

ԼԵՎՈՆ ՇԱՆԹԻ «ՀԻՆ ԱՍՏՎԱԾՆԵՐ» ԴՐԱՄԱՅԻ ՏԵՍԱԿԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ՀԱՐՑԱԴՐՈՒՄՆԵՐ

Լևոն Շանթի «Հին Աստվածներ» դրաման, պատահական չէ, որ մախորդ դարասկզբին մեծ աղմուկ բարձրացրեց: Այսօր էլ, մոտ հարյուր տարվա հեռավորությունը չի սպառել Շանթի դրամայի նկատմամբ հետաքրքրությունը: Առանձնացնելու և քննելու առիթ կարող են հանդիսանալ տեսական բազմաթիվ հարցադրումներ «Հին Աստվածների» վերաբերյալ: Մենք ավելի նպատակահարմար ենք գտել առանձին-առանձին քննել *գրական մեթոդի* խնդիրը, *ժանրային* առանձնահատկությունը և *պատմականության* հարցը, որոնք դեռևս ծավալվելու առիթ են տալիս:

ԳՐԱԿԱՆ ՄԵԹՈԴԸ

«Հին Աստվածները նորություն էր ինչպես բովանդակության, այնպես էլ այն մատուցելու կերպով: Հասարակական-քաղաքական կյանքում կատարվող փոփոխությունները մտնելով գրականություն՝ իրենց արտահայտման համար նորովի միջոցներ էին պահանջում: Սուրհուկյանի և Շիրվանզադեի ստեղծագործությունների կողքին (կենցաղային, քաղաքական, ընտանեկան, առօրեական ուղղվածությամբ), Շանթի դրաման (իր վերառօրեական ուղղվածությամբ) նորություն էր թե՛ մեթոդով և թե՛ բովանդակությամբ: Սակայն, ինչքան էլ, որ այդ դրաման լիներ ոչ առօրեականի շրջանակներում, այնուամենայնիվ տվյալ ժամանակի թելադրանքով ստեղծված գործ էր, քանի որ երազելու, մտորելու, որոնելու էր մղում ժամանակաշրջանը: «Եվ ահա սկսվում է որոնումը, նոր իդեալի, նոր հեմարանների որոնումը: Ամեն միտք, որ ունի նորության կերպարանք, ամեն ձև, որ թվում է անծանոթ, ամեն ծայն, որ կանչում է անորոշ հեռում՝ գրավում են որոնող երիտասարդությանը, գամում իրենց վրա նրա ուշադրությունը»¹: Ներկա իրականության մեջ որևէ հարազատ, կապող միջոց չգտնելով՝ անհատը հայացքն ուղղում է հեռում՝ փորձելով գտնել այնտեղ հաստատվելու: «Հին աստվածների» տեսիլների ծնունդը այս իրականության պարտադրանքով էր: Սերգեյ Սարինյանը դրամայի տեսլառատությունը վերագրում է Շանթի հիվանդ վիճակում գրելուն՝ «հանգամանք, որ

1 Նիկոլ Աղբալյան, Երազ և մեկուսացում, Նոր հոսանք, թիվ 1-2, Թիֆլիս, 1913, էջ 38:

միանգամայն հասկանալի է դարձնում դրամայի տեսլային, միստիկ-երևակայական պատկերների հոգեբանական հայտնությունը»¹:

Իրոք, Շանթը դրաման գրել է հիվանդ ժամանակ, բայց այդ տեսիլների ծնունդը փնտրել սոսկ հիվանդության պատճառով առաջացած վիճակի մեջ՝ խիստ է ասված: Հիվանդագին հոգեվիճակը կարող էր միայն քիչ թե շատ նպաստել, բայց ոչ դրսևորվել մի ամբողջ համակարգ: Ինչ խոսք, անձնական-անհատական հոգեվիճակը կարող է գրողին տեղավորել գրական այս կամ այն մեթոդի շրջանակներում (Դուրյան, Մեծարենց, Տերյան), բայց ավելի ուժեղ է ժամանակի ստեղծած-պարտադրած տրամադրությունը (Սիամանթո, Վարուժան):

Այլ է ժենյա Քալանթարյանի կարծիքը այս հարցի առիթով: Ի տարբերություն Սարինյանի՝ Քալանթարյանը երազ-տեսիլքի ամկայությունը պայմանավորում է տվյալ ժամանակաշրջանով. «Մթնոլորտը հագեցած էր հուսահատությամբ ու սպասումներով, և սիմվոլիզմը, ի տարբերություն ռեալիզմի, բերում էր երազներ, հեքիաթներ, իմաստավորում կյանքի ունայնությունը (Շանթի հերոսը ունայնության փոսը լցնում է երազներով) և միաժամանակ հաշտեցնում մարդկանց մահվան գաղափարի հետ: Այս իմաստով հասկանալի է Աբեղայի մահը»²:

Այսինքն՝ Ժ. Քալանթարյանը շոշափում է «Հին Աստվածների» գրական մեթոդի խնդիրը: Վերջին հաշվով՝ այս կամ այն գրական մեթոդով ստեղծագործել, դեռևս չի նշանակում, թե տվյալ գրողը դառնում է այդ մեթոդի զտարյուն հետևորդը: Ավելին, հաճախ դժվար է միանշանակ որոշել, թե որ գրական մեթոդի հետևորդն է տվյալ գրողը (Խ. Աբովյան, Չարենց և այլն):

Շանթը ռոմանտիզմին հետևելով՝ սիմվոլիկ տարրերի միջոցով ստեղծեց իր ժամանակի (և ոչ միայն) մարդու դրությունը:

«Ոմանք այդ տեսիլների պատճառով ձգտեցին Շանթի դրաման համարել ոչ իրապաշտ գրվածք: Դա մի թյուրիմացության արդյունք է ... Իրականությունը այն չէ միայն, ինչ որ ենթակա է մեր հինգ զգայարանների ընկալմանը: Իրականություն է այն ամենը, ինչ որ կա, գոյություն ունի»³: Այս հենքի վրա էլ Նիկոլ Աղբալյանը «Հին Աստվածները» համարում է մի կամուրջ՝ ստեղծագործական իրապաշտ և սիմբոլային հղացումների միջև⁴: Պարզապես մի փոքր այլ էր Շանթի ստեղծած իրապաշտությունը, այն մարդկային հոգու, մտքի ծալքերում պահված այլ իրականություն է՝ անհաշտ պայքարն է մտքի ու զգացմունքի...

1 Սերգեյ Սարինյան, Լևոն Շանթ, Երևան, 1991, էջ 117:

2 Ժենյա Քալանթարյան, Անդրադարձներ, Երևան, 2002, էջ 188:

3 Նիկոլ Աղբալյան, Երազ և մեկուսացում, էջ 42:

4 Նույն տեղում, էջ 46:

Իր ընտրած նյութի՝ «հոգու և սրտի» արանքում գոյություն ունեցող անտեսանելի իրականության արտահայտման համար Շանթը ավելի հարմար միջոցներ չէր կարող ընտրել, քան սիմվոլները, տեսիլները: Դրանք համարելով իրապաշտության և սիմվոլիզմի խառնուրդ՝ Նիկոլ Աղբալյանը հարցին այլ կերպ է մոտենում, այն է, թե Շանթի պատկերած հոգեկան վիճակները որքանով են արդարացված. «Մեր կարծիքով դրանք մեջ կան այնպիսի տեսարաններ, որոնք հոգու հիվանդագին վիճակներ են արտահայտում, ինչպես և կան այնպիսիները, որոնք պատկերում են պայծառ ու նորմալ երևակայություն»¹: Ըստ այդմ էլ այն, որ Վանահորը կարող էր երկրորդ եսի տեսքով հայտնվել ճերմակավորը, իսկ Աբեղային՝ Սեդան, թաց մարմնով ու մազերին ծովախոտ, սա Աղբալյանը նորմալ հոգեկան վիճակ է համարում: Իսկ այն, որ Աբեղան կարող էր հեթանոսական մեհյան հասնել կամ նրան հայտնվելին Միգանուշներ ու Հովիկներ, հիվանդագին վիճակ է դիտվում քննադատի կողմից և չնայած նա դրանք որակում է շատ գեղարվեստական և գեղեցիկ միջոցներ, բայց համարում է «գեղարվեստական անզսպվածության արդյունք», որոնք որոշ չափով չեն մերվում ընդհանուր սյուժեին: ««Հին աստվածների» մեջ նա գալիս է սիրուն կամ շքեղ դրվագներ ցանցելու, բայց և ավերում է գրվածքի հոգեբանական ժշմարտությունը և մթագնում այդքան երջանիկ մի հղացում»²: Անշուշտ կենսական նույն հիմքը չունեն Աբեղայի տեսիլքներում թաց մարմնով ու մազերին ծովախոտ Սեդայի ծնունդն ու մեհյանի, Միգանուշների հայտնությունները: Պարզապես Աբեղայի հոգու և մտքի անհաշտ մտերմությունը խիստ ընդգծելու համար Շանթը ամբողջությամբ հակվել է դեպի սիմվոլիզմը. վերարկուի, Աստղիկ-Վահագնի, գինու, հեթանոս իշխանի, կռվի միջոցով ամբողջացնելու համար:

Ռոմանտիզմն արդեն դարձն ասպարեզ էր կարծես՝ տեղը գիշերով ռեալիզմին: Ռեալականությունն էր կարևորվում, և յուրաքանչյուր գրող ձգտում էր գրական ստեղծագործության մեջ գեղարվեստական մտածողությամբ՝ իր ասելիքը իրականությանը մոտ, համոզիչ պատկերել: Ֆրանսիայում ծավալված սիմվոլիստական և հեթանոսական շարժումները, բնական է, հակադրվում էին ռեալականությանը, քանի որ՝ «Այս տեսական սկզբունքներն իրենց ուղղակի արտահայտությունը գտան աշխարհի հանդեպ սիմվոլիզմի քնարական հերոսի վերաբերմունքի մեջ: Իրական կյանքը նրա համար խորթ է և անընդունելի, և նա աշխատում է հեռանալ «կոպիտ իրականությունից» ու պատսպարվել սեփական հոգու «փղոսկրյա աշտարակում», գեղեցիկ երազանքի ոլորտում»³ (Աբեղա, Վանահայր...): Ուստի ժիշտ է գրականագետ Ժենյա Բալանթարյանը,

1 Նիկոլ Աղբալյան, Երազ և մեկուսացում, էջ 43:

2 Նույն տեղում, էջ 46:

3 Էդվարդ Ջրբաշյան, Գրականության ներածություն, Երևան, 1996, էջ 355:

համարելով, թե՛ «սա ամենևին էլ չի նշանակում, որ սիմվոլիզմը փոխարինեց ռեալիզմին: Չփոխարինեց, նա իր տեղը գտավ ռեալիզմի կողքին»¹:

Սիմվոլիզմը և հեթանոսական շարժումը բնորոշվեցին որպես նեոռոմանտիզմ, այսինքն՝ նոր կամ ուշացած ռոմանտիզմ: Գրականագետ Էդվարդ Թոփչյանը նշում է, որ «Հայ նեոռոմանտիկների պատկերացմամբ հերոսական դարաշրջանը կամքի ազատության դարաշրջան էր, և օրինաչափ էր միանգամայն հեթանոսական այս դարաշրջանի չափանիշներով կյանքի գեղեցկության համար պայքարելու և ստեղծագործելու (որ պայքարի անբաժան մի մասն է) պահանջները»² Նա գտնում է, որ Սիամանթոն, Վարուժանը, Շանթը, Սևակը հայ գրականության մեջ նեոռոմանտիզմի ամենացայտուն դեմքերն են³:

Թե՛ հեթանոսական շարժմանը և թե՛ սիմվոլիզմին բնորոշ տարրեր առկա են «Հին Աստվածների» բովանդակային տիրույթներում, ուստի Շանթին ամենաձիշող կլինի նեոռոմանտիզմի հետևորդ համարելը: Մյուս կողմից, Շանթը չափազանց կարևորում էր մարդու հոգեբանությունը և հոգեբան էր թե՛ մասնագիտությամբ, թե՛ գրականությամբ:

Դրաման ծայրեծայր լցված է ռոմանտիկական պատրանքներով և դրանց արտահայտման միջոցներով՝ սիմվոլներով: Սիմվոլներ են ոչ միայն դրամայի գործող անձինք, այլև՝ ծովը, երկինքը, քամին, եկեղեցին, լաստը, հատակագիծը, Արեղայի վերարկուն, մեհյանը, վանականների հավաքած սնկերը, ճգնափորի փոսը, Քողավորի հազար ու մի անունները, թացությունը...:

«Հին Աստվածների» գաղափարական հիմքում հիմնականում երկու սիմվոլ է ընկած՝ *ծովը* ու *երկինքը*: Այդ երկուսի միջև բախում ստեղծելով՝ Շանթը, Վանահոր և Արեղայի կերպարների միջոցով դրանց կիրառական մակարդակներն է ցուցանում: Զգացմունք-Արեղա-Ծով միասնություն է ստեղծում հեղինակը, որը հակադրվում է Բանականություն-Վանահայր-Երկինք ամբողջությանը, ինչն էլ դրամայի գլխավոր բախումն է:

ԱԲԵՂԱՆ – Բայց այդ օրեն, հա՛ր, ինձի կթվի թե *ծովը*... *ծովը սիրտն* է բնության:

ՎԱՆԱՀԱՅՐԸ – (Շեշտ կդիտե Արեղան ու քիչ մը խիստ) Դուն նայե *երկինք*, որդի. *երկինքը միտքն* է բնության, խոր ու խաղաղ⁴:

1 Ժենյա Բալանթարյան, Անդրադարձներ, Երևան, 2002, էջ 188:

2 Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից, Գիրք , Երևան, 1974, էջ 226:

3 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 178:

4 Լևոն Շանթ, Երկեր, ՀԴԳ, Երևան, 1989, էջ 377 (այսուհետև սույն գրքից մեջբերումների միայն էջերը կնշվեն փակագծում):

Սիմվոլները, ինչքան էլ որ դրանք հարմար ընտրված լինեն՝ դրամայի միայն արտաքին շերտն են, որոնց միջոցով Շանթը կարողացել է ցույց տալ բուն կյանքը: Գրիգոր Շահինյանը վերը թվարկած սիմվոլներից ամենահաջողը համարում է ունայնության փոսը. «ամենէն բացահայտ եւ տպաւորիչ խորհրդանշանը ունայնութեան փոսն է»,¹ մշելով, որ «նիւթը ինքը խորհրդանշի ձեւով է գրուած»²:

Փաստորեն Շանթի «Հին Աստվածները» այնքան բազմաշերտ է, որ անվերապահ պնդել, թե ստեղծագործական որ մեթոդի սահմաններում է տեղավորվում, հնարավոր չէ:

ԺԱՆՐԱՅԻՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Լևոն Շանթի «Հին Աստվածների» դեպքում պիտի փաստենք, որ ժանրի խնդիրը մինչև օրս էլ դեռևս քննելի է: Շանթի մասին բազմաթիվ աշխատություններ տպագրվեցին, մանավանդ անկախությունից հետո (Սերգեյ Սարինյան, «Լևոն Շանթ», Սարգիս Փամոսյան, «Լևոն Շանթ», Վաչագան Գրիգորյան, «Լևոն Շանթի դրամատուրգիան»), սակայն «Հին Աստվածների» ժանրին անդրադառնալիս հիմնականում եղան հերթապահ արծարծումներ:

«Հին Աստվածների» ժանրի մասին ամենատարբեր կարծիքներ են հնչել: Այն ինչպես բովանդակային, այնպես էլ ժանրային բնութագրով մոր էր ու մինչ այդ անծանոթ:

Սինչ այդ մեզ ծանոթ կենցաղագրային, առօրեական թեմաներով դրամատուրգիային փոխարինեց վերառօրեական, փիլիսոփայական-հոգեբանական, երազի և իրականության յուրօրինակ խառնուրդի մի դրամա, որը պարտադրում էր ընկալման այլ ծաշակ, իսկ բեմադրության համար՝ բավականին բարդ ու հետաքրքրական հնարանքներ: Նիկոլ Աղբալյանը այն համարում է վեպի ու դրամայի խառնուրդ, ընդգծելով դրամային հատուկ տարրեր («տրամախոսություն, գրվածք է բեմի համար, դրամայական տեսարաններով»), սակայն դրանով հանդերձ «իր հյուսվածքն ու ընթացքը վիպական են»³: Հետևաբար մա «Հին Աստվածները» համարում է «մի վեպ բեմական տեսարանների բաժանված»⁴:

Նիկոլ Աղբալյանին թյուրիմացության մեջ է գցել այն, որ «Հին Աստվածները» աչքի է ընկնում գործողության պակասով: Բայց այս դրամայում գործողության պակասի պատճառը հոգեբանական հարուստ շերտի, տեսիլքների առատությունն ու մտածականի ու երազի առկայությունն է:

1 Գր. Շահինյան, Զյուներն ի վեր, էջ 100:

2 Նույն տեղում, էջ 109:

3 Նույն տեղում, էջ 59:

4 Նույն տեղում, էջ 57:

Իհարկե, դժվար է «Հին Աստվածները» ժանրային առումով համարել դասական դրամա, քանի որ այստեղ խաղի կանոնները մի փոքր այլ են: Դրամայի հերոսներին մենք շատ ավելի տեսնում ենք երազելիս կամ մտածելիս, քան բուն գործողության մեջ: Նրանց մտքերն ու երազանքները մենախոսության միջոցով պատկերելը երկարաբանություն կլիներ, այդ պատճառով էլ դրամայում գործում են ոչ իրական հերոսներ (ճերմակավոր, ճգնավոր, Հովիկ-Միգանուշներ, Քողավոր և այլն), որոնք և՛ զրուցակիցներ են, և՛ հերոսների երկրորդ ես-ը:

Շանթի դրամային առավել բնորոշ է ակադեմիկոս Սերգեյ Սարինյանի այն բնորոշումը, թե «Շանթը պարզապես հոգեբանական գրականություն է մատուցում՝ պատկեր առ պատկեր դրամայի հանգույցը կապակցելով միանգամայն իմաստային պարադոքսներով»¹:

Բովանդակային առումով շեշտը դրվում է հոգեբանական-փիլիսոփայական գործոնների վրա, որը պահանջում է ներկայացման հատուկ ձև (տեսիլք, մտածականի ու ներաշխարհի առարկայացում և այլն):

Կարծում ենք՝ Սերգեյ Սարինյանի ելակետը լինելով ժիշտ, հետագա զարգացման ընթացքում սարինյանական փիլիսոփայական մտքին է հարմարեցվում, և գրականագետի հետագա կարծիքի հետ չենք համաձայնում. ««Հին Աստվածները» ավելի փիլիսոփայական դրամա է, քան սոցիալ-հոգեբանական, և նրա գեղարվեստական իմացաբանությունը ձգտում է դեպի մարդու տիեզերական կեցության արժեքները»²: Այստեղ, նախ, Սարինյանը պետք է իրարից առանձնացներ սոցիումը և մարդու հոգեբանությունը, ուստի կարիք չկար «սոցիալ - հոգեբանական»-ը միասնության մեջ դիտարկելը, մանավանդ որ սոցոեալիզմի ժամանակն արդեն անցել էր, իսկ հեղինակը նպատակ չի ունեցել որևէ սոցիալական ուղղվածության ենթատեքստ տալ դրամային: Բացի այդ, պնդելը, որ փիլիսոփայական հենքը դրամայի հիմնական մվածումն է, կարծում ենք սխալ է, քանի որ Շանթը ավելի կարևորել է մարդ-անհատի հոգեկան դրաման և պատկերել վերջինիս ներաշխարհում տեղի ունեցող երևույթները դրամատիկական պատկերների միջոցով:

Մենք «Հին Աստվածները» դասում ենք *հոգեբանական դրամայի* ժանրին: «Հին Աստվածները» հարուստ հոգեբանական շերտ է պարունակում իր ասելիքային, բովանդակային մակարդակներում: Հանդիսատես-ընթերցողը ուղղակիորեն ծանոթանում է դեպքերի-իրադարձությունների՝ հերոսների հոգեկան արձագանքներին, նրանց երևակայական և ենթագիտակցական ոլորտներին:

Հոգեբանական դրաման բացում է հերոսի հոգեկան ներաշխարհը, և ու-

1 Սերգեյ Սարինյան, Լևոն Շանթ, Երևան, 1991, էջ 121:

2 Սերգեյ Սարինյան, Լևոն Շանթ, Երևան էջ 133:

Մի իր առաջնահատկությունները: Հոգեբանական դրամայում մարդու հոգում կատարվող երևույթներն ու տեղաշարժերը ուղղակի գործողություն են դառնում: Մի խոսքով մարդու ներաշխարհը առարկայանում է բեմի վրա:

Վանահայր-ճերմակավոր զրույցը հենց դրամայի սկզբում Գ. Էդիլյանը այսպես է բնութագրում. «Այն մեծ աֆիշայի տպավորություն է թողնում, որը հայտնում է բավականին թույլ կերպով» (էջ 10): Անշուշտ, եթե դրաման սկսվեր ոչ թե ճերմակավորով, այլ ցանկացած մի այլ գործողությամբ, օրինակ՝ եկեղեցու շինարարությամբ, Իշխանի այցով կամ վանականների զրույցով, դրանից դրամայի կառուցիկությունը չէր տուժի: Բայց հենց դրանով Շանթը փորձել է պատկերել Վանահոր՝ ամենադրամատիկ հերոսի հոգեկան երկվությունը: Բացի այդ, Վանահայր-ճերմակավոր դրվագը տպավորություն է թողնում, թե ճերմակավորի հայտնությունը առաջին անգամ չէ: Վանահոր եզրահանգումը՝ «Ո՛վ էր: Զբացավ: Տեսի՛լք, կասկած... Ա՛, երբեք: Աշխարհը մուտք չունի այս կղզին(362)» փաստում է, որ առաջին անգամ լինելու դեպքում Վանահայրը չէր կարող նման վճռական ենթադրություն ունենալ, ըստ այդմ, նվիրյալ վանականի կասկածները շարունակական երևումների արդյունք էր:

Բացի այդ, ինչպես որ դրամայում ավարտուն վերջ կարծես թե չկա (Աբեղան ապրեց թե մեռավ, Վանահայրը ուր գնաց...), այնպես էլ դժվար է որևէ ելման կետ ցույց տալ, դրա համար էլ ամենահարմարը Վանահայրն ու ճերմակավորն էին: Վերջին հաշվով, մարդու եսի երկատունն են ապահովում Վանահայրն ու ճերմակավորը:

Բացի այդ, այս տեսարանը պայմանավորում է Իշխանի ու Սեդայի ի հայտ գալը. այն մի տեսակ կանխագուշակում է աշխարհիկի մուտքը կղզի: Երբ կղզու մեջ ապահովված է մուտք, ապա այդ մուտքը կարող է ծառայել նաև որպես ելք, Վանահայր և ճերմակավոր զրույցը մի տեսակ անսկիզբ սկիզբ է, ինչպես նաև վանականների զրույցը «գինեպան Ուսեփի, դրացի Գափոյի, շվի փչող կույր Ակոբի, տիոլ զարնող Մինասի...» մասին, ինչի մասին դրամայում լսում ենք առաջին անգամ (2-րդ արար, 1-ին տեսարան), որն արդեն ծանոթ է Վանահորը՝ «Դեռ միշտ այդ հին դեմն կխոսիք ինձի» (375): «Այն հոգեվիճակը, որ ապրում է Աբեղան, բոլորովին չի բացառում նման պատրանքներ ու երազներ»¹: Հոգեբանորեն համոզիչ է, որ Սեդայի կերպարանքով տեսիլքներ պիտի հայտնվեին Աբեղային ու դրանք միապադաղ կյանքում ընթացք ու զարգացում են ստանում:

Գրական ասուլիսի ժամանակ Պ. Մարը դրամայի հիմնահարցի ու գլխավոր հերոսի մասին հետևյալ կարծիքն ունի. «Երկու կարեւոր գործող անձինք կան – Վանահայրը և Աբեղան»²: «Վանահոր և Աբեղայի միջև տեղի ունեցող պայքարը

1 Սարգիս Փանոսյան, Լևոն Շանթ, էջ 40:

2 Գրական ասուլիսներ, Ա, էջ 22:

բնորոշում է այն հիմնական խնդիրը, որ կազմում է այս տռամի հիմնաքարը»¹: Վալերի Փիլոյանը այս հարցի շուրջ հետևյալն է կարծում. «Երկու ելակետային գլխավոր կերպար կա՝ Վանահայր և Մարիամ: Մարիամից է ածանցվում Սեդան: Վանահոր աջ ու ախյակ կանգնած են Աբեղան ու Կույր վանականը»²: «Վանահայրն է գիտակցվել որպես գլխավոր գաղափարակիր կերպար և նրանից են ստացվել մյուսները»³: Ազատ Եղիազարյանը այլ կարծիք ունի. «Մնացած բոլոր հերոսները գոյություն ունեն այս երկու (Վանահայր-Աբեղա,- Ա. Ա.) ձգողության դաշտերում»⁴:

Հերոսների անդեմացումը Շանթը դիտավորյալ է կատարել: Բանն այն է, որ հերոսների հոգեբանական իրավիճակը ցուցանելով, հեղինակը նրանց ներքոն շաղկապահյուսել է միմյանց: Դժվար չէ Աբեղայի մեջ տեսնել Վանահոր անցյալը, իսկ Կույրի մեջ՝ ապագան: Այսինքն՝ այս կերպարների հոգեբանական զարգացումը շարունակական բնույթի է: Նույնը կարելի է տեսնել նաև Սեդա-Մարիամ-Քողավոր հոգեբանական անցումներում:

Նույն ձևով այլ են դրամայի ֆաբուլայի վերաբերյալ կարծիքները: Գաբրիել Տեր Ռուփինյանը այսպես է կարծում. «Այստեղ կա երկու ֆաբուլա. առաջինը Վանահոր և Իշխանուհու փոխադարձ հարաբերությունն է, նրանց կառուցած եկեղեցին, իսկ երկրորդ ֆաբուլան՝ երիտասարդ Աբեղան է յուր Սեդայով ու երազներով»⁵: Վաչագան Գրիգորյանը այլ տեսակետ ունի. ««Հին Աստվածներում» հակասական են ինքնին երևույթները, դրանք չեն կարող լուծում ստանալ առանձին անհատների կամքի շնորհիվ և կրում են հիմնարար բնույթ... Գործողությունն ասես կատարվում է ամենուր և միշտ»⁶:

Փաստորեն «Հին Աստվածներում» հիմնականում երկու քնեռ, այսպես ասած, երկու հերոս կարելի է առանձնացնել:

Առաջին՝ Աբեղա-Վանահայր-Կույր, և հորինված՝ ճգնավոր-ճերմակավոր-Իշխան-Հովիկներ:

Երկրորդ՝ Մարիամ-Սեդա և հորինված Քողավոր-Միգանուշներ:

Այս երկուսի ներքին հոգեբանական բախումները արտացոլվում են գործողության ձևով, տարբեր ծավալումներում ու մակարդակներում դրսևորվում ու ապահովում դիմամիզը և պայմանավորում են դրամայի ժանրը:

1 Նույն տեղում, էջ 25:

2 Տե՛ս Գարուն, Երևան, 2004, №6, էջ 56:

3 Նույն տեղում, էջ 57:

4 Տե՛ս Գրական թերթ, 1996, հուլիսի 12:

5 Գաբրիել Տեր-Ռուփինյան, Լևոն Շանթ. նրա երկերն ու «Հին Աստվածներ» դրաման, Վաղարշապատ, 1913, էջ 39:

6 Վաչագան Գրիգորյան, Շանթի դրամատուրգիան, Հրազդան, 2002, էջ 75:

ՊԱՏՄԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

««Հին Աստվածները» փիլիսոփայական դրամա է և միաժամանակ պատմական ողբերգություն... Դրամայի ժամանակաշրջանը Շանթը վերագրում է 9-րդ դարին՝ «հազարամյակ մը մեզմե առաջ» Սևանի անապատի եղելությանը: Պատմական հիմքն այն է, որ Սյունյաց իշխանուհի Մարիամը, որ հայոց թագավոր Աշոտ Բագրատունու դուստրն էր, Սևանա կղզում կառուցում է Առաքելոց ու Աստվածածնի եկեղեցիները...»¹: Այս հարցի վերաբերյալ նույն դիրքորոշումն ունի նաև Հակոբ Օշականը. «Սեղոսեանի տրաման վերցրած է պատմությունէն»², ու որպես վկայություն բերում է Գրիգոր Տեր-Պողոսյանի «Հիշատակարանը»:

Դրամայի պատմական լինել-չլինելը գուցե այնքան կրքեր չբորբոքեր, եթե չլիներ հեղինակի «ցուցումը»՝ «հազարամյակ մը մեզմե առաջ», ինչը, դժվար է ասել, ավելի նպաստում, թե՛ խանգարում է ճիշտ կողմնորոշվելու համար: Հետաքրքիր է, եթե չլիներ այդ «ցուցումը», հնարավոր էր շարունակել դրամայում փնտրել ինչ-ինչ պատմական փաստ-դրստորոշումներ: Ինչ խոսք, այս ամենի մեջ մեղքի իր բաժինն ունի հեղինակը: Վերջինս, եթե նույնիսկ գլուխն «ազատելու համար» է միայն մշում «հազարամյակ մը մեզմե առաջը»՝ խուսափելով պատմականության մասին ավելի որոշակի բացատրություններից, կամ էլ, հենց այդ կենտ բացատրությամբ է փորձում պատմական դրամա ստեղծել, ապա ձախողում է երկու դեպքում էլ հավասարապես: Այս փնտրտուքը գրականագետ-քննադատներին այնքան հեռու տարավ, որ նույնիսկ «գտան» Վանահոր, Իշխանի, Իշխանուհու նախատիպերը, նրանց ապրած որոշակի ժամանակը (Գրիգոր Տեր-Պողոսյան «Լևոն Շանթի «Հին Աստվածները» և Ստեփանոս Վանականի հիշատակարանը», Շուշի, 1913):

Դրամայի պատմականության վերաբերյալ երկակի են Վաչագան Գրիգորյանի և Գրիգոր Շահինյանի որակումները: ««Հին Աստվածները» պատմական է այնքանով, որքանով առնչվում է մեր անցյալի վաղ վերածնության ոգուն... Հոգեկան տվյալառնքներով Նարեկացին ծնունդ էր միջնադարի քրիստոնեության, բայց հոգեկան կազմով, հակումով, ճաշակով՝ «հեթանոս դեմք մըն է»³: Ըստ այդմ, կարելի է կարծել, որ հերոսներին կերպավորելիս Շանթը ինչ-որ չափով ի նկատի ունեցել է Նարեկացուն: Վերջինիս ընդունելով անժամանակային մի եզակի երևույթ՝ կարելի է համաձայնել քննադատի հետ:

«Նիւթը հին է, պատմական շրջանակի մեջ դրուած, բայց այծմէական»⁴: Այսինքն՝ դրամայում առկա պատմական երևույթները քննադատը չի կոնկրետ-

1 Սերգեյ Սարինյան, Լևոն Շանթ, Երևան, 1991 թ., էջ 117:

2 Հայրենիք, Բոստոն, 1930, N2, էջ 58:

3 Վաչագան Գրիգորյան, Նորք N1, 2000 թ., էջ 153:

4 Գրիգոր Շահինյան, Ձիւներն ի վեր, Պեյրուք, 1967, էջ 85:

տացնում միայն տվյալ պատմական ժամանակահատվածում, այն դիտարկելով նաև խիստ «այժմեական» փաստ:

Սամվել Մուրադյանը ընդհանրապես բացառում է «Հին Աստվածների» պատմական լինելը. «Պատմական որոշ փաստերի վկայակոչումը չի կարող գնահատվել պատմագեղարվեստական երկի չափանիշով»¹:

Գրական Ասուլիսների ընթացքում քննվող բազմաթիվ հարցերից մեկն էլ «Հին Աստվածները» պատմական դրամա ընդունել-չընդունելու հարցն էր: Տիգրան Չյուկուրյանը ևս այն կարծիքին է, որ դրամայում չկան բավարար պատմական փաստեր. «հոն ոչ պատմական շրջան, ոչ պատմական անձնատրոֆիկներ կան. չիկայ նաև ատանկ շրջաններու յատուկ բարացուցական նկարագիրը»²:

Հեղինակի կողմից ընտրված միջավայրը (տվյալ դեպքում Սևանա կղզին), որտեղ ժամանակը դեռևս իր նախնական, սաղմնային ձևի մեջ է և վերացարկված հասկացողության «տարագով» է ընկալվում: Այսինքն՝ չկան «արիեստական» բաժանումներ՝ թիվ-դարաշրջանի տեսքով: Հրանտ Մաթևոսյանի հերոսներից մեկը՝ նեղվելով ժամանակի նման սահմանափակումներից՝ ասում է. «Է՛հ էս անտեր ժամանակը ով է տեղավորել թվերի մեջ»³: Նույն հարցադրումը անում է Շանթը՝ բացառելով իր դրաման անցյալի, ներկայի կամ ապագայի առանձին սեփականությունը համարելուց:

«Հարթեքներում» Հակոբ Օշականը բացառում է Շանթի հերոսների հայ լինելը: Դրանով հանդերձ՝ քննադատը չի նկատում, որ ոչ թե ըստ իր կամեցածի բացասում է «Հին Աստվածները» դրաման, որպես գրական արժեք (նույն մերժողական դիրքորոշումն ունի թե՛ դրամայի հերոսների, թե՛ կոնֆլիկտի, թե՛ ներկայացման վերաբերյալ), այլ՝ ժիշտ հակառակը: Միայն է ենթադրել, որ հայ հեղինակի գրական հերոսները պիտի պարտադիր հային բնորոշ տիպաբանական հատկանիշներով օժտված լինեն: Եթե այդ «հայի» կերպում եվրոպացին ու ասիացին, քրիստոնյան ու մահմեդականը հավասարապես կարող են ձանաչել իրենց, ուրեմն քննադատությանը ոչինչ չի մնում, քան ողջունել տվյալ հայ գրողին՝ իր ընդհանուր-մարդկային հերոսներով: Եթե Շանթը զուտ պատմական դրամա ստեղծելու նպատակ ունենար, այդ դեպքում տուժած ու թերի կլինեին նրա ոչ հայկական բնութագիր ունեցող հերոսները: Կարծում ենք, Օշականի կարծիքին նպաստել է ամենուր ազգայինը փնտրելու մոլուցքը:

Նախ, ի՞նչ ասել է պատմական երկ: Կառուցվող եկեղեցին, իշխան, իշխանուհի տերմինները, Սևանա կղզին ու հազարամյա վաղեմությունը շատ քիչ

1 Տե՛ս Գրական հանգրվաններ, Գիրք Ա, Երևան, 2003, էջ 86:

2 Գրական ասուլիսներ, Ա, Շանթի «Հին Աստվածները», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 11:

3 Հրանտ Մաթևոսյան, Երկերի ժողովածու 2 հատորով, հ. 1, Երևան, 1985, էջ 99:

են որևէ երկ պատմական դարձնելու համար: Եթե այս մոտեցմամբ քննենք դրաման, ապա նրանից ոչինչ չի մնա:

Առհասարակ պատմական երկերը միշտ էլ ժամանակի թելադրանքով ստեղծված գործեր են: Սովորաբար, պատմական երկերում առաջնային պլան է մղվում հերոսականությունը, և պատահական չէ, որ հայ գրողը կամ արդեն հայտնի պատմական ժամանակ-իրադարձություն ու հերոսներ է ընտրում, կամ հերոսացնում է իր ընտրած պատմական ժամանակաշրջանն ու կերպարներին. հակառակ դեպքում ինչո՞վ է պայմանավորված «Գևորգ Մարգաբետունու», «Սամվելի», «Պապի», «Վարդանանքի» դարեր անց «վերակենդանացումը»: Պատմական որևէ չնչին փաստ հեղինակը կարող է գեղարվեստականացնել՝ իր առջև դրած խնդրի լուծման համար: Գևորգ Մարգաբետունին ու Սամվելը շատ աղքատիկ պատմական կենսագրություն ունեն, բայց իրաշալի անհատ-հերոսներ են դարձել երկի սահմաններում:

Ձենքերի, արդուզարդի, հագուստի, կենցաղի մի ամբողջ հանրագիտարան են «Սամվելն» ու «Վարդանանքը»: Պատմական կոլորիտ. ահա յուրաքանչյուր երկի պատմական կոչվելու «վկայականը»: *Գեղարվեստական տարածությունը հեղինակի գրչի ներքո վերածվում է որոշակի պատմական ժամանակաշրջանին բնորոշ՝ իր «արդուզարդով» ընդգծվող միջավայրի* (ինչը չի արել Շանթը «Հին Աստվածների» պարագայում): Նույնիսկ մտածողության տեսանկյունից գրողը իր հերոսին գեղարվեստական ժամանակի պահանջներին համաձայն է կերտում: Բացի այդ, փաստական, վավերական դեպքերի նկարագրություններից չի կարող խուսափել պատմական երկ ստեղծող հեղինակը: Վերջապես, պատմական երկում գրողը իր ժամանակի առջև ծառացած կարևորագույն խնդիրներն է այլաբանորեն արծարծում կամ պատմությունն է վերաբժնորում:

Ժամանակակից գրողն այսօր ավելի ազատ է պատմական որևէ երևույթ սեփական կերպով գեղարվեստականացնելու համար: Նրանց գործերում (Պերձ Զեյթունցյան, Չորայր Խալափյան, Լևոն Խեչոյան և այլք) կարող ենք հանդիպել մինչ արդ մեզ քիչ ծանոթ կամ բոլորովին անծանոթ Արշակի, Ներսեսի, Գնելի: Այդուհանդերձ ժամանակակից պատմական երկը, որքան էլ նորովի մեկնաբանություններ ունի իր պարունակումներում, գեղարվեստական տարածության ու ժամանակի կառուցումներում մնում է պատմական:

Վերը թվարկված առանձնահատկությունները բացակայում են «Հին Աստվածներում»: Չկա հատուկ բացատրական տեղեկություն պատմական ենթադրվող անձանց վերաբերյալ: Հեղինակը ոչ մի անգամ չի մանրամասնում, ովքեր են իշխանուհին, իշխանը, ո՞ր ազնվական ցեղից են, ո՞վ է եղել իշխանուհու ամուսինը, ե՞րբ է մահացել՝ արյունոտ մի պատերազմի ժամանակ, թե..., ո՞ւմ հետ են ամուսնացել իշխանուհու զավակները, ո՞վ է եղել Վանահայ-

րը աշխարհիկ կյանքում, ում «արհամարհեց» Իշխանուհին...

Պատահական դիպվածով միաբանություն է գալիս Իշխանը (ըստ որում նա անուն չունի, անանուն է նաև Աբեղան, բայց նրա անվան բացակայությամբ հեղինակը այլ խնդիր է լուծում, իսկ Իշխանի բացակա անունը չէր կարող վրիպել պատմական դրամա գրող հեղինակի աչքից), «խանգարում Աբեղայի հանգիստը», որոշ նյութական բարիքներ (դուռ, վարագույր, ցորեն) նվիրում միաբաններին ու հեռանում: «Եվ վերջապես մեյ մըն ալ, ո՛վ գիտե, երբ եմ այս կողմերը անցնելու, այնքան գործ ունիմ և զբաղում»¹:

Պատմական կոլորիտ ստեղծելու համար հեղինակը պիտի մանրամասներ իշխանին շտապեցնող «գործ, զբաղումի» կենցաղային, անձնական, քաղաքական բնույթը: Բայց նման պատմական կամ հորինովի տեղեկություններ չկան: Իշխանը գալիս է միաբանություն նախ՝ «անգամ մը» քրոջ հովանավորած կառուցումը տեսնելու, տարեկան «տասը չափ սպիտակ ցորեն խոստանալու», «կաղնի դուռ մը» և «վարագույր մը» նվիրելու, իսկ ամենավերջում, «կաղնի դռան» ետևում, աբեղային ինքնաձանաչման մղելու համար: Սա նրա այցի նպատակի միայն մի մասն է: Այդ առումով, ծերունի վանականը կարծես կարդում է Իշխանի միտք-ցանկությունը. «Ձեր ցեղի անունը անջինջ պիտի մնա այս պատերեն»²: Պատմական դրամայում հեղինակն անպայման պիտի մանրամասներ «ցեղի անունը», պիտի հիշեր նրա երևելի անձանց, նրանց հիշարժան գործերը, իսկ այս դեպքում Շանթը բավարարվում է միայն տողատակին հիշելով...

Սա կարծես հարմար պահի ընձեռած արտոնություն էր, որից Իշխանը պիտի օգտվեր. «Վայելքը ձեզի, ձեր սուրբ աղոթքը ծնողներուս ու զավակներուս»³: Փաստորեն Իշխանի հարևանցի այցիվ «վանական զանգվածը» «շահում է», իսկ Աբեղան, ով շահելու ամենաշատ իրավունքն ուներ, «պարտվում է»՝ որևէ «նյութական» ձեռքբերում չունենալով (Իշխանի ձին, սուրը և աղջիկը): Ահա, պատմական համարված անձանցից մեկը, որի երևույթը պատմական ոչինչ չի հաղորդում դրամային (չնայած դրամայի համար դա ո՛չ առավելություն է, ո՛չ էլ թերություն), բայց հոգեկան բավականին լուրջ անհանգստության պատճառ է:

Այսպիսին չէ Իշխանուհու կերպարի առանձնահատկությունը: Հակառակը, եկեղեցին նրա համար ո՛չ իր նախնիների ու ժառանգների անունը վառ պահելու միջոց է, ո՛չ էլ պատմական կամ հոգևոր տեսակի կոթող: Օրերի պարապը լցնելու համար մի ուրիշ, շատ ավելի զորավոր պատճառ է հետապնդում վերջինիս «հովանավորությունը»: «Բան մը պիտի ընեի»՝ «արդարանում է» Իշխանուհին, անտարբեր մնալով իրեն հորջորջված «սրբուհի» որակա-

1 Լևոն Շանթ, Երկեր, Երևան, 1989, էջ 365:

2 Նույն տեղում, էջ 366:

3 Նույն տեղում:

վորմանը: Բայց Իշխանի նույն ցանկությամբ է տառապում Պառապլը. «Եվ որու ծակատին քանդակվելու է քու անունդ, դարեդար պատմելու բոլորին քու բաբեպաշտությունդ ու աստվածասիրությունդ»¹:

Այսքան աղմուկ հանած եկեղեցու մասին ևս չկա ծարտարապետական բնութագրում, որն իր հերթին կարևոր նախապայման էր համարվելու պատմական դրամայի համար, ուստի պայմանական բնույթ է կրում եկեղեցին, և իր սահմաններում ներառում է ցանկացած սրբավայր:

Հետաքրքիր է, մեր համարյա երկուհազարամյա քրիստոնեական պատմության մեջ մենք՝ հայերս ի՞նչն ենք ավելի կարևորել. աշխարհում առաջին քրիստոնյա ազգի մեր գոյության իրավունքը, թե՛ այդ քրիստոնեությանը նվիրած հազարավոր վանք-եկեղեցիները, որոնցով միշտ սիրել ենք մեզ շրջապատել: Ավելի ազգային սնամիառության, քան քրիստոնեական հավատքի կողմներն են այդ եկեղեցիները՝ Մարիամ իշխանուհունը ևս, անցած բայց չմոռացված սիրո համար: Չմայած նրա «սնամիառությունը» այլ բաղադրություն ունի. իրենց տոհմածառը պատմության էջերում ամրագրելու առիթ է այդ եկեղեցին, այլ Մարիամ-Հովհաննես սիրո միությունը խնկարկող համեստ կառույց:

«Սերը սիրով, սերը սիրով, օրենքն աս է դարերով»², կարծում ենք, գաղափարական ամենացայտուն շերտն է, որ կարող ենք ցույց տալ դրամայում, և որն էլ կարևորել է Շանթը: Սա իր հերթին միայն «հազարամյակ մը մեզմե առաջի» «գյուտը» չէ, այլ՝ ոչ մի որոշակի ժամանակ չի ծանաչում և թե՛ այսօրվանն է, և թե՛ վաղվանը հավասարապես: Այդ «օրենքը» իր օրինական ուժի մեջ է մտել ոչ թե «հազարամյակ մը մեզմե առաջ», այլ շատ ավելի վաղ՝ գոյի կազմավորման հետ զուգահեռ: Այն անբեկանելի է եղել միշտ՝ նախաքարանձավային ժամանակներից մինչև մեր օրերը, ու նույն կերպ է գործելու նաև ապագայում, քանի դեռ կա գոյը, քանի դեռ կյանքն իր հարահոս ընթացքի մեջ է: Փաստորեն ոչ մի պատմական գաղափարաբանություն անգամ չի դրել հեղինակը դրամայի ասելիքային սահմաններում, ուստի մեր կողմից բացառվում է «Հին Աստվածներին» պատմական որակելը:

«Կարելի է ցանկանալու դէպքում փոխել անուններ, մի քանի մանրամասնություններ և յարմարեցնել նրան ամեն մի երկրի և բոլորովին ուրիշ ժամանակներին»³: Քանզի իրականում չկան «բոլորովին ուրիշ ժամանակներ», կան իրար հաջորդող, ածման կարգով դասավորված թվեր, որոնց մենք «ուրիշ», նոր ժամանակ ենք համարում, որն իրականում, մեծավ մասամբ ոչնչով չի տարբերվում իրեն նախորդած ու հաջորդող ինչ-որ սիմվոլիկ թիվ-ժամանակից:

1 Նույն տեղում, էջ 394:

2 Նույն տեղում, էջ 379:

3 Մշակ, Թիֆլիս, 1913, N185: