

Ի. Գ. Զախարյան

ԴԵՐԵՆԻԿ ԴԵՄՈՐՃՅԱՆ

Պոլեմիկական շեշտված երանդով թևակոխեց Դերենիկ Դեմիրճյանը պոեզիայից դեպի արձակն ու դրամատուրգիան, դեպի գրական այն տեսակները, որոնք այնուհետև դարձան նրա ստեղծագործական հիմնական բնագավառը։ Պոեզիան, որով սկսեց նա իր ճանապարհը, իրեն, իր տարերքը գտնելու կարճատև մի շրջան եղավ գրողի ստեղծագործական կյանքում. սիրո, կարոտի, հույսի և հուսախաբույթյան, մեծապես ցավի և մերժվածության մի նախերգ էր այն՝ արվեստով դեռևս ոչ այնքան բյուրեղացած և համակող։ Սակայն հենց այստեղ էլ սկզբում անորոշ, ապա մեծ կտավներում ավելի որոշակիանալով, ուրվագծվում է գրողի նրա նկարագիրը, կյանքի նկատմամբ վերաբերմունքը՝ իր յուրօրինակություններով, հորհող անհատի վերաբերմունք էր այդ, սկզբնապես իրեն այդ անհատի կոչման, կյանքում ունեցած տեղի շուրջը խորհրդածություններով, որ աստիճանաբար լայնանում է, բնդարձակվում, ձևավորվում որպես կյանքի մի ուրույն փիլիսոփայություն, ձևոք բերում մարդկային, հասարակական խոր հեղեղություն։

Գրականագիտության մեջ բազմիցս ասված կյանքը փիլիսոփայորեն բնկալելու Դեմիրճյան գրողի այս հակումը հենց պոեզիայի առնչությամբ մատնանշել և բնութագրել է Ավ. Իսահակյանը. «կյանքի տեսիլը» պոեման, — գրել է նա, — մի ողջ փիլիսոփայական շնչ է. մարդու հավերժական տենչանքը երջանիկ լինելու և բմբռնելու կյանքի և տիեզերքի իմաստը։ Նա հանգում է բոլորովին ինքնուրույն եզրակացության — չարի ու բարիի, տանջանքի և հաճույքի հավասարակշռության, որով կառավարվում և հարատևում է մեծ բնությունը։

Հավասարակշռությամբ է հարատևում մեծ բնությունը, որտեղ հավասար են, մայր բնության հավասարազոր զավակները, բոլոր էակները՝ «կյանքի տեսիլը» (1904—1912), հավասարակշռությամբ է կառավարվում մարդկային կյանքը, որտեղ ժամանակի մշտնջենական շարժման մեջ հզորն անզոր է դառնում և հակառակը՝ «Լենկ Թեմուրը» (1905—1912). ավելի ճիշտ հենց այդ անզորն է, որ միշտ հզոր է, քանի որ երբեք չի ճգնում հզոր երևալ կյանքից և խախտել նրա հավասարակշռությունը, ինչպես Լենկ Թեմուրը՝ կյանքի դեմ ծառացած նվաճողը, կյանք ոչնչացնողը։

Այս էր այդ տարիներին դեռևս գրական լայն ճանաչում չգտած գրողի կյանքի երևույթներն ընդհանրացնելու ասպեկտը, որ նա պոլեմիկական կրքով առաջ է տանում իր հետագա, արդեն դրամատիկական և արձակ գործերում, յուրովի հակադրվելով, ծառանալով կյանքը հզորների և անզորների, հաղթողների և թշվառների բաժանած բուրժուական հասարակության, բուրժուական անհատապաշտական փիլիսոփայության դեմ։

Ժամանակի հետ ավելի է հստականում Դեմիրճյանի այս հայեցակետը։ Դրան մեծապես նպաստում են մեծ Թումանյանի նախաձեռնությամբ ստեղծված «Լեռնատես» գրույցները, զրույցները, որոնք մշտապես պտտվում էին և

իմաստավորում «աշխարհի բանն» ու «արվեստի բանը»։ Մշտնջենական աշխարհն է մարդ՝ անցողիկ, ակնթարթային իր կյանքով ժամանակի շարժման անխափան, անընդգրկելի շափանիչների մեջ, մարդկություն և պատմություն, պատմություն և ժողովուրդ — օրինաչափական և պատահական ելևէջող, դիզ-զագ, ձիգ ու համառ հարատև ճանապարհներով — այս էր 20-րդ դարի առաջին տասնամյակների հսկաներով առատ հայ դրական միջավայրի հոգևոր հետաքրքրությունների միևնույնությունը։ Այդ միևնույնությունը շատ էր հարմարում Գեմիհրճյան գրողի փրկիստիպառ խառնվածքը։ Ստեղծագործական դժվարին ճանապարհը ընտրած գրողը նորից և նորից է անդրադառնում կյանքն ընդհանրացնելու իր փորձերին, հղկում և վերահղկում գրողի իր ասելիքը, մտահղացումները, իր գործերի հյուսվածքը՝ վերից վար, հիմնովին։ Անհաջողություններին հաջորդում են հաջողություններ՝ առաջինների դասերով հարստացած։ Համառ էր Գեմիհրճյանը, անկոտրում՝ իր յուրաքանչյուր գաղափարը, խոհը գեղարվեստորեն իմաստավորելու և տեղ հասցնելու խնդրում։ Այսօրինակ խառնվածքով միայն կարելի էր ունենալ միևնույն իրադարձությունների ատաղձով ստեղծված գեղարվեստական այնպիսի տարրեր ուժի գործեր, ինչպիսիք են «Վասակ» դրաման և դրանից շուրջ 40 տարի հետո գրված «Վարդանանքը»։

Գեղարվեստորեն թույլ էր «Վասակը» (1910—1912), մտահղացումով, գաղափարական կոնցեպցիայով խճողված, անհստակ, այնքան խճողված, որ մինչև հիմա էլ Գեմիհրճյանը այդ գործի համար, բնորոշված կարգով, մեղադրվում է հայրենիքի դավաճանին արդարացնողի ծանր մեղադրանքով։ Դժվար է համաձայնել, իհարկե, դրան, տասական թվականներին հայ ողջ ժողովրդի, ինչպես և մտավորականության համար կյանքի չափ մեծ հարց էր հայության հասարակական երկու հատվածի կողմնորոշման հարցը՝ թուրքական կառավարության նկատմամբ, և միանգամայն բնական է, թերևս, որ Գեմիհրճյանը ժամանակավոր համերաշխությունը գերադասեր ապստամբությանը։ Դրա աստիճանական ամեն մի իրադարձության վերականգնացում Գեմիհրճյանի համար միշտ էլ առմեական նույնատակ էր հետապնդում։ Եվ ապա մյուսը, թերևս ամենա հիմնականը՝ անտեսվում է կյանքի գեմիհրճյանական վերը նշված («Վեհիկ թեմուրի» առիթով) հայեցակետը, որի, այսպես ասած, քաղաքացիությունը հաստատելու համար գրողն այս անգամ արդեն ուղղակի ճակատաչին ձևով բնորոշում է մարտահրավերի ձևը։ Դժվար է ասել պատմության փրկիստիպառությամբ ով էր իրավացին, Վարդանը, թե Վասակը, թերևս ավելի խելամիտ էր Վասակը — ուղում է հաստատել իր դրամայով Գեմիհրճյանը, փորձում է, բայց վրիպում, որովհետև իր հայեցակետը մարմնավորելու համար բնորոշ էր ժողովրդի գիտակցության մեջ սրբության չափ ավանդացած իրադարձություններ, բեռնացված դեմքեր, և հետո, դեռևս շունք արվեստի այն ճկունությունը, երանգներ ծալքավորելու այն ուժը, որով Թումանյանը, ասենք, «Թմկարերդի առումը» պսևում իմաստավորում է քաջ Թաթևույի, նրա մատնիչ կնոջ և արյունարբու նաղիր շահի պատմությունը, անցած-գնացած «աշխարհի բանը»։

«Վասակի» անհաջողությունից հետո, գրողի իր կոչմանը ներքնապես վստահ, Գեմիհրճյանը ձեռնարկում է դրել «Գատապետներ» (1916)։ Գարձյալ պատմության հետքերով, բայց այս անգամ սովորական ոլորտում գեմ առ գեմ բացվում և բախվում են Գեմիհրճյանի նախընտրած երկու հերոսը՝ «Իրավացին» և «անիրավը», մարդու իր բնությունից վեր թույլ «հոգը»։ Թովմասը և նրա հակոտնյան, բնության և կյանքի «սովորական» մահկանացուն՝ նաղաշը։

«Մեղանշող է» նաղաշը, անգոր դիմադրելու կյանքի հմայքներին, Թան-դիկի աստվածային զեղեցկությունը, որով տարվում է նա պարզապես որևէ ձիգ չգործադրելով, որպեսզի չտարվի Հափշտակվում է, որովհետև, անկեղծ ասած, անհնարին է չտարվել զեղեցկությունը, հնարավոր չէ ծառանալ բնության սահմանած մարդկային էության դեմ, «հզոր» լինես, թե «անզոր», անհնարին է չսիրել, «շսայթաքել», հնարավոր չէ չլինել մարդ:

Այդպես չի մտածում Թովմասը, նրան թվում է, թե ինքն ամենազոր է, և ամենազորի իր այդ կեցվածքով փորձում է դիմադարձ կանգնել բնության և մարդկային կյանքի օրենքներին, ավելին, Պա նույնն է պահանջում և թելադրում նաև ուրիշներին. «Սա կարողանում եմ շմեղանշել», «ապա ինչու ես այդպես չեմ, ասել է մարդը կարող է այդպես չլինել», — պնդում է նա և փորձում լրացումներ մտցնել մարդու մեջ, բայց չարաչար պատժվում է և տապալվում. իրեն խոշտանգելու գնով անգամ նրան չի հաջողվում չգայթակղվել Թանդիկով, ամենազոր Թովմասը ամենաթշվառ վիճակի մեջ է ընկնում, ստացվում է, որ հզոր էր ոչ թե նա, այլ «մեղանշող» նաղաշը՝ բնության հորինվածքի իր սովորական և անխուսափելի թուլություններով:

Մարդը՝ մարդ է, չկան հզոր գերմարդիկ ու շարքային, սովորական մահկանացուներ, մարդը բնությունից օժտված է «թուլություններով», և դրանցով է նաև, որ նա ներդաշնակում է մեծ բնությանը. հախտել այդ ներդաշնակությունը, նշանակում է ծառանալ բնության դեմ, որ ինքնին անիմաստ է և վերջին հաշվով անհնարին — այս է դրամայի իմաստը, մի գաղափար, որի բացահայտմանը՝ ամենատարբեր երանդներով և կողմերով, Դեմիրճյանը նվիրում է իր նախառնույունցիոն վաստակի ամենահիմնական մասը. Այդ հայեցակետի հետ են առնչվում «Հովնան մեծատուն» դրաման, նշանաձողային այնպիսի մի գործ, ինչպիսին է «Ավելորդը», Դեմիրճյանի մյուս պատմվածքները, որոնց մեջ արտահայտված գաղափարների յուրօրինակ մի սինթեզ էր արդեն սովետական առաջին տարիներին ստեղծված «Քաջ նազար» կատակերգությունը:

«Հովնան մեծատուն» և «Ավելորդը» (1919) ստեղծագործություններում արդեն զեմիրճյանական այդ ասպեկտի մեջ են առնվում ոչ թե անցյալի մարդիկ, այլ ժամանակակիցները. Առաջին համաշխարհային պատերազմի արհավիրքներն են անդրադարձված և՛ առաջինում, և՛ երկրորդում, որոնցից մեկը՝ որպես դրամատիկական գործ գեղարվեստորեն չհնչեց, մյուսը՝ «Ավելորդը» պատմվածքը, նշանավորեց զրուդի ճշմարիտ մուտքը գրականության մեջ և մինչև այժմ էլ համարվում է հայ գրականության լավագույն պատմվածքներից մեկը:

Հարսանիքով՝ մեծատան փայլով ու փառքով է սկսվում «Հովնան մեծատուն» դրամայի գործողությունը. Հովնանի որդու հարսանիքն է. Ոսկու հետ երջանկություն է տեղում ու խնդություն. Պերճորեն բարձր է Հովնանը, հպարտ ու մեծ, բոլորի մարմնացած հիացմունքն ու պաշտամունքը. Եվ ապա որպես կոնտրաստ՝ ընկած, հարստությունը, արժանապատվությունը, պատիվը, ամենամեծ ինչ կորցրած մարդ է նույն Հովնանը դրամայի ֆինալում. Հզորությունից — թշվառություն, նույնիսկ անապաստան կյանք — ուրեմն ինչու կարծել, թե հզոր ես այդքան, և այդ պահպանելու համար իրավունք ունես ոտքի տակ տալ, զոհարելու ուրիշ կյանքեր, ինչպես վարվում է Հովնանը՝ զոհարելով իր հարազատ զավակների երջանկությունը, կյանքը. չէ որ ամեն կյանք էլ թանկ է, հավասարապես թանկ մարդկային հզոր կամ անզոր, երջանիկ կամ

թշվառ բոլոր վիճակներում: Չէ որ սեփական կյանքը Հովնանի համար նույնքան թանկ էր թշվառ վիճակում, որքան և առաջ:

Վերջին այս մոմենտը դրամայում խտացված կյանքի մոլի, սարսափելի տարերքի մթնոլորտին բերում է լուսավոր մի շունչ, մի երակ, որը սակայն լիաձայն չի լսում, խճավում է հենց ակունքի մոտ, կիսաճանապարհին չհասած, կուտակվում, թանձրանում են, դաժանից-դաժան դառնում Հովնանի իրար հաջորդող անկումները, ռեալիզմի շիթը նահանջում է, իր տեղը գիջելով անկման պաթոլոգիային:

Այլ է Ավելորդը և այդ ղեպերի, գույների, հոգեբանական ելևէջների թանձրացման զուսպ չափավորությունը: Այստեղ ես մի ես՝ Հաճի աղան, փորձում է բարձր դասել սեփական կյանքը մի այլ կյանքից, Երգիծական շեշտված վերաբերմունքով է զծագրում Դեմիրճյանը Հաճի աղային, նրա հանդիսավոր զգուշավորությունը իր անձի համար: Հաճի աղայի «փողոցով անցնելն իսկ մի հանդես էր»: Եթե պատահեր այնպես, գրում է Դեմիրճյանը, և փողոցում փոխվեր քարերի, կոշտուկների դասավորությունը, «Հաճի աղան կանգ կառներ, լրջորեն կկշռեր նոր ոտնատեղի չափը, իր ղեղնած գավազանի ծայրով բախելով, կստուգեր ոտքը ղնելիք քարի հավատարմությունը և, գավազանը ցնխի կամ ջրի մեջ դիմա՛նար տալով, զգույշ արթորի պես ոտքերը ղետնից պոկելով ու վար պնելով, գերագույն խնամքով կանցներ վտանգավոր տեղը»: Երգիծական գույները թանձրանում են, գաղթի արևի խուճապային իր պահվածքով, իր կյանքի համար ապրած սարսափով Հաճի աղան մոտենում է, համարյա մերձենում գրոտեսքին: Բայց հենց այստեղ էլ, ասես, միանգամից երգիծաժբը ոտարանում է պատմվածքի հյուսվածքին: Իմ այնուհետև Հաճին դառնում է մինչև այս պահը երգիծանքի հետ կողք-կողքի, զուգահեռաբար ընթացող դրամատիկական շիթի կրողը: Մինչև այստեղ դրամատիկական էր Հաճի աղայի անդամալույծ քրոջ՝ Սրբունի վիճակն ու ֆիզուրան, Հաճի մոր դրությունը, որոնք մարդկայինը պահպանելու, կյանքի աչքերին խաղաղ նայելու իրենց նկարագրով հակադրվում են Հաճու եսապաշտական մոլուցքին: Այժմ արդեն դրամատիկականն ամբողջովին բեկվում է, բեկվում Հաճու դիմանկարի մեջ, նրա ճակատագրում, և դառնում պատմվածքի միակ թեման:

Սկսում է Հաճու տառապանքը այն բանի համար, որ քաղաք ներխուժող թշնամու քմահաճույքին էր թողել անդամալույծ քրոջը: Հեշտ ու հանգիստ ավելորդ էր համարել նա անդամալույծի կյանքը, իսկ հիմա հաշիվ է տալիս իրեն և զարմանում ու տառապում. «Եվ ինչպե՛ս կարելի էր թողնել նրան մահվան առջև, և կա՛րողյոք մի արարած, որ չտանջվի մարմնական ցավից, չվախենա մահից և իրավունք չունենա ապրելու: Եվ ի՞նչ համակերպություն՝ ընդունեց անդամալույծ իր համար որոշած վիճակը և ի՞նչ անձնվեր հոգատարությամբ նա մտածում էր փախչողների մասին»:

