

ԵՐԿՊԼԱՆ ԿԱՌՈՒՅՑԸ ԼԵՎՈՆ ՇԱՆԹԻ
ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅՈՒՄ

ՎԱԶԱԳԱՆ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Լևոն Շանթի գրամատուրգիական երկրորդ շրջանի երկերը («Հին աստվածներ», «Կայսր», «Շղթայվածք») անմիջականորեն առնչվում են սիմվոլիստական գեղագիտությանը և որպես գեղարվեստական արժեք աննախադեպ են հայ գրականության պատմության մեջ: Դրանց համար միջնորոտ, ֆոն կարող էր ստեղծել միայն XIX դարավերջի և XX դարասկզբի եվրոպական գրամատուրգիան:

Հայ գեղարվեստական ու քննադատական միտքը, փոքր-ինչ ուշացումով, այնուամենայնիվ վճռականությամբ յուրացնում էր եվրոպական արվեստի սկզբունքները, դրանք առնչում հասարակական գիտակցությանը:

Հարցազրույթների խորությամբ հետաքրքիր էր Ս. Հակոբյանի «Սիմվոլիզմը գրամայի մեջ» հոդվածը, որ լույս տեսավ 1906-ին «Մուրճի» 3-րդ համարում: Քննադատը ֆրանսիական, գերմանական գրականագետների, ժամանակի դրամատիկ երկերի սկզբունքների ու բովանդակության վերլուծությամբ բացահայտում է այն յուրահատկությունները, որոնք բնորոշ էին նոր գրամատուրգիային, թատրոնին: Հիմնականում կանգ առնելով Մետերլինկի ստեղծագործական սկզբունքների վրա՝ Հակոբյանն առանձնացնում է գործողության ներքին ընթացքը: «Արցունքը այլևս արտաքին չպիտի լինի, այլ պիտի թափվի հոգու խորքերում. արյունը այլևս ընդ չպետք է ներկե, այլ պիտի կաթե սրտերի մեջ»¹: Սիմվոլիզմի հետ քննադատը կապում էր գեղարվեստի հեռանկարները և առանձնացնում այն երեք մեծերի անունները, որոնք ուղղորդում էին համաշխարհային գրամատուրգիայի զարգացումը: Իհարկե, միամտություն է կարծել, թե Իրսենի, Հաուպտմանի, Մետերլինկի ստեղծագործությունները պայմանավորված չէին նախորդների փորձով և կամ նրանց ժամանակակիցները և նրանցից հետո եկողները չէին զարգացնում գեղարվեստը: Տվյալ պարագայում մեզ հետաքրքրում են դարասկզբին գրամայի ժանրում ի հայտ եկած նոր միտումները, որ առաջին հերթին կապված են երկերի իմաստային ռազմապլան լուծումներին: Դրանք հատուկ կերպով արտահայտվեցին նշված արվեստագետների գործերում, այս առումով նրանք ստեղծում էին ժամանակի գրամատուրգիական երանգապանակի հիմնորոշ գույները:

Դարասկզբի եվրոպական գրամատուրգիան՝ նատուրալիստական դպրոցի հնարավորությունները սպառված համարելով՝ զարկ տվեց սիմվոլիստական ուղղությանը: Այստեղ երևույթների արտահայտման ձևի տակ

¹ Ս ի մ ո ն Ն Հ ա կ ո բ յ ա ն. Սիմվոլիզմը գրամայի մեջ. - «Մուրճ», 1906, № 3, էջ 41:

Հստակորեն գծագրվում էր ենթատեքստը: Հերոսների ներհոգեկան աշխարհի բացահայտումը, որ հաճախ վերացարկվում էր իրականությունից, գառնում էր դրամատուրգների խոհերի սևեռակետը:

Եթե ընդհանուր առմամբ բնութագրենք իրականության և այլասացության միջև եղած կապը, ապա կնկատենք, որ Իբսենի երկերում այնպիսի կամ սիմվոլը մնում են իրականի սահմաններում («Ժողովրդի թշնամին», «Տիկնիկների տունը», «Կինը ծովից», «Կառուցանող Սոլես», «Փոքրիկ էլյոֆ», «Երբ մեռյալներս կարթնանանք» և այլն): Աստիճանաբար ավելի հստակ է դառնում սահմանազատումը հաջորդ փուլում: Հառապումների համար հավասարաթեք են իրականն ու երևակայականը («Ջրասույզ զանգը», «Մենակ մարդիկ», «Հանելա», «Իսկ Պիպպան պարում է» և այլն): Միմյանց միահյուսված իրական և անիրական աշխարհները ստեղծում են պայմանական իրավիճակներ, և ընթերցող-հանդիսատեսը դժվարանում է նախապատվությունը տալ կոնկրետ երևույթներին, թե՞ իրացիոնալ ընկալումներին: Մետերլինկի հերոսները գերազանցապես հակվում են դեպի պատրանքը («Ինքնակոչը», «Կույրերը», «Այնտեղ ներսում» և այլն): Գործողությունը մղվում է հետին պլան, պահի ողբերգությունը բացահայտելը դառնում է խիստ կարևոր: Իբրև սիմվոլիզմի ներկայացուցիչ և տեսաբան՝ Մետերլինկն առօրեականը ներկայացնում է որպես այնպիսի միջավայրի ուժերի արտահայտություն: Նա հակադրվում է ժամանակի քաղքենիական, մանրախնդիր հոգեբանությանը՝ առաջնությունը տալով վերժամանակյա խնդիրներին:

Սիմվոլիստները փչրեցին խոսքի իմաստային որոշակիությունը՝ դրան բազմիմաստություն հաղորդելով: Նրանք նպաստեցին արտահայտման կերպերի հարստացմանը. միմյանց միահյուսեցին թատրոնի, կերպարվեստի, երաժշտության, բանաստեղծական խոսքի դրսևորման առանձին ձևերը:

Իմաստային երկպլան կառուցումները բնորոշ են և Շանթի ստեղծագործությանը: Դրան զբոլոր հասավ ժամանակի գիտության, փիլիսոփայության, գեղագիտության ստեղծագործաբար յուրացման շնորհիվ:

1859 թվականին Դարվինը շարադրում է էվոլյուցիոն տեսության հիմնական գրույթները, մեկ տասնամյակ անց՝ նաև մարդու ծագման բնագիտական բացատրությունը: Դարվինի տեսության պաշտպանությունում ու զարգացմամբ հայտնի դարձավ է. Հեկկելը, որի դասախոսություններին Յենայի համալսարանում հաճախում էր Շանթը: Հանգամանք, որ գրողը վճռական էր համարում իր աշխարհայացքի ձևավորման ընթացքում²: Հետագայում Շանթի «Մանկավարժության», մասնավորապես հոգեբանության վերաբերյալ դրված առաջին հատորը՝ «Հոգեկան կարողություններու զարգացումը մինչև մարդ», շարադրված է Հեկկելյան գաղափարների ոգով: Տիեզերքն ամբողջականի մեջ գիտելու գրողի առաջադիր սկզբունքը մեծ կենսաբանի «մոնիստական փիլիսոփայության»³ կոնկրետ

² Լևոն Շանթը իր մասին. Վ. Ահարոնյանի նոթագրություններ. — «Հայրենիք», 1960, № 2:

³ Փ. М ю л л е р, Э. Г е к к е л ь. Основной биогенетический закон. М., 1959, с 59.

դրսևորումներից է: Բնափիլիսոփայության, կենսահոգեբանական գիտությունների հանդեպ Շանթի ունեցած հատուկ վերաբերմունքն արտահայտվեց նրա մանկավարժական գործունեության ընթացքում ևս: Նա սաներին ուղղորդում էր դեպի պատմությունը, աշխարհագրությունը, հոգեբանությունը, բնախոսությունը, բնապատմությունը: Գրողը հետևողականորեն կրկնում է այն միտքը, թե օրգանական աշխարհը երկարատև էվոլյուցիայի արդյունք է՝ պարզ ձևերին հաջորդել են բարդերը: Շանթը բնագիտական տեսանկյունով է վերլուծում հասարակության կառուցվածքն ու զարգացումը: Գրողը համոզված է, որ տիեզերքի կայուն վիճակը պայմանավորված է ձգողական ու վանողական ուժերի միաժամանակյա գոյությունով, նույնը՝ օրգանական կյանքի մեջ, որտեղ հակադրվում են ժառանգականությունն ու փոփոխականությունը: «Նույն երևույթը մարդուս կուլտուրական կյանքի մեջ, ըլլա այդ երևույթը քաղաքական, կրոնական, դիտական, թե ուրիշ, ուր այդ երկու հակադիր ու միաժամանակ գործող ուժերու անունն է պահպանողականություն և հառաջագիմություն»⁴:

Շանթի բնափիլիսոփայական հայացքներն ավիշավորում են նրա ողջ սանեղագործությունը և իրենցով պայմանավորում ժանրի ենթատեքստը: Հետագայում գրողը տեսական դատողություններում ոչ միայն տարբերակում է «բուն նյութը և խորքի նյութը», այլև նախապատվությունը տալիս է այն երկերին, որոնք «Հողեկան ապրումներում» պատկերացումից դատ դառնում են «նաև հավելվածորեն, իբրև վրադիր, փիլիսոփայական-հոգեբանական ըմբռնումի մը կամ բարոյական ընկերային դադափարի մը մարմնացումը»⁵: Եվրոպական դրականության մեջ խրախուսվում էր այն երկերի ծնունդը, որոնք վիճաբանության տեղիք էին տալիս, դա նշան էր, որ նրանցում տոկա է «ինչ-որ նորը, բարդը և նշանակալին»⁶:

1913 թ. հունվարի 14-ին Թիֆլիսում ներկայացվում է «Հին աստվածներ» դրաման: Տեղի են ունենում բուռն քննարկումներ⁷, հայ գրողների ընկերությունը կազմակերպում է գրական դատ, ընկերության նախագահ Հովհ. Թումանյանը, հարկադրված, մամուլում պարզաբանումներ է տալիս⁸:

Դրաման շարժում է դարասկզբի կարծրացած հասարակական մտայնությունը: Իրականության պատկերման Շանթի ելակետն այլ էր. պատկերել կյանքը, չի նշանակում ներկայացնել միայն ճշմարտությունը, ժամանակն ամբողջական է ինչպես ակնհայտ, այնպես էլ տեսանելիից դուրս գտնվող արժեքների միասնությունը:

Շանթի հերոսները (Վանահայր, Աբեղա) իբրև անհանդիստ ու բանական արարածներ, հաճախ հարկադրված են այնպիսի դեր խաղալու, որն իրենց էությունը չէ: Այս առումով նրանք երևույթների ընդհանուր հատկանիշների կրողներն են, բայց նաև մարդիկ են՝ անցյալով, ներկայում գոյության իմաստը ճշտելու ջանքով և ապագայի մեջ կատարյալին

4 Լևոն Շանթի երկերը. հ. 5, Բեյրութ, 1948, էջ 63:

5 Նույն տեղում, էջ 310-315:

6 Зарубежная литература двадцатого века. М., 1981, с. 145.

7 «Բանբեր Երևանի համալսարանի» (ԲԵՀ), 1991, №2, էջ 19-20:

8 Տե՛ս «Հորիզոն», 1913, № 30:

Հասնելու խոյանքով: Նրանք ճակատագրական քայլեր կատարելիս հարկադրված են լսելու իրենց հոգում հնչող բնութային ձայնը. այն որոշակիորեն ուղղորդում է բանական արարածի գործելակերպն ու քայլերը: Այս ճանապարհով Շանթը ստեղծում է դրամայի ներքին շերտը կամ երկրորդ պլանը: Ակնհայտ գործողությունը զուգակցվում է «անտեսանելի» գործողությունը, որն ընդհանուր հոսանքի դեր է կատարում: Հերոսներն արտահայտվում և մաքառում են համընդհանուր ժամանակի մեջ: Ներկան միայն առօրեական խնդիրներով է ծանրաբեռ: Նույնիսկ սովորական խոսքը թվում է ուղղված ոչ այնքան դիմացինին, որքան իրենցից դուրս գտնվող ուժին՝ բնութային: Նրանք ինչպես «մանուկ մարդկություն» ժամանակների, այնպես էլ ապագայի կրողներն են:

Հարցադրումների նման ընկալումն, իհարկե, նպատակադիր բնույթ ունեն և աշխարհայացքային առումով արմատապես տարբեր էր հայ ավանդական դրամատուրգիայից:

Հարկ է «Հին աստվածների» ուղղակի նշանակությունը քննել առանձին, իսկ այլաբանականը՝ առանձին: Ուղղակի նշանակությամբ դրաման ներկայացնում է կրոնի զարգացման հարաշարժ ընթացքը բավականին ընդարձակ ժամանակի մեջ՝ հեթանոսական շրջանից շառավիղը ձգվում է ապագան: Այս առումով «Հին աստվածներ» արտահայտությունը վերաբերում է ինչպես հեթանոս, այնպես էլ նոր ժամանակների աստծուն. դրանք ժամանակի մեջ մշտապես կամ գրեթե մշտապես հին են: Վերափոխման ընթացքը որքան ցավադին, նույնքան անխուսափելի է:

Այլաբանորեն դրաման սիմվոլացնում է կյանքի զարգացման ընդհանուր ընթացքը: Հնի և նորի պլանդական ընկալումը տեղի է տալիս միանգամայն այլ հարթություն տեղափոխված հարցադրման առջև: «Հին» կամ «նորը» մշտապես, ի սկզբանե եղել են ու կան ինչպես հին, այնպես էլ նոր: Ավանդականը մարդկային բնագոյներն են, ապրումները, կրքերը՝ իրեն ու իր տեսակը թեկուզ և ենթագիտակցորեն պահպանելու մղումը: Նորը՝ մարդկային միտքը, կամքը, որ հասնելով որոշակի ինքնուրույնության, սեփական պահանջներն առաջադրելու ճանապարհով «հակադրվում» է ավանդականին: Այս փոխադարձ հակադրամիասնությունը է պայմանավորված դոյություն առաջընթացը:

Միտքը և զգացմունքը Շանթին «անհամատեղելի» են թվում, դրանք մարդուն տրված հակադիր հատկություններ են: Առաջին տեսարանում Վանահոր և Ճերմակավորի միջև երկխոսությունը ներկայացնում է մտքի և զգացմունքի հակասությունը, որ ծավալվում է գործողության ողջ ընթացքում և առավել բացահայտ դրսևորվում երկրորդ արարում. «Հոս կրքեր չկան, հոս բնագոյներ չկան, հոս սուրբ հոգին է միայն, վեր խոյացող միտքը դեպի ճշմարտությունը, դեպի Աստված»⁹:

Վերջնական արդյունքում հերոսների համար ստեղծվում է պարագոքսալ իրավիճակ, որ ինքնին բխում է համընդհանուր զարգացման բնույթից. անհնարին է երջանկությունը, սակայն այն անհրաժեշտ է: Շանթի հերոսները մերժում են այդ իրականությունը: Երևույթները դիտելով

9 Լ և ո ն Շ ա ն թ. Երկեր. Երևան, 1989, էջ 375:

Համընդհանուր կապերի մեջ՝ գրողն առաջադրում և պաշտպանում է անհատի ներքին ազատության խնդիրը: Քանի գեռ առկա է սեփական ճշմարտությանը հասնելու տեղական մաքառումը, անհատը հոգում կրում է ազատության զգացումը (Վանահայր): Կարևորը ոչ այնքան ազատությունն է, որքան գրա ձգտումը: Երկմտել, կանգ առնել ճանապարհին, նշանակում է կորցնել ազատությունը և գերի դառնալ մարդկային մթին քնադղներին:

Անհատը, հաղթահարելով իր մեջ «մարդկայինը, չափից ավելի մարդկայինը» (Նիցշե), ձգտում է հասնել ճշմարտության: Դրան հասու է նա, ով բանականության լույսով ձերբազատվել է նախնական բնագղններից և հայացքը հռել այն միակ մաքրամաքուր լույսին, որն ազատ է կրքերից: «Հին աստվածների» (պահպանողականություն-զգացմունք) հավիտենական ճշմարտությանն ընդգիմադիր իրավունքներ է պարտադրում և «նոր աստվածների»՝ մարդու անհատական ճշմարտությունը (առաջադիմություն-բանականություն): Ինքնահաղթահարման ընթացքը հանդեցնելու է Մարդու վերածննդին:

Շանթի հերոսներն իրենց առջև այնպիսի նպատակ են դնում, որին կարելի է հասնել միայն հարյուրամյակների ընթացքում: Մարդը ներկայացվում է որպես ինքնագիտակցության ձգտող էակ, որն ամեն կերպ փորձում է ազատագրվել «ոչ եսից» բնությունից: «Հին աստվածներում» պաշտպանվում է այս գաղափարը: Հիմնադրույթն առկա է և «Կայսրում»: Իսկ նրանք, ովքեր հասնում են իրենց նպատակին, ենթակա են կործանման: Հարկավոր է ձգտել, տենչալ, մաքառել, բարձրանալ, սակայն չհասնել, զրկվել նորից առաջ մղվելու և բարձրանալու համար: Հոգու և սիրո կայսրությունը մնում է աննվաճ, գեպի «լեռը» դիմելու համարձակությունն ունեն միայն րացառիկ ընտրյալները, ովքեր վեր են շահախնդրությունից, բնագղներից, նրանք ձգտում են նպատակից դեպի նպատակը, կատարյալից դեպի կատարյալը, լույսից դեպի լույսը: Պարզվում է, որ երկն սկզբում այլ վերնագրեր է ունեցել՝ «Նոր Հոռոմ», «Օհան Գուրդեն» և վերջապես՝ «Կայսր»¹⁰: Երեւոյթների բնապատմական զարգացումը Շանթի աշխարհայացքում պարզապես գերխնդիր է, թույլերը մշտապես տեղի են տալու ուժեղի առջև, ինչը կանխորոշելու է երեւոյթների ընթացքը: «Նոր Հոռոմ» վերնագիրն ինքնին ենթադրում էր ներքին բախումների, կործանումների, ոճիրների պատմություն, որտեղ հաղթելու էին հզորները: Այս հիմնավորումը զրոգը տեսնում է իրականության մեջ: «Շուրջս կատարվող դեպքերու ու իմ դրամայիս ներքին ոգուն մեջ զուգահեռականություն մը կա, որ վար ձգեց իմ աչքիս դրամայիս գրավչությունը»¹¹: Եթե Շանթը սահմանափակվեր բախումների, աշխարհակալական ձգտումների նկարագրությունում, դրանով կփաստեր միայն երկրային բարիքներին տեր կանգնելու, ստրկացնելու քաղաքականությունը, որ հատուկ է մարդկությունը: Դրա մեջ ոչ խորհուրդ և ոչ էլ վեհ տրամություն կար: Հետևապես, զրոգը նյութի զարգացման տրամաբանության մեջ այլ ուղի էր գտնելու, ինչն էլ կազմում է դրամայի ենթատեքստը կամ երկրորդ պլանը: Օհան

10 ԲԵՂ, 1992, № 1, էջ 122:

11 Նույն տեղում:

Գուրգենը, պաշտպանելով ուժեղին բնորոշ քաղաքականությունը՝ ներքուստ հակադրվում է ուժեղի մինչ այդ գրսևորած հոգեբանությունն ու բարոյական պատկերացումներին: Նրա մաքառումները մշտապես վեր են մարդ-արարածին բնորոշ վայրենի, արյունահեղ գոյակերպից: Եվ քանի որ ասելիքը չէր սահմանափակվում միայն կենտրոնական հերոսի բերած խնդիրներով, ուստի վերնագիրն այլ էր լինելու «Կայսր»: Սա արդեն խորհրդանշում է ինչպես երկրային, այնպես էլ երկնային գահերը: Նրա հերոսները սիմվոլացնում են ինչպես տիրելու, բարիքները վայելելու, ստրկացնելու անհագուրդ ցանկությունները, այնպես էլ վերերկրային, հոգևոր մղումները:

Կեցություն հարահոս շղթայում մարդը կանգնած է հակադրամիասնությունում պայմանավորված աշխարհների սահմանագծում, նրանից ներքև բնությունն է՝ կենդանական ու բուսական աշխարհը, իսկ վերևում երկինքն է՝ ոգու թագավորությունը: Բանական էակը պատկանում է այս երկու սֆերաներին: Իբրև մարմին՝ նա աշխարհինն է, իսկ իբրև հոգևոր էակ նա օժտված է բանականությամբ և աստվածային է ինքնին: Կեցություն մեծ շղթան աստիճանների մեխանիկական հաջորդականությունն է, այլ միասնություն, որ ձեռք է բերվում հոգևոր սկզբի շնորհիվ: «Իսկ երկրի վրա նման հոգևոր սկզբի տիրապետում է միայն մարդը»¹²: Շանթը բնությունը դիտում է որպես երեք թագավորությունների (հանք, բույս, կենդանի) միասնություն, մարդուն համարում է «ամենեն բարձր» կաթնասունը, որի հոգեկան կարողությունները կենդանական գրգռականությունից հասել են 6-րդ աստիճանին՝ մարդկային հոգուն¹³:

Դրամայում գործողության զարգացումը վերընթաց բնույթ ունի: Իդեալ հերոսը հասնում է բյուզանդական պետության դահին, բայց կանգ չի առնում, նա ձգտում է հոգու կայսրության գահերի: Իրականում Շանթը փիլիսոփայական կարևոր ընդհանրացման է հասնում: Օհան Գուրգենը քամահրանքով է վերաբերվում Անդոկ իշխանի այն պնդմանը, թե հզոր երկիր ստեղծելու ճանապարհով կդառնա անմահ: Նա դիտե, որ երկրային, նյութական երևույթներն անցողիկ են: Մինչդեռ հերոսի մղումները միտված են անմահությանը, ճիշտ է՝ այլ կերպ, քան դա հասկանում է միջավայրը: Անմահության դադափարը ծնունդ է առնում անսպառելի խնդիրների առաջադրմամբ, որ իր առջև դնում է բանական արարածը, և մարդկության բարոյական կատարելագործման հնարավորությունների անսահմանությունը:

Միջավայրին դիմագիր, հակոտնյա թագավորի կերպարի ստեղծման ճանապարհին եվրոպական դրամատուրգիայում զգալի է Շեքսպիրի «Համլետի» ազդեցությունը (Բ. Բյորնսոն՝ «Թագավորը», Ա. Ստրինդբերգ՝ «Էրիկ XIV»): Պայքարը չի ավարտվում ինչպես Ստրինդբերգի, այնպես էլ Շանթի հերոսի համար: Նրա վեր բարձրանալուն, մշտապես ինքնակատարելագործվելուն նպաստում է կանացի իդեալը, որ մնում է չհաղթահարվող բարձունք: Իրադրությունը փոքր այլ կերպ առկա է Գյոթեի

12 А. А н и к с т. Ремесло драматурга. М., 1979, с. 326.

13 Լ և ո ն Շ ա ն թ. Հոգեկան կարողություններու զարգացումը մինչև մարդ. Բեյրութ, էջ 19:

«Կլավիգո» ողբերգության մեջ: Հերոսը մշտապես «Դեպի վե՛ր, դեպի վեր» բարձրանալու համար հրաժարվում է սիրած էակից և ի վերջո կործանվում: Շանթի դրաման գաղափարական բովանդակությամբ ու կառույցով առանձնանում է ընդհանրացման մեծ ուժով և ինքնատիպ երևույթ է ինչպես հայ, այնպես էլ եվրոպական դրամատուրգիայի պատմության մեջ: Այն բարձր են գնահատել Դ. Դեմիրճյանը, Ա. Չոպանյանը, Հ. Օշականը և նոր շրջանի գրականության ուսումնասիրողները:

«Շղթայվածը» գրվեց 1918-ին: Ա. Հակոբյանն այն «գեղարվեստական մոլորություն»¹⁴ համարեց, Հ. Օշականը ևս խիստ էր եղրահանգման մեջ¹⁵: Հետագայում ևս առանձին նշանակություն չի տրվել այս երկին¹⁶, ենթադրվել է, որ «գեղարվեստական դրամա ըստ էության չի ստացվել»¹⁷: Ս. Սարինյանն այն կառուցվածքով ու գաղափարով բարդ ստեղծագործություն է համարել, որտեղ «արտացոլվել են հայոց ազգային ձգտումներն ու երազանքները»¹⁸: Երկը գնահատելիս սովորաբար կարևորվել են սոցիալական բնույթ ունեցող հարցերը:

Շանթն ակնհայտ դեպքերին գուցորդել է Արտավազդի առասպելը և դրանով ստեղծել երկի երկրորդ պլանը: Դարվինի, Հեկկելի տեսակների ընդհանրական վերափոխումների, էվոլյուցիոն տեսության յուրացումով Շանթն ի վերջո հանգում է Նիցշեի փիլիսոփայությանը: Մարդն առաջընթացի մեկ օղակն է և ոչ վերջինը: «Մարդը մի բան է, որ պետք է հաղթահարվի»¹⁹. — ասում է Զրազաշտը: Այս միտումն առկա է ինչպես Վանահոր («Հին աստվածներ»), այնպես էլ Նաղաշի («Շղթայվածը») խորհրդածություններում. «Ոչ, դուք դեռ մարդ չեք, դուք դեռ այն մարդը չեք, որ Աստված ստեղծել կուզե, դուք դեռ մարդու մեկ նախնական նմուշն եք միայն: Աստծու առաջին փորձերը անասունեն մարդը ստեղծելու»²⁰:

Գրողը երևույթները տեսնում է զարգացման ընթացքի մեջ, և այստեղ պահը ժամանակի միավոր չէ, այլ հավերժության:

Երկի բովանդակության մեջ հիմնարար տեղ գրավող միտումը՝ մարդ-կատարյալին հասնելու անդուլ մաքառումները մշտատև են, խորքում առնչվում են ազատության խնդրին: Եվ ահա այստեղ է, որ Շանթը հայտնաբերում է Արտավազդին՝ իբրև ազատության գաղափարի: Պատահական չէ, որ նա դրամային կցել է երկու բնաբան, նախ՝ Կողբացուց, ապա և Խորենացուց: Իրարամերժ հատվածների շնորհիվ գրողը ցուցադրում է երևույթի զարգացման պատմական ընթացքը: Խնդիրը Շանթի համար, ինչպես Կանտի պարագայում, էթիկական է: Դա զարգացման ընթացք է, որին հասել է ժողովուրդը տեական ժամանակի ընթացքում: Անտեղի է գիտողությունն այս առումով²¹: Իսկապես, Կողբացու Արտավազդը

14 Գեղարվեստական մոլորություն. — «Արեգ», 1922, հունիս, էջ 358-367:

15 Հ. Օշական. Համապատկեր արևմտահայ գրականության. հ. 8, Անթիլիաս, 1980, էջ 328:

16 Հայ նոր գրականության պատմություն. հ. 5, Երևան, 1979, էջ 366:

17 Ս. Փանոսյան. Լևոն Շանթ. Երևան, 1990, էջ 296:

18 Ս. Սարինյան. Լևոն Շանթ. Երևան, 1990, էջ 154:

19 Փ. Ուլիսե. Сочинения в двух томах. Т. 2, М., 1990, с. 8.

20 Լևոն Շանթ. Երկեր, էջ 564:

21 Ս. Փանոսյան. Լևոն Շանթ. Երևան, 1992, էջ 282:

բարի է, որ պիտի դուրս գա և տիրի աշխարհը. մարգիկ սպասում են նրան, իսկ խորենացու Արտավազգը չար է, նա պիտի գուրս գա և քանգի աշխարհը: Շանթը բացահայտել է առասպելի ներքին «հակասությունը»: Միմյանց են հանդիպադրված հեթանոս և քրիստոնյա ժամանակները: «Ըստ բնության» ապրելու հակումները կամ զիջումները բնությանը հղի են ամենածանր հետևանքներով: Մարդու, հասարակության գոյության երկարատև ընթացքը տանում է բնությունից վեր ճանապարհով: Զգացմունքով առաջնորդվելու, «ազատ, հավասար, արդար» ապրելու մղումներ ունեցել են և նախորդ սերունդները, մասնավորապես հեթանոս հայերը, սակայն նրանց բարի Արտավազգը չկարողացավ փրկել այդ աշխարհը չարիքից և կործանվեց, անցած էտապ դարձավ հեթանոսությունը: Դրան փոխարինեց մի նոր ժամանակ, և ժողովրդի հիշողության մեջ ի հայտ եկած և ընդհանուր կարգն ավերած միջակայն հերոսը վերածվեց չար ուժի: Երկի այս ենթատեքստը դրամատուրգը հիմնավորում է ակնհայտ գործողության մեջ, օտարի լծից ազատվելուց հետո ժողովուրդն անցնում է հեղափոխությանը, ավերում հասարակական կարգը և ստեղծում քաոս: Ի վերջո նաղաչը դալիս է այն եզրահանգման, որ մարդը պիտի հաղթահարի իր մեջ եղած բռնակալին: Երկար է այդ ճամփան: «Այս շղթաները փշրելու համար պիտի գան նոր ցեղ ու նոր ձեռքեր: Քուճեքերդ կարող չեն»²²:— Արտավազգի պատասխանը Կյանքի Դևին դիպուկ է: Ապագայում արդեն բնության ախտերն իր մեջ հաղթահարածը կկարողանա ազատագրվել շղթաներից և վերածնվել իբրև նոր մարդ:

«Շղթավածով» ավարտվում է Շանթի դրամատուրգիական ստեղծագործության սիմվոլիստական շրջանը. Այն ընդգրկում է շուրջ տասը տարի և համընկնում դառասկղբի վերափոխումներին: Անորոշությունը, արժեքների վերագնահատման փորձերը, անկումային տրամադրությունները, հասարակական կարգի փլուզումը միանգամայն նոր բովանդակություն ու խնդիրներ էին պարտադրում դրականությանը: Նոր կոնցեպցիայի հայտնաբերումը, որ անմիջականորեն բխում էր ժամանակի ոգուց, Շանթին հանգեցրեց գրականության մեջ սիմվոլիստական գեղագիտության սկզբունքներին: Դրանք անհամեմատ ընդլայնում էին իրականության վերարտադրման սահմանները: Դրամատուրգիական ժանրի նախկին ձևերը, երևույթների գնահատման չափանիշները փոխարինվում են միանգամայն նոր ձևերով ու ըրարոյափիլիսոփայական գաղափարներով:

«Հին աստվածներով» մեր դրամատուրգիայի պատմության մեջ տեղի է ունենում «սիմվոլիստական սկզբունքների տեղափոխումը հայկական հողի վրա»,— գրում է Լ. Հախվեդյանը և առանձնացնում այն հատկանիշները, որոնք հատուկ են սիմվոլիստական դրամատուրգիային՝ կոնֆլիկտ է տեղի ունենում մարդկանց ներաշխարհում, հերոսները երկփեղկված են, դրաման պատրանքային բնույթ ունի²³:

Ընդունելով դիտարկումը՝ հարկ է նկատի ունենալ, որ այս դրամատուրգիան առաջադրում էր նոր հերոսի, որի ապրումների ու խոհերի լայնահուն պարագիծը հազիվ թե տեղավորվեր անցյալի (XIX դար) դրամա-

22 Լ և ո ն Շ ա ն թ. Երկեր, էջ 567:

23 Լ. Հ ա խ վ ե դ յ ա ն. Հայ թատրոնի պատմություն. Երևան, 1989, էջ 231-232:

տուրգիայի սխեմաների մեջ, Շանթը հիմնիվեր շրջում էր ձևավորված բարոյափիլիսոփայական նորմերը և դրանց նոր ուղղություն էր «պարտադրում»։ Ավանդական պատկերացումներով բարին նոր չափանիշներով այլևս բարի չէ, նա գործում է տրամագծորեն հակադիր կետից։ Հետևապես եզրահանգումները, որ հատուկ էին Սուենգուկյանի, Շիրվանզադեի, Փափաղյանի, նաև Դեմիրճյանի երկերին, բնորոշ չէին Շանթի ստեղծագործությանը։ Հակադիր ուժերն իրենց խաղացած դերով հավասարաթեք են, դրանք ժամանակը բովանդակավորող միջոցներ են և առաջ են շարժում կյանքը։ Բնականաբար ենթադրվող պատասխանները միանշանակ չէին լինելու, դրամայի ենթատեքստը փիլիսոփայական եզրահանգումով առնչվում էր «վերժամանակյա» խնդիրներին և չէր կաղապարվում սոցիալական հարցերով։

Հասկանալի է, որ խնդիրների լայնամասշտաբ քննարկումն անհնար էր իրականացնել դրամատուրգիական ավանդական ձևերով։ Սիմվոլիստական դեղագիտության միջոցների օգտագործումը հնարավորություն էր տալիս ընդհանրացումների դոյուլթյան ընթացքը ներկայացնելու համար։

Շանթի երկերի ենթատեքստն ամբողջանում է սիմվոլների միջոցով։ Կարևոր է, թե այն ինչ բնույթ ունի և ինչ դարգացում է ապրել։

Մանրամասնությունների մեջ չմտնելով ասենք, որ առաջին շրջանի երկերում («Նսի մարդը», «Ուրիշի համար», «Ճամբուն վրա») գրողն օգտագործում է ալեգորիկ պատկերներ, դրանք ենթարկվում են միանշանակ վերլուծության։ «Հին աստվածներում» սիմվոլը բազմաշերտ է և իրենով «սնում» է ամբողջ գործողությունը։ Յուրաքանչյուր հերոս ինքնին սիմվոլ է, հետևապես որևէ գաղափարի կրող։ Շանթը նախ կարևորում է դրա ճանաչողական, իմացաբանական արժեքը, ապա նոր միայն հոգեբանականը։ Շանթի սիմվոլները ընթերցող-հանդիսատեսին ներշնչում են այն գաղափարներն ու տրամադրությունը, որին հասել է գրողը ստեղծագործելիս։ Ֆրանսիական տեսաբաններն այս հանդամանքը վճռական էին համարում, ներշնչման լավագույն միջոց էր գիտվում երաժշտականությունը²⁴։ Շանթի դրաման երաժշտական էր հանդիսավոր խոսքով, ապրումների ելևէջներով, ընթացումը հաղորդակցվելու հերոսների ջանքով և պարային-բանաստեղծական դրվագներով։ Այս ամենը միջոց էր երևույթների բացահայտման ճանապարհին։ Իրենց պայմանականության մեջ Շանթի դրամաները սիմվոլի աստիճանի բարձրացված իրականություն էին։

«Շղթայվածում» Արտավազը, որպես միֆ, առնչվում է ժողովրդի մտածողության հիմքերին։ Բայց սիմվոլը հանդես չի դալիս միայն իբրև իմացաբանական կատեգորիա, այն նաև գոյաբանական արժեք ունի։ Ինչպես «Հին աստվածները», «Կայսրը», այնպես էլ «Շղթայվածը» դարասկզբի վերափոխումների արտահայտությունն են։ Անորոշությունը համակել էր հասարակության միտքը։ Հարկ էր ճանապարհ գտնել։ Շանթի առաջադրած ուղին, որ վեր էր զղացմունքների, կրքերի խառնափնթոր քառսից, չնայած ակնհայտ վերացականությանը, ցույց էր տալիս ճշմարիտ ու

24 А. Б а у л е р. Символизм и его значение во французской литературе. Кн. 2, М., 1905, с. 100.

բացառիկ ելքը, որին պետք է ձգտի ոճրագործ մարդկութիւնը: Վանահայրը ինքնակատարելագործման մղումով ընտրում է նոր կառուցվելիք տաճարի ուղին, Օհան Գուրգենը գնում է դեպի «լեռը», «Շղթայվածում» ևս մարգկային կրքերի, բնագոգների զսպման ճանապարհով «անասունեն մարգը» գնացող ճանապարհն է ցուցում գրամատուրգը:

«Կայսրում» սիմվոլը հանգես է գալիս որպես ընգմիջարկում, այստեղ «լեռը», որ դառնում է ինքնահաղթահարման բարձրագույն չափանիշ, չունի սիմվոլի համաձայնակ նշանակութիւնը, ինչն առկա էր «Հին աստվածներում»: Ալեգորիկ դրվագի շնորհիվ գրողն ամբողջացրել է երկի գաղափարական իմաստը: Պատահական չէ, որ Դ. Դեմիրճյանն այն ոչ թե սիմվոլիստական, այլ սիմվոլական (խորհրդանշական) երկ է համարել²⁵:

«Շղթայվածում» գրողը դեպքերի ֆաբուլային կապերը փոխարինում է սիմվոլների միջև եղած ասոցիատիվ կապերով, որ պայմանավորված է առաջադրված գաղափարների ծավալմամբ:

Եթե մետերիկայան սիմվոլիկան բացահայտում էր մարդու մեջ ընդհանուրը, ինչ գոյութիւն ունեն սոցիալականից դուրս ոլորտում և կարևորում էր իրականութեան մեջ այն ասպեկտները, որոնց առավել բնորոշ էին իրացիոնալ ընկալումները, ապա Շանթը, պահպանելով սիմվոլի բաղմիմաստութիւնը, երբեք չէր հեռանում ճշմարտութեան ռացիոնալ պատկերացումներից:

Գրողը սիմվոլը միջոց դարձրեց գրամաների փիլիսոփայական ենթատեքստն ամբողջական դարձնելու համար:

Շանթն առաջադրում էր կոնֆլիկտի, երևույթների զարգացման միանգամայն նոր ձև ու բովանդակութիւն: Նրա հերոսների համար անհաղթահարելի խնդիրներն այդպիսին են և այսօր՝ ժամանակակիցներիս համար: Շանթը ցույց տվեց, թե որքան դժվար է հասկանալ մարդուն, որի առջև ծառայած խնդիրները հաղթահարվելու են տեական ժամանակի ընթացքում: Սրանով է բացատրվում և նրա հերոսների հոգևոր մենակութիւնը. ինքնահաղթահարման տառապանքը նրանց «անընկալելի» է դարձնում միջավայրում: Այս ուղղվածութիւնը ենթադրում էր արտահայտման ինքնատիպ ձև. ենթատեքստն ուղղորդում էր ակնհայտ գործողութիւնը, այն դրամատուրգի համար գեղագիտական իդեալը բացահայտելու միջոց էր:

Հայ դրամատուրգիայի պատմութեան մեջ Շանթը նորարար էր ոչ միայն առաջադրած գաղափարներով կամ մատուցման կերպով: Նրա երկերը ժամանակի բեմական մարմնավորումների համար պահանջում էին միանգամայն նոր արտահայտչամիջոցներ, ինչը շատ կողմերով այսօր էլ մնում է դժվար լուծելի խնդիր: Շանթը ստեղծագործում էր առօրեականից վեր սֆերայում և երբեք էլ չէր հանդում հոռետեսութեան: «Իդեալի լույսը» մշտապես առաջնորդում է մարդկութեանը: Ընդհատ է մարդու մեջ ուժեղ է գազանը և սանձազերծ, սակայն այն ենթակա է մարդկային բարձրաթուիչ մղումին՝ ինքնակատարելագործման:

25 «Հորիզոն», 1916, 21 դեկտեմբերի:

Եվ այս ճանապարհին, որ գերագույն նշանակություն ունի մարգ-կույթյան համար, Շանթը կարևորում է գրականության գերը: Այն պետք է կարողանա անհատին բարձր զգացմունքներ ու գաղափարներ ներշնչել, նպաստել նրա մաքրագործմանն ու վերածննդին: Հայ գրականությունը ես իր նպաստն է բերում համաշխարհային մշակույթի զարգացմանն ու առաջընթացին: «Երբ վաղվան գրականության մեջ ամեն թռիչք ունեցող Հայ Հեղինակի բնական ու հպարտ ձգտումը պիտի ըլլա ոչ միայն նոր հարստություն մը ավելցնել ազգային գրականության գանձարանին մեջ, այլև իր նոր հայաշունչ երկովը նոր նպաստ մը բերել համամարգկային րտնահյուսական ստեղծագործ որոնումին»²⁶:

Շանթի գրականությունն էություն մեջ այս պահանջի իրական արտահայտությունն է:

ДУПЛАНОВОСТЬ ДРАМАТУРГИИ ЛЕВОНА ШАНТА

ВАЧАГАН ГРИГОРЯН

Резюме

Драматургические произведения, относящиеся ко второму периоду творчества Л. Шанта, — «Древние боги», «Император», «Окованный», являясь лучшими образцами символистской драматургии, отличаются целостностью морально-философских идей и наличием подтекста. В произведениях Л. Шанта символ выступает не только в качестве гносеологической категории, но имеет также онтологическое значение. Подтекст произведений непосредственно связан с натурфилософскими взглядами Л. Шанта.

²⁶ Լևոն Շանթի երկերը. հ. 9, Բեյրութ, 1946, էջ 463: