



Լ. ՇԱՆԹԻ «ՀԻՆ ԱՍՏՎԱԾՆԵՐԸ» ԱՐԵՎՄՏԱՆՎՐՈՊՊԱԿԱՆ
ՀՈԳԵՐԱՆԱԿԱՆ ԳՐԱՄԱՅԻ ԶՈՒԳԱԶՆՈՒՆԵՐՈՒՄ

Ա. Ա. ՍԻՄՈՆՅԱՆ

Իրմանտիկական դրաման՝ ծայրահեղ բեռնացմամբ, ուղղորդված հերոսականացմամբ, փառաբանա-խարազանող պաթետիկ հաղեցվածությամբ՝ իր տիպայնացված, արատի կամ առաքինության բացարձակ ձև մարմնավորող հակադիր, անպայմանորեն մարտնչող, հանգույցները պարտադրաբար լուծող իրմանտիկական հերոսներով, որքան պատմաօրինակափորեն առաջագնի էր կլասիցիստական եռամիասնական, նույնքան էլ հետադիմական՝ հոգեբանական դրամաների համեմատ:

19-րդ դարի վերջին որպես քննադատական ռեալիզմի տարատեսակ հանդես եկող հոգեբանական ուղղությունը ի հայտ եկավ կապիտալիստական հարաբերությունների զարգացման թվացյալ խաղաղության մթնոլորտում, որի ներսում իրականում առկա էր սոցիալական հակասությունների սրում, մարդու միայնակության շեշտում: Տնտեսական վերափոխումներին և արդյունաբերության սրընթաց զարգացմանը զուգընթաց խորանում են մարդու հոգեկան հակասությունները, օտարումը հասարակությունից, որի հետևանքով էլ գրականության, արվեստի մեջ ի հայտ է գալիս սիմվոլիստական ուղղությունը: Սիմվոլիստական բոլոր ուղղություններին հատուկ անրջային երազ-աշխարհի կերտումը, փախուստը իրականությունից, իրերի թաքնված էությունների բացահայտումը, կոնկրետի և վերացականի միաձուլումը, իրականի պատկերումը, որպես այդ իրականի մտապատրանք, հանդես էին գալիս հոգեբանական ուղղության վերլուծություններին համընթաց՝ կերտելով սիմվոլիստական-հոգեբանական դրամաներ իրենց ընդհանուր թեմաներով և խնդիրներով: Քննադատական ուղղությունը նորարարական էր հիմնականում իրեն բնորոշ ներհայեցական հայացքով և բանավեճի տարրի ներմուծմամբ. «Իրսենի և նրան հաջորդող դրամատուրգների նորարարությունը հետևյալն է. առաջին՝ նա ներմուծեց բանավեճը և դրա իրավունքները մեծացրեց այնքան, որ տարածվելով և մտնելով գործողության մեջ՝ այն վերջնականապես ձուլվեց վերջինիս: Պիեսը և բանավեճը զործնականում դարձան հոմանիշներ: Երկրորդ՝ իրենք՝ հանդիսատեսները, ներառվեցին դրամայի մասնակիցների շարքը, իսկ նրանց կյանքի միջադեպերը դարձան բեմական իրադարձություններ»¹:

Հոգեբանական դրամայում առաջին անգամ դրամայի պատմության մեջ առաջադրված հարցերը զուտ տեսական, պատասխան չպահանջող, մարդու կեցությանը, կյանքի փիլիսոփայությանը հարցադրում-մտորոմներ են, իսկ պիեսի կորիզը մարդ-անհատի ինքնաճանաչման և ինքնաարժեքավորման գործընթացն է: Դրամայում կարևոր են հերոսների արարքների ֆիզիոլոգիական, կենսաբանական, հոգեբանական, սոցիալական և պատմական շարժառիթների բացահայտումները, դրանց վերագրումը գիտակցական կամ ենթագիտակցական ոլորտին և նրանց ներաշխարհների բացահայտումները նշված շարժառիթներով: «Հարաբերությունների բարդացումը, իրմանտիկական բեռնացումից և ուղղագիծ հակադրություններից. հետանալը ուղեկցվում է հոգեբանական ուղղության հզորացմամբ, առավել իրապաշտացված հոգեբանական ուղղությամբ, քանզի մետաֆիզիկական հակադրութենների թուլացմամբ առավել ուժեղանում է հոգեկան աշխարհի մեկնաբանվածությունը սոցիալական միշավալորով²: Եարժառիթների այս բացատրելիության հնարավորությունը հերոսներին բացարձակ հատկանիշի կրողից վերածում է մարդարարածի, որի մեջ սերմանված բարին և շարք հավասարապես ընդունելի են, քանզի արամարանորեն հիմնավորված և բացատրված են: Հերոսների արարքների բացատրությունները այլ ոչ արարքներն են, որ կազմում են դրամայի առանցքը, իսկ առավել ճշգրիտ՝ ինքնին դրաման, քանզի հոգեբանական պիեսներում շիա գործողություն որպես այդպիսին, կան լուկ մարդկային հոգու և մտքի այլափոխումներ և կամ մենախոսությունների ու երկխոսություն-

¹ Б. Шоу, Новая драматургическая техника в пьесах Ибсена.—«Писатели Англии о литературе». М., 1981, с. 221.

² Л. Гинзбург, О психологической прозе, Л., 1977, с. 103.

ների ձև առած վերլուծություններ գործողության վերաբերյալ: Բազմաշերտ կամ առնվազն երկշերտ երկխոսություններն ու մենախոսությունները, առօրեական խոսքերը, անորոշ, անդեմ արտահայտությունների օգտագործումը կատարվում են պիեսում տիրող լուծվունը խզելու, լարվածությունը թուլացնելու, գործընթացի արագությունը նվազեցնելու կամ խորքային երևույթներն ակնարկելու համար, իսկ բառը, որպես հաղորդակցման միավոր, հանդիսանում է հոգեմտային քառսի վերջակետ: Տեսական այս դրույթների գործնական կիրառումն են դադարի դիր կատարող հնչյունային միջոցները, բայերի՝ դինամիզմ հաղորդող կուտակումները, հոգեբանական վերլուծությունն ուժգնացնող հեղինակային շեղումները, անդրաշխարհային արարածների միջոցով «հայելային անդրադարձման» սկզբունքի օգտագործումը, կերպարներին ուրիշակերպ կոմպոզիցիա հաղորդող կրկնությունների և հիմնական թեմաների խոսքային խառնակումները, մի խոսքով՝ կերտումը գրական մեթոդի, որն իր ամբողջականությամբ ստանում է ենթատեքստ կամ «ստորբրյա հոսանք» անվանումը: Հոգեբանական դրամայի այս տեսությունը, տարածվելով ողջ աշխարհում, առավ տարբեր կերպարանքներ՝ հարավցու պահանջած «ձեռի գեղեցկության» «նորվեգական» ուժեղ և ճշմարիտ, ձեռվ տգեղ, բայց հիանալի»-ի՞ կողքին՝ հայկական ճակատագրով ու պատմությամբ կերտված հայկական հոգեբանական դրաման է:

Լ. Շանթի «ձին աստվածները» դրաման քննում է այնպիսի հավիտենական հարցեր, որպիսիք են անհատի և իր ներքին եսի, անհատի և սիրո, անհատի և Բարձրյալի, անհատի և Անիմանալիի հակասությունները: Պիեսի բոլոր հերոսները ասես նույն անհատ-հերոսն են՝ տարբեր դիմակներով: Կեցության նույն խնդիրն է առաջադրված թե Վանահորը ու Արեգային, թե կին հերոսուհիներին ու միաբանություն մնացյալ վանականներին: Այստեղ հեղինակը խնդիրներ է առաջադրում, որոնց հնարավոր լուծումները պատկերվում են հերոսների ընտրած տարբեր ելքերով: Ըթե կեցության նույն առեղծվածը վանականների ամբողջ լուծում է ինքնահաշտությունը աղոթքի ու մի կտոր հացի ուրախության մեջ գտնելով, կույր վանականը՝ աչքերը հանելով, իշխանը՝ հաղթանակով, Իշխանուհին՝ հոգեկան մտերմությամբ, Արեգան՝ երազ-աշխարհին ձուլվելով, ապա Վանահայրը այն լուծում է, չի լուծում մեղանշումներով, ինքնախարազանումներով-բավումներով:

«Ձին աստվածները» անախաղեպ երևույթ էր հայկական դրամատուրգիայում և, իր սլոգային առանձնահատկություններով հանդերձ, զուգահեռների մեջ է Իբսենի, Հաուսթմանի, Մետերլինկի և Ստրինդբերգի հոգեբանական դրամաների հետ: «Ձին աստվածների», ինչպես և արևմտաեվրոպական նշված դրամատուրգների շատ ստեղծագործությունների հիմքում ընկած է մի հիմնական գաղափար՝ մարդու երջանկության անհարիտությունը՝ իրականություն-ցանկություն-անիրականանալիություն եռանկյունում: Ծռանկյունու հաստատագրված փաստը դիտարկվում և որպես խնդիր առաջադրվում է հերոսների զգացմունքայնորեն սրված ներաշխարհի միջոցով:

«Ձին աստվածներում» ղկա շարժում որպես այդպիսին, այլ լոկ զգացումներ, ցանկություններ և մտորումներ: Շանթի հերոսները պասիվ են գործողության տեսակետից, սակայն դրանք մտածող և ստեղծագործող անհատ-հերոսներ են կամ ավելի ճիշտ՝ մեկ անհատ հերոս՝ տարբեր դիմակներով: Դրամայի հոգեբանական տեսության տեսանկյունից, եռանկյունին չի տրված որպես հավասարում կամ խնդրո առարկա, որ պետք է լուծել, այլ՝ տվյալ անհատ-հերոսի ներաշխարհի ուսումնասիրման միջոց: Ըստ էության եռանկյունու խնդրին տարբեր մոտեցումներն արտահայտված են պիեսի տարբեր անհատների՝ Վանահայր, Արեգա, Իշխան, Իշխանուհի, տարբեր մոտեցումներով: Պիեսում առկա միակ փաստական գործողությունը՝ Արեգայի կողմից Սեդային խնդրվելուց փրկելն ու հետագայում ծովը նետվելը, լոկ պատրանք է ու միջոց՝ Վանահայր-եռանկյունի բախման պատկերման համար: Վանահայրը հզոր, ինտելեկտուալ, կենտրոնային, նիցշեական Գերմարը-հերոսն է, այն աստվածաշնչյան հիմնաքարը, որի վրա կկառուցվի Աստծո տաճարը, որի հոգեկան տվյալտանքները արժանի համարվեցին ամբողջական դրամատիկական երկի առանցքը կազմելու: Վանահոր տվյալտանքների երևութական՝ հին աստվածներ-նոր աստվածներ, ներսի կյանք-դրսի կյանք հակադրությունների քողի տակ անզիջում պայքարն է ինքն իր դեմ, ձգտումը դեպի Անկարելին և իր ճշմարիտ, ոգեղեն ու միակ Աստծուն՝ իրեն Արարողին և շնորհ պարգևողին, այլ կերպ առած՝ իր լավագույն մասին ու նպատակին «ամեն ինչ» զոհաբերելն է, եթե շես ուզում դեմ դիմաց մնալ «Ուշինը» կողմող դատարկությունը: Եվ ինչպես Բրանդի դեպքում, Իբսենի խոստովանությամբ սա անհատ-մտածողի ու անհատ-ստեղծագործողի անզիջում վերաբերմունքն է իր եսի, իր կոշման հանդեպ և ոչ երբեք մի վանահոր վերաբերմունք հանդեպ կրոն-եկեղեցական խնդիրներին: Ըստ Իբսենի, «Բրանդը» ճիշտ շահակազմեց. «Սխալ մեկնաբանությունների արմատական պատճառը, երևի, այն էր, որ Բրանդը կրոնավոր է, և որ զրված հարցը կրոնական է: Բայց այս երկու հանգամանքն էլ բացարձակապես անկարևոր են: Ըս կկարողանայի կառուցել ճիշտ այդպիսի սիլոգիզմ՝ վերցնելով

քանդակագործի կամ քաղաքական գործչի, այնպես, ինչպես և կրոնավորի: Ծն կարող էի իմ հոգեվիճակը, որն ինձ ստիպեց ստեղծագործել, արտահայտել և այնպիսի սյուժեում, որի հետոսը Բրանդի փոխարեն լիներ, օրինակ, Գալիլեյը»⁴, «— Բրանդը ես եմ իմ կյանքի լավագույն ընկերակցի»⁵: Եվ զարմանալի չէ, որ իբրևնյան Բրանդի և շանթյան Վանահոր զուգահեռներում Հաուսթիմանի ձուլող վարպետ Հենրիխն է ու ստրինդերգայան քաղաքական գործիչ Յորան Պերսոնը (վերջինս ոչ նախորդների ուժգնությամբ):

Հերոսներին միավորողը իրենց տրվածը շվերադարձնելու ողբերգությունն է, որ շատ դիպուկ արտահայտված է իռացիոնալ նախասկիզբը մարմնավորող տեսլային կերպարների՝ տրուների, փերինների, խենթների, Քոզավորի, Ճերմակավորի, Կուլցի, Ճգնավորի և այլոց կերպարներում: Այս կերպարներն ասես իրենց քնարական զեղումներով, վերացական-փիլիսոփայական մենախոսություններով ու կենտրոնական անհատ-հերոսների ձայնին ձուլվող-հակադրվող երկխոսություններով, նույն այդ հերոսների թողարկված հոգեբանականնաբանական ինչ-ինչ պատճառներով շրջափակված «ես»-ն է, նրանց սովերը, ինչպես բնորոշում է այսպես կոչված «խորքային հոգեբանության» ներկայացուցիչ Կարլ Յունզը՝ «Սովերը անձի մութ, քողարկված մասն է», որը «չի կարելի արտաբերել կամ մի կողմ նետել, այլ միայն բացահայտել», և որ «հանդիպումը անձնական սովերիդ հետ անձի ձևավորման անհրաժեշտ փուլ է»⁶:

Հոգեբանական դրամաների կենսական ճշմարտությունը հաճախ արտահայտվում է այս «սովերների» միջոցով, ինչպես օրինակ Վիտտիխայի խոսքերը Հաուսթիմանի «Ջրասույզ գանգը» պիեսում, որ կարելի է ուղղել և՛ Վանահորը, և՛ Բրանդին, և՛ Յորանին, և՛ Սոլենս շինարարին, Իոաննես Ֆոկերատին՝ «— Դու ուժեղ՝ անուժ գործար, կանչված էիր, բայց հնարյալ չգործար»⁷:

Բոլոր այս դրամաներում ընտրյալ հերոսները, որ «ամեն ինչ» են զոհարելու հանուն գազափարի, երբեք փոխզիջում ու կնդիքներ չեն ընդունում՝ ոչ իրենց, ոչ դիմացիների կողմից: Այս խստապահանջությունը դրսևորվում է, օրինակ, վարպետ Հենրիխի խոստովանությունում՝ «Ուզում եմ զգել նոր հիմք, նոր հիմքի վրա՝ տաճար»⁸ («Ջրասույզ գանգ»), Իոաննես Ֆոկերատի եզրակացությունում («Միայնակները»)՝ «— Ծն կկրեմ իմ խաչը: Ծն ամոր կպահեմ այն, նույնիսկ եթե այն ինձ ճգմի»⁹, Բրանդի պոետիկ կոչում՝ «— Կառուցելու հավիտենական կյանքի լուսավոր տաճար»¹⁰ («Բրանդ») և Վանահոր համոզվածությունում. «— Եվ այդ նոր եկեղեցին պիտի շինենք մենք ինքներս: Մարդս ի՛նքն միայն կրնա շինել իր Աստուծոն նվիրված տաճարը, ի՛ր մեջըղը, ի՛ր ձեռքերովը, ի՛ր խելքովը», «Իմ տաճարիս հիմքը իմ բանականությունն պիտի ըլլա, սյունները իմ կամքն է, ու դմբեթն ալ ըլլալու է հավատքս»¹¹ («Հին աստվածները»), և իհարկե այն, ինչին հավատալով զոհվեց Սոլենս-շինարարը, «այսի, Ամենակարող Տեր և դատիր, ինչպես կուզես: Իայց այսուհետ ես կկառուցեմ միայն հրաշքերի հրաշքը...»¹² («Սոլենս-շինարարը», Հ. Իբսեն): Եվ իրոք, ոչ միայն արևմտանվորական և հայկական, այլ նաև ուսական հոգեբանական դրամայի առանցքային հերոսներին է հատուկ այս տառապանքը, որ իրենք՝ հերոսները, համարում են երջանկություն, և նույն այդ զգացումը մաղթում իրենց զավակին՝ «— Գոհ մարդիկ ոչնչություն են. Իմ որդին նույնպես պետք է լինի նույնպիսի, իսկպես դժգոհ մարդ»¹³:

«Այս պիեսների հերոսների բախտը զարմանալիորեն չի բերում և՛ մեծ, և՛ փոքր առումներով: Նրանց հավատը խաթարվում է, ցանկությունները չեն իրականանում, սկսած գործերը ձախողվում են: Ձեռքերումներն նրանց չեն բավարարում, ո՛չ սերը, ո՛չ աշխատանքը թեթեվություն չեն բերում: Նոր դրամայի հերոսավոր համար կարծես կանխորոշված է՝ եթե ճանաչել աշխատանք, ապա՝ անուրախ, ինչպես Չեխովի Վոյնիցկին կամ երեք քույրերը, եթե ունենալ նպատակ այնպիսին, որի համար ուժ չի բավարարի, ինչպես Իբսենի հերոսների դեպքում»¹⁴:

Կենտրոնական այս հերոսներին միավորող անբավարարվածության զգացումը առկա է դեպի Անկարելին, դեպի Ազատը նրանց ձգտման, այլ ոչ ձեռքբերման մեջ:

Առանց վերջակետի և ֆիզիկական ձեռքբերման այս յուրորինակ հոգեկան տանջանքի, ցառ

⁴ Գ. Իբսեն, *Եշվ. աշխ.*, հ. 4, էջ 68:
⁵ Նույն տեղում, էջ 691:
⁶ «Философская энциклопедия», т. 5, М., 1970, стр. 344.
⁷ Գ. Гауптман, *Пьесы*, т. I, М., 1959, стр. 494:
⁸ Նույն տեղում, էջ 452:
⁹ Նույն տեղում, էջ 215:
¹⁰ Գ. Իբսեն, *Եշվ. աշխ.*, հ. 2, էջ 344:
¹¹ Լ. Շանք, *Երկեր, Երևան, 1989*, էջ 429, 430:
¹² Գ. Իբսեն, *Եշվ. աշխ.*, հ. 4, էջ 271:
¹³ Գ. Гауптман, *Եշվ. աշխ.*, էջ 135:
¹⁴ Шах-Азизова, Чехов и западно-европейская драма его времени, М., 1966,

վի վկայությունն է նաև Վանահոր խոսքը՝ ուղղված ամբոխին, կամ ինքն իրեն. «Քանի կապրինք՝ շինենք պիտի, պիտի շինենք մեր Աստծուն իր տաճարը. շինենք ու փլի, շինենք ու քանդենք, շինենք ու շինենք միշտ, բայց երբե՞ք, երբե՞ք չավարտենք: Հենց որ ավարտի, այն տաճար չէ Աստծու, այլ... կռատուն»¹⁵: Արևմտահայերկապական դրամայի այս հերոսների վարքագծի, երկխոսությունների և մտորումների միջոցով ի հայտ եկող նրանց արհամարհական վերաբերմունքը ամբոխ կոչված խմբավորման հանդեպ՝ իր նիցընական փիլիսոփայությանը հարող սկզբունքներով, արտացոլվում է նաև Լ. Շանթի Վանահոր կերպարում, որը մեկ անգամ ևս հաստատում է նրանց ընդհանրությունները: Այս ամբոխ-անհատ հակադրությունը արտահայտվում է «Հին աստվածների» ամբոխի կոչերում. «Ահա մ վանական— Հանգիստ մեզ մեզի ու մեր ապրուստը», «Զարարիս վանական— Քու շինելիք եկեղեցիդ հաց կուտա՞ մեզի»¹⁶: «Քրանդի» հինգերորդ գործողությունում՝ «Մեկը՝ Ծս մի ամբողջ օր հաց չեմ առել բերանս», «Շատերը՝ կըշտացրու մեզ: Մարավը հագցրու մեր»¹⁷, իսկ Հաուփմանի «Զրասուլզ զանգում» հանուն է քահանայի հավաքական կերպարը, որն իր ամբոխային սահմանափակությամբ ի զորու չէր հասկանալու Վարպետի հոգու վայրիվերումները:

Հոգեբանական դրամայի հերոսների ամբողջական նկարագիրը անկարելի է պատկերացնել առանց սիրո հանդեպ նրանց վերաբերմունքը բացահայտելու: Այս հերոսների դիրքորոշումների տեսանկյունից՝ սիրո վերաբերյալ սեռային հակասություններն ակնառու են և, հիմնականում, հարազատ նիցընական Զրադաշտի ձևակերպումներին՝ «Տղամարդու երջանկությունն ասում է. ես կամենում եմ: Կնոջ երջանկությունը՝ նա կամենում է», և «Քող վախենա տղամարդը կնոջից, երբ սա սիրում է. սա ամեն ինչ կզոհաբերի. մնացած բոլոր բաները անարժեք են սրա համար»¹⁸: Նույն գաղափարներն է արտահայտել Լ. Շանթը՝ «Կնոջ մը համար բոլոր մտածանքներն ու ձգտումները իր սիրած մարդուն ու տանը համար զոհելը իր կանացի բնության մամենն գեղեցիկ գիծն է, կնոջական ամենագրավիչ հրապույրը, իր հոգիին մեծությունը: Կնոջ մեծությունն իր անանագոհության մեջ է»¹⁹:

Հետաքրքիր է այն տեսակետը, որ տղամարդու կոչումն այլ է, իսկ անանագոհ սերը կնոջ կոչումն է: Ծվ զարմանալի չէ, որ Սեր մարմնավորող կերպարները՝ և՛ Իրսենի «Քրանդի» Ազնեսը, և՛ «Պեր Գլունտի» Սուլվիզը, և՛ Մարթան ու Ռաուտեղեյելյնը «Զրասուլզ զանգում», ներում ու սիրում են բուրբանվեր սիրով ու դրանով էլ փրկում-մաքրագործում հերոսներին «Հին աստվածներում» կնոջ սիրո հետաքրքիր օրինակ է Իշխանուհին միայն, որ ներառելով ազգային առանձնահատուկ զսպվածությունն ու պարտականության զորեղ զգացումը հանդեպ իր ընտանիքը՝ ողջ կյանքում յուրովի սիրում է Վանահորը: Երբորդ տեսարանում Վանահոր և Իշխանուհու սիրո խոստովանությունից մինչև կյանքից իր հրաժարումն ընկած ճանապարհը պատկերվում է հոգեբանական երկխոսության նրբին կրկնողությունների, վերահաստատումների ու հարցական բառերի կուտակումներով, իսկ վերջավորությունում՝ անկեղծ խոստովանությունների տեսքով. «Եշխանուհին— Ինչպես թե՛ մեղքի: Վանահայրը— Այո, մեղքի: «Եշխանուհին— Խորհրդով: Վանահայրը— Այո, խաբաս ու կեղծես: «Եշխանուհին— Ծ՛ս: «Վանահայրը— Գուն, դուն»²⁰: Տղամարդկային սիրո արտահայտությունները հիմնականում ներքին պայքարի կերպ են առնում Սիրտ-Սիրտ կամ Զոացմունք-Բանականություն հակասություններով, որը հետաքրքիր մեկնություն է ստանում Լ. Շանթի գործերում: Որոշ վերապահումներով կարելի է ասել, որ նրա պիեսում այս հակասությունը մարմնավորում են երկու տարբեր հերոսներ՝ Վանահայր՝ Սիրտ, Արեղա՝ Սիրտ, որոնք և մարմնավորումներն են Միտքը՝ քրիստոնեական, Սիրտը՝ հեթանոսական կրոնների: Երկրորդ արարի առաջին տեսարանում Վանահոր և Արեղայի երկխոսությունն ասես մենախոսություն է իր և իր կասկածների միջև, երբ Վանահոր կասկածները սկզբում վեհերոտ, այնուհետև առավել հաստատ հիմնավորվում, օտարվում են նախամարմնից, ապա մարմին են առնում Արեղայի միջոցով: Քերես հենց ինքը՝ Վանահայրը, նույն մոգական գործողության շնորհիվ, որը Իրսենի «Սուլենս-շինարարը» պիեսում շինարար Սուլենի կամքի ուժով հրդեհում է կալվածքը, մտքի ուժով կասկածներն օտարում է իր ես-ից՝ վերածելով դրանք Արեղա-կերպարի, ազատություն տալիս զեպի Ազատը, զեպի ծովը... երկխոսությունում վեհերոտ «Լուռ է», «Լուռ է» հեղինակային ձայնով, միջակետերով և նախադասությունների վերջին բառերը, հաճախ էլ ասուցքային իմաստակիր բառերը կրկնելով, թուլացվում է շփոթմունքը, լարվածությունը՝ «Արեղա— Մենք իրարու անհաշտ թշնամի ենք»: «Վանահայր— Քըշտամի»,— Ետքը»: «Արեղան— Ծս... Ծս տեսա»: «Վանահայրը— Տեսա՞ր— Ինչպե՞ս տեսար»,

15 Լ. Շանթ, նշվ. աշխ., էջ 430:

16 Նույն տեղում, էջ 429:

17 Г. Ибсен, նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 346, 347:

18 Յ. Կիզնե, Այսպես խոսեց Զրադաշտը, Երևան, 1990, էջ 90:

19 «Ակոս», թիվ 2—3, Բեյրութ, 1952, էջ 166:

20 Լ. Շանթ, նշվ. աշխ., էջ 416:

կամ Արեղան — «Տին աստվածներուն արարածները»: Վանահայր — «Արարած...», և հասնում հրամայական համոզվածության՝ մոգական գործողությունն ավարտված է՝ «Վանահայրը — Պնդե գոտիդ, — կանչե կամքդ, դուրս վանե — քանդե, քանդե»²¹:

Հոգեբանական դպրոցի առավել խոր ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ հերոսների վիճակների հոգեբանական վերլուծությունները՝ մենախոսությունների կամ երկխոսությունների ձև առած, իրենց՝ հեղինակների պիեսներում գտած ինքնավերլուծության և ինքնարտահայտման ավելի փոքր, դետալային դրսևորումներ են: Հոգեբանական դրամայում արտահայտվում է հենց իր՝ հեղինակի ապրած և մանկությունն ու պատանեկությունը, և հիացմունքն ու խորշումը: Ինչպես գրում է հայտնի հոգեբան-գրականագետ Լյուդվիգ Բինսվանգերը. «Իրանի «Իրանդը» արդյունք է Հոմեր Սուրբ Պետրոս տաճարի բացարձակ ձևի հանդեպ Իրանի հիացմունքի»²²:

Իսկ իր՝ Իրանի խոստովանությամբ, «Այն ամենն, ինչ ես ստեղծել եմ, իր սկիզբն է առել իմ արամադրության կամ կյանքում ապրած որոշակի պահի», «Այս պիեսում շատ բան գնում է դեպի իմ անձնական պատանեկությունը. Օսեի համար՝ անհրաժեշտ չափազանցությամբ, արժատներով մոդել է հանդիսացել հարազատ մայրս»²³:

Այսպիսով, հոգեբանական դրամայում արտացոլվում են ոչ միայն հերոսների, այլև իրենց՝ հեղինակների ներաշխարհներն ու տրվում նրանց գործողությունների շարժառիթների բացատրությունները:

А. А. СИМОНЯН—«Старые боги» Л. Шанта в параллелях с западноевропейской психологической драмой.—В статье дается сравнительный анализ «Старых Богов» Л. Шанта и драм западноевропейских драматургов Ибсена, Гауптмана, Стриндберга и др.

Анализ ведется, в частности, с позиций метода психологического анализа. Исследования выявляют общность символики, проблематики и психологической углубленности «Старых Богов» и западноевропейских драм конца XIX — начала XX ввекв.

²¹ Լ. Եանք, նշվ. աշխ., էջ 402—403:

²² Ludwig Binswanger, H. Ibsen, Et le problème de l'autorealisation dans l'art, Bruxelles 1996, p. 20.

²³ Г. Ибсен, նշվ. աշխ., հ. 4, էջ 690—691: