
ԿՆՈՋ ՖԵՆՈՄԵՆԸ ԸՍՏ ԼԵՎՈՆ ՇԱՆԹԻ

ԱՆԺԵԼԱ ՔԱԼՈՅԱՆ

Բարդ և անքննելի է մտածող ու գեղագետ Լևոն Շանթի ստեղծագործության փիլիսոփայական աստղադր, աշխարհի և բնության կառուցվածքի, «ներքին մարդու» էության, պատմության գաղտնարանների, կեցության և գոյի առեղծվածների բացահայտումը: Շանթի վեպերն ու դրամաներն արձագանքում էին «մարդու հեռանկարի» այն տեսություններին, որ ասպարեզ էին հանել ժամանակի հասարակական ամբիոնները՝ գրականություն, փիլիսոփայություն, սոցիոլոգիա, հոգեբանություն, մանկավարժություն: «Հումանիզմի խորտակման», «մարդու օտարման», «քաղաքակրթության մայրամուտի» և այլ կանխատեսումներով հագեցած ժամանակը գեղարվեստական գրականության հայացքն ուղղում էր սոցիալական, հոգեբանական, քրիստոնեական-ավետարանական, ժառանգական-մարդախուզական, էթիկական, կոսմոգոնիկ սյուժեների, կանխելու «մարդու վախճանը», մարդուն վերադարձնելու իր բնական նախաստեղծ էությանը: Թումանյանը հանդես է գալիս Գոյության, Բարձրի, Վեհի, Կատարյալի փիլիսոփայական արժարժումներով, և Վերնատունը՝ ակնավոր դեմքերի՝ Աղայանի, Դեմիրճյանի, Բսահակյանի, Աղբալյանի և այլոց հարցասիրությունների, համապարփակ խոհերի ու իմաստասիրական հղումներով, քննաբանում է ժամանակի հրատապ խնդիրները: Այստեղ է և Լևոն Շանթը: Նրա աշխարհայացքի որոնումները գիտակցելի են լայն կոորդինատների զուգահեռ հպումներով. «խղճի բարոյական կատարելագործման» գոլայական կենսաբանական դոմինանտ, կյանքի «ունայնություն», գոյության կոպի բնական օրենքի պատճառականություն, կամքի շոպենհաուերյան բացարձակություն, բարոյականության քայքայման նիցշեական քարոզ, «բնական իրավունքի» ու «բնական մարդու» ռուսոյական տեսություն և այլն:

Ռումանտիկական վաղ շրջանի երկերում («Լեռան աղջիկը», «Մնաս բարովի իրիկունը» և այլն) Շանթի կին հերոսները յուրատեսակ գաղափարատիպեր են և հանդես են գալիս իբրև սիրո ու ներշնչման ոգի: Իսկ «Դարձը» վիպակում արդեն նկատելիորեն փոխվում է կնոջ ֆենոմենը: Շուշանի և Արտաշեսի հարաբերության մեջ ընդգծվում է դրապաշտական ինքնագիտակցման պարագան, որը էսպես փոխում է արեղայի պատկերացումները՝ աշխարհի ու անհատական կոչման մասին:

«Վերժին» և «Դերասանուհին» վեպերում Շանթը նկատելիորեն ընդլայնում է կնոջ հոգեբանական պարագիծը: Վերժինը և դերասանուհին իրենց սերը փորձության են դնում կամքի ինքնորոշման ներքին մղումին ի տարբերություն ավելի վաղ գրված «Դուրսեցիներ» վեպի հերոսուհու՝ Լուիզի, որը ներկայանում է որպես սիրո հրեշտակ՝ կանացի զգացմունքների արտահեղմամբ: Սա յուրատեսակ ար-

ձագանք էր կնոջ էմանսիպացիայի ընդհանուր մտայնության: Կինը, որպես անկախ էակ, կանացի իր պերճանքի ու պչրանքի հետ ուներ նաև անհատական ինքնության ձգտում: Դա դժվարին անցում է, բարոյական ավանդակեցության հաղթահարում, որին դիմադրում են վեպերի հերոսները: «Վերժին» վիպակի հերոսուհին, նուրբ ու հրապուրիչ, բավականին խոր ներաշխարհով Վերժին Պատիկյանն էր: Խելացի ու համարձակ այս աղջկան դեռ վաղ տարիքից էր բարկացնում կնոջ խոնարհ ու ստրկական վիճակը: Ռումանտիկական երազ աշխարհում Վերժինը գտնում է սիրո իր իդեալը՝ Վիեննայի համալսարանի «ընկերական գիտություններում» մասնաճյուղի ուսանող Արշակին՝ գիտելիքների հարստությամբ, զգացմունքի մաքրությամբ: Բայց սովորական, թե անսովոր քմահաճ մի դիպվածով խզվում է կապը սիրահարների միջև՝ փշրելով Վերժինի երջանկության պատրանքը: Բայց տեղի չի ունենում անկումը: Վերժինի էության մեջ կատարվում է մի ուրույն հեղաշրջում՝ «մեծ կին մը դառնալ, բացառիկ և կարևոր դեմք մը... հանրային մեծ դեմք մը, ծանոթ, հայտնի, հարգված կին մը ամենքեն»¹: Հոգեկան այդ բեկմանը նպաստում է ամերիկուհի միսս Փեթրբուր, որը կորցրել էր իր սերը և հանուն այդ սիրո՝ Պոլիս էր եկել նվիրվելու «հեռավոր ժողովուրդներու մեջ լույս և գիտություն» տարածելու առաքելությանը: Եվ Վերժինը, կարծես արդեն վերստին գտած կյանքի արահետները, մեկնում է Գերմանիա՝ կրթություն ստանալու Հայդելբերգի համալսարանում: Ամբողջ վեպի գաղափարն ընդհանրանում է Վերժինի ինքնորոշմամբ ու նրա անհատականության դրսևորմամբ:

Պայքարի, ինքնորոշման դրամատիկ նույն հանգամանքներում է հայտնվում Մինեն՝ «Դերասանուհին» վեպում: Մինեն սովորել է Մոսկվայի «դրամատիկ կուրսերում», ելույթներ ունեցել Թիֆլիսի թատերական խմբերում և այժմ ահա բարեկամների հրավերով եկել էր Պոլիս՝ դերասանական արվեստին նվիրվելու մեծ երազանքով: Բայց կյանքն այլևայլ հրապուրանքներ ուներ, որ հաճախ ակամա տիրում է մարդկային հոգու զգայական լարերին և բեկում նրա կամքը այլ երազների հավատով: Այդպես եղավ հանդիպումը Հալեի համալսարանն ավարտած փիլիսոփայության և բնախոսության դոկտոր Հրանտի հետ: Համակրանքի նախնական զգացումները վերաճում են փոխադարձ սիրո, բայց երջանկությունը մնում է անկատար, քանզի ասպարեզ են գալիս նրանց հակադիր պատկերացումները՝ կնոջ, ընտանիքի և անհատական ազատության վերաբերյալ: Հրանտի համոզմամբ՝ կին և դերասանուհի հասկացություններն անհամատեղելի են, և թախանձում է Մինենին՝ հանուն իրենց սիրո հրաժարվել դերասանուհի լինելու ձգտումից, բայց աղջիկը տեղի չի տալիս՝ Հրանտին ակնարկելով քաղաքակիրթ հասարակության տեսակետից նրա ասիական սովորույթի հետամնացությունը: Բայց Հրանտը մնում է անդրդվելի, նրա կերպարում «ժառանգական բնազդներից» գատ ընդգծված է նաև մի ուրույն հայացք զգացմունքի զուտ բնական մղումի վերաբերյալ, որը գրեթե բացառում է հոգեկան-զգացականը: Նրա համոզմամբ բնությունը կառուցված է տիրելու ուժի գոյության կովի օրենքով, և ամենուրեք գործում է սեռական

¹ Լևոն Շանթի երկերը, հ. 2, Բեյրութ, 1946, էջ 56:

կրքի ընդհանրությունը, իսկ սերը ինքնին ոչ այլ ինչ է, քան սեռական հակում: Սա սիրո շոպենհաուերյան մեկնությունն է, ըստ որի՝ «ցանկացած սիրահարվածություն, ինչքան էլ այն իրեն եթերային տեսք տա, իր հիմքում ունի... սեռական բնագործ. այն իր էությանմբ ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ ... բառիս խստագույն իմաստով անհատականացված սեռական բնագործ»²: Այստեղ վեպի գաղափարի տեսակետից և սիրո ֆենոմենոլոգիան բացահայտելու իմաստով ուշագրավ է ժամանակի փիլիսոփայության երկու ըմբռնումը՝ Հրանտի բնախոսությունը և Գրիգորիկի գեղապատությունը. ըստ վերջինիս՝ բնությանը զուգահեռ կա նաև բանաստեղծությունը, և ուսումնասիրության նոր ասպարեզ են հուշում Վեդենը, Իբսենը, Նիցշեն, Դոստոևսկին՝ «համաշխարհային հիվանդության» այդ երգիչները:

Մինեի մեջ արվեստագետը և մարդը ամբողջություն են. կյանքի մեջ լավագույն հաճույքը նա գտնում է մի ուրիշի հոգու մեջ ամուր տեղ գրավելու ջանքերի մեջ: Բայց դերասանությունը մի ստոր պաշտոն է համարվում իր միջավայրում: Ամենքը թե՛ տանը, թե՛ դրսում խորհուրդ են տալիս թողնել բեմը: Երկու սեր, հավասարապես ուժեղ երկու զգացմունքներ էլնում են պայքարի Մինեի քնքուշ հոգում: Այն պատկերացումը, թե կնոջ միակ և սուրբ կոչումը մայր և ամուսին լինելն է, Մինեն մեկնաբանում է յուրովի՝ ըստ տղամարդկանց իրավունքի, թե՛ «դարերով կինը ձեր գերին էք դարձուցեր, ամեն իրավունք, ամեն ազատություն խլեր էք իր ձեռքեն, կապեր էք բերանը դնկալով, ոտքերուն փաթթեր էք այս երկար փեշերը. և հիմա ալ որ քիչ մը սկսեր է աչքերնիս բացվիլ, ահա՛ ձեր այդ բարոյական փտած իդեալներով դեմերնիս պատ քաշել կուզեք. կարծես անհամար ընկերական ու տնտեսական արգելքները հերիք չեն մեզի»³: Դա է հաստատում նաև Արուսյակի անցյալը, որը միայնակ, փակված, կյանքի վայելքին անգիտակ, իր տրտունջն է արտահայտում անբովանդակ, հոգուն ոչինչ չտվող կյանքի նկատմամբ: Բայց այլ է Արուսյակի ձգտումը և միանգամայն այլ՝ Մինեի իդեալը: Արուսյակի կենսաբանական մղումները հանգում են կյանքը ապրելու, սիրվելու, տրվելու, կին լինելու բաղձանքին, ի տարբերություն Մինեի, որը երջանկության իմաստը որոնում է հոգեկան ու մտավոր իր արժեքների ազատության մեջ, կինը, կնոջ կենսաբանությունը միացնելու ինքնակամ անհատի կոչմանը: Եվ սակայն Շանթը միտում չունի Մինեի մեջ հայտնաբերելու ռոմանտիկական գաղափարատիպ: Ինչ էլ լինի, Մինեի էության մեջ գործում է կինը, կյանքի վայելքի կենսաբանական հաճույքը, որ մի պահ արթնանում է նրա զգայություններում և նրան մղում Հրանտին տրվելու բուռն ցանկության: Բայց հոգեբանական նման լուծումը սոսկ կերպարի ներքին պայքարի գեղարվեստական այլաբանությամբ է հավանական, այլ ոչ որպես գաղափարական միտում: Հասկանալի է, որ որքան էլ ցավագին լինի անձնական երջանկության կորուստը, այնուամենայնիվ կամքի և կնոջ ինքնորոշման մղումը պիտի տաներ դեպի դերասանուհու հաղթանակը: Եվ որքան բուռն էին Մինեի սիրո բռնկումները, նույնքան բանականության վերադարձը նրա մեջ պետք է հայտնա-

² А. Шопенгауер. Избранные произведения. Ростов-на-Дону, 1997, с. 423.

³ Լևոն Շանթի երկերը, հ. 2, էջ 199:

բերեր դերասանուհուն, որն իր էսն է, անհատականության իր կոչումը, և նա շտապում է Հրանտի մոտ՝ հրաժարվելու «վայրկյանի խուսափուկ տրամադրության» երեկվա բռնկումներից: Դրսում մոլեգնող փոթորիկը Մինեի հոգու փոթորկի արձագանքն է, և աղջիկը «հաճույք զգաց այդ վայրագ դիմադրութենեն», քանզի դա կամքի յուրատեսակ քննություն էր և սկզբունքի հաղթանակը: Կարելի է նկատել, որ Շանթը, ի տարբերություն Շիրվանզադեի, կնոջ ազատության խնդիրը դիտում է սոցիալական առնչություններից դուրս՝ կինը որպես կամային անձ՝ իր զգացմունքների ու կենսաբանական բնույթի ընտրությամբ: Սա առհասարակ բնորոշ է Շանթի ստեղծագործական մեթոդին, որ Մարինյանն անվանում է «իրականության ռոմանտիկական էսթետիզացիա»⁴:

Եվրոպական համալսարաններում ունկնդիր լինելը և հաղորդակցումը բնական ու հասարակական ուսմունքներին էական ազդակներ են տալիս Շանթի աշխարհայացքի կազմավորմանը: Եվ ամենից առաջ ամրակայվում է բարոյականության քայքայման և անհատի էականության հոգեբանական այլափոխության հոռետեսական պատկերացումը: Ասպարեզ է գալիս եսի մարդը՝ բարոյականության արժեքները տրոհելով ըստ իր գոյակերպի ցանկասիրության: Նույն այդ հայացքի տեսակետից նոր երանգներ են բացահայտվում կանանց կերպարներում: Շրջապատի էական բնագոյներում չեզոքանում են Սիրանի երագանքները՝ կին լինելու, անձնական երջանկության որոնումներում, և նա համակերպվում է առհավետ կորսված ճակատագրի հետապնդող ուրվականին («Ուրիշի համար»): Այդպես փշրվում է նաև իր միայնության և նվիրումի երջանկության սպասումով Ազնիվի պատրանքը («Եսի մարդը»): Եթե այս երկու դրամաներում կինն ուրվագծվում է հանգամանքների ակամա ներգործության ոլորտում, ապա «Ճամբու վրա» դրամայում երևույթը հանգուցված է հոգեբանական ներքին պայքարի ողբերգական լուծումներով: Կենսաբանական այն բնագոյները, որ արթնանում են Մարիի կանացի բջիջներում, ընդգրկում է կնոջ ֆենոմենի գոյապաշտական վայելքի գերիմաստությունը՝ բոլոր կարգի բարոյական արժեքների հանդեպ: Նրա սերը Վահրամի նկատմամբ վերաճում է կրքի, գոյության բացարձակ նպատակի և աշխարհային իմաստի, այնինչ Վահրամը հեղափոխական էր և ճակատագրով դատապարտված էր անհատակության: Երբ երիտասարդն ասում է աղջկան, թե «հայրենիքս է, որ կը կանչե», Մարին չի վարանում ասելու, թե «ես կատեն քո հայրենիքը», «իմ հայրենիքը դուն ես և միայն դուն... քեզմե դուրս ոչինչ չկա... դուն ի՛մս ես, ի՛մս, ի՛մս»⁵: Հոգեբանական այս մաղձը անկում կլիներ, եթե չլիներ ողբերգականը՝ ֆիզիկական կործանումը: Այստեղ արդեն բարոյականության քայքայումը նպատակ չէ, այլ սոսկ վարքի շեղում տիեզերական այն առեղծվածի հանդեպ, որ կոչվում է կին: Ի՞նչ է կինը Մարիի կերպարով. բնական մի արարած, որ երջանկության այլ ասպարեզ չունի, քան սերը և սիրած էակի մեջ մարմնավորած աշխարհը, որից դուրս աշխարհը դատարկ է, կյանքը՝ անիմաստ: Վահրամի ճակատագիրը

⁴ Ս. Ս ա թ ի ն յ ա ն. Լևոն Շանթ, Երևան, 1991, էջ 13-14:

⁵ Լևոն Շանթի երկերը, հ. 2, էջ 371:

որոշված է, անվերադարձ է, և իր անիմաստ գոյությունը Մարին ավարտում է ինքնասպանությամբ: Այսպիսով, սեռի պաշտամունքը դրամայում այլաբանվում է կնոջ հոգեկերտվածքի բացահայտման գաղափարով:

Առհասարակ կնոջ ֆենոմենը Շանթի գեղարվեստական աշխարհայեցողության էական բաղադրիչներից մեկն է: Ինչ է կինը, ինչ արարչություն է նա և ինչպես գտնել նրա հանելուկային էության բանալիները՝ մշտապես զբաղեցրել են Շանթին, նրա երկերի պոեմները լրացրել կնոջ բնույթի տարրալուծման փորձառական ձևերով: Այս տեսակետից առանձնահատուկ քննության է արժանի «Կինը» վիպակը: Մյուսն է սկիզբ է առնում նկարիչ Սուրենի հոգեկան ճգնաժամի արտագեղումներով: Շանթը հատուկ փիլիսոփայական իմաստ է հաղորդել Սուրենի և Ստեկնի կերպարներին: Գյոթեի Մեֆիստոֆելի նման Սուրենը չի հավատում, որ մարդն ի վիճակի է ուղղել իր «անասնական կյանքը»: Մինչդեռ Մարգարիտի դատողությունները կեցության ամենատարբեր հարցերի վերաբերյալ, սկսած ֆինն ու հայ ժողովուրդների ճակատագրից ու մաքառումներից մինչև կյանքի, գոյության ու մահվան հավիտենական առեղծվածները, հասարակական հոսանքների ու կուսակցությունների դավանանքից մինչև մեծ «արվեստի, գիտության ու փիլիսոփայության կնճիռները» անակնկալի են բերում Սուրենին: Մարգարիտը բժշկուհի էր և աշխարհը ճանաչում էր բնական գիտությունների ռացիոնալիստական իմացությամբ, իսկ Սուրենը՝ արվեստագետ, որի կոչումն է թափանցել մարդկային հոգու ծալքերը և իրերը դիտել մարմնի ու հոգու մերկությամբ: Եվ եթե գիտական ռացիոնալիզմը Մարգարիտի վարքը կարգավորում է աշխատանքի պաշտամունքով, անձնվիրության ու օգտակարության իդեալիստական հավատով, ապա ոգու ֆենոմենոլոգիային վերահասու արվեստագետը՝ «Նիցշեական հովերով, ուժն ու ռեալիզմը կյանքի հիմք բռնած, ուրիշ ամեն բան հեզնոդ հոգի մը»⁶: Եվ եթե հոգու խորքից մի ներքին ձայն փորձում էր կրկնել, թե «սուտ կուռքեր են, սուտ ու հնոտի», այնուամենայնիվ հաղթում է Մարգարիտը, որը Ֆաուստի նման հուշում է, որ մարդու ձգտումը սահմաններ չունի, քանզի ամեն մի սահման շարժման վախճանն է, իսկ մարդը միշտ պետք է առաջ ընթանա: Այժմ նա հասկանում է՝ կյանքի նպատակն ստեղծարար աշխատանքի մեջ է, պայքարի մեջ, որ մղվում է հանուն լավագույն իդեալների: Գտնված է այն ճշմարտությունը, որ նա այնքա՛ն երկար ուրոնել էր՝ տառապելով ու մոլորվելով: Սուրենը կտավի վրա կերտում է իր իդեալը՝ Մարգարիտին՝ վեստալուհու դիմանկարով: Մարգարիտի և Սուրենի կերպարներն ունենում են տրամաբանորեն հակառակ զարգացում: Մարգարիտի բջիջներում արթնանում է կինը՝ կենսաբանական գրգիռներով. նա այլևս դիցուհի և մուսա չէ, այլ բնական արարած, որն ասկետական ինքնագոհությունից անցնում է սիրո, վայելքի, մարմնական հաճույքի գերիմաստությանը: Սուրենը՝ պրոզայից, առօրեականից դեպի պոեզիա, նյութականությունից դեպի իդեալականը, դեպի բացարձակ գեղեցիկը, իսկ Ստեկնը՝ գաղափարապաշտությունից դեպի մարմնականություն: Սուրենի ոգևորությունը սահման չէր ձանաչում. նա գտել էր իր կորցրած

⁶ Լ. Շ ա ն թ. Երկեր, Երևան, 1989, էջ 332:

արժեքները, և հաղթանակը կատարյալ էր, քանի որ ստեղծել էր արվեստի իր իդեալը և հայտնաբերել էր կնոջ մի բոլորովին նոր ու անհայտ գաղափար՝ կինը ոչ իբրև մարմին, այլ որպես ընկեր, մտերիմ, ոգևորող, դրդիչ: «Դուն միակ կինն ես կյանքիս մեջ, – ասում է նա Մարգարիտին, – որուն ես չեմ մոտեցած ինչպես էգի մը... Դուն ստրվեցուցիր ինձի կնոջ մեջ ընկեր մը տեսնել, մտերիմ մը, ոգևորող մը, դրդիչ մը, գործակից մը»⁷: Սուրենի այս խոսքերը խոցում են օրհորդի կանացի ինքնասիրությունը: Ուրեմն ինքն ավելի չէր Սուրենի համար, «քան դուստր մուսային ու արվեստին»: Եվ հանդիսավոր մի պահի, երբ նրանք միայնության մեջ ծաղկեպսակների ու գինու շոայլությամբ օծում էին կատարյալ արվեստի ծնունդը և ամբողջապես կին դարձած Ստեկնի՝ տրվելու, մերկության, ընծայաբերման, վայելքի «բուռն ու վայրենի բնկումները» անցնում են ապարդյուն, նա պատռում է իր նկարը և հեռանում առհավետ: Առաջին պահին Սուրենին պաշարում է առեղծվածի անկոռահելի իմաստը, բայց պատրանքը տեղի է տալիս, և նա գիտակցում է, որ անառարկելի է բնությունը, անխուսափելի է կնոջ կենսաբանական բնագրի արթնացումը և ահա կոպիտ ու անգույթ իրականությունը «կուզար իր տխմար երազները պատռելու»: Պատռված է նկարը, ուրեմն պատռված է իր աշխարհը՝ պատռված էր ամեն ինչ՝ և՛ աշխատանք, և՛ ջանք, և՛ հավատ, և՛ ոգևորություն, և՛ մտերմություն և՛ ամեն հարաբերություն այն աղջկա հետ: Վերլուծելով կատարվածը՝ փոստսանքի ու գոջման զգացում է ապրում Սուրենը, թե ինքը չէր տեսել գուցե ամենից ավելի արժեքավոր, ամենից ավելի թանկագին բանը, որ կար «այդ էակի հոգիին խորքը»⁸: Եվ Սուրենը նոր շրջանակի մեջ է առնում վերականգնված նկարը և ցուցադրում այն՝ «Կինը» մակագրությամբ: Հայտնությունը կարծես բացահայտում է կնոջ ֆենոմենոլոգիան՝ ոչ միայն արվեստ, ներշնչման աղբյուր, այլև՝ բնություն, կենսաբանական էակ, և Շանթն այս դրույթը հաստատում է առանց դիդակտիկայի ու բարոյաբանության, որպես մետաֆիզիկական վերացարկում, նախաստեղծումի տիեզերական արարում: Եվ սակայն Սուրենի հայտնության մեջ, թե կնոջը «չեմ մոտեցած ինչպես էգի մը», այլ՝ իբրև ընկեր, մտերիմ, ոգևորող, դրդիչ, առկախ է մնում մի հանելուկ, թե հնարավոր է արդյոք կնոջ և տղամարդու հարաբերությունը սենտական կապերից դուրս՝ որպես ընկեր՝ գուտ մարդկային համագագացության հիմքի վրա:

Էթիկական այս դրույթին Շանթը վերստին անդրադառնում է կյանքի վերջին տարիներին գրած «Հոգիները ծարավի» վեպում: Միրո և հավատարմության վրա է հիմնված Աշոտ Նուրյանի և Արփիկի ընտանիքը. այստեղ ամեն ինչ ներդաշնակ է, զգացմունքի ու բանականության օրենքներով ըմբռնված: Թվում է՝ երջանկությունը կատարյալ է, սակայն կա մի առեղծված, որ մարդու համար մնում է մշտապես անհաս ու անհագուրդ, դա հոգու անվերջ ձգտումն է, որոնումից նպատակ և նպատակից կրկին նոր որոնում: Անվերջ ծարավի հոգեոլորտում բնությունն արարում է Աշոտ Նուրյանի և Նորայի սերը՝ բանականության քննությանը դնելով ընտանի-

⁷ Նույն տեղում, էջ 352–353:

⁸ Նույն տեղում, էջ 358:

քի և բարոյականության էթիկան: Հոգեբանական անցումները կառուցում են սկզբի, ընթացքի ու ավարտի մի եռյակ գործողություն, որոնք ամբողջական ձև են տալիս վեպի մասերին՝ «Նոր մտերմություն», «Թներուն միջամտությունը», «Հին իրավունքներ»: Թվում է, թե հոգիները պիտի միանան բնության ձայնի անդիմադրելի կանչով, սակայն բանականությունը հաղթում է կամքի թուլությանը և ճակատագրի ընտրությամբ անխախտ է մնում «հին իրավունքը»: Ճիշտ և ճիշտ Նար-Դոսի հերոսների էթիկական ընտրությամբ: «Ի՞նչ գործ ունիմ ես ուրիշի մը բույնին մեջ», - ասում է Նորան՝ գիտակցելով, որ գողության պես բան է «տիրոջ բացակայության ուրիշի հարստությունը շոշափելը»⁹: Տեսիլքի մեջ հայտնվում է դոկտոր Ֆաուստի ուրվականը՝ կարծես հուշելու կյանքի նորոգության, սիրո ու վայելքի բարձրագույն խորհուրդը, սակայն պատրանքը անհետանում է Մեֆիստոֆելի քրքիջով: Բանականության վերադարձը Նորայի պահվածքում գիտակցվում է նաև փիլիսոփայական զգաստ դատողությամբ՝ կնոջ երևույթի վերաբերյալ այլևայլ ուսմունքների քննական վերլուծությամբ: Նա քննադատում է Նիցշեի հայացքները՝ կնոջ կոչման մասին, նկատում՝ ոչ միայն Ջրադաշտի պատվիրանների բիրտ-գիական միակողմանիությունն ու կնոջ ինտելեկտուալ կարողությունների և հասարակական կոչման վերաբերյալ ծայրահեղ նիհիլիստական պատկերացումները, այլև հեզնում է սեռերի բացարձակ հավասարության սոցիալիստական սկզբունքները: Նրա կարծիքով ընտանիքը սրբություն է, որ արժանի է բարձր հարգանքի, հետևաբար, կազմել ընտանիք մի այլ ընտանիքի փլատակների վրա հակաբարոյական է ինքնին և չի կարող արդարացվել խղճի ու բանականության օրենքներով:

Հոգեբանական վերապրումներով Աշոտն ու Արփիկը վերստեղծում են իրենց «հին իրավունքները»՝ ըստ պարտականության օրենքի էթիկական արժեքի, և Աշոտը, իր ներքին մղումները նույնացնելով Ֆաուստի՝ հավիտենական կենսասիրության երազանքին, զգաստ է պահում խղճի ներքին ձայնը:

Եվ, այնուամենայնիվ, հնարավոր է արդյոք կնոջ և տղամարդու ընկերակցությունն առանց սեռական կապի: Տեսականորեն կարող է հարցն անիմաստ թվալ, բայց բնության օրենքով կարծես բացառվում է երևույթի ոչ միայն բարոյական, այլև՝ կենսաբանական անհրաժեշտությունը: Սակայն հարցադրումը էապես ենթադրում է սեռերի հարաբերության բարձր, հոգեկան կապի ազնվական, մաքուր, սրբագործված մի վիճակ, որն ազատում է մարդուն բնագրական մղումներից և կարգավորում վարքի ապաշխարհիկ գեղեցկությունը: Այս բարձրագույն իդեալին է հետամուտ Շանթը: «Հոգիները ծարավի» վեպում իդեալը հաստատում է գտնում Մինա Միխայլովնայի և Իվան Իվանիչի կերպարներով: Այս վեպը կարելի է համարել կնոջ ֆենոմենոլոգիայի ուստպիան՝ Շանթի աշխարհայացքային համակարգում: Մինչև այդ ուստպիան, կինը Շանթի ստեղծագործություններում անցել է ինքնաբացահայտման հոգեբանական այլևայլ վիճակներ՝ իր վարքը ստուգելով թե՛ իդեալի և թե՛ հակաիդեալի գեղարվեստական կերպավորմամբ: Այդ հակադ-

⁹ Լևոն Շանթի երկերը, հ. 4, Բեյրութ, 1949, էջ 272-273:

րության վրա են դիտված Հաննան և Թեոֆանոն «Կայսր» դրամայում: Հաննան կնոջ իդեալատիպ է՝ իրականի և վերիբրականի մի գեղեցիկ համադրություն, որն իր մեջ պարփակում է սիրո, նվիրումի ու հավատարմության աստվածային առաքիներությունը: Կրքերի, ձգտումների երկրային կաշկանդումներից ազատ Հաննան որոնում է անհասանելին, բացարձակը, հոգու հաղթանակը նյութի հանդեպ: Հաննայի հակադիր բևեռում կնոջ կրքերի, փառասիրության, ստոր մատնության և դավադիր գործարքների իր դերն է կատարում Թեոֆանոն, որի բնույթում շարժվում է սատանան, չարության ոգին, տգեղն ու այլանդակը:

Հին ու նոր աստվածների հավիտենական բանավեճում որպես ճշմարտության խորհրդանիշ հանդես է գալիս կինը: Մարմնական հպումները Սեդային՝ հեղաբեկում են աբեդայի ներաշխարհը. զգացողությունների անսովոր մի գրգիռ. Սեդայի կերպարանքն առած կնոջ ուրվականի կանչով նա գնում է ձուլվելու բնության հավերժությանը («Հին աստվածներ»):

Կնոջ կերպարների շարքում միանգամայն այլ նկարագիր ունի հարձր «Շղթայվածը» դրամայում: Ըստ էության՝ նա գտված է կանացի հոգեբանական բարդությանից և նույնացված է գաղափարական խորհրդանիշի հետ: Պատմական անցուդարձերի վկան լինելով՝ նա իր ճակատագրի մեջ բեկում է բռնության վերահաս չարիքը մարդկային բնագոյներում և նահատակվում՝ որպես ազատության գաղափարի մունետիկ:

«Ինկած բերդի իշխանուհին» դրամայի հանգուցակետը Աննայի և Գոդ Վասիլի հոգեբանական ներհակ պայքարն է: Անձնական հակամարտությունը վերածում է բարոյական և հասարակական սկզբունքների բախման, և բոլոր հերոսները, կամաթե ակամա, ներգրավվում են այդ շրջապտույտի մեջ: Աննան առաջնորդվում է ակն ընդ ական, ատամն ընդ ատամն օրենքով: Բոլոր մյուս պարտականություններն իրենց տեղը զիջում են արյան վրեժի պահանջներին՝ հանուն ընտանիքի, պատվի, արժանապատվության, որոնք նույնիսկ գերազանցում են Սեպուհի հանդեպ կարեկցությանը և Ատոմի հանդեպ ունեցած սիրո պարտականությանը: Նա Վասիլին պայթեցնում է այն ականով, որ նա գործադրել էր իր նկատմամբ: Վրեժը հատուցված չէր լինի, եթե Վասիլի տղաները սպանվեին ուրիշի ձեռքերով. «Քեզի կրսեմ իր ձեռքերովը, իր հայրական ձեռքերովը»: Սկսելով Վասիլի հոգեկան ամբողջ պաշարումը՝ Աննան հարմարեցնում է ապացույցները և դառնում է Գոդ Վասիլի դատավորը, փորձում է նրան դատել մարդկայնության այն վեհ իդեալի բարձրությունից, որպիսին իր անմեղ երեխաների կորստի խորությունն էր: Աննային թվում է, թե հոր ձեռքերով հարազատ որդիների սպանությամբ կհատուցի չարագործին և նրան կհանձնի իր խղճի դատաստանին: Բայց նա սխալվում է. Գոդ Վասիլը ո՛չ արքա Լիր է և ո՛չ հայր Գորիո: Հափշտակելու և տիրելու մոլուցքը խլացրել է նրա հայրական զգացմունքները: Վասիլը ոչ թե սոսկ չարագործ է, այլ՝ մարդու հոգիների վրա իշխանություն տարածող նոր տիպի բռնակալ: Գեղեցիկ կնոջ ատելությամբ վառված աչքերը և արժանապատիվ կեցվածքը հրդեհում են իշխանի հոգին. չէ՛ որ իր առաջին կինը «խեղձ ու կրակ թշվառական մըն էր», մինչդեռ այլ է Աննան. «Գիտեմ, որ հպարտ ես ու իշխելը հասկցող: Եթե այր ըլլայիր՝

կղաճկայի առաջնակարգ ռազմագետ»¹⁰: Չնայած կանանց այս երկու տիպերի իրական տարբերությանը, նրանք կարծես միմյանց լրացնում են. երկուսի ճակատագրերն էլ ինչ-որ տեղ հաստվում են, երկուսին էլ սպանել է Վասիլը՝ մեկին բարոյապես, մյուսին՝ ֆիզիկապես, մի դեպքում ձեռք է բարձրացրել կնոջ բարձրագույն արժեքի՝ մայրական սիրո վրա և զրկել նրան երեխաներից, մյուս դեպքում՝ կնոջը զրկել է ամենաքաղցր մարդկային ու բնական իրավունքից՝ ապրելու իրավունքից: Վասիլը միայն պատճառել է տառապանք և չարիք. նա դավադրությամբ էր տիրացել իր ամրոցին, զրկել էր Աննային սիրուց ու երջանկությունից, ստորացրել, անարգել, սպանել էր բարոյապես: Ուրեմն ֆիզիկական մահը չէր կարող գոհացնել նրան, որովհետև բարոյական մահն ավելի սարսափելի է: Կույր վրեժխնդրությունն իշխանուհուն տանում է եղեռնագործության: Նա արդեն ընդունակ էր միայն ավերելու, ոչնչացնելու, ինչպես ոչնչացրել էին իրեն: Հոգու բարոյական անկման ծայրագույն սահմանն է այս, որ կործանում է բարի, առաքինի կնոջը՝ դարձնելով կույր վրեժառու: Նոր Դիոգենեսի նման Սեպուհը լապտերը ձեռքին թափառում է մարդ որոնելու և գտնում է միայն Աննային, որի մասին լիիրավ կարելի է կիրառել Դանիայի թագաժառանգի խոսքերը, քանզի նա մի առնական կին է, որը նաև տառապանքների մեջ չի կքի և հավասար շնորհակալությամբ կընդունի ճակատագրի թե՛ զայրույթն ու թե՛ պարզենները: «Ախ, ինչ բացառիկ էակ էս, – ասում է նա Աննային, – և ինչքան տարբեր, ինչքան բարձր մեր շրջապատեն»¹¹: Եթե Ատուրը հայտնվում է սիրո և որդիական պարտականության ընտրության առջև, ապա Աննան՝ զգացմունքի և երդման իրարամերժ տառապանքներում: Աննայի մեջ արթնանում է կինը, կենսաբանական բնագոյր, բայց նորից ապրելու, նորից վայելելու, զավակների դիակների վրայով նորից կյանք մտնելու դայակի կոչերը չեն կարող արձագանքել տառապող մոր հոգում, քանզի վրեժխնդրությունը Աստծո կամքն է: Յնորքը՝ իզուր, գուրք՝ անտեղի, սերը՝ հանցավոր: Աննան արդարանում է, թե «կյանքի անողորմ ու անըմբռնելի մեծ օրենքներն» են որոշել իր անելիքները, օրենքներ, «որոնք կապրին մեր մեջը ու կը վարեն մեզի չգիտեմ ուր, չգիտեմ ինչո՞ւ, բայց կվարեն անշեղ ու անհեղի. մենք ոչինչ փոխել չենք կրնար»¹²: Բշխանին չի վիճակվում անգամ իրականացնել «բացառիկ կնոջը արժանի բացառիկ մահվան» գաղափարը: Ինքնասպանությամբ Աննան քավում է իր մեղքը, մինչդեռ Վասիլ իշխանը շարունակում է գոյության կռիվը՝ ասելով. «մահը իր ճամփով, կյանքը իր ճամփով»¹³:

Հոգեբանական մի այլ դրամա է խաղում Ռիթան՝ «Օշին Պայլ» պատմական ողբերգությունում: Ռիթայի և Կոռիկոս բերդի տիրոջ սերը, որ կարծես աստվածային պարզ լիներ, բացառում էր անջատումը: Բայց օրենքով Օշինը պետք է ամուսնանար այրիացած թագուհու հետ, ինչպես պահանջում էր պետության շահը: Կատարվածն անակնկալ էր, և փաստը վերագրելով Օշինի դիմադրությանը՝ Ռիթան

¹⁰ Լ. Շ ա ն թ. Երկեր, էջ 661:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 628:

¹² Նույն տեղում, էջ 678:

¹³ Նույն տեղում, էջ 691:

կանացի խանդոտությանն ընթացք է տալիս վրիժառության չարամիտ կրքերով: Մակայն դեպքերի զգաստ վերլուծությամբ, երբ գիտակցում է, որ Օշինի «մեղսագործությունը» բնավ էլ դրդված չէր անձնական մղումներից, ինչպես կարծում էր ինքը, կիրքը տեղի է տալիս ավստսանքի ու զոջման ցավագին վերապրումներին, և ինչպես Օշինը, նա ևս ողբում է տխուր ու անիմաստ դարձած կյանքի դառնությունը. «Կուլամ իմ ամբողջ կյանքս, իմ ծոած, ճմոտած, եղծված ու անպետք դարձած իմ կյանքս, իր ճամփեն ելած իմ խեղճ կյանքս»¹⁴: Օշինը Ռիթայի միացող էության միջոց որսում է հոգեկան այն հավասարությունը, որը չի բեկվում ամենաձանր հանգամանքներում անգամ: Զգալով, որ Օշինը վերադարձ չունի, իսկ առանց նրա իր գոյությունն անիմաստ է՝ Ռիթայի կանացի բնագործ տիեզերքն ամփոփում է մեկ վայրկյանի երջանկության մեջ և արարում սիրո ու մահվան մի գեղեցիկ լեզուն, որ նման է երազ օրերի ռոմանտիկական վերհուշին: Շանթի վերջին դրաման սկսվում և ավարտվում է Օշինի ու Ռիթայի ոգեշնչված կերպարներով: Երկի սկզբում նրանց սերը ողորկված է խաղաղ ու լուսավոր երջանկությամբ, իսկ վերջում, բազում հույսերից ու հուսահատություններից հետո, նրանք հանդիպում են՝ կարծես վկայելու սիրո և մարդկայնության վեհությունը:

Շանթի դրամաների հերոսուհիները որպես անհատներ անսովոր են: Եվ որպես ճակատագիր նրանց վիճակվում է ողբերգական վախճան: Նրանց կյանքում միշտ կա նպատակ և մեծ նպատակ. Աննայի համար՝ որդիների և ամուսնու մահվան վրեժը, Ռիթայի համար՝ կորած սերը ետ բերելու ցանկությունը, Հաննայի համար՝ հայտնությունը Օհան Գուրգենի հոգում: Շանթի հերոսները իրենց ճակատագրերով չափում են բարոյական արժեքները: Երջանկությունը կամ դժբախտությունը նրանց համար սոսկ ճակատագրի տրվածք չէ, այլ նաև՝ էթիկական ընտրություն: Կա կյանքի ինչ-որ նորմա, բնության բնական շրջապատույտ, որի մեջ մտնում է նաև մահը, բայց հաճախ իրերի բնական ընթացքը խախտվում է՝ ծնելով ողբերգություն: Շանթի ստեղծագործություններում ողբերգականության կողմերից մեկն էլ այն է, որ իրերի բնական կարգի խախտումները հանգեցնում են ծանրագույն հետևանքների բոլորի համար՝ և՛ անմեղների, և՛ մեղավորների: Կյանքը, ժամանակը վրեժխնդիր են լինում բոլոր մարդկանցից՝ նրա համար, որ նրանցից ինչ-որ մեկը նահանջում է մարդկայնության օրենքներից: Ինչքան էլ որ գորեղ լինի ժամանակը, կյանքում կա մի ուժ, որն ընդունակ է ընդդիմանալ նրան. դա մարդն է: Ժամանակը մերթ բարձրացնում է նրան, մերթ ցած գլորում, բայց մարդը մնում է ինքն իր հետ: Դա հավասարապես վերաբերում է և՛ հերոսներին, և՛ չարագործներին: Ժամանակն ի գործու է մարդուն ոչնչացնել, բայց ի գործու չէ փոխել նրա բնույթը: Վերապրելով ծայրագույն տառապանքներ՝ Շանթի հերոսուհիները պահպանում են կայունություն, նրանք համարձակ նայում են ամենասարսափելիի դեմքին, ինչը պատրաստել է կյանքը իրենց համար: Հենց դրանց մեջ է նրանց մարդկային հմայքը:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 777:

Անուրջների աշխարհից Շանթը վերադառնում է մարդկանց ամբողջ աշխարհը՝ կերտելով հախուռն կրքերով համակված բնավորություններ՝ իբրև դաժան իրականության մեջ ծնված անաբիմոնության ու գեղեցկության երազանք:

ФЕНОМЕН ЖЕНЩИНЫ ПО ЛЕВОНУ ШАНТУ

АНЖЕЛА КАЛОЯН

Р е з ю м е

Феномен женщины в художественном мировосприятии классика армянской литературы Левона Шанта занимает особое место. Попытка разведать таинственную сущность женщины находит свое разностороннее отражение в его творчестве. Если в ранних романтических произведениях женщина изображается как символ любви и вдохновения, то в дальнейшем творчестве писатель углубляет психологический анализ, пытаясь проникнуть в загадочную душу женщины, понять ее эмоции, думы, стимулы действий. Насыщенные бурными страстями характеры женщин, как порождение жестокой и реальной жизни, словно воплощают мечту добродетели и красоты писателя.