«Կա մի արարած, որ... իրավունք չունենա ապրելու» — «Կյանքի տեսիլ» նույն փիլիսոփայությունն է սա, բայց արդեն հստակված և հարստացված — մարդը պետք է բարձր համարի մարդկանց ապրելու իրավունքը, անանձնական մի մղումով նվիրաբերվի մարդուն, զազան է իր եսին, իրեն ծառայող մարդը, անարժան մարդ կոչվելու իրավունքին — հաստատում է Դեմիրճյանը, և այդ իր ոճի, գեղարվեստական մոտեցման յուրահատկությունը: Այդ յուրօրինակությունը ամենից առաջ վերաբերում է մարդկային կյանքի հասարակական, հոգևոր երևույթները, այսպես ասած, նյութականացնելու, հողի վրա իջեցնելու

գրողի հակամասնու: Իմ դա ոչ միայն ղեմքերն ու իրադարձությունները երգիծական ասպեկտով վերարտադրելու ղեպրում, այլև դրամատիկական, նույնիսկ ողբերգական սխտուացիաների ոլորտում: Մի բան, որ դարձյալ նրա հախառնությունցիոն ընդհանուր կենսազգացողության արդյունք էր: Դեմիրճյանը աշխարհի չարը, մարդկային շարությունը, այսպես ասած, պարպելու, պատժելու համար իր հերոսին՝ մարդուն, հակված էր հասարակական միջավայրից փոխադրել նրա լեական գոյության ոլորտը և հաշվեհարդար տեսնել նրա հետ՝ կանգնեցնելով մահվան դեմ հանդիման:

Հող պիտի դառնաս մարդ—ինչու ես չար, ագահ ու անկուշտ, կա ավելի մեծ երջանկություն, քան ախ, որ դու մարդ ես, կարող ես զգալ ջրի կարկաչունը, տերևների սոսավայրերը, հովի սլուքը, վայելիք ինչքան կարող ես,—այս էր Դեմիրճյանի առաջին պատմվածքներից մեկի՝ «Անփականության» (1910), բարոյախոսությունը, որ բազմապիսի առնչություններով ու երանգներով, որպես նրա ընդհանուր կենսազգացողության ներդաշնակ տրամադրություն, արտահայտվում է գրողի նախառնությունցիոն գործերում:

Այստեղից իր հերոսների՝ դրական կամ բացասական, այդ միեմունյն է, հոգու շարժումները, ապրումները, մղումը, արտաքին գործողությունը «հոգեպեն» լառերով, մակդիրներով, համեմատություններով կամ զուգորդություններով լեռնված գրեթե Դեմիրճյանի յուրօրինակությունը, որ որոշ գունավորումներով հանդերձ առկա է նաև նրա սովետական շրջանի գործերում: Բայց և գրողի հենց այս յուրահատկության հետևանք է նաև նրա որոշ գործերում տեղ գտած բիոլոգիզմը, որ քննադատությունը բազմիցս մատնանշել է նրա ստեղծագործության մեջ, նախառնությունցիոն շրջանում և հետո:

Արձակում կյանքի դեմիրճյանական փիլիսոփայությունն ամենից ավելի ամբողջական ձևով՝ տարրերով ու հանգույցներով, գաղափարի և արվեստի հստակությամբ, դրսևորվել է «Ավելորդ»-ում: Այս գործի հիման վրա կարելի է ավելի ճիշտ դատել և լեռնված գրել Դեմիրճյանի որպես արվեստագետի նախասիրությունները, դավանանքը, քան, ասենք, ծրագրային մի այնպիսի գործով, ինչպիսին է «Ջութակն ու սրինգը»: Մի կողմում հոգս ու տառապանք, մյուսում՝ տոնական անհոգություն, կյանքի այս երկու կողմերն են իրար բերվում և հակադրվում պատմվածքում, որոնցից հեղինակը զատում է և ասես մի դաժան գործվածքով ընտրում իրենը, իր նախասիրածը արվեստում: Նրան օտար է սրնգային հանդիսավոր տոնականությունը, մարդկային անկարեկից, թեթև ու անհոգ կյանքը: Իր հերոսի, ջութակահար Նալի նման կոչված է նվիրվելու մարդկանց տառապանքներին ու ցավերին: Միանգամայն ճիշտ է սա Դեմիրճյան արվեստագետի վերաբերյալ, թերի է մյուսը, այն, որ պատմվածքից կարելի է հետևեցնել, թե նույն այդ արվեստագետը հաշիվ չի ուզում բացել անկարեկից անհոգության հետ:

Դրա հետ Դեմիրճյանը դաժան դատաստան է տեսնում «Ավելորդ»-ում Հաճի աղային հասցնելով խելագարության դուռը, ավելի դաժան է վարվում «Տերտեր» պատմվածքում (1916), իր հերոսներին՝ Տեր-Հմայակին և նրա կնոջը ներկայացնելով մարդկային տառապանքի, նույնիսկ մահվան հանդեպ ապառաժացած սրտով ու նյարդերով: Որքա՞ն ծաղր ու ատելություն է դրել գրողը ամուսինների քաբչափին փոխհարաբերությունը պատկերելիս պատմվածքի սկզբում, ուռչում է իրիցկնոջ կուրծքը ամուսնու քայլերի ձայնն առնելիս «ոտացող մեռնիմ», խանդաղատանքից հալվում է տեր Հմայակը, մտածելով, թե

կնոջ համար կղնի շորս շապկացու. այս քնքշանքի դինը պիտի պարզվի հետո, տեր Մարութի մահվան նկատմամբ ունեցած նրանց վերաբերմունքի կոնտրաստում. սակայն, գրողը, տեսնելով, չի կարողանում զսպել ատելությունը. քրեական զանգվածների միջից ժայթքում է այն իր «հողեղեն», «պրոգա-լիկ» ողջ մերկությունը: Իրիցկինը՝ կշոր, չեկ, սպիտակ հոնք ու թարթիչ, ինքը հաստիկ՝ լայն ջղացքար, ճշում է «պատուվող կաշու ձաթով», մարդ խեղդողի նման կոտնում լվացքի վրա: Տեր-Հմայակը՝ չեղոտ երես, ցանցառ մորուք, մկկացող ձաթ, մարդ, որ կարող է շորս շապկի համար երջանկությունից կարկամել և քարեղեն անսրբությունը հանել իր կարգակցի ողբերգին, նրա նարագատների վշտին:

Ինքնախնայողական անողորմությամբ Տեր-Հմայակը մերկանում է մինչև իր ենթագիտակցության ծալքերը, պարզվում է, որ նա իր կարգակցի մահը ցանկանում է ոչ թե կարիքից, այլ մի «մեծ», «շատ մեծ» բաղձանքով. տեսնում է նա, որ ահա ինքը իր մրցակցի ծխերին տիրացած «եկեղեցի է գնում, գլուխը բարձր, հպարտ, առանց մրցակցի: Ինքը հերոս է. միակ քահանան. պուդի կաթնալո, աղբիկը, ծեր ու ջահել՝ նրան են նայում. «Տեր-Հմայակը» մտածում են ամենքը, և մեծ հերոսություն, հմայք կա այդ բառի մեջ՝ «տեր-Հմայակը»... Ահա իր հետևից կանանց խմբի հետ եկեղեցի է գալիս նաև իր իրիցկինը. զլխին կանաչ փուշի, հագին մախմուր՝ միակ իրիցկինը... Ամենքը նայում են իրիցկնոջը, իսկ իրիցկինը նայում է իրեն, տեր-Հմայակին՝ «Ոտա՜ցդ մեռնի՛մ, տերտե՛ր ջան», — մրմնջում է իրիցկինը յուրովի: Եվ ահա հանդիսավոր քայլերով ներս է մտնում տեր-Հմայակը եկեղեցի, ամենից գիտուն, աշքերը լուրջ, տիրական՝ նայում է իր առջև և սկսում ժամր: Ի՛նչ երջանկություն...:

Միակ քահանա, միակ իրիցկին, ամենից գիտուն, հերոս, բոլորի զմայլանքը — քաջ նազարական բողոքող գծեր են սրանք, տեր-Հմայակին և նրա կնոջը զարդարող հատ-հատ «ծաղիկներ», որ հետո դափնեպսակ պետք է դառնան՝ զրվելու համար նազարի «արքայական» ճակատին:

