

«ԱՄՆԵՆՑ ԿՐՏՍԵՐՆԷՐ»

(Դեբեհիկ Դեմիրճյանը Թումանյանի ստեղծագործության
«ձգտության դաշտում»)*

Է. Մ. ԶՐԱՆՅԱՆ

1

«Վերնատուն» գրական խմբակի մյուս անդամների հետ Հովհ. Թումանյանի անձնական և ստեղծագործական կապերի պատմությունը հատուկ կարեւորություն ունի: Դա հնարավորություն է տալիս շոշափելորեն տեսնելու ոչ միայն նրանց գավանած գրական սկզբունքների ընդհանրությունը, այլև ստեղծագործական տարրեր սահմանակամությունների ինքնատիպ գծերը: Իր ղեկավարած գրական ընկերության կազմը որոշելիս Թումանյանը նկատի էր ունեցել ոչ միայն անձնական մտերմության աստիճանը և գրական ըմբռնումների մերձավորությունը, այլև տաղանդի ուժը, առանց որի հնարավոր չէր լինի գեղարվեստորեն մարմնավորել խմբակի առաջադրած ստեղծագործական սկզբունքները: Այդ մասին է խոսում «Վերնատուն» հիմնական անդամների ժխտ ցուցակը, որն իրոք կազմված է մեծատաղանդ մարդկանցից:

Դեբեհիկ Դեմիրճյանն իր «Վերնատուն» հոգվածում, որն այդ խմբակի պատմության և սկզբունքների ամենահավաստի վկայությունն է, նշել է, որ նրա մեջ մտած գրողներն զգում էին իրենց «գրական ձգտումների մոտիկություն» ու «գիտակցում էին գրական նոր շարժման պահանջը»: Բնութագրելով Ղ. Աղայանի, իբրև կազմակերպության «նահապետի», հատուկ դիրքը, Դեմիրճյանն այնուհետև այսպես է ներկայացնում «դերերի բաժանումը» խմբակի ներսում. «Թումանյանը գլխավորում էր մեր կազմակերպությունը իբրև նրա իրական ուժը, գրական մեծ արժեքը: Ավետիք Իսահակյանը կազմում էր այդ գրական կոլեկտիվի ոսկե ֆոնդը, իսկ ես դեռ «ձայն էի պահում» իբրև ապագա խոստացող և ամենից կրտսերը»:

Այստեղ՝ 1939 թ. գրված հոգվածի մեջ, հասկանալի պատճառներով չեն հիշվում «Վերնատուն» երկու մյուս հիմնական անդամները՝ Լևոն Շանթն ու Նիկոլ Աղբալյանը, որոնք խմբակի կազմակերպման պահին (1899 թ. վերջին) արդեն որոշակի գրական համարում ունեին՝ մեկն իր բանաստեղծություններով, «Լեւոն աղջիկը» պոեմով ու վիպակներով, իսկ մյուսն իր առաջին քննադատական հոգվածներով: Ամենից անորոշը խմբակի «ամենից կրտսեր» անդամի՝ Դ. Դեմիրճյանի վիճակն էր. նա թեև պարբերական մամուլում հանդես էր եկել մի քանի տասնյակ բանաստեղծություններով, նույնիսկ հրատարակել էր մի փոքրիկ ժողովածու, բայց դեռ չէր գտել իր տաղանդի իսկական կոչումը և զարգացման սեփական հունը: Մեծ խորաթափանցություն էր պետք՝ դեռ գրական անհաստատ որոնումներ կատարող երիտասարդի մեջ տեսնելու համար խոշոր տաղանդով օժտված գրողի, որն ապագայում հայ գրականությունը պիտի հարստացներ «Ավելորդի», «Քաջ Նազարի», «Վարդանանքի» նման դասական գործերով: Հետաքրքիր է, որ

* Ամսագրի այս և հաջորդ համարում տպագրում ենք երկու գլուխ էդ. Զրաշյանի «Թումանյանը և հայ դրականության ավանդույթները» անտիպ մենագրությունից (խմբ.):

1 Դ ե բ ե ն ի կ Դ ե մ ի Ր ճ յ ա ն, Երկերի ժողովածու (այսուհետև՝ ԵԺ), հ. XII, Երևան, 1985, էջ 370:

երբ «Վերնատան» անդամները որոշեցին իրենց կատակով կոչել համաշխարհային գրականության դասականների անուններով, Դեմիրճյանին «բաժին ընկավ» Շիլլերը (կամ էլ Բայրոնը), նկատի ունենալով նրա ստեղծագործությունն ու ռոմանտիկ-փիլիսոփայական հակումները: Առհասարակ, «Վերնատունը» շատ բան տվեց Դեմիրճյանին՝ կոնկրետ գրական գիտելիքների և գեղագիտական ըմբռնումների ձևավորման առումով, օգնեց ստեղծագործական հարցերին մոտենալու համաշխարհային գրականության բարձր չափանիշներով, Հետազոտում կատարված նրա մի գրառման մեջ կարգում ենք. «Վերնատուն... Դա մի գրական փունջ էր, գրական հոգեկցություն: Դա նշանակում էր Ղաղաբոս Աղայան, Հովհաննես Թումանյան, Ավետիք Իսահակյան և... սրանցից կրտսերը՝ ես: Դա երիտասարդությունն էր մեր գրականության, ուր Աղայանն անգամ հոգով երիտասարդացել էր: Դա գարունն էր անկրկնելի, երանի և միշտ հիշելի»²:

Թումանյանի և Դեմիրճյանի ծանոթությունը տեղի էր ունեցել «Վերնատան» կազմակերպումից մի քանի տարի առաջ՝ 1896 թ. գարնանը՝ Ավետիք Իսահակյանի միջնորդությամբ: Առաջին իսկ հանդիպումը բախտորոշ եղավ. նրանք կապվեցին երկարամյա անձնական բարեկամությամբ, որը տևեց ավելի քան քառորդ դար: Թումանյանի և նրա ընտանիքի անդամների հետ Դեմիրճյանի սերտ կապերի մասին բազմաթիվ վկայություններ կան ին՝ Դեմիրճյանի և ուրիշ ժամանակակիցների հուշերում: Նվարդ Թումանյանի գրի առած զրույցներում, երկու գրողների նամակագրության մեջ (պահպանվել են Դեմիրճյանի բազմաթիվ նամակներ՝ հասցեագրված Թումանյանին, իսկ մերջինիս նամակներից, որոնք հավանաբար ավելի քիչ են եղել, մեզ հասել է միայն մի չափածո կատակ-բացիկ, թեև ուրիշ անձանց հղած նրա նամակներում շատ անգամ և մեծ մասամբ համակրանքով ու սիրով հիշատակվում է Դեմիրճյանի անունը): Ոչ մի անհրաժեշտություն չկա վերապատմելու այդ փաստերը, որոնք վերջին հրապարակումների շնորհիվ այսօր մատչելի են լայն ընթերցող շրջաններին³:

Սկզբից եեթ հիմք դրվեց նաև որոշակի «ստեղծագործական դաշինքի», իհարկե, Թումանյանի անառարկելի առաջատարությամբ: «Այն՝ օրվաօրոք ես զգացի,— կարդում ենք Դեմիրճյանի հուշերում,— որ Թումանյանը եւր ռանաստեղծության կենտրոնական և կենտրոնաձիգ ուժն է»⁴: Նվ նա, կարելի է ասել, անմիջապես ներգրավվեց Թումանյանի ստեղծագործության «ձգողության դաշտի» մեջ՝ իր գրական հետագա որոնումների ժամանակ հաճախ կողմնորոշվելով դեպի ավագ ընկերոջ փորձն ու նվաճումները: Թումանյանն էլ իր հերթին Դեմիրճյանի մեջ անմիջապես տեսավ գոական թարմ և խոստումնալից ուժ, որին նա ամեն կերպ պետք է օգներ ու նպաստեր:

Այս ամենով հանդերձ, չպետք է թաքցնել այն փաստը, որ Թումանյանի և Դեմիրճյանի երկարամյա բարեկամությունը տխուր վերջաբան ունեցավ. նրանք բաժանվեցին գծոված, «խռոված»: Պետք է ենթադրել, որ գծտությունը հասունացել էր երկար ժամանակ և, ըստ երևույթին, կապված էր այն դժգոհության հետ, որ տարիների ընթացքում տածել էր Դեմիրճյանը՝ անընդհատ զգալով իր և Թումանյանի հասարակական դիրքի, իրենց ստեղծագործության գնահատման տարբերությունները: Այդ մասին խուլ ակնարկներ կան Դեմիրճյանի հուշերի մեջ, որ նա գրել է Թումանյանի մահից ավելի քան տասը տարի անց: Սակայն, ինչպես վկայում էին Թումանյանի դուստ-

² Քաղվածքը կատարվում է Ա. Ինճիկյանի «Վերնատուն» հոգվածից (Թումանյան, Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ (այսուհետև՝ ՈՒՀ), հ. 3, Երևան, 1983, էջ 396—397),

³ Տե՛ս Դ. Դեմիրճյան. Թումանյանի հետ, Երևան, 1969, նժ, հ. XII—XIV, Երևան, 1985—1987, նույնի: Անժանոթ էջեր, Երևան, 1974, նվարդ Թումանյան, Հուշեր և զրույցներ, Երևան, 1987, ՈՒՀ, հ. 3 և 4, Երևան, 1983, 1985:

⁴ Նժ, հ. XIV, էջ 240:

րերը (Աշխենը, Արփիկը և Թամարը), գծադրությունը բացահայտ բնույթ է ստացել 1921 թ. աշնանը: Առիթը եղել է այն, որ Խորհրդային Հայաստանի կառավարության կողմից գրականության և արվեստի գործիչներին կենսաթոշակներ նշանակելու որոշումը մամուլում հրապարակելիս սկզբնապես չի եղել Դեմիրճյանի անունը, իսկ նա դրա մեջ տեսել է Թումանյանի «անբարյացակամություն» դրսևորումը: Այնինչ մամուլի հաջորդ հաղորդումներից պարզ է դառնում, որ դա թյուրիմացության հետևանք է եղել: Ինչևէ, փոխադարձ վիրավորանքը գոյացավ և շարունակվեց մինչև Թումանյանի մահը: 1923 թ. մարտի 2-ին Դեմիրճյանի գրած կարճառոտ, բայց խիստ սրտառու նամակը արդեն ուղացած մի փորձ էր հարթելու այդ ցավալի պատմությունը: Բերում ենք այդ նամակն ամբողջությամբ.

«Օհաննես ջան,

երկար չեմ գրում, որովհետև շատ բան ունեմ գրելու: Քո լին սրտիդ մեջ, դիտեմ, մի տեղ էլ ինձ համար կունենաս, ինչպես իմ նեղ սրտիս մեջ ամենամեծ տեղը դու ես բռնած եղել էսքան ժամանակ: Ե՞րբ պիտի Մոսկվայից գա քո թանկ նվերդ՝ ամենքին և ինձ, որ դու ապաքինվել ես: Եվ եթե քո ձեռքդ, որ սուրբ է ինձ համար, մի բառով թեթևացներ իմ անհուն տրտմությունս:

Ձերմագին համբուրում եմ էդ ձեռքդ և սպասում եմ քեզ, իմ հին, իմ բաղյր Օհաննես:

Քո՝ Դեմիրճյանի»⁵:

Բայց այս նամակը որևէ բան փոխել արդեն չէր կարող: Ինչպես նշել է նվարդ Թումանյանն իր օրագրում, «Հայրիկն այնքան թույլ էր, որ նամակի բնիկոցումը լավ չլսեց»⁶:

Սակայն պատմությունը սրանով չի վերջանում: Դրանից մեկ ամիս անց՝ 1923 թ. ապրիլի 15-ին, Թումանյանի թաղման օրը, Վահագն Թոթովենցին գրած նամակը ստիպում է մտածել, որ Դեմիրճյանն այնքան էլ անկեղծ չէր իր բարեկամական զեղումների մեջ: Մանր տպավորություն է թողնում այն, որ իր «հին, քաղցր» ընկերոջ թաղման օրը նա հնարավոր է համարում, թեկուզև մի ուրիշի գրած փակ նամակում, ասել այսպիսի խոսքեր. «...ես նրան ավելի առաջ եմ թաղել իմ սրտում», «Չմեռավ Օհաննեսը, — մեռավ մարդը իմ սրտում, մեռավ հավատը դեպի մարդը», «Օհաննեսի մեջ ամեն բան կար, բացի կուլտուրականությունից», «...Սիրեց ամենքին և ամեն ինչ և Պարոնյանի ասածը հաստատեց. «Ամենքին բարեկամը և ոչ մեկի բարեկամն է», և այլն⁷: Այդ ժանդ է կարգալ այս տողերը և ոչ թե Թումանյանի, այլ Դեմիրճյանի համար: Իրոք, այստեղ նա ասպարեզ է տվել իր «նեղ սրտի» զեղումներին, որի մասին նա գրում էր մարտի 2-ի նամակում:

Շնորհակալ գործ չէ փորփրել մեծ գրողների կյանքի կենցաղային մանրուքները, սովորներն ու թուլությունները: Բայց և չի կարելի շրջանցել ներանց հարաբերությունների մեջ եղած խուժերն ու բարդությունները, որպիսին է նաև Թումանյանի և Դեմիրճյանի միջև ծագած այս գծադրությունը: Նման «խուժերը» ևս, վերջին հաշվով, պատկանում են գրականության պատմությանը և պետք է գրանցվեն նրա տարեգրության մեջ:

Սակայն, ի պատիվ Դեմիրճյանի պետք է ասել, որ Թումանյանի մասին իր գրավոր ելույթների մեջ նա հետաքալում կարողացավ բարձր մնալ անձնական վիրավորանքի գերությունից և մեծ բանաստեղծին գնահատել գրա-

⁵ Տե՛ս Կարմիր աստղ, Թեֆլիս, 1921, № 174, 176, 183, նաև Խորհրդային Հայաստան, 1921, № 205: Այդ նյութերից մեկի մեջ կարդում ենք. «Կարմիր աստղի» նախանցյալ №-ում: Հիշատակելով գրական թռչկավորներին, մոռացել ենք Դեմիրճյանի անունը (Կարմիր աստղ, 4. X. 1921):

⁶ Եժ, հ. XIY, էջ 328:

⁷ Նվարդ Թումանյան, նշվ. աշխ., էջ 308:

⁸ Եժ, հ. XIY, էջ 329—330:

կան-հասարակական լայն ու խոր շահանքներով: Ավագ ընկերոջ մասին նրա գրած հոդվածներն ու հուշերը (որոնց մեծ մասը հավաքված է «Թումանյանի հետ» գրքուկի մեջ) պատկանում են թումանյանագիտության աչքի ընկնող էջերի թվին:

Թումանյանի ստեղծագործության մասին Դեմիրճյանը հրապարակորեն արտահայտվել է տակավին նրա կենդանության ժամանակ: 1916 թ. նա մի կրթոտ հոդվածով մասնակցեց Հովհ. Թումանյանի «Գրականությանը ազգային պաշտպանություն պետք է լինի» հոդվածի առիթով «Հորիզոն» օրաթերթի էջերում ծագած բանավեճին, թումանյանական դիրքերից հիմնավորեց մշակույթի գործիչների նյութական և բարոյական աջակցության միտքը: 1919 թ. մարտին, Թումանյանի ծննդյան 50-ամյակի առթիվ նա Հայ գրողների ընկերությունում դասախոսություն է կարդացել, որի մի քանի դրույթներն ամփոփված են լրագրական հաշվետվության ժլատ տողերի մեջ:

«Նա ունի պատկերների պարզություն, հոմերական հանգստություն ստեղծագործելու մեջ ու թախծալի թեթև հումոր: Ոճը իր մայրենի բարբառն է, պարզ, ժողովրդական, բայց գեղարվեստորեն զտված:

Ըստ Դ. Դեմիրճյանի՝ Հովհ. Թումանյանը գյուղի կամ ժողովրդական բանաստեղծ չէ, որովհետև, ճիշտ է, նա նյութը վերցնում է գավառից, բայց տալիս է համամարդկային գաղափարներ: Նա գուցե ավելի ազգային բանաստեղծ է. իրոք այդպես էլ է. նա մեր ազգի ապրումների անդրադարձումն է»⁹:

1921 թ. ամռանը, Հայարտան երեկոներին Դեմիրճյանը դարձյալ զեկուցել է Թումանյանի մասին¹⁰, Դեմիրճյանի զեկուցումների քննադերը չեն պահպանվել, սակայն, կարելի է վստահորեն ասել, որ այնտեղ նա արտահայտել է այն մտքերը, որոնք հետագայում զարգացրեց ու ձևակերպեց 30-ական թվականներին գրած իր մի քանի հոդվածներում: Որոշնք են այդ հոդվածների հիմնական դրույթները:

Ամենից առաջ պետք է նշել 1933 թ. գրած «Թումանյանի ստեղծագործության մի բնորոշ կողմը» փոքրիկ, բայց շատ տարողունակ հոդվածը, որի մեջ բացահայտված է տարբեր ժանրի նրա երկերի, նույնիսկ թարգմանությունների միջով անցնող առանցքային մի մոտիվ: Ըստ Դեմիրճյանի՝ դա բախտահալած փախստականի, ճակատագրից, կյանքի և բնության շար ուժերից փախչող զոհների մոտիվն է, կարճ ասած՝ հալածվածության թեման, որը պայմանավորում է Թումանյանի շատ երկերի և՛ սյուժեն, և՛ ընդհանուր հուզական մթնոլորտը: Դեմիրճյանն իրոք մատնանշել է մի տիպիկ թումանյանական գեղարվեստական իրադրություն, որը շատ բան է բացատրում նրա ստեղծագործական աշխարհի գաղտնիքներից: Պատահական չէ, որ Դեմիրճյանի այդ միտքը հետագայում շատ է վկայակոչվել Թումանյանին նվիրված գրականության մեջ:

Մի քանի տարի անց՝ 1939 թ. գրած հոդվածներում («Թումանյանի արվեստի մի հատկությունը», «Հովհաննես Թումանյանի պոեզիան») Դեմիրճյանը ցույց տվեց մեծ բանաստեղծի գեղարվեստական մտածողության մի ուրիշ կարևոր սկզբունք, որը բնորոշվում է այսպես. Թումանյանն իր երկերում «ժողովրդի է, պարզ և կառուցիկ», «համառոտաբան, կուռ, հյութեղ, հարազատ», նա ամենուր պահպանում է «ժողովրդական ոճի վսեմ պարզությունը»: Թումանյանի ոճը համեմատվում է հայ ճարտարապետության ազգային ոճի հետ՝ վերջինիս «պարզ ու վսեմ ամբողջությամբ և մանրաքանդակի երկրորդական «փարթամությամբ»: Ստեղծագործական այս սկզբունքները բանաստեղծի մեջ ի ծնե դրված ժողովրդական տարրերի և համաշխարհային գրական ավանդույթների բնական միաձուլման արդյունք էին: Թումանյանի պոեզիայի ամենամերձավոր զուգահեռը Դեմիրճյանը տեսնում էր ժողովրդ-

⁹ Մշակ, 19. III. 1919.

¹⁰ Կարմիր աստղ, 14. VI, 5. VII. 1921.

դական նյութերի պուշկինյան մշակումների մեջ: Քինձ միշտ թվացել է,— գրում է Դեմիրճյանը իր հուշերում,— որ նա ստեղծագործության գաղտնիքները վերցնում էր Շեքսպիրից և գործադրում Պուշկինի նման»:

Դեմիրճյանի հոգվածներում կան Թումանյանի ժողովրդայնության և ռեալիզմի խորիմաստ բացահայտումներ: «Ժողովրդայնությունը դարձավ Թումանյանի թեորիան և պրակտիկան»,— գրել է Դեմիրճյանը և դա ցույց է տվել նրա գրական նկարագրի բոլոր հատկանիշների մեջ՝ սկսած այն բանից, որ նա «ստեղծագործում էր հրապարակորեն, մի տեսակ կոլեկտիվ կերպով», մինչև այն, որ «Թումանյանի ներքին «կենսագրությունը» իր ժողովրդի կենսագրությունն է»: Զարգացնելով 1919 թ. իր ղասախոսության՝ մեզ արդեն ծանոթ դրույթը, Դեմիրճյանը ցույց էր տալիս կոնկրետ ազգային նյութի հիման վրա համազգային ընդհանրացումների հասնելու ուղին. «Սակայն նա իր փոքրիկ գավառի սահմանից այնքան դուրս եկավ, որ մտավ ողջ հայ ժողովրդի կյանքի սահմանները և իր գավառով ներկայացրեց ողջ հայ ժողովուրդը»: Մի ուրիշ առիթով Դեմիրճյանն իր միտքը ձևակերպել է իբրև դիպուկ աֆորիզմ. «Ժողովուրդ, ժողովուրդ, ժողովուրդ—ահա Թումանյանը»:

Սեղմ, կոնսպեկտիվ ձևով է արտահայտված նաև մի ուրիշ սկզբունքային դրույթ, ըստ որի երիտասարդ Թումանյանի տուրքը ռոմանտիզմին, «ավելի ոճ էր, քան ուղղություն», որի արագ հաղթահարումով նա դարձավ «ռեալիստական պոեզիայի հաստատիչը հայ բանաստեղծության պատմության մեջ»:

Իբրև ժամանակակից և ակնառու, Դեմիրճյանը կարևոր վկայություններ է թողել նաև Թումանյանի քաղաքական հայացքների, հատկապես նրա հետևողական ռուսական կողմնորոշման մասին: Դեռ 30-ական թվականներին գրած հուշերում նա ցույց է տվել, թե ինչպես և ինչու էր Թումանյանն իր քաղաքական հույսերը կապում Ռուսաստանի, իբրև «հայ ժողովրդի բնական բարեկամի» հետ, և թե ինչու «նա ոչ մի տեսակի Անդրկովկաս չէր պատկերացնում «առանց ռուսների»¹¹: Թե ինչքան կարևորություն էր տալիս Դեմիրճյանն այդ հարցին, երևում է նաև նրանից, որ Թումանյանին նվիրված նրա վերջին հոգվածը վերաբերում է հայ-ռուսական պատմական առնչությունների մասին բանաստեղծի հայացքների քննությանը («Դարավոր բարեկամության պատմությունից» 1953):

2

Ի՞նչ ստեղծագործական արձագանքներ է գտել այս ամենը Դեմիրճյանի երկերում: Հարցն ամենից առաջ վերաբերում է նրա պոեզիային, որը մոտ քսան տարի (մինչև 1910-ական թվականների սկիզբը) նրա գրական որոնումների հիմնական բնագավառն էր: Չափածոն իր մի շարք ժանրերով՝ քառյակից մինչև քնարական և էպիկական պոեմ, երկար զբաղեցրեց Դեմիրճյանին և, իհարկե, վերջին հաշվով, իզուր շանցավ: Այն նախադրյալներ ստեղծեց հետագայում արագորեն անցում կատարելու արձակի և դրամատուրգիայի ձևերին, որոնցով և որոշվում է նրա ավանդը հայ գրականության մեջ:

Ընդհանրապես ասած, դժվար է ուղղակի կապեր տեսնել Դեմիրճյանի քնարական բանաստեղծությունների և Թումանյանի միջև: Դեմիրճյանի հակումն ավելի դեպի անհատապաշտական լիրիկան է, նրան գրավում են գերազանցապես մենակության, վհատության և անհույս սպասումների մոտիվները, որոնք հաճախ ստանում են բնորոշ խորհրդապաշտական երանգներ, բանաստեղծի միտքը տանում են դեպի անհայտ ու անճանաչելի «ուրիշ աշխարհներ»: Ի տարբերություն Թումանյանի և Իսահակյանի՝ Դեմիրճյան-բանաստեղծը մեծ մասամբ հակված է դեպի ուրբանիստական քնարերգությունը: Այս ամենով արևելահայ բանաստեղծության պատմության մեջ նա կարող է:

¹¹ Քաղվածքները բերվում են Դ. Դեմիրճյանի «Թումանյանի հետ» գրքուկից:

համարվել Վահան Տերյանի անմիջական նախորդը, թեև խոսք չի կարող լինել ոչ ուղղակի ազդեցության և ոչ էլ տաղանդի հավասարագործության մասին: Ինչ վերաբերում է կրած ազդեցություններին, ապա Դեմիրճյանի քնար-հրգության արմատները, բացի դասական ռոմանտիկական և նորագույն խոր-հրդապաշտական դպրոցներից, կարելի է որոնել մասամբ Հովհ. Հովհան-նիսյանի, երբեմն էլ Ավ. Իսահակյանի երգերի մեջ (որի հետևություններն ա, իր իսկ խոստովանությամբ, մի քանի ոտանավոր է գրել պատանեկության տա-րիներին): Իսկ թուամանյանական որևէ մոտիվի կամ պատկերի արձագանք Դեմիրճյանի քնարական գործերում դժվար է ցույց տալ: Նույնիսկ այն փաս-տը, որ միևնույն 1920 թ. լույս տեսան թուամանյանի («Քառյակներ») և Դե-միրճյանի («Գարուն») քառյակների ժողովածուները, որևէ ստեղծագործա-կան ընդհանրության մասին չի խոսում: Դեռ մի կողմ թողնելով ստեղծագոր-ծական մակարդակների բացարձակ անհավասարությունը, ուղղակի պետք է ասել, որ թուամանյանի և Դեմիրճյանի քառյակների միջև չկա բովանդակու-թյան կամ գեղարվեստական կատարման որևէ նմանություն:

Սակայն պատկերն էապես փոխվում է, երբ դիմում ենք Դեմիրճյանի «Կոնստանտին» («Կյանքի տեսիլը», «Ո՛ր այս աշխարհի», «Սրբի աղջիկը», «Անկ-թիմուր», «Դեպի Տիեզերք» և այլն)¹²: Այստեղ արդեն անմիջապես լսվում են թուամանյանի երկերի ուղղակի և բացահայտ արձագանքներ: Զգաց-վում է, որ քանաստեղծը հաճախ է գտնվել իր ավագ ընկերոջ ստեղծագոր-ծության հրապուրիչ տպավորության տակ, և դա արտահայտվել է շատ մո-տիվների, պատկերների և արտահայտությունների մեջ: Կարելի է խոսել այդ պոեմների մեջ որոշակի «թուամանյանական շերտերի» առկայության մասին՝ թեմատիկ, պատկերային, լեզվական մակարդակներում:

Սկսենք «Կյանքի տեսիլը» պոեմից: Թուամանյանի զրույցներից հայտնի է, որ այդ պոեմի մտահղացումը ծագել է «Վերնատան» քննարկումների ժա-մանակ՝ կապված հատկապես «Հազարան բլրուլ» հեքիաթի հետ: 1919 թ. օգոստոսի 14-ին նա ասել է. «Մի ժամանակ մեր՝ «Վերնատունը» շատ էռ գրադվում «Հազարան բլրուլով»: Մեծ տրամադրություն կար և մեծ ազդե-ցություն արավ վերնականների վրա: Դերենիկի «Կյանքի տեսիլը», Շանթի «Հին աստվածները» ազդեցություններ են «Հազարան բլրուլից»¹³: Այս խոս-քերը չպետք է հասկանալ տառացի իմաստով: «Կյանքի տեսիլը» (ինչպես և «Հին աստվածները») սյուժետային առումով որևէ կապ չունի «Հազարան բլրուլ» հեքիաթի հետ: Խոսքը վերաբերում է բնության և մարդկային կյանքի հավերժական գաղտնիքներին, մարդու կոշման և բարոյական վերածնունդի հարցերին, որոնց համապարփակ և համադրական արտահայտությունն էր, «Վերնատան» անդամների կարծիքով, «Հազարան բլրուլ» հեքիաթը: Դա է, որ մղել է Դեմիրճյանին և Շանթին գրելու իրենց այդ երկերը, որոնք ար-ծարծում էին նշված պրոբլեմի տարբեր կողմեր՝ դնելով այն կոնկրետ սյու-ժետային փրադրության և պատկերային համակարգի մեջ: Այս առումով է, ահա, որ «Կյանքի տեսիլը» կամ «Հին աստվածները» կապվում էին թուաման-յանի ղեկավարած խմբակի կոլեկտիվ մտորումների և նրա ամենասիրած հե-քիաթի նվիրական գաղափարների հետ:

Դեմիրճյանի պոեմի հիմքում դրված է մարդու և բնության տարրերի միասնության գաղափարը, որն, ինչպես հայտնի է, շատ հարազատ էր նաև թուամանյանին (բավական է հիշել «Դեպի Անհունը», բալլադներն ու քառ-յակները): Մեծ կարևորություն տալով այդ գաղափարին, Դեմիրճյանն այ-պոեմի վրա ընդմիջումներով աշխատել է ավելի քան երեք տասնամյակ (1902 թ. սկսած մինչև 30-ական թվականների կեսերը), ստեղծելով մի քա-նի ամբողջական տարբերակ: Դատելով գրողի երկերի առաջին հատոտում (1976) տեղ գտած երեք տարբերակներից (1904 թ. «Մուրճ» ամսագրում

¹² Դ. Դեմիրճյանի պոեմների ընդհանուր ընդթաղիրն ու ղնահաաականը աճ՝ս է դ. Զրրաշյան. Թուամանյանի պոեմները, Երևան, 1986, էջ 445—451:

¹³ Նվարդ Թուամանյան, նշվ. աշխ., էջ 206:

տպագրվածը, 1908 թ. գրված տարբերակը՝ «Անթար» վերնագրով՝ և 1913 թ. «Բանաստեղծություններ» ժողովածուի մեջ զետեղված բնագիրը), նա ամեն անգամ փաստորեն նորից է գրել պոեմը, ջնջել կամ ավելացրել է հարյուրավոր տողեր: Բավական է ասել, որ հիշյալ տարբերակներից առաջինի 1224 և երկրորդի 1177 տողերի փոխարեն երրորդն ունի ընդամենը 712 տող, որոնց մեծ մասը բոլորովին նոր է գրված:

Պոեմի հիմնական մոտիվները, ինչպես Տիեզերքի տարրերի բազմազանության և ներքին միասնության, կյանքի հավերժական շարժման, շարի և բարու, տանջանքի և հաճույքի, ոչնչացման և վերածնության փոխադարձ կապի գաղափարները, իրենց բնույթով շատ թումանյանական են: Եվ կարելի է վստահորեն ասել, որ այդ գաղափարների ձևավորման գործում զգալի դեր են խաղացել նաև «Վերնատան» գրույցները: Բացի այդ, պոեմի առաջին տպագրության մեջ կային բազմաթիվ պատկերներ և արտահայտություններ, որոնք ուղղակիորեն առնչվում են թումանյանի ստեղծագործության, մասնավորապես «Անուշի» և մյուս «գլուղական պոեմների» հետ: Այստեղ ևս, պոեմի սկզբում, հիշատակվում են Համբարձման գիշերը, «խորին պապանձման» ժամին երկնքում համբուրվող զուգված սիրահարների՝ Մեջնունի և Լեյլայի աստղերը: Առատորեն սփռված են այսպիսի արտահայտություններ. «Այն ձորն ահավոր», «Ողջո՛ւն, վեհափառ աշխարհ ամենի», «Եվ գետը բանտված կանյում է վուշ-վուշ», «Արի, Անթար, քեզ կտանեմ Հեռո՛ւ, հեռո՛ւ՝ մեկի» մոտ», «Ու պարեցին երկուսն ահա. «Տարա՛յ նի-նի՛, տարայ նա-նա՛...», «Բեղը թիլ-թիլ, կուռդդ ամուր», «Գլուխը կախ՝ հոնգո՛ւր-հոնգո՛ւր», «Երգում ուրախ հարսն-աղջիկ», «Ո՛վ է տեսել էսպես հարսնիք, Ո՛չ սեղան կա, ո՛չ էլ սրահ» (վերջին օրինակը պոեմի 2-րդ «Անթար» վերնագրված տարբերակից է) և այլն: Բնորոշ թումանյանական երանգ ունեն նաև շատ գործող անձանց անուններ՝ Սաքո, Օհան, Մոսի, Զանի, Նանի: Սակայն Դեմիրճյանը շուտով դգաց, որ այդ բոլորը չի համապատասխանում իր փոխադրության պոեմի բովանդակությանն ու մթնոլորտին և երկրորդ տպագրության ժամանակ հրաժարվեց նման պատկերներից, արտահայտություններից ու բառերից:

Ավելի զգալի են «թումանյանական շերտերը» Ո՛ւ այս աշխարհի» պոեմում, որն առանձին գրքով լույս տեսավ 1905 թ., իսկ վերամշակված և գրեթե կիսով չափ կրճատված տարբերակը՝ «Բանաստեղծությունների» 1913 թ. ժողովածուի մեջ: Պոեմն սկզբից մինչև վերջ կառուցված է երազի և իրականության նույնացման, իրական աշխարհից դեպի միստիկ ապրումների ոլորտը փոխադրվելու սկզբունքով: Սակայն պոեմի սիմվոլիստական բովանդակությունն ու ձևը չեն խանգարել, որ Դեմիրճյանը լայնորեն օգտվեր նաև թումանյանի գեղարվեստական փորձից, մասնավորապես «Դեպի Անհունը» պոեմից: Ժիշտ է, կա մի սկզբունքային տարբերություն: «Դեպի Անհունը» հեղինակը մահվան ողբերգությունից բարձրանում և հասնում է մարդու և բնության անխախտելի միասնության, կյանքն ու մահն իբրև «մի մեծ հավերժի ձևեր» ընկալելու լավատեսական հայեցակետին: Իսկ Դեմիրճյանի պոեմում՝ իրական կյանքի և բնության պատկերները ի վերջո շոգիանում ու դառնում են «ոչ այս աշխարհի» ստվերներ, և կյանքն ընկալվում է իբրև «մի ողբ սև, անվերջ»:

Այս տարբերությամբ հանդերձ չի կարելի ընկատել «Դեպի Անհունը» և ընդհանրապես թումանյանի պոեզիայի ուղղակի արձագանքները Դեմիրճյանի այս պոեմում: Սկսենք նրանից, որ պոեմի մեջ մի քանի անգամ հիշատակվում են «զմրուխտե գահերը Լոռու», «վեհ Լոռին ու ձորն ահարկու», Հաղպատն ու Սանահինը, այսինքն՝ թումանյանի պոեզիայի բնական միջավայրը հիշեցնող վայրեր¹⁴: Իսկ պոեմի որոշ տողեր պարզապես «Դեպի Ան-

¹⁴ Լոռին, Դեբեդն ու Լավարը շատ են հիշատակվում նաև լոռեցիների կյանքից քաղված մի անավարտ և անվերնագիր պոեմի մեջ (գրված, հավանաբար, 1910-ական թվականների վերջին), որը տպագրվեց հետմահու, Դեմիրճյանի երկերի առաջին հատորում (էջ 186—

հունի» համապատասխան մասերի տարբերակներ են թվում: Պետք է կարծել, որ դա կատարվել է տարբերակներին, Թումանյանի պոեմից ստացած ուժեղ տպավորության տակ: Այդ առումով հատկապես առատ նյութ է տալիս Դեմիրճյանի պոեմի առաջին տարբերակը: Ահա մի քանի ղուդահեռ օրինակ.

1) Ե՛կ, ասում էր նա, ե՛կ, ե՛կ, ի՛մ թշվառ,
Արի՛ քեզ տանիմ մի վերին աշխարհ,
Ցնդեմ, անհետեմ քո կյանքն երկրային,
Քեզ տամ ծտի՛ թև, թռի՛ր անդադար...

(Դեմիրճյան)

Արի՛ ինձ հետ իմ թռչվա՛ռ,
Ես քեզ տանեմ մի աշխարհ,
Ուր շրկա մահ, անջատում,
Ուր սերն անվե՛րջ, անհատնո՛ւմ...

(Թումանյան)

2) Է՛հ, ի՞նչ է աշխարք և ի՞նչ մեր այս կյանք,
Այսպես պատահած մի ձև եղծելի,
Ուր զուր է արցունք և զուր ամիսսանք,
Ուր սե՛ր, խնդությո՛ւն ճարակ են մահի...

(Դեմիրճյան)

Եվ ի՞նչ է մարդը, և ի՞նչ իրեն կյանք—
Եղծական ձևեր, ձայներ, շարժումներ:
Հավերժականը շունի կերպարանք,
Նա լուռ է, անշարժ, հաստատ, աներեր...

(Թումանյան)

3) Ախ ո՛չ, նա կերթա, նա չի՛ մնալու,
Կերթա իր համար քեզնից շատ հեռու
Եվ երբե՛ք, երբե՛ք ինչքան կարոտես՝
Չպիտի նրան էլ «քուրիկ» ասես,
Չպիտի գիտնա թե ի՞նչ կար քո մեջ,
Նա պիտի երթա՛ ու մնաս դու խեղճ...

(Դեմիրճյան)

193): Բնության և բարքերի նկարագրությունը այստեղ շատ գծերով հիշեցնում է Թումանյանի պոեզիայի հայտնի պատկերները: Բավական է բերել պոեմի սկզբնամասը.

Մթնա՛ծ է հեռուն երկիր մի խոժոռ.

Այդ Լոռու հնոց աշխարքն է անդորր,

Որ անդունդներով դժոխքներն իշած՝

Գազաթներ ունի ամպերից կախված:

Եվ ձորումն ահա այն անդնդախոր,

Ուր հին հուշերով մթնա՛ծ, մռայլվա՛ծ՝

Հին-հին մատուռներ նայում են բոլոր,

Լոռում են տխուր խաչքարեր բեկված,

Այն ձորում անտակ, ուր դեղնած հերսեն՝

Դեբեդն է ֆշռում ինչպես մի նետ օձ —

Եկել է քարին խնդրել ապավեն

Պեղծիկ, ահ առած ժողովուրդն Հայոց ...

Ո՛չ, ո՛չ, նա գրնաց, էլ ետ չի գալու,
 Եվ էդպես դու միշտ մեղք ես մընալու:
 Թեկուզ և հագնես երկաթի տըրեխ,
 Փընտրես՝ կանչելով աշխարհ բովանդակ.
 էլ չես հանդիպիլ նըրան ոչ մի տեղ,
 Ոչ մի աշխարհում, ոչ մի ժամանակ...

(Թումանյան)

- 4) Եվ չկա՛ր մեր մեջ՝ էլ տանջանք նյութի,
 Զունեինք ձանձրո՛ւթ, բանտարկվել մի տեղ,
 Ոչ սով մարմնական, զգացում ցրտի,
 Եվ ոչ հոգնություն տարտամ կար այնտեղ...

(Դեմիրճյան)

Եվ էն աշխարհը հըրաշալի՛ էր.
 Ո՛չ սուգ կար էնտեղ, ո՛չ վայելք, ո՛չ սեր,
 Ոչ կաբելի էր կորցընել մի բան
 Եվ ոչ ունենալ քաղց ազահություն...

(Թումանյան)

- 5) Եվ այն մարդկայի՛ն թույլ կամքից մղված
 Տեսնել ուզեցա նրան ահամա...
 Դիտնալ բաղձացի թե ո՛ւր նա գնաց,—
 Եվ ի՞նչ է անում, և ո՛ւր է հիմա....

(Դեմիրճյան)

էստեղ՝ բռնըված մի նոր տաճնապով՝
 Ուզեցի գրտնեմ մըտքի մի տապով,
 Թե ի՞նչ էր արդյոք, էն ի՞նչ էր լինում,
 Ի՞նչ էր պատահել, նա ո՛ւր էր գընում....

(Թումանյան)

Այս բացահայտ նմանությունների մեծ մասը Դեմիրճյանին իր պոեմի վերջնական բնագրից հանեց, ըստ երևույթին, մտածելով, որ դա կարող է ստվերի գցել գործի վրա: Սակայն պոեմի կրճատված տարբերակում ևս կան «Դեմիրճյանի Անհունը» հիշեցնող տողեր, ինչպես (այս դեպքում ևս նախ բերվում են Դեմիրճյանի և ապա Թումանյանի համապատասխան տողերը). 1) «Երա՛զ էր արդյոք, թե արթուն և լո՛ւրջ, կամ տեսի՛լ արթուն»—«Լոկ երա՛զ էր այս: Բայց երազն ի՞նչ է: Երազ, թե իրոք—այդ միթե մի՞նչ չէ»: 2) «Եվ գեղեցիկ էր այն աշխարհն անհուն»—«Եվ էն աշխարհը հըրաշալի՛ էր»: 3) «Եվ ի՞նչ է սերը մարդկային, խեղճիկ»—«Եվ ի՞նչ է մարդը, և ի՞նչ իրեն կյանք» և այլն: Բերված օրինակները այսպես կոչված գրական ոեմինիսցենցիայի փաստեր են, այսինքն՝ հիշողության թելադրանքով կատարված փոխառություններ: Մեզ թվում է, սակայն, որ դրանք ոչ թե գիտակցված, այլ տարերային, ենթագիտակցական ճանապարհով կատարված քաղվածքներ են, ծանոթ տողերի վարիացիաներ, որոնք երբեմն կարող են ծագել ստեղծագործական բոլոր աշխատանքի ընթացքում: Սրանք դարասկզբի հայ բանաստեղծության մեջ Թումանյանի թողած տպավորության և ազդեցության պերճախոսապացույցներ են և այդ առումով ամենևին էլ ավելորդ չէ այդ կարգի փաստերի բացահայտումը: Դրանք դրականության պատմության փաստեր են, որոնք չպետք է շրջանցվեն:

Ինչ վերաբերում է Դեմիրճյանին, ապա գրական փոխառության այս և ուրիշ համաման օրինակներ ցույց են տալիս նրա բանաստեղծական տաղանդի բնույթն ու սահմանները: Դեմիրճյան-բանաստեղծը, ըստ երևույթին,

չէր կարող լրիվ անկախ լինել իր ստեղծագործական որոնումների մեջ: Նա միշտ ինչ-որ գրական հենարանների կարիք է զգացել: Իսկ բանաստեղծական մեծ ձևի՝ պոեմի բնագավառում նրա համար այդպիսի հենարան եղավ Թումանյանի էպիկական պոեզիան: Կարիք չկա թաքցնել այդ իրողությունը, կարծել, թե դա կարող է «վարկաբեկել» «Վարդանանքի» և «Քաջ Նաղարի» հեղինակին: Ընդհակառակը, այս փաստերն օգնում են ավելի լրիվ պատկերացնելու այն ստեղծագործական մեծ մաքառումը, որով Դեմիրճյանն ի վերջո հասավ իր տաղանդի իրականացմանը: Դրանք ցույց են տալիս այն մեծ դերը, որ Դեմիրճյանի գրական ճակատագրի մեջ, ուղղակի թե անուղղակի կերպով, կատարել է Թումանյանը:

Առանձին կանգ չենք առնի «Սրբի աղջիկը» պոեմի վրա, թեև այն ևս որոշակի աղեղսներ ունի Թումանյանի ստեղծագործության, հատկապես «Մերժված օրենք» և «Անուշ» պոեմների հետ (բավական է հիշել պոեմի նախբազմի տողերը, որոնք յուրովի արձագանքում են «Անուշի» «Կանչում է կրկին, կանչում անդադար...» սկսվածքին. «Նորի՞ց դամ ձեզ մոտ, վայրեր ժպտադեմ, Երբեմն՝ իմ շուրջ, հիմի երանի՜. Նորի՞ց վազեմ ետ, մին է՛լ ձեզ գրկեմ, ժպտով հեռացող օրե՛ր երբեմնի»):

Ավելի լայն ու խոր են Թումանյանական տարրերը՝ 1913 թ. տպագրված «Լենկ-Թիմուր» պոեմում, որը կարելի է համարել Դեմիրճյանի պոեզիայի գլուխ-գործոցը: Ամենից առաջ, դա պատմական անցյալի ռեալիստական ընկալման, իրականությունից քաղված թանձր և շոշափելի պատկերների սկզբունքն է, որ Թումանյանից հետո հաջողությամբ կիրառում էր «Լենկ-Թիմուրի» հեղինակը: Դեմիրճյանի պոեմի իսկական հերոսը ոչ թե միջնադարյան բռնակալն է (որի անունով կոչվել է երկը), այլ դարերով մաքառող ու հարատևող հայ ժողովուրդը՝ հանձինս ծերունի Օհանի, ռես Մարտոյի, «ազգի սգավոր ու սև պատմությունը» շարագրող ծեր վանականի:

Այս պոեմի վրա ևս Դեմիրճյանը երկար է աշխատել (1905—1912): Բացի տպագրված տարբերակից պահպանվել է նաև մի անավարտ ինքնագիր (ավելի քան 500 տող): Անկախ այն բանից, թե երբ է գրվել այդ տարբերակը՝ մինչև՝ 1913 թ. տպագրությունը, թե՞ դրանից հետո (ինչն էս ենթադրել են գրողի երկերի ակադեմիական հրատարակության կազմողները), մի բան պարզ է, որ դա փաստորեն ինքնուրույն ստեղծագործություն է: Երկու տարբերակների միջև լրիվ համընկնող տողեր գրեթե չկան, նման են միայն բռնականալի արյունալի արշավանքի՝ սարսափների պատկերները՝ իրենց ընդհանուր ոգով ու բնույթով: Հայ բանաստեղծության պատմության մեջ Դեմիրճյանը մեզ հզակի օրինակ է տալիս այն բանի, երբ գործը մշակելիս ոչ թե կատարվում են շտկումներ ու կատարելագործման աշխատանք, այլ գրվում է ըստ էության բոլորովին նոր մի երկ: Սա, անշուշտ, ստեղծագործության նյութով և գաղափարով մեծապես կլանված լինելու արդյունք է, որ մենք տեսանք նաև «Կյանքի տեսիլը» պոեմի ստեղծագործական պատմության մեջ:

«Լենկ-Թիմուր» կարգալիս նույնպես երբեմն, կարծես, լսում ես «Թումանյանի ձայնը»: Այսպես, պոեմի սկզբում երևացող պատկերը՝ «Մի կտոր լուսին Դալուկն երեսին», «Լոռեցի Սաքոյի» հայտնի տողի տարբերակն է («Ահա տեղի ձոր է: Մի կտոր լուսին...»): Դեմիրճյանի պոեմի ԺԸ գլխում բռնակալը, լսելով ծերունի Օհանի համարձակ խոսքերը, շփոթված և զայրացած հարգ է տալիս. «Այսպես շխոսե՞ց այն ծերն աներկբա, Թե չէ՞ր նա տեսիլ կամ փուշ խաբեբա»: Ինչպես որ Թումանյանի «Աղավնու վանքը» բալլադում նույն բռնակալը, տեսնելով հայր Օհանի կատարած հրաշքը, զարհուրած հարց է տալիս. «Ջարթո՞ւն եմ արդյոք, թե՞ երազ տեսա... Հայտնեցե՞ք ինձ շո՛ւտ, ի՞նչ հրաշք է սա...»: Պոեմի է գլխում, Թիմուրի արշավանքի նախօրին պատկերելիս, հնչում է տագնապալի հարցն ու աղոթքը.

Հայի գիշե՛ր, անլույս գիշե՛ր.

Ծ՞րբ կլինի փրկություն:

Հայի գիշե՛ր, անհույս գիշե՛ր,

Տե՛ր, դու հասնես օգնություն:

Դեմիտրիյանի պոեմից մի քանի տարի առաջ (1907 թ.) տպագրվել էր Թումանյանի «Հին կոիվը» պոեմի գլուխներից մեկը («Նրկրում»), որն ավարտվում էր նույնպիսի տագնապալի քառատողով.

Հայի գիշեր, անքուն գիշեր,
Լի՛ տանջանքով ու մութով,
Հայի գիշեր, անհուն գիշեր,
Լի՛ ահավոր խորհուրդով...

Սրան կարելի է ավելացնել օրինակներ Դեմիտրիյանի պոեմի անավարտ տարբերակից: Այսպես, ռես Ալեքի խոսքերը՝ «Թե մահ չունի—մահ տամ նրան, Դժոխք չունի—դուռը ցույց տամ», անմիջապես մեր հիշողության մեջ արթնացնում են Թումանյանի «Սասունցի Դավթի» տողերը. «Թե մահ չունի՝ մահ եմ բերել, Դըրող չունի՝ գըրողն եմ ես»: Իսկ «նայում է բերդից մի ծեր ավերակ» պատկերն իսկույն հիշեցնում է «Լոռեցի Սաքուն»՝ «նայում է ձորին մի հին խաչարձան»:

Սակայն գլխավորը նույնիսկ այսպիսի բնագրային նմանությունները չեն, այլ արևելյան բունակալի պատկերման և գնահատման գաղափարական ելակետի ընդհանրությունը, որ կա Դեմիտրիյանի պոեմի և Թումանյանի «Աղավնու վանքը» բալլադի միջև: Հիշեցնենք, որ այդ երկու երկերն էլ տպագրվեցին միևնույն՝ 1913 թ.: Թումանյանի բալլադը նույնպես նվիրված է Լենկ-Թեմուրի ասպատակությանը Հայաստանում, այդ շրջանի մասին ժողովրդի մեջ պահպանված մի հինավուրց ավանդության գեղարվեստական մշակումն է: Շատ հավանական է, որ այդ երկու երկերի մտահղացումն առաջացել է «Վերնատան» ղրուցների ընթացքում: Թումանյանի բալլադի և Դեմիտրիյանի պոեմի նույնանուն կերպարները (հայր Օհան և Օհան ապի) մերձենում են իրար իբրև ժողովրդի իմաստության և հայրենիքի հավերժության գաղափարի կրողներ: Բայց դա արտահայտվում է տարբեր ուղիներով: Պոեմում ծեր Օհանը բունակալի երեսին նետում է մարգարեական խոսքեր այն մասին, որ, չնայած իր բոլոր հաղթանակներին, նա ի վերջո պարտվելու է, իսկ ժողովուրդն ապրելու է հավիտյան:

Քեզ չե՛մ բարեկամ և ոչ թշնամի,
Սակայն ճշմարիտն ասեմ քեզ հիմի.
Ինչպես իր շղթան կտրած փոթորիկ՝
Թռչում ես, գիտեմ, ցամաք ու ալիք,
Եվ անվերջ զորքով հեղեղ ու հեղեղ
Անցնում ես աշխարհ մահի պես ահեղ,—
Բայց վերջը էլի՛ այս երկրի ռայան
Կհերկե գութնով քո վերջին կայան:

Թումանյանի բալլադում նույն գաղափարն ստացել է ավելի ընդհանուր փիլիսոփայական, բնապաշտական արտահայտություն. բունակալի ձեռքից փրկված գերիները հայր Օհանի աղոթքով և «կամքով վերինի» դառնում են աղավնիներ, ձուլվում են ազատ ու անմահ բնությանը: Բայց երկու դեպքում էլ բունակալը բարոյական պարտություն է կրում, նրա նկատմամբ կատարվում է իսկական «բանաստեղծական արդարադատություն»: Իսկ դա ամենից ահեղ դատաստանն է, որը ներքուստ լուսավորում է ամենազոր թվացող տիրակալի էությունը, ցույց է տալիս նրա անխուսափելի պարտությունը ազգային և համամարդկային հավերժական արժեքների հանդեպ:

Թումանյանական ավանդույթի առումով հետաքրքիր երևույթ է Դեմիտրիյանի «Դեպի Տիգրեր» պոեմը, որը նույնպես տպագրվեց 1913 թ.: Ճիշտ է, այս դեպքում խոսքը վերաբերում է Թումանյանի ոչ թե խնդրույն, այլ թարգմանական երկերից մեկին՝ Հենրի Լոնգֆելլոյի «Հայավաթի երգի» հատվածներին: Ամեն ինչից երևում է, որ հենց ամերիկացի մեծ բանաստեղծի նշանավոր պոեմի առաջին երկու գլուխների թումանյանական թարգմանու-

թշուան է, որ ներշնչել է Դեմիրճյանին այս պոեմի գաղափարն ու կառուցվածքը: Կապը շատ բացահայտ է, իսկ որոշ հատվածներում հասնում է գիտակցված նմանակման: Հետևողականորեն կրկնվում են նույն բարբառախառն ոճական համակարգը, բազմաթիվ ցեղերի և աշխարհագրական անունների թվարկման սկզբունքը, համատարած ութվանկանի տողաչափը: Նշենք նաև նմանության մի քանի ավելի կոնկրետ օրինակներ: Լոնգֆելլոյի «Կոնստանտինոպոլ» հարց է տրվում, թե որտեղից են ծագել Հայապոեմի մասին պատմող երգերն ու զրույցները (Վեթի հարցնե՞ք՝ որտեղից են լինում լեզենդներն ու զրույցներն...», Վեթի հարցնե՞ք՝ ո՞ւր է գտել էս երգերը Նավագահան...») և իբրև աղբյուր մատնանշվում է համաժամալ բնությունն իր անհամար մեծ ու փոքր երևույթներով (Անտառներից, հովիտներից, Նորդլանդի մեծ լճերից...): Նույն ոճական սկզբունքին է գիմում նաև հայ բանաստեղծը՝ պատմելով Նոյ նահապետից սկսվող մարդկության լեզենդն ու նրա հետագա ճակատագիրը (Վերջից ասե՛ք, թե ո՞վ տեսավ էս անցքերը դուրսգնական...», Վեթի հարցնե՞ք՝ մենք կգնանք էն դաշտը հին Արարատյան...» և այլն): Այստեղ ևս խոսվում է «դուրսգնական երգերի», հեթաթեների ու վեպերի ծագման ու տարածման մասին:

Լոնգֆելլոյի պոեմում կյանքի արարիչ Գիտյի Մանիտոն իր մոտ է կանչում բոլոր ազգերի ու ցեղերի մարդկանց՝ խաղաղության ու եղբայրության պատգամներ կարդալու (Ու ապրեցե՛ք այսուհետև խաղաղ, սիրով, եղբոր նման), իսկական երջանկության ուղիներ ցույց տալու համար (Վեթի լրսե՛ք նրա երգին, Կրթականա՛ք, կերջանականա՛ք): Դեմիրճյանի պոեմում Նոյ նահապետը (Նոյեն), որը նաև շահիր (բանաստեղծ) է, նման մի խորհուրդ է տալիս իր որդիներին ու թոռներին (Վերջ ապրեցե՛ք ու բազմացե՛ք), որոնք, սակայն, չանսալով հեռու չգնալու պատվիրանին, ցրվում են աշխարհի չորս ժայռերի, իրենց հետ տանելով «տապանի վեպերը հին»։ Այս նախերգանքին մի այսպիսի այլաբանական շարունակություն է հաջորդում. աշխարհի տարբեր մասերում ապրած, կերպարանափոխված ու իրարից խորթացած ազգերը Նոյ նահապետի կոչով նորից հավաքվում են իրենց բնօրրանում՝ Մասիսի շուրջ: Պոեմում թվարկվում են տասնյակ ժողովուրդներ՝ ամեն մեկն իր արտաքինի և պատմական ճակատագրի որևէ բնորոշ կողմով: Նաև հայը տուրկուն ու հնացե՛ղ: Նոյ նահապետը նույնպես համընդհանուր խաղաղության պատգամներ է տալիս (Վաղա՛ղ կացե՛ք, թող մի սրտանց ծրվի երգը խաղաղության»), կանխագուշակում է, որ ապագայում գոյանալու է հնազարվտակ մեծ մարդկություն, և ամենքը միասին գնալու են դեպի մեծ Տիեզերքը:

Միասնական արմատից դեպի ազգերի բազմազանություն և հետո նորից դեպի քաղաքական և բարոյական նպատակների միասնություն, — այսպես է տեսնում բանաստեղծը մարդկության առաջընթացի ուղին: Այդ հումանիտական գաղափարի յուրացման համար կարևոր դեր խաղաց նաև Թումանյանի ստեղծագործությունը, մասնավորապես նրա հրաշալի թարգմանությունը ամերիկյան մեծ բանաստեղծից:

Ինչպես տեսնում ենք, Դեմիրճյանի պոեմներում երևան են գալիս Թումանյանի ազդեցության բազմազան ձևեր՝ ուղղակի փոխառությունից մինչև համանման գրական միջոցներով սկզբունքորեն նոր բովանդակություն արտահայտելը: Այդ փաստերի բացահայտումը շատ կարևոր է Դեմիրճյան-բանաստեղծի դիմանկարի ամբողջացման, ինչպես նաև Թումանյանի պոեզիայի գրական-հասարակական ներգործության սահմանները ճիշտ պատկերացնելու համար: Իրավացի էր Վ. Բրյուսովը՝ Դեմիրճյանին կոչելով Թումանյանի «դպրոցի» լավագույն բանաստեղծներից մեկը:

1922 թ. Դեմիրճյանը ապրեց իր ստեղծագործական կյանքի «առաջին ժամը»՝ համեմատաբար կարճ միջոցում գրելով իր «Փառ Նա-

զարս հեքիաթ-կատակերգությունը: Դժվար է գերափնահատել այդ ստեղծագործության նշանակությունը Դեմիրճյանի գրական ճակատագրի մեջ: Առաջին անգամ ամբողջ ծավալով երևան եկավ նրա մեծ տաղանդը, կյանքի հինգերորդ տասնամյակում, վերջապես, նա գտավ իր իսկական ձայնը, կոչումը, ուղին, և գրական միջավայրի բոլոր կասկածներն ու տարակուսանքները փարատվեցին: Բայց ոչ միայն այդ. ոգևորիչ էր այն, որ հայ գրականության պատմության նոր, հետհոկոտեմբերյան շրջանի արշալույսին ստեղծվել էր մի երկ, որն անմիջապես իրավունք նվաճեց կանգնելու դասական գեղարվեստական արժեքների շարքում: Այն միանգամից գրավեց գրական-թատերական մտքի ուշադրությունը:

Անցած տասնամյակներում Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարի» մասին շատ է դրվել, նրա կերպարներին, փիլիսոփայությանը և գեղագիտական սկզբունքներին բազմաթիվ, երբեմն հակադիր մեկնաբանություններ են տրվել¹⁵, Դա զարմանալի չէ. Դեմիրճյանի կատակերգության հասարակական և հոգեբանական բովանդակությունը այնքան խորն է ու բազմաշերտ, որ հնարավորություն է տալիս նրան անդրադառնալու տարբեր կողմերից՝ երբեք չսպառնալով նրա գեղարվեստական և պատմական իմաստը: Մանավանդ որ ժամանակը հաստատեց մի անվիճելի իրողություն. պիեսի գլխավոր կերպարը պատմության գիրկն անցած բնավորությունն է, այլ ունի հարատևող նշանակություն, կարող է զարգանալ ու հարստանալ նոր կողմերով:

Սակայն սովյալ դեպքում մեզ զբաղեցնելու է միայն մեկ հարց. ի՞նչ կապ ունի Դեմիրճյանի կատակերգությունը Թումանյանի համանուն հեքիաթի հետ: Վերջինս լույս էր տեսել դրանից տասն տարի առաջ և հասարակության, նաև իր՝ բանաստեղծի կողմից ճանաչվել էր իբրև նրա ամենաբարձր նվաճումը հեքիաթագրության բնագավառում («Իմ կարծիքով ես միայն մի հեքիաթ եմ մշակել կարգին..., և դա «Քաջ Նազարն» է», — գրել է Թումանյանը 1922 թ. ամռանը՝ հենց այն ժամանակ, երբ նրա կրտսեր գործընկերը գրում էր իր կատակերգությունը նույն հերոսի մասին): Պետք է ասել, որ Թումանյան-Դեմիրճյան փապի հարցը այս դեպքում ևս հստակ և ամբողջական մեկնաբանություն չի ստացել, չի բացահայտվել Թումանյանի հեքիաթի նշանակությունը Դեմիրճյանի կատակերգության մտահղացման ու ստեղծման գործում:

Զիշտ է, հաճախ փորձեր են արվել ցույց տալու, թե Քաջ Նազարի ժողովրդական հեքիաթն ինչպես է մարմնավորվել հայ գրողների երկերում՝ սկսած 1910-ական թվականներից մինչև մեր օրերը: Այն հանգամանքը, որ այդ հեքիաթին անդրադարձել են «Վերնատան» երեք անդամները՝ Թումանյանը, Իսահակյանը և Դեմիրճյանը, ինչպես նաև Ստ. Զորյանը, Համաստեղը, Սիպիլը և ուրիշներ, չէր կարող չգրավել գրականագիտության ուշադրությունը, մանավանդ, որ կերպարի անդրադարձումները շարունակվում են նաև մեր օրերի դրականության մեջ:

Սակայն այս հարցի քննության ընթացքում մեծ մասամբ անտեսվել է մի կարևոր հանգամանք, և դա հանգեցնում է գրական-պատմական սխալի: Դա այն է, որ Քաջ Նազարի շուրջ գրված երկերը սովորաբար դիտվում են մեկ ընդհանուր շղթայի մեջ, իբրև ժողովրդական հեքիաթի հաջորդական մշակումների շարք (Իհարկե, չանտեսելով նրանց գեղարվեստական մակար-

15 Տե՛ս Տ. Հաթումյանի (Դերենիկ Դեմիրճյանի դրամատուրգիան, Երևան, 1958), Հր. Մուրադյանի (Դերենիկ Դեմիրճյան, Երևան, 1961), Հր. Թամրազյանի (Դերենիկ Դեմիրճյան, Երևան, 1977), Վ. Մկրտչյանի (Դերենիկ Դեմիրճյան, Երևան, 1987) մեկնաբանությունների համապատասխան գլուխները: Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարի» հետ կապված բազմաթիվ հարցեր քննարկվում են Ս. Աղաբաբյանի «Հայ սովետական դրականության պատմություն» (հ. 1, Երևան, 1986), Ա. Նազինյանի «Սովետահայ գրականությունը և ժողովրդական բանահյուսությունը» (Երևան, 1954) գրքերում, Ա. Զաքարյանի, Մ. Յուզբաջյանի, Բ. Հարությունյանի հոդվածներում՝ զետեղված «Դերենիկ Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը» ժողովածուի մեջ (Երևան, 1980):

գալի տարբերությունները)։ Չեն բացահայտվում այդ երկերի ներքին կապերը, մասնավորապես իրողությունը, որ հետագա բոլոր մշակումները վերջին հաշվով սկիզբ են առնում ոչ միայն և ոչ այնքան ժողովրդական հեքիաթից, որքան Թումանյանի հանճարեղ մշակումից, որը բացահայտեց այդ հավերժական կերպարի որոշիչ հատկանիշները, տվեց նրա հասարակական և գեղարվեստական իմաստի ամենաճիշտ ըմբռնումը¹⁶։ Բավական է ասել, որ Դեմիտրիյանին նվիրված գրքերում՝ «Քաջ Նազարի» վերլուծության ընթացքում, Թումանյանի հեքիաթի մասին հաճախ առհասարակ չի խոսվում, և կամ այն հիշատակվում է սոսկ իբրև ժողովրդական պատումի մշակման նախընթաց փորձ, որին հաջորդեց Դեմիտրիյանի կատակերգությունը (բացառություն է կադմում միայն Ս. Աղաբաբյանը, որն իր նշված գրքում տվել է հարցի սեղմ, բայց, մեր կարծիքով, միանգամայն ճիշտ մեկնաբանությունը)։ Պետք է ասել, որ ինքը՝ Դեմիտրիյանն էլ, նամակներում և հոդվածներում բազմիցս խոսելով իր «Քաջ Նազարի» մասին, երբեք չի հիշատակել Թումանյանի հեքիաթը։ Եթե նույնիսկ սա չհամարենք «հին գծություն» արձագանք, պետք է դիտենք իբրև անարդարացի մի բան, որն անհրաժեշտ է վերանայել։

Նախ տեսնենք, թե ինչպես է ծագել Դեմիտրիյանի կատակերգության բուն մտահղացումը։ Պիեսի ստեղծման անմիջական ազդակը եղել է 1922 թ. Մոսկվայի Վախթանգովի թատրոնի ստուդիայի հայ ուսանողների խնդրանքը՝ տալ իրենց ազգային որևէ նոր ստեղծագործություն բեմադրելու համար։ Հայտնի է, որ այդ առաջարկով նրանք նախապես դիմել են Թումանյանին՝ խնդրելով, որ նա պիեսի վերածի իր «Քաջ Նազարը»։ Բայց նոր միայն ծանր վիրահատություն տարած բանաստեղծը մերժել է ուսանողների խնդրանքը և խորհուրդ է տվել այդ հարցով դիմել Դեմիտրիյանին (պերճախոս փաստ, որը վկայում է Թումանյանի մարդկային լայնախոհությունը, այլև այն, որ նախընթաց աշնան անախորժությունից հետո էլ Թումանյանը բարձր էր գնահատում Դեմիտրիյանի տաղանդը)։ Ամենահավաստի վկայությունը նվարդ Թումանյանի համապատասխան գրառումն է՝ 1922 թ. օրագրում.

«Գարնանն էր (օրը լավ չեմ հիշում), մեր տուն եկան Մոսկվայի հայկական դրամատիկական ստուդիայի սաներ Արշավիր Կորկոտյանը, Արփիկ Մելյանը և Կույա Քեչեգեղյանը։ Եկել էին հայրիկի մոտ խնդրանքով, որ նա «Քաջ Նազար» հեքիաթը պիես դարձնի և իրենք խաղան։

Հայրիկը, որ իրեն լավ չէր զգում, այսպես պատասխանեց՝ այդ գործն ամենից լավ Դեմիտրիյանին էր կանխ...

Ինչպես հայտնի է՝ այդպես էլ եղավ¹⁷։

Այդ դրվագն անդրադարձել է նաև Դեմիտրիյանը՝ երեք տասնամյակ հետո գրած «Հուշեր և խոհեր հայ դրամատուրգիայի և թատրոնի մասին» նոթերում, բայց առանց այդ պատմության մեջ Թումանյանի մասնակցությանը նշելու։ Նա հիշում է իրեն այդ խնդրանքով դիմած ստուդիայի՝ մասնակիցներից Թաթևի Մարյանի և Արմեն Գուլակյանի անունները և ավելացնում. «Նրանք հետևյալ օրը ինձ խնդրեցին՝ մի՛ էջ կոնսպեկտով տալ Քաջ Նազար հեքիաթի սյուժեն։ Ես կատարեցի խնդիրը։ Այնուհետև խնդրեցին ողնե մի գործողության շատ համառոտ կոնսպեկտ տալ։ Այդ ևս կատարեցի։ Բայց երբ վերջացրի, ես նրանց ասացի, որ մի փոքր սպասեն, ես կտամ ավելի մշակված բան։ Կոնսպեկտը մեծացավ, և ես երեք ամսում գրեցի այժմյան «Քաջ Նազարը»...»¹⁸։

Արդեն 1922 թ. դեկտեմբերի 2-ին Վահան Թոթովենդին գրած նամակում Դեմիտրիյանը հայտնում էր, որ գրել է «Քաջ Նազարը», թեև ավելի ուշ նույն

¹⁶ Այդ մասին տե՛ս էղ. Զրբաշյան, Գրականության պատմագործառական ուսումնասիրության սկզբունքները (Հայ գրականությունը պատմա-գործառական լուսաբանությամբ, Երևան, 1989, էջ 38—44)։

¹⁷ Նվարդ Թումանյան, Նշվ. աշխ., էջ 262—263։

¹⁸ Եթ, հ. XIV, էջ 230—231։

հասցեատիրոջը հղած նամակներից (1923 թ. հունվարի 8-ի, ապրիլի 15-ի և 19-ի) իմանում ենք, որ դրանից հետո էլ աշխատանքը պիեսի վրա շարունակվել է¹⁹:

Բայց ի՞նչ հիմքի վրա գրվեց Դեմիրճյանի մեծատաղանդ ստեղծագործությունը, ի՞նչ աղբյուրներից է նա օգտվել պիեսի վրա կատարած կարճատև, բայց բուռն աշխատանքի ընթացքում: Կատակերգությունը վերլուծելիս գրականագետները սովորաբար հպանցիկ նշել են, որ Դ. Դեմիրճյանն օգտագործել է ժողովրդական հեքիաթի սյուժեն, որ նա յուրովի է մեկնաբանել բանահյուսական նյութը, և այլն: Սակայն բանը այս ընդհանուր խոսքերից այն կողմի չի անցնում, չի բերվում ժողովրդական բանահյուսության օգտագործման և ո՛չ մի կոնկրետ փաստ: Եվ զարմանալի չէ. այդպիսի փաստեր առհասարակ չկան: Իր պիեսը գրելիս Դեմիրճյանը հեքիաթի ժողովրդական տարբերակներից չի քաղել անարժան կերպով բարձրացող ու փառաբանվող կեղծ հերոսի կերպարը, այլ նրա մասին արդեն ձևավորված ընդհանուր հասարակական պատկերացումից: Այս առումով նրա մոտեցումը էպոսի տարբերվում է Թումանյանի կատարած աշխատանքի բնույթից:

Իրոք, Թումանյանի «Քաջ Նազարի» մասին որոշակիորեն հայտնի է, որ նա այդ հեքիաթը գրելու համար ուսումնասիրել է բազմաթիվ ժողովրդական ասորերեններ, ընդ որում ոչ միայն հայկական, այլ նաև արևելքի և արևմտքի շատ ժողովուրդների: Ընդհանուր առմամբ նրա ձեռքի տակ եղել է համանման սյուժե պարունակող շուրջ 30 պատում, որոնցից նա քաղել է տարբեր մանրամասներ՝ և՛ սյուժետային, և՛ լեզվաարտահայտչական միջոցների առումով²⁰: Այնինչ Դեմիրճյանի մասին նման մի բան ասելու ոչ մի հիմք չկա. նրա թղթերում որևէ կոնկրետ ժողովրդական հեքիաթ չի հիշատակվում, բանահյուսական նյութերի վրա աշխատելու որևէ հետք չի պահպանվել: Ճիշտ է, դեռ 1923 թ. վերջին Երևանի պետական թատրոնին ուղարկած բացատրություն-նամակում Դեմիրճյանը գրել է, թե «Քաջ Նազարը» արևելյան ժողովրդական հեքիաթ է՝ վերածված բուֆոնադի»²¹: Բայց խոսքը վերաբերում է ստեղծագործության ընդհանուր «արևելյան ոճին», միջավայրին ու մթնոլորտին (որ Դեմիրճյանն իրոք առատորեն ներմուծել է իր կատակերգության մեջ) և ոչ թե կոնկրետ բանասիրական աղբյուրներից օգտվելուն: Այդպիսի աղբյուրներից Դեմիրճյանը չի օգտվել և դրա պետքը չի էլ ունեցել, քանի որ բանահյուսական կերպարի և սյուժեի մշակման նրա սկզբունքը ոչ թե ուղղակի, այլ միջնորդավորված բնույթ ուներ: Իսկ «միջնորդը» տվյալ դեպքում Թումանյանի հեքիաթն էր, որը և ելակետ է ծառայել նրա համար: Մնացածը լրացրել են գրողի հզոր երևակայությունը և բնազդը, տվյալ մարդկային բնավորության ու միջավայրի փայլուն իմացությունը: Ելնելով ասվածից՝ Դեմիրճյանի հեքիաթ-կատակերգությունը պետք է դիտել ոչ թե իբրև ժողովրդական սկզբնաղբյուրի գեղարվեստական մշակում, այլ որպես նրա մոտիվներով գրված ինքնուրույն ստեղծագործություն:

Ռուս գրականության պատմությունից հայտնի է, որ Պուշկինն է ն. Վ. Գոգոլին հուշել «Վերաքննիչ» կատակերգությունը գրելու գաղափարը: Նրա հաղորդած անեկդոտիկ պատմության շուրջ Գոգոլը հյուսեց իր պիեսի ամբողջ բարդ ու բաղաձյուղ կառույցը, ստեղծեց տասնյակ կերպարներ, ինքնահնար գրված: Եր, սրամիտ երկխոսությունների մի ամբողջ հեղեղ: Եվ Գոգոլի փառքից ոչինչ չի պակասում, երբ նշվում է «Վերաքննիչի» կամ «Մեռած հոգիների» մտահղացումը Պուշկինից ստացած լինելու փայտը, որի մասին, ի դեպ, վկայել է ինքը՝ Գոգոլը իր «Հեղինակալին խոստովանություն» մեջ:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 325, 327, 330, 331:

²⁰ Հարցի մանրամասն քննությունը տե՛ս Ա. Մ. Վարդանյան, Հոգևորական Թումանյանի հեքիաթները (ստեղծագործական պատմության հարցեր), Երևան, 1986, էջ 135—143:

²¹ Ե. Վ. Տ. XI, էջ 343:

Հնդհակառակը, դա հնարավորություն է տալիս ավելի խոր պատկերացնելու, թե իսկական տաղանդը ինչպես է փոքրիկ փաստից կերտում գեղարվեստական երկի ամբողջությունը՝ հենվելով կյանքի և հոգեբանության բազմակողմանի ճանաչողության, անսպառ երեակայության և հնարամտության վրա:

Երբ Դեմիդյանը ընդունեց Մոսկվայի հայ ուսանողների առաջարկը, նրա տրամադրության տակ ոչինչ չկար, բացի դրանից տաս տարի առաջ տպագրված թումանյանական հեքիաթից: Բայց այդ տպսնամյակում Թումանյանի վերստեղծած կերպարը արդեն լայնորեն մտել էր հայ հասարակության գիտակցության մեջ, դարձել էր օբյեկտիվ փաստ, որը կարելի էր մեկնաբանել նորովի, հարստացնել ու զարգացնել անցած տարիների դառն փորձի՝ պատերազմի, ջարդերի, հեղափոխության և քաղաքացիական կռիվների դասերի հիման վրա: «Քաջ Նազարի» նյութը խորապես ապրված էր Դեմիդյանի կողմից, և դրանով պետք է բացատրել այն արագությունը, ստեղծագործական ոգևորությունն ու թափը, որով գրվեց կատակերգությունը:

Թումանյանի հեքիաթի և Դեմիդյանի պիեսի փոխհարաբերությունը ցայտուն օրինակ է գրական-պատմական պրոցեսում հանդես եկող այն երեք վուլթի, երբ որևէ գրական ստեղծագործություն, նրա մեջ մարմնավորված կերպար դառնում են հիմք նոր գեղարվեստական երկերի առաջացման համար: Կերպարն իր համամարդկային, հավերժական հատկանիշներով շարունակում է ապրել ու զարգանալ նաև նոր պատմական հանգամանքներում: Թումանյանի հեքիաթը ծագումնաբանական աղբյուր եղավ Դեմիդյանի կատակերգության համար, որն իր հերթին էլ «նազարականության» հետագա գեղարվեստական մարմնավորումների լրացուցիչ հիմք և ազդակ դարձավ: Թումանյանի և ապա Դեմիդյանի շնորհիվ Քաջ Նազարը հայ ժողովրդի կյանքի մեջ յուրովի կրկնեց համաշխարհային գրականության «հավերժական կերպարների»՝ Պրոմեթեոսի և Դոն Ժուանի, Ֆաուստի և Դոն Կիսսոտի ճակատագիրը: Նրա կենսունակության հիմքը այն սյուժետային իրադրությունն է, որն ամենևին էլ չի սպառվում որևէ հասարակարգի, սոցիալական խավի կամ քաղաքական կուսակցության գործունեության սահմաններով: Դա անարժան մարդու բարձրացումն է իշխանության և փառքի աստիճաններով, որ տեղի է ունենում մարդկանց հիմարության և ստրկամտության պատճառով: Մի «հավերժական իրադրություն», որը XX դ. հայ գրականության մեջ արդեն բազմիցս մարմնավորվել է՝ իր բարձրակետերին հասնելով Թումանյանի և Դեմիդյանի երկերում: Եվ այն հանգամանքը, որ մենք երկրորդը «կախման» մեջ ենք գնում առաջինից, ամենևին էլ չի նսեմացնում տաղանդավոր կատակերգության ինքնուրույն արժեքը, այլ ցույց է տալիս նրա մտահղացման և ստեղծման յուրահատկությունը:

Համեմատելով Թումանյանի և Դեմիդյանի նույնանուն երկերը, դժվար չէ նկատել, թե փնջան շատ նորություններ է բերել դրամատուրգը: Ամենից առաջ, արձակ և համեմատաբար կարճառոտ հեքիաթի ժանրից անցնելով «լիամետրած» (հինգ գործողությամբ) կատակերգության, Դեմիդյանը, բնականաբար, չէր կարող մնալ Թումանյանի պատկերած փոքրաքանակ դրվագների ու կերպարների սահմաններում: Թեև ընդհանուր առմամբ սյուժեն երկու երկերում էլ զարգանում է մոտավորապես նույն ընթացքով՝ «գյուղական խրճիթից մինչև թագավորական պալատ»: Դեմիդյանն ավելացրել է տասնյակ նոր դրվագներ (ինչպես Զորքաստանում և Հսկաստանում հերոսին պատահած արկածները, գյուղական տեսարանները պիեսի սկզբում): Եթե Թումանյանի հեքիաթում Նազարի թագավոր դառնալուց հետո հաջորդում է ընդամենը մի քանի տող, ապա Դեմիդյանը դրան նվիրում է կատակերգության վերջին երկու արարները՝ ստեղծելով հերոսի «թագավորական վեհությունը» ցուցադրող բազմաթիվ դրվագներ:

Պիեսի մեջ կենդանի միջավայր և շարժում ստեղծելու համար պետք է եղել հրապարակ բերել մեծ թվով նոր կերպարներ, որոնք կամ առհասարակ չկան Թումանյանի հեքիաթում (Սաքո, Վարժապետ, Ղուրբուղա, Սենեկա-

պետ, Նազիր-վեզիր, երիտասարդ թագուհի և շատ ուրիշներ) և կամ գծա-
գրված են հպանցիկ, այնինչ պիեսում դարձել են գործողութեան որոշակի
շղթայի միջով անցնող դեմքեր (Նազարի կինը, որը պիեսում ստացել է Ուս-
տիան անունը, յոթ հսկաները, հարսանքավորները): Շատ ավելի մեծ տեղ են
գրավում բազմամարդ մասսայական տեսարանները:

Նույնն է, բայց և զգալի փոփոխություններ է կրել գլխավոր գործող ան-
ձը՝ Քաջ Նազարը, որը կոմեդիայի պահանջներին համապատասխան օժտվել
է ներքին հոգեբանական շարժման շատ ավելի բազմազան գծերով: Թու-
մանյանի հերոսի անշեղ բարձրացումը և իշխանութեան նվաճումը կատար-
վում է առանց նրա որևէ ջանքի, միայն երջանիկ պատահականությունների
և շրջապատի հիմարութեան շնորհիվ: Այնինչ Դեմիրճյանի պիեսում Նազարը
խորամանկ է ու նենգ, դավադիր և ուխտագրուծ, իր տեսակի մեջ գործունյա
ու ձեռներեց: Նա բավական հետևողական է իր նպատակներին հասնելու ճա-
նապարհին, կանգ չի առնում ոչ մի միջոցի առջև: Շատ ավելի են ընդգծված
Նազարի ցինիզմն ու լկտիությունը, անհագ փառասիրությունը և մեծամտու-
թյան տենդը, արհամարհանքը մարդկանց նկատմամբ: Դեմիրճյանի Նազարը
իսկական արյունալի բռնակալի կերպար է, որը, սակայն, իր մեջ էլ կրում է
նաև անխուսափելի անկման բոլոր նախադրյալները:

Դեմիրճյանի ինքնատիպ մոտեցումը ժողովրդական բանահյուսությունից
և Թումանյանի ստեղծագործությունից եկող կերպարի նկատմամբ ամե-
նից ցայտուն երևում է գործող անձանց կենդանի խոսքի մեջ, որը սկզբից
մինչև վերջ փայլում է սրամտությամբ, բացահայտում է ճշգրտագրական
նություն՝ հակամարդկային և հակաժողովրդական էությունը: Թևավոր խոս-
քի առատությամբ Դեմիրճյանի Քաջ Նազարը բացառիկ տեղ է գրավում
արևելահայ գրականության մեջ և այդ առումով կարող է համեմատվել միայն
Թումանյանի «Հառաչանքի» հետ (թեև բոլորովին տարբեր է աֆորիզմների
հուզական-հոգեբանական բովանդակությունը):

Մենք տեսնում ենք, որ հենվելով Թումանյանի հեքիաթի, իբրև ստեղծա-
գործական ելակետի, վրա, Դեմիրճյանը կերտել է միանգամայն ինքնուրույն
մի երկ՝ սյուժեի և կառուցվածքի, գլխավոր կերպարի մեկնաբանության, գե-
ղարվեստական կատարման բոլոր մյուս հարցերում:

Շատ է խոսվել Դեմիրճյանի պիեսում հերոսի տապալման եզրափակիչ
տեսարանի մասին, որը հակասում է ժողովրդական հեքիաթի և Թումանյանի
մշակման մեջ Քաջ Նազարին առնմա՛ թողնելու փիլիսոփայությանը: Սա-
կայն որպես Դեմիրճյանի ճարտարացում՝ կարելի է շատ բան ասել: Նախ
այն, որ նրա կոմեդիան ոչ թե հեքիաթի հավատարիմ մշակում է, այլ ըստ
էության ինքնուրույն ստեղծագործություն, ուր միանգամայն օրինական են
նաև շեղումները ժողովրդական պատումներից: Նրկորդ, կատակերգության
ժանրի երկը չէր կարող ավարտվել այնպիսի ռեալադ ու անշարժ տեսա-
րանով, որպիսին է իր թագի վրա նստած և մարդկանց հիմարությունը ծաղ-
րող Քաջ Նազարի պատկերը Թումանյանի հեքիաթի վերջում: Նվ երրորդ,
չպետք է մոռանալ, որ կատակերգությունը գրված է հեղափոխությանը հա-
ջորդած առաջին տարիներին, երբ շատերի մեջ ուժեղ էր կյանքի վճռական
հեղաշրջման ու նորացման ռետակությունը, այն համոզումը, որ Քաջ Նա-
զարների ժամանակն անդառնալիորեն պատմության գիրկն է անցնում: Դե-
միրճյանն իր կատակերգությամբ, կամա թե ակամա, տուրք էր տալիս այդ
պատրանքին, և այլ կերպ նա չէր էլ կարող ավարտել իր երկը: Դա ժամա-
նակի անխուսափելի թելադրանքն էր:

Ժիշտ է, անցան տարիներ, և Դեմիրճյանն ավելի խոր ըմբռնեց Քաջ
Նազարի փիլիսոփայությունը, նրա հավերժականությունը իբրև մարդկային
բնավորության և վարքագծի որոշակի տիպ: Ինչ-որ իմաստով նա վերադար-
ձավ Թումանյանի հեքիաթի խորիմաստ վերջաբանին. «Նվ ասում են՝ մինչև
էսօր է: Զեֆ է անում Քաջ Նազարը և ծիծաղում է աշխարհի վրա»: Կերպարն
ավելի լայն հասարակական և հոգեբանական հիմքի վրա իմաստավորելու:

ցանկությամբ պետք է բացատրել այն, որ պատերազմի տարիներին, «Վարդանանքին» ղուգրնթաց, նա սկսեց գրել «Քաջ Նազար» վեպը, որի «միտքը վաղուց էր հղացված» (ինչպես խոստովանել է Դեմիրճյանը 1944 թ. մի հոդվածում): Դա պետք է լիներ «փիլիսոփայական սատիրա», նրա մեջ Քաջ Նազարը պետք է հանդես գար «իբրև մի շատ ավելի բարդ մարդկային տիպար», որի բնավորության և արարքների ամբողջ հարստությունը կարելի է բացահայտել միայն փիլիսոփայական ժանրի լայնարձակ կտավի վրա²²: Սա նշանակում է, որ Քաջ Նազարի կերպարը շարունակում էր ապրել ու զարգանալ մեծ գրողի գիտակցության մեջ: Ու թեև նրա ծրագրած այդ վեպը չգրվեց (պահպանվել են միայն առանձին հատվածներ), բայց փաստն ինքնին ցույց է տալիս, թե Դեմիրճյանի հոգում ինչպիսի խոր ու երկարատև հետք էր թողել Թումանյանի սկզբնավորած այդ հավերժական կերպարը:

Այսպես. «Վերնատուն» խմբակի «ամենից կրտսեր» անդամի՝ Դերենիկ Դեմիրճյանի, շատ հարուստ և բազմաժանր գրական ժառանգության մեջ թերևս այնքան էլ շատ չեն այն էջերը (պոեմներ, «Քաջ Նազար»), որոնք անմիջաբար կապվում են Թումանյանի գեղարվեստական ավանդույթների հետ: Բայց այդ կապերի բացահայտումը որոշ իմաստով լուսավորում է նրա ամբողջ 60-ամյա գրական ուղին, որը հնարավոր չէ պատկերացնել առանց Թումանյանի հետ ունեցած անձնական և ստեղծագործական շփումների:

«САМЫЙ МЛАДШИЙ»

(Дереник Демирчян в «поле притяжения» творчества Туманяна)

Эд. М. ДЖРБАШЯН

Р е з ю м е

Демирчян был «самым младшим» (как он охарактеризовал себя в своих мемуарах) членом знаменитого литературного кружка «Вернатун», действовавшего в 1899—1910 гг. и руководимого Туманяном. Поэмы Демирчяна содержат много примеров продолжения туманяновских традиций. Раскрытие «туманяновских пластов» прослеживается в таких поэмах Демирчяна, как «Явление жизни», «Не из мира сего», «Ленк-Тимур», «Ко вселенной» (1904—1913). А комедия «Храбрый Назар» (1922) является высокоталантливой обработкой и развитием сюжета и образов одноименной сказки Туманяна.

„THE YOUNGEST“

(Derenik Demirchian's in the "field of extend" of Toumanian's creations)

ED. M. DJRBASHIAN

S u m m a r y

Demirchian was „the youngest“ (as he characterized himself in his memoirs) member of the famous literature circle „Vernatun“ (Upper room), functioning in 1899—1910 under the guidance of Toumanian. Demirchian's poems contain many examples of continuation of Toumanian's traditions. Revealing of „Toumanian layers“ is observed in such poems of Demirchian, as „Life phenomenon“, „Out of this world“, „Lenk Temour“, „To the Universe“ (1904—1913). And the comedy „Nazar the Brave“ (1922) is a high-talented wrought up development of the plot and images of Toumanian's tale of the same name.

²² Նույն տեղում, էջ 31, 488: