

ՀԱՅԿ ԶՈՐԻԿՅԱՆ

ՄՆԶԱՆԱԴՐ ԼԵՈՆԻԴ ԵՆԳԻԲԱՐՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Մի աղիթով Ենգիբարյանն ասել է. «Ի՞նչ եմ ես՝ ծաղրածու», թե՞ մնջախաղաց, որտե՞ղ է իմ տեղը և, վերջին հաշվով, ի՞նչ է իմ արածը...»¹: Կարծում ենք, դա բնավ էլ հռետորական հարց չէր նրա համար: Թեև այդ ժամանակ արտիստն արդեն ծեռք էր բերել և ճանաչում, և փառք, այդուհանդերձ, ինչպես երևում է, դեռ վերջնականապես չէր գտել իր ստեղծագործական տարերքին հարազատ ասպարեզը:

Իհարկե, այսօր նման խոստովանությունն առաջին հայացքից տարօրինակ է թվում: Սակայն Ենգիբարյանի մտահոգությունն իրապես հասկանալու համար, նախ պարզենք, թե որտեղից է այն գալիս: Այլ կերպ ասած, զնանք դեպի սկիզբ՝ ակունքները, երբ պատանի ծաղրածուն դեռևս իր առաջին ռուսանողական քայլերն էր անում:

Անցյալ դարի 50-ական թվականներին Մոսկվայի Կրկեսային արվեստի ուսումնարանն արդեն բարի համբավ ուներ ոչ միայն Խորհրդային երկրում, այլև նրա սահմաններից դուրս: Համաշխարհային կրկեսի պատմաբան Դոմինիկ Ժանդոն հիացմունքով է արտահայտվել իր տեսակով եզակի այդ կրթօջախի մասին²: Առանձնապես այն աչքի է ընկել իր խիստ համակարգված ուսումնական գործընթացով: Ծաղրածուական արվեստին այստեղ ի սկզբանե /1927 թվականից/ հմտանում էին ըստ հատուկ մշակված ծրագրի: Չորս տարի անընդմեջ բաժնի սաներին սովորեցնում էին ակրոբատիկա, ժոնգլորություն, մնջախաղ, երաժշտություն և այլն: Խնդիրն այն էր, որ ապագա ծաղրածուն պետք է տիրապետեր գրեթե բոլոր կրկեսային ժանրերին:

Տարիներ անց այդ առնչությամբ Ենգիբարյանն այսպես է ասել. «Մեր ուսումնարանում ամեն ինչ խնամքով դասավորված ու դասակարգված է, ամեն ինչ իր համապատասխան դարակն ու կաղապարն ունի: Դրան մասնագիտորեն ասում են ժանրերի համակարգում»: Իմ դժբախտությունն էլ հենց դա էր: Ես ոչ

1. «Սովետական արվեստ», 1985, №6, էջ 36:

2. Տես՝ Դ. Жандо, "История мирового цирка", М., "Искусство", 1984, с. 115.

մի կաղապարում չէի տեղավորվում»³։ Սրան հաջորդող բացատրությունը, թե ինչո՞ւ էր այդպես, ավելի քան հետաքրքիր է։ «Ես ծաղրածուական ճյուղն ընտրեցի, բայց ուսուցիչներս սկսեցին հայտարարել, որ ես բնածին ծեռնածու եմ։ Ամպարարության մասնագետները համոզված էին, որ ինձանից հրաշալի երաժշտական էքսցենտրիկ կստացվի, իսկ էքսցենտրիկները գիտեին միայն, որ ինձանից երբեք երաժիշտ չի դուրս գա, առավել ևս՝ էքսցենտրիկ։ Կարճ ասած՝ յուրաքանչյուրն իմ մեջ տեսնում էր ուրիշ մի բան, և բոլորը միասին ինձ առաջարկում էին անել այն, ինչը ես չէի ուզում անել և հանդիմանում էին, որ անում եմ իմ ուզածը»⁴։

