լեզվի և նրա գործառական տարբերակների (այս դեպքում՝ գեղարվեստական լեզվի) ձևավորումը նկատվում է

որպես մեկ միասնական գործընթացի երկու կողմեր, որոնք միայն տեսականորեն են տրոհելի: Հիմնվելով ռուս գրական լեզվի փորձի վրա՝ Վ. Կոփնովը նկատում է, որ հարցն այնպես չպետք է դրվի, թե իբր սկզբում կազմավորվում է ռուս գրական լեզուն, իսկ հետո նրա պատրաստի հիմքի վրա ձևավորվում է դասական գեղարվեստական ոճը: Ընդհակառակը, խոսքի դասական արվեստը հանդես է գալիս որպես հիմնական, որոշիչ գործոններից մեկը հասուն գրական լեզվի ձևավորման [տե՛ս 65, 66]: «Ունե՞մալու՞ն կատարվում է գրական լեզվի ստեղծման գործածման անբաժան միասնության մեջ» [65, 71]: Հարցի վերաբերյալ ուշագրավ է Վ. Վինոգրադովի՝ տասնամյակներ առաջ կատարած դիտարկումը. «Ուսա ազգային գրականության և նրա ոճերի կազմավորման ու զարգացման գործընթացները կատարվել են ռուս գրական լեզվի ձևավորման գործընթացների հետ զուգահեռաբար և սերտ փոխներգործության մեջ» [66, 514]: Այլ առիթով Վինոգրադովը եզրակացնում է. «Այսպիսով, գրական լեզվի զարգացման ու նորմավորման խնդիրը անբաժանելիորեն կապված է նրա «ոճերի» կամ գործառական-խոսքային տարատեսակությունների հետ՝ ամրագրված նրա գործածության այս կամ այն հասարակական ուղործներով» [տե՛ս 67, 49]:

Գեղարվեստական լեզուն ծնվում է իբրև գեղարվեստական բովանդակության օրգանական ձև, իբրև նրա գոյության արտահայտություն, հենց սկզբից հանդես է գալիս որպես ինքնուրույն տարրերակալից ձև, բուն լեզվական մակարդակում ձգտում է մոտենալ գործառվել լեզվին՝ ոճական առումով հետանալով նրանից:

Հարցի այսպիսի դիտարկումը համեմայն դեպս անվերապահ չի հռչակում այն պնդումը, թե գրական լեզվի նորմայի մշակումը այդ լեզվի ձևավորման և կանոնարկման ակունքների մոտ կանգնած հեղինակների համար (մեր դեպքում՝ Ալիշան, Պեշկոբաշյան, Գուրյան և ուրիշներ) եղել է նախաստիճան մտահոգություն: Արևելահայ առանձին բանաստեղծների հեղինակած հոդվածները (Մ. Նալբանդյան, «Կրիտիկա», «Սոս և Կարդիթեր», Ռ. Պատկանյան, «Աշխարհաբար լեզու», Գ. Հովհաննիսյան, «Գրական նկատողություններ», «Մի քանի խոսք ժողովրդական ավանդությունների հավաքման մասին» և այլն) այդպիսի մտահոգության բնույթ ունեն: Արևմտահայ բանաստեղծներից և ոչ մեկը մանապես վերլուծություններով հանդես չի եկել: Ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ դիմելով նոր հայերենին՝

այս բանաստեղծները տվեցին գեղարվեստական արժեք ներկայացնող չափածո, որոշակիորեն մշակված լեզվատնական համակարգ՝ դրանով իսկ քացառիկ գործ կատարելով նաև ազգային գրական լեզվի նորմերի մշակման ու ամրապնդման համար:

Մի կարևոր հանգամանք է: Առաջին տեսակետի կողմնակիցների հսկումը՝ գրական և գեղարվեստական լեզուների հարաբերության հարցը մղել տիպաբանության ոլորտը, երբեմն անհրաժեշտ չափով հաշվի չի առնում ազգային գեղարվեստական գործընթացի յուրահատկությունները: Ե-թե այդ երկու եզրերի ձևավորման հարցում այդպիսի մոտեցումն արդարացվում է, ապա նույնը դժվար է ասել դրանց զարգացման տեմպերի վերաբերյալ: Մյուս տեսակետների կողմնակիցների զգուշավորությունը («դժվար է որոշել այն հարցը, թե ինչպես է դասավորվել գործը մյուս ժողովուրդների գրականության մեջ» [65, 66]) արդարացվում է, երբ հարցը տեղափոխվում 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 19-րդ դարի 60–70-ականները զարգացման համեմատաբար քիչ նպաստավոր պայմաններ ունեցան: Պատճառները՝ գրքի և մամուլի տապալուրջ այս գործը, լեզվական գործոճներից՝ գրական լեզվի փորը-ինչ նպաստաբեր զարգացումը ժողովրդային հիմքից, գեղարվեստական գրականության մեջ լեզվական տարամետ կողմնորոշումների (ժողովրդային և գրաքարամետ) ձևավորումը, «բանաստեղծական արվեստին չհարմարված գրական արևելահայերենի այն ժամանակվա լեզվական որակի» [4, 218]: Պակաս կարևոր գրվածքները, իրապատկաստական չափածոյան գրականության և ընդհանրապես գրական մտքի ընդգծված հասարակական ուղղվածությունը: Արևելահայ բանաստեղծության լեզուն, քիչ քացառություններով համրեծ (նկատի ունենք հատկապես Գ. Գովհանմիսյանի, Ա. Շատուրյանի առանձին գրվածքները), հրապարակաստական չափածոյան լեզվի հնարավոր գեղարվեստականությունից այն կողմ չանցավ մինչև Գովհ. Թումանյանը: Բռուն հրապարակաստական կիրք, անկեղծ պաթոս, բայց նաև՝ նույն հատկանիշներով հազեցած լեզու՝ ծանրաբեռն գրաբարյան-գրքային տարրերով (Մ. Նալբանդյան), ամհատական բնորոշության առանձին հատկություններ, բայց ընդհանուր նկարագրել, վերամբարծ ոճ, կամ լրագրային միօրի-

նակություն (Ս. Շահազիզ), հարազատ բարբառի խոսքային գեղեցկություններ, բայց հաճախ խոսքի գեղագիտական ոչ պատշաճ մակարդակ, բարբառային (արևմտահայ և արևելահայ) ձևերի անկանոն գործածություններ (Ռ. Պատկանյան), բանաստեղծության լեզվի գեղագիտական մշակման արդյունավետ ուղիների փնտրուուք, բայց՝ հյուսիսափայլյան շրջանի գրաբարյան-լրագրային հավելյալ բեռից չազատագրված խոսք, «ժառանգված հոե-տրականություն» (Գ. Գովհանմիսյան), ժողովրդային չափածո խոսքի հնարքների հաջող օգտագործում, բայց նաև՝ նույն ժողովրդային տարբեր գագացողության չափազանցումներ, գրական լեզվի գեղարվեստական գործածության ակնհայտ թերություններ՝ բռնի հողագեղչում, անմշակ չափեր և այլն (Ա. Շատուրյան) [տե՛ս նաև 4, 187–221]: Արևելահայ չափածոյի լեզվատնական ընդհանուր այդ բնույթը, որ իբրև հիմնական հատկանիշ ունեցավ հոետրականությունը, տեևց ընդհուպ մինչև դարավերջ: Լեզվի գեղարվեստականացման հատվածներ, գեղագիտական մշակման արտահայտություններ, դրանք ուղեկցող հատկանիշներ են տասնամյակների այդ անբողջ ընթացքին: Արևելահայ գրական աշխարհաբարի ձևավորման ու մշակման գործընթացի մեջ քացառիկ է Խ. Աբովյանի դերը: Չեռնարկելով հանուրին հասկանալի լեզվով գեղարվեստական գործ ստեղծելու դժվարին աշխատանքը՝ նա կատարեց բարենորոգչական կարևորագույն դեր ու միայն արևելահայ աշխարհաբար գրականացնելու իմաստով, այլև նոր ձևավորվող գրական հայերենի գեղարվեստական մշակման գործում: «Չնայած Աբովյանը աշխարհաբարի և արևելահայ գրական լեզվի հիմնադիրը չէ՝ գրուն է Լ. Եզեկյանը,– այնուամենայնիվ նա այդ գրական լեզվի ամենամեծ մշակողն ու տարածողն է, նոր գրական հայերենը կամոնակորման համար մղվող պայքարի իսկական դրոշակակիրն ու հիմնադիրներից մեկը, և որ կարևոր է՝ նրա «Կեղեք Գայատուհին» արևելահայ իրականության մեջ առաջին գեղարվեստական արձակ ստեղծագործությունն է, որ գրված է աշխարհաբար լեզվով, զգալիորեն գրականացված նոր հայերենով, իսկ նրա մի շարք արձակ գործեր և թարգմանություններ, ինչպես արդեն նշել ենք, նաև տվյալ ժամանակի գրական լավագույն նմուշներ են: Դենց դրանում է նաև Աբովյանի մեծությունը և նրա իսկական վաստակը արևելահայ գրականության լեզվի և անտարակույս՝ գեղարվեստական արձակի լեզվի զարգացման բնագավառում» [68, 108–109]:

Արտելեզվական և լեզվական գործոնների ազդեցությամբ «ավելի կանուխ արթնացած» (Գր. Աճառյան), գրավոր լեզու դարձած և գրական մշակման ենթարկված **արևմտախայերենը** խիստ նպաստավոր պայմաններ ուներ գործառական տարբերակները, մասնավորապես պարբերական մամուլի և գեղարվեստական գրականության լեզուները առաջ մղելու: Առիթները՝ սերտ կապը մատուրդ փուլերի գեղարվեստական ժառանգության (հին և միջնադարյան մատենագրությունը), շփումը եվրոպական, հատկապես ֆրանսիական գրականության հետ, երկրում և գաղթօջախներում պարբերական մամուլի և գրատպության անհասկանալի ակտիվ աճը, մշակվող լեզվի շատ գործածությունը գրավոր խոսքում, դարի կետերին թարգմանական գրականության աննախադեպ զարթոնքը, անհատական քնարական բանաստեղծության բուռն զարգացումը և այլն, և այլն:

Ղևոնդ Ավիշանի աշխարհաբար չափածոն հարուստ է գրաբարյան կամ գրաբարակերպ ձևերով, բարբառային և ժողովրդախոսակցական լեզվատարրերով, հանդիավոր-հռետորական ոճը, անհարկի պարօսը իշխող հատկանիշներն են նրա գործի: Բայց գեղարվեստական խոսքի մի քանի յուրահատկություններ (հանգը, չափը, ռիթմը, երբեմն նաև երաժշտականությունը), պատկերակերտման առանձին հաջող հնարներ, որ անհրաժեշտ տարրեր են նոր գրական լեզվի գեղագիտական կատարելագործման, բնավ անուշադուրյան չեն մատնվում: **Սկրտիչ Պեշկևաշչյանի** գեղարվեստական խոսքը նույնպես գերծ չէ հռետորական վերամբարծելնություններից՝ մասնավոր հայրենասիրական երգերում: Բայց նույն հեղինակի լեզվին հատուկ քնարականությունը, մեղեդայնությունը, բառերնությունը և բառագործածության մեջ անհատականության լեզգոված դրսևորումները, որոնք փնտրվող հատկանիշներ են նույն շրջանի արևելահայ չափածոյում, առհասարակ գեղարվեստական ոճի անբաժան հատկանիշներ են: Նրա սիրո և բնության երգերը լուրջ հիմք հանդիսացան արևմտահայ դասական գեղարվեստական ոճի ստեղծման համար: Դրանցում երբեմն հաջող համարության մեջ են գրական-գրքային (մասամբ գրաբարյան) և խոսակցական լեզվատարրերը: **Պետրոս Դուրյանի** չափածո գերծ չէ գեղագիտական կարգի թերություններից, լեզվաճական անհարթություններից: Բայց **Դուրյանը** ստեղծեց գեղարվեստական **ափարտուն և ամբողջական գործեր, տվեց դասական գեղարվեստական ոճի բացառիկ նմուշներ:**

Արևելահայ բանաստեղծության լեզվի «դասական շրջանը» ընդունված է սկսել Գովի. Թումանյանով: Եթե «գեղարվեստական լեզվի ստեղծման գործում առավել կարևոր ծառայություն մատուցած գրական դեմքը» պիտի համարվի «հիմնադիրը» այդ լեզվի, ապա արևելահայ չափածոյում և ոչ թե «հայ գրականության մեջ», ինչպես նշում է Մելքոնյանը (տե՛ս 63, 32), դա, անշուշտ, Գովի. Թումանյանն է, ի դեպ, **ռեալիստական** գրականության ներկայացուցիչը և, ի դեպ, ազգային-գրական լեզվի արևելահայ հատկածի **նորմավորման շրջանի** ամենախոշոր դեմքը: Այս տրամաբանությամբ արևմտահայ դասական չափածոյի և արևմտահայ դասական գեղարվեստական լեզվի «հիմնադիրը» Դուրյանն է՝ ռոմանտիկական, մասամբ ռեալիստական ուղղության ներկայացուցիչը, որի կատարած գործը գեղարվեստական լեզվի ապարեզում, սակայն, չի հաջողություն ազգային գրական լեզվի արևմտահայ ճյուղի նորմավորմանը:

Սել 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 հատկածում այդ գործի կողո-հիմնադիրները դարձան մի խումբ բանաստեղծներ՝ Ա. Չոպանյան, Սիամանթո, Դ. Վարուժան, Ռ. Սևակ, Մ. Մեծարեց, Ինտրո, Վ. Թեբեյան և ուրիշներ՝ իրենց տարաբնույթ ստեղծագործական մեթոդների (իրապաշտություն, ռոմանտիզմ, նորոճանտիզմ, խորհրդապաշտություն) 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, հասնակարգ, որի «պարամետրերը» գրողի անհատակնություն, լեզվամտածողության անմեղաբազմազան արտահայտություններն են տվյալ ժամանակի մեջ՝ բառերնությունը, բառագործածությունը, ձևերի ընտրությունը, պատկերակերտման, տառաչափության հնարների գործածությունը, ազգային-լեզվական յուրահատկությունների բացահայտումը, բանարվեստը և այլն, և այլն: Բառապաշտարային և քերականական «շեղումները»՝ բարբառային, խոսակցական կամ գրաբարյան ձևերի ոճական կիրառությունները, որոնք, ի դեպ, ըստ տեսաբանների՝ ավելի հեշտ են տրվում ոճական վերու-

ծության [69, 196–197], ընդամենը այդ դրսևորումների տեսակներից մեկն են, որին չի դիմել Դուրյանը և չէր կարող դիմել հասկանալի պատճառներով: «Անհատական ամենընդհանուր» կամ թիչ ընդհանուր որևէ ըմբռնում չի կարող շրջանցել լեզվական փաստը: Ուստի գրական լեզվի կանոնավորման ակունքների մոտ կանցնած հեղինակների անհատականությունը չէր կարող ունենալ XIX դարավերջի և XX-ի սկզբերի գրողների անհատականության բազմակերպությունը, բայց դա չի նշանակում, որ այդ հեղինակների անհատականությունը դրսևորում է միայն նրանց աշխարհընկալման մեջ, «ստեղծագործական դիրքորոշումներում», ինչպես առաջարկում է ընդունել Բուդաղովը [տե՛ս 61, 180–181], և չունի զուտ լեզվաոճական բովանդակություն: «Աճմանկանութիւնը խորքի ստորոգելի է,– գրում է Դ. Օլեկանը,– երբ փոխարուի ձեռին կալուածը, կը պայծասն է ինքնատպութիւնը որ արեստի յատկանշիներն մէկն է դարծեալ... Խառնուածքին ինքնատպութիւնը ...պէտք չէ շփոթել արտայայտութեան ինքնութեան մը հետ, թէև ստոյգ է որ խառնուածքը զօրատր կերպով կ'անդրադառանայ արտայայտութեան վրայ» [6, 395]:

Պ. Դուրյանի անհատականությունը ունի լեզվաոճական ամենաբազմազան դրսևորումներ:

Երբևէլ որման գործընթացը միտում ունի ամրացնելու լեզուն, հաստատելու քերականական կանոնների հնարավոր ամբողջականություն, սահմանելու բառագործածության որոշակի սկզբունքներ:

Վերջինս իր հերթին անպայման ենթադրում է ոչ միայն բառի քերականական ազատության խիստ սահմանափակում, այլև բառի գործառնության տիրույթների որոշարկում, որի էությունը երևույթի նորմատիվ բնույթի ամրապնդումն է: Այս ընթացքի մեջ բառը գրվելու է գեղարվեստական բովանդակությունից, փոխակերպության ոճական հնարավորությունից: Իսկ դա բանաստեղծական լեզվի բացարձակ հատկանիշն է, առանց որի առհասարակ գեղարվեստական խոսքը «յուլ պ գնալ» չի կարող: Ուստի գեղարվեստական լեզուն համառոտն էլքեր է փնտրում ինքնարտահայտման համար նաև այս ասպարեզում: Եվ որոնումների իր ճանապարհին մտուք է գործում ոչ միայն բառապաշարի այսպես կոչված ծավալային և տարածական գործածության սահմանները՝ բնավ չվկարանելով բառապաշարի զանազան շերտերի ու բառածների անհամադիր գործածության փորձից (Ղ. Ալիշան, Ռ. Դատկանյան), այլև մասամբ միտում է հարթահա-

րելու նորմավորվող գրական լեզվի իմաստային միանշանակությունը, մասնավորապես բառի իմաստային–գեղագիտական գործառնոթի ոճվարությունները (Մ. Պեշիկբաշյան, Գովհ. Գովհաննիսյան և ուրիշներ): Պետրոս Դուրյանը 1870–ի գրական արևմտահայերենի մակարդակի վրա ի հայտ է բերում բառազգացողության ու բառի գեղագիտական գործածության բացահիշ շնորհից:

Դուրյանի չափաոթի բառապաշարի աշխարհարար համագործածական բառաշերտը էական որակային տարբերություններ չունի ավագ և կրտսեր ռոմանտիկների (Պեշիկբաշյան, Թեղոյան, Տեմիրճիպաշյան, Սեթյան, Աճեմյան և ուրիշներ) նույն բառաշերտի հասնմատությամբ: Այստեղ նույնպես հաճախված է «ռոմանտիկ» բառերի խումբը՝ ասող, լույս, աւսին, տճգույն, նոճի, կույս, արև, հոգի, սև, պլպուլ, գիշեր, գեղիլուտ, արյակ, գեղեզման, 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 իր հայտնողների հարուստ փորձը, այլև հեշտությամբ կարողանում է հարթահարել կամ, ինչպես Օշականն է ասում, «չէզրացնել» այդ փորձի ծախողը ազդեցությունները: Ավելորդ բառն ու արտահայտությունը, մանավանդ ոչինչ չասող շատ ծանոթ դարձվածը, որոնք ժամանակի չափածո խոսքի բնորոշ հատկանիշներից են, և որոնցից հիմնականում չկարողացան ձերբազատվել նաև կրտսեր ռոմանտիկները, դուրավ կարողանում է շրջանցել Յովհաննիսյանի բանաստեղծը:

Պատկերի բանաստեղծականության կարևորագույն պայմաններից մեկը պարզ լինելն է: «Պարզ նշանակում է՝ ազատ աւելորդից, ազատ այն բոլոր տարրերից, որոնք բեռնատրում են հնրւք և որոնք ոչինչ չեն տալիս նրան» [40, 176–177]: Դուրյանը չափածո խոսքը գերե է ավելորդ զարու ու զարդարանքից, ռոմանտիկ արվեստի պարտադիր պերճանքներից, ծավալում չէ, սեղմ է ու հստակ: «Բայց 1860ի մարդերը,– գրում է Օշականը,– այդ սուղ ապրանքներու հետ, ծր գործածեն նաև գրբունակ, հոեորուեալ, պաճուեճալ և պատմունճանեալ, ծայրուտա և սնգուրուտա՝ ոչ միայն բառեր, այլև դարձուածքներ... 1870ին Դուրեան այս հիպունքներն, փառքերուն, աստուածացունքներուն բովանդակ սպաննող ազդեցութիւնները պարտա-

որ է ոչ միայն կրել, այլև գիտական բառով մը՝ չեզոքացնել: Ինչպես որ խառնուածքի, զգայութեան, անճանկանութեան հարցերը իր մօտ սուգ-անգամբ են ինքզինքը զգատագրելու, արտայայտութեան ալ տագնապը իր մօտ պայքար մըն է ազատագրելու իր լեզուն օրուան կարգախօսային չարիքէն: ...Պատիւ ուրեմն այն տղուն որ յաջողած է իր տողը մերկ պահել, վտարելով զարդն ու սուղը, բայց ըրած է աելին, օրուան ամենէ իսկու-թած ձեռքը, փնտռուած շարադրումը անտեսելով: [6, 397-398, 408]:

Գեղարվեստական մտածողության հիմնական եուրյունը, ինչպես ասվեց, դառնում է մարդու ներաշխարհի բացահայտումը: Իսկ գեղագի-տական այդ սկզբունքը «գրական լեզվից պահանջում է լեզուն կաշկան-դող սխալաստիկական կանոններից ու ասիմանափակումներից ազա-տագրված խոսակցական լեզվի բնականությունն և անկաշկանդությունը» [70, 179]:

Բառեր, ձևեր, արտահայտություններ, բառ-պատկերներ ու ապրու-մներ, որոնք կենդանի խոսակցական լեզվի տարրեր են, դառնում են բա-նաստեղծական խոսքի լեզվական նյութ, ինչպես՝ **շրջագզեստ, պաղ քրտինք, այրվող արտեր, ցամաք, հասակ, հողակույտ, վերմակ, ժան-գոտ, շոթա, արյունվա վարդ, ցավ ինձ համար, անեծք մ'ըլլամ, կո-ղող խորն, մորս հեծծծում, Մորըս արտոսըր տեսի, աչեքըս խոնքածն** և այլն: Այս բոլորը նոր էին, տպավորիչ և, որ ամենակարևորն է, գալիս էին ի-րական կյանքից, սովորական մարդկային ապրումներից: Դուրյանի գոր-ծածած բառերը արժանիքն ունեն ապրած կյանքի, իրական զգացումների լեզվական արտահայտությունը լինելու: Այսպես՝ **նոճիք** (կիպարիս) անբա-ժան ուղեկիցն է արևմտահայ բանաստեղծ ու արևմտահայ բանաստեղ-ծության: Պոլիսը և հատկապես Սկյուտար թաղամասը հարուստ են նոճի-ների պուրակներով: Ըստ ավանդության՝ այն մահվան խորիորդանշան է, հետևաբար՝ կրկնակի հոգեհարազատ դուրյանական մտորումների՝ «Նոճյաց խորքը մահվան շունչն ստափեց» (17), «...Չեր հաստաներ որով մորնչեն նոճիներ» (19), «ուր շուք տային մեզի նոճիք՝ Սև հովանոցը վշտա-հարի» (83), «Սեր հոգիքը նոճիներու թուխ թիթեռներ էին տրուում» (ՊԴ, 84) և այլն: Դուրյանն է, «որ առաջին անգամ մեր պոեզիայի մեջ այնքան խորագրափանց տխրությամբ երգել է նոճիները, նույնիսկ վառասկելով «նոճիների երգիչ» անունը» [21, 97]: Այսօր էլ Սկյուտարի գերեզմանատա-

նը երեք վերապաց նոճիներ լուռ խոնարհությամբ հսկում են վաղամեղի քանաստեղծի շիրիմը:

Գերեզմանը մերժված սիրո համար ամոքանք է: Ընդհակառակը, ապրել տենչացող հիվանդ պատահուն համար արքայի է ու ահավոր տս-կուն: **Մահը** անցավ հոգու միրվանային ու անիրական փնտրուող չէ. ամեն ժամ սիրտ կեղեքող, մարմինը հյուժող ահեղի ցավ է: **Սևը** մութի ու մռայլի տակական խորիորդը չէ: Վախճան է ու գերեզման է (**սև ցավը**), ներդրություն ու ցավ (**սև օրեր, սև օր, սև շրթաներ**), չարափառ ու չարաբարո միտք (**սև մտածմանց սև հեղեղ**), անհուսություն (**սև կաթ**), սուգ ու ավեր (**սև տե-սավ, սև սուգ, սևի ու սուկունի վեմի տակ**), դավ ու դավադրություն (**սև ճանկեր, սև ձեռք, սև հոգիք, սև աչք**) և **սև բառի էլի տասնյակից ավելի** ի-մաստային գործածություններ՝ **սև հովանոցը, սև ծղծեիցը, սև ամպ, սև վետ, որք սև ունին, սև տեսավ, սև գիծ, սև թնդանոթ, սև դրոշ, սև՝ և՝ և՝** և այլն, որոնցից գոնե մի քանիսը նոր նրբիմաստներ են ավելացնում բառի կիրառությանը:

Կինը Դուրյանի չափածոյում ոչ միայն օճանտիկական շղարշով պատված պեշկաբաշյանական երագային եակն է, «երկնի հուր կամ ժպտու», «իրեշտակ անթև», «ժպիտե, գեղե, հուրե շաղալ» դժգույն կույս («Եակ չէր նե, այլ սեր, հուր, շունչ, ժպիտ, սուր»), այլ **իրական կինն** է՝ դավկաղծ, «մեղրամոնե անդրիանդի» **թրքուհին**, համբույլ անող ու աչ-քերով **սիրուհին**, չոր տերևների վրա շրջագզեստի շրշույնը տարածող **գե-ղուհին**, գունատ ճակատով և պաղ ձեռքերով **նե-ն**, որ մարդկայնորեն սի-րել ու ասել գիտի, վարդ այտերով **աղջիկը**, բարձրահասակ և գեղարա-բուն, **կինը**՝ «ծոծորակին վրա» ծալ-ծալ բափվող մազերի հյուսքով: Միավրած չենք լինի, եթե ասենք, որ ոչ միայն արևմտահայ, այլև մինչդրո-րյանական ամբողջ հայ բանաստեղծության մեջ դժվար է գտնել կնոջ այս-քան կենդանի և միաժամանակ այսքան հարուստ ու բազմատարագ նկա-րագրություն, և հակառակը՝ Դուրյանից հետո եկող հայոց քնարերգության մեջ (Մ. Մեծարենց, Վ. Տերյան, Ե. Չարենց, Կ. Զատուրյան և ուրիշներ) դժվար չէ գտնել այդ նկարագրության «հետքերը»:

Ռոմանտիկական իդեալների ու երագերին փոխարինում են կոնկ-րետ նկարագրությունը, դրվագը, առօրյա կյանքի հույզերը, գեղարվեստա-

կան մանրամասնությունը և դառնում կենսագրությունը: Փայտե դագաղի վրա կոշտ ու ցուրտ անտարբերությամբ բաժվող «սև հողերի» թնդումն է լսում մեռնողը («Սև՛, սև՛»), անհուն ցավ ապրող մոր արտառը և հեծածունդ մեռնող որդու մահճին («Չղբուն»), ճակատագրով դատապարտված «հեզ տղայի» հասցեին հնչում է անմիայք շուտով կը մեռնի—իմ («Լճակ»), «դագաղի պես համըրճաց» անցումն է կառքը, որի մեջ ընկողմանած «կը տրոնի» դակաղեծ թրթուհին («Թրթուհին»),— այդպիսի մանրամասնություններ՝ հպանքեն փրցված էջեր», մինչդրոյանակալ բանաստեղծության մեջ որոնելը անշուշտ անհույս բան է: Բանաստեղծություն էր մուտք գործում «տառապանքի, ֆիզիկական ու հոգեկան ցավի ոճը», որ անկրկնելի էր և նոր, ուրը չունեին Ալիշանը և Պեշկաբաշյանը [տե՛ս 71, 74]: Սրանք գեղարվեստական նոր մտածողության տարրերն են, որոնց արևմտահայ բանաստեղծությունը պիտի անդրադառնար շուրջ երկու տասնամյակ հետո:

Պ. Դուրյանը սկզբունքորեն հրաժարվում է լեզվաշերտերի անհամադիր գործածության ալիշանյան փորձից: Խոսակցական լեզվաաղբեր նա, ինչպես տեսանք, կանձ ներդաշնակ կիրառության մեջ է դնում համագործածական բառերի հետ, կանձ էլ գործածում է նոր գրական լեզվի՝ գրաբարից ավանդված բառերի ու արտահայտությունների հարևանությամբ՝ փորձելով նվազագույնի հասցնել դրանց ոճական անհամասեռությունը այդ միավորների հատուկ քննությամբ: Ասել, թե Դուրյանը կարողացավ նաև օգտագործել այդ անհամասեռության ոճական հնարավորությունները, այսինքն՝ գրքային—գրաբարյան և խոսակցական լեզվաաղբերի հակադրություն—հերթագայությամբ տեղեղծել արտահայտչակամությունը, այնքան է ժիշտ չի կինի, քանի որ լեզվի զորագեցման մակարդակը օբյեկտիվորեն այդ հնարավորությունը չէր տալիս: Պետք է նկատել, որ 20-րդ դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծությունը նույնպես փորձեց չկարողացավ օգտվել ոճական այդ հնարանքից՝ այս անգամ պատճառ ունենալով գեղարվեստական մեթոդի յուրահատկությունները: Դրա առանձին արտահայտությունների կարելի է հանդիպել Ա. Չոպանյանի, Մեծաբեմի, Վարուժանի («Չացին երգը»), Ռ. Սևակի չափածոյում:

Պ. Դուրյանը բառային անսովոր զուգորությունների եղինակ է. չափածո կառուցի պայմանակալությամբ բազմազան ու բարդ հարաբերությունների մեջ դնելով բառային միավորները՝ դրանց հաղորդում է փոխաբերական գործածության անսպառ հնարավորություններ: Ընդլայն-

վում են բառի, արտահայտության ինքնատիպ—գործածական սահմանները, երևան են գալիս նոր բառիմատները: Կարծես այս առնչությամբ է ասված, որ բառը բանաստեղծության մեջ կորցնում է իր ստատիկ բնույթը, «եմբարկվում է դիմանդիզացիայի» [72, 5]:

Փոխաբերությունը և առհասարակ փոխակերպությունը (բառի, կապակցության, նախադասության անցումն է սեփական նշանակությունից մի այլ նշանակության, որով դրանք չեն ճանաչված լեզվում [տե՛ս 73, 29-34]) **արևմտահայ բանաստեղծի գեղարվեստական մտածողության ամենաբնորոշ հատկանիշն է:** Բնատիվ ծիրակի արգասի՞ք է դա, թե՞ գիտակցված ու արվեստավոր աշխատության արտահայտություն: Պատասխանը այս դեպքում հատկանիշները 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 գործածություններով, այսպես կոչված այլաբանական համեմատություն և այլն: Դուրյանի փոխաբերությունները ծնվում են համարվող բաղադրիչների (բառերի, բառակապակցությունների) իմաստային ամենամատկոր կապի ու առնչությունների մեջ: Ստեղծվում են արտասովոր բարոյություն ունեցող պատկերներ, որոնք բաղադրիչ տարրերի իմաստային առնչակցության անսովոր հայտնությունը խոսում է եեղինակի բացառիկ անհատականության մասին, ինչպես՝ «Սյուրը խաղար տերևներուն հետ թթևս» (23), «Թնտրուս մեջ լուս մը, հով մը մարեցավ» (24), «Լուսին հար կ'ուրս, խուզարկե վըհեր» (61), «Ի՛նձուշաբույր մազերուդ մեջ մարեի» (14) և այլն:

Բանաստեղծի փոխաբերությունը ծավալվում է առանձին բանատողում կամ ամբողջական նախադասություններում, իսկ ավելի հաճախ՝ ամբողջ համատեքստում (ծավալում փոխաբերություն): Նշված փոխաբերությունների մի մասը այդ բնույթն ունի: Դրանց պատկերավորության հատկանիշն առավել ակնհայտ է դառնում խոսքային միջավայրում: Այսպես՝ «Շաղիկներ են սուտ» փոխաբերությունն իր վառ պատկերավորությամբ տեսանելի է միայն համատեքստում. բանաստեղծը մերժում է քո-

լրո օտար սերերը, ժպիտները, համբույրները, սիրո ժպիտով օժված դեմքերը, որ այլ բան չեն, քան խաբող-գերող կեղծ հրապույրներ.

Ես չե սիրեմ սա օտար
Ժպիտները հուսաշոր,
Մեր ծաղիկներ են ստու ստակ
Արտի անրուհը ծածկող: (65)

Պաշտում է միայն իր սիրած կնոջը՝ Պ...ին, որի սերը և հրապույրը ոչ մի ծաղիկ, ոչ մի վարդ ու լուսին չի կարող խամրել.

Լուսինը ո՛չ ներս վարդն,
Եվ ոչ ալ վարդը ունի
Ճառագայթունը ներս,
Ճառագայթո՛ւմ սիրողի: (65)

«Ծաղիկ հասակ». ամենագործածական արտահայտություններից է, քվում է իր ամբողջ արտահայտչականությունը վաղուց սպասած փոխաբերություն: Բայց ահա դուրյանական տողի մեջ ձեռք է բերում բոլորովին նոր հնչողություն՝ «Ցամբի՜լ ծաղիկ հասակի մեջ...» (78): **Համբույր, տերև, աստղ, վարդ, լուսին, ծաղիկ** բառերը դարձյալ ամենահաճախակի թառերից են: 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 թռածիր...» (53): Եվ կամ՝ «Շրջագգեստիդ խշռտուբն» սովորական արտահայտություն է, առաջին հայացքից նույնիսկ անբանաստեղծական, բայց ահա հաջորդող բառերի զուգորդության մեջ դարձել է ուշագրավ բանաստեղծական պատկեր.

Շրջագգեստիդ խշռտուբն հար
Կը վիզավիզա դեռ ակաբջիս: (45)

Դրագաղ բառը հազիվ թե կարող է բանաստեղծական հորջորջվել: Դուրյանի մոտ դարձել է բանաստեղծական գյուտի արժեք ունեցող տող՝ «Դագաղըս ամեն իր համըր քայլ...» (86): «Նե կը վառի», «կրակն բաժկին հուսկ կաթիլ», «Նե շողերու, բույրերու է քազուհի», «խոնջ քիթեռնիկ» փոխա-

բերությունները իրենց գեղագիտական արժեքով բացվում, խտսում են հատկապես «Թրբուհիկն» քերթվածի ամբողջական կառույցում: Փոխադարձաբար իրար լրացնելով ու հարստացնելով՝ դրանք ոճականորեն առավել համոզիչ են դարձնում քնարական հերոսի ապրումները և անժանոթ աղջկա առիները գեղեցկությունը: Ահա մի հատված բանաստեղծական խոսքի այդ անզուգական մուշից՝

Լայիլ կ'ուզե, բայց ա՛վելի կ'ընվաղի,
Սիրող խունկի պես կը մզլա՛ սիրավառ,
Նե շողերու, բույրերու է քազուհի,
Խոնջ քիթեռնիկ մ'որ կը հնդրե ծաղկն քառ.
Եթե շարժի՛,
Կ'ըսես-հի՛ճա կը թռչի: (55)

Այլ օրինակներ՝ «Արդ կը թաղվին համբույր, մըմունջ՝ Աստղազարդ անդունդին խոր» (45), «Բնությունն եղավ պըսակիչ, Մեզ պըսակեց աստղերով...» (59), «բոցավառ է հորիզոն» (55) և այլն: «Նայեցեք բառերուն, գրում է Հ. Օշականը. – ինչ նորութիւն, թրթիւ կը հագնին, այդ կախարդական շրջանակն ներս» [6, 404]: Փոքր-ինչ չափազանց, բայց նույնքան բնութագրական ոճով, ուր բառերը գործածութեան նոր եղանակ մը, պարբերութեան մեջ գրաւած դիրքով ինքնին պատկերներ կը կազմեն ու փոխաբերութեան տեղը կը բռնեն» [76]:

Դուրյանի խոսքին առանձնահատուկ բանաստեղծականություն են հաղորդում մակրոիները: Մի առարկայի (երևույթի) հատկանիշը վերագրվում է մեկ այլ առարկայի, բառային մի միջավայրին «վարժված», բառը հայտնվում է գործածության այլ ոլորտում: **Ցուրտ** բառը իմաստային տարողության կապվում է սառնություն նշանակող երևույթների հետ: Բայց ահա այստեղ՝ այլ բառերի հետ ունեցած ամբողջություններում, այն փոխաբերական բոլորովին նոր նրբիմաստներ է ձեռք բերում, դառնում ինքնատիպ պատկեր, ինչպես՝ **ցուրտ շիրիմ, ցուրտ ճակատ, ցուրտ ծիծաղք, ցուրտ ճառագայթ, ցուրտ համբույր, ցուրտ սիրտ** և այլն: Նմանապես, **զով** բառը, քվում 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 **ճերս** հմայքը (58): Սարդուն կամ մարդկային գործունեությանը վերաբերող բառ-դրոշիչները, բնության երևույթներ, առարկաներ անվանող բառերի հետ զուգորդվելով, ոչ միայն ստեղծում են անձնավորում կղզված ոճական հնարանքը, այլև ծնունդ են տալիս փոխաբերական անձնախաղաչ խորք ունեցող մակդիրների, ինչպես՝ **գաղտնապահ տերևք, մառախուղ մի նախանձոտ, մեհաանդձոտ լճակդ իմ, մառախուղ... հասր, անընչունք, վարդ լացող, հեացող հով մ'անուշիկ, ճակատիդ այն անտուգ, ճողեի ճակատ** և այլն:

Գոյական դրոշիչն ավելի խորն է բնութագրում երևույթը, քանի որ ներկայացնում է այն իր բոլոր հնարավոր չափումներով: Գոյականով արտահայտված մակդիրն է՛լ ավելի բնութագրական է, ոճականորեն առավել արդյունավետ, ինչպես խիստ անհատական բնույթի հետևյալ մակդիրային կառույցներում՝ **բույլ մը նայվածք, օվկիան մը տրտունք, ամպրոպ մը սաստ, քուրա մը խոսք, փունջ մը ժպիտ, դժոխք մ'անծծք, խուրձ մը վարս, եղեն մը շունջ, եթեր մը տրոփ, գիշեր մը սուգ, անդունդ մ'հառաչ** և այլն:

Ինչպես այս, այնպես էլ բառի փոխաբերական գործածության մյուս դրսևորումները արտառոց 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 քարմուքյունը, շունչը, գեղն ու հուրը, բույլ ծաղիկների ու աստղերի բազմագտնությունը, փայլը՝ առանձին և բոլորը միասին վերցրած. մեկ նայվածքը կամ հայացքը չէ, որ դյուրում է սեր պարող բանաստեղծին, այլ նայվածքների խառը, շարժումը, բույլը («Սիրելի»): **Անծծքը** դժոխքի սաստկությունն ու արհավիրքն ունի: **Հառաչը** անդունդ է. ոչ միայն անհատակ ու անասան խորն է, այլև մռայլի, անտեսի ու անիմանալիի ճնշող խորհուրդն ունի իր մեջ էլ այլն:

Մեր նոր բանաստեղծության մեջ, անշուշտ, Դուրյանով չի սկսվում «համեմատության այն ձևը, երբ հեղինակը մի երևույթ, մի զգացում համեմատում է մի ուրիշի հետ՝ մնան, որպես, ինչպես հարաբերյալներով» (75, 62): Մինչդուրս նոր բանաստեղծությանը այդպիսի օրինակներ գիտի. «Լեռիմք և հովիտք ճրարածանալ ու լայն հասխուն զարդարին նոր հարսի **երմանք**», «Սանատրըղի սև հրաման Հնցող ծղխույս գայր **երմանք**...»:

«Կրակն արտատուք թափե ջրդի **պես**» (ԴԱ, 15, 41, 58), «Մանկիկ մարմնոյս հանգիստ տայիր, **Իբրև** իրեշտակ նուագելով», «Մընչեցին **ինչպես** վիշապ», «Բօթ մը փըջեց **ինչպես** մըրորիկ» (ՄԴ, 44, 45, 48):

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 կայացքից մինչյանց հետ կապ չունեցող անհամեմատելի առարկաներ կամ երևույթներ, երբ բանաստեղծական շնորհքը, նուրբ ճաշակն ու դիտողականությունը հայտնաբերում կամ ուղղակի ստեղծում են անմիաստեղծի եզրերի համատեղելիություն, երբ ուժեղանում է համեմատության հիմքի սուբյեկտիվ-անհատական ընկալումը: Դ, Դուրյանի հաջողված համեմատություններն այս բնույթն ունեն: Այսպես, կառքի համը ընթացքը համեմատվում է դագաղի ընթացքի հետ՝ «Կառք մը կ'անցնի դագաղի պես համընթաց» (55), սրտի սիրավառ հուզումը՝ ինկարկանես հետ՝ «Սիրտը խունկի պես կը մըխա՝ սիրավառ» (55), հոգու մորմուքը՝ դժոխքի՝ «Փըրվիճի ներսնս դըժոխքի մ'հանգույն» (61): Այլ օրինակներ. «Սեղանմոնե անդրիանդի մ'է հանգույն. Ի՛նչ դալկահար... կարծես հաջաղը վառե» (56), «Նե կը վառի, մի՛ շտ կը վառի, չը հատնիր Տընանկ կընդո տաճարն վառած ճրագին պես» (57):

Կամ՝

Սիրտն անասակ՝ ինչպես վրտակ
Անե՛ղ՝ ինչպես սուր դալկահար
Հավատարի՛մ՝ ինչպես թնար... (49)

եվ կամ՝

Կէերը գիտ բուրվառն՝
Չերթ իուր անպոց գոպ մը հյուս (64)

և այլն:

Դուրյանը երբեմն էլ հրաժարվում է հարաբերականների օգնությունից, դիմում է բանաստեղծական զուգահեռի ձևին (զուգարդական համեմատություն): Համեմատությունն ավելի կտրուկ է դառնում, ասելիքն ավել

լի արագ է ընկալվում, ընդգծվում է կապակցության փոխաբերականությունը՝ «Խնկարկելու սիրտն անապատ» (51), «Գիշերն միշտ դազաղս, աստղերը՝ ջահեր» (61), «Մեր հոգիքը նոճիննրու թուխ քիթեմներ էին տրտում» (84): Կամ՝

Ինձի կ'ըսեն – ինչու՞ լուռ ես...
 «Ռ.», միթե բառ կամ խոսք ունի՞
 Արշալույսը, որ կը բռնվի,
 Ձի անհուն է այն ալ ինձ պես» (88)

և այլն:

Դուրյանն առաջինն էր, որ հայոց նոր բանաստեղծության մեջ ընտրեց համեմատության նոր եղանակ. առիաստրակ ընդունված է մարդուն, մարդ արարածին բնութագրելու համար համեմատության եզր փնտրել բնության մեջ, բնության երևույթների շղթայում՝ կնոջ գեղեցկությունը համեմատել վարդի, սոխակի, 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: Գրիգոր Լսարեկացին «Մատյան ողբերգության» պոեմում տալիս է այդպիսի համեմատության օրինակ՝ ալիքների վրա խորտակված նավի բեկորների ծփանքը համեմատելով խեղդվող ու անօգնական բանականի թախծազին հեծածանքների հետ.

Եշտադ սակա մնացածոցն, ի ծայրիք ծփնանց ազրելոյ ծովուն,
 Իբր խողխողես բանաոր, ողորմագին թախծանաբ հեծ: [78]

Ս. Պեշկեպաշյանը թեև ուղղակիորեն չի դիմում պատկերավորման այս եղանակին («Աշուն», «Երգ առ Նե»), սակայն գեղարվեստական կառույցի հիմքում դնում է նույն սկզբունքը՝ կ'զաղափարական առումով (Աստծո արարչության և բնության կատարելությունը մարդն է), կ' գեղագիտական առումով (խորանուն է պատկերի դրամատիզմը, ուժեղանուն է զգացմունքայնությունը՝ չափը, ընդգծվում է խոսքի գեղարվեստականությունը): Ահա մի քառատող այդ բանաստեղծությունից.

Այլ ի՞նչ պիտին ծաղկանց փունջեր,
 Յորժամ նորա այտերն հայիս,
 Այլ ի՞նչ պիտին վարդից հոտեր,
 Յորժամ նորա մօտ զըտնելիս:
 (Մ.Պ., 92)

Պետրոս Դուրյանը շարունակում և զարգացնում է ձևավորված գեղարվեստական ավանդույթը նոր բանաստեղծության մեջ («Նե»): Վարդը ջքնաղ է ու գեղեցիկ, որովհետև նման է կույսին, ունի նրա այտերի շատայլ-Ը, երկինքը՝ աչքերի կապույտը: Սա բնություն–մարդ հարաբերության գեղարվեստական նոր լուծում էր, բանաստեղծական նոր հնարանք.

Վարդը գարնային
 Թե կույսին տիպաբ
 Այտերուն չ'ըլլար
 Ռ'վ կ'հարգեր զ'անի:

Թե չը նմաներ
 Կապույտն երբեքաց
 Կույսին աչքերաց՝
 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» [75, 63]: Համեմատության այս տեսակը, ըստ հետազոտողի, հետդուրյանական բանաստեղծության մեջ ակտիվ շարունակություն է գտնում, հարստանում նոր հատկանիշներով՝ «Կարմիր ու սպիտակ այտին պես, խնձորներդ՝ երազահիտու կույսին պես» (Ռ. Որբերյան), «Ու լեռները պատավ մոր պես վերստին Արնոտուն են գլուխները իրենց հին» (Հովհ. Թումանյան), «որտեղ են քարերն այնպես վերամբարծ Չեռների նման պարզված երկնքին» (Վ. Տերյան), «Աշունը թաց է, թաց աչքերուն պես խեղճ խաբված սիրույն» (Վ. Թեբեյան) և այլն [տե՛ս 75, 63–64]:

Դուրյանի չափաժողյուտ հանդիպում են ոճական բազմաթիվ այլ հնարներ, ձևեր ու կառույցներ, ինչպես՝ կրկնաբերությունը («Իմ ցավը»,

«Իմ մահը», հարակրկնությունը («Սիրել», «Դժեշտ»), ճարտասանական հարցը («Ի՛նչ կ'ըսեն», «Լճակ»), համադրական կրկնությունը («Ի՞նչքա շայաստան»), դիմումը («Տրտունջ», «Ղեկավարում»), շրջումը («Երեկոյան...», «Տրտունջ»), այլաբանությունը («Մանիշակ», «Կոկոն...»), շրջաօրությունը («Իմ ցավը», «Դժեշտ»), չափազանցությունը («Թրբուհին», «Ա՛ն, սև՛», «Լույսությունը» («Տրտունջ»)) և այլն: Ոճական-արտահայտչական այլևայլ նրբերանգներին զուգահեռ՝ տրանջ 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 զրկականության մեջ ազգային գեղարվեստական բովանդակության ստեղծում և կապվում է ազգային լեզվամտածողության հետ: XIX դարի 50–60–ականները հայոց ազգային զարթոնքի շրջանն են: Պատմության դրվագներ, հերոսական էջեր, քաղաքական և հոգևոր վերածննդի բռնկումներ, դեմքեր, թեմաներ և այլինչ մուտք են գործում զրկականություն: 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 մնաց արտաբո կարգի գեղարվեստական հատկանիշների պայմանականությամբ, որոնք ինքնին կարևոր են զրկական երկի ազգայնությունը ընդգծելու համար, այլ և այն ամենով, ինչը գալիս է ազգային, ժողովրդական կյանքի շերտերից, հայ մարդու մտածողության ու զգացողության խորքերից: Մասամբ ուս մեզ է փոխանցվում պատկերի, գույնի, ձայնի, բառի, տողի նյութական հիշողությամբ, ինչպես, «ասեմք՝ լեզվական հանդերձ հազած ազգային բնավորության գծերով ու հատկանիշներով՝ ինքնիշխան հայրենիքի կարտու ու կարտոից օժնված ցավ («Վիշտը Չայուն», «Ի՞նչքա առ Չայաստան», «Իմ ցավը»), սիրած կնոջ նկատմամբ վեժ ու արժանապատիվ կեցվածք («Ներա հետ», «Դժեշտ», «Զ՛նե պաշտեն»), կյանքի ցավի ու Աստու լույթյան դեմ ազդուպ բողոք, բայց նաև՝ ներման տրամադրություն («Տրտունջ», «Զըլում»), համայնատարած սիրո ու ջերմության բրիտանական քարոզ («Սիրեցեք՝ Զ՛միսյանս»), կա՛մ ազգային-ժողովրդական մտածողության լեզվատարբե-

րի գործածությամբ՝ ժողովրդական երանգ ունեցող բառեր, արտահայտություններ, կցական ու հարադրավոր բարդություններ, դարձվածներ-պատկերներ՝ «արյունվա», «ցածուկ», «սիրտու վնասված սիրովն անշեջ», «մոխիր դարձան երազներս», «սեր ուխտեցինք իրարու», «թող անե՛ք մ՛ըլլամ ու կողո խրիմ», «մնաք բարով», «մընտի մը կ'առնեի», «քար կորի», «ավեր ու արյուն», «գեղ ու կրակ», «ճոխ ու տըմանկ պատանհին մեջ կ'ըլլան մի», և կա՛մ հայոց իին բանաստեղծության ինչ-ինչ արձագանքներով՝ «Տեղա՛ր մարդիտ ու ոսկի...», «բոցազեն», «հոր հեր», «Ա՛չեղ սիրո Ատրուշան» և այլն: Մասամբ էլ՝ փոխանցվում է արյան հիշողությամբ՝ որպես հայ մարդու զգայնություն, որ իբրև կարգ՝ չի տրվում վերլուծության պարզ տրամաբանականությամբ:

Դուրյանագետ Ս. Չակոբյանը շատ դիպուկ է ձևակերպում արևմտահայ բանաստեղծի խառնվածքի այդ գիծը: Մերժելով ֆրանսիական ռոմանտիզմի ուժեղ ազդեցությունը Դուրյանի բանաստեղծության վրա՝ զրկականացնելը նկատում է, որ հայ բանաստեղծը իր «հոգեկան կառուցվածքով» ամենևին մնաց չէ ֆրանսիական ռոմանտիզմներից, և որ նրա ինքնաբերական անմիջական արվեստի հետ քիչ առնչություն ունեն վերջիններիս ճարտասանական արվեստը, չափազանցված ձևերը, արվեստականությունը, համայն անտեղի ու բռնագրկյալ ոգևորությունը: «Եւ այստեղ... շարունակում է նրբակատ քանաբանը... թերես կարելի է նկատել մեր ժողովրդական պարզ, անսթեթեթ, անպաճոյճ եւ խորունկ արուեստի տարբերությունը ֆրանսիական ռոմանտիք արուեստի համեմատութեամբ. չնայելով որ Դուրյանը ոչինչ չի գրել մեր ժողովրդական արուեստի ոճով կամ ձևով: Կարելի է ասել, որ Դուրյանի անցիտակից, բայց օրգանական կապը հայ արուեստի եւ մեր ժողովրդական բանաստեղծութեան հետ ավելի իրական է, քան պատահական կապը ֆրանսիական ռոմանտիքների հետ» [40, 56]:

Դուրյանի բանաստեղծություններում կարելի է գտնել առնչություններ, պատկերի, արտահայտության, մտի ինչ-ինչ մասնություններ նախորդ և ժամանակակից հայ հեղինակների գործերի, եվրոպական բանաստեղծության առանձին մոտիվների հետ [77]: Ինչպես՝ միջնադարի հայ քնարերգույան շունչը «Սիրեցի քեզ» տաղում, մակրիմերի նմանությունը Պեշիկ-բաշլյանի «Զմար և չիրիմ» ու Դուրյանի «Լճակ» ընթրվածներում, տրամադրության ու մտածման անդրադարձումները նույն հեղինակների «Ա՛շուն»-«Նե», «Երգը»-«Ներա հետ», «Ու՛ր էր թե»-«Իցի՛վ թե» տաղերում,

կեղծասական բանաստեղծության «հետքերը» խրիմյանին և հայրենիքին նվիրված ներբողներում, նախանշանական տողի արծազանքը «Իղծք առ Չայաստան» ուտանավորում («Երկաթ, շղթա, բանտ ու անողունը ու վըհեր...»), կառույցի նմանությունը «Լճակ»-ի «Արաքսի արտասուքը» բանաստեղծություններում, արտահայտության ու ոճի մասնակի ընդհանրությունները ժամանակի մամուլում տպագրվող գործերի հետ՝ «Կայակ մաղծից, միտուտ սգոյ...», «հէջ սրտերու» [78, 412], «Մեխմաղծուտ ես, ո՛ր լուսիս, դիպես զոգիս...», այս ցուրտ ճակատ, Որ զիս քեզ հետ միշտ մտերիմ պահել կ'ուզեմ» [79, 215–216], կամ՝ ֆրանսիական վիպապաշտ ներշնչումների՝ «Դու հեզնուփուն մի էին...», «Եւ համբուրիկ առն՞ զճակատդ» [80, 347], «Սէլ տեղ պի՛լանք երջանիկ» [81, 384], հեռավոր արծազանք և կամ՝ «Նյութական–առարկայական ճանրամասնությունների» որոշ նմանությունը Բողիերի՝ մահվան բեմայով ոտանավորներում՝ «Դանճաբախ՝ ծուրյուն» շարքից [82, 96], և Դուրյանի «Սև՛, սև՛» բանաստեղծության մեջ և այլն, և այլն:

Այս բոլորը, սակայն, բնական ու օրինաչափ ազդեցության արտահայտություններ են՝ բնավ էլ ոչ մեթոդի բուն ստեղծագործական գործընթացի համար: Այդօրինակ առնչությունների մասին Լ. Շանքը գրում է. «...Իրականորեն ամեն հեղինակի երկերուն մեջ որոշ մաս մըն է միայն իր սեփականը, իսկապես իր մտածումն ու հնարածը, իսկապես միայն իր ստեղծագործությունը... Եշմարտությունն այն է, որ ամեն հեղինակի յուրաքանչյուր հեղինակության մեջ աշխատած են ու կաշխատին բազմաթիվ ուրիշներ, ամբողջ համայնություններ, և շատ ավելի մեծ չափով, քան ինքը հեղինակը» [83, 850–851]:

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 նմանություններ փնտրել նրա չափածոյի մասնավոր լավագույն մասի մեջ: Դուրյանի այդ տաղերը չունեն ո՛չ դասական (մասամբ՝ Ալիշանի և Պեշկոբաշյանի) չափածոյի հռետորական ծեփծեփուն նկարագիրը, ո՛չ արևելահայ ժամանակակից ուղղափառ քաղաքացիականությունը, ո՛չ արևմտահայ ժամանակակիցների արիեստական ու տարտամ ոճը և ո՛չ էլ իր իսկ՝ Դուրյանի կողմից հիշատակված եվրոպական հեղինակների գործի հաշտ ու կրավորական բնույթը (Լամարտին) կամ «կրքոտ ու տարփալից» գայալականութ-

յունը (Ալֆ. դը Մյուսե): «Դուրյան մին է ամենն ինքնատիպ,–ի ծնե ինքնատիպ.– քնարերգակներեն, որ հայտնված ըլլան որևէ ազգի մեջ» (ԱԶ, 609):

Նոր բառերի գործածությունը, առավել ևս բանաստեղծական բաների արարումը բառային մակարդակում լեզվի գեղարվեստականացումն ապահովող կարևորագույն գործոններից է: XIX դարի 60–70–ականների արևմտահայերենի բանաստեղծական արջաթափ քառաշերտը հազիվ թե դուրսություններ կարող էր ընծայել հայ քնարերգուին:

Իր հոգևոր նկարագրով, խառնվածքի հատկանիշներով Դուրյանը նոր տրամադրությունների ու նոր ընկալումների բանաստեղծ է: Նրա կերտած նոր բառերը նաև այդ գործոնի անպայման իրավունքն են ճանաչում և կոչված են դե միայն բարձրություն, նորություն հաղորդելու խոսքին, այլ և պաշտոնն ունեն ավելի սեղմ ու ճշգրիտ արտահայտելու երևույթը, նկարագրությունը, պատումը, հույզը: Պատահական չէ, որ հեղինակային նորակազմությունները մեծամասամբ ածական–որոշիչներ են՝ արտոտրագծծ, բոցազեն, սիրաաուգ, երկնազվարթ, սիրաարթ, սիրաբույր, ծաղկաներկ մարգ, հայրենահուշ գործար, մահաղեն, սիրաբույր լանջ, վարդակարոտ ռուբրուլ և այլն: Այն–հայտ է Դուրյանն ունի բարեհունչ բառեր կերտելու բանաստեղծական շնորհը:

Դուրյանի բանաստեղծությունները, նույնիսկ հաջողվածներից մի բանիսը, չեն փայլում չափի, տողի, դիֆմի, հանգի և գեղագիտական–տաղաչափական այլ խնդիրների նկատմամբ հեղինակի ունեցած առանձնահատուկ հոգածությամբ: Երիտասարդ բանաստեղծի այս «մեղանչումները», անշուշտ, ունեն արդարացույցներ՝ «տարիքին մատաղութիւնը», նվազ փորձառությունը, կարճատև կյանքը («չէր ունեցած ատեն», Չուպանյան), ժամանակը («Դուրյան իր մեղքերը պարտական է իր ժամանակին», Օշական) և այլն: Բայց այդ բոլորով հանդերձ նույն ասպարեզում Դուրյանը հանդես է գալիս եթե ոչ օրենքներ կարող, ապա մախրողող չափածոյի ձեռքբերումները մշակող և ժողովրդականացնող հեղինակ:

Յոթ, ութ և տասնամյակնի երկանդամ ոտքերով վանկական ոտանավորը, որ իր իրավունքներն էր հաստատում հայ նոր բանաստեղծության մեջ, հիմնավորապես անրապոզիվեց և լայն տարածում ստացավ Պ. Դուրյանի հեղինակությամբ («Լճակ», «Սիրել», «Դրծի», «Տրուտուց», «Իմ մահը», «Ի՛նչ կ'ըսեն» և այլն): Քիչ է դիմել 11–վանկան չափին՝ «Թրքուհին», «Պետք է մեծնի լ», «Երեկոյան...» և այլն: Այս դեպքում էլ փորձել է խոսքի

բնական արտասանությունը պահպանել կայուն հատածների միջոցով՝ աշխատելով չխախտել այդ ուղանավորներին հատուկ եռանդամ կազմությունը՝ 4+4+3, ինչպես՝

Երեկոյան / քալն կը տողար / քարոյի խալ,
Աստեղզաբոյ / անդունն իյուսիլ / լուս ու սյալ: (89)

Կամ՝

Երեկո է / քոցալատ է / հորիզոն,
Կասթ մը կ'անցնի / դազարի պես / համընթաց... (55)

Բնական է ոչ միայն խոսքի ընթացքը, այլև տողի արտասանությունը: «Դուրեանի տողերը տողեր են մեկու մը որուն շունչը հազի հազ կը հասնի չորս–հինգ բառերու թաւալին: Եթէ ճիշդ է ասիկա ամենէն բնական կենսեփն վրայ, ինչու՝ չլլայ ճիշդ իմացականին ալ համար: Ատեն մը տքացող, հնասպառ էին մարդիկ... երբ երկու–երեք տողին անգամ մը կարծես շունչ առնելու համար կը կենային, կը կեցնէին տողը և ո՞հ մը կ'արձակէին. առանց խորհելու թէ տողին ներքը ոչ մէկ արդարացում չունեցող այդ սուտ բացազանչութիւնը յոգնութեան մը վկայութիւնն էր, ինչպէս ասելորդ թե՛ արդէն ծանրաբեռն տողին վրայ» [6, 407–409]:

Անարդար չլինելու համար պետք է ասել, որ ն՝ առաջին, ն՝ երկրորդ դեպքերում (նկատի ունենք մինչև 10– և 11–վանկանի ուղանավորները) անդամների կամ կից տողերի չափը պահպանելու համար Դուրյանը երբեմն չի խուսափում նաև չարդարացվող «մեղքերից»՝ **անհարկի բառակրճատում**՝ «Շանչեց ըզնն գեղ ու կրակ» (49), **հողի անտեղի հավելում**՝ «Ներա դիմացը վերա» (57), «Հոնիցը տակ մեղմորեն» (64), **ծայնավորների տրում**՝ «Եթ՝ հարդարեն իմ հողակույտ» (87), «Է՛ ալ չը կըրցի...» (89), «Սիրել կ'ուզեն դեռ ւ՛ ապրիլ ու ապրիլ» (61), **ոճակնորեն չարդարացվող շրջում**՝ «Երբ միայնակ ես գամ ման» (42), «Լուս պիտի տար կուլ այն սև փոս» (69), **գաղտնավանկի ը–երի փոքր–ինչ քմահաճ գործածություն**՝ ի շահ չափակաբանության.

Լքսցի մորս հեծծում... 7
Սորքս արտոսը տեսի՛... 7 (63)

կամ՝

Խլեցելի թրթուսն շրթանց, / թռչն հողվուս, 6+4 =10
Անպ տրվիր այացս, / հնք տրվիր սրտիս... 5+5 =10
Փրփրոյի ննսնս / դժոխքի 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 դարդարի համապատասխանությունը, որ կարևոր գործոն է ռիթմի կամար, խախտվում է, ինչպես և է «Թրքուհին» քանաստեղծության հետևյալ հատվածում.

Սրտի մեղու՛, / ինչպես կոչեց / Լաւարբին,
Որուն ծծածս / ծաղիկը՝ սիրտ, / մեղրն է սեր,
Ես կոչեմ զնե կու՛յս, / որուն սիրուն է / երկին
Ամիւսն սիրո, / որ հորիզոն / չ'ուճի դեռ...

Նե կը վառի, / մի՛շտ կը վառի, / չը հատնիր... (56) [84]

Անավարտ տողը Դուրյանի չափածոյում հանդիպող երևույթ է Խմաստով և արտասանությամբ բառերից մեկը կամ մի քանիսը անցնում են հաջորդ տող, որի պատճառով տողավերջի ռիթմական պարտադիր դադարը թվում է մի տեսակ անբնական, ինչպես՝

Ո՞հ, երկնքի ժապավեններ՝
Ճառագայթնե՛ր՝ միաբուցած
էին սրտուրը մեր միմյանց՝
Սեր սրտերը սիրանվեր:

Նոցա միմյանցս համար քանի՞
էին անիւն ց քա՛ց մատյաններ... (83)

Ես չը սիրեմ, երբ կույսի մ՝
Աչեղը զ'իս բուլվառեմ: (64)

Անկասկած է, սակայն, որ տաղաչափական այս հնարանը (տրդանց), որ հետագայում ուշազրավ դրսևորումներ ունեցավ հայ դասական

բանաստեղծության մեջ (Վ. Տերյան, Ե. Չարենց և ուրիշներ), արևմտահայ բանաստեղծը գործածել է ոչ միայն տողերի վանկական չափը պահպանելու համար, որ իբրև այդպիսին հազիվ թե ընդունելի հնար է, այլև գուտ ունակն նպատակներով: Դրա միջոցով ընդգծվում են իմաստային առավել կարևոր դեր խաղացող բառերը: Օրինակ՝

Չեղջ տարավ կուրծին՝ հոն
Սիրո երկին մորուտար
Փռչնեցա գիրկն ես իբրև
Համբույր մ'անուն, դալկահար (57).

Դեռ չը գրկած եակ փունջ մը
ժըպտե, գեղե, հուրե շալայի... (78)

և այլն:

Հանգավորման մեջ Դուրյանը բերում է նկատելի բազմազանություն: Ընտել հանգերի թիչ է դիմել՝ վտակը—հատակը, նման—գերեզման, մարմանը—աղանաճը, համբույր—բույր, գլուսիկ—խաբուսիկ և այլն: Նրա նախասիրած թույլ հանգը հանդիպում է ամենատարբեր հերթազայություններում՝ և՛ կից (aabb—Լճակ), «Տրտունջ», «Երեկոյան...»), և՛ խաչաձև (abab—Թրբուհին», «Իցի՛վ թե»), և՛ օղակաձև (abba—«Նե», «Դծյունը») հանգավորումներով: Քառատող տունը, որով, ի դեպ, կառուցված է Դուրյանի թերթվածների մեծ մասը, 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», Չ'են պաշտեն», «Կոկոն...» և այլն: Այս դեպքում տողերի դիֆամակնությունը պահպանվում է անդամների հավասար չափերով: Հիշենք, որ նման հանգավորումը նորություն չէր մեզանում (օր՝ Մ. Պեշիկաշյան, «Մահ քաջորդվույն»), բայց տարածում գտավ Դուրյանից հետո:

Յուրօրինակ հանգավորում ունի «Նայվածք մը» վեցտողանի տներով ռոտանավորը, որի յուրաքանչյուր տան չորս տողերը ռույնահանգ են, իսկ մեկական բառից կազմված 5- և 6-րդ տողերը իրար հետ են հանգավորված՝ aaaaab: «Վիշտը Հայուն», «Հայուհին» ռոտանավորների տողերն ավարտվում են խառը հանգերով՝ aabb, abba և այլն: Իսկ «Սիրելի» և «Դրծել» թերթվածները, որոնք կառուցված են երկու և վեցտողանի տների

ազատ զուգորդմամբ, հանգավորվում են բոլորովին նոր սկզբունքով՝ abbaab, որ ավելի ակտիվ է դարձնում բանաստեղծի դիֆամակն ընթացքը: Որթմանակ այս ելելեռումները, ինչպես նկատել է Ա. Շարուրյանը, հարցադրությամբ են զուգորդվում բանաստեղծական տրամադրության փոփոխություններին [տե՛ս 38, 207]: Եվ վերջապես, Դուրյանը թողել է նաև անհանգ (սպիտակ) ռոտանավոր՝ «Ջղրուն», 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 հանգակեցական սիրույն գործած «մեղքերից»՝ անճիշտ շարդախություն՝ «Վարդը գարնային թե կույսին տիպար Այտերուն չ'ըլլար» (40), փոխ՝ «Կույսի այտերուն(ն) տիպար չ'ըլլար», «Մինչ բռնության ընկա՛ն այսու դարերը», փոխ՝ «Մինչ ընկան բռնության արյա՛ն դարերը» (75), «Ես գամ ման կրակներս այն» (42), փոխ՝ «Ես ման գամ...», «Ծաղիկներու...վերն գլխու» (71) փոխ՝ «գլխու վերն», գրաբար ձևերի պարտադրված գործածություն՝ հոգիս—յ'իս (51), ի գորով—աստղերով (59), մ'ըլլալ—շարժալ (51), յամայր—համար (78), խավ—սյավ (89), արիեռտակման լեզվածների կիրառություն՝ գ'անհ—աղի (51), գորովի—շողք մարեին Հորիզոնին վերևի (57), տեսի—լուսի (66), անհաջող բառընտրություն և բառախաղ՝ «թի թի»—«վայտի» (69), «Սրտակցիլ ջինջ վրտակին հետ. Հիշատակի չ'ունի նա հետ» (48), «արդ արև—Արդարև» (30), «ազգաստեր»—«Լեզ ան էր» (30) և այլն: Սրանք թեև թիչ չափով, բայց, այնուամենայնիվ, նշմարվող վրիպումներ են բանաստեղծի նաև հաջողված առանձին գործերում:

Կարծիք կա, որ մշակումը որպես ստեղծագործական ակտիվ աշխատանք, հատկանշական չի եղել Դուրյան Դուրյանի ստեղծագործական լաբորատորիային (աշխատանոցին): «Դուրյան «արտադրելու չարչարանքը», «արտահայտության երկունքը» չէ ճանչցած.— գրուն է Չոպանյանը:— Ամեն տողի համար միտքը արկել, յուրաքանչյուր բառին վարանիլ, տասն անգամ ավելի, փոխել ու վերջացնելե հետո, կատարելության խիճորությամբ բռնված, նորեն դժգոհ մնալ գործեն, —Դուրյան չէ գիտած ասիկա կամ շատ թիչ: Դյուրին արտադրության երջանկությունն ունեցած է: Իր տաղերն իրեն

ելած են, ինչպես պտուղներ՝ շատ հասուն, որոնք ինքնին կթափին ծառեն» (ԱԶ, 615): Այլ կարծիք առաջարկողները («Դեռ աշակերտ Պետրոսը խտտապահանջ էր բանաստեղծական խոսքի նկատմամբ, գրում էր, ջնջում, փոփոխում հեղինակածը, իսկ երբ չէր գոհանում, մի կողմ էր դնում...» [38, 167] համոզիչ փաստարկներ բերելու դժվարությունն ունեն, երբ նշում են Չոպանյանի թվարկած գործերը՝ «Հայտնիին» (>«Թրքուհին»), «Մնաս բարյալ» (>«Սիրեցի քեզ»), «Աշնան տոճույն գնիեր...» (>«Պետք է մեռնիլ»), «Կը սիրեմ գեղեց» (>«Իցի՛կ քե»): Տարբերակները, որոնք բերվում են որպես մշակման օրինակներ, չեն հասել գաղափարական և գեղարվեստական—ոճական ավարտվածության: Նույն՝ իկ որոշ դեպքերում (օր.՝ «Մնաս բարյալ»—«Սիրեցի քեզ»), բնագրերից ելնելով, դժվար է պնդել, թե տարբերակներից ո՞րն է ավելի վաղ ստեղծված: Այս պարագային խոսել ստեղծագործական ակտիվ, նպատակադիր աշխատանքի մասին այնքան էլ արդարացի չի լինի: Չեռևաբար նշված երկրորդ շարադրությունները պարզապես պետք է նկատել ոտանավորների տարբերակային օրինակներ, որոնք ոչ թե սրբագրված են, այլ «նորեն գրված»: «Բանաստեղծը անգամ մըն ալ զգացած է իր նույն զգացումը և զայն արտահայտած է տարբեր կերպով» (ԱԶ, 615):

Գրական մշակման գործնականը հատուկ է Հյուրյանի գեղարվեստական փորձին [85]: Եվ լեզվաոճական փոփոխությունները չէ, որ որոշում են նրա լավագույն գործերի բախտը, քանի որ դրանք մասնակի բնույթ են կրում, թեև ընդգրկում են ինչպես բառեր, արտահայտություններ, այնպես էլ խոսքային միավորներ՝ բառակապակցություններ, ցանդաստիություններ: Լեզվական առումով դրանք եական հետաքրքրություն չեն ներկայացնում. գուտ լեզվական որոշակի ուղղվածություն (գրաբարից աշխարհաբար, բարբառային—խոսակցականից գրական կամ հակառակը) երևան չեն հանում: Կան օրինակներ և՛ մեկից, և՛ մյուսից՝ **հարգեր>կը հարգեր, նայեր>կ'նայեր, «Հայեաց մի»>«Նայվածք մը», բայց՝ նաև՝ կը գեղգեղե>գեղգեղե, կը մընչեա>միշտ մընչեա, Արտասովալից>Արտոսրալից, երագներս>երագքքս, անոնք>նոքա, ինձ>յ'իս, կը ծայնակցին>ծայնակցին, կամ՝ կուսին>կուսին, և կամ՝ արտասուք>արտսուք, սոխակ>բուլբուլուն և այլն: Լեզվական հատուկ միտումնավորության մասին չի խոսում նաև արևմտահայ և արեւելահայ առանձին զուգահյոթների փոփոխությունը՝ մեկ>մը, մի>մ', փետեիր>փետտեիր, և հակառակը՝ իմըդ>ընկնող և այլն:**

Աս մեկ անգամ ևս վկայում է, որ Հյուրյանը աշխարհաբարյան ձևերի մշակման, գրական լեզվի զարգացման ուղղակի մտահոգությունը չի ունեցել: Ավելին՝ առաջին շրջանի մի քանի գործերի մշակումներում, նկատի ունենք 1870—ին գրվածները՝ «Սիրեցի քեզ», «Կույսն լքայալ», «Հծծյունք» և այլն, քիչ, բայց նկատելի միտում կա դեպի գրաբարը [86]:

Սուսվել ուշագրավ և արժեքավոր են այն սրբագրումները, որոնք ունեն որոշակի ոճական—արտահայտչական նշանակություն: Եհշտ է, դրանք արտահայտության պահի երևույթներ են, բայց սերտ առնչության մեջ են նաև բովանդակային խնդիրների հետ: Դրական ուղղվածություն ունեցող այդ աշխատանքը հիմնականում գործում է ի նպաստ բանաստեղծի. կա՛մ ծնունդ է տալիս հաջող պատկերի, տողի, արտահայտության, կա՛մ գեղարվեստական ավարտուն կատարելության է տանում ի սկզբանե հաջողված գործը: Բացի այդ, առկա փոփոխությունները որոշակիորեն ցույց են տալիս հեղինակի գրական—լեզվաոճական կողմնորոշումները, գեղագիտական հետաքրքրությունների ուղղվածությունը:

Բնական է խմբագրական տարբերակներում բանաստեղծը պիտի խորացներ ու ընդգծեր այն հատկանիշները, որոնք նրա գեղարվեստական—լեզվական մտածողության հիմքն են կազմում: Որպես այդպիսիք՝ նկատի ունենք ոչ միայն գաղափարական հարստացման, այլև խոսքի գեղարվեստականացման ուղղությանը գործարված ջանքերը: Դրա ամենամբորոշ արտահայտությունը այն նպատակադիր աշխատանքն է, որ Հյուրյանը կատարել է **բառի փոխաբերական իմաստի դրսևորման** ուղղությամբ: Սկզբնական տարբերակում առանձին բառերի՝ ուղղակի իմաստներով գործածության հետևանքով պատկերը կատարյալ չի ստացվել: Խոսքն ընկալվում է առարկայորեն՝ առանց անհրաժեշտ վերացարկման ու ընդհանրացման, ինչպես, օրինակ՝

եղել է՝	դարձել է՝
Ըստվերին մեջ միճակ ու գառ՝ ես կը վախճամ քեզ մոտելու: (248)	Ըստվերին մեջ միճակ ու գառ՝ ես կը դողամ քեզ մոտելու: (45)

Առաջին տարբերակում ընդգծված բառը՝ **վախճալ**, ուղղակի իմաստով ընկալվելու, հետևաբար նաև անբանաստեղծական երևալու վտանգն ունի: Երկրորդում **դողալ** բառի ուղղակի իմաստին հավելվող լրացա-

կան իմաստները՝ «ինչ—որ թանկագին մի բան սրբորեն պահելու, չխաթարելու»։ Նշանակությունը, որն էլ դեպի այստեղ առաջնային է և երրորդ—չորրորդ պլան է մղում բառի մյուս փոխաբերական իմաստները՝ վախճանաբանական և այլն, ուժեղ զգացմունքայնություն է հաղորդում տողին, ավելի վառ ու տպավորիչ է դարձնում սիրո առաջին սարսուռներ ապրող երիտասարդի հուզումը։

Բովանդակության խորացումը պայմանավորելով բառի փոխաբերական, զուգորդային նշանակությունների ծավալումով՝ բանաստեղծը մեծացնում է խոսքի իմաստային և հուզական հագեցվածությունը. պատկերը դասնում է առավել բանաստեղծական։

Սել ուրիշ օրինակ. «Մոխրով պատած արյունաներկ սև հողեր» (228) տողի ընդգծված բառերը հեղինակը փոխարինել է «Մոխիր հագած, արյուն ծղծած» (15) փոխաբերություններով, որոնք, անշուշտ, ավելի հաջող են, ինքնատիպ պատկերներ են։ Շահել է խոսքի սեղմությունը։ Կապույտը ոչինչ չասող որոշիչ է «Սև կապույտ մայր օվկիանին» տողի մեջ (280)։ Սինդեռե դրա խոսքային հոմանիշը՝ խաղաղը, խոսուն մակդիր է, բովանդակություն ունի և ներդաշնակում է ուսանավորի ընդհանուր քննարկական տրամադրությանը։ «Դու իմ խոսքերը (>մրմունջքը) հիշե՛» (280=80) տողում երկրորդ տարբերակը ավելի ազդեցիկ է, դրամատիզմ, լարում է հաղորդում մտքի ընթացքին։ Սել ուրիշ հատվածում. «Գրկացը մեջ թռչեցա, Կարասավեի անդադար» (260) սովորական ասությունը փոխարինվում է փոխաբերական համեմատությամբ՝ «Թռչեցա գիրկն ես իբրև Զամբուլյր մ'անհուն, դակախար» (57)։

Պետրոս Դուրյանը ակնհայտ միտումնավորությունը ունի վերանշակված տարբերակներում էլ՝ ավելի խորացնելու շարադրության բովանդակությունը, ընդլայնելու արտահայտության իմաստային տարրությունը, խորացնելու պատկերի հիմքում ընկած փոխաբերությունը։ Դրան բանաստեղծը հասնում է հոմանշային զուգարկիների, առավելապես խոսքային հոմանիշների տեղի ունեցումով ընտրությամբ. փոխաբերությունը նա փոխարինում է ավելի ազդեցիկ, առավել խոսուն փոխաբերությամբ։ Այսպես՝ «Գիշեր մը սուգ, անդունդ մ'հառաչ» (50) արտահայտությունը ավելի ուժեղ փոխաբերություն է, ավելի է զորացնում համատեքստի բովանդակությունը, քան դրա նախնական տարբերակը՝ «Բուլ մը արցունք՝ փուռն մը հառաչ» (253), որը թեև նույնպես այլաբանորեն է առն-

ված։ «Միթե հայլվույր մեջ անծկավ» (52) տողում ընդգծված բառը փոխարինվել է նախնական Արդյոք եղանակավորողին. ոչ միայն ավելի է ընդգծվել բանաստեղծի կասկածը, երկմտությունը, այլև դրան ավելացել են նոր նրբինաստեղծի գաղմանք, անվստահություն։ Անորոշ դերանվածը կառուցված «Սեկը չ'ըսավ — հե՛գ տղա» (256) նախադասությունը սրբազրվել է ստույգ—ժխտական իմաստ ունեցող ոչ ոք դերանվածաբ. դարձյալ ավելի է շեշտվել շրջագատի անսիրտ վերաբերմունքից ի խորոց սրտի խոցված և հուսահատ բանաստեղծի ցավը։ «Ո՛չ ոք ըսավ — հե՛գ տղա...» (53)։ Այլ օրինակներ՝ «Բայց սև ձեռքեր, մասունքի շուրթեր չ'են կրնար» (229) > «Բայց սև հոգիք ու սև ճանկեր չ'են կրնար» (19), «այրած ճակատս շղարշե (>վառե) թև», «...Ո՛հ, ի՛նչ է նե—ծյունով շինված (>շաղկված) մի անդրի» (23=123), «Սիրտս բորբոքի (>Փռնիքի ներքս) դըժոխքի մ'հանգույն...» (266=61) և այլն։

Բանաստեղծ Դուրյանը նախընտրում է շարժումը, հուզական լարումը, հոգեված տրամադրությունների փոփոխությունը։ Ի դեպ, հատկանիշներ, որոնցով նա առանձնանում է իրեն բախտակից քնարերգակներից՝ Պեշկյոբյուրյան, Սեծարենց, Զերանոչ Արշակյան և ուրիշներ։ Ինդինականյան առանձին սրբագրումներ նաև այդ մասին են խոսում։ Ճակատագրից ու Աստծո անարդար արարչագործությունից զոժոհ, մահվան շնքին հայտնված բանաստեղծի անասան թողորքի անհամարողի էր «Առաջի կասկածը» վախկորած վերնագիրը «Տրտունջք» բանաստեղծության համար, թեև չի բացատրում, որ հեղինակը այդպիսի տրամադրությամբ է նախապես հղացել այդ գործը։ «Տրտունջք» տարբերակը բողբոջ ու անհաշտ ընդմզումի շեշտեր ունի իր մեջ, հոգեվան շարժման ակտիվությամբ է շնչում։ Նույն բնույթի փոփոխություններ են հետևյալները՝

<p>ելել է՝ ես ուզեցի ըլլալ քնար Ներս ուտիք տակը միրող (դողացող) Ներս հոգվույն խորը լռող. (253)</p>	<p>դարձել է՝ ես ուզեցի քնար մ'ըլլալ Ներս ձեռքի տակ հացող Ներս հոգվույն խորն հիացող. (51)</p>
--	--

կամ՝ «Աչերու կայծն երբ մարի» > «Աչերուն բոցն երբ մարի...», և կամ՝ «Դողողոցեցի ու լացի» > «Թոթովեցի... դողացի», «Իղծբ Զայտենասիլի» > «Իղծբ առ Զայաստան» և այլն։ Երկրորդ տարբերակներում, ան-

շուշտ, առավել որոշարկված են բանաստեղծի տրամադրություններն ու ասարած զգացումը:

Տեքստի գեղագիտական նշանակությունը ենթադրում է նաև խոսքի ճշտություն, գործածված բառերի ու արտահայտությունների ճիշտ ընտրություն, որից անշուշտ շահում է նաև համատեքստի բովանդակային կառույցը: Դուրյանի նման բանաստեղծը չէր կարող անտեսել այս հանգամանքը: Օրինակ՝ հետևյալ տողում՝ «Ո՛հ, ու՛կ ես դու, սե՛ր, երկնի հուր կամ ժպի՛տ»¹: ու՛կ բառը հեղինակը փոխարինել է ի՞նչ հարցական դերանվամբ՝ «Ո՛հ, ի՞նչ ես դու...» (տե՛ս 225=13), քանի որ քվարկված իրողությունները՝ սե՛ր, հուր, ժպիտ՝ իբրև առարկա ցույց տվող բառեր, չէին կարող հարցադրվել ու՛կ դերանվամբ, որը նաև լեզվական սխալ կլիներ: Կամ՝ «Պարզեց աստղեր, կամար կապույտ» (243) տողը դարձել է՝ «Պարզեց աստղը կամարն կապույտ» (36): Այստեղ խոսքը գարնան արևի մասին է, որը բնականաբար չէր կարող աստղեր պարզել կամ սփռել, այլ պիտի պարզեր երկնքի կապույտը գիշերվա աստղերի համար: «Գաղտնիք՝ մ՛ու՛նի-ի՛ր՝ անքիվ վետ»՝ նախադասության մեջ իր բաղադրիչը իմաստային որևէ բեռնվածություն չունի, սխալ է նաև բերականորեն: Այն զուգահիշի ընտրությունը՝ «Գաղտնիք մ՛ու՛նի-այն՝ անքիվ վետ», ճշտում է, որ ասվածը խոսքի առարկայի՝ վտակի մասին է: Որոշիչ-որոշյալների անցատ գործածությունը համախառն ամփոփում է որոշյալի շփոթի, հատկապես երբ այն ուղեկցվում է որոշյալի կարգավիճակի հավակնող այլ լրացումով, ինչպես, օրինակ, հետևյալ հատվածում.

Եվ շոշափել լուկ ոսկեփայլ
Ճոծորակին վերա ծալ ծալ
Թափող վարսից այակք ծուլիին: (253)

Ոսկեփայլ այակք-ի փոխարեն ստացվել է ոսկեփայլ Ճոծորակ արտահայտությունը, որ ինքնին ամիմաստություն է: Իմաստային այս շփոթը հեղինակը լուծում է ճիշտ բառընտրությամբ՝ ոսկեփայլ-ը դարձնում է ձյունափայլ (50): Որչափ դերանունը իր բառական իմաստով արտահայտում է հարցում չափի մասին, իսկ որքանը՝ նախ և առաջ քանակի: Եվ ահա հայտնի բանաստեղծության մեջ՝ «Լճակ», Դուրյանը չէր կարող ճշտում չմտցնել, քանի որ խոսքը ոչ թե ճակատի խոսք-երի կամ սրտի խոսք-երի

մեծ լինելու մասին է, որ ինքնին անբանաստեղծական է, այլ դրանք բազում, բազմաբանակ լինելու, որը ոչ միայն իմաստաբանորեն ավելի ստույգ է, այլև գեղարվեստական տեսակետից՝ ճշմարտացի: Ըստ որում, մեր տպավորությանը որքան բառը համատեքստում ավելի բարեհուն է, մտերմիկ երանգ ունի, մտա է ժողովրդական խոսքին, քան որչափ-ը: Շահում է քառատողի բովանդակությունը: Ահա այն.

եղել է՝	դարձել է՝
Որչափ ունիս դու պի՛ր՝ Ճակատս այնչափ խոկ ունի Որչափ ունիս դու փոփուր՝ Սիրտս այնչափ խոց ունի բյուր: (256)	Որքան ունիս դու պի՛ր՝ Ճակատս այնքան խոկ ունի, Որքան ունիս դու փոփուր՝ Սիրտս այնքան խոց ունի բյուր: (52)

«Ներա հետ» ոտանավորը հեղինակի այն քիչ գործերից է, որ սիրով վայելքն է երգում, սեր վայելող զույգերին՝ իրիկնամուտին, բաց երկնքի տակ: Բազմոց բառի գործածությունը տողերից մեկում («Նե գիս իր քով նրստեցուց Բազմոցի վրա դալարյա...») (260) ոճական անձնություն է, քանի որ բառը չունի ենթադրվող փոխաբերական իմաստը՝ «կանաչ խոտի ծածկոց»: Գորգ բառն իր փոխաբերական իմաստով շտկում է ոճական-բովանդակային այդ սխալը՝ «Նե գիս իր քով նրստեցուց Գորգի վրա դալարյա» (57): Բացի այդ, կարգավորվում է բանատողի վանկերի քանակը, բոլոր տողերն ունենում են յոթվանկանի չափ՝ 4+3: «Արտասակարգ կարքիները» չեն կարող պնձել ճակատը: Առավել բնական է ն ճիշտ «մտածմանց քրտուկները» փոխաբերության գործածությունը, թեև պետք է ասել, որ այս վերջինն էլ առանձնապես հաջողված պատկեր չէ:

եղել է	Դարձել է՝
Այի աղի արտասակարգ Կարքիներ ցուրտ ու աստած Կճոտտ ճակատը պնձեցին: (228)	Դառնաբախիծ մտածմանց Քրտուկներ՝ սառ քար կտրած Կճոտտ ճակատը պնձեցին: (16)

Գեղագիտական տպավորության հարստացմանն են նպաստել նաև այն սրբագրումները, որոնք բերում են պատկերի քարնություն, առավել համոզիչ ու հստակ խոսքային համակարգ: Գրաբարից ավանդված սիրաբուխ բառի փոխարեն սիրատրոսի անհատական նորաբանության գոր-

ծածուկությունը անտվոր բարձր շունչ է հաղորդում կառույցին՝ «Սիրտտրով լանջք կուսից» (228=16): Գրաբար **ստեղասաստ** «պատվեիական» բառին փոխարինած **կայծակնաթև** նորակազմությունը ավելի պատկերավոր է, թեև առաջինը նախադասության մեջ արտահայտում է գործողության հատկանիշը՝ «Անեղասաստ թե մըըընչեն մըրըրիկներ» (230), երկրորդը՝ առարկայի՝ «Կայծակնաթև ...մըրըրիկներ...» (22), և այս իմաստով լրացում-լրացալի հարաբերությունը մասնաբխ խախտվում է:

Չայտնի է, որ Դուրյանն առանձնահատուկ փոշոջ չի ունեցել բանաստեղծական «թեքնիկ» (Օշականի արտահայտությունն է) նկատմամբ: Բայց ի՞նչն է այս դեպքում ուշագրավ: Առկա սրբագրումները ցույց են տալիս, որ նա որոշակի վերաբերմունք այնուամենայնիվ դրսևորել է նաև այդ կարգի խնդիրների վերաբերյալ: Չափածո խոսքը բարեհունչ ու արտահայտիչ հնչեցնելու համար են կատարված այն փոփոխությունները, որոնք հնարավորություն են տվել բանաստեղծին խուսափելու անհարկի նմանահնչությունից կամ նման հնչյունների անտեղի կուտակումից, ինչպես՝ «Լուկ համբուրիկ մը **ուզեցի**» (>մ'ուզեցի), «Պատանք **մի է** (>Պատանք մ'է) նուրբ», «Ո՛հ, **անոնք** (>նոքա) ամենը գ'իս ծաղրեր են», «Քամել սիրո **հըրո** (>կրակն) բաժկին հուսկ կաթիլ», «Լացող **մը իր**» (>մ'իր) վըրա, «Չալեց **սատերն**» (>սատեր) գարնան արև» և այլն: Կից տողերի չափը և ռիթմը պահպանելու համար բանաստեղծը դիմել է առանձին բառերի հոմանշանին հարմար տարբերակների ընտրությանը՝ «Թերթեր հուզող **գե/կիյու/ռի** (>**սյու/քի**) մը պես (4+4) Թըռար սըրտիս ծալքերն թոթվել» (4+4) (44), ուղղել է շարադասությունը՝ «Թե իսկ մեռնի»>«Իսկ թե մեռնի», «Ո՛չ գարուն մեկ վարդ»>«Գարունն ո՛չ մեկ վարդ», «Դալար տեսնես ուր մորճ չոր մացառ»>«Ուր կը գտնես մորճ չոր մացառ» և այլն:

Այսպիսով, գրական-լեզվաճանաչման մշակումը՝ իբրև տեական-ստեղծագործական աշխատանք, թեև հատուկ չէ՝ Պետրոս Դուրյանի չափածոյին, այնուամենայնիվ, կատարված մասնակի սրբագրումները վկայում են հեղինակային որոշակի կողմնորոշումների մասին. բառի փոխաբերական իմաստի ակտիվացումը, պատկերավոր մտածողության խորացումը, խոսքի սեղմության, ճշտության, բարեհնչյունության համար գործադրված աշխատանքը տարրերն են հեղինակի լեզվի ու ստեղծագործական անհատականության և բավարարում են 19-րդ դարի 70-ականների

արևմտահայ չափածոյի գեղարվեստականացման մի բանի հիմնական պահանջները:

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 ռեական-գեղագիտական մշակման ինքնաբերական հայտնություններով իրական հիմքեր ստեղծեց այդ լեզվի գեղարվեստականացման համար: **Պետրոս Դուրյանով սկսվում է արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի դասական շրջանը:**

ՉԼՈՒՄ 3

1871–1892 թթ. ԿԱՍ «ԳՐԱԲԱՐԻ ՅԵՏԱՆԻՋՈՒԽԻՆ ԴԵՐՈՒՍՆԵՐԸ»

Աշխարհաբարի իրավունքների հաստատման համար մղվող բանավեճը ի սկզբանե ուղեկցվել է կարևոր մի խնդրի քննարկումներով. ի՞նչ ուղղությամբ պետք է ընթանա աշխարհաբարի՝ իբրև նոր գրական լեզվի զարգացումն ու մշակման գործը: Բնարկումներն ունեցել են շատ որոշակի կողմնորոշում, այն է՝ աշխարհաբարը մշակել գրաբարի հիման վրա: Դեռևս աշխարհաբարի քերականության առաջին փորձերում [տես 1] առկա այս մտայնությունը ավելի ուշ՝ գրապայբարի առաջին տասնամյակներում, հրապարակ ներկվեց տարբեր դրսևորումներով: Աշխարհաբարի կողմնակիցների մի զգալի մասը՝ խ. Եփզայան, Պ. Գրիգորյան, Գ. Այվազովսկի, իսկ սկզբնական շրջանում նաև՝ Գր. Օտյան, Կ. Ութուճյան, Գ. Գաբրիելյան և ուրիշներ, որոնք, Ութուճյանի խոսքերով ասած, «հարկին ստիպմամբ եղած են աշխարհաբարեան» [2], առաջարկելով նոր գրականը «պատշաճ կերպով ծաղկեցնել» գրաբարի հովանու տակ՝ վերջին հաշվով միտում ունեին աշխարհաբարը գրաբարից շատ «չեղել», մշակման ընթացքում աննակտելի կերպով այն մոտեցնել դասական հայերենին: Դնարավորության դեպքում նրանք չէին հրաժարվելու գրաբարի իրավունքները վերստին ճանաչելու մտքից. «...Մեր յոյսն այն է, — կարդում ենք Գր. Օտյանի «Առաջարկություն...» գրքում, — որ այսպիսով քիչ քիչ գրաբար լեզուին ոճերը մտցնելով աշխարհաբարին մեք, և բառերն ալ իրենց աղաւաղ կերպարանքէն մերկացնելով և իին ձևերնին և ոյժերնին տալով, կրնանք օր մը անզգալաբար հասնի՞լ գրաբարը հասարակաց լեզու ընելու» [3, 11]:

Ի և սերնդակից գրողների լեզվական կողմնորոշումների մասին ուշագրավ խոստովանություններ ունի Ռ. Պրկապեթյանը «Առաջին տերթը»

ժողովածուի առաջաբանում, որ մի յուրօրինակ գրական հանգանակ է 70–80–ականների բանաստեղծների՝ կրտսեր ռոմանտիկների համար: Դեղի-ճակը փորձում է հերքել այն կարծիքը, թե գրաբարը վեներտիկյան հայերի մենաշնորհն է, և բնավ չընկրկելով «ազգային բանասիրաց մի դասի կողմն... մի յետադեմ «ոգի» կամ գրաբարյան կոչվելու անհաջողությունից՝ զարգացումն է այն չիտքը, թե լեզվական նախասիրությունը սկզբունքային նշանակություն չուի: Աշխարհաբարի գործնական զարգացումը, ըստ նրա, ընթանում է գրաբարի հովանու ներքո: Գավառաբարաբանները զանազան ազդեցությունների տակ «օտարացած և այլանդակուած են», չեն կարող կենսական ուժ տալ նոր լեզվին: Մինչդեռ գրաբարը «հայ լեզուին ոգևորել, հարսզատութեան և հարստութեան ասանդակապան եղած է, և ինքն է նր կը կանոնաւորը, կը զտը, կ'ազնուացնէ» աշխարհաբար հայերենը: Եվ ապա՝ «Մեր աշխարհաբարն ամեն օր գրաբարով կը մխի և ի նմանէ Ուղղակի կ'ընդունի կեանք և ջերմութիւն» (ՌՊ, դ–ե):

Գրաբար–բարբառ հարաբերության մեջ այսպիսի հակադրականության ուղղակիաւ արծարծումը և գրաբարի՝ վերը նշված հատկանիշներով անվերապահ պաշտպանությունը կրտսեր ռոմանտիկների լեզվական քաղաքականության հիմնական գիծն են:

Աշխարհաբարյանների մյուս թևը՝ Ն. Ջորայան, Ստ. Ոսկանյան, Գ. Սվաճյան, Ա. Ալեքոյան և ուրիշներ, ավելի հետևողական ու սկզբունքային էր նոր լեզվի մշակման ուղիների հարցում և գրաբարին վերապահում էր լեզվի զարգացման ու հարստացման աղբյուրի դեր [տես 4, 120–123]: Երևու դեպքում էլ, սակայն, ինչպես արդեն ասվեց, իշխում էր նոր լեզուն գրաբարի ազդեցությամբ զարգացնելու միտումը, և գրաբարը հազվի թե չէր համարվում նոր լեզվի հարստացման միակ հիմնական աղբյուրը:

Նոր գրականը ձևավորվեց բարբառի հիմքի վրա և գործնականում զարգանում էր՝ հիմք բարբառից ու արևմտահայ մյուս բարբառներից խտորեն ազդվելով: Դրա ուղղակի ապացույցներն են գաբրոնքի սերնդի՝ Ն. Ջորայանի, Մ. Մամուրյանի (Շահնուր), Գր. Օտյանի և այլոց հրապարակագրությունը և արձակ գրությունների լեզուն, «Մասիս», «Արևելք», «Արևմուտք», «Բանասեր», «Արևելյան մամուլ» և այլ պարբերականների աշխարհաբարը, հորիմյանի, Սրվանձատյանցի արձակ էջերի հայերենը, ինչպես նաև բարբառից փոխանցված բուն արևմտահայերեն լեզվատարրերի ուժեղ հոսքը չափածո գրականություն: Այս փաստը, սակայն, քերականե-

րի ու լեզվի հարցերով զբաղվողների առանձնահատուկ ուշադրությանը կարծես չէր արժանանում: Առանձին մտավորական գործիչներ էլ, չբավարարվելով լեզվական միջավայրում առկա ձևերով ու լայն շրջանառության մեջ դնել ինքնահար լեզվակազմաբաններ՝ իհարկե անհաջողության արժանանալու անմխիթար հեռանկարով, ինչպես՝ Ա. Չերազի «ընտրողական հայերենը», որը նույնիսկ կարճ ժամանակով (1874-ի կեսերից մինչև 1875) դարձրել է «Ասիա» պարբերաբերթի պաշտոնական լեզուն (տնօր.- խմբ.: Մ. Փորթուզայան), Ն. Ռուսինյանի «Ուղղախոսություն»-ը [տե՛ս 5], Ա. Գարաշայանի «գարագաշեան հայերենը» [տե՛ս 6] և այլն: Իր քերականության առաջարկում Մ. Չերազը գրում է. «Ուրիշները յոյս կործած, հարկադրուեցաւ ինքնին կազմակերպել այն լեզուն՝ զոր պիտի գործածօի, եւ օրինակոր սկիզբներով ճշդել՝ զայն վերջնապէս: Բօպէնօսնի վիճակին մէջ երևակայեցի զիս, ամեն բան յինն միայն սկնկալելի բռնադատուած» (ԱԶ, 14): Ինչէն, 1850-60-ականներին իշխող մտայնությունը՝ գրաբարով զարգացնել նոր լեզուն, տիրապետող մնաց հաջող մեկ-երկու տասնամյակներին: Գրաբարի ցեղմ պաշտպաններին չգրգռելու մտայնությունը ուներ դա, քե՛ս՝ լեզվական հաստատուն նախախորհրդումների արտահայտություն էր. այս դեպքում և՛ հարցադրուը, և՛ ենթադրող պատասխանը իշխող մտայնության հարցում դեր չունեն կատարելու:

70-ականներին աշխարհաբարի զարգացման ոլորտը պարբերական մամուլից ու հրապարակախոսությունից տեղափոխվեց նաև գեղարվեստական գրականության մարզ: Ե՛վ գեղարվեստական արձակում (Խ. Միսաքյան, Դ. Պարոնյան), և՛ չափածոյում (Պ. Դուրյան) գրական արևմտահայերենը հասավ աննախարկա մեթոքերումների:

Բայց ահա ստացվեց այնպես, որ շրջանցելով այդ մեթոքերումները և տուրք տալով լեզվի մշակման գրաբարամետ տեսության կողմնորոշումներին, Պետրոս Դուրյանից հետո արևմտախոս բանաստեղծության բախտը իր տնօրինության տակ վերցրեց մե սերունդ՝ Խ. Գալֆայան (Նարպե), Ռ. Պերպերյան, Մ. Աճեմյան, Դ. Սեթյան, Ե. Տեմիրճիպաշյան և ուրիշներ, որ չափածոյի լեզվի զարգացումը անբաժան էր տեսնում գրաբարից ու գրաբարի ուժեղ ազդեցություններից:

Գրականության պատմության մեջ կրոստեր ռոմանտիկներ անվանուը կրող այդ խումբը ասպարեզ իջավ ոչ մեծածավալ գրական վաստակով,

բայց «եերոսաբար» գործեց շուրջ երկու տասնամյակ, մշտապես հավատարիմ մնալով իր լեզվաոճական սկզբունքներին՝ պայմանավորեց չափածո խոսքի և՛ գեղարվեստական, և՛ լեզվական զարգացման հիմնական ուղղությունները: Այդ գործիչների լեզուն մերթ զուտ գրաբարն է, մերթ աշխարհաբարի խառնուրդով գրաբարը, մերթ էլ գրաբարախառն աշխարհաբարը: Դրանց ստեղծագործության մեջ կարելի է առանձնացնել ժամանակի գրական արևմտահայերենով շարարված առանձին հատվածներ, տողեր, բայց ո՛չ ամբողջական գործեր, որոնք ապահովեին արդեն 1871-ին հարթահարված լեզվական որակը: Կրոստեր ռոմանտիկներ-Դուրյան առնչությունների մասին հետաքրքիր դիտարկում ունի բանասեր Գ. Յեներժյանը. «Մեկ բանի ճշմարիտ արուեստագետ խառնուրդներ որոնք երեւցան այդ շրջանին, չի կրցան ինքզինքնին փրկել իրենց ժամանակէն: Բայց զի՞ծ բոլորովին դուրս ինկող հանճարը որ ժամանակ չի ճանչնար, բացակայեցաւ միշտ: Ու դարձած լեզուն ալ կը պակսի անոնց: Գրաբարախառն է ան եւ նոյն քերթուածին մէջ տողէ տող գոյն կը փոխէ տաղաչափական ստիպումներու համեմատ: Եւ արուեստի ամենադոյճ գեղեցկութիւնը որ անոնց համար կարելի պիտի ըլլար իրականացնել՝ կը կորսուի թերի լեզուի մը խառնակութեանց մէջ: Տեսնելէ ետք Դուրյանը, չենք կրնար աւելի ժամանակ ձգել անոր վերջնական ձեւաորումին: Լեզուի օրինակը գոր ան կու տար՝ այլես անիմաստ կը դարձնէր իրենց գրչին արժանի աշխարհաբարի մը որոնումը» [7, 126]:

Գրաբարամետ կողմնորոշումների համար կրոստեր ռոմանտիկների սերունդը, անշուշտ, ուներ առիթներ: Դրանցից կարևորագույնը քերես այն է, որ այդ սերունդը կորվել ու գրական դաստիարակություն էր ստացել Մխիթարյանների միջավայրում կամ գրաբարագիր գրականության մթնոլորտում: Այն բանիսը՝ Աճեմյան, Թերզյան, Նարպե, անմիջականորեն աշակերտել էին Վենետիկի Մխիթարյան հայրերին: Պոսի կորբարաններում մինչև 70-ականները դասավանդման հիմնական լեզուն մնում էր գրաբարը: «Ուսումնական խորհրդում ցատած Դակոբ Գուրգենը և ուրիշ պապականողականներ... համառում էին աշխարհաբարը դարձնել դպրոցական լեզու» [8, 179]: Իր գրքի առաջաբանում ուշագրավ խոստովանություն ունի Մ. Չերազը: Նա սկզբնական կորությունը ստացել է Պոլսում. «Ժողովուրդի գաւակ լինելով,- գրում է նա,- ես բնագրով յարած եմ աշխարհաբար հայերէնին... Ասկայն վարժարանին մէջ եմ դպրոցական գրաբար միայն կ'ա-

անդուր մեզ, որով գրուած են տաղերս. այլ ուշադիր ընթերցողը պիտի նշմարէ նոցա մէջ իսկ մի ձկուտու դէպ աշխարհաբարը...» (ՄԶ, 10):

Այս բանաստեղծներից շատերն իրենք իսկ հիմնական գրադնունքով ուսուցիչներ էին կամ հասարակական գործիչ և գրաբարի ուսուցումը համարում էին առաջնային գործ: «Տեսնուած են այնպիսիներ,— գրում է ժամանակակիցներից մեկը.— որոնք աշակերտի մը շարադրութիւնը սրբագրած ատեն, ամեն անգամ որ աշակերտը մտնէր բարը գործածած է, անվրէպ ջնջած ու վրան մեռանել գրած են երկիրաժօրէն» (9, 228): Ժամանակի առաջադեմ մտավորականներից մեկը՝ գրաբարի երկարամյա ուսուցիչ, խմբագիր և հասարակական գործիչ Ստ. Փափագյանը, հետևելով Ա. Այտընյանին, ընդունում է դպրոցներում աշխարհաբարը ուսուցանելու անհրաժեշտությունը, բայց միաժամանակ պարտադիր է համարում նաև գրաբարի ուսուցումը: Այդ սկզբունքով է գրված նաև նրա քերականության դասագիրքը՝ «Նոր դասագիրք քերականության հայերեն գրաբար և աշխարհաբար լեզվաց» (4, Պոլիս, 1868): Փոքր-ինչ այլ է թուվմաս Թերզյանի պարագան: Բանաստեղծության մեջ անվերապահորեն պաշտպանելով գրաբարի կամ գրաբարախառն աշխարհաբարի իրավունքը՝ մինևոյս ժամանակ՝ որպէս օժտված մանկավարժ և ուսուցիչ, Թերզյանը չափազանց մեծ գործ կատարեց աշխարհաբարի տարածման և աշխարհաբար քերականության ուսուցման գործում: 1882-ին Պոլսում հրատարակված նրա «Քերականություն աշխարհաբար լեզվի» դպրոցական ձեռնարկը վերահրատարակվել է բազմիցս և դասագիրք է ծառայել Պոլսի Կեդրոնական (1886-ից) և մի քանի այլ վարժարաններում [տե՛ս 10, 5-6]:

«Գրաբարով սենալ և վարժեալ» այդ բանաստեղծները իրենց գրական նախափորձերն սկսեցին 50-60-ականներին կամ մի քիչ ավելի ուշ. Թ. Թերզյանի առաջին ոտանավորները երևացին 1856-ին («Բազմավեպ»-ում), Նարայեը 1874-ին արդեն երեք գրքի հեղինակ էր («Վարդենիք», 1863, «Ընար պանդխտին», 1868, «Սուվերը Գայկականք», 1874), Մ. Աճեմյանի՝ մեկ-մեկուկես տասնամյա կենսագրություն ունեցող գործերը ժողովածու դարձան 1871-ին («ժպիտք և արտասուք»), Պ. Պերպերյանի անդրանիկ ժողովածուն լույս աշխարհ եկավ 1877-ին («Առաջին տերևը»), որտեղ ամփոփված են 1870-ից հետո ստեղծված գործերը, քեև հեղինակը պարբերական մամուլում սկսել էր երևալ շատ ավելի վաղ, Գ. Սեբյանի շուրջ մեկտասնամյա (1870-1882)

գրական փորձերը գրքով տպագրվեցին 1882-ին («Գրական գրուանք», 4, Պոլիս), Մ. Չերազի «Գրական փորձերը» լույս տեսավ 1874-ին (4, Պոլիս): Մյուսները գրքով հրատարակ իջան քիչ ավելի ուշ՝ Տ. Սեբյան («Գարուն և աշուն», 4, Պոլիս, 1884), Ալ. Փանոսյան («Շողեր և ցողեր», 4, Պոլիս, 1884): Եղ. Տեմիրճիպաշյանի ոտանավորները հիմնականում տպագրվում էին ժամանակի պարբերական մամուլում («Երկրագունտ», «Մասիս»), իր իսկ ժամանակում ժողովածուում՝ «Գրական եւ իմաստասիրական շարժում», 4, Պոլիս, 1883-1888) և այլն [11]:

Պա մի ժամանակաշրջան էր, երբ գրական մթնոլորտը դեռ գրաբարաշունչ չափածոյի ազդեցության մեջ էր, երբ մտավոր-գրական շրջանառում և գրապայքարի չափարված բենարկուններում դեռ գործում էր նաև տրամադրությունը, որ գրաբարը իր հոլվածու ու մշակված բնույթով առավել հարմար է չափածո խոսքի նրբությունները և ամբողջ գեղեցկությունը մարմնավորելու համար՝ ի հեռուկա նորակազմ աշխարհաբարի: Ելակետ ու չափանիշ էր դիտվում գրաբար դասական բանաստեղծության լեզվաոճական որակը: «Գայլ դյուցազնի» տպավորությունը պարտադրող էր, «Նվագներ»-ի հայերենը՝ ոգևորող՝ իբրև անմրցելի օրինակ իր հեղինակի լեզվական «շքեղ գիտութեան», ստեղծագործական վերջին տարիներին Ալիշանի և Պեշկիբաշյանի դարձող դեպի գրաբար՝ իրականություն: Այս պայմաններում հեշտ չէր ամվերապահ կողմնորոշվել դեպի աշխարհաբար: Պետրոս Պոլյանի տաղանը հաղթահարեց այդ մտայնությունը: Կրտսեր ողմանտիկները մնացին ազդեցության մեջ:

Մի կարևոր պատճառ ևս: Աշխարհը տեսնելու իրենց կերպի ու զգացողության մեջ այս հեղինակները չունեն դուրյանական խորքը, չունեն ապրումի ու ընկալման այն ուժը, որ վերապահված է քչերին: «Բանաստեղծութիւնը կա՛մ հոգիի փաստ է կա՛մ բառերու խաղ: Ու հոգին քերուս մէկ երկրորդ երեսն է ժամանակին, որ հոս կը նշանակէ պարզապէս ապրումներու անընթաց հիստիսայազ մը» [12, 103]: Գեանակի չեմբ դրանց երկրորդական կամ երրորդական համարելու տեսակետին, բայց դժվար է շիսմածայնել այն կարծիքին, որ «երրորդական գրիչի մը ներքև լեզուն միշտ ենթակալ է աղաւաղուելու, առնուցալ չաճելու, ճռչելու վտանգին» [12, 120]:

Ինչևէ, երկտասնամյա այդ ժամանակահատվածում արևմտահայ չափածոյում ձևավորվեց լեզվական մի որակ, որ ուշադրության արժանի

հատկանիշներ է երևան համում և՛ բառային կազմում, և՛ քերականության մեջ: Հակիրճ լինելու համար այդ հատկանիշներից ներկայացնենք միայն մի քանիսը [13]: Ըստ որում, պատկերն առավել համոզիչ է առարկայական (օբյեկտիվ) ցույց տալու նպատակով մենք լեզվական օրինակների համար աղբյուր ենք ընտրելու քիչ թե շատ հայտնի և հաջողված գործեր, այնպիսիք, որոնք լեզվական տեսակետից համեմատաբար մոտ են ժամանակի աշխարհաբարին, ստեղծվել են հեղինակների գրական գործունեության տարբեր ժամանակներում, բայց, իհարկե, մեզ հետաքրքրող տասնամյակներից: Այդպիսիք են՝ «Արա Գեղեցիկ և Նուարդ», «Հայկազն Հայոց Տոբո», «Վերջին Հայկազն», «Առ տաճարն Հայոց» (Նարայե), «Սուվերո Հայկազն», «Անգեղն երգ», «Մի մոռնար գիս», «Առ Սելա», «Գնչուն» (Եղ. Տեմիրճիպաշյան), «Գրական եւ իմաստասիրական շարժում», 1883-1888), «Մանուկն և վտակ», «Լերիք», «Իղծ», Առ աստղ», «Առ արև» (Թ. Թերզյան), «Բանաստեղծությանց ամբողջական հավաքածո», «Ո՛հ, թե կարեի», «Առ լուսին», «Առ ծիծառն ուղևոր», «Չեփյուռք» (Ռ. Պերպերյան), «Առաջին տերևք», «Երկու թևեր», «Առ առավոտ», «Առ նե», «Երկու տուներ», «Արտոսը և սփոփանք» (Հ. Սեթյան), «Հուզման ժամեր», «Առ գեփյուռ», «Առ պանդուխտ» (Մ. Չերազ), «Գրական փորձեր», «Գարնան թռչունք», «Չատիկ» (Մ. Աճեմյան), «Գարնան հովեր» և այլն:

1. Զննվող ստեղծագործությունների բառապաշարը չափազանց հարուստ է գրաբար բառերով ու բառաձևերով, որոնց մի զգալի մասը 70–80–ականների գրական արևմտահայերենի բառապաշարից դուրս մղվելու ճանապարհին էր: Իսկ բառապաշարի այն շերտը, որ ավանդված էր բարբառ–միջին հայերենից և իր կայուն տեղն ուներ արդեն լեզվի գործածման մյուս ոլորտներում՝ պարբերական մամուլում, գեղարվեստական արձակում, նույնիսկ դասագրքերում ու գեղարվեստական չափածոյում (Պ. Դուրյան), այստեղ իմնականում փոխարինված է գրաբար հոմանշանի տարբերակներով կամ տարբերակների ձևերով (ինչու՞նստ փոխված կամ անհնչյունափոխ) և կամ գրաբարյան երանգ ունեցող բառային միավորներով, որոնք, հասկանալի է, այս դեպքում ոճական որևէ արժեք չեն ներառում: Ինչպես՝ պարման=պատանի, հայլէ=նայել, հանց=ինչպես, պակուցանմբ=երկյուղատուրթամբ, հսկայն=հսկան, անդ=հոն=այնտեղ, (և՛), տըլընջեան=ցերեկվա, առաթուր=ոտնակոխ, սեաւ=սև, ոք=մեկը, զի=որովհետև, կարի=շատ-փսստ,

յար=միշտ, անճառ=անճամ (ՀՄ), ամբառնալ=բարձրանալ, յո՞ու՞ր (ԹԹ), յակճիո=ուշադիր (ՌՊ), արտաբա=դուրս, բարբառել=խօսիլ, հատանել=վերջանալ=խալսիլ, ամ=տարի, Ո՛չ ես=չկա, ունկըն դի՛ր=մըտիկ ըրէ՛, է՛ր=ինչև՛ու՛ (ԵՏ) և այլն:

Ակնհայտ կենսունակություն է դրսևորում գրաբար բառերի այն շերտը, որ ուներ նկատելի բանաստեղծական երանգավորում և հատուկ դեր՝ խոսքը վերամբարձելու և հանդիսական դարձնելու համար: Բառակազմորեն անպայման բաղադրյալ, իմնականում հոդակապով բարդություններ են, որ առավել ծանր ու հանդիսավոր են դարձնում խոսքի ընթացքը: Դրանք սիրված բառեր են կրոստեր ռոմանտիկների համար և կազմում են ավագ ռոմանտիկների ժառանգության մի սովոր բաժինը, ինչպես՝ վարդաձույլ, նըլիրատունկ, փոթրկածուփ, բազմամարդ, եռանդեօտ, ցողազարդ (և՛), գեղապար, օղավար, գեղանագ, համածածան (ՄԶ), ցօղազուարճ, հրաթել, սիրահեշտ, խոհալից (ՌՊ), քաղցրագոյն, քաշարթուն, մարդասիայ, ոգեբնակ, գայլախազ, զըրուանոյշ (ԵՏ), բոսորվառ, լալահառաչ, վաղապաց, լույսածափտ, ճերրիափայլ (ՀՄ) և այլն:

2. Ժամանակի գրական աշխարհաբարում, այդ թվում նաև չափածոյի լեզվում, մեծ մասամբ հարթահարված մի շարք ձևաբանական իրողություններ այստեղ ոչ միայն գործածված են, այլև շատ նկատելի ակտիվություն են հանդես բերում: Այդպիսիք են՝

ա) գոյականների որոշյալ առումով հայցականի կազմությունը գ նախդիրով և առհասարակ նախդրավոր կազմությունները՝ ընդ մահուան, ի գրահ, յարփին, յաջն ուներ, յորոտ, յեփրատ, յապառաժից սարս ի բուն (և՛), կորար յալիս վէտ ի վէտ, ի միստ, յարեան, զարդարութիւն, զճակատ, ի խաւարչուտ (ՀՄ), ի գոզ շուշանաց, ի ծայր բլեր, յայդ բուրմունքս, ընդ իւր (ՄԶ), յեթերս, յանդճոյ, յընթացս, ըզմարդկութիւն, ի խոսան տեսեր և սըլինաց (ԹԹ), զիիւթ, ընդ գիտի, յըստուերս, ըզճինն, ըզշանթս (ԵՏ), ընդ վարդեմեօք, զմայիս, գերես (ՄԱ) և այլն:

բ) դերանունների գրաբարյան թեքված ձևերը՝ ոյց, զիւր, նոքա, իւրոց, ի թեզ, ի մեր (և՛), յիս, ի սիրտ իմ, ի տես քոյին, ոյր, գոդաս, դոցա, գայլս, յայն, որք, իմոց (ՀՄ), նոցա, որոյ, ոյց (ՄԶ), իմ, որովք, սոքա, ընմին, գբել, իննն (ԵՏ) և այլն,

գ) մի անորոշ հողի՝ գրաբարին հատուկ հետադաս դիրքով գործածությունը՝ զոյգ մի, պարանան մի, կին մի (ԼՊ), օր մի (ՅԱ), տեղն մի (ՄԱ) և այլն,

դ) անցյալ դերբայը՝ անայացեալ, հատկըլեալ (ՄԶ), թուլցեալ, համբարծեալ (ԹԹ), զմայլեալ, ունեալ, թեսծեալ (ՌՊ), հիծեալն իմ անձ, զբզուեալ, հոտոտեալ, խաչելեալ (ԵՏ) և այլն,

ե) խոնարհման ու հուղվման համակարգի բազմաթիվ այլ իրողություններ՝ իջաներ, լքեսց ոչ, կ'երդնուճք, ի հող ենք դարծել (ԼՊ), ձեռամբ, եղև, գրգցես, կեցցես, ինճ, թռանի (ՅԱ), գիտ, բազկօթը (ՄԶ), կաօցոյց, ելոյց, իցես, լընոյր (ՌՊ), վերանայք, ելցես (ԹԹ), երեցիք, խօսեցե-լոյր, ընդ իւր աջօքն ու մատամբ, ոչ տեսանեն, կայր (ԵՏ), շողայր, տեղայր, գաթրուցանել, ննջեալ (ՄԱ) և այլն:

Ինչ վերաբերում է ասածանական ներկային և անցյալին, այս ժամանակածների հարցում կրտսեր ռոմանտիկները դրսևորում են հատուկ վերաբերմունք՝ հավանաբար դրանով իսկ նապատակ ունենալով ավելի ընդգծելու որդեգրած լեզվական նախասիրությունների ուղղվածությունը։ Տեմիդիակաշյանը և Մեթյանը իրենց առաջին շրջանի գործերում սկզբունքներին հրաժարվել են աշխարհաբար կազմություններից, մյուսները՝ ևսրպեյ, Չերազ, Պերպերյան, Յր. Ասատուր և ուրիշներ, դրանք գործածում են խիստ ընտրողաբար՝ հիմնականում հանգի, չափի համար, մասամբ էլ՝ թեմայով պայմանավորված:

3. Մի շարք ձևեր, որոնք արևմտահայ գրական լեզվի չլուծված իրողություններից էին, տակավին կայունացած չէին ո՛չ միայն չափածոյի լեզվում և գործածվում էին որպես գրաբար-աշխարհաբար զուգաբանություններ՝ աստիճանաբար հակվելով դեպի աշխարհաբարը, այս սերնդի լեզվում ակնհայտորեն միտում են դեպի գրաբարյան կամ գրաբարակերպ կազմությունները, ինչպես, ասենք՝ գրաբարի ք հոգանկերտուվ ձևերը՝ հուլոպիք, շանթք, ծորք, սփրոք, բունակք, վահանք, կայք (ԼՊ), անուրքք, խորիրոլք, անբջուլք, բուլք, տղայք, փուշք, բարեկամք, ազգականք, լերինք (ՅԱ), լերինք, վեթք, պահապանք, ժամք (ԹԹ), հեծք, մըտածութիւնք, քիծք, քոջուլքն, մատուլքն, բառքն, աղերքք (ԵՏ) և այլն, գոյականի սեռական-տրականի գրաբարանկ կառույցները՝ ծառոցն, գետույն, ողբք, արտասկաց, բշնամույն, տրոփմանց (ԼՊ), նըազաց, երգոց, քնոյ ոչ ջոյ, աուրց (ՅԱ), դաշտաց, կաթոյ (ԹԹ), արդիւնքն իմ գործոյս, թթրոյր, տըլին դիմացր, բլոյն վրայ, ոգոյ

(ԵՏ), ոտից տակ, տարւոյն մէջ, երկնից կամար (ՄԱ) և այլն, դերանունների գրաբարյան առանձին ուղիղ և քեք հուղվածներ՝ գայս, գայն, զբեզ (ՅԱ), դու, շնորհապարտ ենք (ԼՊ), գիւր, քեզ կ'սպասեն, զիրար (ՌՊ):

4. «Յետաշրջումին» հետքերն առկա են նաև շարահյուսական կառույցներում՝ գրաբար շարադաստայուն, որոշիչ-որոշյալի, հատկացուցիչ-հատկացյալի՝ թվով և հուղվով համաձայնություն՝ «ժայրից եզերաց», «արեսնե լեճեր», «ի ելուխ բըշնանեաց յերկնից», «հայրենեաց իւրոց», «սիրոյ մեր», «վերայ եղբորս» (ԼՊ), «միտք քոյինս», «շուրք սըմարիդ, մտերմուհեաց քոց» (ՌՊ), «ի խորոց ակեաց», «շուրք քո տան», «ցոյց ինձ տըլեալ», «չեմ մոեալ» (ԵՏ) և այլն:

Գրաբարամիտության արտահայտություններից մեկն էլ ընտրողական աշխարհաբարի՝ գրաբարի հանգով ստեղծված առանձին տարրերի անդրադարձն էր չափածոյի լեզվում, ինչպես, օրինակ՝ ի հուղվման գործառական ընդլայնումը՝ ի հաշիվ մյուս հուղվումների՝ ընկերի (ՄԱ), վարդերի, հային արեւ (ՄԶ), քերականակն այլ ինքնատեղծ ձևերի տարածումը՝ շուրք զիմե, խընդիւ, կնուք (կնիք), կուսանի (կույսեթու), ըզն, զգոսա, նայեացներ, թռանի (ՅԱ), այծու, մեջ ծաղկանց (ՄԱ), ըզ քերքեր, ի ծայր բլեր, լից, ըզ բարծիւր, ըզ մեզ, ուսիր, գիտ դու, քըթօացու՛, առուք, ըզ քոյսր, ի վախոջ (ՄԶ), ճակատուս, իմս բարբառ, լինի՛, եկու՛ վար, ըզ քեզ (ԵՏ) և այլն:

Մի խոսքով, գրաբարյան կամ գրաբարին մոտեցող մի շարք իրողություններ, որոնք, բխում է, արդեն հարթահարված էին լեզվի գաղափարան նախորդ փուլում, այստեղ վերստին ապաքրե ձև դուրս գալիս:

Բառապաշարային և քերականակնային այս հատկանիշները, որոնցում իշխողը վերջին հաշվով գրաբարի ոգին է ու կանոնը, պայմանավորեցին արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի յուրօրինակ դարձը դեպի գրաբար, դեպի 50–60–ականների գրաբարախառն աշխարհաբարը: Դարծի հեղինակներն էլ արևմտահայ գրականության պատմության մեջ իրավունքով հորջորջվեցին «գրաբարի յետաշրջումին հեղուներ» [3. Օշական, 12, 169]:

Անշուշտ, լեզվական այս երևույթը հավասար չափով չի արտացուցված բոլոր հեղինակների գործերում կամ նույն հեղինակի՝ տարբեր շրջաններում կամ տարբեր թեմաներով գրվածքներում: Առավել կամ պակաս գրաբարամիտությամբ է առանձնանում, օրինակ, Ռ. Պերպերյանի, Մ. Չերազի,

Յ. Սեթյանի չափածոն: Կամ՝ Նարայնի առաջին ժողովածուն՝ «Վարդենիք», շարադրված է գրաբարով, երկրորդը՝ «Քնար պանդխտին»՝ գրաբարախառն աշխարհաբարով, երրորդը՝ «Սուլվեր Չալկականք»՝ աշխարհաբարին ավելի մոտ (լեզվով: Նմանապես՝ Սեթյանի, Տեմիրճիպաշյանի, Թերզյանի՝ վաղ շրջանի բանաստեղծություններն առավել հարուստ են գրաբարի տարրերով: Եվ կամ՝ նույն Տեմիրճիպաշյանի՝ հոգևոր թեմայով գործերը կամ մերթ-դակն ուսանավորները՝ «Առ Ներսես Ներսեսյան», նաև բնութայն որոշ երգեր՝ «Առ արքայիս», և այլն, գրաբարաշունչ են, սիրո, բնության և խոհական տաղերի մեծ մասը՝ «Անգեղն երգը», «Գնչուն», աշխարհաբար կողմնորոշում ունեն: Ուշագրավ է Մ. Աճեմյանի պարագան: Լինելով հետաշրջության «հերոսներ»-ից մեկը (քանի որ անկախ այլևայլ հատկանիշներից՝ նշված լեզվական դարձը նրա լեզվում անկա է)՝ այս բանաստեղծը միաժամանակ չի հրաժարվում ժողովրդայնության կանգնած, երբեմն էլ բարբառային լեզվատարրերի ակտիվ գործածությունից: Սոցիալական թեմայով նրա ուսանավորները՝ «Խեղճ Մըկո», «Կախեթո գինին», «Սև հարսը», «Խնդա՛նք թե լանք», աչքի են ընկնում պարզ, մատչելի աշխարհաբարով, ժամանակի խոսակցական լեզվի կենդանի տարրերով՝ **խորոտիկ, սօթի, թովէ թով, ցանցառ, գակկին, չիլամ, կանուխ, ըլլալես ի վեր, կու գայ բարով բերքով, պիշ և չօք, հոն, խնտայ, կրծնուն լի ու լի, ինձի հետ** և այլն: Այս մոտեցմամբ Աճեմյանը տեր է կանգնում ուշ միջնադարի աշուղ-բանաստեղծների գրական ժառանգությանը, որի առանձին տարրերը չէին շրջանցել նաև Ալիշանն ու Պեշկեթաշյանը [14], միաժամանակ դրանք փոխանցում է հաջորդ տասնամյակների բանաստեղծներին՝ Մ. Հովհաննիսյան, Արտ. Հարությունյան և ուրիշներ:

Ինչն է, 70–80-ականների արևմտահայ չափածոյի գործը տնօրինող և լեզվական մշակման քաղաքականությունը ձևավորող հեղինակները շրջանցեցին այդ չափածոյի լեզվի՝ նախորդների կողմից արդեն ձեռք բերված մակարդակը, մեծ չափով օգտվելով գրաբար հայրենասիրական բանաստեղծության գինեուցոցից՝ առաջնորդ ընտրեցին գրաբարակերպ կամ ընտրողական աշխարհաբարը: Շրջանցելով Դուրյանիմ՝ նրանք ամմիջական հաջորդի իրավունքով յուրացրին նաև այդ չափածոյի բանարվեստի (պոետիկայի) շատ ձևեր: Պատկերի սեթևեր շարադրանքը, գրաբար ձևերի ու ոճերի անպատճառ հորդությունը, արվեստական վեհությունը, մտքի ու ապրումի բունագրոսիկ, անկյանք ծավալումը այդ չափածոյի ոճական

կառույցի հատկանիշներն են: Ընդհանուր տպավորության համար ստորև ներկայացնում ենք նմուշներ կրտսեր ռոմանտիկների ուսանավորներից.

Լերի՛նք վեքե, մօրդ համառից,
Դաշտաց անրուն պահապան,
Ըզգագարնա՛րն ամպածն
Ու՛ր համարածեալ վերնապա:
(«Լերինք», 1856, ԹԹ, 4)

Բայց զլաջիր սուրբ լոյտ, Արև,
Բռնավորն անապոյոյն,
Սև՛ի ուրուական որ կեցնել
Ճգնի յընթացս ըզմարդկութիւն...

Ի՛ի խառն սուսեր և սրհինաց
Տքնի տօյոյն և հոգատա՛ծ:
(«Առ արեւ», 1881, ԹԹ, 252)

Յետ աղօթիք բազնի՛ ի ճաշ
Լա պարզագին ՚ի սեղան.
Շրջապատեն Կալ խարտեաշ
Ձիթն եւ զլիւրեանալն համալն:
(«Մշակն», էՏ, 75)

Եւ քո աչաց մի հեզիկ բոց
Կիցնա հակարծ ի խաար
Որ զիմ յուշոց եւ երուզոց
Դիտեն տղետու գիտանկար...
(«Առ լուսին», ՌԴ, 1)

Ջարմանակ մի անտարբերության մոռացության էր տրվում Պետրոս Դուրյանը: «Ու մարդ չի կրնար չհարցնել՝ դժգոհում է արևմտահայ գրականության պատմաբանը. – թե առջի տաղարաններուն հեղինակները չէի՞ն կարդացած Դուրեանը» [15, 411]:

Այսպիսով, 70–80-ականների արևմտահայ չափածոն մեծ թոփչքներ չունեցավ: Չունեցավ մեծ տաղանդներ, գեղարվեստական–ոճական օրենք ու կարգ սահմանող անհատականություններ: Այդ բոլորով հանդերձ՝ ինչպես թեմատիկ–բովանդակային, այնպես էլ լեզվաօճակային համակարգում այս հեղինակները մշակեցին հատկանիշներ, որոնք, ինչ–ինչ գծերով լինելով ավանդ-

ցերի շարունակություն, ժառանգորդական հայտնի սկզբունքով փոխանցվեցին գեղարվեստական–ոճական զարգացման նոր շրջափուլին:

Ամենից առաջ դա այն էր, որ տուրք տալով գրաբարին կամ գրաբարակերպ կազմություններին՝ այդ բանաստեղծները միաժամանակ շրջանառության մեջ պահեցին գրաբար առանձին հղկված լեզվական ձևեր, կառույցներ (ինչպես՝ ձեռամբ, հանգոյն, ուսեսա, առաւօտն կեանց, ի ծոց սիրարուխ, յընթացս, բամբիշ, հաւք ի բոյն, հրատէ կարդամ և այլն), որոնք մնացին գրական արձնտախոսներում: Ինտալացիները ձեռք բերելով մեկ ոճական գործառույթ: Բացի այդ, կրտսեր ոճմանտիկների լեզվական նկարագիրը որքան էլ հակված էր դեպի գրաբարը, այնուամենայնիվ օբյեկտիվորեն չէր կարող շրջանցել կեդոնաի խոսակցական լեզուն, նրա այն տարրերը, որոնք կայուն արտահայտություն էին ստացել գրական լեզվում, մշակվել, հղկվել, գեղարվեստական խոսքում կիրառվելու կերպ ու ձև էին ստել և հաճախ բանաստեղծություն էին մուտք գործում ինքնաբերաբար: Դրանք հեյցունափոխված կամ անհեյցունափոխ բառեր ու բառաձևեր են, բուն արձնտախոսներին և առհասարակ գրական աշխարհագրային բնորոշ քերականական իրողություններ՝ կը փայլեր, զարկաւ, մահերնին, զընտակ, մի՛ լոեր, ժայռ մ'ահաւոր, հայու մը (ԼՊՊ), ճամբուն, ծովուն, մատներուդ, ոչ ոք բան մը սիրած է, աչուրներ, շուրթերն (ՀՄ), մոռան, կ'իյնայ, լոյսէն, կ'օրհնեն, նետած է, բու, անոնք, լեռներուն, կը ինդայ (ԴՊ), բով, իրընձէ դուն, վարժ, կեցիր (ՍԶ), ձեզի, ըլլան, պայթարներու, քընանան, ըրիր մեզի, կըպահուղտիս, ալ չունիս ծար, հակիթներ, պզտիկ, պագ տա, քիթ քիի խօսին, սողվիլ (ՄԱ), աղուոր, մի՛ պահեր, բամպակ, ուրկէ, սա շարքն, անուաղ շուն, զընտան (ԵՏ) և այլն:

Ենչու է, նշված լեզվաբարդարդիչները, երբեմն էլ զուտ ժողովրդախոսական կամ բարբառային երանգ ունեցող իրողությունները՝ մամբիշակ, կապուտ, այծմիկ, սարել, ծիծառնիկ, լուսով, հուսար, ճանչեն, տընել է, լըծիկ, պարտիզին, սիրուսակ, վերուցին և այլն, գործածության մեջ մեծ դրվում գրաբար տարրերի գուճորդության մեջ, պահպանվում է նախորդներով, հաստակայես Ալիշանով հաստատված ոճական ավանդույթը: Բայց այս դեպքում կարևորն այն է, որ չափածոյի գեղարվեստական համակարգում գործուն է մնում, ինչու չէ, նաև որոշ չափով մշակվում է լեզվական այն աստղծը, որ գրական հաջորդ սերնդի կողմից պիտի գործածվեր առավել նպատակային:

Մյուս կարևոր ձեռքբերումը, սեփական բառակազմական միջոցներով նոր լեզվի բառապաշարը հարստացնելու փորձը արձնտախոս չափածոյում արդեն պատմություն ունեն: Այս նորերը արձանավոր ժառանգորդն են այդ փորձի. բառաստեղծ են՝ կայծակնացայտ (49), մեծապանծ (ԼՊ, 54), անհամբոյր (19), լուսաժայտ (46), վարդերանգ, սիրարուխ, լուսուռոգ (61), սիրանուր (18), սիրապագ (ՀՄ, 60), քաղցրալոյս (ԴՊ, 7), լուսազարմիկ, մշտախաւր (ԴՊՄ, ք) և այլն:

Եվ վերջապես, այս բանաստեղծները առավել կամ պակաս չափով նախանձախնդիր վերաբերումը ունեն չափածոյի խոսքարվեստի նկատմամբ: Եվրոպայում կրթված (Զերագ, Լարպեյ) կամ եվրոպական մշակույթին ու գրականությանը լավ ծանոթ այս հեղինակները փորձեցին հայերեն կանխ բանաստեղծության պոետիկան հարստացնել նոր հատկանիշներով: Նրանցից յուրաքանչյուրը իր տաղանդի ու բանաստեղծական գործության համեմատ չափածոյի ոճական համակարգ է ներմուծում ինչ–ինչ գծեր, շրջանակներ, փոխանցում որոշակի ավանդույթներ, հավելում իր ժամանակի գույնը, նրբերանգներ: Եվ դա արվում է ավելի շատ իբրև արգասիք գրական արվեստավորի հնարամիտ աշխատանքի, ջանասիրտ պրպտումի, քան բանաստեղծական բարձր տաղանդի, գրական ծիրի:

Այսպես: Մեր գրականության նվազ դժվարահաս պատմագիրների գնահատականը Թովմաս Թերզյանը արձնտախոս բանաստեղծության պատմության մեջ ունի իր ուրույն տեղը՝ որպես բարձրարվեստ ու նրբամաշակ քերթվածների հեղինակ: Ունի «անձնական ներշնչման մը հուրը», «Իր ունի, իր գեղեցկագիտութեան մեջ ալ ան «հին» չէ, իր ժամանակին արտասայտիչն է», «ինքնատիպ բանաստեղծ՝ խորատույզ արվեստավոր լ'Չուպանյան, 16, 11Ա–11Ե», «անփույթ չէ իր խոսքի նկատմամբ, ուշադիր է կառույցի մեջ» [Է. Գաբրիելյան, 17, 29]: Այն նորը կամ էականը, որ բերում է այս բանաստեղծը արձնտախոս չափածոյի ոճական համակարգ, ամենից առաջ կապվում է այս հատկանիշների հետ: Ի տարբերություն իր մի բանի ժամանակակիցների (Սեթյան, Պերպեյրյան)՝ Թերզյանը նախընտրելի է համարում փոքր ծավալի ուսանավորը, տաղաչափության մեջ հակված է պահպանելու ոչ միայն ավանդակներ կամ սովորական դարձած տաղաչափական ձևերը, այլև բանաստեղծական նոր ձևեր՝ հնչյակ, եռահանգ, հեղինակ է մեզանում առաջին անգամ գործածվող տաղաչափական նոր ձևերի՝ 3+3+3, 3+3+4, որոնք քննադատի բնորոշմամբ «այնքան օրորուն ու նուաղկոտ մեղեդի մը կ'արտադրեն»

[16, ԾԱ]: Առհասարակ թերզայնի ուսանավորները այժի են ընկնում երաժշտականությանը: Եվ դա արդյունք է ոչ այնքան հանգավոր տողերի կամ ուժեղ հանգի կիրառության, որի նկատմամբ բանաստեղծը հատուկ վերաբերմունք չի ունեցել, որքան տողի, քառուստրի կամ դրանց բաղադրիչները հանդիսացող չափի, ոտքի և հատաձևի նկատմամբ բժախնդրի մի հետևողականության: Եվ որ ամենակարևորն է, թերզայնը սկզբունքորեն հրաժարվում է չափածո խոսքի կշռույթը պահպանելու՝ մինչ այդ շատ տարածված արվեստական միջոցներից՝ հոդագեղչում, հնչյունի սղուն, բառաբարդառում, գաղտնավանդի հավելում և այլն: Ինչևէ, թ. թերզայնը, ինչպես իր մյուս սերնդակիցները, «բանաստեղծական գործիք» ընտրոց գրաբարը կամ գրաբարով ծանրաբեռնված աշխարհաբարը՝ «առանց երբեք հրաժարելու գրաբարի դարձածանցներով իր աշխարհաբարը զարդարել: Խելախել սիրահար մըն էր գրաբարին...» չարուճակում է բանաստեղծի գործի ուշադիր վերլուծողը... և... և չէ կրցած երբեք համակերպիլ անոր գեղեցկութեանց օգնութեանց գրկուելու... Թեղբան մինչև վերջը հաստարին մնաց իր գրական լեզուին» [45, ԾԲ]: Այնուամենայնիվ, փոքր-ինչ համակիր հիացում կա նույն վերլուծողի և այլոց (Տ. Չրաքյան, Ս. Իսկանդարյան) այն պատճառներում, թե «ևս առաջիններից էր, որ խիզախեց հրաժարվել գրաբարից և գրեց մի լեզվով, որն ավելի հասկանալի էր ժողովրդին» [տե՛ս 10, 21], կամ թե՛ գրաբարախառն աշխարհաբար գրող մեր բոլոր հեղինակներից «Թեղբանն է նորն որ իր յաջող թեղբուն մեջ գեթ լսաագոյն խառնուրդը կրցած է երեսան բեղել...» [16, ԾԲ]: Թերզայնը եղավ այդ լեզվով ստեղծագործող և բանաստեղծական այդ սերնդի լավագույն ներկայացուցիչներից մեկը:

Չովհաննես Սեթյանը պատկերի, տողի, չափի ու լեզվական կառույցների ստեղծման մեջ նույնքան հավատարիմ հաջորդն է «Նվագներ»-ի հեղինակի: Փոքր-ինչ խիստ զնահատմամբ՝ այստեղ զգալի է «գրականութեան խորունկ և առողջ հասկացողութեան պակասը» [12, 37]: Նյութի ու մտածման հասարակություն, ոռմանտիկական երագողի անորոշ գույներ, տաղաչափական մեղանչումներ, առաջնների անհարկի կուտակում, վերամբարծ, անվարծ փոխաբերություն: Բայց այդ բոլորի հետ միասին, իմացականի մեջ լինելով Բացարձակի, Չավերժականի, Կատարյալի արվեստավոր բանաստեղծը՝ «Տեպականի մարդ» [տե՛ս 18, 13], Սեթյանը արարում է տողեր, պատկեր-համեմատություններ, որոնք գուշակում են փոխաբերական նուրբ ընկալումներ: Ներկայացնենք դրանցից մի քանիսը.

«Բոց նոնենին, որպես խոնարի տանձենակ» (4), «...բոտրավատ դուստրըն ես դու տըլընջեան» (19), «...Առատի երագներու գրգարան» (61), «Ես տրտուբինք բացաւ իւր գիրկն անհամբոյր» (74), «Եւ գուբ քայլէ յուշիկ քայլով նըմա մօտ» (ՉԱ, 75): Իհարկե, սրանք չունեն դուրյանական փոխաբերությունների խորքը, իրական, տեսանելի և նույնքան տպավորիչ լինելու հատկանիշները, բայց ժամանակի չափածոյի մեջ առանձնանում են իրենց բարձրությանը, ներդաշնակ են ու բարեխումբ մանավանդ ուսանավորի ընդհանուր կառույցում կամ բանաստեղծական տան մեջ, ինչպես, օրինակ, «Երկու տուներ» հաջողված քերթվածի հետևյալ հատվածում՝

Եւ քըլուրներ եւ հեռատր գիւղերք
Թըւէն մեզ գերդ անգիշեր մի ցեղերկ
Եւ անտառակն այն ի գագաթ բլրակին
Ուր հինաւուրց մի ձերուրի գուարբագին
Տուր անցորդին տար ի սափոր պառպաջուն...
(ՉԱ, 60)

Առանձին տողերում ու պատկերներում նկատելի է միջնադարի ու մանտառոլության ազդեցությունը («Կարդ հեր ունիս, վարդ աչուրներ, վարդ թեւեր») կամ դուրյանական երագի («Երանի» թե ըլլամ ես շիք մ'արտասուք եվ անհետիմ դամբանիդ քով սիրասուգ...») հեռավոր արձագանքը («Կ'ուզեմ ըլլալ այն շղարչն որ կը ծածկ...»): Դրանք գեղարվեստական փաստը գոնե կենդանի պահելու արժանիքն ունեն՝ բանաստեղծական առավել «ազնիվ» մշակման հանձնելու համար եկողներին՝ Մ. Մեծանց և ուրիշներ:

«Սովերը Չայկականք» ժողովածուն (**Խորեն Նարպեյ**) և «Գրական Փորձեր»-ի (**Մինաս Չերազ**) քերթողական մասը, որը գրված է 50-ականների դասավանդող «Դպրոցական գրաբարով», և որը հեղինակի գիտությանը չի արժանացել խմբագրման («Տաղերիս շնքը չ'ուզեցի խախտել...» բացատրում է Չերազը՝ չ'ուզեցի փոփոխել նոցա լեզուն»։ ՄՉ, ԼԹ), գրեթե ոչինչ չունեն նոր ու ինքնատիպ, անմականության կնիքը կրող: Առաջինը՝ լեզվական բնութիվ, ի՛ր քովանդակությամբ, որ մեր պատմության հերոսական դրվագների ու դեմքերի ոգեկոչումն է, ժամանակավրեպ արձագանքն է հայր Ալիշանի հայրենեղբայրյան, երկրորդը իր քիչ թե շատ «ընթերցելի» էջերում՝ «Առ գեպիւր», «Առ փոքրիկ տիրուրի» և այլն, նույնատիպ արձա-

զանքն է «խանդավատ սիրով» սիրված (Չերեզի խոսքերն են) մյուս հեղինակի՝ Պեշիկաշյանի: Նույնիսկ որոշակի լեզվական ձևերով, պատկերավորման առանձնահատկություններով, տաղաչափական հնարներով՝ այս գրողները ջանացել են հավատարիմ մնալ իրենց համբավված նախորդներին, մասամբ է՝ կլասիցիստական չափածոյի ավանդներին:

Ռեբեսու Պերպերյանի աշխարհաբարը («Ստաջին տերևք»), որ իր իսկ Պերպերյանի խոսքերով՝ «գրաբարով կը մխի և ի նման կ'ընդունի կեանք ու ջերմութիւն», քիչ բան է տալիս նոր օրերի հայ բանաստեղծության խոսքարվեստին. զգացմունքի և արտահայտության որոշ քարմուքյուն, հղացման ինչ-ինչ նորություններ, արտահայտչական առանձին հնարքներ՝ կրկնություն, դադար, դիֆանկան բազմազանություն և էլի մի քանի գծեր, որոնք, այնուամենայնիվ, դժվար հայտնաբերվող հատկանիշներ են հեղինակի գործերում: Ահա մեկ-երկու օրինակ՝ «Ռ'հ, քէ կարի, Լը-ժին բիւրեղ ջինջ հայելին լինի» (4) (հմտտ.՝ Պեշիկաշյան, «Իցի՛վ քե», Դուրյան, «Պետք է մեռնի՛լ», Սեծարենց, «Ըլլա՛յի, ըլլա՛յի...»), «Առ քեզ ի վեր ծօն կը հանեն Յոզադայ արցունքն հառաչանք» (3), «բօղ բաղձունքան» (11), «Ապա ծաղկանց ի բիւր համրոյր խնկեալ համակ անուշահոտ» (50), «ՔՔրոյշ ձեռքերն իմ ձեռքիս մէջ սեղմի» (ՌՊ, 51): «Գնչակ» բանաստեղծության մեջ տողերի սկզբնաբառերի՝ **երբ, ինչպես, ոչ**, կրկնությանը ստեղծված է դիֆանկան ասիուն ընթացք՝

երբ կը քայլես, կարծես՝ եղէզ մեծ փակիկի,

երբ կը մայիս, կարծես՝ շողան գոյգ աստղիկ:

երբ կը ծախիս, կարծես՝ ծիծաղել քի աբիլ:

(ՌՊ, 46)

Այդ տավաճորությունն ավելի են ուժեղացնում կրկնվող մյուս լեզվատարրերը՝ **կը, կարծես**, միջնահանգը և ուժեղ վերջնահանգը, նմանաձայնությունը՝ հատկապես **ա** ծայնավորի կրկնությամբ, ոտքերի և հաստձների համաչափությունը և վերջապես տրամադրության դիֆանկան զարգացումը:

Սկրտիչ Աճեմյանը չունի ո՛չ թերզայանի նրբարվեստ ճաշակը, ո՛չ էլ Տեմիրճիպաշյանի ինքնատիպ բանաստեղծական շնորհը: Օժտված է արվեստագիտական նվազ կարողություններով: Բայց ունի իր փոքրիկ նպատաղ այդ շրջանի արևմտահայ չափածոյի թեմատիկ-ոճական զարգացման

գործում: Աճեմյանը արևմտահայ բանաստեղծության մեջ նորություն է բերում ոչ միայն սոցիալական թեմայի արծարծումներով, ոչ միայն խոսակցական կամ բարբառային լեզվատարրերի անբունազրուս գործածությամբ, ի տարբերություն իր գրական ուսուցչի, այլև այդ հատկանիշներից բխող առանձին ոճական կառույցներով: Դիմելով կյանքին ավելի մոտ թեմաների՝ իր համեմատաբար դուրին աշխարհաբարով նա ստեղծում է առարկայական, շոշափելի իրականության գեղարվեստական պատկերներ, ժողովրդական կյանքի որոշ մանրամասներ՝ իայ՝ մշակի առօրյան, պանդուխտի խոիը, մայր-որդի հարաբերության ուշագրավ դրվագներ, որոնք իրապաշտ մտայնության արտահայտություններ են, և որոնք նախադրյալներ էին ստեղծում չափածոյում այդ մտայնության գեղարվեստական զարգացման համար: Ահա դրա լեզվական արտահայտություններից մի քանիսը՝ «Դողեն քո զըլուխ» (125), «զուլալ աղբիւրներ ու մեր գեղջուկ ծամ» (125), «Աղջիկ, քէ քո սիրտ բոց է» (37), «Մերուշէ, անուշ հոտի Մերուշէ» (54), «Ա՛յն, հաշտ, Պոլսի փարան չունի խեր» (125), «Միտ ղներ օր մը իւր մօրը պատաւ Գնել մէկ խօրտո գօտի կան հալաւ» (ՄԱժ, 116), կամ՝

Երազ մը տեսայ, ա՛յ քունը քօսաւ,

Գիճա միտք բերեմ մամիկս պատաւ,

Մեր տուն, մեր պարտօզ, այգին ու արօտ...

(ՄԱժ, 124)

Դրանք, սակայն, պատառիկներ են բանաստեղծի գերարվեստական ժառանգության ոչ սովոր ծավալում: Նկատի ունենք «ժպիտը և արտասուք», «Լույս և սովերք» ժողովածուները: Իսկ «Գարնան հովերը» որևէ շոշափելի նորություն չենբե: Բանաստեղծի մասին հակիրճ, բայց ամբողջական է Օշականի խոսքը. «Սկրտիչ Աճեմյան 1850ի սերունդին մէջ իր սկիզբը կ'ընէ: Կ'անցնի մեր շողշողուն ռոմանթիզմին բոլոր շահատակութիւններէ: 1890ին մտերը անկա իրապաշտ բանաստեղծ մըն է: Մահուան տարին (1911) չ'արհամարիտ Վարուժանի փառքը» [18, 122]:

«Զերոսներ»-ի հուլյի ամենաինքնատիպ դեմքը, անշուշտ, **եղիա Տեմիրճիպաշյան** է: Ի՞նչացական ակնառու ծիրո ու ստեղծագործական կարողություններ ունեցող անհատականություն: Նրա հակասական, բայց ուժեղ ազդեցությունը չեն ժխտում և՛ ժամանակակիցները, և՛ հետնորդները: «Նրանով հիացել են, նրան քննադատել,– գրում է Ստ. Թովմյանը,– ան-

զամ հեզնել են, շատ բարձր են գնահատել և հայտնել իրենց հիասքափությունն ու դժգոհությունը: ...Ժամանակի ոչ մի գրող այնպիսի խանդավառ համակրանք չի վայելել, չի ծափահարվել այնքան խելահեղորեն, ինչպես Եղիա Տեմիրճիպաշյանը» [19, 9–10]: Իմացության ու խանձվածքի տեմիրճիպաշյանական ինքնատիպությունը նույնքան ինքնատիպ ու հակասական լուծումներ է հայտնագործում նյութի շարադրության մեջ: Ունի ծայրահեղություններ, մեղանշումներ, ոճական և էզեզվական կառույցի անհերթի յուրացումներ, բայց ունի նաև որոշակի շրջանակում հնուությունը, ոճական հնարներ կերպարելու անուրանալի շնորհք: Այսպես, գրաբարյան հազվագյուտ բառեր գործածելու կամ հոխորտ ու վերամբարձ արտահայտություններ կերտելու գեղագիտությունը խորք չէ Եղիային, նույնիսկ ունի արտառողջ դրսևորումներ: Սակայն նրա հեղինակային նորակագծություններն առանձնանում են մի շարք էական հատկանիշներով: Դրանց գոնե մի մասը հեղինակի բանաստեղծական նուրբ զգացողության արդյունք է: Բառակազմորեն դրանք այքի են ընկնում բազմազանությանը՝ նախաձեռնավոր ու վերջածանցավոր բառեր են՝ **զըլարթաբար** (38), **աղուական** (39), **անփայլակ** (ԵՏ, 204), հողակապով իսկական բարդություններ՝ **պերճափառ** (39), **մաքրափայլ**, **իրահանորյր**, **հեզաշարժ** (61), **բուրումնափայլ** (ԵՏ, 116), անհողակապ կազմություններ՝ **բաջարթուն**, **գեղանձն** (ԵՏ, 61) և այլն: Իբրև կամոն, բովանդակագուրկ ու ինքնանպատակ չեն և հատկանիշն ունեն փոխարինելու ամբողջական բառակապակցությունների՝ **նորակառ**–**նոր լույսով կամ հրով վառված**, **գեղանձ**–**գեղեցիկ ձև ունեցող**, **թանճաղեղին**–**նուզ դեղին**, **սեարտեսան**–**սև արտանունքով**, իսկ բայական թեքված բարդադիչով կազմությունները փոխարինում և են նախարարությունների, ինչպես՝ **կը ձայներգեր**–**ձայն տալով կամ ձայնակցելով երգում էր**: Սա անշուշտ առավել սեղծ ու հակիրճ է դարձնում բանաստեղծական խոսքը: Ավելի առարկայական և տեսանելի է դառնում բանաստեղծի մտապատկերը: Հատկանիշները, որոնք այդ շրջանի բանաստեղծության մեջ հազվադեպ համոզիպող երևույթներ են, բայց որոնք հետագա չափածոյում՝ Ինտրա, Մեծարենց, Միսանթո, ուշագրավ զարգացում ունեցան:

Բառերի հաջորդության ու համադրության մեջ իմաստային նրբորակներին հաշվառման անհետևողականությունը՝ բառերի անհասկանալի «մերձեցումներ», բառընտրությունը՝ սոսկ տող ու ձայն, հանգ ու չափ

լրացնելու համար և այլն, սերնդի գեղարվեստական մտածողության հատկանիշներից են և բնորոշ են նաև Եղիային: Բայց վերջինը Քառյակ կարողանում է բացել ոճական այդ փակ շրջանակը, ստեղծում է բառային անպատելի զուգորդություններ, որոնցից մի բանիսը դառնում են նաև հաջողված պատկերներ՝ «Աղուոր աղջիկ, ճերմակ, բամբակ, ոսկեներ» (60), «Վարսըն ուռենյուն հեզաշարժ» (61), «Նելտար անմահարար» (38), «Նորավառ սեր» (39), «Հիք՛ք սուրբ հաւառք. Ես դիակ մ'են մըշտատես» (ԵՏ, 205) և այլն:

Բառերի կուտակումը, հատկապես ածականի ու մակբայի ոճական շահագործումը նաև այս բանաստեղծի արտահայտչական վրիպանք են: Բայց Դուրյանից հետո նա առաջինը էր, որ փորձ էր անում չափածոյից դուրս մղելու զարդարուն խոսքը, անտեղի մակդիրը: Ավելի ակտիվացնելով բայի դերը (բայական նորակազմություններ, այլ խոսքի մասերի բայականացում և այլն)՝ բանաստեղծական տողին հաղորդում է շարժում, գործողություն, ընթացք՝ «Լուսնին ընման,— հայի՛մ, հիւծի՛մ – քէ մեծնա՛մ,— Միշտ դիակ մ'են. ընդ սեա՛ն քեւօքն յար զընամ» (ԵՏ, 205): Բայց դարձյալ ժամանակի մտայնությանն է դիմում հեղինակը, երբ նույն խոսքի մասի ակտիվությամբ այս անգամ ստեղծում է տարած պատկեր՝ «Երէկ եկայ, Շուրթերդու վրայ մեղր հաւաքել, Այտերդ վրայ Սեր ճաշակել» (ԵՏ, 38): Բանաստեղծի կայուն ու գործին մվրիված առաջին լուրջ ուսումնասիրության մեջ, որի հեղինակներից է նաև ժամանակի հնուտ բանասեր–եզվաբան Գ. Ֆենեթյանը, կարդում ենք տողեր, որոնք ճշգրիտ են բնութագրում ինչպես ժամանակի չափածոյի, այնպես էլ Տեմիրճիպաշյանի լեզուն: «Տառ տարուան մեջ հայ արձակը գծագրութեան ամենամեծ առաւելութիւնները ձեռք կը ձգէ և ատիկա կը պարտի անշուշտ ամենն աւելի բայերու գործածութեան որոնք կը փոխարինեն ածականները: Եղիայի մօտ, ինչպես ամենուր համար այդ ժամանակ, նկարագրութիւնը կ'ըլլայ ածականներով, գոյականները իրենց մասնայատկութիւնները կը մատնանշեն մեզ վերադիրներու բանակով մը որոնք ուրիշ բան չեն ըներ եթէ ոչ ծանրաբեռնել նախադասութիւնը և յաճախ մթութիւն յառաջ բերել: Թէև, դարձեալ, Եղիա առաջինն է որ քանի մը հարուղէպ մտոյշները տուած է բայերու գործածութեան: Ամենապարզ օրինակ մը տալու համար՝ արդի բանաստեղծ մը պիտի ըսէ. «Ուր շուշաններ ձիւն կը տեղան», Եղիայի ժամանակակից մը պիտի ըսեր

անտարակոյս. «Ուր ձիւնասպիտակ շուշաններ կը փալփիին»: Ահա ինչ որ կ'անուանեն ածականներու փոխարինութիւնը բայերով: Ասիկա ոճին կը բերէ իր *dynamique*ը, զայն կը դարձնէ ժուժկալ, սեղծ և միշտ չարժու-մի ու կորովի մեջ... Եղիայի ոճը ամենէն աւելի *statique* ունի...» [7, 166–167]: Ասվածին միայն պետք է ավելացնել, որ բերված օրինակում փոփոխակի հաջողվածությունը պայմանավորված է ոչ միայն անհարկի ածականի (ծյունասպիտակ) կրճատումով կամ սոսկ բայագործածությամբ, այլև **ծյուն տեղալ** բայական կապակցության փոխաբերությամբ:

Մակդիրը, համեմատությունը, փոխաբերությունը, կրկնության զանազան ձևերը, պատկերավորման այլևայլ միջոցները այս դեպքում ավելի հաճախ չունեն անձնականության դրոշմը, ուժեղ անհատականության կմիջք, պակասում է «անմիջական զգացողութեան մը թարմութիւնը եւ կենդանութիւնը»: Այնուամենայնիվ, Տեմիրժիպաշյանի լավագույն գործերում դրանք հայտնաբերվող արժանիքներ են՝ «Քայլ է նա գերող առուակ, ծիծառ, թիթեռնիկ» (60), «Այս քարերն են բոյը տընկոց», «հրահամբոյր ոտներուդ» (61), «չարաշուք որպէս դէւ, ...Ջերդ սեա՛ւ գիշեր, Ջերդ Աեա՛ւ գեհեն, նա սե՛ւ է» (ԵՏ, 204):

Անհաշտ բողոքը, «անկարելի յուսայտութիւնը», երբեմն էլ ընկալումների ու պատկերման մութ ու մռայլ գույները («Անգեղն երգը»), որոնք գերծ չեն եվրոպական գրականության ինչ–ինչ զաղեցություններից (Նկատի ունենք Էդգար Պոլի «Ազոավը», Շ. Բոլլեի «Լեշը»), և որոնք, ի դեպ, իրենց արձագանքը բողեցին եվրո գրական սերնդի ստեղծագործության մեջ, ժամանակի ընդհանուր մտայնությունից սրբու և ժամանակի գեղարվեստական մտածողության համար ըստ էության նոր էին:

Կարելի է ավելացնել լեզու և ոճ կերպարողոյ խառնվածքի նաև այլ գծեր, ասանք՝ մերք անսովոր հուզածությունը տողի, չափի նկատմամբ, կշռութի մտահոգություններ, մերք էլ «օրէնք ու վայելչութիւն արհասատարիոյ» հանրաճանաչումներ, «երկար շարքեր յանգերու անհասատարիմ չաջողութեանց, անտանելի ու անկասելի տղամներու, բառերու՝ որոնք կ'արշաւեն հաստածին մէկ թեւէ միւսը, չափի յանկարծակալ փոփոխութիւններ որոնք անկարելի կը դարձնեն ընթերցումին շարունակութիւնը» [7, 135], մերք ոռման տիկնակալ վերաջայտաշտ պատկերավորություն, զգացումների հորդություն կամ սիմվոլիզմի նրբաբլետ ու երանգաշտ հատումներ, մերք էլ իրա-

պաշտ առարկայականության բոնկումներ, իրական կյանքի մանրամասներ (այդ շրջանի «իրականաշտ գրականութեան առաջին միջբոլակներն իրով կուգային մեզի»,– գրում է Տ. Կամսարականը [21, 13–14]), մտածական խիտ ու խոր հակիրճություն, զուսպ ու ժուժկալ լեզու և այլն:

Այս բոլորով եղիա Տեմիրժիպաշյանը նոր կազմավորվող մտակող-գրական սերնդի համար վերտնդուն էր մի շատ կարևոր գաղափար, որը բխում էր նրա իմաստասիրությունից, այն է՝ մարդ արարածի կենտրոնացում ու գործունեության մեջ, այս դեպքում՝ գեղարվեստական գործունեության մարզում, գերակայում է կամ պետք է գերակայի ազատ, ինքնուրույն, անկաշկանդ մտածողությունը: Դրանով Տեմիրժիպաշյանը դառնում էր իր սերնդի դավանած սկզբունքների նաև՝ ավանդախախտը. մտնեմուն էր Դուրյանին: Ահա թե ինչու արևմտահայ չափածոյի լեզվի զարգացման հաջող փուլի սկզբնավորողները կամ առհասարակ գրական–գեղարվեստական նոր շարժումը ձևավորողները՝ Գր. Ջուրիալ, Ա. Արփարյան և ուրիշներ, ն' գեղապաշտները՝ Ա. Չոպանյան, Միսիլ, Տ. Չրաքյան և ուրիշներ, եկան որոնելու նախ և առաջ եղիա Տեմիրժիպաշյանին:

1884–ին իրենց անդրանիկ ժողովածուներով գրական ասպարեզ իջած **Տիգրան Սեթրյանը** («Գարուն և աշուն») և **Ալեքսանդր Փանոսյանը** («Շողեր և ցողեր») սիտում ունեն իրենց գրաբարախառն լեզուն որոշ չափով նորոգելու խտասկական կամ գրական լեզվի տարրերով, բայց նրանց գրական փորձը չհասավ գեղարվեստական անհրաժեշտ լուծումների բարձրության և այսօր ավագույն դեպքում զնահատվում է իր գրապատմական նշանակության մեջ: Այդ բախտին արժանացավ նաև **Չրանտ Ասատուրի** ոտանավորների միակ ժողովածուն («Պատանեկան ներշնչումներ», Կոստանդնուպոլիս, 1879): Վերջին միտքը մեծ չափով վերաբերում է նաև մյուս հեղինակների գրական գործին: Կարծում ենք՝ տեղին է ինչեւ արևմտահայ քննադատի մի դիտարկումը. «Կա՛յ այն բանտնդոնի որ իր ժամանակը միայն կ'ապրի» [12, 90]:

Եվ այսպես, 70–80–ականների գրական «հերոսները» աշխարհաբար չափածոյի լեզվական զարգացման մեջ նշանավոր արդյունքների հասան: Լեզվի զարգացումը հետ մղեցին 50–60–ականների գրաբարախառն քանասրեղծություն, ոճական զարգացման մեջ գրեթե մոտացության տվեցին դուրյանական փորձը: Դրանով հանդերձ, սակայն, **նրանք պահպանեցին ինչ–ինչ լեզվական ավանդույթներ, իրենց**

բանաստեղծական ծիրքի ու շնորհքի բերումով ունեցան ձեռքբերումներ, որոնք արևմտահայ չափածոյի լեզվի զարգացման ընթացքի մեջ հնարավոր են դարձրում այդ տասնամյակների առանձնացումը որպես շրջափուլ:

ԳՆՈՒՄ 4

90-ՎԱՄՆԵՐԻ ՀԱՎԱԳՆԵՑՈՒԹՅՈՒՆ

ՄՐԸՆԿ ՉՈՒՆԱՅԱՆ, ՍԻՊԻՆ (ԶԱՐԻՆ ԱՍՏՈՒՐ)

Չոպանյանը և **Սիպիլը** այն հեղինակներից են, որոնք թեև գեղարվեստական աչքի ընկնող արժեքներ քիչ փոխանցեցին արևմտահայ դասական չափածոյի գանձարանը, բայց նույն չափածոյի լեզվի նորմավորման գործընթացում ունեցան կարևոր դերակատարում: Խնդիրն այն չէ, թե նրանց լեզուն զերծ է գրաբարաբանություններից, չունի գրաբարյան կամ բարբառային կազմություններ, ամբողջությամբ հաղթահարված են նախորդ շրջանի անհարկի ազդեցությունները: Դա, անշուշտ, այդպես չէ: Ե՛վ Չոպանյանը, և՛ Սիպիլը ամբողջությամբ վերադրացան հաղթահարել (նկատի ունենք 90-ականների նրանց գործը) նորմավորման գործընթացի բոլոր դժվարությունները, թեև նրանց լեզվի վերաբերյալ կարծիքներում կարելի է հանդիպել նաև հակառակ դիտարկումների:

Չարքի քննարկումը, կարծում ենք, ունի մեկ այլ տեսանկյուն, որ պատմականորեն ավելի օբյեկտիվ ու իրական է ցույց տալիս հեղինակների բերած լեզվաոճական, բայց մասնավոր լեզվական նպաստը: Այդ նպաստը, որ ավելի ճիշտ կլինի որակել վերանորոգում, Օշականի խոսքերով՝ «կառուցողական ըլլալ է աեւի հակազդեցական էր»: Ընդդիմությունը, որ ուղղված էր հետդուրյանական երկտասնամյա ժամանակաշրջանի կազմակերպված գրաբարամիտությանը, արդեն իսկ լուրջ նվաճում էր:

Խնդրի լուծման համար ռեալ նախադրյալներ ստեղծվեցին 80-ականներին: Դրանք արդյունք էին ոչ միայն զուտ լեզվական իրողությունների աստիճանական ու բնականոն զարգացման, այլև մեծ չափով պայմանավորված էին արտալեզվական գործոններով: Խոսքը արևմտահայ հասարակական գիտակցության ու գեղարվեստական մտածողության մեջ կատարվող վերափոխումների մասին է: Կյանքի բոլոր ոլորտներ բախանցող իրա-

պաշտ հայացքը բերականական նորմերի ճշգրտման ու միօրինակացման, լեզվի ժողովրդայնացման ու ազգային հատկանիշների ստուգման պահանջներ էր թելադրում ժամանակի լեզվամտածողությանը, գրական նոր վերելքը՝ նոր չափանիշներ պարտադրում արևմտահայ լեզվի նորմավորման ընթացքին: Այս պայմաններում արևմտահայ աշխարհաբարը զգալիորեն ազատագրվեց ներթարբատային բառերի, բուն գրաբարյան իմաստով տարբեր արտահայտությունների գործածությունից, բերականական իրողություններում գրաբարյան անհարկի զուգածնեցից: Դա առավել նկատելի է ժամանակի գեղարվեստական գրականության, մասնավորապես արձակի ու նաև հրապարակագրության լեզվում, թեև այստեղ էլ ոչ միայն շարքային, այլև գրական նոր շարժումը գլխավորելու կոչված գրողների՝ Ա. Արիխարյանի, Է. Բաշյանի, Տ. Կամսարականի և ուրիշների գրվածքներում դեռ զգալի են բերականական բազմաձևությունները, որոնց մի մասը հետո պիտի դուրս մղվեր գրական լեզվից:

Չափածոյի լեզուն, նույն չափումներում, դեռ հեռու էր կանոնիկ ու մշակված լինելուց: Խնդրի լուծման վերջնական հարցանակի հոսքը հաջորդ տասնամյակներին է՝ 90–900–ականներին գրական ասպարեզ իջած արևմտահայ բանաստեղծության նորագույն սերնդինը: Այդ տասնամյակները կարելի է նկատել արևմտահայ գրական լեզվի հիմնական սկզբունքների ու օրինաչափությունների հաստատման շրջան: Բայց դրանով չի սահմանափակվում 90–900–ականների դերը: Օրակարգում է դրվում մի կարևոր լեզվական խնդիր նս. արևմտահայ գրական լեզվի գեղարվեստականացման, գրականության, մասնավորապես բանաստեղծության լեզվում հրապարակագրական ոճի գերակշիռ ազդեցությունների հարցափարձան խնդիրը: 80–ականներին այս միտումը դեռ որոշարկված չէր, թեև առանձին հեղինակների՝ Գ. Չոխրապի, Լ. Բաշյանի, Տ. Կամսարականի և ուրիշների գործերում նկատելիորեն սահմանազատվող: 90–ականներից արդեն նորերի գրական–գեղարվեստական գործունեության մեջ դա ստանում է ծրագրային նշանակություն: Ու եթե արևելահայ գրական լեզվում այդ դերը վերապահվում է Գրիկ. Թումանյանին, մասամբ նաև Վ. Տերյանին ու Ավ. Իսահակյանին, ապա արևմտահայ հատվածում այն վիճակվեց մի խումբ շնորհաշատ ու տաղանդավոր գրողների՝ Ա. Չոպանյան, Սիպիլ, Եղ. Դուրյան, Ինտրա, Վ. Մալեզյան, Ա. Հարությունյան, Սիսմանթ, Դ. Վարուժան,

Մ. Սեծարենց, Վ. Բեքեյան և ուրիշներ: Արևմտահայ արվեստագետ սերունդը որդեգրեց լեզվի պաշտամունքը նրա ն՝ ազգային (իբրև ազգային գոյության ձև), ն՝ գեղագիտական (իբրև բարձր գրականության գործիք) ըմբռնումներով: Այդ սերունդը «չիերքեց իրապաշտներուն զգայնութիւնը ոճին հարցին հանդէպ, զայն ճոխացուց...» [1, 246]:

ԱՐՇԱՎ ՉՈՊԱՆՅԱՆ

Ոչ միայն իբրև նոր սերնդի երեք ու զաղափարական առաջնորդ, այլև որպես ժամանակի շնորհաշատ բանաստեղծներից մեկը՝ Ա. Չոպանյանը շատ որոշակի դեր ունեցավ այդ գործում:

Իր բանաստեղծությունների մեծագույն մասը Չոպանյանը ստեղծել է գրական գործունեության առաջին երկու տասնամյակներին՝ 1890–900–ականներին: Լեզվական առումով այդ բանաստեղծություններն անցել են մտավորման ու մշակման ուշագրավ ընթացք: Գրական ճախարհավորները Չոպանյանը շարադրել է գրաբար և գրաբարախառն աշխարհաբարով («խառնակ հայերենով»), երբ դեռ ուսանում էր Պեշկեթաշի Մաքրուխյան վարժարանում: Ոչ միայն բովանդակությամբ, այլև լեզվի ու ոճի առումով այդ առանավորներն իրենց վրա կրում են Մ. Պեշկեթաշյանի, մասամբ՝ Պ. Դուրյանի հայրենասիրական գրվածքների ազդեցությունը: Միս մեկ–երկու տող 1887–ին գրած կամ մնամողությամբ փոխադրած «Պատերազմ» անտիպ գործից՝ «Եւ ի բաջառոյգ վերայ բազկաց շողան ասպարք բոլորակերտք Ջրաիք անբախմեց պատին զմարմին համայն զօրաց, Որք շարեալ կան ի կարգըս կարգըս յանձայրածիր ի դաշտին...» (ԱԶՖ–21): Կամ հետևյալ հատվածը «Կարինե» գրվածքից, որ Մաքրուխյանի աշակերտ Չոպանյանը պոեմ է անվանել.

Թանձր մըլու մը է պատած
Ի բարձրաբերձ Մասնաց կատար,
Եւ կը ժածկին անաք տղորանած
Ձկարառետան գերկին պայծառ:
(ԱԶՖ–19)

Բայց ուշագրավն այն է, որ և՛ գրաբարախառն լեզուն, և՛ պաթետիկ վեբն ոճը առավել հատուկ են Չոպանյանի պատմական-հայրենասիրական բեմայով ոտանավորներից՝ հայտնի ավանդների շարունակությամբ, իսկ սիրո ու բնության քերթվածներում, որոնք հաջորդեցին առաջիններից, անգամ առաջինների քերթվածներում հատվածներում իշխողը աշխարհաբարի լեզվատարրերն են, քիչ են գրաբարյան ձևերն ու ասոբյունները, իսկ ոճն ավելի մեղմ է, մտերմով, բնական: Սա այն կենսական երակն էր, որ հետո շարունակվեց և նոր ուժ ստացավ հեղինակի հետագա գրվածքներում:

Այդ ոտանավորները, որոնք տպագրվում էին ժամանակի պարբերական մամուլում, մեծ մասամբ տեղ գտան 1891-ին Պոլսում հրատարակված «Արշալույսի ծայներ» ժողովածուում: Գրաբարի հղովման ու խոնարհման համակարգի և զուտ բարբառային լեզվի տարրերից դեռ վերջնականապես չի ազատագրված այս գիրքը: Հազվադեպ չեն ներկայի եզակի և հոգնակի երրորդ դեմքի գրաբարածն գործածությունները՝ բուրև, սըտեն, դեղնի, քառի, բաբախտ, շարծեն և այլն: Ջուգաձներից նախապատվություն է տրվում հոգնակի գրաբարածն կազմությանը՝ **իրեշտակք, խոպոպք, խողովակք, հեղուկք, բիրք, տերեւք, ոսկերքս, բարեկամք** և այլն: Հանդիպում են նեղբարբառային, հատկապես Պոլսի բարբառի բառաձևերի՝ **մինհինիկ, պըճըլտալ, բաշվըտուրք** և այլն, անհարկի գործածություններ: Քիչ չեն գրաբարի քերականական այլ ձևերն ու նախորդակ կապակցությունները, որոնք հետագայում պիտի դուրս մնային գրական արևմտահայերենից, ինչպես՝ **ոյց, որք, ոյր, խոցեալ, տրոփանաց, տենյանաց, թող կինն ի բեզ անհեռի, աղօթք ի շուրթն մատչին** և այլն: Այսուհանդերձ, անգամ իրենց նախնական վիճակով «Արշալույսի ծայներ»-ում տեղ գտած այդ բանաստեղծական ժողովածուների համեմատությամբ գրական լեզվի ձևավորման նոր չափանիշներ էին բերում արևմտահայ բանաստեղծություն: Անգամ մեկ տարի անց Պոլսում հրատարակված քերթողական ժողովածուները լեզվական մակարդակով նկատելիորեն գիշում են «Արշալույսի ծայներ»-ին: Դրանում համոզվելու համար բերես բավական է հիշել Մ. Աճեմյանի «Սապատողը» ոտանավորի («Գարնան հովեր», 1892) քառատողերից որևէ մեկը՝

Եւ հազի կամէր տալ գտնի ի կարաւ
Յանկարծ հայելեաց մէկ կրկնեալ տեսաւ

Ուներուն վերայ ցցուած մի սապատ,
Եւ շանթախարեալ ծըռնց զիր ճակատ:

(ԱՄ, 8)

Այդ ժողովածուում շատ սովորական են գրաբարի այս և նման քերականական ձևերի գործածությունները՝ **նորա, խնամօք, կամէր, աշխատանօք, անկաւ, զգացմունք** (յուզեն-յուզում են), **հսկայք, յօրում, մարմնոյ մէջ, գամբիծ հոգին, սորա, անդ, հերաց** և այլն: Սովորական են նաև գրաբարին հատուկ շարահյուսական կառույցները՝ **սիրտ ազնի, դիմօք կայտառ, աջօք բոցավառ, հօրինքի ի չքնաղ տարագ, ժեպիտ ի շրթունս, ի վերջ դարուս** և այլն: Նմանատիպ բազմաթիվ օրինակներ կարելի է բերել այդ տարիներին հրատարակված բանաստեղծական այլ ժողովածուներից [2] ու մամուլում տպագրված այլ հեղինակների՝ Վ. Մալեյան, Լ. Սեդրոյան, Լ. Շանթ, Կ. Սվաճյան, Ս. Փանոսյան (Ավփասյան) գործերից, որոնք թեև երբեմն էլ ազատ են գրաբարի որոշ ազդեցություններից, սակայն կա՛մ չեն թրթափել Դուրյանի ու կրտսեր ռոմանտիկների, իսկ արևելահայ հեղինակներից նաև Հ. Հովհաննիսյանի ոճական ուժեղ ազդեցությունը (Լ. Սեդրոյան, Վ. Սվաճյան, Եվտերակ), կա՛մ էլ չեն հաղթահարել ժողովրդական ստեղծագործության լեզվական-գեղարվեստական ազդեցության բարդությունները (Մ. Հովհաննիսյան, Մ. Աճեմյան): Ահա մեկ-երկու օրինակ այդ գրվածքներից՝

Տե՛ս, կը բռածի՞ չի ծաղկած,
Մինչ կեանք, լի կեանք կ'ուզեմ ես:
Դ՛ այդ սեւ մարդն մոլեղնած
Կը կըլըղտուի՞մ ես ներստ:

(«Կերթին վայրկեանը», Լ. Սեդրոյան) [3]

Բըլբուլ բառաւ բանքը բարին,
Կիւայ դարդեր իւր զիկելին,
Եւ իլ դուրբան կեղնի՞մ եարին,
Չի՞ մօտ տարեք Արիւնայ սարին:

(«Սիրահար Կիսօ», Մ. Հովհաննիսյան) [4]

Այս համարդրությամբ միանգամայն արդարացի է հնչում «Արշալույսի ծայներ»-ի առաջին գրպիտաներից մեկի դիտարկումը. «Չօպանեան ան-

Ե՛ն աւելի մոտեցած է իրացնելու՝ արդի արձակին աշխարհաբարով՝ ուսանաւոր գրելու գաղափարը» [5, 163]:

Նույն 90–ականները կարևոր դեր ունեցան սկսնակ բանաստեղծի գրական կողմնորոշումները ճշգրտելու, ստեղծագործական ինքնօրինակությունը ամրապնդելու գործում: Գրական դաստիարակության յուրօրինակ դպրոց եղավ «Յայտենք» օրաթերթի խմբագրատունը, որտեղ 1891–ից աշխատել սկսեց Կեդրոնականի շրջանավարտ Ա. Չոպանյանը: Պակաս դեր չկատարեցին նաև գրական այն բանակները և այսպես կոչված գրական–ոճական վարժանքները, որ նախածնունդ էին ժամանակի նրապաշտ ուժերը՝ Մալեդյան, Փանոսյան և ուրիշներ, և որոնց ամենագործուն մասնակիցն էր նաև ինքը՝ Չոպանյանը:

Շատ բնութագրական է, որ 1891–ից դասավանդելով Պոլսի Կեդրոնականում՝ Չոպանյանը իր սաներին հատուկ հանձնարարություններ էր տալիս գրաբարախառն լեզվով տեքստերը վերաշարադրել մաքուր աշխարհաբարով կամ, ինչպես ինքն է սիրում կրկնել, «զուտ աշխարհաբարով»:

Այս միտումներն ու մտահոգությունները, կրած դասերն ու ազդեցությունները անմիջական արտահայտություն գտան բանաստեղծի հետագա գործերի լեզվում: Պրա վկայությունն է 1892–ին Պոլսում հրատարակված «Թրթուռներ» բանաստեղծական ժողովածուն: Այդ մասին են խոսում առհասարակ 1890–ականներին մասնույն նրա տպագրած բազմաթիվ քերականները, որոնցում վերը նշված գրաբարաբանություններն ու նոր գրական լեզվին խորք տարրերը համեմատաբար քիչ են հանդիպում: Սևա մի հատված «Արևելք»–ում 1892–ին տպագրած «Ատուպներ» ոտանավորից.

Յանդարտ ես անծալ, ջուրը կը փոսի
Ասագանի մէջ, անշարժ, բնացած,
Ոչ կնճիս մը մեղսմ, ոչ փոր մը հովի,
Ոչ առաղվայի մը ցոլքն անդրադարձ:

... Կանցնի ես անհետ կըլլայ պատահին:
Մտացումն ապա կուգայ վերջտիւնի:
Սարսուռին թախիծ կը հաջորդի տուր,
Եւ նորն հոգին կը մրիտ թափուր: [6]

Այս ժողովածուում, անշուշտ, դեռ արձանագրվում են գրաբարյան իմաստով քերականական ձևեր, նախորդվոր կապակցություններ, ինչպես՝ ոյց (5), ոյր (6), որք (12), լընուն, արփույն (15), բարախէ (բարախում է), ոյր, շրջանակք (ԱՉԱ, 22) և այլն: Նույն բանաստեղծությունների հետագա հրատարակություններում դրանք չեն առկայում: Մի առանձին հոգածությանը լեզվածական մշակման են ենթարկվել «Արշալույսի ծայեր»–ի այն բանաստեղծությունները, որ հետո տեղ գտան 1908–ին Փարիզում հրատարակված «Քերթվածներ» ժողովածուում: Որքանով է լեզվածական այդպիսի միջամտությունը պատճառաբանված՝ այդ մասին կխոսվի մեկ այլ առիթով: Այս դեպքում ակնհայտ է, որ բանաստեղծությունները շահում են լեզվական առումով, բայց շատ բան են կորցնում պատմական–գեղարվեստական ու հոգեբանական տեսակետից: Սա, օրինակ, «Արշալույսի ծայեր» ժողովածուի «Պզտիկ աղջկան մը» բանաստեղծությունից մի հատված.

Այբերը պըճուտան ժպտով մը մաքուր,
Անմեղուքին բուրբ ճակատը ըսպիտակ
Պզտիկ վարդ շրքներդ ոյց սուրբ է համբոյր
Սըտել չգիտեն: Միքէ սըտն'ն հըղեշտակ:
(ԱՉԱ, 18)

Նույնը՝ «Քերթվածներ»–ում.

Այբըղը կը շողա ժպտով մը մաքուր,
Անմեղուքին կ'բուրբ ճակատը ըսպիտակ,
Վարդ շրքներդ, որոնց անքն է համբոյր,
Չեն բնաւ սըտած, դեռ ըլլալով անգիտակ:
(ԱՉԲ, 69)

Լեզվական այս մակարդակը Չոպանյանի բանաստեղծական խոսքը ձեռք բերեց արդեն 90–ականների կեսերին: Այնպես որ, հաստատապես կարելի է ասել՝ նույն 90–ականներին Ա. Չոպանյանի բանաստեղծության լեզուն հիմնական սկզբունքներում ու օրինաչափություններում հաստատված գրական արմատախայերենն է:

Արշակ Չոպանյանը չափազանց ուշադիր է ու հետևողական իր ստեղծագործությունների լեզվի բառապաշարի, քերականական ձևերի ու

կառույցների նկատմամբ և դա անվիճելի պայման է նկատում ժամանակի բանաստեղծության համար: Հարցի շուրջ բանավիճելով «հերից» Ռ. Պերպերյանի հետ՝ նա այն կարծիքն է հայտնում, որ անգամ մի քանի նախդիրը, հովիվածնը շատ բան են որոշում գրաբարի ու աշխարհաբարի սահմանները ճշգրտելու առումով. «Բայց բաղդաբեցե Գարագաշեանի, Գուրգենի, Սեւեանի աշխարհաբարը, նոյնիսկ «Պատկեր աշխարհաբարի գրականության»-ի մեջ, «Հայրենիքի» ու «Մասիսի» աշխարհաբարի ու հետ, գրուն է և,– մե պիտի տեսնեք, որ շատ մանրադիտարկն էլ տարբերություն է: Այդ տարբերությունը քերականության մեջ է, եւ առոր համար է որ քանի մը նախդիրը եւ քանի մը հոլովը իսկ կարեւորութիւն ունին» (ԱԶՖ–586):

Բայց սա, ըստ Չոպանյանի, հարցի միայն մի կողմն է՝ զուտ լեզվականը, քերականականը: Կա նաև մյուս կողմը՝ նույնքան ու թերևս առավել կարևորը՝ ոճականը, այսինքն՝ ոչ միայն սոսկ բառերի ու քերականական ձևերի օգտագործումը, այլև բառի, բառանների և ընդհանրապես լեզվի ոճական հնարավորությունները նվաճելը: Հարցի այս կողմի վրա էլ իր տերմնակիցների ուշադրությունն է հրավիրում երիտասարդ Չոպանյանը. «Երբ կզեն որ քերականության համար լեզուի կմախքը, ամեն բան եղած լինցած է, նոյն բանը չեն կրնար կրկնել բառերու եւ ոճերու համար ալ ...», ապա՝ «պէտք է ամեն <որ> աշխատի բառերու, ոճերու պաշարը ճիշտցնել» (ԱԶՖ–586): Չոպանյանն ամենից առաջ նկատի ունի իր նկատման, խոսակցական լեզվի ու բարբառի, ինչպես նաև փոխառյալ բառերի և այլ լեզվական միավորների ոճական կիրառությունը, նրանց տեղին ու ըստ հարկի գործածությունը: Այս տրամաբանությանը, որն ի դեպ հակադրվում էր ժամանակի ավանդապահ մտայնությանը, բոլոր բառերն էլ գործածելի են: Ընդդիր դրանց օգտագործման ձևի, հմտության մեջ է, «այն շնորհիցն մեջ է որով այդ բառերը կը հաջորդեն իրարու, այն համարձակության մեջ որով կը կապուին իրարու, ինչ ալ ըլլան, գրաբար, աշխարհաբար, ժողովրդական, <.....> գրքերու մեջ դարբնուած ամենքն ալ» (ԱԶՖ–586): Սա ժամանակի նոր ձևավորող գեղարվեստական մտածողության պահանջն էր, նաև գլխավոր սկզբունքներից մեկը իր իսկ՝ Չոպանյանի գեղարվեստական փորձի:

Արտահայ բանաստեղծի լեզուն առանձնապես աչքի չի ընկնում այս կամ այն բառաշեղծի առավել օգտագործմամբ: Լեզվի արտահայտ-

չական ծանրությունը հավասարապես կրում են և՛ բարբառային ու ժողովրդախոսակցական, և՛ գրաբարյան ու զրական բառերն ու բառաձևերը:

Թերևս որոշ նախապատվություն է տրվում առաջիններիին՝ բարբառային, մանավանդ ժողովրդախոսակցական բառերին ու արտահայտություններին: Սա թեպեղվում է զրականության դերի ու նշանակության չոպանյանական ըմբռնումով, ըստ որի՝ «զրականութիւնն ուրիշ բան չէ բայց եթէ հեղինակի գրաւոր խոսակցական ընթերցողին հետ, գոր կ'ուզէ համոզել, յուզել կամ խնդացնել» (ԱԶՖ–586): Այստեղից հետևում է, որ գրողը պետք է ջանա իր ընթերցողի հետ խոսել քնակամորեն, «խոսուած» լեզվով, «մտածմանց արտայայտութեան քնակած ձևովը», հակառակ դեպքում ևս չի կարող իր զգացումներն արտահայտել ամբողջ սաստկությամբ, ազդեցություն գործել: Այս դեպքում արդեն գեղարվեստական խոսքում իր անփոխարինելի տեղն ունի ժողովրդական բառ ու բանը: «Աւելորդ է խոսել այն կարեւորութեան վրայ,– մի առիթով գրում է Չոպանյանը.– գոր ունի ռաճկական բարբառն ամեն ազգաց մատենագրութեանց մեջ, բառեր ունի ժողովուրդն, արտայայտիչ, նկարուն, ազգու բառեր, որոնց տեղը չեն կարող բռնիլ ամենամաքուր դասական բառերի իսկ: Թերեւս աղբանոց մը վրայ ժողովրդեան լեզուն, այլ համաճարեղ աչքերն անդ թանկագին մարգարիտներ կարող են գտնել... Այս բառեր ժողովրդեան ուղեղէն, սրտէն, աղիքներէն ելած են, եւ ամոքց ամենէն աւելի, եւ ամոքց միայն կարող են բարգձմանել ժողովրդական զգացումներն» (ԱԶՖ–562): Սրանք դատողություններ են, որ ուղղակիորեն հակադրվում են ամմիջական նախորդների գրաբարամետ կողմնորոշումներին և ըստ էության տեսականորեն ձևափոխում էին կարծիք բանաստեղծության և առաստաղակ գեղարվեստական գրականության լեզվի մշակման ու զարգացման համար:

Դեռ Կերոնականում սովորելու տարիներին (1889–1991) Չոպանյանը առանձին տետր–բառարաններում խնամքով գրի է առել խոսակցական բառեր ու արտահայտություններ: Դրանցից շատերն իրենց արժանի տեղը գտան նրա չափածոյում, անհատական–ոճական հմուտ օգտագործմամբ հարստացրին այն: Նկատելի ոճական–արտահայտչական արժեք ունի, օրինակ, մատղաշ բառի գործածությունը հետևյալ քառատողում.

Միջօրէի արեւը հուր կը տեղայ,
Հարսնուկի գոյն փոքր հովանոց մը բացած,

Մատղաշ աղբիկ մը կը բալէ յամբագնաց
 Սեղմասարտու խտտերու մէջ զճճրկցխտայ:
 (ԱԶՔ, 29)

Բառի ոճական հոմանիշները՝ մատաղահասակ, երիտասարդ, դեռատի, նորաբողբոջ և այլն, ակնհայտ է, հասկացությունն անհրաժեշտ նրբեանգով արտահայտելու կարողությունը չունեն, և դրանցից որևէ մեկի գործածության դեպքում խոսքը կզրկվեր ժողովրդային մտածողության հարազատ ոգուց, անմիջական ու մտերմիկ այն տոնից, որ սիրած աղջկա բնութագրմանը հաղորդում է մատղաշ բառը, բացի այդ, հավանաբար կխախտվեր շարժման «համարագնացության» տպավորությունը, որ ստեղծված է համապատասխան բառերի ընտրության ու ներդաշնակ համարության պարզ աշխատանքի տքնանքից:

Չուպանյանի բանաստեղծության մեջ լեզվական փաստի անհատական-ոճական օգտագործման առումով ուշագրավ է նաև այն, որ նա, գրական ու ոճական մշակման ենթարկելով որոշ գրվածքներ, համապատասխան գրական տարբերակներով է փոխարինել ոչ միայն մի շարք բարբառային ձևեր ու արտահայտություններ, այլև հաճախ էլ գրական կամ գրբային ձևերը փոխարինել է խոսակցական տարբերակներով, որոնք առավել արտահայտիչ են դարձնում խոսքը, ինչպես՝ «Արշալույսի ձայներ»-ում՝

Գիրկը ունի կատուր, որուն հետ խաղաս,
 Ձոր բաշկըտես ականջներն ու պոչէն,
 Որուն վրայ կըմսիք, կըռուի կը տեղաս,
 Չար ձեռքերուդ մէջ խաղալ լիկ մըսելէն:

(ԱԶՔ, 18)

«Երբվածներ»-ում՝

Գիրկը առած շքնիկը, հեռը կը խաղաս,
 Կը բաշկըտես ականջներն ու պոչէն,
 Խըրցուլով՝ կըմսիք, կըռուի վրան կը տեղաս,
 Չեռուներուդ մէջ խաղալիկ մըսելէն:

(ԱԶՔ, 69)

Նույն կերպ այլ բանաստեղծությունների մշակումներում **յայնժամը** դարձել է **յան ատեն**, **ծակելը՝ ճըմլել**, **ստվերը՝ շուք**, **ժպիտը՝ ծիծաղ**, **աժուսինը՝ ամուլներ** և այլն:

Խոսքի տիպականացումը և լեզվական միջավայրի ընդգծումը բնորոշ է գեղարվեստական մտածողության ռեալիստական ձևին, որի կրողն է նաև Ա. Չուպանյանը: Հետևաբար դիմելով և՛ խոսակցական, և՛ գրաբարյան առանձին ձևերի՝ բանաստեղծը նպատակ է ունեցել լուծելու նաև այդօրինակ ոճական-գեղարվեստական խնդիրներ: Այսպես, օրինակ՝ **երկինք, արև, կաթեցենե** բառերի փոխարեն դրանց հնացած գրաբարյան տարբերակների՝ **երկին, կաթեց, այգեն**, գործածությունը, կարծում ենք, ոճական արժեք ու նպատակադրում ունի Աստուծ արարչագործությունը պատկերող բանաստեղծության բառատողով:

Շիք մը այգեն բըսեց էնոր վարդ այտին,
 Օտանորն քաւ մազէն տըւաւ փունջ մ'ենոր,
 Էնոր աչքին մէջ կաթեց պտտ էր երկին,
 Ու դրաւ ճըպին մէջ ծաղիկները քոլոր:

(ԱԶՔ, 81)

Ընդգծված բառաձևերի գործածության ոճական հիմքը իղացել է ոչ միայն շեշտելու համար արտահայտության եղանակի հանդիսավորությունը, որ ավելի հատուկ էր գեղարվեստական մտածողության ռոմանտիկական ձևին, այլև նախաստեղծման խորհրդավոր ու հնավանդ ոգին վերստեղծելու ակնհայտ միտումով: Կան երբ խոսք է լինում այլաշխարհային տեսիլների ու հանդերձալ կյանքի մասին, համապատասխան տրամադրություն ու մթնոլորտ ստեղծելու համար բանաստեղծը դիմում է գրաբարյան անցյալ դերբայի գործածությանը. «Մեռելներ, ձեր ոգել ստուերներն երանեալ...» (ԱԶՔ, 77): Նույն սկզբունքով, գրաբարյան բազմաթիվ բառեր, արտահայտություններ, նախորդվոր կապակցություններ՝ **հրածորան, թեթեաթոխ, սաառնաթեւ, կը մերձին, տեսլացիր, վայրապատ, ցմիշտ, մեծագալար, բիւրապատկօրէն, կապարաթոյր, ահեղաչարչար, խոլարշաւը** և այլն, յուրահատուկ ոճական կիրառություն են գտել Չուպանյանի բանաստեղծական խոսքում՝ նկատելի գեղարվեստական հինգողություն հաղորդելով նրան: Ի դեպ, Չուպանյանը նախապատվություն է տալիս մեկ բարբառային-խոսակցական, մեկ գրբային, գրաբարյան լեզվական

միավորներին՝ հաշվի առնելով ստեղծագործության բեման, նյութը, բովանդակությունը: Եթե սիրո, բնության, քնարական բանաստեղծություններում համեմատաբար հաճախակի են կիրառվում առաջինները, ապա փոխտիպայական ոտանավորներում կամ էպիկական շնչով գրված առանձին քերթվածներում, որոնք մեծ թիվ չեն կազմում, ավելի լայն գործածություն ունեն երկրորդները:

Անշուշտ, Չուպանյանի բանաստեղծության լեզվում միշտ չէ, որ բարբառային ու ժողովրդախոսակցական բառերի, գրաբարյան ձևերի ու արտահայտությունների ոճական գործածությունները պատճառաբանված են, միշտ չէ, որ դրանք հաղթահարում են խոսքի ենթադրվող հուզական-արտահայտչական երանգը, և միշտ չէ, որ հստակորեն են ասհմանագատվում (մասնավոր գրաբարի քերականական ձևերի օգտագործման դեպքում) դրանց գրական ու գեղարվեստական չափանիշները: Թերևս դա է նաև պատճառներից մեկը, որ Չուպանյանի գրական-գեղարվեստական գործի մեջ ամբողջապես հաջողված բանաստեղծությունները, ինչպես՝ «Կուլը», «Աղանա վիշտը», «Առե», բայց մի՛ մոռնար զիս», «Երգ», «Միջօրեի արևը...» և այլն, այնքան էլ շատ չեն:

Այսուհանդերձ, և՛ բարբառային բառերի ու արտահայտությունների, և՛ գրաբարյան ձևերի ու կապակցությունների անհատական-ոճական գործածությունը, ոչ միայն գրական, այլև գեղարվեստական չափանիշների գիտությունն ու գործնական իրացումը 19-րդ դարի 90-ականների արևմտահայ բանաստեղծական մտածողության մեջ նոր-նոր յուրացվող երևույթներ էին: Նախորդ տասնամյակների 70-80-ականների դասականափա պանաստեղծությունը (Թ. Թերզյան, Գ. Սեբաթյան և ուրիշներ) չունեցավ այդ հատկանիշը և չէր էլ կարող ունենալ, որքանով որ զուտ գրաբարյան բառերի ու քերականական ձևերի, բարբառների ու խոսակցական տարրերի ոճական գործածությունը ըստ ամենայնի հնարավոր է դառնում այն դեպքում, երբ կազմավորվում, արմատավորվում է գրական լեզուն: Գաղտնի գալով մի ժամանակաշրջանում, երբ հիմնական օրինաչափություններում կազմավորվում էր գրական արևմտահայերենը՝ Արշակ Չուպանյանը նորագույն քնարերգության մեջ եղավ առաջիններից մեկը, եթե ոչ առաջինը, որ ընթրոնք բարբառի ու գրաբարյան լեզվատարրերի գործածության գեղարվեստական չափանիշներն ու հնարավորությունները և հանդես եկավ չափածո խոսքում դրանց գործնական իրացմամբ: Ու թեև

դա ընդհանրական չդարձավ նրա ամբողջ ստեղծագործության համար, թեև այստեղ ըստ հարկի չօգտագործվեցին վերջիններին ըմբռնած արտահայտչական հնարավորությունները, այսուհանդերձ չուպանյանական փորձը հիմք հանդիսացավ նոր փնտրուքի և շատ մոտ ապագայում մեծ չափով հարստացվեց Ինտրայի, Մեծարենցի, Սիամանթոյի, Վարուժանի, Թեքեյանի, Սևակի և այլոց բանաստեղծական արվեստով:

Ա. Չուպանյանը արևմտահայ քնարերգության լեզվի զարգացման, մասնավորապես նրա գեղարվեստականացման գործում ունեցավ մի կարևոր ծառայություն ևս: Խոսքը **համագործածական** բառերի ոճական ազատ կիրարկման և դրանով իսկ բանաստեղծական պատկերի համակարգում նորոգիմակ ըմբռնումների իրացման ու հաստատման մասին է: Գաղտնիք չէ, որ նախորդ տասնամյակի բանաստեղծական միտքը այնքան էլ հետևողական չէր բառի նրբիմաստային տարբերությունների ընկալման, գնահատման ու ոճական օգտագործման հարցում, մի համազամանք, որ նկատելիորեն ասհմանափակում էր համագործածական բառերի ոճական կիրարկման հնարավորությունները: Լավագույն դեպքում կրկնվում էին դասական բանաստեղծության, մասամբ նաև դուրյանական փորձի ավանդները, և ծիգեր էին արվում դրանք հարմարեցնելու գեղագիտական մտքի որոնումների նոր ընթացքին: Արդյունքում սովորաբար ծանր տրամադրություններ են, կրկնվող բանաստեղծական պատկերները, բայց առանց խորքի ու զարգացման, անգույն, անշեշտ տողեր, որոնց բովանդակությունը, ժամանակի քննադատության բնութագրմամբ, կարդացված ու լված խոսքի տպավորություն է թողնում [տե՛ս Գ, 195]: Ու եթե ուր չընդհանրապես քերթողների հաջողվում էր ներդաշնակ ու համընթաց այդ տողերի, քառատողերի բովանդակությունը փրկել զգացման ու ապրումի անկեղծությամբ, ինչպես Թ. Թերզյանի պարագային, ապա մյուսները մնում էին փորձի ասհմաններում՝ քիչ բան ավելացնելով արևմտահայ նորագույն քնարերգության ընթացքին (Գ. Սեբաթյան, Մ. Անեմյան, Մ. Գովհան-Միսյան, Եվտերպե և ուրիշներ): Չուպանյանը բերում է իրականության բանաստեղծական ընկալման նոր կերպ ու գեղարվեստական վերստեղծման նոր համակարգ: Այս իմաստով ես ամնիշական հետևորդն է Դուրյանի և ուղղակիորեն հակադրվում է «հեղուների» որոնքարժ գեղագիտությանը:

Այդ նորն ամենից առաջ պայմանավորված է գրական արևմտահայերենի բառապաշարը ձևավորող բառական միավորի նրբիմաստային

տարբերությունների ընկալմամբ և այդ հիմքի վրա՝ փոխաբերության օգտագործումով, մի համագամանք, որ գազալի չափով ընդլայնում է բառի ոճական բովանդակությունը, բացում բառի, ձևի, չափի, դարձվածի ոճական անտվոր հնարավորություններ: Ընդհանրապես, Ա. Չոպանյան բանաստեղծի գեղարվեստական մտածողության յուրահատկությունը մի գազալի չափով պայմանավորված է փոխաբերության օգտագործումով:

Ամբողջությամբ փոխաբերության հիմքով են ստեղծված, օրինակ, «Ասուպներ», «Կոհակներ», «Ճառագայթը», «Լուսնի ծագում», «Փոսուռաները», «Ծովը մեծ կինն է» և բազմաթիվ այլ գործեր: Կանացի գզվանքների քնքշանքն ու գաղտնիքները պատկերելու համար բանաստեղծը դիմում է ծով կնոջ դյուբորդ ու «աղետավոր» իրապույրների նկարագրությանը: Փոխաբերության եզրերի նմանօրինակ ընտրությունը (ծով՝ մեծ կին), անշուշտ, փոքր-ինչ անսովոր է, բայց հենց դրանով իսկ՝ ավելի արտահայտիչ, պատկերավոր («Ծովը մեծ կինն է...»): Կամ՝ ալիքները նկարագրվում են ոչ այլ կերպ, բան մորթի ճեղքման ու բազմաթիվ վերքերից արյան ցայտքի փոխաբերությամբ.

Կը ճեղքըրտուի մորթը կապյոտ,
Եւ անհամար այդ վերքերէն
Ճերճակ արեան ցայտքեր փղփղոտ
Գալարուելով դուրս կը ցատքեն:

(«Կոհակները», ԱԶԲ, 70)

Բանաստեղծի սուր դիտողականությունը առարկաների, երևույթների միջև տեսնում է անտվոր ու անակնկալ, ամաչին հայացքից նույնիսկ արտահոջ ընդհանրություններ: Առարկան այլևայլ հատկանիշներով ընկալելու այդ կարողությունը Չոպանյանի բանաստեղծական պատկերները դարձնում են ինքնատիպ, յուրօրինակ, զարմանալիորեն կենդանի ու արտահայտիչ: Գույներն այստեղ գույսպ են ու չափավոր, երբեմն, կարծես, միտումնավոր խառության տարված, պատկերները պարզ են, առօրեական, անսթեթեթ, ավելի մոտ իրականությանը: Սոխակն այստեղ սեր չի դալլայլում կամ անուշ գեղգեղում, այլ... մեռնում է «սեր հեծկտալեն», ծառերը մեղմ հովից չեն շնկշնկում, այլ՝ «որբացած, մելամաղձօրէն կը խոլանա լը՝ ոփկ», գիշերը լի չէ երագներով ու տեսիլներով, այլ՝ «սնկեանք է ու պաղ», լուսնի լույսը արծաթափայլ չէ, դեղին փայլ ունի ու չոր է, ծղփում է ու փա-

փուկ, «իւղի պես կը տարածուի», լուսնի դեմքը՝ «կըրկնուած, բեկբեկ ու ծամածռուած», անձրևը մաղձոտ է, ջրերի գույուն՝ «Լեղակաթոյր, յետոյ կանաց, ու յետոյ սեւ...» և այսպես շարունակ:

Ռոմանտիկների մելամաղձոտ երևակայությամբ չէ, որ հյուսվում է վաղը ու սոխակի հնավանդ երգը: Սովորական սիրո պատմություն է, ուր իշխում է դրամատիզմը, բայց ոչ օրերի ոգուն հատուկ լավանությունը: Իսկ մեղմ հովից ծովի համեմարտ ակնածման բանաստեղծական պատկերը ներկայացվում է հետևյալ կերպ.

Տեսէ՛ք, հովն է որ իր համբո՛րը կուտայ
Սիրատե՛նց ծովին,
Դ այդ համբորին տակ՝ ծիծերու պէս իջկայ
Տուրերը կ'ուռին:
...Գալարուելով հերձուանքն ու փղրկիտալով,
Տուրերը կ'ցատքեն,
Ու հովն, իր բուտն երանութեանքը գինով,
Կ'ոռնայ կ'ըտալանքն:

(«Գիրկընդխառում», ԱԶԲ, 48)

Լուսնի ծագման ռոմանտիկական պահը նկատվում է անակնկալ զուգորդությունների հիմքով կառուցված փոխաբերական համեմատություններով, որոնք իրենց բնույթով հանդիպարոտ են տարբեր են գեղարվեստական մտածողության մեջ մինչ այդ իշխող և ռոմանտիզմի գեղագիտությանը բնորոշ համեմատության տեսակներից: Դրանք յուրօրինակ բանաստեղծականություն են հարդորում, օրինակ, հետևյալ քառատողին.

Յանկարծ, կարմիր ինչպէս արին,
Լոյսի պատառ մը կը ցատքէ,
Շէկ երկաթի պէս շառագոյն
Ու կը մեծնայ հետզհետէ:

(ԱԶԲ, 58)

Այս հատկանիշներով Ա. Չոպանյանի չափածոն մի տեսակ հավաղվում էր ռոմանտիզմի՝ կեղծ պերճանքներով ծանրաբեռն ու երանգառատ քնարերգությանը: Պատասխական չէ, որ ժամանակի ավանդապահ քննադատությունը հանձնա եկավ բառի, դարձվածի, մակդիրի ոճական այրօրինակ կիրառումների դեմ՝ երիտասարդ հեղինակին վե-

րագրելով արտառոց ու յուրահատուկ երևալու մարմնաց, գրողի ու բանաստեղծի իրական կոչումը հասկանալու անկարողություն։ «Պ. Չօպանեանի գրուածոց մէջ, յաճախ կերելիս անճերելի բերութիւնը ճաշակի ու ոճոյ ... երբ կը կարծէ գտնել արտառոց գաղափարի մէջ. այս ծաղրելի է: Իւր ամէն գրուածք գրեթէ կը փայլին գիտոյն տարօրինակութեամբ... Երեսակայական-անհասկանալի, անըմբռնելի-սեղիմ կը վերաբերին: ... բայց նոր է, արտառոց գաղափար մ'է. կան անլուր փոխաբերութիւն մը. այսչափը բաւ է» [8, 244–245]:

Առավել չափավորները բավարարվեցին՝ դրանք «սիրուն այլանդակութիւններ» անվանելով [տե՛ս 9]: Իսկ առողջ քննադատությունը Չոպանյանի չափածուն, ինչպես իր ձեռքբերումներով լեզվի ու ոճի մարզում, այնպես էլ բովանդակությամբ, նկատեց նոր շրջափոխություն արևմտահայ բանաստեղծության մեջ։ «Արշակ Չօպանեան երկու ուղղութիւններուն վրայ ալ առաջ տարաւ իր վերանորոգումի աշխատութիւնը: Մինչև 95 արդէն աշխարհաբար ռուսամտորը գտաւ իր վայելուչ տարազը: Մեր բանաստեղծները ճանչցան նոր հորիզոններ, որոնց հեռապակերը հիացումով անետած էր ան. Չօպանեան» [10, 7], և սակայն «Մեր նոր բանաստեղծութեան պատմութիւնը, շրջափոխութիւնը ոչ ոքի այնքան բան կը պարտին որքան Արշակ Չօպանեանին» [1, 358, տե՛ս նաև 11]:

Լեզվական այդ միջոցներն ու արտահայտչամեծերը, որոնցից ազատորեն օգտվում է Չոպանյանը, բառի գեղարվեստական կիրարկման հայտնագործումները, որոնց օրինակները տալիս է Չոպանյանի բանաստեղծությունը, հնարավորություն տվեցին զգալի չափով հարթահարելու 80–ականների չափանի խոսքի պարունդական բնույթը, կեղծ հետևողականությունն ու կաղապարված ձևերը: Կարևոր քայլ արվեց վերականգնելու համար դուրյանական ավանդները և՛ գեղարվեստական մտածողության, և՛ բանաստեղծության լեզվի զարգացման մեջ: Դրանով իսկ ուղիներ նշվեցին դրանց հետագա զարգացման համար:

ՍԻՊԻԼ (ՋԱՊԵԼ ԱՍՏՈՒՐ)

Սիպիլի լեզվական առաքելության մասին խոսելիս երբեմն անտեսվում է մի կարևոր հանգամանք: Բանն այն է, որ շատ որոշակի տարբերու-

յուն կա բանաստեղծուհու՝ մինչև 1891–1892-ը մամուլում տպագրած ուսանավորների լեզվի և 1902–ին Պոլսում հրատարակված «Ցուլքեր» ժողովածուի լեզվի միջև: Սիպիլի առաջին ռուսագլոբոները կան գրված են գրաբարախառն աշխարհաբարով, կան էլ կրում են գրաբարի ուժեղ ազդեցությունը: 1890–ին «Մասիս»-ում տպագրված «Կապույտ աղջիկը» (թիվ 3948), «Սիոզոթիս» (թիվ 3946), «Ալուն» (թիվ 3951) և էլի մի շարք ուսանավորներ «Ցուլքեր»-ում հայտնվեցին լեզվական զգալի հարդարանքով: 1892–ից հետո տպագրվածների լեզուն այլ նկարագիր ունի: Դրանք «Ցուլքեր»-ում տեղ գտան քիչ փոփոխություններով: Հավանաբար այստեղ մեծ է եղել Ա. Չոպանյանի «Թրթուումներ»-ի (Կ. Պոլիս, 1892) լեզվական ազդեցությունը:

Այնպես որ, Սիպիլի դերը չափածոյի լեզվում պետք է գնահատել՝ ելնելով մի դեպքում 19–րդ դարի 90–ականների նրա բանաստեղծության քիչ հղված լեզվաորակից՝ իբրև հավազեցություն նախորդ փուլի՝ 80–ականների գրաբարամիտության, մյուս դեպքում՝ «Ցուլքեր»-ի՝ արդեն բավականաչափ մշակված ու վերանորոգված լեզվից՝ որպես ժամանակի գրական լեզվի նորմավորված վիճակից: Տեքստարանական գրականության մեջ իբրև հեղինակային վերամշակման պատճառներ են նշվում՝ գեղարվեստական կատարելության հասնելու ձգտումը, հեղինակի գաղափարական դիրքորոշման փոփոխությունը, գրաբնական դիտողությունները, գրողի գաղափարական, գեղագիտական դիրքորոշման անկայունությունը, հեղինակի հոգեբանական և ֆիզիկական վիճակը [տե՛ս 12, 22] և այլն: Դրանցից կարևորագույնը, թերևս, լեզվական գործոնն է, երբ խոսքը վերաբերում է լեզվի զարգացման պատմական ընթացքին: Բնական է, որ այդ գործոնը Սիպիլի հեղինակային վերամշակումներում պետք է ունենար առաջնային դեր:

90–ականների սկզբին ժամանակի պարբերական մամուլում բանաստեղծուհու ռուսամուլները իրենց լեզվական որակով կարևորագույն փաստ են ոչ միայն իբրև գտել լեզվական հավազեցություն 80–ականների բանաստեղծությանը և իբրև աշխարհաբար դարձի երկրորդ լուրջ փորձ (Չոպանյանից հետո), այլ և ինքնին որպես մշակման որոշակի ճանապարհ անցած գրական արևմտահայերենի որակ՝ չափածոյում: Ըստ վտարելի լեզվական բաղադրիչ–հատկանիշների՝ 90–ականներիին (1892–ից հետո) տպված Սիպիլի բանաստեղծությունների՝ լեզվական ընդհանուր նկարագիր կարելի է սահմանել հետևյալ հատկանիշներով [13]

1) Որակ է ստեղծում արևմտահայերենին բնորոշ մի քանի բառերի ու բառածևերի համախափ գործածությունը: Դրանցից պետք է համարել, օրինակ, ալ բառ-մասնիկը (ալ+այլ), որը հանդիպում է գործածական երեք տարբերակներով էլ՝ ա) շղոպպական կիրառությամբ՝ «Ոչ ալ այդուն ջերմ համբոյրէն», «Յուզմունքներն ալ» (5, 115), «ոչ ալ աստեղը ունին շող» (1, 10), բ) որպես ածականի համեմատության աստիճան բաղադրող քերականական ցուցիչ՝ աւելի մասնիկի հետ միասին՝ «Ա՛լ աւելի մեզ սիրելի կը դառնան» (5, 115), գ) որպես մակբայ՝ այլևս նշանակությամբ՝ «Ու, ա՛լ մահուան մըռայլ փոսէն չեմ հասկնար» (3, 192), «Ալ հորիզոն չըկար, քառս մ'էր եթեր» (14, 9) և այլն: Գրաբարյան այլ-ի ոչ մի դեպք չկա: Բառածևերի գործածության մեկ այլ բնորոշ հատկանիշ է մի անորոշ հոդի արևմտահայերեն բառածևային տարբերակով (մը-մ') գործածությունը՝ «ճայուածք մը», «Վարդ մ'էր», «հազ մ'անողոր» (2, 116), «Մըպիտ մ'ուղղեց», «համբոյր մ'առնել» (3, 191) և այլն: Իսպառ դուրս է մղված մի բառի գրաբարյան հետադարս գործածությունը, որը նախորդ փուլի բանաստեղծության լեզվական հատկանիշներից է: Գործածական են նաև նույն բնույթի այլ բառեր ու կազմություններ՝ մինակ, հոս, անտուաղ (սոված), կ'անուշնան, շատ հեղ, հատնի, կը մարնի, աշխոշ կ'առնէ, ծալ ծալ, վերան ձըզեց, կը սըլուզուր, անդունդին վըրայ ծած, շող մը փըրթաւ, բոլորչի, աղուոր, ցորտու էր առեր և այլն:

2) Գոյականների հոգնակին կազմվում է եր, ներ վերջավորություններով՝ ըստուերներ, ուրուակներ, դէմբերու, փործանքներ (1, 10), ցընցումներով, փշտերուն (2, 116), ճայուածքներ (4, 468), շանքեր ու կայծեր (5): Գրաբարյան ձևով (բ-ով) կազմությունները բացառություններ են՝ աստեղը (1, 10):

3) Հետևողականորեն պահպանվում են դերանունների՝ արևմտահայերենին հատուկ կազմությունները՝ ուղիղ և քեզված ձևերում՝ անոց, ան (2, 116), իր, ինծի (4, 468), ինք, որուն (5): Ձուտ գրաբարյան հիոլվածները հազվադեպ են՝ ոյց, որոց (1, 10), գոր (2, 116):

4) Խիստ հազվադեպ են նաև գոյականների կամ փոխանուն գոյականների գրաբարյան հիոլվածները, այդ բժում հոգնակի ստացական սեռական-տրականը՝ երկնից, տանց, սըրըր (1, 10), շընորհաց, շըրթանց (3, 191), բուրձանց, ծաղկանց (4, 468), փետրոց, շրթանցը (5):

5) Հոլովման համակարգում գործածական են քեզված ձևերի՝ որոշյալ հոդով կազմությունները, իսկ ստացական հիոլվածն ունեցող հատկացուցիչները և կապի խնդիրները գործածվում են գերազանցապես և հոդով՝ ծայնի Վ վանկերն, անդունդի վըրայ, խոսուածքի Մ մէջ, կուրծքէ Մ (2, 116), ոտքի Մ տակ, բունի Մ մէջ, հիւանդի Մ մահճին, ճակտ Մ, պատկերի Մ տեղ (3, 191), վազքի Մ մէջ (4, 468), լաբերուն Մ մէջ, օթեակի Մ մէջ, ոտքին տակ (5):

6) Սովորական է կրկնակի ստացական կառույցների գործածությունը՝ իմ խտերուս, բածինս իմ (1, 10), աչքես իմ (3, 191):

7) Ընդլայնվում են ուսան (վան) հիոլովման սահմանները՝ ներառելով ժամանակ ցույց տվող բառերի նոր օրինակներ՝ մահուան համար (1, 10), իրիկուան դէմ, առտըւան մօտ (4, 468):

8) Բայական համակարգում դրական ներկան և անցյալը կազմվում են բացառապես կը (կու, կ') եղանակիչի օգնությամբ:

Եվ վերջապես, այս բանաստեղծությունների լեզվում բնավ չկան դիմավոր բայերի հոգնակի առաջին դեմքի գրաբարյան մք վերջավորությունը, պիտի եղանակիչի գրաբարած գործածությունը և գրաբարի ձևաբանական ու շարահյուսական բազմաթիվ այլ իրողություններ, որոնք նախորդ փուլի համար բնորոշ կազմություններ էին: Մի խոսքով, 90-ականներին պարբերական մամուլում տպագրված Սիմոնի բանաստեղծությունները լեզուն, 80-ականների գրաբարախառն չափածոյի լեզվական հակադեցուցությունը լինելուց գատ, ժամանակի գրական արևմտահայերենն է՝ չափածո լեզվի որոշ պայմանականություններով և գրաբար հետաշրջումի մասնակի ազդեցություններով հանդերձ:

Գրաբարյան լեզվատարբերի մի զգալի մասը «Յուլեր»-ում խմբագրվեց: Փոփոխություն են կրել հատկապես մինչև 1892-ը ստորագրած ուսանավորները: Ուղղվել են նույնիսկ ամբողջական տողեր ու նախադասություններ: Սեփական գործի նկատմամբ այսօրինակ միջամտության փաստը, որի օրինակները արևմտահայ չափածոյի տալիս է մեկից ափելի անգամներ, անտրամաբանական լինելու անպատեհությունն ունի ոչ միայն լեզվի պատմության ուսումնասիրողի համար, այլև ինդիանիկ ստեղծագործական աշխարհի ձևավորման ու զարգացումը բացառախոյուն տեսակետից: Այս իմաստով քննիչելի է արևմտահայ քննադատի բնորոշումը. «...Քերթուածները մեր հոգեկան պահերուն հաատարիմ անդրա-

դարձներն են ու այդ իսկ հանգամանքով՝ անձեռնմխելի: Չանոնք փոփոխելը սրբապղծութիւնն մըն է աւելի տրտում բան անոնք ուրանալ կամ այրելը» [1, 437], և ապա՝ «Բանաստեղծութիւնը իբր յարգանքիչ ունի իր անփոփոխելիութիւնը: Դուրեանդին **Լճակը** մեղաւոր էր այն մեղքերով, իր ծնունդին իսկ, որոնք այսօր այլ չեն վերածուած առաքինութեան» [1, 449]:

Լեզվական այդ շարունակներն ու փոփոխությունները, այնուամենայնիվ, մեկ առունով շատ ուշագրավ են. առավել հստակ և անխնայելի են ցուցադրում հակազդեցություն կամ վերադրուգություն կողմնակա լեզվական երևույթի ուղղվածությունը, այն ճանապարհը, որով մշակվում ու նորմավորվում էր գրական արևմտահայերենը բանաստեղծության մեջ: Նշենք այդ երևույթի մի քանի հիմնական կողմերը.

ա) առանձին բառերի գրություն-արտասանությունը մոտեցվում է արևմտահայերենի հնչյունական համակարգին, իսկ հնչյունափոխական իրողությունները փոխարինվում են գրական արևմտահայերենին բնորոշ տարբերակներով [5]՝ **կան/եղ>կանթեղ** (17), **երկ/չքիդ>երկ/հքիդ** (37), **թագուն>թաշուն** (38), **եղ/եղ>ել/ել** (41), **սլոտներ>ս/րտներ**, **գլշերով>գ/հրերով** (43–44), **քօ.սւ.էին>քօ.սւ.էն** (49), **կը.թընած> կը.թընած** (51),

բ) դուրս են մղվում գրաբար բառեր, արտահայտություններ, քերականական ձևեր՝ **գիւղին համեստ** տանց **լուսին>նորէն համեստ** այն **լուսին** (18), **դաշտին ծաղկանց**, երգոց **համար>ծաղկներուն**, **դաշտին համար**, **այեաց մեջ>ծովուն մեջ** (34), **կուսանց>հոգիներ** (37), բոցավառ շրթանց **տակ>փայփայայանքին ներքև տաք** (57),

գ) գրաբարյան կամ գրաբար-գրբային երանգ ունեցող բառերն ու արտահայտությունները, քերականական ձևերը փոխարինվում են աշխարհաբար երանգավորում ունեցողներով կամ խոսակցականից ավանդված արևմտահայ տարբերակներով՝ **հոծ ի հոծ>բանձրահոծ** (17), **հող-մոյն**, **պալոյն**, **վրհին ալ>հովին**, **վիհին**, **ալիքներուն** (34), **բընալ>երբէք** (39), **ետիք>ետու**, **գեփիւնն ի սոյլ>սիւզն հեշտասոյլ**, **լինիմ>ըլլամ** (41), **աչերու>աչքերու**, **վրկայն>վրկան** 'իւր>իւր, ո'ն>ով' (43–44), **աչքեր>աչքերս** (56), **օր բան գօր>օրկ օր** (57), դ) աշխարհաբարի են վերածվում 1. գրաբարից ավանդված հրվածակները՝ **երկնից վայելքն իր սրբոց>երկնից իրեն սուրբերուն** (18), **ըղձից>իղձերու**, **շընչոյմ>շունչին**, **կզրից>կիրքերու** (34), **թըփոց>թուփերուն**, **մարգոց>մարգերուն**, **տարերց>տարրերուն** (41–42), **ծառոց>ծառին** (43), 2. գրաբար դերանկա-

նական ուղիղ կամ բեք ձևերը՝ **ոյց մեռած է>որոնք չունին**, **որոց>որոնք (18)**, **իւր>իւր** (34), **ոյց վրդա>որոնց մեջ** (38), **դու>դուն** (41), **ոյց շնորհիւ>որոնց հըմայքն** (51), 3. հոգնակիի գրաբարյան կամ գրաբարածն կազմությունները՝ **այք իրարու յառեցան>աչքեր գիրար սովալըցան** (34), **ալիք>ծուփքը** (55), **շրթունք մընան լուռ>շրթունք է լռութ** (44), 4. գրաբարին հատուկ շարադասությունը՝ **թերթեր վարդին>վարդին թերթեր** (41), **այդ աչեր բու>քու աչքերդ այդ**, **Տառապեալ մեջ հոգույն>հոգույն մեջ հըղաբուծ** (38), **սիրոյդ իւր>իւր սիրոյ** (44), 5. քերականական այլ իրողություններ՝ **կանգ առնուլ>կանգ առնել** (17), **առնուլ>առնել** (52), **չը գիտինք>չէինք գիտեր**, **կախեալ>կախուած** (34), **գաշխարհ>աշխարհքը** (41), **մի գանձ>գանձ մը** (43),

դ) գրաբար դասակարգման բանաստեղծության պատկերավորման համակարգին հատուկ առանձին տարրեր փոխարինվում են նոր բանաստեղծության ոգուն ու գեղարվեստական նոր մտածողությամբ առավել հարուստ տարրերով՝ **քաղցրածայն իւր գեղգեղ>անուշ իւր ծայն** (44), **կոյս հոգին>այդ հոգին**, **անշէչ բոց>իղձերու բոց** (33), **վն ճակատ>լոյս ճակատ** (34), **ժըպտուն աչեր>աղուր աչքեր** (57), **հասնիլ երկինքն հըրեղէն>Յուրեր գիրար կ'ողջունեն** (42):

Հակազդեցությունը զուտ լեզվական չէր: Սիպիլի չափածոն բերում է արևմտահայ բանաստեղծության պատկերավորման և արտահայտչական համակարգի որոշ թարմություն, նկատելիորեն հարստացնում է այդ բանաստեղծության տաղաչափությունը: Ամենատարբեր առիթներով խոսք է եղել գրողի չափածո գործի բանաստեղծական արվեստի, ոճի մշակվածության, հղկված ու բազմազան տաղաչափական վնեքի և այլ ոճական-գեղարվեստական հատկանիշների մասին [տես 16]: Եղել են չափազանցումներ: Դեղինակին նվիրված մեծագուրության մեջ կարդում ենք. «Ինչպես նեղինակի բանաստեղծությունները, այնպես էլ մշակումներն ու հետևողությամբ գրված ստեղծագործություններն ունեն լեզվի, ոճի, հանգերի, բանաստեղծական արվեստի բոլոր պահանջներին գոհացում տվող կատարելություն» [17, 176]: Դիմքը նաև կին բանաստեղծի մասին ժամանակակիցների Արտ. Գարուբյանյան, Ռ. Չարսարյան, Ռ. Ազատյան, Ե. Եյուհերյան և ուրիշներ, իհասարակ, երբեմն էլ անվերապահ գնահատումներն են, որ ստեղծում են ավանդույթ: Եղան նաև առանձին խիստ գնահատականներ: Բանաստեղծուհու ամբողջական գործի հրատարակության առի-

բով շարադրած գրախոսականում արևմտահայ մյուս կին գրողը՝ Ջ. Եսայանը, մի կողմից չափազանց բարձր է գնահատում Սիպիլի դերը արևմտահայ աշխարհաբար գրական լեզուն վերջնականապես մշակելու գործում («Սիպիլի արժանիքը մեծ է, նույնիսկ առաջնակարգ՝ այդ բնագավառում»), մյուս կողմից, մասամբ իրեն հակասելով, այդ լեզուն համարում է արիեստական, ինքնանպաստակ. «Սիպիլի ամբողջ ջանքը եղել է.՝ գրում է նա.՝ ստեղծելու, թեև գրաբարի հետքերից մաքրված, բայց այնպիսի «գրական» մի լեզու, որ ոչ մի արդեա չուներ արևմտահայ լայն զանգվածների խոսակցական և այսպես ասած կենդանի լեզվի հետ» [18]: Եթե վաստակաշատ գրագիտուհին, «արևմտահայ լայն զանգվածների խոսակցական լեզու» ասելով, նկատի ունի բուն հայկական գավառներում կամ հենց Դուխում խոսվող արևմտահայերենը, ապա դրա հետ, մեղմ ասած, քիչ արդենքեր ունեն նույնիսկ ժամանակի՝ ամենակենդանի գրական լեզվով ստեղծված գեղարվեստական արձակի մնուշները, քանզի խոսակցական արևմտահայերենը տակավին մեծ չափերով կրում էր թուրքերենի ազդեցությունը: Իսկ եթե գրախոսը նկատի ունի միջբարբառային այն ընդհանուր խոսակցականը, որի հիմքի վրա բարձրացավ գրական արևմտահայերենը, ապա պիտի ասել, որ խոսակցական այդ կենդանի լեզուն և արևմտահայ գրականը բնավ էլ տարանջատ չձևավորվեցին ու զարգացան, և աշխարհաբար գրական լեզվի նախանմանորին ու առաջնակարգ դեր կատարող հեղինակը չէր կարող զուտ լեզվական առումով այդչափ հեռանալ կենդանի խոսակցական լեզվից: Այլ հարց է, որ ոճական-արտահայտչական առումով Սիպիլը չկարողացավ հաղթահարել աշխարհաբարի՝ իր իսկ մշակած կանոնն ու օրինակախոթությունը, չհասավ այդ լեզվի գեղարվեստական արտահայտության: Եվ պատճառներից մեկն էլ ու թերևս կարևորագույնը այն էր, որ լեզվական խնամքի, հղկված ու կրկին ձևերի առաջնայնության մեջ երկրորդ պլան մղվեցին անհատական-իրական ապրումը, մարդկային սովորական ու շատ որոշակի հույզը. ճշմարիտ գեղարվեստի հատկանիշներ, որ այդոն անցել էին փորձության երկտասնամյա մի շրջան:

Բանաստեղծուհու արվեստի լեզվաոճական քննության լուրջ փորձեր չեղան: Հարցի մանրակրկիտ վերլուծությունը թողնելով մեկ այլ աղիթի՝ միայն նշենք այն մի քանի հատկանիշները, որոնցով բանաստեղծուհու գործն առանձնանում է արևմտահայ չափածոյի ոճական զարգացման մեջ

և որոնցով հավելումներ է բերում ժամանակի, մասնավորապես իր ժամանակակից-նախորդի՝ Մ. Չոպանյանի բանաստեղծական արվեստին:

Սիպիլը բանաստեղծական տողը հասցրեց տարաչափական կատարելության: Նրա ոտանավորները աչքի են ընկնում տողերում հատածների ու ոտքերի խստազույն կանոնիությամբ: 10- կամ 11-վանկանի տողը, որով շարադրված է նրա գործերի մեծագույն մասը, հավասարաչափ բաշխվում է 5-վանկանի (5+5) և 4- ու 3-վանկանի (4+4+3) համաչափ հատածների: Ըստ որում, հետևողականորեն պահպանվում է գաղտնավանկ ը-ի չափական «իրավունքը», մի բան, որ նույն հետևողականությամբ անտեսվում էր չափական ոտանավորի ինչպես նախորդ, այնպես էլ հաջորդ ներկայացուցիչների կողմից: Տողի ներսում ոտքերի և հատածների այսօրինակ կանոնականությունը և դրանով պայմանավոր՝ տողերի վանկական միօրինակությունը նկատելի ռիթմականություն են հաղորդում բանաստեղծ և առհասարակ ամբողջ բանաստեղծությանը: Մյուս կողմից էլ՝ բանաստեղծուհու ակնհայտ համակրանքը հանգավոր ոտանավորի կողմ է: Ավելին, նա գերազանցապես դիմում է ուժեղ հանգերի գործածության՝ **հեշտին-շեշտին, ետին-գետին, կըտակ-հողին տակ, ողբական-սիրական, Աստուած-հաստուած**, իսկ հնարավորության դեպքում չի հրաժարվում նաև համանուն հանգերից կամ նույնահանգությունից և արմատական հանգերից՝ **պէս պէս-ամպի պէս, սեւերուն-սեւերուն, իր թեւեր-կը թեւեր, մարդուն-աչը մ'արթուն, ամպին հետ-արահետ** և այլն: Սրանք հատկանիշներ են, որոնք զգալի չափով երաժշտական, քնարական են դարձնում չափածո խոսքը: Դրան նպաստում են նաև կրկնության առանձին ձևերը: Օրինակ՝ «Սօսին տակ» ոտանավորի 18 հեցատող տներից յուրաքանչյուրի առաջին և վերջին տողերի համաչափ կրկնությունը ընդհանուր քնարական տրամադրության ներդաշնակ զարգացման տպավորություն է ստեղծում զուգորդվելով վերը նշված հատկանիշներին:

Սիպիլի ոտանավորներում քնարականություն ու հուզականություն ապահովող ոճական տարր է նաև նմանահունչ բառերի կամ հենյունների կուտակումը մեկ տողի կամ բանաստեղծ շրջանակներում՝ «եքեր», «ամփոյ», «թեւերուն», «փայփայելով» (10), «ցուրտ ու ցամաք» (17), «բոյլ մը բիւրեղ» (19), «հունկը կը ծղիխ խորանին առջին» (23), «ծալքերուն նուրբ ծփանքներ» (33), «Դեմքն ցուքեր, ուլէն թովքեր կը գողնար» (49), «թեթեւ ծալքը կը թեւեր» (50), «Օրբանուտ ծով» (ՄՂ, 55): **Թ** հնչյունի խ-

կական շքահանդես է «ժանեակները» բանաստեղծության հետևյալ տան մեջ, որ ավելի նուրբ է դարձնում կանացի հմայքի նկարագրությունը և ժանյակների բորժում փափկությունը դարձնում է իրականության չափ տեսանելի.

Եւ ժպիտ մ'ալ, չքքնաղ վերթում մը վարդի
Կու գար բանալ շղթալներն իր բերքեր,
Ինչպէս արեւն իր զգեստովը գարդի,
Որուն արջն կը բացուին այցն ու եթեր:

(ՄԴ, 50)

Գործուն է նաև ու շաղկապով կապակցված կցական և հարադրավոր բարդությունների կիրառությունը. միայն «Սենաստանին կույսը» 8 տնից բաղկացած ոտանավորում, օրինակ, կա այդպիսի բառերի գործածություն մի քանիսը, իսկ «Երկվորս—ու՛մ» մեկ ու կես տասնյակ, որոնց բարդորիչ տարրերն ի դեպ հաճախ հոնանիշներ են, որոնք լրացական—հավելական իմաստներով որոշ բազմազանություն են հաղորդում խոսքին՝ սեւ ու մոայլ, կայծ ու բոց, անել ու անանց, դարպասն ու տընակ, յոզանծ ու մղար, երագս ու յոյս, Յոբն ու Յուղան, դաշտին ու մարդուն, թօն ու կաշեյակ, հմայքներ ու հրապոյր, աղօթքն ու պաղատանք և այլն: Միպիլն ունի նաև հայտնված պատկերների՝ ծավալուն փոխաբերություններ՝ «Մոմերու տըժգոյն բոցերը լալկան Քըթթող աչքերով կը հեան կարգաւ» (23), «Սև թափշ է օձիքն երկար սեւեռուն Գնդէն ցոլքեր, ուլէն թովքեր կը գողնար» (49), «Մինչ կանթեղին յետին նըշոյն երերուն Գեռ հիւանդին մահճին վըրայ կը հեար» (55), **հոգ ու ինքնատիպ համեմատություններ**՝ «Ինչպէս կին մը որ կը պըչրի նեղանազ» (20), «Ուր տենչանքներս քեզի համար վառվառին, Ինչպէս խունկը ծոցն ոսկեշող բուրվառին» (21), **մակդիրներ**՝ արտահայտված և՛ առարկայի որակական հատկանիշներ նշանակող բառերով, և՛ այլ խոսքի մասերով, միաժամանակ և՛ բառերով, և՛ բառակապակցություններով՝ «մտքերն անհամբոյր» (20), «Բուրվառին մեղմիկ ճօճունովն արծաթ» (23), «Նախանձոտ ծով» (25), «Պարտանքներու սարտուներ երկայն» (23), **անձնավորում**՝ «սիւզ... Արծազանգեց սիրոյ բառով մ'աղուածայն» (35), «Եւ կը ժպտին վերէն արեւն ու եթեր» (10), «արեւներուն արահետ» (22) և այլն: Հաճախ դիմում է նաև արտահայտչական գանգազ ձևերի՝ **կրկնություն**՝ «Այն

քան խունկեր, այնքան վարդեր ոտքին տակ» (51), «Այլ ո՛ր իր ձեքն, ո՛ր իր պատկեր, ո՛ր իր սիրով սիրուն այն բոցեր, ո՛ր իր այն հրեշտակ, ո՛ր իր աչքերն» (44), **ճարտասանական բացականություն, դիմում, հարց**՝ «Ա՛հ, եկա՛ր վերջապէս, ո՛վ աշուն» (37), «Ի՛նչ իղծեր, ի՛նչ խոհեր անհատուն» (38), **շրջում**՝ «Ըստի՜վանք արցունքի» (17), «Եւ յանցա՛նք է միթէ տուրայ ամպին հետ» (22), «Չեն բընաւ սիրահար» (38), «աղջիկ մ'եր խոնարի» (49), **գեղջում**՝ «Որուն ծովքը՛ գանգուր թելեր՛ գերթ բաղդ...» (55), **հակադրույթ**՝ «Ի՛նչ մտ է իղծեր տուիր նիւթին այս չընչին» (22), **օքսիմորոն**՝ «Թախծութեանը լուսավառ» (39) և այլն, և այլն: Բայց այդ բոլորով հանդերձ՝ Սիպիլի բանաստեղծություններն այնուամենայնիվ աչքի չեն ընկնում անհատական խոր ապրումի հուզականությամբ. ընդհանրական ցավի, սպասումի, երագների «ցոլքեր» են, որ առանձին դեպքերում «ժանեակները», «Դարավերջի հիվանդը», ուղեկցվում են այուժտային պատումով: Ընտրանքով կան ենթադրելով լեզվաբանական տարրերով է ծառայում են այդ տրամադրությունների գեղարվեստական արտահայտության: Հաճախ ոչինչ չեն հավելում բովանդակությանը, ուղղակի ստեղծում են ձև, փայլ, ցոլք, հնչուն բանաստեղծ, ինչպէս է, օրինակ, համազոր—համադաս անդամների անհարկի և խիստ հաճախակի կուտակումը՝ «Հովին, վիհին, ալիքներուն բարեկան, Յորձանքներէն, ամպէն, շանքէն ջունէր վախ» (34), «Եթերային, անծիր, աննիւթ, ամպի պէս» (50), «Եվ համբոյրով մ'երկայն, խորունկ, խանդավառ» (59) և այլն: Եվ վերջապէս, բանաստեղծուհու լեզվական «կատարելությունը» (Ա. Մինայան) կան «ամենամաքուր ոճը» (Արու. Գարությունյան) չի խուսափել նույն լեզվական, ինչպէս նաև գեղագիտական «անկատարություններից»: Հանուն հանգիտության՝ ետ չի հրաժարվում նաև պատկերային առանձին անհատը լուծումներից, գեղարվեստական և իմաստային անճշտություններից՝ «Սիշտ լուսեղէն ծիծաղ մ'ունէր իր բերան» — «...նայուածքին մեջ անոր լայն» (33), «Կու տար խոյս»—«կոյս» (43), «Գեղանի չէր բընաւ այդ կինն անըման» — «...կու գար ման» (49), «հի՛ք արջից» — «Հայն կը լըվէր տնեղը փակած գերթ չըղջիկ» (56): Հարի, ոտքի անպատճառ հակասարկությունը կան բարեհնչյունությունը բանաստեղծուհուն մղում են քերականական «անմեղ» մեղաբանումների՝ **ենթակայի և ստորոգյալի անհամաձայնություն**՝ Իր—լոյսն—յե—տին—մա—րեց (փոխ.՝ մարեցին)—դար—պասն—ու—տը—նակ—11, եւ—մը—նա—ցին—իմ—խո—հե—րուս—հետ—մա—շող—11 (17), **հորի**

սղում «Կըընան ըսվոփել թախիծդ ու մորմոք» (12), «Արձարձելու համար տենչեբա ու երագ» (20), սխալ բերականական ձևերի կիրառությունը «Շուկն իրեն (փոխ.՝ իր) գոյն, երկինք իր շողն էր զըրած» (33): Նույն տաղաչափական պատճառակառուցությանը բանաստեղծություններում հանդիպում են նաև **ավելորդ բառեր**՝ «Եւ կը դառնար դատարկ և սին», «Այդ բոցերուն տակ բընաւ» (43), «Կուզեն ըլլալ ես բու բերթուսօղ արշալոյս» (21): Սիպիլը հաճախ չի հաղթահարում նաև գրաբար դասական կամ վաղ շրջանի աշխարհաբար բանաստեղծության պատկերավորման համակարգի ազդեցությունները: Նույնիսկ «Յոլքեր»-ը ազատ չէ արդիսիսի ազդեցության հետքերից՝ **«հանգած» փոխաբերություններ**՝ «սիրտը հուզմունքով կ'եռար» (13), «Բաց են սըրտիդ զընեբրն» (20), «Ճակատներ սըգատը» (21), **մակդրային այսպես կոչված կայուն կապակցություններ**՝ «բաղդրիկ օրեր», «ձայնէր անոյշ» (12), «հանդըով վէտ» (14), «պարտմիք ամհաս», «տեսիլ վըսեն», «անոյշ պատկերդ» (19), «կոյս հոգի» (33), «լոյս ճակատ» (34), **ավելորդ որոշիչներ**՝ «հայրը սիրական» (14), «մահուան մըռայլ փոս» (58), **համեմատություններ՝ ծանոթ եզրերի համադրություն–համեմատությանը**՝ «Աղուոր էր զեմեն ալ գերթ պայծառ լուսին» (13), «Եւ մեր սիրտը՝ յիմար մեղու» (20), «Յօղն իբրև արածանը կը շողայ երեւուն» (38), «Չարուածն անեղ իջաւ սըրտիս իբրև լախտ» (58), **ծայնարկությունների անհարկի կիրառություն**՝ «Եւ սաղմոս մը կը զընեն, ա՛հ, բարձիս տակ» (18), «Ո՛հ, ի՛նչ ես դու» (20), «Սիրած չէր զեւ, ո՛հ, զայն կ'ըսեր իր ճակատ» (33) և այլն: Դրանք խոսքը մկատելիորեն դարձնում են անարտահայտիչ, պարզունակ, երբեմն էլ արհեստական:

Խոսելով Սիպիլի չափանոյի լեզվի մասին՝ չենք կարող մի երկու խոսքով չանդրադառնալ բանաստեղծուհու արձակ գրությունների (պատմվածքներ և «Աղջկան մը սիրտը» վեպը. 1891թ., Կ. Պոլիս) և մասնավորապես սիրային նամակների լեզվին: Առաջիններն իրենց լեզվական ուսակով թիչ են տարբերվում ժամանակի արձակ գրականության լեզվից և ուստի հատուկ ուշադրության արժի չեն ընձեռում: Չապել և Չրանտ Ասատուրների սիրային նամակագրությունը բանասեր Գր. Չակոբյանի համոզմամբ «երանց գրական ժառանգության լուսազոյն արժեքն է, բարձրակետը» [տե՛ս 19, 8], և ըստ մի քանի կարճաբանական–կատուցվածքային ու բովանդակային հատկանշների, որոնցում իր տեղը ունի նաև լեզվական

գործոնը («բարբառային, խօսակցական ձևերի սակաւութիւնը նամակագրութեան շրջարկում»), ներկայանում է որպես ոչ այնքան սովորական և անամակագրություն, որքան ամբողջական գեղարվեստական ստեղծագործություն [տե՛ս 19, 55]: Սիպիլի նամակների լեզուն ոչ միայն գերծ է գուտ բարբառային ձևերից և իազվադեպ է գործառուս խոսակցական կառույցներ, այլ և ձերբազատված է նաև նույն շրջանի (1895–1897թթ.) արձակ գրությունների ու պարբերական մամուլի, հաճախ նաև չափածո գրականության լեզվին հատուկ գրաբարյան կազմություններից: Չանդիպող խոսակցական կամ գրաբարից ավանդված հնչյունափոխական, բառային կամ բերականական տարբերակները բացառապես գործում են ժամանակի գրական լեզվի նորմայի շրջանակներում, ինչպես՝ «իմ վարձունքով» (78), «բուկու եմ» (123), «բու վրադ» (102), «Ուրեմն ամեն բան կ'ըլլայ եղեր աշխարհի վրայ» (96), «որ տղայորենես (=երիտասարդական տարիներից) ի վեր միակ առաջնորդս եղած է» (141), «իմ վրաս կը խնդամ» (147), «կեսնք չի կայ» (145), «Ինձի այնպէս կուզայ» (142), կամ «գըբգ» (78), «սիրոյդ» (92), «նրբութեանց» (108), «առելիկութեանց» (108), «անոյշ» (119), «գորս չգիտնալով» [19, 179] և այլն: Ենականներում մշտնապես գոյւմ են գեղարվեստական առանձնահատուկ ծիրք ու երևակայություն ունեցող քնարերգակ բանաստեղծուհու «ներկայությունը»: Պատկերավորման ու արտահայտչական միջոցները, որոնք ինքնաբերաբար և անկեղծ մղումով հայտնվում են այս նամակներում, դրանց լեզուն դարձնում են տպավորիչ ու բանաստեղծական: Ընդհանուր տպավորության համար ավելորդ չենք համարում մեզ բերել մի հատված բանաստեղծուհու առաջին նամակից՝ գրված 1895–ին՝

«Սիրելի Չրանտ

Առաջին անգամն է կենքքիս մէջ որ սիրոյ նամակ կը գրեմ, եւ ափկա կը շփոթ գիս այս տարիքիս ու կացութեանս մէջ, որ կը գտնուիմ: Ինչու՞ աւելի կանուխ չճանչցայ գըբգ, երբ զգալու եւ ապրելու երազանքն ունէի, եւ երբ սրտիս ամենէն բուռն եւ ամենէն յիմար տենչեբուն վրայ խօսիլը հանցնք մը չպիտի ըլլար ինձի համար... Բեզի համար՝ գիտեմ թէ սերը հաճոյք մըն է կենքքիդ մէջ, իսկ ինձի համար՝ նոյն իսկ կենանքն է: Բեզի համար՝ կեսքքիդ պատմութեան մէկ էջն է, իսկ իմ կենքքիս ամբողջ եւ միակ պատմութիւնը: Բեզի համար սիրելի տակ մըն

են եւ. իսկ դուռն ինձի համար միակ խտելը, որուն վրայ կուգան կ'ամփոփուինք երիտասարդութեան երգները եւ չափահաս կնոջ ամեն սէրերն ու ամեն խանդաղատանքը...» [19, 76]:

Այնուամենայնիվ, թող այն տպավորությունը չստեղծվի, թե Սիպիլի նամակների լեզուն էականորեն տարբերվում է նույն 90-ականներին արևմտահայ մյուս գրողների նամակագրության լեզվից: Դա այդպես չէ: 90-ականների նամակագրությունը՝ որպես գրագրության տեսակ կամ նույնիսկ որպես այդ ժամանակաշրջանի գրականության պատմությունը հավելյալ գեղարվեստական մանրամասնություն, ուներ նույնքան մշակված ու հղված լեզու: Ավելին, 90-ականների գրական ու իրապարակախոսական միտքը տնօրինող մի շարք հեղինակների (Ա. Արվիսյան, Գր. Ջոիրայ, Լ. Բաշայան, Արտ. Չարությունյան և ուրիշներ) նամակներում շատ դեպքերում հանդիպում ենք ավելի մշակված ու կանոնիկ լեզվի, քան նույն հեղինակների գեղարվեստական արծակում կամ իրապարակախոսության մեջ, իհարկե, եթե նկատի չունենանք գրագրության այդ ձևի՝ ժանրային յուրահատկություններով պայմանավորված լեզվական-գործառական հատկանիշները՝ կենդանի խոսակցական լեզվի դրսևորումներ, գրաբարյան ձևեր, պաշտոնական նամակներում՝ վերամբարձ ոճ, կառուցվածքային ու ոճական այլ յուրահատկություններ: Ահա առանձին նմուշներ այդ նամակագրությունից՝ «Մեզի բան մը կը մնա, գլուխ չծռել: Մեր ուժը մինչև հիմա մեր դիմագրավելը եղած է ամեն համախուժք և անհատական առելությանց, ամեն շղթայագեղծ աղտոտությանց: Այն օրը, որ կքինք, այն օրն է, որ կորված ենք: Ու հիմա բոլոր ջանքերնիս կ'ըլլա կոր կտորած բեկորները հավաքել, նորեն կազմելու համար մեր շենքը» [Լ. Բաշայանը՝ Ա. Չոպանյանին, 1896թ., 20, 111]: Կամ «Դուք, և բոլոր ընկերները, գացիք, և մենք հոս մինակ մնացինք, պլ վերադառնալու հավանականություն չկա՝: Ե՞րբ պիտի ազատեն մեզ մեռելության և անգործության այս հուսահատալեան վիճակեն» [Արտ. Չարությունյանը՝ Ա. Չոպանյանին, 1897թ., 20, 200] և այլն: Այս նամակների համեմատությամբ Ջապել և Չրանտ Ասատուրների նամակագրությունը թերևս առանձնանում է նրանով, որ, ինչպես վերև ասվեց, ունի գեղարվեստական ամբողջական համակարգի նշանակություն և որպես լեզվական որակ՝ ընկալվում է գեղարվեստական տեսքտի հատկա-

նիշներով: Ինչևէ, այս խնդիրը առանձին ուսումնասիրության նյութ է և այս դեպքում դուրս է մեր հետաքրքրության շրջանակներից:

Այսպիսով, գրական արևմտահայերենի ձևավորման մեջ Սիպիլը կարևոր դերակատարություն ունեցավ նախ և առաջ որպես բանաստեղծ: Չափածոյի լեզվի մշակման գործում նա ունի յուրահատուկ տեղ: Ա. Չոպանյանից անմիջապես հետո և նրա հետ միասին մեծ դեր կատարեց բանաստեղծության մեջ նոր գրական լեզուն հղկելու, գրական լեզվի նորմերը չափածո խոսքի մեջ հաստատելու առումով, դարձավ իր ժամանակի՝ ամենամաքուր գրական աշխարհաբարով ստեղծագործող հեղինակներից մեկը: «Իր սպասը մեր լեզուին կանոնաւորման, մեր քերականութեան ընդհանրացման, մեր ճաշակին կազմումին բազմաձև կարիքներուն, զինքը կ'ընէ տակաւին անմոռնալի» [1, 415]: Սիպիլը մշակեց նուրբ քնարական ոճ ու ներդաշնակ տաղաչափություն, ձևավորեց հատուկ խնամք բառի, տողի, դարձվածի ու արտահայտության բարեհնչյունության նկատմամբ և լեզվական արվեստի այդ հատկանիշներով ուղղակի ազդեցություն ունեցավ արևմտահայ քնարերգության հետագա առաջընթացի վրա: Այդ ազդեցությունը նվազ կամ որոշակի չափով նկատելի է մի շարք հեղինակների՝ Վ. Մալեգյանի, Արտ. Չարությունյանի, Մ. Պարսամյանի, Վ. Թեքեյանի, Մ. Սեծարեանցի և ուրիշների խոսքարվեստում:

Մ Ս Ս Ե Ր Կ Ր Ո Ր Գ

**ԱՐԵՎՏԱՏՅԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ԼԵՋՎԻ ԴԱՍԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆԸ
ԿԱՍ ՉԱՓԱՃՈՅԻ ԼԵՋՎԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆԱՅՈՒՄ.**

Ա. ՅԱՐՄԱՆՅԱՆ (ՄԻՍԱՆՆԹ), Գ. ՎԱՐՈՒԺԱՆ, Մ. ՄԵՃԱՐԵՆՏ,
Ռ. ՍԵՎԿ, Վ. ԹԵՔԵՅԱՆ, Տ. ՉՐԱՔՅԱՆ (ԻՆՏՐԱ) ԵՎ ՌԻՒՇԵՆԵՐ

ԳՐՈՒՄ 1

**ԲԱՆԱՍՏԵՂԱԿԱՆ ՆՈՐԱԳՈՒՅՆ ՍԵՐՆԻԻ
ԼԵՋՎԱԳԵՂՎԻՍԱԿԱՆ ՀԱՅՁՑՔՆԵՐԸ**

Լեզվի զարգացման այս նոր փուլում գրական աշխարհաբարը իր նրավունքներն է հաստատում լեզվական բոլոր մակարդակներում: Փոխվում է գրական լեզվի զարգացման ուղղվածությունը: Նորմավորման խնդիրն այլևս ճիգ ու ջանք չի պահանջում: Աշխարհաբարը՝ իբրև նոր գրական լեզվի համեմատաբար կայուն վիճակ, անվերապահորեն ընդունվում է գործառման բոլոր ոլորտներում՝ պարբերական մամուլ, գեղարվեստական գրականություն, թատրոն, հասարակական գիտություններ, պաշտոնական գրագրություն և այլուր՝ ի բաց առյալ հոգևոր-ենկեղեցական գրականությունը: Ինչպես լեզվի տեսությամբ զբաղվող քերականների, այնպես էլ ժամանակի ստեղծագործող հեղինակների համար դա հիմնականում լուծված խնդիր էր: Առաջինները չուշագան արձանագրելու այս փաստը լեզվաբանական բնույթի հողվածներով և նորմատիվ քերականության դասագրքերով [տե՛ս 1], որոնցից յաստերը ունեցան մի քանի հրատարակություններ: Սա աշխարհաբարի, այսպես կոչված, զուտ լեզվական հարթեանակ էր:

Փոխվում է գեղարվեստական գրականության լեզվի և առհասարակ գրական հայերենին վերաբերող քննարկումների բուկանդակությունը: Դրանք վերաբերում են ոչ թե գրաբար-աշխարհաբար փոխարաբերու-

յուններին կամ ոչ առավելապես նորմավորման հարցերին, որքան նոր գրական հայերենի գեղարվեստական գործառնությունը կամ ավելի ստույգ՝ լեզվի գեղարվեստականացման գործընթացին. ի՞նչ ուղիներով պիտի մշակվի նոր գրականը, այդ գործում ի՞նչ դեր պիտի կատարեն հինք բարբառը կամ բարբառները, գրաբարն ու միջին հայերենը, ինչպիսի՞ն պետք է լինեն թուրքերենի և մյուս օտար լեզուների նկատմամբ փոխարաբերությունները, ո՞ճական հասակարգի ու հողիմվածքի ի՞նչ ընդհանուր գծեր պիտի մշակվեն ստեղծագործող հեղինակների կողմից և այլև, և այլև: Հարցեր, որոնք հաճախ դառնում էին լուրջ բանավեճերի նյութ, և որոնք իրենց մասնակցությունն էին բերում ինչպես ժամանակի ծանաչված լեզվաբանները՝ Ա. Սեյե, Ա. Աբրեյան, Զր. Աճառյան, Հովի. Գազանճյան և ուրիշներ, այնպես էլ գրական կյանքը տնօրինող գրողներ ու քննադատներ՝ Ա. Չոպանյան, Արտ. Հարությունյան, Դ. Վարուժան, Մ. Մեծարենց, Ինտրա (Տ. Չրաքյան) և ուրիշներ:

Վերջիններիս հեղինակած նյութերը չեն առանձնանում լեզվաբանական լուրջ «բեռով» և ինքուրեք չեն հավակնում այդպիսին երևալու: Դրանք մասնագիտական ուսումնասիրություններ չեն: Որոշակի միտումով հրավճե հողվածներ են, գրախտություններ, դասախոսություններ, նաճակներում կամ այլևայլ առիթներով արտահայտված կարծիքներ, ըստ որում՝ առանձին հեղինակների դեպքում (Ա. Չոպանյան, Արտ. Հարությունյան, Մ. Մեծարենց, Դ. Վարուժան, Ինտրա)՝ հարցադրումների ու վերլուծությունների բավականին լուրջ տարողությամբ, մյուսների դեպքում (Սիամանթո, Վ. Թեքեյան, Վ. Մալեզյան, Ռ. Սևակ, Եղ. Դուրյան, Սիպիլ)՝ վերլուծությունների մեկզգ ծավալով: Երկու պարագայում էլ, սակայն, դրանք անչափ ուշագրավ են գրական լեզվի զարգացման միտումները պարզելու տեսակետից:

Անշուշտ, գործ ունենք տարբեր խառնակցքի ու որոշակիորեն տարբեր աշխարհայացք ունեցող հեղինակների հետ: Սի դեպքում՝ Չոպանյան, Վարուժան, Թեքեյան, մասամբ՝ Մեծարենց, հայացքների տեսական-փիլիսոփայական հիմքը դրապաշտություն է (պոզիտիվիզմ) և դրանից բխող մշակութային-պատմական (կուլտուր-պատմական) ուսումնքը, ըստ որի՝ հասարակական-քաղաքական, քայց նաև մշակութային արժեքների զարգացման յուրախատկությունները ենթակա են միջավայրի (ժամանակ, կլիմա, աշխարհագրական պայմաններ) և ազգային խառնակցքի ազդեցությունների: Մյուս դեպքում՝ Ինտրա, Սիամանթո, Մալեզյան, առաջնորդող բացարձակ գաղափարապաշտական (դեպիստական) հայեցողություն է, որ իր հետ քե-

րում էր բանաստեղծական զգացողության նոր տիպ ու լեզվամտածողության նոր երանգներ, ինչպես նաև գեղարվեստական արժեքների ընկալման ու գնահատման խիստ անհատական–զգայական կերպեր, ազգային ոգու վերստեղծման նոր եղանակներ: Այս դեպքում լեզվի, ոճի ու առհասարակ լեզվական ու գեղագիտական հայացքների համակարգը ձևավորվում է արտասիյա-տությունը և ստանում սեփական գեղարվեստական աշխարհի ենթակայական (սուբյեկտիվ) ընկալումների շրջանակներում, որտեղ զգալի է բանաստեղծական մտածողության ներընթացական (ինտուիտիվիստական) տիպը: **Երրորդ դեպքում** ընդհանուր դատողություններն ու խորհրդածությունները չեն կապվում որոշակի փիլիսոփայական կամ գեղագիտական ուղղության հետ, չեն ստանում ներքին համակարգի ենթարկված գեղագիտական կառույցի ձև (Արտ. Գարությունյան [տե՛ս 2, 291]) կամ արտացոլվում են որպես հստակորեն չտարրորշված ընդհանուր մտայնություն (Ռ. Սևակ):

Կողմնորոշումը դեպի այս կամ այն փիլիսոփայական ուղղությունը, խառնվածքի, գրական դաստիարակության, նախաիրության հարց լինելուց բացի, պայմանավորված էր նաև հայ կյանքի ասանձնահատկություններով և ձեռք է բերել հայ հոգեկանությանը և հայ մտայնությանը բնորոշ ընդհանրական հատկանիշներ: Այսպես, օրինակ՝ տուրքը մշակութային–պատմական գեղագիտությանը անվերապահ չէ, սակայն անվերապահ է այդ գեղագիտության հիմնման բանձնուձևների, մասնավորապես իրողությունները ազգային հոգեբանության ու պատմաքաղաքական միջավայրի գործոններով բացատրելու շատ որոշակի ազդեցությունը: «Մեր հիմնական կարծիքներն մեկն այն է, – գրում է Գ. Կարուժանը, – որ լեզվի մը բոլոր հատկությունները ուղիղ կը հասնենստին միջաբանի ազդեցության և ժողովուրդի մը քաղաքական շարժումին հետ» [3, 127]: Հոգևոր կյանքի, նաև լեզվի ու գեղարվեստական մտածողության խնդիրները ազգային խառնվածքի ու հոգեբանության, մշառաքական վիճակի գործոններով բացատրելու իրողությունը խորք չէր մյուս դպրոցներին կամ փիլիսոփայական ուղղություններին: Եվ առհասարակ, մի շարք գործոններ՝ լեզվի զարգացման օբյեկտիվ ընթացքը, հոգևոր կյանքի ներքին տրամաբանությունը, ազգային–քաղաքական կյանքի պարտադրանքները և այլն, 90–900–ականների արևմտահայ մտածողության մեջ ձևավորում են հոգևոր արժեքների ու լեզվական իրողությունների գեղագիտական–հասարակական ընկալման մի որակ, որը կոնկրետ հարցադրումների մեջ որքան է

տարանետ, որքան էլ բազմազան, սկզբունքային հարցերում ներկայանում է որպես տեսական հայացքների ամբողջական և ավարտուն համակարգ: Զննենք այդ համակարգի մի քանի էական կողմերը:

Նորագույն գեղագիտական միտքը գրական լեզվի կազմավորումն ու հարթանակը անպայման կապի մեջ էր տեսնում գեղարվեստական գրականության հետ, ըստ որի՝ ճշմարիտ, կենդանի գրականությունն է վկայությունը լեզվական հարթանակի, և հակառակը՝ լեզվի ձևավորումն ու մշակումը ենթադրում է գեղարվեստական արտասիյատություններ: Անշուշտ, այս մտեցումն ուներ օբյեկտիվ պատճառներ: Եսախ և առաջ նոր գրական հայերենի կազմավորման ու մշակման հիմնական ոլորտը ի սկզբանե եղել է գեղարվեստական գրականությունը: 19–րդ դարի կեսերից այդ հոգևոր իրենց վրա մեծ չափով կրեցին պարբերական մամուլը, իրապականախոսությունը, մասամբ՝ գիտությունը: Բայց, միևնույն է, տասնամյակներ շարունակ ինքնագիր ու թարգմանական գրականությունն է եղել այս գործի նախանձախնդիրը: Բացի այդ, ժամանակի լեզվամտածողության մեջ հստակորեն չեն ասանձնադատվում, իսկ երբեմն էլ ուղղակի նույնացվում են գրականության լեզու և գեղարվեստական գրականության լեզու ըմբռնումները, չեն դիտարկվում գրական լեզվի գործառական մյուս տարբերակները կամ ոճերը: Գրական լեզուն նախ և առաջ ընկալվում է իբրև գեղարվեստական գրականության լեզու: Այս գիտակցությունն ավելի արմատավելցեց գեղարվեստական մտածողության մեջ կատարված շրջափոխությանը: Հասարակական գիտակցության և հոգեբանության մեջ 90–ականներից ձևավորվող գեղապաշտ մտայնությունը գրական–գեղարվեստական ու լեզվական երևույթների դիտարկումը զուգահեռաբար տեղափոխում է մի նոր հարթություն՝ որոշակիորեն տարբեր 70–80–ականների հասարակական օգտակարության գաղափարաբանությունից: Հիմք ընդունելով նոր գրականի արդեն առկա վիճակը՝ հստակորեն խնդիր էր դրվում լեզվի գեղագիտական ընկալման ու գեղարվեստական մշակման: Հասարակական ու պատմական բնույթի ընդգծումներին զուգահեռ՝ լեզուն նաև դիտվում էր ինքնին գեղագիտական արժեք և զուտ գեղեցիկի տեսանկյունից ու գեղեցիկի չափանիշներով գնահատվող իրականություն: ճկունությունը, պարզությունը, հստակ ու իդված նկարագիրը հանարվում են նրա բնութագրական հատկանիշները: Այս տրամաբանությամբ՝ լեզվի զարգացման և գեղագիտական մշակման հիմնական ոլորտը դարձյալ մնում էր գեղարվեստական գրականությունը:

Լեզվագիտագիտականը ենթադրվում է գեղագիտականի համակարգում այնքանով, որքանով մնում է գեղարվեստական տեքստի բնորոշման սահմաններում և այնչափով, որչափով բնորոշումն ինքնին միտում է բովանդակության հետ գեղարվեստական հատկանիշների ու արժեքների բացահայտումին: Սյուա կողմից՝ նույն գեղագիտությունը ամշուշտ չի ենթադրում զուտ լեզվաբանական տարրի տարրում: Ընդհակառակը, ներառում է լեզվի բնագավառին վերաբերող խնդիրների ամենալայն բնթաղկում: Սակայն դա տեղի չի ունենում գրական-գեղարվեստական ընթացքից դուրս և ընկալվում է որպես գեղարվեստական մտածողության անբաժանելի բաղադրիչ: Լեզվի մասին այս կամ այն հեղինակի հայացքներում լեզվաբանական և գեղագիտական «տեսակների» հակաբերումի՝ լեզվագիտության ավանդած փորձը հազիվ թե սպառում է կամ գեթ արդարացնում վերլուծության ստուգության հնարավորությունները: Հովի. Թումանյանի լեզվական ժառանգության մեջ երկու «տեսակների» առանձնացումը (լեզվի գեղագիտական հարցեր և զուտ լեզվաբանական մաս) ինքնանպաստակ է, մանավանդ չարդարացվող շեշտադրությամբ՝ «մեզ հետաքրքրողը առաջինն է անշուշտ»: Այդ ժառանգության մեջ «ամենալեզվաբանական» դիտարկումներն անգամ «Լեզվական փոխառությունները», «էս, էդ, էն-ի մասին», «Վռագ պատասխան Պ. Ա. Մեղոյանին», «Ս. Արեղյանի ուղղագրության առթիվ» և այլն, ամապման ունեն նաև գեղագիտական բովանդակություն, որովհետև նախ՝ ներառում են գերազանցապես գրական նյութը, ապա՝ նոր գրական հայեթերի համար բառապաշարային կամ քերականական ձեռքբերումները ամփոփակորեն տրվում են գեղարվեստական մեծի լեզվի զարգացմանը (սա Թումանյանի դեպքում անվիճելի է), հետո՝ առկա է անհատական-հոգեբանական գործոնը. Թումանյանը երբեք ու զգացողությամբ նախ և առաջ գրականության մարդ էր: Վե վերջապես՝ արևելահայ բանաստեղծության լեզվի փորձաշատ ուսումնասիրողն ինքն էլ չի մեծում իրողությունը, թեև չառ երկխոսատ, այսպես կոչված «ելակետային» վերապահությամբ. «Երբ խորն ենք թափանցում լեզվական հարցերի վերաբերյալ Թումանյանի թողած ժառանգության երկու «տեսակների» մեջ, նկատում ենք, որ բոլոր դեպքերում կա միասնական ելակետ», և ապա՝ «Թումանյանի ելակետը գեղագիտական է եղել...» [4, 261, 266]:

Ելակետը մեկն է, և մեկն է նաև միտումը, որ առնվազն անհամաձայն է դարձնում այդ երկու «տեսակների» առանձնացումը գնահատման փորձ-

րում: Առավել ևս, որ գրոծ ունենք բանաստեղծ անհատականության հետ: **Արևմտահայ նորագույն գրական սերնդի զագագրության ու մտածումի մեջ ամենատեղտ հարաբերության մեջ են լեզվաբանականն ու գեղագիտականը:** Բառի իմաստաբանական ու ստուգաբանական ճշգրտումները, երկու գրականների (արևմտահայ և արևելահայ) մերձեցման մտահոգությունը ժառանգվում են նաև բարձր արվեստի կերտմանը, հայկական հոգեկանության ստեղծմանը, իսկ լեզվի գեղագիտական խնդիրների դիտարկումները իրենց հերթին միտումն ունեն նաև կանոնավորելու գրական արևմտահայերենի ընթացքը, հարստացնելու բառապաշարը, լուծելու լեզվաբանական բնույթի ինչ-ինչ խնդիրներ:

Երկու դեպքում էլ նպատակը մեկն էր: Ինչպես հոգևոր արժեքների, նույնպես և լեզվական հարցերի քննությունը նորագույն սերնդի համար նպատակ ուներ իրագործելու ընդհանուր գաղափարական խնդիրներ՝ նպատակն հոգևոր վերածնության գործին և ազգային-քաղաքական անկաս գոյության հաստատմանը: Այս տրամաբանությամբ լեզուն դիտվում էր ամենաբնորոշ հայտանշան ժողովրդի հոգևոր անկախության և ինքնատիպության, հետևաբար և՛ մեծագույն գործուն ֆիզիկական գոյության: Ըստ այդմ՝ որքան մշակված, հարուստ, ինքնատիպ և ուժեղ, որքան անվիճելի կենդանի է լեզուն, այնքան բացահայտ է նրա ժողովրդի հոգևոր անկախությունը, անվիճելի՝ գոյության իրավունքը: Այդ մասին շատ հստակ է Չոպանյանի ձևակերպումը, որ արտահայտում է ընդհանուր սերնդի տղամարդկությունը. «Ազգային» տեսակետով, ոչինչ աւելի արժեք ունի մեզի համար քան մեր լեզուն, մեր ցեղային ինքնութիւնը մարդկութեան մեջ մշտնջենաբար մեծագույն աստարը, երևույն ուզույն ամբթար պահպանման ու կազմուածքին տղամաբանական եւ ուշիմ զարգացմանը նպաստելու ռեւէ քանք «ազգային գործի»-ին համար աշխատելու կը համապատասխան նորէն» [5, 61]:

Այս գիտակցությունը նոր չէր, բայց քննվող ժամանակաշրջանում, մանավանդ արևմտահայ իրականության մեջ լեզվի ազգայնապետական և հասարակական նշանակությունն ընդգծվում էր հասկանալի պատմական ու քաղաքական պատճառներով, լեզվի զարգացմանն ուղղված յուրաքանչյուր ձեռնարկ նկատվում էր հայրենասիրության դրսևորում, ազգանվեր գործ: **Լեզուն դիտվում էր ազգային գոյության կարևորագույն ձև:**

Այսպիսով, ստեղծվում է հայացքների մի համակարգ, որտեղ, չնայած աշխարհայացքային ինչ-ինչ տարբերություններին, սերտորեն զուգակցվում են լեզվաբանական, ազգային-հոգեբանական ու գեղագիտական կողմնորոշումները: Սրանք զնախատման չափանիշ են ու ելակետ վերլուծությունների, որոնք ներառում են լեզվին, մասնավորապես գրական արևմտահայերենին ու գեղարվեստական լեզվին վերաբերող ամենատարբեր խնդիրներ:

Մեր նշած հեղինակների հողվածներում հայոց լեզվի պատմության, նրա զարգացման այս կամ այն շրջափուլին առնչվող խնդիրները, աշխարհաբարի ծնավորման ընթացքի հարցերը առանձին քննարկումների նյութ չեն դարձել: Կամ ավելի ճիշտ, դիտարկվել են այնքանով, որքանով առնչվում են արևմտահայ աշխարհաբարի բուն որակի և դրա մշակման հեռանկարների հետ:

Արշակ Չոպանյանի հողվածներում («Ոսկեդարյան հայերենը և Ա. Բագրատունի», «Արդի հայերենը» և այլն) մի շարք փաստարկներով պաշտպանվում է այն տեսակետը, ըստ որի՝ հայերենը, ինչպես ամեն մի լեզու, պետք է ունեցած լինի իր քնիկ հիմքը, որը, հարստանալով այլ լեզուներից փոխանցված տարրերով, «զանոնք իր ուրոյն հոգւոյն մէջ համաձայնեցնելով», մշակելով ու կերպարանափոխելով, հասել է այն բազմատարր, ներդաշնակ ու ինքնատիպ լեզվին, որ է ոսկեդարյան հայերենը: Աշխարհաբարի տարրերը, ըստ նրա, սկսել են ձևավորվել դեռ 13–14-րդ դարերում, ապա փոխանցվել հետագա դարերին՝ հարստանալով լեզվական նոր իրողություններով: Իսկ նոր լեզվի կազմավորման կարևորագույն շրջանը համարվում է 19–րդ դարի կեսը: Անդրադառնալով մոտ անցյալում աշխարհաբարի համար մղվող պայքարին՝ Չոպանյանը միանշանակ պաշտպանում է աշխարհաբարի իրավունքը: Գրաբարը մեծավայելու է ու պարզ, նկատում է նա, կանոնավոր ու վճիտ, ազատ ու անկախ է, «գորել Չայլութեան մը գոյութիւնն ու հանդարտ ուժն ունի»: Սակայն որքան էլ ճոխ ու մշակված՝ այն իր դերը վաղուց կատարել է, «իր դերը կատարած, աւարտած ու մեծած է շատուրք՝ իբրև գրական գործիք»: Երկու լեզուն, որ «պետք է գործածել տարամերժօրէն, ամեն պարագայի մէջ եւ ամեն նիւթի համար, աշխարհաբարն էր, որ արդէն չուշացաւ իր դարը բացարձակ յաղթանակով մը վաստկելու»: «Մեր արդի գրականութեան համար», գրում է

Չոպանյանը,– պետք է գործածել միմիայն աշխարհաբարը, եւ զուտ աշխարհաբարը» [6, 93]:

Որ աշխարհաբարը անվերապահորեն հաստատել էր իր իրավունքները, դարձել է իշխող գրական լեզու, այլևս վեճ չընդունող ճշմարտություն էր նաև ստեղծագործող մյուս հեղինակների համար: Սկզբունքորեն մերժվում էր ամեն մի փորձ, որ միտում էր գրական ասպարեզ բերելու գրաբարիստն աշխարհաբարը:

Դրանով հանդերձ, սակայն, **Նոր գրական հայերենի նորմավորման փաստը արևմտահայ գեղագիտական միտքը ընդունեց որոշ վերապահումներով՝ բարեշրջումների մեծ բաժին հատկացնելով հեռանկարին:** Պատճառները, անշուշտ, պարտադրող էին՝ քաղաքական նկուն վիճակ և քաղաքական հեռանկարի հույսեր, հոգևոր կյանքի անորոշություն և այլն: Ընդունելով նոր ժամանակների համար նորմավորված գրական արևմտահայերենի գոյությունը՝ միաժամանակ հարց էր դրվում լեզվական մի շարք իրողությունների կանոնարկման ու ճշգրտման: «Բայց եթե աշխարհաբարի անկախութեան հաստատումը կատարուած իրողութիւն մըն է այլեւս,– գրում է Ա. Չոպանյանը,– աճոր ներքին կազմակերպւիւնը դեռ ունի՝ կարգ մը մանրանասնութեանց մէջ՝ վիճելի կէտեր» [6, 93]: Լեզվի ընդհանուր կառուցվածքում Չոպանյանն առանձնացնում է երկու կողմ՝ ողջնաշար և մարմին: Առաջինը լեզվի տևական, կայուն, համեմատաբար անփոփոխ մասն է՝ քերականական կառուցվածքը, երկրորդը՝ մշտական անձան, փոփոխման ենթակա մասը: Եթե առաջինն ապահովում է լեզվի ամրությունը, ընդհանուր միությունը, ասիմանվում տևական օրենքների ծնով, ապա երկրորդը հիմնական խթանն է լեզվի արագ բնաշրջության: Դարկ է միայն այդ զարգացման ընդհանուր սահմանները գծել, մնացածը, ինչ որ խորք է ու անհաշտ իր ոգուն, լեզուն ժամանակի ընթացքում մի կողմ կնետի:

Բուն հարցադրումը սկզբունքորեն վեճ չի հարուցում: Տարակարծությունը որոշակի լեզվական ձևերի, այլ կերպ ասած՝ մանրանասնությունների ընտրության մեջ է, որ երբեմն հաշվի չի առնում գրական լեզվի զարգացման օբյեկտիվ օրինաչափությունները: Ելակետ ընդունելով «Մասիս»–«Դայրեմիք» գրական խմբի կողմից 90–ականներին գործառնվող աշխարհաբարը՝ բառապաշարում և քերականության մեջ Չոպանյանը ավելի մեծ տարբերություններ պիտի արձանագործեր, որ ենթադրում էր ավելի ակտիվ միջան-

տուբյուն լեզվի նորմավորման գործընթացին: Ա. Մեյեն, գրական-գեղարվեստական վերելքի այդ շրջանում միանգամայն բնական համարելով այդ քննարկումները, իր նամակներից մեկում Չոպանյանին և նրա առանձին ժամանակակիցների միաժամանակ Չոպանյանին ձուլացնում է ձեռնպահ մնալ լեզվի նորմավորման հարընթացին գործուն միջամտելու: «Ինձի կը բուի,— գրում է նա.— ...լեզուագետին դերն է՝ դիտել ինչ որ կը կատարուի, եւ ոչ թէ միջամտել լեզուին բարեշրջութեանը մէջ» [6, 126]: Չնայած անհատի դերի որոշ չափակացնակ գնահատումների Չոպանյանի տեսակետներում այնուամենայնիվ շեշտվում է այն միտքը, որ վերջին հաշիվով լեզվի ստեղծողն ու կրողը ժողովուրդն է, և անհատի ազատությունը ենթակա է ժողովրդական կենդանի խոսքի ու տվյալ գրական լեզվի հիմունքը կազմող բարբառի օրենքներին ու օրինաչափություններին: Հետաքրքրական է հետևյալ փաստը. առանձին բառերի թեքված ձևերում շեշտակիրույս ի և ու ձայնավորների պահպանումը (շարժումի, միտի, բիծի, փուշի, ժողովուրդի և այլն) հատուկ է պոլսահայ բարբառին, սակայն դեմ է գրաբարի կանոններին: Հատուկ ընդգծելով այդ փաստը՝ Չոպանյանը գրա նկատում է աշխարհաբարի ամենաբնորոշ քերականական հատկանիշներից մեկը: Շեշտվում է այն միտքը, որ լեզուն կենդանի է, ուժեղ և ինքնատիպ հենց այդ տարբերությունների մեջ: «Նոր լեզուներուն կենսայի իրաւունք տուողը, գիտենք իրենց մայր լեզուն գառողը, իրենց գլխաւոր ինքնատիպութիւնը կազմողը, իրենց «բարբառութիւններն» են, եթէ աշխարհաբարի գրաբարի դէմ մեղադրումները ջնջենք, աշխարհաբարը գոյութիւն ունենալու իրաւունքն կը դարդի, որքան աւելի զանոց շեշտենք, այնքան աւելի աշխարհաբարին ինքնուրոյն ոգին եւ ուժը բազմապատկած կզլլանք» [6, 95]: Նույն չափանիշներով են գնահատվում նաև գրաբարյան նախորդների, հոգնակների ք-ի գործածությունը, քերականական առանձին կատույցների, ինչպես նաև բառապաշարի հարցերը:

Գրական նոր լեզվի զարգացման ուղիների վերաբերյալ իր կողմնորոշումներում Արշակ Չոպանյանը խիստ հետևողական է, լինի դա իմն, մտազցված գրաբարյան բառերի, բարբառային ձևերի օգտագործում, թե փոխառություն օտար լեզուներից: Սկզբունքն այն է, որ բոլոր բառերն էլ գործածելի են, եթե խորը չեն արդի աշխարհաբարի լեզվական ընդունողությանը: Թե՛ն նախանձնար են համարվում խոսակցական լեզվում պահպանվածները և զուտ ռամկական կամ զավառական բառերը, թանի որ դրանք

«աւելի կենան կը պարունակեն, աւելի յստակ ու արագ, յետեաքար եւ աւելի գեղեցիկ կերպով կ'արտայայտեն մտածումը» [6, 95–99]:

Չոպանյանն իր որոշարկած վերաբերումն է ունի փոխառությունների նկատմամբ: Դրանք դիտում է լեզվի հարստացման կարևորագույն աղբյուրներից մեկը: Լեզուն իր դրեղը օտար բառերի առջև գոց չպետք է պահի, եթե դրանք աճարագատ չեն ու չեն խաթարում նրա ինքնությունը, ազգային հիմունքը: Սա ընդունելով իբրև ելակետ՝ նա ավելացնում է, որ փոխառված բառերը հարկ է, որ միշտ համապատասխանեն «պետքի մը», և յուրացվեն փոխառու լեզվի կողմից, որքանով որ՝ «լեզու մը երբեք իր ինքնութիւնը չի կորսնցնէր՝ բարձրագոյն զարգացում ունեցող լեզուի մը գեղեցկագիտական առաւելութիւնները իւրացնելով, երբ գիտ իր փոխառածը իր կնարագրին համաձայնեցնել, զայն իր ուրոյն կնիքովը դրոշմել...» [6, 99]: Չոպանյանը տեսականորեն ընդհանրացնում է հստակ ձևակերպում էր իր ըմբռումները գրաբարի, բարբառների, ժամանակակից փոխառությունների և արդի հայերենի փոխառաբերությունների մասին:

Արտաշես Դարությունյանը, անդրադառնալով նոր գրական հայերենի նորմավորման հարցին, լեզվական իրողությունների փոփոխության կամ կանոնարկման պահանջ չի դնում, բայց դարձյալ ունի այն համոզումը, որ «ժողովրդի հավաքական ճաշակն» է ճշտում գրական լեզվի ուղղությունը՝ դուրս մտնելով լեզվի համակարգից այն տարրերը, որոնք օտար են և անգործածելի, ինչպես ժողով ալիքները դուրս կմտնեն դեպի եզերք՝ ինչ որ օտար է իրենց տարրին: Գեթ ասոնք են ոչ-քերականի մը, ոչ-լեզվաբանի մը կարծիքները»,— շարունակում է գրական նոր շարժման մյուս խոշոր կազմակերպիչը (ԱԳ, 293): Գրողի առանձին տեսակետներում հարցին տրվող նշանակությունը ամուսնում է գրական ու գեղարվեստական լեզուների հասկանալի տարբերությունները:

Գրաբար-բարբառներ-գրական լեզու փոխառաբերության հարցում, քվում է, բուն տարակարծությունների առիթը չկար: Ինքնին հասկանալի է նոր կազմավորված և մշակվող գրականը պետք է օգտվեր և՛ բարբառի, և՛ գրաբարի անսպառ հնարավորություններից: Բայց կարծիքների տարակարգությունը վերաբերում էր ոչ թե բուն հարցադրմանը, այլ նրան, թե ինչ չափով և ինչպես պետք է օգտագործել այդ հնարավորությունները: Բացի այդ, քանի որ գրական լեզվի ընդհանրական հասկացությունը գործնականում բնութայան առարկա էր դառնում իբրև գեղարվեստական գրականության լե-

գու, այսինքն՝ դատողությունների ու գնահատումների համար ելակետ ու չափանիշ էր նկատվում գեղարվեստական գրականության լեզուն, հարցը ստանում էր առանձնահատուկ սրություն, ընդգրկում էր հարցադրումների ավելի լայն շրջանակ: Գեղարվեստական գրականության ժողովրդայնության, հայեցողության, ազգային նկարագրի ընդգծման, բարձր գեղարվեստականության և առիաստակ գրականության զարգացման հեռանկարի խնդիրները ուղղակի առնչվում մեջ էին դրվում լեզվական խնդիրների հետ: Դարավերջի ու նոր դարի սկզբների ազգային գրականության առաջընթացի մեջ այնքան սրությամբ էր դրվում լեզվի խնդիրը, որ մտակողական առանձին շրջաններում տարակուսանքի տեղիք էր տալիս՝ գեղագիտական հարց է քննարկվում, թե՛ լեզվաբանական: Արտ. Գարությունյանը «Վաղվան գրականությունը» բանավեճի առիթով ստիպված էր մեկ անգամ ևս ճշգրտելու իրենց դիրքորոշումը՝ «Ազգագրա-լեզուագիտա-բանասիրական միսբերդ բաական տարբեր բաներ կ'ուզեցեք բրբրել այս անգամ» [7, 18]– գրում է նա: «Հովհաննես Գազանճյան» շատ ուշագրավ հոդվածում նա հարկ է համարում որոշ բացատրություններ տալ գրական լեզու–բարբառ փոխարարբերությանը և պոլսահայ–գավառահայ գրական վեճին: Գավառական կամ տոհմիկ գրականության ստեղծման պահանջը գրական նոր շարժման նախանձխնդիրների կողմից բեռավ չէր նշանակում բարբառային լեզվատարների դերի գերգնահատում: «Վաղվան գրականության գաղափարողները,– գրում է Գարությունյանը,– մտքերնուն չանցուցին բնավ որևէ գավառաբարբառ իր ծայնաբանության ու բերականության տեսակետն գրական լեզվի բարձրագույն ու ամբողջությունը գործել» (ԱԳ, 199): Միանգամայն ընդունելով նոր գրական լեզվի վիճակի մասին Հովհ. Գազանճյանի դիրքորոշումը՝ քննադատը անուն է դիտարկումներ, որոնք բխում են «Վաղվան գրականության» բուն էությունից, որը գրականության մեջ ինքնաճանաչման ու ինքնամոխմման փորձ էր, օտար պարզություններից զերծ առիմային գրականության ճանաչման պիտի հարթեր: Գրականության կարևորագույն հատկանիշը, Գարությունյանի համոզմամբ, ժողովրդայնությունն է, իսկ դրա հիմնական պայմանը՝ ժողովրդական բառ ու բանի, գավառաբարբառների լեզվական նյութի ըստ հարկի գործածությունը՝ որպես այդ լեզվի հարազատ տարրեր: Մինչդեռ գրական լեզվի նվիրագործման բարձրացած պոլսահայ բարբառը, ըստ նրա, բավարար չափով չունի հենց այդ հատկանիշը: «Վաղվան գրականության» գաղափարը ջատագովվում էր նաև լեզ-

վական տեսակետից, գրականության տոհմայնության կամ ազգային լինելու գաղտնիքը փնտրվում էր ինչպես ընդհանուր գաղափարների, իմաստասիրական ծառունների մեջ, որոնք տարբեր քաղված են ազգային կյանքից, այնպես էլ գործառուլի լեզվում: Այս տրամաբանությունը սկզբնաճյուղն մերժում է գրական լեզվի անպայման գրաբարամոխությունը և վերապահություններ ունի Պերպերյանի, Անեմյանի ու Նրանց սերնդակցների լեզվի նկատմամբ: Գրաբարի շնչով տողորված կան գրաբարով միայն սնված գրականությունը, ինչպիսիք պայմանականորեն, իսկ առանձին տեսաբանների կողմից նաև հանիրավի հակադրությամբ մատնանշվում է պոլսահայ գրականությունը, այս դեպքում կարող է ընդունվել միայն իբրև գեղեցիկ գանազանություն, «իբրև մաս անբողջին»: Նույն տրամաբանությունը միաժամանակ բարբառայնությունների չարաճանկած գործածության չափազանցումներ է տեսնում Թվկատինցու և Մշո Գեղամի լեզվում:

Գրական որոշակի խավի տրամադրությունն է արտահայտում **Ենովք Արմենը**: Նրա համոզմամբ թե՛ նոր գրական լեզուն դեռևս վերջնական մշակման չի հասնում և ունի փոփոխության ու բարեշրջության անհրաժեշտություն, սակայն նոր լեզվի արդի վիճակը միանգամայն բավարար է իբրև նորմավորված գրական լեզվի որակ և պիտի ընկալվի ու գրավոր գործառնություն տաճան իբրև այդպիսին: Միաժամանակ նա գերազանցապես ճիշտ և արդարացի է համարում այն դիրքությունը, թե՛ հայ գրողների ու պարբերական մամուլի լեզուն «հիմնովին զուրկ է միօրինակութեն և կանոնաոր ձևի մը ունենալէ», թե «այսօր գրող ճանջցուած ամ՛ն անհատ ունի իր լեզուն, և այդ գրողներն մեծամասնութեան լեզուն հիմնական տարբերութիւններով կը զանազանուի իրարմ, յաճախ մէկը միւսն անհուն հեռաւորութիւն ունենալով...» [8, 721]: Ինչպես այս, այնպես էլ գեղարվեստական գրականության լեզվին վերաբերող մյուս հարցադրումներում ենովք Արմենի սուրբետիկ կարծիքը բխում է լեզվական բարեշրջության ընթացքի հարցում նրա ունեցած ոչ ճիշտ կողմնորոշումներից: Ըստ այդմ՝ նոր գրականը ներկայացվում էր «գրաբարին և աշխարհաբարին ծուլումովը երեւան եկած... խառնուրդ տարր մը», որ երկար ժամանակ չի ունեցել արդարացունը՝ «զուտ գրաբար կամ աշխարհաբար լինելու»: Աշխարհաբար ասելով հողվածագիր հավանաբար հասկանում էր նաև նոր գրականի բարբառային հիմքը, բայց, մինչույն է, գրական այդ գործիչ ձևակերպումներում պարզ երևում է նոր գրականի ձևավորման գործում

բարբառային հիմքի բուն նշանակության անգիտակցությունը: Կարծիքի ենթակայականությունը պայմանավորված էր նաև գրական և գեղարվեստական լեզուների նույնացման ոչ ճիշտ փորձով, որ զանց է առնում վերջինիս մեջ խառնվածքի, նախասիրության, ստացած դաստիարակության կերպի և այլ անտեսական հատկանիշների լեզվաճանաչման պարտադրանքները: Ենույն Արմենի հարցադրումներում այդպիսի տարբերակում չկա, բայց կա այդ գործոնների կարևորության գիտակցությունը առհասարակ գրական լեզվի ձևավորման մեջ: Ինչևէ, նորոճվորված կայուն գրական լեզվի միօրինակություն չտեսնելով ո՛չ գեղարվեստական գրականությունում, ո՛չ էլ պարբերական մամուլում՝ հողվածագիրը սակայն չի փորձում մերժել արդեն ընդունված տեսակետը, որ «Կա՛յ աշխարհաբար մը, որ լեզուական արդի վիճակին համար կրնայ առ այժմ վերջաբանը նկատուիլ, և որուն համաձայն պետք է գրուի ո՛ն բան» [8, 722]:

Սուբյեկտիվ-գաղափարապաշտական հիմք ունի Տիրապետ Զրաբյանի վերաբերմունքը 80-ականների գրաբարախառն բանաստեղծության լեզվի, մասնավորապես Ռ. Պերպերյանի աշխարհաբարի նկատմամբ: Վերջինիս գեղագիտության մեջ «ժողովրդեան ու գրագիտին աշխարհաբարներ»-ի (Պերպերյանի հողվածներից մեկի վերնագիրն է) տարբերակումը և գեղարվեստական գործի մեջ կողմնորոշումը դեպի երկրորդ՝ գրաբարախառն աշխարհաբարը, Զրաբյանի կարծիքով, պատահական չէ, ունի հիմնավոր և օբյեկտիվ պատճառներ: Դրանցից մեկն է, օրինակ, գրաբարի «ընդհանրականութիւնը» հայ բարբառների մեջ: «Պերպերյանի դէպ ի գրաբար միտումն ուրիշ բան չէ նախ՝ բայց եթէ իր միտումը դէպ ի ընդհանրականը, ըստ այսմ՝ ակնածելի բան մըն է»: Մյուս պատճառը՝ գրաբար ձևերի առավելությունները. «Բարձր ու իմաստասիրական գրականութիւնը, մտքին ազնուազոյն ձգտումներուն գրականութիւնը՝ պէտք ունի աւելի նրբերանգ, աւելի անազանեալ, աւելի սեղմ, և բեմական ու բանաստեղծական բարբառ՝ զանի հնչել ու ձայնահարուստ և ազդու միջոցներու, զոր արուեստին գերազանց մշակութիւնն ու տիրացումը կը դարձընեն անհրաժեշտ» [9, 867-868]: Ըստ բանաստեղծ հողվածագրի՝ Պերպերյանի ստեղծագործության լեզուն ու ոճը մնում են գրաբարի գործածության այդ շրջանակում և այդ անհրաժեշտ չափի մեջ:

Շնամարտ է, որ աշխարհաբար կազմավորման այդ շրջանում չէր կարող ունենալ այն նրբություններն ու ձայնային հարստությունները, որ ունեն

գրաբարը: Սկզբունքորեն վեճ չեն ընդունում նաև Զրաբյանի հիմնավորումները գրաբար-բարբառ որոշ ընդհանրականության և գրական որոշ ստեղծում գրաբար տարրերի ոճական կիրառության մասին: Բայց հենց իր՝ Զրաբյանի համար, կարծում ենք, անվիճելի էր, որ Պերպերյանին խորք չեն հանիրավի գործածվող գրաբարյան լեզվատարրերը: Եվ դրանց «ոճական արդարացումները» հազիվ թե հիմնավոր են հենց այդ բանաստեղծի դեպքում: Դրանք ավելի շատ ուղղված էին սեփական լեզվաճանաչման փորձի արդարացումներին, որը գեղարվեստական լեզվի այլ շրջափուլի և այլ ցույցադրական արտահայտություն է: Ինչևէ, նոր գրական հայերենում ժողովրդային և գրաբարյան տարրերակների առանձնացումը ակնհայտ միտում ուներ արդարացնելու գեղարվեստական գրականության լեզվի որոշ հատվածներում առկա ուշացած գրաբարամիտությունը:

Միսաք Մեծարենցի լեզվագիտական փորձը դուրս չնմաց նկատվող վերապահումների ազդեցություններից: 1900-ականների գրական արևմտահայերենի նորոճվորման ստույգ ընթացքը գնահատվեց զուսպ ու չափավոր հաստատումներով: «Գրաբարի մոլեռանդության, կամ գրաբար ու գրաբարախառն գրելու ցնորքին չափ հիմարական է կարծել,— գրում է նա,— թե աշխարհաբարը եղած լնցած, ինքնուրույն, կազմված նկարագրով լեզու մըն է» (ՄՄ, 261): Միսաք Մեծարենցը սկզբունքորեն մերժում է Ենույն Արմենի և նրա համախոհների արհամարհու վերապահությունները գրաբարի հարցում: Ըստ երիտասարդ բանաստեղծի՝ իբրև հակակշիռ եվրոպական լեզուների ուժեղ ազդեցություն, ի պատասխան «մույր կապկության», որից ձերբազատված չէ ժամանակի գեղարվեստական գրականության լեզուն՝ գրաբարն է այն հզոր ուժը, որ ի գրուու է պաշտպանելու լեզվի ինքնուրույնությունը. «օգուվենք եվրոպական լեզուներու նորանոր ու բարձր արտահայտություններեն,— գրում է նա.— բայց չմոռանք գրաբարին հուռթի շտեմարաններեն օգուվիլ մանավանդ» (ՄՄ, 261-262): Գրաբարի ազդեցության հարցը քննարկվում է սեփական լեզվական փորձի առնչություններում: Առհասարակ, բանաստեղծի լեզվական դիտարկումները այդ բնույթն ունեն: Երկու առնչություններում նա առիթը չի ունեցել անընդհատապես գրական լեզու-բարբառ հարաբերությանը, սակայն այլ առիթներով կատարած դիտարկումները, ինչպես նաև նրա գեղարվեստական մտածողության վերլուծությունը վկայում են նույնատիպ վերաբերումը նաև ժողովրդական-խոսակցական լեզվի տարբերին: Այդ մասին ու-

չազրավ տեղեկություն է բողոք նաև Գ. Օշականը. «Պուխ ինձի ցոյց տուին անոր պաղտի մէկ տետրակը, ուր **Ճանկիլիւմներ**, ժողովրդական երգեր, Ակնա քարբառով ոտանաւորներ, անձեքի եւ օրհնութեան տարագներ, աղօթքներ իրարու թով եկած էին» [10, 418–419]: Մեծարեցիկ ելակետը գեղարվեստական գրականության լեզուն է:

Եղան նաև խիտ գնահատումներ: «Ազատամարտի» հողվածագրի կարծիքով՝ իր ժամանակի արևմտահայերենը չի կարող «ուրոյն քաղաքակրթութեան լեզու» լինել. պակասում են բարձր լեզվի հատկությունները, ոգին, հարազատությունն ու ինքնուրույնությունը, ուժը, պարզությունը, որովհետև «հնարաւոր չեղաւ կապ հաստատել գաւառի ու մայրաքաղաքի հայրութեան միջև» [տե՛ս 11, 420]: Լեզվի նորմավորման ընթացքին գործուն միջամտության փորձերում մերթ առաջ մղվեց խոսակցական–ժողովրդային լեզվի իրավունքը՝ իբրև «միակ ուղեցոյց և *critérium*» [տե՛ս 12], մերթ նույն իրավունքը վերապահվեց գրաբարին (Ռ. Պերպերյան), մերթ էլ այլ լեզուների օրինակով՝ առաջարկվեց ուղեցոյց ճանաչել «Պատմական եւ օրէնստու քերականութիւն»-ը (գերմանացի մի լեզվաբանի աշխատության վերնագիրն է, որից թարգմանաբար ծավալուն հատվածներ տպագրվեցին հայ մամուլում) [տե՛ս 13]: Փորձեր արվեցին անհատական կամքի այլ թելադրությունների: Այսօրինակ հարցադրումներում անշուշտ առկա են հակասություններ, բայց դրանք, ինչպես սակեց, արդյունք են որոշակի մտտեղմումների:

Ժամանակի լեզվաբանական միտքը քննարկվող հարցերում բնականաբար ունեցավ ավելի օբյեկտիվ դիրքորոշում: Դժուտ բանասեր, լեզվաբան **Յովհաննես Գազանճյանը** շատ հստակ է ձևակերպում և՛ աշխարհաբարի՝ իբրև նոր գրական լեզվի ձևավորման, և՛ նրա գրագեցման ենթաշրջանների, և՛ ժամանակակից վիճակի խնդիրները: Ու նաև այն, թե ինչ հարաբերության մեջ են խոսակցական աշխարհաբարը, կենդանի գրական լեզուն և քերականությունը: «Լեզուն առաջ է քան քերականութիւնը.— գրում է նա:— ...Կենդանի լեզուի մը քերականութիւնը իբրև հաւատարմի հայելին խլուտուս ու գրուած լեզուին, արդէն ինքնին հաստատուն չի կրնար ըլլալ եւ լեզուին բարեշրջութեան որոշ շրջաններուն հետ պէտք է որ քերականութիւնն ալ փոխուի», և անտեղի է պահանջել, որ բոլոր ժամանակների համար «միանգամ ընդ միշտ գործածելի քերականութիւն մը ըլլայ»: Արդի քերականությունը ձևա-

վորված է այս շրջանի համար [տե՛ս 14, 924–925]: Գրական լեզվի վիճակի մասին քերականը այն համոզումն ունի, որ նոր գրական լեզուն անհրաժեշտ չափով նորմավորված է: Ավելին, կազմակերպված է այնքան, որ կարող է որոշակի ժամանակաշրջանի համար «գործածելի քերականութիւն մը ունենալ» [14, 926]: Չեռնարկելով իր քերականության դասագրքի ստեղծումը բարձրագույն և լրացուցիչ դասընթացների համար՝ Գազանճյանը նպատակ ունի, օգտագործելով հին և նոր քերականագիտության փորձը (Այտընյան, Մխեյ, Աբեղյան և ուրիշներ), գիտական հենքի վրա դնել գրական արևմտահայերենի տեսությունն ու գործնականը: Գրքի առաջաբանում նա գրում է. «Ջանացիք մեր այս քննութիւններու և տեսութիւններու համապատասխան դրութեան մը, բաւականացի տեղ տալու մաս քննական դիտողութիւններու և պատճառական քերականութեան վերաբերող սեղմ ծածօթութիւններու, որոնք պիտի նպաստեն հայ լեզուի օրէնքներուն և հնչաբանական, ձեւախօսական ու քերականական երևոյթներուն լիովին թափանցելու և գիտակցօրէն ուսանելու և իւրացնելու լեզուն» [15, Ե–գ]: Այդ գիրքը ստեղծվեց ժամանակի պահանջով՝ որպէս գրական արևմտահայերենի նորմավորման վկայություն, ծառայեց նպատակին, ունեցավ բազմաթիվ հրատարակություններ՝ 1911, 1924, 1954 և այլն, և այսօր էլ ընդունվում է որպէս արևմտահայերենի քերականության լավագույն օրինակներից մեկը: Նույն պահանջով, թեև ոչ նույն հաջողությամբ, ստեղծվեցին քերականության նաև այլ դասագրքեր:

Գազանճյանը արևմտահայ գրականության գեղարվեստական զարգացումը անխզելի էր համարում հայ կյանքի ու ազգային հոգեբանության պատկերումից և դրա ամենաուղղակի արտահայտությունը տեսնում էր զավատաբարբառների լեզվական նյութի ճիշտ ընտրության ու գործածության մեջ: Այդ հարցին վերաբերող նրա խափալուն հողվածներից մեկում «ժողովրդային լեզվի բանաստեղծական կողմերը», կարդում ենք. «ժողովրդական լեզուի մէջն է գտն, գատել, վեր առնել ու գրականացնել ինչ որ ունի և ճըշմարտապէս բանաստեղծական, բնտիպ ու գեղեցիկ»-ըլան անոնք բառ, ոճ, երգ, առած, հեքիաթ, եւ.և.— անա միջոցը որով պիտի կրնայինք շինել ճշմարտապէս հայեցի գողտրիկ գրականութիւն մը: ...ժողովրդային լեզուն՝ այս տեսակետով.— շարունակում է նա.— վերջին ծայր բնապաշտ բանաստեղծութիւն մը ունի» [16, 114–115]: Ժողովրդական լեզ-

վից քաղած նրա օրինակները՝ բանաստեղծական բառեր ու ձևեր՝ միայլ, փրփրիլ, աւերսիրտ, վառվուն, խաժուժիկ, թեւ-թիկունք, դարձվածներ՝ փշի վրայ ըլլալ, անկրակ էրիլ, առածներ ու հանելուկներ՝ «Չեռքս բան ուղք գերեզման», «Ոսկի կնունճիլ» միջուկն անուշիկ» և այլն, ժամանակի ազգային-գեղարվեստական մտածողության հատկանիշներ ունեն իրենց մեջ և բնականաբար ուշադրության էին արժանի լեզվի գեղարվեստական մշակման ճանապարհը ընտրած հեղինակների համար:

Գրական արևմտահայերենի նորմավորման ու մշակման խնդիրները առավել հիմնավոր և համակարգված արտահայտություն են գտել **Դանճել Վարուժանի** լեզվագեղագիտական հայացքներում [տե՛ս 17]: Աշխարհաբարի ձևավորումն ու զարգացումը, ըստ նրա, չի ունեցել բնականոն ընթացք: Անջատվելով հիմք բարբառից և ընդհանուր-խոսակցական («միջնաշխարհի») լեզվից՝ գրական աշխարհաբարը, կողմնորոշվեց դեպի գրաբար, մի շարք գրողների կողմից ենթարկվեց նպաստավոր մշակում: Գրաբարից վեցնելով «բառերու և ոճերու պաշար մը», մասամբ միայն ազատվելով զուտ գրաբարյան ձևերից ու քերականական կառույցներից՝ հետագալ բարբառից՝ հարազատ միջավայրից: Պատճառը, նրա համոզմամբ, քաղաքական ու հոգևոր պարտադրանքների մթնոլորտն էր, գավառներում հոգևոր կյանքի արգելակումը: Աշխարհաբարի հետագա մշակումը, ըստ բանաստեղծի, շարունակվեց Պոլսի միջավայրում, ուր դարձյալ մաքրվելով գրաբարյան ձևերից՝ այս անգամ լեզուն խաթարվեց օտարաբանություններով, «սկսավ օտարանալ և ստրկանալ կարգ մը գրիչներու տակ», որոնք ստղանդը չունեցան «գոնե՛ զայն պաիպաներու համար այն ձեին մեջ, զոր իրենց հանձներ էին Պ. Դուրյանի, Գ. Օտյանի, Գ. Պարոնյանի նման շքեղ գրագետներ» [3, 121–122]: Լեզուն շարունակեց իր քնակաճուճ զարգացումը, սահմանադրությունը արտասահմանի հայ գրողների հոսանքը բերեց Պոլիս և արտասահմանի մեջ մշակված հայ լեզուն՝ կորուլի և դասականորեն իրապաշտ շեշտերով, որ արդյունք էր ավստ միջավայրի: Բայց Վարուժանն այստեղ դարձյալ վե՛ծ ունի: Նրա կարծիքով մեր ազգային էությանը խորք չէ օտար ազդեցությունների յուրացումը երբեմն հարկ եղածից ավելի: Մինչդեռ քաղաքական որոշակի մակարդակի հասած ժողովուրդը պետք է ձգտի առավել ինքնուրույնության ու ինքնատիպության, հակառակ դեպքում, գրում է նա, «մենք վրա կուտանք ոչ միայն հայ լեզվին տոհմիկ դրոշմը, այլև ցեղային նկարագրին անբուճաբարելի ամբողջակա-

նությունը»: Ազգային–հայրենասիրական այս կեցվածքը սկզբունքորեն մերժում է արտասահմանի հայ գրողների, նույնիսկ տաղանդավորների գրչի տակ ստեպ–ստեպ սպրդած այն բացատրությունները, արտահայտություններն ու լեզվական ձևերը, որոնք «բացարձակապես անհաշտ են հայուն արտահայտվելու կերպին և հայ լեզվի ոգվուն»: «Ես կը սիրեմ շուփինգը, հանդեպ իմ լեզվին ու իմ ինքնուրույնությանս»,– իր դիրքորոշումն է բացատրում Վարուժանը [3, 123]:

Դուրյան–Օտյան–Պարոնյան խմբի դեպքում Դ. Վարուժանը վիճարկում է այն հարցը, որ նշված «շքեղ գրագետներու» լեզուն, որքան էլ մշակված ու հղկված, հեռու էր կանոնարկված գրական հայերենի «լեզվական» հարթաճանկը ներկայացնելու համբաճանքից: Այդ իրավունքը ըստ էության լեյսյան, բայց անպայման մասով վերապահվում է տաղանդավորների հջորդ հույլին՝ Չոխրապ, Ախալ, Մեծարեճ, Կճարա և ուրիշներ: Որ այս հեղինակների ստեղծագործություններում արևմտահայ գրական աշխարհաբարը հիմնական օրինաչափություններում արդեն հաստատված ու կանոնակարգված էր (արձակում զուտ գրաբարյան քերականական ձևերից ու կառուցվածքից դեռևս վերջնականապես չձեռքազատված, չափածոյում անհամեմատ հղկված ու մշակված), դա հազիվ թե կարելի է վիճարկել: Սակայն Դ. Վարուժանը կողմնակից է լեզվական նորմերի առավել կայուն սկզբունքների հաստատման, և նրա ընդդիմությունը գրական լեզվի նորմավորման հարցում նախ և առաջ այս վերապահությանը պետք է ընդունել:

Այսպիսով, գրական աշխարհաբարի ձևավորման ու զարգացման, ինչպես նաև «արդի կացության» վերաբերյալ ընդհանրացումները հիմնականում չեն գոհացնում գրական լեզվի հեռանկարին վերաբերող նույն հեղինակների սպասումները: Վերլուծություններն արվում են ակնհայտ միտումով ու սկզբունքայնությամբ, գնահատումներում երբեմն շատ որոշակի է դառնում ծայրահեղության հասած խտությունը:

Ի՛նչն էր պատճառը: Արդյո՞ք դա տուկ «ազգային–հայրենասիրական կեցվածք» էր, որը հայոց ազգային լեզուն ավելի հղկված ու մշակված տեսնելու հայրենասիրական մղումն ուներ:

Ժամանակի լեզվական ու գեղարվեստական զարգացումների մեջ այդ միտումն անշուշտ կար: Սակայն բուն պատճառներն ավելի խորն էին և ունեին գաղափարական–գեղագիտական հիմք: Դժվար չէ նկատել, որ վերը շարադրվածում և առհասարակ նորագույնների լեզվագեղագիտութ-

յան մեջ լեզվի գործառական տարբերակները, հատկապես գեղարվեստական լեզուն հստակորեն չեն հանդիպարվում գրական լեզվին, դիտարկվում են մեկ միասնության մեջ: Ժամանակի լեզվազգացողության համար սա ընդհանուր տրամադրություն էր: Հանգամանք, որ խիստ դժվարացնում էր օբյեկտիվ կողմնորոշումը լեզվի գործառական տարբերակների բազմազանության մեջ: Ստեղծագործող եղիցիակներին չէր գոհացնում գեղարվեստական լեզվի զարգացման ու մշակման մակարդակը, և այդ դժգոհությունը ուղղակիորեն տարածվում էր զազային ընդհանուր գրական լեզվի նորմավորման ընթացքի տրվող գնահատականների վրա: Այդ վերաբերմունքը արդյունք էր որոշակի գեղագիտական ծրագրի, որ ուրույն համակարգի մեջ էր դիտում լեզվի նորմավորման ու գեղագիտական մշակման խնդիրները: Դա շատ հստակ երևում է Դանիել Վարուժանի լեզվագեղագիտության մեջ, որ հիմնականում արտահայտում է նաև սերնդի տրամադրությունը: Գրական հայերենի կանոնադրմանը վերաբերող նրա հարցադրումներում բնավ երկրորդական չեն գրական սեռերին, քեմային, տեսակին վերաբերող խնդիրները: Ավելին: Առաջ է քաշվում նաև «գիտական սեռերում մեջ» կիրարկվող աշխարհաբարի խնդիրը: Ըստ Վարուժանի՝ այն իր զարգացմամբ հետ է մնում ընդհանուր լեզվական առաջընթացից, դուստրում է «այլակերպություններ»: Եթե գրական աշխարհաբարը քոթափել է զուտ գրաբարյան ձևերը, ապա գիտական գրականության մեջ դրանք դեռ շարունակում են անհարկի գործածվել, պակասում է «գիտական բառերու պաշարը»: ... Եվ ապա ընդհանրացումներ, որոնք հնչում են անհամոզիչ քվեացող խստությամբ. «Իր մշակման հայդոցին մեջ տակավին խայտաբղետ է ամրիկա.— գրում է Վարուժանը:— Ամեն գրական և գիտական սեռերը իրենց հատուկ լեզուները կը գործածեն, զոր ի մի հավաքելով՝ չենք կրնար ունենալ իր ձևերուն, իր հատկանիշներուն և իր քերականության մեջ ամբողջացած լեզու մը» [3, 123]:

Որ այդ անհամաչափությունը գոյություն ուներ օբյեկտիվորեն, և որ առհասարակ լեզվի գործառական տարբերակների զարգացման անհամապատասխանությունը միանգամայն օրինաչափ է ու բնականոն, սա վե՛ն չընդունող ճշմարտություն էր նաև Վարուժանի համար: Բայց նույն վարուժանական ըմբռնումների տեսանկյունից միանգամայն անվիճելի է և այն, որ գրական հղկված ու մշակված լեզվի հարթմանակը ենթադրում է նրա գործառական տարբերակների, մասնավորապես գեղարվեստա-

կան լեզվի զարգացման շատ որոշակի մակարդակ: Ունե՛ր գրական արևմտահայերենը այդ մակարդակը: Ինչպես տեսնում ենք, Վարուժանի պատասխանը միանշանակ չէ, մասնավա՛ր, երբ խոսքը վերաբերում է գեղարվեստական լեզվին կամ գրական լեզվի գեղագիտական մշակմանը: Այստեղ արդեն խոսում են բանաստեղծ-գեղագետի ճաշակն ու զգացողությունը: Զարգացվում է ուշագրավ հայացք նոր գրական հայերենի գեղարվեստականացման ուղիների վերաբերյալ:

Լեզուն ազգային գոյության պայման է ու գոյության ձև: Իր այդ դերը կատարում է նախ և առաջ իբրև մտածողության ու հոգեբանության արտահայտման միջոց՝ ազգային հոգեկերտվածքի բոլոր դրսևորումներում: Հետևաբար գրական լեզվի հարթմանակը ենթադրում է նաև ազգային հոգեբանության այսպես կոչված լեզվագեղագիտական յուրացման հաստատումներ: Արևմտահայ գեղապաշտ սերնդին հատուկ այս մտածողությունը միանգամայն հարգազատ էր վարուժանական լեզվազգացողությանն ու ընկալումներին, և ինքը՝ Վարուժանը, այդ մասին իր կարծիքը ձևակերպում էր՝ սերնդի վերաբերմունքը ընդգծելով. «Սենք ազգի մը լեզուն ճոխ ու կատարյալ կը համարինք այն ատեն միայն, երբ սա ընդդեմ է հաջող կերպով պատկերելու այդ ազգին մեծամասնության հոգեբանությունն իր բոլոր երանգներով, երբ մյուս մասամբ կը պատե իր մեջ նկարագիրը այն նախնիներուն, որոնց բերնին մեջ կազմավորված է իր նախնական ձևը» [3, 121]: Դ. Վարուժանի դիտարկումների էությունը այս դեպքում (նկատելի ունենք գրական աշխարհաբարի նորմավորման խնդիրը) դուստ է զուտ լեզվականի սահմաններից: Վերը նշված եղիցիակների (Չոխրապ, Սիպիլ, Ինտրա և ուրիշներ) ստեղծագործությունը՝ իբրև հոգու և հուզումի զուսպ ու հավատավոր պատկերում (Չոխրապ), զգացումի երանգառատ քնարերգում (Սիպիլ) կամ նիվաճապին նուրբ խոի (Ինտրա), իբրև ազգային հոգեբանության լեզվագեղագիտական յուրացում (Սեծալինեց), արտահայտությունն էր ազգային խառնվածքի շատ որոշակի, բայց սահմանափակ հատկանիշների ու նրբերանգների: Ըմբոստ ընդվզումի շնչետերը, հայկական ընդդիմադիր ոգու դյուցազներգումը փնտրվում էին «բանին» թաքուն խորքերում: «Այն լեզուն,— գրում է Վարուժանը,— որ իր ծոցն հետև կը սաղմնավորե, անշուշտ պիտի չկրնար արտահայտել այն մեծ իտեռալները, այն վա՛ս պատկերներու դյուցազներգությունները, որոնք իր մարդուն և իր հողին կը պատկանին: Այդ լե-

գուն իսկապես չունեցավ ժողովրդի մեծ սրտին տիեզերական բարախյունները, քեպտես, խոստովազհիք ան շատ հաջող, շատ մանրազնի ուրվագծեց ջղայնությունը ենթակայական հույզերու» [3, 122–123]: Աստ փարուժանի՝ այդ կորովի ու ուժը լեզվին պիտի հաղորդի դյուցազներգակ բանաստեղծությունը, ռազմի ու ընդվզումի երգը: «Եվ դյուցազներգություններն են արդեն, որ լեզվին ապաստուկած են վերջնական հաղթանակը»: Այսպես եղած է գրեթե բոլոր ազգերու լեզվական պատմության մեջ» [3, 124]: Այս մտտեցմամբ գրական արվեստահայրենի գարգացման գործում փարուժանը կարևոր տեղ է հատկացնում Սիամանթոյին: Ինքը՝ փարուժանը, այս տեսակետից եղև՝ ազգային գրական լեզվի գեղարվեստական մշակման նախանձախնդիր բանաստեղծներից մեկը:

Ազգային–հոգեբանական և գեղագիտական նրբերանգներ ունի նաև բանաստեղծի անհաշտ ընդդիմությունը դարասկզբի արևմտահայ արծալի («վիպագություն») լեզվի նկատմամբ և չի խնայում նույնիսկ բացառությունները՝ Թլկատիցի և Ջարդարյան («անոցն ալ տակավին չեն կրցած ամբարել և գործածել ամեն ինչ որ ժողովրդին կը պատկանի»): Դարձյալ նրան մտատանջողը ազգային հոգեխառնվածքի գեղագիտական ամբողջական յուրացումն է: Ահա նրա բացատրությունները. «Եթե մեր աշխարհաբարին այժմյան ձևովը գավառի կյանքեն վեպ մը փորձենք գրել, պետք ենք վտտահ ըլլալ, թե պիտի չհաջողիցն, անոր միայն մանրակերպ պիտի կրնանք տալ: Պատճառը բացորոշ է. մեր աշխարհաբարը թեպետև այդ կյանքեն ծնունդ առավ, բայց իր գարգացումը ակնե հեռու և անոր հակոտնյա ուղղությամբ տեղի ունեցավ: Ան չունի իր մեջ ոչ հարկ եղած բաները, ոչ ասացվածքներն ու երանգները՝ գավառի հոգեբանությունը նկարելու համար ճշտորեն» [3, 122–123]:

Նույն սկզբունքներով է առաջնորդվում Գ. փարուժանը, երբ անդրադառնում է գրական արվեստահայրենի հետագա զարգացման կամ մշակման ուղիների հարցին: Գրական աշխարհաբարի նորմավորումը և գեղարվեստական մշակումը դիտելով անբաժանելի միասնության մեջ՝ Դանիել փարուժանն առաջադրում է լեզվի մշակման համապատասխան ուղղություններ՝ **պայմանադրապես և բարեշրջումով**: Առաջինը նկատի ունի կայուն քերականական նորմերի ու կանոնների հաստատումը, երկրորդը՝ լեզվի ներքին արժեքը՝ լեզվի ներքին միջոցների ոճական կիրարկումները, լեզվի գեղագիտական մշակումը: Առաջին դեպքում փարուժանը հաստա-

տուն **լեզվական նորմայի** ամենահետևողական պաշտպանն է. «Քերականներու և կարող գրագետներու գիտակից ու լուրջ գործակցության շնորհիվ,– գրում է նա,– պետք է վերջնականապես մաքրել լեզուն գրաբար ու գավառաբարաբաններու քերականական ձևերեն, ձկտիլ հաստատել իրավունքի, հուղի, խոնարհման և այլն անփոփոխ և քանտեսողներ, լեզու մը պարտական է ունենալ անհեղիկ, անխաբար կանոններ՝ զերծ ամեն գրողի քմահաճույքեն: Այս կետին մեջ անհրաժեշտ է առաջնորդ արեւել ճաշակավոր գրագետներու ուղղությունը, և վերջապես, ունենալ քերականություն մը, որ օրինակաբար ծառայե իրապարակագրին և բանաստեղծին, վիպագրին և գիտունին հավասարապես» [3, 125]: Երկրորդ չի ենթարկվում լեզվական–քերականական որևէ պայմանադրականության կամ լեզվական նորմայի բացարձակ կանոնին: **Միակ քերականության** հպատակվելու պահանջը, անշուշտ, նկատի չունի խոսքի **ոճական նորման**: Այստեղ փարուժանի դիրքորոշումը շատ հստակ է ու ենթակա նրա լեզվագեղագիտության ընդհանուր համակարգի սկզբունքներին: Նույն տրամաբանությամբ լեզվի բարեշրջման ասպարեզ կամ աղբյուր են նշվում բարբառը և գրաբարը: Զանգի թեք առաջինը լեզվին հաղորդում է կամ կհաղորդի առավել հայեցողություն ու հոգեբանական ամբողջականություն, ապա երկրորդը՝ «կենդուտ առուգություն» և ազնվատոհմ նկարագիր: Գրաբարի մեջ, փարուժանի համոզմամբ, արտացոլված է նկարագիրը այն տոհմին, «որուն արյունը սեպուտ էր և ազնվական շառավիղ»: Այս համադրության և այս կրկնակ ազդեցությունների դեպքում միայն, ըստ բանաստեղծի, գրական հայերենը իրավունք պիտի ունենա համարվելու սեփականությունը հայ ժողովրդի, «դառնալու այն զոգավոր հայելին, որուն մեջ անփոփված ըլլան բոլոր ընտրված ճաճանչները տոհմիկ անցյալին ու եղերական, բայց ըմբոստ ներկային» [3, 126]:

Լեզվի գեղարվեստական մշակման հարցը եղել է արևմտահայ նորագույն գեղագիտության ընդգծված հակումը 90–900–ականների ամբողջ ընթացքում: Նույն 80–ականներին էլ, Տեմիրձիպաշյանի եսակենտրոն մտահայեցության մեջ այս նոր գեղագիտության հատուկորոն ու առանձնակի բունկումները համախմբման հաջող, բայց անավարտ փորձ ունեցան 1895–ի «Շարիկ» հանդեսի գրական հանգանակում: Ա. Չոպանյանի «Անահիտ»–ը (Փարիզ, 1898–1911) ընդլայնեց գաղափարը՝ դրա տեսական արժարձումներն ու գործնական իրացումը դարձնելով իր ծրագրային քա-

ղաքականության հիմնական դրույթներից մեկը [տե՛ս 18]: ժամանակի «արվեստագետ» գրողների հողվածներուն, պարբերական մամուլում բացված բանավեճերուն՝ «Վաղվան գրականությունը» («Մասիս», 1900), «Մեր գավառաբարառների միության մասին» («Ազատամարտ», 1911), գրական ասուլիսներուն («Գրական ասուլիսներ», Եսայան սամոց միություն, 4. Պոլիս, 1913), և այլուր հարցի ուղղակի կամ անուղղակի արծարծումները ավելի որոշակի դարձրին դրա զուտ լեզվաբանական, բանասիրական և գեղագիտական առումները, հստակեցրին շարժման ներքին բովանդակությունը: 1914-ի «Մեխյան»-ը (4. Պոլիս) դարձյալ մի նոր ձեռնարկուն էր ազգային ոգու խորքերուն հանգչող կենսական ուժերի ոգեկոչումի: Հարցադրումների և միտումների մեջ նոր, երբեմն էլ ծայրահեղ տրամադրություններով հանդերձ՝ մեխյանականների գրական-գեղարվեստական նախածեռնությունը իրականում նոր սկիզբ չէր: Այն գալիս էր ամբողջացնելու շուրջ երկու տասնամյակի գրական և լեզվական-գեղագիտական այնքան բեղմնավոր ընթացքի որոշակի շրջափուլը: Հանդեսի գրական հանգանակում իր որոշակի տեղն ունի լեզվի և լեզվի գեղագիտության խնդիրը, որը հանդեսի խմբագրությունը (Դ. Վարուժան, Կ. Ջադյան, Հ. Քյուֆեճյան, Գ. Բարսեղյան, Ահարոն) ձևակերպում է այսպես. «Մշակում կենսամորոգ պատուաստումով մը՝ հայ լեզուին...», և ապա՝ «Կ'ուզեցե՛ք հիմնել լեզուի գեղեցկագիտութիւն մը՝ նոր գիծերու, նոր գոյներու, նոր շեշտերու յաւելումով» [19, 2]:

Այսպիսով, նորագույն գեղագիտական միտքը, դրսևորելով որոշակի սկզբնբայություն, գրական նոր լեզվի նորմավորման փաստը ընդունում է վերապահությամբ, բնականոն ու օրինաչափ է համարում լեզվական մասնակի իրողությունների հստակեցումն ու միօրինակացումը: Թե՛ն առանձին տեսակետներում հարցին տրվող նշանակությամբ անտեսվում են գրական ու գեղարվեստական լեզուների տարբերությունները, սակայն նոր գրականի հետագա մշակումը չի դիտվում գեղարվեստական գրակառուցված ընթացքից դուրս: Այս հիմքի վրա ձևավորվում է ուշագրավ տեսակետ լեզվի կարևորագույն հատկանիշներից մեկի՝ լեզուն բարձր գրակառուցված գործիք և առհասարակ ազգային մշակույթի ձևավորման և գաղ-գացման կարևոր գործոն դարձնելու վերաբերյալ:

Գեղագիտական նոր մեկնակետը շարժման մեջ է դնում լեզվական խնդիրների բննարկումը՝ դրանք փոխադրելով խոսքային մակարդակ՝

ոճաբանական դիտարկումների ոլորտը: Այսպիսի մոտեցումն իր հերթին ենթադրում է ոճական-ոճաբանական կոնկրետ խնդիրների առավել հետևողական ու հանգամանակից բննարկում: Գիտակցում էին գրական նոր շարժման հեղինակները այս բոլորը: Անշուշտ: Լեզվի գեղագիտական մշակման վերաբերյալ հարցադրումները և առհասարակ բարեշրջության ուղին արդեն իսկ ոճաբանական բացահայտումների ճանապարհն է: «Յոդ՝ արդեն լեզուի խնդրեն դուրս կ'ելենք, ոճի, գրական արուեստի ոլորտը կը մտնենք»,- հայտարարում էր Ա. Չուպուրովը [6, 9]:

Դրանով հանդերձ՝ մեզ հետաքրքրող հեղինակները հավանաբար են առավել որոշակի ու հստակ վերլուծությունների, երբ առարկան ոճական-գեղագիտական բովանդակություն ունի: Միշտ չէ, որ այդ վերլուծություններն աչքին են ընկնում անպայման գիտատեսությամբ: Դա ավելի հաճախ նպաստակ չի եղել նրանք համար: Միշտ չէ, որ գեղատեսիլներն անկողմնակալ են, ու «սկսանկներուն» տրված «հորդորները»՝ անվիճելի: («Յորդորներ սկսանկներուն»,- Վարուժանի հողվածներից մեկի վերնագիրն է): Բայց անվիճելի է այդ վերլուծությունների ու գնահատումների նշանակությունը այլ առումներով, դրանք գալիս են ամբողջացնելու նորագույն բանաստեղծական սերնդի գեղագիտական հայացքների համակարգը, անշուշտ նաև բնութագրելու ժամանակի արևմտահայ լեզվագեղագիտական միտքը և ապա՝ նպաստելու ժամանակակից հեղինակների ստեղծագործական աշխատանքին: Ոճի լեզվական ըմբռնման, ոճի հատկանիշների, գեղարվեստական տեքստի կառուցման յուրահատկությունների, բառընտրության ու բառագործածության, գրելակերպի ինքնատիպության, բանաստեղծական պատկերի կառուցման, չափի ու ռիթմի զգացողության և այլ ոճաբանական-գեղագիտական խնդիրների վերաբերյալ արևմտահայ նշանավոր բանաստեղծների հաստատումները շատ կողմնորով այսօր էլ արհիարան են և ուշադրության արժանի: Այդ հաստատումները, որոնց առարկան գեղարվեստական ոճն է և միայն գեղարվեստական ոճը, կրում են ոչ միայն եվրոպական լեզվագեղագիտական մտքի ազդեցությունները (հեղինակներն ամենայն հավանակամությամբ լավ ծանոթ էին եվրոպական մտքի որոնումների նաև այդ հատվածին), այլև բխում են սեփական գեղարվեստական փորձից և արդյունք են ստեղծագործական բուն ու տեսական որոնումների: Այդ են վկայում նշված հեղինակների բանաստեղծական բարձր արվեստը, դատումների որոշարկված բնույթը, ձևակերպում-

ցերի ավարտում և անվերապահ եղանակը, որոնք նկատելի են նույնիսկ տեսական հարցադրումներում, և որոնք հաստատվում են հայ գրականությունից քաղված շատ բնորոշ օրինակներով:

Ոճարան-լեզվաբանների՝ ոճի լիարժեք և ավարտուն բնութագրման ջանքերը այսօր էլ մնում են փորձի սահմաններում և վերջին հաշվով համեմատվում են ոճի բնութագրմանը՝ ըստ նրա ամենաընդհանուր հատկանշների: Նշված բանաստեղծ-արվեստագետների վերաբերմունքը, որ հասկանալիորեն զգայական-անհատական նրբերանգներ ունի ու անպայման գեղագիտական նպատակադրում, առավել քան ենթակա է նույն օրինակափոխանը:

Ա. Չոպանյանը լեզուն դիտում է «ոճին միթեղելը», իսկ նրա բնականոց զարգացումը՝ ոճի մշակման, կատարելագործման անպայման պահանջ [տե՛ս 20, 180]: Իր հեղինակ լեզվի գեղարվեստականացումը անվիճելիորեն կապվում է ոճի զարգացման հետ, գրողի անհատական ոճի մշակման, հարստացման հետ: «առանց ոճի մշակման, առանց գեղեցկագիտական ձգտումների», լեզու մը չի կրնար զարգանալ եւ ատոր համար է որ լեզուի մը զարգացումը կը կատարուի աւելի գրագետներու քան քերականագետներու ձեռքով» [6, 97]: Ոճը, ըստ Չոպանյանի, գրելու արվեստն է և իբրև այդպիսին՝ անհատական երևույթ է, շատ բանով կախված է հենց իր՝ գրողի հնտությունից, ստեղծագործական վարպետությունից, յուրացրած լեզվական ազդեցություններից, այն կարողությունից, որով նա օգտվում է լեզվի ընձեռած հնարավորություններից: Իսկ գրական մշակման ենթարկված և նորմավորված նոր հայերենը այդպիսի հնարավորություններ տալիս է գեղարվեստական օգտագործման համար: Այս բնորոշումներում ըստ էության տրվում են ոճի ամենատիպական հատկանշներից գոնե մի քանիսը: Այն է. ոճը լեզվի կիրառության, օգտագործման կատեգորիա է, խոսքային երևույթ: Հետևաբար ոճը պետք է ընկալվի իբրև ձեռալույծ, այնպես, ինչպես լեզուն: Սրանից հետևում է, որ դրան նույնպես հատուկ է պատմականության սկզբունքը: Խոսելով Յ. Ավաճյանի լեզվի ու ոճի մասին՝ Չոպանյանը շատ հստակ ընդգծում է այն միտքը, որ այդ ոճի հրապարակախոսականությունը թելարվում էր նաև պատմական իրականությանը, ժամանակով: Նույն դիրքերից է գնահատվում 80-ականների Արփարյանի սերնդի՝ հասարակական օգտակարության միտող գրվածքների ոճի խնդիրը: Եվ վերջապես, ոճը խորապես անհատական երևույթ է,

կախված է գրողի ճաշակից, հնտությունից, կարողությունից, որ ոչ միայն տաղանդի, այլև գրական ու լեզվական դաստիարակության հարց է: Այս առումով արևմտահայ բնագիտող բացառիկ տեղ է հատկացնում անցյալի գրական ժառանգության յուրացմանը և, իհարկե, թարգմանություններից: Չոպանյանը մեծարժեք գրականություն էլ տեսնում այնտեղ, որտեղ հարուստ գաղափարական բովանդակության հետ չկա հղված, մշակված, բարձր ոճ, չկա գեղարվեստականություն գուտ լեզվական առումով:

Ոճը բնութագրող **վարուժանական** ձևակերպումների ու թվարկվող հատկանշների բազմազանության մեջ առանձնանում և ընդգծվում են երեքը՝ **ինքնուրույնություն, կարծաբանություն, ներդաշնակություն**: Ըստ որում, առանձնահատուկ նշանակություն է տրվում ու հանգամանորեն է դիտարկվում առաջինը՝ ինքնուրույնությունը, այլ կերպ՝ անհատականությունը, որը ինքնին գեղարվեստական ոճի ամենաբնորոշ հատկանիշն է: Սիա այդ ձևակերպումներից մի քանիսը. «Ոճը տաղանդի անձնական դրոշմն է, ան որքան ինքնուրույն ըլլա՝ տաղանդը այնքան ավելի ինքնուրույն է», «Մտածում մը գրվածքի կամ խոսքի միջոցավ անձնահատուկ կերպով արտահայտելուն ոճ կ'ըսվի», «ոճը գրողին անձին հետ այնպես կապ ունի՝ որ իրավացի կերպով ըսված է.՝ Ոճը մարդն է», «Ճիշտ է, որ ամեն գրողներ իրենց հատուկ ոճը ունին, և սխալ է ամոնցմն մեկունը պարտադրել ամենուն» և այլն: «Ինքնուրույնությունը կը կայանա մասնավորապես բան մը անձնահատուկ կերպով ըսելու, գաղափարները նոր ձևով ցայտեցնելու մեջ»,- բացատրում է Վարուժանը: Չպետք է գրել՝ «կաղապարայտ ոճով», առանց պատկերի ու արտահայտության մեջ հուզումի, հասարակ բացատրություններով, որոնք հաճախ վերամբարձ են կամ մթագմած են պահում ճշմարտությունը: Բառը, պատկերը, արտահայտությունը շատ գործածելուց հնանում են, կորցնում արտահայտչականությունը: Եվ եթե ամենամոտ անցնում հայ բանաստեղծության մեջ հաջողված պատկեր, մակդիր, ինքնատիպորեն հղացված բացատրություններ էին «սիրտը բացավ», «ագատության արև», «շնորհալի աչքեր», «վիշտերու հովիտ», «արյունի և արցունքի հեղձներ» և նման ասությունները, ապա այսօր դրանք ակնհայտորեն կորցրել են իրենց արտահայտչականությունը, հնարույր են ու հասարակաբան: Ճշմարիտ գրողը պետք է կարողանա շունչ տալ դրանց, կենդանացնել, «գեղեցկորեն նորոգել», ինչպես Թ. Թեղյանի պարագային:

Որոնք արեան և արտասուաց հեղեղներ
 Կընուցանին նոցա զըլխուն դափնիներ:

«Արյունի, արցունքի հեղեղը» մաշած ու ճոռռմ բացատրություն մը եղած է.— մեկնում է Վարուժանը.— բայց երբ կ'ըսեն, թե **ան կը սնուցանե դափնիներ**¹ այդ բացատրության իմաստը բարձրացուցած կ'ըլլամ, ու հետևաբար՝ գեղեկությունն նորոգած» [3, 200]:

Եվ կա երկրորդ ճանապարհը ճշմարիտ բանաստեղծության. յուրաքանչյուր տաղանդավոր գրող պետք է ստեղծի նորը՝ նոր պատկերներ, արտահայտություններ, ինչպես է Պ. Դուրյանի, Ռ. Ռբերյանի, Ռ. Ջարդարյանի, Թվկատիցու, Սիանանթոյի, նաև Ա. Չոպանյանի օրինակը, նույնիսկ Ա. Դագիկյանի բարգձմանությունները Դոմերոսից ու Վիրգիլիոսից: Այս հեղինակներից բերված հատվածները Վարուժանը մատնացույց է անում սկսնակներին՝ իբրև ոճի լավագույն օրինակներ:

Ինքնուրույնությունը, այսպիսով, ըստ Վարուժանի, գեղարվեստական ճշմարիտ պատկերի, անհրաժեշտ բառի ու արտահայտության որոնում-հայտնության մեջ է, ոճի բնականության մեջ, որ ստեղծվում է անվիատ աշխատությամբ, և որի ստորգույններն են ցայտը (կառույցը), ակյունը, սեղմումը, ճշտությունը, համեմատությունը, բառերի ստեղծագործությունը, պատկերների նորությունը և այլն: Տեղ ունի՝ այստեղ վարժանքը, ուսուցումը: Վարուժանի պատասխանը միանշանակ է ծիրը, կարողությունը, տաղանդը, այո՛, ամենագոր ուժ են, յուրաքանչյուր ստեղծագործող ունի իր ինքնուրույն ոճը, զրելու իր ինքնահատուկ եղանակը, բայց բոլոր ոճերի համար կա «**հասարակաց** եղող արվեստ մը»: Ահա այդ արվեստն է, որ պետք է ուսուցանվի, և որի միջոցով միայն ամեն գրող կարող է իրեն հատուկ ոճը գտնել և գործածել անհրաժեշտաբար:

Անհատականության՝ որպես գեղարվեստական ոճի կարևորագույն հատկանիշի վերաբերյալ բուռն քննարկումների դուռ բացեցին **Ինտրայի** արձակ բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Ներաշխարհ»-ը (1908) և **Ս. Մեծարեցիի** ժողովածուները՝ «Ծիածան» (1906), «Նոր տաղեր» (1908): Գեղարվեստական իմացության ընթացքի մեջ անհատական տարրի ուժեղացումը, որ արդյունք էր նույն գեղարվեստական մտածողության ներքին տեղաշարժերի և մեծ չափով նաև երկրում տիրող ազգային-քաղաքական

կեցության հետևանք էր, դրան հակադրվելու միտում, քնարերգության մեջ վերջիվերջո հանգեցնում էր անճանկան ապրումների տիրապետության [տե՛ս 21]: Աշխարհի քնարական ընկալման կերպը ասպարեզ էր նետում դրա արտահայտության համապատասխան լեզվատարրեր՝ պայմանավորելով լեզվի գեղարվեստական զարգացման մի որոշակի ուղղությունը (Չոպանյան, Ինտրա, Մեծարեցի և ուրիշներ), զուգահեռ ստեղծելով համապատասխան լեզվածական կառուցվածք: Բնակումների առարկան նաև այդ կառուցվածքը թնավորող ոճական բաղադրիչներն են՝ բառատեսություն, բառընտրություն, բառագործածություն, գեղարվեստական պատկերի կառուցման լեզվական արտահայտություններ և այլն:

Ինտրայի ոճի և մտածողության ինքնատիպությունը արևմտահայ իրականության մեջ ընդունվեց առանց վերապահության: Մի քանիսը դրա մեջ ավանդաբար փորձեցին տեսնել սուս յուրօրինակ ու արտասոց երևալու միտումներ, ինչպես Չոպանյանի և Մեծարեցիի պարագայում: Մյուսները՝ լեզվամտածողության ընդհանրություններ որոնող հեղինակները, չուշացան հավաստելու նոր ու «սկզբնատիպ» լեզվի հայտնությունը արևմտահայ գրականության մեջ [տե՛ս 22, Ժ-Ժբ]: Սի քանիսը փորձեցին իմնավոր բացատրություններ տալ բանաստեղծի գեղարվեստական մտածողության ինքնատիպությանը՝ առնչություններ արձանագրելով ինչպես հայրենական (Նարեկացի, Տեմիրճիպաշյան), այնպես էլ եվրոպական ժամանակակից գրականության (Մալարմե) պոետիկայի ու գեղարվեստական չափումների մեջ: Եւշվեց, որ եթե լեզվական հարստությանն հարաճուն եռանդը պիտի չառաջնորդվի ավանդույթով ու դասականությամբ կամ պիտի չափազանցի՝ արհամարհելու չափ ամեն մի բնական օրենք, ու եթե ոճի տարակարգությունը պիտի մղի ստեղծագործությունը անբնականության, այդ դեպքում Կ-վելի լավ է հրաժարվել լեզվական հարթմաններից և մնալ սակավակցության և սակավապետ գրող: «Դարկ է որ թե՛ ծեապաշտութեան և թե՛ բառակերտության գործին մեջ հեղինակին ճաշակը չհաթարկ լեզուի Ոգին»,— գրում է «Ներաշխարհ»-ի ամենաուշադիր վերլուծողներից մեկը՝ Տիգրան Ելքենյանը [23]: Ինտրան ունի այդպիսի մեղանչումներ, որոնք ծեթակ են անհատական կամքի ու ճաշակի քնայքներին: Դատկապես բառակազմության և բառագործածության մեջ: Երբեմն էլ բանաստեղծի հստակ իմացականությունը չի գտնում արտահայտման նույնքան պայծառ ու հստակ լեզու: Բայց Ինտրան ունի ոճի ու մտածողության բացառիկ հատկանիշներ. վերլուծող

միտք, իր գազարմունքը բախով ու լիությամբ արտահայտելու կամք, խոսքի ուժի սովորական չափը զորացնելու միտում ու դրա լեզվական կիրարկման հնարներ, փոխաբերությունների առատությունը բանաստեղծական ոճին ճարտարորեն պատշաճեցնելու անվիճելի ծիրը, մակդիրների առատություն, որոնք փայլ ու կրողով են տալիս նրա ոճին՝ չանցնելով բնականից գեղարվեստական սահմանները [տե՛ս 22, է-ժ]: Բննարկումների առարկա են հատկանիշներ, որոնք ոչ միայն պարզում են գրական արձանագրությունից գեղարվեստական յուրացման շատ ուշագրավ փաստեր, այլև բացահայտում են այդ փաստերն ընկալող ու մեկնաբանող գեղագիտական հայացքի խորությունը:

Մեծարեցի բանաստեղծական հայտնությունն ընդունվեց ավելի մեծ ընդդիմության: Ընդհանուր մակարդակից վեր բարձրացող անհատականություն, աշխարհի հանդեպ բանաստեղծական նոր հայացք, արտահայտության ու ոճի անսովոր հնարներն ու ձևեր, պատկերի ու զգացման անմատչառեղ անբողոքականություն: «Գրական անճաշկությունը» (Թումանյանի արտահայտությունն է) հազիվ թե ի գրուու էր ընկալելու գեղարվեստական նոր հատկանիշների այս ուժեղ հոսքը: Եվ քննարկումների հիմնական առարկան դարձյալ բանաստեղծական մտածողության նոր տիպի լեզվատեսական հիմքն է: «Բանաստեղծի քմահաճոյք մը... հայտարարում է Ե. Արմենը բանաստեղծի առաջին ժողովածուի առիթով... քերթողական խաղ մը, արուեստակեալ ու բռնագոթակ բառախաղութիւն մը, որ ո՛չ մէկ կերպով կը հսակնշտ գաղափարի պակասը» [24, 939]: Այս կարգի դիտարկումներ եղան նաև ուրիշ առիթներով, որոնց հեղինակ դարձան նաև գրական այլ գործիչներ՝ Ա. Փանոսյան, Տ. Չոլկոյրյան և այլն: Իհարկե, քիչ չէին նաև նրանք՝ Ա. Անտոնյան, Արտ. Հարությունյան, Հովհ. Գազանյան, Ս. Անդրեասյան, Գ. Բարսեղյան և էլի ուրիշներ, ովքեր ըստ հարկի գնահատեցին բանաստեղծի տաղանդը՝ դրա մի կարևոր պագույնը համարելով նրա ինքնատիպ ոճամտածողությունը: «Պատասխան հոդվածներում Մեծարեցին ինքը շատ դիպուկ և ուշագրավ դիտարկումներ է անում իր գրական նախախորությունների, կրած ազդեցությունների մասին: Բանաստեղծական տան, հանգի, չափի, առհասարակ երաժշտականության խնդիրները, հնչյանների անսպույտ հորինվածքի կանոնները, ըստ նրա, «Ծիածան»-ի հեղինակը չի շրջանցում (տե՛ս ՄՄ, 244-245), իսկ «Նոր տաղեր»-ում ունի բառագործածության, տողի, պատկերի կառուցման

ինքնատիպությունը, որը գեղարվեստական ուրույն մտածողության ու անհատական աշխարհընկալման բանաստեղծական արտահայտություն է: Մեծարեցիի ինքնադատության այդ փորձը ոչ միայն սեփական հղացման, այլև նորագույնների գեղագիտական մտքի ու լեզվամտածողության վերաբերյալ շատ ուշագրավ բացատրություն է: Միայն այդ բացատրության առանձին օրինակներ. «Հորինվածի տեսակետին գալով, ըսեմք քե Մեծարեցն ընդհանրապես հնչուն և ինքնակ հանգր ունի, եթե ասիկա արժանիք մըն է. «ը» ծայրին հաճախությունը շատ զգալի է. բայց նորերը առիթա ներդաշնակության պայման չեն նկատեր. ճաշակի խնդիր, քերես: Գալով հատածի կազմության միջոցին բառերու վանկատումին, նորերը կը կարծեն թե եթե վանկը նայ տուտրով կազմված ըլլա, ներդաշնակության դեմ չլլալե ավելի արտասանության նրբություն մը կուտա. օրինակով խոսի՛մք. **Իր երանգները նրբին.** «ը» ծայրը, հոս ըստ տաղաչափության, ներելի չէ. իբրև դիմորոշ հողով ավարտող. նորերը անճաշակ չեն գտներ այս բանը, ըսի՛» (ՄՄ, 244): Կամ՝ «Փայլակ չի՛ հասկնար թե ի՛նչպես «Ջրուուք»-ին մեջ թխմվեր է «հոյիո՛յ» բացազանչությունը՝ որ Արտաշես Հարությունյանին կը վերաբերի եղեր. (նորե՛ն սեպիականության խնդիր). միանգամ ընդ միշտ պետք է կրկնել սակարք թե բառերը բառեր են միայն. ու Բանն է որ հոգի կու տա անոցն, ընելով զանոցն եռանդուն, հառաջխաղաց ծիրը՝ կամ հասարակ բեռնակիրներ» (ՄՄ, 273):

Վ. Թեքեյանը գրական երկի վերլուծության մեջ «ավարտուն սկզբունքներ չի առաջարկում և ոչ միշտ է հետևողական» [25, 73]: Սակայն գաղափարի ու արվեստի փոխհարաբերության հարցում նա իր սերնդակից գրողների գեղագիտական սկզբունքների պաշտպանն է: Գրական երկի հաջողվածության կարևորագույն պայմաններից մեկը համարում է լեզվատեսական կառույցի, ձևի և բովանդակության ներդաշնակությունը: Ոճը սերտ կապի մեջ է տեսնում գրողի գեղարվեստական մտածողության և անհատականության հետ՝ առաջնորդվելով ժամանակի համար շատ սովորական դարձած ոճ-մարդ ստեղծության՝ եվրոպացի տեսաբանի (Բյուֆոն) հայտնի սահմանումներով, երբեմն էլ որանց տալիս է առարկայական-առտոնի բացատրություններ. «Ոճերը իմ աչքիս մարմիններուն պես կ'ըրևան», գրում է նա. «Արվիարի ոճը թույլի է և Ջոիրապի իսկ բառով տծոգյուն, Բաշայանցինը ուղորկ է և ակունուտ. Կանսարականինը ջղուտ ու քիչ մը շարաված, իսկ Ջոիրապինը համաև դյուրեր, այնպես որ երբ կը կարդաս իր մեկ էջը, կը կածես

տեսնել զեղեցիկ կնոջ մը քայլվածքը, լեցուն քրթուն բարձերով» [25, 79]: Ոճի վերաբերյալ թեթյանական դիտարկումները առանձնապես հետաքրքիր ու ուսանելի զարգացումներ չունեցան: Ավելի ուշ՝ տասնամյակներ հետո, նա կրկնում է նույն դատողությունները՝ այս անգամ ավելի ընդհանրական ու անորոշ. «Ոճը ուղղել՝ կը նշանակե ուղղել գաղափարը: ... Լաւագոյն ոճի գաղտնիքը կը կայանայ ոչ ուրիշ բանի՝ քան մէկ ոճի յայտնագործման մէջ, որուն մէջ է յուզուած մարդը՝ ճշգրիտ, պայծառառես, կենսութիւն գաղափարի մարդը: Լաւագոյն ոճի վարդապետութիւնը ա՛յս է» [26, 368]: Ո՛չ հողովածներուն, որոնք նվիրուած են Պեշիկթաշյանին, Պատկանյանին, Պերպերյանին և այլոց, ո՛չ էլ նամակներուն թեթեյանը գրողի ստեղծագործության լեզվաոճական հատկանիշներին հետևողականորեն ցի անդրադարձել:

Ոճը, արտահայտության կերպերը առավելագույնս մշակելու, գրական երկը լեզվական կատարելության հասցնելու սկզբունքը հետևողականորեն պաշտպանում է Ռ. Զարդարյանը: Նրա համոզմամբ, օրինակ, թվատիմացու գործի հաջողվածության հիմնական պայմաններից են «գավառական լեզվի» բարձրարվեստ կիրարկումը, ոճի պատկերավորությունը, բառի, նախադասության, պատկերի ճիշտ ընտրությունը: Նկատի ունենալով սեփական ստեղծագործական փորձը նա նույնիսկ առաջարկում է գեղարվեստական աշխատության և լեզվագործության որոշակի սկզբունքներ ու եղանակներ: «Իրաքսանչիլ նախադասութիւն և նախադասութեան բառն իսկ գրեթէ մասնաւոր հակակշիռ մը կ'ենթարկեն գրելու ատենն, - գրում է նա «Աշխատության եղանակը» հոդվածում. - ինձի այնպէս կուրայ, թէ բառերն իրենց երաժշտութեամբ ու ծայնով, մինչև անգամ նախադասութիւնները, պարբերութիւններն իրենց չափով, կազմութեամբ, իրենց կտաղդութեամբ՝ անտեսանելի, բայց իմանալի յարաբերութիւն մը ունին արտայայտուելիք գաղափարին հետ, ուստի խստապահանջ սրբագրութեան մը կը ենթարկեն նախադասութիւններս, պարբերութիւններս, բառերս, որոնք կը ջնջեն, կը գրեն, ... մինչև որ իմ գեղեցկագիտական ըմբռումներուս ու ճաշակիս ուժը ցոյցացած գտնեն անոնց մէջ» [27, 364]:

Այլևայլ առիթներով նորագույնները մանրամասնում են իրենց տեսակետները բառերի հոմանշային տարբերակների ընտրության, դարձվածների ոճական կիրառության, պերճախոսության, գեղարվեստական ոճի այլ հատկանիշների ու կողմերի մասին՝ առավելաբար նպատակ ունե-

նալով իրենց իսկ համար ճշտելու լեզվաոճական զարգացման ուղիները, ոճի անհատական և «հասարակաց եղող արվեստը», որը, ըստ նրանց, նորագույն բանաստեղծության ճանապարհն է:

Դարասկզբի հայ լեզվաբանական միտքը և առիտարակ մտավոր կյանքը հուզող խնդիրներից մեկը գրական հայերենի երկու հատվածների փոխհարաբերության հարցն էր: ժամանակի պարբերական մամուլի էջերում այն դարձել էր մշտական բանավեճերի ու քննարկումների առարկա: Երկու գրականների մերժեցման համար Մ. Աբեղյանի առաջարկությունները [տե՛ս 28, 424-431, 494-503], որոնք հարցը տեղափոխում են գիտական հենքի վրա, առաջացրին արևմտահայ մտավորականության, նաև առանձին արևելահայ լեզվաբանների (Գր. Վանցյան) արդարացի դժգոհությունը [տե՛ս 29]: Աբեղյանն ըստ էության գիջումներ էր պահանջում միայն արևմտահայերենից: Ավելի ուշ հարցին անդրադարձավ նաև Գր. Աճառյանը: Աբեղյանի պահանջների իրականացմամբ, ճշում է լեզվաբանը, ոչ թե տեղի կունենա երկու լեզուների փոխադարձ մերժեցում, այլ արևմտահայերենի մերժեցում արևելահայերենին [տե՛ս 30, 549]:

«Ազատամարտ» շաբաթաթերթի բացած բանավեճին («Հայ գրական լեզվի խնդիրը», 1911) մասնակցեցին Կ՝ արևմտահայ, Լ՝ արևելահայ ճանաչված մտավորականներ՝ Դ. Աղայան, Արտ. Դարությունյան, Ալ. Շիրվանզադե, Դուլի. Գազանճյան, Ա. Զուլպանյան, Ս. Զքյան, Գ. Զուլֆեճյան (Գ. Օշական), Վրթ. Փափազյան և ուրիշներ: Տուրք չտալով երկուստեք բավական տարածված՝ երկու գրականները իրար հակադրելու կամ «ծուլելու» քննաճ հարցադրումներից լեզվական խնդիրներում առավել հնուտ և փորձաշատ գրողները զարգացնում են առարկայական ու անաչառ հայացք երկու գրականների՝ տարբեր հիմք բարբառների ու տարբեր լեզվական միջավայրերի (գերակշռող լեզուների) ու նաև տարբեր քաղաքակրթության ազդեցություններով ձևավորված յուրահատկությունների մասին: «Ահա արևմտյան աշխարհաբարը» - գրում է Վարուժանը. - գրեթէ մարքված գրաբարի մզգանջներեն, բայց անոր շատ մոտ իր ներքին արժեքով, բառերով ու ոճերով, իր ձևերուն մեջ այլազան և բազմատարազ վեպին մեջ մեղկ, ստեպ սահուն. հզոր՝ քերթողներու և իրապարակագիրներու գրչն տակ և ընդհանրապես՝ ջղուտ: Իսկ ահա արևելյան աշխարհաբարը՝ մյուսեն գրեթէ հակուսույս իր մշակումով. վեպերուն մեջ բնական, ժողովրդական և գերազանցորեն քաղցրահնչյուն. իր քերթողության և լրագրութ-

յան մեջ ավելի հոետորական, քան թե հզոր, ավելի վարդապետական, քան թե խեղճական...» [3, 127]:

Երկու հատվածների փոխադարձ մերժեցման հարցը դարձավ Փարիզում հրատարակվող «Անախիտ» հանդեսի գործունեության կարևորագույն օղակներից մեկը: Արևմտահայ և արևելահայ հոգևոր մշակույթի եական տարբերությունները պայմանավորող հատկանիշները հանդեսը տեսնում էր մի քանի հիմնական կետերում՝ ընդգծելով, որ դրանք ներքնապես կարող են ընդհանրության վերածվել: Հայ ժողովրդի արևմտյան և արևելյան հատվածների հոգևոր մերժեցման գործում հանդեսի խմբագիրը՝ Ա. Չուպանյանը, բացառիկ կարևոր դեր է հատկացնում լեզվական գործոնին: Նույնիսկ փորձ է արվում մշակելու հատուկ կանոններ երկու «բարբառներն» իրար մերժեցնելու համար:

Բնութագրումների ինչ-ինչ կողմեր ու առումներ, անշուշտ, կարելի է վիճարկել, կարելի է չհամաձայնել առանձին արևելահայ բանաստեղծների լեզվին տրված ենթակայական գնահատումներին, բայց պետք է նկատի ունենալ, որ խոսքը երկու գրականների առանձնահատկությունների մասին է: Ընդհանուր առմամբ դրանք դիտվում են մեկ միասնական լեզվի դրսևորումներ, որոնց հիմունքը խորապես ազգային է, հայկական: «Այդ երկու բարբառներում սրտուկը գերազանցապես հայ է,– գրում է Վարուժանը.– վասնզի հայ ցեղին հոգին և նախնիներու լեզվին բունեն ճյուղավորված են» [3, 127]:

Իրավաջի են դարձյալ այն հեղինակները, որոնք սկզբունքորեն մերժում են գրական լեզվի երկու ճյուղերի ամեն մի պայմանադրական ձուլում, որն անտեսում է մշկած առանձնահատկություններն ու արժեքապատճառները՝ քաղաքական կացությունը, ժողովուրդը, այսինքն՝ այդ լեզվով հաղորդակցվող հանրությունը, որի համար տվյալ լեզուն արդեն որոշակիորեն ձևավորված մտածողության ու հոգեբանության արտահայտություն է, և գրականությունը, հոգևոր կյանքը, որ զարգացել է արձայն տարաբնույթ մշակույթների ու քաղաքակրթության ազդեցություններով: Հարցի պատասխանը մնում է պատմությանը, ժամանակին՝ ժողովրդի քաղաքական ճակատագրի հեռանկարին: «Յաղթողը լեզուի հարստութիւնն ու ճոխութիւնը չէ՛,– գրում է Վանցյանը.– Յաղթողը ժամանակն ու խոսող ժողովուրդն է» [31, 134]: «Մենք գրում ենք իրարու մտեցնելու և ոչ միացնելու գործը,– իր ընդդիմախոսներին պատասխանում է Մ. Աբեղյանը.– զի այնքան միամիտ չենք, որ կարծենք թէ կարելի է այժմ, առանց որ և

է քաղաքական մեծ փոփոխութեան կամ մի ուրիշ նշանաւոր հանգամանքի, երկու գրական լեզուն... ի մի ձուլել և անոնցմէ մի կատարեալ միութիւն կազմել» [28, 431]: «Չուլումը» հնարավոր է միայն, իր ժամանակակիցների ընդհանուր կարծիքն է ձևակերպում Վարուժանը, աստիճանաբար զարգանալու շնորհիվ՝ «բարեշքըման օրենքով», որն իր հերթին ենթադրում է «ժողովրդական ընդհանուր զանգվածներ ցնցող» դեպքեր և հանգամանքներ, որոնց ընթացքը կանխապես գուշակել անհնար է: Նույն կարծիքին էին նաև ժամանակի հասարակական-քաղաքական մտքի հայտնի ներկայացուցիչները: Փոքր-ինչ առարկայականորեն, բայց դիպուկ է ձևակերպում այդ կարծիքը Միքայել Վարանդյանը. «Մի շոգեկառք Դարսից–Էրզրում, Իգդիրից դեպի Վան՝ անելի գործ կը կատարէ լեզուների միացման տեսակետից, քան մեր բոլոր գրագետների բաղձանքները: Մերձեցնող, ձուլումը, ամիսաափելիօրէն կը կատարուի... քաղաքական յարաճուն աշխատութիւնների շնորհիւ...» [32, 692]:

Այսպիսով, նոր գրական հայերենի երկու ճյուղերի մերժեցման հարցում վճռողը էր համարվում արտալեզվական գործոնի դերը: Քաղաքական–աշխարհագրական «ձուլումի» պայմանը անվերապահ էր: Ուղղակի իմաստով ձուլման պահանջը (Բերունի, Բասմանյան) կամ երկու գրականները փոխադարձ զիջումներով իրար մոտեցնելու մտահոգությունը (Աբեղյան, Մանդինյան, Չուպանյան) ունեին առավելապես հայրենասիրական մղումներ և չունեցան հեռակար: Հետևազ տասնամյակների անհեռանկար ծավալումը եկավ հաստատելու Վարուժանի և նրա մյուս ժամանակակիցների՝ Շիրվանզադե, Քոչնեճյան, Փափագյան, Անադյան և ուրիշների, համոզումը: Տասնամյակներ անց ժամանակակից լեզվաբանության մեջ հարցի վերստին քննարկումներից հետո պիտի արձանագրվեր. «Լավածները կարելի է հանգել այն եզրակացությանը, որ հայ ազգային լեզվի միասնության խնդիրը սոսկ լեզվական հարց չէ, այլ միաժամանակ արտալեզվական հարց է և կարող է լուծվել միայն քաղաքական փոփոխություններով կամ հեղափոխումներով» [33, 105]:

Նոր շրջանում տեսական հարցադրումների մեջ ազգային–հայրենասիրական մղումների իբրև հավելում ունենք նաև հստակ առանձնացող գրական–գեղարվեստական տեսանկյունը: Հարցը կարևորություն է ստանում «գրական որքան ազգային տեսակետով»: Ըստ էության, սկզբունքորեն չէր մերժվում 19–րդ դարի 60–ականներից (Ստ. Նազարյան)

արդեն շրջանառության մեջ եղած նաև այն տեսակետը, որ բնավ պարտադրական ու անպայման չէ երկու մշակույթների կամ լեզուների մերժեցում—միացումը, քանզի, իբրև ուրույն արժեքներ, դրանք երկուստեք ունենառավելություններ ու կարող են գոյություն ունենալ ու զարգանալ՝ փոխադարձաբար օգտվելով միմյանցից, հարստացնելով իրար: Ա. Չոպանյանը դա չափազանց կարևոր է համարում հենց գեղարվեստական գրականության լեզվի զարգացման տեսակետից: Խոսելով հայ գրականության երկու ճյուղերի տարբերությունների մասին՝ արևմտահայ ճանաչված քննադատն առանձնացնում է նաև դրանց լեզվաոճական հատկանիշները և այն համոզումն ունի, որ երկու գրականություններից ոչ մեկն էլ լիակատար ու մյուսից գերազանց չէ, կեսեր են և իրենց ուրույն առավելություններն ունեն. «Այդ երկու տարբեր առաելություններով ճիխացած գրականությունները.— գրում է նա,— գիրար «լրացնելու» կոչուած են» [34, 247—248]: Ոչ մի անպատեհություն չտեսնելով ուրույն գրականությունների ու լեզուների գոյության մեջ՝ Վարուժանն այն միտքն է զարգացնում, որ հայ ժողովրդի հոգեբանության «զանազան երեսները», «այլազան կարողություններն ու գեղեցկությունները» [լույսի բերող երկու գրականների միասնությունը գեղեցիկ ներդաշնակություն կարող է կազմել գեղարվեստական տեքստում, գրականության մեջ. «Եվ ո՞չ ապաքեն ամենեն ավելի գեղեցիկ ներդաշնակությունը զանազանության մեջ կը հորինվի» [3, 130]: Գրականության ընթացքը հաստատեց նաև այս ճշմարտությունը. Ավ. Սիարոնյանի, Վրթ. Փափազյանի, Կ. Ջարյանի, Լ. Հանթի, Վ. Թոթովենցի, Վ. Փափազյանի և ուրիշների գրվածքներում բարձրարվեստ համարումի մեջ են արևմտահայ և արևելահայ գրականների լեզվատարբեր:

Անկասկած է, որ արևմտահայ բանաստեղծական այս սերնդի լեզվագեղագիտական փորձը այսօր շատ առումներով միանգամայն համոզիչ է, այժմեական: Առանձին հարցադրումներ կարող են թվալ շատ հայտնի ու սովորական: Սակայն գրական լեզվի նորոճվորման ու գեղարվեստականացման շրջանում, երբ լեզվի գեղագիտական յուրացումը նոր—նոր հաստատվող երևույթ էր, այդ հարցադրումները ճանապարհ էին հարթում, ուղղություն տալիս և արևմտահայ նորագույն բանաստեղծության լեզվի համար ստեղծում զարգացման նոր հնարավորություններ:

ԳՐՈՒՄ 2

ԳՐԱՎԱՆ ԱՐԵՎԱՏԱՅԱՅԵՐԵՆԻ ԿԱՆՈՆԱՐԿՈՒՄԸ ԵՎ XX ԴԱՐԱՍՎՋԻ ԶԱՓՈՂՅՈՒ ԼԵՃՎԱԿԱՆ ԳՍԱՎԱՐԳԸ

Դարակերքին աննախադեպ զարգացում ապրեց հայոց բանաստեղծությունը՝ պայմանավորված ազգային—քաղաքական կյանքի բուռն տեղաշարժերով, դրանց արագ և անմիջական արձագանքելու անհրաժեշտությամբ, չափածոյի՝ որպես ամենազգայուն գրական սեռի յուրահատկությամբ, հայոց գրական ավանդույթով (ժանրի նկատմամբ ընդգծված հակումը) և ուղղակի իբրև արդյունք գեղարվեստական մտածողության փոփոխության: Փաստորեն մեկ—մեկուկես տասնամյակում մի խումբ տաղանդավոր գրողների կողմից ստեղծվեց միօխարի գրական մի ժառանգություն, որն իր լավագույն մասի մեջ գեղարվեստական մակարդակով ու լեզվով այսօր ընկալվում է իբրև գրական արևմտահայերենով ստեղծված չափածոյի դասական օրինակ:

90—ականների բանաստեղծության լեզուն, ինչպես տեսանք, տակավին ուներ շեղումներ և զուգածություններ, առանձին քերականական ավանտուրյուններ: Չոպանյանի, Սիպիլի, Մալեյանի, Ե. Դուրյանի, Թեքեյանի և այլոց՝ սկզբնական շրջանի գործերում այդ հատկանիշները դեռևս գործող իրողություններ են: Եսույն ինճնունականներից ծայր առած բուռն լեզվական շարժումը, սակայն, իր ավարտուն ամբողջականության հասավ 900—ականներին: Գրական արևմտահայերենի բուռն օրինաչափությունների պահպանումով գործառվող լեզվի որակ են ձեռք բերում ինչպես նորագույն բանաստեղծական սերնդի (Սիմանյան, Ինտրա, Սեմաբենց, Սևակ, Վարուժան) լեզուն, այնպես էլ քիչ ավելի վաղ գրական ասպարեզ իջած հեղինակների նոր ժողովածուների հայերենը՝ Վ. Թեքեյան, «Պրաշալի հարություն», Կ. Պոլիս, 1914, Վ. Մալեյան, «Կերմներ», Կ. Պո-

լիս, 1912, Ա. Չոպանյան, «Բերթվածներ», Փարիզ, 1908 և այլն: Չնավորվել էր գրական լեզվի մի վիճակ, որը ելակետ ու սկիզբ էր հրապարակ իջնող ամեն մի ճշմարիտ գրական գործի համար:

Դա ընդհանուր գրական լեզվի զարգացման կարևոր մի օղակն է: Բնորոշվում է մշակման ու զարգացման ընդհանուր միտումներով ու քննյթով: Գրական արևմտահայերենի ձևավորման մակարդակի ու որակի տեսակետից, այսինքն՝ զուտ լեզվական օրինակափոխությունների արտահայտության իմաստով ենթակա էլ բացառապես այս կամ այն ժողովածուի հատկանիշներին: Լեզվական նախա տարրությունները երևան չի հանում, չի առանձնացնում լեզվաուսն բացառիկ հաղթանակներ և իր կառուցվածքի ձևավորման ու զարգացման մեջ խտացնում է ընդհանրական լեզվաստեղծություններ: Ժամանակագրական առումով, անշուշտ, կարելի է վերապահություններ անել՝ արձանագրելով մեկի կամ մյուսի առավել կանոնի հրատարակությունը: Սիամանթոյի «Դյուցազնորեն»-ի նմուշները մամուլում սկսեցին երևալ 1900-ից: Նույն հեղինակի «Յոգեվարքի և հույսի ջահեր»-ը՝ 1898-ից: Վ. Թեքեյանի և Արտ. Գարությունյանի գործերը երևացին ավելի վաղ՝ 1890-ականների վերջին: Վարուժանի «Սարսուռներ»-ը 1904-1905-ի ճնտնու էր և այլն: Այս դեպքում մեկ-երկու կամ քիչ ավելի տարիները եսկան ճշանակություն չունեն: Արևմտահայ չափածոյի լեզվական, նաև զարգափարական շրջափոխությունը փաստ էր դեռ 90-ականներին: 1900-ից սկսած մոտ երկտասանամյա շրջանը լեզվական առաջընթացի նույնքան իրական ապացույց է: «Ցեղին սիրտը» (Վարուժան, 4. Պոլիս, 1906), «Կաթին լուրեր բարեկամես» (Սիամանթո, 4. Պոլիս, 1909), «Նոր տաղեր» (Մեծարենց, 4. Պոլիս, 1908), «Սուրբ Մեսրոպ» (Սիամանթո, 4. Պոլիս, 1914), «Հացին երգը» (Վարուժան, 4. Պոլիս, 1915),- սրանցից յուրաքանչյուրը այդ ընթացքի իրական վկայություններից է: Թեման, զարգափարական հղացումը, խառնվածքի ու անհատականության պարտադրանքները, անշուշտ, լեզվական նյութը պայմանավորող կարևորագույն գործոններ են: Սակայն անկախ նշված գործոններից կամ այդ գործոնները ենթադրող հատկանիշներից դուրս՝ արևմտահայ չափածոյի լեզվի մոտ երկտասանամյա զարգացման այդ շրջափոխի մեջ այնուամենայնիվ նկատելի է լեզվական որոշակի ուղղվածություն՝ հոգուտ գրական արևմտահայերենի առավել ժողովրդայնացման ու ձևերի առավել մշակման ու կանոնարկման: Առանձին հեղինակների՝ Վարուժան, Մեծարենց, Թեքեյան, գրվածքներում դա առավել զգալի է, մյուսների

գործերում՝ համեմատաբար քիչ: Նորագույն շրջանի բանաստեղծները դարասկզբի գեղարվեստական չափածոյի մեջ գրական լեզվի մշակման ու զարգացման դասինները կիսում են միասնաբար՝ առավել կամ ավելաչափով: Յուրահատկությունները պայմանավորված են գեղարվեստական մտածողության անհատականությամբ, բեմայի, ժանրի, գրական նյութի թեյադրանքներով և արտայայտված կամ լեզվական այլ գործոններով: Դրանք մի զգալի մասը ոճական բովանդակություն ունին:

Այսպիսով, գործ ունեցող բանաստեղծական հարուստ ժառանգության հետ, որը թեև աչքի է ընկնում անհատական ոճերի բազմազանությամբ, սակայն ունի լեզվական գործընթացը պայմանավորող ակնհայտ ընդհանրություններ և լեզվաոճական ներքին միասնություն: Դրանք օբյեկտիվորեն ներկայացնելու համար լեզվական նյութի հարյուր ենք ընտրել մոտ երկու տասնյակ ժողովածուներ՝ հաշվի առնելով հետևյալ հաճախմանքները. ա) ժողովածուների ժամանակագրությունը. բնանրվվող բոլոր գործերն էլ ստեղծվել են մեզ հետաքրքրող ժամանակաշրջանում՝ 90-900-ականներին, թեև հնարավոր է՝ առանձին գրքով լույս չեն տեսել կամ այդ շրջանում չեն հրատարակվել, ինչպես, օրինակ՝ Վարուժանի «Հացին երգը», որ ըստ բանասիրության տվյալների՝ բանաստեղծի հասուն շրջանի ստեղծագործության արգասիք է և վերաբերում է 1913-1914 թվականներին [տե՛ս 1, 115], սակայն բացառությամբ մի քանի քերթվածների, որոնք տպվել են նույն թվականների պարբերական մամուլում, ամբողջությամբ տպագրվել է 1921-ին Պոլսում: բ) Դրանցում գետեղված բանաստեղծությունների գրության թվականները, օրինակ՝ «Դրաշալի հարություն»-ը լույս է տեսել 1914-ին, քայց նրանում տեղ գտած ոտանավորների մեծ մասը ստեղծվել է մինչև 1910 թվականը: գ) Գրվածքի հարազատությունը բնագրային կամ սղբերկան տարրերակին: Օրինակ՝ «Դյուցազնորեն»-ը՝ մինչև 1910-ը ունեցել է 3 տպագրություն, քայց 1910-ին հրատարակված ամբողջական ժողովածուում տեղ է գտել անցյալ փոփոխություններով: Կամ, ասեմք, առանձին ժողովածուներով տպագրվելուց առաջ զուտ լեզվական բնույթի փոփոխություններ քիչ են կատարվել Մեծարենցի, Սևակի, Ինտրայի, Վարուժանի ստեղծագործություններում (դրանց մասին կտեսալի իր տեղում), իսկ այնուհետև դրանք փոփոխության չեն ենթարկվել, քանի որ հեղինակների կենդանության օրոք ժողովածուներից յուրաքանչյուրն ունեցել է մեկական հրատարակություն: Այդ իսկ պատճառով օգտվել ենք

ճան այդ հեղինակների՝ մեր օրերում հրատարակված երկերի ամբողջական ժողովածուներից: Դ) Ընտրել ենք այն բանաստեղծությունները կամ ժողովածուները, որոնք այս կամ այն կերպ, այս կամ այն չափով դերակատարություն ունեցել են արևմտահայ նորագույն չափածոյի լեզվաճանաչման կառուցվածքի ձևավորման ու մշակման համակարգում:

Լեզվական այդ նյութի քննությունը ցույց է տալիս գրական լեզվի նորմավորման ընթացքի երկու հիմնական միտում: Առաջին՝ լեզվական այն «վստահելի բաղադրիչները», որոնք չափածոյի լեզվի զարգացման նախորդ փուլում կամ փուլերում արդեն հաղթանակել էին, այստեղ ստանում են անմիջական արտահայտություն՝ որպես գրական արևմտահայերենի նորմ ու օրինակափոխություն, և որոնք՝ որպես այդպիսին, արժանագրվում են ժամանակի քերականագիտական աշխատություններում ու դասագրքերում: **Երկրորդ**՝ լեզվի զարգացման այս փուլում, երբ դուրս էին մղվել զուտ գրաբարյան և բարբառային ձևերից շատերը, աշխարհաբար տարրի գերիշխանությանը զուգընթաց կանոնավորվում և հստակ նկարագիր են ստանում իրողություններ, որոնք նախորդ փուլերում միշտ չէ, որ հստակ ու միանշանակ դրսևորումներ ունեին: Առաջինները այսպես կոչված ընդհանրական բնութի են, բնորոշ են գրեթե բոլոր հեղինակների գործերին: Երկրորդները մատնանշում են գրական լեզվի մշակման հնարավոր ուղղությունները և շատ ուշագրավ «էկոլոյցիա» են ապրում տարբեր հեղինակների երկերում կամ ժողովածուից ժողովածու: Ե՛վ առաջինները, և՛ երկրորդները ընդգրկում են լեզվի ամբողջ համակարգը, վերաբերում են բոլոր մակարդակներին՝ հնչյունաբանություն, բառագիտություն, քերականություն:

ՀՆԶՅՈՒՆԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳ

Հնչյունաբանության մեջ իբրև կանոն և օրինակափոխություն դարձած ընդհանուր իրողություններ են արժանագրվում.

ա) Պոլսահայ բարբառի և արևմտահայ բարբառների մեծ մասի (ինչպես նաև միջին հայերենի) հնչյունական յուրահատկությունը՝ պայթական ձայնեղներնի իլացում և խուլերի ձայնեղ արտասանություն, որի գրավոր արտահայտությունը, ինչպես առիթ ենք ունեցել ասելու, խիստ սահ-

մանափակ դրսևորումներ ունի, ի հայտ է գալիս առավելապես մի բանի բնիկ հայերեն բառերի և փոխառյալ առանձին միավորների գրության մեջ՝ օժախ, զուևտ, մուևտ, ճըրկիւ, ճըրկիւ, միստիք, լուսակարկաց, քազստոց, տժոգույ, ճամբար, Տանդէ, կրանիք, խնճոյք, Քէլօբարթայ և այլն: Ինչ վերաբերում է ձայնեղ պայթականների՝ ք, գ, դ, ձ, ց, «բուն ժողովրդական կամ բարբառային արտասանությամբ», այսինքն՝ դրանք պայթական խուլ արտաբերմանը (դուևղ բաց // թուևղ փաց > տուևղ պաց), որը Աճառյանի վկայությանը բնորոշ էր նաև ժամանակի պոլսահայ մտավորականության առօրյա-խոսակցական լեզվին [տե՛ս 2, 11–12], իսկ Գազանճյանի տվյալներով՝ արտասանվում էր «շատ մը բարբառներու մէջ» մասնավորապես բառասկզբում՝ գեևտ–կեևտ, ծուևկ–ծուևկ, բաև–պաև, դուևտ–տուևտ և այլն [տե՛ս 3, 68]: չափածոյի լեզվում որպես ներդարբառային երևույթ, չի հանդիպում:

բ) Երկբարձածայն գք, սկ, ստ, գգ, սս և նման կապակցությունների արտասանությունը նախահունը ը–ով, որը գրավոր խոսքում վկայված է ըստ անհրաժեշտության հիմնականում տաղաչափական նպատակներով ըստեղծիչ, ըզբոււշաբայլ, ըսպասիլ, ըզգաստուիթևլ, ըսպաննել:

գ) Բազմականկ բառերի մեջ բառամիջի և ձայնավորի անկումը (երկու բաղաձայնների միջև) կամ ա>ը հնչյունափոխությունը (բաղաձայնների կուտակման դեպքում)՝ անկանիլ>իյնալ, մտանել>մըտմալ, արտասուք>արդոք, յաւերժահարս>յաւերժարս, կիսակատար>կիսակատար, երանել>ելլալ // ելլել, գարկանել>գարկնել>գարկել, սաաիննել>ըսպաննել: Ա ձայնավորի այս հնչյունափոխությունները արժանագրվում են նաև –անա(լ) ածանցով բայական կազմություններում, որոնք բարդավորվել են կամ ինքնուրույն բառային գործածություն չունեցող բայարևմտներով, կամ նախատիպ ածականներից և գոյականներից, սաաիններում հնարավոր են ա ձայնավորի հնչյունափոխական երկու դեպքերն էլ՝ ա–ի սղում կամ ա>ը. ամաչել>ամըչնալ, հասկանալ>հասկընալ, արթնանալ>արթըննալ, արածել>արծել, մոռանալ>մոռնալ, երկրորդներում՝ ա–ի սղում՝ տաքանալ>տաքնալ, շատանալ>շատնալ, լուսանալ>լուսնալ: Ա ձայնավորը շեշտը կրողցեղու դեպքում ենթարկվում է այլ ընդհանուր կամ մասնակի հնչյունափոխությունների՝ առաջի>առջի, գաակիլ>գակիլ, առնել>անել>ընել, անկանիլ>ընկնիլ>իյնիլ>իյնալ, կաննալ>կարնալ // կրնալ, սսել>ըսել:

դ) Մի շարք բառածներում **ո, ե, ու** ձայնավորների սղունը կամ փոփոխությունը, որ առավելապես ոչ օրինաչափ հնչյունափոխության դեպք է, բնորոշում է գրական արևմտահայերենի հնչյունական համակարգը՝ **գիտենալ>գիտնալ, երեկոյ>իրիկուն, ցերեկ>ցօրեկ, աւերել>արել, սովորել>սովորիլ>սորվիլ, ժողովել>ժողվել, ուղարկել>ղրկել, ուղեղ>ղղեղ, կատաղիլ>կատղիլ, հասուցանել>հասցնել, մենակ>մինակ, վերայ>վրայ**։

ե) **իւ, ոյ, ալ, եա** երկբարբառների հնչյունափոխական դեպքեր, որոնք խոսակցական լեզվից անցել են գրականին և տարբեր են գրաբար կազմություններից. **այ>ս՝ այդ>ատ, այլ>ալ, այն>ան, քայլել>քալել, փայլվիլիլ>փալվիլիլ, արանայր/ք (>արանար/ք), այ>է՝ այրիկ>երիկ, այրել>էրել, իւ>ի՝ իւր>իր, ոյ>ու՝ ոյժ>ուժ // ոյժ, անոյշ>անուշ // անոյշ, եա>ե (է՝) ցօրեան>ցօրեն, լեանուլ>լեո, ներդրօին>ներդրօեն, սեաւ>սև, վառեալ>վառե, լեարդու>լերդ**։

զ) Գրաբարյան ե վերջնահնչյունի անկումը մի շարք բառերում **դուռն>դուն, բեռն>բեռ, թոռն>թօռ, ինքն>ինք, մատն>մատ, բայց նաև՝ բուռն–բուն, ուրենն–ուրենմ, դառն–դառն** և այլն։

է) Հնչյունափոխական այլ դեպքեր՝ գրաբարում ընդունված օրինաչափություններից տարբեր՝ ձայնավորների հնչյունափոխության մասնակի այլ իրողություններ, հնչյունի կորուստ, դրափոխություն, հավելում, պատճական հնչյունափոխություն և այլն՝ **արգելել>արգիլել, կանաչել>կանանչ, մրսի>մսի, ելանել>ելլել, թմբիկ>թմբիլ, դիհ>դի, գարկանել>գարկնել>գարնել, թորշոմիլ>թորոմիլ, կանգնիլ>կայնիլ, կենտրոն>կեդրոն, աւերել>արել, առաւօտ>առտու** և այլն։

Նույն համակարգում նկատվող **տեղաշարժերից** է այն, որ բառերի մեջ, որոնք զարգացման նախորդ փուլերում, մասնավորապես գրաբարում, բեքման, հատկապես հոգնակիակազմության ժամանակ շեշտը կորցնելու հետևանքով ենթակա են եղել հնչյունափոխության, իսկ նոր հայերենի ձևավորման ընթացքում գործածվել են իբրև զուգածությունների՝ ըստ տաղաչափական պարտադրանքների, կամ էլ գործել են ի շահ գրաբարյան ձևերի, այս դեպքում դրսևորում են անհնչյունափոխ հիմքի հստակ կայունացում. հաճախ նախապատվություն է տրվում ժողովրդական–խոսակցական լեզվի բնորոշ կազմություններին՝ **մարմինին (10), կուրծքիս (13), հագնիստիս (14), մարմինովըս (4Թ, 17), հագնիստին (12), վիզեր (15), մարմին**

(34), կուրծքին (32), շունչիս (33), բշնամիին (ԱԹ, 98), շիրմիդ (15), փունջեր (15), սիրտեր (16), շունջով (Դ4–1, 147), ժողովուրդին (14), քիթին (Դ4–2, 19), խումբեր (ՈՍ4, 12), թուփերուն (19), աճումի (30), մոխիրին (25), սրինգիս (38), թիւերու (40), կոիւին (ԱԹՑ, 53) և այլն։ Թեև պիտի ասել, որ հնչյունական համակարգում, մանավանդ հնչյունափոխության մեջ քիչ չեն նաև անմիօրինակությունները, ինչպես՝ **թեքման ժամանակ** կ' հնչյունափոխված, կ' անհնչյունափոխ հիմքով ձևերի գործածությունը ոչ միայն կազմության ընդհանրություններ ունեցող բառերում, այլև բառային նույն միավորի նույն կամ տարբեր քերականական ձևերում՝ **երկնքեն (4Թ, 9)–երկնքեն (4ԹՅ, 6), մարմինին (4Թ, 10)–մարմինին (91)–մարմինիս (224), գաւակներ (27)–գաւկներ (ԱԹ, 33), սիրտերն (4ԹՅ, 28)–սրտերուն (ԱԹ, 33), սիրտերու (16)–սրտերու (Դ4–1, 17), լայննայ (ՄՍՆ, 8)–կը լենայ (ԵԿ, 22), շիրմիս (Դ4–1, 115)–շիրմին (118)–շիրմի (126), քաղքին (ԱԹՅ, 12)–քաղքենրուղ (Դ4–1, 132), խենթեցնող (16)–խենթացաւ (37), ճակտին վրայ (46)–երազուն ճակատիս համար (50)–ճակտիս վրայ (ԱԹՑ, 59), առտուան (ԱԹԵ, 49)–առաւօտուն (ԱԹՑ, 19)–առաւօտեան (39)–առաւօտեն (ԱԹՅ, 237)–առաւօտին (47)–առտու (ՄՍՆ, 18)–առտուն (Դ4–2, 32) և այլն։** Կարծիք կա, թե արևմտահայերենում հնչյունափոխված և անհնչյունափոխ հիմքերով մի շարք բառածներ դրսևորում են իմաստային տարբերություններ՝ **առաջին–առջին, առջին–առաջին, գլուխէն–փոխ**. իմաստ, **գլխէն–ուղիղ** իմաստ, **ճակատէն, ճակատիլ–փոխ**. իմաստ, **ճակտին, ճակտիլ–ուղիղ** իմաստ [տե՛ս նաև 4, 72]։ Իր հողվածներից մեկում Գագանճանը առանձնացնում է նաև մի շարք այլ բառեր, որոնք նրա կարծիքով գրական հայերենը տարբեր իմաստային առումներով է գործածում, ինչպես՝ **աշկերտ–արիեստ**. **աշկերտ (չբրայն), աշակերտ՝ դպրոցի սան**։ Դրանք «էապես միննոյն բառերն ըլլալով հանրերծ,– գրում է նա.– իրարմ տարբեր նշանակութիւններ առած են» [5, 198]։ Պոլսահայ բարբառում նույն բառի հնչյունափոխական տարբերակների մասին խոսելիս իմաստային այդպիսի տարբերություն է նշում նաև Հր. Անաոյանը. «Երկու տիպարի տարբերության լավ օրինակ են՝ **նեղանալ և չարանալ**,– գրում է նա.– որոնցից **նեղանալ** «սրղողիլ, բարկանալ» և **նեղնալ** «աւելի նեղ լինել», **չարանալ** «նախանձիլ» և **չարնալ** «չար դառնալ»։ առաջինը առանց սղման, երկրորդը՝ սղմանք» [2, 15]։ Զափածոյի լեզվական համակառուցման նյութի բնութայնությունը այդ կարգի եզրակացության առիթ չի տալիս, ինչպես՝ լայն **ճակատիղ** (Դ4–1, 126,

յունը արտացոլված է մի շարք օրինաչափություններով, հիմնականում համապատասխանում է ժամանակի գրական արևմտահայերենի նույն համակարգի օրինաչափություններին:

ԲԱՌԱՅԻՆ ԿԱԶՄԸ

Չավատարիմ մնալով արդեն հաստատված ավանդույթին և զարգացման օրինաչափ ընթացքին՝ արտահայտության առանձին ձևերում բառապաշարի առանձին շերտերի գործառական համախախտություն, իմաստափոխություն, բառակազմական կաղապարներ, չափածոյի լեզվի բառային կազմը բնութագրվում է համեմատական կայունությամբ: Այլ ձևերում՝ բազմիմաստություն, նորակազմություններ, խոսակցական-բարբառային բառաշերտ և այլն, նկատելի են տեղաշարժեր, որոնք միտում են օրինաչափությունների հաստատման: Բառապաշարից և առհասարակ բառագիտության ոլորտից աշխարհաբարի զարգացման նախընթաց փուլերում գուտ բարբառային և գրաբարյան բառերի, նաև առանձին բառիմաստների ու օտարաբանությունների դուրսդրումը դարակազմի չափածոյի բառապաշարը դարձնում են հիմնականում նորմատիվ:

Բառապաշար. գործառական համախախտությամբ, ինչպես չափածոյի լեզվի նախորդ փուլերում, առանձնանում է գրական-գրքային բառաշերտը կամ, ինչպես ընդունված է ասել, չեզոք կամ համագործածական բառապաշարը:

Երբ խոսքը արևմտահայ գրական լեզվի մասին է, այնուամենայնիվ, չի կարող անտեսվել մի կարևոր հանգամանք: Չնավորվող ազգային-գրական լեզվի երկու ճյուղերի՝ արևմտահայերենի և արևելահայերենի բառապաշարային հիմքը **գրաբարն** է: Սակայն ձևավորման ու մշակման ընթացքում գրական արևմտահայերենը դրսևորեց որոշակիորեն տարբերակված վերաբերմունք գրաբարի և բարբառ-միջին հայերենի բառամթերքի նկատմամբ: Գրաբարից ավանդված մի շարք բառեր ու բառաձևեր, որոնք գրական արևելահայերենի նորմավորման շրջանում աստիճանաբար դուրս են մղվում ընդհանուր գործածական բառաշերտից, ընկալվում որպես «հնաշառ» կամ ոճականորեն նշլոթավոր լեզվամիավորներ, գրական արևմտահայերենում, իբրև կանոն, մնում են որպես համագործածա-

կան բառեր: Ենչտ է, նախորդ փուլի համեմատությամբ՝ բառաշերտը ձևավորող այդ զուգածություններից՝ **գեղը // ինչպես, բուրբակ // կլոր, կիզել // այրել, տնանկ // աղքատ, բազում // շատ, ապաքեն // իհարկել, անագորյոյն // անգութ, սուկ-լոկ // գէթ, բուրթ // համայն, գոս-չոր // ցածքած, նայ-թօնուտ // խոնաւ, դամբան // գերեզման, արդ // հինմ և այլն, դարակազմի չափածոյում գործառական ակտիվություն են դրսևորում երկրորդները, սակայն այդ ընտրությունը չունի ոճական անպայման բովանդակություն: Ինչևէ, գրաբարից ավանդված այդ բառաշերտի գործածությունը դարասկզբի արևմտահայ չափածոյի ընդհանուր հատկանիշն է և հետագա տարիներին քիչ փոփոխություն է կրել՝ հօգուտ ոճական-արտահայտչական գործառությունների:**

Իհարկե, դարակազմի գրական արևմտահայերենից դուրս մղվեցին գրապայքարի շրջանում աշխարհաբար գրականության մեջ գործածված բազմաթիվ գրաբարյան բառեր: Մնաց դրանց մի որոշ տոկոսը, որ գրական լեզվում այժմ անգործածական է կամ խիստ հազվադեպ է օտարագործվում, ինչպես՝ **ուրախական, աղուական, խաղաղական, երազաբար, այպ, աստեղորեն, շոպել, ծանրակիր, անմարդածայն, ուրախաբար, թանալ, դահամունք** և այլն:

Քննվող շրջանի գրական լեզվում պահպանվեցին նաև գրաբարից վերցված արտահայտություններ, նախդրվող բացատրություններ, դարձվածքներ, դարձվածաբանական կապակցություններ, օրինակ՝ «կը մըղը ի քաց», «շար ի շար», «գըլուփո ի վար», «հացին ի խնդիր», «ցորեններ ի լիւղ» (Վարուժան), «հրաժեշտի օրէն ի վեր», «հուսկ երգ», «ասեղ շրջանակ», «դիոց գերեզման» (Սևակ), «ցունց հանել» (<ցունց տալ>), «լիւղ գալ» (Մեծաբենց), «խտալին ի տես», «մտածումիդ մեծութեանն ի խնդիր», «կեանքէն ի մահ», «գիշերն ի բուն» (Սիամանթո) և այլն:

Ժամանակի գրական լեզվի բառապաշարային ամփոփումները և գրաբար-բարբառ-նորգրական զուգահեռների գործածության ոճական-արտահայտչական ոչ հստակ պայմանադրականությունը և դրանց լեզվական-հարդորակցական նշանակության կիրառությունը: Օրինակ՝ «Վշտին» բանաստեղծության մեջ (Վարուժան), որ ընդհանուր խոհ-գրույց է կյանքի ու մահվան մասին, գործածվում են ն՝ գրաբարից փոխանցված բառեր ու արտահայտություններ՝ **ուղիտ, ընդել, հար, կոհակ, հղիություն**, նաև քերականական կազմություններ՝ **ըզկին, ըզ-**

մարդ, աղբատաց, տարվո, թագչիմ, և՛ բարբառային—խոսակցական լեզվատարբեր՝ «քեզի հետ ի՛նչպես կըրճամ չափվիլ», «ու՛ր տեղվանքներ», «է՛ր կը խըլես», «լընըցընել», «եկավ ըլլալ», նաև հնչյունափոխական ձևեր՝ մի՛ներ (=մի՛ ըներ), Թ՛խրայելի (=Թե խրայելի), ք՛նես (=թե ընես), ուրոք, ըստ էության, որևէ լուրջ ոճական դեր չեն կատարում, չունեն արտահայտչական արժեք, լավագույն դեպքում ծառայում են սոսկ տաղաչափական նպատակների: Սիս մի բառատող այդ բառամավորից.

Արդ, այդ զոհերը կը նընքե ընդեկար.
Վառ հիշատակ մ՛անունք մեզի ծղզեցիմ
Որ իրենց տեղ պաշտըվելով կ՛ապրի հար,
Բանգի կյանք կա՛ որ մահ չունի բըճավիմ:

(ԴԿ-1, 34)

Չափածոյի լեզվի զարգացման նախորդ փուլերում գործառական իր իրավունքները հաստատած՝ արևմտահայ բարբառներից գրական լեզվին փոխանցված բառաշերտը (բով, աղևև, սուր, աղուր, պլլուիլ, ատոյն, հոտաղ, հոս, հոն, խնդալ, կանուխ, կարգուիլ, կակուղ, հեղ մը, հիմակ, խայնոտ, ատեն ատեն, շատոնց, լմննալ, խածոնե և այլն) այս շրջանում հանդես է գալիս որպես գրական արևմտահայերենի բառային կազմի ամենագործուն տարր: Գրաբար դարձվածքների կողքին գրական լեզվում ամրագործվեցին բարբառներին հատուկ դարձվածքներ կամ դարձվածային նշանակության կապակցություններ, որոնք, հասկանալի է, ոչ հաճախ, բայց հանդիպում են նաև չափածոյի լեզվում: Նշենք դրանցից մի բանիսը՝ «կույնս իր անուշ մեղքը լացավ» (Վարուժան), «նորեն քեզի կը դառնամ» (Սեծարենց), «Չըլլա՛յ որ այս իրիկուն երթե՛ք, իմին վրաս մտածե՛ք», «հազար ապրի», «իմ գլխիս իմ մոխիրս կը չափեն», «Ինձի այնպես կուզայ» (Սիամանթո), «շտկե՛ երեսդ», «գնաս բարով», «փուշ փուշ ընե սիրական», «աղբեր ջան», «նայաղներ պար կդառնան», «ո՛ր թագավորն էր—ականջը խոսի» (Սևակ) և այլն: Ըստ որում, տարբեր հեղինակներ դրանք գործածում են տարբեր հաճախականությամբ: Վարուժանը և Ինտրուս համեմատաբար հաճախ են դիմում գրաբարյան ձևերին, Սեծարենցը, Սևակը, մասամբ Սիամանթոն նախընտրում են խոսակցական կամ ժողովրդական դարձվածներ ու արտահայտություններ՝ իհարկե դրանցից մեկի կամ մյուսի ընտրությունը պայմանավորելով ոճական միջավայրով:

Լեզվի միասնական նորմավորումը բառապաշարում արտահայտվեց նաև նրանով, որ սկզբունքորեն վերացավ նեղ բարբառային, հատկապես Պոլսի բարբառի բառածների՝ իրեք, պարուկ, չըլնի որ, ինչվան, խակի չեն խնայել, ճըմոտտառ, եկավ մանունան, դեի, դրացենակ, նշանց տալ, գործածությունը: Դրանք փոխարինվեցին համապատասխան գրական տարբերակներով, որոնց մի մասը ավանդված է գրաբարից, մյուս մասը բարբառներից, հատկապես Պոլսի բարբառից փոխանցված նորարմատ բառեր են:

Այս բոլորով հանդերձ, գրական լեզվի մշակմանը զուգընթաց՝ բարբառային և ոչ բարբառային ձևերի զուգորդումը կամ հերթագայությունը ավելի հաճախ էր միտում դեպի ոճական—արտահայտչական բովանդակություն:

Փոխառությունների և օտարաբանությունների նկատմամբ արդեն ձևավորված վերաբերմունքում սկզբունքային տեղաշարժեր չկան: Վերջինները անվերապահորեն մերժվող փաստ են նաև այս շրջանի չափածոյում՝ բացառությամբ ոճական կիրառությունների: Ըստ որում, գործածվում են ոչ միայն արևելյան լեզուներից անցած փոխառություններ և օտարաբանություններ (Լեյլա, Նազըլ (ՎԹԶ, 5), պեխ (60), փալա (189), սատափ (168), մինաբե (61), դուրպան (210), բեհեզ (201), ղըզըլպաշ (ԴԿ-1, 210), ցախիլ (ՌՍ, 37), մեխյան (ՏԶ, 208), դաշխուրան (ՍԹ, 234), մոճես (ՌՍԿ, 66) և այլն), այլև եվրոպական լեզուներից փոխանցվածներ (խոտալ, Լեճան (194), «Ամեն այլակե մեկ—մեկ սիրենա» (214), ժյուրաներ (63), էտըզվեսյ (ՌՍ, 167), «Ե՛րբ կհաճի Կսեմությունը նորին, փոքրիկ Աստված, կայսրը Չար, Ներում շնորհել» (ՌՍ, 170), սիկառ (ՄՄՆ, 39), ալթըլ (ԴԿ-1, 22), պոլիպոտ (39), ոպսիտ (206), մուսետն (ՏԶ, 208), լափյուրիմթոս (ԴԿ-2, 37) և այլն), որոնց մի մասը համեմատաբար նոր ժամանակների ծնունդ էր: Դա արդյունք էր ընդլայնվող մտավոր—գրական շփումների: Նորագույնները առանձնապես հատուկ կարևորություն էին տալիս եվրոպական մտքի յուրացմանը, գրական—գեղարվեստական առնչություններին: Թեև պիտի ասել, որ այս հարցում առկա է խիստ սկզբունքային մոտեցում, կամ փոխառյալ բառերը գործածվում են անհրաժեշտաբար՝ այս կամ այն երևույթը, իրողությունը անկասելու համար, կամ է՛լ՝ ոճական—արտահայտչական նպատակներով: Օրինակ՝ Ռ. Սևակը, ինչպես և իր մյուս ժամանակա-

կիցները, հազվադեպ է գործածում թուրքաբանություններ: Բայց ահա «Թըրուկին» բանաստեղծության մեջ խոսքի ոճավորման համար նա դիմել է թուրքերեն կամ թուրքերենից փոխանցված և արևմտյան բարբառներում գործածական մի շարք բառերի՝ **ջեհեզ, ջահիլ, ապրուշում, պունճուխ, հաչաղ, դանչեր, խանջեր** և այլն:

Բառակազմություն. մի կողմից ազգային–բաղաբական կյանքի բուռն տեղաշարժերը, մյուս կողմից էլ ստեղծագործական–անհատական մտքի զգալի ակտիվացումը նպաստավոր առիթ են ստեղծում նոր գրական լեզուն հանրական ու անհատական **նորակազմություններով** հարստացնելու համար: Նոր բառեր ստեղծելը, տաղանդի ու ծիրքի պայմանականությամբ՝ դրանց համար գեղարվեստական գործառույթ ապահովելը ժամանակի լեզվական առաջընթացի կարևորագույն հատկանիշներից են: Առանձին հեղինակների դեպքում (Իհուրա, մասամբ՝ Սիամանթ) դա միտում է երբեմն ինքնանպատակ լինելու:

Բառակազմական եղանակները նույնն են՝ բառաբարդում և ածանցում՝ իրենց զանազան արտահայտություններով: Բառակազմության մեջ լայն տեղ է գրավում մասնիկավորումը: Նույնն են գործառական հաճախականություն դրսևորող բաղադրյալ բառերի տեսակները: Դրանք, ինչպես նախորդ փուլերում, այնպես էլ այստեղ, ածանցավոր բառերն են և հողակապով բարդությունները: Բարդ բառերի կառուցվածքային բանաձևերում, ըստ բարդությունների խոսքիմասային արտահայտության, գործում է օրինաչափությունը: ակտիվություն դրսևորող երեք անուն խոսքի մասերից (գոյական, ածական, բայ) առաջին հերթին առանձնանում է գոյականը: Նկատվող յուրահատկությունն այն է, որ բառակազմական կաղապարներում որոշակի համախմբածություն է հանդես բերում նաև բայը՝ ածական և գոյական բաղադրիչների համադրությամբ ծնունդ տալով նոր կազմությունների՝ ածական արմատ+բայարմատ՝ **մտերմասաց** (ՄՄ, 127), **լայնաբաց** (69), **վիհասույզ** (28), շողերուն տակ **լռավետ** (լուրը՝ լռությունը ավետող, 105), **կենսադրոշմ** (73), **թխակարկառ** (ԴՎ–1, 166), **վեհածածան** (202), **խաժասպիյուն** (ՏԶ, 224), **թխակուտակ** (ԴՎ–2, 25), գոյական արմատ+բայարմատ՝ **տապահար** (51), **սիրաճուփ** (69), **արտոսրագոծ** (84), **մտաթափառ** (ՄՄ, 101), **աշխատապաշտ** (194), **վիրածոր** (ՄԹ, 127), **բոցակերտ** (15), **արփամուտ** (105), **ամպրոպահունչ** (ԴՎ–1, 79), **աստղածոր** (ՄԹԶ, 57): Խիստ հազվադեպ են հանդիպում բայարմատ+գո-

յական կաղապարով կազմություններ կամ դերբայական ձևով և բայարմատով բաղադրված իսկական բարդություններ՝ **հոգնաշխատ** (ԴՎ–1, 197), **ցնծկոծան** (ԵԴ, 217):

Բայական բաղադրիչի կամ բայ խոսքի մասի բառակազմական ակտիվության արտահայտություններից կարելի է համարել նաև այլ խոսքի մասերի՝ իմնականում գոյականի, ածականի և մակբայի բայական գործածությունը կամ, այսպես կոչված, բայականացումը՝ **անտառուեցալ** (145), **ժպտեղզեն** (ՄԹ, 107), **հեռատես** (ԴՎ–1, 15), **ալիեմ** (119), **կ'երիզանար** (ԴՎ–2, 89), **սրտազինուլ** (ՄԹԶ, 60) և այլն: Այս երևույթն անշուշտ ունի բացառություններ և գերազանցապես գեղարվեստական մտածողության ու ոճական կառույցի հարց է, որին մենք կանդրադառնանք:

Իրենմտապ չափածոյի բառակազմության մեջ, բնական է, արձանագրվում են կաղապարներ, որոնք ընդհանուր առմամբ տարածված չեն, ոչ արտարոգրական կազմություններ են և սովորաբար հանդիպում են բանաստեղծական ոճում, ինչպես՝ ածական+ածական՝ **նրբանույշ** (ՄՄ, 147), **բազմատու** (ԱԳԵ, 48), **քաղցրազվարթ** (28), **կարմրաբորբ** (ԴՎ–1, 82), մակբայ + ածական՝ **հավերժաբեր** (199), **լռանհետ** (223), **հավերժալուռ** (226), **մշտերիտասարդ** (ՏԶ, 197), **ագատածարալ** (ՄԹ, 127), գոյական + մակբայ՝ **քրտնաշատ** (ԴՎ–2, 170), **լուսարագ** (ՄՄ, 74), մակբայ + գոյական՝ **բազմազեղումն** (ՄՄՆ–128), **շտապաբայալ** (ՄՄ, 225):

Հայտնի է, որ հայերենի բառապաշարը հարուստ է երկբաղադրիչ բարդություններով, «պահում է չափավորություն» և ընդհանուր առմամբ չի սիրում բարդ բառեր կազմել երկուսից ավել բաղադրիչներով [տե՛ս 9, 141]: Այս տեսակետից չափածոյի լեզվի բառակազմությունը օրինախախտ չէ: Բայց ահա երկբաղադրիչ հողակապով կամ անհողակապ բարդություններում երբեմն խախտվում է բաղադրիչների իմաստային ներդրանկության ընդունված կարգը: Հայտնի է, որ իրար հետ բաղադրվում ու բարդություն են կազմում սովորաբար այն բառերը կամ արմատները, որոնք արտահայտում են ինչ–ինչ կողմերով իրար հետ կապված իրողություններ, ունեն իմաստային կամ գործառական առնչություններ [տե՛ս 10]: Առանձին դեպքերում (օրինակ՝ Իստրայի «Նոճաստան» ժողովածուում) հանդիպում են բարդություններ, որոնք բաղադրիչները չունեն իմաստային այդ կապը, և այդպիսի հատկանիշ ենթադրել է տալիս միայն խոսքաշարը, ինչպես՝ **աղջափառ** (203), **կարշնջիղ** (207), **թրթողկոյզ** (211), **սեպավայր** (213),

վեհանդերծ (215), ցնծկոծմանը (217), աստվածազգած (222), լրռան-
հետ (ՏԶ, 223), բըլչակնահար (ԵՊ, 87), լրռավետ (105), վերաշողշող
(ԴԿ-1, 111), գորովածանը (ՍՁ, 44), ձիւնաձիր (ՍՄ, 17) և այլն: Երբեմն
խոսքաչափը նույնպես ի գորու չի լինում փրկելու նորաստեղծ այդ բաների
բաղադրիչ մասերի իմաստային չփոփոց, հետևաբար նաև բառի ընդհանուր
իմաստային անդրաշուրջում: Բոլոր դեպքերում, դրանք կազմված են
բարդ բառերի կառուցվածքային բանաձևերով, թեև կոչված էին համալու-
րու նոր գրական լեզվի բառապաշարը:

Այս շրջափուլի չափածոյի բառակազմական ընդհանուր հատկա-
նիշերից է նաև այն, որ նախորդ փուլերի համեմատ գործածության որոշ
հաճախակաճություններ առանձնացնում են վերլուծական կազմությունները՝
կրկնավորներ, հարադրավորներ, ինչպես նաև բաղիյուսական և անհողա-
կապ բարդությունները՝ իբրև արգասիք սեղմ ու հակիրճ շարադրության
միտումների կամ կենդանի ժողովրդական լեզվի գրականացման:
Արևմտահայ և արևելահայ գրական լեզուների զուգարդական քննությունը
ցույց է տալիս, որ առհասարակ «արևմտահայերենը ավելի մեծ հակուճ ու-
նի դեպի վերլուծականությունը» [տե՛ս 4, 91–100]: Առանձին հեղինակների՝
Սեծարեց, Սևակ, և առանձին ժողովածուների (օր.՝ «Յացին երգը») լեզ-
վում դա անվիճելի իրողություն է: և, անշուշտ, լեզվական փաստ է գեղար-
վեստական նոր մտածողության:

Արևմտահայ չափածոյի բառակազմության մեջ պիտի առանձնացնել
մի կարևոր յուրահատկություն ևս, որ վերաբերում է ածանցմանը: Բառա-
կազմական կաղապարներում երբեմն գործուն են դառնում այնպիսի նա-
խատիպեր, որոնք ընդհանուր առմամբ արտադրողական չեն: Այդպիսիք քիչ
չեն և համդիպում են գրեթե բոլոր հեղինակների գործերում: Բերենք ընդ-
մենը մեկ–երկու օրինակ: Այսպես՝ **–օրեն** (–որեն) ածանցի համար, որ հան-
դես է գալիս գոյական + մակբայական ածանց և ածական + մակբայական
ածանց կաղապարներում, ընդունված նախատիպերից են «որոշ անձի ա-
նուններ»՝ **արքայորեն, մայրորեն**, այլև **մասնագիտորեն, վարպետորեն** և
այլն: «Այս կաղապարը քիչ գործուն է,– գրում է Գ. Գալստյանը,– և անձի ա-
նուններից գերազանցապես **–աբար** ածանցով են մակբայներ կազմվում:
Որպես օրինակ բերված և նման բաղադրությունները քիչ գործածական են»:
Նույն կաղապարի նախատիպերից են նշվում նաև «որոշ կենդանիների ա-
նուններ» և «Սի բաճի այլ գոյականներ, ինչպես՝ **արեգակնորեն, ձակա-**

տագորոեն» և այլն [տե՛ս 8, 159]: Այս ընդհանուր դիտարկումների համա-
պատկերում արևմտահայ չափածոյի բառակազմությունը նշված նախատի-
պերի ընտրության մեջ դրսևորում է նկատելի ակտիվություն՝ **բավչորեն**
(24), **քրմորեն** (29), **հեղեղորեն** (89), **կախարդորեն** (ԴԿ-2, 27), **ծովօրեն**
(49), **մահազուծօրեն** (26), **եղեռնօրեն** (ՍՁ, 166) և այլն: **–Օրեն** ածանցը
գործուն է նաև ածական+մակբայական ածանց կաղապարում՝ **յուսահա-**
տօրեն, բարեպաշտօրեն, վճիռօրեն, ապարդիւնօրեն, գաղտօրեն, այլա-
սիրօրեն, անգօրօրեն, անօգուտօրեն, թշուառօրեն, պերծօրեն, փոթորկու-
տօրեն և այլն: Նույն բնույթի նախատիպերով կազմություններ են՝ **տօթա-**
կան, անդորրական (ածական նախատիպ), **լռողաբար** (բայ նախատիպ),
երազաբար (գոյական նախատիպ), **ահեղայե** (ածական նախատիպ) և
այլն: Գործուն են նաև գրաբարից փոխառված այդպիսի կազմությունները՝
հայրօրեն, դիւթօրին, վախճանական, լուսական, յանկարծօրեն, մեռե-
լական, թաղմանական և այլն:

Եվ վերջապես, արևմտահայ չափածոյի բառակազմությունը նկատե-
լիորեն առաջ մղեց ոչ միայն ածականներից, այլև գոյականներից փոքրա-
ցուցիչ–փաղաքշական մասնիկներով բաղադրություններ կազմելու՝ գրա-
կան արևմտահայերենին բնորոշ ավանդույթը՝ դրանց հաղորդելով նաև ոճ-
նական գործառույթյան հատկանիշերը:

Ինչ վերաբերում է բառապաշարի իմացաբանական հատկանիշնե-
րին կամ, ավելի ստույգ, բառի իմաստային կառուցվածքի սահմանների
փոփոխությանը, ապա չափածոյի լեզվի զարգացման այս փուլում, երբ
նորմավորված է գրական լեզուն, և առաջնային են դառնում նրա գեղար-
վեստականացման խնդիրները, հստակորեն իրարից գատկում են իմաս-
տափոխական երկու կարգի երևույթներ. բառիմաստի փոփոխություններ
(բազմիմաստության աճ, բառիմաստի փոխաբերական գործառույթ և
այլն), որոնք պայմանավորված են բանաստեղծական ամհատական մտա-
ծողության յուրահատկություններով, վերաբերում են բառիմաստի ոճա-
կան կիրառության ոլորտին, ունեն ոճական բովանդակություն, և փոփո-
խություններ, որոնք արդյունք են լեզվի պատմական զարգացման ընթաց-
քում կատարված իմաստաբանական բարդ գործընթացների: Առաջինների
մասին կխոսվի իր տեղում: Երկրորդները զուտ լեզվական երևույթներ են,
ունեն անվանողական արժեք և բնութագրում են այն հիմնական առանձ-
նահատկությանը, որ «կատարվում են համեմատաբար երկար ժամանա-

կահատվածում, որակական փոփոխությունների աստիճանական կուտակման ձևով», ապա ի վերջո վերածվում են որակական ակնհայտ տարբերության [տե՛ս 11, 124]: Ըստ էության, ժամանակի ընթացքում խամրում է բառերի՝ գործածության մեջ դրսևորված նախնական փոխաբերական իմաստը: Այդ գործընթացը համարելով բառապաշարի իմաստաբանական զարգացման ընդհանուր օրինաչափությունը՝ էդ. Աղայանը նկատում է, որ այն «տեղի է ունենում հիմնականում խոսքի մեջ բառերի տարբեր փոխաբերական գործածություններով, որ հանգեցնում է փոխաբերական նշանակությունները բառիմաստի վերածելուն» [12, 198]:

Չափածոյի լեզվի հախորդ փուլերում առկա իմաստափոխական այդ ընթացքը որոշ յուրահատկություններով շարունակվում է նաև այս փուլում: Այդ գործընթացի մեջ հայտնված մի շարք գրաբարյան կամ միջին հայերենից ու բարբառներից ավանդված բառեր գործածվում են Ն՛ նախկին իմաստով, Ն՛ արդեն նորացված բովանդակությամբ: Իհարկե, սովորական կիրառության մեջ նախապատվություն է տրվում դրանց աշխարհաբարյան իմաստին: **Կանգնելի** բայը, օրինակ, գործածվում է Ն՛ իր հին՝ գրաբարյան **կատուցել** իմաստով՝ «հուշարձանները **կանգնեմ**» (ԴՎ–1, 151), «Չորքը **կանգնեք** է վրաններ ըսպիտակ» (212), «սյունը **կանգնի**» (ԴՎ–2, 195), Ն՛ նոր՝ աշխարհաբարյան նշանակությամբ՝ **վեր կենալ, ոտքի ելնել**՝ «Չըսկայի պես **կանգնեցավ**» (ԴՎ–1, 72), «որու առաջ Չէզը **կանգնեցաւ**» (ՈՍԿ, 20), «Այս սուրբ կոթբին մեջ **կանգնե՛** սլացիկ» (ՈՍ, 39), նաև նշանակում է ըմբոստանալ, ընդվզել՝ «**Կանգնի՛**ն այրե՛ր ու մայրե՛ր, Օ՛րը **կանգնի՛**, **կանգնի՛** տղան» (ԴՎ–1, 85): Կամ **հով** բառը աշխարհաբար արևմտահայերենում իր առաջնային իմաստով նշանակում է բավականաչափ ուժեղ **քամի** [տե՛ս 13]: Ստորև տրված օրինակում բառը գործածված է իր այդ նորացված նշանակությամբ՝ «Կայրազ կը սուլէ ցուրտ ծինը ձմրան. Աստուա՛ծ, այս ի՛նչ **հով**, ի՛մեր կ՛երեքան» (ՈՍԿ, 29): **Վրայ** (վերայ) կապը գրաբարում չի ունեցել **մասին, վերաբերյալ** կապերի նշանակությունը: Դարասկզբի բանաստեղծության մեջ կապի՛ի բարբառից և միջին հայերենից ավանդված այդ նշանակությամբ գործածությունը օրինաչափ երևույթ է առաջակական զգացական բայերի հետ կապակցություններում՝ «լուր կ՛ուզեմ **վրայ**» (115), «Դեռ կը խորին լեռներու իրենց ազատ **կյանքին վրա**» (ԴՎ–1, 104), «Մի՛ խոսիր ի՛նձի **Աստուծույդ վրա**» (123), «Խորեցա Ու՛ծին **վրա մըտովի**» (ՈՍ, 54) և այլն: Մեծադեմք, դիմելով պատուհանը

մատնահարող աշնան մեղմ քամուն, գործածում է **անառակ** բառը. «Բայց **անառակ՛** երկու ձեռքես կը փախչի» (ՄՄ, 120): Դա ոչ թե գնահատողական բացասական երանգ ունեցող բառի՝ դրական իմաստով գործածություն է, այլ արևմտահայ խոսակցականում բառի նոր ձեռք բերած երկրորդական **չարածի** իմաստի [տե՛ս 13՝] անձնավորմանը կիրառություն: Բառը այդ նշանակությամբ է կիրառվել նաև Ռ. Սևակի «Փորձություն» բանաստեղծության մեջ, որ սիրո մեղմ հանդիմանություն է՝ ուղղված «անարատ ու՛ անառակ» աղջկան: Ահա մեկ–երկու քառատող այդ ոտանավորից.

Վարդ չուրբերով մեջեն կըրակ,
Ո՛ւ անասակ, ու՛ անառակ
Կ՛ծպտի ս ի՛նձ ու չգիտես ս
Ի՛նչ դո՛ւրսբեր մեջես կ՛այրես...

Կու՛յս կուտոսքյանը հավատակ,
Ո՛ւ՛ անատիկ, ու՛՛ անառակ,
Կ՛իտո՛ծես գիս, աղվ՛ո՛ր, կարծես
Ի՛մ ծեր հոգիս լացնել ուզես...

(ՌՍ, 219)

Այլ օրինակներ՝ **բիւր** (տառը հազար)⇒չառ, բազմաթիվ՝ «**բյուր բյուր** աստղեր» (ԴՎ–1, 66), «**բյուր** աչքերու» (ԴՎ–2, 186), **ըմբռնել** (բռան մեջ առնել)⇒հասկանալ՝ «Այդ ամանկն ես կ՛ըմբռնեմ» (ԴՎ–1, 60), **մրավի** (կենդանու բլնելը, միհրել)⇒մարդու խոր բունը՝ «Ցանրացավ մըրավի մը աչքերուս» (ԴՎ–1, 64), **ծոփ** (խոտորել)⇒հակվել՝ «քարին **ծռած**» (ԴՎ–1, 44), **սևաուր** (սգահանդերծ, սգավոր)⇒սև գույն ունեցող՝ «Ձինցի պորտոջ **սևավել**» (խոսքը **կամի** մասին է, ԴՎ–2, 188), **յառիլ–յառիմ** (կարկառել)⇒**մայել**՝ «աչքերուն մեջ կը **հռիի**» (ԴՎ–1, 75), **սառ** (կար, ցուրտ)⇒**սառույց**՝ «Սառեն լուծված կը կարկառեն առվակներ» (ԴՎ–2, 162), **իմանալ** (գիտենալ)⇒**ճանաչել, լսել**՝ «**իմացալ** բոլոր ճիշերն» (ՍՅ, 33), «սայլին ձայնը դեռ **կ՛իմանամ**» (182), **վատ** (ոչ լավ)⇒**անբարո, դավաճան**՝ «**վատ** ոտտումով» (ԴՎ–1, 121), «Այս ծերուկ **վատին** դիակին համար» (ՈՍԿ, 15), «Այս **վատերուն** տեղ» (16), «Եւ ծեր սուրերը, **վատերու** պէս» (ՍՅ, 220), **յանգչիլ** (հանդարտել)⇒**մահանալ**՝ «փոսերուն մեջ անուսինն իր կը **հանգչի**» (ԴՎ–1, 124), **պարսպ** (անգործ)⇒**դատարկ**՝ «բաժակն այս **պարսպ**» (ՄՄ, 99), «ստիքներս **պարսպ**» (186), «**պարսպ** դագաղ» (ՍՅ,

54), «խնված պարսպ գավաթն է» (ՈՍ, 59) և այլն: Անշուշտ, շատ չէ այդ բաների թիվը: Դեռ ավելին: Ե՛վ առաջին, և՛ երկրորդ դեպքում հաճախ հեշտ չի լինում առանձնացնել բառի իմաստափոխական տվյալ գործառնության անվանողական և արտահայտչական կողմերը: Այդ բառերի մի զգալի մասը իր նախնական կամ գրաբարյան իմաստը պահպանել է Պոլսի և արևմտյան մյուս բարբառներում, ուստի առանձին կիրառությունների մեջ դժվար է հստակորեն սանել՝ գրաբար–բարբառ–գրական լեզու ճանապարհով ավանդված իմաստային առձևան (իմաստային հմարանության) ռճական–անհատական կիրառության հետ գործ ունենք, թե՛ բառի նույն իմաստի՝ դարձյալ գրաբար–բարբառից ավանդված սովորական անվանողական կիրառության: Պատճառն իհարկե միասնական նորմերի չգոյությունը չէ: Նոր գրական լեզուն գեղարվեստական մշակման գործընթացի մեջ էր, և բառի իմաստային շատ առումներ հստակվում ու որոշարկվում էին այդ գործընթացի օրինաչափություններով: Բոլոր դեպքերում, բառի իսկական, փոխաբերական, զվիսավոր և երկրորդական իմաստների որոշակի հստակեցումը գրական արևմտահայերենի զարգացման այդ շրջափուլի ձեռքբերումն է:

Այսպիսով, լեզվի զարգացման այս փուլում չափածոյի բառապաշարը կրում է բառակազմական, իմաստային և գործառական նկատելի տեղաշարժեր: Դրանք նպաստում են այդ ոլորտում նոր գրական հայերենի լեզվական օրենքների ու օրինաչափությունների հաստատմանը:

ԲԵՐՎԱԿԱՆՎԱԿԱՆ ՅԱՍՎԱՐԳԸ

ա) Ձևաբանություն

Գրական արևմտահայերենի ձևաբանական համակարգը բնորոշող իրողությունների մեծ մասը լեզվական նորմայի սահմաններում ձևավորվեց տակավին մինչև 20–րդ դարասկիզբը: Դրանք արդեն կայուն գործածություն ունեին գրական լեզվի գործառական տարբերակներում: Իբրև այդպիսիք առանձնանում են սահմանական ներկայի և անցյալի կազմությունը, վաղակատար ժամանակածը, հրամայականի դրական և ժխտական խոնարհումները, բացառական և գործիական հո-

լովների ձևավորումը, դերանունների մի շարք հյուլվածներ: Այս փուլում հնարավոր կայուն և նորմատիվ դրսևորման են միտում արևմտահայ բարբառներից և միջբարբառային խոսակցականից գրական արևմտահայերենին անցած մի շարք իրողություններ՝ գոյականի կամ գոյականի իմաստ ունեցող բառերի հոգնակի ստացականը և կրկնակի ստացականություն ունեցող ձևերը, գործիականի՝ ստացական–դիմորոշ հոդով կազմությունը և այլն: Նախորավոր կապակցություններն իրենց տեղը զիջում են նոր գրական հոդովածներին կամ կապակցի կապակցություններին: Չի գործածվում գոյականների գրաբարյան զ նախդիրը: Դրանք այլևս անընթեղի երևույթներ են գրական արևմտահայերենում՝ տասնամյակների մեջ: Մյուս կողմից, միօրինականում և կայուն գործածություն են ձեռք բերում ձևաբանական իրակություններ, որոնք լեզվի զարգացման նախորդ փուլերում կամ համեմատաբար քիչ գործածություն ունեին, կամ էլ հանդես էին գալիս գրաբարյան և բարբառային ձևերի զուգահեռությամբ: Եվ վերջապես, ձևաբանական մի շարք կարգերում և առանձին կազմություններում, հատկապես հոդունակ և խոնարհման հարացույցներում, պահպանվեցին զուգածություններ, որոնցից հիմնականում չհրաժարվեց գրական լեզուն զարգացման հետագա տարիներին:

Դարասկզբի բանաստեղծության լեզվում արտացոլվում են ձևաբանական համակարգի այս երեք դրսևորումներն էլ: Դիտարկենք դրանց կոնկրետ արտահայտություններից մի քանիսը:

Ֆոգնակիի կազմություն: Այս շրջանում գոյականների հոգնակի բվի կազմության և հոգնակերտների ընտրության համար գրական լեզվում գործում են որոշակի կայուն սկզբունքներ, որոնք քիչ փոփոխության են ենթարկվել գրական լեզվի զարգացման հետագա ընթացքում: Ժամանակի չափածոյում հիմնականում պահպանվում են այդ սկզբունքները: Չարտուղի կազմություններն ու օրինաչափություններից շեղումները գրական լեզվի ոլորտից են կամ հիմնականում ունեն ռճական բովանդակություն:

Այսպես: Միավանկ գոյականներն ստանում են **–եր**, բազմավանկները՝ **–ներ**: Գոյական միավանկ վերջնաբաղադրիչով կազմություններն ստանում են ոչ թե **–ներ**, այլ **–եղ**՝ տապանաբարեր, հողակոշտեր, հավերժաբարեր, մոխրադաշտեր, ածխահանքեր, ռազմագուհեղեր, շիրմաբարեր, ռոճամատեր: Ինչպես գրական լեզվում, այնպես էլ ժամանակի բանաստեղծության մեջ հանդիպում են շեղումներ նաև այդ կանոնից՝ սիրերգ-

ներ (ՄՄ, 76), սիրամարզներ (ԴՎ-2, 53), մթնշաղներ (ՄՄ, 61), քարայրներեն (166), հայրապետներն (167), ծովափներն (96), դահճապետներն (ԴՎ-1, 148), հոգեվարքներ (ՌԱ, 31), հոգեվարքներուն (64), մոխրակոյտներ (ՍԹ, 166): Նույն բառը միևնույն հեղինակի լեզվում երբեմն հանդիպում է զուգահեռ կազմությանը՝ «Ու գետնավորերու մեջն գեղեցկուհիներ դազողներու կը հետևին» (57), «Ու գետնավորներու մեջ մոխրի վրայ աղօթող այրի կիներ ծնրադիր...» (ՍԹ, 61): Քերականության ձեռնարկներում տրվող բացատրությունը, թե այս կարգի բարդություններում հոգեակիի կազմության յուրահատկությունը պայմանավորված է վերջնաբաղադրիչի իմաստային անկախության մթազմով, ընդհանուր առմամբ համապատասխանում է ձևաբանական այդ փոփոխությունների տրամաբանությանը: Բուրդ դեպքերում, հակառակ ընդհանուր զարգացման միտումներին, ձևաբանական ուրուշ երևույթներ, այդ թվում և վերջինը, ավարտուն նորմավորման չիսասան: Սյա մասնակի անկանոնությունը պահպանվեց նաև գրական արևմտահայերենի զարգացման հետագա ընթացքում:

Գրական լեզվի օրինաչափությունից շեղում է հաջորդող գաղտնավանկ ունեցող մեկուկեսվանկանի գոյականների՝ **ներ**-ով հոգեակիին՝ **անգղղներ** (59), **գամփղղներ** (ԴՎ-2, 197), **անգղղներն** (ԴՎ-1, 135, 137), խիստ հազվադեպ՝ **աստղղներու** (46), **աստղեր** (ԴՎ-1, 93): Սովորական է դրանց՝ **եր**-ով կազմությունը՝ **ազղղերուն** (34), **անգղղերու** (40), **աստղեր** (ՍԹ, 141), **աստղերու** (111), **աստղերուն** (ԴՎ-1, 130), **աստղերուն** (133), **աստղեր** (ԴՎ-2, 170), **աստղերեն** (ՍԹԱ, 11), **անգղղեր** (ՌԱ, 178):

Գրաբարում ներդրական բնույթի հույվման ենթարկվող գոյականներն արևմտահայ գրականում հոգեակիին ձևավորում են աշխարհաբարի կանոններով՝ **եր** վերջավորությունից առաջ, իբրև կանոն, վերականգնելով գրաբարյան **ն**-վերջնահնչյունը՝ **լեռներ**, **գազաքներ**, **հարսներ**, **մասներ**, **գասներ**, **թոռներ**, **բեռներ** և այլն: Պուլսի բարբառը այդ **ն**-ն սովորաբար չի վերականգնում՝ չհաշված առանձին բացատրություններ՝ **թոռներ**, **լեռներ** և այլն: Հավանաբար այդ ազդեցությանը դարասկզբի գրական արևմտահայերենում գործում են և այսօր էլ գործածության մեջ են մնացել որոշ «գարտուղություններ» և զուգածություններ՝ **մատերնուն** (50), **մատերը** (64), **մատերեն** (ԴՎ-1, 15), **մատերեն** (ՌԱ, 67), **մատերս** (93), **մատերեղ** (167), **ուռնգերուղ** (ԴՎ-2, 61), **ղոմերը** (ԴՎ-1, 131), **ղուռեր** (ՄՄ,

99), **ղոռներուն** (38), **ղուռներեն** (ԴՎ-2, 51), **ղուռներեն** (ՍԹԳ, 11), **եզներու** (ԴՎ-1, 96), **եզներս** (164), **եզներըս** (180), **եզներ** (ԴՎ-2, 188), **եզներն** (ՍԹ, 28), **եզերուն** (178), **եզերուն** (173), **եզները** (ԴՎ-2, 165), **հարսերն** (ԴՎ-1, 137), **հարսերն** (185), **հարսերը** (ԴՎ-2, 197), **հարսներ** (ՍԹ, 233), կամ «Եւ երևնային **ղուռներուղ** հետ հոգեակն Կեանքին **ղոմերը** դրախտին պէս թող բացուի...» (ՍԹԱՄ, 16) և այլն: Այստեղ հավանաբար դեր է կատարել նաև բառը բարեհունչ արտասանելու ձգտումը: Վարուժանը, օրինակ, ինչպես ցույց են տալիս բերված նմուշները, կարծես թե խուսափել է գրաբարյան **ն** վերջնահնչյունի վերականգնումից որոշիչ **ն** հոդով կազմություններում: Բուրդ դեպքերում, այս տեսակետը զիջվա է պնդել մյուս հեղինակների առիթով կամ ընդհանրապես համարել բուրդ կազմությունների համար: Փաստն այն է, որ այդ զուգածությունները գործում էին նաև ժամանակի գրական լեզվում, իսկ դրանցից մի քանիսը՝ **ղուռեր** // **ղոմեր**, **հարսեր** // **հարսներ** և այլն, պահպանվել են գրական արևմտահայերենում: Ինչ վերաբերում է գրաբարյան **ն** վերջնամասնիկ ունեցող գոյականների մյուս խմբին՝ **մուկ**, **ծուկ**, **ծունկ**, ապա դրանք հոգեակիի թվում այդ **ն**-ն չեն «վերականգնում» և անփոփոխ են պահում հիմքի ձայնավորը՝ «Վվազանին **ծուկներուն**» (54), «Մինչև **ծունկերդ** ըսպիտակ» (ԴՎ-1, 199), «**ծունկներս** վար» (21), «հեղելով դողդոջ **ծունկերուս**» (ԴՎ-2, 88):

Բանաստեղծության լեզվում հանդիպում է բարբառ-միջին հայերեն ճանապարհով փոխանցված **-ուի** (**-վի**) հոգեակերտը, որը, հաճախ միանալով **-ներ** վերջավորությանը, մարմնի գույց և ավելի անոյաններ ցույց տվող գոյականների համար կազմում է կրկնակ ձև՝ **աչվղներ** (ՄՄ, 107), **մատղղներուվղ** (109), **աչուղներն** (31), **ծեռուղներ** (ՍԹ, 235) և այլն: Գործածվում է առավելաբար ոճական նպատակներով: Ժամանակի բերականագիտությունը այդ կազմությունը համարում է բարբառայնություն, որ արդեն դուրս է եկել արդի գրական լեզվի գործածությունից [տե՛ս 3, 133]:

Գրաբարում **ք** հոգեակերտ ունեցող (անեզական) գոյականները կամ որևէ հավաքական հոգեակերտ վերջավորությանը (**-անք**, **-ենք**, **-ուռք** և այլն) բառածները, որոնք չափածոյի լեզվի նախընթաց փուլերում ընկալվում ու գործածվում էին նաև որպես հոգեակի ձևեր, իսկ 90-ականներին կիրառության մեջ էին դրվում իբրև իմաստային-քերականական զուգածություններ, դարասկզբին՝ որպես եզակի ձևեր, հոգեակիականության ժամանակ ստանում են պահանջվող **-եր** կամ **-ներ**

մասնիկը, ինչպես՝ **ափուլներ** (ՄՄ, 32), **շրթուներ** (35), **երկինքներ** (ՄՄ, 79), **շլացքներ** (85), **ալիքներուն** (114), **ափուլներ** (ԴՎ–1, 130), **աչքերնս** (ՌՍԿ, 49), **նայուածքներ** (ՍՁ, 87), **աղօթքներ** (ՍՁՁ, 10), **ստիներ** (36), **կուրծքեր** (27), **նախնիքներ** (52), **հառաչանքներ** (ՌՍ, 147) և այլն: Բայց հանդիպում են նաև գրաբարյան իմաստով գործածություններ՝ **թռչններուն** (ԴՎ–1, 124), **աչերն** (53), **Շրթուները** դե ո բեզ կփնտռեն (ՄՄ, 78) և այլն:

Գոյականի գրաբարյան և բարբառային հոգնակիները և դրանց սեռականի հոլովածները գործում են նորմավորված գրական արևմտահայերենի կանոնին ու օրինաչափությանը համապատասխան: **Մարդ** և **կին** բառերը գործածվում են **մարդիկ** (29), **մարդեր, կանայք** // **կիներ** տարբերակներով, որոշ նախապատվություն է տրվում երկրորդների՝ որպես ժողովրդախոսակցական կազմությունների՝ **այծեմարդեր** (ԴՎ–2, 54), **այծամարդեր** (ՄՄ, 111), **մարդերը** (ՌՍԿ, 41), **մարդեր** (50), **մարդեր** (52), **կիներ** (ԴՎ–2, 48), **տիկիներ** (167), **կիներ** (ԴՎ–1, 20), **կիներն** (ՍՁ, 193), հանդիպում է նաև առաջին բարբառային–խոսակցական տարբերակը՝ կրկնակի հոգնակազմությամբ՝ **մարդիկներ** (50), **մարդիկներ** (ԴՎ–1, 186), **մարդիկներե** (ԴՎ–2, 91), **մարդիկներ** (105), **մարդիկներ** (ՌՍԿ, 8): Ծնող բառի հոգնակիի համար նորմատիվ է նաև գրաբարյան **ծնողք** ձևը՝ **ծնողք** (ԴՎ–1, 118), **ծնողքը** (29), **ծնողք** (30), **ծնողքը** (ՌՍԿ, 33): Տղա գոյականի համար՝ գրաբարակերպ **տղաք** և աշխարհաբարյան **տղաներ** տարբերակները՝ **տղոպք** (196), **տղաներ** (133), **տղաք** (ԴՎ–1, 209), **Կերգեն տղաներ** (ԴՎ–2, 179), **տղաներ** (ՍՁ, 175), **տղաներու** (ՍՁ, 67), բարբառային և խոսակցական են **տղերք, տղաքներ** կազմությունները՝ «**տղաքները** փաստ» (ՌՍԿ, 15), «Որ **տղերք** աշխարհ գան» (ՌՍ, 46): Գրական արևմտահայերենի նորմայի շրջանակներում է նաև **ք** հոգնակերտի գործածությունը ազգանուններում ու այնպիսի գոյականների հոգնակիակազմության ժամանակ, որոնք վերջավորվում են **–եան, –ցի, –ուրիս** և մասնիկներով: «Բազմավանդ երկար անուններու վրայ երբեմն նախապատի է **ք**–ի գործածութիւնը՝ համառոտութեան համար...» [3, 134]: Բանաստեղծական խոսքում դրանք խիստ հազվադեպ են՝ **բարկութիւնք** (ՍՁՁ, 30):

Օրինաչափ կազմություններ են գոյականների և գոյական դերանունների հոգնակի ստացականները **–նիս, –նիդ, –նին** մասնիկներով: Ըստ որում, միավանկ գոյականները քերականական այդ ձևը բաղադրում

են բառի հոգնակիի սկզբնածևից՝ արտահայտելով և՛ եզակի, և՛ հոգնակի բով իմաստ՝ **աչքերնիս** (21), **սուրերնիս** (ՍՁ, 161), իսկ բազմավանկ գոյականները՝ եզակի սկզբնածևերից՝ **թըռչնիդ** (51), **ժծորակնիս** (ԴՎ–1, 103), **վահաննիս** (35), **գլուխնիս** (ՌՍ, 50), **բուրմուլներնիդ** (77), **երազանքնիս** (50), **նայվածքնիս** (ՄՄ, 75), **մարմիննիդ** (121), **եղջյուրնիս** (ԴՎ–2, 164), **հոգնիդ** (ՍՁ, 33): Քերականական այդ կազմությունը չափազանց կենսունակ է. ներառում է նաև քեզված հոլովածներ՝ **ուսերնուն** (166), **ուսերնեն** (ԴՎ–1, 103), **ուսերնուն, ակոսներնուն** (35), **մտքերնուն** (21), **աչուներնեն** (ՍՁ, 145), **աչքերնուն** (ՌՍ, 50), **գարշապարնուն** (ԴՎ–2, 163), անգամ այլ խոսքի մասեր՝ **գլտնալուն** (ԴՎ, 126), **շուրջերնիս** (129), **վրանիդ** ինկնս (ՍՁ, 21), **գտնելուն** (22), 2ի վրանիդ միշտ լացող... (ԴՎ–1, 56): Իրենց բաղադրյալ կազմությունների համեմատությամբ դրանք, իհարկե, ունեն նկատելի ժողովրդական–խոսակցական երանգ և նույն հատկանիշով ոճավորում են խոսքը՝ ձեռք բերելով ոճականորեն նշույթավոր լեզվական միավորի արժեք: Չափածոյի լեզուն օգտվում է այդ միավորի արտահայտչական հնարավորություններից: Այդ կազմությունները պահպանվեցին գրական լեզվում, թեպետ և՛ ժամանակի, և՛ հետագայ քերականները դրանք հանձնարարելի ձևեր չեն համարում:

Յուլով և հոլովում: Նույն համառոտության պահանջով աշխարհաբար ձևերին գուգահեռ գործածական են մի շարք գոյականների, հիմնականում **–ուրիս** ածանցով կազմված կամ տոնծ, ցեղ, խմբակցություն ցույց տվող անունների, «կարգ մը ազգանուններու» և առանձին բառերի՝ **մարդ, տղայ** և այլն, գրաբարյան սեռականները, որոնք որպես նորմատիվ ձևեր են արժանագրվում ինչպես ժամանակի լտեսն 3, 141], այնպես էլ ավելի ուշ շրջանի քերականության դասազրբերում լտեսն 14], և որոնք, ինչպես այլ առիթով նշել ենք, նաև պուլսահայ բարբառի լեզվատարրեր են, օրինակ՝ **երջանկութեանք** (ՍՁ, 113), **ներշնչմանք** (ՍՁԵ, 48), **գեղեցկությունք** (72), **ծաղկանք** (ՄՄ, 78), **մարդոց** (122), **սիրերգությանք** (81), **մերկութեանք** (ԴՎ–2, 24), **տղոց** (111), **տղոցնիս** (ՏՁ, 204), **գալականք** (ՌՍԿ, 15), **գիտութեանք** (53), **խրոխտութեանք** (65), **պատմութեանք** (ՍՁՁ, 30), **ծառոց** (ՄՄ, 127), **մարդոց** (ՌՍ, 64): Գոյականների և գոյականաբար վերցված այլ բառերի հոգնակի բով համար օրինաչափ է ու հոլովումը՝ **կիներու** (38), **մարդերու** (ՄՄ, 173), **բուրերուն** (ԴՎ–2, 163), **մի քա-**

նհներու (ՌՄ, 161), ջուրերուն (71), սերմնացաններուն (ՍԹ, 45): Հոլովական ու բերույթը ձեռք է բերում ավելի մեծ բեռնվածություն:

Միօրինականում է գրաբարում **ոյ, ան, ո-ա** խառը կամ գարտուղի հոլովման ենթարկվող գոյականների հոլովումը: Արտաքին բեքման ի հոլովումը ընդլայնվում է ի հաշիվ այլ հոլովումների, ներքին բեքման մի շարք այլ բառերի ու բառախմբերի՝ **ժողովուրդի** (ՎԹԳ, 14), **լուսինին** (173), **հոգիին** (27), **բեռին** տակ (ԴԿ-1, 82), **արևունին** (66), **մոխիրի** (64), **ծերունիի** (179), **բշնամույն** (ՍԹ, 78), **լույսի** (17), **խորհուրդին** (48), **թավիչին** (ՍՄ, 119), **եկեղեցիին** (ԴԿ-2, 86), **պշրուսիին** (ՌՄ, 69) և այլն: Միավանկ մի շարք գոյականների համար սովորական է դառնում **ու** հոլովումը՝ **ժամու** (111), **արջու** (ԴԿ-1, 205), **արևու** (ՌՄ, 35), **գլխուն** (127), **ճամբուս** (172), **ծովուն** (26), **տղու** (27), **պահուն** (ՍՄ, 44): Ի հոլովումը օրինաչափ է նաև **-ում**-ով վերջավորվող գոյականների համար՝ **Ուրացումի** (ԵԴ, 2), **հաաաբունին** (66), **շաբժունին** (ՍԹ, 67), **զղզուսին** (ԴԿ-2, 38), **քայքայունին** (45), **հածունին** (64), **պաշտունին** (ՍՄ, 65) և այլն, որը, ի տարբերություն ան հոլովմամբ կազմված գրական-գրքային զուգահեռի, նշույթավորված է: Ի հոլովման ակտիվությունը արտասահայտվեց նաև հայ և օտար հատուկ անունների բեքված ձևերի կազմության մեջ՝ **Գարմինիի** (ԴԿ-2, 39), **Ասասունին**, **Կարինին** (ՍԹ, 78): Մինչդեռ դրանց հոլովական կանոնիկ ձևը ոչ հոլովումն է **Կարնոյ**, **Գարմինոյ** և այլն: Դուրս մղվեցին գրաբարյան կազմությունները: Դրանցից մի բանիսը, որ պահպանվեցին արևմտյան առանձին բարբառներում [տե՛ս 2, 94], գրական լեզվում հազվադեպ են: Իսկ բանաստեղծության մեջ ատոմիպուն են աստվածապետ ոճական նշանակությամբ: **-Ութին** ածանցով կազմված գոյականները ենթարկվում են եա հոլովման, բացառականում է հոլովակերտով՝ **եա-Ե** հերթագայությամբ՝ **անմահութենեն** (ՌՄ, 56), **մոգութենեն** (ՍՄ, 58), **մայրութենեն** (ՍԹ, 28), **պարտութենեն** (ՍԹ, 35): Այլ կազմությամբ գոյականների, ինչպես նաև **-ում** ածանցով բաղադրված բայանունների համար օրինաչափ են նաև գործիականի **-ով** վերջավորությամբ ձևերը՝ **գողությունով** (20), **քաղցրությունով** (ՍՄ, 114), **ստակունով** (104), **շաբժունով** (ՌՄ, 166), **յուսահատությունով** (ՍԹ, 26), **ցնծությունով** (ԴԿ-2, 170): Սակայն գործածակությանը դրանք ակնհայտորեն զիջում են գրաբար (բ վերջավորությամբ) զուգահեռներին (խընկաբունամբղ (ԴԿ-1, 243), **թափանցկությամբ** (46), **մաքրությամբ** (64), **երագությանբ** (ԴԿ-2, 67), **կատաղութեամբ**

(ՍԹ, 190), **խաղաղությամբ** (ՌՄ, 166), որոնք ժամանակի գրական լեզվի զգացողությամբ հավանաբար ոճականորեն նշույթավորված էին և այսօր էլ չունեն ընդգծված գրական-գրքային երանգ:

Աշխարհաբարյան կազմություններից զուգահեռ, բեն անշուշտ ոչ նույն կենսունակությամբ և հատկապես զեղարվեստական գրականության մեջ, գործածության իր իրավունքը պահպանեց մի բանի գոյականների՝ ստացական հոլով ձեզակի սեռականի գրաբարածն կազմությունը՝ **հոգվույս** (ՍՄ, 78), **սիրույս** (88), **հոգվույր** (92), **արփվույն** (ԴԿ-1, 119), **բշնամույն** (123), **որդույն** (124), **սիրոյն** համար (ՍԹՁ, 25), **մարմնույն** (59), **վարդենվույն** (ԴԿ-2, 110), **ամուսնույն** (111), **սիրոյն** (ԵԴ, 13): Քերականական այս իրողության մասին շատ ուշագրավ է արևմտահայ լեզվաբանի հետևյալ դիտարկումը. «Գրաբարի մեջ ի վերջաւորող բառերու սեռականն են կը կազմուի ոչ հոլովակերտով և ի փոխելով ւ-ի, ինչպէս՝ հոգի-հոգույ, զինի-զինույ, որդի-որդույ են: Խօսուած լեզուին են բարբառներուն մէջ թէ՛ ոյ եւ թէ՛ տյ դարձած էր ու-ի (հոգու, որդու, զինու, մարմնու, լուսու, սիրու են), բայց ի վերջաւորող բառերուն ու հոլովածելը գրական աշխարհաբարի չանցաւ, այլ ժամանակ ձեւ գործածուեցաւ գրաբար ձեւը (զոգոց, որդոց են.) եւ ապա ընդհանուր հոլովածելը սովորական դարձաւ (հոգիի, որդիի, զինիի են.), թէեւ ցարդ գրաբարածելը գործածողներ ալ կան» (15, 140): Արևմտահայերենն այսօր էլ չի հրաժարվում այդպիսի կազմությունների առանձին գործածություններից: Ի դեպ, Մ. Աբեղյանն իր հայտնի հոդվածում առաջարկում էր ընդունել արևելահայերենում գործածական դարձած ձևը՝ **եկեղեցու, զինու, այգու** և այլն՝ որպես բարբառին ավելի մոտ տարբերակ [տե՛ս 16, 498], որը, սակայն, արևմտահայերենում գոյության իրավունք չունեցավ:

Աստված բառի համար սեռականի գրական ձևին զուգահեռ՝ **Աստուծո** (ԴԿ-2, 53, 55), որ ժամանակի գրական լեզվում ընդունված և գրական արևմտահայերենում գործող կանոնական հոլովածն է, գործածական է նաև բարբառային **Աստուծու** տարբերակը՝ «միտքը **Աստծուն**» (ԴԿ-2, 14), «Իր **Աստուծուն** կ'աղաղակեր» (ՍԹ, 161), կամ՝ «ու իր **Աստուծույն** վրա կասկածի» (ՌՄ, 106), «Մեր **Աստծույն**» (ԴԿ-1, 137), հազվադեպ՝ «Քուպիկ ուղեբղ **Աստվածի**» (ԴԿ-2, 9): Վերջինները հիմնականում ունեն տաղաչափական կամ ոճական գործառույթ:

Որպես կանոն՝ ժամանակ ցույց տվող բառերը ենթարկվում են **ուան** (վան) հոլովման. տրականում գործածվում են նաև ընդհանուր ձևով՝ **կւտօրի, գիշերի**, բացառականում՝ սեռականից՝ **ունէ**, կան ուղղականից՝ է, գործ․ ուղղականից՝ ուվ, երբեմն՝ **ունով՝ օրվան** (ՄՍ, 135), **իրիկվան** (ԴՎ-2, 186), **անառվան** (ՌՍ, 62), **ամարվան** (ԴՎ-2, 186), **վաղվան** (ՌՍ, 55), **այստրվան** (ԴՎ-2, 168), **իրիկունէ** իրիկուն (ՄՁ, 34):

Ասվածից հետևում է, որ և՛ ժամանակի գրական արևմտահայերենում, և՛ բանաստեղծության լեզվում պահպանվեցին հոլովական մի շարք զուգահեռություններ, որոնց մի եզրը կա՛մ գրաբարից է ավանդվում, կա՛մ - բարբառային տարբերակ է, ինչպես՝ **գիշերի // գիշերուան, արևի // արևու, կարգով // կարգաւ, առաւտուուն // առտուուան // առաւտտեան, մահու // մահուան, արիւնի // արեան, երկիւնքներու // երկնից, գլխի // գլխու, կարեւնի // զարնան, մանուկի // մանկան, արիւնով // արեամբ** և այլն: Գրական արևմտահայերենի հետագա մշակման ընթացքում նշված զուգածները իրենց հոմանշային եզրերի նշույթավորվածությամբ ապահովեցին նաև ոճական գործառույթ: Դարասկզբի գրական լեզվի համար դրանք կանոնական կազմություններ էին և դարձյալ գործածվում էին նաև ոճական նպատակներով: Ճիշտ կլինի ասել, որ ինչպես նման զուգահեռների մասին նշում է էր. Աղայանը, այս դեպքում նա զուգածները լեզվի տարբեր ոճերին հատուկ ձևեր են, «ուստի և դրանք կարելի է կոչել **զուգածներ ըստ ոճերի** կամ **ոճական զուգածներ**» [17, 278]:

Ուշագրավ պատկեր ունի դերանունների հոլովական համակարգը: Միջին հայերենից և բարբառներից փոխանցված հոլովածները, որոնք մոտ անցյալում գործածվում էին գրաբար ձևերին զուգահեռ և կարծես առանց ընտրության, այստեղ գործածության որոշ օրինակաբանություն են դրսևորում: Առանձին կազմություններում՝ հիմնականում առաջին և երկրորդ դեմքի անձնական դերանունների տրական հոլովածներում, հավասարապես գործածական են և՛ գրաբար, և՛ ժողովրդայնասկզական տարբերակները՝ **քեզ=քեզի, ինձ=ինձի, քո=քու, մեզ=մեզի, ձեզ=ձեզի**: Այլ հոլովածներում, այդ թվում հոգնակի առաջին դեմքի և երկրորդ դեմքի հայցական հոլովի համար ակնհայտորեն գերիշխող են երկրորդները՝ **զայս=>այս, զանոնք=>անոնք, որոց=>որոնց, զանի // զայն=>այն, զքեզ=>քեզ, զձեզ=>ձեզ, զինքը=>ինք, զձեզ // ձեզ** և այլն: Ըստ որում, ժամանակի քերականությունը նոր գրականի համար հանձնարարելի չի համարում բաղաձայնով սկսվող առա-

ջին և երկրորդ դեմքի դերանունների հայցական հոլովի հետ **զ** նախդիր գործածելը՝ **զքեզ, զձեզ, զձեզ** [տե՛ս 3, 145]: Մի շարք կազմություններում էլ ժողովրդայնասկզական տարբերակներն ունեն արտասայտության միանշանակ դրսևորումներ, դուրս են մղել գրաբարաբանությունները՝ **զիս (յիս), ա-նոնց (նոցա), ինձէ (յինէ), իր (իր)** և այլն: Եվ, ընդհակառակը, մոտ անցյալում դեռևս գործածության մեջ եղած բարբառային մի շարք ձևեր իրենց տեղը զիջում են գրական տարբերակների կամ դրանց ընդհանուր խոսակցական զուգահեռների կայուն գործածությանը՝ **քեմ // քեզն>քեզմ, մեմ // մեզն>մեզմ, ասկից>ասկէ, անկից>անկէ, ասիկակ>աս // ասիկա, անի>ան // անիկա** և այլն: Ով և **որ** հարաբերական դերանունները հայցականի եզակի և հոգնակի ձևերում պահպանում են գրաբարյան կազմությունը՝ **զով, զոր, զորս**: (Ով դերանվան թեթևած հոլովածները լրացվում են որ դերանվան ձևերով՝ **որու, որմ** և այլն: ՄԱ ընդհանուր գրական լեզվի օրինակաբանությունն է: Թեև պիտի ասել, որ բանաստեղծության լեզուն երբեմն գործածում է դերանունների առանձին հոլովական ձևեր, որոնք Պոլսի բարբառում գրաբարի հոլովման մնացորդներ են, և որոնք հենց ժամանակի քերականների կողմից չէին հանձնարարվում ու հետագայում պիտի դուրս մնային գրական լեզվից. ինչպես **-էլ** կամ **-ից** վերջավորությունը բացառականի համար՝ **«Անկէց ինձի»** մտածումիս համար ծաղկադաշտեր կը յօրինը» (ՄՁ, 83), **«Դարձյալ անկից էր»** (ԴՎ-2, 40), **«Յանճարի հող՝ ուրկեց այստր...»** (ՄՁՍ, 7): Եվ կամ բարբառային **իմին, քուկին, մերին, ձերին** և նման տարբերակները, որոնք տակավին Այտրքյանի կողմից նշվում են որպես ուսմական կազմություններ՝ **ձերին** (121), **ձերին** (ԴՎ-2, 122), **մեմ** (ՌՍ, 57) և այլն: Չակսանալի է, որ լավագույն հեղինակների մոտ կամ նրանց հաջողված զովածներում դրանք չեն իրականացնում զուտ հաղորդակցական գործառույթ և առավելապես ոճական կիրառություններ են: Ի դեպ, գրական լեզվում չհաստատվեցին պոլսահայ բարբառում խիստ գործածական, բայց ընդգծված բարբառային երանգ ունեցող մի շարք այլ քերականական ձևեր՝ **ասիզագ, իրենմով, ձերեն, ձերով, սավի, սավոր, իմիցին, իմիս** և այլն:

Չողառություն կամ **առկայացման քերականական կարգ**: Երկրորդական լեզվի զարգացման այս փուլում ձևաբանության մեջ արձանագրված կարևոր տեղաշարժերից մեկն այն է, որ գրաբարյան Ե որոշիչ հոլովի զուգահեռ համապատասխան դիրքային տարբերակներում գործածության հավասար իրավունք է ձեռք բերում բանավոր խոսակցական լեզվից

փոխանցված **ը** հոդը: Ավելին, բառասկզբում այսպես կոչված կարճ **ը**-ով արտաբերվող, ինչպես նաև ձայնավորով սկսվող բառերից առաջ ազատ գործածվում է **ը**-ն՝ պահպանելով «ժողովուրդի լեզուին մեջ» ընդունված հորանցի (ձայնավորների բախումը [տե՛ս 15, 121]) ոճական-գործառական նշանակությունը՝ «Վահանը ընթոստներուն», «գրահը արեգակի նման» (ԱԹ, 32), «մտածումները ու բոլոր...» (65), «չատրըվանը իմ հովվոյս» (ԱՄ, 109), «լույսերը արծաթ» (165), «տապանակը ըզգաստութեան» (195), «դաշտերը անհուն» (173), «մարդիկը անեն» (ԴՎ-2, 186), «մեկամաղձիկը ստվերիդ մեջ» (Տ2, 195) և այլն: Այնուամենայնիվ, պետք է ասել, որ ժամանակի բանաստեղծներն իրենց չափազանց ազատ են զգում **հ** (**հո** գիր) և **յ** (**հի** գիր) հնչյուններով սկսվող բառերից, երբեմն էլ բաղձայնից առաջ ուրոշիչ հոդի ընտրության հարցում: Երբ հիմնականում ոտանավորի չափի պահպանելու խնդիր կա, իսկ երբեմն էլ առանց դրա անհրաժեշտության գործածում են նմ որոշիչ հոդը՝ «մեջը խճախի» (114), «Բոլո՛ր պղինձն, թլոր կապարն, թլոր քիթեղն և արյոյն այս քաղաքին» (ԱԹ, 193), «Զոր կը տաներ մորը վարդին հետ» (ԴՎ-1, 327), «ուլիտն խճանակ» (76), «տողերն շառյակին» (ԱՄ, 138), «գարունն նկա՛վ» (162), «սորունկ գոգոնցը: Յորկերն ձերվան» (ԴՎ-2, 167), «գիտակցությունն Նին» (Տ2, 211) և այլն:

Ըստ որում, որոշիչ հոդի գործածությունը կապերի հետ և թեք հոլովածներում երբեմն դառնում է նախասիրությունների հարց կամ ոճավորման միջոց: Այդպիսի կազմությունները սովորական են, օրինակ, Սիւսանն-թոյի չափածոյի լեզվում և համեմատաբար քիչ են գործածվում Վարուժանի գրվածքներում: Այսինքն՝ քերականական այդ օրինաչափությունը հաճախ դառնում է նաև ոճական կառուցվածքի տարր և ձեռք է բերում արտահայտչական նշանակություն:

Գրաբարյան **ինքն** իերանվան համար բանաստեղծության լեզվում օրինաչափ է արևմտահայ գրականի **ինք** անհոդ ձևը՝ «Թե սյունն էր **ինք** այս հարկին» (97), «հզոր է **ինք** միշտ» (154), «Եվ Յաթաղոն **ի՛նք** – առջևն միշտ ըսպիտան ձիուն վրա...» (ԴՎ-1, 195), «Բայց **ինք** հզոր իր գառակը, եզգի մը ճիւղին նման...» (ԱԹ, 169): Թեև կիրառություն ունեն նաև հոդով աշխարհաբարյան **ինքը** կամ գրաբարյան **ինքն** տարբերակները՝ «Պուտտա **ինքը** մեռա՛ծ էր» (ՌԱ, 65), «**ինքն** ևս՝ իր փրկուած գաւակին ժամանունը ողջունելու» (ԱԹ, 169), «**ինքը** ցողի՛ պետք ուներ» (ԱՄ, 174), «**ինքն**՝ հովվոյս Յենացուկ» (ԴՎ-1, 177): Գրական արևմտահայերենը պահպանում է դերանվան այդ զու-

գածությունները երկուսը՝ **ինք** // **ինքը**՝ որպես ընդհանուր-գործածական կազմություններ:

Պոլսի հայ բարբառում որոշիչ հոդը կարող է դրվել բառի բոլոր հոլովների վրա՝ բացի գործիականից: Վերջինիս՝ հոդով կազմություններում, ըստ Աճառյանի, ընդգծվում է ստացականության իմաստը՝ **հացովը-նրա հացով** [տե՛ս 2, 102]: Հիմք բարբառին բնորոշ քերականական այդ հատկանիշը կախանաբար գրական լեզվին փոխանցվեց մասամբ: Եթե որոշակի շարահյուսական կառույցներում հաստատացվեց ընդգծվում է այդ իմաստը (օրինակ՝ կրկնակի ստացական ձևերում՝ «Իրենց ձեռքերովը» (ԱԹ, 164), կամ բարդ համադասական նախադասություններում, երբ համազոր նախադասություններից մեկում քացակայուն է ստացական դերանունը՝ «Ան իր սըրտին մեջ սուրբ էր, բազուկներովը՝ հերոս» (ԴՎ-1, 207), ապա ընդհանուր կիրառություններում դժվար է անպայման ստացականության իմաստ արծանագրելը, և առավել սովորական է թվում քերականական այդ ձևի նաև որոշչային նշանակությունը՝ «Չաւկին արեամբը թաւաւուն այդ շապիկովն քստմնելի» (ԱԹ, 164): Ինչպէս, գործիականի հոդով կազմությունը օրինաչափ է դարասկզբի գրական լեզվում՝ որպես բարբառից փոխանցված ընդհանուր-գործածական ձև: Հետագայում այն ձեռք բերեց որոշ խոսակցական երանգավորվածություն: Բանաստեղծական խոսքում կիրառվում էր նաև իմաստային-արտահայտչական ինչ-ինչ նրբերանգներ արտահայտելու համար, որի մասին խոսք կլինի ավելի ուշ:

Ածական, ածականի համեմատության աստիճանները: Որակական ածականների համար գրական լեզվում նորմավորված և կայուն կազմություններ են **աւելի**, **ա՛լ** (բաղդաստական), **ամէնէն**, **ամենա**- (գերադրական) ժանրիներով համեմատության աստիճանները: Սովորական է նաև – (**ա**)**գոյն** ածանցի օգտագործումը ածականների գերադրական աստիճան արտահայտելու համար: Դրանք չափածոյի լեզվում քիչ գործածական երևույթներ են կամ հանդիպում են յուրօրինակ ոճական կիրառության մեջ՝ «Գեղեցկագույններդ Գեղեցիկներեն» (ՌԱ, 40), «ամենագուր մաղը» (ԱԹ, 67), «Ամենահին գինին կ'էռա» (ԴՎ-1, 194), «ա՛լ իրաշէկ կույտ մը» (ՌԱ, 127), կամ էլ, թեև նույն քերականական կարգին չեն վերաբերում, բայց դրան սերտորեն առնչվող, այսինքն՝ մասամբ գերադրականության իմաստ արտահայտող կազմություններ են, ինչպես՝ «գորութեամբ մը գերմարդկային» (ԱԹ, 169), «Գերասովածյան հաղորդութեան» (ԴՎ-1, 138):

Թուրքերենի գերադրականի է՛ն մասնիկով կառույցը (էն + ածական) [տե՛ս 18] բնորոշ է ժողովրդախոսակցական լեզվին: Գործում էր նաև ժամանակի գրական լեզվում և գրական բարձր ոճերում մերժելի էր համարվում նաև դարասկզբին: Հանդիպում է ոչ բոլոր հեղինակների գրվածքներում և հազվադեպ՝ «Երգերուն է՛ն յաղթականը կ՛երգես» (ՍԹ, 114): «Գեղուհիներու է՛ն գեղանիս» (ՍԹՅ, 50), «նզովներու է՛ն ահեռը» (ՍԹ, 115), «մենե է՛ն խելոքն անգամ» (57): «է՛ն աղվոր կույս աղըզկա» (ՌԱ, 221), կամ՝ «Ու է՛ն մեծ մասն...» (ԴՎ-1, 34): Ինչ վերաբերում է **կակ** (**կելե**) մասնիկով ածականի աստիճանի ավելացմանը, ապա հավանաբար հետևելով Ա. Այրոնյանի կարծիքին՝ Գր. Աճառյանը պոլսահայ բարբառի համար դա նկատում է ածականի բաղդատական աստիճանի կազմության տարբերակ՝ **խոշորկել** (ավելի խոշոր), **ամուրկել** (ավելի ամուր) և այլն: «Այս բոլորի մեջ **կեկ** տալիս է «մի քիչ ավելի կամ բավական» նշանակությունը. օր. **սեվզեկ** «մի քիչ ավելի սև» են» [2, 103]: Ժամանակի և հետագա քերականագիտական աշխատանքներում նույնպես ընդգծվում է այդ ածանցի «առանելական–բաղդատական նշանակութիւնը» [տե՛ս 19] կամ «համեմատութեան գաղափար» արտահայտելը [տե՛ս 3, 114]: Նույնպիսի նշանակություն է արտահայտում նաև **չի** մասնիկը: Սակայն սա չունի նախորդի կենսունակությունը և գործածվում է խիտ սահմանափակ սկզբնածների, հիմնականում **լայն** բառի հետ: Ե՛վ մեկը, կ՛ մյուսը հազվադեպ գործածություն ունեն բանաստեղծական խոսքում՝ հավանաբար բարբառային երանգավորվածության պատճառով՝ «**ցրտկեկ**» (ՎԹՅ, 14), «Սև կարկըտան մը **լայնչի**» (ԴՎ-2, 184), «ճակատով **լայնչի**» (200), «անոնց ոտքին տակ **լայնչի**» (ԴՎ-1, 105):

Բայ և խոնարհում: Այս համակարգում գրական լեզվի նորմը կայուն օրինաչափություններ ունի, որոնք հաստատվում են նաև բանաստեղծության լեզվում գործող օրենքներով: Զգալի են զուգածությունները, որոնք, սակայն, հիմնականում գործում են գրական լեզվի կանոնի ու նորմի շրջանակներում:

Գրաբարի մի շարք իրողություններ, Ղուլի բարբառում կրելով փոփոխություններ, փոխանցվում են գրական լեզվին և դառնում նորմատիվ ձևեր: Ինչպես, օրինակ՝ մի խումբ բայերի լծորդությունների փոփոխությունը՝ երկի>երևա, գիտենալ>գիտնալ, ամաչել>ամըչնալ, ունիմ>ունենալ, կարտուիլ>կարտունալ, քելե>քնանալ, ճանաչել>ճանչնալ և այլն: Արդ-

յունում գրաբարի խոնարհման այս կամ այն ձևը անցնում է ուրիշ խոնարհման: Բարբառի ազդեցությամբ գրական լեզվում կանոնավորվում են գրաբարի մի շարք գարտուղություններ: Արևմտահայերենը որոշ բայերի համար պահպանեց ու լծորդությունը՝ **թողուլ**, **զբօսնուլ**, **երդնուլ**, **հեղուլ** և այլն, որոնցից, սակայն, միայն **թողուլ**-ը ունի խոնարհման անբողջական հարացույց (ունի նաև **թողնել** ձևը): Մյուսները գործածելի են ժամանակային մի քանի ձևերով միայն՝ հիմնականում սահմանական ներկայով: Դարասկզբի գրականում դրանք ունեն գործածական որոշ ակտիվություն: Այդ են ապացուցում նաև չափածոյի լեզվում հանդիպող օրինակները՝ կը **հեղու** (ԴՎ-2, 37), կը **զեղու** (107), կը **հեղում** (173), կ՛երդնուցը (193), կ՛ոստնուն (233), նույնիսկ ջուները ալ **զարթունս** (ԴՎ-1, 129), **թև կ՛առնուն** (ՍՄ, 25): Դրանք վերջնականապես դուրս չնվղեցին գրական արևմտահայերենից:

Գրաբարի պատճառական բայերի համար գրական լեզվում կայունացած է **ցնել** (–ացնել, –եցնել) վերջավորությամբ ձևը: Այդ բայերի եզակի հրամայականի համար ընդհանրական է ուր վերջավորությունը՝ **կաթեցուր** (29), **լեցուր** (ՍՄ, 30), **կաղնիացուր** (ԴՎ-1, 61), **սորվեցուր** (161), **կեցուր** (ԴՎ-2, 200), որ հատուկ է նաև **զալ** անկանոն բային՝ «**Եկուր**, **եկուր**. ժամանակն ա՛յս է. **եկուր**...» (ԴՎ-1, 84): Բարբառում գործածական առանց **ր**-ի տարբերակների (**խոսցու**, **հարցու** և այլն) համաբանությամբ կազմված **եկուր**՝ բարբառային ձևը հազվադեպ հանդիպում է՝ «Շուկի՛ր **եկուր**՝ և աղթթ **եկուր**՝ անմիջապես» (ՍԹ, 164), «**եկու** սա մեր ծաղին ներքև...» (ԴՎ-1, 272):

«Ղուլի բարբառը,– գրում է Գր. Աճառյանը,– ընդունակություն ունի իլ վերջադր չեզոք բայերից տառակ ներգործական իլ կնհաը վերածելով էլ (փոխնակ –**ցնել**): Այսպես են՝ **ագաղիլ–ագաղել**, **երիլ–երել**, **վառիլ–վառել**... Այս հիմամբ է որ գրական լեզվի մեջ էլ ունիք ռե՛ր՝ **ծաւալել–ծաւալիլ**, **շարժել–շարժիլ** են» [2, 142–143]: Դարասկզբի չափածոն գրական լեզվում գործող այդպիսի իրողության շատ բնորոշ օրինակներ է տալիս: **Արածել, անցընել, հոսել, կանգնել, շարժել** և ներգործական սեռի այլ բայեր լծորդության փոփոխությամբ վերածվում են չեզոքի, ըստ որում, առաջին երկուսը չեզոք սեռի իմաստով են հանդես գալիս հնչյունափոխված տարբերակներով: Այսպես՝ «Չորերուն մեջ, սարերուն վրա կ՛արածեր ԱՆ ամեն օր ուլն իր կապույտ աչքերով» (41), «Եզներըս լայն հովիտին մեջ, սըրտի երզով են կ՛արածեն» (180), «Գետերն արծաթ կը **հոսեն**

եվ հեղեղները՝ ոսկի» (42), «շրթունքներդ են խածոն Եվաստիները կոպիտ, եվ հոսեր են քրտիները իրենց տուփանքին» (21), «Կ'հոսես ծիծերդ, կ'անցնիս կ'երթաս» (45), «Չիս կ'արծի, եվ Վահագնի գամբերին կարծես հոտն առած...» (44), «Յեռուն կը լքն բոժծներն իմ նախիրներուն, Որոնք կ'արծին...» (ԴԿ-2, 180), «Ահա կ'անցնի, մըշուշված բիլ կազով տեսիլ մ'ալ գեթք ալիք» (ՄՄ, 127), «Կը բաշխես. հեզ, անոցն արյուն արյունեն: Այդ իր կյանքն է՝ որ կ'անցընես ուրիշին» (ԴԿ-1, 24), «Կյանքն անտառին կը շարժի...» (ԴԿ-2, 45):

Արևմտահայերենի քերականության ձեռնարկներում խոսվում է ընթացակցական դերբայի մասին, որ կազմվում է անորոշ դերբային էն մասնիկ ավելացնելով: Շարադայական իմաստով համընկնում է ոչ քե արևելահայերենի համընթացական դերբային (ժամանակի պարագա), այլ գործիականով ձևի պարագային: «Թես այս դերբայը բարբառային ծագում ունի,– գրում է Վ. Քոչայան,– սակայն արևմտահայ գրական լեզվում բավական շատ է գործածվում՝ ցույց տալով դիմավոր բայի արտահայտած գործողության համընթաց գործողության հատկանիշ և կատարելով ձևի պարագայի պաշտոն» [20, 230]: Դարասկզբի չափածոյում մեզ ծանոթ օրինակներից են՝ «Սաքիա՛, Սաքիա՛...» հեկեկաց ծա՛յնը լալեն» (ՈՍ, 65), «Մութ սենյակիս մեջ կը շոջիմ առջի համբույրն անորելեն» (36), «Յեռուներեն ուտի մը բավ հեծքը կու գա դողողալեն» (ՄՄ, 37), «Մոնջելով և լողալէն իր գաւակը փրկել է՛ կ'ուզէր...» (ՄԹ, 169): Քերականական նույն իմաստով է և հանդես գալիս նաև անորոշ դերբայի սեռական–տրական հոլովը հետևյալ շարահյուսական կառույցում՝ «ժայռին ծայրեն անցնելուն (=անցնելու ժամանակ, անցնելիս) մորիկը բեզ կը տանի» (ԴԿ-1, 208):

Սահմանական ներկայի և անցյալի գրական կազմությունը, ըստ ելույթի, չունի զարտուղի ձևեր: Կ(ը) եղանակիչի անցատ գոյությունը դերբայական մասից (գալ, լալ, տալ բայերի համար՝ կու), երբ վերջինները սկսվում են բաղաձայնով կամ երկբաղաձայն սկ, գբ, ստ և նման կապակցություններով, օրինաչափ է քերականական այդ ձևի համար: Թես այս ընդհանուր կանոնից շեղումները խորք չեն ինչպես ժամանակի, այնպես էլ հետագա տասնամյակների գրական արևմտահայերենին կ'նայինք (46), կ'հանգչի (ԴԿ-1, 212), կ'համբուրե (52), կ'ծագի (44), կ'Յեռնիս (ԴԿ-2, 127), բայց՝ կը ծագիս (44), կու գա (ԴԿ-2, 44) և այլն: Դրանք հիմնականում պայմանավորված են տաղաչափությանը: Բերենք միայն մեկ օրինակ,

նակ, որտեղ այդ սկզբունքով հավասարեցված է հաստածների վանկերի քանակը՝ «Ու–ամ–բոխն–հար–կը–հոր–դի (7), կ'հոր–դի–ամ–բոխն–ար–բե–ցած» (7) [ԴԿ-1, 196]:

Կանոնավորված է ապառնի ժամանակի կազմությունը: Պիտի եղանակիչի պիտ՝ որ կամ պիտոր (պիտո) ձևերը գրական արևմտահայերենում չեն գործում. փոխարինված են զուտ գրական տարբերակով՝ պիտ՝ հաջորդե (20), պիտի միսա (ՄՄ, 27), պիտի լեզվին (ԴԿ-2, 162) և այլն: Ժխտական խոնարհման ժամանակ չ–Ց սովորաբար ավելանում է բայական մասին:

Տարբերակված են սահմանական ներկա ժամանակի և ստորադասականի (ըղծական) անկատարի եզակի երրորդ դեմքի ժխտական կազմությունները: Առաջին դեպքում (նաև սահմանականի մյուս վերլուծական ժամանակներում) օժանդակ բայը չ ժխտական մասնիկի հետ դառնում է չի <չ ի, երբեմն՝ չէ (բարբառում սովորական է չը՝ ձևը), որ ծայնավորից առաջ կը եղանակիչի համարբանությանը դառնում է նաև չ՝ (գրվում է ապաբարցով), այսպես՝ չի խաղար, չէ կրցած, չէ մոռցեր, չ'իմանար, չ'ըլլար: Երկրորդ դեպքում չ ժխտական մասնիկը կցվում է բային և գրվում է առանց ապաբարցի՝ չկրնար, չիմանար, չըլլար: Ժամանակակից գրական արևմտահայերենի կանոնով բացառություն են կազմում ունիմ և կամ բախելը, որոնց սահմանականի ժխտակերը, ըստ այրմ, կազմվում է չ մասնիկի կցումով և առանց ապաբարցի՝ չունիմ, չկամ, չկանի: Սակայն դարասկզբի գրականում ազատ գործածվում են նաև կամ բայի բարբառային–խոսակցական կազմությունները: Եվ դա իր արտացոլումն է գտել նաև բանաստեղծության լեզվում՝ կը կար (19), չը կա (21), չիկա (ԴԿ-1, 272), չըկա, չըկա (ԴԿ-2, 54), չի կա (ՄԹ, 182), չըկա (155), չի կաս (ՈՍ, 174), չի կա (ՏԶ, 214): Ընդհանրապես պետք է նկատել, որ դարասկզբին չիաղբախված չի (չը) մասնիկի զուգահեռ գործածությունը ոչ միայն դերբայական ձևերում, հարկադրական և սահմանական եղանակի ժամանակվածներում, հիմնականում ներկայում և անցյալ կատարյալում, որոնցում գրական լեզվի կանոնով պիտի լիներ չ չի կրցար (ՄԹ, 183), չի ժպտեց (ՈՍԿ, 35), չի պիտի գար (67), չի գարկավ (163), չի պիտի թողում (94), «Լույսը չի ծագած կ'երթար հեռավոր...» (39), չի հատնող (51), չի լացի՞ր դուս (ՈՍ, 74), այլ և հենց ստորադասական եղանակի ժամանակվածներում՝ «Այդ որմակեն մինչև այսօր ներս չի մտար» (226), «Մինչև որ դուս առաւօտ

մը նոյն սեմերեն ներս չի մտնաս...» (226), «Մինչև որ քու շրթունքներդ հայրական՝ Զի մօտենա՜ն, իրենց հուրովն...» (ՍԹ, 229), «Գիտե՛մ, պիտի չի դալարիս» (150), «Եթե սիրտը չը՛ լա՛ր» (ՌՍ, 218), «Կ'ուզեն քողեր ձգել իրենց ոտքերուն՝ Որ չը կարդան ճակատագրին տողն. արյուն, Որ չը տեսնեն...» (ԴԿ-1, 23): Այս վերջինները մասամբ պահպանվեցին բանաստեղծության լեզվում տաղաչափական նպատակներով, թեև որպես հնացած ձևեր՝ սովորաբար քերականության դասագրքերում չեն արձանագրվում [տե՛ս 21, 171]:

Խոնարհման համակարգի մի շարք իրողություններ, որոնք բնորոշ էին ժամանակի գրական-խոսակցական լեզվին և գործածվում էին գրական լեզվի գործառական տարբերակներում (պարբերական մամուլ, գեղարվեստական արձակ և այլն), որպես կանոն, չեն վկայված բանաստեղծության լեզվում: Այդպիսիք են, օրինակ՝ թուրքերենի ազդեցությամբ պոլսահայ բարբառում գործածական դարձած շարունակական ներկան՝ կօր մասնիկով՝ կ'երթան կօր, կը խօսին կօր և այլն, նե մասնիկով բաղադրված կազմությունները (ավելանում է բայի վերջում եթե նշանակությամբ՝ «գրելու ըլլամ նե...»): Կամ նույն մասնիկի՝ հաստատական նշանակությամբ գործածությունը՝ «Է՛, ես աշկօվս դեսա նե՛...» [տե՛ս 2, 139]: Եվ կամ էղեր (թուրք՝ իմիշ) դերբայական ձևով բաղադրյալ երկրորդական ժամանակածնը՝ «Վաղը բիդի գա էղեր...» [տե՛ս 2, 139] և այլն: Չեն հանդիպում ըլլալ, ունիմ, կամ օժանդակ բայերով կազմված բաղադրյալ ժամանակները (երկբայական հարակատար և երկբայական գերակատար՝ բերած ունիմ, բերած ունեի), որոնք, ըստ Աճառյանի, իմաստով համապատասխանում են ոչ թե պոլսահայերենի «բերեր եմ կամ բերած եմ» ձևերին, այլ արևելահայերենի «բերած կամ, բերած կայի» տարբերակներին [տե՛ս 2, 158] և այլն: Գրական արևմտահայերենում չհաստատվեցին և բանաստեղծության մեջ չեն գործածվում պոլսահայ բարբառի խոնարհման համակարգին բնորոշ մի շարք այլ բայածներ՝ մը՛ սիրեր, չե՛մ ի քար, չե՛ն ի քար, չսիրեր էի, խնդացունել, ըլլեվիլ, հազըրվօրիլ, էրթըցվիլ, խմուցին, ուռենալ և այլն:

Չի բացառվում, որ մանրակրկիտ ու հետևողական զննությունը քննարկվող չափածոյի լեզվում հայտնաբերի քերականական այս ձևերին վերաբերող առանձին օրինակներ, բայց դա, ինչ խոսք, չի փոխում հարցի էությունը: Բարբառային քերականական նշված ձևերի նկատմամբ դրսևորվող «պահպանողականությունը» վկայում է բանաստեղծության լեզվում ծ-

նավորվող ավանդույթի մասին, որ հակված էր դեպի խոսակցականից գրական լեզվին անցնող օրինաչափությունները:

Խոսքի մասերի փոխանցում և փոխանունություն: Դրանք սովորաբար խոսակցականից գրականին անցած լեզվական իրողություններ են: Օրինակ՝ քամակ բառը գրաբարի բառարաններում նշվում է միայն իր գոյականական իմաստով և կիրառությամբ՝ «Ոսկերք թիկանց. թիկնամեջ. մեջք», կամ «Կռնակ, մեջք»: Միջին հայերենի բառարանում դրա վերաբերյալ որևէ նշում չկա: Մեծարենցի ոտանավորներից մեկում բառն ունի կապական կիրառություն՝ «Ցայտք մը ձգած իր քամակեն» (ՄՄ, 104): Կապ խոսքի մասի նշանակություն են ստանում նաև այլ բառեր ու բառածներ՝ Ետին, պարագային, պայմանաւ, պատճառաւ, սկսեալ, ձեռամբ, միջոցաւ և այլն: Կրնայ քերականական ձևը խոսակցական լեզվում ստացել է նաև հնարավոր է, կարելի է լրացական իմաստ, ձեռք է բերել վերաբերականի խոսքամասային նշանակություն: Սիամանթոյի հետևյալ տողում բայածնն օգտագործված է եղանակավորող բառի նշանակությամբ՝ «Բայց հաւատքի դեռ չեկաւ, ու կը մերժէ իմ կինս ըլլալ... Եւ աչքերէն ես կը տսկամ, կրնայ օր մը, գիշեր ատեն, անկողնիս մէջ զիս խեղդել...» (177), կամ «Կրնայ ըլլալ որ, իմ մեռեալի աչուրներս՝ Մորէն արցունքոտին...» (ՍԹ, 107): Վերաբերականի խոսքիմասային իմաստով գործածության մեջ են դրվում գրաբարյան քերականական ձևեր և բառածներ՝ գուցէ, հաւաստեաւ, ի հարկէ, իրօք, իրաւ, իցի՛ւ թէ, ի միջի այլոց և այլն: Կայուն և հստակ են ալ բառի և՛ շաղկապական՝ «Իմ սիրտս ալ...» (ՄՄ, 26), և՛ մակբայական՝ «Ա՛լ ծածկելու մեր մերկությունը հղի» (ԴԿ-2, 162) գործածությունները և այլն:

Գրական լեզվում և բանաստեղծության մեջ տարածված իրողություն է անուն խոսքի մասերի գոյականաբար գործածությունը: Դրանք ձեռք են բերում գոյականի հատկանիշներ՝ հոլով, հոլովում, հոդառություն, մեծ մասամբ նաև հոգնակիակազմություն և գոյականական գործառություն: Փոխանուն են ստեղծում ածականը՝ կիսամեռները (51), երկչոտներ (ՍԹ, 235), զորեղներ (ԴԿ-1, 50), դերանունը՝ իմին վրայ (101), հոնտեղները (102), իրեններուն (172), իմիններուս (ՍԹ, 95), մի քանիներու (ՌՍ, 161), մակբայը՝ այլուրներէն (12), շտապը (ՍԹ, 63), հավիտյաններ (ՌՍ, 219), հեռուներեն (ՄՄ, 46), թվականը՝ Չորսերնին մէկ լսեցին (ՍԹ, 212) և այլն:

բ) Հարսիուսություն

Լեզվական այս մակարդակում արևմտահայ նոր գրականը դրսևորում է արդեն հաստատուն դարձած և առավել կայուն օրինաչափություններ: Այդպիսիք են՝ 1. աշխարհաբարին հատուկ շարադասությունն ու համանմայնությունը, որ անընթեխ օրենք է շարսիուսական բոլոր կառույցների համար, 2. անձնանուն հայցական–ուղիղ խնդրի ուղղակիանանձն կազմությունը՝ «իր զաակնը պահանջեց» (ԱԾ, 161), «կինընր կ'ատեն» (20), «տեսա **Լինտան**» (ԴԿ–2, 41), 3. ստորոգելիական վերադրի նկատմամբ օժանդակ բայի կայուն հետադաս դիրքով՝ գործածությունը, երբ ստորոգյալն ունի նախադաս լրացում՝ «ինչո՛ւ ջրերդ մբին են» (129), «Ինչո՞ւ՝ անշարժ նստել **եք**» (ԱԾ, 202), «Այնպե՛ս խոր գծեր **եղ** դեմքին ճամբան» (ՈՍ, 41), 4. ժխտական դեբառուն + դրական բայ կաղապարով՝ առաջինի նախադաս կիրառության դեպքում. կանոնը չի գործում, երբ կառույցում ստորոգյալը հանդես է գալիս նախադաս դիրքով (որ հազվադեպ գործածություն է), ինչպես հետևյալ օրինակներում՝ «...որ չի կրցավ զայն սրբել **ո՛չ մի բան**» (ՈՍ, 41), «Չը լըսեցան, կամ չուզեց **Ոչինչ** լսել» (146), «Չիքն չի լար **ոչ ոք**» (ԴԿ–1, 186), «Ես չի **հաճեցայ** հիսել խարտեչ շեղճներն **ո՛չ դափնի** և **ո՛չ պաակ**» (ԱԾ, 89), 5. սա դերանվան որոշչային կիրառությունը՝ «Դարձիդ քիչ մըն ալ ժպտե **սա՛** լուսաբաղձ հիվանդին» (61), «**Սա** իրիկունն ըլլալի ես» (ՍՄ, 112), 6. հատկացայլի՝ որոշիչ հոդով գործածվելը հատկացուցչի որոշչալ առանձն դեպքում կամ կապ գեղարաս անդամով կապակցություններում՝ «ուռենիին տակ» (ԴԿ–2, 10), «լուսին համար» (ՍՄ, 127), «քաղաքներուն բոլոր մահագանգերը» (ԱԾ, 81), 7. կրկնակի հատկացուցչի առկայության դեպքում նախորդի սովորաբար անհոր գործածությունը՝ «**ջութակի** սարսուռին գիծը» (80), «**ցորենի** ցանքին զոգն ինկած» (ԱՄ, 131) և այլն:

Գործածության հաճախականության տեսակետից տեղաշարժեր են արձանագրվում նաև խնդրառական կառույցներում: Ի տարբերություն գրաբարյան և արևելահայերեն կապային կազմությունների՝ գործում են բարբառային–խոսակցական լեզվին բնորոշ առանց կապի կազմությունները՝ «խորիկ մահուան» (8), «այնքան անգութ ես ինձ» (ՈՍԿ, 35), «որո՞ւ կը խոսիմ» (18), «եկա քեզի» (ԴԿ–1, 112), «ես քեզի Կառը պիտո՞ գամ» (216), «ձեզի խօսիմ» (32), «հորիեցա նաև սեզ սատանային» (ՈՍ, 59), «Մեզի եկե՛ք» (ԴԿ–2, 162): Կաղակատարով ստորոգյալների համեմա-

տությամբ առավել հաճախակի է դառնում հարակատար դերայով կազմությունների գործածությունը: Իսպառ դուրս է մղված գրաբարյան մի անորոշ հոդի հետադաս դիրքով գործածությունը (նկատի ունենք անհնչյունափոխ տարբերակը): Նախադաս դիրքում գործածությունը որոշ դեպքեր են հանդիպում միայն առանձին հեղինակների գործերում՝ «**Մի** անգամ եկ ու անցիր» (129), «աշխարհքը՝ մի վե՛րք» (162), «աշխարհի մի մութ ճամբուն վրա» (ՈՍ, 170) և այլն: Ընդլայնվում է վրայ կապի իմաստային–շարսիուսական գործառույթը, և առեսասարակ խոսակցականից վաճառված ու գրական լեզվի կանոն դարձած շարսիուսական մի շարք այլ կառույցներ, որոնց մասին արդեն խոսվել է, ձեռք են բերում գործածության լայն իրավունք:

Մի կարևոր հանգամանք է, որ վերաբերում է խոսակցական և գրական լեզուների փոխարարբերությանը և վերջինի ազդեցությանը գրական լեզվում քերականական որոշ ձևերի աստիճանաբար տարածմանը: Եիչտ է, դրանք հազվադեպ են ժամանակի չափածոյի լեզվում, բայց քերականական երևույթի առկայությունը ինքնին վկայում է բարբառ կամ խոսակցական և գրական լեզու փոխարարբերության կայունացման, դրանց քնակաճան փոխներգործության մասին, որ գրական լեզվի նորմավորման հատկանիշներից է: Այսպես, գրական լեզվում, նաև պոլստայա բարբառում օրինաչափ է մեզ հոդի գործածությունը՝ այլ խոսքի մասերի, հատկապես ածականների և մակբայների, ինչպես նաև գոյականների հոգնակի թվի հետ՝ աղուրո մը, մարդիքո մը, շուտ մը: Հավանաբար ունենալով բարբառային–խոսակցական երանգավորում այդ կազմությունները բանաստեղծության լեզվում հաճախ չեն գործածվել և սովորաբար հանդիպում են զուգու թափ համարությամբ՝ «Ձույգ մը խի՛մընր» (ՍՄ, 173), «Ձույգ մը բիբեր, զույգ մի՛հոգնաբար կայծոռիկ» (108), «շու՛տ մ'ընտեփիկին ռոտնալով» (ԴԿ–1, 233): Ուշագրավ կիրառություն է ներգոյականի առումով հայցական–տեղի պարագան, որի բայը ոչ թե ուղևորություն է ցույց տալիս, այլ մի տեղում կենտրոնացող, ամփոփվող եղելություն, ինչպես՝ «Չառակա հետ, այդ **գիւղերը**, կազմես այսօր դեռ կ'ապրին...» (ԱԾ, 221): Ըստ որում, երբ որանք հասարակ գոյակաճով են արտահայտվում, պահանջում են որոշիչ հոդ, ինչպես բերված օրինակում: Հատուկ անունների դեպքում հոդ չեն առնում: Կամ մեկ այլ իրողություն: Խոսելով պոլստայա բարբառում **առ, սա, ան, նա** և **աղ, դա** դերանունների զուգահեռ գործածության մասին՝ Զր. Անառյանը ա-

նում է հետաքրքիր մի դիտարկում. «Պոլի բարբառը,— գրում է նա,— յուրաքանչյուր երկուսի միջև դրել է նուրբ զանազանություն: Աս՝ ցույց է տալիս իրոր առաջին դեմքի մոտիկ առարկան, բայց այնպես՝ որ առաջին դեմքի ուղղակի ձեռքի տակն է, և ձեռքով էլ շոշափում է այն. մինչդեռ սա, թեև ցույց է տալիս դարձյալ առաջին դեմքի մոտիկ առարկան, բայց մի քիչ հեռու, այնպես որ ձեռքով կարելի չէ շոշափել և միայն մատով է ցույց տրվում. ուրիշ խտրով՝ առաջին դեմքի և երկրորդ դեմքի միջև է գտնվում, մի քիչ ավելի մոտ առաջինին՝ քան երկրորդին: Օր. առտւ ենք սա ծառքս, սա աշկս, սա օտկս, բայց սա դիմացի դուռը, սա դուռը բաց ան» [2, 112]: Դարասկզբի չափածոյի լեզվում սա տարբերակը խիստ հազվադեպ է հանդիպում՝ ի տարբերություն սա—ի, որ չափածոնք գործուն է Որոշային կիրառությանը գործածական չեն նա, ադ, դա ձևերը: Դրան հակառակ՝ կենսունակ են նազ գրաբարից ավանդված այս, այդ, այն հոմանշային տարբերակները: Այս հարաբերության մեջ դժվար է պնդել, որ պոլսահայ բարբառին հատուկ նշված գիծը փոխանցվել է գրականին, թեև չի բացառվում, որ չափածոյի լեզվում սա դերանվան որոշային խիստ համախակի գործածությունը պայմանավորված էր նաև բարբառում օրինակի դարձած հենց այդ յուրահատկությամբ: Ինչն էլ, գրական և խոսակցական լեզուների այսօրինակ փոխհարաբերությունը վկայում է աստիճանաբար և օրինաչափ կերպով զարգացող գործընթացի մասին:

Քննարկվող հեղինակների լեզվում կարելի է արձանագրել վերջնականապես չկայունացած լեզվական այլ իրողություններ (լեզվական շեղումներ), որոնք վերաբերում են բոլոր մակարդակներին, և որոնց հաղորդակցական գործառույթից գրական արևմտահայերենը հետո պիտի հրաժարվեր, ինչպես՝ **գոյականների հոգնակի կազմության գրաբարային ու բարբառային դրսևորումներ**՝ «պատանք ա՛լ չեն քակվիր» (ՄԱ, 27), «Սիրուն թռչունք ճյուղն է ի ճյուղ կ'իտանվին» (273), «եվ թզգացին, կարծես, շըթունքըս դողողը» (ԴՎ-1, 101), «և աղորի կը մըռնչեն» (ԴՎ-2, 161), **հոլովածներ**՝ ցումանց (ՌԱ, 26), երազոց (27), թշնամու (ՌԱԿ, 34), բռնու (ԴՎ-1, 39), բռնոց (ՄԱ, 21), ըզմարդ (ԴՎ-1, 3), **խոնարհումներ և բայածներ**՝ կը թազէիր (33), կայտռք (54), թզվին (=թվում են, 61), էլաներ (69), չը գիտեն (ԴՎ-1, 122), կ'ուռեցնեին (ՌԱԿ, 8), սըմուց (ԴՎ-2, 37), մատուցանէ (127), շտապուող (ԱԹ, 87), **չարահյուսական կառույցներ**՝ «ո-

չինչ չունին» (ՌԱԿ, 12), «ոչ մեկ անգամ ... չճնավ» (ՌԱ, 80), «ծեր լեզուն չեն հասկնար» (57), «մի՛ չար ըլլար» (ԴՎ-1, 272), «Ձինք չի լար ո՛չ ոք, ո՛չ ոք չի սըզար» (186), «Ո՛չ ո՛ք չեկա» (ԱԹ, 222), «Ոչինչ չեն պատմած» (ՌԱ, 174), **բարբառային, գրաբարյան և ինքնահնար այլ բառեր ու բառածներ**, որոնք գրական արևմտահայերենի հոլովման, խոնարհման կամ ձևաբանական այլ փոփոխությունների հարադասների մեջ չեն խմբավորվում էլ (128), **որք** (ԴՎ-1, 48), **յաղաքանակը մեզի է** (194), **ագուռներ** (ԱԹ, 103), **եղ** (ԴՎ-2, 99), բնութիւնը **շուրջի** (141), **մոռոցու կ'ըլլա** (ՄԱ, 19) և այլն: Ինչ խոսք, անմիօրինակություններ առավել հաճախ են հանդիպում այն հեղինակների գրվածքներում, որոնք իրենց տաղանդով ու վաստակի գեղարվեստական չափով համեմատաբար համեստ տեղ են գրաչեղերել արևմտահայ բանաստեղծության պատմության մեջ կամ առանձնահատուկ հակումներ են դրսևորել դեպի գրաբարը և բարբառային ձևերը, ինչպես՝ Ինտրան, Եղ. Դուրյանը, Արտ. Չարությունյանը, Վ. Թեբեյանը, Վ. Մալեջյանը, Լ. Եսաճայանը և ուրիշներ:

Այդ անմիօրինակությունների մի մասը խորք չէր ժամանակի գրական արևմտահայերենին, որը, ինչպես նորմավորման որոշակի, թեկուզ համեմատաբար ավարտուն աստիճանի հասած ցանկացած գրական լեզու, նույնպես ուներ այդ հատկանիշը: Դա մասամբ պահպանվեց գարգացման հետագա տարիներին:

Չամենատուրյան կարգով ավելացնենք նաև, որ արևմտահայ բանաստեղծության մեջ անմիօրինակություններն ու շեղումներն առավել զգալի են, քան նույն շրջանի արևելահայ հատվածում: Օրինակ՝ ձևաբանական հոմանիշներն ավելի բնորոշ են արևմտահայերենին: Դա, սակայն, բանաստեղծության լեզվի առանձնահատկությունը չէ: Արդյունք է գրական արևմտահայերենի կազմավորման ու մշակման օբյեկտիվորեն ձևավորված յուրահատկությունների: Բարդաբանական ու ազգային կյանքի արեւոնները, հոգևոր—մշակութային կյանքի ընդհանուր վիճակը, պետական հովանավորության իսպառ բացակայությունը, լեզվի զարգացման մայտորջ փութերի (գրաբար, միջին հայերեն) և բարբառների ուժեղ ազդեցությունները, արտալեզվական ու լեզվական այլ գործոններ պայմանավորեցին գրական լեզվի մի որակ, որը վերջին հաշվով չկարողացավ հասնել լեզվական մի շարք իրողությունների միօրինակացման ու կանոնարկման: Լեզվական նույն երևույթի ձևավորման մեջ այն մի դեպքում հակվեց պաշտպանելու

գրաբարի ավանդույթը, մյուս դեպքում՝ բարբառներից ու միջին հայերենից ավանդված փորձը: Այնպես որ, դարասկզբի չափածոյի լեզուն արդեն իսկ իր մեջ ունի արևմտահայերենի լեզվական որակին հատուկ այդ անմիտի-նակութայան դրոշմը:

Պակաս կարևոր չի եղել նաև լեզվական ու գրական այն միջավայրի դերը, որում ձևավորվեցին գրական նոր սերունդի որոշ ներկայացուցիչներ: Վարուժանը, օրինակ, սկզբնապես կրթություն ստացավ ու դաստիարակվեց Մխիթարյանների գրական ու լեզվական միջավայրում, կրեց Մխիթարյան դասական բանաստեղծության, մասնավորապես Ալիշանի հայրենասիրական քերթության ազդեցությունները: Ու որքան էլ ընթրատ եղավ ու անհնազանդ հոգևոր միջավայրին («Օր մը օրանց իրենց «Ծաղկաբալին» վրա գլուխս խոնարհեցուցած չեմ,– իր կամավեճերից մեկուն գրուն է բանաստեղծը:– Ամեն օր ընթրատացած, կամած եմ թե՛ իրենց տղավեցուցածին, թե՛ **ճաշակին** և թե՛ հոռի վարչության դեմ: ...ես Մուրառ–Ռափայելյանի մեկ չար ծաղիկն եմ և իր ծրագրին... մեկ ապստամբ զարտուղությունը» [22, 310]), այնուամենայնիվ «Սարսուռներ»–ուն չխուսափեց նաև լեզվական ուղղակի ազդեցություններից: Ինքն էլ սկզբունքորեն չի մեծուստ այդ ազդեցությունը, թեև վերապահություններ ունի. «Արդ Մխիթարյանները ինչ Մխիթարյանները չեն, քանի՜ մը անձերու բացառությամբ: Բացի «լեզվեն», ինչ կուզեք, որ առած ըլլան անուցմեն» [22, 310]:

Բնական է, լեզվական նշված հատկանիշները նույնությամբ չարտացոլվեցին տարբեր հեղինակների գործերում կամ նույն հեղինակի տարբեր ժողովածուների ու տարբեր քերթվածների լեզվում: Թեման, ժանրը, գրողի անհատականությունը, անցած ճանապարհը և արտաբեզվական այլ գործոններ այս դեպքում դարձավ որոշիչ պայմաններ են: Ինտրայի բանաստեղծություններում բուն արևմտահայերեն բառաշեղջուր հասնիված չէ: Վարուժանի «Հացին երգը» շարքում այն ավելի գործուն է, քան «Հեթանոս երգեր»–ուն: Սիամանթոյի լեզուն նույնպես աչքի չի ընկնում նույն բառամթերքի հարստությամբ՝ ի տարբերություն Սեծարենցի լեզվի: Սակայն նրա քերականությանը շատ բնորոշ է բարբառից փոխանցված կամ խոսակցական երանգ ունեցող ասանձինք երբակամական իրողությունների գործածությունը նույնիսկ հարկ եղածից ավելի, ինչպես, ասենք, բեքված հոլովածների հորով կազմությունները՝ **երգերուկն** (27), **յոզմութանը** (110), **երբանկութանցը** (113), **բաղցրահամովն** (106), **լուծեան կայծերովը**

(114), **մօրը առջև** (164), **մօր մը ուժովը** (ՍԹ, 226), անիսկական կապերի հորով կատույցները՝ **իմին վրաս** (101), **ձեռքերուս մեջը**, **քու վրադ** (127), **մութերուն մեջը** (185), **արևին դեմը**, **Աստուտա հետը տեսայ** (ՍԹ, 225), կրկնակի ստացականությունը՝ **քու վրադ** (127), **իմ աշունս** (90), **իմ գլխիս իմ մոխիրս կը չափեն** (225), **քու շրթուքներդ** (ՍԹ, 229), գոյականի կամ գոյականի իմաստ ունեցող բառերի հոգնակի ստացականը՝ **ձեռքերունս** (27), **ակոսներունս** (35), **Ու գլուխնին ձեռվոցունս** մե ու **աշունքնիս** փական (100), **չուրջերնիս** (ՍԹ, 129) և այլն:

Փոխառությունների հարցում նախասիրություններ ունեն Սիամանթոն, Ինտրան, մասամբ նաև Թեքեյանը և Վարուժանը: Սիամանթոն գարնանալի հետևողականություն է հանդես բերում դերանունների բարբառային–գրական ուղիղ կամ թեք ձևերի գործածության մեջ: Վարուժանը չափազանց ազատ է նույն դերանունների գրաբարյան ձևերի ընտրության հարցում: Կամ՝ Ինտրան սկզբունքորեն չի հրաժարվում գրաբարյան կամ գրաբարակերպ լեզվամիավորներից նաև ավելի ուշ շրջանի գործերում՝ **Բիսունք շիջյալ սերընդը** (225), **հույք** (195), **հսկայից**, **պաշտամամբն**, **ջուրք**, **սողունք**, **կամբառնար**, **նոք** (196), **որք** (ՏՀ, 204) և այլն: Թեքեյանը առաջին ժողովածուից հետո զգալի չափով մաքրում է իր լեզուն նույն լեզվատարրերից, թեև «Հրաշալի հարություն»–ը նույնպես զերծ չմնաց անհարկի գրաբարանություններից: Վարուժանի ասածը «Ծաղկուհուց կամ բրգակցիցի մը նվագները» ոտանավորների հառաջին տետրից [23] մինչև «Սարսուռներ», ապա մինչև «Հացին երգը» եղավ ոչ միայն ստեղծագործական–գաղափարական հաստատման, այլև լեզվական զարգացման արգասաբեր մի շրջան: Գրաբարյան բառերն ու արտահայտությունները, ինչպես նաև քերականական իրավությունները առավել հատուկ են բանաստեղծի առաջին ժողովածուներին՝ **հարուցանել**, **որք**, **ծնողք**, **կ'երագե**, **սոստուկ**, **թըվին** (=թվում են), **ըզմարդ**, **ապշուրիկ**, **տարվո**, **ընդերկար**, **յուր**, **արդու**, **արձանող**, **թաթավուչ** («Սարսուռներ»), **ծիթենկ**, **փոշվույն**, **զատսք**, **զեք**, **ոսկվո**, **արտոսր**, **իեստ**, **բաստ**, **տառառուկ**, **կուսան**, **անդույր**, **օրին մեջ կը դասանե** ինչ ու **հոլով** (=բազում), **կարշենը** («Յեղին սիրտը») և այլն: Հետագայում զտվեց ու նորոգվեց բանաստեղծի լեզուն՝ հարստանալով նաև ժողովրդախոսակցական տարրով՝ բառեր՝ **ճո՛**, **հոո՛**, **հոո՛**, **հոո՛** (165), **բունծերն** (165), **լայնչի** (167), **հոտը** (169), **հուշիկ հուշիկ** (171), **մեծմիկ** (172), **ծոցվորիկ** (173), **սթուղ-**

վիլ (175), շարքերը լըման (182), աղվոր (188), արտահայտություններ ու դարձվածներ՝ առջի հեղ (162), արև՝ են հագեր (174), ակոս ակոս ման գալով (177), Սի՛րտըս է կրակը (177), թևը հովվի (184), բառածներ և ծևարանական իրողություններ՝ իմ գլուխս, գարշապարուն (163), թու խորանիդ (183), գարունի (164), բիբերնին (164), ա՛լ դաշտերուն մեջ կը մակաղին (181), գինիով (186), մարդիկը (186), այջերուդ մեջը (195), շարիտիսական կառույցներ՝ մեզի եկեք (162), Աստղեր մյուռոն կը ծորեն (177), Ոչ մի արտույտ բառեր է (182), սա կոճղիս (184) և այլն: Միասնաբոյի «Սուրբ Մեսրոպ» պոեմը աչքի է ընկնում գրաբարյան ձևերի գործածությամբ, ինչպես՝ «Օշակակնն ի մեզ հսկող», «տասնեւհինգ», «մեռելոց հաշուակալ», «տատակներու մեջ կորուսեալ», «վարանեալ վարդապետ», «ցամաքեալ գինեբաշխ», «Հայկազնեցի հոգիին», «դաշնակութեանց», «ապամաման», «բարկոծեալ բրիտոնեայ»: Դրանք ընդհանուր առմամբ և մանավանդ գործածության այդ չափով հատուկ չեն նրա բանաստեղծական շարքերի լեզվին: Հավանաբար դրանցից մի քանիսը անցյալի վերապրուկ են, բայց հիմնական մասն անշուշտ խոսքի ոճավորման հատուկ նպատակ ունի:

Այսօրինակ դիտարկումները դուրս են գալիս զուտ լեզվականի շրջանակներից: Առանձին դեպքերում լեզվի անմիօրինակության այս թեմբուկը դուրին չի դարձնում լեզվական ու ոճական «չեղուկների» տարբերակման խնդիրը: Դրանք հաճախ օբյեկտիվորեն ձգտում են լեզվի ոճական—արտահայտչական կառուցվածքի ձևավորման: Ընդհանուր գարգացման միտումներում էլ շատ որոշակի է դառնում լեզվի մշակման այդ ուղղվածությունը: Բոլոր դեպքերում, գրական լեզուն այս շրջանում աչքի չի ընկնում քերականական անհարկի բազմամեկություններով: Գրաբարի կամ միջին հայերենի ազդեցությամբ տեղ գտած որոշ օրինաչափությունների գիտակցական օգտագործումը, ինչպես նաև բարբառային կամ բարբառների ազդեցությամբ առաջացած առանձին ձևերի առկայությունը այդ շրջանի գրական արևմտահայերենի առանձնահատկությունն են: Խիստ թեմախորհի և հետևողական լինելու դեպքում հնարավոր է գտնել նաև այլ օրինակներ՝ լեզվական այս կամ այն օրինաչափությունը հաստատելու կամ ժխտելու համար, սակայն դրանք սկզբունքորեն չեն կարող փոխել ընդհանուր տպավորությունը: Նորմայի տեսակետից չափաօրիկ լեզուն արդեն կայունացած է իր քերականական ձևերի մեջ:

Գրական լեզվի կանոնարկումը օրինաչափորեն նպաստեց նաև նոր գրականի գործառական տարբերակների լեզվական համակարգերի ծևակործանը և դրանց ոճական սահմանները ճշգրտելուն: Հիմք ստեղծվեց դրանց հատուկ լեզվական միջոցների ընտրության և կիրառության:

Լեզվի զարգացման ճախորդ փուլերում զգալի էր անհամապատասխանությունը նրա գործառական տարբերակների միջև: Դրանցից յուրաքանչյուրը, կարծես, իր համար փորձում էր որդեգրել լեզվական զարգացման ուրույն ճանապարհ կամ, համեմայն դեպս, մյուս գործառական ոճերից փորք—ինչ տարբերվող օրինաչափություններ: Բոլոր դեպքերում, չէր գործում միասնական գրական լեզվի նորմա, և զուտ լեզվական տարբերությունները միայն գործառական առանձնահատկություններով չէին պայմանավորվում: Մինչդեռ լեզվի զարգացման այս փուլում տարբերությունները հասնում են նվազագույնի: Գրական լեզվի կանոնը դառնում է չափանիշ գործառական բոլոր ոլորտների համար՝ գեղարվեստական գրականություն, պարբերական մամուլ, գիտական գրականություն, մասամբ նաև վարչական գործունեություն (հոգևոր—մեկեղևանային գրագրության լեզուն պարզ գրաբարն է): Սերտ էր կապը նաև առօրյա—խոսակցական լեզվի հետ, թեև, հասկանալի է, վերջինս զարգանում էր կենդանի բանավոր խոսքի օրինաչափություններով:

Գրական արևմտահայերենի ձևավորման ու զարգացման գործընթացում հետաքրքիր զարգացումներ ունեցան գեղարվեստական գրականություն և պարբերական մամուլ (նկատի ունենք այստեղ հրատարակված լրագրային—հրապարակախոսական նյութերը) լեզվական առնչությունները: Բողոչակի փուլերում փոխկապակցվածությունը դարձավ ակնհայտ և երբեմն կրեց ուղղորդված ազդեցության բնույթ: Չարդոնցի շրջանում 19—րդ դարի 50—60—ականներին, մեծ էր պարբերական մամուլի ներգործությունը գեղարվեստական գրականության վրա: Գրականությունը (թարգմանական թե ինքնագիր) բառեր, արտահայտություններ, ոճական ձևեր ու կառույցներ հաճախ ուղղակի փոխ էր առնում հրապարակախոսությունից: Այդ շրջանի գեղարվեստական արձակի, մասամբ նաև չափաօրիկ լեզվին հատուկ հրապարակախոսականությունը, հետերոպական անբարյուց տոնայնությունը նաև այդ ազդեցությունների արգասիք էին: Այդ շրջանում, երբ նոր գրականությունը ձևավորման ընթացքի մեջ էր և ձևավորվում էր

ուղղակիորեն պարբերական հրատարակությունների էջերում, այդպիսի ազդեցություն ու առնչություններն ամփոստապելի էին:

19-րդ դարի վերջին և 20-ի սկզբներին, երբ կանոնավորվեց ազգային գրական լեզուն, երբ ավելի հստակ դարձան նոր գրական լեզվի գործառնան այս կամ այն ոլորտի յուրահատկությունները, այդ ուղղակի ազդեցությունները առարկայորեն (օբյեկտիվորեն) նվազեցին: Ընդհակառակը, արդեն իր իրավունքները հաստատուն և ըստ ամենայնի ձևավորված գեղարվեստական գրականության լեզուն՝ որպես գրական լեզվի ամենասակտիվ գործառական տարբերակներից մեկը, իր հերթին անմիջական ներգործություն էր ունենում ն՝ պարբերական մամուլի, կ՝ գիտական գրականության, կ՝ նույնիսկ առօրյա-խոսակցական լեզվի վրա՝ դրանց զարգացումը ուղղելով դեպի գրական լեզվի կանոնն ու օրինաչափությունը: Այդ ազդեցությունը նկատելի էր նաև պարբերական մամուլի լեզվի վրա: Այսպես, 1890-ականների սկզբի արևմտահայ մամուլի լեզվում նորմավորման միօրինակությունը ակնհայտ է, գրական հայերենը՝ բոլոր հիմնական օրինաչափություններով հաստատված, սակայն մի շարք ձևեր դեռևս ընդհանրացված չէին: Ժամանակի, առանձին դեպքերում նաև ավելի ուշ շրջանի պարբերականներում («Բյուրակն», «Մասիս», «Արևելյան մամուլ», «Ֆանդես ամսօրյա», «Շիրակ», «Նոր կյանք», «Բազմավեպ», «Անահիտ» և այլն) [24] դեռ կիրառություն ունեին գրաբարի, միջին հայերենի ու բարբառների ազդեցությունը կազմված ձևեր, տարընթաց քերականական կառուցվածք, նախորդվող կապակցություններ, որոնք հետագայում պիտի դուրս մնային արևմտահայ գրական լեզվից: Ամնիօրինակություններն զգալի էին հատկապես հոլովման ու խոնարհման համաձայնեցություն: Դրանցից մի քանիսը սովորաբար չեն հանդիպում քննարկվող չափածոյի լեզվում: Օրինակ՝ անձնական, ցուցական և հարաբերական դերանունների՝ նաև գրաբարից ու միջին հայերենից վկայված ձևերը, ինչպես՝ ըստ նոր կարգադրության **մերում** (Բյ., 1889, քի 1, 1), **նորա**, **նոքա**, **մեք** (ն. տ., 13), Այլ և չիք գործ որոյ ընդհանրական հանգամանք (ն. տ., քի 157, 217), **ո՞րք էին որք...**, **իմբանք** ինչ դիրքի տեղ այ լինին, **նորա կենանկան պիտոյիցը** (Ծ., 1890, քի 311, 153), **հեռու կենալու ձենէ** (Ծ., 1890, քի 318, 210), **որք** (Մս., 1893, քի 3978, 83), **յորում** (ն. տ., 1896, քի 4, 100), **որոց բռունըը**, **որոց կ'հակին** (Ար. մ., 1897, քի 1, 75, 76), **որոյ** գուրբան շարժադիփին (Բզմ., 1898, քի 6, 267), **սոքա** կը կոչուէին (ն. տ., քի 8, 367) և այլն: Այդ շրջանի պարբերական մամուլի լեզ-

վում գործածական է **լինել** բայն իր խոնարհված ձևերով՝ **պիտի լինի** (Ծ., 1890, քի 234, 289), **կ'լինին** (Ար. մ., 1899, քի 7, 258), **կրնայ լինիլ** (ն. տ., 263), **գիտուն լինին** (ն. տ., 1897, քի 1, 5), **կ'դառնայ լինիլ** մեծ կերպոն մը (Մս., 1896, քի 6, 166), **լինիլ** (Շ., 1905, քի 1, 12) և այլն:

Հանդիպում են նաև գրական լեզվի օրինաչափություններից այլ շեղումներ, տարբերություններ, զարտուղի ձևեր, որոնք, սակայն, ավելի մասնական բնույթ ունեն, ոչ բոլոր պարբերականներում են գործածական: Ինչպես՝ 1. սեռական **իմ**, **քու**, **մեր**, **ձեր**, **իր**, **իրենց** ձևերի հետ **իւր** գրաբար հոլովմանի գործածությունը՝ «**իւր** լեզուն եւ **իւր** գիւղին համար», «**իւր** վարդապետութեան», «**իւր** քահանայեքը» (Մս., 1896), «**իւր** ջատագովութեան» (Բզմ., 1898), «**իւր** արդարացումը» (ն. տ.) և այլն: 2. Հոգնակի կազմության ժամանակ առանձին դեպքերում յ-ի պահպանումը՝ **պարագայներ** (Շ., 1905), **քահանայեքով** (Ծ., 1890): 3. Գրաբարից եկող հայցականի նախորդվող ձևի պահպանումը որոշ գոյականներում: Օրինակ՝ «**գիպեյրն** ուրիշ բանով չձանրաբերոնեն» (Հ. քան., 1901), «մարդ կարող չէ **զատուանք** մանչնալ» (Բյ., 1903), «կը քանալեր **զմիաբանութիւնը**», «կը ստիպեն **զՊետրոս որ գեղեսեան** օժէ» (Բզմ., 1898) և այլն: 4. Ասանանական ներկայի հոգնակի առաջին դեմքի **մք** գրաբարածն կազմությունը: Օրինակ՝ ըսել **կուզեմք** (Բյ., 1889), **անցնիմք** (Ար., մ., 1895), **կը դիտեմք** (Մս., 1893), պիտի **ջանեմք**, **չնեմք** ուրանար (ն. տ., 1896), **ոչ կրնամք**, **կը բնենեմք** (ն. տ., 1894), մենք **կընծայեմք**, **չունիմք** (Բզմ., 1898) և այլն:

Ծավալուն պարբերությունը, շարահյուսական բազմաբարդ կառույցները, հրապարակախոսական շունչը այդ պարբերականների լեզվի ընդհանուր կառուցվածքներից են:

Իհարկե, համեմատության մեջ կարելի է առանձնացնել նաև այս կամ այն պարբերականի լեզվի առավել կամ պակաս մշակված լինելը: Օրինակ՝ Գր. Ջուրապի և Հր. Ասատուրի խմբագրությանը հրատարակվող «Մասիսի» (4. Պոլս, 1892-1893) հրապարակախոսության լեզուն անհամեմատ ավելի նորմավորված է, քան նույն տարիների «Արևելյան մամուլի» կամ «Ծաղիկի» լեզուն: Սակայն մեր խոսքը և դիտարկումները այս դեպքում վերաբերում են 80-90-ականների լրագրային-հրապարակախոսական լեզվի ընդհանուր որակին: Այդ տեսակետից 1900-ականների պարբերականների լեզուն համեմատաբար ավելի մաքուր է: Դրանք շարքում ի-

րենց լեզվական որակով, լրագրային նյութերի մշակվածությամբ առանձնանում են գրական ուղղվածություն ունեցող թերթերն ու հանդեսները: «Անահիտ»-ը (Փարիզ, 1898–1911), «Հիրակ»-ը (Կահիրե, 1906–1907, 4. Պոլիս, 1909), «Ազատամարտ»-ը (Կ. Պոլիս, 1909–1914), «Սեփյան»-ը (Կ. Պոլիս, 1914) այն պարբերականներից են, որոնց հրապարակախոսության լեզուն ժամանակի նորնավորված գրական արևմտահայերենն է: «Սեփյան»-ի և «Անահիտ»-ի լրագրային-հրապարակախոսան նյութերում, օրինակ, վերը նշված թերականակա իրողությունների մի զգալի մասը չի հանդիպում: Են ընդհանրապես, զոթթե բացակայում են անհարկի բազմաձևությունները, նեղ բարբառային ու զուտ գրաբարյան իմաստով բառերն ու արտահայտությունները՝ չիաշված, իհարկե, գրաբարով կամ բարբառով, նաև արևելահայերենով շարգրված առանձին նյութեր, որոշ հեղինակների գրաբարամետ ու բարբառագիր ձուռումների ինչ-ինչ դրսևորումներ: Իսկ գործառնվող ձևերն ու արտահայտությունները (այդ թվում՝ աշխարհաբարի ընդհանուր օրինաչափություններից շեղվող հոլովաձևները), իբրև կանոն, խտսակական լեզվում պահպանվածներն են, որ հետո պիտի ամրակալեն գրական արևմտահայերենում, ինչպես՝ ի հարկե, ի նպաստ, ամիսի վեր, առ Յայաստան, ի Ֆրանսայ, տարիէ մը ի վեր, ի մտոյ, հրապարակաւ, ըստ իս, ի լոյս պիտի ընծայենք, զէն ի ձեռին, ի գիր առին, ռուսաց և այլն: Դրանք ավելի ոճական-արտահայտչական արժեք ունեն, քան զուտ լեզվական-թերականակա:

Կարելի է առանձնացնել պարբերական մամուլի լեզվի վրա գեղարվեստական գրականության ներգործության մեկ այլ, թերևս ավելի ակնհասու փաստ: Խոսքը լրագրային-հրապարակախոսական ոճի գեղարվեստականացման մասին է, որը, ամշուշտ, արտահայտության ձևերի մեջ պահպանում է գործառնական այդ ոճի յուրահատկությունները: Մեր այս դիտարկումը ոճական մակարդակի հարց է, ուստի դրա համակողմանի քննությունը բողոքելով մեկ այլ առիթի՝ նշենք միայն դա հաստատող մեկ-երկու օրինակ: Այսպես, վերը նշված գրական հանդեսների լեզուն առանձնանում է նկատելի ժողովրդայնությամբ և միաժամանակ մշակված գրական լեզվի հատկանիշներով: Բայց, դրանով հանդերձ, հազիվ թե կարելի է ասել, որ այստեղ գերակշռում են զուտ խոսակցական ու բարբառային բառերն ու արտահայտությունները: Դրանք, օրինակ, «Անահիտ»-ը կամ «Սեփյան»-ը ավելի շատ չեն գործածում, քան նույն շրջանի այլ պարբերա-

կաններ: Սակայն այստեղ մշակվում են լեզվագործածության եթե ոչ նոր, ապա մի շարք հետաքրքրական սկզբունքներ: Օրինակ՝ «Անահիտ» հանդեսի հրապարակախոսության լեզվում բառի ընտրությունը նախ և առաջ թելադրվում է բառի իմաստով, նրա այն հատկությամբ, թե ինչ ստուգաբանք է արտահայտում երևույթը: Ասել է թե բառի ծագումնային պատկանելությունը առաջնային խնդիր չէ: Սակայն, մյուս կողմից, հատուկ նշանակություն է տրվում այն սկզբունքին, թե տվյալ բառը որքանով է հարազատ ժողովրդական լեզվամտածողությանը, ինչ չափով է արտահայտում ազգային մտածողությունը: Ուստի ընտրության հնարավորության դեպքում նախապատվությունը տրվում է բուն ժողովրդայնականացված ձևերին ու արտահայտություններին: Ինչպես՝ **ճիւղ ծուռ**, **լուծին տակ**, **լրճուկ**, **գէշ**, **թեՖ**, **պգտիկնալ**, **մանրոկիկ**, **մեծակա**, **նիհարկէկ**, **կը քաշկոտէ**, **խլրտուն**, **քաշլըսուք**, **թովերով**, **հողին վրա կթած**, **ծեթ գարնելու** և այլն: Այս տեսակետից ուշադրության արժանի է հետևյալ փաստը. մի շարք գոյականների անհնչունափոխ (ու և ի ծայնավորները պահպանող) և հնչյունափոխ հիմքերից կազմվող թեքված ձևերից (ինչպես՝ **վուշ** ի **վըշ**, **սուրբ** ի **սըրբ**, **քիչեր** ի **ըլչեր**, **մութ** ի **մըթ**, **գիծի** ի **գըծի** և այլն) «Անահիտը» հակված է գործածելու առաջին ձևը՝ **սուրբի**, **քիչեր**, **վուշի**, **նա**՝ **ծանուցումի**, **շարժումի**, **հիլըրնկալումին** ու **դարբնումին** մէջ և այլն, որը հիմք բարբառի կարևորագույն հատկություններից է: Բացի այդ, դրանք ավելի հնչյուն են ու գեղեցիկ: Չանդեսում ազատ գործածություն են ստանում ինչպես խոսակցական-բարբառային, այնպես էլ գրաբարյան լեզվատարրերը, ծագումնային ու ոճական տարբեր պատկանելություն ունեցող միաձուլները, թերականակա զուգածները: Լեզվական անհամասեռ բառաբանությունի՝ գրաբարյան ու խոսակցական բառեր, բառաձևեր ու արտահայտություններ, ազատ կապակցունը ոճական արժեք ունի: Դա սովորական (համագործածական) բառերի ընդհանուր շղթայում անմիջապես ուշադրություն է գրավում, խոսքին հաղորդում նկատելի արտահայտչականություն: Օրինակ՝ «Բայց Տանկաստանի խնդիրը ճիշդ այն մեկ կետը կը կազմէ որ ռուսական և ֆրանսական քաղաքականություններն իրար կը սկրդեն», «Սենք Յայքս ջերմորեն բաղձալու ենք զայդ...», «Անոր սոսկական կյանքը հրապարակի վրա կը քաշկոտեն և այդ գծում գործին մեջ ի կիր կ'արկանեն խեղաբյուրումի, գրաբարտության, ստուբյան աղտոտ գեները», «Պ. Յախումյան տարի մը առաջ ի ծայն փողո և թըրկի ծա-

Ուրյց...: Դա հանդեսի և առհասարակ ժամանակի առաջավոր պարբերական մամուլի բառօգտագործման կարևորագույն առանձնահատկություններից է, որ լեզվի գործառական այս ոլորտ էր փոխանցվել որպես լեզվի ընդհանուր գեղարվեստականացման գործընթացի արդյունք [տե՛ս 25]:

Ժամանակի պարբերականները լայնորեն օգտվում են նաև վերլուծական ու գեղարվեստական–իրապարակախոսական ժանրերի ըմբռնած արտահայտչական այլ հնարավորությունների՝ փոխառությունների և օտարաբանությունների ռեակցիան կիրառություններ, ներդարվածային փոփոխություններ, աստիճանավորում, համազոր, համադաս անդամների ու կապակցությունների կրկնություններ, պատկերավորման միջոցներ և այլն, և այլն: Դրանք ժամանակի իրապարակախոսության լեզվածին հաղորդում են գեղարվեստական խոսքի հատկանիշներ, պայմանավորում այդ իրապարակախոսության ակնհայտ **գեղարվեստականությունը**: Նկարագրվող երևույթը շատ ավելի բնորոշ էր մամուլի էջերում հենց բանաստեղծների հեղինակած հոդվածներին ու բրոնիկներին՝ Մ. Մեծարեն, «Քննադատությունը» («Մանգունի էքզյար», 4. Պոլիս, 1907), Ա. Յարճանյան, «Փարիզյան բրոնիկ» («Մնահիտ», Փարիզ, 1899), Գ. Վարուժան, «Վերը կ'արյունի» («Իրիս», Եվրոկիա, 1912), Վ. Թեքեյան, «Մենք մեզի» («Շիրակ», 4. Պոլիս, 1909) և այլն:

Լրագրային–իրապարակախոսական ոճի յուրահատուկ գծերի սահմաններում կիրառվող այդ հնարանքները շատ կողմերով նոր էին նախորդ փուլերի հայ պարբերական մամուլի լեզվական արվեստի ու մակարդակի համեմատությամբ:

Ուշագրավ զարգացումներ ունեցած նաև արևմտահայ գեղարվեստական արձակ և չափածո լեզվական առնչությունները: 19–րդ դարի կեսերին այդ առնչություններում զգալի էր անջրպետ: Թատերգության և արձակի լեզուն անհամեմատ ավելի մոտ էր ժամանակի կենդանի խոսակցական լեզվին (նկատի ունենք խոսակցական լեզվի գրավոր–մշակված տարբերակը): Չափածոյի լեզուն կազմավորվում էր հիմնականում գրաբարի ազդեցության ոլորտներում: Այդ ժամանակաշրջանում ձևավորված և ապա՝ 70–ականներին դուրյանական փորձով ամրապնդված միտումը՝ նորմավորվող գրական լեզվի շրջանակներում իրար մերժեցնելու գեղարվեստական գրականության լեզվի այդ երկու տեսակները, դարձավ 90–ականների չափածոյի լեզվամշակության հիմնական ուղղություններից մեկը: 80–90–ականների

գեղարվեստական արձակի (նկատի ունենք նաև զարգացման բարձրակետին հասած արևմտահայ իրապաշտ գրականությունը) լեզուն նորմավորված գրական արևմտահայերենն է, թեև տակավին ունի զարտուղի ձևեր, գործող լեզվական օրինաչափություններից առանձին շեղումներ և զուգանություններ: Դրանք չեն տեղավորվում արդի գրական արևմտահայերենի նորմերի սահմաններում, բայց ժամանակի արևմտահայ աշխարհաբարի լեզվական հատկանիշներից էին: Սիս մեկ հատված այդ գրականությունից, որում ընդգծել ենք նշված լեզվատարրերը. «Արձակ ու ոտանատր **գրութիւնք, նկարագրութիւնք** կը կատղեցնին մեր պատուելիներն, որք գրականութեան բոլոր իրապոյրը «սեռի եւ բնութեան խնդիր»ներու մէջ գտնել կը թուէին. ծրօած քերականներ» գիտի՛ն լեզուն, Սիւքը, բայց գրաչափութիւն, հոգին, կը պակսէր իրենք: Եւ ճեմարանի **սանուցը** իրենց դասերը կ'առնուին այդպիսի պատուելի՛ մը...» [Տ. Կամսարամբ, տե՛ս 26, 5]:

Այս իմաստով ժամանակի գեղարվեստական արձակի լեզուն դեռևս մշակման ու ամբողջական նորմավորման թեև կարճ, բայց որոշ ճանապարհ ուներ անցնելու: Հաջորդ մեկ–երկու տասնամյակները կատարեցին իրենց դերը: Լեզուն մաքրվեց ինչպես զուտ բարբառային խոսակցական լեզվատարրերից, այնպես էլ գրաբարից ավանդված և դեռ շրջանառության մեջ եղած բառերից ու քերականական ձևերից: Համեմատության համար քաղվածաբար ներկայացնում ենք հատվածներ նաև դարասկզբի գեղարվեստական արձակից: Մեջբերվող հատվածները, ինչպես և նախորդ օրինակում, եղինակային խոսքից են և, իհարկե, առանց հատուկ ընտրության: «Դպրոցն դուրս» միշտ բարեկամ, մանաւանդ թէ մտերիմ մնացեր էինք, ինչ որ շատ էի պատահիր. կ'ըլլար սակայն որ ամիսներով, երբեմն տարի մը իրար չտեսնէինք, բայց առջի հեղ իրար գտնելուս, փոխադարձ քաղուածքը կ'ընէինք իրարմէ՛ հեռու անցուցած օրերնուս, մեր ուրախութիւններուն եւ մանաւանդ մեր յուսախաբութիւններուն, առանց անտեղի հպարտութեամբ մը իրարմէ՛ բան պահելու. եւ այս խոստովանութիւններով մեր ընդհատուած մտերմութիւնը ա՛լ աւելի կ'ամրանար» [Գր. Չոխրապ, 27, 74]: Կամ՝ «Սեղրակ գլխու ճօճունումը հանդուստիս յայտնեմ: Ա՛լ քողողակի հանդարտած էր իր կրած յուզումներէն. խմած քանի մը գաւաթ օդին խարսկի զուարթութիւն մը տուած էր իրեն: Չեռքը մեքենաբար գրպակին տարաւ. քսակին հպումը ա՛լ չըղազցուց զինքը, ընդհակառակը տեսակ մը հեշտաբան զգաց. մատուրներովը գզուց կարծր կլորութիւնները...» [28, 462]:

Հանգամանորեն չանդրադառնալով դարասկզբի արևմտահայ արձակի լեզվի նորմավորման ու մշակման խնդիրներին՝ նշենք միայն, որ համեմատական այս ընդհանուր բնության արդյունքում էլ պարզ է, որ 20–րդ դարասկզբի արևմտահայ արձակի լեզուն՝ որպես արդեն ձևավորված գրական լեզվի որակ, էականորեն չի տարբերվում չափածոյի լեզվից. երկուսում էլ գործում են նորմավորված գրական լեզվի կանոնն ու օրինաչափությունը: Առկա տարբերությունները առավելապես թելադրվում են գրական այդ սեռերին՝ արձակին և չափածոյին բնորոշ լեզվաձևական առանձնահատկություններով և, ինչպես արդեն ասվեց, մեծ չափով պայմանավորվում են նաև անհատական ոճի ու կիրառվող գեղարվեստական մեթոդի (հիմնականում ռոմանտիզմի և իրավաչափության) յուրահատկություններով:

Այսպիսով, գրական լեզվի ընդհանուր վիճակի վերլուծությունը հնարավորություն է տալիս ասելու, որ արևմտահայ նորագույն բանաստեղծության լեզվի հնչյունաբանական ու բառապաշարային իրությունները պայմանավորված են գրական լեզվի օրինաչափություններով, ձևաբանական ու շարահյուսական քերականական կարգերը գրական լեզվի ոլորտից են. լեզվական համակարգում գործում է գրական արևմտահայերենի նորմը, որ ընդհանուր է գործառական բոլոր ոճերի համար, բացառությամբ առօրյա-խոսակցականի: Լեզվական շեղումները մեծ մասամբ ծեռք են բերում ոճական բովանդակություն, ձևավորում են ոճական նորմ:

ԳՆՈՒՄ 3

ԳՐԱՐԱՎԵՐԻ ԱՐԵՎՄՏԱԿԱՅ ԾԱՎԱԾՈՅԻ ԼԵՃՎԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆԱՅՄԱՆ ԿԱՆ ՈՏԱԿԱՆ ԿՈՒՈՒՅՑԻ ԴՆՄԱԿԱՆ ԲԱՎՈՐԻՉՆԵՐԸ

Արևմտահայ չափածոյի լեզվի մշակման ու զարգացման վերահսրողված շարժումը, ինչպես արդեն ասվել է, դարասկզբին մտնում է նոր փուլ, եապես փոխվում է նրա բովանդակությունը: Նախորդ փուլերում լեզվի զարգացման ներքին տրամաբանությունը, նույնիսկ անհատ ստեղծագործողների կամքից ու նախասիրություններից անկախ, միտում էր խիստ գործնական մի խնդրի լուծման՝ նպաստել գրական լեզվի ստեղծմանը: Լեզվի գեղարվեստականացման հարցերը լուծվում էին «տարեհայտրեն»՝ իրեն արտահայտություն գեղարվեստական մտածողության ներքին շրջափոխության և հատկապես իրեն արդյունք նույն անհատ հեղինակների ստեղծագործական տարերքի: Դուրյանի պարագան ամենաբնորոշ վկայությունն է այդ փորձի: Նոր ժամանակներում առաջնային է դառնում լեզվի գեղարվեստականացման պահանջը, որը այդ դեպքում իրեն հիմք ուներ ինչպես գրական լեզվի ձևավորված վիճակը, այնպես էլ գրական-գեղարվեստական մտածողության մեջ կատարված նոր տեղաշարժերը:

Փոխվում են նաև գրական լեզվի գեղարվեստականացման գործընթացի բնույթն ու բովանդակությունը: 19–րդ դարի կեսերին (Ալիշան, Պեշիկաշյան, Դուրյան), երբ արևմտահայերենը նոր էր ձևավորվում որպես ազգային-գրական լեզվի տարբերակ, երբ դեռ հստակ չէր, թե որ լեզվաբաղադրիչներն էին հատկապես ձևավորելու գրական լեզվի համակարգը, գեղարվեստական տեքստում լեզվական այս կամ այն տարրի ընտրությունը պայմանավորվում էր նախ և առաջ լեզվական սկզբունքներով ու չափանիշներով: Գեղարվեստական կամ գեղագիտական մոտեցումը արտահայտություն էր ստանում այդ սկզբունքների ու օրինաչափությունների

շրջանակներում: Գեղազիտականը և զուտ լեզվականը հանդես էին գալիս սերտ միասնության մեջ, բայց ոչ ներդաշնակ համադրությամբ: Այսպիսի մոտեցումը լայն ազատություններ էր ընձեռում բազմաթիվության, բառագործածության և առնչաբարակ լեզվագործածության հարցում, բայց սահմանափակում էր գործառնող լեզվի շրջանակներում գեղարվեստական տեքստի բարձրարվեստ կառուցման հնարավորությունները:

Նորագույն չափածոն փոքր-ինչ այլ մտահոգություններ ունի: Չակորված ազգային-գրական լեզուն պարտադրում է լեզվագործածության նոր չափանիշներ ու մոտեցումներ: Գեղազիտական և լեզվական կողմերի միայն օրգանական միասնության մասին խոսք լինել չէր կարող: Կամ, ավելի ստույգ, դա նորագույն չափածոյում լեզվի գործառական յուրահատկությունների մի կողմն է միայն, որ այս շրջանում պիտի նոր բովանդակություն ստանար: Ավելի եական էր մեկ այլ հանգամանք. գեղարվեստական գրականության լեզուն մշակվում ու զարգանում էր՝ հիմք ու ելակետ ունենալով արդեն նորմավորված արևմտահայ գրական լեզուն, գրական լեզվի կանոնը և օրինակափոխությունը: Յուրաքանչյուր շեղում կամ տարակերպություն ոճական պատճառաբանվածություն ունենալու դժվարությունն ուներ: Առանձնահատուկ ուշադրություն էր պահանջվում լեզվամիավորների գործածության և՛ զուտ լեզվական, և՛ գեղազիտական կողմերի նկատմամբ, բայց առավել և՛ դրանց ներդաշնակ համադրության:

Այս շրջանում, երբ մշակվում ու կայունանում են գրական լեզվի համազգային նորմերը, երբ համընդհանուր ճանաչում ու գործածություն են ստանում լեզվական օրինաչափությունները, միանգամայն հնարավոր ու ընկալելի է դառնում անհատականության անձնահիմնական դրսևորումներից մեկը՝ նույն լեզվական օրինաչափություններից կատարված շեղումներ: Գեղարվեստական լեզուն բազմազան ու սերտ առնչությունների մեջ է մտնում լեզվի զարգացման նախորդ փուլերի հետ, օգտվում է գրաբարյան բառերից ու բառաձևերից, օտարաբանություններից, դիմում է համաժողովրդական ու բարբառային լեզվի հարստություններին, զուգամեծերին ու տարընթացումներին: Շեղումներն ու անմիօրինակությունները դառնում են միջոց կամ նյութ գերազանցապես ոճական համակարգի կազմավորման և հատկանիշներ են անհատական ոճի և գրական լեզվի գեղարվեստականացման:

Գրական լեզվի գեղարվեստական մշակումը իրական և կոնկրետ գործընթաց է: Չնայած իր ողջ բազմազանությանը՝ այն շատ որոշակի արտահայտություններ ունի դարասկզբի արևմտահայ չափածոյի ոճական կառուցվածքի բոլոր հատկանշերում՝ բառազիտության մեջ, քերականական իրողություններում, պատկերավորման-արտահայտչական համակարգում, տաղաչափության մեջ և այլուր:

ՔԱՌԻ ԽՄԱՍՍԱՅԻՆ ԿԱՌՈՒՅՎԱԾՔԻ ՈՃԱԿԱՆ ՋՈՐԳԱՅՈՒՄԸ,
ՔԱՌԸՏՐՈՒԹՅՈՒՆ

Բառը լեզվի հիմքն է, նախ և առաջ լեզվական միավոր է: Գեղարվեստական նոր մտածողությունը այս սկզբունքի պաշտպանն է: Բայց դրան հավելում է նոր հատկանիշներ. բառը նաև ոճի հիմքն է, գեղարվեստական ոճի կառուցման կարևորագույն տարրը. ոճական իրակություն է և իբրև այդպիսին՝ իմաստով, կազմությամբ, ծագումնաբանորեն և կապակցական հնարավորություններով պայմանավորված՝ իր մեջ կրում է ոճական-գործառական խիստ բազմազան որակներ:

Գրական լեզվի նորմավորված վիճակը ավելի որոշակի է դարձնում բառի իմաստային կառուցվածքում անվանողական և հուզարտահայտչական տեսակների առանձնացումը կամ հակադրությունը: Անվանողական նշանակությունը հատուկ է համագործածական («չեզոք») բառաշեղծի: Չականալի է, որ այդ բառաշեղծը նաև արևմտահայ չափածոյի ինչպես նախորդ, այնպես էլ այս շրջակալի հիմնական բառաշեղծն է: Այդպիսին է նաև ցանկացած հեղինակային լեզվի պարագայում. «Գրական բառապաշարում կենդանական տեղ է գրավում ընդհանուր-գործածական կամ չեզոք բառապաշարը: Այն համարվում է բնաբանից կազմի համար» [1, 28]: Նույն բառաշեղծը կարևորագույն կառուցվածքային տարր է ոճական կառույցի համար, բանի որ վերջինը լեզվի համակարգում լիովին իրական «Ֆենոմեն» է, որ ներառում է ինչպես ոճականորեն նշույթավոր, այնպես էլ արտահայտչական տեսակետից «չեզոք» լեզվական միավորները և արտահայտման միջոցները: Ոճական կառույցի այս հատկանիշը բխում է նրա երկակի բնույթից. այն մի կողմից բաղադրվում է լեզվական նշանի առարկայական-անվանողական բովանդակությամբ, մյուս կողմից՝ այդ բո-

վանդակության յուրօրինակ սուրբելիով լրացարկումով, իրականության զգացմունքային և տրամաբանական գեհաստամբ [տե՛ս նաև 2, 221]:

Ուրեմն, արևմտահայ չափածոյի բառապաշարում գրավելով առաջնային տեղ, համագործածական բառաշերտը, այնուամենայնիվ, զարգացման տարբեր փուլերում երևան է հանում իմաստային և ոճական-գործառական յուրահատկություններ:

Պարսկագրին հայոց լեզվի բառապաշարի այդ շերտի իմաստային դաշտի որոշարկուն և կայունացումը ստեղծում են հենք, որի վրա և որի շնորհիվ ավելի հստակ ու բազմազանությամբ է դրսևորվում բառապաշարը բաղադրող մյուս շերտերի (գրքային, խոսակցական-բարբառային, հուզական-արտահայտչական և այլն) ոճական քնուրպիղը: Նկատելիորեն փոխվում է այդ բառաշերտը բաղադրող բառերի ընդհանուր բովանդակային կողմը: Համագործածական բառապաշարում են մուտք գործում բառեր ու արտահայտություններ, որոնք նոր իրողությունների ու երևույթների, նոր մտածողության արտահայտիչներ են, կապվում են իրական կյանքի և իրական զգացողությունների հետ: **Գինետուն, լվացարարուհի, ջարդ, մարտիկ, կարկանդակ, պապ, մանգաղ, դրամածիտ** (Վարուժան), **ջրուռք, գաղուղ, դափ, ցորեն, մրգատուն, մեղու, աղջիկ, ճամփորդ, բաժակ, ծիծաղ** (Սեծարենց), **Հորս դիակն է, գյուղական գերեզմանատուն, քույրեղ տարին, անկողին, բանտ, դանակ, նկուղ (Սևակ), քարիւղ, մերկ մարմին, ստիճքներ, գինովութուն, մուրճ, բեռ, խոփ, բախ, հողագործ, բակ, տախտակ, տաշտ, շապիկ, քօճրատուն** (Սիամանթո): Այս բառաշարքը բնավ էլ նախորդ շրջափուլի ընդհանուր կամ «չեզոք» բառաշերտի մասը չի կազմում: Եվ դժվար չէ նկատել, որ այն հիմնականում ձևավորվել է գեղարվեստական մտածողության շրջափոխությանը զուգընթաց ու պայմանավորված է հայրենասիրական և ընկերային բեմատիկայի զարգացմամբ: Բառաշարքը նկատելի կենսունակություն ու քարնություն է հաղորդում ժամանակի չափածոյին, առնչվելով ընթերցողին անմիջականորեն հուզող և հայ կյանքը ներկայացնող երևույթների՝ ստեղծում է հուզական-արտահայտչական հատուկ միջավայր: **Դրանք մի մասը կրնկրետ տեղի, ժամանակի, կրնկրետ իրողության անվանում է: Ըստ ելքայան, ընթերցողի համար կարևոր չէ աշխարհագրական, ժամանակային կամ կենցաղային այլ հանգամանքների ճշգրտումը՝ «մահաշուք առաւօտը կիրակի էր».** «Պարտեզ քաղաքին մեջ էր», «Քսան հարսներն ձեռք ձեռքի», «մէկը սափո-

րով մը քարիւղ բերաւ խուժանին...» և այլն («Պարզ», Սիամանթո): Բայց գեղարվեստական այդ մանրամասները ակտիվացնում են բանաստեղծական պատկերի ընկալումը և դառնում են խոսքի քնարականության կարևորագույն տարրեր: «Կենցաղային պայմանների կոնկրետությունը ստեղծում է բանաստեղծական գործի այն անհատական ոճը, երբ տեքստի գեղարվեստականությունը ընկալվում է որպես իրական դեպքերի արձանագրում, ...երբ բանաստեղծությունը ներաճում է կյանքի հետ» [3, 362]: Բանաստեղծական խոսքը հաճախ դառնում է սովորական գրույց, երբեմն էլ՝ խիստ առարկայական, բայց կյանքին ավելի մոտ, ավելի բնական, ավելի իրական: Ռոմանտիզմի կամ նորոմանտիզմի և ոչ էլ խորիորդապաշտության տիրույթներում հատկապես մի՛ փնտրեք այդ հատկանիշը: Մի՛ փնտրեք դրանք Սիամանթոյի «Դյուցազմորեն»-ում, Վարուժանի «Ցեղին սիրտ»-ում, Սևակի «Կարմիր գիրքը» ժողովածուում, Ինտրայի «Նոճաստան»-ում կամ, ասենք, Սեծարենցի «Բյուրեղի դյուբաքը», «Իղծեր», «Վայրկյաններ» ռոտանավորներում կամ այլուր: Կզուներ դրանք միայն առանձին արտահայտությունները: Բայց փնտրեք դրանք նույն հեղինակների այլ ժողովածուներում, բանաստեղծական ամբողջական շարքերում, առանձին բանաստեղծություններում, կյանքի, կենցաղի, ապրումի ու մտածման սովորական պատմությունը գծող բանաստեղծություններում: «Ցեղին սիրտը», «Հայնք երգը» (Վարուժան), «Կարմիր լուրեր բարեկամես» (Սիամանթո), «Այս դանակը», «Բանտից մեջ», «Հայրը» (Սևակ) և այլն: Սիայ՝ այդ բառերի գործածության մեկ-երկու օրինակ՝ «Յե գ, մուրդած, սա **գինետան մոտակա Դըռեն** ելավ...» (19), «Թշվա՛ռ պաճուղիստ, հիվանդ է» (ԴՎ-1, 52), «Մարդը կոթնեցավ **իր կնոջ ուսին**» (160), «Չեքքը ծընտին՝ **հայրս կը խարչը**» (ՈՍ, 212), «Յետու ջահով մը բռնցցուցին մերկ մարմինները **հարսներուն**» (146), «Անխճօքն խոխորեցին եօթը կոյսերը **մեր գիւղին**...» (149), «Արինքաբաւ **շապիկն**՝ եկան **մօրը** ցոյց տալու» (163), «**Քթենիս** ալ կտրտեր են» (ՍՈ, 183) և այլն: Բառային այդ միավորները առավել ևս ընդլայնեցին իրենց գործառույթը 10-ականների չափածոյում ներառելով հայ իրականությունը բնութագրող այլ բառեր ու արտահայտություններ:

Արդեն գործածական դարձած շատ բառեր շրջանառության մեջ են մտնում իմաստային նոր նրբերանգներով: Մինչդուրյանական չափածոյում, մասամբ նաև հետագա տասնամյակներում բառը գեղար-

վեստական տեքստում առավելապես հանդես է գալիս որպես ինքնակա երևույթ, չի կրում իր վրա իմաստային այն ծանրաբեռնվածությունը, որ ի բնե ունենր: Առաջին պլան էր մղվել բաների, արտահայտության, դարձվածի ձևային կողմը և ոչ թե այլ, ինչ դրանք թվանդանային էին: Տեքստի գեղարվեստական կառուցման հատկանիշները՝ պարզությունը, անվեղծությունը, արտահայտության դիպուկությունը, ենթակա էին ավանդույթով շարունակվող բառընտրության պարտադրանքներին: Իսկ եթե դա չէր գոհացնում հեղինակի գեղարվեստական ճաշակը, բառը կամ արտահայտությունը զգեստավորվում էր բառ-մակդիրներով ու որոշիչներով, երբեմն մի բանի տող կազմող բացատրական լրացումներով: Դուրյան-Չոպանյան փորձը մի զգալի չափով ազատագրեց բանաստեղծական բառը այդ կարգի գեղագիտական ծախտորոշումներից: Միանգամայն ավելորդ էր դառնում այսպես կոչված մեկնական բառ-լրացումների գործածությունը: Արդյունքում նկատվում է ածականի դերի սահմանափակում, որոշիչ կրճատում. հաղորդումը և ներգործումը լեզուն միտում է իրականացնել նույն միավորներով:

Երոմավորված բառապաշարը հասկությունը և կոնկրետությունը էր պահանջում բառի իմաստային կառուցվածքում: Գեղարվեստական տեքստում թե գրական լեզվի գործածման ցանկացած դրսևում բառի գործածությունը անպայման ենթադրում է նրա մեջ արդեն ձևավորված նոր՝ հասարակական վերաբերմունքի ու գնահատության արտահայտություններ, որոնք ավելի տեսանելի են դառնում լեզվի կանոնարկման շրջանում և լեզվական համապատասխան միջավայրում [տե՛ս 4, 95–102]: **Չայենիք, տուն, կոիվ, պայքար, ազատություն, հող, պատանք, քշնամի, դիակ, մահ, որք, սգավոր, ինչու չէ՞ նաև՝ սեր, կարոտ, քախիծ, հույս, մտաջուցում, վիշտ, հիշատակ և նման բառերը** շատ ավելի հստակ և որոշարկված նշանակությամբ էին ընկալվում, վերաբերմունքայնության ավելի տեսանելի գծեր ու երանգներ ունեին, քան հասարակական կյանքի նախորդ շրջափուլերում: Բառինաստի այսպիսի հստակեցումն ու սահմանագծումը նորագույն չափածոյի իմաստաբանական հատկանիշն են և նախորդ փուլերի նույն չափումներում հատվածական դրսևորումներ ունեն: Դրանք բառինաստի նորմավորված վիճակի և դրա գեղարվեստական գործառույթի նշաններից են:

Չայտնի է, որ համագործածական բառերը ոճական-արտահայտչական բացառիկ նշանակություն են ձեռք բերում, եթե անվանողական բուն իմաստին հավելում են լրացական-փոխաբերական իմաստ կամ ուղղակի հանդես են գալիս այլ բառերի հետ ունեցած անսովոր անոչությունների մեջ՝ կորցնելով իրենց գրոյական արտահայտչականությունը: Դա պայմանավորված է հիմնականում այդ բառերի բազմիմաստությամբ, իմաստային տարողությամբ ու առածականությամբ, որ կիրառության յուրահատուկ պայմաններում իմաստային նոր նրբերանգներ է երևան հանում: Այս ոլորտում արևմտահայ չափածոն ուներ ավանդույթներ՝ հատկապես Դուրյանի փորձը՝ բառային փոխաբերության մակարդակում, և Չոպանյան-Սիպիլի բառային անսովոր զուգորդությունների բանաստեղծականությունը: Սակայն դարասկզբի չափածոյում համագործածական բառերի ոճական այդ գործառույթը դառնում է լեզուն գեղարվեստականացնող և ոճական կառույցը բաղադրող ամենաէական օղակներից մեկը: Մարդկային անհատական և հասարակական կյանքը, բնություն-մարդ, մարդ-մարդ և նման կապերը ամենաբարդ ու բազմազան հարաբերությունների մեջ ընկալվող գեղարվեստական նոր մտածողությունը հայտնաբերում է այդ առնչությունների արտացոլման ամենահիմքնատիվ բառային զուգորդումներ: **Չայ**-ը սովորական համագործածական բառ է: Եր նաև լեզվի զարգացման նախորդ փուլերում: Բայց անհ Կարուժանի «Օ՛ր կուռնըլ» թերթվածում անսպասելի կապի մեջ մտնելով **կուռնըլ** բառի հետ՝ ստեղծում է յուրօրինակ արտահայտչականություն՝ անձնավորմամբ Կ՛լ ավելի խտացնելով պատումի հուզական տրամադրությունը՝ «Թեքը **հայ կուռնկին** Ա՛լ հոգան էն ճանբորդելե»: Նույն բանաստեղծության մեջ՝ «**Չայ բլուրներուն**, գյուղերուն վրա կիսավեր, Կըրկըռցում օրհասի Գարդումը ան կ'անիծե» (Դ՛-1, 120): **Ջեփյուն և մանկություն, քրջայտք և փսփսուք** բառային զույգերը հազիվ թե օժտված են հուզարտահայտչական ակտիվ բովանդակությամբ: Սակայն դրանց զուգորդությամբ Մեծարեմը ստեղծում է ուժեղ հուզականությամբ գեղարվեստական պատկեր՝ «Ու **զեփյուն** ալ, կայստուն **համբույր, մանկություն** մ'է վերադարձան»: **Ու քրջայտք** ալ՝ **փսփսուք**ն է բարեկամի՞ն՝ մտերմասաց» (ՄՄ, 127): Կամ **հեղուկ և իրան** բառերը առանձին վերջրած ոճական բեռնվածություն չունեն: Սակայն «Ջրուտք» բանաստեղծության մեջ, երբ խոսքը առվակի ու ջրի մասին է, նշված բառերի համադրությունն ստեղծում է յուրօրինակ արտահայտչա-

կանություն. «Բահի երկու հարվածով նայիս առուն կը բեքե Օճաճապուկ ձևերով **հեղուկ իրանն** իր ոլոր» (ՍՄ, 94): Բազմաթիվ են այդպիսի օրինակները Վարուժանի, Սեծարենցի, Սևակի, Սիմանթոյի հաջողված գործերում՝ «ոսկիներու իրիկուն» (90), «Ազատութեան նորածին որ» (20), «փրկութեան երկաթ ժամեր» (ՍԹ, 21), «հարս հովիտ» (131), «սյուքին ծաղիկ մեղեղիբովն» (ՍՄ, 112), «արլունն ակոսին» (172), «աղոտ մահիկը մանգաղին» (ԴԿ-2, 176), «Վրե՛ժն իճն Աստված» (ՌՄ, 156) և այլն:

Գնահատողականությունը գանգվածային լրատվության միջոցների և իրապարակախոսության լեզվի հատկանիշն է, ոչ թե գեղարվեստական գրականության: Ասկայն գաղտնիք չէ, որ գեղարվեստական տեքստի բառապաշարում որոշակի իմաստային խումբ են կազմում գնահատողական նշանակություն ունեցող բառերը, այնպիսի միավորներ, «որոնք արտահայտում են մեր շրջապատի՝ հասարակայնորեն ընդունված դրական կամ բացասական բնութագիր ունեցող իրերի ու երևույթների կամ դրանց հատկանիշների (հատկանիշների հատկանիշների) հասկացությունները» [5, 37]: Դատելով է նաև, որ նախորդ շրջափուլերի արևմտահայ չափածոյի իրապարակախոսական բնույթն ու հետադարձականությունը մի զգալի չափով պայմանավորված էին լեզվական նշանի, այս դեպքում՝ բառի անվանողական-գնահատողական գործառույթի ակտիվությամբ: Ըստ որում, գնահատողական երանգը՝ դրական կամ բացասական, դրսևորվում էր բառագործածության անբաբայց տիրույթներում: Նորագույն չափածոյում բառերի գնահատողական արժեքը՝ դրական կամ բացասական հասկացություններ արտահայտելը, հիմք է ստեղծում բառային զուգորդությունների համար. գործածվում է հուզականորեն երանգավորված բնագրեցում և ընկնում է ոճաբանական կառույցի հիմքում [տե՛ս 5, 38, նաև 6, 62-65]: Եվ այդ կառույցում է, որ բառի դրական կամ բացասական իմաստային բնութագիրը ձեռք է բերում ոճական-արտահայտչական նշանակություն, քանի որ բացահայտվում է իմաստային անվանողական այլ նրբերանգներով կամ գործածվում և ընկավորվում է փոխաբերական նշանակությամբ: Այսպե՛ս **բաջարի, պատվական, պերճ** բառերը իրենց անվանողական-գնահատողական նշանակությամբ գործածվելիս դրսևորում են հետևյալ առաջնային իմաստները. **բաջարի**-անվեկեր և քաջ, քաջությամբ կատարված, քաջություն պարունակող, **պատվական**-պատվի արժանի, սեծահարգ, առաքինի, հարգելի, **պերճ**-

չքեղ, փառքան, գեղեցիկ, հույաշեն, վեհ և այլն: Ասկայն կարդանք Վարուժանի բնագիրը.

Այն բազմաթիվ հոտեն, գոնճ մեջ, եղու կ,
Արճացեր է խոյ մը միայն **բաջարի՝**
Որուն մայրն օր մ'—հիչե՛ որդակ—դեռ գառնուկ
Կերակ ափիղ մեջ գարի:

Գնեփով բորճնի և առվյուղով **պատվական**
Աընունը կու տամ արդ անոր **պերճ** ղընակին...
(ԴԿ-1, 116)

Որուն կարոտի նամակ հղած մայրը այդպիսի որակումներով է խոսում պանդուխտ որդու վերադառնի համար սրբորեն պահած միակ գառն մասին՝ այդ բառերում խոսացնելով մայրական սիրո ամրոցը գորովն ու կարոտը: Բնարական հետոսի խոսքը աչքի չի ընկնում խոսքի տիպականացման գծերով, գեղջուկ մոր նամակն ամբողջության մեջ հնչում է փոքր-ինչ վերամբարձ, քայց նշված բառերի իմաստային այլևայլ նրբերանգների ընդգծումով հեղինակը յուրօրինակ տրամադրություն է հարդրում այդ հանդիսավորությանը: Բազմաբանակ խոյերից մնացել է միակը՝ **բաջարի**-ն՝ լավագույնը, առույգ-առողջը, ամենանվիրականը, որի պերճ փքթումի համար որդու դարձը երագող մայրը ոչինչ բանկեղին բան չի խնայում, թեև երբեմնի շեն օջախը թուրքի ձեռքով թալանված է ու ակնբլված՝ «Դուռն են կոտրեր, մառններն ո՛ղջ դատարկեր»: Լեզվական նշանի «օբյեկտիվ կառուցվածքին» հավելվում է զգացմունքային և տրամաբանական ինքնատիպ գնահատումը: Խոսքը դառնում է ավելի հուզական, շեշտված ու հանդիսավոր ողբերգականություն ունի իր մեջ: Իսկ բանաստեղծության վերջին քառատողում **բաղցր** գնահատողական բառի՝ մտերմիկ-խոսակցական երանգով գործածությունը՝ **բաղցր որդակ**, ավելի անմիջական է դարձնում պատկերը՝ լի մայրական սիրո ջերմությամբ և հայ մարդու ծակատագրի ողբերգականությամբ: **Գուռքի** բառը բառարաններում բնութագրվում է միայն իր դրական նշանակությամբ՝ առատ, հարուստ, արագվանդ, «յորդ, իրր յորդաջուր» և այլն: Բանաստեղծի տողերից մեկում բառն ստացել է բոլորովին նոր՝ ընդգծված բացասական իմաստ՝ ստեղծելով դավաճաններ ծողը չար ուժի դեմ բնարական հերոսի ընթրստացման խիստ տպավորիչ պատկեր՝ «Փակե՛ր՝ որդերը, Դայաստանն,

...Ճոցը փակե՛, որ խորք գավակ մեծցնելու եղավ սովոր և **հուռքի՛**» (ԴՎ-1, 132): **Խրախճանք** բառը Սիսանմբրյի «Սուգ» բանաստեղծության համատեղությունում ունի կոտորածի, անզուսպ ոչնչացման նշանակություն՝ «Որ խրախճանքի այսօրուան ճանքաներուն կ'անցնինք, Ունննորեղե՛ք սա մենուրեան և սուգի խօսքերուս» (ՍԹ, 139): Այլ օրինակներ՝ «Բայց հոգիս... դելի արզասաբեր մահը պիտի քնե՛» (ՍԹ, 68), «Վայրա՛գորեն մեկանուշ ու տրտմորեն կանացի» (ՈՍ, 85), «Ամեն մեկ բուռն հարվածին տակ **հառք** մուրճին» (ԴՎ-1, 42), «Վաղն այս բարի արյունեն վեր պիտ' ելլեն» (109), «Դաշույնիդ **ցուրտ** փայլին հետ» (ԴՎ-1, 159) և այլն:

Նորագույն չափածոն **հուգարտահայտչական** (կամ գործառական-արտահայտչական) բովանդակությամբ բառերը [տե՛ս 7] ավելի հաճախ չի գործածում, քան մինչդուրյանական շրջանի կամ 80-ականների չափածոն: Բայց եթե այդ կարգի բառերը մախրողները ճատայեցնում էին առավելապես հաղորդակցական գործընթացին, այսինքն՝ դրանք գործառում էին այն նշանակությամբ, որով առնչվում են անվանողական-գնահատողական բառապաշարին, ապա նորագույնները օգտվում են դրանց գնահատողական բնույթի լրացուցիչ նրբերանգներից, «որոնք մի տեսակ շեղումավորվում են բառի անվանողական նշանակության վրա, հավելվում են նրա իմաստաբանության առարկայական-տրամաբանական հիմքին» և աչքի են ընկնում բացառիկ բազմազնությամբ [տե՛ս 1, 29]: Դրանց լրացուցիչ իմաստային բաղադրատարրը արտահայտվող բովանդակության ինտենսիվությունն է, ինչպես՝ **ժիր-աշխույծ-ժիրաժիր, լուսաբեր-լուսածափն-լուսարուխ, աղմուկ-շառաչ-քոմբյուն, վեն-հպարտ-գոռ, փոթորկալի-փոթորկատիպ, քջնամի-սոխիս, երկար-հավեյտ, խոցված-լայնախոց** և այլն: Զննենք նշված բառերի մի քանի կիրառություն: **ժիր** բառի դիմաց բացատրական բառարանները նշում են մոտ մեկ տասնյակ իմաստներ՝ աշխույծ, ջանասեր, առողջ, արագաշարժ, արագ և այլն: **Աշխույծ**-ը գրեթե նույն իմաստներն ունի՝ որոշ գրքային երանգավորմամբ: **ժիրաժիր**-ը, որ կազմված է **ժիր** բառի բաղադրող հիմքով (հուգարտահայտչական բառային միավորների մի զանազան կառուցվածքային այդ յուրահատկությունն ունի), իր խստացող մեծատու՜ հույժ **ժիր**, և քիչ գործածականությամբ արդեն իսկ ունի իր մեջ արտահայտչականությունը՝ որպես ներուժային հնարավորություն: Բնագրում ավելի է խորանում այդ արտահայտչականությունը, երբ բնիմաստով դրական-գնահատողական բառը հանդես է գալիս հակառակ նշանակությամբ:

Վարդանք բնագիրը. «Սըզկիթներու բակերուն մեջ **ժիրաժիր**, Սահակներն ալ կը հըղկըվին, կը հյուսկին խարազանները թունավոր օծերով» (ԴՎ-1, 130): Առարկայական, տեսանելի, իրական զգացողություններով են փոխանցվում կոտորածի ու քալանի հուռն առած թուրք հրոսակի բնագրային աշխույժն ու իրարամեցումը: Վարուժանն ունի նաև այդ բառի՝ տվորական, բառարանային իմաստով գործածության օրինակ, որտեղ, սակայն, բառը արտահայտչական նույն ուժի չունի՝ «Չոտաղմեր կան արտեղե արա՛ր՝ ուր **ժիրաժիր** կը հեսանեն Աղոտ մահիկը մանգաղին» (ԴՎ-2, 176): Մեկ ուրիշ օրինակ՝ **սոխիս** բառը իր հավելյալ հուզական-գնահատողական նշանակությամբ ավելի մեծ արտահայտչական հնարավորություններ ունի, քան նրա մեծատային զուգահեռը՝ **քջնամի**-ն: Բնագրային նախնական օրինակում երգած **քջնամի** բառը վարուժանը փոխարինել է **սոխիս** տարբերակով՝ առավել խտացնելով վրեժի ու առեւտրյան զգացումը թուրք խուժանի նկատմամբ (ԴՎ-1, 161): Կամ **փափագ** բառը բառարաններում մեկնաբանվում է իբրև իրձ, ցանկություն, երազանք, ձգտում և այլն: Բառի հուզական-գնահատողական նշանակությունն ակնհայտ է և, ըստ որում, ունի դրական ուղղվածություն: Բանաստեղծական տեքստում, բառային անսովոր միջավայրում գործածվելով իր բնիմաստին ինչ-ինչ առումներով հակադրվող նշանակությամբ, ձեռք է բերել ակնհայտ արտահայտչականություն, դարձել երևույթ, այսինքն՝ թուրք ջարդարարների բնածին էությունը բնութագրող հիմնական լեզվատարրերից մեկը. «Այրուճի քաղցն ու հին **փափաքն** ավերման թևերն անոնց կը սոթսե, թևերն անոնց կը զինե...» (ԴՎ-1, 133):

Դարասկզբին գրական արձագանքները անհամեմատ ավելի էր մշակված ու կանոնարկված: Սա նշանակում է, որ նրանում **բազմիմաստ բառերն** օրբեկտիվորեն բավել հոծ շեղու են կազմում. «բառերի բազմիմաստությունը լեզվի բառապաշարի պատմական զարգացման անխուսափելի հետևանքն է. նրա կատարելագործման ու մշակման ցուցանիշը...» (Ց, 217): Բառի բազմիմաստությունը գեղարվեստական չափածոյի բառարանում անփոխարինելի ոճական առժեյ է: Բառապաշարի իմաստային ոլորտում նոր հասկացությունների ներմուծումը կամ արդեն գործածության մեջ եղած բառերի՝ նոր իմաստներով գործածությունը խոսքին տալիս է բազմազանությամբ, ասելիքը դարձնում է առավել սեղծ ու տարողունակ, խտացում է իմաստը, հետևաբար և նպատակն է խոսքի գեղարվեստականացմանը: Բառերի բազմիմաստության ոճական-արտահայտչական գործառույթը առա-

վելապես պայանավորված է բառի առաջնային կամ ուղղակի իմաստի հիմքով առաջացած փոխաբերական իմաստով կամ իմաստներով (այդ մասի խոսք կլինի քիչ հետո): Բայց պակաս ուշագրավ չէ բազմիմաստ բառերի ոճական գործածության այն տեսակը, երբ բազմիմաստությունը հանդես է գալիս որպես տվյալ բառագործածության օբյեկտիվ հատկանիշ, երբ գործ ենք ունենում փոխաբերության հիմքով առաջացած այնպիսի կայուն իմաստների հետ, « որոնցում» փոխաբերություններն արդեն կենդանի չեն և, քննադատաբար, չեն զգացվում» [9, 70]: Այս դեպքում արդեն բազմիմաստ բառերի ոճական արժեքն ընդգծվում և ավելի ցայտուն է դառնում բազմիմաստ բառերի իմաստային տարբերակների (առաջնային և երկրորդային) համաստեղ գործածությամբ կամ ուղղակի և փոխաբերական իմաստների հավաղություններ, որտեղ բազմիմաստ բառը կարող է հանդես գալ նաև իբրև դարձվածային միավորի բաղադրիչ մաս՝ իմաստի փոխաբերության հիմքով՝ «**Լույսերու՝** պես լույս՝ Աղջիկը...» (ՌՍ, 124), «**Չայր, Մարդն** հիմա՝ մարդ եղավ» (ԴՎ-1, 329), «**մարդերն** չի կրցան մարդերն ըմբռնել» (ԱԹ, 142), «Աղբյուր՝ արքյուր, ինչ է հրմվանցով տնորագին երկարեցի թշվառ շրթներըս **ակիդ**,...Ահա կուգամ **երջանկության ակերեն**...» (ՌՍ, 78): Կամ էլ մարած փոխաբերական իմաստը քարնացվում է բառի հավելական իմաստի և դրա հոմանշային տարբերակի զուգահեռ գործածությամբ՝ «**Կույս** ու **ծաղիկ** յորակներուս» (ՍՄ, 84), «Անցնց մարմար դամբանիս վրա **ցոտաշունչ**» (101), «**Անիմաստ** ու **խենք** երեքսբ մ'անվայման» (ՌՍ, 185) և այլն: Նորագույն չափածոյի ոճական ձեռքբերումներից մեկը բազմիմաստ բառերի արտահայտչական այսպիսի հնարավորությունների հայտնաբերումն էր կամ ավելի ճիշտ՝ դրանք շրջանառության մեջ դնելը, որ հետո իր օրինաչափ զարգացումը պիտի ստանար:

Բառիմաստի պատմական զարգացման ընթացքում բառի ուղիղ կամ փոխաբերական շատ իմաստներ հմանում են, խամրում՝ իրենց գոյությունը պահպանելով բառապաշարի համեմատաբար պասիվ շերտերում: Սակայն լեզվի պատմականորեն իրար հաջորդող հնամենի բառագրերում, ինչպես նշում է Վ. Վինոգրադով, այդ գոյությունը անընդմեջ պահպանելու իրավունք են նվաճում ոչ թե երբևէ կենդանի գործածության մեջ եղած բոլոր բառերը, այլ միայն նրանք, «որոնցով բնորոշվում են ազգային անցյալի էական կամ հատկանշական երևույթներն ու պատկերացումները, և որոնք մեծ արժեք են այս կամ այն հարաբերության մեջ ժողովրդական ոգու

արմատական հատկանիշներն արտահայտելու համար» [10, 25]: **Վառել** բառի դիմաց Արդի հայերենի բացատրական բառարանում նշվում է առաջնային և երկրորդային 13 իմաստ՝ բոցավառել, ջետուցել, կրակ տալ, լուսավորության սարքը միացնել, ուժեղ ջերմությամբ այրել և այլն [տե՛ս 11], 11 փոխաբերական իմաստ՝ սուր ցավ պատճառել, որևէ զգացումով համակել, տանցել, գարդարել և այլն: Նոր հայկազյան բառարանում նույն բառի դիմաց՝ իբրև առաջնային կամ հիմնական իմաստ, նշված է **սպառազինել** («հանդերձել զհնու զարդու, կազմել պատրաստել, և Քաջավերել կամ արծաթանել զոգի ՚ի պատերազմ. և գտևորիլ»), և ապա՝ իբրև երկրորդ և երրորդ իմաստներ՝ **զարդարել**, **պծնել**, **զրգռել** [տե՛ս 12]: Բառի բացատրություններում **սպառազինել** իմաստը չի նշվում նաև արևմտահայերենի բառարաններում [տե՛ս 13]: Միանգամայն ընդունելի է այն կարծիքը, որ «Մի շարք նշանակությունների անհետացման, նորերի ի հայտ գալու հետ փոխվում է բառի իմաստների միջև եղած հարաբերակցությունը: մի շարք բառերի առաջնային իմաստները դուրս են մղվում «փոխաբերականների» կողմից, առանձին բառերի իմաստներ, որոնք ներկա ժամանակներում ընկալվում են իբրև «փոխաբերական», կարող են լինել «առաջնային» պատմականության տեսակետից» [14, 214]: **Վառել** բառի **սպառազինել** իմաստը այսօր (և անցյալ դարասկզբին) ազատ կարող է ընկալվել իբրև փոխաբերական իմաստ: Չի բացառվում, որ «Չարյունիքի ոգիին» բանաստեղծության մեջ բառն օգտագործելիս Վ. Վարդանիքը նկատի է ունեցել դրա՝ հին մատենագրության ամրացված ոչ միայն **պատերազմելու ոգին արթնացնելու** իմաստը, այլև հիմնական, առաջնային՝ **սպառազինել** նշանակությունը, այսինքն՝ բառը գործածել է իբրև իմաստային հնարանություն՝ իր առաջնային, ուղղակի նշանակությամբ: Միտումը ոչ միայն խոսքային կառույցի բովանդակային ճշգրիտ արտահայտությունն է (ամեն ոք՝ ազգի ոգով հարդորված, պիտի **սպառազինվի** և պայքարի դուրս գա հայրենի տունը փրկելու համար), այլև ոճական ուղղվածություն ունի, այն է՝ ստեղծել թորզուն Տանը, հայոց հնամիտը ոգուն բնորոշ լեզվական միջավայր, խոսքին տալ հնության երանգ: **Վառել** բառի՝ այդ իմաստով գործածությունը, կարծում ենք, և՛ բովանդակային, և՛ ոճական-արտահայտչական տեսակետից միանգամայն արդարացվում է. գեղարվեստորեն վերատեղծվում են ազգային խառնվածքի մեջ ձևավորված գծեր ու հատկանիշներ: Կարողքն հասկռվածք. «Ու ամեն ոք Ազգին սիրով լոկ արքշիւ, Ազգին

ոգվով հաղորդված Այնպես վառի, ապստամբի, բորբոքի, որ թորգոնա Տունն զգա թե իր օճախը մարած՝ Այսօր հրաբուխ է դարձեր» (ԴԿ-1, 85): Բառիմատի այսպիսի գործածության բազմաթիվ օրինակներ կարելի է բերել դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծությունից:

Փոխաբերության բառական արտահայտությունը նոր երևույթ չէր արևմտահայ չափածոյում: Եվ, ինչպես արդեն ասվել է, լուրջ ձեռքբերումներ ունեցավ նախորդների, մասնավորապես Պ. Դուրյանի բանաստեղծության մեջ: Բառերը փոխաբերական նշանակությամբ կիրառելը Դուրյանը դարձրեց գեղարվեստական մտածողության ձև, աշխարհընկալման կերպ ու եղանակ: «Չուպանյանը նկատելի նրբերանգներ ավելացրեց այդ փորձին՝ փոխաբերվող առարկաների, իրողությունների ու երևույթների, դրանց ներքին առնչակցության ու անսովոր զուգորդությունների Սպիտմաբերանն իմաստով: Նորագույնները այդ փորձի օրինական ժառանգորդներն են:

Բառային մակարդակում փոխաբերությունն ունեցավ զարգացման մի քանի ուշագրավ դրսևորումներ:

Գեղարվեստական նոր մտածողությունը սկզբունքորեն հրաժարվեց մարած (ավարտուն, ընդհանրական) փոխաբերությունը իբրև այլաբերություն գործածելու փորձից և դա ընկալեց որպես բառի սովորական, ուղղակի իմաստով գործածություն: Դա արդյունք էր բառիմատի զարգացման գուտ լեզվական իմաստով: Եթե մինչդուրյանական շրջանում կամ 80-ականներին գործունե կամ ընդհանրական փոխաբերությունները միտում էին արտահայտչականության հաճախ փորձելով դառնալ գեղարվեստական-ոճական կառույցի հիմքը, ապա նորագույն շրջանում դրանց ոճական գործածության հարցում վերաբերմունքը նկատելիորեն փոխվեց: Գեղարվեստական նորագույն միտքը կամ խուսափում է փոխաբերության այդ տեսակը լայնորեն գործածելուց, կամ էլ սկզբունքորեն հրաժարվում է դրանք արտահայտչական-ոճական կառույցի միջուկը դարձնելուց: Պատկերը չի կառուցում լեզվական այդպիսի միավորների հիմքով և գործառու է դրանք իրենց առարկայական-սովորական նշանակությամբ: Դրանք արտահայտչական արժեք են ձեռք բերում բնագրում՝ որոշակի լեզվական միջավայրում իրենց նորովի և յուրահատուկ կիրառության շնորհիվ: Մեր խոսքը վերաբերում է ոչ միայն չափածոյի լեզվի ձևավորման շրջանում արդեն ընդհանրական դարձած փոխաբերությունների, այլև փոխաբերու-

րեն առնված այն բառերի գործածությանը, որոնք հաճախ գործածվելու հետևանքով գործունե կամ ընդհանրական էին դարձել վերջին մեկ-երկու տասնամյակներին:

Անշուշտ, վերին ասվածը չի նշանակում, թե իսպառ հարթահարվեց ընդհանրական փոխաբերությունների ոճական գործածությունը կամ, ավելի ստույգ, դրանք գեղարվեստական կառույցի հիմք դարձնելու միտումը: Բնավ: Նույնիսկ տաղանդավորների գործերում կարելի է գտնել այդպիսի գործածություն «տեսակելի հետքեր», մասնավորը եթե դրանք փնտրենք համեմատաբար քիչ հաջողված գովաբաններում կամ նախափորձերում: Օրինակ՝ «Թողըք մեծնամ» բանաստեղծության մեջ Վարուժանը գործածում է փոխաբերություններ, որոնք չունեն իրենց վերապահվող արտահայտչական դեղը: կորցրել են թարմությունը և համատեքստում հնչում են խիստ վերամշարո ու անարվեստ, ինչպես՝ «Աիրտս երազի ծովուն մեջ նո՛ր նետեցի», «խո՛ր անդունդ», «Ո՛վ շիրմի մութ, կամ կարկուտի մըռայլ անպ», «ձե՛ր խոսքերովը լեղի», «Կոկորդոս մի՛ թողուք բնության խընկավետ Կաթն՝ որ Աստված է կըբեր» (ԴԿ-1, 117-119): Նույն հեղինակի «Սարուտներ» ժողովածուից «Ալիշանի շիրմին առջև», «Տղա՛ք, ներեցե՛ք», «Չորս տարեկանի մը նամակը» քերթվածները, ինչպես նաև «Ծաղկեփունջ...» և «Սրրկահույզ կայծոռիկներ» շարքի բազմաթիվ այլ ոտանավորներ աչքի են ընկնում անհաջող փոխաբերությունների գործածությամբ: Մեծաներցի «Բարախուններ»-ում և շարքերից դուրս ոտանավորներում նույնպես կարելի է հանդիպել այդ կարգի փոխաբերությունների՝ «Իմ սիրտս ալ տրոփում կը փղձի հանկարծ, Եվ զայն կը ծծեն հույզեր անհամար» (26), «Ես այն օրեն կը տառապիմ տարուբեր: Վիշուք սիրտըս իմ ջրավ քանդ ու ավեր: Այն օրեն երբ ես բաժակներ այդ թույնի Ընկնեցի ես, սիրտըս բյուր բյուր կ'արյունեի» (ՄՄ, 139) և այլն:

Գեղարվեստական մտքի տեղաշարժը կամ լեզվի գեղարվեստականացումն ակնհայտ է իմաստային-կիրառական իր յուրահատկությամբ առանձնացող փոխաբերության մյուս տեսակի՝ անհատական-ստեղծագործական կամ հեղինակային փոխաբերության ամենալայն գործածության մեջ: Մինչդուրյանական կամ 80-ականների փոխաբերությունը առավելապես հիմնվում է «փոխաբերվող բառի ցույց տված առարկայի և փոխաբերյալ բառի ցույց տված առարկայի որևէ կողմի ակնհասուն նմանության վրա» [15, 62]: Փոխաբերության հիմքը միանգամայն կռահելի էր և բխում էր փո-

խաբերվող կողմերի առարկայական (օբյեկտիվ) հատկանիշներին: Բանաստեղծական իմացության գործընթացում ենթակայական (սուբյեկտիվ) տարրի ուժեղացումը, որ ծագում էր գեղարվեստական կեցության ներքին անհրաժեշտությունից և արդյունք էր նաև ստեղծված հասարակական-քաղաքական իրադրության, երևույթի ընկալման այլ հայացք էր պայմանավորում: Փոխաբերության հիմքը ստեղծվում է փոխաբերվող եզրերի առավելապես անհատական ընկալումներով, լինի դա առարկաների արտաքին հատկանիշներով նմանեցում, դրանց դերի, գործառնության մեջ ընդհանրությունների հայտնաբերում և՛ քերական-որակային միջև այդ չզուհանրությունների հայտնաբերում ընդգծում: Արդյունքում ծնվում են նոր փոխաբերություններ, որոնք պայմանավորում են բնագրի պատկերային համակարգի և ոճի բազմազանությունը: Փոխաբերվող առարկաներն ու երևույթները հայտնաբերվում են նորովի, մի նոր տեսանկյունով են բացվում ընթերցողի առջև: Փոխաբերությունը դառնում է բանաստեղծական մտածողության նոր տիպի հաստատման լեզվաոճական ատաղձի կարևոր բաղադրիչը:

Գաղափարներով, գաղափարատիպերով, նաև գեղարվեստական յուրահատկություններով որոշակիորեն տարբերվող համակարգերում փոխաբերությունն ունենում է արտահայտության յուրահատկություններ, ծառայում է ոճական-արտահայտչական տարբեր նպատակների: Ինտրա-Սեծարենց-Չարությունյան-Թեբեյան գեղարվեստական համակարգում այն առավելապես գործառնական և ընկալվում է որպես աշխարհի քմարական ճանաչման լեզվաոճական տարր, իսկ Սիսիանթո-Վարուժան-Մևակ համակարգում, որի բանաստեղծական արտահայտչականությունը ձևավորվել է ազգային-ազատագրական գաղափարաբանության ազդեցություններով, հիմնականում եպիկարական մտածողության և ազգային ներշնչումի լեզվաոճական բաղադրատարր է: Առաջինում ուժեղ է սուբյեկտիվ-կամային բովանդակությունը, երկրորդում՝ օբյեկտիվ-առարկայականը: Երկու դեպքում էլ, սակայն, շատ ակներև է հեղինակային-անհատական ընկալումը:

Ուշագրավ է Սեծարենցի պարագան: Ժամանակի գրական քննադատության առանձին ներկայացուցիչներ, ինչպես ասվեց, որոշ վերապահությամբ ընդունեցին և՛ «Շիստամ»-ը, և՛ «Նոր տաղեր»-ը: Քննադատության պաթոնն ուղղվում էր հիմնականում բանաստեղծի գեղարվեստական մտա-

ծողության ու մեթոդի դեմ, ուստի նաև դրանց արտահայտության ձևերին: Սեծարենցի չափածոյում իբր նկատելով «սահմանափակ ու անձուկ շրջանակի մը մէջ կաշկանդուած» ֆրանսիական խորհրդապաշտ դպրոցի ուժեղ ազդեցություններ՝ Ե. Արմենը բառընդերուպես ու բառերի փոխաբերական գործածության յուրահատկությունները փորձում է վերագրել այդ ազդեցություններին. «Բառերը ու բացատրութիւնները.— յաճախ գաղափարներն ալ,— անկեպարարնել բանծրացեալ իմաստներու, անականացած գոյականներու և գոյականացած անականներու յօրինուածով մը, որ, քերականօրէն հիմնուովին անվերլուծելի, ո՛չ մէկ գաղափար կը ցոյցանայ, և ո՛չ մէկ զգացում կը թարգմանէ: ...Թող այդ լեզուով քանի մը բառ խօսի նոյն ինքն այդ արուեստի հերոսը Սեծարենց, որ ջերմեռանդօրէն ուխտադիր առաջին ռաիվիրան կ'ըլլայ մեր մէջ իր Նոր... և ...Նորանշան ալ Տաղերով» [16, 938-939]: Կրկնվում է ծախտող քննադատության հակազդեցությունը նոր մտածողության տեղաշարժերին: Քննադատներին չեն գոհացնում փոխաբերորեն առնված այնպիսի արտահայտություններ, ինչպիսիք են՝ «Բաժնուեցան իրարմ արի ու մըշակ Լո՛ւն ձեռքերնին ճակտին դրած մէկմէկու», «կ'աղօթեն լառեր», «կաթվարդ երագ», «ժակեցին իմ երազներս ծծող», «բառեր ծանրէն», «Աղբիւրներուն ...խմբերոց արծաթի», «տարփանքն ...կը խտկայ», կամ «կպայտոյ իածուններ», «տապի նուպաներ» և այլն: «Նտրիրդածեց՛ք, ի՛նչ կ'ըսեն այս տողերը.— դժգոհում է ժամանակի քննադատը.— ի՛նչ կը բարձրանան: Սիրուն նախադասություններ, շողողուն խօսքեր, բայց ի՛նչ կ'ըսեն: Ի՛նչ պէտք, նաև, բառերու այդ տեսակ բոճաբօսիկ այլակերպութիւնով ու լեզուով մը արտայայտել» [16, 939]: Մեկ ուրիշ տրամաբանության անհաջող էր **Տապի նուպաներ** փոխաբերությունը. առաջարկվում էր դա փոխաբերել բառի ուղղակի իմաստով գործածությանը՝ **Չունիսի արևը** [տե՛ս 17, 582]: Բառի ու արտահայտության կանոնական դրսևորումների վաթճկած ուղղափառ գեղագիտությունը դժվարությամբ էր հաշտվում գեղարվեստական նոր մտածողության «անկանոնություններին»: Այն, ինչ անտեսանելի ու անհիմանակ էր սովորական, բեկուզ գեղարվեստական արարման փորձությունն ապրած (նկատի ունենք Տ. Չոլոյանտեղծի) գրողի համար, միանգամայն ուրիշ արժեք ու որակ է աշխարհի բանաստեղծական հետաքրքրանքի նոր դիտակետից: «Մասնակի ջանք մը ըլլալէ առելի այս արդիւնքը առաջ կու գայ նայուածքի մասնաւոր յօրինուածքէ մը.— Սեծարենցի մասին գրում է Չ. Օշականը.— Ան շնորհն ունի իրերը չտեսնելու ձեւերուն հաստա-

տուն սառույցին տակ: Գրեթե անոցն բրթունները, անշնարելի ծփանքները կը գտնե՞ դիրաւ, բոլոր այն խոսատիող հեծքերը եւ հեքերը, որոնք յիստեցան սովորական նայութեօրի: ...Այս կարողութիւններով ան պատկերներն կ'առնէ անոցն սառած ու նստած երեսը: Անոցն ետին կը բանայ միջոցին անհրաժեշտ պարապը, արտօնելու համար շարժումներուն խաղը: Այս եղանակն է, որ նկարները կ'ազատէ չոր տախտակներու բախտն ու գանձոնք կը դարձնէ իրական անկիւնները օր մը հանդիպուած տեղին, դիտուած տեսարանին» (18, 398–399):

Որ դա ինքնատիպ երևալու ցանկությունն էր, ոչ էլ օտար գեղարվեստական ուղղությունների ձախորդ ազդեցությունների արդյունք, այլ որոշակիորեն մշակված գեղարվեստական հայացք, որտեղ, ինչ խոսք, կարող էին մաս տեղ ունենալ գրական այս կամ այն մեթոդի (այս դեպքում խորհրդապատկերային) շատ էական մի քանի հատկանիշներ, այդ մասին է վկայում իր իսկ՝ Մեծարեցի շատ հստակ և պատճառաբանված վերաբերունքը այդ դիտողություններին: «Նախ ըսեմ,— պատասխան հովվածուն գրում է նա,— թե կապույտ հատում ըսելով կը հասկնամ կապույտներու մեջ հատում ու հետո ... այս պարագային հատունը կապույտ տարբեր չի կրնար ըլլալ, քանի որ օրը ինքնին կապույտ է» [ՄՄ, 258]: Եվ ապա՝ «Չյուլյուրյան կ'ուզե որ «Տապի նոպաներ» ոտանավորիս իբր վերնագիր փռեի «Յունիսի Արևը» մակագիրը՝ ծանրաբեռն ու վատասկաբեկ գրատի փոխտակցությունն ունեցող յուրաքանչյուր գրող արդեն իսկ որոշակի գրական դպրոց է տեսնում, և անպայման չէ այս կամ այն դպրոցին դավանել՝ դրանք բնորոշ արտահայտչական հնարավորություններից օգտվելու համար: Փոխաբերությունն անշուշտ խորհրդապաշտների մենաշնորհն է: Սակայն աշխարհընկալման այն ազատությունը, որ բերում էր գրական-գեղարվեստական այդ մեթոդը, միանգամայն ազատ հնարավորություններ էր ընձեռում նաև այդ հարաբերությունների լեզվական արտահայտությունների համար: Մեծարեցիի գեղարվեստական խոսքը անհնար է պատկերացնել առանց փոխաբերության, լինի դա ծավալուն թե բառական: Դա բանաստեղծի համար աշխարհընկալում է, բնությունն ու մարդուն խորությամբ զգալու և վերատեղեցի միջոց: Բանաստեղծի ամբողջ քերթողական ժառանգության մեջ բերև դժվար է գտնել մեկ բանաստեղծություն, որում փոխաբերության այս կամ այն տեսակը գործածված չլինի:

Մեծարեցիի նախասիրած ձևը բառային և ծավալուն փոխաբերությունների համատեղ գործածությունն է: փոխաբերորեն առնված բառը՝ իբրև պատկերային մանրահամակարգ, դառնում է ծավալուն փոխաբերության պատկերային բաղադրիչը. ստեղծվում է ծավալուն, բազմակի և բազմամուկ փոխաբերություն, խտանում է միտքը, շեշտվում են գույներն ու ձևերը: փոխաբերության վերացարկունով խորանում է գեղարվեստական պատկերի տարողությունը: **Տարփոտ, բաղեղ թևեր, հեղեղ կանաչ, դալար համբույր** կապակցություններն արդեն իսկ հաջողված փոխաբերություններ են՝ փոխաբերյալ բառերի՝ **բաղեղ, հեղեղ, դալար**, հաջող ընտրությամբ: Բնագրում դրանք հնչում են առավել տպավորիչ ու ազդու: Դեղինակն ընդլայնում է փոխաբերության սահմանները՝ այդ հատկանիշները վերագրելով գարնան ու գյուղի անձնավորված հարաբերություններին, դիմելով նաև փոխաբերության այլ տեսակներին: Պատկերի գեղարվեստականությունն անվիճելի է: Ահա բնագիրը.

Կուրծքն գարնան՝ որ թևերով իր բաղեղ՝
Տարփո՛տ՝ հյուսիսն կը ավլել, ու հեղեղ
Կանանով մը կու տա համբույրն իր դալար:»
(ՄՄ, 107)

«Մինչ կ'ամպտին հորիզոնները չորս դիր» տողում **ամպտուլ** բառը գործածված է ոչ իր բուն կամ ուղղակի նմատով, այլ վերցված է վտանգը խառնալու, չար ուժերի դավալի կոտակման փոխաբերությամբ (ԳՎ–1, 131): Բառային փոխաբերությունը հաճախ զուգորդվում է ծայրի, գույնի փոխաբերությամբ: «Աղբիթը» բանաստեղծության մեջ (Կարուծան) փոխաբերությամբ առնված **ոսկի** բառը խորհրդանշում է ոչ միայն ցորեն–հացի անասնամորթն բանկ ինչ–որ բան լինելը, այլև հասունացած՝ ոսկի դարձած ցորենի գույնը, որ ավելի է ընդգծվում նմանատիպ **ալյուր–լույս** բառային փոխաբերության անմիջական զուգահեռությամբ՝ «Եվ այնպես ալ ճըռվողելեն **Ոսկին** թողած՝ **լույսով** դառնան» (ԳՎ–2, 202): Ի դեպ, բառային այս զուգորդությունը հանդիպում է «Դացին երզը» շարքի նաև այլ գործերում և դառնում է հացի արարման աշխատանքը սրբացնող զարգափարի հիմնական լեզվական միավորներից մեկը՝ «Դողին ծոցն **ոսկի** լույսեր թող հոսին» (167), «Ցորենն **ոսկի**, սերմն՝ հակինթ է» (168), «Աղտը **ոսկուն** է... Գամ **ոսկի**ը ինձնեմ Մանգաղով արծաթ» (174), «Ահավա-

սիկ գերանդիներ, կատաղություն՝ փայլատակի, Տորեններուն մեջ իբր արծաթ կ'ընկըղմին, դուրս կ'ելեն՝ **ոսկի**» (175), «Ու երբ **ոսկվով** ծեփվին կալեր. **Յարտերն ոսկի քոլեր** առնեն, եվ ցորայնի ծուլվեն սարեր...» (ԴԿ-2, 194) և այլն:

Բառային և ծավալուն փոխաբերությունների համատեղ գործածության բազմաթիվ այսպիսի օրինակներ կարելի է բերել Մեծարեցոցի չափաժողոց: Խոսքի պատկերավոր կառուցման այս սկզբունքով են ստեղծված նրա շատ բերթվածներ՝ «Մեղունեը», «Իրիկունը», «Մքնշաղեներ», «Նավակներ» և այլն: Առնաառաակ բառային փոխաբերությունը և դրա ոճական զուգորդումները փոխաբերության կամ պատկերավորության այլևայլ ձևերի հետ նորագույն բանաստեղծության ոճական կառուցի ամենաբնորոշ բաղադրիչներից են:

Բազմիմաստ բառերի իմաստային համակարգը զգալիորեն հարստացավ արդեն գործածության մեջ եղած **բառերի փոխաբերական նոր իմաստների աճի շնորհիվ**, բառի՝ տվյալ համատեքստում, տվյալ գործածության մեջ նվաճված իմաստներով: Այսպես, օրինակ՝ **լույս** բառի՝ արդեն շրջանառության մեջ եղած շուրջ երկու տասնյակից ավելի ուղղակի և փոխաբերական իմաստներին՝ ճառագայթային ուժ, լպպտեր, հատուկ լուսավորություն, ցերեկ, լուսաբաց, տեսողություն, գիտություն, լուսավոր, չքնաղ, լուսեղեն, չափազանց սպիտակ և այլն, համաճումն բանաստեղծության մեջ՝ «Լույսը», Կարուժանը հավելում է փոխաբերական նոր իմաստներ. լույսը սուրբ ինչորոշություն է, «պարզուխտի տեղը» արթնացնող կարտու՝ «Լույսն աղվոր է բարձրության մեջ՝ հոսանուտ, խոնարհումին մեջ՝ արդար: Օր մը տեսա եւթեմեն մաս մը սուրբ Մորս հոգվոյն մեջ ճաճանչագեղ», անցյալով վերածնվող գալիքի խորհրդանիշ է, ամենատեղծ սկիզբ ու հանգձվան՝ «**Լույսը** արյունն է բնության... **Լույսն** է մտքի հարսը, աղջիկն՝ Աստուծո. Ան գիճին է Տիեզերքի բերկրության... ան նշխարքն է՝ որ կ'իջնեն Ամեն առտու, սեղաններուն վըրա մեր, Մարդեղության արյունվա խորհուրդին: Ու ես կ'երթամ դեպի **արդյու՝րը լույսին...**» (ԴԿ-1, 89-90): Սակը հաջողված պատկեր է ստեղծում բառի արդեն հայտնի փոխաբերական նշանակություն անտվոր և համարձակ գործածությանը՝ «Մատղեր, Օիր-կաթին, լուսին, արբանյակ, **Լույս ստիցներու** պես ողկու՝ յգ, ողկու՝ յգ, Կկաթեն գիճուկ հյուրը հոգեհույզ...» (ՈՍ, 31): Ինտրային համար «Լույսը ոչ միայն կյանքի խորհրդանիշ է, այլև կյանքի աղբյուր» (այդ մասին քիչ հետո): **Լույս**-ը նաև Մեծա-

րենցի չափածոյում ամենաշատ գործածվող բառերից մեկն է: Հանդիպում է ոչ միայն արդեն հայտնի իմաստային տարբերակներով՝ **մեկ ուղղակի որպես լույս** ու **լուսավորություն**՝ «զանակատակ լույսի տակ» (38), «իրիկվան ծիրանի լույսն է զվարթ» (48), **մեկ որպես նոր կյանքի սկիզբ** և **առհասարակ գոյության խորհրդանիշ**՝ «Առտվան լույսին կըսպասե տեճդոտ» (16), «Մինը կըսպասեմ ջինջ **լույսերուն**» (43), «Համբուրիդ, գիշեր, պատուհանն է բաց, թնճի որ լիառատ ծծեմ՝ հեշտագին Կաթը մեղմահոտ **լույսի** սրափակեմին...» (29), «դեռ չշողաց **լույսն** երագլին» (61), **որպես մաքրություն ու անարատություն**՝ «Լույս արցունքով տխրամած» (17), «**լույսի** պար մը կ'իջնե» (19), **բանկազին, սուրբ, ցանկալի ինչ-որ բան**՝ «Մի, քիչ մը **լույս**, ժպլա՛ն մը» (61), «Երանություն, **լույս** րուպին մեջ երկր...» (98), «**Լույսի** արծաթ անձրնին տակ» (66), «**Լույս** երգերով կը ժպտի Տերեկներուն հոծ ժխոր» (22), **ապագա, նպատակակետ, պայծառ երազ**՝ «Յորիզոններ՝ ուր **լույսն** անհուն կը ցնծա» (108), «**Լույսի** քիծեր ծիրանի Կ'ասղնտեն թողըճ մութին. ...Չգացում մը բյուրեղե ...Ցավիտ հոգվոյս մութին թով **Լույս** ակոս մը կը պեճե» (33), **լուսեղեն, ջինջ, վճիտ, զուլալ**՝ «**Լուս** պարիկին՝ որ իղծերըս պատկերն պիտի գար» (43) և այլն: Բառը հաճախ կիրառվում է փոխաբերական նոր նրբիմաստներով ու առումներով՝ **որպես հին օրերի ու քաղցր անցյալի հուշ**՝ «...սըրիք մը որ Կը սըսըղիա **ցավ** լուսինի, որ չի՝ ծագեր» (101), «Բայց մտացող խտերուս մեջ ծիրանի **Լույս** մը հանձնեճ սարդեցավ շողալով» (20), **որպես առողջ կենսակարգության խորհրդանիշ**՝ «Յորիզոններ՝ ուր **լույսն** անհուն կը ցնծա» (108), **որպես լույսի ու զույմի բազմաձայնություն**՝ «Ու զմրուխտի, աղամանդի երանցներ Կը փողփողին մեջը **լույսի** վտես գըրկին» (18), «Սարերուն վրա կանչե **լույս** մը կը ցաքի» (105), «Ու կը ցնծան **լույսով** գեմիք ու նատիկ» (81), «Յոթը զույմի տեղեն ունի, **լույսի** անհուն խաղերուն» (65), **բարեխառություն, խինդ, ուրախություն**՝ «Կը ծագին **լույս** ու ծծաղ» (48), «Ու ծյուն **լույսին** հետ հոգվոյս ցրցքեն Բամբիթի ծափեր» (93), **բառի ուղիղ և փոխաբերական իմաստների զուգահեռություն**՝ «Ցնծագին գիշեր է **լույս** ու լուսին՝ Բայց **լույսն** ինձ հոգվոյս քիչ քիչ կը մաշի...» (31), «**Լույսը** մարած սենյակիս մեջ. ...ես կը փնտռեմ, Յորիզոնին վրա նըսեմ, **Լույսի** շող մը՝ զոր կը մարեն անդուկ վարանքն ու կսակած» (36), և **լույս** բառի էլի մի բանի տասնյակ կիրառություններ, որոնցում երբեմն դժվար է լինում առանձնացնել զգայական կամ մտածական որոշակի գույներ ու պատկերներ, քանի որ

դրանք հաճախ ծնվում են զգայնությունների ամենաբազմազան առնչություններից: Ստեղծվում է մի յուրօրինակ **լուսերգություն**: Այս գիծն ավելի է խորանում, երբ բառի բազմիմաստությունը ուղեկցվում է նրանով բաղադրված բառերի գործածությամբ՝ **լուսամեջ** (57), **լուսաբաղծ** (61), **լուսավոր** (78), **լուսեղեն** (97), **լուսասփյուռ** (109), **լուսոռոգ** (108), **ոսկելույս** (98), **լուսացանց** (93), **լուսածղորար** (84), **լուսացնցուղ** (79), **լուսարագ** (74), **լուսավաղաքի** (74), կամ հարադրություններով՝ **լույս ու լուսին** (31), **լույս ու կապույտին** (ՄՄ, 111) և այլն: Դրանք մի մասն անշուշտ նորակազմությունն է: **Լույսի** պաշտամունքը զարգացման մասնողության ու խառնվածքի հատկանիշ է և իր արտահայտությունն է գտել նաև մեր հոգևոր ժառանգության տարբեր ոլորտներում և տարբեր փուլերում, սակայն **լույս**-ի այսօրինակ բանաստեղծականացումը նորություն էր հայոց դասական նոր չափածոյում:

Բանաստեղծության զարգացման նախընթաց փուլը առանձնապես աչքի չի ընկնում **բառերի ձևաիմաստային տեսակների** ոճական կիրառություններով: Պատճառը, անշուշտ, նոր բանաստեղծության մեջ ոճական այդ ավանդույթի չգոյությունը չէր: Ցանկության դեպքում դրա օրինակները կարելի էր գտնել ժողովրդական երգերում և միջնադարյան քնարերգության մեջ, մասնավորապես Նարեկացու Մատյանում: Խնդիրը գրական լեզվի կանոնարկման ու զարգացման վիճակն էր: 20-րդ դարավեցին գրական լեզվի հաստատված կամոնը միանգամայն ազատ պայմաններ էր ընծանում ոճական այդ երեսփաստակարգերի ակտիվացման համար: Բացի այդ, որքանով ձևաիմաստային խմբերի ոճական գործառույցը առավել հատուկ է աշխարհընկալման քնարական կերպին ու քնարական բանաստեղծության լեզվաոճական կառուցվածքին, հետևաբար 19-ի վերջերին և 20-ի սկզբներին հատկապես ակտիվացավ գեղարվեստական մտածողության և գեղարվեստական զգացողության այդ տեսակը՝ Զուպյանյան, Սեծարեց, Ինտրա, Թեբեյան, Գարուստյան և ուրիշներ:

Քառային համանունները (գրությամբ և արտասանությամբ նույնական, իմաստով տարբեր)՝ մասնակի թե լիակատար, իբրև համանունական շարքի անդամներ, խոսքային մակարդակում առհասարակ քիչ են կիրառելի և ունեն ոճական սահմանափակ հնարավորություններ. մասնակցում են հանգակերտմանը, խոսքի ռիթմին և բարեինչյունությանը, իսկ լեզվական համապատասխան միջավայրում գործածվելու դեպքում նաև խոսքի բովանդակային կողմի խորացմանը: Ժամանակի գեղարվես-

տական միտքը որոշ վերապահությամբ էր վերաբերվում ոճական այդ միավորի արտահայտչական հնարավորություններին և դրա գործածման շնորհիվ առավելապես «համձնում» է երգիծական-անեկդոտային խոսքի ոլորտին: Դրա վկայությունն են նաև Ալ. Փանոսյանի (Ավիպասան) համանուններով (նաև հարանուններով) հարուստ հանգաբանությունները, որոնցում դրանք երգիծական-բառախաղային արժեք ունեն:

Հանգավորման և ներքին ռիթմ ու երաժշտականություն ստեղծելու համար նորագույն չափածան ավելի հաճախ դիմում է **հարանունների** ոճական կիրառությանը: «Արտասանական նմանության գործոնի շնորհիվ չափածո խոսքի մեջ խիստ ընդարձակվում են հարանունական կապերը, և խոսքի զանազան հատվածներում միասին հանդես գալով (լինի դա միևնույն, կից, հաջորդ տողերի ներսում, թե տողավերջում իբրև հանգաբառեր)՝ հարանունները (մասնավորապես տարաբան) ստանում են ոճական-արտահայտչական մեծ արժեք» [9, 104]: Գեղարվեստական նույն մտածողության ընդգծված միտումը դեպի ներդաշնակություն, երաժշտականություն, ներդաշնակ բանաստեղծական խոսքի ոլորտը, անշուշտ, չէր կարող չըջանցել հարանունների ոճական այս նշանակությունը՝ հասկանալի է տարբեր հեղինակների լեզվում ունենալով տարակարգ դրսևորումներ: Վարուժանը, օրինակ, ստեղծագործական առաջին շրջանում (մինչև «Տեղին սիրտը») համեմատաբար հաճախ է դիմում հարանունների ոճական այդ հնարավորությանը: Ավելի ուշ շրջանի գործերում դրանք զգալիորեն նվազում են, քանի որ ստեղծագործական այսպես կոչված միջին շրջանում նա հավելած էր դիմելու ազատ-չհանգավորված, անկախ տողերով բանաստեղծություն գրելուն, ինչպես՝ «Առաքյալը», «Վահագն», «Արծիվներու կարավանը», «Կռվի երթ», «Ձարդը», և այլն, կամ «Դեթանո երգեր»-ի մի շարք գործերում՝ «Վանատուր», «Ռ», Տալիթա», «Արևելյան բաղանիք», «Լույսը» և այլն: Սեծարեցը, Թեբեյանը, Ռ. Սևակը նույնպես սկզբնական գործերում հանգակերտման նպատակով համեմատաբար հաճախ են դիմում հարանուններին: Դա մնաց Ռ. Սևակի ամենախիթան ոճական հնարանքներից մեկը՝ **թռչունի-ալ չունի** (95), **բարի-բարի** (94), **անժիր-անցիր**, **խոցեցիր-զոցեցիր**, **քույր-կույր-սիրաքույր** (129), **բեզի-սեզի** (148), **շուտով-սուտով** (ՌՄ, 149): Այս հեղինակի շատ ուսանավորներում «Սերո՛վ, սերո՛վ», «Եթե՛ գիտնայիր», «Եկու՛ր», «Վերժին սերմնացանը» և այլն, հարանունները ծառայում են որպես հանգակերտման իմնական մի-

ջոց: Թեև, այնուամենայնիվ, պետք է ասել, որ ո՛չ հարանուները, ո՛չ էլ մանավանդ համանուները [այն գործածություն չունեցան դարասկզի չափաօրյուն: Ինչևէ, հարանուների ոճական գործառության մի շարք եսական հնարավորություններ այդ չափածուն յուրացրելո՞ց՝ մասամբ օգտվելով նաև այդ ասպարեզուն նախորդների ունեցած փորձից: Հարանուների գործածության ամենատարածված ձևը տողավերջուն հանգաբառեր ստեղծելն էր՝ տարբեր հաջորդականությամբ՝ մեջընդմեջ տողերուն, որ ընդունված եղանակ էր նաև նախընթաց փուլում՝

Ու քանճրամած ժըխորին
Իման թները մեկեմ.
Իրիկվան մեջ խորին...

(ՍՄ, 125)

Անդունդ մ'ե ան՝ ուր հայն իր
Վիշապներն հետս կը ծնին.
Ուր համըրույրներն, վարդերն հիր
Կը բուրեն հուտն արյունի...

(ԴԿ-1, 162)

Կից՝ անմիջաբար իրար հաջորդող տողերում

Եվ աշխարհին՝ ը տըվալ հոգվույս իբր ընծա.
Չորիզոներ՝ ուր լույս անունն կը ցնծա... (ՍՄ, 108)
Ստանց խոլվալու... այս մնն հարմար
Դատեր էր անշարժ իր դեմին համար...
(ՈՍ, 211)

քառատողի առաջին և վերջին տողերում

Անդրոխության ալիք մը ներս կը խուճե
Պիրկ հորասցեցն պատուհանիս կիսաբաց.
Չուլին ծծծեն, մարդուն բաղոցն խուսափած՝
Թեջիկ մըն է՝ որ իր ցավը կը գուժե:
(ՍՄ, 165)

Հայտնի է, որ հարանուներն առանձնահատուկ արտահայտչականություն են բերում համատեքստ, եթե արտաքին-ինչյունական մնա-

նությունից զատ գործածվում են իմաստային առնչակցությամբ: Այս կարգի համանուները իրենց վրա են կրում ամենից առաջ խոսքի բովանդակային կողմի ինչ-ինչ առումներ, ստեղծում են իմաստային ուշագրավ անցումներ: Այդպիսի մտածման հենքով են կիրառված, օրինակ, **անուն** և **Անհուն** հարանուները Վարուժանի «Հավերժության սեմին» քերթվածուն, որը դառը, բայց սքափեցնող խոհ է Հավերժության **անհունի** մեջ «քնացող» գոհ-մարտիկների ապրած և մեռնող կյանքի՝ **անուն-հիշատակի** մասին՝

Կը խարխալեն մըտքիս թներն. ու՞ր է, ու՞ր
Վախճանողին ցացած ճամբան. ո՞հ, ի զուր
Կը վնեղոցն հոն, իմ չուրջ.
Մնոր **անուն** ի՞նչ է, կամ ի՞նչ է **անուն**
Սնըրչիծի եղածին, ու՞ր է **Անհուն**
Ու՞ր է խորուրդն. Աղբամու՛ դջ:

(ԴԿ-1, 44)

Ու. Սևակի «Սերը» ոտանավորը քնարական խոհ է սիրո ամենաստեղծ և միաժամանակ ամենակործան ուժի մասին՝ «Սերը սեր չէ, մաղ մաղ չէ, սե՛րն է մաղ»: Յոթ տնից բաղկացած տերցինն ավարտված է եռատողով, որ հանգավորված է բանաստեղծության ընդհանուր բովանդակությունը ամբողջացնող հարանուն-համանուններով՝ «Կտեսնե՛ս սա վի-հին վըրա **Սեր-ակը**, հազարնե՛ր կուլ է տվեր այդ **սե՛ ակը**. Իր ջուրեն օր մը խենթեցավ **Սե՛ՎԱԿԸ**» (ՈՍ, 148):

Հարանուների ոճակառույց դերի առանձին յուրահատկություններ, քնական է, անհասանելի մնացին դարասկզբի չափածոյին, ինչպես՝ հարանուների գործածությունը տողավերջուն և տողամիջուն՝ ներքին հանգը և դիֆթը պահպանելու համար, կամ տողասկզբում՝ հարանուն բառի իմաստային տարողությունը մեծացնելու և տաղաչափական նպատակներով, կամ էլ խառը հաջորդականությամբ՝ ստեղծելով ներքին և արտաքին հանգավորման համադրություն: Նշված գործածությունների առանձին տեսակներ հանդիպում են չափածոյի լեզվում, բայց դրանք ոճական համակարույցի հակառակատարբեր այդպես էլ չդարձան:

Դարասկզբին գեղարվեստական մտքի անպայման միտումը դեպի խոսքի բարեինչյունություն և հանգակերտման արտահայտչականություն ա-

ոքի եր դառնուն նաև բռնագրոսիկ հանգակերտման. կամ հարանուն զույգերից մեկը լեզվական նորմայից շեղված բաղադրիչ է, և դրա գործածությունը չի արդարացվում նաև ոճական տեսակետով՝ **ի վար-հար** (ԳՎ-1, 26), **անմեռուկ-նմեղուկ** (253), **բընավ-սյավ** (271), **տերևի-կ'երևի** (146), **հրդի-տղդի** (ՌՄ, 158), կամ էլ հարանուն զույգերը չեն ապահովում համապատասխան տողերի իմաստային անցումը, քանի որ գործածված են զուտ բռնահանգ կազմելու համար՝ «Մինչ դու', ո՛վ մարդ, պատուհանիդ առջև, **զոհ**, 4ը ժպտիս ցուրտ պըտույտքներուն ծյուհին» (ԳՎ-1, 23): Վարուժանի «Գլուխն դագաղը» ոտանավորից վերջում այս բառատողում **զոհ-ոհ** հարանունները, անշուշտ, ունեն իմաստային հակադրության նրբերանգներ՝ **ոհ-ը** այստեղ ցավի, տրտմության, վշտի արտահայտություն է, բայց, միևնույն է, իմաստային այս անցումը սահուն էլ է բռնագրոսիկ է հենչում: Բերված օրինակը Վարուժանի անդրանիկ տպագրի ժողովածուից է («Անր-տուններ»): Տպագրության բախտին չարժանացած ոտանավորներում դրանք ավելի շատ են՝ **զիրզ-զիրկ**, **ավաղ-վաղ** (249), **զեղատես-զեբզ** (250), **հև-հև-թև ի թև** (255), **նույն-հնույն** (ԳՎ-1, 321) և այլն: Կարելի է նման օրինակներ բերել նաև մյուս հեղինակների գործերից: Սակայն, այնուամենայնիվ, պետք է նշել, որ դրանք խիստ հազվադեպ են հանդիպում նույն հեղինակների և մասնավորապես Վարուժանի, Սեծարեցի, Սիամանթոյի, Սևակի հաջողված բանաստեղծություններում:

Այսպիսով, նորագույնները կ'հնարավոր չափով յուրացրին ավանդված փորձը, և՛ հարանունների ոճական կիրառության նոր ձևեր բերեցին բանաստեղծություն:

Շնորհաված է ասել, որ **հոմանշությունը** ոճաբանության հիմքն է: Հետևաբար, ենթադրվում է, որ լեզվաոճական որոշակի համակարգ ձևավորած գեղարվեստական միտքը նվաճումներ պիտի արձանագրեր հատկապես այս ոլորտում: Գործածված շատ բառերի հոմանշային շարքերի ուսումնասիրությունը, բառընտրության սկզբունքների վերլուծությունը, հեղինակների ստեղծագործական լարդատորիայի քննությունը ցույց են տալիս, որ **նորագույնները** չափազանց բնախնդիր են **հոմանիշների գործածության և բարդություն** հարցում: Տաղանդը, ձիրքը, յուրահատուկ լեզվագագացողությունը, նաև լեզվի ու նրա կառուցվածքի խոր իմացությունը այս դեպքում նույնպես կարևորագույն գործոններ են: Սակայն բառի առավել ճշգրիտ ու նպատակային օգտագործումը ենթադրում է լեզվակառուցված-

քի, մասնավորապես բառի իմաստային ոլորտի զարգացման որոշակի մակարդակ: 20-րդ դարակազմի գրական արևմտախայերենի նորմավորված վիճակը, բառապաշարի անճախընթաց հարստությունն ու իմաստային բազմազանությունը և իհարկե Պեշիկաշյան-դուրյանական ավանդույթը միանգամայն ազատ հնարավորություններ էին տալիս օգտվելու հայերենի հոմանշային հարուստ բառազանծից: Հրջանատուրյան մեջ են դրվում և՛ գրաբար, և՛ խոսակցական-բարբառային, և՛ աշխարհարար-գրական բառային միավորները: Իրենք՝ բանաստեղծները, չափազանց ուշադիր գտնվեցին գործածության մեջ եղած բառերի իմաստային նրբերանգների ընկալման հարցում, ինչպես նաև բառային այս կամ այն միջավայրում հոմանշային տարբերակի ունեցած **կապակցելիության**, դրա՝ իբրև հնարավոր իմաստային տարբերակներից լավագույնի ընտրության մեջ: Բերենք մեկ-երկու օրինակ: Առիթ ունեցել ենք ասելու, որ արևմտախայերենում **հով** գոյականն իր առաջին իմաստներով նշանակում է **հողմ**, **քամի**, **հյուսանային քամի** [տե՛ս 19], իսկ **սյուլը՝ մեղմ քամի**, **հովիկ** իմաստները: «Օձը» բանաստեղծության մեջ Վարուժանի իբրար հաջորդող տներում գործածում է երկուսն էլ: Առաջին դեպքում խոսքը նոր կյանքի «հողմերի» մասին է, որոնք պատրաստ է հարթահարելու քնարական հերոսը՝ ուժով լեցուն, օգոստոսի արևն իրեն ուղեկից ընտրած՝ «...Քաղե՛լ աստղեր ու անունգմով պրսակվիլ, Շընքել ամեն՝ երկրի **հով**, Ու հետևել խոթիվներուն ընթացքին՝ Աստղուշ հոգիս պարզելով»։ Երկրորդում՝ **սյուլը**–ը խորհրդանշում է այն ավերակ ու արյունոտ ճանվանները, ուր ճակատագրի բերումով հայտնվել է պատանին՝ «Ու կ'ելլե՛ս ես այդ կարմիր ճաճբայեն ...Հոն ո՛չ **սյուլ** կար և ո՛չ խոտ. Թիթեռնիկները այնտեղ ինկած դիպվածով՝ Կը փախչե՛ին հևևիկոտ» (ԳՎ-1, 99): **Յով**–ը և **սյուլը**–ը միավանկ գոյականներ են. տաղաչափության խնդրի չկա: Երկուսն էլ գործածվում են փոխաբերական իմաստով: Գործածությունը պայմանավորված է դրանց փոխաբերական իմաստների նրբերանգային տարբերություններով: Դրանով Վարուժանը լուծում է ոճական–արտասայտչական մի կարևոր խնդիր ևս: Այդ տարբերությունների ընդգծման հիմքով նշված հոմանիշները բնագրում արտահայտում են հակադրական նշանակություն, որ հենց հեղինակի նպատակադրումն է: Ի դեպ, նույն քառատողերում իմաստային այդ զանազանությունը ընդգծվում է նաև բովանդակային հակադրություն ստեղծող քառային այլ միավորներով: Առաջին տան բովանդակության ընթուստ շեշտելու համահունչ է **արծիվ** բառը, երկրորդի համե-

մատարար մեղծ տրամադրությանը՝ **քիթեռնիկ**—ը: Եպիտերգային մատուռ **կարմորակ**—ը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ ջրի կարոտ ու ջրի ծարավ («Ջուրեն բացված, այսօր ջուրի ծարավուտ») լեռնային ճամփեքի գունապատկերը: Թնն այստեղ չի բացատրվում բառի նաև փոխաբերական առումով կիրառությունը: Իսկ հաջորդ քառատողերում բառի հոմանշային տարբերակը՝ **կարմիր**, գործածվում է լրացական իմաստով՝ իբրև ոճի ու այդան ճանապարհի՝ «ու կ'ելլեի ես այդ **կարմիր** ճամբայեն...» (ԴՎ—1, 99):

Բառային կոնկրետ իմաստներից վերացարկունը և փոխաբերության զարգացումը հնարավորություն են ընձեռում **խոսքային հոմանիշների** լայն կիրառության: Դրանք իմաստային և կառուցվածքային խիստ ինքնատիպ լուծումներ են հաղորդում գեղարվեստական խոսքին: Վարուժանը, օրինակ, խոսքային հոմանիշների ընտրության մեջ ելնում է այն հատկանիշներից, թե որքանով է ոճական հոմանիշը իր իմաստային նրբերանգներով հստակ, առավել հարազատ ասելիքի ոգուն: **Չայն** բառի համար, երբ խոսքի առարկան գետն է, խոսքային մակարդակում իբրև հոմանիշներ կարող են հանդես գալ **և՛ կարկաչ**, **և՛ ողբանք** բառերը, որոնք որոշ իմաստով հարաբերակից բառեր են՝ առաջինը դրական—հուզական նշանակությամբ, երկրորդը՝ բացասական—դրամատիկ: Քերթվածներից մեկում («Հավերժության սեմին»), որը մահվան ու նախնիքի պատկեր է՝ հավերժության երազով, բնականաբար ճիշտ է երկրորդի ընտրությունը, որը դրամատիկ շնչու է հաղորդում տողին և իր փոխաբերական իմաստով ավելի է խորացնում մարդկային ապրումների ընկերակից բնության գեղարվեստական պատկերը՝

Տերևներու տասափնը,
Գետին **ողբանք** ու խոշոր փիղ լուսինի
Սոսացություն հոն կը սպանեն...

(ԴՎ—1, 43)

Հոմանիշների համատեղ գործածությունը ունի ոճական—արտահայտչական մի բանի նպատակ: Մի դեպքում դա միջոց է ընդհանուր հսակացություն համակողմանիորեն բնութագրելու, երևույթն առավել տեսանելի, ամբողջական ներկայացնելու համար: Այս դեպքում իրար կողքի կարող են հայտնվել **և՛ լեզվական**, **և՛ խոսքային հոմանիշներ**: Հայ պանդուխտի, հայ մայրերի կարոտն ու սերը իր թևերի վրա «բեռուցած» ծեր կուռուկի նկարագիրը առավել հուզական և ամբողջական դարձնելու համար

Վարուժանը, օրինակ, դիմում է ոճական այդ հնարանին՝ «**Սերեր, իղծեր, կարոտներ** Ա՛լ վըրայեն կը թրվեն» (21): Այլ օրինակներ՝ «Ծյուրախտ թոբեր, աղիքներ չոր ու **ցամաք**» (23), «**Կէ հեզներեն, քրքջալի** արյունտողիք կը թքն» (150), «Պիտի դիմեն **փոթորկատիպ, կորովի**, ե՛վ մեղրածոր համբույրիդ» (160), «Կը փախչելուին **շքիփոթ, քասուն, հուսահատ**» (ԴՎ—1, 133) և այլն: Այս օրինակները Վարուժանի ստեղծագործություններից են, թեև պիտի ասել, որ հոմանիշների համատեղ գործածությունը նրա ոճին հատուկ չէ. քնարական խոսքի հատկանիշ է, այստեղ ոճական կառույցի հիմնական տարր չի դառնում, ինչպես, ասենք, Սիսանյուրի կամ Սեծարենցի դեպքում: Անպատելի ու նուրբ հոմանշային կապերի ստեղծումը Սեծարենցի ստեղծագործության ոճական կայուն հատկանիշն է՝ «Սա իրիկու՛ւնն ըլլայի ես, **Համայնական, չքնքա, քաղցրիկ, լուսապետ**» (113), «**Գորովակաթ** արցունքը ծեր **արծաթ**» (76), «Արևաշող **ժպիտ, ծափեր ու խնդում**» (118), «Իրիկունս է բարի, բարի, ու լիածեն ու **հոտան**» (ՄՄ, 127) և այլն:

Մեկ այլ դեպքում հոմանշային շարքի յուրաքանչյուր հաջորդ միավորը հավելական իմաստներով աստիճանաբար զորացնում է (կամ նվազեցնում) արտահայտված իմաստը, ամբողջանում է առարկայի բնութագիրը՝ նրա տարբեր հատկանիշներով, ստեղծվում է **աստիճանականություն** (զորացացի) եզրվող ոճական միջոցը, ինչպես, օրինակ՝ «Բայց առա՛ղ, երազները **կը մեռնին**, երազները **կը մոխրանան**» (ՍԹՁ, 13), «Ես հայրենի ամեն **յուզում**, ամեն **խոռվք**, ամեն **հեռ** ու ամեն **վրժ**» (11), «Ես **հարազատ** և **անպարտելի** և **անվեհեր** զանգուածը մեր հիմաուրց Ազգին» (ՍԹՁ, 16):

Երրորդ դեպքում հոմանիշ բառերի նրբիմաստային տարբերությունների ընդգծումով հոմանշային եզրերը հակադրական նշանակություն են արտահայտում. առանձնացվում է բովանդակային որոշակի շերտ, ստեղծվում է յուրօրինակ արտահայտչականություն՝ «Մէկ կողմ նետեցի ես գանոցը, **պարտութեն ստորացում** և **աղչանքն արցունք** չեթթալու համար» [ՍԹՁ, 6], կամ հակառակը՝ իմաստային ընդհանրություններ ունեցող բառերի համարությամբ խտանում է բովանդակությունը՝ «Մասնակցելով Մարդուն երգին **սև սուզի**» (ՄՄ, 133), «քշառօտըն աղբալտ» (142), «սև խուժան» (144), «խե՛ղճ խուճապը» (ՍԹ, 220) և այլն:

Հոմանիշների կուտակումը ստեղծում է մտքի լարում, հուզական ուժեղ տրամադրությունների շիկացման մթնոլորտ, խորանում է նույն բառերի առանձնաբար գործածության նշանակությունը՝ «**Յաթալանին, բըրոցին, եղեռնավոր բոցին** տակ, Ինչ որ համեար էր կանգներ, զայն մոխրակույտը կըլլեց» (ԴԿ-1, 149), «եւ՝ **հսկումներու, հեծծանքի, աղօթքներու** Այս իրիկուան...» (ԱՅՄ, 20), «Ու արին ու մոխիր ու արցունք մեր անգօր հոգիներուն համար» (ԱԹՁ, 11), «Դուն **Յրա՛շքն** ես, դուն **երա՛զն** ես, դուն **Սերն** ես» (ՈՍ, 12), «Մինչ ետևես կը վազեմ ես **չնչահատ**, ու **շուկարուն** և **հոգնած**» (ԱՄ, 160) և այլն:

Այլ դեպքերում դրսևորվում են գեղարվեստական խոսքի պահանջով ստեղծված առնչություններ՝ խոսքի բազմազանություն, ներդաշնակություն, ձևաբովանդակային համապատասխանություն և այլն:

Հոմանիշների գործածության ու բառերաբության յուրահատկությունները և առիտարակ հեղինակի գեղարվեստական մտածողության ու գեղագիտական ըմբռնումների այսպես կոչված գործնականը առավել տեսանելի դրակներով, նոր և ճշգրիտ կողմերով են արտահայտվում բանաստեղծական խոսքի մշակումներում, տարբերակային ձևերի համադրությունը անմեծատևությամբ մեջ: Ըստ հետազոտողների՝ այս երևույթը սերտորեն կապվում է հոմանշության հետ, հեղինակի համար անխուսափելի է դարձնում մշակումներում անհրաժեշտ հոմանշային կապերի ստեղծումը: «Այդ դեպքում արդեն, – գրում է Ս. Սելբոնյանը, – շատ է ընդարձակվում հոմանիշության երափունը՝ խարսխվելով բառի փոխաբերական նշանակությունների, անհատական ինքնատիպ, նրբին իմաստավորումների, գեղարվեստական խոսքի պահանջով ստեղծված առնչությունների վրա» [20, 200]: Բնագրային տարբերակներով և գեղարվեստական մշակումներով առանձնանում են Դ. Վառուժանի, Մ. Սեծարեանի, մասամբ նաև Ռ. Սևակի, Ինտրայի ստեղծագործությունները: Այդ կերպի մշակումները, ինչպես այլ առիթով ասվել է, ունեն ամենատարբեր նպատակադրումներ: Կան միտված են զուտ լեզվական բնույթի փոփոխությունների (որոշ մասին խոսվել է), կան ունեն զուտ բովանդակային–գաղափարական բնույթ, կան էլ արտահայտության պայմի փոփոխություններ են, որոնք սերտ առնչության մեջ են գեղագիտական ու գեղարվեստական բովանդակության հետ, և որոնցում անխուսափելի է ոճական տարրի որոշիչ դերը: Յակամանլի է, մեզ ամենից առաջ հետաքրքրում է մշակումների վերջին տարբերակը: Դրանք առավելապես ոճական–

արտահայտչական բնույթի են և միտում են կատարելագործելու լեզուն, խոսքի առավել ուժեղ ու բանաստեղծական արտահայտության, մի խոսքով՝ գրական լեզվի գեղարվեստականացման բաղադրիչներ են: Կատարված փոփոխությունները՝

ա) Ստեղծում են փոխաբերություն կամ **ակտիվացնում են բառի փոխաբերական նշանակությունը**, հարստանում է բովանդակությունը, բարձրանում է խոսքի գեղարվեստական արժեքը: Օրինակ՝ երբ խոսքը **փառքեր** կամ **վերքեր** բառերի մասին է, և՛ **երգել**, և՛ **զրել** բայերը դրանց հետ կապակցվելիս առնվում են փոխաբերական նշանակությամբ՝ «Եղեգնյա զըրջով **երգեցի** փառքեր» <«Եղեգնյա զըրջով **զրեցի** փառքեր», «...**երգեցի** վերքեր» <«**զրեցի** վերքեր» (ԴԿ-1, 69): Բայց անհավասար է, որ **զրել փառքեր** (կամ **զրել վերքեր**) փոխաբերությունը խիստ անաջող է, նախ՝ որովհետև **զրել** բառը այս կիրառության մեջ չունի անհրաժեշտ վերացարկուն, և ավա՛ բառի «ինքն» բովանդակությունն ինքնին ի գորու չէ կրելու իր հոմանշային համարժեքի ուժեղ փոխաբերականությունը, որ այդ նշանակության մեջ (զուվել, զովաբանել, գեղարվեստորեն վիճացնել) ավանդույթ ունի: Բանատան մեջ դա միանգամայն ընկալելի է.

Եղեգնյա զըրջով երգիցի փառքեր.

–Բեզի ընծա, ի՞նչ հայրենիք–

Մուսյայ անտասեն էի զայն կըտեր...

–Բեզի ընծա, ի՞նչ հայրենիք–

Ընդ եղեգան փող լու՛յս ելաներ:

Մեծարեցի «Աքսիաներու շուրին տակ» բանաստեղծության եռատողերից մեկում **շուք** բառի փոխարեն **լույս**–ի գործածությունը հիմնովին փոխում է պատկերի գեղարվեստականության չափը: **Լույս**–ը այստեղ խորիրոգանում է ծաղկած ակացիաների ճերմակ ծաղիկները և առնված է ոչ միայն մաքրության, պարզության, այլև, և առաջին հերթին, **զույնի** փոխաբերական նշանակությամբ: Բացի այդ, իմաստային սերտ կապի մեջ է նախորդ և հաջորդ տողերում նույն բառի բազմիմաստ գործածությունների հետ ու դառնում է բանաստեղծական կառույցի գլխավոր տարր: Ի վերջո, գեղարվեստորեն առավել համոզիչ է և «բնական» **գինով լույսն ու տապե** ակացիաներից **լույսի** կաթկեթը և ոչ թե **շուքի**: Սիս բանաստեղծության այդ հատվածը՝

Աքսիաներ, գիճուկ լույսն ու տապն,
Օրորվելով մաքուր շունք մը կը հեան:
Մինչ կը ծյունն ծաղիկն իրենց հոտան
Ջոր խլարաբար հուլը գրկել կը շտապ:

Ու լույսն անոնց, անխոս հուրի՜ դյուբակն,
Չընայազեղ ու վարսերով արծաթե,
Հատրդվանին կ'իջեն գուռին մեջ կաթ:

Տուրը ցայտեն ծաղիկ ծաղիկ կը կաթ,
Վրժիտ, ինչպես լույսն արցունքը մանկան,
Լըվազն անոր կը հեծենն հեշտական:

(ՄՄ, 42)

Յեղեղատի ծայն արտահայտությունը սովորական ասություն է: Մի-
րերգ համարժեքի գործածությունը ստեղծում է հաջող փոխաբերություն,
ակտիվանում է բնության այդ պահի նկարագրությունը՝ «Կու գա սիրերգն
(=<ծայնը) հեղեղատին» (ՄՄ, 34): Տրամադրությունը, զգացմունքը խտաց-
նելու, բառի փոխաբերական նշանակությունը խորացնելու միտումով են
կատարված նաև հետևյալ փոփոխությունները՝ «Կը բանան մեր մայրերուն
Ցոցերը սուրք» («=<Սուրք արգանդներն») (134), «պողպատ (<պղնձ-
ծակերտ, պղղնծակուտ) դըճներն» (ԴՎ-1, 71), «Կուզած որ մեռնի՜ն
(=<դադրին) տիվ ու ժամանակ» (ՄՄ, 29), «Տեցված ծայնեն ճուկաններուն՝
որոնք կու լան դուրսը անդուլ» («=<Տեցված ծայնեն ճուկաններուն՝ **որք կը**
լավին դուրսը անդուլ» (45), «արիւններուն ալիքը (<=<հոտը) կը բարձրա-
նայ» (ՄԹ, 51, հմտ.՝ ՄԹՁ, 9) և այլն:

բ) Մեծացնում են **հոգեկան շարժման ակտիվությունը**. բառի կամ
արտահայտության նորացումը խոսքին հաղորդում է գործողության զգա-
ցողություն, դրամատիզաց, անշարժ առարկաները դրվում են շարժման մեջ,
ստեղծվում է հոգեկան շարժման տրամադրություն: **Ոհմակ** բառը իր չեզոք
հոմանշային զույգի՝ **խումը** բառի համանմտությամբ ունի այն եակն
տարբերությունը, որ բովանդակությամբ չեզոք չէ, վերաբերում է առավե-
լապես ռիսակալ, գիշատիչ գազանին: Յետևաբար «Ջարդը» պոեմում իր
«որջերեն» արյան խրախճանքի ելած թուրք գազանի անասնական էութ-
յունը առավել իրական ու կենդանի արտահայտելու համար հեղինակը դի-

մում է **ոհմակ** բառի օգնությամբ՝ ըստ որում կցական բարդությունը փոխե-
լով այդ բառով կազմված կրկնավորով, որ ավելի է խտացնում հիմք բա-
ռի իմաստը, այսպես՝ «Միսի գըրգոչից ատորժակեն կանչըված՝ Կը հավաք-
վին **ոհմակն ոհմակ** (<=<խումը առ խումը), ոռնածայն» (ԴՎ-1, 133): **Չարն-
վել** բառը նույնիսկ բառարանային իմաստով ավելի ակտիվ է, հուզական-
արտահայտչական երանգ ունի, քան դրա խոսքային հոմանիշը՝ **հանդի-
պել**ը: Չամապատասխան խոսքային միջավայրում այդ ակտիվությունը
փոխանցվում է բովանդակությանը՝ «Չանկարծ ոտքին կը **գարնվի** սար-
տուով ...փայտ մը» (29): Մեկ այլ օրինակ՝ «Կը փախչըտին շըվոթ, բա-
սուն, հուսահատ. ...ծեքերնուն մեջ **սանդալներն**» (133): Ընդգծված բառի
փոխաբերն նախապես եղել է **կոշիկ** բառը, որը, սակայն, ընդհանուր նշա-
նակություն ունի և չի արտահայտում հայ կենցաղին բնորոշ իմաստային
այն նրբերանգը, որ հատուկ է բուրբերեցից բարբառով փոխանցված **սան-
դալ** բառին: Կյանքի ու կենցաղի այսօրինակ մանրամասները ոչ միայն ի-
րական են դարձնում պատումը, այլև իրենց կոնկրետությամբ դրամատիկ
շունչ են հաղորդում նկարագրությանը: Կամ համապատասխան բառընտ-
րությամբ Միսմանթոն ոչ միայն ավելի իրական է դարձնում մարմնաշեղեն
Չույսի ոահվիրաների ըմբոստացումը, այլև պատկերին հաղորդում է հոգե-
կան մերթին շարժում, եղերական շունչ՝ «Անոնց վրայ քու երգերուդ **եղե-
րական** (<=<թաղմանական) հանգիստին հետ, Չեռուըներուդ հանգչեցնող
անդորուքինը (<=<շարժումները) տարածուն...» (ՄԹ, 12, հմտ.՝ ՄԹԳ,
9-10): Այլ օրինակներ՝ «Կը բարձրացնեն **ժիշը կյանքն ծաղալունը**»
(=<=<վայնասուններ և ժիշեր») (133), «Իրենց կուրծքեն կը **ժայթքի** (<=<կը
պոթակա) բառ մը ռխով» (138), «արյան **չորցած** (<=<արյունի չոր) կաթիլ-
ներ» (ԴՎ-1, 94):

գ) Սահմանափակում և ճշգրտում են **ածականի դերը**. կան կրճատ-
վում են մակդիրները, խիստ չափավորվում է դրանց գործածությունը, կան էլ
գեղագիտական տպավորության ուժեղացման համար փոխարինվում են նոր՝
ավելի ուժեղ մակդիրներով: Օրինակ՝ «Իբրև իժի ծվարուն» («<Իժի խոժոռ
ծվարունով է ծվարեր» (ԴՎ-1, 133): Մահմանական տարբերակում բոլորովին ա-
վելորդ է **խոժոռ** մակդիրը: Ոչ միայն անհարկի ծանրաբեռնում է տողը, այլև
ակնհայտորեն նեղացնում է նույն հատկանիշի՝ գոյական որոշիչով արտա-
հայտման (**Իժի** ծվարում) հնարավոր ընդգրկում բովանդակությունը: Բացի
այդ, առաջին տարբերակում առկա է ոճական սխալ՝ կից բառերում արմատի

կրկնությամբ կազմված ոճական ավելադրություն՝ **ժվարունով է ժվարեր**, որը երկարաբան ու ճապաղ է դարձնում ասությունը: Փոփոխությունը ակնհայտորեն խոսում է հոգևոր լեզվի գեղարվեստականության: Այլ օրինակներ՝ «**Չերք քարավերթ**» (<=քարակույտ) մ'ըստրոկի ինկլավ մուրճին տակ» (76), «**Քան թե կանանչ** (<=ավեր, թշվառ) երկիբիդ տակ ծածկեիր» (96), «...քնար սև փայտե» <= «քնար ըստվերե, արցունքե» (ԴՎ-1, 16), «Մեր մայրական (<=մայրերու) ձեռուկներովն հեծուռա...» (ՄԹ, 44, հմտ.՝ ՍԹԳ, 43):

դ) **Քարելավում են հնչյունական կազմը**. ստեղծում են բարեհնչյունություն, բանաստեղծական խոսքը ենթարկվում է գեղագիտական մշակման. վերացվում է անհարկի նմանահնչությունը, միատեսակ հնչյունների անտեղի կուտակումը: **Չվվտե հովվիտ** բառ-արտահայտությունը հինգ-հինգ՝ իր մայրական կազմությամբ ավելի բարեհունչ ու բանաստեղծական է, քան **սարերե սարը**: Իսկ սըվիղըված՝ բառի զուգորդությամբ դա ավելի է ընդգծվում՝ «Սարերե սար սըվիղըված», քանի որ մնան կամ նույն հնչյունների անբովանդակ կուտակումը՝ ս=ս, ր=ր, ե=ե, հավելվում է հնչյունական նոր «անբովանդակությամբ»՝ ս=ս=ս, ր=ր=ր (հր), ը=ը և այլն: Ինչ խոսք, երկրորդ՝ մշակված տարբերակը ավելի բարեհունչ է՝ «Չվվտե հովվիտ սըվիղըված» (ԴՎ-1, 83): Մեկ այլ դեպքում բառի հոմանշային զուգահեռի ընտրությունը հատուկ միտում ունի ստեղծելու անհրաժեշտ նմանաձայնությունը՝ բաղամասնության՝ «**Թըխաթուրյ** ծովւք **նյութին**» <= «**Թխազայն** ծովսն **իրերուն**» (29): Ընդլայնվում է նաև կառույցի իմաստային ոլորտը. նախ՝ իր բառի համեմատությանբ ավելի ընդհանրական նշանակություն ունեցող **նյութ** բառի ներմուծումով կատարվել է վերացարկում, ապա՝ **նյութը** իր փոխաբերական ենթիմաստներից մեկով **նյութականն** է և իմաստային հստակ հակադրություն ունի **հոգևորի**, **աննյութականի** հետ. ոչնչացվում, միտում-այրվում է **նյութ-նյութականը**, մնացողի և անծեմ է ո-զին: Կամ՝ «**Եղեգնյա** (<=Շամբեղեն, պըրտու) զըրչով» (69): փակագծում նշված հոմանշային զույգը ոչ միայն խոսակցական (շամբ) կամ բարբառային (**պրտու**) երանգ ունի, այլև բնավ հնչելու ու բանաստեղծական չէ: Այլ օրինակներ՝ «Շերեր, կիներ, **տըղաներ**» (<=և.և տըպ») (ԴՎ-1, 133), «Շբրունքներըս պատրաստ իր մեղկ համբույրին» <= «Իր համբույրին բացած շրթուքս լայնորեն» (59), «Պարապնդունն է դատարկ» <= «Պարապնդունն է պարապ» (120), «Կակիծ կա սրտիս մեջը վիրավոր» <= «Կակիծ մը սրտիս մեջ կա վիրավոր» (ՍՄ, 47), «Մեր սրունքներուն (<=Սրունքներ

ունա) երկայնքն ի վար ու ձեր ականջին, Մահազուծօրեն պիտի չի հնչեն...» (ՄԹ, 26, հմտ.՝ ՍԹԳ, 24):

ե) Խոսքին հաղորդում են առավել **համոզականություն** ուղեցույց ունենալով գեղարվեստական ճշմարտացիության և բովանդակային ճշտության զուգակշիռ. նորագույնները խոսափում են մեղանչումներից, եթե զգացմունքը, տրամադրությունը կամ միտքը ճշգրիտ հաղորդելու խնդիր կա: Բանաստեղծի ճանապարհը փչում է ու դժվարին, մահվան ավիշով է ծաղկում («Մուսային»): Ապագան անորոշ է ու մթին: Եվ սպասմանցող հեռանկարը դրական ոչինչ չի խոստանում: Այս տրամաբանությամբ՝ **դամբան** բառի գործածությունը չէր արդարացվի, քանի որ վերջինը ունի նաև որոշ դրական իմաստ՝ «երևելի գերեզման», մի բան, որ անհարկի է բանաստեղծության ընդհանուր ոգուն՝ մարառող, կռվող, ստեղծող, բայց դառն ու դժվարին ճակատագրի դատաստանված անհատին սպասվող զախիքի տեսանկյունից. հեղինակն ընտրում է **գերեզման** բառը՝

Դեռատեն՝ ապագադ խիստ մըքն է.

Դեռատեն՝ **գերեզման** մ'է ապագադ.

Խաճաճորտեք պիտի օրոքս մը չելի.

Պիտ' չը գըլտես միջոց թիչքիդ համմանս:

(ԴՎ-1, 15)

Կամ **խուժանը** խառնակ բազմությունն է, խառնիճազանց ու անկազմակերպ **ամբոխը**, հետևաբար դրակներ կառուցող «ժողովուրդը» չի կարող **խուժան** կոչվել՝ որպես հեղինակի դրական վերաբերմունքի դրսևորման արտահայտություն՝ «Դըղյակ շինող **ամբոխն** է» <= «Դըղյակ շինող **խուժանն** է» (ԴՎ-1, 78): Կամ նույն տրամաբանությամբ՝ «Բացասաճանեբուն ընդմեջեն երբ **մարտախուժումը** (<=ամբոխը) դէպի համազուհանը կընթանար, 4ճռական ու յամառ զնացցովն այն մարդերուն Որոնց ուղիին վրայ ուրիշ նոր ու մեծ երազներ իրենց թեերը կը բանան...» (ՄԹ, 43, հմտ.՝ ՍԹԳ, 42): Բարբարոս ոգին առավել հատուկ է մի նախաորդ սերուն ու նրան հնազանդ և արյան բնագրով իրար հետ կապված **տոհմային**-կենդանական փոքր խմբերին, քան կազմավորման ավելի բարձր աստիճանում գտնվող և «տոհմերից կազմված մարդկանց միությանը»՝ ցեղախմբերին՝ «Բարբարոս **տոհմը** (<=ցեղը) շեյխերու» (ԴՎ-1, 132): **Կրակի տալը** կայուն կապակցություն է և դարձված՝ ի տարբերություն բոցի

տալ—ու՛ն՝ «կըրակի կը տըրվի» <=> բոցի կը տըրվի» (77): Ուզմի ու վրիժառուության արձանի մեջ վրեժի մահաբեր արքնացունը շեշտելու և ավելի համոզիչ դարձնելու համար համեմատության եզր է ընտրվում անդուռնը և վեր **մազլցող կարիճի** պատկերը, քանի որ այդ զգացումը առավել հատուկ է **կարիճի** կենսաբանական բնույթին, քան **մողեսի**: Փոխվում է նաև բառային միջավայրը՝ «Կը հառեին խորունկ աչքերն՝ որոնց մեջ Կարոճի հոգին, անդուռնը ի վեր մազլցողը (<=> սողացող) Կարիճի (<=> մողեսի) պե՛ս՝ կամաց կամաց կ'երևնայ» (<=> կ'արթննար)» (73): Թեև պիտի ասել, որ վերջին բառի փոփոխությունը այնքան էլ համոզիչ չէ. հելլենական արձանների կուրությամբ կերտված աստվածուհու աչքերի մեջ **հոգու արքնացունը** շատ ավելի ուժեղ պատկեր է, քան **հոգու երևալը**: Սիամանթոյի «Քու Չեերուզ **խենթութեանը** համեմատ» (ԱԹԳ, 10) տողում ընդգծված բառն իր տեղում չէ, քանի որ համաստեղատուն չի դրսևորում իրեն հատուկ դրական—փոխարեղական նշանակությունը և գեղարվեստորեն ճիշտ չի ընկալվում: Այս դեպքում պատճառաբանված է **իմաստություն** բառի գործածությունը՝ «Քու Չեերուզ **իմաստութեանը** համեմատ, եթէ կ'ուզես, Տառապանքը, դարերուն համար, բանդակլ'» (ԱԹ, 3):

զ) Նպաստում են խոսքի սեղմությանը: Սեղմությունը ինքնին գեղարվեստական մտածողության հատկանիշ է: Փոփոխությունները կատարվում են ի վնաս բառաշատության և անհարկի կրկնությունների, ծնական արժեք ունեցող բառերի, ստակ չափի ու հունգակերտման կոչված բառ ու բաժնի պարունակները փոխարինվում են ոչ իրարոքական նշանակության խոսքի մասերով: «Մայրն իր որդին **լանջքին** սեղմած **կը լիզի**» տողում **իր—ը** լրիվ ավելորդ է, իսկ **կը լիզի—ն** գեղագիտորեն չի արդարացվում: Մշակված տարբերակն ավելի սեղմ, հետևաբար ավելի ուժեղ է հուզական պատկեր է՝ «Մայրն զստիքին վըրա սեղմած մերկ որդին» (ԴԿ-1, 29): Կամ **Թիկունք** բառի կրկնությունը ոչինչ չի հավելում հետևյալ տողին՝ «Կերտեց **թիկունքն**, հզոր **թիկունքը** շքեղ»: Բացի այդ, առկա է որոշիչների անտեղի կուտակում՝ **հզոր, շքեղ**: Գրաբարը ավանդված և զգալի բանաստեղծականություն ունեցող հոմանշային զուգահեռը՝ **թիկնամեջ**, մի ուրույն երանգ ու բարություն է հաղորդում բանաստղծին՝ «Կերտեց **թիկունքն** և **թիկնամեջը** շքեղ» (73): Սիամանթոն համախ ջնջում է ավելորդ բառը՝ «պառաճերու անձայն կարաաններ» <=> «պատաներու անձայն ու **ցաական** կարաաններ», «դիակներուն տակ» <=> «դիակներու **ծանրութեան** տակ» (ԱԹ, 51–52,

հմտ.՝ ԱԹՁ, 9–10): Այլ օրինակներ՝ «Ան ծլած էր մոխրի մեջ» <=> «**Լույս** մոխրի մեջ ծաղկած էր» (69), «Զերթոցն անգամ մըն ալ **անոր** նայեցավ. **եվ ճակատին** (<=> **Անոր ճակտին**) վրա ճանցցավ» (76), «Տե՛ս, կը սպասենք անպածղար, տղիսունակ» <=> «**Օ՛ն, շուտ ըրե**, տե՛ս կը սպասենք անպածղար, տղիսունակ» (129), «**Բայց չե՛ս ուզեր** դու ինձ լքել, **և կամ չե՛ս կորնար**» (<=> «**չե՛ս ուզեր տեսնել...**») (132), «**Օ՛ն, ըսե**, ու՛ր պիտ' երթան» <=> «**Օ՛ն, ըսե՛ թե** ու՛ր պիտ' երթան» (30), «**որը** տունն երգեցի» <=> «**վըրած** տունն երգեցի **լալով**» (69), «Մինչև անտա՛նց իսկ (<=> **եվ**) կ'երթամ» (ԱՄ, 121):

է) Ավելի **բնական, կենդանի, որոշակի** են դարձնում խոսքը, լուծվում է նկարագրության ներդաշնակության խնդիրը, բառն ազատվում է իմաստային սահմանափակումից, միտքը «պատմելու» փոխարեն՝ զգացմունքը հաղորդվում է բանաստեղծորեն, ընդհանուր դասնում է կոնկրետ, վերացականը՝ իրական, անորոշ խոհը՝ անհատական ուժեղ ապրում, հին պատկերը ձեռք է բերում անսովոր քարմություն: «**Երկին** արդեն **հիվանդոտ**» <=> «**Այրն** արդեն **խորավոր**» (ԴԿ-1, 30), **երկի—ը** կոնկրետ է և դրամատիկ շեշտ ունի, **խորավոր—ը** բարբառային է, անհնչել: «Տարաբա խտմայր (<=> **կէտ**) կաթին **զունատ** (<=> **դալուկ, տըժգոյն**) փըթթումին» (29). **մայր—ը** իրական—որոշակի է և համապատասխանում է բովանդակությանը, իսկ **զունատ** ածականը իր հոմանշային տարբերակների համեմատությամբ դրական երանգավորվածություն ունի և այդ նրբինաստված ավելի ներդաշնակ է ընդհանուր տրամադրությանը: «Ու՛ր պիտ' երթան **սև ճուճի այդ ծաղիկներն**» <=> «... **սև նոճի այդ ծաղիկներն**» (ԴԿ-1, 30), կ'առջին, կ'երկրորդ տարբերակում ընդգծված կապակցությունները փոխարեղական նշանակություն ունեն (խորհրդանշում են անօթևան մորը և մանկանը), սակայն առաջինում թույլ է հատկացուցիչ—հատկացյալով արտահայտված այլաբերությունը, երկրորդը ածական+գոյական կապակցությամբ մակդիր է՝ ավելի հակիրճ, կտրուկ, հստակ, և ճոր պատկեր է. ողբերը ծաղիկ են: Կամ **պայքար** և **կոխվ**. առաջինն անպայման հուզական—գնահատողական երանգ ունի՝ համառ ու անգիջուն մարտունակ ու կոխվ է վե՛ն նպատակի համար, վրեժի ու ցասան տրամադրություն ունի իր մեջ, ավելի գորեղ է և հուժկու՝ ինչպիսին է և «Չո՛ն» բանաստեղծության վերջին վեցնյակի տրամադրությունը. «**Ու պայքար, պայքար, պայքար**՝ երգեցի» <=> «**Ի՛նձ զըրշով կոխ'վ, կոխ'վ երգեցի**» (ԴԿ-1, 70): Ավելորդ բառերի կրճատումը, բառակրկնությունը ավելի են խոստանում վրեժի ու ցասան

կոչը. գորաճուն է խոսքի ուժը: Այլ օրինակներ՝ «Արդ (<հիմա) մոխրին տակ **խեղճերուն** (<աճոճոց) կյանքն է թաղված» (30), «...**հեգ** (<ախ) պանդոխտներ» (ԴԿ-1, 69), «կրզգամ **մահվան** սրտփուք» <«կրզգամ տակվալ սրտփուք» (ԱՄ, 61), «ե հայ (<բողոք փառաւոր) մայրերն իրենց գաւակներուն հետ, Արբազան Արարատներուն դէմ (<լեռներուն առջև) ծնրադիր...» (ԱԹ, 45, հմմտ.՝ ԱԹԴ, 45) և այլն:

Մի խոսքով, կատարված փոփոխությունները խոսում են հօգուտ լեզվի գեղարվեստականացման, ունեն առավելապես ռեակվան-արտահայտչական ուղղվածություն և միտում են գեղագիտական որոշակի խնդիրների լուծման խոսքի սեղմություն, փոխաբերության խորացում, բովանդակության հարստացում, բարեհնչություն, դրամատիզմ, ուժ և արտահայտչական այլևայլ տարրերի զորացում: Այս ամենի հիմքում նախ և առաջ հոմանշային տարբերակների ճիշտ ընտրությունն է պայմանավորված նրբիմաստային պատճառակալությամբ:

Հականիչ բառերի գեղագիտական գործառույժը կամ առհասարակ **հականշույթունը** (լեզվական միավորների իմաստային հակադրականությունը) իմացական-ճանաչողական գործընթաց է կամ դրա արգասիքն է:

20-րդ դարակազգի գեղարվեստական մտածողությունը ձևավորվում ու զարգանում էր հակադիր և տարանջատ տրամադրությունների բարդ գործընթացներում: Մարդ և Աստված, երազ և Իրականություն, Մարդ և Բնություն, Մարդ և Մարդ (հակամարդ),— այս կարգի երկբևեռ հարաբերություններում աշխարհն ընկալող ու վերատեղծող մտածողության կերպը հաճախ էր դիմում հակադրությունների ռեակվան հնարանքին, մասնավորապես հակաբնիշխների գործածությանը: Երևույթների այրօրինակ ընկալումը խորթ չէր դարակազգին լայն ծավալում առաջացնող խորհրդապաշտական աշխարհայեցողությանը: Իսկ նորոճմանտիգմի համար սա աշխարհատեսության յուրահատուկ որակ էր ու եղանակ: Գաղափարական-բովանդակային և բանաստեղծական-լեզվական հակադրության հիմքով են ստեղծվում ոչ միայն առանձին պատկերներ ու դրվագներ, այլև ամբողջական բանաստեղծություններ՝ «Հավերժության սեմին», «Մուսային», «Կարոտի նամակ», «Մարած օճախ», «Օձը», «Անրի պվերակներուն մեջ» (Վարուժան), անգամ բանաստեղծական ամբողջական շարքեր ու պոեմներ՝ «Ջարդը», «Սուրբ Մետրոպ» և այլն: Հակադրությամբ պատկեր ստեղծելը գալիս է Լաբրելացուց և միջնադարից:

ազգային լեզվամտածողության հատկանիշ է: Դարակազգին այն ունեցավ ամենաբազմազան դրսևորումներ՝ իր մեջ ներառելով հակադրույթ (անտրեթեզ) կոչված ռեակվան հնարանքի գրեթե բոլոր հիմնական տարրերը: **Հականիչ բառերով հակադրություն**. «Ինչպես կ'ընկան լերկ ակնոսները՝ բերրի» (ԴԿ-2, 161), «**Ավագային** պիտի գտնենք այդ **անցյալ**» (ԴԿ-1, 338), «Ախ, Շան հոգի, դու չես գիտեր որ մարդիկ Աշխարհ կու գան **ազնվական կամ ռամիկ**» (ՈՄ, 160), «Հրածե՛շտ այլ ես **տըվճեյան և ցայգին** ողջո՛յն» (ՏԶ, 206): **Համեմատություն** **հականշույթան հիմքով**. Համեմատության մի եզրը առարկայական նշանակություն ունի, մյուսը՝ փոխաբերական «**Վառ երակներս** ինչպես հալած **կայծակներ**» (169), «**Թագ** արքայի մ'համար **դըղում չէ՛** լյուղի» (194), «Ինչպես **արծիվը՝ օձին**, Հանդիպեց **ես և անոր**» (ԴԿ-1, 169), «**Լույսն** հալածված **ստվերի** պես խեղճ» (135), «**Դավադրության** պես ահավոր, **Աղոթքի** պես՝ միամիտ...» (ՈՄ, 137): **Նույնարմատ բառերի իմաստային հակադրություն**. Լաբրելացու սիրած ռեակվան հնարանքներից է և նոր ժամանակներում հաճախ է գործածում Սիամանթը՝ «Դուք որ գնե՞ք կոխտեղով, մեր վրձե՛րն անվրձե՛. Մեր ցատումին անտարբեր...» (220), «Օ՛, չի սոսկաք երբ **անպատմելի պատմություն**ն ձեզի պատմեն» (ԱԹ, 144): **Հակադրվող եզրերի համադրություն**. հականիչ բառերը հանդես են գալիս մեկ ընդհանրության մեջ, եզրերը ոչ թե բացառում են իրար, ինչպես ենթադրվում է, այլ հաստատում են, մտքերի հաջորդական ընթացքով նկարագրվող երևույթի բացահայտվում է նրանոր հակադրակնիշխներով. «Կ'ուզամ **կյանքի փառքով** **մահի օրորել**» (86), «Հիուր՛ի որուն սըմբակին տակ կը դառնա **կյանքն հող և հո՛ղը մոխիր**» (135), «**Տուրեն բացված**, այսօր **ջուրի ծարավում...**» (ԴԿ-1, 99), «**Երբ գայլ ու գառնուկ սիրո՞վ կ'արածին...**» (ՈՄ, 107): **Խոսքային կամ համատեքստային հակակնիշխներով հակադրություն**. հակադրության այս ձևի գործածությունը տվորական երևույթ չէր նախընթաց չափածոյի լեզվում: Դարակազգի հեղինակների խոսքում նկատվում է դրանք սահմանների իմաստային-գործառական ընդլայնում, որ հետո հաջողությամբ շարունակվեց հետագա սկիռուջահայ և խորիդրահայ հեղինակների կողմից՝ Զ. Շիրազ, Պ. Սևակ, և Սարաֆյան, Շ. Շահնուր և ուրիշներ: Համատեքստում իբրև հակակնիշխներ են հանդես գալիս բառեր, քառազույգեր ու բառակապակցություններ, որոնք խոսքից դուրս իրար հետ հակադրական իմաստային դույզն կապ ու առնչություն չունեն, այդպիսի իմաստային հարաբերություններ են դրսևորում գործածության

մեջ՝ ընդլայնելով լեզվի գեղարվեստական հնարավորությունները: Օրինակ՝ **Աստված բառը խավար**–ի հավանիչ կարող է դիտվել միայն համատեքստում և միայն փոխաբերական նշանակությամբ՝ իբրև լույսի, պայծառության խորհրդանիշ: Աստրև բերված օրինակում երկուսն էլ գործածված են փոխաբերական նշանակությամբ՝ մեկը որպես մոռացումի, չգոյության, անհուսության խորհրդանիշ, մյուսը՝ անմահության, հավերժության և փառքով լինելության: Ըստ որում, շարունակվող տողի, նախադասության մեջ հավադրությունն ավելի է խորացվում հականշության այլ ձևերով՝ դերանունների հակադրություն, լեզվական հակահիշներ, նախադասության մի քանի անդամների հաջորդաբար հակադրություն, և որ առավել ուշագրավ է, իմաստով մոտ, առնչակից բառեր՝ սիրտ և հոգի, իմաստային ինչ–ինչ եզերվով հեղինակային յուրահատուկ մոտեցմամբ հակադրվում են իրար և ստեղծում հակադրույթի ուժեղ տպավորություն: Սիս բնագիրը՝

Քու ճակատդ են կը շոյե, մերը խավար
Մեր գիշերն է հոտ միջոքն քեզ համար,
Անշրջելի հակուտնայ:
Մենք օրոցքին մեջ ըստիքեն մայրենի
Սիրտ կը լեցնենք, իսկ դու հոգի՞դ հուլանի
Գերեզմանին մեջ անգա:

(ԴԿ–1, 46)

Խոսքային հակահիշներով ստեղծված հակադրույթի այլ օրինակներ՝ «Կարծես **Բնությունն** ինձ կը դարձնե ցուրտ **Ոչինչ**» (35), «Մընաս բարով երե՛կ, **օրեր երագի**, Ողջույն քեզ վա՛ր, **օրեր մուփին, գաղտնիքին**» (ԴԿ–1, 338), «Չա՛ր ու բարի, **գին՞դ՝ ու կույս**» (138), «**Թագն** առին, **դագաղ** մը տըվին հայուն, Մեր **փառքն** անցավոր մեր **Մահն** է կայուն...» (ՈՄ, 109) և այլն:

Լեզվատարրերի և բովանդակության հակադրությամբ ստեղծվում է **հակադրական իրադրություն**, որում ամբողջ արտահայտչականությունը երբեմն գեղարվեստական նուրբ «միջամտությամբ» հենվում է նույն բառի տարբեր կամ իրար հակառակ իմաստներով կառուցված հակադրույթի վրա:

Է՛ր կը փըջոնե այլե՛ն եկող ալիքով,
Է՛ր կը հանձնես տերևը՝ գուժ մըղըրկին.

Լեռան ավազն՝ հեղեղեղեղուն մոլեգին,
Է՛ր կը ձառնես **մարդը՝ մարդուն** կեղեքան
(ԴԿ–1, 21).

կամ՝

Բայց մահեն փախկող վատ մ՛իդ սոճույն,
Չի Մերն իսկ սու՛տ է, **մարդերը մա՛րդ են...**
(ՈՄ, 58)

Դարասկզբի բանաստեղծությունը տալիս է համատեքստային **նրբաբանության** (օբյեկտորն. մակդիրը բառական իմաստով հակադրվում է իր մակարդային) շատ ինքնատիպ օրինակներ. առաջին հայացքից ստեղծվում է անտրամաբանական խոսք, սակայն համապատասխան միջավայրում այն հնչում է միանգամայն բնական ու արտահայտիչ: Առաջին տպավորությամբ Ինտրայի «Լոճաստան»–ում իշխող տրամադրությունը մեղանադժությունն է, մտայլ գույները՝ «սևաբերձ» ու սեպույն նոճինների պատկերներով: Նոճիները խորհրդանշում են ոչ միայն վեհի ու նսեմի, անհունի և մահվան, այլև լույսի և խավարի հակադրությունը: Իրենք մութ ու մռայլ են՝ **սև նոճ, սև կարգերը նոճյաց, նոճյաց մթասուվեր, մռայլ սերվիներ, նոճաստանը խավարակուռ, սև հույլք նոճյաց**, բայց միաժամանակ իրենց անդորր վեհությամբ՝ որպես «Ույժ մշտադալար և գե՛ղ հարատև», լույսի աղբյուր են և, ինչպես խավարը, արտածում են լույսը: Իմպրեսիոնիստական հայեցողությամբ գունազարդված այդ մութի ու մռայլի մեջ լույս առավոտի սպասումը կա: «Լոճաստան»–ը երկուների մեջ է համայնադրանք լույսի: Ըստ հետազոտողի՝ հարստանում է ժողովրդական բանասիրության և ոռոմանտիզմի մեջ կիրառվող ստեղծագործական սկզբունքի ավանդական բովանդակությունը: Այստեղ լույսի ու խավարի հակադրությունը «ոչ թե բարու ու չարի, այլ կյանքի ու մահվան հակադրություն է,– գրում է Ստ. Թոփչյանը,– իսկ կյանքը և մահը ուղղակիորեն արտածվում են լույսի ու խավարի ըմբռումից... Չրաջային մոտ լույսը միանգամայն տեսականորեն, հիմնավորված այն նախափորձն է, առանց որի չկա թե՛ կյանք, թե՛ գեղարվեստ» (տե՛ս ՏԶ, 16): Արտադրել լույսը, նրա գունային տրոհումները, նշանակում է ճանաչել տիպությունը: Ըստ բանաստեղծի՝ լույսի աղբյուրը խավարն է: Լույսը ծնվում է ստեղծողական խավարի մեջ: Ստա-

հայեցական այս՝ «իրարամերժ» սևեռումների համար իմպրեսիոնիստական գունապատկերները՝ «իրիկվան մեջ վարդոսկեզույն» (204), «գիշերին մեջ լուսողող» (209), «լուսնագիշեր» (224), «Լույսի թախիծ», «ժպիտը մութին», «գիշերն ալ երանակետ» (206), «անճառ լույս» (224), «խավարչուտ արչալույս» (214), «Վրճիտ է գիշերն» (222), կարծես բավարար չեն: Բանաստեղծը գեղարվեստական արտացոլման միջոց է ընտրում նաև հակադրությունը: Ժողովածուի բովանդակությունը խտացնող պատկերներ են օբսիմորոնով կառուցված հետևյալ երկատողերը՝ «Գեթերկոյա հոգիք շքեղորեն այսրատյաց կվերաբերին մայր հավարին լուսադրյուր» (ՏԶ, 219), կամ՝ «Լոճիներու խորին մտայն են լուսհայաց» (198): Օրինակներ այլ հեղինակներից՝ «Օժիտաբեր աղբատ և անուկի հարուստ...» (16), «անբյուր օձանող», «անգերանդի հեճող» (17), «կարծիմաստ իմացական» (ՍԹՍ, 19), «դառն հրձվանք» (84), «անխիղճ գուք» (ՍՄ, 186), «խավարակուտ Լո՛ւյս» (ՈՍ, 38), «յամր աղմուկ» (ՎԹԶ, 16), «ամօզուտ օգնութիւն» (ՍԹ, 171) և այլն:

Հակադրույթ են դառնում ոչ միայն հակամիջները (լեզվական կամ խոսքային), այլև այս կամ այն չափով հակադրության տարրեր պարունակող բառերը, բառածներն ու կապակցությունները՝ «Յովն՝ որ առաջ կը հեծկըլտար զըրտագին Գուլբերուս մեջ դիմակաց, Հիմակ անոնց թույլ մոխրին հետ կը խաղա՝ Յեզմող շըշուկ մը ծըգած...» (29), «Ա՛լ դամբան մ'է հյուղն իրենց» (30), «Հագիվ ծընած՝ փոշի դարձած երգներ» (40), «Որոնց ծերնակ թողերն եղան պատանքներ Կուսաժրպիտ երազներու» (ԴԿ-1, 171), «Ան չէր դասական հանդիպումը իհն՝ Կնունքի թափորն՝ Մահվան թափորին» (ՈՍ, 46) և այլն: Միմյանց են զուգորդվում նաև հակառակ մտքեր, պատկերներ՝ խոսք միջնադարի բանաստեղծական պատահիկների օրինակով (Ֆրիկ), խորանում է բովանդակությունը, ավելի շոշափելի է դառնում պատկեր-հաղորդումը.

«Մե՛կը նորածին որդին մեծատուն,
Մյո՛ւրը արքատի ծնունդը անտուն,
Մե՛կը բեռեզով քնած, մյուսն արթուն,
Մեկուն ժամայկներ, մետաքսի հյուսկներ,
Մյուսին ծորո մը խեղճ՝ հողը շապկիկն,
Ստաջնույն ուկի, ժանյակ բյուր տեսակ,

երկրորդին ճակտին փուշն սև պակալ,
Մեկը տեր արքեն, մյուսը՝ գրատառ:»
(ՈՍ, 46-47)

Հանդիպում են նաև հակադրույթի այլ դրսևորումներ՝ նույն բայի դրական և ժխտական ձևերի կրկնություն, նախադասության մի քանի անդամների միջև հաջորդաբար շարունակվող հակադրություն, հակադրվում են գլխավոր նախադասությունները կամ բարդ նախադասության կազմի մեջ մտնող պարզ նախադասությունները և այլն: Դրանք թեև դուրս են գլուտ բառային ոլորտից և այս դեպքում չեն մտնում մեր հետաքրքրության շրջանակների մեջ, սակայն վերը նշված օրինակների հետ վկայում են այն հատուկ ուշադրության մասին, որ առկա էր գեղարվեստական մտածողության մեջ այս կարգի ոճական հնարանների նկատմամբ:

ԲԱՆԱԴԱՇԱԿԻ ԵՆԻՏԵՐԻ ՈՃԱԿԱՆ ԿԻՐԱՎՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ.

ՀՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ, ԲԱՐԲԱՆԱՅԻՆ ԵՎ ԽՈՍԱԿՑԱԿԱՆ ԲԱՈՒՇԵՐՏ,
ՀԵՂԻՆԱԿԱՅԻՆ ԼՈՐՄԱԿԱՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Դարասկզբի չափածոն բառապաշարի այդ շերտերի ոճական կիրառության ընդգծված հակումներ չի դրսևորում: Բանաստեղծության նախընթաց փուլը նույնպես աչքի չէր ընկնում այդ հատկությամբ: Եվ դա նախ և առաջ պայմանավորված էր գրական արևմտահայերենի նորմավորման յուրահատկություններով: Արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի ոճական համակարգում դա նոր ձևավորվող ոճական կատեգորիա էր, և բառապաշարի նորմավորման շրջափուլն ավարտող գրական լեզվի համար այլ կերպ լինել չէր կարող: Բացի այդ, գրական արևմտահայերենի բառապաշարը, ինչպես այլ առիթով ասվել է, ամուր թելերով կապված է գրաբարին: Գրական արևմտահայերենը ժառանգեց գրաբարյան բառերի մի ծիծ շերտ, որը գեղարվեստական գրականության, մասնավորապես չափածոյի լեզվում լայն գործառույթ ստացավ որպես նվազ ոճական երանգավորում ունեցող բառաշերտ: Լույսը վերաբերում է նաև բարբառային-խոսակցական բառաշերտին, որի մի զգալի մասը փոխանցվեց գրական լեզվին՝ որպես գրական ձևերի զուգահեռություն, բայց ոչ ընդգծված ոճական տարրերակմամբ: Օտարաբանությունների հարցը կարծես ավանդույթով լուծված էր,

քեն նորագույնները չեն խուսափում ոճական «էքսկյուրսներից»։ Հանձնատարբ գործուն են հեղինակային նորակազմությունները։

Նշված բառաշեղթերի ոճական գործառնությունը պայմանավորող ամենահիմնական գործոններից մեկը տեսական-մեթոդաբանական հիմքեր ունի և կապվում է գրական նոր շարժման ու նոր ձևավորված գեղագիտական մտածողության հետ։ Աշխարհաբար-գրաբար, գրական-խոսակցական և բառապաշարային մյուս շեղթերի ոճական «հայտնությունը», ինչպես վերև ասվեց, տեսանելի է ու տպավորվող առավելապես ռեալիստական մեթոդի կամ իրապաշտ շարժման գեղագիտության ու գեղարվեստական մտածողության շրջանակներում։ Կերպարի տիպականացումը, խոսքի ռժավորումը, պատմական և սոցիալական միջավայրի ընդգծումը, հերոսների խոսքի բազմազանությունն ու անհատականացումը և նման հատկանիշներ, որոնք նշված բառաշեղթերի ոճական «մենաշնորհն» են, ոճական հիմնական բարդորիչներ են հանդես գալիս ռեալիստական մեթոդի տիրույթներում։ Մինչդեռ հայտնի է, որ 20-րդ դարասկզբի արևմտահայ չափածոն զարգացավ հիմնականում այդ տիրույթներից դուրս։

Ռոմանտիկական չափածոյին և առիասարակ ռոմանտիզմի (նաև նորոմանտիզմի) գեղագիտական մեթոդին անհատականացման լեզվական հնարները խորք են։ **Խորհրդապաշտները** աչքի չեն ընկնում բառաշեղթերի ոճական այդ կարգի գործածությամբ։ Ի դեմս վերջինների՝ բանաստեղծական լեզուն հղկվում է հիմնականում բարձր ոճի բառապաշարով՝ վեճ, հանդիսավոր և ընտրյալ բառերով, որոնք հաճախ վերածվում են ավարտուն և անփոփոխ կաղապարների՝ խորհրդանիշների։ **Պատմաականները**, իբրև սկզբունք ունենալով առարկայական աշխարհի ճշգրիտ, անզուհուզարդ արտացոլումը, ըստ էության հակադրվեցին ռոմանտիկական բանաստեղծության իդեալականացված պայմանականություններին, ավելի ընդգծեցին անկիրք նկարագրության կամ արտացոլման առարկայական տարրի լեզվական բնավորությունը, բայց հեռու մնացին անհատականացման կամ տիպականացման՝ իրապաշտության լեզվական փորձից և հակվեցին դեպի պատմողական խոսքի ոճական հատկանիշները։

Նոր գեղագիտությունը, որ ձևավորվեց նորոմանտիզմի, խորհրդապաշտության, տպավորապաշտության (ինպրեսիոնիզմի) և մասամբ միայն իրապաշտության համակարգում, հակված էր գործածության մեջ դնելու հնարանությունների, բարբառային և խոսակցական բառերի, ինչպես նաև

բառապաշարի մյուս շեղթերի ըմբռնած ոճական-արտահայտչական միայն որոշակի և ասիմանափակ հնարավորություններ։ Բոլոր դեպքերում անկասկած է, որ ն հնից ավանդված ու սովորական գործածությունից դուրս ելած բառերը, ն՝ բարբառներից ու միջբարբառային խոսակցական լեզվից փոխանցվածները, ն՝ փոխառյալ ու նորակազմ բառային միավորները իրենց գործածությամբ նորագույն չափածոյում արդեն ունեն ոչ թե կամ ոչ այնքան բառապաշարի պակասը լրացնելու ուղղակի միտում, որքան ոճական-արտահայտչական նպատակավորումներ։

Հնարանություններ. ստեղծում են պատմական միջավայր, խոսքին հաղորդում են բանաստեղծականություն, հնուբյան երանգ, վեճ հանդիսավորություն, նպաստում են կերպարի տիպականացման կամ տաղաչափական այլևայլ խնդիրների լուծման գեղարվեստական գործընթացին։ «Արուժանի չափածոյում, օրինակ, դժվար է առանձնացնել հերոսների խոսքի տիպականացման լեզվաճանաչական հնարներ, այդ թվում նաև բառապաշարին առնչվող լեզվածներ։ Նրա քնարական հերոսները նույն բառ ու բանի կրողներ են, չեն առանձնացնում անհատականության լեզվաճանաչական հատկանիշներով։ Հայրենի լեռների խրոխտ դստեր «բարբառը» կամ շափ ոխակալ խոսքը ոչնչով չեն կոնկրետացված ու հնչում են նույն հանդիսավորությամբ։

- Ես գերիդ եմ. կույս ուրբերուդ տակ ահա
Կը մերկանամ գեմուզարդես, ամունես։»
— «Դու վազող մ'ես որ ճիրանների այրույնվա
Նայվածքներուս առջև հինա կ'անփոփոխես,
Որ տարածես զանճը հետո իմ սըրտիս։»
— «Միշտ պիտի բեզ սիրեն» — «Խամրե՛ն ս պիտի գիս»։ (220)

Կամ՝

- «...Գընա՛, վաղը ես արեգակին հետ կու գամ,
Տոխի՛ք՝ կուծոճիս, ու երկաթիս՝ թերաքամ։
Կը մեղքեմ սիրող՝ եք գայն որս լքբանաս,
Ու անոթի գայլերու՝ այդ անբզգամ
Սրտունդ խամե՛ր կ'ընեմ, ծամեղո՛ր երգազգ։
Գընա՛, վաղը ես արեգակին հետ կու գամ»։ (221)

Դույզն չափով դրանցից չեն առանձնանում նաև իր իսկ՝ հեղինակի պաթետիկ խորհրդածությունները հերոսուհու արտաքին նկարագրի կամ շահի ասպատակությունների և կամ հայոց լեռնաշխարհի մասին.

Արձնուհին բազմոցեն խրո՞խտ կ'ոտնուս վեր՝
Փորթրիկով ուսերու շուրքն իր վարսեր:
Կը դընն մերկ ուսքն Արքային ծոծրակին
Ձերը Տիրամայր վրկանդոս բարքն ունեթին.
Կ'այսպես կանգուն շողերուն մեջ լուսակմին.
→ Ո՛վ Ըստ, կ'ըսե, բանակներուդ ուժն ունի՞ն:
(«Արձնուհին», 221)

Անհատականության բառանձնանալու նվազ միտումներ ունի նաև քիչ թե շատ վիպերգական տարրեր պարունակող մյուս գրվածքների («Եփեսոսի Տոնել», «Կարոտի նամակ», «Պատգամավորներս» և այլն) քնարական հերոսների խոսքը: Սիամանթոն նույնպես մտահոգությունը չունի խոսքի անհատականացման կամ հոգեբանական կոնկրետացման, թեև հաճախ է դիմում գրաբարյան բառերի գործածությանը նաև հենց պատմական բնույթի գործերում («Սուրբ Մեսրոպ»): Ռ. Սևակը գրեթե նույն չափով անտարբեր է հնարանությունների գործածության հարցում, երբ բանը լեզվական անհատականության է վերաբերում: Մեծարենցը պատկերի լեզվական ձևավորման մեջ այդպիսի խնդիր չունի լուծելու, թեև բնավ չի խուսափում հենց գրաբար բառերի ու բառաձևերի գործածությունից: Պատկերը գրեթե նույնն է մյուս հեղինակների դեպքում: Ավվածը, սակայն, չի շնանակում, թե հնարանություններն այստեղ դեր չունեն և զուրկ են ռժակյան արժեքից: Նույն հեղինակների գործերում այդ բառաշեղուղ, մասնավորապես գրաբարյան բառերն ու արտահայտությունները հանդես են գալիս որպես անվիտաբիլների միջոց գեղարվեստական պատումը վիճ ու հանդիսավոր դարձնելու համար: **Խոկ, պատարուն, հոտեցի, անթրոց, հանգունակ, բուրբ, ընդջարշ, փքին, հործք, կայլակ, ստույն, հույր, եղյուր, ջամբել, մոռացոնք,** սրանք «Տեղին սիրտը» ժողովածուում հանդիպող գրաբարյան բառերի միայն մի աննշան մասն են: Իսկ առանձին բերքավածներում («Հայրենիքն ու գիր», «Հայրենի լեռներ», «Առևանգիչը» և այլն) Վարուժանը չի հրաժարվում հնարանությունների կուսակումից՝ խոսքը գոտ ու պաթետիկ հնչեցնելու համար: Մեծարենցը ակամեջալուր է հայոց հնավանդ ոգու նույնքան ոգեղեն արձագանքներին՝ «ո՛վ պերճուբունը **զընացքին** իր իրպարտ» (5).

«Ճերմակ **բուրեան** շափրակի բաղիչներու մեղեդին» (10), «կուսածին **պգեր փաղփուլ**ն լուսացանց» (12), «շահարիկները ըզբեզ տանին **թեսպափալիակ**՝ լայն լըռութեան մը **համօրէն**» (ՄՄ, 55), «ու **ջամբեի** ես **ցայդակ**» (ՄՄ, 115) և այլն: Հնարանությունների ռժակն այդ երանգը խիստ ներդաշնակում է Սիամանթոյի՝ երևակայության ուժով զորացած պատկերներին կամ ռազմերգու հերոսի պաթետիկ նկարագրությանը՝ «Մեր **նսնմացեալ** ճակատները» (16), «Ծիածանի մը **հանգոյն**» (ԱԾԻ, 26), «Եւ օր մը այսպէս մեռայ **Ֆեղզուիկ**ն ծեր բոլորին բաժին ծձած...» (32), «-Ընկ՛ր, խորտակէ իսպ՛ քու՛ քու՛ յոգնած և **ապարան** քնարիդ հետ» (ԱԾՁ, 24): Վարուժանի, Սիամանթոյի, Սևակի և այլոց շատ գործերում հանդիսավոր վեհությունը պայմանավորված է ոչ միայն բանաստեղծական իրադրությամբ, այլև հնարանությունների առատությամբ: Սա որդեգրված գեղարվեստական մեթոդի ռոմանտիզմի յուրահատկությունն է, և հնարանությունների ռժակն—արտահայտչական այդ հնարավորությունից օգտվում են գործնականում ժամանակի բոլոր հեղինակները: Խոսելով «Արձնուհին» և «Անուշ» պոեմների՝ ռեալիզմի ու ռոմանտիզմի սկզբունքային տարբերություններով պայմանավորված լեզվական հատկանիշների մասին՝ Էդ. Ջրբաշյանը Վարուժանի պոեմի առիթով անում է ուշազրպև դիտարկումներ, որոնք վերաբերում են ոչ միայն բանաստեղծի չափածո երկերի մեծ մասին, այլև ժամանակի հայրենասիրական բանաստեղծության ընդհանուր ռժակն ուղղվածությանը: «Դա ներշնչված բանաստեղծական լեզու է,— գրում է նա,— որի մեջ երևույթների կոնկրետ բնութագրումները սովորաբար ուղեկցվում են ծավալուն հրապարակախոսական դատողություններով, զուգակցվում են իրական կենսական փաստն ու խորհրդանիշի աստիճանի հասցված բառ—հասանցաբանությամբ: Իր ներքին և արտաքին ամբողջ կառուցված այդ լեզուն հասնապատասխանում է բանաստեղծի ռոմանտիկական մտածողության ոգուն՝ նրան բնորոշ բեռնացված հակադրություններով, գեղագիտական իդեալի մշտական և անսբող ներկայությամբ» [21, 16]:

Պատմական միջավայրի ընդգծումը, առավել ևս ժամանակի օգնական ու հոգեբանական կոնկրետացումն ո՛չ Վարուժանի («Հեքանոս երգեր»), ո՛չ էլ Սիամանթոյի («Սուրբ Մեսրոպ») կամ ժամանակի մեկ այլ ճանաչված հեղինակի համար ընդհանուր ռժակն—գեղագիտական խնդիր չէ: Սակայն գեղարվեստական հրացման և թեմայի ընձեռած հնարավորությունների սահմաններում խիստ կարևոր է դառնում հնարանութ-

յունների (և՛ հնաբառերի, և՛ պատմաբառերի) գործածությունը՝ պատմական-ռճական երանգավորման համար: Դժվար է, օրինակ, պնդել, թե նորոժմանտիզմի հետևորդ Վարուժանի «Սաղոմոնական» բանաստեղծության մեջ հնաբանությունների, այդ թվում գրաբարյան երանգ ունեցող բառերի ու բառաձևերի առատ գործածությունը՝ բարձր, կըտղուցի, բըրճուհի, մեհյան, հեքք, հեշտօրոր, վազն ի վազ, խըրախ, զոշաքաղ, պատրիկ, ոսկեճամուկ, շաղաշույտ, արտախուրել, տալիղ, կըտղեց, ումպ և այլն, այլևայլ հատկանիշներին զուգահե՛ս՝ հատուկ նպատակ չի ունեցել ընդգծելու հետաճանական կյանքի ու բարեքրի պատմական նկարագրող, տիպականացնելու «սաղոմոնական» քաղաքի հարուստ, բայց և «զոշաքաղ» (ամառակ, ամոթալի) կյանքը: Կամ արդո՞ք պատմական և սոցիալ-հոգեբանական միջավայր տեղեղծելու միտում չունի քառատող 11 տնից բաղկացած «Անահիտ» ոտանավորում նույնպիսի լեզվատարրերի անսովոր հարստությունը՝ բազին, համպար, Վահագն, վինը Վրույրին, անդրիդ, Անահիտ, քուրմ, նամետ, կապարձ, Քերսոնես, փըքին, վարար (=վալաշտ, շվալաշտ), աղեղ, բազոսուհի, ո՛ր և այլն:

Պատմաբանող ռճական այդ արժեքով հաստատվում են բանաստեղծության մեջ՝ որպես լեզվական անվիդիարիների միջոց: Բակուր, Սյունյաց նահապետ, Մարաստան, Տրդատ, Ճորտ, սեպուհ, վարձակ, հարձ, բազին, նետ, տեգ («Չարձը»), Մեսրոպ, Վաղարշապատ, դպիր, մեհենական, Վոռձապուհ Արթ, Սահակ Պարթև, Չայք («Սուրբ Մեսրոպ») և աստիճան, պաշտոն, տեղանուններ ու անձնանուններ նշանակող նման բառերը նշված գործերի անբաժանելի լեզվական տարրերն են, որքան էլ ամփոփում և սակավ գործածություն ունենան: Գեղարվեստական նույն տարածության մեջ հնաբառերը՝ բամբիշ, գի, նվարտանի, երկուսանն, երագություն, ջարթել, ունկ, շամբուշ, մախարք, ընկուզավող, ուժգանիկ, գամբուտ, արփական, այգ, անբարբառ, գործածության իրավունք են ստանում նույն տրամաբանությամբ, բայց նախ և առաջ որպես ենթագիտակցականի մեջ թաքնված գեղարվեստական հիշողության լեզվաբարդարիչներ և ապա խոսքը ռճավորելու լեզվական միջոցներ, որքանով որ նոր աշխարհաճանաչողությունը սերտորեն զուգակցված էր ազգային կյանքին, հայոց ազգային ինքնաճանաչմանը: Դրա լեզվական արտահայտության լավագույն արդյունք բարբառի հետ միասին մնում էր գրաբարը:

Չնաբանությունների գործածության մյուս «հիմունքները» առավել մասնակի ռճական-արտահայտչական բնույթ ունեն: Դա մի դեպքում հոճանշային տարբերակներից լավագույնի ընտրություն է՝ իմաստային անհրաժեշտ նրբերանգը ընդգծելու, առավել կոնկրետ և ռճակաորեն ինքնատիպ դրսևորման նպատակով: «Կերտեց գուժերն» (ԴՎ-1, 74),– ընդգծված հնաբառը գործածված է ծունկ համարժեքի փոխարեն իմաստային ճշգրտության համար: ոչ թե ծունկը, այլ ծնկի կյոնը, ծալքը կերտեց արվեստագետը. մանրամասնություն, որ բովանդակական և հուզական նշանակություն ունի: Մի այլ դեպքում հնաբանականում, ռիթմի, բարենցյունության համար է, տաղաչափական միտումներ ունի. «Չեշտ երազի մ'իետենե...» (19), ընդգծված բառը աշխարհաբարում գործածական հեշտալի բառի համեմատությամբ ավելի կարձ է, բանաստեղծական: Վարձակ–ի փոխարեն անհամեմատ բանաստեղծական և նյութի պատմականությանը առավել ներդաշնակ գրաբարյան հարձ փոփոխվող համանուն պոեմում: Կամ Ի վար–հար (26),– հանգակերտման նպատակ ունի: Այլ դեպքում ձգտում է խոսքային հակադրությունն առավել ընդգծելու. իդար են գուժակցվում մի կողմից առօրյա-խոսակցական, ցածր ռճի բառեր ու բառաներ՝ նույնիսկ ընդգծված բարբառայնության երանգով, և մյուս կողմից խիստ գրքային կամ գրաբարյան բառեր ու ձևեր: Այս դեպքում բառերը հանդես են գալիս որպես գաղափարայնացված հասկացություններ՝ բառ-հասկացություններ՝ էլ ավելի շեշտելու համար գաղափարատիպի՝ երազի և իրականության հակադրականությունը. «Երազը խլկ հորինեով» (61), «Թող չը ճընշե՛ թե չէ կ'հեքի՞ սև կուրծքեն» (ԴՎ-1, 66), «մա'իը անսվա'ր... Ռ՛վ ողորմուկ երեխա սոված» (ՌՄ, 162): Մի շարք հնաբանություններ ուղղակի վերածվել են խորհրդանիշ-հասկացությունների: Գեղարվեստական խոսքում ավանդույթով ամրակապված միավորներ էին դարձել, որոնք բանարվեստ էին մուտք գործում «ինքնաբերաբար»՝ որպես կայուն կապակցություններ. Սոռագոցնի մեջ (ԴՎ-1, 20), Ոսկի փքրիցը սիրո (73), լող կու գան (ԴՎ-2, 23), հիր սափորն (ՄՄ, 86), հույլ մ'աչվընը (107), ամեն հեղ (111), հոգվույս ալբերն (ՄՄ, 74), կրոնքի մարդոց (ԱՅ, 16) և այլն:

Գաղտնիք չէ, որ դարասկզբի բանաստեղծության մեջ մասամբ չարաչափվեց հնաբանությունների, մասնավորապես գրաբարյան բառերի ու ձևերի գործածությունը: Չանախ դժվար է հիմնավոր բացատրություններ գտնել

այդօրինակ գործածությունների համար: Օրինակ՝ Վարուժանի մի շարք գրվածքներում՝ «Թխապարտները», «Չաղթողը», «Մատնիչը», «Ալիշանի շիրմին առջև», «Տրտուկներ» և այլն, հանդիպում են բառեր ու արտահայտություններ, որոնք կարծես կյանքի են կոչված ուղղակի գրաբարի բառառանձններից: Դրանցից մի քանիսը թեև բանաստեղծական որոշ երանգ ունեն, սակայն հենչև են ակնհայտորեն վերամբարձ՝ **կիսայրյաց** (կիսակեզ), **հառաչակուլ** (հառաչանքներ կլանող), **վատարաաստիկ** (վատարախտ, ողորմելի): Մյուսները առանձնապես աչքի չեն ընկնում նաև բարեհնչյունությամբ՝ **կշտապինդը** («պնդեպ կշտի, լցեպ գորովայն կերակրվեք: լի և լի յագեալ»), **տղըղնդեր** (փորեղ փորը դուրս ընկած, ուռած), **դահամուկը** (նվեր, ընծա, տուրք), **եղյտյուր** (ճոխ բուսականությամբ վայր), **արտախուրոն** (բազով պատել), **ընդուլնեմ** (ընդվզել), **խոխոնեմ** («ռոզգանել, որպես թև առաչ խնել տալ զգուր»), և այլն: Երկու դեպքում էլ դրանք պատկերը հաճախ գրկում են բնականությունից, մասնավոր երբ հայտնվում են նույնատիպ բառերի միջավայրում, ինչպես, օրինակ, **առխթեմ** («խթելով յառաջ վարել. խաղացուցանել»)՝ գրաբարյան բառը («Մեռած Աստվածներուն» բանաստեղծության հետևյալ հատվածում.

Բեզմե, ո՛վ վիհ Դոսիտուն,
Օռվն է քափուր: Անտաններեն բուստերու
Չի՞ խոյանար քարծառահուն
Քառանդիցը՞դ փերկիագեղ, ոչ ալ բու
Երեքաթմենը կ'առխթը ողջըղճամբ
Լքվիրական դելփինին նուան անցեստամբ:

(ԴԿ-2, 54)

Իհարկե, այս դեպքում հատուկ միտում չկա վերականգնելու մոտ անցյալի գրաբար բանաստեղծության ավանդույթը: Ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ այդ ավանդույթը համահունչ էր բանաստեղծի ռոմանտիկական մտածողության կերպին: Զննարկվող դեպքերում թերևս ազդեցությունը գործել է հարկ եղածից ավելի չափով: Ինչևէ, Վարուժանի վերաբերյալ պետք է ավելացնել, որ նրա վերջին ժողովածուն «Չացին երգը», զերծ է այդ միտումներից:

Բարբառային-խոսակցական բառաշերտ. Բարբառային և խոսակցական լեզվատարրերի, այդ թվում բառային միավորների գործա-

ծույթյունը, իհարկե, նորություն չէր արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի պատմության մեջ: Լորագույնները պահպանեցին այդ փորձը՝ խոսակցական և զուտ գրական լեզվատարրերի համատեղ գործածության այլչափան ավանդույթը, Պեշիկաշյանի՝ խոսակցական լեզվատարրերով հագեցած և ժողովրդական-քնարական շեշտեր ունեցող ոտանավորի փորձը, գրական և խոսակցական լեզվաբաղադրիչները իրար մերժեցնելու դուրյանական խոսքարվեստի միտումները և այլն: Բայց է՛լ ավելի ընդգծեցին այդ փորձի ռճական-գեղագիտական բովանդակությունը: Խոսքն անշուշտ բանաստեղծության լեզվի լայնահուն ժողովրդայնացման մասին չէ, ինչի «ակամատեսը եղանք» նույն ժամանակի արևելահայ չափածոյում: Նկատի ունենք Յուլի. Թումանյանին, որ արևելահայ բանաստեղծության մեջ ժողովրդային խոսքի առանձին օգտագործումները դարձրեց ժողովրդայնացված գրական լեզվի հիմք. «գեղագիտական բարձրակետին հասցրեց հայ նոր գրական լեզվի այն ժողովրդային ուղղությունը, որը սկիզբ էր առել նույն 17–րդ դարում Յովնաթանից, Էգազից, Արզումանից և ուրիշներից, միացել գրավոր-ժողովրդային վաղ աշխարհաբարի ավանդներին և 19–րդ դարում շարունակվել իբրև հայ գրականության ժողովրդային լեզվական ուղի» [22, 275]: Արևմտահայ գրականության մեջ լեզվի ժողովրդայնությունը փոքր-ինչ այլ նրբաբանցներ ու բովանդակություն առավ: Չդարձավ չափածոյի լեզվի գրաբացման ուղղություններից մեկը՝ գլուհառե ու մասսեր էլ հավաղորի այդ լեզվի գլխավոր ճանապարհին: Իր դասական արտահայտությունը ստացավ որպես ընդհանուր գրական լեզվի գործառական ողակ: Յայտնի է, որ արևմտահայ չափածոյի և առհասարակ արևմտահայ գրական լեզվի իրական փաստորը հնարավորություն չեն տալիս երբեմն խիստ սահմաններ գծելու խոսակցական և գրական լեզվատարրերի, իսկ առանձին դեպքերում նաև բարբառ-միջբարբառային խոսակցական բաղադրիչների լեզվական և ռճական գործածությունների միջև: Դրանմանավորված գրական լեզվի նորանվորման փնտրվածքը բարբառային և միջբարբառային խոսակցական նառանձին ձևեր ու բառեր դեռևս հարկես էին գալիս որպես զուգաձուլություններ և նորմայի արժեք ունեին: Այնպես որ այդ տարրերի մեջ անպայման ռճական արժեք փնտրելը այնքան էլ ճիշտ չի լինի: Փաստ է սակայն, որ դարասկզբի արևմտահայ չափածոն բնավ չհրաժարվեց բառապաշարի այդ շերտի ռճական հնարավորություններից, թեև, հասկանալի է, ավելի շատ հավակն է գործածում խո-

սակցական և ոչ թե զուտ բարբառային բառեր ու բառածներ: Ընդհանրապես նկատելի է բանաստեղծության շրջումը դեպի ժողովրդական բանավեպեր և բանահյուսությունը, նոր ժամանակների աշխարհամանաչողությամբ պայմանավորված՝ դարձը դեպի ժողովրդական բանաստեղծական մտածողությունը, որ ավելի խորացավ 10-ականներին: Սա նշանակում էր նաև այդ բանավեպի լեզվատարրերի ակտիվ գործածություն:

Ժողովրդական-խոսակցական և բարբառային լեզվամիավորները ազգային մտածողության բնորոշ տարրեր են, հայերի լեզվամտածողության նշաններ: Դարասկզբի գրականությունը, որ միտում էր ազգային ոգու և ազգային մտածողության վերստեղծման, անշուշտ, չէր կարող անտեսել ոճական-արտահայտչական այդ իրական հնարավորությունը: Նման բառերի ճիշտ գործածությունը ատեղծում է մի մթնոլորտ, մի որակ, որ ընթերցողին լիարժեքորեն կարող է փոխանցվել միայն զգայական ընկալմամբ: Վարուժանի հայրենասիրական չափածոյում միջբարբառային խոսակցական, երբեմն էլ բարբառային տարրերի գործածությունը այդ զգայունությունն են ստեղծում: «Հացին երզ» շարքում հայ գյուղի, հայ կյանքի և հայկական զգայունության գեղագիտական ազդակները մեծ չափով իրեն պայծան ունեն հեցն այդ լեզվատարրերի գործածությունը: Մեծարենցյան բնապատկերի հայեցիությունը դժվար է պատկերացնել առանց նույն լեզվամիավորների: Հայ կյանքի տարրերը Սիամանթոյի, Հարությունյանի, Սևակի, Թեթեյանի և այլոց գործերում հաճախ վերստեղծվում է խոսակցական կամ բարբառային լեզվատարրերի առանձին բովանդակներով:

Նյութական աշխարհը որպես իրական կյանք պատկերելու միտումը՝ ի հակադրություն երազի, գաղափարի և իդեալի, նոր բանաստեղծությանը մղում է լեզվական միջոցները, արտահայտչական արվեստը փոխառելու նաև ժողովրդական լեզվից, անմիջականորեն բանավեպետից: Դա հատկապես նկատելի է հայ կյանքը և իրականությունը պատկերող չափածո գրություններում: «Մարած օջախ», «Չյունե դագաղը» (Վարուժան) բանաստեղծություններում խոսքի կենդանի հուզականությունը պսիպսնելու և կյանքի իրական պատկերը գծելու համար ընտրված բառերի ու արտահայտությունների մի որոշակի մասը խոսակցական ու բարբառային նյութի ոլորտից է՝ կա՛ն կենցաղային բառեր են, կենցաղային երևույթների, իրողությունների անվանումներ, որ սովորաբար չունեն իրենց գրական հոմանշային զույգե-

րը՝ փարախ, բաղըջրուկ, վառյակ, գոմ, հավալոց, թոնրատուն, հավե, աքացած, ոլորտիլ և այլն, կա՛մ էլ խոսակցական երանգ ունեցող արտահայտություններ են, բառեր ու բառածներ, որոնք ունեն գրական հոմանշային տարրերակներ՝ լըռիկ, եռաց... կյանք մը, դասի գարնել, օձ կը կրթեն, սիրտ ըրի, մըրափուն, լալուն, պտույտքել, ճըվալ, ուրկե, հակուրջ (ճոճ) և այլն: Դրանք ստեղծում են խոսքային-ոճական հակադրություն՝ գործածվելով իրենց իսկ գրական-գրքային և հիմնականում գրաբարից փոխանցված լեզվական հոմանիշների հետ՝ «Հավերժորեն և կը խառնե: Կ՛ըմպեն ալիքն անապակ» (ԴՎ-2, 191), «...լավ էր հոս: Լա՛վ էր այստեղ» (19), «Հոս տեղ ինկա՛վ, պատե ի պատ երթալով» (22), «դագաղ մ՛ե ծերմակ, ...կսփարիչ մ՛ըսպիտակ» (19), «Բու գաճմորի, իմ խարջըստիս» (159), «Կողը ծիուս՝ ինկած վերքի խըրիճնեղով, երբ նըծույցիդ ամեն մեկ խորտիս սուռնիմ» (ԴՎ-1, 161): Ըստ որում, այս գործածություններից շատերն իրենց հերթին ունեն իմացական որոշակի բեռնվածություն, որում էական է դասնուն բառի իմաստային նրբերանգներին իրադրական հեղինակային-անհատական ընկալումը: Վերջին դեպքում, օրինակ, հոմանշային տարբերակների ընտրությունը նպատակ ունի ոչ միայն ընդգծելու այդ քառաշարք եզրերի սուկ իմաստային տարբերությունները, այլև ի հակադրություն համագործածական (ծի) և բարբառային (խարջըստիս-արու ծի, հովատակ) ձևերի՝ գրքային-գրքարյան տարբերակների (գաճմորի, մտույց) ընտրությանը՝ հիմնականում միտումն ունի ուղեղենացնելու ռազմիկ հայուհու կերպարը, այն վեր բարձրացնելով ոգևորականի, ներկայի, ողբերգականի իրականությունից՝ հանձնում է գալիքի, իդեալի, հարթանակի իրականությանը:

Նույն գրական և խոսակցական կամ բարբառային լեզվատարրերի խոսքային-ոճական հակադրականությունը բնորոշ է լեզվական ավելի ընդգրկուն միջավայրին՝ բանաստեղծության առանձին հատված, ամբողջական բանաստեղծություն կամ շարք և այլն: «Կուլի երթ» բանաստեղծության մեջ, օրինակ, փոխնիփոխ իրար են հերքազայում խոսակցական (բարբառային) կամ համագործածական արտահայտությունները՝ Վառյակի մեծը ճըվոցեն, առջի հեղ, գեղեզմաննոց, ասանկ, բըզիք բըզիք, արյունըլվա, ամուշ, քանի մը հեղ, և գրաբարյան կամ ուղղակի գրական-գրքային բառերն ու բառածները՝ շիրիմ, անդին, բոնբյունով, կարշեղ, իցի՛վ թե: Ստեղծագործության մշակված տարբերակում կատարված փոփոխություններն էլ, որոնք միտում են մեկ խոսակցական ձևերի ակտիվացման՝ խարջըստիս<իմ ործ ծիու, ռազմի<կուլի,

ասանկ<ասայակն, չընկրհենք<չընքնք, անուշ<հեշտոտ, որ<զոր, մեկ է՝ գրաբարյան կամ գրքային կազմություններ՝ բոմբյունով<շառաչով, Քու գամրիկը<Քու սոս ճայիկը, աչքիդ ցայտած<աչքերուդ ուղղված, ժամանակ<ատեն, Կ'ուռճանայիր<Կ'աղվիրճանայիր, լավիող<լավիլիզող, ուս-խին<քշնամուն, որքն հազ<որը կուշտ, իցի՛վ թե<ի՛նչու չէ, արծակ հովերեն<աղվոր հովերեն (ԴՎ-1, 159-161, 431-433), դարձյալ վկայում են հեղինակային-անհատական այդպիսի վերաբերմունքի մասին:

Կարելի է ոճական-բովանդակային բացատրություններ գտնել նաև գրական և խոսակցական կամ բարբառային տարբերակների համատեղ գործածության այլ դեպքերի համար, ինչպես, ասենք, Վարուճանի «Յերկեր» բանաստեղծության մեջ միևնույն հասկացության և՛ գրաբար՝ «եվ կը ծորի մըշակին բիրտը անեն գուղծի վրա», և՛ խոսակցական՝ «եվ կը դեզվին արգավանդ հողակշտերն իրար ջով», և՛ բարբառային՝ «Բուճենըն ահա Լ'հռոզվի մեթը օծերն արյունով» (ԴՎ-2, 165), տարբերակների համատեղ գործածության վերաբերյալ: Կամ՝ ցայգ-գիշեր, աղամամբ-ցայգավերք, ավոտ-առավոտ-արշալույս-այգ, արևանուտ-երեկո-իրիկուն, Քերվիկ-կիպարիս-նոճի (Իմերա, «Լոճնաստան»): Այնուամենայնիվ, այդ բացատրություններում հաճախ դժվար է լինում խուսափել նաև ենթակայական դատողություններից, քանի որ ոճական այս հնարանը ժամանակի չափածոյում ոչ միայն կամ ոչ այնքան ծառայում էր իմացական խնդիրների լուծմանը, որքան նպատակ ուներ ստեղծելու խոսքի բազմազանություն, իսկ առավել մեծ դեր էր կատարում առաջափուլային մեջ:

խոսակցական և բարբառային բառերը դարասկզբի չափածոյի լեզվում հանդես են գալիս անվանողական և ոճական-արտահայտչական նաև այլ գործառույթներով:

ա) Ծառայում են համապատասխան (լեզվամիջավայրի ստեղծմանը՝ «Յաջիս երզը» (Վարուճան), «Ջրուտք», «Լուսնակ ջուրիկս», «Ի՛նչ արբեցությանք» «Առավան արևին մեջ» (Մեծաբեց), «Ջարդի խենքը», «Թըբուհին», «Մարդերգություն» (Սևակ):

բ) Առանձին դեպքերում նպատակ են խոսքի տիպականացմանը կամ կերպարի անհատական-տոնայական նկարագրի որոշ կողմերը ներկայացնելու: Թեև, ինչպես նկատվել է, այս երևույթը ընդհանուր առմամբ խորթ է գեղարվեստական մտածողության ռոմանտիկական կերպին, սակայն առանձին դրվագներում խոսքի, իրադրության թեւադրանքով կամ ի-

րավիճակը առավել հավաստի, իրական ներկայացնելու հարկադիր միտումներով եղեինակը երբեմն դիմում է ոճական այդ հնարանին: Բարբառային կամ խոսակցական լեզվատարրերով ոճավորումը, օրինակ, հատուկ է Վարուճանի «Եկիկտ Տոնել» դյուբազմավեպին: Ելուքը ոչ միայն հնարավորություն է տալիս այս կամ այն հնարանը կիրառելու, այլև ինքն է պահանջ ներկայացնում՝ հաճախ ուղղակի «հաշվի չառնելով» գրոտի, հեղինակի նախասիրությունները: «Եկիկտ Տոնել»-ը համեմատաբար հարուստ է ոչ միայն բառային, այլև քերականական և ոչ հյույնական խոսակցական-բարբառային իրողություններով, ինչպես՝ բուն մտնել, եղզ մ'է ծգեր, Ըստեփիկ, իրար տափկել, թաթառ, շինել, լայնշի, օ՛, վա՛յ թե, խըթե՛, խիթալի, Տոնե՛լ մ'է ծածկեր, փըրբելու մոտ, անդիեն, լըրիկ, հորը վրա, դաշույն դաշտ, հեղ մ'ալ և այլն: Երևույթի լեզվատարրեր ավելի հաճախ են հանդիպում հենց հերոսների՝ Տոնելի, նրա որդու՝ Ստեփիկի և մյուսների խոսքում՝ Եկիկտ (իգիթ, թուրք. yigit), կեցի՛ք հոտ, մի՛ փըթաթ, օ՛ն, հովվազիկ, Ա՛յ, բակեր, թուկին, իմինս, ջով թովի, դադոթե՛, լըմընցա, մուրիկ, ահ և այլն:

գ) Անվանում են երեսույթը, քանի որ սովորաբար չեն ունենում համանշային տարբերակներ, ինչպես՝ ժոռատ-ակոպակիկ, առանները թափած.– «Դասերը ժոռատ ծընոտի պես կը ցըցվին» (148), «Քըրջավո՛ր են» (ԴՎ-1, 78), «Խածունն որուն կը քթթա տերևտուրքին մեջ դալար» (38), «Ալքրի՛մ-մեցին՝ մը ծեքըս՝ նորեն դաշտերն ես ինկա» (ՄՄ, 92), «Սուրե՛ր սըրեցե՛ք, սըրեցե՛ք գանխո՛ւլ» (30), «արբեր քան» (37), «Լայն-շի՛ լանջքիդ վըրա» (ՈՍ, 91), ներսիդիս (ՄՅԶ, 21), դարվեր (ՏԶ, 198):

դ) Իրողությունը կամ հատկանիշը բնութագրում են առավել հստակ, դիպուկ և ճշգրիտ. համագործածական բառերի համեմատության ավելի են խոսացնում ենթադրվող իմաստը՝ «Մամոռուտկելով իջավ դեպի ցուրտ պատանք» (22), «Ան իր գըլուխն հըռըլտյունով վար դըրավ» (19), «ձյունը... Պտույտքելով անոր դեռ սև՝ մագերուն» (20), «Ցընցըղկելով արտասուք» (55), «Կ'երթան երգերն, հեևևալով, սըրընթաց» (ԴՎ-1, 15):

ե) Ստեղծում են մտերմիկ, անմիջական խոսքային միջավայր՝ «...երզ կ'երթա դարձդարձիկ» (ԴՎ-1, 39), «Յուշիկ փախչող իրիկական ծիրանի լույսն է գվարթ...» (ՄՄ, 48), «Խելքս առիր շառո՛նց» (27), «Սիրտը սգոտ է, սիրտս սեր չունի» (ՈՍ, 37), շըարուն (ԱՅԵ, 49):

շատ բանաստեղծական խմբի հայտնությունն է, այլև հենց գրական և գեղարվեստական լեզվի զարգացման ներքին միտումն ու օրինաչափությունը, այն է՝ գրական լեզվի բառապաշարը հարստացնել նորակերտ բառերով, իսկ գեղարվեստական լեզվին ընծանել բառային մակարդակում ըստ ամենայնի դրսևորվելու հնարավորություն:

Վերջին գործունը պայմանավորում է նաև դիպվածային բառերի չափազանց ակտիվ գործածությունը: Եվ ի՞նչն է ուշազգրված: Չեղինակներից յուրաքանչյուրը թվարկված ուղղորենում ունի հետաքրքրությունների իր տեսակը: Վարուժանը հակված է զուգա ու չափավոր բառակերտության: Նրա հեղինակային նորակազմություններն իրենց բնույթով առավելապես ներուժային բառեր են, որոնց մի մասը ակներևաբար կարող է դառնալ և դարձել է լեզվական-բառարանային մակարդակի միավորներ, ինչպես՝ **մահացիր** (34), **մահասուկներ** (50), **նաժօր** (44), **թովտա** (45), **կարմրաբոր** (ԴԿ-1, 82), **կենսաժպիտ** (13), **հողորձուխ** (15), **ծաղկածիծաղ** (16), **ճյուղափետուր**, **երկնաթյուր** (33), **դպկահար** (30), **լուսակարոտ** (46), **կարմրաշառայլ** (48), **արյունափառ** (53), **ճյուղամարմին** (ԴԿ-2, 89) և այլն: Նույնը կարելի է սաել նաև Մեծարենցի հեղինակային նորաստեղծությունների մասին սիրածուխի (69), **ոսկելույս** (98), **լուսածածան** (29), **ծիրանծիր** (32), **երազանուր** (38), **ծառասուկեր**, **արծաթացող** (34), **թախծապատում** (39), **ոսկելվարս** (74), **ոսկեծիծաղ** (65), **ցնորական** (46), **կապտորակ** (83), **տիվանդոր** (76), **նրբանույր**, **երջանկահուշ** (ՄՄ, 147) և այլն: Ինտրան և Միսանոսը ավելի հաճախ են դիմում դիպվածային բառերի: Դրանք մի զգալի մասը առանձնանում է իմաստային և կառուցվածքային յուրօրինակությամբ: Թվում է՝ երբեմն էլ ծառայում է հաղորդակցական, որքան գեղարվեստական նպատակադրումների, ինչպես՝ **անօգուտօրեն** (56), **գերիաբար** (35), **գիշախանձ** (40), **մեռելասուտեր** (70), **մեռելախուճ** (73), **համայնապատկեր** (ՄԹ, 82), **ամբամրմավորություն** (194), **ոսկելվածկարդ** (ՏԶ, 197), **երազաբար** (ՄԹՁ, 56) և այլն: Բառակազմական տեսակետից՝ ներուժային, Ն՝ դիպվածային բառերի համար գործում են քնդիանուր առանձր նույն սկզբունքները, ակտիվություն են ցուցաբերում կենսունակ անձանցներն ու արմատները, բարդարյալ բառերի մեծ մասը կազմվում է կենտունակ բառակազմական կաղապարներով՝ ածական+գոյական, գոյական+բայանուն, գոյական+գոյական, հաճախված են հոդակապով և իսկական բարդությունները, սովորական բարդության բաղադրիչների կցումով

նոր բարդություն կազմել՝ **խորհառաչ**, **վարդոսկեզույն**, **վարդոսկեհուր**, **թանձրեամ**, **թթթողկույզ** և այլն: Դրանով հանդերձ, սակայն, քննարկվող նորակազմությունների ոճական նշանակությունը պայմանավորում են ինչպես դրանց իմաստային յուրահատկությունները, այնպես էլ հաճախ բառակազմական առանձնահատկությունները: Բոլոր դեպքերում, գեղարվեստական տեսքում դրանց դերն ու գործառույթը որոշակի է: Դա առավելապես ունի ոճական-արտահայտչական բովանդակություն, վերջին հաշվով կոչված է ծառայելու ոչ այնքան բուն բառապաշարի հարստացմանը, որքան գեղարվեստական հնարավորությունների ընդլայնմանը, լեզվի գեղարվեստականացմանը: Երկրորդ դեպքում այդ դերը հավասարապես կատարում են Ն՝ դիպվածային, Ն՝ ներուժային բառերը: Տարբերությունը դրանցից յուրաքանչյուրին հատուկ ոճական երանգավորվածությունն է, որ մուտք է գործում համատեքստ:

Նորակազմությունների ոճական գործածության ուղղորդ խիստ բազմազան է: Միաշված չենք լինի, եթե ասենք, որ դարասկզբի արևմտահայ չափածոն սպառում է այդ ուղղուի գրեթե բոլոր գործածական հնարավորությունները:

Խոսքին թարմություն, նորություն, անսովոր երանգ հաղորդելը նաև այս շրջանի նորակազմությունների ոճական հատկանիշն է: Այս տեսության ինքնատիպությամբ ընդգծում են հեղինակային խոսքի անհատականությունը, նոր ու թարմ շունչ են հարդրում բնագրին: Լեզվական տեսակետից, օրինակ, ինչպես արդեն ասվել է, սովորական չէ՝ **եւ** բայական մասնիկի գործածությունը գոյական սկզբածոների հետ, կամ՝ գոյականների բայականացումը: Չնույնպիսի այս անհատապատկանությունը ուշադրություն է գրավում՝ հիմք ստեղծելով արտահայտչականություն: Միաժամանակ խտանում է բառի իմաստային տարողությունը, և ստեղծվում է գործողության, քնքայականության տպավորություն: Սիս թե ինչու հեղինակները հաճախ են դիմում ոչ միայն գրաբարից կամ լեզվի զարգացման նախորդ փուլերից պակասված այդօրինակ կազմությունների՝ **երիվարեն** (ՄԹ, 22), **կկորդին** (219), **հողացող** (ՏԶ, 225), **ծափեցին** (ՄՄՆ, 18), **գերեզմանուած** (ՄԹՁ, 12), **գարնանացնե** (40), **անտառացավ** (9), կը **ծովանա** (ԴԿ-2, 46), կը **թևանա** (132), կ'**ամպանա** (ՄՄ, 83), այլև ստեղծում են նորերը՝ կը **խնկանայ** (ԱՂԼ, 32), կը **ժպտորգեն**

(ԱԹ, 31), **հեռառեսե** (15), **ափեն** (ԴՎ-1, 119), **սրտագինուն** (ԱԹՏ, 60), **կ'երիզանար** (ԴՎ-2, 89), **վիմատառած** (2), **Վարդավառեսե** (ԵՊ, 13), **հոտավետեր** (ՏՉ, 211) և այլն: Արտահայտչական նույն կարգի նրբերանգներ ունի **ալկան** ածանցի գործածավելուն ոչ կանխատեսելի սկզբնածների հետ՝ **ծաւալական** (ԱՄՆ, 54), **չիրմական** (ԴՎ-1, 41), **մեռելական** (ԱԹ, 62), **թաղմանական** (ԱԹԳ, 10): Ըստ որում, այնպալ որստղումների հետ՝ բարմություն, հնչեղություն, ինքնատիպություն և այլն, այսօրինակ կազմութունները մի տեսակ ավելի են խորացնում բնաբարի իմաստը, իսկ վերացական գոյականներին կամ ոչ գոյական խոսքի մասերին ավելանալով՝ արտահայտում են տեսանելի, բանձրացական հատկանիշներ՝ **անդորրական** (ԴՎ-1, 30), **վախճանական** (41), **տրտմական** (21), **խաղաղական** (ԱԹՅ, 46), **տորական** (ԱՄ, 50), **յանկարծական** (ԱԹ, 14) և այլն: Նշված բառերից մի բանհնչ, հնարավոր է, գրաբարից ավանդված կազմություններ են, բայց, ինչպես նշվեց, որպես ոչ կանխատեսելի ձևեր, յուրօրինակ են ու արտահայտիչ:

—**Օպեն** (–որեն) կենսունակ ածանցը, մակբայներ կազմելով գերազանցական ածականներից, մակբայներից ու գոյականներից, առաջին երկու դեպքում շեշտում է գործողության կամ առարկայի հատկանշի իմաստը: Միաժամանակ ձեռք է բերում նոր նրբիմաստներ: Տրամադրությունը կամ հույզը այդպիսի կազմություն տրվում է շարժման, ընթացքի, տեսականության երանգով: Միաժամերթի տեղեղած մի շարք բառեր այդ որակն ունեն: Մի դեպքում ընդգծվում է ցափի, որբերգության, արիավիրքի տեսականությունը, դրանց անվերջ շարունակականությունը՝ **մահագուժօրեն** (74), **պանդուխտօրեն** (57), **անգօրօրեն** (60), **թշուառօրեն** (ԱԹ, 142), **յանկարծավօրեն** (ԱԹՏ, 63), մեկ այլ դեպքում՝ դրանց հակադրվող ուժի, իդիլիական կամ երագի անվերջությունը, անհասցի լինելը՝ «Բայց հիմա որ առաւօտը պայծառօրեն մտտեցաւ» (ԱԹ, 16), «**անխնջօրեն** նորեն վերադարձիր» (13), «Այսպես, վայրագօրեն ու քինայոջօրեն ու յարթականօրեն, եկա՛ն, եկա՛ն, եկա՛ն, Աննը, իրենց դուրսըլը դժոխային...» (31), «**Ցախտենականօրեն** մրտելուի համար...» (ԱԹԳ, 27) և այլն: Երրորդ դեպքում **գոյական + օրեն** կարգապարով կազմություններում, մեծ մասամբ նկատի է առնվում գոյականի արտահայտած ինչ–որ հատկանշային կողմը կամ հատկանիշը, որը միշտ չէ, որ հստակ է գիտակցվում շարակարգից դուրս: Դրանց ոճական արժեքը ընկալելի է միայն հեղինակային–կամային իմաստավորմամբ, քանի որ դրանք ոչ

միայն անտվոր են, անսպասելի իրենց սկզբնածի ընտրությամբ, այլև առանձնանում են ենթակայական իմաստի տարրողությամբ: Միտում են առարկայանցեղու նկարագրվող հույզը, ապրումը, երևույթը, ընդգծվում է գաղափարի առաջնայնությունը իրականության նկատմամբ, մեծանում է բառի ժամանակային և տարածական ծավալման ընթացքը՝ **տարիօրեն** (13), **այլափորօրեն** (20), **անձնուրացօրեն** (28), **ապարդիւնօրեն** (ԱԹ, 67), **մարդկօրեն** (33), **ծովօրեն** (ԱԹՏ-49) և այլն: Դա էլ հենց հեղինակի նպատակադրումն է: Ըստ որում, Միաժամերթ օգտագործում է այդ կազմությունների ոճական–արտահայտչական ամբողջ ներուժը. սերմնություն, ճշգրտության հետ միասին բովանդակային կողմը խստացնում է դրանց համատեղ գործածությամբ: Թվարկման հնչեղանգով իրար հետ կապված և կազմության նույնություն ունեցող բառերից յուրաքանչյուրը իմաստային նրբերանգ է հավելում բանաստեղծին՝ «**Ցուսահատօրեն ու պանիխտօրեն** անտառը վերադարձայ, Իմ վախճանած բարեկանս համբուրելու համար» (ԱԹ, 80), «...բաղաբներուն բոլոր մահազանգերը նուիրական, **Երկարօրեն, մահագուժօրեն ու բարեպաշտօրեն** ...ըսին թէ» (ԱԹ, 81) և այլն: Այդպիսի կազմությունների ոճական գործածության հաճախ է դիմում նաև Վարուժանը՝ **թավշորեն** (24), **քրոնրեն** (29), **կախարդորեն** (27), **հեղեղորեն** (89), **ուղխորեն** (ԴՎ-2, 49), **վճիտորեն** (173), **ծապորեն** (=ճիւղաններով, ԴՎ-1, 169) և այլն: Ոճական–արտահայտչական նրբերանգերը են հաղորդում խոսքին նաև **եղեն, եղ, –բար** և մի քանի այլ ածանցներով բաղադրված այն բառերը, որոնցում ակտիվանում է ածանցի հստակնշային իմաստը, ինչպես՝ **մարմարեղեն** (ԱԹՏ, 56), **ահեղապես** (ԱԹ, 21), **թունեղ** (ԱՄ, 64), **փոշիաբար** (14), **օծանաղ** (ԴՎ-2, 24), **լըռողաբար** (ՎԹ, 6) և այլն:

Նորակազմ բառերը հաճախ փոխարինում են բառային բազմանյամ կապակցություններից, ծավալորում են բաղադրիչ անարդի ուղղակի կամ զեղչված զուգորդությամբ, հեղինակային խոսքին հաղորդում են հակիրճություն: Իսկ դա չափածո խոսքի համար կարևորագույն հատկանիշ է և ընդհանրապես լեզվի բանաստեղծականացման էական չափանիշ: Օրինակ՝ **հայրատանուի**–ագառ տփացող, **մեռելակերպ**–մեռածի կերպարանք ունեցող, **հայրենացավ**–հայրենիքի նկատմամբ ցավ, **բողական**–քրոջը հատուկ, **մահաջերմ**–մահվան ջերմ ունեցող, **մահազանգել**–մահվան ահազանգ հնչեցնել, **վրժածայնը**–վրժի ծայրը (Միաժամերթ), **նրբացողուն**–նուրբ ցողուն ունեցող, **սկեծօտ**–սկեծ ծղուխի մնամ (Հարությունյան), **ամ**–

պանակ—անպի նման դառնակ, անվ դառնակ, **արծաթացող**—արծաթ ցոլեր ունեցող, **ծաղկապատար**—ծաղիկներով պատարուն (Մեծարենց), **ժայռափշուր** (—ժայռեր փշրող) մուրճ, **մարգարտածոց**—գեղեցիկ, մարգարիտ ծոց ունեցող, **սիզընթաց**—սիգալով, հպարտ ընթացող, **շեշտուղի**—շեշտակի և ուղիղ (Վարուժան), **ծյունասրող**—ծյունով սրողված, **քրմապար**—քուրմերի պար, **ատավածազն**—ատավածների գարմից (Ինտրա) և այլն: Հասկանալի է, բառակապակցությունների գործածությունը խոսքը կդարձնեն երկարաբան ու տարտամ, կխաթարվեն գեղարվեստական կառույցը: Մյուրօրինակ դեր են կատարում նաև բարդության այս կամ այն բաղադրիչի, առավելապես հոդակապի ուղունով՝ անհամակարգ կազմությունները՝ **արևածագին**—արևածագին (ՍԹ, 214), **վեհանդերձ**—վեհահանդերձ (215), **մահկանցություն**—մահկանացություն (ՏԶ, 198), **յուսատ** (49), **յուսիստ**—յուսիսատ (ՄԼՆ, 22, 49, 101), **մարդկորեն**—մարդկայնորեն (ՍԹ, 33) և այլն: Նպատակ կա հասնելու մտքի ծայրագույն խստության, իմաստային բեռնացման, մտածման խոր ու բազմաբովանդակ արտահայտության: Արտաբուստ արհեստական թվացող այդ կազմությունները տվորաբար բնագրում հնչում են պատշաճ տոնայնությամբ: Սիամանթրոն, Վարուժանը, Ռ. Սևակը տալիս են բառակազմության—բառօգտագործման բազմաթիվ այդպիսի օրինակներ: Անշուշտ, կան նաև անհաջող կազմություն—կիրառություններ: **Սիամանթրի** բառակազմության մեջ, օրինակ, միշտ չէ, որ այդօրինակ նորաբանությունների գործածությունը հաշվեկշիռված է: Առանձին դեպքերում բարեհունչ չէ բանի ծայնական կազմը, բովանդակությունը արտահայտությանը չի ներդաշնակում կամ անորոշ է նորաստեղծ բառի իմաստը, ինչպես՝ «**Մեռելապատ** սեմեակներու մեջ ծեր կիներ» (70): **Ինտրան** երբեմն չի հաղթահարում բառի գեղագիտական կառույցի դժվարությունները: Անկանոդական դերով գեղարվեստական միջավայր հայտնված նրա առանձին նորակազմություններ իրոք զուրկ են գեղարվեստականությունից, կազմված են բաղաձայնների անհարկի կուտակումներով, կոշտ են ու անհարտահայտիչ, ինչպես՝ **հղիածալ** (205), **վերհանգրեն** (197), ճշմարտությունն **աղջախա** (203), երկարաշունչ են ու վերաբարձ **անմարմնավորություն** (194), **մշտերիտասարդ** (197), **ատավածազն** խնձիղի (222), **վեհատավիղ** (ՏԶ, 227), կապակցության մեջ չունեն բովանդակային ծանրաբեռնվածություն, որ խոսքի մեջ նորակազմությունների հիմնական ռճակա—գործառական հատկանիշներից մեկն է՝ «Սահեն ծնած բարձրախոսանք մ'է համայր» (213), «**երկ-**

նավատահ ծայնեն կը բվին անսփով» (ՏԶ, 216): Երբեմն էլ բաղադրիչների՝ որոշիչ—որոշյալի շարահյուսական հարաբերության փոփոխությունը (լուսցյալը հանդես է գալիս որպես առաջին բաղադրիչ) ծնում է իմաստային շփոթ, անորոշություն: Դրանց կուտակումը ուղղակի «անվերծանելի» է դարձնում բանաստեղծական տունը:

Մշտերիտասարդ, բոցականջ հարածամ,
 Ինկանեցող հավետ ներշնչումով ամբարշամ,
 Կամբանամն ուղիին ոսկեթավկարդ տրվեցան...
 (ՏԶ, 197)

Վարուժանն առավել ուշադիր է բառի գեղագիտական կազմության հարցում, ձգտում է ներդաշնակել բառի ներքին—բովանդակային և արտաքին—հնչյունական առումները: Այս տեսակետից շատ ուշագրավ են նրա բնագրային մշակումները և բազմնորության համար կատարած փոփոխությունները: Բազմաթիվ օրինակներից նշենք միայն մեկ—երկուսը: Այսպես՝ «Օրինցյալ ես դու ի կամայս...» բանաստեղծության նախնական «**Պիլ**» ստիտղոցը քերթվածի մտերմական տոնի համար հնչում է փոքր—ինչ հասարակ ու օտարտոնի: «Բառ մը կուզեմ,— գրում է Վարուժանը Չուպանյանին ուղղած նամակում,— որ ըլլա ազնիվ և հղությունը իր **active** և ամբողջ տևողության մեջ նշանակել: Այդպես բառ մը չունիմք, ես չհիմն ուզեցի «Մայրեղություն» ծնով, բայց աս ալ լսելիքս չգիտացուց» [25, 370]: Չուպանյանի առաջադրությանը վերնագիր է ընտրվում Սուրբ գրքից Մատվածամորը նվիրված հայտնի արտահայտությունը՝ «Օրինցյալ ես դու ի կամայս...»: Կամ՝ արդարության ու վրեժի աստծուն իր համար գաղափարատիպ ընտրած քնարական հերոսի կերպարը տիպական և համոզիչ ներկայացնելու համար Վարուժանը **խոժոռաղեն** և **խստաղեն** հոմանիշները, որոնք նաև իրենց բնիմաստով չեն ներդաշնակում ազնիվ արարտուրի կոչմանը արվեստագետի տիպանը, փոխարինում է **մըրըրկավարս** նորակազմությամբ: Վերջինը ոչ միայն իր քնարական բնույթով ներդաշնակում է բառային նոր միջավայրին՝ «Երբորդն իրսկա, **խոժոռաղեն**, **Մտավ լուռ արվեստանոցն ու փակեց**»—: Երբորդն իրսկա, **մըրըրկավարս**, **հըրաչվի**, **Նըվիրական** արվեստանոցն իր մըրավ», այլ և, որ առավել ուշագրավ է, գաղափարական սերտ առնչություն ունի բանաստեղծության նույն վեցնյակում տեղ գտած «Արեգակին մազերն ոսկի» արտահայտության հետ: Ստեղծվում է **արև—աստ-**

ված, Նենեսիս-Վահագն իմաստային–ոճական զուգահեռը, որ նաև ընդհանուր բանաստեղծության զարգացման բնականորեն մեկն է: Կարողանալ բանաստեղծության այդ հատվածը:

Քերթողն հցկա, մերըրկավարս, հըրաչվի,
 Լըվիրական արվեստանոցն իր ժըտով,
 Եվ փակեց լայն պողպատ ողնոնրն հաղըշտապ
 Փակեց փեղկերն երկընքի դեմ, որոնց մեղ
 ճեղքերուն մեջ մընացին
 Արեգակին մազերն ոսկի, սանտըրված:
 Լեռնակուտակ զանգված մ'ընտիր մարտարի
 Այդ շենքին մեջ մըքընշաղ
 Կը սպասեր՝ ծնն հագնելու հին դյուցազնի...

(«Նենեսիս», ԳՎ–1, 71)

Իմաստային անորոշությունը, մանավանդ վերամբարձությունը խորթ շեն նաև Վարուժանի առանձին նորակազմությունների՝ **ահագնադոհինչ** (195), **կատաղաշարժ** (105), **բոցափոթի** (192), **լալահեղ** (ԳՎ–1, 300), **պերճաստորդ** (61), **եռանդնահորձ** (ԳՎ–2, 80) և այլն: Այդ դեպքերում, հավանաբար նշելով համատեքստից, Վարուժանը իրաժարվել է նոր բառեր գործածելուց՝ «**Ուռնաղըղորդն** հազարավոր մահերու...» >> «Կը բարձրացնեն ճիչը կյանքի ծարավուտ» (133), «Կերկընման դե՛ս ի **հայտապալ** արյունին» >> «Կերկընման դե՛ս ի հայկական արյունին» (139) և այլն:

Մեծարենցի նորակազմություններն առանձնանում են սեղմությամբ: Ե՛վ կազմության, և՛ իմաստային առումներով ունեն ընդգծված քնարակամություն: Մի զգալի չափով պայմանավորում են բանաստեղծի գեղարվեստական խոսքի յուրահատուկ բանաստեղծականությունը:

Խորակազմությունները դարասկզբի բանաստեղծության մեջ առանձնանում են ոճական այլ կարևոր հատկանիշներով: Միշտ չէ, որ գրողի համար պարզ ու ընկալելի են անոնգստությունն ու բորբոքը, խոսվ ու գերլարված մտքի հատմաները: Եվ միշտ չէ, որ գաղափարը, զգացումը, տրամադրությունը հեշտությամբ են տրվում անհրաժեշտ բառի որոնումներին: Այս առումով շատ բնորոշ է Վարուժանի մի դիտարկումը՝ «Եթե ամեն գաղափար բառ մ'ունենար,– գրում է նա,– պետք էր, որ աշխարհիս ամբողջ գրքերը բառարան ըլլային» [3, 370]: Արդ ինչպե՛ս ձևակերպել միտքը, ի՞նչ բառ

ու բանով հանդերձել գաղափարը: Ուղիներից մեկը բառաստեղծումն է: Աս նաև լեզվի գեղարվեստական մշակման հիմնական ուղիներից մեկն է: Ինտուան, օրինակ, այս ճանապարհն է հաճախ ընտրում իր ներքին խոսված ձևակերպելու համար: Այս բանաստեղծ ունի կարողությունը մտքի վերլուծման ու համադրության, և նրա բառակերտությունը արդյունք է տալավորության վերացման ու ընդհանրացման, ինչպես ինքն է ասում: Այսպես՝ ի՛նչ բառ պիտի գտնի բանաստեղծը՝ ձևակերպելու համար այն մարդու հոգեվիճակը, որ լինելով լույսի ու ճշմարտի ներուժային ժառանգորդը՝ հայտնվել է «մութ ամբոխի» առջև, չի գտնում հանգրվան, մի կողմից՝ հավատում է իր զգացողության ճշմարտացիությանը, մյուս կողմից՝ ունի երկուդը՝ անհասանելի լինելու այդ ճշմարտին: Ծնվում է հարձար բառը՝ **անժառանգյալ**: «Քանզի հսկայից սրտին ես ցալը կզգամ, Որչափ կմտածեմ թե վես հոգի բթբռալար՝ Ի՛նչ **անժառանգյալ** մ'են հեռանշույլ ճշմարտին» (ՏԶ, 195): Սոր նկատմամբ սիրո զորությունը պիտի հնչի բանաստեղծի համար ամենամկրթական բառի զուգորդությամբ՝ «Չոն **Մոճեղալար** և **Մոճեստասփ** սիրո» (194):

Նորագույն չափածոն օգտվում է նորակազմությունների արտահայտչական հնարավորություններից նաև տաղաչափական խնդիրներ լուծելու համար: Դա նպաստում է խոսքի երաժշտականությանը, կարգավորում է ներքին և արտաքին հանգը, ապահովում է տողի ռիթմական չափը և այլն: Այդ մասին կխոսվի իր տեղում:

Այդպիսով, դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծությունը գեղարվեստական գործընթացի սահմաններում կարողացավ օգտվել բառապաշարի շերտերի ոճական–արտահայտչական հնարավորություններից՝ դրանք հասցնելով խոսքի գեղարվեստական մշակման կարևորագույն տարրերի մակարդակին:

ՔԵՐԿՎԱՆՈՒԹՅԱՆ «ԳԵՂԱՐՎԵՏԱԿԱՆԱՑՈՒՄ». ՉԵՎԱԲԱՆԱԿԱՆ ՈՃԱԿԱՆ ԿԱՐԳԵՐ, ՇԱՐԱՅՅՈՒՄԱԿԱՆ ԴԱՐՉՈՒՅՑՅՈՒՆԵՐ

Գեղարվեստականացման գործընթացը, որը դարասկզբին իր դրսևորման ողջ բազմազանությամբ էր ծավալվում չափածոյի լեզվում, ընդգրկում է ոչ միայն լեզվի՝ այդ կարգի շրջափոխության ենթակա ակտիվ մասը՝ բառա-

պաշարը, այլև սովորաբար անշրջելի և անփոփոխ թվացող քերականական երևույթներն ու օրինակափոխությունները:

Հարցադրման այս եղանակը, այսինքն՝ ոչ թե գեղարվեստականացման փորձեր, այլ հենց գեղարվեստականացում, բացատրության դժվարություններ ունի այնքանով, որ առհասարակ չափածոյի լեզվին հատուկ պայմանականություններից բացի՝ այդ շրջանի գեղարվեստական լեզվի քերականության, մասնավորապես ձևաբանության իրական ու կոմպրետ փաստերը միշտ չէ, որ խոսում են լեզվի հենց գեղարվեստականացման օգուտի: Հայտնի է, որ գրական արմատահայերենը համեմատաբար հարուստ է (դարասկզբին՝ առավել ևս) քերականական զուգաձևություններով: Հայտնի է նաև, որ դր...մեց մի զգալի մասի հոմանշային եզրերը չունեն գրական արևելահայերենին հատուկ ոճական ընդգծված երանգավորումը՝ խոսակցական, բարբառային, գրական-գրքային: Սա, անշուշտ, որոշ պայմանականություններ է պարտադրում լեզվական փաստի ոճական գործածություններին: Այսպես, օրինակ՝ գրեթե բոլոր հեղինակների լեզվում հանդիպող **մեքե** դերանվան տրականի զուգահեռ ձևերից՝ **մեզի/մեզ**, մեկի անվան մյուսի ընտրությունը հազիվ թե անվերապահորեն կարելի է համարել ոճական նպատակարարման արգասիք, թեև առաջինը խոսակցական երանգ ունի, բարբառներից է անցել գրականին, երկրորդը՝ գրաբարյան կազմություն է: Կամ՝ որոշ գոյականների սեռական-տրական կազմությունները՝ **հոգվույս, մարմնույս, եռտանվույն** և այլն, միշտ չէ, որ ոճական-արտահայտչական միովածություն ունեն և ավելի հաճախ գուտ լեզվական մակարդակի դրսևորումներ են: Վարուժանը այդ բառաձևերին հաճախ է դիմում առաջին շրջանի գործերում, նաև «Չեքանոս երգեր»-ում: «Հացին երգը» շարքում այդպիսի կազմություններ գրեթե չկան: Մեծաբնեցն առհասարակ քիչ է գործածում դրանք, բայց չի հրաժարվում դրանց գործածական դերից նաև վերջին շրջանի ոտանավորներում: Սիամանթոն, Թեքեյանը, Ինտրան նախասիրություններ ունեն այդ բառաձևերի հարցում: Գրաբարյան կամ գրաբարաձև կազմությունների ընտրության մեջ Ռ. Սևակը համեմատաբար զուսպ է: Վ. Սալեջյանի, Եղ. Դուրյանի, Աբր. Հարությունյանի գործերում հեշտ չէ որևէ օրինակափոխություն արծանագրելը: Առաջին երկուսը, թերևս, հակված են գրաբար-գրքային, վերջինը՝ ավելի խոսակցական կազմությունների: Ե՛վ քերականական ձևերի, և՛ բառային սիմվոլների ընտրությունը այստեղ հաճախ պայմանավորված է ոչ թե գա-

դափարական կամ բովանդակային գործոններով, այլ արտահայտության ձևի պայմանականությամբ և հաճախ սուկ հանգ, չափ, դիք ձևավորելու նպատակ ունի: Ամենաուշադիր քննության դեպքում անգամ հեղինակների այդ նախասիրությունների մեջ դժվար է հայտնաբերել կայուն ոճական հիմք ու արտահայտչական շարժառիթներ:

Դրա հետ մեկտեղ գրական լեզվի քերականական համակարգի նոր-նոր ավարտվող շրջափուլը քիչ հնարավորություններ էր տալիս այդ համակարգի ավելի ընդդրուկ գեղարվեստականացման: Ընձեռնված պայմանները է՛լ ավելի անձուկ էին դառնում ծավալվող գեղարվեստական մեթոդների (նորոշմանտիզմ, խորիրոգապաշտություն և այլն) շրջանակներում: Ինչևէ, այս բոլորով հանդերձ, դարասկզբի չափածոն տալիս է քերականական իրողությունների լեզվաոճական գործածության խիստ ինքնատիպ օրինակներ, որոնք նոր էին նախորդ շրջանի արտահայտչաձևերի համեմատությամբ և սկիզբ են դնում չափածոյի քերականության այսպես կոչված գեղարվեստականացման շատ կարևոր գործընթացին: Քերականական հարացույցերում առկա շեղումները, ինքնուրույնությունը ձևերի ընտրության մեջ, այս կամ այն կատյունին նախապատվություն տալը լեզվի զարգացման այս շրջանում արդեն զգալի չափով ոճական-արտահայտչական բնավորություն են ձեռք բերում և պիտի դիտվեն որպես ոճական նորմի դրսևորումներ:

Ձևաբանական ոճական կարգեր. գրական և խոսակցական զուգահեռներ: Գեղարվեստական լեզվում ոճական առանձին արժեք ունեն և խոսքին արտահայտչականություն են հաղորդում միջբարբառային խոսակցական և գրաբարյան կազմությունները՝ բնորոշելով հեղինակի նախասիրություններն ու կոմպրետ նպատակադրումը: Ե՛վ մեկը, և՛ մյուսը ազգային լեզվամտածողության տարրեր են. առաջինները կենդանություն և մտերմվի երանգ են հաղորդում խոսքին, մի զգալի չափով պայմանավորում չափածոյի լեզվի ժողովրդայնությունը, մյուսները վերստեղծում են նախնիների հնավանդ ոգին, պատմականության ու ազգային հոգեբանության կրողներ են: Դարասկզբի չափածոն դիմում է այս լեզվատարրերին՝ պահպանելու կամ, ավելի ճիշտ, կազմակերպելու և ստեղծելու համար գեղարվեստի իր ազգային որակը: Գրաբարյան ձևերի հարցում դա թերևս առավել տեսանելի է և հստակ: Օրինակ՝ Վարուժանի «Սարսուռներ»-ը, «Ցեղին սիրտը», նաև «Չե-

քանոս երգեր»—ը համեմատաբար հարուստ են գրաբարածն կազմություններով կամ գրաբարյան երանգ ունեցող ձևաբանական իրողություններով: Պատճառը ոչ միայն գրական լեզվի՝ վերը նշված հատկանիշներն են կամ միտումը՝ լուծելու տաղաչափական այլևայլ խնդիրներ, այլև եղիհնակային նպատակադրումը՝ վերատեղծելու ազգային—հոգեբանական համապատասխան նկարագիր, հերոսական ու հանդիսավոր հնչեցնելու խոսքը, ընդգծելու գաղափարական իդեալի վեոությունը, որ քեղարվում էր նաև որդեգրված գեղարվեստական մեթոդի պայմանականությամբ: «Նեմեսիս»-ը Վարուժանի ծրագրային քերթնադրերից է: Արդարություն և վրեժի գաղափարը պանծացնող բանաստեղծի խոհն է՝ հերոսականի ու վրիժառության գուռ շեշտերով: Ընդհանուր այդ տրամադրությունը կատուցող լեզվական այլևայլ միջոցների հետ՝ գրաբարյան բառեր, պատկերավորման միջոցների հարստություն, շարահյուսական ժամկույն կառույցներ և այլն, համապատասխան տրամադրություն են ստեղծում նաև գրաբարի քերականական ձևերն ու գրաբարածն կազմությունները՝ կ'առուր, կ'ողջակիզուն, արվիւյն, Աստվածուիւյն, սընույց, զանոնք և այլն: «Չարք» պոեմը առանձնապես աչքի չի ընկնում հատուկ ոճավորմամբ, ոչ էլ միջավայրի կամ հերոսների անհատականացման լեզվական միջոցներով. ոտմանդիվի շնչով արարված այս գործը ոճական այդպիսի որակ չէր կարող ունենալ: Սակայն անկասկած է, որ մի շարք լեզվատարրերի անհրաժեշտ կամ նպատակարար գործածությունը նպաստում է որոշակի լեզվամիջավայրի ստեղծմանը: Տքետուր պատմականության երանգներ են հաղորդում ո'չ միայն համախափ գործածվող պատմաբաներն ու հնաբաները, ո'չ միայն արտահայտչական—պատկերավորման միջոցների հանդիսավոր բնույթը և նույնիսկ բատուկ միտումով ընտրված 15-վանկանի չափը, որ գրաբար դասական բանաստեղծության նախաիրած չափն է: Նույնպիսի ոճական դեր են կատարում նաև մի շարք քերականական ձևեր՝ **զինվո, բաժակն ի ձեռին, Բագրատունվույն, բագոսուիվո, այգվույն, մարելու ի խնդիր, փոշվույն, արվիւյն** և այլն, որոնց վերաբերմամբ հազվի քե կարելի է պնդել՝ իբր դրանք որոշակի միտումով չեն ընտրված:

Խնդիրն ավելի բարդ է, երբ խոսքը վերաբերում է միջաբարառային—խոսակցական ձևերին և ժողովրդական կազմություններին: Դրանց գործածության պայմանականությունը հիմնականում նույն պատճառներն ունի՝ գրական լեզվի ընդհանուր բնույթը, գեղարվեստական մեթոդը և այլն:

Նույնիսկ Վարուժանի «Չափն երգը» կամ Մեծարեցիցի՝ բնության ու գյուղաշխարհի երգերը աչքի չեն ընկնում խոսակցական ձևերի հստակ ընտրությամբ: Նշված ձևերի ազատ գործածությունը, ինչպես սակ է, ընդհանուր գրական լեզվի հատկանիշն է: Միևնույն ժամանակ նշված գործերը ձևաբանական համակարգում կենդանի խոսքի ընդհանուր երանգը պահում են գուտ գրաբարյան ձևերի ընդգծված գեղունակ: Այդ գեղունակ կատարվում է ի շահ չեզոք կամ խոսակցական կազմություններ: Սա նորություն չէր արևմտահայ չափածոյն: Բայց այս դեպքում երևում են ունեցավ հստակ արտահայտություններ:

Անկասկած, անշուշտ, չի ենթադրում, թե դարակազմի չափածոն առիաստական հրաժարվում է միջաբարառային ձևաբանական կազմությունների ոճական կոնկրետ հնարավորություններից՝ խոսքի ոճավորում, խոսքի տիպականացում, որոշակի արտահայտչական երանգավորում և այլն: Առանձին դեպքերում այդ չափածոն հաջողությամբ օգտվում է այդպիսակ կազմությունների փորձից՝ այս կամ այն ոճական—արտահայտչական խնդիրը լուծելու համար: Մի բան, որ նախորդ փուլերի չափածոն լուրջապես իրականացնում էր բառային մակարդակում: Այսպես, թեքված հոլովածների հորատությունը, գոյականի կրկնակի ստացականները, հոգնակի ստացականությունը և բարբառից ավանդված էլի մի շարք ձևաբանական իրողություններ, անշուշտ, ունեն որոշակի ոճական դեր ու նշանակություն: **Չողը** արևմտահայերենում ավելի հազեցած ոճական բովանդակություն ունի: Թեքված հոլովածների՝ որոշիչ հոլով գործածությունը այդ շրջանի գրական լեզվի համար նորմատիվ երևույթ էր, և դժվար է քերականական այդ ձևին հատուկ ոճական դեր վերագրելը: Սակայն անկասկած է, որ առանձին թեքված ձևերում (օրինակ՝ սեռական և գործիական հոլովներ, հոգնակի թիվ և այլն) հոլի առկայությունը իր խոսակցական բնույթով համապատասխան երանգավորում է հաղորդում խոսքին: Միանաբոն, Մեծարեցը, Սևակը, մասամբ նաև Վարուժան և Թեքեյանը համախափ են դիմում ոճական այդ միջոցին՝ երգվող (41), **լույսերվոկ** (ՄՄ, 57), Մեր բոլորին անմխիթար **սրբութեանը** վրայ (16), ստեղծութեանը մոնիչիմին **զօրութեանը** համեմատ (ՄԾԶ, 29), **աղարակվոլ** (ՎԾԶ, 24): Կամ «Եկիկո Տոնել» դյուցազնավեպում **մարդ** բառի՝ գրաբարածն կազմակերպի (որ դարակազմին ստավել տարածված կազմություն էր) հոլով գործածությունը՝ **մարդիկը**, ժողովրդային լեզվին բնորոշ իրողություն է ու համատեքստում միտում ունի մտերմիկ ու անմիջական լեզվամիջավայր ստեղծելու:

Բոլոր դեպքերում, ակնհայտ է, որ ն' Վարուժանը, ն' Սիամանթոն, ն' մյուսները (բացառությամբ մեկ-երկուսի՝ Ինտրա, Եղ. Դուրյան և ուրիշներ) հատկապես գրաբարի ձևաբանական իրողությունների հարցում փոքր-ինչ զուսպ են և համապատասխան ոճավորման համար ավելի հաճախ դիմում են կա՛մ բառային միավորների օգնությանը և կա՛մ գործածության մեջ են դնում գրաբարյան այնպիսի ձևաբանական իրավություններ՝ **հոգվոյդ, սիրոյն, ծաղկաց** և այլն, որոնք խիստ հակադրության մեջ չէին ժամանակի գործող գրական ձևերի հետ, այսինքն՝ զուրկ էին ոճական ընդգծված երանգավորումից: Այս մոտեցումը փոքր-ինչ այլ հուճի մեջ է դնում նախորդ փուլերի, մասնավորապես Ալիշան-Պեշկիբաշյան շրջանի չափածոյի ոճական միտվածությունը: Ի տարբերություն նախորդների, որոնք նախասիրությունն ունեին գրաբար և խոսակցական բառերի ու բառածևների համատեղ գործածությանը, նորերը այդ հակադրությունը փորձում են ստեղծել զուտ գրական-գրքային (մասամբ գրաբարից ավանդված) ձևերի ու դրանց միջբարբառային-խոսակցական տարբերակների միջև: Ստեղծվում է յուրօրինակ ոճական հակադրություն՝ ոճական անհամասեռություն. մի կողմից՝ որոշ հանդիսավորություն և այդ նպատակով գործածվող գրաբարյան բառեր ու ձևեր, մյուս կողմից՝ նույն շարակարգում՝ խոսակցական բառեր ու ժողովրդական կազմություններ՝ կենդանի, ժողովրդական խոսքի ուժեղ շեշտով: «Ի՛նչ արբեցությամբ...» բանաստեղծության (Մեծարժեց) գեղագիտական հաջողության գլխավոր գործոններից մեկը, օրինակ, ոճականորեն անհամասեռ տարրերի հեթոթազայություն է, որոնցում բառերի ու բառակապակցությունների կողքին՝ **մատաղ, շվարուն, խորոտ, քովեն, քոթվեն, ուրկե, կը կապե նարոտ, լույսը կը ծռծեն, ալ-յակ, կըմպեն, համագրակ, գեջ, արիհին, պատուք, ասղանի**, այդ անհամասեռության գործուն տարրեր են դառնում նաև քերականական ձևերը՝ «**Չընունդներն ամեն, ծակտիքներն ամեն, ...Բոլոր գոյությանց, բոլոր տարրերուն**», «Ի՛նչ արբեցությամբ **զայն** կո՛ւշտ կը խըմեն, ...Ի՛նչ արբեցությամբ կ'ընդգրկե **անի**» և այլն: Բանաստեղծության ընդհանուր պայծառ տրամադրությունը և կենդանի բնության զգացողությունը ստեղծվում են նաև ոճական այդ հնարանքի շնորհիվ: Ոճական անհամասեռ տարրերի զուգորդությամբ իմաստային և արտահայտչական հակադրություն ձևավորելը Վարուժանի բանաստեղծական խառն-

վածքի ամենաբնորոշ գծերից մեկն է՝ «Թողք մեծման», «Վարտի նամակ», «Ջարդը», «Չայրենիքի ոգին» և այլն: Օրինակները շատ են: Չարաբերակից ձևերի փոխանցումը կամ փոխարինումը մեկը մյուսով, ինչպես ասվեց, դարասկզբի չափածոն միշտ չէ, որ կատարում է ոճական նպատակով՝ նախապատվություն տալով ավելի արտահայտիչ տարբերակին: Վերջին բանաստեղծության մեջ, օրինակ, գործածված են նույն **արյուն** բառի ն' գրական՝ **արյամբ**, ն' խոսակցական՝ **արյունով** զուգածները: Սիա բանաստեղծության այդ հատվածը.

Իսկ որդիները քռվառ
 Կամ հեռացած հորեմական երկրեն
 Կը խառնակին ազգերու խորը **արյունով**,
 Կամ նույն երկրին ծոցին մեջ
 Կը մեռնին լուծն ուսերուն...
 Ո՛չ մեր դաշտերն եղած **արյամբ** ճակմախոտ,
 Ո՛չ պարիսպներն ու տաճարներ բարուբաճը
 Ձիրենց կըրճան գայրագեն...
 (ԳՆ-1, 84)

Դրանք հատուկ ոճական նպատակադրում կարծես թե չունեն՝ տաղչափական խնդիրներից զատ: Այլ դեպքերում, ասկայն, ունեն նաև խոսքը երանգավորելու կամ ոճավորելու հատկանիշներ և այլն:

Չակիրք ու անփուլ տողը, քերականական պարզ կազմությունները արևմտահայ հայրենասիրական չափածոյի հատկանիշը չեն եղել և չէին նաև դարասկզբին, թեև քնարական բանաստեղծությունը (նաև միջնադարի քնարերգությունը) լուրջ նվաճումների տեղ դարձավ այդ մարզում: Բայց նույն հայրենասիրական բանաստեղծության մեջ որոշ չափով հարթահարկեցին գրաբար բանաստեղծության՝ այդ քնագավառում ունեցած ազդեցությունները: Սիաժամանակ քնարական ոտանավորի կառուցվածքում ևս մշակվում են նոր եղանակներ՝ խոսքը հակիրճ ու սեղծ ձևակերպելու, ժափալուն ասություններից բխող անհարկի հոստորականությունն ու կեղծ պաթոսը մեղմելու համար: Այս տեսակետից իհարկե անավել կարևոր է շարահյուսական կառույցների դերը (որի մասին կխոսվի), բայց պակաս կարևոր չէ այն ձևաբանական հնարների դերը, որոնք մշակվեցին նոր բանաստեղծության մեջ: Դրա արտահայտություններից մեկն այն է, որ ձևաբանական հանկարգում գործածակ են դառնում շրջանառության մեջ եղած առավել

սեղծ կազմությունները, քերականական ձևի կարծ տարբերակները: Մրանք քննարկականության ձևաբանական տարրեր են, որ կան համաբանությանը են կազմվում, կան ընտրվում են գրաբար կամ բարբառային-խոսակցական գրգռածներից, ինչպես՝ գոյականների գրաբարյան հոգնակին և հոգնակի սեռականը՝ «պատմութեանց կորող» (89), «փխտակվող բարկութիւնք սարսափախար ծովերու» (90), «երջանութեանցը մեջեն» (113), «Յանգչեցնող քաղութեանցը պեթ ունին...» (ՍԹ, 44), «շրթունքս են ծարվ» (31), «Ճառող ետին» (ՍՄ, 127), «ծոճոքիդ արցունքը» (Դ-1, 15), պղտահայ բարբառից գրականին անցած գոյականի հոգնակի ստացական կազմությունները՝ եղջյուրնին (Դ-1, 84), ափերնուս (ՍԹ, 192) և այլն:

Գարակազգի չափածոն ավելի է խորացնում խոսքի մասերի փոխանցման ոճական դերը: Ածականի փոխանուն գործածությունը, որ հայերենի լեզվամտածողության բնորոշ կողմերից մեկն է, այստեղ ստանում է խիստ նպատակային գործառույթ: Փոխանուն ածականը, ունենալով իրարային նշանակություն, որոշակի լեզվամիջավայրում հնարավորություն է տալիս ընդհանրացման, իսկ հատկանիշի և առարկայի միասնական գաղափարը նպաստում է մտածման խորացմանը: «Գոյականաբար առեմնած ածականները սովորաբար ավելի հարուստ իմաստներ են պահում, քան իրենց «բնական» որոշչային ու պարագայական կիրառությամբ... Ածականը այս դեպքում դրսևորում է և՛ հատկանիշը, և՛ այդ հատկանիշը կրող առարկան, այլ կերպ ասած՝ և՛ պարունակողին, և՛ պարունակվալին: Ուրեմն այսպես թե այնպես տեղի է ունենում մտքի յուրօրինակ խտացում ու անփոփում քերականական համապատասխան իրակությամբ» [26, 99]: Խոսքը դառնում է սեղծ, գեթո՛ ավելորդ կրկնություններից: «Եւ զուարթութեամբ կը վկայէի, Կապույտէն եւ օրերն բոլորովին զինով» (ՍԹ, 92): Ընդգծված փոխանունությունը անփոփ բովանդակություն ունի. փոխարինում է այլաբանությամբ առնված կապույտ ածականին և խորհրդանշում է հովվերգական, քայց անիրական իրականությունը՝ բանաստեղծի «մաքրաթե երազը»: Սև ածականի փոխանունությունը առարկայացնում է հատկանիշը և ընդգծում երևույթը այդ բանի ամբողջ փոխաբերական տարողությամբ՝ «Զու աեղրակներով սևին վրայ, իմ հոգիս Դիտի գայ, որպես տատրակ մը տարագիդ» (ՍԹ, 85): Լուսություն գոյականի փոխարեն լուս ածականի փոխանուն գործածությունը միաժամանակ մի քանի իմաստային-ոճական հատկանիշներ է հավելում խոսքին. ավելի որոշակի բովանդակություն ունի, շեշտում է

հատկանիշի կոնկրետ առարկայական նշանակությունը, սեղծ ու հակիրճ ձև է խոսքը դառնում է ազդու և կարուկ, լուծվում է տաղաչափության խնդիրը, և այս ամենի արդյունքում բանատողը դառնում է ավելի բանաստեղծական ու արտահայտիչ՝ «Ես կ'ունկնորեն հապըշտապ ու համարձակ Քայլերուն՝ որ լուսն ուժգնորեն կը շեշտեն» (ՄՄ, 75), «ու երբ դարձյալ հովիտն համակ ընդգրկե Անդատանին վայրի Լուռը բնակող...» (76): Այլ օրինակներ՝ «խղ անուրջով կապայտներու հեռավոր» (ՍՄ, 74), «Կարմիրն է, կարմիրն է, Կարմիրն անեղ արինին» (132), «ջուրերուն քաղցրահամովն առջուն» (106), «ու անպտուղ մեր անասիմանը» (ՍԹ, 237), «Հուսիս տեղ այսօր Ռ-ի՛նչը կ'ապրի» (87), «Կապույտն հանկարծ կու լա» (170), «կ'երգեն քաջերը հողին» (Դ-1, 2, 184) և այլն:

Անհոգնական գոյականների՝ հոգնակի թվով գործածությունը իմաստային աստվածացում է հաղորդում խոսքին, շեշտում է նույն երևույթի դրսևորումների տարատեսակությունը՝ մի դեպքում ավելի խտացնելով ճնշող, ծանր տրամադրություն, արհավիրքը՝ «Խաարներեն նոր ծնանող» (39), «Մեր ցաւերն, մոխիրներն ու մահերն յետոյ...» (ՍԹ, 232), մյուս դեպքերում ավելի պայծառ դարձնելով գույներն ու երանգները՝ «կարմրություններ իինայի» (106), «պերճանքներուդ շլացքին տակ» (ՍՄ, 128), «Անուսօրեն դաշտ ու հովիտ, գիւղ ու քաղաք, Անքննելի ճոխութիւնով պարուրեր են» (ՍԹ, 232) և այլն: Ընտրությունը թելադրվում է թե՛ծայով ու բանաստեղծական տրամադրությամբ: Օրինակ՝ կոտորածի ու մահվան պատկերներում Սիամանթոն հաճախ է դիմում գոյականների կամ փոխանուն գոյականների հոգնակի ձևերի գործածությանը՝ դրանով առավել ընդգծելով ողբերգության ու ցավի համայնատարած չափը: Դիշենք մի հոգնած նրա «Մահված տեսիլք» բանաստեղծությունից.

ԿՈՏՈՐԱԾ, կոտորած՝ կոտորած...

Քաղաքներուն մէջ և քաղաքներն որս ու,

Եւ քարոտներն արիւններով կը դառնան,

Մեռելներուն ու ոգեկարներուն վրայն,

Ազատներու բազմութիւններ կ'անցնող վերերն,

Արիւնտ թերաններով ու զինով քրքիչներով...

Յամաբախով մը կիսամեռները զայրոյթով կը խղրդ

ու պատաներու անայն կարամաներ,

Ետապով կը փախչին լայն ծամբաներն...:

Գիշերին մեքեն արիւններուն ալիքը եւ բարձրանայ

Ճատերուն հետ **չատրուաններ** ուրուագծելով,
 Ու ամեն կողմ տրսլունով կը սուրան հապտածած՝
Նախիրները հրիեհուող **ցորեններուն** մէջէն...
Փողոցներուն մէջ մորուսած **սերունդներ** կը տնայնան...
 (ՍԹ, 51)

Նման հատկանիշներ են բերում համատեքստ նաև ոչ առարկայա-
 նիշ դերանունների, քանակական թվականների, մակբայների, հարակա-
 տար և ենթակայական դերբայների անվանական կիրառությունները՝ «**Կի-
 սամեռներուն ու մաքառողներուն վրայ**» (ՍԹՁ, 12), «**Չազարատր մեռ-
 ցուածներ**» (32), «**չորսերնիդ մէկ**» (ՍԹ, 202), «աշուկներն **եսին** ցոլբով կը
 վառվին» (ՍՄ, 65), ինչպես նաև ածականների և դերբայ-ածականների
 մակբայացումը՝ «Ու բազուկներդ, պաղատանքի մէջ, **յոզմածօրէն** դէպի
 վեր», «Գիտեք որ դուն երազող մըն ես ու **այլուրներէն** սքափեցար» (9),
 «**Անսահմանօրէն** ոտքի՛, ինչպէս աշտարակ մը կտահիդ» (ՍԹԴ, 26),
 «**Երկուդածօրէն** ու **գիտակցորէն**, Սուբ գիշերին դեմ, ամենը մե-
 կանց» (34) «**Դյուցազներէն, ժայռօրէն** լուռ, անշշուկ» (ՈՍ, 143) և այլն:

Բայական կենսունակ մասնիկների (են, ան, մասամբ՝ ել, այ) միջո-
 ցով քայակազմական կազապարով այլ խոսքի մասերից, հատկապես գո-
 յակաճից և ածականից քայակազմությունը հայերենին բնորոշ օրինակա-
 փոխություն է և ուղեկցել է չափածոյի լեզվին ձևավորման սկզբից իսկ: «Գոյա-
 կան և ածական անունների քայակազմը... գրում է Ա. Աբրահամյանը...
 ...հայոց լեզվի համար շատ արդյունավետ և օրինաչափ երևույթ է» [27,
 57]: Դարակազբին ոճական այս հնարանը ստանում է առանձին նշանա-
 կություն՝ պայմանավորված լեզվի զարգացման մակարդակով ու հեղինակ-
 ային կարողություններով, ինչպես նաև բուն ածու չափածոյի զարգացման մի-
 տումներով ու գեղարվեստական մտածողությամբ:

Անվանակազմ քայերն ունեն շատ կարևոր մի հատկանիշ. ցույց են
 տալիս ոչ միայն առարկայական նշանակություն, անվանում առարկայ-
 նացված հասկացություն կամ փոխանցում են հատկանիշը, այլև դրան
 զուգահեռ ստեղծում են շարժման տպավորություն. գոյականի կամ ածա-
 կանի քայականացումը դիմամիզվ է հաղորդում խոսքին: Ան բայածանցը,
 օրինակ, հայտնի է, ցույց է տալիս մի քանի վերածնվելու, մի բան դառնա-
 լու, փոխարկվելու իմաստ: Այսինքն՝ այդ ածանցով կազմությունները, հին
 թե նոր, անպայման ենթադրում են շարժում, փոփոխություն, գործողու-

յան ընթացք: Ե՛վ հակիրճության, և՛ իմաստի փոխաբերական տարրողու-
 քան, և՛ բանաստեղծական առումով շահուն է տեքստը, երբ հեղինակը, օ-
 իրեն, սալ դառնալ, սալի նման ինչ-որ բանի վերածվել է այլ բառա-
 կապակցությունների փոխարեն ուղղակի քայականացում է սալ գոյակա-
 նը՝ «Ի՛նչպես կըրնա սալանալ այնքան եռանդ մ'հանկարծուն ե՛վ տա-
 րածվի սըրտիս վրա չի՞րմաքարի մը հանգուն» (ԴԿ-2, 82): Ստեղծվում է
 հեղինակի իսկ բառով, «քանճարտույց» տող: Այդ բառերը կամ, ավելի
 ծիտը, անվանակազմ քայերը, որոնք մի մասը նորակազմություններ են,
 տպավորում են խոսքը, նպաստում դրա սեղծությանը և դիմամիկ ընթաց-
 քին: Նույն հատկանիշներով բառածների գործածությանը բազմաթիվ օրի-
 նակներ կարելի է բերել ժամանակի չափածո գրականությունից: Միս
 դրանցից մի քանիսը՝ «**Գերեզմանուող** իրիկուններուն հետ» (82), «Ո՛ր-
 չափ պատանքներ... Որ ահեղօրէն, հայրենական վրաններու պէս, ուսե-
 րուս վրան կ'առագաստուին...» (96), «Գիշերուան թռչունները բոլորը մե-
 կէն... Կայրագօրէն մահերգելու եկան» (ՍԹ, 86), «Ու սիկահին ծովան՝ որ
 բիլ բիլ կ'ամպանան» (ՍՄ, 39), «անտառանցած թուխ մազերուն» (ԴԿ-2,
 175), «Թողք աստղէ՛րը ափեմ» (ԴԿ-1, 119) և այլն:

Այլ խոսքի մասերի քայականացումը վկայում է բանաստեղծության
 լեզվի ձևաբանական կազմության մեկ այլ կարևոր հատկանիշի մասին: Ան-
 համեմատ մեծանում է քայ-ստորոգյալի դերը: Զնարանական հնչեղանգով հա-
 զեցած քայական ձևերի հարստությունը խոսքին հաղորդում է ոչ միայն դի-
 նամիզմ, այլև սեղծություն և ռիթմական ու իմաստային կենտրոնացում: Օ-
 րինակ՝ գիշերային ջրուտքի պահին պարտեզի, ժողրի, տերևների, սյուռի և
 բնության բոլոր բազմազան տարրերի անհանգիստ ու ցնծուն իրարանցու-
 մը բանաստեղծը գեղարվեստորեն վերատնծում է՝ քայի դիմամիկ կամ ան-
 դեմ ձևերով դրանց հաղորդելով կենդանի, շարժուն, ապրող ընավորություն
 «արևը կ'աարի դեռ», «գլուղակն անդին կ'օրորոքեն», «խարույկները... կը
 վառին», «կ'երկարի ...ժապավենն այդ բարբառին», «Կարեն ջուրը կը
 կայտա», կը խնդա լույսն ալ վերեն», «Սյուք մը կու գա», «առուն կը հաս-
 նի», «երգի ջուղ մը կու գա», «Թունքերն անդու կը բացվի», ջուրն անդա-
 դար կ'ոռոգէ», «Ջուրն անընդմեջ կը հոսի, ածուներ կը լեման, Ու դարձու-
 ցեք, կը կանչէ ծեր մը մութին ընդմեջն... բախեր խու կը հնչեն» և այլն,
 և այլն («Ջրուտք»): Սա հարմար ոճական հնարանը է ինչպես Մեծարեցի
 բնապաշտական համազգացողության («Չովը», «Իրիկունս», «Անդարձ» և

այլն), այնպես էլ «Կարուժանի, Սիամանրոյի, Սևակի և այլոց հայրենասիրական ու քնարական հայտնու տարերի գեղարվեստական արտահայտության համար»:

Կարասկզբի չափածոյի «ձևաբանության» ոճական բովանդակությունը նշվածներով չի ասինանափակվում: Այդ բովանդակության որոշ տարրեր կա՛մ նոր են դրվում շրջանառության մեջ և առանձնակի բնույթ ունեն, կա՛մ էլ, լինելով նախորդ փորձի շարունակություն, դարձյալ լայն դրսևորում չունեն և բնորոշ չեն ընդհանուր գրական գործընթացին ու չափածոյի ոճական կառուցվածքին: Դրանցից կարելի է առանձնացնել.

ա) **Քայածների գործածությունը միմյանց փոխարեն.** անցյալ և ներկա ժամանակների հերթազալությունը, օրինակ, ոչ միայն լեզվական հնարավորություն է մի մտքից անցնելու մեկ այլ մտքի, այլև ստեղծում է ժամանակաշեղանակային նոր իրադրություն, որում դրսևորվում է հեղինակի կամային-զգայական վերաբերմունքը, հուզականություն է հաղորդվում խոսքին՝ «Յեզը կանգնեցավ: Ե՛հ է՛ մը... Ու ասա՛ր՝ փրավորն էլլել կ՛ուզե, կդողա...» (ՈՍ, 38), «Կատաղորեն, կատաղորեն հորդեր են Տե՛ս, գորեն-ներն աղածրի... Կը փողփողե՛ն արտավարն արտավար Կարծես կանանց մոմիկներ» (ԴԿ-1, 169), «Կինը լռեց: Կը թափառի նրվաղուն երգն իր վերջին՝ գոր հարբած սիրտը չըմպեց» (ԴԿ-2, 51): Անցյալի իրադարձություններ կերկայով վերապատմելու նկարագրվող երևույթն ավելի իրական, հավանադեպ է ներկայանում: Սիամանրոյի «Կտորածո»-ը, Կարուժանի «Յացին երգը» շարքի բանաստեղծությունների մեծ մասը ոճական այդ սկզբունքով են կառուցված: Իրական ժամանակի և նրա քերականական արտացոլման միջև անհամապատասխանությունը (գեղարվեստական ժամանակ), որ ժամանակի քերականական կարգի ավելի ընդգրկում դրսևորումներից է [տե՛ս 28, 91-94], խախտում է ժամանակների հավասարաչափ ընթացքը, շարժման տպավորություն է ստեղծում, փոխվում է խոսքի արագությունը՝ «Ոտնամատներն կ՛հոսին մոխիրներ. ես շա՛տ են քալեր, Տե՛ս, տե՛ս, սրտիս վրա դաշույն մ՛ե խըղբով, ես շա՛տ են սիրեր» (ԴԿ-2, 87), «Լուռ գիշերին մեջ զարմուռն, ասա՛ր, երախին մեջ ու դեռ կանցով գալարուն Կըլսեն ճարճա՛տը ոսկորներուն» (ՈՍ, 26), «Յոյիո՛ր, գետը կը թըջե՛ ցայգուն բամակն արծաթված...» (ՍՄ, 94):

բ) **Դերբայներ և դերբայական կազմություններ.** հաղորդմանը տալիս են սեղմություն և ընթացակամություն. հնարավորություն են տալիս

միաժամանակ նկարագրել մի քանի գործողություն, տեքստը ազատում են ավելորդ լեզվական նյութից, կառույցի բովանդակությունը դարձնում են առավել հագեցած, անշուշտ, եթե չի չարաշահվում դրանց գործածության չափը՝ «Յոյսին Շուշանները քաղելէն, և մէկմէկու գորովագութ՝ ժպտելով...ուրիշներ...ապառաճներուն կործան՝ երջանկօրէն... կը սպասեն» (ՍԹՁ, 13), «Տեսավ մարգը մը այրա՛ն՝ որուն պատին վրա մըրտ Պառկած հողին կը փըջեր անտեր կատու մը բոլոտ» (ԴԿ-1, 209):

գ) **Եզակի քվով հոգնակիություն իմաստ արտահայտելը.** սա ընդգծում է երևույթի հավաքական նշանակությունը, լեզվի խտացման միջոցներից մեկն է՝ «Յայրենիքի տառապանքէն կը խօսինք» (ՍԹՁ, 47), «արևն ասա կը ծագի ու մշակին ճակտին վրա կը դնե համբույրը ոսկի» (ՍՄ, 165):

դ) **Վերացական գոյականների հոգնակի քիվը.** ըստ արևմտահայ և արևելահայ բառաքերականական կարգերի հասնմատական բնության արդյունքների՝ արևմտահայերենում «վերացական գոյականները հեշտությամբ են հոգնակի քիվ կազմում» [29, 159], սակայն դա չի նկատեցնում քերականական այդ կազմության ոճական հատուկ դերը: Խոսքին հաղորդում է առարկայական-կոնկրետ իմաստ, հանդես է գալիս ընդհանրական իմաստի խտացված նշանակությամբ, շեշտվում է ներկայացվող երևույթի բազմազանությունը [տե՛ս 30, 76]՝ սրտակեղեզ ամենդուրիներ» (12), «Մոռացումներու մոխիրին մեջէն» (ՍԹՁ, 30), «բաժանումներու ցալին անգիտակ» (ՍՄ, 159), «Նենգություններն անդուղին» (61), «հին սերերն իջրատապ» (ԴԿ-2, 126):

ե) **Հատուկ անուններ կամ հատուկ անվան նշանակությամբ ամուլիզ գոյականներ.** շատ գործածվող ոճական ձև է քայց չու՛մի հեղինակների կողմից իրեն «վերագրվող» ոճական նշանակության տարրողականությունը: Կա՛մ արտահայտվում է հանրահայտ անունների ոճական գործածությամբ՝ դրսևորելով հիմնականում գեհատողական-արտահայտչական դեր: Յաճախ այդ անունը վերագրվում է մեկ այլ անձի, քնարական հերոսի՝ ոճական իմաստ հաղորդելու համար՝ «Կարիպալտին՝ Յողմիհն է, և Բոնապարո՛ղ՝ Ռճիրին» (ԴԿ-2, 154), «Լեճա՛ն, Լեճա՛ն, պատմե՛ր ի՛նձ սե՛րըդ լըփիկ» (ՈՍ, 70): Կա՛մ՝ հասարակ անունների առանձնահատուկ նշանակության գործածություններում այս կամ այն գաղափարը, մտածույժը, երևույթը, հանրացությունը խիստ ընդգծելու, առանձնաց-

նելու նպատակով՝ իբրև բնագրի կամ հատվածի բովանդակային միջուկը առանձնացնող ոճական տարր՝ «Դուև Զրար շքես, դուև երա՛զն ես, դուև Սերն ես» (ՈՍ, 61), «Այս գիշեր Տոն է հոգևորակ Կիրակի» (ՄՍ, 31), «Մտնոցն Շիրիմն հայուրայն» (ԴԿ-1, 87) և այլն:

Չնաբանական ոճական կարգերի՝ վերջ նշված գործածությունների մի մասը, ինչպես ասվեց, ընդհանրական չէ կամ առանձնապես բնորոշ է այս կամ այն հեղինակի ստեղծագործությանը: Օրինակ՝ այլ խոսքի մասերի բայականացումը կամ վերացական գոյականների՝ հոգևակի բժով գործածությունը առավել հատուկ է Սիամանթոյի գեղարվեստական մտածողությանը և միտում է տեսլականի նյութականացման, մտապատկերի իրական արտահայտության: Կամ՝ իր շարահյուսական բազմաբարդ կառույցների հակիրճությունը և սեղծ խոսքի երանգներ հաղորդելու համար Սիամանթոն դիմում է ոչ միայն բառային վերլուծական միավորների օգնությանը, այլև շատ հաճախ օգտվում է ձևաբանական կարճ գուգաձևերից՝ կրկնակի ստացականություն, զրաբարյան հոգանակի սեռական և այլն: Վարուժանը հաճախ է դիմում (բացառությամբ «Յացին երզը» շարքի) հատուկ անունների ոճական գործածությանը կամ առեսարակ գրական-գրբային քերականական ձևերին և այլն: Դրանց առանձին տեսակներում ոճական երանգավորվածությունը, առավել ևս՝ ոճական նպատակադրումը, հստակ չէ, տակավին ցայտուն ոճական բովանդակություն, հնարավոր է, չունի: Բայց անկասկած է, որ դրանք՝ իբրև նորագույն սերնդի գեղարվեստական փնտրողների իրական արգասիք, զգալի չափով նպաստեցին ձևաբանական իրողությունների ոճական գործածության ոլորտի ընդլայնմանը:

Շարահյուսական դարձույթներ: Լեզվական նշանի գեղարվեստականացման ավելի մեծ ասպարեզ է բացվում շարահյուսական մակարդակում, որքանով շարահյուսությունն ինքնին ավելի հարուստ է ոճավորման ներքին հնարավորություններով: Հոմանիշ շարահյուսական կառույցների, նախադասության տեսակների, կապակցության ձևեր ու միջոցների, կառուցվածքային ամենաբազմազան դրսևորումներն ու դրանց ընտրության հնարավորություն, մասնատում (պարբեյացիա), շարադասություն, պարբերություն, տարբերակային գուգախեղներ,– ահա շարահյուսական ոճական կարգերի՝ շարահյուսական հնարների այն ամենաընդհանուր կազմը, որի ոճական նպատակադիր գործածությանը կարող էր դիմել դարասկզբի չա-

փածոն՝ իբրև ելակետ ունենալով գրական արևմտահայերենի նորմավորված շարահյուսական համակարգը:

Գրական արևմտահայերենի շարահյուսությունը համեմատաբար վաղ ձևավորված և հիմնական օրինաչափություններում նորմավորված համակարգ էր: Եվ, հասկանալի է, այդ համակարգի ոճական յուրացումը վաղ ձևավորված ավանդույթներ ուներ: Նախադասության տեսակների ուճական գործածությունը, բազմաշղկապությունը, շարադասությունը, ճարտասանական հարքը, դիմումը, կրկնությունը և էլի մի շարք ոճաբանական դարձույթներ մի որոշակի մակարդակում հաղթահարված ոճական կատեգորիաներ են նոր բանաստեղծության մեջ արդեն նախընթաց փուլերում: Նորագույնները կամ հարստացնում են ավանդույթը. առավել նպատակադիր են դարձնում շարահյուսական այդ կառույցների ոճական ընտրությունը, խիստ բովանդիր են ներկայանում ձևերի ընտրության մեջ, նույն կառույցի շրջանակներում բացում են ոճական գործածության այնպիսի հնարավորություններ, կամ կիրառության մեջ են դնում ավանդույթը հարստացնող նոր հնարներ, որոնք կամ նախընթաց փուլերում չեն արձանագրվում (օրինակ՝ պարբեյացիան, գուգախեղականությունը), կամ գործածվում են առանց ընդգծված ոճական միտումնավորության, օրինակ՝ անվանական և բայական անդեմ նախադասությունները, գեղչումը, ժխտումն տարբեր ձևեր և այլն:

Ընդհանուր առմամբ չափաձոյի, առավել ևս քնարերգության ժանրային բնույթին ավելի հարազատ է միտումը դեպի պարզ շարահյուսական կառույցներ, կառուցվածքային այնպիսի ձևերի ընտրությունը, որոնք խոսքը դարձնում են հակիրճ, հստակ և հուզական: Անշուշտ, կոնկրետ դեպքերում, հեղինակների տարբեր գովածներում կամ թեմատիկ շարքերում այս միտումը ստանում է ուրույն երանգ ու բովանդակություն՝ պայմանավորելով հեղինակի անհատական նկարագիրը, ոճի ինքնատիպությունը, նախասիրությունների շրջանակը և արտահայտչական համակարգը: Ասել, թե դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծությունը ընդհանուր առմամբ աչքի է ընկնում այդպիսի կառույցների ընտրությամբ, այնքան էլ ճիշտ չի լինի: Այս իմաստով այն ժառանգորդն է միֆթարյան կամ զրաբարագիր ուտանավորի, մանավանդ, եթե նկատի ունենանք մինչնպասականների չափածոն, առավել ևս՝ հայրենասիրական բանաստեղծությունը (Վարուժան, Սիամանթո, Սևակ): Մյուս կողմից, նույն այս ոլորտում տեսանելի են շա-

րախյուսական պարզ կառույցների ոճական գործածության ուշագրավ նմուշներ, իսկ առանձին շարքերում, օրինակ՝ Վարուժանի «Հացին երգը», Սևակի «Թըրուհին», նույն հեղինակների քնարական էջերում, Սեծարենցի քնարերգության մեջ դա շարահյուսական ոճական կառույցի հիմնական հատկանիշ է:

Կապակցության եղանակներ. պայմանավորված գեղարվեստական շատ հստակ նպատակադրումներով՝ դարակակերչի չափածոն դիմում է կապակցության ամենաբազմազան եղանակների: Բարդ նախադասության բաղադրիչների կապակցության **գողվածով** (շաղկապով կամ հարաբերականներով) եղանակը առավել բնորոշ է հայրենասիրական ծավալուն (15–չափանի) բանաստեղծությանը: «Ցեղին սիրտը» ժողովածուում, օրինակ, դա հաճախված կազմություն է: Բնորոշ է նաև Վարուժանի ավանդավետերին՝ «Հարձը», «Հովիվը», «Արձնուհին», Ռ. Սևակի հայրեններգությանը՝ «Գյուղական եկեղեցիին մեջ», «Գյուղական գերեզմանատան մեջ», և առհասարակ դիպաշարային (սյուժետային) ոտանավորներին: Այդ կապակցական եղանակի ոճական ներուժային հատկանիշները՝ ասության համարյա, հանդիսավոր ընթացքը, փոքր–ինչ ծիսական վերածբարությունը, հոետորական շեշտը, մանավանդ պատմողականությունը և այլն, ներդաշնակ են այդ գործերի ընդհանուր տրամադրությանը և հեղինակների՝ խոսքը վեռն հուսնիսավոր հնչեցնելու ձգտումներին: Միա բնագրային մեկ–եղևուր օրինակ՝ «**Բայց** խոյր կպպել չես ոճուր այն դափնեհով՝ **Չոր** խոնարհան ճակատներե ես բաղեր: **Երբ** երիվարդ անհանգիստ դափերելով կը փըռնե տակըր բըզեգներն ու խիճեր...» (ԴԿ–1, 213), «**Ու** զու՛ր խորհեցա, **թե** այս այն վայրն է **Ուր** վաճառական Աստված մը դժնե Հարը կը պատժե անասինան վխտվը...» (ՈՄ, 55): Հաջորդաբար իրար գողոված նախադասություններով կառույցը Սիամանդրի գեղարվեստական մտածողության շարահյուսական ամենաբնորոշ արտահայտություններից է և ստեղծում է տեսականորեն շարունակվող, մեկը մյուսին հավելելով տրամադրությունների անընդհատ շղթա, ինչպես հետևյալ օրինակում.

...Ու յառաջացի՛ր, **որպես զի** բոլորս ալ հայրենիքին
 Արևունք բու ճակտիդ վրայն համըրերք...
Որովհետև դուն մե՛րն ես այստեետես, **ինչպէս**
 բուրջ եմ և մեր դողը և մեր ճամբար...
 Աղաղակ՛ և մեռելներուն և ընկճուածներուն և

վրեժն և դեռ բնած զօրութեններուն
 Տատաղով՛ **զանոց, որոնք** յառաջ են անցեր, և
 վնասո՛ր զանոց, որոնք անստորոգ մութին մեջ կը խղրղուին...
 երգ՛ի նոյնիսկ անոց, որ պարտուեցան, անոց, որ
 մեռան և անոց, որ պիտի ծնին...
 (ՍԵՂ, 25)

Կապակցության մյուս՝ **շարահարական** եղանակը, որ ըստ հետազոտողների, առավել հատուկ է մեր ազգային լեզվամտածողությանը և կենդանի ժողովրդական խոսքի արձագանքն ունի իր մեջ, առավել բնորոշ է Սեծարենցի քնարերգությանը, «Հացին երգը» շարքի կենդանի տոնայնությանը, թեքչեանի սիրային բանաստեղծություններին: Սեղուությունը, աշխուժությունը, հուզականության բնորոշ երանգները, որ քերականական այդ կազմության ներքին ոճական հատկանիշներն են, իբրև գաղափարական նպատակադրումի հեղինակային ոճատարրեր՝ փոխանցվում են համատեքստ: Ավածից չի հետևում, թե հայրենասիրական քերթողությունը աման է մնում այդ կառույցի ընձեռած ոճական հատկությունները: Ընդհակառակը, նույն հայրենասիրական երգերում շարահարությունը հուզականությունը ավելացնելու, խոսքի արագություն ու դիժմ ստեղծելու և իմաստային խտացման համար կատարում է բացառիկ դեր: Հանդիպում են շարահարական կապակցության ամենաբազմազան ձևերի ոճական հմուտ գործածություններ: **Միավորական** (բավարկուն հնչեցնելով) համարասանակ շարահարությամբ նախադասություններ՝ «Տանիքներու վրա մըշուշը սնդուս լաթեր կը փըռե, ճամբաներուն վրա արևը՝ շոգոլիներ ոսկեծամ: Որմին մտուկ սըրինգե անվերջ՝ մեղեդիներ արյույե, Որմին վըրան...» և այլն (ՍՄ, 106): Ամբողջությամբ այդ սկզբունքով է կառուցված Վարուժանի «Արտս ոսկուն է» բանաստեղծությունը: **Հակադրական** հարաբերություն արտահայտող անշաղկապ համադասական նախադասություններ՝ «Հողն արյունի էր ծարավ, ինքը ծարավ էր հողի» (ԴԿ–2, 224), «Բագուկիս տակ լիրք թըշնամիս դեռ հոխորտ Կը գալարվե՛ր են բարկասատ մըընչեցի», «Ընդվզեցավ՝ Մղեցա»: (ԴԿ–1, 169): Վերջին դեպքում Վարուժանը դիմել է վերջակետի օգնությանը՝ բիրտ ուժի և ստեղծագործ ոգու հակադրությունը նաև տեսական դադարով շեշտելու համար: **Կախյալ շարահարությամբ** բարդ նախադասությունները, որոնք ժողովրդական մտածողության առավել ընդգծված երանգներ ունեն իրենց շաղկապական զուգահեռների համակարգում, հեղինակային

մտածումը դրսևորում են ավելի ամփոփ բովանդակությամբ, զեղչում են ավելորդ կապոր բառը՝ խոսքը դարձնելով անհամեմատ սեղմ: Ճարտաված են խնդրային կամ պարագայական հարաբերություններ դրսևորող կախյալ բաղադրիչներով շարահարական բարդ նախադասությունները: Սիամանթոյի գեղարվեստական խոսքը մեծապես շահում է շարահյուսական այդ կառույցի մնային սեղծությամբ. ստեղծվում է ցավի, հույզի, նաև վրեժի ու ցասման ներհակ տրամադրությունների կուտակում, որ ամեն վայրկյան պատրաստ է ընդվզումի՝ «Ջարկ, Կովկաս, աեռակեպւ ու արցունքոտ Գայաստանին ցայեերը բեգի կը նային» (ՍԹԳ, 17): «Մերկացի՜ր, մերկացի՜ր, մերկացի՜ր, օրերուն օրն է ո՛վ իմ սուրս աղիտաւոր...» (ՍԹՁ, 54): Վերանում է խոսքի անհարկի տնականությունը, առաջին պլան է մղվում կախյալ բաղադրիչի բովանդակությունը՝ դատնայով արտահայտչականության հիմք. «Մեզի եկեք. մեր սերմով լի բուսեղուն Մեքք կը սպասենք կիներու լուռ ըղձանքով. ճաճանչն արդեն խըրվեցաւ մեր սիրտերուն» (ԴՎ-2, 162): Շարահյուսական այդ հնարանը հաճախ գործածվող ոճական ձև է. «Դախիճ-ներուն փարթամ կիները կ'ատեն. Իրենց կավատն է՝ ոսկին» (ԴՎ-2, 20), «Կ'ըսեն՝ ծիուն վրա տխուր Կ'երթա շու՛տ, շու՛տ, չեն գիտեր ու՛ր... Կ'ըսեն դղյակ մ'ունի աղվոր» (ՈՍ, 133) և այլն:

Բազմաշաղկապությունը իր ոճական գործառույթի պայմանականությամբ ներհակ չէ այդ շրջանի բանաստեղծության հանդիսավոր ու ռիթմական բնավորությանը, միաժամանակ չի «մերժում» հուզական-քնարական ոտանավորի ընդհանուր միտումնավորությունը, հաճախ գործածվող ոճական դարձույթներից է: Ու շաղկապի կրկնությունը Մեծաբեքցի նախասիրած ոճական-շարահյուսական հնարանքներից է: Մերթ տողակազմում այդ շաղկապի հաջորդող կամ խաչաձև կրկնությամբ հանդարտ իրիկնապատի՝ «Տիվանդորի» մեղմությունն է գծում, կամ հանդից տուն դարձող նախրի ընթացքի խաղաղ ու բարեբեր ռիթմականությունը.

Ու կը դառնան ջըրանվիւր ծերունի...

Ու մարմանդին գլունդրութ՝ պայիկն օղանույշ
Նոր կը հագնի լույսի մետաքս բեւերու՜
Շարանակված պատմուճանն իր ըզուշե՛
Ուր մերթ շրջանն օղաբարիճ կը վառի՝

Ու բոժոժին ծայմեղ՝ գանգունն արծաթ...
Ու սայլորդին ըստվերն որ՝ գո՜ր ղ՝ կ'երկարի՜,
Ու սիկաթին ծուխն՝ որ բիլ բիլ կ'աճպանա՜
Ու լազկարթք գիծը ճամբուն հեռաջող...
(«Ստեղծվիլ տեսիլներ», ՍՄ, 39)

Մերթ էլ շեշտելով կապակցվող միավորների (բանատողի հաջորդող բաղադրիչների, հաջորդող տողերի) իմաստային անկախությունը, որանց առանձնակիությունը՝ միավորում է մեկ համախումբ ամբողջությամբ [տե՛ս 31, 106], ստեղծում է ընթացքի ու շարժման դինամիկ մթնոլորտ, ցնծության ու լիության տրամադրություն: Եվ ուշագրավն այն է, որ բազմաշաղկապության այս հնարքին նա դիմում է գարնան ու առավոտի եղբերուն: Ահա բնագրային մեկ օրինակ էլ.

Ու զրգանքիս կանցի
Ուղևորներ պարտասուն,
Ու բարևի մը փոխան
Հագար բարիք ես տայի:
Հագար բարիք ես տայի.
Գուը կրակին ճարձատուն,
Կուքը բերիի դաշտերուն,
Բուրդ միջգերն աշունի,
Ու մերդ, ու կար, ու գինի...
(«Դյուղը», ՍՄ, 115)

Սիամանթոյի համար նույն բազմաշաղկապությունը միջոց է հոգեկան լարման ուժեղ տրամադրություն ստեղծելու համար. գիշերվա մեջ գիշատողի շարժումներով դեպի գյուղը սուրացող թուրք ոհմակի աստիճանական կուտակումի ու չար ուժի գորացման տպավորակամությունը է՛լ ավելի է ուժեղանում տողակազմում ու շաղկապի կրկնությամբ.

Ու իրենց մահերը շտապուղ, այասաղ,
Ու իրենց մայրածքները ոճիրով լեցուն,
Ու հագերնին արևմտ ու անյաստակ,
Ու իրենց բերանները բուճառուրած գինուլի,
Ու ակաճներուն ծայրը փշուրող մարտի,
Ու բներունն քաղի՜ թարային մեջ մթին...
(«Մահերգ», ՍԹ, 87)

Կամ շաղկապի խազը կրկնությամբ վերստեղծվում է բիրտ ու ամենակրթած ուժի խուժուղու ելությունը:

Ձարկ, փշո՛ւ և կն՛ր և խմ՛ւ և պար՛ւ և արբեցի՛ր...

Եւ հազար անգամ գարկ և փշո՛ւ եթէ բազուկ խոնքեց չունի,
Անհաստին և օրերը և ոսկինքը և կնինքը և արևը և միայն:

Կեանքին գինին և երազը և անարդար արևը մեր սեմերուն առջև բո՛ղ բախի՛ն:
(«Իրենց երգը», ԱՅԹ, 174)

Բազմաշաղկապությունը Սիամանթոյի խոսքարվեստի ամենաբնորոշ հատկանիշներից մեկն է:

Մևակի հայրենասիրական երգերում և—ի կրկնությունը առաջացնում է նաև նկարագրվող երևույթի տևականության, շարունակականության գագացողություն, լինի դա բնության հավերժության երգ թե կոտորածի ու մահվան ցավ: Պահպանում է տրոիկով տողերի համաչափ դիֆամականությունը, բազմազանությունը ու երաժշտականությունը և հաղորդում բանատեքստին: Երբեմն էլ ապահովում է խոսքի հանդարտ ու հանդիսավոր ընթացք՝ շեշտելով նկարագրական—մեկնողական տարրը բովանդակության մեջ կամ բովանդակության այս կամ այն հատվածում, ինչպես, օրինակ՝ «Ու կ'իյնա այն որ կծնեն վախով, Ձի թուրն ավելի արդար է խաչեն, Ձի կյանքն անո՛նց է միայն որ քաջ էն, Անո՛ց որ կ'ապրին ուրիշի մահով...» (ՈՍ, 107): Բազմաշաղկապության այլ օրինակներ՝ «Եւ Ուսկին՝ ընթրստներուն և մեծերուն գահն է, Եւ հոգին է, և օրուան հացը, և բաժակին ջուրը և պսակն անոնց ճակտին...» (ԱՅԹ, 111), «Սյուրն անդընակ՝ որ հյուսիսեն կը քնքշանա հոգվույս վրան. Ու քրջայտքն՝ որ լաջակ կ'ըլլա նարկիսներու զլիսուն դեղձան, Կամ արտասուք՝ աչքերուն մեջ շահրակներու հույլին ցիցցան Ու քաղցրությանը կ'օծե մեծիկ ծաղիկներուն ասի լրտարան: Ու թերթիկներ...» (ՄՄ, 127) և այլն:

Միակազմ նախադասություն. գեղարվեստական կառույցի մի շարք եական հատկանիշներ (սեղմություն, հուզականություն, հանդիսավորություն, շարժում և այլն) պայմանավորող շարահյուսական այս կարգի ոճական գործառույթը՝ իր այս կամ այն դրսևորման մեջ, դարասկզբի չափածոյի բնորոշ գիծն է: Անվանական անդեմ նախադասությունները, որ տարբերակային դիմավոր մեծերի համեմատությանը առավել սեղծ են, հետևաբար՝ ավելի հուզական, ստեղծում են թեթև, հանդիսավոր ոճ, առավել առարկայա-

կան ու տեսանելի են դարձնում նկարագրությունը, խիստ համահունչ են և՛ Սիամանթոյի՝ տեսիլային պատկեր—գաղափարները իրական—առարկայական տեսագծի մեջ նկարելու գեղագիտությանը՝ «Սուրբ Մեսրոպ», և՛ վարածանական հանդիսավոր խոսքի թեթև ընթացքին «Չարճը», կամ հայրենասիրական ուժեղ շնչի հատու դիֆամականությանը, և՛ բնության պատկերների մեծաբնեցյան մեղծ գունագեղությանը, բայց միաժամանակ հորդ կուտակումներին: Կարդաք բնագրային մեկ—երկու օրինակ:

Քիչ մը թե՛ֆարիզ, քիչ մը վարդի ջուր.

Արև ծիծաղի, ծաղիկ ծամերու,

Ձարդոսկիներու բազմաճանաչ հուր:

Եվ համրյուր աննյութ, և համրյուր աննաց

Վարդով գծգծված անհուպ շուրթերու

Կուսածին այգե՛ր՝ փաղտուն լուսացանց: (Մեծարենց, «Սիրերգ», ՄՄ, 93),

Ի՛նչ խորտակում դազաղներու և ի՛նչ խլրտում՝ ուրցի կեցող ոսկորներու...

Եւ մանասանդ ի՛նչ կարտի համրյուրներ, ի՛նչ ողջագուրում եւ ի՛նչ սե՛ր՝

Երբնաբախի թե՛րաններու դեմ և աե՛րեակ այցե՛րու և փշրոած կու՛րծերու...

Եւ մանկութեան օրերու ի՛նչ օրօրներ և ի՛նչ գգուսաց, ի՛նչ խոտտում և ի՛նչ հրաւեր:
(Միամանթ, «Մեռելիքի օր», ԱՅԹ, 27)

Բայական անդեմ նախադասությունների ոճական հարուստ հնարավորություններից (կատարելից գործողության գաղափարի ընդգծում, հրամայական, հարցական և բացականչական հինչերանգներով հուզական—գզայական զանազան վերաբերմունք արտահայտելը, կասկածանքի, անառարկելիության, վճռական պահանջի կամ իմաստային այլ նրբերանգների դրսևորումները և այլն) դարասկզբի արձանագրության չափածոն հաճախ է դիմում անորոշ դերբայով այնպիսի կազմությունների, որոնցում բացականչական հինչերանգով դրսևորվում է գործողության իրձ, երազանք: Ըղձական եղանակով իրենց շարահյուսական հունանիշների համեմատությամբ դրանք արտահայտում են կատարելից գործողության, հետևաբար ավելի գործուն ընթացքի տրամադրություն (հմնտ. ըղձական անցյալի հետ) կամ անպակոը, բայց ժամանակային կրկնրեստություն չաճանաչող գործողության գաղափար (հմնտ. ըղձական ապառու հետ): Երկու դեպքում էլ արտահայտվում է ամորոշ երազանք՝ առանց դիմաբակային կամ եղանակաժամանակային պայմանականությունների, և հետևաբար

ստեղծվում է ավելի ընդհանրական ու համապարփակ երազայնություն, երազանքի մեջ ուժեղանում է թախծի երանգը: Եթե մեծաերեցյան «Ըլլայի», ըլլայի» շարքում ըզձական անցյալի ընտրությունը միանգամայն արդարացվում է որոշակի պատկերներ («Իրիկունը», «Յուվը», «Բարձանք») ստեղծելու իմաստով, ապա «Իրիկվան իղծը» քերթվածում անորոշ, բայց համայնատարած սիրո զգացողությունը մեղմ համրիսավորությամբ ավելի է շեշտվում բայական անդեմ նախադասություններով, որոնցով հյուսվում է ամբողջ ստեղծագործությունը: Չորս տնից բաղկացած այդ բանաստեղծության մեջ հեղինակն օգտագործել է միայն մեկ դիմավոր բայածև, այն էլ բայական գերադաս անդեմ նախադասություն ունեցող երկրորդական նախադասության մեջ: Ահա երկու տուն այդ բանաստեղծությունից՝

Իրիկվան մեջ անհետելու հույսն ունենայ,
Եվ հանձնելի ճուրք կածանի մը քըմարքին,
Խորիսի մը պես քողոյ չ ծամծորայն ու հախիւս՝ նքն ալ,
Եվ անորոգով պատճումանն՝ ի վիվանդ հողզին:

Ու լույսերո՛վ պարածածկել ի վիվանդ հողզին,
Քուլոյ ունենայ ջուրին կարկաջն ու կապուտ բալ,
Եվ ունկերդն ճամբուն թուլերն երզող սյուրին,
Մեծ քաղցրության մը խառնելիլ, ու մեծանա՛լ:

(ՍՄ, 126)

Ճարտիտական այդ հնարանքին հաճախ է դիմում նաև Ռուբեն Անակը: Նրա մի շարք բանաստեղծությունների պոետիկան կառուցվում է հենց այդ սկզբունքով: Որիկվա՛ «Երթա՛լ...» բանաստեղծությունը ամբողջությամբ հազձեցած է հոլգական ուժեղ տրամադրությամբ, բնության ու աշխարհին ձուլվելու մեծաերեցյան համազգացողությամբ: Բայական անդեմ նախադասությունների անընդհատ ու հախուռն հոսքն այս դեպքում բանաստեղծի այդ տրամադրությունն արտահայտելու եթե ոչ միակ, ապա հիմնական միջոցն է.

Երթա՛լ, երթա՛լ, երթա՛լ անձայն, անհանդես,
Երթա՛լ ամփին պես՝ ճարգերու տակ անտես,
Կապույտին մեջ՝ հե՛զ, հողմավար ամպին պես...

Աճնյուբանա՛լ, անրջանա՛լ, վլզն՝ մ, վն՝ ս,
Երթա՛լ անցա՛յց, անա՛յց, երթա՛լ վերջապես
Կշքերը գոց՝ ցալաշողիկ խեղճին պես...

(ՈՍ, 147)

Պետք է ավելացնել նաև հետևյալը: Բայական անդեմ միակազմ նախադասություններն առհասարակ իրենց բնույթով ավելի հատուկ են գրքային ոճին: Սակավ են գործածվում միջնադարի տաղերգության մեջ: Գործածական դարձան բանաստեղծության լեզվի զարգացման առանձին փուլերում (օրինակ՝ 1871–1892թթ.)՝ կապաված գրական-գրքային տարրերի ուժեղացման հետ: Դարասկզբի բանաստեղծության մեջ նախադասության այդ տիպի գործառական ակտիվությունը պայմանավորված էր ոչ միայն ոճական ազդեցություններով, այլև վերը նշված ոճական նպատակներով:

Նախադասության ձևեր կամ ճարտասանական ձևեր. հայոց դասական բանաստեղծության մեջ հաստատված նախադասության մի շարք ձևեր (ճարտասանական հարք, դիմում, բացականչություն) դարասկզբի արևմտահայ չափածոն գործածում է որպես արտահայտչականության հիմնական միջոց կամ խոսքի գեղարվեստականությունը պայմանավորող հիմնական գործոններից մեկը: Նորագույն բանաստեղծության մեջ անհատական-քնարական ապրումի խորացումը (Մեծաերեց), կերպավորման քնարական-խոհական ձևերը (Ինտրա), հուզական, հաճախ նաև որբերգականության տարրի ընդգծումը (Միամանք, «Յոզգվարքի և հույսի ջահեր», «Կարմիր լուրեր բարեկամես», Վարուժան, «Գողգոթայի ծաղիկներ»), հզոր հայրենասիրական ոգու անվերապահ, երբեմն պաթետիկ պանծացումը (Վարուժան, «Ցեղին սիրտը», Միամանք, «Դյուցազմորեն»), որոնք բնութագրում են արևմտահայ չափածոյի այդ շրջանի գաղափարական ու գեղագիտական բովանդակությունը, գեղարվեստական կերպավորման համար նաև լեզվական նյութ են ընտրում նախադասության հենց վերը նշված ձևերը:

«Ճարտասանական հարցը միջոց է արտահայտելու համար ինչպես զգայնություններ ու ապրումներ,– գրում է Պ. Պողոսյանը,– այնպես էլ զանազան վերաբերմունքներ, որոնք այս կամ այն զգայնության արտահայտություններն են՝ հեզմանք, աղիամարիանք, հանդիմանություն, քշձամանք, այլև զարմանք, հորդոր, տարակուսանք, ակուսանք, երկընտրանք և այլն»

[31, 179]: Արևմտահայ չափածոյում կարելի է գտնել խոսքի այդպիսի երանգավորման թերևս բոլոր նրբերանգները: Ըստ որում, արտահայտվելով ճարտասանական հարցի կառուցվածքային առանձնահատկության շրջանակներում (հաստատական ձևով՝ մտքի ժխտում, ժխտականով՝ հաստատում), դրանք խոսքը դարձնում են ավելի կենդանի, արտահայտիչ, բնական: Չուզակցվելով նախադասության մյուս ձևերին (ճարտասանական դիմում, բացականչություն, զիջում և այլն, օրինակ՝ «Հոգեվարքի և հույսի ջառհեր» շարքում)՝ ավելի ազդու և արտահայտիչ են դարձնում **երազ-վերհուշը**՝ «Այն ո՞ր ակալարանքի մը պէս մեծ էիր և շքեղ... Փշրեցա՞ւ, ուրե՛նն, այն հայելին ոսկեծիր, ...Ու բակին մէջ երզող աղբիւր մեռա՞ւ, Ու կոտորեցա՞ւ պարտեզիս ուռին և բթնին» (85), **հուսահատ հարցումը**՝ «Բայց ո՞վ պիտի բերու, ո՞վ պիտի բերու, քստ, Քու սրբազան մոխիրդ ափ մը մոխիր» (85), **անվերադարձ կորստի ողբերգականությունը**, **անորոշ դեգերումի սարսափը**՝ «Ըսէ՛ք, դէպի ո՞ր Մահը դաժմաօրէն եղերական, Մեր հոգիները՝ հողին փառքէն վիրաւոր... Ո՞ր հեռաւոր հորիզոններէն սգաւոր՝ Տրտմօրէն պիտի երթան» (86), **անհնազանդ սազանապը** հայրենի եզերքի հանդեպ՝ «Բայց դեռ կը հոսի՞ ս արդեօք, ո՞վ հայրենի աղբիւր ...Դեռ վճի՞տ են արդեօք, սա ջուրերդ հին օրերու» (95), **անուղղակի հաստատումը չարքի ու ավերումի՝** «Գիտէ՛ք թէ ի՞նչ սոսկումի և արհւնի հեղձղներ են, ո՞վ բարեկամ հոգիներ» (96), **լույսի ու առավոտի սպասման հույսը**՝ «Գաղափարներու ո՞ր հովիտներէն պիտի գաս և ե՞րբ պիտի լուսնաս, ո՞վ Յոյս» (ՍԶ, 121) և այլն: Հարցման հնչեղանգով ժխտումը ավելի ուժեղ և ազդեցիկ ձև է՝ ընթերցողի ուշադրությունը այս կամ այն գաղափարի վրա դարձնելու, քան նույն նախադասության սովորական՝ ժխտական կազմությունը: Սիամանթոն հաճախ է դիմում նաև շարահյուսական այն հնարին: Միս բազմաթիվ օրինակներից մեկը՝ «Փրկութի՛ւն էր մզի հասնար: Ստրուկները կը փրկուի՛ց: Այսպե՛ս պտըն է փրկուի՛լ...» (ՍԶ, 187): Այստեղ ընտրված կառուցվածքային տիպը՝ պարզ նախադասություններ, ավելի հաստու, կտրուկ և աներկթա է դարձնում են՝ քաղցրվող պատասխանը ու ավելի դաժան՝ նկարագրվող ոճրագործությունը. ստրկաժիտ և անպատիվ մարդկանց մի խնամամբոխ իր փրկությունը գտնում է ճորձածի մահվան գնով՝ դավալո՞ր անտարբերությամբ ստիպելով հարազատ մորը գնալ այդ քայլին («Խեղդամահ»):

Արտահայտչականությունը ուժեղանում է նաև իրար համազոր ու իրար հաջորդող հարցերից, ընդլայնվում են բովանդակության տարա-

ծական սահմանները, ինչպես՝ «Ո՞ր խեղճ երկիրն էր, ո՞ր թիվն էր հուսուսի, Ո՞ր թագավորն էր —ականցը խոսի—» (ՈՍ, 27), «Արդ տաճարները ու՞ր են... Ու՞ր շիրիմներն հոյակապ, ու՞ր կորոզներն հինավուրց...» (ԴՎ-1, 149) և այլն:

Ճարտասանական դիմում և ճարտասանական բացականչություն. խոսքի այսպիսի շրջումները իրենց անենաբազմազան արտահայտություններում հաղորդման տևականություն, զգացմունքի սաստկություն, շատություն, շարունակականություն, քնարական տաղերում՝ նաև երազայնություն, խոսքին մտերմական երանգ հաղորդելը և այլն, դարասկզբի չափածոյի ոճական համակարգի բնորոշ հատկանիշներն են և իբրև հիմք ունեն նախորդ շրջանի չափածոյի չափազանց հարուստ փորձը: Մի բան, այնուամենայնիվ, շատ հստակ է: Նախադասության նշված ձևերը նոր բանաստեղծության ձևավորման նախորդ փուլերում (բացառությամբ Դուրյան-Չոպանյան շրջանի) հիմնականում ծառայում էին խոսքի պարթևտի հնչմանը և հանդիսավոր—հոետորական կառույցի լեզվատարրեր են: Նորագույնները հատկապես հայրենասիրական չափածոյում երբեմն չեն հաղթահարում ազդեցությունների այդ բնույթը: Ճարտասանական հարցի, կոչական հրամայականների, հոետորական դիմումի ու բացականչության կուտակումները խորացնում են այդ իրողությունը, երբեմն բաղադրում են այդ ձևերով ամհարկի ընդմիջվող խոսք: Անկախաձև է սակայն, որ գեղարվեստական այս կամ այն մեթոդի ոճական հնարավորության սահմաններում նորագույնները հասան այդ ձևերի արտահայտչական կարողությունների առավելագույն յուրացման: Չեղբերություններից մեկը թերևս այն է, որ այս շրջանի չափածոն սկսեց ավելի հաճախ դիմել արտահայտչական միջոցների համախմբման գործածության. նախադասության ձևերը զուգակցվում են ոճական այլևայլ հնարանքներով: Արդյունքում ստեղծվում է ներդաշնակ ամբողջականություն, որում նշված տարրերից (լեզվական կամ լեզվաոճական) յուրաքանչյուրն ունի իր արժեքն ու նշանակությունը: Այսպես, «Ա՛ի մը մոխիր Հայրենի տուն...» բանաստեղծության վերջին քառատողում անշարկապ կապակցություններով ստեղծելով ցավի ու ցամառն ներիակ տրամադրությունների կուտակում՝ Սիամանթոն շարահարությունը զուգորդում է հարցման հնչեղանգով, հոետորական հարցը առավել է շեշտում սպասումի ողբերգականությունը, անձնավորման հնարանքը (դիմումն ավերված տանը) կենդանություն է հաղորդում

պատունին, հարակրկնությունը բանաստեղծության որոշակի հատվածներում կառուցվի, ամբողջական, հետևաբար ավելի ազդու է դարձնում խոսքը, տրամաբանական շեշտը առանձնացնում է բովանդակության խիստ ուրուշակի առումները՝ հայրենի տան ու հողի սուրբ ու լուսե հիշատակը, անուշի ցավը և փառավոր անցյալը: Նախադասության ձևերին ի բնե հատուկ հեռտորական–հանդիսավոր շեշտերը կորչում են, ավելի ճիշտ՝ ձուլվում են այս ընդհանուր կանոնյուն՝ դառնալով հուզականության և արտահայտչականության արևորածեշտ գործածության ոճական փաստեր: Այդ վերջին բառատողը մի յուրօրինակ անփոփոմ է բանաստեղծության գաղափարական–ոճական կառույցի:

Ափ մը մոխի՞ր, աճիւնիս հետ, Գայրենի տուն
 Ափ մը մոխի՞ր քու մոխիրդ, ո՛վ պիտի բերէ,
 Քու իշատակի՞ր, քու ցավի՞ր, քու անցեալի՞ր,
 Ափ մը մոխի՞ր... իմ սրտիս վրան ցանցելու...
 (ԱՅ, 85)

Միամանրոյի համար ոճական այդ դարձույթը ևս մի միջոց է իրական ու տեսանելի դարձնելու համար վերիուշը: «Անձնուրաց անցեալի» ծայրերի նյութական գոյության տպավորություն ստեղծելու համար բանաստեղծը օգտագործում է ճարտասանական դիմումի ձևը, խոսքն ուղղորդել է ընկերջը՝ «հերոսակերպ ուրուական»–իմ՝ ունկնդիր կիներու շիրիմներից բարձրացող ծայրերին, որոնք կոչում են նրան՝ գաղափարի համար մարտնչելու:

–Ընկեր՞ր, խորտակե՛ խաչը՜ս քու՛ յոզնած և ապաճած բնարից հետ,
 եւ գուխը հողաքմբի՛ մտիկ ըրէ շիրիմներն՝ հասնող աղաղակին...
 («Անդշիրիման աղաղակ», ԱՅ, 78)

Վերանուն է նյութականի և աննյութականի սահմանը: Երևակայական ծայրերը հնչում են իրական: Բանաստեղծի «Երազը» դառնում է հավատալի: Մեղմանում է նաև ոճական այդ ձևին հատուկ հեռտորակաությունը:

Մի հանգամանքի մասին ևս: Գրաբար նոր բանաստեղծության մեջ քե ավելի ուշ շրջանի արևնտահայ չափածոյում նախադասության նշված ձևերը ավելի հաճախ ինքնակա երևույթներ են, ստեղծագործության ընդ-

հանուր կազմից մի տեսակ առանձնացող և երբեմն էլ բանաստեղծության բովանդակության հետ ոչ այնքան հաշտ տարրերի տպավորություն են քոլունում: Մինչդեռ դարձածուրի չափածոյում այդ ձևերի հաջող կիսաուրույնները, որոնք, անշուշտ, գերիշխող են, հիմնական բովանդակության հետ հարդողակցվող բաղադրիչներ են: Դրա ապացույցները է նաև այն, որ պայմանավորված խոսքի բովանդակությամբ՝ նրոագույնները երբեմն գործածում են հայքման, դիմումի կամ ճարտասանական բացակայություն այնպիսի երանգ, որ խիստ անսովոր է ու նոր, և որը ընկալելի է միայն սովյա բնագրում: Միամանրոյն դիմում է խոսքի շատ ուշագրավ և խիստ նպատակային մի շրջումի: Տեսիլ–խոնը «Նյութականացնելու» համար բանաստեղծը դիմում է կարծեցյալ տրուում քրոջը և պարմանում: Ասկայն հեղինակի խոսքի պարծես է առհասարակ հայ մարդուն՝ հոգեվարքի դժոխքն ապրած և հույսի ու արդարության առավոտները երագող հային: Եվ ահա, ընդգծելու համար խոսքի այդ երանգը, նա շեշտակիր է դարձնում և ընթերցողի ուշադրությունը կենտրոնացնում է դու՛՛ն դերանուն–ենթակայի վրա՝ թուլացնելով բուն կոչականների՝ ընդունված հնչերանգային շեշտվածությունը: Իմաստային–ոճական նույն գործառույթը 2–րդ բանաստեղծում իրականացվում է պարագայական լրացումով՝ ի հաշվի ենթակա–բացահայտյի շեշտվածության: Ահա բանաստեղծության այդ տողերը. «Դու՛՛ն դառնապես տրուում քոյր, և դու՛՛ն պատուհասեալ պարմանի, Քա՛նցորեն երկուքդ մէկ բանաստեղծի շրթունքներուս յառաջացէք» (ԱՅ, 108): Կամ՝ նույնպիսի օրինակներ Ռ. Սևակից՝ «ու դու՛՛ն, ո՛վ դժբաղդ երկիր հայրենի» (112), «Դու՛՛ն աղոթքով ու խունկով սնած հոգի լռեայ՛ն, Դու՛՛ն, երագի միսքից քուրմ, դու՛՛ն հին սկիի սրբության, Դու՛՛ն սիրո խաչ...» (ՌՄ, 170): «Խոսքը վերաբերում է առանձնապես լայն տարածում չգտած այն կիրառությանը, որով խոսողը կամ հեղինակը, գործածելով երկրորդ դեմքի անձնական դերանուն (սովորաբար եզակի բովում), նկատի է ունենում ո՛ն քե կոնկրետ որևէ խոսակցի, որևէ մեկին, այլ բոլոր մարդկանց կամ մի ժողովրդի... բոլոր անդամների՛մ՝ առանձին–առանձին» [32, 274]:

Չատուկ շեշտելու համար բուն գործողության կամ դրա եղանակաժամանակային կերպը՝ բացականական նախադասության ամբողջ պարծես ուղղորդվում է բայ–ստորոգյալի վրա, իսկ բաղադրյալ կազմության մեջ հնչեբանգային շեշտվածություն է կրում անցած հանգույցը: Ինչպե՛ս՝ «Վերջին նամակն ինձի տուէք որ արցունքներուս սրբե՛ մ...» (ԱՅ, 199),

կամ «...բազուկներս անաբժան ե՛ն անոր բոցին» (106), «Ճարավեր է՛ր» (ՈՍ, 137) և այլն:

Ըստ իմաստային թելադրությունների, մասամբ նաև տաղաչափական նպատակներով՝ հատածների հավասարությունը պահպանելու համար բանաստեղծը շեշտակիր է դարձնում նույն բառի մերթ մեկ, մերթ մյուս բաղադրիչը՝ «—Թեև այնչափ չարաշուքօրեմ—» (102), «...Քեզի հետ այնչափ ապաղիմօրեն» (ՍԹ, 103), կամ «Ու Արարատեն մի՛նչև Կոստիրս, Մինչև՛ Դանուբի ակերն մշտահո՛ւս, Ու մի՛նչև՛ չորս ծաղը Արևմտյան» (ՈՍ, 52) և այլն: Դարձյալ նույն պայմանականությամբ շեշտակիր կարող են դառնալ իրար անմիջականորեն հաջորդող բառ—անդամները՝ «Ուրեմն եկու՛ր սա՛ խարտե՛ս ու խորունկ ու լուս ու մերկ հարսերն լեցուած» (ՍԹ, 103), «Մի՛նչ քանի՛» թշվառ խեղճեր է՛գ, արու՛» (47), «Պետք է կորսվի կորսվի՛նք հըլու՛...» (ՈՍ, 51): Կամ շեշտվում է նույնիսկ գաղտնավանկի ը—մ դարձյալ իմաստային և տաղաչափական միտումներով՝ «...Հան—կարծ—ծանը՛ր—քս—մը / գար—կալվ ու—սիս: Հին—ե—րազ—նե—րեն / արքն—ցալվ հո—գիս» (ՈՍ, 53) և այլն: Առանձին դեպքերում էլ բացականչական հնչեղանգով արտասանվող միավորների համաչափ կրկնությամբ ստեղծվում է ուժեղ ռիթմականություն և տրամադրության համաչափ զարգացում՝ «Ա՛ն, ահա հո՛ն, Ա՛ն է նստած քայլ մ՛անդին... Ա՛ն, հույսերուս համբուրելի՛ գերանդին... Ա՛ն, ... Ա՛ն, ...» (199), «Երթա՛լ՛ երթա՛լ, երթա՛լ առանց ճրագի, երթա՛լ առանց սուգի, լացի, փափագի, երթա՛լ առանց սովի, առանց պասպի...» (ՈՍ, 147), կամ «Ի՛նչ արբեցությանը, ծառեր, լուսիսն մեջ, ...Ի՛նչ արբեցությանը, ...Ի՛նչ արբեցությանը...» (ՍՄ, 131): Ի դեպ, շարահյուսական այդ արտահայտչամեթոդի չափազանց համախառն է դիմում Ռուբեն Սևակը: Նրա խոսքը տպավորվում է հնչեղանգային աննախադեպ բազմազանությամբ: Արտահայտում է դրական վերաբերմունք, առավելապես իհացմունք («Թրուսաուրե՛րն են. տեսե՛ք, իրե՛նք են. եռանդու՛ն, անփու՛յթ, զո՛հ կնվազին» (114), ցանկություն, իղծ «Մեծի՛լ, մեծի՛լ... Անմտահանալ մտական մեջ» (118), ցավազնական վերաբերմունք, ափսոսանք («Մեր փառքն անցավոր, մեր Մա՛հն է կայուն...» (109), հանդիմանություն («Այս ի՛նչ դարերու հասեր ենք, Աստվա՛ օ» (117), ողբույն, բարեմարտություն («Ո՛վ բարի, ժանգո՛տ դանակըդ հացի, Դու՛ն վերջին պաշտպան զոկված մարդուն...» (ՈՍ, 166), հուսահատություն, վերուշ, հեզանք և այլն, և այլն: «Մեծ մասամբ բացականչական ինտոնացիան ընկնում է այն բառերի վրա,— գրում է Ս. Աբրահամյանը,

ընդ— որոնք առավել բնորոշ են բացականչական նախադասության համար, ...Բայց, իհարկե, դա բացարձակ կանոն չէ, և երբեմն շեշտումներ լինում են նախադասության տրամաբանական շեշտի տեղափոխության պատճառով» [33, 102]: Սևակը նախընտրում է երկրորդ տարբերակը՝ հնչեղանգը պայմանավորելով տրամաբանական շեշտի դիրքով: Իսկ հաճախ փորձում է դրանք համադրել՝ հնչեղանգային բազմազանություն ստեղծելու համար: Տողի կամ բառակապակցության շրջանակներում կատարված նման փորձը ստեղծում են հնչեղանգային խիստ անսովոր, իսկ երբեմն էլ անհարկի ելելուներ՝ ինքնանպատակ և արհեստական դառնալու աստիճան՝ «Տես թե ի՛նչպես նավավա՛րը հետին» (127), «Թե որքա՛ն ասե՛ն է կիսնոտն կու՛յր» (ՈՍ, 129): Բոլոր դեպքերում, դրա ռոակա—գաղափարական հիմքը բանաստեղծի անհանգիստ և անկեղծ հուզվում է, հաճախ էլ՝ անմիջական ու բնական պորթլումի ուղղակի հորձանքը:

Դարասկզբի չափածոն դիմում է նաև շարահյուսական այլ արտահայտչամեթոդներին: Դրանց մի մասը փոխ է առնվում հին գրականության, մասնավորապես Նարեկացու ստեղծագործության լեզվաոճական հարուստ զանազանությից:

Ջեղչումով կազմվող ձևերը, որոնք և՛ ժողովրդական բանավիեսում, և՛ դասական բանաստեղծության մեջ գործածվող արտահայտչամեթոդներ են, նորագույնները որդեգրում են ըստ նախափորձությունների ու գեղագիտական ընկալումների: Քերականական—ռոական գեղչումը, որ գաղափարի արտահայտությունը ուժեղացնելու, մտքին ռիթմ ու արագություն հաղորդելու միջոց է, նպաստում է մեծաբեղմնյա խոսքի համառոտությանը, ինչպես նաև ժողովրդական մտածողության ինչ—ինչ երանգներ է հաղորդում հեղինակի քնարական մտորումներին:

Ի՛նչ արբեցությանը ծովերն են կապույտ,
Գետերն՝ հորքապուր, աղբյուրներ՝ գեղուն,
Լիճեր՝ խաժագույն, առուն՝ շուտափույթ,
Լոռածամ առուն՝ որ կ՛անցնի քույն
Ուռետաճանձերու գեջ, լսնակապույտ:

(ՍՄ, 132)

Կամ ուղիների նագանքն ու շքեղ քնքշությունը նկարող այս քառատողը.

Իրենց մարմինը՝ ակնմանի քափանցիկ,
 Իրենց հոգին՝ համբոյր համասկ ու շուշան,
 Իրենց սիրտը՝ հուր շրջմովի ու բարձիկ,
 Իրենց ծիծաղը՝ արչալույս մը շինջ գարնան:
 (ՄԱ, 75)

Կամ՝ «Ամառն՝ ոսկի, ինչպես գարունը՝ մարգրիտ» (ԴՎ-2, 183), «Սոխակն ուսույց երգել, [ալ՝ փուշը վարդին» (ՄՍ, 32), «Ո՛վ, ո՞վ ես դու՝ որ Ըրիր Շիրիմըդ դուռ, քեզ ղղճապան գաղտնիքին» (ԴՎ-1, 44) «Կեցիզներ է ո՛չ մեկ շշուկ, ո՛չ մեկ կյանք» (ՈՍ, 72) և այլն: Դրա շնորհիվ չափազանց սեղծ է հնչում վարուժանի տողը. «Բայց դուն կ'ապրիս, պիտի ապրիս հավիտյան, Ո՛չ երկրիս վրա. երկինքի՛ն մեջ, Անահիտ՝» (ԴՎ-2, 44): Սիւսանթոյի «Սուրբ Սեւրոպ» պոեմում աա գործածվում է որպես հիմնական ոճական միջոց՝ խոսքն ավելի հակիրճ և հուզական դարձնելու և դրանով ավելի ուժեղ ընդգծելու համար հակադրությունը մարդ արարածի և սրբացված հերոսի միջև, օրինակ՝ «Ես՝ անցուպ հովիւ մեծ քարոզիդ, ես՝ եղկելի մահկանացու եւ տժգոյն անտես...» (13), «Դուն անհինջ հսկող, դուն տիտաճանա Տեսանող» (23) և այլն:

Չեղչումով կազմվող ծներից է լուսթյունը, որ արտահայտվում է հեղինակի կողմից միտքը մինչև վերջ չասելու մեջ, և որ հնարավորություն է տալիս ընթերցողին ենթարկելու չասվածը: Դա ինքնին ավելի է լարում ընթերցողի միտքը և անուղղակի ասված կամ առհասարակ չասված, քայց ենթադրվող գաղափար ավելի է զորացնում խոսքը: Լուսթյունը սիրված հնարանք է Սիւսանթոյի և Սևակի համար: Դրան հաճախ են դիմում նաև մյուս հեղինակները: Ջարդի ու տակունի պատկերները ստեղծելիս Սիւսանթոն հաճախ կարծես գույներ չի գտնում իրականության անբողջ սարսափը և առեղի մտայն պատկերելու համար, բառերը կարծես դառնում են անգոր. ընթերցողին մնում է բնագրի ու երևակայության ուժով վերստեղծել դրանք: Բանաստեղծի լուսթյունը նրան տալիս է այդ հնարավորությունը: Ութսունամյա գառամած ու մեռելաբայլ թուրք ծերունին՝ կոյր ու նահիր, որ մոխրի ու արյան հոտն առնելիս որոճում է հաճույքից, մի երազանք ունի միայն՝ մասնակիցը լինել այդ նախմիրին. դաշույնը դողացող ձեռքերի մեջ սեղմած՝ շոշափում է հայ աղջկա մարմինը և ինքնամոռաց

մրմնջում՝ «Ո՛րչպի կ'ուզեն սըրտին ուղղել ու՞ր է սիրտն այս աղջկան...», և ապա՝ թուրք ելուզակի պատասխանը, իսկ մնացածը լուսթյուն է.

—Ապաս՝ որ ձեռք ճշմե, ահասախի, ձախ ստինքն քի ը վա՛ր...

 Եւ աստուածային արինն անտիրական հայ աղջկան...
 (ՍԱ, 179)

Այլ օրինակներ՝ «Կուտորա՛ծ, կուտորա՛ծ, կուտորա՛ծ...» (51), «Տեսարանը ահաւոր էր: Թշուռա կինը թթնիին սողուած ճիւղին փաթթուած... Գետին ինկա...: Ես չի կրցայ իմ հեծծածնցս զպել...» (ՍԱ, 183), «Կերգեմ... Երգեցե՛ք, մենք մահական կ'երթանք, ճի՞նկ, թանկ...» (135), «—Ա՛խ, ապրելու՝ երջանկություն...» (ՈՍ, 155), «Սարգեղը թաց կ'արտաշընջեն գովություն... կը լըվաջվին գառնուկներ...» (ԴՎ-2, 170) և այլն:

Շարահյուսական-ոճական դադարի այնպայ դրսևորումներից բացի (հողակիր բառի արտասանական առանձնացում, տողաշտում և այլն) նորագույն չափածոն գործառում է դադարի այնպիսի ձև, որ ըստ էության նոր էր այդ ոճական համակարգում: Խոսքը այնպիսի դադարի մասին է, երբ բանաստեղծը սպասվող տողը բաժանում է երկու, նույնիսկ երեք նախադասությունների՝ դրանք տրոհելով վերջակետերով, կամ վերջակետով են ավարտում իրար հաջորդող տողերը: Դրանով մի դեպքում առանձնացվում, շեշտվում է տրոհվող շարահյուսական միավորը, դառնում է մտքի, բովանդակության ծանրության կենտրոն, այլ դեպքում տողի և պարզ նախադասության միավորումով ավելի դյուրընկալելի ու թեթև է դառնում արտահայտությունը, երրորդ դեպքում ընդգծվում է առանձնացվածը, դառնում ռիթմական դադարի միջոց, այլ դեպքերում ծառայում է տաղաչափական խնդիրների լուծմանը և այլն: Ահա բնագրային օրինակներ՝

Կամ կը քքքն վաղվան հուլյսով
 Արևն առած ծակտիս վըրս:
 Գորիզոնը, անուռ լույսով
 Իմ աչքերու մեջ կը լողս:
 (ԴՎ-2, 187)

Կամ՝

Արևուն տակ կը հնա:

Կը ցրցն մնն մի մըջալ:

Քարայրին մէջ հեռակալ:

Գեծծազին կը մննի զով ճեփուղը ամրախալ:

(ԴՎ-2, 189)

Պարցեյացիան (մասնատուն), որ նախադասության անդամների, հատկապես կարևոր բառի արտասանական առանձնացումն է՝ ինքնուրույն արտասանական հնչեղանգով նախադասության ձևավորումը, կամ՝ տողատումը, որի արդյունքում ինքնուրույն տողը ո՛չ շարահյուստերեն, ո՛չ տրամաբանորեն ինքնուրույն միավոր չէ [տե՛ս 34], որպես դադարի ոճական յուրահատուկ միջոց՝ կարևորագույն շարահյուսական հնար է ստեղծում է [արուն, հույզ, տրամադրությունների աստիճանական կուտակում, հատուկ և կտրուկ խոսք և իհարկե համապատասխան ոիթմ ու հանընթաց շարժման տոնայնություն, միաժամանակ շեշտադրում է նախադասության այս կամ այն առանձնացվող անդամի բովանդակությունը: Նոր երևույթ է բանաստեղծության մեջ: Ըստ հետազոտողների՝ առաջին օրինակներ հանդիպում են Եղիշե Զարեմցի ստեղծագործության մեջ [տե՛ս 31, 196]: Դադարի՝ վերը նշված օրինակները, որոնք հավանաբար մեր գրականության մեջ են մուտք գործել 19-րդ դարի վերջերի եվրոպական գրականության ազդեցությամբ, շարահյուսական և կառուցվածքային տեսակետից հիշեցնում են հենց պարցեյացիան և ուղղակիորեն նախորդում են դրան: Իսկ դադարի առանձին դրսևորումներ ոճական այդ ձևի ուղղակի հատկանիշներն ունեն, օրինակ՝ «Այսպես ըսի: Եվ պատասխանն աղեկեզ...» (15), «Ըսպանեցին: Տարին եզները ջուխտակ: Կղկ ջղկար» (107), «Պառկած էի. խոր լքուրթուր՝ն. գիշեր էր...» (ԴՎ-1, 64), «Վերջալույս է. կբալեմ. հովը վայրագ կիջե» (65), «Կեսգիշեր է. ես կզրեմ մե՛ր առներ երիվար» (131), «Ժամերով լոխ էր: Լռին էի: Յիշատակի հեծեծանքներ մեր աչքերը թրջեցին...» (ԱՅ, 117), «Սրահն է լուռ: Կոչնականներն հեռացան» (ԴՎ-2, 51) և այլն: Շարահյուսական այդ հնարանքով պայմանավորված ոճական հատկանիշները ոչ միայն խոսքի բանաստեղծականություն ձևավորող տարրեր են, այլև տարրեր են ժամանակի և՛ քնարական, և՛ էպիկական մտածողության:

Շրջումը կամ շրջուն շարադասությունը, որ առհասարակ բանաստեղծական խոսքին բնորոշ հատկանիշ է, նոր բանաստեղծության մեջ գեղարվեստականություն ապահովող կարևորագույն տարրերից էր: Շարահյուսական այդ դարձույթի ոճական հատկանիշները՝ միտքը դիպուկ արտահայտելը, արտահայտության որոշակի ձևերի վրա մտածման կենտրոնացումը, բարենիշյունությունը, զրաբարյան երանգ հարդորելը, ոճավորումը, հանգաստեղծումը, խոսքի վե՛ն ու հանդիսավոր հնչումը, նույնաբերույթ կամ տարաբերույթ լրացումներից խուսափելը և այլն, որոնք այս կամ այն կերպ, այս կամ այն չափով բնորոշ էին նախորդ շրջափուլերի արևմտահայ չափածոյին, այս փուլում ավելի նպատակային ու համակարգված ձևով են արտահայտվում՝ զուգորդվելով ոճական այլևայլ ձևերով: Մեծարեցը գրում է.

Կը հյուծին ցուլքերն լուսին հեռավոր
Խարույկի մը սեն՝ որ վաղ է մաշը
Բայց դեռ կը հուզե զիս տեսիլք՝ մ'աղվոր՝
Յոր ինձ կը բերեն անցյալին հուշեր:

(ԱՄ, 47)

Առաջին տողում նախադասության անդամների շարադասության փոփոխությունը (հատկացալ-հատկացուցիչ՝ **ցուլքերն լուսին**, ստորոցալ-ենթակալ՝ **Կը հյուծին ցուլքերն**) շեշտում է լույս բառի նմաստը, լուսյի գաղափարը, որ բանաստեղծության բովանդակության թելադրությունն է, իսկ հատկացուցիչ-հատկացալի շարադասական փոփոխությամբ տողն ավելի քնարական հնչողություն է ստանում: 3-րդ տողում առկա շրջումները (**տեսիլք մ'աղվոր, ինձ կը բերեն**) նպաստում են **տեսիլք** բառը առանձնացնելուն, որով էլ աս զուգորդվում է լուսյին: Դրանք երկուսն էլ անցյալի մարած հուշերից են ծնվում: Նաև շեշտվում է նույն խոսքաշարի բանաստեղծական-գեղարվեստական երանգը, և վերջապես, իբրև նույն շրջումի արգասիք՝ ձևավորվում են ուժեղ հանգեղ՝ **մաշեր-հուշեր, հեռավոր-մ'աղվոր**, որոնք խորացնում են տպավորությունը, երաժշտականությամբ զորացնում լույս-տեսիլքի համարդականությունը:

Դայրենասիրական բազմաթիվ գործերում Վարուժանը շրջումով բանաստեղծից հարդորում է և՛ հանդիսավորություն, և՛ վե՛նություն, երբեմն պաթետիկ շունչ և անընդհատ հավելվող տրամադրությունների խորացում.

«Եվ կալաչներն հազարավոր ըլուրներու Սարսափահար բաժակներնին կը փակեն: Արյունի բաղն ու հին փափաքն ավերման թներն անոնց կը տթսե, բներն անոնց կը գինեն» (ԴՎ-1, 133): Կամ՝ «Միահանուն կը խըմեն Արյուն ծերի և մանկան, Արյուն կընոջ, և արյունն Արարատին վըրա խաչված Հիսուսին» (ԴՎ-1, 135) և այլն: Օրինակները բազմաթիվ են:

Մտքի արտահայտման շարահյուսական ոճական մեկ այլ ձև՝ **միջարկունը**, որ բայի, հազվադեպ նաև կապի կամ այլ խոսքի մասի շարահյուսական անսովոր փոփոխության հետևանքով է ստեղծվում և ավանդված է գրաբար մատենագրություն (Անանյան Շիրակացի) ու ժողովրդական բանավիճակի («Վահագնի ծնունդը», «Սասունցի Գավթի» և այլն), ընդհանուր առմամբ՝ նորագույն բանաստեղծության շարահյուսությանը բնորոշ երևույթ է, թեև ոչ այնքան հաճախ գործածվող: Անսովոր շարահյուսությունը գրավում է ընթերցողի ուշադրությունը, բայց խիստ զգույշ և ճշգրիտ մոտեցում է պահանջում: Եթե իմաստային-ոճական պատճառաբանվածությունը թույլ է, ապա շրջումը թողնում է սխալ շարադասության տպավորություն, որը տրանսգծորեն հակառակ ոճական-արտահայտչական ազդեցություն է ունենում տողի, բանաստեղծության ընդհանուր հենդոլոգիայի վրա, ինչպես է բանաստեղծության նախորդ շրջանի շատ օրինակներում: Նորագույն բանաստեղծությունը նույնպես չի խուսափում այդպիսի օրինակներից՝ «Դուռն՝ դուռն բռնած ենք միգոր, ...չենք տեսներ» (39), «Ահա ինչու՝ թե ծերնակ է մնացած ան» (ԴՎ-1, 51), «Ալիշներու հոսուն երգն անհո՞ր միայն են լքած» (ԴՎ-2, 163), «...ոգիներուն մա հետ բոլոր» (ՈՍ, 74) և այլն: Վ. Մալեգյանի, Եղ. Դուրյանի, Արտ. Հարությունյանի ստեղծագործություններում, նաև Վ. Թեքեյանի «Հոգեր»-ում բազմաթիվ են այդպիսի օրինակները՝ **չուրջ են իրեն** (2), **բախու՛ր մե տունն Աստուծոյ** (ԵՂ, 45), **ծուռնկին նստած վրայ** (6), **Ճաղիկներուն մաչելով վրայ** (ՎԹ, 32) և այլն: Իհարկե, ավելի հաճախ հանդիպում են հաջող միջարկման օրինակներ: Ոճական այս հնարը ունի իմաստային դեր. առանձնացնում է տողի կամ նախադասության րովանդակային ծանրություն կրող բառը: Հաջող գործածության դեպքում լուծվում են նաև բարենյութությունային հարցեր, ծառայում է խոսքի բանաստեղծականացմանը, հանգսկերումանը: Օրինակ՝ «Շանթն աչքեր, բոցն թևեր մըտածունիս կ'անցնին **քովեն**» (ՍՄ, 46) բանաստեղծում **քովեն** կապով կատարված միջարկումը շեշտում է գործողության՝ անցնելու, շարժման (գիշերվա ցնորտ անորո-

րության մեջ բնության տարրերի տեսանելի-անտեսանելի խաղաղ շարժումի) գաղափարը: Լուծվում է նաև խաչածն հանգավորման խնդիրը՝ **քովեն-կը թորովեն**: «Անշու՛շտ սարերու երբ եղնիկը ծեր» (ՈՍ, 56), ընդգծված շարկաբը առանձնացնում-շեշտում է հաջորդող բառակապակցության նշանակությունը: Շաղկապի մեկ այլ դասավորություն ուղղակի կիսախտեր տողի կառուցվածքը: Այլ օրինակներ՝ «Ո՛վ դու հիրիկ ծաղկանույշ, երբ անցար **հետ լույսերուն**» (ՍՄ, 61), «Ու բացխփվող աչքերու պես, ափին վրա, **Քարաքներու** կպկպա լույսն հեռուն» (ՈՍ, 63), «Սեզ երկուրքիս **գա բաժնել**» (275), «Ցից ծայրին վրա, ավա՛ր, **էին չորացած** Կարմիր արյան մը նետվածքներ...» (ԴՎ-1, 59), «**հետ իր վերքին** երթաս մտտ» (ԵՂ, 4), «Ուր դիցանվեր **բաժակներու** քամեց **ամբրոսն** անհազ մեղուն» (ՍՄ, 127) և այլն:

Քիչ հանդիպող, բայց շատ ուշագրավ ոճական հնարանք է **զուգահեռությունը**, որ ստեղծվում է ժողովրդական երգերի մեանդոլոգիայի՝ ոճական զուգահեռի օրինակով: Նախորդ շրջանի դասական չափածոն քերականական արտահայտչական այդ ձևի օրինակներ ըստ էության չունի: Դրա մուտքը բանաստեղծություն պայմանավորված էր գերազանցապես մտածողության մեջ ժողովրդային տարրի նկատելի հոսքում և այն էլ ստեղծագործական որոնումների ու թեմատիկայի որոշակի շրջանակներում: Դա հնարավոր դարձավ, երբ հայ հողի ու ստեղծագործ աշխատանքի թեման դարձավ բանաստեղծության ընդհանուր թեմատիկայի անբաժանելի տարրը: Դրա լավագույն օրինակը տալիս է Կարոտանի «Հունքը կը ժողվեն...» բանաստեղծությունը, որ ժողովրդական երգ ու խաղի հանգերով արարված մի հրաշալի պատկեր է՝ սիրո և աշխատանքի զուգահեռ տարփողունով՝ «Հունքը կը ժողվեն մանգաղով, **Լուսնակը յարս է**—Ակուս ակու ման գալով, **Սիրածը հարս է**: Գըլխեքաց են ու բուպիկ, **Անու՛շ են հովեր**—Արտերուն մեջ բափառիկ, **Սազե՛րն են ծովեր**» (ԴՎ-2, 177): Չուգահեռության ոճական հնարանքին է դիմել նաև Բ. Սևակը «Հայաստան» բանաստեղծության մեջ՝ հարց ու պատասխանի զուգահեռությամբ ստեղծելով իր ժողովրդին բաժին ընկած դարձ ճակատագրի խիստ հակիրճ, բայց և խիստ տարրուղույն բանաստեղծական պատկերը: Ուսանավորը բերում ենք ամբողջությամբ.

Ո՛վ կու լա այսպես խշտակա շննքին,
 -Քո՛ր, դարիսն է, բա՛ց:
 Կնա՛ խք մը կ'անցնի դուրսն լալազին
 -Սուվն է, դուռը բա՛ց:

Տապա՛րն է քախքախ դրանը կուրծքին
 -Տարդն է, դուռը բա՛ց:

(ՈՍ, 137)

Կարող ենք շարունակել մեր խոսքը շարահյուսական հնարների և ընդհանրապես քերականական ոճական կարգերի այլևայլ դրսևորումների մասին: Դրանցից կարելի է առանձնացնել դարձյալ մի շարք կարգեր ու արտահայտչաձևեր, որոնք այս կամ այն չափով բնորոշ էին արևմտահայ չափածոյի այդ շրջանին, ավանդված էին հինց, գործածության մեջ էին դրվում նոր լուծումներով կամ նոր էին դառնում ոճական-արտահայտչական համակարգի բաղադրիչ, ինչպես՝ եղանակային և ժամանակային համանշտությունը, գոյականի հոլովի ու քվի ոճական կարգերը, շարահյուսական այլ համանշտների ոճական կիրառությունները, միջանկյալ կառույցների, ինչպես նաև խնդրառության հետ կապված զուգահեռների արտահայտչական հնարավորությունները և այլն, և այլն: Քերականական կարգերի ոճական գործածության դիտարկվող փաստերը վկայում են չափածոյի ոճական համակարգում քերականության կամ քերականական իրողությունների նկատելի ակտիվացման մասին՝ ի նպաստ լեզվի գեղարվեստականացման և դասական նոր բանաստեղծության լեզվաորակի ձևավորման:

ՊԱՏԿԵՐԱՎՈՐՄԱՆ ԴԱՄԱԿԱՐԳ ԶԱՐԳԱՅՈՒՄԸ. ՓՈՒՍԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆ,
 ԶԱՓԱԶԱՆՑՈՒԹՅՈՒՆ, ՍԱԿՊԻՐ, ԽՈՐՀՂԱՆԻՇ ԵՎ ՄԻՅ,
 ԴԱՄԵՍՍՈՒԹՅՈՒՆ, ԿՐԿՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԿՐԿՆԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆ

Փոխաբերություն: Փոխաբերության պատմությունը բանաստեղծական ոճի պատմությունն է և իր զարգացմամբ ու հատկանիշներով բնորոշում է այդ ոճի զարգացումը [տե՛ս 35, 59]: Դարսնուտի արևմտահայ չափածոյի համար փոխաբերությունը և ընդհանրապես փոխաբերականությունը դադարում է սոսկ պատկերավորման միջոց լինելուց, դառնում է գեղարվեստական մտածողության կամ գեղագիտական գիտակցության ձև:

Բանաստեղծական պատկերի գործողության տարրի ուժեղացումը, բառի ուղղակի և փոխաբերական իմաստների միաժամանակյա հնչեցումով տրամադրության հակասականության ընդգծումը, վիճակի և նկարագրության դիմամակ փոխակերպությունները, տրամադրությունների անընդհատ հերթազարկությունը և զգայնությունների զուգահեռականությունը, շարունակական հատկանիշներ արտահայտող բառեր, բառակապակցություններ, որոնք բերում են անշարժ վիճակների շարժում, խորացնում են դրամատիզմը, և մի շարք այլ հատկանիշներ, որոնց պատկերայնության հիմքը դարձյալ փոխաբերությունն է, - այս ամենը արդեն նվաճված մակարայն է Սիամանթոյի, Վարուժանի, Մեծարեցիի, Սևակի ստեղծագործություններով: Աշխարհի, երևույթների ու հարաբերությունների փոխաբերական ընկալումը և վերստեղծումը՝ որպես ոճական կառույցի ամենաբնական բաղադրիչ, որ ազատ հնարավորություն է տալիս մտածական և հուզական ամենաբազմազան տեղաշարժերի, դարսնուտի արևմտահայ չափածոյի թերևս ամենամեծ նվաճումն է: Փոխաբերության այսօրինակ ծավալումը և առհասարակ փոխաբերական-այլաբանական տարրերի աճը հստակ շրջագծի մեջ չեն դնում ինքնին պատկերավորման այդ միջոցի սահմանները հատուկ անորոշությունը: «Փոխաբերությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ համեմատություն» [36, 221]: Իսկ ըստ անցյալի մտածողների՝ «կրճատ համեմատություն» [37, 44]: Փոխաբերության դրսևորումներից են այսպես կոչված խոսքային և փոխաբերական մակիկները: Ասել է թե փոխաբերությունը չի ճանաչում սահմանափակում դրսևորման ձևերի ու մեթոդների հարցում, ունի արտահայտության բազմազանություն և տարբեր ոճերին հարմարվելու հատկություն [տե՛ս 38, 134]:

Դարսնուտի արևմտահայ բանաստեղծությունը բնորոշվում է փոխաբերության ամենաբազմազան դրսևորումներով: Դիտարկում են զարգացնում է ազգային մտածողության փոխաբերականության օրենքները, որ ավանդվում են դեռ Նարեկացու «Մատյանից» և ժողովրդական բանավերջներից, ազգային ավանդույթի և համաշխարհային փորձի հիմքով (ամենից առաջ նկատի ունենք խորիդրապաշտների փորձը) ստեղծում է նորերը: Դա բխում էր ժամանակի գեղարվեստական մտածողությունից, առավել խորությամբ պատկերել բնության և մարդկային կյանքի առնչությունները, մարդու ներաշխարհը, մարդ արարածի և իր նմանի փոխաբերությունները, գնալ դեպի երևույթների խորքը, այս ամենի մեջ բացահայ-

տեղ նորանոր ու անսպասելի կապեր ու դրանց գեղարվեստական պատկերման նորանոր հնարավորություններ:

Անձնավորումը փոխաբերության ամենատիպականն է այս շրջանի չափածոյում մեծ տարածում գտած ձևերից մեկն է: Մարդու ներաշխարհային բացահայտումը, մարդ անհատի հոգևոր էության բազմակողմանի անդրադարձումը և ընդհանրապես մարդուն առնչվող և առնչակից աշխարհի գեղարվեստական լուծումը՝ անշունչ առարկաներին ու կենդանիներին մարդկային հատկանիշներին ու արարքներին այլաբանական վերագրումով, ինքնին գրական տեքստի ոճական կառուցման կարևոր սկզբունքներից են: Անձնավորում կոչվող ոճական այդ դարձույթը ուրույն տեղ ունի դարասկզբի արևմտահայ չափածոյի ոճական համակարգում, քանի որ վերը նշված մարդերգական «մոտիվը» ժամանակի գեղարվեստական գրականության, օրերի աշխարհական մտածողության առաջնային խնդիր է: Գեղարվեստական ելակետը բնությունն է՝ միջնորդավորված քնարական անհատի վերաբերմունքով, ընդհանուր նպատակը՝ մարդուն ու աշխարհը առավել ամփոփ ներկայացնելու զաղափարականը:

Ինչպե՞ս և քերականական ի՞նչ միջոցներով է հարցը լուծվում արտահայտության պլանում, և որքանով էին դրանք նոր ու ոճականորեն բազմազան նախորդ շրջանի նույն ոճական իրողությունների համեմատությամբ: Դեռևս սկզբից ասե՛ք, որ տարբերությունը ոչ այնքան ձևերի բազմազանությունն է, որքան անձնավորման իմպերս ընկած փոխաբերական ընկալման խորությունը, իսկ մյուս կողմից՝ ձևերի ընտրության բովանդակային պատճառաբանվածությունը՝ կապը թեմայի և զաղափարական բովանդակության հետ, որը իր հեթիքին առավել տարողունակ ու տպավորիչ է դարձնում գեղարվեստական «պատումը»:

Դարասկզբի չափածոյում հանդիպում են անձնավորման զրեթե բոլոր միջոցները:

1. Ոչ անձ գոյական–եմբակայով նախադասության ստորոգյալը արտահայտվում է մարդուն բնորոշ հատկանիշ (սորոժողություն) նշանակող որևէ բառով: Անշուշտ, գերակշռող է պարզ ստորոգյալը արտահայտված անձնավորումը, որը նաև չափածոյում ընդունված՝ անձնավորման ամենատարածված միջոցն է: Օրինակներ՝ «...**հեկեկաց** ծա՛յնը լալեն» (65), «Ուշ մնացած թռչուն մ'է, որ դեպի սար կշտապե» (ՈՍ, 66), «Սենավոր վարդերը, ...որ դեռ կը ժպտիք» (40), «Գյուղն համորեն կը մրափե» (44), «Ն

սուլերներն որ կը քալեն» (ՄՍ, 45), «...անտառին բոլոր ծառերն... քալել կ'ըսկսին» (ՄԹ, 55), «Անին հավե՛տ կը լռե՛ս...» (ԴՎ–1, 89) և այլն: Բաղադրյալ ստորոգյալների ստորոգելին սովորաբար արտահայտվում է ածականով: «Շուքքիս ...իրերն ...հարցուններուս հանդեպ խոլ են» (ՄՍ, 45), «Գիշերն է լուռ, լիճը տրտում» (ՈՍ, 63), «Բայց ինձմեն եք երջանիկ» («Ավագանին ծուկերուն», ԴՎ–1, 56) և այլն:

Անշունչ առարկային վերագրվում է շնչավորին բնորոշ առարկայական հատկանիշ կամ կենդանուհ բնորոշ հատկանիշ: Բորշիչները, որոնք անձնավորում են որոշյալին, արտահայտվում են հարաբերական կամ ուրակական ածականներով, օրինակ՝ «**հեք** երազներն իմ **որբուկ**» (61), «Գու՛րն **հերարծակ** աշունին» (120), «**սակավարդու** շափրակներ» (ՄՍ, 121), «**ըմբուտ** բաղեղն և ուռենին **հեզանազ**» (ԴՎ–1, 95), «Ա՛հ, Ա՛իրվա՛նա՛, **ինքնակա՛մ** մա՛հը ցոտին» (65), «**ծծուկ** եղևնահին» (ՈՍ, 85), «հորիզոնները **սարսափահար**» (19), «Այրի աղանիները» (ՄԹ, 55), նաև հարակատար և եմբակայական դերբայներով, դրանցով կազմված կամ անկանական բառակապակցություններով՝ «**լուռությունը խածնող** լուտանքներ» (ՄՍ, 94), «**Քնացող** ջուրին» (63), «Սա ծառին տակ **բազկատարած**», «**Լեզու առած** Զարերն հեթիք մը կխոսին» (ՈՍ, 81), «Օձն այդ **ծարավ արտադրի**» (ԴՎ–1, 101), երբեմն է՝ գոյականով՝ «Ու կը դառնան ջըրանիվներ **ծերունի**» (39), «**մայր** թուփեր» (ՄՍ, 120) և այլն:

2. Ոչ անձ գոյական–հատկացուցիչը անձնավորվում է իր բառային նշանակության մեջ անձին բնորոշ հատկացություն արտահայտող բառով՝ հատկացյալով: չնայած քերականական լրացումն ինքն է, բայց կրում է իր վրա հատկացյալի արտահայտած հատկացության նշանակությունը. «Քու սուտերիդ բնակութեանը համար» (ՈՍԿ, 72), «Գիշեր մըն է՝ որուն արգանդը մութի» (19), «ըմբուտանքներն համբուրին» (53), «Ո՛հ, լըռություն... ձեր լեզվեն չե՛մ հասկնար» (57), «...լեռնաշղթաները բոլոր, Իրենց ճակատներուն վրայ...» (ԴՎ–1, 20), «ըմբուտացումն մեր կարաանը» (25), «Ազոսներու բոլոր ջրիչներու դիմաց» (60), «Ժողիկներու կերպարանքներով» (ՄԹ, 61) և այլն:

3. Հավաղեղեպ, բայց հանդիպում են բացահայտիչով անձնավորման օրինակներ: Այս դեպքում սովորաբար դերանունով արտահայտված բացահայտյալի, այսինքն՝ անձնավորվող գոյականը դերանվան իմաստը

պարզ է դառնում բացահայտյի միջոցով. «Մենք՝ մեռելներս, ձեզի հետ ենք...» (ՍԹ, 27):

4. Անճնավորման քերականական արտահայտության մեջ կարևոր դեր ունեն խնդիրները՝ որպես նախադասության գործողությանն առնչվող առարկա ցույց տվող անդամներ: Ըստ որում, խնդիրը՝ իբրև այդպիսին, կարող է կ' ինքը անճնավորվել, կ' անճնավորել ենթակային՝ ի տարբերություն պարագաների, որոնք անճնավորում են այլ առարկաների: Առաջին դեպքում, որ անհամեմատ քիչ է հանդիպում, անձի առում ենթակա ունեցող նախադասության մեջ տնորդայն արտահայտվում է այնպիսի բայով, որ ցույց է տալիս միայն մարդու, անձի նկատմամբ հնարավոր կամ կատարվող գործողություն, մինչդեռ գործողության քերականական «առարկան» ոչ անձ է: Ինչպես՝ «ու լրսեի ես ցայգուն, ...ջամբի ցայգուն» (ՄՄ, 115): Հասկանալի է, որ **ցայգուն** խնդիրը անճնավորվել է **լրսեի** և **ջամբի** բայերի բառական իմաստների շնորհիվ:

Մյուս դեպքում խնդիրն արտահայտվում է այնպիսի առարկա ցույց տվող գոյականով, որ վերաբերում է կամ առնչվում է միայն անձի, որով էլ անճնավորվում է ենթոդայն, ինչպես՝ «Քարերն արյուն, կիրք կիտսին» (ՌՍ, 81). **արյուն**, **կիրք** ուղիղ խնդիրները անճնավորել են ենթակային, քանի որ ցույց են տալիս մարդուն առնչվող առարկա: Այլ օրինակներ՝ «Աքասիաներ, ...մաքուր շունչ մը կը հնան» (42), «շրթուներս ենրս անթիվ իղձեր կը թթուներ... տրսմություն մը կը ցանս քիլ եղրսանին» (46), «ու հոն **հեծեծներս** մը կը բերեն հովեր» (ՄՄ, 47), «Խլախավն ա՛լ չերգեց երգն իր խընդության» (ԴԿ-1, 59), «**Գթուփու՛ն** - հայցող սա փլատակները պատանքեքն» (ՍԹ, 39), «Երկիրը... Իր **ձանձրույթը** ...կը մխար կարծես» (ՌԱ, 49) և այլն:

5. Խիստ գործուն է ենթակայի անճնավորումը պարագաների միջոցով: Այս դեպքում պարագաները ցույց են տալիս մարդու գործողությանն առնչվող հանգամանքներ՝ «Բայց ակա՛ հարյուր զանգերն **համորեն երկյուղածորեն** ու **գիտակցորեն** փոշոտ լեզուհին շարժեցին հանկարծ...» (ՌԱ, 34): Ընդգծված բառերով արտահայտված գործողության ձևը բնորոշ է անճներին: Նույն հաստիանիչը զանգերին վերագրելու դեպքում անճնավորվում է խոսքը: Ի դեպ, ավելի հաճախ է հանդիպում ձևի պարագայով անճնավորումը, որ հաճախ ուղեկցվում է բայ-ստորոգյալի անճնավորմամբ: Այլ օրինակներ՝ «Կարապները ...**յուսահատորեն** գաղթեցին» (57), «տերևներ

ը **վիրաորում** քննամիններու նման **Պոզեվարքի** ճիչերով վար ինկան» (58), «Երբ հայ արևուն **անմեղորեն** օր մը հոսի...» (120), «Ջուրը կ'երթար **հեկան**» (ՍԹ, 82), «Ինչու՞ Կանա լիճն աստղերով կը վառի ...**Նախանձելով** աչքերուդ» (53), «...օրերուս՝ որոնք **անձայն** կ'անցնին կ'երթան» (ԴԿ-1, 57) և այլն:

6. Հեղինակը դիմում է անշունչ առարկաներին՝ իբրև շնչավորների, գրույցի է բռնվում բնության երևույթների, կենդանիների, իրերի ու առարկաների հետ (կոչականով արտահայտված անճնավորում): Անճնավորման հիմքն այս դեպքում կոչականի և նախադասության մյուս անդամների իմաստային ընդհանուր կապն է: Հնուց ավանդված անճնավորման այս եղանակը դարասկզբի բանաստղծության մեջ ամենասիրված ոճական հնարանքներից է, որ պատկերը դարձնում է ավելի շարժուն, կենդանի, աշխույժ, ստեղծում է բնության ու մարդու ներդաշնակ համագոյության զգացողություն: Օրինակ՝ «Ռ՛վ կանացի միսթիք ժլպիտ» (ՌՍ, 85), «Ռ՛վ արմալի քափառական ճյուղ, ըսե՛» (ԴԿ-1, 57), «Կանգ մի՛ առնեք, երիվար» (ՍԹ, 125) և այլն: Անճնավորման քերականական այս միջոցը հաճախ հիմք է դարձել ամբողջական ստեղծագործությունների ոճավորմանը՝ «Գաղափարին», «Հույսին համար», «Հայրենի Աղբյուր», «Ասպետին Երգը» (Սիսանթոն), «Կարմիր հողը», «Ավազանի ձուկերուն», «Մարած օջախը», «Օձը», «Արյունոտ մյուղը» (Վարուժան), «Չղջիկը», «Սրինգ», «ժպիտ», «Չայնին» (Սևակ) և այլն:

Անճնավորման ոճական դարձույթի քերականական արտահայտությունը, ինչպես տեսնում ենք, խիստ բազմազան է նորագույն արևմտահայ չափածոյում: Այստեղ կարելի է գտնել այդ բազմազանության ճանաչվող փաստեր, որոնք վերաբերում են ոճական այդ երևույթի այսպես կոչված գաղափարական-բովանդակային կողմերին: Դրանցից են, օրինակ, բնության երևույթներին, անշունչ առարկաներին մարդկային հոգեկան հատկանիշներ վերագրելը՝ մի տեսակի անշունչ առարկայի հատկանիշի վերագրումը մեկ այլ անշունչ առարկայի, նյութական առարկայի հատկանիշի վերագրումը վերացական կամ իմացական հասկացություններին կամ հակասուղղ և այլն: Անճնավորման այս ձևերի ընտրությունը դարձյալ պայմանավորված է հեղինակների գեղարվեստական մտածողության յուրահատկություններով, որոնք այս դեպքում գեղագիտական ընդհանրություն ունեն, քեև հաճախ հանգում են գաղափարական տարբեր լուծումների: Մեծաթեցը, օրինակ,

վերացական հասկացությունները վերածելով նյութական, առարկայական պատկերների, քնարական հերոսի հոգեկան ամենամուրթ վիճակները ներկայացնելով բնության իրական, տեսանելի ու լսելի հատկություններով, փորձում է ներդաշնակ կապի ու առնչության մեջ վերստեղծել բնությունը և մարդկային կյանքը: Քնարական հերոսի խոհը խիստ իրական է, քանի որ ունի իր դեգերումի ճանձիհանքեր՝ «ճանձիհանքերն իմ մտքին», «մտածումը կը դեգերի ուղեմուկար», քանի որ օժտված է նյութական հատկանիշներով՝ «հոգիիս սպիտակ աղավճին», «տեչանքերյան», «տարագնացի կ' մեղույունը» և այլն: Չաղափարական իրացման նույն կերպին է ծառայում նաև անձնավորման մյուս տեսակը՝ բնության առարկաներին, երևույթներին մարդկային հատկանիշներ վերագրելը, դրանց այսպես կոչված հոգեկանացումը՝ «լուսե այրուցը մոմերու», «հայելիներու հոգին», «աստղերը լուռ կը հալին», «մե՛լանաղծիկ մտախտուղներ», «ձյունի ցծույթներ», «արշալույսին կոտարյունը» և այլն: «Արդպիսի փոխաբերությունները,– գրում է էդ. Ջրբաշյանը,– ստիպում են ոչ միայն կենդանի կերպով զգալ բնության գույները, երանգները, շարժումը, այլև ասեսք հավատալ նրանց մարդկային՝ հոգեկան–զգայական տվյալներին» [39, 173]: Սիամանթոյի գեղարվեստական մտածողությանը նույնպես խիստ բնորոշ են անձնավորման այդ ձևերը: Բայց զաղափարական միտումը այս դեպքում փոքր–ինչ այլ է: Կերացական, իմացական հասկացությունների նյութականացմամբ տեսիլը, մտածականը ներկայացվում են իբրև իրականություն՝ որպես ազգային երագ հակադրվելով բուն իրականությանը, օրինակ՝ հույսը և երագը խիստ իրական են դառնում, երբ կրում են նյութի հատկանիշներ՝ «Եւ արբշիւ ու ուխտուած հոգիները այլևս - հանեցին, Իրենց յարգանակի և երագի վերարկուն երկար» (ՍԹՁ, 16), կամ հույսը անչափ հզոր է և կա, երբ նյութելն է և կապակն է իրական–շոշափելի երևույթներին հետ՝ «Երագին ծիներ փորձուանման» (11), «Յաղափարիկ կատարները» (12), «հսկայածեռ ոսակիրաները մարմարեղէն Յոյսին» (ՍԹՂ, 18), ցատունը հուժկու է, երբ տեսանելի է և առարկայական՝ «Ընդզուսի ստիմբներուն» (8), «լուսեան կայծեր» (53), «Քինխնդրութեան ու սարսափի բանակներուս» (ՍԹՂ, 7), «բարկութեան և ընդզուսի պղինձները հնչեցեցե՛լ...» (ՍԹՁ, 21) ևլ հակառակը, սարսափն ու տրտմությունը նույնքան իրական են ու ահռելի, եթե նյութ ու կերպարանք ունեն, բնության ու մարդկային կյանքի որակներ են ծեռք բերել՝ «երկաթուղ եղեռնը կ'անգիտանան» (20), «յուսահատութեան ապառաժներէն» (37), «Տրտմութեան երկաթ

ծին մըն է որ կը հոսի, ...Կեսնքին յուսահատութիւնը կ'անձրնեն մեր վրայ» (ՍԹՁ, 16), և այսպես շարունակ: Այս փորձերում Սիամանթոն հասել է գեղարվեստական–ոճական կատարելության, որի մտածական որակը ամենից առաջ քնարական հերոսի ապրումն ու տրամադրության առավելագույն խորացումն է, վրեժի, ցասման, նաև ցավի ու սոսկումի անասելի չափերը, որոնք հաճախ ծնվում են միասնաբար:

Հետագա տեսանմյակների չափածոն քիչ բան է ավելացրել այդ բազմազանությանը: Դրա հիմքն ու նախապայմանը, իհարկե, դասական ավանդույթների ստեղծագործական յուրացումն է: Հայոց դասական բանաստեղծությունը (զրաբար, աշխարհաբար թե միջին հայերեն) հատվածաբար կամ առանձին–առանձին ունի քերականական գրեթե բոլոր այդ միջոցները: Բանաստեղծության նորագույն ընթացքը չըբանաստեղծում մեջ դրեց մի շարք մոռացված ձևեր, ավելի հղկվեցին և մշակվեցին նոր բանաստեղծության մեջ արդեն եղածները, որոնք իրենց հնչեցման եղանակով ու նպատակադրումով հաճախ նախորդների կրկնությունը չեն և պայմանավորված են ժամանակի մտածողության յուրահատկություններով ու ստեղծագործող հեղինակների գեղարվեստական ինքնատիպությունը:

Ստորոգյալով արտահայտված անձնավորումը անշարժ իրերի ու երևույթների և մարդկային կյանքի, դրանց միասնական ու ներդաշնակ գոյության շարժում–փոփոխության անընդհատական տպավորություն են ստեղծում, որ արտահայտություն էր աշխարհընկալման նոր որակների. «Կերպարանափոխվելով՝ բանաստեղծական անհատը միանգամից ազատություն էր նվաճում ապրելու և՛ բնության, և՛ մարդկային կյանքով... Նոր ժամանակների բանաստեղծության մեջ բնությունը պատկերվում է իբրև շարժուն փոխազդեցություններով լի կյանք» [40, 21–22]: **Որոշիչով** անձնավորմամբ արտահայտվում է մարդկային հույզ, խոս, ապրում: Մարդու ներաշխարհային այդ հատկանիշները փոխանցվում են բնությանը: Բնությունը ինքն է դառնում ապրող, շնչող, արարող, հուզող և հուզվող մի կենդանություն. բնությունը առարկաների ու երևույթների մարդկայնացմամբ մարդ ու բնություն ծուլվում են իրար: **Հատկացուցիչ–բացակասայտիչ–խնդիր–պարագաներով** անձնավորումը, որ ի դեպ հավաղեղեպ է հանդիպում նախորդ փուլերի արևմտահայ չափածոյում, ոճական այդ դարձույթին բնորոշ ընդհանուր հատկանիշներից բացի նպաստում է խոսքի իրական, առարկայական տեսանելիությանը: Նյութական կերպարանք են առնում աննյութական

երևույթները: Ավելի հավաստի է դառնում քնարական խոհը, մտորումը, տե- սիլը: Ներանձնականը նյութականանում է՝ ընդունելով իրական աշխարհի առարկայական պատկեր-կերպարանք: Դա, ի դեպ, շատ բնորոշ է նաև ժողովրդային մտածողությանը և ժողովրդական բանաստեղծությունում գործածվող բանաստեղծական հնարանք է: Այն փոխանցվեց դարանուտի հայոց բանաստեղծությանը՝ որպես ոճական կառույցի կարևոր բաղադրիչ տարր:

Անձնավորման հետ կապված մյուս կարևոր առանձնահատկությունն այն է, որ նշված քերականական միջոցները, ինչպես այլ արտահայտչաձևերում, համախառն են գալիս ոչ թե գառ-գառ, հատվածաբար, այլ զուգահեռաբար՝ լրացվելով կամ ուղեկցվելով ոչ միայն արտահայտչական ու պատկերավորման այլևայլ ձևերով, այլև հենց անձնավորման քերականական այլ միջոցներով: Օրինակ՝ «Ո՛հ, լըռություն. մե. ձեր լեզվեն չե՛ն հասկըմար» (Դ՛-1, 36): Վարուժանի այս բանատողում անձնավորումն արտահայտվում է միաժամանակ երեք քերականական միջոցներով՝ կոչականով՝ Ո՛հ, լըռություն, հատկացուցիչով՝ ձեր (=լըռության) լեզվեն, խնդրով՝ դրսևորման առաջին ձևով՝ լեզվեն չե՛ն հասկըմար: Կամ՝ Սիամոնոյի «Յանվարծ երկու Չներ, դաժանօրեն սպառազեն, Իրենց սուրերը արեգակին՝ ու ծանրաղեն մեզի ըսին...» (ԱՅ, 19) երկտողում անձնավորումն արտահայտված է ձևի պարագայով՝ դաժանօրեն սպառազեն, ծանրաղեն, ուղիղ խնդրով՝ սուրերը, ստորոգյալով՝ ըսին: Բազմաթիվ օրնականներից բերենք էլի մեկ-երկուսը՝ «...լույսն աչքերի՝ որ կը խլական Չոգնա՛ւ, մաշա՛ւ իրենց տարկուտ, իրենց բոցեղ տրտմութենն» (ՄՄ, 46), «արդեն կը մըսի՛ն հեք երգեցնրն իմ որբուկ» (61), «Գթուքի՛ն հայցող սա փլատակները պատանքենք» (39), «Երբ հայ արինը անմեղօրեն օր մը հոսի» (120), «հսկայանն ռահվիրաները մարմարեղէն Յոյսին... ինձի ըսին» (ԱՅ, 11), «Ասորի՛ն են եղբորդ՝ որ կը իջծե՛ն.՝ Գըրթություն՝» (Դ՛-1, 23) և այլն:

Չասկանալի է, անձնավորման միջոցների (որ է՝ փոխաբերություն) այսօրինակ կուտակումը նպատում է նույն փոխաբերության առավել խորացմանը, ենթարճագրային ընթերցումների բազմազանությանը, հետևաբար նաև՝ բովանդակության հարստացմանը: Ինքնին անձնավորումը՝ իբրև խոսքի փոխաբերական կառույցի տարատեսակ և իբրև ոճական դարձույթ, վերը նշված հատկանիշներով մեծ չափով հարստացրեց արևմտահայ չափածոյի գեղարվեստական-ոճական արտահայտության համակարգը:

Արևմտահայ չափածոյի այս փուլը չափազանց հարուստ է նաև նախադասության մակարդակում փոխաբերության և ընդհանրապես ծակալուն փոխաբերության այլ տարատեսակություններով, իմաստային փոխանցումներով:

ա) Իրար հետ սերտորեն առնչվող հարակից առարկաներից մեկի անունը տեղափոխվում է մյուսի վրա (փոխանունություն՝ մետոնիմիա), որ հիմնվում է փոխաբերվող եզրերի ոչ թե ներքին կամ արտաքին նմանությունների վրա, այլ պայմանավորված է դրանց միջև եղած «կոդրական զուգորդություններով» [41, 168]: Օրինակ՝ «Եղեզնյա գըրջով երգեցի փառքեր» (Դ՛-1, 69) նախադասության մեջ ընդգծված բառի տակ հասկացվում է ժողովրդի հաղթանակները, հերոսական պատմության դրվագները: Նույն բանաստեղծության մեջ («Չոն») գործածված էլի մի շարք բառեր փոխանունության բնորոշ օրինակներ են՝ քուրմեր-հավատ, արյուն-կտորած, վերքեր-ցավեր, կորուստներ, օճախ-իայրենի տուն և այլն: Կամ՝ հետևյալ տողում՝ Նեմեսիս փոխանուն բառը վերաբերում է վրիժառությանը՝ արդար վրեժին՝ «Պատվանդանին վրա հըսկա Փորագրեց Նեմեսիս» (Դ՛-1, 75): Եվ կամ՝ «Ու ծիծաղը բամբիռներուն արծաթի» (ՄՄ, 76) տողում ընդգծված բառը համարժեք է նվագ բառին: «Օղորթն օրորում՝ շյուրի մը վըրան Չի՛ն երգ մը կուլար» (ՌՄ, 151), այսինքն՝ տխուր ծայն էր տալիս և այլն:

բ) Միևնույն բովանդակությունն արտահայտվում է լեզվական ավելի ծակալուն միջոցներով (չրջասություն՝ պերիֆրազ): Օրինակ՝ խաղաղ կյանքի հովվեբեղական պատկերը՝ «Արտժանը ստեղծում է այսպիսի չրջասությանը՝ «Թոնիրը միս, պըսակվին Կապույտ ծուխով կըտուրներ» (Դ՛-2, 197), կամ՝ բերը ու բարիքի արարումը տրվում է փոքր-ինչ ծակալուն նկարագրությամբ՝ «Ու երբ ոսկվով ծեփվին կալեր» (194), կամ՝ «Ամբարներն են շար ի շար, նոր բերքերով ծոցվորած» (Դ՛-2, 199): Շրջասությունը Սիամոնոյի ոճական նախափորություններից է, քանի որ հնարավորություն է տալիս ոչ միայն նկարագրությունը կամ բառ-պատկերը այլասացությամբ և ավելի տարածական կերպով վերստեղծելու, այլև ամբողջացնելու բանաստեղծական ապուրմի զարգացումը, օրինակ՝ «Ո՛չ ալ զբեզ դեռ երգեցի, ո՛վ երկինքներու անդորակակ կապոյտ, Ո՛չ ալ զբեզ Արեգակ, զօրութիւն, կեանքի և աճումի ովկեան, Ո՛չ ալ զբեզ՝ Արևելք, սաստուածներու և քուրմերու ծննդավայր...» (ԱՅՁ, 30): Դասն հուսահատությունը պատկերվում է այսպիսի չրջասությամբ՝ «Տճուգնօրն յոյսին

բոլոր շուշանները թափեցան» (ՍԾԳ, 16): Այլ օրինակներ՝ «Դուն հո՛ր պիտի ճաշակես, ու դու պիտի Մա՛հ ըմպես» (ՈՍ, 94), «Մուրը կ'իջնես հոգվույս՝ ուր վաղուց գիշեր է արթնե... Լ՛ի հոգնած եմ անցնելեն կածաններն մե՛նավոր» (ՄՄ, 61) և այլն:

գ) Փոխաբերությունը հենվում է եզրերի քանակական հարաբերությունների վրա և դրսևորվում է մասի ու ամբողջի, մասնավորի ու ընդհանուրի և նման հատկանիշների՝ մեկը մյուսի փոխարեն գործածվելու ձևով (համընթացում) սինեկդոխս: «Տառապի՛ մարդն ու չըրկմա դըպչիլ թեզ» (ԴԿ-2, 7): ընդգծված մարդ բառն առտասարակ նկատի ունի մարդկային հասարակությունը: «Եվ լուսընկան տարփատենջ թիբն էր գուցե եհովա՜յին...» (41), նկատի ունի հայացքը, Աստծու զենելու, տեսնել-հետևելու եմբաղրայ կարողությունը: «Եղեգնյա զըրլով որք տունս երգեցի» (ԴԿ-1, 69), նկատի ունի բնօրրանը՝ հայրենիքը: Այլ օրինակներ՝ «Թշնամվույն դեմ եղար լախտ» (ԴԿ-1, 196), «Մարդս ավելի՛ վարծ է մուրալու» (ՈՍ, 54):

Փոխաբերական-այլաբանական դրսևորումների ու ձևերի այս շարքը զուտ արևմտահայ բանաստեղծության զարգացման այդ շրջանին բնորոշ երևույթ չէր: Դա ընդհանուր գրական-գեղարվեստական գործընթացի տրամաբանությունն էր, որ դարասկզբի չափածոյում պիտի դառնար գեղարվեստական աշխարհընկալման կերպ ու ձև: Բայց ի՛նչն էր ուշազրավը և առանձնահատուկը այս դեպքում: Ամենից առաջ փոխաբերության անհատական-սուբյեկտիվ տարրի ուժեղացումը: Ձգապական վերաբերմունքի պարզավոր դառնում է չափորոշիչ գեղարվեստական պատկերի ու ոճական կառուցման համակարգում: Փոխաբերությունը վերացնում է պատմողականության հակումը, որը նախորդ շրջանի չափածոյի, մասամբ նաև Դուրյանի բանաստեղծության հատկանիշն էր: Շարժման մեջ է դնում անշարժ փնակների հեքրագայությունը, որ սուփորնություն էր անուն անգամ անմիջական նախորդների (Ա. Չոպանյան) բանաստեղծության մեջ և պառնաստականների ազդեցությամբ «գունային բազմազանությունը հաճախ համահարթվում էր սառն սպիտակության համասեռ երանգով, լույսը զուրկ էր ջերմությունից, նվազագույնի էր հասցված շարժման հնարավորությունը» [42, 63]: Պառնասական ծայրահեղություններին՝ սառն ու ժուժկալ նկարագրություններին, երբեմն էլ կենցաղային լեզվի պարզունակ դրսևորումներին, հակադրվում է ռոմանտիզմի՝ փոխաբերությամբ հարստացած պեոն ու շքեղ գունայնությունը, որ նույն

փոխաբերականության ընձեռած շրջանակում հնարավորություն էր տալիս ազատ օգտվելու նաև արվեստի մյուս ճյուղերի և ուղղությունների գեղարվեստական հնարավորություններից: Վարուժանի «Յեղին սիրտը», «Գողգոթայի ծաղիկներ» ժողովածուների շատ պատկերներում ռոմանտիզմին բնորոշ բազմատարազ փոխաբերականությունը հաճախ զուգորդվում է իրապաշտության զուսպ ու խիստ առարկայականությամբ: Մեծաերեցյալ համազգացողությունը՝ մարդու ներքին և արտաքին կյանքի երևույթները, արտաշխարհի գործողություններն ու հատկանիշները խառնածին, բայց ներդաշնակ առնչություններում պատկերելու արտահայտչական փոխաբերական մտայնությունը, արտահայտության մեջ դիմում է գեղարվեստական պատկերի ներսում ծավալվող ուժգին, անստվար փոխաբերությանը՝ միաժամանակ օգտվելով նկարչության, երաժշտության ու գեղարվեստի այլ ոլորտների այլաբանական արտահայտչածներից: Անիրական-ռոմանտիկականի և իրական-ռեալիստականի անանց սահմանը Սիամանթոն հաղթահարում է երևույթների չնչմարվող զուգորդականությամբ, տեսքտի ներքին, անտեսանելի շերտերի մեջ փնտրվող այլաբերականությամբ, որ տեսանելի-իրական է դարձնում անտեսանելին, թվացյալը՝ առարկայական՝ «Դյուցազնորեն», «Ղոճվարքի և հույսի ջահեր»: Ռոմանտիզմի ճարտասանական-հարցումնային արտահայտչականությունը կամ ազգային պակնդույթի հիմքով փոխաբերվում է անհատական-հեղինակային փոխաբերությունների ուժեղ արտահայտչականությամբ (Սիամանթո, «Սուրբ Մետրոպ», «Վարուժան, «Յացին երգը»), կամ համաշխարհային գրականության փորձով՝ փոխաբերականից գերակշռությամբ գեղարվեստական հյուսվածքում անկաշկանդ համարվում են արտահայտչական անհասանելիչ նույն այդ որակները՝ դիմում-հարցումնային ճարտասանությունն ու այլաբերությունը, հեռտորական շունչն ու քնարական մեղմ տոնայնությունը, իրական աշխարհի զուսպ մոայլությունն ու անցյալ-գալիքի ռոմանտիկական պատկերավորությունը (Սևակ, «Մարդերգություն», Վարուժան, «Յեթանոս երգեր», Սիամանթո, «Ղոճվարքի և հույսի ջահեր», «Կարմիր լուրեր բարեկամես») և այլն:

Փոխաբերություն կոչված ոճական դարձույթը դարասկզբի չափածոյի ոճական համակարգում կրում է արտահայտության-բովանդակության մի ուշազրավ զարգացում-կերպափոխություն, որ սկիզբ

էր առել Պետրոս Դուռյանով. ընդհանրական պատկերավորությունը կամ փոխաբերականությունը իր տեղը զիջում է անհատական–հեղինակային փոխաբերությանը, այսպես կոչված կամային (սուբյեկտիվ)–զգայական պատկերավորությանը, որին բացառիկ դեր էր վիճակված ինչպես այդ շրջանի, այնպես էլ հետագա տարիների հայոց բանաստեղծության մեջ:

Չափազանցություն: Առավելապես ժողովրդական մտածողությանը և բանասիրական արվեստին բնորոշ խոսքի պատկերավորության այդ միջոցը դարասկզբի բանաստեղծության մեջ ստանում է մի տեսակ ավելի անհատական–ստեղծագործական երանգներ, առավելապես է պայմանավորված գրողի աշխարհընկալման անմիջական կերպերով, գեղարվեստական առումով ավելի ուղված է ԱՄՆատականի և ժողովրդականի այս յուրօրինակ համադրությունը պատկերավորման այդ միջոցի առանձնահատկություններից է, ծառայում է գաղափարական ու գեղարվեստական ամենատարբեր լուծումների: Ստեղծվում են դյուցազուն հերոսների զորացված պատկերներ՝ «Աշուրներուն կայծը, երկնքի աստղերն էր որ կը ծորեր» (ՍԹՁ, 46), «–Արշալ Սեծ, որու բանակն ահագին Տեզով կծածկեր փառքըն արեգին» (ՌՄ, 109), «Ու դեռ երկ, ձեր ահաբեկիչի ռումբերը մարդասպաններու թափոցներ մոխրացուցին» (10), «Ու իրենք փշրող կազաններու տակ հրաչել դանակներ տորրելէ...» (ՍՄԳ, 8): Ընգծվում է որբեզակական ասպրնդների ու ցավի ահեղիությունը՝ «Ու շահ Արիսը Արարատին կատարը կարմրցուց» (ՍԹՁ, 23): Բանաստեղծականացվում է ստեղծագործ աշխատանքը, բնության անաստիան ու ամվերը հավերժությունը և կատարյալ լինելը՝ «Տորյանն հեղեղ է կազմեր» (199), «Դեզերով լեռ են շինած –Մի՞րոտս և կըրակը» (ԴՎ–2, 177), «Օ՜մով է լեցուն գոյներով ու ծիրերով ոսկեմիշ» (ՄՄ, 65): Շեշտվում են մարդ–մահկանացուի բարոյական անկատարությունը կամ քնարական հերոսի տրամադրության բարդ ելևէջումները՝ «Պիտի ընպ՛մ բոցն արևին, ճառագայթի՛ եմ ծարավի» (ՄՄ, 60), «Օր մ՛որ անոր մեջ քաբախեց աշխարհ» (ԴՎ–2, 87) և այլն:

Մակդիր: Մակդիր–տրամաբանական որոշիչ կապի կամ դրանց տարբերակման հարցի քննարկումը տարակարծություններ ունի: Տարբերակման այդ փորձը չունի հեռանկար, եթե այն, մակդիրի համար ընդունե-

լով հնարավոր և որոշակի տարբերակիչ հատկանիշներ (վերաբերմունքայնություն, ենթակայական–անհատական տարրի ընդգծում, տպավորությունների զուգահեռականություն, խոսքի մեջ ունեցած գործառույթային յուրահատուկ դերը, առարկայի կամ գործողության փոխաբերական բնութագրումը և այլն), հանգում է խոսքային միջավայրի որոշիչ լինելու անհեռանկարին: **Կարմիր վարդ** կապակցության մեջ **կարմիր**–ը կ' «այգեգործական ձեռնարկում», կ' բանաստեղծական խոսքում որոշիչ է՝ տրամաբանական կամ քերականական: Դամոզիչ չեն ռուս լեզվաբանի հակառակ քննարկումները [տե՛ս 43, 201]: Նույնը վերաբերում է **ճերմակ բառի ճերմակ քրիզանթեմներ** կապակցության մեջ, լինի դա ժողովրդախոսակցական ռուս թե՛ բանաստեղծական խոսքում: Երկրորդում՝ բանաստեղծության մեջ, խոսքային միջավայրով պայմանավորված, նույն բառակապակցությանը («Զիրիվ կանթ **ճերմակ քրիզանթեմ**, Վերջին մաղիկ, աշնան վերջին հասա...») հատուկ «հեղինակային վերաբերմունք և հուզական լիցք» վերագրելը [տե՛ս 44, 148], կարծում ենք, այնքան էլ հիմնավորված չէ: Վերը քվարված հատկանիշները, ըստ էության, միանգամայն բավարար պայմաններ են ինչպես մակդիր–որոշիչ տարբերակման, այնպես էլ մակդիր կոչվող կառույցում առանձին ենթակառուցյունները (փոխաբերական և ոչ փոխաբերական, խոսքային և լեզվական) առանձնացնելու համար, եթե հարցի քննարկումը մնում է չափումների **համաժամանակյա** դաշտում, և եթե այդ հատկանիշների հիմնում դրվում է առարկայի (գործողության) փոխաբերական բնութագրության սկզբունքը: Ոճաբանության ձեռնարկներից մեկում կարդում ենք. «Պարտադիր չէ, որ մակդիրը բացառապես փոխաբերական լինի», և ապա բերվում են համապատասխան օրինակներ. «Պ. Սևակն ունի **տաք** արյուն, Կ. Դավլյանը՝ **կապույտ** ծուխ, **փակ** դուռ, **տաք** թոնիր... որոնք մեզ ընդգծվածները քերականական որոշիչ լինելուց բացի մակդիրներն են» [31, 46]: Մեր մտնեցմամբ՝ կարծիքը չունի համոզիչ փաստարկումներ: Ինչո՞վ են մակդիր խոսքային հյուսվածքից կտրված այս բառերը, գեղագիտորե՞ն են բնութագրում առարկան, առկա է գրողի անհատական–սուբյեկտիվ վերաբերմունքը: Ո՛չ մեկը, ո՛չ մյուսը, ո՛չ էլ երրորդը կամ չորրորդը: Ընդգծված բառերը այս տեսքով սուսկ որոշիչ են, որոնք նույն կապակցությունների մեջ մակդիր կարող են դառնալ միայն խոսքային որոշակի միջավայրում և միայն փոխաբերական–վերառված նշանակությամբ: «Շեկ բառ» կապակցության մեջ ընդգծված բառը քերականական որոշիչ է, կարող է ընկալվել նաև որպես տրամա-

բանական որոշիչ: Խոսքային որոշակի միջավայրում, բնագրի փոխաբերական ենթատեքստով պայծառակերպ, այն կարող է ձեռք բերել նաև մակդիրային նշանակություն, ինչպես Կարուժանի հետևյալ տողում՝ «...արևը չէ սըփոռած իր **շեկ բաշ**» (ԴԿ-1, 15): Կամ՝ «թուխ բներ»-ում **թուխ**-ը մակդիրային արժեք է ստանում, երբ հայտնվում է փոխաբերական միջավայրում. «Ռգի միր **թուխ բները** շուրջ կը պարզե...» (ԴԿ-1, 132): «Շատ ապրած» բանականացությունը, անշուշտ, առանձին վերցրած մակդիր չէ: Բայց Սիսանաքոյի կիրառությանը հայտնվելով բաների յուրօրինակ առնչություններում՝ «Չոզնություն» բանաստեղծության մեջ դարձել է հաջողված մակդիր: Ահա համապատասխան հատվածը.

Գիտեմ, սքեմիդ մեջ վանականի իրանդ ոսկի,
Շատ ապրած Աստուածի մը խնջեցնեմ ունի:
 Ռեքեմ եկու՞ր սա՛ խարուռաշ ու խորունկ ու լուս ու մերկ հարսերն լեցուած՝
 Մեր գիւնի նուիրական սափորն ա՛լ վար դնենք,
 Թեև ան մեր երգերուն խենթութիւնը կ'ըլլար...
 Ու այն բոլոր արշաղոտ ծաղիկները որ քաղեցինք,
 Անկարելի պաշտամունքին համար...

(ԱԹ, 103)

Կամ **հարազատ** և **խորթ** հակամիջ ածականները «որդիներդ հարազատ» և «խորթ զավակներին» կապակցություններում նույնպես մակդիր չեն: «Ջարդը» պոեմում, գործածվելով իրենց ոչ ուղղակի իմաստով (առաջինը՝ հերոս, նվիրյալ, մարտիրոս, երկրորդը՝ դավաճան, վատուծ), նվաճում են մակդիրին բնորոշ գեղագիտական հատկամիջներ, արտահայտչական որակներ են հաղորդում խոսքին.

Փակե՛ր որբերդ, Չայաստան,
 Արևուն դեմ մի՛ քանար
 Դղները լյան փապարներուդ՝ որոնց մեջ
 Ես կը տեսնեմ դեղին աչքեր զանգու:
 Շոքող փակե՛, որ **խորթ զավակ** մեծցնելու
 Եղավ սովոր և հուսար...
 Օ՛հ, երախներդ խըցե՛.
 Ի՛նչ չե՛ս տեսներ՝ որ **որդիներդ հարազատ**,
 Դքս անպատրաստ և անքեմ,

Երկ մուրճերու, սղորցի
 Չայսին կըլան ունկերի...

(ԴԿ-1, 132)

Չարցի դիտարկումը տարածամանկյա հայեցակարգով ուշագրավ որակներ է երևան հանում: Նկատվում են հետաքրքիր տեղայարժեք: Խոսքային մակդիրների մի զգալի մասը ժամանակի ընթացքում փոխանցվում է լեզվական մակդիրների, փոխաբերականների՝ «ոչ փոխաբերականների», այսինքն՝ մակդիրը դառնում է սովորական որոշիչ: Դատաճող դրանց կազմավորման հիմքում ընկած փոխաբերականության մրթագնում է, անհատական մեկնակետի թուլացումը: Այսպես՝ **սև բախտ**, **վարդ կույս**, **խոր լուրջուն**, **անուշ երգ**, **քնքուշ սիրտ**, **հուր աչքեր**, **սև օրեր**, **բոց մուրօք**, **աղեկեզ վիշտ**, **հեզ ճակատ** և նման կապակցություններում, որոնց մի զգալի մասի աղբյուրը ժողովրդական բանավեստն է, ընդգծված բաների մակդիրային նշանակությունը անկասկած է տարածամանկյա մոտեցմամբ՝ մեր հին գրականության, միջնադարյան տաղերգության, մասամբ նաև մոր ժամանակների բանաստեղծության մեջ: Ալիշանի, Դեշիկ-թաշյանի և հատկապես Դուրյանի փորձը հավաստեց այսօրինակ կապակցությունների չափակերպության չափանիշները և ճանապարհի հարթեց նոր ու անսովոր հայտնագործումների: Դարասկզբի չափածոյում նշված կապակցություններն ինքնին մակդիրային կապակցություններ չեն, գրվված են ուժեղ գեղագիտական բովանդակությունից, լավագույն դեպքում այսպես կոչված լեզվական կամ ոչ փոխաբերական մակդիրներ են, որոնք քիչ բան են ավելացնում նկարագրությանը, իսկ հաճախ էլ ուղղակի ծանրաբեռնում են բանատողը: «Ծով-ը, ծյուն-ը՝ շատ ավելին, բան **սպիտակ ծյուն-ը**, **երկինք-ը** ուժեղ է, բան **կապույտ երկինք-ը**, **պարտեզ-ը** շատ ավելի համոզիչ է, բան **կանաչ պարտեզ-ը**», և ապա շարունակում է իր միտքը՝ հիշեցնելով եվրոպացի ոճաբան Չենարի խոսքերը՝ «Մակդիրն այստեղ ընկնում է ինչպես չորացած տերև» [45, 142]: Դարասկզբի գրեթե բոլոր հեղինակները, առավել կամ պակաս չափով, ստեղծագործական առաջին շրջանում չեն հրաժարվում այդօրինակ կապակցությունների գործածությունից, ինչպես նաև ընդհանրական-տիպական որոշիչներից, որոնք փոխանցվել էին ժողովրդական բանավեստից, դասական չափածոյից ու դեռ համառոտեմ շարունակում էին արտահայտության ելքեր որոնել: Ե՛վ

«Սարսուռներ»—ում, և՛ «Ցեղին սիրուը» շարուն հաճախ են հանդիպում նման մակդիրային կապակցություններ՝ «բարձունքըը վընսն», «վարդ կույս» (14), «հոգվույր ըղակներս» (15), «այքերն հեգ» (19), «օրը վսն» (30), «շանքերը մահաքեր» (50), «կյանքի բաժակը», «ժանո մահ» (45), «կույս ծոցին» (72), «ժա՛նտ Սահը» (132), «վարդ կույս» (161), «հրաշեկ կայծակ» (ԴՎ—1, 73) և այլն: Մեծարեմնց ինքը չի հեքրում այն միտքը, որ առանձին ոտանավորներում չի կարողացել «տեղ տեղ վտարել արտահայտումի սովորական դարձած, մաշած թելատած կերպերը» (ՄՍ, 138): «Բարբախումներ»—ում, ինչպես նաև «Ծիածակ» ժողովածուում այդպիսի արտահայտությունների շատ օրինակներ կարելի է գտնել, ինչպես «Կյանքի թարմ կաթը ծծելու հեշտին այգուն ստինքներեն քաղցրածոր», կամ «անուշ պատկեր» (133), «ժպիտներուն տակ անհուն» (18), «կյանքը սին» (20), «հեք թռչնիկ», «սրտիս կույս» (21), «իր թունը քնարեն» (145), «մահվան ահեղ շրջապարին» (15), «կույս գվարություն» (ՄՍ, 23) և այլն: Համեմատաբար քիչ տաղանդավորների գործերում դրանք առավել հաճախված են: Ավելին, փորձում են իրենց վրա կրել պատկերի կամ տողի ոճական—արտահայտչական ամբողջ ծանրությունը, դառնալ արտայատչական միավոր, ինչպես՝ «...Ու պատկերդ **անուշ**, տրտում, սրտաբեկ» (14), «Անհուն տրտմութեան շեշտով մը հատա՛ծ... Դոգիս՝ հրդեհ մ՛ե ու սիրտս ալ դալար» (35), «Դիտումած թարմութեան մաքրություն մ՛ե որ Կը մարի տժգոյն իր ճակտիս վրայ» (44), «Ասը՛ր, գիտն թէ յոյսերը **ցուրտ** պատրանք են» (ԱՅԼ, 69), «Դժճե՛ծ ծըմեռուան սեւ տուզ ցրտիս... Ձինը հոգիներն ա՛լ եղաւ անհետ» (ԱՅԵ, 73), կամ «Սիրո գաղտնիքը **անհուն**...» (83), «**բոց** հոգիներ» (ՎՅԴ, 192), «**Քու** ոսկեգիծ պատկերդ **անուշ**» (31), «**Քու** բերնիդ մե՛ք **ծաղիկ**...» (ՎԳ, 36), «Սիրո երագները **կոյս**» (278), «սիրով մը **կոյս**» (150), «հոգիները **վսն**» (ՎՄ, 151), և կամ ընդգծված բառերը հետևյալ հատվածներում՝

Երբոր, դիպուածով, նայուածքը ինծի
Ստաքին անգամ դարձա՛ւ ծղծեցի
Չայն ինչպէս ջուրի մէջ ոսկի տալ:
(«Նայուածք», ՎԳ, 12)

Անկարելի սերն երագելն գուր,
Ու փայլախելով տեները չապրուած,

Կոյս հոգիները, ազնիւ և տղխուր,
Ամեն օր քիչ քիչ կը մեռնին կամաց.

(ՎՄ, 151)

Արանք, անշուշտ, չեն ծառայում իրենց արտահայտչական դերին: Փոխաբերոյթյանը հարստացած պատկեր տտեղծելու անպայման ձգտումը երբեմն հանգում է ուղղակի հակառակ արդյունքին: «Դրաշալի հարություն»—ը, օրինակ, որ ընդգրկում է հեղինակի շուրջ մեկուկես տասնամյա բանաստեղծական տրքունը» արդյունքը (1901—1914), Լեցուն է այդօրինակ ձգտումով հորինված մակդիրներով, ինչպես՝ «Միտունագօծ դեռ այտեր եւ սրբողորկ ուներ դունչ» (18), «**ժանեկայորդ** թեւէն դուրս կը ըղխի ծեռք պզտիկ» (48), «իմ հոգիս **թրթռայոյգ**» (64), «պատարագուր հոգիս» (92), «Սարմնիդ **հեւքոտ** խոր նըազին **հեշտախթ**» (128), «Չեր **դեղինափառ** հասկերուն ծո՛վը անսահման», «խաւարը **մեծատուգ**» (ՎԵԴ, 170) և այլն: Արանք վերաբարձո՛ց ոճի տարրեր են և քննական խոսքը պահում են ճարտասանական բանաստեղծոյթյան մթնոլորտում:

Գեղարվեստական մտածողոյթյան և տաղանդի հասունացմանը զուգահեռ՝ կայուն բառերն ու արտահայտություններն իրենց տեղը գիջում են բուն, այսպես կոչված փոխաբերական մակդիրներին: Հայտնվելով գեղարվեստական այլ տարածոյթյան մեջ՝ նոր ժամանակների մտածողոյթյան ազդեցություններով և նոր գործածոյթյանը հայտնաբերվում են նորովի, ծեռք են բերում ուժեղ արտահայտչականություն, դառնում են գեղարվեստական պատկերի կենտրոն: Երկու դեպքում էլ բացառիկ կարևոր դեր է կատարում գրողի անհատական—գեղարվեստական ընկալումը, երևույթների ու դրանց լեզվական արտահայտությունների մեջ անակնկալ ու անսովոր առեւտրություններ հայտնաբերելու բանաստեղծական շնորհքը, որ, հասկանալի է, քչերին է տրված: «Էպիտետի» հետագա ամբողջ զարգացումը, այդ երևույթի մասին գրում է Ա. Վենդլիսկին, կազմելու է այդ տիպակամոյթյան ջայթալում—փոխարինումը անհատականոյթյանը [տե՛ս 46, 80]: Դալար բառը իր բնիմաստով գույնի անկանում է (կանաչ—ը՛) իբրև փոխատրոյթյուն, ավելի ուշ շրջանի երևույթ է): Դալար ճուրկ կապակցությունում դալար—ը մի որոշակի ժամանակահատվածի համար մակդիր է՝ այդ բառի փոխաբերական իմաստի հիմքով: Այսօր նույն կապակցոյթյան մեջ բառի փոխաբերական իմաստը խամրել է (մարած փոխաբերություն), մակդիրային նշանակությունը չի գիտակցվում: Դայանականորեն այն կարող է կոչվել ոչ փոխաբերական

մակդիր կամ ուղղակի որոշիչ: Խոսքային նոր միջավայրում վերառված փոխաբերական նոր իմաստով և նոր գործածությամբ դա կարող է դառնալ մակդիր, ինչպես հետևյալ եռատողում՝

Կուրծքն զարնան՝ որ բնորովն իր բաղեղ՝
Տարիտ՝ ո՛ր հյուղին կը պլլովի, ու հեղեղ
Կանանչով մը կու տա համբույրն իր դալար:
(ՄՄ, 107)

Եվ կամ՝ **նայվածք և ծաղիկ, վարդ և ոտնահետք** բառերի խիստ անսովոր զուգորդությամբ Մեծարենցը գեղարվեստորեն վերարտադրում է իր երգչուհիների պերճուհու և՛ գեղեցիկ, և՛ ցանկալի, և՛ բնության պես անաղարտ լինելու գաղափարը՝

Ո՛վ բաղցրութենը նայվածքին իր ծաղիկ,
Ո՛վ պեղծությունը զբնաքեն իր իջվարտ,
Տամբուն վզրա՛ իր քայլերուն հետքը վարդ՝
Ուր հեշտորեն կը հասի դեռ իմ ծննդի...
(ՄՄ, 86)

Սև ածականը նախորդ շրջանի չափածոյում բազում անգամներ իր փոխաբերական իմաստներով գործածված և, թվում է, ինչ–որ չափով իր արտահայտչական ներուժը սպասած միավոր է: Դուրյանական կամ նախորդ շրջանի շատ արտահայտություններ, որոնք կրկնվում են դարասկզբի չափածոյում, որպես ոճական միավորներ՝ ժամանակավրեպ են՝ **սև օրեր, սև կյանք, սև բախտ, մահվան սև համբույր** (45), **Սև շրթան բեկտի** (26), **քնար սև փայտե** (30), **սև մահն** (37), **սև հրածան** (131), **սև դազադներով** (ԴՎ–1, 50), կամ՝ «Անհուսութեան ևս դոջոջ գլխող վրայ» (ՎՅ, 128), «Սրտիս մեջ սև պար մը կա» (21), «Ու սև պղկուններ զայն շուտ կը թողուն» (ՄՄ, 27), «Թող ձեր սև լարք իր քնարին ավյուն տավղեն» (ՏԶ, 228), «Չոր տերևներ... սև օրվան մը սուգն ունին» (56), «կասկածներու իմ սև ամպ» (ԱԶ, 56) և այլն: Մինչդեռ հմուտ գործածությունը բառի մեջ արքնացնում է նոր նրբիմաստներ. ոճական–իմաստային զուգահեռով և համաբանությամբ կամ եզրերի իմաստային հակադրությամբ ստեղծվում են տարողունակ մակդրային կապակցություններ: Սև նոճի հայտնի կապակցությունը, օրինակ, Վարուժանը ամբողջությամբ է գործածում որպես մակ-

դիր՝ մոխիրների առջև հայտնված և ճակատագրով դատապարտված, քայց ապրելու և արարելու համար աշխարհ եկած հայ մարդուն բնութագրելու համար: Պատկերի և՛ գեղագիտական արժեքը, և՛ անհատական–փոխաբերական հիմքը, և՛ գործածության հնարանքային ինքնատիպությունը (գոյական գերադաս անդամով բառակապակցությունը որպես մակդիր), կարծում ենք, ակնհայտ է՝

Ու՛ր պիտ՛ երբան սև նոճի այդ ծաղիկներ
Ճակատագրեն հողմավար,
Օուկեն, բոցեն այդ քջվածները շըմոր,
Վերջի շիբերն այդ թըլվառ:
(ԴՎ–1, 30)

Ըստ որում, արտահայտության նախնական տարբերակում եղած **նոճի/** հատկացուցիչ–սեռականը ակնհայտորեն թուլացնում էր պատկերը, քանի որ հեռանում է փոխաբերական հիմքից և գոյականի՝ ավելի ուժեղ մակդիր դառնալու արդեն հաստատված ավանդույթից: **Խոր լքուրթյուն** սովորական «ոչ փոխաբերական» (ընդհանրական) մակդիրը գեղագիտական նոր թվանդակություն է ստանում **մատուցիչ** անհամասեռ մակդիրի հարևանություն–անձնավորմամբ: Պատկերին թարծություն է հաղորդվում՝ «խոր Լքուրթյունը **մատուցիչ**»: Արդեն շրջանառության մեջ եղած բառ–որոշիչների մակդիրային գործածության այլ օրինակներ՝ «պարզե ծյունը **սև՝ թող**» (34), «բարիկ կույս **ծոցին մեջ**» (ԴՎ–1, 72), «եզներեն են խարայաշ, լույս **ձակատներով**» (ԴՎ–2, 164), «Ցավոտ հոգվույս մութին թվ **Լույս ակոսներ** կը պեղեն» (ՄՄ, 33), «Աստղեր, ծիր–կաթին, լուսին, արքանյակ, **Լույս ստիճքներու** պես ողկու՛յգ, ողկու՛յգ, Կկաթեն զինով հյուրը հոգեհույգ...» (ՈՄ, 31), «Ու ձեռքովդ յակիշտակե՛ թուր շրթաներն այդ **սև զանգերուն...**» (98), «այն սեւ՛՛ անձրևներեն ի վեր» (104), «**ոսկի ոսկորներն** ուխտուածի» (ՍՅ, 12) և այլն:

Այս պատկերների հաջողվածության հիմքը բանաստեղծական հայացքի խորությունն է, որ ոչ միայն երևույթների մեջ հայտնաբերում է նոր կապեր ու առնչություններ, այլև կարողանում է դրանք գեղարվեստորեն վերստեղծել:

Վերջապես, ոճաբանության ձեռնարկներում և քառարաններում նույնպես մակդիրը ավելի հաճախ ներկայացվում է իբրև փոխաբերության

Երեքին շարժումը, որ հատուկ է այս շրջանի մակդիրային կապակցություններին, մեծ չափով պայմանավորում են դերբայով արտահայտված մակդիրները՝ «խնկազուռած ազիցներուն» (ՄՄ, 96), «Կաթիլ մը կաթ՝ ծովացած ջու սրբութենն» (97), «Ի՛նչպես կ'հորդի քաղցած խնձորը տաշտեն» (ԴԿ-2, 161): Եույնպիսի հատկանիշ են խոսքին հաղորդում և առավել ամբողջական են բնութագրում մակադրյալը բառակապակցությամբ արտահայտված մակդիրները, որոնք հաճախ կազմվում են նաև դերբայ գերադաս անդամով՝ «Եվ արվածին քույրեր հագած՝ առտուն մեզի կը ճայի» (106), «Կը դառնան պար՝ Լուսասցնցուր ցողով լեցուն» (79), «Ու լուսթյունը խածնող լուսաքնքներն արհավրոտ» (ՄՄ, 127), «Կրծժն սառած արիւնը Ցավին» (22), «Մեր մակալութեան հայելին եղած աագանին մեջը» (232), «յաղթանակներու ծարուռն գինով արծիվներու Արասհման քնաբաղիւմները բացաւ...» (ՍԹ, 15):

Բոլոր դեպքերում, մակդիրային համակարգում գերիշխում է ածականով արտահայտված մակդիրների շերտը: Դրանք նույնպես զուտ անհատական ներշնչման ու գալայնության ծնունդ են և օժտված են բացառիկ արտահայտչականությամբ՝ «...խայն ալ՝ անքրիստոս» (ԴԿ-1, 43), «բռնություններուն ծննդածան» (ՄՄ, 118), «Եվ հեթանոս այդ մերկությանը ներքև» (7), «գանգուրներն հորդառատ» (25), «շիկագույն ցորյան» (ԴԿ-2, 161), «հրեղէն հեղեղ» (ՍԹ, 225) և այլն:

Ընդհանրաճալու միտումներ են դրսևորում պարագայական մակդիրները: Բնութագրելով ոչ թե առակական, այլ գործողությունը՝ դրանք իրենց քերականական նշանակությամբ կատարում են մակբայ-պարագաների դեր: Թեև քերականական արտահայտությամբ ունեն ընդհանրություններ, սակայն, ինչ խոսք. չեն նույնանուն որոշային մակդիրների հետ: Մակդիրին բնորոշ հատկանիշներ են ձեռք բերում հեղինակային հատուկ վերաբերմունքի շնորհիվ: Արտահայտվում են առավելապես ձևի մակբայներով: Դա նորություն էր բանաստեղծության լեզվում՝ «Չավերժորէ՛ն կը խըմեն, ...Որ քաղցորոն կը մըկըրտիլ լուսըկան» (191), «Կը ստորաք իրենց դուռչեն՝ քարերուն՝ Ջուրը, երակ առ երակ» (ԴԿ-2, 192): Արտահայտվում են նաև որակական ածականներով ու գոյականի թեքված հոլովածներով՝ «...մըտածուններըս կու գան Քեզի կու գան հրավարսան» (ԴԿ-1, 47), «Առուակին մեջ արաւմիններն ամենութեամբ կը մեռնին» (ՍԹ, 211) և այլն: Սրանց յուրահատկությունն այն է, որ ոչ միայն նոր հատ-

կանիշներ են հավելում մակադրյալին, այլև կարծես զորացնում են դրանով արտահայտված գործողության փոխաբերական իմաստը:

Ապասված գալիքի և ողբերգական իրականության, գեղարվեստականի և իրականի հակադրության մեջ առաջիններին հավասար և համոզիչ երևանգներ հաղորդելու համար ժամանակի գեղարվեստական միտքը որոնում էր մակդիրների արտահայտության նաև այլ ձևեր ու հնարներ: Դրանցից մեկը, օրինակ, այն է, որ խիտ վերացական, երևութական ու մտածական հատկանիշներով օժտված մակադրյալներն ստանում են նույնքան առարկայական, նյութական, տեսանելի հատկանիշներով մակդիրներ կամ հակառակը: Պատկերի հաջողվածությունն ապահովվում է ոչ միայն անհամադիր բառերի անսովոր համադրության շնորհիվ, որ ինքնին ուժեղ արտահայտչականության աղբյուր է, այլև բովանդակության փոխաբերական խորությամբ: Այսօրինակ մակդիրների Արածածությունը նշված պատճառներով դարձյալ բնորոշ է Սիամանթոյի չափածոյին՝ «ընդգլուհի ստիքներ» (13), «Չրավառ ճակատներու եղբայրութեանը պէտք ունին» (26), «Երեկոներու և չարչարանքի եղբայրական հոգիներ» (54), «Աստուածողն անմահութիւն մարմարեայ...» (ՍԹ, 119), «մտքի՛ եղբայր, քնարի՛ թոյր» (29), «Դուն ճեմարան մարմարային մտածումի» (ՍԹՄ, 10), նաև՝ «Իրենց կորովը պըղինձ» (219), «աստեղագաղղ ճշմարտին», «Ռ՛վ անվախճան ճշմարտությունն արջափառ» (ՏԶ, 203): Արտահայտչական նույնպիսի դեր են կատարում այն մակդիրները, որոնց փոխաբերականության հիմքում ընկած է անձնավորումը: Անշուք առարկաների հաղորդում է կենդանություն, բնության տարրերը վերափոխվում են կենդանի, շնչող, ապրող իրականության, պատկերը դառնում է ազդեցիկ, ակտիվացնում է ընկալումը՝ «Ու նուաճելով հորիզոնները սարսափահար» (32), «Չողէ՛ն հոգանձ ուսերուն վրայ» (14), «Փոքրիկն ապերասան» (19), «դասանան փեղկերը ձեռ պատահաններուն» (142), «Չեռքեր անպի՛ղծ, ձեռքեր յուրթի՛ և արգաւանդ, ձեռքեր բարի՛ և բեղմնավոր, ձեռքեր վե՛մ և վճռակա՛ն» (ՍԹ, 236), «աշխարհն ալկոր» (ՌՄԿ, 41), «հուշերն ոխերիմ» (199), «լուսածաքլիտ ցնծությունն երկմից» (ՏԶ, 199):

Մակդիրի ղգական-արտահայտչական արժեքն անշուշտ շատ ավելի տեսանելի է շարակարգում՝ բանատան մեջ կամ ամբողջական հատվածում, ոճական այլ դարձույթների հարևանությամբ և գաղափարական որոշակի կառույցի մեջ: Ահա այդպիսի մի հատված Սիամանթոյի «Չույսին

ճամբան» բանաստեղծությունից, որտեղ գաղափարական հենքի (վրեժ և հաղթանակ) ու գեղարվեստական միջոցների (ծավալուն փոխաբերություն, հասնենատություն, անձնավորում, խորիրոգանիչ, կրկնություն, ճարտասանական դիմում, բանաշրջում, աստիճանավորում, ռիթմ և այլն) ներդաշնակ միասնության մեջ մակդիր առավելագույն չափով է ծառայում իր կոչմանը. փոխաբերորեն ավելի է հզորացնում վրեժի զգացումը և միանգամայն իրական է դարձնում հաղթանակի հույսը:

Ու անոնք, հսկայածն ռախիրաները մարմարեղեն Յոսիմ,
Ընթռտացումներու ապառաժներն իրենց ճակատներն արհեստ,
Բայց աչուընդերեն անասելի արհաւիրք մը արծակելով՝
Ու իրենց փշրող ապաներուն տակ հրաշէլ դաշույններ տորելով՝
Աներակներու քառուղիի մը վրայ, այս իրիկուն
Տժգունութեանս հետ երես երեսի, ինծի բոյն՝
«Ո՛վ դուն որ բոյ մատուցներովդ աչուընդ փերե՛ր՝
Այս ընդվզումի ու խօս երկվարունքուն պահուն
Վճռական փորդրկումներուն անտարբեր՝
Այսպէս շրթունքներդ դէպի Ցաղ կարկատած՝
Ու բազումներդ, պաղատանքի մէջ, յոգնածօրէն դէպի վեր,
Ասաստն ասաստ ու իրիկունքն իրիկուն,
Անշարժ, մեզի համար գոհուածներուն վրայ, երբօր մը պէս, բայց վայրապար՝
Յու վերք դարձած ճայտածքներդ բոլոր արիւնը տուիր...»

(ՍԹ, 11–12)

Պատկերային մտածողության գերակայությունը, զգայությունների ինտենսիվությունն ու հարստությունը իրենց հետ բերում են գեղարվեստական զարմանալի համաձուլումներ: Իրար են զուգորդվում տեսողականն ու մտածականը, գույնն ու ձայնը, լույսն ու բույրը: Զգայականի մեջ այդուհաս բերվում են գեղարվեստական խաղից մինչ այդ քիչ ծանր առնչություններ, մի քանի զգայությունների միաժամանակյա կեցություն: Այս դեպքում ձայնի կամ գույնի տպավորությունը ծուլվում է ուրիշ՝ մտածական պատկերացումների հետ, որոնք ծնվում են մեր զգայական ընկալումների համաբանությունում և արդյունք են նաև ժամանակի ընթացքում լեզվի մեջ բառի իմաստային տարրոլության ընդլայնման: Զգայությունների փոխադարձ կապն ու անպատելի զուգորդումները՝ ձայնի վերածումը գույնի, տեսողական պատկերի (ֆուտիզմ), գույնի, պատկերի, նյութի վերածումը ձայնի (ֆոնիզմ) և սինեսթեզիայի այլ տեսակներ բնորոշ են Մեծարենցի քնարերգությանը [տե՛ս

50, 206–213]: Մեծարենցյան զգայատկերները երբեմն դժվար է բացատրել խորիրոգապաշտական դարոցի տեսողական կամ գունային զգացողության կանոնիկությամբ: Դրանք խիստ անհատական ապրումի արտահայտություններ են, որ ծնվում են միտք–զգայությունների ուժեղ կուտակումից: Այստեղ երազը նյութական–իրական–տեսանելի հատկանիշներ ունի՝ Սրտաբափ ու խանդուտ է (62), ուռենիների արցունքը արծաթ է, տիվանդորի ժամերն են ոսկի (76), իսկ գորշ խոհանքը փարատվում է հոգու մեջ սպիտակ հորձանք դարձնելով ձյուններն պարով (տե՛ս ՍՄ, 100): «Աղբյուրներուն կ'ելն և խնքեղոց արծաթի» տողում գործածված մակդիրը ստեղծում է ձայնի ու գույնի մի յուրօրինակ զուգորդություն. իր մեջ է միաձուլում միաժամանակ և՛ աղբյուրների ջրերի արծաթ ձայնը և փայլը արծաթ: Մեկ այլ դեպքում բանիոնների զոնգուն ձայն–ծիծաղը դառնում է նյութական–առարկայական և խնչում է արծաթի հնչյուն ձայնի փոխաբերությամբ՝ «Ու ծիծաղը բանիոններուն արծաթի» (76): Իսկ «Վայրկյան» բանաստեղծության մեջ ձայն–շրշույնը և անուշ բույրը վերափոխվում են ջքնաղ աղջկա՝ երազների պերնուտու:

Թույլ շրշույն մը, հետո բույր մը մշկեմի,
Եվ համրագին գիրը ձեռքես կ'իջնա վեր,
Երազներու պերնուտին է որ կ'անցնի,
Ու կը փոքի ծովակն հոգվուս մեղմավար:

(ՍՄ, 86)

Չոգեքանական–բանաստեղծական այսպիսի զուգահեռականություն ստեղծվում է բառի այսպես կոչված արտաքին (լեզվական) և ներքին (անհատական–հեղինակային) իմաստների համադրության շնորհիվ: Օրինակ՝ ոսկի բառը լեզվի զարգացման ընթացքում արդեն իսկ ձեռք էր բերել ընդհանրական դրական նշանակություն: Այդ նշանակությամբ տարածված էր և՛ ժողովրդական բանասիրության (նկատի ունենք նաև ուրիշ ժողովուրդների բանաստեղծական արվեստը [տե՛ս 35, 60]), և՛ մախորդող գրավոր հայ բանաստեղծության մեջ՝ ոսկի ձեռքեր, ոսկի մարդ, ոսկի պախուրց, ոսկի վարսեր և այլն: Իր այդ նշանակությունը, այսինքն՝ ինչ–որ շատ թանկագին, արժեքավոր բան լինելու իմաստը, բառը պահպանում է Մեծարենցի ոսկի երիզ կապակցության մեջ, քանի որ խոսքը երազանքների, տեմպերների մասին է՝ Մեղուներն իմ տեմպերներու (ՍՄ, 63): Բայց

որան հավելվում է նաև բանաստեղծի տեսողական-զգայական ընկալումը. երան-երան հեռացող մեղուների դեղին շրթան իր կենսաբանական պատկերով ծնունդ է զգայնություններ, որոնք համաբանությամբ (ոսկի մակդիրով) արդեն իբրև գունային հատկանիշ, փոխանցվում են երիզ մակարդակին: **Ջանակ** (=ոսկեփոշի) բառի գործածությունը **անծրևել** բառի փոխանուն զուգորդությամբ ավելի է խորացնում տպավորության գունային-գեղարվեստական որակը. իրար են ձուլվում պատկերի առարկայական և հոգեբանական-զգայական հատկանիշները՝

Տենչանքները, տարագնացիկ մեղուներ,

Ոսկի երիզ մը բանավով
Ու գանակներ անծրևելեն
Թըսան գացին երան երան:

(ՄՄ, 63)

Նույն հիմքով են ստեղծված բանաստեղծի մակրոային շատ կապակցություններ: Դույզը, ապրումը, խոիը երբեմն դառնում են շոշափելի, տեսանելի երանգներ են առնում: Ծնվում է գունային մակդիրը՝ ոռոմն-տիկական գունապատկերը՝ **գորշ խոհանք**, բիլ մարմաշ, **ճերմակ մահ, կարմիր կարոտ, լիճեր՝ խամազույց**, կամ՝ բանձր, իրական, առարկայական պատկերը, որ ձայնի, գույնի, բույրի և զգայական ու իրական այլ հատկանիշների մի քանի շերտեր ունի իր մեջ՝ **հույսի ոսկի բոց, արծաթ անծրև, թավ հեծծանք**, վայրի վիշտ, ուտի մը թավ հեծքը, արդթող **անտամներ, հեղուկ նվագ, ծաղիկ աճուրդ** և այլն: Գույնը կամ գունային զգացողությունը փոխանցվում են նաև լույսի միջոցով՝ **ձյուն լույս, ուղիղ լուսեղեն, ծավի լույսեր, բիլ պատմունճան լուսաթել, լուսացնող ցող** և այլն:

Սա միայն Մեծարեցիի բանաստեղծության ոճական հատկանիշը չէ: Այն իր կայուն տեղն ունի ժամանակի գեղարվեստական մտածողության մեջ, ինչպես՝ «Հասկերը շեկ» (162), «Դիսուսի խաչը կարմիր» (ԴԿ-2, 120), «սև վեհություն» (20), «դաշտը վարդույց» (50), «հրաշեկ կայծակ» (ԴԿ-1, 73), «լույս ստիքներ» (31), «մութ գիրքեր» (44), «կարմիր կարոտ» (ՈՄ, 106), «իրիկվան մեջ վարդույտեզույց» (204), «լուսադրյուր խավար» (ՏԶ, 219) և այլն: Այս արտահայտություններում գույնը, ըստ էության, դարարում է առարկայի կամ երևույթի իրական արտացոլումը լինելուց և դառնում է ի-

մացական հատկանիշների կրող: Հաճախ զուգընթաց զգացողությունների այդ համարդությունը ստեղծվում է այսպես կոչված կրկնակ մակդիրների գործածությամբ, որոնք գեղարվեստական պատկերը կառուցում են մեկը մյուսին լրացնող հատկանիշներով: Դա բնորոշ է Մեծարեցիի բանաստեղծություններին:

Իրիկուն է քարի՞, քարի՞, ու լիածոն ու հոտևան,

Ոսկի ուղ մը՝ կամուրջ եղած ընդմեջ տիվին ու գիշերված...
Սևա՝ կ'անցնի, մըշուշված բիլ կազով տեսիլ մ'ալ գեթ ալիք:

Չարմանուհի մ'է վարսագեղ, կաթ ու վարդի՞՝ հըրաշալիք...

Հավերժահարս կաթ ու վարդե, ծաղիկ, ճամանջ, ջուր ու զեփուռ...

Շա՛տ ու էր լեցուն հոգվույս, ո՛վ Տեր, քաղաքագեղուն մ'այս շրջափուռ...

(ՄՄ, 127)

Այստեղ առկա է մակարդայների բնութագրությունը միաժամանակ գույների՝ բիլ, ճերմակ, վարդագույն, և զուգապես այլ հատկանիշների՝ քնջություն, մեղմություն, ամառաություն, բարություն և այլն, համադրությամբ, և այդ բոլորը տիվ-իրիկուն-գիշերված, ալիքի, ծաղիկ, ճամանջի ու զեփուռի հետ անուղղակի համեմատության մեջ: Կամ՝ զուգակցվում են մեկ և շարժումը՝ «հեղուկ իրանն իր ուրը» (95), բույրը և շարժումը՝ «Իրիկվան մեջ ծավակական ու բուրյան» (125), երանգը, բույրը և «համ-քաղցրություն»՝ «Սա իրիկուն ըն ըլլայի են, թույլ, մագնիկ, շղարշային, վարդաբույր» (112), «Սա իրիկուն ըն ըլլայի են, Համայնական, չքնաղ, քաղցրիկ, լուսագետ» (ՄՄ, 113):

«Մեծարեցության մեջ առհասարակ մակդիրը կատարում է առավել ներգործուն գաղափարական դեր, քան վիպաբեմն կամ բարոյագրության մեջ. նրանում հաճախ է արտահայտվում ամբողջ ստեղծագործության կենտրոնացումը» [3, 393-394]: Առավել կամ պակաս չափով այս դիտարկումը բնորոշ է նաև ժամանակի արևմտահայ գրեթե բոլոր մեծարեցական բանաստեղծների, թեև, այնուամենայնիվ, ստեղծագործական անհատականությամբ պայմանավորված, զանազանություն կա ոչ միայն կոնկրետ մակդիրների ընտրության մեջ, այլև դրանց նշանակության ու դերի ընդունմանում: Մեծարեցիի գեղարվեստական համակարգում մակդիրը փոխարինում է ծավակուն նկարագրությամբ: Օրինակ՝ «Տերները կ'ընեին» բանաստեղծության մեջ **ոսկի** մակդիրը կոչված է ոչ միայն մայրամուտի լույսն ու ոսկին նկարելու, այլև արևի

կենսավետության գաղափարը ընդգծելու համար. մակդիրը դառնում է գեղարվեստական պատկերի առանցք՝

Ոսկի շաղով օծեցիր

Կապույտ ծաղիկն ակերուն,
Լինելու պորտը սարսուռն,
Ու գետակներն ափնածիր:
Արև՛, մե՛զ ալ **ոսկեզօծե**, արև՛,
մե՛զ ալ, ա՛հ, մե՛զ ալ...

Ոսկի քույրեր սրտեցիր

Բըուրներու կողմ ի վար...

Ոսկի մատիկը հեպեցիր

Եվ համրույրի դըրի բոց...

Ոսկի կա՛նքը մեզ տղվիր.

Եվ առանցքը դուն եղար
Մեր ավիլին հոծ տեճին.
Տախվին մի՛ բաճըճվիր
Եվ հնչեցուր **ոսկեշար**
Սննուս բընարդ՝ հե՛զ մըն ալ.

(ՄՄ, 122)

Ավելի հաճախ մակդիրը հիմք է դառնում ամբողջական քննապատկերի կամ տրամադրության, որ ծնվում է նույնիսկ մեկ տողի կամ բառակապացության սեղմ շրջանակներում. ինչպես՝ «ճամբուն վրա՝ իր քայլերուն հետքը վարդ» (86), «Ու կը ցայտե թավ հեծեծանքն ուտերուն» (80), «գանակածուպ լուսին տակ» (38), «Լուսյի բիծեր ծիրանի», «Հովն հերարծակ աշունհի» (ՄՄ, 120): Վարուժանը դիմում է առավելապես գնահատողական մակդիր-քննադատությունների, որոնք հաճախ միանշանակ չեն. մակդիրի մեջ խտանում է բանաստեղծի ամբողջ մտածունը, խոհը, ավելի ազդու է դառնում բանաստեղծ կամ ամբողջ քերթվածի գաղափարականը: **Պագաղտ** մակդիրը, օրինակ, ոչ միայն առհասարակ խիստ բնութագրական է հեքանոս ժամանակներից, այլև դիպուկ գործածությանը կարող է շունչ ու կենդանություն հաղորդել հեքանոսական տողիս ու հեշտանքը «ապրող» անշունչ միջավայրին և ավելի խորացնել արտահայտվող գաղափարը.

Բոզնոցներուն դրան առն՛

Որոնց **պագաղտ** ծնրպներն
Թշխակարմիր շառալներ դուրս կը նըշողի՞ն՝
Կիներ պատկած՝ կ'ունկնդրեն
Փողոցներն անցնող ծայները դախի,
Ու տըղիպահն ու գոշաքաղ ակնարկով
Կը խայտացնեն պարտերնին...

(ԴԿ-2, 49)

Միամանրն, մասամբ նաև Բուբեն Սևակը նախընտրում են այսպես կոչված իրեղեն, առարկայական մակդիրները՝ մեզ հայտնի գաղափարական ու գեղագիտական միտումներով՝ «փլատակուող բարկութիւնք սարսափահար ծովերու...» (90), «երկաքաքայլ հովը» (ՄԹ, 97), «Կապար քայլերով, բիւրերու կուրծքին վրայ կը բալեն են դանդաղագին» (16), «Աղօթքի մը պէս հասակն իր նոճի...» (33), «բարեկամ ճամբան» (55), «ստրուկ կիրքերու» (60), «ոսկեփռչի լայն անձրև» (ՈՍԿ, 51): Ինտրան սիրում է հորինել անսպասելի ու տարողունակ մակդիրներ՝ «մռայլեն լուսահայաց» (198), «երկնանվեր, խաղաղածուփ հույզերով» (194), «վեհատավիղ օրհներգուներ» (227), «խաժասփյուռ գիշեր» (224), «անմարդահետ նոճերդախտ» (ՏԶ, 227): Թեքեյանը նույնպես փորձում է դիմել այդ հնարանքին, բայց միշտ չէ, որ նրան հաջողվում է խուսափել վերածարծությունից կամ ինքնանախտակ լինելուց՝ «Փափկաբորյր ամպեր կապուտ երկինքէն Առագաստաբաց երբ անցնին երթան...» (114), «անդդախունչ ճիչեր» (116), «համբոյր մ'երկար, տեճդասպա՛ն» (127), «Բողամերկունմ արծանագեղ քու մարմնոյդ» (ՎԹԶ, 130) և այլն:

Իհարկե, մակդիրի ընտրության ու գործածության հարցում սկզբունքների այսպիսի տարբերակումը չունի և չի կարող ունենալ համոզիչ ու ավարտուն հիմնավորումներ, խիստ պայմանական է, քանի որ, ի՛նչ խոսք, ի՛ մակդիրի, ի՛ ցանկացած ոճական դարձույթի ընտրությունը մեծ չափով կապված է նաև ստեղծագործության բեմատիկայից, բովանդակությունից, հեղինակի գաղափարական և գեղարվեստական ավելի կոնկրետ միտումներից: Մեր խոսքը հեղինակների ընդհանուր վերաբերմունքի և գեղագիտական ընդհանուր հայացքի մասին է:

Այսպիսով, ծավալուն որոշի և ածականների անհարկի կուտակումների փոխարեն գեղարվեստական պատկերի կենտրոն է դառնում մակդիրը: Չե՞նք է բերում գաղափարական-գեղարվեստական կարևորագույն գործա-

ույթ: Դրա հիմքը ամենից առաջ բառի կամ բանականացրության փոխաբերական բովանդակության խորացումն էր:

Խորհրդանիշ և միջ: Որպես բանաստեղծության լեզվական կառուցվածքի բաղադրիչ տարր (ճեղքին մակարդակ) խորհրդանիշը պատկերի հետ միասին (արտաքին մակարդակ) ձևավորում է գեղարվեստական համակարգի միասնականությունը: Դրանք փոխներգործությունը պայմանավորում է համակարգի շարժումն ու զարգացումը: Այդ իրարության մեջ հայտնված բառը կրում է ճեղքին կերպավորություն, «դառնում է մի այլ գաղափարի կամ վիճակի հատուկ նշան վերածվելով սիմվոլի» (Ա. Բելի): Որպես հանրընդհանուր խորհրդանիշ՝ այն կապվում է գրողի մտածական և ենթագիտակցական աշխարհի հետ, իր մեջ «արձանագրում և պահպանում է ժողովրդական կյանքի, նրա ոգու շարժման և զարգացման բոլոր հետազոտը» [51, 24–29]: Խորհրդանիշի այսօրինակ ըմբռնումն ու մեկնաբանությունը [տե՛ս նաև 52] ընդհանուր շատ բան չունի խորհրդապաշտական ուղղության մեջ նույն երևույթին հատկացվող նշանակության հետ, թեև ն' մեկը, և՛ մյուսը մի շարք կողմնորոշ մեկավորվեցին հենց այդ ուղղության առավել հեղինակավոր ներկայացուցիչների՝ Ռենրո, Վեռլեն, Մալարմե, սկզբնական շրջանում նաև Վերհարն և ուրիշներ, ստեղծագործություններում: Խորհրդապաշտության այսպես կոչված ուղղափառ հետևորդները (օր.¹ Մալարմեն) խորհրդանիշը ընդունում են որպես բացառիկ գաղափար, որ արտահայտում է իրականությունից ստացված տպավորություններ, ոչ թե արտացոլում է առարկան, այլ հաղորդում է դրանից փոխանցված վերացական զգայնություններ: Մինչդեռ մյուսների համար խորհրդանիշը նաև աշխարհի ընկալման և պատկերման ձև է, ոճական միջոց, որ հնարավորություն է տալիս վերացարկման, որում զգայնությունը վերածվում է հստակորեն գծագրված մտքի: Վեռլենը, օրինակ, պնդում էր, որ իր խորհրդանշությունը չպետք է շփոթել այնպիսի խորհրդանիշների հետ, որոնք վերացականը կոնկրետացնում են, քանի որ ինքը անում է հակառակը՝ վերացարկում է կոնկրետը [տե՛ս 53, 158], այլ կերպ ասած՝ ընդհարացնում է կյանքի իրական տպավորությունը, այն դարձնում գեղարվեստական պատկեր: Այս դեպքում արդեն մտածական տարրի գերակայությանը խորհրդանիշը տարրալուծվում է փոխաբերության: «Գիտակցականի նկատմամբ ենթագիտակցականի ակտիվությունը պատճառն է պատկերի

վերածմանը սիմվոլի.– գրում է Զ. Էդյանը.– իսկ ենթագիտակցականի նկատմամբ գիտակցականի ակտիվությունը սիմվոլը վերափոխում է փոխաբերության (մետաֆոր) և այն իմաստավորում նոր կոնտեքստի մեջ» [51, 35]:

Դարակվեցի արևմտահայ բանաստեղծության վրա, անշուշտ, զգալի է խորհրդապաշտության (մասնավորապաշտության) և նրա դավանած գեղագիտական սկզբունքների ազդեցությունը: Բառի բովանդակային և անվանողական գործառնությունների վերափոխումը ստև «զույնի» ու «ծայնի», դրանց վերածումը խիստ անհետաձայն զգայնություն–խորհրդանիշների, երբեմն էլ «անհայտ» տպավորությունների անհանգիստ փնտրույքը խորք չեն Մեծարեցի «Ծիածան» շարքին, Ինտրայի «Նոճատան» ժողովածուի մի շարք ոտանավորների: **Լույսի** զգայնությունը, օրինակ, Ինտրայի պատկերներում կոնկրետանում է արտահայտվում է «նյութական» խորհրդանիշներով՝ «Արշալույս», «Լապտեր», «Պայծառ օր», «Ծննդյան գիշեր» (բանաստեղծության վերնագրեր են), կամ «Ցնորո», «Իղծ», «Ցավ», «Չղջում» զգացումներ (դարձյալ վերնագրեր) վերափոխվում են խիստ կամային խորհրդանիշների՝ **ցավ=և Նոճիներ, զղջում=հողացող ոսկրներ, ցնորո=ոգի, իղծ=նոճ:** Եվ կամ՝ սիրած կնոջ հիշատակը Մեծարեցի բանաստեղծություններից մեկում ներկայանում է լույսերի ու հույզերի անորոշ ու տարտան փոխաբերությանը:

¹Որ ըստվեները, ծայի լույսեր ցիրուցան՝
Ցուրտ սարտուով լույս–հույզերով պարուլված,
Չլուրտով մը ազրու՝ ելան ու անցուն,
Դուրբուտ բոցեր միայն թողով շըջահատ:
(ԱՄ, 141)

Այս օրինակներում առաջնային է ենթագիտակցականը, որ ընդգծում է պատկերի խորհրդանշային (սիմվոլային) նշանակությունը: Մակայն արևմտահայ բանաստեղծության լեզվակառուցվածքում խորհրդանիշը՝ որպես ոճական–կառուցվածքային կարևորագույն տարր, ըստ ամենայնի դուրս կրում է իր պատկերային նշանակությանը, այսինքն՝ երբ գիտակցականի ուժեղ ներգործությամբ այն վերափոխվում է պատկեր–փոխաբերության: Դրա պատճառը կյանքի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի մեջ է: Բննարկվող հեղինակները, այդ թվում նրանք, ովքեր համեմատաբար շատ

էին կրել խորհրդապաշտ դպրոցի ազդեցությունը, երբեք չեն դադարում հետևել իրական կյանքին: (Այս դեպքում նկատի չունենք Ինդրային): Տարբեր են խորհրդանիշների բնույթն ու բովանդակությունը: Տարբեր են դրանք երբեմն նույնիսկ նույն հեղինակի տարբեր ժողովածուներում, բայց խորհրդանիշների ընտրության սկզբունքը նույնն է: Խորհրդանիշը, ինչպիսին էլ այն լինի, դուրս չէ պատմական, ընկերային, հասնախ նաև կենցաղային որոշակիությունից: Սիսամարտի օժանդակական խորհրդանիշները մեր հույսն ու հաղթանակների ճանախ են ավելում: «Խառանքերն նոր ծնա՞նդ սա՞ արշալոյսին դիման» (ԱՅ, 39), մերք փառաբանում են ամենահաղթ ուժն ու ընթոստացումը՝ «Ու անոնք, հսկայածն օսիվիրանները մարմարեղէն Յուսին, Ըմբոստացումներու ապառաժներէն իրենց ճակատներն արիւնած» (11), «Միշտ քառաբալս պիտի տուրաս ո՞վ էրիվար» (ԱՅ, 125), մերք խորհրդանշում են կոտորածների սարսափն ու արհալիրքի ուժը՝ «Կյշչափ արիւն՝ այսչափ ոսկո՞ր հեղեղել...» (191), «Կարմիր լուրեր բարեկամս», «Եւ բանաստեղծի այլընճերս, արի՛ն, արի՛ն, արի՛ն է որ կը տեսնես...» (ԱՅ, 91), և մերք փառաբանում են հայրենիքի կարոտն ու «Հայրենի իրաւը»-ը, ստեղծագործ ուժը՝ «Հին օրերու ձեռուընճե՞ր, ու՞ր էք դուք, ձեռքեր օրհնեալ» (ԱՅ, 235) և այլն: Բոլոր դեպքերում դրանք կապվում են կյանքին, գալիս են իրականությունից և գիտակցությամբ զորացված պատկերների ուժ ունեն, ընկալվում են որպես փոխաբերություններ: Սեծարեցնի՞ բնութայն գրեթե բոլոր նկարադրությունների հիմքը կյանքի այս կամ այն դրվագն է, ապրող բնութայն ընթացքի մի յուրահատուկ պահը, շարժումը, փոփոխությունը՝ «Ձմրան պարզ գիշեր...», «Հյուղը», «Գյուղին աշունը», «Ձուրեն դարձին», «Ջրուուք», «Աճծին», «Մեռելոց» և այլն: Հյուղ-բնաշխարհ, կապույտ-երազային, անաղարտ, ջուր-կենդարար ուժ, գիշեր-սեր ու համակվազ ներդաշնակություն և նման խորհրդանիշ-զուգահեռաները դառնում են բանաստեղծական կառուցվածքի միասնականությունը ապահովող հիմնական տարրեր՝ վերածվելով պատկերի: Խորհրդանիշների գործածության հարցում Սեծարեցն ինքը սկզբունքային տարրերություն է տեսնում իր և խորհրդապաշտների միջև, և նրա բացատրությունների ելակետը խորհրդանիշ-պատկեր հարաբերության՝ վերը նշված հակադրությունն է. «Տեղն է ըսել նաև, - գրում է նա, - թե են երբեք խորհրդանշականության ստրուկ մը չեմ: Փոխաբերությանց ու նմանությանց ուժգնություններ ու նորություններ՝ զորս կը սիրեն գործածել՝ կարծել տվին թե սենպոլիսք մ'են

բայց արդեցնով կը հիշեցնէի միայն սենպոլիզմը՝ որուն բոլորանվեր ուխտադիր մը չըլլալէ գատ՝ հակընդդեմ բնութեմասպաշտ հակումներ այ ունիմ անոր հանդեպ այսինքն կը նախընտրեն ճանաչակետ Կանքը, բարախուն ու եռուզեռ Բնությունը՝ խորհրդանշական զուսպ ցրուտություններն» (ՄՄ, 276):

Խորհրդանիշը հետաքրքիր զարգացումներ ունեցավ Վարուժանի ստեղծագործության մեջ: Ժողովածուից ժողովածու դրանք կերպավորվում են, հայտնվելով լեզվական նոր միջավայրում՝ վերակառուցվում, ձեռք են բերում նոր հասկացության իմաստ: «Մարտուններ»-ում խորհրդանշային համակարգը կոչված է առավելապես արտացոլելու դառն իրականությունը, ստվածի ու մահվան այն միջավայրը, որում հայտնվել էր հայ մարդը՝ դազաղ, մուրացիկ, ավազան, արյուն ճյուղ, սարսուռներու գերեզման, ինկող գանկեր, կը պարզե ձյունը ևս բող և այլն: «Կրկեսին մեջ» շարքում այն ընդհանրացնում է ռազմի ու հաղթանակի ոգին՝ ավերակներու տիկիներ, Վահագն, հայուհի, Վերածնունդին, կարավանն արծիվներու: «Չեթանոս եղբեր»-ում խորհրդանիշը՝ Վանատուր, աղավճի, Բեգաս, ճերմակ ուղը, հարձը, վաղընջական այն բարտին և այլն, ոճական միջոց է՝ բանաստեղծականացնելու հին դարերի կյանքը, անկեղծ զգացումը, տարփողելու երբեմն նույնիսկ կենդանական կրքերը՝ ցուցադրելու համար առողջ ուժի զգացողության կենսունակությունը: «Գողգոթայի ծաղիկներ»-ում ընկերային կյանքի ընդհանուր պատկերից առանձնացվում են խորհրդանշային կերպարներ՝ լվացարարուհին, մեքենաները, մեռող բանվորը, խեղդված միջատը, առկայծ ճրագը, հնոցը տիտան, գեղեցնամուսնչ գործատուներ և այլն: «Հացին երզը» շարքում փոքր-ինչ այլ է աշխարհընկալման կերպը: Փոխվում է բանաստեղծական համակարգը: Բնաբանական ընկալումը ձևավորվում է խորհրդանիշների նոր կարգ՝ արյունը նոր համատեքստում հասունացած մորթնու վառ կարմիրն է.

Ձմրան խարոյաչ է, կարմիր է ճամբան,
Որուն եզերքին
Սլոյուն կը ծորե չափազանց հասուն
Փռուղ մորթնին:

(ԳԿ-2, 178)

Արյունը նաև ցորենի արտերի՝ ալ կակաչներով ակուսված շերտն է՝ «Պիտի իրենց բաժակներեն բուտրած խքմենք արյունն ակուսին»։ **Չրդեհն** ու **բոցը** կենսական ուժ ու լիություն են՝ «Քաղե՛, քույր իմ, կակաչ չէ, բո՛ց - քաղե՛ դուև. **Չրդդեհն** իրենց լեցուր գոգնոցդ կույսի» (172)։ **Արցունքը** լուսի անդրադարձումն է ջրի հայելուն և վճիտ «արծազանքը» աստղերի՝ «Գուռը նորե՛ն լեցված երզուկն արջուրին. եվ արցունքովն՝ աստղերուն» (192)։ **Գիշերը** նախճիրի ու ոճիրի պահապան-խորհրդանշչ է։ Արարման ու աշխատանքի վեհ պահն է, նոր կյանքի սկիզբը։

Ամարվան բա՛ղջը **գիշեր**, գուլից կամին վրա դըռա՛ծ
Աշխատանքի սուրբ Ոգին կպելուն մեջ կը նեցեծ.

(ՄԱ, 186)

Իրական կյանքից եկող զգացողությունները մարմնավորվում են տեսանելի խորհրդանշչերի միջոցով՝ **մշակ, կովարծ, արտ, հունճք, ցորեն, կալեր, հաց, աղորիք, գուռ** և այլն։ Չայ կյանքի վերաբերմամբ բանաստեղծի երազը «վերափոխվում է իրականության», «նյութականանում»՝ է՛ համա՞յս գունազարդվելով նաև գյուղական կյանքի ռոմանտիկ «անիրա-կանության»։

Ի դեպ, ընդհանրություններ ունեն էմիլ Վերհարնի և Դանիել Վարուժանի խորհրդանշային համակարգերը։ Բելգիացի բանաստեղծի առաջին ժողովածուի («Ֆլամանդական երգեր», 1884) առանձին պատկերներ՝ հացաբլիտներ, գյուղացիների խաղաղ աշխատանքը, ուռենիները, եռուզեռ կյանքով ապրող գյուղը և այլն, հիշեցնում են «Չացին երգը»։ Այդպիսի ընդհանրություններ ունեն նաև Վերհարնի «Քաղաքներ-իրեշներ» (1896), «Դաշտերը զառանցանքի մեջ» (1893) ժողովածուները և Վարուժանի «Գողգոթայի ծաղիկներ» շարքը՝ «քաղաք-իրեշ», «Նավահանգիստը», «դաշտերի կյանքը կլանող ահավոր երկանիվներ», քաղաքի՝ երկինք վա-ցող «սյունաշարեր», «Նավերի կատարած շշակները», կաղաթերի ամիվներից «հոգնած սալաքար» [Վերհարն, տե՛ս 54, 108–119] = «գեհնամուռնչ գործատուն», քաղաքից հեռու երևացող «անհուն դաշտեր», մեքենաները՝ «իրեշներ», հոգու ճառագայթները գործատան մեջ թողած «մենող բան-վոր», «Նավեր, վաղված ձեր դեպաղները պողպատ», «Արծաթացուլ գոմբեթներն ու տանիքները Քաղցին Կը ցքցվի բա՛րձըր կատարը գործատան մըշտագող» (Վարուժան, ԴՎ-2, 102–139) և այլն։ Պատճառն ամենից ա-

ուսջ իհարկե այս հեղինակների աշխարհայացքային ընդհանրություններն են, թեև, ինչ խոսք, չեն բացառվում գրական-ստեղծագործական աննչուր-ությունները։ Մի դեպքում դա երազայինը որպես իրականություն ներկայաց-նելու գաղափարականն է, անիրականի ռոմանտիկական հակադրությունը իրականությանը, մյուս դեպքում՝ բնականը խաբարող, կործանող ուժի գո-րությունը ցուցադրելու գեղարվեստական ընդգծված միտումը։ Սակայն, առավել ուշագրավ է մեկ այլ հանգամանք։ Աշխարհայացքային փոփո-խությունները իրենց հետ բերում են նաև վերիարկյան պատկերների փո-փոխությունը։ Երա նոր ժողովածուներում «Քաղաքները և դաշտերը», «Կրթոտ ուժեր» (1899–1910) և այլն, որպես կենսականության և ուժի խորհրդանշչներ են հանդես գալիս հռետորը, գործարարը, դրամատերը, քաղաքային կյանքը՝ իր միջավան և պատմական կերպարներով։ Իսկ գյուղական կյանքի պատկերներում («Տեսիլային գյուղեր», 1894) խորի-րդանիշչը ծառայում է որպես միջոց՝ ընդգծելու այդ կյանքի աննպատակա-նությունը, թախժոտ ու գորշ միտքիանկությունը՝ «Անճրև», «Չյուն», «Լուռ-յուն», «Քամին» (բանաստեղծությունների վերնագրեր են. տե՛ս 54, 78–105)։ Չայ բանաստեղծի համար լուսի ու կենսականության աղբյուր է մնում գյուղական կյանքը, հացի արարման աշխատանքը, որ վերստեղծ-վում է համապատասխան խորհրդանշչներով՝ «Ցորյանի ծովեր», «Գար-նան անճրև», «Դատուն արտ», «Կակաչներ», «Դունճք կը ժողվեն...», «Ա-ռաջին ծիլեր» և այլն (դարձյալ բանաստեղծությունների վերնագրեր)։ Ար-տահայտության ձևերի (նկատի ունե՞ք խորհրդանիշի լեզվական արտա-հայտությունները) և դրանք պայմանավորող աշխարհայացքի տարբե-րությունները, կարծում ենք, ակնհայտ են։

խորհրդանշությունն է ընկած նաև **միջաստեղծման** հիմքում [տե՛ս 48, 263]։ Բովանդակությամբ ձևավորված խորհրդանիշ գաղափարների կամ պատկերների վերակոչումը կամ բառ-հասկացությունների ուժեղ ար-տահայտված խորհրդանշությունը՝ որպես նախնական գիտակցության բարձրագույն արտահայտություն, խիստ համահունչ էր ռոմանտիկական մտածողության տրամաբանությանը։ Կոտորածը կամ մահը միջ՝ են Սիա-մանթրի կամ Վարուժանի համար։ Միջ՝ չեն դյուցազուն հերոսների կերպար-ները՝ Մուրատ, Դովիվը, Եիկիտ Տոնել (Վարուժան), Գունի, Արանեան, Սե-րոբ, «Դաշազեղ Վասպուրականը», «Խաբար Կարինը», «ըմբոտ Չեթունն ու Սասունը» (Սիամանթր)։ Իրականություն են մի դեպքում ողբերգական ու

հուսահատեցնող, մյուս դեպքում՝ հերոսական ու ոգեշնչող: Իրականություն է Ցավը, Տասապանքը: Մի՞ք են Դույսի ծամբան, արծաթյա Առավոտը (Միամանք), հայրենիքի Ոգին, հայ հեթանոս Աստվածները, Զաճույքը, Գեղեցիկն ու Չորությունը (Վարուճան), որոնց՝ որպես խորհրդանիշ—հասկացություններ, հակադրվում են դաժան իրականությանը: Ստանձնապես հետաքրքիր է հատուկ անունների՝ հասկացական նշանակությամբ գործածությունը, որ նաև համաշխարհային գրականության մեջ խոր արմատներ ունեցող բանաստեղծական տարր է: Անահիտ, Աստղիկ, Վահագն, Արամազդ, Տիգրան, կամ՝ Ապողոն, Զերմես և կամ՝ Կղեոպատրա, Դասիանա և այլն. ընդգծում են հավերժական այս կամ այն գաղափարի միասնությունը, այսինքն՝ հանդես են գալիս որպես ուժեր արտահայտված միջակայան խորհրդանիշներ: Անահիտը սուրբ երկունքի և կենսական ուժի խորհրդանիշ է (Վարուճան, «Ոսկինայր դիցուհին», «Անահիտ»), Միամանքը, «Երակասարդյան աղոթք առ դիցուհին Անահիտ»): Վանաստուրի տեսիլային կերպարը ծառայում է որպես խորհրդանիշ լիության և խրախ կենցաղի («Վանաստուր»): Վահագնի միջը խորհրդանշում է ուժն ու զորությունը՝ «Ո՛վ դու Վահագն, աստվածահայր զորության, Ո՛վ Տիգրանի սերմին մեջ Դու մարդացած Արեգակ» (Վարուճան, «Վահագն»): Զին հայկական միջերի վերածնությունը «նպատակ ուներ ազատել հայկական ոգին «անորոշությունից» և նրա մեջ ուժեղացնել պատմական զգացողությունը»: «Մի՞քի» վերածնունդը 20-րդ դարի պոզիտիվիստական նորություններից էր» [51, 109, 111]:

Այսպիսով, խորհրդանիշը որպես չափածոյի լեզվական կառույցի հիմնական տարրերից մեկը, արևմտահայ բանաստեղծության մեջ (նկատի ունենք քննարկվող հեղինակների գործը) ունեցավ զարգացումներ, չմնաց սոսկ որպես խորհրդանիշ, վերափոխվեց գեղարվեստական ավարտուն պատկերի կամ վերածնեց միջք՝ մշտապես սերտ կապի մեջ մնալով իրական կյանքի, «բարբախուն ու նուրզեռ Բնության» հետ:

Հանձնատություն: Պատկերավորության ավանդական միջոցներից է: Կառուցվածքային ընդհանուր բնույթով համեմատաբար կայուն է՝ համեմատության առարկա, համեմատության միջոց (երկրորդ եզրը) և ընդհանուր հատկանիշը, որի հիմքով կատարվում է համեմատությունը: Կապված գեղարվեստական մտածողության տեղաշարժերի հետ՝ պատկերավոր

ության ավանդական այդ միջոցը ուշագրավ զարգացումներ ունեցավ բեկառուցվածքային տարրերի բնույթով և բե՛կ ներքին—բովանդակային հատկանիշներով, թեև ոլորտի առանձին և շատ եակսան հատկանիշներ պահպանվեցին: Այսպես՝ տեսանելի իրերի միջոցով վերացական կամ հոգեկան երևույթները բացահայտելու և, ընդհակառակը, վերացական պատկերացումները տեսանելի, առարկայական դարձնելու՝ համեմատության եղանակը կարեւորացու, ինչպես նաև միջնադարյան քնարերության մեջ պատկերավորության այդ ձևի կառուցման ընդունված տարրերակ էր [խե՛ն 55]: Նոր ժամանակների, այդ թվում XX դարասկզբի բանաստեղծությունը հաճախ է դիմում համեմատության այդ եղանակին՝ «Տե՛նչ մը դպար բաղեղի պես կը պլլըվի հոգվույս բաղձիկ» (ՍՄ, 84), «Զու աւերակներուց սնին վրայ, իմ հոգիս, Պիտի գայ, որպէս աւտարակ մը տարագիր» (ՍԹՁ, 19), «Զու հովիտներդ Անոնց քայլերուն առջև Յոյսին ճամբաներուն պէս կանանցացան...» (ՍԹԳ, 16), «Ուր գաղափարն՝ պիտի քնակի գերդ Աստված» (ԴԿ-1, 14):

Ե՛վ միջնադարում, և՛ նոր բանաստեղծության մեջ հաճախ համեմատության միջոց է քնտրվում բնությունը, բնության այս կամ այն երևույթը: Առաջին դեպքում համեմատության առարկան հիմնականում քնարական հերոսի ես—Ն է, սիրած կինը, մտերիմ մարդու ամենական գեղեցկությունը, իսկ ավելի հաճախ՝ սիրած անձի ղեմքը, աչքերը, պարանոցը, ճակատն ու հասակը, ինչպես ավանդում են նաև աստվածաշնչյան համեմատությունները՝ «ժուռն ծիերի նմանեցիի քեզ», «Չոյգ ստիճքդ նման մի զոյգ ուլերի», «կիսած նուների նման՝ այտերդ ծամերիդ տակին», «քո ստիճքները լինին որոքի ողկոյզի պէս, ես ռեզագոյ հոտը՝ խճճորների հոտի պէս», «Ատամներդ լուացարանից դուրս եկող մաքրեցիկի հոտին նման եմ» [58, 781-785]: Երկրորդ դեպքում (վկայուի ունենք նոր ժամանակների և հատկապես դարասկզբի բանաստեղծությունը) ավելի հակում կա քնարական հերոսի կամ անձի ներքին կամ արտաքին ընդհանրական հատկանիշները համեմատության մեջ ղեկելու բնության այս կամ այն երևույթի հետ:

Նորագույն բանաստեղծությունը նախորդ տասնամյակների օրինակով հիմնականում հրաժարվեց նաև համեմատության այն ձևից, երբ համեմատության միջոց էին քնտրվում կենդանիները, որ հատուկ է հին և արևելյան բանաստեղծությանը, կրոնական կյանքի հետ կապված առարկաները, դիցաբանական էակները և այլն: Հանձնատության միջոցը փնտրվում է տե-

սանելի աշխարհի զգայական երևույթների և իրերի ուրուտում, ըստ որում, համախ այնպիսի իրերի կամ երևույթների ամուշության մեջ, որոնք մինչ այդ օբյեկտիվորեն չէին կարող դառնալ համեմատության եզր, և որոնք երևան եկան գեղարվեստական նոր մտածողության շնորհիվ: Օրինակ՝ մարդու և բնության ներդաշնակության ամենախոր գիտակցությունը և առհասարակ աշխարհի նկատմամբ նոր հայացքը պիտի հանգեցնեն այնպիսի երևույթների զուգորդության, ինչպիսիք են **հոյի կինն ու հասուն բերքով բեռնավորված ծառերը**՝ «Մըզառածոներ, հըղի կընդը մը ըըման, Կ'իհան իրենց բեռի ուտակ» (ԴՎ-2, 10), **մայր մտնող պարն ու փատակաբեկ մշակի տունդարծը**՝ «Ու՛ քիկնդարծ՝ արևն ա՛լ տուն կը դառնա Լեռներեն վեր՝ ինչպես մըլալակն իջալ գյուղ» (105), **կնոջ լալակն ու աղավնին**՝ «Աղավնիներ, լալակներու պես մետաքս գունագեղ» (106), և կամ միայն բնագաղտական ուժեղ զգացողությունը կարող էր մեկ այսպիսի համեմատություններ՝ «Մըլուշն անծալ ջրվեժի պես անբարտակեն վար կը հոսի» (60), «Ճառագայթի պես ոսկեվարս ու նրբին» (ՄՄ, 74), «Այժմ հողին տակ կ'ուռիս հունտեր՝ Ինչպես ծիծերն ուլերուն» (ԴՎ-2, 168) և այլն:

Համեմատության կառուցման ավանդական ձևին վերաբերող օրինակները, երբ համեմատության առարկան կնոջ արտաքինի այս կամ այն առանձին գիծն է, կամ համեմատության միջոցը՝ կենդանիները, դիցական առարկաներն ու երևույթները, նոր բանաստեղծության մեջ առավելապես պայմանավորված են բնմայրով, ստեղծագործության բովանդակությամբ, զողովի անհատական մտածողության ինչ-ինչ յուրահատկություններով: Այսպես, օրինակ՝ Արմենուհու զեղեցկությունը նկարագրելիս («Արմենուհին») Վարուժանը դիմում է նաև միջնադարում և «Երգ երգոց»-ում ընդունված համեմատության կառուցվածքին. պահպանելով միայն համեմատության եզրերը, որոնք, ի դեպ, միջնադարյան և աստվածաշնչական համեմատության եզրերի բնույթն ունեն **ստիճը-ուլեր, աչքեր-ծով, աչքեր-աղավնիների աչքեր, շրթունքներ-կիսած նուռ, մազեր-այծերի հոտ**, ստեղծում է այսպես կոչված կրճատ համեմատություն, որ իր կառուցվածքով է բովանդակությամբ նույնամուտ է փոխաբերությանը, ավելի մշտն, վերածնունդ է փոխաբերության, քանի որ պատկերավորման այս ձևի ջեշտ առկա է «համեմատվող երևույթներից մեկի առարկայական հատկանիշներից մեկի լրիվ չեզոքացում», որ փոխաբերության բովանդակային հատկանիշն է [տե՛ս 57, 183]: Հայտնի է, որ «փոխաբերության հիմքում ընկած է

առարկայի չանվանվող համեմատությունը մեկ այլ առարկայի հետ այն հատկանիշի հիման վրա, որն ընդհանուր է համեմատվող երկու առդամների համար», այլ կերպ ասած՝ փոխաբերությունն իր կառուցվածքով «հիմնվում է համեմատության վրա» [48, 156]: Դիմելով փոխաբերության կառուցվածքային այն տեսակին, որում առավել չափով են ընդգծվում համեմատվող կողմերը, ինչպես՝ «Աչքերդ կաթի մեջ ինկած Մեղուներ են ծարավի, ...այտերդ են վարդ շուշան Ու տխրակ մ'է քու Լեզուն ...ծփեղդ են զույգ մ'աղավնի, ...պորտը ծուխն մեջ փոս մ'է» (ԴՎ-1, 217-218) և այլն՝ Վարուժանը ոչ միայն առավել տպավորիչ է դարձնում հայտուհու զեղեցկությունը՝ դա ավելի ընդգծելով շափի նկատմամբ վերաբերմունքի հակադրության զուգահեռով, այլև մասամբ ստեղծում է միջնադարի լեզվական միջավայր (կոլորիտ): Մի բան, որ, ինչպես այլ առիթով ասվել է, այնքան էլ չի ներդաշնակում գրողի ռոմանտիկական մտածողության կերպին: Փոխաբերություն-համեմատության կառուցման այդ եղանակը, սակայն, արտահայտչական այլ որակներով բխում է ռոմանտիկական գեղագիտության սկզբունքներից: Աստվածաշնչյան հանդիսավորությունը, վերաճարձույթը, մտածման ու խոհի իրեպակամացումը՝ աստվածոտի-հայտնի ոճական զուգահեռը, նաև ռոմանտիկական հակիրճ գունագեղությունը փոխաբերության այդ ձևի ոճական հատկանիշներն են: Դա երևում է նաև համեմատության օրինակներում՝ «Մարգարեի մ'աղորդը բիբերուն պես տեսելացած» (13), «Կ'երգն մշակներն՝ որ այլերուն կառարին Աստվածներու պես կանգուն...» (ԴՎ-2, 191): Այդ եղանակը կիրառվում է նաև խոսքի ոճավորման համար՝ «Եվ այտերնին կակաջի պես կը շիկնին» (ՄՄ, 75), «Ու տեսա որ հինավուրց դիցուհիի պես արվոր...» (ՌՄ, 91), «Երբ մարմիննդ կը սրբերք, և կուռքի պես կը հազվիք» (25): «Ստեղծունու տակ արդողը բազուսուխոյ մ'էր նման» (ԴՎ-2, 75) և այլն:

Առհասարակ, պետք է նկատել, որ համեմատությունը խոսքի պատկերավորության այն միջոցներից է, որի կառուցվածքը, ներքին բովանդակային մասը, եզրերի բնույթը կարծես առավելագույն չափով են պայմանավորված գեղարվեստական մտածողության ներքին տեղաշարժերով, ժամանակաշրջանով, բենայով, գրական ուղղությամբ, ծնավորվող գեղարվեստական նոր ավանդույթներով: Հետևաբար ավելի տեսանելի է ոճական այդ ձևի զարգացումը: Հին բանաստեղծության մեջ լայն տարածում ունեցող զուգահեռ համեմատությունները կամ համեմատությունների կու-

տակունը, որի նպատակը երևույթների ամբողջ շրջան համապարփակ կերպով ներկայացնելն է, նոր ժամանակների բանաստեղծությունը նույն հաճախականությամբ չի գործածում, թեև չի հրաժարվում նաև համեմատության այդ տեսակի ոճական հնարավորություններից: Միա այդպիսի համեմատության մեկ-երկու օրինակ՝ «Գերեզմանի մը պես խոր, պատանքի մը պես ցրտին և ցափի մը պես յաւերժական...» (ՍԹՁ, 24), «Ծանրը՝ նրման իմ փառքիս, հանճարիս պես՝ բյուրածալ» (13), «Կ'երզեն ճգաբուռին, մանգաղին նըման, Կ'երզեն հողի պես, Սիհն հասնին կալերես, ու հոս տարածեն Դունձըը ծովի պես» (ԴԿ-2, 179), «Դավաորության պես սահվոր, Աղոթքի պես՝ միամիտ...» (137), «Երզի մը պես, քրոջ մը պես՝ մոր մը պես եկու՛ր, եկու՛ր, ճամբաներեն անուրջիս...» (ՈՄ, 124) և այլն: Ընդհակառակը, ավելի շատ ձգտում կա համեմատության հիմք հանդիսացող հատկանիշ կամ հատկանիշների խորացման: Այսինքն՝ ավելի է մեծանում գրողի անհատական զգացողության, ճաշակի, վերաբերմունքի դերը: Կայուն համեմատությունը դառնում է հազվադեպ երևույթ գեղարվեստական հաջողված փորձերում: Հեղինակները միտում են անսպասելի, անակնկալ զուգորությունների, անհամեմատելի եզրերի համեմատության: Դրանք չեն համապատասխանում իրականին, քննականին, սովորականին: Շարունակվում և զարգացվում է դուրյանական համեմատությունների փորձը: Օրինակ՝ սովորական ընկալմամբ՝ ճմանության ու ընդհանրության բացարձակապես ոչ մի տարր չունեն **կմախքն ու ծաղիկը**: Բայց ահա Միամանրոյի բանաստեղծական երևակայությունը գտել է ամենաանսպասելի և դրանով իսկ տպավորիչ զուգորությունը՝ հողից վեր հառնող հայ նահատակների ծնունդը համեմատում է հորդացող լույսերի տակ **պայծառօրէն** բարձրացող ծաղիկների հետ:

Այլես մեր բազուկի ոսկորներուն ճարճատիւները, գիտե՛ք, դիպային,
 Մրունցներնու երկայնքն ի վար ու ձեր ակամօջին,
 Ստահագուծօրէն պիտի չի հնչեն...:
 Բանգի, մեր կմախքները՝ ալ դուզակներն ու անբակներն դուրս
 Սա՛ր ծաղիկներուն նման, վերէն յորդող լոյսերուն տակ,
 Օ՛ր, անտի՛ս ս ծնգի, ալ կըլսվին պայծառօրէն մատրուով...
 («Արշալոյսները», ՍԹՂ, 24)

Կա նաև հստակ երևացող վերաբերմունք: Անհատական, այլաբանական տարրի ուժեղացումը հաճախ ծնում է նաև այսպես կոչված փոխաբերական համեմատություններ՝ «Անտառները ոտքի ելան պատերազմի վաշտերու պես» (ՍԹԴ, 62), «Աստղերն անհայտ, կարծես հլպած արևեն, Տեղատարակ կը թափին» (ԴԿ-2, 170), «Լուսնի լույսը ծառերեն ծաղիկի պես կը կախվի» (ՄՄ, 91), «Չիւնն երկիկներէ շուշանի պէս անորորութեամբ կը թորայ, ...Չիւնն աստղերէ և Աստուածո՛՛ն՝ մարգարտի պէս կը հեղելի» (ՍԹ, 213):

XX դարակազգի չափածոյի փորձով մեր ազգային բանաստեղծության մեջ ամրապնդվում է նախկացուց եկող և Կայսրացուց ընդ որ բանաստեղծության մեջ վերստեղծված համեմատության այն տեսակը, երբ բնության երևույթը, անշունչ առարկան է համեմատվում մարդու կամ մարդկային հատկանիշների հետ: Հասկանալի է, որ գեղագիտորեն ավելի յուրօրինակ ու կենդանի է դառնում պատկերը, ինչպես՝ «աղջըկան մը պես հովվեր» (98), «Աղջիկ մըն է կարծես հովը՝ Գինով մուրտի բուրումեն» (43), «Գուռն հիացիկ մանուկի աչքի մը պես է բացվեր» (ՄՄ, 91), «Միաբեկեալ քաղաքին լոյսերը աչուրներու նման կը կուրանան» (ՍԹՁ, 11), «Լուսնակն ալ սիսա՛ր շքեղ կծաքի Առասպելներու լույս-դշխոյին պես» (ՈՄ, 112): Ազատ գործածություն ունեն նաև համեմատության մյուս ձևերն ու տարատեսակները՝ առավելական համեմատություն, ծավալուն համեմատություն, անուղղակի համեմատություն, հակառակ համեմատություն և այլն, և այլն, որոնք մեկ մեկ անդադրադադար, կարծում ենք, շատ բան չի ավելացնել ու մեր ունեցած ընդհանուր տպավորությանը, դարակազգի բանաստեղծության մեջ համեմատությունը զարգացավ և՛ արդեն ունեցած հատկանիշները խորացնելու ճանապարհով, և՛ կառուցվածքային ու բովանդակային նոր գծեր ու հատկանիշներ ձեռք բերելով:

Կրկնություն և կրկնաբերություն: Եսիսադասության ամենատարբեր միավորների, նույնիսկ անկախ բաղադրիչ չհանդիսացող բառերի, ինչպես նաև բառակապակցությունների ու նախադասությունների կրկնությունը ընդունված արտահայտչաձև էր նոր բանաստեղծության մեջ ի սկզբանե: Իր տարատեսակ դրսևորումներում այդ արտահայտչաձևը սերտ կապի մեջ է և՛ ժողովրդական բանավեպի, և՛ հայոց դասական բանաստեղծության, և՛ համաշխարհային փորձի հետ: Դարակազգի չափածոյի համար դա սիրված ոճական հնարանք է և անփո-

խարինելի միջոց խոսքի գեղարվեստական կառուցման համար: Ընդունված կիրառություններ են.

1. Բառի կամ բառակապակցության կրկնությունը նույն տողի մեջ՝ դրանցով արտահայտված մտքերն ընդգծելու, դրանց բազմակիությունը, հատկանիշի աստևությունը շեշտելու և հետևաբար՝ հուզականությունը ուժեղացնելու համար՝ «Կոտորած, կոտորած, կոտորած... Բաղաքներուն մեջ և քաղաքներն դուրս» (51), «Օ, անգթոր՛ն, անգթոր՛ն, անգթոր՛ն...» (ԱԹ, 76), երբեմն էլ՝ հանդարտ վեհության, խաղաղ կյանքի վերհուշ տեսողությունը նպատակներով, ինչպես, օրինակ՝ «Չացին երզը» շարքում՝ «Սայլե՛ր, սայլե՛ր անծայրածիր» (201), «Ո՛վ գյուղակներ, գյուղակներ... Ո՛վ ամբարներ, ամբարներ» (197–198), «Յո՛ւն է վիզը թխահատ, հո՛ն է գարին իլածն» (199), «Է՛յ աղորիք, դարծի՛ր, դարծի՛ր» (ԴԿ–2, 201) և այլն:

2. Բառի կամ բառակապակցության կրկնությունը տողերի սկզբում (անաֆոր)՝ խոսքի ուժեղականությունը կառուցելու, զգացմունքների չափը մեծացնելու համար՝

Թո՛ղ նրեն ձեր հնայարանն հայրենի հողը ծաղկոտի...
 Թո՛ղ մեր հունձքերն հովտ հովիտ՝ ծովերուն պես տարածուից...
 Թո՛ղ կպելոն ու որաները, բլուրեն վեր, լուսակին հետ բարձրանան,
 Թո՛ղ հայ հովիւն, մարգերուն մէջ, իր նախաօրը նման,
 Իր սրինձին ասրտուններով իր հլու հօսը հնայի...
 (Սիւսանքո, «Չայ դաշտերուն պարտատնքը», ԱԹ, 238)

Եվ կամ՝

Չո՛ւն, ուր սիւսար մասագար մը կա լույսի,
 Չո՛ւն, ուր սիւր վերտիտ երգ մը կողողար,
 Չո՛ւն, ուր դողոջ օրածան մը կար հույսի...
 (Անակ, «Տրտուն մ ոգի...», ՈՍ, 77)

3. **Կրկնաբերությունը**, շարահյուսական կամ բանաստեղծական միավորի վերջում ուժեղականություն ստեղծելու և հանգակերտման միտումներից բացի, նպատակ ունի խոսքը երանգավորելու ժողովրդական մտածողության տարրերով, քանի որ կրկնության այս եղանակը առավել ընդունված արտահայտչաձևն է ժողովրդական երգերում: Ընդ որում, դա-

րական չափածոյում կարելի է արձանագրել կրկնության այդ տեսակի ամենատարբեր եղանակներ: Ինչպես՝ արևելյան չափածոյին բնորոշ, մասամբ էլ մեր աշուղական երգարվեստում գործածվող **ժայրահանգը**՝ տողի կամ տողերի կրկնությունը քառատողերի կամ բանաստեղծության դրշապի հատվածի վերջում: Վարուժանի «Երևում» բանաստեղծության մեջ կրկնության այդ տեսակը մի առանձին բանաստեղծականություն է հաղորդում հացի արարման գեղարվեստական պատկերին. ժողովրդական երգերից վերջված կամ այդ երգերի նմանողությանը կազմված կրկնվող երկտող՝ «–Երնե՛, էրան, երնե՛, էրան. Չարդը բեզի, մեզի ցորան», ոչ միայն ժողովրդական աշխատանքի երգերի ու խաղիկների տպավորություն է ստեղծում, որը, ինչ խոսք, խիստ ներդաշնակ է գյուղական կյանքին, այլև առանձնահատուկ ընդգծում է աշխատանքի խաղաղ ուժեղականությունը, ցորենը կպսելու բարեբեր աշխատության համոզարտ ու բերուն ընթացքը: Ո. Սևակի «Գին՝ վ սեր», «Լեման» հնգատող տներով ոտանավորներում յուրաքանչյուր տուն սկսվում է ավարտվում է նույն տողի կրկնությամբ: Տճերը դառնում են ամբողջական բովանդակային և ուժեղական միավորներ, որոնք ավելի են շեշտում բանաստեղծական ապրումի փոլ առ փոլ զարգացումը:

4. Նույն կամ տարբեր բառերի կրկնությունը տողի սկզբում, միջին մասում կամ տողավերջում՝ իրար հաջորդող տողերում՝ ներքին հանգավորման և կրկնվող բառի իմաստը ընդգծելու համար (բաղիյուսում): Վարուժանի «Վերադարձ» բանաստեղծությունը կրկնության այդ սկզբունքով է կառուցված. չորս տներից յուրաքանչյուրի սկզբում կրկնվում է նույն նախադասությունը՝ մեկ բառի փոփոխությամբ: Ըստ որում, փոփոխվող բառը՝ սեղ, երգ, հույս, հարս, համապատասխան տան բովանդակային ու կառուցվածքային ողջ ծանրությունը կրողն է: Եվ տողի կրկնության նպատակը նաև կրկնության շնորհիվ առանձնացվող բառի վրա ուշադրություն հրավիրելն է: Յուրաքանչյուր բանատան մեջ հաջորդող տողերը՝ համատասխան բաղնուրությամբ և ժողովրդական երգերի զուգահեռության օրենքով, ուղղակի արձագանք–լրացումներ են կրկնվող տողիմաստի՝

Սյս իրկուն ձեզի կուգանք, ե՛րգ երգելով,
 Լուսակ ծամրով...
 Սյս իրկուն ձեզի կուգանք, սե՛ր երգելով,
 Սարի ծամրով...

Այս իրիկուն **ձեզի** կուգանք, հո՛ւյսն երգելով,
Արտի ճամբով...
 Այս իրիկուն **ձեզի** կուգանք, հա՛ցն երգելով,
Կառի ճամբով...

(ԴԿ-2, 197-198)

Կրկնության այս ձևին ենք հանդիպում Վարուժանի ման «Անդաստան», «Սիրտս է հոգնած», «Ճանապարհ խաչի», Մեծարենցի «Ի՛նչ արբեցությանը», «Տերները կ'ըսենի...», Սևակի «Վերծին սերմնացանը» և նույն կամ այլ հեղինակների բազմաթիվ ուրիշ գործերում:

5. Բառի, կապակցության, կառույցի խառը կրկնությունը կ' տողի մեջ, կ' բանաստեղծական ավելի ծավալուն հատվածներում, որը կ' բովանդակային, կ' արտահայտչական հիմքեր ունի՝ կրկնվող միավորի իմաստային առանձնացումը, իմաստային հավելումը նոր լրացում-զարգացումներով, նմանահնչությունը և այլն, ինչպես՝ Վարուժանի «Բ՛, Տալիբա», Մեծարենցի «Իրիկվան իղծ», Սևակի «Երթա՛վ...» և այլ գործերում:

6. **Դարձը** կառուցվի կրկնություն է, որի կրկնվող տարրերը բանաստեղծական տան առաջին և վերջին տողերում են: Վարուժանի «Աղոնիս մը» երեք տնից բաղկացած ուսանավորը կառուցված է դարձի սկզբունքով՝ յուրաքանչյուր քառատողի վերջին տողը կրկնվում է հաջորդ տան սկզբում, իսկ առաջին տողերը՝ յուրաքանչյուր հաջորդ տան երրորդ տողում: Ոճական այդ հնարանը տեսականության, շարունակականության երանգ է հաղորդում տողով ձևակերպվող գաղափարին՝

Արշալուսյին դեմ խելիոր մը բացիո՛ր՝
 Չոր ծովն ուղիղ տակ նետեց վիհերն:
 Արշալուսյին դեմ խելիոր մը բացիո՛ր,
 Կը փայլեր իր մեջ մարդկիտ մ'իոյաշեն:

Կը փայլեր իր մեջ մարդկիտ մ'իոյաշեն...

(ԴԿ-2, 22)

7. Որպես կրկնության տեսակ՝ **շրջապակցումը** ավելի բնորոշ է արձակին, տարածված է հրապարակախոսության մեջ, ծառայում է պարտիկի, հանդիսավոր խոսքին: Չափածոյում այս հնարանքին են դիմում կարևոր գաղափար արտահայտող բառը (քառակապակցությունը, բանաստեղծ) հատուկ հնչեղանգով առանձնացնելու, հաջորդող տողերում զարգացվող

մտքերն իրար կապելու, ամբողջի մասին ամփոփ պատկերացում տալու համար: «Օրհնություն» քերթվածում (Սիսիանյան) յուրաքանչյուր տասնորդանի տուն որոշակի ամփոփ բովանդակություն ու գաղափար ունի: 1-ինը կտրիճ որդուն ուղղված հորդոր-խրատի խոսք է՝ օրհնություն ստեղծագործ աշխատանքի, հողի արգասաբեր մշակության, 2-րդը՝ իմաստության ու զգաստության հորդոր բռնանը, 3-րդը՝ գեղեցկության, վերջին կանչի ու սիրովանքի (պըսա՛կ շիրմիս) մարդանք վարդ բռնուհուն, 4-րդը՝ կյանքի շարունակությունը իր տոհմին պարգևելու և լիության պատասխան-օրհնություն աղվոր հարսին, 5-րդը՝ խաղաղ ծերություն ու խաղաղ մինջ իրեն ու կնոջը: Այս հինգ տներից յուրաքանչյուրի սկզբում կրկնվող **Ա՛ի մը ցորյան** բառակապակցությունը ոչ միայն շրջապակցում է **հայրենի տան**՝ իրար հետ սերտորեն կապված և իրարով պայմանավորված երջանիկ գոյության գաղափարակազմը և պայմանավորում է քերթվածի կառուցվածքային ամբողջականությունը, այլև առանձնացնում և հստակ ընդգծում է մի կարևոր միտք. հայրենի տան գոյության և խաղաղ կյանքի հիմքը արարչագործ աշխատանքն է՝ հացի արարումը՝ **Ա՛ի մը ցորյան**-ը:

Դարձակերի չափածո տալիս է կրկնության բազմաթիվ այլ եղանակների ու ձևերի օրինակներ՝ բառակապակցության կրկնությունը յուրաքանչյուր հաջորդ տան սկզբում (Սևակ, «Պիտի սպասն...»), բառի կրկնությունը տողասկզբում և տողամիջում, որ զուգահեռվում է այլ բառի առանձին կրկնությանը յուրաքանչյուր քառատողի վերջում (Սևակ, «Թերուպատները»), տողի կրկնությունը յուրաքանչյուր տան սկզբում (Մեծարենց, «Տու՛ր ինձի տեր...») և այլն: Դրանց առանձին ձևեր՝ դարձը, երկրորդումը, համաստիճանությունը, բաղիյուսումը և այլն, քիչ են հանդիպում այս փուլի չափածոյում: Վերջին հաշվով այնքան էլ էական չէ կրկնության այս կամ այն ձևի գործածության հաճախակալությունը: Առավել էական է այն, որ դրանք իբրև կանոն գործածվում են ըստ հարկի՝ լուծելով որոշակի ոճական-արտահայտչական խնդիրներ, ծառայում որոշակի գեղարվեստական նպատակներին:

Կրկնության արտահայտչամիջոցին այս փուլում բնորոշ է մի կարևոր հատկանիշ՝ նախկինում գեղարվեստական այդ հնարանը կոչված էր լուծելու առավելապես արտահայտության պլանի խնդիրներ, կամ բովանդակայինը և կառուցվածքայինը միշտ չէ, որ ներդաշն էին հանդես գալիս: Դարձակերի բանաստեղծության մեջ բառի, տողի, բառակա-

պակցության կամ լեզվական որևէ միավորի կրկնությունը ընդ թե շատ հաջողված գործերում անպայման միտում ունի լուծելու նաև բովանդակային խնդիրներ: Վերը բերված օրինակներում դա արդեն արծանագրվող վիաստ է: Այդ հատկանիշն առավել տեսանելի է կրկնության այնպիսի ձևերում, որոնք գործում են բանաստեղծության ամբողջ կառուցվածքում: Կրկնվող միավորը նախ առանձնացվում է տվյալ տան արտահայտած հիմնական բովանդակությունից, ապա ամբողջի մեջ շրջապակցումով ստեղծում է ծևախմբատապիև, կառուցվածքային և բովանդակային ամբողջական ու ավարտուն գեղարվեստական համակարգ, ինչպես՝ Վարուժանի «Չոռն», «Հարսին երագը», Ռ. Սևակի «Վերջին հայերը», «Երեկ գիշեր», «Ահա կ'երգես Դախանա՛...», Սիամանթոյի «Հայրենի տուն» և այլ բանաստեղծություններում:

Կրկնության ու կրկնաբերության նշված եղանակներին վերաբերող օրինակները բազմաթիվ են: Մենք սահմանափակվեցինք յուրաքանչյուր դեպքի համար մեկ-երկու օրինակ նշելով: Բայց բերված օրինակներն էլ, կարծես ենք, բավարար են՝ ապացուցելու համար այն միտքը, որ արտահայտական այս ձևը իր ողջ բազմազանությամբ արդեն կայուն տեղ ունի 20–րդ դարակերպի արևմտահայ բանաստեղծության ոճական կառուցվածքում և մի զգալի չափով պայմանավորում է այդ կառուցվածքի գեղարվեստականությունը:

ՀԱՉՅՈՒՆԱՅԻՆ ԿԱՅՍԸ, ՀԱՆԳԻՏՈՒՅՈՒՆ, ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ՅՈՒՐԱԿԱՅԱՏՎՈՒՅՈՒՆՆԵՐԸ

Չայնական հարստությունը և ներդաշնակությունը չափածոյի գեղարվեստական կառույցի կարևորագույն տարրերից են: Լինելով լեզվի բանաստեղծականության արտահայտություններից մեկը՝ բնականաբար դա չէր կարող ուշադրության չարժանանալ գեղապաշտ սերնդի հեղինակների կողմից, որոնք հատուկ նշանակություն էին տալիս ուսանավորի հնչյունական հարստությանը: Առհասարակ չափածո խոսքի ոճական այդ գիծը մշտապես եղել է արևմտահայ բանաստեղծության ուշադրության կենտրոնում: Եվ դրա շատ հատկանիշներ արդեն յուրաքանչ «վատարկով» էր այդ բանաստեղծությունը ստնում 20–րդ դար: Պատճառներից մեկն էլ դա էր, որ չնայած ողջ

բազմազանությանն ու հնչյունական հարստությանը՝ նորագույններից և ոչ մեկի բանաստեղծությունը արևմտահայ չափածոյի տաղաչափական համակարգում և հնչյունային կազմության մեջ չէր հավակնում հեղափոխիչ ազդեցությունների, ինչպես ասենք Վ. Տերյանի չափածոն արևելահայ հատվածում: Սակայն և՛ ամբողջության մեջ, և՛ առանձին–առանձին այդ հեղինակների գեղարվեստական անհատականությունները իրենց անկրկնելի տեղն ունեն նաև այս մարզում: Դարակերպի բանաստեղծությունը համակարգի բերեց արևմտահայ չափածոյում ծաղկոթված տաղաչափական շատ գծեր ու հատկանիշներ, որոնք պատահական կամ անկազմակերպ դրսևորումներ ունեին նախորդ շրջանի չափածոյում, ավելի նպատակային դարձրեց հնչյունական զանազան զուգորդությունների ոճական–արտահայտչական սկիզբությունները, իսկ առանձին տաղաչափական իրակություններում կիրառելի դրեց նոր որոնումներ: Դրանք պայմանավորված են և՛ զրական ավանդույթով, և՛ ազգային լեզվի բնորոշ գծերով, և՛ իխարևն այդ հեղինակների ինքնատիպ անհատականությամբ: Ըստ որում, վերջին հանգամանքը՝ անհատական նախասիրություններն ու հակումները, մտածողության կերպը, այս դեպքում ունեն առավել քան էական նշանակություն և ուղղակի արտահայտություն են գտնում կրած ազդեցությունների, ազգային ու ավանդական տարրերի ընտրության մեջ: Այսպես, համաչափ բաշխված հնչյունների կամ հնչյունակապակցությունների նմանությունը կամ նույնությունը, առավել ևս նույն ծայնավորների կամ բաղաձայների կրկնությունը՝ Վարուժանի չափածոյի հնչյունային կազմի յուրահատկությունը չէ: Առհասարակ, բաղաձայնյութի և առձայնյութի ոճական միջոցներով Վարուժանի բանաստեղծությունը աչքի չի ընկնում: Եղած օրինակներն էլ կարծես խիստ նպատակամետ կիրառություններ չեն: Դրանց մի մասը նույնիսկ պատահական բնույթ ունի: Այդ չափածոյի ծայնական ներդաշնակությունը և ռիթմական ընթացքը ապահովվում են ուսանավորների հնչյունական կառույցի բոլոր տարրերի միասնությամբ: Երկուց թերևս կարելի է ասել Սիամանթոյի և Սևակի մասին, որոնք ծայնական համաչափությունը և նմանահնչությունը փորձում են ապահովել առավելապես բառային կրկնությունների միջոցով: Մինչդեռ նույն հնչյունական բազմազանությունն ու հարստությունը Մեծի բնեցի քնարերգության բանաստեղծականության գլխավոր պայմաններից են: Վարուժանի չափածոն հարուստ է հանգավորման ձևերով ու եղանակներով և ունի տաղաչափական աննախադեպ բազմազանություն: Սիամանթոն

միտում է տաղաչափական որոշակի ծների ըստ ամենայնի կիրառության ու խորացման և տալիս է ազատ ուսանավորի դասական օրինակներ: Սակը նախափորություններ ունի հանգավոր բանաստեղծության մեջ և կիրարկում է հանգիտության ամենաբազմազան ձևեր: Թեքեյանի տաղաչափությունը եվրոպական դասական չափանոյի փորձից շատ բան է փոխանցում հայրենի գրականության անդաստանները և այլն, և այլն: Անդրադառնանք դրանց մի քանի դրսևորումների:

Յնյունային կերպը: Յայտնի է, որ հնյունները առաջ են բերում որոշակի զգայական տպավորություններ: Դա հաճախ ծնվում է ենթագիտակցորեն: Բայց կապվելով բառընտրության և խոսքի բովանդակության ինչ-ինչ կողմերին՝ դրանք ստեղծում են ոչ միայն բազմաձայնություն, այլ և նպաստում են ծայնապատկերի կառուցմանը, ընթերցողի ուշադրությունը հոգեբանորեն կենտրոնացնում և են այս կամ այն մտածության վրա: Այսպիսի դեպքերում ասվում է, որ արտաքին հնյունական երանգը համապատասխանեցվում է բովանդակությանը: Անշուշտ, կարելի է ենթադրել, որ գեղարվեստական այդպիսի միտումով է ստեղծված Վարուժանի հետևյալ պատկերը.

Ափ մը ցորյան զգույն/տ չ վեր
Թող որ թափեն Թոնիկ սիրուն:
(ԴՎ-2, 195)

Խուլ ու փափուկ հնյունների կարգը դասվող **փ, ք, ց, և** հնյունների կուտակումը թերևս ստեղծում է ցորենի հատիկների փափուկ հոսքի զգայական տպավորություն, ավելի տեսանելի է դառնում գեղարվեստական պատկերը: Կամ՝ խուլ, բայց փոքր-ինչ կոշտ **կ**-երի կրկնությունը մեկ այլ երկտողում արդո՞ք կալերում ընթացող աշխատանքի ծայնական արձագանքը չէ.

Մե՛կ ժայրեն մյուսը չալերուն
Լի՛ չամընված հունձը զերմեն...
(ԴՎ-2, 193)

Մեկ ուրիշ դեպքում՝ **հ**-երի կրկնությամբ (**հուվերն հևուն**) շնչող-կենդանի հովերի գեղագիտական տպավորությունն է շեշտվում: Կամ՝ ծայնա-

վորների առատությունը «Յացին երգուն» բաց ու պայծառ տրամադրության երանգներ ունի և այլն: Բայց սրանք նաև սուբյեկտիվ ընկալման ու սուկ ընդհանուր տպավորության արտահայտություններ կարող են լինել: Կարող են հետևանքը լինել գրողի՝ որոշ անհրաժեշտ կամ պատահական բաների ընտրության: Ամեն դեպքում, երևույթը կապվում է բանաստեղծության ազգային ավանդույթի հետ և ենթադրում է նաև այդ ավանդույթի զարգացում-տեղաշարժեր: Այս դեպքում Վարուժանը և մյուսները շարունակում են ավանդույթը՝ թերևս նաև փորձելով դա հարստացնել ուսանավորի ներքին հատկանիշների և արտաքին-զգայական դրսևորման կապի նոր զուգորդություններով:

Բաղաձայնությամբ և առձայնությամբ, ինչպես նաև դրանց դրսևորման առանձին ձևերը՝ ռիթմական առձայնությամբ՝ ստղավերջում ծայնավորների կրկնություն, ռիթմական բաղաձայնությամբ՝ նման բաղաձայն հնյունների կուտակումը տողի որոշակի հատվածներում կամ կից տողերի մեջ և այլն, նպաստում են տողերի կամ բանաստան կառուցվածքային այլ տարրերի միասնությանը, ստեղծում են մտքով ու հնյունական կազմով ռիթմական մեծ կամ փոքր ամբողջություն: Սակայն և՛ Վարուժանը, և՛ Սևակն ու Սիւմանրեն այդ սկզբունքների հետևողական պաշտպանը չեն: Փոքր-ինչ այլ է Մեծարենցի պարագան: Յնյունների ռիթմական ներդաշնակությունը և բազմաձայնությունը նրա չափանոյի կարևորագույն հատկանիշներն են: Դրանց Մեծարենցը համարում է և՛ հնյունական ներդաշնակության ավանդական, այսպես կոչված մտածական միջոցներով, որոնք նաև ժողովրդական բանավեստի ոճական միջոցներ են (բաղաձայնությամբ, առձայնությամբ), և՛ ներքին-զգայական ընկալումներով (ինտուիցիայով): Բաղաձայնությամբ՝ որպես քնարական պատումի և խոսքի բանաստեղծականացման ոճական միջոց (բաղաձայնների ծայնական հարստությունը այդ հնարավորությունը տալիս է), Մեծարենցի դեպքում հիմնական միտում ունի ոչ միայն ստեղծելու բնության համապատասխան երևույթի զգայական պատկերը, այլև «ուղեկցելու» հեղինակի մտածության ընթացքին. մտքի ու տրամադրության զարգացմանը զուգընթաց՝ հաճախ փոխվում է հնյունների հերթազայությունը: Ը խուլ չհականի համաչափ կուտակումը տողի կամ կից տողերի միջև («Սիլերոգ») ոչ միայն ստեղծում է շրշուռով ու շշուկներով լեցուն ամառային գիշերվա զգայական պատկերը, այլև ընդգծում է կյանքի ու բնության վայելքի բաղդությունը, նրբությունն ու քնքշությունը, ավելի է խորանում դրանց հակադ-

րությունը քնարական հերոսի դրամատիկ հոգեվիճակի ու մտայ տրամադրության հետ. «Գիշերն անուշ է, գիշերն հեշտագի՛ն, Գաշիշով օձուն ու բալասանով... Տնօձգին գիշերն է լույս ու լուսին՝ Բայց լույսն իմ հոգվույս քիչ քիչ կը մաշի...» (ՄՄ, 31): Նույն իրիկնամուտի այս անգամ պայծառ տրամադրությամբ նկարագրությունը («Կիրակնուտը») հուշում է ծայրնեղ պայթյալկանների՝ δ ($>\delta$) կուտակում՝ «Կապույտ ծուպեր, ծիանձան, ծըլիան ծայրեր, միստի՛ք վարդ» (ՄՄ, 48), կամ նույն տրամադրության զարգացումը մեկ այլ բանաստեղծության մեջ՝ նույն բաղձայնությամբ՝ «Ճափ կը զարնե, ծիծաղան ծղեր է ծիրն իր այտին» (ՄՄ, 65) և այլն: Միտքը բանաստեղծորեն արտահայտելը հեղինակը զուգակցում է հոգեկան վիճակների ու տրամադրությունների հետ: Ընդգծվում է խոսքի քնարական երանգը: Ամրապնդվում է նոր բանաստեղծության մեջ պակնդված հասկանալիքը:

Մեծարեմքը նորություն է բերում բաղձայնությի այսպես կոչված կառուցման եղանակների բազմազանության առումով: Սիա դրա հիմնական դրսևորումներից մի քանիսը. նույն կամ նույնորակ հնչյունների կամ հնչյունակապկցություններ ունեցող բերականական միավորների գործածություն՝ «հովեն ու ծովեն» (31), «արդերով ու հուրքով» (62), «Լի երզովը թռչուններուն, մարդերուն, Ո՛ր տարերուն աղաղակովը տրոփուն» (ՄՄ, 112), հարևան բառերի առանձին կամ մասն հնչյունների հերթագայություն՝ «ցայգուն ցողով» (84), «կոթունները կարճավետ» (94), «Լուսացնցուղ ցողով լեցուն» (78), «վայրի վիշտով» (56), «Ուր նմանագրավ կը տարածվի վեհունի ցայց հանդեմ» (37), նույնատեսակ կամ մասն հնչյուններ ունեցող բաղձայնիչներով հարադիր բարդությունների գործածություն՝ «լայն ու լռին» (84), «թերթ ու շեր» (131), «Խարակն ու խութեր» (94), «ցող ու շաղի» (66), «դափ ու ծափով» (38), «կռոն ու կական» (172), «ծափ ու ծիծաղ ու ծաղիկ» (80), իրար հաջորդող բառերը նույն հնչյունով սկսելը՝ «Ո՞գիս հիմակ համարցնեմ ունի» (52), «Գործանքի մեջ հոգնակոհակ հովերուն» (80), «համակ հարցուններու հանդեպ» (45), բանաստեղծական տան առաջին բառերը նույն հնչյունով սկսելը՝ «Հրձայքերով... Դեշտություն... Դանդաղտորեն... Դոզվույս...» (ՄՄ, 33), որոշակի կամ նույն հնչյունների կուտակումը ամբողջ ոտանավորում՝ ծիրանի, պլլըված, ծուպեր, ծիանձան, ծիպիան, ծարավ, ծղծե, կ'օձեն, ծնրադիր, ծագի, պայծառ, ծագին, ծիծաղ («Կիրակնուտը»), կամ տոթական, արևոտ տաղտապանքին, տապազին, նուպան տապին տախտապարող, տապահար դաշտավայրեր, կը տեն բազմալեզու տեղն («Տա-

պի նուպաներ»), միաժամանակ մի քանի մասն կամ հնչյունով իրար մոտ բաղձայնների կուտակումը: «Նավակները» ոտանավորում առկա **ց, ծ(=ց), ծ(=ձ)** բաղձայնների և **ա** ծայնավորի կուտակումներին հավելվում է նաև **ն** ծայնորդի՝ հազվադեպ հանդիպող բաղձայնությո՞րը՝ «Նավակներ նկնեցան ամենն ալ, բաղձանքով ակաղծուն. Դեռացան ամենն ալ՝ ծղվանուտ երագիս ակուրքեն» (ՄՄ, 162) և այլն:

Դեյուրնական կազմի բացառիկ հարստության առանձնահատկ է Սիանաթոյի «Ուրը Մետրով» պոեմը, որտեղ հեղինակը ոչ միայն ստեղծագործաբար զարգացնում է «Մատյանի» կառուցվածքային և զաղափարական հատկանիշները, այլև կատարելության է հասցնում նույն «Մատյանի» ծայնական ներդաշնակության ավանդույթները: Բաղձայնությո՞րը միևնույն տողի կամ կից տողերի մեջ՝ «Մեր մէն մի խոսքին մէն մի շուլչին...» (23), «Ի՛նչ գեհենական գալարումէ գալարում», «Եւ վարանքէ վարանք, և վարված է վարված, եւ ծովային ծփանքներ է ծփանք» (27), «Դուն մտածան ծարաւներու արծաթեայ ծով» (11), բաղձայնությի և առձայնությի զուգորդությունը՝ «հունկի՛» անտառ, կնդրուկներու՛ բուրաստան» (9), «Ուրկէ ուղեզս, մանկութեան օրերուն» (8), «Ուրարտեան արշալոյսին» (26), «առաջին արարիչ» (25), նույնաբաղադրիչ բառերի զուգահեռ գործածությունը՝ «անօժիտ վերծանող և անանձրև այգեպան, ...անարժան օրինաբան անվերջ փառքիդ» (14), «սիրագուրկ սիրահար» (16), «անբա՛ն բալիդ» (24), «Գիտակցութեանց անգիտ փարոս» (23), հարևան բառերի առանձին նույն կամ մասն հնչյունների հերթագայությունը՝ «կեանքի հարդոն» (8), «Ես՛ երգալային երախալ» (9), «տիտանեան Տեսանող» (23), «Գոյներու գանձ, գթութեանց գահ» (25), «Դուն հունքը հարուստ, և դուն հնձան հրաշխ» (24), բառակրկնությունը, հասկապետ **ես** և **Դուն** դերանունների հարակրկնությունը, հանգիտության տարաբնույթ այլ օրինակները՝ «Սշականի դուն անկորուստ կոծական, ...դու անբայիր և մեհենական մեհակեաց» (9) «Մացառապատ կածան, ...անբազմոց մահամերձ» (17) և այլն: Այս բոլորը միասնաբար ստեղծում են գեղարվեստական խոսքի ծայնային ներդաշնակության անմահադեպ օրինակ:

Արևմտահայերենի բաղձայնական համակարգի առանձնահատկությունը (նկատի ունենք իսկ պայթյալկանների և պայթաշփականների բացակայությունը) արդեն իսկ հնարավորություն է տալիս պատումի քնարական տեսանկյունից համապատասխան հնչյունների մի մասի իքնաբերաբար ընտրություն: Մեծարեմքը մեղմ ու հանդարտ տրամադրություններ

րի բանաստեղծ է, չունի, ասեմք, Դուրյանի պաթոնս ու հախտուն բնավորությունը: Հավանաբար նաև խառնվածքային այդ գիծն է, որ Երեզզայական կերպով բանաստեղծին մղում է գործածելու ոչ միայն իմաստով, այլև արտաքին-հնչյունական կառուցվածքով բանաստեղծական, քնարական բառեր: փ, ք, թ, ց, չ, վ, հ, խ, շ հնչյունները, թվում է, ամենից հաճախված ծայրերն են բանաստեղծի ընտրած բառերում: Մեծաթեմքը գիտի նմանաձայնության օրենքներն ու գաղտնիքները: քայց ավելի շատ դա բնատուր ծիրքի ու զգացողության արտահայտություն է:

Հանգիստություն: Հայտնի է, որ հանգի զարգացումը զգալի չափով նվազեցրեց վերը նշված հնչյունական ոճական միջոցների այդ դերը: Հանգը՝ իր բոլոր դրսևորումներով, ավելի սերտ միասնություն է ստեղծում տողերի միջև, ձևավորում է դիֆանսյան ավելի բարձր միավորներ (բանաստեղծ, բանաստեղծ), ավելի շեշտված ռիթմակամուրջում է հարդորում խոսքին: Քճնարվիղը հեղինակների վերաբերմունքը յուրահատուկ է հանգի հարցում: Վարուժանի հայացքը և ստեղծագործական մտեցումը, օրինակ, ուշագրավ «եյլեջումներ» է ունեցել: Տպագիրը առաջին ժողովածուն («Ասարուտներ») կազմված է հանգավոր բանաստեղծություններից, այդ թվում ընդհատված հանգերով (օօօ) 3 բանաստեղծությունից, որոնք իրականում խաչաձև հանգավորման համակարգին են վերաբերում: Ամհանգ է գրված միայն մեկ բանաստեղծություն՝ «Վիժածը»: «Ցեղին սիրտը» ժողովածուում պատկերը փոխվում է: Ամհանգ է նախերգանքը («Նեմեսիս»), որ ենթադրում էր ոչ միայն զաղափարական, այլև գեղարվեստական-տաղաչափական ծրայիր: Ամհանգ է նաև քերթվածների կեսից ավելին, իսկ չորսը գրված են ընդհատված հանգավորմամբ: Պատկերը գրեթե նույնն է «Գողգոթայի ծաղիկներ» շարքում և «Դեթանու երգեր»-ում: Ըստ որում, երկրորդում համեմատաբար մեծ թիվ են կազմում հանգավոր ոտանավորները: Բայց անհ «Հացին երգը» ամբողջությամբ կազմված է հանգավոր բանաստեղծություններից: 6 բանաստեղծություն գրված է ընդհատված հանգերով: Շրջադարձը դեպի ամհանգ բանաստեղծություն, անշուշտ, գեղարվեստական նախասիրության հարց էր, որը, սակայն, իր հիմնավոր պատճառներն ուներ՝ կապված հեղինակի գրական դաստիարակության, անցած ճանապարհի, անհատական-ստեղծագործական խառնվածքի շեշտված դրսևորումների, ոտանավորների թեմատիկ շրջանակի և այլ գործոնների հետ: Հանգը՝ նման կամ նույն հնչյունների կուտակումը, որոշ կաղապարի մեջ է դնում հեղինակի մտածումը, կաշկանդում մտքի ա-

զատ ընթացքը: Այս կարծիքին էր Վարուժանը «Ցեղին սիրտը» ժողովածուն գրելիս: Մյուս կողմից հայրենական ցավի ու տառապանքի թեման, ինչպես նաև հզոր բողոքի ու վրեժի՝ առավել ուժեղացած տրամադրությունները, խառնվածքի կրքոտ ու երբեմն հախտուն ստեղծագործական րոնկումները միշտ չէ, որ հեշտ էր համակերպել հնչյունների որոշակի կարգ ու հաջորդականություն ենթադրող սկզբունքների: Այդ տրամադրությունների ազատ արտահայտման համար բանաստեղծն ընտրում է ամհանգ ոտանավորը: Ամչափ մեծ էր նաև գրական ընթացքի և գեղարվեստական մտածողության մեջ կատարվող վերափոխումների հոգեբանական ազդեցությունը: Դարասկիզը բանաստեղծական արվեստում վերակառուցումների ու բուռն որոնումների մի շրջան էր, և «ի թիվս շատ այլ հարցերի առաջ քաշվեց նաև պոեզիայի հանգային համակարգի բարձրացման խնդիրը... Բանաստեղծների առջև քայցվում էր երկու ուղի. կամ ընդհանրապես հրաժարվել հանգից, իբրև ոտանավորի կառուցման անհրաժեշտ տարրից (այստեղից՝ դարասկզբի պոեզիայում ասի-տակ ոտանավորի առատությունը, որը մեծ մասամբ զուգակցվում էր ազատ ոտանավորի հետ), կամ էլ որոշել հանգային համանչլուության նոր ձևեր ու ռեսուրսներ: Սիս այս երկրորդ ուղին է, որ մոյց չատ բանաստեղծների հաճախ հրաժարվելու ճշգրիտ հանգերից և մեծ կամ փոքր չափով դիմելու ոչ ճշգրիտ հանգերի օգնությանը՝ զգալիորեն ընդարձակելով ոտանավորի հանգային հնարավորությունները» [58, 200]: Վարուժանի բանաստեղծության մեջ հանգային համակարգի նորացման այս երկու միտումներն էլ ակնառու են: Ամհանգ ոտանավորի զարգացումը նրա «Ցեղին սիրտը» և «Դեթանու երգեր» շարքերում տուրք էր նաև այդ մտայնությանը: Այդ քերթվածաշարերի հնչյունական Երեզզանկարությունը և դիֆանսյան զարգացումը հեղինակը հաջողությամբ ապահովում է իմենակառույց այլ գործոններով և լեզվի տաղաչափական այլ հնարավորություններով: Նախ՝ նույն անհանգ ոտանավորներում Վարուժանը չի հրաժարվում խառը կամ պատահական հանգալիորման առանձին փորձերից, որոնք ծայրական Երեզզանկարության երանգներ են հավելում նրա խոսքին: «Նեմեսիս» ծրագրային ոտանավորում, օրինակ, մի շարք տողեր ունեն կից կամ խաչաձև հանգավորում՝ րոյլ, բավարար, ավալտեպ նաև ուժեղ հանգերով, ինչպես՝ մարմարի-դյուցազնի, կը հոսի-կը նըստի, կը բեկտի-կը տըրվի, կախված-ձևված, արդեն-փառքեմ, Իսխ-Նեմեսիս, դիցուհի-Վրիժուհի և այլն: Նույն ոտանավորում նման կամ նույն հնչյունների կուտակումները տողամիջում «Փակեց փեղկերն երկնքի դեմ»,

«Ամեն ոք իր վերջը կուրծքին կը բանա», կամ կից տողերի մեջ՝ «Երեխաները թող որ բո՛ւ ծոցիդ մեջ Մկըրտըւլին և ծրծին կուր ծիծերեղ»։ «Քանդակագործ քերթողն հանկարծ խորշածնց Մարգարտապասկ ճակատը զինք ըջրտինքով», կրկնաբանական հանգերը տողամիջում և տողավերջում՝ «հարված մ'ալ, հարված մ'ալ...», «Եվ բանդակեց, բանդակեց», և միջնահանգը՝ ներքին հանգը տողամիջում՝ «Հանճարներու... դարերու», հնչյունական կառույցի տարրեր են, որոնք ուսանավորի ընդհանուր ծայային ներդաշնակության մեջ խիստ կարևոր դեր են կատարում և մասամբ փոխադրվում են հանգին վերաչափված դիմաբան կղերի ու ներդաշնակությանը։ Ամհանգ ուսանավորում նման կամ նմանահունչ լեզվական նվազագույն ծայային միավորների կուտակումը գործածվում է իբրև հավելյալ տարր՝ հնչյունական կառուցվածքի ներդաշնակությունը ապահովելու համար։ Իսկ ամենակարևորը, Վարուժան այդ ուսանավորներում խստորեն պահպանում է վանկային բառանավորի տաղաչափական կառույցի բոլոր հիմնական սկզբունքները՝ անհրաժեշտության դեպքում չհրաժարվելով նաև շեշտական ուսանավորի չափական կանոններից։ Օրինակ՝ կից տողերի 11– և 7–վանկանի չափը հավասար հատածներով (անդամներով) պահպանելու համար նա երբեմն օգտվում է տրամաբանական շեշտի ընձեռած հնարավորությունից՝ առանձնացնելով 4+3 հավասար անդամներ կից տողերում՝

Սեր շիր մա բարն / ու եր թանց այս / ախ շի րիմ: 4+4+3
Վը ռե մի ժամն / ալ հա սալ... 4+3

(Դ-1, 79)

Ինչևէ, ամհանգ ուսանավորի այսօրինակ տարածումը և դրան զուգահեռ՝ բանաստեղծության այդ տեսակի հնչյունական համակարգում ծայային ներդաշնակության ու դիմաբան ընթացքի ապահովումը վերը նշված լեզվամիջոցներով շատ կողմերով նոր էին արևմտահայ չափածոյում։

Ամհանգ և ազատ ուսանավորի զարգացումը անվերապահորեն կապվում է Միամանրոյի անվան հետ։ Միամանրոն առիասարակ հրաժարվել է հանգից՝ տողերի համահունչ վերջավորությունից։ «Այդ հանգամանքը ուղղակի բխում է Միամանրոյի գեղարվեստական մտածողությունից, մասնավորապես՝ նրա կիրառած ազատ ուսանավորի («ազատաչափ») սկզբունքից և իր հերթին պայմանավորում է նրա շատ առանձնահատկութե-

յուններ» [58, 157]։ Սուրի հախտուն ընթացքը չկաշականդելով տաղաչափական այս կամ այն կաղապարով և հետևելով նաև եվրոպական նորագույն բանաստեղծության մեջ հաստատված փորձին՝ Միամանրոն ստեղծեց ոչ միայն ամհանգ բանաստեղծության ամբողջական շարքեր, այլև ըստ էության կատարելության հասցրեց ազատ ուսանավորը, ազատ՝ չափի, ոտքի, հաստածի կամ ամանակի պարտադիր հավասարության օրինաչափություններից։ Այդ ուսանավորների ներքին ռիթմը և բարեհնչյունությունը ապահովվում են կամ՝ տողի՝ իբրև ավարտուն միավորի դիմաբան նշանակությամբ, կամ էլ կրկնության ու կրկնաբանության ամենաբազմազան տեսակներով, որոնց մասին վերը խոսվեց։ Ամհանգ և անհավասարատող ուսանավորների առանձին հաջողված օրինակներ ունի Մեծարեցը՝ «Երագի պահեր», «Սեղուները», «Իդձեր», «Ցայտակար», «Ի՛նչ արթեցություն» և այլն, որոնցում, սակայն, բանաստեղծը հաճախ չի հրաժարվում խառը կամ պատահական հանգավորման իր նախապիրությունից։

Չանգավոր բանաստեղծության զարգացման մեջ մեծ է Վարուժանի, Մեծարեցի, Սևակի, մասամբ նաև Թեքեյանի և մյուսների դերը։ Հանգերի առանձին տեսակների (իզական հանգ, ներքին կամ միջնահանգ, բաղադրյալ հանգեր և այլն) դիմաբան-կառուցվածքային դերի ըմբռնումներում նրանք չհասան նորարարական ձեռքբերումների, մնացին հետևորդը ազգային ավանդույթի, որը փոխանցվում է ազգային բանաստեղծության 40–50-ականների փորձից։ Թեքես այդ բնագավառում իբրև ուսանավորի տեխնիկական աճի արդյունք պետք է նկատել այն, որ այս շրջանում նույն հաճախականությամբ չեն հանդիպում իրար հետ կապված իզական և աբական հանգեր, որոնք խախտում են տողերի ներդաշնակությունը, հիմնականում պատահական բնույթ ունեն, կազմվում են սովորաբար օժանդակ բայով կամ որոշիչ (նաև ստացական) հոդ ունեցող բառով առաջացած իզական հանգերի և արական հանգերի զուգահեռի փորձով (այլատիպ վերջավորություններով)՝ **անրթլե են–կը քալ են–խուլ են–կը խլը են** (ՄՄ, 45), **նզովքն ենք–եննգ** (29), **տարածեր–մեռած էր** (65), **արդեն–մարդ են** (ՌՄ, 130), **հոտն իր–զրգիռ** (Դ-1, 227), **ալիքեր–երանգապ–նակն էր** (39), **չը մըտնե՛ր–աղաղակն** է (Դ-1, 173) և այլն։ Իզական հանգերի տեսակարար կշռի նվազմանը զուգընթաց, սակայն, նկատվում է դրանց տաղաչափական հնարավորությունների կամ գործածության առանձին ձևերի ակտիվացում։ Առանձին դեպքերում գործում է միատիպ

վերջավորություններով հանգային կապը. կամ իզական հանգերը դիտվում են իբրև ուրույն շարք՝ **տածանք ես-Աերն ես** (61), **սիրեցիր-բանտեցիր / մե՛ղբ էր-պետք էր** (136), **խա՛ռ-դա՛ռն** (138), **եղեռն-տեղերն** (139), **Սեր-ակը-սև՛ / ակը** (ՈՍ, 148), **բազինն է-հին** է (ԴԿ-1, 45): Ձուգակցվում են զույգ տողերը իրենց իզական հանգով, կենտրոնը՝ արական, թեև ոտանավորի փոքր հատվածում՝ մեկ կամ երկու քառատող տան մեջ՝ **մանգաղով-գալով / յարս է-հարս է**, **շաղերով-խաղերով / քաց է-բաց է** («Չունեն կը ժողվեն», ԴԿ-2, 177): Կանք քառատող ոտանավորում, քացառությամբ վերջին տան, հետևողականորեն պահպանվում է արական և իզական հանգերի կանոնավոր հաջորդականությունը՝ **հարթե-մեք-հակինթ է-գեք**, **տարածե-հուտթի-հունծ է-կ՛աննետի**, **կը փըշոե-խոփին-մըն է-հեշտին** («Տափան», ԴԿ-2, 168) և այլն: Անշուշտ, իզական և արական հանգերի կանոնավոր զուգորդումը ուժեղացնում է ծայնային և ռիթմական ներդաշնակությունը՝ մանավանդ իզական վերջավորությունների նախավերջին ծայնավորների կանոնական շեշտվածությամբ և ավելի հարուստ հնչյունակազմով. քանի որ ներառում է նվազագույնը երկու վանկ: Տաղաչափական այս հնարանը հետևողական կիրառություն չունեցավ:

Լույն տաղաչափական համակարգում ղժվար է գտնել հանգիտության այնպիսի դեպքեր, որոնք առավելագույնս երևան են հանում **միջնահանգի** ռիթմական ու կառուցվածքային հիմնական դեղը, այսինքն՝ հարևան տողերի միևնույն տեղում դրանց կիրառությունը (ներքին հանգերը պետք է համընկնեն ռիթմական միավորների սահմանների հետ և ազդարարում են ռիթմական փոքր միավորների ավարտը), որը ոչ միայն հնչյունական-կառուցվածքային համաձայնություն է ստեղծում տողերի միջև, այլև ապահովում է կանոնավոր ռիթմականություն ուսանավորի ամբողջ կառույցում: Իբրև կանոն, խախտված է այդ հանգերի կայուն կրկնության բնույթը: Դրանք առավելապես պատահական երանգ ունեն միևնույն տողի ներսում, երբեմն էլ՝ հարևան տողերի միևնույն տեղում՝

ես Արքա մե՛ն այս **գիշեր** / Արևելքի ճոխությանց,
ե՛վ ունի՛մ քառ ու **գանձեր**, / ճերմակ **կինը** հեռապան:
(ԴԿ-2, 13)

Կամ՝

Իր ականջին **օղորուն** փայլատակները լազվարթ
Ու իր բոլոր **քայներուն** ճառագայթները զվարթ
(ԴԿ-2, 14)

Դրանք բանաստեղծության ամբողջ ընթացքի ռիթմակազմի մշտական գործոններ չեն, լավագույն դեպքում ապահովում են նույնաձայնություն և որոշ ռիթմականություն ուսանավորի փոքր հատվածում: Մի խոսքով, իզական հանգի և միջնահանգի տաղաչափական հնարավորությունները չդարձան դարասկզբի ոտանավորի կառուցվածքային անհրաժեշտ բարդարամաս:

Նորագույն բանաստեղծությունը առավելապես դիմում է տողավերջի **արական հանգերի** գործածությանը՝ «որպես ազգային լեզվի ոգուց բխող հետևանք» [58, 174]: Իհարկե, առավել գործուն են թույլ հանգերը: Դա նկատելի է հեղինակների հանգավոր բանաստեղծության գրեթե բոլոր շարքերում: Ըստ որում, ժողովածուից ժողովածու դրանք եական փոփոխություն չեն կրում: Ասական նախորդ փուլերի համեմատ բավարար և ուժեղ հանգերը ակնհայտորեն գործուն են:

Դանգի զարգացման կարևոր ուղղություններից մեկը արական հանգերի խորացումն է կամ դրանց հնչյունական կազմի հարստացումը: Գործածվում են մի շարք ուշագրավ հնարներ. մեցուրկ բաղաձայնի (շեշտված վանկին նախորդող բաղաձայնի), երբեմն էլ երկու բաղաձայնի կրկնություն, որի շնորհիվ մեր լեզվում գերակշռող միավանկ թույլ հանգերը ընդարձակվում են խորությամբ՝ **դրամ-տոամ** (43), **ախտազին-ազգին-հավառքին** (ՈՍ, 119), **արփին-նրփին** (ՄՄ, 74), **ներքև-պարզև** (ԴԿ-2, 7), նման կամ ծայնական մերձավորություն ունեցող հնչյունների կուտակում, երբ բառերը երբեմն ուղղակի ծայնակցում են իրար՝ **ծանծաղ-ծիծաղ**, **ծեքեր-վեքեր** (26), **լուխյան-լայն** (45), **արգանդ-արգավանդ** (59), **կանգնեցի-կանացի** (ՈՍ, 72), **հանդարտ-անքարտ** (48), **մըշուշիմ-մուշիմ-մարմաշիմ** (ՄՄ, 48), **իրարու-դարերու** (68), **դեղծան-դարծան** (69), **չարքերով-պարկերով** (ԴԿ-2, 198), այսպես կոչված կեղծ համաձայն վերջնաբարդարիչի կրկնություն՝ **արծաթի-ծաթի** (39), **ծործորեն-մեջծորեն** (151), **լալ-լալալ** (ՈՍ, 187), **աղի-կատաղի** (29), **ըսպիտակ-լույսի տակ** (38), **ալիք-հրաշալիք** (ՄՄ, 127), **աստղին հետ-զուգահետ** (ԴԿ-1, 53), **հանգաստեղծում** միայն մեկ հնչյունով տարբերվող բառերով՝ **քաց-քաց** (30), **տապե-շտապե** (43), **լույսերուն-հույսերուն** (ՄՄ, 61),

հողերուն-շողերուն (161), հողի-հըղի (162), մաղերով-խաղերով (197), ծըրարած-ծըվարած (ԴՎ-2, 199), խղպպար-խղպար (73), լույսի-հույսի (77), սարին-տարին (ՈՍ, 120) և այլն: Իսկ եթե հանկարծ միտունս մավոր կամ անմիտունս խախտվում և շեշտահարող հնչյունների նույնություները, այսինքն՝ ստեղծվում են անճիշտ կամ առճայնությային հանգեր, դա փոխհատուցվում է նախորդող հնչյունների նույնությամբ կամ նմանությամբ: Մի խտրված, նկատելի է հատուկ խնամքը հանգերի խորության նկատմամբ:

Նախորդները, մասնավորապես Ղ Ալիշանը, Մ. Պեշիկթաշյանը և առհասարակ 19-րդ դարի բանաստեղծների մի զգալի մասը հանգը սովորաբար ստեղծում են բառին կցվող վերջավորությունների, քերականական ձևերի նույնությամբ՝ նույն քերականական վերջավորություններից և նույն վերջածանցներից, կառուցում են միասեռ հանգեր, որոնք հաճախ տպավորիչ և ու բարեհունչ չեն: Նորագույնները զգալի չափով հարստացրին հանգերի բառային-ձևաբանական կազմությունը՝ հանգերը «հենելով» կամ արմատական բառերի և բառաբնի վրա, որ հարուստ հանգերի կառուցման զխավոր պայմաններից մեկն է (քառարմատների կամ արմատական հնչյունների համաձայնությունը)՝ *անցիր-անծիր* (ՈՍ, 129), *զըվարթ-վարթ* (48), *ծնրադիր-նատիր* (81), *հերարծակ-համարծակ* (75), *կաթնավետ-վետ վետ* (ՄՍ, 94), կամ ձևաբանական տարբեր իրողությունների ու տարբեր խոսքի մասերի համահնչունությամբ վրա՝ *կը դիմեն-բուրումեն* (ՄՍ, 43), *համպուրե-լը պարե* (ԴՎ-2, 13), *քապանայ-երկուքն ալ* (227), *ծակեղեն-երկարե* (ԴՎ-1, 292), և կամ՝ բառարևոն քերականական ձևի հետ՝ *գարդի-արդի* (59), *ընկեր-ինկեր* (ՈՍ, 139), կամ էլ՝ քերականական ձևը վերջածանցի հետ, տարբեր վերջածանցներ իրար հետ և այլն, և այլն: Գործուն դարձավ տարասեռ հանգը: Նույն ձևական մասին չպատկանող հնչյունների դաշնակով ըստ էության վերացվում է նույն քերականական մասնիկների կրկնության միակերպությունը, որը տարածված էր միջնադարում, մասամբ նաև հայոց ընդ բանաստեղծության ձևավորման շրջանում, և որը զգալի չափով վնասում էր բանաստեղծական խոսքի գեղագիտական-հնչյունական բազմազանությանը: «Հանգի գեղագիտական ներգործության հիմքն այն է, որ նույն հնչյուններով պետք է միանան ոչ թե նույն, այլ տարբեր գաղափարներ: Նույն ձևական մասով կազմված հանգերը չեն կարող մեր մտքին բա-

վարարություն տալ, որովհետև դրանց մեջ նույն հնչյուններով նույն ձևական նշանակությունն է կրկնվում» [59, 215]:

Հանգը հաճախ ծնվում է նաև մերձավոր հնչյունների նմանությամբ, հատկապես նմանահունչ բաղաձայնների նմանությամբ ու կրկնությամբ: Այս դեպքում հաճախ գրությանը տարբեր հնչյուններն ընկալվում են իբրև արտասանությամբ համարժեք, ծայրաբանորեն ներդաշնակում են իրար՝ *ըստիպված-երկնաբարձ* (ԴՎ-1, 231), *ճոխությանց-հերապանծ* (13), *սառնակերտ-մերթ* (ԴՎ-2, 191), *չքնաղ-առկայա* (52), *սիդեք-դառնահեծ* (187), *սիրակեզ-պեռ* (ՈՍ, 140): Արմատահայերենում դա ունի ոճական-տաղաչափական դրսևորման ավելի լայն հնարավորություններ՝ պայմանավորված բաղաձայնական երկշարք համակարգով և առհասարակ հնչյունական համակարգի յուրահատկություններով՝ *ս* հնչյունի փափուկ արտասանություն՝ *ս-ր*, որոշակի դիրքերում *զ* և *ս* հնչյունների արտասանական նմանություն և այլն: Սնահնչյունական այդպիսի ներդաշնակության օրինակներ՝ *վար-իրարվատ* (51), *խութեր-դեռ* (ՄՍ, 94), *թխերանգ-պատանը* (108), *հիռ հիռ-ծիր* (ԴՎ-2, 187), *վըրան-փուտուռան* (151), *քինգ-ոչինչ* (ՈՍ, 179) և այլն:

Հանգի գործածության յուրահատկություններից մեկն էլ այն է, որ հաճախ զուգակցվում են թույլ և ուժեղ հանգերը մեկ բանաստեղծ կամ ամբողջ բանաստեղծության կառուցվածքում: Սա նպաստում է, որ թույլ հանգերի նվազ ներդաշնակությունը զուգորդվի բավարար հանգերի շեշտված ձայնական ներդաշնակությամբ, երբեմն էլ՝ ուժեղ հանգերի ծայրական նույնությամբ, որն էլ ստեղծում է որոշակի ռիթմական հերթազայություն, ուժեղանում է խոսքի նվազայնությունը: Նորագույնների տաղաչափական համակարգում այս երևույթը կանոնիկ դրսևորումներ չունի: Հանցիկաղ ուրինակները հիմնականում արդյունք են խիստ հաճախ կիրառվող թույլ հանգերի հետ ուժեղ հանգերի պատահական զուգադրության՝ *կը փարի-բերդի / հողերուն-շողերուն* (ԴՎ-2, 161), *մոխրապատ-անապատ / թուլ-փականթով* (ՈՍ, 34) և այլն:

Նորագույն տաղաչափությունը ավելի հաճախ է դիմում նաև կրկնաբանական հանգերին՝ տողերի վերջում միեւնույն բառի կրկնություններին: Դրանց մի մասը զալիս է բանաստեղծության կայուն ձևերից (զագել, հնչյակ և այլն), դրանց կառուցվածքային հատկանիշն է Մյուս մասը տողերի կամ կապակցության կրկնության արդյունք է: Այլ տարբերակներում

տողերն ավարտվում են կան բարոյությունների մեջ նույն բառաբնի կրկնությամբ կազմված հանգերով՝ *արծակ-բացարծակ* (65), *հեռակա-մշտակա*, *վերջապես-խելճին պես* (147), *հեռակա-կա* (180), *հրաշեկ-խուրճը շեկ* (ՈՍ, 79), *չորս դին-անդին* (63), *հերարծակ-համարծակ* (ՍՄ, 75), կան համանուններով, որ հազվադեպ հանդիպող ձև է՝ *դափին-թափին* (ՍՄ, 38), *կը կթթի-հորդ բաշերը կթթի* (ԳԿ-2, 80), արյունոտ տարին-աղջիկը տարին (ՈՍ, 124) և այլն:

Եվ վերջապես, նորագույնները բնավ էլ նույն ոգևորությամբ չեն դիմում այսպես կոչված մաշված հանգերին, որոնք ինչպես նախորդների, այնպես էլ անտաղանդ ժամանակակիցների ոտանավորներում շատ սիրված երևույթ էին:

Հանգավորման համակարգը: «Հանգերի գեղարվեստական և կառուցվածքային արժեքը պայմանավորված է նաև նրանով, թե համահնչյուն վերջավորություն ունեցող տողերն ինչ կարգով են կապվում իրար հետ: ...Այն հանգամանքը, թե այս կամ այն բանաստեղծին ինչպես է հանգավորում տողերը և որ սկզբունքին է նախապատվություն տալիս, անպայման կապված է և՛ նրա ստեղծագործական անհատականության, և՛ ազգային ու տանավորի զարգացման մակարդակի հետ» (58, 21): Եսեզ հետաքրքրող հեղինակների հանգավորման համակարգը, այսինքն՝ հանգերի դասավորությունը բանաստեղծությունների տողերում, խիստ բազմազան է, և դա դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծության տաղաչափական համակարգի հարստության ցուցանիշներից մեկն է: Օրինակ՝ Վարուժանի՝ քառատող տներով ոտանավորների հիմնական մասը՝ մոտ 3/4-ից ավելին, ունի խաչաձև հանգավորում՝ **abab**: Դրանց տեսակարար կշիռն ավելի է մեծանում, եթե նկատի ունենանք, որ ընդունված հանգերի **oaoo** համակարգով տարբերակը նույնպես վերաբերում է խաչաձև հանգավորմանը: Առիաստրակ հանգավորման այդ ձևը դարասկզբի ազգային բանաստեղծության և՛ արևելահայ (Հովհ. Թումանյան, Վ. Տեղյան), և՛ արևմտահայ ճյուղերում գերակշռում է: Դա շատ հարմար է հատկապես քառատող բանաստեղծության համար՝ յուրաքանչյուր տունը ռիթմական մեկ ամբողջությունը ընկալելու առումով: Կից հանգավորումը՝ **aa/bb**, տրոհում է ստեղծում: Բանաստեղծյալը մեկ-երկու բանաստեղծության՝ Վարուժանի չափածոյում անթերի խաչաձև հանգավորում ունեցող բոլոր ոտանավորները քառատող տներով են կառուցված: Հանգավորման համակարգի այսօրին

մակ հետևողականությունը նախորդ շրջափուլերի, մասնավորապես 50-60-ականների արևմտահայ բանաստեղծության տաղաչափական հատկանիշը է: Քառատող ոտանավորում Վարուժանը կիրառել է նաև կից՝ **aabb**, և օղակաձև՝ **abba**, հանգավորման տարբերակները, որոնց թիվը, սակայն, յուրաքանչյուր ժողովածուում 1-2-ից չի անցնում:

Հետաքրքիր է, որ երկրորդ տարբերակը՝ **abba**, նկատելի ակտիվություն է դրսևորում այլ հեղինակների, մասնավորապես Մեծարեճի չափածոյում՝ «Տապի նուպաներ», «Չմոռա անպարզ գիշեր», «Սիրերե», «Իրիկվան ձայներ», «Բյուրեղի դուբանք» և այլն: Սա նույնպես քնարական քառատող տներով ոտանավորի համար հարմար եղանակ է, քանի որ դարձյալ պահանջում է բանատան ձայնային-կատուցվածքային և իմաստային ամբողջականություն: Խաչաձև կամ օղակաձև հանգավորման մյուս օրինակները վերաբերում են կայուն բանաստեղծական ձևերին, որոնց կանոնադառնանք քիչ է հետ: Երբ բանաստեղծության մեջ ավանդույթներ ունեցող կից հանգավորման եղանակը առավել քմրոշ է Սևակի չափածոյին: Հանգավորման այդ եղանակով են հորինված հեղինակի «Ջարդին խենթը», «Թրոսիկին», «Մարդերգություն» շարքերը: Հետագա զրվածքներում նա գործածում է հանգավորման ամենաբազմազան եղանակներ: Ըստ որում, Սևակն այն հեղինակներից է, որ հետևողականորեն պահպանում է հանգավորման կարգը: Նրա հնգատող տներով ոտանավորներում՝ «Կարմիր կարոտ», «Երգ երգում», «Լեճան» և այլն, գործում է հանգավորման կայուն եղանակ՝ **ababa**, որում առաջին և վերջին հանգերը մեկ-երկու բացառությամբ ձևավորվում են կրկնահանգով: Կայուն խաչաձև հանգավորում **abab**, ունեն նրա քառատող ոտանավորների մեծ մասը՝ «Տրուտն ոգի», «Կայրի», «Կարապի երգը», «Կարապաները» և այլն: Հանգավորման համակարգի պահպանման նույն հետևողականությամբ աչքի չեն ընկնում Վարուժանի 5 և ավելի տող կամ անհավասար տողաքանակ ունեցող բանավորով ոտանավորները: Դրանցից մի քանիստ է միայն գործում կից հանգավորման սկզբունքը: Աստորճիկ կառուցված ունեցող բանաստեղծությունների հանգիտության մեջ իշխում է կից տողերի հանգավորումը: «Հարճը», «Հովիվը» ունեն կից հանգավորում, «Ելիկտ Տոնել»-ը՝ խաչաձև, «Արմենուհին» 6-տողային տներում հիմնականում պահպանում է **aabcbc**, **aab-bc**, **ababcc**, իսկ 9-տողանի տներում **abbacdodc**, մասամբ նաև՝ **abbacdcdc** (որտեղ **c**-երը կրկնաբանական

հանգեր են) հանգավորման սկզբունքները: Հետևողական հանգավորում և կատուցիկ բնույթ ունի նաև «ճանապարհ խաչի» քերթվածը՝ 6 տուն 9-ական տողերով հանգավորված են նույն եղանակով՝ **ababocccdd**: Այդօրինակ կայուն և յուրահատուկ հանգավորմամբ ոտանավորներ ունի նաև Ռ. Սևակը. «Աղջկան հոգիներ» բանաստեղծության ութտողանի բոլոր 5 տներն ունեն կայուն հանգավորում՝ **ababccdd**:

Հանգավորման համակարգի անմիօրինակությունը բնորոշ է Սեծաբենցի անգամ քառատող տներով ոտանավորներից՝ «Ցայգն է պայծառ», «Մքնշաղներ», «Տերատարափ», «Աբասիաներու շուքին տակ (գ)», «Վայրկյան», «Նոպաներ», «Մեռելոց», «Ցայգանվագ» և այլն, որոնցում հերթագծում են հանգավորման կարգի անենաբազմազան եղանակներ՝ **abab-abba, abba-aabb, abab-aoba, abab-aaaa** և այլն:

Մեր խնդրից դուրս է, իհարկե, անդրադառնալ քննարկվող շրջանի չափածոյի հանգավորման համակարգի բոլոր յուրահատկություններին: Այս ընդհանուր ակնարկն էլ, կարծում ենք, հնարավորություն է տալիս ասելու հետևյալը. պահպանելով բազային բանաստեղծության հանգավորման համակարգի ընդհանուր բնույթը (հատկապես 4-տողանի ոտանավորներում)՝ դարասկզբի հեղինակները միաժամանակ արևմտահայ չափածոյի տաղաչափություն են բերում հանգավորման խիստ բազմազան եղանակներ, որոնք բացում էին դրոմունների նոր հնարավորություններ: Ընդհատված հանգերի դասավորության բազմազանությունը, 5 և ավելի տողերով ոտանավորների հանգակերտման յուրահատկությունները և առհասարակ հանգավորման եղանակների ու ձևերի հարստությունը դարասկզբի ազգային բանաստեղծության տաղաչափական հարստության ցուցանիշներից են:

Պարզ է նաև, որ հանգավորման եղանակի կայունությունը կամ առհասարակ հանգիտությունը հեղինակների ստեղծագործական խառնվածքին երբեմն չհնազանդվող տարր է: Եվ ուստի հանգավորման համակարգի այս բազմազանությունը պայմանավորված էր նաև դրանով:

Բանաստեղծության կառուցման **կայուն ձևերից** նորազույն չափածոյում խիստ տարածված է **սոնետը** (հնչյակ)՝ Սեծաբենցի 130 ոտանավորներից 24-ը, Թեքեյանի քնարական բանաստեղծությունների մեծ մասը, Վ. Մալեջյանի «Կերուններ» ժողովածուն, Ռ. Սևակի մեկուկես տասնյակ ոտանավորներ և այլն: Վարուժանի գործերում դրանց թիվը ընդամենը վեցն է, ո-

րից 2-ը՝ «Դեթանոս երգը»-ում՝ «Գեղեցկության արծանին», «Ջուրին վրա», մյուս 4-ը՝ «Հացին երգը» շարքում, որը հենց բացվում է սոնետով՝ «Մուսախա»: Եվս երկու սոնետ՝ շարքերից դուրս ոտանավորներում՝ «Ոսկիամայր դիցուհին», «Գեղեցկությունը»: Հանդիպում են սոնետի հազվագյուտ տարբերակներ, որոնցում չեն գործում հանգավորման և տների դասավորության ընդունված եղանակները. **շրջուն սոնետ**, որում խախտված է քառատող և եռատող տների հերթականությունը՝ 3+3+4+4 (Սեծաբենց, «Խոնք իրիկունն աջադորն...»), **սոնետ կողա**, որը եզրագրավվում է մեկ լրացուցիչ առանձին տողով՝ 4+4+3+3+1 (Սեծաբենց, «Աբասիաներու շուքին տակ», «Իրիկվան իղծ», Սևակ, «Այդ գիշեր», «Միրո մրմունջ») և այլն: Այսուհանդերձ, հեղինակները կատուցվածքային կամ տաղաչափական էական նորություն չեն բերում, և դա հասկանալի է կայուն բանաստեղծական այդ ձևի պարագայում: Մյուս կողմից՝ պահպանելով բանաստեղծության այդ տեսակի ընդհանուր սխեման՝ առաջին մասը 8-տողանի՝ 2 քառատողերով, երկրորդը՝ 6-տողանի՝ եռատող տներով՝ 8(4+4)+6(3+3)=14, նրանք տողերի և տների հանգավորման համար գործածում են բազմազան եղանակներ և դրանով աշխույժ տոնայնություն են հարդրում սոնետստեղծության մեջ կայունացած այդ ձևին՝ «Գեղարվեստի արծանին»-**abba, abba, cdc, dee**, «Ջուրին վրա»-**abab, abab, ccd, ede**, «Մշակները»-**aabb, aabb, cdc, dcc**, «Հարկիք»-**abab, abab, cdc, dcc** (Վարուժան), «Ողջակներ»-**Յոգուի»-aabb, aabb, ccd, dee** (Սևակ), «Այգեղք»-**abba, abba, cdc, dee**, «Գետափի երազանք»-**abab, abab, cdc, doc**, «Ցնորոտ անդրորություն»-**abab, abab, cdc, ddd**, «Վերադարձի երգ»-**abab, abab, aaa, aoa** (Սեծաբենց) և այլն: Այդ բանազանության ցուցանիշներից է նաև այն, որ սոնետները գրված են հիմնականում տարբեր չափերով՝ 11 («Մուսային»), 14 («Մշակները»), 10 («Վերադարձի երգ»), 15 («Գետափի երազանք») և այլն: Սոնետի նկատմամբ այս հետաքրքրությունը նախ և առաջ պայմանավորված էր բանաստեղծական այդ ձևի սեղմությամբ, տրամաբանական և կառուցվածքային ավարտվածությամբ, որին հաճախ ձգտում էր ժամանակի գեղարվեստական մտածողությունը:

Բանաստեղծության կայուն ձևերից նկատելի տարածում է ստանում եվրոպական գրական ավանդույթով արևմտահայ չափածո մուտք գործած եռատող ոտանավորը՝ **տերցին**, որը, սակայն, երևան է հանում կառուցվածքային և հանգավորման եղանակի նկատելի յուրահատկություններ:

Չունի հանգավորման համապատասխան եղանակ՝ **aba/bcb/cdc/d**, սովորաբար չի ավարտվում եզրափակող մեկ առանձին տողով, ինչպես՝ «Երթա՛լ...», «Աեղը» (Սևակ), «Սիրերգ» (Սեծարենց): Բոլոր դեպքերում ստանավորի այս ձևերը, համապատասխանելով հայոց լեզվի հնչեղանգին, կառուցվածքային խտություններով նպաստեցին գրական նոր հայերենի ոճական հնարավորությունների զարգացմանը գեղարվեստական սեղմ տրամաօրյան մեջ, մի բան, որ հատուկ չէր նախորդ փուլերի բանաստեղծությանը:

Վանկային տողաչափեր: Տարածված է 11-վանկանի տողաչափը, որը հայկական վանկային տաղաչափության ավանդական տեսակներից է իր դրսևորումն ունի ինչպես միջնադարի տաղերգության մեջ (Նարեկացի, Շնորհալի), այնպես էլ ժողովրդական բանասիրության նմուշներում: Սիրված չափ էր նաև արևմտահայ չափածոյում՝ Պեշկաբաշյան, Դուրյան, Մեծարենց, Սևակ: Այդ չափով են գրված Վարուժանի բանաստեղծությունների գրեթե կեսը, պոեմներից՝ «Արմենուհին», «Եփկիտ Տոնել»: Այս չափով ոտանավորի ռիթմական հիմնական պայմանը տողի եռանդամ կառուցվածքն է, որի վանկային ավելի փոքր միավորները տողերի միևնույն տեղում պարբերական կրկնությամբ ապահովում են ռիթմական ներդաշնակությունը՝ երկու 4-վանկանի և վերջում 3-վանկանի, իսկ նախահատածային (4-րդ և 8-րդ) և տողավերջի (11-րդ) վանկերի կանոնիկ շեշտվածությունը, որ այդ չափածոյի հատկանիշն է [տե՛ս 60, 114], ավելի բարեհայտն է դարձնում տողերի իրարահաջորդումը՝ հատուկ սահմանազատում ղեկնվ անդամների և տողերի միջև: Ահա մի հատված Վարուժանի «Արմենուհին» պոեմից.

4 4 3

[Շուր ջը գըլ խուն | մա գերն ան հուն.] [ցի ռու ցան.]
 [Գե տին մին չև | գույա ք փե ռուց] [լը հաս ճից.]
 [Փըղ փրա ծը նունը | հա վերջ հար սի] [մ'ը ճը ման]
 [Ին կաժ փա փուկ | ցան ցին մեջ նո'յն] [իր թո ղին.]
 [Այ քա կին տակ | բաց ցի բերն իր] [գե դա մի]
 [Դեռ կե ռա գեն | կար ծես լեռ նե ին] [հայ ռե ճի...]
 (ԴՎ-1, 226-227)

Հաճախ գործածվող չափերից է նաև 14-վանկանի ոտանավորը, որը, լինելով հայկական ոտանավորի ավանդական չափերից մեկը, սիրված էր դարսակզրի արևմտահայ չափածոյում: 7+7 ծավալուն և արտասանա-

կան տևական դադարով առանձնացող հատվածներով այդ բանաստեղծական տողերի համաչափ ընթացքը խիստ հարմար է հանդիսավոր ու վեհ տրամադրություն ստեղծելու համար: Ոտանավորների թեմատիկ-գաղափարական բովանդակությունը սովորաբար համահունչ է վանկային ոտանավորի այդ չափին՝ «Հարճը», «Հովվիը», «Թխապարտները», «Կիլիկյան մոխիրներուն», «Հերկեր», «Հաղթողը», «Կալերու գիշեր» (Վարուժան), «Չղջիկը», «Վերջին արքայն», «Չղջուն», «Վերջալույս» (Սևակ), «Բյուրեղի դյուխանը», «Մթնշաղներ», «Երգը» (Սեծարենց) և այլն:

Ո, Սևակը հաճախ է գործածում նաև 10-վանկանի չափը: «Կարմիր գիրքը» ամբողջությամբ շարադրված է այդ չափով: Կայուն հատկանիշը կիսատողերի կայուն հավասարությունն է՝ 5+5: Ահա մի քառատող այդ չափից.

Կ(ը) տես նեժ մեր ին | տա պա նա քա թեր
 Ան ցա՛ վ. ան ժ(ը) փի՛տ | իր թև ան նա պատ:
 Կ(ը) տես նեժ բերդեր | ան դուռն նե ռու թով՝
 Ժա մա նա կին դեժ | գոց վաճ՝ փա կան թով:
 («Տարդի խեմքը», ՌՄ, 34)

Ինտրան նախընտրում է 12-վանկանի անհավասար ուրբերով (5+7) չափը, որը բնորոշ չէ հայերենի տաղաչափությանը և աչքի չի ընկնում ռիթմայնությանը. առավելապես արգասիք է հեղինակի ինքնատիպ երևալու ձգտումների:

Մանրամասնաբար չանդրադառնալով նորագույն չափածոյի վանկային տողաչափերի ողջ բազմազանությանը՝ կարևոր ենք համարում առանձնացնել մի քանի էական հատկանիշ: Նախ՝ ամենաբազմազան «մաքուր» չափերով (5-ից մինչև 16-վանկանի) ոտանավորներում խստորեն պահպանվում է մի կարևոր պայման՝ ուղբերի (վանկերի) ճշգրիտ համապատասխանությունը: Ամենից առաջ դրանով են հատուկ ներդաշնակություն և ռիթմական ընթացք ապահովվում բանաստեղծությունների մեջ, մասնավորապես անհանդ ոտանավորներում: Ապա՝ անհավասար տողերով ոտանավորներում հաջողությամբ են զուգակցվում թվով տարբեր վանկեր ունեցող տողերը: Վարուժանը, որի գործերում այդպիսի ոտանավորները հանեմատաբար շատ են, դրան հասնում է տողերի հատածների կամ անդամների հետևողական զուգահեռի օրենքով. 8-վանկանի տողերը

(4+4) զուգահեռվում են 4-վանկանի տողերին, 10-երը՝ 5-վանկանիների (5+5), 11-ը՝ 7-վանկանի (4+3), 12-ը՝ 4-վանկանի (4+4+4), և այլն: Բազմաթիվ օրինակներից նշենք միայն մեկը.

Քեր բողն հրս կա, մը րրը կա վարս, հը բաչ վի, (11)
 Եը վի դա կան ար վես տա մոցն իր մը տապ, (11)
 Եվ փա կեց լայն պող պատ դըր մերն հա աջը տապ, (11)
 Փա կեց փեղ կերն եր կըն քին դիմ, ո րունց մեղ (11)
 Ճեղ քե րուն մնջ մը նա ցին (7)
 Ա թե գա կին մա գերն ոս կի, սան տըր ված: (11)

(«Եռեմիայ», ԴԿ-1, 71)

Նույն փորձին է դիմում նաև Սևակը, որի չափածոյում այդ կարգի ոտանավորները քիչ են: Դրանցում կարճ տողը սովորաբար կրկնվող տողն է՝ «Վրեժին սերմնացանը», «Վերջին օրոր», «Եթե գիտնայի ր...», «Նահապետը» և այլն: Ուրիշ գլխավոր պայմանը դիմական փոքր միավորների վանկային հավասարությունն է: Սա է պատճառներից մեկը, որ ոչ հավասար տողերով բանաստեղծությունները ձեռք են բերում համաչափ ու բարեհունչ ներդաշնակություն, դիմական կանոնակալություն: Ընդամենը երկու գործերում՝ «Բեգաս», «Վերադարձ», Վարուժանը ակնհայտորեն շեղվում է իր սկզբունքից: Սրանք ազատ ոտանավորի փորձեր էին, որոնք իրենց կառուցվածքով խիստ ներդաշնակում էին վարուժանական խառնվածքի և ապրումների՝ երբեմն որևէ կարգի ու օրինակալության չենթարկվող բովանդակներին:

Բանատան կառուցվածքի կամ դրա տաղաչափական դերի գաղափարն գործում դժկար է գաղտնիքներ հայտնաբերելը: Դրանք հիմնականում զրական ավանդույթով հաստատված և կայունացած իրողություններ են, որոնք ծանոթ էին և՛ վաղ, և՛ մոտ անցյալի հայոց բանաստեղծությանը: Սիսանմայրի և Վարուժանի բանաստեղծական մտածողությունը չի հիմնվում ստեղծագործությունը համանման տների բաժանելու սկզբունքի վրա: Դա առավել հատուկ է ընթացական բանաստեղծությանը և ընթացական ապրումի ավարտուն ու ամբողջացած վիճակին, որը կարող է բավարարվել ընթացական ծավալման համեմատաբար փոքր տարածությամբ, ինչպես է Մեծարեցի, Թեբեյանի, Մալեգամի, Ինտրայի, մասամբ նաև Սևակի պարագան: Թեև այս ոլորտում առաջինները ունեցան բացառիկ

ծեղքերումներ՝ կա՛մ ընթացական հուզականության և ներդաշնակ ապրումի «զուսպ» դրսևորումներով՝ «Չացին երգը», և կա՛մ ուժեղ ապրումի համաչափ զարգացման հանդարտ տրամադրությամբ՝ «Ասպետին երգը»: Վարուժանի բանաստեղծական խառնվածքին ու մտածողությանը հատուկ են դասումի ու ընթացական պատկերի ծավալումը, թափը, հուզական ապրումի բարձր լարումը: Նա սիրում է տրամադրությունների տարածակալությունը, արտահայտչական միջոցների ազատությունը, հիմնական պատկերի լրացնող զուգահեռները, մանրամասները: Կիրքը, պատրաստ, գեղարվեստական լարումը, տրամադրությունների ու հույզերի հորձանքը հատուկ են նաև Սիսանմայրի բանաստեղծությանը: Այս դեպքում արդեն տների համաչափության սկզբունքները մեղ են գալիս բանաստեղծին, մասնաձևն ու դաստիարակչությունների բուռն հոսքը խախտում է հավասար տողաբանակով տնտնումն սահմանները և պահանջում է տողերի ազատ ու պատահական քանակությամբ, տարբեր մեծության տների քնական հաջորդափոխություն [տե՛ս 58, 111–112]: Բանաստեղծի տրամադրությունը չի ենթարկվում բանատողի կառուցման ծանոթ սկզբունքների կայուն ու հետևողական կիրառության: Այստեղ կիրառվող տարբեր ու դառնում նաև հանգը: Պատահական չէ, որ տարբեր մեծության տներով ոտանավորները հիմնականում անհանգ են: Նույն երևույթի արգասիք են Սիսանմայրի չունտաված (աստրոֆիկ) բանաստեղծությունները: «Ապխտակ կամ անհանգ ոտանավորը ...սանեկի կարիք չունի բանատների կառուցման ծանոթ սկզբունքների կայուն ու հետևողական կիրառության» [5, 96]: Տողատունը կատարվում է՝ հիմքում ունենալով տողի կամ տողերի թեմատիկ-բովանդակային զարգացումը, տները կամ հատվածները ներկայանում են որպես մտային ամբողջականություն:

Բանատողը չափածոյի դիմական միասնության գլխավոր միավորներից է, իհարկե համեմատաբար ավելի փոքր միավոր, քան բանատունը, և ավելի մեծ, քան մյուս միավորները՝ անդամը կամ ոտքը: Չաճախ փորձ է արվում այդ արժեքը սահմանափակել կից տողերի հավասարության կամ որոշակի քանակությամբ վանկերի պարունակող տողերի պայմանակալությամբ՝ դա նկատելով վանկական դասական կառույցների գլխավոր դիմական հատկանիշը: Տողերի դիմական-տարաչափական այդ դերը դրսևորվում է հավասարատող տներով բանաստեղծական կառույցներում: Այս դեպքում սովորաբար տողերը նա հավասարվում են: Տողը կա-

տարում է ռիթմակազմիչ կարևորագույն դեր: Դրա օրինակները դասական քանաստեղծության մեջ բազմաթիվ են. մախրեմբաց արևմտահայ չափածոն տողի ռիթմական այդ դերը լավագույնս կարողացել է իրացնել: Լորագույնները նույնպես քառատող կամ հավասար տներով ոտանավորներում տալիս են լավագույն օրինակներ: Դա տողի ռիթմական հատկանիշներից միայն մեկն է: Դրանով համերդ, սակայն, ռիթմը զրկվում է բազմազանությունից: Ստեղծվում է ռիթմական որոշ միօրինակություն:

Այս մարզում առավել էական դեր կատարեցին Վարուժանը և Սիամանթոն. անհավասար տողերի ոճական-ռիթմական նշանակության՝ նախորդ շրջանում հանդիպող առանձին կիրառություններ (Պեշիկբաշյան, Չոպանյան և ուրիշներ) վերածեցին բանաստեղծական-տաղաչափական համակարգի՝ հարստացնելով տողերի ռիթմական անմեքագծական կիրառություններով: Ուշագրավ է Վարուժանի փորձը: Ամենավասարտությամբ տողերով ոտանավորները բնորոշ են նրա բոլոր ժողովածուներին, հատկապես վերջին երեքին՝ «Չեթանոս երգեր», «Գողգոթայի ծաղիկներ», «Ջաջին երգ»: Գրվածքների մի մասում անհավասար տողերը պարբերաբար են հաջորդում իրար՝ կենտերը երկար, զույգերը՝ կարճ, 3-րդը՝ երկար, 4-րդը՝ կարճ և այլն: Ինչպես հետևյալ օրինակում՝

Օ՛, ի՞նչ քաղոց է երբալ խանձվիլ էութաթը
Այդ սըրբագույն վատակահի.
Տըրիկներդ մինչև մազերդ համակվիլ
Սըղեղներու մեջ դեղին:
(«Կալեր», ԳԿ-2, 184)

Հասկանալի է, պահպանվում են հավասարատեղ տողերով կառուցվածքի բնորոշ ռիթմականության տարրերը, սակայն առավել նկատելի է դառնում խոսքի ռիթմական շարժումը: Տողերի այսպիսի հերթագայությունը կռահելի է դարձնում խոսքի ընթացքը և դարձյալ միօրինակության ինչ-որ տարրեր ունի իր մեջ: Բանաստեղծությունների մեծ մասում, սակայն, չի պահպանվում տողերի համաչափ հաջորդականությունը: Վարուժանը խախտում է ոչ միայն տողերի, այլև դրանց դասավորության և համաչափության բոլոր հնարավոր օրենքները: Հատկապես անհանգ կամ ընդհատված հանգով ոտանավորները ձեռք են բերում ազատ ոտանավորի հատկանիշներ. դժվար է լինում կանխավ կռահել հեղինակի տրամադ-

րությունների ու պարունների հետագա ծավալման տրամաբանությունը, մեծանում է խոսքի հուզական լարվածությունը: Այս երևույթի մասին ուշագրավ բացատրություն ունի Պարույր Սևակը իր բանաստեղծելները հղած նամակում. «Ես կյանքումս դեռ անչափ-անկշռույք քան ընձ գրել. ուրովիետև դեռ իմ ներշնչումը այդքան ուժեղ չի եղել... գրում է նա և ապա մեկ այլ առիթով ավելացնում... Իմ պահանջը **կոնտրոլ**»-ին է վերաբերում, այն **կոնտրոլ**»-ին, որ ...ճիշտ հղացված բանաստեղծության մեջ **մշուշված** է: ...Կարդա Տերյանի որևէ բան(աստեղծության) առաջին քառյակը և, ղիցուր, Վարուժանի որևէ բան(աստեղծության) առաջին տուրը և... մտածիր, թե դրանք ինչպես պիտի **վերջանան**: Տերյանի սկզբից ելնելով՝ ՄԻՇՏ կարող ես անխճավ ենթադրել վերջը, իսկ Վարուժանի սկզբից՝ **համարդա** ոչ երբեք: ...Կառած առանձնահատկությամբ կարելի է անխճավ **աղոթել** դր եթե նրանց երկուսի կյանքը շարունակվեմ՝ Տերյանի) և Վարուժանի) **տարբերությունը** գնալով կմեծանա՞ր՝ հօգուտ Վ(արուժանի)ի, գի մինևույն **տրամադրության** (և մտքի) արտահայտման մեջ Տերյանի սկիզբը ենթադրում եր **կռահվող** վերջ, Վարուժանինը՝ ոչ երբեք...» [61, 573, 586-587]: Այս զգացողությունը և՛ էլ ավելի է հզորանում խառը տողերով անհանգ ոտանավորներում: Սա արդեն տաղաչափական իսկական ձեռքբերում էր բանաստեղծության մեջ՝ «դա մեր նվաճումն էր **տակավին Տերյան-Վարուժանյան** օրերին» (Պ. Սևակ): Հարց է առաջանում, ինչպես է Վարուժանին հաջողվում պահպանել բանաստեղծության ռիթմական ամբողջականությունը, տողերի համաչափ շարժումը, ո՞րն է կոտորակի տաղաչափական հիմքը: Գլխավոր պայմանը, որ հետագայում տեսական գրականության մեջ պիտի արժանագրվեր վանկային ոտանավորների համար, անհավասար տողերում համաչափ վանկերի առկայությունն է: Վարուժանի իր ոտանավորներում այդ սկզբունքի խիստ հետևողական պաշտպանն է. անհավասարատեղ բոլոր ոտանավորներում, բացառությամբ մեկ-երկուսի, նա պահպանում է ուրքերի ու անդամների որոշակի քանակության պայմանը, ըստ որում, կարճ տողերը հավասարակշռում են երկար տողերի մեջ եղած հատածին կամ հատածներին: Հետևողական այս չափաբերականությամբ էլ հիմնականում ապահովվում է ռիթմական շարժումը: Բայց դա պայմաններից մեկն է միայն, թեև գլխավորը: Խիստ կարևոր գործոն է նաև բանաստեղծի իմաստային շարահյուսական ավարտվածությունը: Դա վերաբերում է և՛ նույն անդամին լրացնող ու ծերականորեն տրոհվող լրա-

ցուններին, և՛ բարդ նախադասությունների առանձին բաղադրիչները առանձին տողով արտահայտելուն, և՛ ավարտուն, ամբողջական նախադասություններով տողատմանը, ավարտուն հնչեղանգով անկախ պարզ նախադասություններին:

Կարելի է նշել նաև այլ գործոններ՝ արտասանական դադարների հաշվառում, բառ-անդամների գործածություն, մտքի համեմատական ավարտվածություն և այլն: Մրանք բոլորը վերաբերում են ավարտուն և համեմատաբար ամբողջական տողին: Վարուժանը սակայն համախ դիմում է տողանցմանը՝ կիրառելով դրա մի շարք տարատեսակներ՝ անցումը, հականցումը, կրկնանցումը և այլն: Եվ վերջապես, այս բոլորից բացի, խիստ էական դեր է կատարում հոգեբանական-զգայական գործոնը, որ ամենայն հավանականությամբ հաշվառել է բանաստեղծը, և որի մասին տեսական գրականությունը տալիս է շատ ուշագրավ բացատրություն: «Հրա-դիպելով ավելի երկար տողի, — գրում է Գ. Շենգելին, — մենք հավասարակշռության նույնախիժ ձգտումով այն արտաբերում ենք ավելի արագ, ասես մի տեսակ ավելի հուզված, և կրկին շահում է արտահայտչականությունը, եթե միայն տողի քվանտիկությունը արդարացնում է նման արագ առոգանությունը» [տե՛ս 5, 108]:

Տողերի յուրահատուկ կառուցվածք ունեն Մեծարեմցի անհավասարառոջ բանաստեղծությունները (թվով մեկ տասնյակ): Այստեղ բանաստեղծը դիմում է երկար և կարճ տողերի ամենաբազմազան զուգորդությունների՝ 3-ից մինչև 16-վանկանի: Գործող կայուն սկզբունքը, որով հեղինակը փորձում է պահպանել դիմանկանությունը, տողի կամ տողերի խմբի մտքի ավարտվածությունն է, պատկերի ամբողջակամությունը, որ իր հեթոն պահանջում է տաղաչափական հավասարաչափ միավորների պարբերաբար, թեև ոչ հաջորդաբար կրկնություն, ինչպես՝ 4, 8, 16 (4+4+4+4), 12 (4+4+4) «Մեղունները», 3, 4, 7 (3+4), 8 (4+4), 12 (4+4+4) «Ցայգանկար» և այլն: Այդ ոտանավորները, ըստ էության, չունեն կայուն հանգավորում և իրենց բնույթով մոտենում են ազատ ոտանավորին:

Տաղաչափական համակարգի հարստությամբ ու բազմազանությամբ առանձնանում է Վարուժանի «Հացին երգը» ժողովածուն: Ընդհանուր առմամբ բերելով արվեստի նոր որակ՝ մի տեսակ ընդհանրացնում և համախումբում էր ձեռքբերումները այս մարզում, և՛ ազգային ոտանավորում, և՛ սեփական փորձով ամրացված մի շարք ձևեր ու հնարներ հասցնում է կատարել-

լության: Ժողովածուն՝ թվով 29 բանաստեղծություն, ընդգրկում է կանոնավոր և խառը հանգավորմամբ ոտանավորներ: Գործում է չափական 14 տեսակ՝ հավասարառոջ՝ 14-, 10-, 11-, 8-, 5-վանկանի, կամ անհավասար ոտերեքով՝ 10/8, 10/5, 11/7, 7/5, 8/7, տողերի համաչափ կամ խառը դասավորությամբ: Վանկական տաղաչափական մի շարք ձևեր՝ 5- և 16-վանկանի, 12/4 խառը չափով և այլն, հեղինակի ստեղծագործության մեջ հանդիպում են առաջին անգամ: Բանաստեղծական տան կամ բանատողի դիֆմական-ոճական կառուցվածքի հատկանիշները և՛ կրկնում են ավանդականը, և՛ թերում են նոր գծեր: Այսպես, օրինակ՝ մեր ազգային բանաստեղծության մի ձև է 8- և 7-վանկանի տողերի խառը զուգակցումներով բառատոգ ոտանավորը, կենտ տողերն ունեն 8 վանկ՝ 4+4, զույգ տողերը՝ 7 4+3 [տե՛ս 62, 28]: Վ. Տերյանը հայոց նոր բանաստեղծության մեջ տալիս է այդ ձևի դասական օրինակներ: Դիմելով ոտանավորի այդ ձևին («Օրհնություն»)՝ Վարուժանը, սակայն, կատարում է կառուցվածքային որոշ նորամուծություն: 5 տներից բաղկացած ոտանավորի յուրաքանչյուր տան առաջին 8 տողերը 8-վանկանի են (4+4), իսկ մյուս երկուսը՝ 7 (4+3): Վերջինները, ի տարբերություն նախորդների, որոնցում հանգավորման համակարգը երբեմն խախտվում է, կայուն հանգավորում ունեն և ամփոփում են համապատասխան տան բովանդակությունը: Այս բազմազան տարրերի համադրությամբ ստեղծվում է ոճական-արտահայտչական ամբողջական համակարգ, որում ոտանավորներից յուրաքանչյուրն ըստ էության ստեղծագործական-զաղափարական որոշակի հղացման արտահայտություն է: Այսպես՝ համրից տուն դարձող բեռնավոր սայլերի ընթացքը նկարագրվում է համաչափ հանգավոր (օօօ) 4-տողանի տներով՝ երկար և կարճ տողերի (10- և 5-վանկանի) համաչափ, բայց աշխույժ հեթազայությամբ «Սայլեր»..

Գյուղին ճամբարն սայլերը կ'երթան
 Հունձքով բեռնաբարձ:
 Սայլամուտին մեջ չարժուն բուրգեր են՝
 ճաճաններ հագած:

(Դ՛-2, 178)

Օրվա ծանրաբեռն աշխատանքի ավարտը, կալերի հարուստ ու բարբեր առատությունը, գյուղի ամառային անորդության մեջ կալերի բեռնաբարձ լուսությունը ստեղծվում են հուզին խաղաղեցնող հանդարտու-

յան ու լիության ավարտուն ռիթմականությանը՝ խաչածև կայուն հանգավորում՝ **abab**, տողերի 14-վանկանի տևական ընթացք՝ «Կալերու գիշեր».

Վերանալ քա դցր է ինծի թևերուն վրա լըողության,
Լքսել միայն միջոցին շնչատուբյուն ամբստով,
Մինչև աչքերնս զոցվին բունի մը մեջ դուրսական,
Ու կոպերուս տակ մընա Ամիուը իր աստղերով:
(ԴՎ-2, 186)

Բնության խաղը, արտերի հանդարտ տարուբերումը՝ երկար և կարճ տողերով, իսկ միօրինակ ու ներդաշնակ անընդհատությունը՝ հավասարաչափ բաշխված տներով, առաջին և վերջին տողերի կրկնությամբ, կայուն հանգավորմամբ՝ **abbaa**՝ «Ցոլյանի ծովեր».

Յովե՛ր կ'անցնին,
Ու ցորայններս հուշիկ-հուշիկ կ'արքենանա.
Իրենց խորքեն կը հոսի դող մ'անասանման:
Գեղալալար կողերն ի վար բջուրիօր
Ծովե՛ր կ'անցնին:
(ԴՎ-2, 171)

Առատ ու հասուն արտի նկարագրության պայծառ, զուևագեղ ու խայտազող տոնայնությունը ստեղծվում է բովանդակային-տաղաչափական և հնչյունական մի շարք գործոնների շնորհիվ՝ բովանդակային աստիճանական զարգացում, քառասող տներով համաչափ կառույց, համգավոր տողերի կայուն հերթագայություն՝ **օօօօ**, բացառությամբ վերջին տան՝ **օօօօ**, 8-վանկանի աշխույժ չափ, ծայնական որոշ ներդաշնակություն՝ պայմանավորված բառերի, նույն կամ մերձ հնչյունների կրկնությամբ, հանգերով և այլն՝ «Հատուն արտ».

Արտըս ոսկո՛ւն է...
Լըման բոցերու
Ցորենն է բոցնկեր՝
Առանց այրելու:

...Օրո՛ր, ոսկո՛ւն արտ,
Օ՛ր տուր, հատուն արտ,

Գամ ոսկիդ հընճեն
Մանգաղով արծաթ:
(ԴՎ-2, 174)

Առիասարակ, «Հացին երգը» շարքուն Վարուժանը հասավ ձևի ու բովանդակության աննախընթաց բարձրության, որտեղ խիստ տեսանելի ու իրական դարձան ժողովրդական տարերքի **և՛ անմիջական, և՛ միջնորդավորված** (Պ. Սևակ) ազդեցությունները: «Հացին երգը» շարքի բովանդակության ժողովրդայնությունը, անշուշտ, պայմանավորված էր նաև լեզվի ժողովրդայնությամբ» [63, 394-397]: Ժողովրդական մտածողության, բանասիրտության և պոետիկայի բավարար ազդեցություն, անգարի ու անպաճույճ քնականություն, տաղաչափական հնարների նպատակադիր գործածություն, կրկնությունը՝ երկտողի մասնակի փոփոխություններով, ժողովրդական խոսակցական բառեր, արտահայտություններ, բառածներ, հարադրավորների ու դարձվածների առատ գործածություն և էլի մի շարք լեզվաոճական **անմիջական** հնարանքներ վկայում են ժողովրդական ձևերի ու ոգու ներթափանցումը բանաստեղծության մեջ, որ նոր էր Վարուժանի պարագայում, իսկ արևմտահայ չափածոյուն շարունակում և հարստացում էր արդեն ձևավորված ավանդույթներ:

Այսպիսով, արևմտահայ չափածոյի այս շրջափուլի հնչյունային կազմի և տաղաչափության բնությունը ցույց է տալիս, որ առանձնահատուկ ուշադրություն էր դարձվում բանաստեղծության ձևի ու բովանդակության ներդաշնակությանը: Չտարվելով հնչյունային կազմի ու հանգիտության բազմազանությամբ՝ փորձ էր արվում նույն այդ ոլորտի ձեռքերումները հարմարեցնել կամ ներդաշնակել բովանդակային-գաղափարական խնդիրներին: Լեզվի գեղարվեստականությունը հարստանում էր ոչ միայն տաղաչափական ու հնչյունային բազմազանությամբ, այլև բովանդակության, թեմայի և այլ գաղափարական տարրերի միասնությամբ: Առիասարակ, դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծության մեջ լեզվական միավորների ընտրությունը և գործածությունը պայմանավորվում են նախ և առաջ այդ միավորների ոճական-գեղագիտական նշանակությամբ:

ԵՂՎԱԿՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Արևմտահայ բանաստեղծության լեզվատարրերը ձևավորվեցին միջնադարի աշխարհիկ տաղերգության և 17–18-րդ դարերի՝ աշխարհաբարին մոտ լեզվով շարադրված բանաստեղծության լեզվում: Միաժամանակ արևմտահայ չափածոյի փոխանցվեցին այդ բանաստեղծության ոճական կառույցի ու գեղարվեստական հղացման մի շարք հատկանիշներ: Դա պայմանավորված էր ինչպես արևմտահայ գրական աշխարհաբարի ձևավորման օրինաչափություններով (ընդհանրությունները միջին հայերենի լեզվական համակարգի հետ, գրաբարի ուժեղ ազդեցությունը գրական արևմտահայերենի բառապաշարի վրա, սերտ կապը հիմք բարբառի և առհասարակ արևմտահայ բարբառների հետ և այլն), այնպես էլ մեծ չափով թելադրվում էր արևմտահայ գրական–գեղարվեստական գործընթացի յուրահատկություններով՝ ոճական–գեղարվեստական աղբյուրները միջնադարի տաղերգության խոսքարվեստին, գրաբար բանաստեղծության ուղղակի ազդեցությունները, գրական ժառանգորդականության այլևայլ կապեր ու առնչություններ:

18-րդ դարի գրավոր բանաստեղծության մեջ գրաբար ձևերին զուգահեռ աշխարհաբար լեզվամիջոցների գործածությունը այդ բանաստեղծության լեզուն դարձնում է համեմատաբար պարզ, առանձին ղեպեքերում բավականաչափ մերձ օրերի աշխարհաբարին, շրջանառության մեջ է դրվում ոչ միայն կամ ոչ բացառապես գրաբարը: **Պաղտասար Դպիրը**, **Պետրոս Դավանցին**, **Յուսիաննես Կարնեցին** ոչ միայն նախապատրաստեցին գրաբար նոր բանաստեղծության անցնելու լեզվական պայմանույթը, այլև միաժամանակ իրենց խոսքարվեստի մի շարք հատկանիշներով (ամենից առաջ նկատի ունենք լեզվատնական զուգորդումները) ամուր հիմք ստեղծեցին բուն արևմտահայ անհատական բնարերգության ձևավորման ու զարգացման համար: Այս իմաստով 17–18-րդ դարերը նախապատրաս-

տական կարևոր փուլ են արևմտահայ դասական բանաստեղծության լեզվի ձևավորման գործընթացում:

2. Աշխարհաբար արևմտահայ բանաստեղծության հետագա զարգացումը և դասական բանաստեղծության լեզվի ձևավորումը կապվում են հիմնականում երեք հեղինակների անվան հետ՝ **Ղ. Ավիշան**, **Մ. Պեշկիբաշյան** և **Պ. Դուրյան**: Եթե նկատի ունենանք Ղ. Ավիշանի և Մ. Պեշկիբաշյանի աշխարհաբար չափածոյի լավագույն մասը, ապա ակնհայտ է, որ նրանք եղան մեր աշխարհաբար բանաստեղծության առաջին խոշոր քնարերգականները և էական դեր կատարեցին չափածոյի մեջ աշխարհաբարի հաստատման համար: Մի շարք կողմերով հասցրվելով վերածնվող գրաբար չափածոյի ավանդույթներին, քայքայ են որդեգրելով նույն չափածոյի և ժողովրդական բանավեստի ծեղր-բերույթները՝ Դևոնը Ավիշանի երգերը նախապատրաստեցին աշխարհաբարի մուտքը նոր բանաստեղծություն: Սկստիչ Պեշկիբաշյանի աշխարհաբար գործերի հնչյունաբանական, բառապաշարային և քերականական հատկանիշները ստեղծում են լեզվական մի որակ, որ թեև «համակված է գրաբարի շեշտով», թեև նորմավորման որոշակի աստիճանի հասած նոր գրականը չէ, սակայն դրան ամենամոտ աշխարհաբարն է և իբրև այդպիսին՝ մի նոր նշանագույց արևմտահայ բանաստեղծական լեզվի զարգացման ճանապարհին: Պետրոս Դուրյանը անհրաժեշտաբար կրում է նախորդների հարուստ փորձը, այլև հեշտությամբ կարողանում է հաղթահարել կամ, ինչպես Օշականն է ասում, «չգրքացնել» այդ փորձի ծախսորդ ազդեցությունները: Դուրյանի մեծությունը նաև այն էր, որ գործածելով դեռևս վերջական մշակման չհասած գրական արևմտահայերենը՝ գեղարվեստական չափածոյի այդ լեզվի համար ապահովեց հնարավոր առավելագույն գործառույթ. ստեղծեց գեղարվեստական ավարտուն և ամբողջական գործեր, տվեց դասական գեղարվեստական ոճի բացառիկ նմուշներ: Բառի փոխաբերական իմաստի ակտիվացումը, պատկերավոր մտածողության խորացումը, խոսքի սերմնության, ճշտության, բարեհնչյունության համար գործադրված աշխատանքը տարրերն են հեղինակի լեզվի ու ստեղծագործական անհատականության և բավարարում են 19-րդ դարի 70-ականների արևմտահայ չափածոյի գեղարվեստականացման մի քանի հիմնական

պահանջները: **Պետրոս Գուրյանով սկսվում է արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի դասական շրջանը:**

3. 70–80–ականների գրական սերունդը աշխարհաբար չափածոյի լեզվական զարգացման մեջ նշանավոր արդյունքների չհասավ: Այդ շրջանի բանաստեղծները լեզվի զարգացումը հետ մղեցին 50–60–ականների գրարարախոս բանաստեղծություն, ոճական զարգացման մեջ գրեթե մոռացության մատնեցին դուրյանական փորձը: Գրանով հանդերձ, սակայն, նրանք պահպանեցին ինչ–ինչ լեզվական ավանդույթներ, իրենց բանաստեղծական ձիրքի ու շնորհքի բերումով ունեցան ձեռքբերումներ, որոնք արևմտահայ չափածոյի լեզվի զարգացման ընթացքի մեջ հնարավոր են դարձնում այդ տասնամյակների առանձնացումը որպես շրջափուլ:

4. Արշակ Չոպանյանը և Ջապել Ասատուրը այն հեղինակներից են, որոնք թեև գեղարվեստական աչքի ընկնող քիչ արժեքներ փոխանցեցին արևմտահայ դասական չափածոյի գանձարանը, բայց նույն չափածոյի լեզվի նորմավորման գործընթացում ունեցան կարևոր դերակատարում: Նոր գրական լեզվին հատուկ միջոցներն ու արտահայտչաձևերը, որոնցից օգտվել են այդ հեղինակները, բառի գեղարվեստական կիրարկման հայտնագործումները, որոնց օրինակները տալիս է Չոպանյանի բանաստեղծությունը, հատուկ խնամքը բառի, տողի, դարձվածի ու արտահայտության բարեհնչյունության նկատմամբ, ժամանակի գրական աշխարհաբարի մշակված ու հղկված լեզվական ձևերը, նուրբ քնարական ոճը, ներդաշնակ տաղաչափությունը և խոսքարվեստի այլևայլ հատկանիշներ, որ բանաստեղծություն էր բերում Միպիլը, հնարավորություն տվեցին զգալի բափուվ հաղթահարելու 80–ականների չափածո խոսքի հրապարակախոսական բնույթը, կեղծ հոեռորիկան ու կաղապարված ձևերը: Կարևոր քայլ արվեց վերականգնելու դուրյանական ավանդույթը և՛ գեղարվեստական մտածողության, և՛ բանաստեղծության լեզի զարգացման մեջ:

5. 20–րդ դարակիզըը արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի դասական շրջանն է: Գրական լեզվի ընդհանուր վիճակի վերլուծությունը հնարավորություն է տալիս ասելու, որ արևմտահայ նորագույն բանաս-

տեղծության լեզվի հնչյունաբանության ու բառապաշարային իրողությունները պայմանավորվում են գրական լեզվի օրինաչափություններով, մասբանական ու շարահյուսական քերականական կարգերը գրական լեզվի ու լորտից են: **Լեզվական համակարգում գործում է գրական արևմտահայերենի նորմը: Գրավոր լեզվի գործառական տարբերակներում հաստատվում են գրական լեզվի կանոնն ու օրինաչափությունը:**

Նոր գրական հայերենի բանաստեղծականացման կամ գեղագիտական մշակման խնդիրը դառնում է զարգացման գործընթացի հիմնական բովանդակությունը: Գեղարվեստական գրականության լեզուն բազմազան ու սերտ առնչությունների մեջ է մտնում լեզվի զարգացման նախորդ փուլերի հետ, օգտվում է գրաբարյան բառերից ու բառաձևերից, դիմում է համաժողովրդական ու բարբառային լեզվի հարստություններին:

Պայմանավորված գեղարվեստական մտածողության և գրական արևմտահայերենի զարգացման յուրահատկություններով՝ լեզվի ժողովրդայնությունը չդարձավ չափածոյի լեզվի զարգացման ուղղություններից մեկը՝ որպես զուգահեռ ու մասամբ էլ հակադիր այդ լեզվի գլխավոր ճանապարհին, ինչպես արևելահայ իրականության մեջ: Իր դասական արտահայտությունը ստացավ որպես ընդհանուր գրական լեզվի գործառական որակ, որպես **գրական լեզվի գեղարվեստական մշակման հիմնական ուղղություն:**

Լեզվական շեղումներն ու զուգաձևությունները դառնում են միջոց կամ նյութ գերազանցապես ոճական համակարգի կազմավորման և հատկանիշներ են գրական լեզվի գեղարվեստականացման: Դա արտահայտվեց դարասկզբի արևմտահայ չափածոյի ոճական կառուցվածքի բոլոր հատվածներում՝ բառաչափության մեջ, քերականական իրողություններում, պատկերավորման–արտահայտչական համակարգում, տաղաչափության մեջ և այլուր: Ստեղծվում է ազգային գեղարվեստական լեզվի (արևմտահայ ճյուղի) դասական որակը:

ՍԿԶԲՆԱԴԲՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ԴՐԱՆՑ ՀԱՄԱՌՈՍԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

- ԱԳ – Ա. Գարությունյան, Գիշերվան ճանկիորդ, Երևան, 1968:
 ԱԴԵ – Ա. Գարուսիանյան, Երկունք, Կ. Պոլիս, 1906:
 ԱԴԼ – Ա. Գարուսիանյան, Լքումս բնար, Կ. Պոլիս, 1902:
 ԱԶ – Ա. Չոպանյան, Երկեր, Երևան, 1988:
 ԱԶԱ – Ա. Չոպանյան, Արշաղյսի ծայեր, Կ. Պոլիս, 1892:
 ԱԶԲ – Ա. Չոպանյան, Քերթուածներ, Փարիզ, 1908:
 ԱԶՅ – Արվեստի և գրականության բանագրաս, Ա. Չոպանյանի ֆոնդ, 10–րդ բաժին:
 ԲԵԴ – Բաների Երևանի համալսարանի:
 ԳԱ – Գրիգորիս Աղբամարցի, Ուսումնասիրություն, քննական բնագրեր և ծանոթագրություններ Սայիս Ավրաբեզյանի, Երևան, 1963:
 ԴԴ – Պաղտասար Դպիր, Տաղիկներ, Աշխատասիրության Ը. Լազարյանի, Երևան, 1985:
 ԴՎ – 1 – Դ. Վարուժան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1986:
 ԴՎ – 2 – Դ. Վարուժան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1986:
 ԵԴ – Եղ. Դուրեան, Դուրեան արիսց, կրոնական քերթուածներ (1904–1907), Իզմիր, 1909:
 ԵՏ – Գրական և ինաստասիրական շարժում, Կ. Պոլիս, 1883–1888:
 ԵԲ – Բ. Սահակյան, Երեմիա Քրիմորճյան, Երևան, 1964:
 ԹԹ – Թ. Թևրգեան, Բանաստեղծութեանց ամբողջական հաւաքածու, հ. 1, Կենտրոն, 1929:
 ՉԹ – Դայ դասական քնարերգություն, Երևան, 1986: (Դովհաննես Թևկուրանցու քերական քաղվածքները այս գրքից են):
 ՀԿ – Դովհաննես Կարմեցի, Տաղարան, Աշխատասիրության Ը. Լազարյանի, Երևան, 1962:
 ՀԱ – 3. ՍԵՔԵԱՆ, Յուզման ժամեր, Կ. Պոլիս, 1888:
 ՀՍԳ – 3. ՍԵՔԵԱՆ, Գրական գրասանք, Կ. Պոլիս, 1882:
 ԴԱ – Դ. Ալիշան, Երկեր, Երևան, 1981:
 ՄԱ – Մ. Աճեմեան, Գարնան հովեր, Կ. Պոլիս, 1892:
 ՄԱԺ – Մ. Աճեմեան, ժպիտք և արտասուք, Կ. Պոլիս, 1871:
 ՄՄ – Մ. Մեծարենց, Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան, 1981:
 ՄՄՆ – Մ. Մեծարենց, Լոր տաղեր, Կ. Պոլիս, 1908:
 ՄԶ – Մ. Շերազ, Գրական Փորձեր, Կ. Պոլիս, 1874:
 ՄԴ – Մ. Պեչեկբաշյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան, 1987:
 ՆԴ – Նար Պեյ, Ստուերք հայկականք, Կ. Պոլիս, 1874:
 ՊԴ – Պ. Պուրյան, Երկերի ժողովածու երկու հատորով, հ.1–ին, Երևան, 1987:
 ՊԴ – Պետրոս Դավանցի, Բանաստեղծություններ, Երևան, 1990:
 ՌԴ – Ռ. Պեղալեան, Առաջին տերեւք, Կ. Պոլիս, 1877:

ՌՊՄ – Ռ. Պեղալեան, Աստղիկ եւ իրք, Կ. Պոլիս, 1885:

ՌԱ – Ռ. Սևակ, Երկեր, Երևան, 1985:

ՌԱԿ – Ռ. Սևակ, Կարմիր Գիրքը, Կ. Պոլիս, 1910:

ՍԹ – Ստոմ Եարճանեան–Սիամանթո, Ամբողջական գործեր, Պոսթըր, 1910:

ՍԹԴ – Ա. Եարճանեան, Դիցեազներն, Փարիզ, 1902:

ՍԹԶ – Ա. Եարճանեան, Հայտղիները, ժնն, 1906:

ՍԹՄ – Ա. Եարճանեան, Սուրբ Սետրապ, Կ. Պոլիս, 1913:

ՍԹՏ – Ա. Եարճանեան, Հոգեկարգի եւ յոյսի քաղեր, Փարիզ, 1907:

ՎԹ – Վ. Թևրգեան, Դոգեր, Փարիզ, 1901:

ՎԹԶ – Վ. Թևրգեան, Հիշատակի հարություն, Կ. Պոլիս, 1914:

ՎՄ – Վ. Մալազեան, Կերտներ (1891–1911), Կ. Պոլիս, 1912:

ՏԶ – Տ. Հրապրյան, Երկեր, Երևան, 1981:

ՈՍԲ – 1 – Բ. Սահակյան, Ուշ միջնադարի հայ բանաստեղծությունը (XVI– XVII դդ.), հատոր առաջին, Երևան, 1986:

ՈՍԲ – 2 – Բ. Սահակյան, Ուշ միջնադարի հայ բանաստեղծությունը (XVI–XVII դդ.), հատոր երկրորդ, Երևան, 1987:

ՃԱՆՈՒՄԳՐՈՒՅՈՒՄՆԵՐ

ՆԵՐՈՒՑՈՒՅՈՒՄ

1. Գրական լեզվի տարբերակային այդ կարգի 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 այն դիպեքերում, երբ նաև իմաստային անձ-տուրքան վտանգ չի առաջացել, գործածել ենք նաև երկրորդը:
2. **Ո. Իշխանյան**, Արևելահայ բանաստեղծության լեզվի պատմություն, Երևան, 1978:
3. Ուսումնասիրության համար լեզվական նյութ ենք ընտրել հիմնականում այդ գործերից կամ հեղինակների կենդանության օրոք հրատարակված ժողովածուներից: Գրումներում պահպանել ենք քննարկ ուղղագրությունը, իսկ միօրինակության համար ստեղծագործությունների և հեղինակների անունները ներստուտու տվել ենք նոր ուղղագրությամբ:
4. **А. Горшков**, Теория и история русского литературного языка, М., 1984.
5. **В. Виноградов**, О языке художественной литературы, М., 1959.
6. **А. Чичерин**, Очерки по истории русского литературного стиля, М., 1985.
7. **Теория литературных стилей**. Типология стилиевого развития нового времени, М., 1976.
8. Աշխատանքում անդրադարձել ենք նաև արևմտահայ նոր բանաստեղծության տրոյաչափական կատարելածրի մի քանի հիմնական առանձնահատկությունների ձևավորման ու զարգացման խնդիրներին՝ առաջնորդվելով այն հանգամանք, որ այդ կարգի վերլուծությունը ոչ միայն խորք չէ ժամանակակից լեզվաբանությանը, այլև հիմք է ծառայում քննարկող հարցի վերաբերյալ առավել օբյեկտիվ և համոզիչ ընդհանրացումների:
9. **Դասական տերմինը** գործածելիս նկատել ենք ունեցել ոչ միայն դրա քառասրանային ընդհանրական իմաստը («1. Относящийся к типу языка, представляемому его основными письменными памятниками и являющийся поэтому предметом филологического изучения и преподавания», **О. Ахманова**, Словарь лингвистических терминов, М., 1986, с. 196), այլև դրանից բխող այն նշանակությունը, որ բնութագրում է ազգային գրական լեզվի մշակված տիպը կամ որակը, որով ստեղծված գեղարվեստական նմուշները հիմք դարձան գրականության հետագա զարգացման համար: Տերմինի այդպիսի ընկալումը և գործածությունը ընդունված են լեզվաբանության մեջ. տե՛ս **И. Подгаецкая**, К понятию «классический стиль», **В. Кожин**ов, Становление классического стиля в русской литературе, в. юн. Теория литературных стилей. Типология стилиевого развития нового времени, М.: 1976. **Գ. Ասալ**, ժամանակակից հայերենի համառոտ պատմություն, Երևան, 1948, էջ

117–119, **Ռ. Իշխանյան**, Արևելահայ բանաստեղծության լեզվի պատմություն, Երևան, 1978, էջ 221 և այլն:

10. Ընդունված է արևմտահայ գրականության ավարտող համարել 1918–1922-ի շրջանը, երբ տեսանելի են դառնում նաև «պիտուրական գրականության սկզբնավորման ստղծող» (տե՛ս **Վ. Գաբրիելյան**, Ավերիպյանի գրականություն, Երևան, 1987, էջ 10): Գետապետ-ըզմյան տարիների արևմտահայ բանաստեղծության մեջ կարելի է առանձնացնել **Մ. Ջառիֆյանի** երկու ժողովածուները՝ «Տրուտուբան ու խաղաղության երգեր», 4. Պոլիս, 1921, և «Կեանքի ու մահուան երգեր», 4. Պոլիս, 1922: Դրանք իրենց լեզվական արվեստով նախան նորություններ չափազանցին արևմտահայ բանաստեղծության դասական շրջանի ընդհանուր հատկանիշներին, ուստի մեր աշխատանքում հատուկ ուշադրության առարկա չեն դարձել:

ՄԱՍ ԱՌԱՋԻՆ, ԱՐԵՎԱՏԱՐԱՅ ԲԱՆԱՏԵՂԾՈՒՅՈՒՄ ԼԵՃՎԻ ՉԵՎԱԿՈՐՈՒՄ

**ԳՐՈՒՄ 1
ՆԱԽԱԳԱՐԱՏԱՍԱԿԱՆ ՓՈՒԽ (XVII–XVIII ԴԴ.)**

1. **Պաղտասար Դպիր**, Պաղաքամուրիւն Քերականութեան Կարճատոս և Դիւրիման, 4. Պոլիս, 1736:
2. **Գ. Տառնուկյան**, Դայող լեզվի զարգացումը և կառուցվածքը, Երևան, 1969:
3. Ժամանակակից հայ լեզվաբանությունը կարծես սկզբունքորեն լուծել է նաև հայոց լեզվի զարգացման երրորդ փուլի վերաբերյալ՝ «բաղադրական հայերեն», «նոր գրական լեզվորեն», «աշխարհագրա», «գրական աշխարհագրա» և այլ հասկացությունների տարբերակված գործածության հարցը (տե՛ս Գ. Տառնուկյան, Դայող լեզվի զարգացման փուլերը, Երևան, 1964, էջ 31): Աշխարհաբար բացը գործածել ենք ոչ թե՛ «նաև... նույն նոր գրական հայերենի նշանակությամբ», ինչպես առաջնորդում է Ռ. Իշխանյանը (տե՛ս Ռ. Իշխանյան, Նոր գրական հայերենը XVII–XVIII դդ., Երևան, 1979, էջ 16), այլ՝ «գրական աշխարհաբար անվանումից» սահմանազատվող իմաստով՝ միջարքատային խոսակցական գրականացված տարբերակների համար, քանի որ, ինչպես նկատում է Լ. Եզեկյանը, դրանք «և՛ ժամանակագրական, և՛ լեզվի մշակվածության որակի առումով տարբեր հասկացություններ են և որոշակիորեն ախտը է տարբերվեն միմյանցից» (տե՛ս Լ. Եզեկյան, Գրական աշխարհաբարը և արևելահայ պատմական լեզուն, Երևան, 1990, էջ 23): Ինչ վերաբերում է **արևմտահայերեն և արևելահայերեն** անվանումներին, ապա դրանցով նկատել ենք ունեցել նոր հայերենի գրական տարբերակները:
4. **Ռ. Իշխանյան**, Նոր գրական հայերենը XVII–XVIII դդ., Երևան, 1979:
5. Զննու. **Լ. Դովսեփյան**, Գոլովում, Գոլովման համակարգի հիմնական առանձնահատկությունները, Ալևանլերեն միջին գրական հայերենի պատմության, հ. Բ, Երևան, 1975, էջ 7–10:
6. **Ա. Անրոյան**, Բայը և նրա խոնարհման համակարգը, Ալևանլերեն միջին գրական հայերենի պատմության, հ. Ա, Երևան, 1972:
7. **Զր. Ասատրյան**, Դայող լեզվի պատմություն, հ. 2, Երևան, 1951:

8. **Գ. Ջահուկյան**, Բարբառային երևույթներ հայկական հիշատակարաններում, Երևան, 1997:
9. Ալեքսյանի միջին գրական հայերենի պատմության, հ. Ա, Երևան, 1972, հ. Բ, 1975, **Ռ. Ղազարյան**, Միջին գրական հայերենի բառապաշարը, Երևան, 2001:
10. **Մ. Աբեղյան**, Հին գրամատակ ժողովրդական երգեր, ՀԱԽՅ Գիտական համալսարանի գիտական տեղեկագիր, 1972, թիվ 2-3:
11. **Ա. Այդոնյան**, Քննական թեմատիկայում աշխարհայտ կամ արդի հայերեն լեզվի, Երևան, 1987: Այդ մասին տե՛ս նաև **Էդ. Աղայան**, Հայ լեզվաբանության պատմություն, հ. 2, Երևան, 1961, էջ 277-280:
12. **Է. Մկրտչյան**, Աշխարհարարի տարրերը միջնադարի գրական հուշարձաններում, Երևան, 1980:
13. **Գ. Հակոբյան**, Արքայի Բասնեի ազգագրությունը և քանսիտությունը, Երևան, 1974:
14. **Ա. Սիմոնյան**, Ստեփանոս Ղաչտեցի, Լորսահայտ աշուղ մը, «Ամսօր», Փարիզ, 1939, թիւ. 3, էջ 50-68, **Ռ. Աբրահամյան**, Ստեփանոս Ղաչտեցի, Հայկական գիտությունների ակադեմիայի տեղեկագիր, Երևան, 1956, թիվ 2, էջ 101-117 և այլը:
15. **Ռ. Աբրահամյան**, Ստեփանոս Ղաչտեցի, Հայկական գիտությունների ակադեմիայի տեղեկագիր, Երևան, 1956, թիվ 2:
16. **Գ. Առնոյան**, Հայ աշուղներ, «Ազգագրական հանդես», Թիֆլիս, 1904, գիրք ԺԱ:
17. **Ա. Սիմոնյան**, Ստեփանոս Ղաչտեցի, Լորսահայտ աշուղ մը, «Ամսօր», Փարիզ, 1939, թիւ. 3:
18. **Էդ. Աղայան**, Հայ լեզվաբանության պատմություն, հ. 2, Երևան, 1962:
19. **Ռ. Իշխանյան**, Երբ գրական հայերենը XVII-XVIII դդ., Երևան, 1979, **Լ. Եզեկյան**, Գրական աշխարհարարը և արևելահայ պատմալեզվի լեզուն, Երևան, 1990:
20. **Ա. Գալստյան**, Ալեքսարներ աշխարհարարի պատմություն, Երևան, 1963:
21. **Մ. Սահակյան**, Ուշ միջնադարի հայ բանաստեղծությունը, Երևան, 1975:
22. **Ա. Մրայան**, Հուլիանոսն Երզնկացի, Երևան, 1958:
23. **Գ. Ջահուկյան**, Հայոց լեզվի զարգացումը և կառուցվածքը, Երևան, 1969:
24. **Ը. Լազարյան**, Պետրոս Ղաչաճեցի, Երևան, 1969:
25. **Ա. Ղազիկյան**, Հայկական երգ մասնագիտությունից և հանրագիտարան հայ կեանքի, հ. 1, «Վենետիկ», 1909-1912:
26. **Պաղտասար Ղալիբ**, Գիրք Քերականութեան, Կ. Պոլիս, 1760:
27. **Պաղտասար Ղալիբ**, Օրինակք Բարեագրաց Լորսապետ շարտրոցեայ, Կ. Պոլիս, 1786:
28. Լույս դարում արևմտահայ աշխարհարարու կամ ճրատ մոտ լեզվով գրվել են մի շարք գրքեր՝ **Յակոբ Նալբան**, Գիրք կոչեցեայ Քրիստոնեական... Կ. Պոլիս, 1747, **Պաղտասար Ղալիբ**, Բարեագրիք, Կ. Պոլիս, 1752, **Խայաթուր Սիւրճուկյան**, Համաստոս քուրաքուրոսի աշխարհարառ, «Վենետիկ», 1788, **Մխիթար Սեբաստացի**, Գիրք քրիստոնեական վարդապետութեան, «Վենետիկ», 1727, 1732, 1771 թ. և այլը:
29. Հայ աշուղներ, XVII-XVIII դարեր, կազմեց **Մ. Սահակյան**, Երևան, 1961:
30. **Մխիթար Սեբաստացի**, Դուռն թերականութեան Աշխարհարառ Լեզուին Հայոց Դ՝ «Վենետիկ», 1727:
31. **Մ. Մկրտչյան**, Ասրգիս Ապուլեյիցի, Երևան, 1971:
32. **Խայաթուր Սիւրճուկյան**, Համաստոս քուրաքուրոսի աշխարհարառ, «Վենետիկ», 1788:
33. **Մ. Աբեղյան**, Հայոց հին գրականության պատմություն, հ. 2, Երևան, 1946:

34. **Տ. Տահրապյան**, Արևմտահայ աշխարհարարի ծնակորումը, Երևան, 1963:
35. Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս **Վ. Լեքսիսյան**, Հայ միջնադարյան տաղերգության գեղարվեստական միջոցները, XIII-XVI դդ., Երևան, 1976:
36. **Ք. Բախչիյան**, Պաղտասար Ղալիբ, Երևան, 1999: Այս գրքում հրատարակվել են Պաղտասար Ղալիբի մինչ այժմ քիչ ծանոթ 25 տաղեր, որոնց լեզվական նյութից նույնպես օգտվել ենք:
37. **Ա. Ղազիկյան**, Գրիգոր Լարեկացի, Բանաստեղծական Արուեստը, Ամբիկլիսա-Լիբանան, 1995:
38. **Խ. Արուկյան**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 9, Երևան, 1959:
39. **Ա. Ծալանյան**, Հայ էջեր, Փարիզ, 1912:
40. **Ա. Բահարյան**, Հին հայոց տաղաչափական արվեստը, Երևան, 1984:

ԳՐՈՒՄ 2

ԴԱՍԱԿԱՆ ԵՐԶԱՆԻ ՍՎԵՐԱՎՈՐՈՒՄԸ

ՂԵՎՈՒՂ ԱՆՈՒՄ, ՍԻՐՏՈՂ ՂԵՇԻՎՅԱԿԱՆՆԵՐ, ՊԵՏՐՈՍ ԳՈՒԴՅԱՆ

1. **Վ. Ամենյան**, Գրական արևմտահայերենի ծնակորումը, Երևան, 1971:
2. Երկհարկութեան գրական գործունեություն «Վենետիկ» Մխիթարյան միաբանության, «Վենետիկ», 1905, Ա. Ղազար (աշխու. **Ք. Բախչիյան** և **Ա. Արզիսյան**), էջ 138-139, **Մ. Աբեղյան**, Երկեր, հ. 1, Երևան, 1970, էջ 550-565, **Տ. Տահրապյան**, Արևմտահայ աշխարհարարի առաջացումը, Երևան, 1963:
3. **Վ. Գաբրիելյան**, Դասականների ժամանակը, Երևան, 1997:
4. **Ռ. Իշխանյան**, Արևելահայ բանաստեղծության լեզվի պատմություն, Երևան, 1978:
5. Հայ նոր գրականության պատմություն, հ. 1-ին, Երևան, 1962:
6. **Յ. Ծալանյան**, Համաստեղծի արևմտահայ գրականության, հ. 2-րդ, Երևաստեղ, 1953:
7. «Բազմակէլ», «Վենետիկ», 1847, թիւ 18:
8. «Բազմակէլ», «Վենետիկ», 1847, թիւ 19:
9. «Բազմակէլ», «Վենետիկ», 1929, թիւ 1:
10. «Բազմակէլ», «Վենետիկ», 1847, թիւ 17:
11. **Ղ. Ալիշան** բանաստեղծությունների հետագա արտատպությունների համար հիմք է ընդունվել վերջին հրատարակությունը՝ «Վենետիկ», 1867: Բնագրային փոփոխությունները մեր տպիս ենք՝ համեմատությամբ «Բազմակէլ»-ում հրատարակված նախնական տարբերակների տե՛ս «Բազմակէլ», 1847, թիւ 12:
12. «Բազմակէլ», «Վենետիկ», 1848, թիւ 16:
13. Փոփոխությունները տպիս ենք ըստ վերը նշված տարբերակների:
14. **Ղ. Ալիշան**, Հուշիկք հայրենեաց Հայոց, Խատուր Ա, «Վենետիկ», 1869:
15. **Ա. Տոխիյան**, Ալիշանի գեղարվեստական տտեղագրությունը, Երևան, 1967:
16. Ասիականի երգերը համարելով «ամենն անասուր էջերը... Մխիթարյան բանաստեղծութեան մեջ» նույն գրական գործիչները արձանագրում են թերություններ այդ երգերի արվեստի ու լեզվի մեջ՝ անթերաշուկություն, անհաջող համեմատություններ, «տալ տղայաբանությունները՝ վանձականերու հետ» և այլն, տե՛ս Կ, էջ 324-329:

17. **Ю. Сорокин**, Развитие словарного состава русского литературного языка в 30–90-е годы XIX века, М., 1965, с. 38. Այլ մասի տն՝ **Ганс А. Соболевский**, История русского литературного языка, Ленинград, 1980, с. 121–132, **Н. Мещерский**, История русского литературного языка, Ленинград, 1981, с. 179–193 և այլն:
18. Առեղծագրո՞ւել է 1844-ից: Տպագրվել է ավելի ուշ՝ 1849-ից. «Բազմավայել», «Բանասեր», «Բնար հայկական», «Փարիզ», «Ժամանակ» և այլ պարբերականներում: Առեղծագրո՞ւել է մինչև կյանքի վերջը՝ 1868թ.: Բանաստեղծությունների մեծ մասն առաջին անգամ տպագրվել է **Երեւոցի** խմբագրությամբ՝ «Մասննագրութիւնը Մկրտիչ Պէշիկաշեանի-գրքում (Կ. Պոլիս, 1870թ.): Համեմատաբար ամբողջական էր **Ա. Չոպանյանի** ծանրագրություններով հրատարակված «Մկրտիչ Պէշիկաշեանի քերականներն ու ճառեր-ժողովածուն (Փարիզ, 1904): Սենք օգտվել ենք բանաստեղծի երկերի լիակատար ժողովածուից՝ «Մկրտիչ Պէշիկաշեան» (Երևան, 1987թ.):
19. **Վ. Ասաբաբյան**, Մկրտիչ Պէշիկաշեան, Երևան, 1972:
20. **Տ. Տահրազյան**, Արևմտահայ աշխարհագրի առաջագունը, Երևան, 1963:
21. **Վ. Թերզիբաշյան**, Հայ դրամատուրգիայի պատմություն, 1668–1868, Երևան, 1959:
22. **Ա. Չոպանյան**, Մկրտիչ Պէշիկաշեանի կենսագր. ու գործը. Փարիզ, 1907:
23. **Ս. Արփիարեան**, Կեանքի լեզուն, «Հայրենիք», Կ. Պոլիս, 1892, քի. 261:
24. **Մ. Պէշիկաշեան**, «Խաղաղո՞ւմ Գուրգեն Հիփրեման, Պէլյուր, 1961:
25. **В. Жирмунский**, Теория стиха, М., 1975:
26. **Ն. Զորայան**, Ընթերցախորհրդ. Կ. Պոլիս, 1852. **Մ. Քիրեճեան**, Հայերեն քերականության աշխարհագր լեզուի... Կ. Պոլիս, 1864 և այլն:
27. Մկրտ. բացատրությունը «Առ Եւզուդիի Առայի՛ն» գալիշտալական («վզիւրճալի և ճագանճա-մական») ոտանավորն է (տպ. 1904-ին «Բազմավայել»-ում), որում հասկանալի պատճառներով գործածված են ինչպես ներքաղաքային որոշ բառեր, այնպես էլ օտարաբանություններ՝ **առա-բուրդ**, **ածա-կզղի** (տն՝ Турецко-русский и русско-турецкий словарь, Киев, 1995), **փօրօզիկ**, **խումաշ**, **մայիթաբար**, **եօնիլ**, **խըրան** և այլն:
28. Օրինակները բերվում են համեմատաբար զրգարալի և միջին հայերենի բառարանների նյութի «Նոր բառգիրք հայկական լեզուի», հ. 1-ին, հ. 2-րդ, Երևան, 1979, 1981, **Ռ. Կազարյան**, **Յ. Ավետիսյան**, Միջին հայերենի բառարան, Կ. Ս. Ս. Երևան, 1987, 1992, **Ռ. Կազարյան**, Գրաբարի բառարան, հատոր Ա, հատոր Բ, Երևան, 2000:
29. **Եղ. Ֆրիմուլզեան**, Առեղծն ճարտասանութիւն համառոտեալ, Կենտրոն, 1839:
30. Բացատրություն են կազմում «Հրագրած» և «Հայ հանձնար» գործերը առաջինը Պէշիկաշեանին բնորոշ հանգավորմամբ՝ 1-3, 2-4, 5-5, երկրորդը՝ 1-4, 5-6, 2-3:
31. **Եղ. Ջրբաշյան**, Գրականության տեսություն, Երևան, 1980:
32. **Մ. Աբրեյան**, Երկեր, հ. Ե, Երևան, 1971:
33. **Տրք. Յ. Թրեաբեան**, Հայկական տոլաբանություն, Նի. Յոքր, 1922:
34. Անկմութիւնը խորանագ. Աշխատակիցը Կիբոն Կազարեան, Երևան, 1995:
35. **Л. Тимофеев**, Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958:
36. **Պ. Պողոսյան**, Խոսքի մշակույթի և ռեպրիզենտացի հիմունքներ, գիրք երկրորդ, Երևան, 1991, **Н. Пелевина**, Стилистический анализ художественного текста, Ленинград, 1980, с. 45:
37. **Ջր. Թանրազյան**, Բանաստեղծության հազարամյա խորհուրդը, Երևան, 1986:
38. **Ա. Շարոյան**, Պետրոս Դուրյան, Երևան, 1972:
39. **Ա. Չոպանյան**, Պետրոս Դուրյանի կյանքը ու գործը, Երևան, 1967:
40. **Ա. Հակոբեան**, Պետրոս Դուրյան, Կիեւնա, 1922:
41. **Ջր. Անտոնյան**, Պատմություն հայոց նոր գրականության, Էջմիածին, 1906:
42. 1865–1871թթ. միայն Պոլսում և Զմյուռնիայում հիմնադրվել է 20 անոն նոր պարբերական, որոնց բոլորն՝ մշակութային-գրական որոշակի ուղղվածություն ունեցող համբաներն ու բերքը՝ «Երիզա», «Եվրոպա», «Երկրագուն», «Արևելյան մամուլ»: Շարունակում էին հրատարակվել մասամբ գեղարվեստական և գրական րովանդակություն ունեցող «Մասիս» (1852–1908), «Մեղու» (1856–1874), «Շաղիկ» (Զմյուռնիա, 1861–1865, Կ. Պոլիս, 1865–1867) առաջինընկալն պարբերաբերքը (տն՝ «Հայ պարբերական մամուլը», կազմ՝ Մ. Բաբոյան, Երևան, 1986):
43. **Ս. Արդընյան**, Բնագրական քերականություն աշխարհագր կամ սրդի հայերեն լեզվի Երևան, 1967:
44. **Գ. Ջախուկյան**, Հայոց լեզվի զարգացումը և կառուցվածքը, Երևան, 1969:
45. **Գ. Անակ**, Ժամանակակից հայերենի համառոտ պատմություն, Երևան, 1948:
46. **Ռ. Կազարյան**, Արևելահայ մշակաչառարար քառ Զաքարիա Ազուկեցու «Օրագրութթան», ԲԵՂ, Երևան, 1995, քիվ. 2:
47. **Բ. Եղևնեան**, Ընդարձակ կենսագրություն քարեիշխատակ Պետրոս Դուրյանի, Կ. Պոլիս, 1893:
48. **Ա. Կազարյան**, Հայոց լեզվի համառոտ պատմություն, Երևան, 1981:
49. Նոր բառգիրք հայկական լեզուի, հ. 1-ին, հ. 2-րդ, Երևան, 1979, 1981: Օգտվել ենք նաև **Ջր. Անտոնյան** «Հայերեն արմատական բառարան»-ից, հ. 1–4, Երևան, 1971–1979, այստեղ համապատասխան արմատների տակ կան հետաքրքրող բառերի մի մասի դիմաց կա «նոր բառ» կամ «նոր գրական բառ» նշումը:
50. **Ջր. Անտոնյան**, Բնությունը պոլսահայ բարբառի, Երևան, 1941:
51. **Ջր. Անտոնյան**, Հայոց լեզվի պատմություն, հ. 2, Երևան, 1951:
52. «Մասիս», Կ. Պոլիս, 1892, քի. 3965:
53. Հայ նոր գրականության պատմություն, հ. 2-րդ, Երևան, 1962, էջ 415–420, Բնար Հայկական, Ս. Պետերբուրգ, 1868, էջ 217–223, 234 և այլն:
54. **Ռ. Իշխանյան**, Արևելահայ բանաստեղծության լեզվի պատմություն, Երևան, 1978, էջ 258–259, **Լ. Գելեյան**, Գրական աշխարհագրը և արևելահայ պատմալեզվի լեզուն, Երևան, 1990, էջ 315–316, **Ս. Անդրեյան**, Հուլի. Թումանյանը և արևելահայ գեղարվեստական գրականության լեզուն, Երևան, 1986, էջ 59–87, **Ս. Անդրեյան**, Այնպիսիներ հայոց լեզվի ոճաբանություն, Երևան, 1984, էջ 255 և այլն:
55. **Յ. Պարոնեան**, Առասպելաբանություն, Կ. Պոլիս, 1868:
56. **Յ. Պարոնեան**, Ազգային ջոքեր, հ. 1, Կ. Պոլիս, 1879:
57. **Պ. Դուրյան**, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1972:
58. **Ց. Օշական**, Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հ. 3-րդ, Երուսաղեմ, 1947:
59. Այլ երկնությունները երբեմն հանդիպում են նույն տառի մեջ. ինչպիսի՞ արտավայգարտաստեղծերու (15), կապալու–կապուլտ (13–14), աստղեր–աստեր (44–45), ալ-բեր-ալբան (64–65), եօնիլ–եօնիներ (83–84), ինծի կ'լուեն–ինձ կ'լուեն (88) և այլն:
60. **Ռ. Իշխանյան**, Բալկանցի լեզվաբանական արվեստը, Երևան, 1965:
61. **Р. Будагов**, Литературные языки и языковые стили, М., 1967:

62. В. Диев, Проблема реализма, М.: 1961.
63. Ա. Մելրոյան, Հովի. Թումանյանը և արևելախալ գեղարվեստական գրականության լեզուն, Երևան, 1986:
64. Ա. Մելրոյան, Անհարկներ հայոց նեոլոգիանության, Երևան, 1984:
65. Теория литературных стилей, Эпология стилового развития, М.: 1976.
66. В. Виноградов, О языке художественной литературы, М.: 1959.
67. А. Горшков, Теория и история русского литературного языка, М.: 1984.
68. Լ. Եղեկյան, Գրական աշխարհագրը և արևելախալ պատմական լեզուն, Երևան, 1990:
69. Р. Узлек и О. Уоррен, Теория литературы, М.: 1987.
70. Н. Мещерский, История русского литературного языка, Ленинград, 1981.
71. Ֆր. Թամարյան, Չայ բնագրությունը, գիրք Ա, Երևան, 1996:
72. Структура и функционирование поэтического стиха, М.: 1985.
73. Պ. Պողոսյան, հոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքները, գիրք երկրորդ, Երևան, 1991:
74. «ժողովուրդի ծայր, ժամանակ», 4, Պոլիս, 1922, թի 1064:
75. Վ. Գաբրիելյան, «Կասկածների ժամանակ», Երևան, 1997:
76. Գրիգոր Լարեկացի, Աստուծո ողբերգություն, Երևան, 1985:
77. Դուրյանին վերաբերող գրականության մեջ խոսվել է այդ ազդեցությունների որոշ ուղղորդումների մասին, տե՛ս Վ. Թերզիսյան «Պետրոս Դուրյան, Երևան, 1959, էջ 94-95, Ա. Շարության, «Պետրոս Դուրյան, Երևան, 1972, էջ 255-268, Ֆր. Թամարյան, Չայ բնագրությունը, գիրք Ա, Երևան, 1996, էջ 72-73 և այլն:
78. «Երկազուն», 4, Պոլիս, 1870, թի 26:
79. «Օտալի», Չմիտնիայ, 1862, թի 14:
80. Դաշնակը Լամարոնեայ, Փարիզ, 1859:
81. «Երկազուն», 4, Պոլիս, 1870, թի 24:
82. Д. Обломовский, Французский символизм, М.: 1973.
83. Լ. Շար, Երկեր, Երևան, 1989:
84. Դուրյանը փորձել է դիմական բազմազանություն ստեղծել նաև կարճ և երկար տողերի հերթադադարյաբ: Բայց դա նրան մաստայ է միայն հասցրել, քանի որ իրականացվել է ի հաշիվ ընթերցողական ընդհանուր կառույցի ներդաշնակության: Այդպիսի փորձություն են ներարկել հեղինակի քիչ հասցրված գործերից մեկ-երկուսը՝ «Կույս լայա», «Ես Կույս», «Մամուլե առ խաչ» և այլն:
85. Չայտնի է, որ Դուրյանի ոտանավորներում առկա փոփոխությունները ոչ միշտ են հեղինակային: Ինքնագրերը նայելու հնարավորությունը չեն ունենել: Դրանք, ըստ տեղեկությունների (տե՛ս Տառք, փորձ մը բնագրային վերականգնումի, Իրատարակելք Արա Սպարանյան, Երևան, 1967, էջ է), պատկան են Երուսաղեմի պատրիարքարանում: Մեր դիտարկումները հեղինակ են Դուրյանի երկերի ազդեցիմական իրատարակության (Պ. Դուրյան, Երեք-ի ժողովածու երկու հատորով, 1-ին, Երևան, 1971, կազմ, Ա. Շարությանը, խմբագրությանը՝ Պարույր Սևակի) մեջ նշված «հեղինակային սրբագրումներ»-ի վրա, որոնց ստուգությունը մեր տպագրությանը, կասկած չպետք է հարուցի:
86. Բնագրային ուսումնասիրությունների մեջ փորձաշատ բանասերը՝ Ա. Շարությանը, Դուրյանին նվիրված իր մեմագրության մեջ այլ կարգի փոփոխությունների հետ «Սիր-

ցե՛ր գ'միյանս» բանաստեղծության մեջ նշում է նաև աշխարհաբոց զրարար հետևյալ փոփոխությունները՝ ժալեղուն-ժալից, ծխնելույզներ-ծխնելույզքը, կասաները-կամարքը [տե՛ս ԻՍ, 247]: Լույն հեղինակի կազմած Դուրյանի երկերի ժողովածուում հեղինակային սրբագրությունների բաժնում, այդպիսի փոփոխություններ չեն արձանագրված (տե՛ս ՊԳ, 230):

ԳՆՈՒՄ 3

1871-1892 ԹԹ. ԿԱՍ «ԳՐԱՐԱՐԻ ՅԵՏԱՆՈՐՈՒՄԻՆ ԳԵՐՈՒՄԵՐԸ»

1. Լկատի ունենք Մխիթար Աբրահամու «Դուռն ընթացմունքան աշխարհաբա լեզունից հայոց» («Կենտրիկ, 1727) և Պարտասար Դպիրի «Գիրք ընթացմունքան» (4, Պոլիս, 1760) աշխատանքները:
2. «Մասիս», 4, Պոլիս, 1892, թի 93:
3. Գր. Օտան, Առաջարկություն..., 4, Պոլիս, 1851:
4. Ա. Անեմյան, Գրական արևմտահայերենի մատկանություն, Երևան, 1971:
5. Լ. Ռուսկինան, Ուղղվածություն արդի հայ լեզունի, 4, Պոլիս, 1853:
6. Ա. Գարապաշեան, Գործնական ընթացմունքի հայ լեզունի, 4, Պոլիս, 1853:
7. Գ. Յնեղձեան, Գ. Պետրոսեան, Եղ. Տեմիրճիապաշեան, Իր կեանքը եւ իր գործը, 4, Պոլիս, 1921:
8. Գ. Ասեղնյան, Պայքարը արևմտահայերի մոտ հանուն աշխարհաբոց (Երևանի այժու. համալսարան, Լ. Սարի անվան կարիքների աշխատություններ, Երևան, 1948, թիվ 3):
9. «Մասիս», 4, Պոլիս, 1892, թի 3969:
10. Թ. Թերզյան, Երկեր, Երևան, 1992:
11. Իհարկե, այս հեղինակների գործերը չեն սահմանափակվում միայն վերը քվարկվածներով: Լույն շրջանում կամ ավելի ուշ նրանք հեղինակ դարձան նաև այլ գրքերի՝ Ա. Անեմյան, Լույս և ստուերը, 4, Պոլիս, 1887, Կարոն հուլիս, ընթերցանք, 4, Պոլիս, 1892, Գրքուն յանգրի, 4, Պոլիս, 1908, Ռ. Պերպրեան, Խոսիք և յուշք, Կեննա, 1903, Յ. Արթուրեան, Յուզան ժամեր, ընթերցանք, 4, Պոլիս, 1888, Բլուրն ի վեր, 1896, Տարագրի ընդր, 1912, Թ. Թերզյան, Բանաստեղծությանց ամբողջական հասաքածոյ, Ի, 1, Կենտրիկ, 1929 և այլն:
12. Յ. Օշական, Համապատկեր արևմտահայ գրականության, 3, Երուսաղեմ, 1947:
13. Օրինակները ընդունել են նշված ստեղծագործություններից, ուստի՝ չեն նշվում ժողովածուն և էլը: Տեքստում տրվում է միայն հեղինակի համառոտագրված անունը:
14. Անեմյանը, ի դեպ, վեց տարի (1852-1858 թթ.) աշակերտել է Ալիշանին: Լսահայտի երգերը ոչ միայն ներշնչանա արդուր են եղել պատմում, համար, այլև ուղեղը՝ գրական հետազոտող ճանապարհի (տե՛ս ԲԵՂ, 1974, թիվ 3, էջ 181):
15. Յ. Օշական, Համապատկեր արևմտահայ գրականության, Ի, 2, Երուսաղեմ, 1953:
16. Ա. Չոպանեան, Հատաքարան, Թովմա Թերզյան, Բանաստեղծությանց ամբողջական հասաքածոյ, Փարիզ, Ի, 1, Կենտրիկ, 1929:
17. Վ. Գաբրիելյան, Դասականների ժամանակը, Երևան, 1997:
18. Գրական ասպիւններ, Հովհաննես Արթուրեան, 4, Պոլիս, 1913, Ե:

19. **Յ. Օջական**, Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հ. 1, Երուսաղեմ, 1945:
20. **Ատ. Թովիսյան**, Կերպ և իսկություն, Երևան, 1987:
21. «Մասիս», 4, Պոլիս, 1892, քի 3956:

ՂՂՈՒ 4
90-ԱՎԱՆՆԵՐԻ ՀԱՎԱՏՐԵՑՈՒԹՅՈՒՆ
 ԱՐՇԱԿ ՉՈՂՄԱՆՅԱՆ, ՍԻՊԻՒ (ԶԱՊԵՆ ԱՍՏՆՈՐ)

1. **Յ. Օջական**, Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հ. 5, Երուսաղեմ, 1952:
2. **Մ. Գովիաննիսյան**, Իրական կենսի նուագներ, 4, Պոլիս, 1892, **Եսի. Աետիսյան**, Լուսազ Ետերպալ, Բ գիրք, 4, Պոլիս, 1894 և այլն:
3. «Հայրենիք», 4, Պոլիս, 1891, քի 64:
4. «Հայրենիք», 4, Պոլիս, 1891, քի 4:
5. **Գ. Չընտղեան**, Երեք բանաստեղծ, «Մասիս», 4, Պոլիս, 1892, քի 3965:
6. «Արևելք», 4, Պոլիս, 1892, քի 2515:
7. «Օաղիկ», 4, Պոլիս, 1892, քի 17:
8. **Ա. Շաղեան**, Խորհրդածութիւններ, «Օաղիկ», 4, Պոլիս, 1892, քի 21:
9. «Հայրենիք», 4, Պոլիս, 1892, քի 215:
10. «Շամբ», 4, Պոլիս, 1912, քի 25:
11. **Կ. Կիրակոսյան**, Արևմտահայ բանաստեղծությունը 1890–1907 թթ., Երևան, 1985:
12. **Զ. Ավետիսյան**, Տեքստաբանություն, Երևան, 2000:
13. Մեր դիտարկումները հիմնվում են այդ բովանդանների պարբերական մամուլում բանաստեղծու լուսագրած հայտնի ատեղծագործությունների լեզվական նյութի քննության վրա: Գործածության հարմարակետության համար դրանք համարադրված են և տեքստում տրվում են հետևյալ կարգով 1. «Մենաստանին կոյսը», «Մասիս», 1892, քի 3956, 2. «Դ՛ յի յիմար կին», «Մասիս», 1892, քի 3962, 3. «Դարավերջիկի հիանալը», «Մասիս», 1892, քի 3967, 4. «Յուշեր», «Մասիս», 1893, քի 4002, 5. «ժանեսկները», «Հայրենիք», 1892, քի 110:
14. «Մասիս», 4, Պոլիս, 1890, քի 3948:
15. Եզված և ստորև նշվող ատեղծագործություններում կատարված փոփոխությունները տալիս ենք «Յուշեր»-ում (4, Պոլիս, 1902) տպագրված տարբերակների համեմատությանը՝ տեքստում նշելով միայն գրքի էջը: «Անցնելու ձուս», «Մասիս», 1890, քի 8, էջ 115, «Կատյուտ աղջիկ», «Մասիս», 1890, քի 3948, էջ 8–9, «Աղմու», «Մասիս», 1890, քի 3951, «Սիօզօփս», «Մասիս», 1890, 3946, էջ 371–372:
16. **Գ. Չոխրապ**, «Օանօթ դնքեր. Սիպիկ», «Մասիս», 1892, քի 3967, էջ 179–180, **Եր. Ս. Գուհիեան**, ժամանակակից բյուրասի բանաստեղծներ, «Արևելան մամուլ», 1906, քի 8, էջ 196–200, **Սիպիկ**, Ամբողջական գործը. Բերրուածներ, Կարմարուլ, 1939, էջ դ–զ, **Ա. Տերտրեյան**, Սիպիկ, «Դորիզոն», Թիֆլիս, 1911, քիվ 139, **Ս. Սարիյան**, Բճնադասական ռեալիզմի սկզբնաղբրուղի հայ գրականության մեջ, Երևան, 1955, էջ 138–140 և այլն:
17. **Ա. Սեֆայան**, Սիպիկ, Երևան, 1980:
18. **Չ. Եսայան**, Սիպիկի թերթիկներիի հրատարակման առթիվ, «Գրական բերք», 1935, քիվ 12:

19. **Չապլի Ե. Հրանտ Ասատուրներ**, Սիրային մամուլներ, Երևան, 2001:
20. **Արևմտահայ գրողների մամուլների**, Գրական ժառանգություն, գիրք VI, Երևան, 1972:

ՄԱՍ ԵՐԿՐՈՐԴ. ԱՐԵՎԱՏԱՅԱՆ ԲԱՆԱՏՐԵՑՈՒԹՅԱՆ ԼԵՃՈՒ ԴԱՍԱԿԱՆ ԸՆԴՏԱՆԸ
ԿԱՆ ՉԱՓԱՆՈՅԻ ԼԵՃՈՒ ԳԵՂԱՐԿԵՆՏԱԿԱՆՈՒՄ.
 Ա. ՅԱՐՄԱՆՅԱՆ (ՍԻՄԱՆՅԱՆ), Դ. ԿԱՐՈՒԺԱՆ, Մ. ՄԵՇԱՐԵՆՑ, Ռ. ՄԵՎԱԿ,
 Կ. ԹԵԲԵՅԱՆ, Տ. ՉՐԱԿՅԱՆ (ԻՆՏՐԱ) ԵՎ ՌԻԿՐԵՆԵՐ

ՂՂՈՒ 1
ԲԱՆԱՏՐԵՑՈՒԿԱՆ ԼՈՂՎԱԳՈՒՅՆ ՍԵՐՆԻԿԻ ԼԵՃՈՎԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՅՏԱՔՆԵՐԸ

1. **Ա. Դավթյան**, Տարրական թերթականություն արդի հայերենի 4, Պոլիս, 1894, նույն հեղինակի՝ Լուսուցիչ դասընթացը աշխարհաբար թերթականության, 4–րդ տպագ., 4, Պոլիս, 1896, **Ասատուր Չապլի**, Գործնական թերթականություն արդի աշխարհաբարի, գիրք Ա–Բ, 4, Պոլիս, 1900, **Ասատուր Հրանտ և Ասատուր Չապլի**, Գործնական թերթականություն արդի աշխարհաբարի, Լակտասարատական գիրք, 4, Պոլիս, 1908, **Յուլի. Գազանձան**, Նոր թերթականություն արդի հայերեն լեզուի, 4, Պոլիս, 1910, **Ա. Ինձեան**, Այստեղև աշխարհաբարը, «Մասիս», 1907, քի 40, **Յուլի. Գազանձան**, Արդի հայերենը և իր շրջափոխությունը օրենքը, «Մասիս», 1907, քի 46 և այլն:
2. **Լ. Մնացականյան**, Քսենոթրոլ դարակերպի արևմտահայ գրական քննադատությունը, Երևան, 1990:
3. **Դ. Կարուժան**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1987:
4. **Ռ. Իշխանյան**, Արևելահայ բանաստեղծության լեզվի պատմություն, Երևան, 1978:
5. «Մնասիտ», Փարիզ, 1903:
6. «Մնասիտ», Փարիզ, 1902:
7. **Արտ. Հարությունյան**, «Մասիս»-ի հարցաբանին շուրջը, «Մասիս», 4, Պոլիս, 1900, քի 32:
8. «Մասիս», 4, Պոլիս, 1904, քի 46:
9. **Տ. Չրաքեան**, Ռ. Յ. Պերպերեան, Գրագետ, «Ուստան», 4, Պոլիս, 1911, քի 4:
10. **Յ. Օջական**, Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հ. 9, Ամբիլիս, 1980:
11. «Ազատամարտ», 4, Պոլիս, 1911, քի 26:
12. **Ա. Ինձեան**, Պոլսի աշխարհաբարին թերթականությունը, «Մասիս», 4, Պոլիս, 1907, քի 44, 45:
13. «Օաղիկ», 4, Պոլիս, 1905, քի 14, 17, 19:
14. **Յուլի. Գազանձան**, Արդի հայերենը և իր շրջափոխությունը օրենքը, «Մասիս», 4, Պոլիս, 1907, քի 46:
15. **Յուլի. Գազանձան**, Նոր թերթականություն արդի հայերեն լեզուի, 4, Պոլիս, 1910:
16. «Օաղիկ», 4, Պոլիս, 1904, քի 2:
17. **Յու. Ավետիսյան**, Դանիել Կարուժանի լեզվագեղագիտական հայացքները, ԲԵՂ, Երևան, 1995, քիվ 1:
18. **Յու. Ավետիսյան**, «Մնասիտ» հանդեսը, Երևան, 1999:
19. «Մեհեան», 4, Պոլիս, 1914, քի 1:

20. «Անահիտ», Փարիզ, 1899:
21. **Վ. Կիրակոսյան**, Արևմտահայ բանաստեղծությունը 1890–1907 թթ., Երևան, 1985:
22. **Ո. Պերպլեռնան**, Լամանկ առ Ինտրա, **Ինտրա**, Ներաշխարհ, Կ. Պոլիս, 1906: Պերպլեռնանը, ավարտ, լուրջ անհամաձայնություն ունի հեղինակի հետ նորակազմությունների հարցում: Գրանցից չառերը, բառ նրա, կրեմց բնույթով չեն համապատասխանում հայերենի բառակազմական յուրահատկություններին և «Յայ լեզուի ոգուն որոշապես կը հակառակին...»: «Լեզուական ազատությունը— գրու՛մ է նա,— շատ զգուշալի բան է. եթ ոչ կոնայ լեզուական անիշխանության, որով և քայլաքայմ առաջնորդել» (էջ 6):
23. «Բիւզանդիոն», Կ. Պոլիս, 1906, թիւ 3052:
24. **Ե. Արմեն**, Գրական նոր հոսանքի փորձ մը, «Մասիս», Կ. Պոլիս, 1907, թիւ 47:
25. **Լ. Ասմարյան**, Վահան Շեքերան, Երևան, 1971:
26. **Կ. Թեքեան**, Լամանկահի, Լոս Անջելես, 1983:
27. **Ո. Չարդարեան**, Տայգադոյս, Անթիլիաս, 1977:
28. **Ս. Աբեղեան**, Սեր երկու գրական լեզուի միասնութեան խնդիրը, «Արարատ», Եջմիածին, 1897:
29. Պ. Անդրիմանը, օրինակ, թվում է, նույնքան հիմնավոր փաստարկներով անում է միշտ հակառակը՝ իր ցույց դնելով՝ արևմտեան բարբառի նրբություններն ու առաելությունները, «Արարատ», Եջմիածին, 1898, թիւ 3, 4: Գ. Վանցյանը, արևելահայ «մասնագետ-մուտորակահի-խառնուկանությանը մի շարք հատկանիշներով՝ լեզվաբանաբանության հարազատությունը հարստությունը, մշակվածությունը և այլն, նախապատվությունը տալիս է արևմտահայերենին, տե՛ս «Անահիտ», Փարիզ, 1899, թիւ 4 և այլն:
30. **Ֆր. Անտոյան**, Չայոց լեզվի պատմություն, Երևան, հ. 2, 1951:
31. **Գ. Վանցյան**, Երկու խօսք մեր գրաբարաոների միութեան մասին, «Անահիտ», Փարիզ, 1899:
32. «Ազատամարտ», Կ. Պոլիս, 1911, թիւ 44:
33. **Ս. Աստուրյան**, Չայոց գրական լեզվի միասնության խնդրի մասին, Բե՛շ, Երևան, 1991, թիվ 3:
34. «Անահիտ», Փարիզ, 1909–1910:

ԳԼՈՒԽ 2

ԳՐԱԿԱՆ ԱՐԵՎՄԱՏԱՅԵՐԵԻ ՎԱՆՈՒՄՎՈՒՄ ԵՎ
XX ԳՐԱՄԱՎԵՐԻ ՉԱՓՈՒՅՑԻ ԼԵՃՈՎԱԿԱՆ ԴԱՄԱՎԱՐԳ

1. «Պատան-բանասիրական հանդես», Երևան, 1971, թիվ 4:
2. **Ֆր. Անտոյան**, Պոլսահայ բարբառի ընդունություն, Երևան, 1941:
3. **Յուլիզ. Գազանճեան**, Նոր քերականություն արդի հայերեն լեզուի, Կ. Պոլիս, 1910:
4. **Ա. Ասրոյան**, Արևելահայ և արևմտահայ գրական լեզուներ, Երևան, 1984:
5. **Յուլիզ. Գազանճեան**, Լեզուաբանական, «Մասիս», Կ. Պոլիս, 1901, թիւ 13:
6. **Ձ. Արշերունան**, Գրոծեական քերականության արդի հայերեն լեզուի, Պէլոսթ, 1987:
7. **Ս. Դուխարյան**, Գրական արևելահայերենի և արևմտահայերենի հնչերանգային առանձնահատկությունները, Երևան, 1990:
8. **Ս. Գալստյան**, Անանցունը և անանցները ժամանակակից հայերենում, Երևան, 1978:

9. **Ֆր. Անտոյան**, Լիակատար քերականություն հայոց լեզվի, հ. 3, Երևան, 1957:
10. **Ա. Սարգսյան**, ժամանակակից հայոց լեզու, Երևան, 1990:
11. **Ա. Սուրբայան**, ժամանակակից հայոց լեզու, Երևան, 1989:
12. **Էդ. Աղայան**, Ընդհանուր և հայկական բառագիտություն, Երևան, 1984:
13. **Ո. Սարգսյան**, Արևմտահայերեն-արևելահայերեն ուղղակիության-բացատրական բառարան, Երևան, 2000:
14. **Եդ. Տասնապետեան**, Քերականություն, Անթիլիաս, 1990, էջ 132, **Ձ. Արշերունան**, Գրոծեական քերականության արդի հայերեն լեզուի, Պէլոսթ, 1987, էջ 85, **Կ. Առաքելեան**, Արդի հայերենի քերականություն, Պէլոսթ, Ա Փիրք, 1998, էջ 180:
15. **Եդ. Տասնապետեան**, Քերականություն, Անթիլիաս, 1990:
16. **Ս. Աբեղեան**, Սեր երկու գրական լեզուի միասնութեան խնդիրը, «Արարատ», Եջմիածին, 1897:
17. **Էդ. Աղայան**, ժամանակակից հայերենի իդիոլոգիան և խոնարհումը, 1967:
18. **Ա. Գարությունյան, Ա. Սողոմոնյան**, Թուրքերենի դասագիրք, Երևան, 2001:
19. **Կ. Առաքելեան**, Արդի հայերենի քերականություն, Ա. Փիրք, Պէլոսթ, 1998, էջ 106, Բ. Փիրք, Պէլոսթ, 1998, էջ 30:
20. **Վ. Քոսյան**, Արևմտահայերենի բառակապակցությունները, Երևան, 1986:
21. **Կ. Առաքելեան**, Արդի հայերենի քերականություն, Բ. Փիրք, Պէլոսթ, 1998:
22. **Գ. Վարուժան**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1987:
23. Ուսանակորների այդ ժողովածուն հեղինակի կենդանության օրոք չի հրատարակվել, բնն 1902–ին պատրաստ է եղել տպագրության:
24. Այսուհետև շարադրանքում տրվելու են այդ պարբերականների կրճատ անվանումները՝ **Բյ., Սս., Օ., Ար. մ., Գ. ամս., Բզմ., Ե., և. կ., Ան.**, ապա՝ համարը և էջը:
25. **Յու. Ավետիսյան**, «Անահիտ» հանդեսի հրատարակչությունը լեզուն և ոճը, «Լրագրի հասարակական գիտությունների», Երևան, 1991, էջ 108–117:
26. **Տ. Վանսարյան**, Վարժապետի մտքիցը, Կ. Պոլիս, 1888:
27. **Գր. Չոխրապ.** Լուս ցավեր, Կ. Պոլիս, 1911:
28. **Երվ. Օստան**, Աստուծոյը, «Շիրակ», Կ. Պոլիս, 1909, թիւ 21:

ԳԼՈՒԽ 3

ԳՐԱՄԱՎԵՐԻ ԱՐԵՎՄԱՏԱՅԻ ՉԱՓՈՒՅՑԻ ԼԵՃՈՎ ԳԵՐԱՐՎԵՍԱԿԱՆԱՍՆՆԱԿԱՆ ՎԱՍ ՈՒՎԱԿԱՆ
ՎԱՌՈՒՅՑԻ ԳՆՈՒՄԱԿԱՆ ԲՈՒՄՈՒՄԸ

1. **Ю. Бельчиков**, Лексическая стилистика, М., 1977.
2. **Г. Винокур**, Избранные работы по русскому языку, М., 1959.
3. **А. Чичерин**, Очерки по истории русского литературного стиля, М., 1985.
4. **Г. Пауль**, Принципы истории языка, М., 1960:
5. **Ա. Կապրյան**, Ավետիկներ Պարոյոյ Սևակի բառակաշարի և տաղաչափության, Երևան, 1991:
6. **Գ. Վ. Винокур**, Закономерности стилистического использования языковых единиц, М., 1980:
7. Լեզվաբանական գրականության մեջ ընդունված է բառակաշարի այդ շերտում առանձնացնել գրոծառական-ոճական այլ ենթաշերտեր՝ հուզական-գնահատողական, հուզա-

- կան-արտահայտչական, արտահայտչական-ոճական (տե՛ս **Е. Ковалевская**, Семантико-структура слова и стилистические функции слов, в кн. Языковые значения, Ленинград, 1976, с. 64-66) և այլն: Այժմ հետազոտող հարցի տեսանկյունից դա նաև կան ճշանակություն չունի:
8. **Գ. Ջահուլյան, եղ. Մկայան** և ուրիշներ, Հայոց լեզու, Ա ճառ, Երևան, 1980:
 9. **Ա. Էդյան**, ժամանակակից հայերենի բառային ոճարանություն, Երևան, 1989:
 10. **В. Виноградов**, Слово и значение как предмет историко-лексикологического исследования, «Вопросы языкознания», М.; 1995, N 1:
 11. **Էդ. Մկայան**, Արդի հայերենի բացատրական բառարան, հ. 2, Երևան, 1976:
 12. Լոր բառգիրք հայկազան լեզուի, հ. 2, Երևան, 1981:
 13. **Գ. Չալայան**, Բառարան գանձարան հայերեն լեզուի, Պլյուր, 1982, **Ա. Ասրգոյան**, Արևմտահայերենի բառարան, Երևան, 1991, **Ռ. Ասրապետյան**, Արևմտահայերեն-արևելահայերեն ուղղակիական-բացատրական բառարան, Երևան, 2000:
 14. **Д. Шмелев**, Проблемы семантического анализа языка, М.; 1973:
 15. **Էդ. Մկայան**, Երկամուր և հայկական բառագիտություն, Երևան, 1984:
 16. «Սասի», 4, Պոլիս, 1907, թիւ 47:
 17. «Սասի», 4, Պոլիս, 1907, թիւ 28-29:
 18. **Յ. Օշական**, Համապատկեր արևմտահայ գրականութեան, հ. 9, Անթիլիաս, 1980:
 19. **Յ. Գայանյան** (Մխիթար Պոռնոսացի), Բառարան-գանձարան հայ լեզուի հոմանիշներու, Գահիրէ, 1938:
 20. **Ա. Մելքոնյան**, Հուլի. Թումանյանը և արևելահայ գեղարվեստական գրականության լեզուն, Երևան, 1986:
 21. **Էդ. Ջրբաշյան**, Չուզադիր վերլուծություններ, ԲԵՂ, Երևան, 1991, թիվ 2:
 22. **Ռ. Իշխանյան**, Արևելահայ բանաստեղծության լեզուի պատմություն, Երևան, 1978:
 23. **Э. Ханкира**, Оказиональные элементы, М.; 1972, с. 56, 245-450, **Ա. Էդյան**, ժամանակակից հայերենի բառային ոճարանություն, Երևան, 1989, էջ 183-184:
 24. **В. Лопатин**, Рождение слова, М.; 1973, с. 71, 145, **Ա. Մելքոնյան**, Անկարևերն հայոց լեզուի ոճարանություն, Երևան, 1984, էջ 160-164:
 25. **Գ. Վարուժան**, Երկրի լիակատար փողվածու, հ. 3, Երևան, 1987:
 26. **Ա. Պապոյան**, Պարույր Սևակի չափածոյի լեզվական արվեստը, Երևան, 1970:
 27. **Ա. Արրահամյան**, Բայը ժամանակակից հայերենում, Երևան, 1962:
 28. **И. Гальперин**, Текст как объект лингвистического исследования, М.; 1981:
 29. **Ա. Ասրգոյան**, Արևելահայ և արևմտահայ գրական լեզուներ, Երևան, 1984:
 30. **Ռ. Մկրտչյան**, Չևարանական ոճարանություն, Երևան, 1992:
 31. **Պ. Պողոսյան**, Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, գիրք երկրորդ, Երևան, 1991:
 32. **Ա. Արրահամյան**, Արդի հայերենի դերանունները, Երևան, 1956:
 33. **Ա. Արրահամյան**, ժամանակակից հայերենի շարահյուսության մի քանի հարցեր, Երևան, 1962:
 34. **Հ. Չարությունյան**, Գեղարվեստական խոսք, Երևան, 1986, էջ 188, **Պ. Պողոսյան**, Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, գիրք երկրորդ, Երևան, 1991, էջ 196:
 35. **А. Веселовский**, Историческая поэтика, М.; 1989:
 36. **Ш. Балли**, Французская стилистика, М.; 1961:
 37. **Պ. Պողոսյան**, Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, գիրք առաջին, Երևան, 1990:
 38. **Զ. Ավետիսյան**, Գրականության տեսություն, Երևան, 1998:
 39. **Էդ. Ջրբաշյան**, Միտար Մեծարե՛ց, Երևան, 1977:
 40. **Ա. Ջաբրայան**, XX դարի սկզբի հայոց բանաստեղծությունը, գիրք 2, Երևան, 1977:
 41. **Յ. Խլրվարյան**, Ոճարանական բառարան, Երևան, 1999:
 42. **Վ. Կիրակոսյան**, Արևմտահայ բանաստեղծությունը 1890-1907 թթ., Երևան, 1985:
 43. **Б. Томашевский**, Стилистика и стихосложение, Ленинград, 1959:
 44. **Ա. Ասրուրյան**, Հայոց լեզուի ոճարանություն, Երևան, 2000:
 45. **Л. Озеров**, Ода эпитету, "Вопросы литературы", М.; 1972:
 46. **С. Лазутин**, К вопросу об эволюции поэтического стиля, в кн. Поэтическая стилистика, М.; 1982:
 47. **Д. Розенталь**, Практическая стилистика русского языка, М.; 1987:
 48. **А. Князковский**, Поэтический словарь, М.; 1966:
 49. **Էդ. Ջանապետյան**, Բերականոթիւն, Անթիլիաս, 1990:
 50. **Հ. Թուրունջյան**, Հոգեբանական ելույթներ, Երևան, 1991:
 51. **Հ. Էդյան**, Երկիչ Չարների պետիկան, Երևան, 1980:
 52. Краткая литературная энциклопедия, т. 6, М.; 1971, **А. Лосев**, Проблемы символа и р-еалистического искусства, М.; 1976:
 53. История зарубежной литературы конца XIX- начала XX века (1871-1917), Под редакцией **Л. Андреева** и **Р. Самарина**, М.; 1968:
 54. **Э. Верхарн**, Стихи, М.; 1961:
 55. **Ա. Կազինյան**, Գրիգոր Լարևիացի, Բանաստեղծական Արուեստը, Անթիլիաս, 1995, էջ 175, **Д. Лихачев**, Поэтика древнерусской литературы, М.; 1979, с. 180-181:
 56. **Աստուածաշունչ**, Տոսուգարը, 1989:
 57. **Լ. Եզնկյան**, Բա՛խու տեղեգագործությունների լեզուն և ոճը, Երևան, 1975:
 58. **Էդ. Ջրբաշյան**, Վահան Տերյանի տաղաչափական համակարգը, Երևան, 1995:
 59. **Պ. Շարահանյան**, Հանճը հայ միջնադարյան բանաստեղծության մեջ, «Պատմա-բանասիրական համոթ», Երևան, 1969, թիվ 1:
 60. **Մ. Արեղյան**, Երկեր, հ. Ե, Երևան, 1971:
 61. **Պ. Մակ**, Երկեր, երեք հատորով, հ. 3, Երևան, 1983:
 62. **Մ. Արեղյան**, Երկեր, հ. Բ, Երևան, 1967:
 63. **Վ. Գաբրիելյան**, Դանիել Վարուժան, Երևան, 1978:

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Վ Կ ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

Ներածություն.....5

Մ Ա Ս Ա Ո Ս Ի Ն

ԱՆԵՎՏԱԳՆՑ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ԼԵՃԻ ԶԵՎԱՎՈՐՈՒՄ

Գլուխ 1. Նախապատրաստական փուլ (XVII–XVIII դդ.)..... 11

Գլուխ 2. Դասական շրջանի սկզբնավորումը..... 56

 Դևոտը Ալիշան..... 57

 Մկրտիչ Պեշկեթաշյան..... 74

 Պետրոս Դուրյան..... 105

 ա) Պետրոս Դուրյանի չափածոյի լեզուն..... 105

 բ) Պետրոս Դուրյանը և արևմտահայ բանաստեղծության լեզվի գեղարվեստականացումը..... 125

Գլուխ 3. 1871–1892թթ. կամ «Գրաբարի յետաշրջումին հերոսները»..... 162

Գլուխ 4. 90–ականների հակազդեցությունը..... 185

 Արշակ Զուպանյան..... 187

 Սիպիլ (Չապել Ասատուր)..... 200

Մ Ա Ս Ե Ր Կ Ր ՈՐ Գ

ԱՆԵՎՏԱԳՆՑ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ԼԵՃԻ ԴԱՍԱԿԱՆ ԵՐՁԱՆՈՒ

ԿԱՄ ԶԱՓՈՅՈՅԻ ԼԵՃԻ ԳԵՂԱՐԿԵՏԱՎԱՆԱՑՈՒՄ

Ա. Յարճանյան (Սիմանթր), Դ. Կարոսյան, Մ. Մեծադեց, Ռ. Սևակ, Վ. Թեքեյան, Տ. Զրաքյան (Ինտրա) և ուրիշներ

Գլուխ 1. Բանաստեղծական նորագույն սերնդի լեզվագեղագիտական հայացքները..... 214

Գլուխ 2. Գրական արևմտահայերենի կանոնարկումը և XX դարակերպի չափածոյի լեզվական համակարգը..... 249

 Դնչյունական համակարգը..... 252

Բառային կազմը..... 258

Քերականական համակարգը..... 268

 ա) Զևարանություն..... 268

 բ) Շարահյուսություն..... 286

Գլուխ 3. Դարակերպի արևմտահայ չափածոյի լեզվի գեղարվեստականացման կամ ոճական կառույցի հիմնական բաղադրիչները..... 301

 Բառի իմաստային կառուցվածքի ոճական զարգացումը, բառընտրություն..... 303

 Բառապաշարի շերտերի ոճական կիրառությունները, հնարանություններ, բարբառային և խոսակցական բառաշերտ, հեղինակային նորակազմություններ..... 343

 Քերականության «գեղարվեստականացում», ձևաբանական ոճական կարգեր, չարահյուսական դարձույթներ..... 365

 Պատկերավորման համակարգի զարգացումը, փոխաբերություն, չափազանցություն, մակդիր, խորհրդանշչ և միջ, համեմատություն, կրկնություն և կրկնաբերություն..... 402

 Դնչյունային կազմը, հանգիստություն, տաղաչափական յուրահատկությունները..... 448

Եզրակացություններ..... 476

Սկզբնաղբյուրներ և դրանց համատոտագրությունները..... 480

Ծանոթագրություններ..... 482

ՅՈՒՐԻ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ
ԱՐԵՎՍՏԱՐԱՅ ԲԱՆԱՍԵՂՈՒԹՅԱՆ ԼԵՋՈՒ

ЮРИ СРАПИОНОВИЧ АВЕТИСЯН
ЯЗЫК ЗАПАДНОАРМЯНСКОГО СТИХА

(монография, на армянском языке)

Изд. Ереванского государственного университета, Ереван, 2002

YOURI AVETISYAN
THE LANGUAGE OF WESTERN ARMENIAN VERSE

(Monograph in Armenian)

Yerevan State University Press, Yerevan, 2002

Էջադրվել և տպագրվել է «Ձանգակ-97» հրատարակչությունում

«Ձանգակ-97» հրատարակչ. զլխ. տնօրեն՝ Ա. Շ. Սկրտչյան
Տնօրեն՝ Ա. Վ. Սնացականյան
Գեղ. խմբագիր՝ Ա. Ա. Քաղզախյան
Համակարգչ. ձևավորող՝ Գ. Ա. Հարությունյան



375010, Երևան, Կապույտանց վանդուղի 8, հեռ.՝ 54-89-32, 54-05-17
Ֆաքս՝ 54-06-07, էլ. փոստ՝ zangak@armimco.com

Տպագրությունը՝ օձիսից, ձախչել՝ 60x84 1/16: Յուրովը՝ օձիսից:
Օձախչել՝ 31.5 տու մամուլ, 23.58 հրատ. մամուլ, 29.3 պար. մամուլ:
Տպագրանակ՝ 400 օրինակ՝ զինը՝ արքաներուհունք: