

Հ. Վ. Հովհաննիսյան

ՄԵԼՈՂՐԱՄԱՆ ԵՎ ՍԱՐՏԻՐՈՍ ՄՆԱԿՅԱՆԸ

Որպես դերասան և որպես թատերական ղործիչ, Մարտիրոս Մնակյանը առանձնահատուկ տեղ է գրավում անցյալ դարի հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի պատմության մեջ: Լինելով արևմտահայ թատրոնի սկզբնավորողներից մեկը, նա միաժամանակ ռոմանտիկ բեմական դպրոցի բնորոշ ներկայացուցիչներից է և մելոդրամատիկ ժանրի խոշորագույն վարպետը անցյալ դարի հայ թատրոնում: Ըր ստեղծագործական կյանքի հասուն շրջանում, երբ նա արդեն շկոլա անցած և ձևավորված դերասան էր, իր թևաներն ունեցող արվեստագետ, կարողացավ անցում կատարել դեպի ռեալիստական դրամատուրգիան և ռեալիստական բեմարվեստը, ճանաչում գտնել այնպիսի դերակատարումներով, ինչպես Ֆամուսովը, Վիշնևսկին («Արդյունավոր պաշտոն»), Քաղաքագլուխը, Պետրուշին, Շեյլերը, Դոն Ժուանը (Մուլիեր՝ «Դոն Ժուան»), Սարգիսը («Էլի մեկ զոհ»): Եա Մնակյանի ստեղծագործական կյանքի ամենահետաքրքիր և ամենականոնավոր շրջանն էր՝ կապված այն նոր վերելքի հետ, որ սկսվել էր կովկասահայ թատրոնում 80-ական թվականների սկզբին: Այստեղ դասական կոմեդիայի կերպարների կողքին շարունակեցին նկատելի տեղ ունենալ և այն դերակատարումները, որոնցով նա հռչակվել էր իր բեմական կյանքի նախորդ երկու տասնամյակներում և որոնցով ձևավորվել էր նրա դերասանական անհատականությունը: Խոսքը Մնակյանի մելոդրամային կերպարների մասին է:

Ի՞նչ ճանապարհով Մնակյանը գնաց դեպի մելոդրաման, ի՞նչ տեղ ուներ այդ ժանրը անցյալ դարի թատրոնում և ի՞նչ տվեց այն Մնակյանին:

4. Պոլսի հայ թատրոնը առաջ գալով որպես լուսավորական և հայրենասիրական գաղափարների խոսափող, ենթարկված էր նաև այն գեղարվեստական մտածողությանը, որ տիրապետող էր ժամանակի իտալական և ֆրանսիական թատրոններում: 1853 թվականի Ղրիմի պատերազմից հետո Թուրքիայի բաղադրական «հովանավորությունն» ստանձնած նապոլեոն 3-ը բավական հետևողականորեն տանում էր լուսավորություն և կաթոլիկություն տարածողի իր «միսիան»։ Քաղաքական և առևտրական կապերն Արևմուտքի հետ Պոլիս էին բերում եվրոպական բաղադրությունների և կենցաղի տարրերը՝ ֆրանսիական մոդաներ ու բարբեր, նաև՝ գրքեր ու գաղափարներ: 4. Պոլիս էին այցելում եվրոպական թատերախմբեր, իսկ կաթոլիկական դպրոցները և ֆրանսերեն լեզուն արևմտահայությանը հաղորդակից էին դարձնում ֆրանսիական ռոմանտիզմի գրականությանը և ֆրանսիական հեղափոխությունների գաղափարներին: Ժամանակակից հայ հեղինակների պատմահայրենասիրական դրամաների, իտալացի դրամատուրգներ Ալֆյերիի և Մոնտիի քաղաքացիական տրադիցիաների, Հյուգոյի, Դյումա-հոր, Մուլիերի հետ միասին հայ բեմ էր թափանցում փարիզյան «Պորտ Սեն-Մարտեն» ու «Ամբիգյու կոմիկ» թատրոնների մասսայական խաղացանկը:

Գրական նյութը, որի վրա բարձրանում էին խոշոր դերասանական անհատականությունները Եվրոպայում, ֆրանսիական ռոմանտիզմի դրամատուր-

դիան էր և մելոդրաման: Իր ասույթներում և մտքերում Մնակյանը հաճախ է հիշում Ֆրեդերիկ Լեմեթրին, որ ֆրանսիական ուսմանտիկ բեմական դպրոցի խոշորագույն ներկայացուցիչն էր, «բուլվարների Խալման», ինչպես կոչել են նրան ժամանակին: Իր կենդանության օրոք և հետագայում Ֆրեդերիկն ուներ հետևորդների և ընդօրինակողների մի մեծ խումբ: Վահրամ Փափազյանի պատմելով, ժամանակին Մնակյանն էլ տեսել է այդ խոշոր դերասանին և նրան էլ ներքուստ ոգեշնչել է Ֆրեդերիկի արտիստական կերպարը: Որքանով է այդ ճշմարիտ, դժվար է ասել: Ըշմարտությունն այն է, որ Մնակյանը Ֆրեդերիկ Լեմեթրի ժամանակակիցն էր, դաստիարակված նույն խաղացանկի վրա, նույն ուսմանտիկական թատրոնի սկզբունքներով և ոգով: Հատկապես 1870-ական թվականներից սկսած Մնակյանի խաղացանկում մելոդրաման դառնում է ավելի տիրապետող: Որքան ուժեղանում է սուլթանական կառավարության քաղաքական և ազգային հալածանքը, թատրոնը կորցնում է իր լուսավորական և հայրենասիրական բովանդակությունը, իսկ նրանում ստեղծագործող անհատը հեռանում է դերասան-քաղաքացու դիրքերից:

Եթե 60-ական թվականներին թատրոնը Պոլսում դիտվում էր որպես հայրենասիրական գործ և հասարակական պարտք թե՛ դերասանի, թե՛ հանդիսատեսի համար, ապա 70-ական թվականների ընթացքում այն աստիճանաբար վերածվում է պարզ ժամանցի: Միաժամանակ թատրոնում ներքին մղում կար դեպի ինտիմ, ընտանեկան թեմատիկան: Դերասանն ուզում էր բեմում պատկերել մարդկային սուբյեկտային, հոգեբանական տեսարաններ, զգացմունքների հակամարտություն, իսկ հանդիսատեսը զգայացունց տեսարաններ և սենտիմենտ էր որոնում թատրոնում, ուզում էր ապրել անակնկալ աղետների և անակնկալ ուրախությունների մեջ շուտ ու մոտ եկող դրամատիկական հետքի ճակատագրով: Եվ այստեղ մելոդրաման ամենանպատակահարմար ժանրն էր, որ կարող էր գոհացում տալ և հանդիսատեսի երևակայությանը, և դերասանի դուռ պրոֆեսիոնալ կատարողական հակումներին: 70-ական թվականներին պոլսահայ դերասանապետներ Մաղաբյանի և Վարդուկյանի թատրոնների խաղացանկում տիրապետող ժանրը մելոդրաման էր: Փորձելով մելոդրամային բոլոր ամպուտաները («հերոսներ», «շարագործներ», «աղնվական հայրեր»)՝ Մնակյանը միաժամանակ փորձում էր իր ստեղծագործական կարողությունները, մշակում իր մեջ ներքին և արտաքին վարպետություն: Միաժամանակ նա գերծ չէր այն անբացատրելի թվացող հմայքից, որ դերասանին դարձնում է սիրելի հերոսների դերակատար: Աղնիվ և համակրելի դեմքը, լայն ճակատը, սուկաշկանդ ու գեղեցիկ կեցվածքները, արտաքին պլաստիկան, փափուկ երգեցիկ բարիտոնը, ելեղներով հարուստ գեկլամացիան Մնակյանին դարձնում էին ի ձեռք մարդկային բոլոր առաքինություններով օժտված իսկական մելոդրամայի դրական հերոս: Նրա համար այդպիսի դերակատարումներ էին Պիեռը, հետո՝ Բլանդրոզը («Փարիզի աղքատներ»), Ռոբերտը և Վիլհելմը («Երկու հիսնապետներ»), Ժորժը («Ալպյան հովվուհի»), Արթուրը («Թերեզա») և այլն:

Ժամանակի ընթացքում Մնակյանը կողմնորոշվում է դեպի, այսպես կոչված, «դրան-պրեմյեր» կամ «աղնվական հայրեր» դերերը և նրա խաղացանկում դերիշխող է դառնում իր շրջապատին հակադրված, աշխարհի անարդարությունից տառապող և աստծու արդարությունը որոնող, մերժված և առաքինի

¹ В. Папаян, История развития турецкого театра. (Դրականության և արվեստի թանգարան, թատերական բաժին, Վ. Փափազյանի արխիվ):

մարդու կերպարը՝ Մնակյանը 80-ական թվականների սկզբին այսպիսի խաղացանկով է ներկայանում Թիֆլիսի հանդիսատեսին:

Նրա խաղացած պիեսները հիմնականում չեն պատկանում դասական մեղրամանների թվին: Դրանք այն մեղրամաններից են, որոնք դրվել, թարգմանվել ու խաղացվել են հարյուրավոր օրինակներով և որոնց պերսոնաժներին կարելի է հաշվել մի ձեռքի մատների վրա: Դրանք ոչ թե կենդանի մարդկային բնավորություններ և տիպեր են այլ միագույն ներկված, կրկնված ու մաշված անկենդան սխեմաներ, ավանդական դիմակներ: Միևնույն տիպն անցնում է բազմաթիվ պիեսների միջով, որոնցում ևղած փոքր մտքերն ու գաղափարները չեն փոխվում, իսկ սյուժեները, բեմական հանգամանքները, կոնֆլիկտի լուծման ձևերը կրկնվում են մի քանի տարբերակումներով: Բոլոր դեպքերում պիեսի էությունը մնում է նույնը՝ առեղծվածների ու թյուրիմացությունների վրա սարքված սյուժե, շարի ու բարու վերացական հակադրություն և նախվարոյախոսություն, կարճ ասած՝ ճարպիկ շինված ձև և պարզունակ միտք:

Առաջ գալով ֆրանսիական հեղափոխությունների նախօրյակին որպես ամենագեմոկրատական ժանրը և ամենաառաջավոր գաղափարական զինքն իր դիրքերն ամրապնդող բուրժուական դասակարգի համար, մեղրաման շատ շուտ էր կորցրել իր սոցիալական սրությունը, դարձել գաղափարազուրկ և աննպատակ մի ժանր, թեև պահպանում էր իր կենսունակությունն ու հմայքը ամբողջ XIX դարի ընթացքում: Ինտերանաբար, երբ խոսք է լինում XIX դարի դերասանական արվեստի մասին, դժվար է զանց առնել այդ ժանրի գոյությունը, որը շատ դեպքերում պակաս նշանակալից չի եղել թատրոնների և առանձին ստեղծագործողների կյանքում. որքան և դասական դրամատուրգիան:

Մնակյանը պատկանում է այն դերասանների թվին, որոնց համար մեղրաման եղել է վարպետության դպրոց, որոնք այդ վարպետության հիմքի վրա են ստեղծել իրենց մյուս՝ ավելի լուրջ գերակատարումները:

Մնակյանի վարպետության առաջին զնահատողը եղել է նշանավոր հրապարակախոս և քննադատ Սուլանդար Սպանդարյանը: «Ինչ պակասություններ էլ, որ գտնելու լինենք այ. Մնակյանի մոտ,—գրում է նա,—այժմս իսկ կարող ենք ասել, որ նա տաղանդավոր դերասան է, որ նա գլխից մինչև ոտքը արտիստ է: ...Թեպետ և ճաշակի վերա վիճել կարելի չէ, բայց ով որ նորա խաղը զնահատել է կամենում, պետք է ինքն էլ փոքր ինչ բան հասկանա արհեստից, աչք ունենա»²: Սպանդարյանը բարձր կարծիքի չէր խաղացվող պիեսների մասին և համոզված էր, որ դրանք գաղափարական ու գեղարվեստական առումով սնանկ դորձեր են, բայց միաժամանակ նկատել էր տալիս, որ մեղրաման խաղալու համար դերասանը պետք է ունենա բարձր վարպետություն, պրոֆեսիոնալիզմ: Որպես այդպիսի դերասանի նա մատնացույց էր անում նախ Ադամյանին, ապա՝ Մնակյանին: Սպանդարյանի զնահատմամբ Մնակյանը մեղրամանյին դերերում կարողացել է ոչ միայն կերպարի էությունն ըմբռնել, «այլև մշակել նորան մանրամասն և մարմնացել յուր մեջ, մնալ նորան հավատարիմ մինչև խաղի վերջը»³:

Սխալված չենք լինի, եթե առնենք, որ Մնակյանին մեղրամաններում ավելի շատ զբաղեցրել է կերպարի զգացմունքների ճշգրիտ վերարտադրությունը,

² «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 71:

³ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 72:

տարբեր հոգեվիճակների փոխանցումները և ընդհանրապես տրամադրությունների այն գամման, որ ապրում է դրամայի հերոսը ամբողջ ներկայացման ընթացքում: Հնդհանրապես Մնակյանը մեծ շափով հակված է եղել դեպի զգացմունքների հակամարտություն և հոգեբանական ծայրահեղությունների վրա կառուցված գեղերը: Նա աշխատել է մարդկային բարդ ապրումների պատկերման մեջ հասնել ծայր աստիճան բնականության, երբեմն որոնելով ճկուն «հարմարանքներ», երբեմն ապավինելով իր արտիստի զգայունակությանը և հուզական ներգործման ուժին, երբեմն էլ թատերական արտաքին ձևերով կրթի պատրանքը տալու հնարներին:

«Վան պիեսաներ, — գրում է «Մեղու Հայաստանին», — որոնք բանաստեղծական կետից, դրամատիկական արհեստի կողմից մասնավոր նշանակություն չունին, բայց պարունակում են յուրյանց մեջ այնպիսի դերեր, որտեղ տաղանդավոր դերասանը կարող է յուր շնորհքը, արհեստը ցույց տալ և զարգացնել նորան, օրինակ «Լիոնի սուրհանդակը»: Հենց այդ պատճառով էլ հարկավոր է այդպիսի պիեսաների ներկայացումը»:

Ինչ որ անհայտ չարագործներ, որ կողոպտել են Լիոնի փոստը, կողոպտում են և պանդուկապան ժեռումին: Կողոպտիչների պարագլուխ Դեբյուսկը զարմանալի նման է ժերմի փառիզաբնակ որդուն՝ Լեսյուրկին: Չարագործի փոխարեն դատարանին է հանձնվում կատարվածին անտեղյակ Լեսյուրկը: Ինչպես գրում է Սպանգարյանը, «այդ դերում դերասանը միայն մի տեղ ունի, ուր կարող է ցույց տալ յուր դերասանական արժանավորությունը»: Դա հոր և որդու հանդիպման տեսարանն է, դատավարությունից հետո: Ժերմը կախաղանն անպատվություն համարելով, ատրճանակը հանձնում է իր մեղավոր որդուն և ստիպում ինքնասպան լինել: Այս դերը նախորդ թատերաշրջանում խաղացել էր Չմշկյանը: Քննադատը գրում է, որ «Պ. Չմշկյանը հասկացել էր այդ դերը միևնույն տեսակետից ինչպես պ. Մնակյանը», բայց հոր և որդու հանդիպման տեսարանում Մնակյանը գերազանցել է Չմշկյանին: Նա ավելի վարպետությամբ է պատկերել տառապող հոր զգացմունքների հակամարտությունը: Քննադատը հետևյալ կերպ է նկարագրում Չմշկյանի դերակատարման այդ հատվածը: «Պ. Չմշկյանը այդ տեղ ատրճանակը հանձնելուց հետո նայում էր յուր որդուն անշարժ դիրքում, գլուխը միայն խոնարհեցնելով կուրծքի վերա զգալով յուր տառապանքը յուր ուրտի մեջ»: Լեսյուրկը վերցնում է ատրճանակը, բայց չի կամենում ինքնասպան լինել: Հոր և որդու միջև սկսվում է մի երկար դիալոգ: Դա ավարտվում է նրանով, որ Չմշկյանը «անիծյալ լինիս» ասելով զայրացած և արագ դուրս է գնում կենտրոնի դռնից: Այս նույն տեսարանում բեմական խնդիրը բոլորովին ուրիշ լուծում ունի Մնակյանի մոտ: Նա ատրճանակը հանձնում է Լեսյուրկին և ոչ թե սպասում նրա ինքնասպան լինելուն, կանգնում նրա դիմաց և տառապանք խաղում, այլ դանդաղ հեռանում է դեպի բեմի խորքը և սկսում է «սրբել յուր արտասուքը թաշկինակով»: Դերասանը այս պարզ գործողությունը կատարում է զուտ տեխնիկապես, առանց ներքուստ հուզվելու: Հանդիսատեսը չի տեսնում ոչ նրա դեմքը, ոչ էլ արտասուքը, բայց տեսնում է, որ ժերմ-Մնակյանը արդարադատ լինելուց առաջ հայր է, սիրտ ունեցող մի մարդ: Այդ բանն առելու համար դերասանն այնքան ճիշտ է գտնվում միզանցքներ, այնքան տրամաբանական է նրա վարքագիծը, որ այլևս կարիք

4 «Մեղու Հայաստանին», 1880, № 78:

շունի իրենից կիրք դուրս կորզելու, արհեստականորեն արցունքներ հոսեցնելու և սրտակեղեք ձևերով հանդիսատեսին տալն ու վրա անելու Տեսարանի շայունակությունը Մնակյանը խաղում է դարձյալ հետևելով իր հերոսի զգացմունքների տրամաբանությանը։ Նախ՝ նա կրճատում է ամբողջ դիալոգը և արտասանում է միայն վերջին «անիծյալ լինիս» բառերը։ Այստեղ նա ոչ թե արագ դուրս է գնում, ինչպես ցույց է տրված պիեսում, այլ մի քանի քայլ է անում պիեսի կուլիսները և մնում անշարժ։ «Պարոնայք Մնակյանը և Աղամյանը երկուքը միասին ձևացրին երևելի սրտաշարժ տեսարան», — գրում է քննադատը⁵։

Այս և ուրիշ օրինակներ ցույց են տալիս Մնակյանի վարպետության շատ էական հատկանիշներից մեկը. անպայման հուզել հանդիսատեսին, հուզել «կոկորդեն բռնած տանելով մինչև տոամին վախճանը» (Մնակյանի խոսքերն են), բայց հուզել ոչ այնքան մեղրամատիկ էֆեկտներով, որքան կերպարի զգացմունքների տրամաբանությամբ, բեմական սուր դրություններում ոչ թե զգացմունքներ խաղալ, այլ տրամաբանությամբ գտնել որևէ ֆիզիկական գործողություն, ճշգրիտ միզանսցեն, արտահայտիչ «հարմարանք»։ Իսկ «հարմարանքը» բեմական գործողության ամենակարևոր տարրն է։ Ըստ Ստանիսլավսկու, այն մի դեպքում խաբեություն է, «մեկ այլ դեպքում ներքին զգացումների և մտքերի բացահայտ իլյուստրացիա»⁶։ Շատ դերասաններ վերապրումի միջին ուժով, բայց արտահայտիչ հարմարանքներով բեմի վրա ավելի շատ են զգացնել տալիս իրենց ներքին, «մարդկային հոգու կյանքը», քան մյուսները՝ «ուժեղ և խորը զգացող, բայց անգույն հարմարանքներ ունեցող դերասանները»⁷։ Մնակյանը մոտ է Ստանիսլավսկու ցույց տված առաջին տիպի դերասաններին։ Նա եղել է «վերապրումի միջին ուժի» դերասան, որը կարողացել է պակաս զգալու, երբեմն էլ չզգալու դեպքում հանդիսատեսին հասցնել զգացմունքի պատրանքը։

Հավ ուսումնասիրած լինելով մարդկային ամենատարբեր հոգեվիճակների արտաքին արտահայտությունները, նա ձգտել է առավել ձգմարտանմանության, երբեմն շխուսափելով նատուրալիստական ծայրահեղություններից։ Մնակյանի փորձը և հմտությունը շատ հաճախ հանգում էր դրան։ Այդպիսի դերակատարումներից է նրա կոմս Մյուռեյը՝ էժեն Սյուի «Դուգլաս» պատմական մեղրամատյում։ «Այդպիսի շինծու և դժվարամարս դեր հանձն առնուլ որևիցե թատրոնում, հաղիվ թե վստահանար որևիցե փորձված դերասան, առանց ի նկատի առնելու, որ նա կարող է կտրվել հանկարծ յուր դերի ամենաաննշան տեսարաններից մեկում և այնուհետև... կորավ դերասանի համարումը ժողովրդի աչքում»։ Սպանդարյանը հաստատելով այն միտքը, որ «շինծու դերը» պահանջում է առավել բնական խաղ, գրում է. «պարոն Մնակյանը վստահեցավ անել այդ և վերջացրեց յուր գործը հաղթությամբ»⁸։ Պիեսի նյութը վերցված է XVII դարի Անգլիայի քաղաքական խռովության պիեսներից։ Կրոմվելի հրամանով Շոտլանդիայի իշխան Դուգլասը բանտ է նետվել գլխատվելու համար։ Ցանկանալով ազատել իր բարեկամին, կոմս Մյուռեյը խնդրում է իրեն հանձնել Դուգլասի դահճի պաշտոնը։ Նա նպատակ ունի գլխատման ժամանակ ուղացնել իր հարվածը և ամբոխի մեջ թաքնված իր մարդկանց միջոցով փրկել Դուգլասին։ Մյուռեյը ձեռք է բերում դահճի իրա-

⁵ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 88.

⁶ К. С. Станиславский, Работа актера над собой, М., 1951, стр. 299.

⁷ Նույն տեղում, էջ 303.

⁸ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 76.

վունքը, բայց կառափնարանի վրա նրա ներվերը չեն դիմանում և ուշաթափ վայր է ընկնում: Վրա է հասնում իսկական դահիճը և մի հարվածով գլխատում Դուգլասին: Մյուռեյն ուշքի է գալիս, տեսնում է իր բարեկամի գլխատված դիակը ու նրան թվում է թե ինքն է սպանել: Առաջին գործողության վերջում Մնակյանը բեմ է մտնում դուռնատ ու այլայլված կերպարանքով և մնում անշարժ: Վարագույրն իջնում է հանդիսատեսի ծափերի տակ: «Երևելի էր նորա խաղը և թե միմիկը առաջին գործողության վերջում», — գրել է Սպանդարյանը⁹:

Երկրորդ գործողություն: Անցել է տասնյոթ տարի: Սպանված Դուգլասի «որդին» Վիլհելմը, փնտրում է իր հոր դահիճին: Իսկ Մյուռեյը ցնորված է: Մնակյանը լուռ տեսարաններ է խաղում: Առանց մի խոսք արտասանելու նա ցույց է տալիս, թե ինչպես երբեմն լույսի շուրջ է առկայծում ծերունու մթնոլորտ ուղեղում և այդ պահերին նա լարում է իր հիշողությունը, մտաբերելու թե արդյոք ինքն էր Դուգլասին սպանողը: Մնակյանը խելագար չի խաղում, այլ մի մարդ, որի հիշողությունը խաթարվել է հոգեկան ցնցումից: Խելագարության տեսարանը նա թողնում է խաղալու Վիլհելմի հետ հանդիպման տեսարանում: Մյուռեյ-Մնակյանի և Վիլհելմ-Ադամյանի հանդիպման տեսարանը ներկայացման բարձրակետն է: Վիլհելմը ցույց է տալիս նրան սպանված Դուգլասի պատկերը: Մնակյանը նայում է նկարին և մի ակնթարթ քարանում: Նա լուռ դիտում է նկարը և աստիճանաբար նրա այլայլված հայացքը հանդարտվում է: Մի քանի վայրկյան նա ուշադիր, հանդիսատես անշարժ զննում է նկարը: Հաջորդ վայրկյանին նրա շրթունքներին ժպիտ է երևում. շրթունքները ծիծաղում են, իսկ աչքերը սարսափ են արտահայտում: Սարսափին հաջորդում է մի ջղային թուլություն և դերասանն սկսում է հանդարտ ու անհոգ ծիծաղել: Այս անգամ աչքերն էլ են ծիծաղում: Մի պահ, և այդ անհոգ, հիմար ծիծաղից պոռթկում է մի հոմերական քրքիջ, մի ահավոր, արյուն պաղեցնող ծիծաղ: Կարծես սառը ջուր են լցնում հանդիսատեսի գլխին: «Դրա խելագարվելը կատարյալ հրաշք էր», պատմում է Մանդինյանը: «Երևելի էր նորա խելագարության տեսարանը Դուգլասի պատկերի առաջ, — գրում է Սպանդարյանը: Այդ ծիծաղից արյունս պաղեց երակներիս մեջ: ...»¹⁰: Մնակյանը սկզբից մինչև վերջ հավատարիմ մնաց յուր բնավորությանը և ցույց տվեց, որ այդպիսի գրան-պրեմյեր գեղարվեստ դերասաններ եվրոպացոց բեմերի վրա անգամ քիչ կարող են գտնվիլ: Նա բնական, մտածված և ազդու խաղաց»¹⁰:

Շրջապատին ամենից շատ հիացրել է Մնակյանի փայլուն դերասանական տեխնիկան: Այդ տեխնիկայով նա կարողացել է ֆիզիոլոգիական ճշգրտությամբ պատկերել մարդկային ոչ սովորական հոգեվիճակները՝ խելագարությունը, հարբածությունը, մահը և այլն: Մնակյանի վարպետությունը բարձր է, և նա առանց դերասան Ամիրան Մանդինյանը, որը ռեալիստական բեմարվեստի չատագովներից մեկն է եղել անցյալ դարի հայ թատրոնում: «Մնակյանը շատ փորձված ու հմուտ դերասան է, ինձ նման ճիճունները չեն կարող մրցել նրա հետ: Պետք է շատ տարիներ, որ նրան հասնենք», — գրում է Մանդինյանը¹¹: Շատ տարիներ անց, երբ Մնակյանը յոթանասունն անց ծերունի էր և չունե

⁹ «Մեզու Հայաստանի», 1880, № 77:

¹⁰ Նույն տեղում:

¹¹ Ա. Մանդինյան, Իմ հիշատակարանը (ղրակ. և արվեստի թանգարան, Թատերական թանկ, Ա. Մանդինյանի արխիվ):

նախկին եռանդը, բեմում ապավինում էր իր հանելուկային տրյուկներին, որով նա կարողանում էր սրտեր հուզել և հողիներ տակն ու վրա անել: Այդ տարիներին քսանամյա Վահրամ Փափուկյանը հիացել է նրա անբացատրելի թվացող վարպետությամբ: «Պետք եղած բույսին նա իր կամքի ուժով և ստեղծագործական զաղտնախորհուրդ միջոցով մահվան դալուկը իջեցնում էր իր դեմքին կամ մահամերձի դժնդակ քրտինքով ճակատը թրջում».— գրում է նա¹²:

Մնակյանի Թիֆլիսում գտնված տարիներին հանդիսատեսներից ոմանց մոտ նույնիսկ այն կարծիքն է եղել, թե նա սովորել է Փարիզում և այնտեղ ուսումնասիրել դրամատիկ արվեստը: «Փարիզի աղքատների» ներկայացումից հետո «Կավկազսկիյ կուրյեր» թերթում գրվել է. «Պիեսը լավ գնաց շնորհիվ պարոնայք Ադամյանի և Մնակյանի տաղանդի, որոնք դրականորեն արդարացնում են ֆրանսիական արտիստների դիպլոմը և դրանում զարմանալի ոչինչ չկա, բանի որ երկուսն էլ դրամատիկ արվեստն ուսումնասիրել են ֆրանսիական թատերական դպրոցներում»¹³: Հայտնի է, որ ոչ Ադամյանը, ոչ էլ Մնակյանը Նվրոպայում չեն եղել: Քննադատին այդ համոզման էր բերում դերասանի կերպավորման միջոցների և արտահայտչաձևերի մշակվածությունը, բեմի օրենքների անսխալ իմացությունը, ձիշտ թե սխալ, բայց անպայման լավ գծված դերապատկերը: Այս բանը սկզբից ևեթ նկատել է Սպանդարյանը: «Բացի այն, որ նա ճշտությամբ բացատրել էր ամեն մեկ դերի իմաստը, նա մանրամասն մշակել էր ամեն մեկ դիրքը, երեսի արտահայտությունը և անգամ՝ բերանից դուրս եկած հնչյունը»¹⁴: Արտաքին վարպետության վրա կառուցված լավագույն դերը Մնակյանի համար եղել է 'Իոն Սեվարը «Դոն Սևիար դր Բաղան» ռոմանտիկական կոմեդիայում: Այստեղ նա ցույց է տվել լավ իմաստով «մինչև մամրամասն բնական և գեղեցիկ» խաղ¹⁵: Մնակյանին խորթ է եղել նաև պատահական և չկառավարվող տրամադրություններին հանձնվելը: Ոչ մի դեպքում չկորցնելով ներքին հավասարակշռությունը, լավ իմանալով, թե ինչը որտեղ, երբ և ինչ չափով, նա միշտ կարողացել է իր ուժերը հավասարապես տեղաբաշխել ամբողջ ներկայացման մեջ, նախապես որոշելով էֆեկտների տեղերը, որոշելով, թե դերակատարման որ հատվածներում պետք է ցնցել հանդիսատեսին: Սովորաբար նա ընտրել է այդպիսի երկու կամ երեք հատված. իսկ մնացած տեսարաններում ցույց է տվել պարզապես շափած-ձևած, կանոնավոր, երբեմն էլ՝ միակերպ խաղ:

Մնակյանն այն դերասաններից չի եղել, որոնք կամ շատ լավ են խաղում, կամ տապալում են դերը: Նրա որևէ դերակատարում եթե չի ունեցել ցնցող տեսարաններ, ապա իր ամբողջության մեջ եղել է կանոնավոր և վայելուչ: Այստեղ նրան օգնության են եկել բեմի օրենքների լավ իմացությունը և մեղրամայի վարպետներից ժառանգած արտաքին վարպետության հնարները: Չսխալվենք սակայն դրան հանգեցնել Մնակյանի ամբողջ արվեստը կամ միայն արտաքին ձևի կատարելության մեջ տեսնել նրա ստեղծած բեմական կերպարների արժեքը: «Աղդեցիկ խաղ», «բնական և ազդու խաղ», «բնական և մտածված խաղ», այսպիսի և նման արտահայտություններով են բնորոշվել Մնակյանի շատ դերակատարումներ: Գրված թատերախոսականներում խոսք է եղել նաև որոշ

¹² «Սովետական արվեստ», 1955, № 4, էջ 37:

¹³ «Кавказский курьер», 1881, № 6.

¹⁴ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 72:

¹⁵ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 90:

կերպարների ինքնատիպ մեկնաբանության մասին: Հաճախ է գրվել՝ «նա չարավ այն, ինչ մտածել էր հեղինակը, այլ այն, ինչ կարող էր անել մեկ հմուտ գերասան»: Իհարկե, բոլոր տվյալներով Մնակյանը եղել է ռացիոնալիստ գերասան: Իսկ այգպիսի դերասանի արվեստը, բնական է, որ չէր կարող սահմանափակվել, այսպես կոչված, «անշահագրգիռ վարպետության» և տեխնիկայի սահմաններում: Դերասանական արվեստի պատմության մեջ բազմաթիվ են օրինակները, երբ տաղանդավոր դերասանի կատարումով մեյդոգրամային կերպարի տրադիցիոն սխեման դարձել է մարդկային կենդանի բնավորություն, սոցիալական տիպ: Այս իմաստով Մնակյանի դերակատարումների շարքում առանձնանում է հատկապես մեկը՝ Սարգանը «Այուսի Դիդի» մեյդոգրամայում: Դերասանն այստեղ ցույց է տվել, որ «հակառակորդ» անվանված գործող անձը ոչ թե չարության և արատի վերացական մարմնացում է, այլ սոցիալական որոշակի խավի պատկանող, շատ կոնկրետ մարդկային անձնավորություն:

Մամուլի գնահատումներն ասում են, որ հա եղել է Մնակյանի ամենահետաքրքիր դերակատարումներից մեկը: «Արժեք պ. Մնակյանին տեսնել Սարգանի դերում պ. Աղամյանի առջև կանգնած, — գրում է Սպանդարյանը — Որչափ էլ որ պ. Աղամյանը յուր փառավոր էֆեկտներով, ազնիվ խոսքերով զարդարված գերումն էր, պ. Մնակյանը ըստ ինքյան մի փոքր և խայտառակ բնավորություն ներկայացնող գերումը, զարմացրեց, գրավեց հասարակությանը յուր բնական և ազդու խաղով»: Արդարև՝ ինչ է ներկայացրել իրենից Մնակյանի «խայտառակ բնավորություն» ունեցող դերը և ինչ է հասկացել ըննադատը «բնական և ազդու» բառերի տակ: Պիեսը միամիտ մեյդոգրամ է, կերպարները՝ չափից դուրս պրիմիտիվ: Սարգանը ի բնե հսամուր, դաժան և խաբեբա երիտասարդ է, զուրկ մարդկային կերպարանքից և ավելին չէ, բան պիեսից պիես անցնող մի պատրաստի սրիկա: Այդ տրադիցիոն ավանտյուրիստի տիպից Մնակյանն ստեղծում է «մեկ ուրիշ անձնավորություն, մեկ հասակով մարդ, փորձված, մոլեգին և հարուստ բանկիր» (ընդգծումը հեղինակինն է—Հ. Հ.): Քննադատը գրում է, որ Մնակյանն այդ դերին տվել է կենդանի մարդկային կերպարանք և մարմնավորել է նրան «շոշափելի ձևով», ցույց տվել «ոչ թե մեկ խաբեբա երիտասարդ, կրակոտ իսպանացու, այլ մեկ հաշվով, կնոջ սիրո մեջ անխիղճ մարդ, որի կրքի առաջ խոնարհվում է ամեն բան»¹⁶: Սպանդարյանը պատահականորեն չի ընդգծել «բանկիր» բառը: Դերակատարումից ստացած անմիջական տպավորությունը դա է, ուրեմն և Մնակյանի ստեղծած կերպարի ամենաշատ աչքի զարնող հատկանիշը: Դերասանը Սարգանին պատկերել է ոչ երիտասարդ, այլ կյանքը վաղուց ճանաչած, հասակն առած և փորձված մարդու կերպարանքով, նրանում տեսնելով ժամանակակից բուրժուալիզմ: Զարգործի կերպարի տրադիցիոն մեկնաբանության խախտումով, Մնակյանը պիեսին տվել է ընդգծված սոցիալական բովանդակություն:

Բնական է, որ մեյդոգրամայում դերասանը միշտ չէր կարող ստեղծել մեծ գաղափարների և մեծ հույզերի արվեստ: Մեյդոգրաման որպես ժանր բավական անկատար էր տաղանդավոր դերասանին ամբողջությամբ բացահայտելու համար, և Մնակյանն էլ սոսկ մեյդոգրամայի դերասան չէր: Նրա հաջողությունը մեծ էր և իր ժամանակակից ֆրանսիական հեղինակների, հատկապես Դյումա-որդու և Էմիլ Ղը Ժիրարդենի դրամաներում, որոնցում ոչ մեյդոգրամատիկ

¹⁶ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 71.

էֆեկտներ կան, ոչ զգայացունց տեսարաններ և ոչ էլ թունավորում կամ սպանություն: Մնակյանն այստեղ դրսևորվում է որպես հոգեբան դերասան: Նրան առանձնապես հաջողվում են անխոս տեսարանները, երկար հոգեբանական զագարները, ներքին գործողությամբ իմաստավորված լռությունները: Հաճախ նա ինքն է այդպիսի տեսարաններ ավելացնում դերին, երբեմն էլ հեղինակի տեքստը վերածելով լուռ խաղի:

Սխալված կլինենք, եթե ասենք, որ Մնակյանը բոլորովին ազատ էր ուժանտիկ-մեկոդրամային խաղաոճի թերություններից, խոսքի մեկոդիկ երանգները, բնականից փոքր ինչ զոդացող ձայնը, ձայնի արհեստական խաղերի պատրանքն են տվել, «թեև շատ աննշան կերպով»: Քննադատության մեջ ակնարկ է եղել, որ եթե նրա ձայնը այդպես մնա «շատ արդելք կարող է լինել հմուտ դերասանին»¹⁷: Նրան խորթ չեն եղել նաև բեմի առաջնամասում խաղալու, հանդիսատեսին մոտ լինելու, երբեմն խաղակցի փոխարեն հանդիսասրահի հետ խոսելու հակումը¹⁸, նրա մոտ լակոնիկ արտահայտչաձևերի, ճկուն և արտահայտիչ «հարմարանքների», մեկոդրամատիկ բարդ սիտուացիաներում ճշգրիտ լուծումների կողքին տեղ են ունեցել նաև տրագիցիոն բեմական տրյուկները, մեկոդրամատիկ էֆեկտները: Դրանք Մնակյան դերասանի անձնական թերությունները չեն: Դրանք ժամանակի թերություններն են, եթե կարելի է թերություն անվանել ժամանակի ոճը: Իսկ ժամանակի ոճը շատ կողմնորոշ պայմանավորված էր մեկոդրամայի՝ որպես ժանրի պակասավոր լինելով: Բայց պակասավոր լինելով, այն իր հետ բերում է ամենից առաջ տեխնիկա և վարպետություն: Զարմանալի չէ, որ այդ քամահարված ժանրը նշանակալից դեր է ունեցել անցյալ դարի խոշոր դերասանական անհատականությունների ձևավորման մեջ, որ նրան են դիմել եվրոպական և ռուսական բեմարվեստի նույնիսկ շատ նշանավոր վարպետները՝ Լեմբերը, Մունե Սյուլլին, Էդմունդ Քինը, Իրվինգը, Շչեպկինը, Մոչալովը, Լենսկին: Իսկ ժամանակակից ֆրանսիական թատրոնի վարպետներից մեկը՝ Շառլ Դյուլլենը գրում է. «Տափակ տեքստը, անհավաստի բնավորությունները մեկոդրամայի դարձնում են ցածրագույն կարգի մի արվեստ, բայց այդ ցածրագույն արվեստը պահպանում էր իր մեջ Նիդերլանդների թատրոնի բուլյոր և իսկական դերասանական տրագիցիաների գաղտնիքները»: Այս տողերի հեղինակը, որին ուսուցիչ են ճանաչում այսօրվա ֆրանսիական թատրոնի վարպետները՝ Ժան-Լուի Բարրոն, Ժան Վիլարը, Ժան Մարեն, Մարսել Մարսոն, Մորիս Սարրազենը, չի քաշվում նաև ասել, որ իր դերասանական տեխնիկան նա մշակել է Փարիզի բուլվարների թատրոններում, խաղալով մեկոդրամայի վերջին մոհիկանների հետ, որոնց նա անվանում է «բեմահարթակի հրձիգներ»¹⁹:

Մեկոդրամայի տված տեխնիկան գրեթե ամբողջությամբ հանգում էր դերասանի արվեստի սերնդե սերունդ փոխանցվող գաղտնիքներին և ավանդներին: Մնակյանը այդ ավանդների կրողներից մեկն է եղել անցյալ դարի 70—80-ական թվականների հայ թատրոնում:

¹⁷ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 85:

¹⁸ «Մշակ», 1880, № 193:

¹⁹ Ш а р л ь Д ю л л е н , Воспоминания и заметки актера, М., 1958, стр. 35, 38.

Г. В. Оганесян

МЕЛОДРАМА И МАРТИРОС МНАКЯН

Р е з ю м е

Мартiros Мнакян один из выдающихся деятелей армянского профессионального театра периода его становления, яркая, интереснейшая фигура в истории армянского театра прошлого века. В его творческой биографии наряду с образами классической драматургии преобладающее место занимают мелодрамы — популярные пьесы из репертуаров парижских театров «Порт Сен-Мартен» и «Амбигю-комик».

В 70—80-х годах мелодрама явилась почти единственным литературным материалом, на котором формировалась актерская индивидуальность Мнакяна. В современной ему театральной критике говорилось о его необыкновенном умении с удивительной правдивостью передавать диаметрально противоположные душевные состояния, найти наиболее точные решения актерских задач. Особенности его мастерства были заключены в детально разработанном рисунке, лаконизме выразительных средств, умении мгновенно переключиться, уловить тончайшие переходы в душевных переживаниях. Вместе с тем актер нередко обращался к традиционным сценическим трюкам, мелодраматическим эффектам. Не будучи исполнителем случайно подсказанных настроений, Мнакян мог донести до зрителя иллюзию даже не пережитых чувств. Особой силы эмоционального воздействия он достиг в безмолвных сценах, долгих психологических паузах.

Мнакян играл мелодраму на реалистической основе. Мелодраматический образ в его интерпретации нередко представал совершенно в ином свете — превращался в полнокровный социальный тип (Сарзан — «Люси Дидье»).

Обращение к мелодраме крупнейших мастеров сценического искусства XIX века, в частности, объясняется тем, что мелодрама явилась школой актерской техники, труднейшим испытанием внутреннего и внешнего мастерства актера. В армянском театре Мнакян явился носителем тех актерских традиций, которые вырабатывались на основе мелодраматической школы.