Իսկ ի՞նչ էր նրա ուզածը։

Ուսումնառության վերջին շրջանում Ենգիբարյանը գերազանցապես տարվեց մնջախաղով։ Այս ժանրի դասավանդումն այստեղ համեմատաբար նոր էր կիրառվում, ուստի և դրան հատուկ մի շարք նրբությունների, ինչպես և վարպետության գաղտնիքների մեջ ստիպված էին խորամուխ լինել փորձերի ընթացքում, այսպես ասած, «ոտքի վրա» եվ քանի որ Ենգիբարյանն ընտրել էր ծաղրածուի մասնագիտությունը, ապա մնջախաղի հանդեպ ունեցած նրա այդ հույժ հետաքրքրությունն այնքան էլ չէր խրախուսվում ուսուցիչների կողմից։ Նրանք ամեն կերպ ջանում էին ապացուցել, որ նա շեղվում է իր ընտրած ուղուց։ Այն կռվաններն էլ, որ բերում էին համոզելու համար, կարծես, այնքան էլ անհիմն չէին։ «Կրկեսը սիրում է վառ, ընդգծված գույներ, - ասում էին նրանք, - չափազանցված բուֆոնային խաղ։ Իսկ այն մնջախաղային նրբությունները, որոնց նա ջանում է հասնել, կմնան անարժագանք, քանի որ մանեժում ցուցադրելիս, պարզապես կկորչեն, հանդիսատեսը չի ընկալի։ Մի բան է՝ ուսումնական լսարանը, և բոլորովին այլ է՝ կրկեսային ամֆիթատրոնը»⁵։

Այս կապակցությամբ հիշենք Հենրիկ Հովհաննիսյանի այն միտքը, որ «կրկեսը չի ընդունում նաև միզանսցեն, որովհետև չկա սցենա, և բոլոր դրություններն ինքնին կառուցվածք են, տեսարանը չունի ուղղություն, հայելի չունի, ուղղահայաց է՝ վարից վեր, վերից վար, և շրջանակենտրոն։ Բայց այստեղ հրաշալի ընկալվում է մարդու արտառոց, էքսցենտրիկ վարքագիծն իր նշանների խոշորացումով/ գրոտեսկ/»⁶։ Մի հանգամանք, որ վաղ թե ուշ մտա-հոգեւո իր Ենգիբարյանին։ Թեպետ ուսուցիչների հորդորանքներն այդպես էլ ետ չկանգնեցրին նրան մնջախաղին կատարելապես հմտանալու նպատակից։

3. «Սովետական արվեստ», 1985, №6, էջ32։

4. Նույն տեղում, էջ 32-33։

5. Ю.А.Дмитриев, "Знаменитые клоуны", М., "Мистецтво", 1989, с.207.

6. Հ.Հովհաննիսյան, «Դերասանի արվեստի բնույթը», Եր., 2002, էջ 146։

Գործնական պրպտումներին զուգահեռ, նա ջանասիրաբար հարստացնում էր նաև մնջախաղի արվեստին վերաբերող իր տեսական գիտելիքները: Կենսագրի վկայությամբ, արտիստի արխիվում պահպանված են բազում գրառումներ նվիրված այդ ժանրի ուսումնասիրությանը⁷: Ընդ որում, այս կարգի էջերը զլխամասում նշագրված են «միմ» տերմինով, որ ենգիբարյանի բառապաշարում ենթադրել է հենց «պանտոմիմա» հասկացությունը: Ինչպես հետո կպարզվի, այդպես նա առանձնացնում էր հատկապես իրեն վերաբերող նյութը: Նրա որոնումներն ինքնանպատակ չէին, այլ միտված էին նախ ի չիք անելու այն թերահավատությունը, որ իշխում էր շրջապատում ծաղրածուական մնջախաղի հանդեպ, ապա և վերջնականապես պարզելու, թե այդ ժանրի որ արտահայտչաձևերն են առավել հոգեհարազատ ու կիրառելի իր համար:

Ժամանակի ընթացքում նրան պարզ դարձավ, որ XX-րդ դարի 30-ականներին ձևավորված մնջախաղի ֆրանսիական դպրոցը /Էտյեն Դեկրու/, բնավ իրենը չէ: Թատերաբեմի պահանջներին համապատասխան կառուցված խաղը, որ մանրակրկիտ մշակման էին ենթարկել այդ դպրոցի վարպետները /Ժան Լուի Բարրո, Մարսել Մարսո/, իրապես չէր կարող պիտանի լինել կրկեսային մանեժում: Բայց խնդիրը միայն այդ չէր: Մնջախաղը նա դիտում էր, իր իսկ խոսքերով ասած, իբրև «զուտ հայկական ժանր»⁸: Եվ այստեղ, բնականաբար, հարց է ծագում՝ ի՞նչ է նա ենթադրել, այդպես ասելով: Մնգամ այն բացատրությունը, որ ինքն է տալիս, թե «այսօր էլ հայկական գյուղերում կարելի է տեսնել մնջախաղի ներկայացումներ, որոնք չափազանց հին ակունքներ ունեն»⁹: դեռ շատ քիչ բան է ասում: Իհարկե, հայ ժողովրդական խաղերում կարելի է նշմարել միջնադարյան խեղկատակների ու միմոսների հետքերը, բայց ինչպե՞ս և ի՞նչ չափով են դրանք տեղ գտել ենգիբարյանի արվեստում՝ այս է, որ պարզաբանման կարիք ունի:

Սոսկվայում ծնված և ռուսական միջավայրում կրթված հայորդու համար ազգային պատկանելությունը նվիրական գաղափար է եղել: Իր հայկական արմատներին նա անդրադարձել է հաճախ և միշտ էլ հպարտորեն: Մնգամ իր արտաքին տեսքով էր նա փորձում այդ ընդգծել: «Երևի թե հանդիսատեսները նկատել են,- ասել է հարցազրույցներից մեկում,- որ և կյանքում, և մանեժում ես նրկարահեր եմ: Պարզապես փոքրուց եմ այդպիսին:

7. Стб` П.Славский, "Леонид Енгибаров", М., "Искусство", 1989, с., 197-198.

8. «Գարուն», 1980, №4, էջ 72:

9. Նույն տեղում:

երկար վարսերը՝ հին հայկական սանրվածք է /և ես պահպանում եմ ավանդույթը»¹⁰:

Ազգային ավանդույթներին հետամուտ լինելն առանցքային դեր ուներ երիտասարդ ենգիբարյանի հետաքրքրությունների շրջանակում, որ գալիս էր, թե նրա խառնվածքից, թե հայրենիքից դուրս գտնվելու հանգամանքից: Ինչ վերաբերում է հայ միջնադարյան հրապարակային թատրոնի խաղակերպին, ապա այստեղ նրա պատկերացումները, կարծում ենք, գլխավորապես ինտուիտիվ էին՝ հիմնված ժամանակին հայտնի և դեռ գիտականորեն չվիճարկված տեղեկությունների վրա: Բացի այդ, ինչպես գիտենք, հնագույն մնչախաղային արվեստը զուրկ է եղել ընդգծված ազգային հատկանիշներից: Բնաշխարհիկ հատկանիշները կարող էին վերաբերել արտաքին խաղակերպին, իսկ բնույթը, ինչպես և ձևային բովանդակությունն ու թեմաները միջնադարում տարածված են եղել գրեթե բոլոր քրիստոնյա ժողովրդների մեջ՝ թե՛ եվրոպական, թե՛ ասիական: Ուստի պետք է ենթադրել, որ ասելով «հայկական», ենգիբարյանը, ըստ էության, նկատի է ունեցել ընդհանրապես ավանդականը, որ նրա ըմբռնմամբ հեռու չէր պատմական հայ իրականությունից:

Այսպես է ծնվել «Զիուկ» ծաղրախաղը, որ թեև մնացել է անավարտ, սակայն բնութագրական է, իբրև յուրովի անդրադարձ ավանդական ձևերին: Պատմությունից հայտնի է, որ այս ծաղրախաղը կրկեսահրապարակում հայտնվել է 1830-40-ական թվերին՝ ժան-Բատիստ Օրիոլի կատարմամբ¹¹: Սկզբնապես, այն ընդամենը ռեպրիզ էր /ինտերմենդիա/, որը հաջորդում էր ծիավարական համարներին: Օրիոլը հրապարակ էր վազում փայտե ծիուկին թամբած, և ծաղրապատճենում էր այն բարդ վարժությունները, որ մինչ այդ ցուցադրվել էին: Քանի որ նրա ելույթները մեծ հաջողություն ունեցան, հետագայում այդ համարն ընդլայնվեց և վերաճեց ինքնուրույն սյուժետային տեսարանի /անտրե/: Անկասկած ենգիբարյանն էլ իր հերթին փորձել է շարունակել այս ավանդույթը:

Կարծում ենք, ստույգ չէ Ռ.Սլավսկու այն բացատրությունը, թե «կրկեսային ծաղրածուներն այդ տեսարանը փոխառել են տոնական զվարճալիքների գանձարանից»¹²: Այստեղ նա անգամ վկայակոչում է հայ միջնադարյան կատակագուսանների ելույթները, երբ նույնպես օգտագործվել են փայտե ծիուկներ: Զուգահեռը մեր համոզմամբ, մտացածին է: Ամենայն հավանականությամբ,

10. «Азат арцах», 1999, № 29.

11. Steu. E. Кузнецов "Цирк", М., "Искусство", 1970, с. 78.

12. Ռ.Սլավսկի, նշվ. աշխ., էջ 135:

Ենգիբարյանն այս համարը քաղել է Օրիոլի խաղացանկից՝ իհարկե, վերամշակելու և նոր խաղային հնարքներ գտնելու մտադրությամբ։ Այս է ենթադրել տալիս նաև այն համգամանքը, որ ֆրանսիացի ծաղրածուն իր բնութագրական հատկանիշներով էլ համեմատելի է Ենգիբարյանի ծաղրածուական դիմակի հետ։ Երկուսն էլ հանդես են եկել առանց ընդգծված գրիմի, աչքի են ընկել ակորդատիկ մարզվածությամբ, դրսևորել են պատանեկան խառնվածքի գծեր։

Հին վարպետների արվեստն ուսումնասիրելու սկզբունքն արմատացել է Ենգիբարյանի մեջ դեռևս ուսումնառության տարիներին։ Երբ քրտնաջան և հաճախ ապարդյուն որոնումների շրջանում ուսուցիչները խորհուրդ են տվել նրան ռեժիսոր Յուրի Բելովի հետ պատրաստելու «նոր համար», սկսվել է փորձությունների երկրորդ փուլը։ «Մենք չէինք կարողանում համար պատրաստել, - խոստովանել է հետագայում արտիստը, - որովհետև դեռ սովորելու շատ բան ունեինք։ Եվ սկսեցինք սովորել։ Մենք հաճախում էինք թատրոն ու կինո և փորձում էինք պրակտիկորեն ըմբռնել դերասանական արտահայտչամիջոցների տեսությունը... Ես Սոլիեր ու Չեխով էի արտասանում, հանդես էի գալիս մեկ գործողությամբ կատակերգություններում, բանաստեղծություններ էի արտասանում... Բանաստեղծություններից՝ դրանց համառոտված և առավելագույնս հղկված մտքերից հանկարծ սկսեցին ծնվել կարճ, սաղմնային համարներ Ես դեռ չէի գիտակցում, բայց կանգնած էի մի նոր անծանոթ ու մեծ աշխարհի դարպասի առաջ»¹³։

Վ. Եկլովսկու դիտարկումների համաձայն, միմոսական արվեստն իր պատմության բոլոր փուլերում սերտորեն փոխկապակցված է եղել գրականության հետ, և դեռ ավելին՝ խոշոր գրական դպրոցները ստեղծել են իրենց համապատասխան միմոսական խաղարվեստ¹⁴։ Այս դրույթի ճշմարտության օգտին է խոսում նաև Ենգիբարյանի օրինակը։ Գրականությունն ուղեկցել է նրան միշտ՝ թե իբրև ոգեշնչման աղբյուր, և թե իբրև գեղարվեստականորեն ինքնարտահայտվելու միջոց։ Պատահական չէ, որ ասել է. «Ի՞նչն է ինձ օգնում աշխատելիս։ Երբեմն մի տող Բլոկից կամ Պոլ Ելուարից»¹⁵։

Դա գալիս էր ոչ միայն նրա բարեկիրթ խառնվածքից կամ էլ դաստիարակությունից, այլ նաև /գուցե, ավելի շատ/ ծաղրածուական հին դպրոցների մանրակրկիտ ուսումնասիրությունից։ Եվ միայն այդպիսի ճանապարհ անցնելով հնարավոր էր հանգել հետևյալ մտքին. «Կանոնները անխուսափելիորեն

13. «Սովետական արվեստ», 1985 №6, էջ 33 /ընդգծումը մերն է-Յ.Զ./:

14. Студ. В. Шкловский, Иракий Андроников, его истоки и окрестности. - "Театр", 1941, №2, с. 77-86.

15. "Коммунист", 31 октября, 1964.

հանգեցնում են կաղապարայնության, մինչդեռ ավանդները, նկատի ունեն իսկական ավանդները, հարստացնում են: Գոյություն ունի «Հին ծաղրածություն» հասկացություն: Դրա մասին երբեմն խոսում են հարգանքով, իսկ երբեմն՝ քամահարանքով: Երկար ժամանակ այն համարում էին պարզունակ, իրեն սպառած, վաղուց իր դարն ապրած մի բան և այսօրվա բարձունքից ներողամտաբար ժպտում: Սակայն «Հին ծաղրածություն» կոչվածը բոլորովին էլ հին չէ, և ոչ մի իրավունք չունենք դրան նայել ներողամտաբար կամ վերևից: Ես դա համարում եմ ոչ թե հին այլ դասական ծաղրածություն», որը «Բելովն ու ես... զնահատեցինք որպես ելակետ և տարանք մեր ստեղծագործական փորձարանը»¹⁶:

Ճակատագրի բերումով, ենգիբարյանին վիճակված էր շատ կարճ ժամանակամիջոցում հաղթահարել բոլոր այն փուլերը, որոնցով ծաղրածական արվեստը պատմականորեն անցել էր իր ձևավորման ընթացքում՝ ակորբատիկայից մինչև բուֆոնադա: Եվ բնական է, որ այդ ճանապարհին նա ստիպված էր կատարելապես յուրացնել կրկեսային արվեստի գրեթե բոլոր ժանրերը: Այնպես որ, հասնելով ավարտական փուլին, նրան մնում էր լուծել ընդամենը մեկ խնդիր, բայց և շատ կարևոր՝ գտնել խաղի արտահայտչամիջոց: Սա էր գեղարվեստական բովանդակություն հաղորդելու ծաղրածական այն արարքներին, որոնք էլ բնութագրելու էին պատանի «Լյոնյայի» տիպական նկարագիրը: Չէ որ, ինչպես ասել է Արիստոտելը, «Բնավորությունները շոշափվում են գործողության միջոցով»¹⁷:

Այդ ժամանակ, ինչպես ինքն է խոստովանել, նա ավելի շատ սայթաքում էր, բայց «բարեբախտաբար, առաջ էր սայթաքում»¹⁸: Այս առումով, ուշագրավ է նրա վաղ շրջանի ելույթներից մեկը: «Ցուցադրում էի ծաղրածական մի նովել, պատմում է նա, որը կոչվում էր «Բույանը հյուր է եկել Բույոնին»: Բույոնը, հասկանալի է, ես էի, իսկ Բույանը ծի էր՝ իսկական, կենդանի ծի: Չին իմ բերանով խոսում էր, իսկ ես լսում էի, հետևաբար կրկնակի մեղք էի գործում: Ինձ արդարացնող միակ կռվանը թերևս իմ անտեղյակությունն էր. այն ժամանակ ես մնջախաղի մասին շատ քիչ բան գիտեի և, ըստ էության, հարկադրված էի ամեն ինչ հայտնաբերել ինքս, ինչպես մարդկային սաղմը, որը մի քանի շաբաթում անցնում է կենդանական աշխարհի զարգացման բոլոր փուլերը՝ միաբջիջ նախաեակից վերափոխվելով ողնաշարավորի»¹⁹:

16. «Աովետական արվեստ», 1985, №6, էջ 36:

17. Аристотель, "Сочинения в четырех томах" том 4, М., "Мысль", 1984, с. 652.

18. «Աովետական արվեստ», 1985, №6, էջ 34:

19. Նույն տեղում:

Ո՞րն էր ամենատեղյակ վրիպումը, որ Ենգիբարյանն աչքաթող էր արել այս համարը պատրաստելիս: Սկզբունքորեն, կենդանի ձի հրապարակ հանելը՝ բնավ էլ արտառոց չէր: Կենդանավարժությունը և մասնավորաբար ձիավարժությունը, ինչպես գիտենք, կրկեսային հաղիսանքների հիմքերից հիմքն է եղել ի սկզբանե: Ուստի ձախողման պատճառը տվյալ դեպքում այդ չէր: Պարադոքսային իրավիճակների խաղարկումը կրկեսային արվեստում առանցքային նշանակություն ունի:²⁰ Բայց խնդիրն այն է, որ այդ պարադոքսը չխախտի կրկեսային խաղի գեղարվեստականությունը, որն ունի պայմանական իմաստաձևերի իր խիստ սահմանված դաշտը: Իրական աշխարհն այստեղ մուտք չունի, քանի որ կրկեսն իր բնույթով ու խաղային տարերքով կոչված է գլխիվայր շրջելու հենց այդ իրականն ու սովորականը: Կենդանական աշխարհն այստեղ հանդես է գալիս ոչ իր կենսաձևով, այլ՝ կերպավորված տվյալ խաղի պայմանականությամբ համապատասխան: Իրական ձիու փոխարեն խոսելը ոչ միայն համոզիչ չէր իբրև գեղարվեստական պայմանականություն, այլև հակառակ էր հենց այդ պայմանականությամբ, քանի որ կենդանին այս դեպքում չէր դառնում խաղի սուբյեկտ՝ օբյեկտիվորեն այն դուրս էր մնում խաղից:

Բայց սա խնդրի դեռևս մի կողմն էր: Ենգիբարյանը չէր պատրաստվում ծաղրածու-կենդանավարժ դառնալ՝ նրա մասնագիտական հայացքն ուղղված էր մնջախաղաց-ծաղրածուի կողմը, որ կարող էր գործել միայն իր գեղարվեստական արտահայտչաձևերի համակարգում: Եվ այս առումով, կարծում ենք, հատկապես սկզբնական շրջանում նրա վրա որոշ ազդեցություն է թողել նաև ժամանակակից ֆրանսիական մնջախաղը, մասնավորաբար իր «նույնացման» /իդենտիֆիկացիա/ սկզբունքով, որն էտյեն Դեկրուի տեսության հիմնաքարն էր հանդիսանում: Սրանով էլ, ըստ երևույթին, պետք է բացատրել, թե ինչու «պանտոմիմա» տերմինի փոխարեն Ենգիբարյանը սովորաբար օգտագործել է «միմ» տերմինը: Այդպես էին վարվում նաև ֆրանսիական դպրոցի ներկայացուցիչներն ընդգծելու համար «նույնացման» սկզբունքի առանձնահատկությունը, որ ենթադրում էր ոչ թե երևույթների ճշգրիտ նմանակում /իմիտացիա/, այլ դրանց իրական տպավորությունն արտահայտելու պատրանք /իլյուզիա/:²¹

Այս սկզբունքը Ենգիբարյանը կիրառել է մեկ ուրիշ զավեշտախաղում, որ հիշատակում է ի հակադրություն նախորդ ձախողված ելույթի. «Իմ խաղացանկում մնջախաղային մի նովել կա գազաններ վարժեցնողի մասին: Չգտում

20. Հմմտ. Բ. Գովհանիսյան, «Թատրոն և քատերախոսություն», Եր. «Սարգիս Խաչենց», 2004, էջ 151-152:

21. Stu. E. Маркова, "Современная зарубежная пантомима", М., "Искусство", 1985, с. 56

եմ միաժամանակ և վարժեցնողը լինել, և վագրը, ընդ որում ես վագրին պառկեցնում եմ մեջքի վրա: Չգիտեմ ինչ դուրս կգար, եթե վարվեի ճիշտ այնպես, ինչպես մի ժամանակ Աստրախանում վարվեցի Բույանի հետ: Հավանաբար մեծ կտորս ականջս կմնար, իսկ գրախոսները ինձ կնախատեին զազաններ վարժեցնողների ժանրի մաքրության դեմ ուսնծություն կատարելու համար»:²²

Նույն ծաղրածուական նովելը նա հիշատակել է նաև մի այլ առիթով, երբ հարց է ծագել, թե ի՞նչ դեր ունի մնջախաղը նրա արվեստում: «Մնջախաղն անհրաժեշտ է այն ժամանակ, երբ սյուժեն կարելի է խաղարկել միայն այդ ժանրում: Ահա, ես ներկայացնում եմ մնջախաղային նովել զազանավարժի մասին, որը մեջքի վրա է պառկեցնում «կենդանի վագրին»: Եթե հիշում եք, դեռ բարոն Սյունխաուզենն էր նման մի բան անում գայլի հետ: Մենք կարողում էինք և ծփծաղում: Երբ դիտում են իմ մնջախաղը, նույնպես ծփծաղում են: Իսկ հիմա պատկերացրեք, որ վագրը իրական է և ամբողջ այդ պատմությունը կատարվում է էկրանին կամ էլ բեմում: Հազիվ թե այն ծփծաղելի լիներ՝ թերևս տիպ»:²³

Այստեղ ենգիբարյանն, իր իսկ արվեստի ամենաստույգ բնորոշումն է տվել, ուր մնջախաղը, թեև առանցքային նշանակություն ուներ, բայց և միակը չէր իբր կրկեսային խաղատեսակ: Ընդ որում նա ընտրում էր այնպիսի սյուժեներ, որոնք բանավոր խոսքի կարիք չունեին: Իրապես, նրա խաղացանկում չկար մի համար /փոքր, թե մեծ/, որ կառուցված չլիներ այդ սկզբունքով, երբ մնջախաղը ոչ թե սոսկ ժանր էր, այլ միակ արտահայտչամիջոցը, որով հնարավոր էր կառուցել տվյալ զավեշտախաղը: Եվ այդ սկզբունքն էլ, ի վերջո, պայմանավորեց նրա արվեստի առանձնահատկությունը, որն էլ գալիս էր հենց հին ծաղրածուական դպրոցից: Այդ պահից արդեն նրա գեղարվեստական կողմնորոշումը մնջախաղի հանդեպ տրամագծորեն հակառակ է ֆրանսիականին: Ինչպես ինքն է ակնարկել, նրա մասնագիտական պրպտումներն այս ուղղությամբ տարել են դեպի համր կինոյի ակունքները: «Ցավոք, մենք միայն ծայնագրություններով գիտենք Ֆրեդ Կարնոյի թատրոնները, որոնցից մեկում իրենց արշավն սկսեցին մեծ Չապլինը և, եթե չեմ սխալվում, Բեն Տյուրպինը: Դրանք ժողովրդական թատրոններ էին՝ մոտ ու հասկանալի հասարակ մարդկանց և, ինչպես գիտենք Չապլինի կենսագրությունից, չըջում էին Անգլիայի գավառներում ու մեծ հաջողություն ունեին: Դրանք կուպիտ ու ցայտուն ձևերի թատրոններ էին»²⁴:

22. «Սովետական արվեստ», №6, էջ 34:

23. "Советская культура", 9 января, 1964 /ընդգծումը մերն է-Յ.Զ./:

24. «Գարուն», №4, 1980, էջ 72:

Դեռևս Չապլինն է նկատել որ Կարնոյի բեմադրությունների և «բարի ու չարի» ժամանակների ծաղրածուների խաղի միջև մեծ ընդհանրություն կար»²⁵։ Դա իսկ և իսկ այն էր ինչ փնտրում էր Ենգիբարյանը։ Ուստի նա սուզվեց հենց այդ «բարի ու չարի» ժամանակների» խորքը՝ վեր հանելու այն արժեքները, որոնք բնավ էլ մեռած չէին իբրև հնություն, այլ կենդանի «հենք էին, որը պիտի հարստանար մարդկային նոր փորձով»²⁶։

Պատահական չէ, որ այս ճանապարհին նրա հիմնական ուղեցույցն է եղել Չապլինի արվեստը։ Իր մեծ ուսուցչին նա իհարկե չի ընդօրինակել կոլորոեն։ Սակայն մի առանձնահատկություն, ինչպես երևում է, Ենգիբարյանը յուրացրել է նրանից անվերապահորեն և ընդմիշտ։ Դա բանավոր խոսքից խսապռ իրաժարվելն էր, որ նրա ստեղծագործական դավանանքը դարձավ և կրկեսում, և թատրոնում, և կինոյում։ Գուցե այդ էր պատճառը, որ այդ երեք ասպարեզն էլ նրան հավասարապես հարազատ էին։ Պատահական չէ, որ արդեն բավականաչափ փորձ ու վարպետություն ծեռք բերած արտիստը խոստովանել է. «Ուզում եմ նվիրվել կինոյին, բայց նաև ուզում եմ մնալ բեմում ու կրկեսի ասպարեզում»²⁷։ Ուստի բնական է, որ ի վերջո նրա մեջ ծագելու էր այն հարցը, որ բերեցինք սկզբում՝ «որտե՞ղ է իմ տեղը»։

Այսօր, ժամանակի հեռավորության վրա թերևս ասենք, որ նրա համար առավել բեղմնավոր ասպարեզ էր կրկեսը։ Մեր կարծիքն այնուամենայնիվ թեական է, քանի որ թատրոնում նա շատ կարճ աշխատեց, իսկ կինոյում չբացահայտվեց իր տաղանդին համապատասխան /չհաշված Փառաջանովի «Մոռացված նախնիների ստվերները» ֆիլմում Միկոյի էպիգոդիկ դերակատարումը/։ Նրա երազանքը՝ խաղալ իլլեստակով, Սիրանո դը Բերթերակ, մնաց սոսկ երազանք, բայց երկուսն էլ, իբրև թատերական կերպարներ, շատ սազական էին նրա արտիստական խառնվածքին։ Ենգիբարյանի հերոսը, թեև այդպես էլ չխոսեց, բայց այնքան շատ բան ասեց, որ կրկեսային արտիստների շարքում իրավամբ ճանաչվեց դասական։

25. Чарльз Спенсер Чаплин, М., "Искусство", 1945, с. 178.

26. «Սովետական արվեստ», №6, 1985, էջ 36։

27. Նույն տեղում։