

ԱՆԾԱՆՈՅ ԷՏԵՐ Դ.ԴԵՄԻՐՃՅԱՆԻ ՔՆՆԱԴՍԱԿԱՆ-
ՉՐԱՊԱՐԱԿԱԽՈԱԿԱՆ ԺՈՍԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

ՍՈՒՍԱՆՆԱ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

Թիֆլիսում 1912-ից մինչև 1921 թ. ներառյալ Հովհ. Թումանյանի նախաձեռնությամբ գործում էր Հայ գրողների կովկասյան ընկերությունը, որի՝ ամեն շաբաթ տեղի ունեցող գրական երեկոների բանախոսներից, գրական բազմաթիվ բանավեճերի մասնակիցներից և, ի վերջո, վարչության անգամներից մեկն էր Դեմիրճյանը¹: Նրա կյանքի և հատկապես գրական-քննադատական գործունեության այդ հատվածը դրեթե ուսումնասիրված չէ: Ավելին, խորհրդային շրջանից մինչև օրս դեռևս չի հրապարակվել և գիտական շրջանառության մեջ չի դրվել հիշյալ շրջանում Դեմիրճյանի բանավոր ելույթների հազորգումներից և ոչ մեկը:

Կարծում ենք, որ այսօր դրանք նվաղ հետաքրքրություն չեն ներկայացնում Հայ դրականագիտության համար, որքան այն օրերին: Թումանյանի կազմակերպած դասախոսությունները մեծ մասամբ Հայ մշակութային արժեքների մասին էին, որոնց նպատակն էր բարձրացնել ազգային ինքնաճանաչումը և ինքնապիտակցությունը:

Համաշխարհային դրականության գլուխգործոցը հրամայաբար սլահանջում էր բազմաձև ավանդույթների աշխուժացում: Հայ գրողների կովկասյան ընկերությունն առաջին դրական միավորումն էր, որն աշխատեց կատարել բոլոր ժամանակների համար հրատապ այդ սլահանջը, որի իրադրությունը կապվում էր ոչ թե անցյալի մեջ ինքնանպատակ խորասուզվելու ցանկություն, այլ ապագա փոփոխությունների և թարմացման անխուսափելիության նախազգացման հետ, որը մղում է քննելու ազգային մշակույթի ողջ նախընթաց ուղին, որպեսզի վերցվեր միայն այն, ինչ կենդանի ու արժեքավոր էր այդ մշակույթի մեջ: Այս իմաստով հիշատակության արժանի են Դրիգոր Նարեկացու բանաստեղծական սրվեստին, մեր միջնադարյան առակագիրներին՝ Գոշին ու Այգեկցուն, տաղերգուներին՝ Քուչակին, Կոստանդին Երզնկացուն ու հատկապես Սայաթ-Նովային նվիրված գրական երեկոները: Ընկերության 42-րդ երեկույթում Դ. Դեմիրճյանն ասում է. «Ինքնաճանաչման դադափարը տակավին մեզ մոտ դորձ չի դարձել, մենք ներկայումս դնում ենք դեպի ինքնաճանաչություն: Մեր հասարակությունը, զուրկ լայն դիտակցությունից, դեկավարվում է միայն տրամադրություններով, որոնք ստեղծող լինել չեն կարող... Մենք փորձեր

¹ Դեմիրճյանը վարչության անդամ է ընտրվել 1914 թ. հունիսի 1-ին՝ 26 կողմ և 1 դեմ ձայնիբով:

ենք անուամբ գնալու դեպքի մեր հայկական ինքնուրույն կուլտուրայի գիտակցությունը... այդ ճանապարհով բաց կանենք մի գտնած... Ուրեմն ճանաչենք մեզ և ուժեղ լինենք»²:

Հին գրականությունը նվիրված գրական ասուլիսներում ուշագրավ է հատկապես Սայաթ-Նովայի մասին Դ.Դեմիրճյանի կարծիքը: Սայաթ-Նովայի քնարերգության մեջ նա մատնանշում է երկու գիծ՝ արևելյան և արևմտյան կամ հեթանոսական ու քրիստոնեական: Դեմիրճյանը փորձում է ցույց տալ դրանց ներդաշնակ միասնությունը՝ ընդգծելով, որ Սայաթ-Նովայի «փիլիսոփայության մեջ էլ նկատվում է երկու գիծ՝ արևելյան ունայնության և հնգկական-միստիք»³, իսկ նրա «գոգալի» մասին ասում է. «Նրա ճաշակը պարզ է, համեստ, մինչդեռ իր սիրուհին՝ ճոխ»⁴:

Դեմիրճյանն ավելի հաճախ ելույթ էր ունենում նոր գրականության հեղինակներին, այսինքն, հիմնականում իր ժամանակակիցներին և նրանց ստեղծագործությունը նվիրված գրական ասուլիսներում, որոնցում արժարժվում էին նաև ժամանակի գրական հոլովույթին վերաբերող հարցեր ու խնդիրներ: Այդ երեկոների շնորհիվ Դ. Դեմիրճյանն անդրադարձավ Հ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի, Լ. Շանթի, Ալ. Շիրվանղաղեի, Գր. Զոհրապի, Դ. Վարուժանի, Սիամանթոյի, Վ. Տերյանի, Ա. Չոպանյանի ստեղծագործություններին: Գրական որոշակի ճաշակ ունեցող, համակողմանի ղարգացած, գրականության պատմության և գեղարվեստի օրենքներին գիտակցող քննադատի խոսքն ուղղակի նշանակություն ունեցավ զրջակից ընկերների ու նաև սկանակների ստեղծագործական հնարավորությունների րացահայաման գործում: Դ. Դեմիրճյանի այս ելույթները նույնպես վկայում են, որ XX դ. սկզբին հայ քննադատությունն ինքնորոշվեց որպես ինքնուրույն գիտություն:

Ավ. Իսահակյանի պոեզիայի, հատկապես նրա արվեստի լեզվածական առանձնահատկությունների մասին 1913 թ. մարտի 7-ին իր կարծիքն է արտահայտում Դեմիրճյանը Ա. Հարությունյանի գասախոսության ասիլիով, բայց բանավիճում է ոչ թե նրա հետ, որը բարձր էր գնահատում Իսահակյանի պոեզիան, այլ քննադատ Մ. Մատենճյանի: Վերջինիս կարծիքով Իսահակյանի լեզուն լի է ավելորդաբանություններով, ածականների անտեղի ու առատ գործածությունը ճապագացնում է ոճը, մթագնում պատկերների հստակությունը. «Միևնույն ոտանավորի, միևնույն տան, նույնիսկ միևնույն տողի մեջ գուք կլսեք միևնույն ձայնավորները — ու, ու, ու, ու կամ ի, ի, ի, և այլն»⁵: Հակադրվելով նրան՝ Դեմիրճյանն ասում է. «Բանաստեղծ կա՝ նկարիչ է, բանաստեղծ կա՝ երաժիշտ:

Լիրիկան չի կարելի նայել նկարչի պահանջներով: Իսահակյանը ոչ թե նկարիչ է, այլ երաժիշտ, իսկ երաժիշտ-բանաստեղծներն առհասարակ կրկնում են, որովհետև այդպես է պահանջում երաժշտական արվեստը. այս տեսակետից պետք է ներողամիտ լինել: Իսահակյանը մեր գրականության մեջ զարգացած կեղծ, արհեստական լեզվի հակառակ ծայրահե-

² «Հորիզոն», 4. VI. 1914:

³ Նույն տեղում, 20. III. 1913:

⁴ Նույն տեղում:

⁵ Նույն տեղում, 9. III. 1913:

լուծվում են է, ժողովրդական լեզվի տիրապետությունը կողմնակից, բայց քանի որ այդ լեզուն դեռ չի կազմակերպված, ուստի շատ թերութուններ ունի: Նա այնպիսի մի բանաստեղծ է, որ մի ամբողջ սերնդի վրա ազդել է»⁶:

1913 թ. նոյեմբերի 28-ին Վ. Ահարոնյանի դասախոսությունը Վ. Տերյանի պոեզիայի մասին մեծ բանավեճի առիթ դարձավ, քանի որ բանաստեղծը մի շարք սխալ դիտողություններ արեց՝ Տերյանին համարելով երիտասարդ բանաստեղծներից ամենահետաքրքիր, բայց մոդեռնիստ դրող, որը մխտում է կյանքը և տաղտկալի միօրինակությունից բարձր մնալու համար ստեղծում է ցնորքների աշխարհ, իրականությունից փախչելու համար փորձում է մոռացում գտնել «սեռային էքստազի մեջ», ինչը չի հագեցնում ցնորքների ծարավ նրա հոգին: Ամենից անհանդուրժելի թերևս այն էր, որ ըստ Ահարոնյանի՝ Տերյանը կարելի էր իր կապը հայ գրական ավանդների հետ և օտարացել. «Բացի հայերին լեզվից, որով գրում է Տերյանը, ուրիշ ոչնչով չի մատնվում նրա հայ լինելը»⁷:

Իբրև Ահարոնյանի ընդդիմախոս՝ Դ. Դեմիրճյանն իր ելույթում բացատրում է այն, ինչը չըջանցել կամ չէր նկատել դասախոսը: Ըստ Դեմիրճյանի՝ տերյանական թախծոտ ու աշնանային տրամադրությունները բանաստեղծի հայրենի երկրի և բնություն արդյունք են: «Բանաստեղծի հայրենիքը, — ասում է նա, — լեռնոտ երկիր է... այնտեղ կան գեղեցիկ վերջավույս և ծաղկազարդ դաշտեր, որոնք մի ինչ-որ թախծություն են արտահայտում: Հենց այս փաստը, որ Տերյանը երգում է իր հայրենի երկրի թախծությունները, ցույց է տալիս, որ նա շատ հայ բանաստեղծ է: Տերյանը որոնող է, սակայն ոչ թե իրականություն, այլ երազների մեջ, և կարելի է ասել, որ նա վերջիվերջո կգտնի մի աշխարհ, որի մեջ նա կխորասուզվի ամբողջապես»⁸: Այնուհետև Դեմիրճյանը համոզված հայտարարում է, որ Տերյանի քնարերգության վրա եղած ազդեցությունները չեն նսեմացրել նրա տաղանգը, և որ նա գերազանցապես հայրենի բանաստեղծ է:

1914 թ. ապրիլի 17-ին Պ. Դուրյանի մասին խոսելիս Դեմիրճյանը, գեղարվեստական նույն չափանիշներից ելնելով, Դուրյանին համարում է «նկարիչ բանաստեղծ», ընդ որում, ելույթը սկսում է ղգայարանների մասին ընդհանուր դիտողություններով և «առավելությունը տալով տեսիլքին ու շոշափելիքին»՝ վստահեցնում է, որ Դուրյանի ամեն տղը կարգալիս ավելի շատ տեսնում ես, քան լսում: Ամբողջ արեմտահայ սյուզիան համարում է հարուստ տեխնիկայի կողմից, բայց արհեստական՝ Դուրյանի լեզվի համեմատությամբ: Դեմիրճյանը չի անտեսում նաև գեղարվեստի արժեքավորման այնպիսի կարևոր չափանիշ, ինչպիսին անկեղծությունն է. «Դուրյանի մեջ գնահատելին այն է, որ արվեստը նրա հոգուց է բխում: Կերասանցապես անկեղծությունն է, որ Դուրյանին մեղ սիրելի է դարձնում»⁹:

⁶ Նույն տեղում:

⁷ Նույն տեղում, 30. XI. 1913:

⁸ Նույն տեղում:

⁹ Նույն տեղում, 19. IV. 1914:

Շանթի մեծ աղմուկ հանած «Հին աստվածների» գրական դատին Դեմիրճյանն արտահայտում է մի հետաքրքիր դիտողություն: Նրա համոզմամբ Շանթի՝ որսլես արվեստագետի մանրակրկիտ վերաբերմունքը դեպի իր երկը մեծապես վնասել է նրա խոշորությունը, մանրիկ, երկրորդական հանգամանքներին նվիրված մեծ հոգատարությունը կոտորել է նրա ստեղծագործական թափը:

Դ. Դեմիրճյանի ելույթներն ընկերության ամբիոնից, գրական մեծ լսարանի առջև և դրանց գրավոր ծավալուն հաղորդումները «Հորիզոնի» էջերում զգալի չափով նպաստեցին հայ քննադատական ու տեսական մտքի զարգացմանը: Թեև ընկերությունը հատուկ դասախոսություններ չի նվիրել տեսության, քննադատության և գեղարվեստի հարցերին, սակայն դրանք մեծ չափով արծարծվել են գրեթե բոլոր ելույթներում՝ կապված այս կամ այն գրողի կոնկրետ ստեղծագործության քննության հետ: Այս հարցերին ամենից ակտիվորեն անդադառնում էին Հ. Թումանյանը, Ն. Աղբալյանը, Լեոն և Դ. Դեմիրճյանը:

Որևէ մեթոդով ստեղծագործելու կարևոր պայմանը Դեմիրճյանը համարում էր գրողի անհատականությունը: Նա Դր. Զոհրապի ստեղծագործության առիթով Մ. Մատենյանի հետ բանավիճելիս ասում է. «Ռեալիզմի ծագման վերաբերյալ դասախոսի բերած պատճառաբանությունները պակասելի են: Գրողի անհատականության մասին Մատենյանը ոչինչ չասավ: Իսկ Զոհրապի ռեալիզմի գլխավոր պատճառը նրա անհատականությունն է»¹⁰:

Գուցե կտրուկ է Դ. Դեմիրճյանի հայտարարությունը, բայց այսօր արդեն դասագրքային ճշմարտություն է, որ մեթոդի ընտրությունն անմիջաբար կապված է գրողի աշխարհայացքի, տաղանդի առանձնահատկությունների հետ՝ չնայած գեղարվեստական միևնույն մեթոդին կարող են հետևել տարբեր անհատականություն ու աշխարհայացք ունեցող գրողներ: Գրականության տեսության հարցերի քննարկման տոտեմով հետաքրքրական էր 1917 թ. փետրվարի 24-ին կայացած Դ. Դեմիրճյանի «Գրական արվեստը» խորագրով դասախոսությունը: Այստեղ նա առանձնացնում է հակադրությունը, պատկերը և պատրանքը ու վստահեցնում, որ հենց դրանց մեջ պետք է որոնել այն շունչը, կենդանությունը, կյանքը, որը պահանջվում և սպասվում է գեղարվեստական երկից: Հակադրության մասին նրա դատողություններն այսօր էլ չեն կորցրել իրենց արժեքը և որոշ չափով բավարարում են ժամանակակից գրականության պահանջներին: Բնությունն ու մարդկային կյանքը լի են հակադրություններով: Վերջինս իր ինքնատիպ դրսևորումն ունի և արվեստում: Բոլոր դեպքերում Դեմիրճյանի փոսքերով «Հակադրությունը շեշտում, զգալի է դարձնում դրությունը և հաճույք է պատճառում մեզ»¹¹: Վերջինս, իհարկե, պարտագիր պայման չէ, սակայն հակադրության առաջին պայմանի ձևակերպման մեջ Դեմիրճյանը միանգամայն իրավացի էր: Շարունակելով իր խոսքը՝ նա ասում է. «Գեղարվեստական երկի մեջ հակադրությունը ուժեղացնում է երկու դրությունները: Արծաթափայլ լուսինը դեղեցիկ է հա-

¹⁰ Նույն տեղում, 24. XI. 1913:

¹¹ Նույն տեղում, 9. III. 1917:

կադրվում սև սոճիների արանքում: Հ. Թումանյանի «Լոռեցի Սաքոյի» սկզբում անշարժ, մռայլ քարափներին գեղեցիկ է հակադրվում խելագար շարժումների մեջ փրփրած Դև Բեզ գետը: Երաժշտության մեջ ներդաշնակությունն ու աններդաշնակությունը, հակադրվելով իրար, կյանք են մտցնում եղանակի մեջ... Հակադրությունը այլազանություն, թարմություն, աշխույժ է մտցնում գեղարվեստական երկի մեջ: Մենք կարող ենք մինչև անգամ մի իմաստություն գտնել հակադրության զանազան երանգների մեջ և ավելի խորանալով հակադրությունների աղբյուրը համարել կյանքի ու մահվան բնագրը, և առօրյա կյանքի, ֆիզիկական և հոգեկան աշխարհների ու գեղարվեստական աշխարհների հակադրությունները կարող են համարվել հեռավոր արձագանքներ, նրբերանգներ կյանքի ու մահի ըմբռնման»¹²:

Դ. Դեմիրճյանի խոսքը վերաբերում էր ոչ թե բառի, այլ պատկերի, կերպարի և պորժոգության հակադրությանը: Նա առհասարակ մեծ նշանակություն էր տալիս գեղարվեստական պատկերին՝ գանելով, որ այն մեծ դեր ունի և առաջին հերթին նրա միջոցով է գեղարվեստական երկը կենդանանում, շունչ առնում, և եթե գիտության մեջ պատկերը աղքատության նշան է իբրև արտահայտության ձև, իսկ անալիզը՝ հարստություն, ապա գեղարվեստական երկում վերլուծությունը, դատողությունը աղքատության նշան են, իսկ պատկերը՝ հարստության: «Անալիզով մենք հասկանում ենք, — ասում է նա, — իսկ պատկերով զգում ենք, գեղարվեստը շատ գործ չունի մեր մտքի հետ, նրա գործը մեր հոգու, զգացմունքների հետ է»¹³:

Դրականագիտության մեջ գեղարվեստական պատկերի բաղմամբով իրարամերժ կամ իրար լրացնող սահմանումներ և բնութագրումներ կան: Իհարկե, Դեմիրճյանի բնութագրումը նույնպես հեռու է պատկերի էությունն ամբողջությամբ բնորոշող սահմանում լինելուց և մնում է ընդհանուր գիտողությունների սահմաններում, մանավանդ որ նրա նպատակներից գուրս էր պատկերի ընդհանուր գիտական սահմանում տալը: Ուշագրավ է, սակայն, Դ. Դեմիրճյանի կողմից պատկերի երկու հիմնական տեսակների առանձնացումը՝ նկարչական և երաժշտական, որոնց, ինչպես նշեցինք, նա անդրադարձել էր Իսահակյանին և Դուրյանին նվիրված գրական ասուլիսներում: Այժմ ղուտ տեսական բնույթի «Դրական արվեստը» խորագրով 1917 թ. փետրվարի 24-ի իր դասախոսության մեջ նա ավելի էր խորացնում պատկերի այդ պարբերացումը:

Նրա կարծիքով պատկերի երկու գոյաձևերը՝ նկարչականն ու երաժշտականը, պայմանավորված են պատկերի բովանդակությամբ, որը ոչ թե կյանքն է իր օբյեկտիվ ռեալականությամբ, այլ գրողի անհատականության, աշխարհայացքի մեջ բեկված կյանքը, այսինքն, իրականության ինքնատիպ և յուրօրինակ ընկալումը: Դ. Դեմիրճյանն իր միտքը պարզաբանելու համար օրինակներ է բերում հայ գրականությունից: Նա Պ. Դուրյանի «Տրտունջի» «Այժմեն թող շանթ մը ըլլամ դալկահար» տողը համարում է նկարչական պատկեր, քանի որ շանթի գույնը վերստեղծվում է մեր

¹² Նույն տեղում:

¹³ Նույն տեղում, 22. XII. 1913:

երևակայություն մեջ, իսկ Խաչակյանի «Շնկալով հովն է փչում» տողը՝ երաժշտական, քանի որ այն ստիպում է լսողությանը հիշողությանը երևակայել մի ձորի պատկեր: Դ. Դեմիրճյանի համոզմամբ, քանի որ նկարչական պատկերը գործ ունի գույնի ու ձևի հետ, այն ավելի հեշտ կարելի է երևակայել ու պատկերացնել, քան երաժշտականը, որի դեպքում երևակայությունը կարիք ունի մեծ ճիգեր անելու: Այստեղից Դեմիրճյանը բխեցնում է գեղարվեստական երևակայության դերի անհրաժեշտությունը գրական երկի ստեղծման ու ընկալման գործում: Այս երևույթին նա տալիս է «պատրանք», «ինքնախաբեություն» անունը, առանց որի գեղարվեստական ստեղծագործությունն իր հակադրություններով ու սլատկերներով դեռևս չի կարող «բոլորովին հասնել կենդանի դառնալու կատարելության և ստեղծագործական թերությունները կլինեն անխուսափելի»¹⁴:

Իր մաքերն ավելի կենդանի արտահայտելու համար Դեմիրճյանը դուրսգրում է կյանքից և արվեստից բերված օրինակները. «Նրեխան, հեծնելով ճիպոտի վրա, կարծում է, թե իր տակինը ձի է, այդպես էլ դերասանի խաղի ընթացքում հանդիսատեսը կարծում է, թե նա իսկական Օթելլոն է. այսինքն «մոռանում ենք, որ դա հորինված է և ընկնելով մի հոգեկան ինքնախաբեության մեջ՝ մեզ թվում է, թե կենդանի մարդիկ են խոսում, գործում: Այստեղ մեր գիտակցությունը քնում է, բայց նա որոշ չափով հետևում է մեր երևակայությանը: Մեր դրությունը կիսաերազական է»¹⁵: Այսինքն, Դեմիրճյանը գնում էր գեղարվեստական երևակայության, ստեղծագործական ընկալման հոգեբանության ինդիվիդուալ ընդգծելով հատկապես գեղարվեստական երևակայության դերը ստեղծագործողի համար: Ստեղծագործելը զիտելով իբրև հոգեֆիզիկական երևույթ՝ նրանում տեսնում է և՛ ծրարված նախատակ, և՛ գիտակցություն, և՛ «ինքնաբերականություն» և՛ տարերայնություն: Դրող-քննադատը նկարագրում է հոգեկան և ֆիզիկական այն երևույթները, որոնց ենթարկվում է յուրաքանչյուր արվեստագետ գրական երկի մտահղացման շրջանում: «Աբովյանը, — ասում է նա, — իր «Վերքը» ստեղծելուց առաջ դեռ լավ չէր գիտակցում, թե ինչ պետք է գրեր... դառանցում էր, հիվանդագին դրություն մեջ էր, մինչև դրեց և հողով, մարմնով թեթևացավ: Միքելանջելոն գիշերները իր զգեստները շատ անգամ չէր հանում, որ երբ հանկարծ զարթներ «ստեղծագործական կրքից», ... վրա վագեր արձանին և սկսեր քանդակել»¹⁶:

Այս հարցերի կապակցությամբ Դ. Դեմիրճյանը շեշտում է արվեստում չափի գլխավոր անհրաժեշտությունը: Նա իրավացիորեն դառնում է. որ չափի խախտումը գրողի կողմից հակագեղարվեստական է, ու եթե հակադրություններն ու պատրանքները շատ ուժեղ լինեն, ասլա մարդկային զգայությունները կարող են ընդգարմանալ: Սակայն չափի ստհմանները որոշելը շատ դժվար է, քանի որ այն վերջին հաշվով պայմանական երևույթ է. «Խիստ ուժեղ հակադրությունը հակագեղարվեստական է, բայց մի հակադրություն մի երկի մեջ կարող է ուժեղ լինել, մյուսում՝ թույլ: Փոքրիկ օրորոցի երգի մեջ ուժեղ և մեղմ ձայների իրար հակադրությունը

¹⁴ Նույն տեղում, 9, III, 1917:

¹⁵ Նույն տեղում:

¹⁶ Նույն տեղում:

վատ է, իսկ մեծ սիմֆոնիի մեջ տեղին է ու գեղեցիկ: Նույնը և պատրանքը: Եթե թատրոնում կամ վեպ կարգալիս մենք խիստ ուժեղ պատրանքի մեջ ընկնելով, իսկապես հավատանք, որ օրինակ՝ մի սպանություն իսկապես տեղի ունի, մենք կսարսափենք և սպափորությունը հակագեղարվեստական կլինի: Հակադրություններն ու պատրանքները պետք է միջակ լինեն»¹⁷: «Այնուհետև, — գրում է «Մշակը», — մի շարք օրինակներով ու անդրադարձումներով դասախոսը, հաստատելով իր ասածները, վերջացրեց այն համոզմամբ, թե գեղարվեստական երկը հենց ինքը՝ կենդանի մարզն է»¹⁸:

Հայ գրողների ընկերությունը գրական մի ամբողջ երեկույթ նվիրեց գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ միտումի արտահայտման հարցին. «Տեղեկանքի գրականության մեջ» թեմայով 1913 թ. դեկտեմբերի 19-ին ղեկուցեց Լեոն: Այդ օրը տարրեր գրողների ու քննադատների կողմից տրվեցին միտումի դանդաղ սահմանումներ: Դ. Դեմիրճյանի ընտրությամբ միտումը վեպարվեստական երկի մեջ կյանքի ազդեցություն է հսկում մի ուրեք գաղափարի. «Միտումը հեղինակի կանխորոշումն է՝ ուղղել ընթերցողի կամքը մի նպատակի»¹⁹: Միտումնափորությունը դիտելով իրից բացասական գործոն՝ Դեմիրճյանը կտրականապես մերժում էր այն:

Այսպես, Հայ գրողների կովկասյան ընկերության դրական ասուլիսներում Դ. Դեմիրճյանն անդրադարձավ Հայ Հին ու նոր գրական հեղինակների երկերին, գրական քննադատության, մեթոդի, գրական ուղղությունների, հոսանքների, հեթանոսական շարժման ու ազդեցությունների, թեմայի ու վեպարվեստական ձևի, պոսակների, կերպարի, գեղարվեստական երևակալության և հակադրությունների, միտումի, նաև գրականության ժողովրդայնության, ազգային ու ազգայնականի, ինչպես նաև տեսական ու վեպարվեստական-գեղագիտական բնույթի այլ հարցերի:

1913 թ. մայիսի 16-ին Ռ. Պատկանյանին նվիրված գրական երեկոյի ընթացքում Դեմիրճյանը փորձեց սահմանադատել ազգային ու ազգայնականը: Նա վստահ է, որ Դամաս-Քաթիպան և Հայ գաղթախներում ստեղծագործող գրողը կարող է ընդամենը ազգայնական երգիչ լինել, բայց ոչ ազգային, քանի որ «ազգային երգիչը պետք է ցուցանի իր ազգի ոգին»²⁰: Դեմիրճյանն այդ օրերին գեո չէր նկատում, որ ազգային երգիչը իր կողքին է, իր բարեկամն ու ընկերը՝ Հովհաննես Թումանյանը, քանի որ հայտարարում էր. «Ազգային երգիչ ղեռ մենք չունենք և չենք կարող ունենալ»²¹, իսկ բոլոր Հայ գրողներին բաժանում էր ևս մի հիմքով. «Մենք ունեցել ենք երկու կարգի գրողներ՝ երազողներ ու պայքարողներ: Վերջին կարգին է պատկանում Մերենցը»²²:

Դ. Դեմիրճյանը հաճախ իր խոսքն ուղղում էր նաև սկսնակ բանաստեղծներին՝ նրանց ուշադրությունը հրավիրելով սրբգրային նյութի և բո-

¹⁷ Նույն տեղում:

¹⁸ «Մշակ», I. III. 1917

¹⁹ «Հորիզոն», 22. XII. 1913:

²⁰ «Հորիզոն», 21. V. 1913:

²¹ Նույն տեղում:

²² Նույն տեղում, 26. V. 1913.

վանդակաբանության վրա: Ճիշտ չէր համարում, օրինակ, անցվորական ունայնության թեման²³: Հաճախ էր անդրադառնում դրականության և հասարակության փոխառնչությունների հարցին: 1920 թ. ապրիլի 28-ին Դեմիրճյանը դասախոսություն է կարդում «Հայոց դրականության ազդեցությունը հայ հասարակության վրա» թեմայով:

XX դարասկիզբը հայ գրական լեզվի զարգացման կարևոր ու նշանակալից փուլ էր: 1910-ական թվականներին հասարակական կյանքում կատարվող տեղաշարժերը, քաղաքական ցնցումները, ազգի ֆիզիկական գոյության վերստին վտանգի տակ դրվելը, ազգային մշակույթի զարգացումը ծայրահեղ հրատապ էին դարձնում մայրենի գրական համընդհանուր լեզվի ստեղծման ու մշակման, հարստացման ու կատարելագործման, նրա սահմանները որոշելու անհրաժեշտությունը: Ժամանակի գրական և գիտական շրջաններում ընդհանուր լեզվի մշակման ուղիների, հարստացման աղբյուրների հարցում կարծիքները հաճախ էին բաժանվում: Գրական լեզվի մշակման հարցերի շուրջ հատուկ դասախոսությամբ 1914 թ. ապրիլի 24-ին Դ. Դեմիրճյանը հանգես է գալիս Ընկերության ամբիոնից: Նա դժգոհում է գրական ընդհանուր լեզվի բացակայությունից՝ արձանագրելով, որ յուրաքանչյուր գրող իր լեզվով է գրում, իսկ գրական լեզուն օրեցօր լցվում է օտարաբանություններով, աղավաղվում է քերականություններ, հատկապես համաձայնություններ, լեզուն կորցնում է իր համն ու հոտը: «Պետք է վերջապես, — եզրակացնում է դասախոսը, — մշակվի մի գրական լեզու, որ լինի ընդհանուր և ամենքին հասկանալի»²⁴: Դեմիրճյանը դնում էր նաև գրական լեզվի հարստացման աղբյուրների հարցը և համոզված հայտարարում, որ երկու գրական լեզուներն էլ պիտի դիմեն իրենց ժողովրդական բարբառներին. «Եվ որովհետև սաճկահայ և ուսուհայ բարբառները իրար ավելի հասկանալի են, ուրեմն երկու կարգի բարբառներին մոտեցրած գրալեզուներն էլ իրար կմոտենան: Օտարաբանությունները անխուսափելի են և լեզվի ճկունության համար ցանկալի»²⁵: Դեմիրճյանը կարծում է, որ արևմտահայ գրական լեզուն ավելի մշակված է, քան արևելահայերենը, որի քերականությունը, ըստ Դեմիրճյանի, զարգացման ստորին աստիճանի վրա է. «Երկար, անչնորհք, անհարազատ, օտարաբան ձևեր, մի խոսքով անցողական վիճակ և կատարյալ անտերություն»²⁶:

Դեմիրճյանի ելույթի շուրջ, ինչպես միշտ, աշխույժ քննարկում է սկսվում: Նրա հետ համաձայն էին Դ. Լևոնյանը, Վ. Ահարոնյանը, Մ. Մատենճյանը, Գ. Իսիեկյանը: Առարկում է միայն Ն. Աղբալյանը, որի կարծիքով գրաբարը ավելի հարազատ էր նոր գրական լեզվին, քան աշխարհաբարը: Բոլոր ելույթներից հետո Հ. Թումանյանն իր եզրափակման խոսքում ասում է, որ լեզուն իր զարգացման ճանապարհին պետք է օգտվի հնարավոր բոլոր աղբյուրներից, իսկ մնացածը «չնորքի ու ճաշակի գործ է»:

²³ Նույն տեղում, 4. V. 1914:

²⁴ Նույն տեղում, 26. IV. 1914:

²⁵ Նույն տեղում:

²⁶ Նույն տեղում:

Ն. Աղբալյանի «Հայ դրականության ապագան» թեմայով գեկուցման օրը՝ մայիսի 8-ին դրական ասուլիսին մասնակցելիս, Դեմիրճյանը վերստին անդրադառնում է գրական լեզվի խնդրին և ասում. «Լեզուն բառերով չէ, որ որոշվում է, այլ լեզվի համաձայնությամբ և հոգեբանությամբ: ...Մենք չպետք է վախենանք երկաթուղիներով մեր լեզվի մեջ մտնող եվրոպական բառերի հոսանքից, որովհետեւ մենք միս ու արյուն կդարձնենք, կկայացնենք այդ բառերը»²⁷: Իսկ որպեսզի ցանկացած փոխառություն ավելի լավ յուրացվի, հայացվի, նրա օգտագործող ժողովուրդը պետք է ինքնասուզվի իր իսկ հոգեբանության մեջ և գտնելով ազգային ոգին՝ այն ներարկի օտար բառերի մեջ: Դեմիրճյանը հավաստիացնում է, որ բարձր կուլտուրական, հավաքական արժեքները հասկանալու համար հայ ժողովուրդն ամենից առաջ ինքն իրեն պետք է հասկանա, իր հոգեբանության մեջ խորանա: Այդ ճանապարհով միայն հայ ժողովուրդը կարող է օգտվել հավաքական արժեքներից և օգտագործել նրանց հօգուտ իրեն²⁸:

Հետագայում խորհրդային տարիներին, Դեմիրճյանը վերստին անդրադարձավ գրական լեզվի հարցերին՝ «Անընդհատ պարպուցող Հայ լեզուն» հոդվածում: Լեզվի նկատմամբ Դեմիրճյանի հոգատարությունը պայմանավորված էր այն խորին համոզմամբ, որ լեզուն հայկական կյանքի «առաջ մղիչ ուժն է», «լեզուն կենդանի կյանքի ձայնն է, նրա իդեաբանությունն է ... սահմանափակ լեզուն սահմանափակ կյանքի արդյունք է», «Հայ լեզուն բովանդակ կյանքի լեզուն է»²⁹:

Պահպանվել են նաև Դ. Դեմիրճյանի ելույթների մանրամասն հաղորդումները հայ մշակույթի ապագայի, հասարակության մեջ կնոջ դերի և այլ հարցերի մասին: Հայ կնոջ դերի մասին խոսելիս նա արտահայտում է իր դժգոհությունը կանաչի քաղքենիական վարքագծի դեմ: Նրա կարծիքով հայ կինը ընտանիքի պահպանողն է, նրա դաստիարակը, մինչդեռ այդպիսի կնոջ փոխարեն ձևավորվել է այնպիսի կին, որն իր օտարամոլությամբ, հայերեն չգիտենալով ավելի շատ գերեզման է փորում հայ գրականության համար և, հետևաբար, նրա դերը շատ ավելի վնասակար է, քան օգտակար³⁰:

Առավել ուշագրավ են հայ ազգային մշակույթի մասին խորհրդածություններ անելիս Այվազովսկու արվեստում ազգային կոնկրետ դրսևորումները գտնելու նրա փորձերը: «Ոչ պետք է չափազանց լավատես լինել և ոչ էլ չափազանց վատատես՝ երբ խոսքը մեր կուլտուրայի ապագայի մասին է: ...Ցեղային ինքնությունը որքան դժվար է զտնել ու որոշել մի այգի մեջ, այնքան էլ դժվար է հաստատել, որ նա հեշտ անհետանում է:

Ինձ համար Այվազովսկու հոգեկան բնագոյները ցեղային են՝ չնայած որ նա մեր միջավայրից հեռու է ծնվել ու սնվել: Նրա հիմնական նյութը անձայրածիր այնպիսի տարերք, և մեջը ապավենի սպասող մի խարխուլ

²⁷ Նույն տեղում, 25. IV. 1914:

²⁸ Նույն տեղում:

²⁹ Դ. Դեմիրճյան. Երկերի լիակատար ժողովածու 14 հատորով. հ. 13, Երևան, 1985, էջ 12, 15:

³⁰ «Հորիզոն», 2. III. 1914:

կայմ – սա մեր ցեղի հոգեբանությունն է, որը նկարիչը անգիտակցաբար դնում է իր նկարի մեջ»³¹:

Դեռևս գիտական շրջանառության մեջ չեն գրվել Դեմիրճյան-Հրապարակախոսի որոշ ելույթներ Գր.Արծրունու գործունեության, հեղինակային իրավունքի, արտագաղթի և այլ հարցերի շուրջ: Արծրունու մասին Լեոյի հետ բանավիճելիս Դեմիրճյանը խոսում է նախ հրապարակախոսի իր հայրենիքը բազմակողմանի ճանաչելու նշանակության մասին, կարևորում է Արծրունու ստացած գաղափարական ժառանգության, ժամանակի հասարակության և հրապարակախոսության միջև եղած կապի խնդիրը: Կարծում է, որ ո՛չ որևէ անհատ, ո՛չ էլ Արծրունին չէր կարող պատմության ընթացքը փոխել³²:

1913 թ. նոյեմբերի 14-ին, խոսելով արտագաղթի մասին և պանդխտությունը համարելով «մեր կյանքի ցավոտ կողմերից մեկը»³³ Դեմիրճյանը խորհուրդ է տալիս ավելի մոտիկից ծանոթանալ գավառական կյանքին, գիմել պատմությանը, ստեղծել «հայերի գաղթականության պատմություն»³⁴:

1910-ական թվականներին հեղինակային իրավունքի պահպանման անհրաժեշտության հարցը բարձրացրել էր Լ.Թումանյանը, որի հարուցած խնդիրը Դեմիրճյանի խոսքերով «եթե քիչ կարևոր է թվում այժմ, շատ կարևոր սլիտի դառնա ապագայում: Եթե, իհարկե, մեր դրական կյանքը առաջ է գնում և ոչ թե ետ»³⁵: Նա զայրույթով է խոսում հատկապես դասագիրք կազմողների մասին. «Կվերցնեն գրվածքը, միջից կես կանեն, գլուխն ու ստը կհուզեն... գոնե իրավունք ունենաս թույլ չտալու՝ եթե քո խորհուրդը ընդունելի չէ»: Եվ շարունակում է իր միտքը, որ առանց հեղինակին զգուշացնելու գործը վերցնում են ու հեղինակին չեն ասում, սպազբում են ու մի օրինակ էլ չեն տրամադրում, չեն վճարում և այլն, և այլն...

Այսպիսով, Դ. Դեմիրճյանի աշխարհայացքի, գրական-քննադատական հայացքների վերլուծությունը, գեղարվեստական ստեղծագործությունների որոշ յուրահատկությունների բացահայտումը զգալի չափով պայմանավորված են 1910-ական թվականների նրա բանավոր ելույթների ուսումնասիրության հետ, ելույթներ, որոնք հետագայում իրենց ազդեցությունն ունեցան Դեմիրճյան-քննադատի չափազանց հետաքրքիր ու արժեքավոր հոգվածներում, որոնք իրենց հերթին XX դ. երկրորդ կեսին մի շարք ուղղություններով կանխորոշեցին հայ քննադատական մտքի հետագա զարգացումը: Այս շրջանում սալմնավորվեցին Դեմիրճյան-քննադատի գեղագիտական ու բարոյագիտական հայացքները: Առանց զրանց մանրադնին մեկնության ու վերլուծության դժվար կլինի Դեմիրճյան-քննադատի ու նաև գրողի ստեղծագործության գիտական ուսումնասիրությունը:

³¹ Նույն տեղում, 3. IV. 1914:

³² Նույն տեղում, 29. XII. 1914:

³³ Նույն տեղում, 17. XI. 1914:

³⁴ Նույն տեղում:

³⁵ Նույն տեղում, 14. XI. 1914:

НЕЗНАКОМЫЕ СТРАНИЦЫ КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО
НАСЛЕДИЯ Д. ДЕМИРЧЯНА*СУСАННА ОВАНЕСЯН*

Р е з ю м е

В 1912–1921 гг. в Тифлисе по инициативе и под руководством О. Туманяна действовало Кавказское общество армянских писателей, одним из самых активных участников, а впоследствии и членом правления которого был Д. Демирчян. Этот период его жизни и, в особенности, литературно-критической деятельности почти не исследован. В статье рассматриваются выступления Д. Демирчяна на литературных мероприятиях КОАП по актуальным проблемам древней, средневековой и новой армянской литературы, приводятся его оценки творчества как отдельных писателей, так и литературных явлений. Большой научный, историко-литературный интерес представляют высказывания Демирчяна о Г. Нарекаци, Саят-Нове, Р. Патканяне, Церенце, П. Дуряне, а также о современниках – О. Туманяне, Ав. Писакяне, Л. Шапге, Ал. Ширванзаде, Гр. Зограбе, Д. Варужане, Сиаманто, В. Терьяне, А. Чопаняне. Во время теоретических, литературоведческих диспутов Демирчян затрагивал вопросы анализа художественных произведений, общего состояния армянской литературной критики, художественного метода, литературных направлений и течений, влияния языческого мировосприятия на художественную литературу, касался проблем тематики, проблематики литературных произведений, художественной формы, образной системы, художественного воображения, тенденциозности, народности литературы, взаимодействия национального и националистического начала в искусстве и т. д. Актуальными были проблемы развития современного общенационального армянского литературного языка, для которого, ввиду исторических катаклизмов и общественно-политических сдвигов в жизни армянского народа и в условиях его раздвоенности и существования двух литературных армянских языков, начало XX столетия было поистине судьбоносным.

UNKNOWN PAGES OF D. DEMIRCHYAN'S CRITICAL-PUBLICISTIC
HERITAGE*SUSANNA HOVANNESYAN*

S u m m a r y

In 1912–1921 in Tiflis on the initiative and under the leadership of H. Toumanyan was operating the Caucasian Society of the Armenian Writers, and one of the most active participants, and subsequently member of board was D. Demirchyan. This period of his life and in particular his literary-critical activity is almost not investigated. In the article on the basis of the materials

published in the Armenian periodicals of the 1910s. D. Demirchyan's performances on literary actions of the C.S.A.W. on actual problems of the ancient, medieval and new Armenian literature are in detail investigated, his estimations of creativity of separate writers, and the common literary phenomena are resulted. Big scientific, historical-literary interest represent Demirchyan's statements about G. Narekatsi, Sayat-Nova, R. Patkanyan, Tserents, P. Duryan, and also about contemporary writers - H. Toumanyanyan, Av. Isahakyan, L. Shant, A. Shirvanzade, G. Zohrab, D. Varuzhan, Siamanto, V. Teryan, A. Chopanyan. During theoretical, literary-methodological debates Demirchyan mentioned questions of the analysis of art works, the general condition of the Armenian literary criticism, the art method, literary directions and currents, influences of pagan attitude on fiction, concerned problems of subjects, problematics of literary works, the art form, figurative system, art imagination, tendentiousness, the national character of literature, interaction of the national and nationalist basis in art, etc. Especially actual were problems of development of the modern national Armenian literary language, for which, in view of historical cataclysms and social-political shifts in the life of Armenian people and in conditions of its division and existence of two literary Armenian languages, the beginning of the 20th century was really fatal.