

ԴԵՐԵՆԻԿ ԴԵՄԻՐՃՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԵՐԵՎԱՆ

36



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

ТВОРЧЕСТВО ДЕРЕНИКА ДЕМИРЧЯНА

Статьи и исследования

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1980

A 64502

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԴԵՐԵՆԻԿ ԴԵՄԻՐՃՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հոդվածներ և հետազոտություններ



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1980

1445-80

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրակա-
նության ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Խմբագրությամբ բանասիրական գիտությունների
դոկտորներ Ա. ԶԱՔԱՐՅԱՆԻ և Ս. ԱՂԱՐԱՐՅԱՆԻ

Գիրքը հրատարակության են երաշխավորել բանասիրական
գիտ. դոկտոր Կ. ԴԱՆԻՆԼՅԱՆԸ և բանասիրական գիտ. թեկնածու
Ս. ՐՈԴՈՍՅԱՆԸ

Դ 353 Դերենիկ Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը: Հոգված-
ներ և հետադոտ. /ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվ. գրակ.
ին-տ; Խմբ. Ա. Զաքարյան, Ս. Աղաբաբյան.— Եր.:
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1979. 229 էջ:

Ժողովածուում զետեղված են գրողի վաղ շրջանի ստեղծագոր-
ծությանը, «Քաջ Նազար» կատակերգությանը, «Վարդանանքին»,
գրողի լեզվին և ոճին, դրամատուրգիային, թատերական արվեստի
ըմբռնումներին, գեղագիտական հայացքներին նվիրված հոգվածներ:

Նախատեսված է ուսուցիչների, ուսանողների և ընթերցող լայն
շրջանի համար:

4603000000

Դ—————39—79

703 (02)—80

8 Apr 2

ԳՄԴ 83.3 (2 Հ) 7

ԴԵՐԵՆԻԿ ԴԵՄԻՐՃՅԱՆ

(Ստեղծագործական ուղին)

Դերենիկ Դեմիրճյանը երկու պատմաշրջանի գրող է. մեկ՝ նախահեղափոխական, մեկ էլ՝ սովետական շրջանների:

Ստեղծագործական ճանապարհի «ակամա» բաժանումը իր կնիքն է դրել նրա գրվածքների բովանդակության և ուղղության վրա: Առաջին շրջանի երկերը բնութագրվում են գերազանցապես իրականության, առհասարակ կյանքի բացասման բանաձևերով, քննադատական վերաբերմունքով, երկրորդ շրջանի երկերը՝ իրականությունը հաստատող դրական պաթոսով, առհասարակ Գոյության մեծարանքով:

Պատմական-ժամանակագրական այս սահմանագծերի մեջ, կյանքի տարբեր շերտերի հիմքի վրա և տարբեր լուծումներով, Դեմիրճյանն անդրադարձել է «նեքիմ մարդու» բացատրությանը, այդ խնդիրը դարձնելով իր գեղարվեստական—փիլիսոփայական—բարոյախոսական հայտնագործումների զլխավոր առանցքը:

Մարդը՝ մարդու, մարդը՝ ժամանակի, մարդը՝ աշխարհի հետ ունեցած հարաբերությունների տարբեր լուծումների, աշխարհազգացական տարբեր վերաբերմունքների մեջ էլ արտահայտվել է Դեմիրճյանի գեղարվեստական էվոլյուցիան՝ բացասման սահմանումներից դեպի դրական իդեալիզիրքերը:

Ինչպես ամեն մի գրող, Դ. Դեմիրճյանը ևս գալիս է գեղարվեստական մշակույթի որոշակի շերտերից ու աղբյուրներից: Նրա անհատականության ձևավորման մեջ դեր են

ունեցել և՛ V դարի հայ պատմիչների հրեղեն գրերը, և՛ միջնադարյան արվեստի վերածննդյան գույները, և՛ հայ ժողովրդական վիպերգի արիության դասերը, և՛ բայրոնյան «համաշխարհային թախծի» կեցվածքը, և՛ «ծիծաղ՝ արցունքի միջից» զոգույան գեղագիտությունը, և՛ Մ. Նալբանդյանը՝ հրասարակախոսական ջղուտ ֆիլիպիկաներով, և Ֆ. Մ. Դոստոևսկին՝ մարդու հոգեկան անձավների միկրոսկոպիկ սուզումներով, և XX դարի նորագույն գրական հոսանքները, և՛ իր ժամանակակիցները՝ Հովհ. Թումանյան, Ավ. Իսահակյան, Վ. Տերյան, Նար-Դոս:

Գեղարվեստական այս և այլ աղբյուրների խառնարանից Դեմիրճյանը յուրացրել է շատ բան, բայց, իր իսկ խոստովանությամբ, ամենամեծ ներշնչանքը եղել է իր ժողովրդի պատմական-հոգևոր-բարոյական փորձի ճանաչումը, ինչպես և կյանքի հարուստ սևաճողը, որի անխոնջ և սրատես, հմուտ և անհագ հետազոտողն էր նա:

Ամենայն առումով՝ կյանքի ներշնչանքների, «կյանքի գիտությամբ» գրող, որի ստեղծագործության ժանրային և ոճային լայն կազմը նույնպես վկայում է նրա հարցասիրությունների բազմակողմանիությունն ու խորությունը:

1

Ախալքալաքը, ուր 1877 թ. փետրվարի 17-ին ծնվել է Դերենիկ Դեմիրճյանը (Դեմիրչօղլյան), թեև «հեռավոր, գավառական անկյուն» էր, բայց շնչում էր դարավերջի հայ իրականությանը բնորոշ ազատագրական հույսերով: Արդեն լուել էին ռուս-թուրքական (1877—1878 թթ.) պատերազմի կրակոցները, բայց այդ պատերազմից ծնունդ առած ռոմանտիկական շունչը ոչ միայն չէր մարել, այլև գավառի բնակչությանը դեռ սլահում էր փրկության պատրանքների մեջ: Ամենուրեք հնչում էին զինվորական, հայրուկային, աշուղական նշանավոր երգերը, եկեղեցական բեմերը տրամադրված էին հայրենասիրական քարոզներին, «լուսավորության կենտրոններից» շրջագայության դուրս եկած թա-

տերական խմբերը ներկայացնում էին ժամանակին հռչակված պատմական ողբերգություններ՝ հայոց պատմության սաղավարտակիր հերոսներով ու հավատի նահատակներով:

Ինքնակենսագրական նոթերի վկայությամբ Դեմիրճյանն իր մանկությունն ու պատանեկությունն անց է կացրել հայրենասիրական ներշնչանքների և նյութական անապահով վիճակի հարուցած տպավորություններով:

Հայրը ունեցել էր հարուստ վաճառականի դիրք, բայց ինչ-որ արկածով սնանկացել էր, ընտանիքը մատնելով «լիակատար թշվառության»:

Բախտը փորձելու նպատակով կարապետ աղան՝ հայրը, ընտանիքով տեղափոխվում է Արդահան, ուր Դեմիրճյանը հաճախում է Սարգիս Մելիքսեդեկյանի նորաբաց վարժարանը: Արդահանի դպրոցի հոգաբարձությունը, հաշվի առնելով Դեմիրճյանի «աստվածատուր բնական ձիրքերը», միջնորդում է էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանին՝ նրան ընդունելու լսարանական բաժին:

Այստեղ նրա ուսուցիչների մեջ էր բանաստեղծ և թատերագիր, անտիկ, եվրոպական և ռուս գրականության բազմազիտակ լեոն Մանվելյանը, որից էլ Դեմիրճյանը ստանում է «դասականության» առաջին ներշնչանքները: Ճեմարանում նա խորանում է հայոց պատմության մեջ՝ մատենագիտական սկզբնաղբյուրներով, սովորում է գրաբար, ինչպես և խանդավառությամբ կարդում է համաշխարհային գրական հուշարձանները: Նրա կուռքերն էին Շեքսպիրը, Գյոթեն, Բայրոնը, Հայնեն, Պուշկինը, Լերմոնտովը, Գոգոլը:

1894-ին, ազատամիտ ուսուցիչների պաշտոնազրկման կապակցությամբ, ճեմարանում սկսվում են աշակերտական հուղումներ: Դեմիրճյանն ինքնակամ հեռանում է Թիֆլիս և կրթությունը շարունակում Ներսիսյան դպրոցում: Այստեղ նրա ուսուցիչներից էր Պերճ Պոռչյանը, որը և դառնում է Դեմիրճյանի գրական առաջին փորձերի քաջալերողը:

Դարավերջի Թիֆլիսը՝ գեղարվեստական հարուստ կյանքով, գրավում է Դեմիրճյանի «ուշքն ու միտքը», բայց դեպքերն այնպես են դասավորվում, որ Ներսիսյան դպրոցն ա-

վարտելուց անմիջապես հետո, 1897-ին նա հայտնվում է «Ժառագույթյան մեջ»՝ Արդահանում: Սկզբում աշխատում է իբրև օդերևութաբանական կայանի գիտորդ, այնուհետև՝ փոստակայանի վերակաջու:

Անհրապույր միջավայրը, բնականաբար, չէր կարող գոհացնել բանաստեղծական երազներով շնչող սրտանուն: Նրան կանչում էր Թիֆլիսը՝ իր մշակութային եռուզեռով:

1898-ին Դեմիրճյանը անակնկալ նամակ է ստանում Ավ. Խսահակյանից՝ «բանաստեղծական դասերով» և անձնական մտերմության հրավերով: Շուտով նա հայտնվում է «Երգեր ու վերքերի» հեղինակի հայրենական հարկի տակ և նրա իսկ խորհրդով տեղափոխվում Թիֆլիս՝ ստանձնելով Հայոց բարեգործական ընկերության տեխնիկական քարտուղարի պաշտոնը:

1893-ին՝ «Տարադում», 1894—1899-ին՝ «Մուրճում» Դեմիրճյանը տպագրել էր բանաստեղծություններ, իսկ 1899-ին լույս տեսավ առաջին հավաքածուն, որի շնորհիվ էլ դարձավ Հովհ. Թումանյանի «Վերնատուն» գրական խմբակցության՝ «վեցյակի», անդամներից մեկը:

«Վերնատունը» գրական մտերիմների սովորական խումբ չէր, այլ գեղարվեստական որոշակի սկզբունքներ դավանողների համագործակցություն, որին Դեմիրճյանը, իր իսկ խոստովանությամբ, մոտեցել է ոչ թե ուղիղ գծով, այլ՝ «քևանցիկ» շառժումով, մի ոտքը պահած բուն ժողովրդական գեղագիտության հողի վրա, մյուսը՝ նորագույն հասանքների, սիմվոլիստական գեղագիտության:

Դա էր իր առանձնահատուկ կեցվածքը «վերնակսյանների» մեջ:

2

Դեմիրճյանի գեղագիտական կողմնորոշումների երկ-
փեղկման ցայտուն վկայությունը նրա գրական նախաշա-
վիղն է՝ պոեզիան, որը, դատելով 1899 և 1913 թթ. հավաքա-
ծոններից, ներկայացնում է մի յուրօրինակ խնամկար, ուր

տեղ ունեն և՛ նեոռոմանտիկական ներշնչանքներ՝ շիլլերյան «խռովարար ռոբու» դրոշմով, և՛ ռեալիստական-ժողովրդական ոճաբանության յուրացումներ, և՛ բայրոնյան «համաշխարհային թախծի» անդրադարձումներ, և՛ սիմվոլիստական բացահայտումներ: Թեև Դեմիրճյանի սյուեզիայում գոյակցող տարբեր շնորհների համար դժվար է գտնել կտրուկ «անցումների» որոշակի տարեթվեր, այդուամենայնիվ, ակնհայտ է 90-ական թթ. ռոմանտիկական-բացձրացող տարերքի իշխող դիրքը և 900-ական թթ. սիմվոլիստական տարերքի ուժեղացող երակը:

Գեղագիտական կողմնորոշումների աստիճանական շրջափոխությունը պայմանավորված էր հասարակական կյանքի բեկումներով:

Դեմիրճյանի գրական մուտքը գուգադիպեց հայ հասարակության ազատագրական հույսերի մակընթացությանը՝ այդ տարիների նրա բանաստեղծություններում հուն բացեցին ճշմարտության որոնման խռովարար կանչերն ու ժամանակի կարգ ու սարքի դեմ ուղղված հարցականները, իսկ երբեկան հույսերի խորտակման տարիները, Դեմիրճյանի քնարը ապաստան դտավ սիմվոլիստական գեղագիտության «անհայտ ուղիների» և տեսիլքների, աշնանաթափի ու անհեռանկար մենության ափերում:

Մինչ դարավերջյան բանաստեղծություններում Դեմիրճյանը ներբողում էր «ահեղ նավերի» դեմ ծառացած կատաղած ալիքների և ծովային տարերքի խենթությունը, Հովհ. Այվազովսկու շնչով ստեղծելով բանաստեղծական ծովամարտություն, դարասկզբին այլևս անցնում է հասարակական ջարդված հույսերը մարմնացնող խոնարհված, անզոր ալիքների նվագներին: Տրամադրությունների բեկման ընթացքը չափազանց առարկայորեն բնորոշում է հետևյալ բանաստեղծությունը.

Ծովի բացերն ազատ, վայրի,
Ուր մորիկն է տրտնջում զուր՝
Ընկած է գիրկն ալիքների

Մի կայմ բեկված, հուսակտուր:—
 Մերթ նա զարթում, նետվում է վեր,
 Մերթ հուսաբեկ իջնում էլի,
 Եվ քանի որ կյանքն է ավեր՝
 Զի տրտնջում արդեն հիմի:
 Զունի մի ելք՝ ձգտի որին.
 Իր կյանքն արդեն տխուր կատակ,
 Մեկ վե՛ր, մեկ վա՛ր, օրը օրին
 Հածում է դուր, հոգնած, մենա՛կ...¹:

Դարավերջի համեմատաբար հպարտ ապրումներից հետո հաջորդ տասնամյակի բանաստեղծություններում տիրապետող են դառնում կյանքի տարերային հոսանքին հանձնված, անհեռանկար գոյություն դատապարտված իր ժամանակակիցների, նարդոսյան «նեղ օրերի մեջ» հայտնված մտավորական շերտերի թևաբեկ ապրումները՝ «երազ-եղերքների», հովվերգական հեռուների, տեսիլքների մտապատկերներով:

Ժողովրդական-խոսհակյանական շնչի ոճաբանությունից դարասկզբին Դեմիրճյանը անցնում է սիմվոլիստական գեղագիտության դիրքերը, բանաստեղծական կառուցվածքում իրապաշտական գույների փոխարեն տեղ տալով այսպես կոչված «առաքյալի գաղտնիքներին» և կռահումներին:

Ինքնակենսագրական մի գրության մեջ Դեմիրճյանը խոստովանել է, որ փորձարկելով այլևայլ գեղարվեստական ուղիներ՝ դասականներից մինչև ժամանակակից հոսանքները, նա հետամուտ է եղել ինֆանանաչման, այն կետին, ուր կարող էր գտնել ինքն իրեն: Ինքնաճանաչման սկիզբը համարել է «Կյանքի տեսիլ» փիլիսոփայական շնչի պոեմը, որի առաջին՝ 1904 թ. տարբերակից մինչև 1912 թ. տարբերակը, Դեմիրճյանը դիմել է բազմաթիվ փիլիսոփայական շեշտերի՝ պատասխան տալու «նեբիին մարդու» և, առհասարակ, կյանքի հետախուզումներին:

Տարիներ անց, անավարտ ինքնակենսագրության մեջ,

1 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1976, էջ 49—50:

դառնալով «Կյանքի տեսիլի» շարժառիթներին, Դեմիրճյանը գրել է. «...Իմ լիրիկական բանաստեղծությունների շարքում աննկատելի կերպով հայտնվեց մի պոեմ, որ իր ձևով և բովանդակությամբ այլ էր, քան մինչ այդ իմ ստեղծագործությունը:

Դա «Կյանքի տեսիլն» էր: Դա իմ առաջին գործն էր, որի մեջ արտահայտվեցին իմ խոհերը և աշխարհըմբռնման ուղղությունը: Ինչպես հետագա իմ ստեղծագործական ժանրերի մեջ՝ դրամատիկական, վիպական, երգիծաբանական՝ սկսեցին երևան գալ իմ աշակերտական տարիների հակումները՝ դեպի կլասիկներից Շեքսպիրը, Տոլստոյը, Գոգոլը, Մոպսսանը, այնպես էլ այստեղ՝ Գյոթեն: Այս պոեմում ես պատկերացրի և անցկացրի իմ բնափիլիսոփայությունը կենսափիլիսոփայության բովով անցկացրած»²:

Սա շատ էական խոստովանություն է՝ «Կյանքի տեսիլի» բովանդակությունը ճիշտ ընթերցելու համար:

Կյանքի իմաստի ուղեման դեմիրճյանական հերոսը՝ Անթարը, որ միջնադարյան արաբական լեգենդների հայտնի հերոսն է, դուրս գալով ուղևորության՝ տիեզերքի շրջապտույտների մեջ, ձգտում է այն կետին, ուր մարդը կարող է տիրանալ հավերժական երջանկությանը.

...Ինձ ո՞վ կըտանի դեպի Տիեզերք,

Ո՞վ կտա կյանքի գաղտնիքն ու վայելք...³:

Տիեզերքի ճանաչման ընթացքում Անթարը հասնում է իր երազած վայելքին, որը նրան երևում է սեր բաշխող Հավերժահարսի տեսքով, սակայն հենց այս իրադրության մեջ էլ ծայր է առնում նրա հոգեկան սուր դրաման, որի մեկնաբանությունը դարձյալ տվել է Դեմիրճյանը, «ցանկալի վայելքը կյանքը տանում է դեպի ոչնչացում»⁴:

«Կյանքի տեսիլը» պոեմի փիլիսոփայական բազմազան

2 Նույն տեղում, էջ 455:

3 Նույն տեղում, էջ 106:

4 Նույն տեղում, էջ 444:

շերտերից Ավ. Իսահակյանը առանձնապես էական էր համարում բնության բոլոր ձևերի հավասարության «բոլորովին ինֆնուրույն եզրակացությունը»⁵, որով կյանքի հումանիստական ըմբռնումը հաղթում էր նույն պոեմի մեջ եղած «կյանքի ունայնության» հոռետեսական հարցականներին:

Դեմիրճյանի բանաստեղծությունների և պոեմների («Ո՛չ այս աշխարհի», «Դեպի տիեզերք») հումանիստական երակը բարգավաճեց նրա «Գարուն» սիրային տաղարանում, որը լույս տեսավ Թիֆլիսում, 1920-ին: Դեմիրճյանի սիրային քնարը, իհարկե, չունի ոչ Ավ. Իսահակյանի երգերի ժողովրդական անաղարտ տարերքը, ոչ էլ Վ. Տերյանի սիրո կանչերի նրբագեղությունը: Նրա երգած «միանձնուհին» ոչ մանկների զառ-վառ գեղջկուհին է, ոչ էլ մթնշաղային անուրջների գալուկ դիցուհին: Դա նարդոսյան «իդեալիստ» հերոսուհիների բանաստեղծական կրկնակն է, որին բանաստեղծը կանչում է սիրո արարողության. «Դարդիման ես, քեֆի աղջիկ», «Հոթի ես գինու նման, գինի ես լոթու նման» և այլն:

Դեմիրճյանի տաղարանի հիմնական որակը ասպետական նվիրումն է «սրտի դամային», մի հատկանիշ, որով նա յուրովի շարունակում է միջնադարյան հայրենների և նաղաշ-հովնաթանյան սիրային խրախճանքի ավանդները:

«Դարունի» մանրապատումներում Դեմիրճյանը, հուսահատության վաղեմի նվագներից հետո, բարձրացավ կյանքի հարստության ըմբռնման դիրքերը, դարձավ Գոյության օրհներգու:

Մինչև աշխարհայացքի այս բարձրակետին հասնելը և բանաստեղծություններում («Ո՛ւր ես իմ մահվան հրեշտակ...»), և 10-ական թթ. պատմվածքներում ու դրամաներում Դեմիրճյանը գեուես դեգերում էր կյանքի բացասման ուղիներում:

Կյանքի «շվեյցարական շրջանում» (1905—1910) ծանոթանալով ժամանակի սոցիալական, հոգեբանական, փիլիսոփայական, մանկավարժական այն ուսմունքներին, որոնք

5 «Գրական թերթ», 1945, № 11:

ղբաղված էին մարդու էության և հեռանկարի խնդիրներով, Դեմիրճյանը այդ աղբյուրների աղղակներով անցավ «ճեռ-
ֆին մարդու» լուսաբանությանը:

Բնականաբար ծառացավ ժանրի խնդիրը: Դեմիրճյանը, որին դեռ տարիներ առաջ գրական բարեկամները (ինչպես, օրինակ, Վրթ. Փափազյանը) կանչում էին արձակի ասպարեզ, հրաժեշտ տվեց բանաստեղծական մուսաներին և անցավ արձակի ու թատերագրության:

«Զութակ և սրինգ» (1909) արևելյան-հնդկական ավանդության մշակումից հետո 10-ական թթ. գրած պատմվածքներում («Ավելորդը», «Տերտերը», «Ստամոքսը», «Խանութպանը», «Ժպիտը» և այլն) նա ուղղակիորեն դիմեց կյանքի նյութին՝ ի հայտ բերելով հետազոտող գեղագետի և նուրբ հոգեբանի իր խառնվածքը: Ճիշտ է, կյանքի փաստերը Դեմիրճյանը մեկնաբանում էր յուրովի, ինչպես ինքն է ասում՝ ընդհանուր, վերացական հումանիզմի տեսանկյան տակ, բարոյախոսական քեֆումով, այդուամենայնիվ, մարդու բարոյական քննությունների մեջ տեղ են գտնում նաև հասարակական կյանքի կոնկրետ ձևերը: Դրանցից ամենաբնորոշը «մարդու և իրերի» փոխհարաբերության այն խնդիրն էր, որով սկզբնավորվեց քննադատական ռեալիզմի համաշխարհային գրականությունը՝ ամենաբազմազան գեղարվեստական տարբերակներով:

Հայ գրականությունը ևս՝ XIX դարից մինչև XX դարասկիզբը, փոփոխությունների ոլորտի մեջ առավ այդ խնդիրը, դրա վրա կառուցելով ֆենադատական հզոր պարսուր բուրժուական հասարակության հանդեպ:

Իր պատմվածքները Դեմիրճյանը գրեց բուրժուական հասարակության ծայրահեղ դեգրադացիայի տարիներին և, բնականաբար, դրանց մեջ տեղ գտան այդ իրադրության բնորոշ արտահայտությունները՝ «իրերի» ճնշման տակ խեղությունված մարդկանց գոհճիկ, որոշ իմաստով հոգեախտաբանական ապրումներն ու բնազդները:

Արդարև, արձակ պատումների հերոսները՝ գյուղական

քահանան, որ ցնծությամբ է ընդունում մյուս ծխի քահանայի մահը՝ իր եկամուտների ավելացման հեռանկարով («Տերտերը»), աշխարհը իր ծակուռի մեջ ամփոփած ծայրահեղ ժլատ խանութպանը՝ համանուն պատմվածքից, վաճառական Հաջի աղան, որ հանուն «իրերի» ոտնակոխ է անում բոլոր արյունակցական կապերը («Ավելորդը») Դեմիրճյանի բարոյական քննությունների լույսի տակ երևում են իբրև դերաճած անմարդկայնության տիպարներ: Իրենց տգեղ էությունմբ դրանք ջնջում են մարդու և անասունի սահմանագծերը:

Ճիշտ է, թեև Դեմիրճյանը ինչպես պատմվածքներում, այնպես էլ դրամաներում («Դատաստան», «Հովնան մեծատուն») հերոսների արարքները գնահատելիս գործի է դնում զոլայական կենսաբանական-ժառանգական շափանիշները, այդուամենայնիվ, «տարերայնորեն» (ինչպես ինքն է խոստովանել) ի վերջո գալիս է այն մտքին, որ նյութապաշտության օրենքներով են բացատրվում բարոյական արժեքների աղճատումները, մարդկայնության կորուստները:

10-ական թթ. ստեղծագործության մեջ ասպարեզ հանելով իր ժխտականը, Դեմիրճյանը յուրովի արձագանքում էր մարդու պաշտպանության հումանիստական շարժմանը:

Ամեն տեսակի կապանքներից ու դոգմաներից ազատագրված և իր կոշման վրա կանգնած մարդու իդեալը, արդարության և մարդկանց հավասարության էթիկական առաջադրությունները իրականության դեմ ծառացման ձևն էր, քննադատական ոեալիզմի իր՝ դեմիւրնյանական, տարբերակը: Այդ տարբերակով, իհարկե, Դեմիրճյանը քայլում էր ոչ պատմական զարգացման մայրուղիներով, այլ նրբաշավիդներով, որոնց մեջ եղած հումանիստական պաշարներով էլ դիմավորեց կյանքի սոցիալիստական հեղաշրջումը:

Արդեն նախահեղափոխական տարիներին ձևակերպվեց գեղադեպի դեմիրճյանական որակը: Ե՛վ իր պոեմներում, և՛ պատմվածքներում ու դրամաներում նա երևաց ոչ թե իբրև

«արտաքին դեպքերի»՝ եղելությունների ու ֆարուլանների շարադրող, այլ կյանքի նյութի փիլիսոփայական ու իմաստը հայտաբերող գեղագետ:

Դեմիրճյանի գրվածքները, ըստ էության, վերլուծություններ են, հետազոտություններ, հարցադրումներ՝ իր պատասխաններով, «առեղծվածներ» ու «կնճիռներ»՝ իր լուծումներով, հոգեբանական կծիկներ՝ իր թափանցումներով:

Գեղարվեստական մտածողության վերլուծական ուղղությունը, երևույթների կապ ու կապակցությունների հետազոտական տարերքը, հավատարիմ իր խառնվածքին, Դեմիրճյանը գործի դրեց նաև 20—30-ական թթ. ստեղծագործության մեջ:

Այդ տարիների գրական դասակարգումով Դեմիրճյանը «ուղեկից» գրողների մեջ էր, այն գրողների, որոնք եկել էին նախահեղափոխական շրջանի դեմոկրատ մտավորականների շարքերից: Հանդիպելով պատմական նոր իրականության հարուցած գեղարվեստական խնդիրներին, Դեմիրճյանը, իր իսկ վկայությամբ, կարիք ուներ ստեղծագործական դիրքերի վերանայումների, «ծրագրերի կարգավորման», նոր ժամանակի էության ճանաչման:

«Վերանայման» ընթացքը նրա մոտ եղավ ոչ թե ներքին ջղաձգումներով, այլ միանգամայն ներդաշնակ ութմով: Դրա ապացույցն էին, առաջին հերթին, այն պատումները, որոնց հերոսները իրականության նոր դեմքերն էին՝ հոգեկան-սոցիալական վերածնության ուղին բռնած աշխատավորները («Մերկե», «Հանգստի տանը», «Սաթո», «Կայարանի Ակոբը», «Նիգյար», «Ռաշիդ» և այլն): Այդ պատմվածքների և վիպակների հերոսները, իհարկե, «պատմության սյուժեների» գլխավոր գործող անձինք չէին արտաքինապես, բայց այդպիսիք էին իրենց հոգեկան աշխարհի նոր թրթիռներով, մանավանդ արդար և արդարամիտ աշխատանքի, իբրև կեցության զարգացման արմատական նախադրյալի, ըմբռնումով:

Դեմիրճյանը առաջիններից մեկը սովետահայ գրականության մեջ անդրադառնալով նոր մարդու հոգեբանության

ձեռնարկման ընթացքին, գնաց ոչ թե երևույթի «խոշորացման», այլ բնականության ուղղությամբ, ցուցադրելով նրանց կոնկրետներն ու լարումները:

Դեմիրճյանի 20—30-ական թթ. արձակն ու թատերագրությունը նրա գեղարվեստական համակարգի մեջ ընդգրծվում են նաև մի շատ էական առանձնահատկությամբ. եթե 10-ական թթ. ստեղծագործության մեջ նա հարցականներով էր մոտենում կյանքի հեռանկարին, ապա 20—30-ական թթ. ստեղծագործության մեջ, ճիշտ հակառակը, «մարդկային նոր հումքի» հիման վրա դալիս է կյանքի զարգացման և մարդու պատմական գործողության լավատեսական ըմբռնման դիրքերը:

Դա էր նրա «ստեղծագործական վերակառուցման» գրել-խափոր կետը: 20—30-ական թթ. Դեմիրճյանը շարունակելով «մարդու լուսաբանության» թեման, դիմում է ոչ միայն նոր իրականության եռուղեքին, մասնավորապես՝ հայոց բնաշխարհի շինարարական նոր բնանկարին (այս առումով հետաքրքրություն է ներկայացնում «նոր մոտեմենտալ» հրապարակախոսական վեպը), այլև ժողովրդական բանահյուսության և պատմության սյուժեներին:

Իր խառնվածքով «ուրբանիստ», ժողովրդական նյութերից բավականաչափ հեռու դրող, Դեմիրճյանը 1923-ին գրում է «Քաջ Նազար» նշանավոր կատակերգությունը:

«Քաջ Նազարը» հայ գրականության մեջ երևույթ եղավ մի քանի առումներով:

Նախ և առաջ՝ ժամանակի թատերական-թատերագրական նոր մտածողությանը և նոր ոճին ընդառաջ գնալու միտումով, որի անհերքելի փաստումն է արևելյան «հեֆիաթ-բուֆոնադի» յուրօրինակ կառուցվածքը՝ «մասսայական, ֆանտաստիկական թատրոնի» սկզբունքներով:

Այնուհետև՝ ֆոլկլորային սկզբնաղբյուրի սահմանները ընդարձակելու և ֆոլկլորային նյութի վրա պատմական սովյալ ժամանակաշրջանի էական հարցերից մեկի՝ քաջնազարականության, իբրև բարոյական և սոցիալական շարիքի, մերկացման արմատական դրվածքով:

Եվ, վերջապես, գեղարվեստական առանձնահատկություններով, ուր կատակերգական սրամիտ դրուժյունների, ճկուն պարագոքաների, հյուսիշ խոսքի կողքին առանձնապես կարևորվում է գրական լեզվի ազգային ներկայությունը, այն գիծը, որի համար 1934-ին կարգացած ղեկուցման մեջ Եղիշն Ջարենցը Դեմիրճյանի լեզուն համարում էր հայոց գեղարվեստական լեզվի հեռանկարը:

«Քաջ Նաղարից» հետո Դեմիրճյանի ստեղծագործության մյուս բարձրակետը եղավ «Գիրք ծաղկանց» (1935) փիլիսոփայական ասքը, ուր հայոց գրքի ճակատագրի շարժառիթով Դեմիրճյանը արտահայտում է ժամանակի համար շատ էական դադափար. այն, որ հայ ժողովուրդը իր կենսունակությունը պահպանել է ոչ միայն ռազմական մաքառումներով ու հերոսամարտերով, այլև աշխատանքի ու գեղեցիկ արվեստների պաշտամունքով, կյանքի սիրով ու հոգեկան ազատության անկասելի ծարավով:

Ծաղիկների գիրքը 30-ական թթ. գրականության մեջ ուշագրավ նորույթ էր նաև միջնադարյան հիշատակարանների ոճական-արտահայտչական գծերը և մանրանկարչության տաք գույները գրականություն բերելու սկզբունքով, որին տարիներ անց դիմեցին մի շարք արձակագիրներ:

5

Գրական ճանապարհի գրեթե բոլոր կետերում Դեմիրճյանը դիմել է ազգային պատմության սյուժեներին և կերպարներին՝ այն հստակ ու սպառիչ գիտակցությամբ, որ ամեն մի ժողովուրդ իր առմատների, իր պատմության շարունակությունն է: Հայոց պատմության էջերում նրան հետաքրքրել է ոչ թե եղելությունների արտաքին տեսքը, այսպես ասած՝ «պատմական բուտաֆորիան», այլ պատմական տվյալ դրվագի «բարոյական խորհուրդը», մասնավորապես պատմական այն շերտերի բացահայտումը, որոնք այս կամ այն կերպ խոսում են արդիականության հետ, դառնում են ժամանակակից խնդիրներ արժարժեքի ու նեցուկ: Գեղագիտական այս սկզբունքը Դեմիրճյանը տարբեր ձևով էր յուրաց-

17



նում նախահեղափոխական և սովետական տարիների պատմական թեմա ունեցող գրվածքներում: Առաջին շրջանի համար բնորոշ էր պատմական նյութի նվազ կշիռը «բարոյական-փիլիսոփայական» խնդիրների հարաբերության մեջ: Այսպես, «Լենկ-Թիմուր» (1905—1912) պոեմում միջնադարյան Հայաստանի աղետավոր իրականությունը լուրջ շարժառիթ էր «պատմության ունայնության» դեմիրճյանական հարցադրման համար, որով նա գնում էր «կյանքի ունայնության» սիմվոլիստական հրահանգների դիրքերը:

«Վասակ» դրամայում (1912) թեև Դեմիրճյանը ըստ ամենայնի պատմական նյութի ավելի լայն շերտեր էր բացում, բայց դեռևս իր նախասիրության՝ «շառժառիթների» մեթոդի, սահմանների մեջ էր:

Բանն այն է, որ Դեմիրճյանին այդ դրամայում գերազանցորեն ղբաղեցնում էր Վասակի ավանդական «առեղծվածը» իբրև հոգեբանական երևույթ, նրա ներաշխարհի կծիկները, ուր պատմական իրականությունը խաղում էր սոսկ ֆոնի դեր: Անտարակույս, Դեմիրճյանը հետապնդում էր պատմական ինչ-ինչ ճշմարտությունների բացահայտման խնդիր, թեկուզ Վասակի կերպարի նոր մեկնաբանության այն խնդիրը, որ առաջարկում էին Մ. Գարագաշյանը և ուրիշներ, սակայն հայոց պատմության դիվանագիտական, անարյուն պայքարի իր տեսությունը Դեմիրճյանը ամրացնում էր հոգեբանական և ոչ թե պատմական նյութով:

«Վասակ» դրամայում այնքան նոսր է պատմական տարածությունը, որ այն ըմբռնվում էր իբրև ավելի ժամանակակից, քան պատմական գործ: Ըստ էության Դեմիրճյանը շուտով ո՛չ նոր, հոգեբանական դրամայի և ո՛չ էլ պատմական բարոյախոսության խնդիրները:

Միայն 30-ական թթ., դրելով «Գիրք ծաղկանց» պատմըվածքը և «Երկիր հայրենի» (1938) հերոսական դրաման: Դեմիրճյանը հասավ ճշմարիտ պատմականության՝ «ժամանակների կապի» գեղագիտությանը:

Այս երկերից էլ թելեր են գալիս դեպի «Վարդանանք» պատմավեպը (առաջին հատորը՝ 1944, երկրորդը՝ 1946), ուր

«Գիրք ծաղկանց» պատումից «վերաքաղված է» կյանքի փիլիսոփայության, «Երկիր հայրենի» դրամայից՝ ժողովրդի հերոսական ոգու շերտը:

«Մեր պատմության ամենաներշնչուն դրվագը», ինչպես Վարդանանց պատերազմը բնութագրել է Ավ. Իսահակյանը⁶, Եղիշեից մինչև XIX դարի վերջը, եղել է հայ գրականության ներշնչանքների հանգույցում, մանավանդ ազգային ազատագրության շիկացած կետերում:

Շիկացման այդպիսի մի կետի վրա էլ՝ Հայրենական պատերազմի տարիներին և այդ պատերազմի ուղղակի ազդակներով, ստեղծվեց «Վարդանանքը», որը, անտարակուսելիորեն, «ահեղ թվականների» հայ գրականության նշանավոր երևույթն է:

Հայրենական պատերազմի փորձությունների օրերին մշակվեց նոր հայացք պատմության հանդեպ. պատմությունը կանգնեց արդիականության կողքին, իբրև նրա թիկունքը, նրա հոգեկան-հուզական բովանդակությունը լիցքավորող աղբյուրներից մեկը:

Դեմիրճյանի «Վարդանանքը» ևս պատմական նյութի արդիական գեղագիտության արտահայտությունն էր:

Ինչո՞ւ Դեմիրճյանը հատկապես անդրադարձավ Վարդանանց ավանդական նյութին:

Բանն այն է, որ հայ ժողովրդի ազատագրական կռիվների դարավոր շղթայում ամենանախաազդեցիկն օղակը լինելով, Վարդանանց շարժումը երևույթ էր ոչ միայն պատմական կոնկրետ ժամանակի՝ V դարի, այլև հայոց տարեգրության հետագա բոլոր դարերի համար ունեցած բացառիկ նշանակությամբ:

1943-ին գրած «Վարդանանց պատերազմը» պատմագիտական հետազոտության մեջ Դեմիրճյանը հետևյալ կերպ բնութագրեց Ավարայրի ապստամբության խորհուրդը. «451 թվականի պատմական դեպքերը հայ ժողովրդի պատմության մեջ որքան փոքր ու համեստ են թվում ըստ երևույթին, սա-

6 Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1951, էջ 151:

կայն խոշոր են ու խրատական: Նախ և առաջ այդ դեպքերը օղակների շարունակությունն են այն պայքարի, որ մղել է հայ ժողովուրդը օտար տիրակալությունների դեմ, և երկրորդ, դրանց մեջ խտացավ և ամբողջությամբ արտահայտվեց հայ ժողովրդի բոլոր պոտենցիալ ուժերն ու խարակտերը:

Վարդանանց պատերազմը մի տիպիկ իրադարձություն եղավ մեր պատմության մեջ, որովհետև այդ անհավասար և վճռական պայքարի մեջ հայ ժողովուրդը դուրս եկավ ազատագրական պատերազմի և օրհասական կռիվ մղելով՝ հասավ նպատակին, այն է՝ պաշտպանեց իր ազգային ինֆնուրուկությունը:

Վարդանանց պատերազմը ժողովրդական-ազատագրական պատերազմ էր՝ իր բոլոր հիմնական և խարակտերիկ գծերով...»⁷:

Վարդանանց պատերազմի «մեծ խորհուրդը» արժեքավորելուց զատ, Դեմիրճյանը նույն աշխատության մեջ պարզաբանում է այդ իրադարձության հետ կապված որոշ «մասնավոր» խնդիրներ՝ պատերազմի բովանդակությունը (կրոնական, թե՞ քաղաքական), շարժիչ ուժերի հարաբերակցությունը, Վասակ-Վարդան «առեղծվածը», հայկական ռազմագիտության առանձնահատկությունները և այլն:

Հարցերի լայն դրվածքը ցույց է տալիս Դեմիրճյանի պատմական թափառումների խորությունը:

Դեմիրճյանի աշխատության մեջ, բնականաբար, հատուկ տեղ է գրավում բանասիրության մեջ բաղմիցս արժարժված մի խնդիր ևս: Դա Եղիշեի «Վարդանի և հայոց պատերազմի մասին» գրքի աղբյուրագիտական հավաստիության խնդիրն է, որը հարցականի տակ էին դրել մի շարք պատմաբան-բանասերներ՝ սկսած Մ. Գաբազաշյանից: Հակադրվելով «կասկածամիտ» բանասերներին, որոնք Եղիշեի գիրքը համարում էին հետագա ժամանակների «կեղծիք», իսկ պատմիչին՝ դեպքերի գեղարվեստական շարադրող և ոչ թե գիտականորեն վերլուծող, Դեմիրճյանը հերքում էր այդ

7 «Սովետական գրականություն», 1943, № 3:

Թյուր պատկերացումները, գտնելով, որ Եղիշեն «պատմագր-
րության յուրահատուկ ձև է», բանաստեղծական կրակոտ
ոճի մեջ իսկ զարմանալի ռեալիստական և վավերական, այն-
քան վավերական, որ Ավարայրին դիմող և ոչ մի գրիչ չի
կարող շրջանցել այդ «բազմախորհուրդ աղբյուրը»:

Դրա օրինակը տվեց նաև ինքը, որ պատմագիտական
այլևայլ աղբյուրների շարքից «Վարդանանքում» ամենից
շուայտրեն դիմեց Եղիշեի «Պատմության...» կողմնորոշում-
ներին, իհարկե, իր գեղարվեստական աշխարհի ուժեղ կնի-
քով:

Հայ գրականությունը մինչև «Վարդանանքը» ուներ
պատմավեպի զարգացած ավանդույթներ և, առհասարակ,
պատմական ժանրի՝ ողբերգության, պոեմի և այլն, կողմնո-
րոշումներ: Դեմիրճյանը իր վեպը գրելիս անպայմանորեն
հենվել է այդ ավանդներին, ազգային պատմության որոշ
դժերի՝ հերոսական-դյուցազներգական բովանդակության,
ազգային ինքնության համար մղած մաքառումների, հայ-
րենասիրական ներշնչանքների և այլն, գեղարվեստական ար-
ժարժումներին: Սա «Վարդանանքի», այսպես ասած, ավան-
դական-րաֆֆիական կողմնորոշումն է, որի կողքին նրա
պատմավեպում չափազանց լայն և խոր հուն է բացել պատ-
մության բարոյական խորհուրդների իմաստավորման գիծը:

Ավարայրի ժողովրդական ապստամբությունը Դեմիրճ-
յանի համար այն ասպարեզն էր, ուր նա 1500-ամյա հեռա-
վորության մեջ գործի դրեց Գոյության, մարտի հոգևոր կամ-
քի, աշխարհային զգացմունքների ու կրքերի ազատության իր
գեղարվեստական հայտնությունը, պատմական տվյալ դրվա-
զը զիտելով ավելի լայն սահմանագծերի մեջ:

Ազգային արժեքների՝ լեզվի, սովորությունների, պե-
տական ինքնությունության դեմ նյութված բռնությունները,
Դեմիրճյանի ըմբռնումով, ուղղված էին նախ և առաջ կյան-
քի մարդկային իրավունքի դեմ, մարդու ազատության դեմ,
որի «շարժառիթով» էլ սկսվեց Վարդանանց շարժումը:

Փիլիսոփայական այս մեկնակետով է բացատրվում այն
պարագան, որ Դեմիրճյանը, հայ-պարսկական հարաբերու-

թյունների, նախարարական հակամարտությունների, Վարդան-Վասակյան գծերի բացահայտումների կողքին վեպում լայն տեղ տվեց ռամկական աշխարհի զգացմունքների, սիրո և վայելքի, հեթանոսական ծեսերի ու ազգային սովորությունների նկարագրություններին:

«Վարդանանքը» ծայրից ծայր վառվում է հոգևոր ազատության կրակներով, բռնավորի սրի դեմ ժողովրդական աշխարհի հանած կյանքի մեծարանքով, աշխատանքի ու գեղեցկության պաշտամունքով:

Հայ գրականության պատմավեպերի լայն հոսանքում «Վարդանանքը» գեղարվեստական հայտնություն եղավ ոչ միայն գաղափարական ուրույն բովանդակությամբ, այլև արտահայտչական ոճերի բացառիկ հարստությամբ, էպիկական-դյուցազներգական, քնարական, դրամատիկական, երգիծական, հոգեղնական, հրապարակախոսական և այլն, ոճական շերտերի հարուստ շաղախով, այլև լեզվի վերին աստիճանի ինքնատիպ կառուցվածքով: Թեև «Վարդանանքի» մասին գրվել են ուսումնասիրություններ, գերազանցապես պատմական բովանդակության, աղբյուրների և դրանց գեղարվեստական անդրադարձումների ուղղությամբ, բայց այդ վեպի էությունը՝ հայոց պատմավեպերի տիպաբանական քննությամբ և պոետիկայի անկյունադարձով, դեռևս մնում է չբացահայտված:

6

Դ. Դեմիրճյանը հետազոտող է այս բառի լրիվ և ընդարձակ նշանակությամբ: Հետազոտող՝ ոչ միայն իր գեղարվեստական երկերում, այլև հարուստ տեսական ժառանգության էջերում:

Թեև հատուկ չի դբադվել գիտական պարապմունքներով, չի գնացել արխիվային պեղումների և վավերագրային հայտնագործումների, բայց նրա տեսական արծարծումները այնքան մեծ կշիռ ունեն, կուսումներն ու տեսակետներն այնքան ինքնատիպ ու բովանդակալից են, որ կարող են լինել

շատ հարցերի գրականագիտական մեկնաբանության ստույգ բանալիներ:

Դեմիրճյան հետազոտողի միտքը գործում էր բազմազան ուղղություններով և ժամանակային-տարածական ընդարձակ շառավիղով: Նրա հարցասիրությունների կենտրոնում, բնականաբար, հայ բազմադարյան գրականության սլառություն և նրա արդիականության խնդիրներն էին:

Դեռ 10-ական թթ. ներգրավվելով Հովհ. Թումանյանի ծավալած գրական-կուլտուրական շարժման մեջ, Դեմիրճյանը հանդես եկավ այդ տարիների հրամայական խնդրի՝ գրականության ազգային պաշտպանության վերաբերյալ քննադատական նոթերով, որոնք, ճիշտ է, ունեին գերազանցապես հրապարակախոսական ուղղություն, բայց հաճախ երևում էին նաև մի շարք հարցերի խոր մեկնաբանություններով: Հիշատակարժան է, հատկապես, «Պատանի» գրական ամսանախի հարցաթերթիկին 1920 թ. տված պատասխանը, ուր գնահատելով գրական իրադրությունը, Դեմիրճյանը ազգային գրականության համամարդկային որակի յուրացումը կասում էր բացառապես նրա «նայրենացման» ընթացքի հետ:

Եթե 10-ական, այնուհետև՝ 20-ական թթ. Դեմիրճյանը միայն մերթ ընդ մերթ էր հանդես գալիս գրախոսական-թատերախոսականներով, մասնավոր «արձագանքներով» ու տպավորություններով, ապա 30-ական թթ. սկսած նա բառիս բուն իմաստով նետվում է գրապատմական, տեսական խնդիրների հորձանուտը՝ գրելով մի շարք ծանրակշիռ հետազոտություններ ու հոդվածներ:

Այս առումով նշանակալից են, հատկապես, ազգային ֆուկլորի և գրականության հուշարձանների գնահատությունները, որոնց մեջ էլ առաջին տեղերը գրավում են «Սասունցի Դավիթ» ժողովրդական վիպերգի, Խ. Աբովյանի «Վերքի», Գ. Սունդուկյանի թատերագրության, Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի բանաստեղծական աշխարհի ընթերցումները՝ մեկը մեկից խորունկ, մեկը մեկից ինքնատիպ ընթերցումներ:

Դեմիրճյանի տեսական ժառանգության ամենահետա-
քրքրական նյութերից են «Սասունցի Դավիթ» ժողովրդա-
կան էպոսին նվիրված ուսումնասիրությունները, որոնք հրա-
պարակվեցին 1939 թ., այդ հուշարձանի հաղարամյակի տո-
նակատարության օրերին:

Թեև «Սասնա ծռեր» վեպը անցել էր հետազոտության
բովով, ի դեմս Մանուկ Աբեղյանի մեծարժեք «Հայ ժողովրդ-
դական վեպը» աշխատության, Հովսեփ Օրբելու և մի շարք
գիտնականների բանասիրական պեղումների, բայց Դեմիր-
ճյանի խոսքը այդ ֆոնի վրա հնչեց նոր նրբագծերով:

Սա վերաբերում է հատկապես «Սասունցի Դավիթ» հնու-
րյան կեսին, որտեղից էլ Դեմիրճյանը բացահայտում է հայ-
կական էպոսի ոճային մտածողության ակունքներն ու պոե-
տական յուրահատկությունները:

Դեմիրճյանն իր հոգևած-նկատողություններում շոշափել
է հայ նոր գրականության անցած ճանապարհը՝ «ակունքնե-
րից» մինչև Վահան Տերյան, արտահայտել է ուշագրավ մըտ-
քեր շատ հեղինակների մասին, բայց նրա խորությունն ու
թափը ամենից ավելի երևում է հաջատուր Աբովյանի, Գաբ-
րիել Սունդուկյանի, Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի
գրականագիտական քննություններում: Դրանց մեջ ի մի են
բերված ազգային գրականության ձևավորման գլխավոր ու-
ղիները:

Դեմիրճյանը ոչ միայն դասական գրականության խոր
հետազոտող էր, այլև ընթացիկ գրականության բանիմաց,
սուր, ակտիվ քննադատ: Դրա վկայությունն են պարբերա-
կան մամուլում նրա բաղմամբիվ քննադատական ելույթները
և, առաջին հերթին, դրամայի վերաբերյալ հրատարակած
էտյուդները, ուր վերին աստիճանի ուշագրավ մտքեր կան
դրամայի դրամատիզմի, հերոսի, «խարակտերայնության»,
ժանրային կառուցվածքների, թեմաների այժմեականության
և այլ խնդիրների մասին, որոնք էական նպաստ են սոցիա-
լիստական ռեալիզմի տեսությանը:

1945 թ., երբ արդեն ասպարեզի վրա էր իր «գլխավոր գիրքը»՝ «Վարդանանք» պատմավեպը, լայնորեն նշվեց Դեմիրճյանի Դեմիրճյանի գրական գործունեության հիսնամյակը։ Հոբելյանական հավաքույթում, համառոտակի անդրադառնալով իր անցած գրական ճանապարհին, Դեմիրճյանը հետևյալ պատկերավոր խոսքով ամփոփեց իր գործը. «Ես ևս եղա հողի մեջ նետված այն հացահատիկը, որը մեռնում է, որպեսզի գա հացը կենդանի...»⁸։ Ասաց նաև, որ իր համար մեծ ուրախություն է ժողովրդի սերը և, մանավանդ, այն հանգամանքը, որ գեահատվում է իր սերը ժողովրդի հանդեպ։ Սա դեմիրճյանական հերթական պարադոքսներից չէր, այլ ամեն մի գրական մշակի վերին երջանկությունն արտահայտող խոստովանություն՝ իր ժողովրդի դատաստանի առաջ։

Արդարև, Դեմիրճյանը պատվով բռնեց մեծ քննությունը. անցյալ դարի 90-ական թթ. մինչև կյանքի վերջը (1956), երբ հիվանդանոցում, ոսկրացած մատներով կատարում էր իր պատմական նոր վեպի՝ «Մեսրոպ Մաշտոցի» ձեռագրի սրբագրությունը, Դ. Դեմիրճյանը, տոկուն ու անխոնջ սերմնացանի պես, հայրենի գրականության ցեղերում լիաբուռն շաղտվեց արիության, լույսի, արդարության հատիկներ՝ ժողովրդի գոյության ոգեղենացած հացի համար։

Դա էր իր գեղագիտության գլխավոր շեշտը, որ ժառանգաբար ստացել էր մեծ նախորդներից, հաշատուր Աբովյանի, Միքայել Նալբանդյանի և մյուս մեծերի՝ ժողովրդին անմնացորդ ծառայելու, նրա ինքնագիտակցությունը վառ պահելու պատվիրանից։

Դեմիրճյանն այդ պատվիրանի ազնիվ ու երգվյալ հավատավորն էր։

⁸ «Գրական թերթ», 1945, № 2։

ԴԵՄԻՐՃՅԱՆԻ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐՔԻԱԿԱՆ ՄՈՒՏՔԸ

1

Դ. Դեմիրճյանն իբրև թատերագիր ձևավորվեց մեր դարի 10-ական թվականներին, գրելով «Վասակ» (1912), «Դատաստան» (1916), «Հովնան Մեծատուն» (1918—1919) դրամաները և «Աղգային խայտառակություն» (1917) կատակերգությունը: Դա շատ բարդ ու դժվարին ժամանակաշրջան էր մեր երկրի թե՛ հասարակական-քաղաքական և թե՛ մշակութային կյանքում: Արևմտյան Եվրոպայում արմատացած դեկադանսը այդ տարիներին աստիճանաբար լայն տարածում էր գտնում և Ռուսաստանում, ուր 1905 թ. հեղափոխության պարտության և ստոլիպինյան ռեակցիայի հարուցած անկումային տրամադրությունների հետևանքով հասարակական ու գեղարվեստական մթնոլորտը խիստ նպաստավոր էր հակառեալիստական այլևայլ հոսանքների ու տեսությունների զարգացման համար:

1900-ական և 1910-ական թվականներին մոդեռնիզմի տարածման հետ մեկտեղ մերժվում է ռուսական դրամատուրգիայի սոցիալական բովանդակությունն ու ռեալիզմը, ծնունդ են առնում գեղագիտական զանազան ուղղություններ ու հոսանքներ՝ նատուրալիզմը, իմպրեսիոնիզմն ու սիմվոլիզմը: Ռուսաստանում ևս մոդեռնիստական թատրոն-թատերագրություն հիմնելու գաղափարն իր գործնական կիրառությունն է գտնում: Հարկ է նշել, սակայն, որ շնայած դեկադենտական գեղագիտության ու արվեստի մեծացող ազդեցությանը, ռեալիստական ավանդույթներով հարուստ ռուս

դրամատուրգիան կուլ չի գնում անկումայնության գրոհներին:

Գրիբոյեդովի, Պուշկինի, Գոգոլի, Օստրովսկու, Ա. Տոլստոյի, Սուխովո-Կոբելինի, Տուրգենևի լավագույն ավանդույթները նոր ժամանակներում շարունակում ու զարգացնում էր Մաքսիմ Գորկին: Պրոլետարական գրողը ռեալիզմից ու սոցիալական բովանդակությունից հրաժարված սիմվոլիստական և իմպրեսիոնիստական թատերագրությունը հակադրում էր կենսական-գաղափարական հզոր լիցք ունեցող իր արդիաշունչ պիեսները:

Դարասկզբի հայ թատերագրությունը նույնպես ենթակա էր անկումայնության ազդեցությանը, բայց եվրոպական դեկադանսի հզոր ալիքներն անցնելով լայնարձակ Ռուսաստանի գրական մթնոլորտով և մոդեռնիստական շիկացած մթնոլորտ ստեղծելով, Կովկաս հասան բավականաչափ թուլացած: Մյուս կողմից մեղանում այդ հոսանքը հանդիպեց ռեալիստական ամուր ավանդույթների (Սունդուկյան, Շիրվանզադե) արգելապատնեշին և ուժազրկվեց: Հատկանշական է, որ եթե մոդեռնիզմը Ռուսաստանում դարասկզբին իր ազդեցության ոլորտի մեջ էր առել շատ երեկի գրողների (Վ. Բրյուսով, Ա. Բլոկ, Վ. Իվանով, Ա. Բելի, Սոլոգուբ, Նյադյոնով և այլք), ապա հայ իրականության մեջ թատերագրության առաջատար դեմքերը՝ Սունդուկյանն ու Շիրվանզադեն և պիեսներ գրող մեր նշանավոր արձակագիրները՝ Մուրացանը, Վրթ. Փափազյանը և ուրիշներ ռեալիստական արվեստի հզոր պատվարն էին մեղանում:

1910-ական թվականներին ընդլայնվում է հայ թատերագրության կենսական ընդգրկումը, նորանում ու հարստանում է նրա պրոբլեմատիկան ու ժանրային նկարագիրը. կոմեդիայի փոխարեն տիրապետող է դառնում դրաման՝ արդիական ու պատմական: Ավանդական թեմա-խնդիրների կողքին առաջ է գալիս պատմափիլիսոփայական ու բարոյաբանական-մարդագիտական պրոբլեմատիկան, որը թեև ազգային-հայրենասիրական մտահոգություններով էր կյանքի

կոչվել, արտահայտում էր կենսական-պատմական ավելի հարուստ բովանդակություն և ուներ գաղափարական առավել լայն հնչեղություն: Այս առումով մեզանում նոր ժամանակների դրամատուրգիական զարգացման առաջապահները՝ Լ. Շանթն ու Դ. Դեմիրճյանն էին, որոնք, չկտրվելով ազգային հիմքերից ու դասական ավանդույթներից, միաժամանակ նայեցին դեպի առաջ, ավելի խոր հասկացան ժամանակի պահանջները և՛ ստեղծագործական որոնումներով ջանացին գտնել նոր դարաշրջանին համահնչուն բովանդակություն ու ձև:

2

XIX դարի առաջին կեսում արևելահայ գրականության մեջ նոր-նոր սաղմնավորվող թատերագրության երկու հակոտնյա ժանրերը՝ կենցաղագրական կոմեդիան (վոդևիլ, կատակ, վավեշտ) և պատմական ողբերգությունը, ձևավորման ուրույն ընթացք ու տարբեր ճակատագիր ունեցան: Եթե առաջինի ծաղկումը շուրջավ և շուտով զարգացման բարձր բնագծեր նվաճեց Սունդուկյանի դասական գործերում, ապա երկրորդը երկար մնաց իր ձգձգված լինելիության փուլում: XIX դարում պատմական ողբերգությունը, որն իր լավագույն մասով արտահայտում էր ժողովրդի ազատագրական տենչերը, եղավ շատ կենսունակ:

Ցարիզմի և թուրքական բռնապետության լծի տակ հեծող ժողովրդին կյանքի առօրյա հոգսերից ոչ պակաս, դուրս և ավելի, հուզում էին ազգային ճակատագրի առեղծվածները, և նա՝ անտարբեր չլինելով սոցիալական ու բարոյահոգեբանական հարցերի նկատմամբ, միշտ էլ այրող հետաքրքրություն էր ցուցաբերում իր հերոսական ու ողբերգական անցյալի հանդեպ: Եվ եթե Հայաստանի պատմության սխրալի էջերի ոգեկոչման միջոցով հայրենասիրական զգացմունքին ելք տալու հասարակական սուր պահանջով արձակում ստեղծվեցին գլուխգործոցներ («Սամվել», «Գևորգ Մարզպետունի»), ապա պատմական թատերագրությունը եր-

կար ժամանակ անուժ գտնվեց երկնելու ազգային նվիրական իղձերին արժանի երկ, և ինչպես Դեմիրճյանն է ասել՝ «...չստեղծեց մի արժեքավոր գործ, չտվեց ոչ մի երևելի թատերագիր»:

Խոսելով ժանրի ճգնաժամի մասին, Դեմիրճյանը նշել է նաև, որ պատմական դրամատուրգիան ձգտում էր հասնել իր գեղարվեստական կերտմանը: Կարելի է ասել, որ XX դարի առաջին տասնամյակներում հայ թատերագրության մեջ առաջատար դիրք է զբաղում ինչպես արդիական (Շիրվանզադե, Վրթ. Փափազյան), այնպես էլ պատմական (Լ. Շանթ, Դ. Դեմիրճյան) դրաման: Սա, իհարկե, պատահականությունն է, ոչ էլ ժանրերի սոսկական հերթագայություն՝ զուտ գեղագիտական օրինաչափությամբ պայմանավորված: 1900-ական և 1910-ական թվականներին զրականության առաջ ուրույն խնդիրներ էին ծառացած և դարաշրջանի գեղարվեստական իմաստավորման շահերը պահանջում էին ոչ միայն ժանրային ձևերի, այլև առհասարակ արտահայտչամիջոցների վերընտրություն:

Սունդուկյանի ստեղծագործությունն իր ավանդական ուճաբանությամբ թեև բոլորովին չէր հնացել և նրա մեծ հաջորդը՝ Ալ. Շիրվանզադեն, տակավին գնում էր նույն ճանապարհով, բայց նոր պատմաշրջանը պահանջում էր և պիտի ստեղծեր սեփական դրամատուրգիան: Դարասկզբի թատերագրությունը կենսական-գաղափարական այլ բովանդակություն էր ձեռք բերել և աստիճանաբար հաղթահարում էր պրոբլեմների սահմանափակությունն ու տեղայնությունը: Փոփոխվող ժամանակների թելադրանքով սոցիալական կամ ազգային-հայրենասիրական թեմաների կողքին կարևորվում են բարոյափիլիսոփայական և մարդագիտական խնդիրները, որոնց մարմնավորման համար ժանրային ու գեղարվեստական այլ միջոցներ էին հարկավոր:

Որքան էլ զարմանալի, բայց իրողություն է, որ մեր հարյուրամյակի առաջին տասնամյակներում հայ թատերագրությունը թե՛ բովանդակության և թե՛ ձևի տեսակետից ա-

առաջավոր բնագծեր նվաճեց հատկապես պատմական դրամայի ոլորտում, որն այժմեական էր ոչ միայն պրոբլեմատիկայով, այլև ոճաբանությամբ: Սա յուրովի օրինաչափական էր, քանի որ այդ ժանրի գործերը մեզանում միշտ էլ գրվել են մեծ մասամբ ոչ թե լոկ ի սեր անցյալի, այլ օրերի սահանջով և արտահայտել են ժողովրդի ազգային-ազատագրական տենչերը՝ կապված ժամանակի բարոյահոգեբանական ու քաղաքական ամենահրատապ խնդիրներին:

Փոփոխված պայմաններում ոչ սոցիալական (Սունդուկյան, Շիրվանզադե, Վրթ. Փափաղյան), ոչ անգամ անցյալի նյութի վրա ստեղծված հայրենասիրական դրամաներն իրենց ավանդական ձևերով ի ղորու չէին արտահայտելու հասարակական զարգացման նոր բովանդակությունը, հայ ժողովրդի կեցության ողբերգական շրջափուլի խնդիրները, որոնց մարմնավորման համար համապատասխան արտահայտչաձևեր ու ժանրային թարմ միջոցներ էին պետք: Ժամանակի թելադրանքով իր արդիական ոճը որոնող մեր թատերագրությունը հանդեպ գեղարվեստական այն կառուցումներին, որ տեսնում ենք Շանթի ու Դեմիրճյանի պիեսներում: Վերլուծական տարերք, հոգեբանական խորք ու բարոյափիլիսոփայական լիցք ունեցող պատմական դրամայի ձևը ամենից նպատակահարմարն էր կյանքի առաջադրած խնդիրներն արծարծելու համար: Եվ «Հին աստվածներ», «Վասակ», «Կայսր», «Դատաստան», «Օշին Պայլ» և նմանատիպ այլ գործերում XX դարի հայ դրամատուրգիան գտավ իր նոր որակը:

Անցյալի նյութի «լարզունակ-իլյուստրատիվ վերարտադրության փոխարեն տալով հոգեբանական իմաստավորում, ազգային-հայրենասիրական խնդիրները բացելով նոր, ավելի լայն տեսանկյունից, պատմական թատերագրությունը թևակոխեց իր զարգացման բարձր շրջանը, ունեցավ այլ շարունակություն: Ճիշտ է, Շանթի ու Դեմիրճյանի որոշ պիեսներում («Վասակ», «Օշին Պայլ») հիմնականում պահպանվեց նրա գլխավոր թեմատիկ-գաղափարական ուղղությունը և ավանդական ոճաբանությունը, բայց գրական-գե-

ղարվեստական զարգացման նոր միտումներն ակնառու դարձան նրանց մյուս առավել նշանավոր գործերում, որոնցում այլ էին ոչ միայն կառուցվածքային-ոճական, այլև նյութի գաղափարական բացահայտման սկզբունքները: Հայ ժողովրդի անցյալը արդեն ատաղձ էր դառնում պատմահայրենասիրական խնդիրների բարոյափիլիսոփայական լայնահուն ընդհանրացումների համար:

Մեր հարյուրամյակի առաջին տասնամյակներում պատմական թատերագրության հայրենասիրական պաթոսը փոխարինվել էր հսամոլությունը դատապարտող զորեղ կրքի, իսկ հայ ժողովրդի ազգային ճակատագրի հարցը Շանթի ու Դեմիրճյանի դրամաներում արժարժվում են անուղղակիորեն և գաղափարական այլ լիցքով. մի կողմից իբրև հեթանոս աստվածներին երկրպագելու կոչ և ուժի պաշտամունք («Հին աստվածներ»), մյուս կողմից որպես հանցանքի ու պատժի անբաժանելիության գաղափար («Վասակ», «Դատաստան», «Հովնան Մեծատուն»): Եվ նոր դարաշրջանը, որ Դեմիրճյանի արտահայտությունամբ «լուռ ու մունջ որոնում էր իր ձևը», այն գտավ ոչ այլուր, քան պատմական դրամատուրգիայում, որը ամենից ավելի հարազատորեն արտահայտելով աղետավոր ժամանակի հիմնորոշ գծերը, ստանձնեց ողջ թատերագրության առաջապահի դերը:

Դարասկզբի պատմական թատերագրությունը ոգով ու ոճով բոլորովին նոր երևույթ էր: Ավանդական հայրենասիրական մոտիվները առավել կամ նվազ բացորոշությամբ արտահայտվելով Լ. Շանթի ու Դ. Դեմիրճյանի վերոհիշյալ պիեսներում, նրանց անցյալի նյութով գրված մյուս դրամաներում իրենց տեղը զիջում են համամարդկային ծանրակշիռ խնդիրների, որոնց գեղարվեստական լուսաբանությունը, սակայն, կատարվում է հայության պատմական բախտի խորհուրդը հասկանալու մտահոգությամբ:

Բնորոշ է, որ Հովհ. Թումանյանը, 20-րդ դարի մեծ անարդարություններն ու ոճիրները տեսնելուց հետո այսպիսի տողեր էր գրում.

Բերանն արնոտ մարդակերը էն անբան,
Հաղար տարում հաղիվ դարձավ մարդասպան:

Սա ժամանակի սթափ կենսահայացքի ամենախոր և ամենաստույգ բանաստեղծական արտահայտությունն էր, որ բնաբան կարող էր ծառայել հայ ազգային-քաղաքական մտածողության նոր շրջափուլի համար:

Առաջին աշխարհամարտն իր դարհուրելի սպանդով ու ավերակներով և դրա իսկ հետևանքով հնարավոր դարձած հայերի ցեղասպանությունն այնպիսի հրեշավոր ոճիրներ էին, որ ժամանակի բանական մարդիկ չէին կարող եղերական անցքերին տեղային նեղ դիտակետից նայել: Եվ, այնուամենայնիվ, մեր ժողովրդին հատուկ բարությունն ու անհիշաչարությունը պետք էր ունենալ, ազգային մեծ ողբերգությունից հետո պատճառներից պատճառը ոչ թե եղեռնի անմիջական կազմակերպիչների ու իրադործողների, այլ աշխարհի ու մարդու անկատարության մեջ տեսնելու համար: Կատարվածի համար մեղավոր են ոչ միայն առանձին անհատներ, անգամ ազգեր ու պետություններ, այլ կյանքի հակասական օրինաչափությունները:

Քաղաքակրթության հազարամյակները չկարողացան բանական արարածի մեջ վերջնականապես հաղթահարել հարստահարության ու մրցակցության, զավթողականության դաժան օրենքները, սեր ու բարություն հաստատել այնտեղ:

Այսպես էին մտածում հայ ժողովրդի զավակները, որոնք դարասկզբին իրենց համար անսպասելիորեն հայտնվել էին աշխարհաստան դեպքերի արյունոտ քաոսում: Չէ՞ որ մեր հարյուրամյակն աչքի ընկավ ինչպես սոցիալական մեծ հեղաբեկումներով, հասարակական ու մշակութային առաջադիմությամբ, այնպես էլ բռնության ու խավարամոլության վայրագ բռնկումներով՝ ինչպիսիք նախ թուրքական նախաֆաշիզմն էր, ապա՝ գերմանական ֆաշիզմը: Առաջին աշխարհամարտ՝ հայերի ցեղասպանություն և ապա երկրորդ աշխարհամարտ՝ հրեաների, լեհերի, չեխերի, ռուսների նրկատմամբ իրականացվող ցեղասպանություն: Նախ թուրքա-

կան Դեյր-էդ-Ղոր, և ապա ֆաշիստական Մայդանեկ, Բուխեն-վալդ և Օավենցիմ, — Զլոսենբուրգ ու Դախաու Տարբերությունը լոկ բռնության իրականացման շափերի ու ձեերի մեջ է։ Դարի ոճիրների գլխավոր նշանաձողերը, նրա տարեգրության մուայլ էջերն են սրանք։

Հանցանքի, այն էլ մեծ հանցանքի, ոչ թե մի անհատի կամ համայնքի, այլ շատ խոշոր հավաքականության, մի հնադարյան քաղաքակիրթ աղգի բնաջնջման հնարավորության և մանավանդ այդ ոճրի անսպասելիության պարագոքսը ցնցել էր առաջին աշխարհամարտի սարսափներն ու հատկապես հայոց մեծ եղեռնի դժոխքը տեսած հայ մտավորականությանը, հատկապես գրողներին ու արվեստագետներին։

Դարի մեծագույն անարդարությունների ու ոճիրների դատապարտման ազնիվ կիրքը և 1910-ական թվականների համազգային վշտի ու ողբերգության հոգեբանությունը, աղետավոր ժամանակի մուայլ խոհերը և թե պոեզիայում ծնում են մերթ վհատության ու ցավի թախծոտ նվազներ, մերթ ցասկոտ բողոքի ու դատապարտման կրքոտ շափատողեր, ապա թատերագրության մեջ ծնունդ են տալիս նախ՝ «անմեղ մեղավորների» դաժան հատուցման և ուժի պաշտամունքի («Հին աստվածներ»), իսկական հանցավորների անխոցելիության («Ինկած բերդի իշխանուհին»), ապա հանցանքի պարտադիր ու օրինաշափ պատժելիության («Վասակ», «Դատաստան», «Հովնան Մեծատուն») թեմա-գաղափարին։

Մեղանում առաջին անգամ Լ. Շանթի «Հին աստվածներ» դրամայում է արծարծվել մեղքի ու հատուցման խնդիրը։ Քրիստոնեական հավատքի ու բարոյականության անխախտ կանոնների դեմ մեղանշած արդար ու ազնիվ հոգիներն աջնտեղ նարեկացիական խորախոր հուզումով ու ինքնաձաղկումով յուրովի քավում են իրենց մեղքերը։ Վանահայրը, Աբեղան, կույր վանականը ժամանակի բիրտ օրենքների, կրոնական դոգմաների ու նախապաշարմունքների զոհերն են, և նրանց մեղավորությունը խիստ պայմանական է,

իսկ դրա դիմաց ինքնախոշտանգման տառապանքներով հատուցելը անարդար: Նրանք միանգամայն դրական նկարազարի մարդիկ են և ըստ այդմ իսկական դրամատիկական հնրոսներ, որոնց թաքուն տառապանքները մեծ վարպետությամբ է պատկերում Շանթը:

Մեղքի ու հատուցման թեմայի այս, թերևս թուուցիկ արծարծումից հետո, Շանթը հետագայում «Ինկած բերդի իշխանուհին» դրամայում նույն խնդրին անդրադառնում է ավելի որոշակիորեն: Այս անգամ նա հանդես է բերում ոչ թե անմեղ մեղավորի, այլ իսկական հանցագործի և ծավալում է մի կողմից նրա դաժան հատուցման և մյուս կողմից ընկած բերդի իշխանուհու՝ Աննայի մոլեգին, բայց ըստ էության անարդյունք վրիժառության ցնցող ու դրամատիկ պատմությունը: Այստեղ, սակայն, հանցանքի ու պատժի թեմա-խընդիրը լուծվում է բոլորովին այլ ելակետից և ուրիշ իմաստավորմամբ:

Եթե «Հին աստվածներում» Շանթը ներքին խոր կարեկցանքով պատկերում է անմեղ մեղավորներին բաժին ընկած անիրավացի ու դաժան հատուցումը, նրանց զուր տառապանքները, ապա այս պիեսում նա դառնություններ արձանագրում է կոպիտ ուժն ու բռնությունը մարմնավորող իսկական հանցավորի անպատժելիությունը: Խնդիրն այն է, որ «Ինկած բերդի իշխանուհի» դրամայում ոճրագործը՝ Գող Վասիլը, բիրտ հոգու տեր մարդ լինելով, դաժան հատուցումը որդիների կյանքով շատ թեթև է տանում և վրիժառու զլխավոր հերուսուհու ահեղ հարվածները բուժերանգի նման վերադառնում են նրան: Եվ որքան էլ պարադոքսալ թվա, ինչպես պիեսի սկզբում, այնպես էլ վերջում ողբերգություն է ապրում նույն այդ դժբախտ կինը, որ հարազատների եղերական կորստից հետո, ինքն էլ մեղք գործեց՝ իր վրեժին զոհելով երկու բոլորովին անմեղ ու համակրելի (մեկին նույնիսկ սիրում է) երիտասարդների: Նրա երկրորդ ողբերգության պատճառը, սակայն, ոչ այնքան իր կատարած դաժան և հալիվ թե արդարացի արարքն է (մեղավորին պատժելու հա-

մար զոհում է անմեղներին), այլ՝ նպատակավրեպությունը: Նա մեղք է գործում բուն մեղավորին պատժելու համար, բայց պատժվում է ոչ թե ոճրագործը, այլ ինքը՝ ապրելով կրկնակի վիշտ ու ողբերգություն:

Շանթի դրամայում չարը ըստ էության մնում է անպատիժ, ոճրին չի հետևում արժանի հատուցումը, ընդհակառակը՝ հանցագործին պատժելու ծայրահեղ ճիգերն անգամ զուր են անցնում: Դահիճը մնում է անխոցելի, իսկ նրա զոհը ոչ միայն արդար գոհացում չի ստանում, այլև տառապում է կրկնակի:

Դրամատիկական կոնֆլիկտի այսպիսի հոռետեսական լուծումը պատահական չէր և պայմանավորված էր գրողի ուրույն կենսահայացքով, որի ձևավորմանը քիչ չէր նպաստել նրա ժողովրդի ազգային դաժան ճակատագիրը, ցեղասպանության կազմակերպիչների ու իրականացնողների անպատիժ մնալու փաստը:

Այնուամենայնիվ, աղետավոր ժամանակի առաջադրած ցավալի պարագոքներին, գոյության անհեթեթ խորհուրդներին դարասկզբին մեր պատմական թատերագրությունն անտարբերությամբ չի վերաբերվում: Հենց նույն Շանթը յուրատեսակ արձագանքում է ճակատագրի անողորմ մարտահրավերին, երբ «Հին աստվածներում», ժողովրդի դաժան պատմությունից դասեր քաղելով, վերանայում է ոգու գեղեցկության մեջ ու վեհանձնությամբ ապրելու նրա ավանդական գոյափիլիսոփայությունը և առաջ է քաշում ուժին ապավինելու հրահանգը, փառաբանում հեթանոս աստվածներին ու նրանց անձնավորած կենսական սկզբունքները:

Դեմիրճյանը Շանթից բոլորովին տարբեր, անհամեմատ ավելի ակտիվ դիրքերից է մոտենում ժամանակի կնճռոտ հարցերի դրամատուրգիական լուսաբանությանը: Իր պատմական դրամաներում հետևողականորեն հաստատելով հանցանքի ու պատժի անբաժանելիության, հատուցման անխուսափելիության գաղափարը, նա իր հերոսների մեղքի ու զղջման ողբերգությունը պատկերելիս շեշտը դնում է խղճի շարժարանքներով մաքրագործվելու, հանցագործի ներքին-

հոգեբանական ինքնադատաստանի վրա: Գրողի «Վասակ», մանավանդ «Դատաստան» ու «Հովնան Մեծատուն» պիեսներում ժողովրդի ու հայրենիքի շահերին դեմ գնացած դավաճանը, անմեղ մարդկանց դատապարտած և նրանց մեղքով մեղանշած դատավոր Թովմասը, ամենքին և ամեն ինչ իր ստոր ««ես»-ին զոհաբերած, բարոյական անկման խոր-խորատներն հասած Հովնանը, շարաշար պատժվում են իրենց արարքների համար: Հակառակ Շանթի դրամաների, խղճի ու արդարության հաղթանակը այս գործերում անխուսափելի է:

3

Մարդու և հանցանքի ու պատժի պրոբլեմին Դեմիրճյանը նախապես անդրադառնում է «Վասակում»: 1912-ին գրած այս պիեսում գրողն անցյալի հավաստի նյութի հիման վրա արծարծում է ժամանակակից հնչողության բարոյափոխութիւնական կարեւոր խնդիր: Հեղինակին հուզել է ոչ այնքան Վասակ Սյունեցու վարքի գնահատության կամ վերագնահատության հարցը, որքան նրա եղերական օրինակով հաստատվող այն իրողությունը, որ ժողովրդի շահերին դեմ գնացող եսամոլը անկասելիորեն կործանվում է:

«Վասակ» դրամայի գլխավոր հերոսը պատմական-իրական անձնավորություն է և նրա կյանքի ու պետական-քաղաքական գործունեության վավերական եղելություններն են ընկած սյուժեի հիմքում: Պիեսում Հայաստանի մարզպան Վասակ Սյունին մի այնպիսի բարդ ու հակասական անհատականություն է, որ ինքն էլ գլուխ չի հանում սեփական իրարամերժ կրքերի ու ցանկությունների խճճանքից և կործանվում է: Նսասեր ու փառատենչ այս նախարարն ատում է պարսիկներին և յուրովի սիրում իր հայրենիքը, ձգտում է ազգային ինքնուրույնության, բայց ուրույն ճանապարհներով: Հակառակ Վարդան Մամիկոնյանի, նա ոչ թե բացահայտ զինված պայքարի միջոցով, այլ դիվանագիտական ուղիներով է ուղում վերականգնել հայոց գահը:

Աղատադրական կռվի այս ծրագիրը Վասակը որդեգրել է ոչ միայն քաղաքական ըմբռնումների, այլև նեղ անձնական, փառամոլական նկրտումների թելադրանքով: Իր հասկացած ձևով ձևափոխ լինելով ազգային պետականության վերականգնմանը, սյունյաց իշխանը հավատացած է, որ հաջողության դեպքում կբազմի Հայաստանի գահին, որովհետև ինքն է մարդպանը և աղատադրական շարժման տվյալ թևի առաջնորդը: Նա հաստատապես գիտե նաև, որ եթե անկախությունը նվաճվի ռազմաապստամբական ճանապարհով, ապա երկրում իշխանությունը կանցնի Վարդանանց ձեռքը: Այս է որ չի ուզում Վասակը և ակամա բռնում է դավաճանության ճանապարհը: Ըստ որում, նա հավատում է իր ընտրած ուղու ճշմարտությունը, իր հաղթանակին և հույս ունի, որ բոլոր բարոյական կորուստների դիմաց վերջում լիովին շահելու է՝ նվաճելով թե Հայաստանի անկախությունն ու գահը, և թե մաքրագործելով իր արատավորված անունը:

Հետագայում, սակայն, տեսնելով, որ ապստամբությունը կանխել չկարողացավ, մարդպանը բավականաչափ ղգաստ մտածողություն ու հայրենասիրություն չի ունենում, որպեսզի դոնե կես ճանապարհից սխալն ուղղի և անցնի Վարդանի կողմը: Եսամոլությունն ու փառասիրությունը Սյունյաց իշխանին խանդարում են այդ վերջին, միակ ճիշտ և իրեն համար փրկարար քայլն անելու, և նա դլորվում է հայրենադավության անդունդը, երբ դեմ է դուրս գալիս արդեն սկսված աղատադրական կռվին և անցնում թշնամու կողմը, հիմա էլ փայփայելով այն հույսը, թե Վարդանի սպարտության դեպքում և այս անգամ էլ պարսիկների ձեռքով, վերջապես կթագադրվի:

Մինչ այս ճակատագրական պահը Վասակին դեռևս կարելի է հասկանալ ու արդարացնել, նրա քաղաքական վարքագծի համար քիչ-շատ պատշաճ բացատրություն գտնել: Մարդն ունի իր սեփական համոզմունքները և գնում է անկախության հասնելու իր ճանապարհով: Այն բանից հետո, սակայն, երբ Սյունյաց իշխանը, ձախողանքի մատնվելով,

անցնում է հայրենիքի վրա շարժվող պարսկական զորքի կողմը, արդեն խոսք կարող է լինել ոչ թե տակտիկական մտածելակերպի, այլ ուղղակի դավաճանության մասին:

Դեմիրճյանն այսպիսով չի արդարացնում մարզպանին, ընդհակառակը՝ իր պիեսում ցույց է տալիս նրա գործողությունների դավաճանական բնույթը: Գրողը սխալ է համարում Սյունյաց իշխանի ոչ թե համոզմունքները, այլ նրա վարքագիծը՝ բախտորոշ դեպքերի ժամանակ, երբ զուտ հսամոլական մղումներով դեմ է կանգնում հայոց սպարապետի ազնիվ ջանքերին, ջանում է խափանել անխուսափելի դարձած ապստամբությունը կամ պարտության մատնել այն, միայն թե փրկի սեփական կաշին, որդիներին ու մանավանդ, չկորցնի իշխանության հասնելու հույսերը:

Վասակը «հայրենասեր» է առանց անձնազոհության: Ավելին, նա հայրենասեր է իր անձնական շահերի մղումով, սեփական օգուտի ու փառքի նկատառումներով: Հայոց մարզպանն ուզում է անվտանգ ճանապարհներով, դիվանագիտական խուսանավումներով ու հարմարվողականությամբ նվաճել Հայաստանի կորսված գահը, որպեսզի նրա վրա բազմի ինքը: Սա է գլխավորը դեմիրճյանական հերոսի նկարագրում: Բավական է որպեսզի իր այս անձնական փափագի իրագործումը կասկածելի կամ անհնար դառնա (Վարդանի գլխավորած ապստամբության հետևանքով), նա իսկույն բռնում է բացահայտ դավաճանության ճանապարհը: Վասակի համար արժեք ունի ամենից առաջ այն, որ վերականգնված ազգային պետականությունը կարող է ծառայել սեփական փառքին իբրև հարմար պատվանդան: Մարդուն հատուկ հսամոլությունը մարզպանի վարքագծի ներքին շարժիչն է և ստեղծված կոնկրետ սոցիալ-պատմական պայմանները սոսկ նպաստում են հերոսի բռն էության դրսևորմանը:

Պիեսում մարզպանի հակոտնյան ամեն իմաստով վարդանն է, որը դրական հերոս է ոչ թե իր անբասիր քաղաքական գործելակերպով, ազատությունը սրով նվաճելու դավաճանքով (այս հարցում թատերագիրը գրեթե անկողմնապահ

դիրք է զբաղում), այլ մարդկային նկարագրով, բարոյահոգեբանական տվյալներով: Հայոց սպարապետը ճշմարիտ հայրենասեր է, նա երկրի անկախությունը անձնական-փառամոլական նպատակների համար չէ, որ ուզում է նվաճել և հանուն հայրենիքի՝ անվարան պատրաստ է անձնազոհություն:

Հասկանալով, որ Վասակին իբրև զտարյուն չարագործ հանդես բերելը ճիշտ չի լինի ոչ միայն պատմական-գեղարվեստական արժանահավատության, այլև դրամայի գեղագիտության տեսակետից, Դեմիրճյանը գլխավոր հերոսին սյուսկերել է ռեալիստորեն, բնավորության ողջ բարդությունամբ ու հակասականությամբ: Եվ հեռավոր անցյալի հանրածանոթ սեփական անձը պիեսում հերկայանում է իբրև ճշմարիտ դրամատիկական կերպար, որը թույլ է տալիս ճակատագրական սխալներ, անցնում է զղջման ու տառապանքի ուղիներով և եղբրական ուշացումով գիտակցում իր սխալները:

Հարկ է նշել, սակայն, որ Հայաստանի մարզպանի ողբերգությունը պիեսում գլխավորապես նրա ձախողանքի հետևանքն է: Պատկերելով բացասական հերոսի ապարդյուն, անվարձահատույց դավաճանության դրաման, Դեմիրճյանն այդ ձևով նշավակում է անձնամոլությունը, դրանից բխող ճակատագրական հետևանքներով, բարոյափրկիսոփայական մի խնդիր, որը հետագայում առանցքային է դառնում նրա ողջ թատերագրության համար:

«Դատաստանում» ևս Դեմիրճյանին զբաղեցնում է մարդու եսական բնության և հանցանքի ու պատժի խնդիրը: Իր ստեղծագործական ուրույն մտահղացումից ելնելով, Դեմիրճյանն ընտրել է գործողությունների հատուկ միջավայր ու ժամանակ: Դեպքերը տեղի են ունենում XVII դարում, հայոց Հին Զուղայում: Միայն այդ մռայլ ժամանակներում, միջնադարյան խավարի ու բռնության պայմաններում կարող էր տեղի ունենալ այն ողբերգությունը, որ դրամատիկական պատումի հիմքն է:

Պիեսի գլխավոր հերոսը՝ Թովմասը, մոլեռանդ ամբոխի ղառաստանին է հանձնում ազնիվ ու տաղանդավոր նկարչին, որի միակ «մեղքը» սիրելն է եղել: Խստակորոն ղառավորը սկսում ոչ միայն պաշտոնի բերումով, այլև համոզմունքների թելադրանքով, իր մեջ ճնշելով խղճի ձայնը և պատժելով Նաղաշին, ընդառաջ է գնում խավար նախապաշարումներին, նեղ միջավայրի ու փոքր ժամանակի ոգուն, բայց ավելի մեծ ժամանակի բարոյականության տեսակետից մեղանշում է կեցության ամենաբնական օրենքների դեմ: Հետագայում, անսպասելիորեն հմայվելով նույն այն Թանգիկով, որին սիրելու համար քարկոծել էր անմեղ նկարչին, դրամայի հերոսը, ահամա, ասես մի վերին անօրինությունամբ, մեղանշում է արդեն իր պաշտպանած պաշտոնական սկսբունքների դեմ, բայց արդար է կյանքի բանական բսկրվբունքների տեսակետից:

Իրականում Թովմասի ողբերգական մեղքը ոչ թե սիրելն էր՝ վերջում, այլ սիրո համար ուրիշին պատժելը՝ սկզբում. կատարելով առաջին ճակատագրական սխալը, հերոսը նախապես իրեն զրկում է հետագայում ամբոխի և խավարամբտության քուրմերի, ինչպես և ինքն իր առջև որևէ կերպ արդարանալու հնարավորությունից ու իրավունքից:

Այսպիսով, Թովմասը երկու անգամ է մեղանշում, մեկ ակզբում՝ մարդկայնության, խղճի ու արդարության դեմ, մեկ էլ հետո, երևութապես՝ տիրող մտայնության, կեղծ բարոյականության դեմ: Եվ նրա կացությունը կրկնակիորեն ողբերգական է, քանի որ երկու տարաբնույթ արարքներ է թույլ տալիս և իր հոգեբանության ու վիճակի պարտադրանքով տառապում և՛ մեկի, և՛ մյուսի համար: Հասարակությունը ղառավորի երկրորդ քայլն է ղատապարտում, իսկ նա հիմա իր ոչ մի քայլը չի կարող արդարացնել, որովհետև ողբերգորեն երկատված է և գտնվում է հակադիր ըմբռնումների ճամփաբաժնում:

Թովմասը թեև ճաշակում է սիրո այն վայելքը, որ ղգացել էր նաև Նաղաշը, բայց, հակառակ լուսամիտ նկարչի, նա տառապում է, որովհետև, ղեկավարվելով նախապա-

շարմունքներով, նույն անուշ մեղքի համար պատժել է ուրիշին և հիմա էլ չի կարողանում արդարացնել իր թուլությունը: Հերոսին քիչ չի տանջում և այն միտքը, որ ծունկի գալով սիրո ու գեղեցկության առջև, ինքը փաստորեն ընդունեց բնական զգացմունքների անհաղթահարելիությունն ու օրինականությունը, ուրեմն և սեփական մեղավորությունն ու բարոյական պարտությունը:

Նախախնամության դաժան տնօրինությամբ հայտնվելով Նաղաշի վիճակում, դատավորը հոգևոր ինքնադատատանի ահավոր շարշարանքների մեջ հասու է լինում կեցության բուն իմաստին, ինքնուրույնաբար հայտնագործում ճշմարտությունը և դաժան ինքնաճանաչման ճանապարհով հասնում սեփական մեղավորության: Դաժան դատապարտվածության գիտակցությանը: Գրողը հերոսին դնում է այնպիսի կացության մեջ, որ նա երկատվում է, հայտնվելով մեկ Նաղաշի և մեկ էլ սեփական դերում, խորապես զգում թե իր զոհի երջանկությունն ու ողբերգությունը և թե սեփական անքավելի հանցանքի ողջ ծանրությունը, ինչպես անմեղ դատապարտվողի, այնպես էլ անարդար դատապարտողի դրաման: Ողջախոհության ու նախապաշարմունքի, բանականության ու մոթ բնազդների, մաքուր զգացմունքների ու պղտոր կրքերի պայքարը եռում է Թովմասի մեջ ողջ պիեսի ընթացքում՝ հասնելով ծայրահեղ լարման: Հոգեկան ծանր տառապանքների, բարդ ու հակասական ասրումների քաոսում, մեղքի ու զղջման դրամա ապրող հերոսը, ի վերջո, հասնում է բուն ճշմարտությանը, իր մարդկային բնության ճանաչմանը: Գիտակցելով իր հանցավորությունը, նա հոգեկան ծանր տառապանքներով, ասես, մեղքը քավում է և մասամբ մաքրագործվելով, մահից առաջ վերստին մարդանում:

«Դատաստան» դրամայում ևս գլխավոր հերոսը, չկարողանալով իշխել իր եսական կրքերի վրա, թույլ է տալիս ճակատագրական սխալներ և ապա հայտնվում այնպիսի կացության մեջ, որպեսզի խորապես զգա սեփական հանցավորությունը, կրի իր արդար պատիժը: Պիեսում ընդգրծվում է այն միտքը, թե մարդը չպետք է դատի մարդկայինը:

և ոչ թե մարդուն, ինչպես կարծում էր նախահեղափոխական քննադատությունը՝ բառացի հասկանալով պիեսում տեղ գտած մի արտահայտություն («Մարդը մարդուն չպետք է դատի»)։ Հեղինակի կարծիքով սերն ու գեղեցկությունը մերժելը կամ դրանք գնահատողին պատժելը մեղք է, որովհետև դատապարտողը՝ ով էլ լինի, ինքն էլ ենթակա է նույն գայթակղություններին, մեղանշելու և դատաստանի առջև կանգնելու անխուսափելիությունը։

«Հովնան Մեծատունը» Դեմիրճյանը գրեց 1918—19-ին։ Իր այս դրաման ստեղծելիս՝ թատերագիրն առաջին աշխարհամարտի և հայոց մեծ եղեռնի ծանր տպավորության տակ էր, թե ինչպես կարող է մարդը անխղճորեն ու մտածված ոչնչացնել իր նմանին, մանավանդ, երբ պատերազմ չէ, և ինքը գործ ունի ոչ թե զինավառ թշնամու, այլ անմեղ ու անղեն մի ժողովրդի հետ, երբ իր առջև կանգնած են ծերեր, կանայք ու երեխաներ։ Բանական արարածի անկման այս աստիճանը անմտածելի էր հումանիստ գրողի համար և իր նոր պիեսում նա տանջալից սևեռումով ջանում է հասկանալ ու բացատրել ծանր, անելանելի իրադրության մեջ հայտնված հսամու անհատի ստոր վարքագծի ներքին տրամաբանությունը, կյանքի որոշակի հանգամանքներում մարդու մեջ մարդկայինի իսպառ անէացման հնարավորությունը։

«Հովնան Մեծատունը» դրամայում կյանքի ծայրահեղորեն բարդացած հանգամանքներում գլխավոր հերոսի սեփական անձը փրկելու ցանկությունը դառնում է բացարձակ ու համապարփակ մի կիրք և պայմանավորում նրա ողջ հոգեբանությունն ու վարքագիծը։ Բանական արարածի մակարդակից մինչև ինքնապաշտպանական բնազդներով ապրող կենդանու աստիճան իջած այս զաղրելի մարդուկը՝ անասնական եսամոլության ու մորթապաշտության մալմնացում է։ Իր ողորմելի կյանքը փրկելու համար նա գնում է ամենածայրահեղ ստորություն, զոհում է ամեն ինչ ու ամենքին՝ արնախում ջարդարարների երախը նետելով նախ հարսին ու որդուն, ապա աղջկան, կնոջը և այլոց, միայն թե ինքը ապրի, շնչի, քարշ տա իր ամոթալի գոյությունը։

Ամեն կերպ «գլուխ պահելու» գործում Հովնանը իսկական մաքսիմալիստ է և միջոցների մեջ խտրություն չի դնում: Հերոսի համառ ու հետևողական, նույն մտասեռումին ենթարկված գործողությունների, սքողված ու երկիմաստ, երբեմն էլ ցինիկ բացորոշությամբ մատուցվող մտքերի մեջ արտահայտվել է նրա կենսափիլիսոփայությունը: Աշխարհում ամեն ինչ պայմանականություն է ու նախապաշարմունք՝ թե՛ խիղճն ու ազնվությունը, թե՛ պատիվն ու բարոյականությունը, անպայմանական է լոկ կյանքը, գոյություն հաճույքը: Ուստի և ոչ մի դեպքում մի հրաժարվիր այդ մեկ ու միակ շոշափելի հարստությունից: Երբ ապրում ես, կամենազլխավորը, ամենաթանկը՝ քո կյանքը, որ անփոխարինելի է ու անկրկնելի, իսկ եթե մեռար՝ քեզ հետ կանհետանա նաև այն ամենը, ինչ կենդանությանդ օրոք թանկ ու նվիրական է համարվել: Հետևաբար զոհիր այդ ամեն անկայունն ու վաղանցիկը և պահպանիր լոկ կյանքդ, քանի որ ժամանակի մի որոշակի հատվածում միայն դա է իրականն ու տիրականը:

Այս ամենը նա չի արտահայտում բարձրաձայն, որովհետև դրանք ներկայանալի խոհեր չեն, բայց, հավանաբար, խոստովանում է ինքն իրեն ու գրեթե անվարան գնում նախընտրած ամոթալի ճանապարհով:

Այսպիսով, իր այս դրամատիկական հերոսի կերպարի մեջ ևս Դեմիրճյանը ուշադրությունը սեռում է մարդկային բնությանը հատուկ ամենազորեղ ու մնայուն կրքի վրա, փորձելով բացահայտել դրա առավելագույն բնախոսական ակունքները: Գրողը չարիքի արմատը տեսնում է ոչ այնքան աշխարհի աններդաշնակության, որքան մարդու եսամոլական բնության մեջ: Կյանքի հանգամանքները, բռնությունն ու մահվան վտանգը, ըստ հեղինակի, Հովնանի անկման վճռական գործոնը չեն, քանի որ նույն պայմաններում ուրիշները, հենց իր՝ գլխավոր հերոսի հարազատներն ու հայրենակիցները, գնում են անձնազոհության, իրենց արարքներով ոչ թե ցածրանում են, այլ բարձրանում, վեհանում:

ամեն ինչով հաստատելով բանական արարածի ներքին բարոյական ուժը, հոգեկան կերտվածքի գեղեցկությունը:

Դեմիրճյանը «Հովնան Մեծատուն» դրամայում եսամոլության խնդրին անդրադառնում է յուրովի: Գրողը նկարագրում է ոչ թե մեծ ոճիրը, այլ ցեղասպանության իրադրության մեջ մարդու վերասերման ողբերգական ընթացքը: Բռնությունը բանական արարածին միայն ֆիզիկապես չէ, որ տչնչացնում է: Եթե նա թույլ է ու անկայուն, կյանքի ծանր պայմաններում կարող է իջնել մինչև անասունի մակարդակը: Եվ մարդու ֆիզիկական կործանումը այնքան վարհուրելի չէ, որքան բարոյական անկումը, որի մի ծայրակետում՝ կոպիտ ուժը ներկայացնելիս, նա վայրագ դադան է, ինչպես թուրք ջարդարարները, իսկ մյուս ծայրակետում, երբ հանդես է գալիս իբրև զոհ, մորթապաշտ անասուն է, ինչպես Դեմիրճյանի արդահատելի հերոսը՝ Հովնանը: Այլ կերպ ասած՝ անձնամոլությունն այն առանցքն է, որի շուրջը սույն դրամայում պատվում են դահիճն ու նրա զոհը, այն ակունքը, որից ծայր են առնում մեկի գազանությունը և մյուսի կենդանական մորթապաշտությունը:

«Հովնան Մեծատուն» դրաման հաջողություն չունեցավ, ընդունելություն չգտավ՝ սուսվելապես նյութի ու գրողի մտահղացման անհամապատասխանության, բացասական հերոսի և դրամատիկական անցքերի պատմական ֆոնի անհաջող ընտրության պատճառով:

Դեմիրճյանն իր դրամաներում համընդհանուր չարիքի արմատը, փոքր ու մեծ անարդարությունների բացատրությունն ամենից առաջ տեսնում է աշխարհի ու մարդու անկատարության մեջ: Գաղափարական այսպիսի ելակետն էլ հենց պայմանավորել է թատերագրի ստեղծագործական դավանանքի մարդագիտական թեքումը, նրա առաջին դրամաների բարոյափիլիսոփայական բնույթը: Մենք արդեն տեսանք, թե գրողն իր այդ գործերում ինչպիսի կրքով ու անողորմությամբ է մերկացրել բանական արարածի ոչ բանական արարքները, մարդու «անմարդկային» գծերը, նրա համարումի և իրական նկարագրի աղաղակող աններդաշնակու-

թյունները, բնախոսական ու հասարակական զարգացման ցավալի անկատարությունները:

Աշխարհի անիրավությունը, կեցութեան աններդաշնակությունները հասկանալու և բացատրելու համար Դեմիրճյանը ուշադրությունը սեեռել է բանական արարածի վրա և եկել այն հետեւութեան, որ եսականությունն ի բնե հատուկ է նրան: Դա այն նախատարրն է, որից տարբեր հանգամանքներում ծնունդ են առնում այլևայլ բարոյական ախտեր՝ ատելություն ու շարություն, իշխանատենչություն ու փառամոլություն և այլն:

Սրա պերճախոս վկայությունը Դեմիրճյանի պատմական նշանավոր թատերագրություններն են, որոնցում հեղինակը, մարդու անկման մեկը մյուսից ցնցող պատկերներ ստեղծելով, ամեն անգամ տպավորիչ ձևով մատնանշում է չարիքի արմատը՝ եսականությունը, որը միշտ էլ ճակատագրական է նրա հերոսների համար: Վասակը փառամոլական կրքերին, իսկ Հովնանն իր անասնական մորթապաշտութեանն է զոհ գնում: Առաջինը՝ անձնական շահերը գերադասելով հայրենիքի շահերից, օբյեկտիվորեն կանգնում է դավաճանութեան ուղու վրա, իսկ երկրորդը՝ կուլ գնալով կենդանական բնազդներին, կյանքը փրկելու համար զոհում է ամեն ինչ ու ամենքին: Խղճից ու պատվից զուրկ մարդը մեղանշում է մարդկայնութեան ու բարոյականութեան ամենատարրական նորմերի դեմ, ընկնում ստորութեան հատակը:

Թովմասի վարքագծի ներքին մղումները կարծես թե մի փոքր այլ են: Նա իր միջավայրի քարացած համոզմունքների ու նախապաշարումների, հին ու ավանդական բարոյականութեան կրողն է և բնականորեն վարվելու է այնպես, ինչպես վարվեց: Մյուս կողմից՝ իբրև քաղաքի դատավոր, Թովմասը ի պաշտոնե պարտավոր է այդպես խիստ ու անզիջում լինել «մեղանշած» նկարչի հանդեպ, մանավանդ որ սրան էլ հովանավորում է ոչ այլ ոք, քան իր անձնական թշնամին, մեծահարուստ Աղան-Մելիքը:

Այս ամենի դերը անգիտանալ չի կարելի, բայց, եթե խորը նայենք դատավորի հոգու խորքը ու նկատի ունենանք այս մարդու հետագա զղջում-խոստովանությունները, պարզ կդառնա, որ նրա գործողությունները պայմանավորող հոգեբանական շարժառիթների մեջ հսկանությունը դարձյալ վերջին տեղում չէ: Դա պարզ երևում է հերոսի խոսքերից՝ ասված արդեն այն ժամանակ, երբ իրեն էլ Նաղաշի «մեղքն» ու ճակատագիրն է բաժին ընկել: Անձնամոլությունը Թովմասի մոտ արտահայտվում է ուրիշին չհասկանալով: Իր մեղքով նահատակված Նաղաշի վիճակի զգացողությունը նա հասնում է եղերական ուշացումով: Մինչդեռ մարդը մարդու նկատմամբ ըմբռնողություն պիտի հանդես բերի ոչ միայն այն ժամանակ, երբ գտնվում է կենսական համանման հանգամանքներում ու նույն վիճակում, այլև այն դեպքում, երբ ինքը դատապարտող է, իսկ դիմացինը՝ դատապարտյալ:

Մի խոսքով, Թովմասն իր բուն էությունմբ ու ճակատագրով շատ էլ չի տարբերվում Վասակից ու Հովնանից: Դրամատիկական այս երեք հերոսներն էլ զոհ են գնում ոչ միայն ստեղծված կենսական ծանր իրադրությունը, որից դուրս գալու ճիշտ ուղին չեն գտնում, այլև իրենց անմաքուր մղումներին: Ինչպես Հովնանի մորթապաշտության, այնպես էլ Վասակի փառասիրության ու Թովմասի խստակրոնության տակ խլրտում է նույն ցածր կիրքը՝ անձնամոլությունը: Թատերագիրը չի անտեսում հերոսների վարքագիծը պայմանավորող օբյեկտիվ հանգամանքները, բայց, ելնելով առաջադիր բարոյափիլիսոփայական պրոբլեմի գեղարվեստական բացահայտման շահերից, ավելի կարևորել է սուբյեկտիվ գործոնը, շարիքի արմատը որոնել գործող անձանց հսկանություն մեջ, մարդու բարոյական նկարագիրը անմիջականորեն պայմանավորելով այդ կիրքը ճնշելու կամ դրան ընդառաջ դնալու հատկություններ:

Այսպիսով, Դեմիրճյանի դրամաներում կան երեք մոլի անհատապաշտ, որ հանդես են բերված տարբեր իրադրություններում, մոտավորապես միատեսակ վարքագիծ են դրսևորում: Վասակը իշխանության համար մղած պայքար-

րում, Թովմասը ուրիշին դատելիս, Հովնանն իր կյանքը փրկելու խելահեղ ճիգերի մեջ ղեկավարվում են նույնանման մղումներով, որոնք ամեն մեկի մոտ տարբեր չափերով ու ձևերով արտահայտվելով հանդերձ, բոլոր դեպքերում հասցրնում են ողբերգական վախճանի: Նրանք բոլորն էլ կործանվում են, դաժանորեն հատուցելով նույն ակունքից բխող տարբեր մեղքերի համար:

Դեմիրճյանի պիեսների հերոսների ճակատագրի մեջ կա դաժան ու հոգի կեղեքող մի բան: Նրանք ամեն ինչ զոհում են, նվաստանում, դավաճանի կամ ծախու մարդու անուն վաստակում, որպեսզի շահեն այն, ինչը սեփական համոզմամբ ամենաթանկն է ու նվիրականը: Վասակն ամեն գնով ուզում է հասնել իշխանության, Հովնանը՝ փրկել իր կյանքը, բայց թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը շարաշար սխալվում են, կորցնելով ամեն ինչ ու չշահելով ոչինչ: Հայոց մարզպանը որդիների կյանքի ու իր դավաճանության գնով իսկ չի հասնում իշխանության, Հովնանը բարոյական անկման ծայրակետին հասնելուց և իր հարադատներին մահվան երախը նետելուց հետո էլ չի խուսափում կործանումից, իսկ Թովմասը արժանանում է սեփական ղոհի դաժան բախտին:

Իր հերոսների ճակատագրի այսպիսի դաժան անօրինությունամբ Դեմիրճյանը զուտ գեղագիտական նպատակներ չէր հետապնդում: Խղճի ու բարոյականության, հայրենիքի ու քաղաքացիական պարտքի դեմ մեղանշած անհատներին պարտադիր ձախողանքի և կրկնակի տառապանքի մատնելով, գրողը ոչ միայն ուժեղացնում է նրանց վիճակի դրամատիզմը, ստեղծում առավել բարդ դրություններ, այլև շեշտում անմաքուր մղումներով և շեղ ճանապարհներով որևէ նպատակի հասնելու անհնարինության, ինչպես և մեղքի ու հատուցման անբաժանելիության գաղափարը, որն առանցքային է նրա դրամաներում:

Եսամոլություն-հանցանք-պատիժ: Սա է թատերագրի գոյափիլիսոփայական համակարգի ընդհանուր սխեման, որը և բնկած է նրա նախահեղափոխական դրամաների իմացաբանական-գեղագիտական բովանդակության ու կառուց-

վածքային համակարգի հիմքում: Կենսական դրուժյունների ու մարդկային բնավորությունների եռաստիճան զարգացումից էլ հեռու է դրամատիկական հերոսների ողբերգական ճակատագիրը:

Դեմիրճյանի այս պատմափիլիսոփայական դավանանքի յուրահատկությունն ու լարժեքն այն է, որ կենտրոնական համարվող հանցանքի հարցը նրա դրամաներում դիտվում է հլալեւտային (եւամոլութուն) և վերջնալեւտային (պատիժ) սլլաններով՝ գոյացման ու վախճանի շրջադժում: Մատնանշելով, թե իրեն հետաքրքրող երեւոյթը որտեղից է ծագում և ի վերջո ինչի է հանգում, գրողը դրանով իսկ կարողանում է մի կողմից տալ սկզբնաւատճառ երեւոյթի՝ եսականության, ավելի խոր բնութագիր-գնահատականը, մյուս կողմից՝ հաստատել հանցանքի ու պատժի անբաժանելիության գաղափարը: Արժարժելով իրեն հուղող գլխավոր խնդիրը, Դեմիրճյանը ելնում էր այն բարոյական սլոստուլատից, որ աշխարհի ներգաշնակության և մարդկային արդարության անկյունաքարը հանցանքի անխուսափելի պատժելիության դրված ու չգրված օրենքն է: Մեղքի ու հատուցման դուգակշիռն այն բանական կարգավորէլն է, որ պահպանում է կեցության ներգաշնակութւոյնը և հենվելով օրենքի ու բարոյականության վրա կանխում կամ պատժում է ամեն կարգի խոտորումները: Մինչդեռ, երբ տեղի է ունենում ոճիր և չի հետեւում պատիժը, կյանքը շեղվում է բնական հունից, «ժամանակն իր շավղից դուրս է սայթաքում» և մտնում անիշխանության ու բռնության քաոսը: Մարդկային հասարակութւոյնը հենց նրանով է ինքնահատուկ, որ այնտեղ ամեն մի շեղումը օրինականության ու բարոյականության նորմերից պատժվում է ըստ արժանվոյն, հանցագործին միշտ սպասում է անկասելի հատուցում: Մեծ հետեղականությամբ ու կրքոտությամբ սեփական դրամաներում անցկացնելով այս մարդասիրական կոնցեպցիան, Դեմիրճյանը ցասումով ընդվլլգում է աշխարհի անարդարության դեմ, քանի որ կյանքում ոչ բոլոր շարագործները և ոչ միշտ են սլաւթվում, մանաւանդ, երբ նրանց ոճիրները լինում են շատ մեծ:

Մեղքի ու հատուցման անբաժանելիությունը նա պայմանավորում է ոչ միայն հասարակության իրավաբարոյական սկզբունքներով, այլև բանական արարածի էությունմբ: Մեղանշած հերոսը թատերագրի դրամաներում, նախքան օրենքով պատժվելը, առավելապես հատուցում է իր զղջումով ու տառապանքով, մինչև հասարակության դատաստանի առջև կանգնելը ներկայանում իր խղճի ատյանին, որն առավել ծանր է ու դաժան, եթե ինքը իսպառ չի պարպվել մարդկայնությունից:

Ընդգծելով հատուցման հատկապես այս ձևը, որն առավել դրամատիկական է, թատերագիրն ի հայտ է բերում իր հումանիստական կենսահայացքը, բարոյագիտական դավանանքի դրական լիցքը: «Վասակ», «Դատաստան», «Հովնան Մեծատուն» դրամաներում, պատկերելով մեղանշած հերոսների անխուսափելի ինքնադատաստանը, Դեմիրճյանը հաստատում է մարդուն, հավատում է բանականության ու բարոյականության հաղթանակին, իսկ հանցանքի պատժելիությունը անխուսափելի դարձնելով ոչ այնքան հասարակության, որքան մարդկային բնության օրենքներով աշխարհի անիրավության հետ ոչ մի կերպ չհաշտվող գրողն, ասես, վրեժխնդիր հոգով ու մուկնորեն կառչում է այն մտքից, որ եթե նույնիսկ կյանքում բացակայի արդարությունը, բիրտ ուժեղների համար չլինի դատ ու դատաստան, միևնույն է, հանցանքը չի կարող անպատիժ մնալ, քանի դեռ բանական արարածը ընդունակ է զղջալու և տառապելու:

Հանցանքի ու պատժի պրոբլեմի այսպիսի լուծմամբ գրողը մի կողմից դատապարտում է սեփականատիրական աշխարհի անիրավությունը, բուրժուական հասարակության իրավաբարոյական սկզբունքների կեղծությունը, մյուս կողմից շեշտում է մարդկային արդարության անկորնչելիությունը:

Դեմիրճյանական հերոսներն ապրում և գործում են իբրև չարագործ, բայց մեռնում են որպես մարդ: Թե՛ վասակի և թե՛ մանավանդ, Թովմասի հոգեբանական զարգացման ընթացքը այլ բան չէ, քան գահավեժ անկում, որը վերջնագծում,

սակայն, հասնում է մի նոր ճանապարհի՝ հարուստի ճանապարհին: Ու թեև այս մոլորյալների հոգևոր ու բարոյական վերածնունդը գործնականում անիրագործելի է, բայց շատ կարևոր է, որ դեթ կործանվելիս նրանք հասու են լինում բուն ճշմարտությանը, զղջալով ու տառապելով մաքրագործվում են:

Մարդու արատավոր գծերը, նրա եսական տարերքի բոլոր մոլեգնությունները պատկերելու հեղինակային ձգտումը աստիճանաբար այնքան խորացավ, որ նրա ստեղծագործական մտահղացումները դրամայի միջոցով արտահայտելն այլևս դարձավ անհնարին: Բացասականի մերկացման կարելիությունները դրամայում անսահմանափակ չեն, և հետո ինչ-որ աստիճանում հակասություն է առաջանում հերոսի էության ու դրա արտահայտման ժանրային ձևերի միջև, որը և փակուղու առաջ կարող է կանգնեցնել հեղինակին: Այդպես էր պատահել և Դեմիրճյանի հետ: Դարասկզբի մեծ ուճիրները, հատկապես իր ժողովրդի բնաջնջումը տեսնելուց հետո, դրողի ահագնացած բացասման կրքի համար դրամայի սահմանները այլևս նեղ էին, նրա հնարավորություններով արդեն անկարելի էր բավարարելք տալ Հովնանի նման ճիվաղային հոգու եսական կրքերի պղտոր հոսանքին, դրանց նկատմամբ հեղինակային ընդգծված վերաբերմունքին և միաժամանակ հավատարիմ մնալ ժանրի պահանջներին:

ԴԵՄԻՐՃՅԱՆԻ ԵՏՀՈԿՏԵՄԲԵՐՅԱՆ

ՇՐՋԱԴԱՐՁԸ

1

Դերենիկ Դեմիրճյանի ստեղծագործական կյանքն սկսվում է դպրոցական տարիներից: «Ճեմարան մտա,—ասում է նա,— իբրև բանաստեղծ»: Դեմիրճյանի առաջին ոտանավորը՝ «Ապագան» տպագրվում է 1893-ին, «Տարագում», առաջին պատմվածքը՝ «Իդեալիստը» «Մուրճում», 1894-ին, իսկ բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն հրապարակվում է 1899-ին:

Այնուհետև, մամուլում և առանձին գրքերով, տպագրվում են տասնյակ ոտանավորներ ու պոեմներ, պատմվածքներ ու թատերագություններ, սակայն գրական ճանաչումը հապաղում է: Եթե Հովհաննես Հովհաննիսյանը, Հովհաննես Թումանյանը, Ավետիք Իսահակյանը, Վահան Տերյանն իրենց երգերի առաջին իսկ գրքույկներով նվաճեցին բանաստեղծի անուն, Դեմիրճյանը շուրջ քառորդ դար չբացահայտվեց: Նրա տաղանդը, իհարկե, տարակուսանք չէր հարուցում. Պերճ Պոռշյանը, Հովհաննես Թումանյանը, Ավետիք Իսահակյանը երիտասարդ գրողի նկատմամբ դրսևորում էին անսքող համակրանք և ղգայուն վերաբերմունք ու մերթ էլ հիանում նրա առկայծող շափատողերով, պատկերներով ու կերպարներով:

Դերենիկ Դեմիրճյանի ստեղծագործական հասունացումը, իրապես, հապաղում էր՝ անցնելով որոնումների բարդ ու հակասական բավիղներով:

Հիրավի, այդ հասունացումը ուշադրավ և հազվադեպ մի երևույթ է, որի լուսաբանումը, իր որոշ կողմերով, թերևս օգտակար լիներ մեր գրական շարժման ներկա փուլում:

Ճեմարանային, Թիֆլիսյան, Բաքվի, ժնեյան, վերստին Թիֆլիսյան հասարակական-գրական-քաղաքական մթնոլորտը, ալլազան հոսանքներն ու բախումները, բանվորական հեղափոխական ընդվզումներն ու նաև «ղարագյոզները» հոր սրճարանում, Թատրոն-բեմադրությունները՝ հորեղբոր որդու տանը, աշխարհահռչակ արտիստների ելույթները Թիֆլիսում, «Վերնատան» գրական մշակումներն ու դասերը, իր սեփական փորձի՝ կուտակումներն իսկ և հարուստ գիտելիքները տակավին չէին վերաճում գեղարվեստական մտածողության, պոետական դյուլթիչ հնչյունների ու պատկերների, տակավին չէր գտնվում գեղարվեստական ուրույն և ամբողջական խոսքը։ Դեմիրճյանի երկերում չէին հաղթահարվում համաշխարհային դասական գրականության ալլազան ու խաչավորվող ազդեցությունները. միստիկական, տիեզերական խոհերն ու զգացմունքները միախառնվում էին Թեաթող ռոմանտիկային, հայնեական խարանոդ երգիծանքին, տոլստոյական ինքնակատարելագործման հումանիստական մտություններին և չէին գտնում ցանկալի ելքը։

«Պատանեկան ռոմանտիկական «պեսիմիզմը», «բայրոնիզմը», — լուսաբանում էր Դեմիրճյանը, — նրա ռուսական անդրադարձումները Պուշկինի և Լերմոնտովի նախնական ստեղծագործությունների մեջ, Գոգոլի ռոմանտիկական Ուկրաինան, «Մեռած հոգիների» բանաստեղծական ռեալիզմը, Հայնեի սիրո հումորն ու արցունքները, Գյոթեի կլասիկական հանգստությունը, խորամիտ փիլիսոփայությունամբ ներշնչված Շեքսպիրի համաշխարհային կրքերի ծովը... Այս ամենն իրենց բարդ ու հաճախ իրար հակառակ հոսանքներով իմ մեջ անդրադառնում էին տարակերպ։ Նս չէի գիտակցում, որ որոնում էի ինձ։ Որոնումը երկաբ տևեց»։

«...Պատանեկան տարիներին, — շարունակում էր Դեմիրճյանը, — ինձ վրա ազդում էին, այսինքն իմ դժբախտ հոգում վիճում էին, ամենատարբեր, անհամատեղելի տարբեր զրոհներ։ Նս տառապում էի հակասություններից և, ասես հորձանուտի մեջ, մի ծայրահեղությունից նետվում էի մյուսը. մերթ ընկնում էի տոլստոյականության ասկետիզմի

մեջ, ինձ հյուծելով ինքնակատարելագործմամբ, մերթ ամբողջովին սուզվում էի շեքսպիրյան ստեղծագործությունների փոթորկահույզ օվկիանոսի մեջ, մերթ նվաղում էի Հայնեի լիրիկական հեգնանքից, մերթ ինքնամոռացության մեջ ինձ գտնում էի գլոթեական Օլիմպոսում... Եղավ մի ժամանակաշրջան, երբ ինձ վրա վերջնական, համապարփակ իշխանություն հաստատեց Դոստոևսկին և ես բառիս բուն իմաստով կրեցի այն տառապանքների ու կարեկցության բեռի տակ, որոնք հիմնականում իմ բորբոքված երեակայության պտուղն էին»:

Ճշմարտացի, ստույգ ինքնամեկնաբանություններ: Ճշմարտացի են և այն մեկնաբանները, ովքեր թույլ ու անավարտ էին համարում Դեմիրճյանի չափածո խոսքը, Դեմիրճյանին՝ «անբույժ մենության երգիչ»¹:

Դեմիրճյան արվեստագետի զարգացման, ինքնաբացահայտման դանդաղ ընթացքը խոր պատճառներ ուներ: Նրա մեծ գիտելիքները և հսկայական կենսափորձը, այլազան ազդեցությունները, այլև «Ժնեի ազդեցությունը, — ինչպես իրավացի նկատում էր Դեմիրճյանը, — իմ մեջ երևան եկան շատ տաքիներ հետո»:

Գրական բոլոր ժանրերում էլ Դեմիրճյանը որոնում էր, բայց չէր գտնում, «ամպում էր, բայց չէր անձրևում», այսուհանդերձ, մնում էր անդրգվելի. «Ես չհուսահատվեցի, այլ ինքս ինձ հավաքեցի...»:

Հայ տարեգրության մեջ XIX դարի երկրորդ կեսը ազգային զարթոնքի շրջան էր: Անցյալ դարի վերջին, XX դարի սկզբներին ծնվում էին հայ ժողովրդի գրական գոհարները՝ հրաշալի պոեզիան, արձակը, դրամատուրգիան՝ խարսխված ժողովրդի գեղարվեստական մտածողության, ժողովրդական բանավոր ստեղծագործության պոետիկայի վրա՝ սնելով մի կողմից ռոմանտիզմը, մյուս կողմից՝ ռեալիզմը:

«Դեպի ժողովրդը, դեպի բնությունը, հայոց գրողներ», — հնչում է Թումանյանի թևավոր խոսքը: Դեմիրճյանը

¹ «Մշակ», 1913, № 272 (տե՛ս Զ. Սուրխաթյանի հոդվածը):

ապրում, ստեղծագործում էր, ահա, գրական այդ մթնոլորտում, հիանալի հասկանում գրական-պատմական այդ նշանակալից իրողությունները. «Նորագույն պոեզիան,— ասում էր նա,— միտում էր դեպի ժողովուրդը... ժողովրդական երգը օգի մեջ էր»:

Դյուբլաժ «Երգեր ու վերքեր» (1897) բանաստեղծությունների առաջին գրքով, 21 տարեկան Դեմիրճյանն իր նամակում (1898) հիացմունքով գրում էր Իսահակյանին. «Ասա, էգպես շատ ասա, շտապիր, էն լավերը, որ խոստացել ես, տպիր. էս հատորը հետո ման ածելով մաշել ու քրքրել եմ. միակ մխիթարանքու էդ դաշտերից չհեռանաս... էն հով-ծովը միայն ժողովրդի սիրտն է... ուրիշ նամիւա չկա...»:

Արդարեւ, տիրապետողը ինքնագիտակցության եկող, վարժնալից ապրող ժողովրդական հոծ վանգվածներն էին, ժողովուրդը իր ինքնակամ հզոր ուժով:

Ինքը՝ Դեմիրճյանը, նույնպես, իր բովանդակ էությանմբ, ձգտում էր դեպի ժողովուրդն ու ժողովրդականը, բայց գեղագիտական-փիլիսոփայական այլ ուղիներով, որոնումների ու մոլորությունների դժվարին ուղիներով:

Ժամանակաշրջանը ճեղքվում էր, ճեղքվում էր նաև «Վերնատունը»... Հայ գրականության մեջ թափանցում էին այլ խոհեր ու տրամադրություններ: Համաշխարհային, ինչպես և ռուսական գրականության մեջ 1890-ական, 900-ական թվականներին ծավալվող դեկադենտական հայացքները, 1896-ի, 1905-ի հայկական ջարդերը, ռուսական առաջին հեղափոխությանը հաջորդած ռեակցիան, բնականորեն, գրական մթնոլորտը սնում էին անկումային տրամադրությամբ:

«Աղայանը դադարել էր գրելուց,— ասում էր Դեմիրճյանը.— Ավ. Իսահակյանը հետզհետե թողնում էր ժողովրդական լեզուն ժողովրդական նյութի հետ՝ անցնելով իր «մարդարեական», նիցշեական նյութերին, Շանթը արդեն իսկ հեռու էր որևէ ժողովրդայնությունից, ինչպես և ես, որ ժողովրդայնությունը չէի հասկանում միայն թեմատիկայի և լեզվի արտաքին նշաններում»:

Ակնբախ էր գրական հին ու նոր սերնդի «հակամարտությունը»: Նա (Աղայանը) կարծում է, — նկատել է Թումանյանը՝ լսելով Աղայանի և Դեմիրճյանի սուր բանավեճը, — թե աշխարհքն էլի էն է»: Աղայանը դատապարտում էր Դեմիրճյանի հանդգնությունը՝ «կայծակ և շանթ» թափելով նրա գլխին. «Կարծես ես կարող էի, — ասում է Դեմիրճյանը, — վտանգել նրա ամբողջ գրական գործունեությունը...»:

Ժամանակաշրջանն իրենն էր պահանջում: Դեմիրճյանի «Կյանքի տեսիլը» պոեմը («Մուրճ», 1904, № 1) հենց այդ բանավեճի դրսևորումն էր, երիտասարդ բանաստեղծի ծանր զգացումների ու մտորումների հարազատ ծնունդը: Պոեմի հերոս Անթարը տառապում է միստիկական մռայլ խոհերով — կյանքը դժոխք է, աշխարհն ու բնությունը՝ անմեկնելի, որպես «ամենակարողի ստեղծագործություն»: Այստեղից էլ՝ փախուստ կյանքից, կյանքի հանդեպ անտարբերություն. բնության ոգին նրան ձգում է դեպի հեռուները, հավիտենական-հավերժականը:

Ե՛կ այստեղ, խորհի՛ր, երազի՛ր, ապրի՛ր
Մահին ու կյանքին անտաքեք ու ցիր...²:

Անթարը, այնուհանդերձ, հղոր ուժով և անկասելի (այդ արդեն պոեմի նոր՝ «Անթար» տարբերակում, 1908) ձգտում է թափանցել կյանքի, տիեզերքի գաղտնիքները.

Ինձ ո՞վ կտանի դեպի Տիեզերք,
Ո՞վ կտա կյանքի գաղտնիքն ու վայելք:

«Մի ամբողջ փիլիսոփայական շենք, — պոեմի մասին գրում է Իսահակյանը..., — մարդու հավերժական տենչանքը երջանիկ լինելու և ըմբռնելու կյանքի և տիեզերքի իմաստը»:

Կրկին փոխվում են իրադարձությունները, փոխվում է նաև Դեմիրճյանի միստիկական-փիլիսոփայական մտորում-

2 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, 1976, էջ 293:

ների ու ղգացումների ընթացքը: Առաջին համաշխարհային պատերազմի արյունալի իրադարձությունները, Արևմտյան Հայաստանի ողբերգական կորուստը ցնցում են գրողին, և նրա առաջ հանում է կյանքը՝ իր դաժան կոնկրետությունը ու մերկությունը:

Հոգեկան տագնապալից ապրումների, իրականության գեղարվեստական խոր արտացոլումներ են գրողի՝ 1916-ին կերտած երկու նշանակալից գործերը՝ «Ավելորդը» պատմելվածքը և «Դատաստան» թատերգությունը՝ թեմատիկ-գաղափարական նոր բովանդակությամբ, այն մարմնավորող ռեալիստական արվեստով. վերացական պատկերներն ու կերպարները վերաճում են իրական պատկերների ու կերպարների, մարդկային վեհատմական հարաբերությունները՝ սոցիալական, դասակարգային սուր հարաբերությունների:

Դեմիրճյան-գեղադետը թանձր պատկերներով ու գույներով է ներկայացնում հասարակական միջավայրը, կերտում միջավայրին հարադատ Հաջի աղայի կենդանի կերպարը: Մասնավոր սեփականության անսանձ տենչը Հաջի աղային մղում է ծայրահեղ եսապաշտության՝ գաղթի ժամանակ անդամալուծ քրոջը թողնում է թուրքական յաթաղանի տակ, նրա փոխարեն սահակի վրա տեղավորում «թանկարժեք» իրերը, քրոջը համարելով ավելորդ:

Այստեղ փայլատակում է Դեմիրճյանի զորեղ գրիչը, հաղթանակում է խստաշունչ ռեալիզմը:

Որքան ճշմարտացի, զորեղ ու համոզիչ է պատմվածքի առաջին մասը, որտեղ պատկերվում են բուն իրականությունը, բուրժուական անմարդկային հարաբերությունները, նույնքան անհամոզիչ է երկրորդ մասը, երբ հեղինակը փորձում է ներկայացնել հերոսի բարոյական «վերածնունդը»՝ նույն միջավայրում:

Վերադառնալով գաղթից և իմանալով քրոջ սպանության մասին, Հաջի աղան ապրում է հոգեկան «խորին ու մշտական խռովք», ունեցվածքը բաժանում է աղքատներին և մեռնում որպես մի ջերմեռանդ հավատացյալ:

Նույն կերպ է վարվում Դեմիրճյանը նաև «Դատաստան» թատերգության հերոսի՝ դատավոր Թովմասի հետ, առնելով նրան բարոյական հարվածի տակ:

Այսպես, «Ավելորդը» պատմվածքում և «Դատաստան» թատերգության մեջ որքան ուժեղ է կյանքն արտացոլող Դեմիրճյան-արվեստագետը, նույնքան թույլ է չարիքների դեմ մարտնչող Դեմիրճյան-բարոյախոսը՝ կյանքի վերափոխման բանալին համարելով մարդու ինքնակատարելագործումը:

Տակավին ձևավորված չէին Դեմիրճյան-ստեղծագործողի ամբողջական հայացքը, գեղագիտական բարձրագույն իդեալը՝ սոցիալիստական իդեալը:

Եվս մի քայլ, և տեղի կունենար ստեղծագործական հրաշքը: Պետք էր հավատալ Դեմիրճյան-գրողի նույն 1916-ի ինքնահավաստիացումներին, ինքնաբնութագրական գուշակումներին.

Մե՛ծ է իմ ոգին, բարձրաբերձ ոգին.

Ահա նա աստծու շնչին է հասնում,

Նրա վերամբարձ գազաթի տակին

Ձեր քարավանն անցնում և ինձ չի հասնում³:

2

Դեմիրճյանի ստեղծագործական հրաշքը տեղի ունեցավ Հոկտեմբերի մատույցներում:

Եվ ո՛չ միայն նրա: 1917—1920 թվականներին ուրախապես փոխվեց հայ գրականության դարգացման ողջ ընթացքը՝ կազմավորվեց սովետական հայ գրականությունը՝ հեղափոխական սոցիալիստական բովանդակությամբ:

«Սովետական իշխանության գաղափարի ընկալումը,— ասում էր Դեմիրճյանը,— իմ մեջ եղավ 1919—1920 թվականներին... Գիտակցում էի, որ ժամանակն է անցնել իդեո-

3 Գ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1958, էջ 41:

լողիական գիտակից ստեղծագործության, գրվել պոփ-տարիատի շարքերը, գրել նրա համար»:

1917—1921 թվականներին հոշոտվում, ոչնչանում էր Հայաստան-երկիրը, հայ ժողովրդի ցասման ալիքը հասնում էր իր բարձրակետին՝ ամայացնող պատերազմների, թուրքական սանձարձակ բռնությունների, ցեղասպանության, բախտախնդիր դաշնականների վտանգավոր գործողությունների դեմ:

Հակադրվելով ինքնաբավ արվեստի վերամբարձ կանչերին, «հայ ցեղի», «հայ եռագույնի» դաշնակ-ներբող-ազա-դակներին, հայ ժողովուրդը, հայ առաջադեմ մտավորականներն ու արվեստագետներն իրենց ողջ կեցությամբ, ուժերի գերագույն լարումով, կենաց ու մահու պայքար էին մղում հոկտեմբերյան նվաճումների պաշտպանության համար, իրենց դոյություն ու աղատության, Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատման, ազգային մշակույթի վերածնության համար:

Դեմիրճյանը գնում էր այդ ճանապարհով: «Ժողովրդին լուսավորելու համար, հասարակությունը էսպակերպելու, ազգը ազատագրելու տնհրաժեշտ պահանջները,— գրում էր նա 1919-ին,— մեր հեղինակներին դարձրին քարոզիչներ, ուսվիրաններ, հրապարակախոսներ, և նրանց զրական ուղղությունը դարձավ ավելի կամ պակաս շափով տենդենցիոզ»⁴:

Այդ հիմնարար սկզբունքները, այնուհետև, դարձան Դեմիրճյանի ողջ կյանքում ուղենիշ և տարիների անդուլ մաքառումով ու աշխատանքով, որոնումների գերագույն ուժով վերաճեցին իսկական արվեստի մնայուն արժեքների, վերաճեցին «վարդանանք» գեղագիտական-փիլիսոփայական վեպ-սիմֆոնիային:

Պատերազմը, սովը, համաճարակային հիվանդությունները հակադրվում էին մարդուն, նրան ենթարկում քամահ-րանքի, ճղմում ու ոչնչացնում, մարդը հոգեպես ու ֆիզիկա-

⁴ «Գրական-գեղարվեստական ալմանախ», Թիֆլիս, 1919:

պէս կոտորակվում, խեղդվում էր, կորցնում մարդկային դեմքը, ամենաարժեքավորը՝ մարդկայինը. «Կոպեկները մարդիկ էին և մարդիկ՝ կոպեկներ» («Խանութպան», 1920):

Մեռնում էր հյուսնը, խանութպանը, մեռնում բանվորը՝ թշվառութեան մեջ անհայտ, անանուն: Դեմիրճյանն իր ցասման բողոքի ձայնն է բարձրացնում դաժան իրականության դեմ. «Երազ է աշխարհը, զարմանալի, տանջալի, դաժան երազ... ինչ պիտի լինի սրա վերջը» («Ստամբուլ», 1920):

Դեմիրճյանի համար էլ տակավին շատ բան պարզ չէր: Նրա հերոսները ելք էին որոնում պատերազմից, դաշնակնեւորի «անկախ» հանրապետութեան մղձավանջից, տոգորված մի լուսաշող լավատեսութեամբ. «Մեր բանն էդպէս է, կռիվ է,—ընկերներին հուսադրում էր հիվանդանոցում մեռնող բանվորը...,— ջաննե՛րդ սաղ ըլի, աշխարհքը լեն, ինձպեսները լիքը... Ես չհասա՝ ուրիշները կհասնեն» («Մեքենան», 1917):

Եթե «Մեքենան» պատմվածքում Դեմիրճյանի հերոսը՝ բանվոր Սերգոն, լուռ տրտնջում էր «աշխարհի ուժեղներից», ապա «Աղգային խայտառակութուն» (1919) կատակերգութիւնում նրանք կամ նրանց համախոհները մերկացվում էին: Գաղթած հայերին օգնելու անվան տակ դաշնակները կազմակերպում են «մարդախնամ կոմիտե»: Կոմիտեի նախագահ ընտրելու, նրա գումարների յուրացման շուրջն էլ ծավալվում են դրամայի գործողութիւնները, ուր պատերազմը դիտվում է իբրև հարստացման ամենահուսալի աղբյուր:

«Գաղթականներից կտրել եմ լիազորների ջբբն եմ ածել. վարչութեան անդամներին, ծառայողներին հացի տեր աբի,— աղմկում է կոմիտեի նախագահ Ջանջուղազյանը, որին ուզում են դատի տալ,— էլի ասում են ազգին օգուտ չեմ տվել. բա սրանք ազգ չե՞ն, ձեր հոգուն մեռնեմ... աղքատների ոտը կտրեցի կոմիտեի շեմքից, գրողների, գործիչների նպաստները կտրեցի... բայց մեր գոռոզ ազգը չիմացավ իմ երախտիքը»:

«Հայոց ազգը» մեծ վաճառական ջանքուղաղյաններն ու շարունակներն էին, նրանց գործակցած հայ բուրժուազիան, դաշնականների հրապարակախոս-իդեոլոգ մրմռունները՝ աղ-նիվ նստատակից ու իդեալից զուրկ այդ «մակաբույծ» ու բախտախնդիր մարդիկ, որ անօրինում էին աղետյալ հայ ժողովրդի բախտը:

Դեմիրճյանը համառորեն ու հետևողականությամբ հե-տապնդում էր «աշխարհի ուժեղներին», նրանց ներկայացնե-լով նաև համաշխարհային պատերազմի արհավիրքներում, ծանր փորձությունների դեմ առ դեմ:

Այդ մասին է պատմում գրողն իր «Հովնան Մեծատուն» (1919) ողբերգությունում «...ուր պատկերում էի տաճկահայ-կական սարսափները 1915 թվին և հայ ժողովրդի նահա-տակությունը»⁵:

Դեմիրճյանը քայլ առ քայլ հետևում է ողբերգության զլխավոր հերոսին՝ Հովնանին, սյուժեի զարգացումը հիմնում նրա հոգեկան սուր փոփոխությունների, ծանր ու հակասա-կան ասլորումների վրա, իրադարձություններ, որոնք տեղի էին ունենում Թուրքիայում, ապա՝ Միջագետքում, 1914—1918 թվականներին:

Հովնանը բազմակողմանի զարգացած, ճանաչված, ա-վանդապահ, հասարակության ու պետության հեղինակու-թյունը վայելող մարդ է, նրան կոչում են «ազգապետ», «կա-ռավարության բարձր պաշտոն գրաված՝ օրենսդիր»: Եվ երբ նրան հայտնում են, թե տեղահանություն ու ջարդ է լինելու, զարմանում է և կտրուկ առարկում. «Կարելի՞ քան է՝ հան-գիստ ժողովրդին ջարդել...»: Սակայն նրա այդ համոզմուն-քը փշրվում է՝ զարնվելով իրականության ժայռին:

Եթե մեծատուն և օրենսդիր Հովնանի համար կյանքն սկզբում լուրջ ուրախություն էր, պայծառ հայացքով էր նա-շոտ աշխարհին ու մարդկանց, հոգով բարի էր և ավանդա-պահ, սակայն, պատերազմի անակնկալ իրադարձությու-

5 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 661:

ները՝ տեղահանությունը, ջարդերը, մահվան ուրվականը, ամբողջովին փոխում են նրան, մղում անկումից անկում:

Այլևս չդիմանալով թուրքական ոճրագործություններին, ժողովրդին փրկելու վերջին սպասելիքները կորցրած, Հովնանն էլ կաթվածահար ընկնում է հարազատների դիակուլյտի վրա, ընկնում՝ ծառացած աշխարհի դեմ, աշխարհը համարելով «մի պոռնկանոց», ծառացած աստծո դեմ, որն այլևս անզոր է կառավարելու աշխարհը: Հովնանը որոնում է իր նոր, արդարադատ աստծուն: Եվ նրան տեսնում է ոչ երկնքում, ոչ իր նման մեծատունների, այլ աշխատավոր արյունների մեջ, մարդիկ, որոնք ընդունակ են անօրինակ սխրանքների ու զոհաբերության՝ մարմնավորելով մարդկային ամենանվիրական, ամենաազնիվ իդեալները: «Ահա այս մարդը, — ասում է նա, մատնացույց անելով նահատակված Աբրոյին, — դու ես աստված. քո արդարության առջև ես հող եմ և մոխիր»:

Այսպիսի հղրահանգումը պետք է համարել Դեմիրճյանի գաղափարագեղագիտական նվաճումը:

Դեմիրճյան-գրողի ուժը Հոկտեմբերյան մատուցներում նվաճած պատմական հայացքն է հասարակական երևույթների հանդեպ, ժողովրդի գեղարվեստական մտածողության, կենսափիլիսոփայության օրգանական զգացողությունը, անհուն սերը, պաշտամունքը խաղաղ-ստեղծագործ մարդու — եսասիրական աննշան հակումներից զերծ, անձնվեր շինական Աբրոյի, անդամալույծ Սրբունի, նկարիչ-բանաստեղծ Նաղաշի հանդեպ, հերոսներ, որոնց մարդկային զգացմունքն ինքնաբուխ է, հոգու գեղեցկությունը՝ օրգանական:

3

Հոկտեմբերը «եկավ մրրիկի պես, — գրում էր Դեմիրճյանը, — դարերը զարթնեցին... Աշխարհքը պիտի փոխվի տակից վեր»:

Սովետական Հայաստանում Դեմիրճյանը քայլում էր կյանքի, սոցիալ-քաղաքական հեղաբեկումների տաք հետ-

քերով, ստեղծում հարյուրավոր հոգված-էսսեններ, ակնարկներ, ֆելիեաոններ, նովելներ, պատմվածքներ, վիպակներ, թատրերգություններ՝ գեղարվեստորեն իմաստավորելով նոր կյանքը, մարդկային նոր հարաբերությունները, հնի և նորի սուր հակասություններն ու բախումները:

Հոկտեմբերը շրջում էր կյանքի դարավոր ընթացքը, դնում սոցիալիստական հունի մեջ: Հեղափոխության կենարար շունչն արմատապես վերափոխում էր սովի ու սրածության մատնված Հայաստան-երկիրը՝ քաղաքները, գյուղերը, ավանները, մարդու հոգեաշխարհը, հայացքները, կենցաղը:

Վերածնվում, կյանքի էին կոչվում Դեմիրճյանի «անցյալի ուրուները»: «Աշխարհք շրաղգանի պես վառել են ու է՛, է՛, միջին հազար հրաշքներ են շանց տալիս...,—խնդագին աղաղակում էր ծերուկ Մերկեն,— մեզնից ո՞վ էր տեսել խրճիթ, գիր, ուսում, թատրոն, շարքացան, տրակտոր... էս ռադիոն, էս հրաշքները: Մեզնից ո՞ւմ են ցույց տվել, ե՞րբ են մաքրատեղ դրել» («Մերկե»): Այլևս «նոքարը նոքար չի, խաղեինը՝ խաղեին»,— ասում է Դեմիրճյանի հերոսներից մեկ ուրիշը («Կրասնաարմեյցը»):

Նապես փոխվում էր գյուղի ու քաղաքի փոխհարաբերությունը: Գյուղացի աղջիկը քաղաքում այլևս չի կորչում, ինչպես գիքորները, նա մերափոխվում, հասնում է ինքնաճանաչման: «Սաթոն դառավ դեմք, ֆիգուրա, ուրակ,— գրում էր Դեմիրճյանը:— Կարծես երկաթը փոխվեց պողպատի՝ կորցնելով հին հատկությունը» («Սաթո»): Հին սերնդի, հայրերի կողքին կանգնում էր նոր սերունդը՝ խոր արմատներ ձգելով կյանքում, բերելով իր հոգեբանությունը, իր հայացքները, իր կենցաղը, իր կենսաշունչը: «Մենք նոր կյանքի զավակներն ենք,— աղգարարում է պիոներ Անուշը՝ ընկերոջ թաղման առթիվ ելույթում: Մեզ պետք չեն տերտերները, տիրացուները... այստեղ չկան սգավորներ, այստեղ ներկա են պիոներական ոգին և կարմիր դրոշակը» («Հոգը»):

Հենց այդ նորն էլ՝ «պիոներական ոգին», թափանցում էր Դեմիրճյանի ողջ ստեղծագործություն մեջ, դառնում պա-

թոս, դառնում հիմն աղատագրված աշխատանքի, վերածնվող մարդու մասին:

Դեմիրճյանին դարձյալ ու դարձյալ մտահոգում էր մարդը՝ աղատագրված, բայց տակավին կապիտալիստական-թշնամական շրջապատում, տակավին երկրի վերականգնման-վերակառուցման, դասակարգային ներհակ ուժերի սուր պայքարում, հին ու նոր ավանդների բախման խաչմերուկներում, նորի կերտման բախտորոշ ճակատամարտերում:

Այդ սամնի՝ հաղթանակների գովերգության, նվաճումների սլաշտպանության, մեծ դժվարությունների հաղթահարման մտահոգությունների օրգանական ծնունդը և մեծ ընդհանրացումն է «Քաջ Նաղար» հեքիաթ-կատակերգությունը:

«Քաջ Նաղարի» խոր փիլիսոփայությունը մինչև օրս, — իրավամբ տրտնջում էր Դեմիրճյանը 1951-ին, — անհայտ մնաց հայ քննադատության համար»:

«Քաջ Նաղարը», ճիշտ է, կերտվել է «միանգամից» (երեք ամսում), սակայն իսկական ստեղծագործական փայլատակում — հրաշք է, իրապես երեք տասնամյակների կուտակումների, մտորումների ու որոնումների, սոցիալիստական հեղափոխության մեծ ուժի արգասիք է:

Դեմիրճյանը, իհարկե, միայնակ չէր: Նույն ժամանակաշրջանում՝ 20-ական թվականներին պատմության թելադրանքով ու կենսական անհրաժեշտությամբ, ծնվեցին երգիծական մի շարք այլ երկեր ևս՝ Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրի» (1922—1925) վեպ-պոեմը, «Կապկազ թամաշան» (1922), Ալ. Շիրվանզադեի «Մորգանի խնամին» (1926) կատակերգությունը:

«Սեփականություն» (1910), «Ավելորդը» (1916) սլատմվածքները, «Ազգային խայտառակություն» (1917) կատակերգությունը, «Դատաստան» (1916), «Հովնան Մեծատուն» (1919) ողբերգությունները ստեղծագործական այն ազդակներն ու հանգույցներն էին, որ Դեմիրճյանին բերին դեպի «Քաջ Նաղարը»:

Դեմիրճյանը պարզորոշ տեսավ ու հասկացավ, որ իր բացասական հերոսները՝ օտարականին ծառի ստվերից ղրկող ժակ Բուրդիլինն («Սեփականություն»), տնային իրերը քրոջից գերադասող Հաջի աղան («Ավելորդ»), սիրո-սերըն-դափոխություն աստվածային կանչերը խեղդող դատավոր Թովմասը («Դատաստան»), դաղթած հայերի նպաստների յուրացման շուրջ ծավալվող դաշնակ-դեկավարների ստոր դործարքները («Աղգային խայտառակություն»),— այդ եսապաշտ ու ընչաքաղց մարդիկ մասնավոր սեփականատիրական կարգերի ծնունդ են:

Սոցիալական այդ դառը ճշմարտությունը տարիների միջով, շիթ առ շիթ կուտակվեց, դարձավ գրողի ինքնազգացողություն, ձևավորվեց որպես գեղագիտական-փիլիսոփայական համոզմունք, վերաճեց գեղարվեստական մտածողության, իրականությունն արտացոլող խստաշունչ պատկերների, կերպարների ու գույների:

Դատապարտողը դատապարտվելու է. ժողովրդական այս կենսափիլիսոփայությունն էր Դեմիրճյանի ստեղծագործության հիմքը՝ որպես գեղարվեստական հայացք, որպես գաղափարախոսություն: Գրողը դատապարտում է բոլոր նրանց, ովքեր դատապարտում են. ժակ Բուրդիլինն մեռավ իր լայնատարած և արևաշող կալվածքում՝ արևի շողերին կարոտ, Հաջի աղան՝ որպես ցնորված աստվածապաշտ, այն խորին հավատով, թե աշխարհում «...ավելորդ մարդ չկա. ասածու առջև հոգին հոգի է», դատավոր Թովմասը քարկոծվեց ժողովրդի կողմից:

Չարագործների՝ եսապաշտ, ընչաքաղց ստահակների հատուցման այդ եղանակը աղնիվ, բայց անզոր և թույլ հատուցում է, սոսկ բարոյախոսություն:

Հոկտեմբերյան մատուցներում հաղթահարվեց այդ սահմանափակությունը ևս: Սոցիալիստական հեղաբեկումների խոր ներգործությամբ ու ներքին ողջ կենսազգացողությամբ Դեմիրճյան-գրողը հասավ այդ մեծ ու էական ճշմարտությանը նաև, հասկացավ, որ չարիքների արմատը խորն է՝ մասնավոր սեփականության վրա խարսխված հասարա-

կուլթյան ընդերքում, որ չարիքների վերացումը հնարավոր է լուկ այդ հասարակույթյան վերացմամբ:

Եթե հասարակույթյան զարգացման բնապատմական պրոցեսը հարյուրամյակների ընթացքում առաջ բերեց մասնավոր սեփականություն, աշխատանքի հասարակական այնպիսի բաժանում, որ հակադրվեց ու օտարվեց մարդուն, խլեց նրա անհատականությունը, ազատությունը, կամքը, ողջ մարդկայինը, ապա սոցիալական զարգացման նույն բնապատմական պրոցեսը՝ ներհատուկ օրենքների ուժով, մարդուն կառաջնորդի դեպի այնպիսի հասարակություն, ուր այլևս չի լինելու մասնավոր սեփականություն, այսինքն՝ դեպի կոմունիստական հասարակություն:

Մասնավոր սեփականության վերացման նշանաբանով էին գործում աշխարհի մեծագույն մտածողները, մարտնչում պրոլետարական ստվար բանակները, այդ նշանաբանն էին հիմնավորում Կ. Մարքսն ու Ֆ. Էնգելսը. «...Կոմունիստները իրենց թեորիան կարող են արտահայտել մի դրույթով—մասնավոր սեփականության ոչնչացում»⁶, այսինքն՝ մի հասարակության կառուցում, երբ մարդը, իրապես, կարող է ձևավորել իր բազմակողմանի էությունը բազմակողմանի ձևով՝ իբրև ամբողջական մարդ:

Այդ հիմնարար ճշմարտությունը, այսինքն՝ մասնավոր սեփականության ոչնչացումն իբրև սոցիալ-ազգային թշվառությունների, պատերազմների իսպառ վերացման, մարդու մարդկայնացման միակ ուղի, «միանգամից» լուսավորեց Դեմիրճյանին, մղեց ստեղծագործական սխրանքների, թելադրեց նաև իրականությունն արտացոլող, բացահայտող նոր ձև ու բովանդակություն. «Քաջ Նաղար» հեքիաթի մեջ Դեմիրճյանը դրեց սոցիալ-ազգային ռեալ բովանդակություն, կյանքի խոր փիլիսոփայություն:

Այսպես, ուրեմն, դեպքերի բերումով, երբ անբան, վախկոտ, բայց խորամանկ ու մեծախոս Նաղարը ստանում է

⁶ Կ. Մարքս և Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր, հ. 1, Երևան, 1950, էջ 28 (ընդգծումը մերն է—Ն. Ղ.):

իշխանություն, հարստություն, ստանում հրամայելու իրավունք, նրա մեջ վարթնում է մարդ տիրակալը, աշխարհն իր ձեռքով ու կամքով «կարգավորելու» անդուստ մոլուցքը: «Մինչև հիմի աստված էր օգնում ինձ,—ասում է նա իր ստորադրյալներին,— հիմի իմ գործը ես իմ ձեռքով պիտի տեսնեմ: Հիմի ես ամենքին կհաղթեմ... Հիմի ես ուղում եմ, որ ռոյ որ մտքիս տալիս է՝ էնպես էլ աշխարհը շարժվի... Հիմի ես ուղում եմ, որ ողջ աշխարհքը դցեմ ոտքիս տակ: Ինչպե՞ս է էսքան տերությունն ու թագավորը: Ես հերիք եմ»:

Նազարը՝ հասնելով հարստության, թագավորության, հակադրվում է ժողովրդին, մարդուն և ձգտում աշխարհակալության:

Սա, անտարակույս, նոր սրակ է թեմայի գրական ավանդական մշակման՝ հագեցած պատմական նոր ու խոր բովանդակությամբ: Դեմիրճյանը թափանցում է դահր «նվաճած» հերոսի հողերանության մեջ, տեսնում այլևս ոչ սովորական շաղակրատի, վախկոտի, ալարկոտի, այլ, ինչպես ինքը՝ Նազարն է ասում՝ ուրիշ մարդու, համաշխարհային տիրակալության հավակնորդ զիշատչին, որը հանգում է մի համադարձիակ ու մուսյլ փիլիսոփայության. «Ժողովուրդը ինձ համար է ծնվում, ինձ համար ասլորում, ինձ համար մեռնում»:

Ավելին, Դեմիրճյանը պսակազերծ է անում նաև թագավոր Նազարի: Հավիտենականության լուսապսակը, որը դարձյալ ավանդական թեմայի գրական մշակման նոր որակ է, պատռում է հերոսի շուրջը ստեղծված դյուրահավատության, ստրկահաճության թանձր քողը, ցույց տալիս, որ թագավորը, իրապես, նույն վախկոտ, շաղակրատ ու մեծախոս Նազարն է: «Հեքիաթ է սա հին, երազ չարաղետ»,— եղբարձակում է հեղինակն իր հեքիաթ-կատակերգությունը:

Դեմիրճյանի ստեղծագործական տաղանդի անկրկնելի փայլատակումը եղավ «Վարդանանքը»:

Նա դեպի ժողովուրդն ու ժողովրդականն էր դալ՜իս, արդարև, դժվարին ճանապարհով, թափանցելով ժողովրդի ողջ

կեցության խորքը: «Սեփական ժողովրդի ճանաչողությունն ու գնահատությունը մեծ կուտուրա է,— ասել է Դերենիկ Դեմիրճյանը 1945 թվականին,— նա ինձանից պահանջեց երկար տարիների ջանք... ես ճանաչեցի հայ ժողովրդի մեջ համամարդկայինը, ես գտա հայ ժողովրդին... հայկական հանճարը... հայկական համամարդկայնությունը...»:

Իսկ թե ինչ է նշանակում ճանաչել իր ժողովրդին, գտնել հայկական հանճարը, հայկական համամարդկայնությունը, գեղարվեստորեն, կոնկրետ ու բազմանշանակ մարմնավորել է «Վարդանանքում», ստեղծագործական մի երկ, որով, ասես, Դեմիրճյանը հանրագումարի է բերում իր բազմամյա տարիների կենսափորձը, գեղագիտական-փիլիսոփայական հայացքները:

«Վարդանանքը» ծնունդ է Հայրենական մեծ պատերազմի, երբ փորձության առաջ էր կանգնած սովետական ժողովրդի գոյությունը, ինչպես հայ ժողովրդինը՝ V դարում: Հասկանալի է, թե պատմականորեն ինչպիսի կենսական արժեք կարող էր ներկայացնել գեղարվեստական այդ երկը, որի թեման էր մի՝ թեկուզև փոքր ժողովրդի կենաց ու մահու ճակատամարտը՝ պարսկական նվաճողական հորդանների դեմ: «Հայ ժողովրդի ծանրակշիռ պատմությունը նրա վրա դրեց մեծ համամարդկային պարտականություններ,— խոր զգացումով գրել է Դեմիրճյանը:— Ներկա օրերի պատմությունը իր ուռուցիկությամբ, սոցիալիզմով և կոմունիզմի պայքարով հայ ժողովրդից պահանջեց լինել իր պատմական կոշման վրա և կանգնել առաջինների շարքում մարդկության ազատագրության կուլում»:

«Վարդանանքը» Դեմիրճյանի գրական աննախընթաց սխրանքն էր, ստեղծագործական մեծ կուտակումների, խտացումների ու շիկացումների «հանկարծակի» ժայթքում:

Վեպի հենքը պատմական է, պատմական մեծ իրադարձությունները V դարում, երբ գոյության ճակատամարտ էր մղվում պարսկական նվաճողների դեմ, փորձարկվում էր «հայ ժողովրդի ողջ էությունը,— ինչպես գրում է Դեմիրճյանը:

ներ,— բարոյական բարձրութիւնը և ազնւութիւնը, անձնվիրութիւնը, հայրենասիրութեան ուժը»:

Հակադրվելով դիմադրական ուժերին՝ վասակներին, Վարդանն ընտրել էր սլաքարի ազնիւ ու շիտակ ուղի՝ մերժելով դիվանագիտութիւնը, հնազանդութիւնը, հպատակութիւնը: Նրա հետ էր ողջ ժողովուրդը, նրա հետ էին հասարակական առաջավոր ուժերը, նրան էր պաշտպանում մեծ հորենացին: «Ստրկութեան ուղիներով հա աղգը տանում ողեկան ազատութեան և պետութեան,— նա խիստ քննադատում էր Վասակի դիվանագիտական ուղին:— Ազատութեան ոչնչացմամբ ազգութիւն... Եւ սրանի՞ց հա ակնկալում այդ շնորհը... Ունա՛յն է հույսդ և իղո՛ւր ջանքը...»:

Եղիշեի՝ իր ժողովրդին ուղղված սրբազան պատգամներն են «Վարդանանքի» հիմքը: «Նման սերմին եղեք, որ մահ ընդունեց և ծաղիկ եկավ... Օտարացեք անձերիդ մեջ, որ հարազատանաք հասարակի մեջ: Ազատութեան զինվորեցեք, ազատվեցեք ձեր անձից, թուլութիւնից, կրքից, ընչաքաղցից, անձնամոլութիւնից, ազատվեցեք բռնավորից, հոգեհապանից, ազատասպանից...»⁷:

Եւ ո՛չ միայն «Վարդանանքի», այլև Դեմիրճյանի ողջ ստեղծագործութեան ողին էր դա. «Ազատվեցեք ձեր անձից... ընչաքաղցից, անձնամոլութիւնից, ազատվեցեք բռնավորից, հոգեհապանից, ազատասպանից...»: Վեպում այդ ամենն ստացել է գեղագիտական-փիլիսոփայական սոցիալ-քաղաքական հայացքների գեղարվեստական լուծում: «Վարդանանքը» մարդու, հայրենիքի, գոյի, գեղեցկութեան, ազատութեան, ընդհանրապէս ժողովրդի, անհատի կեցութեան ու ազատութեան հիմն է: Դա ժողովրդի գեղարվեստական մտածողութեան, ժողովրդական պատմահայեցողութեան, կենսափիլիսոփայութեան, մարդու նվիրական զգացմունքների, վեհ մտորումների, իսկական հայրենասիրութեան, մարդու մարդկայնացման, հոգու ազնիւ պոռթկումների, տառապած ու ներշնչված ոգու բարձրահունչ ռիթմերի հզոր սիմֆոնիա է:

7 «Վարդանանք», Երևան, 1954, էջ 375:

«Մենք ոգի ունենք և միտք, մենք ազգ ենք: Կկորչե՞նք մենք: Ո՛չ,—հնչում է Դեմիրճյանի հերոսներից մեկի՝ Արտակի հաստատակամ ձայնը:— Մենք կհաղթենք... Կանք և պիտի մնանք հավիտյա՛նս հավիտենից»:

* * *

Մեծ է Դ. Դեմիրճյանի գեղարվեստական, գեղագիտական-փիլիսոփայական վաստակը, որն արդեն խոր արմատներ է ձգել հայ հինավուրց գրականության մեջ, դարձել հայ մշակույթի, ազգային հոգևոր ժառանգության մնայուն արժեքներից մեկը:

Դերենիկ Դեմիրճյանը քաղաքացի գրող է՝ բառի համապարփակ իմաստով: Բեմահարթակներից, պարբերական մամուլի էջերից, գրողների տանն ու համագումարների ամբիոնից հնչող նրա ծանրակշիռ, գրավոր ու բանավոր խոսքը՝ տոգորված իմաստությամբ, կրքոտությամբ, հայրենասիրական կենսաշունչ զգացմունքներով ու խոհերով, սրամտությամբ՝ հրավառում էին մարդկանց, վիթխարի ազդեցություն թողնում ժողովրդական լայն ղանգվածների վրա, կազմակերպում հասարակական-գրական-ստեղծագործական միտքը, դառնում սոցիալիստական գրականությանը, արվեստին ուղղություն տվող ուժ:

«ՔԱՋ ՆԱԶԱՐ» ԿԱՏԱԿԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ԾՈՒՐՁԸ

Դերենիկ Դեմիրճյանի ստեղծագործական ուղուն հետեւիւ՝ գործունեության առաջին շրջանում և՛ չափածո, և՛ արձակ ու դրամատիկական գործերում աչքի է զարկում մի յուրահատկություն:

Զարմացնում է մարդու բնական էությունն ու կոչումը խաթարող ժամանակի հասարակական հիվանդությունների գրողի զգացողությունը:

Ինչպես «Սեփականություն», «Ավելորդը», «Խանութպանը», «Տերտերը» պատմվածքներում, «Լենկ-Թեմուր» պոեմում, այնպես էլ նույն տասական թվականներին գրած «Դատաստան», «Հովնան Մեծատուն» դրամաներում Դեմիրճյանն անխնա մերկացնում է հասպաշտությունն ու ընչաքաղցությունը, մեծագարության ու շահատակության ամեն տեսակի կիրք ու մարմաջ, մարդու ճշմարիտ կոչումը մըշտապես կապում մարդկանց նվիրաբերվելու հոգևոր ունակության հետ:

Գրողի հասարակական այս դիրքորոշումով էլ բնութագրվում է նրա ստեղծագործությունը՝ ոչ միայն գաղափարական բովանդակությամբ, այլև կառուցվածքային-արտահայտչական-ոճական յուրօրինակությամբ:

Կառուցվածքային երկերակ հյուսվածք, որտեղ քննադատական երակով սնվում և ամրապնդվում է երգիծական այն ջիղը, որը հետագայում նշանավորվեց «Քաջ Նաղար» կատակերգությամբ, և դրան զուգահեռ՝ ճշմարիտ մարդկայնության պաշտպանություն, որը նրա գրվածքներում որպես կանոն համարվում է ամենասովորական արարածնե-

րի, բնության ստեղծած «աննշան» հոգիների սեփականութիւն:

Դեմիրճյանի մարդասիրական-դեմոկրատական այս աշխարհադպացողութիւնը խորապես արձագանքում էր շարքային, հասարակ մարդու պաշտպանության ժամանակաշրջանի առաջաւոր գրականության մտայնութիւններին, բայց և առաւելապես հայ ժողովրդի կենսադպացողության ու ճակատագրի ծնունդ էր: Մի ժողովուրդ, որը հռչակում էր աշխարհի մեծագար հզորների շահատակութիւնների թակարդներում և կոշկած էր պաշտպանելու փոքր ժողովրդի գոյության իր իրավունքը:

Դեմիրճյանական այս դիրքորոշումը՝ խորապես հարազատ Հովհ. Թումանյանի աշխարհատեսութեանը, սնվում և սրվում է ժողովրդի ճակատագրի օրհասական օրերին, երբ աշխարհի հզորների ցեղասպանության ու զավթողականության մոլուցքով 1915—1920 թվականների ահեղ տարիներին հարցականի տակ էր դրված նաև մի «աննշան», մի բուռ Հայաստանի գոյութիւնը:

Հայրենիքի փլուզման այդ դաժան տարիներին Դեմիրճյանը նախ դառնում էր Թիֆլիսում, ապա Երևանում, ասել է՝ հայրենիքին վիճակված փորձութիւնների անմիջական ականատեսն էր:

Այս դաժան ժամանակներին էլ վերաբերում է գրողի բաղաֆացիական մեծ մկրտութիւնը:

Օրհասական փորձութիւնների թելադրանքով գրողի կողմնորոշումը վերակերպվում է հայրենասիրական-քաղաքացիական դավանանքի՝ ըստ որի անձնապաշտության, մեծագարության, ընչաքաղցության, շահատակութիւնների հասարակական հիվանդութիւնները առանձնապես մահացու են հայ ժողովրդի համար, որի գոյութեանը դրսից մշտապես սպառնացել ու սպառնում են մարդկային հասարակության հենց նույն հիվանդութիւնները:

Գրողի այդ ստիքների ստեղծագործութեան բոլոր սլաքներն ուղղված են այդ հիվանդութիւնների դեմ, վկայում են նման ախտերի խայտառակ իրողութիւնը՝ այն էլ հայրենի-

քի ճակատագրի օրհասական ծանր ժամանակներում, հայ իրականության մեջ:

Դժբախտաբար գրականագիտությունը դեռևս լրջորեն չի անդրադարձել Դեմիրճյանի այդ տարիների ստեղծագործությանը: Մոռացության է մատնված 1917-ին գրված նրա առաջին կատակերգությունը, որտեղ ընչամոլությունն ու շահատակությունը խարաղանվում են որպես «Աղգային խայտառակություն»: Մոռացված են ժամանակի մամուլում յուրաքանչյուր պատմվածքները, ակնարկները, և, վերջապես, չափածո էջերը՝ «Հայաստանի զոդերին, սպեկուլյանտներին, ղեղծարարներին և ուտողներին» բանագրանքը (1918), «Դժոխքի դռան» պոեմը (1921), Սարգարապատի հերոսամարտի նահատակներին նվիրված «Փառք ընկածներին» ձոներգ-սգերգը:

Մինչդեռ առանց այս ամենի քննության, առանց գրողի այդ տարիների ապրած տեական խոռվքի ու դառնության՝ անհնար է բացատրել նրա հետագա ճանապարհի օրինաչափությունները, ներառյալ այնպիսի երևույթներ, որպիսիք են «Քաջ Նաղարն» ու «Վարդանանքը»:

Իրոք, սերունդներին զգաստացնող մեծ խորհուրդ է թաքցնում իր մեջ ահագնացող ցավի ու դառնության այն ընդհանրությունը, որ տեսնում ենք Դեմիրճյանի և Չարենցի այդ տարիների ստեղծագործության միջև:

Դեմիրճյանի «Աղգային խայտառակություն» կատակերգությանը հաջորդում է Չարենցի «Աղգային երազը» («Պոեմ տղերբզական և երգիծական») և «Փողոցային պշուհուն» բալլադների շարքը (1920, սեպտեմբեր-հոկտեմբեր): Չարենցի ապրած հայրենիքի փլուզման մղձավանջին խորապես հարազատ են Դեմիրճյանի «Դժոխքի դռան» պոեմի դժոխային մռայլության տրամադրությունները:

Եթե հիշենք, որ 1920-ին է վերաբերում Դեմիրճյանի և Չարենցի անդավաճան մտերմության սկիզբը, ապա կարելի է գուշակել, թե 1920-ի աշնան ծանրագույն օրերին հոգևոր օրպիսի անեկանելի պահեր, կեղեքող որպիսի հայրենացավ են ապրել նրանք՝ երկուսը միասին:

Այս ամբողջ ընթացքով և՛ Դեմիրճյանի, և՛ Չարենցի ցավի ու ատելության պրկված ողջ կիրքը ուղղված էր ոչ միայն արտաքին թշնամիների, այլև հայրենիքը ներսից լկող շինծու, կեղծ կամ ծախու հայրենասիրության դեմ, ընչաքաղցության, մորթապաշտության, վախկոտության, փառասիրության ու շահատակության դեմ:

Մտաբերենք դառնություն մը ներթափանցված Դեմիրճյանի բանադրանքի տողերը.

...Չունի՛ խղճացող մի սիրտ աշխարհում,
Չունի՛ մեռելտեր, որ տխրի վրան,
Իրա որդիներ դառած որդունքներ
Ուտում են, ուտում, ուտում են իրան:

Բայց վա՛յ է նրանց, ովքեր որ մի օր
Դիակ դարձրին իմ հեգ հայրենիք.
Վա՛յ ձեզ, ճիվաղնե՛ր, շարաղետ, ստոր,
Որ դուք նյութեցիք այս դավն ու շարիք...¹

Կարճ ժամանակ անց բանադրանքը երկրորդում, երրորդում է Չարենցը: «Շամիրամ» բալլադում, հայոց ավանդական Արայի անդամաճան հայրենասիրությունը հակադրելով նորօրյա արանների կեղծ հայրենասիրությանը, գծագրում է նրանց, ահա՛, այս դիմապատկերը.

...Ա՛յլ է աշխարհը հիմա, ա՛յլ է հիմա Նայիրին.
Ո՛չ մի արքա էլ չկա, որ շտրվի քո հրին:

Մտի՛ր ակումբը հիմա, մտի՛ր թատրոնն ու կաֆեն՝
Հաղա՛ր արքա ու Արա կհանդիպեն ժպտադեմ:

Ո՛չ վեճ է էլ հարկավոր, ո՛չ պատերազմ մահառիթ-
Արքաների համար նոր—բավական է մի ժպիտ.

Միայն ակնարկ մի թեթև—և կտրվեն նրանք քեզ,
Քո հմայիչ ու անթև տարփանքներին հրակեզ...²

1 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1976, էջ 253: Չափածո մեջբերումները այսուհետև նույն հրատարակությունից:

2 Ն. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1962, էջ 207: Հաջորդ մեջբերումները նույն հրատարակությունից:

Շամիրամի տարփանքներին՝ պատերազմական աղետին, անձնատրվող ծախսու ու վախկոտ հազար արքա, հազար «Արա», որոնց բոլորին էլ բանաստեղծը նշավակում է հազար անեծքով, ողջակիզում հառնող մանկաժպիտ Արայի տագնապալից սպասումով.

...Բայց կլինի մի գիշեր—ու հմայքով նայիրյան
Կբարձրանա մշուշից մանկաժպիտ քո Արան:

Նորի՜ց հոգիդ անսփուի, կարոտանքով կվառվի—
Ու սարսափով մի անօդ՝ նորից կելնես դու կովի:

Եվ որպեսզի չտրվի նա ախտաժեռ քո հրին—
Ոտքի կելնես նրա հետ հազարամյա նայիրին...
(I, էջ 208):

Ինչպես հայտնի է, 1920 թ. հոկտեմբերի 6-ին գրված «Մահվան տեսիլում» նորօրյա մանկաժպիտ Արան ներկայանում է հենց իր՝ բանաստեղծի կերպարանքով, որը հանուն հայրենիքի փրկության գնում է հրապարակորեն պարանոցը տալու հայոց «եղերական ու անբասիր կարոտների» կախաղանին.

...Թող ո՛չ մի զոհ չպահանջվի ինձնից բացի,
Ուրիշ ոտքեր կախաղանին թող մոտ չգան.

Եվ թող տեսնեն ի՛մ աչքերի մեջ կախվածի,
Իմ բո՛րբ երկիր, լուսասլոսակ քո պապգան...
(I, էջ 325):

Սա գիտակցված մահվան հայրենասիրական նույն այն ողբերգական խորհուրդն է, որը տեսնում ենք Սարգսյանի հերոսամարտի հաջորդ օրը գրված Դեմիրճյանի «Փա՛ռք ընկածներին» ձոներգում.

....Ահա տեսնում եմ ձեզ, մահատեսիլ, խստադեմ,
Երբ որ մահը մեռցրենելու դուք գնացիք մահի դեմ,
Եվ դուք գտաք ձեր պտրածը-ձեզ համար՝ մահ՝ շա-
րաթույն, Հայրենիքին՝ փրկություն:

...Ահա այս վեհ ուղմադաշտում, որտեղ լսվեց մի մեծ
օր,
Ձեր ռազմական խրոխտ գոչը, վերջին գոչը փրկության՝
Մենք երկու տոն ունենք այսօր—մեկ ձեր տոնը սգավոր,
Մեկ մեր սուգը խնդրության... (I, էջ
254):

Շուրջ 25 տարի հետո «Վարդանանքում»՝ մասնավորապես Ավարայրի ճակատամարտի նկարագրությանմբ, զաշ-
գացվող «զխտակցված մահվան» փրկիսոփայությունը ուղիղ
գծով առնչվում է այս բանաստեղծության ոգուն և էություն-
նը: Շուրջ 25 տարի հետո ստեղծված Վարդան Մամիկոնյա-
նի կերպարում տեսնում ենք մարդկայնության, հայրենիքի և
մարդկային կյանքերի համար վերին պատասխանատու-
թյան հոգևոր այն կշռույթը, ինչ խտացված է ձոներգի հետե-
յալ տողերում.

Սակայն ինչպե՞ս խոսեմ ձեզ հետ՝ ցավի դողը իմ
շուրթիս,
Ի՞մ, ապրողիս խղճի խայթով՝ մեռածներիդ հանդիման,
Ինչպե՞ս հնչեմ ձեր անունը՝ ամոթանքը ճակատիս,
Գովեմ ձեր փառքն աննման... (I, էջ 254):

«Վարդանանքը» ինչպես Հայրենական պատերազմի
տարիների հայրենասիրական տրամադրությունների ու
պայքարի, այնպես էլ հայ ժողովրդի այս օրհասական ժա-
մանակների Դեմիրճյանի կենսափորձի, տազնապների ու
մտատանջությունների, խոհերի ու ձգտումների ծնունդ է:

Դեմիրճյանական այս կենսափորձի, դառնաղի մտա-
տանջությունների առաջին մեծ ծնունդը, սակայն, մնում է
օրերի ու ժամանակների, դեպքերի ու փորձությունների ան-

միջական հետքերով՝ 1923-ին ստեղծված «Քաջ Նազար» կատակերգությունը:

Գրականագիտությունը, միանգամայն իրավացիորեն, կատակերգության մեջ դիտել ու բացահայտել է գաղափարական ամենաբազմապիսի ծալքեր, հասարակական-քաղաքական, փիլիսոփայական-խոհական, մարդկային-բարոյական-հոգեբանական շերտեր: Իսկապես «Քաջ Նազարը» գեղարվեստական մի երևույթ է, որի մասին կարելի է խոսել ամենատարբեր դիտակետերի համադրումով:

Եվ սակայն, այս ամենով հանդերձ, ժամանակն է լրջորեն խոսելու կատակերգության պատմականության շուրջը, ասելու, որ նաղարականության դատափետումը կենսական պահանջ էր օրհասական փորձություններով անցած, մաղապուրծ հայ ժողովրդի համար:

Զե՞ որ կատակերգության մտահղացման ամենաթափանցիկ առումը՝ բոլոր մետամորֆոզներով հանդերձ, մնում է շահատակության, հոխորտացող մեծագարության, վախկոտության ու պորտաբուծության սարկաստիկ այն բանադրրանքը, ինչ տեսնում ենք Դեմիրճյանի 1916—1921 թթ. գործերում:

Գեղջկական խրճիթներից մինչև պետական պալատ՝ այս ամենը «Քաջ Նազարում» գրողի քաղաքացիական ահեղ շընչով վռնդվում է դադանակով, այն էլ հասարակ մի գեղջուկ կնոջ ձեռքում դրված դադանակով:

Հունգարացի կոմպոզիտոր Լիստը գրում է, որ XIX դարի սկզբների լեհական ապստամբության պարտությունից հետո Շոպենը ստեղծում է զուգապարեր, որոնցում կանայք շոշափում-ոտնահարում էին լեհ տղամարդկանց տղամարդկային արժանապատվությունը: Լեհերի ազգային արժանապատվությունը շոշափող-ծաղկող հանդիմանանք, որ յուրատեսակ արտահայտություն է դտել նաև Սենկևիչի ստեղծագործության մեջ:

Հայրենիքի օրհասական ճգնաժամից հետո նույն երեւվույթը կրկնվում է հայ գրականության մեջ: Թվարկված ախ-

տերը իրենց բոլոր դրսևորումներով ու տարատեսակներով՝ հոխորտացող սնապարծության, վախկոտություն-մորթապաշտության, արկածախնդրական մեծագարության, պորտաբուծության փոխակերպություններով Դեմիրճյանի կառավարության մեջ արժանանում են լիաթոք ծաղր ու ծանակի, երգիծական թունոտ գնահատության:

«Քաջ Նազարը» մեկնաբանելիս, թվում է, կենսականորեն անհրաժեշտ է ամեն անգամ շեշտել կատակերգության գաղափարական այս ուղղվածությունը, նրա ստեղծման պատմական շարժառիթները:

Էսպես այս ուղղվածությամբ էլ Դեմիրճյանի երկը՝ որքան էլ տարբեր, հարազատ է նույն ժամանակներում գրված Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրի» պոեմանման վեպին:

Հիշենք, թե Մազութի Համոյից Վարոն Մարութե, Վառդյանից՝ Մանուկոֆ էֆենդի, սրճարանի Սեթոյից՝ Քոռ Արութ և մյուսներ, շահատակող նազարականությունը մերձեցող բնավորությունների որպիսի տարբերակներ ու փոփոխակներ է վրձնել Չարենցն իր վեպում:

«Քաջ Նազարն» ու «Երկիր Նաիրին»՝ տարբեր կողմերից ու մտահղացումով, յուրովի ներկայացնում են հայ իրականության ժամանակի միենույն հոշոտող հիվանդությունները, խտացնում-ցուցադրում են այն փորձառությունը, որ ժողովուրդը պետք է կուտակեր և կուտակում է՝ ճաշակելով հայրենիքի փլուզման ահեղ փորձություններ:

Ամենակարևոր հետևություններից մեկը, անշուշտ, կատակերգության մեջ զարգացվող այն գաղափարն է, թե հայրենիքի պաշտպանությունը մշտապես և բոլոր պարագաներում մնում է իր՝ ժողովրդի ընդհանուր գործը: Հիշենք, թե որպիսի հետևողականությամբ է մերկացվում Նազարը արտաքին թշնամիների հարձակման տեսարաններում, դատափետող ծաղր, որի սլաքները ինչ-որ տեղ ուղղված են նաև պարզաշենցիներին, ժողովրդին, որը մոլորության մեջ հայրենիքի փրկությունն ակնկալում է Նազարից ու նրա նազիր-վեզիրներին:

Իսկապես ճշմարիտ գրողները՝ ժողովրդի բարձրագույն

բանականության ու մտքի կրողները, չեն քծնում, չեն շողորթորթում նույնիսկ ժողովրդին, և չէ՞ որ նման տրամադրությունները ցավագին բեկբեկումներով բնորոշ են նաև Չառլեսի պոեմանման վեպին:

Ժողովրդական հեքիաթի դարերի նստվածք ունեցող կողմնորոշումներով Դեմիրճյանը ժողովրդին հիշեցնում է իր իսկ իմաստությունը:

Այս իմաստությամբ շահատակությունն իր բոլոր տարատեսակներով՝ լինի գեղջկական հարկի տակ, թե արքայական վեհաշուք պալատներում, սնանկ է հիմքից, հավասարազոր անասնական վախկոտությանն ու պորտաբուծությանը, միաժամանակ հիմնովին բացառում է մարդասիրությունն ու հայրենասիրությունը, վերին զգացմունքներ, որոնք, ինչպես ժողովրդի, այնպես էլ Դեմիրճյանի ըմբռնումով, պահանջում են անձնուրացություն:

Շահատակող մեծագարությունից՝ վախկոտություն, վախկոտությունից՝ պորտաբուծություն ու ստորություն կոմեդիական փոխակերպվող խաղերով էլ զարգանում է «Քաջ Նաղարը» իր հիմքում, միջուկում ամենուրեք ունենալով մարդու ճշմարիտ կոշման, մարդասիրության ու հայրենասիրության գրողի բարձր իդեալները:

Ներքին այս լիցքն էլ որոշում է նազարականության երգիծական դատափետման ուժը, ընդգրկման ծավալն ու տարողությունը: Պատմական որոշակի պայմաններում ծնված մտահղացումը միս ու արյուն է ստանում համամարդկային ընդհանրական դիտակետից, վերաճում շահատակող ստության ու վախկոտության գեղարվեստական ընդհանրական մեկնության ու մարմնավորման:

«Քաջ Նաղարի իշխանությունը,— գրել է Դեմիրճյանը,— վախկոտի իշխանությունն է, ուստի և ճնշում է պանիքական ուժով»³:

Նրկալան, երկդիծ մեկնակետով կատակերգության մեջ

³ Չարենցի անվան ԳԱԹ, ԴԴՖ, № 537: (Շնորհակալություն եմ հայտնում Կ. Տիրատուրյանին՝ Դեմիրճյանի այս և հաջորդ գրառումները ինձ տրամադրելու համար):

գրողը հետամուտ է մի կողմից՝ իշխանության հասած մեծագար վախկոտի մարդկային կառուցվածքին, մյուսից՝ նրա ճնշող ազդեցությանը, այս երկու կողմերի միմյանց սնող ու պայմանավորող պատճառականությանը: Կողմերի միջև փոխազդեցությունը փոխադարձ շահատակությունն է՝ ներգործոն ու կրավորական կողմերի տիպական հոգեբանությունամբ, վարքով ու վարքագծով:

Նման կառուցվածքով «Քաջ Նազարը» խորապես հարազատ է Գոգոլի «Ռեկզորին», որի հյուսվածքային առանցքը նույնպես փոխադարձ շահատակությունն է, ներգործոն ու կրավորական կողմերի միմյանց պայմանավորող, մեկից՝ մյուսը վերաճող փոխհարաբերությամբ: Խլեստակովյան հնարամիտ և ինքնաբուխ շահատակությունը հարաբերվում է գավառական քաղաքի մեծ ու փոքր պաշտոնյաների նույնքան ինքնաբուխ շահատակությանը, սյուժետային ընթացքով վերաճում շահատակության յուրատեսակ մրցակցության:

Գեղարվեստական նման մեկնակետով ցուցադրվում է կալվածատիրական Ռուսաստանում փթթող հասարակական-մարդկային-բարոյական այն համաճարակը, որ դրեղը նշավակում է որպես շահատակող ռեիզորություն, որից բաժին ունի բռնատիրական հասարակության վերնախավային ողջ անձնակազմը:

Գոգոլի կատակերգության առանցքը իրական փոխազդեցություններ ու հանդույցներ են, «Քաջ Նազարի» հիմքում, սակայն, բնկած է հեքիաթային-պայմանական սյուժե: Այստեղից հետևում է Դեմիտրձյանի պատկերած կատակերգական անցքերի զարգացման ֆանտաստիկ ընթացքը, երգիծական-գրոտեսկային մերկացման բնույթը:

Ֆանտաստիկ արագությունամբ երգիծական մերկացումն անընդհատ ենթարկվում է փոխակերպությունների, մի հերոսից տեղադրվում հաջորդին, այս եղանակով ներկայանում է նազարական մի ամբողջ ընդհանրական վարքագիծ ու հոգեբանություն՝ կյանքում դրսևորվող ամենատարբեր աստիճաններով, թուլից՝ հզորը, հումորից սարկաստիկ մերկացում ձգվող հնչեցումներով: Նազարականությունը մերկա-

նում է որպէս մարդկային արատ՝ նույն մարդու և տարբեր մարդկանց մեջ բնավորւած իր թույլ և ուժեղ ամենատարբեր վերակերպություններով:

«Քաջ Նազարի» իդեան—վկայում է Դեմիրճյանը,—ոչ թե միայն դաշնակցությունն է, մենշեիզմը, ցարիզմը և այլն, այլև մարդը, որ լրբորեն դաժան է, երբ իշխանություն ունի և սաստիկ մտահոգ իր անձի ապահովությանը, երբ վտանգների մեջ է (երբ իր անձի վիճակը ուրիշներն են տնօրինում)»⁴:

Մարդկային շահատակող դաժանության և անկման մորթապաշտական ուսուցիչի այս միախառնւած, տարասեռ հոգեբանությունը կատակերգության մեջ դատաւիեւորւմ է արմատականորեն ու հիմնովին, ամենաբազմապիսի շաղախներով ու փոփոխակներով:

Եթե առաջին տեսարանում գործ ունենք ուտել-վայելելու, ուրիշներին ստորացնելով ու շահագործելով իրեն ծառայեցնելու պորտաբուծական շահատակության կենցաղային-առօրեական այն տարբերակի հետ, որը մեր ժողովուրդը կոչում է գյաղայություն,—ասպա հաջորդ տեսարաններում տարբերակ առ տարբերակ ներկայանում են շահատակող ուռած-փքւած ինքնապաշտը, գուփողը, շահատակող անբանը, գործարարը, մեծագար-սնապարծը, նենգամիտ-սնանկամիտը, բթամիտը, ամբարտաւանը, շահատակող վախկոտը, անգամ շահատակող քեֆչին, կնասերը,—այս ամենը երանգավորւած ինչպէս առանձին-առանձին, այնպես էլ միախառնւած ու միասին, և վերջապես նման տարողությամբ բեռնավորւած՝ շահատակող, էսագար, քաղաքական արկածախնդիր բռնակալը:

Մի կերպարով ցուցադրւում է շահատակողների մի ամբողջ պատկերասրահ, ասել է, մարդկային-հասարակական այդ ախտը բացահայտւում-դատաւիեւորւում է մակընթացության ամենատարբեր աստիճաններով ու երանգներով:

Նման տարողությամբ Քաջ Նազարը վերաճում է մի այնպիսի խտացման, ի դեմս որի կարելի է ճանաչել իշխանու-

⁴ Նույն տեղում:

թյան հասած առօրեական մեծագար փքվածից մինչև XX դարի քաղաքական հայտնի արկածախնդիր գործիչները:

Խոսքման այսօրինակ խորություն-ընդհանրականությունն էլ պայմանավորում է կերպարի գեղարվեստական անանցանելի արժեքն ու հնչեղությունը: Դեմիրճյանի Քաջ Նազարը իրավամբ կարող է դասվել աշխարհի ժողովուրդների գրականության երգիծական լավագույն կերպարների շարքը:

Կատակերգության ուժը, իհարկե, սխալ կլիներ բացատրել միայն և միայն Նազարի կերպարով: Նազարի արքայական դեմքին ու դիրքին համապատասխան մեկը մյուսի ետեից, առանձին-առանձին և միասին հրապարակ են հանվում նրան շրջապատող գործող անձինք, գծագրվում է հասարակական մի ամբողջ միջավայր, մթնոլորտ ու հոգեբանություն, որտեղ սնվում և ուռճանում է նազարականությունը:

Նազարին շրջապատող, բայց և Նազարից բեկորված տարբեր չափսի «թե խոշոր և թե մանր տիպեր», նազարականներ կամ նազարյանք, Դեմիրճյանի բնութագրությամբ՝ բոլորն էլ «հաճոյակատար, վախկոտ, զարհուրող, քծնող իրենցից վերեին և դեսպոտ, անգութ, դաժան՝ իրենցից ստորինների հանդեպ»⁵:

Իսկապես զարհուրելի, մարդու ծնունդը, կոշումը, գոյությունը նվաստացնող մի ախտ, որը որքան փթթող-հոխորտացող է շահատակող վերելքում, նույնքան և արգահատելի վտանգի պահին, փլուզման խուճապային հանգամանքներում:

Վարպետ Դեմիրճյանը, ծանրության կենտրոն դարձնելով նազարականության վերելքը, մարդկային-հասարակական այդ ախտը դատափետում է դաս-դասելով ու աստիճանավորելով նաև, այսպես ասած՝ կրավորական նազարականներին: Պարզաշենցիների միամիտ հավատ-ակնածանքի կողքին պալատական ճորտանիի ստրկահաճություն ու շահատակող ստություն՝ մերկացված ամենատարբեր ծալքե-

⁵ Նույն տեղում:

քով. տիրացուական, տիրասիրական մեծարանք-գովաբանություն, նվիրյալների ավազակային դաշանաբարո հոխորտանք, ահաբեկումներ, Նազարի կամեցողությունն ու բարյացակամությունը նվաճելու կանացիական-կնիկային հաճոյական նազանքներ, երկրպագություն-խոնարհումներ, կեղծավորության ու քծնանքի նազիր-վեզիրական շահատակող մրցակցություն, որոնց քիչ է մնում հավատա ու ենթարկվի և համարյա ենթարկվում է նույնիսկ Նազարի յոթ պորտը, ուղն ու ծուծը ճանաչող Ուստիանը: Կյանքի տակն ու գլուխը իմացող, ուժեղ ու առողջ պարզամիտ մի գեղջկուհի, որին Դեմիրճյանը հանձնում է իշխանություն ունեցող մեծագար դաժան մարդու և նրանից բեկորված այդ հաճոյակատարների հոխորտացող շահատակության դանակոծման դատաստանը:

Հետևելով Դեմիրճյանի գրական ուղուն, կարելի է նկատել, որ «Քաջ Նազարը» նշանաձողային երևույթ է՝ մի կողմից գրողի նախորդ, մյուսից՝ սովետական շրջանի ստեղծագործությունների միջև: Եվ իրոք. եթե նախասովետական տարիների պատմվածքներում, դրամատիկական գործերում եսասպաշտական շահատակությունը քննադատվում էր մարդկային-բարոյական վերացական սկզբունքների ելակետից, ապա «Քաջ Նազարում» ստանում է սոցիալական հիմնավորում՝ խորապես առնչվելով հասարակական այնպիսի շարիքի հետ, որպիսին է պորտաբուծությունը կամ անբանությունը:

Հեղափոխության սրբազան ձեռքբերումներից մեկն էլ շահագործող պորտաբուծ խավերի, պորտաբուծության հասարակական-սոցիալական հոգեբանության և շարիքի դեմ անխնա պայքարն էր, որին և զինվորագրվում է Դեմիրճյանը՝ հենց «Քաջ Նազարում» ժողովրդական առողջ քրքիջով, բայց և այրող մտրակահարությամբ ծանակելով անբանների հոխորտացող վարքը:

Չափազանց իմաստալից է, որ սովետական առաջին տարիների պատմվածքներից ձգվելով մինչև 30-ական թվականների դրամատիկական գործերը, 1928-ին այդ հոգեբանության, մերկացման մոտիվներով հյուսվեց նաև հայ գրա-

կանության մանկական լավագույն ստեղծագործություններից մեկը, հիշարժան «Պուլպուլ մուկիկը»՝ իր չափազանց ուսանելի բովանդակութեամբ ու բարոյախոսութեամբ:

Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը» գեղարվեստական մնացուն դեղատոմս է շահատակող անբանության, իշխանություն ունեցող դաժան մարդու հսագարության-մեծագարության դեմ: Հասարակական առաջընթացի բոլոր կեռմաններում, բոլոր պահերին կառուկերգությունը իր խորիմաստ ու բաղմանշանակ ասելիքն ունի մարդկանց, ժողովուրդներին ու մարդկությանը:

Մնում է, որ մեր ժողովուրդը կարողանա օգտվել այդ դեղատոմսից:

«ՔԱԶ ՆԱԶԱՐԻ» ԱՆԴՐԱԴԱՐՁՈՒՄՆԵՐԸ
ԿՅԱՆՔԻ ՀԱՅԵԼՈՒ ՄԵՋ

Ինձ բախտ է վիճակվել թարգմանել Դերենիկ Դեմիրճյանի կատակերգությունը՝ երևանյան վերջին (1977) ուսերեն հրատարակության համար. թե՛նս գործի ծանրությունը դարձավ առաջին այն դրդապատճառը, որն ինձ ստիպեց սովելի հանգամանորեն ծանոթանալ «Քաջ Նազարի» հեղինակին: Ասպարեզի վրա է հանրաճանաչ մի գործ, որը, թեև լայն ժողովրդականություն է վայելում, անցել է թատրոնի, կինոյի, ռադիոբեմադրության բովով, սակայն դեռևս չի բացահայտված իր խոր ընդերքով: Թե՛րևս Դեմիրճյանի խոսքի շաղախը մեզ անհայտ մի տարր է պարունակում, որը նման է հին որմնանկարների ներկերի բաղադրության գաղտնիքին... Ինչևէ, 1923 թվականից «Քաջ Նազարը» միայնակ բարձրանում է սովետահայ թատերագրության անդաստանում, մինչև օրս էլ դեռ չի գրվել մի գործ, որը կարելի լինի դնել նրա կողքին... Մինչդեռ եթե փորձենք տալ կատակերգության սեղմ բնութագիրը, ապա դա ընդամենը... ժողովրդական հանրաճանաչ հեքիաթի վերամշակում է:

«Քաջ Նազարը» այն գործն է, որը կարող է ենթարկվել տասնյակ մեկնաբանությունների, այն գործը, որը չի ընդունում միանշանակ վերլուծություն: Պիեսի կոնկրետ-պատմական հիմքի հետ կապված շատ խնդիրներ արդեն մանրալրնին ուսումնասիրված են: Դեռևս հարցականներ ունի պիեսի այլաբանական-փոխաբերական այն շերտը, որը ժամանակի ընթացքի հետ առանձնանում է ավելի և ավելի պարզորոշ:

«Քաջ Նազարի» վրա աշխատելու ժամանակ Դ. Դեմիր-
ճյանը աչքի առաջ ունեւ Հովհ. Թումանյանի մշակած հե-
քիաթը: Մեծ բանաստեղծը նյութը քաղել էր ժողովրդական
սկզբնաղբջուրից և կրկին վերադարձրել ժողովրդին: Փոխա-
րինումն այնպիսի նուրբ և բնական վարպետությամբ էր կա-
տարված, որ ժողովուրդը կարծես չնկատեց դա:

Դերենիկ Դեմիրճյանը, մեկնակետ ունենալով հեքիաթը,
դնաց սեփական ճանապարհով:

Մուլլ, խոշոր քթով, բեղավոր, տգետ մարդու արարքնե-
րը, որոնցով նա ուզում էր աշխարհի գլխին կանգնել՝ մյուս
ժողովուրդների հեքիաթներում իր զուգահեռներն ունեցող
այս պատմությունը Դեմիրճյանի գրչի տակ նոր բովանդա-
կություն ձեռք բերեց, կրելով իր վրա մեծ հեղաշրջումների ու
տեղաշարժերի դարաշրջանի կնիքը:

Խոսելով Դեմիրճյանի ստեղծագործության փիլիսոփա-
յական կոորդինատների մասին, իբրև գրողին հատուկ հիմ-
նորոշ գծերից մեկը, Ս. Աղաբաբյանը նշել է «բարոյական
այն արժեքների անկասելի որոնումը, որոնք կոչված են ծա-
ռայելու մասարակության սոցիալական առաջադիմությանը»:

Այդ արժեքների հակառակ անդրադարձումը կյանքի
կույնց նոր ժամանակի քաղքենու տիպարը, որի մարմնա-
ցումն է Քաջ Նազարը: Ի դեմս Քաջ Նազարի Դեմիրճյանը
իրականության մեջ հայտնագործեց մարդու «անհատա-
պաշտական տարբերակը», ուր «ես-ի թանձրացումը հաս-
նում է գագաթնակետին»:

Իբրև օրինաչափություն, հասարակական խոշոր տեղա-
շարժերի ժամանակ ասպարեղ է մտնում արկածախնդիրը,
որը հոգեկան բոլոր բարձր մղումները սահմանափակում է
սոսկ մարմնական վայելքներով: Իրականության մեջ մար-
դու այդօրինակ այլասերումը վարքագծի չափանիշ է դառ-
նում (հիշենք Բ. Բրեխտի «Արտուրո Ուին»):

Ռուս սովետական գրականությանը նույնպես անժանոթ
չի այդ տիպը. ուշադրության է արժանի Ալեքսեյ Տոլստոյի
«Իբիկուսը», որի հերոսն ունի քաջնազարյան խառնվածքին
բնորոշ գծեր, հատկապես բնորոշ է ձգտումների ահագնու-

թյունը՝ մարմնավորված ոչնչության մեջ: Քաղքենուն հատուկ սպասվող հրաշքի հավատով նա նույնպես ինչ-որ արտակարգ դեպքեր է երազում, սպասելով, որ մի օր հրաշքը կկատարվի և նրան կհասցնի կյանքի բարձունքները:

Բարոյական արժեքների նվաստացման պայմաններում իշխանության հասնելու թեթև ճանապարհներ են բացվում, և հենց քաջ նազարներն են կարողանում օգտվել դրանցից, դառնալով «ուժեղ անհատ»:

Պատմությունը, ի դեմս ֆաշիստական Գերմանիայի, հաստատեց Դեմիրճյանի կանխագուշակման խորությունը: Ասենք նաև, որ «Քաջ Նազարը» Դեմիրճյանը գրել էր Եվգենի Շվարցի հեքիաթ-պիեսներից տարիներ առաջ:

Դ. Դեմիրճյանը խորապես ճանաչել է երևույթը և ի հայտ բերել շատ ավելի վաղ, քան այն երևացել է կյանքում՝ էսեսականի համազգեստով:

Հարց է ծագում՝ եթե Քաջ Նազարի նման մի անբան կարող է երկիր կառավարել, ապա արդյո՞ք չի ուժեղրկվել հենց ինքը՝ թագավորական կոչումը: Խորհրդանշական է Քաջ Նազարի միամիտ ցինիզմը, երբ սենեկապետին կարգադրում է թշնամիներից թաքցնել թագը: Հատկանշական է նաև մի ուրիշ հանգամանք: Երբ շրջապատի համար գահակալությունը փաստ է դառնում, Քաջ Նազարը, առանց մատր շարժելու, վայելում է իր թագավորության փառքը: Այստեղ ակամայից Դեմիրճյանը կռահում է մի երևույթ ևս:

Ո՞րն է դա:

Բախտը ժպտում է Քաջ Նազարին՝ անկախ նրա արարքներից: Հասարակական փոթորիկներից հետո սկսվող խաղաղ շրջանը նույնպես բարիքներ է բերում նոր ժամանակի քաղքենուն: Նա հանրաճանաչ է ի դեմս Արկադի Ռայկինի երգիծանքի հերոս այն պաշտոնյայի, որը ղինված է անհրաժեշտ տեղեկանքներով, թղթերով և շարաշահում է իշխանությունը՝ ոչ թե քաջնազարյան մասշտաբներով, այլ իր դիրքի մակարդակով:

Ժամանակակից բյուրոկրատիզմը հղի է քաջ նազարներով: Սա ևս առաջինն է հայտնաբերել Դեմիրճյանը, գուցե և

չգիտակցելով մինչև վերջ իր հայտնաբերածի արժեքը: Նրա մեկնաբանումները դուրս չէին գալիս ժամանակի բարոյական և սոցիալական խնդիրների սահմանից:

Ահա թե ինչպիսին էր մարդկային այն նյութը, որից կերտվել էր Քաջ Նազարի կերպարը: Այդ կերպարը գտել է բացահայտման անհրաժեշտ ուղիներ հեքիաթի ազատ ձևի մեջ, որտեղ սյուժեի ամենաանսպասելի շրջադարձը, ի վերջո, բնական է, հեղինակից չի պահանջում արհեստական և ոչ մի ճիգ:

Դեմիրճյանի հեզնանքի շիկացումը, ծիծաղի զորությունը մի քանի աստիճան բարձր են նախորդ թատերագիրների արածից: Գրոտեսկի հասնող երգիծանքը խմորվել է XX դարի արհավիրքների բովում, որը բարդ փոխակերպումներով ու բեկումներով անդրադարձել է Դեմիրճյանի գործում:

Հարյուրամյակների ընթացքում կուտակված մորմոքը, հասարակական ներդաշնակ կարգի տենչը, խելացի պետականության համար հայ մտավորականների մաքառումները յուրովի բեկվեցին Քաջ Նազարի գահակալության ծիծաղիկ պատմության մեջ:

Ցավոտ հարցերի անլուծելի կծիկ, որոնք անլուր սրության էին հասել առաջին համաշխարհային պատերազմի աղետների պատճառով: Նման սուր և անողոր ծաղր կարող էր ծնվել միայն այդպիսի բարձր թափի ռոմանտիկ պատրանքների կործանման պատճառով:

Հանկարծահաս աղետները խթանեցին Քաջ Նազարի վերելքը: Պիեսի հենց առաջին իսկ արարից, ամենասկզբից նա հայտնում է Ուստիանին իր տիրասիրական հավակնությունները: Դա առաջին անհեթեթությունն է, ոչնչով չպատճառաբանված քայլը: Տրամաբանական է, որ Հովհ. Թումանյանի մշակած հեքիաթի հերոսը նման հավակնություններ չունի:

Գործողության սովորական ընթացքով չի նախապատրաստված նաև ցնդած տիրացուի հայտնվելը և նրա գուշակությունը Քաջ Նազարի ապագայի վերաբերյալ: Միայն

դարեր շարունակ աստծուն ապավինող ժողովրդի վավակը կարող էր այդպիսի ոչնչացնող հեգնանքով բացահայտել ցնդած տիրացուի կերպարը: «Ավելորդը» և «Ժպիտը» ստեղծող գրողի համար աստծո արքայությունը վաղուց էր ավերվել:

Դ. Դեմիրճյանի կատակերգության հանկարծակի, հանապատրաստից թվացող սկիզբը, սյուժեի պայթուցիկ զարգացումը յուրովի աղերսվում է XX դարի թատերագրական որոնումներին, Բերտոլդ Բրեխտի, Ժան Անույի, Ֆրիդրիխ Դյուրենմաթի պիեսների նորարարական կառուցվածքներին:

XX դարի գրողները հաճախակի են դիմել հեքիաթին կամ առասպելին և, հասկանալով այլախոսական ձևերի տարողունակությունը, նոր բովանդակություն ու իմաստ են հաղորդել դրանց: Միանգամայն հասկանալի է, որ նրանց գործերում կարելի է գտնել ավանդական ձևերի խախտման ճանապարհին առաջացած միմյանց արձագանքող կողմեր: Հետաքրքրական է դիտել, օրինակ, բալագանային թատրոնի ավանդույթների անդրադարձումը Բ. Բրեխտի ու Դ. Դեմիրճյանի պիեսներում: Հիշենք թատերական խաղի այն տարերքը, որ առկա է «Քաջ Նազարի» 4-րդ և 5-րդ գործողությունների տեսարաններում, տեսարաններ, որոնք հեղինակի լիակատար նորամուծությունն էին և դուգահեռներ շունեին ժողովրդական հեքիաթի ոչ մի տարբերակում: Ակամայից մտաբերում ես թատերական խաղի այդ նույն տարերքը Ֆրիդրիխ Դյուրենմաթի և Ժան Անույի պիեսներում:

Դերենիկ Դեմիրճյանի պիեսն աչքի է ընկնում գրոտեսկի սրությամբ, այստեղ ամեն ինչ կատարվում է, ասես, առողջ դատողությամբ հակառակ:

Առաջին համաշխարհային պատերազմի դեպքերն ապացուցեցին, որ տրամաբանությունն անզոր է, երբ գործը հասնում է արյունահեղ բռնության, երբ կործանումն անխուսափելի է: Պատմության արսուրդը բարդ փոխակերպումներով գրոտեսկի ծնունդ է տալիս. ծուլ, անբան տղամարդը, որ նույնիսկ վախենում է մենակ ախուռ մտնել էշին դարի

տալու համար, հանկարծ թագավոր է դառնում: Նա գտնում է իր ուժը ճիշտ այնպես, ինչպես մի այլ հրաշք-փոխակերպումով ֆրանսիական զավառական քաղաքի բնակիչները մի օր սկսում են դառնալ... ռեգեղշյուրներ (է. Իոնեսկո՝ «Մերնգեղշյուրներ»):

Առաջին համաշխարհայինի ընթացքում հայ ժողովրդի ապրած ողբերգությունն ու ֆաշիզմի շրջանը նվրոսւայում հատման ընդհանուր կետեր ունեն, և միանգամայն բացատրելի են նման զուգահեռները արվեստի գործերում:

Այդ զուգահեռները պատահական չեն, քանի որ XX դարի մեծ ու բարդ տեղաշարժերը բաժին էին դարձել նաև հայ ժողովրդին, իսկ Դերենիկ Դեմիրճյանը այն գրողներից է, որ շատ սուր էր զգում մարդկության կյանքում կատարված տեղաշարժերը:

«ՔԱՋ ՆԱԶԱՐԻ» ԲԵՄԱԿԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԴՐՎԱԳՆԵՐԸ

1923 թվականին Դերենիկ Դեմիրճյանը գրեց «Քաջ Նազար» կատակերգությունը, որը տպագրվեց «Նորք» հանդեսում: Դա Դեմիրճյանի նշանավոր երկերից է, նրա դրամատուրգիայի ամենաբարձր արտահայտությունը, փայլուն սատիրա, որը լայն ժողովրդականություն է վայելում:

Հյուսիս, պատկերավոր լեզվով գրված, թեև վրդապարծիվածքներով լեցուն, ժողովրդական առողջ հումորով թափանցված, վարպետորեն կառուցված երկխոսություններով՝ «Քաջ Նազարը» շարունակում է մեր ազգային գրականության լավագույն ավանդույթները:

«Քաջ Նազարը» սովետահայ թատրոնում շատ խաղացված, տարածում գտած և սիրված պիեսներից է: Չնայած դրան, չի կարելի ասել, որ նրա բեմական պատմությունը ունեցել է հարթ և խաղաղ ընթացք: Հայտնի է, որ պիեսի երկվան գալը և անդրանիկ բեմադրություններն արժանացան քննադատության ամենահակասական վերաբերմունքի: Ոմանք «Քաջ Նազարը» համարեցին հայ դրամատուրգիայի նվաճումը, ոմանք էլ այնտեղ հասան, որ պիեսը հայտարարեցին հակահեղափոխական ստեղծագործություն և հասարակական դատ ու դատաստանով պահանջում էին պիեսը անհապաղ հանել թատրոնների խաղացանկից: Բայց դրա կողքին շատ էին նաև հիացական կարծիքները: «Քաջ Նազարը» բարձր գնահատեցին Ավետիք Իսահակյանը, Ալեքսանդր Շիրվանզադեն, Եղիշե Չարենցը և հայ մշակույթի ուրիշ նշանավոր դեմքեր:

Կատակերգության բեմադրությունները էական դեր խաղացին մեր դերասանների, ռեժիսորների, նկարիչների, երաժիշտների, կինոգործիչների մի նշանավոր սերնդի գեղարվեստական վարպետության ամրապնդման գործում: Արժե դիմել վիճակագրության շոր, բայց պերճախոս փաստերի: «Քաջ Նազարի» գրվելուց անցել է ավելի քան կես դար: Այդ ընթացքում այն ունեցել է շուրջ հիսուն բեմադրություն: Կատակերգության մոտիվներով գրվել է օպերա (Հարո Ստեփանյան), օպերետ (Արտեմի Այվազյան), պիեսներ են գրվել տիկնիկային թատրոնների համար, ֆիլմ է նկարահանվել: Ինքը՝ հեղինակը, մտածում էր այդ թեմայով վեպ գրել: «Քաջ Նազարի» բեմադրությանն անդրադարձել են 38 թատրոն, որոնցից մեկը՝ օպերային, մեկը՝ երաժշտական կոմեդիայի, մեկը՝ քրդական և երկուսը՝ տիկնիկային: Բեմադրվել է Սովետական Միության գրեթե բոլոր հայաբնակ քաղաքներում՝ Երևանում, Լենինականում, Թիֆլիսում, Բաթումիում, Սուխումիում, Բաքվում, Ստեփանակերտում, Կիրովաբադում, Կիրովականում, Դոնի Ռոստովում, Արմավիրում, Տաշքենդում, Խարկովում և այլուր, հյուրախաղային շրջագայությունների ժամանակ ցուցադրվել է մի շարք քաղաքներում, որոնց թվում նաև Մոսկվայում:

«Քաջ Նազարը» բեմադրել են գրեթե բոլոր հայտնի և ոչ հայտնի ռեժիսորները՝ Ա. Բուրջալյան, Ա. Գուլակյան, Տ. Շամիրխանյան, Ա. Աբարյան, Թ. Սարյան, Մ. Սաղյան և ուրիշներ:

Թատրոնում «Քաջ Նազարը» ձևավորել են Մարտիրոս Սարյանը, Միքայել Արուտչյանը, Դիդո Շարբաբչյանը, Սերգեյ Արուտչյանը, Կարո Մինասյանը, Մուշեղ Սաղյանը, Կարո Հալաբյանը, Միքայել Մաղմանյանը:

Նազարի դերը կատարել են Հովհաննես Աբելյանը, Բագրատ Մուրադյանը, Բաբկեն Ներսիսյանը, Ալեքսանդր Հովհաննիսյանը, Հովսեփ Ոսկանյանը, Պարույր Սանթրոսյանը, Վազգեն Մուրադբեկյանը, Անդրանիկ Նանաչանյանը, Համբարձում Խաչանյանը, Վարդան Միրզոյանը, Հայկ Դանդա-

սը, Ալեքսանդր Կարատուվը, Գուրգեն Հարությունյանը, Արզո Արզումանյանը և բազմաթիվ այլ դերասաններ:

«Քաջ Նազարը» ունեցել է տաս հրատարակություն, որից երկուսը ռուսերեն (Մոսկվա), մեկը վրացերեն (Թիֆլիս), յոթը՝ հայերեն:

Սովետահայ թատրոնի պատմության յուրաքանչյուր շրջափուլում բեմի գործիչները կատակերգությանը մոտեցել են տվյալ ժամանակաշրջանի պահանջների լույսի տակ, ձգտելով երկի նորովի գեղարվեստական բացահայտմանը, որպեսզի կարողանան ստեղծել այդ երկի զրամատուրգիական որակին արժանի բեմադրություն:

«Քաջ Նազարի» անդրանիկ բեմադրությունները իրագործել է Արշակ Բուրջալյանը՝ 1924-ին, նախ Թիֆլիսի Հայ դրամայում (Ստեփան Քափանկյանի հետ միասին), ապա Երևանի Պետական թատրոնում: Ելնելով կատակերգության բնույթից, Բուրջալյանը բեմադրությունները լուծել էր պայմանական-ռեալիստական ոճով: Չնայած շափաղանցման որոշ տարրերին, պահպանված էին կենցաղային գույները, արտացոլվող դեպքերի կոնկրետությունն ու հավաստիությունը: Ռեժիսորին հաջողվել էր կերպարներին տալ կենսական հավաստիություն՝ օժտելով ազգային որոշակի գծերով: Դրա շնորհիվ բեմադրությունը շնչում էր հայկական կուլտուրով: Այդպիսին էին Բ. Մուրադյանի Նազարը (Թիֆլիսում և Երևանում), Ա. Բերոյանի Ուստիանը՝ Թիֆլիսում, Հասմիկինը՝ Երևանում, Իշխան Սաբոն՝ Ավետ Ավետիսյանի մարմնավորմամբ (Երևան):

Հաջողվել էր ստեղծել այնպիսի բեմավիճակներ, որոնք դերակատարներին օգնում էին անցնելու բեմական մի վիճակից մյուսը, մանավանդ որ կատակերգության մեջ ծիծաղի հիմնական աղբյուրը՝ տարբեր բնույթի կենսական և հոգեբանական վիճակների, բնավորությունների հակադրությունն էր: Այսպես, Բ. Մուրադյանը ներկայացման առաջին կեսին մարմնավորելով վախկոտ, ալարկոտ, անբան, հիմարավուն գեղջուկին, բոլորովին վերափոխվում էր, երբ անհրաժեշտ էր

լինում ներկայացնել խորամանկ, տիրասեր և քմահաճ բռնակալին, դատարկամիտ, փուշ թագավորին:

Շեշտված, լայն շտրիխներով, ազգային հումորի, երաճի և բնավորության նուրբ զգացողությամբ էր պատկերել Ա. Ավետիսյանը պոռոտախոս, ստախոս, պարծենկոտ Իշխան Սաքոյին:

Պիեսում կատարվող իրադարձությունների սոցիալական էությունը հիշյալ երկու բեմադրություններում ստացել են հավաստի, ցայտուն, գունեղ բացահայտում, թեև բեմադրություններն ունեին նաև ընդդիմախոսներ, որոնց չէր բավարարում պայմանական և ռեալիստական ռճերի համադրությունը:

Որոշ չափով այլ դիրքերից մեկնաբանեց և բեմադրեց «Քաջ Նազարը» ռեժիսոր ու նկարիչ Մ. Սաղյանը Բաքվի հայկական թատրոնում՝ 1925-ի վերջերին: Նպատակ ունենալով սրելու պիեսի քաղաքական հրատապ բովանդակությունը, ռեժիսորը հրաժարվել էր ազգային և հեքիաթային գծերից: Ամբողջ ներկայացումը լուծված էր մոդեռն եղանակով: Թագավոր Նազարը (դերակատար՝ Հ. Ոսկանյան) հագել էր ժամանակակից համազգեստ՝ ռեսադիրներով, ոտքին երկարաճիտ կոշիկներ՝ խթաններով, նրան շրջապատող պալատականները կրում էին եվրոպական և արևելյան պետական գործիչների ու արքայազների զգեստներ:

Ամբողջությամբ վերցրած՝ Սաղյանի ռեժիսորական որոնումները այնպիսի բարդ դրամատուրգիական նյութի վրա, ինչպիսին էր «Քաջ Նազարը», արդյունավետ էին. դրանք հետագայում հայ թատրոնում հիմք դարձան նույն սկզբունքով լուծվող բեմադրությունների համար:

30-ական թվականներին հայ թատրոնը նորից անդրադարձավ «Քաջ Նազարին»: 1933-ին այն բեմադրում է Բաքվի Հայկական թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Թադևոս Սարյանը, որի անվան հետ, ի միջի այլոց, կապված են այդ կուլեկտիվի 1932—1937 թթ. լավագույն աշխատանքները: Հրաժարվելով էկզոտիկայից, Թ. Սարյանը կատակերգության բովանդակությունը ներկայացրեց այնպես, որ դեպքերը տե-

դի էին ունենում ոչ թե կյանքում, այլ Նազարի երազում: Մեկ տարի հետո նույն թատրոնում այդ դերում Բ. Մուրադյանի փոխարեն հանդես եկավ Հ. Աբելյանը: Ֆիզիկապես, կերպարանքով՝ աժդահա, էությամբ՝ ոչնչություն—այսպես էր տեսնում նշանավոր դերասանը Նազարին և այդպես էլ ներկայացնում: Աբելյանը նորովի մոտեցավ դերին: Դերասանը չգիմեց շարժանկարի, նա խաղում էր ամենայն լրջությամբ, իսկ հանդիսատեսները ծիծաղում էին լիաթոք, անդուսպ, քանի որ նրանց աչքի առջև բացահայտվում էր ձևի ու բովանդակության անմիտ, այլանդակ չափերի հասնող անհամապատասխանությունը: Պոռոտախոս և սնապարծ Նազարի ֆրազների կտեղծ շատ որոշ երևում էր նրա իսկական էությունը, վախկոտ և չնչին ոգին: Ժամանակակիցները Աբելյանի դերակատարությունը ընդունեցին իբրև լավագույնը սովետահայ բեմում:

«Քաջ Նազարը» 30-ական թվականներին երկու անգամ բեմադրեց Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնը: Առաջին անգամ խաղացվեց Ա. Գուլակյանի բեմադրությամբ, 1934-ին՝ թատերական երիտասարդության հանրապետական օլիմպիադայի կապակցությամբ: Այդ ժամանակ կատակերգությունը ներկայացվել էր գրեթե բոլոր հայկական բեմերում և արդեն ձևավորվել էին կատարման շատ որոշակի ավանդներ: Գուլակյանը գրեց պիեսի ռեժիսորական նոր տարբերակ, որի նպատակն էր կատակերգությունը դարձնել պատանիների համար առավել հասկանալի: Նույն նպատակով նա շեշտը դրել էր սոցիալական հակասությունների վրա: Դրա հետևանքով հեքիաթային հյուսվածքը խաբխրվել էր: Ռեժիսորը նույնիսկ հանել էր հսկաների տեսարանը, վախենալով, որ հանկարծ պատանի հանդիսատեսը կստանա այն տպավորությունը, թե իբրև կյանքում հնարավոր է որևէ բանի հասնել՝ ոչինչ չանելով:

Գուլակյանը ետին պլան մղեց Նազարի ալարկոտությունը՝ նրան դարձնելով ավելի ակտիվ և ձեռներեց: Եվ չնայած Նազարը մնացել էր նույն դատարկաբանը և վախկոտը, այդուհանդերձ, բեմադրողը ընդգծել էր նաև նրա

հարմարվելու, ստեղծված իրադրություններն իր շահերին ծառայեցնելու կարողությունը: Շատ արտահայտիչ էր խրե-
ջույքի տեսարանը պալատում, որտեղ հանդիսանալին
շքեղության ֆոնի վրա ծիծաղելի և անհեթեթ էր թվում Նա-
զարի անտաշ, կոպիտ, անճոռնի ֆիգուրը: Իշխանությամբ
կուրացած, Նազարն արդեն երազում էր տիրել ամբողջ աշ-
խարհին, առավել անխնա ճնշել ու շահագործել ժողովրդին:
Ռեժիսորական այս մտահղացումը փայլուն մարմնավորում
գտավ Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի հիմնա-
դիրներից մեկի՝ 19-ամյա Վաղգեն Մուրադբեկյանի խաղում:
Այս տաղանդավոր դերասանը զոհվեց Հայրենական պատե-
րազմում:

Ի դեպ, 1934-ի օլիմպիադայի ներկայացումն արժանա-
ցավ առաջին մրցանակի, որը երիտասարդ թատրոնի համար
մեծ պատիվ էր, մանավանդ, եթե նկատի ունենանք, որ օլիմ-
պիադային մասնակցում էին այնպիսի կոլեկտիվներ, ինչ-
պիսիք էին Երևանի Պետական («Մեծապատիվ մուրացկան-
ներ») և Բանվորական («Քաջ Նազար», գլխավոր դերում՝
Անդրանիկ Նանաջանյան) թատրոնները:

Նույն թատրոնում Սարգիս Քոչարյանի 1939-ին իրա-
գործած բեմադրության մեջ հեքիաթային տարրերը անհա-
մեմատ խտացված էին, որ երևում էր և՛ ռեժիսորական մեկ-
նաբանման, և՛ նկարչական ձևավորման մեջ: Յուրաքանչյուր
պատկերի համար Սերգեյ Արուստյանը նկարել էր բնորոշ,
յուրահատուկ դեկորացիաներ, որոնք հանդիսատեսին տա-
նում էին մի իսկական հեքիաթային աշխարհ: Այսպես, եր-
կընքում փայլում էին խոշոր, «կենդանի» աստղեր, իսկ Նա-
զարի գյուղական խրճիթի մոտից վեր էր բարձրանում խո-
րամանկ, շարաճճի ժպիտով հսկայական լուսինը, Նազարի
սլալատի բակի կենտրոնում կանգնեցված էր խոշոր շափերի
թափանցիկ շատրվան:

Յուրաքանչյուր կերպար ուներ իր բնորոշ դեմքը և հատ-
կանիշները, անհատականացված էր: Շատ սուր էր ծաղրում
Նազարին նրա դերակատար Պարույր Սանթրոսյանը: Դերա-

սանի խաղում եղած գրոտեսկի տարրերը չէին խանգարում կերպարի ռեալիստական կոնկրետությանը:

Փոխված էր այս բեմադրության ֆինալը: Ա. Գուլակյանի 1934-ի ներկայացման մեջ Նազարին գահընկեց էր անում ապստամբ ժողովուրդը:

1939-ի բեմադրության մեջ նույն ժողովուրդը լիաթոք ծիծաղում էր Նազարի վրա, որը, այնուամենայնիվ, մնում էր թագավոր: Ռեժիսորական այսօրինակ լուծմանը համաձայնել էր պիեսի հեղինակը: Բայց եղան քննադատներ, որոնք դատապարտում էին նման ֆինալը:

Մոտ քառորդ դար «Քաջ Նազարը» կա՛մ չի բեմադրվել, կա՛մ էլ, բեմ բարձրանալիս, սովետահայ թատրոնի պատմության էջերում չի թողել զգալի հետք: 1965-ին Լենինականի Մուսվյանի անվան թատրոնի այն ժամանակվա գլխավոր ռեժիսոր Տաճատ Վարդազարյանը նորից անդրադարձավ «Քաջ Նազարին»: Օգտվելով սովետահայ թատրոնի 20—30-ական թվականների կուտակած փորձից, բեմադրողը հրաժարվեց հեքիաթային ոճից և պիեսը մեկնաբանեց որպես արդիական հնչեղություն՝ քաղաքական սատիրա: Ռեժիսորական մտահղացումից էլ բխում էր ներկայացման ձևավորումը (նկարիչ՝ Արամ Ծատուրյան): Բեմահարթակում կանոնափոր շարքերով կախված էին բազմաթիվ պետական դրոշակներ, որոնց թվում նաև՝ ֆաշիստական դրոշակը սվաստիկայով: Այդ ֆոնի վրա Նազար-Արդո Արդումանյանը ժամանակակից ղինվորական հրամանատարի համազգեստով դիմում է ամբիոնից սև սերթուկ հագած, ապշահար իրեն ունկնդրող ներկաներին: Ճառը հիշեցնում էր կատաղած ֆյուրերի հիստերիկ ելույթները:

Տ. Վարդազարյանի փորձը ներկայացնում է որոշակի հետաքրքրություն: Ուշադրությունը բեռնելով միջավայրի արտացոլման վրա, ռեժիսորը կարողանում էր համոզել հանդիսատեսին, որ իրեն՝ ռեժիսորին, պետք է հենց այնպիսի Նազար, որպիսին պատկերում է Ա. Արդումանյանը: Դերասանն ինքնատիպ արտահայտչամիջոցներով էր բացահայտում կերպարի դառարկամիտ, քմահաճ էությունը, խաղում

էր ազատ և անկաշկանդ՝ ստեղծելով Նազարի յուրահատուկ կերպարը: Դերասանի խաղաոճը աչքի էր ընկնում, ինչպես նշեց քննադատությունը, ազգային ինքնատիպությամբ: Նազարը բաղմավաստակ արտիստի լավագույն դերակատարումն է:

Վարդան Աճեմյանը շատ տարիներ փայփայում էր «Քաջ Նազարը» նոր և ինքնատիպ մեկնաբանությամբ բեմ հանելու միտքը: Դեմիրճյանի ծննդյան 100-ամյակը պատճառ դարձավ, որ ռեժիսորը ձեռք զարկի երկարամյա մտահղացման իրականացմանը: Նա արդեն սկսել էր նախապատրաստական աշխատանքները, երբ անսպասելի մահը դադարեցրեց ամեն ինչ:

Հոբելյանական ներկայացումը Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրեց Հրաչյա Ղափլանյանը (գլխավոր դերում՝ Խորեն Աբրահամյան): Ներկայացումը (հոբելյանական օրերին՝ 1977, մայիս) առիթ տվեց սուր բանավեճերի, թեր և դեմ կարծիքների:

«ԳԻՐՔ ԾԱՂԿԱՆՑԻ»
ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՀԻՄՔԵՐԸ

1935 թ. Դեբեհիկ Դեմիրճյանը գրում է «Գիրք ծաղկանց» վիպակը: Նյութ առնելով հայկական միջնադարից, նա ձգտել է ստեղծել այնպիսի գործ, որը հարազատորեն վերարտադրեր ժամանակը, արժեքավորեր այն մնայունն ու գեղեցիկը, որ ստեղծել է ժողովուրդը, արտացոլել նրա հոգևոր ընթացքի դարավոր ուղին:

Ինչպե՞ս է ծնունդ առել միջնադարյան լուսաշող ու պայծառ արվեստը, ի՞նչ պայմաններում, ովքե՞ր են եղել նրա հանճարեղ մշակները, ինչպե՞ս է այդ մշակույթը դիմագրավել արհավիրքներին ու գոյատևել, ինչո՞ւմն է նրա հավերժության գաղտնիքը: Այս հարցերն են հուզել Դեմիրճյանին և, խորամուխ եղած դարերի մեջ, նա փնտրել է դրանց պատասխանը:

Իր մտահղացումն իրագործելու համար Դեմիրճյանը կերտել է սիմվոլիկ կերպարների մի գեղեցիկ շարք: Բնականաբար հարց է առաջանում. որքանո՞վ է նա հենվել պատմության վրա, և ունե՞ն այդ կերպարներն իրենց իրական նախատիպերը: Մինչ այժմ նկատված է միայն, որ վիպակի կենտրոնական հերոսի՝ Զվարթի կերպարի հիմքում ընկած է միջնադարի հայ հանճարեղ բանաստեղծ Կոստանդին Երզնկացու կյանքն ու ստեղծագործությունը, մանրամասները, սակայն, չեն պարզաբանված: Բոլորովին չի նկատված, որ նկարագրվող ձեռագրի («Գիրք ծաղկանց») պատմության հիմքում էլ ընկած է կոնկրետ ձեռագիր, որն այժմ պահվում է Վենետիկի Մխիթարյանների Մատենադարանում:

«Գիրք ծաղկանցի» գլխավոր հերոսը՝ Զվարթը, տարօրինակ մի սպառանք է։ Նրան այլ կերպ են երևում շրջապատն ու աշխարհը։ Նրա երևակայությունն անսովոր թռիչքներ է գործում։ Բնությունը նրա համար հրաշք է։ Նա ոգևորված հափշտակությամբ սպասում է բոլորին այդ հրաշքի մասին։ Ծաղիկները կրակներ են, պտուղները՝ աղնիվ քարեր, թռչուններն ու գազանները՝ զգեստավորված խեղկատակներ։ «Խենթ» Զվարթին ծնողները վանքին են նվիրում, բայց այնտեղ էլ չի մեռնում նրա ձիրքը։ Զվարթն անհանգիստ տենդի մեջ է. նա տանջվում է, ելք է որոնում։ Եվ ահա վանքի մենախցում, խորունկ գիշերով նրան հայտնվում է արթմնի տեսիլը. «Հանկարծ օթևանի պատը, որ թվում էր անհուն, հեռվից, շատ հեռվից ճեղքվեց ու ներս հոսեց ո՞վ—ինքը՝ Զվարթը... Նա արեգակնափայլ աչքեր ուներ, որ վառվում էին գոհարների պես։ Այդ աչքերն այնպես էին նայում, որ Զվարթը զարհուրեց...»

Եվ շիշխեց վեր նայել։ Բայց մի ուժ դրդում էր Զվարթին նայել նրան։ Եվ ահա, երբ աչքերը վեր բարձրացրեց, դարհուրած ընկավ հատակին։ Երկար մնաց այդպես ընկած, հետո ինչ եղավ—չի հիշում Զվարթը։ Միայն զգաց, որ էակր մոտեցավ իրեն և կռանալով ձեռքը դրեց նրա ուսին։ Նրա կռանալն զգաց նրանով, որ նա շշնջում էր։ Անբացատրելի էր այդ շշունջը, երգածայն, անուշ...

Եվ հանկարծ Զվարթը զարթնեց արթնության մեջ։ Նա զգաց խոսքը։ Նրա սիրտը մարեց մի անըմբռնելի տենչով։ Նա տենչաց խոսել, խոսել բարձր, երգածայն, հանդիսավոր, թեկուզ բազմության առաջ։

Եվ սկսեց մի ասք շշնջալ կիսածայն, պատկերներ բազմաբովանդակ»¹։

Այս պատկերը Դեմիրճյանը վերցրել է Կոստանդին Երզրնկացու «Ոմանք չարախօսեն զինէն վասն նախանձու...» հայտնի բանաստեղծությունից, ուր Երզնկացին, չարախոս-

¹ Դեբենիկ Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1960, էջ 163—164։

Կոստանդին Երզնկացու հաջորդ տաղը, որից օգտվել է Դեմիրճյանը, կոչվում է «Բանքս վարդի օրինակաւ զՔրիստոս պատմէ»։ Այս տաղից է քաղված Զվարթի հորինած ծաղիկների վեպը։ Դեմիրճյանը յուրատեսակ մոտեցում է հանդես բերել։ Պահպանելով բանաստեղծության հիմնական գաղափարն ու գեղարվեստական հնարանքները, նա մշակել է բնագիրը, պարզեցրել լեզուն և ոճը։

Ահա մի հատված նրա մշակումից.

Եկավ գարունը, ծաղիկները հորդեցին,
Մանիշակը ժողովեց բոլոր ծաղիկներին
Եվ դավ սարքեց վարդի հանդիման,
Վճռեցին սպանել վարդին, որ չլինի թե
Գա զարդարվի վարդն կարմիր,
Ամենքի ուշը գրավի վրան,
Ամենքը նայեն վարդին կարմիր
Եվ իրենք աննկատելի մնան...
Հանկարծ հնչեց ձայնը բլբուլի,
Եվ վարդը զարթնեց մեջն իր կանաչ վրանի,
Հանեց իր կանաչ կապան,
Հազավ իր վառ ծիրանին։
Ծաղիկները փախան, ցրվեցին, ոմանք ամոթից
Ոմանք շփոթված, ոմանք սուգ մտան, կապտեցին,
Ոմանք երկյուղից դարձան դեղին...³։

Այժմ ծանոթանանք Կոստանդին Երզնկացու բանաստեղծության համապատասխան հատվածներին.

Այսօր եղև պայծառ գարուն, ցրնծան ծաղկունք
և յորդորին...

Մանուշակն էր ժողովել հաւսար զամէն զծաղկնին,
Թէ՛ եկէք մեք միաբան երթանք կտրենք զվարդենին,

³ Դ. Դեմիրճյան, հ. 2, էջ 166—167։

Որ չգա վարդն կարմիր և գեղեցիկ տերև սփռին,
Ու ի նորա պայծառ տեսուն որդիք մարդկան ի մեղ
չհային...

Հուր պլպուլն յանկարծակի ելաւ ձայնեց ի ծաղկընին,
Թե՛ զարթաւ վարդըն ի քնուն ի մեջ կանաչ իւր վրանին:

Վարդն լըսեց զձայն պլպուլին, էբաց ըզդուրըն վրանին,
Ու հօնն զկանաչ կապայն՝ հագաւ զաթլասն և զխրմզին:

Հուր ծաղկունք թառամեցան, կէսք մի զտերերն
թափեցին,
Կէսք մի ալ զփախուստ առին՝ բարձր 'ւ ի դժար
լերունքն ելին.

Կէսք մի ալ ի յամօթուն կապուտ հագան 'ւ ի սուգ
մըտին,
Եւ կէսք մի ալ ի յերկեղոյն 'ւ յահէն դողան 'ւ եղեն
դեղին⁴:

Մշակելով բնագիրը, Դեմիրճյանը հարազատ է մնացել
նրա ոգուն, իսկ տեղ-տեղ էլ պարզապես նույնությամբ է թո-
ղել այն.

Սեր է ծառն, սեր ծաղիկն,
Սեր է հավքի ձայնն ի ծառին,
Սեր է վարդն, սեր բլբուլն,
Սիրով է նստել վրա վարդին...
Եթե սերն ինձնից զատվի,
Ինձ կտանեն ցուրտն ու քամին⁵:

Այս տողերը բնագրում ունեն գրեթե նույն տեսքը.
Սէր է ծառն ու սէր ծաղիկն,

4 Կ. Երզնկացի, Տաղեր, էջ 137—140:

5 Դ. Դեմիրճյան, հ. 2, էջ 167:

ու սէր հաւուն ձայնն ի ծառին,
 Սէր է վարդն ու սէր պլպուլն՝
 սիրով նըստել ի վրայ վարդին...
 Ու թէ սէրն յիսնէ զատի՝
 նա զիս տանի հողմ ու քամին⁶:

Վիպակում, հալածանքից խուսափելու համար, Զվարթը ստիպված մեկնում է ծաղիկների վեպը, բացատրելով իր կիրառած այլաբանությունների իմաստը.

«Ասե՞մ ով է վարդն կարմիր
 Կամ ո՞վ են ծաղկունքն ա՛յնն,
 Կամ թե ո՞վ է բլբլուլը քաջ,
 Կամ թե ո՞վ է ձայն բլբլուլի⁷:

Ծաղկունք քահանայքն են այն հին օրինի, վարդը Հիսուսը, մանիշակը Հուդան, որ դավեց Հիսուսին և բլբլուլը Գաբրիելն էր, որ փողը փչեց: Վարդն, որ հագավ ծիրանին, Քրիստոսն էր, որ հարություն առավ, ծաղկունքը, որ թառամեցին, դեղնեցին, զինվորներն էին, որ փախան նրա գերեզմանից»:

Այս բոլորի հիմքը կրկին Կոստանդին Երզնկացու տաղերն են: Դեմիրճյանը տվյալ դեպքում օգտվել է բանաստեղծի «Մեկնութիւն վարդին համառօտ...» տաղից: Այստեղ էլ նա նույն կերպ է մոտեցել հարցին: Պահպանելով բանաստեղծության հիմնական գաղափարը, մշակել ու պարզեցրել է այն: Համոզվելու համար հիշենք տաղի համապատասխան հատվածները.

Եղբայր, ականջ դիր ու լըսէ, որ ես ասեմ ըզմեկնութիւն,
 Թե ո՞վ է վարդըն կարմիր, կամ որ ոք են այն ծաղկընին,

6 Կ. Երզնկացի, Տաղեր, էջ 141—142:

7 Դ. Դեմիրճյան, հ. 2, էջ 168—169:

Կամ ո՞վ է սէրըն վարդին, կամ ո՞վ է ձայն բըլբուլին,
Կամ ո՞ր ոք են այն ծաղկընին, որ ի վարդէն փախուստ
առին:

Ծաղկունքըն որ ժողովեցան՝ այն քահանայքն հին
օրինին,
Եւ կարմիր վարդըն վառեալ՝ այն էր Յիսուս՝ հօր միածին.
Մանիշակըն որ ժողովեց հաւսար զամենայն ծաղկընին,
Այն Յուդայն էր աշակերտ, մատնեաց ի մահ զարքայն
վերին:

Եւ բըլբուլն յանկարծակի ելնէ-կանչէ ի վերայ վարդին,
Այն փողըն էր յարութեան զոր և գոչեաց յառաւօտին.
Վարդն որ եհան զկանաչ կապան, հագաւ զատլասն ու
խըրմըզին,
Այն Քրիստոսն էր որ յարեաւ ի մեռելոց՝ արեամբն
յերկին:
Ծաղկընին որ թառմեցան, կէսք մի զտերեւն թափեցին,
Այն զինուորքն են, որ եղեն որպէս մեռեալք յահել
ձայնին...⁸:

Այսպիսով, Զվարթի կերպարն ստեղծելիս, Դեմիրճյանն օգտվել է Կոստանդին Երզնկացու «Ոմանք չարախօսեն զինէն վասն նախանձու...», «Բանքս վարդի օրինակով զՔրիստոս պատմէ», «Մեկնութիւն վարդին համառօտ...» տաղերից:

«Դիրք ծաղկանցի» հերոսներից է նաև Ղունկիանոսը: Նա Զվարթի միակ մտերիմն է վանքի մոայլ կամարների տակ: Զվարթի մահից հետո բարի Ղունկիանոսն է Թագեին պատմում Զվարթի ծաղիկների վեպը ու խնդրում ծաղկել (նկարադարդել) այն: «Հետագայում, կյանքի գնով, Ղունկիանոսը փրկում է այդ պատկերադարդ ձեռագիրը թշնամու ձեռքից:

8 Կ. Երզնկացի, Տաղեր, էջ 145—146.

Ղունկիանոսի կերպարի նախատիպը նույնպես կարելի է գտնել Կոստանդին Երզնկացու կենսագրության մեջ: Դա Ամիր Փոլինն է, Կոստանդին Երզնկացու ձեռագրերի գրիչն ու ստացողը: Հայտնի է, որ նա եղել է բանաստեղծի մտերիմն ու բարեկամը: Երզնկացին նույնիսկ հատուկ տաղ է նվիրել նրան՝ «Բան Կոստանդեայ առ մեր հոգևոր եղբայրն Ամիր, հոգով ի հոգի և սրտէ ի սիրտ» խորագրով⁹: Ամիր Փոլինի միջոցով են Կոստանդին Երզնկացու տաղերը փրկվել կորստից ու հասել մեզ: Ենթադրվում է, որ նա դրանք ընդօրինակել է բանաստեղծի մահից հետո: Այս փաստերը գալիս են հավաստելու, որ Ղունկիանոսի կերպարի հիմքում էլ Ամիր Փոլին անունով պատմական կոնկրետ անձնավորությունն է ընկած:

Վիսյակը գեղեցիկ ավարտ ունի: Թշնամին ասպատակում է երկիրը, ժողովուրդը սովի է մատնված: Զրադացական Հակոբն իր որդի Հուսիկին ուղարկում է Դամասկոս՝ սերմացու ցորեն բերելու, որպեսզի սովից փրկի ընտանիքը: Հուսիկը վերցնում է հոր վերջին փողերն ու ճանապարհվում: Դամասկոսի շուկայում նա տեսնում է, թե ինչպես օտար ամբոխը ծիծաղելով ձեռքից ձեռք է փախցնում մի կաշեպատ ձեռագիր: Մեկը հանկարծ բացում է այն.

«Գարուններ բացվեցին և մրգահաս աշուններ, երկինքներ սուտակ, բուրաստաններ, հրեղեն վարդեր, վարդեր ոսկեծույլ, և ծաղիկներ մանվածապատ, ջերմ, հափշտակված, ջերմ հրճվալից: Հուսիկի աչքերում նկարվեցին իր լեռների, հովիտների մտերիմ գույները...»

Հուսիկը մոտ գնաց և գիրքը շոշափեց: Տաք էր արծաթը նրա մատների մեջ: Բացեց գիրքը: Նայեց նրան թեթև, հանդարտ: Աչքերը երևացին ծաղիկների միջից: Գիրքը հանգիստ էր մի մարդու նման, որ գիտե կյանքի բոլոր օրենքները և կենդանության գաղտնիքները և չի վախենում մահից, սիրում է կյանքը և հավատով է ճակատագրի դեմ¹⁰:

⁹ Կ. Երզնկացի, Տաղեր, էջ 195:

¹⁰ Դ. Դեմիրճյան, հ. 2, էջ 177:

Հուսիկը տալիս է ունեցած ամբողջ դրամը, գնում «Գիրք ծաղկանցը» և սերմացուի փոխարեն տուն վերադառնում այդ ձեռագրով:

Արդյոք Դեմիրճյանի երևակայության արդյունքն է, թե սա ևս իրական հիմք ունի: Պարզվում է, որ մեծանուն գրողն այստեղ էլ հավատարիմ է մնացել պատմական իրականությանը: Վենետիկի Միսիթարյանների Մատենադարանի հայերեն ձեռագրերի «Մայր ցուցակում» նշված է նաև մի գեղեցիկ Ավետարան: Դա № 88 ձեռագիրն է: Այն ունի հարուստ մանրանկարչություն. ոսկեզարդ, բաղմագույն զարդադրեր, կիսախորաններ, խորաններ, մանրանկարներ: «Ձեղուններն ու տանիքը լի են ամենազգի դրուագներով, քաղաղներով, պէս-պէս թռչուններով և ծաղկաբեր ծառերով»¹¹,—կարդում ենք նրա նկարագրության մեջ: Դրություն ժամանակը ստույգ հայտնի չէ. 1205 թ. այն կա՛մ վերանորոգվել է, կա՛մ ընդօրինակվել: Ուշագրավ է նրա հետագա ճակատագիրը: Պահպանված մի հիշատակագրության մեջ ասվում է. «Ի ժամանակին որում ել արքայն Պարսից Թամուրղան խուժադուժ աղգսւ ալլակերպ և այլդէմք, լայնաճակատ և նեղաչուի, քաւսա և ժանդ, և ել բազում զօրաւք յարեւիլից կողմանէ և սաստիկ զաւրօք եկն ի վերայ աշխարհիս Շամայ, և գնաց մինչև յերուսաղէմ. և զայն տարին յաշխարհիս եկաց և յայնչափ զառնութիւն արար որ ընդ գրով չեմ կարել արկաներ. այնչափ մարդիք զոր էսպան զոր գերի վարեաց ու զոր ի սովու քաղումք մեռան, որ հայր յորդո կու հեռանայր և որդի ի հօրէ, յայնմ ժամանակին գնացեալ Թաւաքալն՝ Հալսլա տանուտէրն՝ ի հացի գնել ի յԱնթափ քաղաք, և տեսեալ զսուրբ Աւետարանս ի ձեռս այլազգեաց և յոյժ արտասուեաց, վասն յայնորիկ, զի անարգէին զԱւետարանս և զՔրիստոս... յայնժամ աստուածային սիրովն վառեալ փաքեցաւ սուրբ Աւետարանիս, ետ զիւր հացի գին և էառ զսուրբ Աւետարանս և ասցատեաց յանաւրէնաց և էբեր յիւր տուն... ի ժամանակին

¹¹ Բաքսեղ Սարգիսյան, Մայր ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Մատենադարանին ի Վենետիկ, հ. Ա, Վենետիկ, 1914, էջ 397—398:

յայնմիկ յորում առաք զսուրբ Աւետարանս՝ էր թիւն Հայոց ի Պէթ»¹²։

Ինչպես տեսնում ենք, այս տվյալները համապատասխանում են «Գիրք ծաղկանցի» մասին Դեմիրճյանի հայտնած տեղեկություններին։ Այսպես. թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը գերված են լենկ Թեմուրի («Թամուր ղանի») ասպատակությունների ժամանակ, թե՛ մեկի և թե՛ մյուսի փրկողը հացի (ցորենի) դրամն է նվիրում փրկությանը, իսկ հիշատակված Շամբ նույն Դամասկոսն է։

Ահա թե ինչպես է ականավոր գրողը միմյանց հյուսել XIII—XIV դդ. մեծ բանաստեղծ Կոստանդին Երզնկացու և Մխիթարյան Մատենադարանի № 88 Աեռագրի հետ կապված բանաստեղծական, մանրանկարչական, կենսագրական և այլ փաստերը՝ կերտելով իր անզուգական վիպակը՝ «Գիրք ծաղկանցը»։

Դեմիրճյանն իր վիպակը վերջացնում է այսպես. «Երկաթե գրադարաններում լռում են դարերը։ Մի ալեհեր գլուխ հակված է պատմության անդունդը և խոր հովտում տեսնում է ծաղիկներ, ծաղիկներ, ծաղիկներ...»¹³։

Այդ ալեհեր մարդը ինքը՝ Դերենիկ Դեմիրճյանն է։ Դեռևս 1927 թ. մայիսի 6-ին Ավ. Իսահակյանի հետ լինելով Մատենադարանում, նա այցելուների մատչանում գրել է. «Տասնհինգ դարեր են լռում այս պատերի մեջ, և ես լսում եմ նրանց լռությունը»։

¹² Նույն տեղում, էջ 401—402։

¹³ Դ. Դեմիրճյան, հ. 2, էջ 180։

«ԵՐԿԻՐ ՀԱՅՐԵՆԻՆ» ԲԵՄԻ ՎՐԱ

Դժվար է համոզված ասել, թե դրամատուրգիան սրտամոտ զբաղմունք էր Դեմիրճյանի համար կամ ստեղծագործող հոգու պարտք: Թեև նա գրել է տասներկու պիես, բայց բոլորը չէ, որ հրատարակել է, բոլորի նկատմամբ չէ, որ եղել է ուշադիր: Նրան չեն շահագրգռել նաև իր պիեսների որոշ բեմադրություններ: Սրտով թատրոնի հետ՝ միտքը տվել է գրականությանը, ավելի վստահել գրչին: Դեմիրճյանի գեղարվեստական նախասիրությունների մեջ, թվում է, թատրոնը վառ արտահայտված գրականություն է, հետո միայն թատրոն: Եվ դա նախասիրության հարց չէ, այլ սեղմ մտքի զրսևորման ուրույն ձև:

Դրամատիկական երկերում Դեմիրճյանն իր պատկերած նյութի և հուզող հարցերի մեջ այնքան շատ է խորասուզվում, այնքան հեռուները գնում, որ մեկ-մեկ դժվարանում ես նրան «ես բերել»: Ասես անընդհատ շարունակվում է, անվերջ խորանում: Բեմական հանգույցները բազմակնճիռ, բախումները՝ հրեմն մի անձի մեջ սքողված: Նույնիսկ թույլ, փոքրածավալ պիեսների մեջ նա անսպառ է, տարածքն ու խորքը բեմի համար ասես անհարմար:

Իբրև կանոն Դեմիրճյանն ավելին է ասում և շատ, քան առաջին հայացքից ասում է: Դիալոգի խտացումը մեծ է, ինտրիգն այնպես իմաստուն խճճած, որ գրեթե անհնար է չիռվին պարզաբանել բեմի վրա: Դերասանն ու ռեժիսորը այդ ավելինն ու շատը երբեմն թողնում են իրենց մտքի մեջ կամ գցում լեզվի տակ: Դժվարանում են ըստ խորության հաղթահարել մի մտածողություն և ոճ, որը թեև գալիս է

ինտելեկտուալ թատրոնի գեղարվեստական առանձնահատկություններից, բայց ամբողջովին ինտելեկտուալ թատրոնի բուն սկզբունքներով չի շարադրված: Գաղափարական հագեցումը միշտ չէ, որ համընկնում է գաղափարի բեմական ձևավորմանն ու կոնկրետ ոճին: Միտքը մեծ մասամբ ավելի եռանդուն է գործում ու ավելի տրամաբանված, քան հերոսն անձամբ կարող է գործել բեմի վրա: Դա ավելի շուտ գաղափարների դրամատուրգիա է, երբեմն այլաբանորեն ծանրացած, երբեմն խիստ թափանցիկ: Դեմիրճյանին միշտ հասկանալու և հասկացնելու համար դերասանը պիտի հատկապես նախապատրաստված լինի, երբեմն «ընդհատի» նրան կամ մոտենա դանդաղ ու ղգուշորեն, հակառակ դեպքում կընկնի Պուլ-Պուլ մուկիկի վիճակի մեջ, չի տեղավորվի դերում, իսկ թե տեղավորվեց, այնպես «կգիրանա», որ չի կարողանա այլևս դերից դուրս գալ: Ուզում եմ ասել, Դեմիրճյանի պիեսներում գաղափարական հագեցումն ավելի բարձր է, քան այդ գաղափարի բեմական կերպավորումն ու կոնկրետ ոճավորումը: Թեև մոտ խոսքը, ծանրակշիռ միտքը հաճախ դուրս են թռչում բեմից, միշտ չէ, որ օրգանապես ձուլվում են ներկայացմանը, իսկ առանձին դեպքերում էլ հնչում որպես գրավիչ հանելուկ: Օրինակ, այս դրամայի հերոսներից մեկն ասում է՝ «Սուտ է, սուտ, սուտ ինքն էլ սուտ է», իսկ մեկ ուրիշը թե՛ «Պատվիս համար եմ պատիվս կորցնում»: Սրանք Դեմիրճյանի դիալոգների մեջ երբեմն լեզվական խաղ են, բառախաղեր՝ հերոսի հուզախուռով ներաշխարհը յուրովի բացահայտելու համար, բայց շարքային դերասանը այդ զուտ գրական դարձվածքները ինչպե՞ս խաղա: «Չէիք լինի դավաճան և ստրուկ, եթե չլինեիք ստրուկ»¹, — դժվար է նաև նման սուր արտահայտություններին բեմական կյանք տալ, գրտնել դրանց համապատասխան ենթատեքստը: Հանդիսականն էլ չի հասցնի յուրացնել միտքը, եթե դերասանն այդ տեքստը նախօրոք ամենայն խորությամբ մշակած չլինի:

¹ Տեքստային մեջբերումները կատարված են երկերի ժողովածուի ութհատորյակի 5-րդ հատորից (Երևան, 1957):

«Հովնան Մեծատուն» անտիպ պիեսում գլխավոր գործող անձն ասում է. «Այդ պարզ բանը, վսեմափայլ տեր, այնքան դժվար պարզ բան է»:

Դեմիրճյանի ամբողջ դրամատուրգիան դժվար պարզ բան է, հետևապես և այնքան դժվար նրան բեմական կյանքն տալն առհասարակ: Նրա գրեթե բոլոր պիեսներում կա այդ, ասես անմեկնելի, դժվարահաս շարժ բանը, որին դիմադրում է «բեմի քննադատությունը», «ռեժիսորական վետտոն»², ընդդիմանում, որ գերակատարները հեշտությամբ տիրանան կերպարին, լինեն այն բարձրության վրա, որ պատշաճ է մեծ գրողի թատերական գեղագիտությանը: Այլ կերպ ասած, բեմը նրան քննադատում է, իսկ ինքը քննադատության չի ենթարկվում: Ըստ երևույթին լոկ մի ճանապարհ կա՝ Դեմիրճյանին մոտենալ դեմիրճյանաբար:

Զորեղ, ծանր թատրոնի դրամատուրգ է Դեմիրճյանը, միաժամանակ նման թատրոնի պատմիչ ու տեսաբան: Նրա բազմաթիվ ու բազմակշիռ հոգվածները, «խոհերն ու հուշերը»՝ նախասովետական և սովետական հայ թատրոնի մասին, թեև տասնամյակներ առաջ գրված, միանգամայն ժամանակակից են: Ինչպես լեզվի և գրականության մեջ (կամ լեզվաբանության և գրականագիտության), այնպես էլ այս բնագավառում, նա արմատական երևույթ է, գրեթե անմրցակից: Թերևս ոչ ոք այնպես համոզիչ և դիպուկ չի մեկնաբանել Գ. Սունդուկյանի և Պ. Աղամյանի երևույթը հայ թատրոնի պատմության ամբողջ ընթացքի մեջ, ինչպես նա, և ոչ ոք նրա նման հիմնավոր ու սեղմ չի բնութագրել մեր ականավոր արտիստների ստեղծագործությունը: Նրա հոգվածներում և «խոհերում» երբեմն անուղղակի, բայց խստորոշ պարզությամբ ու պատկերավոր արտացոլված են նաև Կ. Ստանիսլավսկին, Ե. Վախթանգովը, Վ. Մեյերխոլդը, եթե կուզեք՝ նույնիսկ Բ. Բրեխտը: Հայ իրականության մեջ Դե-

2 Դ. Դեմիրճյանի դիպուկ դարձվածքը՝ օգտագործված «Ֆոսֆորային շող» պիեսի բեմական խմբագրության առիթով (ՏԵՍ «խորհրդային արվեստ», 1932, № 2):

մյուսներն է ամենից համոզիչ պարզաբանել դերասանի ստեղծաբանական արվեստի (իմպրովիզացիա) էությունը, համարելով այն միամիտ ու անմտադիր խաղ, տվել ցուցադրական և ապրումների թատրոնի կոնկրետ բնորոշումները առանց ծայրահեղության մեջ ընկնելու՝ պաշտպանելով դրանց համադրման սկզբունքը:

Մակայն, ցավալի իրողություն: Դեմիտրյանի պիեսներից շատերը բեմի վրա ժամանակակից հնչողության չեն հասնում, տակավին չեն դարձել մեր ազգային թատրոնի սեփականությունը: Թեև բազմիցս ու այլևայլ բեմերում է ցուցադրվել «Քաջ Նազարը», բայց մինչև օրս դրա համարժեք բեմադրությունը չունենք: Այդ անմահ կատակերգության բեմական բազում մարմնավորումների մեջ թերևս հաջողված համարվի 1930-ին Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում Ա. Բուրջալյանի ջանքերով ստեղծված ներկայացումը: Բոլոր մյուսները, ցավոք, այսօրվա քննադատությանը չեն դիմանում: Իսկ «Նապոլեոն Կորկոտյանի» բախտը առհասարակ չբերեց: Պիեսի միակ բեմադրության մեջ (1934) աչքի էին ընկնում լուկ մի քանի դերակատար և... գեհնիկ սոցիոլոգիզմը: Նրա շուրջ ծավալվեց քննադատական թունդ եռուղեռ, բորբոքվեցին սուր, անառողջ վեճեր, որոնց գլխավոր դրդապատճառը ոչ միայն և ոչ այնքան դրամատուրգն էր, որքան Ա. Գուլակյանի բեմադրության անհանդուրժելի ոճն ու եղանակը: Զուր չէ, որ մի տարի անց, որպես դրամատիկական ուշագրավ երկ, «Նապոլեոն Կորկոտյանի» փոքր-ինչ վերամշակված տարբերակը հանրապետական մրցանակ շահեց, թեև հանված թատրոնի ընթացիկ խաղացանկից: Այս առումով բացառություն է «Ներկիր հայրենին»: Նրա բեմադրությունը շուրջ քսան տարի գոյատևեց: Նրկու անգամ բեմադրվեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում (1940, 1945), երկու անգամ էլ յուրովի հնչեց Լենինականի թատրոնի բեմի վրա (1943, 1956): Պիեսի բեմադրության մեջ, որի ռեժիսորը Վարդան Աճեմյանն էր, հանդես եկան այդ տարիներին ստեղծագործող գրեթե բոլոր մեծ վարպետները, բացառությամբ Վահրամ Փափաղյանի: «—Տարիքս չի ներում, միայն տարիքս,—

ասում էր հետազայում Փափաղյանը,— թե չէ մեծ սիրով կիսադայի Գագիկ...»:

«Նրկիր հայրենին» անկարելի է բեմադրել ու խաղալ առանց մեծ սիրո, առանց երիտասարդական ավյունի, առանց բուն կրքերի ու խանդավառության, առանց «մեծածախս» ու «գոռոզ բուրգերի», առանց մեծ հանդիսականի և ընդհանրապես՝ առանց մեծաշունչ թատրոնի:

Սա ամենահանդիսավոր և ամենահայրենասիրական ներկայացումն է, որ երբեք ցուցադրվել է հայ դրամատիկական թատրոնում: Հանդիսավոր ու պոռթկուն, հանդիսավոր ու անկեղծ, հանդիսավոր ու իրական, հանդիսավոր ու գեղարվեստորեն բազմալեզու:

«Նրկիր հայրենին» դասական հայտնի կարգուկանոնով գրված պիես չէ, այլ հայոց լեզու և հայոց ճարտարապետություն, այլև կորցրած ու վերստին գտած հայրենիք: Պիեսի միջից ասես լսվում է պատմական ահեղ անցքերի զղրգյունը, մեր առջև բացվում «Արևելքի միջնադարյան խավարի մեջ իր պերճանքով աշխարհ հրապուրող Անին»³, որ հիմա չկա... Բայց կա, կլինի, քանի մենք կանք,— լուռ ձայնում է մեր աշխարհին Դեմիրճյանը: Ո՛չ, Դ. Դեմիրճյանի այդ գործը, որ 1939-ին մուտք գործեց թատրոն և հաջորդ տարվա ամռանը ցուցադրվեց, հայրենասիրական պաթոսի մի «կեցցե-ուռա» պիես չէ, բնորոշ նախապատերազմյան հայ դրամատուրգիային, այլ բառիս բուն իմաստով հերոսական դրամա, ինչպես ինքը՝ Դեմիրճյանն էր պատկերացնում: Ասես առասպել, թեև պատմական կոնկրետ հարցերի վրա հիմնված, պատմական բուն իրադարձություններին և տասնմեկերորդ դարին մոտեմոտ: Բայց ոչ պակաս մոտեմոտ մեր մտածողությանն ու դարաշրջանին:

1940 թվականն էր: «Կապուտանը» բեմական համառոտ կյանք ունեցավ: Սակայն Դեմիրճյանի միտքն անհանգիստ էր կես ճանապարհին թողած «Նապոլեոն Կորկոտյանի» համար: Այդ շրջանում նա իր ընդդիմախոսներից մեկին ասել

3 Թ. Թորամանյանի արտահայտությունն է:

է. «Ի՞նչ հիմա՛ ես մտածում ե ճիշտ ես մտածում: Կանցնի ժամանակ, դու կտեսնես երևույթի հետեանքները ե կհամոզվես, որ ե՛ս եմ ճիշտ մտածել»⁴։ Դեմիրճյանը ճիշտ էր մտածում նաև «Երկիր հայրենին» կյանքի կոչելիս: Պրեմիերայից մեկ ամիս անց հիտլերյան հորդանները արդեն ճնմում էին Վերսալի պուրակներում ե վխտում Ուկրաինայի սահմանագլխին:

«— Բա ասել է՝ պարիսպ շարե՞նք, գան մեր հողը վերցընե՞ն,— առաջին գործողության մեջ ասում է Հոնենց իշխանը, իսկ թոնդրակեցի Զենոնը, մի բուռ հող ափի մեջ փշրելով, պատասխանում է.

— Հո՞ղ... էսքան արաբ, խալիֆա, կայսեր եկան՝ հող վերցրի՞ն: Այ, գնացին, մնաց աշխարհ: Հողը ծանդր է...»:

Եվ այս բարբառային ծանդրը Դեմիրճյանի գրչի տակ ծանրից էլ ծանր է հնչում: Նրա պիեսի մեջ հողը դաշն է կապել ժողովրդի հետ: Ասես փուլ են գալիս երկինք ու երկիր, բայց հողը չի շարժվում որովհետև մենք հողն ենք, «ծանդր» հող:

Թեև Ավարայրի ճակատամարտը Բագրատունիների ժամանակներից պատմականորեն շատ ավելի վաղ էր բռնկվել հայոց հողում, բայց Ավարայրը Դեմիրճյանի գրական մտահղացումներն մեջ, կարելի է ասել, որ այստեղ իրեն զգալ տվեց: «Վարդանանք» իր գաղափարական այրող բովանդակությամբ ե հայրենասիրական ոգով սաղմնավորվեց թերևս «Երկիր հայրենի» դրամայում ե նրա հիասքանչ բեմադրության լույսի տակ: Այստեղ է նրա թթխմորը: Վարդանից մինչև «Վարդանանք» տանող գաղափարական կամուրջն ընկած է Գաղիկ—«Երկիր հայրենի» ճանապարհին, Անիի պաշտպանության գծի վրա: Երկուսն էլ ուսուցանում են խղճի ե արյան գնով պաշտպանվելու, նույնն է թե՛ հաղթելու արվեստը:

Երբ ուշի-ուշով ընթերցում ես «Երկիր հայրենի» դրամա ե մտովի անդրադառնում նրա բեմադրություններին,

⁴ «Սովետական Հայաստան», 1977, 18 մայիսի:

չես կարող հատուկ ուշադրություն չդարձնել նրա բառապաշարի մի առանձնահատկության վրա: Այստեղ ոգի են առնում բուրգ-պարիսպ-աշտաբակ մեծիմաստ գոյականները, հողն ասես հատուկ անուն է դարձել, իսկ դրանց կողքին բարձրաձայն հնչում են գոռոզ ածականը և ածականաբար օգտագործվող զայլ բառը: Դրամայի մեջ փաստորեն չկա մի տեսարան, որ այս բառերը ամենատարբեր ձևերով չհոլովվեն, չկա մի հերոս, որի շուրթերից չհնչեն այս բառերը: Քիչ չեն հոլովվում նաև խիղճն ու արյունը: Բայց գայլն ու գոռոզը, հողն ու պարիսպը ավելի մեծ եռանդով են մտնում գործողության մեջ: Արևելյան շքեղությամբ ու շոայությանմբ Դեմիրճյանը իր պիեսի մեջ շաղ է տվել բուրգ ու պարիսպ, հող ու գայլ բառերը և զուգել դրանց գոռոզ ածականով: Եվ բառն է խաղացնում և բառի հետ է խաղում...

«— Արհավիրք, արհավիրք, կայսեր դեսպանը պարիսպներն է դալիս,— տազնապով գոչում է Տրդատ ճարտարապետը, իսկ դեսպանը թե՛

— Գոռոզ եք, գոռոզ ազգ եք, գոռոզությունն է կործանում ձեզ»:

Դրաման ասես տեղ-տեղ չափածո գրված լինի: Տառերն անգամ խոսում են՝ ս-երը սակրավոր են, ղ-երը՝ ղրնգուն:

Աճեմյանի ստեղծած ամբողջ ներկայացումն էլ ղրնգուն էր և՛ առաջին, և՛ հաջորդ տարբերակներում, թեև ղլխավոր դերակատարները հաճախ փոխվում էին: Սա միակ դեպքն է Աճեմյանի ռեժիսորական հարուստ գործի մեջ, երբ նա միևնույն պիեսին երկրորդ, երրորդ անգամ անդրադառնալով, ոչինչ չի կորցրել նախկինում ձեռք բերածից, ընդհակառակը, ավելի հարստացրել է ու խորացրել ներկայացման կերպարը, նրա գաղափարական բովանդակությունը սրել մինչև վերջ:

Ավետիք Իսահակյանը այս բեմադրության մասին տարիներ անց ասել է. «Խոշոր ներկայացում էր, հարուստ՝ ժողովրդական պատկերներով, Ամենից լավ միտքս մնացել է Գագիկ արքայի բեմ մտնելը: Դա անակնկալի բերող, հուզիչ

ցույց էր: Հայոց արքան բեմի վրա հայտնվում էր հրաշքի պես, ասես բոցերի միջից: Դա ինձ հիշեցնում էր Վահագնի առասպելական ծնունդը: Երևի խարտյաշ պատանեկիկը հենց այդպես, բոցերի միջից վազելով է աշխարհ եկել»⁵:

Աճեմյանի բեմադրության առանցքը և գլխավոր հերոսների մեջ լավագույնը, անշուշտ, Վաղարշ Վաղարշյանի Գագիկն էր:— «Ինձ գայլ են ասում, և ճշմարիտ ես գայլ եմ և այս օրերս կպատառոտեմ բյուզանդական գայլին»:

Այս հողի վրա էր սկսվում հողի կռիվը բեմի վրա: Գայլ պետք է լինել գայլի դեմն առնելու համար, գումարել ժողովրդի բովանդակ ուժերը, այլապես ստրուկ կմնաս և միշտ օտարի գերին... Բայց ոչ սովորական գայլ, «ոչ էլ մարմարոնյա կամ քարե», այլ գոնե մի քիչ պղնձյա: Այո, եղել է մեր գայլը պղնձյա, երբ շատ է պետք եղել, եղել է մեր պատմության մեջ այդ ակնթարթը և դրանից պիտի դաս առնել: Այսպես Դեմիրճյանը ներթուստ վիճում էր Ե. Չարենցի հետ, իսկ թատրոնը հաստատում Դեմիրճյանի միտքը:

Պիեսի և նրա բեմադրության մեջ կար ապստամբ ոգի, պատժի գիծ, մոլեգնող տենչ՝ վայրագ թշնամուն հասկացնելու մեր ով և ինչ լինելու հանգամանքը: Միաժամանակ, յուրովի մերկացման ուժ: Վեստ Սարգսի դիվային վարքագծի մեջ պարզ կարելի էր նկատել, թե ինչ ճանապարհներով են բռնակալները իշխանության գլուխ բարձրանում, ինչ ահավոր դավերի, ինչ զարհուրելի մեքենայությունների դիմելով: Քանի-քանիսն են ընկնում, որ նա բարձրանա: Բայց չի բարձրանում, չի հասնում նպատակին, որովհետև ժողովուրդն է երկրին ապավեն, իսկ նրա արքան՝ պղնձյա գայլ:

Բոցերի միջից բեմ հառնող Գագիկ արքան ամբողջ ներկայացման մեջ էր մոլեգին, պրկված՝ մետաղալարի նման: Անվերջ պայքար, անընդհատ հողի կռիվ՝ ներքին ու արտաքին թշնամու դեմ,— ահա նրա վարքագծի սոցիալ-հոգեբանական ազդակը: Դա պայթյունների և բռնկումների վրա կառուցված դերակատարում էր: Բառերը թափվում էին ասես

5 «Երեկոյան Երևան», 1975, 27 սեպտեմբերի:

հրազենից, նախադասությունները բռնկվում վառողի նման:— «Հետկարը ոճիր է, պոռնկություն, Մագիստրոս իշխան... Արյամբ եք պատասխանատու, ովքեր մասնակից եք հետկարին»: Սա առաջին հարվածն էր՝ ուղղված ներքին հակառակորդի դեմ: Երկրորդ հարվածն իջնում էր դեսպանի վրա՝ «Եթե Անիի համար ես եկել հետկարով, չկա այլևս հետկարը, պատռում եմ, ահա հետկարը...»: Վրա էր հասնում կաթողիկոսը և փորձում նշավակել արքային՝ «Վայ քեզ, ժողովուրդ, վայ, դի թագավորդ մանուկ է»: «Մանուկ է, մանուկ, մանուկ»,—մի պահ թակարդն ընկած գայլի պես ատամները կրճտացնելով կրկնում էր Վաղարշյանը, և նրա խոսքերը ասես դաշույն, խրվում էին հանդիսականի սիրտը: Իհարկե մանուկ չէ: Մանուկն այդպես չի լինում, այդքան գոռոզ, այդքան «գայլ»: Բայց Գագիկը միայն մարտնչող, միայն կրակոտ հերոս չէր բեմի վրա, մի գույնով ներկված, այլև սիրտ էր ու զգացմունք, ընդ որում ոչ միայն մոր, կնոջ հետ շփվելիս, այլև Վահրամ Պահլավունու Բավական է հիշել նրա մի հարցմունքը, որ արտաբերում էր առանձին տխրամած շեշտով. «Սպարապետ հայրիկ, ասա, խնդրում եմ, ինչպե՞ս է լինում, որ մարդիկ ծախում են իրենց հայրենիքը»: Ընդհանուր առմամբ, Վաղարշյանն իր ստեղծագործական ամբողջ ավյունն էր դնում դերի մեջ, հույզն ու թրթիռը, նաև անարգ թշնամուն ոչնչացնելու վրիժառության տենդ:

Ինչպես վերջերս պարզվեց, մինչև բեմ բարձրանալը «Բրաբրին» ծածկանունով մրցանակաբաշխությանը ներկայացված «Երկիր հայրենի» դրամայի մասին գրավոր կարծիք է հայտնած եղել Ավետիք Իսահակյանը: Այդտեղ, ի թիվս մի շարք լուրջ դիտողությունների, նաև ասված է. «Վահրամ սպարապետն ու Գագիկը ներկայանում են շատ նսեմ, թույլ, անձևոներեց, կամազուրկ: Գագիկը՝ պոռոտախոս, ռեզոնյոր»: Վարպետն իր դիտողությունները ծանրաբար հիմնավորելուց հետո խոսքն ամփոփել է այսպես. «Մեր կարծիքով հապճեպության դրոշմ կա ամբողջ երկրի վրա, և այսպիսով այս երկից ստանում ենք կինոսցենարիայի տպավորություն:

Առաջարկում ենք մտքերի ուշադիր փոխանակություն այս գործի վերաբերմամբ»⁶։

Աճեմյանին հայտնի չէր Իսահակյանի գրախոսականը, միայն հայտնի էր, որ Վարպետը գոհ է մնացել բեմադրությունից։ Պիտի ենթադրել, որ Դեմիրճյանը սկզբունքային շատ հարցեր վերանայելիս նկատի է ունեցել գրախոսականը՝ «մտքերի ուշադիր փոխանակության» կենտրոն դարձնելով ռեժիսորի և դերակատարների գործնական մթնոլորտը։ Դրա պերճախոս ապացույցը պիեսի ռեժիսորական տարբերակն է, որը ժամանակին Աճեմյանը տրամադրել է մեզ։ Այն շատ է տարբերվում հետագայում տպագրվածից։ Զարմանում ես, թե տակավին երիտասարդ ռեժիսորը ինչպե՞ս է համարձակվել, և ինչպե՞ս է համաձայնվել Դեմիրճյանը այն բազում ու բազմապիսի տեքստային լրացումների, տեղաշարժերի հետ, որ կատարվել են բեմադրական փորձերի ժամանակ։ Ավելին, նրանք երբեմն միասին են շարադրել ու վերաշարադրել որոշ տեսարաններ ու դիալոգներ։ Դեմիրճյանն սկսել է, Աճեմյանն ավարտել և, ընդհակառակը։ Տեղ-տեղ տեքստն այնպես է խառնված, որ ուղղակի դժվար է ի մի բերել։ Միանգամայն պարզորոշ երևում է, թե ինչ թանկ բան է «բեմի քննադատությունը», «ռեժիսորական վետոն»։ Այսուամենայնիվ, Աճեմյանի ռեժիսորական խմբագրումից քիչ բան է մտել հրատարակված տեքստի մեջ։ Դեմիրճյանը թատրոնում համաձայնվել է, իսկ տպագրելիս մնացել իր կարծիքին։ Իսահակյանի նշած սկզբունքային թերություններից շատերը այլևս չկան։ Դա է ապացուցում թեկուզ Մ. Մկրյանի տպավորությունը։ «Դրական կերպարներն առավել հաջողված են,— գրել է նա։— Գլխավոր հերոսի մեջ դրամատուրգը խտացրել է վերածնության դարաշրջանի մարդու լավագույն գծերը»⁷։ Սակայն չկան նաև Աճեմյանի կատարած փոփոխություններից մի շարք կարևոր հատվածներ։ Իմ հասկացածով, բեմադրված օրինակը ավելի թատերային է, հակիրճ, գաղա-

6 Ավ. Խաճակյան, Արվեստի մասին, Երևան, 1977, էջ 156, 158։

7 «Գրական թերթ», 1941, 20 ապրիլի։

փարապես ավելի նպատակասլաց, քան այն, ինչ Դեմիրճյանը հետազայում տպագրել է մի քանի անգամ (Թբիլիսիի հայկական թատրոնը, որ պիեսը բեմադրեց 1954-ին, նախընտրեց հենց Աճեմյանի ստեղծած տարբերակը)։

Սկզբունքային նշանակություն ունեն հոգևոր դասին վերաբերող էական խմբագրումները։ Դեմիրճյանը պիեսում ամեն առիթով անխնա ձաղկում է հոգևորականությանը, իսկ Աճեմյանը բավարարվել է միայն կաթողիկոսի մերկացմամբ, որի համար պատմական անհերքելի հիմքեր ունի։ Արքայի և կաթողիկոսի բախումը բեմականորեն այնքան էր սրված, որ այլևս հարկ չկար հարցի մեջ խորանալու։ Հոգևոր դասը, ավելի շուտ հոգևորականների ստվար մի խումբ, օգտագործված էր որպես զանգվածային տեսարանների երգիչ-կատարողներ։ Սկզբում դա մասամբ պիեսով պայմանավորված անհրաժեշտություն էր, իսկ հետագա բեմադրությունների մեջ զարգացավ, դուրս եկավ պիեսի շրջանակներից։

Մարիետա Շահինյանը, որ Մոսկվայում ցուցադրված ներկայացման մասին հիացական տողեր է գրել, Գագիկի բնավորության մեջ տեսել «համլետյան ինչ-ինչ գծեր», միաժամանակ դժգոհ է մնացել թատրոնից, որ բեմադրության մեջ երաժշտություն քիչ կա։ «Պեսք է կենդանացնել դրաման երաժշտությամբ», — ասել է նա⁸։

Աճեմյանը դա նկատի ունեցավ յուրովի՝ Լենինականի տարբերակում հինգերորդ գործողության մեջ մտցրել էր հոգևոր ծիսակատարության ամբողջ մի տեսարան։ Խոշորացրել էր համաժողովրդական տաճնապի ու ցասման ներքին լիցքը։ «Տեր ողորմյա», — առաջին անգամ հնչեց ժամանակակից հայ բեմի վրա։ Եվ ամենայն հանդիսավորությամբ, անկեղծ ներշնչանքով։ Հայրենի երկիրը երկունքի մեջ է, երկունքի ծով, Տեր, ողորմյա... Կոնտրապունկտ բեմում ծավալվող մոռյլ իրադարձությունների կողքին, ռեժիսորական սքանչելի գյուտ։

⁸ «Комсомольская правда», 1941, 10 июня.

Առհասարակ, երբ բեմի վրա են վաղարշ վաղարշյանն ու Արուս Ոսկանյանը, Հասմիկն ու Հրաչյա Ներսիսյանը, Միքայել Մանվելյանն ու Համբարձում Խաչանյանը, թվում է, այլևս կարիք չկար դրաման երաժշտությամբ կենդանացնելու: Երաժշտական հագեցումը դերասանական արվեստում էր և ռեժիսորական լուծման բուն սկզբունքի մեջ:

Բյուզանդական քայլերգի մի քանի տակտ⁹ և ճրագը ձեռքին բեմ էր մտնում ալևոր մի կին՝ Հասմիկի Եղիսան: Ամպերը հողմահալած դողում են երկնքում, երկիրը ասես փուլ է գալիս: Մութ, շար մշուշ է բեմի վրա: Կերկերուն մի ճրագ և մարդու մի ստվեր: Բայց թվում է լույս է ճառագում Հասմիկի կերպարանքից: Հատուկ գույն է ստանում անգամ նրա առնաշունչ ձայնը: Ընդամենը մի քանի անկապակից նախադասություն.

«— Բարսեղ, ո՞ւր ես, ո՞ւր, եկ, արի... Գնաց... սև ճամփին բռնեց... Թողեց մեզ, թողեց սևսիրտ, ամա՛ն... Այ, հե՛յ, այ, հե՛յ, տես ոո՞նց է քանդվում երկիրը... Տար, տար, հող դիր, հող էր նրա տուն... Հող դրեք ինձ, հետո գնացեք: Անթաղ մի թողնեք ինձ գնաք... Ափ մի հող դրեք սրտիս, տնից, բնից, օջախից: Ու՛ր եք տանում, հողը գնաց...»:

Ներկայացման մեջ հենց այստեղ Եղիսային կոծում է պատերազմի մրրիկը, նա հասկի պես ընկնում է թշնամու ոտնատակ: Նա պիտի մեռնի, որ ըմբոստանա զորքը, ահագնունա ժողովրդի ցասման ոգին, հողը չգնա Հոռմաց տուն: Սա Աճեմյանի ռեժիսորական տեսակետն էր, միաժամանակ բեմադրության շիկացման ամենաբարձր աստիճանը: Սակայն Դեմիրճյանը, որքան էլ գոհ էր ներկայացումից, համաձայն Աճեմյանի հետ, հիացած Հասմիկի դերակատարմամբ, այնուամենայնիվ, գտնում էր, որ Եղիսան պիտի ապրի: Պիեսի տպագրված օրինակում Եղիսան կա, որդեկորույս մայրը հարիսա է եփում պարիսպների տակ, իր բարի մաղթանքներով բարձրացնում «քաջամարտիկ վախկոտներին,

9 Երաժշտությունը Ս. Բարխուդարյանի:

վախից վախեցողներին» մարտական տրամադրությունը: Եվ իզուր: «Բեմի քննադատությունը» այս դեպքում ևս արդար էր: Անցողիկ, ավելի քան փոքր դերը բեմի վրա գերաճում էր, վիթխարի տպավորություն թողնում, ցնցում հանդիսականին, շարունակում էր ասլոել հանդիսականի երևակայության մեջ շատ ավելի երկար, շատ ավելի խոր, քան կարող է այսուհետև ապրել նրա ծավալուն, բայց և թուուցիկ, կիսով չափ անարյուն գրական կերպարը:

Ներկայացման մեջ կար երկու կարևոր տեսարան ևս, որոնց համար 'Իեմիրճյանը թատրոնին շատ էր պարտական:

Առաջինը երկրորդ արարի մեջ էր, երբ Գագիկը անցնում է իր տերունական դործերին: Կաթողիկոսի անեծքից հետո արքան մի պահ մնում է ինքն իր հետ: Մեկ կարոտալից նայում էր մորը՝ Փառանձեմին, մեկ կնոջը՝ Վասկանուշի կողմը (սրանց փոխհարաբերությունները Աճեմյանը և Վաղարշյանը ղգալիորեն ակտիվացրել էին, ջերմացրել): «Մի կողմից Բյուզանդիան, սելջուկները, Աբուլսուվարը... Մյուս կողմից մայրաքաղաք եմ մտնում ինչպես գող: Ահա այսպես էր սկսվում թագավորությունը... Տխուր է...»: Ըստ պիեսի սա վեճ է Մագիստրոսի հետ: Բայց ներկայացման մեջ այս տրիսությունից մաղձոտ եղրակացության է հանգում Գագիկը: Տրամաբանորեն շուռ էր տրված: Սկիզբը հիշեցնում էր յուրատեսակ խոհ-մենախոսություն: Եվ հանկարծ գահի վրայից ցատկելով, Գագիկը նետվում էր դեպի վարանոտ իշխանները՝ «Տխուր է, հա, Դոռ-Փառնակ, Հաբել, Փիլիսոփոս իշխան, տխուր է, տխուր, բայց ես ձեզ կուրախացնեմ, այնպես կուրախացնեմ, որ արտասուքը շշորանա ձեր աչքերում»: Այսպես էր սկսվում թագավորությունը բեմի վրա, որ նշանակում է երկրի, ժողովրդի և իշխանության բռնի հավաքագրում: Դավադիր իշխանները հետզհետե հնազանդվում էին խորամիտ ու հեռատես, կամային ու վճռական, ուժեղ ու երբեմն էլ ահազդու արքային: Թերևս դա էր պատճառը, որ ոուս քննադատ Վ. Վիննիկովը Վաղարշյանի խաղում գնա-

հատել է առանձնապես «խոշոր, տեղ-տեղ կանխամտածված կոսյտավուն ընդգծումները»¹⁰,

Երկրորդը՝ Գազիկի դեմ կազմակերպված մահափորձի տեսարանն է՝ ռազմադաշտում, տաղավարի մեջ: Այստեղ Աճեմյանի ձեռքով սղված է Փառանձեմի տեքստի մի մասը, և փոխարենը ավելացված մի դիալոգ, որ թատերային ու գաղափարական մեծ շեշտ է վերցնում իր վրա. «Եթե դուք էլ ծախել եք հայրենիքը, շարժե ապրել... կտրիճնե՞ր եք դուք, թե գող ու ավազակ... Այդպե՛ս կսպանեն թագավորին, գողե՜գո՛ղ, տմարդի՛: Ո՞ւմն եք սպանում, երկիր հայրենի՞ն... Ահա գլուխս, զարկեցե՛ք, ահա, զա՛րկ, զա՛րկ...»: Եվ ծախված թշնամին դող ընկած խոնարհվում էր, գուրզը մի կողմ նետում ու նետվում ռազմի դաշտ: Ծանր, դառնորեն ցավալի և թատերայնորեն ցնցող մի տեսարան ևս, որ հասնում էր մեծ ընդհանրացումների:

Պիտի ասել ամեն ինչ հսկայական էր, վիթխարի, առասպելական այդ ներկայացման մեջ: Առասպելական էր Հրաշյա ներսիսյանի սակավախոս Վահրամ սպարապետը, Արուս Ոսկանյանի Փառանձեմը, Դավիթ Մալյանի Վեստ Սարգիսը, Հ. Խաչանյանի Հոնենց վաճառականը, Միքայել Մանվելյանի կաթողիկոսը, Արման Կոթիկյանի դեսպանը, Լևոն Մսրյանի վարպետ Զենոնը, Վ. Դասոյանի Մագիստրոս իշխանը, Ա. Արազյանի Վասկանուշը, բոլոր-բոլոր նրանք, որ հանդես էին գալիս Դեմիրճյանի խոսքը շրթներին, սիրտը կտոր-կտոր անելով¹¹:

Առասպել, հեքիաթ բայց ոչ, իրական հեքիաթ ու առասպել էր թվում Անին՝ հազար ու մեկ եկեղեցիների քաղաքը, իր մեծածախս ու գոռոզ բուրգերով, Մայր տաճարով, սյու-

¹⁰ «Правда», 1941, 13 июня.

¹¹ Այդ նույն դերերը Հենինականի թատրոնում գլուխհոսքար խաղում էին՝ Արտո Փաշյան, Եկատերինա Դուրյան-Արմենյան, Գեղամ Հարությունյան, Մ. Հայկասար Արմեն Արմենյան, Արամայիս Կայծունի, Յուլյա Ամերիկյան, Արծ. Հարությունյան, Ն. Բոխյան: Իսկ Գազիկի դերակատարը Ժան էլոյանն էր, Եղիսա՝ Ասյա Բերոյան: Նկատի ունենք միայն առաջին ներկայացման մասնակիցներին:

նազարդ դահլիճներով: Բեմադրության մեջ, հատկապես երկրորդ տարբերակներում, որ Մելիքսեթ Սվախչյանն էր ձևավորել, զգացվում էր նաև Անիի կառույնների հեղ թեքությունները¹²: Սա Դեմիրճյանի դարձվածքն է՝ «հեղ թեքություն», Բայց հեղ չէին մայր քաղաքի պարիսպները, ընդհակառակը, այնքան անհնազանդ, որ երբ Վեստ Սարգիսը ասում էր «դժոխք ձեր պարսպաց», ստիպված էր լինում արժանանալու Բյուզանդիոս դեսպանի սպառնացայտ հայացքին: Անի՝ ճարտարապետական կերպար բառի ամենաթատերային և դասական հասկացությամբ, ներդաշնակված գեղանկարչական սկզբունքով: Հանդիսականը հավատում էր, որ այդ պարիսպներն ու վանքերը անխորտակելի են, որ ժողովուրդը խորն է դրել «հիմը պինդ պարսպաց»:

Ներկայացման գաղափարական հնչեղությունը ընդգծող մի այլ հանգամանք էս: Մեծ հայրենականի տարիներին Գ. Սունդուկյանի և Լենինականի թատրոնի գրեթե յուրաքանչյուր խաղաշրջան բացվել կամ փակվել է «Երկիր հայրենիով»:

«—Պատրաստ կացիք, որ հողի կռիվը կռվենք...»:

Միակ թագավորը, որ ապրել ու գործել է հայ բեմի վրա մեծ արժանապատվությամբ, տոկուն հավատով, փառքով ու շուքով, անցել պայքարի, փորձությունների իրական բովից, կռվել ժողովրդի հետ ու նրա համար և տարել համողիչ հաղթանակ, դա Դեմիրճյանի Գագիկն էր, նաև՝ Վաղարշյանի, Աճեմյանի, այն Գագիկը, որին մեր պատմիչներն անվանել են Աշխարհաշեն:

Գոռոզ պարիսպ, գոռոզ արքա, գոռոզ Անի, գոռոզ ազգ: «Կռիվ կռվենք արդարություն գա, մենակ արդարությունը հեռու է...»: Մնում էր ստեղծել և նման ներկայացում:

¹² Առաջին բեմադրության նկարիչը, որ Սերգեյ Արուտչյանն էր, շատ էր հրապուրվել Անիի պեղծ, մոնումենտալ ճարտարապետությամբ և ծանրացրել բիմը: Մարիետա Շահինյանն է այս դիտողությունն արել վերոհիշյալ հոգվածում և ավելացրել՝ «պալատ-ամրոցների շքեղությունը ճշմարտ է հանդիմակիսին, դժվարացնում խորամուտ լինել դրամայի սոցիալական հակասությունների մեջ»:

Ինչպես սկսվում, այնպես էլ ավարտվում էր խաղը՝ հզորաձայն, ալեկոծ, բազմամարդ բեմի վրա։ Հողի կոխվ կռվելուց հետո, պատերազմի բոցերի միջից վերստին հայտնվում էր Գագիկ արքան, հայտնվում էր այս անգամ գերված զորքի ու դեսպանի գլխավերևում։

«— Դե, հիմա ո՞վ հաղթեց, մե՞նք թե դուք։ Արյամք ենք հաղթել, այս հողում արյուն կա... Մենք ևս ժողովուրդ ենք... Սաղավարտդ վար, ծունկի...»։ Վերջին անգամ ցասումնալից գոչում էր Գագիկը։

«— Երկար արև արքային մեր, երկար արև...

Սուրբ մի կողմ նետելով միանում էր նրանց արքան.

— Երկար արև աշխարհին մեր...»։

«Ոսկին էր անձրևում տեղատարափ Արտաշեսի փեսայության հանդեսին», — ասում է հինավուրց հայկական առասպելը։ Եվ չորս կողմից ոսկի էր թափվում բեմի վրա, ոսկին շողարձակվում ծով լույսերի մեջ։

Գոռոզ, պանծալի, հպարտ բեմադրություն էր «Երկիր հայրենին», հպարտ էր նրանով և Դերենիկ Դեմիրճյանը։

Պիեսի շինական հերոսներից մեկը պիտի հաստատեր.

«— Էս հող վկա, սուրբ հող»։

Դ. ԴԵՄԻՐՃՅԱՆԸ ՎԱՐԴԱՆԱՆՑ ՊԱՏԵՐԱԶՄԻ ԲՆՈՒՅԹԻ ՄԱՍԻՆ

Դեմիրճյանը Վարդանանց պատերազմի բնույթի մասին... Առաջին հայացքից կարող է թվալ, որ հարցադրումը զուտ պատմագիտական է և չի կարող բացահայտել ոչ Դեմիրճյանի գեղարվեստական մտածողության որպիսությունը, ոչ էլ «Վարդանանք» պատմավեպի գեղարվեստական առանձնահատկությունները: Բայց իրականում Վարդանանց պատերազմի բնույթի լմաստավորումը Դեմիրճյանի համար եղել է այն կենտրոնական պրոբլեմը, որ էապես պայմանավորել է «Վարդանանքի» ոչ միայն գաղափարական, այլև գեղարվեստական-գեղագիտական գրեթե ամբողջ համակարգը: Այդ խնդիրը Դեմիրճյանին զբաղեցրել է դեռևս «Վարդանանքի» մտահղացմանը վերաբերող նախնական նշումներից, վեպի առաջին, երկրորդ, երրորդ խմբագրությունների ամբողջ ընթացքում, քնդհուպ հեղինակի վերջին կամքը հանդիսացող վեպի 1956-ի հրատարակությունը: Եվ պատահական չէ, որ «Վարդանանքին» վերաբերող արխիվային նյութերի գերակշռող մասում, վեպի առթիվ Դեմիրճյանի համարյա բոլոր բանավոր ու գրավոր ելույթներում Վարդանանց պատերազմի բնույթի հարցադրումը ուղղակի թե անուղղակի միշտ առկա է:

Դեռևս նախքան «Վարդանանքը», ինչպես հայտնի է, Դեմիրճյանը «Սովետական պրականություն» ամսագրի 1943 թ. 3-րդ և միացյալ 4—5-րդ համարներում հանդես եկավ «Վարդանանց պատերազմը» ծավալուն ուսումնասիրու-

թյամբ, որը մեծապես օգնում է բացահայտելու «Վարդանանքի» գեղարվեստական սկզբունքները:

Այստեղ տեղը չէ մանրամասն անդրադառնալու այդ հետազոտության «Վարդանանքին» վերաբերող բոլոր կողմերին ու առնչություններին: Բավական է ասել, որ ուսումնասիրությունը Եղիշեի ու Փարպեցու պատմությունների դեմիտրճյանական խոր ներթափանցումների անհերքելի վկայությունն է: Եվ ոչ միայն Եղիշեի ու Փարպեցու, այլև գրեթե բոլոր այն աղբյուրների, ուր հիշատակություններ կան Վարդանանց պատերազմի մասին՝ Սեբեոս, Հովհան Կաթողիկոս, Թովմա Արծրունի, Ասողիկ, Շնորհալի, Կիրակոս Գանձակեցի և ուրիշներ: Եվ ինչպիսի՜ ներթափանցումով են «խոսեցվում» այդ հեղինակները: Պատահական չէ, որ դեռևս 1927 թ. հունիսի 5-ին Մատենադարանի պատվավոր այցելուների մատյանում Դեմիտրճյանը թողել է մի այսպիսի գրառում. «Տասնըհինգ դարեր են լուում այս պատերի մեջ, և ես լսում եմ նրանց լուկթյունը»¹:

Դեմիտրճյանը հիանալի ծանոթ էր նաև հայ բանասիրության ներկայացուցիչների՝ Գարագաշյանի, Խալաթյանի, Ազոնցի, Կյուլեսերյանի, Ակինյանի և այլոց այդ հարցին վերաբերող բոլոր աշխատություններին: Նշելով հայ բանասիրության մեծ ծառայությունները հին գրականության ուսումնասիրության գործում, Դեմիտրճյանը միաժամանակ այն կարծիքն է հայտնում, որ մեր հին բանասիրությունը, դրականորեն ձգտելով մնալ գիտական հողի վրա, երբեմն դժվար է նեղ փաստագրության շրջանակներում, «արտաքին փաստերի» ճնշման ներքո հաճախ չի կարողացել բացահայտել «դարու ոգին», այսինքն հայոց պատմության փիլիսոփայությունը, հայ մարդու կենսափիլիսոփայությունը:

Վերոհիշյալ առումով «Վարդանանց պատերազմը» ուսումնասիրության նորարարական էությունը, ինչպես դրա ու «Վարդանանք» պատմավեպի սերտ առնչությունը առաջին հերթին պայմանավորված է Վարդանանց պատերազմի բնույ-

1 Գ. Աբգարյան, Մատենադարան, Երևան, 1962, էջ 79:

թի դեմիրճյանական մեկնությամբ: Ի տարբերություն մեր հին քանասերների, որոնք այդ պատերազմը հիմնականում բնութագրում էին որպես զուտ կրոնական, նահատակության պատերազմ, Դեմիրճյանը այն դիտում է որպես «հայրենական մեծ պատերազմ»²:

Վարդանանց պատերազմը Դեմիրճյանի ընկալմամբ «կոմպլեքսային» մի բարդ երևույթ է: Այն մի հասարակ, պատմության ընթացքում տեղի ունեցած ու մոռացված ճակատամարտ չէ, այլ «Վարդանի ժամանակի բոլոր քաղաքական, բարոյական, ռազմական—մի խոսքով հայ ժողովրդի բոլոր պոտենցիալ ուժերի լարման կուլմինացիոն պատկերն է»³: Ընդգծելով ժողովրդի բացառիկ ու վճռական դերը այդ պատերազմում, Դեմիրճյանը գտնում է, որ «ժողովուրդն էր իշխանական դասին տանում պատերազմ», որ Վարդանի բանակը մի իսկական «ժողովրդական բանակ» էր:

«Վարդանանց պատերազմը,— գրում է Դեմիրճյանը,— ժողովրդական ազատագրական պատերազմ էր իր բոլոր հիմնական ու խարակտերիկ գծերով—այնտեղ հանդես եկավ համայն ազգի միասնությունը՝ իբրև պետականություն, իբրև համայն հայրենիքի պաշտպանություն, որի մեջ հավասարապես արյուն թափեց թե՛ իշխանական դասը և թե՛ ժողովուրդը»⁴:

Վարդանանց պատերազմի հայրենական, ժողովրդական-ազատագրական բնույթի ըմբռնումը Դեմիրճյանին հնարավորություն ընձեռեց ճիշտ կողմնորոշվելու նաև այդ պատերազմում կրոնական գործոնի ու նահատակության հարցերում: Դեմիրճյանի համար աներկբայելի էր, որ հանուն քրիստոնեության մղվող պայքարի «ներքին իմաստը կուտուրայի և ազգային ինֆնուրույնության պաշտպանությունն էր»⁵: Ըստ

2 «Սովետական գրականություն», 1943, № 3, էջ 117:

3 «Սովետական գրականություն», 1943, № 4—5, էջ 84:

4 Նույն տեղում, էջ 91 (Այս և հետագա ընդգծումները Դեմիրճյանին են—Վ. Տ.):

5 «Սովետական գրականություն», 1943, № 3, էջ 122:

Դեմիրճյանի՝ ոչ պարսից կառավարության, ոչ էլ հայ նախարարության կրոնական մոլեռանդությունը այն շափի չէր, որ դառնային պատերազմի ու արյունահեղության հիմք: «Նրանք պետական խնդիրներ էին վճռում»: Վարդանի համար քրիստոնեությունը «հայ պետականության ուժեղ հենարան»-ներից մեկն էր: «Վարդանը ոչ քրիստոնեության իդեոլոգն էր, ոչ էլ եկեղեցականության պաշտպանը իբրև եկեղեցական դասի կուսակից, այլ պետական գործիչ»⁶:

Հայ ժողովրդի պայքարի հիմնական շարժառիթը «ազգային ինքնուրույնության ձգտումն» էր: «Առանց հայ ժողովրդի ըմբոստացման, — գրում է Դեմիրճյանը, — ոչ հաջ հոգևորականությունը և ոչ էլ իշխանական դասը կարող էին հայրենական պատերազմ սկսել պարսից դեմ»⁷:

451 թվականի պատերազմի բնույթի հարցը՝ որպես «Վարդանանքի» գաղափարական ու գեղարվեստական ամենահիմնական խնդիրներից մեկը, ինչպես ասվեց, Դեմիրճյանին հուզել է վեպի ստեղծման ու վերամշակման ամբողջ ընթացքում: Եվ նա այդ հարցին հետազայում ևս անդրադարձել է բազմիցս: 1952 թ. «Վարդանանքի» մասին» իր հոդվածում Դեմիրճյանը գրել է.

«Ժողովրդական կամ Հայրենական է այն պատերազմը, որին ժողովուրդը, իր շահերի բարձր գիտակցումով, իր հայրենիքի անկախության ու ազատության համար մասնակցում է բացի իբրև զորք, նաև կամավորական աշխարհազորի կամ պարտիզանական զորամասերի ձևով, հանդես բերելով իր կամքը և ձեռներեցությունը: ... Այդպիսի մասնակցությունը ժողովրդի կողմից բոլորովին փոխում է թե՛ պատերազմի ձև-վերը, թե՛ նրա ուժը և թե՛ գաղափարը: Պատերազմն ընդունում է այլ բնույթ: Դա ծավալում, զրսևորում է ժողովրդի ողջ ֆիզիկական և հոգեկան կարողությունները, դառնում է իրոք էպիկական, համաժողովրդական, հայրենական»⁸:

⁶ Նույն տեղում, էջ 124:

⁷ Նույն տեղում, էջ 125:

⁸ «Սովետական Հայաստան», 1952, № 10, էջ 34:

Հենց այս բոլորը՝ էպիկական, համաժողովրդական, հայ-
րենական պատերազմի ընդգրկման լայնությունն ու խորու-
թյունը, տարբեր դասակարգերի մասնակցությունը պայքա-
րին, ժողովրդական կյանքի բազմաշերտ ու լիահնչյուն արտա-
հայտումը, Պարսկաստանի, Բյուզանդիայի, Քուշանիայի,
հարևան ժողովուրդների պատմության անդրադարձումը, այդ
բոլորի խոր, բազմիմաստ, գեղարվեստական շքեղ արտա-
ցումը պայմանավորել են վեպի ընդգրկման լայնությունն
ու ժանրային առանձնահատկությունը: Դեմիրճյանը «Վար-
դանանքը» մտահղացել և իրագործել է որպես վեպ-էպոպե,
որպես մի մեծ գեղարվեստական կտավ, ուր իրար են բախ-
վում ոչ միայն առանձին անհատներ, անձնական շահեր, այլև
պետություններ, դասակարգեր, ազգային ինքնուրույնության
տարբեր գաղափարախոսություններ, ուր վճռվում է հայ ժո-
ղովրդի ինքնուրույնության, բուն իսկ գոյության հարցը:

«Վարդանանքում» արժարժվող գեղարվեստական շատ
հարցադրումներ, այդ թվում նաև Վարդանանց պատերազմի
բնույթի գեղարվեստական մարմնավորումը էապես բացա-
հայտելու համար անհրաժեշտ է դիտարկել իրենց աստիճա-
նական լինելիության ու դարգացման ընթացքում, այսինքն
վեպի ստեղծագործական պատմության ընդհանուր համա-
կարդում: Եվ երբեք չպետք է մոռանալ, որ «Վարդանանքի»
ստեղծագործական ամբողջական պատմությունը ընդգրկում է
մոտ տասնհինգ տարվա լարված աշխատանք, ստեղծագոր-
ծական անխոնջ սևեռում: «Վարդանանքի» ստեղծագործական
պատմությունը ցույց է տալիս, որ այդ տասնհինգ տարիների
ընթացքում վեպի վրա աշխատելիս Դ. Դեմիրճյանը ստեղծել
է «Վարդանանքի» երեք տարբեր խմբագրություններ:

«Վարդանանքի» առաջին խմբագրությունը վեպի ինքնա-
դիրն է, որի առաջին հատորը պահվում է Ե. Չարենցի անվան
գրականության և արվեստի թանգարանի Դեմիրճյանի ֆոնդի
№ 451, իսկ երկրորդ հատորը՝ նույն ֆոնդի № 452 թղթապա-
նակներում: Առաջին հատորի ձեռագիրը բաղկացած է 1149
էջից, երկրորդ հատորինը՝ 1385 էջից:

Երկրորդ ինքնուրույն, ավարտված խմբագրությունը

«Վարդանանքի» առաջին հրատարակությունն է (Ա գիրք, 1943 թ., Բ գիրք, 1946 թ.), որը էականորեն տարբերվում է վեպի ձևագրից:

«Վարդանանքի» հեղինակային երրորդ խմբագրությունը 1947—1949 թթ. ընթացքում իրագործված վեպի հիմնական վերամշակման արդյունքն է՝ 1951 թ. հրատարակությունը:

«Վարդանանքի» այս երրորդ խմբագրության հրատարակությունից հետո, ինչպես հայտնի է, Դեմիրճյանի կենդանության օրոք «Վարդանանքը» հայերեն լույս տեսավ ևս երկու անգամ՝ 1954 և 1956—57 թվականներին: Այդ երկու հրատարակություններում էլ հեղինակը արել է որոշ փոփոխություններ, բայց ոչ այնքան էական ու ծավալուն, ուստի դրանք ոչ թե առանձին խմբագրություններ են, այլ երրորդ՝ վերջնական խմբագրության վերամշակված, էլ ավելի հղկված տարբերակներ:

1956-ին լույս տեսած վեպի ռուսերեն հրատարակությունը ևս առանձին խմբագրություն չէ, քանի որ հիմնականում վեպի երրորդ խմբագրության թարգմանությունն է, որ տեղ-տեղ կրում է նույնիսկ 1943 թ. Ա գրքի որոշ հատվածների հետքերը:

Ինչպիսի՞ հանգամանքներում են իրագործվել «Վարդանանքի» տարբեր խմբագրություններն ու վերամշակումները, և մեր այս հոդվածի՝ Վարդանանց պատերազմի բնույթի դեմիրճյանական ըմբռնման առումով, ինչպիսի՞ փոփոխություններ է կրել վեպը:

1943 թ. դեկտեմբերի վերջերին լույս տեսած «Վարդանանքի» առաջին գիրքը ահեղ պատերազմի մեջ գտնվող հայ ժողովրդի ամենալայն խավերում ընդունվեց մեծ ոգևորությամբ: «Վարդանանքը» դարձավ գեղարվեստական այն կիզակետը, որն իր մեջ բեկում էր թե՛ թիկունքի մարդկանց ծանր, բայց տոկուն առօրյան, թե՛ ռազմաճակատներում պայքարող հայ մարտիկների ապրումները, հերոսությունը, թշնամուն ոչնչացնելու վճռականությունը: Հայ ժողովրդի հինգերորդ դարի ազատագրական պայքարն առտացող «Վարդանանքը» դարձավ ֆաշիստական Գերմանիայի դեմ

պայքարող մեր ժողովրդի ամենաարդիական պիրքը, գեղարվեստական մի մեծ հայտնագործություն, խանդավառության, լաւատեսության, քաջագործության ու հաստատակամության անսպառ ավբյուր:

«Վարդանանքի» առաջին գրքի մասին լույս տեսան բազմաթիվ հոդվածներ:

Առաջին ելույթ ունեցողներից մեկը Ավ. Իսահակյանն էր: Նա կատարյալ հավանություն էր տալիս «Վարդանանքում» մարմնավորված «պատմա-փիլիսոփայական այն կոնցեպցիային», որ «Վարդանանք պատերազմը—դա պատերազմ էր ազգային գոյության պահպանության համար, հայրենիքի աղատության համար, ընդդեմ բռնության, ձուլման, այլասերման»: «Այս արժեքավոր վեպը՝ տողորված ազգային արժանապատվության բարձր գիտակցությամբ և իր հուզականությամբ ապրեցնում է մեզ, ցնցում է, թափահարում է մեզ: Կրթիչ, դաստիարակիչ վեպ է, բարձրացնող, ոգի կազդուրող»⁹,— ընդհանրացնում է Իսահակյանը:

«Վարդանանքը» հայտարարելով Հայրենական մեծ պատերազմի շրջանի լավագույն սրձակ գործը, գրականագետ հորեն Սարգսյանը գրում է.

«Վարդանանքով» Դեմիրճյանը գերադանցեց իրեն: «Վարդանանքով» Դեմիրճյանը ամուր սեղմեց Մուրացանի, Բաֆֆու, Ծերենցի ազնիվ ձեռքերը: «Վարդանանքով» Դեմիրճյանը ցույց տվեց, որ հայ հինավուրց, բայց միշտ երիտասարդ ժողովուրդը հավատարիմ է իր տրագիցիաներին, հավատարիմ է իր նախնիների սուրբ ուխտին: «Վարդանանքով» Դեմիրճյանը ցույց տվեց, որ հայ ժողովուրդը ոչ միայն այսօր է քայլում Հայրենական պատերազմին համընթաց, այլ որ նրա ամբողջ պատմությունը, նրա պատմության փիլիսոփայությունը համահնչուն է եղել Հայրենական պատերազմի վեհ իդեալներին»¹⁰:

⁹ «Սովետական Հայաստան», 1944, № 67:

¹⁰ Խ. Սարգսյան, Դիտողություններ սովետահայ արդի գրականության մասին, «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1944, № 8:

«Վարդանանքը» բարձր գնահատեց նաև Նիկոլայ Տի-
խոնովը: Հոգիվածներով ու ելույթներով հանդես եկան էդ.
Թոփչյանը, Ն. Զարյանը, Հ. Կուսիկյանը, Վ. Թերզիբաշյանը,
Ռ. Վարդազարյանը, Ռ. Աթայանը և ուրիշներ:

Բազմաթիվ արձագանքներ եղան բանակից, հայ ռազ-
միկներից, նույնիսկ հայ պարտիզաններից: Հայ մարտիկները
գրում էին. «Այսօր երկու հաջողություն ունեցանք, նախ
Սևոստոպոլը գրավեցինք և հետո՝ «Վարդանանքը» ստա-
ցանք»¹¹:

Հայրենակտան մեծ պատերազմի ու «Վարդանանքում»
մարմնավորված մեր ժողովրդի դարավոր ազատատենչու-
թյան ու հերոսության համահնչունության այս վկայություն-
ները պատահական չէին:

«Վարդանանքը» գրելու տարին, — հիշում է Ռ. Զարյա-
նը, — Դեմիրճյանի մոտ հաճախ էի լինում: Պատերազմական
ահեղ օրեր էին: Դեմիրճյանը տանից դուրս էր գալիս հազվա-
դեպ: Նստած գրում էր օրն ի բուն: Սեղանի մոտ նստելու սո-
վորություն չունեի: Մի մեծ գիրք էր դնում ծնկանը, վրան
թուղթ ու գրում տենդորեն...

Պետք էր տեսնել Դեմիրճյանին ներշնչանքի ժամին:
...Երբեմն այնքան էր տարվում գործով, այնքան էր ենթարկ-
վում սեփական երևակայությամբ ստեղծված իրականությա-
նը, որ մոռանում էր, թե կողքին մարդ կա, ձայներ էր հա-
նում, տնքում, կամ, մեկ էլ տեսար մի բարակ ժպիտ ողո-
ղում էր նրա ոսկրացած, այդ օրերին դալկացած, սրված դեմ-
քը...

Հիվանդացավ: Բայց դա էլ չկասեցրեց նրան: Շարունա-
կում էր գրել: Երբեմն թուլանում էր այն աստիճան, որ ձեռքն
այլևս չէր կարողանում շարժել: Այդ պահերին ընդհատում
էր, մեջքը դեմ տալիս պատին... շունչ էր առնում և հետո կրր-
կին շարունակում գրել առաջվա թափով, մինչև ուժասպա-
ռություն¹²:

¹¹ ԳԱԹ, ԴԴՖ, № 981:

¹² Ռ. Զարյան, Դեմիրճյանի հետ (գրվագներ), «Սովետական գրակա-
նություն», 1962, № 12:

Իսկ այն հարցին, թե ինչու՞ է այդպես հեհեղանալի աշխատում, հետևում է Դեմիրճյանի պատասխանը, թե «Վարդանանքը» իր մարտական պարտքն է, և ինչքան շուտ ավարտի՝ այնքան լավ»:

Դեմիրճյանը անձամբ բազմիցս ընդգծել է ֆաշիզմի դեմ մղվող Հայրենական մեծ պատերազմի խթանիչ դերը «Վարդանանքի» մտահղացման ու գեղարվեստական մարմնավորման գործում: Նկատի առնելով Հայրենական պատերազմի թեժ օրերը, «Վարդանանքի» մասին» իր հոգևածում Դեմիրճյանը նշում է. «Ես ղգացի, որ «Վարդանանքի» պահանջը օդի մեջ է»: Ավելին, նա որոշ զուգահեռներ է անցկացրել 451 թ. Վարդանանց և Հայրենական մեծ պատերազմների միջև, բայց լուրի «Վարդանանքի» մտահղացման ու գաղափարական-գեղարվեստական արդիական հնչեղությունը շեշտելու առումով: Մեծ գրողը ոչ միայն չի նույնացրել, այլև ընդհակառակը, ընդգծել է այդ երկու պատերազմների պատմական տարբեր ժամանակներով պայմանավորված հասարակական-քաղաքական ու դասակարգային միանգամայն տարբեր բովանդակությունները: «Անշուշտ, Սովետական Միության Հայրենական արդարացի պատերազմը չէր կարելի նույնացնել հինգերորդ դարում հայ ժողովրդի մղած պատերազմի հետ ո՛չ իր ծավալով, ո՛չ իր ներքին նշանակությունամբ», — գրում է Դեմիրճյանը: Բայց ինչպես ռուս ժողովուրդը հիշում է Կուլիկովյան ճակատամարտը, Նապոլեոնի դեմ մղած Բորոդինյան ճակատամարտը, թող հայ ժողովուրդն էլ հիշի իր Վարդանանց հերոսամարտը: «Հիշեցնել հայ ժողովրդին իր հին սխրագործությունը նրանով էր օգտակար, որ նրա մեջ կամրացներ քաջալիրաբեքը նոր պատերազմի ժամանակ, ավելի կբորբոքեր նրա հայրենասիրությունը, որ առանձին ուժով ղգացվեց սովետական երկրի Հայրենական Մեծ, արդարացի պատերազմի ժամանակ»¹³:

13 «Սովետական Հայաստան» (ամսագիր), 1952, № 10:

Հայրենական մեծ պատերազմի, XX դարի քառասնական թվականների բարձունքից լուսարձակելով հինգերորդ դարի դեպքերը, Դեմիրճյանը նոր գույներ, նոր երանգներ էր հայտնագործում Վարդանանց պատերազմի ժողովրդական հերոսամարտում, որոնք ոչ միայն խորթ չէին, այլև խիստ համահնչուն էին ժամանակակիցների ապրումներին: Իզուր չէ, որ իր գրառումներից մեկում Դեմիրճյանը նշել է. «Ինչքան թըռչում ես դեպի ասպզան, այնքան ընդլայնվում է հորիզոնը դեպի անցյալը: Եվ խորանում է կյանքը»:

Կարևոր է, սակայն, ընդգծել, որ Վարդանանց պատերազմի հայրենական բնույթի իր ըմբռնումը Դեմիրճյանը մեքենայորեն չէր փոխ առել ֆաշիզմի դեմ սովետական ժողովրդի հայրենական պատերազմի բնորոշումից, այլ մշակել էր միանգամայն ինքնուրույն՝ խոր քննության ենթարկելով հինգերորդ դարի հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարի հասարակական-քաղաքական ամբողջ համակարգը: Ավելին.. հայրենական պատերազմ հասկացությունը Դեմիրճյանի մոտ մի յուրահատուկ կիզակետային ըմբռնում է, որն իր մեջ արտացոլում է հայ ժողովրդի գոյատևման գաղտնիքը: Դեռևս նախքան Հայրենական պատերազմը, 1939-ին, «Սասունցի Դավիթ» էպոսի հազարամյակի առթիվ գրած իր հոդվածներում և ելույթներում Դեմիրճյանը հայ ժողովրդի գոյատևման գաղտնիքը մեծապես պայմանավորում էր ժողովրդական-ազատագրական այն զանգվածային պայքարով, որ մեր ժողովուրդը մղել է իր գոյության գրեթե ողջ ընթացքում, որի հնագույն արտահայտությունները Հայկի ու Բելի պահպանված առասպելն է (որը «հայ ժողովրդի ծագման էպոսն է»), «երկրի անկախության պաշտպանության թեման է»), «Պարսից պատերազմի», «Տարոնի պատերազմի» վեպերն են:

Ճիշտ է, որպես հայ ժողովրդի ողջ պատմության ու կենսափիլիսոփայության գեղարվեստական համապարփակ խտացում «Սասունցի Դավիթ» էպոսը ընդգրկում է ժողովրդական կյանքի հարստությունը, բայց էպոսի հիմնական թեման, ըստ Դեմիրճյանի, երկրի պաշտպանության, ազատության համար մղվող պայքարն է: Ու թեև Դեմիրճյանը չի

նեղացնում մեր էպոսի ընդգրկման սահմանները, չի ներփակում միայն արաբական արշավանքների շրջանում ծավալված ազատագրական պայքարով, այնուամենայնիվ, նա այդ պայքարը դիտում է որպես հայրենական-համաժողովրդական-ազատագրական պատերազմ:

«Արաբական արշավանքները ուժեղ կերպով ներգործեցին ժողովրդի հոգեբանության վրա: Տվեց էպոսյան հերոսական դեմքեր ու դեպքեր, և ժողովուրդը հրգեց: Երգեց այն, ինչ որ արտակարգ էր, բայց և դրանից անկախ՝ ժողովուրդն ինքը վեր կացավ, մտավ ասպարեզ, փրկելու իր գոյությունը, երկիրը, անկախությունը: Դա ժողովրդական պատերազմ էր, օրհասական, վճռական, ժողովրդական ոճով՝ հայրենական պատերազմ»¹⁴:

Ինչպես տեսնում ենք, դեռևս նախքան Հայրենական պատերազմը, Դեմիրճյանն իր ինքնուրույն տեսակետն ուներ մեր ժողովրդի մղած ազատագրական կռիվների մասին, որոնց հարատևությունն ու համաժողովրդական բնույթը նրան իրավունք էր տալիս դրանք բնութագրելու որպես հայրենական պատերազմներ:

Առաջ անցնելով հիշենք, որ դեռևս 1943 թ. դեկտեմբերի 24-ին, Ա. գրքի ավարտից անմիջապես հետո, Դեմիրճյանը օրագրում գրում էր. «Վարդանանքի» երկրորդ գիրքն սկսել եմ. լավ է զնում առաջ»: Սակայն տարիքն ու հիվանդությունը անընդհատ հիշեցնում են իրենց, և օրագրում հայտնվում են նման բնույթի գրառումներ.

1944 թ. մայիսի լույս 3-ի գիշեր. «Եթե իմ ընթերցողներն իմանան, թե ինչ ծանր գիշերների արդյունք է «Վարդանանքը»: Ա. մասը գրվեց, ըստ մեծի մասին, հիվանդանոցում, իսկ սկիզբները, որ մաս-մաս գրում ու տպել էի տալիս ամսագրում՝ դարձյալ մեծ մասը ասթմատիկ գիշերների ծնունդ էր... Աստված կամ սատանան հասնի ինձ...»:

¹⁴ Դ. Դեմիրճյան, Երկրի ժողովածուն, հ. 8 (լրացուցիչ), Երևան, 1963, էջ 149:

1944 թ. մայիսի լույս 22-ի ժամը 2-ին. «Տաժանելի վիճակում (խեղդում է սաստիկ) գրում եմ «Վարդանանքը»: Թե սա ինչպես է ազդելու վեպի որակի վրա, թող դատի սերունդը... Գրիչը հազիվ եմ բռնում...»:

Հունիսին կրկին հիվանդանոցում է, բայց շարունակում է աշխատել...

1944 թ. դեկտեմբերի լույս 13-ի ժամը 4-ին. «Ըստ սովորության վեր կացա, արթուն չեմ կարող մնալ անկողնում... Կարծես ուզում է հեռացնել պատճառել: Ի սեփա՞ստ ծո, հեռու... Որոշել եմ մինչև ամսիս վերջը ավարտել վեպը: Վերջերս ինտենսիվ աշխատում եմ, խանգարում է ցուրտը և սննդի պակասը»:

Լինում են, սակայն, նաև ուրախության և ստեղծագործական մեծ վերելքի պահեր:

1944 թ. դեկտեմբերի լույս 19-ի ժամը 3 1/2-ին. «Նոր ուրախություններս, որոնց մասին չեմ գրել... նախ՝ Հայէնբերգոյի դիրեկտորը ինձ լույս տվեց իրենց շենքից՝ անջատելով մեր անից: Գիշեր-ցերեկ անընդհատ լույս ունեմ (մի քանի րոպեով հանգում է, ոչինչ), և ապա շտեպսելը նորոգեցին: Լույս և թեյ—միշտ: Ապա քույրս կարեց մի տաք խալաթ, որ հագել նստել եմ: Վեպը սլանում է...»¹⁵:

Դեմիրճյանը որոշում է վեպը ավարտել ամենակարճ ժամկետում, 1944 թ. վերջերին, բայց ցանկալի այդ ավարտը տեղի է ունենում զգալիորեն ավելի ուշ:

1946 թ. մայիսի 14-ին Դեմիրճյանի օրագրում հայտնվում է հետևյալ գրառումը. «Այսօր վերջացրի «Վարդանանքը»¹⁶: Ապա, 1946 թ. մայիսի 16-ին. «Այսօր վերջնականապես տպարան հանձնեցի «Վարդանանքը»¹⁷: 1946 թ. սեպտեմբերին լույս տեսած «Վարդանանքի» երկրորդ գրքով իրականացվեց վեպի առաջին հրատարակության ամբողջացումը:

15 ԳԱԹ, ԴԴՖ, № 115 (լրացուցիչ):

16 ԳԱԹ, ԴԴՖ, № 792:

17 ԳԱԹ, ԴԴՖ, № 796:

Մինչև այդ, հաղթանականորեն ավարտվել էր Հայրենական մեծ պատերազմը: Երկրի ու ժողովրդի առջև կանգնած էին նոր խնդիրներ՝ պատերազմի ծանր հետևանքների վերացումը: Ինքնին հասկանալի է, որ նոր խնդիրներ էին կանգնած նաև արվեստի ու գրականության առջև: Այդպիսի պայմաններում որոշ մարդկանց մոտ միտում դրսևորվեց ոչ միայն թերազնահատելու, այլև առհասարակ ժխտելու պատմական թիմատիկայի անհրաժեշտությունը: Գրականության ու արվեստի արդիականության միակ չափանիշը միազծորեն հայտարարվեց սոսկ ժամանակակից կյանքի պատկերումը:

Հակառակորեն փոխվեց նաև «Վարդանանքի» գնահատման ընդհանուր հնչեղությունը: Առաջին դրքի խանդավառ վերաբերմունքին, միաժամանակ խիստ բարյացակամ ու օգտակար, հիմնավորված դիտողություններին այժմ փոխարինեցին մեծ մասամբ մերկապարանոց պիտակավորումները: Խոսվեց անցյալի իդեալականացման, հայ հասարակության ներհակության, այսինքն դասակարգային պայքարի անտեսման, մասսաների կրոնական ասլորումների «էքստազային վիճակների» դրսևորման մասին, և բանը հասավ նույնիսկ այնտեղ, որ վեպը քննադատողներից մեկը կենտրոնական մամուլում այն համարեց «եկեղեցին փառաբանող» երկհատորանոց վեպ:

Սխալ կլինի, սակայն, կարծել, թե Դեմիրճյանը այդ օրերին լրիվ մենակ էր: Նա վայելում էր ոչ միայն ընթերցող ամենալայն հասարակության համակրանքը, այլև գրչակից բազմաթիվ ընկերների անկեղծ, սկզբունքային պաշտպանությունը: Քննադակելով ու մերժելով այն ամբաստանությունը, որ իբր Դեմիրճյանը «եկեղեցին փառաբանող» երկհատոր վեպ է գրել՝ Հայաստանի սովետական գրողների միության 1948 թ. օգոստոսի 13-ին տեղի ունեցած ընդհանուր ժողովը, ընդունելով հանդերձ վեպի առաջին հրատարակությունում տեղ գտած ինչ-ինչ թերություններ ու նշելով, որ սովետական գրողին վայել լրջությամբ Դեմիրճյանն այժմ վերամշակում է վեպը, իր որոշման մեջ արձանագրում էր, որ Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին գրված «Վարդանանքը» փա-

ռաբանում է ոչ թե եկեղեցին, այլ հայ ժողովրդի հերոսական պայքարը ընդդեմ պարսկական բռնակալության: «Այդ շարժման էպոպեան,— նշում է ժողովը որոշման մեջ,—իր նշանակությամբ հայ ժողովրդի համար նույնքան մեծ է, որքան հերոսական ռուս մեծ ժողովրդի համար Կուլիկովյան դաշտում մղած հերոսական ճակատամարտը»¹⁸:

Դեմիրճյանն, այդուհանդերձ, պետք է որոշեր վեպի հետագա բախտը: Վեպը թողնել անփութի՞ւ, թե՞ վերամշակել: Որպես խստապահանջ, արվեստի էությունը ըմբռնող ստեղծագործող նա ընտրեց երկրորդ՝ վերամշակման ուղին: Դեմիրճյանը քաջ գիտակցում էր, որ շտապողականությունը, պատերազմով պայմանավորված այլ հանգամանքներ, իր հիվանդությունը չէին կարող ինչ-որ չափով իրենց կնիքը չդնել «մի շնչով» գրված մեծակտավ «Վարդանանքի» պես մի գործի վրա: Նա գիտեր, որ Գյոթեն, Տոլստոյը և ուրիշներ տասնյակ տարիներ հղկել են իրենց գործերը:

Այդ տարիներին թղթի հանձնած իր անձնական գրառումներում, ներքին մտորումներում, որոնց անկեղծությանը երբեք չի կարելի կասկածել, Դեմիրճյանը բազմիցս անդրադարձել է վեպի վերամշակման հարցին: Լուռ բանավիճելով այն ընդդիմախոսների հետ, որոնք անցյալի իդեալականացում էին տեսնում «Վարդանանքում», Դեմիրճյանը մտորում է. Ղևոնդը և մյուսները առաջինը մերժեցին Հազկերտին, և նրանք բոլորը նահատակվեցին Պարսկաստանի աքսորավայրերում: Վարդանը և բազմաթիվ այլ իշխաններ նահատակվեցին Ավարայրում. «Հանուն միայն իրենց դասակարգայի՞ն շահերի: Հանուն ո՞ր դասակարգի շահերի կովեցին Սուվորովը, Կուտուզովը, իշխան Բագրատիոնը: Հանուն ինչի՞. հայրենիքի»¹⁹:

Մի այլ մտորում. «Իմ սխալը. պարծում էի, թե առանց մատը դնելու հատուկ տեղերի վրա, առանց շեշտելու դասակարգային հակամարտը, դիֆերենցիալը՝ ընթերցողը կընկա-

18 ԳԱԹ, Գրողների միության ֆոնդ (ԳՄՖ), I բաժին, № 41.

19 ԳԱԹ, ԴԻՖ, № 468:

լի ուղիղը և կշռկի ընդունելին: Ինչպես որ նայում ենք մի վանքի շենքի և կարողանում ենք զատել նրա արտաքին գեղեցկությունը վանքի ներքին կրոնական նշանակությունից:

Հատկապես ընդունում եմ, որ քիչ է տված ժողովրդի և ներկայացուցիչների կյանքը»²⁰:

Գրողը, անշուշտ, ունեցել է նաև տարակուսանքներ, ներքին ապրումներ, հատկապես խուսափել է մոդեռնացման վտանգից: «Ես չէի ուզում, որ հինգ տարուց հետո իմ գլխին կանգնեին և ասեին, որ դա մոդեռնիզացիա է»²¹, — ասում է Դեմիրճյանը Գրողների միության 1947 թ. օգոստոսի 4-ի ընդհանուր ժողովում:

Ահա այսպիսիք են «Վարդանանքի» վերամշակման հետ կապված օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ հանգամանքները: «Վարդանանքը» վերամշակվել է հեղինակի՝ Դեմիրճյանի ձեռքով, առանց որևէ անմիջական թելադրանքի, միանգամայն ինքնուրույն: Ոչ մի փաստ չկա, որ նույնիսկ աննշան որևէ շրտկում կատարած լինի այլ անձնավորություն, այդ թվում նաև խմբագիրը՝ առանց հեղինակի կողմնորոշման, առավել ևս ի հակադրություն նրա կամքի: Զայնտք է մոռանալ, որ «Վարդանանքի» վերամշակման տարիներին Դեմիրճյանը բոլորել էր իր յոթանասունամյակը, վաղուց արդեն մեծ ժողովրդականություն վայելող գրող էր, իր որոշ քննադատներից մի քանի գլխով բարձր մտածող:

Ինչու, այնուամենայնիվ, մինչև այժմ էլ երբեմն այն կարծիքն է արտահայտվում, որ վեպի առաջին հրատարակությունը իբր ավելի կատարյալ էր: Պատճառը, ըստ երեւոյթի, այն է, որ առաջին հրատարակությունը ևս գեղարվեստական խոշոր հայտնագործություն էր, խիստ համահունչուն պատերազմական օրերի ապրումներին, ըմբռնումներին, ձգտումներին: Բացի այդ, ոչ միայն ընթերցող լայն շրջանները, այլև նույնիսկ մասնագետներից շատ-շատերը ծանոթ չէին գրողի լաբորատորիային, չգիտեին, որ վեպի ձեռագրի ու

20 ԳԱԹ, ԴԴՖ, № 468:

21 ԳԱԹ, ԳՄՖ, I քաժին, № 37:

գրքի առաջին հրատարակության միջև կան խիստ էական տարբերություններ: Ուստի «Վարդանանքի» ինչ-որ սկզբնական, անապական, կատարելապես մաքուր, համարյա թե «վերուստ» տրված տարբերակի մասին խոսակցությունները միանգամայն անհիմն են: «Վարդանանքը» ստեղծվել է ստեղծագործական մեծ խանդավառության, ուժերի գերլարման պայմաններում, որը, սակայն, ոչ միայն չի բացառել, այլև, ընդհակառակը, պայմանավորել է վեպում արծարծված գեղարվեստական այս կամ այն պրոբլեմի տարբերակային մշակումները, ուստի նաև վեպը է՛լ ավելի խորացնելու, հրդեհելու հնարավորությունը:

Եվ իսկապես, վեպի երրորդ խմբագրության և հետագա տարբերակային մասնակի վերամշակումների հետևանքով, երբ վերանայվեցին որոշ միակողմանի լուծումներ, վեպը մեծապես շահեց, էլ ավելի խորացավ նրա գաղափարական ու գեղարվեստական տարողությունը:

Մի բան, որ Դեմիրճյանը երբեք չհամաձայնվեց և երբեք փոփոխման չենթարկեց, դա Վարդանանց պատերազմի հայրենական բնույթի ըմբռնումն էր: Նրա թղթերում, անձնական գրառումներում, գրավոր ու բանավոր ելույթներում այս առումով պահպանվել են տասնյակ ու տասնյակ վկայություններ:

Վարդանանց պատերազմը չէր կարող վրիպել մեր երեք պատմավիպասանների՝ Մերենցի, Րաֆֆու, Մուրացանի ուշադրությունից, մտորում է Դեմիրճյանը, ապա շարունակում. «Եվ հարց էի տալիս, ինչու՞ չգրեցին այդ մասին: Եվ գտա պատճառը: Վարդանանց պատերազմը չունի կամ քիչ ունի պալատական, վերնախավային, կամերային սյուժետի հարմար նյութ: Դա ժողովրդական մասսաների նյութ է. նախարարներն ու հոգևորականությունը դուրս են գալիս իրենց պալատներից և խուցերից ժողովրդական ասպարեզ և ժողովրդի հետ կատարում են «հրապարակական», «դաշտային» գործողություններ: Իսկ սա կղրկեր պալատական ինտրիգների լարումներից և փակված տեսարաններից, այսինքն անհատական հերոսների գեղարվեստական կենսագրություն-

նից: «Վարդանանքը» ժողովրդական սյուժետ է, ժողովրդի պատմություն է»²²:

Դեմիրճյանը իր այդ գրառումներում անդրադառնում է Վարդանանց պատերազմում տարբեր դասակարգերի փոխհարաբերության, ժողովրդի վճռական դերի, նահատակության էության, վերնախավի որոշ ներկայացուցիչների «ռամկացման», վեպ-էպոպեի ժանրային առանձնահատկությունից բխող գեղագիտական հնչեղության որպիսության և բազմաթիվ այդ հարցադրումների, որոնք վիպական միանգամայն խնքնուրույն ու նորարարական մարմնավորում են ստացել վերամշակված «Վարդանանքում»:

«Վարդանանքի» ստեղծագործական պատմությունը անհերքելի փաստերով վկայում է, որ վեպի վրա աշխատելիս, նախքան որևէ պրոբլեմի, պատկերի, կերպարի գեղարվեստական բուն մարմնավորումը, Դեմիրճյանը սովորություն է ունեցել առանձին նախագիծ-նշումների ձևով պարզել տվյալ երևույթի ամենաընդհանուր, տիրապետող հատկանիշը, առավել կարևոր երևույթների հասարակական-քաղաքական բովանդակությունը, դրանց գեղարվեստական ամբողջական իմաստավորումը իրագործելով վեպի բուն գրության ընթացքում:

Վեպի վերամշակման ընթացքում իր գրառումներում՝ որպես կարևորագույն հարցադրում, Դեմիրճյանը բազմիցս անդրադարձել է հայրենիքին սպառնացող պարսկական նրման պայմաններում երկրի ներդասակարգային հարաբերություններին: Եվ դա միանգամայն հասկանալի է: Ներդասակարգային հարաբերությունների պատկերման էությանմբ էր պայմանավորված, վերջին հաշվով, ոչ միայն Վարդանանց պատերազմի բնույթը, այլև վեպի գաղափարական-գեղարվեստական ողջ համակարգը:

Իր գրառումներում Դեմիրճյանը ուղղակիորեն է դնում հարցը. «Ի՞նչ գաղափար պետք էր և տեղին էր դնել «Վարդանանքի» մեջ: Դասակարգային պայքարի՞: Ո՛չ. պետք էր

22 ԴԱԹ, ԴԴՅ, № 769:

դնել հայրենիքի պաշտպանության գաղափարը, այսինքն այն, որ եղել է իսկության մեջ: Հայրենիքն էր այն ընդհանուրը, որով այս երեք դասերը (ազնվականությունը, հոգևորականությունը և ժողովուրդը—Վ. Տ.) պատերազմ վարեցին: Սակայն, դուր է ժխտում մի քննադատ, թե ես դրել եմ հավատֆի... հարցը: Բայց լավորոշ չեմ պատկերացրել յուրաքանչյուր դասի իր հայրենիքը, ազատությունը և այլն»²³:

Ազնվարվելով վարդանանց պատերազմի հայրենական բնույթի իր ըմբռնումով, թեև վեպի վերամշակման ընթացքում Դեմիրճյանը ավելի ցայտուն գծեց հոգևորականության, ազնվականության ու ժողովրդի դասակարգային շահերի հակասությունները, բայց երբեք այն չդարձրեց վեպի առանցքը: Հավատարիմ մնալով պատմականության սկզբունքին՝ Դեմիրճյանը գտնում էր, որ ազնվականությունն ու հոգևորականությունը առանց ժողովրդի չէին կարող հայրենական պատերազմ մղել, բայց հինգերորդ դարում ժողովուրդը ևս չէր կարող ինքնազուխ, առանց ազնվականության ու հոգևորականության պատերազմել:

«Ես ըմբռնել եմ պատերազմի հայրենականությունը,— նշում է Դեմիրճյանը,— իբրև արտակարգ, ընդհանուր աղետի, երկրաշարժի ֆորս մաժուր (անկանխելի մի երևույթ—Վ. Տ.), որ նվազեցնում է (ո՛չ դադարեցնում) ներքին պատմության շարժումը, թափը»²⁴:

Ժողովուրդը, ազնվականությունն ու հոգևորականությունը, անկասկած, ունեցել են իրենց դասակարգային շահերի ինքնազդացումը, բայց արտակարգ իրադրությունը նրանց ժամանակավորապես միավորել է ընդդեմ բոլորին սպառնացող վտանգի:

«...Առանց դասակարգերի նպատակասլացքի և ուժերի, ճիգերի միացման և լարման,— մտորում է Դեմիրճյանը,— հայրենական պատերազմ չէր դուրս գա (և չի էլ եղել ոչ մի տեղ աշխարհիս երեսին), և ոչ մի պաֆոս, ոգևորիչ բան չէր

դուրս գա, եթե վեպը ծանրաբեռների հասակարգերի ներքին հակամարտության տեսարաններով և մռայլի, հանգցների այդ պաֆոսը...»²⁵,

Վարդանանց պատերազմի հայրենական բնույթով պայմանավորված վիպական պաթոսի կամ գեղարվեստական հիմնական հնչեղության հարցը Դեմիրճյանին հուզել է վեպի ստեղծման ու վերամշակման ամբողջ ընթացքում: Թե արտաքին (պարսիկների) ու թե ներքին (վասակյանների) թշնամիների դեմ ծավալվող վիպական գործողությունները և մարդկային փոխհարաբերություններից բխող դրամատիկական ցնցող իրավիճակները, որոնք տեղ-տեղ ստանում են շեշտված ողբերգական բնույթ, մեծ մասամբ «հաղթահարվում» ու վերաճում են հերոսական գործողությունների ու իրավիճակների: Դրամատիկականի, ողբերգականի ու հերոսականի փոխադարձ անցումները հիմնականում տեղի են ունենում վարդանանց կողմնակիցների և առաջին հերթին հասարակ ժողովրդի, շինականների անձնազոհ, նահատակության աստիճանի հասած ազատագրական պայքարի բովում:

Նահատակության գաղափարախոսության հարցում Դեմիրճյանի դիրքորոշումը «Վարդանանց պատերազմը» հետադոտությունում ինչ-որ չափով հակասական էր: Նա հայ ժողովրդի դարավոր պայքարը ընդդեմ օտարերկրյա բռնակալության համարում էր զուտ վկայաբանական:

«...Հայ ժողովուրդը երբեմն ամբողջ կազմով դուրս է եկել նահատակության,— գրում է նա:— Հենց Վարդանանց պատերազմը ինքը՝ ինչպես և ներկայացնում է Եղիշեն՝ նահատակության պատմություն է»²⁶:

Բայց նույն ուսումնասիրությունում նրան են պատկանում նաև հետևյալ տողերը.

25 ԳԱԹ, ԴԴՖ, № 769:

26 «Սովետական գրականություն», 1943, № 3, էջ 117:

«Մենք չենք կարող ընդունել մեր պատմագիրների բացատրությունը, թե Վարդանը գնում էր նահատակվելու, ինչպես Փարպեցին է բացատրում»²⁷։

1946 թ. տպագրված «Ինչի վրա եմ աշխատում» ինքնահաշվետվության մեջ Դեմիրճյանը հարկ է համարում «Վարդանանքի» երկրորդ հաստրի մոտալուտ լույս ընծայման առթիվ տալ նաև նահատակության խնդրի մի շարք պարզաբանումներ։ Նա կանխատեսում էր (և չէր սխալվում), թե նահատակությունը, որը նեղ իմաստով քրիստոնեական հավատի համար «ինքնակամ թե անկամ՝ զոհվող քրիստոնյան» է, կզբաղեցնի ոմանց։ Դեմիրճյանը նշում է, որ իր մոտ նահատակ հասկացությունը ոչ մի կապ չունի քրիստոնեական մարտիրոսացման ըմբռնման հետ։ «Հայ ժողովուրդը,— գրում է Դեմիրճյանը,— հալածվել, «նահատակվել» է նաև իբրև ազգային բարձր կուլտուրայի պաշտպան։ Վարդանանց պատմությունը հայ ժողովրդի հոգեկան բարձր առաքինության, կուլտուրայի համար նահատակվելու երգ է։ Նահատակը իր կյանքը ժողովրդի գործի վրա դնող և նրա համար մեռնելու պատրաստ մարդն է իմ վեպում»²⁸։

«Վարդանանքի» առաջին հրատարակությունում, այդուամենայնիվ, նահատակության գաղափարը շեշտված էր, առկա էին նահատակության քրիստոնեական, կրոնական մոլեռանդության ինչ-ինչ արտահայտություններ։ Վերամշակման շնորհիվ հաղթահարվել են նահատակության կրոնական-ճակատագրական անխուսափելիության երանգները։ Այդ բոլորի փոխարեն ընդգծվել է հնից եկող «մահ ոչ իմացեալ՝ մահ է, մահ իմացեալ՝ անմահութիւն է» խորիմաստության հերոսական, ազատասիրական, կենսասիրական բնույթը։ Պատահական չէ, որ գրառումներից մեկում Դեմիրճյանը նահատակությունը դիտարկում է որպես հերոսության արտահայտություն։

«Հերոսականության խնդիրը. նահատակությունը բացա-

27 «Սովետական գրականություն», 1943, № 4—5, էջ 85։

28 «Գրական թերթ», 1946, № 10։

ռիկ պայման էր պայքարի մեջ. միայն հերոսականությունը կարող էր փրկել հայ ժող<ովրդ>ին, և նա մասսայական հերոսական <ուրյան> օրինակ տվեց»²⁹:

Դեմիրճյանը ժողովրդի անօրինակ հանդգնությունը բացատրում է երկրին սպառնացող ընդհանուր վտանգով, արտաքին թշնամու դեմ համաժողովրդական կռվով, որ «նաև սոցիալական էր»: Բոլորի հույսը ուսման էր, ուստի նրա ինքնագիտակցությունը ինչ-որ չափով սկսում է վերելք ապրել, ուսման իրենք թույլ է տալիս բողոքել ոչ միայն օտար, այլև դավաճան նախարարների շահագործման դեմ: Մյուս կողմից, նշում է Դեմիրճյանը, «հոգևորականությունը և նախարարությունը ցնցվում է ժողովրդի ցասումնալի պեր կենալուց. դա ազդում է այնքան, որ նրանցից ոմանք ճգնում են բարձրանալ իրենց դասի միջից, տեսնում են իրենց արատները և կարծում են բարձրանալով կարող են քավել իրենց դասակարգային «մեղքերը»³⁰:

«Ռամկացման» այդ ընթացքը վեպում տեղի է ունենում աստիճանաբար, սկզբում Վարդանի, Արտակի, Արշավիրի, հետո Ներշապուհի և մյուսների: Դժվար չէ տեսնել, որ հայրենասեր նախարարների ու շինականների պատմության պահի թելադրանքով իրագործված այդ ժամանակավոր մերձեցման պատկերումով Դեմիրճյանը գեղարվեստորեն հիմնավորում էր Վարդանանց պատերազմի հայրենական բնույթի իր ըմբռնումը, ձգտում էր ապահովել վեպի հերոսական հնչողությունը:

Վերոհիշյալ առումով խիստ շահեկան է «Վարդանանքի» 1951 թ. հրատարակության համար Դեմիրճյանի գրած «Հեղինակի կողմից» խոսքը: «Վարդանանքի» 1951 թ. հրատարակությունը համընկավ Ավարայրի հերոսական ճակատամարտի 1500-ամյակին: Դա ըստ էության, հոբելյանական հրատարակություն էր՝ վեպի առավել կարևոր իրավիճակ-

29 ԳԱԹ, ԴԴՖ, № 468:

30 ԳԱԹ, ԴԴՖ, № 468:

ները վերարտադրող՝ նկարիչ էդ. Իսաբելյանի մի տասնյակից ավելի պատկերազարդումներով:

Դեմիրճյանը նպատակ է ունեցել վեպի հոբելյանական հրատարակությունը նշանավորել հատուկ առաջաբանով: «Հեղինակի կողմից» խորագիրը կրող այդ խոսքը, թեև ինչ-ինչ նկատառումներով չի տպագրվել, այնուամենայնիվ, իր բովանդակությամբ խիստ բնորոշ է հեղինակին հուզող հարցադրումների տեսակետից: Մաքուր թղթի վրա թանաքով գրված ծավալով փոքր այդ գրությունը հերոսության, ազատության, ժողովուրդների բարեկամության գովքն է, որտեղ շեշտվում է «Վարդանանքի» հոբելյանական հրատարակության գեղարվեստական նպատակասլացության համամարդկային էությունը:

«Արյունը թանկ և իմաստուն հեղուկ է: Ուժեղ է: Նրա առաջ լուում է ամեն, ամեն փաստարկություն:

Արյունը համոզում է միշտ:

Եվ հերոսությունը հարգվում է ու երգվում, որովհետև հերոսության մեջ արյուն կա»:

Ամեն մարդ չի հերոսանում: Մարդուն երբեմն է հաջողվում ոտք դնել հերոսության ուղու վրա: Եվ «չկա մարդկության կյանքի մեջ ավելի մեծաշուք վեհություն, քան այն, երբ հերոսանում է մի ամբողջ ժողովուրդ», երբ լարելով իր բոլոր ուժերը՝ ֆիզիկական ու հոգեկան, «սխրագործում է զանգվածաբար»: Այդ պատմական պահին ժողովուրդը ցուցաբերում է իր հոգեկան ողջ հարստությունն ու վեհությունը՝ հետևորդ սերունդներին ժառանգություն թողնելով ազգային ու համամարդկային անհավատալի թվացող արժեքներ:

«Հազար հինգ հարյուր տարի առաջ Ավարայրի դաշտում հայ ժողովուրդը կատարեց իր ամենամեծ ճիգը, ամենամեծ գործը՝ փրկեց իր ազատությունը»:

«Այո՛, ե՛րգ, միայն երգելու են արժանի և ո՛չ ողբի հերոսները:

Ես և՛ս երգեցի—ուժեղ թե թույլ՝ հոգ չէ, վարդանանց երգը, որը և նվիրաբերում եմ բոլոր ազատագրված, ազա-

տագրվող և ազատութեան դաշտին ոտը դնելուն սպասող բոլոր ժողովուրդներին»³¹։

Արձագանքելով 50-ական թվականների ազգային-ազատագրական պայքարի հուժկու թափին, Դեմիրճյանը «Վարդանանքում» արտացոլված հայ ժողովրդի ազատագրական, դյուցազնական պայքարը ներկայացնում է որպես համամարդկային ազատագրական պայքարի անխզելի մասը, որը ուսանելի ու ոգևորիչ է բոլոր ժողովուրդների համար, քանզի յուրաքանչյուր ժողովրդի ազատութունը տոն է աշխարհի բոլոր ժողովուրդների համար, ամեն մի ժողովրդի արդար գործը՝ բոլոր ժողովուրդների գործը։

«Վարդանանքի» վրա աշխատելու ամբողջ ընթացքում Դեմիրճյանը ձգտել է ընդլայնել, խորացնել վեպի գաղափարական և գեղարվեստական հնչեղութունը, այն օժտել համամարդկային նշանակութեամբ։ Դեռևս 1944 թ. ապրիլի 25-ին նա օրագրում գրում է.

«Վարդանանքը» խորացնում եմ։ Գրել պատմական-հայրենասիրական (միայն) վեպ չեմ կամենում։ Եթե չպիտի լինի վեպում որևէ նոր բան, չարժե գրելը։ Ես կարծում եմ, որ ամեն ազգային նշանակութուն ունեցող վեպ պիտի համաշխարհային, համամարդկային մի բան ունենա։ Դա միայն իրավունք ունի ազգային լինելու կամ արժի միայն այդպիսի ազգային դրականութուն ունենալ»³²։

1945 թ. ապրիլի 26-ին ելույթ ունենալով իր գրական դործունեության 50-ամյակին նվիրված հոբելյանական երեկոյում, Դ. Դեմիրճյանը նշում է.

«Սեփական ժողովրդի ճանաչողությունը և գնահատությունը մեծ կոլտուրա է. նա ինձանից պահանջեց երկար տարիների ջանք և ուղիղ ճանապարհ։ Ես ճանաչեցի հայ ժողովրդի մեջ համամարդկայինը. ես գտա հայ ժողովրդին, երբ փայլեց իմ առջև նրա հանճարը, նրա անտիկ կլասիկայի մեջ՝ խորենացու, Եզնիկի, Եղիշեի և այլոց գլուխգործոցների մեջ,

31 ԳԱԹ, ԴԴՖ, № 456։

32 ԳԱԹ, ԴԴՖ, № 115 (լրացուցիչ)։

երբ ժպտաց հայկական վերածնությունը նարեկացու, Երզրն-
կացու, Ֆրիկի, Քուչակի վերասլացքի մեջ, երբ իմ առաջը
կանգնեց հայկական վեհ ճարտարապետությունը, ծաղկեց
հայկական մանրանկարչությունը: Այնտե՛ղ էր հայկական
հանճարը: Այնտե՛ղ էր հայկական համամարդկայնությու-
նը»³³:

Անվիճելի իրողություն է, որ Դերենիկ Դեմիրճյանի
«Վարդանանքը» ևս «հայկական համամարդկայնության» գե-
ղարվեստական գոհարներից է:

³³ «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1945, № 3—4, էջ 64:

ԴԻՄԱՆԿԱՐԻ ՍՏԵՂԾՄԱՆ ՀՈԳԵԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ «ՎԱՐԴԱՆԱՆՔ» ՊԱՏՄԱՎԵՊՈՒՄ

Դիմանկարը գեղարվեստական ստեղծագործության պոետիկական շարքի հանգուցային միավորներից է: Գեղարվեստի տեսությունը հետևողը կնկատի, որ դիմանկարի գեղագիտական ֆունկցիային, ինչպես նաև դիմանկարի արարման ըստ ստեղծագործական հոգեբանությանը շատ է անդրադառնում արվեստագիտությունը, մինչդեռ գրականագիտության մեջ հարցի ուսումնասիրությունը ետին պլան է մղված:

Գեղարվեստական գրականությունը և կերպարվեստը, մասնավորապես՝ նկարչությունն ու քանդակագործությունը, ունեն կոմունիկատիվ լայն առնչակցություն: Գրական դիմանկարն ու բնանկարը կերպարվեստի տրանսֆորմացման ամենից ակտիվ տարրերն են: Այդ նշանակում է, որ վերջինների իրենց մեջ խտացնում են ոչ միայն ղգացմունք և հոգեբանություն, գործողություն, այլև գույն, ծավալ, տարածականություն, մի խոսքով՝ տեսողական առարկայնություն: Այսինքն՝ կյանքի երևույթների արտացոլման մի կոմպլեքս, առանց որի կերպարվեստը ի վիճակի չէ ոչինչ անելու: Ուստի եթե գեղագիտությունը տեսական ընդհանրացման համար դիմանկարն առանձնացնում է որպես ուսումնասիրության առանձին առարկա, ապա դրա անհրաժեշտությունը զգալի է նաև գրականագիտության համար:

Հարցի քննության սկզբունքները ճշտելու առումով ուշադրություն դարձնենք մի ելակետի վրա, որը, մեր կարծիքով, դիրքորոշում է մտցնում դիմանկարի ուսումնասիրության խնդրում: Ի տարբերություն գեղանկարչության, գրա-

կան դիմանկարը շարունակ փոխվող վիճակների երկարաձիգ մի շղթա է: Շղթայի ամեն մի օղակը, պահպանելով դիմանդկարի հիմնական գծերը, անընդհատ փոփոխվում է՝ ձեռք բերելով կինեմատոգրաֆայնություն: Իր գրառումներում Դեմիրճյանը նկատել է. «Պետք է գրել, նկարագրել կինեմատոգրաֆիապես, այսինքն՝ մեծ տեղ տալ տեսողական ընկալմանը, շարժմանը, շարժումներին, գույներին, ձևերին և անպայման պլաստիկական կողմին՝ առարկաների, մանավանդ՝ մարդկանց»¹:

Այս տեսակետից «Վարդանանքը» սովետահայ գրականության ամենակինեմատոգրաֆիկ ստեղծագործություններից է: Հերոսների գործունեության տարածական ֆոնը նույնքան պլաստիկ է և տեսանելի, որքան դեպքերի զարգացման ընթացքը: Դիմանկարը ցուցադրվում է բազմապլան ռադիոսներով: Դեմիրճյանական հերոսի դիմանկարը իրապես շարժվող կադր է, հոգեբանական տարբեր հանգամանքներում ընդգծվում է ամբողջական կամ էլ՝ մասնակի պլանով: Որպես օրենք, վիպասանը հերոսին ներքաշելով վիպական գործողությունների մեջ, սկզբում մի քանի գծերով և մեծ վրձնահարվածներով տալիս է նրա արտաքինի ամենատիպական գծերը, ինչպես օրինակ, «Ջլուտ, բարձրահասակ մի անձնավորություն էր՝ մտահոգ հայացքը գետնին: Նրա ջլուտ մկանոտ գեմքը խրոխտանում էր արծվային քթի հպարտ կորագրծով և մոայլվում աչ ալտի վերից վար գծված մի բարակ սպիտակ» (Վարդան), «Թանձրամորուս, խոշորադեմ աչքերը սև ու երկար հոնքերի տակ կորած երկարաքիթ մի ծերուկ, որի մորթին և կերպարանքը տոգորված էր մրով՝ շնայած մաքուր լվացման: Նրա անճոռնի ու կոշտ մեծամարմին հասակը անկյունավոր ձևերով ցցված էր երկար պատմունճանի տակից» (Մովպետան Մովպետ), «Հիսունից անց, ածխի նման աչքերով և դանգուր սև սաթի պես փայլող մորուքով մարդ էր: Բնորոշ էր նրա սեխանման գլուխը, որը լայնանալով մեջտեղում, կարծես պայթեցնել էր ուզում նրա աչքերը և

¹ ԴԱԲ, ԴԴՅ, № 802:

բունքերը: Դրանից նրա աչքերը զարմացածի արտահայտություն ունեին» (Դենշապուհ):

Եվ այսպես, Դեմիրճյանը «Վարդանանքում» տալիս է համարյա բոլոր հերոսների (Թվով շուրջ 130) դիմանկարները, որոնցից ամենաբնութագրականներին կանգրագառնանք դիմանկարային այս կամ այն օրինաչափությունը զննելիս:

Դիմանկարի պատկերումն ընդհանրապես գրական երկերում, մասնավորապես «Վարդանանքում», ամբողջությամբ պայմանավորված է, ինչպես Դեմիրճյանն է նկատում, «նյութի բովանդակության, հոգեբանության, իդեայի, հանգույցի զարգացման ու լուծման ամբողջ ընթացքի հետ»²:

«Ամենաշնչին, բայց ճշգրիտ գիծը,—մի ուրիշ առիթով նկատել է Դեմիրճյանը,—հերոսի դեմքի, հագուստի, ձայնի, կամ խոսելու ձևի մասին՝ հետաքրքիր և կարևոր են, եթե միայն բնութագրում են նրան: Երկար ու անպետք մանրամասների նկարագրությունը զբավածքը վեր է ածում ձանձրալի պատկերի, թուլացնում պատմվածքի ընթացքը»³:

Հայ դասական պատմավիպասանության ավանդները Դեմիրճյանի գեղարվեստական մտածողության ձևավորման մեջ անգնահատելի դեր են խաղացել: Սակայն առանձին դեպքերում, ինչպես երևում է վիպասանի հոգվածներում եղած ակնարկներից, նա չի ուզում համաձայնվել դասականների օգտագործած դիմանկարի խճանկարային նատուրալ ձգձգվածությանը, որը Դեմիրճյանը վերագրում է հերոսի հանդեպ «հեղինակի ունեցած համակրանքին»: Սա հոգեբանական նուրբ երևույթ է, որից չի կարողացել խուսափել նաև ինքը՝ Դեմիրճյանը:

Թեև Րաֆֆին պոետիկական միավորների շափավոր ընտրության վարպետ է, սակայն նույն Րաֆֆու մոտ շատ սեղմ դիմանկարի կողքին («Քսանհինգ տարեկան, նուրբ կազմվածքով և փոքր ինչ մուգ դեղնագույն դեմքով, որ պահպանվել էր նրա մեջ ժառանգական արյունից.—դա Սամվելն

2 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8, Երևան, 1963, էջ 78:

3 Նույն տեղում, էջ 36:

էր»), — առանձին դեպքերում կարող ենք հանդիպել հակա-
ռակ օրինակների: Այդպիսի մի օրինակ է «Սամվելում» Սյու-
նաց դիցուհու արտաքինի նկարագրությունը. «Գլխին կրում
էր փոքրիկ գոհարազարդ թագը, որը բոլորակ պսակի նման
հավաքել էր նրա սև զանգուրները, որոնք սփռված էին գու-
նաթափ ալտերի վրա, իսկ ետևից մանր հյուսերով ծածկել
էին հարուստ թիկունքը: Սպիտակ շղարշը յուր թափանցիկ
ծալքերով սքողում էր վեհափառ գլխի այդ սիրուն զարդը, և
նրա կախարդիչ դեմքին մի առանձին վայելչություն էր
ընդգծում: Ոսկյա գինդերը ծածկված էին զանգուրների սև
ալիքների ներքո և միայն վարվուռն աչքերի փայլը երբեմն
երևան էր հանում նրանց ներկայությունը: Այդ թանկագին
գինդերը այն աստիճան ծանր էին, որ ականջների փոխարեն,
կարթած և ճարմանդներով քարշ էին ընկած թագի երկու կող-
մից, իսկ նրանց ծայրերը վերջանում էին զանգակած փնջե-
լով, որոնց յուրաքանչյուրի մեջ բռնված էր մի-մի խոշոր
գոհար: Մի մարգարտաշար շղթա միացնում էր գինդերի
երկու ծայրերը և իջնում էր մինչև կուրծքը: Պարանոցին
կրում էր գոհարազարդ մանյակը, որից քարշ էր ընկած ար-
քայական լանջաց պատիվը, որը ճաճանշավոր լուսնի ձև
ունեւ և հանգչում էր փառավոր կուրծքի վրա: Հոլանի բա-
զուկները զարդարված էին ոսկյա ապարանջաններով, իսկ
աջ ձեռքի ճկույթի վրա թագուհու հասարակ մատանին: Նա
հագել էր ծիրանի պարագոտ, որ երկար ու մեղմ ալիքներով
իջնում էր մինչև ուսերը...» (նկարագրությունը շարունակ-
վում է):

Ինչ-որ տեղ, իհարկե, դժվար է չհամաձայնել Րաֆֆու
«համակրանքից» եկող մանրամասների հետ, մանավանդ
երբ նկատի ենք ունենում այս օրինակին նախորդող դիմա-
նկարային հակիրճությունը, որը խոսում է գեղագիտական
խնդրի տարբեր լուծումների մասին:

Դիմանկարը բազմաշերտ ինֆորմացիայի բարդ երևույթ
է, որն իր մեջ ներառում է ինչպես ֆիզիկական-հոգեբանա-
կան, խարակտերային, այնպես էլ ազգային էթնոսի, պատ-
մական ու սոցիալական սիմվոլիկայի բազմապիսի տարրեր:

Ուշադրություն դարձնենք «Վարդանանք» վեպի դիմանդկարներին՝ հատկապես ազգային էթնոսի տարրերով պայմանավորված մի քանի առանձնահատկություններին։ Նախ նկատենք, որ վեպի հերոսները մեր ժամանակակիցները չեն, այլ մեզանից հեռու են շուրջ 1500 տարով։ Եվ, երկրորդ, այդ հերոսները տարբեր ազգերի ներկայացուցիչներ են՝ հայեր, պարսիկներ, բյուզանդացիներ, վրացիներ, աղվաններ, հոներ։ Ուստի մարդիկ ու նրանց արտաքինը և հոգեբանությունը ոչ թե ընդհանրապես՝ վերացական, այլ կոնկրետ պատմական ժամանակի մեջ է դրվում։ Բացի այդ, Դեմիրճյանի վեպում մարդը դիտվում է ոչ թե իբրև սոսկական բանական արարած (Homo Sapiens), այլ բանականության զարգացման որոշակի օղակում։ Դեմիրճյանը ծանոթ էր մարդաբան Լեվի Ֆրյուլի աշխատություններին և մեծապես օգտվել է դրանցից։ Հենց այստեղ էլ նշենք, որ գիտնական Դեմիրճյանը համարյա չէր զիջում արվեստագետ Դեմիրճյանին։ Նրա արխիվին ծանոթացողը չի կարող չզգալ վիպասանի գիտական հետաքրքրությունների լայնությունը՝ գրականություն և արվեստ, պատմություն, երաժշտություն, թատրոն, լեզվաբանություն, փիլիսոփայություն, ազգագրություն, նկարչություն, պատմական աշխարհագրություն, մարդու անատոմիա և ֆիզիոլոգիա, բժշկագիտություն, ֆրեյդյան հոգեվերլուծություն, ռալմագիտություն, էյնշտեյնի հարաբերականության տեսություն և այլն։ Իմացությունների այս անհրաժեշտ սլաշարը նա ձեռք էր բերել ամբողջ կյանքում՝ իբրև եվրոպական համալսարանի ուսանող, իբրև հայոց դպրոցի տարբեր առարկաների ուսուցիչ և, վերջապես, իբրև գրող ու «Վարդանանքի» հեղինակ։

Ինչպե՞ս էր Դեմիրճյանն ըմբռնում դիմանկարի պատմականության խնդիրը։ Իհարկե, դիմանկարը նա առաջին հերթին բխեցնում էր ժամանակակից մարդկանց արտաքինը նկատի ունենալով։ Ավելորդ է հիշեցնել վիպական սիտուացիայի «իրական» և «հնարովի» հանգամանքների փոխալամանավորվածության հարցը, որին անդրադառնում է իր

հոգվածներում: 30-ական թվականներին գրած մի շարք հոգվածներում Դեմիրճյանը խոսում է նաև իր անձնական փորձերի (էքսպերիմենտ) մասին: Նա գտնում էր, որ Հայաստանում նոր կարգեր ստեղծվելուց 10 տարի անց պետք է փոխված լինեի ոչ միայն մարդկանց կենցաղն ու հոգեբանությունը, այլև նրանց դեմքի, հայացքի արտահայտությունը և նույնիսկ ֆիզիկական արտաքինը: Հատուկ նպատակով նա մտել է ուսանողական հանրակացարանները, դործարանները, զորամասերը, աննկատելիորեն նայել փողոցի շենքերի պատուհաններից ներս՝ այդ «փոփոխությունները» որսալու համար: Դ. Դեմիրճյանի աչքի առջև փոխվում են մարդկանց կեցվածքը, կենցաղը, սովորույթներն ու հոգեբանությունը, սոցիալական սիմվոլիկան: Այդ սիմվոլիկային, որը պատմականության առարկայացված փաստն է, մենք կանդրադառնանք մի քիչ ավելի ուշ:

Մեր պատմիչները, եթե շրջանցենք Փավստոսի կցկտուր տեղեկությունները Արշակի և Վասակի արտաքինի վերաբերյալ, Դ. Դեմիրճյանին, ինչպես և նրանից առաջ Րաֆֆուն, ոչինչ չեն տվել: Եղիշեն և Փավստոսը վերարտադրում են հերոսների կա՛մ սոցիալական դիրքը, որը նույնպես կարևոր մոմենտ է դիմանկարի պատմականության համար, կա՛մ էլ տվել են ընդհանուր զգացմունքային բնութագրեր՝ «համարձակ մտք», «քաջ Վարդան» և այլն: Նկատի ունենալով այս բացը, Դեմիրճյանն առաջին հերթին հենվում էր մարդաբանական գենեզիսի աշխարհագրական իրադրության վրա: Աշխարհագրական բնապայմանները մեծ դեր են խաղում մարդու ոչ միայն արտաքին ֆիզիկականը, այլև հոգեբանությունը փոխելու և ձևավորելու խնդրում: Արտաքին տվյալներով «Վարդանանքում» իրար շատ նման են հայերը, վրացիները, ադվանները, բյուղանդացիները: Սրանց արտաքինը բնութագրող գծերն են, տարածական պլանով՝ բաճառահասակ, հաղթանդամ, կլոբերես, լայնադեմք, գունային պլանով՝ շիկապարմիռ, սպիտակ, մազերով՝ սև կարմրավուն, արծաթամազ և այլն: Ուրիշ նկարագիր ունեն պարսիկները՝ դեղին, դեղնավուն, սև, կնուճանման կամ սեխանման գլուխ, կարճա-

հասակ, անմազ դեմք, հոնները ու քուշանները՝ կարճոտն, շեղահայաց, փոքրոտն, փոքրամարմին, բուխ աչքեր, մազեր, սակավամորուս և այլն:

Ուշադրություն դարձնենք այս երեք տիպի դիմանկարային բնութագրումներին:

ա) Պարսիկ զինվորներ՝ «Զված և կնուհանման գլուխներից, երկար, տափակ սրերից, որ կախված էին նրանց կարճ բաճկոնները սեղմող գոտիներից: Մեծ մասի աչքերի խնձորները դեղնավուն էին, ջերմախտի նոպաներից մնացած... Հայն կապան զենքի վրայով մարմնին զցած դեռ երիտասարդ դեղնադեմ զորական էր, լկտի հայացքով, որի մեջ ինչ-որ շարժպիտ էր խաղում»:

բ) Քուշաններ՝ «Կարճոտն, շեղական սակավամորուս հեծյալներ նժույգների հետ միամարմին իրենց խորամանկ և միաժամ միամիտ հայացքներով»:

Հոներ—«Սև հոների սարսափելի առաջնորդը: Ոչ շատ տարեց, կարճահասակ, թխադեմ զորական էր: Նրա լուսնի աչքերը՝ շեղ ու նեղ սակայն»:

գ) Արժրունյաց Ներշապուն՝ «Ժադկատար, խիստ կարմիր այտերով և կապույտ աչքերով»:

Անառոլ (Բյուզանդիա)՝ «Մի հույն զորական, կայսեր սպարապետ կապուտաչ, կարմրադեմ և հաղթանդամ: Նա անբարյացակամ տեսք էր տվել լայն դեմքին»:

Դիմանկարի պատմականության պահանջը Դեմիրճյանը բխեցնում էր ոչ միայն հերոսների ազգային գեներալի կույունության արտաքին տվյալներից, այլև հերոսների ազգակցական առանձնահատկություններից: Նշենք նաև, որ վեպում հանդես եկող հերոսները դասակարգված են ոչ միայն ըստ ազգային-էթնիկական և արյունակցական, այլև ըստ սոցիալական դիրքի:

Դիմանկարային առանձնահատկությունները կդիտվեն նաև սոցիալական պլանով, որը նույնպես կարևոր է: Բայց սկզբում համառոտափի ուշադրություն դարձնենք դիմանկարների մեջ գոյություն ունեցող ազգակցական կապերից եկող

գծերին: Խմբավորենք հերոսներին ըստ իրենց ազգակցական կապերի:

ա) Մեծ տիկին, Վարդան, Համազասպ, Զոհրակ, Շուշու-
նիկ տիկին, Մամիկոնյան տիկին:

բ) Վասակ, Բաբիկ, Ներսիկ, Փառանձեմ:

գ) Գաղիշո Խորխոռունի, մայրը, կինը, որդին, դուստրը՝
Օղիմպիան:

դ) Գնունյաց Առոմ, մայրը, հայրը:

ե) Արտակ Մոկացի, Մոկոթի տիկին:

զ) Անահիտ, Աստղիկ, սրանց հայրը և մայրը:

Ընդգծված հերոսները սլատմական դեմքեր են և Դեմիր-
ճյանը նույնությամբ սլահական է նրանց անունները, բա-
ցառությամբ Վասակի տղաների, որոնք աղբյուրներում
սլարական ծագում ունեն, իսկ հեղինակը, գեղագիտական
խնդրից հլնելով, հայացքել է:

Պատմական աղբյուրները, ինչպես ասացինք, հերոսների
արտաքինը բնութագրող ոչ մի տվյալ չեն տալիս: Դեմիր-
ճյանն այս դեպքում ստիպված է դիմել դիմանկարի ստեղծ-
ման տրամաբանական պայմանականության հնարանքին,
հիմքում ունենալով հերոսի սոցիալական ծագումն ու դիրքը,
ինչպես և այն պայմանը, որ ազգակցական խումբը, ապրե-
լով իրավիճակային նույն հանգամանքի մեջ, կարող է գնալ
ֆիզիո-հոգեբանական համարժեքման: Այսինքն՝ ընդունում է
այն, թե հոգեվիճակը աղդում է ազգակցական խմբի նաև ֆի-
զիկական տվյալների վրա՝ Վարդանի հետ կապվող հարա-
դատները դտնվում են հոգեբանական նույն իրադրության
մեջ, նրանք բոլորն էլ ապրում են հայրենիքի լարված ճա-
կատագրով, և ընդհանրապես միմյանց ճակատագրով: Այս
տրամաբանությամբ Դեմիրճյանը ստեղծում է ազգակցա-
կան խմբի դիմանկարային արմատ-մոդելը՝ «նիհար-մտա-
հոգ» համադրման սկզբունքով կերտում է խմբի մյուս ան-
դամների դիմանկարները:

Մեծ տիկին—Զառամյալ, եռանդուն դեմքով, կորովի
շարժումներով, նիհար ձեռներով, շարագույժ
ձայնով:

Վարդան—«Զլուտ բարձրահասակ», մի այլ տեղ՝ «ջլուտ նիհարավուն, մտահոգ»:

Շուշանիկ տիկին—«Նիհար ու շատ տանջված դեմքով և նման էր Վարդանին»:

Մամիկոնյան տիկին—«Զորուցամաք, հոգսերով տարված», «թախծալի ու զուսպ արտաքինով»:

Համազասպ—«Լարված թափառումներից նիհար»

Զոհրակ—«Մտահոգ, խիստ դեմքով», «ջլուտ և նիհար, բարձրահասակ»:

Օրինաչափությունը, ինչպես դժվար չէ նկատել, շոշափելի է: Սրանք Մամիկոնյան տոհմի բնութագրական գծերն են: Հերոսների արտաքինը բխեցվելով հոգեբանական վիճակից, վերջինս այնուհետև դառնում է ազգակցական խմբի պայմանական հատկանիշ: Կարելի է, իհարկե, վիճել հատկապես Մամիկոնյան տիկնոջ առիթով, չէ՞ որ այս կերպարը ազգակցական կապերից զուրս է՝ նա Վարդանի կինն է, քայքայում է մյուսներին: Այս նմանությունը, ըստ երևույթին, Դեմիրճյանը բխեցնում է կրկին հոգեվիճակի ընդհանրությունից:

Այս օրինաչափությունը, որոշ չափով խախտվում է ազգակցական մյուս խմբերի դիմանկարային փոխալյամանավորվածությունը զննելիս: Դա ունի իր պատճառաբանությունը: Վիպական հերոսների դիմանկարային յուրահատկությունը որոշվում է վիպական գործողություններում նրանց ունեցած ակտիվ դերով: Դեմիրճյանը առհասարակ պասիվ հերոսների դիմանկար չի տալիս, նրանք հանդես են գալիս պայմանական նիշերով՝ «մի զինվոր», «մի շինական», «Վարաժի կինը», «Աղեքսանդրիոս ավագ զինվոր» և այլն: Այսպես են վարվում նաև Ռաֆֆին ու Մուրացանը: Այս լույսի տակ, երբ նայում ենք ազգակցական մյուս խմբերին, պարզվում է հետևյալ օրինաչափությունը: Մյուս խմբերի անդամները ընդհանուր գաղափարի նկատմամբ վերաբերմունքով և ակտիվությամբ միատարր չեն: Նկատի ունենք հատկապես Վասակի և Գաղիշոյի ընտանիքները: Նրանց ընտանիքների անդամները հակադրված են իրար և, ենթարկվելով հեղինակա-

յին համակրանքին ու հակակրանքին, իրենց հոգեբանական վերաբերմունքով շարունակ փոխվում են, փոխելով նաև իրենց արտաքին դժերն ու կեցվածքը: Նման դեպքերում վիպասանը դիմանկարային ազգակցական ընդհանրությունը տալիս է հայտարարության ձևով: Վասնակի որդիները «նման են հորը», Գաղիշոյի մայրը «կլորերես, խոշոր աչքերով, խելացի հայացքով, սաստիկ նման Գաղիշոյին», կամ Գնունյաց Ատոմի մայրը «Ազնիվ հրամայական մի գեղեցկություն վերից վար հիշեցնում էր հասակը, հայացքը, շրթունքները: Նա խիստ նման էր Ատոմին»:

Արդեն ասել ենք, որ դիմանկարի պատմական էությունը Դեմիքյանը մատուցում է նաև սոցիալական գծերի ինֆորմացիայի միջոցով:

Տիպաբանական գուգահեռներ անցկացնելու նպատակով դասդասենք հերոսներին ըստ սոցիալական խմբերի:

ա) Թագավորներ, կայսրեր, ցեղապետներ—բյուզանդական կայսրը, նրան փոխարինող Մարկիանոսը, պարսից Հազկերտը, վրաց Միհրդատ Թագավորը, հոների առաջնորդ Աթիլը:

բ) Բարձրաստիճան իշխաններ և զորականներ—հայերից՝ Վասակ, Վարդան, Վահան, հաղարապետ, Գաղիշո խորխոռունի, Ուրծա Ներսեհ, Բագրատունյաց Միրոց, Գաբեղենից Արտեն, Ռշտունյաց Արտակ, Սրվանձտյան Գարեգին և այլք:

բ₁) Պարսից զորականներ և իշխաններ—Մովսեստան Մովսես, Դենշապուհ Սեբուխտ, Վեհմիր, հազարապետ, Զորա զորավար, Պերոզ և այլք:

բ₂) Բյուզանդացիներից—Զենոն կոմս, Եղիայրոս Ասորի, Անատոլ զորական:

գ) Բարձրաստիճան հոգևորականներ հայերից—Հայոց կաթողիկոս, Մովսես վանական, Եղիշե, Ղևոնդ Երեց, Եղնիկ Կողբացի:

71) Պարսիկներից—Մոգպետ, Որմիզդ Մոգպետ:

7) Իշխանական կանայք հայերից—Մեծ տիկին, Փառան-
ձեմ, Շուշանիկ տիկին, Մամիկոնյան տիկին,
Ռշտունյաց տիկին:

71) Պարսիկներից և բյուզանդացիներից— Պուլքերիա,
Արամայիդ, Միհրդուսա, Դիշտիրա:

Նույն սկզբունքով՝ հայազգի, սլաւոսկ և բյուզանդացի
զինվորականներ, շինականներ, ցածրաստիճան ծառայողներ,
ծաղրածուներ և այլն:

Սոցիալական բոլոր նույնանիշ (ա, բ բ1 բ2, գ գ1, դ գ1)
խմբերի դիմանկարները ըստ սեռային և ներազգային ենթա-
խմբավորումների կրում են դասին հատուկ առարկայական
սիմվոլներ, նման են նաև իրենց սոցիալական հոգեբանու-
թյամբ: Նման օրինաչափությամբ կողմնորոշվելը Դեմիրճյա-
նի համար հատուկ խնդիր է եղել: Վեպի հենց առաջին էջե-
րում, նկարագրելով իշխանական մի խմբի գիշերային
ծպտյալ թափառումները, վիպասանը գրում է, որ նրանց
«զգեստները և դիրքի մատնում էին ազնվական դասի պատ-
կանելիություներ»: Նույն միտքը տարբեր իրահանգամանքնե-
րում բաղմիցս Դեմիրճյանը հաստատում է կա՛մ նկարագրա-
կան խոսքով, կա՛մ էլ վեպում հանդես եկող տարբեր հերոս-
ների ընկալումներով:

Այժմ զուգահեռներ անցկացնելու նպատակով նույնանիշ
դասի դիմանկարներից առանձնացնենք սոցիալական սիմվո-
լիկան:

«Նա կանաչ պատմունճան ուներ հագին—«փիբահեն» և
ոսկեհուռ սև բեհեզ անդրավարտիկ վելի և գլխին ատամ-
նավոր բուրգի ձևի ոսկեհուռ քազ, որի ճակատին բոլորակ
գնդակ կա՛ր՝ ի նշան լուսնի և արեգակի»: Սա Հազկերտի դի-
մանկարի մի շերտն է: Այստեղ ընդգծված են դիմանկարի սո-
ցիալական դիրքը հաստատող սիմվոլները՝ «կանաչ պատ-
մունճան», «ոսկեհուռ սև բեհեզ», ատամնավոր բուրգի ձևի
«ոսկեհուռ թագ», «ճակատին բոլորակ գնդակ՝ ի նշան
լուսնի և արեգակի»: Պարսից բարձրաստիճան զինվորների և
իշխանների տարբերիչ սիմվոլը պատմունճանն է: Աստիճա-

նավորների դիրքային տարբերությունը հաստատվում է պատմության գույնով ու որակով: Վեհմիր հազարապետը կրում է «ոսկե նուրբ պատմության», Մովսիստան Մովսիսը՝ պարզապես «երկար պատմության»: Պարսիկների համեմատությամբ բյուզանդացի բարձրաստիճան հերոսները արտաքին առարկայական սիմվոլների առումով ավելի զուսպ են: Նրանք իրենց իշխանական դիրքը հաստատում են հանդերձանքի կիրթ և զուսպ ընտրությամբ: Արդեն սկսել են օգտագործել պարիկ, ձևավորում են իրենց մազերն ու մորուքը: Զենոն կոմսը, Նզիպյուս Ասորին, Անատոլը «գանգրամորուս են»: Արդեն իսկ եվրոպական քաղաքակրթությունը, սիմվոլիկայի առումով, դուրս է մղում արևելյան էկզոտիկ պայմանականությունը: Զինվորական խավին պատկանող հերոսների դիմանկարներում շեշտվում են նրանց զենքի տեսակները, որոնք ունեն ոչ միայն գործնական, այլև տարբերակիչ նշանակություն: Բարձրաստիճանները տարբերվում են ինչպես զինանշաններով, այնպես էլ զենքի տեսակներով, նույն զենքի թեթևությամբ ու ծանրությամբ, փոքրությամբ ու մեծությամբ կամ զարդանախշերով: Սովորաբար բարձրաստիճանների զենքը սաղափած է, ոսկեզօծ կամ արծաթազօծ: Սա դիտելի է նաև հայոց մյուս պատմավեպերում: Բերենք այդպիսի մի օրինակ «Գևորգ Մարզպետունի» վեպից. «Նրանցից մեկը տարիքավոր և ազնվական դեմով տղամարդ էր, ծածկված պղնձե թեթև սաղավարտով և գինված արծաթապատ սրով ու փոփրիկ փայլուն վահանով, մյուսը՝ զրահազգեստ պողպատե գլխանոցով, ծանր ասպարով, վաշակավորն ազդրին և երկար նիզակը ձեռքին հաղխանդամ մի երիտասարդ»:

Մուրացանը կողք-կողքի տալիս է Գևորգ Մարզպետունու և նրա համհարզի դիմանկարները, որոնք տարբերվում են իրենց սոցիալական սիմվոլիկայով: Սոցիալական ցածր խումբին պատկանող հերոսների դիմանկարների սիմվոլիկան «Վարդանանքում» ևս, բնականաբար, շատ զուսպ է: Հանդերձանքով, հանդերձանքի հնամաշությամբ, կտորեղենի որակով, մազերի սանրվածքով, դեմքի արևխանությամբ, ձեռ-

քի կոշտուկներով «Վարդանանքում» Դեմիրճյանը շեշտում է վիպական գործողություններին մասնակից սոցիալական ցածր դասի հերոսների (զինվորներ, շինականներ, գեղջիկուհիներ և այլն) արտաքին տվյալները: Սրան հակառակ իշխանական տոհմի կանայք և աղջիկները հագնում են մետաքսե շորեր, կրում ոսկեղեն և թանկարժեք քարերից պատրաստած զարդարանքներ: Հիշենք Րաֆֆու «Սամվել» վեպից բերված օրինակը: Սյունաց դիցուհին բաղմազան զարդարանքների հետ միասին կրում էր նաև «արքայական լանջաց պատիվը»: Այսպիսի սիմվոլիկ տարբերանշանների մենք հանդիպում ենք «Վարդանանքում» Փառանձեմ իշխանուհու, Պուլքերիայի, Արամայիդի, Միհրդուխտի դիմանկարներում: Այս սիմվոլիկան տարածվում է նաև հերոսների կենցաղի, խոսակցության, միմիկայի, խմիչքների ու ճաշատեսակների վրա, դրանով հաստատում է սոցիալական ամեն դասի անդամի իրավունքների սահմանադիժը: Խստագույնս արգելվում է այդ սահմանագծի խախտումը: Սիմվոլիկան այստեղ դասամիջյան արգելակող տաբու է: Նրա նպատակային, բռնի, մտացածին խախտումը հերոսին կարող է դնել կա՛մ ծիծաղելի, կա՛մ էլ դրամատիկ իրավիճակների մեջ:

Թատերական արվեստում այն ներկայացվում է յուրատեսակ դիմակի ձևով: Պատկերացրեք արքային գեղջուկի շորերով և ընդհակառակը: Հայ ղեկավորի համար, բռնվելու դեպքում, կյանքը կարող է դրամատիկ ավարտ ունենալ, եթե նա հատուկ նպատակով ծպտվի պարսից բարձրաստիճան զորականի հանդերձանքով: Սիմվոլիկայի խախտման կոմիդիա՞ն է թատրոնում մշտական երևույթ է: Պատկերացրեք դառամյալ կնոջը աղջնական շորերով, և սա նշանակում է, որ այն իր վրա է կրում նաև մարդկանց տարիքային սահմանագիծը բնութագրելու իրավունք: Սոցիալական մի դասից մյուսին անցնելու փաստը վավերացնում է ընդունող դասը (սովորաբար ցածրիւր ձգտում են բարձրանալ) և միայն այն դեպքում, եթե ընդունվողը հասարակական դերով նվաճում է այդ իրավունքը: Իրավունքը ստանալուց հետո նա պարտավոր է

կրել նոր դասի ու միջավայրի տարբերիչ առարկայական սիմվոլները:

Սոցիալական մի դասից մյուսին անցնելու առումով բնորոշ օրինակ է հայազգի Ստեփանոսի (Պերոզ-Վշնասպ-Տիգրոնի) դիմանկարը. «Նա կարն պարեզոտ էր հագել պարսիկների նման: Մազերն առատ էին, երկար վիժակ և ինչպես ասում էին «բաջազանգուր», որ պսակաձև հավաքել էր գլխի շուրջը, նրա դեմքը կանացի էր և հիմարավուն մշտաժպիտ հորթային հրճվանք էր դրսևորում նրա ողջ էությունից»: Եթե Պերոզը իրավունք է նվաճել դառնալ պարսից պաշտոնյա, պարտավոր է ընդունել ու կրել նաև իր դիրքը հաստատող սիմվոլներ: Ընդ որում՝ Պերոզը պարսիկներին նմանվում է նաև արտաքին ֆիզիկական տվյալներով ու հոգեբանությամբ:

Դիպուկ է նաև Վասակի դիմանկարը. «Նա հագել էր պարսկական պատմունան և երկարավուն գլխարկը գլխին, ոլործուն մաշիկները ոտներին՝ պարսիկ պիտի կաթմբե, եթե չլինեին նրա սենյակի դարակներում դրած մագաղաթի ձեռագրերը և կադմերին խաչաքանդակ արծաթե, ոսկե ավետարանները»: Առարկայական սիմվոլիկայի երկակիությունը Դեմիրճյանը բացահայտում է նրա հասարակական դիրքի երկվությունը: Նա հայ է էությունը, ոգով՝ քրիստոնյա, սակայն սոցիալական դիրքով ենթակա է Պարսկաստանին:

Հատկանշական է նաև այն, որ Դեմիրճյանը սոցիալական դիմանկարների շարքը ներկայացնում է նրանց համապատասխան ֆոնի վրա կամ միջավայրում: Դիմանկարի ֆոնը ընդհանրապես արվեստում և, մասնավորապես, գեղանկարչության մեջ կարևոր հանգամանք է: Ֆոնը լրացնում, նրբերանգում, հարստացնում է դիմանկարը: Հերոսին շրջապատող առարկայական աշխարհը ցույց է տալիս ոչ միայն նրա գործելակերպի, շարժման տեղը տարածության վրա, այլև օգնում է բացահայտելու նրա ներքնաշխարհը: Իրերը խոսում են հերոսի մասին և փոխարեն: Մտաբերենք միայն մի օրինակ՝ Դադիշո Խորխոռունու դիմանկարի ֆոնը. «Սրահը զարդարված էր ամենաընտիր մորթիներով, որոնց մեջ աչքի էր ընկնում երիտասարդ վագրի մորթին՝ նրա բարձի հետևի

պատին փակցրած: Սրան հովանի էր անում իր փռած թևերով ճախրող արծիվը: Անկյուններում դրված էին բազիններ հիշեցնող եռոտանի բրոնզե պատվանդաններ, որոնց բաժակները լիքն էին ծովի ծիծաղկոտ գույնզգույն խճաքարով: Դարակներում դրված էին ոսկեկաղմ մատյաններ: Իսկ հատակի ծաղկադարձ գորգերի նուրբ մանրանկարները իրար էին բերում նայողի աչքերը»:

Քանի որ խոսքը վերաբերում է դեմիրճյանական դիմանդկարի առարկայական սիմվոլիկային, հարկ է անդրադառնալ նաև դիմանկարի սոցիալական հոգեբանությունը, որն արտահայտվում է հերոսի կեցվածքով, տարածության մեջ գրաված դիրքով, դիմագծերում, հայացքում: Այս դեպքում հերոսը մեզ կներկայանա ամբողջությամբ կամ ինչպես Դեմիրճյանն է ասում. «Հերոսը ընկած կլինի ընդհանուր շարժման քե արտափին ֆիզիկական, քե ներփին հոգեկան»⁴ ամբողջությամբ:

Բերենք դիմանկարների մի շարք՝ առանձնացնելով հոգեբանական շերտերը:

«Նա յոթանասունի մոտ, բայց շատ առույգ ծերունի էր վարդագույն դեմքով, արծաթ մազերով: Նրա սրահայաց խելացի և մի փոքր քախժոտ աչքերը մտահոգ հառած...» (Վրաց Միհրդատ թագավոր):

«Նրա կալնե դեմքը անշարժ, փոքր աչքերը հառել էին մի կետի և չէին մատնում ծերուկի ոչ միտքը և ոչ էլ կիրքը, որոնք քաֆնված էին շատ խորքերում» (Միհրներսես):

«Գանգրամորուս, կատվի աչքերով և մի ժպիտով, որ տարածվում էր ողջ դեմքին, բացի աչքերից» (Զենոն կոմս):

«Դա Եղիշենն էր, վանական եղբայր՝ երազային աչքերով և խանդավառ դեմքով մի հոգևորական, որ ավելի դիտում էր, ապրումներով այրվում, քան խոսում»:

«Դա մի շատ հասակավոր, հաղթանդամ անձ էր՝ սև ու խոշոր աչքերի հուժկու հայացքով: Նա թեև դեղին էր գիշերային հակումներից, բայց այդ հայացքում կար և կենսա-

4 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8, էջ 543:

կան փիլիսոփայի և փորձված մարդու խելքն ու հանդգնու-
թյունը և մոլեգին պայքարներում կռվելու խոյանքը» (Հայոց
կաթողիկոս)։

Բերված դիմանկարների շարքում հերոսների դիմագծե-
րից ու հայացքներից իսկ ղդացվում է հոգեբանական համ-
ընդհանուր լարվածություն, որը գալիս է ընդհանրապես դեպ-
քերի լարվածությունից։ Դիմանկարներում դա արտահայտ-
վում է «թախծոտ», «մտահոգ», «այրող ապրումներ», «հուժ-
կու դառնություն թաքցնող» որակումներով։

Ի՞նչ են հուշում մեզ հոգեբանական այս որակումները։
Դա կարող ենք բացատրել, եթե վերահիշյալ դիմանկարները
դիտենք վիպական իրադարձությունների մեջ։

Վրաց Միհրդատ թագավորի «մտահոգ և թախծոտ
հայացքը» խոսում է իրահանգամանքներով պայմանավոր-
ված երկվությունից։ Նա չէր կարող հայերի պատճառով ընդ-
դիմանալ Հազկերտին։ Հզոր էր Պարսկաստանը և այդ հզո-
րությունն պայմաններում Վրաստանը պահպանում էր իր պե-
տականությունը և թագավոր ունենալու իրավունքը։ Օգնել
հայերին՝ նշանակում էր ստեղծել վտանգավոր սպառնալիք
Վրաստանի համար։ Մյուս կողմից հարևան հայերին չօգնելը
արագացնում և հերթի էր դնում վրացիների խնդիրը։

Միհրներսեսը աչքերը մի կետի հառելով թաքցնում է իր
մտադրությունը։ Նա պարտավոր էր հայ իշխաններից առժա-
մանակ թաքցնել Հազկերտի և, հետևաբար, իր մտադրու-
թյունը նրանց կրոնափոխման պատեհ առիթի վերաբերյալ։

Զենոն կոմսի «կատվի աչքերով ժպտալը, որ տարած-
վում էր ողջ դեմքի վրա, բայց ոչ աչքերի» խոսում է եվրո-
պական նոր տիպի դիվանագիտության մասին։ Նա ուզում է
հայ դեսպաններին ցույց տալ, թե քրիստոնյա Բյուզանդիան
մտահոգված է հայերի ճակատագրով, ուշադիր է նրանց
նկատմամբ (դա նրա ծալիտն է), քանի որ հայերը կարող են
հետագայում պետք գալ պարսիկների դեմ։ Կոմսը միևնույն
ժամանակ գնում է կոնկրետ հաշվարկի՝ ստեղծել անորոշու-
թյուն, որովհետև այդ պահին Բյուզանդիան ի վիճակի չէր
պատերազմ հայտարարելու Պարսկաստանին։

Եղիշեի «երազային աչքերը և խանդավառ դեմքը» մատնում են նրա բնավորության զգացմունքայնությունը, որը Դեմիրճյանը «յուրացրել է» իր իսկ՝ Եղիշեի պատմության ոճից:

Հայոց կաթողիկոսի հայացքի մեջ «կենսական փիլիսոփայի և փորձված մարդու» գիծը շեշտելով, վիպասանը ցույց է տալիս հոգևոր հովվապետի գործնականությունը. նա վարչական դիրքի հոգևորական էր և իր մեջ համատեղում էր կյանքի փորձ ու փիլիսոփայություն: Այդպես է վարվել Դեմիրճյանը նաև Ղևոնդ Երեցի դիմանկարը կերտելիս: Նկատենք, որ մտավորական հայերի դիմանկարները ստեղծելիս հեղինակը ցուցաբերել է զգուշավորություն: Դիմանկարներում արտաքին տվյալներ չի տվել, հենվելով նրանց թողած պատմագիտական ու փիլիսոփայական ժառանգության վրա, ներկայացրել է միայն նրանց հոգեկան կերտվածքը: Այդպիսին է հորենացու դիմանկարը՝ դեմքին «մտավոր լարված կյանքի» դրոշմն է միայն: Նույնը կարելի է ասել նաև փիլիսոփա Կողբացու դիմանկարի մասին: Դիմանկարներին վերաբերող մեր խոսքի սկզբում նկատեցինք, որ, ի տարբերություն գեղանկարչական դիմանկարի, գրականը հարավուփոխ վիճակների մի շղթա է և որ շղթայի ամեն մի օղակ պահպանելով դիմանկարի հիմնական ճշանդները, շարունակ փոխվում է՝ ձեռք բերելով կինեմատոգրաֆիկ որակ: Նկարչությունն էլ կարող է, անշուշտ, կոնկրետ գեղագիտական խնդիր հետապնդելով, հենվել այդ պայմանի վրա: Ասենք, նկարիչը կարող է տալ միևնույն դիմանկարի ժամանակային տարբեր աստիճանները: Հիշենք թեկուզ Մարտիրոս Սարյանի եռահասակ ինքնանկարը:

Ինչպես կինոյում, այնպես էլ գրականության մեջ գրողը, ռեժիսորը, օպերատորը նախապես ներկայացնելով դիմանկարի նախնական վիճակը՝ համալսնապատկերը, դեպքերի վարդապատն ընթացքում կարող են շեշտել (մեծ և փոքր պլանով) նրա միայն մի մանրամասնը (հայացք, ձեռքի կամային կամ ենթագիտակցական շարժում, սոցիալական սիմվոլիկայի տարրեր՝ հանդերձանք, զենք, դինանշաններ և այլն), եթե դրանք օգնում են առավել լիարժեք մատուցելու

իրադրութեան հոգեբանութիւնը: Հիշենք Կողակի դիմանկարային ձևափոխութիւնները: Այս առումով Կողակը եղակի է: Ի տարբերութիւն մշուսների, Դեմիրճեանը Կողակին սկզբից, վիպական գործողութիւնների մեջ ներքաշելիս, չի ներկայացնում նրա դիմանկարի համայնապատկերը. այս կերպարը բնավորութեամբ անկայուն, հարափոփոխ է, ուստի և նրա դիմանկարը ամբողջանում է վիպական գործողութիւնների ողջ ընթացքում՝ մաս առ մաս:

Նկատենք մի օրինաշափութիւն ևս: Գլխավոր, սակայն գործողութիւնների մեջ շարժուն, անմիջական մասնակցութիւն չունեցող հերոսների դիմանկարները Դեմիրճեանը գծագրում է միանգամից, ուստի և այդ միանգամայնութեան մեջ աշխատում է տալ նրա և՛ օբյեկտիվ, և՛ սուբյեկտիվ շերտերը: Գրողը մի տեսակ իր անելիքը վերջացնում է կերպարի հետ, որովհետև այդ կերպարը գործողութիւնների հիմնական պատճառ լինելով հանդերձ, այլևս անձամբ չի մասնակցում գործողութիւններին (գործողութիւնները տեղի են ունենում նրա կամբով, նրա պատճառով): Դրա լավագույն օրինակը Հազկերտի դիմանկարն է:

Դիմանկարի օբյեկտիվ շերտը (այս շերտի նկատմամբ հեղինակի վերաբերմունքը չեզոք է)՝ «Նա անձնյա, կլորիկ, ոչ շատ բարձրահասակ մարդ էր, խոյաքիթ, համարյա ամորուս»:

Սուբյեկտիվ շերտը (հեղինակի ստացած տպավորութիւնը դիմանկարից և վերաբերմունքը)՝ «Ամենից անախորժը նրա բոլորակ խոշոր աչքերն էին գունատ, փայլուն լեղված դեմքին»:

Սոցիալական սիմվոլիկան (սա մտնում է օբյեկտիվ շերտի մեջ և միաժամանակ առանձնանում է, որպէս առարկայական պայմանականութիւն)՝ «Նա կանաչ պատմուճան ուներ հագին—«փիրահի» և ոսկեհուռ սև բեհեզ անդրաՎարտիկ «վելի» և գլխին ատամնավոր բուրգի ձևի ոսկեհուռ թագ, որի ճակատին բոլորակ գնդակ կար ի նշան լուսնի և արեգակի»:

Այս երեք շերտերի գումարն էլ կազմում է հերոսի դիմանկարի ամբողջութիւնը, որն այնուհետև չի փոխվում, որքա-

նով հերոսն այլևս անձամբ բացակայում է գործողություններից կամ հանդես է գալիս միայն ուրիշների հիշողության ձևով: Մինչդեռ հակառակ Հաղկերտի, Կողակը անընդհատ շարժման մեջ է: Նա ամենուրեք է՝ Հայաստանում, Պարսկաստանում, Վասակի, Վարդանի, Միհրներսեսի մոտ և տարբեր իրահանգամանքներում, տարբեր դիմանկարներով: Դիմանկարի ղեկորմացիան սլայմանավորվում է ոչ միայն հանգամանքների ու դեմքերի փոփոխությամբ, ոչ միայն հեղինակի սուբյեկտիվ վերաբերմունքով, այլև տվյալ հերոսից մի ուրիշ հերոսի ստացած տպավորությամբ (այս դեպքում հեղինակի համակրանքը և հակակրանքը մղվում են ետին սլան, խլացվում է հեղինակային ձայնը):

Մի հայ հոգևորականի դիմանկար...

Դիմանկարը դիտվում է և՛ հեղինակի, և՛ պարսիկ հարկահանների, և՛ հայ շինականների աչքերով:

«Մի բարձրահասակ, հաղթանդամ, գեր, խստահայաց վանական, սևադանգուր հոնքերը աչքերին կախված, այտերը թավամազի մեջ կորած: Նա լիքը փորն ու լայն կուրծքը ցցած՝ հանդուգն դիմաւորեց հավաքվածներին»: Առաջին հայացքից դիմանկարը ներկայանում է միագիծ, միասլան, բայց իրականում այդպես չէ:

Առանձնացնենք դիմանկարի մատուցման և ընկալման շերտերը: Շերտից-շերտ այն փոխվում է ուրիշի ընկալումների ձևով և ղեկորմացվում: «Մի բարձրահասակ, հաղթանդամ, գեր, խստահայաց վանական, սևագույն հոնքերը աչքերին կախված, այտերը թավամազի մեջ կորած»: Դիմանկարի այս շերտի մեջ հեղինակը հերոսին ցուցադրում է որպես պարսիկներին ընդդիմադիր ուժ: Այս պլանում հերոսի դիրքորոշումը համընկնում է հեղինակի դիրքորոշմանը: Դա են հուշում նրա կեցվածքն ու խստահայացությունը: Ուստի մեծ պլանով դիմանկարը ներկայացնում է իր դրական գծերով, որոնք խտացնում են հակակրանքի զգացողությունն պարսիկների հանդեպ: Նույն պահին, սակայն, հեղինակը չի մոռանում նաև շինականների ընկալումը (գեր), բայց այնուհետև հաջորդ պլանում վանականի դիմանկարին հեղինակը նայում

է նույն շինականների աշքերով՝ «նա լիքը փորը ու լայն կուրծքը ցցած հանդուգն դիմավորեց հավաքվածներին»:

Փոխվեց հեղինակի նախնական վերաբերմունքը հերոսի հանդեպ, այդ պատճառով էլ դիմանկարը այլաձևվում է: Վանահայրը շինականներից գուրազ մթերքները թաքցրել էր եկեղեցում ու, երբ պարսիկները զոռով սկսում են դուրս բերել, շինականները դառնորեն շարախնդում են. «—Բամենք մարդպանին ոնց ենք տալիս, վանքին ոնց տվինք: Դե մենք վանքի գերին ենք»:

Կենդանական գազանային բնազդը կատաղեցնում է երկու կողմերին: Վանահայրը մթերքի պաշտպանության մեջ մոլեգնելով՝ մոռացավ իր զգեստը և իր աստիճանը (սոցիալական դիրքի, հետևաբար սիմվոլիկայի անտեսում), աշքերը կատաղի պսպղացնելով, քաշքշելով դես ու դեն էր ցատկում: Նման իրադրության մեջ, գեղագիտական և աշխարհայացքային խնդրից ելնելով, Դեմիրճյանը սովորաբար գնում է անողորմ ոեալիզմի, շեշտում վիճակի կոմիզմը: «Ռեալիզմի մեջ, — նկատել է վիպասանը, — ինչ-որ կոմիզմ կա: Ամեն նատուրալ նկարագրություն ինչ-որ ծիծաղ է առաջ բերում: Թեբես՝ նատուրալիստական տարբերն են ոեալիզմի մեջ: Եվ խնդիր է, րե արդյոք կոմիզմը նատուրալիստականի հետ չէ ավելի, քան ոեալիզմի հետ»⁵:

Այստեղ դիմանկարի դեֆորմացիան ներկայացվեց նույն իրահանդամանքում: Այժմ փորձենք այն ներկայացնել դեպքերի զարգացման շղթայի տարբեր օղակներում, երբ դիտվում է կա՛մ հեղինակի, կա՛մ էլ մի ուրիշ հերոսի կողմից:

Ահա Անահիտի դիմանկարը վիպական գործողություններ մտնելուց առաջ: «Դա մի դեռատի օրիորդ էր, որի սևագանգուր մաղբերը ինչպես օձերի փունջի մեջ լուսնկայի շարմաղ դեմքից հպարտ ու մի փոքր հրամայող հայացքով ցայտեցին մրահոն աշքերը»:

Նույնը՝ մի ուրիշ իրավիճակում. «Անահիտի դեմքը օրորվեց լույսի և ստվերի խավարի մեջ, դա մի վեհանիստ ար-

ձան էր, որ ներդաշնակության ալիքներ էր բաց թողնում օդի մեջ: Այդ պահին իրոք հրաշալի էր այդ օրիորդը»:

Այս անգամ մեծ տիկնոջ աչքերով: «Անահիտի մութ ու նրբին հոնքերը գրչանկարի պես լուսնկա դեմքին անկրկնելի շուք էին տվել: Նա հեքիաթական ձյունե էակ էր կարծես, որ հովից կարող էր փռոշիանալ»:

Պարզվում է նաև, որ դիմանկարը դիտվում է ոչ միայն ուրիշների և հեղինակի կողմից, այլև ինքը՝ դիմանկարը, կարող է նայել ուրիշներին և դրանցից հատկապես մեկին:

Մինչ այդ հիշենք, որ Դեմիրճյանը երբ հերոսին ներքաշում է վիպական գործողությունների մեջ և երբ հերոսը այդ գործողություններում ակտիվ դեր չի խաղում, տալիս է միայն նրա անունը կամ սեռը (մի կին, մի տղամարդ) կամ ծագումն ու դիրքը (աղնվական, Անահիտի հայրը): Իսկ այնուհետև, երբ նույն հերոսը սկսում է ակտիվանալ, ազդել գործողությունների վրա, արդեն դիմանկարը մատուցվում է մեծ ու բազմասլան ձևով: Հիշենք Աստղիկին. վեպի սկզբում, երբ նա դեռ գործողությունների մեջ ոչ մի դեր չէր խաղում, ընդամենը՝ «Անահիտի դեռահաս քույրն էր»: Բայց հետո, երբ ղինվորագրվում է հայոց պատիվն ու կրոնը փրկելու գործին, այսինքն՝ հանդես է գալիս նոր ակտիվ դերով, հեղինակի ուշադրությունը դիմանկարի հանդեպ համեմատաբար ավելանում է:

Նույն Աստղիկի դիմանկարը վերջին իրավիճակում.

«Նրա մատաղ գեղեցիկ դեմքը, թարմ կերպարանքը ռազմիկի սլացք էր ստացել, որ մարդու խլում թոցնում էր դեպի սխրագործության: Միայն նրան ուշի ուշով նայողը կնկատեր, որ նրա հայացքի խորքում շրթունքների անկյուններում մի կոտորված թախծալի ժպիտ էր խաղում, երբ նա գաղտնի հայացք էր նետում դեպի Զոհրակը: Նա ոտնահարում էր իր առաջին զգացումը և միաժամանակ հարվածում»:

Դիմանկարի նոր ու ակտիվ դիրքը արժեքավորվում է առաջին պլանով.

«Նրա մատաղ գեղեցիկ դեմքը, քաւ կերպարանքը ուղմի սլացք էր ստացել, որ մարդու խլում բոցնում էր դեպի սխրագործություն»:

Դիմանկարը հեղինակի և ուրիշի աչքերով. «միայն նրան ուշի ուշով նայողը կնկատեր, որ նրա հայացքի խորքում, շրթունքների անկյուններում մի կոտորված քախձալի ժպիտ էր խաղում»:

Դիմանկարը իր հերթին նայում է ուրիշներին և ուրիշներից մեկին. «Երբ նա գողունի հայացք էր նետում դեպի Զոհրակը», ապա դադարում է ուրիշներին նայելուց, վերադառնում է իրեն:

«Նրան ոտնահարում էր իր առաջին զգացումը և միաժամանակ հարվածում»:

Դեմիքնյանական դիմանկարի «բազմաձայնությունը», իհարկե, սրանով չի վերջանում: Այստեղ դիմանկարները դիտվեցին մենախոսություններից ու երկխոսություններից դուրս, ինչպես համը ֆիլմերի կադրեր, չկար դիմանկարի ձայնը: Դիմանկարը բազմերանգվում ու բազմաբարդվում է, երբ այն դառնում է հնչուն ֆիլմ: Եվ սա արդեն այլ ուսումնասիրության խնդիր է:

«ՎԱՐԴԱՆԱՆՔԻ» ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԻ ԾՈՒՐՋԸ

Սովետահայ վեպի գլուխգործոցներից է «Վարդանանքը», որը գրական երևույթից Հայրենական պատերազմի ծանր օրերին վերաճեց պատմաքաղաքական մեծ իրադարձության: Այն դարձավ ժողովրդի ուժերը ի մի բերող, լավատեսորեն ոգեշնչող մի կանչ, որի ներքո հերոսական պայքարի նետվեցին բազմիցս օտարի լուծը ճաշակած և մաքառումով աղատագրված հայ ժողովրդի մարտիկները:

«Վարդանանք» պատմավեպը մեր օրերում յուրովի կրկնեց այն դերը, ինչ ունեցել էր իր ժամանակին՝ 451 թվականին, Ավարայրի ճակատամարտը:

Հայտնի է, որ «Վարդանանքի» համար իբրև հիմնական աղբյուր է ծառայել V դարի պատմիչ Եղիշեի «Վասն Վարդանայ և հայոց պատերազմին» երկը: Հայտնի է նույնպես, որ Եղիշեի պատմությունից բացի Վարդան Մամիկոնյանի գլխավորած զիմադրությանն է անդրադարձել նույն՝ V դարի վերջերին ապրած Ղազար Փարպեցին՝ իր «Հայոց պատմություն» նոսմասս պրքի երկրորդ գլխում: Գաղտնիք չէ նաև երկու պատմիչների տարբեր վերաբերմունքը հատկապես մարդպան Վասակ Սյունեցու գնահատության խնդրում: Չենք հիշեցնում առավել ուշ դարերում դրանց կրկնող ուրիշ պատմիչների:

Դեմիոնճյանին հիմնական երկու աղբյուրն էլ քաջ ծանոթ է եղել. և ոչ միայն ծանոթ, այլև հիմնավոր ուսումնասիրված թե՛ փաստական մասով, և թե՛ դարաշրջանի մտայնության, հոգեբանության ու ճաշակի ըմբռնումներով: Դրա վկայություն են «Սովետական գրականություն» ամսագրի 1943 թվականի № 3 և № 4—5 միացյալ համարները, որոնց մեջ

շարունակաբար տպագրվել է Դեմիրճյանի «Վարդանանց պատերազմը» պատմաքննական հոդվածը:

Բայց մենք այդ աղբյուրներից օգտվելու մասին չէ, որ ուզում ենք խոսել, այլ այդ աղբյուրների մեջ միևնույն պատմական իրողության մատուցման տարբեր մեկնակետների շուրջ, որ բխում է ոչ այնքան և ոչ միայն պատմիչների գաղափարական-աշխարհայացքային հակադրություններից, որքան գրական ժանրից: Նայած այն բանին, թե միևնույն փաստը, գրական ի՛նչ ժանրում է ցանկացել տեղադրել հեղինակը, դրանից էլ բխել են ուշագրավ տարբերություններ:

Նախ ասենք, որ V դարի պատմիչ Եղիշեն և նրանից քիչ ուշ հանդես եկած Ղազար Փարպեցին պարսիկների դեմ 451 թվականի ապստամբության դեպքերը ներկայացրել են պատմական հավաստի հիմքով, ճշմարտապատում վերարտադրությամբ: Սակայն ժանրի ընտրությունը քերել է որոշակի տարբերություններ: Եթե Փարպեցին Վարդանի գլխավորած ապստամբության գրվագը տեղավորել է իր «Հայոց պատմության» երկրորդ գլխում, այսինքն Պատմություն է գրել, որով նրա շարադրանքն առավել ստույգ է թվում, ապա Եղիշեն պատմելիքը վերնագրել է այսպես՝ «Վասն Վարդանայ և հայոց պատերազմին», այսինքն՝ իր պատմելիքը կենտրոնացրել է Վարդանի շուրջը: Եվ քանի որ Վարդանն իր գործակիցներով ղոհվեց օտարների դեմ մղած պատերազմում, ապա նրա և իր գործակիցների տխրանքը Եղիշեն պատմեց ժամանակին շատ ընդունված սրբախոսական ժանրում: Իբրև նահատակության պատմություն կամ վկայաբանություն: Թեև Եղիշեն, ինչպես ցույց է տրված հայ բանասիրության մեջ, առավել խորն ու հանգամանալից է ներկայացնում հայոց ապստամբության պատմական, սոցիալ-տնտեսական հանգամանքները, հատկապես պարսից արքունիքի հարկային ծանր լուծը, հայ եկեղեցու և նախարարների իրավունքների սահմանափակումը և այլ պարագաներ, բայց որովհետև վկայաբանական ժանրն է ընտրել իր պատմելիքը առավել ազդու դարձնելու համար, նրա երկը նորագույն ժամանակներում թերազնա-

հատվել է իբրև պատմություն և ավելի գնահատվել բարձր գեղարվեստականության համար:

Շատերն այնպես են ներկայացնում դրությունը, իբր Եղիշեն Վարդանանց պատերազմը բացառապես իբրև կրոնական պատերազմ է ընկալել, մինչդեռ, ինչպես ասվեց, նրա վկայաբանական ասքի մեջ զարմանալիորեն խորն են ներկայացված ապստամբության թե՛ քաղաքական, թե՛ սոցիալական արժատները: Եղիշեի պատմության կրոնական շղարշը բխում է նրա ընտրած ժանրի բնույթից, իսկ սա էլ իր հերթին ոչ միայն պատմիչ, այլև պատմաբան Եղիշեի այն հզորահանգումից՝ թե փոքրաքանակ հայ ժողովրդի ազատագրական, դիմադրողական պայքարը հզոր տիրակալների դեմ միշտ էլ կրելու է նահատակության բնույթ: Պատահական չէ ամենևին Դեմիրճյանի «Վարդանանքի» առաջին հրատարակության այն մեկնաբանությունը, որի համաձայն՝ Վարդանը ձգտել է «հայ ժողովրդին ղոհել՝ հայ ժողովրդին փրկելու համար»:

Մեր հաղորդման խնդիրն է Դեմիրճյանի պատմավեպի առիթով ներկայացնել տարբեր դարաշրջաններում միևնույն փաստի օգտագործման հեղինակային տարբերակները, որոնք մի կողմից ակնառու կերպով հաստատում են, թե գրական այդ հուշարձանը գաղափարական որպիսի հզոր ղենք է եղել, մյուս կողմից՝ վկայում, թե ինչպես են փոխվել դարաշրջանները, պատմության պիկն է անցել քրիստոնեական միջնադարը, բայց զարմանալիորեն նույնն է մնացել գաղափարական հեռուսի իդեալը, գաղափարի համար սեփական անձը նվիրաբերած մարդու հիշատակը:

Այսպես, Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանքը» անհայտ և անհասցե վերնագիր չէ հայ ժողովրդի կենսագրության միջև և ոչ էլ հեղինակի հորինվածքը: Վարդան անունը մի ամբողջ ժողովրդի ազատամարտության մարմնավորումն է, դարերի խորքից եկած, որը իր հիմքում ունի հայերի 451 թվականի Ավարայրի ճակատամարտի պատմական փաստը՝ սպարապետ Վարդան Մամիկոնյանի գլխավորությամբ:

Փաստը և դեպքը շատերը կարող են ճշգրիտ չիմանալ, բայց Վարդան անունն իր մեջ խտացնում է մի ամբողջ երեվույթ՝ պայքար անարդարության դեմ և հաղթանակ մահով: «Մահ ոչ իմացեալ մահ է, փսկ մահ իմացեալ՝ անմահութիւն», — ավանդում է Եղիշեն, որ նշանակում է, թե ով հասկանում է ինչո՞ւ է կյանքը զոհում և գիտակցորեն զոհվում, նա չի մեռնում, այլ անմահանում է:

Այս նշանաբանով է, ըստ պատմիչի, զոհվել Վարդան Մամիկոնյանը և դրանով էլ անմահացել: Էլ ինչպես է լինում անմահութիւնը, երբ հարյուրամյակների և հազարավոր սերունդների հեռավորութիւնից դեռ այսօր էլ ծնվում են Վարդանիկներ, ծնողների վառ հույսով, թե իրենց արու զավակը արդար ու խիզախ պիտի լինի այն հեռավոր քաջի նման, որի անունն է Վարդան:

Այսպես՝ Վարդան անունն ըմբռնելի է:

Իսկ «Վարդանա՞նք»: Շատերը կարծում են, թե սա Դեմիրճյանի բառակազմութիւնն է, ժողովրդական լեզվամտածողութեամբ՝ մերոնք, ձերոնք, պապոնք, Զիթողցենք, Խեչանենք, Զարգյարենք և այլն:

Մինչդեռ հնագույն ավանդների ուսումնասիրութիւնը մեր առջև բացում է հին հայկական սրբախոսութիւնների էութիւնը, դրանց թվում հատկապես նահատակութիւնների պատմութիւնները՝ վկայաբանութիւնները, որոնք և հուշում են Վարդանանք վերնագրի հնագարյան ակունքները:

Մեր հնագույն վկայաբանութիւններից են «Ատոմյանց», «Սուքիասանց», «Հռիփսիմեանց» վկայաբանութիւնները, որոնք ուղղականում կլինեն «Սուքիասանք», «Ատոմեանք», «Հռիփսիմեանք» և այլն, ուրեմն սրանք տոհմական կամ ընտանեկան խմբավորումների անուններ չեն, այլ մեկ հիմնական հեռուի հետ նահատակված գաղափարակիցների, որոնք միավորվում են նրա անվամբ և նահատակութեան միջադեպով:

Այս առումով շատ հետաքրքրական դիտում ունի արարողական ժողովածուների հմուտ մասնագետ, արքեպիսկոպոս Սերգիս, որն իր «Արևելքի լիակատար տօնացույցը»

մեծակշիռ աշխատության մեջ, անդրադառնալով հնագույն սրբախոսությունների բնութագրական հատկանիշներին, գրում է. «Միևնույն ժամանակ և մի վայրում ղոհված բազմաթիվ նահատակների անուններից նշվում է մեկի՝ կաբեո—բագույնի անունը, իսկ հետո ավելացվում նաև խմբի անդամներինը»¹:

Ահա թե ինչու «Վարդանանք»:

Նշանակում է սա համընդհանուր երեույթ է, հնագույն վկայաբանություններին բնորոշ հատկանիշ: Այս շեղումը վերաբերում է Դեմիրճյանի պատմավեպի վերնագրին, որը վկայում է հեղինակի ճշգրիտ իմացությունը:

Հետաքրքրականն այն է, որ Եղիշեի պատմությունը, ինչպես ձեռագրերն են ցույց տալիս, թեև վկայաբանական շունչ ունի, բայց վերնագիրն այլ է, որոշ տարբերակներում միանգամայն աշխարհիկ՝ «Վասն Վարդանայ և Հայոց պատերազմին»: Պատմավեպի համար հիմք ունենալով հատկապես Եղիշեի պատմությունը, Դեմիրճյանն անտեսել է նրա վերնագիրը և, աշխարհիկ հենք տալով հանդերձ իր վեպին, իբրև վերնագիր նախընտրել է հայ հին գրականությանը հարադատ Վարդանանք ձևը՝ բոլորովին նոր, ժողովրդական իմաստ դնելով նրա մեջ:

Սրանով նախ վեպն ստացել է գեղարվեստական վերնագիր և ապա՝ Դեմիրճյանն այնքան է լայնացրել Վարդանի շուրջ ծավալվող հասարակական ու մարդկային ոլորտները, որ այն չէր սահմանափակվելու սոսկ Վարդանի ու հայոց պատերազմի դրվագներով: Եղիշեի երկում մակդիրներով անհատականացված Վարդանի զինակիցներից յուրաքանչյուրին Դեմիրճյանը ոգի ու մարմին է տալիս, կերպավորելով ու գործողության մեջ դնելով իր պատմավեպում: Եվ ամենակարևորը. վեպում պատմության գործոն ուժ է ներկայացված ժողովուրդը՝ իր հասարակական խավերով, որ էապես տարբերում է այն իր սկզբնաղբյուրներից:

¹ «Полный месяцеслов Востока архимандрита Сергия», М., 1975, стр. 11.

Եվ վեպը դառնում է մեկ դիպվածից դարաշրջանի էական հարցերն ընդգրկող ու ներկայացնող մի լայնահուն ստեղծագործություն, որ մեկ անվամբ, մեկ բառով ամբողջացնում է ամբողջը:

Եվ այսպես, հին հայկական վկայաբանություններ, Եղիշե, Փարպեցի ու Դեմիրճյան՝ տարբեր դարերի հեռավորությամբ գրական արդյունքներ տված հեղինակություններ, որ ցույց են տալիս, թե անցնում են դարերը, փոխվում են աշխարհըմբռնողությունները, բայց անմեռ է մնում գաղափարական հերոսի իդեալը յուրաքանչյուր դարաշրջանի հնչեղությունամբ:

Սա վկայություն է նաև պատմավեպի այժմէության: Բերված օրինակներն ասում են, թե գրականության նյութը չէ միայն կառևոր, այլև փաստի մեկնաբանությունը, որը ժամանակակից կարող է դարձնել դարերի ամենահեռավոր խորքերից եկող իրողությունն անգամ:

«ՄԵՍՐՈՊ ՄԱՇՏՈՑ» ՎԵՊԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԻ ՀԵՏՔԵՐՈՎ

1948 թվականի դարնանը, «Վարդանանքը» վերջնականապես ավարտելուց հետո, կրկին գլուխ խոնարհելով Կորյունի, Մ. Խորենացու, Ղ. Փարպեցու և հայոց մյուս մատյանների վրա, Դեմիրճյանը նպատակ էր դրել ներկայացնել լուսավոր այն ճանապարհը, որ երկար տարիների երկունքով հայտնագործեց Մեսրոպ Մաշտոցը՝ գործակից և համախոհ ունենալով Սահակ Պարթև և կաթողիկոսին և Վոսմշապուհ թագավորին:

Որոշակի է «Վարդանանք» և «Մեսրոպ Մաշտոց» վեպերի գաղափարական-գեղագիտական սկզբունքների և պատմափիլիսոփայության միասնությունը:

Դիր և սուր, մատյան և պայքար. ահա այդ երկու վեպերի հերոսների՝ Մեսրոպ Մաշտոցի, Սահակ Պարթևի, Համազասպ և Վարդան Մամիկոնյանների, Արտակ Մոկացու, Մեծ Սեպուհի և մյուսների հավատամքը, որը հեղինակի պատմափիլիսոփայական դավանանքի հիմնաքարն է:

Նախքան «Մեսրոպ Մաշտոց» վեպը ձեռնարկելը, Դ. Դեմիրճյանը մանրադին ուսումնասիրել է հայոց դպրության հիմնադրի կյանքն ու գործունեությունը, և՛ պատմիչների, և՛ ականավոր պատմաբանների ու բանասերների՝ Մ. էմինի, Ն. Ակինյանի, Հ. Մանանդյանի, Մ. Աբեղյանի, Լեոյի, Հր. Աճառյանի, Ն. Ադոնցի և ուրիշների աշխատությունները:

Հեղինակի քրոնաջան աշխատանքի ապացույցն են, մանավանդ, արխիվային այն հարուստ նյութերը, բազմաթիվ ինքնագրերը, վեպի սեագրությունները, մեքենագիր հատվածներն ու կրկնակի ուղղումները, վեպից դուրս մնացած

պատառիկները, առանձին մտքերը, խտացումները, ծրագրային նշումները, որոնք պահվում են Ն. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում: Պահպանվում են Մ. Աբեղյանի «Մեսրոպ Մաշտոցը և հայ գրի ու գրականության սկիզբը» հոդվածը՝ Դեմիրճյանի ընդգծումներով և դիտողություններով, Մեսրոպ Մաշտոցի գործունեության և ժամանակաշրջանի հանգամանալի ժամանակագրությունը՝ կազմված պատմաբան Սուրեն Երեմյանի ձեռքով, ինչպես և Դր. Լուսավորչի ու Մամիկոնյանների տոհմածառերը, որոնցից օգտվել է Դեմիրճյանը վեպի ստեղծման միջոցին: Այս կամ այն սուբյեկտ, վեպի գրույցների, երկխոսությունների, մասսայական տեսարանների մեջ Դեմիրճյանը հետադարձ անդրադարձումներ անելով դեպի պատմության խորքերը, հիշատակում է մեր ժողովրդի կյանքի մակընթացությունների և տեղատվությունների օբյեկտներ կամ անցնում է Մաշտոցին ու Սահակ Պարթևին հաջորդող ժամանակներին՝ զարմացնում հայոց պատմության իմացությամբ, պատմական հարցերի ինքնատիպ ըմբռնումների և ընկալումների խորությամբ:

Ինչպես հատուկ է մեծ գրողներին, Դեմիրճյանը ևս երբեք գերի չի մնացել սկզբնաղբյուրներին ու հավաքած նյութերին: Հետազոտությունների և աղբյուրների ուսումնասիրությամբ վիպասանը մշակել ու աստիճանաբար լայնացրել է իր պատմափիլիսոփայական աշխարհայացքը, որով և առաջնորդվել է թե՛ պատմական անձանց գեղարվեստական կերպարները ստեղծելիս, թե՛ իրական դեպքերը շարադրելիս:

Հայտնի է, որ «Մեսրոպ Մաշտոց» վեպի գաղափարը Դեմիրճյանն ունեցել է դեռևս «Վարդանանքը» գրելու ժամանակ: Գրողը ցանկացել է V դարի հայ ժողովրդի պատմությունն ամբողջացնել մի եռագրությամբ, որի առաջին վեպը լինելու էր «Մեսրոպ Մաշտոցը», երկրորդը՝ «Վարդանանքը», երրորդը պետք է նվիրվեր V դարի վերջի Վահանանց պատերազմին¹:

¹ Վ. Նալբանդյան, Դերենիկ Դեմիրճյանի հետ, «Գարուն», 1974, № 12:

Մարիա Միխայլովնա Դեմիրճյանը վկայում էր, որ վիսպասանը նպատակ ուներ «Մեսրոպ Մաշտոցն» ավարտել «երկու-երեք գրքով կամ մասով»։ Կյանքի վերջին օրերին գրողն ափսոսացել է, որ հրապարակված չպետք է տեսնի «գոնե առաջին մասը»։ Հեղինակի կնոջ այս բանավոր վկայությունը հաստատում են եղած շարադրանքը և չդրված մասերին վերաբերող նյութերը։

Եթե պայմանականորեն ընդունենք, որ վեպը պետք է գրվեր երկու կամ երեք գրքով (կամ մասով), ապա առաջինը մեզ հասած մասն է, երկրորդը, ըստ երևույթին, պետք է ընդգրկեր Վռամշապուհի թագավորության, Մաշտոցի հոգեվոր գործունեության ժամանակաշրջանը, երբ նա սկսում է, ինչպես նշում է Դեմիրճյանը անտիպ թողոններում՝ «Հավաքել բոլոր անցյալի արժեքները, ներկա ուժերը և սկսել հոգևոր վերածնություն, հոգևոր հարձակում նվաճողների դեմ (ընդգծում է հեղինակը), լարել ուժերը, բարձրանալ հույներից, բարձրանալ պարսիկներից, բարձրանալ ինքն իրենից», երբ «Առաջ են գալիս մեծ մարդիկ, Սահակ, Վռամշապուհ, Մաշտոց, Եղնիկ, Եղիշե, Խուբեմացի, սեպուհներ, Վառդան Մամիկոնյան»²։

Եթե հեղինակը ծրագրած է եղել նաև երկրորդ, երրորդ գիրք, դրանք պետք է, ըստ երևույթին, նվիրվեին գրերի գյուտին և հետագա տարիների մշակութային վերածննդին։

Դ. Դեմիրճյանը սովորություն չի ունեցել թվագրել իր երկերը։ «Մեսրոպ Մաշտոց» վեպի ինքնագրերում պահպանվող երկու գրառում, որոնք ունեն «1948 հոկտ. 13» և նույն տարվա «հոկտ. 16» թվագրությունը³, օգնում են ենթադրելու որ 1948 թ. աշնանն արդեն շարադրված է եղել մոտ 7 մամուլ։ 1952 թ. նոյեմբերի օրագրային նշումներում կարդում ենք. «Վերջապես սկսել են հասկանալ «Մաշտոց» և «Քաղաք»

2 ԳԱԹ, ԴԴՖ, № 487 (8)։

3 Նույն տեղում, № 480, 10-րդ թերթ, էջ 2։

վեպերի կարեորությունը և, ինչպես Բորյանն ասաց, կդնեն 53-ին ապահովելու հարցը»⁴:

Խոսքն, անշուշտ, վեպերի տպագրության մասին է, և եթե այդպես է, ուրեմն, հավանաբար, 1953 թվականի վերջերին արդեն կար վեպի մեզ հասած մասը՝ շարադրված բավական առաջ, այլապես Դեմիրճյանը չէր գրի՝ «Վերջապես սկսել են հասկանալ»:

«Մեսրոպ Մաշտոց» վեպը սկսեց տպագրվել 1956 թ. աշնանը՝ «Սովետական գրականություն» ամսագրի 9-րդ և 11-րդ համարներում և ընդհատվեց նույն թվականի դեկտեմբերին, երբ վախճանվեց հեղինակը: Շարունակությունը լույս տեսավ մեկ տարի անց՝ նույն ամսագրում:

Ձեռագրերի վրա կատարած հեղինակի խմբագրական աշխատանքից, լուսանցքների նշումներից որոշակի է, որ Դեմիրճյանը շտապել է մաս-մաս խմբագրելով լույս աշխարհ հանել իր «կարապի երգը»: Ամբողջ շարադրանքի կեսից ավելին նա հնարավորություն չի ունեցել մշակելու և խմբագրելու: Սկիզբը, մոտ երկու մամուլ, վերանայված է ու փոփոխված շորս անգամ: Ամսագրում հրապարակված մասի բնագիրը չկա, առաջին երկու շարադրանքները միացնելով՝ հեղինակը ավարտել է նոր հատվածներ, փոփոխություններ է արել նաև տպագրության ընթացքում՝ մամուլների վրա, բավական հեռանալով նախնական տարբերակից:

Առաջին հատվածներում հետաքրքրական փոփոխությունների են ենթարկվել կերպարները. Մեսրոպիկի հայրը՝ Վարդան Մեծ սեպուհը, Համազասպ Մամիկոնյանը՝ ապագա սպարապետը և Վարդան Մամիկոնյանի հայրը, Սահակ Պարթևը և այլն: Նման փոփոխությունների մի մասը սերտորեն առնչվում են պատմական աղբյուրներին հարազատ մնալու դեմիրճյանական սկզբունքների հետ:

Բոլորովին այլ է վեպի շարունակությունը՝ անտիպ մնացած մասը: Սա համեմատաբար քիչ է մշակված, կերպարների մեջ գրեթե փոփոխություններ չկան և, չհաշված մաս-

⁴ Նույն տեղում, № 798:

նակի դեպքեր, խմբագրական աշխատանքը հիմնականում սահմանափակվել է լեզվաոճական ուղղումներով:

Բնագրում (և՛ տպագրված, և՛ անտիպ մասում) բավականաչափ շատ են կիսատ երկխոսությունները, մտքերը, ուրոնց ավարտման համար չգրված տեղեր են թողնված: Կան այնպիսի հատվածներ, որտեղ մարդկանց անունների փոխարեն գրված են լատինական X, Y, Z տառերը: Որոշ տեղեր մշակելիս, հնարավորություն չունենալով նոր բան ավելացնել կամ լրացնել սպակասները, Դեմիրճյանը տողերը պարզապես միացրել է, տեղ-տեղ նույնիսկ խախտելով դեպքերի կամ նախադասությունների տրամաբանական հաջորդականությունը: Անճշտություններ են սպրդել անունները գրելիս. խառնվել են ներհակ և բարեկամ նախարարները, Մուշեղ սպարապետը շփոթվել է Վասակ սպարապետի հետ, Պերոզը՝ Զարմիրհի: Մեքենագրելիս, սխալ վերծանման պատճառով, Մայրամ Մարեն (մայրիկ) դարձել է Մարիամ Մարի և այլն:

Օրեցօր սրվող ծանր հիվանդությունն ու անքուն գիշերները խանգարել են խմբագրական և սրբագրական աշխատանքին: Մեքենագրված հատվածներից մեկում, օրինակ, ինքնագրի «Համառ մնում է նա (հայ ժողովուրդը—Վ. Կ.) իր երկրում և կմնա հավիտյան» նախադասության մեջ չվերծանված համառի փոխարեն հեղինակը գրել է նա ղեռ: Առաջին դեպքում շեշտվում էր ժողովրդի համառությունը, նրա դարավոր պայքարը գոյատևման համար, որին բնավ չի առնչվում հետագայում լրացրածը՝ նա ղեռ⁵:

Չնայած վեպի սեագիր, անավարտ վիճակին, հեղինակը, այնուամենայնիվ, հասել է նպատակին: Նա կարողանում է ընթերցողի երևակայությունը տանել դարերի խորքը՝ վարպետորեն կերտած կերպարներով և այն ժամանակաշրջանով, երբ ժողովուրդը ապրելու համար հերոսանում էր, ունենալով այնպիսի նվիրյալներ, ինչպիսիք Սահակ Պարթևն ու Մեսրոպ Մաշտոցն էին:

⁵ Նույն տեղում, № 480, էջ 117 (տե՛ս նաև մեքենագիր հատվածը էջ 4):

Սրանք Դեմիրճյանի գաղափարների հիմնական կրողներն են: Մեկը տարիների փորձով, բանիմացությամբ, երկրրի ներքին հարցերի ու արտաքին դիվանագիտական գործունեների մեջ խորանալու, ճիշտ կողմնորոշվելու ընդունակությամբ, մյուսը՝ Մեսրոպը, թեպետ երիտասարդ, ստացած կրթությամբ, դաստիարակությամբ, առաջադիմական գաղափարներով, իրենց վրա են վերցնում դրամատիկական բարդ իրադրության մեջ ելք որոնելու դժվարին և պատասխանատու խնդիրը:

Վեպն սկսվում է հայերի բնաջնջման պարսկական ծրագրի առաջին փուլով: Խոսքով թագավորը հրաման է ստացել Շապուհ արքայից՝ գնալ «Առ ոտս Արտաշիր զորավարի», որ նշանակում է գահընկեց լինել, գերեվարվել դեպի Տիզբոն: Երկիրն իրարանցման մեջ է: Այս ցնցող նորությանը ականջալուր է Մեսրոպը, 22 տարեկան երիտասարդ, որը դինվորական կրթություն է ստացել Աղեքսանդրիայում, եկել է հայրենի Հացեկաց՝ ամառային հանգիստն անցկացնելու, բայց հանդիպում է չարագուշակ լուրերի, որոնք նրան տանում և մասնակից են դարձնում ճակատագրական իրադարձությունների:

Ո՞վ է Մեսրոպիկը՝ ըստ սկզբնաղբյուրների, որին հեղինակը պետք է առանձնացնի և, բարձրացնելով միջավայրից, դարձնի Մեսրոպ Մաշտոց՝ հայ գրի ու գրականության հիմնադիր:

Մաշտոցի կենսագրության հիմնական աղբյուրը Կորյունի «Վարք Մաշտոցի» երկն է, որից օգտվել են Մ. Խորենացին և Ղ. Փարպեցին, անելով որոշ լրացումներ: Պատմիչներից մեզ հասած նյութը վերաբերում է արդեն հասունացած Մաշտոցի գործունեությանը (հիմնականում՝ քարոզչական), իսկ նրա ծագման մասին գիտենք միայն, որ «երանելի» Վարդանի որդին է, Տարոնի Հացեկաց գյուղից և, ապա, ստացել է հելլենական կրթություն:

Տարբեր են գիտնականների եզրակացությունները Մաշտոցի սոցիալական ծագման մասին. գրել են, որ նա գյուղա-

ցու ընտանիքից էր⁶, սերում էր Մամիկոնյանների նախարարական տոհմից⁷ կամ ուներ ազնվական ծագում⁸:

Դեմիրճյանը Մաշտոցին իշխանական ծագում է վերագրում, այլ կերպ նա չէր կարող ստանալ իր ժամանակի լավագույն զինվորական կրթությունը:

Կորյունը չի գրել, թե որտեղ է Մաշտոցը ստացել հելլենական կրթություն: Խորենացին ասում է, որ նա Ներսես Մեծ կաթողիկոսի աշակերտն էր: Հենվելով Փավստոսի պատմության վրա, Ն. Ակինյանը ենթադրում է, որ Մաշտոցը աշակերտել է աղգով հոռոմ Փավստոս եպիսկոպոսին⁹: Այդ հարցում անորոշության մեջ է եղել նաև Դեմիրճյանը:

Մեսրոպի ուսումնառության վայրը վեպի ինքնագրում ունի տարբերակներ՝ Բյուզանդիոն, Անտիոք, Սամոսատ, ապա՝ Աղեքսանդրիա: Նույն քաղաքների անունները տրվում են վեպի դրվագներից մեկում, որից պարզվում է, որ Մեսրոպը եղել է հիշյալ բոլոր քաղաքներում, լսել է Արիստոտելի և Պլատոնի «Մտախորհուրդների մասին» փիլիսոփաների վիճաբանությունները¹⁰: Այդ քաղաքների անունները Մաշտոցին վերաբերող գրականության մեջ հիշատակվում են տարբեր առիթներով. Անտիոքում, օրինակ, Մաշտոցը աշակերտել է Լիբանիոսին, Սամոսատում վերջնականապես ձևավորվել է հայկական այբուբենը, Մեսրոպը Բյուզանդիոն է մեկնում Սահակ Պարթևի հանձնարարական նամակով՝ ուղղրված Թեոդոս կայսեր, Աղեքսանդրիա ուղարկվում են Մաշտոցի և Սահակ Պարթևի աշակերտները, այդ թվում Խորե-

⁶ Տե՛ս Առ, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1917, էջ 679: Նաև՝ Я. А. Манандян, Месроп Маштоц и борьба армянского народа за культурную самобытность, Ереван, 1941, стр. 10—11.

⁷ „Исследования и статьи Н. О. Эмина“ М. 1896, стр. 206.

⁸ Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն. հ. 1, Երևան, 1944, էջ 72:

⁹ Ն. Ակինյան, Մ. Մաշտոց վարդապետ. կյանքն և գործունեությունը հանդերձ կենսագրությամբ Ս. Սահակա, Վիեննա, 1949, էջ 97:

¹⁰ Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1958, էջ 377:

Նացին՝ հունարենի մեջ կատարելագործվելու, քանի որ Աղեքսանդրիան հելլենական գիտության և մշակույթի կենտրոնն էր, հաշվված իր գրադարանով ու թանգարանով:

Վեպի չգրված՝ գրերի գյուտին վերաբերող դրվագներում, անշուշտ, պետք է օգտագործվեին այս փաստերը: Իհարկե, Դեմիրճյանը հենվելու էր նաև իր նախկին տեղեկությունների վրա, այն է՝ Մեսրոպն այս քաղաքներին ծանոթ էր տակավին ուսանողական տարիներից և մտերմություն ունեւր ժամանակի բոլոր նշանավոր ուսուցիչների, գիտնականների հետ (Լիբանիոսի, Հովնան Ոսկեբերանի, Բարսեղ Կեսարացու, Ղևոնդիոս Հայկազնի, Թեոդոր Բազմավեպի):

Տարբեր են կարծիքները նաև Մաշտոցի վարած պաշտոնի մասին: Հակադրվելով Մ. Էմինի, Լեոյի, Աբեղյանի այն կարծիքին, թե հայ դպրության հիմնադիրը արքունի դիվանատան բարձր պաշտոնյա էր, Հ. Մանանդյանը պնդում էր, որ Մաշտոցը ծառայում էր որպես «...ղինվոր ու հասարակ գրագիր»:

Հենվելով Կորյունի «հմուտ եղեալ աշխարհական կարգաց»¹¹ խոսքերի վրա, Դեմիրճյանը նույնպես կարող էր բարձր պաշտոն հատկացնել իր վեպի հերոսին: Բայց հեղինակի գեղագիտական սկզբունքը հարցը լուծել է բոլորովին այլ ձևով. նրա համար այս դեպքում առաջնայինը ոչ թե Մեսրոպի պաշտոնն է, այլ՝ արքունիքին մոտ լինելու հանգամանքը, որն իրականացնելու համար վիպասանը ստեղծել է վարդան Մեծ սեպուհի՝ Մեսրոպի հոր կերպարը:

Կորյունի «երանելի վարդանը» հմուտ, քաջ, ազնիվ, հայրենասեր է, «իմաստուն զորական»։ Նրա երազն է Հայոց աշխարհում ունենալ հզոր տերունական բանակ, որի ստեղծելուն մասնակից են բոլոր հայ նախարարները: Վեպի նախնական ձեռագրում Մեծ սեպուհը նաև գործվագույթ հայր է, իսկ մշակումների մեջ դարձել է «խստադաժան զինվորական»։ Վարդան Մեծ սեպուհը ուշի-ուշով հետևում է որդու դաստիարակությանը, պատվիրում չկարդալ կրոնական մատ-

11 Կորյուն, Վարք Մաշտոցի, Երևան, 1941, էջ 36:

յաններ, շմտերմանալ փիլիսոփաների ու գիտնականների հետ, որովհետև նրանց ազդեցութեամբ որդին կարող է դառնալ հոգեւորական կամ փիլիսոփա: Մեսրոպիկը պարտավոր է կատարելագործվել «ուղմական արվեստի» մեջ և կարդալ միայն այդ նպատակին վերաբերող գրքեր ու մեծ զորավարների վարքերը, ինչպիսիք են Ալեքսանդր Մակեդոնացին և Մուկիոս Սկևոլան (առասպելական այն հռոմեացին, որ այրելով աջ ձեռքը, ապացուցեց իր անվեհերութիւնը և մահվան հանդեպ արհամարհանքը):

Այսպիսի դաստիարակութիւն ստանալով հորից և միաժամանակ հելլենական առաջադեմ մշակույթի ազդեցութեամբ, Մեսրոպը վեպում ընթերցողին ներկայանում է որպէս կաղմակերպված անհատականութիւն:

Հոր բարձր դիրքը և իշխանական ծագումը հնարավորութիւն են տալիս երիտասարդ Մեսրոպին շփվելու արքունի անցուղարձին, ծանոթանալու նախարարական տներին, հոգեվորականութեանը. դրա համար Դեմիրճյանը հիմք է ընդունել Կորյունի «...եկեալ հասեալ ի դուռն Արշակունեաց թագաւորաց Հայոց Մեծաց, կացեալ յարքունական դիւանին...» վկայութիւնը:

Հայրենիք գալով ու ծանոթանալով նոր իրադրութիւններին, Մեսրոպը ամեն ինչ ընկալում և ըմբռնում է յուրովի: Կորյունն իր ուսուցչի վարքը շարադրելիս նրան վերագրում է աշխարհիկ գործերի հմտութիւն և բանիմացութիւն, որը և է հիմք է տալիս Դեմիրճյանին՝ երիտասարդ Մեսրոպի մեջ տեսնելու բանիմաց մարդու զգոնութիւն, միջավայրը դիտելու և հասկանալու հմտութիւն:

Մտնելով եկեղեցի և լսելով ժամասացութիւն օտար լեզուներով, Մեսրոպը տհաճութիւն է զգում ասորերենի, հունարենի նկատմամբ, որոնք սիրելի էին նրան օտարութեան մեջ և հնչում էին այնքան քաղցր ու բնական, «ինչպէս մարդու իւր լեզուն»: Վիրավորվում է երիտասարդ զորականի ազգային արժանապատիւթիւնը տեսնելով, թե ինչպէս են կամենում տիրանալ օտար եկեղեցականները Գրիգոր Լուսավորչի տաճարին: Քայլ առ քայլ հանդիպելով անարդարութիւն-

ների, Մեսրոպը սկսում է դրսևորել իսկական հայրենասիրություն, որը կամաց-կամաց նրան տանելու է մեծ գործերի:

Իր հետագա գործունեության մեջ, ինչպես երևում է վեպի չգրված մասերին վերաբերող հեղինակի նշումներից, Մեսրոպը հետևելու էր հոր հայրենասիրական և վրիժառության պատվիրաններին և նույնը պետք է քարոզեր ինքը՝ ավելի կատարելագործելով այն. «Առաջ սուրբ ատելությունը, նա՛ պիտի բերի սերը: Առանց ատելության մենք կմնանք ազատագուրկ, ստրուկ: Առանց ազատության չկա՛ սեր, այլ կա շողմանք, քծանք, ստորացում: Ստորները չե՛ն սիրում, ստրուկները չե՛ն սիրում: Խաբում են նրանց և իրենց: Առանց ազատության սիրելի չենք լինի: Մեզ միայն ազատ կսիրեն»¹²:

Վեպի շարադրանքից արդեն զգալի է, իսկ անտիպ պատառիկներից ակնհայտ՝ Մեսրոպը աստիճանաբար պետք է դա այն եզրակացության, որ անհրաժեշտ է բարձրացնել հայ մարդու ազդային ինքնագիտակցությունը: Դեմիրճյանը կարողացել է սլաոմական և գեղարվեստական ճշմարտացիությամբ ներկայացնել ժամանակաշրջանին բնորոշ այն հանգամանքները, որոնք պետք է ստիպեին երիտասարդ գորականին վեպի շարունակության մեջ ընդունելու կաթողիկոսի առաջարկը՝ դառնալ հոգևորական գործիչ և ապա ձեռնամուխ լինել գրերի գյուտին:

Ըստ Կորյունի, Մեսրոպ Մաշտոցը Սահակ Պարթևին հանդիպում է այն ժամանակ, երբ արդեն ուներ գրերի գյուտի մտահղացումը և վերջինիս «...պատրաստական գտաներ նմին փութո հավանեալ»: Դեմիրճյանը երկու գործիչների հանդիպումը ետ է տանում, ստեղծելով նախնական ծանոթություն, շփում, որոնց պետք է հետևի մտերմություն և համագործակցություն:

Վեպի կաթողիկոսին վերաբերող դրվագներից, վեպից դուրս մնացած անտիպ նյութերից կարելի է եզրակացնել, որ Դեմիրճյանը ավելի մեծ դեր է հատկացնում Սահակ Պարթևին, քան մատենագիրները:

Ողական ամրոցում առաջին անգամ Մեսրոպը հանդիպում է Սահակ Պարթև կաթողիկոսին, լսում վերջինիս ու նրա թոռան՝ Վարդանիկի (ապագա Վարդան Մամիկոնյան սպարապետի) դրույցը. կաթողիկոսը հետաքրքրվում է, թե ի՞նչ լեզուներ է սովորում Վարդանիկը և լսելով պատասխանը ասորերեն և հունարեն սովորելու մասին, ամսոսանքով ասում է. «Ցավ է ինձ, որ հայերեն չես սովորում, չես կարդում, քանի որ չկա... հայերեն գիրք և չկան այդ գրքերը, քանի որ չկան հայկական գրերը:—Եվ Սահակ Պարթևը թախծալի շեշտով հառաչեց—չկան հայկական գրքեր: Զկա՛ն...»¹³:

Առաջին իսկ հանդիպումից Սահակ Պարթևի մեջ համակրանք է ստեղծվում Մեսրոպի հանդեպ: Համակրանքը շարունակվում է և հաջորդ հանդիպումների ժամանակ. ուշադրությամբ հետևելով Մեսրոպի մտքերին, Սահակ Պարթևը որսում է խելոք երիտասարդի բանիմացությունը, երևույթները ճիշտ ըմբռնելու ունակությունը, ազնիվ մարդու անմիջականությունն ու հանդգնությունը:

Սահակ Պարթևը վեպում հանդես է գալիս որպես խորամիտ, շրջահայաց հոգևորական, խիստ զգուշավոր, ավելի խոսեցնող, լսող, քան խոսող դիմանագետ մի պաշտոնյա:

Վեպի սևագիր տեքստային տարբերություններից երևում է, որ հեղինակը սկզբում նպատակ է ունեցել Սահակ Պարթևի նյառականը այլ ձևով: Նախնական կաթողիկոսը ավելի ըմբոստ է, ունակ նույնիսկ կազմակերպելու հոսքով թագավորի փախուստը, բողոքելու կամ ցույց անելու Արտաշիր զորավարի դեմ, որ վերջինս «...զնա պատմի իր արքայից արքային»: Փոփոխություններն արված են այն նկատառումով, որ ընթերցողը կաթողիկոսի ներքին մենախոսությունների և խոհերի միջոցով ընկալի նրա բնավորությունը, տեսնի, թե նա այլ պայմաններում գիտե իր անելիքը, բայց այժմ կաշկանդված է հայոց աշխարհի որբ ու անօգնական վիճակով:

Բերենք մի օրինակ: Վեպից դուրս մնացած անտիպ հատվածներից երևում է, որ թագավորին ճանապարհ դնելու

¹³ Դ. Դեմիրճյան, հ. 6, էջ 183:

արարողությունից առաջ Սահակ Պարթևի և Գաղափունի զրույցին նախորդել է Մամիկոնյան նախարարի և կաթողիկոսի երկխոսությունը, որի ընթացքում նախարարը առաջարկում է «հարձակվել Արտաշիրի զորաբանակի վրա և վերջացնել գործը»:

«— Իսկ արքա՛ն,— թաքցնելով զայրույթը, խաղաղ, հեզնական եղանակով հարցրեց Սահակ Պարթևը:

— Արքային դյուրին կլինի փախցնել Բյուզանդիա,— չնկատելով կաթողիկոսի զայրույթը՝ ասաց Մամիկոնյան նախարարը:

— Իսկ նախարարական տնե՞րը... Իսկ նախարարությունը... Իսկ ժողովուրդը, երկիրը...»¹⁴:

Կերպարի վրա կատարած հեղինակի աշխատանքը սերտորեն առնչվում է օգտագործված սկզբնաղբյուրներից քաղած այն տեղեկություններին, որոնցով պատմիչները կաթողիկոսին ներկայացնում են զգուշավոր, շրջահայաց, խորամիտ և խաղաղասեր¹⁵:

Հետաքրքրական է նաև Դեմիրճյանի աշխատանքը Սահակ Պարթևին կաթողիկոսական գահից զրկելու պատմական փաստը օգտագործելիս:

Խորենացու պատմության համաձայն Արտաշիրն է զերկում Սահակ Պարթևին կաթողիկոսական աթոռից, բայց պատմիչը այլևս չի անդրադառնում նրա՝ կրկին կաթողիկոս դառնալու փաստին: Լեոն և Ստ. Մալխասյանցը այն կարծիքին են, որ, առաջին անգամ զրկվելով կաթողիկոսությունից, Սահակ Պարթևը վերականգնում է իր իրավունքները Վուանշապուհ թագավորի օրոք, Տիգրան կատարած այցելության ժամանակ¹⁶:

14 ԳԱԹ, ԴԴՅ, № 479, Բ ձեռագիր, V հատված:

15 Տե՛ս «Արքային հօրն մերոյ Մովսէսի Խորենացոյ պատմութիւն Հայոց», Թիֆլիս, 1913, III, ԽԹ, ԾԱԾԷ, նաև՝ «Ղաղարայ Փարսկեցոյ Պատմութիւն Հայոց», Վենետիկ, 1933, I, ԺԳ:

16 Տե՛ս Լեո, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 678: նաև՝ Մ. Խորենացի. Պատմություն հայոց, թարգմանություն, ներածություն և ծանոթագրություններ դոկտոր Ստ. Մալխասյանի, Երևան, 1940, III, ԾԱ, ծանոթագրություններ № 310, էջ 326:

Կաթողիկոսական դահլը կրկին ստանալը վեպում ճակատագրական չէ Սահակ Պարթևի գործողության համար, որովհետև, անկախ դրանից, պաշտոնապես գահադուրկ լինելուց հետո նա ապրում ու գործում է կաթողիկոսի իրավունքով, նույն մեծ հեղինակությամբ:

Ըստ պատմիչների, Սահակ Պարթևի կենդանության օրոք Հայաստանը ունեցել է երեք վատահամբավ կաթողիկոս, որոնցից միայն Սուրմակն էր հայ, մյուսները՝ Շամուելը, Բրբրիշոն ասորիներ էին: Դրանց նշանակում են պարսիկները, հենվելով դավաճան նախարարների գործակցության վրա: Դեմիրճյանը այդ փաստերն օգտագործելով հայերի բնաջնջման պարսկական ծրագրի մեջ, վերագրել է Շապուհին, նպատակ ունենալով խտացնել դաժան բռնապետի կերպարը:

Սահակ Պարթևը «Մրցակցել է տալիս Բյուզանդիոնին, — կարգում ենք Դեմիրճյանի ծրագրային նշումներում, — որի հետևանքն է լինում իր նորից կաթողիկոսանալը և Մեսրոպին մեջ գցելը, Վռամշապուհին պահելը գահի վրա, դպրոցներ բանալը, հավատարիմ հոգևորականներ առաջ քաշելը, Սուրմակին, Բրբրիշոյին, Շամուելին աթոռադուրկ անել տալը»¹⁷:

Սա այն մայրուղին է, որի վրա հեղինակը ստեղծելու էր վեպի շարունակությունը. մի կողմից՝ հոգևոր կոչում ստացած Մեսրոպ Մաշտոցը պետք է ծավալեր իր գործունեությունը կաթողիկոսի և Վռամշապուհի աջակցությամբ, մյուս կողմից՝ Սահակ Պարթևը հմուտ դիվանագիտությամբ պետք է պայքարեր հայոց աշխարհի ներքին ու արտաքին թշնամիների դեմ:

Մեսրոպի հոգևոր կոչում ընդունելու համաձայնությունը վեպում չկա. ընթերցողը հետաքրքրությամբ հետևում է նրա և կաթողիկոսի բանակցություններին ու վերջինիս համառպնդումներին, որ Մեսրոպը ընդունի սքեմը, իսկ նա մերժում է: Նրանց հանդիպումների հատվածները վերջնականապես մշակված ու խմբագրված չեն, դժվար է, հետևելով սյուժեի

17 ԳԱԹ, ԴԴՅ, № 486 (9):

ընթացքին, երեւակայութեամբ պատկերացնել վիպական այն-հանգամանքները, որոնց մեջ Մեսրոպը ինքնակամ, թե կաթողիկոսի ազդեցութեամբ պետք է ընդունի հոգևոր կոչում։ Ի վերջո, նրանց վիճաբանութեան մեջ առանձին սկզբունքային տարբերություն չկա, երկուսի ելակետն էլ նույնն է. մեկը կամենում է հայրենիքին ծառայել որպէս ղինվորական, մյուսը նրան համոզում է նույնն անել որպէս հոգևորական, շեշտում «ծանր քարը բարձրացնելու, մի կողմ գլորելու» անհրաժեշտութիւնը։ Մեսրոպը առաջ է բերում «Հայրենիքի գլուտը» հրաշքով անելու կարեւորութիւնը, և նրանց վիճաբանութիւնը խկապէս դառնում է բառախաղ, ինչպէս այդ նկատում է Սահակ Պարթևը։

«—Այդ Հայրենիքը կա, Պատանյակ։ Հարկ չկա այդ որոնելու, գտնելու։ Հայրենասիրությո՞ւնն ասա, որ չկա՞... չկա՞...,— գրում է Դեմիրճյանը։

— Դե՛, հայրապետ, մի բան չեն սիրում, երբ այն չգիտեն... Երբ մի բան չգիտեն՝ համարիր, թե չկա։ Եվ այդ Հայրենիքը, որ թերեւ դո՛ւ գիտես, և ուրիշ ոչ ոք այլևս։ Հայրենիքը որ գիտենան, այսպե՞ս կվարվեն նրա հետ։ Այսպէս կլքե՞ն, կթողնե՞ն մի կողմ, ոտքի տակ, ինչպէս լաթի կտոր։ Այ, երբ կտեսնեն, կճանաչեն, կգիտենան և այն էլ բոլորը, և ոչ միայն դու... հայրապետ, այլ բոլորը, պալատից սկսած մինչև խրճիթը, այդ մեր անգիտացած, արհամարհված խրճիթը—չէ՞ որ զորքը նա է, խրճիթը։ Դա՛ կշատացնի, կմեծացնի մեզ։ Երբ դա կիմաստնանա, ոգի կներշնչի, այն ժամանակ Հայրենիքը կստեղծվի։ Իսկ այժմ այդ ոգին չկա։ Այդ ոգին՝ Հայրենի՛քը, պետք է ստեղծել։ Ահա հրաշքը»¹⁸։

Ինչպէս տեսնում ենք, Մեսրոպի Հայրենիք ստեղծելու միտումը նույնանում է Սահակ Պարթևի հետ նրա առաջին իսկ հանդիպման ժամանակ լսած՝ «...չկան հայկական գրքեր։ Զկա՛ն...» խոսքերի ենթաբնագրին, ինչպէս և հայրապետի՝ Մամիկոնյան և Արշարունի նախարարներին տված խորհրդավոր պատասխանի նպատակադրմանը. «Կգա Վռամ-

18 Դ. Դեմիրճյան, հ. 6, էջ 450։

շապուհը և իրենով կվարագուրի այն ամենը, ինչ որ կարող կլինենք նյութել Շապուհի դեմ: Մեզ պետք է խաղաղություն մի փոքր երկար ժամանակ»¹⁹: Այդ խաղաղությունը պետք է հնարավորություն տար Սահակ-Մեսրոպյան համագործակցությանը՝ սկսելու մշակութային վերածնունդը:

Ինչպես երևում է վեպի շարունակությանը վերաբերող ծրագրային նշումներից, վիպասանի համար հստակ էր հետապնդողությունների համայնապատկերում երկու մեծերի հերոսական գործունեության զեղարվեստական մարմնավորումը, որ պետք է իրականացվեր զեղագիտական և գաղափարական նույն սկզբունքներով:

«Նա (Մեսրոպը—Լ. Վ.) զինվորական է,—կարդում ենք Դ. Դեմիրճյանի սևագիր թողոններում,— բայց տեսնում է և հասկանում, որ Արշակունյաց թագավորությունը կործանված է և հայ պետականությունը դեպի քայքայում գնալու խընդրում ոչինչ չի կարելի անել, քան ազգային դիտակցություն ստեղծելը ժողովրդի մեջ: Դա կարելի էր գրերի գյուտով:

(Եվ վարդանանց պատերազմը այս նախապայմանի հետևանք եղավ)»,— ելրակացնում է Դեմիրճյանը՝ գրերի գյուտը կապելով Ավարայրի ճակատամարտի հետ²⁰:

Ստեղծելով հայ գիրը, Մեսրոպը խոստանում էր Հայաստանը դարձնել երկրորդ Հելլադա. «Հելլադային է հանգույն Աշխարհն հայոց. պիտի կառուցել այդ Հելլադան երկրորդ: Թող չբզկտեին նրան անագործուն մեր թշնամիները, և մենք անշուշտ այն էինք...»,— շարունակում է Դեմիրճյանը և ընդգծում—Արվեստ, գրականություն, պատմություն, ճարտարապետություն, արձանագործություն, թատրոն:

Ահա ինչու սիրում եմ Հելլադան»²¹:

Ծրագրային նշումներում հանդիպում ենք հատուկեհատողեր նաև գրերի գյուտին հաջորդող ժամանակաշրջանին վերաբերող, որոնք օգնում են կանխորոշելու վեպի սյուժեի

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 457:

²⁰ ԳԱԹ, ԴԴՖ, № 487 (1):

²¹ Նույն տեղում, № 487 (2):

ընթացքը, նշմարելու ֆինալի ուրվագիծը. «Թարգմանել հունական գրականությունը,— գրում է հեղինակը.— փիլիսոփայությունը, հելլենիզմ. հելլենիստական կուլտուրան և մարսելով այն, ստեղծել հայկականը»²²:

Հելլենիստական մշակույթին կառչելը բնավ չի նշանակում ունենալ բյուզանդական կողմնորոշում: Վեպում Դեմիրճյանը արտահայտչական տարբեր միջոցներով ցույց էր տալիս, որ քրիստոնյա Բյուզանդիան իր բարձր մշակույթով նույնքան վտանգավոր էր Հայաստանի համար, որքան այլալորոն բարբարոս Պարսկաստանը. պարսիկ Զարմիհրը և հույն Վաղերիոսը իրենց դործողություններով ձգտում էին հասնել նույն նպատակին: Բայց հելլենիզմը պետք է օգներ բարձրացնելու հայ ժողովրդի ինքնագիտակցությունը և պայքարելու երկու կողմնորոշումների դեմ հավասարապես: Երկու Մեծերի՝ Մեսրոպ Մաշտոցի և Սահակ Պարթևի, համագործակցության մեջ ակնհայտ է այդ երկու կողմնորոշումների մերժումը, որի խտացված և ամփոփ ձևակերպմանը հանդիպում ենք վեպի ծրագրային մշակումների հետևյալ տողերում. «Ո՛չ մի կողմնակցություն, ո՛չ պարսիկները, ո՛չ հույները: Մի կողմնակցություն պիտի ունենանք և ունենք: Մե՛նք...»

Այո՛, մե՛նք... Մենք ամենից քիչն ենք, մենակ ենք, թերևս ամենից անզորը, բայց մենակ մե՛նք կարող ենք ամենից լավ զգալ մեր ցավը, մե՛նք կարող ենք միայն մինչև մահ (ի մահ) կանգնել մեր պաշտպանության: Օտարը չի կանգնի մեզ համար: Մե՛նք կարող ենք միայն ամենից շատ սիրել մեզ... Մե՛նք ենք մենք, ոչ թե օտարն է մենք: Սա ունի մեծ, շատ, շատ մեծ նշանակություն...,—գրել է հեղինակը և ապա դիմել ինքն իրեն.— Մտածի՛ր այս մասին: Ահա սա է ազգը, սա է հայրենիքը»²³:

Ավարտելով հաղորդումը «Մեսրոպ Մաշտոց» վեպի ստեղծագործական պատմության մասին, տեղին է հիշել:

²² Նույն տեղում:

²³ Նույն տեղում, № 487 (3):

Ավ. Իսահակյանի բարձր գնահատականը՝ տրված «Վարդանանքի» առաջին հատորին²⁴։

Վարպետի թողոններն ուսումնասիրելիս երկու տեղ հանդիպել ենք մի այլ իմաստուն գնահատականի՝ գրված վեպի վերջնական հրատարակության ալգեցությունը. «Դեմիրճյանի «Վարդանանքը» վեպ չէ, կրակ է, կրակ. հայ ժողովրդի պատմության փիլիսոփայությունն է»²⁵։

«Մեսրոպ Մաշտոց» վեպում առկա է այն կրակը, որ բոցավառվեց Ավարայրի ճակատամարտում. պետք է ամփոփալ անավարտ մնացած այն վեպի համար, որ կունենար հայ զրականությունը՝ «Վարդանանքի» կողքին։

²⁴ Տե՛ս «Սովետական Հայաստան», Երևան, 1944, № 67։

²⁵ ԴԱԹ, Ավ. Իսահակյանի ֆոնդ, II բաժին, № 422, № 625։

Դ. ԴԵՄԻՐՃՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՈՃԻ ՀԱՐՑԵՐ

Մահվանից ընդամենը մի քանի ամիս առաջ Դեմիրճյանը գրել է «Երիտասարդ գրողներին»¹ հոդվածը, որը, գրողների գալիք սերնդին թողած կտակ լինելուց բացի, բաղմամբ փորձի ու գործի մի յուրատեսակ ամփոփում է:

Իր հիացմունքը հայտնելով դադստանցի գրող էֆենդի Կապիևի վիպակից, Դեմիրճյանը հեղինակի ոճի բնորոշ հատկանիշ է համարում մասնավորապես հակիրճությունը և այն, որ՝ «Այս հակիրճության մեջ կան ապագա ոճի բոլոր նախանշանները—դիտել, ընդնշմարել, նշել ամենաբնորոշը միայն և տալ կարճ և իմաստավորված»² (ընդգծումները այսուհետև իմն են—Մ. Ա.): Սա հենց ըստ Կապիևի նշանակում է՝ «Ցույց տալ միակիի մեջ (в однократном) բաղմակիությունը (многократное)», և ապա ըստ Դեմիրճյանի՝ «Արդեն ճշմարտված, ստուգված, ամենքի կողմից յուրացված, ամենահասկանալի բաները շրջատրել, չսովորեցնել: Ավելի տպավորել, քան զգացնել, քան բացատրել»³:

Ուրեմն, Դեմիրճյանի կարծիքով՝ ոչ թե բացատրել, այլ ցուցադրել. «...ավելի լավ է մի անգամ տեսնել, քան հարյուր անգամ լսել...», իսկ տեսցնելը կամ զգացնելը հաջողվում է, երբ նախ՝ «Գրականությունն ու արվեստը չեն սիրում զգուշավորություն: Դրանք կայծակի պես են...», և,

¹ Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8, 1963:

² Նույն տեղում, էջ 593:

³ Նույն տեղում, էջ 595:

ապա՝ «Միակողմանիությունն այսպիսով էմոցիոնալության միակ պայմանն է համարյա միշտ: Բազմակողմանիությունը (չափազանց) մեռցնում է էմոցիոնալությունը, մեռցնում է իր դատողականությամբ, տրամաբանությամբ»⁴:

Այսօրվա տերմինաբանությամբ սա չէ՞, արդյոք, որ կոչվում է ստեղծագործական «ներբագծային վերլուծական» մեթոդ, որը պահանջում է հիմնականի շեշտադրում (միակողմանիություն) և երկրորդականի բացառում (բազմակողմանիություն), որը, ի վերջո, նույնն է, ինչ որ արվեստի համանվագայնության այսօրվա պահանջը, իսկ սրա մյուս երեսն էլ ֆրագմենտալ-բեկորային ոճի պահանջն է, որի անհրաժեշտ պայմանն էլ այն է, որ իմաստավորվի «ամեն մի մանրամասնություն իր փիլիսոփայական ընդհանրացման մեջ», «անկարևորի կարևորը»՝ ասելիքի մեջ: «Գործածել միայն մի ժամացույց ժիլետի շորս գրպաններից մեկում, բայց ոչ շորս գրպաններում շորս ժամացույց՝ թեկուզ ամենահրաշալիորեն գոհարազարդ»⁵: Ասել է, թե՝ փակագծել ասելիքը, չբանալ շակերտները, դավանել, ինչպես ասված է՝ «թեկադրական-հուշարարական» արվեստի սկզբունքները:

Գրողի ստեղծագործական ձեռագիրը բնութագրելու առումով հետաքրքիր է ժամանակակից գրականության մեկ ուրիշ հատկանիշ ևս, որը մակաբերվում է ընդհանուրից. դա է՝ գեղարվեստական արձակի և չափածոյի սահմանախախտումը՝ էպիկական և լիրիկական սկիզբների ներթափանցումները: Եվ եթե Դեմիքճյանը մեկ ուրիշ առիթով (տե՛ս «Ռիթմը պրոպայի մեջ»)՝ խոսում է չափածո արձակի մասին, ապա պետք է ենթադրել, որ նկատի չունի միայն գեղարվեստական երկի ռիթմը՝ նեղ առումով, իբրև արտաքին հանգամանք, քանի որ, ինչպես ինքն է ասում՝ «Ռիթմի

⁴ Դ. Դեմիքճյան, հ. 8, էջ 598:

⁵ Նույն տեղում, էջ 595:

⁶ Նույն տեղում, էջ 74:

խնդիրը ներքին խնդիր է նախ և առաջ: Նա կապված է նյութի բովանդակության, հոդեբանության, իդեալի հանգույցի զարգացման, լուծման ամբողջ ընթացքի հետ»: Այսպիսի ընդհանրացում կարելի է կատարել նաև հեղինակի գեղարվեստական մտածողության ողջ համակարգի, նրա ոճի մասին՝ լայն առումով: Եվ, վերաբանելով Դեմիրճյանի խոսքը ռիթմի մասին, կարող ենք կրկնել, որ գտնել զրվածքի ոճը՝ «...նշանակում է բռնել նրա կենդանի շունչը, բանաստեղծությունը»:

1

«Կարավանը ռիթմ է տալիս անասլատին: Ուղտերի բեռնած սապատները ալիք-ալիք՝ մակույկներ են ելնում-իջնում: Իսկ ճանապարհորդները հոգնել են, արբել են անասլատից:

Առջևում Նաոն է՝ ուղտ-պարագլուխը հպարտագլուխ, վեհ, քալլ է առնում դարիվ-դարիվ, վրան մատաղահաս Նինգիլը, վրան բոժոժ ու զանգ՝ նազան, ճոճան, զանգ-զանդ:

Հետևից ուղտերը հատված-հատված, լեռնաշղթա:

Մեշկ ձայն է տալիս զանգը զանգին: Խոր ետ է դարձրելում զանգին զանգը:

Ու ճոճվում են:

Առջևում Նինգիլը: Ու մինչ սա նետվում է ծովի ալիքի պես առաջ-առաջ, հետևյալ ուղտի մեջքին ծեր Իբրահիմ խանն է ընկղմում փոսը կիսամրափ:

Հետո բեռներն են վերուվարում՝ հակեր բուրալի, ծաղկած դորդեր: Հետո Ալի Նիզամը, խանի մուլքադարը՝ փոքրամարմին ապխտած կապիկ: Սրան ի պատասխան ճոճում է քիրմանշահի վաճառական Հյուսեինը՝ սև սաթ գանգրամորուս: Հետո ծերուկ Բուրխանը, գրագիր փիլիսոփան կրակե մորուքը օդում, գլուխը քսում երկնքին: Նրա շարժումը կրկնում է շվեդացի լեզվաբան պարսկագետը:

Հետո բեռներ, հակեր, մարդիկ, զորքեր, բոժոժ, զանգեր, դանգ-դրանգ»⁷։

Այսպես է սկսվում Դեմիրճյանի «Չարգյահ» պատմելի առարկայի միջոցով միանգամից գործողության մեջ դնելով ընթերցողի երևակայությունը, նրա զգայական ընկալումների ուղորտը թափանցելով ու հարուցելով գեղարվեստական-համադրական մի այնպիսի տպավորություն, որ կարող են պարզեցվել միայն բանարվեստը, երաժշտությունն ու գեղանկարչությունը՝ ի մի ձուլված։

«Կարավանը ուրիշ է տալիս անապատին» մուտքով կարծես ուրիշ է հաղորդվում նաև պատումին։ Ամեն ինչ միանգամից շարժման մեջ է դրվում։ Ընթերցողի հայացքին է ներկայանում անապատի անծայրության մեջ համաքայլ ճոճվող քարավանի գունագեղ պատկերը, նրա լսելիքն է շոյում զանգակների հեռավոր ղողանջների արձագանքը։

Ի՞նչ հրաշքով, բանարվեստի ո՞ր գաղտնիքների շնորհիվ են բառն ու բանը առարկայացել շոշափելիության չափ կոնկրետ այս պատկերում։

Ամեն մի արվեստագետի գործությունը նաև նրա ոճի ինքնատիպության մեջ է։ Իսկ ոճը, որքան էլ լայն առումով ընդունենք ու հասկանանք, հենվում է նախ և առաջ գրական երկի նյութական հիմքի՝ լեզվի յուրահատուկ գրսևորումների վրա։ Ուստի և դիտենք, նախ՝ տվյալ հատվածի, այսպես կոչված, լեզվական ոճը։

Խոսքի համապատասխան հնչերանգը, բառերի հմուտ ընտրությունն ու տեղաբաշխումը, գեղարվեստական մանրամասնի նպատակայնությունը, քերականական միջոցների փոխակերպումներն ընդունված և հայտնի հնարանքներ են գեղարվեստական արտահայտչականության հասնելու համար։

Այս հատվածում (և պատմվածքում) հեղինակը մեծ կարևորություն է տվել հատկապես խոսքի ուրիշին, որը տվյալ դեպքում իրագործվում է շարահյուսական միավոր-

7 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, 1956, էջ 181։

ների՝ պարբերությունների, նախադասությունների, նրա տարբեր մասերի ու անդամների համաչափ բաշխումով, գլխավորապես դրանց եռանդամ կառուցվածքներով: 1. Կարավանը ռիթմ է տալիս անապատին: 2. Ուղտերի սապատները բեռնած ալիք-ալիք մակույկներ են ելնում-իջնում: 3. Իսկ ճանապարհորդները հոգնել են, արբել են անապատից: Կամ՝ 1. Հետո բեռներն են վերովարում: 2. Հակեր բուրալի: 3. Ժաղկած գորգեր:

Խոսքի բանաստեղծականացմանն են նպաստում ու հընչական յուրահատուկ ներդաշնակություն են ստեղծում նույն և համահունչ բառերի կրկնությունները և՛ սկզբից, և՛ վերջից՝ կարծես առաջ բերելով հարակրկնություններ ու վերջույթներ. Առջևում նառն է... Առջևում նինգիլը: Կամ՝ Հետո բեռներն են վերովարում... Հետո Ալի Նիզամը... Հետո ծերուկ Բուրխանը... Հետո բեռներ, հակեր...: Իսկ զանգ-զրանգ-ը կարծես նաև վերջնահանգի դժր է կատարում՝ ռիթմիկորեն իրար շաղկապելով պատմվածքի տարբեր հատվածները: Առաջանայքներ՝ Ուղտերի բեռնած սապատները ալիք-ալիք մակույկներ են ելնում-իջնում: Կամ՝ Առջևում նառն է՝ ուղտ-պարագլուխը, հպարտագլուխ, վես, քայլ է առնում դարիվ-դարիվ, վրան մատաղահաս նինգիլը, վրան բոժոժ ու դանգ՝ նազան-ճոճան, դանգ-զրանգ: Բազմաձայնություններ՝ առավելապես գ, ժ, և հնչյունների կրկնությամբ:

Լեզվական սուղ միջոցներով են դիմանկարված կերպարները, որոնց ոչ միայն արտաքինը, այլև ներքինը երբեմն դուրս է ցայտում պատկերի միջից, քանի որ բառը Դեմիբճյանի համար մեծ մասամբ միանշանակ չէ: Ահա՝ սև սաք գանգրամորուս,—և պատրաստ է վաճառական Հյուսեհինի պորտրեն. փոքրամարմին ապխտած կապիկ,—մուլքադարն է՝ հեղինակի շեշտված վերաբերմունքով հանդերձ. գրագիր փիլիսոփան կրակե մորուֆը օդում գլուխը փռում է երկնքին (իմաստնություն բարձունքներն է ուզում սավառնել), մատաղահաս նինգիլը՝ խանի մեծագույն ավարը, նառի գավակից՝ նետվում է ծովի ալիքի պես առաջ-առաջ (դե-

սլի անհայտ իր ապագան), մինչդեռ ծեռ խանը՝ ընկղմում է փոսը կիսամբափ (հավերժ ննջելու)։

Իսկ ինչպիսի՞ ճաշակով են ընտրված ու օգտագործված հարադիրները՝ ...ուղտերի սառատները ալիֆ-ալիֆ՝ մակույկներ են ելնում-իջնում... ուլտ-պարազուվսը... ֆայլ է առնում դարիլ-դարիլ... ուղտերը հատված-հատված, լեռնաշղթա։

Որքան էլ որ պատկերը շարժանկարային է, բայց և այնպես զգացվում է բայ-ստորոգյալների տնտեսման հեղինակի միտումը և միակազմ անվանական նախադասությունների նախասիրությունը. «Առջևում նինգիլը, Հետո բեռներ, հակեր, մարդիկ, գորգեր, բոժոժ, վանգեր, վանգ-դրանդ»։ Շարահյուսական նման կառույցները, որոնք հատուկ են ժամանակակից արձակին, գործում են հօգուտ խոսքի սեղմության, հույզի ու տրամադրության ուժեղացման։

Այլևս չմանրամասնելով հատված-պատկերի լեզվական ոճի վերլուծությունը, նշենք, որ պատկերը, դասական լինելով հանդերձ գեղարվեստական ներգործության ուժով, ավանդական չէ արարման եղանակով, ոճական ընդհանուր երանգով։ Թվարկված հնարանքները հեղինակի ոճի առաջն են միայն, բայց ոչ էությունը, սկզբնաղբյուրը, բայց ոչ՝ բովանդակությունը։ էությունն ու բովանդակությունը, որն անշուշտ նախադիր է եղել, այն է, որ մինչդեմիրճյանական արձակագրությանը բնորոշ նկարագրայնությունը փոխարինված է պատկերագրությամբ. հեղինակը ոչ թե պատմում է կամ նկարագրում, այլ պատկերագրում է ու ցուցադրում («Լավ է մի անգամ տեսնել, քան հարյուր անգամ լսել»)։ Ինչպես քիչ հետո կտեսնենք, պատումը առաջ է մղվում ոչ թե դեպքերի հաջորդական նկարագրությամբ, այլ անջատ-անջատ պատկերների ու երկխոսությունների միջոցով։ Եվ սա նույնպես սկզբունք է, քանի որ, եթե ավանդական ոճաբանությունը մանրամասների միագումարումից է գնում դեպի խոշորը՝ մասնավորից աստիճանաբար վերաճելով ընդհանուրին, ապա Դեմիրճյանի ոճաբանությունը մանրա-

դծի, մանրաքանդակի մեջ է խտացնում մոնումենտալը («Ամեն մի մանրամասն իր փիլիսոփայական ընդհանրացման մեջ», «անկարևորի կարևորը»): Այստեղից էլ՝ ոճի սեղմությունը, մանրամասնությունների ու բացատրաբանությունների բացառումը:

Վերադառնանք պատմվածքին: Հաջորդ «պատկերից» (ընդամենը երկու պարբերություն) իմանում ենք, որ խանը Թեհրանից է վերադառնում, ուր գնացել էր աչքերը բուժելու (տրախոմայի⁸ց) և զվարճանալու՝ իր ամբարները կրակի մատնած ապստամբներին կախաղան հանելու տեսարանով:

«Ուղտերը ճոճվում են զանգ-ղրանգ ու զանգ-ղրանգ...», — և փոխվում է կադրը: Այժմ մուլքադարը ուղտի սառպատից պատմում է իր ուղևորության մասին, և այդ միակողմանի երկխոսության պատառիկները ստեղծում են Պարսկաստանի սոցիալական-քաղաքական-հոգեբանական մի այնպիսի պատկեր, որ մեկ ուրիշ հեղինակից կարող էր տասնյակ էջեր պահանջել:

Բերենք մի հատված. «...Երեքին էլ կախեցին... Հետաքրքիր չէր, բայց ինքը (խանը) հրասպանեց, որ զնամ հետը տեսնելու... Փասիանները... ինչպե՞ս ասեմ. գեր չէին, բայց ամբողջ երեկո գլուխ կոտրեցինք՝ չկարողացանք հասկանալ, թե խոհարարը ինչ հնարքով... Ուլքե՞ր... Ֆրանսիացի առևտրական ագենտն էր, նորին գերազանցությունը և Մանսուր խանը... Նորին գերազանցությունը սիրեց պորտվեյնը՝ Դա շատ մեծ հաջողություն էր... Հեղափոխականի ձեռքը կտրեցին... Ո՛չ, չկարողացավ մինչև բժիշկը վազել... Հենց մեյլան հասավ՝ կյանքը երակից գնաց...»⁸:

Որքա՞ն բնորոշ են Դեմիրճյանի արվեստին մարդկային հոգեբանության այսպիսի ենթատեքստային բացահայտումները. «Երեքին էլ կախեցին... Փասիանները... Ձեռքը կտրեցին...» զուգորդումը գեղարվեստական խտացման ուժով հիշեցնում է Ջեխովի «Տիկինն ու շնիկը» պատմվածքից

8 Նույն տեղում, էջ 182—183:

այն արտահայտությունը՝ «А осетрина—то с душком», որը, հիշո՞ւմ եք, լուսարձակի պես շամփրում է հերոսի գիտակցությունը և դառնում նրա հոգեկան շրջադարձի աղ-դակ-գրգռիչը: Այդպես էլ այստեղ, կախաղանների ու կըռ-նատման իմիջիպալոց հիշատակումը («հետաքրքիր չէր») և փասիանները պատրաստելու խոհարարի «հունարի» վրա «գլուխ կոտրելը» (կարևորը ճաշկերույթն է) հենց «կայծակի պես» են ներգործում, որից հետո ինքնին վերանում է հոգե-քանական պրպտումների ու զննումների անհրաժեշտությու-նը. կերպարը իր ողջ գարշելիությամբ արդեն կանգնած է մեր առաջ:

Ժամանակակից արձակը, ինչպես հայտնի է, նույնպես խուսափում է մարդկային հոգեբանության մանրակրկիտ նկարագրություններից: Կարևորն այն է, որ ժիլետի շորս գրպաններից միայն մեկում տեղադրված ժամացույցը գոր-ծի այնպես ստույգ ու անվրեպ, ինչպես վերոհիշյալ զուգոր-դումը, և այդ դեպքում կարելի է առանց պատմելու էլ տե-ղեկացնել:

«Եվ Ռիդան մտորում է՝ հետևակ գնալով նինգիլի կող-քով: Ռիդան գլզգլված է, փոշոտ: Ավազն ու խիճը կրծոտում են նրա ոտների հաստակաշի մատները: Լափշիները քրքր-ված են ինչպես փրփուր»:

Այսպես է ներմուծվում կերպարը պատմվածք և, եթե անգամ բնութագրությանը չհետևեր կերպարի վերհուշ-անդ-րադարձումը իր անցյալին՝ ներքին մենախոսության ձևով (արդի արձակագրության անբաժանելի բաղադրիչներից մե-կը), հեղինակային հնչերանգով (նրա մեկ ուրիշ առանձնա-հատկությունը),—մեր հայացքին է ներկայանում Իրանի թափառաշրջիկ ռանչպարը՝ տուն ու տեղ թողած, փոշոտ ու գլզգլված մի խասփուռ:

«Արևը լափում է դաշտը դեղին շուրթերով: Մի տոշոր աղջիկ (Ռիդայի աղջիկն է—Մ. Ա.), գույնը լիմոնի, քաղհան է անում մուլքադարի բամբակի արտում: ...նա աչքեր է միայն... Աղջիկը պառավել է չերիտասարդացած... Տանը պառկած էր կինը՝ հիվանդ, ծանրահոտ...: Նրա կողքին

տենդում տապակվում էր մի ծեր մանուկ...», «Կծիկի» թելը բացվել է: Հետևյալն ինքն է, հետո ուրիշները, որոնք շրջում են այժմ գյուղեր ու քաղաքներ՝ քրքրված, գզգզված ու դառն, ինչպես ծխամորձի ծխի թույն»⁹:

Հերոսը մտածում է հեղինակի լեզվով, իսկ այդ լեզուն բանաստեղծական է թե՛ պատկերավորությամբ ու փոխաբերականությամբ և թե՛ նրանով, որ դա կոահումների լեզու է, տողամիջի ընթերցում պահանջող լեզու:

«Ձանդ-պրահ»,— խփում է գոնգը, և արթնանում է Ռիլան իր խոհերից, իսկ քիչ անց «պատկերը» կրկին փոխվում է: Ռիլան դուրս գալով ճանապարհից՝ «ոռնաց տանջված գայլի ձայնով»:

— Այդ ինչե՞ր ես երգում, բարեկամ:

(Մուլքադարն էր):

— էսպես մի երգ կա:

— Դա գող ու ավազակի երգ է:

— Գողի թե ավազակի, բայց ճանապարհի երգ է: Գնում ես, գնում, ճանապարհ դի հատնում, երգում ես՝ հատնում է:

Մուլքադարի ախտավոր քիթը կնճռոտվեց լպիրշ ծիծաղով:

— Հատնելն ինչի՞դ է պետք, գնա՛, էլի:

— Ուղտի վրա ես՝ պետքդ չի: Իջիր՝ կիմանաս:

— Ներքև ի՞նչ կա:

— Ոչինչ: Լափշիներդ է քրքրվում, գուլպադ, ոտիդ կաշին:

— Է՛, թող քրքրվի: Նորը կգա վրան:

— Հոգուդ է հասնում, իսկ հոգին կաշի չունի»¹⁰:

Եթե վերծանենք այս երկխոսությունը, ապա դա նշանակում է, որ անվերջանալի է Իրանի չարքաշ աշխատավորի դժվարին ուղին, որ ստիպում է նրան հնչեցնել զայրույթի-ընդվզման-գրոհի երգը՝ «Չարգյահը»: Ազարակատիրոջն

⁹ Նույն տեղում, էջ 185:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 188:

ի՞նչ, նա ուղտի վրա է՝ ապահով ու բարեկյաց, և ձեացնում է, թե չի հասկանում Ռիզային, որի ոչ միայն լափչիները, գուլպան ու ոտի կաշին են քրքրվում կյանքի դառն ճանապարհին, այլև հոգին:

Ահա մի պատկեր, որը և՛ պայմանական է, և՛ ենթատեսքատային, և՛ պարզ, և՛ բարդ: Այսպիսի ոճամտածողությունը հատկանշում է Դեմիրճյանի ոչ միայն այս պատմելիվածքը՝ գրված արեւելյան ոճավորման որոշ երանգավորումով, այլ նաև նրա ողջ ստեղծագործությունը, քանի որ սինթետիկ է գրողի մտածողությունը, որը հարթություննեւրից ավելի դերադասում է դարուփոսերը:

Դեմիրճյանի դիալոգներն իրենց լավագույն մասով միշտ էլ այսպես տարողունակ են ու նպատակադիր: Հիշենք ճանապարհի հոգնությունից հանգստի նստած ուղևորների դատողությունները Նառի մասին, որը պոեմում խորհրդանշին է աշխատավոր ժողովրդի: Երկխոսությունը մեկ առ մեկ բացահայտում է խոսակիցների վերաբերմունքը Նառի նկատմամբ, և միաժամանակ ստեղծվում է Նառ-ժողովրդի կերպարը:

«—Այնպես է բղղում, կարծես խիստ վիրավորված է, բողոքում է, չի ներում: Դա ինչ-որ տրտունջի ձայն է» (Լեզվաբանը):

«—Դա տրտունջի ձայն չէ, ... ուղտը այդ ձայնը հանում է և՛ անբեռ ժամանակ, և՛ չոքած, և՛ կուշտ...» (Վաճառական Հյուսեինը):

«—Բայց մի բան ուզում է» (Կրկին լեզվաբանը):

«—Ուղտը լուռ կենդանի է: Ձի տրտնջում: Դա նրա իսկական ներսի ձայնը չի: Օրեր, շաբաթներ, ամիսներ կրնա թանա, ոչ կեր կպահանջի, ոչ խմելիք, ոչ հանգիստ. սակավապետ է ու լուռ: Նա իր ներսինը չի հայտնի: Տեսեք, ահա քնած է իբր թե: Բայց թվում է: Մի կարճ մրափ, և դա է ուղտի քունը: Նա իր մեռնելն անդամ ցույց չի տալիս: Չոքում է, վիզը դնում ավազին, մի տնքոց և վերջ՝ ուղտը չկա» (Կրկին Հյուսեինը):

—Հիմար կենդանի է (Մուրադարը):

Եվ բացատրում է, թե ինչու՝ չի ընտելանում իր գործին, որ է՝ բեռ կրել, չի կապվում տիրոջը ու մեկ-մեկ էլ՝ «ես է ծռում վիզը, որ եթե կարելի է մի անգամ կծի քեզ, և ամեն անգամ մի ուժեղ հարված պիտի հասցնես գլխին, որ դունչն իրեն քաշի»։ Եվ մեկ անգամ թակել է ինքը Նաոին այնպես, որ երկու օր ձեռքերը ցավել են։

«— Ժողովրդին է նման»։— Սա արդեն Ռիդան է «մըռ-մըռում խուլ մթան միջից, կարծես դարանից» ու նրա ձայ-նը հնչում է «կարծես բանտի պատի միջով»։

Ստորև կտեսնենք, թե ինչպես է այս «անշարժ-նկարա-դրական» երկխոսությունը առաջ շարժում սյուժեն՝ ձգելով պատումի դրամատիկ լարման աղեղը, իսկ այժմ շենք կարող չհիշել ժամանակակից արձակի որոշ գործերում էջեր զբա-ղեցնող անմիտ-անիմաստ հարց ու պատասխանները, որոնք հավանգի մեջ ջուր ծեծելու են նման և ոչնչով չեն առնչվում երկի ո՛չ սյուժեին, ո՛չ էլ գեղարվեստական կառույցի որևէ եզրին։

Նաոի այլաբանական փոխակերպումը ամենից ավելի ընդգծվում է հեղինակային տեսապատկերումով. «Հպա՛րտ է Նաոը։ Մի՛ նայեք նրան։ Նա ընթանում է ինչպես ժամա-նակը, որին ամենքը նայում են, իսկ ինքը չի նայում ոչ ոքի։ Ահա բարձրացրեց ու թեքեց գլուխը մեկ աջ, մեկ ահյակ, նայեց հեռաստանին, ինչպես հպարտ մարդարե՝ կարդալու նզովք աշխարհին։ Այդ ըոպեին նրա աչքերը ատելություն էին ցայտում։ Դժգոհ է գնում նա ու տնքում յուրովի։ Բե-ռի՞ցն է, շոգի՞ցն, սովա՞ծ է, հոգնա՞ծ...»։ Եվ ապա՝ «Հորի-դոնի գծի վրա, երկնքի ֆոնի մեջ գծագրվեց Նաոը։ Նա չէր շոքել, որ նիրհի։ Նա կանգնել էր ինչպես մարգարե և դիտում էր դարերի ընթացքը, այնքան խորասույզ էր նրա կերպա-րանքը»։ Շեշտադրված է հատկապես ժողովրդի հավերժու-թյան գաղափարը, որի երաշխիքը նրա հպարտ դիմացկու-նությունն է։ Բայց և միաժամանակ զգում ես, որ շարագույժ է Նաոի համբերությունը, որ ուր որ է, դուրս պիտի ժայթքի իր մեջ կուտակված ատելությունը, արտաքին հանգստու-թյան տակ խլթխլթացող դայրույթը։

Բայց մինչ այդ դառնանք Դեմիրճյանի ոճի մեկ ուրիշ բնորոշ առանձնահատկությունը: Խոսքը վերաբերում է հեղինակի ոճի այն ինքնատիպությանը, որը բխում է նկարագրության առարկայի փոխաբերական գնահատումից: Եվ միանգամայն հասկանալի է Դեմիրճյանի այս նախասիրությունը, քանի որ փոխաբերությունը հնարավորություն է տալիս հեղինակին մի կողմից՝ դրսևորելու ակտիվ վերաբերմունք, մյուս կողմից նպաստում է մտքի խտացմանը:

Դեմիրճյանի գործերում առատորեն շաղ տրված փոխաբերությունները հատուկ ուսումնասիրություն են հայցում, այնքան յուրահատուկ են ու բազմազան: Եվ բոլոր դեպքերում դրանք ծնվում են ինքնաբերաբար՝ ասելիքի պարզությունից և ասելիքը պարզելու լիցքով: Այս իմաստով Դեմիրճյանի գործը կարող է շատ ուսանելի լինել մերօրյա արձակագրությանը, որտեղ բավական հաճախակի հանդիպող արհեստական, ռեբուսային փոխաբերականությունը, միտքը խճողելուց բացի, ուրիշ ոչ մի գործառնություն չի կարող ունենալ:

Ինքնին մի գեղեցիկ փոխաբերություն հանդիսացող այս պատմվածքի մետաֆորների մասին արդեն բավականին խոսք եղավ:

Վերցնենք փոխաբերություններով շնչավորված բնության պատկերներից մի քանիսը միայն, որոնք կա՛մ հիմնադրվյալի դեր են կատարում՝ տրամադրություն ստեղծելու, շղթայական տպավորությունն ուժեղացնելու համար, կա՛մ օգտագործվում են սյուժեի ընթացքը կանխորոշելու նպատակով:

«Թրթռաց օրվա պատրույգն արևմուտքում: Օրը հանգավ: (Գիշերվա մութը սպասվող եղեռնագործության դրդիչը և ասպա՝ ծածկոցն է լինելու): Ընթանում են ուղտերը պղնձե, ինչպես դարեր կորաֆամակ, զառամ ու նրանց պես հնարախիժ երգերն են զնգում:

Զա՛նգ,— ձայնում է զանգը զանգին: Զա՛նգ,— դառ-

նում է զանգին զանգը: Բոժոժների առվակներն են օդի մեջ զլում, զլում:

Մտորում է նամփան»:

Ի՜նչ արժեն այստեղ պղնձե ուղտ, կորաֆամակ դարեր- ուղտ, մտորել-նամփա համադրությունները: Ահա արվեստի (և գրականության) այն «միակողմանիությունը», որը «էմո- ցիոնալության միակ պայմանն է համարյա միշտ», և որը, կրկնենք նորից, կայծակնային է: Եվ հենց դրա շնորհիվ է, որ խոսքի նույն եռանդամ շափով ու զանգերի համազանգով ռիթմական միևնույն լարի վրա բերված ընթերցողը ակնդետ հետևում է մտորող ճանապարհի թելը բռնած քարավանի ընթացքին՝ դարերի ընթացքին՝ սերնդե-սերունդ իրար հա- ջորդող աշխարհակալներով, կյանքի անարդարություններով, մարդկային հույսերով ու թախիծներով, սպասելիքներով ու հիասթափություններով, մաքառումներով ու պարտություն- ներով:

«Է՛, հերիք է դադար:

.

Զոքեցին ուղտերը բլուր-բլուր:

Հետո լուծյուն: Անապատը ականջները սրեց»:

Եվ ապա՝ «Մութն է անապատում, հեփաթներ են շրջում անապատում: Խավարի մեջ սուլերների պես, անհասկանա- լի ինչպես ուղտերը՝ լցնելով ամենուրեք ուղտային տխուր- քյամբ: Մութն է անապատում: Հենց նա ինքը մի մեծ ուղտ է՝ չոֆել սև ու տխուր սապատները մխրճել հորիզոնի գծի հետ երկինք:

...Դիշերը շրջեցնում է իր նախաբակը: Անապատը սկսեց փսփսալ:

Դեղնազարհուր լուսինը գլուխը հանեց գետնի տակից՝ ինչպես գերեզմանից»:

Փոխաբերությունները՝ մեկը մյուսից ինքնատիպ, մեկը մյուսից անսպասելի, որոնք մեկ ուրիշ դեպքում կարող էին նույնիսկ արտառոց թվալ, աստիճանաբար նախապատրաս- տում են ընթերցողին պատմության զարհուրելի ավարտին: Եվս մի փոխաբերություն-պատկեր (ուշադրություն դարձը-

նենք մեղկ մակդիրով ստեղծած մետաֆորին)՝ «Մեղկ լուսնալույսի մեջ հալվում էր ամեն շնչառություն», — և խանի ու Նինգիլի վրանը լրտեսելու մեղկ ու պազշոտ ցանկությունը բռնված մուլքադարի ծոծրակը իր ատամների մեջ է առնում նաուր, բարձրացնում, սեղմում ու լուռ ցած է դնում: Գոռոցի վրա դուրս են թափվում խանի մարդիկ ու կացնի կատաղի հարվածներով սպանում նառին, որը կործանման մեջ էլ իր «անմոռնչ» լուսնյամբ մնում է վեհ ու անպարտելի: «Ջարկողը չհաղթեց, Ուղտը չհաղթվեց»: Ուղտը լուծեց իր վրեժը: Եվ ապա, վերջին փոխաբերություն-դաշնակը՝ «Հեռացան: Հարթ անապատի վրա սև թմբի նման մոռյվեց ուղտի դիակը՝ անխոս լեզուն ավաղի վրա երկարած»:

Հաջողվե՞ց, արդյոք, «բռնել» Դեմիրճյանի «Ջարգյահ» պատմվածքի «կենդանի շունչն» ու «բանաստեղծությունը» և տարակուսելի չէ՞, արդյոք, ոչ ծավալուն մի պատմվածքի հիման վրա դրողի ստեղծագործական ոճի էական հատկանիշների ուրվագծման միտումը, այն էլ մի այնպիսի գրողի, ինչպիսին Դ. Դեմիրճյանն է՝ բաղմամբ-բաղմամբ-բաղմամբ իր ստեղծագործությամբ: Բայց չէ որ «Գրողը ինքը ոճն է» ծամծմված, բայց արդարացի դարձվածքը հաստատում է, որ գրողի ոճը (եթե նա իսկական գրող է) ավելի կամ պակաս չափով արտացոլվում է (համեմատյան դեպս, պետք է արտացոլվի) նրա բոլոր երկերում, իսկ ամեն մի ծնող ունենում է նաև իրեն առավել նմանվող արարածը: Ու թեև տվյալ պատմվածքն ունի հեղինակի ոճին առհասարակ հատուկ թերություններ ևս (որոշ ձգձգվածություն, լեզվական խառնուրդներ), բայց և այնպես, թվում է, թե այստեղ բավականաչափ խտացված են հեղինակի գեղարվեստական-ոճական միտումները:

Բաղմիցս դիտված է, որ Դեմիրճյանը համառ որոնումների ու պրպտող մտքի տեր ստեղծագործող է: Նրա որոնումներն ու պրպտումներն ընթացել են ոչ միայն և ոչ այնքան ավանդականը յուրացնելու և շարունակելու, որքան ավանդականի դիմադրությունը հաղթահարելու ուղղությամբ: Այլ կերպ ասած՝ Դեմիրճյանը ձգտել է ավանդախախտու-

Եյա՛ն, որը, ինչպես հայտնի է, ամեն մի առաջադիմության անհրաժեշտ նախադրյալն է ու նախապայմանը: Անտարակույս, դասական արվեստի հյուսթերով սնված ու արգասավորված նրա ստեղծագործական անհատականության համար դյուրին չէր կարող լինել ավանդականի բարձր ու հաստաբեատ պատի դիմադրության հաղթահարումը: Դրա համար նախ՝ խիզախություն էր պետք: Եվ Դեմիրճյանն ուներ այդ խիզախությունը: Դրա համար ապա՝ կարողություն էր պետք: Եվ Դեմիրճյանն ուներ այդ կարողությունը: Վկա՝ տարբեր ժանրերի նրա գլուխգործոցները:

Սակայն տվյալ դեպքում խոսքը գրողի ստեղծագործության որակին է վերաբերում ոչ այնքան գնահատման աղյուսակում նրա դիրքը կտրելու կամ հերթակարգը որոշելու, որքան հատկանշելու (հատկությունը նշելու), ինքնորոշելու (ինքնությունը որոշելու) իմաստով:

Իսկ երբ այդ տեսանկյունից ենք դիտում Դեմիրճյանի ժառանգությունը, նկատում ենք, որ նրա արձակի ոճական նկարագիրը հիմնականում համընկնում է այսօրվա արձակագրության ոճին: Այդ եղրակացությունն է լեւադրում ավելի քան քառասուն տարի առաջ գրված «Չարգյահ» պատմեւվածք-պոեմի ոճի քննությունը: >

2

1923 թվականին հայ գրականության անդաստանում հնչեց Դերենիկ Դեմիրճյանի աստեղային ժամը: Լույս տեսավ «Քաջ Նազար» կատակերգությունը, որը, մինչև օրս էլ մնալով ծիծաղի հավերժաբույս մի աղբյուր, հմայում է գաղափարների արդիականությամբ և կերպարների թարմությամբ:

Կատակերգության անանց հմայքի գաղտնիքը նրա երգիծանքի հարստությունն է. քաղաքական երգիծանքը, որ հեղինակի առաջադիր նպատակն է եղել, այստեղ սերտորեն միահյուսված է կենցաղային երգիծանքին: Ու թեև Դեմիրճյանը ափսոսում էր, որ կատակերգությունը որոշ դեպքերում

ընկալվել է իբրև «զվարճալի պիես», «լիաթոք ծիծաղի» աղբյուր և ոչ իբրև սոցիալական երգիծանք, բայց դա կատակերգության առավելությունն է միայն, արվեստի նշանավոր դործերին յուրահատուկ այն բաղմանշանակությունը, որով և ապահովվում է նրանց երկարակեցությունը:

Նազարի կերպարի հավերժական և «համաշխարհային տիպականություն» հիմքը որքան որ սոցիալական է, նույնքան և մարդկային է ու հոգեբանական:

Գեղարվեստական այդպիսի ընդհանրացման Դեմիքճյանը հասել է առաջին հերթին շնորհիվ այն բանի, որ կատակերգության անիրական բովանդակությունն ու չափազանցված-գրոտեսկային կերպարներին կյանքի է կոչել միանգամայն իրական, ռեալիստական արտահայտչաձևերով: Նա մեծապես հոգացել է, որ բնական ու ճշմարտացի լինի հերոսների ոճը: Իսկ եթե մտաբերենք կատակերգության հերոսներին ու նրանց միջավայրը (թեկուղ և պայմանական), ապա պարզ կլինի, թե ինչու է այս կատակերգության մեջ հեղինակի ոճը նույնացել ժողովրդական ոճին, թե ինչու է «Քաջ Նազարի» ոճի բնորոշ առանձնահատկությունը դարձել աղգային երանգավորումն ու հայկական հարազատ հնչեքանդը:

Ամբողջ կատակերգության մեջ, իրոք, դժվար է գտնել լեզվի ժողովրդային գունավորման որևէ ավելորդ կամ պակաս նրբագիծ, որևէ վրիպում: Ուստի և, երբ կամենում ես որոշակիորեն ցույց տալ կատակերգության ոճի ժողովրդայնությունը, կանգնում ես մեծ դժվարության առջև: Որ մեկը թվել արդյոք՝ բառապաշարը, դարձվածաբանությունը, շարահյուսական բնորոշ կառուցվածքները, ժողովրդական ոճերն ու արտահայտությունները, խորիմաստ առաժներն ու ասացվածքները, խոսակցական բնույթի մակդիրներն ու համեմատությունները, հակադիր կաղմությունները. որ մեկը հիշես, երբ «Քաջ Նազարը» ամբողջությամբ առած՝ ժողովրդական խոսքի մի անձեռակերտ հյուսվածք է:

Եվ ամենից բնորոշն այստեղ ժողովրդական լեզվամտածողության վրա հիմնված դարձվածաբանությունն է, բառերի

յուրահատուկ շղթայավորումը, բուն հայկական-ազգային լեզվաոճական պատկերավորումներից ծնված բառակապակցությունները: Իսկ որ դա այնքան էլ դյուրին չէ, վաղուց է հայտնի: «Հեշտ բան է բառապաշարի միջոցով որոշ կոլորիտ ստեղծել: Մենք ամենքս էլ դա կարող ենք անել, բայց սինտաքսիսի միջոցով չափազանց դժվար է»¹,—ասում էր Ե. Չարենցը 1934 թ. գրական լեզվի զարգացման տենդենցներին ու Դեմիրճյանի լեզվին նվիրած ղեկուցման մեջ: Եվ Դեմիրճյանի ոճի այս առանձնահատկությունը նկատի ունենալով էլ հենց անվանում էր նրա լեզուն աբստրակտ, իսկ «Քաջ Նազարը» համարում ազգային ձևի բնորոշ նմուշ:

Ոճի այսպիսի՝ շեշտված ազգային երանգավորումն է, որ «Քաջ Նազարը» դարձնում է խիստ դժվարթարգմանելի: Դրա վկայությունն են այն նշումներն ու դիտողությունները, որոնք կատարել է ուսման մեծ գրող Ալեքսեյ Տոլստոյը կատակերգության ռուսերեն թարգմանության՝ Գրականության թանգարանի՝ Դ. Դեմիրճյանի անձնական ղիվանում պահպանվող օրինակի վրա²: Թարգմանությունը 1940 թ. ուղարկված է եղել Տոլստոյին՝ խմբագրելու համար: Բարձր գնահատելով «Քաջ Նազարի» բեմական արժանիքները և ժողովրդական հումորը, Տոլստոյը, առանց ծանոթ լինելու բնագրին, արվեստագետի նուրբ ներմբռնողությամբ նշումներ է կատարել հատկապես այն տողերի դիմաց, որտեղ պահպանված չէ ոճի հարազատությունը՝ լինի դա հայկաբանությունը ռուսաբանության վերածելու պատճառով, թե բառացի թարգմանության հետեանքով: Հիշենք Տոլստոյի դիտողություններից մի երկուսը:

«Ուտքերդ քեզ քաշի» արտահայտության «Знай сверчок свой шесток» թարգմանության դիմաց Տոլստոյը գրել է՝ «что за русизм?». Այս դիտողությունն իրավացի է երկուստեք. այսպիսի թարգմանությունն անընդունելի է ոչ միայն այն պատճառով, որ հայ գեղջուկի կյանքում բացակայում են այս իդիոմին բովանդակություն տվող, ռուսական

1 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1967, էջ 329:

2 ԳԱԹ, ԴԳՖ, № 532:

Կենցաղին խիստ բնորոշ ծղրիզն ու ոռոսական վառարանը, այլև պարզապես իր բովանդակությամբ համազոր չէ թարգմանելիք դարձվածքին: Մոտավորապես նույն միտքը պայունաբեւոյն հանդերձ՝ ոռոսերեն արտահայտութիւնը շատ ավելի մեղմ է և շունի հայկականի այն կոպտութիւնը, որ այնպես բնական է Քաջ Նազարի՝ Ուստիանին ուղղված ուսուցիչկենքում, ուստի և այս խոսքը ոչ մի կերպ չի մերվում Քաջ Նազարի մեղ ծանոթ ոճին:

Թագավոր Նազարը ի պատասխան սենեկապետի՝ շափաղանց վերամբարձ ոճով իրեն ուղղված լվացվելու առաջարկութեան, ասում է. «Չհասկացանք»: Այս բառի «Невдомак нам» թարգմանութեան դիմաց Տոլստոյը նույն դիտողութիւնն է արել: Իրոք, ոռոսական այս արտահայտութիւնը ամենին էլ հավասարարժեք չէ ժողովրդախոսակցական ոճին յուրահատուկ «Չհասկացանք» բառի, որը հոգնակի ձևով արտահայտում է եղակի իմաստ: «Уիրма կնաфи» արտահայտութեան «сердце разрывается» թարգմանութեանը ավելացրել է՝ «от страха», որ նույնպես շատ տեղին է, քանի որ «սիրտը ճախել (համեմատել՝ սրտաճաք) հարադիրը արտահայտում է վախի զգացում, որը տարբեր է սիրտը կտոր-կտոր լինել (разрывается) նշանակութիւնից:

Եւ այսպէս, Ալեքսեյ Տոլստոյի դժգոհութիւնն արտահայտող հարցականները, ընդգծումներն ու դիտողութիւններն ենք գտնում ժողովրդական լեզվի համն ու հոտը կորցրած, անստույգ թարգմանութիւնների դիմաց: Իսկապէս, ինչպե՞ս թարգմանել ուրույն ազգային այնպիսի դուզորդութիւնները, որպիսիք են՝ «Ի՞նչ պակաս մարդ եմ», «Արեւիկ մատաղ», «Շինեցի քյոֆթա», «Աշխարհքը բռանա մեջ», «Բմբուլներդ կթոցնեմ երկինք», «Հարամվադաներ» և այլն:

Սրանով, իհարկե, չենք ուղում ասել, թե այնպիսի գործերը անթարգմանելի են կամ չպետք է թարգմանվեն: Տոլստոյի հետաքրքրութիւնն ու բարեխղճութիւնը, որ հանդես է բերել «Քաջ Նազարը» խմբագրելիս, ցույց են տալիս, որ նույնիսկ լեզվական անջրպետը չի կարող խանգարել իսկական արվեստագետներին՝ հասնելու այնպիսի կատարյալ

փոխըմբռնողության, որպիսին տվյալ դեպքում ցուցաբերել է Ալ. Տոլստոյը, ճիշտ գուշակելով Դեմիտրիյանի կատակերգության ոճի օրդանական-բնական հատկանիշը՝ ժողովրդայնությունը:

Եվ այլ կերպ չէր էլ կարող լինել, քանի որ անհաջող ամեն մի թարգմանություն երկատել է կերպարը, խաթարել նրա հարադատությունը: Մինչդեռ կերպարի ու նրա արտահայտչաձևերի ներդաշնակությունը «Քաջ Նազարում» դրսևավորվել է այնքան սերտորեն, որ, կարելի է ասել, կերպարը և լեզուն այստեղ նույնացել, ձուլվել են իրար: Դա գեղարվեստական խոսքի այն բարձրակետն է, երբ լեզուն այլևս չի զգացվում, չի շոշափվում: «Կնիկ, ի՞նչ քարվան կտրելու գիշեր է...», «Ես տղամարդ եմ, խոսքիս տերն եմ», «Թագավոր եմ ու աշխարհք եմ դողացնում», — և ընթերցողի երևակայությանը ներկայանում է ոչ միայն Դեմիտրիյանի Քաջ Նազարը, այլև քաջնազարությունը առհասարակ՝ իբրև մարդկային ընդհանրական հոգեբանություն: Դեմիտրիյանը կենդանի, շփաղանց դիպուկ լեզվով ու ոճով անհատականացրել, մարդկայնացրել է դրոտեսկային ամենաթանձր գույներով գծված իր հերոսներին, և դա, անշուշտ, նպաստել է կատակերգության երգիծանքի երկակի բնույթին, քանի որ հերոսները մերթ սատիրական պլանով են ներկայանում՝ խոշորացված-ծաղրանկարային կերպարանքով, մերթ էլ՝ շնորհիվ իրենց խիստ բնական-կենդանի խոսելակերպի, դուրս են գալիս գրոտեսկային խոշորացուցի տակից՝ կարծես հրավիրելով հումորի բարեհոգի ակնոցով դիտելու իրենց մարդկային թուլությունները:

Բայց չմոռանաք, որ «Քաջ Նազարը» կատակերգությունն է, որը սլարտավոր է ծիծաղ հարուցել: Իսկ ծիծաղի հարուցման գործում, ինչպես հայտնի է, շատ մեծ է խոսքի դերը:

«Քաջ Նազարը» գրելիս Դեմիտրիյանը չի ընթացել կոմիկական խոսքի կերտման տրոբված ճանապարհով, երբ երգիծական ներգործությունը նվաճվում է բառախաղերի կամ ակնհայտորեն անհարիր լեզվական զուգորդումների միջոցով: Այս երկում ընտրված է կոմիկական խոսքի կերտման

առավել դժվարին ուղի: Ծիծաղը-ծաղըր ոչ թե խոսքի միջոցով է վերագրվում-փակցվում կերպարին, այլ բխում է նրա բուն իսկ էությունից, ծիծաղելին-ծաղրելին նրա բնավորության մեջ է, ուստի և, երբ հեղինակը կերպարի բերանով բացում է նրա բնավորությունը, ծիծաղելի է դառնում նաև խոսքը: Սա մի տեսակ թաքուն, առերևույթ աննկատ, բայց իր խոսքով շափաղանց ցայտուն խոսքի կոմիդի է, երբ ծիծաղելին ոչ միայն խոսքի ձևն է, այլև գլխավորապես բովանդակությունը:

Կատակերգական խոսքի կառուցման ու գեղարվեստական կերպավորման այս երկու, մենք կասեինք, բարձրաքանդակ ու խորաքանդակ սկզբունքներն են տարբերանշվում «Քաջ Նազարից» և «Նապոլեոն Կորկոտյանից» բերված հետևյալ տրամախոսություններում, որտեղ Նազարի ու Նապոլեոնի՝ երևակայական այդ երկու մեծությունների հոխորտանքն ու պոռոտախոսությունը ծաղրված են բոլորովին տարբեր հնարանքներով: Նախ՝ Նապոլեոնը.

«Օ՛լինկԱ.—Նրևակայում եմ, ինչ պաշտոններ եք վարել.
ՆԱՊՈԼԵՈՆ.—Պաշտոններ: Ամենաարագ:

Հիմա լսենք Քաջ Նազարին.

«ԹԱՄԱԴԱ.—Հիմի աստված որ հաջողի, սաղ աշխարհ-
քը քանդելու՞ ես:

ՔԱՋ ՆԱԶԱՐ — Մտքներս էդ է»:

Առաջին դեպքում երգիծական հակադրությունը խոսքի կառուցվածքի մեջ է՝ հիմնված պաշտոն և արագ բառերի (այն էլ գերադրական աստիճանով) իմաստային արտառոց համադրության վրա՝ «Պաշտոններ: Ամենաարագ»: Եվ իր սրընթաց տեմպով այս խոսքը միանգամայն համապատասխան է օգուտ քաղելու նպատակով հաճախակի տեղից-տեղ ձախրող սնապարծին:

Մինչդեռ Նազարի խոսքի սրամտությունը բացվում է նրա շնչին էություն և մեծադղու կեցվածքի հակասականությունից, որը արտահայտվել է Նազարի համար շատ բնական խոսելակերպով՝ «Մտքներս էդ է»: Կոմիդի ավելի է շեշտվում շնորհիվ ազգային զտարյուն լեզվաձևերի՝ կրկնա-

կի հոգնակիակերտ ն-եր և պատկանելության-ս մասնիկ-ների:

Մտաբերենք մեկ ուրիշ տեսարան: Թագավոր դառած Նազարը Ուստիանին ցուցադրում է արքունի հարստություն-ները. «Պալատս, ախպորս ասեմ՝ հարստության ծով է: Հարյուր ու հինգ հազար ծալք տեղաշոր, լավ դութնի յոր-դան-դոշակ մենակ էս վերի քյոշկում կա», և ապա նույն Նազարը պահանջում է իր ստորադրյալից՝ «Գյադա, աշ-խարհքը բեր բռնեմ»:

Գեղարվեստական այս խտացումները լեզվառճական ու ելիստական մարմնավորման շնորհիվ դարձյալ առիթ են տալիս տարբեր անդրադարձումների, քանի որ բերված խոս-քերում տեսնում ենք մի կողմից՝ համարյա ներողամտու-թյան ժպիտ հայցող գեղջկական պարզամիտ հոգեբանու-թյուն (թագավոր է դարձել, բայց էլի հարստության շափա-նիշը յորդան-դոշակն է, այն էլ՝ հարյուր և հինգ հազար), մյուս կողմից՝ պարզամտության հետ միասին նաև հերոսի՝ համաշխարհային տիրակալության հասնելու արգահատելի տենչանքը:

Այսպես, երգիծանքն ու զավեշտը կատակերգության մեջ միշտ քայլում են կողք կողքի կամ գիրկընդխառն, նայած, թե ծաղրի որ կողմն է շեշտվում՝ հասարակակա՞նը, անհա-տակա՞նը, թե՞ երկուսը միասին:

Կերպարի խոսքը կարող է լինել պարզ ու անզարդ, բայց երգիծական իմաստով շատ զուենագեղ, եթե հարազատորեն է արտացոլում նրա հոգեբանությունը: Ահա մի երկխոսու-թյուն, որտեղ ծաղրված է փուշ հեղինակությունների առջև խոնարհվելու մարդկային թուլությունը:

ԹԱՄԱԴԱ—Հրամանքդ, ո՞ր աշխարհքից ես:

ՆԱԶԱՐ — Նազարստան աշխարհքից, Նազարաշեն քա-ղաքից:

ՄԻ ՄԵՐՈՒՆԻ — Նազարաշեն քաղաքի՞ց: Հա՛, գիտե՛մ. իմ պապիս քաղաքն էր...

...Բ. ՀՅՈՒՐ — Հասկանում եմ, ինչի համար եկած կլինի մեր կողմերը:

Կա ու չկա էն է:

ԶԱՅՆԵՐ — Ինչի՞ համար:

Բ. ՀՅՈՒՐ — Հետո կասեմ:

ԱՌՈՒՅԳ ԾԵՐՈՒԿ — Գիտե՞մ, գիտե՞մ, ինչի համար է:
էն, որ ես ու դու գիտենք:

ՄԻ ԾԵՐՈՒՆԻ — Ես չլա ձեն չեմ հանում, տեսնեմ, դուք
զլխի կընկնե՞ք, թե ով է Քաջ Նազարը:

Բ. ԾԵՐՈՒՆԻ — Քաջ Նազարին ո՞վ չի ճանաչում: Սադ
աշխարհքը գիտի: Քառասուն տարի է, մեր
սարերում ման է դուլիս Քաջ Նազարը:

Ազգային ձևի շատ բնորոշ մի օրինակ է սա, որը միա-
ժամանակ վկայում է, թե ազգայինը չպետք է որոնել լեզվի
արտաքին ցուցիչների մեջ՝ ասենք, բարբառային ձևերում
(այստեղ բարբառը շատ թույլ է արտահայտված), այլ ազ-
գային մտածողության, աշխարհընկալման հարազատ դրսե-
վորման մեջ: Բոլոր ժողովուրդների գեղջկական հոգեբանու-
թյանը հատուկ է միամիտ խորամանկությունը, բայց միայն
հայը կասի՝ «Կա ու չկա էն է» կամ՝ «էն, որ ես ու դու գի-
տենք»:

Բայց Դեմիրճյանը Դեմիրճյան չէր լինի, եթե բավա-
րարվեր միայն լեզվական պատրաստի կաղապարների, թե-
կուզ և շատ տեղին ու հմուտ օգտագործմամբ:

«Քաջ Նազարի» յուրահատուկ ոճն ու ծիածանի բոլոր
գույներով կալծկլտացող լեզուն արդյունք են ինչպես ժողո-
վրդական խոսքի վարպետ օգտագործման, այնպես էլ բոլո-
րովին թարմ, ինքնաստեղծ ու ինքնահնար լեզվական հա-
մադրությունների: Բերենք մի հատված Նազար-Սենեկապետ
հանրահայտ երկխոսությունից, որը միաժամանակ խոսքի
կոմիդիի հազվագյուտ թանձրացում է:

ՍՆՆԵԿԱՊԵՏ — Պատկերդ գեղեցկության, երեսհարքդ
այսօր դեռ լվացումն ու օծումն չի ընդունել
արքայաբար:

ՆԱԶԱՐ — Ի՞նչ:

ՍՆՆԵԿԱՊԵՏ — Արդյոք վարդաջրո՞վ հաճելի կլինի

Թարմացնել երեսհարքդ, ստվեր արեգական,
Թե՞ այլ բուրալից Թարմաշունչերով:

ՆԱԶԱՐ — Չհասկացանք:

ՍԵՆԵԿԱՊԵՏ — Ձյուն մաքրության, այսօր դեռ չեւ
լվացվել:

ՆԱԶԱՐ — Ի՞նչ հորս ցաւն է էդ ամեն օր լվացվելը: Ծո-
վաքա՞ր եմ, Թե՞ լվացքի տաշտ: Չի՞ լինի,
որ չլվացվեմ:

ՍԵՆԵԿԱՊԵՏ — Կարգ է թագավորաց: Գանձարան օրի-
նապահության:

ՆԱԶԱՐ — Իշի կարգ: Ամեն օր լվացվի, հա՛ լվացվի:

ՍԵՆԵԿԱՊԵՏ — Կբարեհաճելի՞ր անցնել լողարանի օթ-
յակը: Ձայն ավետյաց:

ՆԱԶԱՐ — Ի՞նչ, բաղնի՞ս:

ՍԵՆԵԿԱՊԵՏ — Այո, տեր իմ, բաղնիս:

ՆԱԶԱՐ — Երեսսրբիչը թրջի, բեր, թող վերջանա, գնա:
Ո՞վ գլուխ ունի տեղից վեր կենալու:

Սրամտության ազատ արձակված զսպանակը սահման
չի ճանաչում, ամեն բառ խփում է ուղիղ նշանակեալին:
Հիացմունք են պատճառում լեզվական փաստերին երգիծա-
կան շունչ հաղորդելու հեղինակի հնարամտությունը, նրա
անծիր երեւակայությունը՝ բառերի կոմիկական տարափոփոխ
հանդիպադրումների մեջ: Թվարկենք թեկուզ միայն թագա-
վոր Նազարին մեծարելու ձևերը. պատկերդ գեղեցկության,
ստվեր արեգական, ձյուն մաքրության, գանձարան օրինա-
պահության, ձայն ավետյաց, գրիչ երկնային, ունկն ողոր-
մածության, շեփոք հրամանի, երկինք մտածության, օրենս-
դիր շնորհաց, բազուկ հաղթության, ժպիտ հյուրընկալության,
կարկուտ բարկության, արեգակն արդարության, ծով խե-
լաց, բերան նշմարտության, կենտրոն տիեզերաց, ֆիմֆ նըր-
բանաշակության և այլն, և այլն:

«Քաջ Նազարի» լեզվական ոճը, այսպիսով, որքան տի-
պական է, նույնքան էլ ինքնատիպ է, որքան ժողովրդական,
նույնքան էլ անհատական: Հեղինակի ուժը երևույթի կոմի-
կական ընդհատակը թափանցելու և այն աստառի վրա շուռ

տալու կարողութիւնն է, իսկ դա հաջողվում է շնորհիւ ժողովրդական-ազգային ոճի վարպետ ու ինքնատիպ օգտագործման:

Ու թեև ճշմարիտ է, որ ազգային յուրահատկութիւնն ու ձևը հավերժական կատեգորիաներ չեն ու փոփոխութիւն են կրում ժամանակի հետ, բայց կա նաև ազգային ոճի հավերժորեն անփոփոխ մի շերտ, որը թարգմանիչն է տվյալ ժողովրդի ոգու, նրա աշխարհընկալման:

«Քաջ Նավարի» ոճը գեղարվեստական բարձրարժեք արտացոլքն է հայ ժողովրդական լեզվի հենց այդ շերտի:

ԴԵՄԻՐՃՅԱՆԸ ԴԵՐԱՍԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԱՍԻՆ

Դերենիկ Դեմիրճյանը դերասանական արվեստի ամենախորունկ ըմբռնողն ու բացատրողն է հայ գրականության մեջ: Հայ գրողներից ոչ ոք այնպես չի թափանցել անձնավորման արվեստի անորսալի նրբությունների մեջ, ինչպես Դեմիրճյանը: Դերասանական արվեստի նրա դասերը, մտքերն ու դատողություններն այսօր էլ պահպանում են իրենց գրավչությունը, այսօր էլ ուսանելի են և օրինակելի, ինչպես տարիներ առաջ: Նույնքան ուսանելի և օրինակելի, որքան դատողությունները Խ. Աբովյանի վեպի ժանրային բնույթի, Հովհ. Թումանյանի պոետիկայի, «Սասունցի Դավիթ» ժողովրդական վեպի, հայկական դարդարվեստի մասին, որոնք հայ տեսական-քննադատական մտքի խորունկ արտահայտություններն են: Միայն թե Դեմիրճյան-թատերական մտածողը, դերասանական արվեստի տեսաբանը, մի խոսքով՝ Դեմիրճյան-թատերագետը մինչև օրս հատուկ ուշադրության չի արժանացել:

Ի՞նչը Դեմիրճյանին դարձրեց թատերագետ՝ մասնագիտության ուղղակի ըմբռնումով: Իր գրական-ստեղծագործական ճակատագիրը 10-ական թվականներին:

1912-ին գրելով, ապա և բեմ հանելով «Վասակ» պատմական դրաման, թատերագիրը կապվեց բեմական արվեստին, դարձավ Թիֆլիսի հայկական ներկայացումների մշտական հանդիսատեսն ու լրագրող-թատերախոսը: Եվ իր հոգվածներով աչքի էր ընկնում այդ տարիների այնպիսի լրջախոհ թատերական քննադատների շարքում, ինչպիսիք էին Շիրվանզադեն, Զիֆթե-Սարաֆը, Հակոբ Սիրունին, Գուր-

գեն էդիլյանը, Սիմոն Հակոբյանը, Լևոն Քալանթարը, Ռուբեն Մամուլյանը և ուրիշներ:

Ժնևի համալսարանն ավարտած և հայրենիք վերադարձած Դեմիրճյանը 10-ական թվականներին գրականության մարդ էր նույնքան, որքան և թատրոնի մարդ: «Լենկ-թիմուր» պոեմի, «Ալեկոբը» պատմվածքի հեղինակը, Հայ գրողներ^ի ընկերության երեկույթների թունդ պոլեմիստներից մեկը, բեմ հանված ու հաջողություն գտած դրամաների հեղինակ էր և ժամանակի ամենաեռանդուն թատերախոսներից մեկն էր նաև: Սիրանույշ, Աբելյան, Մայսուրյան, Զարիֆյան, Հասմիկ, Մանվելյան, Գուրազյան,— թատերախոս Դեմիրճյանն այս և ուրիշ դերասանների խաղը տեսնում էր և գնահատում մամուլի էջերում, նրանցից շատերն իր գրամաներ^ի դերակատարներն էին: Թատերագիրը, իհարկե, չէր գրում, թե նրանք ինչպես են անձնավորում իր հղացած կերպարները «Վասակ» (1912) և «Դատաստան» (1916) պիեսներում (դրան գրողն անդրադարձավ շատ տարիներ անց՝ Հուլիսի գրքում), բայց նրանց արվեստը բնութագրում էր այլ առիթներով: Եվ՝ մշտապես ինքնուրույն և ինքնատիպ, ասել է՝ դեմիոնյանաբար:

Քննադատներից շատերը գրեցին ժամանակի թատերական նշանավոր երեկույթների՝ «Կայսր» դրամայի և Վահրամ Փափաղյանի մասին, բայց ամենից ծանրակշիռն ու մնացուցիչ Դեմիրճյանի խոսքը եղավ:

Փափաղյանի խաղն Աբեղայի դերում («Հին աստվածներ») նման չէր Իսահակ Ալիիանյանի խաղին, որը բառացիորեն դերել էր հանդիսատեսին՝ և՛ անձնավորման որակով, համակող ներշնչանքով, և՛ մեկնաբանությամբ, որի հիմքը երազանքի անմատչելիության տառապանքն էր, պատրանքների խորտակման տրտմությունը. համակ թախիժ էր այս Աբեղան: Փափաղյանի մեկնաբանությունը կամա թե ակամա ունեցավ պոլեմիկական բնույթ՝ կյանքի անկասելի պոռթկման գերիշխող շեշտով: Դեմիրճյանը եղավ ընդունված մեկնությունը հակառակ խաղի պաշտպանը. «Հիանալի Աբեղա» է Փափաղյանը, որ անձնավորում է և՛ Վանահոր

շնորհալի աշակերտին, և՛ ոգևորված ուղմիկ՝ հեթանոս իշխանների կողքին, և՛ տառապած հոգի՝ վանականների միջավայրում, և՛ սիրագործով սիրտ՝ Սեդայի դիմաց. «Ավելի գեղեցիկ Աբեղա մենք չենք տեսել, քան այդ բանաստեղծական պատկերը»:

Հայ թատրոնում բարձրացող աստղ էր Փափաղյանն այդ տարիներին, ինչպես Դեմիրճյանը՝ հայ գրականության մեջ: Եվ Փափաղյանին՝ վերկենցաղային, հեղինախառն արվեստի, սիմվոլիկ ընդհանրացումների ձգտող դերասանին, ամենից լավ ճանաչեց ու գնահատեց իր վերկենցաղային դրամաներով սիմվոլիկ ընդհանրացումների ձգտող, հեղինախառն գրական արվեստի գրողը: Հանդիսատես և թատերախոս Դեմիրճյանի աչքում մեծ արվեստի դրսևորումներ էին երիտասարդ Փափաղյանի և՛ Օթելլոն (խաղ, որի ամեն ընթացքում է՝ դերասանը), և՛ Հանրապետությունը («Ինչ շնորհալի դերասան է պարոն Փափաղյանը, երբ հարկավոր է անհիմն զայրույթ արտահայտել»), և՛, մանավանդ, Դոն-ժուանը՝ դերասանի բարձրագույն նվաճումը. «ձեռքի կեցվածքի, դիմախաղի, խոսվածքի ներդաշնակությունն է, դյուրին կատարումը, որով խաղը դառնում է գեղարվեստորեն հասարակ»:

Եվ այս Դոն-ժուանի հետ՝ Քին, Արքենին, Սիրանո, Օհան-Գուրգեն («Կայսր»): Երբեք, ո՛չ 10-ական թվականների երկրորդ կեսից առաջ, ո՛չ էլ հետո, վահրամ Փափաղյանին չվիճակվեց այսքան բազմազան և առաջնակարգ դերերով արտահայտել այն, ինչ իր արտիստական էությունն էր՝ ըմբոստ և ղորեղ հերոս՝ ընդդեմ հնազանդ հոգեբանության, ասպտամբ հոգի, մի գերմարդ, որ իր նկուն միջավայրին նայում է հեղինաքով, երբեմն ներողամիտ քամահրանքով, երբեմն՝ հուժկու ցասումով: Այն ուժեղ անհատը, որին Փափաղյանը 1913-ին բերել էր Պոլսից, ուր այդ ռոմանտիկ հերոսը կուռք էր դարձել արևմտահայ բանաստեղծների հեթանոս երգերում, ուր 1911-ին լույս էր տեսել «Աբու Լալա-Մահարին»՝ այդ հերոսի մեկ ուրիշ հաստատումը ևս:

Փափաղյանի բոլոր այս անձնավորումների տեսնողն ու գնահատողը եղավ Դեմիրճյանը: Եվ ոչ միայն Փափաղյանի:

Հայ գեղարվեստական մշակույթի համար կատարյալ բարեբախտություն էր, որ Դեմիրճյանի թատերական զննումներն անհետ չկորան։ Մեր ազգային թատրոնի պատմության ամենահարուստ շրջափուլերից մեկի դեմիրճյանական տպավորությունները հետագայում, արդեն մեր օրերում, բյուրեղացան «խոհեր ու հուշեր հայ դրամատուրգիայի և թատրոնի մասին» գրքում։ Գրողի ժառանգության թանկ էջերից մեկն է սա, որ մինչև հիմա չի գնահատվել արժանավորապես։ Գրված զուտ դեմիրճյանական «անփութությանմբ» ու պարագոքսներով, ժանրի և ոճի ազատ թևածումով՝ սա և՛ ինքնակենսագրություն է, և՛ հուշագրություն, և՛ էսսեիստական դրականության առաջնակարգ նմուշ, և թատերագիտություն՝ բառիս բուն մտքով, և իրոք որ՝ «խոհեր»։ Չափազանց շատ, չափազանց հետաքրքիր. քիչ են պատահում այդքան հետ քրեոլ խոհեր։ Այդքան արգասաբեր, ելակետային, ուղենշային։ Հիրավի՝ դեմիրճյանական խոհեր։ Ընդհանուր շարագրանքի մեջ մեկ էլ տեսար փայլատակեց մի խոհ, կարծես թե «հենց էնպես» ասված մի դատողություն, որի ծայրից բռնելով կարող ես զնալ ու զնալ՝ վստահ, որ կհասնես ցանկալի հանգրվանի։ Դեմիրճյանի մտքի կծիկը նման է առասպելական Արիադնեի կծիկին, որի շնորհիվ Թեսեսը ելք է գտնում ահավոր լաբիրինթոսից։ Մնում է ավելացնել, որ Դեմիրճյանը, իբրև մտածող, և՛ լաբիրինթոս ստեղծող է, և՛ ելքը ցույց տվող։ Երկուսն էլ նա անում էր հանուն մտքի հարստացման, «Հուշեր և խոհերում»՝ թատերագիտական մտքի։ Այս գիրքը, իրոք, թատերագիտություն է՝ բառի բարձրագույն մտքով, բայց առանց թատերագիտական տերմինների, ինչպես Թումանյանի մրտքերը խորապես գրականագիտական են՝ առանց գրականագիտական տերմինների։ Տերմինները հենակներ են նվազ մտքերի համար, իսկ Թումանյանն ու Դեմիրճյանը դրանց կարիքը չունենին։

Ինչքան մտքեր են հայտնվել զգացմունքներն ապրող ու ցուցադրող խաղաոճների մասին, ինչքան նիզակներ են կոտրվել դերասանական այդ տարբեր դպրոցների, դերասա-

նի արվեստի երկվության, հիրավի, բարդ հարցերին բախվելով: Դենի Դիդրոյի հիացմունքի առարկան հուզմունքները սառը բանականությանը ենթարկող դերասանն էր, Կոկլենաւագի համար ոչինչ ավելի էական չէր, քան գիտակցութեանը հլու-հնազանդ վարպետությունը, Ստանիսլավսկին հեռու վանվեց զգացմունքները ցուցադրող արվեստից, «մարդկային հոգու կյանքի» բացահայտումը, ապրումների դպրոցը հռչակելով իբրև դերագույն սկզբունք: Նրան հերքելու եկան Մեյերհոլդը, ապա և Բրեխտը՝ ապրումների, հուզմունքների խաղը համարելով ժամանակավրեպ:

Ո՞րն է ճշմարիտն այս իրարամերժ սկզբունքների մեջ: Բոլորն էլ ճշմարիտ են, բայց ոչ թե առհասարակ, այլ իրենց տեղում և իրենց ժամանակին, ըստ իրենց գեղագիտական ծրագրի: Լուսավորական ռեալիզմի գաղափարախոս Դիդրոյի համար գիտակցական խաղի նախասիրությունը նույնքան հասկանալի է, որքան հոգեբանական թատրոնի պաշտպան Ստանիսլավսկու համար զգացմունքներն ապրող դերասանի նախասիրությունը, ինչպես դրա ժխտումը Մեյերհոլդի էքսցենտրիկ թատրոնի կամ Բրեխտի էպիկական թատրոնի դիրքերից:

Ո՞րն է Դեմիոճյանի կողմնորոշումը:

Ջունենալով թատերական գեղագիտության մի միակ և անվերապահ նախասիրություն, նա առավելություն չէր տալիս ո՛չ մեկին, ո՛չ մյուսին: Իր գնահատությունների մեջ նա մեծ տաղանդի տեր դերասան էր համարում և՛ Աբելյանին ու Ալիխանյանին, որոնք խաղի ժամանակ հուզվում էին, և՛ Պետրոսյանին ու Փափաղյանին, որոնք խաղի ժամանակ չէին հուզվում: Ինչու՞: Որովհետև այդ տարբերությանը նա էական նշանակություն չէր տալիս. «Ես ոչ մի շկոլայի էլ կողմնակից չեմ, որովհետև նախ՝ ես չեմ կարողանում դրանց տարբերությունները որոշել, երկրորդ՝ «լացի» տեսությունը համարում եմ շատ անբավարար և ծիծաղելի որպես չափանիշ»:

Կոպիտ սխալ կլիներ սա համարել հուզմունքի բացասում:

Գրողի խոսքը վերաբերում է հուլմունքն արվեստի օրենքներին ենթարկելուն. «Ես կարծում եմ, որ ինչպես գրողը ավելի լավ կվարվի, եթե ինքը հուզվի, լաց լինի վերջացնի իր մեջ, գրելու պրոցեսի ժամանակ և հասարակությանը ցույց շտա այդ, այդպես էլ դերասանը խաղի ժամանակ ինքն իր մեջ պետք է թեկուզ արտասվի, հուզվի, բայց բոլորովին «չմերկացնի» իր սիրտը: Այսպիսով, իմ կարծիքով, այդ շկոլաները միևնույն հատկությունների որոշ արհեստական բաժանումներն են միայն»:

Հուդական տարրի և տարերքի այսօրինակ ինքնազբապումը, ըստ Դեմիրճյանի, չպետք է շփոթել խաղը կադապրելու հետ, բոլորովին հակառակը. «...չափած-ձեւած խաղում են, իմ կարծիքով, միջակ տաղանդի դերասանները»: Ավելին՝ գրողը տաղանդավոր և անտաղանդ խաղի տարբերությունը տեսնում էր հենց դրա մեջ: Հակառակ անտաղանդ խաղի, ուր «դերասանը գործում է միայն դատողության միջոցով գծադրված իր կերպադրի սահմաններում», տաղանդավոր դերասանը «մտնում է երեակայության ուժով կենդանացած կերպարի սահմանները և ինքն իսկ կարծես առաջին անգամ է տեսնում մի այլ կենդանի մարդու, որ միաժամանակ և ինքն է, և ուրիշը՝ հափշտակված և ուրախացած առաջ է դնում, առաջ է մղում «ներան», խաղացնում է «ներան», որ ինքն էլ տեսնի ու վայելի իր ստեղծածի հաճույքը: Դա բարձր ու վեհ զվարճություն է, իմաստուն խաղ»:

Ահա թե Դեմիրճյանը, իր գիալեկտիկական մտածողությամբ, ինչպես էր ըմբռնում անձնավորման արվեստի երկվությունը, արտիստական խաղի դուալիզմը: Դեմիրճյանը յուրովի է բացատրում այն միտքը, որ «դերասանի ստեղծագործության մեջ կերտողը և կերտվողը միասին են հանդես գալիս», երկվություն տեսնելով ոչ միայն անձնավորման արվեստի, այլև այդ արվեստի ընկալման մեջ: Իհարկե, իբրև հանդիսատես, դերասանի «ձայնից, շարժումներից գլխի ենք ընկնում, թե ով է դերակատարը» (վերջապես, նրա անունը կարդում ենք ծրագրում), բայց «ահա, մի փոքր անց, մենք մոռանում ենք այսինչին և սկսում դիտել նրա ներկա-

յացրած անձին ու ապրել նրա գործերով, մտահոգվել, ուրախանալ, ցավել, ատել, արհամարհել...»։ Բայց այս կերպարի հետ լինելու գիծը անընդհատ չի շարունակվում՝ «երբեմն սթափվում ենք, հիշում», որ սա այսինչ դերասանն է, «երբեմն մոռանում», վերստին շարունակում «ապրել խաղը»։ Դեմիրճյանի համոզմամբ «այս փոխանցումները բնական են և օրինական»։

Բայց ահա հարցերի հարցը՝ դերակատարին մոռացնել տվող խաղն է նախընտրելին, թե մոռացնել չտվողը։ Այստեղ ևս Դեմիրճյանը դիալեկտիկ է, այստեղ ևս արվեստի օրենքները նրա աչքում ունեն առաջնահերթ կարևորություն։ Նա հարցը քննում է դուռ տեսականորեն, քանի որ, իր կարծիքով, դերակատարին իսպառ մոռացնել տվող խաղը գործնականում ոչ միայն հարկավոր չէ և «հակառակ է արվեստի նպատակներին», այլև պարզապես անհնարին է. «Դա գերհանճար դերասանի գործ է՝ չեղած ու չլինելիք»։ Ուրիշ բաներբեմն մոռացնել տալը, սա է անհրաժեշտը և «արվեստի բուն էությունը համաձայն»։ Ինչո՞ւ. բեմական արվեստի կարևորագույն պայմանի՝ իրականի, պատրանք ստեղծելու նամաւ։ Իսկ դա էլ իր հերթին է անհրաժեշտ, որպեսզի հնարավոր լինի «ապրել դերը» և «ապրեցնել դերով»։ Դեմիրճյանի միտքն այս կետի վրա կանգ չի առնում։ Պետք է որ այդ պատրանքը չլինի լիակատար։ Ինչու. որպեսզի «մենք ապրելու հետ միասին նաև խորհենք մեր տեսածի և ապրածի մասին»։

Ուստի և, իբրև եղրակացություն մակաբերում է Դեմիրճյանը այս ամենից, դերասանը միաժամանակ պետք է կարողանա «և՛ ներկայացնել, և՛ լինել միաժամանակ՝ իսկական պատրանք ստեղծելու համար», ուրիշ խոսքով՝ կերպարի ապրումները, հուզմունքները, զգացմունքները պետք է կարողանալ և ներկայացնել, ցուցադրել և ապրել իրապես։ Այսպիսով, Դեմիրճյանի իդեալը խաղի երկու տարբեր սկզբունքների համադրումն է, միահյուսումը, ներդաշնակումը։ Սա, կարելի է ասել, հակառակ չէ անձնավորման արվեստի տեսաբանին՝ Կոստանդին Ստանիսլավսկուն, որ, ապ-

քումների արվեստի համոզված պաշտպան լինելով, գրել է և այն, որ, ասենք, Օթելլոյի դերը անհնար է ծայրերիծայր ապրելով խաղալ, հուզական վիթխարի բեռ կրող այդ դերի մեծ մասը պետք է խաղալ հուղմունքը ներկայացնելով և փոքր մասը միայն՝ իրապես ապրելով: Ասենք նաև, որ զգացմունքները ցուցադրելու և ապրելու սկզբունքների համադրության երգվյալ կողմնակից էր նաև Ռուբեն Սիմոնովը՝ Վախթանգովի աշակերտն ու հետևողը:

Ուրեմն՝ խաղ երկու սկզբունքների համադրությամբ, բայց բոլոր պարագաներում իսկականի պատրանք ստեղծելով: Իսկ ինչպե՞ս է դա՝ խաղի հավաստիությունը, անձնավորման արվեստի բարձրագույն նվաճումը, ձեռք բերվում: Դեմիիրճյանը տալիս է ստույգ պատասխան՝ անմտադիր, միամիտ, ակամա խաղի միջոցով (Ստանիսլավսկու բառարանում կա այդ բառը՝ НАИВНОСТЬ):

Դեմիիրճյանը հրաշալի է բացատրել միամիտ խաղի էությունը. «Դերասանը խաղալիս չպետք է զգացնել տա, որ ինքը լավ գիտե դերը, այն, թե ինչ է անելու հերոսը: Դա խոշոր աննպաստավորություն կլինի դերասանի համար, որը և կսպանի միամտությունն ու անգիտությունը նրա խաղի մեջ, այսինքն՝ այն բնականությունը, որ կյանքի մեջ կա... Դերասանն այնպես պիտի խոսի և գործի, կարծես հենց նոր, այդ իսկ վայրկյանին նա որոշեց այդպես խոսել, այդպես գործել և ինքն էլ չգիտի, թե ինչով պիտի վերջանա իր փայլը, վարմունքը: Փորձեցեք մի պատահանից ներս նայել, երբ ընտանիքը կամ հավաքված մարդիկ նստել են և գիտեն, որ իրենց պետք է նայեն (ինչ-որ մի նպատակով): Բայց փորձեցեք նույն պատկերին նայել, երբ նրանք անտեղյակ են ձեր գործողությանը: Առաջին դեպքում մարդիկ կընդունեն որս՝ դիրքեր, արտահայտություններ, ուրեմն և արհեստականություն կստեղծվի: Իսկ երկրորդ դեպքում ամեն ինչ կգնա բնական կարգով, և տեսարանը շատ ավելի հետաքրքրական, դրավիչ կլինի»:

Ուրեմն՝ «չորրորդ պատ» հասկացության բացարձակա-

ցում: Ո՛չ: Դեմիրճյանն այստեղ ևս վերապահ է, այստեղ ևս չի հասարակացնում թատերական գեղագիտության բարդագույն երևույթը, կարծես ունենալով այն կռահումը, որ հոգեբանական թատրոնի կողքին պետք է տեղ ունենա նաև Բրեխտի էպիկական թատրոնի սկզբունքը, որը հակառակ է «չորրորդ պատին»:

Դեմիրճյանը գիտեր, որ միամիտ, անմտադիր խաղը «լցնում է բեմի չորրորդ պատը, անհետացնում է հասարակությունը», բայց գիտեր նաև այն, որ այդ սկզբունքն ունի հակառակորդներ և հիմնավոր առարկություն՝ արդեն թատերական ուրիշ գեղագիտության, պայմանական թատրոնի դիրքերից: Եվ ահա եզրակացությունը՝ որքան խորամիտ, նույնքան արդիական. «Կարելի էլինի ապացուցել, որ այս երկու սկզբունքը մեկ ամբողջ սկզբունքի տարբեր կողմերն են: Սակայն դերասանի ինքնամոռացությունը, որի արդյունքը կլինի վերոհիշյալ միամտությունը՝ ամեն դեպքում շատ անհրաժեշտ է: Նա պիտի ղգա, որ խաղում է ընդհանրապես, պիտի ղգա հասարակությունը, իր պարտնյորին, իր գործի պայմանականությունը ընդհանրապես, կարծես քնի մեջ, երազում»:

Եվ պայմանականություն, և՛, միաժամանակ, բնական խաղ,—սա է Դեմիրճյանի տեսակետը: Այս վերջին պարագան շատ էական տեղ ունի նրա տեսական համակարգում: Եվ բացատրված այնքան սլատկերավոր, այնպես դեմիրճյանաբար, որ կուզենայինք մեջբերել այդ դատողությունը ևս. «Ապա և դերասանը չպիտի «ուժ տա» իր խաղին: Խաղը չպետք է ճնշվի նրա հարկադրման, ինչպես ջութակը՝ աղեղի, ուժի տակ: Աղեղը, ճիշտ է, սեղմում է, ուժ է տալիս, բայց անքան, որքան տանում է ջութակի ռեզոնանսը, հնչյունային կարողությունը: Ավելին՝ առաջացնում է ճնշված, խեղդված հնչյուններ: Այդպես էլ ուժ տվող դերասանը կխեղդի իր խաղը: Նա պետք է օգնի իր խաղին և այն ժամանակ խաղն էլ իր հերթին նրան կօգնի: Արվեստը, տվյալ դեպքում դերասանությունը, հեծանիվի պես բան է: Սկզբում, դեռ նստել քշել չսովորած՝ դու ես նրան ուժ տալիս, և նա

քեզ վայր է գցում: Հետո՝ նա է քեզ վարում և որոշ տարածություն պնակուց հետո վայր է գցում: Եվ վերջապես դու վարում ես նրան, և նա վարում է քեզ,— և դու արդեն կատարյալ հեծանվորդ ես»:

Անձնավորման արվեստ և ջութակ նվագել,— սա դեռ սպասելի էր ջութակահար Դեմիրճյանից: Բայց նաև հեծանիվ,— երևի ոչ ոք այս համեմատությամբ, այսքան հստակ չի բացատրել ստեղծագործության բարդ երևույթը: Սա յուրովի, ղուտ դեմիրճյանական բացատրություն է այն երևույթի, ինչպես գրական հերոսները շեն ենթարկվում հեղինակի կամքին, վարճացման մի որոշ աստիճանից հետո ապրում են «իրենց կյանքով», առանց հեղինակի կամքը հարցնելու անում են անսպասելի արարքներ:

Դեմիրճյանի պատկերացմամբ սա ստեղծագործության «ունիվերսալ» օրենքն է, որ վերաբերում է բոլոր արվեստներին, նաև անձնավորման արվեստին: Այս միտքը ևս, ինչպես նախորդները, գրողի ու թատերագրի մեջ ծագել է հայ բեմի նշանավոր վարպետներին հիշելիս և նրանց արվեստի մասին խորհելիս: «Ես շատ շեղվեցի,—խոստովանել է գրողը իր դատողություններից մեկի առիթով,— Այս մտքերը եկան Սիրանուշի խաղի մասին խորհելիս»:

Բարեբախտաբար, շատ են այդ տեսական շեղումները «Հուշեր ու խոհերում», արված ոչ թե անօդ տարածության մեջ, այլ անպայման բեմի վարպետների խաղի առիթով, մեծ արվեստի հարուստ հիմքի վրա: Հարուստ հիմք՝ հարուստ մտքեր, փոխադարձ պայմանավորված երևույթ. հարուստ գործնականն է առատորեն սնում տեսական միտքը և հարուստ տեսականը, իր հերթին՝ գործնականը: Այսպես, Դեմիրճյանը տվել է նախահեղափոխական հայ թատրոնի պատկերը, նշանավոր դերասանների դիմանկարները՝ նրանց արվեստի ամենանուրբ նրբությունները բացելով: Եվ ոչ թե ընդհանրապես, այլ գեղարվեստական որոշակի դիրքավորմամբ:

Ո՞րն է Դեմիրճյանի դիրքավորումը:

Դա հոգեբանական թատրոնի դիրքավորումն էր «լայն պլանով», թատերական այն ոճը, որին հանգել էր 10-ական թվականների հայ բեմը բնականոն զարգացման ընթացքում: Վերկենցադային հոգեբանական թատրոնի, որ դեռ չէր ավարտել իր լուռ բանավեճը ո՛չ կենցաղային ռեալիզմի, ո՛չ հնօրյա պատմական ողբերգության ողմանտիլդի հետ, հոգեբանական ռեալիզմին առնթեր առաջ բերելով բեմական գրականության և խաղի նաև «նեոռոմանտիկական սիմվոլիստական» մի ոճ: Այստեղ ևս դերի հոգեբանական մշակումն ուներ պարտադիր նշանակություն, ինչպես ասենք XIX դարի ողմանտիկական գրականության մեջ, ինչպես Հյուգոյի վեպերում ու դրամաներում:

Դեմիրճյանը խորապես հարգում էր Գ. Սունդուկյանի թատրոնը, այդ թատրոնի գեղագիտությունը. «Ի՞նչ խոսք կարող է լինել Սունդուկյանի գերազանցության մասին, իբրև դրամատուրգ վարպետի: Այստեղ նա մրցորդ չունի», Սունդուկյանը «զարգարեց մեր իրականությունը մի ապշեցուցիչ մեծ կուլտուրայով»: Այսպես ղեհահատելով այդ կուլտուրան, Դեմիրճյանն, այնուամենայնիվ, դա համարում էր անցնող մի շրջափուլ: Դատելով այն համակրանքից, որ Դեմիրճյանը տարածում էր մտքի ընդհանրացման ձգտող վերկենցաղային խաղի ու դրամատուրգիայի հանդեպ և իր իսկ նույնաբերնույթ դրամաներից՝ Դեմիրճյանը և՛ իբրև պրակտիկ, և՛ իբրև թեորետիկ կանգնած էր հոգեբանական թատրոնի դիրքերում: Այդ հայացքով էլ նա իր «Հուշեր ու խոհերում» լուսաբանել է նախահեղափոխական հայ թատրոնի պատկերը՝ եզակի հմտությամբ ու թափանցումով:

Ամեն մի գրքի կարևորություն դյուրին է ըմբռնել դրա բացակայությունը պատկերացնելով: Կարելի է պատկերացնել, թե որքան աղքատիկ դադափար կունենայինք մենք հայ թատրոնի մեծ վարպետների մասին, որքան կաղքատանար մեր տեսական-թատերագիտական միտքն առանց Դեմիրճյանի «Հուշեր և խոհերի»: Գիրք, որ ունի սկզբնաղբյուրի թանկագին արժեք, քանի որ գրված է ականատեսի գրչով:

«Հուշեր և խոհերով» մենք ճանաչում ենք հայ բեմական արվեստի մեծ ու փոքր վարպետներին, մի նոր կողմից նաև Դեմիրճյանին՝ իբրև թատերական մտածողի, իբրև դերասանի արվեստի ըմբռնողի ու մեկնաբանողի:

Իհարկե, չի կարելի ասել, թե այն մտքերը, որ թղթին է հանձնել Դեմիրճյանը, չեն ասվել, չեն արժարժվել թատերագիտական գրականության մեջ: Էականն ու արժեքավորն այն է, որ դրանք ասվել են աղագային թատրոնի ու նրա վարպետների արվեստի գննումների հիման վրա, ասվել են միանգամայն ինքնուրույն և ինքնատիպ, թերևս ամենից խորունկն ու ինքնատիպը, ինչ գրվել է դերասանի արվեստի մասին հայոց լեզվով:



Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

✓ Սուրեն Աղաբաբյան — Դերենիկ Դեմիրճյան (Ստեղծագործական ուղին)	5
✓ Արծվի Հունանյան — Դեմիրճյանի դրամատուրգիական մոտեքը	26
✓ Հովն. Ղազարյան — Դեմիրճյանի ետհոկտեմբերյան շրջադարձը	51
✓ Ալմաստ Զաֆարյան — «Քաջ Նազար» կատակերգության շուրջը	70
✓ Մերի Յուզբաշյան — «Քաջ Նազարի» անդրադարձումները կյանքի հայելու մեջ	84
✓ Բաբկեն Հաբուրյունյան — «Քաջ Նազարի» բեմական պատմության դրվագները	90
✓ Թրաշյա Թամրազյան — «Գիրք ծաղկանցի» պատմական հիմքերը	98
✓ Լևոն Խալաթյան — «Երկիր հայրենին» բեմի վրա	108
✓ Կարինե Տիրատուրյան — Դ. Դեմիրճյանը Վարդանանց պատերազմի բնույթի մասին	124
✓ Զավեն Ավետիսյան — Դիմանկարի ստեղծման հոգեբանությունը «Վարդանանք» պատմավեպում	148
✓ Մայիս Ավդալբեգյան — «Վարդանանքի» ակունքների շուրջ	170
✓ Լուսիկ Կարապետյան — «Մեսրոպ Մաշտոց» վեպի պատմական աղբյուրների հետքերով	176
✓ Մայա Ավագյան — Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործության ոճի հարցեր	193
✓ Լևոն Հախվերդյան — Դեմիրճյանը դերասանի արվեստի մասին	217



Հոդվածներ և հետազոտություններ

Հրատարակչական խմբագիր

Ժ. Մ. ԱԴՈՆՅ

Գեղարվեստական խմբագիր

Հ. Ն. ԴՈՐԾԱԿԱԼՅԱՆ

Տեխնիկական խմբագիր

Լ. Կ. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

Սրբագրիչ

Է. Ա. ՍՈՆԻԿՅԱՆ

ИБ № 211

Հանձնված է շարվածքի 7.07.1980 թ.: Ստորագրված է տպագրության
26/11 1980 թ.:

ՎՋ 04886: Չափը 84×108¹/₃₂, թուղթ № 1: Տառատեսակ «Դրրի տվորական»
բարձր տպագրություն: Պայմ. 13,0, տպագր. 14,5 մամուլ: Հրատ. 9,61:
Տպաքանակ 2000: Պատվեր № 727: Հրատ. № 5329: Գինը 1 ռ. 50 կ.

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Բարեկամության փ., 24 գ:
Издательство АН Арм. ССР, 375019, Ереван, ул. Барекамутян, 24 г.
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, 375019, Երևան, Բարեկամության
փ., 24:

Типография Издательства АН Арм. ССР, 375019, Ереван, ул.
Барекамутян, 24.

l n. 50 կ.:

A " 64502

ԳԱՄ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220064502