Ինքնախնայողական արդեն գտել էր հետքը, պետք էր քայլել, և նա քայլում է առաջ, պատմության հետ ոտք-ոտքի, այդ ճանապարհին «միակ» արքաներ են զլորվում, «ամենից գիտուն» արկածախնդիրներ, հասարակական չափանիշներ են փոխվում, ժողովուրդներ ապաքինվում և ետադարձ հայացքով հոմերոսյան քրքում իրենց վաղեմի մոլորությունների վրա: Ժողովրդական այս համընդհանուր ապաքինությամբ պայմանավորված մեծամոլության, ետադարձության այդ արատը այլևս ցավալից չղածություններ չէ, որ բնորոշում է գրողը. կարկաչելով, լիաշունչ ու լիաձայն է հորդում ծիծաղը «Քաջ նազարում», տեսա՛ք — ասես ուզում է ասել իր նախորդ ստեղծագործությամբ կյանքի և մարդկանց հետ բանավեճի մտած հեղինակը — տեսա՛ք, թե ի՛նչ են և ի՛նչ եղան իմ ասած այդ կուրքերն ու հզորները:

Այս ոգով ու տրամադրությամբ է շնչում կատակերգության յուրաքանչյուր արտահայտությունը, յուրաքանչյուր մանրամաս, դիալոգ, ամեն մի դրություն, վիճակ կամ փոխհարաբերություն: Կոմեդիայի մեծ իմաստը ծանրանում է նրա յուրաքանչյուր բեկորի մեջ, պոկի, որն ուզում ես, և առջևդ կունենաս մեծագարության հասարակական մի ողջ հիմնականություն իր՝ թե՛ ենթակայական և թե՛ կրավորական կողմերով: Կոմեդիական հարյուրավոր դրություններով ներկայացող նազարը իր մտքի, գործողության յուրաքանչյուր շաժուժով փոխադրեցության մեջ է ոչ թե դիմացը կանգնած գործող այս կամ այն անձի, այլ

ասես, ամբողջական մի երևույթի հետ, երևույթը՝ երևույթի հետ. ինչպես կասեր Դեմիրճյանը:

«Քաջ Նազարը» լույս է տեսնում 1923 թվականին, Այն ռևոլյուցիոն մեծ հեղափոխումների ծնունդ էր, և որպես այդպիսին էլ գնահատվում է հենց սկզբից, դասվում սովետահայ գրականության ամենալավագույն նմուշների շարքը: Ավելին, «Քաջ Նազարը» հայ ողջ գրականության կոմեդիական լավագույն գործերից է, որ հաստատապես մտել է սովետական ժողովուրդների գրականության հարուստ գանձարանը:

Քննադատությունը մի անգամ չէ, որ նշել է կատակերգության զաղափարական նպատակալացությունը՝ կապված դաշնակցական բախտախնդիրների պործունեության մերկացման հետ: Եվ իսկապես. «Քաջ Նազարը» թեմիրճյանի առաջին գործն է, որտեղ գեղագետը կարողացել է իր նախորդ գործերի մարդկային — փիլիսոփայական ասպեկտը զուգորդել հասարակական-քաղաքական որոշակի նպատակադրումով, և այդ մի ապշեցուցիչ վարպետությամբ: Այս երկու հայեցակետը ներթափանցված են, ներծծված — և հենց դրանով է պայմանավորված կատակերգության բովանդակության խորությունն ու ուժը:

Դեմիրճյանական երգիծանքի, այսպես ասած, փիլիսոփայական շիրք խորապես ժողովրդական է, ժողովրդային հենց այն ակունքից, որ հյուսվել ու դարերով բյուրեղացել է ժողովրդի գիտակցության մեջ: Այն ընդհանրացնում է պատմության ու մարդկային կյանքի խաղերը, իր մեջ առնելով նաև ժողովրդին, կատակերգության լեզվով ասած՝ պարզաշենցիներին: Ընդդեմ է, որ նրա նախորդ գործերում, մասնավորապես «Ավելորդ» և «Տերտեր» պատմրվածքներում հանդես եկող ժողովրդի ներկայացուցիչները միանգամայն զերծ են երգիծական գունավորումից: Դեմիրճյանը ցավով խնայում է և՛ Հաճի աղայի որբևայրի հարևանություն, որ համոզված էր, թե Հաճին անպայման գիտե և ցույց կտա ներխուժող թշնամուց փրկվելու ճանապարհը, և՛ ճամփամիջի ծեր կնոջը, որ հոգու փրկության համար ջերմեռանդորեն համբուրում է տեր Հմայակի աչքը: «Քաջ Նազարում» գրողի երգիծական շնչի տակ են առնվում ոչ միայն մեծագործ, այլև նրան հավատացողները: Դեմիրճյանն այստեղ արդեն անխնա է, նման այն հոգածո հիվանդապահին, որ հիվանդի ապաքինությունից հետո էլ միայն խոսում նրա ծանր, տագնապալից «րերի մասին»: «Անխնա» է ճիշտ այնպես, ինչպես մոլորություններից պոկվող ժողովուրդը, որն իր հավիտենապես կենսունակ տարերքով մանկան պես արագ է ապաքինվում և այնպես թեթև նայում ետևում թողած հիվանդությանը, որ, ասես, ինքը չէր հիվանդացողը:

Իսկապես ասած, «Քաջ Նազարով» է հենց ահա, որ Դեմիրճյանը թշվառ, խեղճ, անանուն մարդկանց «սովորական» մարդասիրությունից թևակոխում է ժողովրդասիրության և մարդասիրության լայն ոլորտը, իսկական ամեն մի դրականության մեծ տարերքը: Թևակոխում է, բայց նրա շուրջն արդեն մի նոր կյանք էր, նոր երևույթներով և փոխհարաբերություններով, որոնց գեղարվեստական իմաստավորման համար կուտակում էր պետք, տպավորությունների հույզերի և խոհերի գիտակցական և ենթագիտակցական կուտակում: Գրական արդեն մեծ վաստակ ունեցող գրողը, ասես, նորից է սկսում իր ճանապարհը՝ ականարկներ է գրում, հողվածներ, ֆելիետոններ կյանքի ամենաառօրյական, հրատապ երևույթների ու դեպքերի վերաբերյալ, մինչև որ ծնվում են նրա առաջին պատմվածքներն ու վիպակները: Քսանական թվականների վերջերից

արդեն Դեմիրճյանը սովետական կյանքի, սովետական գրականության հորդ հունի մեջ էր, գաղափարական-գեղարվեստական մի շարք առումներով վերանայված իր նոր սկզբունքներով և հայացքներով: Լեյս ընդհանուր օղակում Դեմիրճյան գրողի համար ամենադժվարին և նուրբ հարցը սովետական նոր կյանքի տարերքին համապատասխան հերոսական բնավորություններ ստեղծելու հարցն էր:

Նախառնություններ Դեմիրճյանի հերոսները բուրժուական աշխարհի երկու ծայրահեղություններն էին՝ էթիկական առումով, մեծամոլներ, եսագարներ և թշվառ ու խեղճ, ոտնահարված և վիրավորված մարդիկ, և ինքը Դեմիրճյանն էլ մեծագրություն ժխտման թափի մեջ, բարու, առաքինու պաշտպանությամբ հանդերձ, կարծես մերժում է հերոսականության ամեն մի առկայծում մարդու մեջ:

Ինչպես իմաստավորել ահա հենց այդ նույն ոտնահարվածների և թշվառների զարթոնքը, արժանապատվության գիտակցումը, մարդկային խիզախումի հասարակական-ոգեբանական (Դեմիրճյանի համար նաև քնական) ինչպիսի ելակետներով ու նրբերանգներով վերարտադրել այս ամենը: Ո՞րն է մեծամոլության և հերոսության տարբերությունը, ինչպես սահմանազատել դրանք միմյանցից, որ Դեմիրճյանի համար միևնույն էր, թե ինչպես սահմանագծել ին հասարակությունը նորից:

Այս հարցերն են ահա, որ դառնում են նրա քսանական թվականների ստեղծագործության առանցքը: Տարբեր մեկնակետներից, տարբեր իրադարձությունների մեջ և բազմապիսի բնավորությունների հենքով մշակվում և լուծվում է հերոսականության հարցը, հերոսականությունն իր փոքր ու մեծ, սովորական և անսովոր արտահայտություններով: Տրորված և արհամարհված մեկի համար հերոսություն է անգամ սովետական կյանքի իրադարձությունների սոսկական հանդիսատես լինելը («Մերկե»), որ կարող է ափսոսալ նույնիսկ, որ անցել է կյանքը և ինքը հնարավորություն չի ունեցել լինելու այդ: Մեկ հերոսականությունը ներկայանում է որպես ընդվզում ավանդական աղաթով և սովորությամբ քարացած տղամարդու և կնոջ իրավունքների բեկոացման դեմ, եսի ընդվզում եսապաշտության դեմ, հասարակական լայն գործոններով և միջավայրով՝ «Նարգիզ», «Նիգյարը»: Մի ուրիշ դեպքում նրա հերոսուհին հանդես է գալիս և ստիպում իրեն վերևից նայող մարդկանց ճանաչել աշխատանքի մարդու իր իրավունքը, առավելությունն ու արժանավորությունը՝ «Սաթն», «Ռաշիդ» վիպակում Դեմիրճյանի հերոսը հանդես է գալիս դասակարգային պայքարի սրբված իրադարձության մեջ և արդեն թևակոխում ուրիշների, իր նման ընչադուրկների իրավունքների պաշտպանության ոլորտը:

Քսանական թվականների Դեմիրճյանի վաստակում առանձնանում են հատկապես վերջին այս երկուսը՝ «Սաթն» պատմվածքը (1928) և «Ռաշիդը» (1929): Լեռաջինը հերոսուհու բնավորության ուժով և քաղթենիական միջավայրի, պորտարուծության հոգեբանության պատկերման գունագեղությամբ և կոլորիտով: Ժողովրդական առողջ, ասես, ամենակարող բնավորություն է Սաթնը, աշխատանքի մարդու իր անվրդով խաղաղությամբ, որը, ի վերջո, դառնում է քարոյական մեծ ուժ, վերջնականապես ստվերում հակոտնյա քաղթենիական ոգեբանությունը: Սաթն այնպես գիտեր, գրում է Դեմիրճյանը, որ գործը կա, կա՝ ու կա՝ գետի պես գալիս է, լցվում, իսկ դու պետք է կանգնես ափին, անդադար չուրը քաշես: Գործը վերջ չունի: Սակայն այսուհանդերձ, սկզբում,

ասես, ինքն էլ է բաժանում տանտերերի հեգնանքն ու ծաղրը՝ իր անտաշության համար ու անվարժության։ Հենց սրա վրա էլ ահա կառուցված է պատմվածքը։ Սաթոյի բնավորության առնականացումը տրվում է ոչ այնքան հերոսուհու հոգևորական շարժումների միջոցով, որքան տանտերերի վերաբերմունքով նրա նկատմամբ։ Պատմվածքի վերջում այդ ծաղրն այլևս վերաճել է ատելության։ Էդնանքից՝ ատելության, վերաբերմունքի ինչպիսի՝ սաստկացում, բայց և անդորացում, ծաղրը դիպչում էր Սաթոյին, ծաղրում էն անգոր մարդուն։ Խտելությունն ամենից ավելի դիպչում է, մաշում իրեն ատողին, և այս հարաբերակցությամբ արդեն հաղթական շեշտ են ստանում դեմիրճյանական, ընդհանրացնող տողերը. «Սաթոն սոռոզ էր ինչպես կյանքը և իր աշխատանքով պանքից բաժին էր շնորհում քաղթների տիկնոջը»։

«Առողջ ինչպես կյանքը» — «Ռաշիդը» վիպակում սրա կրողն արդեն մի բատրակ է՝ նույնանուն հերոսը։ Մյանք և նրա հակոտնյան՝ Հասան բեկը, ուժի և յոնություն իր արյունարբու փիլիսոփայությամբ։ Կոնֆլիկտը հենց այսպես էլ ճերկայանում է վիպակում։ Բախվում են Հասան բեկն ու կյանքը, և այդ վիպակի հենց սկզբից, այն էջերից, որտեղ ռեոլյուցիոն նոր կյանքը պատկերվում է որպես մրդկաշունչ, մոլեգին մի տարերք, բնության երևույթների պես հզոր և անկոտրում։ Սրա դեմ է ծառացել Հասան բեկը և, բնականաբար, պետք է պարտվի — հաստատում է գրողը, թեև պատմվածքի վերջում կործանվողը ոչ թե նա է, այլ նրա «արտաքին» հակոտնյան՝ Ռաշիդը։ Ֆինալը ևս ծառայում է կոնցեպցիային և բացում ներկայացվող փոխհարաբերությունների ու բախումների բուն իմաստը։

«Ռաշիդով» Դեմիրճյանը վերստին թևակոխում է խորհող, փիլիսոփայող դրույի իր բնական հոմեր։ Մինչ այդ սովետական կյանքի փաստերը պատկերում էր նա կամ արձանագրում, այժմ արդեն գործի է դրվում հոգիներ վերանելու նրա նախընտրած անալիտիկ մեթոդը. սրտի և խղճի ծալքեր է բացում, խրախուսելով կամ դատափետելով լույս աշխարհ հանում հոգու «մեղմ» ու «ծանրակշիռ» ամեն մի գործոն ու շարժառիթ, եվ այդ ինչպես արձակում, նույնպես և դրամատուրգիայում, ասենք, այնպիսի մի գործում, որպիսին է «Ֆոսֆորային շողը» (1932), որի դասակարգային հակամարտության վրա կառուցված դործողությունը, թվում է, թե չի հանդուրժի «ներքին» որևէ էքսկուրս։ Պիեսում կոմունիստ Ռադիկի, սովետական մարդկանց և վնասարարների միջև ծավալվող կոնֆլիկտի ամենալարված պահին հնչում են Գալինայի և Բերնացկու երկախոսություններն ու մենախոսությունները «այրված ֆենիկսի» մասին։ Ասես, մոռացած գործողությունը «սառնեցնելու» վտանգը, Դեմիրճյանը հյուսում է անձնապաշտության ղեկաղենատական մի ողջ «ուսմունք»։ Դա՞նդաղում է գործողության ընթացքը, բայց և հենց այստեղից էլ վնասարարության շարժառիթների իր ուրույն հիմնավորումով պիեսը սկսում է տարրերվել նույնօրինակ կոնֆլիկտով ստեղծված ժամանակի գործերից։ Կարծես միանգամից է զգաստանում գրողը, միանգամից զգում շարունը, սխեմատիզմը իր պիեսում և ձեռնարկում շտկել այն գեղարվեստորեն։ Շտկում է և անցնում հաջորդ գործին — այդ ամենը արդեն հիմնովին հաղթահարելու մտադրությամբ և կորովով։

Արդյունքը լինում է «Նապոլեոն Կորկոտյան» կատակերգությունը (1934), Դեմիրճյանի ստեղծագործական կյանքում մի շատ օրինաչափ երևույթ, որ իմաստալից է գրողի էսթետիկայի և դրական պրակտիկայի մեկնարանություն առումով։

Կոմեդիականը, երգիծական տարրը Դեմիոճյանի ստեղծագործության մեջ սկզբից եեթ ունեցել է, այսպես ասած, «զգաստացնող», «սխափեցնող» ֆունկցիա: Հիշենք թեկուզ նախասովետական շրջանի պատմվածքները՝ «Ավելորդը», «Տերտերը» և մյուսները: Տեր-Հմայակի կարգակցի հոգևարքի նկարագրության ամենախստաշունչ պահերին, որտեղից-որտեղ կոմիկական վիճակներ են նշմարվում, երգիծական նրբերանգներ, որոնք մեջ ընդ մեջ, ծանր ապրումներից ասես «սխափեցնում» են ոչ միայն ընթերցողին, այլև հեղինակին: Նույնը և «Ավելորդում», արհամարքի վերաբերողներին, զոջացող և տառապող մարդու խիղճը «քրքրելիս»: Կոմիկական-երգիծական մոմենտներով հարուստ էր նաև գրողի սովետական տարիների ստեղծագործությունը («Սաթուխ», «Մերկե», «Կայարանի Ակոփը» և այլն): Ավելի ուշ, «մատնելով» ղեկարվեստական իր այս գաղտնիքը, Դեմիոճյանը գրում է. «Չեմ կամենում պարագոքսներ ասել, բայց կոմիկական տարրը ամենագոր միջոցն է՝ սխափեցնելու սենսիմենտալիզմից, ումանտիզմից, իմպրեսիոնիզմից և ամեն տեսակի «իզմ»-երից: Սակավ կպատահի կոմիկական տարրի ներկայությամբ ռեալիզմից շատ հեռունալ: Կոմիկականը զսպում է, տալիս է ուժեղ, սարսափեցուցիչ հարված»:

30-ական թվականների շեմին սովետաձայն դրամատուրգիայի, այդ իմաստով և Դեմիոճյանի դրամատուրգիայի, համար («Կապուտան», որոշ առումներով «Ֆոսֆորային շողը») վտանգավոր «իզմ» սխեմատիզմն էր: Որպես գրական երևույթ՝ բնավորությունների, կենցաղի իր նյութից կոլորիտով «նապուլոն Կորկոտյանը» հարված էր սխեմատիզմին — ռեալիզմի նախահաղթանակ: Գաղափարական իմաստով այն ձաղկում էր սովետական հասարակության էությունը խորթ այնպիսի երևույթներ (ժողովրդի և պետության միջոցների գոփում, երկերեսանիություն, պորտարուծություն, որոնց մեր դրամատուրգիան լայն ճակատով անդրադարձավ միայն 30-ական թվականների սկզբներին (Ն. Զաքարյան «Աղբյուրի մոտ», «Փորձադաշտ»): «Չախլիկ» քննադատությունը սվիճանքով ընդունեց «նապուլոն Կորկոտյանը», Դեմիոճյանը թողեց կատակերգության բնագավառը, կոմիկականն ու երգիծականը, սակայն, սրբորեն պահելով, ներհյուսելով մարդկային հոգիներ հետախուզելու իր անալիտիկ արվեստին:

Դեմիոճյանական այդ արվեստի նմուշներից եղավ Հայաստանի քաղաքացիական կռիվների հենքով հյուսված «Ընկերները» (1936) ծավալուն պատմվածքը: Արտառոց անուններ է ընտրել Դեմիոճյանը իր այս պատմվածքի հերոսների համար՝ Ղոնդի և Գրդյու, և խմբագիրները, ըստ երևույթին երկի բախտին ավելի նախանձախնդիր, հաճախ վերանվաճել են նրանց, այսպես ասած հարդալից անուններով: Մինչդեռ այդ անունները, ինչպես վարպետ գրողի յուրաքանչյուր հնարանը, մեծ լիցք ունեն իրենց մեջ, մեծ բեռ են կրում՝ գաղափարական առումով և ղեկարվեստական: Պատմվածքի էքսպոզիցիայում, երբ նկարագրվում է նրանց, թվում է բնածին, հարազատությունն ու մտերմությունը, այդ անունները իրենց երգիծական երանգով, դեմիոճյանական երգիծանքի մյուս տարրերի հետ միասին (կոմիկական վիճակներ, չափազանցություն, լեզվախաղ և այլն) մի յուրատեսակ առնականություն են մտցնում նրանց փոխհարաբերության մեջ: Չափազանց էական մի նախադրյալ հերոսների հետագա հոգևոր ծավալման համար: Իսկ այդ մտերմությունը պատմվածքի ընդհանուր մտահղացման համապատասխան այնքան է ջերմ, այնքան հուզական, որ գեղարվեստական մի այլ մոտեցումով, թերևս կլինեք քաղցր-մեղցր, կպչուն, սենսիմենտալ:

Ջերմ, առնական, միաժամանակ և կոմիկական մտերմություն— իսկապես որ դեմիրճյանական մտահղացում է սա՝ բարդ, հանգուցված, բազմիմաստ ու լազմախորհուրդ։ Կոմիկական շրջապատի համար, այն լանի համար, որ սովորականից-սովորական այդ երկու երևյալն ընդունակ են այդքան մեծ, այդքան ընդգծված զղացմունքի։ Դեմիրճյանի համար կարևորն էլ հենց այս է՝ ցույց տալ աննշան թվացող մարդկանց հոգեկան խիզախումը, ուժը, որն արդեն խոհական՝ փիլիսոփայական իր լայն հենքով հյուսվում և բացվում է պատմվածքի բուն մասում։

Արտակարգ պայմանների մեջ է դնում գրողը իր այդ երկու, արդեն երիտասարդացած հերոսներին. պետք է պայթեցնել կամուրջը, որով անցնելու է թշնամին, մինչդեռ իրենք ընկել են թշնամու ձեռքը, և խմբապետի «ազնիվ խոսքով» իրենցից մեկը կարող է արձակվել, հիմն սպանի մյուսին. պետք է որոշել՝ զնդակահարվել միասին, թե շարժվել խմբապետի առաջարկով. թերևս իրենցից մեկը իսկապես փրկվի և կարողանա գլուխ բերել կամուրջը պայթեցնելու առաջադրանքը։ Դեպքերի, գործողության այսօրինակ լարումը սակայն համարյա ոչինչ չի ասում պատմվածքի, նրա հերոսների էության մասին. դրանք պետք են այնքանով, որքանով «ձգելով-ձգում» և «լարում» են հերոսների հոգին, ներքին աշխարհը։

Սա Դեմիրճյան գրողի առանձնահատկությունն է, սակավ բացառություններով ընդունել նրա ողջ ստեղծագործությանն ընդհանրապես։ Կոպիտ ասած, նրա երկերի իմաստը պետք է որոնել ոչ թե դեպքերի զարգացման, գործողության «պատմության» մեջ, այլ հերոսների հոգեբանության «պատմության» մեջ, կոպիտ, որովհետև որևէ հոգեբանական շարժում, ընթացք, ինքնակ, չի կարելի պատկերացնել առանց «արտաքին» շարժման կամ ազդակի։ Բուն և վարպետ Դեմիրճյանը հոգեբանական հետախուզության և «պեղումների» մեջ է, մարդկային հոգու տատանումները խոհական-փիլիսոփայական ասպեկտներով մեկնաբանելու և իմաստավորելու մեջ։

Ճիշտ այդպես և ժխտելնեքում»։ հոգեկան լարման և տագնապի զարմանալի գրություններ է ստեղծում գրողը՝ ներհակ, հապաղող, կասկածալից, ասլա՝ բուռն, փոթորկալից։ Տարերայնության չափի դրամատիկ է առանձնապես Ղոնդու հոգեվիճակը. մեկ ընկերոջն ասում է այն, ինչ մտածում է, մեկ ներհակ են նրա ասածն ու մտածածը, մեկ համոզում է, զարմանում կամ ձևանում, որ չի հավատում ու չի հասկանում ընկերոջը, մինչև որ իր աչքի առջև Գրդրը հերոսանում է, հերոսանում է մեկեն, անսպասելի, արագ, բանից դուրս է գալիս. որ այդքան մտերիմ, այդքան հարազատ, միշտ նրա հետ «ինչպես մարդը շփարի հետ», ինքը ոչ մի չափով չի իմացել ընկերոջը։ Բայց նա չգիտե նաև իրեն. սկսում է Ղոնդու տառապանքը՝ համառ ու հոգեմաշ։ Դեմիրճյանը շարունակում է ներխուժելով-ներխուժել իր հերոսի հոգու՝ թվում է ամենավերջին խորքը, և կարծես, նորից մեկեն, միաժամանակ Ղոնդին մարդկայնորեն մեծանում է, պարզամիտ, ծիծաղ հարուցող երևալից ու երիտասարդից ոտք դնում մարդկային մեծ մշտի և անձնագրահության ոլորտը. ինչու գլխի չի՝ ընկել, չի հասցրել դո՛ւ լինել ինքը—որ Դեմիրճյանի մեկնաբանությամբ նշանակում է Ղոնդին հերոսացել է մարդկայնությամբ, ընկերոջ-մարդու ապրելու իրավունքը գերադասելով ապրելու սեփական իրավունքին։ Եվ այս ամբողջ պոտենցիան պատանեկության անխռով օրերին ծիծաղելի, անեկդոտիկ մի սովորույթ էր միայն—չընել, չթույլել, հարիսա չուտել առանց ընկերոջ։ Դեմիրճյանական մի «պարագոքսով»

պատմվածքի էքսպոզիցիայի կոմիկական շիթը ֆինալում դառնում է դրամատիկականի սկիզբ, դրամատիկականն ինքը՝ կյանքում ալեքան սովորական ու բնական իր բախտով և պատմությամբ:

Դեմիքճյանական տարերքին խորթ է վունդեր մարզը ինքնին, նա բարձրացնում, հարստացնում է սովորական մահկանացուն, պեղում նրա պոտենցիան՝ անձկատելի, անհայտ: Բնորոշ է, որ պատմվածքում հերոսության ու փառքի ներբողներ ու դափներ են ստանում հերոսներից և ոչ մեկը: Պրան անգամ ամենաշնչին չափով չեն սպասում նաև իրենք հերոսները: Նրանք պարզապես կատարում են իրենց մարդկային պարտքը, կատարում են նույնիսկ ներքնապես դժգոհ, համոզված, որ լավ չեն կատարում: Հոգևրանական հակառակ պրոցեսը գրողի հայեցակետով բացառում է հերոսության, անձնագոհության ամեն մի նարավորություն, այն արդեն մեծագարությունն է՝ անձնագոհության հակոտնյան:

«Բնկերներից» հետո Դեմիքճյանի հաջորդ հաջողությունը «Գիրք ծաղկանց» պատմական պատմվածքն էր, խորապես բանաստեղծական մի գործ՝ և՛ շնչով, և՛ էությամբ: Ուլքեր են ստեղծել հայ կուլտուրան և ուլքեր են պահել այն ու ափանդել սերնդից-սերունդ—ժողովուրդը: Քիչ է ասել այդ կոնկրետ ժողովրդի ու մարդիկ—ահա այս հարցերն են կազմում պատմվածքի բուն առանցքը, որը և պայմանավորում է նրա կառուցվածքը:

Հասարակ մի շինականի զավակ վանք է բերվում, մանուկ պանդխտացած կարոտից կարոտ է դառնում Զվարթը, և վերացած աշխարհից ձուլվում, լուծվում մանկական օրերի իր հարազատ աշխարհին՝ մեծ բնությանը: Տանջող կարոտը ժամանակի հետ ընթացք է առնում, հրե լեզվով ժայթքում, ջրերի հանգով խոխոջում է Զվարթը, ծաղիկների և տերևների հանգով հեռում, փսփսում, անձրևի չափով տեղում է նա, լեռների նման խոժոռվում: Եզրում ու հեզում է Զվարթը՝ անքուն, անհանգիստ: Հայ գրականության մեջ դժվար է գտնել միջնադարյան պոեզիայի ավելի բառաստեղծական բնութագիր: Դեմիքճյանի գրչի տակ հայոց երգը, ինչպես Վահագնը, երկնում է մայր բնությունից՝ նրա անորսալի երանգներով և հնչյուններով: Հայոց երգը ստեղծում է իր հողի, իր բնության հետ ձուլված, նրանից գոհ, նրանով կուշտ մարդը՝ անմասնակից և անտեղյակ ընչաքաղցության և փառքի աշխարհի խարդախ դավերին: Ասես եթերում է Զվարթը՝ անէացած, վերացած, և նրան ամենին չեն դիպում վանական դավերն ու ամրաստանությունները: Այդ դավերով Զվարթը հռչակվում է «դիվահար», «սատանայարար», և իսկապես միայն «դիվահար» կարող էր այդպես վերանալ իրենից և աշխարհից, որը Դեմիքճյանի հայեցակետով արվեստի ամենամեծ խորհուրդն է, խորհուրդը ամեն մի իսկական մեծ գործի: Նմանօրինակ «դիվահար» ինքնամոռացությամբ մեկ ուրիշը՝ շինականի որդի Հուսիկը, տարիներ, թերևս դարեր հետո Մաղկանց մատյանը փրկում է օտարությունից, փրկում է սովահար ընթանիքի համար ցորենի փոխարեն գնելով մատյանը:

Ժողովրդի մարդկանց անշահախնդիր ինքնամոռացությամբ է հարատևել հայ արվեստը, հայրենիքը որպես այդպիսին՝ իր սրբություններով և ավանդներով, ճակատագրով և պատմությամբ: «Գիրք ծաղկանցով» Դեմիքճյանի ստեղծագործության մեջ բացվող այս երակը ժամանակի հետ լայնանում է, իր մանրամասներով էսքիզավորվում «Ծրկիր հայրենի» դրամայում, Հայրենական պատերազմի տարիների պատմվածքներում, ապա վիթխարի տարերքով հորդում այնպիսի մի գործում, ինչպիսին է «Վարդանանքը»:

«Երկիր հայրենի» դրամայում և պատերազմի տարիների «Հողը», «Խոշտանգվածի ավաճից» և մյուս պատմվածքներում է ուրվագծվում հողի և ժողովրդի, զավթողի և մարտնչողի փոխհարաբերության նրա հայեցակետը, հայրենիքի դեմիրճյանական փոխոտփայությունը՝ հենց այն, ինչ կրել և կրում է հայ ժողովուրդը իր պատմական ճանապարհի արդյունքում:

11—12-րդ դարերի հայոց պատմության իրադարձությունների ատաղձով ստեղծված «Երկիր Հայրենի» դրամայում, օրինակ, գեղարվեստորեն մշակվում և մեկնաբանվում է նրբին ափսիսի մի հարց, ինչպիսին է հայրենիքի դավաճանի հարցը, թեման՝ Ո՞րն է հայրենիքի դավաճանը. դավաճան է արդյոք այն անհատը, որը, թեկուզ և չարաչար սխալվելով, հայրենիքի լախոտի կամ փրկության համար պաշտպանում է ընդունված ուղուն հակառակ ուղի. ենթացողներ, եթե հասունացած ապստամբության պատճառով, նա այնուամենայնիվ դերադասում է համերաշխությունը տիրող երկրի հետ: Դրամայում այս ելակետով հակադրվում են, այսպես ասած, երեք սկզբունք, երեք թե՛ Վեստ-Սարգսիս—Մապիստրոս—Գաղիկ Բ:

Թեև արվեստով ոչ այնքան հստակ ու ողորկ, Դեմիրճյանը որոշակիորեն սահմանազատում է Մապիստրոսին դավաճան Վեստ-Սարգսից, արդեն իսկ ուրվագծելով այն հայեցակետը, որ Վասակի առնչությամբ առաջ է քաշվում «Վարդանանքում»: Զիկարելի Վասակին դավաճան համարել այն բանի համար, որ նա Վարդանին կամ վարդանանց հակառակ անտեղի կամ անժամանակ է համարել ապստամբությունը Հազկերտի դեմ. այդ հարցը, ըստ էության, հեշտությամբ չի վճռում նաև Վարդանը, և, հետո, մի՞թե համերաշխության հենս այդ ճանապարհով չէ նաև, որ կարողացել է հարատևել հայ ժողովուրդը—իր դրամայով և վեպով պատմագրական ավանդության հետ նորից է վեճի բռնվում Դեմիրճյանը, և այդ ռեալիզմի ամենաարմատական պահանջով: Ռեալիստ արվեստագետի համար ամեն մի բնավորություն, տիպ ամենից առաջ պահանջում է հոգեբանական հիմնավորում. տվյալ դեպքում Վասակի պաշտպանած այդ տեսակետով հնարավոր չէ դավաճանի հոգեբանություն հիմնավորել և բացել. այդ թելադրում է գեղարվեստական այլ ասպեկտների անհրաժեշտությունը, որը և վարպետներն իրագործում է գրողը. հաղթահարելով այն, ինչ Վեստ-Սարգսի և Մապիստրոսի հարաբերակցությամբ սխեմատիկ էր ստացվել դրամայում:

Ընդունված է ասել, թե «Վարդանանքը» հայրենաշունչ գործ է. «հայրենա» նվերը: Անվածը շատ է սուրբ, բայց և չափազանց քիչ մի երկի վերաբերյալ. որտեղ յուրաքանչյուր իրադարձություն, դեպք ու դեմք խտացվում և մեկնաբանվում է մի քանի ասպեկտներից, մի քանի պլանով. ամենակարճառոտ թվարկումով՝ պատմական, սոցիալական, մարդկային, որոնց ամբողջության արդյունքում Դեմիրճյանի վեպը վերածում է գեղարվեստական մի այնպիսի ընդհանրացման, որը ամենայն համարձակությամբ կարելի է անվանել ժողովրդի գոյության փոխոտփայություն:

«Վարդանանքով» Դեմիրճյանը բացահայտում է 5-րդ դարում արդեն դարեր առաջ սկստականությունը կորցրած հայ ժողովրդի գոյության կռվանները, բացահայտում է նրա հետագա անցած ճանապարհի հեռավորությունից, պատմական դաժան փորձությունների և դասերի ժողովրդական գիտակցության ելակետով: Բազմաթիվ են, բարդ և հանդուցված Դեմիրճյանի վեպում այդ կռվան-

ները, բայց դրանց հիմքերի հիմքը հողն է՝ նրան ձուլված մշակի ոգով և հոգեբանությամբ:

Աշխարհավեր արհավիրք է. բռնակալը նորից է ներխուժում, իր ուժով և զորությամբ. ծանրածանր է վիճակը. տաղնապալից, իսկ հողը, հողը — հողին ինչ, թշնամին հողի գալիս հողի վրա աշխատելու, արյուն-քրտինքով շունչ տալու նրան... հողը չես զավթի, ուրեմն և շինականին, հայրենին ու հայրենականը — այս էլ հենց որոշում է փոքրաթիվ հայ ժողովրդի ուժը Ավարայրում, բայց սա ուժ է ներսում, իրեն ժողովրդի համար, որը շատ է իմաստուն, որպեսզի խելահեղություն չնկատի պատերազմը աշխարհակալ մի թշնամու դեմ: Հենց այստեղից էլ ահա Դեմիրճյանը սկսում է բացել Ավարայրի, հայ ժողովրդի հետագա բոլոր ընդվզումների խոր խորհուրդը: Հեշտ չի որոշվել ծառանալը, չէ որ ամեն անգամ շատ սպառնալից է եղել գինը. ժողովուրդը ծառացել է ծայր անհրաժեշտությամբ, ճիշտ այնպես, ինչպես բնության արհավիրքի պահին տարերքով, մեծից փոքր, առաջին իսկ պատահած քարով կամ փայտով: Բնորոշ է, որ պարսիկների ներխուժումը Դեմիրճյանի վնասում այլ անուճ չունի, բացի աշխարհավեր արհավիրքը: Այստեղից ողբերգական այն շունչը, որ սկզբից մինչև վերջ անթեղ բորբոքվում է վարդանի, վարդանանցից յուրաքանչյուրի ուղեղում, հոգում, Ավարայրի մեծատաղանդ նկարագրության մեջ, երբեմն իր թանձրությամբ վերաճելով նահատակության մոայլ տրամադրությունների:

Բայց ողբերգականը Դեմիրճյանի վնասում մի այլ ակունք ևս ունի, մի այլ սկիզբ, և հենց այստեղ է ահա, որ արտահայտվել է Դեմիրճյանի որպես մեկ գրականության արդի շրջանի ներկայացուցչի ուժն ու կարողությունը: «Վարդանանքում» պատմությունը ամենից առաջ կյանքն է, ամենամարդկային կրթություն և ցանկություններով, կյանքն է և հետո միայն նույնիսկ խորապես սրբազան պայքարը պարսկական բռնակալության դեմ: Իր նովերից մեկում Հովհ. Թումանյանը նկատում է, որ եթե դրականությունը իր զարգացման վաղ շրջանում կարող էր բավարարվել ազգային-հայրենասիրական գաղափարներով և բովանդակությամբ, ապա առավել հասուն շրջանում դրան ներդաշնակում է մարդկային իր մեծ և անհամապարփակ էությունը: Դեմիրճյանը շատ խորն էր զգում գրականության օրինաչափությունները, և հենց այդ ելակետով էլ կառուցում է իր վեպը, 5-րդ դարի հայ իրականությունը պատկերելով որպես կյանք՝ սիրո, վայելքի, կարոտի, տխրության և երջանկության, մարդկային ձգտումների առօրյա և հավիտենական զարկերակով: Ջրտուփի, հնձի և հերկի, նժույգով սլանալու շինականի բերկրալից երջանկությունից մինչև մտքի ու բանականության ուժից ականածելու հավիտենական խորհուրդ, լուսնյակ գիշերին մի սալի նստած անընդուն տենչանքից մինչև սիրելի լինելու երիտասարդական սրտի թրթիռ, նույն մարդու մեջ հայրենիքի բախտի մեծ վիշտ, խորին խորհուրդ և մանկան պես դժարճանալու կյանքի էքսպանսիվ սեր — այսքան լայն ու մանրամասն է կյանքը «Վարդանանքում», գունեղ, անհուն ցավերով, բայց և հեթիաթային հրաշագեղ բերկրանքներով և տենչանքներով ծայր-ծայր լիքը, խլրտացող: Եվ այդ ամենը ապրելու մարդու իրավունքի պաշտպանության դեմիրճյանական կրթով, որ գրողի անալիտիկ խառնվածքով պայմանավորված, ներկայանում է ամենուրեք, հերոսներից յուրաքանչյուրի հոգեբանության «գործողության» մեջ, դարձնելով վեպը կյանքի մի համառ, հրաբորբոր ընդվզում՝ արհավիրքի դեմ ու մահվան, Մարդու ապրելու իրավունքի դեմիրճյա-

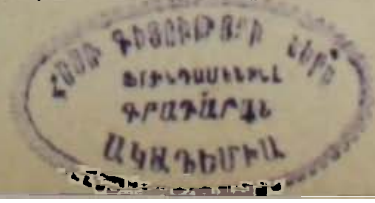
նական այդ կրթով ու հայեցակետով է ծավալվում և լուծվում նաև Վարդան և Վասակ հակամարտությունը: Առաջինը մարդկային կյանքերի համար պատասխանատվության ողբերգական բեռով, մյուսը՝ հսկայական փառասիրությամբ կուրացած, դժժան, անխնա, նույնիսկ սեփական զավակների կյանքի հանդեպ:

Դեմիրճյանը «պեղում է» Վասակին, ցույց տալիս, որ նրա այլանդակությունն այն չէ, որ Վարդանին հակառակ պաշտպանում է այլ տեսակետ, այլ այն, որ ժողովրդի կյանքի այդ տազնապալից, ահեղ պահին ապառաժացած հազարների ցավի հանդեպ, վերից-վար կլանված է իր եսին հազուրդ տալու կրթով, կիրք, որի լնդաբերության համար չի խնայվում, ասես, ոչ մի գույն, ներառյալ թանձր դժանությունը: Ահեղ այդ պահը միանգամայն այլ ճանապարհով է տանում Վարդանին, ինքնամոռացության շափ ձուլելով նրան ամենամերձավորից՝ որդուց սկսած մինչև ամենահեռավորը, բոլորի հետ հավասարապես, դարձնելով նրանց ցավերի, խոհերի ու ձգտումների մի յուրովի կիզակետ: Դեմիրճյանական մեկնարանությամբ միայն այսպիսին կարող էր դարերով սրբանալ ժողովրդի գիտակցության մեջ և կենցաղում, լինել պատմական անձնավորություն, այն, որին, ինչպես ասում են, ժողովրդին վիճակվում է ունենալ հազար տարին մի անգամ: Դրանով է Վարդանը՝ Վարդան, ոչ թե Ավարայրի իր քաջությամբ կամ մի այլ հատկանիշով. այդ է հերոսականության դեմիրճյանական գերագույն շափանիշը, և, իհարկե, ծիծաղելի կլինեն նրա երկուստեք փնտրել խիզախումի և քաջության, «հերոսի» — արկածային վեպերին հատուկ հատկանիշ, տարր կամ երանգ:

«Վարդանանքը» ստեղծվել է Հայրենական պատերազմի տարիներին. այն, ինչպես մեր գրականության այդ շրջանի բոլոր նշանակալից արժեքները, սովետական ժողովրդի պատմական հերոսամարտերի արձագանքն է, յուրովի, ինքնատիպ անդրադարձումը: «Վարդանանքը» հավասարապես և պատմական երկ է, և մերօրյա: Ոթն ոգու, տրամադրության, ելակետի որևէ նմանություն որոնելու լինենք մի այլ երկի հետ, ապա այն ամենից ավելի մոտենում է Ավ. Իսահակյանի «Մեծ հաղթանակի օրը» բանաստեղծությանը, մոտենում է պատերազմի հերոսականության, բայց և ծանրության ու ողբերգականության այն համաժողովրդական զգացումով, որ անբաժանելի էր սովետական ամեն մի իսկական մարդուց պատերազմի ընթացքում և հետո:

«Վարդանանքը» Դեմիրճյանի ստեղծագործական ճանապարհի հանրագումարն է, նրա մեջ հանդուցավորվել, երանգավորվել է գրողի հոգևոր մեծ աշխարհը՝ իր բարդ ու հակասական էվոլյուցիայով, նրա գրական առաջին քայլերից սկսած մինչև վերջինը: Շատ բաներից է հրաժարվել Դեմիրճյանը «Վարդանանքում», շատ բան վերանայել, բայց և մնացել է նույնը — անցնող և մնացող աշխարհի, մարդկության, հավերժող կյանքի և ժողովրդի, գոյության մեծ խորհրդի անհազ որոնող և հետախույզ:

Դժվար է «սպառել», և մեր գրականագիտությանը, իհարկե, դեռևս չի «սպառել» «Վարդանանքը»: Վեպի խոհական-փիլիսոփայական ասպեկտները, վեղարվեստական յուրահատկությունները, լեզվի, ոճի հարցերը, դրանցից յուրաքանչյուրը կարող են լինել մի ամբողջ ուսումնասիրության հենք: Մարդկային և պատմականի, արդիականի և հավիտենականի իր գեղարվեստական հյուսվածքով «Վարդանանքը» դարձել է հայ բազմադարյան գրականության հարստություններից մեկը: Թերևս համառոտ արժեք ունենար նաև գրողի վեր-



քին մեծածավալ երկր՝ «Մեսրոպ Մաշտոցի», որը, սակայն, մնաց անավարտ, զեղարվեստորեն չամրոդչացած:

Մեծ է և խորը Դեմիրձյանի դրական վաստակը, որն իրավամբ, կարող է համարվել սովետական կլասիկայի լավագույն, ինքնատիպ օրինակը՝ տեական արժեքով և նշանակությամբ: