
ԹԱՏԵՐԳԱԿ ԼԵՎՈՆ ՇԱՆԹԸ XIX Դ. – XX ԴԱՐԱՍԿԶԲԻ ՀԱՅ
ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ՀԱՄԱՊԱՏԿԵՐՈՒՄ

ԱՐԾՎԻ ՀՈՒՆԱՆՅԱՆ

XIX հարյուրամյակում ձևավորված և բուռ ծաղկում ապրած մեր դասական դրամատուրգիան, որ ուներ գերազանցապես սոցիալական թեմատիկա ու ռեալիստական ուղղություն, ունեցավ իր արժանավոր հետևորդները XX դարասկզբում և 10-ական թվականներին շարունակում էր հաջողությամբ զարգանալ: Այդուհանդերձ, քանի որ փոխված ժամանակի հասարակական ու գեղագիտական պահանջները բոլորովին ուրիշ էին, անխուսափելիորեն ու անհրաժեշտաբար պետք է ստեղծվեր նոր թատերագրություն և այն ստեղծվեց:

Եվ, որքան էլ զարմանալի է, դարասկզբին նորը, ժամանակի ոգուն ու ոճին, նրա պահանջներին առավել չափով համահունչը մեր բեմական գրականության մեջ ծնվեց Լ. Շանթի ու ինչ-որ չափով նաև Դ. Դեմիրճյանի՝ անցյալի կյանքը պատկերող պիեսներում: Այս իրողությունն ինքնին հետաքրքիր է, քանզի վկայում է ոչ միայն հայ թատերագրության նոր վերելքն ու զարգացման ավելի արդիական մակարդակը, այլև երկար ժամանակ չարչրկված, գրեթե մի հարյուրամյակ ձևավորման ու հասունացման դժվար ճանապարհ անցած մեր պատմական դրամատուրգիայի, թեև շատ ուշացած, բայց խիստ տպավորիչ, անգամ շոնդալից հաղթանակը: Արձանագրելով սույն փաստը՝ հարկ է, որ մենք այն դիտենք XIX դարի ազգային-հայրենասիրական ողբերգության լինելիության երկար ու ձիգ ճանապարհի համապատկերում՝ նկատի ունենալով նաև, որ հասարակության կողմից սիրված այդ ժանրի զարգացման ընթացքը Պոլսում և Թիֆլիսում և՛ նման է եղել և՛ տարբեր: Մի դեպքում բացարձակ գերիշխանությունը պատկանել է իրեն, իսկ մյուս դեպքում՝ ոչ, քանզի արևելահայ դրամատուրգիայում սոցիալ-կենցաղային կոմեդիան նրա գորեղ մրցակիցն էր: Եվ ինչպես ժամանակը ցույց տվեց, վերջինս զարգացման անհամեմատ ավելի մեծ ներուժ ու հեռանկար ուներ, քանի որ, եթե մինչև XIX դարի 60-ական թվականները, Կովկասում երկու հակոտնյա ժանրերը փոխնիփոխ միմյանց նկատմամբ առավելության հասնելով հանդերձ, մոտավորապես նույն վիճակում էին, ապա դարի երկրորդ կեսերին, երբ հանդես եկավ Գ. Սունդուկյանը, գերակա վիճակում հայտնվեց սոցիալ-կենցաղային ռեալիստական կոմեդիան:

Այդ կացությունը շարունակվում է մինչև XX հարյուրամյակի սկիզբը, երբ ձևավորման երկար ու ձիգ ճանապարհ անցնելուց հետո ժողովրդից ջերմորեն սիրված պատմական թատերագրությունը Լ. Շանթի, Սուրազանի ու Դ. Դեմիրճյանի պիեսներով վերջապես կայանում է՝ հասնելով արժանի գեղարվեստական մակարդակի և մեկընդմիջտ նվաճելով իր գոյության

անվիճելի իրավունքը: Դրա հետևանքով նոր ժամանակաշրջանում հայ թատերագրության մեջ վերականգնվում է մշտապես մրցակցության մեջ գտնվող հակոտնյա ժանրերի՝ սոցիալ-կենցաղային կոմեդիայի և հայ պատմական դրամայի ու ողբերգության հավասարակշռությունը, որոնցից առաջինը, եթե զարգացավ ու իր բարձրակետին հասավ ավելի շուտ՝ XIX դարի երկրորդ կեսին (Գ. Սունդուկյան) և հաջորդ հարյուրամյակի սկզբում (Ալ. Շիրվանզադե), ապա մյուսը ծաղկեց XX դարում (Լ. Շանթ, Մուրացան, Դ. Դեմիրճյան, Լ. Միքայելյան, Ն. Զարյան, Մուշեղ Իշխան և ուրիշներ): Սա ամենից առաջ հայ պատմական թատերագրության շատ ուշացած և դժվար ձեռք բերված հաղթանակն էր մեր բեմական գրականության մեջ ու դրա ամենամեծ «մեղավորը» դարակցում ստեղծված մեր սքանչելի դրամաների (որոնց մեծ մասը, մեր կարծիքով, իսկական ողբերգություններ են) հեղինակն էր՝ Լ. Շանթը: Եվ կարելի է վստահաբար ասել, որ եթե Սունդուկյանն ու Շիրվանզադեն հայ արդիական, իրապաշտ դրամատուրգիայի հիմնադիրներն էին և այն բարձրագրին արժանավայել մակարդակի, ապա նույնը նոր ժամանակներում մեր արդեն ոչ միայն ռեալիստական, այլև սիմվոլիստական ու ռոմանտիկական պատմական թատերագրության ասպարեզում կատարեց Լևոն Շանթը: Նրա շնորհիվ էր, որ պատմական ժանրը հենց բեմական գրականության մեջ մեծ ուշացումով շեքսպիրյան շունչ ու ոգի, անդնդային խորություն և ազնվաշուք կերպարանք առնելով՝ արժանի դարձավ մեր ժողովրդի ավանդական սիրուն և ակնածանքին:

Բեմական գրականության ասպարեզում հանդես գալով Շիրվանզադեի հետ գրեթե միաժամանակ, Շանթը մեր դրամատուրգիայի արդիականացման ու եվրոպականացման առաջադիմական գործում շատ ավելի առաջ գնաց՝ ստեղծելով ոչ թե մասնակիորեն վերափոխված, այլ բովանդակությամբ ու ձևով մի բոլորովին նոր թատերագրություն, որն արդեն աղերսներ ուներ ոչ թե Սունդուկյանի ու Պարոնյանի, այլ եվրոպական դրամատուրգիայի (Շեքսպիր, Իբսեն, Վ. Հյուգո, Հաուպտման, Մետերլինկ և ուրիշներ) հետ: Ըստ որում, ուրախալիկ և միաժամանակ պարադոքսալը, ի պատիվ Լ. Շանթի, այն էր, որ դրա հետ մեկտեղ նրա թատերագրությունը, մասնավորապես կոթողային դրամաները («Հին աստվածներ», «Կայսր», «Ինկած բերդի իշխանուհին», «Օշին Պայլ») խորապես ազգային էին, հայկական:

Առավել կարևորն այն է, սակայն, որ Լ. Շանթը հայ թատերագրությունը նորացնում էր ոչ թե միայն թեմատիկայով ու բովանդակությամբ, այլև գեղարվեստական ձևով, ոճաբանությամբ, իր ժամանակակից Դ. Դեմիրճյանի հետ կյանքի կոչելով դրամատուրգիական մի նոր տեսակ, ստեղծելով ոչ միայն սինթետիկ, այլև անալիտիկ, ինտելեկտուալ պիեսներ: Ըստ որում առավել անսովորն այն էր, որ իր գաղափարական բովանդակությամբ հույժ արդիական շանթյան դրամատուրգիան, հիմնականում և գլխավոր արժեքներով պատմական էր և ոչ թե նոր ժամանակների, այլ անցյալ դարերի կյանքն էր պատկերում: Ի պատիվ մեծ դրամատուրգի պետք է ասել սակայն, որ նրա անցյալի կյանքը պատկերող դրամաները ոչ միայն խորապես արդիական են, այլև հայրենասիրական, մեր ժողովրդի ազգային

ճակատագրի մտահոգություններով տոգորված: Նա իր դրամատուրգիական գլուխգործոցներում պատմությունը միջոց է դարձնում խորապես արդիական և ազգային-հայրենասիրական խնդիրներ արծարծելու, յուր որդիական փրկարար պատգամները մեծապես վտանգված հարազատ ժողովրդին հաղորդելու, դաժան գոյապայքարի բազմադեմ ու մռայլ ճանապարհին նրա համար հույսի ու լույսի փրկարար կանյթեղ վառելու համար:

Եվ եթե Շիրվանզադեն զգալապես նորացնում ու եվրոպականացնում էր մեր ազգային դասական և, հատկապես, սունդուկյանական դրամատուրգիան, ապա Լ. Շանթը հրապարակ էր բերում ամբողջովին արևմտյան թատերագրության ոգով ու ոճով գրված և ոչ թե սոցիալ-կենցաղային, այլ բարոյաբանական-մարդագիտական բնույթի համամարդկային-հավերժական թեմաներ (իշխանատենչություն, փառամոլություն, չարություն ու բռնակալական կիրք, նախանձ, հանցանք և պատիժ, վրեժի արդարացի կիրք և այլն) շոշափող, բայց յուրովի՝ թե՛ ուղղակիորեն, թե՛ անուղղակիորեն կամ այլաբանորեն մեր ազգային ճակատագրի մտահոգություններով տոգորված, հզոր ու տարողունակ և մեծ մասամբ ողբերգաշունչ դրամաներ: Սա բոլորովին նոր, որքան անսպասելի, նույնքան էլ, թերևս, անխուսափելի մի ստեղծագործական գործընթաց էր, որ նախանշում էր մեր բեմական գրականության զարգացման արգասավոր ուղիներից մեկը, առավել արդիականը՝ նոր պատմաշրջանում:

Իր դրամատուրգիական մուտքը կատարելով արդիական պիեսներով («Եսի մարդը»՝ 1901 թ., «Ուրիշի համար»՝ 1903 թ., «Ճամբուն վրա»՝ 1904 թ.)՝ Շանթը մի քանի տարի անց՝ 1909-ին, կտրուկ անցում կատարեց դեպի անցյալի թեմատիկական՝ ստեղծեց գրեթե միայն բարձրարժեք երկեր: Թատերգուի ինչպես թեմատիկ վճռական շրջադարձը, այնպես էլ շոնդայից հաջողությունները միանգամայն օրինաչափ էին և ունեին իրենց թե՛ կենսական-պատմական և թե՛ հոգեբանական ու ստեղծագործական պատճառները: Բեմական գրականության ասպարեզում իր առաջին քայլերն անելով, և մեկը մյուսի հետևից հրապարակ բերելով երեք դրամաներ, թատերգուն շուտով զգաց, որ ժամանակակից տխուր ու անհեռանկար հայ իրականության ընձեռած աղքատիկ հնարավորությունների սահմաններում ինքը հազիվ թե կարողանա ցանկալի մակարդակով գեղարվեստորեն արտահայտել իրեն հուզող բարոյաբանական - մարդագիտական և ազգային-հայրենասիրական ծանրակշիռ խնդիրները: Եվ գրողն իրավացի էր, քանզի անցյալ դարասկզբի տխուր իրականությունը, զարհուրելի ծանր, ստրկական վիճակում գտնվող և նոր, առավել ահեղ փորձությունների առաջ կանգնած արևմտահայության թշվառ վիճակը, նրա մղած ազգային-ազատագրական պայքարի հնարավորությունների ողբալի սահմանափակությունը և մանավանդ կենսական-պատմական նպաստավոր պայմանների իսպառ բացակայությունը, ծանր տպավորություն էին թողնում:

Եվ նման հուսահատեցնող իրողություններով էր պայմանավորված այն սրտամաշ հոռետեսական տրամադրությունն ու անհեռանկարայնության ցավոտ զգացողությունը, որով համակված էին Լ. Շանթի «Եսի մարդը» և

մանավանդ «Ճամբուն վրա» դրամաների՝ ազգային-ազատագրական շարժման հետ կապված հերոսները: Նրանցից մեկը՝ գրողի առաջին պիեսի կենտրոնական գործող անձը՝ Մուշեղը, հակառակ դրական հերոսի՝ Սեդրակի մղած հայրենասիրական պայքարի, դիրքերը լքած և թշնամուն ծառայող մի սովորական դավաճան է: Ըր ընկերների անզգուշության պատճառով ծուղակն ընկնելով՝ այս եսամոլ երիտասարդը սեփական մաշկը փրկելու համար ծառայության է մտել թուրքական գաղտնի ոստիկանությունում, իսկ մյուսը՝ «Ճամբուն վրա» դրամայի գլխավոր հերոսը՝ Վահրամը, որ նրա ճիշտ հակապատկերն է, պատրաստվում է անպայման մեկնել երկիր՝ մարտնչելու հանուն իր թշվառ ազգակիցների: Վերջինս, սակայն, նվիրյալ հայրենասեր լինելով հանդերձ, համակված է ծայրահեղ հոռետեսությամբ, դատապարտյալի վիատեցնող հոգեբանությամբ ու համոզված է, որ իրենց կռիվն անհույս է, քանզի ուժերն անհավասար են և պարտությունն անխուսափելի է, Էրզրի գնացող ազատամարտիկներին էլ վերադարձ չկա, և նրանք բոլորն էլ նահատակներ են:

Հատկանշականը, սակայն, այն է, որ այդ ամենով հանդերձ, Վահրամը չի երկնչում, ոչ էլ փորձում է խուսափել նահատակի տխուր ճակատագրից կամ գեթ ժամանակավորապես հետաձգել իր մեկնումը, երբ ինքն արդեն, ինչպես ասում են, սիրո տեր է դարձել, և դա ի նկատի ունենալով յուր սրտացավ ընկերը՝ Սարիկյանը, փորձում է փոխարինել նրան: Շանթի դրական հերոսի այս հայրենասիրական անձնվիրությունն ու գաղափարական ֆանատիզմը, կոշտ անդրովելիությունը՝ ոչ միայն մտերիմ բարեկամի փրկարար առաջարկը չընդունելը, այլև սիրած աղջկա աղերսանքներին չանսալը և նահատակային անվարան համակերպությունը ակեղ ճակատագրին, որքան էլ ազնիվ ու գեղեցիկ, ծանր ու վիատեցնող տպավորություն են թողնում: Եվ Շանթի ու նրա հերոսների այս անողոր իրատեսությունից բխող հոռետեսությունը, ցավոք, անհիմն չէր:

XX դարակազմին Արևմտյան Հայաստանի, նրա երիցս դժբախտ ժողովրդի փրկության համար մղվող ազատագրական կռիվ թույլ ճիգերը անօգուտ էին ու որևէ արդյունքի չէին կարող հասցնել: Եվ բնավ զարմանալի չէ, որ դրամատուրգիայի ասպարեզ մտած Շանթն իր թե՛ մարդախույզ հոգեբանական որոնումները շարունակելու և թե՛ մանավանդ ազգային-հայրենասիրական գաղափարներն ու մտահոգությունները արժանի խորությամբ ու պատշաճ մակարդակով արտահայտելու համար, յուր ստեղծագործական հայացքն ուղղում է դեպի հայոց որքան մռայլ ու ողբերգական, նույնքան էլ հերոսական ու ոգեշնչող տարեգրության խորքերը: Հակառակ տխուր և անհեռանկար ներկայի, դրամատիկ անցքերով, հայրենասիրական ոգորումներով ու մաքառումներով, թե՛ դրական և թե՛ բացասական վառ ու տպավորիչ, դեմքեր ու հարուստ պատմական անցյալն իր ստեղծագործական խոյանքների նախաշեմին կանգնած թատերգակին թե՛ առատ, և լիարժեք նյութ էր տալիս: Եվ քանի որ այս դեպքում արտացոլվող իրականությունն իր հարստությամբ ու բազմակողմանիությամբ ներդաշնակ էր հեղինակի դրամատուրգիական հետաքրքիր ու ծանրակշիռ հղացումներին՝ ստեղծագործական արդյունքներն էլ խիստ բարձր, ուղղակի հրաշալի եղան:

Թատերգակ Լ. Շանթի ճիշտ ժամանակին կատարած անսխալ կողմնորոշումը դեպի հայոց անցյալի հիշարժան ու նշանակալից դարերը, բնական և արգասավոր քայլ էր, և բնավ պատահական չէ, որ թեմատիկ այդ բախտորոշ շրջադարձով էլ սկսվեց նրա սրբնթաց վերելքը դեպի դրամատուրգիական արվեստի վսեմ կատարները, դեպի նրա հրաշափառ օլիմպոսը: Դա միանգամայն բնական ու օրինաչափ ստեղծագործական վերելք էր, քանզի թատերգակի շոայլ ձիրքն ու բնատուր վիթխարի կարողությունները միայն կենսական-պատմական լիարժեք նյութի հիման վրա կարող էին արժանի դրսևորում ստանալ և երկնել գեղարվեստական հրաշալի գործեր:

Կիլիկյան Հայաստանի և Բյուզանդիայի դրամատիկ իրողություններով և բախտորոշ շրջադարձերով հարուստ պատմությունից առնված ճակատագրական մեծիմաստ անցքերը, անցյալի նշանավոր պետական-քաղաքական գործիչների կյանքն ու գործը և դրանցից բխող դառն ու ճշմարիտ, խրատական և օգտակար հետևությունները, դարերի հոլովույթում գտված ու բյուրեղացած ճշմարտությունները հարուստ նյութ էին տալիս Շանթին՝ ստեղծելու յուր կամեցած ու պատկերացրած դրամատուրգիական մոդելը, բարձրագույն արվեստով ու անթերի վարպետությամբ արտահայտելու իրեն հուզող գաղափարները, կերտելու յուր պատկերացրած դրական ու բացասական հերոսների լիարժեք կերպարները: Եվ որոշակի թատերագրական փորձառությունից հետո միայն պատմական թեմատիկայով տարվելը պայմանավորված էր ոչ այնքան ժանրային ուրույն կողմնորոշմամբ կամ հին ժամանակների նկատմամբ ունեցած առանձնահատուկ սիրով ու հետաքրքրությամբ, որքան անցյալի դրամատիկ անցքերով ու խրատական պատմություններով հարուստ կենսական նյութի միջոցով, առավել ցայտուն ու սուպավորիչ ձևով ազգային հայրենասիրական խորապես արդիական ու հրատապ խնդիրներ արծարծելու նախասիրությամբ և կարողությամբ, կարելի է նույնիսկ ասել, բնատուր բացառիկ հմտությամբ:

Մեծ թատերագրի դեպի անցյալի թեմատիկական ունեցած բուռն հակումը ոչ միայն պատահական չէր, այլև յուրովի օրինաչափ էր, եթե ի նկատի ունենանք, որ նա իր դրամաներում մեծ ոգեշնչումով ու հմտությամբ շարունակում ու զարգացնում էր XIX դարի արվեստով թույլ, բայց ազգային ոգով հզոր ու առինքնող հայ պատմական ողբերգության հայրենասիրական ավանդները:

Շանթն, ինչպես արդեն ասվեց, իր հրաշալի դրամաներում գեղարվեստական մեծ ուժով ուղղակիորեն կամ այլաբանորեն արտահայտել է պետականագուրկ դարձած և իր վտանգված ազգային ու ֆիզիկական գոյության դժվարություններով և վերահաս դաժան ժամանակի մարտահրավերներով խորապես մտահոգ հայության ծանր տազնապներն ու չմարող հույսերը, նրա ազատատենչ ոգորումները:

Այս տեսակետից ուշագրավ է հատկապես գրողի ամենավերջին՝ «Օշին Պայլ» (1929 թ.) առավել հայկական ու հայրենասիրական դրաման, որում Կիլիկյան Հայաստանի գոյության ու հարատևության համար մղվող անձնուրաց պայքարի պատկերման միջոցով արտահայտվել է մեր ժողովրդին դարերով հուզած ազգային անկախ պետականության վերականգնման և

ապա նրա ամրապնդման ու պահպանման գաղափարն ու անմեռ երագր: Եվ այս առումով էլ Շանթի սույն հրաշալի թատերգությունը նախորդների («Հին աստվածներ», «Կայսր», «Ինկած բերդի իշխանուհին») նման խորապես արդիական դրամա էր, որը յուրովի արտահայտում էր իր համար աղետավոր XX դարը թևակոխած պետականագուրկ հայ ժողովրդի ազատասիրական իդեալը:

Ի դեպ, հարկ է նշել այն խիստ հատկանշական փաստը, որ նույն այդ վսեմ մտորումները մի այլ տեսանկյունից և այլաբանորեն, մասնավորապես դաժան ժամանակների ահեղ մարտահրավերներին համապատասխան հայ ժողովրդի գոյափիլիսոփայության ու գոյաձևի հույժ անհրաժեշտ վերանայման վերաբերյալ՝ Շանթը նախապես արտահայտել էր իր դրամատուրգական հասունությունն ու փառահեղ վերելքը առաջինը նշանավորած «Հին աստվածներ» (1909 թ.) հանճարեղ դրամայում: Նախնական՝ հեթանոս ու նոր՝ քրիստոնյա աստվածների, այսինքն՝ երկու տարբեր գոյափիլիսոփայությունների, մասնավորապես հոգևոր և մարմնավոր սկզբունքների, փիլիսոփայական բառապաշարով ասած, երկու տարբեր սուբստանցների (նախասկիզբների, նախահիմքերի) հակադրությունն ու պայքարը արտացոլող այս դրամայում, թվում է թե անբնական, արհեստական հավելված կարող է լինել ազգային-հայրենասիրական գաղափարների որևէ արտահայտություն, Շանթը, սակայն, խիստ կարևորելով այն, կարողացել է հարազատ ժողովրդի համար հույժ կենսական ու հրատապ այդ խոհերը բնականորեն ներհյուսել իր գլխավոր ասելիքին, բխեցնել յուր այս ստեղծագործության հիմնորոշ կենսահաստատ, պատմական փորձով ստուգված գաղափարից: «Մեհյանի մը գավիթը» տեսարանում նա հնարամտորեն գտել է իր հայրենասիրական մտորումներ իբրև խրատ ու պատգամ սեփական բազմաչափացար ու աղետյալ ժողովրդին ավանդելու, ինչպես և յուր միամիտ պատրանքներից ու հնօրյա գոյաձևից, անողորմ ճակատագրի հանդեպ դարավոր կրավորական-հարմարվողական պահվածքից վերջապես ձերբազատվելու և առաջին հերթին ինքն իրեն ապավինելու միտքը նրան ներշնչելու, այսինքն՝ համար ու աննահանջ գոյապայքարի միակ ճիշտ ուղին մատնանշելու գեղարվեստական ձևը:

Եվ խիստ հատկանշական է, որ պատմական դրամատուրգիայի ասպարեզ թևակոխած Լ. Շանթը մեր վաղնջական անցյալին նվիրված իր առաջին իսկ թատերկով խորապես արդիական ու հրատապ գաղափարներ էր արտահայտում, հենց սկզբից ցույց տալով, որ իր համար անցյալի թեմատիկան լոկ միջոց է եղել վերահաս բարդ ու ճակատագրական ժամանակի ազգակործան վտանգներին դիմագրավելու ուղիներ նշելու՝ նոր, չարագուշակ դարաշրջանում հայության գոյատևման հարցականները քննելու ու նրան դեպի փրկության իրատեսական ճանապարհը ուղղորդելու համար: Նա իր ժողովրդին անուղղակիորեն, այլաբանորեն հասկանալ էր տալիս, որ ինչպես ազատությունն ու անկախությունը, այնպես էլ պարզապես ապրելու, անգամ ֆիզիկապես գոյատևելու իրավունքը կյանքում նվաճվում է միայն ու միայն դժվար ու դաժան, անգամ անհույս ու օրհասական պայքարով և առաջին հերթին ու գլխավորապես սեփական ուժերով...

Հույսը ուրիշների և կամ Բարձրյալի վրա դնելը, իր արդարությունն ու իրավունքը վկայակոչելը և մանավանդ դրանց ապավինելը, ոչինչ բաներ են ոչ թե արդարությամբ, բարոյականությամբ ու խղճով, այլ եսամոլական հաշիվներով և գոյության կովի բիրտ ու վայրի օրենքներով առաջնորդվող այս դաժան աշխարհում: Նման սթափ ու օգտակար մտքեր է արտահայտում և այսպիսի սրտացավ հորդորներ է կարդում հայրենասեր ու ազգանվեր Լ. Շանթը տարաբախտ հայ ժողովրդին իր առաջին իսկ պատմական երկում՝ «Հին աստվածներ» գողտրիկ դրամայում:

1909-ին հրաշակերտած այս դրամատուրգիական գլուխգործոցում ներկայացնելով հին ու նոր աստվածների, որ նույնն է, թե հոգևոր ու մարմնավոր գոյության, դրանցից որևէ մեկի առաջնային, իրական ու տիրական լինելու մասին պատկերացումների պայքարը և հաստատելով կեցության մատերիալիստական ըմբռնումը, այսինքն՝ առկա, տեսանելի և շոշափելի կյանքն ու աշխարհը, Շանթը յուր հաջորդ «Կայսր» (1914 թ.) դրամայում իր առջև ծառայած ստեղծագործական նոր խնդիրների համեմատ սիմվոլիզմից զգալապես ձեռքազատվելով և նրա հաշիվն իր պիեսի հոգեբանական ռեալիզմը խորացնելով, աշխարհը և նրա տիրակալին՝ մարդուն ներկայացնում է ճշմարտացիորեն, յուր բուն հողեղեն էությանը և այդ էության հակադիր դրսևորումներով՝ ջանալով ամեն կերպ հավատարիմ մնալ իրականությանը: Ըստ որում, կյանքի բարդ ու հակասական պատկերը նա ներկայացրել է ոչ միայն դրական ու բացասական հերոսների սուր հակադրությամբ (մի կողմում Ֆոկաս, Թեոֆանո, Լեկապեն, մյուս կողմում՝ Օհան Գուրգեն, Հաննա), այլև գլխավոր հերոսի ներքնաշխարհում մարդկային դրական ու բացասական հատկությունների թե՛ հակասական և թե՛ բարդ միասնության ու դժվար գոյակցության պատկերման միջոցով:

Իր այս ինքնատիպ մտահղացման շնորհիվ թատերգուն հնարավորություն է ստացել լավատեսական լուծում տալ աշխարհում և մարդու մեջ մշտապես ընթացող չարի ու բարու անհաշտ պայքարին, հաստատել ոչ այնքան իրական, որքան երազական ու բաղձալի դրականը և գեղեցիկը, լուսավորն ու հմայիչը, թեկուզ և դրանք երբեմն պատկերելով ուտոպիական քաղցր հեռապատկերների ոսկե մշուշով գերազարդված սիմվոլիկայի («Արյան լեռը» ուղևորվելու մասին գլխավոր հերոսի կայացրած վճիռը) շնորհիվ: Նրա այդ յուրատեսակ եթերային-պատրանքային աշխարհատեսության կենդանի մարմնացումը Օհան Գուրգենն է, ողջ կյանքում իր համար խորթ ու մերժելի իրականության մեջ ապրած և հարկադրաբար նրա բիրտ օրենքներին հարմարված, բայց այնտեղ տիրող անարդարությունների ու այլանդակությունների հետ ներքուստ երբեք չհաշտված այդ բարդ ու անսովոր, թեև ներքուստ երկատված, բայց հոգեկան գեղեցիկ աշխարհ ու իդեալներ ունեցող և, ի վերջո, իր թովիչ անուրջների ճանապարհով գնացող գլխավոր հերոսը:

Հետաքրքիր ու անսովոր այս դրամատիկ կերպարի մեջ ողբերգորեն համատեղվել են կյանքի դրական ու բացասական կողմերը, չարն ու բարին, գեղեցիկն ու սոգեղը: Իր համար շրջադարձային վերջին տարիներից առաջ, Օհան Գուրգենն ապրել է սեփական խոսքերով ասած՝ «վարի կյանքի» օրենքներով: Մանավանդ որ, իբրև գորահրամանատար, զինվորական

ծառայության ողջ ընթացքում հարկադրված է եղել հարմարվել գոյության կովի բիրտ կանոններին, թեև սեփական հոգում միշտ գուրգուրանքով պահել-պահպանել է իր երազների անապական աշխարհի, թովիչ պատրանքներով գեղազարդված ոգեղեն գոյության լուսե պատկերը, ներքնապես այրվել բարի ու ներդաշնակ աշխարհի, թևավորող ու գերող և անհունորեն ցանկալի, թեկուզ և լոկ երևակայական երջանկության, կանչող ու դյուրիչ երանական եզերքի այրող կարոտով:

Օհան Գուրգենի ներքնաշխարհում ողջ կյանքում գոյակցել են ինչպես հարկադրաբար բիրտ իրականությանը հարմարված սովորական անհատը, այնպես էլ էության խորքերում մշտապես երկնային լուսե անուրջներով ու իսկական երջանկության փափագով տոգորված, իր մշտամնա բաղձանքների ներքին կրակով ջերմացող ու թևավորվող ոգեղեն մարդը, որն էլ ի վերջո հաղթում է նրա մեջ: Թատերգուն իր այս դրամայում պատկերելով իշխանատենչական կրքերով փոթորկված և ահագնորեն կայսերական գահին ձգտող Նիկեֆոր Ֆոկասի, Թեոֆանոյի, Լեկապենի և Օհան Գուրգենի պայքարը, ցույց է տալիս, որ վերջինս գահակալական արյունոտ կովում հաղթելուց հետո, կարճ ժամանակ անց կայսերական գահը ինքնակամ զիջում է պալատական սենեկապետ Վասիլ Լեկապենին, որպեսզի ինքն ուղևորվի իր ոսկի երազների երանական աշխարհը խորհրդանշող «Արյան լեռը»: Նա այսպես է վարվում, քանզի ինքը, կամոքն թատերգուի, նախապես աշխարհի անմաքուր օրենքներով ղեկավարվելով և հրով ու սրով բարձրագույն իշխանության հասնելով, ձգտում է կայսր դառնալ ոչ թե բյուզանդական արյունոտ գահի, այլ՝ մարդկային հոգիների վրա: Իր գլխավոր հերոսի գործողություններն այսպես ուղղորդելով Շանթը կամեցել է, որ նա մի նոր բռնապետական իշխանության փոխարեն կյանքի կոչի ազատության ու հավասարության, սիրո և մարդկայնության թեկուզ և երևակայական, բայց ընդօրինակելի մի երջանիկ թագավորություն, ուր պետական ղեկի մոտ լինեն ոչ թե Ֆոկասի ու Թեոֆանոյի կամ Լեկապենի պես իշխանամուլ ու չարանենգ միապետները, այլ Օհան Գուրգենի նման... կայսր հոգիները:

Դժվար չէ նկատել, որ պատմական դրամա գրելով՝ Շանթն արդեն երկրորդ անգամ բարձրացնում է բոլոր ժամանակների և հատկապես իր ապրած դարաշրջանի համար հույժ կարևոր կենսափիլիսոփայական հարցեր: Նա գոյություն չունեցող, բայց ցանկալի իդեալական աշխարհի ու կատարյալ բանական էակի մասին իր գեղեցիկ պատկերացումները, պատմական նյութի վրա կառուցված դրամատիկական լարված սյուժեի միջոցով, հակադրում է բոլոր ժամանակների համար առավել բնորոշ այլանդակ իրականությանը և իշխանամուլ ու բռնակալ հոգիներին: Եվ այդ ձևով է, որ թատերգուն յուր «Կայսր» դրամայում չարի ու բարու հավիտենական պայքարին, թեև անիրական, բայց դրական լուծում է տալիս գլխավոր հերոսի՝ Օհան Գուրգենի հույժ աստիպիկ եզրափակիչ վարքագծով հաստատելով լոկ իր գեղեցիկ պատրանքները: Ելնելով յուր գաղափարական-գեղարվեստական ինքնատիպ մտահղացումներից՝ Շանթը ուրիշ ճանապարհով գնալ չէր կարող և գտել է միակ ճիշտ լուծումը: Խնդիրն այն է, որ նրա երազած իդեալական աշխարհը և կատարյալ մարդը իրական կյանքում և

այն էլ իր պատկերած մոռալ ժամանակներում, անցյալի խավար դարերում չէին կարող գոյություն ունենալ, և դրանք իբրև գեղեցիկ ու գերող ցնորք ուրվագծվում են սեփական իրարամերժ տարերքներով երկատված, բայց, ի վերջո, իր խորքային ազնիվ էությանն ապավինած և խենթ համառությամբ յուր լուսեղեն երազների արահետով գնացող Օհան Գուրգենի գեղեցիկ անուրջների սիմվոլիստական մշուշոտ հեռապատկերում:

Եվ ուրիշ կերպ էլ չէր կարող լինել միջնադարյան Բյուզանդիայի ներքաղաքական կյանքի դաժան համապատկերը ներկայացնող մի թատերերկում: Ժամանակի բիրտ իրականությունը և այնտեղ իշխող ճիվաղային հոգիներին հակադրվող երազ աշխարհի կատարյալ մարդուն, նրա ցնորական ոգորումները և խորհրդավոր ու գրեթե միստիկ բաղձանքներն ամենից լավ կարելի էր պատկերել կիսով չափ ռեալիստական և կիսով չափ էլ ռոմանտիկական և հատկապես սիմվոլիստական դրամայի հնարքներն ու արտահայտչական միջոցներն օգտագործելով, ինչը և վարպետությամբ արել է Լևոն Շանթը:

«Կայսր» դրաման աչքի է ընկնում ինչպես իր գաղափարական, գեղագիտական հարուստ բովանդակությամբ, այնպես էլ դրամատուրգիական բարձր արվեստով: Հետաքրքիր ու տարողունակ պյուժե, սուր և խորիմաստ կոնֆլիկտ, լարված ու սրընթաց գործողություն և մանավանդ հոյակապ, ուղղակի շեքսպիրյան ուժի տեսարաններ (հատկապես Թեոֆանոյի ու Ֆոկասի արտակարգորեն անակնկալ և ճակատագրական վերջին հանդիպման հոգեբանական լարումից գերշիկացած սուր և հանդիսատեսին կամ ընթերցողին շնչահեղձ անող դրվագը, «Ինկած բերդի իշխանուհին» դրամայի ցնցող ու ողբերգաշունչ ավարտական պատկերները) ու կերպարները, ինչպիսին են Ֆոկասը, Լեկապենը և մանավանդ հզոր ու մոլեգին Թեոֆանոն, որ մի յուրատեսակ հայկական Լեոյի Մակբեթ է:

Այս ամենը հայ մեծ թատերգակի բացառիկ վարպետության ու մեծ տաղանդի վկայություններն են: Աշխարհի մեծագույն դրամատուրգներից սովորելու նրանց ստեղծագործական սկզբունքներն ու հմտությունը քննադատաբար յուրացնելու հազվագյուտ ձիրք ունենալով, Լևոն Շանթը երբեմն-երբեմն գրեթե մոտենում էր իր աշխարհահռչակ ուսուցիչների (Եվրիպիդես, Շեքսպիր, Իբսեն, Հյուգո, Մետերլինկ, Հաուպտման և ուրիշներ) մակարդակին: Սա հայ մեծ թատերգակի բացառիկ տաղանդի մի նոր վկայությունը լինելով, նաև եզակի, հազվադեպ, պատահող մի երևույթ է: Եվ չպիտի զարմանալ, եթե ասենք, որ Շանթի «Հին աստվածները» Արևմուտքի սիմվոլիստական դրամատուրգիայի, իսկ «Կայսրը» և «Ինկած բերդի իշխանուհին» Շեքսպիրի բարերար ազդեցությամբ են գրվել, իսկ «Ինկած բերդի իշխանուհին» թատերգությունը հիշեցնում է արդեն հունական անտիկ դրամատուրգիայի գլուխգործոցները («Մեդեա» – Եվրիպիդես): Խորապես արդիաշունչ և հայրենասեր գրողն այս դրամայում իր հնագույն ու մեծագույն նախորդից ավելի առաջ է գնում, տիպիկ կանացի վրիժառության վաղաձանոթ թեմայի փոխարեն հզոր արվեստով շատ ավելի կարևոր կենսական հոգեբանական խնդիր արծարծելով և ողբերգական շնչով արտահայտելով հանցանքի և պատժի, ոճրին ճակատագրորեն հետևող անհեղ հատուցման անկասելիության ու արդարափրավացիության

անչափ կարևոր ու խորապես արդիական գաղափարը: Այդ արդյունքին նա հասնում է ոճրագործի արյունոտ ճիրաններում գտնվող իր, թվում է, թե բոլորովին անգոր, բայց արդար և անհունորեն տենչալի վրեժի շիկացած զգացումից ամենագոր էգ առյուծ դարձած հերոսուհու՝ Աննայի գործողությունների, նրա կրքոտ ու նպատակասլաց դրամատուրգիական վարքագծի շնորհիվ: Արդար և համարժեք վրեժ լուծելու անսահման ու մոլեգին կիրքը, գեթ այդ ձևով, այդ միակ հնարավորությամբ իրեն հանգստացնելու և սփռվելու, իր մնացյալ կյանքը դուրս ինչ իմաստավորելու այրող ու թնավորող գաղափարը, ոճրագործ Վասիլ իշխանի անգոր ու անօգնական վիճակում գտնվող գերուհու տառապանքից ծվատված հոգուն ու մտքին չեղած տեղից անգամ թոփչք ու թևեր են տալիս, և նա, ի վերջո, հասնում է իր սևեռուն նպատակին:

Ապրումների խորությամբ ու վրեժի մոլեգին կրքով ինչ-որ չափով անտիկ դրամատուրգիայի նշանավոր հերոսուհուն (\square Մեդեա \square – Եվրիպիդես) հիշեցնող, բայց իր հարկադրյալ դաժանությունների մեջ շատ ավելի արդարացի, շանթյան ազնիվ ու եղերական, հզոր ու մոլեգին, նպատակասլաց ու անկասելի Աննան ողբերգական շնչի ամենամոնումենտալ հերոսուհին է, ամենահուզիչ կանացի կերպարը հայ դրամատուրգիայում: Եվ անվարան կարելի է ասել, որ մեր մեծ թատերգակի այս գլուխգործոցում ևս կան շեքսպիրյան ուժի հզոր կերպարներ (Աննա) և տեսարաններ (պիեսի ավարտական դրվագը): Համամարդկային հավերժական թեմա շոշափող այս հրաշալի դրաման, որի գործողությունները կատարվում են Հայկական Կիլիկիայում, իսկ գլխավոր հերոսներն էլ հայեր են, իր գաղափարական-գեղագիտական բովանդակության հարստությամբ խորապես ազգային - հայրենասիրական թեմա է արծարծում, երբ XX դարասկզբին (1919 թ.) Հայոց Մեծ եղեռնից (1915 թ.) հետո, այդպես սուր ձևով արծարծում է հանցանքի և պատժի պրոբլեմը, ոճրին հետևող արդար ու համարժեք հատուցման գաղափարը:

Լ. Շանթի ամենավերջին ու խորապես հայրենասիրական պիեսը՝ «Օշին Պայլը» (1929 թ.) եվրոպական ռոմանտիկական դրամայի, հատկապես Վիկտոր Հյուգոյի («Տորկվեմադա», «Մարիոն Դելորմ») ավանդույթներով է ստեղծվել: Ռոմանտիկական և բանաստեղծական շնչի այս գողտրիկ թատերգությունը որքան էլ որ պատմական նյութի վրա է կառուցված և կրկին (ինչպես «Ինկած բերդի իշխանուհին», դրամայում) պատկերում է հայկական Կիլիկիայում տեղի ունեցող իրադարձությունները XIV դարում, ազգային պետականության, մեր ժողովրդի ազատության և անկախության համար մղվող պայքարի թեման շոշափող և իր գաղափարական-գեղագիտական բովանդակությամբ խորապես արդիական ստեղծագործություն է:

Հպանցիկ վերլուծելով ու բնութագրելով Շանթի կոթողային պիեսները, քննական թռուցիկ հայացք գցելով նրա պատմական դրամատուրգիայի վրա՝ մենք նորից ու նորից համոզվում ենք, որ անցյալի թեմատիկային դիմելը թատերգակի համար լոկ հարմար միջոց է եղել իր ժամանակի ամենահրատապ ու հասարակությանը հուզող խնդիրներին յուրովի անդրադառնալու համար: Մեր այդ մտքի առավել ցայտուն հաստատումը գրողի

նախավերջին՝ «Շղթայվածը» (1918 թ.) դրաման է, որում կիսով չափ պատմական նյութի (գործողությունները կատարվում են միջնադարյան Անիում, կան իրական-պատմական դեմքեր, ինչպես Մանուչե Էմիրը և իշխան Վահրամ Պահլավունին), կիսով չափ և ավելի հորինովի սյուժեի հիման վրա արծարծվում են արդեն ոչ թե ազգային-հայրենասիրական, այլ սոցիալ-քաղաքական, ինչպես և բարոյաբանական-մարդագիտական ծանրակշիռ խնդիրներ: Կյանքի աններդաշնակության, աշխարհում տիրող անարդարության ու բռնության պատճառը ոչ այնքան միապետական դաժան կարգերն են, հասարակական հարաբերությունների արատավորությունը, որքան այդ ամենը ստեղծող, աշխարհում ամեն ինչ տնօրինող բանական արարածը՝ մարդը, որը տակավին շատ անկատար է, իր բուն էությամբ՝ արատավոր: Մա է հույժ արդիական գոյափոխության հարցեր բարձրացնող այս քաղաքական դրամայի առանցքային գաղափարը:

Գրողը «Շղթայվածը» պիեսում դրամատիկական անցքերի զարգացման անկասելի, ուղղակի ճակատագրական ընթացքով հաստատում է այն միտքը, որ արդար ու ժողովրդավարական կարգեր հաստատելու, աշխարհում ազատ ու երջանիկ կյանք ապահովելու համար պետք է կատարելագործել նախ մարդուն, և հետո նոր ամեն մի երկրում գոյություն ունեցող հասարակական ու պետական-իշխանական կառուցվածքը: Ըստ այդմ, բռնապետությունները վերացնելու համար ոչ թե հեղափոխություններ ու հեղաշրջումներ, անարդյունք պերմանենտ իշխանափոխություններ պետք է անել, այլ հարկ է հիմնովին վերափոխել բանական էակին, վերացնել նրա մեջ առկա չարորակ թերությունները և մասնավորապես սպանել, ինչպես որ դրամայում է ասվում, նրա միջի բռնակալին: Այլապես միշտ և ամեն դեպքում, պետական դեկի մոտ հայտնված և անսահմանափակ իշխանության տիրացած մարդու ներքնաշխարհում անխուսափելիորեն արթնանում է նիրհած ճիվաղը, նրա մեջ նստած պոտենցիալ բռնակալը, որը և կարճ ժամանակում ի չիք է դարձնելու ամեն տեսակ հեղափոխությունների ու արյունահեղ շրջադարձերի գնով ձեռք բերված փխրուն, անկայուն ու ըստ այդմ վաղանցիկ ազատությունն ու անկախությունը, հավասարությունն ու եղբայրությունը, և հազիվ ստեղծված ժողովրդավարության փոխարեն նորից ու նորից վերականգնելու է բռնակալությունը:

Լ. Շանթն իր այս հետևությանը վերջնականապես հանգեց Ռուսաստանում տեղի ունեցած հեղափոխությունից հետո, ցարական միապետության ավերակների վրա հաստատված նոր, անհամեմատ ավելի դաժան ու տմարդի՝ սոցիալիստական բռնակալության ցնցող օրինակի հիման վրա: Հասկանալի է, որ այդ միտքը գրողի մոտ, նրա մարդաբանական հետախուզումների բազում տարիների ընթացքում, սաղմնավորվել էր շատ ավելի վաղ, բայց վերջնականապես ձևավորվեց ու ավարտուն տեսք ստացավ 1917-ից հետո և իր գեղարվեստական արտահայտությունը գտավ «Շղթայվածը» դրամայում, որը գրվեց 1918-ին հայտնի դեպքերից ընդամենը մեկ տարի հետո: Ըստ որում, հետաքրքիր է նշել, որ վերոհիշյալ գաղափարը թատերգակն առաջին անգամ մի այլ ձևով իր նախապես դրական համարում ունեցող գլխավոր հերոսի՝ Ֆոկասի անսպասելի փոխակերպության

ու անսովոր վարքագծի միջոցով արտահայտել է տակավին 1914 թ. գրած «Կայսր» դրամայում:

Եվ ուշադիր հայացքով քննելով Շանթի դրամատուրգիական գլուխգործոցները, դժվար չէ նկատել, որ եթե իր առաջին պիեսներում գաղափարական-գեղագիտական նույն մղումների և մարդասիրական իդեալների թելադրանքով պատկերել է իր ապրած ժամանակի չար ու բարի, էսասեր ու այլասեր մարդկանց, հաստատել լավն ու գեղեցիկը և մերժել վատն ու այլանդակը, ապա նույնը արդեն բարձր արվեստով ու վարպետությամբ, կենսափիլիսոփայական ավելի խոր իմաստավորմամբ մեզ է ներկայացնում իր հասուն գործերում, պատմական մեծարժեք դրամաներում: Եվ այս դեպքում րնակա-նարար նախկին պարզունակ սյուժեների փոխարեն արդեն մատուցվել են պատմական հավաստի նյութի հիման վրա ստեղծված խոր ու տարողունակ դրամատիկական պատումներ, ինչպես և մակերեսային ու անգույն (Սեդրակ, Մուշեղ – «Եսի մարդը») կամ համեմատաբար հաջող (Մարի, Վահրամ – «Ճամփուն վրա») հերոսների փոխարեն կերտում է պատմական դարաշրջաններ ու երկրներ (Հայաստան, Բուլղարիա) մարմնավորող հյութեղ ու մոնումենտալ դրամատուրգիական կերպարներ: Բավական է հիշել միայն «Հին աստվածների» տիրական ու անկոտորում Վանահորը, խորն ու նկուն արեդային, մոլեռանդ կույր վանականին, քնքուշ ու եթերային Սեդային, «Կայսր» դրամայի կեղծ ու երեսպաշտ, նախանձոտ ու չարանենգ Նիկեֆոր Ֆոկասին, հզոր, տիրական ու մոլեգին Թեոֆանոյին, նենգ ու խորամանկ Վասիլ Լեկապենին, ներքուստ երկփեղկված, բայց ուժեղ ու հաղթական Օհան Գուրգենին և եթերային Հաննային, «Ինկած բերդի Իշխանուհին» թատրերկի անհունորեն դժբախտ ու վրիժատենչ Աննային, «Օշին Պայլ» դրամայի նպատակասլաց ու կորովի Օշին իշխանին, սիրո ու վրեժի արանքում տանջալիորեն տարուբերվող բարի ու անձնագոհ Ռիթային:

Ինչպես արդեն նշվեց, XX դարակերպին մեր բեմական գրականության մեջ բարդ ու ոչ միանշանակ ընթացքներ էին տեղի ունենում: Մի կողմից արդիական կյանքը պատկերող հայ դասական իրապաշտ դրամատուրգիան շարունակում էր հաջողությամբ զարգանալ (Ալ. Շիրվանզադե, Վրթ. Փափագյան, Նար-Դոս), իսկ մյուս կողմից՝ ծնունդ է առնում ու հասունանում գերակշիռ չափով պատմական թեմատիկա որդեգրած ու հիմնականում սիմվոլիստական ուղղությանը հարող և բովանդակությամբ ու գեղարվեստական ձևով բոլորովին նոր թատերգությունը, որի գլխավոր դեմքը և ամենատիպիկ ներկայացուցիչը Լևոն Շանթն էր: Նախապես տարվելով խորհրդապաշտությամբ, թատերգուն իր որոշ պիեսներում («Հին աստվածներ» և «Շղթայվածը») հատկապես օգտագործում է գրական այդ հոսանքի գեղարվեստական սկզբունքներն ու ստեղծագործական հնարները: Նրա կողքին ուրիշներն էլ (Ավ. Ահարոնյան, Լ. Մանվելյան) գրեցին ու բեմադրեցին բազմաթիվ առավել կամ նվազ չափով ուշագրավ սիմվոլիստական պիեսներ՝ դրանով իսկ նպաստելով մեզանում դրամատուրգիական այս նոր ուղղության ձևավորմանը: Ըստ որում, ինչպես տեսանք, անցյալ

դարասկզբում հայ թատերագրության զարգացման երկու զուգահեռ ընթացող հոսանքների բնական առաջընթացի պատկերն ավելի տարբեր էր, քան նման: Եթե մեր բեմական գրականության սունդուկյանական ուղղության բոլոր ներկայացուցիչները (Շիրվանզադե և ուրիշներ) գտարյուն ռեալիստներ էին, ապա նույնը չի կարելի ասել մյուս՝ հիմնականում սիմվոլիստական հոսանքին պատկանող թատերագիրների մասին:

Մենք արդեն տեսանք, որ նրանցից նույնիսկ ամենաերևելին՝ Լ. Շանթը յուր ոչ բոլոր դրամաներում հետևում էր իր որդեգրած գրական նոր ուղղության ստեղծագործական սկզբունքներին: Եվ եթե «Հին աստվածներ»-ն ու «Շղթայված»-ը առավել կամ նվազ չափով սիմվոլիստական պիեսներ են, ապա «Կայսր»-ը և «Ինկած բերդի իշխանուհին» հիմնականում ռեալիստական, իսկ «Օշին Պայլը»՝ ռոմանտիկական դրամաներ են: Մյուս կողմից, ի տարբերություն այն իրողության, որ հայ ռեալիստական թատերագրության բոլոր աչքի ընկնող ներկայացուցիչները մեծատաղանդ գրողներ էին, սիմվոլիստական հոսանքի հետևորդները (Ավ. Ահարոնյան և ուրիշներ) Լ. Շանթից բացի չափազանց թույլ էին ու անհամեմատելի «Հին աստվածների» հանճարեղ հեղինակի հետ: Այսուհանդերձ, նաև նրանց գործունեության շնորհիվ է, որ ձևավորվեց մի ողջ գրական ուղղություն, ստեղծվեց հայ խորհրդապաշտական դրամատուրգիան, որի նշանակությունը կարևոր է ոչ թե ինքնին, այլ մի բոլորովին այլ առումով, գրականության մի ողջ բնագավառի վերափոխման ու նորացման իմաստով: Բանն այն է, որ դարասկզբին մեր բեմական գրականության մեջ ռեալիստական ծանոթ ուղղության կողքին ծնունդ առած սիմվոլիստական հոսանքը իր կարևոր մի մասով նաև իրապաշտական ու ռոմանտիկական և, որ ամենակարևորն է, անալիտիկ, խոհավերլուծական լինելով նոր էր ու արդիական առաջին հերթին ու գլխավորապես հենց դրանով:

Այդպես է, քանզի 1900-ական և 1910-ական թվականներին մեր բեմական գրականության մեջ կողք կողքի գոյատևող երկու ուղղությունները միմյանցից տարբերվում էին թե՛ իրենց կենսական ու գաղափարական-գեղագիտական բովանդակությամբ և խնդրաշարով (մի դեպքում սոցիալական, մյուս դեպքում՝ բարոյափիլիսոփայական թեմաների նախասիրություն) ու կիրառած գեղարվեստական մեթոդով և թե՛ հատկապես դրամատուրգիական տեսակով (Դ. Դեմիրճյանի բնութագրմամբ «Մինթետիկ կամ անալիտիկ»): Ըստ որում, խորհրդապաշտական ուղղության գլխավոր դեմքի՝ Լ. Շանթի պիեսները հիմնականում ներկայացնում էին հայ թատերագրության ոչ միայն սիմվոլիստական թեքը, այլև նրա ռեալիստական ուղղության ոճաբանական արդիաշունչ տարբերակը, ինչպես և մեր ողջ բեմական գրականության ավելի բարձր, եվրոպական մակարդակը: Մանավանդ որ նույնը չենք կարող ասել XX դարի հայ դրամատուրգիայի նոր ուղղության մյուս ներկայացուցիչների (Ավ. Ահարոնյան, Լ. Մանվելյան և այլք) մասին: Նրանց սիմվոլիստական պիեսները ոճաբանական-գեղագիտական առումով ավելի ավանդական էին, քան նորարարական:

Եվ ըստ այսմ, վստահաբար կարելի է ասել, որ 1900-ական և 1910-ական թվականներին մեր բեմական գրականության մեջ առերևույթ զուգահեռաբար գործում էին ռեալիստական և սիմվոլիստական, իսկ, ըստ էության,

հիմնականում հին ու նոր ուղղություններ, որոնք ներկայացնում էին ինչպես իրապաշտ ու խորհրդապաշտ թատերագրություններ, այնպես էլ դրամատուրգիական բոլորովին տարբեր տեսակներ՝ իրենց ինքնահատուկ բնույթով և արվեստով, ձևաձևական ուրույն նկարագրով: Եվ սա իրողություն է, քանզի, ինչպես արդեն ասվեց, դարասկզբին ծնունդ առած արդիաշունչ թատերագրության առաջին և գլխավոր դեմքը՝ Լ. Շանթը, մի կողմից սիմվոլիստ էր ոչ բոլորովին և իր ոչ բոլոր դրամաներում, իսկ մյուս կողմից՝ անգամ յուր առավել խորհրդապաշտական պիեսներում հետևել է թե՛ գրական այդ հոսանքի գեղագիտությանը և թե՛ մանավանդ XX հարյուրամյակի եվրոպական դրամատուրգիայի նորարարական սկզբունքներին ու ոճաբանությանը: Ըստ այսմ, նա մեզանում ոչ միայն սիմվոլիստական, այլև եվրոպական տիպի անալիտիկ, ինտելեկտուալ դրամատուրգիայի հիմնադիրն է:

Եվ տվյալ դեպքում գեղարվեստական այս կամ այն մեթոդին դիմելը, գրական տարբեր հոսանքների հնարավորություններից օգտվելը մեր մեծ թատերագրի համար սոսկ միջոց է եղել և ոչ թե նպատակ: Իր հղացած յուրատիպ դրամաները գրելիս, Լ. Շանթը օգտվել է գրական այլևայլ ուղղությունների արտահայտչամիջոցներից, քանզի ցանկացել է ստեղծել ոչ թե այնքան սիմվոլիստական, որքան համաշխարհային չափանիշներին համապատասխանող նոր տիպի բովանդակությամբ ու ձևով նորորակ թատերագրություն: Եվ դա նրա ոչ միայն սուբյեկտիվ ձգտումն էր, այլ ժամանակի պահանջը: Մկսվող նոր դարաշրջանը ստեղծելու էր իր դրամատուրգիան, որը և բնավ ոչ պատահաբար իր ներկայացուցիչն ունեցավ ինչպես ձևավորվող սիմվոլիստական, այլև զարգացման նոր հուն մտած ռեալիստական թատերագրության մեջ, ի դեմս Դ. Դեմիրճյանի, որն արդեն ոչ մի կապ չունեի խորհրդապաշտության հետ: Նոր դրամատուրգիայի կերտողներից մեկը լինելով, նա գրում էր զուտ ռեալիստական պիեսներ, օգտվում մեկ գեղարվեստական մեթոդի արտահայտչաձևերից: Մինչդեռ, Շանթն իր դրամաներում թե՛ իրապաշտ էր և թե՛ ռոմանտիկ ու խորհրդապաշտ և կարողանում էր մեծ հմտությամբ ու ճաշակով գրական այս տարբեր ուղղությունների գեղարվեստական հարուստ զինանոցից վերցնել այն ամեն լավը, որ ունեին նրանք:

Ճիշտ է, արևմտահայ լինելով, նա ապրում ու գործում էր Կովկասում, ավելի կապված էր արևելահայ իրականության, նրա գրական միջավայրի հետ, մանավանդ որ մեծն Հ. Թումանյանի նշանավոր «Վերնատան» եռանդուն մասնակիցների ու ամենապատվավոր անդամներից էր, բայց իր գրական ըմբռնումներով ու հակումներով, նախասիրություններով ու ճաշակով ավելի միտված էր դեպի եվրոպական մշակույթը, նրա հին ու նոր գեղագիտական ավանդույթները: Եվ բնավ պատահական չէ, որ թատերագրության ասպարեզում ծավալած իր մեծարդյուն գործունեության ընթացքում (1901–1929 թթ.) նա մինչև վերջ հավատարիմ է մնացել սեփական գրելաձևին ու ոճին, ինքն իրեն, իր բնատուր և արմատական հակումներին: Եվ դա հասկանալի է, քանզի եվրոպական հին ու նոր դասական դրամատուրգիայի հարուստ փորձով ու փառահեղ ավանդույթներով սնված նրա դրամատուրգիական ուրույն գեղագիտությունը ժամանակավոր

հրապուրանք չէր, ոչ էլ սոսկ նախասիրություն, այլ բուն էություն, ստեղծագործական բնատուր առանձնահատկություն:

Հետաքրքիրն այն է, սակայն, որ բանաստեղծ ու արձակագիր, ինչպես և սկսնակ թատերագիր (1901–1909 թթ.) Շանթը սկզբնապես սովորական արևմտահայ գրող էր՝ իր ուրույն կենսական-գաղափարական հարցադրումներով, նախասիրած թեմաներով ու բնորոշ հերոսներով, ինչպես և ավանդական գրելաձևով: Ստեղծագործական այդ շրջանում նա օրգանապես կապված էր մեր ազգային գրական-մշակութային արմատներին և, բնականաբար, խոսք չի կարող լինել իր ընդգծված արևմտամետության, բոլորովին նոր գեղագիտական ըմբռումների ու ճաշակի մասին: Սակայն իբրև թատերագիր, իր հասուն շրջանում (1909–1929 թթ.) մեր այս նշանավոր գրողը բոլորովին ուրիշ է, թեև, ինչպես արդեն ասացինք, նախապես, երբ գրվել են առաջին երեք պիեսները («Եսի մարդը», «Ուրիշի համար», «Ճամբուն վրա») բանաստեղծ, արձակագիր և դրամատուրգ Շանթը գրական-գեղարվեստական նույն հարթությունում էին և ժամանակի արևմտահայ գրականության հետ նույն ուղեգծում: Մինչդեռ, նրա բուն դրամատուրգիական գործունեությունն ու վաստակը վերելքի տարիներին թե՛ որակի, թե՛ ոճի տեսակետից մի բոլորովին ուրիշ, անհամեմատելի պատկեր է ներկայացնում: Հրաշքը, ինչպես արդեն նշել ենք, կատարվեց 1909 թվականին, երբ երեք միջակ պիեսներ գրած սկսնակ ու շարքային դրամատուրգը արարելով իր առաջին դրաման՝ «Հին աստվածները», միանգամից դարձավ մեծագույն թատերագիր, ժամանակի եվրոպական դասականներին հավասար:

«Հին աստվածներ» գողտրիկ դրաման իր տեսակով, իր հուզական-հոգեբանական խորքով ու բանաստեղծական սլացքով, նրբագեղությամբ ու գեղարվեստական կատարելությամբ՝ նմանության եզր անգամ չուներ ոչ միայն հեղինակի նախորդ դրամատուրգիական երկերի, այլև առհասարակ ողջ հայ բեմական գրականության հետ: Ինքնատիպ հայ դրամատուրգը եզակի երևույթ է մեր գրականության ասպարեզում, էթե մանավանդ ի նկատի ունենանք, որ 1900-ական թվականներին նրա հետ մեկտեղ հայ նոր թատերագրության հիմքերը դնող, ինչպես Լ. Շանթի, այնպես էլ եվրոպական արդիաշունչ դրամատուրգիայի հայտնի երկերի օրինակով անալիտիկ-մարդաբանական արժեքավոր դրամաներ («Վասակ», «Դատաստան», «Հովնան Մեծատուն») գրած Դ. Դեմիրճյանն արդեն ազդված էր ոչ այնքան օտար, որքան հայրենի գրական մեծություններից, ինչպես Գ. Մունդուկյանից ու Հ. Պարոնյանից, այնպես էլ իրենից առաջ յուրատիպ պիեսներ գրած, հայ բեմական գրականության ասպարեզում նոր ուղղություն, նոր ոճ ու նոր մակարդակ սկզբնավորելով փայլուն հաջողության հասած իր գրչընկերոջից՝ Լ. Շանթից:

Համաշխարհային գրականության ոգով և գեղագիտական լավագույն ավանդույթներով դաստիարակված մտավորական լինելով, Շանթը վճռել էր ստեղծել իր գաղափարական-գեղագիտական ուրույն ծրագրերին և միաժամանակ XX դարի եվրոպական թատերագրության ոգուն ու ոճին հարազատ պիեսներ և մի նոր ինքնավայել աստիճանի բարձրացնել հայ

դասական դրամատուրգիան, ու կարողացավ փայլուն հաջողությամբ կենսագործել իր այդ ստեղծագործական գեղեցիկ ծրագրերը:

Լ. Շանթի թատերագրությունը հայ հին (Գ. Սունդուկյան, Հ. Պարոնյան) ու նոր (Ալ. Շիրվանզադե) դասական դրամատուրգիայի շարունակությունը կամ զարգացումը չլինելով՝ բոլորովին տարբեր, խորապես յուրօրինակ երևույթ է մեր բեմական գրականության մեջ:

Սոսնձին խոսակցության նյութ է Լ. Շանթի թատրոնը, որ թեև XX դարակազմին (1919–20 թթ.) ծնունդ առնելով շոնդալից հաջողություն ունեցավ, եթե նկատի ունենանք «Հին աստվածներ»-ի (1913 թ.) և «Կայսր»-ի (1916 թ.) փառահեղ բեմադրությունները Թիֆլիսում և Բաքվում, բայց օբյեկտիվ պատճառներով, կարճ ժամանակ անց արժանի շարունակություն չունեցավ: Ընդամենը 7 տարի գոյատևելուց հետո, 1920-ին, երբ Հայաստանում խորհրդային կարգեր հաստատվեցին, մեծատաղանդ թատերգակի գործերը դրվեցին փականքի տակ: Այդ արգելքը տևեց շատ երկար, գրեթե մինչև ԽՍՀՄ-ի փլուզումը: Այդպես է, քանզի թեև խրուշչովյան «ձնհալից» հետո, 1968-ին նշանավոր գրողը Խորհրդային Հայաստանում վերջապես սպազրվեց, բայց նրա դրամաների բեմադրության մասին խոսք լինել չէր կարող:

Շանթի թատրոնի ընդհատված կյանքը մեզանում վերականգնվեց միայն Հայաստանի անկախացումից հետո: 1998 թ. Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում ներկայացվեց «Հին աստվածներ» դրաման²:

Շանթի թատրոնը իր հետագա փառահեղ վերելքը կապրեր, եթե չլիներ 70 տարվա խորհրդային տարուն: Չէ՞ որ Երևանի Սունդուկյանի անվան և Լենինականի Մոսվյանի անվան թատրոններում կար մեծ ու հանճարեղ, հմուտ ու տաղանդավոր բեմադրիչների ու դերասանների մի այնպիսի աստղաբույլ, որ պատիվ կբերեր աշխարհի ուղածղ երկրին ու նրա մշակույթին:

¹ Լ. Շ ա ն թ. Ընտիր երկեր, 1968:

² Ռեժիսոր Վ. Շահվերդյանի բեմադրությամբ: Մինչև այդ բեմադրվել է Էջմիածնի թատրոնում: Հետագայում Երևանի Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնում բեմադրվեց Լ. Շանթի «Ինկած բերդի իշխանուհին» (ռեժիսոր, թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար՝ Ալ. Գրիգորյան):