

ԼԵՒՈՆ ՇԱՆԹԻ ՀԻՆ ԱՍՏՈՒԱԾՆԵՐԸ ԵՒ ԵՒՐՈՊԱԿԱՆ ԹԱՏԵՐԳՈՒԹԻՒՆԸ

ՎԱՀԱԳԱՆ ԳՐԻԳՈՐԵԱՆ
vachik_grigoryan@mail.ru

ՄՈՒՏՔ

Լեւոն Շանթի *Հին Աստուածները* Թիֆլիսի Արտիստական Թատրոնի դահլիճում ներկայացուեց 1913ի Յունուարի 14ին: Այն գրուել էր Երեւանում՝ 1909ին, հրատարակուել 1912ին՝ Պոլսում: Ձեռագիր վիճակում արդէն դրաման ընդունելութիւն էր գտել: Այն համընդհանուր ճանաչումը, որ ստացաւ դրաման, անսպասելի էր գրողի համար: Թատերգութիւնը ցնցեց հասարակական կարծրացած մտայնութիւնը. այն ինքնատիպ էր ե՛ւ բովանդակութեամբ, ե՛ւ ձեւով:

Այս երկը չունէր իր նմանը հայ գրականութեան մէջ, հետեւաբար դրա համար մթնոլորտ, նախընթաց կարող էր ստեղծել միայն ԺԹ. դարավերջի եւ Ի. դարասկզբի եւրոպական թատերագրութիւնը:

Չի կարելի անտեսել նաեւ այն հանգամանքը, որ հայ քննադատական միտքը, փոքր-ինչ ուշացումով, այնուամենայնիւ իւրացնում էր եւրոպական արուեստի սկզբունքները, դրանք առաւել կամ պակաս խորութեամբ առնչում հասարակական գիտակցութեանը:

Հարցադրումների խորութեամբ հետաքրքիր էր Սիմէոն Յակոբեանի «Սիմոնովիզմը Դրամայի Մէջ» յօդուածը, որը լոյս տեսաւ 1906ին՝ *Մուրճի* 3րդ համարում: Քննադատը ֆրանսիական, գերմանական գրականագէտների, ժամանակի թատերական երկերի առաջադրած սիմոնովիստական սկզբունքների վերլուծութեամբ բացայայտում էր այն իւրայատկութիւնները, որոնք բնորոշ էին նոր թատերգութեան, թատրոնին: Աստիճանաբար «վերածնունդ իդէալիզմը» հասնում է անխուսափելի յաղթանակի «կենսունակութիւնից զրկուած պոզիտիւիզմի վրայ»:

Դրամատիկ երկերում տեղի է ունենում արմատական վերափոխութիւն. «*հեռանում են այն անձնաւորութիւններն ու գործողութիւնները, որոնք մինչեւ այդ ժամանակ գերակշիռ նշանակութիւն ունէին բոլոր դրամաներում*»¹: Ծնւում է նոր թատրոնը եւ, որ իր աշխարհայեացքով կամենում է «*եզական տեղ գրաւել տիեզերական թափրոնի պայմութեան մէջ*»²:

Հիմնականում կանգ առնելով Մետերլինգի ստեղծագործության սկզբունքների վրայ՝ Յակոբեանն առանձնացնում է գործողության ծաւալման ներքին ընթացքը: «Արցունքը այլեւս արտաքին չպիտի լինի, այլ պիտի թափուի հոգու խորքերում. արիւնը այլեւս բեմ չպէտք է ներկէ, այլ պիտի կաթէ սրտերի մէջ»³: Խորհրդաւորութիւնը համարելով Մետերլինգի ստեղծագործութեանը բնորոշ՝ նոյն յատկութիւնը Յակոբեանը տեսնում է նաեւ Հաուպտմանի մասնաւորապէս *Ջրասոյգ Ջանգը*-ում: Աւելի՛ն. քննադատը համոզուած է, որ խորհրդաւոր աշխարհայեացքի «ճակարագրական ճանապարհով անցնում են բոլոր իսկական ժամանակակից գրողները»⁴: Վկայակոչելով գերմանացի քննադատ Գրանիխշտետէին՝ Յակոբեանը եւս համոզուած է, որ «նապուրայիզմ ու ռէալիզմ միանգամայն անհամապատասխան են այնպիսի ինքնօրինակ մարդկանց համար, ինչպիսին հիւսիսի ծերունի Իբսէնն ու երիտասարդ Հաուպտմանն են»⁵: Սիմուլիզմի հետ քննադատը կապում էր գեղարուեստի առաջադիմութեան հեռանկարները. «Այս մութ, հեքիաթային, «հիւանդոտ» ու «յոգնած», սակայն անկասկածելիօրէն ուժեղ շարժումից է կախուած եւրոպական գեղարուեստի, գուցէ եւ ամբողջ քաղաքակրթութեան ապագան»⁶:

Քննադատը նշելով երեք մեծերին՝ Իբսէն, Հաուպտման, Մետերլինգ, հաւաստում է որ նրանք ուղղորդում էին համաշխարհային թատերագրութեան զարգացումը⁷: Նրանցով էին պայմանաւորուած դարասկզբին դրամայի ժանրում ի յայտ եկած նոր միտումները, որոնք առաջին հերթին կապուած էին երկերի իմաստային բազմահարթակ լուծումներին: Այդ միտումներն առանձնայատուկ կերպով արտայայտուեցին նշուած արուեստագէտների գործերում, որոնցով նրանք ստեղծում էին ժամանակի թատերգական երանգապնակի հիմնորոշ գոյները:

ՀԵՆՐԻԿ ԻԲՍԷՆ (1828-1906)

Նոր թատրոնի եւ ընդհանրապէս համաշխարհային թատերգութեան վրայ անուրանալի էր Իբսէնի ազդեցութիւնը: Հասարակութեան մէջ մարդկանց յարաբերութիւնները, կեանքը իմաստաւորում էին էթիկական սկզբունքներով. հասարակութեան եւ անհատի միջեւ եղած հակասութիւնները հիմնաւորում էին հոգեբանական նրբին դիտումներով: Գործողութեան արտաքին

կողմը, որտեղ զարգացումը թույլ է՝ մնում էր առօրեական մակարդակում, ենթահողի շնորհիվ վերածում էր ընդհանուր, ամբողջական եզրայանգման:

Իբսենի ստեղծագործություններում բացակայում է խորհրդաւորութիւնը, անըմբռնելին: Սովորաբար գործողութիւնն սկսում է գազաթնակէտից. սիւժէն ծաւալում է արդէն կատարուած պատճառների բացայայտմամբ:

Իրենց արտայայտման ինքնատիպ դրսեւորումներով աչքի են ընկնում *Բրանդ, Պերգինյո, Կինը Ծովից, Կառուցանող Սոլնէս, Փոքրիկ Էլլոֆ, Երբ Մեռեալներս Կ'արթնանանք* երկերը, որտեղ ակնյայտ է «երկրորդ հարթակի» առկայութիւնը: Հեղինակն աւելի հակում է այլասացութեան, որն առանձին պահերի վերածում է սիմուլի: Թույլ է՝ սիմուլիկան (Անյայտը եւ ծովի թեման՝ *Կինը Ծովից*, սատանան՝ *Կառուցանող Սոլնէս*ում, Պառաւ-առնետորսը՝ *Փոքրիկ Էլլոֆ*ում) ձեռք է բերում յարաբերական անկախութիւն:

Եթէ առաջին խմբի դրամաներում սիմուլը տուեալ երեւոյթը ներկայացնող գունային երանգի դեր էր խաղում, ապա երկրորդ խմբում դրանք թույլ են ստուերներ, որոնք շարժում են տարածութեան մէջ, մասնակցում գործողութեանը, ներազդում մարդկանց ճակատագրի, հոգեբանութեան վրայ, ուղղորդում նրանց գործելակերպը եւ կամ խոչընդոտում:

Ենթահողի նկատմամբ ուշադրութեան վերածնունդի համար ԺԹ. դարավերջի եւ Ի. դարասկզբի թատերգութիւնը պարտական է Իբսէնին⁸:

Երկրորդ հարթակի առկայութիւնը Իբսէնի երկերում ունի ծրագրաւորուած բնոյթ. մի դէպքում մարտնչող անհատի եւ միջավայրի հակասութեան խնդիրն է դառնում առաջադիր, մէկ այլ դէպքում՝ ստեղծագործող անհատի ճակատագրի թեման, ինչն ընդհանրապէս բնորոշ է սիմուլիստ հեղինակներին (*Գեղդա Գաբէր, Կառուցանող Սոլնէս*):

Իբսէնի վերջին շրջանի դրամաներում գործողութիւնը յաճախ դուրս է գալիս տան պատերի միջից եւ տեղափոխւում բնութեան մէջ. ստատիզմը, աւանդական միջավայրը տեղի է տալիս ընդհանրացման աւելի բարձր աստիճանի առջեւ, ինչը բնորոշ էր սիմուլիզմին:

80-90ականների թատերգութիւնում որոշակի տեղ են գրաւում սիմուլ համեմատութիւնները. տիկնիկների տուն, ուրուականներ,

սպիտակ ձիեր, վարակուած ակունքներ, վայրի բադ եւն.: Մի դէպքում Իբսէնն ստեղծում է իրադրութիւն, երբ կատարուող գործողութիւնը սիմուլիկ նշանակութիւն է ստանում (օրինակ՝ *Կառուցանող Սոլնէսի* վերջին արարը), մէկ այլ դէպքում նրա հերոսները որեւէ պատմութիւն են պատմում, որը սիմուլացնում է նրաց կեանքը կամ հիմնաւորում արարքների ճշմարտութիւնը (*Երբ Մենք՝ Մեռեալներս Կ'արթնանանք*): Պատկերների կառուցման այս ձելը եւս բնորոշ է սիմուլիստ հեղինակներին:

Սիմուլիստական համեմատութիւններին, պատկերներին զուգահեռ Իբսէնը օգտագործում է եւ այլասացութեան ամենատարբեր դրսեւորումներ. դրանք հերոսների առօրեական խօսքի շղթայում յանկարծաստեղծական բնոյթ ունեն եւ խորքում որեւէ գաղտնիք չեն թաքցնում:

Առանձին դէպքերում միայն կարելի է խօսել Իբսէնի դրամաներում խորհրդաւորութեան մասին. ցանկացած պարագայում նա պահպանում է երեւոյթների զարգացման բնական ընթացքը, ամէն ինչ փորձում է հիմնաւորել իրական հանգամանքներից ելնելով:

ԿՆՈՒՏ ՀԱՄՍՈՒՆ (1859-1952)

Ոչ այնքան ստեղծագործութեան բովանդակութեան ենթահողի, որքան բնաւորութեան ներաշխարհի բացայայտմամբ կարելոր են Համսունի դրամաները: Դրանք թուով շատ չեն (*Յարական Դարպասների Մօտ* (1895), *Կեանքի Խաղ* (1896), *Վանական Վենդ* (1902), *Թամարա Թագուհի* (1903), *Կեանքը Թաթերում* (1910): Նա համոզուած էր, որ իբսէնեան կերպարները աղքատ են, քանի որ կառուցուած են մէկ գերիշխող գաղափարի հիմքի վրայ⁹: Գիտականօրէն անհնար է մեկնաբանել մարդկային հոգեբանութեան նրբերանգները: Համսունը նոր հոգեբանութեան բացայայտման համար յատուկ նշանակութիւն էր տալիս միայն իրեն յատուկ ընկալումներին. «*Իրականութիւնը մեր միտքն է, որը առարկաները դարձնում է իրական*»¹⁰: Սրանով նա ակնյայտօրէն մղւում էր երեւոյթների տպաւորապաշտական աշխարհընկալման ուղին, որտեղ արտայայտւում են հեղինակի նուրբ, անցողիկ տրամադրութիւններն ու տպաւորութիւնները: Սա էլ հնարաւորութիւն էր տալիս բացայայտելու անհատի հոգեբանութեան տարօրինակութիւնը: Իհարկէ, Համսունը երբեք

էլ չէր անտեսում միջավայրի դերը, սակայն անսպասելի, ոչ-սովորական, յաճախ անբացատրելի վարքագիծն է դառնում բնաւորութեան առանցքը (*Վանական Վենդ*): Սէրն ու բնութիւնը այն երեւոյթներն էին, ինչի մէջ բացայայտում էր հերոսի ներաշխարհը:

ԳԵՐՀԱՐՏ ՀԱՌԻՊՏՄԱՆ (1862-1946)

Հաուպտմանն այն գրողներից է, որի երկերը յաճախ են երեւացել հայ բեմում. *Արեւածագից Առաջ* (1889, հայ. հրատ.՝ 1895), *Կառապան Հենշէլ* (1898, հայ. հրատ.՝ 1907), *Ջուլիակներ* (1892, հայ. հրատ.՝ 1905), *Ջրասոյգ Ջանգը* (1896, հայ. հրատ.՝ 1923), 1901ին *Մուրճում* հայերէնով լոյս է տեսել *Մէնակ Մարդիկ* դրաման:

Շանթն այս հեղինակին գիտէր մինչեւ վերջինիս հայերէն թարգմանուելը: 1896ին Լայպցիգից Իսահակեանին գրած նամակում կարծիք է յայտնում *Ջրասոյգ Ջանգը*ի մասին: «...Ընդհանրապէս ես չեմ սիրեր այդ ռոմանթիկ ավարաթը ու հեքիաթի առասպելական աշխարհները, երբ այդ բոլորը իբրեւ դիմակ մըն է միայն ժամանակակից կեանք, հայեացքներ ու խնդիրներ վերլուծելու համար»¹¹:

14 տարի անց, *Հին Ասորւածները* արարելու ընթացքում Շանթը մասնաւորապէս ձեւի առումով օգտագործեց Հաուպտմանի նշուած երկի «ռոմանտիկ ավարաթը», իհարկէ ուրոյն գաղափարական ուղղութեամբ: Չի կարելի անտեսել եւ այն հանգամանքը, որ Հաուպտմանը Իբսէնի հետ որոշակիօրէն ազդում էր դարասկզբի հայ բեմի խաղացանկի վրայ: Եթէ սա անգամ անտեսենք, ապա միեւնոյն է՝ այս հեղինակի ստեղծագործական մաներան որոշակի լիցք է հաղորդել Շանթի գլուխգործոցին:

Բնապաշտական երկերի հետ գրեթէ միաժամանակ (*Արեւածագից Առաջ*, *Կղբենի*, *Ջուլիակներ*) գրուեցին *Ջրասոյգ Ջանգը* (1896), *Հանելա* (բեմադրուել է 1893ին), *Խեղճ Հայնրիխ* (1902) դրամաները: Այս երկերը կառուցուածքով, գեղագիտական խնդիրներով, սիւժետային-թեմատիկ լուծումներով հակադրում էին բնապաշտական դրամայի պահանջներին: Հեղինակը հեքիաթային, երեւակայական պատկերների միջոցով ստեղծում է երազանքների արեւոտ մի աշխարհ, որը հակադրում է իրականութեանը:

Հաուպտմանը, ինչպես եւ Իբսէնն ու Մետերլինզը, ռուս գրականութեան մէջ Լ. Անդրէեւն ու Ալեքսանդր Բլոկը սիմուլիզմի մէջ տեսնում էին անհատի հոգեւոր աշխարհը ներթափանցելու լայն հնարաւորութիւններ: Իրական երեւոյթների բազմակողմանի բացայայտումը նրանք զուգակցում էին հերոսների ներդաշնակ վերապրումներին:

Հանելայի Համբարձումը. Ֆանտաստիկ Պատկերներ Երկու Մասով դրաման կառուցուած է իրական եւ երեւակայական տեսարանների յաջորդական զարգացումով: Տասնչորսամեայ մեռնող աղջնակի զառանցանքների միջոցով հեղինակը ստեղծում է այնկողմնային երջանիկ կեանքի պատկերը: Այս դրաման յաճախ են համեմատել Գորկու *Յափակում* երկի հետ, ինչպես կերպարների, այնպես էլ ներքին ընկերաբանական ուղղութեան առումով¹²:

Ենթահողում *Հանելան* ստանում է տիպական բնոյթ՝ ճնշուածների էութիւնը բացայայտելու տեսանկիւնով:

Ջրասոյգ Զանգը երկրորդ հեքիաթ-դրաման է, որտեղ առաջադրուած ամենատարբեր հարցադրումների կողքին առանձնանում է Ի. դարի գրականութեանը բնորոշ խնդիրը՝ արուեստագէտի ճակատագիրը, արուեստի յարաբերութիւնը կեանքի, բարոյականութեան, սիրոյ հետ: Իհարկէ, զուտ արտաքին առումով երկը կարող էր չար ու բարի ոգիների պայքար թուալ: Իրականում Հաուպտմանի, իբրեւ ստեղծագործող անհատի, ողբերգութիւնը կապուած է սեփական իրարամերժ ապրումների, ներքին անյաղթահարելի հակասութեան հետ, որն առկայ է արուեստագէտի եւ այն իրականութեան փոխյարաբերութեան միջեւ, որտեղ ապրում է արարող անհատը: Սիմուլիստական դրաման լեցուն է ամենատարբեր պատկերներով ու երեւոյթներով, որոնք հիմնուած են ամենալայն ընդհանրացումների վրայ: Բանահիւսական ռճաւորումը եւս բնորոշ է այս ուղղութեանը, սակայն ի տարբերութիւն անկումային տրամադրութիւն արտայայտող երկերի՝ այստեղ իյայտ եկող այլաբանութիւնները ստեղծում են ոչ թէ մռայլ, այլ պայծառ, ոգեւորիչ տրամադրութիւն:

Դրամայում կարեւոր գիծ է Հենրիխի ու հոգեւորականի միջեւ ծաւալուող վիճաբանութիւնը: Վերջինս պաշտպանում է եկեղեցու դոգմաները եւ համոզուած է, որ Հենրիխը պարզապէս հեռացել է եկեղեցուց, դաւանում է նոր հաւատ՝ ուրախութեան, լոյսի եւ

բարութեան: Այսուհանդերձ, պատրաստի աշխատանքը զայրոյթով ծովի յատակն են գլորում չար ոգիները: Այնտեղից լսուող ծայնը վկայում է Հենրիխի պարտութեան մասին:

Դրամայում կարեւոր սիմուլ է արելը. կը գան նորերը եւ Հենրիխի երազանքի աներակների վրայ կը կառուցեն նորը. «Ահա՛ արեգնական զանգի դողանջ-վե՛ր ու վէս: Արեւածա՛գ... գիշերը – ծիգ, դժներե՛ս...»¹³: Սա լաւատեսութեան վկայութիւնն է:

Ինչպէս *Ջրասոյգ Չանգը*ում, այնպէս էլ *Իսկ Պիպպան Պարում է* (1905) դրամայում իրական եւ երեւակայական պատկերները միահիստում են միմեանց: Այստեղ թէւ ելակէտն իրականութիւնն է, այնուամենայնիւ իրականի եւ անիրականի մասնակցութիւնն ընդհանուր կառոյցի գաղափարական բովանդակութեան ձեւաւորման մէջ հաւասարաթէք է: Երկհարթակ կառոյցը՝ իրական եւ երեւակայական՝ ստանում է ռէալ, որոշակի, առարկայական գծեր: Սակայն ակնյայտ երեւոյթները խորքում պահում են իրենց ենթահողը. Պիպպան երազանքն է, յաւերժ գեղեցիկը, անմահ արուեստը, որ մշտապէս հակադրում է կոպիտ իրականութեանը: Բաւականին զգալի է կրօնական խորհրդաւորութեան ազդեցութիւնը. գոյները մռայլ են, ի յայտ եկող սիմուլիկան տեղի է տալիս ամենատարբեր մեկնաբանութիւնների:

Իբսէնեան սիմուլիկան շատ անելի շօշափելի է. երեւոյթները մեկնաբանելիս Իբսէնը ելնում է բացառապէս իրականութիւնից: Հաուպտմանի համար ոչ-բանական աշխարհն իր խաղացած դերով գրեթէ հաւասարաթէք է իրականին: Ենթահողը Իբսէնի մօտ կռահելի է, ամէն ինչ նախօրօք հաշուարկուած է, պատահական չէ, որ Համսունն այս առումով քննադատում էր իր մեծ նախորդին:

Հաուպմանի երկերում ենթահողը, երկրորդ հարթակը այնքան տարածուն է ու հարուստ, որ դառնում է ոչ թէ ինչ-որ սիմուլ կամ երկի ընթացքը պայմանաւորող օղակ, այլ ձեւաւորում, ամբողջական է դարձնում երեւոյթները, ստեղծում բանաստեղծական մի աշխարհ, որն իրական երեւոյթների իւրօրինակ արտացոլքն է հանդիսանում: Միմեանց միահիստում իրական եւ անիրական աշխարհները շատ յաճախ ստեղծում են պայմանական իրավիճակներ եւ ընթերցող-հանդիսատեսը յաճախ դժուարանում է նախապատուութիւնը տալ որոշակի երեւոյթների՞ն, թէ՞ ոչ-բանական ընկալումներին:

ՄՈՐԻՍ ՄԵՏԵՐԼԻՆԳ (1862-1949)

Մետերլինգի դրամաները կառուցուած են պայմանականութիւնների հիմքի վրայ: Երեւակայածինը, ոչ-բանական երեւոյթներն են առաջնորդում հեղինակի միտքը մասնաւորապէս առաջին շրջանի գործերում:

Առօրէականի դրաման, ողբերգականի բացայայտումը Մետերլինգի ուշադրութեան կիզակէտում է. մի բան, որ կանխորոշել է նրա դրամաների միջնադարեան մոայլութիւնը: Յաճախ գործողութիւնը կատարում է ժամանակից ու տարածութիւնից դուրս, պայմանաւորում՝ պահի, իրադրութեան ողբերգական բնոյթը: Թատերգուն բացառում է ծիծաղելիի առկայութիւնը, կեանքը ընդհանուր առմամբ ողբերգական է, կոմիզմը մշտապէս որոշակի է, շօշափելի: Մետերլինգը նախընտրում է երեւոյթների ողբերգական էութեան բացայայտումը՝ ընդհանուր գծերով: Միջնադարեան բերդերում, քաղաքակրթութեան ընթացքից հեռու՝ ծովի ափին կամ բնութեան մէջ առանձնացած նրա հերոսները - որոնք մշտապէս ունկնդիր են ծովի ու քամու շառաչին - փորձում են իրենք իրենց համար բացայայտել գոյութեան կերպը: Ակնյայտ է, որ ընդհանուր մթնոլորտ ստեղծող, բեմայարդարման դեր կատարող բնութեան երեւոյթները որոշակի տեղ են գրաւում Շանթի *Հին Աստուածներում*:

Բնորոշ է եւ այն հանգամանքը, որ Մետերլինգը արարները (դրանք սովորաբար հինգն են) բաժանում է առանձին պատկերների՝ իւրաքանչիւրն իրեն յատուկ մթնոլորտով, բեմայարդարանքներով:

Մետերլինգն իր «փոքր դրամաներով» (*Ինքնակոչը*՝ 1890, *Կոյրերը*՝ 1890, *Եօթ Արքայադուստրեր*՝ 1891, *Այնտեղ՝ Ներսում*՝ 1894, *Տենտաժիլի Մահը*՝ 1894) առաջադրած նիւթական աշխարհի եւ «համաշխարհային ոգու» հակադրութիւնը տեսականօրէն ամբողջացրեց *Խոնարհների Գանձը* (1896) *տրակտատում*: Մարդը ոգու ճանաչման հասնում է սիրոյ, ճակատագրի եւ մահուան ճանապարհով¹⁴: Այստեղից էլ այս թեմաների առկայութիւնը նրա երկերում:

Իբրեւ սիմուլիզմի ներկայացուցիչ եւ տեսաբան՝ Մետերլինգը, առօրէականը ներկայացնում է իբրեւ այնկողմնային ուժերի արտայայտութիւն: Միաժամանակ խորհրդաւոր

տրամադրութեամբ, մթնոլորտով հակադրում է ժամանակի պոզիտիւստական բանապաշտութեան, ժամանակի քաղքենիական, մանրախնդիր հոգեբանութեանը՝ առաջնութիւնը տալով վերժամանակեայ խնդիրներին: Մարդկանց միջեւ իրական կապերն արտայայտում են բացառապէս հոգիների շփման միջոցով՝ առանց խօսքի, որն ամէն կերպ ձգտում է միանշանակութեան եւ չի կարող ինչպէս աշխարհի էութեան, այնպէս էլ մարդկային անորսալի հոգեւոր յարաբերութիւնների արտայայտիչ լինել (*Լոռութիւն*, 1896):

ԵՌՀԱՆ ՍՏՐԻՆԲԵՐԳ (1849-1912)

Վերը նշուած թատերգուների շարքում հարկ է նշել նաեւ Ստրինբերգի անունը: Վերջինս իրեն յատուկ յանկարծաստեղծական շեշտերով հակուեց սիմուլիստական թատերգութեան: Կինեմատոգրաֆիական ոճն առանձին պատկերների համադրումներով ստեղծում է պատկերների, գործողութեան ամբողջական ընթացք: Արտայայտչապաշտ հեղինակներին բնորոշ յատկանիշ էր հերոսներին ընդհանուր անուանումներով կոչելը, մի բան, որ ի յայտ եկաւ Ստրինբերգի երկերում՝ Հայր, Մայր, Որդի, Հարսնացուն եւն.: Մասնաւորապէս վերջին շրջանի երկերում բանապաշտական պատկերները համադրում են երեւակայականին: Այս առումով բնորոշ է *Ոգիների Սոնաթը* (1907): Գրոտեսկի միջոցով թատերգուն առաւել ակնյայտ է դարձնում իրականութեան աղաղակող հակասութիւնները:

Իհարկէ, այս գրողները իրենց երկերով չեն կարող բնութագրել ամբողջ ԺԹ. դարավերջի եւ Ի. դարասկզբի թատերգութիւնը, որն հարուստ է բովանդակութեամբ եւ տարատեսակ արտայայտման ձեւերով: Մենք յիշատակեցինք այն երկերը, որոնք ինչ-որ կերպ կարող են առնչուած լինել Շանթի թատերական գործերին: Երեւոյթների ընկալման այն ձեւը, արտայայտման ամենատարբեր միջոցները, որոնք գործադրում էր դարասկզբի թատերգութիւնը, շահեկանօրէն նպաստեցին Շանթի ստեղծագործութեան թատերական վերածննդին: Մասնաւորապէս *Հին Աստուածները*, որի թեման վաղուց անհանգստացրել էր գրողին (մինչ այդ գրուել էր *Դարձը*, 1897) ամենայն հաւանականութեամբ թատերգուի հոգում եւ մտքի ծալքերում առկայծել էր իբրեւ թատերային

ստեղծագործութիւն: Եթէ առաջին շրջանի դրամաները յաճախ բնապաշտական մանրամասնութեամբ վերարտադրում էին տուեալ պահը կամ կերպարը, իսկ ռեժիսուրայի առումով շատ բան մնում էր բաց, բեմադրական գրուածքը ծաւալուելու հնար չէր ընձեռնում, ապա *Հին Ասորուածները* դառնում էր, հայ թատերգութեան պատմութեան մէջ առաջին թատերկը, որտեղ բեմադրիչի մտայղացումները, բեմում դէպքերը վերակենդանացնելու ամենատարբեր միջոցները դառնում էին պարտադիր: Պատահական չէ, որ շատերն են ձեռնպահ մնացել այս երկի բեմականացումից, դրա համար յաճախ անբաւարար են եղել ինչպէս նիւթական, այնպէս էլ զուտ հոգեւոր-բարոյական միջոցները. *«Պէտք է ըսել նաեւ, որ Շանթը ծանր է, բեմական բարդութիւններով այնքան լի, որ մալիքի չէ մեր արդի ուժերուն եւ կարելիութիւններուն ...»*¹⁵:

Դարասկզբի եւրոպական թատերգութիւնը, բնապաշտական դպրոցի հնարաւորութիւնները սպառուած համարելով, զարկ տուեց սիմուլիստական ուղղութեանը: Այստեղ երեւոյթների արտայայտման ձեւի տակ յստակօրէն գծագրում էր ենթահողը, որն աւելի կարեւոր էր: Հերոսների ներհոգեկան աշխարհի բացայայտումը, որ յաճախ վերացարկում էր իրականութիւնից, դառնում էր թատերգուների խոհերի սեւեռակէտը:

Եթէ ընդհանուր առմամբ բնութագրենք իրականութեան եւ այլասածութեան միջեւ եղած կապը, ապա կը նկատենք, որ Իբսէնի երկերում այլաբանութիւնը եւ կամ սիմուլը մնում են իրականի սահմաններում: Աստիճանաբար աւելի յստակ է դառնում սահմանազատումը յաջորդ հանգրուանում: Հաուպտմանի համար հաւասարաթէք են իրականն ու երեւակայականը: Մետերլինգի հերոսները գերազանցապէս հակում են դէպի պատրանքային երեւոյթները. առաւել էականը ոչ-այնքան ակնյայտն է, որքան երեւոյթի էութիւնը: Այստեղ գործողութիւնը մղում է յետին հարթակ, պահի ողբերգութիւնը բացայայտելը դառնում է ստեղծագործողի սեւեռուն նպատակը: Երեւոյթների ենթահողը իրենով է պայմանաւորում գործողութեան, կերպարների զարգացման ընթացքը:

Սիմուլիստները փշրեցին խօսքի իմաստային որոշակիութիւնը՝ դրան բազմիմաստութիւն հաղորդելով: Նրանք նպաստեցին արտայայտման կերպերի հարստացմանը. միմեանց

միահիւսեցին թատրոնի, կերպարուեստի, երաժշտութեան, բանաստեղծական խօսքի դրսեւորման առանձին ձեւերը:

Իմաստային երկհարթակ կառուցումները բնորոշ էին նաեւ Շանթի ստեղծագործութեանը, մասնաւորապէս՝ *Հին Ասորուածներին*: Դրան գրողը հասաւ ժամանակի եւրոպական մտքի, փիլիսոփայութեան, գեղագիտութեան ստեղծագործաբար իւրացման շնորհիւ: Հայ ժողովրդի հարուստ պատմութիւնը, ինչպէս եւ Շանթի ստացած համակողմանի կրթութիւնը հնարաւորութիւն էին տալիս լաւագոյնս զգալ նիւթը, իսկ եւրոպական արուեստի փորձը՝ նաեւ համարձակութիւն՝ երեւոյթների առնչակցական կապերի, դրանց էութեան մէջ թափանցելու առումով:

Երկհարթակ կառույցը բնորոշ է նաեւ Շանթի դրամային: Թատերգուն ակնյայտ սիւժէին (Իշխանը Սեւանայ Կղզի է գալիս՝ քրոջ հովանաւորութեամբ կառուցուող եկեղեցին տեսնելու, Աբեղան սիրահարում է իշխանի դստերը, ապա իրեն նետում ծովը: Վանահայրը լքում է միաբանութիւնը) զուգահեռում է անտեսանելի սիւժէն, ինչն աւելի կարեւոր է հեղինակի համար: Խօսքը մարդկային ընդհանուր քաղաքակրթութեան զարգացմանը, ընթացքին է վերաբերում: Հին աշխարհը առաջադրել է մարդկութեանը տարբեր իդէալներ, որոնք ժամանակի ընթացքում սպառել են իրենց: Սկզբում այդ իդէալը գեղեցկութիւնն էր, ինչն արտայայտուած է յունական գրականութեան, արուեստի մէջ. *Իլիական*ում պատերազմը գեղեցկուիւի Հեղինէի համար է: Անցաւ որոշակի ժամանակ, եւ մարդկութիւնը հասկացաւ, որ գեղեցկութիւնը ելք չի առաջադրում. մարդիկ սկսեցին պաշտել ուժը, ինչն արտայայտուած է հին հռոմէական գրականութեան, պատմութեան մէջ: Անցաւ որոշակի ժամանակ, եւ ֆիզիկական ուժին եկաւ փոխարինելու քրիստոնէութիւնը, որ մարդկութեանն առաջադրեց հազարամեակների լուծելիք խնդիր՝ «*Եղիր կապարեալ այնպէս, ինչպէս կապարեալ է քո հայրը՝ Ասորուած*»: Մարդկութեան զարգացման տեսական ընթացքն է արտացոլուած *Հին Ասորուածներ*ում:

Եթէ չլինէր եւրոպական թատերգութիւնից ձեռք բերուած փորձը, ապա Շանթը հազիւ թէ երեւոյթներն ընդհանրացնելու նման ձեւեր գտնէր: Միաժամանակ հարկ է նշել, որ եւրոպական

թատերգութեան պատմութեան մէջ դժուար է գտնել երեւոյթների ընդհանրացման նման աստիճանի հասած մէկ այլ երկ, ինչ տեսնում ենք *Հին Ասորուածների* պարագայում: Նիւթը տարիներ շարունակ հունցուել էր գրողի ներաշխարհում, մնում էր մատուցման կերպը, ինչը միանգամից չէր տրուելու թատերգութեան: Եւրոպական գրողների երկերի մանրակրկիտ ուսումնասիրութեան արդիւնքում միայն Շանթը կարողացաւ ձեռք բերել այն ամէնը, ինչ անհրաժեշտ էր երեւոյթները նորովի արժեւորելու համար: Եթէ անգամ ակնյայտ նմանութիւններ ենք յայտնաբերում ասենք Հաուպտմանի *Ջրասոյգ Չանգրի* եւ *Հին Ասորուածների* առանձին պատկերների միջեւ, միեւնոյն է՝ Շանթի մօտ երեւոյթներն ստանում են միանգամայն ինքնատիպ լուծումներ, քանի որ հեղինակի առաջադրած մեկնաբանման կերպը, աշխարհընկալման փոխառութիւնը կապուած էին հայոց մշակոյթի, Արեւելքի հոգեբանութեան հետ, որտեղ «աւարտ չկայ», ամէն ինչ իր շարունակութիւնն ունի ապագայի մէջ:

Հարցադրումների ընդգրկուն բնոյթը պայմանաւորում էր արտայայտման միանգամայն նոր ձեւ, այն տարբերուելու էր արդէն գրողի կողմից ստեղծուած դրամաների ձեւից: Դրանք բեմական առումով յաջողութիւն չունեցան: Շանթը դա լաւ էր գգում. եւրոպական թատերգութեան փորձը թոյլ էր տալիս առաւել համարձակ լինել երեւոյթների արտայայտման առումով: Գրողը գնում է այլ ճանապարհով: Եթէ նախորդ երեք դրամաներում նա կերպարներից, միջավայրից է գնում դէպի էութիւնը, եւ առօրէականի տակ ընթերցող-հանդիսատեսը փնտռելու էր ենթահողը, ապա *Հին Ասորուածներ*ում ճանապարհը սկսում է հակադիր ծայրից, արդեօ՞ք անհրաժեշտ է տեսանելիից գնալ դէպի անտեսանելին: Սա շատ առօրէական էր թւում: Կար երկրորդ ճանապարհը՝ էութիւնից գնալ դէպի տեսանելին կամ ձեւը: Կենտրոնական հերոսների ներաշխարհը բացայայտելու համար ստեղծել տեսարաններ, որոնք իրարահալած ապրումների ու խոհերի հետեւանք են: Մարդուն կարող են ամենատարբեր տեսիլներ այցելել, իսկ երազում դրանք հնարաւոր է, որ աւելի տեւական եւ խորհրդաւոր լինեն: Ամէն ինչ գրողը փորձում է իրականի սահմաններում տեղաւորել:

Այս առումով նա աւելի մօտ է Հաուպտմանին. իրականն ու երեւակայականն հաւասարաթէք են Շանթի համար: Ինչպէս

Հանելայում..., այնպես էլ Հին Աստուածներում հերոսները գործում են նիւթական աշխարհում, իսկ երեւակայականը՝ հերոսների ապրումների, երեւակայութեան, առանձին դէպքերում հիւանդագին պատրանքների ոլորտում: Տեսիլք-երազները, որ այցելում են հերոսներին, հիմնաւորում են հոգեբանօրէն: Երեւակայական աշխարհը հեռու եւ անհասանելի չէ. անհատն այդ ամէնը կրում է իր մէջ:

Ստեղծագործական նախընտրած սկզբունքի (անտեսանելին՝ ակնյայտ) կիրառմամբ դրամայի կառուցման բանաստեղծական համակարգը ստանում է տիպիկ սիմուլիստական բնոյթ: «Աշխարհի երկապումը եւ դէպքերը երկու զուգահեռ՝ իրական եւ երեւակայական հարթակներով պարկերելու սկզբունքը, որը դրուած է Հին Աստուածների սիւժէի հիմքում»¹⁶ սիմուլիստական գեղագիտութեանը բնորոշ սկզբունք է: Այն լայնօրէն տարածուած էր ինչպէս եւրոպական, այնպէս էլ ռուսական գրականութեան մէջ (Մերեժկովսկի՝ *Լէոնարդո Դա Վինչի*, Բելի՝ *Արծաթեայ Աղանի*, Բլոկ՝ *Անծանօթուհին* եւն.):

Պատրանքային երեւոյթները Հին Աստուածներում կազմում են դրամայի մէկ երրորդ մասը եւ աւիշաւորում ողջ գործողութիւնը: Այսինքն՝ սիմուլիստական գեղագիտութեան սկզբունքների կիրառումը արհեստականօրէն փաթաթուել երկի բովանդակութեանը, ինչն առկայ է Աւետիս Ահարոնեանի պիէսներում (*Արցունքի Հովիտ*, *Սեւ Թռչուն*, *Ուխտաւածներ*): Շանթի համար, իրականի եւ անիրականի պարագծերը որքան էլ յստակ են, այսուամենայնիւ գոյութիւն չունեն իրարից անկախ եւ ձեւաւորում են միասնական աշխարհ՝ իրականութիւն: Դրաման չունի այլաբանութեան հակադիր միակողմանիութիւնը: Կոստանտին Բալմոնտի (1867-1942) արտայայտութեամբ «այլաբանութիւնը խօսում է քահանայի միանուագ ծայնով, իսկ սիմուլը ականարկների կատարմամբ եւ ծովահարսի թերասութեան նրբին ծայնով»¹⁷: Այնուհետեւ՝ այլաբանութիւնը կառուցուած է որոշակի կերպարից եւ գաղափարից, որի նշանն է հանդիսանում տուեալ կերպարը, իսկ «սիմուլը օրգանական գոյացում է, ինչպէս քիւրեղը»¹⁸: Ստացում է, որ գեղարուեստական սիմուլը ներհայեցողական բնոյթ ունի, դրա օգնութեամբ գրողը ներթափանցում է ինքնին իրերի աշխարհը, որտեղ եւ նրա համար բացայայտում է կեցութեան իմաստը: Այս պարագայում Հին

Աստուածները շահեկանօրէն տարբերում է սիմուլիստական սկզբունքներով կառուցուած բազմաթիւ երկերից, որտեղ զգալի է մտածողութեան հոսքը: Թէեւ ժամանակին Նիկոլ Աղբալեանը դիտողութիւն էր անում Շանթին այս կապակցութեամբ, բայց դրաման անհամեմատելի է եւրոպական սիմուլիստական բազմաթիւ երկերի հետ, որտեղ միտումը շատ բանով էր աղքատացնում դրամաները:

Ինչպէս Մետերլինգի, այնպէս էլ Իբսէնի եւ Ստրինբերգի դրամաներում առաւել ակնյայտ է մտածողութեան հոսքը, դրանք չունեն արեւելեան տաք, անմիջական, հակադիր գոյների հակադրամիասնութեամբ պայմանաւորուած երեւակայութեան ուժը, ինչը *Հին Աստուածների* բնորոշ որակներից է:

Առաջին իսկ տեսարանում յայտնուած Ճերմակաւորի եւ Վանահօր միջեւ եղած երկխօսութիւնը՝ իբրեւ գործողութեան նախադրութիւն, լարուած բնոյթով կանխորոշում է երեւոյթների դրամատիկ եւ ներհոգեկան ընթացքը: Մտքի եւ զգացմունքի հակադրումը ուրուագծում է գործողութեան զարգացման ուղղութիւնը: Ակնյայտ է, որ Վանահայրը պայքար է մղելու ինչպէս միջավայրի, այնպէս էլ հոգում առանձին պահերին գլուխ բարձրացնող ուժի՝ զգացմունքի դէմ: Ինքնայաղթահարման խնդիրը ծառանում է դրամայում գործող բոլոր անձանց առջեւ:

Յետագայում Վանահօր հոգում ծնուած տեսիլք-կասկածը ստուերի պէս հետետելու է նրան եւ եթէ անգամ չի յայտնուում, հերոսը մշտապէս զգում է նրա գոյութիւնը: Աբեղայի հետ առաջին եւ լուրջ խօսակցութիւնից յետոյ, երբ զգալի է դառնում հոգեկան տեղատուութիւնը, Վանահայրը դիմում է անտեսանելի հերոսին. «էյ, դու'ն, դու'ն, ի՞նչպէս է քու անունդ, դու'ն Ճերմակաւոր, ո՛չ, սա պատահմունք մըն է միայն, չորախանաս, դիպուած մը անցաւոր ու պատահական, չորախանաս...»¹⁹: Քանի դեռ Վանահայրը հաստատական է նախընտրած ճանապարհին, եւ միտքը մշտապէս առաջնորդում է նրան, Ճերմակաւորը չի յայտնուում: Իսկ երբ Իշխանուիւ հետ ունեցած լուրջ խօսակցութիւնից յետոյ պարզում է, որ ինքն այնուամենայնիւ կրում է մարդկայինի սկիզբը՝ իր նմանի հետ կեանքն ապրելու զգացումը, նորից շօշափելիօրէն եւ իրական՝ հերոսի համար տեսանելի է դառնում Ճերմակաւորը:

Տեսիլքի յայտնուելը հոգեբանօրէն արդարացուած է. Ճերմակաւորն իրականում հաստատում է Իշխանուիւ միտքը:

Վանահօր խոտովանանքը պատասխան է ինչպես դիմացինի, այնպես էլ իր հոգու ծայնին: Թէեւ երկխօսութիւնը կատարուում է երկու անձանց միջեւ, առկայ է եւ երրորդը, որ տեսանելի է միայն Վանահօրը:

Ստեղծագործական նման հնարանքը բնորոշ երեւոյթ է եւրոպական թատերգութիւնում:

Մասնաւորապէս Ստրինբերգի հերոսները շահառութեան, եսասիրութեան աշխարհից ձգտում էին այնկողմնային աշխարհը (*Պատրանքների Խաղ, Ոգիների Սոնատը, Սեւ Ձեռնոց* եւն.), առանձին գործող անձանց ներկայութիւնը տեսանելի էր միայն որոշակի հերոսների:

Շանթը «Բանահիւսական ճարտարապետութեան» մէջ խօսել է «պայմանական իրականութեան» մասին, որտեղ հեղինակին հետաքրքրողը իրերն ու երեւոյթները չեն, այլ մարդկային *«որեւէ գործողութիւն մը, վիճակ մը, վարմունք մը»*, *«իրականէն կամ երեւակայականէն առած իրերն ու էակներն են, որ կը կատարեն մարդուն ընելիքը: Տեսակ մը բարեկենդանի դիմակահանդէս է ասիկա»*²⁰: Ճիշտ նման դիմակահանդէս է յիշեցնում այս տեսարանը, որը հերոսի ներհոգեկան վիճակի արտայայտութիւնն է:

Թատերգուն նպատակադիր կարգով ստեղծում է «պայմանական իրականութիւն», որը նպաստում է հերոսի ներաշխարհի վերափոխմանը, սրանով հեղինակը հակուում էր սիմուլիզմին եւ չէր մնում իմպրեսիոնիզմի՝ «գեղեցիկ արուեստի», կամ «գեղարուեստական անզսպութեան» աստիճանին:

ՀԱՌԻՊՏՄԱՆ ԵՒ ՇԱՆԹ

Ակնյայտ է հովիկների, միգանուշների եւ Հաուպտմանի *Ջրասոյգ Ջանգրի* առանձին տեսարանների միջեւ եղած ընդհանրութիւնը: Շանթը որոշակիօրէն ազդուել է Հաուպտմանի ստեղծած հեքիաթային մթնոլորտից: Եթէ *Ջրասոյգ Ջանգր*ում ոգիներն ու մարդիկ գործում են իրականութեան մէջ, ապա *Հին Ասորուածներ*ում ոգիները հանդէս են գալիս հերոսի մտապատրանքներում: Այս առումով Շանթը շատ աւելի մօտ էր իրականութեանը, քան Հաուպտմանը: Պատահական չէ, որ Աղբալեանը *Հին Ասորուածներ*ը «իրապաշտ գրուածք» էր

համարում. «Իմ երեակայության բովանդակությունը, որ մաքրելի չէ ոչ ոքի զգայարանքներին... նոյնքան իրականություն է»²¹:

Հովիկների եւ միգանուշների տեսարանն ամբողջությամբ գրուած է չափածոյ. նպատակը թերեւս հեքիաթային, բանաստեղծական մթնոլորտ ստեղծելն է, որն հակադրում է իրականութեանը: Նոյնպէս չափածոյ է գրուած *Ջրասոյգ Ջանգը*: Երկու պարագայում էլ բնութեան ոգիներն անհաղորդ են կեանքի տառապանքին, նրանք ապրում են կենսախինդ կեանքով. մէկը չգիտէ ինչ է արտասութը, միւսը՝ ցաւը: Եւ ինչպէս էլֆերը, այնպէս էլ միգանուշներն ու հովիկները բնութեանը հարագատ ոգիներ են եւ ծովային ծագում ունեն:

Ինչպէս *Ջրասոյգ Ջանգը*ւմ, այնպէս էլ *Հին Աստուածներ*ւմ բնութեան ոգիները մարդկային յատկութիւններ են դրսեւորում: Հենց դրա մէջ է նրանց հմայքը: Նրանք խօսքով, փութկոտ բնաւորութեամբ, «երեխայամիտ» պարզութեամբ հակադրում են այն միջավայրին, որտեղ ճնշում կամ հալածում են մարդկային բնական զգացումները: Աբեղան «*հալածողներուն ձեռքէն փախչողի մը պէս*» գայթելով իջնում է «*ժայռին ոտքը*»: Տօնահանդէսը դառնում է կատարեալ, երբ յայտնւում են հովիկները՝ «*թարմ ու թեթեւ պարանիներ. խոիւ մազերով. հագուստնին գորշ, ծալաւոր ու ծածանուր*»: Բնութեան զաւակները, զոյգեր կազմած, հեռանում են՝ «անընկեր» Աբեղային թողնելով ճարահատ վիճակում: Գրեթէ նոյն տրամադրութիւնն է համակում Ռաուտենդէլէյնին, երբ անտառի ֆաունը բացայայտելով բնութեան մէջ տիրականօրէն իշխող կապերի էութիւնը (*Եղնիկ ու գորտ ու բզէզ՝ ողջ ապրում են սիրակէզ...*)՝ գրկելով մի էլֆ, վազում է անտառ: Հերոսուհին «*մէնակ ու մտախոհ մնում է լեռնադաշտի մէջտեղում կանգնած*»²²:

Աբեղան կենսական երեւոյթների ազդեցութեան տակ ներքուստ ըմբոստանում է պարտադրուած վիճակի դէմ. անզոյգ, անընկեր ապրելու կենսաձեւը նրան եթէ ոչ անհեթեթ, ապա թւում է խիստ անբնական: Եւ քանի որ նրա ողջ գիտակցական կեանքն անցել է վանքում, բնականաբար հոգեւոր դաստիարակութեան կերպարանքներից ձերբազատուելն այնքան էլ հեշտ չէ, ինչը չկար *Դարձում*: Ուստի, հերոսի երազը «տրամաբանական» շարունակութիւն է ստանում. յայտնւում է Ճգնաւորը՝ ունայնութեան քարոզով, այնուիետեւ Սեդան, որի հետ հանդիպումը

վերջնականապես լուծում է երկուությունը. Աբեղան այլևս իրարահալած ապրումների վախը չունի. գալիք երազ-պատրանքները արդեն նախընտրած գծի (թէւ ոչ-ուղղագիծ), հաւաստումներն են: Հոգեբանական հիմնաւորումները կատարում են աստիճանաբար, այլ կերպ՝ ներաշխարհում տեղի ունեցող փոփոխութիւնները, որը սովորաբար դրամատիկ ժանրում արտայայտւում են մենախօսութեամբ, Շանթը ներկայացնում է «ակնյայտօրէն»՝ գործողութեան սիմուլիկ պատկերների միջոցով: Սիմուլիզմն, իբրեւ գրական ուղղութիւն, յաճախ էր հակում ոչ-բանականութեան: Եթէ բանականութիւնն ամէն կարգի պայմանականութիւններով տարանջատւում էր մարդկանց, ապա սիմուլիստները այս մտայնութիւնը հակադրում էին կեցութեան, «ամբողջական, օրգանական կուլտուրայի» իդէալով, որը սերտօրէն առնչւում էր ժողովրդի կեանքին: Այս ամէնի հիմքը նրանք փորձում էին տեսնել վերափոխուած կրօնի մէջ: Շանթի հերոսը եւս ոչ-բանական ընկալման ճանապարհով է միտւում դէպի երեւոյթների միջեւ եղած համընդհանուր կապերը, սակայն ուղղակիօրէն շփուելով կրօնին՝ հիմքում տարանջատւում է նրանից:

Ճգնաւորը որոշակի խորհրդաւոր մթնոլորտ է ստեղծում շուրջը եւ այս առումով այն կրօնական սիմուլ է, որովհետեւ մեծ չափով առնչւում է կեանքի եւ մահուան խնդրին, բայց միաժամանակ հակադրում է կրօնին, քանի որ հիմքում բացառում է հանդերձեալ կեանքում խոստացուող անմահութիւնը: Նրան խորհրդաւորութիւն է հաղորդում տարբեր ժամանակներն ի մի բերելու, դրանք համազգալու յատկութիւնը. այս առումով այն թերեւս սիմուլացնում է ժամանակը:

Ճգնաւորը միաժամանակ տարբեր սերունդների կասկածանքի դրսեւորումն է: Բանական արարածը, մշտապէս պաշտամունքի հասնող հաւատքի հանդէպ անգամ, հոգու խորքում թէական վերաբերմունք ունի:

Սիմուլիզմի բանաստեղծականութեան ներկայացուող պահանջների մէջ Վիաչեսլաւ Իւանովը առանձնացնում էր սիմուլիզմի բնորոշ յատկանիշը. «*երբ այն անսպառ է եւ անսահման իր նշանակութեամբ...*»²³:

Շանթը ամենատարբեր ձեւակերպումներով գեղարուեստական երկում առաջնայինը համարում է ազգային ոգին,

լեզուամտածողութեան այն որակն ու միջավայրը, որ ձեւաւորուել են հազարամեակների ընթացքում. «Ամէն հեղինակ ծառ մըն է հողի ու տեղի վրայ բուսած, որոշ պարուղի մը սերմէն»: Քննադատութեան հովերը կարող են «ծռել» ծառը, բայց էապէս պտղի որակի վրայ ազդել չեն կարող: Իրաքանչիւր հեղինակի հոգու մէջ տիրապետողը «ամէնէն առաջ իր ժողովրդի հոգեկան կազմն է»²⁴, խիստ կարեւոր են նաեւ մարդկային էութեան ու գործունէութեան ազդակները՝ միջավայրը, լեզուն, մայրենի գրականութիւնը: Եթէ արուեստագէտը չունեցաւ ազգային այս կենսահիւթը, բնական է նրա արարած աշխարհը կառուցուելու է աւազի վրայ եւ երկար կեանք ունենալ չի կարող:

Ջրասույզ Չանգը	Հին Ասորւածներ
Երկրորդ էլֆ	
Որտեղի՞ց ես գալիս քոյր:	Վեցերորդ միզանուշ - (քնքուշ փաթթուելով հինգերորդին)
Առաջին էլֆ	Անու՛շ քոյրիկ,
Մեր ջրվեժից ծինաթոյր,	Փրփուրի՛կ,
յոյսը՝ բեկուել-ջրի մէջ	հատ մը, հա՛տ մը
հուր է վառել, հուր անշէջ...	համբուրիկ...
Ալիքները ցլցլուն	Աբեղան- Իսկ ե՛րբ թողիր դուն ծովը:
Ես գիշերով՝ փրփրադէզ	Հինգերորդ միզանուշ-
ջրից ելայ-թռայ դէս:	Երբ չէր ինկեր դեռ զովը.
Երկրորդ էլֆ	այսօր ջերմիկ կէսօրին:
Որտեղի՞ց ես դու եկել:	Աբեղան- Թողիր ի՞նքդ կամովի՞ն:
Երրորդ էլֆ	Հինգերորդ միզանուշ-
Պարէ՛ք, պարէ՛ք անարգել:	Հայր արեւը կանչեց վեր...
Ժայռերի մէջ-վճիտ խոր	
Լիճ կայ - նա ինձ բերեց նոր:	

Այսուհանդերձ, Շանթը կարելորում է նաեւ համաշխարհային գրական փորձի, գեղագիտութեան, փիլիսոփայութեան իւրացումը, առանց որի դժուար է ստեղծել քիչ թէ շատ նշանակալի գործ:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

¹ Սիմէոն Յակոբեան, «Սիմոնովիզմը Դրամայի Մէջ», *Մուրճ*, 1906, Հտր. 3, էջ 39:

² Նոյն:

-
- ³ Նոյն, էջ 41:
- ⁴ Նոյն, էջ 48:
- ⁵ Նոյն:
- ⁶ Նոյն, էջ 49:
- ⁷ Իհարկէ, միամտութիւն է կարծել, որ Իբսէնի, Հաուպտմանի, Մետերլինգի ստեղծագործութիւնները պայմանաւորուած չէին նախորդների գեղագիտական փորձով եւ կամ նրանց ժամանակակից եւ նրանցից յետոյ եկողները չէին զարգացնում գեղարուեստը:
- ⁸ Նոյն:
- ⁹ *Энциклопедия символизма* (Խորհրդապաշտութեան համայնագիտարան), Մոսկուա, Բեսպուրիկա Հրատ., 1999, էջ 204-205:
- ¹⁰ Галина Хиколаевна Хроповицкая, *Ибсен И Западноевропейская Драма Его Времени* (Գալինա Խրոպովիցկայա, Իբսէնն ու իր ժամանակի արեւմտաեւրոպական դրաման), Մոսկուա, ՄԿՊԻ Հրատ., 1979, էջ 57:
- ¹¹ «Լեւոն Շանթի Նամակները», *Սովետական Գրականութիւն*, 1971, Հտր. 10, էջ 118:
- ¹² *Յառաջ*, 31 Մարտի 1949:
- ¹³ Գերհարտ Հաուպտման, *Ջրասույզ Ջանգը*, Կ. Պոլիս, Պետական Հրատ., 1923, էջ 180:
- ¹⁴ Ա. Սիմոնեան, «Լ. Շանթի 'Հին Աստուածներ'ը Արեւմտաեւրոպական Հոգեբանական Դրամայի Զուգահեռներում», *Բանբեր Երեւանի Համալսարանի*, 1997, Հտր. 2, էջ 131:
- ¹⁵ *Յառաջ*:
- ¹⁶ Էդ. Զրբաշեան, *Գեղագիտութիւն եւ Գրականութիւն*, էջ 249:
- ¹⁷ К. Бальмонт, *Горные Вершины* (Կ. Բալմոնտ, Լեռնային բարձունքներ), Մոսկուա, Գրիֆ Հրատ., 1904, էջ 77:
- ¹⁸ Вяч. Иванов, *По Звездам. Статьи И Афоризмы*, (Վիաչեսլաւ Իւանով, Աստղերի միջոցով. յօդուածներ եւ աֆորիզմներ), Սանկտ Պետերբուրգ, Օրի Հրատ., 1909, էջ 39:
- ¹⁹ Լեւոն Շանթ, *Երկեր*, Երեւան, Հայաստան հրատարակչություն 1989, էջ 372:
- ²⁰ Լեւոն Շանթ, *Երկեր*, Հտր. 5, Բէյրութ, Տպ. Համազգային, էջ 383:
- ²¹ Ն. Աղբալեան, *Գրական-քննադատական Երկեր*, Պէյրութ, Տպ. Համազգային, 1959, էջ 42:
- ²² Գ. Հաուպտման, *Ջրասույզ Ջանգը*, Կ. Պոլիս, Պետական հրատարակչություն 1923, էջ 44:
- ²³ Б. В. Михайловский, *Избранные Статьи* (Բ. Վ. Միխայլովսկի, յօդուածների ժողովածու), Մոսկուա, Հեղինակային ժողովածու Հրատ., 1969, էջ 435:
- ²⁴ Լեւոն Շանթ, *Երկեր*, Հտր. 4, Պէյրութ, Տպ. Համազգային, 1949, էջ 339:

LEVON SHANT'S *HIN ASDVADZNER* (OLD GODS) AND THE EUROPEAN THEATER
(Summary)

VACAHAGAN GRIGORYAN
vachik_grigoryan@mail.ru

The author analyzes why Levon Shant's play, *Hin Asdvadzner* (Old Gods), written in the early 20th century, brought him unexpected fame and appreciation.

He argues that the play was an absolute novelty in every sense of the word, compared to past and contemporary Armenian plays. The author notes that the innovations which characterised the play were not inspired by the legacy of Armenian plays and must have had a different source.

Accordingly, Grigoryan explores the plays of a number of leading European playwrights of the late 19th and early 20th century, including Henrik Ibsen, Knut Hamsun, Gerhart Hauptmann, Moris Meterlink, and Johan Strindberg. He compares the features of their plays and finds similarities between some of their features and those of Shant's *Hin Asdvadzner*.