

Նարա Մարգարյան

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ

ORCID ID: 0009-0000-9471-8459

narasargsyan@litinst.sci.am

Արթուր Միրզոյան

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի ասպիրանտ

ORCID ID: 0009-0006-1092-7899

mirzoianarthur@gmail.com

DOI: 10.54503/1829-0116-2024.2-103

ԼԵՎՈՆ ՇԱՆԹԻ «ԿԱՅՍՐ» ԴՐԱՄԱՆ 19-ՐԴ ԴԱՐԻ 70-90-ԱԿԱՆ ԹԹ. ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ^{*1}

***Բանալի բառեր** – Լևոն Շանթ, պատմական դրամա, «Կայսր», սուվերենություն, իմանենտություն, տրանսցենդենտալություն:*

Հոդվածում փորձ է արվում վերլուծել Լևոն Շանթի «Կայսր» դրաման եվրոպական պատմական դրամատուրգիայի պատմության համատեքստում: Առաջ է քաշվում և հիմնավորվում այն մոտեցումը, ըստ որի՝ Շանթի պատմական դրամաներում, մասնավորապես «Կայսր» թատերակի մեջ, յուրատեսակ զարգացում են ստանում նախընթաց շրջանի եվրոպական պատմական դրամաներում արտացոլված սուվերենության արդի ըմբռումները:

Մեր ուսումնասիրության **նպատակը** Շանթի «Կայսր» դրամայի վերլուծությունն է՝ դիտարկելով այն 19-րդ դարի 70-90-ական թվականների եվրոպական պատմական դրամատուրգիայի հետ համեմատության մեջ: Ուսումնասիրության **խնդիրն** է կիրարկել հետազոտողներ Ա. Մոխնի և Ա. Սթրեթերնի կողմից առաջ քաշված՝ իմանենտ և տրանսցենդենտալ սուվերենություն հասկացությունները Շանթի այս թատերակի վերլուծության մեջ՝ դիտարկելով դրանց դերը ինչպես այս՝ «Կայսր» դրամայում, այնպես էլ առհասարակ Շանթի պատմական դրամաների մեջ: Զուգահեռներ են տարվում Հենրիկ Իբսենի, Ավգուստ Ստրինդբերգի երկերի հետ:

Ուսումնասիրությունը կատարել ենք պատմահամեմատական, համակարգային-տիպաբանական, զուգադրական **մեթոդական մոտեցումով**: Նյութը վերլուծվել է գրականագիտության, փիլիսոփայության և մարդաբանության միջև փոխադարձ կապերի և առնչությունների համատեքստում:

^{*} Հոդվածը ընդունվել է տպագրության 16.11.2024 թ.:

¹ Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ գիտության կոմիտեի ֆինանսական աջակցությամբ: Թեմայի ծածկագիր՝ **22YR-6B039**:

Ուսումնասիրության արդյունքում հանգել ենք այն **եզրակացությանը**, որ Լ. Շանթի «Կայսր» դրամայում կենտրոնական դեր ունի սովերենության խնդիրը. մի կողմից Շանթի մոտ զարգացում են ստանում Իբսենի և Ստրինդբերգի առաջ քաշած մոտեցումները, մյուս կողմից՝ հայ հեղինակը հեռանում է դրանցից՝ ուրվագծելով սեփական հայեցակարգը:

Nara Sargsyan

PhD in Philology

Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS of RA

ORCID ID: 0009-0000-9471-8459

narasargsyan@litinst.sci.am

Arthur Mirzoyan

PhD student at the Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS of RA

ORCID ID: 0009-0006-1092-7899

mirzoianarthur@gmail.com

LEVON SHANT'S DRAMA "EMPEROR" IN THE CONTEXT OF THE EUROPEAN HISTORICAL DRAMATURGY OF 70s-90s OF THE 19TH CENTURY

Keywords – Levon Shant, historical drama, “The Emperor”, sovereignty, immanence, transcendence.

The present article attempts to analyze Levon Shant's drama “Emperor” in the context of the history of European historical drama. We argue that in Shant's historical dramas, and “Emperor” in particular, the modern understandings of sovereignty, as reflected in the European historical dramas of the preceding period, are developed in unique ways.

The purpose of our study is to analyze Shant's drama “Emperor”, comparing it with the European historical drama of the 70s–90s of the 19th century.

The task of the study is to implement the concepts of immanent and transcendental sovereignty advanced by researchers A. Moin and A. Strathearn in the analysis of Shant's “Emperor”, observing their role both in “Emperor” and in Shant's historical dramas in general.

Parallels are drawn with the works of Henrik Ibsen and August Strindberg.

The study has been conducted using historical-comparative, systematic-typological, comparative methodological approaches. The material was analyzed with an interdisciplinary approach incorporating literary studies, philosophy and anthropology.

The conclusion of the study is that the issue of sovereignty plays a central role in Levon Shant's drama “Emperor”: on the one hand, Shant build on the approaches developed by Ibsen and Strindberg, on the other hand, the Armenian author departs from them, outlining his own conception of sovereignty.

Нара Саргсян
Кандидат филологических наук,
Институт литературы имени М. Абеяна, НАН РА
ORCID ID: 0009-0000-9471-8459
narasargsyan@litinst.sci.am
Артур Мирзоян
Аспирант Литературного института имени М. Абеяна, НАН РА
ORCID ID: 0009-0006-1092-7899
mirzoianarthur@gmail.com

ДРАМА ЛЕВОНА ШАНТА «ИМПЕРАТОР» В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ 70-90-Х ГГ. XIX ВЕКА

Ключевые слова – Левон Шант, историческая драма, «Император», суверенный, имманентный, трансцендентальный.

В статье предпринята попытка проанализировать драму Левона Шанта «Император» в контексте истории европейской исторической драматургии. Выдвигается и обосновывается подход, согласно которому в исторических драмах Шанта, и в частности, в драме «Император», новые представления о суверенности, отраженные в европейских исторических драмах предшествующего периода, получают своеобразное развитие.

Цель нашего исследования – анализ драмы Шанта «Император», рассматривая ее в сравнении с европейской исторической драмой 70-90-х годов XIX века.

Задачей исследования – имплементация выдвинутых исследователями А. Моинном и А. Стретерном понятий имманентной и трансцендентальной суверенности в анализе этой пьесы Шанта, рассматривая их роль как в «Императоре», так и в исторических драмах Шанта вообще. Проводятся параллели с творчеством Генрика Ибсена и Августа Стриндберга.

Исследование было проведено с применением историко-сравнительного, системно-типологического, сравнительно-методологического методов. Материал анализируется применением междисциплинарного подхода между литературоведением, философией и антропологией.

В результате исследования мы пришли к выводу, что вопросы суверенности играют центральную роль в драме Шанта «Император»: с одной стороны, Шант развивает подходы, выдвинутые Ибсеном и Стриндбергом, с другой стороны, армянский автор отходит от них, излагая собственную концепцию суверенности.

Ներածություն

Հուն Շանթը (Հուն Մեղրոսյան) հայ դրամատուրգիայի պատմության կարևորագույն դեմքերից է, որի ստեղծագործությունները տասնամյակների ընթացքում գրականագետների կողմից ենթարկվել են խոր ու բազմակողմանի վերլուծության: Շանթի առնչությունները արդի եվրոպական գրականությանը, փիլիսոփայությանը և մշակույթին ընկալվել և ընկալվում

են որպես նրա ստեղծագործությանը և մտքին ներհատուկ, Շանթի «եվրոպականությունը»՝ նրան ժամանակի հայ իրականության մեջ առանձնացնող հատկանիշ: Այդուամենայնիվ, նրա պատմական դրամաները կարոտ են մնում համակարգված քննական վերլուծության, որը կճշգրտեր դրանց տեղը եվրոպական դրամատուրգիայի զարգացման պատմության մեջ:

Այս հոդվածում քննելու ենք Շանթի «Կայսր» պատմական դրաման՝ դիտարկելով դրա առնչությունները տասնիններորդ դարի վերջին երեք տասնամյակներին վերստին ծաղկում ապրած պատմական դրամատուրգիայի հետ: Լինելով Շանթի երկրորդ պատմական թատերակը՝ «Կայսր»-ը առաջինն է, որում քաղաքական իշխանության և պայքարի թեմատիկան կենտրոնական տեղ ունի, և թեմատիկ ու գաղափարական առումով կանխում է հետագա՝ «Շղթայվածը» (1918), «Ինկած բերդի իշխանուհին» (1921), «Օշին Պայլ» (1929) դրամաներին:

Եվրոպականն ու հայկականը

Լևոն Շանթի դրամաների՝ եվրոպական դրամատուրգիայի հետ հարաբերությունների բնույթը հասկանալու համար, կարծում ենք, օգտակար տեսական շրջանակ կարող են տրամադրել համաշխարհային գրականության ուսումնասիրման այն տեսական մոտեցումները (առաջ քաշված Ֆրանկո Մորետիի, Պասկալ Կազանովայի և այլոց կողմից), որոնք իրենց վերլուծության հիմքում դնում են բոլոր գրականությունների՝ մեկ ընդհանրական համակարգի ներսում գոյություն ունենալու կանխադրույթը: Փոխառելով Ի. Վալերշթայնի՝ համաշխարհային համակարգերի տեսությունից՝ Ֆրանկո Մորետին խոսում է համաշխարհային գրականության մասին որպես միակ և անհավասար համակարգի. «մի մշակույթ (սովորաբար պերիֆերիայի մշակույթ, ինչպես մասնավորեցնում է Մոնսերատ Իգլեսիա Սանտոսը) բխիս է ունենում հատվել և խառնվել այլ մշակույթի հետ (առանցքային մշակույթի), որն «ամբողջությամբ անտեսում է իրեն»» (Մորետի, 2012: 17): Մորետին դիտարկում է վեպի օրինակը՝ որպես արդիության շրջանում արևմտյան քաղաքական հեգեմոնիայի հետ աշխարհով մեկ տարածված եվրոպական գրական ժանրի, սակայն արդի թատրոնի պատմությունը ևս կարող է որոշակի իմաստով դիտարկվել իբրև եվրոպական ձևերի տարածման և տեղայնացման պատմություն:

«Հայ թատրոնի պատմություն, XIX դար» աշխատության մեջ արվեստաբան Հենրիկ Հովհաննիսյանը հայ նոր թատրոնի ձևավորումը կապում է եվրոպական ձևերի ներմուծման հետ. «Այն, ինչ անվանում ենք հայ նոր թատրոն, ստեղծված է համաեվրոպական մշակութային հիմքի վրա: Ազգայինը նրա արտաքին կերպը չէ, ոչ էլ գրական նյութն ու թեմատիկան, այլ գոյությունն ու նպատակը, նեղ առումով՝ բեմական հույզն ու խոսքը, որ-

պէս վարքագիծ ու դիրք աշխարհի հանդէպ» (Հովհաննիսյան, 2010: 11): Իսկապէս, դեռևս Մխիթարյանների պատմական ողբերգություններից սկսած՝ հայ թատրոնը կայանում է՝ շարունակաբար փոխառելով եվրոպական ձևերը, ընդ որում՝ որոշակի ուշացումով, և իր կարևորագույն նպատակ ունի հայ ազգային ինքնագիտակցության արթնացումն ու ազգային մշակույթի զարգացումը: Շանթի՝ որպէս եվրոպական դրամատուրգի մեզանում տարածված ընկալումն այս համատեքստում բացատրելի է նրա՝ հայ դրամատուրգիան իր ժամանակի արդի եվրոպական թատրոնի նոր մոտեցումներով ու գաղափարներով պատվաստելու փաստով: Այս ամենը հաշվի առնելով՝ կարծում ենք անհնար է ամբողջական պատկերացում կազմել հայ դրամատուրգիայի պատմության մեջ Լևոն Շանթի ունեցած դերի մասին՝ առանց դիտարկելու նրա դրամաները եվրոպական դրամատուրգիայի հետ հարաբերությունների լույսի ներքո:

Քննության ենթարկելով 19-րդ դարի թատրոնի պատմությունը՝ Հ. Հովհաննիսյանը դրա ավարտի սահմանագծին է տեսնում Վրթանէս Փափագյանի «Ժայռը» և Շիրվանզադեի «Պատվի համարը»՝ գրված 1904 թվականին: Իր «Հին Աստվածներ», «Կայսր» և «Շղթայված» դրամաներով Լևոն Շանթը ոչ միայն (Ավետիս Ահարոնյանի հետ միասին) սկիզբ էր դնում հայ սիմվոլիստական թատրոնին, այլև պատմական թատերգություն էր բերում 19-րդ դարավերջի եվրոպական պատմական դրամայի որակներն ու հարցադրումները, ուստի Շանթի թատերգության երկրորդ շրջանը, որը սկսվում է 20-րդ դարի արշալույսին, և հատկապէս «Հին Աստվածներ» դրաման, կարծում ենք, կարելի է համարել հայ թատերգության պատմության այս նոր դարաշրջանը ազդարարող երևույթներից՝ հաշվի առնելով հայ նոր թատրոնի պատմության սերտ կապը ընդհանուր եվրոպական թատրոնի զարգացումների հետ:

Ժամանակագրորեն Շանթի պատմական դրամաները հաջորդում են 19-րդ դարի 70-90-ական թվականներին եվրոպական դրամատուրգիայում պատմական դրամայի նոր վերելքին, որն առավել ընդգծված դրսևորում է ստանում սկանդինավյան գրականության մեջ՝ գլխավորապէս Հենրիկ Իբսենի, Ավգուստ Ստրինդբերգի, Բյոռնստեռնե Բյոռնսոնի երկերում: Այս երևույթն ինքնին ուշագրավ է: Արդիության արշալույսին, երբ թագավորական իշխանության հիմքերը վաղուց հարցականի տակ էին, միապետի կերպարի վերադարձը թատրոն, անշուշտ, մեկնաբանման կարիք ունի:

Ազգային պետությունների ամրապնդման և ազգայնականության ծաղկման այս շրջանում պատմական դրամատուրգիայի վերելքը կարելի է, իհարկե, բացատրել ազգային հարցերի կարևորման, ազգային պատմության վերափնաստալորման համատեքստում: Ինչպէս նկատել է գրականա-

գետ Ռալֆ Հերտելը իր՝ «Անգլիայի բեմադրումը Եղիսաբեթյան պատմական թատերգության մեջ» աշխատությունում՝ առաջին պատմական դրամաները՝ գրված թյուդորյան դարաշրջանում, նպատակ ունեին կառուցել, քննել և վերահաստատել անգլիական ինքնությունը՝ այդ երկրի համար ճակատագրական Հարյուրամյա և Վարդերի պատերազմներից հետո (Hertel, 2014: 1), ուստի պատմական դրաման՝ իբրև ժանր, ինքնին ունակ է կատարել այդ ֆունկցիան: Սկանդինավյան իրականության մեջ Ա. Սորինդերգի, և Բ. Բյորնսոնի պատմական դրամաները մասամբ մեկնաբանելի են այս դիտանկյունից, առնվազն այնքանով, որ իրենց նյութը վերցնում են ազգային պատմությունից: Նույնը կարելի է ասել Շանթի գրեթե բոլոր պատմական դրամաների վրա, որոնց նյութը վերցված է հայկական միջնադարից, բացառությամբ «Կայսրի»: Այս տրամաբանությունը չի աշխատում նաև նորվեգացի Հ. Իբսենի «Կայսրը և Գալիլեացին» համաշխարհային դրամայի դեպքում, որը հեղինակը համարում էր իր կարևորագույն երկը:

Պատմական ետնաբեմը

«Կայսր»-ը գրվել է 1914 թվականին՝ Առաջին աշխարհամարտի բռնկման տարում, որում վիճարկվելու էին մեծ տերությունների դիրքերը համաշխարհային համակարգի ներսում: Այս պատմական իրականությունն ունենալով որպես հետնաբեմ՝ Շանթն ուրվագծում է իշխանության և ի մասնավորի՝ կայսերական իշխանության բավականին հոռետեսական մի պատկեր, որը հակադրելի է Գեղեցիկ դարաշրջանի սկզբում ստեղծված իբսենյան դրամայի «հեգեղյան» ոգուն: Սա տեսանելի է արդեն իսկ պատմական շրջանների ընտրության մեջ: Երկու պիեսների գործողություններն էլ տեղի են ունենում Կոստանդնուպոլսում՝ կայսերական արքունիքում, և վերաբերում են Արևելահռոմեական կայսրության պատմության մեջ շրջադարձային ժամանակների: Իբսենի դեպքում խոսքը Հուլիանոս Ուրացողի գահակալության շրջանի մասին է, որն ընկած է երկու մեծ էպոխաների միջև և ողբերգականորեն նշանավորում է հեթանոսության և անտիկ աշխարհի վերջնական, անդառնալի պարտությունը:

Այլ է Շանթի պարագան, որի նյութը վերցված է Բյուզանդական կայսրության 10-րդ դարի երկրորդ կեսի պատմության էջերից, որոնց կենտրոնական կերպարներն են Նիկեֆոր Ֆոկասը, Թեոֆանոս և Հովհաննես Զմշկիկը: Թեոֆանոս Ռոմանոս Երկրորդի կինն էր, որի հետ ամուսնացել էր 14 տարեկանում: Ընդունված է համարել, որ հենց Թեոֆանոս է սպանել ամուսնուն և իրեն կողակից դարձրել հրամանատար Նիկեֆոր Ֆոկասին՝ ադալիսով վերջինիս օգնելով բարձրանալ կայսերական գահին: Նրա վարած քաղաքականությունը շուտով դժգոհություն առաջացրել, սրվել են հա-

րաբերությունները նախկին զինակիցների, մասնավորապես՝ հայազգի հզոր ֆեոդալ Հովհաննես Չմշկիկի հետ: Թեոֆանոն 969 թ. դեկտեմբերի 11-ին աջակցել է Հովհաննես Չմշկիկին՝ սպանելու կայսրին և տիրանալու գահին: Հոգևորականությունը նոր գահակալին օծել է՝ Թեոֆանոյին հեռացնելու և եկեղեցու հողերը վերադարձնելու պայմանով: Հովհաննես Չմշկիկը պալատից արտաքսել է Թեոֆանոյին և յոթ տարի անց՝ 976 թ. հայազգի միապետը վախճանվել է դանդաղ ներգործող թույնից: Նիկեֆոր Ֆոկասի և Հովհաննես Չմշկիկի վարած անզիջում և արյունալի պատերազմները, որոնք գահին տիրանալու համար նրանց հիմք են դառնում, հող են նախապատրաստում նաև 11-րդ դարի առաջին քառորդում կայսրության նոր վերելքի համար (История Византии в 3-х томах, т. 2, 1967: 211-217): Ինչպես նկատել է ակադեմիկոս Սերգեյ Սարինյանը. «Իր բնույթով «Կայսր»-ը նույնպես փիլիսոփայական դրամա է, և պատմական իրականությունը հանդես է գալիս որպես վերացարկում, որպես սիմվոլիկա: Հիմք ընդունելով 10-րդ դարի երկրորդ կեսի բյուզանդական կայսրության ներպալատական իրադարձությունները, Շանթը, իհարկե, պահպանում է դեպքերի ու դեմքերի դասավորությունը, սակայն հետամուտ է ոչ թե պատմության վավերագրական արտացոլմանը, այլ փիլիսոփայական մեկնությանը» (Սարինյան, 1991: 142): Շանթի ընտրությունն ըստ էության մատնացույց է անում նրա հետաքրքրվածությանը կայսերական վերելքի շրջանում իշխանության բնույթի քննության հանդեպ. ««Կայսրը» 19-րդ դարու վերջի և 20-րդի սկզբնաւորութեան տիրակալութեան մոլուցքը եւ ուժի քաղաքականութեան արձագանքը կը բերէ... Հիմնական մտահոգութիւնը, ուրեմն, պատմական անցքերը հարազատօրէն վերարտադրելն ու պատմական դեմքերը վերակերտելը չէ. Պատմութեան խորատախտակին վրայ ներկայացնելն է մարդու հոգին» (Շահինեան, 1967: 137):

Հեղինակային ծանուցումը՝ «թատերակ բյուզանդական դարերեն» վկայում է, որ երկի հիմքը պատմական է: «Այս առումով պատահական չեն «բյուզանդական դարերեն» ներկայացվող դեպքերը, հանգամանքների բերումով ու ճակատագրի հեգնանքով նրանց էր «վերապահված» աշխարհի տերն ու տնօրենը լինելու իրավունքը: Այն Շանթի ընկալմամբ դառնում է համաշխարհային տիրապետության ձգտող կայսրության ուժի խորհրդանիշ (Գրիգորյան, 2002: 173): Հեղինակի կողմից վերնագրերի փոփոխությունը՝ սկզբում «Նոր Հոռոմ», ապա «Օհան Գուրգեն», և վերջում՝ «Կայսր», մեզ հուշում է նաև շանթյան հղացքի զարգացման ընթացքը՝ բյուզանդական պատմության մասնավոր անցքերից դեպի մեծ այլաբանություն կայսերականության մասին:

Իմանենտ և տրանսցենդենտալ սուվերենություն

Թատրոնի պատմաբան, գրականագետ Նիքոլ Յերը իր «Գահի հավակնորդները. սուվերենությունն ու արդի դրաման» աշխատության մեջ քննում է 19-րդ դարի վերջին տասնամյակներին միապետի կերպարի տարօրինակ վերադարձը բեմ՝ արդիական դրությամբ իսկ պայմանավորված խնդիրների համաձիքում: Յերը նկատում է, որ թատրոնն այն արվեստն է, որը պատմականորեն առավել հաճախ է անդրադարձել սուվերենության խնդիրներին: «Իսկապես, սուվերենների անուղղակի առնչակցումը ողբերգության հետ գոյություն է ունեցել Արիստոտելի «Պոետիկայից» ի վեր, որտեղ վերջինս նշում է, որ ողբերգությունը «մեծ համբավ և բարգավաճում վայելողների դասին պատկանող մեկի մասին է, ինչպիսին են Էդիպը, Թիեստեսը և նման ծագումով ականավոր մարդիկ»: Բարոկկո դրաման, որով նկատի ունեմ տասնվեցերորդ դարի վերջից մինչև տասնութերորդ դարի վաղ արդի շրջանի դրաման, որ ներառում է Շեքսպիրի, Մարլոուի, Կալդերոնի, Կոռնեյլի և Ռասինի ստեղծագործությունները, որդեգրեց թեմաներ և կառույցներ, որոնք արդյունքում անկասկած ամրապնդեցին սուվերենության և դրամայի հարաբերությունները» (Jerr, 2014: 2-3): Մյուս կողմից՝ 19-րդ դարի ռեալիստական և նատուրալիստական դրամաներում, մեղդրամաներում և *bien faite* թատերգություններում արքունիքն ու ազնվականներն իրենց տեղը զիջում են քաղաքային լայն մասսաների ներկայացուցիչներին (Jerr, 2014: 11): զարգացում, որ մատնացույց է անում հասարակական մակարդակում սուվերենության ընկալման փոխակերպմանը միապետի բացարձակ սուվերենությունից դեպի պետական և անհատական սուվերենություն: Այս համատեքստում 19-րդ դարի վերջին տասնամյակներին պատմական դրամայի և միապետի կերպարի՝ վերը հիշատակված վերադարձը բացատրելի է սուվերենության այս փոխակերպումները քննելու անհրաժեշտության հրատապությամբ: Այս առումով, կարծում ենք, առանձնակի հետաքրքրության են արժանի Ա. Ստրինդբերգի «Էրիկ 14-րդ» (1899) և Հ. Իբսենի «Կայսրը և Գալիլեացին» (1873) դրամաները: Երկու դրամաներն էլ պատմական անցյալի մեջ քննում են միապետի կերպար, որի իշխանությունը այս կամ այն կերպ վտանգի տակ է: Էրիկ 14-րդի դեպքում այդ վտանգը գալիս է պալատական դավադրությունից, իսկ «Կայսրը և Գալիլեացին» դրամայի Հուլիանուսի դեպքում՝ քրիստոնեական հավատից: Այս վտանգը ստիպում է հերոսին կասկածի տակ դնել և վերստին անդրադառնալ սուվերենության և իշխանության բնույթին վերաբերող հարցերին:

Անշուշտ պետք է ասել, որ եվրոպական համատեքստում առկա է նաև միապետական համակարգի վերանայման պատմական հարցը. թե՛ Շվեդիան, թե՛ Նորվեգիան սահմանադրական միապետություններ են, որոնք

մեծ վերափոխումների էին ենթարկվում այս շրջանում: Սա առավել ակնհայտ է Ստրինդերգի «*Էրիկ 14-րդ-ում*», որը պատմական մեծ հեռավորության վրա հյուսում է չվերահսկվող իշխանության բերած չարիքների մասին պատում: Այստեղ խնդիրը նաև անհատական է. արքան ինքը տառապում է՝ անընդհատ փորձելով ինքնիրացվել, գտնել իր տեղն ու դերը, որը, սակայն, վերստին սահմանված է և կապված պետության սուվերենի, ուրեմն՝ անսանձ իշխանություն ունեցողի դերի հետ: Միապետի գերիշխանության և անհատի ինքնինշխանության միջև լարումն այստեղ կոնֆլիկտի գաղափարական հիմքն է: Նկատենք, որ Ստրինդերգը հանգում է այս երկու սկզբունքների անհամատեղելիությանը, ընդ որում՝ Էրիկն ինքն է կործանում իրեն՝ աստիճանաբար տրվելով մտախտին ու խելացնորությանը: Ստրինդերգի մոտ հավատի և իդեալների հարց պարզապես չկա և չի էլ կարող լինել. բացարձակ իշխանությունն ամենակուլ է, այն կործանում է թե՛ այն ունեցողին, թե՛ նրանց, ում նկատմամբ այդ իշխանությունը բանեցվում է: Ավելին, Էրիկի գահընկեցությունը չի կարելի կարդալ իբրև այս միապետական սուվերենության այլաբանական գահընկեցություն, ինչպես հետագա թատերագիրների մոտ է (օրինակ՝ Պիրանդելլոյի «Հենրի Դ»-ը կամ Բեքեթի «Վերջնախաղը»): պիեսի վերջում պալատական խարդավանքներն արդեն վերսկսվել են:

Այս առումով Իբսենի «Կայսրը և Գալիլեացին» ավելի բարդ ու ոչ միանշանակ է. պիեսի առաջին մասում Հուլիանուսը իշխանությունից վախեցող և զգուշավոր մեկն է, որը փիլիսոփայի կոչումը նախընտրում է կայսերական գահին, մինչդեռ երկրորդ մասում տեսնում ենք նրա փոխակերպումը սուվերենի, որի գլխավոր հակառակորդը իր իշխանության բացարձակ բնույթը հարցականի տակ դնող քրիստոնեական վարդապետությունն է:

Կրոնագետ Ազֆար Մոհինը և պատմաբան Ալան Սթերեֆերնը «Սրբազան արքայությունը համաշխարհային պատմության մեջ. իմանենտության և տրանսցենդենտալության միջև» գրքում՝ ուսումնասիրելով համաշխարհային պատմության մեջ արքայական իշխանության և կրոնի ու ծեսի հարաբերությունները՝ առաջ են քաշում արքայական սուվերենության երկուական դասակարգում՝ իմանենտ և տրանսցենդենտալ սուվերենություններին: Նրանք գրում են. «Ոչ բոլոր հասարակություններն ունեն մշակույթի այնպիսի ոլորտ, որը կարող է դասակարգվել իբրև «կրոնին» համարժեք մի բան, բայց որևէ հասարակություն գոյություն չունի առանց հակման՝ պատկերացնելու անտեսանելի ուժեր և էակներ, որոնք մասնակից են մեր աշխարհին, որոնց հետ մարդիկ պետք է առնչվեն՝ բարգավաճելու համար: Այս նախատրամադրվածությունը կարելի է գտնել ամենուր, քանի որ այն առաջանում է կաթնասունների բարձր հուզական և մարդու ճանաչողա-

կան ու նշանաստեղծ կարողություններից: Ոչ մի հիասթափություն՝ ժամանակակից կամ այլ, չի կարող մարդկանց ընդմիջտ ազատել տիեզերքի մասին մարդակերպ և մարդակենտրոն ենթադրություններ անելու հակումից: Այսինքն՝ մարդիկ տիեզերքը բնակեցնում են մետասանձերով. նրանք շփվում են այս մետասանձերի հետ «խաղի» ոչ սովորական ոլորտների միջոցով. և նրանք կազմակերպում են այս ոլորտները հիմնականում ռիթմի և աֆեկտի (ծեսի) և երկրորդ հերթին՝ ճանաչողության և լեզվի (առասպելի) հիման վրա ... Ծեսերի ոլորտն այն է, որտեղ մարդիկ շփվում են մետասանձերի հետ: Ինչպես նշվեց ավելի վաղ՝ այն անջատված է առօրյա կյանքից մաքրության տաբուներով և կարող է մատչվել հիմնականում մաքրության մասնագետի՝ քրմի միջոցով, և մաքուր տարածքում, ինչպիսին է տաճարը: Այս դաշտում մարդկանց հարաբերությունները մետասանձերի հետ սահմանվում են ոչ թե բարոյականությամբ, այլ ուժով, կյանք տալով և վերցնելով: Պարզ ասած՝ ծեսերի դաշտը ապաէթիկականացված է: Այն չի գործում որպես բարոյականության հիմք» (Moin, Strathern, 2022: 6-8):

Տրանսցենդենտալությունը համեմատաբար ավելի նոր է. ի հայտ է եկել առանցքային ժամանակում՝ մեծ կրոնների և փիլիսոփայական ուսմունքների ի հայտ գալով: Այստեղ կարևորում է դոկտրինային ճշմարտությունը, որից էլ բխում են բարոյական, էթիկական ընկալումները և ծեսերը, որոնց դերն այստեղ նվազագույն է. «Տրանսցենդենտալիստական կրոնականությունը, ի տարբերություն իր իմանենտիստական նմանակի, մարմնական մասնակցության, ներգրավող աֆեկտի և կատարողական երևակայության խնդիր չէր: Այն կախված չէր լանդշաֆտի առանձնահատկությունները, կուռքերը, մարդկանց կամ տաճարները մետասանձայնության և իշխանության միջոցներ դարձնելու վրա: Ավելի շուտ, նման ձևերը խորապես ընդգրկված և վերակառուցված էին, քանի որ դրանք ենթարկվում էին սոտերիոլոգիական և էթիկական հրամայականներին, որոնք ամրագրված էին որպես Ճշմարտություն» (Moin, Strathern, 2022: 11): Եթե իմանենտության հիերարխիայի գլխին սրբազան թագավորն է, ապա տրանսցենդենտալ սուվերենությունը թագավորին չի դնում իր հիերարխիայի գագաթին. անկախ իր երկրային իշխանության մեծությունից՝ նա միշտ ենթակա է ավելի բարձր ուժի և սկզբունքի:

Իբսենի «Կայսրը և Գալիլեացին» դրաման վերլուծելով՝ Նիքոլ Յերը այն մեկնաբանում է իբրև սուվերենության երկու ձևերի՝ իմանենտության և տրանսցենդենտալության միջև լարումի դրամա: Ավելին՝ միապետի սուվերենությանն ավելանում է անհատական սուվերենության խնդիրը. «Հուլիանուսի համար կյանք վարելը համընկնում է քաղաքական սուվերենության հետ Հռոմեական կայսրության վրա, բայց նրա գերիշխող ցանկությունն

է ունենալ անձնական, անհատական սուվերենություն իր կյանքի և այն պատումի վրա, որն ինքը ստեղծում է իր համար: Չնայած որոշ նշանների միատիկական բնույթին, որոնց հետ Հուլիանուսը խորհրդակցում է, և չնայած նրան, որ ինքն իրեն տեսնում է «համաշխարհային պատմական» ուսպնյակով՝ հիմքում որոշելու փորձ է արվում, թե որն է նրա ուրույն դերը կամ առաքելությունը կյանքում (մի ձգտում, որը նրան կապում է Իբսենի հետագա «սովորական» կերպարների հետ): Հուլիանուսը ցանկանում է ստեղծել մի նոր, փոփոխված աշխարհ, որն ինքն իրեն հաճույք է պատճառում, և աստվածային նշանները, կարծես, ցույց են տալիս, որ ինքը պիտի անի դա: Բայց Հուլիանուսը երբեք չի մոռանում, որ հենց ինքն է նշանները կարդացել այդպես: Իրոք, երբ Հուլիանուսն ինքն իր անհատական սուվերենության առաջին ակտում որոշի, որ հակասական նշաններն իրեն մատնանշում են որպես նոր կայսրության ստեղծող և կառավարիչ, քրիստոնեության հանդեպ նրա աճող անհանդուրժողականությունը պետք է ընկալվի որպես աճող վախ, որ ինքը սխալ էր իր նկատմամբ և նրա, ինչ պետք է անել, քանի որ չի կարողացել անել» (Moin, Strathern, 2022: 264-265):

Առհասարակ, «Կայսրը և Գալիլեացին» մեծ անհատի ողբերգություն է. Հուլիանուսին չի բավարարում կայսեր տիտղոսը, նա ցանկանում է մարմնավորել պետության սուվերենությունը, իշխել մարդկանց կամքի, այլ ոչ միայն նրանց արարքների վրա, բայց ընտրելով հին հավատը վերադարձնելու ճանապարհը՝ տապալվում է, քանի որ պատմության անիվը հետ շրջելն անհնարին է:

Ողբերգական այս վրիպումը երևում է նաև «մաքուր կնոջ» մարգարեության մեջ. Մաքսիմուսը Հուլիանուսի կողքին տեսնում է ճակատագրական կանացի կերպար, որ պիտի նաև հոգևոր առաջնորդ լինի հերոսի համար: Եթե պիեսի առաջին կեսում Հուլիանուսը կարծում է, որ այդ կինը Հելենան է, և հետո խոր հիասթափություն է ապրում, ապա երկրորդ մասում լիովին պատահական կերպով նա հանդիպում է քրիստոնյա Մակրինային, որը թե՛ իր հավատի ուժով, թե՛ գեղեցկությամբ և թե՛ իմաստությամբ նվաճում է կայսերը, բայց անհասանելի է նրան: Նույն կերպ՝ հասնելով բացարձակ իշխանության՝ Օհան Գուրգենը չի կարող տիրանալ Հաննային, որին սիրում է: Բայց մինչ Մակրինան ձգտում է կուսակրոն կյանքի ճանապարհով հասնել երկնային արքայության, Հաննան ցանկանում է իշխել Օհան Գուրգենի սրտին. «Կայսր քու գահի՞ դ վրա, ո՛չ: Ես կուգեմ ըլլալ կա՛յսր քու հոգիիդ վրա» (Շանթ, 1989: 496):

Հուլիանուսի ձգտումը՝ վերականգնելու կայսրերին տրվող գլխավոր քրմի տիտղոսը, կամ նրա համակվածությունը գեղեցկությամբ, որ արտահայտվում է հեթանոսական ծեսերի և դրանց պատկերած բնական երևույթ-

ների մեջ, մեկնաբանելի են իբրև իմանենտ սուվերենության ձգտում մի աշխարհում, որն անցում է կատարել տրանսցենդենտալ սուվերենության: Իր «*Անեքկրային ուժեր*» աշխատության մեջ Սթեֆենը գրում է. «Իմանենտիստական ռեժիմում սրբացվել կարելի է՝ ձեռք բերելով զորություն, հաջողություն, փայլ: Տրանսցենդենտալիստական ռեժիմում դա անում են հրաժարվելով զորության, հաջողության, փայլի ձգտումից» (Strathern, 2019: 58):

1909 թվականին գրված «Հին Աստվածներ» դրամայում, որը Շանթի առաջին պատմական թատերակն է, սա երևում է առավել ցայտուն և ընդգծված կերպով: Հին ու նոր կրոնների բախման թեման, որն առկա է նաև Իբսենի մոտ, Շանթի մոտ բյուրեղանում է հենց «Հին Աստվածներ»-ում, ուր, սակայն, խոսքն առավելապես անհատական սուվերենության, սեփական ինքնիրականացման ճանապարհի մասին է: «Կայսր»-ում Շանթը զարգացնում և բարդացնում է գաղափարների դրաման՝ մտցնելով այն միապետական գերիշխանության դաշտ: Այստեղ իմանենտ և տրանսցենդենտալ սկզբունքների հակադրությունը տեսանելի է Օհան Գուրգենի ողբերգության հիմքում. մի կողմից՝ նա ձգտում է երկրային փառքի և իշխանության, վեր է հասարակական կարծիքից, օժտված է իշխողի հատկանիշներով, մյուս կողմից՝ համակված է բանական և հոգևոր վերելքի ձգտումով: Հասնելով բացարձակ կայսերական իշխանության՝ նա տեսնում է այն իբրև ունայն. «Հանկարծ տեսա, որ ...շա՛տ ցած բան էր իմ այդ ամբողջ հաղթանակս: Եվ ի՞նչ պետք կար: Ինչո՞ւ համար...» (Շանթ, 1989: 474): Ինչպես Հուլիանուսը, Օհան Գուրգենը ևս իմանենտ սուվերենության մի նոր տեսակ է մարմնավորում, որն, այնուամենայնիվ, կրում է տրանսցենդենտալության խոր դրոշմը: Այս տեսանկյունից խիստ դիպուկ է Սարինյանի նկատառումը, որ. ««Կայսր» պատմական դրամայում Աստծո փոխարեն հանդես է գալիս Կայսրը՝ տիեզերական ու անառարկելի, վերի, բարձրի խորհրդանիշը» (Սարինյան, 1991: 142):

Առավել հստակ տեսանելի է Նիկեֆոր Ֆոկասի կերպարի առնչությունը Իբսենի Կոստանտինոսին: Նախ, երկուսն էլ կայսր են, իշխում են Հռոմեական կայսրությանը Կոստանտնուպոլսից: Երկուսն էլ աստվածավախ են, բայց և մեղսավոր: Նրանց սուվերենությունը տրանսցենդենտալ է, իշխանության միակ աղբյուրը դիտվում է Աստված, բայց միևնույն ժամանակ իմանենտ սուվերենության անհասանելիությունը տեղ է բացում նախանձի, վախի և փոքրոգության համար: Հուլիանուսի խնդիրներից մեկն էլ Կոստանտինոսի՝ իբրև կայսեր թողած ժառանգության հետ հենց սա է. առանց սրբազան միապետի իմանենտիստական բովանդակության՝ կայսեր տիտղոսը պարզապես դիմակ է, որի տակ սոսկ մանր խարդավանքների աշխարհն է:

Ի համեմատություն միագիծ Կոստանտինուսի՝ Նիկեֆոր Ֆոկասն ավելի բազմաշերտ ու հաջողված կերպար է՝ հմուտ ռազմական գործիչ, որը, սակայն, անգործ է դիմանալ կայսրության ուժին. «Տե՛ս, ես կեցած եմ հոս, գագա՛թը, հասել եմ հոս իմ աշխատանքովս և տարիներու երկար պայքարով: Հիմա իմս է այս գագաթը, իմ իրավունքս և միա՛յն իմ: Մյուս ամենքը պետք է խոնարհին. և այն գլուխը, որ շիտակ մնա դեմս, պետք է թավալի» (Շանթ, 1989: 457): Շանթը կարծես ավելի լայն կտավով է նայում վերելքների ու անկումների այս շղթային՝ Օհան Գուրգենից բացի բացելով նաև Ֆոկասի կերպարը, մինչդեռ Կոստանտինուսը Իբսենի համար գլխավորապես սյուժեի զարգացման միջոց է:

Այդուամենայնիվ, Շանթի համար թե՛ ռազմական գործիչ Ֆոկասը, թե՛ իշխողի բնագողով օժտված Օհան Գուրգենը լոկ «կայսրիկներ» են, որոնց վերելքի ձգտումն ի սկզբանե դատապարտված է, նրանցից որևէ մեկն ամբողջությամբ չի մարմնավորում Կայսեր էությունը: Ինչպես նկատել է Նառա Սարգսյանը. «Կայսրը ընդհանրական հասկացություն է, խորհրդանիշ: «Ես»-ի իր հոգևոր և բանական, նաև հասարակական կեցության թելադրանքով մարդը միշտ իշխանության է ձգտում: Սա շատ լավ գիտի Շանթը, այդ է պատճառը, որ նա անորոշ առումով է վերնագրում՝ «Կայսր»: Կայսրը հասարակական հարաբերությունների բարձրակետն է: Ինքն այն տեսակն է, որի վրա հենվում է կյանքն առհասարակ» (Սարգսյան, 2020: 269): Այլ կերպ ասած՝ կերպարների հավաքականությունը, այլ ոչ նրանցից որևէ մեկն է մարմնավորում «կայսր» էությունը:

Իրենց եզրակացություններում Իբսենն ու Շանթը տարամետ են: Շանթը պիտի որ ծանոթ լիներ իբսենյան՝ «երրորդ կայսրության» կոնցեպցիային, որ Մաքսիմուսի շուրթերով ներկայացված է «Կայսրը և Գալիլեացին» պիեսում: Խոսքը երկու հակադիր սկզբունքների միաձուլման մասին է, որ պիտի լինի ապագայում՝ ծնունդ տալով մի նոր, ավելի կատարյալ աշխարհի: Սակայն ո՛չ «Հին Աստվածներ»-ում, ո՛չ «Կայսր»-ում այս մոտեցումը չկա: Իսկապես, Շանթն այստեղ հոռետես է. իշխանության համար պայքարը հավիտենական է, անհնար է դառնալ Կայսր՝ մարմնավորելով գերիշխանությունը իր բոլոր ներքին հակասություններով: Առաջին հայացքից «Կայսր»-ն այս առումով ավելի մոտ է շեքսպիրյան պատմական դրամաներին կամ Ստրինդերգի «Էրիկ 14-րդ»-ին, որի ավարտին Հերցոգ Կառլն արդեն դավադրություն է պատրաստում նորընծա թագավորի դեմ: Սակայն կարծում ենք, որ Շանթի մոտ երկու հակադիր սկզբունքների միաձուլման գաղափարը ոչ թե պարզապես մերժվում, այլ շրջվում է:

Կայսրը, կինը, ներքինին

Ինչպես Ստրինդերգի «Էրիկ 14-րդ»-ում, այնպես էլ Բյորնսոնի պատմական դրամաներում, ինչպիսիք են «Սվերե թագավորը», «Միգուրդ Վատը» և անգամ «Մարի Ստյուարտը Շոտլանդիայում», իշխանության համար պայքարն ընթանում է տղամարդկանց միջև, և այդ պայքարի մեջ կանայք կամ խամաճիկներ են ու սոսկ ցանկության առարկաներ, կամ էլ օգնողի դերում են: Նույնպիսի դեր ունի Հելենան Իբսենի «Կայսր և Գալիլեացին» դրամայում, որը չնայած Կոստանդին Մեծի դուստրն է և Կոստանտինոս կայսեր քույրը, որևէ իշխանություն չունի և անգամ սեփական ճակատագրի վրա որևէ ազդեցություն չի կարող ունենալ. սեփական սուբյեկտայնությունը հաստատելու միակ փորձն արժենում է Հելենայի կյանքը:

Ի հակադրություն սրանց՝ Շանթի «Կայսր» դրամայում Թեոֆանո կայսրուհին իշխանություն ունեցող և իշխանության համար ակտիվ պայքարի մեջ գտնվող կնոջ կայացած կերպար է, որը «գահընկեց է անում» երկու կայսրերի և երկու կայսրի օգնում բարձրանալ գահին: Ի տարբերություն Նիկեֆոր Ֆոկասի և Օհան Գուրգենի, որոնք իշխանությունը վերցնում են բռնի ուժով և ձգտում են նվաճել կյանքի բարձունքները, Թեոֆանոն իր նպատակներին հասնում է խարդավանքների և խաբեությունների միջոցով, և նրա իշխանությունը գալիս է իր կանացի գրավչությունից: Ողբերգական համարտիայի սկզբունքի այլափոխված տարբերակով էլ Թեոֆանոյի անկումը գալիս է իր հաշվենկատ ու անսիրտ էությանը «ղավաճանելու» պատճառով. «Ես թագուհի էի ինչքան ատեն, որ իմ զեղեցկությունս զենք մըն էր ձեռքս էրիկ մարդիկը ինձի ծառայեցնելու: Ա՛յն օրը, որ այս տխմար կիրքը բռնկեցավ մեջս դեպի քեզի, այն օրը զենքերս հանձնեցի քեզի: Իմ զենքովս զարկիր ինձի, կիրքս շինեցիր քեզի՝ սուր ու մարմինս՝ պատվանդան» (Շանթ, 1989: 510): Թեոֆանոյի արտաքսման այս տեսարանում, որտեղ կայսրուհին իր պարտության պատճառ տեսնում է սեռական ցանկությունը, Շանթը մտցնում է ներքինապետ Վասիլ Լեկապենին, որի դեմ թունոտ ատելությամբ լցված հարձակման փորձ է անում կայսրուհին. «հասար, հա՞, նպատակիդ. հաղթեցի՞ր. հիմա քու ձեռքդ է ամբողջ պալատը, հա՞... Այս բոլորը քու սարքած բաներդ են, քո՛ւ, քո՛ւ: (Կհարձակի վրան ու բռնկեցնել տեղալով անոր դեմքին ու կրծքին) Շո՛ւն, շո՛ւն, շո՛ւն, կոտած շո՛ւն, կոտած շո՛ւն...» (Շանթ, 1989: 511): Թեոֆանոն իշխանության իրական պայքարը, ուրեմն, տեսնում էր իր և ներքինու միջև, ո՛չ տղամարդ կայսրերի ու զորահրամանատարների, և իր պարտությունը կնոջ ու սեռի պարտությունն է այդ պայքարում «կոտած շան» ու անսեռության դեմ:

Թեոֆանոն, սակայն, կանացի սուվերենության միակ օրինակը չէ Շանթի այս թատերակի մեջ. Հաննան, ինչպես Իբսենի Մակրինան, ներկայաց-

նում է մեկ այլ՝ անձնական սուվերենության տեսակ, որը իրացվում է քաղաքական իշխանության մերժումով իսկ: Ավելի վաղ նշել ենք, որ Օհան Գուրգենի կերպարի մեջ տեսանելի է իմանենտ և տրանսցենդենտալ սկզբունքների հակադրությունը: Սա, իհարկե, կարելի է ասել նաև Իբսենի Հուլիանուսի մասին: Ինչպես «Կայսրը և Գալիլեացին» դրամայի «մաքուր կինը», այնպես էլ «Կայսր»-ի Հաննան ծառայում է իբրև այդ հակադրության բացահայտման գործիք: Միեւելի կնոջը տիրանալը իմանենտ սուվերենության արտահայտություն է, մարմնի սկզբունքի հաստատում, որն արգելավորում է տրանսցենդենտալ սուվերենության՝ ինքնիշխանության արտահայտումով՝ Մակրինայի դեպքում կրոնական հավատքի հիմքով, Հաննայի դեպքում՝ փիլիսոփայական հիմնավորմամբ. «Պետք է, որ դուն անգամ մը գոնե տենչաս ու չունենաս, ձգտիս ու չհասնես, ծարավիս ու չհագնեաս: Կուգեմ, որ գոնե անգամ մը չհասնիս Պետքար լեռան գագաթը» (Շանթ, 1989: 496):

Այս առումով, կարծում ենք, խիստ կարևոր է Վասիլ Լեկապենի կերպարը. նրա կարծիքով իսկական կայսր լինելու համար պետք է լինել ներքինի. «Իսկ անոնք դեռ ներքինի չե՛ն, դեռ չեն հասած այդ բարձրությանը, այդ իսկական բարձր մարդուն: Անոնք դեռ մարդ չեն, այլ արու են միայն: Դեռ չեն ըմբռնած, որ մարդ ըլլալու համար նախ պետք է դադրին արու ըլլալէ... Տիրելը մե՛րն է, մե՛ր կոչումը, մե՛ր իրավունքը, ներքիններո՛ւ իրավունքը: Մե՛նք պիտի վարենք. պալատը մե՛րը պիտի ըլլա...» (Շանթ, 1989: 482):

Այրական կարողությունը իմանենտ սուվերենության կարևոր բաղադրիչներից մեկն է, որն այստեղ ուղղակիորեն մերժվում է: Կրքերի, հափշտակությունների մարզը, որ Օհան Գուրգենի համար առանցքային կարևորություն ունի, Վասիլի համար անհամատեղելի է կայսր լինելու հետ: Այս անսեռությունը, կարծես նրա առավելությունն է մինչև իսկ Թեոֆանոյի նկատմամբ: Մյուս կողմից՝ և՛ Վասիլը, և՛ Թեոֆանոն հեռու են տրանսցենդենտալ սուվերենության կրողներ լինելուց. նրանց իշխանության ձգտումը զուրկ է հոգևոր մղումից: «Դու պալատը ինքն ես», - ասում է Թեոֆանոն Վասիլին: «Ա՛յ, հավիտենական մարդը», - ասում է Սենատոր Պոնտիսը (Շանթ, 1989: 507):

Սա, կարծես, ի վերջո, շանթյան պատասխանն է սուվերենության խնդրին. «Երբորդ կայսրության» փոխարեն կարծես հաստատվում է ներքինիների իշխանությունը: Օհան Գուրգենը կարծես գնում է մաքրագործման ճանապարհով, սակայն քաջատեղյակ ընթերցողը գիտի, որ իրական պատմական կայսրը երկար չի մնալու գահին: Շանթի «Կայսր» դրամայում, ի վերջո, ո՛չ իմանենտ, ո՛չ տրանսցենդենտալ սկզբունքները չեն աշխատում.

անհնար է մեկընդմիջտ նվաճել կյանքի բարձունքը: Կայսրն այն բարձրությունն է, որ չի նվաճում ոչ ոք՝ կյանքի բարձրությունը:

Գրականության ցանկ

1. **Գրիգորյան Վ.**, Շանթի դրամատուրգիան, Երևան, «Հրազդան», 2002, 348 էջ:
2. **Հովհաննիսյան Հ.**, Հայ թատրոնի պատմություն, XIX դ., Երևան, «Նաիրի», 2010, 756 էջ:
3. **Շահինեան Գր.**, Ձյուններն ի վեր, Պեյրութ, տպ. Համազգային, 1967, 279 էջ:
4. **Շանթ Լ.**, Երկեր, Երևան, Սովետական գրող, 1989, 864 էջ:
5. **Սարգսյան Ն.**, Կայսեր շանթյան ըմբռնումները «Կայսր» և «Օշին Պայլ» դրամաներում, *Լևոն Շանթ-150. Հոբելյանական գիտաժողովի նյութերի ժողովածու*, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, Երևան, 2020, 332 էջ:
6. **Սարինյան Ս.**, Լևոն Շանթ, «Նաիրի», Երևան, 1991, 279 էջ:
7. **Hertel, R.**, Staging England in the Elizabethan History Play: Performing National Identity, Surrey, England, Ashgate, 2014, 288 pages.
8. **Ibsen H.**, Emperor and Galilean. A World-Historic Drama. By Henrik Ibsen. Translated by William Archer. London, Walter Scott, 1890, 353 pages.
9. **Jerr N.**, Pretenders to the Throne: Sovereignty and Modern Drama, 2014, 215 pages.
10. **Jerr N.**, The Scaffolding of Sovereignty: Global and Aesthetic Perspectives on the History of a Concept, Edited by Zvi Ben-Dor Benite, Stefanos Geroulanos, and Nicole Jerr, Columbia University Press, 2017, 504 pages.
11. **Moin A., Strathern A.**, Sacred Kingship in World History Between Immanence and Transcendence, Edited by A. Azfar Moin and Alan Strathern, Columbia University Press, New York, 2022, 408 pages.
12. **Strathern, A.**, Unearthly Powers. Religious and Political Change in World History, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, 409 pages.
13. История Византии в 3-х томах, т. 2, Москва, Наука, 1967, 472 с.

Համացանցային հղումներ

1. <https://vemjournal.org/wp-content/uploads/2020/07/19-%D5%80%D5%A1%D5%BE%D5%A5%D5%AC%D5%BE%D5%A1%D5%AE-2012-4.pdf> մուտք՝ 05.11.2024

References

1. **Grigoryan V.**, Šant'i dramaturgian [Shant's Dramaturgy], Yerevan, Hrazdan, 756 pages.
2. **Hertel, R.**, Staging England in the Elizabethan History Play: Performing National Identity, Surrey, England, Ashgate, 2014, 288 pages.
3. **Hovhannisyan H.**, Hay t'atroni patmowt'youn, XIX d. [History of the Armenian Theatre, XIX c.], Yerevan, Nairi, 756 pages.
4. **Ibsen H.**, Emperor and Galilean. A World-Historic Drama. By Henrik Ibsen. Translated by William Archer. London, Walter Scott, 1890, 353 pages.

5. Istoriya Vizantii v 3-kh tomakh, t. 2 [History of Byzantium in 3 volumes, V. 2], Moscow, Nauka [Science], 1967, 472 pages.
6. **Jerr N.**, Pretenders to the Throne: Sovereignty and Modern Drama, 2014, 215 pages.
7. **Jerr N.**, The Scaffolding of Sovereignty: Global and Aesthetic Perspectives on the History of a Concept, Edited by Zvi Ben-Dor Benite, Stefanos Geroulanos, and Nicole Jerr, Columbia University Press, 2017, 504 pages.
8. **Moin A., Strathern A.**, Sacred Kingship in World History Between Immanence and Transcendence, Edited by A. Azfar Moin and Alan Strathern, Columbia University Press, New York, 2022, 408 pages.
9. **Shahinean Gr.**, D'yownern i ver [Up the snows], Beirut, Hamazkayin, 1967, 279 p.
10. **Sargsyan N.**, Kayser Šant'yan ėmbrinowmnerë “Kaysr” ew “Ošin Payl” dramanerowm [The Shantian understandings of the emperor in the dramas “Emperor” and “Oshin Payl”], Lewon Shant'-150. Hobelyanakan gitažogovi nyowt'eri žogovac'ow [Levon Shant'-150, The collection of materials of the jubilee conference], “Science” Publishing of NAS RA, Yerevan, 2020, 332 pages.
11. **Sarinyan S.**, Lewon Shant', Nairi, Yerevan, 1991, 279 pages.
12. **Strathern, A.**, Unearthly Powers. Religious and Political Change in World History, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, 409 pages.
13. **Shant L.**, Jerker [Works], Yerevan, Sovetakan groğ [Soviet writer], 1989, 864 p.

Նարա Սարգսյան – բանասիրական գիտություններ թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի գիտաշխատող: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ դասական գրականություն, նորագույն և ժամանակակից գրականություն, սփյուռքի գրականություն, գրականության տեսություն: Հեղինակ է մոտ 2 տասնյակ գիտական հոդվածների ու գրախոսությունների:

ORCID ID: 0009-0000-9471-8459
 narasargsyan@litinst.sci.am

Nara Sargsyan – PhD in Philology, Researcher at the Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS of RA. Scholarly interests: Classical Literature, Modern and Contemporary Literature, Diasporan Literature, Literary Theory. Author of about 20 articles and scholarly reviews.

ORCID ID: 0009-0000-9471-8459
 narasargsyan@litinst.sci.am

Нара Саргсян – кандидат филологических наук, научный сотрудник Института литературы им. Манука Абегамяна НАН РА. Научные интересы: классическая литература, новейшая и современная литература, литература диаспоры, теория литературы. Автор почти 2 десятка статей и научных обзоров.

ORCID ID: 0009-0000-9471-8459
 narasargsyan@litinst.sci.am

Արթուր Միրզոյան – ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի ասպիրանտ: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ վեպի պատմությ-

յուն, 19-րդ դարի հայ գրականություն, նորագույն և ժամանակակից հայ գրականություն, համաշխարհային գրականություն, գրականության տեսություն:

ORCID ID: 0009-0006-1092-7899
mirzoianarthur@gmail.com

Arthur Mirzoyan – PhD student at the Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS of RA. Scholarly interests: History of the Novel, 19th century Armenian Literature, Modern and Contemporary Armenian Literature, World Literature, Literary Theory.

ORCID ID: 0009-0006-1092-7899
mirzoianarthur@gmail.com

Артур Мирзоян – Аспирант Института литературы имени М. Абегяна, НАН РА. Научные интересы: история романа, армянская литература 19-ого века, новейшая и современная литература, мировая литература, теория литературы.

ORCID ID: 0009-0006-1092-7899
mirzoianarthur@gmail.com