

Վ. Ռ. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Հայ գրականության մեջ կնոջ իրավունքների պաշտպանության խնդիրները հետաքրքրության առարկա դարձան դեռևս 19-րդ դարի վերջին քառորդում: Ծրագրային-բարոյախոսական վեպերում հազվադեպ էին լիարյուն կերպարները, ինչն առաջացնում էր հակադիր բանակի բանավիճային ծայրահեղությունները: Ս. Տյուսաքի վեպերի («Մայտա», «Սիրանույշ», «Արաքսիա կամ Վարժուհին») շուրջ ծավալված խոսակցությանը գրեթե զուգընթաց լույս տեսան «Արամբին» (Ծիրվանգաղեն), «Աննա Սարոյան» (Նար-Դոս), «Վարժապետին աղջիկը» (Կամսարական) երկերը, որոնք նշանավորում էին հարցի գեղարվեստական մեկնաբանության մի նոր շրջան<sup>1</sup>: Կնոջ ազատագրության, իրավունքի պաշտպանության խնդիրներն արծարծվեցին և դարասկզբին աշխուժացում ապրող թատերգության մեջ: Այս հարցադրումները Ծիրվանգաղեն դարձրեց պիեսների հիմնական ուղղվածությունը («Եվգինե», «Ունե՞ր իրավունք», «Արմենուհի»): Ընդ որում՝ նա փորձեց ավելի «կաթոլիկ լինել»: Ժամանակին Գերմանիայում իբսենի «Նորան» (հայերեն հրատարակվել է 1892 թ.) խաղացվում էր նոր վերջաբանով. հերոսուհին չէր լքում ընտանիքն ու ամուսնուն: Միաժամանակ Նորայի հանցանքն իր բարոյական ուղղվածությամբ (նա զանցանք է կատարել ամուսնու առողջությունը փրկելու նպատակով) շատ ավելի մեղմ էր, քան Եվգինեի («Եվգինե»), Հերսիլեի («Ունե՞ր իրավունք»), Արմենուհու («Արմենուհի») գործելակերպն ու նկրտումները:

Իրականում այս պիեսները փոխլրացնում են միմյանց: Ծիրվանգաղեն առաջին երկում նախընտրեց հերոս դարձնել Ալվերդյանին, քան Եվգինեին. վերջինիս արժանիքը անցյալի «մեղքը» խոստովանելու համարձակության մեջ է, ամուսնունը՝ ընդունված բարոյական նորմերը հաղթահարելու վճռականության, որ հոգեբանորեն թերի է պատճառաբանված:

«Ունե՞ր իրավունք» դրաման ավելի ամբողջական կառույց ունի, և հերոսուհին էլ հանդես է գալիս իբրև նախաձեռնող կողմ, նրա կամքով ու համառության շնորհիվ է կատարվում հակամարտության լուծումը: Նա հարկադրված ամուսնացել է միլիոնատիրոջ հետ՝ «մի կտոր հացի» համար, և անցած վեց տարիների ընթացքում «թույլ սեր» անգամ չի զգացել: Նրան խեղդում է ամուսնու հաշվեհարկությամբ կառուցած կյանքը, երբ ամեն ինչ վերածվում է պարտականության չընդմիջվող շարանի: Նախորդ դրամայի զուտ անձնական երկվությունն այստեղ երանգավորվում է հասարակական ազդակներով: Ծիրվանգաղեն հարկադրված էր խաղացանկից հանել «Ունե՞ր իրավունքը»<sup>2</sup>. միջավայրը չէր ընդունում ավանդական բարոյականությունից հրաժարվելու փորձեր: Իսկ թե ուր էր գնում հերոսուհին ընտանիքը թողնելուց հետո, դրամատուրգը պատասխան չուներ: Նա շրջանցում էր այլ կարգի դժվարությունները ևս. Անտոն Բեգմուրյանի ձեռքում էր օրենքը, և նա կարող էր խափանել կնոջ համարձակ ձեռնարկումը: Հերոսուհին կամ պիտի «շարունակեր նախկին բուսական կյանքը... և կամ փողոց նետվեր»<sup>3</sup>:

Այս ուղիներից ոչ մեկը նախընտրելի չէր դրամատուրգի համար, հետևաբար նա փորձում էր առաջադրված խնդիրը ցցուն դարձնել: Հեղինակը վերջնական տարբերակում («Արմենուհի») գտնում էր ավելի ուսելիստական լուծում: Միլիոնատեր Ալադյանի

<sup>1</sup> «Հայ նոր գրականության պատմություն», հ. 4, Եր., 1972, էջ 568:

<sup>2</sup> Ալ. Ծիրվանգաղեն, ԵԼԺ, հ. 8, Եր., 1951, էջ 224:

<sup>3</sup> Հր. Թամրազյան, Ծիրվանգաղենի դրամատուրգիան, Եր., 1954, էջ 86:

կինը՝ Արսենուհին, ինչպես Հերսիեն, խեղդվում է բիրտ, բռի միջավայրում, ապրելը դառնում է անհնար: Նա «գտնում» է ճարտարապետ Վառլամյանին, որն իր հերթին ճնշվում, անտեսվում էր կնոջ կողմից:

Շիրվանզադեն համարձակորեն է ներկայացնում իր առաջադրած հիմնահարցերը, և պատահական չէ, որ պարբերական մամուլը տևական համառությամբ քննադատում էր յուրաքանչյուր երկ, արվում էին հակասական եզրակացություններ ու առաջարկություններ՝ գրողի և հասարակության ճաշակը «փրկելու» շտապփույթ ակնկալությամբ:

Այս առումով հետևողական էր Լեոն: Նա համոզված էր, որ թատերագրությունը ճշգրտաժամի մեջ է, և ոգևորված չէր ժամանակի գրական գաղափարներով, «անսկզբունք, անգաղափարական ուղղությունը սկսում է կերակրվել գլխավորապես սեռական հարաբերությունների հին, մաշված նյութերով»<sup>4</sup>: Եվ ընդհանրապես, 90-ականներին «ասպարեզ իջած նոր գրական սերնդի ստեղծագործությունը, փոքր բացառություններով, համարում էր անկման՝ ազգային-հասարակական հարցերից երես դարձնելու և «մաքուր արվեստին» տուրք տալու արտահայտություն»<sup>5</sup>: Բնական է, որ նորերի շարքում ներկայացվելու էր Շանթը, որը կարող էր պարծենալ «իբրև մի էրոտոման»<sup>6</sup>:

Թեև գրաքննադատությունը Շիրվանզադեին և Շանթին դնում էր միևնույն հարթության վրա, այսուամենայնիվ տարբեր էին նրանց արարած աշխարհները:

Շանթը փորձում է հարցերը մեկնաբանելիս հոգեբանորեն ավելի ճշգրիտ լինել, բացահայտել այնպիսի երևույթներ ու բնավորության նրբերանգներ, որոնք տիպական են միջավայրի համար: Եվ պատահական չէ, որ նրա հերոսուհին (Սիրա՛՛ «Ուրիշի համար») ազգային նկարագրի առումով ավելի իրական է, քան Շիրվանզադեի հերոսուհիները: Շանթը ցույց էր տալիս, որ արևելքն իր անշարժ, քարացած ավանդներով պարզապես ոչնչացնում է անհատին, կինը դառնում է յուրօրինակ «ամմեղ-մեղավոր» և իր անտարբեր վարքագծով սնվում ու նաև սնում է այդ հասարակության արատները: Եվ այնքան հեշտ չէ ձերբազատվել միջավայրից, ինչպես ներկայացնում էր Շիրվանզադեն:

Սակայն խնդիրը տվյալ պարագայում ոչ այնքան առաջադրված թեմայի, որքան դրա արտահայտման կերպի մեջ է, ինչն էլ հիմքում տարբեր է դարձնում երկու արվեստագետների աշխարհը: Նրանք առանձնանում են իրենց աշխարհայացքով, ստեղծագործական սկզբունքներով: Պատահական չէ, որ Օշականը հակադրում էր նրանց. «Ժամանակակից իրապաշտ թատրոնին դեմ (Շիրվանզադեի թատրոն) հակադեցություն մ'ըլլալով, սկսած թատերական սա գործը (Շանթի թատրոն - Վ. Գ.) արժանի է մեր համակրանքին»<sup>7</sup>:

Շիրվանզադեն ժամանակին «Տարագում» դեմ էր արտահայտվել Շանթի «Վերծին» վեպին, որտեղ հերոսները «մեծ մասամբ խոսում են ֆորմուլներով»<sup>8</sup>:

Հետագայում, «Ընդհանուր ակնարկ մը հայ բանահյուսության վրա» աշխատության մեջ Շանթն առանձին ակնարկներով խոսում է Շիրվանզադեի ստեղծագործության մասին. «Շիրվանզադեն... հուշագրող մըն է և նկարագրող մը. և այդ սահմաններում մեջ միայն իր մտքին ազատություն կու տա...»<sup>9</sup>, «Իսկ դրամի հետ սերտորեն կապված սիրո մանրամասնություններն ու հիվանդագին երևույթները հեռու են մեր հոգին բարձրացնել»<sup>10</sup>, և Շանթը «Պատվի համար», «Եվզինե» երկերը համարում է գրողի «քաղքենի ընտանեկան կյանքի պատկերացումներ»<sup>11</sup>:

Արդյո՞ք Շանթը չի խոսացնում գույները: Ո՛չ: Նա գնահատում է Շիրվանզադեի տիպեր ստեղծելու, կյանքը լայն կապերի մեջ ներկայացնելու կարողությունը, բայց դեմ է դրանց արտաքին, թատերային (բացասական առումով) բնույթին: Հոգեբանորեն հերոսները

<sup>4</sup> Լեո, Ռուսահայոց գրականություն, Վենետիկ, 1928, էջ 138:

<sup>5</sup> «Հայ նոր գրականության պատմություն», հ. 5, էջ 44:

<sup>6</sup> Լեո, Աշվ. աշխ., էջ 303:

<sup>7</sup> Հ. Օշական, Հայ գրականություն, Երուսաղեմ, 1942, էջ 541:

<sup>8</sup> «Տարագ», Թիֆլիս, 1898, թիվ 15:

<sup>9</sup> Լ. Շանթի երկերը, Բեյրութ, 1946, հ. 9, էջ 440:

<sup>10</sup> Նույն տեղում, էջ 441:

<sup>11</sup> Նույն տեղում, էջ 443:

գործում են իրենց համար շրջագծված տարածքում: Առանձին մանրուքների մեջ չմտնելով՝ փորձենք ընդհանուր կարգով ցույց տալ նրանց դրամատիկական երկերի առանձնահատկությունները:

Տարբերությունները բացապարզելու առումով խիստ կարևոր է դիտարկել երկերի ձևը:

Անուրաճայի է Օիրվանգադեի դերը մեր գրական լեզվի զարգացման գործում: Տեղյաճը հենց այս հանգամանքն էլ շեշտում է իր ելույթում<sup>12</sup>: Օիրվանգադեն ամեն կերպ «փշրում» էր նախկին բեմական արտահայտչաձևերը. խոսքի քարացած կապակցություններն իրենց տեղը զիջում էին ազատ լեզվամտածողությանը: Սա, անշուշտ, առաջընթաց էր, բայց արագագիտ արվեստագետը մասնավորապես պիեսներում անհրաժեշտ ջանք չէր գործադրում երկխոսության կառույցն առավել հստակ, կոտ դարձնելու ուղղությամբ: Ծանթը նկատում էր, թե «անփույթ է... կզեռ ինչպես որ գրչին եկավ. ատիկա կհամարե իսկական իրականություն»<sup>13</sup>: Օիրվանգադեի հերոսների խոսքը երկարաշունչ է ու նախապես ծրագրավորված, դրամատուրգը գործողության զարգացումը ավելի շատ պայմանավորում է խոսքի տրամաբանական զարգացմամբ, քան հերոսների հոգեբանական մղումներով:

Միաժամանակ Օիրվանգադեն ստեղծում է բառային կապակցություններ, նախադասություններ, որոնք վերջին հաշվով դառնում են խոսքի զարգացման ավարտակետը, դրանք յուրօրինակ բառային բանաձևի դեր ունեն: «Համոզմունքով ներեցի, սիրելով կնոռանամ»<sup>14</sup>.- ասում է Միհրանը, նրա խոսքն ընդունվում է որպես պիեսի եզրակացություն («Եվգիեն»): «Ուրախացե՛ք, ձեր աղջիկը հերոսուհի դարձավ»<sup>15</sup>.- ավելի շատ ընթերցող-հանդիսատեսին է դիմում Անտոնն այն բանից հետո, երբ պարզվում է, որ հերոսուհին վերջապես համարձակվեց հեռանալ այդ միջավայրից («Ունե՞ր իրավունք»): «Հայրն այրեց իր աղջկա պատիվը»<sup>16</sup>.- իբրև իրականության անմարդկային բնույթի արտահայտություն՝ բացականշուն է Մարգարիտը («Պատվի համար»):

Դրամատուրգն ստեղծում է իրեն հատուկ բառապաշար, լեզվական ստանդարտ արտահայտչաձևեր: Օիրվանգադեն լայնորեն օգտագործում է կերպարների բառային «տիպականացման» սկզբունքը: Եթե կենտրոնական հերոսներն ավելի շատ օգտագործում են այնպիսի բառեր, որոնք բնորոշ են իրենց հակումներին ու մասնագիտությանը, ապա կան երկրորդական գործող անձիք, որոնք խոսում են խիստ ընդգծված բարբառով, և այն հաճախ հասնում է ծայրահեղության («Կալանքարյան» «Եվգիեն», Ալեքո՝ «Ունե՞ր իրավունք», Վարդան՝ «Պատվի համար»): Խոսքն՝ իբրև տիպականացման ձև, առկա էր և Սունդուկյանի երկերում, նակայն երկխոսության կառույցի առումով նրա պիեսները բնական էին ու կենդանի:

Ծանթի առաջին շրջանի դրամաներում ևս նկատելի են արտահայտչաձևերի բանաձևումներ, սակայն դրանք որակ չեն կազմում: Խոսքի տիպականացումը ոչ թե նպատակ է, այլ որոշակի հոգեբանության արտահայտություն: Օիրվանգադեի հերոսները ձրգտում են առաջադեմ, խելոք երևալ. «Այդ դուք, տղամարդիկդ եք, որ ցնորք եք համարում կնոջ ինքնուրույնությունը: Դուք եք նրան ստորացրել մինչև այդ աստիճան: Կինը նույնպես անհատ է...»<sup>17</sup>: Արտահայտման այս ձևն ազատ, անկաշկանդ մտածողության դրսևորում էր, սակայն խոսքում պակաս էր անկեղծությունը, և զգալի էր հրապարակախոսական կիրքը: Ծանթի հերոսուհիները (Ազնիվ, Արաքսի՝ «Եսի մարդը», Սիրան՝ «Ուրիշի համար», Մարի՝ «Ծանթուն վրա») ոչ թե ձգտում են երևալ լավ կամ վատ, այլ կան իբրև այդպիսիք: Այստեղ խոսքը հեռու է արհեստականությունից և ուղղակի երկխոսության բնույթ ունի: Սա արդեն ընթերցող-հանդիսատեսի համար անկեղծության նոր աստիճան էր: Նույնիսկ այն դեպքում, երբ խոսքն ավելի է ոգևորության պահին, և անհրաժեշտություն է առաջանում «բարձրագոչ» բառերի, Ծանթի հերոսները ձգտում են արտահայտվել

<sup>12</sup> Վ. Տեղյաճ, Երկեր, Եր., 1956, էջ 515:

<sup>13</sup> Լ. Ծանթի երկերը, հ. 9, էջ 441:

<sup>14</sup> Ա. Օիրվանգադե, Երկեր հինգ հատորով, հ. 4, Եր., 1987, էջ 67:

<sup>15</sup> Նույն տեղում, էջ 117:

<sup>16</sup> Նույն տեղում, էջ 189:

<sup>17</sup> Նույն տեղում, էջ 67:

միանգամայն որոշակի: Այստեղ խորհրդավորը կամ անբացատրելին իսկապես խորհրդավոր է՝ ի տարբերություն Օհրվանգադեի հերոս-հերոսուհիների «խորհրդավոր» ակնարկների: Վերջիններս (Եվգինե, Հերսիլե, Արմենուհի) ունեն իրենց հստակ նպատակը, իրենց «ծրագիրը», որը պարտադիր կարգով վերջնական լուծում է ստանում գործողության ընթացքում: Քեռնաբար ցրանց խոսքն ավելի է հակվում սխեմատիզմին: Օհրվանգադեն ջանադրաբար կառուցում է գործողության հաջորդականությունը, որն իր հերթին թուլացնում է բնականությունը: Առաջադրված գաղափարը, որը պարզապես դժվար է որևէ նախադասությամբ արտահայտելը (ինչն անում է Օհրվանգադեն), Շանթն ամբողջացնում է երկի զարգացման ողջ ընթացքում և հերոսներին չի կաշկանդում իր պարտադրած սկզբունքով: Նրանց խոսքն ազատ ու բնական է, որ կարող է հաջորդ պահին ձեռք բերել նոր ուժ ու ուղղություն: Ջարգացման ընթացքը կանխատեսելի չէ, և շատ հաճախ երկխոսությունն ստանում է հանպատրաստից բնույթ: Շանթյան երկխոսությունը, ի տարբերություն արձակում ձևավորված խոսքի, առանձնանում է լեզվահոգեբանական թարմությամբ, մի բան, որ դժվար է նշմարվում Օհրվանգադեի երկերում: Երա պիեսները մեծ չափով մոտենում են վեպերին, և դժվար է ցույց տալ խոսքի որակական տարբերությունը:

Շանթի հերոսները հոգեբանական առումով ավելի հարուստ են և արտահայտվելիս խոսքը ձևավորում են կյանքի իրական ազդակներից ելնելով:

Էական է, թե Օհրվանգադեն և Շանթը դարասկզբին ինչպե՞ս են ներկայացրել սերը՝ իբրև մարդկային վսեմ զգացմունք: Ջուտ հոգեբանորեն Օհրվանգադեն չի հաղթահարել թեման, ամուսնական կյանքի անառողջ վիճակը («Եվգինե», «Ունե՛ր իրավունք») ցույց է տալիս, որ սերը՝ իբրև բարձրագույն զգացմունք, այդ միջավայրում չկա կամ նոր պեստ է լինի. դրամատուրգը, խուսափելով հարցադրումից, ապավինում է հասարակական խնդիրներին: Առանձին դեպքերում կնոջ և տղամարդու փոխհարաբերության խնդիրն ստանում է հիվանդագին բնույթ: Սիրո և կրքի հարցերը քննելիս Օհրվանգադեի հերոսներն ավելի համարձակ են, բայց թույլ են հոգեբանորեն:

Շանթի հերոսուհիներին (Սիրան, Մարի) այդ զգացումը վեհացնում է, առանձին պահերի կտրում առօրյաի գորշությունից: Երանց ոգևորում լավի ակնկալիքով: Մարիի համար սերը ճակատագրական է դառնում: Շանթը գիտե, որ այդ զգացումը կործանելու ուժ ունի, առանձին պահերին այն մարդուն մղում է «բարուց և չարից անդին», որովհետև սերը համակել է հերոսուհուն, գեղել նրա ողջ էությունը և դարձել նրա գործելակերպի հիմնական դրդապատճառը: Բավական է վերհիշել Մարիի և Վահրամի երկխոսությունը, որտեղ հերոսուհին մերժում է այնպիսի սրբություններ, որոնց հերքումն անհնար է հիմնավորել հոգեկան հավասարակշիռ վիճակում: Այդ զգացումը չի ենթարկվում որևէ պայմանականության և օրենքի, որովհետև այն բնականի արտահայտությունն է: Շանթը չի վախենում զգացմունքի բարդությունից, մարդկային հոգու լաբիրինթոսից: Եթե թվում է, որ ճշմարիտ է զգացումը, բայց իրականում թույլ է, ուրեմն դա սեր չէ, լավագույն դեպքում համակրանք է (Ազնիվ՝ «Եսի մարդ»): Եթե խառնակությունը իրավիճակում ամեն կարգի վերլուծություններով միտքն առաջ է ընկնում զգացմունքից, ապա դեռևս չի հասունացել սերը, այն ներքին անխուսափելի զարգացում է ապրելու (Սիրան՝ «Ուրիշի համար»), եթե ապրումը համակել է անձի էությունը, և նա պատրաստ է ինքնազոհության, ապա դա սեր է, որտեղ զգացումը ներդաշնակ է հոգու պահանջներին (Մարի՝ «Մամբուն վրա»): Մարին ոչ թե հավատացնում է, թե սիրում է, այլ իրականում Վահրամին հանդիպելուց հետո դառնում է նոր հոգեբանության կրող: Ինքնասպանությունը Շանթը չի դարձնում գործողության զարգացման ավարտակետ: Նա հոգեբանորեն հիմնավորում է հերոսուհու ինչպես ներքին զարգացումը, այնպես էլ ինքնասպանության բուն փաստը. այստեղ էլ դրամատուրգը պարզունակ չէ, ինչպես կարող է թվալ առաջին հայացքից: Հերոսուհու ճակատագրական քայլի մեջ նա տեսնում է սեր ինչպես դիմացիների, այնպես էլ ինքն իր հանդեպ: Որքան էլ պարադոքսալ է՝ ինքնասպանության փաստը ինքնության հաստատման դրսևորում է Մարիի պարագայում, որովհետև դրանով նա փորձում է իր համար այնքան թանկարժեք կյանքի զոհաբերումով անել ավելին, քան մյուսները, նա հենց այնպես չի գոհաբերում իրեն. դրա դիմաց նա պահանջել է ինչ-որ բան և եթե չի ստացել, ապա ենթադրելի հետմահու «փառաբանումը» փոքր-ինչ մեղմելու է հերոսուհու կատարած քայլը:

Սա վկայում էր դրամատուրգի՝ երևույթները բացահայտելու ներուճակ ուժի և համարձակության մասին, որ ներքուստ առնչվում էր Նիցշեի փիլիսոփայությանը: Օրիվանգադեն համարձակ է հարցեր առաջ քաշելու մեջ, բայց ոչ կատարման առումով: Եվ եթե Տերյանը նրա դրամատուրգիան առաջընթաց քայլ էր համարում Սունդուկյանի բարբառագիր երկերի համեմատությամբ, ապա միանգամայն իրավացի էր: Սակայն Տերյանը երևույթները գնահատելու իրեն հատուկ նրբությանը նկատում էր, որ դրամատուրգը մեր գրականությունը դեպի Եվրոպա ուղղորդող, տանող արվեստագետ է և ոչ թե եվրոպական մակարդակ ունեցող գրող:

Այս առումով Օանթը շատ ավելի մոտ էր կանգնած եվրոպական դրամատուրգային, փիլիսոփայական առանձին ուղղություններին, քան ավագ արվեստակիցը: Եթե առանձին պահերի նրա հերոսները երազանքների մեջ էին ընկնում, ապա ոչ մի դեպքում չէին դադարում իրատես լինել, և դրամատուրգը մշտապես հիմնավորում էր գործող անձանց արարքները: Կարելի է ընդունել կամ չընդունել առաջադրվող հարցադրումները, սակայն դժվար է չհավատալ դրանց տրամաբանությանը: Ընդ որում, հարցերի կառուցման ձևը, թեմատիկ-գաղափարական հիմքով նոր մակարդակ էին ինչպես Օանթի գրականության, այնպես էլ մեր դրամատուրգիայի պատմության մեջ, որտեղ առաջնակարգ տեղ էին գրավում ընդգծված սոցիալական խնդիրները, հայրենասիրության ավանդական ըմբռումները: Օանթը ներկայացնում էր նոր հոգեբանության տեր անհատների, որոնց զբաղեցնում էին այլ խնդիրներ ու մտահղացումներ, նրանք առողջ էին հոգով և չէին վախենում կյանքի առաջադրած բարդություններին:

Սա անկեղծության նոր աստիճան էր, որն առաջադրում էր Օանթը, դրամատուրգը նախընտրում էր գործողության ներքին ընթացքը: Նրա առաջադրած հերոսները («Եսի մարդը», «Ուրիշի համար», «Մամբուն վրա»), որքան էլ արտաքուստ տարբեր, միևնույն է՝ հիմքում համադրվող բնավորություններ են, որը պայմանավորում է դրամատուրգիական տեխնիկայի բնույթը:

Ուշադիր ընթերցողը չի կարող չնկատել, որ աստիճանաբար մեր դրամատուրգիայում նվազում, իսկ սլոնոսեստե գրեթե չի օգտագործվում «մեկուսի» (սալարտ) ռեմարկային նշումը:

Սունդուկյանը տերմինը թարգմանել է «առանձին», Պարոնյանը և Օրիվանգադեն՝ «մեկուսի» բառով: Սունդուկյանն իր հերոսների բնավորության ծիծաղելի կողմերը (Օունյան, Գիքո) նաև դրամատիկ, խոսվահույզ (Պեպո) վիճակը ներկայացնելու համար դիմում է այս միջոցին: Պարոնյանի երկերում այն խիստ բնութագրական դեր ունի և ներկայացնում է ինչպես խոսողի, խոսակցի, այնպես էլ կեղծիքի իրականությունը (Պաղտասար, Անուշ, Կիպար, Սուր): «Պատվի համարում» Օրիվանգադեն լայնորեն օգտագործում է կերպարաստեղծման այս միջոցը (Բագրատ, Սաղաթել, Կարինյան, Վարդան, Ռոզալիա): Ի պատասխան Սաղաթելի գանգատի, թե Սուրենը «թալանում» է իրեն, Կարինյանի մեկուսի պատասխանն ակնհայտ է դարձնում իրականության կեղծ բարեպաշտությունը. «(Մեկուսի) Ավելի լավ է այդպես կողոպտել, քան թաքուն, թաքուն գողանալ, ինչպես դու»: Օրիվանգադեն բուրժուազիայի նոր սերնդի ընչաքաղցությունն ակնհայտ է դարձնում Բագրատի մեկուսի խոսքով՝ միաժամանակ ցուցադրելով հերոսի տագնապահույզ վիճակը:

Մինչդեռ «առանձին» ռեմարկային նշումների այլևս չենք հանդիպում Օանթի անգամ առաջին շրջանի դրամատուրգիական երկերում («Եսի մարդը», «Ուրիշի համար», «Մամբուն վրա»), չենք խոսում հետազայում գրվածների մասին: Օանթն իրականում բացառում է կերպարաստեղծման նման եղանակը: Նա կարևորում է բնավորությունների բացահայտման հոգեբանական, ենթատեքստային ճանապարհը: Նրա առաջադրած հերոսները, որքան էլ արտաքուստ տարբեր, միևնույն է՝ հիմքում համադրվող բնավորություններ են (Մուշեղ-Սեդրակ՝ «Եսի մարդը», Սիրան-Տիրուհի՝ «Ուրիշի համար», հետագայում Վանահայր-Աբեղա՝ «Հին աստվածներ» և այլն): Օանթը ներկայացնում է միևնույն երևույթի զարգացման տարբեր փուլերը: Այլ կերպ՝ գործող անձանց միջև եղած հակասությունը չէր կարող արտաքին, պարզունակ բնույթ ունենալ: Հակադիր գործող անձինք յուրօրինակ հայելային անդրադարձի դեր են կատարում միմյանց համար:

Եթե գործողության զարգացման տրամաբանությունը չի պահանջում կենտրոնական հերոսի համար նմանակ- հակառակորդի անհրաժեշտությունը, միևնույն է՝ Ծանթն ստեղծում է բնավորության սովերը: Նրան անհրաժեշտ է այս միջոցը՝ հերոսի հոգեբանության ներքին շերտերը բացահայտելու համար:

Ծանթի դրամաները ժամանակի բեմական ներկայացման համար պահանջում էին արտահայտման ինքնատիպ, մանրակրկիտ, հոգեբանական միջոցներ, որոնք իսկապես նորություն էին ժամանակի համար: Սա էր պատճառը, որ այդ դրամաները չունեցան այն հաջողությունը, ինչ ունեին գեղարվեստորեն ավելի թույլ պիեսները: Այդ ներկայացումները սահմանափակ էին և չէին առնչվում պիեսների էությանը: Բնական է, որ տպավորության առումով առավել հաջողվածը «Մամբուն վրան» էր, և զարմանալի չէ, որ այս դրաման և ոչ թե «Եսի մարդը» կամ «Ուրիշի համարն» արժանացավ մրցանակի<sup>10</sup>: Դրամատուրգին այլ բան չէր մնում, եթե ոչ ապավինել ներհուն ընթերցողին:

Այսօր էլ կարելի է այդ երկերում հայտնաբերել այն ներքին շերտերը, որոնք կարող են հնչել ողջ ուժգնությամբ: Դրանք հեռու են ինչպես մակերեսային լավատեսությունից, այնպես էլ «անելանելի» դրամատիզմից:

Ծանթն ստեղծեց երևույթների արտահայտման ներքին՝ երկրորդ շերտը, որտեղ «ստորջրյա ընթացքն» էր պայմանավորում դեպքերի, ավելի հաճախ դեմքերի զարգացումը: Դրամատուրգը չէր հավատում կյանքի առանձին կողմերի, երևույթների շուրջ ձևավորված պատկերացումներին, այն ամենին, ինչ «ընդունված էր ասել»: Նրա հերոսներն իրենց ապրումներով, խոհերով ձգտում են կյանքը հասկանալ սեփական փորձով: Դրամատուրգը նախընտրում էր հերոսներին առաջ տանել «ինքնավերլուծության» ուղիով, քան բնավորությունը կառուցել կողքից արված դիտողությունների կամ արտաքին գործողության ծավալման միջոցով: Ակնհայտ է, որ կերպարաստեղծման հոգեբանական միջոցների գործադրման կողքին «մեկուսի» ռեմարկային նշումներն այլևս ժամանակավրեպ էին թվում:

Կերպարաստեղծման հոգեբանական միջոցների գործադրումն առավել խորությամբ դրսևորվելու էր հետագա տասնամյակներում:

**В. Р. ГРИГОРЯН - Вопросы армянской драматургии начала XX в.** - В армянской драматургии начала XX века были разные подходы к вопросу о правах женщины. В реалистических пьесах Ал. Ширванзаде вопрос этот вписывался в общий контекст социальной проблематики, тогда как в драмах Л. Шанта преобладает психологическая его мотивация, отраженная в поведении героев. Шант идет путем выявления внутренних пластов, подтекста действий и диалогов, вследствие чего использование реплики “в сторону”, так широко применяемой Г. Сундукяном и Ал. Ширванзаде для раскрытия характера одного персонажа в речи другого, воспринимается как анахронизм.

<sup>10</sup> «Ազդակ», 1968, թիվ 220: