

Արքի Յովհաննիսեան

ԼԵԻՈՆ ՇԱՆԹ ԵՒ ԻՐ

ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՄՏԱԾՈՂՈՒԹԻՒՆԸ

Նիւթը պատրաստուել է Փարիզ՝ «Սփիւռֆահայ Թատրոնների Երես-
նեան Անդրանիկ Փառատոն»ի օրերին, իբրև թատերարանախօսութիւն
ներկայացուելու համար (Տե՛ս Յառաջ, Յուլիս 2, 3, 4, 1991, Փարիզ):

Հտուել ու դիտուել է «Գ. Սունդուկեանի Անուան Պետական Ակադե-
միական Դրամատիկական Թատրոն»ում, 1991 թուի Մայիս 18ին,
պատկերազարդուած Շանթի թատերադերձերի զանազան հրատարա-
կութիւններից ու բեմադրութիւններից պատրաստուած սահիկների
ցուցադրութեամբ և երգային, հատուածների կատարմամբ: Թատե-
րաբանախօսութիւնն ավարտուել է Շղթայաձոր խաղի երրորդ արա-
րի երկու տեսարանների բեմադրութեամբ:

Ներկայացումը պատրաստուել էր Սփիւռքի և Հայրենիքի թատերա-
կան ուժերի մասնակցութեամբ: Աշխատակցել էին Փարիզից՝ Ժի-
րայր Չոլաքեան (Նաղաշի և Կեանքի Դեւի դերերով), Արմինէ Գրի-
գորեան (երաժշտական բաժինների պատասխանատու), Երեանից՝
Հենրիկ Մայեանի Անուան Կինոգերասանի Թատրոն (Հարմի, Արտա-
ւազդի եւ միւս դերերի մարմնաւորում) և Կոմիտասի Անուան Պետա-
կան Կոնսերվատորիայի Կամերային Երգչախումբ (Թզուկների և
Կոմիտաս Վարդապետի երգերի կատարում): Բեմադիր՝ Արքի Յով-
հաննիսեան:

Թատերաբանախօսութեան հեղինակը դնահատուել է՝ Հայաստանի
Թատերական Գործիչների Միութեան «Դիպլոմ»ով և ստացել է՝
«Շանթի թատերգութեան բեմական լեզուի նորովի մեկնութեան հա-
մար» նշումով «Փառատոնի Ժիւրիի Յատուկ Մրցանակ»ը:

Գրութիւնը հրատարակուած է Լեոն Շանթի թատերագրական վաս-
տակի հարիւրամեակի առթիւ (1901-2001):

ՄՈՒՏՔ

Լեւոն Շանթի թատերական մտածողութիւնը պարզաբանելու համար, կենսական եւ նրա կեանքի վերջին տարիներին, իր իսկ խմբագրութեամբ, Պէյրութ կազմուած՝ *Լեւոն Շանթի երկերը*, ընդհանուր խորագիրը կրող, տասնեմէկ հատորները: Հեղինակի կեանքի օրերին, լոյս եւ տեսել ընդամէնը եօթը հատոր՝ հետեւեալ հերթականութեամբ.

- Ա. Հատոր. *Գեղարուեստական գրութիւններ [1891-1894]*(1946)
- Բ. Հատոր. *Գեղարուեստական գրութիւններ [1896-1904]*(1946)
- Թ. Հատոր. *Ընդհանուր ականարկ մը Հայ բանահիւսութեան* (1946)
- Գ. Հատոր. *Գեղարուեստական գրութիւններ [1909-1921]*(1947)
- Դ. Հատոր. *Գեղարուեստական գրութիւններ [1923-1941]*(1947)
- Ե. Հատոր. *Ընկերաբանական եւ գրաբանական հարցեր* (1948)
- Զ. Հատոր. *Կրթութիւնը ընդհանրապէս* (1951)

Յետ մահու հրատարակուել է է. հատորը՝ *Ուսում ու կրթութիւն գլոյցական* (1952), հեղինակի որդու՝ Սուրէն Շանթի հետեւեալ բացատրութեամբ. «Հանգուցեալ հայրս այս հատորի պատրաստութեանը աշխատիլ սկսաւ հիւանդութեան ծանր օրերուն: Մինչեւ մահը, անկողնէն կրցաւ թելադրել առաջին չորս հատուածները միայն: Մնացեալ հատուածները իր թողած ձեռագիրներն եւ, որ եղածին պէս յանձնած եմ տպագրութեան: Բայց դժբախտաբար, հայրս պէտք եղած ուժն ու ժամանակը չունեցաւ կատարելու իր ծրագրած ընդլայնումները եւ ամբողջ գործը ենթարկելու վերջնական սրբագրութեան: Իր իսկ պահանջին վրայ, այս կէտը կը յանձնեմ ընթերցողի ուշադրութեան»¹:

Իբրեւ Ը. հատոր, հրատարակուած շարքի մէջ ներառուած է՝ *Քերականութիւն արեւմտեան հայերէնի* չորս պրակները եւ *Հայերէնի բառակազմութիւնը եւ յուզական գէնքերը լեզուի* (1950) դասագիրքը: Մինչ օրս անտիպ եւ մնացել, հոգեբանութեան յատկացում, Ժ. եւ ԺԱ. հատորները²: Նշուածից՝ «Հոգեկան կարողութիւններու զարգա-

¹ *Լեւոն Շանթի երկերը* (ԼՇԵ), է. Հատոր, Պէյրութ, 1952, էջ 5:

² Սուրէն Շանթ, 1988 թուին Փարիզ, տողերիս գրողին, Լ. Շանթի երկերի ձեռագրերի մասին տուեց հետեւեալ տեղեկութիւնները: Լ. Շանթ հրատարակուած նիւթերի ձեռագրերը սովորաբար այրել է: Անտիպները գտնուում էին իր մօտ: «Հոգեբանութեան երկու հատորներ»ը հրատարակութեան չէին

ցումը մինչեւ մարդ» հրատարակուել է *Ակօսի* մէջ¹: Այն լոյս է տեսել նաեւ առանձին գրքոյկով: Տասներկու հատորներից դուրս են մնացել, մի շարք անտիպներ եւ մամուլի մէջ ցրուած գրութիւններ ու քարգմանութիւններ, օրինակ՝ Վոյնիչի *Բոռը* եւ Իբսէնի *Ժողովուրդի թշնամին*² եւ այլն:

Եթէ ստուգելու լինեմք Շանթի խմբագրած հատորների բովանդակութիւնը, յստակ պիտի նկատեմք, որ տասներեք հատորներից ընդամենը չորսն են (շուրջ 1500 էջ), որ ընդգրկում են *գեղարուեստական երկեր*: Մնացեալ եօթ հատորները (աւելի քան 2000 էջ) ներկայացնում են *ընկերաբանական, գրաբանական, կրթական, քերականական եւ հոգեբանական ու հայ բանահիւսութեան* վերաբերող նիւթեր: Նկատի ունենալով, որ երկերի ընդամենը մէկ եօթերորդն է (շուրջ 500 էջ) որ վերաբերում է թատրոնին, նշուած մեծամասնութիւն կազմող, միւս գրութիւնների մէջ կիրառուած մտածողութեան լոյսի տակ է, որ կարելի է ընդհանրապէս ըմբռնել հեղինակի մշակած թատերական մտածողութիւնը եւ գնահատել նրա իւրայատուկ արժանիքները:

Լեւոն Շանթի ինքնուրոյն բեմական երկերի մասին, բազմիցս է գրուել ու խօսուել: Յաճախ նրա մշակութային ներդրումը նմանեցուել է արեւմտեան հեղինակների գործերին: Նիցչէ, Վագներ, Հաուստման, Մետերլինգ ու Իբսէն անուններ են, որոնց ազդեցութիւնը շարունակ ընդգծուել, յիշուել ու շեշտուել է Շանթի թատերական երկերը ներկայացնելիս: Յաւոք՝ արտաքինապէս դիտուածն ու նկատուածն է, որ նման եզրակացութիւնների է յանգել: Բանասէրները, մեծամասնութեամբ բեմին ու նրա արտայայտչաձեւերի իրական դրդապատճառներին անծանօթ լինելով, յիշուած հեղինակներին բնորոշող էական հարցերը չըմբռնած՝ անգիտակից նրանց երկերին ծընունդ տուող ակունքներին ու դրանց աղբյուրող մշակույթների խնդիրներին, մեքենայա-

յանձնուել ի պատճառ որոշ անձանց առարկութեան, թէ՛ «հեղինակի հայեացքները գիտական չեն եւ վիճելի են»։ Ինչ որ, իբրեւ պատճառաբանութիւն, մեզ անտեղի թուաց ու իբրեւ կեցուածք՝ միանգամայն անընդունելի։ Ըստ՝ Ս. Շանթի, կային նաեւ անաւարտ մնացած թատերականների ձեռագրեր։ Մէկը՝ Պարսկաստանի «Հաշիշին» աղանդական շարժման մասին։

¹ *Ակօս*, Պէյրուք։

² Հենրիկ Իբսէնի *Ժողովուրդի թշնամին* լոյս է տեսել Նորվեգիա՝ Նոյեմբեր 28, 1882-ին։ Ներկայացուել է՝ Յունուարի 13, 1883-ին։ Սիմոն Հախումեանի քարգմանութեամբ, 1895 թուից յաճախ է խաղացուել հայ բեմերում։ Յատկապէս յայտնի է Յովհաննէս Արէլեանի կատարումը (Թիֆլիս, 1895)։ Բեմադրուել է նաեւ Նիկոլ Աղբալեանի մասնակցութեամբ (Թեհրան, 1911)։

Լեւոն Շանթ եւ իր թատերական մտածողութիւնը

բար իրար արձագանքելով, առանց իրենց տեսակէտն հիմնաւորել կարողանալու, թերի կարծիքներ են տարածել:

Դրա բերումով հայ թատերագիտութիւնը սխալ եզրակացութիւններ է հանել եւ այսօր Շանթի թատերական մտածողութիւնը կրում է մակերեսային՝ ոչ հարազատ շեշտ: Շանթ իբրեւ թատերագիր, ընդհանրապէս գնահատուել ու դասուել է մեծերի շարքը: Սակայն, ինչո՞ւ է մեծ եւ նրա թատերային ներդրումը եւ մտածողութիւնը ինչով է եզակի ու նշանակալից, մնացել է անդժուած ու մշուշապատուել է լոգունգներով: «Մեծ հեղինակ է», «թատերագիր Շանթ օժտուած է ձեւի գեղեցկութեան զգացումովը», «բեմական լեզուն տիրական արժանիք է», «բեմական լեզուն տիրական գործիք մըն է», «Եւրոպական մակարդակի է», «...շարժանկարային արուեստով միայն կարելի է կատարելապէս բեմադրել» եւ այլն, եւ այլն: Նշուած թիրիմացութիւնից հետո եւ մնացել ասկաւթիւ քանասէրներ. յատկապէս նախ երկուսը՝ Նիկոլ Աղբալեան¹ ու Դերենիկ Դեմիրճեան² եւ ապա, հեղինակի աշակերտ՝ Գրիգոր Շահինեան³:

Շանթի թատերական մտածողութեան մէջ, միշտ գործօն են ու էապէս բանում են, հայկական մշակոյթի հիմնական խթանները: Դա պէտք է նկատել, նրա բանահիւստական կառոյցների, հայ մշակոյթին իւրայատուկ՝ հեղինակի ըմբռնած հայ ժողովրդի հսին առնչուող, ներքին շարժառիթներից ծնունդ առած, իրագործումների ու դրոյքների մէջ: Այդ մասին պիտի անդրադառնանք յաջորդ միւս բաժինների մէջ: Այժմ շեշտենք, որ նշուած Եւրոպական հեղինակների արձագանքները, Շանթի երկերում պարզապէս, իր ժամանակաշրջանի քաղաքակրթ. մշակոյթների հետ միատեղ փայլելու հարցին են առնչւում եւ բեմախաղերի մէջ դրանք դրսեւորուած են միայն արտաքին երեւոյթների մէջ ու էական դեր չեն կատարում: Եւրոպական գիտական մտքի միակ էական ազդեցութիւնը, գալիս է Զուրիկի եւ Լայպցիգի համալսարաններում, տասնիններորդ դարի վերջին տասնամեակում, աշխարհահռչակ հոգեբան՝ Վիլհելմ Վունտին⁴ աշակերտելուց: Վերջինի ուս-

¹ Ն. Աղբալեան, *Գրական-քննադատական երկեր*, Պէյրուք, 1959, էջ 1-84:

² Դ. Դեմիրճեան, *Երկերի ժողովածու*, Հատոր XIV, Երեւան, 1987, էջ 173-190:

³ Գ. Շահինեան, *Զիւններն ի վեր*, Մենագրութիւն Լ. Շանթի մասին, Պէյրուք, 1967:

⁴ Վիլհելմ Վունտ (Wilhelm Wundt, 1832-1920): 1867 թուին Հայդելբերգի համալսարանը, պաշտօնապէս ծրագրում է նրա «Բնագիտական Հոգեբանու-

մունքը, յատկապէս փորձառական հոգեբանութեան մարզում, գումարելու իմաստաւորել է Շանթի ապրած թէ՛ հայ մշակոյթը եւ թէ՛ եւրոպական մտքի ընդհանուր ընկալումը: Նա այդ գիտութեան օժանդակութեամբ է իր զգացումներն ու յոյզերը միակցրել եւ գաղափարներ ի նոսրութիւններ ի հասել:

Նիւթը շօշափելու համար, նախ պիտի անդրադառնանք նրա միակ ոչ ինքնուրոյն՝ Իրսէնի *Ժողովուրդի թշնամին* բատերակի թարգմանութեան: Շանթի հայերէն տարբերակը թատրոնի մարզում նրա կեանքի «կարապի երգ»ն է: Այն էական դեր ունի վերջինիս բատերական մտածողութիւնը, գործնական ատումով, պարզաբանելու գործում: *Ժողովուրդի թշնամին* հայերէնի է փոխադրուած գերմաներէն թարգմանութիւնից եւ հրատարակուել է յետ մահու, թարգմանուելուց տասներկէնը տարի յետոյ (1968, Պէյրութ): Շանթ, իր կեանքի վերջին տարիներին, դիմելով Իրսէնի երկին, գործնական ճամբով լաւագոյնս է պատասխանել բանասերներին ու իր քննադատներին: Նա, որ տարիներ շարունակ լուռ հետեւել էր իր բատերական ուր երկերից միայն վեց վերնագրերի մարմնաւորմանը, անձամբ միշտ հեռու էր մնացել բեմադրական աշխատանքներից: Բեմից հեռու էին մնացել նաեւ նրա երկերից երկուսը՝ *Ուրիշի Համարը* եւ *Շղթայաւորը*, որոնք բեմ հանուեցին յետ մահու¹:

Իրեն» դասախօսութիւնների շարքը, որոնք հրատարակուում են 1873-74 թուրին: Լայիցիկի համալսարանում, 1875 թուին հիմնում է հոգեբանութեան նուիրում ատաշին գիտական փորձառական կենդրոնը: Կատարում է լսողատեսողական ու զգացողութեան փորձեր: Ուսումնասիրել է՝ զգացողութեան, ընկալման, հակազդեցութեան տեսողութեան, ուշադրութեան, գիտակցութեան, յուզական եւ յարաբերական մտածողութեան վերաբերող հարցերը: Հիմք է դրել փորձառական հոգեբանութեան: Համոզուած էր որ ընկերային հոգեբանութիւնը, աւելի բարդ ուսումնասիրութեան նիւթ է քան զգացական կամ յիշողութեան մտային ու հոգեկան գործարանները: Նրա տեսութիւնները, հակադիր ճամբով, մեծ դեր են ունեցել Gestalt հոգեբանական դպրոցի ձեւաւորման մէջ:

¹ *Շղթայաւորը* կրճատումներով՝ բեմադրուել է Պէյրութ, Համազգայինի Թատերաերկերու Միութեան կողմից (1955/56). բեմադիր՝ Ժորժ Սարգիսեան: Նոյնը հիւրախաղերի ժամանակ, դիտուել է նաեւ Թեհրան (1959): Խաղն իր ամբողջութեամբ, առաջին անգամ բեմադրուել է երկի գրութեան եօթանասունամեակի առթիւ, Փարիզ՝ Saint-Louis de la Salpêtrière տաճարի մէջ (1988). բեմադիր՝ Արքի Յովհաննիսեան:

Ուրիշի Համարը (1914-ի տարբերակը) բեմադրուել է Թեհրան (1973). 1946-ի օրինակը ներկայացուել է Երեւան, Սունդուկեան Թատրոնում եւ ապա Փարիզ՝ «Թատերական Ընթերցումներ» ծրագրերի մէջ: Երեք տարբերակների

Լեւոն Շանթ եւ իր թատերական մտածողութիւնը

«Հեղինակը, գուտ հեղինակը, երբեք չկայ եւ չի կրնար ըլլալ բեմի վրայ, ամէն անգամ կայ միայն այսինչ խաղի այսինչ քացատրութիւնը, այսինչ ըմբռնումը, այսինչ ձեւի մարմնաւորումը»¹: Այս պարզ ու նախնական թուացող մտքի ծալքերում, Շանթ արտայայտում է, թատերական արուեստի նկատմամբ, իր մտահոգութիւնը: Դ. Դեմիրճեան, խօսելով թատերագիր Շանթի մասին, յիշել է նրա կեցուածքը Հին աստուածների բեմադրութեան օրերին:

Պիէսը համարում էր ընթերցման գրամատուրգիա եւ իրեն էլ՝ գրող-գրամատուրգ: Նա ապրում էր գրականութեան մթնոլորտում: Այսպիսով՝ նրա գործը ունէր եւ իր գրականական կողմը, դերը:

Աւելորդ եւ ծիծաղելի էլ էր Շանթին հարցումներ անելը, թէ ինչպէս է պատկերացնում իր պիէսի բեմադրութիւնը, ինչ խորհուրդներ կարող է տալ գերասաններին: Զգիտեմ, նա գնա՞ց արդեօք փորձերին, եկա՞ն նրա մօտ դերասանները՝ խորհուրդ հարցնելու: Թերեւս այդ տեղի ունեցաւ: Բայց որ Շանթին ամենից քիչ, լաւ էր ասել՝ շատ հազուադէպ էր կարելի տեսնել թատրոնում, դա կարող եմ հաստատ ասել:

*Ի՞նչ է նշանակում սա: Սա նշանակում էր կամ անհասկնալիութիւն դէպի միայն թատրոնի սպեցիֆիկան, կամ անբաւարարութեան արտայայտութիւն հայ թատրոնի կուլտուրայի հանդէպ?*²

Թատերական երկերի բեմադրութեան համար Շանթի տուած խորհուրդների մասին, մեզ է հասել ընդամենը մէկ վկայութիւն: Նորաստեղծ Հայաստանի Հանրապետութեան օրերին՝ 1919ին, մշակույթի նախարար Նիկոլ Աղբալեանի արտօնութեամբ կազմակերպուած Վարդան Միրզոյեանի «Դրամատիկական ստուդիա»ի³ մէջ Շանթ, Աղբա-

(1905, 1914, 1946) համադրումը, բեմադրուել է Փարիզ՝ Théâtre Espace Acteur (1998). բոլորի բեմադիրը՝ Արթի Յովհաննիսեան:

¹ «Թատրոնը եւ իր պահանջները», *Հայրենիք Ամսագիր*, Բոստոն, Յուլիս 1929, էջ 85:

Այսույետ գրութեան մէջ բերուած, Լեւոն Շանթի երկերից փաղուած բոլոր հատուածների ուղղագրութիւնը համապատասխանում է նրա բնագրի մէջ կիրառուած ձեւին:

² Դ. Դեմիրճեան, *Երկերի ժողովածու*, Հատոր XIV, Երեւան, 1987, էջ 179-198:

³ Այնտեղ՝ Միրզոյեանից բացի, դասաւանդել են, Դ. Դեմիրճեան. Գ. Լեւոնեան, Վրթ. Փափագեան, Ն. Աղբալեան, Կարա Դարեւշ եւ ուրիշներ: Ուսանել են՝ Հայաստան Եղիազարեան (Նայիրի Զարեան), Վարդան Թերզիբաշեան, Մանուէլ Մարութեան, Արտաշէս Յարութիւնեան (Հայարտեան), Գուրգէն Զանգիբեան եւ մի շարք ուրիշ կարեւոր թատերական գործիչներ:

լեանի ներկայութեամբ, ուսանողների համար մի քանի անգամ իր թատերգութիւնների մասին վերլուծութիւններ է տալիս ու սքստասիանում է հարցերին: Ստուդիայի առաջին տարուայ աշխատանքների ցուցադրութեանը ներկայ գտնուելով, Շանթ դիտում է առանց ծպտումի խաղացուող *Հին աստուածների* հատուածները: Աւարտուելուց յետոյ եղի՛նակը բեմ անցնելով, *Աբեղայի* դերը կատարող, տասնութամեայ Մանուէլ Մարութեանին, ընդամենը մէկ կարճ ու կտրուկ խորհուրդ է տալիս. «Խորա ցիր...»:

Վերը նշուած օրերից երեք տասնամեակ յետոյ, քառասնական թուերին, Շանթ, որ ապրել էր Հայաստանի Հանրապետութեան կորուստը, իր անձնական կեանքում երկու ծանր կորուստ է ապրում: Մէկը որդու՝ Վիգէնի մահը, որ զոհ է գնում Բերլինի ումբակոման ժամանակ եւ միւսը կնոջը՝ Զաւոյի²: Նա իր ուսուցչական ու կուսակցական կեանքում եւս ունենում է նոր կորուստներ: Նախ վախճանում է նրա մտերիմը՝ Նիկոլ Աղբալեան. յետոյ, միւս համախոհը՝ Գասպար Իփեկեան, կուսակցական հարցերի բերումով, անորոշ ժամանակով հեռանում է քաղաքից: Իփեկեան վարում էր Պէյրուքի Համագգայինի Թատերասերների Միութիւնը, եւ 1932 թուին եղել էր Շանթի վերջին ինքնուրոյն թատերակի՝ *Օշին Պայլի* անդրանիկ բեմադիրը: Նրա քակայութեամբ թատերասերները մասնւում են պարապի:

Այդ օրերին, առաջին անգամ լինելով, Լեւոն Շանթ գայրացած, լծում է թատերական աշխատանքի: «Համագգայինի թատերական այս գործը

¹ Մ. Մարութեան. «Վկայութիւն մը, Լեւոն Շանթ», *Նաւասարդ*, Գլենդէյլ, Մարտ 1986, էջ 4:

² Հետաքրքիր է նկատել, որ *Ժողովուրդի թշնամին* թարգմանելուց երկու տարի առաջ, Շանթ հրատարակութեան է յանձնել իր կնոջ՝ Զաւոյի Հ. Իբսէնի *Բրանդ* թատերախաղի արեւելահայերէն թարգմանութիւնը: Տե՛ս «Ակօս» Գիրք Ի., ԻԳ. -Իէ (1947-1948), Պէյրուք: Զաւօ Ներսիսեան, մանկավարժութեան մարզում եւրոպական բարձր կրթութիւն ստացած լինելով, երկար ժամանակ աշխատակցել է Կովկասահայ մանկական հանդէսներին: Նրա բոլոր Լիա Ներսիսեան-Սիրուեան, մասնագիտացած էմիլ Ժագ-Դալքրոզի (Emile Jacques-Dalcroze 1865-1950) կրթական ոլորմիկ վարժանքների ուսումնակի մէջ, ապա գային գաղթելով Արգենտինա՝ Բուէնոս Այրէսի երաժշտանոցում, եղել է Ժագ-Դալքրոզի սկզբունքների տարածողը: Երկու բոլոր, իրենց մասնագիտութեամբ, մեծապէս ազդել են Շանթի քեմական ու կրթական մտածողութեան վրայ: Հոգեկան, յուզական եւ մարմնական շարժումների գիտական իմացութեան եւ դրանց գործողութիւնների համադրման հարցում, Շանթի մշակած կրթական ծրագրերի մէջ ակնայայտ է Ժագ-Դալքրոզի սկզբունքների կիրառումը:

Լեւոն Շանթ եւ իր թատերական մտածողութիւնը

պէտք է շարունակուի՝ դուք պարտաւոր էք շարունակելու, եւ պիտի շարունակէ՛ք: Թոյլ չե՛մ տար, որ քանդուի»¹: Այս խօսքերով թատերագիրը մուտք է գործում թատերասերների միութեան մէջ: Դառնում է գործօն անդամ: Մասնակցում է ժողովներին, հաւաքոյթներին, թատերական աշխատանքներին, թատերային ընթերցումներին, սրբագրութեան, դերերի վերլուծութեան եւ նոյնիսկ տումսերի թուագրման ու կնքման գործին: Յիշուած ժամանակաշրջանի պտուղն է *Ժողովուրդի թշնամին*: Հերիկ Իբսէնի համանուն թատերակի հայերէն տարբերակը, Շանթ աւարտել է 1949 թուի Նոյեմբերին: Փորձերը յառաջ են տարուել երեք հոգուց կազմուած մի մարմնի հսկողութեամբ: Շանթ հաւատարմօրէն վարել է աշխատանքները, մինչեւ որ վերջապէս՝ Գասպար Իփէկեանի վերադարձից յետոյ, այն բեմ է քարձրացել վերջինիս անմիջական հոգատարութեամբ, 1950 թուին:

Իբսէնի եւ Շանթի կեանքի մէջ զուգահեռ գծերու համար, հետաքրքիր է հետեւեալ դրուագը: Իբսէն տաս տարի հայրենիքից բացակայ լինելուց յետոյ, 1874 թուին կարճ ժամանակով վերադառնում է Նորվեգիա: Սեպտեմբերի 10ի երեկոյեան, ուսանողները քայլարշաւ են կազմակերպում: Գնում են մինչեւ բանաստեղծի բնակավայրը եւ նրան ողջունում են երգերով ու հառերով: Իբսէն ուսանողներին ուղղուած իր շնորհակալական խօսքի մէջ յիշում է.

(...) Իմ անձնական կեանքը, ես երբէք ուղղակի բանաստեղծութեան նիւթ չեմ դարձրել: (...) Ուրեմն ի՞նչն է կերտում բանաստեղծին: Երկար տեսց մինչեւ ես ըմբռնեցի, որ բանաստեղծ լինելու համար, էական է տեսնել, բայց ուշագիւր եղէք, այնպէս տեսնել, որ տեսածը ունկնդիրները բանաստեղծնի պէս ընկալեն: Սակայն, միայն ապրուածն է, որ կարելի է տեսնել ու ընկալել: Եւ ապրուածը, արդէն արդի գրականութեան մէջ է պահ տրուած: Այս վերջին տաս տարիներում, ես մտովին, կատարելապէս ապրել եմ իմ բոլոր գրածները: Բայց ոչ մի բանաստեղծ, մենակ ոչինչ չի կարող արարել: Ինչ որ նա արարում է, նրա հետ արարում են նաեւ նրա հայրենակիցները: Եթէ դա այդպէս չլինի, ապա ի՞նչը պիտի կամրջի ստեղծող ու ստացող մտքերը: (...) Ամէն մի բանաստեղծ, բնածին հեռատես է: Ես հայրենիքը եւ նրա ներկայ կեանքը, երբէք այսքան ամբողջական, այսքան պարզ, այսքան մօտ չեմ տեսնել, որքան հեռուից՝ իմ բացակայութեան ժամանակ...»²

¹ Համազգայինի Գասպար Իփէկեան Թատերախումբ, 30-ամեակ, 1942-1972, Պէյրուք, 1972, էջ 12:

² Henrik Ibsen, *Speeches and New Letters*, Transl. Arne Kildal, Boston, 1910.

ԿԵԱՆՔԻ ՎԵՐՋԻՆ ՕՐԵՐԸ

1951 թուի աշնանը, ԼԵՆՈՆ Շանք արդէն ծանր հիւանդ է ու մահնի մէջ է գտնուում: Մի շաբաթ օր, Հոկտեմբերի 27ին, նա իր մօտ է կանչում աշակերտներից մէկին՝ Պարգեւ Շիրինեանին:

(...) Տղաս քեզի կանչեր եմ լուրջ աշխատանքի մը համար: (...) Գանք մեր բուն գործին: Գիտես, որ իմ երկերուս ամբողջական տպագրութիւնը չկարողացանք աւարտել. հրատարակեցինք մի-միայն եօթը հատոր. հրատարակելի կը մնան հոգեբանութեան երկու հատորներս եւ մանկավարժութեան երկրորդ հատորս: Հոգեբանութիւնը գրեթէ կրնամ ըսել պատրաստ է, յետոյ կը խօսինք անոր մասին: Գալով մանկավարժութեան, կը մնայ թերաւարտ: Վիճակս կը տեսնես, աշխատելու անկարող եմ, չեմ գիտեր նաեւ թէ քանի օրուայ կեանք ունիմ. իսկ ձեռագիրներս ներկայ վիճակի մէջ ձգել կիսատ նօթերով, կը նշանակէ պատռել կամ աւելի ճիշտ՝ այրել: Ձեռն ուզեր հետս բան տանիմ, ամէն ինչ կ'ուզեմ հոս թողում: Իսկ գործը գլուխ բերելու համար՝ աշխատանք կը պահանջէ: Բժիշկը օրական մէկ ժամ աշխատելու իրաւունք տուաւ. գրիչ շարժել բնաւ չեմ կրնար. մտածեցի, որ գրագիր մը պէտք ունիմ, աւելի ճիշտ մէկու մը, որ օգնէր ինծի. մտքէս առաջին անգամ դու'ն անցար. նախ, իմ ոճիս լա՛ւ ծանօթ ես, երկար տարիներէ ի վեր միասնաբար աշխատած ենք, ըլլա՛յ դասագիրքերուս, որոնց սրբագրութիւնը արդէն քեզի եմ վստահած, ըլլա՛յ երկերուս տպագրութեանը ատեն եւ մանաւանդ, կրնաս սահուն, առանց դժուարութեան կարգալ իմ բոլոր տեսակի ձեռագիրներս: Հիմա՛ տղաս, ըսէ՛ տեսնեմ, կ'ուզե՞ս օգնել ինծի, ժամանակ ունի՞ս, միջոցներդ կը ներե՞ն:

Յաջորդ օրուանից, կազմուում ու ձեւի տակ են բերուում՝

Ա. Դպրցի արտաքին կազմն ու վարչութիւնը,

Բ. Դպրոցի ներքին կեանքն ու դաստիարակութիւնը,

Գ. Դասաւանդման ընդհանուր պահանջները,

որոնք լոյս են տեսնում յետ մահու՝ յիշուած եօթերորդ հատորի մէջ:

Նոյեմբերի 6ին, երեքշաբթի օր, աշխատանքի ժամն աւարտուելուց յետոյ, Շանք հարցնում է Շիրինեանին. «Գրաբար կարգալ կը սիրե՞ս»: Պատասխանը լինում է. «Պր. Շանք, գրաբար կարգալը միշտ հաճելի է, սակայն պէտք է շատ ուշադիր հետեւիմ, կարենալ լաւ հասկնալու համար»: Շանք շարունակում է.

¹ Ակօս, թիւ 2-3, Պէյրութ, 1952, էջ 224-225:

Լեւոն Շանթ եւ իր թատերական մտածողութիւնը

*Գիշերները փորձեցի "Նարեկ"ը բարձրաձայն կարդամ, չեղաւ. տե-
սայ որ շատ կը յոգնիմ կարդալէ: Ուզեցի "Ի խորոց սրտի" պոռոմ,
բայց մտածեցի "արդեօք այս մարդը խենթեցե՞ր է" պիտի բռնն ու
լաւ համարեցի, որ մէկը գար երեկոները եւ ինծի գրաբար "Նարեկ"
կարդար: Տղա՛ս, Նարեկացին ու ե՛ս, նոյն մտածումի մարդն ենք
եղած: "Նարեկ"-ը մարդկային հոգիի մը խորունկ այեկոծումն է:
(...) Մարդկութիւնը մինչեւ այսօր տակաւին ինքզինքը ճնշուած
կ'ըզգայ եւ Աստուած իր ստեղծած մարդոց մասին չէ մտածած: (...) Աստուա՛ծ մի-միայն ի՛ր մասին է մտածած եւ "Նարեկ"ը մեղա-
դրանք մըն է աստուածային եսականութեան դէմ: Կոիւ մըն է
Աստուծոյ հետ. բողո՛ք մըն է, ըմբոստացում մըն է: "Նարեկ"ը
թռիչք մըն է դէպի վեր ձգտելու:*

Այս գրույցից յետոյ՝ Շանթ «Ի խորոց սրտից խօսք ընդ Աստուծոյ»-ի բարձրաձայն ընթերցումները խնդրում է ուրիշի՝ Գրիգոր Շախինեանին: Մանկավարժութեան եօթերորդ հատորին մաս կազմող, ամբողջովին նոր շարադրուող՝ *Ուսուցման նիւթերը* Շիրինեանին թելադրե-
լու օրերին, Շանթ ամէն երեկոյ «Նարեկ» է ունկնդրում: Դա շարու-
նակում է մինչեւ՝ *Գիտութիւններու ուսուցումը* բաժնի թելադրու-
թիւնը աւարտելուց չորս օր յետոյ:

Վերջին թելադրանքներից է *Գեղարուեստներու պատմութիւնը*, ուր կարդում ենք.

*Գեղարուեստական երկերը կան ու ստեղծուած են հանրային վա-
յելքին համար, բայց վայելել կարողանալու համար նախ պէտք է
գիտնալ անոնց դոյութիւնը, պէտք է ճանաչել անոնց արժէքը եւ
պէտք է իմանալ անոնցմէ օգտուելու կերպն ու եղանակը: Բնու-
թեան տրւած վայելքներէն ետք գեղարուեստներու տրւած վայելք-
ներն են ամենէն բարձրը եւ թանկագինը:*²

Նոյեմբերի 15ին Շանթ, Շիրինեանի օգնութեամբ, գրութիւնները դա-
սաւորում է երկու ծրարի մէջ: Անձամբ մէկի վրայ գրում է՝ «Հոգե-
բանութեան առաջին հատոր» եւ ընդգծում է երկու անգամ: Միւսի
վրայ պարգապէս նշում է՝ «Հոգեբանութեան երկրորդ հատոր»: Ապա
կարգադրութիւններ է անում ենթավերնագրերի, նիւթերը պարգաբա-
նող պատկերների ու գծագրութիւնների վերաբերեալ: Մի երկու օր
յետոյ, գրում է նաեւ իր անունը՝ իրրեւ ստորագրութիւն: Սա լինում
է հեղինակի վերջին գրութիւնը:

¹ Նոյնը, էջ 228-229:

² «Գիտութիւններու ուսուցումը», ԼՇԵ, է. Հատոր, Պէյրութ, 1952, էջ 149:

Լեւոն Շանթ իր գիտակից կեանքի վերջին չորս օրերում, աշակերտների, բարեկամների ու ազգականների հետ խօսում է Աստուծոյ, կրօնների ու բնութեան հրաշագոր, վերանորոգուող ուժի մասին եւ երբ Գրիգոր Շահինեան սկսում է գրի առնել, անմիջապէս յուշում է.

Պէտք պիտի ունենաք այս բոլորին եզրակացութեան ժամանակ: Ե՛րարդէն ամէն բան ըսի ու իրար խառնած: (...) կը դասաւորես ու կը տպես մահէն վերջ: Բայց բաներ կան որ պէտք չէ գրես: Լսէ՛, Հասկցի՛ր, բայց մի՛ գրեր: Պէտք է Հասուննայ մեր ժողովուրդը: Ու Հասուննայ՝ պիտի, մարդկութիւնը դայ պիտի ըսածներուս: (...) Մեր վարդապետը [Նարեկացին] միս-մինակը ապրած ու հոգեկան բարձրութեան Հասած մարդն է: Ան ճշմարտութիւն մըն է գրեր մինակը, որուն եւրոպան դարեր վերջ Հասաւ Renaissance-ով: Ամբողջ Renaissance-ը ուրիշ բան չէ, եթէ ոչ մեր Նարեկացիի «աղօթքը»: Ասիկա ցոյց կուտայ Հայկական տաղանդը. եւ թէ մինչեւ ուրտեղերը կրնայ Հասնիլ հայը... Նարեկացին Տանթէէն բարձր է...»¹

Յաջորդ օրը, Նոյեմբերի 20ին, Լեւոն Շանթ ընկնում է ծանր բժրաբնի մէջ ու լոււմ է: Չորեքշաբթի, Նոյեմբերի 28ին, բարեկաման նշաններ է ցոյց տալիս. ճիգ է անում աչքերը բանալու, հասկացնելու թէ գիտակցութիւնը տեղն է: Հինգշաբթի, Նոյեմբերի 29ին, ճաշից յետոյ ժամը երեքին, Շանթ յախտեցապէս ննջում է: Փափագել էր՝ «Թաղումս կը կատարէ՛ք պարգ, իմ ժողովուրդիս սիրած շարականներն ու աղօթքները երգելով»: Նախապէս, իր ամենաշատ ժողովրդականութիւն շահած ու սիրուած, *Հաղարամեակ մը մեզմէ առաջ*, հին աստուածների տեսիլքը կեանքի կոչած բեմախաղի, առաջին արարի երրորդ տեսարանի մէջ, գրել էր. «Եկի ես ի խորս... ի խորս... ծովու... եւ շրջանք... ընկղմեցին զիս...»²:

ԵՍԻ ԹԱՏՐՈՆԸ

Շանթ միշտ նրբօրէն, գրեթէ աննկատ, փորձել է հայացնել ու կերտել, հայերէնին ու հայութեան նկարագրին իւրայատուկ, բեմական ու բատերական մի լեզու ու մտածողութիւն: Այստեղ Շանթի պարագային, գիտակից իր մտածելակերպին ու մօտեցման՝ միտումնաւոր խուսափում եմ նշել «ազգային» բառը եւ օգտագործում եմ «հայութեան ու հայերէնին իւրայատուկ» բանաձեւը: «Ազգային գգացումը, ինչպէս

¹ Ակօս, քիւ 2-3, Պէյրութ, 1952, էջ 221-222:

² Հին աստուածներ, ԼՇԵ, Գ. Հատոր, Պէյրութ. 1947, էջ 20:

Լեւոն Շանթ եւ իր թատերական մտածողութիւնը

Եւ ազգութեան գաղափարի գնահատումը շա՛տ պղտորուած ու խանգարուած է մեր մտաւոր դասակարգին մէջ վերջին երեսուն-քառասուն տարիներու ընթացքին»¹, գրել է նա: Համոզուած լինելով, որ ժողովուրդների անհատականութիւնը գիտակից կեանքի ու աշխատանքի արդիւնք է, Շանթ յուշել է՝

*Համայնական ես-ի զգացումը մի՛շտ կայ ժողովուրդներու մէջ: Բայց այս բոլոր ստեղծագործական աշխատանքի ու արդիւնքի ազդեցութեան տակ ան կը հասունանայ ու կը վերածուի ազգային գիտակցութեան: Ամէնքը կը սկսին փնտռելու իրենց իրար կապող բոլոր հին ու նոր կապերը, կ'ընդգծեն իրենց առաւելութիւններն ու առանձնայատկութիւնները եւ գիտակցօրէն կը ձգտին, որ ասկէ ետքը ստեղծեն ու արտադրեն ամէն ինչ իրենց կնիքովը, դրօշմեն ամէն բանի վրայ իրենց ազգային եսը, իրենց ոգին, եւ ամենէն սուրբ բանը կը դառնայ իրենց համար իրենց ազգային անկախութիւնը, իրենց անհատականութեան անկախութիւնը:*²

Երբ 1948 թուին, Եօթնասունիկներամեայ Լեւոն Շանթ, Ամերիկա է անցնում Բէյրութի Հայ Ճեմարանի համար հանգանակութիւն կատարելու, առաջին անգամ լինելով, համաձայնում է խօսել իր կեանքի մասին: Այն գրի է առնում Վարդգէս Ահարոնեանը³: Շանթի «Ինքնակենսագրութեան» մէջ, կան մի շարք յատկանշական կէտեր: Դրանցից առաջինը, նրա կեցածքն է իր իսկ ծննդեան թուականի նկատմամբ. «(...) 1869ը (...) Շիտակ է. բայց ես այդ թիւը չեմ սիրեր, ես կլոր թիւերը կը սիրեմ. գրէ 1870»:

Շանթ իր կամքով, ակնայայտ պահանջում է փոխել իր ծննդեան թիւը: Փոխում թիւը նախապէս արձանագրուած է նաեւ Ֆրանսիա, 1928 թուի Հոկտեմբեր 31ին նրան արտօնուած, ժամանակաւոր բնակութեան պաշտօնական թերթիկի վրայ: Դա նիշտ այն օրերին է, երբ Շանթ, «Համազգային»ի հիմնադրումից յետոյ, Եգիպտոսից անցել էր Ֆրանսիա, այնտեղ գրել էր *Օշին Պայլ* թատերակը ու Մշակոյթի օրուայ առթիւ՝ Հոկտեմբերի 7ին, Ելոյթ էր ունեցել Փարիզի «Սալ սը Ժէնկրաֆի»ի մէջ ուր շեշտել էր.

¹ «Ի՞նչ է ազգութիւնը», *Հայրենիք Ամսագիր*, Բոստոն, Դեկտ. 1922, էջ 13 - 22: Տե՛ս նաեւ՝ Յունու. 1923, էջ 15-25. Փետ. 1923, էջ 63-80: Վերանայուած՝ ԼՇԵ, Ե. Հատոր, Պէյրութ, 1948, «Ազգութիւնը հիմք մարդկային ընկերութեան», էջ 7-66, «Գանձ խելի» եւ «Անկախութեան ձգտումը գոյութեան հարց է», էջ 206-225:

² «Ի՞նչ է ազգութիւնը», *Հայրենիք Ամսագիր*, Յունու. 1923, էջ 18:

³ «Լեւոն Շանթ իր մասին», *Հայրենիք Ամսագիր*, Փետ. 1960, էջ 3:

Մշակոյթ կը նշանակէ ինչ որ ժողովուրդը իր ձեռքով կը կերտէ: Մշակոյթը մարդկային մտքի ամենաբարձր ու ազնիւ ստեղծագործութիւնն է: Մշակոյթը ուրիշ բան չի նշանակեր եթէ ոչ ժողովրդի եւ -ն իսկ: Մշակոյթը տօնել կը նշանակէ վերականգնացնել անցեալը: Այս բոլորը անցեալի կատարումը յաւերժացնելու համար: Հիմը սակայն, յիշելու, պատկերացնելու, գացողներուն համար չէ: Երբ մենք կը տօնենք մեր մշակոյթը, այդ մեզի համար է: Մեր ժողովրդի ստեղծած եւ -ը մեր արժէքն իսկ է: Կարելորդ ժամանակի հոգին է: Ազգ ըլլալ կը նշանակէ մշակոյթ ունենալ: Եւ ունենալ, այդ եւ -ին գիտակցութիւնն ունենալ: Այն ժողովուրդները որոնք մշակոյթ չունին ազգ չեն: Մշակոյթի եւն է որ մեզ ազգ կը դարձնէ, ազգ կը շինէ: Բոլոր ժողովուրդներու մէջ հիմա թափ է առած այդ մշակոյթի ոգին: Ասիական ժողովուրդները որոնք եւրոպայի են ենթարկուած, ունին իրենց եւ -ը, քանի որ ունին իրենց մշակոյթը: Հայ ժողովուրդը երբ կ'ուզէ իր ազգային պետականութիւնը, ատիկա մարդկային պահանջ է: Հայ ժողովուրդին այնքան թափած արիւնը մարդկային իտէալի համար է: Եւ մենք, հայ ժողովուրդը, այդ իտէալին համար աշխատել ենք, ու կ'աշխատինք:

Այդ օրը՝ խօսքին յաջորդել էր, տառերի գիւտի 1500 ամեակի առթիւ յօրինուած, Կոմիտաս Վարդապետի «Ով մեծասքանչ դու լեզու» երգը, քառաձայն երգչախմբի կատարմամբ¹:

Անհատական եւ հաւաքական եւրի հանդէպ, Շանթի ըմբռնումը յատուկ շեշտ ու նշանակութիւն է ստանում, երբ արդէն հրատարակուած ու բեմ բարձրացած բեմախաղերի մէջ, նկատում ենք նոր հրատարակութիւնների համար, նրա կատարած փոփոխութիւնները: Թատերական երկերի բնորոշումների, հեղինակութեան տարիների ու դրանց բնագրերի մէջ հեղինակի բերած փոփոխութիւնները արժանի են յատուկ ուշադրութեան: Կարելի է շեշտել, որ այս փաստը, մեր բանասէրների մօտ աննկատ է մնացել ու այդ մասին աշխատանք չի տարուել²:

Մենք այժմ նախ կ'անդրադառնանք բեմախաղերի անուններին, նշելով դրանց գրութեան տեղը, տարին, առաջին տպագրութիւնը եւ ապա կը յիշենք փոփոխութիւնների ենթարկուածը:

¹ «Մշակոյթի օրը Փարիզի մէջ», Յառաջ Հոկտ. 11, 1928, Փարիզ: «Ով մեծասքանչ դու լեզու» երգը, «Թատերարանախօսութեան» ժամանակ հնչեց Երեւանի Կոմիտասի Անուան Պետական Կոնսերվատորիայի Կամերային երգչախմբի կատարմամբ:

² Կատարուած փոփոխութիւնների մասին, միայն նշուել է տողերիս հեղինակի կատարած, Շանթի երկերի բեմադրութիւնների օրերին՝ Թեհրան (1973), Երեւան (1991 ու 1996) եւ Փարիզ (1988, 1997 եւ 1998):

Լեւոն Շանթ եւ իր քատերական մտածողութիւնը

Եսի Մարդը (գր. Եւրոպա 1901. տպ. Սան-Պետերբուրգ 1904. փոխ. Պէյրուք 1946)

Ուրիշի Համար (գր. Անտվերպ 1901. տպ. Թիֆլիս 1905. փոխ. Թիֆլիս 1914)

Ճամբուն Վրայ (Նախ անուանուել է՝ *Սրտի Մարդիկ*) (գր. Եւրոպա եւ Թիֆլիս 1901-4. տպ. Մոսկուա 1910. փոխ. Կ. Պոլիս 1914)

Հին աստուածներ (գր. Երեւան 1909. տպ. Կ. Պոլիս 1913. փոխ. Թիֆլիս 1913, Պէյրուք 1947)

Կայսր (գր. Լոզան 1914. տպ. Թիֆլիս 1916. փոխ. 1923 եւ տպ. Գահիրէ 1926)

Շղթայածը (գր. Լոզան 1918. տպ. 1921. փոխ. Պէյրուք 1947)

Ինկած Բերդի Իշխանուհին (գր. Թեհրան 1921. տպ. Բոստոն 1923)

Օշին Պայլ (գր. Փարիզ 1928. տպ. Բոստոն 1932)

Ժողովուրդի Թշնամին (թարգմ. Պէյրուք 1948. տպ. Պէյրուք 1968)

Ընդամենը իննը անուն ընդգրկող ցանկի մէջ, ուրբ ինքնուրոյն գրութիւններ են, իսկ մէկը՝ վերջինը, արդէն յիշուած Իսւէնի երկն է։ Հայերէնի փոխադրելու համար, Շանթ այն ենթարկել է փոփոխութիւնների։ Կրճատել է որոշ գործող անձեր. խտացրել ու զուսպ կառոյց է տուել փոխասացութիւններին. վերամշակել է մի քանի մաս։ Դրանց բերումով, քատերակի փոխասացութիւնների ոճը աւելի շուտ յիշեցնում է նրա առաջին երեք բեմախաղերի արտայայտչածները, քան Իսւէնին իւրայատուկ շարադրանքը։

ՆԵՐՄՈՒԾՈՒԱԾ ՓՈՓՈԽՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ

ԺԱՄԱՆԱԿԻ ՀՈԼՈՎՈՅԹՈՒՄ (ՆՃՈՂՆԵՐ)

Ա. - ԵՍԻ ՄԱՐԴԸ

Առաջին տպագրութեան մէջ բնորոշուած է՝ *Դրամա հինգ արարով*։ Ունի *Անձեր* վերնագրուած մի ցանկ, ուր տասներեք տիպարների համար բացատրութիւններ կան։ Դրաման ստորագրուած է Լ. Շանթ, 1901, Թիֆլիս։ Արարների եւ տեսարանների նշումների համար կիրառուած ձեւը երկրորդ՝ 1946ի հրատարակութեան մէջ փոխուած է։ *Եսի Մարդը* այլեւս «Դրամա» չէ, «Թատերակ» է։ Անձների ցանկից հանուած է մէկ տիպար՝ *Մառայ մը*. բացատրութիւնների մէջ նրբին փոփոխութիւններ են մտցրուել։ Թատերակի մէջ որոշ բառերի ու դարձուածքների փոփոխութիւնից զատ, կան բազմաթիւ կրճատում-

ներ¹: Վերաշարադրուած է մի քանի հատուած: Օրինակ՝ չորրորդ արարի մէջ, Մուշեղի եւ Սեդրակի հանդիպման տեսարանը², հինգերորդ արարի Այրիի ու Արաքսիի բաժինը³ եւ այլն: Դրանք բոլորն էլ, խաղի ներքին կառոյցին միանգամայն տարբեր շեշտ ու երանգաւորում են տուել ու միշտ չէ որ թատերայնօրէն աւելի յաջողուած են:

¹ Հանուած են -

Ա. օրինակ՝

(Ա. արար, վերջին տեսարան)

«Սեդրակը կը նետի բազկաթոռի մէջ:

ԱԶՆԻԻ - մօտենալով քննուշ ու զգուշ: Աւարտեցի՞ր գործդ, Սեդրակ՝:

ՍԵԴՐԱԿ - Գո՛րծըս... Այո՛. վերջացա՛ւ, ալ վերջացա՛ւ:

ԱԶՆԻԻ - Այդպէս նեղացա՞ծ. դա ի՞նչ գործ էր. ի՞նչ ըրիր որ:

ՍԵԴՐԱԿ - ճախ շեշտակի կը ճայի քոջը, վերջը կը բարկանա նստած տեղէն ու հանդիսաւոր շեշտով մը ձեռքը սեղանին զարնելով: Պարտքս. պարտաւորութի՛ւնս. ուրիշ ոչ ի՛նչ:»

(«Բանբեր», Բ. Գիրք, 1904, Սան-Պետերբուրգ, էջ 12):

Բ. օրինակ՝

(Չորրորդ արար, Ա. տեսարան, երկրորդ մաս)

«ՄՈՒՇԵՂ - ծանր ծանր կաշկանդումէն կ'ազատուի ու կարծես ինքն իրեն: Այդպէս ուրեմն վճռե՛ր են որ ես լրտես մըն եմ: Լա՛ւ: Մինչեւ հիմա մատնիչ մըն էի, հիմա ալ լրտես մը: Լա՛ւ:

ԱԲՐԱՀԱՄ - Ատ ո՞վ: Բայց յանցանքը քուկդ է: Քանի անգամ ըսեր եմ քեզի, որ քիչ մը զգուշ ըլլաս. ի՞նչ հարկ կ'այդպէս ազատ ու աշխարհ փաշային մօտը կ'երթաս ու կու գաս:

ՄՈՒՇԵՂ - Խեթ: Հապա ի՞նչպէս. գնամ գողի՞ւ պէս:

ԱԲՐԱՀԱՄ - Ամենեւին որ չերթաս, իհարկէ՛, ամենէն աղէկ, բայց որ կարելի է՛: Քանի որ չարունակ կը հարցնէ որ շուտ շուտ հանդիպիս, քանի որ օճիկդ չի թողներ: Գոնէ այնպէս ըրէ՛ որ շատ չի նկատուի:

ՄՈՒՇԵՂ - Ինչու՞. ամբարտաւան. ես հասարակութեան կարծիքը հարցնելու սովորութիւն չե՛մ ունեցեր, ո՛չ ալ անոր բարեհաճ թոյլտուութիւնը խնդրելու՝ իմ ըրածիս ու թողածիս համար: Ես գիտե՛մ իմ գործս, ու իմ դատաւորս ես ի՛նքս եմ:»

(«Բանբեր», Բ. Գիրք, 1904, Սան-Պետերբուրգ, էջ 31):

² Նոյնը. էջ 34-37. ԼՇՆ, Բ. Հատոր, Պէյրութ, 1946, էջ 278-280:

³ Նոյնը. էջ 39-40. ԼՇՆ, Բ. Հատոր, էջ 284-285:

ԼԵՈՆ ՇԱՆՔ ԵՒ ԻՐ ՔԱՏԵՐԱԿԱՆ ՄՈՒԺՈՂՈՒՔԻՆԵՐ

Բ. - ՈՒՐԻՇԻ ՀԱՄԱՐ

Առաջին տպագրուած օրինակը բնորոշուած է *Դրամա 3 արարով*¹: Ունի *Անձերը* նշող ցանկ: Յիշուած է նաեւ կատարուող դէպքերի *Տեղը*, առանց որոշ փաղափ կամ երկրի նշումի: Դրաման ստորագրուած է Լեւոն Շանք: Երկրորդ հրատարակութեան մէջ², տարբեր է անձերը ներկայացնող ցանկի բացատրութիւնների գրութիւնը: Տիպարներից մէկի, *Արթին աղայի* անունը փոխուած է *Գալուստի*: *Տեղը* նշուած է «Հայաշատ փաղափ մը»: Այս տպագրութեան մէջ եւս արարների եւ տեսարանների բաժանումը տարբեր ձևի մէջ է դրուած: Կան ուրիշ կարեւոր փոփոխութիւններ³:

1946ի հրատարակութեան մէջ, *Ուրիշի Համարը* «Դրամա» չէ այլ՝ «Թատերակ»: Ունի «Անձեր»ի ցուցակ՝ առանց ը որոշիչի: Սեղմուած է նաեւ *Տեղը* բնորոշող բացատրութիւնը: Չկայ «Հայաշատ փաղափ մը» նշումը. ինչպէս նաեւ Թիֆլիսի հրատարակութիւնների մասին որեւէ յիշեցում: Վերաշարադրուած մասերից կարեւոր են, յատկապէս երրորդ արարի մէջ՝ Սիրանի, Օհաննէսի ու Սիրանի, Տիրուհու հանդիպման տեսարանները⁴: *Եսի Մարդը* դրամայի պէս, այստեղ եւս, վերջին մշակումները առանձնապէս նպաստաւոր չեն:

Գ. - ՃԱՄԲՈՒՆ ՎՐԱՅ

Առաջին հրատարակութեան մէջ բեմախաղը չի բնորոշուել⁵: Չունի ոչ արարների թիւ, ոչ *Անձերի* եւ ոչ էլ *Տեղի* նշում: Յիշուած չէ նաեւ

¹ Մուրճ Ամսագիր, թիւ 11-12 (1905), Թիֆլիս, էջ 42-66 եւ թիւ 1 (1906), էջ 14-25:

² *Ուրիշի Համար*, 1914, Թիֆլիս:

³ Կրճատուած է օրինակ՝

(Երրորդ արար, Ա. տեսարան երկրորդ մաս)

«ՄԱՐԻԱՄ - (...) Բայց քանի դեռ կամ, քու բարի ձեռքդ վրայէս անպակաս ըրէ՛, Սիրան: Ա՛յ այս երկու օրը ալ ձանձրացեր ես, ինչ է, քիչ մը որ ուշ չես դարձըներ, ո՛չ դեղս կայ, ո՛չ ժամանակս կը նային, ո՛չ հոգ ընող կայ. բոլորովին ծովը նետելու բան եմ դարձեր:

ՍԻՐԱՆ - (Շփոթ) Ես ... ես ...

ՄԱՐԻԱՄ - Հոգուդ վարձ է, Սիրան:

ՍԻՐԱՆ - (Անշարժ, գլուխը կախ, աչքերը կետի մը):»

(«Մուրճ» Ամս., թիւ 1, 1906. Թիֆլիս. էջ 15):

⁴ Նոյնը, էջ 21-25: ԼՇԵ, Բ. Հատոր, էջ 331- 335:

⁵ *Գարուն* Ալմանախ 1 (1910), Մոսկուա, էջ 51- 104:

գրութեան տեղը: Պարզապէս ստորագրուած է Լեւոն Շանթ: Երկրորդ հրատարակութիւնը (*Կ. Պոլիս, 1914*) վերնագրի մէջ ունի «մ» փոխարէն՝ «ն» տառադարձութիւնը (*Ճամբուն վրայ*), *Տրամա Հինգ արարով* ենթավերնագիրը, «Գրուած է՝ 1904 Նոյեմբերին Թիֆլիս» նշումը, մի քանի արեւելահայերէն բառերի արեւմտահայերէն տարբերակը եւ չորրորդ արարի, հինգերորդ մասի հետեւեալ խօսքերի կրճատումը. «Կատաղել է պէտք. կատաղի կոի՛ւ ու անյոյս, դիմադրութիւն. պէտք է մեր գէնքերուն նայքը, որ մերոնք արթննան, պէտք է մահ, մահ գէնքը ձեռքդ: Մարդոց բարձրացնողը կենդանի օրինակն է, մարդոց իր ետեւէն քաշողը անձնութիւնն է: Մինչեւ սպանել չի սորվինք, մինչեւ ալքել, վառել չի սորվինք, մինչեւ մենք մեզի պաշտպանել չի սորվինք, չի կա՛յ այդ ցաւերուն թեթեւացումը: Մինչեւ մեռնիլ չի սորվինք, չի կա՛յ այդ ցաւերուն թեթեւացումը: Հիմա կը հասկա՞նաս, թէ ես ի՞նչու...»¹:

Դ. - ՀԻՆ ԱՍՏՈՒԱԾՆԵՐ

Առաջին տպագրութեան մէջ «Տրամա» է. ունի փակագծի մէջ *Հազարամեակ մը մեզմէ առաջ* ենթավերնագիր բայց ոչ արարների թուի նշում: Գրքի վերջում կայ, *Գրուած է՝ Երեւան, 1909 Յունուարին*: Աս Շանթի միակ բատերական գործն է, որ ամբողջութեամբ գրուել է Հայաստանի հողի վրայ: Դրաման, ինչպէս *Ճամբուն վրայ*ն, չունի *Անձերի* ցանկ եւ տեղի բնորոշում: Այս մօտեցումը հեղինակը պահպանել է իր ապագայ բոլոր բեմախաղերի մէջ: Բնականաբար ընթերցողը ներկայացումը դիտողի նման, միայն արարման՝ կարգաւոր ընթացքին է, որ կարող է աստիճանաբար ծանօթուել ու նախաձեռնել ընթացքին: Շանթ կեանքի վերջին տարիներում ջնջել է «Տրամա»ն ու վերահրատարակութեան համար օգտագործել է Յովհաննէս Խան Մասէհեանին ձօնած օրինակի մէջ իր ձեռքով մտցրած ուղղումները²:

Ե. - ԿԱՅՈՐ

Շանթի քստերա-քաղաքական մտածողութեան բնագաւառում ուշագրաւ երեւոյթ է: Այս գրութեան մէջ է, որ հեղինակը փորձում է իր անձնական ու կուսակցական, արեւելեան ու արեւմտեան գաղափար-

¹ Նոյնը, էջ 87-88: *Ճամբուն վրայ*, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 1, 71 եւ 50:

² *Հին աստուածներ*, Կ. Պոլիս, 1913: Տես նաեւ *Հին աստուածներ*, Թիֆլիս, 1913, Յ. Խ. Մասէհեանին ձօնուած օրինակը՝ Նուպարեան Գրադարան, Փարիզ: ԼՇԵ, Գ. Հատոր, Պէյրութ, 1947:

Լեւոն Շանթ եւ իր քատերական մտածողութիւնը

Ների միջեւ հանդիպման եզրեր գտնել: Բեմախաղի առաջին տպագրութիւնը վերնագրուած է՝ *ԿԱՅՄՐ, Դրամա Բիւզանդական դարերէն*¹: Դրամայի արարների թիւը նախապէս նշուած չէ, սակայն կայ գրութեան տեղն ու ժամանակը՝ «Լոզան 1914 Մարտ»:

Հրատարակութիւնից իննը տարի յետոյ, Ամերիկայի Միացեալ Նահանգներում, նորահիմն *Հայրենիք* ամսագրի մէջ, Շանթ հրատարակում է «*Կայսր*» խաղի նախաբանը, խմբագրութեան հետեւեալ բացատրութեամբ. «Մեր տաղանդաւոր գրող Լեւոն Շանթի «*Կայսր*» խաղը, ինչպէս յայտնի է, առաջին անգամ լոյս տեսաւ Թիֆլիս 1916 թ.: Բեմադրական նկատառումներով այն ատեն հեղինակը դուրս էր բողոքած այդ խաղին նախաբանը, որ մինչեւ այսօր մնացած էր անտիպ: Այդ անտիպ կտորն է որ կը ներկայացնենք այժմ մեր ընթերցողներուն»: Այստեղ աւարտում է, մեկնաբանութեան ու պատմականօրէն քննութեան կարօտ, նշուած նախաբանի նախաբանը, որին պիտի անդրադառնանք քիչ յետոյ: Այժմ անցնենք Շանթի «դուրս բողոքած» նիւթի սկզբնատողերին.

ՏԵՍԱՐԱՆԸ

Բիւզանդական Բանակատեղի

Հրամանատարի վրանին տակ

(...)²

Յատկանշական է «Նախաբան»ի հրատարակութեան տարին՝ 1923: Պատմական ու քաղաքական առումով, Հայաստանի համար խիստ նշանակալից ժամանակաշրջան: «Նախաբան»ը *Հայրենիք* ամսագրի մէջ հրատարակուած անդրանիկ բեմախաղն է: Կարելոյ է նկատել, որ թէ՛ Շանթի վերնագրի եւ թէ՛ խմբագրութեան տողերի մէջ, յիշուած չեն ոչ *Դրամա* եւ ոչ էլ *Թատերակ* բնորոշումները: Այնտեղ կայ միայն *խաղ* բառը. մի բառ ու բնորոշում, որ եզակի մնաց Շանթի ամբողջ թատերական գրականութեան մէջ: Հեղինակը այն վերապահեց, ու իր երկերի շարքում գերիբական երեւոյթներ բեմ հանող՝ *Շղթայաւոր* «Խաղ»ի մենաշնորհը դարձրեց:

Յիշելով վերը նշուած, քանակական թուերի քաղաքական իրադարձութիւնները, «Նախաբան»ը ուշադրութեամբ զննելու դէպքում, պիտի

¹ *Կայսր*, Թիֆլիս, 1916:

² *Հայրենիք* Ամսագիր, Մարտ 1923, Բոստոն, էջ 4-11:

նկատեմ որ այնտեղ կիրառուած փոխասացութիւնների ներքին լիցքը, տարբերում է *Կայսրի* չորս արարների մէջ դրսեւորուած ընթացքից ու զարկից: Այս բաժնի մէջ, բովանդակութեան ու շարադրման ոճը, նման է հեղինակի բանական թուերի սկզբին գրուած, վիպապաշտական *Ինկած բերդի իշխանուհին* թատերակին: Այնտեղ կայ վերջինի ներքին մղիչ ուժը, ոգին ու շունչը: Մեծ հաւանականութեամբ «Նախաբան»ը գրուել է Հայաստանի Հանրապետութեան խորտակումից յետոյ (Տե՛ս վարը, ծանօթ. 70):

Կայսրի երկրորդ հրատարակութեան մէջ, *Դրաման* դարձել է *Թատերակ* ու առանց որեւէ բացատրութեան, «Նախընթաց արար» վերնագրի տակ, ներառուած է «Նախաբան»ը¹: *Դրամա*ի առաջին արարի, Ա. տեսարանի մէջ, *Հոգեւորականը* փոխարինուել է նախ՝ *Իր Սուրբը* (Կայսրի) եւ ապա *Սուրբը* գործող անձով²: Փոխուած են նաեւ որոշ բառեր: Շանթի վերջին խմբագրութիւնը՝ Պէյրութ 1947ին, Թիֆլիսի ու Գահիրէի հրատարակութիւնները նշելով հանդերձ, դրանց տարբերութիւնների մասին որեւէ բացատրութիւն չունի:

2. - ՇՂԹԱՅՈՒԱԾԸ

Անդրանիկ տպագրութիւնը, փակագծերի մէջ ունի *Խաղ մեր միջնադարէն* ենթավերնագիրը: Կայ նաեւ, «Գրուած է՝ 1918 թւի ամառը, Լոզան» նշումը: Գիրքը տպագրուած է Թեհրան, սակայն բուսկանը, որ 1921ն է, չէ յիշուած: Հեղինակի խմբագրած հատորի մէջ (1947 Պէյրութ), հանուած է ենթավերնագրի փակագիծը եւ վերականգնուած է վերնագրի միջի «Ո»ն՝ ՇՂԹԱՅՈՒԱԾԸ: Խաղի բնագրի՝ յատկապէս բզուկների երգերի մէջ, փոխուած են մի քանի տողեր ու բառեր: Կան նաեւ թեթեւ յաւելումներ. օրինակ՝ էմիրի փախուստը պատկերող, երկրորդ արարի Ա. տեսարանում: Երրորդ արարի Գ. տեսարանի մէջ, Հարնի խօսքերից հանուած է՝ «բռնակալութեան, բռնաբարութեան, մեր ստորացման, մեր ստրկացման բոլոր վրէժը»³:

¹ *Կայսր*, Գահիրէ, 1926, էջ 1-21:

² *Կայսր*, Թիֆլիս, 1916, էջ 13-16: *Կայսր*, Գահիրէ, 1926, էջ 31-34:

³ *Շղթայածը*, Թեհրան, 1921, էջ 82: Փարիզ՝ Նուպարեան Գրադարանում պահպանուում է Խաղից մէկ օրինակ, հեղինակի հետեւեալ ձօնագրութեամբ.

Տիկին Զապէլ Նսայեանին.

Յարգելի՛ տիկին, թողէ՛ք որ ձեր “Աքսորեալ Հոգին” փոխարինեմ իմ “Շղթայեալ ոգիովը”:

Լեւոն Շանթ եւ իր թատերական մտածողութիւնը

Է. - ՎԵՐՋԻՆ ԵՐԵՔԸ...

Վերջին երեք թատերակները, բնորոշումների ու ենթավերնագրերի առումով, կարեւոր փոփոխութիւնների չեն ենթարկուել: 1947 եւ 1948 թուերին խմբագրուած հատորները, գրեթէ նոյնութեամբ կրկնում են *Հայրենիք* ամսագրի մէջ տպագրուած՝ *Ինկած բերդի իշխանուհին*¹ եւ *Օշին Պայլը*²: Երբեմն կան ուղղագրական ու կետադրական սրբագրութիւններ: Յետ մահու՝ 1968ին «Համագգայինի Թատերասերներ»-ի հրատարակած *Ժողովուրդի Թշնամին* թատերկի Շանթի թարգմանութեան ձեռագիրը տեսած չլինելու բերումով, անկարող ենք տպագրուածը ամբողջովին հեղինակի բնագրին հաւատարիմ համարել: «Մարդկային հոգին լարողն ու փաշողը բանի մը հասած ըլլալը չէ, այլ բանի մը հասնելու ձգտումը», գրել է նա³:

ԵՐՐԵԱԿ ԽՄԲԱԻՈՐՈՒՄ

Շանթի ինքը բեմախաղերը, գրութիւնների բովանդակութեան, կառոյցի ու գրական ոճի առումով, կարելի է խմբաւորել, միմեանց յաջորդող, երեք երեակների մէջ:

Առաջին երեակը՝ *Եսի Մարգը*, *Ուրիշի Համար* եւ *Ճամբուն վրայ*, իբրեւ նիւթ ունի ԺԹ. դարու վերջի եւ Ի. դարու սկզբի, հեղինակին ժամանակակից կեանքը՝ իր փաղափա-հասարակական կառոյցով, գործող անձերով ու դէպքերով:

Երկրորդ երեակը՝ *Հին աստուածներ*, *Կայսր* ու *Շղթայածը*, սկիզբ է առնում «մեզ մէ հազարամեակ մը առաջ» տեղի ունեցած դէպքերի բեմական արարումները ներկայացնող *դրամատ* եւ աւարտում է *միջնադարեան խաղով*: Այս շարքի պատումները, իբրեւ առանցք ունեն Թ.-ԺԱ. դարերի պատմական որոշ դէպքեր, որոնց մէջ Շանթ, իր ժամանակակից կեանքի իրադէպերի հետ հարտար զուգահեռներ է հիւսել: Երեք բեմախաղերի մէջ էլ, գործող անձերի շարքում, ներառուած են գերիշխական ու գերբնական երեւոյթներ՝ տեսիլք, Զայն ու ձայներ, բնութեան տարերք եւ բանաստեղծական ուրիշ միջոցառումներ: Տեսարանները պարունակում են լեռ, դաշտ, կղզի, տաճար, վանք, պալատ, բերդ ու մայրաքաղաք:

¹ *Հայրենիք* Ամս. Յունիս-Սեպտ. 1923:

² *Հայրենիք* Ամս. Մայիս-Յունիս 1932:

³ ԼՇԵ, Թ. Հատոր, Պէյրութ, 1946, էջ 301:

երրորդ երրեակը՝ *Ինկած Բերդի Իշխանուհին*, *Օշին Պայլ* եւ *Ժողովուրդի թշնամին*, նախ, վիպապաշտ ոգով գրուած առաջին երկու թատերակներով, շօշափում է ԺԲ.-ԺԴ. դարերի հայոց պատմութեանն առընչուող դէպքերը եւ ապա, բարգմանչա-ստեղծագործական ուղով, շաղկապում ու միաւոր է կազմում, ԺԹ. դարի Եւրոպայի հիւսիսային երկիրների, իդեալապաշտ ու հասարակական վեհ խնդիրներ արծարծող, գրական հոսանքների հետ:

Ինկած Բերդի Իշխանուհին ու *Օշին Պայլ* թատերակները, իրենց ոճով, կառոյցով ու փոխասացութիւններով, աւելի մօտ են գերմանական վիպապաշտների՝ Լեսինգի, Գէոթէի ու Շիլլէրի բեմական գրականութեան ոճին ու կառոյցին, այսինքն ԺԸ.-ԺԹ. դարու գրականութեանը քան՝ Շանթի միւս բոլոր վեց երկերի մէջ ծլեր արձակած, ԺԹ. եւ Ի. դարի Շանթի սիրած հեղինակների՝ Իբսէնի, Հաուստմանի, Մետելինգի եւ Թակոփի թատերական մտածողութեանը, գրականութեանը եւ բեմադրութիւնների ոճերին: Այս երրեակի առաջին երկու թատերակների մէջ, պատմականի ճամբով, Ի. դարու քաղաքական հայ շարժումների հետ ներքին զուգահեռ կազմելու միտումով, ներառուած է Կիլիկիայի հայ պետականութեան հաստատման նախնական օրերը եւ ապա նրա վերջին՝ անկման շրջանը: *Ժողովուրդի թշնամին* իր իդեալապաշտ՝ յաղթանակը պարտութեան մէջ արժեւորող, եսակենդրոն գործող անձի միջոցով, գալիս է Շանթի վերջին երրեակը լրացնելու եւ այն կրկին կապելու ու օղակելու առաջին երրեակի հետ, ուր մենք մեզ կրկին գտնում ենք հեղինակի ապրած տարիների ու կեանքի հոլովոյթներում:

ԱՌԱՋԻՆ ԵՐԵՔ ԴՐԱՄԱՆԵՐԸ...

Շանթի բեմախաղերի գրութիւնը սկսուել է արտասահմանում՝ Բելգիայի Անտվերպ քաղաքում, 1901 թուի Նոյեմբերին: Պատմական փաստերը, Շանթի կողմից Յովհաննէս Թումանեանին ուղղուած նամակներն ու բացիկներն են¹: Շանթի հրատարակած առաջին դրաման՝ *Եսի Մարդը* նոյնպէս, լոյս է տեսել արտասահմանում՝ Սան-Պետերբուրգ, Նիկողայոս Ադոնցի խմբագրած «Բանքեր Գրականութեան եւ Արուեստի» մէջ, 1904 թուին: Այս դրաման միշտ համարուել է հեղինակի առաջին թատերական գրութիւնը: Սակայն Թումանեանին ուղղուած բացիկներից մէկը հաստատում է, որ Շանթի առաջին դրա-

¹ Երեսան, ԳԱԹ. Յովհաննէս Թումանեանի ֆոնդ:

Լեւոն Շանթ եւ իր թատերական մտածողութիւնը

ման *Ուրիշի Համարն* է¹: Երկու դրամաներն էլ բարձր նաշակով, գուսպ պարզութեամբ ու բժախնդրութեամբ, կրկնում են այդ օրերին Եւրոպական գրականութեան մէջ կիրառուող, արդիական նիւթեր շօշափող, թատերագրութեան ձեւերն ու կառոյցները:

Թէ ինչու հեղինակը ապագային փոխել է այդ երկու երկերի գրութեան տեղը եւ ստեղծման տարեթուերը ու դրանց տարբեր հերթականութեամբ է հրատարակել, մնում է առեղծուած: Ըստ պահպանուած Թումանեանին ուղղուած նամակների հաստատ է, որ երեք շարունակական տարիներ՝ 1901-1904 թուերին, Շանթ միաժամանակ աշխատել է իր առաջին երեք բեմախաղերի վրայ: Թերեւս հեղինակին նախ գոհացում է պատճառել, գաղափարական կոխը ներկայացնող, անհատական ու հաւաքական *Եւր* ֆաղափական ու յեղափոխական առումով շօշափող բեմախաղը: Դեռ Հայ Յեղափոխական Դաշնակցութեան շարքերը չմտած գրողը, ֆաղափական, կուսակցական որեւէ կաշկանդում չունենալով, հրատարակութեան առաջնութիւնը տուել է *Նսի Մարդը* դրամային: «Գիտակցութեան եկած օրէս կապուած էի, անշուշտ, մեր յեղափոխական շարժումներուն, դեռ Գեորգեան ձեմարանէն: Իմ բոլոր ընկերներս, ծանօթներս, իմ մօտիկ մարդիկները այդ շարժման մէջն էին, եւ ես մօտիկէն ծանօթ էի ներսի, դուրսի բոլոր կատարուածներուն: Բայց ինքս գիտակցաբար մէջը չէի մտած: Ես իմ վրայ նայած եմ միշտ իբրեւ գրչի մարդու եւ յեղափոխութիւնը նկատած եմ միշտ իբրեւ գէնֆի գործ, ես այդ գէնֆը չեմ գործածեր, պէտք չէ որ մտնեմ գէնֆով ֆալողներու մէջ»²:

Շանթ «գործօն» կուսակցական է դառնում 1907 թուին, երբ իր առաջին երրեակից արդէն հրատարակուել էին երկուսը՝ *Նսի Մարդը* եւ *Ուրիշի Համարը* ու բեմ էին բարձրացել նախ՝ *Ճամբուն վրայ*ն ու ապա *Նսի Մարդը*: *Եւր* բեմի վրայ հասարակական խնդիր դարձրած հեղինակը, այդ թուին արդէն իր թատերական մտածողութեան համար, ստեղծել էր այն գործօն կենդրոնացուած մթնոլորտը, որի մասին պիտի խորհէր, մտահոգուէր ու զբաղուէր մինչեւ խոր ծերութիւն՝ շուրջ քառասունեօթ տարի: Նկատի ունենալով, որ առաջին երրեակի բոլոր գրութիւններն էլ, հրատարակուելուց առաջ սրբագրուել են Թիֆլիս ու դրանց սկզբնական ընթերցումները, տեղի են ունեցել Թումանեանի

¹ Անտվերպ/Թիֆլիս, Շանթի Յ. Թումանեանին ուղղուած բացիկը, 1901 Նոյեմբեր 11: Բովանդակութիւնը տե՛ս հետագայ՝ «Ե»-ը է ծնուել թատերակ բնորոշումը՝ բաժնի մէջ:

² «Լեւոն Շանթ իր մասին», *Հայրենիք* Ամսագիր, Ապրիլ, 1960, էջ 25:

մօտ, «Վերնատան» մէջ, Շանթ իր խմբագրութեամբ, Պէյրութ հրատարակուող հատորների մէջ, Թիֆլիսը համարել է դրանց «գրութեան» տեղը:

ՀԱԿԱԴՐՈՒԹԵԱՆ ՃԱՄԱՐՈՎ

Շանթի բաւերական մտածողութեան մէջ բանում է հեղինակի հետեւեալ միտքը. «Ամէն բան, որ ընթացիկէն ու առօրեայէն կը շեղի՝ իր հետը անակրնկալ մը կը բերէ, ցնցում մը կու տայ մեզի, այսինքն նոր յուզական տարր մը կ'աւելցնէ»¹: Նշուած հակադրութիւնը Շանթի առաջին դրամայի յուզական աշխարհի կերտման մէջ մեծ դեր ունի:

Հեղինակը իր երկերի սկզբնաւորման ու գրութեան մասին, տուել է հետեւեալ բացատրութիւնը. «Առաջ իմ մէջ կը ծագի գրութեան անուրէն, յետոյ կը ձեւաւորուին գործող անձինք եւ անունները, վերջը բովանդակութիւնը»²: *Եսի Մարդը* դրամայի առաջին տպագրութեան նկատմամբ ուշադիր լինելու դէպքում, պիտի նկատենք, որ *հար* ձեւաւորուած է աւելի մեծ քան միւս տառերը: Առաջին հերթին, տասնիններորդ դարու հոգեբանական դպրոցների նաւաչաւ, անձնասիրական եւ՝ *ego*-ն յիշեցնող այդ բառը, գործողութիւնների, յատկապէս դրամայի վերջին արարի ընթացքում, հոգեբանօրէն չպիտի բանի ու իմաստաւորուի քանի որ հեղինակի խօսքը էապէս այդ եսից ծնունդ առած իրավիճակի, այսինքն եսամոլութեան, անձնասիրութեան մասին չէ: Շանթ *հար* միշտ օգտագործել է ըստ Սուրբ Գրոց աւանդութեան՝ իբրեւ գիտակցականին կցուած բարձրագոյն դրութիւն, իմացութեան ու իմաստի ակունք: Հեղինակը համոզուած է՝ «Զգացական աշխարհի փոքորիկները աւելի կոյր կռիւներ են, աւելի քառսային ու տարերային, ատու պ աւելի լայն շրջանակներու վրայ անմիջապէս ազդող: Մտքի ու գիտակից կամքի միջամտութիւնը Աստուծու ձայնն է այդ քառսին մէջ. կարգի, կանոնի արթնցող պահանջը. գալիք նոր ապագաներուն, ըլլալիք ու մեզի դեռ անծանօթ աշխարհներու առաջին հաստումն ու հաստատումը»³:

¹ «Հայերէնի բառակազմութիւնը եւ յուզական գէնքերը լեզուի - իբրեւ լրացում քերականութեան, ԼՇԵ, Ը. հատոր, Պէյրութ, 1950, էջ 110:

² «Լեւոն Շանթ իր մասին», Հայրենիք Ամսագիր, Փետ.-Մայիս 1960:

³ «Բանասիրական նարտաքաղաքութիւն», ԼՇԵ, Ե. Հատոր, էջ 399:

Լեւոն Շանթ եւ իր թատերական մտածողութիւնը

Համաձայն հեղինակի մեկնաբանութեան ու ըմբռնումին, հաւաքական կեանքի մէջ ինքնանաճառումի, անհատականութեան հասած մարդն է միայն, որ կարող է գիտակցել *հար*: Այն բնութեան՝ արարչութեան ակունքին կցուելու, արարող գիտակցութեան հետ հաղորդակցուելու նամբան է: Արեւելեան խորագիտական (gnostic) դպրոցներից ժառանգած իմաստն է որ բանում է Շանթի մօտ:

Քրիստոնեայ Հոգեբանութեան Համար եզակին ինքը Աստուածն է միայն. (...) անհատը քրիստոնեայի Հոգեբանութեան մէջ միշտ ձուլուած է Հանրութեան. իբրեւ անհատ մէջտեղ չի գար. իբրեւ անհատ չի խօսիր Աստծու հետ երգերու ու շարականներու մէջ. եթէ խօսի՝ քրիստոնէական ըմբռնումներուն ու քրիստնէական պատշաճութեան դէմ գացած կ'ըլլայ, քալած կ'ըլլայ հեթանոսական ուղիներով: Եւ Գրիգոր Նարեկացին այդ հեթանոս ճամբով կը քայլէ. իր "աղօթքներ" ուն մէջ կեցած է միշտ ինքը մինակ, իբրեւ անձ, իբրեւ անհատ մարդ մը, ու կը խօսի Քրիստոսի հետ, իբրեւ եւ, ի՛ր մասին, ի՛ր Հոգիի մասին, ուրիշներուն հետ գործ չունի:

*Հետեւանքը կ'ըլլայ Հոգեբանական խորութիւն. գրուածքը ընդհանուր խօսքեր ու դաւանանք ըլլալէն կը գառնայ Հոգեբանական, անհատական ապրում:*¹

Ըստ այս մտածողութեան, *Եսի Մարդը* բեմախաղի գործող անձ՝ նախկին կուսակցական եւ այժմ՝ կուսակցական հաւաքական մտածողութեան սահմանումներում մատնիչ ու լրտես համարուող Մուշեղ Տէրեանը՝ *Եսի* մարդը, հանրային հաւաքական հոգեբանութեանը հակառակ, իր կամքի տէր՝ մեմակ փայլող անձն է: Իր սրտի ձայնի արձագանքը չլսած, իր անհատականութիւնը կերտած մարդն է նա: Զգացական եւ իմացական, անջատ բանող, աշխարհների միջեւ ինկած մարդու դրաման է սա: Այս դրութիւնը գործօն է Շանթի բեմախաղերի բոլոր հիմնական գործող անձանց մօտ: Նա իր մտածողութիւնը լուսաբանելու համար, կեանքի վերջին տարիներում շարադրել է.

Քրիստոնէութիւնը, ինչպէս եւ ընդհանրապէս ամեն արդէն կազմակերպուած կուսակցութիւն, չը՛սիրեր անհատականը, կը սիրէ ընդհանրականը. կը խօսի ընդհանրութեան անունով, իբրեւ կուսակցութեան բերանը. նոյնիսկ շատ ուժեղ կուսակցական դէմքեր, որ իրենց խելքով կուսակցութիւնը կը վարեն ու իրենց կամքը կը պարտադրեն, ամեն կերպ կը ջանան անհատականը սքօղելու եւ իբրեւ հանրութեան բերանը ներկայանալու, իբրեւ հանրութեան կամքին արտայայտութիւնը. իր հարց տուածները, իբրեւ անհատ

¹ «Գրիգոր Նարեկացի», ԼՇԵ, Թ. Հատոր, էջ 115:

*խօսիլը կը համարուի հանրութեան զգացումը վերադարձող երեւոյթ,
կ'ըզգացուի իբրեւ խորխտանք ու ամբարիշտութիւն:*

ԵՐՐ Է ԾՆՈՒԵԼ ԹԱՏԵՐԱԿ ԲՆՈՐՈՇՈՒՄԸ

Շանթի բատերական մտածողութեան մէջ *թատերակ* բառը առաջին անգամ տպագիր նկատում եմք նրա, 1921 թ. Թեհրան գրուած եւ 1923 թուին Բոստոն *Հայրենիք* ամսագրում հրատարակուած, բեմական երկի վերնագրին կցուած՝

ԻՆԿԱՄ ԲԵՐԴԻ ԻՇԽԱՆՈՒՀԻՆ

Թատերակ Չորս արարով

Դէպքը կը պատահի ԺԲ-րդ դարուն սկիզբը

Էական է նշել, որ Շանթի բատերական մտածողութեան մէջ, ինքնատիպ ձեւով բեմի համար գրուած երկը անուանելու հարցը, գրուած է հէնց սկզբից: Անուկերպից, Թումանեանին գրուած մէկ բացիկում, բատերագիրը *թատերակ* ձեւի տակ, իր բատերական բանաձեւումների համար, արդէն փորձել էր կերտել մի նոր բառ: Բացիկի բովանդակութիւնը հետեւեալն է.

*Օհանէ՛ս ջան, տրամայիս կենացը, որ հիմա, այս վայրկեանիս
աւարտեցի:*

Լեւոնդ

*Այսպէս ուրեմն՝ «Ուրիշի Համար» մտաւ դարակս մինչեւ ց'նոր
տնօրինութիւն հանգստանալու: Ես ալ քիչիկ մը հանգստանամ ու
սկսեմ արդէն երկրորդ թատերկս: Կը տեսնես, որ մե՛ծ դործի վրայ
եմ.*

Համբոյրներս:

Անուկերպ, Նոյեմբեր 11, 1901:²

Ապագայում՝ սկսեալ 1921 թուի Օգոստոսից կիրառած *թատերակ* բնորոշումը, Շանթ բացատրել է այսպէս. «Թատերական ներկայացման համար յատկացուած, կամ իբրեւ թէ ներկայացնելու համար ստեղծուած գրական գեղարուեստական երկը կ'անուանեմ *թատերակ*: Այնպէս ինչպէս որ պատմուած գեղարուեստական երկը կ'անուանեմ

¹ Նոյնը:

² Երեւան, ԳԱԹ, Յովհաննէս Թումանեան ֆոնդ:

ԼԵՆԻՆ ՇԱՆՔ ԵՆ ԻՐ ԲԱՏԵՐԱԿԱՆ ՄՈՒԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

վէպ եւ ֆնարական գեղարուեստական երկերը՝ *երգ*¹: Այս բացատրութեան մէջ Շանք ընդգծել է, բեմական արուեստին առընչուող, իր մանրագին բառակերտումների ընթացքը ու դրանց արարող մուծողութիւնը: Այստեղ եւս, հեղինակը փնտրել է անձնական եւ հաւաքական գիտակցութիւնների յարաբերութիւնը, փոքր *հար* (*կ'անուանեմ*) մեծ *հար* (*կ'անուանեմ*) շաղկապող միտ բանին:

ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՄՏԱԾՈՂՈՒԹԵԱՆ ԷՌԻԹԻՒՆԸ

Թատրոնի եւ բատերական գրականութեան մասին, ԼԵՆԻՆ ՇԱՆՔ գրել է երեք տեսական յօդուածներ: Երրեակը ունի «Թատերական կառուցում» ընդհանուր վերնագիրը եւ ընդգրկում է՝

Ա. Թատրոնը եւ իր պահանջները (1929)

Բ. Թատերական ու գրական երկերը (Համադրութիւն մը) (1929)

Գ. Թատերական գրուածքները (1931)

Յատկանշական է, որ հիմնականում գրաքանական բնոյթ ունեցող, նշուած տեսական, բատերագիտական գրութիւնները, շարադրուել ու հրատարակուել են Շանքի բոլոր ինֆուրմայն բեմախաղերի գրութիւններից յետոյ: Ուրեմն հեղինակը տեսականին է դիմել անձնական փորձառութիւնից յետոյ միայն ու վերստին իր բեմախաղերին վերադառնալով փորձել է արդէն հանրութեանը յայտնի գրութիւնների մէջ՝ փափոխութիւններ ներմուծել: «Հայերէնի բառակազմութիւնը եւ յուզական գէնքերը լեզուի» հատորի մէջ, նա գրել է. «Թատրոնը բառերով հիւսուած գեղարուեստին տանարն է»²: Այս տանարական մուծողութեան ու գիտակցութեան բերումով է, որ Ալեքսանդրիա եւ Ֆրանսիա գրուած թատրոնին առընչուող տեսաքանական գրութիւնները, անձամբ խմբաւորել է ընկերաքանական ու գրաքանական հարցեր շօշափող՝ ԼԵՆԻՆ ՇԱՆՔԻ ԵՐԿԵՐԻ Ե. հատորի մէջ՝ «Բանահիւսական նարտարապետութիւն» բաժնի է. գլխում:

Նախապէս՝ Գ. գլխի «Պատմական կառուցումներ» ընդհանուր վերնագրի տակ Շանք գրել է. «Կամ արտայայտող գործողութիւններու նկարագրութիւնը կ'անուանենք պատմութիւն: Պատմութիւնը կամֆի

¹ «Թատերական գրուածքները», *Հայրենիք* Ամսագիր, Յուլիս 1931, էջ 82: «Թատերական գրութեան տեսակները», ԼՇԵ, Ե. Հատոր, էջ 447:

² *Հայերէնի բառակազմութիւնը եւ յուզական գէնքերը լեզուի*, Պէյրութ, 1950, էջ 116:

գործողութեան պատկերացումն է. կամֆերու ըրածին, ձգածին եւ ուզածին բառակերտ արտայայտութիւնը»¹: Կամֆը պատմութեան առանցքը համարելով, հեղինակը կամֆով արտայայտուած բոլոր նիգերն ու շարժումներն է, որ անուանում է գործողութիւն եւ դրա տիրոջը՝ գործող անձ: Այս մտածողութեան համաձայն ենթագիտակցական աշխարհը գործողութեան մէջ մտնելու համար կարիք ունի կամֆի օգնութեան: Անհատական *հար* ընդհանրական *հսի* ենթական դառնալու համար, կարիք ունի պատմական երկի զսպանակին՝ այսինքն կամֆին: Կամֆը որպէսզի ուրիշի ուշադրութիւնը գրաւել կարողանայ, կարիք ունի կրթութեան, մարզանքի ու վարժանքի:

*Քնարական, նկարագրական ու դատողական երկերը կը նմանին ու կը համապատասխանեն էական բայով կազմուած նախադասութիւններուն, որոնք վիճակ մը կը ցուցնեն եւ ոչ գործողութիւն, կը հաստատեն միայն՝ թէ ինչ մը ի՞նչ է կամ ի՞նչպէս է, իհարկէ եթէ երկը առնենք իր լրիւ ամբողջութեան մէջ:*²

Այս բացատրութեամբ Շանթ հասնում է իր թատերական մտածողութեան էութեան ու եզրակացնում է.

*Իսկ կամքի արտայայտութիւն եղող երկերը, այսինքն պատմութիւնները եւ թատերական գրուածքները, որոնք իրենց ներքին էութեամբ պատմութիւն մըն են նորէն, կը նմանին ու կը համապատասխանեն այն նախադասութիւններուն, որոնց ստորոգիչը անցուկ սեռի բայ մըն է՝ ներգործական, անցողական, կրաւորական բայ մը, այսինքն՝ երբ շարժում մը, գործողութիւն մը կը կատարուի, որ կ'անցնի ու կ'ազդէ ուրիշներուն. եւ կամ առնուազն գործօն չեզոք մըն է, այսինքն՝ թէեւ գործողութիւնը ուրիշներուն չանցնի, բայց գործողութիւն մը կը կատարուի, երբ չեզոք բայը բան մը կ'ընէ, եւ ոչ թէ բան մը կ'ըլլայ, օրինակ՝ կը վազէ, կը ցատկէ, կը հազայ:*³

Թատերական տեսութիւնների իր անդրանիկ յօդուածը Շանթ սկսում է «Բեմի երեք տարրերը» ենթավերնագրով ուր՝ երրորդ պարբերութեան մէջ, խտացուած է՝ «Ամէն թատերական ներկայացում կը գոյանայ երեք բաղադրիչ մասերու անփակտելի գործողութեամբ. բեմավարու-

¹ «Բանահիւսական հարտաբապետութիւն», ԼՇՆ, Ե. Հատոր, էջ 348:

² Նոյնը՝ էջ 351:

³ Նոյնը:

Լեւոն Շանթ եւ իր թատերական մտածողութիւնը

թիւն, դերասանութիւն եւ բնագիր»¹: Կարելի է եզրակացնել թէ այս երբեակի մէջ, գործօն է նաեւ հակառակը՝ բնագիր, դերակատար եւ բեմադրութիւն համակարգը:

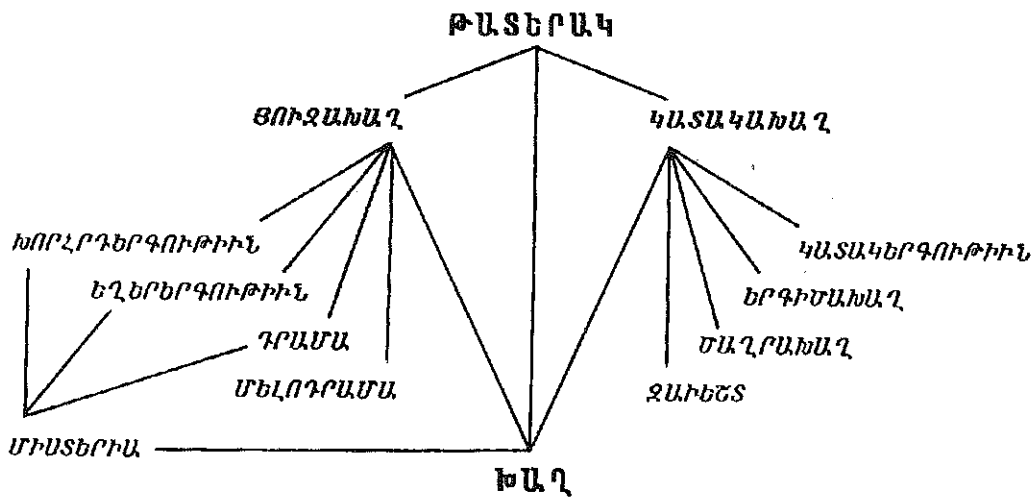
Շանթ «Թատրոնը եւ իր պահանջները» յօդուածում, բնագրի համար նախ կիրառում է բեմախաղ բառը: Ապա, երկրորդ տեսական գրութեան մէջ, ընդհանուր առմամբ իբրեւ հակադրութիւն, ներկայացնելով «Թատերական գրական երկերը», թատերակ բնորոշումին դիմելով հաստատակամ գրում է.

*Թատերակ մը ինչքան որ շատ նիւթ տայ բեմը յարդարողին, կահաւորողին, լուսարարին եւ լայն հնարաւորութիւններ անոնց երեւակայութեան, այնքան կը շահի բեմականօրէն: Թատերակ մը ինչքան որ շատ բան կարողանայ արտայայտել իր հերոսներու հոգիէն անմիջապէս դերասաններու շարժումներովը, դիմախաղով եւ բեմին վրայ կատարուող տեսանելի դործողութիւններով, այնքան կը դառնայ բեմական: Թատերակ մը ինչքան որ գեղջէ իր մէջէն ամեն պատմական, նկարագրական ու դատողական մասերը, այլ եւ բանահիւսութեան նրբութիւնները, զարդերն ու զարդարանքները, այնքան կը թեթեւայ եւ կը դառնայ բեմին յատուկ:*²

Վերջապէս, երրորդ գրաբանական՝ «Թատերական գրութեան» յօդուածի մէջ է միայն, որ Շանթ պարզաբանում է թատերակ բնորոշման մէջ ներառուած ու ամփոփուած իր մտածողութիւնը եւ տալիս է թատերակի ենթարաժանումները, հետեւեալ կապակցութեամբ ու անուանումներով:

¹ «Թատրոնը եւ իր պահանջները», *Հայրենիք* Ամս., Յուլիս 1929, էջ 82: ԼՇԵ, Ե. Հատոր, էջ 410:

² «Թատերական ու գրական երկերը» (Համադրութիւն մը), *Հայրենիք* Ամս., Օգոստոս 1929, էջ 66: ԼՇԵ, Ե. Հատոր, էջ 430:



Լեւոն Շանթ եւ իր թատերական մտածողութիւնը

ՅՈՒՋԱԽԱՂԻ նպատակը յուզելն է: Այն հոգու լուրջ թելերի հետ գործ ունի եւ քաժանութւմ է չորս տեսակի:

Ա. - *Խորհրդերգութիւնը* դեռ կեանքից ու պաշտամունքից չզատուած ներկայացումն է: Դրանց մէջ աստուածներն ու սուրբերը բեմ են դուրս գալիս իրենց սրբազան կարողութիւններով: Նրանք գերբնականից անցնում են իրականին: Այդպիսի ներկայացումներ են՝ յունական, հնդկական խորհրդերգութիւններն ու պարսիկների *թագիէն*: Այս ձեւից է ծնուել միջնադարի քրիստոնէական *Միստերիան*, որ եկեղեցական ծիսական արարողութիւններից զատուած, պատկերացնում է Քրիստոսի մարդեղութեան, չարչարանքների եւ սուրբ գրքի միւս նիւթերի ու կրօնական աւանդութիւնների պատումները: Շանթ *Միստերիան* համարում է քրիստոնէական *եղերերգութեան* մայրը եւ արդի *Դրամա*ի մեծ մայրը:

Բ. - *Եղերերգութիւն* բնորոշումը Շանթ կիրառում է ողբերգութեան համար: Նրա մէջ է, որ գերբնական եւ դիւցազնական դէմքերը նականազրի դէմ պայքար մղելով, աստուածայինից անցնում են մարդկայինին ու մօտենում են մարդկային կեանքի խորը երեւոյթներին: Եղերերգութիւնների նիւթը կրօնական, պատմական, առասպելական աւանդոյթներն ու ժամանակակից կեանքն է: Վերջինի ցայտուն օրինակներից է Էսիսիլոսի «Պարսիկներ»ը: Այն Յոյների պատմութեան մէջ յեղաշրջում յառաջացրեց եւ նրանց մշակոյթի միակցութեան ու յաղթանակի խորհրդանիշներից մէկը դարձաւ:

Գ. - *Դրամա*ի գործող անձինք սովորական մարդիկ են եւ նրանց միջավայրը նման է մեր առօրեային: Այնտեղ հեղինակը, իր ընտրած նիւթի նկատմամբ, աւելի անկախ ու ազատ դիրք ունի: Մինչեւ անգամ դիմում է անձնական նիւթերի: Դրանք շօշափելով, բեմ է հանում կեանքի արտաքինն ու ներքինը: Այդպիսով հանրային պատկերացումից նա անցնում է անհատականին: Մեր օրերում դրաման է միայն, որ մօտ է մեր կեանքին:

Դ. - *Մելոդրաման* եղծուած դրամա է: Հեղինակը նրա մէջ լուր արտաքին երեւոյթներ է շօշափում: Գրում է անմշակ հոգիների համար: Նա ստուար մեծամասնութեան ու «հասարակ» խաւի ուշադրութիւնը գրաւելու համար, ցնցիչ պահեր է ստեղծում, արցունք է խլում եւ հուժկու կրքեր է բորբոքում: Շանթ *Մելոդրաման* նմանեցնում է խարդախութեան գինու:

ԿԱՏԱԿԱԽԱՂի նպատակը ծիծաղեցնելն է: Այն ցնցում է հոգու զուարթ թելերը: Նրա եւ յուզախաղի մէջ հնուց խորը կապ կայ: Արդի դրամայում եւս կան այդ կապը արտայայտող երկեր: Դրանք միաժամանակ թէ՛ դրամա եւ թէ՛ կատակերգութիւն են ու յաճախ պարզապէս կոչւում են՝ կատակ: Օրինակ՝ Սունդուկեանի կամ Զեխովի բեմախաղերը: Մեր օրերում *կատակախաղ*ը չորս տեսակի է:

Ա. - *Կատակերգութիւն*ը ներքնապէս կապուած է յուզախաղին: Թատրոնը երբ դեռ արարման առումով չէր բաժանուել կրօնական ծէսից, այն միայն բացասական գործող անձանց միջոցով էր ծիծաղ առաջացնում: Դրա հետեւանով մէջտեղ եկան՝ մօւր ու ալիւրով դէմքը ծածկած խեղկատակը, սրախօսութիւնը, սովորական, մարդկային բերութիւններն իրենց մէջ խտացնող, անմիջապէս ճանաչելի գործող անձինք եւ այլն: Դրանց միակ նպատակը, կեանքի ու հոգու իրական պատկերացումներով հանդիսատեսին զուարճացնելն էր:

Բ. - *Երգիծախաղ*ը դրսեւորում է հեղինակի անհատական ցար: Նա այլեւս չէ բաւարարւում միայն պարզապէս զուարճացնելով: Ծիծաղի հետ միատեղ, զգացնել է տալիս իր բողոքը, քննադատութիւնը: Ցանկանում է ուղղել, սրբագրել տալ պախարակելի երեւոյթները:

Գ. - *Ծաղրախաղ*ը ծնւում է երբ երգիծանքը փոխւում է ծաղրի: Այս դէպքում հեղինակը խայթում, ցաւեցնում, վիրաւորում, կամ չարամիտ նպատակ ու միտում է հետապնդում:

Դ. - *Զաւեշտը* կատակերգութեան ամենագոեհիկ ձեւն է: *Զաւեշտը* ստեղծւում է երբ երկը, առանց որեւէ ներքին կեցումածփի, հիւանդագին ու չափազանց, հակադրւում ու ծխտում է գեղարուեստի ներքին նշմարութիւնը: Այն աննպատակ, միայն ծիծաղ է փնտրում. կամ աչքի ու ականջի համար, միայն հանելի ու գեղեցիկ երեւոյթներ է ցուցադրում: Քանի որ հում ծիծաղ ու հում կրքեր է արթնացնում, Շանթի մօտ համահաւասար է՝ ալֆոնսի, Գիկտիւնի ու Բմրեցուցիչի ազդեցութեան տակ բանող մտքերի արտադրութեան:

ԽԱՂը ընդգրկում է վերը նշուած բոլոր բնորոշումները: Այն *թատերակի* պէս միաժամանակ գործ ունի հոգու բոլոր թելերի հետ:

Լեւոն Շանթ եւ իր թատերական մտածողութիւնը

ՀՈԳԵԿԵՐՏՈՒՄ

(ՆՄՈՅՇ)

Շանթի թատերական մտածողութիւնը միշտ էլ հետաքրքրուել ու ձգտել է պատկերացնել, մարմնաւորել, բեմ՝ հանել հոգու մէջ ծայր առած շարժումները: Նա գրել է՝ «Մեր հոգին ինքզինքն կը պատկերացնէ ինքն իրմէն դուրս. ինքզինքն կ'առարկայացնէ աւելի կամ պակաս յստակութեամբ, աւելի կամ պակաս պատկերելի կամ վերացական ձեւով ու դէմ-դէմի կը նստի խօսակցութեան»¹: Խորանալով իր հետաքրքրութեան մէջ ու հաղորդակցուելով ժամանակակից ստեղծագործ մտքի զանազան հոլովոյթների հետ, Շանթ նկատել է՝

Գրականութեան արդի զարգացումը դէպի Հոգիին խորքերը կ'երթայ. արդի վէպերուն եւ թատերականներուն մէջ կարծես ներկայացման բեմը կը դառնայ Հոգին: Այս տեսակէտէն հետաքրքիր նմուշ մըն է արդի մեծ հնդկի բանաստեղծի՝ Թակորի "Մուլթին մէջը"², ուր բեմը Հոգին կը ներկայացնէ եւ արդ. Հոգիին մուլթին մէջն է, որ կը խաղցըւի ներքին տրաման:

Թակորի մարդկային հոգու թանձր խաւարի մէջ դիտուած դրաման իր արձագանքն է գտել Շղթայաւածը խաղի մէջ ուր միջնադարեան Անին, ինանկարի պէս իր մէջ միատեղելով զանազան դասակարգի ու ցեղի պատկան տիպարներ, դրոյթներ ու գործողութիւններ, հակադրուած է Մասիսի խորին խորքերում գերուած հայ ոգու խտացուած ձայնին ու մշուշուած պատկերին:

Շանթի թատերական եւ գրաբանական երկերի մէջ ակնայայտ է, հոգեկերտման համար նրա բանեցրած ջանքը: «Թատրոնը եւ իր սպիանջները» տեսութեան մէջ կարդում ենք.

Սկիզբը արդէն բեմի երեք տարրերը [գործողութիւն, բեմավարութիւն եւ բնագիր] ձուլուած են եղեր իրարու դերասանի անձին մէջ: Երբ դեռ պատրաստ ու աչքի իյնող կարեւոր երկեր չկային, գլխաւոր դերասանը ինքն էր, որ խաղ մը կը կարկտէր կամ կը ստեղծէր, ինքն ալ կը խաղար մէկ-երկու ընկերներու հետ եւ ինքն ալ կը վարէր ամբողջ խաղը: Յունաստանի բեմական ամենափայլուն շրջանին ամենէն խոշոր բեմական երկեր ստեղծագործող դէմքերը՝ Էսքիլ, Սոփոկլ, Եւրիպիտ ու Արիստոֆան՝ դերասան էին միեւնոյն

¹ «Սեռն ու նիւթը բանահիւսութեան», ԼՇԵ, Ե. Հատոր, էջ 261:

² Rabindranath Tagore, *The King of the Dark Chamber*, London, 1915.

³ «Բանահիւսական նարտաքաղաքութիւն», ԼՇԵ, Ե. Հատոր, էջ 397-398:

Ժամանակ¹ եւ իրենց երկերը բնադրող: Նոյնն է եւ Մովսէսը, նոյնն է Շէքսպիր:

Միեւնոյն սկզբնական դրոյթին հասնելու համար, Շղթայաւածը խաղի մէջ, Շանթ իր իսկ նմանութեամբ, օգտագործելով իր ճշմարիտ ազգանունն մի մասը (Նաղաշբանդեան), կերտել է Մանիքեական՝ gnostic գաղափարախօսութեամբ բանող Նաղաշի տիպարը: Այդպիսով ծպտուած հեղինակը բեմ է մտել թէ իբրեւ գործող անձ եւ թէ իբրեւ բեմավար: Նա մինչեւ խաղի կէսը, ներկայանում է միմիայն իր մասին հասած ուղղակի կամ կողմնակի խօսքերի միջոցով: Նաղաշը մեզ համար կայ միայն խաղի միւս գործող անձանց շնորհիւ: Նա իբրեւ անձ արարւում է միայն մեր երեւակայութեամբ: Նա մտապատկեր է: Նաղաշը (հեղինակը) վերջապէս բեմի վրայ մարմնաւորւում, տեսանելի է դառնում Անիի պարիսպներից դուրս, Ծաղկածորի մէջ, մայրամուտից քիչ առաջ, հեռւում լսուող դարբինների ծէսի ու իրիկնային ժամերգութեան կոչնակների ու զանգերի ձայնի ներքոյ:

Մեզ ներկայացած գլխահակ ու մտախոհ Նաղաշ-հեղինակի քայլերը կասեցւում են, նրա դէմ ելած Հարճի հրամանով՝ «Կեցի՛ր»: Եւ հէնց այդ տեղ՝ այսինքն երրորդ արարի առաջին տեսարանի մէջ է, որ Նաղաշը Հարճի հետ ընդամէնը հինգ փոխասացութիւնից յետոյ, կորցնում է իր որոշիչ «Ը»ը եւ դառնում է Նաղաշ: Այսպիսով նա վեր է ածւում ընդհանրական տիպարի ու նրա անհատական հարմարակցւում է ընդհանրական ՅՄին: Հեղինակի մտածողութիւնը վեր է ածւում գործող բանականութեան. դառնում է ներմնապէս բանող գործողութեան խթան:

Այս նրբին գրաբանական, թատերայնօրէն գործօն, բնադրական ստոււմով մեկնաբանական դեր ունեցող միջոցառումը՝ գործող անձին նախ Նաղաշը եւ ապա Նաղաշ բնորոշելը, պարզապէս ուշիմ դերասանի ու բեմադիրի համար՝ կարեւոր իմացական շարժառիթ ու խորունկ ելակէտ է առաջադրում: Մեծ թատերագետի ու վարպետ հոգեբանի գործ է սա: Այստեղ՝ ինքնատիպ կերպով, թատերագրական ու կատարողական արուեստները կապակցելու համար, իբրեւ գործօն տարր ու խորհուրդ, կիրառուել է Հայոց լեզուին յատուկ մի պարզ քերականական օրէնք: Հայ թատերական գրականութեան անդաստանում, այսֆան խորունկ, հասուն, նրբին ու բժախնդիր՝ աչքին նախ վրիպակ ու ոչ

¹ «Թատրոնը եւ իր պահանջները», Հայրենիք Ամս., Յուլիս 1929, էջ 83: ԼՇՆ, Ե. Հատոր, էջ 412:

Լեւոն Շանթ եւ իր թատերական մտածողութիւնը

Կարելոր թուացող, սակայն իր էութեամբ խաղի իմաստը գործողութեան մղող ու նրան հիմնական շունչ պարգեւող, նման գրական հնարք դժուար է գտնել: Նաղաշ, իբրեւ ընդհանրացած *հս*, խօսում է այսպէս՝ «Բայց չէ՞ որ, բուրի՛կ, ես լոյս կը փնտռեմ եւ ազատութիւն եւ՛ քեզի համար, եւ՛ ինծի, եւ՛ ամենուն»¹: Նաղաշը՝ Նաղաշ է դառնում այս բառերով եւ Նաղաշ է մնում մինչեւ խաբոյկին յանձնուելը:

Նաղաշի տիպարն ընկալելու եւ այն թատերայնօրէն իրագործելու՝ դրսեւորելու, մարմնաւորելու ու խօսեցնելու գործում, նշուածը անկատ թողնելու դէպքում, *Շղթալածը* բեմի վրայ պիտի զրկուի իր ներքին գործողութեան յղացից: Շանթի փնտրած անհատական ու հաւաքական բանականութիւնները չպիտի կարողանան միմիանց հիւսւելով, գիտակցութեան վերածուել²: Այս միջոցառումը, իբրեւ թատերական գործօն հաղորդանշան, բեմականօրէն էլ աւելի է իմաստաւորւում ու ընդհանրական դառնում, երբ մայրամուտի պահին, Անիի պարիսպներից դուրս, իր հիմնական ճառը արտասանելիս՝ Նաղաշ, իր ունկնդիր հանդիսատեսների հետ, աստիճանաբար թաղւում է մօտեցող գիշերային թանձր խաւարի մէջ: Այդ խաւարի մէջ է ուր հանդիպում ենք, ժողովրդի հաւաքական գիտակցութեան խորին խորքերում գտնւող, հաւաքական *հս*ի կենդրոնում տեղ գտած ուժերին. *Կեանքի Դեւ*ին ու շղթայուած *Արտաւազդ*ին՝ մեր գիտակից, դեռ արթուն մնացած ու բանող *հս*ի ձայնին:

«ԿԵԱՆՔԻ ԴԵՒԻԸ - (Քարայրի մուտքին) Արտաւազդ, արթուն ես:

Կը լսուի շղթաներու շփոնդը. եւ լռութիւն:

ԿԵԱՆՔԻ ԴԵՒԻԸ - Նիրհա՞ծ ես, կը խորհի՞ս թէ կ'անիծես:

ԱՐՏԱՒԱԶԴԻ ԶԱՅՆԸ - Կը տենչա՛մ»³:

«Զայնը շարժում ու արտայայտութիւն» ենթավերնագրի տակ կարդում ենք.

¹ *Շղթալածը*, Թեհրան, 1921, էջ 65:

² Շանթի թատերական երկերի, յետ մահու հրատարակութիւնների մէջ կատարուած, անտեղի ու վնասակար միջամտութիւնների մասին տե՛ս մեր յօդուածաշարքը՝ «Յորեմն ու որումը», *Զառաջ* - Միտք եւ Արուեստ, Փարիզ, Մայիս-Յունիս-Յուլիս 1992:

³ *Շղթալածը*, Թեհրան, 1921, էջ 72:

Ինչպէս բոլոր միւս մկանային շարժումները յաճախակի կրկնութեամբ կը դառնան նշան մը, միջոց մը ուրիշներու ներքին աշխարհին մէջ կատարուող յուզական վիճակը հասկընալու, նոյնը կ'ըլլայ եւ ձայնը: Որոշ ձայներ, որոշ տեսակի ձայներ, որոշ յաջորդականութեամբ ձայներ, որոշ չեղտերով ձայներ կրկնելով միշտ իբրեւ պատասխան նոյն ներքին յուզումներուն եւ կապուելով նոյն ցանկութիւններուն, վախերուն, բարկութեան կամ կարօտին, կը դառնան երկրորդ միջոց մը կենդանիի հոգեկան վիճակը ըմբռնելու անոր ցանկացածն ու մտածածը հասկնալու:

(...) Բարձր տեսակի անասուններուն վրայ արդէն կ'ըսկսի աչքի իյնալ ձայնի այս գերազանցութիւնը, իբրեւ հոգիի արտայայտութեան յատուկ գործիքի, բայց մարդ, արարածի վրայ այդ իրողութիւնը կ'ընդգծուի բացարձակապէս:

Շղթայւածը խաղը, վ. Վուկոտի հոգեբանական տեսութիւնների հիման վրայ շարադրուած, վերը նշուած մտածողութեան թատերական իրագործումն է: Շանք իր ոչ մէկ բեմախաղի մէջ շարժումը, խօսքը իր բազմազան արտայայտչաձեւերով, բարբառներով ու կշռոյթներով, պատկերը իր հարուստ երանգներով, ըստ իր թատերական մտածողութեան այնքան յաջող չի օգտագործել, որքան այստեղ: Այս խաղի մէջ, իմացականն ու զգացականը միշտ միատեղ են բանում: Հեղինակը յաջողել է, դիտողի ենթագիտակցական եւ գիտակցական աշխարհները անընդհատ յարակցուած յարաբերութեան մէջ պահել: Հակառակ Շանքի միւս բեմախաղերին, որ գրական առումով հաճոյքով են ընթերցում ու վայելք են պատճառում, *Շղթայւածը* հիասքափեցնում է: Պատճառը գրութեան գուտ բեմական խաղ լինելն է: Այն իր արժանիքները դրսեւորել է կարող միայն խաղարկուելու, բեմադրուելու՝ հնչելու եւ դիտուելու դէպքում: *Շղթայւածը* առանց ձայնի խաղի ու դրա երանգաւորումների գործօն ներկայութեան, հաշմանդամ մարմին է³:

¹ «Անոն ու նիւթը բանախիւսութեան», ԼՇԵ, Ե. Հատոր, էջ 232-233:

² Նոյնը, էջ 234:

³ Երբ 1921 թուի Փետրուարեան ապստամբութիւնների օրերին Շանք, մի քանի ընկերների հետ, ազատում է Բոլշեւիկների բանտից, ստիպուած Հայաստանից անցնում է Պարսկաստան: Նա ձեռագրերից իր հետ է վերցնում միայն նորաւարտ *Շղթայւածը*: Թարիգում, Պրոնեանի բնակարանում՝ Սիմոն Վրացեանի, Յովհաննէս Քաջագնունու, Ռուբէն Դարբինեանի, Մալխասի, Աղբալեանի եւ մի քանի ուրիշ մտաւորականների ու բաղաժանան գործիչների համար, կարդում է խաղը: Այն՝ բացառութեամբ Աղբալեանի, ձախող տպաւորութիւն է թողնում միւսների վրայ: Շանք չազդուած բացասական ընդո-

Լեւոն Շանթ եւ իր թատերական մտածողութիւնը

Կեանքի մէջ աչքը միշտ գերադաս է ականջէն, իբրեւ աւելի յստակ, աւելի ճիշտ եւ աւելի բազմակողմանի տեղեկատու, մասնաւորապէս ինչ որ կը վերաբերի իրերի լոյսին, գոյնին, ձեւին, դիրքին, շարժումին, տեղափոխութեան ու վիճակափոխութեան:

*Այս պայմաններուն մէջ ականջը շատ տկար փոխարինող մըն է: Ինչքան ալ նուրբ լեզու ունենանք եւ նկարագրելու շնորհք, փոխարինել չենք կրնար երբէք աչքով տեսնուածը: Միայն հոն ուր աչքը ունէ արգելքի մը պատճառով լրիւ տեղեկացնել չի կրնար մեզի այդ բոլորի մասին, հոն է, որ կը սկսի ձայնի ու ականջի կարեւորութիւնը, իսկ այն ամենը, որ աչքով ստանալ բնաւ չենք կրնար, բնականաբար կը մնայ ականջի տիրապետութեան բուն սահմաններուն մէջ:*¹

Այս սահմանների մէջ է ներառուած յատկապէս *Շղթայւածը* խաղի ներհուսն ընթացքը, ուր կարող ենք յիշել անէծքի տեսարանը, երբ կիրակնամուտին մենակ մնացած Հայրը, երեք անգամ զարկելով ալիւն, կատարում է դարբինների աւանդական դարաւոր *ծէս-անէծքը*:

«ՀԱՅՐԸ - (Մինակ է: Դժուարանալով կը կռանայ, կը վերցնէ կռանը, կը հանէ գդակը, ջերմեռանդ դիրքով կը նայի վեր, ու դանդաղ կը զարնէ սալին երեք անգամ) Թող ամրանա՛ն Արտաւազդի շղթաները, թող ամրանա՛ն անիծւածի շղթաները, թող ամրանա՛ն աւերիչի շղթաները»²:

Ըստ աւանդութեան, *ծէս-անէծքով* աւարտում է աշխատանքի շաբաթը: Սակայն մենք, Շանթի թատերական մտածողութեան շնորհիւ, դրանից յետոյ լսում ենք փակուող դռան կողպէքի կրկնակի դարձը, մի պահ ապրում ենք տիրող լուսփունն ու մութը եւ քիչ անց, հեռուում

նախընտանիք, Թեհրան հասնելուն պէս, հաստատակամ հրատարակում է խաղը: Ապա Թեհրանի հիւսիսային մասում գտնուող, Թաջրիշ ամառանոցում գրում է *Ինկած Բերդի Իշխանուհին* թատերակը: Մեծ հաւանականութեամբ նոյն օրերին, գրում է նաեւ *Կայսրի* յաւելեալ՝ «Նախընթաց արար»ը: Երբ լոյս է տեսնում *Շղթայւածը*, գրքից օրինակներ են ուղարկում Հայաստան: Խաղը ֆենարկելու համար, 1922 թուին Երեւանի համալսարանականներից կազմուած Գրական Միութիւնը, գրական դատ է կազմակերպում: Դատախազների շարքում է եղել՝ Գուրգէն Մահարի: Տե՛ս Ա. Արծրունի, «“Շղթայւած”ի դատավարութիւնը», *Հայրենիք* Ամս., 1952, քիւ 11:

¹ «Թատրոնը եւ իր պահանջները», *Հայրենիք* Ամս., Յուլիս 1929, էջ 85: ԼՇՆ, Ե. Հատոր, էջ 415:

² *Շղթայւածը*, Թեհրան, 1921, էջ 25-27: Այս բաժինը եւ նրան արձագանքող Թգուկների երգը կատարուեց, Երեւան կայացած Թատերաբանախօսութեան ընթացքում:

աղօտ լոյսի կէտեր նշմարելով, լսում ենք խորից հնչող *Թգուկներ*ի երգը.

«Թողէ՛ք թողէ՛ք,
 թողէ՛ք հանքը,
 աշխատանքը,
 ու դուրս եկէ՛ք
 երկրի փորէն,
 խորէն, հորէն,
 բիւր ոլորէն,
 նեղ խաւարէն,
 հոծ խաւարէն,
 սեւ աղներէն,
 երակներէն,
 կրակներէն,
 խորէն, հորէն,
 երկրի փորէն.
 պահ մը ուղղե՛նք
 թիկունքները,
 դիմաւորե՛նք
 նորեկները»:¹

ԲԵՄԱԿԱՆ ԼԵԶՈՒՆ

Շանթի բեմական լեզուն խիստ ինքնատիպ, եզակի ու հիմնովին ազգային է: Նա համոզուած է որ «Լեզուն կը բխի ժողովուրդի մը հոգեբանութեան բուն խորքերէն եւ արդէն ինքնին անոր հոգիին հարազատ մէկ կտորն է: Մինչեւ մարդու միտքը չծնի իր լեզուն, բանականութիւնը թեւ առնել չի կրնար ու չի կրնար սաւառնի եղ-
 օվկան ու քաղաքական քարձրումները»²:

¹ Նշուած երգը հնչեց Սունդուկեանի Թատրոնի հանդիսասրահում, հանդիսատեսների կողմից զանազան շարքերում նստած՝ Երեսանի Կոմիտասի Անուան Պետական Կոնսերվատորիայի Կամերային Երգչախմբի անդամների կատարմամբ:

² «Ի՞նչ է ազգութիւնը», Հայրենիք Ամսագիր, Յունու. 1923, էջ 21: ԼՇԵ, Ե. Հատոր, էջ 20:

Լեւոն Շանթ եւ իր թատերական մտածողութիւնը

Թատրոնի պարագային լեզուի հարցը բազմակողմանի է: Գրական արտայայտչածեւ ու միջոց լինելուց բացի, այն ունի ոչ ընդհանրապէս ընդունուած ֆերալկանական խնդիրներ, ինչպէս նաեւ յուզական ու հնչողական հարցեր: Օրինակ, գործող անձը բեմի վրայ իր հոգեվիճակն ու էութիւնը դրսեւորելու համար, երբեմն պէտք ունի ֆերալկանական առումով սխալ շարադրուած խօսքի: *Հայերէնի բառակազմութիւնը եւ յուզական գէնքերը լեզուի մէջ կարդում ենք.*

Լեզուի մը յօրինուածքը ուսումնասիրելու ատեն քերականութիւնները ընդհանրապէս աչքի առաջ կ'ունենան խօսքի կազմին այն յատկութիւնները միայն, որոնք կը պայմանաւորեն արտայայտութեան իմացական-տրամաբանական կազմը, այսինքն ճշդութիւնն ու կանոնաւորութիւնը ըստած խօսքի:

Բայց լեզուի գործածութեան դրդիչն ու պատճառը միշտ ու միայն դատողութիւնն ու իմացականութիւնը չէ:¹

Դրա բերումով, յուզական եւ գգացական դրոյթներն ու վիճակները բեմական երկերում յաճախ շատ աւելի գործօն դեր ունեն ներքին ու արտաքին գործողութիւններ արարելու մէջ, քան ֆերալկանօրէն ճշգրիտ շարադրուած նախադասութիւնները: «Ամեն խօսող իր ամեն մէկ նախադասութիւնը կազմելու ատեն նախադասութեան անդամներու դասաւորութեամբն իսկ կը յայտնէ իր հոգեկան, անձնական մասնակցութեան չափը իր ըսածին. այսինքն ի՞նչ աստիճան շահագրգիռ է, ի՞նչ չափով հանգիստ է կամ վրդովուած է իր հոգին իր ըսածէն»²:

Շունչը եւ մկանային լեզուի գործածութիւնը թատերական երկերում, առաջնահերթ խնդիրներից մէկն է: Թղթի վրայ դիւրին ու հանելի թուացող լեզուն, անպայմանօրէն դերասանի կողմից արտաբերուելու համար յարմար չէ: Հնչելու համար, լեզուն լոկ գրական մտահոգութիւններով չէ որ պիտի հիւստի: Բեմի պահանջները միանգամայն տարբեր են: «Իրականօրէն կեանքի մէջ եւ գրքերու ստուար մեծամասնութեան մէջ խօսքը չըսուիր միայն “միտք մը արտայայտելու համար” ինչպէս կը կրկնենք սովորաբար, այլ միտք մը կ'արտայայտուի ցանկութիւն մը, յուզում մը, գգացում մը թափելու կամ բաւարարելու համար: Ուրիշ խօսքով միտքն ու արտայայտութիւնը կը ծա-

¹ Հայերէնի բառակազմութիւնը եւ յուզական գէնքերը լեզուի, էջ 102:

² Նոյնը՝ էջ 109:

ռային յուզագգացական աշխարհի ներքին ու արտաքին պահանջներուն»¹ :

Շանթ ինքնատիպ լեզուի ու գեղարուեստների մէջ, տեսնում է հոգու արտայտութիւնը ու նրա բանող, ներգործօն ուժը: Նա հաստատ համոզուած է, որ բազմագոյն հասարակութիւնների առջեւ խաղացուելիք երկը առաւել նուրբ աշխատանք է պահանջում: Նա գիտակից է, որ բեմին հարկաւոր է զուսպ ու անմիջական լեզու եւ «Մկանային լեզուի աւելի զուսպ գործածութիւնը նշան մըն է ինքնին հոգեկան աւելի նուրբ պահանջներու եւ հոգեբանական աւելի կիրք աշխատանքի»² :

Լեզուն հաւաքական կեանքի գիտակցուած արդիւնքը լինելով, ստեղծագործական արարումներում էական դեր ունի եւ հաղորդակցական, ճանաչողական ու իմացական կարեւոր միջոցներից մէկն է: «Ժողովուրդի մը հոգին թափանցելու ամենէն կարճ ճամբան անոր գրականութեան ու գեղարուեստական միւս ստեղծագործութիւններուն մօտիկէն ծանօթանալն է: Որ է եւ ամենէն շիտակ ճամբան ժողովուրդ մը սիրելու: Իսկ նոյն ժողովուրդի անդամներուն վերաբերմամբ շատ աւելի զօրեղ է բնականօրէն գրականութեան, գիտութեան ու գեղարուեստի այդ կապող ու սէր ներշնչող ուժը»³, նկատել է Շանթ:

Շանթի բոլոր թատերական երկերում լեզուն, բառի լայն իմաստով, օժտուած է ներքին զօրեղ հնչականութեամբ: Այն իւրօրինակ կերպով խարսխուած է դարաւոր մշակոյթի մէջ: Խոր ու խորունկ ակունքների հասած՝ այն միակցուել է արմատական գիտակցութեան հետ: Շանթի բեմախաղերի լեզուն, գրեթէ ծիսական բնոյթ ունի եւ առաւել ներգործօն է երբ հնչում է: Այն շատ աւելի ազդեցիկ ու գեղեցիկ է երբ լսում է բարձրաձայն ու դրում է շարժման մէջ: Եթէ թատերագրի բեմական լեզուի ստեղծման, զարգացման ու լնացման երեք փուլերը զատել ուզենք, պիտի նկատենք որ նրա մշակած լեզուն, *Ինկած Բերդի Իշխանուհին* եւ *Օշին Պայլ* թատերակների մէջ է որ հասել է իր հաւանազման գագաթնակէտին ու սկսել է լնացում ապրել:

Լեզուն ժողովրդի էութեան խորքերից ծնուելով, ունակ է տարբեր որակի անհատականութիւններ արտայայտել: Շանթ լեզուի կառոյցի

¹ Նոյնը՝ էջ 103:

² «Թատրոնը եւ իր պահանջները», *Հայրենիք* Ամս., Յուլիս 1929, էջ 92: ԼՇԵ, Ե. Հատոր, էջ 425:

³ «Ի՞նչ է ազգութիւնը», *Հայրենիք Ամսագիր*, Յունու. 1923, էջ 22: ԼՇԵ, Ե. Հատոր, էջ 22:

Լեւոն Շանթ եւ իր թատերական մտածողութիւնը

մէջ փնտրում, գտնում ու բանեցնում է ժողովրդի անհատականութիւնն ընդգծող երեւոյթները: Նա համոզուած է՝

Առողջ ու բնական պայմաններու մէջ ամեն մի ժողովուրդ ունի, եւ պէտք է որ ունենայ, իր լրիւ անհատականութիւնը, այսինքն՝ ազգութիւնը կազմող թէ՛ բնական եւ թէ՛ կուլտուրական բոլոր երեւոյթները: Սակայն քիչ չեն այն ժողովուրդները, որոնք պատմական բազմադիմի պատճառներով զրկւած են իրենց անհատականութիւնը կազմող մէկ կամ նոյնիսկ մէկ-քանի կողմերէ, բայց եւ այնպէս կորուսած չեն բոլորովին իրենց անհատականութիւնը եւ կ'ապրին թերի անհատականութեամբ մը. ասոնք հիւանդ կամ հաշմանդամ ժողովուրդներն են:

Ձէ՞ որ հասարակութեան մէջ ալ պակաս չեն առանց ձեռքի ու ոտքի ապրող մարդիկ, կան եւ առանց ստամոքսի կամ ամորձիքներու ապրողներ: Այդպէս ալ ժողովուրդներ կան, որ կ'ապրին ներքինի վիճակի մէջ, ստամոքսը հանած, կամ կէս թոքով, քաշքըշկելով, արուեստական սնունդով, աղճատուած ու հեալով:

Բայց անհատ չկայ, որ ապրիլ կարողանայ առանց սրտի, կամ բոլորովին առանց թոքի կամ առանց մարսողական գործարաններու:

Այս տողերի մէջ կարելի է տեսնել *Կայսր* թատերակն իր վախճանին հասցնող ներքինի՝ *Վասիլ Լեկապէնի* էութիւնն ու նկարագիրը, սակայն չափսի մոռանալ որ «Հագուստն ու յարդարանքն ալ արհամարհել կարելի չէ, շատ կարեւոր յուզական արժեքներ ունին իրենց վրայ: Ատոնցմէ օգտւելին ալ արուեստ մըն է, ինչպէս բոլոր միւս արուեստները»²: Նշուած տողերը, լաւագոյն կերպով բացայայտում են Շանթի բեմախաղերի գործող անձանց կառուցուածքը, ինչպիսիութիւնը, արտաքինը ու խտացնում են հեղինակի օգտագործած «լեզու»ի համակարգը:

Ուղղակի կամ ծպտած, Շանթ իր բեմախաղերի մէջ, յանափ է օգտագործել Աստուածաշնչի Հին ու Նոր Կտակարաններից առած դրոյքներ, տիպարներ, ասացուածքներ ու կառոյցներ: Այնպէս ինչպէս սուրբ գրութիւնները, հայացուելու համար, թարգմանուեցին «Աստուածաշունչ» բնորոշումով, այնպէս եւս Շանթ հայ բեմի համար այնպիսի բառապաշար ու արտայայտչաձեւեր է գտել, որոնք իւրայայտուկ ու մօտ են հայոց լեզուին ու հոգեբանութեան:

¹ «Ի՞նչ է ազգութիւնը», *Հայրենիք Ամսադէր*, Յունու. 1923, էջ 19: ԼՇԵ, Ե. Հատոր, էջ 29:

² *Հայրենիք բառակազմութիւնը եւ յուզական գէնքերը լեզուի*, էջ 125:

Ուրիշի Համար բատերակը փոխաբերաբար ունի, Մենդոցի մէջ յիշուած Ղուկոսի կնոջ յետադարձ հայեացքի բերումով աղի արձան դառնալը: *Ճամբուն վրայի* մէջ միեւնոյն անուան՝ Մարի ու Մարիամ, ազգային եւ օտար երկու ձեւերը, միանգամայն տարբեր ու հակադիր վիճակներ են բացայայտում: *Շղթալաժը* խաղի մէջ Նաղաշ եւ Հարն անուանումների տակ, իբրեւ նախատիպ բանում են Քրիստոս/Մանի եւ Մարիամ Մագդաղենացի գոյգը: Աստուածաշնչից առնուած մի ուրիշ գաղափար՝ *Հին աստուածներ*ի մէջ հիմնական առանցք դարձած, անարատ յղութիւնն է: Շանթի մօտ, դրա կատարեալ խորհրդանշին է ձախող ամուսնական կեանք ապրած Մարիամ *Իշխանուհին*: «Իշխանուհու մէջ խտացած են հայ կնոջ մի քանի բնորոշ յատկութիւնները. (...) Այս տեսակետով Իշխանուհին մի ազգային յղացում է. դրեք նրա տեղ մի ֆրանսուհի եւ դիմացը մի արեղայ եւ անմիջապէս կը տեսնենք թէ ի՞նչ է նշանակում «ազգային» յղացում»¹, նկատել է Նիկոլ Աղբալեան:

Անհամար են աղօթքների, շարականների, դարձուածքների եւ կրօնական բանահիւաւթիւնից ուղղակի ու անուղղակի քաղուած գաղափարներն ու տողերը: Շանթ այս բոլորը, կցել է ժողովրդական հեքանոսական աւանդոյթներին, մէկ ամբողջութիւն է կազմել ու դրել է իր բատերական կառոյցների հիմքում: Նա գիտակից է, որ մտայղացումներն արարելու համար, կարիք ունի այնպիսի գործող անձանց ու դրութիւնների, որոնք ճանաչելի պիտի լինեն նախ դերասանին: Բնմի վրայ, դրանք նրա միջոցով է, որ պիտի կեանք առնեն, շարժման մէջ մտնեն ու հաղորդակցուեն: Սակայն՝ «Երբ բնմէն ցուցադրուած շարժման մասին կը խօսինք, բնականաբար ամենէն առաջ եւ էապէս հոգեկան շարժումներու պատկերացումներն են, որ ունինք աչքի առաջ»², գրել է նա:

Ուրեմն հեղինակին հետաքրքրող շարժումը միայն այն չէ, որ դերասանը իր բաց աչքով է նկատում. «անշարժ ժայռի կտոր մը իր շուրջը գալարւող ու փրփրող ալիքներուն մէջտեղը ցցուած. ինքը անշարժ է, բայց շարժում կ'ըստեղծէ. ինքն է, որ կը բազմապատկէ իր ցից անշարժութեամբը ջրերուն եռացող կատաղութիւնը»³: Շանթ իր միտ

¹ Ն. Աղբալեան, «Երազ եւ մեկուսացում», Գրական-Քննադատական երկեր, Պէյրութ, 1959, էջ 72:

² «Թատրոնը եւ իր պահանջները», Հայրենիք Ամս., Յուլիս 1929, էջ 91: ԼՇԵ, Ե. Հատոր, էջ 425:

³ Նոյնը՝ էջ 92: Նոյնը՝ էջ 425:

Լեւոն Շանթ եւ իր թատերական մտածողութիւնը

բանին լրացնում է այսպէս՝ այն խորքի մէջ միեւնոյն է «եբբ անհատ մարդ մը եւ աստուածութիւնը կը դնես դէմ-դէմի վէճի մէջ, իբրեւ տեսակ մը հաւասար հաւասարի, իրենց բոլոր սարսափելի անհաւասարութեան հակառակ՝ կ'ըստացուի խոր տրամադիզմ»¹:

Նոյն մտքի բեմականացումներն են՝ *Հին աստուածներ*ի մէջ գործող ժայռը՝ *Վանահայր*ը եւ նրան շրջապատող փոթորկած ծովը՝ *Աբեղան* ու *Վանականներ*ը. արդէն նշուած, *Շղթալածը* խաղի մէջ, *Նաղաշի* ու *Հարնի* հանդիպման պահը եւ դրանց յաջորդող երկու արարի մէջ ծաւալուող ամբողջ շարժումը. *Կայսր* թատերակի մէջ *Օհան Գուրգէնի* ու *Հաննաի* հակադիր բովանդակութեամբ, դէպի բարձրունքները ձգտող զոյգ շարժումները. *Ինկած Բերդի Իշխանուհի Աննաի*, հաստատակամ վրէժխնդրութիւնն ու իր իսկ գգացական աշխարհի հետ տարուող ակամայ հակամարտութիւնը ու վերջապէս՝ հաւատարմատար *Օշին Պայլի* ներքին *Էսի* փայլալուծը: «Գեղարուեստական արժէք ու մեծութիւն ունեցողը անշուշտ այդ հոգեկան ներքին շարժումներուն բեմադրումն է: Արտաքին շարժումները, արտաքին նիւթական գործերին ու արարողութիւնները միայն այն չափով արժէք ունին, ինչ չափով որ ներքին շարժումներու թարգմանն են ու արտայայտիչը»², նկատել է տալիս Շանթ: Այս գաղափարով են կերտուած ոչ միայն բեմախաղերի տիպարները, այլեւ ընտրուած է՝ դէպքերի ժամանակաշրջանը եւ գործողութիւնների տեղը:

Շանթի մօտ *Ներսը* եւ *Դուրսը* տեղի բնորոշումները, տեսանելին ու անտեսանելին միատեղ ներկայացնելու, ներքին կեանքին բեմական մարմնաւորում տալու եւ հոգեկան լարերն հնչեցնելու համար են: «Հոգիին գործարանը կ'աշխատի երկու ուղղութեամբ՝ դէպի կեդրոն եւ կեդրոնէն դէպի դուրս»³. օրինակ՝ *Եսի Մարդը* դրամայի վերջում, Մուշեղը տեղորի է ենթարկւում դուրսը՝ փողոցում, սակայն հանդիսատեսը տեսնում է ներսը՝ բնակարանում ուշաքափ ընկնող Արափսիին: Միեւնոյն բնօրի դրսեւորումներ են՝ *Հին աստուածների* մէջ *Ճերմակաւորի*, տանարի ու իգական մարմնի տեսիլները. *Շղթալածը* խաղի Մասիսի խորին խորհրդում դրսեւորուած *Թզուկները*, *Կեանքի Դեւը* եւ *Արտաւագդի Չայնը*. հողի տակից լսուող, *Կայսրի* հետ գրուցող *Չայնը* եւ բազմաթիւ նման երեւոյթներ, որոնք կերտում են

¹ «Գրիգոր Նարեկացի», ԼՇԵ, Թ. Հատոր, էջ 115-116:

² «Թատրոնը եւ իր պահանջները», *Հայրենիք* Ամս., Յուլիս 1929, էջ 92: ԼՇԵ, Ե. Հատոր, էջ 425:

³ «Սեռն ու նիւթը բանահիւսութեան», ԼՇԵ, Ե. Հատոր, էջ 229:

հոգեկան այն աշխարհը ուր ամէն բան խարսխուած է դարաւոր անցեալի դեռ գործօն արմատների մէջ: Երեւոյթներն աւելի խորն ըմբռնելու համար, բաւական է փնտրել թէ Շանթ ընդհանրապէս, ինչպէս է *Ձայնը* օգտագործել ու իր թատերական մտածողութեան արտայայտիչ գործող անձերից մէկը դարձրել: Կեանքի վերջին օրերին նա շեշտել է. «Գեղարուեստ ընել ուզելը հերիք չէ, գեղարուեստը հոգիէն, զգացումներէն եւ յուզումներէն պէտք է հոսի, ո՛չ դիտաւորութիւնէն: Խելքն ու վարժութիւնը պիտի գան միայն ներքին մղումին դիրքութիւն եւ հնարաւորութիւն տալու»¹:

Այդ բերումով է, որ Շանթի հպանցիկ վրձնի հարուածով գծուած տեսարաններն ու գործողութիւնները բացատրող տողերը, պէտք է կարդացուեն, ըմբռնուեն ու բեմադրութեան ժամանակ գործի առնուեն նոյն բծախնդրութեամբ եւ ուշադրութեամբ, որքան գործող անձերի անուանումներն ու նրանց փոխառացութիւնները: Սա տողերին ստրկաբար ծառայել չէ նշանակում: Խօսքը վերաբերում է այդ տողերը չանտեսելուն: Շանթի թատերական մտածողութիւնը մէկ ամբողջական համակարգ է ու կարելի է որ իր ամբողջութեամբ ընկալուի: Գրութիւններն ներգործօն դարձնելու համար, անհրաժեշտ է որ տողերի մէջ խտացուած իմաստն ու կեանքը, իրենց ամբողջութեամբ բեմադրական լեզուով մեկնաբանուեն, թարգմանուեն ու հաղորդակցուեն: Ի. դարու մարդկութեան ընդհանուր վերաբերմունքը, բեմի հանդէպ նկատելով, Շանթ եզրակացրել է. «շատ բարակը փնտռել չեն կրնար բոլ տուածիդ կեղծին ու սուտին. եւ ցորենն ու որումը միասին կ'անին նոյն ցորենի արտին մէջ»²:

ԳՐՈՐԾՈՂ ԱՆՁԵՐԻ ԱՆՈՒԱՆՈՒՄՆԵՐԸ

Շանթ *գործող է* անուանում որոշակի կամքի տէր այն անձանց, որոնք ենթակայ են բեմախաղերի պատումի մէջ բանող ընդհանուր կամքին: Նրանց դերը սահմանուած չէ միմիայն իրենց անձնական-անհատական էութեամբ: Նրանք խաղում են ուրիշ տեսակի դերեր եւս: Իրենց մէջ խտացում են որոշ առանձնատկութիւններ՝ մի ամբողջ դասակարգ, հոգեբանական դրոյթ, մտածողութիւն, գաղափար, գաւառ, եւ այլն ու ծառայում են որոշ հաւաքական տիպար ներկայացնելուն:

¹ «Ուսուցման նիւթերը», ԼՇԵ, Է. Հատոր, Պէյրութ, 1952, էջ 111:

² «Թատերական գրութեանը», *Հայրենիք* Ամսագիր, Յուլիս 1931, էջ 90: ԼՇԵ, Ե. հատոր, էջ 459:

Լեւոն Շանթ եւ իր թատերական մտածողութիւնը

Շանթի բեմախաղերի գործող անձերին կարելի է դասաւորել բնորոշ եօթ խմբերի մէջ:

Ա. - ԱՆՁՆԱՆՈՒՆ ԿՐՈՂՆԵՐ

Սրբունի, Արաֆսի, Սիրան, Աննա, Սահակ, Մուշեղ, Գալուստ, Միխիթար եւ այլն: Օգտագործուած անունների նշանակալից մասը, արմատական տեսակէտից իմաստալից են ու տիպարներին բնորոշում են թէ մշակութային եւ թէ հոգեբանական առումով: Կան նաեւ, որ Աստուածաշնչային կամ հեթանոսական ծագում ունեն եւ յատկանշական են գաղափարական, մշակութային ու ժամանակագրական առումով: *Յովհաննէս, Աբրահամ, Սահակ, Սողոմոն* (հայացուած՝ հրէական), *Սուլէյման* (վերջինի Իսլամական տարբերակը), *Ռիթա* (Լատինական), *Օշին* (միջնադարեան հայացուած՝ պարսիկ-պահլաւական), *Մուշեղ* (նախաբար՝ հայ պատմա-ֆաղափական դէմք), *Օհաննէս* (Յովհաննէսի ժողովրդականացուած ձեւը), *Արտաւազդ* (հեթանոսական) եւ այլն:

Բ. - ԸՆԴՀԱՆՐԱՍԱՆ ԱՆՈՒԱՆՈՒՄՆԵՐ ԿՐՈՂՆԵՐ

Հայրը, Մայրը, Որբեւայրի, Վանահայր, Աբեղայ, Թիկնապահ, Ներկարար, Երէց, Քարտաշ, Ժամկոչ, Դարբին, Հարն, Իշխան, Իշխանուհի, եւ այլն: Նրանք անուանուած են ըստ ընտանեկան, հասարակական, ընկերային, դերերի, պաշտօնների, արհեստների, դասակարգերի եւ նման կարգի այլ դրոյթների համաձայն ու արտայայտում են դրանց առընչուող բնորոշ յատկութիւնները:

Գ. - ՏԱՐԵՐՔՆԵՐ ԵՒ ԳԵՐՔՆԱԿԱՆ ԵՐԵՒՈՅԹՆԵՐ

Յոգնակի՝ Միգանուշներ, Յովիկներ: Եզակի՝ *Դեւ, Թզուկ, Ճերմակաւոր,* եւ այլն: Դրսեւորում են յոյգ, ներքին շարժում, գաղափար եւ նոյն կարգի երեւոյթներ:

Դ. - ՏԵՂԻ ԲԵՐՈՒՄՈՎ

Ներսը եղողները, Դուրսի Աղմուկը, Ամէն Կողմէ, եւ այլն: Արտայայտում են գործողութիւններին կից, հաւաքական ներկայութիւններ:

Ե. - ՄԻԱՒՈՐ, ԶԱՏՈՒԱԾ ՈՒ ԽՄԱԿԱՆ

Ընկերը, Մէկը, Միւսը, Բոլորը, եւ այլն: Բնորոշում են յարաբերական դրութիւններ ու վիճակներ:

2. - ԶԱՅՆԻ ՈՐԱԿՆԵՐ

Սարսափելի Աղմուկ, Զայներ, Զայն: Հաղորդում են հոգեվիճակ, զգացում ու միտք:

Է. - ՎԻՃԱԿԱՓՈԽՈՒԱԾՆԵՐ

Ամենայայտնի օրինակը՝ Աղջիկը / Քողաւորը / Սեղա երրեակն է, որ միեւնոյն էութեան տարբեր հանգրուաններն է արտայայտում. ապա՝ Վանահայր / Յովհաննէս ու Իշխանուհի / Մարիամ գոյգը: Կան նաեւ ուրիշներ: Այս ձեւի բերումով, երբեմն գործող անձանց բուն անուններին մենք հանդիպում ենք արարների մէջ տարածուող գործողութիւնների ընթացքում: Վանահայրի ու Իշխանուհի(ի)ու, անձնանունները՝ Յովհաննէս ու Մարիամ, յայտնում են հանգոյցային ու նշանակալից պահում միայն՝ դրամայի կէտում: Միեւնոյնն է Օշինին իբրեւ Պայլ ու Ռիթաին Ամորի ճանաչելու պարագան: Նկատի ունենալով եօթ խմբաւորումների մէջ դրսեւորուող գաղափարները եւ ճանաչելով դրանց բանականութիւնը, դերասանն ու բեմադիրը աւելի խորացած ու յստակ ձեւով են կարող կեանքի կոչել հարկաւորը:

«Շարժումը միջոց իր ներքին աշխարհը արտայայտելու» ենթալերնագրի տակ Շանթ, ըստ Վ. Վուկոտի մշակած համակարգի, բացատրել է.

(...) շարժումները կ'անցնին զարգացման երեք աստիճաններով եւ հիմա ալ միշտ կը խաղան երեք դեր:

Նախ՝ անոնք պարզ արդիւնք-պատասխան մըն են ներքին յուզական վիճակի մը եւ կը ծառային կեանքի բուսական պէտքի մը բաւարարումին, գլխաւորապէս սնունդին ու սեռին:

Երկրորդ անոնք իրենց այդ դերը խաղալու ժամանակ կը դառնան հասկընալի ուրիշներուն համար, բոլորովին կրաւորական կերպով, երբ շարժումը կատարողը բան հասկըցնելու մասին բնաւ չի մտածեր:

Եւ երրորդ՝ անոնք կը դառնան այս կամ այն աստիճանի ներգործական միջոց մը կենդանիին համար ուրիշներուն հետ հաղորակցելու, այսինքն՝ իր ուզածն ու մտածածը ուրիշին հասկցնելու: Այս աստիճանին վրայ շարժումը դարձած է արդէն հոգեկան արտայայտութեան գէնք մը, գործիք մը:

Աղջիկը / Քողաւորը / Սեղա դրութիւնը կառուցուած է նշումի համաձայն:

¹ «Սեռն ու նիւթը բանասիրական», ԼՇԵ, Ե. Հատոր, էջ 231-232:

Շանթ գործող անձանց վրայ յաւելացնելով իր մտածողութիւնը նրանց վեր է ածում խորհրդանիշների՝ ներքին իմաստ մատնանշող երեւոյթի: Հեղինակը, մտածումը նմանեցնում է թափանցիկ ֆոլի, որ նետուելով դէմքի ու կերպարանքի վրայ, արդէն ծանօթ էութեանը միանգամայն նոր խորհրդաւորութիւն ու ազնութիւն է պարգեւում եւ անհատականը վեր է ածում ընդհանրականի: «Իզուր չէ, որ իրար յաջորդող անվերջ դարերը սեւ կամ ճերմակ ֆոլ մը կը նետեն լացող այրիի, ինչպէս եւ լացող խնդացող նոր-հարսի գլխուն: Այդ ֆոլի մը պարզ յաւելումն է, որ անհատ կիներ սիմուլ կը դարձնէ, որովհետեւ ֆոլը սիմուլ մըն է եւ սիմուլը ինքը ֆոլ մըն է»¹, նկատել է տալիս նա:

Եթէ այս բանաձեւը կիրառելու լինենք բեմախաղերի գործողութիւնների ու գործող անձանց մօտ, պիտի նկատենք, որ բոլորն էլ դասաւորուած են նշուած մտածողութեան ու համակարգի համաձայն եւ տարբեր աստիճանի, տարբեր մակարդակի մտքեր են արտայայտում: Շանթ իր գործողութեան վայրերը եւ գործող անձանց ընտրում ու կերտում է պարզ, խիստ խտացումներով եւ էական մտածողութեամբ: Միեւնոյն հիմունքներով են դրուած նրա բեմախաղերի արարների ու տեսարանների քաժանումները: Դրանց ընտրութիւնն ու դասաւորումը նոյնքան ներհուն մտածողութեամբ է կատարուած ու դրուած, որքան գործող անձանց հոգեբանական կառոյցը:

Շանթի թատերական մտածողութիւնը, պատմական նիւթեր շօշափող թատերակների մէջ, ընդհանրապէս արարում է բազմաթիւ գործող անձանց միջոցով: Սակայն բեմախաղերի կառոյցը ստուգելիս, պիտի նկատենք որ այդ բազմաթիւ գործող անձինք, արարների մէջ բեմ են մտնում շատ աւելի զուսպ ու սահմանուած թուով: Դա երկը բեմ հանելու համար նախատեսուած միջոցառում է: Եթէ նիշտ դերաբաշխում կատարուի, դերասանը առանց ծանրաբեռնուելու, հնարաւորութիւն պիտի ունենայ մէկից աւելի դերեր կատարելու: Շանթի բոլոր բազմամարդ բեմախաղերն էլ գործնական լուծումներ ունեն եւ ունակ են առանց որեւէ կրճատումների, սակաւաթիւ դերասաններով բեմադրուելու եւ միեւնոյն բազմամարդ տպաւորութիւնը ստեղծելու: Դա հնարաւոր է, քանի որ թատերակները կառուցուած են հէնց այդպիսի սկզբունքով ու մտածողութեամբ: Նոյն սկզբունքներով են գրել բազմաթիւ հին ու նոր անուանի թատերագիրներ. օրինակ՝ Շէքսպիր,

¹ «Բանահիւսական նարտարապետութիւն», ԼՇԵ, Ե. Հատոր, էջ 409:

Կլոդէլ ու Բրէխտ: Խնդիրն իրագործելու համար միայն ուշիմ ու հմուտ քեմադիրի է հարկաւոր:

ԹԱՏԵՐԱԿՆԵՐԻ ԽՈՐՀՈՒՐԴԸ

Շանքի քաղաքական մտածողութեան մէջ ներառուած է նաեւ նրա ժամանակակից կեանքի ներքաղաքական, ընկերային, ազատագրական շարժումները, հնուց ժառանգուած քրիստոնէական-հեթանոսական գաղափարները, կայսերական ու ժողովրդավարական վարչակարգերը, վրէժն ու փառփառները: Այս բոլորը բեմ հանող մտածողութիւնը, իր բոլոր ունակութիւններով ու եզակի արժանիքներով հանդերձ, մինչ օրս դերասանների ու քեմադիրների մօտ դեռ մնում է չգիտակցուած, եւ չէ օգտագործուում իրրեւ հաւաքական նկարագիր կերտող միտում ու միջոց: Զէ ըմբռնուած նաեւ նրա հեռանկարը. «Հումբոլտ, Հերդոտոս, Սոկրատէս անուններ են, որոնք դարեր ու դարեր յոյն յոյնի են կապեր, անոր յոյս եւ հպարտութիւն են ներշնչել իր ստրուկ ու ծանր օրերուն քուրճի լուծի տակ, եւ ԺԹ-րդ դարու սկզբին ազատութիւն են բերել անոր, այո՛, Էսիլէսը, Պլատոնն ու Արիստոտէլէսը: Եւ պարապ խօսք չէ չգիտեմ որ անգլիացի պետական մարդուն բացականչութիւնը, քէ ինքը առանց վարանելու մէկդի կը նետէր Հնդկաստանը, իրեն պահելու համար իր Շեքսպիրը»¹:

Շանքի գործող անձերի մէջ միակ արուեստագետը՝ արձանագործ Երուանդը, *Համբուն վրայի* մէջ գիտակցել էր, որ որքն ու խեղճը հայ փաղեհնու մօտ, արդի ապրանք են դարձել: Նա իր ժամանակի զարկերակը զգալով, սկսել էր այդ շուկայի համար բանել ու ստեղծագործել: *Երուանդ*, յեղափոխական ընկերոջը՝ *Վահրամի*ն, անկեղծօրէն խոստովանել էր. «Մարդս ինքն իր մէջ, ինքն իր ներքին, իր սիրած, իր շինած, իր ուզած աշխատքին մէջն է, որ կրնայ միայն գոհ ըլլալ»²: Շանք իր ինքնուրոյն գործող անձանց շարքից վերջինի՝ *Օշինի* խօսքերով, վերջապէս եզրակացրել էր. «Մարդիկ նախ հոգիին մէջ կը յաղթուին. հոգիին մէջ չյաղթուածը անպարտելի է»³: Պատահական չէր, ուրեմն որ այս խօսքերից յետոյ, Շանք Զաւոյի հետ միասին դիմեց Իսէնքին: Հայացուեցին *Բրանդը* եւ *Ժողովուրդի թշնամին*:

¹ «Ի՞նչ է ազգութիւնը», *Հայրենիք Ամսագիր*, Յունու. 1923, էջ 22: ԼՇԵ, Ե. Հատոր, էջ 22:

² *Գարուն* Ալմանախ 1 (1910), Մոսկուա, էջ 83:

³ *Հայրենիք* Ամս. Յուլիս, 1932, էջ 5:

Լեւոն Շանթ եւ իր թատերական մտածողութիւնը

Ինք հայերէնով խտացրեց, նշուած վերջին բեմախաղի եզրակացութիւնը: «Աշխարհքիս երեսին ամենէն ուժեղ մարդը ան է, որ մինակ կը մնայ»¹:

ՎԵՐՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԷՆ

Թատերաբանախօսութեան այս բաժնում բեմադրուեց Շղթալածը խաղի երրորդ արարի Ա. եւ Բ. տեսարանները: Տալիս ենք դրանց համառօտ բովանդակութիւնը:

Բեմը ներկայացնում է՝ Ծաղկածորի մէկ ժայռոտ կտորը: «Ճակատը ձորի բարձր եզերքն է, շրթունքին Անիի պարիսպներուն մէկ մասը: Վարը քարփայտ:

Իրիկնամուտ: Ձորը թանձր ստուերի մէջ, վերը պարիսպները դեռ լոյս ունին իրենց վրայ՝ դեղնաւուն կարմիր մը, որ տեսարանի կէսերուն քիչ-քիչ կը դժգունի ու կը մարի:

(...)

Ճակտի ժայռերուն մէջէն նեղ կածանով վար կ'իջնէ Նաղաշը գլխահակ ու մտածկոտ: Ներս կը նետուի ձախէն Հարնը, կու գայ ու կը կենայ ժայռին ստորոտը, կածանին բերանը:

ՀԱՐՃԸ - (Նաղաշի առջեւը կտրելով, երբ իրեն կը հասնի) Կեցի՛ր:

ՆԱՂԱՇԸ - Ի՞նչ կ'ուզես, փութիկ:

ՀԱՐՃԸ - Ո՞ւր է փու Արտաւազդը, որ դուրս պիտի գար աշխարհքը ֆանդելու: Ի՞նչու կը նայիս գետին. նայէ՛ ինծի, աչքերուս. պատասխան տուր. ու՞ր է փու Արտաւազդը:

ՆԱՂԱՇԸ - Հարցու՛ր փու հոգիիդ, փութի՛կ, հարցու՛ր փու հոգիիդ»:

(...)

Առաջարկը բոքրոքում, աւելի շփոթ ու փոթորիկ է ստեղծում Հարնի հոգում: Նրան դնում է ժխտական դիրքի մէջ: Նաղաշ խնդրում է՝ «Թող ինծի մինակ, փութի՛կ, բող հիմա ինծի մենակ. կու գա՛ս իօսելու, երբ վերքերդ սպիանան, երբ խոցերուդ մրմուռը մարի»: Այսուլետ Հարնը զայրացած լիւմ է նրան: Նաղաշ մնում է մենակ ու մտախոհ:

¹ Հ. Իսւէն, *Ժողովուրդի թշնամին*, քարգմ. Լեւոն Շանթ, Հրատ. Համալգ-գայի թատերասերներու, Պէյրութ, 1968, էջ 95:

Արքի Յովհաննիսեան

Վերջապէս Ծաղկաճորի մէջ նրան լսելու համար եկած բազմութիւնը մօտենում է: Կարն լռութիւնից յետոյ նրանց դիմելով, Նաղաշ՝ ուժեղ, հպարտ ու տիրող շեշտով, արտասանում է խաղի կենդրոնում դրուած իր ուշագրաւ ներհուն նաոր եւ բոլոր ներկաները, բեմ ու հանդիսատես միատեղ, իրենց էութեան խորքում, Ազատ Մասիսի Խորին Խորքերի խաւարի մէջ, հանդիպում են Թգուկին, Կեանքի Դելին ու Արտաւազդի Ջայնին, որը կրկին լռում է խաւարի մէջ լսուող դարբինների աւանդական ծէս-անէծքի երեք զարկերի ու դրանց արձագանքող Թգուկների փառապանծ երգի ներքոյ...¹:

Արքի ՅՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ

Փարիզ/Երեւան

Մայիս 1991

¹ Շղթալաճը, Թեհրան, 1921, էջ 64-74: ԼՇԵ, Գ. Հատոր, Պէյրուք, 1947, էջ 263-271: