

ՄԻՍՎՈՒԿԱՆ ՇԱՆԹԻ «ՉԻՆ ԱՍՏՎԱԾՆԵՐ» ԴՐԱՄԱՅՈՒՄ

ԱՆՆԱ ՄՈՎՍԻՍՅԱՆ

1909 թ. Շանթը գրեց «Չին աստվածներ» դրաման, խորհրդապաշտ արվեստի և գրականության գլուխգործոցը, որն այլաբանորեն ներկայացնում է բնագրի և զգացմունքի հավիտենական պայքարը մտածումի և բանականության մեջ:

Շանթի «Չին աստվածներ» դրաման մեծ ոգևորություն առաջացրեց և՛ Թիֆլիսում, և՛ Բաքվում: Հասարակությունը սկսեց հետաքրքրվել գրականությամբ և թատրոնով:

Ինչո՞վ բացատրել «Չին աստվածների» այս արտակարգ հաջողությունը: Արդյոք դրա պատճառը գրական ուղղությունն էր՝ սիմվոլիզմը, դրամայի գաղափարախոսությունը, արտաքին գեղեցկությունը, թե՞ հարուցած խնդիրների նոր լուծումները:

Շանթի այս դրաման արդիական էր, քանի որ համահունչ էր ժամանակի տիրող տրամադրությանը:

Հեղինակը «Չին աստվածները» անվանում է դրամա: Շատերը ժխտում էին նրա դրամա լինելը, որովհետև նրա մեջ չէին գտնում պայքար, գործողությունների հետագա զարգացում, ինտրիգ, տիպեր և այլն: Սակայն «Չին աստվածները» նոր դրամա էր: Իսկ նոր դրաման հասկանալու համար պետք էր ծանոթ լինել, գոնե հարևանցի, գրական այն ուղղությանը, որից ծնունդ ու սնունդ է առել այն: Գրական այդ ուղղությունը սիմվոլիզմն է:

Սիմվոլիզմը երևույթների մեջ որոնում, ենթադրում է թաքնված ուժ, որն անտեսանելի օղակով իրար է կապում «երևելի և աներևույթ» աշխարհները: Ըստ սիմվոլիզմի՝ գոյություն ունի իրական, տեսանելի աշխարհ և անտեսանելի, ոչ իրական, բայց ցանկալի ու անհրաժեշտ աշխարհ, որի խորախորհուրդ գաղտնիքներին ձգտում է հաղորդակից լինել:

«Չին աստվածները» ներկայացնում է երազի և իրականության միաձուլում: Իրական դեպքերի կողքին հայտնվում են կախարդական, առասպելական էակներ: Եվ այս դեպքերն ու դեմքերը հաջորդում են միմյանց: Այստեղ օրինակ՝ միգանուշներին, ճգնավորին և երազին հանդիպող Աբեղայի ապրումներին ականատես լինելուց հետո հանկարծ տեսնում ենք Սիմոն և Ադամ վանականներին՝ սուրկ հավաքելիս:

Նյութը տրված է խորհրդանշի ձևով: Անձերից բացի՝ վայրերն ու իրերը նույնպես խորհրդանշական արժեք են ներկայացնում: Ծովը զգացմունքների փրփրած աշխարհն է, երկինքը՝ գաղափարների տիեզերքը: Հեղինակի բառերով՝ «ծովը սիրտն է բնության», իսկ «երկինքը միտքն է բնության»: Ծովը կռվի և կյանքի խորհրդանշիչն է, լույսը կյանք հիշեցնող ու զգայարանները գրգռող տարր է: Այս պատճառով է, որ վանահայրը փակել

է տալիս խցի լուսամուտը, որպէսզի արտաքին աշխարհի լույսը չմտնի իր եկեղեցի:

Դրամայում իրական և սիմվոլիկ պատկերները միահյուսված են միմյանց:

Շանթը լռութունը ոչ միայն կիրառում է իր այս դրամայի մեջ, այլև ընդունում է լռության փիլիսոփայութունը: «Բոլոր մեծ հղացումները խավարի ծոցն են գոյացեր, բոլոր մեծ խորութունները միայն խավարի մեջ կարելի է տեսնել»¹, – ասում է նա Վանահոր բերանով: Եվ այդ լռութունը կիրառում է հատկապէս սիմվոլիստական դրամաներում: Սիմվոլիզմը կարծես ձգտում է միացնել գեղարվեստի բոլոր ճյուղերը մի ներդաշնակ ամբողջութեան մեջ:

Սիմվոլիստական այս հատկութունները նկատելի են «Յին աստվածների» մեջ: Նրա լեզուն մի նուրբ, քաղցրահնչյուն երաժշտություն է, որն այնքան զարմանալիորեն ներդաշնակում է բովանդակության հետ: Յովիկների, ալիքների սիմվոլների մեջ, միգանուշների խոսակցության մեջ մարդ կարծես լսում է քամիների ձայնը, ջրերի հոսանքն ու կոհակների շառաչունը:

Սիմվոլիստների համար ներքին կյանքի պատկերագրումը տիպական է, որ ցայտուն կերպով երևան է գալիս սիմվոլիստական դրամաներում: «Յին աստվածների» ճերմակավորը, ճգնավորը, Վահագնի տեսիլքը, միգանուշները ոչ այլ ինչ են, քան ներքին հույզերի ու մտածումների գեղարվեստական արտացոլում:

Սիմվոլիստները փշրեցին խոսքի իմաստային որոշակիությունը՝ դրան հաղորդելով բազմիմաստություն:

Շանթի դրաման սկսվում է Վանահոր իրարահալած ապրումների բացահայտմամբ: Մտախոհ է Վանահայրը՝ մենաստանի առաջնորդը: Յայտնված ճերմակավորը ցայտուն է դարձնում երկվությունը: Նա սիմվոլացնում է մարդկային բնազդներն ու կրքերը, և դրանով հակադրվում բանականության կրողին: ճերմակավորը նրա «կասկածի մարմնացումն է»², – նկատել է Նիկոլ Աղբալյանը: Բայց միայն կասկածը չէ, որ տանջում է անապատականի հոգին: ճերմակավորը հուշում է, որ «կյանքի մեռյալն խորտակում չունի», և հին աստվածները հավերժական են: Երկու կարևոր անձեր կան դրամայի մեջ՝ Վանահայրը և Աբեղան: Վանահայրը վերացականի, գաղափարականի, երկնայինի ներկայացուցիչն է, իսկ Աբեղան՝ աշխարհայինի: Առաջինը սկզբում աշխարհիկ մարդ է եղել, այնուհետև հիասթափվել է կյանքից ու ապաստանել Սևանում՝ մշուշի, խավարի ու միայնության մեջ թաղելու իր արտասուքը, իր մեծ վիշտը: Նա, հետզհետե մոռանալով աշխարհայինը, դառնում է հոգևորական՝ բառի բուն իմաստով: Մյուսը՝ Աբեղան, վանական կյանքի ծնունդն է, մանուկ հասակից Վանահոր կողմից վանք փոխադրված, աշխարհիկ կյանքից բոլորովին հեռու, անապատականին հատուկ կյանքով ապրած:

«Յին աստվածներում» ընդհանրության եզրեր են նկատվում ճերմակավորի և Վանահոր, Աբեղայի և Վանահոր, Աբեղայի և Կույր վանականի, Վանահոր և Կույր վանականի միջև: Աբեղան, ճերմակավորը, ճգնավորը,

¹ **Լևոն Շանթ**, Ընտիր երկեր, Եր., 1968, էջ 245:

² **Ն. Աղբալյան**, Գրական-քննադատական երկեր, Բեյրութ, 1959, էջ 43:

Կույր վանականը Վանահոր երկվորյակներն են: Նրանցից յուրաքանչյուրը ներկայացնում է Վանահոր կյանքի որոշակի փուլ:

Ճերմակավորը Վանահոր աշխարհիկ երկվորյակն է, որը դրամայի առաջին էջերից մինչև վերջ պայքարի մեջ է Վանահոր հետ, թեև վերջում, այնուամենայնիվ, տեղի է տալիս: Նահանջը խարհրդանշվում է Աբեղայի՝ ծովը նետվելով:

«Աբեղան Վանահոր երիտասարդությունն է, նրա ուժն ու եռանդը: Եթե երիտասարդ Աբեղան իր մտապատկերներում ունի բնականոն կյանքի ընթացք, ապա Վանահայրն ինքն է կերտում նոր կյանքը՝ իհարկե, ժխտելով հինը»³: Հետաքրքիր է կառուցված ծեր և երիտասարդ վանականների երկխոսությունը: «Իմ եկեղեցիս չի հասնելու ոչ մեկ արտաքին հուզում, ոչ մեկ արտաքին աղմուկ: Եթե կուզես ինձի հետ ... հույսդ կտրե արևեն ու ծովեն», – ասում է Վանահայրը, որ հաստատական է իր սկզբունքներում: Եվ ի պատասխան հնչում է երիտասարդի ձայնը՝ «Անցի՛ր այն ատեն»: Իսկ Վանահոր ավսոսանքին՝ «Ափսո՛ս, արբեղա՛, քու միտքդ երբեմն թևեր ուներ», Աբեղան պատասխանում է նույնպես ավսոսանքով. «Ափսո՛ս, վանահայր, քու սիրտդ երբեմն թևեր ուներ»⁴:

Այլընտրանք չկա. նրանցից մեկը դատապարտված է մահվան, և այդ մեկը երիտասարդն է՝ Աբեղան, որը նետվում է ծովը: Պատահական չէ, որ նոր եկեղեցու կառուցման աշխատանքներում Վանահորը այլևս ոչ ոք չի ընկերակցում, բացի Կույր վանականից: Վերջինս խորհրդանշում է Վանահոր կույր հավատը: Առաջին իսկ տեսարանում հայտնված ճերմակավորի և Վանահոր միջև եղած երկխոսությունը՝ իբրև գործողության նախադրություն, կանխորոշում է դրամատիկ և ներհոգեկան ընթացքը:

Հետագայում Վանահոր հոգում ծնված տեսիլք-կասկածը ստվերի պես հետևելու է նրան և եթե անգամ չի հայտնվում, հերոսը մշտապես զգում է նրա գոյությունը:

Տեսիլքի հայտնվելը հոգեբանորեն միանգամայն արդարացված է. ճերմակավորն իրականում հաստատում է Իշխանուհու միտքը: Վանահոր խոստովանանքը և՛ դիմացիմի, և՛ իր հոգու ձայնի պատասխանն է: Թեև երկխոսությունը կատարվում է երկու անձանց միջև, բայց իրականում առկա է երրորդը, որ տեսանելի է միայն Վանահորը:

Տեսիլքներն ուղեկցում են նաև Աբեղային: Ալիքներից Սեդային փրկելուց հետո նրանք հետևում են Աբեղային ամենուր: Սակայն Աբեղան անգոր է պայքարել նրանց դեմ՝ չնայած այն բանին, որ կարողացավ պայքարել ու, ճեղքելով ալիքները, փրկել Իշխանի աղջկան:

Նմանատիպ տեսիլներ հայտնվում են նաև մյուս վանականներին: Նրանց այցելած տեսիլները դառնում են հենարան ազատության ճանապարհ ընտրելու համար:

Վանահոր և Աբեղայի զրույցից հետո նրանց ճանապարհները ընթանում են տարբեր ուղղություններով: Մեկը նախընտրում է ծովը՝ բնության սիրտը, մյուսը՝ երկինքը՝ միտքը բնության:

³ Ա. Ղուլյան, Հերոսի երկատման ֆեմոնները «Հին աստվածներ» դրամայում, «Լևոն Շանթ»⁴ 140, Գիտաժողովի նյութեր», Եր., 2009, էջ 119-120:

⁴ Լևոն Շանթ, Ընտիր երկեր, էջ 279:

Սիմվոլիստական գեղագիտությանը բնորոշ սկզբունքի համաձայն՝ հերոսները, թեկուզ և հակադիր ճանապարհներով, ծգտում են բացարձակ ազատության:

Աբեղան ներքուստ ըմբոստանում է պարտադրված վիճակի դեմ, անգույզ, անընկեր ապրելու փաստը նրան ոչ միայն անհեթեթ, այլև անբնական է թվում: Եվ քանի որ նրա ողջ գիտակցական կյանքն անցել է վանքում, բնականաբար հոգևոր դաստիարակության կապանքներից ձերբազատվելն այնքան էլ հեշտ չէր: Ուստի և դրան հետևում է տրամաբանական շարունակությունը, հայտնվում է ճգնավորը՝ ունայնության մասին իր քարոզով, այնուհետև՝ Սեղան, որի հետ հանդիպումը վերջնականապես լուծում է երկվությունը: «Ներաշխարհում տեղի ունեցող փոփոխությունները, որոնք սովորաբար դրամատիկ ժանրում արտահայտվում են մեմախոսությամբ, Շանթը ներկայացնում է «ակնհայտորեն»՝ գործողության սիմվոլիկ պատկերների միջոցով»⁵:

Սիմվոլիստական դրաման հաճախ էր օգտագործում դիմակը՝ որպես արտահայտչամիջոց: Դրամայում այն կիրառվել է Քողավորի դեպքում: Նա դուրս է գալիս քարերի միջից «ամբողջովին փաթաթված մեզի նման քողի մը մեջ»⁶: Նա գալիս է Աբեղայի հոգու կանչով: Քողավորը կենսական լիցքեր է հաղորդում նրան և կյանքի մասնիկներով է լցնում ունայնության փոսը. «Եվ վերեն կսկսի մշուշի նման բան մը իջնել վար դեպի փոսը վերջալույսի ճառագայթներուն տակ. իջնող մշուշին մեջ աղոտ կնշմարվին կարծես դեմքեր, մարմնի մասեր, տերև, ծաղիկ, կայծեր, գույներ»⁷: Անորոշությունն այս կերպարին խորհրդավորություն է հաղորդում: Քողավորը հանդես է գալիս իբրև երջանկության սիմվոլ, որը մշտապես անհասանելի է մնում մարդ արարածին. «Կուզե գալարվի անոր ոտքերուն. աղջկան կերպարանքը կմշուշոտվի ու կաներևոյթանա: Աբեղան գրկելու դիրքով ինկած է անշարժ այն տեղը, ուր քիչ մը առաջ ունայնության փոսն էր»⁸:

Ճգնավորի և Քողավորի կերպարներում դժվար է գտնել հոգեբանական նրբերանգներ, դերսանական խաղ. նրանք հանկարծակի հայտնվելու և անհետանալու հատկությամբ են օժտված, որն ընդգծում է դեմքերի պայմանական, պատրանքային բնույթը:

Տեսիլներն Աբեղային վերջնականապես դուրս են բերում հակառակ ուղի, «շեղում ճանապարհից»: Նա, որ ամբողջ կյանքում չէր հակառակվել Վանահորը, և նրա մեջ տեսնում էին ապագա առաջնորդին, հիմնավոր փաստարկներով է խոսում այն մասին, որ ազատությանը միտված էությունը հակադրվում է քրիստոնեական պարտադրանքին. «Մեր մութ ու նեղ եկեղեցիներուն մեջ գետնատարած կապաշխարհնք, անոնք հոն կապրին ազատ, կապրին տաք ու պայծառ արևին տակ...»⁹:

«Աբեղան դառնում է **հակաքրիստոնյա**, բայց ոչ **անհավատ**»¹⁰, – գրում է Վ. Գրիգորյանը:

⁵ Վ. Գրիգորյան, Շանթի դրամատուրգիան, Եր., 2002, էջ 155:

⁶ Լևոն Շանթ, Ընտիր երկեր, էջ 227:

⁷ Նույն տեղում, էջ 228:

⁸ Նույն տեղում, էջ 231:

⁹ Նույն տեղում, էջ 218:

¹⁰ Վ. Գրիգորյան, նշվ. աշխ., էջ 221:

Վանքուն Աբեղան ամեն կերպ ծաղկել է մարմինը, ինչպես մյուս վանականները. քրիստոնեությունը հանուն «սրբազան հոգու» անտեսել է մարմինը:

«Ջեթանոս ժամանակը» փառաբանում էր մարմինը և կործանվեց, որովհետև այդ նպատակը մերժում էր ոգին իբրև սրբազան երևույթ: Շանթի հերոսը երևակայության ոլորտում իդեալ է դարձնում սրբազան մարմինը, որը միանգամայն այլ, բարձր երևույթ է, քան մեղքերով ծանրաբեռ մարմինը:

Արևը կյանքի, գոյության խորհրդանիշ է, Աբեղայի համար իդեալը Վահագնի և Աստղիկի սինվոլիկ պատկերներով մեղքերից, ամեն կարգի ախտերից մաքրված, վերածնված սրբազան մարմինն է:

Մեկ այլ տեսարանում երևույթը դառնում է առավել տեսանելի և Աբեղայի համար ճակատագրական, նա, թեև դժվարությամբ, այնուամենայնիվ պատրաստ է Սեդային հանձնել վերարկուն, որը խորհրդանշում է վանական կյանքն ու հավատքը: Գիշերային մենության մեջ Սեդայի անսպասելի և խորհրդավոր հայտնությունը նոր փորձություն էր Աբեղայի համար: Աբեղան այլևս անկարող է միայնակ դիմակայել այդ փորձությանը: Նա մի պահ վարանում է, ինքն իր մեջ տատանվում: Ն. Աղբալյանն անհիմն է մեղադրում Շանթին՝ հերոսի երկմտանքն անբնական համարելով¹¹: Որովհետև Աբեղայի երկմտանքը միանգամայն հասկանալի է. չէ՞ որ շատ դժվար է տարիների տառապանքով ձեռք բերածը մեկ վայրկյանում փոխարինել նոր հայտնված ճշմարտությամբ: Գործողության ներքին իմաստը, սակայն, հոգևորականի վերարկուն չէր, որ հերոսը պատրաստ էր նվիրելու Սեդային: Սա կարևոր էր ներաշխարհի ակեկոծումները ցուցադրելու համար, որ նրա հոգում արթնացել էին Սեդայի՝ կղզի այցից հետո:

Ծովի բնական տարերքն արտաքին աշխարհից կտրված մենաստան է խուժում իշխանադուստր Սեդայի տեսիլքով, խորհրդապաշտական կերպարով՝ խարխուլելով կույր հավատի հիմքերը: Հոգեբանական ծանր վիճակում է գտնվում Աբեղան՝ իշխանադուստրը փրկելուց հետո: Ամեն ինչ նրա հոգում խառնվում է. իրարամերժ, հակասական խոհերն ու ապրումները հանգիստ չեն տալիս նրան:

Աբեղայի հոգու խռովքը հետզհետե ավելանում է, ու նրա ներաշխարհի խորքերը տեսնում է միայն Կույր վանականը: Նա Աբեղայի հոգում տեսնում է այն, ինչ չեն տեսնում աչքի տեսողությամբ. «Ո՞ւր են մտքերդ, աբեղա՛... որուն համար այնպես կը թպրտար սիրտդ. շրթունքիդ՝ ի՞նչ բառ էր փակած, երբ շուրջդ ամենքը Աստված կկանչեին... Իսկ ծովուն մեջ, երբ անօձի մը պես վզիդ փաթթված, մարմինը մարմնիդ, շունչը շնչիդ, երբ դուն ամեն ինչ մոռցած ալիքները կպատռեիր, լսե՛, նորե՞՞ն չգիտես թե ինչ կուզեիր»¹²:

Իզուր էր փորձում Կույր վանականն իր հորդորներով «մաքրել» Աբեղայի «հոգին», իզուր էր կարդում Ավետարանի պատվիրանները՝ մոռա-

¹¹ Տե՛ս **Ն. Աղբալյան**, նշվ. աշխ., էջ 48:

¹² **Լևոն Շանթ**, Ընտիր երկեր, էջ 208:

ցության տալու մեղքի կաթիլները: Իզուր էր, որովհետև տեսիլքները հետապնդում էին Աբեղային ու հայտնվում Սեդայի կերպարանքով և հրավիրում նրան դեպի այնտեղ, ուր կյանքն է, ուր կռիվ կա ու փոթորիկ:

Փակ աչքերի և կուրության տեսությունը մի յուրօրինակ փիլիսոփայական երանգ է հաղորդում «Հին աստվածներ» դրամային: Նա ուղեկցում է դեպքերի ամբողջ ընթացքին՝ իբրև փիլիսոփայական խորհրդանիշ: Նա է, որ ամենուրեք «հետապնդում» է Աբեղային, կարդում նրա հոգու ներքին շարժումները և կարդում է անսխալ, որովհետև շատ լավ գիտեր այն, ինչ անհայտ էր Աբեղային: Նրանք ընդհանուր եզրեր ունեն միմյանց հետ, և բուլրովին պատահական չէ, որ դրամայում Կույրը մշտապես հանդես է գալիս Աբեղայի կողքին և ամեն կերպ փորձում է փրկել դեպի անդունդը գնացող երիտասարդ վանականին:

Իսկ կղզու անապատական մեկուսարանում պատկերացումները բուլրովին այլ են: Վանահոր խոսքերով՝ նա, ով ձգտում է կատարելության, պետք է կտրի իր բոլոր շղթաներն աշխարհի հետ, իր անցյալից և աշխարհային ամեն տեսակ վայելքներից:

Աշխարհից հրաժարված Վանահայրը երկու հպարտություն ուներ, առաջինը՝ հեթանոսական տաճարի հիմքի վրա բարձրացող եկեղեցին, երկրորդը՝ երիտասարդ Աբեղան: Եվ ահա Վանահոր սպասելիքները չքանում են: Նա խռովում է եկեղեցուց, իսկ Աբեղայի հոգում նրա կառուցած ամրոցը երերում է: Աբեղան՝ հմայված Սեդայի պատկերով, անապատից ձգտում է դեպի կյանք, դեպի ծով, ուր առաջին անգամ փարվեց Սեդային ու զգաց նրա ջերմությունը՝ կյանքի ջերմությունը: Սեդան աշխարհիկ կյանքի խորհրդանիշն է, Աբեղայի երազանքը: Երբ Սեդան չկար, ու չկար նաև աշխարհը, Վանահայրը Աբեղայի համար գերագույն հեղինակություն էր, բարձր ու վեհ: Աբեղայի միակ աշխարհը հավատն էր, ճգնավորական կյանքը, մենաստանը: Մինչդեռ Սեդայի հայտնությամբ բացվում է մի ուրիշ աշխարհ, արթնանում են երիտասարդ վանականի՝ տարիներ շարունակ քնած զգացմունքներն ու բնազդները, մարդկային էությունը, և նա այլևս չի կարող համակերպվել անապատի խեղճությանը:

Վանահայրն ուզում է կամ փորձում է հանգստացնել Աբեղային, բայց չի հաջողվում, որովհետև իր հոգին ևս «թխպոտ է ու խոնավ»: Իսկ Աբեղան՝ խոցված սրտով, նորից տանջվում է, մտորում ծովի ափին: Կոհակները, հովասուն քամիները կարծես խոսում են նրա հետ միզանուշների ու հովիկների կերպարանքով, քաղցրածոր լեզվով ու վերարձարծում քաղցր հուշեր, որոնք ավելի ու ավելի են զգալ տալիս կեցության աննպատակ լինելը. «Ինչ կյանք է սա. մոռացված մոմ մը խաչելության առջև, դժգույն ու միմակ, որ կմխա ու կհալվի»¹³:

Այս դրությունից դուրս գալու համար նա ապավինում է իր գիտակցությանը, կենսահայեցողությանը, որը մարմնավորված է ճգնավորի մեջ, ու անողորք քննադատությունը բոլոր արժեքները ունայնություն է հռչակում և միակ իմաստը գտնում է միայն դատարկ փոսի մեջ: «Միակ բանը, որ իմս է, իմ ստեղծածս: Միակ բանը, այ այդ փոսը, այդ դատարկ փոսը, այս միշտ դատարկ փոսը, որ ինչքան փորես, այնքան ավելի դատարկ կդառնա...»¹⁴:

¹³ Նույն տեղում, էջ 224:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 226:

Այստեղ Աբեղան տեսնում է մի ելք, և այդ ելքը ստեղծագործական աշխատանքն է՝ իբրև սփոփանք հոգեկան տանջանքների: Սակայն ինչո՞վ լցնել այդ փոսը, որտե՞ղ է ազդում ստեղծագործությունը: Ահա մի հարց, որ պատճառ է դառնում մտածումների: Եվ նա ձգտում է լցնել այդ փոսը բնության և կյանքի հրապույրներով՝ երազներով, և այդ ձգտումն արտահայտում է Քողավորը բանաստեղծական մի առանձին շեշտով.

«Իջե՛ք, իջե՛ք,
երազներ,
Իջե՛ք զգու՛յշ,
երազներ,
շոյո՛ղ, անու՛շ
երազներ,
իջե՛ք, քնքու՛շ
երազներ...»¹⁵:

Այս երազներով նա իմաստավորում է ստեղծագործությունը, գտնում է նրա աղբյուրը. «Այո՛: Եվ փոսը լեցված է», – ասում է նա:

Ե՛վ միգանուշները, և՛ հովիկները բնությունից առանձնացված մարդկային ապրումների «անձնավորում-սիմվոլներ են»¹⁶:

Միգանուշները, ինչպես և հովիկները, ամեն կերպ բորբոքում են Աբեղայի՝ բնությանը հաղորդակցվելու մղումները: Ժայռից իջած միգանուշներն Աբեղայի ականջին շնչում են Սեղայի անունը, և բնությունն է՛լ ավելի գեղեցիկ է երևում նրա աչքին: Աբեղան իր էությանը զգում է իր և բնության կապը:

Երազների և ունայնության միջև Քողավորը հավասարության մշան է դնում և իրեն էլ համարում է երազ: Մինչդեռ Աբեղայի երազանքը Քողավորն էր, որին սպասել էր նա երկար տարիներ: Սա Աբեղային հավատացնում է, թե հնարավոր է երազներով լցնել անհատակ թվացող դատարկությունը: Նա փորձում է կյանքը ոչ թե թեթև, այլ ավելի տանելի դարձնել մարդկանց համար: Աբեղան գիտե, որ Քողավորը երազ է: Նա ենթագիտակցորեն հավում է երջանկությանը, բայց երբ ձեռքով մի կողմ է տանում քողը, հայտնվում է Սեղան: Նա երազ է, երջանկություն: Այդ է պատճառը, որ Աբեղան չի կարող հեռանալ Սեղայից, հետևապես ուր էլ որ գնա, միևնույնն է, փնտրելու է նրան: Եվ պատահական չէ, որ հմայված Աբեղան նրան համարում է բնության պարզև, մտքերի թագուհին, սրտի ծովը, հոգու փոթորիկը: Աբեղան ենթարկվում է բնությանը: Նա փորձում է համբուրել Սեղայի ճերմակ հագուստի փեշերը, սակայն վերջինս անէանում է, և հերոսը մնում է զամված այնտեղ, ուր քիչ առաջ ունայնության փոսն էր:

Շանթի «Հին աստվածներում» պատկերված են աշխարհից ու աշխարհային կյանքից կտրված միաբանության կյանքը, նրա անդամների՝ վանականների մտածումներն ու զգացմունքները: Այս պատճառով շատերին կարծել է տալիս, թե դրաման վերաբերում է կուսակրոն հոգևորականությանը և նրա ապրումներին:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 220:

¹⁶ Վ. Գրիգորյան, նշվ. աշխ., էջ 85:

Սակայն մենաստանն ու վանականները լոկ սիմվոլներ են, խորհրդանիշներ, վարագույրներ, որոնց ստվերում տեղ գտած հոգեկան ապրումներն առավել հատկանշական են մտավորականությանը:

Սիմվոլիստական ոճի կիրառմամբ Շանթը հագեցած է դարձրել դրաման: Սիմվոլիկ նշանակություն են ստանում ինչպես հերոսների պատրանքներում ի հայտ եկած երևույթները, գործող անձինք, այնպես էլ իրենք՝ կենտրոնական ուժերը:

Աբեղան պարզ, անմիջական, սրտով ընդունած հավատքի կրողն է, Կույրը՝ մոլեռանդ հավատքի կրողը, իսկ Վանահայրը՝ բանական հավատքի, որն ինքնակատարելագործման մեջ է փնտրում իր գոյության իմաստը:

Շանթն օգտագործում է նաև գույների սիմվոլիկան: Այստեղ ևս գործում է հակադրությունների սկզբունքը: Եվ ուշագրավն այն է, որ նախընտրելի գաղափարն արտահայտվում է «մռայլ, բացասական» երանգների միջոցով, իսկ մերժելին, անընդունելին՝ «լուսավոր» գույների օգնությամբ:

Միմյանց հակադրված երկու հիմնական գույները սևն ու սպիտակն են: Դրանք խորհրդանշում են տարբեր ժամանակներ: Առաջինի կրողը Վանահայրն է, իսկ երկրորդինը՝ Աբեղան:

Սակայն մենաստանում ավելի շատ իշխում է սևը: Այն ընդհանուր ֆոն է. հերոսների համար մարդիկ «սևազգեստ» են և «սևահոգի»: Ընդհանրապես մուգ գույները նախընտրելի են Շանթի համար: «Սպիտակը մաքրության, անմեղության, ճշմարտության իմաստի հետ միաժամանակ արտահայտում է և բացասական նշանակություն՝ մահ»¹⁷, – գրում է Վ. Գրիգորյանը: Սակայն կարծում են, որ սպիտակ գույնը ոչ թե մահ է, այլ ինչ-որ մի նոր բանի սկիզբ: Վերջապես, սպիտակ է հագած նաև Սեդան, որը խորհրդանշում է իրական կյանքը:

«Հին աստվածները» մեր դրամատուրգիայի մեջ առաջին լուրջ սիմվոլիստական երկն է: Բայց դրաման արժանահիշատակ է նաև նրանով, որ հեղինակը դիմել է սիմվոլիզմին, օգտվել նրա գեղարվեստական զինանոցից ոչ թե մռայլ հուսախաբության ու հիասթափումի մատնված, այլ հոգևոր շղթաները փշրելու, մարդու բնական էությանն ու կամքին ընդդիմադիր մութ ուժերը վանելու նպատակով:

Ուսումնասիրելով դրաման՝ իսկապես համոզվում ենք, որ Շանթն այս ստեղծագործությամբ հասարակության դատին է հանձնել մի գլուխգործոց, որը մինչ այդ նմանը չի ունեցել, և այն ամբողջությամբ նորություն էր:

«Հին աստվածների» ստեղծման օրից մինչև այժմ մասնագետները փորձում են տեսանելի դարձնել Լևոն Շանթի դրամայի գրական ու գեղարվեստական արժեքը, ջանում են բացահայտել նյութը, որ խորհրդի քողով է ծածկված՝ իբրև սիմվոլիկ գործ: Ու մինչև օրս էլ մեր հասարակության լայն զանգվածների համար դրաման մնում է անմատչելի:

Շանթի «Հին աստվածներին» դեռ շատերը կանդրադառնան, որովհետև այն իր հարցադրումներով ուղղված է ապագայի հավերժությանը:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 86:

АННА МОВСИСЯН – Символика в драме Шанта “Старые боги”. – Пьеса Левона Шанта “Старые боги” анализировалась многократно и с разных точек зрения. В настоящей статье основное внимание уделено её символике, символичности нарисованных писателем образов. Шант совершил переворот в армянской драматургии, создав первое по-настоящему значительное произведение символического характера, предназначенное для сцены. “Старые боги” чрезвычайно интересная драма, прежде всего тем, что вопросы, поднятые в ней, обращены в будущее.

ANNA MOVSISYAN – Symbolism in the Drama “Old Gods” by Shant. – The drama “Old Gods” by Shant has been examined and discussed many times from different points of view. The drama is considered from the point of view of symbolism and the stress is laid on symbolic images. Shant has made a revolution in Armenian dramaturgy by creating the first serious symbolic composition. “Old Gods” is a very interesting drama, as the problems discussed there refer to the eternity of the future.