

Լ. ՄԱՆՎԵԼՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆ-ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԸ

Լ. Վ. ԴԱՎԹՅԱՆ

Լեոն Մանվելյանի դրական ժառանգության կարևոր և անբաժանելի մասն են կազմում գրականության պատմության ու տեսության, հատկապես դրամատուրգիայի ու թատրոնի այլևայլ հարցերին նվիրված հոգևածներն ու գրախոսականները:

Մանվելյանն, իբրև գրականության պատմաբան ու տեսաբան-քննադատ, իր հայացքներով կապվում է XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հայ ռեալիստական քննադատության ընդհանուր ձգտումների հետ և յուրովի օգտագործում է քննադատության մեջ ընդհանուր ճանաչում գտած սկզբունքներն ու զաղափարները՝ ժամանակի դրականության ու արվեստի կոնկրետ խնդիրներին անդրադառնալիս: Այս տեսակետից նա պատկանում է արևելահայ մտավորականության այն թևին, որի ջանքերը ուղղված էին գրականության և արվեստի ժողովրդայնացման ու զաղափարական հարստացման նպատակին:

Մանվելյանի զրականադիտական ըմբռնումների մեջ կենտրոնական տեղ է գրավում գրականության ու կյանքի փոխհարաբերության խնդիրը, որը հայ քննադատության մեջ առավել սրվածությամբ սկսեց արծարծվել 90-ական թվականներին: Դա հայ ռեալիզմի ինքնուրույն գեղագիտության ստեղծման շրջանն էր: Ռեալիստական գրականությունը հայ իրականության մեջ արդեն շոշափելի ավանդներ ուներ, բավականաչափ փորձ էր կուտակվել, և քննադատությունը զբաղվեց այդ փորձի ընդհանրացմամբ: Գրական ուղղություններից յուրաքանչյուրը յուրովի է լուծել այդ խնդիրը: Ռոմանտիզմի առաջադիմականությունը կլասիցիզմի համեմատությամբ առաջին հերթին պետք է հասկանալ հենց այս իմաստով: Սակայն ռոմանտիկական մեթոդի պատմական սահմանափակությունը հնարավորություն չէր կարող տալ ամբողջ խորությամբ դնելու կյանքի ու գրականության կապի խնդիրը: Ռեալիզմի ծագումը թելադրված էր գլխավորապես այդ պահանջով, ուստի ու գրականության փոխհարաբերության բարդ խնդրի լուծումը, ինչպես ստեղծագործական պրակտիկայում, այնպես էլ տեսության մեջ, ռեալիզմի տեսության հիմնական նպատակն էր:

Լեոն Մանվելյանի գեղագիտական հայացքները շատ կողմերով սնվում էին Հիպոլիտ Տենի ուսմունքից, մի բան, որ առանձին որոշակիությամբ երևում է գրականության և իրականության փոխհարաբերության խնդիրը քննելիս: Այդ առավել ակնառու է «Մայրենի և օտար գեղարվեստ»¹ հոդվածում, ուր համեմատաբար ամբողջական է երևում Մանվելյանի դեմքն՝ իբրև գրական քննադատի: Նրա հիմնական ելակետն այստեղ այն է, որ գեղարվեստի արտացոլման կոնկրետ առարկան իրականության ու մարդկային օբյեկտիվ հարաբերությունների այն շրջանակն է, որն ամենից ավելի ծանոթ ու հարադատ է գեղարվեստագետին: «Յուրաքանչյուր անհատ,— գրում է Մանվելյանը,— գերազանցորեն ճանաչում է այն երկիրը, ուր ծնվել և դաստիարակվել է, և այն հասարակությանը, որի հետ շփվել և բարոյապես կապվել է: Ամեն մի նկարիչ, բանաստեղծ և, առհասարակ, գեղարվեստագետ իրենց սյուժեները վերցնում են մեծ մասամբ այն կյանքից և բնությունից, որին մոտ ծանոթ են, դիտել և ուսումնասիրել են: Նրանք կամա ակամա ենթարկվում են շրջապատի ազդեցության և իրենց ստեղծագործության վրա դնում են ինքնատիպ դրոշմ»²:

Տենի գեղագիտական ուղղակի ազդեցությունն այս դատողության վրա ակնհայտ է: Բայց տվյալ դեպքում դա էական չէ, եթե նկատի ունենանք, թե ինչ է հետապնդում վերջին հաշվով հեղինակը: «Արվեստը հայրենիք չունի» թեմայով արտահայտությունը ճիշտ է միայն մասամբ, այն իմաստով, որ հանճարեղ ստեղծագործությունները ամբողջ մարդկության սեփականությունն են, դրանցով հիանում են բոլոր ժամանակների և բոլոր ազգերի ներկայացուցիչները: Շեքսպիրի

1 «Գեղարվեստ», 1909, № 3, էջ 123—128:

2 Նույն տեղում, էջ 123:

ողբերգությունները հասկանալի են աշխարհի բոլոր ծայրերում: Պետրոս Առաքյանն իր խաղով սպաշեցնում էր ոչ միայն հայերին:

Այստեղ քննադատն անխուսափելիորեն կանգնում է արվեստի մեջ ազգայինի և համազգայինի զուգակշռի ու փոխհարաբերության խնդրի առջև: «Գեղարվեստական գործը չի կարող դառնալ համամարդկային, եթե նա չի կրում իր վրա որոշ միջավայրի առանձնահատուկ գծերը,— միանգամայն իրավացիորեն նկատում է քննադատը և ավելացնում,— նա դառնում է համամարդկային այն ժամանակ, երբ ծնունդ է առնում որոշ միջավայրում և կրում իր վրա հանճարեղ մտքի դրոշմ»³:

Այսպիսով, համամարդկային դառնալու համար արվեստը պետք է մի կողմից ունենա ազգային անկրկնելի գծեր, մյուս կողմից՝ այդպիսի գծերը հասկանալի կարող են լինել միայն տվյալ ժողովրդի ներկայացուցիչներին: Ուրեմն, գեղարվեստը, մասնավորապես գրականությունը, չի կարող լինել ոչ լիապես ազգային, ոչ էլ լիապես համամարդկային: Դուրս է գալիս, որ ազգայինն ու համամարդկայինը, իբրև անկախ որակներ, այս կամ այն հարաբերակցությամբ կարող են համատեղվել միևնույն ստեղծագործության մեջ:

90—900-ականների քննադատության մեջ տեսական այսպիսի վրիպումները հազվագեպ չէին: Մասնավորապես ազգայինի և համամարդկայինի խնդիրը, որ ամբողջ բարոյությամբ դրվում էր միայն ռեալիզմի գեղագիտության մեջ, չէր կարող միանգամից պարզ դառնալ քննադատների համար: Ազգայինն ու համամարդկայինը ստեղծագործության երկու կողմերն են և չեն կարող ըմբռնվել իրարից անկախ: Համամարդկայինը, եթե կարելի է ասել, արվեստի էությունն է, որը չի կարող գրեթե անկախ այլ կերպ, քան ազգային ձևերի ու գույների մեջ: Դարավերջի քննադատներին քննելը միայն կարողանում էին այս կամ այն չափով մոտենալ արվեստի էության այսպիսի ըմբռնման:

Լ. Մանվելյանի մոտ տեսական հարցերի դրվածքն ընդհանրապես չի հասնում կատարյալ խորության: Դա չի նշանակում, իհարկե, թե նա բացառապես անցնում է տեսական խնդիրների մակերեսով: Այսպես, գեղարվեստական ամբողջականության, իբրև գեղարվեստականության հիմնական պայմանի մասին խոսելիս, նա վերջին հաշվով հանգում է այն մտքին, որ արվեստի ստեղծագործությունը մի այնպիսի անբաժանելի միասնություն է, որի առանձին կողմերը, այդ թվում նաև ազգայինն ու համամարդկայինը, միայն պայմանականորեն կարելի է բաժանել ամբողջից:

Այս ամենն, իհարկե, Մանվելյանի հարցադրման մի կողմն է: Երկրորդ, ավելի էական կողմը բացահայտում է ինքը հեղինակը: «Գեղարվեստական գործերից շատ օգտվում է այն հասարակությունը,— եզրակացնում է նա,— որի մեջ նրանք ստեղծվել են: Սրանից հետևում է, որ յուրաքանչյուր ուղղ կամ հասարակություն պիտի ձգտի ստեղծել իր սեփական գեղարվեստը՝ ինքնուրույն թատրոն, ինքնուրույն նկարչություն, երաժշտություն և այլն»⁴:

Սա Մանվելյան-տեսաբանի ու քննադատի բոլոր դատողությունների վերջին հանգրվանն է: Պայքարը ռեալիստական գրականության համար այդ թվականներին դիտվում էր իբրև պայքար հանուն ինքնուրույն գրականության ու արվեստի: Պատահական չէ, որ հատկապես 80—90-ական թվականներին էր առանձին սրությամբ դրվում գրականությունն ազգային կյանքի տարրերով հարստացնելու խնդիրը: Քննադատության մեջ նույնիսկ հակում էր նկատվում իսպառ ժխտելու անցյալի հայ գեղարվեստական գրականության ինքնուրույնությունը: Այս հակումը առանձնապես որոշակի էր արևելահայ քննադատության մեջ, երբ վերջինս փորձում էր գնահատել արևմտահայ գրականության արժեքները, ամբողջ արևմտահայ գրականությունը դիտվում էր իբրև ֆրանսիականի ստվերը: Այդպիսի տեսակետներ հանդիպում էին նաև արևմտահայ քննադատների շրջանում: Արշակ Ալպոյաճյանն, օրինակ, գտնում էր, որ պետք է ընդունել մեր գրականության կախյալ բնույթը օտարներից, որքան էլ դա, ինչպես ինքն էր ասում, վիրավորի մեր ազգային արժանապատվությունը: Այս ամենն, իհարկե, չէր սահմանափակվում միայն արևմտահայ գրականության ընդհանուր և հաճախ վերածվում էր համահայկական երևույթի:

Այսպիսի հարցադրումների վնասակարությունն ակնհայտ էր: Սակայն կարևորը բոլոր դեպքերում գրականությունն ինքնուրույն ազգային գծերով հարստացնելու ընդհանուր ձգտումն էր: Ավելի ողջամիտ ու շրջահայաց քննադատներ հարցը դնում էին այլ կերպ: Նրանք չէին ժխտում մեր գրականության ինքնուրույնությունը, միայն նշում էին, որ շարունակ ավելի ու ավելի պետք է ազատվել օտար, ավելի զարգացած գրականությունների ազդեցություններից: Դա դիտվում էր

³ Նույն տեղում:

⁴ Նույն տեղում, էջ 124:

իրևա հայ գրականության զարգացման գլխավոր տենդենցներից մեկը: «Մի ազգ,— գրում է Մանվելյանը, —միայն այն ժամանակ կարող է արտադրել գլուխ-գործոցներ, երբ նա դուրս կգա հետևողական շրջանից և ոտք կդնի ինքնուրույն ճանապարհի վրա: Անհրաժեշտ է, որ ինքնուրույն գաղափարը դառնա ընդհանուր գիտակցություն, դա, մասնավորապես, հարկավոր է բանաստեղծներին, նկարիչներին, և, առհասարակ, գեղարվեստի մարդկանց»⁵: Սակայն գրականության ինքնուրույնությունը հեշտությամբ ու միանգամից ձեռք չի բերվում: Դա երկարատև զարգացման արդյունք է:

Ազգային գրականությունների ինքնուրույն զարգացման պահանջին զուգընթաց Մանվելյանը չի անտեսում վերջիններիս փոխազդեցության փաստը, ավելին, նշում է, որ այսպիսի փոխազդեցությունը գրականության զարգացման կարևոր գործոններից է և որոշակի շրջաններում նույնիսկ անխուսափելի:

Հայ գրականությունը ևս իր զարգացման հարյուրամյակների ընթացքում զերծ չի մնացել օտար ազդեցություններից: Մանվելյանը հակամետ չէ դա համարելու մեր գրականության թուլլ կողմը: Նրան անհանգստացնում է այն, որ ազդեցությունը գեղեցիկ իշխող որակ է մեր գրականության մեջ: Քննադատի համոզմամբ, եթե ամեն մի ազգ լիիրավ է փոխ առնելու և սովորելու ուրիշներից, ապա պարտավոր է նաև իր ստեղծած սեփական արժեքները տալ ուրիշներին: Մանվելյանը նկատում է, որ եվրոպայում հայտնի գրեթե բոլոր հին ու նոր գրական ուղղությունների արձագանքները հնարավոր է գտնել XIX դարի հայ գրականության մեջ: «Ուշացած բայ-րոնիզմն ու ռոմանտիզմը, տենդենցիոզ ուղղությունները, նատուրալիզմն ու ռեալիզմը, նիցշեականությունն ու սիմբոլիզմը՝ հաջորդել են միմյանց: Դա վատ չէր լինի, եթե չճնշեր հայ ինքնուրույն գեղարվեստական միտքը: Քննադատի համոզմամբ այդ միտքը միշտ ենթակա է եղել օտար ազդեցություններին և այդ պատճառով էլ չի կարողացել ստեղծել համամարդկային նշանակություն ունեցող գեղարվեստական արժեքներ: Սա արդեն ակնհայտ չափազանցություն է: Պոեզիայի, արձակի, դրամատուրգիայի բնորոշ նմուշների վերաբերյալ նրա մի շարք գրախոսականներն ու հոդվածները վկայում են, որ հեղինակը քաջատեղյակ է ոչ միայն մայրենի և համաշխարհային գրականության պատմությանը, այլև կարողանում է թափանցել նորագույն գեղարվեստական ուղղությունների էության մեջ, նկատել ու բնութագրել դրանց գրեթե բոլոր մասերը: Մանվելյանը գրականության մեջ, ընդ որում նա ելնում է այն ճշմարտությունից, թե բոլոր եկամտա ուղղությունները հայ ժամանակակից գրականության մեջ ժամանակավոր և անցողիկ են. միակ ուղղություններ, որի հետ կապված է հայ գրականության ապագան, ռեալիզմն է: «Պետք է վերջապես թողնել ռոմանտիկ խորհրդավորությունը և սիմբոլիզմը իր կեղծ խորիմաստությամբ, ընդհանուր նիցշեականությունը և գերմարդը, աչք հակող տենդենցը, գեղարվեստի այդ ռիսերիմ թշնամին: Պետք է վերջապես թողնել սուտ մարգարեությունը, տափակ փիլիսոփայությունը և ընտրել իբրև նշանաբան՝ պարզ ռեալիզմ և անկեղծություն»⁶:

Այս տեսակետից Մանվելյանը բարձր է գնահատում Ճուղուրյանի «Մոռացված աշխարհը»: Հայ գյուղագրության այդ նշանավոր ստեղծագործությունը քննադատի ուղադրությանն է արժանացել գյուղացիության կյանքն ու կենցաղն արտացոլող ճշգրիտ, երբեմն կոլորիտային պատկերներով: Հեղինակն ընթերցողի առջև բաց է անում մի անծանոթ աշխարհ, ուր մարդիկ ապրում են յուրատիպ կյանքով ու հետաքրքրություններով: Հանդես են գալիս բազմաթիվ ու բազմապիսի անձնավորություններ, որոնք տարբեր կողմերից լրացնում և ամբողջացնում են հայ գյուղացիության հավաքական կերպարը: «Հայ գյուղացիության ընտանեկան նիստ ու կացը, դաշտային և հասարակական կյանքը իր բոլոր արտահայտություններով հանդես է գալիս «Մոռացված աշխարհի» մեջ: Հայ գյուղացու իդեալը, հասկացողության շափը, բարոյականությունը, սովորությունները, նախապաշարմունքները, նորա լեզուն՝ իր հարուստ դարձվածքներով,— այս ամենը կատարյալ ճշտությամբ արտափայլել է սարկավադ Ճուղուրյանի արվեստի մեջ»⁷:

Բարձր գնահատելով «Մոռացված աշխարհը», Մանվելյանն, իհարկե, հակված չէ նեղացնելու ռեալիզմի սահմանները մինչև իրականության երևույթների լուսանկարչական արտապատկերում, մի բան, որ զգալի որակ էր կազմում գյուղագիրների, այդ թվում նաև Ճուղուրյանի ստեղծագործություններում:

Դեռևս 1892-ին, հայ գյուղի կյանքից վերցրած մի այլ ստեղծագործության՝ Ծիրակեցու

⁵ Նույն տեղում:

⁶ Նույն տեղում, էջ 128:

⁷ «Մուրճ», 1895, № 2, էջ 285:

«Մարոյի» մասին գրած գրախոսականում Մանվելյանը ռեալիստական արձակի, մասնավորապես վեպի հարցին, մոտենում էր անհամեմատ ավելի բարձր չափանիշներով: Գրախոսը վիպասանության մեջ առհասարակ նկատում է երեք ուղղություն: Առաջինը այսպես կոչված հոգեբանական ուղղությունն է, որի բնորոշ ներկայացուցիչն է համարվում Դոստոևսկին: Այս ուղղությունը ուղղում է խորանալ մարդկային հոգեբանության գաղտնիքների մեջ, մարդուն ներկայացնել իր ամբողջ ներքին բարդության մեջ: Կարելի է ենթադրել, որ այդ ուղղության տակ քննադատը հասկանում է ռեալիստականը՝ երկրորդ ուղղությունը նպատակ ունի կյանքում իրականացված տեսնել որոշ գաղափարներ, ուստի այստեղ հոգեբանական վերլուծությունը մղվում է երկրորդ պլան՝ տեղը զիջելով իդեալների մերկապարանոց քարոզին: Դա տենդենցիոզ, այսինքն ուղղանկյունական ուղղությունն է: Երրորդը՝ նատուրալիստական ուղղությունն է, որ ձգտում է տալ կյանքի մանրամասն, ուշադիր զննություններ և հետազոտությունների վրա հիմնված նկարագրեր:

Մանվելյանն ինչ-որ չափով խառնում է ռեալիզմի և նատուրալիզմի սահմանները, ավելի ճիշտ՝ կյանքի լուրջ ուսումնասիրությունը վերագրելով միայն նատուրալիզմին, կարծես բացառում է այդպիսի նախադրյալի անհրաժեշտությունը ռեալիստական արվեստում, մինչդեռ հոգեբանական, ռեալիստական ուղղությունը հիմնված է հենց իրականության զարգացման օրինաչափությունների խոր հետազոտության վրա, այն դեպքում, երբ նատուրալիստները չեն ընդունում մանրամասների թանձրության նույնիսկ հաճախ չէին տեսնում կենդանի օրինաչափություններ:

Մատնացույց անելով գրական ուղղությունների առանձնահատկությունները, Մանվելյանը ընդգծում է, որ բոլոր ուղղությունները վերջին հաշվով ննջված են մեկ միասնական չափանիշի՝ գեղարվեստականության բարձրագույն չափանիշի: «Որ ուղղությանն էլ կողմնակից լինի վիպասանը, — գրում է նա, — եթե կամենում է հետաքրքրական և օգտակար լինել, նա պետք է դեմ գնա գեղարվեստի այն օրենքներին, առանց որոնց չի կարող իրականանալ գեղեցիկի գաղափարը: Այդ օրենքները սորա կամ նորա քմահաճությունները չեն, նորա բխում են գեղարվեստի էությունից, նորա վավերացված են հանճարների հրաշալի օրինակներով»⁸:

Գեղարվեստի օրենքներն, այսպիսով, օբյեկտիվ բնույթ են կրում: Սակայն դրանք անփոփոխ նորմաներ չեն, որոնց պետք է հարմարեցնել հեղինակն իր ստեղծագործությունը, դրանք իրականության գեղարվեստական յուրացման սկզբունքներն են, որոնք երևան են գալիս ստեղծագործության կենդանի պրոցեսում. խոսքը վերաբերում է ոչ միայն իրականության փաստերի ուսումնասիրությանը, այլև գեղարվեստական պատկերի կառուցման գաղտնիքներին: «Երբ վիպասանը իրար հետևի շարում է եղելությունները, խոսքնում գործող անձանց, և այդ բոլորը նա անում է այնպես, որ ոչ դեպքերը, ոչ խոսակցությունները իրար չեն հետևում, այն ժամանակ, իհարկե, երկասիրությունը մատնված է անհետաքրքրության, և հեղինակը ինքն է իր ձեռքով առաջին մահաբեր հարվածը տալիս իր գրվածքին»: Վեպում նկարագրված իրադարձությունները պետք է համոզիչ լինեն հոգեբանորեն, այսպես, որքան էլ ողբերգական և արտաքենապես ազդու լինեն դրանք, ինչպես Շիրակեցու «Մարոյի» մեջ, միևնույն է, ոչ մի հետք չեն կարող թողնել ընթերցողի ներքնաշխարհում»⁹:

Մանվելյանի դիտողությունները անհարկի չէին, ոչ էլ վերաբերում էին մի եզակի երևույթի. 90-ական թվականներին հատկապես արևելահայ գրականության մեջ ռեալիզմը մի տեսակ «մոդա» էր դարձել: Մասնականներով գրվում էին վեպեր, վիպակներ և պատմվածքներ, որոնց հեղինակներն ամեն անգամ չէին մոռանում հիշեցնել ընթերցողին, որ իրենց նկարագրած դեպքերը տեղի են ունեցել իրականության մեջ: Եվ իրոք, դրանք որևէ իրական դեպքի պարզ պատմություններ էին, հաճախ առանց որևէ սկզբունքի և գաղափարի, բայց միշտ հրամցվում էին իրեն ռեալիզմ: Իրականության ճշմարտացի արտացոլման այսպիսի պարզունակ ըմբռնումը սպառնում էր ռեալիզմի բուն հիմքերին: Հասկանալի է, ուրեմն, թե ինչու քննադատությունը անողը էր այդպիսի երևույթների նկատմամբ: «Մեզ հարկավոր չեն այսպիսի ոչ «իրական» և ոչ եղբրական վեպեր և պատկերներ, — գրում է Մանվելյանը, — մեզ հարկավոր են միայն գեղեցիկ վեպեր և պատմվածքներ, որոնց նյութը լինի իրականությունը»¹⁰:

Քննադատը չի սահմանափակվում միայն ընդհանուր տեսական բնույթի դիտողություններով. իր առաջադրած սկզբունքներից ելնելով վերլուծում է որոշակի ստեղծագործություններ, հաճախ անդրադառնում նաև ստեղծագործության կոմպոզիցիայի, ժանրային առանձնահատկություններին,

⁸ Նույն տեղում, 1892, № 11, էջ 1675—1677:

⁹ Նույն տեղում, էջ 1675:

¹⁰ Նույն տեղում:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 1677:

ընդհանրապես գեղարվեստական պատկերի էությունն ու նրա առանձին կողմերին վերաբերող խնդիրներին:

Մանվելյանն առաջիններից մեկն էր, որ նկատեց հայ պոեզիայի աշխուժացումն ու վերելքը՝ «կսած 80-ական թվականների վերջերից, փորձեց խորանալ այդ վերելքի հասարակական-պատմական նախադրյալների մեջ, գիտակցեց ու բնութագրեց Լ. Հովհաննիսյանի կատարած շրջադարձային դերը հայ նորագույն պոեզիայում»:

Ինչպես իրավացիորեն նկատում էր քննադատը, 80-ական թվականների վերջերից հայ պոեզիան մտնում էր զարգացման նոր փուլը: 70-ական թվականներից հետո պոեզիայի բնագավառում անդորրություն էր տիրում: Լոբել էին Դուրյանը, Շահազիզն ու Պատկանյանը: Գրական հրապարակում իշխում էր ռեալիստական արձակը: Թվում էր, թե ժամանակակից գրականությունը պայմաններ չէր բնականաբար պոեզիայի նոր վերելքի համար: Բայց, ահա, 1887 թ. Մոսկվայում լույս է տեսնում Հովհաննես Հովհաննիսյանի բանաստեղծությունների անդրանիկ ժողովածուն: Բանաստեղծը բերում էր նոր ոճ, նոր զաղափարներ ու թեմաներ, ազդարարելով ռեալիզմի հաղթանակը նաև պոեզիայի բնագավառում: Հովհաննիսյանի անդրանիկ ժողովածուն մայրուղի էր բացում հայ պոեզիայի հետագա զարգացման համար: Ամբողջ 90-ական և 900-ական թվականներին հայ պոեզիան ընթանալով այդ մայրուղիով, ապրում է անշեղ և անընդհատ վերելք: Շուտով մամուլում և ապա՝ առանձին ժողովածուներով հրապարակ են գալիս Թումանյանի անդրանիկ ստեղծագործությունները, որոնք նշանավորում էին Հովհաննիսյանի հիմնադրած նոր ուղղության հաղթանակը: «Լ. Հովհաննիսյանի «Բանաստեղծություններ»-ի լույս տեսնելուց մինչև Լ. Թումանյանի «Բանաստեղծություններ»-ի երկան գալը, այսինքն՝ 1887 թ. մինչև 1890 թ., նշանավոր ժամանակամիջոց է մեր բանաստեղծության պատմության համար, — նկատում է Մանվելյանը և ավելացնում. — այս խոսքերի ճշտությունը ամենալավ կորոշե ապագա 10—15 տարին»¹²:

Քննադատի այս համոզվածությունը հիմնված է գրական ժամանակակից իրադարձությունների վերլուծության վրա: Թեև նա չի փորձում բացատրել ռեալիստական պոեզիայի վերելքի հասարակական պատճառները, բայց և այնպես այն հիշտ տեսակետին է, թե գրական այս կամ այն ժանրի գերակշռությունն ու վերելքը, մյուսների համեմատությամբ, միշտ ունենում է իր պատմական նախադրյալները իրականության մեջ: «Թե ինչու այս կամ այն ժամանակ երևան են գալիս մի տեսակ գրողներ, — ողբերգակներ, վիպասաններ կամ բանաստեղծներ, և գրականության այս կամ այն ճյուղը գերակշռող է դառնում, — գրում է Մանվելյանը, — այդ խնդիրը պետք է որոնի իր պատասխանը հասարակական կյանքի ընդհանուր պայմանների մեջ»¹³: Ուրեմն, պոեզիայի վերելքը 90—900-ական թվականներին օրինաչափ երևույթ էր հայկական իրականության համար:

Թումանյանի անդրանիկ գրքուկում արդեն Մանվելյանը նկատում է բանաստեղծի անհատականության հիմնական գծերը, այն էական տարրերը, որոնք հետագայում զարգանալով՝ մեկ տասնամյակ հետո պետք է դառնային հայ ռեալիստական պոեզիայի ամենաբարձր նվաճումները: «Նա յուր պոեմաների մեջ նման չէ ոչ մեր հին, ոչ նոր բանաստեղծներին. նա կանգնած է առանձնակի, նա ինքնուրույն է, նա մի տեսակ նորություն է մեզ համար: Այդ առանձնահատկությունը ժողովրդական տարրն է, որ և կազմում է նրա վիպական ոտանավորների զարկերակը»¹⁴:

Դեռևս իր առաջին քայլերն անող բանաստեղծի անհատականության առաջին ճիշտ բնութագրման համար ոչ միայն քննադատի սուր աչք էր պետք, այլև գրական կյանքի զլխավոր միտումների զգացողություն: Մանվելյանն ուներ և՛ մեկը, և՛ մյուսը: Չպետք է մոռանալ, որ խոսքը Թումանյանի ստեղծագործության այն շրջանի մասին է, երբ նա քնարական բանաստեղծությունների մեջ մեծ մասամբ աշակերտում էր հներին, երբ նրա պոեմները անմշակ էին ու ձգձգված, երբ նրա ոճը չէր հասել իսկական թումանյանական բյուրեղացման: Վերջապես, հենց այս ամենի պատճառով էր, որ քննադատության մեջ այնքան էլ բարեկամաբար չընդունվեց բանաստեղծի առաջին ելույթը: Ահա թե ինչու առանձնապես զննատելի է, որ Մանվելյանն, այնուամենայնիվ, կարողացավ անվարժ ու անմշակ տողերի ետևում տեսնել խոշոր տաղանդի առկայությունը: Հետաքրքիր է, որ հետագայում բանաստեղծի ստեղծագործական հասունացումը ընթացավ հիմնականում այն ուղղություններով, որոնք նշում էր Մանվելյանը:

¹² Նույն տեղում, 1891, № 1, էջ 93:

¹³ Նույն տեղում:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 95—96:

ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ Л. МАНВЕЛЯНА

Л. В. ДАВТЯН

Р е з ю м е

В литературном наследии Л. Манвеляна важное место занимают статьи и рецензии, посвященные различным вопросам истории и теории литературы, драматургии и театра. Как теоретик и критик Л. Манвелян относится к тому поколению критиков конца XIX века, главным устремлением которого была защита прав реализма.

В условиях, когда борьба за реализм означала борьбу за самостоятельную литературу, обращаясь к вопросам о народности литературы, об отношении искусства к действительности, о принципах построения художественного произведения, Манвелян рассматривал их в свете реалистического направления, обосновывая то положение, что единственным направлением, с которым связывается будущее армянской литературы, является реализм. Теоретические положения критика основывались на знании современных процессов литературной жизни и неразрывно связаны с ними.