

Հեցեիկ Հովհաննեսիսյան

Մ Ա Ր Տ Ի Ր Ո Ս Մ Ն Ա Կ Յ Ա Ն

Մարտիրոս Մնակյանն արևմտահայ ընտանիքի զգալի խոշոր ներկայացուցիչներից մեկն է։ Նրա գործունեությունն անցյալ դարի հայ թատրոնի պատմության մեջ կազմում է մի ամբողջ էպոխա։ Բնական ասպարեզ մտնելով 1850-ական թվականների վերջին, երբ նոր էր կազմավորվում արևմտահայ պրոֆեսիոնալ թատրոնը, Մնակյանը գործել է մինչև մեր գարի առաջին տասնամյակները, երբ վաղուց արգեն Պոլսում գոյություն չունեի հայ թատրոն։ Վաճառման փառքի շատ դիպուկ բնորոշմամբ Մարտիրոս Մնակյանը կենդանի վկայությունն է և պատմությունը արևմտահայ թատրոնի, ապա նաև թուրք թատրոնի սկզբից մինչև առաջին համաշխարհային պատերազմի վախճանը։

Մնակյանի ստեղծագործական կյանքը իր հակասականությամբ, իր վերելքներով և անկումներով արևմտահայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի պատմությունն է, ավելի ճիշտ՝ նրա խորհրդանշումը։ Իր մեջ միավորելով ուսուցչին, դերասանին, բեմադրողին, թարգմանչին և անտրեսպրենյորին, Մնակյանն ամենից առաջ եղել է տաղանդավոր դերասան, ինքնատիպ և հետաքրքիր արտիստական անհատականություն։ Նա թեև չի ունեցել իր ժամանակակիցի՝ Պետրոս Ազաճյանի ոչ տաղանդի ուժը, ոչ էլ արվեստի ընդգրկման սահմանները, բայց միակն է եղել, որին ժամանակին փորձել են համեմատել նրա հետ։ Մնակյանը չի բարձրացել մինչև Շեքսպիր, այլ միայն մոտեցել է նրան, զգացել, որ նա է կատարելության չափանիշը։ Նա թույլ չի ունեցել, բայց այլ պայմաններում և այլ հողի վրա կարող էր ավելի մեծ լինել, քան եղավ։ Ժակատագրի բերումով նա կարծես դատապարտված էր իր վրա կրելու այն բոլոր հարվածները, որոնց զոհ զնաց ոչ միայն արևմտահայ թատրոնը, այլև ամբողջ արևմտահայ մշակույթը։

Հոգվածում փորձել ենք համառոտակի ուրվագծել Մարտիրոս Մնակյանի կյանքի և բեմական գործունեության ընդհանուր պատկերը։

* * *

Մարտիրոս Մնակյանը ծնվել է Պոլսում 1837 թ. Սովորել է Խասգյուղի ներսիսյան վարժարանում, իսկ ավարտելուց հետո աշխատել այնտեղ՝ որպես երկրաչափության դասատու։ Մնակյանը բեմական առաջին քայլերն սկսել է ներսիսյան վարժարանի դպրոցական բեմում, ֆրանսերենի դասատու Թիդկ Գարեգին Չափրաստճյանի ղեկավարությամբ։ Հետագայում՝ 1859 թ. Չափրաստճյանն իր խումբը դուրս է բերել դպրոցական շրջանակից և կազմակերպել Խասգյուղի հայտնի թատրոնը։

Այստեղ եղել են ապագա նշանավոր թատերական գործիչներ՝ Մաղաթյանը, էքշյանը, Ֆառուկաճյանը, Պենկյանը և կոմպոզիտոր Տիգրան Չուխաճյանը՝ որպես երաժշտական ղեկավար։ Ինչպես Պենկյանը Օրթագյուղում և Հեքիմյանը Բերայում, այնպես էլ Չափրաստճյանը Խասգյուղում պատրաստվում էր սկիզբը դնելու ազգային պրոֆեսիոնալ թատրոնի։ Բայց Խասգյուղի թատրոնը կարճ կյանք է ունեցել։ Նույն տարում (1859) այն փակվել է կառավարության հրամանով։ 1860 թ. Մնակյանը մասնակցել է նաուսի թատրոնում Սրապիոն Հեքիմյանի կազմակերպած ներկայացմանը։ Իտալացի դրամատուրգ Մոնտիի «Արխտոտեմ» ողբերգությունում նա կատարել է Արխտոտեմի դստեր Կեսիրայի դերը։ Այս ներկայացումից հետո թատրոնը Մնակյանի համար դարձել է գործունեության հիմնական ասպարեզ։

Պոլսահայ դերասանության առաջին սերունդը ձևավորվում էր այնպիսի մթնոլորտում, երբ

1 «Սովետական արվեստ», 1955, № 4, էջ 35։

2 Կենսագրական տվյալները մասամբ քաղված են Մնակյանի համառոտ ինքնակենսագրությունից (Թեոդիկ, «Ամենուն տարեցույցը 1900-1901 թթ. — 349»), մասամբ էլ նրա կենսագիրների (Շարասան, Սմբ. Դավթյան, Զ. Օրթագյուղի ներսիսյաններից և ժամանակի մամուլից)։

թատրոնը դիտվում էր որպես ազգային-հայրենասիրական գործ։ Այդ թատրոնին սնունդ էին տալիս Պեշիկթաշլյանի, Հեքիմյանի ու Թերզյանի պատմա-հայրենասիրական ողբերգությունները, Հյուգոյի և Դյումա-հոր ռոմանտիկական դրամատուրգիան ու Մոլլերը։ Ֆրանսիական և իտալական ռոմանտիզմի հետ միասին պոլսահայ բեմ էր թափանցում մելոդրամաների այն ահագին քանակությունը, որ տեղ էր գտել Փարիզի մեծ ու փոքր բեմերում և քաղաքից քաղաք ու երկրից երկիր թափառող իտալական թատերախմբերի խաղացանկում։ Այս ճանապարհով պոլսահայ պրոֆեսիոնալ թատրոնում ռոմանտիզմը հաստատվում էր որպես բեմական ուղղություն։

Դա ժամանակի պահանջն էր։ Հանդիսատեսը, բեմից ուզում էր լսել պաթետիկ խոսք և հակաբռնակալական ու հայրենասիրական ճառեր։ «Արևելյան թատրոնը», որ առաջին պրոֆեսիոնալ դրամատիկական թատրոնն էր Մերձավոր Արևելքում, կուլտուրական խոշոր երևույթ լինելուց բացի, նաև քաղաքական երևույթ էր։ Թատրոնի շուրջը բորբոքված բանավեճը, որին մասնակցում էին պոլսահայ բոլոր թերթերն ու հանդեսները և գաղափարական տարբեր հոսանքների ներկայացուցիչներ, իր հիմքում խորապես քաղաքական պայքար էր։ Հարություն Սվաճյանը և նրա «Մեղուն», ի դեմս թատրոնի, ոչ այնքան պաշտպանում էին նոր հիմնված մի մշակութային կազմակերպություն, որքան հաստատում էին սուբալտոր մտավորականության գաղափարախոսությունը։ Պատահական չէր, որ թատրոնի շուրջը պտտվող գաղափարական վիճերին առիթ էր տվել «Արևելյան թատրոնի» առաջին ներկայացման առթիվ Միքայել Նալբանդյանի արտասանած «Ազգային թատրոն Պոլսի մեջ» նշանավոր ճառը, ինչպես պատահական չէր նաև այն, որ թատրոնի ամենակատարի թշնամին ռեակցիոն կղերականության պարագլուխ Տերոյենցն էր։

Ժամանակն այնպիսին էր, որ պետք էր հզոր ձայնով ասված վերամբարձ խոսք, ազատության այնպիսի շնորհահար, ինչպիսին էր Ալֆիերին՝ դարեակզրի Իտալիայում։ Արևմտահայ դեմոկրատական մտավորականությունը ոգեշնչված էր Իտալիայի ազատագրական պատերազմի և ֆրանսիական հեղափոխությունների կենդանի օրինակով։

1861 թ. դեկտեմբերի 14-ի պատմական ներկայացումից (Ռոթա՝ «Երկու հիսնապետներ») սկսած Մնակյանը Պոլսում և Իզմիրում մասնակցել է «Արևելյան թատրոնի» գրեթե բոլոր ներկայացումներին մինչև 1866—67 թատերաշրջանը։ Այդ ընթացքում նա կատարել է մոտ քառասուն գեր հայ պատմա-հայրենասիրական ողբերգություններում, Հյուգոյի և Դյումայի ռոմանտիկական դրամաներում, թարգմանական մելոդրամաներում և կատակերգություններում ու ողբերգություններում։ Դրանցից են Երվանդը (Թերզյան՝ «Սանդուխտ»), Սիսակը (Պեշիկթաշլյան՝ «Արշակ Բ»), Պապը (Վանանդեցի՝ «Ներսես Մեծ»), Վահրամը (Հեքիմյան՝ «Վահրամ»), Նեոկլեսը (Մետաստազիո՝ «Թեմիստոկլես»), Գոնիպոսը (Մոնտի՝ «Արիստոտել»), Քրմապետը (Շաթուրիան՝ «Մովսես Մարգարե»), Կլեանտը (Երևակայական հիվանդ), Քլիթանդրը (Ժորժ Դանդեն), Ռոդոֆոն (Հյուգո՝ «Անգիլո»), Ջենարոն (Ալուկրեցիա Բորջա), Արտուրը (Դյումա՝ «Թերզյան»), Հենրիխը (Կատարին Հովարդ) և տալքեր նկարագրի ու խառնվածքի այլ կերպարներ։

Ժամանակին նրա մասին դրվեստով ևն դրել հատկապես Իզմիրի թերթերը։ «Արշալույս Արարատյանը» գրել է, որ Մնակյանը նույնքան վարպետ է և սփրո, հակամիտության ու հուսահատության տեսարաններում, և ճշգրտորթության, կեղծ ձևերու, բանասերու ուրախության թեթևամիտ խոսակցությանը մեջ և արժանավորության, հանդիմանության ու ծանրաբարոյության մեջ»։ Թերթը եզրակացրել է, որ Մնակյանի դերասանական խառնվածքը հարմար է ողբերգության, դրամայի ու կատակերգության համար։

Բայց Մնակյանն ամենից ավելի հակում է ունեցել դեպի լիրիկական և հերոսական նկարագրի դերերը։ Դրամատիկ լարվածությունը, ցնցող բեմական էֆեկտները, պաթետիկ պոթվումները երիտասարդ դերասանի տարբեր հն եղել։ Նրա այս շրջանում ստեղծած բեմական կերպարներին ամենից ավելի հատուկ է պայքարի տրամադրությունը, ռոմանտիկ-հերոսական շունչը և անիշխանական ոգին։ Այդ հատկանիշներն են կրում Մնակյանի բարձր գնահատված դերակատարումները՝ Վահրամը, Երվանդը, Ջենարոն և Ռոդոֆոն։

1866—67 թատերաշրջանում Մնակյանի բեմական գործունեությունն ընդհատվել է։ Դերասանի նյութական անապահովությունը նրան ստիպել է դիմելու նախկին մասնագիտությանը։ Մասնակցելով «Արևելյան թատրոնի» ներկայացումներին, Մնակյանը 1866—67 թթ. միաժամանակ ուսուցչություն է արել էյուպի և Գեղիկ Փաշայի ազգային վարժարաններում։ Որոշ ժամա-

նակ անց նա թողնում է բնմը, Թաքցնելու համար, որ ինքը պատկանել է այնպիսի արհամարհված ու ստորացված խավի, ինչպիսին ղերասանությունն էր, Մնակյանն իր ազդանունը դարձնում է Թևստիճյան, 1868 թ. նա ամուսնանում է և թատրոնի գայթակղեցնող մոտիկությունից հեռու լինելու համար, մեկնում է Կեսարիա, որտեղ նրան առաջարկվել էր ուսուցչի պաշտոն՝ նոր բացված «Արամյան ընկերության» դպրոցում:

1867 թ. Պոլսում բեմ էր բարձրացել Ադամյանը, 1868-ին Վարդույանը հիմնել էր իր «Օսմանյան թատրոնը», 70-ական թվականների սկզբին «Արևելյան թատրոնի» վերակազմակերպման էր դիմել Մաղարյանը: Թատրոնական կյանքի լուրերը թերթերի միջոցով հասնում էին Կեսարիա, Մնակյանին, որին շարունակում էր ձգել թատրոնը և ղերասանի բոհեմական կյանքը: 1872 թ. աշնանը Մնակյանը վերադառնում է Պոլիս: Չնայած Վարդույանի խոստովանելուն ու թախանձանքներին, նա մտնում է Մաղարյանի խումբը⁴, Մաղարյանն այն բեմական գործիչներից էր, որոնք ամենից ավելի հետևողականորեն էին պայքարում ավագային պրոֆեսիոնալ թատրոնի համար: Նրա մոտ էին հավաքված պոլսահայ բեմի ամենատաղանդավոր ղերասանները՝ Ադամյանը, Ազնիվ Հրաչյան, Սիրանույշը, Աստղիկը, Մարի Նվարդը, Դավիթ Բրյանցը և ուրիշներ: Չնայած այսպիսի խոշոր տաղանդների համախմբմանը, նյութական հնարավորությունները Մաղարյանին թույլ չեն տալիս դիմանալու Վարդույանի «օսմանյան թատրոնի» մրցակցությանը: 1873—74 թթ. վերջում խումբը քայքայվում է: Մնակյանը, Բրյանցը, Սիրանույշը և Մարի Նվարդը անցնում են Վարդույանի խումբը: Մնակյանը դառնում է խմբի ղերուսույցը:

Վարդույանի թատրոնում Մնակյանը մնում է հինգ թատերաշրջան՝ հինչև 1878 թ., երբ լրանում է խմբի պետական արտոնություն ժամկետը: Այստեղ նրա խաղացանկին ավելանում են նոր դերեր՝ Արշակ Բ («Կույրն Տիրան»), Պիեռ («Փարիզի աղքատներ»), Հենրի Բետֆոր («Ս. Պողոսի եկեղեցու զանգահարը»), Ռոբերտ («Երկու հիսնապետներ»), Տակոբեր («Թափառական հրեա»), Արբա Ֆարիա («Կոմս Մոնտե Քրիստո») և այլն: Այստեղ է նա խաղում իր «մինչև մանրամասն բնական և ղեղեցիկ»⁵ Դոն Սևարը («Դոն Սևար դը Բազան») և ժամանակակիցների կողմից անգերազանցելի համարված Արման Դյուվալը («Քամեկազարդ կինը»):

Ռուս-թուրքական պատերազմի շրջանում՝ 1878 թ. Վարդույանի խումբը բաժանվում է երկու մասի: Մի մասը Ֆասուլեաճյանի պլանավորությամբ մնում է Պոլսում, հետո գնում Բրուսա, մյուս մասը՝ Մնակյանի գլխավորությամբ՝ Սալոնիկ, Սիրանույշը, Աստղիկը և Չափրաստը փոքր խմբով գնում են Ռոդոստո, որտեղ միանում են Պենկյանի օպերետային խմբին և անցնում Ադանա: Նույն տարում Պենկյանն իր խումբն է հրավիրում Մնակյանին՝ որպես ղերուսույց և կոմպոզիտոր Տիգրան Չուխաճյանին՝ որպես երաժշտապետ (դիրիժոր): Պրոֆեսիոնալ հաստատուն հիմքերի վրա դրված այս օպերետային խումբը մեկնում է Ադրիանապոլիս: Խմբով բացի Պենկյանից և Մնակյանից եղել են Գարեգին Ռշտունին, Միր. Չափրաստը, Միհրան Կյուրեղյանը, Գարազյանները, Սիրանույշը, Աստղիկը, Մարի-Նվարդը, Գոհարիկ Շիրինյանը: Բեմադրվել են Չուխաճյանի «Լեբլեբիջին», «Արիֆը», «Քյոսե Քյոհան», Օֆենբախի «Հրաշագեղ Հեղինեն» և «Օրֆեոսը», Լեկոկի «Ժիրոֆլե Ժիրոֆլյան», Խմբի հաջողության հիմքը եղել են Սիրանույշը և Գարազյանը: Մնակյանը բացի ղերուսույց լինելուց խաղում է մի քանի օպերետային դերեր՝ դրանց թվում՝ Պոլսոն («Օրֆեոս»), Մենելայոս («Հրաշագեղ Հեղինեն»), Բոլբո («Ժիրոֆլե Ժիրոֆլյան») և Բոնբոն («Մաղամ Անգո»): Նրա բեմական ղուլս-գործոցներից է պառնում Լերբերիջի Հոր-հոր աղան Չուխաճյանի հայտնի օպերետում⁶:

Որոշ ժամանակ անց Պենկյանի խումբը վերադառնում է Պոլիս: Մնակյանը ղերասանների մի խմբի հետ, որոնց հետ էր նաև Մարի-Նվարդը, մնում է Ադրիանապոլսում, բեմադրելով Դյուվալի «Կատրին Հովարդը», Դյուվա-որդու «Քամեկազարդ կինը» և մի քանի մելոդրամաներ: Այս խմբով նա գնում է Սալոնիկ, ապա Մերսին, Ադանա և 1879 թ. գարնանը վերադառնում Պոլիս: Այստեղ Օրթագյուղում Ազնիվ Հրաչյան կազմակերպել էր թատերախումբ, որի մեջ էր նաև Ադամյանը: Մնակյանն իր խմբով միանում է Ազնիվ Հրաչյանի խմբին:

Ազնիվ Հրաչյան փորձում էր վերակենդանացնել «Արևելյան թատրոնի» և Մաղարյանի խմբի տրագիկաները: Թատերաշրջանի վերջում Պոլիս է ժամանում Գևորգ Չալկյանը և Ադամյանին, Սիրանույշին ու Աստղիկին հրավիրում Թիֆլիս 1879—80 թատերաշրջանի համար:

1880-ին Վարդույանն իր արդեն քայքայված խումբը հանձնում է Մնակյանին, բայց վերջինս ղերասանների պակասության պատճառով դժվարությունների առաջ է կանգնում, ումանք

⁴ Մ. Մնակյան, Ինքնակենսագրություն: Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1929, էջ 314:

⁵ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 90:

⁶ Շաբասան, Թրքահայ բեմը և իր գործիչները, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 32:

Ֆասուլեաճյանի հետ գնացել էին Բրուսա, շատերը Պենկյանի օպերետի խմբում էին։ Մնակյանը մի կերպ ավարտում է թատերաշրջանը և մնում տարտամ ու անորոշ վիճակի մեջ։ Այդ վիճակից նրան հանում է Թիֆլիսի «Բատրոնական կոմիանտի» անդամ Արդար Հովհաննիսյանը, որ եկել էր Պոլիս հատկապես Մնակյանին հրավիրելու նպատակով։ Մնակյանը գնում է Թիֆլիս Ծրանուհի և Վերգինե Գարագաշյանների հետ միասին, Թատերաշրջանն ավարտելուց հետո վերադառնում է Պոլիս և շարունակում ներկայացումներն իր խմբի հետ Շահագեք-բաշը թատրոնում՝ թուրքերեն լեզվով։ Հաջորդ թատերաշրջանի սկզբում Մնակյանին Թիֆլիս հրավիրելու համար Պոլիս է ժամանում Թիֆլիսի թատերախմբի գիրակապորդ իշխան Նապոլեոն Ամատունին։ Այս անգամ Մնակյանի հետ հրավիրվում են նաև Մարի Նվարուր և Ազնիվ Հրաչյան։

Մնակյանը Թիֆլիսի թատրոնում խաղում է ընդամենը երկու թատերաշրջան (1880—1882), որի ընթացքում նրա դերասանական անհատականությունը դրսևորվում է արտաքին խորությամբ ու բազմակողմանիությամբ, քան նախորդ քսան տարիների ընթացքում։

«Մեղու Հայաստանի» թատերախոսականների հեղինակ Սպանդար Սպանդարյանը Մնակյանի բեմական կատարման մեջ նկատել է այնպիսի նրբություններ, որոնց մասին երբեք չի գրել պոլսահայ թատերական քննադատությունը։ Վերջինս, ինչպես հայտնի է, սակավ է անդրադարձել դերասանական կատարման հարցերին։ Նաղացանկը, որի վրա ձևավորվել էր Մնակյանի տաղանդը, շահական էր դերասանի պրոֆեսիոնալ հնարավորությունների մարզման տեսակետից, բայց պակասավոր ստեղծագործական անհատականության լրիվ դրսևորման համար։ Մնակյանի հնարավորություններն ավելին էին, քան նրա կատարած գերերը, լավագույն դերերը, որոնք Պոլսում և Իզմիրում հռչակ էին բերել Մնակյանին, Հյուգոյի, Մոլիերի և դյումա-ների կերտած կերպարներն էին։ Դրանց կողքին մեծ թիվ էին կազմում մեկոդրամային թառաչին սիրահարների և ժազնվական հայրերի դերերը։ Մնակյանի խաղացանկում փոքր տեղ չէին գրավում նաև ողբեր ու օպերետը։

Թվում է, որ մշակված ինտոնացիաներից, կեցվածքայնությունից և արտաքին պլաստիկայից ավելի չպետք է ունենար այս դերասանը։ Բայց առաջին իսկ ներկայացումներից հանդիսատեսը և մամուլը նկատում են, որ գործ ունեն ոչ սովորական մի դերասանի, այլ տաղանդավոր ու փորձված արտիստի հետ, որը ոչ միայն հայ բեմին, այլև օտար բեմերին էլ կարող է պատիվ բերել⁷։ Ոմանք փորձում էին նրան հավասարեցնել և նույնիսկ բարձր դասել Աղամյանից։ Պատճառն այն էր, որ Մնակյանը ավելի շատ փորձ և հմտություն ուներ։ Դա գիտեին և տեսնում էին բոլորը։ Բայց որ Աղամյանը ավելի շատ լիցք ուներ ապագայի համար, դա չէին տեսնում շատերը։ Աղամյանը դեռ չէր մոտեցել Շեքսպիրի կերպարներին։ Աղամյանը դեռ Աղամյան չէր դարձել, իսկ Մնակյանը ուսուցիչ էր ճանաչվում շատ պոլսահայ դերասանների համար։ Մի շրջան հանդիսատեսը և թատերական քննադատությունը Մնակյանին և Աղամյանին մոտենում էին որպես հավասար հեղինակությունների, չենց այդ շրջանում է, որ Մնակյանը հանդես է գալիս իր բազմակողմանի տաղանդով ու տարիների փորձով։

Նրա բեմական կատարման մեջ հատկապես աչքի է զարնում մանրամասների մտածված մշակումը, արտահայտչական միջոցների հակիրճությունն ու լակոնիզմը, հոգեբանական խնդիրների անսպասելի և իմաստավորված լուծումները, բեմական արարքների ուժեղ տրամաբանականությունը։ Այս հատկանիշները նկատի ունեն մամուլը, գրելով. «Ինչ պակասություններ էլ որ գտնելու լինենք պ. Մնակյանի մոտ, այժմ իսկ կարող ենք ասել, որ նա տաղանդավոր դերասան է, որ նա գլխից մինչև ոտքը արտիստ է, որ հայ բեմը մինչև այսօր նրա նմանը չի ունեցել և հայտնի չէ, թե երբ կունենա»⁸։ Քննադատը նկատի ուներ նաև Մնակյանի դերասանական խառնուրդի հազվագյուտ բազմակողմանիությունը։

Պիեսները, որոնցով հանդես էր գալիս Մնակյանը 1880—81 թատերաշրջանի սկզբում, գեղարվեստական տեսակետից աննշան էին. սովորական մեկոդրամատիկ սյուժեներ, մեկընդմիջում հաստատված սիտուացիաներ, կենդանի բնավորությունների փոխարեն՝ մաշված սխեմաներ, անհավաստի պատահականություններ, հոգեվիճակների գերբնական լարվածություն և այլն։ Դերասանական փայլուն տրյուկների և հանդիսատեսի ներվերը ցնցելու համար բավականաչափ նյութ կար այդ պիեսներում։ Բայց ինչ էր անում Մնակյանը։ Իր «մեղիկ խաղով և մտքերի լակոնական արտահայտությամբ», զբնական և աղղու խաղով, «հաստատ և որոշ տիպ» ներկայացնելով, նա մեկոդրամային կերպարների տրագիցիոն սխեմաներին տալիս էր շոշափելի ձև և

⁷ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 73։

⁸ Նույն տեղում, 1880, № 71։

սոցիալական հնչելություն: Մնակյանը մերօրոգրաման բարձրացնում էր սոցիալական դրամայի աստիճանին:

Առաջին չորս դերերը, որոնցով Թիֆլիսի բեմում հանդես եկավ Մնակյանը, հետևյալներն էին՝ դեր Լոնն («Թերեզա»), Մորիս («Ալպյան հովվուհի»), Սարգան («Ալյուսի Դիդի»), Մյուռն («Դուգլաս»): Այս չորս դերերի մասին էլ մամուլը դրում էր բացահայտ հիացմունքով. «Նա ճշտությամբ բմբռնել էր ամեն մեկ դերի իմաստը, մշակել էր ամեն մեկ դիրքը, երեսի արտահայտությունը և անդամ բերանից դուրս եկած ամեն մեկ հնչյունը»⁹։ Բայց քննադատին հիացրել է ոչ միայն Մնակյանի դերասանական տեխնիկան, այլև կերպարի ինքնատիպ բեմական մեկնաբանությունը:

«Ալյուսի Դիդի» մեկօրոգրամայում, որտեղ զլխավոր դերակատարն Ադամյանն էր, Մնակյանը հանդես է եկել մի երկրորդական դերի (Սարգան) կատարմամբ: Սարգանը խաբեբա է, գայթակղեցնող, անառակ, ասամուլ և հաշվենկատ, պիեսից պիես անցնող տրագիցիոն ավանտյուրիստ: Բայց Մնակյանը մի կողմ թողնելով մեկօրոգրամային «չարագործի» մաշված տիպը և «այդ դերից ստեղծեց մեկ ուրիշ անձնավորություն, մեկ հասակով մարդ, փորձված, մոլեգին և հարուստ լանկիր»: Նա ներշնչեց այդ դերում հոգի և մարմնավորեց նրան շոշափելի ձևով»¹⁰:

Բոլոր տվյալներից երևում է, որ Մնակյանին բնահանրապես հատուկ է եղել կերպարի արտաքին, բնորոշ հատկանիշների վարպետ մարմնավորումը: Կերպարի մեջ բնավորություն որոնելը Մնակյանի համար եղել է ամենահիմնական ելակետը: Նրա շատ դերակատարումներ գնահատվել են ամենից առաջ այս տեսակետից: Դրանցից են Կոմս Կարինուին (Ֆելոյն՝ «Դալիա»), Բարանտենը (Դյումա-որդի՝ «Տիկին Օբրևի գաղափարները»), Ժան Ալվարեսը (Ժիրարդեն՝ «Մի կնոջ տանջանք»), Սիմոնը (Դյումանուար և Գլեննրի՝ «Մերունի կապրալը») և այլն:

Ահա թե ինչ էլ գրում քննադատը Ժան Ալվարեսի դերի մասին. «Պ. Մնակյանի դերը շնչին էր և թե իր բնավորությամբ անհամակերպ, բայց և այնպես պ. Մնակյանի Ժան Ալվարեսը չկորավ: Նա ներկայացրեց մի հաստատ և որոշ տիպ: Ուշադրության արժանի է այն երևույթը, որ պ. Մնակյանը համեմատաբար անշան դերում յուր դիմացի զորեղ, իշխող դերում խաղացողի մոտ չի կորչում: Սա նշանակում է, որ նա բեմական արհեստը լավ հասկանում է և տաղանդ ունի»¹¹: Հետագայում Մնակյանի ժամանակակիցները նրան ամենից ավելի համեմատել են ֆրանսիական ռոմանտիկ բեմական դպրոցի խոշորագույն դերասան Ֆրեդերիկ Լեմեթրի հետ, որի մասին Կոկլեն-ավազը հիացմունքով գրել է. «Կան դերասաններ օժտված բնութագրման այնպիսի ուժով, որ զուտ սխեմատիկ դերերից ստեղծում են արտասովոր կենսական և ճշմարիտ կերպարներ: Որքան կային դրամաներ, որոնց մասին ասում էին. «Ինչ դատարկ պիես է, բայց որքան հիանալի է նրանում Ֆրեդերիկը»¹²:

Մնակյանն ազատ չէր նաև թերություններից՝ ժեստերի երբեմն անհարկի առատությունից, ռամպայի մոտ խաղալու և խոսքը հանդիսատեսին ուղղելու սովորությունից: Մնակյանի մոտ հակում է եղել նաև հանդիսատեսի ուշադրությունն իր վրա գամել այնպիսի տեսարաններում, որտեղ ըստ պիեսի ուրիշը պետք է լինի կենտրոնում: Բայց քննադատներին բոլոր դեպքերում հիացրել է նրա մշակված դերասանական տեխնիկան: Այս իմաստով բարձր են գնահատվել Դոն Սեղարը («Դոն Սեղար դը Բազան»), Բլանդրոզը («Փարիզի աղքատներ»), Վալետինը («Սանսելի կոմսուհի») և ուրիշ դերեր: Քննադատներից մեկը «Փարիզի աղքատներ» մի ներկայացման մասին գրում է. «Պիեսը լավ զնայց շնորհիվ պարոնայք Ադամյանի և Մնակյանի տաղանդի, որոնք դրականորեն արդարացնում են ֆրանսիական արտիստի դիպլոմը: Եվ ոչինչ չկա դրանում զարմանալի, քանի որ նրանք երկուսն էլ դրամատիկ արվեստը սովորել են ֆրանսիական թատերական դպրոցներում»¹³: Այս տղերի հեղինակը մտքով անգամ չի անցկացրել, որ Ադամյանն ու Մնակյանը իրենք Ֆրանսիայում չեն եղել, իսկ «թատերական դպրոցների» մասին միայն հեռավոր գաղափար ունեին:

Մնակյանի մասին դրականորեն է արտահայտվել նաև այնպիսի մի դժվարահաճ քննադատ, ինչպիսին էր Գրիգոր Այծրունին: Նա Մնակյանի հանդեպ երկար ժամանակ լռություն է պահ-

⁹ Նույն տեղում:

¹⁰ Նույն տեղում (ընդգծումը հեղինակինն է):

¹¹ Նույն տեղում, № 90:

¹² Коклен-старший, Искусство актера, М.—Л., 1937, стр. 62.

¹³ «Кавказский курьер», 1881, № 6.

պանում, իսկ հետո գալիս է ույն մտքին, որ նա «ճշմարիտ դերասան է դառնում, դիկտիան սլարգ է ու հասկանալի, խաղը խելացի և մտածված»¹⁴։ Լինելով այն կարծիքին, «որ ռոմանտիկական պիեսներում խոր ազդեցություն են գործում միմիայն կարգից դուրս տաղանդավոր արտիստները, իսկ հասարակ մահկանացուները անզոր են հաղթել անբնականությունը»¹⁵, Արծրունին դրականորեն է արտահայտվում Մնակյանի ժորժ Դյուվալի մասին («Քամեկազարդ տիկինը»)։

Բայց Մնակյանը միայն ֆրանսիական ռեպրիզենտացիոն դերասան չէր։ Թիֆլիսում գտնված շրջանում նա կատարել է մի հսկայական բայլ ֆրանսիական ռոմանտիզմից մինչև Գրիբոյեդովի, Գոգոլի, Օստրովսկու, Սունդուկյանի ռեալիզմը և Շեքսպիրը։ Նա հաջողությամբ հանդես է գալիս Ֆամուսովի («Խելքից պատուհաս»), Քաղաքապետի («Ռեկիդոր»), Պոդկոլյոսինի («Ամուսնություն»), Վիշնևսկու («Արդյունավոր պաշտոն»), Կազարինի («Դիմակահանդես»), Կաբլ Մոորի («Ավազակներ»), Կլավդիոսի («Համլետ»), Դոն Ժուանի (Մուլլեր «Դոն Ժուան»), Պետրուշովի («Անսանձի սանձահարումը»), Շելլոկի («Լեննտիկի վաճառական»), Հասան Ջալալի («Բուզան»), Իսայի («Խաթաբալա»), Սարգիսի («Լի մեկ զոհ») դերերում։ Սրանցից հատկապես առանձնանում է Ֆամուսովը։

Մնակյանը երբևէ չէր եղել Ռուսաստանում։ Նրան բոլորովին անծանոթ էր ռուսական իրականությունը, առավել անծանոթ Լին ռուս բարձրաստիճան չինովնիկի և ռուս արիստոկրատի տիպերը։ Նախքան Ֆամուսովի դերին անցնելը նա խաղում է Վիշնևսկի՝ Օստրովսկու «Լեդյունավոր պաշտոն» դրամայում, Ռուսական մամուլը բարձր է գնահատում Մնակյանի այս դերը։ Հայտնիում է և այն միտքը, որ Մնակյանի ստեղծած տիպը հեռու էր ռուսական լինելուց¹⁶։ Թվում է, որ Ֆամուսովի դերը առավել դժվար պետք է լիներ նրա համար։ Մնակյանը ոչ միայն անծանոթ էր ռուս գրականությանը և Գրիբոյեդովին, այլև այդ դերում չէր տեսել ոչ մի ռուս, թեև երկրորդական դերասանի։ Բայց Մնակյանի Ֆամուսովը փայլուն հաջողություն գտավ։

«Մշակը», «Կավկազը», «Փորձը» հրապարակեցին թատերախոսականներ, որոնցում ընդգծված էր հատկապես այն, որ պիեսը լավ էր ուսումնասիրված և ճիշտ հասկացված իր բեմական մեկնաբանության մեջ, Բարձր էին գնահատվում Սիրանուշի Սոֆիան, Վերգինե Գարագաշյանի Լիզան, Մանդիլյանի Ռեպետիլովը և հստակապես Ադամյանի Չափկին ու Մնակյանի Ֆամուսովը։ «Կարելի է իսկապես հաճույքով հեռեկան նրանց խաղին չիմանալով անգամ հայերեն լեզուն»,—գրում էր «Կավկազը»¹⁷։ Վրաց հայտնի թատերական գործիչ Գրիբոյեդովադեո Դավիթ Էրիստովը գրում էր, որ չնայած պիեսի դժվար թարգմանելիությանը և թարգմանության մի քանի թերություններին, Ադամյանի, Մնակյանի և Գարագաշյանի խաղով պիեսը հնչեց ռուսերեն լեզվով¹⁸։

«Կավկազի» գնահատմամբ Մնակյանը Ֆամուսովի դերում թեև չի հիշեցրել հուշակավոր Շչեպկինին, բայց մեծ հաջողությամբ է կատարել իր դերը։ Մնակյանի կատարումը ավելի համարձակությամբ է դրվատել Էրիստովը։ Նա գրել է. «Դժվար կլիներ Ֆամուսովի դերը պ. Մնակյանի համար, որ երբեք Ռուսաստան եղած չէ և հավանական է, ոչ միայն Մոսկվայի, այլև ոչ մի ռուս «մեծատուն» տեսած չէ։ Սակայն պ. Մնակյանը ամենայն հաջողությամբ և կատարելապես հաղթեց այդ դժվարությունը։ Մնակյանը իբրև Ֆամուսով կատարելատիպ էր»։ Այնուհետև նա եզրակացնում է. «Ընդհանրապես պ. Մնակյանը յուր տաղանդով ամենայն բեմի զարդ կարող է համարվել»¹⁹։ Մնակյանը Ֆամուսովի դերին մոտեցել է տաղանդավոր դերասանի ներքնատեսությամբ։ Յուրյո տալու համար մոսկովյան արիստոկրատի հնամուսնություն ու պահպանողականությունը, դերասանն ընտրել է կերպարի արտաքին հատկանիշներից ամենաէականը՝ աչքականությունը։ Մնակյանի Ֆամուսովը եղել է ընդգծված արիստոկրատ, որն իր աղայականությունը չի մոռանում և Չափկու գլխին քարոզներ կառդալիս և Լիզայի հետ «իրտաբանելու ժամանակ» իր այս մեկնակետով Մնակյանը մոտ է եղել կանգնած Ֆամուսովի կերպարի շչեպկինյան ըմբռնմանը։ «Ըի մոռանաք,—ժամանակին Շչեպկինը գրել է,—որ Ֆամուսովը

14 «Մշակ», 1881, № 168.

15 Նույն տեղում։

16 «Кавказ», 1880, № 347.

17 «Кавказ», 1881, № 9, «Горе от ума» Грибоедова на армянской сцене.

18 «Փորձ», 1881, № 2, Գրիբոյեդովի «Խելքից պատուհասը» հայկական բեմի վրա։

19 Նույն տեղում։

որքան էլ ծիծաղելի է իր մտածողության եղանակով և արարքներով, համենայն դեպս նա աղա է, աղա այդ բառի լրիվ իմաստով»²⁰։

Մնակյանի կյանսիկ խաղացանկի դերերից ոչ մեկը այնքան բարձր չի գնահատվել, որքան Պամուսովը։ Այստեղ է, որ նա անհերքելիորեն ապացուցել է իր ռեալիստ դերասան լինելը։ Մնակյանը ոչ միայն այս դերի տրադիցիայի հիմնադիրն է անցյալ դարի հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնում, այլև նրա ամենափայլուն կատարողը, նախասովետական հայ բեմում Ֆամուսովի ոչ մի դերակատար չի հասել Մնակյանին։

Ինչպես վկայում են ժամանակակիցները, Մնակյանի ամենախոշոր հաջողությունը Թիֆլիսի բեմում եղել է Շեյլոկի դերը՝ Շեքսպիրի «Լենեստիկի վաճառականը» կոմեդիայում։ Պիեսի բեմադրությունը նախաձեռնել է ինքը՝ Մնակյանը։ Ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ նա պիեսն անվանել է «Շեյլոկ» և բեմադրել, որպես դրամա²¹։ Պարզ է, որ Շեյլոկի դերը նա կատարել է որպես դրամատիկ դեր։ Միաժամանակ Մնակյանը գտել է հետադարձ դերապատկեր, ընդգծելով կերպարի էթնիկական հատկանիշները՝ ճյուղավոր մորուք, շքեղ խալաթ, արևելյան մուճակներ, գոտուց կախված քսակ և այլն։ Դերասանի գտած բնորոշ գծանկարը և կերպարի պլաստիկ լուծման ինքնատիպությունը նյութ են ծառայել ժամանակակից նկարիչներից մեկի համար։ Մեզ է հասել այդ առաջին անհայտ նկարչի գրաֆիկական մի աշխատանքը, ուր պատկերված է Մնակյանը Շեյլոկի դերում։

80-ական թվականների սկզբում Մնակյանը Աղամյանի հետ միասին մեծ ճանաչում է գտել Թիֆլիսի հանդիսատեսի մոտ։ Ժամանակի հայ և ռուսական մամուլը հաճախ է հիշատակում նրանց անունները։ Բայց դրանք ավելի շուտ հարգանքի և հիացմունքի խոսքեր են, քան կոնկրետ մտքեր։ Այդ խոսքերի հիման վրա դժվար է վերականգնել Մնակյանի թեկուզ մեկ դերակատարման ամբողջական պատկերը, բայց նրանք լրիվ պատկերացում են տալիս նրա դերասանական անհատականության մասին։ Այդ ընդհանուր գնահատումներից հայտնի է դառնում, որ Մուրացանի «Ռուզան» դրամայի առաջին բեմադրությունում Մնակյանը (Հասան Զալալ) եղել է ամենահաջողված դերակատարներից մեկը²²։ Հասան Զալալը եղել է Մնակյանի դերասանական խառնվածքին առավել համապատասխան դերերից։ Ընդհանրապես տառապող հոր թեման Մնակյանը տարել է իր ամբողջ բեմական կյանքի ընթացքում։

Թիֆլիսում անցկացրած երկու թատերաշրջանները նշանակալից հետք են թողել Մնակյանի ստեղծագործական անհատականության վրա։ Մնակյանին նույնպես վիճակված էր անցնել այն ճանապարհը, որով գնացին արևմտահայ բեմի մյուս տաղանդները՝ Աղամյանը, Սիրանույշը, Աստղիկը, Ազնիվ Հրաչյան, Մարի Նվարդը, Դավիթ Թրյանցը և Գարագաշյան քույրերը։ Տարբեր եղավ նրանցից յուրաքանչյուրի ճակատագիրը հայ թատրոնի համար, բայց բոլորի համար ընդհանուր մնաց մի բան՝ Կովկասը նրանց արվեստի վրա դրեց իր դրոշմը։ Մնակյանը ճիշտ է բխում և պատկերավոր գնահատել այն փոխհարաբերությունը, որ եղել է կովկասահայ բեմի և պոլսահայ դերասանների միջև։ «Մենք Կովկասին տվինք մեղրամաներ, իսկ անոնք մեզնի տվին Համլետներ և Օթելլոներ։ Արվեստին խմորը մենք հայթայթեցինք, իսկ արվեստագետներ հոնկե եկան հոս արդեն կաղապարված և կատարելագործված։ Այդպես եղավ Աղամյանի, Հրաչյանի, Սիրանույշի, Թրյանցի և ուրիշներուն համար։ Կովկասի դրոշմը նվիրագործեց զմեզ արվեստագետի կնիքով»²³։

1882 թ. սկսած հայ թատրոնական գործը Թիֆլիսում ապրում է ժամանակավոր ճգնաժամ։ 1879-ին կազմակերպված «Թատրոնական կոմիտետը» կազմալուծվում է։ Որոշ ժամանակ անց դերասաններն իրենք են ստանձնում թատրոնի պահպանման գործը, բայց նրանց կազմած «Հայ թատրոնի մշտական խումբը» երկար չի գործում, հանդիպելով նյութական արգելքների։ Այս շրջանում Աղամյանն արդեն գնացել էր Ռուսաստան, իսկ Մնակյանը՝ Պոլիս։ Դա Մնակյանի համար ճակատագրական սխալ էր։ Դրանով նրա հետագա ստեղծագործական կյանքը կտրվեց հայ թատրոնից, բայց Մնակյանը շատ ուշ զդաց իր սխալի ծանրությունը, նա շտապում էր Պոլիս այն ժամանակ, երբ այնտեղ հայ թատրոնն արդեն խեղդված էր սուլթանական կառավարության կողմից։ Թերևս նա հույս է ունեցել իր խմբով վերականգնելու հայ թատրոնը և

²⁰ С. С. Д а н и л о в, Очерки по истории русского драматического театра, М.—Л., 1948, стр. 212.

²¹ «Тифлиссские объявления», 1881, № 290.

²² Նույն տեղում, 1882, № 90։

²³ Թ ե ո դ ի կ, Ամենուն տարեցույցը, 4. Պոլիս, 1923, էջ 354։

հետո միայն համոզվել նման ծրագրի անիրագործելիության մեջ, Նրան հայերեն լեզվով ներկայացումներ կազմակերպելու իրավունք չի տրվել:

Պոլսում Մնակյանն իրեն գտնում է նույն տարտամ ու անորոշ վիճակում, ինչ որ Կովկաս մեկնելուց առաջ, հուլիսը գրեթե ցրված էր: Այս նույն ժամանակ Բերայում գործում էր Պենկլյու-յանի օպերետային թատրոնը, որ պատրաստվում էր մեկնելու շրջագայությունների, Պենկլյանը դարձյալ վարպետ դերուսույցի կարիք ուներ: Մնակյանը մեկ տարով ստանձնում է դերուսույց-չությունը և խմբի հետ մեկնում Սալոնիկ, Դարդանել, Լիմնոս: Վերադառնալուց հետո՝ 1883 թ. գարնանը նա նորից ձեռնամուխ է լինում իր խմբի կազմակերպմանը, իսկ Պենկլյանի խումբն ամռան վերջում մեկնում է Հունաստան:

Հունաստանից վերադառնալուց հետո, մինչև 1885 թ. սկիզբը Մնակյանը նորից դառնում է Պենկլյանի խմբի դերուսույցը: Բայց օպերետը Մնակյանին չի գոհացնում: Նա ուզում է հիմ-նել դրամատիկ թատրոն:

1885 թ. Մնակյանը հիմնում է օսմանյան դրամատիկ թատերախումբը, Դժվար է ասել, թե ինչպիսի ծրագրեր է ունեցել Մնակյանը, որն այս ժամանակ ընդամենը քառասունութ տա-րեկան էր, դերասանի ստեղծագործական ուժերի իսկական հասունացման շրջանում: Նրա հիմ-նած թատրոնական կազմակերպությունը թեև երկարատև գոյություն է պահպանել, բայց եղել է ամենեն դժբախտը: Բնում արգելված էր հայերեն լեզուն, խաղացանկից վաղուց էին հանված Հյուզոն և Վոլտերը, հանված էին բոլոր պատմա-հայրենասիրական պիեսները անկախ նրանից հայ հեղինակի էին պատկանում, թե՛ թուրք: Մնակյանի ստեղծագործական կյանքում սկսվում է մի երկարատև ճգնաժամ փոքր վերելքներով և մեծ անկումներով:

90-ական թվականներից սկսած Արդու Համիդի բռնապետականությունն ընդունում է ավելի արսափելի ձևեր, իսկ թատրոնը դառնում է խաղալիք լրտեսության ու գրաքննության ձեռքում: Խաղացանկը կազմվում է մեծ մասամբ էժան էֆեկտների ու աննշան մտքերի վրա սարքված մեղոդրամաներից: Մնակյան-ռեժիսորի և դերասանի համար հիմնական թեմա է դառնում խաբ-ված, հանդիմանի դատապարտված, աստուծո արդարության համար տառապող մարդու պայ-քարը (Քսավիյի դր Մոնտեպան՝ «Մոմագործը», Ֆելիքս Պիա՝ «Տառապանքի մարդը» և այլն): Այդ պայքարը հեռու չի գնացել բարու և չարի, առաքինության ու մոլության հակադրությունից ու նախվ բարոյախոսությունից: «Աստուծո արդարությունը երբեք չի կորսվիր», զավակս նե-րեցի գրեզ, թեև իս մեջ եկուր», «օ, աստված որքան մեծ է քու արդարությունը», այս և նման խոսքերով են վերջանալիս եղել Մնակյանի դերերի մեծ մասը: Թատրոնի խաղացանկում տեղ են ունեցել և սոցիալական մեղոդրամայի նմուշներ՝ Պիայի «Փարիզի հնահավաքը», Դյու-կանտի «Երեսույթ տարի կամ խաղամուլի կյանքը», Ֆեռլյեի «Աղքատ երիտասարդի վեպը» և այլ պիեսներ: 90-ական թվականներին բեմադրվել են նաև Դյումայի «Քինը» և Ռենյարի «Խաղա-մուլը»: Ժամանակակիցների կարծիքով Քինի դերը այս շրջանում եղել է Մնակյանի հաջողված դերակատարումներից մեկը:

Մնակյանի թատրոնում հիմնական թեմաներից մեկն է դարձել կնոջ ազատության թեման: Թուրք կինը, որ միշտ ասիական նախապաշարումների զոհ էր, իրավունք չունեցր թատրոն մտնե-լու: Բայց Մնակյանը կազմակերպել է բազմաթիվ ներկայացումներ հատկապես թուրք կանանց համար: Այսպիսի երևկոներին հաճախ խաղացվել են Ժորժ Օնեի «Դարենոցապետը», Դյումա-որդու «Քամելազարդ կինը», «Տիկին Օրբիի գաղափարները», «Դեսուհի դր Շեվրիեզը» և այլ պիեսներ: 1912 թ. Մնակյանի բեմական գործունեության հիսնամյա հոբելյանի առթիվ, բանա-սեր Սմբ. Դավթյանը գրել է. «Քիչ չեն այսօր այն թրուհիները, որոնք Մնակյանի անձը կնկա-տեն իբրև վարդապետ մը, առաջալ մը, որ իրենց ներշնչած է ազատագրումի գաղափարները»:

Այս իմաստով Մնակյանը ֆեմինիզմի դրոշակակիր էր մի հասարակության համար, որը դեռ ազատ չէր արևելյան բռնակալության և մահմեդական կրոնամուլության կապանքներից: Ավելին՝ որպես արվեստագետ Մնակյանը վեր էր կանգնած կրոնական և քաղաքական այն նա-խապաշարումներից, որոնք արգելք էին ծառայում ժողովուրդների կուլտուրական մերձեցմանը: 1908 թ. թուրքական մի թերթում նա գրել է. «Ժողովուրդներու միահամուռ վերելքը պետք է կատարվի անկեղծ իրար օգնությամբ մը և մշտապես աշխատելով իրարու զարգացման, որ-պեսզի մարդիկ միաժամանակ հասնեն մտավորական և բարոյական քաղաքակրթության բարձ-րագույն մակարդակի, զերծ կրոնական ամեն կաշկանդումներ և նախապաշարումներ»²⁵:

24 «Մանգումեի Լեֆթյար», 1912, № 2507:

25 Ե. Թուրան, Հիշողություններ (տե՛ս ՀԱՍՏ գիտությունների ակադեմիայի գրականու-թյան և արվեստի թանգարան):

Մինչև 1895 թ. Մնակյանը մասնակցել է նաև հայկական ներկայացումների, որոնք տեղի էին ունենում միայն դեպից դեպի 1891 թ. նա բեմադրել է Պետրոս Դուրյանի «Թատրոն կամ Քչվառներ» պիեսը, կատարելով Մուրադովի դերը:

90—900-ական թվականներին ևս Մնակյանի գործունեության մեջ չի նկատվում որևէ առաջադիմական քայլ նախորդ տարիների համեմատ: Հավագույն դեպքում նա կրկնել է իրեն խաղալով ու բեմադրելով 60—80-ական թվականների ռեպերտուարը, այն տարբերությամբ, որ նրանից դուրս է մղվել պատմա-հայրենասիրական թեմատիկան: Խաղացանկ մտնող պիեսները («Փողարկյալ կինը», «Օձի հետքը կամ Սև ջրաղաց», «Փողոցին ոճիրը», «Վրեժխնդիր մայրը», «Մուրացիկ կինը», «Սյուզան Իմբեր», «Ժակ Վարլեն» և այլն) նոր բան չեն ավելացրել: Բնական է, որ միայն այսպիսի գրական հիմքի վրա չէր կարող ստեղծվել բարձր բեմական արվեստ:

Ահա թե ինչ է գրում Գևորգ Չմշկյանը Մնակյանի խաղի մասին. «Ինչ ասենք մեր անմուռանալի Մնակյանի մասին, որ թեպետ շրջեց յուր արվեստը, բայց շարունակելով գործը տաճկական անճաշակ բեմի վրա հետադիմել սկսեց: Երբ մի քանի տարի առաջ ես նրան տեսա Կատրեջոյ Բալագանում (Թատրոն չէ կարելի անվանել) երկու երեք մեկոդրամաներում—լացս եկավ, հիշելով, թե որքան հիանալի էր նա խաղում Ֆամուսովի, Գորոզնիչի դերերը բոլորովին անձանթ լինելով ռուսական կյանքին»²⁶, Այս շրջանում բեմական կատարման մեջ Մնակյանը դիմել է պայմանական ու միօրինակ ձևերի, դերը կառուցելով մեկոդրամատիկ էֆեկտների. սրտակեղեք հարվածների և բեմական տրյուկների վրա: Բայց այստեղ էլ նրա մեջ իրեն զգացնել է տվել նախկին կրակը իր մարվող գեղեցկություններով: Հանդիսատեսը երբեք չի դադարել նրանով հիանալուց, և Գատրեջուղի փայտաշեն թատրոնն ամեն անգամ դղրդացել է ծափերից, երբ բեմ է մտել պատկառելի ծերունին: Բայց Մնակյանին չեն գոհացրել ոչ իր դերերը, ոչ էլ սեփական խաղը:

1904—1906 թթ. Պոլսում թատերական ներկայացումներն ընդհանրապես արգելվում են: Երկու տարի շարունակ Մնակյանն իր խմբով ներկայացումներ է տալիս Ադրիանապոլսում, Տրապիզոնում, Սամսունում, Բուսայում, Ռոդոստոլում և ուրիշ քաղաքներում: Մինչև 1908 թ. սահմանադրության հռչակումը Մնակյանը դարձյալ շրջում է գավառական քաղաքներում, կրելով ամեն տեսակի նյութական ու բարոյական զրկանքներ: Սահմանադրությամբ վերականգնվում է հայկական ներկայացումներ տալու իրավունքը: Մնակյանը փորձում է հեղափոխության արձագանքել հայ պատմական ողբերգություններով, բայց նրա ներկայացումները որևէ նշանակալից հետք չեն թողնում մայրաքաղաքում նոր աշխուժացած թատերական կյանքում: Խումբը տարիներ շարունակ խաղալով թուրքերեն, դժվարանում էր անցնել հայերենի, իսկ դերասանապետը չափազանց հոգնած էր նորարար լինելու համար: Նրա դեմ պայքար է սկսում եվրոպական կրթություն ստացած թուրք մտավորականությունը. քննադատվում է թատրոնի մեկոդրամատիկ խաղացանկը, Մնակյանի թուրքերեն թարգմանությունների լեզուն, հայ դերասանների թուրքերեն արտասանությունը: Այս պայքարն ուներ և նացիոնալիստական տրամադրություն ստեղծել նոր թուրք թատրոն առանց հայ դերասանների:

1912 թ. կառավարական հովանավորությամբ կատարվում է Մնակյանի բեմական գործունեության հիսնամյա հոբելյանը: Հրատարակվում է Մնակյանի կենսագրությունը լուսանկարներով, հանդիսավոր երեկոյթի ծրագիրը տպագրվում է հայերեն, ֆրանսերեն ու թուրքերեն լեզուներով, Կոստեղ Մնակյանը հայտարարվում է օսմանյան թատրոնի հիմնադիր, բայց թուրք մտավորականությունը գրեթե չի մասնակցում հոբելյանին: Մնակյանի հոբելյանը դառնում է հայ մշակույթի ցույց:

Այնուհետև՝ մինչև առաջին համաշխարհային պատերազմի վախճանը Մնակյանը երբեմն-երբեմն շարունակում է հանդես գալ թե հայերեն, թե թուրքերեն ներկայացումներում, վերջին անգամ նա բեմ է բարձրանում 1918 թ.՝ «Արցունքի հովիտ» դրամայում Ջիննիի դերով: Բայց Մնակյանի «կարապի երգը» անավարտ է մնում: Ներկայացման կեսին նա դառնում է դեպի հանդիսասարհ և ներողություն խնդրում, որ այլևս շարունակել չի կարող: Ինչում է վերջին վարագույրը:

1920 թ. Մնակյանը մահանում է:

* * *

Թատրոնի և դերասանի արվեստի մասին Մնակյանն ունեցել է որոշակիորեն ձևավորված սկզբունքներ և հայացքներ: Անկախ նրանից, թե այդ մտքերը նրա ընդհանուր գործունեության

որ մասն են կազմում, նրանք Մնակյանի ստեղծագործական պրակտիկայի տրամաբանական շարունակությունն են և գալիս են լրացնելու արվեստագետի կերպարը:

Մնակյանը եղել է մտավոր բարձր զարգացման տեր արվեստագետ, իմացել է բացի հայերենից մի քանի լեզուներ՝ թուրքերեն, ֆրանսերեն, իտալերեն և հունարեն, ուսումնասիրել է և վրոպական թատրոնի պատմությունը, կարդացել է նշանավոր գերասանների մասին գրված ուսումնասիրություններ, հետևել է ժամանակի թատերական կյանքին, ծանոթ է եղել այն նոր ուղղություններին (գլխավորապես նատյուրալիստական), որոնք հատուկ էին XIX դարի վերջի և XX դարի դրամատուրգիային ու թատերական արվեստին: Մնակյանի համար անհետևանք չեն առնում կոմկապում գտնված երկու տարիները, երբ նա հաղորդակից է եղել ռուսական կլասիկ դրամատուրգիային և այն ռեալիստական խաղաոճին, որ բերում էր այդ դրամատուրգիան: Ընդ որում նա բարձր է գնահատել դրամա խաղալու ռուս գերասանների ոճը: Փաստերը ցույց են տալիս, որ Մնակյանը կանգնած է եղել ժամանակի թատերական մտածողության բարձրության վրա, բայց հասարակական կյանքի պայմանները հնարավորություն չեն տվել նրան իրագործելու իր տեսական սկզբունքները: Հակասության համար, որ կար նրա գեղագիտական սկզբունքների, և ստեղծագործական պրակտիկայի միջև, պետք է մեղադրել ոչ թե արվեստագետին, այլ այն հասարակարգին ու միջավայրին, որը նեղ էր գալիս լայն թոփոքի համար:

Մեկոգրաման, որի վրա Մնակյանը այնքան ուժեր է վատնել բազմաթիվ տարիներ, նա համար չի եղել արվեստի չափանիշ: Այսպիսի չափանիշ նրա համար եղել է Շեքսպիրը: Ըստ Մնակյանի, Շեքսպիրը բարձր է նրանով, որ մոտ է կանգնած մարդկային կյանքին, իրական հոգեբանությանը, բարձր է կանգնած ռեալիզմի և սկիզբնաբան հասկացություններին²⁷: Մնակյանը երբեք չի փորձել խորանալ դրամատուրգիական տեսության հարցերում, նրան պրակտիկ էին գերասանը և թատրոնը, որոնց գոյություն մեջ մեծ իմաստ էր գնում: Մի թատերասանի ուղղված նամակում նա թատրոնին վերագրում է մեծ, ակտիվ և վերափոխող դեր հասարակական կյանքում. «Թատրոնի բեմը գաղափարին տաճարն է, տիեզերական նեղաշակության ցուցահանդեսը, մարդկային ցեղին գործնական դպրոցը»²⁸, Այդ գործնական դպրոցում գերասանը բարոյիչ է, առաքյալ, մտքեր և հոգեբանություններ կազմակերպող. «Երեսուսական կոչումը բարձր, վսեմ և հոգեբանական է, ավելի սուրբ է անիկա, քան կուսակրոն կղերին կոչումը»:

Մնակյանի իդեալը ֆիզիկապես օժտված և մտավորապես զարգացած գերասանի կերպարն է. «Եթե չեն օժտված ֆիզիկապես, եթե չեն զարգացած մտավորապես, մի մոտենար այդ սուրբ տաճարին, մի ստորացնեն արվեստը, մի պղծեն սրբավայրը»: Այս ամենի հետ միասին, նա ձայնահղորդ է համեստ կարծիքի՝ իր գերասանական տաղանդի մասին, ասելով, որ ի՞նչ մի օր հայտնվի թատրոնի Քրիստոսը, «կառնեն խորագանը և ամենիս ալ կվանեն այս տաճարին, բեմով»:²⁹ «Տուն իմ տուն աղօթից կոչեսցի և դուք արարիք այրս ավազակաց»: Մնակյանը շատ բարձր է գնում արվեստի գաղափարը, որին լիիրավ տիրապետելու համար մարդը պետք է կատարելագործի իրեն:

Մնակյանը գերասանից պահանջել է ամենից առաջ մտավոր զարգացում և հասունություն. «Մարդ հիսունեն ետքն է, որ լավ գերասան կըլլա. պոետիկոց պետք է սկսի և հարատևել մինչև որ հասուն տարիքին ձեռք բերվի կատարելությունն ու պահանջված հմտությունը»³⁰:

Դերասանի արվեստի մասին իր մտքերը Մնակյանը հայտնել է զանազան առիթներով: Այդ մտքերն ամփոփված են նրա «Դերասանը» խորագրով հոդվածաշարում, որն առաջին մեզ չի հասել, 1909 թ. «Կոհակ» շաբաթաթերթի խմբագրությունը դիմել է գերասանապետին, որպեսզի վերջինս հանդես գա գերասանի արվեստի մասին տեսական հոդվածներով: Մնակյանը իր համաձայնության հետ միասին խմբագրությանն է ուղարկել իր հոդվածների պլանը, այնուհետև առաջին հոդվածը³¹, որից հետո, մեզ համար անհայտ պատճառներով, թղթակցությունը չի շարունակվել: Պլանից երևում է, որ Մնակյանին զբաղեցնող հարցերը վաղուց փորձից դուրս բերված եզրակացություններ են:

Ամենից առաջ Մնակյանը գերասանից պահանջում է ֆիզիկական կատարելություն, որը սակայն չի նշանակում անպայման կատարյալ գեղեցկություն: Համալսարանի զարգացած և ճկուն

²⁷ «Հայրենիք», 1891, № 66:

²⁸ Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, Կ. Պոլիս, 1910, էջ 379:

²⁹ Գրականության և արվեստի թանգարան, Թատերական բաժին, Ս. Դավթյանի արխիվ, թղթապանակ № 2—1:

³⁰ Տե՛ս «Կոհակ», Կ. Պոլիս, 1909, № 1, 3:

մարմին, հնչել ձայն, ոչ անպայման գեղեցիկ, բայց համաշափ ու արտահայտիչ դեմք, կանոնավոր քիթ ու ճիշտ, դասավորված ու խոսուն աչքեր:

Ունենալով կատարյալ ֆիզիկական տվյալներ, «դերասանը պետք է բոլորովին ազատ ըլլա նստիցան զգացումներ», այսինքն՝ ոչ թե իրեն մատուցի, այլ իր միջոցով զարգացնի հեղինակի և իր թեման, ֆիզիկական տվյալները պետք է ծառայեն որպես գործիք, միջոց, ոչ թե ինքնանպատակ ցուցադրման առարկա: Սա Մնակյանի ամենահիմնական սկզբունքներից մեկն է: Այս իմաստով շատ բնորոշ է նրա արտիստական անհատականությանը տված գնահատականներից մեկը. «Ինքն իրմով չզբաղիր տեսարանին վրա, այլ իրմով կշանա գրավել ունկնդիրներու բոլոր ուշն ու աչքը այնպես, որ իր ընտրած դերերուն մեջ ինք շերտի, այլ այն անձն որու լեզուն, ձեռնն ու շարժումները լավ գիտես»³¹:

Ըստ Մնակյանի բեմական գործողության համար դերասանը պետք է տիրապետի «ընդհանուր և մասնակի հմտություններին»: Խոսքն այստեղ բեմական գրագիտության մասին է՝ այն մասին, որ դերասանը պետք է իմանա ճեմի վրա կանգնել, քայլել, նստել, խոսել և այլն: Այս տարրական հմտությունները պետք է մշակվեն: Դրանից հետո Մնակյանը շեշտը դնում է ամենակարևորի վրա. «Ժամացական ուժ, հոգի, երևակայություն, զգացում և զգայնություն» նա դնում է ստեղծագործության գիտակցականության հարցը. գիտակցորեն մոտենալ գրական երկին և հեղինակի մտահղացմանը, բայց հասկանալ ոչ թե սխեմաներով և ֆորմուլաներով, այլ պատկերավոր, հուզական մտածողությամբ: Դրա համար էլ Մնակյանը դերասանից պահանջում է նաև «հոգի, երևակայություն, զգացում և զգայնություն»: Իր միտքն ավելի պարզելու համար նա գրել է ֆրանսերեն «sensibilité» բառը, որ նշանակում է զգայունակություն, դյուրագոյացություն, զգայուն բնավորություն, Բանականություն, Երևակայություն և զգայունակություն. այս երեք հասկացությունները որոշակի հերթականությամբ միացնելով մեկ վերնագրի տակ Մնակյանը մոտենում է դերասանի արվեստի հոգեբանության ամենանորը հարցին՝ գիտակցական և ենթագիտակցական գործոնների փոխհարաբերության հարցին:

Իններորդ հոգվածը վերնագրված է այսպես. «Բեմականը և ճշմարիտը. դերասանը բնութենեն ինչ և որչափ քաղելու է», և ուսքը վերաբերում է կենսական ճշմարտության և գեղարվեստական ճշմարտության տարբերությանը, հավաստի և պայմանականի զուգորդմանը: Այս տեսակետից հետաքրքիր է նրա հետևյալ միտքը. «Ֆերասանը, իսկական իմաստով արվեստագետը չպիտի զգա, այլ պիտի կեղծե զգույշ, չպիտի խնդա, այլ պիտի կեղծե լավ, չպիտի հուզվի, այլ հուզվիլ պիտի կեղծեն, Ասուր համար է որ դերասանությունը արվեստ է»³²: Մնակյանի տեսակետը շատ որոշակի է՝ կյանքը և բեմը միևնույնը չեն, բեմը կեղծում է կյանքը, բայց կեղծում է պոույշ, կեղծում է արվեստով: Իր այս բժրեմանով Մնակյանը մերժում է բեմական նստուրալիզմը, մերժում է դերասանի զուտ ենթագիտակցական ստեղծագործությունը, հաստատում է դերասանի անձնավորության մեջ երկու «ես»-ի անհրաժեշտությունը: Դիդրոյից եկող այս տեսակետը հետագայում զարգացրել է ֆրանսիացի հռչակավոր դերասան Կոկլեն-ավագը: «Հուզելու համար չպետք է հուզված լինել, Դերասանը պետք է տիրապետի իրեն և ոչինչ չթողնի պատահականության կամքին», գրել է Կոկլենը³³: Հնարավոր է, որ Մնակյանը ծանոթ լիք է լինել Կոկլենի աշխատությանը: Մնակյանը նույնպես հակում է ունենել մեծացնել ներկայացնելու արվեստի դերը, մի բան, որը հատուկ է ֆրանսիական բեմական դպրոցին:

Անընդմեջ բեմական գործողության հարցը Մնակյանը ձևակերպել է այսպես. «Մտնաարանը լեցնել, խոսիլ և լռել»: Այս պահանջի իրագործման օրինակը Մնակյանը ցույց է տվել իր դերասանական պրակտիկայում: Թիֆլիսի հայկական մամուլը Մնակյանի բեմական կատարման մեջ հատկապես բարձր է գնահատել նրա լռելու վարպետությունը: Մնակյանը լռելիս ասելով նկատի չունի դերասանի դատարկ, իմաստազուրկ, անօգնական լռությունը: Մնակյանը պահանջում է «մտնաարանը լեցնել», այսինքն՝ լռությունը իմաստավորել, ներքին կամ արտաքին գործողությամբ, թեև չի օգտագործում «գործողություն» բառը: Մնակյանը խիստ բացասաբար էր տրամադրված այնպիսի դերասանական կատարման դեմ, որը հիմնված էր միայն խոսքի վրա: Նա ծաղրով է հիշում խաղի այդ ձևը. «Մարսափաճար հայացքներ կենտենինք իրարու, որոտա-

31 «Արևելյան մամուլ», 1884, էջ 517:

32 Գրականության և արվեստի թանգարանի անտիպ նյութերից (Սմբ. Դավթյանի ֆոնդ): (Ընդգծումները մերն են):

33 Коклен-старший, Искусство актера, стр. 71.

ձայն կոռնայինք, կերգեինք և ոչ թե կխոսեինք, բերաններս կխոսեր, դեմքերնիս չէր խոսեր. կխոսեինք և ոչ քե կխաղայինք»³⁴։ Պարզ է, որ խաղալ ասելով Մնակյանը ամենից առաջ հասկանում է գործողություն։

Մնակյանին զբաղեցրել են նաև բեմական արվեստի հետ կապված այնպիսի հարցեր, ինչպես ընդօրինակման վնասները, դերասանի արտահայտչական հնարների բազմազանությունը, հիշողության դերը, ձայնը և առողջանությունը, ամպլուաները, դիմահարկարությունը և այլն։

Զպետք է կարծել, որ նա փորձել է ստեղծել դերասանի արվեստի տեսություն։ Մերոնի դերասանապետը ուզենալով «համեստ ծառայություն մը մատուցանել մայրենի բեմին և անոր աշխատավորներուն», պարզապես ի մի է հավաքել իր մտքերը։ Բոլոր մեծ արվեստագետները ժամանակի ընթացքում հանգել են որոշ տեսական եզրակացությունների։ Նման մտքերն արժեքավոր են այնքանով, որքանով օգնում են ճիշտ հասկանալու նրանց արվեստի բնույթը։

Մնակյանը գործել է երկար՝ մոտ վաթսուց տարի։ Այդ ընթացքում թատերական արվեստը Եվրոպայում ապրել էր իր էվոլյուցիան՝ ողմանտիզմից մինչև նատուրալիզմ։ Մնակյանը տեսնում էր, որ ժամանակի հետ միասին փոխվում են արվեստի պահանջները։ Նա ճիշտ է ըմբռնել հնի ու նորի փոխհարաբերությունը արվեստում։ Ընդունելով Շեքսպիրին և Մոլիերին, Շիլլերին և Հյուգոյին, Ռասինին և Վոլտերին, նա գտնում էր, որ թատրոնում հավասար տեղ պետք է ունենան Տոլստոյը, Իբսենը, Զուգերմանը³⁵, Բեմադրելով մեծ մասամբ մեկոդրամաներ, նա գիտեր, որ դա չէ թատերական արվեստի ապագան։ Բայց հավատալով արվեստում հեղաշրջումների հնարավորությանը, ինքը նորարար չէր։

Մնակյանը մտերմական հարաբերությունների մեջ էր 900-ական թվականների սկզբում Պոլիս այցելած հայ բեմի նշանավոր գործիչներ Արելյանի, Սևումյանի, Զարիֆյանի հետ։ Նրանց մեջ եղել են ղրույցներ, մտքերի փոխանակություններ արվեստի հարցերի շուրջը, թերևս՝ նաև հայացքների ընդհանրություններ։ Հետաքրքիր է այն, որ նրա և Անտուանի միջև նույնպես եղել են մտերմական կապեր։ Այդ բանը պարզվում է Մնակյանի մի նամակից ուղղված Արշակ Զոպանյանին³⁶։ Սրանք ևս մտածելու առիթ տվող հարցեր են։

Մնակյանը, որպես դերասան և թատերական գործիչ, չի սպառվում միայն մեզ հասած գնահատումներով կամ տեղեկություններով։ Նրա գործունեությունն արժանի է հատուկ ուսումնասիրության, որպես անցյալ դարի հայ թատրոնի պատմության կարևոր էջերից մեկը։

34 Կենսագրական Մարտիրոս Մնակյանի, էջ 4 (ընդգծումը մերն է)։

35 Թ. Ե. Պ. Ի. Կ. Ամենուն տարեցույցը, 1910, էջ 379։

36 Գրականության և արվեստի թանգարան, Ա. Զոպանյանի արխիվ, նամակներ։