

ԸՆԹԵՐՑՈՒՄ «ԴԻԻՑԱԶՆՕՐԷՆ» Ի

Դանիել Վարուժան իր «Եստեմանի»¹ աշխատասիրությունում մեջ, շատ հետաքրքրական նկատողություններ է կատարել Դիւցագնորէնի մասին. «Նկարագրություն է ան, նուիրումի մը, նախատմարտի մը եւ յաղթանակի մը»²: Եթէ մէկ կողմէն Դիւցագնորէնի համար ըստ «Նկարագրություն» եզրը՝ մեղի համար վիճելի ներկայանայ, միւս կողմէն Վարուժան մեր ուշադրութեան կը յանձնէ Սիւսանթոյի քերթումին յօրինումային երրակի բաժանումը:

Արդ, ինչպէս ծանօթ է, երեք մասերու բաժանում մը կրնայ արտայայտական ուժեղացնել մը պատկանել (թէ՛ դրական, թէ՛ նկարագրական եւ թէ՛ երաժշտական. իսկապէս կայ ամբողջ երեւութաբանություն մը երրակի բաժանումի մասին), եւ որովհետեւ այս բաժանումը շատ շեշտուած է թատրոնի մէջ, բնական կասկած կ'ունենանք մտածելու թէ Վարուժան, գուցէ անգիտակցաբար, ուղած ըլլայ ըսել թէ Դիւցագնորէնը տրամ մըն է երեք արարով:

Այս տեսակետով, Հ. Մեսրոպ Ճանաչեանի մօտ կը գտնենք ուրիշ ակնարկ մը. իր «Մաղկաբաղ արդի հայ գրականութեան» հատորի ծանօթութիւններուն մէջ կը սահմանէ Սիւսանթոյ իբր ռոմանթիկ³: Անշուշտ այս սահմանը շատ ընդհանուր

է եւ կրնայ ուղեւ նշանակել լոկ ընթացքը կամ շեշտը Սիւսանթոյի գործին. այսինքն՝ կրնայ պարզ ածականի դերը ունենալ: Սակայն, եթէ Դիւցագնորէնը կարգաւ ըլլանք դասական գեղեցկագիտական դասաւորումի յարմարցումներով (գիւցաղներգություն, քնարերգություն, թատերգություն), իսկոյն կը նկատենք թէ Հ. Ճանաչեանի դիտողությունը ինքնին թատերգական առում մը կ'ընդգրկէ:

Այս նկատողություններու վրայ հիմնւած՝ կարգացրինք Դիւցագնորէնը իր փորձեան 1902ի տաղերութեան վրայէն, ուսումնասիրելով յատկապէս կառուցուածքը, հարց տալով թէ ի՞նչ աստիճանի հաւանականություն մը կրնայ ներկայացնել քերթողութեան ցուցադրած թատերական այդ հանդամանքը:

Թատերական տարրեր «Դիւցագնորէն»ի մէջ: Ենթադրություն՝ բեմադրություն մը համար:

Կառուցուածքի տեսակետով⁴, Դիւցագնորէնի ամէն երգի մէջ սովորաբար մասերու հետեւեալ յաջորդականությունը կը նշմարենք.

1. Նկարագրություն գործող դերակատարներու:

«Միաժամանակ կը նշանակէ. ա) ամբողջ մը. բ) մասերը այս ամբողջին. գ) այս մասերու իրարու հետ ունեցած յարաբերությունները» (հմտ. «Sens et usage du terme structure», խմբագրուած Ռոժէ Պասթիւտէ, Mouton, S. Gravenhage, 1962): Հոս «կառուցուածք» եզրը կը գործածենք իր բնութագրով:

1. Ամբողջական գործեր, Մատենաշար «Յուսման» թ. 60, Գահիրէ, 1964 (յաջորդաբար Ա. Գ. Յ. (սկզբնատուներով կը նշանակենք), էջ 482-491:

2. Ա. Գ. Յ., էջ 484:

3. Տե՛ս անդ, հտ. Բ, էջ 83:

4. Լ. Պերնոյ նկատել տուած է թէ կառուցուածք

2. Ճշտում գործողութեան վայրին:

3. Գրությունը որ պիտի արտասանուի դերակատարներէն:

Այսպէս, առաջին երգին մէջ, որ ունի իբր վերնագիր «Յոյսի նամբան», կը հանդիպինք հետեւեալին.

ա) Առաջին տողին մէջ ունինք դերակատարները «հսկայաձեւ ռաիվիքաները մարմարեղէն յայսին»⁵. 2-4 տողերուն մէջ կը գտնենք դերակատարներու նկարագրությունն ու անոնց սահմանումը:

բ) Երկրորդ տողին մէջ կը ճշտուի գործողությունիւ վայրը (աւերակներու քարտէղի վրայ) եւ կը նշուի գործողությունիւ վայրկեանը (այս իրիկուն):

գ) Երկրորդ տողէն ետք՝ կը հանդիպինք «պատմող ես»ին ուղղուած՝ դերակատարներու ճառերուն («պատմող ես»ը չէ «նշանակուած», այլ «կ'ենթադրուի», այսինքն՝ արտայայտուած է, հիմնական, յատկանշական ու բացարձակ խորհրդապաշտական ձեւով 2րդ տողին մէջ, երբ կ'ըսէ. «Տգումուքեանս հետ երես երեսի»):

Շատ դիւրին է այս բոլորը ըմբռնել իբր վերտառություն (Ա. եւ Բ. մաս), որուն կը հետեւի արտասանական մասը (մասն Գ.), մենախօսություն եւ խմբային արտասանություն, այսինքն՝ թատրոնի մէջ յաճախակի կատարուող հաղորդակցութեան ձեւ մը:

Ճշտենք այս դիտողությունը, ջանալով ենթադրել տեսարանային իրականացում մը, այսինքն՝ բեմադրություն մը: Ձանանք դրական լեզուի այս ձեւը վերածել թատերական լեզուի, պահելով կառուցուածքը: Իսկոյն մենք մեզ պիտի գտնենք չափաւոր, մերկ, էական թատերաբեմի մը դիմաց, որուն բեմայարդարումը կը պատկերացնէ, տպաւորիչ, պարզ, հիմնական գիծերով, աւերակներու խաչաձեւում մը: Հոն կը յայտնուին հսկայական եւ խորհրդական գործոն դերակատարները Ռաիվիքաները... Յոյսին... որոնք

դարձած են դէպի հանդիսատեսները: Թատերական տեսանկիւնէն դիտելով, կ'անդրադառնանք թէ Սիւսանթոյ տպաւորիչ յաջորդականութեամբ մը կը դրաւէ մեր ուշադրությունը. 1) նախ դերակատարներու վրայ, 2) ապա միջավայրին, 3) եւ հուսկ գրությունիւ որ կ'արտասանուի: Արտայայտական այս գործողութեան կանոնները մեղի արդէն իսկ ծանօթ է ոճի դրական վերլուծումէն⁵: Տեսարանային, այսինքն՝ թատերական կերպով, թատերաբեմը՝ վարագոյրի բացումին, պէտք է ըլլայ սուղուած մութին մէջ, եւ յաջորդաբար այս մութը ճեղքուի ճառադայթաբու լուսարձակներէ, որոնք կը լուսաւորեն լոկ գործող դերակատարները: Եւ հուսկ թատերաբեմի աստիճանաւոր լուսաւորումը պայծառացնելով ամբողջ տեսարանը (աւերակներու խաչաձեւում մը) տալով անոր իրեն յատուկ լուսաւորությունը (գիշերային եւ որով գորշ ու կապոյտ գոյներու դերակշիռով): Տեսարանական մատնանշումը, ինչպէս տեսանք, շատ պարզ է, չափաւոր եւ էական. աւերակներու քարտէղի մը լոկ: Թատերական ոճի մէկ ոճին մէջ արդեօք կըրնանք գտնել անոր համադրը. նկատի առնելով Սիւսանթոյի ապրած ժամանակաշրջանը, համագործ կը գտնենք բնապաշտութեան հակառակ ուղղութեան մը մէջ, այսինքն՝ խորհրդապաշտ դպրոցի տեսարանային իրականացումներուն, եւ կամ Ատուլֆ Ափիլայի ոճին մէջ:

Նկատել կու տանք իսկոյն թէ Ֆրանսայի մէջ 1890-1893, Փօլ Ֆորի Théâtre d'Art հակադրականութիւն մը եղաւ Théâtre libreի բնապաշտութեան, բեմ հանելով ոչ միայն բուն եւ ճշմարիտ խորհրդապաշտներու թատերական գործերը, այլ նաեւ բանաստեղծական էջերու տեսարանային վերածումները: Յիշատակե-

5. Ասով կը հաստատուի այն ինչ որ Լ. Շփիթսը կ'ըսէ «Չրքանակային» ձեւ, Zirkelschluss, եւ կամ Zirkel im Verstehen (հմտ. Linguistics and Literary History, Essays in stilistics, Princeton, Princeton University Press, 1948, էջ 1-39):

ցինք Ափիլիայի անունը. Ափիլիայի մէկ ուսումնասիրութիւնը «La mise en scène du drame wagnérien» 1895ի դործ է. Die Musik und die Inszenierung կը պատկանի 1899ին: Մեր ձեռքը հասած է Ափիլիայի նախագիծ-ծրագիրը դժադրութիւնը Վալկյուրի Die Walküreի Գ. արարին, որ շատ լաւ կերպով կրնայ ծառայել Դիւցազնօրէնի Գ. երգին տեսարանային իրականացումին համար:

Քիչ առաջ ըսինք թէ գործող անձերը իրենց խօսքը կ'ուղղեն ժողովուրդին, որովհետեւ բանաստեղծը (հեղինակը), որուն բառացիօրէն կ'ուղղուին, զգալիօրէն չի յայտնուիր տեսարանին վրայ, այլ իբր գաղափարային խօսակից մը, արտայայտուած խորհրդանշի մը միջոցով. Տըժ-գունուքիւն: Զինքը բնութենադրեցինք իբր «Պատմող ես»ը, որովհետեւ Դիւցազնօրէնի մէջ շատ ուրիշ կը յայտնուի թէ խօսող անձը (բացի Գ. երգէն) ուղղակի ինքը հեղինակը չէ, այլ անոր «առարկայական համապատասխանը»: Սակայն այս առարկայական համապատասխանը, միաժամանակ կը ներկայացնէ հանդիսատես հասարակութեան գիտակցութիւնը, այսինքն՝ հաւաքական գիտակցութիւն մը: «Ո՛վ Դու»ը կ'ուղղուի թէ՛ «պատմող ես»ին (այսինքն՝ հեղինակին) եւ թէ՛ գաղափարականօրէն ներկայացուած հանգիստես հասարակութեան (կարգացող կամ գիտող), այսինքն՝ Սիւմանթոյի յղացքին համաձայն, հայ երիտասարդութեան:

Երկրորդ երգին մէջ, «Աստուածայումը» (կրնա՞նք արդեօք այլեւս ըսել Բ. տեսարանին մէջ), կը հանդիպինք նման կառուցուածքի մը. 1-6 տողերը կու տան մեզի բացատրականը, նկարագրութիւնը (տեսարանի) գործողութեան. ունինք

ընդվզողներու խմբակը որ կը քալէ եւ յանկարծակի «Երկու ձեւերու» յայտնուելը: Այս վերջինները կ'արտասանեն իրենց կտորը: Երեւակայենք որ ամէն ինչ տեղի կ'ունենայ թատերաբեմի մը վրայ: Մեր դիմաց, տեսարանին վրայ, ունինք ամբողջ մը որ կը շարժի եւ որ յանկարծակի կ'անշարժանայ ի տես գործող դերակատարներու անմիջական⁷ յայտնութեան: Անոնք մէկական «ձեւեր» են, բայց «սպառազէն», այսինքն՝ չեն նկարագրուում: Սիւմանթոյ ոչ մէկ խօսք ունի անոնց տարազին մասին:

Երրորդ երգին մէջ, «Արշալոյսները», վայրը՝ ապառաժուտ բլուրներն են⁸, եւ միջոցը դրաւող դերակատարները, այսինքն անոնք՝ որոնք կը յայտնուին տեսարանին մէջ. ընդվզողներու ամբողջն է, եւ «մեռելները»... «սպառաժուտ բլուրներն ու տալ»⁹: Ինչպէս նկատեցինք, այս երգի 1-6 տողերը գործնականին մէջ տեսարանի գործողութեան նկարագրութիւն են, այսինքն՝ անոր բացատրական տողերը: Ապա ունինք մեռելներու խմբակը, որ յանկարծ նորայայտ գործողութեան մը միջամտութենէն կ'ընդհատուի. «պատմող ես»ը կը գրէ. «Ու ես բլուրներու վերէն ու դաշտավայրի վրայ» կը տեսնեմ ուրիշ պատկեր մը, ... խմբակ մը մայրերու, «մայրեր սեւահեր»¹⁰: Դէպք մը որ տեսարանային կերպով կ'ուզէ ցոյց տալ թէ ժայռոտ բլուրին բարձունքին վրայ կը յայտնուի անձ մը, «պատմող ես»ը, որ իր կարգին կը տեսնէ ուրիշ պատկեր մը (որ կարգացողները, այսինքն՝ հանդիսատեսներն ալ կը տեսնեն): Հետեւաբար ունինք «տեսարանի փոփոխութիւն մը», որ թատերական դանդաղ «թեքնիքներու» համաձայն կրնայ իրադրութիւն կա՛մ շրջուն բեմով, կա՛մ մասնական

շրջուն բեմով, կամ լոյսի խաղերով, այսինքն՝ լոյսերու մարումով ու կրկին բացումով մը՝ ցուցադրելու համար դէմքերու ուրիշ խումբ մը: Տեսարանային փոփոխութեան այս գործելակերպին, այսինքն՝ անհետացնել պատկեր մը, լուսաւորելով ուրիշ մը. կը հանդիպինք նաեւ խնդրոյ առարկայ եղող երգի վերջաւորութեան:

Դիւցազնօրէնի չորրորդ երգը, ձակաւտամարտը, կը պատկերացնէ պայքարը. հոս կառուցուածքը կը յայտնուի շատ աւելի բարդ քան նախորդ երգերուն մէջ: Եւ ասիկա շատ տրամաբանական է, որովհետեւ հոս խնդիրը թատերական բանաստեղծութեան կնճիռն է մասին է (կըրնա՞նք արդեօք ըսել բանաստեղծական թատրոն): «Պատմող ես»ը, որ նախորդ պատկերին մէջ յայտնուած էր իբր տեսարանի մէջ եղող անձ մը, հիմա կը միջամտէ ուղղակի կերպով իբր հեղինակ, խորհրդածելու (1-2 տողերը) եւ պատմելու համար: Հոս հետեւաբար կառուցուածքը առաւելաբար «գրական» է, եւ չունի իր թատերական ճշգրիտ համադրը: Ասով հանդերձ, հոս անգամ թատերական ձեւը կը յայտնուի, եւ հուսկ կը դառնայ տիրապետող. այսպէս, թատերական է ուրուականին յայտնուելը, ինչպէս թատերական է նաեւ «տեսիլքը անցեալին» որ «կ'անհետանայ»: Սիւմանթոյի միջոցները գլխաւորաբար լսողական են. չեփոքներու հնչիւն, ձիւրու

կոխկրտում: Այս տեսակէտով մեզի կը յիշեցնէ Փիէռ Քիեարի մէկ դիտողութիւնը, որ հիմնական է խորհրդապաշտ թատրոնը ըմբռնելու համար. «La parole crie le décor comme le reste» (տես «De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte», հմտ. «Revue d'Art dramatique», Մայիս 1891): Ունինք նաեւ զինուած բախում մը, սակայն այս ընդմիջումը հազիւ 6 տողեր կը գրաւէ, այսինքն՝ երգին շատ համառօտ մէկ մասը եւ շատ փոքրիկ մասը բանաստեղծութեան: Այս նկատողութիւններով ըսել կ'ուզենք (եթէ չենք սխալիր) թէ նկարագրական մասը, հոս, նուազագոյնի վերածուած է: Ասոր համար է որ նախապէս որոշ վերապահումներ ցոյց տուինք վարուժանի գործածած «նկարագրութիւն» երգին նկատմամբ: Ճիշտ հոն, ուր իբր դիւցազնեղակ բանաստեղծ մը երկարօրէն պիտի նկարագրէր պայքարը, Սիւմանթոյ ընդհակառակը կը վերածէ ամէն ինչ էականին, հազիւ 6 տող, բայց ուժեղ ճշգրտութեամբ, մեծ ատակութեամբ գործածելով «գրական ժամանակ» մը եւ ոչ լոկ «պատմողական» ժամանակ մը, կամ պարզապէս «տեսարանային ժամանակ» մը:

Ապա կ'անցնի ուրիշ տեսարանի մը, («ու գիշեր մը») եւ հուսկ ուրիշի մը («առաւօտի մը ընդմէջէն»)¹¹. ունինք հետեւաբար տեսարաններու յաջորդականութիւն, ստացուած գլխաւորաբար լոյսերու փոփոխական խաղերով (օր - գիշեր

9. Արդարեւ «գրական ժամանակը» կ'ընձեռէ արտայայտչական աւելի մեծ ազատութիւն մը: Գիտենք թէ բանաստեղծական եղելութիւնը պատրաստողը կը պատկանի բանաստեղծին իրականութեան («իմացայ բոլոր ճիշդն ու հոգիսն» ամբողջութեամբ անագոյր իրաւունքով), սակայն անոր ստեղծագործութիւնը տեղի կ'ունենայ բացարձակ, գաղափարական տիեզերքի մը մէջ: Գաղափարական (գրական-օրէն անշուշտ). սակայն ի՞նչ իմաստով. մեզի կը թուի թէ Դիւցազնօրէնը անդիտակից մէկ գաղափարական տեղափոխումն է Աւարայրի պատերազմին, կատարուած խորհրդապաշտ բանալիով, առնուած իբր «հայկականութեան»

յատուկ մէկ պայման: Չենք գիտեր թէ վերլուծական բաղադրութիւն մը ի՞նչ արդիւնքներ կրնայ տալ, սակայն կը կարծենք թէ կան ինչ ինչ կապակցութիւններ եղիչէի երկար ճառերու եւ Սիւմանթոյի յատուկ ճառերու միջեւ: Ուրիշ կապակցութիւն կը կարծենք տրուած ըլլայ մեզի «պաշտպանողական» գաղափարախօսութենէն. թէ՛ Եղիշէի եւ թէ՛ Դիւցազնօրէնի Սիւմանթոյին համար, պայքարը յարձակում պաշտպանութիւն» մը: Աւելցնենք նաեւ թէ կայ ամբողջ «պաշտպանողական հայ գիցաբանութիւն մը», Հայկի դիւցազնեղութենէն սկսելով:

6. Դիւցազնօրէնը իբր ընծայական կը կրէ հետեւեալը. «Հայ երիտասարդութեան համար»: Պարզ է որ ասիկա լոկ զգացմունքային արտայայտութիւն մը չէ եւ ոչ ալ պարզապէս կ'ուզէ նշանակել թէ որո՞ւն ուղղուած է, այլ գուցէ գլխաւորաբար «գործնական գիտաւորութիւն» մըն է (Վիքթոր Սթրուվսքիի եւ

Լէֆի քննադատներու մէկ բացատրութիւնը գործածելով «Չեւեալի Ուստանովը»):

7. «Յանկարծ», այստեղ բան մը խափանելու կամ շարժում մը կասեցնելու արդիւնքը ունի:

8. Վերը մէջբերուած Ափիլիայի ծրագիր-գծագրութեան կը մտածենք:

— առաւում) . երգին վերջին տողերն անգամ տեսարանային շարժումի մը գիմնաց կը դնեն մեզ («գարաւանդի մը գագաթը բարձրացանք») :

Հինգերորդ երգը, «Յաղթանակէն յետոյ», մեզի բոլորովին թատերական տեսարան մը կը ներկայացնէ . մէկը կ'ուզէ ճառ մը թատերաբեմը դրաւող ամբոխին (եւ — տարածականօրէն — նաեւ կարգացողներուն կամ թատերասրահի մէջ գտնուող հասարակութեան) : Անձնաւորութիւն մը ներկայացուած թատերական փլասթիք ցայտունութեամբ . «բայց մէկը, դարաւանդին վրայ, իր արիւնքաբաւ փղամիդը հովուն» : Երգին վերջին երկու տողերն անգամ տեսողական մեծ ազդեցութիւն մը ունին . արդարեւ կը ներկայացնեն ազդեցիկ ամբոխի մը տեսարանային շարժումը :

Ու մեր ձեռքերէն խելայեղաբար սուրերը բիրաւոր
Հեռաւոր հողին վրայ շանքերու պէս յանկարծօրէն խորասուզուեցան :

Քանի մը տարի ետք ամբոխային նման տպաւորութիւններ յաճախակի պիտի ըլլան Մաքս Ռայնհարտի բեմադրութիւններուն մէջ :

Վեցերորդ երգին մէջ կը գտնենք նոյն կառուցուածքը, որ այլեւս յատուկ է Սիւսանթոյի¹⁰ : Ունինք վայրը, եւ ասոր մէջ ամբոխը որ կը շարժի («բացատանքնքու ընդմէջէն երբ ամբոխը դէպի հանգրուանը կ'ընթանար») եւ յանկար-

10. «Այս Սիւսանթոյի» համար կ'ըսենք, որովհետեւ օր. համար. «Հոգեվարքի եւ յոյսի քահանայ» . հիմնական կառուցուածքը բոլորովին տարբեր է : «Հոգեվարքի եւ յոյսի քահանայ» մէջ, ունինք հակառակէն, առաւելագոյն պատկերներու յաջորդականութիւն մը : Շատ իմաստուն կերպով Դանիէլ Վարուժան այս ներկայումս խօսած է, շարժանկարային ամանակի մը մասին : Նկատել կու տանք թէ մինչ Սիւսանթոյ կը գրէր իր ոտանաւորները եւ վարուժան կը կատարէր իր դիտողութիւնները, ուստի շարժանկարները չէր յայտարարեալ հասկացումի արտայայտչական կարելիութիւն-

ծակի տեսիլք մը որ կը կասեցնէ շարժումը («Յանկարծ... մեր մայրերուն ծագումը յայտնուեցաւ») եւ խումբը որ կ'ազաղակէ («Ձաւակներ, նախ մեզի մօտեցէ») : Հոս ալ երգը կը վերջանայ տեսարանային դործողութեամբ մը . մայրերու ամբոխը «իրենց գաւակներուն հետ» ծնւորադիր, «բագուկներն դէպի վեր», «իրենց պաշտամունքը մատուցին» :

Հուսկ եօթներորդ երգին վերջաւորութեան կը հանդիպինք ուրիշ տեսարանային շարժումի մը . ամբոխին մեկնումը . «Առաւում մը նորէն, բոլորս մէկ մեկնեցանք» :

Այս նկատողութիւններէն ետք, շատ հեշտ է եզրակացնել թէ իսկապէս Դիւցազնօրէնի կառուցուածքը ունի շատ ցայտուն թատերական նկարագիր մը : Եւ հիմա բնորոշելով մեր տեսութիւնը, ըսենք թէ հոս չենք խօսիր թատերական «ընդհանուր» նկարագրի մը մասին, որովհետեւ ունիցէ պատմութեան քերթուած, ըլլա՛յ անիկա վէպ կամ պատմութեան կրնայ վերածուիլ թատրոնի, կրնայ փոխադրուիլ թատերաբեմի մը վրայ (թատրոնի պատմութիւնը ինչ է Տոսթոևսքի, Թոլսթոյի, Քաֆքայի եւ ուրիշներու վէպերու տեսարանային վերածումներով . ճիշտ վերջերս՝ Էտտարտոյ Սանկուիների թատրոնի վերածեց նոյնիսկ Արիոսթոյի «Orlando Furioso»-ն), այլ «յատուկ» թատերական նկարագրի մը մասին է մեր դիտողութիւնը, այսինքն՝ ձայնաւոր ուղղակի հաղորդակցութեան որ կը մեկնի որոշուած վայրէ մը

ներք : Եթէ կարելի է տեսարաններու վերածել եւ բեմ հանել Դիւցազնօրէնը (այսինքն՝ գրական լեզուէն թատերական լեզուին անցնել), կարելի է նաեւ «Հոգեվարքի եւ յոյսի քահանայ» բանաստեղծութիւններէն դուրս հանել ժապաւէտներ (այսինքն՝ գրական լեզուէն անցնել շարժանկարային լեզուի) : Ասոր մէջ ալ Սիւսանթոյի նշանակալից կերպով կը կանխէ ժամանակները : Այս «տեսողականութեան» ծագումը, սակայն, պէտք է անհրաժեշտօրէն փնտռել Ուոլթ Ուիթմանի բանաստեղծութիւններու մէջ :

(թատերաբեմը) եւ կ'ուղղուի դէպի որոշուած ուրիշ վայր մը (թատերասրահը) : Հաղորդակցութեան այս ձեւը բնորոշուած է պատմական շրջանակէ մը . դա խորհրդապաշտ թատրոնի ձեւն է, որ մէկ կողմէն կը կապուի վաղնեական տեսարանային իրականացումներուն (եւ գիտենք թէ որքան եղած է Վալիների եւ ասոր դեղեկագիրտութեան ունեցած կարեւորութիւնը, համայն խորհրդապաշտութեան համար), եւ միւս կողմէն կը բանայ ճամբան դէպի արտայայտապաշտ թատրոնը (Թոլլէր, Քալիքէր եւ մասնաւորապէս Պարլախ) կառուցապաշտ բեմադրութիւնը (Մէլիքիստ) : Ունինք այստեղ տեսարան մը որ Սիւսանթոյի մեզի կը ներկայացնէ մերկ գիծերով եւ հական տարրերով . հոն կը յայտնուին ազաղակող անշարժ էակներ, հակադրելով իրենք դիւրեմը շարժումի մէջ եղող միւս ամբոխի անձերուն, որոնք կաշկանդուած են տեսիլքներէն : Ունինք ազաղակներ մենախօսներու կամ խումբերու, յաճախակի բայց պարզ պատկերներու փոփոխութիւններով : Միւս կողմէն բնական կու գայ մտածել, ինչպէս նախապէս ըսինք, Փօլ Ֆօրի Théâtre d'Artի ոճին, եւ այն գրութիւններուն, որոնք Լէոն Մուսսէնաքէն բնորոշուած էին իբր «lecture présentée»¹¹ : Դժբախտաբար ոչինչ կըրնանք ըսել Սիւսանթոյի եւ ասոնց միջեւ կարելի յարաբերութեան մը մասին . այսչափի դիտենք, սակայն, թէ Դիւցազնօրէնը գրուած է 1899ի եւ 1901ի տարիներուն, շրջանի մը մէջ, հետեւաբար, երբ Սիւսանթոյ կ'ապրէր երբեմն Փարիզ եւ երբեմն Վիեննա կամ Ծիւրիխ : Այդ տարիներուն ի՞նչ տեսակի թատրոններու կը յախաճէր . ոչինչ գիտենք . կրնանք սակայն ենթադրել թէ ինքը ծանօթացած պէտք է ըլլայ խորհրդապաշտ թատրոնի

ինչ ինչ գրուածքներուն : Շատ հաւանաբար կը ճանչնար Իպսէնը¹² : Չենք գիտեր թէ ո՞ր մէկ թուականէն կը սկսի Սիւսանթոյի բարեկամութիւնը Փիէռ Քիեարի հետ . արդարեւ Քիեարի հեղինակն է «La fille aux mains coupées» դործին, որ կը բեմադրուի ճիշտ Փօլ Ֆօրի Théâtre d'Artի կողմէն¹³ : Կրնանք զինքը մօտեցնել հայ խորհրդապաշտ թատրոնի ներկայացուցիչներուն (Ահարոնեան, Թիւատինցի, Շանթ եւն .) : Քննարանական դետնի վրայ հարցը մեզի դեռ աւելի կարեւոր կը դառնայ, երբ նկատենք թէ թատերական այս կառուցուածքը (սկզբնական բացատրական մասով, ընկերացած արտասանութիւնը կտորէ մը) հիմ կ'ըլլայ նաեւ Սիւսանթոյի յաջորդ բանաստեղծութիւններուն : Այսպէս օրինակի համար նոյն կառուցուածքին կը հանդիպինք «Կարմիր լուրեր բարեկամէս» քերթուածին մէջ (Պարլ, Դաշոյնը, Իրենց երգը, Կոյրը, Թիւթիկը), որուն «ճարտասանական» նկարագիրը պէտք է վերլուծուի յարաբերաբար՝ կտորին ընծայած «թատերականութեան», որ կը յայտնուի «ուրիշներ»-ու ուղղուած՝ ամէն տեսակի բերանացի հաղորդումներու մէջ (ճառ, քարոզ, հանդիպում, ասուլիս եւն .) : Այսինքն՝ բոլոր այն ձեւերուն մէջ՝ ուր կ'իրագործուի բերանացի հաղորդակցութեամբ, համոզելու արուեստը :

Ժամանակակից եւրոպական գրականութեան հետ ունեցած նոյն այդ յարաբերութիւնները կը հաստատեն Սիւսանթոյի մէջ գտնուող ձկտումնաւոր «թատերականութեան» մը ենթադրութիւնը . իրեն մօտակայ, նման կամ զուգահեռական գծի վրայ եղող հեղինակներն անգամ (Վերհարն, Քլոտէլ, Փեկիւ) աւելի կամ նուազ չափով եղած են նաեւ թատրոնի մարդիկ : Ուրիշ բանաստեղծի մը,

11. Հմմտ. *Traité de la mise en scène*, Massin, Paris, 1948, էջ 28 :

12. Իպսէնի անունին կը հանդիպինք Սիւսանթոյի վերաբերեալ վաւերագրի մը մէջ, մէջբերուած Հր. Թամարզեանէ, իր կարեւոր աշխատ-

տատրութեան մէջ, «Սիւսանթոյ», Հայկական հրատ, Երեւան, 1964, էջ 25 :

13. *La fille aux mains coupées*, կը գտնուի *La gloire du Verbe* հատորին մէջ, Librairie de l'Art Indépendant, Paris, 1890 :

որուն մօտեցած է Սիամանթոն¹⁴, Ուոլթ Ուիթմանի համար ալ ըստուած է թէ թատերական արմատներ ունէր¹⁵:

Այս բոլորէն կը հետեւի թէ Սիամանթոնի Դիւցազնօրէնը կրնար եւ կամ կըրնայ դեռ փոխադրուիլ բեմի վրայ: Յատկապէս կրնայ ծառայել դործի մը: Երգախառն թատրոնի երաժշտական այդ գծին վրայ, որ Վահներէն դէպի Շոնպէրի կ'երկարի՝ անցնելով Ռիչարտ Շթրաուսէն, կայ կէտ մը, ուր կրնար զետեղուիլ, Սիամանթոնի Դիւցազնօրէնէն առնուած՝ երգախառն ներկայացում մը. նման բան մը կարելի պիտի ըլլար եթէ հանճարեղ երաժիշտ մը ձեռնարկած ըլլար այդ դործին՝ այնպէս ինչպէս Ռի-

չարտ Շթրաուս ըրաւ Հիւլիոյ Հօֆմանշթալի ելեկտրաով:

Սիամանթոնի դործականօրէն եւ դրականօրէն տարուած է տեսարանային հետաքրքրութենէ. ասիկա կը հաստատուի իր մէկ անտիպ եւ անաւարտ՝ երեք արար թատրոնով, որ իբր խորագիր կը կրէ ընտանիք կամ աւերումի օրեր¹⁶. յատկանշական եւ կարեւոր կը նկատենք այս թատրոնը, յատկապէս անոր համար որ երկու զանազան տարբերակներով մեղի հասած է. բան մը որ կ'ապացուցանէ Սիամանթոնի թատերական խնամքն ու մտահոգութիւնը:

(Շար. 1)

Կ. Վ.

14. «Այսպէս է նաեւ Ուոլթ Ուիթման եւ եթէ չեմ սխալած՝ Եարճանեանի ամէնէն սիրած վարպետն է ան...»: Տե՛ս Հ. ՍԻՄՈՆ ԵՐԵՄԵԱՆ, Ատոմ Եարճանեան, Բազմավէպ, Թիւ 6, Յունիս 1908, էջ 28:

15. Հմմտ. F. O. MATHIESEN, *American Renaissance*, Oxford University Press, New York, 1941:

16. ԳՈՀԱՐ ԱԶՆԱՎՈՒՐԵԱՆ, Սիամանթոնի արխիւը, Գրական թերթ, Թ. 3 (1175), 18 Յունուար 1963:

Հ. Մ. ՉԱՄՉԵԱՆԻ ԴԵՐԸ ՀԱՅՈՑ ԼԵԶՈՒԻ ՇԱՐԱՀԻՍՈՒԹԵԱՆ ՉԱՐԳԱՅՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ

Հ. Մ. Չամչեանի «Քերականութիւն Հայկազեան լեզուի» աշխատութիւնը հրատարակուել է բազմաթիւ անգամ, սակայն միշտ պահպանելով նոյն վերնագիրը: Այսպէս՝ այս գիրքը առաջին անգամ տպագրուել է 1779 թուականին Վենետիկում, դրանից յետոյ 1801 թուականին՝ դարձեալ Վենետիկում, 1824, 1826 թուականներին՝ Տիփլիսում, 1824, 1830 թուականներին՝ Կալկաթայում, 1833, 1859 թուականներին՝ Շուշի քաղաքում եւ 1859 թուականին՝ Մոսկուայում ու Վենետիկում:

Սկզբունքային բոլոր հարցերը, անխտիր բոլոր հրատարակութիւններում, նոյնն են մնացել, սակայն հեղինակներից որպէս օրինակ բերուած նախադասութիւնները եւ բացատրութիւնները մասնակի փոփոխութիւններ են կրել՝ կամ լրացուել են եւ կամ կրճատուել: Մեր ասածը հաստատում է նաեւ ինքը՝ քերականը:

1859 թուականին Մոսկուայում հրատարակուող գրքի առաջարանում քերականը գրում է. «... կամեցաք զնոյն զայն քերականութիւն նորոգ իմն համառօտութեամբ ի լոյս ընծայել, զոր եւ արարաք իսկ յամի տեսուն 1801 առանց փոփոխելոյ զկարգ նորա, եւ առանց չփոխելոյ զընթացս նորին՝ բայց եթէ ի սակաւ տեղիս, յորս ընդարձակէին բանք, եւ առաւելուին կանոնք, եւ յորդեալ զեղուին օրինակք:

Եւ այժմ վերստին ուղղադրեալ զնոյն, եւ առաւել եւս համառօտեալ՝ առաջի մա-

տուցաք համբալաց առ ճիշտ դանձելոյ նոցա զուսումն քերականութեան ի միտս իւրեանց»¹:

Այս վերջին նշումն էլ վերաբերուում է Մոսկուայի հրատարակութեանը, որը, իրօք, Վենետիկի նախորդ թուականների հրատարակութիւնների համեմատութեամբ աւելի է կրճատուած:

Չամչեանը հետաքրքիր կարծիք է յայտնել լեզուի՝ իբրեւ հասարակական երեւոյթի մասին: «Առ բանաւորապէս վարելոյ մարդկան ընդ միմեանս ըստ քաղաքական կենաց հարկ էր յայտնել իւրեանց զխորհուրդս մտաց իւրեանց ի ձեռն խօսից», - գրում է նա²:

Ինչպէս նկատում ենք, Մ. Չամչեանը ճիշտ է նկատել: Իրօք, լեզուն նրա համար է, որպէսզի մարդիկ հասարակական-քաղաքական իրենց հայեացքներն ու մտքերը միմեանց հաղորդեն, փոխադարձաբար իրար հասկանան ու հասարակական կեանքը վարեն: Այս ամէնը, ըստ քերականի, արուում է բանաւոր խօսքի միջոցով: Քերականը ճանաչում է խօսքի երկու տեսակ՝ բանաւոր եւ գրաւոր: Քանի որ ինչպէս բանաւոր, այնպէս էլ գրաւոր խօսքը ենթակայ է փոփոխման, այսինքն՝ մարդիկ կարող են չեղուել լեզուի համար հանրօրէն ընդունուած ուղղախօսութեան եւ ուղղադրութեան կանոններից եւ սխալ արտասանել կամ գրել բա-

1. Մ. ՉԱՄՉԵԱՆ, 1859, Մոսկուա, էջ 1:

2. Մ. ՉԱՄՉԵԱՆ, 1830, Կալկաթա, էջ 1 (յառաջաբանը):