

ՇԱՆԹԻ ԹԱՏԵՐԳՈՒԹԵԱՆ ԻԻՐԱՅԱՏԿՈՒԹԻՒՆՆԵՐՆ ՈՒ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ԵՆԹԻՄԱՍՏԸ

ՎԱԶԱԳԱՆ ԳՐԻԳՈՐԵԱՆ

Ի. դարը հայ հասարակական գիտակցութեան մէջ ենթադրում էր լի-
նել լուսաւոր ու բովանդակալից ժամանակաշրջան, որ լուծելու էր բա-
զում գորգեան հանգոյցներ¹: Ժողովուրդը նոր դար էր մտնում սեփա-
կան ճակատագրի խնդիրներով էլ աւելի ծանրաբեռ, սակայն յոյսերով
լեցուն: Դա վերաբերում էր ինչպէս «հայոց դատի» քաղաքական լուծ-
ման հեռանկարներին, այնպէս էլ «հայ հասարակական հոգեւոր շարժ-
մանը, որը պատմական համագամքների բերումով դարձել էր ազգա-
յին գոյութեան սեւեռակետերից մէկը»²:

Պարբերական մամուլին զուգահեռ զարգանում էր եւ թատրոնը, հա-
սարակութեան ճաշակը դառնում էր աւելի բարձր, պահանջների մէջ՝
աւելի խիստ³:

Հանրութիւնը կարօտ էր նոր խօսքի, անհրաժեշտ էին նոր թեմաներ,
նոր հերոս ու հոգեբանութիւն: Պատահական չէ, որ հայ դրամատուրգ-
իայի ակնառու նուաճումները (Պատուի Համար /1905/, Ժայռ /1907/, Հին
Աստուածներ /1909/) համընկան հասարակական գիտակցութեան աշ-
խուժացման այս շրջանի հետ:

Այսուհանդերձ Լեւոն Շանթին (1869-1951) էր վերապահուած այն բա-
ցառիկ դերը, որը նշանաւորեց հայ թատերագրութեան զարգացման նոր
մակարդակն ու այն սահմանը գծելու պատիւը, որ բաժանում էր ԺԹ.
դարի հայ թատերագրութիւնը նոր ժամանակների արուեստից ու առա-
ւել ակնյալտ էր դարձնում դրամատուրգիայի դիալեկտիկ անցումը մի
վիճակից բոլորովին նոր վիճակի:

Ի. դարասկիզբը ինչպէս հայ, այնպէս էլ արեւմտաեւրոպական գրա-
կանութեան մէջ նշանաւորուեց դրամատիկական արուեստի աննախըն-
թաց վերելքով: Այն ժամանակակիցներն անուանեցին «նոր դրամա»՝
նկատի ունենալով ժանրում տեղի ունեցած փոփոխութիւնները: Այն նե-
րառում էր ամենատարբեր դպրոցներ՝ նատուրալիզմից մինչեւ սիմվո-
լիզմ, որի ձեւաւորմանն իրենց նպաստը բերեցին բազմաթիւ նշանաւոր

գրողներ՝ Հենրիկ Իպսեն (1828-1906), Բեռնստորնէ Բեորնսոն (1832-1910), Աւգուստ Ստրինգերբ (1849-1912), Գերհարդ Հաուպտման (1862-1946), Կնուտ Համսուն (1859-1952), Մորիս Մետերլինկ (1862-1949) եւ ուրիշներ:

«Նոր դրամայ»ի սկզբունքները Հայ դրամատուրգիայի պատմութեան մէջ ներդրուեցին Շանթի թատերգութեան միջոցով: Հարցերի մատուցման ձեւը թեմատիկ-գաղափարական հիմքով նոր մակարդակ էր ինչպէս Շանթի, այնպէս էլ Հայ դրամատուրգիայի պատմութեան մէջ, որտեղ առաջնակարգ տեղ էին գրաւում ընդգծուած սոցիալական խնդիրները, Հայրենասիրութեան աւանդական ըմբռնումները: Շանթը ներկայացնում էր նոր հոգեբանութեան տէր անհատներ, որոնց զբաղեցնում էին այլ խնդիրներ ու մտալոյացումներ. նրանք առողջ էին հոգով եւ չէին վախենում կեանքի առաջադրած բարդութիւններից: Դրամատուրգը նախընտրում էր գործողութեան զարգացման ներքին ընթացքը:

Շանթը հետեւողականօրէն նորոգեց ժանրի ձեւոյթը՝ գործադրելով սեփական գեղագիտական Համակարգի Հնարաւորութիւնները:

Շանթի ստեղծագործութիւնը հետաքրքիր է ոչ միայն այն պատճառով, որ իր հետ բերում է Հայ ժողովրդի Համար ճակատագրական դարձած մի ողջ ժամանակաշրջանի՝ Ի. դարի առաջին քառորդի արձագանգները: Գրողի մեծագոյն ծառայութիւնն այն է, որ առաջադրեց եւ գեղարուեստական ինքնատիպ միջոցներով փորձեց պատասխանել այնպիսի Համընդհանուր բնոյթ ունեցող հարցերի, որոնք շատ կողմերով անյաղթահարելի մնացին յետագայում, ինչպիսին է մարդը՝ որպէս բնութեան եւ հոգու հակադրամիասնութիւն, ինչպիսին են բանական արարածի, հետեւապէս եւ քաղաքակրթութեան նպատակը, բարին եւ չարը, դարերով ձեւաւորուած բարոյական յարաբերութիւնների եւ կեանքի հակասութիւնները, անհատի եւ պետութեան փոխյարաբերութիւնները եւն: Եւ ամէն անգամ շանթեան յղացումները յաղթահարեցին գրականութեան, մասնաւորապէս թատերագրութեան մէջ ձեւաւորուած աւանդոյթների սահմանները: Շանթի բնափիլիսոփայական Հայեացքները ներառեցին եւրոպական դասական փիլիսոփայութեան ձեռքբերումները եւ նորովի իմաստաւորուեցին ինչպէս Հայրենի գրականութեան, բանահիւսութեան, յոյն ողբերգակների, այնպէս էլ նոր ժամանակների եւրոպական դրամատուրգիայի փորձով:

Շանթը գեղագէտ փիլիսոփայ է: Մեծ գրողին նախորդող, ինչպէս նաեւ նրանից յետոյ ստեղծուած դրամատուրգիան, եթէ գերազանցապէս առնչւում էր որոշակի ժամանակաշրջանների, ապա Շանթի երկերն

իրենց մէջ իրականութիւնից ունենալով որոշակի ազդակներ՝ առնչուած են տեւական, մեծ ժամանակին: Այս իւրայատուկութիւնն արտայայտուած է գրողի աշխարհայեացքի եւ որ թերեւս ամենակարեւորն է՝ նրա մտածողութեան մասշտաբների մէջ: Պատահական չէ, որ դրամատուրգին չէին գրաւում այն գեղարուեստական երկերը, որոնք լեցուն էին մանր ու չնչին կրքերով եւ հեռու էին մարդկային հոգին վեհացնելուց, նրան առաջ մղելուց⁴: Գրողը երեւոյթները տեսնում ու գնահատում էր համընդհանուր կապերի մէջ: Գերմանիայում ուսանելու տարիները նրա մէջ ձեւաւորեցին ոչ միայն գրական ճաշակ, այլեւ երեւոյթները ներքին կապակցութիւնների մէջ հայելու կարողութիւն: Յետագայում գրողը խոստովանում է. «...Ամբողջ աշխարհայեացքս կը զգայի, որ նոր ձեւ կ'առնէր»: Արեւելքու զգացմունքային, տպաւորիչ խառնուածքն աստիճանաբար հակուում է բնական գիտութիւնները: Նա փորձում է մարդու հետ կապուած խնդիրները բացայայտուած տեսնել նախ գիտականօրէն, ապա նոր միայն գեղարուեստի միջոցով քննութեան առարկայ դարձնել իր նմանին: Իսկ ինչո՞վ է տարբերուում Շանթի ստեղծագործութիւնն այլ արուեստագէտների ստեղծած աշխարհից: Ինքնատիպութիւնը լեզուի, հերոսների հոգեբանութեան մէջ է, թէ՛ աշխարհընկալման սկզբունքի, որ հիմք է դրածել եւ բանաստեղծութեան, եւ արձակի, եւ դրամատուրգիայի համար:

Շանթը դիմում է անհատին՝ մարդկային անհատականութեան կործանման դէմ մղուող պայքարում: Իհարկէ, սա բնորոշ է շատերին, բայց Շանթի պարագայում այն հնչում է առանձնակի ուժգնութեամբ: Սա նաեւ ժամանակի պահանջն էր: Գրականութիւնը ներքին բնազդով «նախագգում» էր այն բարդութիւնները, որոնք կարող էին ճակատագրական լինել ժողովրդի համար: Արդէն դարասկզբին հրահրուած հայ-թաթարական բախումները (1901-1902) լուրջ կասկածանքների տեղիք էին տալիս: Շանթի մուտքը նոր նախասիրութեամբ, աշխարհայեացքային լինելուց զատ, ունէր ներքին ազդակներ: Այս դրամատուրգիան ծնւում էր ազգային ինքնութեան մաքառման ընթացքում, մի բան, որ աւելի էր սրում առաջադիր գաղափարը: Հայոց իրականութիւնը՝ քաղաքական վայրիվերումներով ու անորոշութեամբ, հրամայական պահանջ էր դարձնում անհատականութեան ձեւաւորման խնդիրը: Ազգը կարող է գոյատեւել իբրեւ անհատականութիւնների ամբողջութիւն, այլապէս այն դատապարտուած է դանդաղ ինքնառնչւածման: Յետագայում, 1922ին Մոնպելիէում գրած «Ազգութիւնը Հիմք Մարդկային Ընկերութեան» հրապարակախօսական աշխատութեան մէջ շարունա-

կում է զարգացնել իր համար այն առաջադիր գաղափարը, որ ինչպէս մարդ էակի, այնպէս էլ ժողովրդի ինքնութեան հիմնական ցուցանիշը անհատականութիւնն է: Սա՛ է, որ վերջին հաշուով ձեւաւորում է «ագգութիւն» գաղափարը. «...Ժողովուրդներու անհատականութիւնը կ'ամուսնանք ազգութիւն»⁶: Ժողովուրդներն այն չափով միայն արժէք են ներկայացնում մարդկութեան համար, ինչ չափով որ դրսեւորում են ժողովրդի «ազգային կամքը, տաղանդն ու ստեղծագործական ուժը»⁶:

Շանթը դարասկիզբ էր մտնում իրրեւ դրամատուրգ: Ժանրը հնարաւորութիւն էր տալիս ցուցադրել անհատականութիւնների պայքարը, նրանց կրքերն ու յոյզերը: Դրամայից դրամա աւելի ամբողջական էր դառնալու մարդ-երեւոյթի բացայայտումը:

Միաժամանակ Ժ. զարում կատարուած բնագիտական յայտնագործումները յեղաշրջեցին երեւոյթների հանդէպ արմատաւորուած պատկերացումները: Եւրոպան նոր հայեացքների ազդեցութեամբ՝ որդեգրել էր Աստուածաշնչի մեկնաբանութեան նոր ձեւ: Սուրբ գրքի ուսումնասիրութիւնը՝ որպէս առանձին առարկայ, ուսուցանւում էր գերմանական համալսարաններում: «Ի վերջոյ քրիստոնէութիւնն սկըսուեց դիտարկուել իբրեւ լոկ պատմական կրօն եւ ոչ թէ յաւիտեանականութիւն առաջնորդող ճանապարհ»⁷:

Շանթի աշխարհայեացքը ձեւաւորուում է այս մթնոլորտում, թէեւ նրա ներաշխարհում ու գեղարուեստական մտածողութեան մէջ մշտապէս վառ են մնացել ճեմարանականի տպաւորութիւնները:

Պատմաքննական մեթոդը, որ խզեց իր կապերը եկեղեցու աստուածաշնչեան մեկնաբանութեան հետ, նախընտրելի դարձաւ գրողի համար: Ընդհանրապէս Շանթը երեւոյթների մէջ կարեւորում է դրանց պատմական բնոյթը: Ամբողջութեան մէջ գրողի դրամաներն արդէն անցեալ դարձած գաղափարների եւ նոր իդէալների միջեւ ի յայտ եկող հակասութիւնների պայքարի ցուցադրում է:

Դարասկզբին կենցաղագրական դրամատուրգիան (բազմաթիւ օրինակներից յիշենք Սեդրակ Թառախեանի *Թաքնուած Կայծեր* /1903/, Յովհաննէս Մալխասեանի *Ծիւղեր* /1904/, Ալեքսանդր Արելեանի *Մարող Ճրագներ* /1900/, Ալեքսանդր Շիրվանզադէի *Եւգենէ* /1901/, *Ունէ՞ր* *Իրաւունք* /1902/, Գարրիէլ Սունդուկեանի *Բաղնիքի Բոխչա* /1908/, *Սէր Եւ Ազատութիւն* /1910/ երկերը), ռէալիստական արուեստի կանոններով ստեղծուած, այլեւ չէր բաւարարում նոր օրերի պահանջը: Երիտասարդ ուժերը գիտակցում ու զգում էին, որ ռէալիզմն աւելի շուտ

մարդկային բնույթի, երեւոյթների մեկնարանութեան ձեւ է եւ ոչ վերջնական նպատակ: Ժամանակը կարող է ամբողջական լինել ինչպէս ակնյայտ, այնպէս էլ տեսանելիից «դուրս» դառնալով արժէքների միասնութեամբ: Շանթի առաջին իսկ շրջանի դրամաները (*Ետի Մարդը* /1901/, *Ուրիշի Համար* /1901/, *Ժամրուն Վրայ* /1904/) թեմատիկ-գաղափարական առումով նախորդը չունէին մեր գրականութեան մէջ: Հարցադրումներն ամբողջութեամբ ներկայացնելու միտումը վերջնական, մէկընդմիջտ պատասխան չէր ենթադրում: Հակադիր ուժերն ստանում էին «հաւասարարժէք» գնահատական: Շանթը հրաժարուեց կոնֆլիկտի աւանդական, ուղղագիծ ըմբռնումից: Կեանքը հարուստ է իր ամենակոնկրետ դրսեւորումների մէջ անգամ, հետեւապէս երեւոյթները միագոյն շտրիխներով ամբողջացնելն անբնական է եւ ոչ ճիշտ: Շանթը ժամանակի արուեստագէտներից մէկն է, եթէ ոչ միակը, որը չի ցուցադրում, ցցուն չի դարձնում միտումը: Սա՛ է պատճառը, որ Շանթի գործերը կարող են տարբեր մեկնարանութիւնների տեղիք տալ: Դրամատուրգը նախընտրում է գործողութեան զարգացման ստորջրեայ ընթացքը, հետեւաբար նրա երկերը պահանջում էին ներկայացման համար միանգամայն ինքնատիպ, հոգեբանական միջոցներ: Շանթն առաջադրում էր անկեղծութեան նոր աստիճան, որն անհնար էր բեմից ներկայացնել աւանդական միջոցներով: Գրողը դրամատուրգիական ժանրը հարստացրեց միստիկ գաղափարով, ինչը բնորոշ էր եւրոպական արուեստագէտներին: Կան ուժեր, որոնք թէեւ որոշակի օրինաչափութեան չեն ենթարկւում, սակայն ազդում են դէպքերի ընթացքի վրայ: Նման զգացողութիւն ունեն բոլոր երեք դրամաների հերոսները: Մարդկային ապրումներն ստանում են նոր բովանդակութիւն, որ ազատ, անկաշկանդ ձեւի մէջ բերում էր իրականութեան հարուստ, նաեւ խորհրդաւոր բնույթը:

Շանթի առաջադրած ինդիւիդներն ինքնատիպ էին եւ համարձակ, հերոսները, որքան էլ արտաբոլաւ տարբեր, հիմքում համադրուող բնաւորութիւններ էին: Նա որակապէս նոր մակարդակի էր բարձրացնում հայ դրամատուրգիան եւ առաջադրած գաղափարների, եւ ձեւի առումով:

Գրողի թատերագրութեան մէջ սիմվոլիստական շրջանն սկսւում է Հին Աստուածներով: Ինչպէս այս, այնպէս էլ յաջորդ երկու ստեղծագործութիւնների՝ *Կայսր* (1915), *Շղթալուծոր* (1918) երկերի բարոյափիլիսոփայական ենթիմաստը, դրանց գեղարուեստական մատուցման ձեւերն աղերսւում են եւրոպական դրամատուրգիայի փորձին:

Ժանրի նախկին ձևերը, երեւոյթների գնահատման ընկալումները փոխարինւում են նոր ձևերով ու գաղափարներով: Գրողը հիմն ի վեր շրջում էր դրամատուրգիայում ձեւաւորուած բարոյափիլիսոփայական չափանիշները եւ դրանց նոր ուղղութիւն էր «պարտադրում»: Աւանդական պատկերացումներով բարին այլեւս նոր չափանիշներով բարի չէ. նա գործում է տրամագծօրէն հակադիր կէտից:

Մանրամասնութիւնների մէջ չմտնելով՝ ասենք, որ առաջին շրջանի երկերում գրողն օգտագործում է այլարանական պատկերներ, որոնք ենթատեքստում բնորոշում են այս կամ այն հերոսին, նրա ճակատագիրը կամ իրականութիւնը: Դրանք յաճախ ենթարկւում են միանշանակ վերլուծութեան: Ի հակադրութիւն դրան՝ Հին Աստուածներում խորհրդանշիչը բազմաշերտ է եւ իրենով «անում» է ողջ գործողութիւնը: Այն համընդհանուր բնոյթ ունի, ի տարբերութիւն առաջին շրջանում հանդէս եկող այլարանական պատկերների, որոնք սեղալին, սահմանափակ նշանակութիւն ունեն:

Նորհրդանիշը Ծանթի համար առաջին հերթին փիլիսոփայական ընդհանրացումներ կատարելու միջոց է եւ այս առումով երեւոյթների մեկնարաման ռացիոնալ ձեւի արտայայտութիւն: Իւրաքանչիւր հերոս ինքնին խորհրդանիշ է, հետեւապէս որեւէ գաղափարի կրող: Սակայն միայն նման մօտեցման պարագայում դրամատուրգը արհեստականութիւն կը մտցնէր «սիմվոլ» հասկացութեան մէջ: Ծանթի խորհրդանիշները ընթերցող-հանդիսատսին ներշնչում են այն գաղափարներն ու տրամադրութիւնը, որին հասել է գրողը ստեղծագործելիս: Ֆրանսիական սիմվոլիստներն այս հանգամանքը վճռական էին համարում:

Ծանթի սիմվոլիզմը հիմքում առնչւում է գրողի բնափիլիսոփայական հայեացքներին: Տիեզերքն ամբողջութեան մէջ դիտելով՝ գրողն անօրգանական եւ օրգանական աշխարհի զարգացման մէջ տեսնում է ընդհանուր օրինաչափութիւններ: Բնութիւնը նիւթի եւ ոգու, արտաքինի եւ էութեան միասնութիւն է: Հետեւապէս բնութիւնը եւ արուեստը սիմվոլիկ են որպէս հակադրութիւնների՝ իրականի եւ իդէալականի, զգայականի եւ գերզգայականի «միասնութիւն-նմանութիւն»: Մարդկային էութիւնը ենթակայ է ինչպէս վերի, այնպէս էլ վարի աշխարհներին, ինչը «ձեւաւորում» է սիմվոլի՝ որպէս երեւոյթների արտացոլման համապարփակ միջոցի, ներքին կառույցը իրականի խորքում իդէալական է, անսահմանութեան խորքում՝ վերջաւորը կամ հակառակը:

Նորհրդանշականը՝ որպէս երեւոյթների արտայայտման համապարփակ միջոց, լրացուցիչ իմաստ, արժէք է աւելացնում իրականութեանը չխախտելով դրա նախնական իմաստը: Այն երեւոյթները կոնկրէտ վի-

ճակից վերածուծ է «բաց» իրադրութեան, խորհրդանշել տրուած չէ, ալլ առաջադրուած է. այստեղից էլ դրա ներքին բովանդակութեան հարստութիւնն ու անսպառելիութիւնը:

Շանթի՝ երեւոյթների գեղարուեստափիլիսոփայական դիտարկումները հիմքում վերածուծ են համաշխարհային քաղաքակրթութեան զարգացման ընթացքի իմաստաւորման: Մարդը, որ երկար ճանապարհ է անցել, առաջնութացի վերջնական արդիւնքը չէ: Ապագայում ամէն կարգի ախտերից ու արատներից ձերբազատուած, իրրեւ աստուածամարդ վերածնուած բանական արարածը կը շարունակի ճանապարհը:

Անտիկ աշխարհը լաւագոյնս արտայայտուած է յունական եւ հռոմէական արուեստի, պատմութեան, գրականութեան, ճարտարապետութեան, բանահիւսութեան մէջ: Յոյները փառարանում էին մարդկային մարմնի գեղեցկութիւնն ու զգայական սէրը. հռոմէացու համար նախընտրելին ուժն էր, որ ծառայեցում էր սեփական երկրի հզօրացմանն ու բարգաւաճմանը:

Բայց ինչպէս բնութեան մէջ ամէն ինչ վերափոխուում է ու վերածելուում, նոյնը կատարուում է եւ մարդկային հոգու անընդգրկելի «տարածութեան» մէջ. անցեալ դարձան մարդկային մարմինն ու ուժը փառաբանող աստուածները: (Հին Աստուածներ, Կայսր), իրականցուած իդէալներն իրենց տեղը գիշեցին նոր իդէալների: Մարդն սկսեց որոնել արժէքներ, որոնք նրան հասանելի էին միայն երկար ճանապարհ անցնելուց յետոյ. մարդն սկսեց փնտռել ոգու գեղեցկութիւն եւ կատարելութիւն (Վանահայր՝ Հին Աստուածներ, Գուրգէն՝ Կայսր, Նաղաշ՝ Շղթայուածք, Օշին՝ Օշին Պայլ): Եթէ հեթանոսական բազմակերպ աստուածութիւնը մարդուն հաղորդակցում էր բնութեանը եւ փառաբանում ուժը, մարմինն ու սէրը, ապա միջնադարը կար, գոյութիւն ունէր աստուածային գերակայութեան պայմաններում. մարդը ենթակայ էր աստուածային աշխարհի հիերարխիկ ներդաշնութեանը: Մարդկային բանականութեան ծնունդը, անհատական նոր որակների ձեռքբերումն անհատին դուրս բերեց եւ նոր Աստծոյ ենթակայութիւնից. «Ձեր աստուածը ձեզի», - ասում է Վանահայրը (Հին Աստուածներ):

Օհան Գուրգէնը (Կայսր) յաղթահարում է ինչպէս բնութեան ուժի տրամաբանութիւնը, որ արտայայտուում է նրա՝ մարդ արարածի գազանաբարոյ վարքագծի հանդէպ ունեցած ծաղրի, արհամարհանքի մէջ, այնպէս էլ աւանդոյթի, լայն առումով՝ պատմութեան ուժի տրամաբանութիւնը, որն առկայ է հանրային հիերարխիայի պայմանականութիւնն արհամարհելու եւ ի վերջոյ գահից հրաժարուելու գործողութեան

մէջ։ Միայն այս պարագայում մարդը կը կարողանայ ձեռք բերել ազատութիւն՝ լեռը յաղթահարելու համար։

Շղթայուածքը եւս, ակնյայտ ազդակներ ստանալով դարասկզբի իրադարձութիւններից, լայն առումով ներկայացնում է մարդկութեան զարգացման պատմութիւնը։ Ինչպէս մարդկային, այնպէս էլ հասարակական կեանքը մշտապէս մնում են ոչ-կատարեալ։ Ամէն ինչ ենթակայ է շարունակական փոփոխութեան։ Երեւոյթները դէպի կատարեալ տանող ընթացքի մէջ են, իսկ առաջադիմութիւնն ի վերջոյ դառնում է ընտրութեան անխուսափելի հետեւանքը։

Գոյութեան կռիւը հարկադրում է նաղաշին առաջիմ ընդունել ընտրութեան զօրաւոր ուժը, որ տիրաբար իշխում է օրգանական աշխարհի վրայ եւ իրականում ղեկավարում զարգացման ընթացքը։

Եթէ Շղթայուածքում հարցադրումներն ընդգրկում են տարբեր ժամանակները (անցեալ, ներկայ, ապագայ) եւ ողջ կենդանական աշխարհը (կեանքի Դեւը տէրն է «անասունին եւ ասունին»), ապա յաջորդ երկու դրամաները՝ *Ինկած Բերդի Իշխանուհին* (1921), *Օշին Պայլ* (1929), գալիս են հիմնաւորելու, որ գոյութեան կռիւը հարկադրում է ընդունել ընտրութեան օրէնքների զօրաւոր ուժը նաեւ ժողովուրդների պատմութեան մէջ։

Ինկած Բերդը... դառնում է բնականի եւ անբնականի՝ դարերով արմատաւորուած բարոյականութեան հակադրութիւն, որն աւարտում է առաջինի յաղթանակով, նրա՝ ով լաւ է զգում եւ գիտակցում երեւոյթների զարգացման տրամաբանութիւնը։ «Ուրիշի անկումը միւսներուն ոտքատեղին է։ Այսպէս է, Իշխանուհի՛ Աննա, աշխարհի կարգը, որը ոչ ես կրցայ փոխել եւ ոչ դուն»⁸, - ասում է *Կամսարականը*, եւ նրա եզրայանգումը ճշմարիտ է։

Իհարկէ, Շանթը երբեք էլ չէր կարող ասել, որ «գոյութեան կռիւը» ի վերջոյ պայմանաւորում է «լաւագոյնի յաղթանակը»։ Ոչ կարող էր ճշմարիտ լինել այն պարագայում, երբ մենք ամենաուժեղը համարէինք ամենալաւը (բարոյական իմաստով)։

Պատմութիւնը տալիս է բազմաթիւ օրինակներ, երբ պայքարն ի վերջոյ աւարտում է «լաւագոյնի» պարտութեամբ։ Օշին Պայլը չկարողացաւ պահել երկիրը, քանի որ նրա առաջադրած պետականութեան կայացման ծրագիրը հնարաւոր էր իրականութիւն դարձնել միայն ապագայում։ «Միտք մը պէտք է հասուննայ կեանքին մէջ, ինչպէս պտուղը ծառին վրայ»⁹։ Հակառակ դէպքում անխուսափելի է պարտութիւնը։

Շանթը տեսական դատողութիւններում տիեզերքի կայուն վիճակը պայմանաւորում է ձգողական եւ վանողական ուժերի միաժամանակեայ գոյութեամբ: Նոյնը՝ օրգանական կեանքի մէջ, որտեղ հակադրուում են ժառանգականութիւնն ու փոփոխականութիւնը: Առաջին յատկութիւնն ամէն կերպ ձգտում է պահպանէ «իր արդի վիճակը», որ եղածը չեղուի, չվերանայ: Սրան հակադիր գործում է «յարափոփոխութիւնը»: «Նոյն երեւոյթը մարդուս կուլտուրական կեանքի մէջ, ըլլայ այդ երեւոյթը քաղաքական, կրօնական, գիտական, թէ ուրիշ»¹⁰:

Հին Աստուածներից սկսած Շանթի բնափիլիսոփայական հայեացքներն ամենատարբեր գեղարուեստական ձեւերով արտայայտուել են նրա դրամաներում: Ընդհանուր առմամբ «պահպանողականութեան եւ առաջադիմութեան» հակադրութիւնն արտայայտուում է ընութեան եւ մարդկային հոգու միջեւ եղած հակադրութեամբ, ինչը կարող է ի յայտ գալ ինչպէս իրարամերժ ուժերի, այնպէս էլ միեւնոյն ուժի ոլորտում. անհատը յաւերժական հակադրամիասնութիւն է՝ ընութեան եւ հոգու, վարի եւ վերի, մակերեսի եւ էութեան, եզակիի եւ ընդհանուրի, վերջաւորի եւ անվերջի:

Շանթը պաշտպանում է մոնիստական փիլիսոփայութեան սկզբունքները¹¹, հետեւապէս հոգեկան երեւոյթները բացատրելու համար, Մուշեղ Իշխանի վկայութեամբ, «խրացուցած էր հարցերում կենսաբանական մեկնութիւնը»¹²: Հոգին, Շանթի ընկալմամբ, մարդկային կարողութիւնների գումարն է, որ առաջ է եկել ապրող էակի «աճելութիւնը աւելի մպաստաւոր կերպով ապահովելու համար»¹³: Այն եւս մշտական ձեւաւորման ընթացքի մէջ է:

Բայց եթէ Շանթը հետեւողական էր իր աշխարհայեացքային ընկալումների մէջ, չպիտի շրջանցէր եւ ոգու խնդիրը. այդպէս էլ կայ: Անուանի գրողն ընդունում է ոգու անմահութեան գաղափարը՝ մարդկութեան գոյակցութեան պահպանման իմաստով: Հետեւապէս, այն ուժերը, որոնք իրենց նպաստն են բերում համընդհանուր առաջադիմութեանը, ժամանակի մէջ չեն ընդհատուում, ուրեմն եւ «մահ չունեն» (վանահայր՝ Հին Աստուածներ, Գուրգէն՝ Կալար, Նաղաշ՝ Շղթայուածը, Օշին՝ Օշին Պաղլ): մարդն անսպառելի խնդիրների առաջադրմամբ ու դրանց յաղթահարմամբ գնում է կատարելագործման ուղիով:

Անգամ այն հերոսները (Նաղաշ, Օշին), ովքեր չեն «յաջողում» ներկայում, ապա որպէս մարդկային ոգու, մաքառումների արտայայտութիւն ապրում են սերունդների ներաշխարհում՝ նրանց մշտապէս տողո-

րելով սզատութեան, մարդասիրութեան, պետականութեան կայացման գաղափարներով: Նրանք՝ որպէս գեղարուեստական կերպարներ ու ճակատագրեր, մէկ անգամ եւս հաւաստում են, որ բոլոր ժամանակներում բարոյական ամէն կարգի օրէնքներից դուրս վճռական դեր է վերապահուած գոյութեան կռուին՝ որպէս գոյակցութեան կարեւորագոյն նախապայմանի:

Ինկած Բերդի Իշխանուհին եւ Օշին Պայք երկերով Շանթը որակապէս նոր մակարդակի է բարձրացնում ողբերգութեան ժանրը հայ գրականութեան մէջ: Այս երկերը պատմական դրամաներ են եւ տիպարանական յատկանիշներով յարում են ողբերգութեան ժանրին¹⁴:

Շանթը, ներքուստ կանխագգալով ամենատարբեր ուղղութիւնների կողմից պարտադրուող գաղափարական սահմանափակումները, առաջադրում էր անհատի ազատութեան խնդիրը, որ վեր էր ամէն կարգի պայմանականութիւններից: Նա երազում էր բարոյական վերածննդի մասին, որին հասնելու համար առաջնակարգ էր համարում մարդկային ներքին որակների փոփոխութիւնները:

Անհատականութեան նման ընկալումը, որ սերտօրէն կապւում էր ազատութեան գաղափարին, պայմանաւորուած է նաեւ արուեստագէտի՝ կեանքի արտացոլման մեթոդի հետ: Իդէալի եւ իրականութեան հակադրումը, նրա հերոսների հիասթափութիւնը՝ կապուած մօտիկ ապագայում կեանքը, մարդուն վերափոխելու անհնարինութեան հետ, հետեւապէս եւ սուրեկտիւիզմի, անհատապաշտական գաղափարների կարեւորումը, որ սրում է զգացմունքի եւ բանականութեան բախումները՝ մի նոր, լայն ասպարէզ բացելով մարդկային ներաշխարհի անսահմանութեան ծիրում, ամբողջացնում են Շանթի ստեղծագործութեան կեանքի համընդհանուր վերափոխման ռոմանտիկ պաթոսն ու այն իդէալները, որոնք մշտապէս առաջնորդում են մարդկութեանը:

Եւ Շանթից առաջ, եւ նրանից յետոյ Գարեիէլ Սունդուկեանի (1825-1912), Վրթանէս Փափագեանի (1864-1920), Ալեքսանդր Շիրվանզադէի (1858-1935), նաեւ Դերենիկ Դեմիրճեանի (1877-1956) դրամաներում հարցադրումները զարգանում են սոցիալական կտրուածքով: Այս ուղիով ընթացաւ թատերագրութիւնը նաեւ Ի. զարի երկրորդ կէսում:

Եթէ յիսունականների հայ դրամատուրգիայում դրական հերոսը «պասիւ մարդասէր» է, յաջորդ տասնամեակում՝ գործունեայ քաղաքացի, ապա 70ականների երկրորդ կէսից սկսած հերոսի մէջ խորանում է դրամատիզմը: «Նա ձգտում է պահպանել մարդու իմացութեան, պա-

հանգմունքների եւ բարոյականութեան միջեւ եղած ներդաշնակութիւնը»:

Այլ է Շանթի դրամատուրգիայի ուղղութիւնը: Ընութիւնն իշխում է պատմական ընթացքի վրայ: Եւ իրաւունքներ չի ճանաչում: Բարոյական ոլորտից դուրս է իրականանում առաջընթացը, հետեւապէս շանթեան յղացումները ոչ միայն երկէստում, այլեւ հուլիսեան մէջ հակադիր էին աւանդական պատկերացումներին եւ սերտօրէն առնչուում էին գրողի քննադատփայական հայեացքներին:

Ինկած Բերդից չորս տարի անց Վահան Թոթովենցն իր *Նոր Բիւզանդիոն* (1925) դրամայով ձգտում էր հայ գրականութեան մէջ արմատաւորել Շանթի առաջադրած բարոյականութեան վերաբեւոյնական սկզբունքները: Յետագայում հայ թատերգութեան մէջ նման փորձեր չեն արուել:

1918ին գրուած *Յոյնան Մեծատուն* դրամայով Դեմիրճեանն արծարծում է ժողովրդի ողբերգութեան բարոյական հետեւանքները, ինչը որոշակիօրէն արտացոլուել է Շանթի *Եսի Մարդը* դրամայում՝ դեռեւս դարասկզբին:

Քնարափիլիսոփայական դրամայի առաջին օրինակը տուեց Շանթն իր *Հին Աստուածներով*: «Դեմիրճեանը եւս փորձում էր ամրապնդել նոր ստեղծուող ասանդը եւ լայնացնել հայ դրամայի հմարաւորութիւնների շրջանակը», գրում է Հրաչեայ Թամրազեանը՝ նկատի ունենալով *Դատաստանում* (1918) դրսեւորուած այն խոհական, քնարական մթնոլորտը, որին հասել է Դեմիրճեանը¹⁵: Ակնյայտ է Շանթի՝ երեւոյթների փիլիսոփայական ընկալման (քնականի եւ բանականի, գեղեցիկի եւ բարոյականի հակադրութիւն) ազդեցութիւնն այդ դրամայի վրայ:

Շանթը դարձաւ ոչ միայն սիմվոլիզմի հիմնադիրը հայ թատերագրութեան մէջ, այլեւ ստեղծեց երկեր (*Հին Աստուածներ*, *Կայսր*), որոնք եւ ըզմանդակութեան, եւ ձեւի առումով իրենց արժանի տեղն ունեն եւրոպական առաջնակարգ դրամատուրգների՝ Մետերլինկի, Իպսէնի, Հաուպտմանի սիմվոլիստական դրամաների կողքին:

Շանթն անհամեմատ ընդլայնեց գործողութեան ննթատեքստի դերը, մարդկային հոգեբանութեան սահմանները, մեր պատկերացումներն առարկայական երեւոյթների մասին: Անհնար է մարդուն առանձնացնել ընթեան ձայներից, գոյներից, լոյսերի խաղից, այն ամէնից, ինչն ստեղծում է որոշակի տրամադրութիւն, ներագրում ընթերցող-հանդիսատեսի հոգեբանութեան վրայ: Շանթը քնապատկերը՝ լուսային երանգներով ու երաժշտութեամբ, վերածեց հոգեբանական գործօնի, ին-

չը հերոսներին անտեսանելիորէն մի վիճակից փոխադրում էր այլ տրամադրութիւնների ոլորտ (*Հին Աստուածներ*)։ Այսօր դժուար է պատկերացնել քիչ թէ շատ արժէքաւոր գեղարուեստական ստեղծագործութիւն, որտեղ առարկայական միջավայրը չունենայ հոգեբանական նշանակութիւն ինչպէս կերպարի, այնպէս էլ գործողութեան իմաստը բացայտելու համար։

Վիպականացումը Շանթի պատմական դրամաներին հաղորդեց նոր որակ։ Դէպքերը համընդհանուր կապերի մէջ ներկայացնելու հատկութիւնը (*Ինկած Բերդի Իշխանուհին*, *Օշին Պայլ*) միա՛հիւստեց նրա հերոսների ճակատագրին։ Բնաւորութիւնները հասունանում են պատմական միջավայրի ընդերքում, իսկ հերոսների հոգեբանութիւնն ու արարքներն իրենց հերթին հարստացնում են ժամանակը։ Հետեւապէս շրջադարձային պահը պատմութեան մէջ շրջադարձային է եւ անհատի ճակատագրում։ Այս ելակէտային սկզբունքը համընդհանուր եւ խորն է դարձնում բախումն ինչպէս գործող անձանց ներաշխարհում, այնպէս էլ գործողութեան, դէպքերի ծաւալման ընթացքում։

Գաղափարների դրաման, որի առաջին օրինակը տուեց Շանթն իր *Շղթալուծը*ւ, յետագայում ամենատարբեր դրսեւորումներ գտաւ հայ թատերգութեան մէջ։ Վերջին տասնամեակների լաւագոյն օրինակը Հրանտ Մաթեոսեանի (1935-2002) *Չէզոք Գօտին* է՝ գրուած 1980ականներին։

Այս ամէնի հետ միասին Շանթը հայ թատերգութիւն բերեց «խռովարար» հերոսի թեման (Վանահայր, Գուրգէն, Նաղաշ, Օշին՝ *Օշին Պայլ*)։ Հերոս, որ հակադրւում է միջավայրին, խախտում ընդունուած կարգը։ Յետագայ տասնամեակների դրամատուրգիան ամէնից յաճախ անդրադառնում է այն հերոսին, որն իր մէջ իմաստաւորելով ժամանակը, էութեան մէջ հակադրւում է միջավայրին։ Սա վերաբերում է ինչպէս պատմական թեմայով գրուած, այնպէս էլ արդիականութիւնը ներկայացնող երկերին։ Բազմաթիւ պիէսների շարքում կարելի է առանձնացնել Դեմիրճեանի *Նրկիր Հայրենին* (1939), Պերճ Զէյթունցեանի *Աւերուած Քաղաքի Առասպելը* (1974), *Աստծու Տասներկու Օրը* (1978), Գէորգ Յարութիւնեանի *Պաշտօնակը* (1977) եւն.։

Մեծ արուեստագէտի աւանդները մշտապէս անսպառ են։ Ամէն ժամանակ վերցնում է այն, ինչ հասանելի է իրեն։

Գրողի հումանիզմը երբեք անելանելի վիճակներ չի առաջադրում, «իդէալի լոյսը» մշտապէս առաջնորդում է մարդկութեանը։ Ճիշտ է՝ մարդու մէջ ուժեղ է գազանը եւ սանձագերծ, սակայն այն ենթակայ է մարդկային բարձրաթուիչ մղումին՝ ինքնակատարելագործմանը։ Եւ

այս ճանապարհին Շանթը կարեւորում է գրականութեան դերը, որ պէտք է կարողանայ անհատին բարձր զգացմունքներ ու գաղափարներ ներշնչել, նպաստել նրա մաքրագործմանն ու վերածննդին:

Հայ գրականութիւնը եւս իր նպաստն է բերում համաշխարհային մշակոյթի զարգացմանը: «Մեր վաղուան գրականութեան մէջ ամէն բոլիք ունեցող հայ հեղինակի բնական ու հպարտ ձգտումը պիտի ըլլայ ոչ միայն մօր հարստութիւն մը անեցնել ազգային գրականութեան զանազանի մէջ, այլեւ իր մօր, հայաշունչ երկերովը մօր նպաստ մը բերել համամարդկային բանահիւսական ստեղծագործ որոնումին»¹⁰:

Շանթի գրականութիւնն էութեան մէջ այս պահանջի իրական արտայայտութիւնն է:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

- 1 Մշակ, 1901, Թ. 1, առաջնորդող յօդուածը:
- 2 Սուրէն Աղաբաբեան, Հայ Սովետական Դրականութեան Պատմութիւն, Երեւան, ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչութիւն, 1986, էջ 22:
- 3 Դարասկզբին Հասարակական գիտակցութեան վրայ ամէնից անելի ազդում էին մամուլն ու դրամատուրգիան:
- 4 Հեւոն Շանթի Երկերը, Հ. 9, Պէյրութ, տպ. Հայ Ճեմարանի, 1948, էջ 441:
- 5 Հեւոն Շանթի Երկերը, Հ. 5, Պէյրութ, տպ. Հայ Ճեմարանի, 1948, էջ 25:
- 6 Նոյն, էջ 28:
- 7 Թարութիւն սարկաւազ Թարութիւնեան, «Աստուածաշնչի իկումներէկ Մեկնարանութեան Շաւիղներով», *Էջմիածին*, 2000, Ժ, էջ 61:
- 8 Հեւոն Շանթ, *Երկեր*, Երեւան, «Սովետական Գրող» Հրատարակչութիւն, 1989, էջ 683:
- 9 Նոյն, էջ 781:
- 10 Հեւոն Շանթի Երկերը, Հ. 5, 1948, էջ 63:
- 11 Մոնիզմ - փիլիսոփայական ուսմունք, որը գոյութիւն ունեցող ամէն ինչի հիմք է ընդունում մէկ նախասկիզբ: Մոնիզմի հակադրութիւնն է դուալիզմը:
- 12 Մուշեղ Իշխան, *Երկեր*, Երեւան, «Նայիրի» Հրատարակչութիւն, 1990, էջ 380:
- 13 Սեդէյ Սարինեան, Հեւոն Շանթ, Երեւան, «Նայիրի» Հրատարակչութիւն, 1991, էջ 186: Վաչագան Գրիգորեան, «Ողբերգութեան Ժանրի Իւրայատկութիւնները Լ. Շանթի Պատմական Դրամաներում», *Կանթեղ*, Թ. 1, Երեւան, 2003, էջ 18-26:

- 14 Վաչագան Գրիգորյան, «Ժամանակակից Դրական Հերոսը (Դրական Հերոսի Զարգացումը Դրամատուրգիայում՝ Վերջին Երեք Տասնամեակում)», *Սովետական Արուեստ*, Երևան, 1987, էջ 33:
- 15 Հրաչեայ Թամրազյան, *Դերերիկ Դեմիրճեան*, Երևան, «Սովետական Գրող» հրատարակչություն, 1977, էջ 58:
- 16 *Հեռու Շանթի Երկերը*, Հ. 9, էջ 4:

THE CHARACTERISTICS AND
PHILOSOPHICAL CONNOTATIONS OF
THE PLAYS OF LEVON SHANT
(Summary)

VACHAGAN GRIGORIAN

The early 1900s were a milestone for Armenian socio-cultural circles looking for ways to promote awareness among their ethnic kin. Armenian language newspapers and periodicals had started shaping a new socio-cultural taste, in line with the winds of change brought about by the beginning of a new century. The changes noticeable in Armenian literary works, especially plays, had been slower, however, compared to the transformation in the Armenian language print media.

Vachagan Grigorian analyzes in this article the role the Armenian playwright Levon Shant (1869-1951) played in this regard. Grigorian argues that Shant infused fresh blood into Armenian drama by introducing new themes, characters and new psychology. In contrast to established, age-old socio-cultural perceptions, Shant discussed open-ended topics, contemplated issues with no definite answers and raised concerns, which remain of interest to all humankind.