

Լ. Վ. Դավթյան

ԼԵՎՈՆ ՄԱՆՎԵԼՅԱՆԻ ԴՐԱՄԱՆԵՐԸ

(Մենդյան 100-ամյակի առթիվ)

Գրականության պատմության յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան՝ բացի իր էությունը բնորոշող մեծ հեղինակներից տալիս է նաև այնպիսի գրողներ, որոնք, գեղարվեստական մեծ հայտնագործություններ չկատարելով հանդերձ, զգալի դեր են խաղում տվյալ փուլի գրական պրոցեսի ձևավորման գործում: Լ. Մանվելյանն այդ տիպի ստեղծագործողներից է: Հանդես գալով անցյալ դարի իննսունական թվականների սկզբին, մի ամբողջ քառորդ դար նա աղ-նրվաբար ծառայեց հայ գրականությանը ու մշակույթին. պոետ, արձակագիր, դրամատուրգ, գրականության պատմաբան և քննադատ, մանկավարժ և թա-տերական գործիչ, ահա այն բնագավառների ոչ լրիվ թվարկումը, որտեղ նա փորձել և դրսևորել է իր տաղանդը: Իր ստեղծագործական ողջ կյանքի ընթաց-քում Լ. Մանվելյանը պոեզիային ու արձակին զուգահեռ աշխույժ հետաքրքրու-թյուն է ցուցաբերել նաև դրամատուրգիայի նկատմամբ: Հիանալիորեն ծանոթ լինելով ոչ միայն հայկական և ռուսական, այլև եվրոպական առաջավոր դրա-մատուրգիայի նվաճումներին, Մանվելյանը ձգտել է իր ստեղծագործությամբ պատշաճ մակարդակի բարձրացնել ութսունական թվականներին «արհամարհ-ված» գրական այդ սեռը:

Սունդուկյանի՝ 60—70-ական թվականներին ստեղծած դրամատիկական գործերից հետո, մոտ երկու տասնամյակ այդ բնագավառում գրեթե ոչինչ ար-ժեքավոր չստեղծվեց: Ռեալիստական ինքնուրույն դրամատուրգիայի բացա-կայության պայմաններում հայ բեմը կրկին ողողվեց գեղարվեստական կաս-կածելի արժեք ունեցող մեկողյուրմաներով: Այդ մեկողյուրմաները վերին աստի-ճանի վատ էին անդրադառնում հանդիսատեսի գեղարվեստական ճաշակի վրա: Եվ հասարակությունը իրավացիորեն սկսեց բողոքել: Թատրոնը փաստո-րեն դատարկվեց: Ներկայացումները անցնում էին թափուր դահլիճներում:

Հայ թատրոնի և դրամատուրգիայի զարգացմամբ մտահոգված Մանվել-յանն առաջին հերթին փորձեց գեղարվեստական արժեքավորման ենթարկել մեր ազգային-պատմական ողբերգությունները: Նա ողբերգությունների ազ-գային-գաղափարական նպատակասլացությունը իրավացիորեն կապում և բացատրում է նույն այն «մայր-գաղափարով», որն ակունք էր ծառայել թե՛ Պատկանյանի, թե՛ Րաֆֆու ստեղծագործությունների համար:

Մանվելյանի իրավացի դիտողությամբ՝ ազգային-պատմական ողբերգու-թյունները հոգեհարազատ կմնան ժողովրդին նաև այն ժամանակ, երբ տի-րապետող կղաճա սոցիալ-կենցաղագրական թեմատիկան: Բայց եթե ի սեր դրամաների ազգային բովանդակության հանդիսատեսը անցյալում ներում

և անտեսում էր գեղարվեստական թերությունները, ապա այժմ դրանք բեմական կյանքի իրավունքը և հանդիսատեսին հուզելու հատկությունը կապահովեն միմիայն ազատվելով այդ թերություններից: «...Գործող անձինք, որոնք կազմում են դրամայի սյուները, կենդանի մարդկանց տպավորություն չեն գործում: Նոքա հերոսաբար և զինված են բեմ դուրս գալիս, զեղեցիկ խոսքեր արտասանում, սրեր շողշողացնում, կեցցեններ ասում, հետո սպանում կամ մեռնում: Բնավորության բազմակողմանի նկարագրություն զուր կլինի փրնտրել պատմական դրամաների մեջ: Եթե մեկը քաջ է և հայրենասեր, նա մահից չէ վախենում, նա պատրաստ է մեռնելու, երբեմն նույնիսկ ուրախ է մեռնելու: Կանայք ևս, որոնց այնքան քիչ տեղ է տրված մեր պատմական պիեսների մեջ («Սամելի», «Արշակի» մեջ ոչ մի կին), նույնպես զաղափարական են, նույնպես մահից չեն վախենում»²:

Զգտելով հաղթահարել այդ թերությունները, Մանվելյանը փորձում է ստեղծել հոգեբանական դրամա, որը «Տիգրանուհի» վերնագրով լույս տեսավ 1892 թ. «Մուրճ» հանդեսում: Դրամայի պատմական ատաղձը Մանվելյանը վերցրել է Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմությունից»: Դա Տիգրանի և Աթաղահալի մասին հայտնի առաւել է: Այդ առաւելի հենքի վրա գրվել են բազմաթիվ ստեղծագործություններ, բայց, ի տարբերություն նրանց, որոնց հիմնական նպատակը եղել է Տիգրանի հերոսական կերպարը, Մանվելյանը դրամայի զխավոր հերոս է դարձրել կանացի մի տիպ՝ Տիգրանուհուն:

Նկատելի է, որ երիտասարդ դրամատուրգը կաշկանդված մնալով ավանդությանը չի դրսևորել ստեղծագործական ազատություն, պատմության փաստերը յուրովի մեկնաբանելու և մի ինչ-որ գեղագիտական հայեցողությամբ իմաստավորելու կարողություն: Այնուամենայնիվ «Տիգրանուհի» դրաման տողորված է հայրենասիրական պաթոսով և արտահայտում է հեղինակի ատելությունը դեպի ամեն տեսակի բռնություն: Այդ տեսակետից հետաքրքրական է Աթաղահալի կերպարի մեկնաբանությունը: Նրա բռնակալական էությունը բացահայտելու համար հեղինակը ստեղծել է մի շարք նոր հանգույցներ, որոնք բացակայում են առաւելում: Եթե Խորենացու մոտ Աթաղահալը կոնֆլիկտի մեջ է սոսկ Տիգրանի հետ, ապա Մանվելյանը ցույց է տալիս նրա բռնակալական էությունը նաև յուրայինների նկատմամբ:

Հոգեբանական իմաստով հետաքրքրական է Տիգրանուհու կերպարը: Դժգոհ անցյալի ազդային-պատմական ուրբերգություններից, որոնց մեջ կանայք հանդես էին գալիս վերին աստիճանի կրավորական դերերում, Մանվելյանը ձգտում է կանացի կերպարներին հաղորդել ակտիվություն, կենդանություն և հոգեբանական խորություն: Եվ, զոհն մասամբ, դա նրան հաջողվել է: Խե՛ Տիգրանուհու, թե՛ Զարուհու, թե՛ Անուշի հոգեկան ապրումները տրված են հետաքրքիր և նուրբ մեկնությամբ:

Այս բոլորով հանդերձ, «Տիգրանուհին» չի կարելի դասել Մանվելյանի հաջողված գործերի շարքը: Յու. Վեսելովսկուն ուղղված մի նամակում հեղինակը ակնարկում է, որ այն չպետք է դիտել որպես իր գրական զեմքը բնորոշող երևույթ:

Սակայն անկախ «Տիգրանուհու» արժանիքներից կամ թերություններից Մանվելյանը շղնաց ազդային ուրբերգությունների ճանապարհով:

² Լ. Մանվելյան, Դրամա և բեմական գեղարվեստ, «Մուրճ», 1895, № 11, էջ 1521:

Հայ թատրոնի աստղերը՝ Աղամյանը, Սիրանուշը, Հրաչյան և Աստղիկը իրենց տաղանդավոր խաղով հանդիսատեսին էին հասցնում համաշխարհային դրամատուրգիայի գլուխ-գործոյների ողջ հմայքը՝ գաղափարական և գեղարվեստական բոլոր նրբերանդներով: Հասարակությունը ըստ արժանվույն գնահատում էր տաղանդներին, մեծտրման ցույցեր կազմակերպում, բայց հոգու խորքում նա միաժամանակ մի ինչ-որ անբավարարություն էր զգում: Նա իրավացիորեն հայ թատրոնից պահանջում էր նաև իր կյանքի մարմնավորումը, ուզում էր ինքն իրեն բեմում տեսնել իր մարդկային ապրումներով, ձգտումներով, վշտերով և ուրախություններով: Թատերական մշտական խմբեր ստեղծելուն զուգընթաց, օտար առաջավոր ռեպերտուարի կողքին, հրամայաբար զգացվեց նաև ազգային ինքնուրույն խաղացանկի պահանջը: Ճնշողություն չէ՝ այն միտքը, — դրում էր Շիրվանդադեն, — թե առանց առողջ ռեպերտուարի թատրոնի վերածնության համար գործադրված բոլոր ջանքերն ասլարդյուն են: ...Առողջ ռեպերտուար ասելով ես հասկանում եմ նախ և առաջ ինքնուրույնը: Կերակրել հայկական թատրոնը միայն թարգմանականով կնշանակե ենթարկել նրան հյուծախտ ստանալու և մահվան վտանգին»³:

Ազգային ինքնուրույն ռեպերտուար խաղացանկ ստեղծելու խնդիրը ինքնաբերաբար առաջ քաշեց ազգային տրագիդիաների օգտագործման հարցը, որը իր լավագույն մարմնավորումը գտել էր Սունդուկյանի ստեղծագործության մեջ: Բայց կյանքը փոխվել էր, ստեղծվել էին նոր անհատներ, նոր գաղափարներ և ըստ այդմ՝ փոխվել էր նաև գրականության արտացոլման թեմատիկան, պրոբլեմները: Ժամանակակից խաղացանկ ստեղծելու գործում կարևորը ոչ այնքան Սունդուկյանի ստեղծագործությունների պրոբլեմատիկան էր, որքան կենսական հակասությունների ընդհանրացման ու արտացոլման նրա մեթոդը: Երբ Մանվելյանը գրում էր, թե եթե «նախորդ ժամանակաշրջանի հայ գրականությունը առաջ էր բերել Սունդուկյաններ, ապա նա այժմ էլ կարող է առաջ բերել ուրիշ Սունդուկյաններ»⁴, նա նկատի ուներ հենց այդ հանդամանքը և ոչ թե Սունդուկյանին կրկնօրինակելը:

Մի անգամից չէ սակայն, որ «Տիգրանուհի» սյալամական դրամայից Մանվելյանը անցում կատարեց դեպի ժամանակակից դրաման: Նախքան ժամանակակից դրամային անցնելը և գուցե որպես անցման նախապայման, նա իր ուժերը փորձեց կատակերգության ժանրում: Այդպիսին էր գրականության տվյալ սեռի դարգացման ընթացքը: Ազգային ողբերգություններին հաջորդեցին վոդեվիլները, ֆարսերը, կենցաղային կատակերգությունները: Դա մի յուրահատուկ հակադրություն էր, ուղղված ազգային ողբերգությունների դեմ, որովհետև թեև վոդեվիլային, ֆարսային ձևով ժամանակակից կյանքը իր բազմազան արտահայտություններով բեմ էր բարձրանում և այնտեղից վանում վերամբարձ և փքուն բարոյախոսությունները:

Մանվելյանի առաջին կատակերգությունն է մեզ չհասած «Գրականական քամելեոն» երկը: Այդ պիեսի մասին «Մուրճ» ամսագրի թատերական բրոնխիների գրախոսող Հ. Սևյանը գրել է. «Մուրճ» ամսագրի աշխատակից պ. Լ. Մանվելյանի մոտ առիթ ունեցանք տեսնելու մի նոր պիես «Գրականական քամելեոն» վերնագրով, որ մեր երիտասարդ բանաստեղծի գրչին է պատկանում:

3 Շիրվանդադեն, Երկերի ժողովածու, հ. 9, 1955, էջ 432:

4 Լ. Մանվելյան, Մայրենի և օտար գեղարվեստ, «Գեղարվեստ», 1909, № 3, էջ 125:

Պիեյր ժամանակակից է, վերին աստիճանի հետաքրքիր և շատ որոշ գույն-
րով նկարված են ներկայացնող տիպերը: Այնտեղ երևում են մեր գրականու-
թյան ասպարիզի վերա գործող բոլոր ծանոթ դեմքերը իրանց տխուր-իրական
պատկերներով: Մենք հավատացած ենք և համոզված պիեսի ունենալու հաջո-
ղության մասին, բայց մարգարե պետք չէ լինել գուշակելու համար նրա առաջ
բերելու ցասումն ու զայրույթը այն բոլորի կողմից, որոնք իրանց կենդանա-
գիրները պիտի տեսնեն այդ պիեսում, և որոնք իրանց ձեռքում գրիչ ունենալը
պիտի իրավունք համարեն խայթելու այն ձեռքը, որ ձգնում է պատռել նրանց
գիմակը և բացարձակ, անաչառ, խիստ յատարանի ենթարկել նրանց քողար-
կած գործունեությունը»:

Մանվելյանի այս շրջանի մեզ հասած միակ գործը «Պարտամուրհակ» ձե-
ռագիր կատակերգությունն է, որի վրա Սունդուկյանի ազդեցությունը միան-
գամայն ակներև է: Կատակերգության մեջ, որը գրված է 1897 թ., արծարծվում
էին գրեթե նույն հարցերը, ինչ Սունդուկյանը շոշափում էր 60-ական թվա-
կաններին՝ վաշխառուի տիպ, պարտամուրհակ, միջնորդ, փողի և շահամուլու-
թյան գերիշխանություն և այլն:

«Պարտամուրհակը» Մանվելյանի վերջին կատակերգությունն էր, որից
հետո նա անցում կատարեց դեպի իսկական դրաման: Այս անցումը պատահա-
կան չէր, նրա ստեղծագործական խառնվածքը իր բնույթով ավելի դրամատի-
կական էր, քան երգիծական:

2

1897 թ. Կովկասի փոխարքա Գուլիցինի հրամանով Մանվելյանը որան«
«կասկածելի և անբարեհույս անձնավորություն» զրկվում է Խիֆլիսում ման-
կավարժական գործունեությամբ ղեկավարելու իրավունքից: Հենց նույն թվա-
կանին, ընդունելով Բաքվի Հայոց մարդասիրական ընկերության հրավերը,
նա տեղափոխվում է Բաքու և ստանձնում ընկերության գրադարանապետի
պաշտոնը:

Բաքու տեղափոխվելը բարերար է լսողում Մանվելյանի ստեղծագործության
վրա՝ առաջին հերթին թեմատիկայի տեսակետից: Եվ իսկապես, թե՛ «Դոկտոր
Երվանդ Բոշյան», թե՛ «Նկարիչ Թաշյան», թե՛ «Վերածնվածը», թե՛ «Մագ-
դա» դրամաներում իր արտահայտությունն է գտել քաղաքային ժամանակակից
կյանքը իր բազմազան արտահայտություններով: Նոր են այդ դրամաների թե՛
թեմաները, թե՛ պրոբլեմները և հարցադրումները, թե՛ բեմ բարձացած հերոս-
ները, թե՛ առհասարակ գեղարվեստական արտացոլման և իմաստավորման
ողջ համակարգը:

Գնահատելով Մանվելյանի դրամաների գրական արժեքը Սա. Զորյանը
գրում է. «Մանվելյանի պիեսները, ինչպես իրական կյանքից առնվածները,
այնպես էլ պատմականները գրված են կենդանի, աշխույժ լեզվով և դիալոգ-
ներով: Կոնֆլիկտները թեև չեն խորանում և ստեղծում համապարփակ տիպեր,
բայց զարգանում են բնական, ռեալիստորեն»:

«Դոկտոր Երվանդ Բոշյան» դրամայի սերտ առնչությունը ժամանակա-
կից կյանքի հետ առկա է ոչ միայն դրամայի գաղափարական բովանդակու-

թյան մեջ, այլև դրամայի յուրահատուկ կառուցվածքում: Ելնելով Եվրոպայի ժամանակակից դրամատուրգիայի նվաճումներից և հատկապես Իբսենի և Հաուպտմանի մշակած դրամատիկական ինքնատիպ կառուցվածքից, Մանվելյանը ևս իր դրամայի առաջին իսկ տեսարանից հանդիսատեսի ուշադրությունը բեռնում է կարծես արդեն հասունացած կոնֆլիկտի վրա: Հանդիսատեսը դրամայի սկզբից Երվանդի և Երանուհու հարեանցի խոսակցությունից ըմբռնում է դրամատիկական կոնֆլիկտի էությունը: Հասարակությունը բաժանված է երկու բեռներ, ուրի մի կողմում խշխում է ծայրագույն, մինչև անօթեանություն և մուրացկանության հասնող աղքատությունը, իսկ մյուս կողմում ծայրագույն, անհեթեթ շռայլության և զեխության հասնող հարստությունը: Գասակարդային այդ բեռնացումն է, որ ծնունդ է տալիս դրամատիկական կոնֆլիկտին:

Մանվելյանին այս դրամայում հետաքրքրում է ոչ այնքան մարդկային առանձին կերպարները և նրանց ապրումները, որքան հենց ինքը գեղարվեստական ուրուբեմը Սա գեղարվեստական թուլության նշան չէ, այլ գեղարվեստական մի յուրահատուկ կոնցեպցիա: Դեռևս 1895 թ. Իբսենի «Դոկտոր Շտոկման» դրամայի բեմադրության առթիվ Մանվելյանը գրել է. «Կոիվը դրամայի մեջ զաղափարի կոիվ է, որ մղում է հերոսը: Կիրքը և զգացմունքները այնքան դեռ են կատարում այստեղ, որքան դեռ կարող են կատարել լուսավորված և կրթված անձի մեջ: Գաղափարի կոիվը — հատկանիշն է նորագույն դրամայի, ինչպես կրքերի կոիվը՝ Շեքսպիրի ստեղծած դրամայի բնորոշ հատկությունն է, որովհետև նորագույն դրամայի մեջ հերոսի գործողությունների գլխավոր շարժառիթը ավելի գաղափարն է, քան թե կիրքը (Ուրիել Ակոստա, Շտոկման), մինչդեռ Շեքսպիրի դրամայի մեջ շարժառիթը ավելի կիրքն է (Նախանձ, Վիաուասիրություն և այլն)»⁶:

Գաղափարի կոիվը, իհարկե, ոչ միայն չի բացասում, այլ ենթադրում է խորը հոգեբանություն, քանի որ նորագույն դրամատուրգիան՝ դրամատիկական բախումների արտաքին էֆեկտներից հրաժարվելով, դրաման տեղափոխում է մարդու ներսը, այսինքն մարդու հոգեկան ապրումներով մեկնաբանում դրամատիզմը:

Առաջնորդվելով նորագույն դրամայի այս առանձնահատկություններով, Մանվելյանը Երվանդի ապրումները հասցնում է մի այնպիսի հոգեվիճակի, երբ հանդիսատեսը իսկապես զգում է, որ նա անխուսափելիորեն բախվելու է յուրայինների հետ: Եվ իսկապես, այդպես էլ լինում է: Լսելով Երվանդի նվիրաբերության մասին, բոլորը զայրուհում են: Զայրանում է Սերգեյը, զայրանում է Ասատուրը, զայրանում է Լիզան, զայրանում են յուրովի, բայց այս բոլորի հիմքը նույնն է՝ ինչպե՞ս կարելի է բարեգործական նպատակով մի ամբողջ երկհարկանի տուն նվիրաբերել: Թե՛ Սերգեյը, թե՛ Ասատուրը դեմ չեն բարեգործության, բայց չափավոր, չնչին բարեգործության, որովհետև դա մարդկանց աչքերին թող փչելու մի հարմար միջոց է:

Հայրը սկզբում փորձում է համոզել որդուն: Մի լավ մտիկ արա՛ շորս կողմդ, «ով է քեզ նման հոր քրտինքով հավաքած փողերը ցրիվ տալիս աչ ու ձախ»...

Եվ այնուամենայնիվ նա զիջում է: Երվանդը ներգործում է հոր թույլ, նահապետական իմաստով գուցե և մարդկային գծերի վրա: Զէ՛ որ նա բուժել է

6 Հ. Մանվելյան, Դրամա և բեմական գեղարվեստ, «Մուրճ», 1895, № 9—10, էջ 1324:

հորը, անքուն գիշերներ անցկացրել նրա անկողնու մոտ և փրկել վերահաս մահից: Բացի այդ, նա օգտագործում է հոր ամենաթույլ ջիղը: Ասատուրը մեծահարուստ է, ապրում է շքեղ ապարանքում, բայց չէ՞ որ նրա նախնիները սովորական բոշաներ էին... Ի՞նչ կասի հասարակությունը, երբ լսի, թե հայրը հրաժարվում է նվիրատվությունից: Ամբողջ հասարակության ծաղրի առարկան կդառնանք, կասեն, որ Ասատուրի մեջ նորից խոսել և հաղթել է բոշան... Եվ հայրը գիջում է, պայման դնելով, որ հաստատության վրա անմահանա Բոշայանների անունը:... Ոչինչ, մտածում է նա, մի ձեռքով զնացածը, մյուսով կվերագառնա: Ո՞ր միլիոնատերը պատիվ չի համարի իր դուստրը տալու Երվանդին:

Դրամատիկական բախումը սակայն իր զազաթնակետին դեռ չի հասել: Հոր և որդու, հին և նոր զաղափարները անհաշտելիորեն իրար են բախվում, երբ հայրը լսում է, որ իր որդին՝ Երվանդը, պատրաստվում է ամուսնանալ մի հասարակ վարժուհու հետ: Եթե այդ լուրը չի զան, ժենյան, Ստեփանը դիմավորում են քրքիջով, ապա Ասատուրը՝ կատաղությամբ: Վերջնականապես խշրվում են նրա «ոսկի» հույսերը... Նա այժմ զգում է, որ Երվանդը անդառնալիորեն կտրվել է իր ընտանիքից, դարձել մի օտարոտի անձնավորություն: Եվ պայմանը չի ուշանում: Նրա մեջ խոսում է բռնակալ հարուստ հայրը: Երվանդը պետք է հրաժարվի վարժուհուց, այլապես Ասատուրը այլևս Երվանդ որդի չունի, իր ահագին ժառանգությունից նրան բաժին չի հանի:

Երվանդ — ...Մի՞թե, իրա՛վ, դու կարծում ես, հա՛յր, որ քո ժառանգությունը կարող է մինչև անգամ հրաշքներ գործել: Որ նա մինչ այդ աստիճան կարող է բռնանալ մարդու նույնիսկ ամենասուրբ զգացմունքների վրա... Իմ գիտությունը և իմ սեփական աշխատանքը ինձ լիովին կապրեցնեն... Ես հրաժարվում եմ քո ժառանգությունից, որպեսզի... կարողանամ պահպանել... այն գանձերը, որոնք ավելի բարձր են... և ավելի թանկ արժեն ինձ համար — իմ սերը և իմ հոգու մաքրությունը...⁷:

Բախումը, ինչպես տեսանք, իրարամերժ զաղափարների բախում է: Երվանդի սերը Երանուհու նկատմամբ յուստեղ այնքան էլ էական չէ: Հասարակական պայքարում սիրո դերը, ըստ հեղինակի, բախտորոշ չէ, գլխավորը՝ զաղափարական պայքարն է: Լեոն, սակայն, այլ կարծիքի է: Փաստորեն հարկ եղած անհրաժեշտությամբ շխորանալով «Դոկտոր Երվանդ Բոշայան» դրամայի էության մեջ, նա գտնում է, որ հեղինակը ձգտել է Բոշայանների հարուստ ընտանիքը հակադրել Համազասպյանների համեստ աշխատանքով ապրող ընտանիքին: «Հարուստ ընտանիքի վավակ է բժիշկ Բոշայանը,— գրում է Լեոն,— նա սիրում է մի աղքատ վարժուհու և որովհետև հայրը չէ կամենում որ նա ամուսնանա իր սիրած աղջկա հետ, ուստի նա թողնում է հոր հարստությունը, հեռանում է հայրական տնից՝ որպեսզի ազատ լինի իր սրտի գործերը կարգադրելու մեջ»: Սակայն, ինչպես տեսանք, դրամայի կոնֆլիկտը բոլորովին այլ էր: Լեոնին համոզիչ չի թվում նաև Երվանդի կերպարը. «Որտեղից է գտել պ. Մանվելյանը մի այդպիսի իդեալական անձնավորություն: Բժշկի եղբայրը և քույրը հարստության մեջ այլանդակված դեմքեր են. ինչպե՞ս է որ նույն այդ փողապաշտ և փորապաշտ ընտանիքում ծնվել է և մի հրեշտակ»⁸:

7 Լ. Մանվելյան, Ընտիր երկեր, էջ 256—266:

8 Լեոն, Ռուսահայոց գրականությունը, Լեննտիկ, 1904, էջ 153:

9 նույն տեղում:

Երվանդի եղբայրը և քույրը, իրոք, մարդկայնորեն այլանդակված են՝ բայց և այնպես Երվանդի կերպարի մեկնաբանման մեջ իրավացի է ոչ թե Հենոն, այլ Մանվելյանը: Հենոն փաստորեն պահանջում է կերպարի նատուրալիստական մեկնաբանում: Բանի որ ընտանիքի հայրը և մյուս անդամները շահամուլներ և դոփոզներ են, ուստի Երվանդն էլ պետք է այդպիսին լինի: Բայց պատմությունը այլ բան է վկայում: Ունենոր խավերից դուրս են եկել ոչ քիչ թվով առաջավոր մարդիկ, որոնք ամբողջությամբ նվիրվել են ժողովրդին: «Պատմությունը կունենար շափաղանց միստիկ բնույթ, եթե պատահականությունները ոչ մի դեր չխաղային, — դրում է Մարքսը, նշելով, որ այդ պատահականությունների թվին է պատկանում նաև մարդկային բնավորությունների պատահականությունը»¹⁰:

Մանվելյանի մոտ այս հարցում նկատելի է Իբսենի և Հաուպտմանի նատուրալիստական դրամաներին հակադրվելու ձգտումը: Ըստ նատուրալիստական կոնցեպցիայի Երվանդը ևս պետք է գնար հոր ուղիով: Բայց հեղինակը իր հերոսի համար ընտրում է այլ ճանապարհ: Երվանդի սոցիալական հրաժարումը յուրայիններից չի հակասում պատմական ընթացքին, նա ղգում է, որ պայքարում է արդար գործի համար, իսկ այդ ղգացումը հասարակական մեծ ուժ է: Երվանդի այդ խղումը իրագործված է գեղարվեստական-առնչոնալիստական եղանակով, և հենց դա էլ որոշ շորություն է հաղորդում, թերևս անհամոզիչ է դարձնում Երվանդի ինչ-ինչ քայլերը, բայց այդ բոլորով հանդերձ թե՛ նրա կերպարը, թե՛ դրամայի կոնֆլիկտն և լուծումը աներկբայորեն վկայում են հեղինակի դեմոկրատիզմի մասին:

Բուրժուական իրականության քննադատությունը Մանվելյանի հաջորդ՝ «Նկարիչ Քաշճյան» դրամայում, անկասկած ավելի խորն է և արմատական, քան նախորդում: «Նկարիչ Քաշճյան» դրաման առաջին անգամ լույս տեսավ «Մուրճ» ամսագրի 1903 թ. № 9-ում: Նույն թվականին էլ բեմադրվեց սկզբից Բաքվում, ապա Թիֆլիսում:

Կոնֆլիկտի հակադիր ծայրերում այստեղ դեմոկրատ կանգնած են ոչ թե հայր և որդի, այլ մի կողմում գեղարվեստը՝ մարդկային աղատ ոգու ամենավսեմ արտահայտությունը, մյուս կողմում՝ բուրժուական միջավայրը իր ողջ անտարբերությամբ, շահագրգիռական մոտեցմամբ և նույնիսկ բացահայտ թշնամանքով դեպի ամեն մի իսկական արվեստ:

Բուրժուական իրականության անսարբերությունն ու թշնամանքը արվեստի նկատմամբ Մանվելյանը ընդգծում է դեռևս իր դրամայի առաջին պատկերներում: Միքայել Քաշճյանի նկարների ցուցահանդեսն է: Բաղում տարիներ նկարիչը ստեղծագործել է, նյութական ղրկանքներ կրել, ստեղծագործական երկունքներ ապրել և այլմ սրտատրոփ սպասում է այցելուների... Այցելուների է սպասում նաև ընտանիքը, չէ՛ որ տարիներ շարունակ նրանք սպասել են այդ պահին, երբ ուր որ է Քաշճյանը կգնահատվի որպես տաղանդավոր նկարիչ, կգնվեն նրա նկարները, և ընտանիքը վերջապես հնարավորություն կստանա ապրելու քիչ թե շատ ապահով կյանքով: Բայց ո՛չ այցելուներ կան, ո՛չ գնահատողներ, այլ միայն կատարյալ անտարբերություն:

¹⁰ Մեքրերումբ րստ А. К а р я г и н, Драма как эстетическая проблема, «Вопросы эстетики», № 3, 1960, стр. 299.

Դրամայի սկզբից իսկ Թաշնյանը բախվում է թե՛ լայն առումով բուրժուական, թե՛ րնտանեկան-կենդադային միջավայրի հետ, որը նույնպես ոչ պակաս անտարբեր է դեպի արվեստը: Միքայիլի հորեղբայրը՝ հարուստ առևտրական Աբդարը, նրան մի պաշտոն է առաջարկում իր առևտրական տանը: Միքայելը սակայն իր մեջ բավականաչափ ուժ է գտնում դիմադրելու Աբդարին:

Հորեղբոր առաջարկը ոչ մի գրավչություն չունի նրա համար, բայց ինչ անել ընտանիքի հետ, ինչպե՞ս դիմադրել Ֆլորային: Իսկ Ֆլորան իրոք անողոր է: Ահա նրա թելադրանքը. «Ընդունի՛ր հորեղբորդ առաջարկը: Ընտանիքիդ սիրո համար արա՛ւ՝ այդ պոհաբերությունը»:

Եվ եթե Միքայելը դիմադրում է Աբդարին, ապա նա իր մեջ բավականաչափ ուժ չի գտնում դիմադրելու նաև Ֆլորային: Կինը շարունակ հիշեցնում է նրան ընտանիքի անուրախ կացությունը, հիվանդ մորը, տան հոգսերն ու կարիքները: Միքայելի միակ հույսը Վահանն է՝ եղբայրը, բայց նա ևս հուսախաբ է անում նրան: Ավարտելով ուսումը Վահանը վարակվում է հարստանալու տենչով և հարստանում է բավականաչափ արագ, բայց նույնպիսի արագությամբ էլ նա սառչում է դեպի յուրայինները:

Միքայելը այլևս անզոր է դիմադրելու, նա զիջում է և մտնում ծառայության: Սկզբում նրան թվում է, թե նա կարողանա օգտագործել իր ազատ ժամերը կամ գուցե եղբայրը կօգնի, և մի որոշ ժամանակ անց նա նորից կարողանա ամբողջապես նվիրվել իր արվեստին... Բայց այդ հույսերը հօգս են ցրնդում: Յոթ-ութ ժամվա ընթացքում համրիչների անընդհատ շխշկոցները, հեռախոսների զանգերը, գրասենյակի մշտական աղմուկն ու աղաղակը, նստակյաց կյանքը ծխապատ մթնոլորտում սպանում են նրա ստեղծագործական երևակայությունը, զրկում նույնիսկ մտածելու, կենտրոնանալու ընդունակությունից: Միքայելը դադարում է արվեստագետ լինելուց, նա այժմ սոսկ մի գրագիր է, որը պարտավոր է ուրիշ ժամ անընդհատ գրել իր արվեստի հետ հեռավոր իսկ առնչություն չունեցող նամակներ: Նա զգում է իր անկումը, յուրովի ապրում իր ողբերգությունը: Նա չի կարող շնկատել, որ ազատ ժամերին նկարած իր մի քանի պատկերները հեռու են արվեստի ստեղծագործություններ լինելուց: Միջավայրը, գրասենյակային կյանքը մամլակի նման ճզմել են նրան, քամել նրա հյութերը, նրա արվեստը վերադնել արհեստի:

Որպես մարդ, որպես արվեստագետ նյութական իր ծանր կացությամբ Միքայելը ընթերցողի մեջ կարեկցանք է արթնացնում: Բայց հեղինակը չի արդարացնում Միքայելի թուլությունը, անուղղակիորեն նույնիսկ դատապարտում է նրան: Այո, իրականությունը դաժան է, բայց չպետք է ենթարկվել, չպետք է դավաճանել իր կոչմանը, անհրաժեշտության դեպքում մարդ պետք է ընդունի իր լողալ նաև հոսանքի դեմ, պայքարել, ընդդիմանալ: Բուրժուական աշխարհում իսկական արվեստը սխրագործություն է, այն կարող է զարգանալ միմիայն պայքարելով բուրժուական շահամոլության ու անտարբերության, հետամնացության ու քաղբենիության դեմ:

Հեղինակի այս մտորումների արգասիքը Մանասյանի կերպարն է: Միքայելը ենթարկվեց և կործանվեց: Մանասյանը, որը Նույն միջավայրի մարդ է, Միքայելի երբեմնի աշակերտը, ընդհակառակը, գնում է վերելքի ճանապարհով: Չենթարկվելով միջավայրին, նա կասարելագործում է իր արվեստը, կարճ ժամանակամիջոցում գրավում նույնիսկ եվրոպացիների ուշադրությունը: Դրամայում չենթարկվողներից է նաև Հովհաննիսյանը, որը առանց նյութական կողմնակի

օգնություն սովորել և ավարտել է բժշկական ֆակուլտետը: Նա իրավացիորեն քննադատում է ընկերուհուն՝ Ֆլորային, որ Միքայելի անկման մեջ մեղավոր է նաև ինքը:

Բայց թե՛ Մանասյանի, թե՛ առավել ևս Հռիփսիմեի կերպարները հեռու են ամբողջական լինելուց: Դրա պատճառը մի կողմից ունի իրականությունն էր, որ դեռևս բացակայում էին կամ լավագույն դեպքում՝ Մանասյանի և Հռիփսիմեի նման մարդիկ եղակի բացառություններ էին, մյուս կողմից, ինքը հեղինակը նպատակ չի ունեցել լրիվ ամբողջացնելու նրանց կերպարները: Դրամայի տվյալ հյուսվածքում գլխավորը Միքայելի կերպարն է, նրա ողբերգական վախճանը, իսկ Մանասյանը և Հռիփսիմեն դրամայում երևում են այնքանով, որքանով որ նրանք հեղինակին անհրաժեշտ են ընթերցողին հուշելու, որ ողբերգական վախճանը ֆատալիստական, ի վերուստ տրված անխուսափելիություն չէ, որ անհրաժեշտ է պայքարել, չենթարկվել այլասերող միջավայրին:

Հասարակությունը ջերմությամբ ընդունեց «Նկարիչ Քաշճյանի» ներկայացումները, բայց եղան նաև ոչ լրիվ բանիմաց քննադատություններ: «Մուրճում» թատերական գրախոսությամբ հանդես եկած քննադատը¹¹ Մանվելյանի հիմնական սխալը համարում էր նկարիչ հերոսի ընտրությունը: Քննադատը «ուսկայն, անկասկած, ճիշտ է, երբ նշում է, որ հանդիսատեսը չի համոզվում, թե Քաշճյանը իրոք տաղանդավոր նկարիչ է: Մանվելյանը այդ հարցում իսկապես համոզիչ չէ, և դա զգալիորեն թուլացնում է Միքայելի ողբերգական վախճանի ազդեցությունը, քանի որ ընթերցողը չի տեսնում իրոք մեծ արվեստագետի մահը, բայց քննադատը միայն այդքանով է ճիշտ: Նա իրավացի չէ ոչ այն ժամանակ, երբ հեղինակին կշտամբում է, որ ընտրել է նկարիչ հերոս, ոչ էլ այն ժամանակ, երբ նշում է, որ դրաման զուրկ է դրամատիզմից: Անդրադառնալով այդ հարցին Մանվելյանը գրում է. «Ենչ է Քաշճյանի դրությունը, ի՞նչ է կատարվում նրա ներսը, եթե ոչ մի ամբողջ դրամա: Մի կողմից ձգտում դեպի վեր, դեպի կատարելություն — մյուս կողմից կապկապված թևեր. երկրի կարծր դանդաղ կաշկանդել է նրան, նա թփրտում, աղատվել չի կարողանում: Այդ անելանելի դրությունը — ահա ամբողջ դրաման: Եվ ինչպե՞ս են հասկանում մարդիկ դրամատիկական գործողությունն ասածդ: Անցավ այն ժամանակը, երբ գործողությունն ասելով հասկանում էին արտաքին շարժողությունը բեմի վրա: Այժմ Իբսենի և մանավանդ Հաուպտմանի ստեղծած նորագույն դրամայի շնորհիվ այդ անհիմն թեորիան ջարդուփշուր եղավ: Արտաֆին շարժողությունների փոխադրումն առաջ քաշվեց պիեսի զաղափարական կողմը, և դրաման անցավ հերոսի հոգու ներսը: Այժմ պահանջվում է ավելի ներքին, հոգեկան շարժում, հոգեկան դրամա: Ուր չկա ներքին դրամա ոչ մի շարժողություն բեմի վրա, ոչ մի աղմուկ ու ժխոր չեն կարող փոխարինել իսկական դրաման: «Յուրաքանչյուր դրամատիկական գրվածքի մեջ, ասում է Հաուպտմանը, գործողությունը տեսնում են միայն նրանում, որ սիրահարը նետվում է սիրուհու ոտքերի մոտ և այլն: Դրանք ոչ մի կերպ չեն կարողանում համաձայնել, որ հույզերի ամեն մի ներքին շարժում, միմյանց բացասող մտքերի ամեն մի շարժում կազմում են արդեն դրամատիկական գործողություն»: «Մեկը սեղանի տակն է մտնում, մյուսը նրա ոտքից բռնած դուրս է բաշում», այսպես էր ասում Դոստո-

¹¹ Տ ի դ ր ա ն, նկարիչ Քաշճյան, «Մուրճ», 1904, № 5, էջ 203—205:
Տեղեկագիր 2—5

ևսկին՝ կամենալով հեզնել սխալ հասկացված դրամատիկական գործողությունը»¹²:

«Նկարիչ Թաշճյանից» հետո Մանվելյանի մոտ նոր դրամայի այս սկզբունքը ցայտուն կերպով երևում է նրա «Վերածնվածը» դրամայում: Այսպիսին է ոչ միայն «Վերածնվածը», այլև Մանվելյանի դրամատիկական վերջին ստեղծագործությունը՝ «Մազդան»: Այս պիեսներում, առավել քան նախորդ դրամաներում, հերոսների ներքնաշխարհում տեղի ունեցող դրամատիկական ապրումները պայմանավորում են ոչ միայն դրամատիկական կոնֆլիկտի ծագումն ու զարգացումը, այլ նաև լուծումը: 'Իա, իհարկե, չի նշանակում, որ դրանց մեջ իսպառ բացակայում են դրամատիկական գործողությունները և սյուժեները: Այդ բոլորը առկա են, բայց դրամատիկական կոնֆլիկտի լուծման գործում հեղինակը հիմնական շեշտը դնում է հերոսների ներքին ապրումների վրա:

«Վերածնվածը» դրաման «Նկարիչ Թաշճյանի» մի յուրահատուկ շարունակությունն է, նույն ցիկլի, նույն պրոբլեմի զեւարվեստական մի այլ արտահայտություն: Այս դրամայում ևս առկա է անհատի և հասարակության հակասությունը: Անհատը իր մարդկային ապրումներով, իր մարդկային ինքնությունը՝ ինքնությունը դրսևորելու ձգտմամբ սուր բախման մեջ է մտնում հասարակության հետ, դարերի ընթացքում սրբագործված ըմբռնումների, բարոյական նորմերի հետ: Եթե նախորդ երկու դրամաներում հասարակության հետ բախման մեջ մտնող հերոսները տղամարդիկ էին, ապա թե «Վերածնվածը», թե «Մազդա» պիեսներում այդպիսիք հանդես են գալիս որպես կանայք:

Այդ հանգամանքը դրամատիկական կոնֆլիկտին հաղորդում է մի նոր գիծ՝ կանանց իրավահավասարության խնդիրը, նրանց տեղն ու դերը հասարակության մեջ:

«Վերածնվածը» դրամայում հասարակության հետ բախման մեջ մտնողը Հրանուշն է, որը իր մեջ դերասան դառնալու կոչում է զգում: Որպես սիրող մի քանի անգամ բեմ բարձրանալով նա նվաճել է հանդիսատեսի սերն ու համալիրանքը: Բայց այդ ձգտումները բախման մեջ են մտնում մոր և եղբոր ըմբռնումների հետ: Նրանք լսել անգամ չեն ցանկանում Հրանուշի դերասանուհի դառնալու մասին: Կնոջ կոչումը, նրանց կարծիքով, ընտանիքն է, մայր դառնալը, լավ տնտեսուհի լինելը, իսկ այդ ամենի գլխավոր պայմանը նյութապես ապահովված ամուսին գտնելն է: Եվ նրանք չեն ուշանում այդպիսի մեկին գտնելու Ուլիսն, որ այդ թեկնածուն տարիքով զգալիորեն մեծ է Հրանուշից, ուլիսն, որ նա նյութական կարողությունը կուտակել է կեղտոտ ճանապարհներով, ուլիսն, որ նա բանտում է եղել...

Մանվելյանը թանձր գույներով շեշտում է ընտանիքում տիրող քաղցրահամությունը, բարոյական ճնշումը Հրանուշի վրա: Տիգրանո ամուսնանալ է ուղղում, բայց սկզբից պետք է ամուսնացնել քրոջը: Իր նյութատեսի հասնելու համար նա չի խորշում հիշեցնել քրոջը, թե նա ապրում և հաղնվում է իր փողերով: Սրտնեղության պահին նա նույնիսկ ապտակում է քրոջը: Բարոյական հարվածը ուղղակի է, վիրավորանքը՝ մեծ: Այդ վիրավորանքի տպավորության ներքո որպես անդորության, անհեռանկարության արտահայտություն Հրանուշը

12 Լ. Մանվելյան, Պատասխան իմ քննադատին, «Մուրճ», 1904, էջ

ինքնասպանության փորձ է կատարում՝ եղբոր ատրճանակով կրակում իր վրա:

Ինքնասպանության անհաջող փորձը սթափեցնում է Հրանուշին: Նա իրեն նոր մարդ է զգում, կյանքի իր ըմբռնումները պաշտպանելու ուժ է զգում իր մեջ: Ուրոշված է, նա ամբողջապես նվիրվելու է իր կոչմանը՝ նրա որոշումը չի կասեցնում նույնիսկ դերասան Արամյանի նախազգուշացումը, թե դերասանի ճանապարհը ծածկված է փշով ու տատասկով: Հրանուշը վճռում է դերասանական խմբի հետ մեկինել գավառ, և նա իր որոշումը ի կատար է ածում:

Հրանուշի այդ քայլի գրամատիկական արտաքին պատճառաբանություններ ինչ խոսք, մասամբ թույլ է: Հեղինակը, սակայն, չի էլ ձգտել այն պատճառաբանել սոսկ արտաքին հանգամանքներով: Դրամայի այս հանգուցային հարցում նա գրամատիկական կոնֆլիկտի լուծումը ձգտել է հիմնականում բացատրել և պատճառաբանել հերոսուհու ներքնաշխարհում տեղի ունեցող ասլուծմաներով, բայց պետք է ասել, որ Մանվելյանին այդ հաջողվել է միայն մասամբ:

Կարևորը, սակայն, այն է, որ հեղինակը իր հերոսուհու վերածնունդը կապում է քաղքենիական միջավայրից հեռանալու հետ: Մանվելյանի ելակետը սլարդ է և հասարակականորեն միանգամայն առողջ: Քաղքենիական միջավայրը, ըմբռնումները, դարերի ընթացքում սրբազործված բարոյա-էթիկական հին հասկացողությունները սպանում են մարդու մեջ մարդկայինը, կաշկանդում նրա ստեղծագործական ընդունակությունները, աստիճանաբար խամրեցնում նրա մարդկային հույզերը: Ինքնուրույնության ձգտող մարդը իր մեջ պետք է արիություն դրսևորի և թույնի հեռանա այդ միջավայրից: Այդպես վարվեց զոկտոր Երվանդ Բոշյանը: Նկարիչ Թաշճյանը չէր կոոժանվի, եթե չենթարկվեր այդ միջավայրին: Հրանուշն էլ չի ենթարկվում, նա թողնում և հեռանում է:

Մանվելյանի գրամատիկական վերջին ստեղծագործությունը «Մագդա» գրաման է, որի գրամատիկական բուն կոնֆլիկտը Մագդայի և Հեղինեի բախումն է, բայց այդ բախումը զուրկ է հասարակական մեծ բովանդակությունից: Վերջին հաշվով սա խորթ մոր և աղջկա տարածված սյուժեի մի յուրահատուկ արտահայտությունն է: Համոզիչ չեն ո՛չ Մագդայի և ո՛չ էլ Հեղինեի կերպարները:

Ինչպե՞ս է լուծվում գրամատիկական կոնֆլիկտը: Ո՞վ է հասարակական չարիքի կրողը: Զգիմանալով խորթ մոր հալածանքներին Մագդան թունավորվում է: Սակայն պարզվում է, որ Հեղինեն անբարոյական է: Իմանալով այդ Ջումշուդը սպանում է կնոջը: Ամբողջ ընտանիքը քայքայվում է, բայց ո՞վ է մեղավոր: Մագդայի ինքնասպանությունը հեղինակը ձգտում է ներկայացնել որպես բողոքի արտահայտություն, բայց ո՞ւմ դեմ:

Հեղինակի մեկնությամբ ամեն ինչի համար պատասխանատու է Հեղինեն: Հեղինեն դուրս է բերված ռոմանտիկական հերոսուհիների նման ծայրահեղորեն միագիծ, որպես չարի, ազահության, նենգության, ցոփության և պճնասիրության մարմնացում:

«Մագդան» Մանվելյանի գրամատիկական ամենաթույլ տործն է: Այդ պիեսը զուրկ է հասարակական այն հնչեղությունից, ինչ հատուկ էր Մանվելյանի նախորդ գործերին: Մանվելյանը իր այս գրամայում հակված է մարդու մանրացումը, մարդու մեջ մարդկայինի աղճատումը բացատրել ոչ թե սոցիա-

լական զրդապատճառներով, այլ ամբողջապես մարդու ներաշխարհով, հոգեկանով:

Մանվելյանի համար որպես դրամատուրգի, էականը, սակայն, ոչ թե «Մագդան» է, այլ դրամատիկական նախորդ գործերը, որոնց մեջ նա ոչ միայն ցուցադրում, այլև կրթոտոթյամբ պայքարում էր սոցիալական անարդարության դեմ: Բացի ինքնուրույն դրամաներից Մանվելյանն իր թարգմանություններով հայ ընթերցողին ծանոթացրեց Գուցկովի «Ուրիել Ակոստա», Իբսենի «Ռուսմերհոլմ» և Գրիբոյևովի «Խելքից պատուհասը» դրամաներին (մեղ հասել է միայն վերջինը): Թե՛ ինքնուրույն, թե՛ թարգմանական գործերը ցույց են տալիս, որ Մանվելյանը ճիշտ էլ ըմբռնում թատրոնի դերը և շեշտը գիտակցորեն դնելով մարդկային դրամատիկական փոխհարաբերությունների վրա, ձգտում էր դրաման և թատրոնը ծառայեցնել ժողովրդի սոցիալական զարթոնքի մեծ գործին:

Л. В. Давтян

ДРАМЫ Л. МАНВЕЛЯНА

(К 100-летию со дня рождения)

Р е з ю м е

В многожанровом творчестве Л. Манвеляна наряду с поэзией и прозой видное место занимают драматические произведения.

Вступив на литературное поприще в 90-х гг., Манвелян с самого начала уделяет серьёзное внимание драматургии. В этот период армянский театр питался малохудожественными произведениями французской мелодрамы и армянскими национально-историческими трагедиями. Исследуя пути развития армянского театра, Манвелян правильно считал основными условиями его сохранения создание собственного репертуара, переход к современной тематике, а также пересмотр драматических жанров. Эти теоретические взгляды нашли свое отражение в его драматургии.

В противосвес сложившимся традициям, Манвелян стремится внести психологизм в свою историко-патриотическую драму, а также пробует силы в комедийном жанре. Однако коренные переломы в общественной жизни Закавказья начала XX в. побуждают его к драматическому изображению действительности, что было близко его творческой натуре и способствовало созданию ряда социально-бытовых драм («Доктор Ерванд Бошаян», «Художник Ташчян», «Возрождённая», «Магда»), в которых драматические конфликты современности зачастую достигали трагического накала.