

ՄԱՐՏԻՐՈՅ ՄԵԱԿՅԱՆ

Հ. ՀՈՒՏԱՆԼՈՅՈՒՆ

A ⁱ
20095 7 m h n e e f u g e

h u y f o r n e

h o e e f u e

78 f u y



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Г. В. ОГАНЕСЯН

МАРТИРОС МНАКЯН

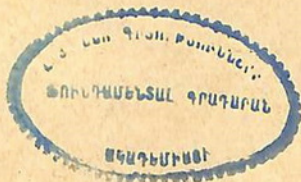
ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1969

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Հ. Վ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

A $\frac{I}{10695}$

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՄՆԱԿՅԱՆ



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1969



Մարտիրոս Մնակյան (1912)

Աշխատությունը նվիրված է արևմտահայ քա-
ռոնի խոշորագույն դերասաններից և ռեժիսորներից
մեկի՝ Մարտիրոս Մնակյանի կյանքին ու ստեղծա-
գործությանը: Մանրամասն լուսաբանված են նրա
բեմական կյանքը, առանձին դերակատարումները,
ստեղծագործական սկզբունքները և քառերական-հա-
սարակական միջավայրը:



ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

Մարտիրոս Մնակյանը հայ պրոֆեսիոնալ քատրոնի սկզբնավորման շրջանի նշանավոր գործիչներից է՝ հարուստ և հետաքրքիր արտիստական անհատականություն, մեկն այն դեմքերից, որ երբեք տվել է պոլսահայ քառերական միջավայրը:

Մնակյանի արտիստական կյանքն սկսվում է անցյալ դարի 50-ական թվականների վերջին, երբ հայ իրականության մեջ նոր միայն նախադրյալներ էին ստեղծվում ազգային պրոֆեսիոնալ քատրոնի համար, և ավարտվում մեր դարի երկրորդ տասնամյակում, երբ Պոլսում հիշատակներ էին մնացել այդ քատրոնից: Հայ ոչ մի դերասանի ստեղծագործություն չունի ժամանակի այսպիսի լայն ընդգրկում: Դա մի ամբողջ էպոխա է, որ իր մեջ է ամփոփում անցյալ դարի արևմտահայ պրոֆեսիոնալ քատրոնի և նրա հետ կապված դերասանական սերնդի պատմությունը:

Իր մեջ միավորելով ուսուցչին, դերասանապետին, բեմադրողին և քարգմանչին, Մնակյանն իր անհատական նկարագրով ամենից առաջ եղել է դերասան: Չունենալով իր կրթությանը ժամանակակցի՝ Պետրոս Աղամյանի տաղանդի ուժը և արվեստի ընդգրկման սահմանները, միակն է եղել, որին մի շրջան փորձել են համեմատել նրա հետ: Այդպիսի համեմատության հարկ չկա այսօր: Արվեստը համեմատություններ չի սիրում: Մի արվեստագետի մեծությունը չի փոքրացնում մյուսին, և յուրաքանչյուր արվեստագետ ինքն է սահմանում իր արվեստի չափանիշները: Բայց չդիմելով համեմատությունների, չենք էլ կարող ուշադրության շառնել, որ Վահրամ Փափազյանն իր ուսուցիչներին՝ Նովելլին, Ջակոնին և Զիդոլամո Դոցցիին հիշելիս, նրանց շարժն է դասում և Մնակյանին: Իսկ Աբելյանին որպես մեծություն համեմատելով Մունե Սյուլլիի հետ, նա գրում է. «Նույնն էր և Մնակյանը, այն տարբերությամբ, որ առաջինը ֆրանսիացի լինելով իր արտափներ տիրապետելու բարձր շնորհն ուներ, մինչդեռ երկրորդը՝ նույն այդ սեփական շնորհները դասավորելու վարպետությունը»¹: Նույնֆան ուշագրավ, բայց ավելի կոնկրետ է Փափազյանի մյուս դիտողությունը. «Իր կատարած կերպարի հետ նույնանալու ընդունակ արտիստներ տեսել եմ և նրանց թիվը քիչ չէ, բայց նույնանալ ըստ արվեստի գանազան ձևերի, ապրել ոչ միայն գործը, այլև հեղինակի ժամանակը՝ փշերին է տրված, և Մարտիրոս Մնակյանն այդ փշերի մեջ բացառիկ տեղ էր գրավում»²:

¹ «Երեկոյան Երևան», 1965, № 305:

² Վ. Փափազյան, «Հետադարձ հայացք», հ. 1, Երևան, 1956, էջ 212:

Այնուամենայնիվ, այսօր քիչ է հիշատակվում Մնակյանի անունը, և մեր ժամանակակիցներին շատ բան հայտնի չէ նրա մասին: Ինչո՞ւ: Հայ պրոֆեսիոնալ քատրոնի ձևավորման շրջանի մասին (60—70-ական թվականներ) մենք ավելի պակաս գիտենք, քան՝ 90—900-ական թվականների: Իսկ Մնակյանի գործունեությունը հայ քատրոնում սահմանափակվում է 60—80-ական թվականներով: Նրա հետագա ստեղծագործական կյանքն ընթացել է հայ քատրոնից դուրս: Ապրելով և գործելով սուլթանական Թուրքիայի մայրաքաղաքում, Համիդ II գահակալության ամենամռայլ տարիներին, Մնակյանը կորած մնաց հայ քատրոնի համար փառադ զարից ավելի, դատապարտված՝ կրելու այն բոլոր հարվածները, որոնց զոհ գնաց արևմտահայ քատրոնը: Մնակյան արտիստի կյանքն իր ամբողջ հակասականությամբ, իր վերելքներով և անկումներով, անցյալ դարի արևմտահայ քատրոնի պատմությունն է, ավելի նիշտ՝ նրա խորհրդանշումը:

Անցյալում շատ է գրվել Մնակյանի մասին, ավելի շատ, քան արևմտահայ բեմի հետ կապված որևէ դերասանի մասին: Նկատի չունենալ հիսուն տարվա (1861—1912) ընթացքում հրապարակված քատրեախոսականներն ու բողոքները, այլ կենսագրական բնույթի այն հոդվածները, որ ցրված են նախասովետական շրջանի թերթերում ու հանդեսներում: Դրանց զգալի մասը գրվել է Մնակյանի կենդանության օրոք, նրա ինքնակենսագրության («Լույս», 1901, թիվ 36, 37) հիման վրա և ավելին չէ, քան փաստերի պարբերական կրկնություն: Դրանք հրապարակ են եկել ավելի շուտ՝ որպես հարգանքի

տուր՝ պատվելի արտիստին, քան որպէս ուսումնասիրություն։ Այդ բոլոր հոգիվածների ընդհանուր բերությունն այն է, որ նրանցում ոչինչ չի ասված ամենագլխավորի՝ դերասանի ստեղծած բեմական կերպարների մասին։ Բացառություն են կազմում Շարասանը (Ս. Թյուրյունյան), 1912 թվականին Մնակյանի բեմական գործունեության հիսնամյակի առթիվ հրատարակված նկարագրող ալբոմի (Կենսագրական Մարտիրոս Մնակյանի, Կ. Պոլիս, 1912) հեղինակը և բանասեր Ս. Դավթյանը։ Առաջինն իր «Թրփահայ բեմը և իր գործիչները» (Կ. Պոլիս, 1914) աշխատությունում քվարկում է դերասանի մի տասնյակից ավելի դերակատարումներ, ընդհանուր գովեստով խոսելով նրանցից մի երկուսի մասին։ Մյուս կենսագիրը ավելի քիչ քվով դերակատարումների մասին է հիշում։ Իր ձեռագիր թղթերում մի քանի դերեր է քվարկում նաև Ս. Դավթյանը։

Մնակյանի կենսագրականների մյուս ընդհանուր բերությունը արևմտահայ քառոնի պատմության ժամանակագրական փաստերի շփոթն է։ Կան և ուրիշ տիպի աննշտություններ։ Այստեղ համեմատաբար ուշադիր է գտնվել Ս. Դավթյանը, որը գրել է Մնակյանի գործունեության վերջին շրջանի մասին (Թեոդիկ, «Ամենուն տարեցույցը», 1927)։

Մնակյանի մասին գրել են նաև Թեոդիկը, պատմաբան Ա. Ալպոյանյանը, դերասաններ Ա. Մադաթյանը, Ե. Թուլայանը, Ա. Դմբեթյանը, Ն. Պեշկեթաշյանը, բուրժուական քառոնի պատմաբան Ռեֆիկ Ահմեդը և ուրիշներ։ Բոլոր կենսագիրները, առանց բացառության, չեն գրել, կամ հարկանցիորեն,

մի նախադասությամբ են հիշատակել նրա գործունեության քիֆլիսյան շրջանը, մոռանալով ամենակարևորը՝ Մնակյանի դասական խաղացանկի կերպարները, որոնք նրան բարձրացրին մեյլոդրամային ռեպրիզմից և մոտեցրին բնավորությունների բատրոնի ռեին: Ի դեպ, կենսագիրներից ոչ մեկը չի փորձել որևէ կերպ բացատրել Մնակյանի դերասանական նկարագիրը: Այդ արել է միայն Վահրամ Փափագյանը, որն իր «Հետադարձ հայացք» և «Թուրք բատրոնի զարգացման պատմությունը» (ձեռագիր) գրքերում ոչ թե դերասանի կենսագրության փաստերն է ներկայացրել, այլ նրա արտիստական կերպարը: Փափագյանն ինչ-ինչ տեղերում վերացել է հավաստիությունից, երբեմն էլ՝ դեպքերի ու փաստերի տրամաբանությունից, մոռացածը լրացրել է իր արտիստի երևակայությամբ, բայց Մնակյանի արվեստին տվել է դիպուկ և պատկերավոր բնութագիր, նրա մարդկային և ստեղծագործական կերպարը ներկայացրել է կենդանի գծերով, գեղարվեստականորեն համոզիչ և ավարտուն:

Այս գրքի համար փորձել ենք աղբյուր ծառայեցնել Մնակյանի մասին գրված այն ամենը՝ ինչին հնարավորություն ենք ունեցել ծանոթանալ: Դերասանի կյանքի մանր ու խոշոր փաստերը աշխատել ենք նշտել, ի մի բերել, հնարավորին չափ լրացնել կենսագրական շղթայի օղակները, զուգահեռաբար բացելով նրա ստեղծագործական կերպարը: Մեր հիմնական աղբյուրը ժամանակի բատերական ֆենադատությունն է, թեև նա քիչ դեպքերում է մասնագիտորեն մոտեցել բեմական կատարման խնդիրներին: Մնակյանի դերակատա-

րումների մասին գրվածը, ինչպես և շատ շատերի, երբեմն մի ֆանի խոսք է, երբեմն ավելին, լավագույն դեպքում պարզ նկարագրություն, ավելի շատ հիացմունքի խոսք և պակաս կոնկրետ միտք: Գրավոր փաստը գուցե ոչ մի մասը չի կազմում անհետացող գեղարվեստական երևույթի, ֆանի որ գեղարվեստական արժեք չէ, այլ նրա բոլորած հետքը: Բայց էականն այստեղ ֆենադատության մասնագիտական խոսքը չէ, այլ հետքի ձևն ու խորությունը: Այդպիսին է շֆել հրավառությունից մնացած մոխիրը, որ չի կարող լույսի զգացում արթնացնել, բայց կարող է գաղափար տալ կրակի և լույսի մասին: Թատերախոսականները, դերասանի խաղի անմիջական տպավորության տակ գրված խոսքերը, մեմուարային նյութերը, ականատեսների քեկուզ և խամրած տպավորությունները, նույնիսկ անկենդան լուսանկարները եթե ի վիճակի չեն մեզ հաղորդակից դարձնելու դերասանի այլևս գոյություն չունեցող արվեստին, ապա միշտ կարող են օգնել զգալու այդ արվեստի ժամանակին ունեցած հասարակական արձագանքը, գնահատելու նրա պատմական դերը, հասկանալու դերասանի ստեղծագործական սկզբունքները, պատկերացնելու նրա գեղարվեստական միջավայրը, նաշակի, ընկալումների, միտումների ոլորտը: Աշխատության նպատակն է «վերականգնել» Մնակյանի արտիստական կերպարը արևմտահայ բառրուհի պատմության ընթացքի մեջ, բացահայտել նրա անհատականության ու խաղառնի առանձնահատկությունները, կապված իր միջավայրի և ժամանակի բեմական մտածողության նետ:

ԱԶԳԱՅԻՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ԳԱՂԱՓԱՐԸ

Պրոֆեսիոնալ թատրոնի գաղափարը հայ իրականության մեջ 50—60-ական թվականների լուսավորական շարժման և ազատագրական տրամադրությունների արդյունք էր։ Ազգային բուրժուազիայի զարգացումը, տնտեսական կյանքի որոշ կայունությունը բնականորեն արթնացնում էին կուլտուրական անկախության ձգտումներ, և ազգային իդեալների որոնումը կատարվում էր հոգևոր կյանքի ոլորտներում։ Հայության արևելյան և արևմտյան հատվածները տոգորված էին նույն նպատակներով, քաղաքական ու կուլտուրական վերածնության նույն ձգտումներով, թեև ապրում էին քաղաքական տարբեր պայմաններում։ Արևմտահայ բուրժուազիան տնտեսական կապերով և կուլտուրական ձգտումներով հակված էր դեպի եվրոպական իրականությունը, իսկ քաղաքականապես ենթարկված էր արևելյան բռնակալության ավանդներով ապրող օսմանյան պետության օրենքներին։

XIX դարի սկզբում Թուրքիան ետ էր մնացել քաղաքա-
 ֆիրթ աշխարհի զարգացումից երկու հարյուրամյակով։ Այն
 ժամանակ, երբ Ֆրանսիան կատարել էր բուրժուական հե-
 դափոխություն, իսկ Ռուսաստանում հասունանում էր ազ-
 նրվական հեղափոխականների սերունդը, Թուրքիայում դեռ-
 ևս չկար հողի մասնավոր սեփականություն, և օսմանյան
 կառավարողները պայքարում էին կենտրոնացված ավատա-
 վան միապետության համար։ Թուրքական բռնապետությու-
 նը, ստրկացրած լինելով Արևելքի և Կենտրոնական Եվրո-
 պայի շատ ժողովուրդների, իր ամբողջ գոյության ընթաց-
 քում չէր կարողացել ստեղծել տնտեսական ու ազգային
 հենարան և «իր ոչնչացրած քաղաքակրթության ավերակ-
 ների վրա շարունակում էր ապրել անապատի զգացմունք-
 ներով և նոմադական հասկացողություններով»¹։ Սկսած
 XVIII դարի կեսից այդ ռազմա-ավատական պետությունը
 կանգնել էր բուրժուականացող Եվրոպայի առաջ արևելյան
 հետամնացությամբ։ Բուրժուական հարաբերությունների հա-
 մար Թուրքիայում չկար սոցիալ-տնտեսական հիմք։ Նորն
 ալատել հաստատվում էր դանդաղ, հիվանդագին և միշտ՝
 պատմականորեն ուշացած։ Դրա հետ միասին Եվրոպայում
 բուրժուական կարգի ամրապնդումը և կապիտալիստական
 հարաբերությունների զարգացումը մի կողմից՝ սրում էին
 պայքարը «օսմանյան ժառանգության» համար, մյուս կողմից՝
 բերում ազգերի և ազգային պետությունների կազմավորում։

¹ Լեո, Հայոց պատմություն, հ. 3, էջ 4:

Սա նոր իմաստ էր տալիս թուրքահպատակ ժողովուրդների ազատագրական ձգտումներին, որոնց թվում էր հայ ժողովուրդը: Թուրքական հողի վրա աճած հայ բուրժուազիան դարձել էր հեճարան արևմուտքից թափանցող բուրժուական քաղաքակրթության համար:

Սկսած 40-ական թվականներից արևմտահայ հասարակական միտքը ամբողջովին կլանված էր ազգային ինքնագիտակցության և ազատագրության գաղափարներով: Այդ գաղափարների իրագործման ճանապարհին մտավորականությունը հիմնում էր իր ազգային դպրոցը, ազգային մամուլը, ազգային թատրոնը: Մշակութային կյանքի բոլոր երևույթները գնահատվում էին ամենից առաջ հայրենասիրական ու լուսավորական գաղափարների իրագործման տեսակետից: Դպրոցն ու թատրոնը նրա համար էին, որ տարածեին մայրենի լեզուն, գրականությունը, և մանավանդ՝ պատմությունը: Նոր ծնվող թատրոնը բնույթով լուսավորական էր և հայրենասիրական: Այն ծնվում էր որպես դպրոց, դպրոցի հետ միասին և նրա պատերի ներսում:

Դպրոցական ներկայացումների պրակտիկան 40-ական թվականների վերջում Վենետիկի Մխիթարյաններից անցել էր Պոլսի կաթոլիկական դպրոցները: Թատերական փորձերը աստիճանաբար տարածում են գտնում նաև լուսավորչական դպրոցներում: Փոխվում է խաղացանկի բնույթը՝ կրոնա-բարոյախոսական թեմատիկային փոխարինում է նյարտմա-հայրենասիրականը: Այդ պրոցեսը կառարվում է բավական արագ. 50-ական թվականներին Պոլսի և Զմյուռնիայի

ազգային վարժարաններում բեմադրվող պիեսները գերազանցապես պատմական ողբերգություններ էին: Այս շրջանում է, որ արևմտահայ առաջավոր մտավորականությունը պայքար է սկսում ազգային պրոֆեսիոնալ թատրոնի համար:

Արևմտահայ իրականության մեջ «դպրոցական թատրոնը» պրոֆեսիոնալ թատրոնի նախապատրաստումը եղավ: Այստեղից է սկիզբ առնում պոլսահայ դերասանության առաջին սերունդը: Մարտիրոս Մնակյանը պատկանում է այդ սերնդին, և նրա բեմական գործունեությունը նույնպես սկսվում է «դպրոցական թատրոնից»:

* * *

Մարտիրոս Մնակյանը ծնվել է 1837-ին Կ. Պոլսի հին թաղամասերից մեկում՝ Պալաթում: Հայրը՝ Մնացական Մնակյանը եղել է զինվորական դերձակ, «պարկեշտ և ուսումնասեր մարդ», ինչպես գրում է Մնակյանի կենսագիրը: Դերասանապետի մանկության ու պատանեկության տարիներն անցել են Խաազյուղում, ուր բնակություն էր հաստատել նրանց ընտանիքը տղայի ծնվելուց մի քանի տարի հետո:

Խաազյուղը բնակեցված է եղել հայ, հույն, հրեա և թուրք արհեստավորներով: Ժամանակի ընթացքում այստեղ են հաստատվել հայ ամիրաներ և սեղանավորներ, հոգևոր ու պետական գործիչներ: Սկսած 30-ական թվականներից Խաազյուղը դարձել է պոլսահայության կրթական-լուսավո-

րական շարժման կենտրոններից մեկը: Այստեղի Ներսիսյան վարժարանում կրթություն են ստացել ժամանակի նշանավոր հասարակական գործիչներ Գրիգոր Աղաթոնը, Մինաս Չերազը, մանկավարժ Ռեթեոս Պերպերյանը, բանաստեղծ և հրապարակախոս Եղիա Տեմիրճիպաշյանը, բժիշկ Տիգրան Փեշտիմալճյանը և ուրիշներ: Ներսիսյան վարժարանի աշակերտ է եղել նաև դերասանուհի Մարտիրոս Մնակյանը:

50-ական թվականների սկզբին, երբ Մնակյանը Ներսիսյան վարժարանի աշակերտ էր, Պոլսի ասիական թաղամասերում չկար ժամանակակից տիպի թատրոն: Այստեղ ամենատարածված գվարճալիքը արևելյան թատերախաղերն էին: Ցերեկը շուկաների հրապարակներում ամբոխը հավաքվում էր նալելու օրթա-օյունուի հուպիտներին, իսկ սրճարաններում Ռամազանի ուրախ գիշերներին տղամարդկանց գվարճացնում էին թուրք կարագոզչիներն ու մեղահները:

Եվրոպական Պոլիսը սրանցով չէր ապրում: 40-ական թվականներից Բերայում կար թատրոնի եվրոպական տիպի շենք, կառուցված Աթոլ Մեջիդ սուլթանի օրոք¹: Սա Նաումի հայտնի թատրոնն էր, որի հանդիսատեսն էին Բերայում ապրող եվրոպական դեսպանությունների աշխատակիցներ, թուրք բարձրաստիճան անձինք, նաև՝ հայ ամիրաների ու հարուստ վաճառականների ընտանիքներ: Նաումի թատրոնում ներկայացումներ էին տալիս իտալական օպերային, երբեմն էլ՝ դրամատիկ խմբեր:

¹ Տե՛ս Ս. Դավթյան, Եվրոպական թատրոնը Թուրքիոյ մէջ (Ս. Փրկչի ազգային հիվանդանոցի «Ընդարձակ տարեցոյց», 1932):

1855 թվականին Մնակյանն ավարտում է Ներսիսյան վարժարանը: Նրան պահում են դպրոցում՝ որպես երկրաչափության դասատու: Միաժամանակ, որպես «այցելու ուսուցիչ», մաթեմատիկայի և ֆրանսերենի դասեր է տալիս Կետիկ-փաշայի, Էյուպի Ս. Եղիայի և Ազգային հիվանդանոցի վարժարաններում: Այդ նույն ժամանակ էլ Ներսիսյան վարժարանում Մնակյանի գործակցությամբ թատերական ներկայացումներ է նախաձեռնում ֆրանսերենի դասատու, բժիշկ Գարեգին Չափրաստճյանը: Դրանք դեպքից-դեպք և տոնից-տոն տեղի ունեցող հանդեսներ են եղել: Ներկայացումները պատրաստվել են տարվա ընթացքում, ուսումնական ծրագրին առընթեր և ներկայացվել Վարդանանց տոնիկամ բարեկենդանի առթիվ: Խաղացվել են Միրզա Վանանդեցու ողբերգությունները, որոնք այդ տարիներին ամենատարածված պիեսներն էին դպրոցական բեմերում: Չափրաստճյանի բեմադրությունների գլխավոր դերակատարը Մնակյանն է եղել: Այս մասին վկայում է Չափրաստճյանի եղբայրը՝ դերասան Միքայել Չափրաստը. «Մնակյանը իր ընկերակիցներուն միջև ամենեն մեծ ընդունակություն ցույց տվողն է եղած, ինչպես կը հիշատակեր մեզի եղբայրս իր կենդանության միջոցին»¹: Մնակյանն այս խմբում միակ մարդն էր, որ իր հետագա կյանքը ամբողջովին կապեց թատրոնի հետ:

1859 թվականին Չափրաստճյանը դուրս է բերում իր խումբը դպրոցական նեղ շրջանակից և Մնակյանի հետ

¹ «Մանգումնի Էֆքյար», 1907, թիվ 1727:

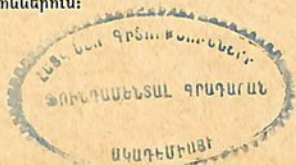
միասին ձեռնամուխ լինում Խաազյուղի թատրոնի կազմակերպմանը: Այդ գործին մասնակից են դառնում Սերովբե Պենկլյանը և Թովմաս Ֆասուլյանյանը: Չափրաստճյանին նյութական օգնություն են ցույց տվել Ստեփան և Առաքել Ալթունտյուրիները և Մկրտիչ ամիրա Ծեզայիրյանը¹:

Ալթունտյուրիները Ներսիսյան վարժարանի մոտ կառուցում են թատրոնի շենք: Չափրաստճյանն իր շուրջն է համախմբում մի խումբ տաղանդավոր երիտասարդների, որոնք հետագայում պետք է դառնային «Արևելյան թատրոնի» գլխավոր ուժերը: Մնակյանից, Պենկլյանից ու Ֆասուլյանյանից բացի, Հեքիմյանի թատերախմբից (Բերա) հրավիրվում են նաև Պետրոս Մաղաքյանն ու Ստեփան Էքշյանը: Թատրոնի երաժշտական ղեկավարն է եղել Տիգրան Չուխաշյանը:

Ինչպես Պեշիկթաշլյանը Օրթագյուղում (1856) և Հեքիմյանը Բերայում (1856)², այնպես էլ Չափրաստճյանը Խաա-

¹ Վ. Զարդարյան, Հիշատակարան, հ. Բ, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 196:

² Մ. Պեշիկթաշլյանի և Սր. Հեքիմյանի թատերախմբերը, որոնք մեկը մյուսից անկախ կազմակերպվել են գրեթե միաժամանակ, առաջին թատրոնական կազմակերպություններն են պոլսահայ իրականության մեջ: Նրանք պայմաններ և մթնոլորտ են նախապատրաստել պրոֆեսիոնալ թատրոնի հիմնադրման համար: Բանասեր Գ. Ստեփանյանն իր «Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության» արժեքավոր աշխատությունում այդ թատերախմբերին տալիս է «Թաղային թատրոններ» անունը, քանի որ նրանց գործունեությունը հիմնականում սահմանափակվել է Պոլսի մեկ-երկու թաղամասում: Այն դերասանները (Մնակյան, Մաղաքյան, Էքշյան, Աճեմյան և այլն), որոնք հետագայում հիմնեցին «Արևելյան թատրոնը» (1861), իրենց բեմական մկրտությունն ստացել են թաղային թատրոններում:



գյուղում պատրաստվում էր սկիզբ դնելու արևմտահայ առաջին պրոֆեսիոնալ թատրոնի, որ նա անվանել էր «Հայկյան թատրոն»:

«Հայկյան թատրոնը» բացվում է 1859 թվականին, բազմաթիվ հանդիսատեսների ներկայությամբ, հանդիսավոր պայմաններում: Ներկայացվում է «Վասակ կամ անիծյալ ընտանիք» կատակերգությունը, որի հեղինակը ըստ Սմբատ Դավթյանի եղել է «մխիթարյան վարդապետ մը»¹: Ներկայացումից առաջ Տիգրան Չոխաջյանի նվագակցությամբ երգվում է նրա հեղինակած «Դաշնակ առաջին ներկայացման Հայկյան թատրոնին որ ի Խաազյուղ» հայրենասիրական երգը²:

Հենց այդ երգն էլ առիթ է դառնում, որ ներկայացումը առաջինը և վերջինը լինի «Հայկյան թատրոնի» կյանքում: Թատրոնը փակվում է: Փակվելու հիմնական պատճառը Բերայի թատրոնի տնօրեն Միշել Նատմի դատն էր Ալթոնտյուրի եղբայրների դեմ: Նատմին վերապահված էր Պոլսում թատրոնի շենք պահելու տալը տարվա մենաշնորհ: Բաղաբում թատրոնի երկրորդ շենքի գոյությունը պետք է նվազեցներ Նատմի թատրոնի գաստրոլյորների և հանդիսատեսների թիվը: Դատից մի շաբաթ հետո, կառավարական հրամանով թատրոնի շենքը հիմնահատակ քարուքանդ է արվում:

¹ Մ. Դավթյան, Հայ թատեր կյանքի արշալույսը, «Ընդարձակ տարեցույց», 1926, էջ 369—405:

² Մ. Միանասարյան, «Բնար հայկական», 1868, էջ 543—544:

Այս ձևով վերջ է դրվում պոլսահայ առաջին թատրոնական կազմակերպություններից մեկին, որի հիմնադիրներից մեկը Մարտիրոս Մնակյանն էր։ Այսպիսի ձախողումից հետո նա դերասաններ Մաղաքյանի և Հովհաննես Անեմյանի միջնորդությամբ մտնում է Սրապիոն Հեքիմյանի խումբը, որը ներկայացումներ էր տալիս Նաումի թատրոնում։ Հեքիմյանը գործելով մայրաքաղաքի կենտրոնում՝ Բերայում, սկզբում (1856-ից) զգուշանում էր հայերեն ներկայացումներ կազմակերպելուց։ Իր «Վահրամ» ողբերգությունը նա բեմադրում է իտալերեն լեզվով, իսկ եվրոպական հեղինակներին՝ թուրքերեն։ 1860-ին Հեքիմյանը բեմադրության է պատրաստում իտալացի դրամատուրգ Մոնտիի «Արիստոտես» ողբերգությունը գրաբար թարգմանությամբ։ Մոնտիին դիմելը պատահականություն չէր։ XIX դարի առաջին կեսի իտալական դրամատուրգիայի քաղաքացիական պաթոսը համահունչուն էր այն տրամադրություններին որոնցով ապրում էր արևմտահայ հասարակությունը։ Նույն ոգով են գրված Պեշկոթաշյանի և Հեքիմյանի պատմական ողբերգությունները։ Թերևս քաղաքական հեռատեսության կարելի է վերագրել այն, որ Հեքիմյանը հայկական ներկայացումներն սկսում էր իտալացի դրամատուրգի պիեսով։

Այս բեմադրությանը մասնակցել են գրեթե այն բոլոր դերասանները, որոնք պետք է հիմնեին «Արևելյան թատրոնը»։ Ներկայացման ամենամեծ պակասությունը կին դերակատար չունենալն էր։ Արիստոտեսի դստեր՝ Կեսիրայի դերը, որը պիեսի միակ կանացի դերն էր, տրվում է Մնակյանին։ Մնակյանը խմբում ամենաերիտասարդ դերասանն

Էր՝ հագիլ քսաներեք տարեկան, նուրբ դիմագծերով և բարեձև կազմվածքով: Առաջին անգամը չէր, որ բեմ էր դուրս գալիս: Բայց առաջին անգամ Նատմի թատրոնում, այն էլ կանացի դերով բեմ մտնելը նրա համար իրադարձություն էր: Լուսավորված բեմը, մշուշապատ դահլիճից լսվող հանդիսատեսի շնչառությունը, իր հագի ճերմակ շրջագգեստը, ուսերին թափված օտար, կանացի ոսկեգույն մազերը նրան այնպիսի հուզմունք և վախ են պատճառում, որ մեխված մնում է կուլիսի մթության մեջ, մտքում անընդհատ կրկնելով դերի առաջին քառերը. «հա՛յր իմ, հա՛յր իմ»: Իսկ բեմում Արիստոտեսն սպասում է Կեսիրային: Մնակյանը չի համարձակվում բեմ մտնել և չի էլ նկատում ոչ Արիստոտեսի դերակատար Էքշյանի սպառնալից հայացքները, ոչ իր կողքին կանգնած Մաղաքյանին, որ խնդրում է նրան չխափանել ներկայացումը: Ծարահատյալ, Մաղաքյանը մի այնպիսի աքացի է հասցնում, որ «անփորձ դերասանուհին» իր համար անսպասելի հայտնվում է բեմում, Արիստոտես-Էքշյանի թևերի մեջ, և իր վիրավորված ու աղաչական «հայր իմը» նետում էքշյանի դեմքին: «Դերասանուհու» անսովոր մուտքով ներկայացման «դրամատիկ լարվածությունը» նորոգվում է:

Մնակյանը սա համարել է իր առաջին ելույթը պրոֆեսիոնալ թատրոնի բեմում:

Ժամանակի մամուլում չկա ոչ մի խոսք այս ներկայացման դերակատարների մասին: Դա չէր, որ պետք է զբաղեցնեք հասարակական կարծիքը: Ո՛վ էր դերասանի խաղին նայողը: Թե ինչ էր կատարվում բեմում, ինչ էր ապվում և

20

ինչպես էր ասիում, այնքան էլ պարզ չէր գրաբար խոսքը չհասկացող հանդիսատեսի համար: Բայց բոլորի համար էլ կարևորը երևույթն էր, որի հեղինակների նպատակն էր համազգային բնույթ տալ այդ երեկոյին, համարել հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի սկիզբ: Դա իհարկե այդպես չէր, բայց այդպես էր ներկայացվում մամուլում: Հեքիմյանն ու նրա կողմնակիցները պարզապես զգուշացել էին թատրոնը «Հայկյան», «Արամյան» կամ որևէ ազգային անունով կոչելուց և անվանել էին «Արևելյան թատրոն»: Բայց այս ներկայացումով պրոֆեսիոնալ թատրոն կազմակերպելու հույսերը չեն իրականանում: Մշտական թատերախումբ պահելու համար նյութական միջոցներ չկային, և մի շրջան հայ թատրոնական գործը կարծես կանգ է առնում: Դա կարճ է տևում՝ մինչև 1861 թվականի վերջին ամիսները: Այդ ընթացքում Մնակյանը շարունակում է խաղալ Ներսիսյան վարժարանի բեմում, երբեմն էլ ելույթ է ունենում Հեքիմյանի խմբի հետ Նաումի թատրոնում:

Այս նույն ժամանակ իր ներկայացումներն է շարունակում Պեշկիթաշլյանի կազմակերպած Օրթագյուղի թատերախումբը: Ապագա պրոֆեսիոնալ թատրոնի գործիչներից ոչ մեկին այս խմբում չենք տեսնում: Այստեղ գործում էին մի խումբ անձնակեր երիտասարդներ առանց նյութական վարձատրության: Ոգևորության վրա պահված այս գործը պրոֆեսիոնալ թատրոնի հեռանկար չէր խոստանում, և այդպիսի հավակնություն չկար էլ: Խմբում չեն եղել մշտական դերասաններ, դերուսույց և ամենագլխավորը՝ ոչ մի դերասանու-

հի: Բայց Օրթագյուղի ներկայացումները մեծ հետաքրքրություն էին ստեղծել: Այս խումբը կազմակերպված լինելով փոքր-ինչ ավելի վաղ (1856), քան Չափրաստնյանի և Հեքիմյանի խմբերը, հասարակական կարծիք էր ստեղծել ազգային թատրոնի գաղափարի շուրջը, բարոյական հող նախապատրաստել պրոֆեսիոնալ թատրոնի համար, որն ստեղծվեց մեկ տարի հետո՝ 1861-ին:

1861 թվականի ամռանը Պոլսում հայ թատրոնական գործի գլուխ է անցնում մեկենասների մի խումբ, Ստեփան և Առաքել Ալթունտյուրիների գլխավորությամբ, որոնց գործը ձախողվել էր Խաազյուղում: Կազմվում է վարչություն, որ ամեն ինչ անում է պրոֆեսիոնալ հիմքերի վրա դրված թատերախումբ կազմակերպելու համար: Ամենից առաջ ձեռք է բերվում հայկական ներկայացումներ կազմակերպելու պետական արտոնագիր: Դերասանական խումբը կազմվում է հիմնականում Բերայի թատերասերներից, որոնց թվում էր և Մնակյանը:

Այսպես է հիմնադրվում «Արևելյան թատրոնը», առաջին պրոֆեսիոնալ թատերախումբը Մերձավոր արևելքում:

«ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ»

Հանդիսավոր իրադրության մեջ, 1861 թվականի դեկտեմբերի 14-ին տեղի է ունենում «Արևելյան թատրոնի» առաջին ներկայացումը: Երեկոն հայրենասիրական ցույցի չվերածելու համար թատրոնի հիմնադիրները զգուշացել էին պատմական ողբերգություն ներկայացնելուց և բեմ էին հանել ֆրանսիական երկրորդական մի հեղինակի մեղոդրամա՝ և իտալերենից թարգմանված մի վոդևիլ: Այնուամենայնիվ այդ երեկոն մեծ խորհուրդ ուներ: Այն նշանավորվեց Միքայել Նալբանդյանի «Ազգային թատրոն Պոլսի մեջ» հայտնի ճառով, որը բերում էր թատրոնի հասարակական դերի ավելի բարձր ըմբռնում, դառնում հայ նոր թատրոնի գաղափարական-գեղագիտական ծրագիրը:

«Արևելյան թատրոնի» բացումը մշակութային երևույթից ներկայացնում էր, դարձավ քաղաքական երևույթ: Թատրոնը հիմնվել էր Ալթունյուրիների նյութական միջոցներով, բայց նրա գաղափարական հովանավորությունն ստանձնում էր պոլսահայ առաջավոր մտավորականությունը Սվաճյանի

գլխավորությամբ: «Արևելյան թատրոնի» գործունեության առաջին տարիները համընկնում էին այնպիսի երևույթների հետ, ինչպես «Ազգային սահմանադրության» համար պայքարը և Զեյթունի ապստամբությունը 1862 թվականին: Սվաճյանը և նրա «Մեղուն» ոչ այնքան պաշտպանում էին նոր հիմնված մի մշակութային կազմակերպություն, որքան պոլսահայ առաջավոր մտավորականության գաղափարախոսությունն ու դիրքավորումը: Պարզ է, որ այսքանից հետո հայ ազգային թատրոնի գոյությունը սուլթանական Թուրքիայի մայրաքաղաքում պետք է դիտվեր նախ որպես քաղաքական երևույթ: Դրանով էր իմաստավորված Մնակյանի և մյուս պրոֆեսիոնալ դերասանների գործունեությունը: Իսկ Նալբանդյանի ճառի հիմնական հարցերից մեկը դերասանի քաղաքացիականության հարցն էր. դերասանը ամեն ինչից առաջ պետք է լիներ հասարակական գործիչ, բարձր գաղափարների և բարոյական բարձր նկարագրի տեր մարդ: Իսկ Մնակյանը և պոլսահայ դերասանության առաջին սերունդը իրենց բուն գործունեությամբ հակադրված էին այն շրջաններին, որոնք սկսել էին «թշնամանք տեղալ բովանդակ թատրոնի վրա, նախատել մարդիկ, որոնց կոշիկների խրացը արժանի չէին լուծանել, հայհույել նաև հանդիսականքը և անդուռն բերանով և վասակյան ճամարտակությամբ զրպարտել բոլոր ազգը և, կատաղի ճիվաղի պես փողոցից փողոց նետվել և տնից տուն վազելով դիմել մինչև ոստիկանությունը¹»: Թատրոնն ուներ այնպիսի

¹ Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան, 1948, էջ 307—311:

մի ուխտյալ թշնամի, ինչպիսին էր հետադիմական կղերականության պարագլուխ Չամուռնյան-Տերոյեւցը իր «Երևակով»։ «Սորա-հակառակ,—գրում էր Նալբանդյանը,—դերասանների և դերասանուհեաց ջանքը, արգո հասարակության ընդունելության հետ կարող են մեծ ընթացք տալ թատրոնին»։ Այս խոսքերից էլ հետևում էր, որ թատրոնի գործը հասարակական մեծ նշանակություն ունեցող գործ էր, իսկ նրան նվիրվելը հերոսության նման մի բան։

Մնակյանի, որպէս հայ առաջին պրոֆեսիոնալ դերասաններից մեկի, ստեղծագործական կյանքի սկիզբը անմիջականորեն առնչվում էր 60-ական թվականների լուսավորական գաղափարների, ազգային ինքնագիտակցության և ընդհանրապէս այն ամբողջ պայքարի հետ, որ մղում էր արևմտահայ առաջավոր մտավորականությունը։ Մնակյանին և իր ժամանակակիցներին բեմ էր տանում ամենից առաջ հայրենասիրությունը՝ քաղաքացիական մեծ պարտականությունների գիտակցությունը։ Այդ թվականներին հայ իրականության մեջ թատրոնը չէր կարող դիտվել այլ կերպ, քան որպէս լուսավորական և ազատագրական գաղափարների խոսափող, իսկ դերասանը՝ լուսավորիչ և հրապարակախոս։ Նկատենք, որ արևելահայ թատրոնն էլ, որ հիմնադրվեց այս նույն շրջանում (1863 թ.), գոյության նույն շարժառիթները և նույն միտումներն ուներ։ Հասկանալի պատճառներով լուսավորական և հատկապէս ազատագրական միտումներն ավելի որոշակի արտահայտություն գտան արևմտահայ թատրոնում։ Դրանք իրենց հետ բերեցին թատրոնի

և դերասանի արվեստի յուրահատուկ մի ըմբռնում, յուրահատուկ ոճաբանություն, որով դաստիարակվելու էր արևմտահայ դերասանության առաջին սերունդը: Արևմտահայ թատրոնը ձևավորվում է որպես հայրենասիրական թատրոն և դա իր կնիքն է դնում դերասանի ստեղծագործական նկարագրի և խաղաոճի վրա: Մնակյանի արվեստը չէր կարող ազատ լինել նաև այն ազդեցություններից, որոնք դրսից էին թափանցում արևմտահայ հասարակական և մշակութային կյանքի բոլոր ոլորտները:

Դարի 50-ական թվականներից երկրի քաղաքական ու տնտեսական կառուցվածքը հարմարեցվել էր եվրոպական կապիտալի շահերին և ամենայն նորություն ներմուծվում էր դրսից: Արիմի պատերազմից հետո, 1856-ի Փարիզի դաշնագրով Նապոլեոն III Ֆրանսիան Թուրքիայի հանդեպ ստանձնել էր քաղաքակրթություն տարածողի դեր, ձեռք էր բերել թուրքահպատակ քրիստոնյաներին հովանավորելու իրավունք և բավական հետևողականորեն տանում էր լուսավորություն և կաթոլիկություն տարածողի իր «առաքելությունը»: Տնտեսական և առևտրական կապերն արևմուտքի հետ, որ տեղի ունեին Պոլսի, Ջմյունուքիայի և Տրապիզոնի քրիստոնյա վաճառականության և մասնավորապես հայ վաճառականության միջոցով, հող էին նախապատրաստել գաղափարական և մշակութային կապերի համար: Եվրոպական ապրանքների հետ միասին Թուրքիա էին մտնում ֆրանսիական մոդաներ ու բարքեր, նաև՝ գրքեր ու գաղափարներ: Պոլիս էին այցելում իտալական և ֆրանսիական թատերա-

խմբեր, իսկ կաթոլիկական դպրոցները և ֆրանսերեն լեզուն հիմք էին ծառայում, որ արևմտահայության մեջ տարածում գտնէր ֆրանսիական ռոմանտիզմի գրականությունը և ֆրանսիական հեղափոխությունների գաղափարախոսությունը: Հայ առաջավոր մտավորականության ներկայացուցիչները, կրթություն ստացած լինելով Փարիզում, մոտիկից էին ծանոթացել Եվրոպայում տիրող քաղաքական կարգերին և ուսումնասիրել ուստափստ-սոցիալիստների երկերը: Նըրանցից ոմանք 1848-ի փետրվարին մարտնչել էին բարիկադների վրա, ոգևորված էին ֆրանսիական հեղափոխությունների և Իտալիայի ազատագրական պատերազմի օրինակներով: Ժամանակն այնպիսին էր, որ պետք էր հզոր ձայնով ասված վերամբարձ խոսք, մարդուն ազատության կոչող այնպիսի շեփորահար, ինչպիսին էր Ալֆիերին դարասկզբի Իտալիայում: Արևմտահայ իրականության մեջ հայրենասիրական-ազատագրական պայքարի շեփորահարներ էին Պեշկիթաշյանն ու Հեքիմյանը: Հայ հայրենասիրական թատրոնի բովանդակությանը միանգամայն ներդաշնակ էին դրսից եկող ազդեցությունները: «Արևելյան թատրոնը» հայրենասիրական գաղափարների խոսափող լինելուց բացի, ենթարկված էր ժամանակի իտալական և ֆրանսիական թատրոններում տիրապետող գեղարվեստական մտածողությանը: Ժամանակակից հայ հեղինակների պատմահայրենասիրական պիեսների, Ալֆիերիի և Մոնտիի քաղաքացիական տրագեդիաների, Հյուգոյի ռոմանտիկական դրամաների հետ թատրոն էին մտնում Դյումա-հայրը, Մոլիերը և սրանց հետ եվրոպական մեյդրաման՝ փարիզյան «Պորտ

Սեն-Մարտեն» և «Ամբիգյու կոմիկ» թատրոնների մասապա-
կան խաղացանկը: Գրական նյութը, որի վրա բարձրանում
էին խոշոր դերասանական անհատականությունները Եվրո-
պայում՝ դարի առաջին կեսին, ֆրանսիական ռոմանտիզմի
դրամատուրգիան էր և մեղոդրաման: Այդ տարիներին ֆրան-
սիական ռոմանտիկ բեմական դպրոցի խոշորագույն ներ-
կայացուցիչ Ֆրեդերիկ Լեմեթրեն ուներ հետևորդների ու
ընդօրինակողների մի մեծ խումբ: Մեղոդրամաները, որոն-
ցում փայլել էր Ֆրեդերիկը տարիներ առաջ, շարունակում
էին տեղ ունենալ Փարիզի մեծ ու փոքր բեմերում և քաղա-
քից քաղաք ու երկրից երկիր շրջող իտալական թատերա-
խմբերի խաղացանկում:

Այդ թատերախմբերն այցելում էին նաև Պոլիս:

1861-ի աշնանը Պոլսում ներկայացումներ էր տալիս
իտալական մի թատերախումբ, «կապոկոմիկո» (դերասա-
նապետ) Ջոլլիի գլխավորությամբ: Խմբի ղեկավարն է եղել
մի յոթանասունամյա իտալացի, Աստի ազգանունով: «Արև-
ելյան թատրոնի» վարչությունը Աստիին հրավիրում է որ-
պես դերուսույց և նույն թատերախմբի դիրիժոր Ֆոսկինին,
որպես երաժշտական ղեկավար: Առաջին ներկայացման հա-
մար Աստին թարգմանել է տալիս Ջոլլիի թատրոնի խաղա-
ցանկից երկու պիես՝ Ռոթայի «Երկու հիսնապետներ» դրա-
ման և իտալական «Պուլչինելլա» կոմեդիան: Աստիի խոր-
հրդով և ղեկավարությամբ, հայ դերասանները հաճախում
են իտալական խմբի փորձերին ու ներկայացումներին¹: Այս

¹ Գրականության և արվեստի թանգարան, Թատերական բաժին, Ս.
Դավթյանի ֆոնդ (այսուհետև՝ Ս. Դավթյանի ֆոնդ):

ձևով, թե դրամայի, թե կոմեդիայի հայկական բեմադրությունը մասամբ ընդօրինակվում է իտալականից:

«Երկու հիսնապետները» մեղոդրամատիկ կառուցվածքի և բարոյախոսական-հումանիստական բովանդակությամբ մի գործ է, ունի սրընթաց պլոժե, սուր և էֆեկտիվ բեմավիճակներ, դերասանին ստեղծագործելու նյութ տվող հետաքրքիր և խաղացվող դերեր: Հիսնապետ Վիլհելմը, որ ժամանակին հերոսություններ է գործել և պարգևատրվել շքանշաններով, զինվորական կարգապահությունը խախտելու համար դատապարտվել է մահվան: Նրան թույլ են տալիս գնալ տուն, հրաժեշտ տալ ընտանիքին, իր փոխարեն, որպես պատանդ, պահելով ընկերոջը՝ Ռոբերտ հիսնապետին: Եթե նա ժամանակին չներկայանա, իր փոխարեն ընկերը պետք է պատժվի: Վիլհելմի վերադառնալու ժամանակ նավապետը՝ Ռոբերտի հին թշնամին այնպես է անում, որ նավը շոտ ճանապարհ ընկնի և Վիլհելմը չկարողանա մահապատժի ներկայանալ: Բայց Վիլհելմը գետնում է ծովը, լողալով անցնում վիթխարի տարածություն և տեղ հասնում այն պահին, երբ արդեն պատրաստվում են գլխատել Ռոբերտին: Մարշալը, որի դերը կատարել է Մնակյանը, տեսնելով երկու հիսնապետների ընկերասիրությունն ու անձնագոհությունը, ներում է շնորհում նրանց:

Մարշալը ձևով տիպիկ մեղոդրամային կերպար է: Ամբողջ ներկայացման ընթացքում նա ծպտված է, և լսում, տեսնում ու իմանում է ամեն ինչ: Միայն վերջին տեսարանում Մարշալ-Մնակյանը դեն է գետնում իր սև թիկնոցը, և հանդի-

աատեալ տեսնում է, որ խորհրդավոր անձանքի թիկնոցի տակ թաքնված է եղել ճշմարտությունն ու արդարությունը մարմնավորող մի առասպելական անձնավորություն, որի աչքից չի վրիպում ոչ մի անարդար գործ: Մարշալը սիմվոլիկ գործող անձ է: Մելոդրամայի սովորական էֆեկտն այստեղ իրենում թաքցնում է այդ ժանրի համար սովորական բարոյախոսությունը, որ ասածո արդարությունը կորած չէ, այլ թաքնված է և մարդու օրհասական պահերին սնկայման ցույց է տալիս իր դեմքը:

Առաջին գերկայացման ժամանակ, ինչպես գրել է Սվանցանն իր թատերախոսականում, «պարոն Մարտիրոսը այնքան ալ հաջողած չէր»¹: Մի տարի անց Մնակյանի Մարշալը դառնում է մելոդրամայով տարված հանդիսատեսի սիրելի հերոսներից մեկը: Այդ դերը նրան ուղեկցում է իր ամբողջ բեմական կյանքի ընթացքում՝ մինչև խոր ծերություն: Ընդհանրապես «Երկու հիսնապետները» բավական երկար է մնացել թե՛ արևմտահայ, թե՛ արևելահայ բեմերում, և Մնակյանն էլ հաճախ է անդրադարձել այս պիեսին:

Մարշալի դերը գերդաշնակ էր Մնակյանի արտաքին նկարագրին: Մնակյանը չուներ, այսպես կոչված, «ոչուցագներգակ» դերասանի տվյալներ՝ բարձր հասակ, որոտացող ձայն, ինչպես Էքշյանը: Նրա միջինից քիչ բարձր, ուղիղ և համաչափ հասակը, մի քիչ խուլ բարիտոնը և ընդհանրապես մեղմ նկարագիրը կարծես բավական էր բեմական ազնիվ հերոսի ավանդական կերպարի համար: Բայց Մնակյա-

¹ «Մեղու», 1861, թիվ 147:

նի դերասանական հակումներն այլ էին: Նա թատրոն էր եկել հայրենասեր հերոսներ խաղալու համար. նրան քաշում էին էքշյանի դերերը:

«Արևելյան թատրոնի» հաջորդ բեմադրություններում Մնակյանի անհատականությունն ի հայտ է գալիս ումանտիկ-լիրիկական նկարագրի դերերում: Հերոսական և պաթետիկ ոճը, որը հատուկ էր այդ թատրոնին, Մնակյանի խաղում ստանում է ումանտիկ-սենտիմենտալ գունավորում: Հերոսականությունը նրա խաղացած կերպարներում չի դրսևորվում խոշոր գծերով, ինչպես էքշյանի մոտ. Մնակյանի դրամատիկ հերոսները չեն դառնում արտասովոր անհատներ: Ոչ այնքան հերոսականություն, որքան բարություն, ումանտիկ-սենտիմենտալ բնավորություն և պոթիկացող, արտաքուստ պաթետիկ, երգային խոսք: Այս ձևով են դրսևորվում Մնակյանի իդեալ-հերոսները՝ Սիսակը (Մ. Պեշիկթաշյան՝ «Արշակ Բ»), Երվանդը (Թ. Թերզյան՝ «Սանդուխտ»), որոշ ժամանակ անց՝ Ռոմեն (Սր. Մանասյան՝ «Զրադացյանի աղջիկը»), Ռինալդոն (Սր. Թղլյան՝ «Էլեոնորա») հետագայում՝ Պաոլոն (Սիլվիո Պելիկո՝ «Ֆրանչեսկա դա Ռիմինի»): Ինչպես այս, այնպես էլ ուրիշ դերակատարումներում Մնակյանը չի ունեցել այնպիսի հաջողություն, ինչպես Արուսյակ Փափազյանն ու էքշյանը: Մնակյանի և մյուսների մասին գրվել է անհամեմատ քիչ, քան Արուսյակի մասին, որի բեմ բարձրանալը նույնքան խոշոր երևույթ էր ժամանակի համար, որքան պրոֆեսիոնալ թատրոնի հիմնումը հայ իրականության մեջ: Բնական է, որ ոգևորության

այսպիսի մթնոլորտում աննկատ պիտի մնար ոչ միայն Մնակյանը, այլ ընդհանրապես դերասանի խաղը: Զի կարելի ասել, որ թատրոնի նոր հիմնված շրջանում ստեղծվել են պրոֆեսիոնալ, բարձրարվեստ դերակատարումներ: Դրամատիկ դերասանուհու իր ամբողջ կարողությամբ փայլել է Արուսյակ Փափագյանը, բայց նրա հաջողության հիմքը ավելի շատ ներքին թափը, բարձրաձայն, տրամադրող խոսքը և ոռոմանտիկ դերասանուհու էֆեկտներն են եղել, քան կերպարի հոգեբանական վերլուծման կարողությունը և դերասանական մշակված վարպետությունը: Այդ չափանիշով չէր, որ գնահատվելու էր դերասանի արվեստը: Հանդիսատեսը բեմից ամենից շատ ուզում էր լսել պաթետիկ, ոգևորող խոսք: Նրան ավելի էին հուզում հայրենասիրական ու հակաբռնակալական ճառերը, քան հիսնապետ Վիլհելմի անձնական դրաման: Այդ էր պատճառը, որ Պեշկոբաշյանի «Արշակը» կամ Թերզյանի «Սանդուխտը» ավելի ոգևորությամբ են ընդունվել, քան Հյուգոյի «Թագավորը գվարճանում է» («Արքայն զբոսնու») դրաման:

«Արևելյան թատրոնի» առաջին թատերաշրջանում Մնակյանը ճանաչում է գտնում որպես կրթված դերասան, բայց «առաջին սիրահարի» ամպլուան այնքան էլ նպաստավոր չէր, «բացարձակ դերասան» հռչակվելու համար: Երկրորդ թատերաշրջանում համեմատաբար լայնանում են նրա դերասանական ամպլուայի սահմանները: Մոլիերի «Ագահը», «Տարտյուֆը», Ռեյնարի «Խաղամուրը», Հյուգոյի «Թագավորը գվարճանում է», Վոլտերի «Ալգիրը» հնարավորություն են տալիս նրան չափելու իր ուժերը, շոշափելու

իր մեջ դրամատիկ և կոմիկ դերասանին: Այսուամենայնիվ՝ մի շրջան նրա մեջ շարունակում է տիրապետող մնալ ումանտիկ-սենտիմենտալ խառնվածքի դերասանը՝ ավանդական «սուաջին սիրահարի» դերակատարը:

Երկրորդ թատերաշրջանի խաղացանկում չենք տեսնում ոչ մի պատմա-հայրենասիրական պիես: Այս երևույթը բանասեր Գ. Ստեփանյանը բացատրում է այն ազգային-քաղաքական հալածանքով, որ սկսել էր սուլթանական կառավարությունը հայերի դեմ, Զեյթունի ապստամբությունից հետո (1862)¹: Սա թերևս ամենահիմնավոր բացատրությունն է:

Այստեղ դեր են ունեցել և ուրիշ հանգամանքներ: 60-ական թվականներին մեղոդրաման իր ձևով և գաղափարախոսությամբ գրեթե նույնքան ներդաշնակ էր դերասանի կամ հանդիսատեսի ճաշակին և կյանքի առաջադրած խընդիրներին, որքան հայ պատմա-հայրենասիրական ողբերգությունը: Հասարակական միտքն այդ տարիներին զբաղված էր ոչ միայն ազգի ազատագրության, այլև այդ նույն ազգի կրթական և քարոշական դաստիարակության խնդիրներով: Բուրժուական հեղափոխությունների էպոխայում արևմտահայ իրականությունն ուշացած և յուրահատուկ ձևով ապրում էր լուսավորական շրջան: Հասարակական-քաղաքական կյանքի անկատարությունների լուծումը մտավորականության մի մասը տեսնում էր անհատի քարոշական կա-

¹ Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. 1, Երևան, 1962, էջ 245—249:

շտարելագործման մեջ: Ազգի ու հայրենիքի գաղափարները և վերացական հումանիզմն ու բարոյախոսությունը հասարակական մտածողության հենարաններն էին: Այս մթնոլորտում առաջացավ ոչ միայն լուսավորական թատրոնի գաղափարը, այլև ձևավորվեց նրա գեղագիտությունը: Տեսակետները լուսավորական թատրոնի մասին այստեղ մշակվեցին ավելի վաղ, քան կհիմնվեր թատրոնը: Դեռևս մեկ տասնամյակ առաջ ազգային թատրոնի գաղափարն սկսել էր մշակվել եվրոպական լուսավորական թատրոնի լույսի տակ: Պեշկյաթաշլանի «Համագգյաց» լուսավորական ընկերության անդամներից մեկի՝ Հիսարյանի հոդվածը թատրոնի մասին, ապացույցն է այն բանի, որ արևմտահայ մտավորականության համար թատրոնի լավագույն օրինակը ֆրանսիական XVIII դարի երկրորդ կեսի լուսավորական թատրոնն էր¹: Եթե ուշադիր կարդանք Նալբանդյանի ճառը, կնկատենք, որ Նալբանդյանը արևմտահայ իրականությունը բերելով թատրոնի հասարակական դերի նոր, ավելի բարձր ըմբռնում, այնուամենայնիվ նրա առջև դնում էր լուսավորական ռեալիզմի պահանջներ: «**Թատրոնի բեմը ստոր չէ ուսումնական ամբիոնից**, թատրոնի բեմն է այն աթոռը ուր նստում է փիլիսոփայությունը և մարմնավորելով բանը կենդանի գործնական գաղափարներով ազատում է հասարակությանը այդ գաղափարը երևակայությամբ միայն ըմբռնելու աշխա-

¹ Տե՛ս «Արշալույս Արարատյան», Զմյուռնիա, 1850, թիվ 359 և Վ. Սաֆարյան, Ե՛րբ է գրվել Պեշկյաթաշլանի «Կոռնակ» պիեսը, (ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր» հասարակական գիտությունների, 1966, № 1, էջ 78—81):

տութենից, թատրոնի բեմն է բարոյական այն ահեղ դատաստանը, ուր արդարությունը և հանցանքը առանց աչառության ստանում են յուրյանց արժանի հատուցումը»: (Ընդգծումները մերն են — Հ. Հ.):

Ուղղակիորեն դնելով լուսավորական թատրոնի խնդիրը, Նալբանդյանը նկատի չունեւ ֆրանսիական թատրոնը, բայց գիտակցում էր, որ հայ հասարակական կյանքը լուսավորական թատրոնի կարիք ունէր: Այնուամենայնիւ հայ թատրոնն անհաղորդ մնաց և՛ Դիդրոյի դրամատուրգիական տեսությանը, և՛ Վոլտերի, Բոմարշեի, Մերայեի դրամատուրգիային: Դա անմարտելի նյութ էր հայ թատրոնի այն ժամանակվա գործիչների համար, իսկ եվրոպական թատրոնի համար՝ վաղուց անցած շրջափուլ: Համենայն դեպս Վոլտերի «Ալզիրը» թէև քիչ, բայց մի շրջան խաղացվեց «Արևելյան թատրոնում», ազգային պատմական պիեսների և թարգմանական մեղոդրամաների կողքին: Իսկ մեղոդրաման ոչ միայն մատչելի ժանր էր, այլև լիովին համապատասխան արևմտահայ լուսավորական թատրոնի միտումներին: Մեղոդրաման քարոզում էր վերացական հումանիստական իդեալներ՝ դասային հավասարություն, հարգանք և կարեկցանք դեպի զրկվածն ու աղքատը, արդարամտություն և սեր, ատելություն ստի, կեղծիքի ու չարագործության հանդեպ: Այն «արժանի հատուցում» էր տալիս «արդարությանն ու հանցանքին», որոնք ընդհանուր, վերացական հասկացություններ էին հասարակության ու հանդիսատեսի համար:

Մելոդրամայի աստիճանական տիրապետության համար կային և ուրիշ պատճառներ: Հայ պատմական ողբերգությունը չուներ ձևի կատարելություն. չէր կարող բավարարել բեմականության և նոր սկզբնավորվող դերասանական պրոֆեսիոնալիզմի պահանջները: Բնական է, որ մղումը դեպի գեղարվեստական տեսակետից ավելի կատարյալ պիեսներ մի շրջան կարող էր և մոռացնել տալ ազգային դրամատուրգիան: Նկատենք, որ պատմա-հայրենասիրական ողբերգություններին այդ թատերաշրջանում փոխարինել են ոչ միայն մելոդրամաներ, այլև Մոլիերի դասական կատակերգությունները: Ժամանակի լուսավորական գաղափարախոսությանն առավել համահունչուն էր Վոլտերի «Ալզիրը»: Հասկանալի պատճառներով մամուլը ոչինչ չի գրել այս վերջինի բեմադրության մասին: Մոլիերը նույնպես «անբարեհույս» հեղինակների շարքին էր պատկանում, և մամուլը ոչ մի տեղեկություն չի թողել «Ժլատի» ու «Տարտյուֆի» բեմադրությունների մասին: Նույնիսկ հայտնի չէ, թե ով ինչ դեր է խաղացել: Չի գրվել նաև Հյուգոյի «Թագավորը զվարճանում է» դրամայի բեմադրության մասին: Ընդհանրապես «Արևելյան թատրոնի» առաջին երկու թատերաշրջանների ընթացքում թատերական քննադատությունը հազվադեպ է անդրադառնում թատերական արվեստի հարցերին: Թատերախոսականները շատ հաճախ գրվում են ի պաշտպանություն թատրոնի գաղափարի, որը դեռ ընդունելություն չէր գտել արևմտահայ հասարակության բոլոր խավերում: Թատրոնի, իբրև ազգային-հայրենասիրական գործի, պաշտպանությունը այնքան միտք ու եռանդ է կլանում, որ

գեղարվեստական խնդիրները ակամա մղվում են ետին պլան:

Երկրորդ թատերաշրջանի (1862—63) կեսերին դերասանական խումբը բաժանվում է երկու մասի: Ըստ Հրանտ Ասատուրի, դա սկսվում է Մնակյանից, որը չհանդուրժելով թատերախմբում Էքշյանի ունեցած գերիշխող դիրքը, հրաժարվում է իր բոլոր դերերից և խմբից հեռանում¹: Նրա հետ միասին խմբից անջատվում են Հ. Վարդուկյանը և Հ. Աճեմյանը: Վարդուկյանի և Մնակյանի ռախաձեռնությամբ կազմակերպվում է նոր խումբ, որը պատրաստվում է մեկնելու Զմյուռնիա՝ «Վասպուրական թատրոնում» ներկայացումներ տալու:

Զմյուռնիան արևմտահայության երկրորդ մշակութային կենտրոնն էր Պոլսից հետո, նույնքան մոտ եվրոպական կենցաղին ու բարքերին: Մտավորականությունը բավական սերտ շփման մեջ էր եվրոպական լեզուների և գրականության հետ, իսկ իտալական երաժշտությունը և ֆրանսերեն լեզուն առօրեական էին հայ բուրժուական ընտանիքներում դեռևս 40-ական թվականներին: 1853-ին այստեղ հիմնվել էր Տետեյան եղբայրների տպարանը: Հայտնի է Տետեյանների երախտիքը եվրոպական դասական հեղինակների, հատկապես Շեքսպիրի թարգմանության գործում:

1861-ի սկզբին Զմյուռնիայում հիմնվել էր «Վասպուրական թատրոնը», և քաղաքացիական ու պատմա-հայրենասի-

¹ Հր. Ասատուր, Բերայի «Արևելյան թատրոնին» առաջին երկու տարեշրջանները («Ընդարձակ տարեցույց», 1926, էջ 29):

րական թեմատիկան այստեղ ավելի մեծ տեղ ունեւր, քան «Արեւելյան թատրոնում»: Պատճառը թերեւս այն էր, որ խումբը մայրաքաղաքից հեռու էր, չունեւր պրոֆեսիոնալ բնույթ և եւթարկված չէր այնպիսի հետապնդումների, ինչպէս «Արեւելյանը»¹:

Վարդովյան-Մնակյան խումբը փոփոխություն է առաջ բերում «Վասպուրական թատրոնում»: Այս խմբի պրոֆեսիոնալ մակարդակը անհամեմատ քարձր էր, և «Վասպուրական» խումբը գրեթե ցրվում է: Նրանից մնում են ընդամենը մի քանի հոգի, որոնք միանում են պոլսեցիների խմբին²: Թատերաշրջանի բոլոր ներկայացումներն անցնում են լեցուն հանդիսաւարահի առջև, որ կազմված էր հայերից, հույներից, իտալացիներից և ֆրանսիացիներից: Որոշ պիես-

¹ Գ. Ստեփանյանի «Ուրվագծում» պատահականորեն չի արձանագրված այն փաստը, որ «Վասպուրական թատրոնի գործունեությանն արձագանքել է Գր. Չիլինկիրյանի «Ծաղիկ» հանդեսը: Գ. Ստեփանյանը գրում է, որ հայտնի չէ թե «Արշակ Բ-ից» հետո թատրոնը ինչ է ներկայացրել, որ 1861-ի գարնանը ներկայացումները դադարել են և նոր թատերաշրջանն սկսվել է 1862-ի դեկտեմբերին (էջ 273): Մինչդեռ ինչպես վկայում է «Ծաղիկը», 1861-ի ամռանը «Վասպուրական թատրոնը» ներկայացրել է Մոնտիի «Արիստոտեմը» և Վանանդեցու «Մեծն Ներսէսը» («Ծաղիկ»-1861, թիվ 2, 3): Մամուլի տվյալներն ասում են, որ սրանք պատահական ներկայացումներ չեն եղել, և մինչ այդ թատրոնն ունեցել է տևական գործունեություն:

² «Արշալույս Արարատյան», 1863, թիվ 701: Այստեղ ասված է, որ Վարդովյանի ու Մնակյանի խումբը կազմված է եղել 16 մարդուց, որոնց մեծ մասը եղել են պոլսեցիներ, իսկ մի քանիսը տեղացի սիրողներ:

ներ խաղացվում են հունարեն և ֆրանսերեն, որոշ պիեսներ՝ թուրքերեն, նաև՝ իտալերեն: Անցյալ դարի հայ թատրոնական կազմակերպություններից ոչ մեկի խաղացանկը չի եղել ավելի բազմազան ու հետաքրքիր, քան Վարդովյան-Մնակյան խմբինը: Խաղացվել է տասնմեկ ինքնուրույն պիես՝ հինգ ողբերգություն, վեց կատակերգություն, դրանց թվում Մնակյանի հեղինակած «Անհիշաչար բարեկամություն» և «Աչք կապուկ» վոդևիլները: Խաղացանկում կենտրոնական տեղ են ունեցել Մոլիերը («Փուրտնյակ», «Ակամա բժիշկ», «Բռնի ամուսնություն», «Սերը բժիշկ է», «Ագահ»), Հյուգոյի «Լուկրեցիա Բորջան», Վոլտերի «Ալգիրը», Դյումայի «Կատրին Լովարդը», Ալֆիերիի «Վիրգինիան»:

Թատերաշրջանի վերջին ամիսներին Վարդովյանը վերադառնում է Պոլիս: Մնակյանը մենակ է կառավարում խումբը որպես դերասանապետ, դերուսույց և առաջատար դերասան: Իսկ հաջորդ՝ 1863—64 թատերաշրջանի սկզբում դեպի Զմյուռնիա է դիմում պոլսահայ դերասանների մի մեծ խումբ՝ գրեթե ամբողջ «Արևելյան թատրոնը» Էքզյանի գլխավորությամբ: Մնակյանի և Էքզյանի խմբերը միանում են: «Արևելյան թատրոնը» վերականգնվում է Զմյուռնիայում Էքզյանի նախաձեռնությամբ:

«Արևելյան թատրոնի» գործունեության այս շրջանում (1862—1864) Մնակյանը կատարում է ավելի քան երեսուն տարբեր ժանրի ու տարբեր նկարագրի դերեր: Պատմական ողբերգությունը, ռոմանտիկական դրաման և մելոդրաման շարունակում են մնալ այն հիմնական ժանրերը, որոնցով

ձևավորվում էր նրա ուսմանտիկ դերասանի անհատականությունը: Իր տարերքը հակաքոնակալական տիրադների, պաթետիկ պոռթկումների և մեղոդրամատիկ էֆեկտների մեջ որոնող դերասանին ամենից ավելի ոգևորում էին հայրենասեր հերոսների, ուսմանտիկ սիրահարների, հպարտ և ազնիվ վրիժառուների կերպարները:

Զենարոն (Վ. Հյուգո՝ «Լուկրեցիա Բորջա») այն դերն էր, որտեղ երիտասարդ Մնակյանի ուսմանտիկ դերասանի խառնվածքը դրսևորվում է սպրումի թարմությամբ և անկաշկանդ թափով: Պիեսը, պաթետիկ շնչով գրված, ուսմանտիկական դրամա է, գլխավոր հերոսը՝ Զենարոն՝ միայնակ խրոուխարար, անհաշտ վրիժառու, ըմբոստացած չարի ու բոնակալության դեմ: Զենարոն սպանում է Վենետիկի տիրակալուհուն՝ չարագործ և անառակ Լուկրեցիային և իմանում, որ սպանել է իր մորը, որ ինքը նույնպես Բորջաների անառակ տոհմից է: Ողբերգության և մեղոդրամայի այս խառնուրդը բավական ներդաշնակ էր ուսմանտիզմի ոճով ու գաղափարներով դաստիրակված արտիստի դրամատիկական զգացմունքներին: Դա նաև անողղակի արձագանքն էր ժամանակի քաղաքացիական և հայրենասիրական իդեալների: Մնակյանը գտնում է իր դերասանական թեման, հայտնագործում իր՝ մեղոդրամայի դերասանի բացարձակ հնարավորությունները: Նրա լիրիկական և վերացական հերոսական նկարագրի կերպարներում առաջատար մոտիվ էին դառնում հումանիզմը, պոռթկացող հերոսականությունը և անիշխանական ոգին:

Չարի ու բռնության դեմ պայքարի թեման նույն տրամադրությամբ, բայց ուրիշ ձևի մեջ է լուծված Ս.Հեքիմյանի «Վահրամ կամ ասպետն երկաթաբազուկ» ռոմանտիկական ողբերգությունում: Վահրամի հոգեվիճակն ավելի բարդ է, քան Զենարոյինը, նա դրված է ավելի ծայրահեղ դրամատիկական հանգամանքներում: Միագիծ դրական հերոսի փոխարեն այստեղ տեսնում ենք հակասական, երկատված էություն, որ ուժեղ է և՛ իր դավաճանության, և՛ սիրո, և՛ վրիժառության մեջ: Վահրամը կոչվում է իր մարդկային իրավունքի համար: Ինչ-որ տեղում Վահրամի վրիժառությունը թվում է մանր, էգոիստական: Բայց նա արդարացումներ ունի: Վահրամը խարդավանքի զոհ է. ամբաստանվել է և աքսորվել իր երկրից՝ Կիլիկիայից, և հետո՝ ուզում են խլել իր սիրած աղջկան՝ Լատդկիեին: Վահրամը դառնում է դավաճան և մտնում թշնամու քանակը: Ողբերգության հերոս դարձնելով հայրենիքի դավաճանին, Հեքիմյանը հեռացել է հայ պատմա-հայրենասիրական պիեսների ավանդական գաղափարախոսությունից: Թերևս այդ պատճառով էլ «Վահրամը» չի խաղացվել «Արևելյան թատրոնի» առաջին թատերաշրջաններում:

Պիեսն ավարտվում է նրանով, որ Վահրամը փախցնում է Լատդկիեին: Թշնամու ձեռքը չընկնելու, իր հակառակորդներից վրեժ լուծելու համար սպանում է և՛ նրան, և՛ իրեն: Սա ներկայացման վերջին ակկորդն է. հաղթանակում է մարդկային ազատությունը: Վահրամ-Մնակյանը մեռնում

Է որպէս սիրելի հերոս և ներկայացման վերջում պսակվում է «ընդհանուր ծափահարություններով և կեցցեներով»¹:

Հակումը դէպի մելոդրամատիզմը, թատերականորեն էֆեկտիվ, տարապայման զգացմունքների բախման վրա կառուցվող տեսարանները Մնակյանի խաղում նկատելի են եղել սկսած այս շրջանից: Հյուգոն և Դյումա-հայրը, որ ամենատարածված հեղինակներից էին եվրոպական բեմում, սիրելի են դառնում նաև Մնակյանի համար: Հյուգոյի դրամաները, պաթետիկ շնչով, ընդգծված թատերայնությամբ, պոլեմի մաքրությամբ և հավաքվածությամբ, սրընթաց դիալոգներով, արագ զարգացող գործողությամբ, սուր կոնտրաստների վրա կառուցված կերպարներով, ամենահետաքրքիր նյութն էին Մնակյանի խառնվածքի դերասանի համար: Մնակյանն ամբողջ կյանքում սրտի թրթիռով է հիշել իր երկու հերոսներին՝ Զենարոյին և Ռոդոլֆոյին. երկուսն էլ՝ ինքնամոռաց ներշնչանքով խաղացված դերեր, երկու տեղում էլ կրքերի բախում, պաթետիկա:

Մնակյանի Ռոդոլֆոն նույնքան սիրելի է եղել հանդիսատեսի համար, որքան Զենարոն, Վահրամը և Երվանդը: Այստեղ էլ ողբերգական ինտոնացիան անցնում է ամբողջ դերակատարման միջով: Վահրամի դերում բարոյական հաղթանակը կործանվող հերոսի կողմն է, իսկ այստեղ հերոսը կենդանի է մնում, բայց պարտվում է բարոյապես: Առաջին դէպքում հերոսի պաշարը իր շրջապատի հետ է, երկրորդ դէպքում՝ սեփական խղճի:

¹ «Ծաղիկ», 1862, թիվ 54:

Ծագումով ազնվական, բայց հասարակ զինվոր Ռոդոլֆոն, սիրում է Կատարինային՝ բարձր դասի մի կնոջ, և չի կարող մերժել վեներտիկյան փողոցային դերասանուհու՝ Թիգրեի սերը, որի ազնվության ու հոգու վեհության առաջնա իրեն ոչնչացած է զգում։ Ռոդոլֆոն մոլորված է երկու իրար մերժող զգացմունքների միջև։ Մնակյանը մեծ ոգեշնչվածությամբ է խաղում հատկապես ներկայացման վերջին տեսարանը։ Ռոդոլֆոն սպանում է Թիգրեին, կարծելով, որ նա Կատարինայի մահվան պատճառ է դարձել։ «Ռ. արավածին մեջ,—գրում է «Արշալույս Արարատյանը»—Ռոդոլֆոն և Թիգրե երևելի են, երբ առաջինը թուրքովին անտարբեր երկրորդին ցուցաբերած սիրո զգացմանը՝ կը հարցնե անոր՝ «ըսե ի՞նչ ըրիր զՔաթարինաս» որուն կպատասխանե՝ «ըսե զիս չե՞ս սիրեր Ռոդոլֆոն» և այս փոփոխակի հարցումներեն ետք կսկսի առաջինին ցատումնասիրտ բարկությունն ու կատաղաբլբլի հուսահատությունը, որով մեռցնել կուզե զայն վրեժ լուծելու համար և երկրորդին ներողամտաբար և անմեղաբար ինքզինք մահվան զոհելու նվիրվելը, այն համոզման հաճությամբը, թե իր տարփավորեն պիտի սպանվի և անոր քով պիտի մեռնի»¹։

Թիգրեն մեռնում է Ռոդոլֆոյի անունը շուրթերին, իսկ Ռոդոլֆոն իմանում է, որ Կատարինան կենդանի է։ «Այս Թիգրե...» պոկվում է Ռոդոլֆո-Մնակյանի շուրթերից և ցատումն ու վրիժառությունը միանգամից փոխվում են ցավագին զղջման։ Մնում է մի անտանելի, սուր ցավ, վիրավորանք,

¹ «Արշալույս Արարատյան», 1864, թիվ 730։

մարդուն կորստյան մատնող զոջում: Մնակյանն ամենից շատ է ծափահարվել է այս տեսարանում, որ խաղացել է Արուսյակ Փափագյանի (Թիգրե) հետ միասին: «Աս մասին մեջ,—գրում է «Արշալույս Արարատյան»-ը—երկուքն ալ շատ գովության արժանի էին—ի տես, ծափք, կեցցեներ»¹:

Մնակյանի տարերքը ումանտիկական դրաման էր: Նրա բեմական հերոսները՝ ճշմարտության և իրենց մարդկային իրավունքի համար ըմբոստացած ումանտիկ-սենտիմենտալ բնավորություններ են, դժբախտ սիրահարներ, պայքարելու և կործանվելու պատրաստ սրամերկ ասպետներ: Մնակյանական ումանտիկ հերոսի նկարագրին ամենից ավելի բնորոշ են անկեղծ, բեմականորեն չմշակված հուզականությունը, չթաքցված կիրքը, արտաքին հերոսականության, գեղեցիկ կեցվածքի և բարձր արտասանվող, երգային խոսքի հետ միասին: Հայրենասիրությունը և հակաբռնակալական ոգին Մնակյանի այս շրջանի ստեղծագործության հիմնական բովանդակությունն է և պայթույթ:

Մնակյանի արտիստական խառնվածքի մյուս կողմը դա հակումն է դեպի ժանրերի, թեմաների ու բնավորությունների բազմազանությունը, ֆարսից մինչև ումանտիկական ողբերգություն: 1863—1864 թատերաշրջանի ընթացքում նա կարողանում է դրսևորվել իր տաղանդի ամբողջ բազմակողմանիությամբ: 60-ական թվականների հայ դերասաններից ոչ մեկի խաղացանկում չենք նկատում այնպիսի բազմազանություն, որքան Մնակյանի: Նրա բեմական անձ-

¹ «Արշալույս Արարատյան», 1863, թիվ 702:

նավորության մեջ կարծես համատեղված են եղել ուման-տիկական հերոսը և մելոդրամային «չարագործը», սպուն-դին սիրահարը և վողեիլային «կատակախոսը», արկածա-խնդիր ասպետը և ազնվական հայրը: Զմյուռնյան գաստրո-լների շրջանում հավասարապես ծափահարել են նրա «խոր-հրդավոր» Մարշալը («Երկու հիսնապետներ»), թեթևադի-կ և անառակ Ռոբերտոն («Անառակն ու կեղծավորը»), ազնվասիրտ և առաքինի Սելինյան ասպետը (Ռ. դ'Բրե-պուս' «Մենաստանի աղորիկ»), դավադիր Պապը («Մեծն Ներսես»), ազնիվ և գեղեցիկ Նեոկլեաը (Պ.Մետաստագիո' «Թեմիստոկլես»), խորամանկ և ճարպիկ Քլիթանդորը («Ժորժ Դանդեն»), սեմտիմենտալ Արթուրը (Ա. Դյումա-որ-դի' «Թերեզա»):

Կատակերգական խաղացանկում գլխավոր տեղը պատ-կանում է Մոլիերին: Իր սիրահարի ամպլուայով Մնակյանը երևում է Մոլիերի «Ժլատ», «Ակամա բժիշկ», «Բոնի ամուս-նություն», «Սերը բժիշկ է», «Պարոն Փուրսոնյակ», «Երևակա-յական հիվանդ» կատակերգություններում: Այնուամենայնիվ, որպես կատակերգակ դերասան, նա դաստիարակվում է հիմնականում վողեիլային խաղացանկի վրա:

60-ական թվականներին և նրանից հետո երկար ժամա-նակ հայ թատրոնում (և ոչ միան հայ թատրոնում) ընդունված է եղել մելոդրաման կամ ողբերգությունը ավարտել վողեիլով: Մնակյանը շատ է սիրել դրամայից հետո անցնել ֆարսին, հանդիսատեսին ներկայանալ կատակային երգով, պարով, ձեռնածությամբ: Ընդհանրապես վողեիլներում խաղացել են

«Արևելյան թատրոնի» գրեթե բոլոր դերասանները, բաց բոլորը չէ, որ ունեցել են կոմիկ դերասանի համարում: Քննադատությունը, բնորոշելով Մնակյանին հիմնականում որպես դրամատիկ դերասանի, գրում է, որ «սրտաշարժ մասերուն մեջ ամենուն ուշադրությունը կգրավեր», միաժամանակ հիշեցնում, որ իր արտաքին թեթևությամբ ու արագաշարժությամբ քիչ հաջողություն չի ունեցել նաև «կատակերգ խաղերու մեջ»¹: Մնակյանը Զմյուռնիայում ճանաչում է գտնում հատկապես «Երկու որկրամուկներ», «Աչք-կապույկ» և «Համետության վարձատրությունը» փոփոխելով: Որպես կոմիկ մի շրջան ավելի բարձր է գնահատվում, քան Թրյանցը, որը հետագայում դասական կոմեդիայի լավագույն մեկնաբանը դարձավ ճախատվետական շրջանի հայ թատրոնում: Թրյանցի տաղանդը այդ տարիներին դեռ նկատելի չէր «օգնական սիրահարի» կոչված ամպլուայի տակ: Հանդիսատեսը որպես կոմիկ դերասանների ճանաչում էր Մնակյանին, Հովհ. Աճեմյանին և Հովսեփ Չերաչեին:

«Արևելյան թատրոնի» զմյուռնյան գաստրոլների վերջում «Արշալույս Արարատյանը», բացի առանձին դերակատարումներից, փորձել է տալ յուրաքանչյուր դերասանի բեմական անձնավորության ընդհանուր բնութագիրը: Այդ բնութագրումները յուրահատուկ պարզունակությամբ բացահայտում են յուրաքանչյուր դերասանի անհատականության ու նրա դրսևորման հնարավորությունների սահմանները: Այստեղ Մնակյանի մասին սոված է. «Քաջ է սիրո, հակամիտության,

¹ «Արշալույս Արարատյան», 1863, թիվ 702:

հուսահատության, բացականչության, հանդգնության, հանդրգնախոս պատասխաններու, անտարբերության, անհոգատար հարցմանց, հուսահատական հարցմանց, ստիպման, շողորթության, կեղծ ձևերու և կերպերու, բանասրկու ուրախության, թեթևամիտ խոսակցությանց, վերջին բարեավներու, արժանավորության, հանդիմանությանց և ծանրաբարոյության մեջ: Հարմար է ողբերգության, թատերգության և կատակերգության համար»¹:

Մասնագիտական քննադատությունից հեռու և պարզուհասկ այս բնորոշումը պարզ և շոշափելի պատկերացում է տալիս երիտասարդ Մնակյանի արտիստական նկարագրի, ինչպես նաև բեմական հանգամանքների ու վիճակների հանդեպ ունեցած որոշակի նախասիրությունների մասին: Այդ նկարագրի բազմակողմանիությունը միշտ չէ, որ ենթադրում էր հոգեբանությունների լայն ու խոր ընդգրկում: Դա վարպետության յուրահատկություն էր: Մնակյանը ո՛չ 60-ական թվականներին, ո՛չ էլ հետագայում չդարձավ այն դերասանը, որ ամպլուա չի ճանաչում: Ներքին կերպարանափոխությունը, արտաքին տարբեր նկարագրերի, բնավորության տարբեր դիմերի համադրումը երկար ժամանակ մնաց նրա արվեստի առանձնահատկություններից մեկը: Այս նախասիրությունը շատ դերասանների երբեմն խանգարել է բարձրանալու մեծ մտքերի և մեծ զգացմունքների արվեստին: Սա այն դեպքն է, երբ դերասանի համար արտաքին դերապատկերներ ստեղծելը դառնում է մասնագիտություն: Այդ դերապատկերները կարող են երբեմն ներ-

¹ «Արշալույս Արարատյան», 1864, թիվ 732:

դաշնակ լինել արտիստի ներքին նկարագրին, երբեմն՝ ոչ, երբեմն թվալ ալոպիսին, բայց մեծ մասամբ նրանք դիմակի նման թաքցնում են արտիստի՝ զգալու, վերապրելու ընդունակ էությունը: Իսկ ալո էությունը մեկն է լինում: Եթե դա հարուստ է այնքան, որ ի վիճակի է իրենով մեծ կրքեր, նաև մեծ թեմաներ ու գաղափարներ անցկացնել, նա այլևս արտաքին դիմակավորման կարիք չունի: Այդպես են եղել անցյալ դարի մեծ ողբերգակները, որոնք համամարդկային կերպարներն ու իդեալներն արտահայտել են սեփական էության միջոցով: Իսկ ներքին կերպավորումն արտաքին դիմակի կարիք չունի:

Դերասանական մյուս տիպը, որին պայմանականորեն կարող ենք անվանել «դիմակավորվող», ստեղծել է փոքրիկն այլ բնույթի արվեստ: Այդ արվեստը նույնպես ունի դասական իր օրինակները թատրոնի պատմության մեջ. ֆրանսիական թատրոնում՝ Ֆրեդերիկ Լեմեթրը, իսկ ռուսականում՝ Վասիլի Սամոյլովը, երկուսն էլ երևելի կերպարանափոխվողներ, բայց հիմնականում մեղողրամայի վարպետներ: Դերասանական խառնվածքի այս տիպին է պատկանել 60-ական թվականների Մնակյանը, բայց կերպարանափոխումների կողքին նա ունեցել է մեկ այլ կերպար՝ իր վերապրելու ընդունակ էությունը, սեփական մտքերն ու զգացողությունները, որ բնական ու ներդաշնակ արտահայտություն են գտել ռոմանտիկական ողբերգության և մեղողրամայի մեջ:

Հետագայում նրա ստեղծագործության մեջ տիրապետող պետք է դառնար այս գիծը:

1863—64 թատերաշրջանով ավարտվում են «Արևելյան թատրոնի» գաստրոլները Ջնյունհիայում: Նյութական միջոցների պակասությունը հնարավորություն չի տալիս էքշյանին մյուս թատերաշրջանում էլ շարունակելու ներկայացումները: Նա նույնիսկ չի կարողանում դերասաններին այնքան վճարել, որ կարողանան Պոլիս վերադառնալ: Դերասանական ընտանիքը քայքայվում է: Ոմանք մի կերպ իրենց շոգեմալ են նետում և վերադառնում Պոլիս, մյուսները մնում են բախտի քմահաճությին: Մնակյանը, Թրյանը, Չերաչեն և հուշարար Սետեֆճյանը իրենց վերջին դուրուշները գինետանը ծախսելուց հետո, սկսում են «երևելի Ստեփան աղայի» քսակը պարպել, որ միշտ բաց էր դերասանների համար: Այդ էլ վերջ ուներ: Մնակյանի ու իր ընկերների համար սկսվում են կիսաքաղց օրեր: Գեղեցիկ, կուշտ և քաջ բեմական հերոսների դերերում ծափահարվող դերասանը այս անգամ ապրում էր մեկ այլ իրականություն: Բեմական սիրահարը կյանքում էլ սիրահար էր և՛ ձախողակ: Սիրում էր դերասանուհի Աղավնի Փափագյանին ու չէր սիրվում: Բայց այստեղ ոչ սուր, ոչ էլ պաթետիկ խոսքեր խաղացնելու ասպարեզ կար, և մեղողրաման ավարտվում է տխուր կատակերգությամբ:

Կյանքը թատրոն չէր, և ինքն էլ նման չէր բեմական հերոսի: Այն, ինչ խաղում էր բեմում, կարծես ոչ մի կապ չուներ իր աշխարհի հետ: Գեղեցիկ խոսքերը, արամարտու-

թյունը, խանդը, թունավորումը, սպանությունը ի՞նչ կապ պիտի ունենային այս իրականության հետ՝ անփոխադարձ սիրո, գիներտան պարտքերի և գրպանի դատարկության հետ: Քաղցած և հոգնած նա Թրյանցի հետ օրերով թափառում է նավահանգստի մերձակա փողոցներում՝ բեռնատար որևէ շոգենավի հետ Պոլիս վերադառնալու հույսով:

* * *

«Արևելյան թատրոնի» Ջմյունհիայում գտնվելու շրջանում Պոլսում հայ թատերական կյանքը կանգ էր առել: Մաղաքյանը, որ Ջմյունհիա չէր գնացել, երբեմն պատահական ներկայացումներ է կազմակերպում, բայց նրան չի հաջողվում հիմնել նոր թատերախումբ: Մաղաքյանը շատ ջանք է գործ դնում դրա համար, բայց նրան պակասում են դերասանական ուժերը: Պրոֆեսիոնալ թատերախմբի քայքայումից հետո Պոլսում աշխուժացել էին Օրթագյուղի և Խաազյուղի թաղային թատրոնները, դպրոցական և ընտանեկան ներկայացումները, իսկ Բերայի հանդիսատեսը իտալական օպերա էր հաճախում: Միաժամանակ Բերայում ներկայացումներ էր տալիս ֆրանսիական մի թատերախումբ: Մաղաքյանի կազմակերպած «Հայ դերասանական ընկերությունը» մի քանի ներկայացումից հետո կազմալուծվում է¹:

Ազգային թատրոնի կորուստը անհանգստություն է առաջացնում մտավորականության մեջ: Նորից հարկ է

¹ Տե՛ս Գ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., էջ 289:

լիւում մեկեւաւներին դիմելու: Գործի գլուխ եւն անցնում
դարձյալ Ալթունտյորի եղբայրները: Քանդելով թատրոնի
հին շէնքը, նրանք տեղում կառուցում եւն նորը, որին «Արե-
վելյան թատրոն» անունն եւն տալիս: Սրապիոն Հեքիմյանը
խմբի վերականգնակերպմանն է ձեռնարկում: Նա Իտալիա-
յից հրավիրում է Աստիին և ամեն ինչ անում է վերականգ-
նելու նախկին թատրոնական կազմակերպությունը նույն
ձևով: Մնակյանը, որ 1864-ի աշնանը արդէն Պոլիս էր վե-
րադարձել, հրավիրվում է թատերախումբ, որպէս երիտա-
ւարդ հերոսների դերակատար:

1865 թվականի հունվարին «Արևելյան թատրոնը»
վերսկսում է իր ներկայացումները: Առաջին ներկայացումը
Թերզյանի «Սանդուխտն» էր, որի մասին «Մասիս»-ը հրա-
պարակում է թատերագիր Սրապիոն Թղլյանի հոդվածը¹:
Հայտարարելով «Արևելյան թատրոնի» վերականգնման մա-
սին, Թղլյանը ջանում է ոգևորություն և հետաքրքրություն
առաջացնել այս ներկայացման շուրջը, նորից խոսել թա-
տրոնի հասարակական դերի մասին, կենդանացնել հասարա-
կական կարծիքը, ուշադրություն հրավիրել ազգային թա-
տրոնի գաղափարի վրա: Նա գրում է, որ հայ դերասանները
գուրկ եւն առաջադիմելու հնարավորությունից, որ չէն խրա-
խուսվում ու գնահատվում այնպէս, ինչպէս՝ եվրոպական
դերասաններն իրենց երկրներում: Թղլյանն օրինակ է բե-
րում Մնակյանին: «Պ. Մնակյանը,—գրում է նա,—որ այնքան

¹ «Մասիս», 1865, թիվ 678:

հատակ առողջանություն, վայելուչ ձևեր, զգացմունք և հարմարություն ցուցուց Երվանդի դերին մեջ, ինչպես կրնա խրախուսվել կատարելության հասնելու, երբ անոր միջոցը որ ազգն է, կպակսի իրեն»¹:

«Արևելյան թատրոնի» նոր շրջանը Հեքիմյանի գլխավորությամբ տևում է երկու տարի՝ 1865-ից մինչև 1867-ը: Նրա ներկայացումները նախկին ոգևորությունը չեն առաջացնում: Չկար այլևս սահմանադրական շրջանի լավատեսական տրամադրությունը: Սահմանադրության հետ կապված հույսերը չէին իրականացել և հայրենասիրական տրամադրությունների ալիքը հանդարտվել էր: Թատրոնից դուրս էր մղվել հայրենասիրական և քաղաքացիական թեման: Ինքնուրույն պիեսներից մնացել էին Թերզյանի «Սանդուխտը», Հեքիմյանի «Հարմակ և Աշխենը», «Պողոս և Վիրգինիան» (սենտիմենտալ մեղոդրամա՝ գրված Բեռնարդեն դը Սեն Պիեռի համանուն վեպի հիման վրա): Սրանց առընթեր խաղացվել են Դյուկանժի և Դիմոյի «Երեսուն տարի կամ խաղամոլի կյանքը», Հյուգոյի «Անջելոն» և թարգմանական այլ պիեսներ:

Մնակյանը 1865—66 թատերաշրջանի ընթացքում մասնակցում է թատրոնի բոլոր ներկայացումներին «առաջին սիրահարների» դերերով: Դերասանի նյութական անապահովությունը Մնակյանին ստիպել է նաև ուսուցչություն անել Կեսիկ-փաշայի ազգային վարժարանում: Դերասանությունը այն աստիճան արհամարհված զբաղմունք էր, որ թաքցնելու

¹ Նույն տեղում, թիվ 674:

համար իր ուլ լինելը, Մնակյանը փոխել էր ազգանունը, դարձրել Թեատիճյան: Մի շրջան նա և՛ ուսուցչություն է անում, և՛ դերասանություն, իսկ որոշ ժամանակ անց հրաժարվում է բեմից: Դա եղել է 1867-ի սկզբում: Այդ նույն թվականին բեմական առաջադեպ է մտնում Ադամյանը:

1867 թվականի փետրվարի 18-ին, «Արևելյան թատրոնը» բեմադրում է Ռ. Սեռեֆնյանի «Վարդան Մամիկոնյան փրկիչ հայրենյաց» ողբերգությունը: Սա Միքայել Նալբանդյանի մահվան տարելիցին նվիրված այն պատմական երեկոն էր, երբ առաջին անգամ որպես պրոֆեսիոնալ դերասան բեմ է բարձրացել Ադամյանը, և տակավին աղջրնակ Վերգինե Գարագաշյանը արտասանել է Նալբանդյանի «Ազատությունը»:

Այս քաղաքական ցույցը պատճառ է դառնում, որ թատրոնը փակվի: Սր. Մանասյանը վարձում է «Արևելյան թատրոնի» շենքը և այդտեղ սկսում է ներկայացումներ տալ իր կողմից ղեկավարվող ֆրանսիական դերասանների խումբը:

* * *

Մնակյանը և արևմտահայ դերասանության առաջին սերունդը իրենցով հատկանշում են արևմտահայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի և արևմտահայ բեմական դպրոցի սկզբնավորումը: Մնակյանի արտիստական հասունությունն սկսվում է հայ իրականության մեջ պրոֆեսիոնալ դերասանական

արվեստի կազմավորման հետ միասին: Ի՞նչ ավանդների վրա էր բարձրանում Մնակյանի սերունդը, և արդյոք մինչև 60-ական թվականները արևմտահայ իրականության մեջ կայի՞ն բեմական արվեստի ավանդներ: Ինչ-որ բան գալիս էր դպրոցական թատրոնից, հատկապես՝ Մխիթարյանների: Դա ամենից առաջ դպրոցական թատրոնի վերամբարձ, ճառային ոճն էր, խոսքով խաղալու, կամ խոսքեր խաղալու արվեստը: Մնակյանն այսպես է ներկայացրել իրենց խաղա-
ոճը «Արևելյան թատրոնի» առաջին ներկայացման ժամա-
նակ. «Սարսափահար հայացքներ կնետեինք իրարու,
որոտաձայն կոռնայինք, կերգեինք ոչ թե կխոսեինք, բե-
րաններս կխոսեր, դեմքներնիս չէր խոսեր, կխոսեինք և ոչ
թե կխաղայինք»¹:

Սրամտության ու պատկերավորության հետ բավական շատ բան է ասում Մնակյանի բնորոշումը. «Կխոսեինք և ոչ
թե կխաղայինք»: Սա ժամանակի բեմական կատարման ամե-
նաբնորոշ կողմն է, որ գալիս էր կլասիցիստական թատ-
րոնից: Կլասիցիստական ողբերգությունը և կլասիցիստա-
կան խաղաոճը մերժված էին Եվրոպայի կանոնավոր բեմե-
րում, բայց նրանցից քիչ բան չէր ժառանգել Վենետիկի
Մխիթարյանների դպրոցական թատրոնը, որի նպատակն
էր ուսանող տաներից պատրաստել ատենաբաններ ու
քարոզիչներ, ոչ թե դերասաններ: Եվ ահա այդ ոճը
Մխիթարյան սաների միջոցով անցել էր Պոլսի դպրոցական
ներկայացումները, իսկ այնտեղից՝ պրոֆեսիոնալ բեմ:

¹ «Կենսագրական Մնակյանի», էջ 4:

Անվանել այդ շնչը կլասիցիստական՝ սխալ կլինի: Դպրոցական բեմում խաղացվող պատմա-հայրենասիրական ողբերգությունները, որքան էլ որ գրված են հոեւորական ճոճով, այնուամենայնիւ հեռու են կլասիցիզմի օրինակների լինելուց, առավել ևս՝ ձևի տեսակետից: Նույնիսկ Մխիթարյան դրամատուրգների ատենաբանություններով լիքը պիեսներում կա գործողություն՝ բեմական սուր դրություններ, մենամարտություն, սպանություն, անգամ՝ ճակատամարտ¹: Իսկ սա բերում էր խաղի ուրիշ՝ կլասիցիստականից տարբեր եղանակ: Պրոֆեսիոնալ թատրոնի սկզբնավորման շրջանի դրամատուրգների՝ Վանանդեցու, Պեշկիրաշլւանի, Հեքիմյանի և նրանց հետևորդների պիեսները ինչ-որ առումով սահմանակցվում են կլասիցիզմին, բայց հերոսական շունչը, պարթեոսկան և մեղոդրամատիկ տեսարանները նրանց մոտեցնում են ռոմանտիկական դրամային: Այս դրամատուրգիան ենթադրում էր բեմական կատարման սկզբունքներ, որոնք ընդհանուր քիչ բան ունեն կլասիցիստականի հետ: Բոլոր դեպքերում էլ խաղի այն եղանակը, որ հայ առաջին պրոֆեսիոնալ դերասանները բերում էին դպրոցական և թաղային թատրոններից, կլասիցիստական չլինելով, ամենից առաջ պարզունակ էր, անմշակ: Մնակյանի բնորոշումը այդ էլ էր ասում. «բերաններս կխոսեր, դեմքերնիս չէր խոսեր»: Ուրիշ կերպ լինել չէր կարող, քանի որ հայ իրականության մեջ դերասանի արվեստը պրոֆեսիոնալ ավանդ-

¹ Մանրամասն տե՛ս Վ. Թերզիբաշյան, Հայ դրամատուրգիայի պատմություն, հ. 1, Երևան, 1959, էջ 181—155:

ներ չունեն։ Պրոֆեսիոնալիզմը գալիս էր դրսից՝ իտալական, որոշ ժամանակ անց՝ ֆրանսիական թատերախմբերի միջով։ Պոլիս այցելող եվրոպական թատերախմբերը առաջնակարգ չէին, բայց նորություն էին բերում։ Հայ դերասանները ընդօրինակում էին իտալական և ֆրանսիական դերասանների խաղի արտաքին ոճը, որով ավելի էին հեռանում դպրոցական թատրոնի հոկտոբրականությունից, մոտենալով ռոմանտիկական և մելոդրամային խաղակերպին։

Մինչև 60-ական թվականները և 80-ական թվականներին Պոլիս այցելող խմբերը մեծ մասամբ եղել են իտալական¹։ Աստիև և իտալացի մյուս դերուսույցները իտալական թատրոնի պատմության մեջ հայտնի դեմքեր չեն։ Անկախ նրանից, թե ինչ ծավալի ստեղծագործողներ էին նրանք, կարևորն այն է, որ նրանց միջոցով պոլսահայ բեմ են թափանցել իտալական շրջիկ թատերախմբերի որոշ ավանդներ։ Խաղաոճի տեսակետից այս թատերախմբերը կրում էին մի կողմից «կոմեդիա դելլ'արտեի» ռեալիզմը, որ XIX դար էին հասցրել Ջակոմո Մոդենան և Ջաներինին, մյուս կողմից՝ իտալական թատրոնի կիսառոմանտիկական կլասիցիզմը։ Աստիի և

¹ Մեր կարծիքով, իտալական ազդեցության արդյունք է նաև «դերասանապետ» բառը, որն այդ տարիներին է մտել գործածության մեջ։ «Դերասանապետը» իտալական «կապոկոմիկո» (capocomico) բառի բառացի թարգմանությունն է։ Capo նշանակում է առաջնորդ, պարագլուխ, պետ, comico դերասան (տե՛ս «Համառոտ բառարան յիտալականէ ի հայ ի տաճիկ», Վենետիկ, 1829), իսկ capocomico-թատերախմբի ղեկավար, ռեժիսոր և անտրեպրենյոր։

մյուսների միջոցով պոլսահայ բնւ էր թափանցում XIX դարի առաջին տասնամյակների իտալական թատրոնի էլլէտիկ խաղաղոճը: Սա չպետք է շփոթել այն միասնական ռեալիստական ռճի հետ, որ հաստատել էր Գուստավո Մոդէնան և որի ամենախոշոր ներկայացուցիչներն էին Ադելաիդա Ռիստորին, Թոմագո Սալվինին, Էռնեստո Ռոսսին: Աստիճ ծեր էր Մոդէնայի հետևորդը լինելու համար: Նա իտալական «հին դպրոցի» ներկայացուցիչներից է եղել, և այն, ինչ սովորել են նրանից Մնակյանն ու «Արևելյան թատրոնի» մյուս դերասանները, մասամբ եղել է ռեալիզմ, մասամբ էլ՝ դերասանական խաղի մշակված պայմանական ձևեր: Ասել, որ դա վնաս է բերել հայ թատրոնին, ճիշտ չի լինի: Անպայման վերանայման կարիք ունի Չմշկյանի այն տեսակետը, թէ Պոլիս այցելած իտալացի դերուսույցները եղել են շնորհքից ու տաղանդից զուրկ պատահական արկածախնդիրներ, իսկ նրանց պատվաստած խաղի եղանակը՝ մի ինչ-որ անճոռնի բան: Չմշկյանը գրում է, որ XIX դարի կեսին կլասիցիզմի և ռեալիզմի զուգավորումով առաջ է եկել մի նոր ռճ՝ «հիմնված կլասիցիզմի կանոնավոր արտասանության, բնական առողջանության և ռեալական բնական խաղի վերա, միմիկի և շարժվածքի բնականության վերա»: Չմշկյանի խոսքը ռոմանտիկ-մէլոդրամայի խաղաղոճի մասին է, որը Ֆրանսիայում և Իտալիայում առաջ էր բերել «սաստիկ շաղախանություն», «ծուրդ հասկացած ռեալական շկոլա», որն «աքսորվելով մեծ, կանոնավոր բեմերից և

թափառելով այս ու այն կողմը, հասել էր Պոլիս «ֆրամս-տացոց և իտալացոց արկածախնդիրների շնորհիվ»¹:

Բնական է, որ պայքարելով ռեալիզմի համար, Չմբշկյանը չէր կարող ընդունել ռոմանտիկական թատրոնի սկզբունքները: Իր այդ տեսակետից էլ նա պարզապես ծաղրել է 60-ական թվականներին Թիֆլիս եկած պոլսահայ դերասան Ֆասուլյանյանի՝ խաղաձևը, որը կովկասահայ թատրոնում հին ոճ էր համարվում: Բայց անցած լինելով հանդերձ, այդ ոճը շատլատանություն չէր և ուներ իր մշակված սկզբունքները, որոնցով անցյալ դարի 50-60-ական թվականներին դերասանական մի ամբողջ սերունդ էր դաստիարակվել Եվրոպայում: Եթե իտալիայում ռոմանտիկ-մելոդրամային խաղաոճը չէր տվել մեծ դերասաններ, ապա Ֆրանսիայում ուներ իր խոշոր վարպետները, ի դեմս Պիեռ Բոկաժի և Ֆրեդերիկ Լեմեթրի: Պոլսահայ բեմում հաստատված ոճը մի կողմից ֆրանսիական խաղացանկի, մյուս կողմից իտալացի դերուսույցների ազդեցության արդյունքն էր: Անկախ ամեն ինչից, դա պրոֆեսիոնալիզմի մի որոշակի մակարդակ էր, անպայմանորեն անհրաժեշտ նոր կազմավորվող մի թատրոնի համար: Մնակյանը, Մաղաբյանը, Էքշյանը, Արուսյակ Փափագյանը, որքան էլ որ օժտված էին բեմական տաղանդով, պետք էր մեկը, որ նրանց պրոֆեսիոնալիզմ պատվաստեր: Այդ բանն անում էր Աստիկն, մի արվեստագետ, որ հեղինակություն է ճանաչվել ոչ միայն Մնակյանի կողմից: Աստիկն բարձր է գնահատել, նրանից շատ

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1881, № 228:

բան է սովորել նաև Մաղաքյանը: Հեթմյանը նույնպես եղել է նրան գնահատողներից մեկը, և ինչպես տեսանք, 1865-ին նա ինքն է Աստիին երկրորդ անգամ հրավիրել Պոլիս: Վերջապես արևմտահայ թատրոնի պատմությունը գրող բոլոր բանասերները (Ծարասան, Սմբ.Դավթյան, Հր.Ասատուր) հարգանքով են տալիս իտալացի ծերունի դերասանապետի անունը:

Աստին շատ ջանքեր է թափել «Արևելյան թատրոնի» առաջին բեմադրության վրա: Այդ և հաջորդ ներկայացումների փորձերի ժամանակ նա աշխատել է հայ դերասանների մոտ մշակել դերասանի արվեստի ճիշտ ըմբռնում, նրանց վարժեցրել այն բանին, որ լավ խաղի պայմանը ոչ թե որոտացող ձայնն է, ահեղ կեցվածքը, այլ ներքին հավասարակշռովածությունը, պահվածքի թեթևությունը, խոսքի հանգըստությունը: Աստին սովորեցրել է խոսել ցածր, բառերն արտասանել հստակ, ժեստերով չնկարագրել խոսքը: Նա նույնիսկ միզանցեցները գծել է կավիճով, փորձերի ժամանակ դերասաններին ստիպել է խաղալ առանց ժեստի, թևերը մեջքին կապած և այլն: Աստին իր պարապմունքները շարունակել է նաև թատերաշրջանի փակվելուց հետո՝ ամռան ամիսներին, որի ընթացքում թատրոնի վարչությունը դերասաններին վճարել է կես աշխատավարձ: Դա փաստորեն եղել է յուրահատուկ դերասանական ստուդիա: Հաջորդ թատերաշրջանում դերասաններն արդեն ձեռք են բերում նկատելի վարպետություն: Ինչպես գրում է Հրանտ Ասատուրը, «քաջականչությունները հետզհետե կը չափավորվին և եղա-

նակով խոսվածքները կը պակասին շնորհիվ Ասթիի խորհուրդների»¹:

Ժամանակի ընթացքում «Արևելյան թատրոնի» դերասանները, որոնց մեծ մասը ներքուստ օժտված մարդիկ էին, կարողանում են տիրապետել արտաքին վարպետության հմարների: Դրան գուգահեռ թատերական քննադատությունը դերասանի արվեստին սկսում է նայել որպես ինքնուրույն բնագավառի, որպես մասնագիտության և այն էլ դժվար մասնագիտության: Առաջ են գալիս դերասանի արվեստի գնահատման չափանիշներ. խոսվում է այն մասին, որ դերասանի վարպետությունը պետք է ձեռք բերվի աշխատանքով, որ «դերասանության երկու գլխավոր կետերը. բնական և ստացական հատկությունք պարտավոր է դերասան մի ունենալ ի միասին»²:

Թատերական քննադատությունը Մնակյանին գնահատել է որպես կրթված և մշակված դերասանի, որն իր «շարժվածոց, խոսվածքին և քաղվածքին մեջ վարպետություն ունի»³: Մեկ այլ հոդվածում, Վահրամի դերակատարման կապակցությամբ, ասված է, որ նա իր գեղեցիկ ու հստակ ստոգանությամբ և վայելույշ ձևերով «հիրավի պատիվ կբերե դերասանական խումբին»⁴: Այս խոսքերի հեղինակը Մնակյանի խաղում նկատել է շատ ավելի էական բան, քան արտա-

¹ «Ընդարձակ տարեցույց», 1926, էջ 312:

² «Վարդ», 1862, թիվ 11:

³ «Արշալույս Արարատյան», 1864, թիվ 732:

⁴ «Ծաղիկ», 1862, թիվ 54:

քին վարպետությունը: Գտնելով, որ Մնակյանն ունի կատարյալ արտաքին ձևեր, նա ասում է, որ դերասանի խաղի արտաքին ձևերը անկատար կարող են մնալ, եթե նա իր կատարման հիմքում չդնի բովանդակություն, միտք: «Մարդկային կիրքերը,—գրում է նա,—իմացմամբ և զգացմամբ կը գրգռին միայն, և դերասանի մը շարժումները և ձևերը միայն այն ատեն բընական են, երբ այս կիրքերու գրգռումին կը հետևին անոնք: Առանց իմանալու և հասկնալու անկարելի է գրգռել»¹: Դերասանի արվեստի այսպիսի բանիմաց գնահատության հազվադեպ ենք հանդիպում արևմտահայ մամուլի էջերում: Քընճադատը Մնակյանի մեջ տեսնում է արդեն պրոֆեսիոնալ դերասանի, որ զգում է մտածելով և մտածում զգալով, նրա խաղում նկատում է հակում դեպի ռեալիզմը, դեպի բնական շարժումները, որոնք այլ բան չպետք է լինեն, քան զգացված և գիտակցված կրքերի արդյունք:

Բեմական ռեալիզմի պահանջը եղել է արևմտահայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի սկզբնավորումից սկսած: Դա սկըսվում է Նալբանդյանի ճառից և իր զարգացումն է գտնում՝ Մադաթիա Գարագաշյանի հողվածներում, ապա՝ Հովհաննես Խորասանճյանի «Ծմարտություններ և անաչառություններ» հողվածաշարում²: Այս ամենը հիմք է տալիս մտածելու, որ արևմտահայ բեմական դպրոցը սկզբից ևեթ չէր կարող լինել միատարր: Ռոմանտիկական խաղատճի կողքին նկատելի հակում է եղել նաև դեպի ռեալիզմը: Մասամբ սրանով

¹ «Ծաղիկ», 1862, թիվ 54:

² Մանրամասն տե՛ս Գ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ. էջ 461—480:

կարելի է բացատրել, որ հետագայում պոլսահայ դերասաններից ոմանք Կովկասում որակվել են «հին դպրոցի» հետևիողներ (Ֆասուլյանյան, Էքշյան), ոմանք էլ շատ շուտ են յորացրել, այսպես կոչված «իրապաշտ դպրոցը» (Ադամյան, Աստղիկ, Սիրանույշ, Մնակյան, Գարագաշյաններ, Ազնիվ Հրաչյա, Մարի Նվարդ, Թրյանց) և բարձր գնահատվել որպես ռեալիստ դերասաններ:

Անկասկած, տիրապետող ոճը 60-ական թվականներին պոլսահայ թատրոնում եղել է ռոմանտիկականը, որն ինչ-որ տեղում ունենալով ռեալիստական միտումներ, ազատ չի եղել նաև կլասիցիզմից մնացած ազդեցությունից: Նկատենք, որ հայ նոր թատրոնը եվրոպականի հետ համեմատած շատ քիչ էր կազմավորվել: Բնականաբար մղում կար ըմբռնելու այն, ինչ ձեռք էր բերել եվրոպական թատերական կուլտուրան դարի առաջին կեսում: Զգտում կար նաև հապկանալու մնացած ժամանակաշրջանին պատկանող դրամատուրգիական արժեքները: Այստեղից էլ պարզ է դառնում, թե ինչու Մնակյանի այդ շրջանի խաղացանկը պետք է կազմված լիներ տարբեր էպոխաների և տարբեր ոճերի հեղինակներից. պատմա-հայրենասիրական ողբերգություն և կենցաղային կոմեդիա, սրանց կողքին՝ Կորնել, Մոլիեր, Վոլտեր, Մետաստազիո, Ալֆիերի, Հյուգո, Դյումա և Բուշարդի:

Մնակյանի համար չէր կարող անհետևանք անցնել իտալական նոր բեմական դպրոցի՝ «կոլորիտային ռեալիզմի» խոշոր ներկայացուցիչներից մեկի՝ Ադելաիդա Ռիստորիի գալուրդները 1865-ին: Եվրոպական խմբերի ու դերասանների

ելույթները վաղուց սովորական էին դարձել Պոլսի թատերական կյանքում, բայց Ռիստորիի այցը երևույթ էր: Մինչև Ռիստորիի այցը և նրանից հետո Պոլիս են եկել և ուրիշ թատերախմբեր ու դերասաններ, որոնց մասին չի գրվել մամուլում, որոնք երևույթի իմաստ չեն ստացել, բայց աննկատելի կերպով իրենց հետքն են թողել Մնակյանի և նրա ժամանակակիցների արվեստում: Այդ խմբերում եթե չեն եղել համաեվրոպական մեծություններ, ինչպես Ռիստորին, ապա անպայման եղել են տաղանդավոր դերասաններ, շկոլա անցած արտիստներ¹:

* * *

Մնակյանը որպես պրոֆեսիոնալ դերասան ձևավորվում է 60-ական թվականներին, և նրա արվեստի վրա իր կնիքն է

¹ Արևմտահայ բեմի գործիչների և եվրոպացի դերասանների միջև ըստ երևույթին եղել են սերտ կապեր: Այդ մասին մամուլը տեղեկություններ չի թողել, բայց պետք է կարծել, որ Ջոլլին, Աստին, Ֆոսկինին (Ջոլլիի թատրոնի երաժշտական ղեկավարը, որ միաժամանակ եղել է «Արևելյան թատրոնի» երաժշտական ղեկավարը) միակը չեն եղել, որոնք մասնակցել են հայ թատրոնական գործին: Այլապես, ինչով բացատրել չհրապարակված թարգմանական պիեսների առատությունը «Արևելյան թատրոնի» խաղացանկում: Այդ պիեսների մի զգալի մասը ամենայն հավանականությամբ Պոլիս է բերվել եվրոպացի անտրեսպրենյորների միջոցով: Հայտնի է, որ հայ թատրոնի գործիչները զգեստներ և դեկորներ են գնել նրանցից: Կարող էին նաև պիեսներ վերցնել, ինչպես այդ ցույց է տալիս «Երկու հիսնապետների» և «Պուլչինելլայի» օրինակը:

70-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

«Արևելյան թատրոնի» ներկայացումները 1867—1868 թատերաշրջանում ընդհատվում են, ապա՝ վերսկսվում, և դրան հաջորդում է երկու տարի տևող դադար: Թատրոնական գործի մեկնաշնորհն անցնում է Վարդովյանի «Օսմանյան թատրոնին», որի կազմակերպումը համընկավ «Արևելյան թատրոնի» փակմանը: «Արևելյան թատրոնի» դերասանների մի մասը հավաքվում է այս խմբում: Դերասանների մեկ այլ խումբ հրաժարվում է Վարդովյանին համագործակցելուց: Վարդովյանի թատրոնում սկզբնական շրջանում չենք տեսնում ոչ Մնակյանին, ոչ Էքշյանին, ոչ Մաղաքյանին, ոչ Արուսյակ Փափագյանին, ոչ էլ Ադամյանին, որը նոր էր բեմ բարձրացել: Իր թատրոնի առաջատար դերասաններին Վարդովյանն ապահովում է բարձր աշխատավարձով, բայց այդ էլ չի գայթակղեցնում հայրենասիրական թատրոնի ջատագովներին: Նրանցից շատերը մի շրջան հրաժարվում են բեմից:

Ամբողջովին նվիրվելով մանկավարժական գործունեության, Մնակյանը վճռել էր խաչ քաշել անցյալի վրա, մոռանալ թատրոնն ու դերասանությունը և սկսել նոր կյանք, որ ավելի բանական լիներ, առավել ևս ապահով: Եվ դրա առիթը ներկայանում է: 1861-ին «Արամյան» կրթական ընկերությունը Կեսարիա քաղաքում հիմնել էր դպրոց աղջիկների համար: Ընկերության հիմնադիր Սենեքերիմ Մանուկյանը Մնակյանին ուսուցչի պաշտոն է առաջարկում այդ դպրոցում: Իսկ Մնակյանը, որպես երկրաչափության դասատու, արդեն բավական ճանաչում էր գտել Կեսիկ-փաշայի և Էյուպի ազգային վարժարաններում: Նիկոնավր ազգանունով մի հույն, որը Մանուկյանների տան մասնավոր ուսուցիչն էր, նրան խորհուրդ է տալիս ընդունել առաջարկվող բոլոր պայմանները և մեկնել Կեսարիա: Թատրոնի գայթակղեցնող մոտիկությունից հեռու լինելու համար Մնակյանը պատրաստվում է համաձայնել ամեն պայմանի: Ամենից առաջ նրան առաջարկում են ամուսնանալ, քանի որ, ըստ ընդունված կարգի, աղջիկների վարժարանի ուսուցիչն ամուսնացած պետք է լիներ: Այս պայմանը Մնակյանին ետ է կանգնեցնում, բայց գործին միջամտում են և ուրիշներ: Մնակյանին իր մոտ է կանչում Ներսես Վարժապետյան պատրիարքը և հորդորում համաձայնել հանուն ազգային լուսավորության գործի: Մնակյանը համաձայնում է և վճռում «ինքնասպան ըլլալու համար ծով նետվելուն պես» ամուսնանալ:

«Բավական խուսված երիտասարդ էի ես ալ այն ատեն, պատմում է նա:—Սիրային պատմություններս քերեն քերան

կշռեցին: Ինչպես դերասանությանս, նույնպես ամուրիությանս ալ մեկ անգամեն վերջ տալու համար որոշեցի կարգ-վիլ: Այնչափ սարսափած էի դերասանութենեն, որ կմտածեի կամա-սկամա ամուսնանալ, որպեսզի գեթ ամուսնությունս արգելք չլլար ինձ կրկին անգամ ելլելու քեմ, ուր անորության ու թշվառության մղձավանջը կար, որոնց երկուքին ալ համը զգացեր էի կաշիիս վրա: «Ամուսնացուցեք զիս» ըսի ուսումնական խորհրդի պատկառելի անդամոց»¹:

Մնակյանն ամուսնանում է Սկյուտարի Ծեմարանի ուսուցչուհիներից մեկի՝ Իմաստուհի Էմերյանի հետ: Երիտասարդ ուսուցչուհու մտքով էլ չէր անցնում, որ իր ամուսին Մարտիրոս Թեատիճյանը դերասան Մնակյանն է: Երկուսն էլ ամուսնացել էին ուրիշների խնդրանքով և միջամտությամբ, առանց իրար ճանաչելու:

1868-ի հոկտեմբերին նրանք ճանապարհվում են դեպի Կեսարիա:

* * *

Փոքր Ասիայի խորքերում ընկած մի գավառական քաղաք էր Կեսարիան՝ կորած փողոց և մառախուղի մեջ: Հնադարյան բերդի ավերակները և Արգեոս լեռան տառը զանգրվածը իմացողին հիշեցնում էին, որ այստեղ հեռավոր ժամանակներում ծաղկել էր պատմական Կապադոկիայի

¹ Դերասան Երվանդ Թուրյանի ձեռագիր հուշերից (ԳԱԹ, Թատերական բաժին):

մայրաքաղաքը: Այժմ նեղ ու ցեխոտ փողոցները, տների գորշ պատերը կապ չունեին նրա փառավոր անցյալի հետ: Արևն այստեղ պակաս էր, և հորիզոնը՝ նեղ: Օրվա բոլոր ժամերին, քաղաքի բոլոր ծայրերում անցորդին կարծես մոտիկից, անթաքթ հետևում էր քաղաքի վրա կախված սառը լեռը: Եվ ամեն ինչ հիշեցնում էր աքսորավայր, բացի «Արամյան ընկերության» դպրոցից, ուր պետք է աշխատեին Թեատիճյան ամուսինները: Դպրոցը դուրս էր նեղ ու ցեխոտ փողոցների լաբիրինթոսից: Քաղաքի գորշ ու անհրապույր ֆոնի վրա դա մի գեղեցիկ ու լուսավոր շինություն էր, տեղավորված ընդարձակ պարտեզի բացատում:

Գավառական փոքրիկ քաղաքի կյանքը նախկին դերասանին միանգամից երևում է նեղ ու անհրապույր: Մարդը սովոր էր կյանքը դիտել արտիստի նման, որոնել նրանում միշտ նոր տպավորություններ, բայց հանկարծ զգում է իրեն բանտարկված: Եվ քանի որ ինքնակամ էր ընտրել իր աքսորը, վճռում է ոչ մի գնով այլևս ետ չհայել ու ետ չդառնալ:

Բայց ուսուցչությունը Մնակյանի համար ինչ-որ մի անջիղ գործունեություն չի դառնում: Այստեղ էլ նա եռանդ ու կարողություն է ներդնում, գուցե ոչ պակաս, քան թատրոնում: Այդպես էլ պետք է լիներ, քանի որ 60-ական թվականների հայ իրականության մեջ դպրոցը և թատրոնը նույն իմաստն ունեին և նույն գաղափարին էին ծառայում: Մտավորականի և հասարակական գործչի ասպարեզը կամ լրագրությունը պետք է լիներ, կամ էլ թատրոնն ու դպրոցը: Այս հաստատություններն էին իրականացնում ազգային

լուսավորության գաղափարը: Այդ նույն գաղափարին ծառայելու մղումով Մնակյանը ուսումնական ամբիոնի մոտ դառնում է նույնքան ստեղծագործող, որքան թատրոնի բեմում: Հետագայում, թատրոնում էլ Մնակյանը երբեք չի մոռացել իր ուսուցչի կոչումը, որ նա հավասարապես վերագրում էր և դերասանին: «Իր Կեսարիա պաշտոնավարությունը,—գրում է Ա. Ալպոյանյանը,—հիշատակելի մնացած է հին սերնդի մեջ, վասն զի առաջին վարժապետն էր արդիական, որ նորություններ կտաներ հետը Կեսարիա Կ. Պոլիսեն: Ան իսկական հիմնադիրն է աղջիկներու վարժարանին»¹:

Մնակյանն իր նորարարությամբ հակադրված էր գավառական դպրոցի ուսուցիչների և հոգաբարձուների պահպանողականությանը, դաստիարակության մեջ ընդունված ավանդական ձևերին: Նա դպրոցում հաստատում է խրախուսանքի և պատժի բոլորովին նոր ձևեր, շատ տարբեր «հնօրյա պատվելիներու» ընտրածից: Խրախուսանքի ամենաբարձր ձևը եղել է մետաղյա ոսկեզօծ կրծքանշանը, որ տրվելիս է եղել առաջադեմ աշակերտուհիներին: Մնակյանի գործունեությունը, որ կարող էր անընդունելի թվալ պահպանողական ուսուցիչներին, բարեբախտաբար խրախուսվում է «Արամյան ընկերությունը» հիմնողների կողմից: Վերջիններս Մնակյանին ութ ամսով ուղարկում են Եոզղատ գավառը, այնտեղի ազգային վարժարանները բարեկարգելու համար:

¹ Ա. Ալպոյանյան, Պատմություն հայ Կեսարիո, Ա. հատոր, Կահիրե, 1937, էջ 1218:

Մնակյանը Կեսարիայում ապրում է չորս տարի: Ինչպես գրում է Ալպոյանյանը, այդ չորս տարիների ընթացքում Մնակյանը հեղաշրջող դեր է կատարել Կեսարիայի կրթական կյանքում: Այդ չորս տարիների ընթացքում նա չի դադարում իր մեջ զգալ արտիստին, «որ ինքզինքնին կծածկեր թեն, սակայն օր մը պիտի տկարանար»: Եվ դա այդպես էլ էր: Ընդհանուրի հարգանքով շրջապատված նա պատվավոր հյուրի նման է ապրում Կեսարիայում: Փողոցում բոլորը ակնածանքով են բարևում մայրաքաղաքից եկած «վարժապետին»: Բայց թե ինչ էր կատարվում այդ վարժապետի՝ սև զգեստով պարուրված ու հոճալի մորուքով մարդու հետ, ոչ ոք չգիտեր: Իսկ նա տեսնում էր, որ խաբում է իրեն, խաղում է մի դեր, որ իրենը չէ: Բայց թատրոն վերադառնալը դժվար էր: Նա արդեն երեք զավակների հայր էր և զգում էր, որ այլևս դժվար է ապավինել դերասանի բոհեմական կյանքին: Բայց թատրոն վերադառնալու միտքը Մնակյանին հետապնդում է ամեն քայլափոխում: Նա այդ թաքցնում է շրջապատից, ընտանիքից ու զգում է, որ բոլորովին մենակ է այդ փոսի մեջ ընկած, հորիզոն չունեցող քաղաքում: Իսկ Պոլսից ստացված լրագրերում կարդում է միայն թատերական բրոնհիկները ու հայտարարությունները: «Կեսարիա կը կարդայի լրագիրներուն մեջ թատրոնի ազդեր վարդովյանի տնօրենության ներքև տված ներկայացումներու, հոգիս տեղեն կը թնդար»,—գրում է նա¹: Եվ մի անդիմադրելի ցանկություն ստիպում է ետ նայել, թողնել իր պոեզիայից զուրկ,

¹ «Լույս», 1901, թիվ 37:

նյութապես ապահով, անտանելիորեն կանոնավոր կյանքը և դառնալ «դերասանության անորոշ, անկայուն, «այսօր կա, վաղը չկայի» բոհեմական ասպարեզին:

«...Լրագիրներեն, ընկերներու նամակներեն կը հետևեի մայրաքաղաքի թատերական կյանքին, որ իմ պակսելովս չէր կանգ առած,—պատմում է Մնակյանը: —Ընդհակառակն հոն կշարունակեին ներկայացումներ տալ, նոր դերասաններ, նոր հեղինակներ կելլեին մեջտեղ, թատրոնը կապրեր, և ինչպես հեռուն լսված թմբուկին ձայնը, ականջիս անուշ կհնչեր հիմա: Կերպերի լուսավոր թատերաբեմը, մեր կուլիսները, ընկերներս, փայլուն դերերս, ծափահարությունները»¹:

Այնուամենայնիվ, ի՞նչ էր կատարվում Պոլսում:

Վարդովյանի «Օմանյան թատրոնը» շարունակում էր կանոնավոր ներկայացումներ տալ, իսկ 1871—1872 թվականներին Օրթագյուղում վերակազմակերպվել էր «Արևելյան թատրոնը» Պետրոս Մաղաքյանի նախաձեռնությամբ: Այստեղ էր Ադամյանը: «Ադամյանի հաջողությանց արձագանքը կհասներ մինչև Կեսարիա,—շարունակում է Մնակյանը,—թատրոնի որդը դարձյալ սկսավ կրծել սիրտս: Ա՛հ, այդ սարսափելի որդը, որ մարդը հանգիստ չի ձգեր... Մարդ անգամ մը որ թեմ ելավ, անգամ մը որ խմեց այդ նեկտարեն, վայելելով անոր պատճառած դառնություններն ու հաճույքները, ալ վերջնականապես թունավորված է. չի կարող իր

¹ ԳԱԹ, Ե. Թուլայանի ձեռագիր հուշերից:

վրայեն թոթափել այդ Նեստի պատմունանը, ինչպես կըսե Քին»։ Եվ Մնակյանը վճռում է վերադառնալ Պոլիս՝ կնոջը համոզելով, որ այնտեղ «ուսուցիչ պիտի ըլլա, դերսւսան չպիտի ըլլա»։

1872 թվականի աշնանը Մնակյանը Պոլսում է։ Առաջին մարդը, որ հանդիպում է նրան, Մաղաքյանի թատրոնի հուշարար, թատերագիր Տիգրան Գալեմնյանն էր։ Մնակյանը մտադրվել էր մտնել Վարդովյանի խումբը, բայց Գալեմնյանը նրան խորհուրդ է տալիս գնալ Մաղաքյանի մոտ։ Մաղաքյանն իմացել էր Մնակյանի վերադառնալու մասին և նրան էր ապաստում։ Իմանալով, որ Մաղաքյանի թատրոնը միայն հայերեն լեզվով ներկայացումներ է տալիս, Մնակյանը գնում է այնտեղ։ Վարդովյանը Մնակյանին իր խումբն է հրավիրում որպես ռեժիսոր և երիտասարդ հերոսների դերակատար։ Մնակյանը հրաժարվում է, չնայած Վարդովյանի խոստումներին ու թախանձանքներին։

Մաղաքյանի թատրոնում էին Ադամյանը, Ազնիվ Հրաչյան, որ նոր էր բեմ բարձրացել, Դավիթ Թրյանցը, Սիրանուշը, Աստղիկը, հետագայում Մարի Նվարդը։ Անցյալ դարի հայ թատրոնի պատմության մեջ ոչ մի թատրոնական կազմակերպություն տաղանդների այսպիսի համախմբում չի ունեցել։ Մաղաքյանը «Արևելյան թատրոնի» ավանդներն էր շարունակում։ Պատահական չի եղել, որ ժամանակակիցներն այս շրջանը «պոլսահայ թատրոնի ոսկեդարն» են համարել։ Բայց Մաղաքյանը, որքան էլ որ ազգային թատրոնի ջատագով էր, այնուամենայնիվ չի կարողանում ամբողջապես իրա-

գործել իր ծրագիրը: Ազգային թատրոնի պահպանման համար չկար լիարժեք ազգային դրամատուրգիա: Մաղաքյանը սկզբում չի բեմադրում նաև հայ պատմական ողբերգություններ, թերևս մտածելով, որ նրանց ժամանակն անցել է: Դա այդպես չէր: Հայրենասիրական թեման չէր հնացել, բայց 60-ական թվականների լավատեսական տրամադրությունը հանգած էր: Չնայած դրան, հրապարակի վրա էին Դուրյանի ռոմանտիկական դրամաները, որոնք ինչպես Չոպանյանն է նկատել, «վերջին աղաղակներն էին հայ հայրենասիրական թատրոնի»: Մաղաքյանը այս նյութին ևս չի դիմում: Կյանքը առաջադրում էր նոր խնդիրներ: Ռեալիստական թատրոն ստեղծելու կարիք կար, որ չէր կարող չզգալ Մաղաքյանը: Բայց պատկերացումներն այդ թատրոնի մասին այնքան անորոշ էին, որ Պարոնյանի կատակերգությունները որպես թատրոնի նյութ մնում էին չհասկացված: Եվ Մաղաքյանի թատրոնի խաղացանկը կազմված էր գրեթե ամբողջությամբ մեղոդրամաներից: Բացառություն էին կազմում Թերզյանի «Սանդուխտը» և Հյուգոյի «Թագավորը գվարճանում է» դրաման: Մեղոդրամաներն ավելի բարձր էին պատմական ողբերգություններից և բեմական էին: Իսկ Մաղաքյանը չգիտեր թատրոնը բարձրացնող ուրիշ դրամատուրգիա: Դրա համար էլ առաջին թատերաշրջանում նա Վարդովյանի քաղաքականությանը այնքանով միայն կարողացավ հակադրվել, որ նույն մեղոդրամաները բեմադրեց հայերեն լեզվով: Սկսած այս թվականներից Մնակյանի խաղացանկում տիրապետող է դառնում մեղոդրաման: Այս ժանրի տիրապե-



Մեակյանը Արթուր Ֆարիայի դերում



դակիորեն, երբեմն էլ շատ կոնկրետ, արտացոլում էին գրտնում բուրժուական իրականության հակասությունները:

Իսկ ինչո՞ւ 70-ական թվականներին այդ ժանրը հակասության մեջ էր ազգային-հայրենասիրական ողբերգության և կենցաղային կատակերգության հետ: Արևմտահայ կենցաղային կատակերգությունը նեղ էր իր շոշափած խնդիրներով և մեծ մասամբ՝ եվրոպական վոդևիլի արտաքին ազդեցության արդյունք: Պարոնյանը մնում էր դեռևս չհասկացված, թեև նրա կատակերգությունները ձևականորեն կրում էն այդ ազդեցությունը: Իսկ արևելահայ կենցաղային կատակերգությունն իր կենսական խնդիրներով և ավելի շատ արտաքին հատկանիշներով տեղային էր: Նրա արևմտահայ բեմ չանցնելն ուներ և այն պատճառը, որ թատրոնի առջև դրված էր հայրենասիրական առաքելություն: Բայց թատրոնը կարիք ուներ ընդգրկելու ավելի լայն իրականություն: Կենցաղային կատակերգությունը պետք է վերաներ ավելի «լուրջ» ժանրի: Արևելահայ թատրոնում այդ իրականացնում էր Սունդուկյանը, իսկ արևմտահայ իրականության մեջ Պարոնյանը դեռևս թատերական հեղինակ չէր: Սունդուկյանը, ավելի մոտ լինելով թատրոնին, ստեղծում էր հայ դասական կատակերգությունը և հայ ռեալիստական թատրոնը: Պոլսահայ բեմն անհաղորդ մնաց այդ վերափոխությանը. այստեղ թատրոն էր ստեղծում պատմա-հայրենասիրական դրաման: Եվ իրականության ավելի լայն ընդգրկման միտումը թատրոնը տանում էր դեպի թարգմանական խաղացանկ, որի ամենամատչելի տեսակը մեղոդրաման էր:

Պիեսները, որոնցում հանդես է եկել Մնակյանը 1872—73: թատերաշրջանի ընթացքում, մեղոդրամային ժանրի տիպիկ օրինակներ են, որտեղ սովորաբար հալածված և դատապարտված ազնիվ մարդու, դժբախտ հերոսուհու, չարագործի և բարոյախոս ազնվական հոր պլանդական կերպարները: Այսուհանդերձ, Մնակյանի խաղացած մեղոդրամաների զգալի մասը զերծ չէ սոցիալական բովանդակությունից: Դրանց թվում են ժամանակին շատ տարածված «Արյան բիծ», «Լյուսի Դիդիե», «Լիոնի սուրհանդակ» պիեսները:

Մնակյանի խաղացանկում սոցիալական մեղոդրամայի լավագույն նմուշը պետք է համարել Թեոդոր Բարրյերի «Փարիզի աղքատները»: Բարրյերն այսօր մոռացված հեղինակ է, բայց նրա պիեսները ժամանակին դրվել են Դյումա-որդու դրամաների կողքին, իսկ «Փարիզի աղքատները» եղել է ամենատարածված և շատ խաղացվող մեղոդրամաներից մեկը: Գլխավոր դրամատիկական հերոսի՝ Բլանդրոգի դերը Մնակյանի կատարումով, եղել է ամենաշատ սիրված բեմական կերպարներից Օրթագյուղի թատրոնի բեմում:

Մաղաքյանի թատրոնում Մնակյանը փոխում է իր ամպլուան: Այստեղ նրան երիտասարդ հերոսների դերերում չենք տեսնում: Այդպիսի դերերի համար կար Ադամյանը: Մեղոդրամայի «հակառակորդների» և «ազնվական հայրերի» դերերը նոր կողմերից են բացում նրա բեմական կերպարը: Տարբեր, հակադիր նկարագրի դերերը ավելի են մշակում նրան որպես կերպավորման վարպետի, ներկայացնող դե-

րասանի: Մնակյանն սկսում է ձեռք բերել այն, ինչը պետք է դառնար նրա վարպետության հիմնական հատկանիշը, «մարդկային կիրքերուն և անոնց պատճառած զանազան վիճակներուն մանրամասն ծանոթությունը և այդ վիճակներն իր ամբողջ անձով արտահայտելու, ներկայացնելու կարողությունը»¹: Մարշալի, Բլանդրոզի, Ժերոմի («Լիոնի սուրհանդակ») դերերում եթե նա կարող էր ներգործել իր հուզականությամբ և արտաքին հմայքով, ապա այնպիսի դերեր, ինչպես Հենրի 8-րդը (Ա. Դյումա—հայր «Կատրին Հովարդ»), Վիկտոր դ' Սերվալը («Արյան բիծ»), Սարգանը («Լյուսի Դիդիե») պահանջում էին կերպավորման ուրիշ սկզբունք:

Այս երեք կերպարները տարբեր տիպի և տարբեր ծավալի «չարագործներ» են: Ընդ որում, մեղոդրամայում պրոտագոնիստ («հակառակորդ») դերասանը համեմատաբար ավելի շահեկան վիճակի մեջ է, քան դրական հերոսի դերակատարը: «Հակառակորդի» դերը միշտ էլ կերպավորման և տիպականացման ավելի շատ հնարավորություն է ընձեռում դերասանին. նա դերասանին կարծես ավելի շատ իրավունքներ է տալիս անհատական, բնորոշ գծեր որոնելու, քան մեղոդրամայի իդեալ հերոսը, կամ ազնվական հայրը, որ կոչված է առաքինության դասեր տալու հանդիսատեսին: Բայց Մնակյանի խաղացանկում այս տիպի հերոսներն էլ փոքր թիվ չեն կազմել, և դա իր կնիքն է դրել նրա ստեղծած

¹ Ծարասան, նշվ. աշխ., էջ 41:

«չարագործների» կերպարների վրա: Այստեղ նույնպես նա հակվել է դեպի սուր բեմավիճակների, ծայրահեղ անցումների և հոգեբանական կոնսրաստների ցուցադրումը: Այս իմաստով բնորոշ դերակատարումներից է նրա դ՛ Սերվալը («Արյան բիծ»):

Պիեռը տիպիկ մելոդրամա է, իսկ դ՛ Սերվալը տիպիկ մելոդրամային «հակաուկորդ»՝ խաբեբա, դրամանեղ, ստորագրություններ կեղծող, խաղամուլ, պարտքեր վերցնող և չվճարող: Ստոր մեքենայություններ գործադրելով, նա ուզում է տիրանալ Մարիին՝ մի առաքինի սղջկա, ուզում է կործանել դրամայի ազնիվ հերոսների երջանկությունը: Նրա մեքենայությունները ոչ գեղարվեստական արդարացում և ոչ էլ հոգեբանական հիմնավորում ունեն: Ինչպես բոլոր մելոդրամաները, այնպես էլ սա ավարտվում է առաքինության հաղթանակով և չարի կործանումով: Ազնիվ մարդիկ երջանկանում են, իսկ դ՛ Սերվալը ինքնասպան է լինում: Ինչու՞ պետք է չարագործը ինքնասպան լիներ: Պիեռի այսպիսի ավարտը դերասանին հուշում է հանգամանքների դրամատիկ լուծում: Ինքնասպանությունը կարծես մաքրում է դ՛ Սերվալին, հանդիսատեսին ստիպում է խղճալ չարագործին, մտածել է տալիս, որ նա պիետում ամենավատ մարդը չէ: Մոտենալով դերին այս բարոյախոսության դիրքերից, Մնակյանը փոխում է ներկայացման վերջին տեսարանը: Ըստ պիեռի, այդ տեսարանում բեմի վրա պետք է լինեն իրենց նպատակին հասած դրական հերոսները՝ Արթուրը և Մարին, իսկ պատշգամբից պետք է լսվի

դ՝ Սերվալլի ատրճանակի կրակոցը: Բայց Մնակյանի դ՝ Սերվալլը ինքնասպան չի լինում: Առանց ատրճանակ կրակելու նա վերջին տեսարանում մտնում է բեմ և... խելագարվում: Դա մի ամբողջ տեսարան է, հոգեքանդորեն չարդարացված, բայց թատերականորեն էֆեկտիվ, հանդիսատեսին ցնցող: «Մնակյան ոտխի դերը ներկայացուց,—գրում է «Մեղուն»—ինքն ալ նույն խաղին մեջ յուր կարողութենեն վեր գործեց. մանավանդ վերջին արարի ցնորումը»¹:

Ըստ քննադատի, Մնակյանի դ՝ Սերվալլին խելագարության է հասցնում տարապայման զգացմունքների պայքարը: Քննադատը գրում է նաև, որ այդ բեմադրության մեջ Մնակյանի դ՝ Սերվալլը, Ադամյանի Արթուրը և Ազնիվ Հրաչյայի Մարին եղել են մեկը մյուսին չզիջող, հավասար ուժի դերակատարումներ:

Զգայացունց տեսարաններով հանդիսատեսին սարսռնեցնելը ժամանակին համարվել է դերասանական հմտության չափանիշներից մեկը: Մեղոդրամատիկ էֆեկտները ընդունված են եղել անցյալ դարի դերասանական արվեստում: Ուրիշ ի՞նչ տեղում մեղոդրամայի դերասանը կարող էր ցույց տալ իր օժտվածությունն ու վարպետությունը, եթե ոչ ծայրահեղ հոգեվիճակների ցուցադրման տեսարաններում: Վարպետ դերասանները շատ անգամ իրենք են իրենց համար նման տեսարաններ ստեղծել պիեսում: Դրանք եղել են դերասանի օժտվածությունն ու վարպետությունը ցուցադրող, կատարման իմաստով բարդ բեմական դրություններ: Նման

¹ «Մեղուն», 1873, թիվ 118:

տեսարաններում դերասանը կամ պետք է տակնուվրա աներ հանդիսատեսին, կամ ծիծաղելի դառնար: Հայտնի է, որ դարի առաջին կեսի դերասաններից, շեքսպիրյան Ռիչարդի և Շեյլոկի հռչակավոր դերակատար Էդմունդ Քինը մեծ հաճույքով և ցնցող ուժով է խաղացել Օվերիշի խելագարության տեսարանը Ֆիլիպ Մեսինջերի «Հին պարտքերը վճարելու նոր եղանակ» մեղոդրամայի վերջին տեսարանում: Վաշխառու Օվերիշը իր բոլոր մեքենայություններից հետո տեսնում է, որ խճճվել է ուրիշների խաբեությունների ցանցի մեջ, և կատաղությունը նրան խելագարության է հասցնում: Քինը մեղոդրամայի դերասանի իր ամբողջ վարպետությունը գործ է դնում հենց խելագարության տեսարանում, հիստերիա և ջղաձգություն առաջ բերելով թե դահլիճում, թե բեմի վրա: Հանդիսատեսների մեջ գտնվող Բայրոնը ուշաթափվում է: Ներկայացումը կանգ է առնում, դահլիճից դուրս են բերում ուշաթափ կանանց¹: Հարկ չկա այս օրինակով Մնակյանին համեմատել այդ առասպելական դերասանի հետ: Բայց սկզբունքը նույնն է: Մնակյանը եղել է անցյալ դարի այն դերասաններից, որոնց դրամա խաղալու վարպետությունը կատարելագործվել է այսպիսի խաղացանկի վրա:

Մաղաքյանի խմբի 1872—73 թատերաշրջանի վերջին ներկայացումը եղել է «Հավատք, հույս, սեր» մեղոդրաման, որից հետո խումբը ցրվել է: Հաջորդ թատերաշրջանից Մնակյանին տեսնում ենք Վարդուկյանի թատրոնում, որպես

¹ См. С. Игнатов, История западноевропейского театра нового времени, М.—Л., 1940, стр. 134, Н. Минц, Эдмунд Кин, М., 1957, стр. 78.

ռեժիսոր և դերասան: Այս նույն ժամանակ Մաղաքյանը նորից է կազմակերպում իր խումբը, անվանում այն «Արևելյան թատրոն» և որպես ավանդություն, թատերաշրջանն սկսում «Երկու հիսնապետներով»: Նա խաղացանկում աստիճանաբար պակասեցնում է թարգմանական պիեսները, տեղ հատկացնելով պատմա-հայրենասիրական պիեսներին: Մաղաքյանին մի շրջան հաջողվում է կենսագործել «Արևելյան թատրոնի» վերականգնման իր ծրագիրը, բայց նյութական դժվարությունները թույլ չեն տալիս դիմանալու «Օսմանյան թատրոնի» մրցակցությանը: Վարդովյանը բարձր աշխատավարձով իր թատրոնն էր տանում Մաղաքյանի դերասաններին: Սկզբում Մաղաքյանից հեռանում են Մնակյանը և Թոյանցը, իսկ 1873—74 թատերաշրջանի վերջում՝ գրեթե մնացած բոլորը:

Վարդովյանի խումբը ներկայացնում էր ժամանակակից տիպի եվրոպական թատրոնական կազմակերպություն: Այն ուներ նվագախումբ և երգչախումբ, իտալացի ռեժիսոր, պարուսույց, դիրիժոր: «Օսմանյան թատրոնը» հանդիսատեսին էր մատուցում մի բազմազան ու խայտաբղետ խաղացանկ՝ եվրոպական մեղոդրամներ, հայ պատմական՝ ողբերգություններ, ժամանակակից թուրք հեղինակների պիեսներ, հեռագայում՝ նաև օպերետներ: 70-ական թվականների առաջին կեսին Վարդովյանը քիչ տեղ չի հատկացրել պատմա-հայրենասիրական պիեսներին, դիմելով հատկապես Դուրյանի դրամատուրգիային: Այս է պատճառ եղել, որ

մտավորականության մի մասը ի դեմս Վարդովյանի տեսնում էր պոլսահայ բեմի վերանորոգչին: Վարդովյանի պաշտպանությամբ և Մաղաքյանի դեմ է հանդես եկել մահ «Մեղուն», որի հրատարակիչներն էին Պարոնյանը և Սվաճյանը:

Մաղաքյանի՝ միայն հայերեն ներկայացումներ կազմակերպելու ջանքերը թերթը գնահատում էր որպես անձնական պայքար Վարդովյանի դեմ: Նույն կերպ է գնահատվել և այն, որ Մաղաքյանը փորձել է նորից իր խումբը տանել Մնակյանին և Թրյանցիին: «Ի՞նչ կնշանակե, երբ պ. Մաղաքյան Վարդովյան խումբեն Մնակյանն ու Թրյանցը համոզել կաշխատեր, որ իր խումբը գան,—գրում է «Մեղուն».—Մի՞թե չգիտեր Մաղաքյանը, որ Մնակյանը և Թրյանցը առնելուն պես Վարդովյանը միայն Պենկյանով և Ֆասուլյանյանով պիտի մնար: Գիտեր և ուզածն ալ աս էր: Ի՞նչ կնաշանակե երբ Մաղաքյան կըսե թե՝ Արևելյան թատրոնը տանկերեն ներկայացումներ չպիտի տա, ալ միայն հայերեն: Ասով Վարդովյանը հարվածել չէ նե, ի՞նչ է նպատակը»¹:

Երկու խմբերի միմյանց հակադրվելը «Մեղուն» բացատրում էր Մաղաքյանի և Վարդովյանի անձնական թշնամանքով: Մինչդեռ այստեղ սկզբունքների պայքար կար: Վարդովյանի թուրքական խաղացանկը ապագգայնացման առաջ էր կանգնեցրել հայ թատրոնը, և Մաղաքյանի պայքարը դրա դեմ էր: Իսկ մտավորականությունը ցանկանում էր անջատ թատերախմբերի փոխարեն տեսնել մեկ միասնական և հաս-

¹ «Մեղուն», 1873, թիվ 191:

տատուն թատրոն: Այդպիսին էր «Օսմանյան թատրոնը», որ անհամեմատ ապահով վիճակում էր, քան մինչ այդ Պոլսում եղած որևէ հայկական թատերախումբ: Այս էր հիմնական պատճառը, որ ժամանակի ընթացքում Մնակյանի հետ միասին այնտեղ համախմբվեցին «Արևելյան թատրոնի» գրեթե բոլոր հիմնական ուժերը, բացի Արուսյակ Փափագյանից, Մաղաքյանից և Ադամյանից:

Բնայց «Օսմանյան թատրոնը» նույնպես ազատ չէր քաղաքական հետապնդումից: Դա սկսվում է Նամըք Քեմալի «Վաթան» պիեսի արգելումով 1873-ին¹: Ներկայացումներն ընդհատվում են: Դերասանների մի խումբ Մնակյանի և Թրյանցի գլխավորությամբ մեկնում է Սալոնիկ: Բայց այստեղ էլ շարունակվում են հետապնդումները: Քաղաքի կառավարիչ փաշայի հրամանով ներկայացումներն արգելվում են, իսկ Մնակյանը և Թրյանցը ձերբակալվում և ետ են ուղարկվում Պոլիս, այնտեղից արքայի ուղարկվելու համար: Մնակյանին և Թրյանցին արքայից ազատելու համար հարկ է լինում դիմել սուլթանի մեծ վեզիրին: Դրանից մի քանի ամիս անց «Օսմանյան թատրոնի» ներկայացումները վերսկսվում են գրաքննության հսկողությամբ: Ինչպես գրում է Ռեֆիկ Ահմեդը, Թուրքիայում ներկայացումների գրաքննությունը պաշտոնապես հաստատվել է այս դեպքից հետո²:

Մինչև 1878 թվականը Մնակյանը հիմնականում եղել է Վարդուկյանի թատրոնում: 1876-ին նա մի շրջան հեռանում է

¹ Տե՛ս В. Стамбулов, Намык Кемаль, М., 1931, стр. 165—166.

² Ռեֆիկ Ահմեդ Սեվենգիլ, Թուրք թատրոնի պատմություն (թուրքերեն), Իսթանբուլ, 1934, էջ 52:

Վարդովյանից: Դա այն շրջանն էր, երբ Վարդովյանի թատրոնում հիմնականում տրվում էին թուրքերեն ներկայացումներ և ամսվա մեջ մեկ-երկու անգամ միայն՝ հայերեն: Այդ ընթացքում Մնակյանը միանում է Մաղաքյանի և Ազնիվ Հրաչյայի կազմակերպած նոր թատերախմբին, որի գոյությունը սակայն շատ կարճ է տևում¹: Մնակյանը նորից գնում է Վարդովյանի մոտ:

«Օսմանյան թատրոնում» գտնվելու ընթացքում Մնակյանը դառնում է այդ խմբի հեղինակությունը կազմող ուժերից մեկը: Այստեղ նա բացարձակ հեղինակություն է ճանաչվում որպես ռեժիսոր: Իր բեմադրողի և դերասանի վարպետությունը նա կատարելագործում է այդ տարիներին, աշխատելով սկզբում իտալացի ռեժիսոր Նեստորե Նոչիի հետ, իսկ հետագայում՝ 1875—76 թափերաշրջանից սկսած, Ֆրանսիացի Մենատիեի հետ: Մնակյանը «Օսմանյան թատրոնում» ուսուցչի դեր է ունեցել պոլսահայ բեմի շատ դերասանների համար: Այստեղ Մնակյանի ռեժիսորությանը են ստեղծագործել Դավիթ Թրյանցը, Երանուհի Գարագաշյանը, Գարեգին Ռշտունին, Միքայել Չափրաստը: Որպես պրոֆեսիոնալ դերասանուհիներ այդ տարիներին են ձևավորվել Աստղիկը, Սիրանույշը, Մարի Նվարդը, Վերգինե Գարագաշյանը:

«Օսմանյան թատրոնում» Մնակյանը հնարավորություն է ունեցել խաղալու ամենաբազմապիսի դերեր առանց

¹ Ազնիվ Հրաչյա, Իմ հիշողություններս, Փարիզ, 1909, էջ 64—65 (այսուհետև՝ Ազնիվ Հրաչյա):

ամպլուայի սահմանափակումների: Այսպիսին է եղել նրա խաղացանկը. Պիեռ, Անդրե և Բլանդրոզ («Փարիզի աղքատներ»), Տակոբեր (Է. Սյոմ' «Թափառական հրեա»), Գուստավո (Ա. Դյումա-որդի' «Քույր Թերեզա»), լորդ Հենրի Բետֆոր (Ժ. Բուշարդի' «Ս. Պողոսի եկեղեցու զանգահարը», Արշակ Բ («Կույրն Տիրան»), Աբբա Ֆարիա («Կոմս Մոնտե Քրիստո»), Դոն Սեզար (Դյումանուար և դ' Էնների' «Դոն Սեզար դ'Բազան»), Արման Դյուվալ («Քամելազարդ կինը») և այլն:

Որպես շատ բեմադրվող հեղինակներ Մնակյանի համար առավել նշանակալից են դառնում Էժեն Սյուն և Դյումաները: Նրա համար հայտնություն է դառնում Արման Դյուվալի դերը: Ազնիվ և համակրելի դեմքը, արտաքին պլաստիկան, սալոնային փայլը, փափուկ, երգեցիկ բարիտոնը, ելևէջներով հարուստ դեկլամացիան միացած անկեղծ հուզականության հետ, թատերական էֆեկտ և հմայք են հաղորդել կերպարին: Մնակյանի Արման Դյուվալը երկար ժամանակ համարվել է անգերազանցելի: Նա այս դերով հանդես է եկել մինչև 90-ական թվականները և խաղընկեր է ունեցել պոլսահայ բեմի բոլոր Մարգարիտ Գոթյենների՝ Երանուհի Գարագաշյանին, Ազնիվ Հրաչյային, Սիրանուշին, Մարի Նվարդին: «Արման Տյուվալի դերն իր անմահացումն եղած է, իրեն չափ ոչ մեկ դերասան թրքահայ բեմին վրա այնքան ճշմարիտ ներկայացուցած է այս տիեզերական դերը»—գրում է Ծարասանը¹:

¹ Ծարասան, նշվ. աշխ., էջ 43:

70-ական թվականների երկրորդ կեսին թատրոնում գերակշռող են դառնում օպերետը և մելոդրաման: 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 փոխում է էությունը: Այս պրոցեսը կատարվում է մեկ տասնամյակի ընթացքում և իր կնիքն է դնում Մնակյանի ստեղծագործական նկարագրի վրա:

Ետընթաց, թե առաջընթաց շարժում էր դա դերասանի համար: Դերասանը դադարում էր հայրենասիրական և լուսավորական գաղափարների քարոզիչ լինելուց, նրա արվեստը դառնում էր ապաքաղաքական և ապազգային: Բայց, խաղալով դրամատուրգիական ձևի տեսակետից կատարյալ պիեսներ, դերասանը դառնում էր ավելի պրոֆեսիոնալ: Եթե 60-ական թվականներին Մնակյանն ամենից ավելի հակաբռնակալական տիրադների և պարթևիկ պողոկոսների մեջ էր որոնում դրամատիկական զգացմունքը, այժմ հակվում էր դեպի հոգեբանական փոխանցումների, լուռ խաղի և ընդհանրապես ճշմարիտ բեմական գործողության արվեստը: Մելոդրաման մշակում էր յուրահատուկ ռեալիզմ, դերասանին հեռացնում պատմական ողբերգու-

թյան պաթետիկ, հանդիսավոր ոճից: Այս դեպքում էլ, իհարկե, դերառանի մտածողությունը մնում էր ումանտիկական. կերպարը ազատ չէր գործում, զրկված էր սեփական կամքի ինքնագիտակցումից և շատ էլ հեռու չէր գնում հեղինակի բարոյական միտումի արտահայտիչը լինելուց:

Մեղոդրամային ռեալիզմը ռեալիզմ էր այնքանով, որ ենթադրում էր խոսակցական, հուզական խոսք, զգացմունքների ոչ պայմանական, այլ ճշմարտությանը մոտ վերարտադրություն: Այստեղ չէր կարող բացառվել նաև պատրաստի հոգեվիճակներ ներկայացնելը, «բաց» ցուցադրական խաղը: Դա մեղոդրամային խաղաոճն է, որը Եվրոպայում վերջնականապես ձևավորվել էր XIX դարի կեսին, իսկ պոլսահայքեմում իր իսկական ձևով հաստատվում էր 70-ական թվականների ընթացքում:

* * *

1878-ին «Օսմանյան թատրոնը» փակվում է: Պատճառը մի կողմից նոր սկսված ռուս-թուրքական պատերազմն էր, մյուս կողմից այն, որ լրացել էր Վարդովյանի պետական արտոնագրի ժամկետը:

Ռուս-թուրքական պատերազմը արևմտահայության մեջ կենդանացնում է 60-ական թվականների մթնոլորտը: Ռուսական զորքի հաղթանակները ազատագրության հույսեր են հերշնչում: Հայրենասիրական երգեր են երգվում, սահմանադրական ճառեր արտասանվում, կազմակերպվում են թատե-

րախմբեր: «Օսմանյան» խումբը բաժանվում է երկու մասի: Խմբի մի հատվածը Ֆատուլյաճյանի գլխավորությամբ սկսում է ներկայացումներ տալ Պոլսում, իսկ որոշ ժամանակ հետո անցնում է Բուրսա: Մյուս հատվածը Մնակյանի գլխավորությամբ գնում է Սալոնիկ: Այնտեղ էր նաև Պենկլյանի նորակազմ օպերետային թատրոնը: Պենկլյանն իր մոտ է հրավիրում Մնակյանին և Տիգրան Չոխաճյանին և բեմադրության է պատրաստում բավական կանոնավոր օպերետային խաղացանկ:

Ռուսական բանակն արդեն գրավել էր Ադրիանապոլիսը, և Պենկլյանն իր խումբը տանում է այնտեղ: Մնակյանն այստեղ կատարում է մի քանի դերեր՝ Պյոտոն («Օրփեոս»), Մենելաոս («Հրաշագեղ Հեղինե»), Բոլերո («Ժիրոֆլե-Ժիրոֆլյա»), Բոնբոնե («Մադամ Անգո») և Լեբլեբիջի Հորհոր աղա, Արիֆ (Չոխաճյան «Արիֆ»):

Օպերետային ներկայացումների շրջանն ավարտելուց հետո Մնակյանը Պոլիս չի մեկնում: Դերասանների մի խմբի հետ, որոնց մեջ էր և Մարի Նվարդը, նա Ադրիանապոլսում կազմակերպում է դրամատիկ ներկայացումներ: Մինչև 1878—79 թատերաշրջանի վերջը Մնակյանը շարունակում է իր ներկայացումները, Ադրիանապոլսից հետո՝ Սալոնիկ, Մերսին և Ադանա քաղաքներում: Վերադառնալով Պոլիս, նա մի շրջան միանում է Օրթագյուղի թատերախմբին, որ կազմակերպել էր Ազնիվ Հրաչյան: Այնուհետև նա դարձյալ միանում է Վարդովյանին, որը ձեռնամուխ էր եղել իր խմբի վերակազմմանը:

Ռուս-թուրքական պատերազմն ավարտվում է Սան-Ստեֆանոյի դաշնագրով (1878): Սկսվում է հայկական հարցի պատմությունը: Դա իր հետ բերում է քաղաքական և ազգային նոր հալածանք, որի հետևանքներից մեկն էլ հայկական ներկայացումների արգելումն էր:

Հայկական ներկայացումները Պոլսում դադարում են, իսկ հաջորդ տարի՝ 1880-ին վերսկսվում են «Օսմանյան թատրոնի» ներկայացումները Մնակյանի գլխավորությամբ: Վարդովյանը դարձել էր Համիդի պալատական խմբի դերասանապետը, իսկ թատրոնի տնօրինությունը հանձնել Մնակյանին: Բայց այստեղ դերասանները պակաս էին. ոմանք Ֆասուլյանյանի հետ գնացել էին Բուրսա, մյուսները Պենկլյանի օպերետային խմբում էին: Մնակյանը մի քանի թուրքերեն բեմադրություններով ավարտում է թատերաշրջանը և մնում տարտամ ու անորոշ վիճակի մեջ: Մնում էր համոզվել, որ ոչ միայն հայ, այլ ընդհանրապես թատրոնը հեռանկար չէր խոստանում սուլթանական Թուրքիայի մայրաքաղաքում:

Կար միայն մի ելք՝ մեկնել Կովկաս:

ՄԵԼՈՂՐԱՄԱՆ ԵՎ ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՆԵՐԻ ԳԱՂՏՆԻՔՆԵՐԸ

...Կային դրամաներ, որոնց մասին ասում էին.
«Ինչ դատարկ պիես է, բայց ինչ հիանալի է խաղում
Ֆրեդերիկը»:

Կոկլեն—ավագ

Տափակ խոսքերը, անհավաստի բնավորություն-
ները մելոդրաման դարձնում են ցածր կարգի մի
արվեստ, բայց այդ ցածր արվեստը պահպանում էր
իր մեջ եղիսաբեության թատրոնի բույրը և իսկական
դերասանական ավանդների գաղտնիքները:

Շառլ Դյուվեն

Քնորգ Չմշկյանի, Գաբրիել Սունդուկյանի, իշխան
Յազուն Թումանյանի և ուրիշների նախաձեռնությամբ 1879
թվականին Թիֆլիսում կազմակերպվում է «Թատրոնական
մասնաժողով»: Այս կազմակերպության նպատակն էր հայ

թատրոնը դուրս բերել ճգնաժամից՝ նոր հիմքերի վրա դնել այն գործը, որ սկսել էին Չմշկյանն ու Ամրիկյանը 60-ական թվականներին: Չմշկյանի թատերախումբը, որ մի տասնամյակ առաջ հայկական միակ պրոֆեսիոնալ թատերախումբն էր Թիֆլիսում, այժմ գրեթե քայքայված էր: Չմշկյանը մտածում էր համախմբել արևելահայ և արևմտահայ դերասանական ուժերին, ստեղծել նոր թատերախումբ: Եվ ահա, նրա նախաձեռնությամբ Թիֆլիս են հրավիրվում Ադամյանը, Աստղիկը, Սիրանուշը:

Թիֆլիսահայ դերասանները դաստիարակված էին հիմնականում Սունդուկյանով: 60-ական թվականներին Թիֆլիսի բեմում քիչ տեղ չունեին նաև տեղական կյանքից առնված կենցաղային կատակերգությունները: Բայց Չմշկյանն ավելի շատ հակված էր դեպի Փոքր Թատրոնի ավանդները: Թվում է, այս գիծը պետք է շարունակվեր և զարգացվեր 80-ական թվականներին, երբ ավելի նպաստավոր պայմաններ կային թատերախմբի կանոնավոր գործունեության համար: Դրանով էլ տարակուսանք ու վրդովմունք առաջացավ ամենից առաջ Ադամյանի և Սիրանուշի բերած օտարոտի խաղացանկի հանդեպ: Ի հակակշիռ հանդիսատեսի բացահայտ հիացմունքի և ոգևորության, թատրոնի ներսում սկսվեց մի պայքար, որը մամուլում ևս դարձավ բանավեճի առարկա: Այստեղ ամենասկզբունքայինը «Մշակի» և նրա ինքագրի՝ Գրիգոր Արծրունու դիրքն էր: Արծրունու պայքարը ռեալիզմի համար էր, բայց նա ծայրահեղության մեջ էր իր «հակաֆրանսիական» տրամադրությամբ: Արծրունին ժխտում էր ոչ

միայն մեյլոդրամայի, այլև Հյուգոյի և ընդհանրապես ռոման-տիզմի գոյության իրավունքը հայ թատրոնում: Դյումա-որդու «Քամելազարդ կինը» նա համարում էր նույնքան անընդունե-լի, որքան «Արյան քիժ» և «Սեր առանց համարման» մեյլո-դրամաները: Այն ժամանակ, երբ Սպանդար Սպանդարյանը հիացած էր Ադամյանի տաղանդով և վարպետությամբ, ուրիշները նույն Ադամյանին հայտարարում էին միջակ դերասան: Ուրիշ կերպ չէր կարող լինել, քանի որ դերասանի արվեստի չափանիշ էր դարձել նախ և առաջ նրա խաղա-ցանկը:

1879—80 թատերաշրջանի վերջում Արգար Հովհաննիս-յանը մեկնում է Պոլիս՝ դերասանական նոր ուժեր հրավիրելու համար: Նա հրավիրում է Մնակյանին և Գարագաշյաններին:

Մնակյանը Թիֆլիսի հանդիսատեսին ներկայացավ որպես մեյլոդրամայի դերասան: Մեյլոդրամային կերպար-ները, որոնցով նա հանդես եկավ այստեղ, փոքր մասն էին կազմում այն հսկայական խաղացանկի, որով հռչակվել էր իր բեմական գործունեության նախորդ տասնամյակում: Դրանք մեծ թիվ չեն կազմում նաև այն նոր կերպարների կողքին, որ նա ստեղծեց Թիֆլիսի բեմում: Այնուամենայնիվ, այդ դերակատարումները էական տեղ են գրավել Մնակյանի բեմական կենսագրության մեջ: Առանց այդ մեյլոդրամային կերպարների դժվար է պատկերացնել նրա արտիստական ստույգ նկարագիրը, ճիշտ այնպես, ինչպես չի կարելի ճիշտ պատկերացում ունենալ XIX դարի եվրոպական և ռուսական բեմական դպրոցների մասին, առանց նկատելու մեյլոդրամայի ունեցած դերը դերասանի արվեստում:

Մելոդրաման շատ դեպքերում գրեթե նույնքան նշանակալից է եղել թատրոնների և առանձին ստեղծագործողների կյանքում, որքան և դասական դրամատուրգիան: Առաջ գալով ֆրանսիական հեղափոխությունների նախօրյակին, որպես ամենադեմոկրատական ժանրը և որպես գաղափարական զենք իր դիրքերն ամրապնդող բուրժուական դասակարգի համար, մելոդրաման հետագայում եթե ինչ-որ իմաստով կորցրեց իր սոցիալական արությունը, ապա երբեք չկորցրեց իր հմայքը և պահպանվեց ամբողջ XIX դարի ընթացքում: Ռուսական բեմում Մոչալովից և Շչեպկինից հետո այդ ժանրը նշանակալից տեղ ուներ այնպիսի դերասանների խաղացանկում, ինչպես Լենսկին, Իվանով-Կոզելսկին, Նեմիրովա-Ռալֆը: Եվրոպական բեմում դարի երկրորդ կեսին առաջ էր եկել «մելոդրամայի վարպետ» հասկացությունը, որը փաստորեն կապվում էր Ֆրեդերիկ Լենեթրի հետևորդների անունների հետ: Մելոդրամայի վարպետներից էր նաև դարավերջի անգլիացի նշանավոր դերասան Իրվինգը: Իհարկե այլ էր մելոդրամայի իմաստը դարի առաջին կեսին, այլ էր հետագայում: Այդ նույն ձևով, մելոդրաման նույն իմաստը չուներ 60-ական և 80-ական թվականների հայ թատրոնում:

Ութ տարի շարունակ (1872—1879) Մնակյանը խաղացել էր գերազանցապես մելոդրամաներ: Այս խաղացանկում կենտրոնական տեղը պատկանում էր այն պիեսներին («Երեսուն տարի կամ խաղամուլի կյանքը», «Ծեր կապրալը», «Փարիզի հնահավաքը», «Ս. Պողոսի եկեղեցու զանգա-

հարը», «Դոն Սեզար դը Բագան»), որոնցով հռչակվել էր Ֆրեդերիկ Լեմեթըրը, և որոնք, շնորհիվ նրա հետևորդների, չէին իջնում փարիզյան բեմերից: Մնակյանը նույնպես Ֆրեդերիկի հետևորդն էր իր բեմական կյանքի առաջին տարիներից:

Արծրունու և մելոդրամայի հակառակորդների պայքարը չկարողացավ իսպառ վտարել այդ ժանրը թատրոնի բեմից, այն էլ այնպիսի ժամանակ, երբ դասական դրամատուրգիայի հաստատումը դարձել էր առաջնագույն խնդիր: Մնակյանը և Ադամյանը յուրացրել էին իտալական և ֆրանսիական բեմական արվեստի արտաքին ոճը, որը միացած սեփական օժտվածության հետ, դերասանական պրոֆեսիոնալիզմի բարձր մակարդակ էր, անկախ այն բանից, ընդունելի էր այդ իր բոլոր կողմերով, թե՛ ոչ: Բնականաբար այստեղ վերապահություն կար ումանտիկ-մելոդրամային ոճի հանդեպ, քանի որ այդ ոճի ներկայացուցիչները անփոխարինելի վարպետներ էին հայ թատրոնի համար: Պայքարն այն արդյունքը տվեց, որ մելոդրաման պահպանվելով դասական դրամատուրգիայի կողքին, հաշտեցվեց բեմական կատարման ռեալիստական ոճի հետ: Ինչպես Մնակյանի, այնպես էլ մյուս պոլսահայ դերասանների համար շատ շուտով պարզ դարձավ, որ հին պիեսը պետք էր խաղալ նոր ոճով: Մելոդրաման պետք էր խաղալ ռեալիստական հիմքի վրա:

Մնակյանի առաջին իսկ ելույթներից հանդիսատեսը և քննադատները նկատում են, որ գործ ունեն ոչ սովորական դերասանի, այլ տաղանդավոր ու փորձված մի արտիստի

հետ, որն ամեն բեմի կարող է պատիվ բերել: Մնակյանի բերած պիեսներն («Արպյան հովվուհի», «Թերեզա», «Ծեր կապրալը», «Դուգլաս») այնպիսին էին, որոնցում մեղոդրամայի վարպետը ազատ հնարավորություններ ուներ դրսևորվելու հուզական ներգործման ուժով:

«Թերեզան» Դյումա-որդու երկրորդական գործերից է և ձևի առումով ոչ այնքան բնորոշ նրա դրամատուրգիական մտածողությանը: Բայց այստեղ էլ առկա է ֆեմինիստական գաղափարախոսությունը, որ միշտ եղել է նրա ստեղծագործության հիմքում: Պիեսի պլոժեն տիպիկ մեղոդրամատիկական է: Նեապոլում ինչ-որ հրդեհի ժամանակ Արտյուր անուկով մի ֆրանսիացի երիտասարդ մահից փրկել է մի իտալուհու՝ Թերեզային: Այս ողբանոցիկ միջադեպին հաջորդել է սերը և հետո՝ անջատումը: Անցել են տարիներ, և Արտյուրն ամուսնացել է մի ուրիշ աղջկա՝ Ամելիայի հետ: Ամելիայի հայրը՝ Դըլոնեն, հարուստ, առաքինի և պատվախնդիր մի ծերունի զինվորական է: Ինչ-որ մի հեռավոր ճանապարհորդությունից նա տուն է վերադառնում ամուսնացած: Սա դերասանի առաջին մուտքն է: «Բեմ մտնելուն պես,—գրում է քննադատը,—մենք տեսնում ենք գործվալի մեկ հայր, որ նվիրել է յուր ամբողջ կանքը, յուր միակ սիրելի աղջկա Ամելիայի համար»: Բայց Ամելիան չգիտե, որ իր հայրն ամուսնացել է մի երիտասարդ իտալուհու հետ: Հանդիսատեսը նույնպես անտեղյակ է դրան: Մնակյանը դեռ ոչ մի բառ չի արտասա-

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 72:

նել, բայց նրա ամբողջ կերպարանքում շփոթմունքի, ամոթի և վախի նման բան կա: Դըլոնեն Ամելիային է նայում իր մեղքի ծանրությունն զգացող մարդու մոլորված ու մտածկոտ հայացքով, և «դեռ մեկ բառ չարտասանած, հանդիսականը նկատում է, որ այդ անսահման զավակասերը մեկ հանցանք է գործել, որ վախենում է հայտնել յուր զավակին: Ուրիշ դերասան այդ բանն արտահայտելու համար գուցե հազար ու մի մոռոլոգներ կարդար, բայց չէր ունենա այն հաջողությունը, որը ուներ պարոն Մնակյանը իր մնջիկ խաղով և մտքերի լակոնական արտահայտությունով»¹,—չարունակում է քննադատը:

Դրաման զարգանում է: Բեմ է գալիս Դըլոնեի երիտասարդ կինը և... դա Թերեզան է: Արտյուրի և նրա հին սիրավեպը նորոգվում է: Հետագայում Ամելիան պատահաբար գտնում է նրանց նամակները և իմանում ամեն ինչ: Ամեն ինչ իմանում է և Դըլոնեն: Ծերունին մեղամարտի է հրավիրում Արտյուրին: Հանդիսատեսը Մնակյանի դեմքի վրա կարդում է բանականության չենթարկվող զայրույթ, կատաղություն: Դերասանը ատամներով դուրս է քաշում ձեռնոցը, նետում Արտյուրի դեմքին: Թվում է նա պետք է գոռա, բայց ցածր ու խուլ ձայնով ասում է. «Ես ձեզ կսպանեմ»: Նրա թույլ ձայնը և զսպված զայրույթը սարսուղեցնում է հանդիսատեսին: Բայց ասվում է մի խոսք, և ծերունու կատաղությունը փոխվում է ցավագին զղջման: Ամելիան հայտնում է, որ ինքը շուտով մայր է դառնալու: Ծերունին հանկարծ ինչ-որ մոռաց-

¹ Նույն տեղում:

ված բան է մտաբերում և մի երկար, զարմացական բացականչություն է պոկվում նրա շուրթերից: Ինչպես քննադատն է գրում, «այդ ամենի առյուծը» հանգստանում է փոքրիկ երեխայի նման: Նա ամաչում էր իր զայրույթի համար:

Պիեան ավարտվում է նրանով, որ Արտյուրը և Ամելիան միասին հեռանում են տնից, իսկ Թերեզան ինքնասպանությամբ է քափում իր «հանցանքը»: Նա մեռնում է ծերունի ամուսնու գրկում, ներումն և հայրական օրհնություն ստանալով նրանից: Բոլորովին մեռակ մնացած ծերունու համար սկսվում է մի անասելի հոգեկան տառապանք, և մեղորաման ավարտվում է առանց ավանդական երջանիկ վախճանի: «Վերջին տեսարանում, ուր խաբված ծերունին զգում է, որ ինքն է մեղավոր յուր հանցավոր կնոջ առաջ, անմեան էր Պ. Մնակյանը»,—եզրափակում է քննադատը¹:

Նույն տիպի դերակատարումներից է Մնակյանի Մորիսը «Ալպյան հովվուհի» մեղորամայում: Հանդիսատեսի առջև դարձյալ տառապող հայրն է, պատերազմից ու գերությունից դարձող մի ծերունի, որ Ծվեյցարիայի լեռներում որոնում է իր տարիներ առաջ կորցրած դստերը՝ հովվուհի Պոլրեթին: Նախորդ դերակատարման նկարագրությունից հետո քննադատը միայն հիշեցնում է. «Ծերունի սպարապետի դերը «Հովվուհում» Մնակյանն անցկացրեց միևնույն տակտով, միևնույն բնական խաղով, որի մասին ավելորդ էմ համարում խոսել»²:

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 72:

² Նույն տեղում:

Մեկ ուրիշ դեր՝ դարձյալ զինվոր և դարձյալ հայր: «Պիե-սան թե դրամատիկական, թե բեմական կետից աննշան է,— գրում է «Մեղու Հայաստանի» թատերախոսը,— միակ արժանավորությունը կայանում է նորանում, որ պ. Մնակյանը (Անտուան Սիմոն) առիթ ունենա ցույց տալու, թե ինչպես բնական և լավ կարող է նա բարկությունից և հոգվո հուզմունքից դառնալ մունջ, կորցնել խոսելու կարողությունը»¹: Եվ իսկապես, Դյումանուար և դ'Էնների «Ծերունի կապրալ» մեղդրաման ավելին չէ, քան այդ: Պիեաը թերևս այնքան տարածված չլինեք, եթե նրանով հռչակված չլինեք Ֆրեդերիկ Լեմեթորը: Վերջինիս Անտուան Սիմոնի դերում գրավել է այն հանգամանքը, որ նա առիթ է ունեցել երեք գործողություն շարունակ խաղալ լուռ, առանց խոսքի: Կոկլեն-ավագը իր «Դերասանի արվեստը» աշխատությունում Ֆրեդերիկի այս դերակատարումը գնահատում է որպես անխոս խաղի լավագույն օրինակ²:

Անտուան Սիմոնը նապոլեոնյան բանակի տասնապետ է, արկածախնդիր մի զինվորական, հին լովելաս, բայց ազնիվ ու շիտակ մի մարդ: Այդպիսին է նա պիեսի առաջին արարում: Երկրորդ արարում անցել է քսան տարի: Սիմոնը իր հայրենի գյուղն է վերադառնում արդեն ծերացած: Սիմոնի վերադարձը անսպասելի է: Դա այն պարտադիր անակնկալն է, որտեղից շուտ է գալու իրադարձությունների ընթացքը, և կորսված

¹ Նույն տեղում, № 82:

² Коклен-старший, 1 с искусство актёра, Л., 1937, стр. 98.

արդարությունը գտնելու է իր տեղը: Սիմոնի բացակայության ժամանակ տանուտերը տիրացել է նրա հոգեզավակի ժառանգությանը, և հանդիսատեսն սպասում է, որ պիտի բացվի գաղտնիքը, ու չարը պատժվի: Մնակյանը կուլիսներում արդեն կանխատեսել է դերասանական էֆեկտը և գիտե, որ հանդիսատեսն իրեն է հետևելու ամբողջ տեսարանի ընթացքում: Մուտքից առաջ կարճ, սպասողական դադար տալուց հետո նա բեմ է մտնում և խաղում մի ամբողջ լուռ տեսարան. ծունկ է իջնում եկեղեցու դռանը, լուռ աղոթում, շնորհակալ լինում աստծուն, որ ինքը՝ ծեր գինվորը, իր հայրենի գյուղն է վերադարձել: Տեսարանը տպավորիչ է, դահլիճում թաշկինակներ են թրջվում, հանդիսատեսը սպասողական դրության մեջ է: «Պարոն Մնակյանի իբրև ծերունի տասնապետ Սիմոնի վերադարձը յուր հայրենիքը, յուր գյուղը, գերությունից վերջը երկրորդ գործողության սկզբում բնական և սրտաշարժ էր», — գրում է քննադատը¹: Մնակյանը հանդիսատեսի մեջ նախ համակրանք է արթնացնում իր հերոսի հանդեպ, որ հետո նույն հանդիսատեսը ցավ զգա, թե ինչու այդ մարդը զրպարտվեց գողության մեջ և վշտից ու անպատվությունից պապանձվեց, իսկ չարն անպատիժ մնաց: Դերասանը ցնցող տպավորություն է գործում այն տեսարանում, երբ հավաքված գյուղացիների ներկայությամբ իբր հաստատվում է նրա գողությունը: Նա ուզում է ինչ-որ բան ասել, բայց զգում է, որ համր է: «Մունջ դառնալու տեսարանը,— գրում է Սպանդարյանը,— խիստ

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 80:

արհեստով էր և թատրոնում գտնվող հասարակության վրա
նկշող տպավորություն թողեց, այնչափ բնական և այնչափ
ազդու էր Մնակյանի խաղը»¹: Ինչպես գրում է մյուս ականա-
տեսը, այդ տեսարանում ավելի բարձր արվեստ և վարպետու-
թյուն չէր կարելի պահանջել դերասանից: «Ինչ գեղեցիկ էր
Մնակյանը և ինչքան ուսումնասիրելի գիտության համար այն
րոպեում, երբ վշտից ու անպատվությունից նա հանկարծ պա-
պանձվում է և չէ կարողանում յուր գլխին կիտված հասարա-
կության հայտնել, որ նա «ծեր զինվոր Սիմոնն է»: Բեմական
արհեստը Մնակյանի խաղից բարձր ոչինչ չի կարող պա-
հանջել այդպիսի մեկ դերում և կունենա իրավունք»²:

Այս և հաջորդ երկու գործողություններում Մնակյանը
յուր խաղով իր վրա է պահում հանդիսատեսի ուշադրու-
թյունը: Նա անընդհատ ուզում է հասկացնել իրեն շրջապա-
սողներին, որ ինքը Սիմոնն է, որ տանուտերը ստահակ է և
կողոպտիչ, բայց համր է ու նրան չեն հասկանում: Տանու-
տերը շարունակում է իր չարագործությունները: Իսկ արդա-
րությունը դեռ համր է մնում ծերունի զինվորի կերպարան-
քով: Պիեսն ավարտվում է բարու հաղթանակով և չարի
կործանմամբ, և արդարությունն ու իրավունքը գտնում են
իրենց տեղը:

Մնակյանի Սիմոնը հիշեցրել է Մորիսին, և ուրիշ կերպ
էլ չէր կարող լինել: Դրանք երկուսն էլ նույն մարդն են: Եվ

¹ Նույն տեղում, № 82:

² Նույն տեղում, № 80:

Մնակյանը նրանց պատկերել է նույն զգացմունքներով, նույն մտքերով և նույն արտաքինով: Երկուսն էլ հայր են, երկուսն էլ պատերազմից ու գերությունից դարձած, որ հայրենիքից դուրս տառապելուց հետո երջանկություն են որոնում իրենց ընտանիքի գրկում: Երկուսին էլ թվում է, թե նորից և նոր ուրախություններով պիտի սկսվի կյանքը, բայց հանդիպում են աշխարհի իրենց անծանոթ անարդարություններին: Թող որ հեղինակի ցանկությամբ հերոսները արդարության ու ճշմարտության հանգրվանին հասնեն, թող որ պիեսը բարոյախտությամբ վերջանա: Դերասանին անհանգրստացնողն այդ չէ, այլ հալածված ու մերժված, ամեն ինչ կորցրած մարդու ողբերգությունը, կարեկցանքն ու քրիստոնեական հումանիզմը այդ մարդու հանդեպ:

Մնակյանի մեղոդրամայի կերպարները շատ դեպքերում ստացել են սոցիալական մերկացման իմաստ և ուժ: Այս տեսակետից նրա դերակատարումների շարքում առանձնանում է հատկապես մեկը, որը թերևս կարելի է լավագույնը համարել: Դա Սարգան անունով «չարագործն» է («Լյուսի Դիդիեն»), որ հիշեցնում է մեկ ուրիշ «չարագործի»՝ 70-ական թվականներին խաղացված դ՛ Սերվայլին («Արյան բիծ»): Որքան նման են այս կերպարները գրական հիմքում, նույնքան տարբեր են դերասանական մեկնաբանությամբ և կերպավորման սկզբունքով:

Պիեսի սյուժեն չափից ավելի պարզ է, մի բան, որ անսովոր է այս ժանրի համար: Լյուսի և Դիդիեն ամուսինները սիրում են իրար և թվում է ոչինչ չի կարող խոռվել այդ

ազնիվ ու առաքինի ծնված մարդկանց կյանքը: Բայց նրանք սնանկացել են և Դիդիեն պարտքեր է արել: Որքան առաքինի և ազնիվ են այդ ամուսինները, նույնքան անազնիվ ու չար է նրանց պարտատերը՝ Սարգանը: Նա արտաքուստ Դիդիեի բարեկամն է, փրկում է նրան սնանկությունից, իսկ մտքում որոշել է տիրանալ նրա կնոջը: Եվ նա բեմական «չարագործին» վայել անամոթությամբ Լյուսիին առաջարկում է իր առնական ծառայությունները, այլապես կարող է նրա ամուսնուն բանտ ուղարկել, որպես անվճարունակ պարտապանի: Պիեռը վերջանում է Լյուսիի մահով և Դիդիեի խելագարությամբ: Չարը հաղթանակում է:

«Արժեք պ. Մնակյանին տեսնել Սարգանի դերում, պ. Ադամյանի առջև կանգնած,—գրում է Սպանդարյանը: —Որչափ էլ որ պ. Ադամյանը յուր փառավոր էֆեկտներով, ազնիվ խոսքերով զարդարված դերումն էր, պ. Մնակյանը ըստ ինքյան մի փոքր և խայտառակ բնավորություն ներկայացնող դերումը, զարմացրեց, գրավեց հասարակությանը յուր բնական և ազդու խաղով»¹:

Արդարև, ի՞նչ է ներկայացրել Մնակյանի «խայտառակ բնավորություն» ունեցող դերը, և ի՞նչ հասկացել քննադատը «բնական և ազդու» բառերի տակ: Պիեռը սովորական մեղոդրամա է, կերպարները՝ չափից դուրս պարզունակ: Բայց այստեղ դժվար չէ նկատել սոցիալական կոնֆլիկտի տարրը: Թե որքանով կարող է այն տեսանելի լինել, կախված է Սարգանի դերակատարից:

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 71:

Սարգանը ի բնե եսամոլ, դաժան և խաբեքա երիտասարդ է, գուրկ մարդկային կերպարանքից և ավելին չէ, քան պիեսից պիես անցնող մի պատրաստի սրիկա: Այդ տրադիցիոն ավանտյուրիստի տիպից Մնակյանն ստեղծում է «մեկ ուրիշ անձնավորություն, մեծ 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 խաբեքա երիտասարդ, կրակոտ իսպանացու, այլ մեկ հաշվով, կնոջ սիրո մեջ անխիղճ մարդ, որի կրքի առաջ խոնարհվում է ամեն բան»:

Սպանդարյանը պատահականորեն չի ընդգծել «բանկիր» բառը: Դերակատարումից ստացած անմիջական տրպավորությունն է այդ: Դերասանը Սարգանին պատկերել է ոչ երիտասարդ, այլ կյանքը վաղուց ճանաչած, հասակն առած և փորձված մարդու կերպարանքով: Արտաքին մանրամասների միջոցով Մնակյանը կոնկրետացրել է կերպարը, խախտել չարագործի ավանդական սխեման: Սարգանը ոչ թե գայթակղիչ և սրիկա է ի ծնե, այլ այդպիսին է դարձել, որովհետև փող ունի, «բանկիր է»: Մնակյանը մեղոդրաման բարձրացրել է սոցիալական դրամայի աստիճանին:

Ինչպես Ադամյանը, այնպես էլ Մնակյանը, որպես մեղոդրամայի վարպետ առաջին անգամ գնահատվում է Մպանդարյանի կողմից: «Մշակը» և Գրիգոր Արծրունին շարունակում էին պահպանել իրենց ծայրահեղ ժխտողական

դիրքը մեղոդրամայի և ընդհանրապես ֆրանսիական խաղացանկի հանդեպ: Մնակյանն ազատ մնաց «Մշակի» քննադատությունից: Արծրունին սպառած լինելով իր ասելիքը Ադամյանի մասին, այժմ հարկ էր համարում լռել, մույնը չկրկնելու համար: Նա շարունակում էր մնալ այն մտքին, որ մեղոդրամայի դերասանը չէր կարող բարձր արվեստ ունենալ: Սպանդարյանն այդպես չէր մտածում: Բարձր կարծիքի չլինելով խաղացվող պիեսների գեղարվեստական որակի մասին, նա գտնում էր, որ դրանք նորություն էին թիֆլիսահայ հանդիսատեսի համար: Մեղոդրաման, իրականության պարզունակ ընդգրկումով հանդերձ, այդ տարիներից հակադրությոն էր թատրոնի տեղային ըմբռնման: Չվերցնելով կոլորիտ և կենցաղայնություն, նա բացառում էր կենցաղային ռեալիզմը, լայնացնում դերասանի մասնագիտական տեսադաշտը: Մեղոդրամայի պաշտպանները՝ Սպանդարյանը և «Մեղու Հայաստանիի» մյուս ռեգենզները բարձր կարծիքի չէին այդ թվականներից խաղացվող մեղոդրամաների մասին: Եթե նրանք կրքոտությամբ չեն պաշտպանել Արծրունու և «Մշակի» դիրքը և նույնիսկ հակադրվել են նրանց, ապա ոչ այն պատճառով, որ հիացած են եղել մեղոդրամաների զգայացունց պոմպեզությոնով: Նրանք նպատակ են ունեցել խրախուսել նոր աշխուժացած թատրոնական գործը: Այս տեղում նրանց քիչ է զբաղեցրել պիեսների սխալ ընտրությունը և ամենից ավելի հետաքրքրել է թատրոնի գլխավոր դեմքը՝ դերասանը: Դեռասանը չէր կարող ուշադրության կենտրոնում չլինել, երբ ի դեմս Ադամյանի, Մնակյանի և Գարագաշյանների հրապարակ

50
93
էին եկել հանդիսատեսի և քննադատների համար բոլորովին
նոր, հետաքրքիր և մեկը մյուսին չկրկնող արտիստական ան-
հատականություններ: Այլևս կարևոր չէ, թե ինչ պիես էր խա-
ղացվում. կարևորն այն էր, թե ինչպես էր խաղացվում:
Սպանդարյանը չէր կարող չնկատել, որ մելոդրամա
խաղալու համար դերասանը պետք է ունենար ամենից
առաջ պրոֆեսիոնալ բարձր վարպետություն, մշակված
տեխնիկա: Որպես այդպիսի դերասանների նա մատնացույց
էր անում Ադամյանին և Մնակյանին: Նա գրում է, որ Մնակ-
յանը «Ալպյան հովվուհի» և «Թերեզա» մելոդրամաներում
ցույց է տվել դերասանական արվեստի այնպիսի կատարելու-
թյուն, որպիսին «Թիֆլիսի բեմն շատ հազիվ է տեսած»¹: Սա
ասվում էր մի դերասանի մասին, որն ամենից առաջ
ինքնատիպ և նոր էր իր նկարագրով: Մնակյանի արտիստա-
կան կերպարը հայտնություն էր Սպանդարյանի համար:
«Ինչ պակասություններ էլ որ գտնելու լինենք պ. Մնակյանի
խաղի մեջ,—գրում է նա,—այժմ իսկ կարող ենք ասել, որ նա
տաղանդավոր դերասան է, որ նա գլխից մինչև ոտքը
արտիստ է, որ հայ բեմը մինչև այսօր նորա նմանը չէ ունեցել,
չենք էլ կարող ասել, թե երբ կունենա: Թեպետ և ճաշակի
վերա վիճել կարելի չէ, բայց ով որ նորա խաղը գնահատել
է կամենում, պետք է ինքն էլ փոքր ինչ հասկանա արհեստից,
աչք ունենա»²:

Քննադատի խոսքերում չափազանցում էլ կա, որը մշտա-
կան ուղեկիցն է տաղանդավոր դերասանի խաղից ստացած

¹ Նույն տեղում, № 76:

² Նույն տեղում, № 71:

անմիջական, դեռ չստանալով տպավորությունների: Քննադատին խորթ չէ նաև հանդիսատեսի հոգեբանությունը, որն իր հիացումն արտահայտելու համար դիմում է ամենաբարձր չափանիշներին:

Մեկ ուրիշ քննադատ գրում է. «Ծշմարիտն ասեմ իմ կյանքիս մեջ շատ լավ դերասաններ եմ տեսել, բայց քչերին եմ գտել նորանցից ավելի բազմակողմանի, ինչպես ես գտա Կ. Մնակյանին Դր Լոնեի դերում «Թերեզայի» մեջ, Մորիս ծեր տասնապետ զինվորի դերում «Հովվուհու» մեջ և Սարգանի դերում «Լյուսի Դիդիեի» մեջ: Դերասանի արժանավորությունն է ոչ միայն ըմբռնել դերի իմաստը, այլև մշակել նորան մանրամասն և մարմնացնել յուր մեջ դերի էությունը, մնալ հավատարիմ նորան մինչև խաղի վերջը: Պարոն Մնակյանը այդ տեսակ խղճմտանքով և արվեստին նվիրված դերասաններից է... Փառք և պատիվ Մնակյանի արհեստագիտության»¹:

Բարձր գնահատելով Մնակյանի տաղանդն ու վարպետությունը, այդ նույն քննադատությունը չէր մոռանում հիշեցնելու, որ նա իր դերասանական ներքին նկարագրով շատ տարբեր էր Ադամյանից: Նրանց անհատականությունների և ոճի մեջ այնքան տարբերություն կար, որքան՝ անձնավորությունների: Մեկը միշտ խաղացել էր ոռոմանտիկ հերոսներ և սիրահարներ, մյուսը՝ հատկապես վերջին տարիներում, ավելի շատ՝ «ազնվական հայրեր» և «չարագործներ»: Մեկը տրամադրությունների դերասան էր, հեռու

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 71:

ամեն տիպի կենցաղայնությունից, իսկ մյուսը՝ քնավորությունների դերասան, որի կերպավորումներին խորթ չէին մանրագծերը, նաև կենցաղն ու միջավայրն արտահայտող գծերը: Մեկը՝ զգացող և վերապրող դերասան, մյուսը՝ դիտող և վերարտադրող, մեկը՝ ծայրահեղորեն տրամադրության մարդ, անհավասարակշիռ, որ կարող էր հրճվել բարության ու գեղեցկության հանդիպելիս և ողբերգականորեն ընդունել չնչին տհաճություններ, մյուսը՝ միշտ հանդարտ, առողջ մարդու կեցվածքով, անվրդով ու հարգանք ներշնչող լրջությամբ, որ երբեք չէր կորցնում սրախոսելու կարողությունն ու կրթված մարդու արժանապատվությունը: Թատերական քննադատությունը մի շրջան Մնակյանին և Ադամյանին մոտենում է որպես հավասար հեղինակությունների: Ծառերն էին նկատում, որ Մնակյանն ավելի շատ փորձ և հմտություն ուներ, քան Ադամյանը, առանց իմանալու, որ վերջինս ավելի շատ լիցք ուներ ապագայի համար: Մնակյանն այդ ժամանակ քառասուններեք տարեկան էր, դերասանի ստեղծագործական ուժերի լիակատար հասունացման շրջանում և ունեցել էր մոտ քսան տարվա գործունեություն: Ադամյանը նրանից տասներկու տարով երիտասարդ էր, թեև, հեռու սկսնակ լինելուց, բայց նույնպես՝ մեղոդրամայի դերասան, որ դեռ չէր մոտեցել Ծեքսպիրի կերպարներին: Ադամյանը դեռ Ադամյան չէր դարձել, իսկ Մնակյանը ուսուցիչ էր ճանաչվում շատ պոլսահայ դերասանների, դրանց թվում և Ադամյանի համար: Որպես մեղոդրամայի վարպետների, նրանց մեջ էական տարբերություն թերևս չկար:

Մնակյանի փորձը և հմտությունը գալիս էր ոչ միայն նրանից, որ յոթ տարով ավելի շուտ էր բեմական ասպարեզ մտել, այլ, որ կապված լինելով «Օսմանյան» խմբի նման հաստատուն թատրոնական կազմակերպության հետ, վերջին ութ տարում ունեցել էր տևական և անընդմեջ գործունեություն: Ադամյանը խաղացել էր ընդհատումներով, ճիշտ այնպես, ինչպես գործել էին զուտ ազգային դեմք ունեցող խմբերը:

Ո՞րն էր Մնակյանի փորձն ու հմտությունը:

Մելոդրաման ուներ մի առանձնահատկություն, որը զանց էր առնվում նրա քննադատների կողմից: Այդ ժանրը ամբողջ XIX դարի ընթացքում ամեն ինչ լինելուց առաջ, դերասանական արվեստի դպրոց էր: Եթե օրինաչափ է թվում մելոդրամայի գոյությունը դարի առաջին կեսի դերասանների խաղացանկում, ապա տարօրինակ և անսովոր է թվում, որ այդ քամահարված ժանրը վարպետության դպրոց է եղել նաև նորագույն ժամանակների որոշ արվեստագետների համար: Ֆրանսիական բեմի նշանավոր վարպետ, «Ատելյե» թատրոնի հիմնադիր Ծառլ Դյուվլենը գրում է, որ բեմական արվեստի գաղտնիքներն ուսումնասիրել է «մելոդրամայի դպրոցում» և իր դերասանական տեխնիկան մշակել է Փարիզի արվարձանային թատրոններում, խաղալով «մելոդրամայի վերջին մոհիկանների» հետ, որոնց նա անվանում է «բեմահարթակի հրձիգներ»¹:

Մնակյանը պատկանում է անցյալի այն դերասանների թվին, որոնց համար մելոդրաման եղել է վարպետության

¹ Шарль Дюллен, Воспоминания и заметки актера, М., 1958, стр. 35—38.

դպրոց: Այդ վարպետությունը գալիս էր մելոդրամային ժանրի մի քանի առանձնահատկություններից: Դերասանը մելոդրամային դերերում միշտ կանգնած է բեմական դժվար խնդիրների լուծման առաջ, հարկադրված է իմաստավորված լուծումներ, համոզիչ և արդարացնող բեմավիճակներ գտնելու երկդիմի զգացմունքների, դրությունների ծայրահեղ դրամատիզմի, անակնկալ հոգեբանական անցումների համար: Այդպիսի դերերից է Մնակյանի ժերոմը «Լիոնի սուրհանդակ» մելոդրամայում, որի մասին Սպանդարյանը գրել է. «Կան պիեսներ, 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 պիեսների ներկայացումը»¹:

Նախկին բարձրաստիճան ազնվական ժերոմը պանդոկ է վարձել Փարիզից Լիոն տանող ճանապարհի վրա, մի գյուղում: Փարիզի սաղոններից հետո նա ընտրել է գինեվաճառի պարզ կենցաղը, հրաժարվել իր դասակարգից և դարձել սեփական աշխատանքով ապրող «ազնիվ բուրժուա»: Ինչ-որ անհայտ չարագործներ, որ կողոպտել են Լիոնի փոստը, կողոպտում են և պանդոկապան ժերոմին: Կողոպտիչների պարագլուխ Դեբյուսկը, որտեղից որտեղ

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 78, 84:

ման է Ժերոմի փարիզաբնակ որդուն՝ Լեսյուրկին, և Ժերոմին թվում է, որ իրեն ատրճանակով սպառնացողն իր որդին է։ Դեբյուսկի փոխարեն դատարանին է հանձնվում կատարվածին անտեղյակ Լեսյուրկը։ Հպարտ և պատվախնդիր ծերունին վշտացած է, վիրավորված է նրա արիստոկրատական արժանապատվությունը։ Ինչպես գրում է Սպանդարյանը, «այդ դերում դերասանը միայն մի տեղ ունի, ուր կարող է ցույց տալ յուր դերասանական արժանավորությունը»։ Դա հոր և որդու հանդիպման տեսարանն է, դատավարությունից հետո։ Ժերոմը կախաղանն անպատվություն համարելով, ատրճանակը հանձնում է իր կարծեցյալ մեղավոր որդուն և առիպում ինքնաապան լինել։

Այս դերը նախորդ թատերաշրջանում խաղացել էր Չմշկյանը։ Սպանդարյանը 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։ Քննադատն այսպես է նկարագրում Չմշկյանի՝ դերակատարման այդ հատվածը։ «Պ. Չմշկյանը այդտեղ ատրճանակը հանձնելուց հետո նայում էր յուր որդուն անշարժ դիրքում, գլուխը միայն խոնարհեցնելով կուրծքի վերա՝ զգալով յուր տառապանքը յուր սրտի մեջ»։ Լեսյուրկը վերցնում է ատրճանակը, բայց չի կամենում ինքնաապան լինել։ Հոր և որդու հանդիպման տեսարանն ավարտվում է հետևյալ խոսքերով.

Ժերոմ—Դժբախտ... չես կարողանում: Ինքնական չե՞ս ուզում մեռնել:

Լեայուրկ—Ոչ:

Ժերոմ—Ուրեմն ինչպե՞ս համարձակվեցիր ինձ սպանել: Դու ինձ խայտառակեցիր: Անհիծյալ լինիս, անհիծյալ...

Լեայուրկ—(ծունկի գալով) Հա՛յր իմ...

Ժերոմ—Անհիծյալ լինիս, անհիծյալ...¹

Վերջին խոսքերի վրա Ժերոմ—Չմշկյանը «արագությամբ հեռանում է միջի դռնից»²:

Այս նույն տեսարանում բեմական խնդիրն այլ կերպ է լուծում Մնակյանը: Նա ատրճառակալ հանձնում է Լեայուրկին և ոչ թե սպասում որդու ինքնասպան լինելուն, կանգնում նրա դիմաց և տառապանք խաղում, այլ հեռանում է նրանից դեպի բեմի խորքը և սկսում է «սրբել յուր արտասուքը թաշկինակով»:

Դերասանն այս պարզ գործողությունը կատարում է գուտ տեխնիկապես, առանց արտաքին, հուզականության: Հանդիսատեսը չի տեսնում ոչ նրա դեմքը, ոչ էլ արտասուքը, բայց հիշում է, որ Ժերոմ—Մնակյանը արդարադատ լինելուց առաջ հայր է: Եվ այստեղ այնքան տրամաբանական է դերասանի բեմական վարքագիծը, որ նա այլևս կարիք չունի իրենից արհեստականորեն կիրք դուրս կորզելու, տրանսի մեջ ընկնելու, արցունքներ հոսեցնելու: Տեսարանի

¹ Մորո, Սիրողեն, Դեակուր, Լիոնի սուրհանդակ կամ կողոպտված փոստ, (ԳԱԹ, Թատերական բաժին, ձեռագիր պիեսների ֆոնդ):

² «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 84:

շարունակությունը Մնակյանը խաղում է դարձյալ հետևելով զգացմունքի տրամաբանությանը: Նա կրճատում է ամբողջ տրամախոսությունը և արտասանում միայն վերջին «անիծյալ լինիս» բառերը: Այստեղ Մնակյանը ոչ թե արագ դուրս է գնում, այլ մի քանի քայլ է անում դեպի կուլիսները և մնում անշարժ: Մեղդրամային էֆեկտը փոխարինվում է հոգեքանակյան տեսարանով:

Դերասանական խնդիրն այստեղ թվացածից ավելի բարդ է, և Մնակյանը գտնում է նրա ամենատրամաբանական, գեղարվեստորեն ամենահամոզիչ լուծումը՝ հուզական էֆեկտի է հասնում առանց զգացմունքներ խաղալու: Դա նշանակում է, կերպարի ոգու կյանքը տեսանելի դարձնելու համար գտնել հոգեվիճակն առավել ստույգ արտահայտող արտաքին ձև, բեմավիճակ, գործողություն, արարքների տրամաբանությամբ մոտենալ հույզի աղբյուրին և հանդիսատեսին հաղորդել ոչ թե հույզը, այլ նրա գաղափարը: Սա արդեն ճշմարիտ դրամատիկական-թատերական գործողություն է, որ պատրաստի զգացմունքի փոխարեն ներկայացնում է նրա շարժումը, հաղորդում նրա պատրանքը: Ընդհանրապես, անցյալ դարավերջի ձշանավոր դերասաններին հատուկ է եղել հուզական էֆեկտի հասնելու այս եղանակը, որը շատ դեպքերում կարող էր լրացնել ներքին հուզականության պակասը: Հուզական էֆեկտի հասնելու մեծ եղանակը բնորոշ է ոչ թե հուզական տարերքի, այլ ներկայացումի դպրոցի (հատկապես ֆրանսիական) դերասաններին:

Մնակյանը մոտ է կանգնած եղել ներկայացումի դպրոցին: Ժամանակի թատերական քննադատության փաստերը բերում են այն համոզման, որ նա, երբեմն, ավելի շատ ապավինել է իր տրամաբանությանն ու արտաքին վարպետությանը և ավելի քիչ՝ բռնկմանը և պոթելումին, արտիստի քմահաճ ու անորսալի տրամադրությանը: Մնակյանի փորձը և հմտությունը, որի մասին հաճախ է հիշում քննադատությունը, հաճախ հանգում էր նրան, որ լավ ուսումնասիրած լինելով մարդկային տարբեր հոգեվիճակների արտաքին արտահայտությունները, ձգտել է այդ ձևով ամեն անգամ վերադառնալ հոգեվիճակի աղբյուրին:

Մեղոդրամայի հին վարպետներին հատուկ է եղել նաև արտաքին թատերականության և ծայրահեղ նատուրալիստական ձևերի գուգորդումը: Մնակյանն այստեղ բացառություն չէ:

Այդ կարգի դերակատարումներից է Մնակյանի կոմս Մյունելը, էժեն Սյուի «Դուգլաս» պատմական մեղոդրամայում: «Այդպիսի շինծու և դժվարամարս դեր հանձն առնուլ որևիցե թատրոնում, հազիվ թե վստահանար որևիցե փորձված դերասան, առանց ի նկատի առնելու, որ նա կարող է կտրվել հանկարծ յուր դերի ամենաանցձան տեսարաններից մեկում և այնուհետև... կորալ դերասանի համարումը ժողովրդի աչքում»¹: Սպանդարյանը, հաստատելով այն միտքը, որ «շինծու դերը» պահանջում է հոգեբանորեն առա-

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 76:

վել ճշմարիտ խաղ, գրում է, որ «պարոն Մնակյանը վատահացավ անել այդ և վերջացրեց յուր գործը հաղթությամբ»:

Պիեռի նյութը վերցված է 17-րդ դարի Անգլիայի քաղաքական խռովության դեպքերից: Կրոմվելի հրամանով Շոտլանդիայի իշխան Դուգլասը բանտ է նետվել գլխատվելու համար: Դուգլասի բարեկամ Կոմս Մյունելը ծպտված, Ջոն Վալքեր անվան տակ գնացել է Լոնդոն և մի նամակով խնդրել Կրոմվելին՝ իրեն հանձնել Դուգլասի դահճի պաշտոնը: Նա նպատակ ունի գլխատման ժամանակ ուշացնել կացնի հարվածը և ամբոխի մեջ թաքնված իր մարդկանց միջոցով փրկել Դուգլասին: Մյունելը ձեռք է բերում դահճի իրավունքը, բայց գլխատելու պահին նրա նյարդերը չեն դիմանում և ուշաթափ վայր է ընկնում: Վրա է հասնում իսկական դահիճը և մի հարվածով գլխատում Դուգլասին: Մյունելն ուշքի է գալիս, տեսնում է իր բարեկամի գլխատված դիակը, և նրան թվում է, թե ինքն է սպանել: Ահա մի կատարյալ մեղոդրամատիկ սիտուացիա, «խաղացվող» վիճակ Մնակյանի համար: Եվ առաջին գործողության վերջում Մյունել-Մնակյանը բեմ է մտնում գունատված ու ցրված հայացքով: Մտնում է և մնում անշարժ, հայացքը մի կետի: Վարագույրն իջնում է հանդիսատեսի ծափերի տակ: «Երևալի էր նորա խաղը և թե միմիկը առաջին գործողության վերջում» — գրել է Սպանդարյանը¹:

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 77:

Երկրորդ գործողություն: Անցել է տասներկու տարի: Սպանված Դուգլասի որդին՝ Վիլհելմը, փնտրում է իր հոր դահճին: Իսկ Մյուռեյը ցնորված է: Մնակյանը լուռ տեսարաններ է խաղում: Առանց մի խոսք արտասանելու, նա ցույց է տալիս, թե ինչպես երբեմն լույսի շող է առկայծում ծերունու մթնած ուղեղում: Այդ պահերին նա լարում է հիշողությունը, մտաբերելու, թե իսկապե՞ս ինքն էր Դուգլասին սպանողը: Նա ոչինչ չի հիշում: Մնակյանը խելագար չի խաղում, այլ մի մարդ, որին թվում է, թե կորցրել է հիշողությունը հոգեկան ցնցումից, բայց իրականում հիշելու ոչինչ չունի: Խելագարության տեսարանը նա թողնում է խաղալու չորրորդ գործողությունում, Վիլհելմի հետ հանդիպման տեսարանում: Մյուռեյի և Վիլհելմի (Ադամյան) հանդիպման տեսարանը մեղողրամային լարման բարձրակետն է: Վիլհելմը ցույց է տալիս նրան սպանված Դուգլասի պատկերը: Մնակյանը նայում է նկարին և մի ակնթարթ քարանում: Նա անշարժ դիտում է նկարը և աստիճանաբար նրա այլայլված հայացքը հանդարտվում է, ու մի քանի վայրկյան ուշադիր, հանգիստ և կենտրոնացած 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: Ծիծաղը գնալով ուժեղանում է: Մի պահ, և այդ անհոգ ծիծաղից պոռթկում է մի ջղաձիգ, բարձրաձայն քրքիշ: Կարծես սառը ջուր են լցնում հանդիսատեսի գլխին:

«Դրա խելագարվելը կատարյալ հրաշք էր»,—պատմում է Մանդիկյանը¹: «Երևելի էր նորա խելագարության տեսարանը Դուգլասի պատկերի առաջ,—գրում է մեկ ուրիշը: Այդ ծիծաղից արյունս պաղեց երակներինս մեջ... Պ. Մնակյանը սկզբից մինչև վերջ հավատարիմ մնաց յուր բնավորությանը և ցույց տվեց, որ այդպիսի գրան-պրեմյեր գեղարվեստ դերասաններ ելրոպացոց բեմերի վրա անգամ քիչ կարող են գտնվիլ»²: «Իշխող և գլխավոր դերը պ. Մնակյանինն էր, —գրում է Սյանդարյանը,—որը նա բնական, մտածված և ազդու խաղաց: Անտարակույս պ. Մնակյանը բազմակողմանի տաղանդավոր դերասան է և Զոն-Վալբերը յուր գլխավոր դերերից մեկն է»³:

Մնակյանի բարձր օժտվածությունը, փորձն ու վարպետությունը, ներքին կուլտուրան, հավասարակշիռ բնավորությունը և ընդհանրապես կրթված մարդու հմայքը շրջապատում ստեղծում են առանձնահատուկ ակնածանք և առանձնահատուկ վերաբերմունք նրա հանդեպ: «Մասնաժողովը» Մնակյանի համար ստեղծում է ամենանպաստավոր պայմաններ, որ նա կարողանա թարգմանել, բեմադրել և խաղալ ցանկացած պիեսն ու դերը: Այդ շրջանում Մնակյանը մեծ թվով թարգմանություններ է կատարում ֆրանսերենից: Դրանից բեմադրվել են Օֆֆենբախի «Լապտերավառ հարսանիք» օպերետը, Էդմոն Գոնդինի «Գավո, Մինար և

¹ Ա. Մանդիկյան, հիշատակարան (ԳԱԹ, Թատերական բաժին):

² «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 76:

³ Նույն տեղում, № 77:

ընկերներ» կոմեդիան, մեկ գործողությամբ վողեկիներ՝ «Մարդս կատարյալ չէ», «Կարմիր տաքատ», «Ծշմարիտ քաջություն», «Յուտ դիեզ կամ տեճոր Տամբերլիկ» և այլն: Սրանք բոլորը թարգմանված են արևելահայ գրական լեզվով: Այդ պիեսներում անսպառ հնարավորություններ կան դերասանի արտաքին վարպետության կատարելագործման համար: Նրանցում որպես կանոն մեկ, կամ ամենաշատը՝ երկու հետաքրքիր կերպար կա, որտեղ օժտված դերասանը կարող է ազատորեն ցուցադրել իր կոմիկական տաղանդը, իմպրովիզացիոն հնարներով կառավարել ամբողջ ներկայացումը: Մնակյանի թարգմանություններում ամենից սուաջ երեվում են նրա դերասանական-կատարողական հակումներն ու նախասիրությունները, երևում են նույնիսկ, թե որ դերի և որ տեսարանների համար է նա թարգմանել պիեսը:

Դրանցից է Օֆֆենբախի «Լապտերավառ հարսանիքը»՝ ավելի շուտ կոմիկական օպերա, քան վողեկ: Այստեղ չկան թյուրիմացության վրա սարքված պուժետային շաբլոն մխեման, անակնկալ դրությունները, բառախաղերը և այլն: Չափածո խոսքը, երաժշտությունը, պարը, երգը դերասանից պահանջում են թեթև խոսք, արտաքին ճկունություն, ուրիշ լավ զգացողություն և ընդհանրապես՝ սկզբից մինչև վերջ ուրիշ վրա կառուցվող խաղ: Մնակյանը մեծ հետաքրքրություն է առաջացրել, այս ներկայացման մեջ կատարելով գլխավոր հերոսի՝ Գիլյոյի դերը: Ներկայացման հաջորդ օրը թերթում գրվել է. «Դա մեզ համար նորություն էր: Միայն այնքանը կարող ենք ասել, որ պարոն Մնակյանի բազմա-

կողմանի դերասանական ուժի մասին ոչ միայն չսխալվեցինք, այլև գտանք, որ եթե այդ արտիստը կամենա ի սրտե նպաստել հայ թատրոնի գործունեությանը, հրաշքներ կարող է գործել»¹:

Այնուհետև, Մնակյանը շարունակում է դասական պիեսներին և մելոդրամաներին առընթեր հանդես գալ նաև վոդևիլներում: Իր առաջին բեմեֆիսի առթիվ նա որոշում է ներկայացնել մի ցնցող մելոդրամա և մի ծիծաղաշարժ վոդևիլ՝ «Երկու հիսնապետները» և «Տենոր Տամբերլիկը»:

Մարշալի և Ռոբերտի դերերից հետո գլխավոր դրամատիկական հերոսի՝ Վիլհելմի դերը Մնակյանի համար նորություն էր: Մնակյանին գրավել է պիեսի մելոդրամատիկ ինտոնացիան, որն առավել ընդգծված է երկրորդ գործողությունում, երբ մահվան դատապարտված Վիլհելմը վերջին անգամ այցելության է գնում իր ընտանիքին: Մելոդրամատիզմն այստեղ իր՝ բարձրակետին է հասնում: «Պ. Մնակյանը այս տեսարանում ամենաազդու տպավորություն գործեց հանդիսականների վրա»—եզրափակում է քննադատը²: Մնակյանն ըստ երևույթին գործի է դրել մելոդրամայի դերասանի իր ամբողջ վարպետությունը: Զգայացունց մելոդրամայից հետո Մնակյանը հանդիսատեսին է ներկայանում որպես բուֆոնադային դերասան: Գրեթե նույն էֆեկտով է նա խաղում «Տենոր Տամբերլիկ» վոդևիլի գլխավոր հերոսի դերը:

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 83:

² «Մեղու Հայաստանի», 1881, № 5:

Գյուղացի Ժան Բերնիկին ինչ-որ կատակատերներ բռնում են շուկայում, տանում երաժշտասեր մի ընտանիք, ներկայացնում հռչակավոր տեևոր Տեմբերլիկի փոխարեն և ստիպում երգել Օթելլոյի արիան: Բնական մարդն ընկնում է պայմանական՝ իր էությանը ոչ ներդաշնակ միջավայր և դառնում խեղճ կամ ծիծաղելի: Մնակյանն ընտրում է վերջին վիճակը: Կատակատերները տանտիրոջը համոզում են, որ նա ձևանում է, որ մեծ դերասանը պարզապես կատակում է: Իսկ հանդիսատեսն անզուսպ ծիծաղում է Ժան Բերնիկի երգի, պայմանական քաղաքավարությունից ազատ, անբռնազբոս, կոշտ ու կոպիտ շարժումների, պրոզայիկ դատողությունների ու պատահական բառախաղերի վրա: Այս տիպիկ վոդևիլային տեսարանը Մնակյանը ցուցադրում է նույնքան հավաստի, որքան մահապարտի երկդիմի հոգեվիճակը: «Պ. Մնակյանը Ժան Բերնիկի դերում, գրում է քննադատը, —կրկին անգամ ցույց տվեց, որ ինչպես լավ դրամատիկ է, նույնպես և լավ կոմիկ է»¹:

Մնակյանի կոմիկական տաղանդը թեև ձևավորվել էր հիմնականում վոդևիլային խաղացանկի վրա, բայց նա բոլոր կոմեդիաներում չէ, որ վոդևիլային դերասան էր և գիտեր, որ բոլոր կոմեդիաները չի կարելի խաղալ «Տեևոր Տեմբերլիկի» եղանակով: Ժան Բերնիկի հումորը խորությունից ու նպատակից զուրկ է, նրա նպատակն ինքը ծիծաղն է՝ ծիծաղ ծիծաղի համար, որպեսզի հանդիսատեսը, մեղրդրամայի ցնցումները վերապրելուց հետո, առողջ նյարդերով նայի

¹ Նույն տեղում:

իրականությանը: Սա ժանրի առանձնահատկությունն է, որ ժամանակին ստեղծել է խաղի վոդևիլային ոճ: Դասական կոմեդիայի վարպետները եվրոպական և ռուսական բեմում եղել են նախ վոդևիլի վարպետներ: Անկասկած, ինչպես նրանց, այնպես էլ Մնակյանի համար վոդևիլն իր տեղն է ունեցել, բարձր կոմեդիան՝ իր տեղը: Մնակյանին, որպես կատակերգակ դերասանի, հատուկ են եղել ազնիվ արտահայտչաձևերը, մտքի հումորը: Այդպիսի դերակատարներից է նրա Բեկկերը Օզնոբիշինի «Ընտանեկան գաղտնիք» կոմեդիայում: Ծերունի Բեկկերը թյուրիմացության մեջ է. ուզում է ամուսնանալ մի երիտասարդ աղջկա հետ, առանց իմանալու, որ նրա հետ գաղտնի ամուսնացել է իր որդին: Մնակյանն այստեղ հեռու է գրոտեսկից: Նրա Բեկկերը ավելի շատ հմայիչ է, քան ծիծաղելի: Մնակյանի համար դա մույն ազնվական հայրն է, միայն՝ կյանքի ոչ դրամատիկական, այլ կոմիկական հանգամանքներում: «Որքան կոմիզմ և կատարման նրբություն կար—աննկարագրելի է»—այս դերակատարման ստիժով գրել է «Մեղու Հայաստանին»¹:

Ժամանակին Մնակյանը շատ է տարվել «Դոն Սեզար դը Բազան» կոմեդիայով: Դոն Սեզարը համաշխարհային դրամատուրգիայի ամենահմայիչ կերպարներից մեկն է: Ծատ դերասանների է ոգևորել չարի ու անարդարության դեմ կռվող աղքատացած ազնվականի և արկածախնդիր ասպետի կերպարը, որի բեմական մարմնավորման ավան-

¹ Նույն տեղում, № 219:

դուրսն, ինչպես և պիեսի մտահղացումն սկսվում են Ֆրեդերիկ Լենթորից¹:

Դերը ծայրից ծայր լի է սրախաղությամբ, հնարամիտ արարքներով, սրամիտ դարձվածքներով և ընդհանրապես կենսությամբ, լավատեսական տրամադրությամբ: Սա թերևս կարելի է համարել Մնակյանի արտաքին վարպետության վերա կառուցված լավագույն դերերից մեկը: Այստեղ նա ցույց է տվել «մինչև մանրամասն բնական և գեղեցիկ» խաղ²: Դերակատարման բոլոր հատվածները մշակվել են իրենց մանրամասներով՝ մի բան, որ ընդհանրապես հատուկ է եղել Մնակյանի ոչ միայն այս դերին:

Մանրամասների մտածված մշակումը Մնակյանի բեմական վարպետության ամենաէական առանձնահատկությունն է: Այդ բանը սկզբից ևեթ նկատել է Սյանդարյանը: Թիֆլիսի բեմում Մնակյանի առաջին դերակատարումների մասին (Մորիս, Դըլոնե, Սարգան) նա գրել է. «Բացի այն, որ Մնակյանը ճշտությամբ ըմբռնել էր ամեն մեկ դերի իմաստը, նա մանրամասն մշակել էր ամեն մեկ դիրքը, երեսի արտահայտությունը և անգամ բերանից դուրս եկած հընչյունը»³: Խաղի այսպիսի եղանակը պետք է որ հնարավոր լիներ միայն ներքին հավասարակշռության դեպքում: Մնակյանը չլինելով պատահական ներշնչանքի դերասան և բեմում երբեք չկորցնելով ներքին հավասարակշռությունը, լավ

¹ Ст'ю Н. Зограф, Александр Павлович Ленский, М., 1955, стр. 99.

² «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 90:

³ Նույն տեղում, № 71:

իմանալով, թե ինչը՝ որտեղ, երբ և ինչ չափով, միշտ կարողացել է իր ուժերը հավասարապես տեղաբաշխել ամբողջ ներկայացման մեջ, հախապես որոշելով էֆեկտների տեղերը՝ կանխատեսելով, թե դերակատարման որ հատվածներում պետք է ցնցել հանդիսատեսին: Էֆեկտը միշտ եղել է մտածված, նրա ներգործման ուժը՝ չափված ու ստուգված: Մնակյանն իր դերակատարումները չի ծանրաբեռնել էֆեկտներով, սովորաբար նա ընտրել է երկու, ամենաշատը՝ երեք հատված: Հանդիսատեսը և քննադատը մեծ մասամբ իրենց հետ տարել են այդ հատվածի տպավորությունը: Մնացած տեսարաններում նա ցույց է տվել չափած-ձևած, կանոնավոր, երբեմն էլ՝ միապաղաղ ու անկիրք խաղ: Մնակյանի որևէ դերակատարում, եթե չի ունեցել ցնցող տեսարաններ, ապա իր ամբողջության մեջ անպայման եղել է արտիստականորեն մշակված և վայելույ:

Երջապատին ամենից շատ հիացրել է Մնակյանի փայլուն դերասանական տեխնիկան: Նա կարողացել է ֆիզիոլոգիական ճշգրտությամբ պատկերել մարդկային ոչ սովորական հոգեվիճակները՝ խելագարությունը, հարբածությունը մահը և այլն: Սա այն էր, ինչն առավելություն էր տալիս Մնակյանին՝ Չմշկյանի, Մանդիկյանի, Ավալյանի և խմբի ուրիշ դերասանների հանդեպ: Հենց այս էլ նկատի է ունեցել Մանդիկյանը, գրելով. «Մնակյանը շատ փորձված ու հմուտ դերասան է, ինձ նման ճիճուները չեն կարող մրցել նրա հետ: Պետք է շատ տարիներ, որ նրան հասնենք»¹:

¹ Ա. Մանդիկյան, Հիշատակարան:

Շատ տարիներ անց, երբ Մնակյանը յոթանասունն անց ծերունի էր և չուներ նախկին եռանդը, բեմում ապավինում էր իր հանելուկային տրյուկներին, որով դեռ կարողանում էր հոգիներ տակն ու վրա անել: Այդ տարիներին քսանամյա Վահրամ Փափագյանը հիացել է նրա անբացատրելի թվացող վարպետությամբ: «Պետք եղած թուպեին նա իր կամքի ուժով և ստեղծագործական գաղտնախորհուրդ միջոցով մահվան դալուկը իջեցնում էր իր դեմքին կամ մահամերձի դժնդակ քրտինքով նակատը թրջում»—գրում է Փափագյանը¹:

Մնակյանը մեծ չափով հակված է եղել դեպի զգացմունքների հակամարտության և հոգեբանական ծայրահեղությունների վրա կառուցված դերերը: Բնականաբար, մեղոդրամայում նա հանգել է կերպարի զգացմունքների ճշգրիտ վերարտադրությանը, տարվել է հոգեվիճակների նուրբ փոխանցումներով, սիրել է հետևողականորեն վերարտադրել տրամադրությունների այն ելևէջը, որ ապրում է դրամայի հերոսը ամբողջ ներկայացման ընթացքում: Մեղոդրամա խաղալու այս վարպետությունը նա զուգակցել է մտածվածության, զուսպ և լակոնիկ արտահայտչաձևերի, հոգեբանական խնդիրների անսպասելի և իմաստավորված լուծումների հետ: Շատերը նույնիսկ այն կարծիքին են եղել, թե Մնակյանը սովորել է Փարիզում և այնտեղ է ուսումնասիրել դրամատիկ արվեստը: «Փարիզի աղքատների» մի ներկայացումից հետո «Կավկազբակի կուրյեր» թերթում գրվել է. «Պիեռը լավ գնաց շնորհիվ

¹ Վ. Փափագյան, Վարպետներ, «Սովետական արվեստ», 1955, № 4, էջ 38:

պարոնայք Ադամյանի և Մնակյանի տաղանդի, որոնք դրականորեն արդարացնում են ֆրանսիական արտիստների դիպլոմը և դրանում զարմանալու ոչինչ չկա, քանի որ երկուսն էլ դրամատիկ արվեստն ուսումնասիրել են ֆրանսիական թատերական դպրոցներում»¹։ Ի՞նչն էր քննադատին բերում այդ համոզման։ Հավանաբար՝ կերպավորման միջոցների և արտահայտչաձևերի մշակվածությունը, բեմի օրենքների անսխալ իմացությունը, բարձր ճաշակը, ընդգրծված արտիստականությունը։ Մտածե՛լ է արդյոք վերոհիշյալ տողերի հեղինակը, որ Մնակյանին և Ադամյանին երբևէ չէր վիճակվել Փարիզում լինել, իսկ թատերական դպրոցների մասին նրանք հեռավոր գաղափար ունեին միայն։ Բայց այնքան էլ զարմանալի չէ, որ Մնակյանի ու Ադամյանի մասին ժամանակին այդպես են մտածել։ Վահրամ Փափագյանը մինչև վերջերս էլ համոզված էր, թե Մնակյանը երիտասարդ տարիներին ականատես է եղել Ֆրեդերիկ Լեմերթի խաղին, ներշնչվել է նրա արվեստով։ Մնակյանը տեսել էր վարպետ դերասանների, մանավանդ 70-ական թվականների վերջում, երբ Պոլիս այցելող թատերախմբերը գերազանցապես ֆրանսիական էին։ Այդ տարիներին Ֆրեդերիկն այլևս Կենդանի չէր, բայց ֆրանսիական բեմարվեստը շարունակում էր նրա գծած ճանապարհով զարգանալ։ Որպես մեղոդրամայի դերասան, Մնակյանը դաստիարակված էր 70-ական թվականների ֆրանսիական բեմարվեստի սկզբունքներով։ Մնակյանը Ֆրեդերիկ Լեմերթի այն բազմաթիվ հետևորդներից մեկն էր, որոնք թատրոնի պատմության մեջ հիշվում են «մեղոդրամայի վարպետներ» անունով։

¹ «Кавказский курьер», 1881, № 6.

ՌԵԱԼԻԶՄԻ ԺԱՆԱՊԱՐՀԻՆ

...Կովկասի դրոշմը նվիրագործեց զմեզ
արվեստագետի կնիքով:

Մարտիրոս Մնակյան

Քրականության մեջ հաճախ է հայտնվել այն միտքը, որ պոլսահայ դերասանները Կովկաս են բերել եվրոպացի երկրորդական դերասաններից ընդօրինակված «խաղի կեղծ ձևեր», ընդհանրապես բեմական կատարման ողորմանական ոճ և միայն Կովկասում են դարձել ռեալիստ դերասաններ: Մոտավորապես նույնն են հաստատում իրենք՝ պոլսահայ բեմի վարպետները, և նրանց թվում հեռաց ինքը՝ Մնակյանը: Մոտեցումն սկզբունքորեն ճիշտ է: Ռեալիստական դրամատուրգիան, որ սկզբից նեթ տիրապետող էր կովկասահայ թատրոնում, չէր կարող էական դեր չունենալ այստեղ: Բայց չպետք է բացարձակացնել այս տեսակետը և արևմտահայ դերասաններին կապել միայն ու միայն ողորմանական խաղաոճի հետ և նրանց արվեստի գնահատման համար չփնտրել ուրիշ մեկնակետ:

Պոլսահայ դերասանների խաղի ոճը 70-ական թվականներին, այն չէր ինչ 60-ական թվականներին, Չմշկյանը, որ ծաղրով էր ցկարագրում Ֆասուլյանյանի հնաոճ խաղակերպը, բարձր կարծիքի էր 80-ական թվականներին Թիֆլիս այցելած պոլսահայ դերասանների մասին: Ըստ Չմշկյանի, նրանց արվեստն իրենից ներկայացրել է «կլասիկականի» և «ռեալականի» սինթեզը¹: Ընդ որում, Չմշկյանի ասած կլասիկականը մեր հասկացած ռոմանտիկականն է: Չմշկյանի հոդվածները հիմք են տալիս հաստատելու, որ Մնակյանը և նրա պոլսահայ խաղակիցները սկզբից ևեթ նկատելիորեն հակված են եղել դեպի եվրոպական նորագույն ոճերը: Մնակյանի խաղի մասին եղած մեզ արդեն հայտնի գնահատումները ցույց են տալիս, որ մելոդրամային դերերում նա ավելի շատ հակված է դեպի ռեալիստական, քան ռոմանտիկական խաղաոճը: Չի բացառվում այն, որ այդ ռեալիզմն ունեցել է ուժեղ արտահայտված ռոմանտիկական գունավորում: Այնուամենայնիվ դա բեմական նոր ոճ էր, շատ տարբեր 60-ական թվականների ոճից: Դիմենք մի հետաքրքիր և բնորոշ փաստի: 1880—81 թատերաշրջանի վերջում Թիֆլիս է մեկնում նաև պոլսահայ բեմի հին վարպետներից մեկը՝ Ստեփան Էքշյանը, որի անունը 60-ական թվականների թերթերում տեսնում ենք Արուսյակ Փափագյանի անվան կողքին, մի դերասան, որն այդ տարիներին շատ ավելի բարձր է գնահատվել, քան Մնակյանը: Էքշյանը Թիֆլիս է ժամանում շատ մեծ ակնկալություններով՝ Ադամյանին ու Մնակյանին նսեմաց-

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1881, № 228:

նելու և բոլորին ցույց տալու, «թե ինքն է միակ դերասանը և արտիստը»¹: Նա իրավունք ուներ այդպես կարծելու, քանի որ ժամանակին միայն դրվատանք էր լսել ու կարդացել իր խաղի մասին:

Թիֆլիսում Էքշյանը պատրաստվում է հանդես գալու ժամանակին շատ տարածված «Սեն-Տրոպեզի տիկինը» մեկոդրամայում (Անիսե Բուրժուա և դ'Էնների): Ռուսական թերթերից մեկը հանդիսավորությամբ տպագրում է նրա հայտարարությունը: Հանդիսատեսը, որ Պոլսից եկածների մեջ միշտ էլ հետաքրքիր և նոր արտիստական անհատականություններ էր տեսել, անհամբերությամբ սպասում է Էքշյանի ելույթին: Բայց տեսնենք, թե Ադամյանով և Մնակյանով հիացած Մանդինյանն ինչ կարծիք ունի Էքշյանի մասին: «**Էքշյանը հին շկոլայի դերասան է, ողբերգություններ խաղացող, ձայնը անախորժ և դեմքը սակավ գրավիչ, բեմի վրա կանգնել չգիտե, ման գալ՝ նույնպես, անդադար կանգեր է անում և սարսափելի ձայներ հանում, Վարդան ու Արշակներ է ներկայացնում հին դայդի, թեպետ և սալոնի ձևեր էլ է անում, մեկ խոսքով հին ձևերը նորի հետ խառնված են երևում...** Դերասանության նշույլ անգամ չեմ նկատում նրա մեջ. ոչ ձայն, ոչ շարժ ու ձևեր, ոչ հմտություն ունի բեմի համար»²: (Ընդգծումները մերն են—Է. Է.):

Ներկայացման ժամանակ հանդիսատեսը որոտընդոստ ծափերով է դիմավորում Էքշյանի առաջին մուտքը: «Թառ-

¹ Ա. Մանդինյան, Հիշատակարան:

² Նույն տեղում:



Մնակյանը ժորժ Դյուվալի դերում
(Ա. Դյումա-որդի՝ «Բամելազարոյ կինը», 1881 թ)



րոնը դրդաց, ծափահարություններին վերջ չկար,—պատմում է Մանդինյանը:—Էքշյանը չկարծեմ որ կյանքում տեսած լինի այսպիսի ընդունելություն: Ադամյանը և Մնակյանը բարկությունից պոռռներն էին կրծոտում»: Բայց «Էքշյանը երկու երեք խոսքից ցույց տվեց, թե «какого поля ягодко»,-- շարունակում է նա: Եվ դա Մանդինյանի անձնական կարծիքը չէր միայն: Այդ մասին գրեց նաև «Մեղու Հայաստանին»¹:

Էքշյանն իհարկե զուրկ չէր տաղանդից: Նրա ոճն էր հին: Իսկ այդ տարիներին արևելահայ թատրոնում դերասանի արվեստը գնահատվում էր ամենից առաջ ոճի տեսակետից: Մանդինյանը նրան «անտաղանդ» որակելով, չի մոռանում հիշեցնել նրա հնաժողովի մասին: Իսկ 60-ական թվականներին Չմշկյանի կողմից այնքան խստորեն քննադատված Ժատուլյանյանն ասել էր. «Պարծանքով կրնամ ըսել, որ Էքշյանին հետևողն եմ»²: Էքշյանը թեև տաղանդավոր, բայց հին, արդեն մերժելի դարձած ոճի դերասան էր և այդպիսին էլ մնացել էր, իսկ Մնակյանն անհամեմատ բարձրացել էր նրանից՝ դարձել նոր ոճի դերասան: Թե նա, թե Ադամյանը ոչ միայն նոր էին իրենց ավագ արվեստակցի համեմատ, այլև բավական մոտ Չմշկյանի և Մանդինյանի հասկացած ռեալիզմին: Պատահական չի եղել, որ Մնակյանը մեղոդրամային խաղացանկի կողքին նույն հաջողությամբ հանդես է եկել դասական պիեսներում և ժամանակակից ֆրանսիական հեղինակների, այսպես անվանված, «սալոնային պիեսներ

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1881, № 93:

² Գ. Չմշկյան, Իմ հիշատակարանը, էջ 40:

քում»: Մանդիկյանը գովեստով է խոսում նրա այնպիսի դերերի մասին, ինչպիսիք են Մոնտիգլենը (Դյումա-որդի «Ալֆոնս»), Ժորժ Դյուվալը («Քամելազարդ կինը»), Ռենարը և դ'Կլերոնը («Կանանց շոգեկառքը»): Մամուլում ընդհանրապես բարձր են գնահատվել Մնակյանի Դյումա-որդու, Օկտավ Ֆելլեի, Էմիլ Ժիրարդենի դրամաներում կատարած դերերը:

Այս պիեսների զգալի մասը Աբգար Հովհաննիսյանի թարգմանություններն են: Ի հակակշիռ կոպիտ մեղոդրամաների, Հովհաննիսյանը մատնացույց էր անում եվրոպական բեմերում տարածված ֆրանսիական խաղացանկի լավագույն նմուշները: Դրանք ևս ազատ չեն մեղոդրամայի տարրերից և սենտիմենտալ-քաղքենիական բարոյախոսությունից, բայց այստեղ չկան անտրամաբանական պատահականություններ, չնախատեսված հոգեբանական անցումներ, դրությունների կոնտրաստներ, թունավորում կամ սպանություն: Դրանք մեղոդրամաներ չեն ձևական և ժանրային առանձնահատկություններով, այլ ռեալիստական դրամաներ բարոյախոսական միտումով և սենտիմենտալ գունավորմամբ: Այստեղ սենտիմենտալ պանոմանքը պիեսի ներքին, հոգեբանական բովանդակության սոսկ դրսևորման ձևն է, իսկ պիեսի հիմքում տեսնում ենք մարդկային ավելի բնական փոխհարաբերություններ, քան մեղոդրամայում: Որպես հոգեբանական դրամաներ նրանք պահանջում են բեմական կատարման ավելի նուրբ ոճ, քան մեղոդրամաները: Եվ Մնակյանն այստեղ հիմնականում գնացել է հոգեբանական զննումների ճանապարհով, որոնելով նրանցում իմաստավորված լոություններ,

գին նույնպես երիտասարդ չէ, ինչպես Սարգանը և դարձյալ անհամակրելի է: Բայց Մնակյանը նրան բուրժուայի կերպարանքով չի պատկերել: Նուրվադի-Մնակյանը ապոնային արկածախնդիր է, Չմշկյանի բնորոշմամբ «անատակ, կրքամուլ և դուելիստ արիստոկրատ»¹:

Թվում է թե սա կարող էր հիշեցնել Մնակյանի մյուս կերպարը՝ Ալվարեցը (Էմիլ դ'Ժիրարդեն՝ «Մի կնոջ տանջանք»): Բայց այստեղ նրա կերպավորումն առավել տարբեր է և ինքնուրույն: Ընդ որում, այս պիեսը, որպես հոգեբանական դրամա, լավագույնը կարելի է համարել 80-ական թվականների խաղացանկում: Գլխավոր գործող անձինք ընդամենը չորսն են: Սյուժեն պարզ է: Մաթիլդայի ամուսինը՝ Անրի Դյումոնը, չգիտե, որ իրենց դստեր Ժաննայի իսկական հայրն ինքը չէ, այլ իր տան բարեկամ Ալվարեցը: Մաթիլդայի և Ալվարեցի սիրո պատմությունը հին է և ամեն վայրկյան կարող է նորոգվել, բայց երկուսն էլ ուզում են մոռանալ անցածը: Պիեսի ֆինալը դրամատիկ է, բայց ոչ զգայացունց: Հեղինակն անլուծելի է թողնում բոլոր հարցերը և իր հերոսներից ոչ մեկին արհեստականորեն չի երջանկացնում: Պիեսի հերոսները բոլորն էլ մեկնակ են մնում: Ժաննան կորցնում է իր կարծեցյալ հորը, Դյումոնը՝ Մաթիլդային, Ալվարեցը՝ նույնպես:

Մնակյանի Ալվարեցի մասին եղած երկու տարբեր կարծիքներն էլ հաստատում են, որ դա եղել է նրա ամենահետաքրքիր կերպարներից մեկը: «Պ. Մնակյանի դերը

¹ Նույն տեղում, № 228:

ոչինչ էր և թե իր բնավորությամբ անհամակրելի, բայց և այնպես Պ. Մնակյանի Ալվարեցը չկորավ: Նա ներկայացրեց մի հաստատ և որոշ տիպ: Ուշադրության արժանի է այն երևույթը, որ Պ. Մնակյանը համեմատաբար աննշան դերում յուր դիմացի գորեղ իշխող դերում խաղացողի մոտ չի կորչում, ինչպես ապացուցեց այս ներկայացման ժամանակ, նույնպես և «Լյուսի Դիդիեի» Սարգան դերում: Այս նշանակում է, որ նա արհեստով դերասան է, որ նա բեմական արհեստը լավ հասկանում է և տաղանդ ունի»¹:

Ինչպիսի՞ն է այստեղ Մնակյանի ներկայացրած «հաստատ և որոշ տիպը»: Մյուս քննադատի կարծիքով Մնակյանը, թեև լավ է խաղացել, բայց սխալ է հասկացել կերպարը: Նրա Ալվարեցը հեռու է եղել անառակ և գայթակղիչ լինելուց: Բայց այստեղ քննադատն է սխալվել, ոչ թե դերասանը: Ալվարեցը ոչ Սարգանի նման «հարուստ բանկիր» կարող էր լինել, ոչ էլ Նուրվադիի նման «դուելիստ արիստոկրատ»: Հեղինակն իր հերոսների արարքների համար արդարացումներ է որոնում, առանց մեկն ու մեկին դատապարտելու: Չմշկանը գրում է, որ դիտելով այդ ներկայացումը «մարդը մտածում է, քննում մեկի կամ մյուսի վարմունքը և ափսոսում է միայն մարդկության թուլության վրա»²:

Ալվարեցը ևս Սարգանի և Նուրվադիի նման իր սիրած կնոջ ամուսնուն փրկել է սնանկացումից: Բայց դա երկրորդական հանգամանք է դերասանի համար: Մնակյանի Ալվարեցը

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 90:

² Նույն տեղում, 1881, № 252:

գայթակղիչ և անառակ չէ, այլ մի մարդ, որ ամբողջ կյանքում միայն սրտով է կառավարվել: Դերասանը ոչ մի չափով չի դատապարտում նրան: Դա ընդգծվում է հատկապես ներկայացման վերջին տեսարանում: Անրի-Ադամյանը հուսահատ, նախատինքներ է թափում Մաթիլդայի և Ալվարեցի գլխին: Ալվարեց-Մնակյանը ամբողջ տեսարանի ընթացքում մեկ երկու բառ ունի: Մնացած ժամանակ նա լուռ է: Հեղինակի ռեմարկում ասված է, որ նա վերջում «հուսահատ դուրս է գնում սենյակից»: Մինչդեռ Մնակյանը մնում է բեմում մինչև վարագույրի ընկնելը: Այնքան արտահայտիչ է եղյ այս տեսարանում Մնակյանի լուռությունը, որ նրա մեկնաբանությունը չընդունող քննադատը գրել է. «այնուամենայնիվ երրորդ արարվածի վերջում յուր մնջիկ խաղով դարձյալ սպացուցեց, որ ոչ թե դերասանն է դերի համար, այլ դերը դերասանի համար»¹:

Մնակյանի դերակատարումներն ամեն անգամ եղել են նրա սեփական մտահղացումները: Բոլոր դեպքերում էլ նա ստեղծել է հանդիսատեսի ու քննադատի համար անպայման անձանոթ բեմական կերպարներ: Այս տեսակետից է գնահատվել նաև Մնակյանի կոմս Կարինոլին (Օկտավ Ֆելլե՝ «Դալիլա»): «Պարոն Մնակյանը այն չներկայացրեց, ինչ որ հեղինակի ստեղծած անձնավորությունն էր, նա արավ այն, ինչ կարող էր անել մեկ հմուտ դերասան, լավ խաղաց և... ստիպեց համոզվել, որ նա կարող էր մեզ առավել որոշ տիպ ցույց տալ»²:

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 87:

² Նույն տեղում, № 79:

«Մեղու Հայաստանի» թատերախումբներն ավելի են տարվել Մնակյանի մեղոդրամային կերպարներով: Մեղոդրամայի վարպետ լինելով հանդերձ, Մնակյանը, թերևս պակաս ուժեղ, բայց առավել ռեալիստ է հոգեբանական դրամաներում: «Մտածված խաղ», «բնական և ազդու խաղ», «բնական և մտածված խաղ». այս և նման արտահայտություններով են գնահատվել նրա շատ դերակատարումներ: Սրանք պատահականորեն ասված խոսքեր չեն: Նույնիսկ Գրիգոր Ածրունու նման դժվարահաճ քննադատը, որ ոչինչ չէր ուզում ընդունել բացի ռեալիզմից, գալիս է այն համոզման, որ «Մնակյանը ճշմարիտ դերասան է դառնում, խաղը խելացի է և մտածված, դիկցիան պարզ է և հասկանալի»¹: Այս բանը նախոստովանում է «Քամելազարդ կինը» դրամայի բեմադրության առիթով:

Պիեան առաջին անգամ խաղացվում է 1880-ի դեկտեմբերի 4-ին: Մնակյանը, որ Պոլսում Արման Դյուվալի ամենալավ դերակատարն էր համարվում, այս անգամ հանդես է գալիս Ժորժ Դյուվալի դերով: Արման խաղում է Ադամյանը, Մարգարիտ Գոթյե՝ Աստղիկը: Ըստ Մանդինյանի, այս եռյակին մեծ ջերմությամբ է ընդունել հանդիսատեսը: Ներկայացումը կրկնվել է և հաջորդ՝ 1881—82 թատերաշրջանի սկզբում, Ազնիվ Հրաչյայի մասնակցությամբ: Արծրունու տպավորությունն էլ այս ներկայացումից դրական է, թեև նա պիեան անվանում է ռոմանտիկական և հավասարապես անընդունելի զգայացունց մեղոդրամաների հետ միասին: «Ռոմանտիկական պիեսաներում

¹ «Մշակ», 1881, № 168:

խոր ազդեցություն են գործում միայն կարգից դուրս տաղան-
դավոր արտիստները, իսկ հասարակ մահկանացուներն ան-
գոր են հաղթել անբնականությունը»,—գրում է Արծրունին¹,
իսկ նրա հաջորդ տողերից երևում է, որ Մնակյանը և Ադամ-
յանը կարողացել են հաղթահարել «ռոմանտիկական պիեսա-
յի» «անբնականությունը»: Իսկ «դիկցիա» ասելով նա հառ-
կացել է դերակատարման խոսքային մասը, ոչ թե միայն
դերասանի արտասանությունը, ինչպես հասկանում ենք
այսօր: Արծրունին ակնարկում է Մնակյանի խոսքի արտա-
հայտչականության և բարեհնչունության մասին: Արծրունին
Մնակյանի դերակատարման թերությունն է համարում այն,
որ Մարգարիտի հետ հանդիպման տեսարանում «իր երկար
մոնոլոգով նա գրավում է իր վրա հասարակության ամբողջ
ուշադրությունը և այդ ժամանակ Հրաչյային հանդիսականը
մոռանում է, այլևս նրա վրա չի նայում»²: Նա օրինակ է
բերում ոռու դերասաններ Չերնովի և Նեմիրովա-Ռալֆի
կատարումը, գտնելով, որ այդ տեսարանում հանդիսատեսի
ուշադրության կենտրոնում պետք է լինի Մարգարիտը և ոչ
թե Դյուվալ-հայրը: Իհարկե պարտադիր չէ, որ պիեսի հերո-
սուհին բոլոր տեսարաններում ներկայացման կենտրոնում
լինի, առավել ևս այն դեպքում, երբ Ժորժ Դյուվալի դերակա-
տարի համար դա միակ տեսարանն է: Եվ այստեղ էլ կեր-
պարը երկրորդական չէ: Իսկ մենախոսությունը պիեսի
կարևոր հատվածներից մեկն է պիեսի հոգեբանական լուծ-
ման համար: Կերպարն ամբողջովին այդ մենախոսության

¹ «Մշակ», 1881, № 168:

² Նույն տեղում:

մեջ է ամփոփված. այստեղ է երևում Ժորժ Դյուվալի հայրական վիշտը, բուրժուալի արժանապատվությունն ու աշխարհիկ նախապաշարվածությունը: Այդ մենախոսությամբ է իմաստավորվում Արմանի և Մարգարիտ Գոթյեի դրաման:

Արծրունին իրավացի էր, երբ նկատել էր տալիս Մնակյանի ռեալիստ դերասան դառնալը: Բայց Մնակյանն այդ ապացուցել էր ավելի վաղ:

Աչքի անցկացնելով Մնակյանի թիֆլիսյան խաղացանկը, կարելի է նկատել, որ 1881—82 թատերաշրջանում նա ընդամենը մի քանի մեղոդրամա է խաղացել: Թատրոնի խաղացանկի աստիճանական փոփոխության համեմատ փոխվել է և Մնակյանի դերասանական կերպարը: Մեկ տարվա ընթացքում նա կատարել է մի հսկայական քայլ Դյումայից և Հյուգոյից մինչև Գրիբոյեդով, Գոգոլ, Սունդուկյան, Ծեքապիր: Մնակյանի այցելությունը Թիֆլիս, համընկնում էր «Մասնաժողովի» երկրորդ թատերական տարվան, երբ այդ շրջադարձի համար արդեն բավական բան էր արվել: Մեղոդրամների հետ միասին խաղացանկ էին մտնում Ծեքապիրը և Ծիլերը: Այս իմաստով նշանակալից երևույթ էր Ծեքապիրի «Անառնձի սանձահարումը» կոմեդիայի բեմադրությունը 1880 թվականի հոկտեմբերին¹: Վարդովյանի բեմադրած «Մակբեթից» (1867) հետո դա երկրորդ ամբողջական ներկայացումն էր, որով հայ բեմ էր մտնում Ծեքապիրի դրամատուրգիան: Վարդովյանի Մակբեթից և Չմշկյանի Ծելոկից ու Օթելլոյից հետո հայ բեմում շեքսպիր-

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 77:

յան որևէ նոր կերպար չէր երևացել: Այդ նորը եղավ Մնակ-
յանի Պետրուշիոն:

Դոն Սեզարի և Արման Դյուվալի փայլուն դերակատարը
չէր կարող վատ Պետրուշիո լինել: Բայց Մնակյանը նոր էր
ծանոթանում կերպարի հետ: «Գալով Պետրուշիոյի դերին,
—գրում էր քննադատներից մեկը,—մենք շատ բան չունենք
ստելու, այսքան միայն նկատեցինք, որ Պ. Մնակյանը այս
անգամ ևս ցույց տվեց յուրյան հմուտ և խղճմտանքով
դերասան»¹: Հնարավոր է, որ այս Պետրուշիոն ունենար
պակասություններ, բայց ինչպես հատատում է Սպանդար-
յանի կարծիքը, Մնակյանի դերակատարման մեջ արդեն
ստկա է եղել կերպարի ճիշտ ըմբռնումն ու մեկնությունը:
Սպանդարյանը գրում է, որ ամբողջ ներկայացման ընթաց-
քում բեմում իշխում էին երկու հոգի՝ Աստղիկի Կատարինան
և Մնակյանի Պետրուշիոն: Վերջինս «կատարյալ յուր դերումն
էր, կամակոր կինը զսպելու խիստ ընդունակ»²: Կերպարի
այսպիսի նկարագիրը մեզ ճիշտ է երևում այնքանով, որ
Պետրուշիոն առնականության ու կամքի մարմնացում է,
շրջապատի վրա իշխող, դիմացինին իրեն ենթարկող ուժեղ
բնավորություն, որ փնտրում է իր նմանին: Մնակյանի
Պետրուշիոն հիմքում մոտ է եղել շեքսպիրյան կերպարի
ոգուն: Ըստ Սպանդարյանի, ներկայացման երրորդ գործողու-
թյան ավարտը եղել է ամենահետաքրքիր հատվածներից
մեկը, երբ Պետրուշիոն, իբր պաշտպանելով Կատարինային,

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 79:

² Նույն տեղում, № 77:

կուլում է երևակայական ավազակների խմբի հետ: Շեքսպիրի պիեսում այսպիսի տեսարան չկա, դա ավելացրել է Մնակյանը: Կենսութախ, առնական և ասպետորեն հպարտ Պետրուչիոն հայտնվում է ցնցոտիների մեջ, ժանգոտած սուրը գոտուց կախ և ձեռքին ձիու մորակը: «Ինձ հետ է պսակվում, ոչ թե հագուստիս»,—ասում է նա, պատրաստվելով Կատարինայի հետ հանդիսավոր երթով մեկնելու իր դղյակը: Հանդիսավոր երթը սկսվելու պահին նա ցույց է տալիս, թե իբր ավազակները շրջապատել են իրենց և ուզում են հափշտակել իր սիրեցյալին:

Վայ կտամ նրան ով համարձակվի
Փակել իմ ճամփան: Գրումիո սուրդ առ,
Մենք պաշարված ենք ավազակներով:

Պետրուչիո-Մնակյանը վեր է առնում իր ժանգոտ սուրը և սկսում մենամարտել կարծեցյալ ավազակների հետ, գոչելով.

Փրկիր սիրուհուդ թե տղամարդ ես,
Մի վախենա Կատ, գեթ համարձակվեն,
Քեզ կպաշտպանեմ միլիոն մարդու պես¹:

Ինչպես էլ, որ խաղացված լինի Մնակյանի Պետրուչիոն, այն ունեցել է իր պատմական դերը: Ինչպես իրավացիորեն

¹ Հատվածը բերված է Խ. Դաշտենցի թարգմանությամբ (Վ. Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հ.2, Երևան, 1953, էջ 104): 1880 թվականի թարգմանությունը չի պահպանվել:

գտնում է Ռ. Զարյանը, Վարդովյանի Մակբեթը, Չմշկյանի Ծելյոկը և Օթելլոն, Մնակյանի Պետրուշիոն «միասին առած շեքսպիրյան դրամատուրգիայի բեմական տրադիցիաների նախապատմությունն՝ են հայ թատրոնում»¹: Մնակյանի Պետրուշիոն հայ թատրոնի պատմության մեջ առաջին քայլերից մեկն էր Ծեքսպիրի դրամատուրգիան յուրացնելու ճանապարհին: Հաջորդ քայլն անհամեմատ մեծ եղավ: Դա Ադամյանի Համլետն էր:

Այս նշանավոր ներկայացման մեջ Մնակյանը հանդես է գալիս Կլավդիոսի դերով: Պոլոնիոսի դերակատար Մանդիկյանը դժգոհ է եղել դերաբաշխումից, լինելով այն կարծիքին, որ Մնակյանը կարող էր ամենալավ Պոլոնիոսը լինել: Պատմածից երևում է, որ Մնակյանը որոշ տեսարաններում փորձել է Կլավդիոսի դերին կատակերգական երանգ տալ: Նույնը նա արել է Հենրի 8-րդի դերում («Կատրին Հովարդ»): Մնակյանի այդ հակումը շատերն անվանել են «մասխարություն»: Բայց Մնակյանը սովորաբար մտածված ձևով է մշակել իր դերակատարումները: Կլավդիոսի և Հենրի 8-ի կերպարները թեև միմյանցից շատ են տարբեր, բայց ունեն մի ընդհանուր գիծ՝ երկուսն էլ թագավոր են, երկուսն էլ՝ մարդասպան, բռնատիրոջ: Հենրի 8-րդի արարքները այնքան շինծու են և գեղարվեստորեն չպատճառաբանված, որ կերպարին պարողիկ մեկնաբանություն տալով, կարելի էր այդ դերից դուրս բերել ոչ թե՛ բռնակալ թագավոր, այլ նրա ծաղրանկարը: Կլավդիոսն այդպիսին չէ: Այնուամենայ-

¹ Ռ. Զարյան, Ադամյան (կյանքը), էջ 150:

նիվ, Մնակյանն այս դերում չի ներկայացրել խոշոր բունակալի և խոշոր չարագործի: Կարելի է համաձայնել Մնակյանի հետ, եթե ընդունենք, որ Համլետը Կլավդիոսին սպանելով ոչ թե «իր շավղից դուրս սայթաքած» ժամանակն է ուղղում, այլ ոչնչացնում է մի նենգ ու փոքրոգի մարդասպանի, որ պահարանից է գողացել արքայական թագը: Մակբեթի կամ Ռիչարդ 3-րդի կողքին Կլավդիոսը փոքր աճհատ է, և եթե Մակբեթի ու Ռիչարդի մահը ողբերգական է, ապա Կլավդիոսի մահվանը գրեթե նշանակություն էլ չի տրվում: Կլավդիոսի թեման, համեմայն դեպս, ողբերգական չէ, և Մնակյանը մահվան տեսարանում նույնիսկ ծիծաղ է հարուցել՝ մի բան, որ ներդաշնակ չէր ներկայացման ընդհանուր ոճին: Եվ այդ բանն արվել է մտածված: Այստեղ արդեն առկա է Կլավդիոսի կերպավորման յուրօրինակությունը:

«Համլետի» բեմադրության մեջ ինչպես Մնակյանի Կլավդիոսը այնպես էլ մյուս դերակատարումները քիչ ուշադրություն են գրավել: Ադամյանի Համլետը այնպիսի իրադարձություն էր, որ Մնակյանի հետ միասին Սիրանուշի Օֆելիան, Ե. Գարագաշյանի Գերտրուդը, Մանդինյանի Պոլոնիոսը դիտվել են որպես «օժանդակ» կերպարներ, թեև առանձին-առանձին դրանք բոլորն էլ գերծ չէին հետաքրքրությունից: Ըստ Մանդինյանի, Մնակյանի Կլավդիոսը ներկայացման մեջ եղել է ուշադրության արժանի դերակատարումներից մեկը:

Այս նույն շրջանում բեմադրվել է նաև Ծիլլերի «Ավագակները»: Ներկայացումն ընդհանուր առմամբ բարձր չի

գնահատվել, իսկ Մնակյանի Կարլի և Ադամյանի Ֆրանցի մասին եղած կարծիքները հակասական են: Սպանդարյանը երկուսի դերակատարման մեջ էլ նկատել է ուժեղ և թույլ տեղեր: Ըստ նրա, Մնակյանն «իբրև լավ դերասան այդ դժվար և ծանր դերում տեղ-տեղ լավ էր»¹: Ուրեմն՝ դերակատարումն ամբողջության մեջ եղել է պակասավոր: Մյուս քննադատի կարծիքով, Մնակյանը ճիշտ է ըմբռնել «դերի իմաստը», բայց խաղացել է ստոր և պատկերել է միագույն ներկված վերացական հերոս²: Դերասանն այստեղ չի կարողացել հաղթահարել ռոմանտիկ հերոսի միակերպ, ուղղագիծ նկարագիրը: Մնակյանի համար նորություն չէր ազնիվ սովազակի և խոռվարարի կերպարը, բայց հերոսականությունը և ռոմանտիկ շունչը, որ հատուկ էին Մնակյանի վաղ շրջանի դերակատարումներին, այժմ բոլորովին ուրիշ դրսևորում էին պահանջում: Ռոմանտիկ պաթոսի փոխարեն այժմ ավելի շատ հարկավոր էր գուսպ հուզականություն: Բայց այդ գուսպ հուզականությունը, որից նա անկաշկանդ կերպով օգտվում էր մեղոդրամա խաղալիս, չկարողացավ համատեղել այն թեմայի հետ, որ նրա տարերքն էր 60-ական թվականներին: Մնակյանը Կարլ Մոորի դերում փորձում էր կրկնել իր նախկին թեման, բայց ոչ նախկին հավատով: Չէր կարելի կրկնել 60-ական թվականների ռոմանտիկ-հերոսական ոճը, բայց Մնակյանը չգտավ նաև միջինը. նա

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 88:

² Նույն տեղում, № 85:

սկսել էր թեքվել դեպի դասական կոմեդիան և վերացական հերոսի կերպարը այլևս շատ քան չէր ասում նրան:

1880 թվականի դեկտեմբերին բեմադրվում է Օստրովսկու «Արդյունավոր պաշտոնը»: Ռուսական մամուլում գրվեց, որ պոլսահայ դերասաններ Սիրանուշի, Աստղիկի, Գարագաշյանների, Ադամյանի և Մնակյանի ստեղծած կերպարները եթե տիպիկ ռուսական չեն եղել, ապա համեմայն դեպս հաջողված են եղել¹: Վիշնևսկու դերն առաջինն էր, որով Մնակյանը ծանոթանում էր ռուս դասական դրամատուրգիային: Այս ներկայացումից մի քանի շաբաթ հետո Մնակյանը հանդես եկավ Գրիբոյեդովի «Խելքից պատուհասում» Ֆամուսովի դերով:

Մնակյանի Ֆամուսովը ամենաանպասելի երևույթներից մեկն էր նրա ստեղծագործական կյանքում: Այս դերակատարման հաջողությունը մասամբ նախապատրաստված էր. ապոնալին արիստոկրատի մաներները, տարեց մարդու ծանրաբարո նկարագիրը, խրատաբանության մեջ շուայլ, իրեն գնահատող և իր արժանապատվությունն ընդգծող մարդու կերպարը Մնակյանին ծանոթ էր դեռևս մեկուդրամաներից: Պարզվում էր, որ բարոյախոս «ազնվական հայերից» մինչև Ֆամուսով Մնակյանի համար մի քանի քայլ էր միայն: Եվ Ֆամուսովի դերում Մնակյանը դրսևավորվեց իր տաղանդի ամբողջ ուժով, իր դերասանական կերպարի ամենաբնորոշ կողմերով: Բայց նա ոչ միայն

¹ «Кавказ», 1880, № 347.

անձանոթ էր ոռոսական իրականությանը, ոռոս գրականությանը և Գրիբոյեդովին, այլև չէր տեսել Ֆամուսովի ոչ մի դերակատարի, թեկուզ՝ երկրորդական: Այս բոլոր դժվարությունները Մնակյանը կարողացավ հաղթահարել տաղանդավոր դերասանի ներքնատեսությամբ:

1881 թվականի հունվարի 8-ի «Խելքից պատուհասի» բեմադրությունը լայն արձագանք գտավ Թիֆլիսի հայկական և ոռոսական մամուլում: Թատերախոսականներում ընդգծվում էր հատկապես այն, որ պիեսը լավ էր ուսումնասիրված և ճիշտ հասկացված իր բեմական մեկնաբանության մեջ: Բարձր էին գնահատվում Սիրանուշի Սոֆիան, Վ. Գարագաշյանի Լիզան, Մանդինյանի Ռեպետիլովը և հատկապես Ադամյանի Չացկին ու Մնակյանի Ֆամուսովը: «Կարելի է իսկական հանույքով հետևել նրանց խաղին չիմանալով անգամ հայերեն լեզուն»,—գրում էր ոռոսական մամուլը¹: «Չմայլված մնացինք Մնակյանի, Ադամյանի, Վերգինե Գարագաշյանի և այլոց խաղից»²—գրում էր վրաց հաջունի գրական և թատերական գործիչ Դավիթ Էրիսթովը: Նա միաժամանակ հիշեցնում էր, որ չնայած Գրիբոյեդովի կոմեդիայի դժվար թարգմանելիությանը և թարգմանության թերություններին, շնորհիվ Մնակյանի և Ադամյանի փայլուն դերասանական կատարման, պիեսը հնչել է «ոռուտերեն լեզվով»:

«Կավկազի» ռեցենզենտը ավելի չափավոր է գովեստի

¹ «Կ. 3» 1881, № 9.

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

մեջ. «2ի կարելի քիչ թե շատ արդարացի կերպով պահանջել, —գրում է նա,—որ պարոնայք Ադամյանը, Մնակյանը և Մանդինյանը, որոնք գուցե չեն եղել, համեմայն դեպս չեն ապրել Մոսկվայում, նույնքան լավ պատկերեին Չափկու, Ֆամուսովի և Ռեպետիլովի վերին աստիճանի տիպիկ դերերը, ինչպես այդ արել են Մոսկվայի հայտնի դերասաններ Շումսկին, Շչեպկինը և Ժիվոկինին»¹: Չնայած դրան, նա չի մոռանում հոդվածի վերջում ավելացնել. «Ուշադրության առնելով «Խելքից պատուհասի» նման խիստ ազգային պիեսի հետ կապված դժվարությունները, կարելի է անկեղծորեն շնորհակալ լինել հայ դերասաններից, որ նրանք պիեսը խաղացին այնքան լավ, որքան կարող էին»: Մնակյանի մասին նա գրում է. «Պարոն Մնակյանը (Ֆամուսով) իհարկե նման չէր հռչակավոր Շչեպկինին և բավական չափազանցրեց իր դերը, բայց համեմայն դեպս արժանապատվությամբ դուրս եկավ նրանից»: Քննադատող համաձայն չէ դերի կերպավորման սկզբունքին, և իզուր է փորձել Մնակյանին համեմատել Շչեպկինի հետ, որը վերջին անգամ Ֆամուսով էր խաղացել հայկական ներկայացումից քսան տարի առաջ: Այնուամենայնիվ, կերպարի ո՞ր կողմն է ընդգծել Մնակյանը: Այս հարցին պատասխանում է Դավիթ Էրիսթովի «Գրիբոյեդովի «Խելքից պատուհասը» հայկական բեմի վրա» հոդվածը:

Նախ՝ ո՞վ է Էրիսթովը: 1879 թվականին Էրիսթովը մասնակցել է Գրիբոյեդովի մահվան 50-րդ տարեդարձի

¹ „Кавказ“, 1881, № 9.

առթիվ Թիֆլիսում կազմակերպված սիրողական ներկայացմանը, որտեղ նա կատարել է Չացկու դերը¹։ Նույն առիթով նա Թիֆլիսում դասախոսություն է կարդացել Գրիբոյեդովի կյանքի և գործունեության մասին, որը հրատարակվել է առանձին գրքուկով²։ Էրիսթովը հայտնաբերել է Գրիբոյեդովի կոմեդիայի 1831 թվականի արտագրություններից մեկը և հրատարակել, կցելով նրան փոքրիկ առաջաբան և տեքստաբանական ծանոթագրություններ։ Դա եղել է «Խելքից պատուհասի» քառասուներկուերորդ հրատարակությունը, որ լույս է ընծայվել դարձյալ հեղինակի մահվան հիսնամյակի առթիվ³։ Թե կենսագրական ակնարկը, և թե առաջաբանն ու ծանոթագրությունները խոսում են այն մասին, որ Էրիսթովը բավական լավ է իմացել կոմեդիան և նրա ստեղծման պատմությունը, ծանոթ է եղել նրա բազմաթիվ ձեռագիր օրինակների։ Այս հանգամանքը պարտադրում է Մնակյանի Ֆամուսովի գնահատումների մեջ Էրիսթովի կարծիքն ընդունել պակաս վերապահությամբ։ Ըստ նրա հոդվածի, Մնակյանը կարողացել է կատարելապես հաղթահարել Ֆամուսովի դերի հետ կապված բոլոր դժվարությունները։ «Պարոն Մնակյանը իբրև Ֆամուսով կատարելատիպ էր, նա ծանրաբարո էր, աղա էր սկզբից մինչև

¹ Տե՛ս Վ. Վարդանյան, Գրիբոյեդովը և հայ թատրոնը, Երևան, 1955, էջ 87։

² Տե՛ս Д. Г. Эристов, А. С. Грибоедов, Биографический очерк Тифлис, 1879.

³ Տե՛ս А. С. Грибоедов, Горе от ума, Тифлис, 1879.

վերջ», գրում է նա¹: Մնակյանը Ֆամուսովի կերպարում ընդգծել է ամենաէականը՝ այն, ինչի մասին ժամանակին գրել է Շչեպկինը. «Մի մոռանաք, որ Ֆամուսովը որքան էլ գոեհիլ է, որքան էլ ծիծաղելի իր մտածողության եղանակով և արարքներով, համեմայն դեպս նա աղա է, բարին այդ բառի լրիվ իմաստով»²: Շչեպկինը դժգոհ էր իր Ֆամուսովից այն պատճառով, որ այն ավելի շուտ պլեբեյ էր, չինովնիկական միջավայրի մարդ, քան արիստոկրատ և խոշոր աստիճանավոր: Դա նկատել են նաև Բելիսկին ու Ապ. Գրիգորևը: Շչեպկինի, Բելիսկու և Գրիգորևի տեսակետը նաև Գրիբոյեդովի տեսակետն է: Հայտնի է, որ Շչեպկինը ծանոթացել է Ֆամուսովի դերին Գրիբոյեդովի անմիջական ցուցումներով: Ֆամուսովի կերպարի ըմբռնման շչեպկինյան ավանդությունը տարբեր արտահայտություններով շարունակել են Սամարինը, Դավիդովը, Լենսկին: Այն ժամանակ, երբ Մնակյանը Ֆամուսով էր խաղում, Շչեպկինի մասին միայն հիշողություններ էին պահպանվել: Մնակյանը, հավանաբար, չէր էլ լսել Շչեպկինի կամ Սամարինի անունները, բայց ստեղծագործական բնագործով և արվեստագետի ներքին աչքով Ֆամուսովին տեսնում էր մոտավորապես այնպես, ինչպես այն ներկայացվում էր ողբական բեմում: Բայց նրա ստեղծած դերապատկերը կարող էր շատ տարբեր լինել ողբական

¹ «Форт», 1881, № 2:

² С. С. Данилов, Очерки по истории русского драматического театра, М.-Л., 1948, стр. 212—213.

քեանի Ֆամուսովներից, կարող էր բոլորովին չհիշեցնել Օչեպկինի Ֆամուսովին: Դա այդպես էլ պետք է լիներ, քանի որ Օչեպկինը և Մնակյանը տարբեր էպոխաների և տարբեր միջավայրի դերասաններ են եղել: Մնակյանի Ֆամուսովի ծանրաբարո աղայականության մեջ կարող էր և ուռուցիկ հանդիսավորություն կամ վողեկիլից եկող չափազանցություն լինել, ստավել ևս, երբ ամբողջ ներկայացման մեջ ընդգծված հնչել է չափածո խոսքը: Բայց Օչեպկինը Գրիբոյեդովի չափածոն արձակի է վերածել, թեև նրանից հետո եկող Ֆամուսովները չեն շարունակել այդ. հատկապես Սամարինը առանձնահատուկ երաժշտականությամբ է արտասանել չափածո խոսքը: Եվ դա՝ Օչեպկինից քսան տարի հետո: Չափածոն ընդգծել է հանդիսավորությունը, որ ներդաշնակ էր կերպարի վարքագծին. դա ավելի էր ընդգրծում բոլոր հանգամանքներում իր անձն ու արժանապատվությունը մատուցող արիստոկրատի տիպը: Մնակյանի Ֆամուսովը հենց այսպիսին է եղել. ծանրաբարո, հանդիսավոր, իր արժանապատվության գիտակցությամբ սկզբից մինչև վերջ: Ֆամուսով-Մնակյանը ծանրաբարո է և Լիզայի հետ սիրաբանելու պահին, և Չացկու գլխին բարոյախոսություն կարդալիս, և Սկալագուրի հետ սնամեջ դատողություններ անելիս: Նա իր աղայականությունը մատուցում է ներկայացման սկզբից, հենց առաջին մուտքից: Պատվավոր արիստոկրատը սիրաբանում է իր սպասուհու՝ Լիզայի հետ, բայց չի մոռանում իր աղայական արժանապատվությունը, չի իջնում իր պատվանդանից: Այս տեսարանում Մնակյանի Ֆամու-

սովն ընդհանուր եզրեր ունի Սամարիցի Ֆամուսովի հետ: Սա նույնպես կատակասեր է եղել, սիրավիր, բայց ոչ կատակը, ոչ էլ սիրավիրությունը նրան դուրս չեն բերել իր աղայականության գիտակցությունից¹: Իսկ 80-ական թվականներին Սամարիքը համարվում էր ռուսական բեմի լավագույն Ֆամուսովը:

Մնակյանի Ֆամուսովի ամենահետաքրքիր տեսարանը, ըստ Էրիսթովի, նրա նշանավոր մենախոսությունն է իր հանգուցյալ քեռու՝ Մաքսիմ Պետրովիչի մասին:

Հենց այդ է որ դուք բոլորդ հպարտ եք անտանելի².

Հարցներիք արածներից ձեր հայրերի,

Սովորներիք հետևելով ձեր մեծերին.

Մենք օրինակ, կամ թե՛ իմ հանգուցյալ քեռին,

Մաքսիմ Պետրովիչը...

.

Հայացքը լուրջ, բարձր գոռոզ,

Իսկ եթե պետք լիներ հաճոյանալ՝

Թեքվում էր երկուտակ և նա:

Արքունական մի հրավերքում, մի օր նա սայթաքեց,
Ընկավ այնպես, որ քիչ մնաց՝ իր ծոծրակը չջախջախեց.

Ծերուկը ախ բաշեց և ձայնն էլ խուպոտված.

Բայց շնորհիվեց նրան ժպիտը բարձրագույն:

¹ В. Н. Давидов, Рассказ о прошлом, М.-Л., 1931, стр. 116.

² Գ. Տեր-Աստվածատրյանի թարգմանությունը, որով խաղացվել է պիեսը 1881-ին, չի պահպանվել: Հատվածը բերվում է Գ. Արովի թարգմանությամբ (Ա. Գրիբոյեդով, «Խելքից պատմիմաս», Երևան, 1958):

Բարեհաճեց խնդալ մեր կայսրունին.
Իսկ նա՞, ինչպե՞ս...

Ելավ, կարգի եկավ, և տալ ուզեց ողջուն,
Բայց վայր ընկավ երկրորդ անգամ, արդեն դիտմամբ
Ծիծաղն ուժեղացավ և նա՛ երրորդ անգամ ճիշտ

նույնությամբ:

Ջեր կարծիքով ինչպե՞ս էր, հա՞... ըստ մեր նա շատ էր
բանիմաց.

Ընկավ ցավով ելավ առողջ,
Եվ տես թե ով, ո՞վ ամենից հաճախ.
Արքունիքում վիստի էր հրավիրված:
Ո՞վ էր այնտեղ լսում խոսքեր բարձրահանդ,
Մաքսիմ Պետրովիչը: Ամենուրեք այդ ու՞մ հարգանքն
էր շատ:

Մաքսիմ Պետրովիչի: Կատա՞կ է, հա՞:
Ո՞վ էր տալիս աստիճաններ և բաժանում թոշակ:
Մաքսիմ Պետրովիչը:

Այս մենախոսությունը սկզբունքային նշանակություն
ունի պիեսի և դերի մեկնաբանության համար: Այստեղ է
ամփոփված Ֆամուսովի կերպարի անհատական և սոցիալա-
կան բնութագիրը: Մնակյանը չի սխալվել, երբ հատուկ
ուշադրություն է դարձրել այս մենախոսության մատուցմանը:
Այստեղ է ամբողջությամբ երևում իսկական Ֆամուսովը՝
արիստոկրատական արժանապատվության տակ թաքնված
պահպանողականը, եսամուլը և շողոքորթը: Պատահականու-

թյուն չի եղել, երբ Փոքր Թատրոնի 1831 թվականի բեմադրությունում, որը կոմեդիայի առաջին ներկայացումն էր պրոֆեսիոնալ թատրոնում, ցարական գրաքննությունը Օչեպկինի դերից նախ այս մենախոսությունն է կրճատել¹: Պատահական չէ, որ Օչեպկինից և Սամարինից հետո եկող ոռուսական բեմի մյուս Ֆամուսովները՝ Դավիդովը, Լենսկին, ավելի ուշ՝ Ստանիսլավսկին այս մենախոսությունը մեկնաբանել են որպես կերպարը բնութագրող ամենաբնորոշ հատվածներից մեկը:

Նույնպիսի արտահայտչականությամբ է հնչել Ֆամուսով-Մնակյանի «ճաշակը, հոգիս, փոփոխվող ձև է» բառերով սկսվող մենախոսությունը դարձյալ երկրորդ գործողության մեջ՝ Սկալագուրիի հետ հանդիպման տեսարանում: Համեմատաբար թույլ է եղել Ֆամուսովի և Չացկու դիալոգը Մաքսիմ Պետրովիչի պատմությունից հետո: Տեսարանը պահանջում է լարված տրամադրություն, արագ տեմպ. Չացկին խոսում է երկար, և նրա կրակոտ խոսքերին Ֆամուսովը պատասխանելու է մեկ կամ երկու բառով: Ֆամուսովի կարճ պատասխանները այստեղ պետք է հնչեն որպես պատրաստի եզրակացություններ Չացկու մասին: Ֆամուսով-Մնակյանը հենց այդպես էլ իմաստավորել է տեսարանը, բայց Չացկի-Ադամյանին դուրս է բերել դիմից և լարումն ընկել է: Հիմնադրով ոռուսերեն և ծանոթ չլինելով պիեսի բնագրին, Մնակյանը չի իմացել ինչպես վարվել

¹ С. С. Данилов, Очерки по истории русского драматического театра, стр. 212.

Ֆամուսովի երկարաբան պատասխանների հետ: (Ֆամուսովի կարճ պատասխանները այդպես էր թարգմանել պիեսի թարգմանիչը): Էրիսթովը գրում է, որ այդ տեսարանը «երկու արտիստը ևս բոլորովին անգույն անցկացրին: Բայց հանցանքը դերասաններինը չէ, այլ թարգմանիչինը»¹:

Մնակյանի այս շատ հետաքրքիր դերակատարման մասին մեզ չեն հասել ավելի մանրամասն տվյալներ: Հայտնի է, որ «Խելքից պատուհասը» այդ թվականին ներկայացվել է երեք անգամ և հաջորդ. թատերաշրջանում էլ կրկնվել է մի քանի անգամ բավական մեծ հաջողությամբ: Մանդինյանի պատմելով «Մնակյանի խաղը մանավանդ շատ հավանել է ժողովուրդը» և շատ է ծափահարել նրան: Ռուսական մամուլը ուրիշ առիթներով և օրինակ է բերում Մնակյանի Ֆամուսովի հաջողությունը. «Եթե մենք տեսնում ենք ոռուներեն խոսող զանազան Ալֆոնսների և Արմանների, ապա ինչու՞ պետք է մեզ տարօրինակ թվա հայերեն խոսող Ֆամուսովը»²: «Դիմականհանդեսի» բեմադրության առիթով մամուլում նորից է հիշատակվել հայկական Ֆամուսովի հաջողության մասին³: Բացի Էրիսթովից և մյուս քննադատներից, Մնակյանի դերակատարման մասին բարձր կարծիքի էր նույնպես հայերեն չիմացող ֆելիետոնիստ Բարոն Իքսը: Իր ֆելիետոններից մեկում նա կծու ծաղրով

¹ «Форт», 1881, № 2:

² „Кавказ“, 1881, № 89.

³ Նույն տեղում, № 259:

է Եկարագրում Թիֆլիսի տեղական ոռոսական թատերա-
խմբի «Խելքից պատուհասի» բեմադրությունը, ցանկու-
թյուն հայտնելով այլևս չտեսնել «իր դերը բոլորովին չհաս-
կացած Ֆամուսովին»¹: Բարոն Իքսի կարծիքով, Մնակյանի
Ֆամուսովը անհամեմատ բարձր է եղել: Դա միայն Բարոն
Իքսի կարծիքը չէր: Ռուսական բեմադրության «հանդի-
սավոր տապալման» մասին գրվել էր և դրանից առաջ²:

Մնակյանի Ֆամուսովը առանձնահատուկ տեղ է գրա-
վում անցյալ դարի հայ թատրոնի պատմության մեջ: Նրա
դասական խաղացանկի դերերից ոչ մեկը այնքան բարձր չի
գնահատվել, որքան Ֆամուսովը: Այս դերակատարումից
եղնելով, Դավիթ Էրիսթովը գրում էր. «Պարոն Մնակյանը
յուր տաղանդով ամենայն բեմի զարդ կարող է համարվել»³:
Այս բանն ստում էր ոչ պատահական մի քննադատ, այլ
ոռոս գրականությանը և Գրիբոյեդովին քաջատեղյակ մի
բանասեր: Մնակյանից հետո ճախատվետական շրջանի
հայ բեմում Ֆամուսովի ոչ մի դերակատար չի արժանացել
նման գնահատության: Ֆամուսովը եկավ ապացուցելու,
որ Մնակյանն ամենաբարձր շնչի դերասան էր, որին մատչելի
կարող էին լինել ամենատարբեր ժամանակների ու ոճերի
պիեսներ՝ Դյումայի արկածային մելոդրամաներից մինչև
Գրիբոյեդովի և Գոգոլի ռեալիստական կոմեդիաները:

¹ «Тифлисские об'явления», 1881, № 245.

² Նույն տեղում, № 242:

³ «Փոքիձ», 1881, № 2:

Մնակյանի ստեղծագործական կյանքում երևույթ կարելի է համարել ուսումնական դրամատուրգիայի յուրաքանչյուր կերպար: Այդ կերպարները արևմտահայ դերասանի համար բացում էին նոր, անծանոթ իրականություն, բերում էին բեմական ճշմարտության այլ ըմբռնում, կերպավորման այլ ձևեր ու սկզբունքներ: Դրանք նորություն էին ոչ միայն արևմտահայ դերասանների համար: Գրիբոյեդովը, Գոգոլը, և Լերմոնտովը նոր էին մուտք գործում հայ պրոֆեսիոնալ թատրոն: Բայց Վիշնևսկու և Ֆամուսովի դերակատարումներից հետո Մնակյանի համար այլևս դժվար չէին Գոգոլյան Քաղաքապետը («Ռեկզոր») և Պողկոլեխինը («Ամուսնություն»), առավել ևս՝ Արբենինը և Կազարինը Լերմոնտովի «Դիմականահանդեսում»: Սպանդարյանի ընդհանուր կարծիքն այն է, որ պոլսահայ դերասանները, դրանց թվում և Մնակյանը, ցույց են տվել, որ ոչ միայն եվրոպական, այլև «ստեղական և ուսական կյանքից առնված պիեսներում նույնպես մեծ հաջողությամբ են խաղում»¹: Գևորգ Պետրոսյանի կարծիքով, Մնակյանը Քաղաքապետի դերում նույնքան հետաքրքիր և կատարյալ է գտնվել, որքան Ֆամուսովի դերում²: Մնակյանի այս շրջանում ստեղծած ուսական կերպարները, եթե լինեին նույնիսկ միջակ դերակատարումներ, դարձյալ չէր կարելի անտեսել նրանց պատմական դերը: Եթե հայ թատրոնում Ադամյանն էր Ժադովի, Չաօկու, Խլեառակովի առաջին դերակատարը, ապա ճիշտ նույն ձևով Մնակյանից է սկսվում Վիշնևսկու, Ֆամուսովի,

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1882, № 19:

² «Արձագանք», 1894, № 17:

Քաղաքապետի, Պողկոլեսինի, Արքեմինի և Կազարինի կերպարների բեմական ավանդությունը:

Հայ թատրոնում Արքեմինի առաջին կատարումը սովորաբար կապվել է Ադամյանի անվան հետ: Հայտնի է, թե Ադամյանի մեկնաբանությունը ինչ դեր է ունեցել ողբական բեմում, հատկապես Արքեմինի՝ Պիսարևից հետո եկող մեկնաբանների համար: Արքեմինի ադամյանական ընկալումն այնքան նոր էր և ինքնատիպ, որ մոռացնել է տվել Մնակյանի Արքեմինը¹:

Ինչն էր մղել Մնակյանին դեպի Լերմոնտովի դրաման, որին նա ծանոթացել էր Սենեքերիմ Արծրունու թարգմանությամբ, կամ ինչպես էր հասկանում Արքեմինի կերպարը, դժվար է ասել: Բայց ելնելով Մնակյանի ընդհանուր արտիստական նկարագրից և այն փաստից, որ այդ տարիներին ողբական բեմում դեռևս չէր հաղթահարված Արքեմինի մելոդրամատիկ մեկնաբանությունը, պետք է կարծել, որ Մնակյանի համար դա մեզ արդեն հայտնի սալոնային դերերի մի տարբերակը պետք է լիներ: Այդ դերը, որ նա խաղացել է ընդամենը մեկ անգամ, արժեքավոր է որպես կերպարի առաջին կատարում հայ թատրոնում:

¹ Այս փաստը սխալ է արձանագրված քանակներ Ս. Դանիելյանի «Լերմոնտովը և հայ մշակույթը» (1960) աշխատությունում: Հեղինակը պնդում է, որ «Դիմակահանդես»-ը բեմադրվել է Մնակյանի նախաձեռնությամբ և ղեկավարությամբ, որ դերակատարների կազմը մի քանի թատերաշրջան մնացել է անփոփոխ (էջ 163): Թե ում նախաձեռնությամբ է բեմադրվել «Դիմակահանդեսը», հայտնի չէ, քանի որ այս ներկայացման միակ փաստը գրականության և արվեստի թանգարանի թա-

Փափագյանի պատմելով, Մնակյանն իր հետ ունեցած մի գրույցում խտառովանել է, որ փորձել է նաև Համլետ խաղալ, բայց անհաջող: Այս վկայությունն այնքանով է հավաստի, որ Թիֆլիսում եղած ժամանակ Մնակյանը մտածել է Պետրուշիոյից և Կլավդիոսից բացի, հանդես գալ շեքսպիրյան խաղացանկի որևէ խոշոր դերով: Ծատ հնարավոր է, որ նա տարվեր Համլետով, մի դեր, որի մասին մտածել է ամեն մի դերապան: Այնուամենայնիվ Մնակյանի բեմական անձնավորությունը հեռու էր Համլետից: Նա կարող էր բեմում կերպարանափոխվել արտաքուստ և ներքուստ, ներկայացնել ծայրահեղորեն տարբեր հոգեբանություններ և խառնվածքներ, տրամադրություններ և հոգեվիճակներ, բայց նրա բեմական խառնվածքի մեջ ամենից ավելի Համլետն էր պակասում: Որքան էլ ցնցող լիներ Մնակյանը մելոդրամաներում, որքան էլ տակն ու վրա աներ հանդիսատեսի հոգին, որքան էլ արցունք քամեր նրանից, այնուամենայնիվ խարակտերայնությունը և հումորի նուրբ

տերական բաժնում պահվող 1881-ի նոյեմբերի 19-ի աֆիշն է: Իսկ ներկայացումը, դերակատարների նույն կազմով, մի քանի թատերաշրջանի խաղալու մասին ոչ մի փաստ չկա: Հայտնի է նաև, որ Մնակյանը 1881—82 թատերաշրջանի վերջում մեկընդմիջտ գնացել է Պոլիս: Դանիելյանի գրքում սխալ է գրված նաև Մնակյանի անունը՝ Գևորգ: Հայ թատրոնում Գևորգ Մնակյան անունով, այն էլ «սկանավոր դերապան» չի եղել:

զգացողությունը նրան դարձնում էին ավելի արտահայտիչ և հետաքրքիր: Շեքսպիրյան ողբերգությունը և ողբերգական կերպարը Մնակյանի խաղում կարող էին դրսևորվել ուսման-տիկ պաթոսի ձևով միայն, ինչպես «Կոմեդի ֆրանսեզի» նշանավոր վարպետներից մեկի՝ Սիլվենի մոտ, որ Մնակյանի ժամանակակիցն էր: Սիլվենը եղել է խարակտերային դերասան և բավական հետաքրքիր, բայց ողբերգական կերպարներում ապավինել է միայն պաթետիկ հոնտորականությանը, մի կողմ թողնելով բնավորության և տիպի զգացողությունը, որն այնքան լավ է դրսևորվել ոչ ողբերգական դերերում: Հետագայում ժամանակակիցները ընդհանուր գծեր են տեսել այս երկու արտիստների ստեղծագործական նկարագրում¹: Մնակյանն իր դերակատարումներում և տրամադրություններ է որոնել, և բնավորություններ, բայց Թիֆլիսի բեմում նրա մեջ հաղթել է բնավորությունների դերասանը, կամ ավելի ճիշտ, Ադամյանի մասն դերասանի կողքին նա հնարավորություն է ունեցել որպես այդպիսին դրսևորվելու: Եվ պատահական չի եղել, որ շեքսպիրյան խաղացանկից նա ընտրել է Շեյլոկը:

«Տիֆլիսակիե օբյավլենիյա» թերթի 1881 թվականի համարներից մեկում կարդում ենք. «Այսօր, դեկտեմբերի

¹ Արմեն Արմենյանը, որը Մնակյանի խաղին ակամատես է եղել 90-ական թվականների սկզբում, մեզ հետ ունեցած բանավոր զրույցում (1961-ի հոկտեմբերին) այն միտքը հայտնեց, որ Մնակյանն իր խաղի սկզբունքով շատ մասն է եղել Սիլվենին: Այդ մույնն է հաստատել նաև փարիզահայ դերասան Տրդատ Նշանյանը մեզ ուղղված իր նամակներից մեկում (10 հոկտեմբերի, 1962 թ., Փարիզ):

31-ին հայկական թատրոնում տեղի կունենա տաղանդավոր դերասան Մնակյանի բեմեֆիսը: Պարոն Մնակյանն իր բեմեֆիսի համար ընտրել է Շեքսպիրի «Օելյոկ» հինգ գործողությամբ դրաման: Օելյոկի դերով հանդես կգա ինքը՝ բեմեֆիցիանտը: Հայ հասարակությանը բավական հարմար առիթ է ներկայանում արժանի հարգանք մատուցելու պատվավոր արտիստին¹: Մնակյանի արխիվում պահպանվել է նաև ներկայացման աֆիշը: Այստեղից պարզվում է, որ Մնակյանը «Վեներտիկի վաճառականը» կոմեդիայում, բացի Օելյոկից, այդ նույն երեկո խաղացել է նաև Մարոկկի իշխանի դերը: Ինչպես տեսնում ենք, նրան այստեղ ևս գրավել է կերպարանափոխվելու արվեստը: Ոչ հայկական, ոչ ռուսական, ոչ էլ վրացական մամուլում այս ներկայացման մասին որևէ հաղորդում կամ թատերախոսական չի հրապարակվել: Դա առիթ է տվել ենթադրելու, որ ներկայացումը տեղի չի ունեցել²: Բայց ներկայացումը տեղի ունեցել է և մամուլի լուրջությունը պարզ պատահականություն է միայն: 1882 թվականին «Արձագանքը» հրապարակել է նախորդ՝ 1881 թվականին խաղացված ներկայացումների լրիվ ցանկը: Այստեղ նշված է, որ «Վեներտիկի վաճառականը» Գ. Բարխուդարյանի թարգմանությամբ բեմադրվել է 1881 թվականի դեկտեմբերի 31-ին և ներկայացումից

¹ „Тифлисские об'явления“, 1881. № 290.

² Լ. Սամվելյան, Ադամյանը և Շեքսպիրի կերպարները, Երևան, 1961, էջ 47:

ստացված եկամուտը կազմել է 620 ռուբլի¹: Յուզակից երևում է, որ թատերաշրջանի ներկայացումների զգալի մասը անհամեմատ պակաս հանդիսատեսներ է ունեցել, քան «Վենետիկի վաճառականը»: Ուրեմն, իսկապես, այդ երեկո «արժանի հարգանք է մատուցվել պատվավոր արտիստին»:

Հայտնի է, որ Չմշկյանը 1866-ին բեմադրել էր «Վենետիկի վաճառականի» չորրորդ գործողությունը, իսկ 1873-ին և 1880-ին՝ առաջին և երկրորդ գործողությունները: Այսպիսով՝ 1881-ի ներկայացումը Ծեքսպիրի այդ գործի առաջին ամբողջական բեմադրությունն էր հայ թատրոնում, որ իրագործվում էր Մնակյանի նախաձեռնությամբ: «Անսանձի սանձահարումից» և «Համլետից» հետո սա երրորդ շեքսպիրյան լրիվ ներկայացումն էր կովկասահայ բեմում: Ռուսական լրագրի հայտարարությունն ասում է, որ «Վենետիկի վաճառականը» բեմադրվել է ոչ որպես կոմեդիա, այլ՝ դրամա, այն էլ «Ծելլոկ» վերնագրով: Ուրեմն ներկայացման հիմնական բովանդակությունն է կազմել հրեա Ծելլոկի դրաման: Պետք է կարծել, որ Մնակյանն իր մեկնաբանության մեջ հետևել է արդեն ընդունված ավանդությանը, որի սկզբնավորողը հայ բեմում Չմշկյանն էր: Ծելլոկի դերը Մնակյանի համար պատահական ընտրություն չի եղել, այլ վաղուց մտածված ու մշակված: Հավանաբար նա մեծ հաջողությամբ է կատարել այն, այլապես չէր ընտրի բենեֆիսային դեր: Հիմնվելով ժամանակակիցների հիշողությունների վրա,

¹ «Արձագանք», 1882, № 13:

Ծարասանը գրել է. «Մնակյան այս շրջանին անմահացավ Շելյոբով»¹: Գրեթե նույնն է ասում Սմբ. Դավթյանը. «Մնակյան Տփլիսի մեջ Շելյոբի ծանոթ դերով նշանավոր եղավ»²:

Ինչպիսի՞ն էր Մնակյանի Շելյոբը: Դերասանն ընդգծել է կերպարի էթնիկական հատկանիշները. սրածայր գլխարկի տակից դուրս ցցված նոսր մազեր, նիհար ու ոսկրոտ դեմք, խոշոր աչքեր, կեռ ու երկար քիթ, շարժուն ձեռքեր, լայն բերան և ճյուղավոր մորուք, շքեղ խալաթ, արևելյան մունակներ, գոտոց կախված փողի քսակ: Այս պատկերը ինչ-որ տեղում հիշեցնում է Իրվինգի Շելյոկին և այն ավանդական Շելյոկներին, որ երբևէ տեսել է եվրոպական բեմը: Այսպես է պատկերել Շելյոկ-Մնակյանին ժամանակակից նկարիչը: Նկարն առաջին անգամ հրապարակվել է 1912 թվականին Մնակյանի բեմական գործունեության հիսնամյա հոբելյանի առթիվ³:

Վ. Փափագյանի վկայությամբ Մնակյանը Շելյոկի դերով հանդես է եկել նաև հետագայում: Եթե ճշմարիտ է այս, ապա, համեմայն դեպս, ըստ այդ վկայության դա Շեքսպիրի Շելյոկը չի եղել: Մնակյանը պիեսը թարգմանել է թուրքերեն, հարմարեցրել է Պոլսի տեղական բարբերին «Ղալաթիո վաշխառուն» վերնագրով, Շելյոկին վերանվա-

¹ Ծարասան, նշված աշխ., էջ 40:

² Ս. Դավթյան, Մարտիրոս Մնակյան, Կենսագրական նշումներ (ԳԱՍ, Ս. Դավթյանի ֆոնդ):

³ Տե՛ս Կենսագրական Մնակյանի:



Մանկանը Շեյխի դերում



նելով Աբրահամ¹: Ըստ Փափագյանի, շեքսպիրյան պիեսի այս աղավաղված բեմադրության մեջ անգամ Շեյլոկ-Աբրահամ-Մնակյանը «ոչնչով ետ չէր մնում Նովելլիից, որն իսկապես փայլում էր այդ դերում»։ Համոզիչ է թվում Փափագյանի այն հայտարարությունը, որ Մնակյանը կերպարին սովել է մեկոդրամատիկ երանգ, առաջին պլանի վրա դնելով Շեյլոկի հայրական վիշտը։ Ըստ Փափագյանի, Մնակյանը կերպարի այսպիսի ընթրնմամբ մոտենում էր Իրվինգին։ Իսկ ինչպես հայտնի է, Իրվինգը շեքսպիրյան դերերում մինչև վերջ չի կարողացել հաղթահարել մեկոդրամայի դերասանին։ Եթե Փափագյանի վկայության մեջ կա ճշմարտություն, ապա կարելի է ենթադրել, որ Մնակյանի մեկոդրամատիկ մեկնաբանության մեջ պետք է լինեին նաև 1881-ին խաղացված Շեյլոկի մոտիվները։

1881—82 թվականներին Մնակյանը քալ առ քալ ավելի է խորացել դասական կոմեդիայի կերպարներում, իսկ մեկոդրաման փոքր տեղ է գրավել նրա խաղացանկում։ Բայց դրա հետ միասին մամուլում այլևս չենք հանդիպում դերասանի խաղի այնպիսի հանգամանակից գնահատումների,

¹ В. Папазян, История развития турецкого театра (ԳԱԹ)։ Փափագյանը գրում է, որ Մնակյանը 1890—900-ական թվականներին բեմադրել է Շեքսպիրի «Ռիչարդ 4-րդը» «Ալփ-Ասլան» վերնագրով։ Փափագյանի ասելով, Մնակյանը եղել է «հոյակապ Ռիչարդ», որին նա ներկայացրել է միջնադարյան օսմանցի նվաճողի կերպարանքով։ Բայց իսկապես 900-ական թվականներին Մնակյանի խաղացանկում եղել են «Ղալաթիո վաշխառուն» և «Ալփ-Ասլան» վերնագրով պիեսներ։ Մեր պրպտումներն այս ուղղությամբ արդյունքի չհանգեցրին։

ինչպես նախորդ երկու տարիներին: Սպանդարյանի ընդարձակ հոդվածների փոխարեն «Մեղու Հայաստանին» հրապարակել է կարճ հաղորդումներ, երբեմն էլ կցկտոր կարծիքներ այս կամ այն դերակատարի մասին և ավելի հաճախ լռել է: «Մշակը» և Գրիգոր Արծրունին, որ երկու տարի առաջ այնպես կրքոտ կերպով ժխտում էին ռոմանտիկական ուղղությունը և կոչ էին անում բեմադրել հայ, ռուս և եվրոպական դասականներին, այժմ լռությամբ էին արձագանքում անպիսի բեմադրությունների, ինչպիսիք էին «Վենետիկի վաճառականը», Մոլիերի «Դոն Ժուանը», Լերմոնտովի «Դիմականահեղեղը», Գոգոլի «Ռևիզորը» և «Ամուսնությունը», Սունդուկյանի «Խաթաբալան» և «Էլի մեկ զոհը»: Այդ է պատճառը, որ Մենսկյանի այս դերակատարումների մասին չնչին բան է հայտնի, իսկ մի քանիսի մասին էլ պատմում են միայն «Արձագանքում» հրապարակված հայտարարությունները:

Թիֆլիսյան շրջանում Մենսկյանի համար պակաս նշանակալից չի եղել նաև ժամանակակից հայ թատերագրությունը: Սունդուկյանի «Խաթաբալա» և «Էլի մեկ զոհ» կատակերգություններում նա հանդես է գալիս Իսայու և Սարգսի դերերով, Ա. Բիշմիշյանի «Օրիորդ Բերոյանց» դրամայում վաճառական Գուլյանի և Մուրացանի «Ռուզանում»՝ Հասան Զալալի դերերով:

«Ռուզանը» առաջին անգամ բեմադրվում է 1882 թվականի փետրվարի 4-ին, Վարդանանց տոնի առթիվ: Մենսկյանի համար Հասան Զալալը տառապող հոր և ազնվա-

կան ծերունու տարբերակներից մեկն էր, որտեղ հեշտությամբ կարող էր պահպանել ոռմանտիկ դերասանի հմայքը և մելոդրամայի վարպետի ներգործման ուժը: Պատկառանք ներշնչող հանդիսավոր ծերունի, արքայաւայել կերպարանք: «Նրա խաղը լիովին համապատասխանում էր իր պատկանելի դերին»¹—գրում է «Կավկազը»: Հասան Զալալը Մնակյանի համար քենեֆիսային դեր էր: Եվ եթե այն նորությունն չէր դերասանի համար, ապա սունդուկյանական կերպարները անպայման նորությունն էին: Այստեղ առավել նշանակալից եղաւ Սարգսի կերպարը:

Մնակյանի Սարգիսը չէր կարող նմանվել ոչ Ամրիկյանի և ոչ էլ Ավալյանի ստեղծած կերպարներին: Նրա դերակատարումը հեռու է եղել տեղական կոլորիտից և սունդուկյանական թատրոնի ոգուց: Սունդուկյանը հատկապես պոլսահայ դերասանների համար վերամշակել է իր «Էլի մեկ զոհը», փոխադրելով այն գրական լեզվի: Մամուլում նույնիսկ ակնարկ է եղել, թե պիեսը ֆրանսիականացվել է²: «Կատկած չկա,—գրում է Մանդինյանը,—որ Մնակյանը լավ կկատարե և Ավալյանի դերը (այսինքն Սարգիսը-Հ. Հ.), բայց չկարծեմ այն տիպը ներկայացնե, ինչ տիպ տեսել ենք մինչև այսօր Ամրիկյանցի և Ավալյանցի խաղով: Մնակյանի Սարգիսը ուրիշ Սարգիս կլինի»: Մանդինյանն իրավացի էր, և ինչպես երևում է նրա հիշատակարանի հաջորդ էջերից, Սարգիս-Մնակյանը չի նմանվել

¹ „Кавказ“, 1882, № 38.

² „Кавказский курьер“, 1881, № 24.

թիֆլիսեցի վաճառականի: Նա նույնիսկ չի էլ փորձել որևէ կերպ ընդգծել տեղական կոլորիտը: Իսկ մամուլի գնահատումներն ասում են, որ Սարգիսը եղել է Մնակյանի լավագույն դերերից մեկը: «Պ. Մնակյանը Սարգիս աղայի դերում ամենամեծ արվեստ ցույց տվեց և ներկայացրեց մի գեղեցիկ տիպ՝ խոսելով առանց կեղծումների, բնականաբար և ազատությամբ, ուստի և կարողացավ հարուցանել ժողովրդի մեջ հոգեկան շարժումն և հաճախակի ծափահարություններ»—գրում է «Մեղու Հայաստանին»¹:

Մնակյանի այս դերակատարումը նույն կերպ են գնահատել նաև ուսական թերթերը: «Կավկազակի կուրյերը» այն բնորոշում է որպես «անկրկնելի տիպ»², որպես «անթերի արտիստական կատարում»³: «Որքան ճմարտություն և ջերմություն կար նրա խաղում, որի գեղեցիկ ապացույցը հանդիսականների միահամուռ կանչերն էին և բազում ծափահարությունները»—գրում է «Տիֆլիսսկիե օբյավլենիյան»⁴:

Այսքան հիացմունքից հետո դժվար է թերագնահատել Մնակյանի դերակատարման արժեքը, այն բանի համար, որ նրա ներկայացրած կերպարը չի եղել տիպիկ թիֆլիսեցի վաճառական: Կերպարի գեղարվեստական ճմարտացիության չափանիշը Մնակյանը չէր կարող որոնել միայն տեղային հատկանիշների ճշգրիտ վերարտադրության մեջ:

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1881, № 7:

² „Ка как ий курьер“, 1881, № 24.

³ Նույն տեղում, № 38:

⁴ „Тифлиссские об'явления“, 1881, № 22.

Կենցաղայնությունն իհարկե հատուկ է Սունդուկյանի կատակերգություններին, բայց դա չէ նրա ռեալիզմի ուժը: Կենցաղայնությունը սունդուկյանական կատակերգության գլխավոր տարրը չէ, և սունդուկյանական կերպարները անկախ տեղայինից, ամենից առաջ գեղարվեստական բարձր ընդհանրացումներ են. խիստ տեղային արտաքինի տակ նրանք իրենց մեջ կրում են համազգայինն ու համամարդկայինը: Մնակյանի Սարգիսը թող չլիներ թիֆլիսցի, թող լիներ պոլսահայ վաճառական: Դրանով կերպարը չէր կորցնի ոչ գեղարվեստական ճշմարտացիությունը, ոչ էլ սոցիալական սրությունը: Նկատենք, որ մամուլն ուշադրություն է հրավիրում ոչ միայն Մնակյանի կատարողական վարպետության, այլև այն հանգամանքի վրա, որ նրա ստեղծած բեմական կերպարը եղել է անկրկնելի, ճշմարիտ, բնական և ամենակարևորը՝ տիպական:

Սարգսի կերպարը Մնակյանի մեջ ավելի էր հաստատում բնավորությունների թատրոնի դերասանին, դասական կոմեդիայի վարպետին: Սա գալիս էր հաստատելու, որ Պետրուշիոն, Ֆամուսովը, Քաղաքապետը, Շելյոկը պատահական հաջողություններ չէին նրա ստեղծագործական կյանքում: Դրանք հատկանշում էին դերասանի շրջադարձը դեպի բեմական ռեալիզմը, որն սկսվել էր նախ մեղոդրամային կերպարներում: Եղավ մի շրջան, երբ Մնակյանի ստեղծագործական անհատականության մեջ համատեղվեցին մեղոդրամայի վարպետը և բնավորությունների թատրոնի դերասանը: Արտաքուստ թվում է, որ ոչինչ ընդհանուր չէր կարող

լինել նրա մեղորդամային ու վողեիլային և դասական դրամատուրգիայի կերպարների միջև, թվում է, որ այդ միմյանցից շատ հեռու թվացող կերպարները Մնակյանի բազմակողմանի տաղանդի տարբեր դրսևորումներն են։ Անկասկած, դերասանի բազմակողմանի օժտվածությունն ու ներքին ճկունությունը փոքր տեղ չունեն այստեղ։ Բայց ամենակարևորն այն ներքին տրամաբանական կապն է, որ կա Մնակյանի ճախորդ և այս շրջանի դերակատարումների միջև. մեղորդամային «ազնվական հայրեր» և հետո՝ Ֆամուսով, Քաղաքապետ, Սարգիս, վողեիլային «կատակախոսներ» հետո՝ Իսայի («Խաթաբալա»), Պողկոլեսին («Ամուսնություն») և այլն։ Առաջին դեպքում գրական կերպարը սխեմա է, երկրորդ դեպքում սխեման կենդանացված է որպես տիպ, մի դեպքում՝ վերացական բարոյախոսություն, մյուս դեպքում՝ սոցիալական և հասարակական չարիքների մերկացում։ Դերասանը մի տեղում հաստատում է բարոյախոս հոր բարոյականությունը, մյուս տեղում ծիծաղում է այդ բարոյականության վրա։ Դասական կոմեդիայի կերպարները պետք է փոխեին Մնակյանի վերաբերմունքը դեպի մեղորդաման, և մեղորդամային կերպարները բոլորովին այլ կերպ պետք է իմաստավորվեին դերասանի աչքում։ Մնակյանի շրջադարձը ոչ թե շրջադարձ էր, այլ շրջափոխություն՝ աստիճանական զարգացում Հյուգոյի և Դյումայի ողորման-տիգմից մինչև Գրիբոյեդովի, Գոգոլի և Սունդուկյանի ռեալիզմը։

1882 թվականի մայիսի 26-ին տեղի է ունենում Թիֆլիսի հայկական թատերախմբի վերջին ներկայացումը¹: Դա ավելի շուտ եղել է հանդիսավոր երեկո, որտեղ ներկայացվել են «Խելքից պատուհասի» առաջին և երկրորդ գործողությունները, Ադամյանը բանաստեղծություններ է կարդացել, մեծարանքի խոսքեր են ասվել և նվերներ մատուցվել խմբի գլխավոր կազմակերպիչին՝ իշխան Սմատունուն, Ադամյանին և Մնակյանին: Սրանով էլ դադարում է, այսպես կոչված «մշտական թատերախմբի» գործունեությունը: Դրանից հետո Ադամյանը մեկնում է Ռուսաստան, իսկ Մնակյանը՝ Պոլիս:

Մնակյանի համար դա եղավ ճակատագրական սխալ, բայց նա շատ ուշ զգաց իր սխալի ծանրությունը:

Թիֆլիսի բեմում Մնակյանը խաղաց ընդամենը երկու տարի, բայց հնարավորություն ունեցավ դրսևորվելու իր անհատականության բոլոր կողմերով, հիմնավորապես և գիտակցորեն ըմբռնելու բեմական ռեալիզմը, մշակելու նոր խաղատոն, մեղոդրամայի դերասանի պաթետիկան, թատերային հնարներն ու պայմանական խաղի ձևերը զուգորդելով կենսական ճշմարտության հետ:

Մնակյանին նույնպես վիճակված էր անցնել այն ճանապարհը, որով գնացին Ադամյանը, Ազնիվ Հրաչյան, Աստղիկը, Սիրանուշը, Մարի Նվարդը, Գարագաշյանները,

¹ Տե՛ս „Тифлиские об'явления“, 1882, № 119.

հետագայում՝ Թրյանցը։ Տարբեր եղան նրանց ճակատագրերը, բայց բոլորի համար ընդհանուր մնաց մի բան. կովկասահայ թատրոնը նրանց արվեստի վրա դրեց ռեալիզմի կնիքը։ Մնակյանը ճիշտ է ըմբռնել և պատկերավոր գնահատել այն փոխհարաբերությունը, որ եղել է կովկասահայ թատրոնի և պոլսահայ դերասանների միջև. «Մենք Կովկասին տվինք մեղոդրամներ, իսկ անոնք մեզի տվին Համլետներ և Օթելլոներ։ Արվեստին խմորը մենք հալթալթեցինք, իսկ արվեստագետներ հոնկե եկան հոս արդեն կաղապարված և կատարելագործված։ Այդպես եղավ Ադամյանի, Հրաչյայի, Թրյանցի և ուրիշներուն համար։ Կովկասի դրոշմը նվիրագործեց զմեզ արվեստագետի կնիքով»¹։

¹ Թեոդիկ, «Ամենուն տարեցույցը», 1923, էջ 354։

ԿՈՐՈՒՍՏՆԵՐԻ ԳՆՈՎ

Մեղք, որ Մնակյանի պես աննկուն, համատ աշխատող մարդ մը իր կյանքին կարևոր մեկ մասը գրեթե ապարդյուն անցուցած եղավ:

Շարասան «Թրքահայ բեմը և իր գործիչները»

Մնակյանը 1882 թվականի մայիսին շտապում էր Պոլիս: Զգու՞մ էր արդյոք, որ դրանով ճակատագրական սխալ է գործում, մտածու՞մ էր երբևէ, որ Պոլսում այլևս հնարավոր չէր վերակենդանացնել ի հիմանե փլված հայ թատրոնը: Այստեղ սխալի գիտակցությունն էլ քիչ էր նրան ետ կանգնեցնելու համար: Մնակյանին ոչինչ չէր մնացել անելու, Պոլիս դառնալուց բացի: Թիֆլիսի «Հայ թատրոնի մշտական խումբը», որ պահվում էր Նապոլեոն Ամատունու և ուրիշների մեկենասությամբ, կազմալուծված էր: Նոր խումբ կազմելու հեռանկարը հավատ չէր ներշնչում. դերասաններն իրենք էին պատրաստվում ստանձնելու խմբի պահպանման

գործը, ապավինելով ապագա ներկայացումներից ապաստող հասույթներին: Եվ այստեղ նպատակահարմար էլքը Պոլսի ճանապարհը բռնելն էր, ուր նրան էր ապաստում Վարդովյանից ժառանգություն մնացած թուրքերեն լեզվով խաղացող հայ դերասանների խումբը:

Պոլսում Մնակյանն իրեն գտնում է նույն տարտամ ու անորոշ վիճակում, ինչ որ Կովկաս մեկնելուց առաջ: Խմբի դերասանապետությունը նա հանձնել էր դերասան Տիգրան Թոսպատյանին, որը կարճ ժամանակ անց միացել էր Թովմաս Ֆասուլյանյանի թատերախմբին և անցել արտասահման: Մնակյանի դերասաններից ոմանք հրաժարվել էին բեմից, ոմանք էլ ապաստանել էին Սերովբե Պենկլյանի օպերետային թատրոնում: Նրանք, ովքեր դուրս էին մնացել Ֆասուլյանյանի և Պենկլյանի թատերախմբերից, կազմել էին առանձին խումբ և դեպքից դեպք պատահական ներկայացումներով երևում էին Պոլսի արվարձաններում:

Մնակյանին հաջողվում է իր շուրջը համախմբել այս դերասաններին, որոնց մեջ էր նաև Մարի Նվարդը: Ամբողջ մայիս ամսվա ընթացքում այս խումբը «Օսմանյան թատրոն» անվան տակ, Մնակյանի գլխավորությամբ թուրքերեն լեզվով ներկայացումներ է տալիս Պոլսի «Ծահգադե բաշը» թատերասրահում: Մնակյանը ներկայացումները շարունակում է նաև ամսուվա ընթացքում, իսկ աշնանը փորձում է պաշտոնական ձև տալ իր խմբին, նպատակ ունենալով Պոլսում հիմնել մշտական դրամատիկական թատրոն: 1882 թվականի հոկտեմբերի 25-ից սկսվում են այդ թատրոնի ներկայացումները և կան ժամանակ անց ընդհատվում:



Մնականը 90-ական թվականներին



Այն ժամանակ, երբ Մնակյանը ջանքեր էր գործ դնում դրամատիկ թատրոն հիմնելու, Բերայի «Կոուսասան» կոչված թատրոնի շենքում պարբերական ներկայացումներ էր տալիս Պենկլյանի օպերետը: Պենկլյանը Մնակյանին իր խումբն է հրավիրում որպես ռեժիսոր և դերասան: Ներկայացումները մի շրջան շարունակվում են Պոլսում, այնուհետև, Մնակյանը խմբի հետ միասին մեկնում է շրջագայությունների՝ Սալոնիկ, Դարդանեղ, Լիմնոս և այլ քաղաքներ: Այդ ընթացքում նա մասնակցում է օպերետի բոլոր ներկայացումներին որպես «ստաջին բարիտոն», կատարելով իր նախկին դերերը:

Մնակյանի բացակայության ժամանակ նրա խմբի գործունեությունն ընդհատվում է: Դերասաններից մի քանիսը՝ Մանուկ Սիսակը, Հարություն Ալիքսանյանը, Տիգրան Սանջակյանը և ուրիշներ չիմանում են թուրք դերասանապետ Քյուչուկ Իսմայիլի թատերախմբին: Պոլիս վերադառնալուց հետո նա նորից ձեռնամուխ է լինում թատերախմբի վերականգնմանը: Բայց հաստատուն թատրոնական կազմակերպություն հիմնելու համար նյութական միջոցներն էին պակասում: Մի քանի ներկայացումներից հետո Մնակյանին դարձյալ սպասում են նյութական վնասն ու սնանկացումը: Իսկ Պոլսի միակ կանոնավոր թատերախումբը դարձյալ Պենկլյանի օպերետն էր: 1883 թվականի շրջագայությունների ընթացքում այս խումբն անցնում է նաև Աթենք և փայլուն հաջողությունից հետո պատրաստություն տեսնում անցնելու Եգիպտոս: 1884-ի գարնանը Պենկլյանի օպերետը

մեկնում է Եգիպտոս, խմբի մեջ ունենալով Սիրանուշին, որպես առաջատար դերասանուհի և Մնակյանին, որպես ռեժիսոր:

Ներկայացումներն սկսվում են Կահիրեի «Էոզաբեիե» պարտեզի ամսուային թատերասրահում: Սիրանուշի կողքին հավասար հաջողությամբ փայլում է Մնակյանը իր «առաջին բարիտոնի» դերերգերով: Նա բացառիկ հաջողությամբ է կատարում Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղայի դերը Չուխաջյանի համանուն օպերետում: Մնակյանն այս դերում ավելի հետաքրքիր գտնվեց, քան Թագվոր Նալյանը, որն այս դերի առաջին ստեղծողն էր, քան Պենկլյանը, որի դերակատարումը երկար ժամանակ համարվել էր անգերազանցելի և այնպես էլ գնահատվել էր աթենական թերթերում¹: Ծարասանի վկայությամբ, Մնակյանը մուշկիսի վարպետությամբ է ներկայացրել նաև «Մենելալի բազմակնճիռ դերը»²:

Այս շրջանում Պենկլյանի օպերետային թատրոնը եզակի երևույթ էր Մերձավոր արևելքում, եզակի, որպես ժամանակակից պրոֆեսիոնալ թատրոն, եզակի՝ իր բնույթով և խաղացանկով: Հունաստանում և Եգիպտոսում թատրոն հաճախող հանդիսատեսն առաջին անգամ էր ունկնդիր լինում արևելյան երաժշտության եվրոպական ոճով կատարման, իսկ Պոլսում և Մերձավոր արևելքի մյուս խոշոր քաղաքներում օպերետը դարձել էր ամենասիրելի թատերական ժանրը: Վարդուլյանի թատրոնի փակումից հետո Պոլսում

¹ Ծարասան, նշված աշխ., էջ 55:

² Նույն տեղում, էջ 40:

այս խմբին էր պատկանում եվրոպական տիպի ներկայացումների մեծաշնորհը: Նրա հանդիսատեսների շրջանը անհամեմատ լայն էր ու բազմապիսի, քան Վարդովյանի թատրոնինն էր եղել: Որպես օպերետային դերասան Մնակյանն այստեղ դրսևորվում է իր անհատականության այն կողմերով, որոնցով կատարելագործվել էր դասական կոմեդիայի կերպարներում: Այսպես էր ներկայացնում նրան «Արևելյան մամուլը»: «Պարոն Մնակյանի տաղանդն, եղերական, մանավանդ կատակերգակի մասն, անժխտելի է: Ունի ճշմարիտ դերասանի բնատուր ձիրք, որ ավելի կատարելագործվելով Եվրոպա, կրնար առաջին կարգը բռնել թերևս»¹:

Այստեղ ուշադրություն է գրավել Մնակյանի արվեստի էական կողմերից մեկը՝ կատակերգականի և դրամատիկականի համատեղումը: Պատահական չէր, որ նրա արվեստի այս առանձնահատկությունը երևում էր օպերետային ժանրում: Մենելավի և Հոր-հոր աղայի կերպարները հենց այդպիսին են՝ խաբված ծերունիներ, կյանքի կոմիկական հանգամանքներում: Երկուսի մարդկային արժանապատվությունն էլ ոտնահարված է. մեկի կնոջն են խլել, մյուսի՝ աղջրկան: Երկու կերպարներն էլ ստեղծված են այսպես կոչված, «գրան պրեմյեր» դերասանական ամպլուայի սխեմայի վրա և երկուսն էլ «գրան պրեմյերի» պարողիան են: Այս դերակատարումներում Մնակյանը համատեղում էր դասական կատակերգության դերասանին և մեղոդրամայի վար-

¹ «Արևելյան մամուլ», 1884, էջ 517:

պետին: Քննադատի աչքին աննկատ չի մնացել նաև Մնակյանի՝ խարակտերային դերասանի տաղանդը և ներքին կերպարանափոխման վարպետությունը. «Ինքն իրմով չգբաղվիր տեսարանին վրա, այլ իրմով կջանա գրավել ունկնդիրներու բոլոր ուշն ու աչքը, այնպես որ իր ընտրած դերերուն մեջ ինք չէրկիր, այլ այն անձն, որու լեզուն, ձևերն ու շարժումները քաջ գիտե»¹:

Մնակյանը մի շրջան մնում է օպերետում: Խմբի հետ նա երկրորդ անգամ է այցելում Եգիպտոս: Կահիրեի «Խտիվիալ» կայսերական թատրոնի դռները լայն բացվում են Պենկլյանի խմբի սուաջ, և հաջողությունն ավելի մեծ է լինում, քան նախորդ անգամ: Մնակյանի կենսագրի վկայությամբ, նա այս շրջանում «շատ փալլուն ու շողշողուն գնահատման կարժանանա թատերասեր հասարակութենեն իր ներկայացուցած «Ժիրոֆլե-Ժիրոֆլայի» մեջ Բոլերոյի, «Օրֆեոսի» մեջ Պլուտոնի, «Մադամ Անգոյի» մեջ Բոնբոնեի դերերով»²:

Զնայած օպերետում ունեցած հաջողությանը, այդ ժանրը Մնակյանին այլևս չէր գոհացնում: Դրամատիկ թատրոն հիմնելու միտքը նրան հանգիստ չի տալիս: Այդ թատրոնը, որի մասին նա մտածում էր դեռ նախքան Կովկաս մեկնելը, վերջնականապես կազմակերպվում է 1885 թվականի սկզբին «Օսմանյան դրամատիկ թատերախումբ» անվան տակ: Թատերախմբի գլխավոր դերասաններն

¹ «Արևելյան մամուլ», 1884, էջ 517:

² Կենսագրական Մնակյանի, էջ 9:

Էին Մարի Նվարդը, Մանուկ Սիսակը, Հարություն Ալիքսան-
յանը, Ռուբեն և Աղավնի Բինենմեհյանները, Միքայել Չափ-
րաստը և ուրիշներ: Մնակյանի թատրոնը նորություն էր
մայրաքաղաքում: Վարդուլյանի թատրոնի փակումից հետո
թատերական ձեռնարկումներից ոչ մեկը կանոնավոր և
տևական գործունեություն չէր ունեցել, եթե չհաշվենք
Պենկյանի օպերետը, որը մեծ մասամբ Պոլսից դուրս էր
հանդիսատես որոնում: Մնակյանի թատրոնի գործունեու-
թյան տարիներին Պոլսում ժամանակակից եվրոպական
տիպի ներկայացումներ գրեթե չկային արդեն: Բացառու-
թյուն էին կազմում ֆրանսիական և իտալական երկրորդա-
կան թատերախմբերի հազվադեպ այցելությունները Բերա:
Գրաքննությունից ազատ էին միայն թուրքական զավեշտա-
խմբերը: Կառավարության աչքում այս արհամարհված
ժանրը ոչ վտանգ և ոչ էլ արժեք էր ներկայացնում: Սա
«օրթա օյունու»-ի մի տեսակն էր «թյուլուաթը» անունով, որ
իր բնույթով շատ էր հեռու գրական թատրոնից: «Թյուլուաթը»
իմպրովիզացիայի թատրոն էր, որտեղ խաղացվում էին
էժան ու գոեհիկ զավեշտներ, հանպատրաստից հորինված
և ձևված ավանդական պոեմների վրա: Այս խմբերի խաղա-
ցանկում կային նաև Մուիերի և Գոլդոնիի կոմեդիաներից,
թուրքացված ձևով: Այստեղ փոխվում էին պերսոնաժների
անունները, մտցվում նոր պերսոնաժներ, նոր տեսարաններ
և այլն: Ինչպես «օրթա-օյունուն», «թյուլուաթը» ևս խաղաց-
վում էր առանց գրական տեքստի, իսկ պոեմները շատ ան-
գամ հորինվում էին ներկայացումից մեկ—երկու ժամ առաջ,

սրճարանում կամ գինետանը: «Թյուլուաթը» նույնպես ունեցել է իր վարպետները, որոնցից առավել հայտնի են եղել Ապտին և Շևգը Հասանը: Եվրոպական ժամանակակից թատերական կյանքի ֆոնի վրա թուրքական էկզոտիկ թատրոնը հետաքրքիր էր այնքանով, որ պատմությանն էր պատկանում, գալիս էր դարերի խորքից, բերելով իր հետ արևելյան միջնադարյան թատերախաղերի ավանդները: Այդ ավանդներն իհարկե վաղուց վերասերվել էին, կորցրել իրենց, հասարակական հողը, և XIX դարում ստեղծված «թյուլուաթը» ավելին չէր, քան գոեհիկ զավեշտախոսություն և էժան բուֆոնադա: Այս միջավայրում Մնակյանի կազմակերպած «Օսմանյան դրամատիկ թատերախմբի» կազմակերպումը երևույթ էր, որքան էլ որ սահմանափակված լինեին այդ թատրոնի հնարավորությունները, որքան էլ այն ցածր լիներ Պոլիս այցելող եվրոպական թատրոններից: Իր դարը վաղուց ապրած էկզոտիկ թատրոնի կողքին կանգնած էր եվրոպական տիպի թատերախումբը:

«Օսմանյան դրամատիկ թատերախմբի» ներկայացումներն սկսվում են Սկյուտարի «Չիֆթլիկի» թատերասրահում, 1885 թվականի հունվարից: Կիրակի օրերին խումբը ներկայացումներ է տալիս Բերայի «Կոնկորդիա» թատերասրահում: Բեմադրվում էր հիմնականում 70-ական թվականների խաղացանկը, որի լավագույն նմուշներից էին «Քամելազարդ կինը» և Օկտավ Ֆելլեի «Ռալիլան»: «Քամելազարդ կինը» երկար ժամանակ մնում է խաղացանկի կենտրոնում, որպես Մնակյանի այս շրջանի գործունեության ամենալուսավոր կետը: Սա եղել է ուժեղ դերասանական անսամբլի

176

ներկայացում: Ժամանակակցի հիշողության մեջ վառ են տպավորվել Մնակյանի Արմանը, Մարի Նվարդի Մարգարիտը, Սիսակի Դյուվալ-հայրը և Ալիքսանյանի Վարվիլը: «Այսքան կատարյալ կազմով «Քամելազարդ կին»-ի ներկայացում մեր մեջ չէ եղած բնավ, իսկ օտարներու մեջ՝ հազվադեպ»—գրում է նա¹: Ներկայացման կենտրոնում են եղել Մնակյանը և Մարի Նվարդը: «Արման Դյուվալի գլխավոր և առաջնակարգ դերը Մնակյան շատ մեծ արվեստով կկատարեր,—պատմում է մյուս ականատեսը,—հանդիսականներու կուրծքին տակ հրդեհներ, ալեկոծություններ կամ խաղաղ, կապույտ երկինքներ հարուցանողը կըլլար իր այնքան վարպետ ու բնականացած շարժ ու ձևովը, ձայնին ելևէջովը կամ աչքերուն արցունքներովը»²:

Մնակյանի խաղընկերն այս ներկայացման մեջ Մարի Նվարդն էր: Արման-Մնակյանը Մարգարիտներից ոչ մեկին այնքան չէր սիրել, որքան Մարի Նվարդին: Այս տաղանդավոր դերասանուհին իր ճակատագրով կապված էր Մնակյանի հետ. նրա հետ էր եղել գավառական տուրներներում, նախքան Թիֆլիս մեկնելը, աճել էր նրա ձեռքի տակ և նրա դերուսուցչությամբ դարձել «կատարյալ արվեստագիտուհի մը»³: Ընդառաջ գնալով դերասանուհու տաղանդին ու նախասիրություններին, Մնակյանը նրան էր հարմարեցրել նորակազմ թատրոնի խաղացանկը: Մարգարիտ Գոթյեն,

¹ Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, Փարիզ, 1929, էջ 394:

² «Սուրհանդակ», 1904, թիվ 1530:

³ Շարասան, ճշված աշխ., էջ 124:

Կոմսուհի Էլեոնորան («Դալիլա»), Կատրին Հովարդը «Օսմանյան դրամատիկ թատերախմբում» չունեցան ավելի լավ դերակատարուհի, քան Մարի Նվարդը։ Արտաքուստ աննկատ, մանկականորեն պարզունակ, միշտ թախծոտ, բայց բեմում հմայքով ու ջերմությամբ լիքը, ծալահեղորեն տրամադրության դերասանուհի։ Այսպես է մեզ ներկայանում կերպարը այն դերասանուհու, որի անպասելի և ողբերգական մահը առաջին ծանր հարվածն էր Մնակյանի թատրոնին։

1885-ի մայիսի 16-ին «Շահգադե բաշը» թատերասրահում ներկայացվում է «Քամելազարդ կինը»։ Թատրոնը լեցուն է հանդիսատեսներով։ Ամեն անգամվա նման «Մնակյան անթերի հարսնատությանը կանձնավորներ Արմանը»¹։ Անթերի հարսնատությանը Մարին ժպտում, լաց է լինում և... մեռնում։ Վարագույրն իջնում է։ Հանդիսասրահը որոտում է խելակորույս ծափերից, բայց դերասանուհին դուրս չի գալիս հանդիսատեսի ծափերն ընդունելու։

Մարի Նվարդը իսկապես մեռած էր։

Գլխավոր դերասանուհու մահը ամենածանր վիշտն էր Մնակյանի համար։

—Մեռնողը Մարին չէ, մեռնողը մենք ենք,—ասում է Մնակյանը դերասանուհու թաղման ժամանակ։ Այդ կորուստը ողբերգական սկիզբ էր դնում ապագայի մտահղացումների առաջ։

¹ Թեոդիկ, Ամենուն տաբեցույցը, 1929, էջ 395։

«Օսմանյան դրամատիկ թատերախումբը» պոլսահայ թատրոնական կազմակերպություններից ամենավերջինն էր, ամենաերկարատևը և «ամենեն դժբախտը»: Ապագգայնացումը, որ միշտ սպառնացել էր արևմտահայ թատրոնին, այստեղ վերջնական ավարտին է հասնում: Զախողված տեսնելով իր բոլոր ծրագրերն ու մտահղացումները, Մնակյանը թատրոն էր հիմնել թուրք հանդիսատեսի համար, քայց թատրոնի խաղացանկում չկային թուրք հեղինակների գործեր: Դրանով էլ Մնակյանի հիմնած թատրոնը մի քայլ ետ էր Վարդուկյանի «Օսմանյան թատրոնից», որի խաղացանկում եղել էին ոչ միայն եվրոպական թարգմանություններ և հայ պատմական ողբերգություններ, այլև ժամանակակից թուրք հեղինակների պիեսներ, նաև՝ թուրք դերասաններ: Իսկ հայատառ թուրքերենով թարգմանված եվրոպական մեյրոդրամաներ խաղացող և հայկական արտասանությամբ թուրքերեն խոսող հայ դերասանների խմբին դժվար թե կարելի լիներ թուրքական թատրոն անունը տալ: Բեմում հայերեն լեզուն արգելված էր, և Մնակյանի թատրոնը թուրքական կարելի էր անվանել այնքանով, որքանով թուրքական կարելի է անվանել Պոլսում հայատառ թուրքերենով հրատարակված մամուլը: Մնակյանի թատրոնն արևմըտահայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի վերասերումը, ապագգայնացումն էր հատկանշում: Դա արևմտահայ թատրոնի ճգնաժամի ամենաուժեղ արտահայտությունն էր, և նրան

վերջնական կործանումից փրկողը թերևս «Օսմանյան» անունն էր:

Թատրոնի խաղացանկը նույնն էր, ինչ 60—70-ական թվականներին, բայց նրանից հանված էին Վոլտերը, Մոլիերը, Հյուգոն, անգամ՝ Դյումա-հոր որոշ պիեսներ, հանված էին բոլոր պատմական դրամաները, անկախ նրանից, ինչ հեղինակի էին պատկանում՝ թուրք, հայ, թե՛ եվրոպական: Բեմում խոսք չպետք է լիներ ոչ թուրքական, ոչ էլ հայկական հայրենասիրության մասին, իսկ «հայրենիք» բառն ընդհանրապես արգելված էր: Խաղացանկում բացառված էին նաև Շեքսպիրը և Օիլերը, բացառված էին բոլոր այն պիեսները, որոնցում որևէ բառ հանդիսատեսին մտածել կարող էր տալ սոցիալական և ազգային անհավասարության, հեղափոխության և սահմանադրության կամ ընդհանրապես հասարակական առաջադիմության մասին: Այս բառերն անգամ հանված էին թուրքական բառարանից: 1885 թվականից հետո Թուրքիայում արգելքի տակ էին Վոլտերը, Տոլստոյը, Բայրոնը, Օիլերը, պատմաբաններ Վեբերի, Ֆայֆի և Սոլովյովի երկերը, իսկ թուրքական «Դարյուֆույունու» («Գիտությունների տուն») կոչվող համալսարանում արգելված էր փիլիսոփայության, պետական իրավունքի և բնական գիտությունների դասավանդումը¹:

Տալով իր թատրոնին «Օսմանյան» անունը, Մնակյանը

¹ А. Ф. Миллер, Пятидесятилетие младотурецкой революции. Москва, 1958, стр. 41—42.

ձեռք էր բերել ներկայացումներ տալու պետական արտոնագիր և հարկադրված էր ենթարկվելու համիդյան գրաքննության ամենաձայրահեղ, ծիծաղելիորեն դաժան սահմանափակումներին: Նա դեռևս լրիվ խորությամբ չէր զգում այն ողբերգությունը, որ վիճակված էր արևմտահայ թատրոնին, ամբողջ արևմտահայ մշակույթին և ընդհանրապես արևմտահայությանը: Նա թերևս չէր էլ մտածում, որ այդ ճրգնաժամը երեք տասնամյակ էր տևելու: Կարծելով, որ դեռ հնարավորություն կունենա վերականգնելու հայ թատրոնը, Մնակյանը փորձում է հայերեն թարգմանություններից կազմել իր խաղացանկը: Նա ֆրանսերենից հայերենի է թարգմանում մոտ տասնհինգ պիես, դրանց թվում Ժ. Օնեի «Դարբնոցապետը», Օ. Ֆելլեի «Աղքատ երիտասարդի վեպը», Ժ. Բուշարդիի «Անիրավություն և պատիժը», Ա. Բուրժուայի «Կույր զորապետը», Ա. դ'Էնների «Երկու որբուհիները», փոխադրում է մի քանի կոմեդիաներ՝ «Ժամագործին գլխարկը», «Ապարանջանը», «Անձանոթը» և այլն: Սակայն Մնակյանի փորձերն ապարդյուն են անցնում. նա ստիպված է լինում թուրքերենի վերածել իր հայերեն թարգմանությունները¹: Ընդհանրապես ապարդյուն են անցնում նրա հայ թատերական կյանքի աշխուժացման փորձերը: Մնակյանին հայկական ներկայացումների իրավունք չի տրվում²:

¹ «Մնակյան իմ հուշերուս մեջ» (ձեռագիր հատվածներ Լ. Ճ. Սիրունու «Հուշերուս գրքից», ստացված անձնական նամակագրության միջոցով):

² Գ. Ստեփանյան, Արուսյակ Փափագյան, էջ 101:

Գրաքննական սահմանափակումները տարեցտարի ընդունում են ավելի ծայրահեղ ձևեր: 1888 թվականին Թուրքիայում հրապարակված մամուլի վերաբերյալ նոր օրենքները արգելում են լրագրերում տպել արտասահմանում տեղի ունեցող քաղաքական մանիֆեստացիաների և պալատական հեղաշրջումների մասին, կետադրական նշաններից արգելվում է բազմակետը՝ «անհաճո եկթադրությունների առիթներ չտալու» և հասարակության «հանգստությունը չխանգարելու համար»: Այս տարիներին և հետագայում գնալով մեծանում է արգելված բառերի ցանկը: Դրանց մեջ էին մտնում «եղբայր», «անցյալ» «արդարություն», «աստղ», «ծեր», «քիթ» և բոլոր այն բառերը, որոնք հեռավոր ձևով կարող էին կապ ունենալ փառիշահի անձնավորության կամ քաղաքականության հետ: Մնակյանը հուսահատորեն ու դառնությամբ գրել է. «Թվական չմնաց, Անցյալը մոռացվեցավ, Արդարությունն անհետացավ, Ծեր, Քիթ բառերը ջնջվեցան: Պիեսները նախապես գրաքննիչներու տեսողության բովե՛ն կանցնեին, բայց անկե ետք իբրև քաղաքական դատապարտյալներ՝ ուստիկանության դուռն ալ սկսան դրկվիլ: Գրաքննիչներեն պիես մը ազատելու համար, հարկ էր կաշառք տալ՝ մինչև 20 ոսկի»¹:

Այս նույն ժամանակ Մնակյանի թատրոնն ուներ մի գորեղ մրցակից: Դա Պենկլյանի օպերետն էր, որ երբեմն իր մեջ էր առնում Մնակյանի խմբի դերասաններից ոմանց: Այդ մրցակցությունն սկսվում է թատերախմբի կազմակերպ-

¹ Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1927, էջ 419:

ման օրվանից: 1885 թվականի գարնանը Պենկյանը վերադառնում է հերթական եգիպտոսյան տուրնեից, իր խումբը հրավիրում Մնակյանի դերասաններից մի քանիսին և տանում Զմյուռնիա: Մնակյանի խումբը քայքայման առաջ է կանգնում, իսկ Պենկյանի խումբը Զմյուռնիայից վերադառնում է գրեթե սնանկացած և միանում Մնակյանին: Նրանց համագործակցությունը տևում է երկու տարի (1886—1888) և ավարտվում նրանով, որ Պենկյանը վերակառուցում է իր խումբը և նորից մեկնում շրջագայության: Մնակյանն այս խմբի հետ երրորդ անգամ է գնում Եգիպտոս: Պոլիս վերադառնալուց հետո նրան հրավիրում են Բարձրագույն դուռ և առաջարկում դառնալ Համիդի պալատական թատերախմբի դերասանապետը: Մնակյանի այս պաշտոնը, հավանաբար, ամիսներ է տևել. հայտնի չէ, թե երբ և ինչպես է ընդհատվում այն: Բայց հայտնի է, որ այդ ընթացքում նրա իսկական թատերախմբի գործունեությունը չի ընդհատվել: Պառակտումներին ու քաժանումներին վերջ տալու համար նա իր թատրոնում հաստատում է խստագույն կարգապահություն՝ մի կարգ, ըստ որի, դերասաններից ոչ մեկն այլևս իրավունք չպիտի ունենար մասնակցելու ուրիշ խմբերի ներկայացումներին:

Սկսած 1890 թվականից Մնակյանի խումբը վերջնականապես հաստատվում է Պոլսի արվարձաններից մեկի՝ Գատըզյուղի փայտաշեն թատրոնում:

Գնալով նեղանում է նրա թատրոնի գործունեության ոլորտը, սահմանափակվում է հանդիսատեսների շրջանը: Բերայում տրվող ներկայացումների թիվը տարեցտարի

նվագում է: Գրաքննական հալածանքին միանում են
 նյութական դժվարությունները, անհասույթ ներկայացում-
 ները: Գրեթե դատարկ հանդիսաւարահների առջև են խաղաց-
 վում «Դարբնոցապետը», «Տիկին Օրբեն», «Դալիլան»,
 «Քամելազարդ կինը»: Մնակյանը հարկադրված է լինում
 ավելի հազվադեպ ներկայացնել «նուրբ պիեսներ», դրանց
 փոխարեն խաղացանկ մտցնել ցնցող և տեսարանային
 ներկայացումներ՝ ինը, տասը պատկերից, կառուցված արագ
 զարգացող գործողության վրա, լիքը առեղծվածներով ու
 առեղծվածների լուծումներով, հետապնդումներով, սպանու-
 թյուններով ու թունավորումներով: Այդպիսի պիեսներ էին
 նրա բեմադրած «Մոմե արձան շինողը», «Քողարկ-
 լալ կինը», «Կարմիր կամուրջին ոճիրը», «Միսկ փո-
 ղոցին ոճիրը», «Բանտարկյալ հոր բանտապան որդին»,
 «Վրեժխնդիր մայրը» և այլն: Հետագայում նա շատ ստիթներ
 է ունեցել կշտամբանքներ լսելու, թե ինչու չի ներկայացնում
 ֆրանսիական խաղացանկի լավագույն գործերից: Խոսքը
 վերաբերում էր Էմիլ Օժեի, Էմիլ Զաքրի, Օկտավ Միրբոյի և
 Ժորժ Օնեի դրամաներին, որոնք այդ տարիներին շատ էին
 տարածված Փարիզի բեմերում: Սրանք Մնակյանի ամենա-
 սիրելի հեղինակներն էին, բայց նա ցավով խոստովանում էր,
 որ այդ հեղինակներին բեմադրելու համար իր թատրոնին
 և՛ կրթված դերասանն էր պակասում, և՛ կրթված հանդիսա-
 տեսը: Մտավորականությունը, որ նրա թատրոնի հանդիսա-
 տեսների փոքր մասն էր կազմում, դերասանապետից
 պահանջում էր «լուրջ և նուրբ պիեսներու ներկայացումներ»:



Տեսարան «Սյուզան Ինթեր» ներկայացումից:
Կենտրոնում՝ Մանվանը:



Մնակյանը, որ շատ լավ գիտեր, թե ինչ ասել է լուրջ խաղացանկ, իրեն ուղղված կշտամբանքներին ստիպված էր պատասխանել. «Ոչ, բարեկամս, լավ է, բայց միայն է ձեր գաղափարը: Ֆրանսիացիք այնչափ զարգացած, նրբացած են, որ իրենց ակտրժամ ու գրած գործերը միայն իրենց հատուկ են: Մենք տակավին իմացական կարողության այդ աստիճանին չենք հասած. այդ տեսակ գործերով, թե ժողովուրդը կձանձրացնենք, և թե մենք անոթի կմնանք¹»:

Մնակյանին ու նրա դերասաններին ամենից ավելի սպառնալիս է եղել «անոթի մնալու» վտանգը: Եվ դրա համար ինչ էր մնում անել դերասանապետին, եթե ոչ՝ պարբերաբար «թարմացնել» խաղացանկը՝ կարդալ ժամանակին տարածված մոդայական, արկածային վեպերը և նրանցից սարքել պիեսներ, անընդհատ նոր թարգմանություններ կատարել, բեմադրություններ պատրաստել ամենաշատը մեկ շաբաթվա ընթացքում: Եվ այս ամենը նրա համար, որ կարողանա աշխատավարձ վճարել դերասաններին, զգեստներ ու դեկորներ գնել եվրոպացի անտրեպրենյորներից, կաշատել գրաքննիչներին և այլն: Մնակյանը գնալով ավելի է համոզվում, թե որքան անհեռանկար է իր բռնած գործը: Ամեն առիթով նա ստիպված էր խոստովանել այդ բանը. «Մուրալը կամ անոթութենե մեռնիլը այս վիճակեն հազար անգամ նախամեծար է, բայց ինչ օգուտ, գործին մեջ արվեստի խեղություն կա²»:

¹ Կենսագրական Մնակյանի, էջ 10:

² Նույն տեղում, էջ 11:

Այնուամենայնիվ նյութական վնասը շարունակում է հետապնդել Մնակյանի թատրոնին: Խումբը վերածվում է մի տեսակ շահակցական ընկերության և բոլոր տեսակի վեճերն ու գծադրությունները գնում են այս հողի վրա: Մինչև 1892 թվականի աշնան սկիզբը խումբը երկու անգամ պառակտվում է: Դերասանների մեծ մասը, դժգոհ ներկայացումներից ստացվող եկամուտներից, լքում է դերասանապետին և առանձին թատերախմբով մեկնում Բուրսա: Դերասանապետը մնում է գրեթե բոլորովին մենակ: Այդ նույն ժամանակ թուրք դերասանապետ Քյուչուկ Իսմայիլը փորձում էր օպերետի խումբ կազմել: Մնակյանը ջանում է նրան համոզել ետ կանգնելու այդ մտքից և ձեռնարկել դրամատիկ ներկայացումների: Բայց Իսմայիլը, որ նպատակ էր դրել օպերետի ձևով բեմադրել «Կարմենը» (Ժ. Բիզեի երաժշտությամբ), ետ չի կանգնում իր մտքից: Հակառակ Մնակյանի սպասումների, այս ներկայացումը հաջողվում է: Փորձերը տևում են մեկ ամսից ավել՝ մի քան, որ հազվագյուտ երևույթ էր (սովորաբար Մնակյանի թատրոնի ներկայացումները պատրաստվելիս են եղել ամենաշատը մեկ-երկու շաբաթում): Մնակյանը պատրաստում է Ցունիգայի դերերգը, իսկ Կարմենին՝ Գոհարիկ Շիրինյանը, որ Պենկլյանի թատրոնի աստղերից էր: Այս բեմադրությունը մի քանի անգամ հաջողությամբ կրկնվում է «Դիրեքտոր-Արաս» թատերասրահում, բայց վերջին ներկայացումներից ստացված գումարն այնքան քիչ է լինում, որ իտալական երաժշտախմբին վճարելուց հետո չնչին քան է մնում:

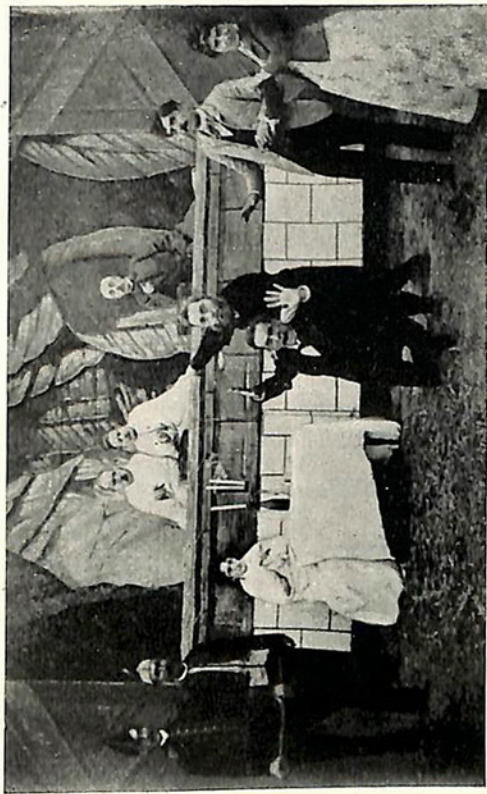
Օպերետն ու եվրոպական երաժշտությունը ամենևին
նպատակահարմար չէին Պոլսի արվարձանների հանդիսա-
տեսի համար: Բերայի ներկայացումների մենաշնորհը
պատկանում էր հիմնականում եվրոպական թատերախմբե-
րին ու դերասաններին, իսկ հայ դերասանների և Մնակ-
յանի գործունեության ասպարեզը մեծ մասամբ արվարձան-
ներն էին կամ գավառները: Իսկ այստեղի հանդիսատեսի
համար անհամեմատ դյուրամարս էին արկածային մելոդրա-
մաները և պարզունակ զավեշտները:

Թատրոնի խաղացանկում կային նաև դասական մելո-
դրամայի նմուշներ, ինչպես Վ. Դյուկանժի «Երեսուն տարի
կամ խաղամոլի կյանքը», Թ. Բարոյերի «Փարիզի աղ-
քատները», Ֆ. Պիայի «Փարիզի հնահավաքը» և «Տա-
ռապանքի մարդը», Օ. Ֆելլեի «Աղքատ երիտասար-
դի վեպը»: Սրանց կողքին զգալի թիվ էին կազմում
և այն պիեսները, որոնք ժամանակին գրվել, թարգմանվել
ու խաղացվել են հարյուրավոր օրինակներով: Կենդանի
բնավորությունների ու տիպերի փոխարեն՝ պիեսից պիես
թափառող ավանդական դիմակներ, կրկնվող բեմական
հանգամանքներ, դրամատիկական հանգույցի լուծման մի
քանի տարբերակներ, չարի ու բարու վերացական հակադրու-
թյուն ու նախվ քարոյախոսություն, շաբլոն ձև և պարզունակ
միտք: Հիմնականում սրան էին հանգում Քաավիե դ'Մոնտե-
պենի, Փյուլ Մարիի, Անիսե Բուրժուայի և մյուս երկրորդա-
կան հեղինակների գործերը, որոնք տարիներ շարունակ
մնում էին «Օսմանյան դրամատիկ թատերախմբի» խաղա-
ցանկում: Այսպիսի գրական հիմքի վրա միշտ չէր կարելի

ստեղծել բարձր բեմական արվեստ: Եվ ժամանակի ընթացքում խաղացանկն իր կնիքն է դնում Մնակյանի խաղակերպի վրա. նա աստիճանաբար կորցնում է այն, ինչ ձեռք էր բերել տալը տարի առաջ: Նրա որոշ դերակատարումներ, ոչ զերծ տաղանդի փայլատակումներից (Ժիլբեր-«Միսք փողոցի ռճիրը», Նոտար-«Աղքատ երիտասարդի վեպը») ցույց էին տալիս, որ նրա մեջ չէր խաթարվել ստեղծագործող արվեստագետը: «Ամեն պարագային վարպետի պես կիսողա իր արվեստին կանոնադրապես տեր», գրել է նրա քննադատներից մեկը, բայց և հիշեցրել. «քիչ մը նվազ դյուրաբորբորություն և ավելի խտացյալ հանդարտորեն զորավոր հուզում կուզենք որ ունենար»¹: Մոմեն արձաններ շինողի դերում (Ք. դ'Մոնտեպլեն՝ «Մոմեն արձաններ շինողը») Մնակյանը կարողացել է «ճշմարիտ տաղանդի մը արտահայտության մեջ վեր հանել» հանիրավի դատապարտված մարդու կերպարը, որոշ տեսարաններ «աննման, անհավասարելի կատարել», իսկ դրամատիկ տեսարաններում «անբաղդատելի ըլլալ»²: Բայց դրա կողքին Մնակյանը կորցրել էր ամբողջ դերը կանոնավոր և վայելուչ խաղալու սովորությունը: Խաղում էր այնպես, ինչպես պատահեր. երբեմն՝ անտարբեր ու սառը, երբեմն էլ՝ հարթած, ինքնամոռացության մեջ, հանձնված պատաճակա՛ն ու չկառավարվող տրամադրությունների հոսանքին: Այստեղ էր, որ նա կորցնում էր չափի զգացումը և քննադատներին առիթ տալիս հիշեց-

¹ «Հայրենիք», 1891, թիվ 66, 90:

² Նույն տեղում, թիվ 80:



Տեսարան «Մոմե արձան շինողը» ներկայացումից: Առաջին պլանում,
աջից երրորդը՝ Մհակյանը:



նելու իրեն շատ լավ հայտնի մի ճշմարտություն, թե «դերասանը պետք է ձևերու և բացագանչությանց մեջ ժուժկալ ըլլա և իր նուրբ արվեստովը գրավե հասարակությանը»¹:

Մնակյանն այդ տարիներին շարունակում էր մնալ ամենահարգված և ամենահեղինակալոր դեմքը պոլսահայ դերասանության միջավայրում, ուստի քննադատությունն էլ աշխատում էր պատշաճություն պահպանել նրա հանդեպ, ավելի քիչ գրել նրա թերությունների մասին: Բայց լռությունն էլ քննադատություն էր: Մնակյանն ուներ նաև իրենով հիացողների շատ մեծ շրջան: Դա Պոլսի արվարձանների թուրք հանդիսատեսն էր, որ Մնակյանով էր դաստիարակվել և ուրիշ թատրոն չէր տեսել, նրա թատրոնից բացի: Բայց Մնակյանի խաղից դժգոհ էին նրանք, ովքեր տեսել էին նրան տաք տարի առաջ, ովքեր տեսել էին նրան Ֆամուսովի և Քաղաքապետի դերերում՝ Ադամյանի Չացկու և Խլեստակովի կողքին: Նրանք ցավով էին խոստովանում, որ Մնակյանի խաղում քիչ բան էր մնացել նախկին բարձր արվեստից: Այդ մարդկանցից էր Գևորգ Պետրոսյանը, որ 80-ական թվականներին բեմ բարձրացվելով, Մնակյանի խաղընկերն էր եղել և մոտիկից հաղորդակից դարձել նրա արվեստին: Պետրոսյանը, որ այժմ արդեն ձևավորված ու կազմակերպված դերասան էր, Պոլիս էր գնացել (1891թ.) Թիֆլիսի թատերախմբի համար դերասաններ հրավիրելու նպատակով: Դրանից երեք տարի անց նա գրում էր. «Ինչ ասենք մեր անմոռանալի Մնակյանի մասին, որ թեպետ

¹ «Հայրենիք», 1891, թիվ 80:

չթողեց յուր արվեստը, բայց շարունակելով գործը տանկա-
կան անձաշակ քեմի վրա հետադիմել սկսեց: Երբ մի քանի
տարի առաջ եւս նորան տեսա Գատըքեոյ բալագանում
(թատրոն չէ կարելի անվանել) երկու-երեք մելոդրամա-
ներում, լացս եկավ, հիշելով թե որքան հիանալի էր իսաղում
նա Ֆամուսովի, Գորոդնիչիի դերերը՝ բոլորովին անծանոթ
լինելով ուսական կյանքին»¹:

Մնակյանի մասին այդ նույն կարծիքին էր նաև Ազնիվ
Հրաչյան: Մնակյանի նման նա էլ 1882-ին հեռացել էր
Թիֆլիսից: Բայց Հրաչյան չէր մասնակցում Պոլսում տրվող
ոչ հայերեն, ոչ էլ թուրքերեն ներկայացումներին, թեև
հետևում էր եվրոպական թատերական կյանքին, կարդում էր
Անտուանի «Ազատ թատրոնի» մասին արտասահմանյան
լրագրերում ու հանդեսներում հրապարակվող հոդվածները:
Ազնիվ Հրաչյան վաղուց եկել էր այն մտքին, որ «էֆեկտներու
դպրոցը» հնացել է, և ապագան պատկանում է Անտուանի
ստեղծած ռեալիզմին: Հետաքրքիր է Հրաչյայի գրույցը

¹ «Արձագանք», 1894, № 17: Այս հոդվածը, որ հրապարակվել է
«Հին դերասան» ստորագրությամբ, վերագրվել է Չմշկյանին (տե՛ս
Գ. Չմշկյան, Իմ հիշատակարանը, Երևան, 1952, էջ 208 և Ս. Հարու-
թյունյան, Գևորգ Չմշկյան, Երևան, 1960, էջ 98):

Հայտնի է, որ Չմշկյանը 90-ական թվականների սկզբին Պոլսում չի
եղել և Մնակյանի ներկայացումները չի դիտել: 1891-ին դերասաններ
հրավիրելու նպատակով Պոլիս է գնացել Գևորգ Պետրոսյանը: Բացի
Պետրոսյանից այդ թվականին արևելահայ քեմի նշանավոր գործիչներից
ոչ մեկը Պոլսում չի եղել:

Հարություն Ալիքսանյանի հետ: Ալիքսանյանը նրան հարցր-
նում է, թե արդյոք ինքը կա՞րող է հաջողություն ունենալ
կովկասահայ բեմում: Հրաչյան պատասխանում է. «Եթե
դուք պիտի ներկայացնեք այնպես, ինչպես այստեղ, վստահ
եղեք, որ ընդունելություն չեք գտներ, բայց եթե դուք դերա-
սան եք, լուրջ կուսումնասիրեք ձեր դերերը ինչպես որ պետք
է, ես վստահ եմ, որ այն ատեն ընդունելություն կգտնեք:
Պ. Մնակյան ալ այստեղ քանի մը գավաթ կոնծելով բեմ
կելլե ու կպոռա, կկանչե. թուրք հասարակությունը գոհ
կմնա անկից ալ, ձեռնե ալ. բայց հոն նույն բանը չէ. Պ. Մնակ-
յան հոն շատ լավ կուսումնասիրեք իր դերերը, անկիս հոն
լավ դերասան եր»¹:

Մնակյանը ներքուստ բարձր էր կանգնած իր միջավայ-
րից և չէր փոխել իր պատկերացումները իսկական թատրոնի
և իսկական արվեստի մասին: Ժամանակին ուսումնասիրած
լինելով ֆրանսիական բեմական դպրոցի սկզբունքները,
Մնակյանն այժմ էլ հետևում էր ֆրանսիական թատերական
կյանքին և շատ լավ էր հասկանում այն պայքարի էությունը,
որ մղում էր Անտուանը «Կոմեդի ֆրանսեզի» ակադեմիզմի
դեմ: Մնակյանի քննադատներից մեկը նույնիսկ հիշեցնում է
այս մասին. «Մնակյան գիտե այս ամենը, կարդացել է և
ֆրանսիական թատերգության այս տագնապին մեջ կըսե որ
ոռու դերասանները ամենեն աղել տոամ կիսադան»²: Մնակ-
յանը վերապահությամբ էր ընդունում և «Կոմեդի ֆրանսեզի»

¹ Ազնիվ Հրաչյա, էջ 121:

² «Հայրենիք», 1891, թիվ 80:

ակադեմիզմը, և Անտուանի ռեալիզմը, որն ազատ չէր
 անտորալիստական ծայրահեղություններից: Նա, որպես դե-
 րասանական արվեստի չափանիշ, այժմ ընդունում էր դրամա
 խաղալու ռուսական ռճը, որին նա ականատես էր եղել
 80-ական թվականների Թիֆլիսում, ի դեմս ռուս նշանավոր
 գավառային դերասաններ Չերնովի, Նեմիրովա-Ռալֆի,
 Իվանով-Կոզեւսկու և ուրիշների: Մնակյանի համար չափա-
 նիշ չէր և այն դրամատուրգիան, որի վրա նա անտեղի
 ուժեր էր վատնում: Խոսելով իր թարգմանություններից մեկի
 մասին (Ֆ. Պիսա՝ «Տառապանքի մարդը») Մնակյանը
 վկայակոչում է Հյուգոյի այն միտքը, թե թատրոնում հանդի-
 սականների մի մասը կիրք է որոնում, մի մասը՝ գործողու-
 թյուն, մեկ այլ մասը՝ գաղափար: Մնակյանը գրում է. «Այս
 երեք կետը պարունակող խաղ մը գտնելը որչափ դժվար է:
 Կան բարձր հեղինակներ, որոնք գրած են այդ տեսակ երջա-
 նիկ թատերգությունք, բայց ինչ օգուտ, դժբախտաբար
 արգիլյալ են: Այս պատճառով թարգմանածս խաղերուն մեջ
 հիշյալ երեք մասերն ալ գոհացնելու արժանի գործեր քիչ կը
 գտնվին»¹:

Ժամանակ առ ժամանակ Մնակյանը հնարավորություն
 է ստանում ավելի շատ ներկայացումներ տալ մայրաքաղաքի-
 կենտրոնում՝ Բերայում: Այստեղի հանդիսատեսը, որ երբեմն
 առիթներ ուներ դիտելու եվրոպական թատերախմբերի
 ելույթները, անհամեմատ պահանջկոտ էր և ցանկալի էր

¹ «Հայրենիք», 1891, թիվ 66:

համարում Մնակյանի խաղացանկում տեսնել «նվազ ոճի և ավելի կյանք պարունակող խաղեր»։ Հայ մտավորականության դժգոհությունը տարբեր ձևերով միշտ հասնում էր դերասանապետի ականջին։ Բայց քիչ էին այն պիեսները, որ և լավ լինեին, և գրաքննությունը վատ աչքով չնայեր նրանց։ Այնուամենայնիվ, Մնակյանը խոստանում էր Բերայում այնպիսի գործեր ներկայացնել, «որ թատերասեր ազգայինք միշտ գոհունակությամբ սրտի ելնեն թատրոնեն»¹։ Դրանցից մեկը «Տիկին Մանկոտեն» կոմեդիան էր՝ ֆրանսիական խմբերում բավական շատ խաղացվող, գվարձալի և բարոյախոսական մի գործ, մյուսը՝ «Դարբնոցապետը», որի հեղինակը՝ Ժորժ Օնեն այդ տարիներին Փարիզում ավելի ընդունված էր, քան Զոլան, Դոդեն և Մոպսսանը։

90-ական թվականների սկզբում հայ մտավորականության վերաբերմունքը Մնակյանի հանդեպ մասամբ փոխվում է դեպի լավը։ Այն փաստը, որ Ադամյանը երեք տարի առաջ հնարավորություն էր ստացել հայերեն լեզվով խաղալու, ոմանց հույս էր ներշնչում, թե Մնակյանի թատրոնը ժամանակի ընթացքում գուցե անցնի հայերեն ներկայացումների։ Ամենից ավելի խոսվում էր հայերեն ներկայացումների վերականգնման մասին, քանի որ Ադամյանի ներկայացումներից հետո մթնոլորտը հանդարտվել էր, և Սիրանույշը նույնպես խաղացել էր հայերեն։ Գրաքննությունը շարունակվում էր նույն խստությամբ, բայց Ադամյանի և Սիրանույշի

¹ «Հայրենիք», 1892, թիվ 115։

ելույթները ցույց էին տալիս, որ քաղաքի արվարձաններում արդեն կարելի էր խաղալ հայերեն: Հատկապես Ֆասուլյան-յանի թատերախմբի հայերեն ելույթից հետո (1892) թվում էր, որ այլևս քիչ բան էր մնում նախկինին վերադառնալու համար: Մնակյանին ևս մտահոգում էր պոլսահայ թատրոնի վերաշինության խնդիրը, բայց այստեղ նա ավելի հեռատես էր և հույսեր չէր կապում մի քանի պատահական ներկայացումների հետ: Չուզենալով անգգույշ քայլով կորցրած լինել իր այնքան դժվարությամբ հիմնած թատրոնը, նա զգուշանում է այն հիմնովին վերակառուցելու մտքից: Հայկական մշտական թատերախումբը չէր կարող հեռանկար ունենալ սուլթանական Թուրքիայի մայրաքաղաքում: Բայց հայերեն լեզվով խաղալու պահանջ կար և անհրաժեշտություն: Այդ անհրաժեշտությամբ էլ, Մնակյանը 1892 թվականին փորձում է վերադառնալ հայկական ներկայացումներին: Դրա համար նա առանձնացնում է իր խմբի մի մասը, որին միանում են նաև սիրողներ: Այս ձևով, Մնակյանի թատրոնի ներկայացումները մի շրջան շարունակվում են հայերեն և թուրքերեն լեզուներով: Հայերեն լեզվով տրվող ներկայացումները ոչ մի անգամ դուրս չեն գալիս արվարձաններից, քանի որ Բերայում արգելքը պահպանում էր իր ուժը, և դրությունը գրեթե չէր փոխվում: Ազգային թատրոնի վերակառուցման համար շատ բան էր պակասում: Իրավացի էր Գր. Ջոհրապը, երբ «հասարակության մը բարոյական անեացման» հետ էր կապում ազգային թատրոնի կործանումը: Մնակյանի մեղքով չէր, որ կործանվում էր թատրոնը,

և ոչ էլ միայն թատրոնն էր կործանվողը. անկում էր ապրում պոլսահայ հասարակական կյանքն ընդհանրապես: Իսկ թատրոնը ոչ թե մի հարվածով էր կործանվել, «այլ հանդարտիկ ալիքներու ամեհօրյա լիզումով, խարտոցի համառու հարատև աշխատությամբ»: «Եվ ի՞նչ կուգեք, որ ըլլար թատրոնի ճակատագիրը,—շարունակում է Զոհրապը,—ա՛յն միայն կանգուն ու բարձր մնար, երբ ամեն բան մեր մեջ կիյնար, կը ցածնար իր շուրջը»¹:

Մնակյանը լավ գիտեր նաև, որ ազգային թատրոնը պետք է բարձրանար միայն ազգային դրամատուրգիայի վրա: Եվ նա փորձում է դիմել հարցի այդ լուծմանը:

1893 թվականի հունիսի 27-ին առաջին անգամ Մնակյանի թատրոնում բեմադրվում է Պետրոս Դուրյանի «Թատրոն կամ թշվառներ» դրաման²: Մնակյանը կատարում է Մուրադովի դերը:

Մնակյանը վաղուց էր ծանոթ Դուրյանի այս պիեսին և հրաժարվել էր այն բեմադրելուց, անվանելով «տղայական»: Դերասանապետն իրավացի էր այնքանով, որ բեմադրած թարգմանական պիեսներից շատերը («Դարբնոցապետ», «Տիկ. Մանկոտեն», «Զազա», «Սյուզան Իմբեր», «Քամելա-գարդ կինը» և այլն) գեղարվեստական արժանիքներով անհամեմատ բարձր էին, քան Դուրյանի պիեսը: Մնակյանի թատրոնում քիչ չէին իհարկե գեղարվեստական խորությու-նից զուրկ գործերը, բայց դրանք գրված էին չափի շատ

¹ Գր. Զոհրապ, Երկերի ժողովածու, հ.2, էջ 303—305:

² «Արևելք», 1893, թիվ 2819:

գործնական նկատառումներով՝ միայն բեմադրվելու համար։ Այդ պիեսները բեմականության առումով որոշակի արժեք էին ներկայացնում։ Անկասկած, Դուրյանի «Թատրոն կամ թշվառներ» դրաման ուներ այնպիսի արժանիքներ, որոնցից զուրկ էին Մնակյանի թարգմանություններից շատերը։ Հայ պատմա-հայրենասիրական ողբերգությունների ֆոնի վրա Դուրյանի դրաման, իր ուժեղ արտահայտված սոցիալական բովանդակությամբ, հետաքրքիր և բարձր երևույթ էր։ Ծառերին տարօրինակ և անհանդուրժելի էր երևում այն փաստը, որ թեև քառորդ դար էր անցել պիեսի ստեղծումից, բայց այն մնացել էր առանց բեմադրվելու։ «Դուրյանի «Թատրոնը» իր արժանավոր ներկայացումը պիտի ունենա»,—գրում էր Գր. Չոհրապը, գտնելով, որ չնայած ոճական թերություններին և մի քանի տեսարանների պակաս բեմական լինելուն, պիեսն իր ամբողջության մեջ «հաստատ և գեղեցիկ է. ամեն պարագայի մեջ նորելուկ թատերգությանց նման անշահ խոսակցությանց շարք մը չէ»¹։

Եվ ահա, Չոհրապի այս հոդվածի հրապարակումից մեկ-երկու շաբաթ անց Մնակյանը ձեռնարկում է Դուրյանի «Թատրոն կամ թշվառներ» դրամայի բեմադրությունը։ Ամենից առաջ նա կոմպոզիցիոն վերամշակման է ենթարկում պիեսը. կրճատում է որոշ հատվածներ, փոխում է մի քանի տեսարանների հաջորդականությունը։ Այս ձևով, Մնակյանն աշխատում է շտկել պիեսի այն պակասությունները, որոնք գալիս էին պատանի հեղինակի բեմական արվեստի օրենք-

¹ Գր. Չոհրապ, Երկերի ժողովածու, հ.2, էջ 377—378։

ները լավ ուսումնասիրած չլինելուց: Դերասանապետը թերևս չէր փոխել իր կարծիքը պիեսի բեմական արժանիքների մասին, բայց չէր էլ կարող չնկատել, որ քառորդ դար առաջ գրված այդ գործը, որի հեղինակը հազիվ տասնյոթ տարեկան էր, բարձրացնում էր իրեն և շատերին հուզող մի ցավոտ հարց՝ դերասանի սոցիալական ճակատագրի հարցը: Բեմադրության մեջ Մնակյանը շեշտը դնում է պիեսի այդ կողմի վրա: Ներկայացման հանդիսատեսներից մեկը՝ արձակագիր Լևոն Բաշալյանը գրում է. «Թատերաբեմին վրա դերասանը կը գանգատի, թե գրականությունը ապերախտ է մեր մեջ և հայ մատենագրին վախճանը ողորմելի»: Բաշալյանը նկատել է տալիս, որ ներկայացման մեջ ամենահուզիչը եղել է «այն տեսարանը, որ կներկայացնե դերասաններու կյանքը, ցուրտին մեջ դողդողալով, բարակ հագուստներ հագած, կրակարանը իրարու ձեռքե խլելով»: Դա Մնակյանի թատրոնի պատկերն էր, և հանդիսատեսի հայ մտավորականներից ամեն ոք զգում էր, որ Մնակյանն այդ ներկայացումով իր ողբերգության մասին էր պատմում, ողբերգություն, որ իրենը չէր միայն: Իսկ օթյակներից մեկում նստած նախկին դերասանապետ Վարդուկյանը թաշկինակն աչքերին արտասվում էր:

Այդ նույն թվականին Մնակյանը բեմադրում է նաև ժամանակակից հեղինակ Տիրան Փափագյանի «Ներկարարը» դրաման, այնուհետև՝ իր խաղացանկի լավագույն նմուշ-

¹ «Հայրենիք», 1893, թիվ 515:

ներից մեկը՝ «Սյուզան Իմբեր» դրաման: Թարգմանում է Ջուդերմանի «Պատիվը» (1892), որը չի հաջողվում բեմադրել: Այդ նույն թվականին նա բեմադրում է Ա. Չոպանյանի «Մութ խավերը»: Թատրոնի խաղացանկը բարձրացնելու համար Մնակյանն անում է այնքան, որքան հնարավոր էր անել անցյալ դարի 90-ական թվականների Թուրքիայում: Բայց որքան էլ Մնակյանը բարձր լիներ իր միջավայրից, որքան էլ բարձր լինեին նրա ստեղծագործական ըմբռնումները, այնուամենայնիվ նա մեկնակ էր՝ ճաշակներ վերափոխելու և հեղաշրջումներ կատարելու համար:

Այն ժամանակ, երբ Մնակյանը հայ թատերական կյանքի աշխուժացման փորձեր էր անում Պոլսում, Թիֆլիսի նոր կազմված «Թատրոնական մասնաժողովը» մտածում էր ուժեր հրավիրել Պոլսից: Մասնաժողովում կային մարդիկ, որոնց կարծիքով ամենից առաջ պետք էր հրավիրել Մնակյանին, որպես դերասան և ռեժիսոր: Տաք տարուց ավելի էր անցել այն ժամանակվանից, ինչ Մնակյանը թողել էր Թիֆլիսը, բայց շատերի հիշողությունից դեռ չէին ջնջվել նրա անընդօրինակելի կերպարները: Մնակյանին հրավիրելու առթիվ «Արձագանքը» գրում էր. «Մենք մեր կողմից պ. Մնակյանի մասնակցությունն անհրաժեշտ ենք համարում նախ իբրև բազմակողմանի, փորձառու դերասանի և երկրորդ, որ ավելի գլխավորն է, իբրև միակ հմուտ ռեժիսորի: Հույս ունենք, որ թատրոնական գործի ներկա կառավարիչներն աչքի առաջ կունենան փորձառու և հմուտ պ. Մնակյանին,

որին վաղուց փափագում է տեսնել Թիֆլիսի հայ հասարակությունը»¹:

Մնակյանը նամակով հայտնում է իր համաձայնությունը: Միաժամանակ նա ցանկություն է հայտնում, որ իր հետ միասին թատերախումբ ընդունվեն մի դերասան և երկու դերասանուհի՝ «սուրբետ» և «էմժենյու» դերերի համար²: Մինչև իր նամակի պատմախանն ստանալը, Մնակյանն իր թատերախմբով կարճ ժամանակով մեկնում է Ադրիանապոլիս: Ահա այդ ժամանակ ընտանիքում պատահած մի անակնկալ դժբախտությունն ստիպում է նրան առժամանակ հետաձգել դեպի Կովկաս կատարելիք ուղեվորությունը: Ադրիանապոլսում, ներկայացումներից մեկի ժամանակ նրան է հասցվում իր կրտսեր որդու՝ Արշակի մահվան լուրը: Այս առիթով Ծարասանը հետևյալն է պատմում. «Ադրիանապոլսո մեջ ներկայացման մը պահուն գոծվեցալ իրեն, զավկին՝ Արշակին մահը, որ Կ. Պոլիս պատահած էր: Դերասաններ ու հանդիսականներ կուգեն խաղը ընդհատել այդպիսով հասկցնելու համար, թե իրենք ալ կը մասնակցեն մեծ արվեստագետին կրած անդարմանալի ցավին: Սակայն Մնակյան կը մերժե. արվեստին սերը տիրականորեն կուգա գոցելու իր հայրնական ալեկոծված զգացումները: Կը խաղա և հիանալի կը խաղա: Ալպերի («Հավատք, հույս, սեր») դերին մեջ այս անգամ գերազանցություն մը կը դնե. կեղծ արցունքներ, շինծու ճիշեր չկան այլևս. ճշմարիտ արտա-

¹ «Արձագանք», 1898, № 85:

² Նույն տեղում:

սուքի կաթիլներ, արտին խոր ու բզկտված անկյուններեն հառաչներ դուրս կը ժայթքեին, և ամբոխը որոտընդոտո ծափերով, արտահույզ բացականչություններով յոթն անգամ բեմ կը կանչե արվեստին այս անձնադիր ուխտյալը»¹:

Ներկայացման հաջորդ օրը Մնակյանը վերադառնում է Պոլիս: Այդ նույն տարի Թիֆլիս է մեկնում Ազնիվ Հրաչյան: Նրա հետ միասին մեկնում են Մնակյանի թատրոնի դերասաններ Ռուբեն և Աղավնի Բիմենմեճյանները:

Հաջորդ տարի՝ 1895-ին սուլթանական կառավարության ազգային հալածանքը հայերի հանդեպ այնպիսի չափեր է ընդունում, որ Պոլսից շոգեմալով Ռուսաստան մեկնելը դառնում է անհնար: Իսկ հայկական ներկայացումները իսպառ դադարեցվում են, լինել այդ մայրաքաղաքի կենտրոնում, թե՛ արվարձաններում: Քաղաքական սարսափները գալիս են վերջ դնելու Մնակյանի ազգային թատրոնը վերականգնելու ձգտումներին:

1895-ի աշնանը Թուրքիայի հայաբնակ գավառներում և Արևմտյան Հայաստանի բոլոր վայրերում կառավարության նախօրոք կազմած ծրագրով սկսվում է հայերի մասսայական ջարդը: Այս անգամ ջարդեր են տեղի ունենում նաև մայրաքաղաքում, որ գոհերի թիվը հասնում է ութ հազարի:

Պոլսում վերջին հայկական ներկայացումը եղավ Ա. Չոպանյանի «Մուր խավերը»՝ 1895-ին: Այլևս ինչ հայ թատ-

¹ Ծարասան, էջ 44—45:

րոնի մասին կարող էր խոսք լինել, երբ վտանգի տակ էր դրված հայ ժողովրդի ֆիզիկական գոյությունը:

* * *

Սկսած 1895-ից մինչև 1908-ի երիտթուրքական հեղափոխությունը Պոլսում հայկական ներկայացումները պաշտոնապես արգելված էին: Այդ տասներեք տարիները Մնակյանի կյանքի ամենաողբերգական տարիներն էին: Բայց կրելով ամեն տեսակի զրկանքներ, նա չի ընկնվում ոչ ֆիզիկապես, ոչ էլ բարոյապես: Նա ապրում էր Գատըգյուղի իր համեստ բնակարանում կնոջ ու երկու որդիների հետ, որպես ազնիվ ամուսին ու հոգատար հայր և հավատացյալի մոլեռանդությամբ շարունակում էր իր գործը, շարունակում էր պահպանել իր խումբը, որպես միակ եվրոպական տիպի թատրոնական կազմակերպությունը սուլթանական Թուրքիայի մայրաքաղաքում, շարունակում էր անդավաճան մնալ իր արտիստի կոչմանը և արժանապատվությամբ կրել այն: Իր ընտանիքի և իր դերասանների «անոթի չմնալու» հոգսն ուսերին, նա շարունակում էր քայլել գլուխը բարձր և անվրդով հպարտությամբ, եվրոպական սև ռեդինգոտը հագին, բարեկազմ և գեղեցիկ, միշտ սպիտակ, մաքուր օձիքով և սև, փայլուն փողկապով: Տաճկական կարմիր ֆեսի տակից դուրս ցնցված ծխագույն, նոսր մազերը մատնում էին նրա տարիքը, իսկ սև ներկված բեղերը նրան նմանեցնում էին իտալացի գաստրոլյոր դերասաններին: Ժամանակակիցների պատմելով,

Մնակյանը չէր սիրում ժողովատեղիներ հաճախել, չէր սիրում հասարակության մեջ երևալ և իր բոլոր ազատ ժամերին, նաեւ իր փոքրիկ աշխատասենյակում, կարդում էր «մեծ վարպետներու թատերական արվեստի վերաբերյալ երկերը, քննադատությունները, ֆրանսիական ռեպերտուարին երկդարյա գործերը»¹: Սովորություն է ունեցել միշտ կարդալ իրեն հասնող եվրոպական լրագրերում հրապարակված բոլոր թատերախոսականները, հոդվածները և հանդիպողի հետ «գեղարվեստն զատ որևէ նյութի վրա» չխոսել: «Այս է իմ կոչումս,—հաճախ ասել է նա,—բնությունը անսահման օվկիանոս մէ, հառաջադիմությունը մասնագիտությամբ կարելի է»²: Կամ՝ «ամեն ոք իր սիրունին ունի, իմ սիրունին ալ բեմին տախտակներն են»³: Եվ Մնակյանն ապրում էր իր ստեղծած աշխարհում, իր «սիրունի» հետ, կտրված հասարակական իրականությունից, հեռու իրական աշխարհի ցավերից: Իր փայտաշեն թատրոնում նա իրեն երեվակայում է եվրոպական բեմերի դերասան՝ Սալվինիի և Ռոսսինի եղբայրը, մտովի գրուցում էր նրանց հետ, իսկ փորձերի ժամանակ սիրում էր խոսել հայերենի և իտալերենի խառնուրդով: «Երդվլալ արտիստ», թատրոնական գործի ֆանատիկ: Այսպես կարելի է կոչել 90—900-ական թվական-

¹ Կենսագրական Մնակյանի, էջ 11:

² Նույն տեղում:

³ Է. Թոլայանի ձեռագիր հիշողություններից:

ների Մնակյանին: Պատահական չէ, որ ժամանակակիցները հիացնումքով խոսելով նրա Քիմի մասին, միշտ հիշում են նրա խորխտությամբ արտասանված խոսքերը. «Պետք է ավարտել այնպես, ինչպես սկսար, պետք է մեռնիլ այնպես, ինչպես ապրեցար. մեռնիլ, ինչպես մեռավ Մոլլեր՝ ծափահաւորյաւնց, սուլոցներու և կեցցեներու ժխորին մեջ»:

Մնակյանի թատրոնը նման էր անցյալ դարի Փարիզի «բուլվարների թատրոններին», որոնց բեմերում 60—70-ական թվականներին փայլել էին Ֆրեդերիկ Լեմէթրը և Պոլ Թալադը: Այժմ XIX դարի վերջը և XX դարի սկիզբն էր: Մելոդրաման այնքան էլ հարգի չէր Եվրոպայի կանոնավոր բեմերում, բայց Ֆրեդերիկի հետևորդները դեռ կենդանի էին և չէին կորցրել իրենց հմայքը: Բերայի թատերասրահներում մելոդրամատիկ ռեպերտուարով երբեմն երևում էին ֆրանսիական բեմի վարպետներ Էժեն Սիլվենը և Ալբեր Լամբերը: Կյանքը փոխվել էր, փոխվել էին թատերական արվեստի չափանիշները, բայց մելոդրամայի «վերջին մոհիկանները» իրենց հին երգն էին երգում: Եվ այդ երգը լսողներ դեռ շատ կային: Իր հին երգն էր երգում և Մնակյանը, որ ամեն երեկո Գատըգյուղի փայտաշեն թատրոնում խաղում էր «աստուծո արդարությունը» որոնող, դժբախտ, հալածված ու դատապարտված առաքինի մարդու դերը: Թշվառ հայրեր, խաբված ու լքված ծերունիներ, որ ամեն տեսակի գրկանքներ ու անիրավություններ կրելով, պիեսի վերջում հասնում են արդարության հանգրվանին: Սա է Մնակյանի խաղացած բազմաթիվ դերերի ամբողջ բովանդակությունը: «Աստուծո արդարու-

թյունը երբեք չի կորավիր», «զավակս, ներեցի զքեզ, թեերիս մեջ եկուր», «օ՛, աստված, որքան մեծ է քո արդարությունը. այսպիսի ու նման խոսքերով եմ վերջանալիս եղել Մնակյանի այս շրջանում խաղացած գրեթե բոլոր դերերը: Հանենք բոլոր պիեսներից չարի կործանման և առաքինության հաղթանակի մասին բարոյախոսությունը և կտեսնենք, որ Մնակյանը բեմում պատկերում էր այն մարդու տառապանքները, որ ապրել է իր ամբողջ կյանքը, առանց ճանաչելու մարդուն և աշխարհը, առանց իմանալու, որ ինքը խաբված ու կողոպտված է եղել: Դա նման էր շեքսպիրյան Լիրի ողբերգությանը, դա իր՝ Մնակյանի ողբերգությունն էր: Հայ հանդիսատեսն այդպես է ընկալել նրա ներկայացումները: Ահա թե ինչ է պատմում բանասեր Սիրունին Մնակյանի խաղից ստացած իր առաջին տպավորության մասին. «Ոչ թատրոնը կհիշեմ հիմա, ոչ ալ ներկայացուցած թատերախաղը: Կհիշեմ միայն, որ որդեկորույս հոր դեր մը կխաղար լալով ու լացնելով սրահը: Հուզված էի և ես: Բայց խաղը չէր, որ զիս հափշտակած էր: Ինձի այնպես կթվեր թե բեմին վրա Մնակյանն իր երգը կերգեր. «Հերիք որդյակք, այսքան տարվան տառապանք»¹:

Մնակյանը բեմի վրա է, բռնադատված արդարությունը մարմնավորող հերոսի դերում: Պիեսը մեծ է՝ մոտ 10—15 պատկերից, և այդ ընթացքում հուզման ու ցնցումի սիրահար

¹ Լ. Սիրունի, Մնակյան իմ հուշերուս մեջ: Մնակյանի այս երգը ժամանակին եղել է տարածված հայրենասիրական երգերից մեկը, և հրապարակվել է Միանաարյանի «Քնար Հայկականում»:

հանդիսականների բազմությունը, տառապում է հալածվող հերոսի հետ: Թաշկինակներ են թրջվում Մնակ էֆենդիի համար, ատամներ են սեղմվում չար ուժն անձնավորող Ալիքսանյանի դեմ... մինչև վերջին արարվածի սկիզբը, երբ արդարությունը ցույց է տալիս իր լուսաճաճանչ դեմքը. Մնակ էֆենդին հաղթանակում է, իսկ Ալիքսանյանը զնդան է նետվում, մեռնում կամ խելագարվում: Վարագույրն իջնում է ծափերի աղմուկի մեջ: Մնակյանը դուրս է գալիս բեմա-
նաջք, խոնարհ ու գոհունակ գլուխ տալիս:

—Դերերնիդ հիանալի կատարեցիք Մնակյան էֆենդի,
—կուլիսներում նրան է դիմում մի հիացած թատերասեր:

—Չէ տղաս, ուզածիս պես չէ ու չպիտի ըլլա. և սակայն
սակից ավելին ալ չի կրնար ըլլալ,—պատասխանում է
Մնակյանը հիացած թատերասերին:

Հաջորդ օրը Մնակյանն իր տանը գրուցում է նույն թա-
տերասերի հետ:

—Կը մտածեմ,—ասում է դերասանապետը տխուր
ժպիտով,—թե ի՞նչ անցավ ձեռքս այսչափ աշխատության
փոխարեն: Եթե այսքան ուժ ու կորով ուրիշ գործի մը տալի,
հիմա երջանիկ, շատ երջանիկ եղած կըլլայի»¹:

Մնակյանին չեն գոհացրել ոչ իր դերերը, ոչ էլ հանդիսա-
տեսի ծափերը: «Եթե օր մը հայտնվի թատերական Նագով-
րեցի մը, կառնե խարազանը և ամենքիս ալ կվանե այս
տաճարեն, ըսելով «Տուն իմ տուն աղոթից կոչեացի, բայց
դուք արարիք այրս ավագակաց. դուք ինչով եք արժանի

¹ «Սուրհանդակ», 1900, թիվ 444, 445:

հաջորդելու Տալմաշին, Լըկենին, Կլեոունին, Գարրիկին, Լըմեթրին»¹։ Այսպես է գրել նա տարիներ անց իր նամակներից մեկում։

Մնակյանի խաղի ոճը մելոդրամայի «վերջին մոհիկանների» ոճն էր՝ իր բոլոր առավելություններով ու թերություններով։ Թերությունների աղբյուրը մի կողմից միատեսակ խաղացանկն ու միանման դերերն էին, մյուս կողմից՝ օղին, որին նա անձնատուր էր լինում բեմում հոգեկան լիցք ստանալու համար։ Ժամանակի ընթացքում նա սովորություն է դարձնում խաղը կառուցել միայն մելոդրամատիկ էֆեկտների, սրտակեղեք հարվածների և մի քանի բեմական տրյուկների վրա։ Էֆեկտը սկսվում էր դերասանի հենց առաջին մուտքից և կարող էր նույն ձևով կրկնվել տարբեր ներկայացումներում։ Մտնելուց առաջ ոտների դոփշումով, ձայնով, կամ բեմի ներքևից լսվող երաժշտությամբ իմաց տալ հանդիսատեսին՝ նախապատրաստել մուտքը և հետո այնպես մտնել, որ դառնալ ուշադրության կենտրոն, հանդիսատեսի ծափերն ընդունելուց հետո փոքր դադար տալ՝ կենտրոնացնել հանդիսատեսին, ապա առաջին խոսքից ամբողջ հանդիսասրահը վերցնել իշխանության տակ և «կոկորդեն բռնած տանել մինչև տոամին վախճանը»։ «Գերիվեր կարողությամբ մը հանդիսականներու կուրծքին տակ մեծամեծ հուզումներ, դժնդակ ցավեր ու խորին երանություններ ստեղծելու մոգականությունը ունի»,—գրում է Ծարասանը և հետո ավելացնում. «Այսուամենայնիվ Մնակ-

¹ Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1910, էջ 380։

յան՝ մանավանդ իր բեմական գործունեության վերջին շրջանին՝ գերծ չէ մնացած թերություններե, որոնցմե գլխավորն է իր հակումը դեպի հանդիսավորություն, չափազանցություն, կացության հետ անհամեմատական դառնար միտում մը¹:

«Մնակյանը լավ դերասան է, եթե չհարբի, գիտե ուսումնասիրել իր դերերը»²,—գրում է Ազնիվ Հրաչյան 900-ական թվականների Մնակյանի մասին: «Մնակյան հարմարվելով միջավայրի ճաշակին,—գրում է ժամանակակիցներից մեկ ուրիշը,—հարմարած էր խաղերուն, և իր ունեցած տաղանդը խաղաձևի մը ինքնասահ հոսանքին հանձնելով իր արժանիքները թափած էր ծովու մը մեջ... մեռյալ³»: Բայց այստեղ էլ Մնակյանի մեջ իրեն զգացնել էր տալիս նախկին կրակը իր մարվող, վերջալույսային գեղեցկությամբ: Հանդիսատեսը երբեք չէր դադարում նրանով հիանալուց և Գատըգյուղի թատրոնն ամեն անգամ դորդում էր ծափերից, երբ բեմ էր մտնում պատկառելի ծերունին:

Գատըգյուղի թատրոնն ապրում էր իր ուրույն կյանքով, կարծես անտեղյակ աշխարհի անցողարձին: Թատերախումբը երբեմն շրջում էր Պոլսի մի արվարձանից մյուսը, երբեմն էլ՝ գավառական քաղաքներում: Այդ նույն ժամանակ Բերայի «Վարյեթե», «Դիրեքլեր—Արաս» և «Օդետն» կոչվող թատերաարահներում երկրորդական թատերախմբերի

¹ Ծարասան, նշված աշխ., էջ 48:

² Ազնիվ Հրաչյա, էջ 179:

³ Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1920, էջ 418:

հետ երբեմն երևում էին Սառա Բեռնարը, Ռեժանը, Սյուզան Դեպրեն, Մուսե Սյուլլին, Կոկլենները: Ահա մոտավորապես անցյալ դարի վերջի և մեր դարի սկզբի թատերական Պոլսի պատկերը: Համիդի գրաքննությունը համեմատաբար զիջող էր եվրոպական խմբերի ու դերասանների հանդեպ: Այստեղ դեր ունեին այն կապիտուլյացիոն պայմանագրերը, որոնցով Թուրքիան տնտեսական ու քաղաքական կախման մեջ էր իր արևմտյան «հովանավորներից»:

Մնակյանը և թուրքական զավեշտախմբերը զրկված էին այն իրավունքներից, որոնցից օգտվում էին եվրոպացի ոչ միայն առաջնակարգ, այլև երկրորդական դերասաններն ու թատերապետները: Մնակյանը բռնել էր հարմարվելու ճանապարհը: Ունենալով Պոլսի քաղաքագլուխ Ռըտվան փաշայի հովանավորությունը, նա ինքն էր ստանձնել իր պիեսների գրաքննությունը: Շրջապատում այնքան լրտեսներ կային, որ իրավունք և ապահովություն ունենալու միակ ելքն այդ էր: Միայն Պոլսում «ջոռնալշիների» (լրտեսների) թիվը հասնում էր երեսուն հազարի: Բայց միշտ չէ, որ Մնակյանի գգուշությունը փրկում է նրան: Դեպքեր են պատահում, որ մի բառի համար ոստիկանությունն ընդհատում է ներկայացումը և հաջորդ օրը Մնակյանը քաղաքապետարան է կանչվում: Դերասանապետին հոգնեցրել էին և իր դերասանների նյութական անապահովությունը, և գրաքննությունն ու լրտեսները, և դերասանական ընտանիքը քայքայող անդրկուլիսյան գծությունները: «Ծառ, քիչ կկառավարեն խումբը. մեկուն երեսին կըխնդամ, մեկուն

երեսին կուլամ, մեկուն լուրջ խաղ կխոստանամ, մեկուն՝ «դաշույն ու թույն», մանավանդ կցավիմ անանկներու վրա, ովքեր թեկրուս տակ ապաստանելով զիս մրոտելու կելլեն»¹։ Այս խոսքերով է Մնակյանն ավարտում իր՝ ինքնակենսագրությունը 1901 թվականին։

900-ական թվականներին Պոլսում գնալով շատանում են Մնակյանի հակառակորդները։ Դրանք եվրոպական կրթություն ստացած թուրք մտավորականության ներկայացուցիչներն էին, մտահոգված թուրքական ազգային թատրոնի ստեղծման գաղափարով։ Բննադատվում էր Մնակյանի թատրոնի խաղացանկը, Մնակյանի թարգմանությունների լեզուն, հայ դերասանների թուրքերեն վատ իմանալը և վատ արտասանությունը։ Այդ պայքարի նպատակն էր ազատել թուրք թատրոնը հայ դերասաններից, և «հայու թուրքերենից»։ Թուրք մտավորականությունն այստեղ առաջնորդվում էր միայն ազգայնական տրամադրություններով, իսկ մեղորդամայի հանդեպ բռնած դիրքում չէր ելնում ավելի բարձր գեղագիտական սկզբունքներից։ Չափանիշն այստեղ ոչ թե եվրոպական դասական դրամատուրգիան էր, այլ ժամանակակից, մոդայական «ֆարս-ֆրանսեզ» կոչված ժանրը, որի ամենամոլի ջատագովը Ռեշատ Ռըտվանն էր՝ Պոլսո քաղաքագլխի որդին։

Այս շրջանում դերասանապետն սկսում է ավելի հաճախ ներկայացնել «Տիկին Մանկոտենը», «Դարբնոցապետը»,

¹ «Լույս», 1901, թիվ 37։

«Բամեղագարդ կինը», «Սյուզան հմբերը» և իր խաղացանկի այն պիեսները, որոնցում հիմնականը ոչ թե արկածային տարրն էր, այլ կնոջ ազատության, ազատ սիրո, ընտանիքի սրբության և ամուսնական հավատարմության քարոզը: Այս մոտիվն ուղեկցում էր Մնակյանին սկսած 90-ական թվականներից և նույնիսկ ավելի վաղ: Այստեղ Մնակյանի մեծագույն ծառայությունն այն էր, որ նա իր թատրոնում ներկայացումներ էր տալիս նաև կին հանդիսատեսի համար: Կանանց համար նախատեսված այդ ներկայացումները տեղի են ունեցել ցերեկվա ժամերին և շարունակվել են կանոնավոր կերպով՝ ամսվա ընթացքում մի քանի օր: Մնակյանի կազմակերպած ներկայացումները համընկնում են այն շրջանին, երբ կնոջ հասարակական դերի հարցը դարձել էր համաեվրոպական քննարկման առարկա: Ֆեմինիզմը, որպես գաղափարախոսություն, առաջ գալով բուրժուական հեղափոխությունների ժամանակաշրջանում, առանձնահատուկ սրություն էր ստացել XIX դարի վերջին տասնամյակում, երբ ազգային ֆեմինիստական կազմակերպությունները միավորվել էին որպես միջազգային կազմակերպություն: (1888-ին հիմնվել էր «Կանանց միջազգային խորհուրդը», իսկ 1902-ին՝ «Ընտրական իրավունքի և իրավահավասարության համար կանանց պայքարի միջազգային միությունը»):

Մնակյանի թատրոնի հանդիսատեսն են եղել հիմնականում բարձր դասի կանայք: Անցյալ դարի թուրքական իրականության մեջ գրեթե անհնար էր որևէ կերպ թատրոնի հետ կապել ցածր խավի կանանց, բայց և փոքր բան չէր

Ֆեմինիզմի գաղափարակիր լինել մի հասարակության մեջ, որը դեռ ազատ չէր ափական բռնակալության և մահմեդական կրոնամոլության կապանքներից: Մնակյանի այս ծառայությունը ժամանակին բարձր է գնահատել նաև բանասեր Սմբատ Դավթյանը: «Քիչ չեն այսօր այն թրքոմիները, որոնք Մնակյանի անձը կնկատեն իբրև վարդապետ մը, առաքյալ մը, որ իրենց ներշնչած է ազատագրումի գաղափարներ»¹:

Մնակյանի 900-ական թվականների գործունեությունը մասամբ լուրսփորական բնույթի է: Դա պետք է համարել նախապատրաստական շրջանի ու թուրք ազգային թատրոնի համար: Մնակյանը ետ էր մնացել իր ժամանակի թատերական տրվելու պահանջներից, նրա բեմական դպրոցը անցյալին էր պատկանում, թուրք թատրոնի համար անընդունելի էին Մնակյանի հայատառ և հայկական շրջադասությամբ թարգմանված եվրոպական մեղոդրամաները, նրա ստեղծած բեմական լեզուն, բայց անգնահատելիորեն մեծ էր նրա գործունեության բարոյական նշանակությունը: Մնակյանի վատակն այն էր, որ իր «անհուն աշխատանքով ու երկաթե կամքով ստիպում էր թուրք հանդիսատեսին հարգել թատրոնը և նրա աշխատավորներին»², որ քառորդ դար շարունակ «կարագրող», «օրթա օյունոխ», «թուլումաթի» հանդիսատեսի մեջ դաստիարակում էր գրական թատրոնի գաղափարը, բարոյական հող և մթնոլորտ նախապատրաս-

¹ «Մանգոսեի էֆթար», 1912, թիվ 2507:

² В. Папазян, История развития турецкого театра.

տում ապագա թուրք պրոֆեսիոնալ դրամատիկական թատրոնի համար: Եվ այդ բանն արվում էր Թուրքիայի համար այնպիսի մոալ ժամանակաշրջանում, որին թուրք պատմաբաններն անգամ տալիս են «զուլում» անունը:

1904-ին Մնակյանի թատրոնին հասնում է ամենածանր հարվածը. կառավարական հրամանով մայրաքաղաքում արգելվում են բոլոր տիպի թատերական ներկայացումները, բացի եվրոպականից: Ռըտվան փաշան Մնակյանին հրավիրում է իր մոտ և պաշտոն առաջարկում քաղաքապետարանում: Մնակյանը մերժում է փաշայի առաջարկը և որոշում ներկայացումները շարունակել Պոլսից դուրս:

Երկու տարի շարունակ Մնակյանի թատրոնը շրջում է Թուրքիայի ծովափնյա քաղաքներում: Ծափերը կարծում են թե՛ նա հեռացել է բեմից, իսկ ոմանք էլ, Մնակյանի Պոլսից դուրս գալուց հետո, նրա մահվան լուրն են տարածում: Մի քանի լրագրեր նույնիսկ մահախոսականներ են հրապարակում: Եվ անապատելի, և իրոք անհավատալի էր Մնակյանի մահը: Զրկանքների ու փորձությունների միջով անցած այդ տոկուն և համառ մարդը չէր կարող այդպես անապատելի, պատահական դիպվածով մեռնել: Նրա գործավորի համբերատարությունը այնպիսի հավատ էր ներշնչում շրջապատին, որ թվում էր, թե՛ նա նույնիսկ չի ծերանում, չի փոխվում: Թվում էր, չեն փոխվում նրա տանկական ֆեւը, սաթե համրիչը, եվրոպական ռեդինգոտը և սև ներկված բեղերը, թվում էր հենց այնպես ծնվել էր նա ու այնպես էլ պիտի մնար՝ իր հանդիսավոր կեցվածքով, դողացող բարիտոնով և արտիս-



Մանկանը Բիկի դերում



տիկ խոսելակերպով: «Սովորական սև գիծերուն մեջ իր մահը ծանուցանող երկու տող կարդացած ըլլալով, միամիտ պատրանքն ունիմ, թէ վաղը սուտ պիտի ելլէ այն զրույցը, որ ամեն կողմ տարածված է»,—գրում էր պատմաբան Արշակ Արպոյանցանը Մնակյանի կարծեցյալ մահվան առթիվ¹:

Մի քանի ամիս անց նույն լրագրերը, որ մահախոսականներ էին տպագրել Մնակյանի մասին, լուրեր են հաղորդում Սամսոն, Ռոդոստո, Տրապիզոն, Բուրսա, Դարդանել քաղաքներից՝ Մնակյանի թատրոնի ներկայացումների մասին:

1906-ին Պոլսում վերացվում է ներկայացումների արգելքը: Մնակյանը վերադառնում է մայրաքաղաք: Դատարկ սրահների առջև մի քանի ներկայացումներ տալուց հետո, նա նորից իտալացի «կապակումիկոների» նման բռնում է գավառական թափառումների ճանապարհը:

Խումբը վերջին անգամ Պոլիս է վերադառնում 1906 թվականի սկզբում՝ երիտթուրքական հեղափոխության նախօրեին:

¹ «Բյուզանդիոն», 1904, թիվ 2256:



ՀՆԻ ԵՎ ՆՈՐԻ ՍԱՀՄԱՆՆԻ

Յուրօրինակ զինվորական խնամություն էր 1908-ի «երիտթուրքական» հեղափոխությունը, որի անմիջական արդյունքը եղավ 1876-ի սահմանադրության հռչակումը: Թուրքական հեղափոխությունը XX դարի սկզբում ամենասահմանափակ և ամենաթույլ կառավարական հեղաշրջումներից մեկն էր: Դա փաստորեն ոչ թե հեղափոխություն էր, այլ բռնակալ միապետի դեմ ուղղված մի ճարպիկ դավադրություն, որի նպատակն էր վերականգնել բռնադատված «օրինականությունը»: Հեղափոխությանն անմիջականորեն նախորդել էին ցույցերն ու խռովությունները Մակեդոնիայի քաղաքներում և Էրզրումի ապստամբությունը (1907): Այս ամենի ավարտը եղավ այն, որ «Իթթիհատ վե թերափ» («Միասնություն և առաջադիմություն») կուսակցության պարագլուխները Սալոնիկից հեռագիր ուղարկեցին սուլթանին, «բանակի և ժողովրդի» անունից պահանջելով վերականգնել երեսուն տարի արգելքի տակ դրված սահմանա-

դրությունը: Ահաբեկված սուլթանը «ողորմաճաբար» ստո-
րագրեց սահմանադրության հռչակման «իրադեն» (հրամա-
նագիրը), և հուլիսի 25-ին Պոլսի առավոտյան լրագրերում
մարդիկ տարակուսած և սարսափով կարդացին խոշոր
տատերով գրված «սահմանադրություն» բառը: Դա արդյոք
չար կատակ չէ՞ր, սարքված սուլթանի լրտեսների կողմից,
սահմանադրականներին որսալու համար: Ահաբեկված
այս մտքից, շատերը դեն նետեցին թերթերը: Օրն անցավ
սովորականի նման, կարծես ոչինչ չէր փոխվել և սրան
հաջորդեց «հուրիեթի գիևովությունը»՝ համընդհանուր ոգե-
վորություն և միտինգներ, ճառեր, կեցցեներ ի պատիվ
սահմանադրության և «ողորմաճ» փառիշահի:

Հունիսի 26-ին Մնակյանի թատրոնի վարագույրը բաց-
վում է «Համիդիե» հանդիսավոր քայլերգի հնչյունների տակ,
խոուն բազմության ծափերի ու կեցցեների աղմուկի մեջ:
Դերասանական խումբը բեմ է մտնում Օսմանյան պետական
դրոշմ պարզած, ողջունում հասարակությանը և «փառիշահն
չոգ յաշա» («կեցցե փառիշահը») երիցս աղաղակելուց հետո
սկսում ներկայացումը: Թվում էր, թե պիտի վերածնվի
երեսուն տարիների ընթացքում կործանվածը: Այդ ապաստ-
մով էլ լրագրերը կեցցեներ էին հռչակում «վեհ սուլթանին»՝
իր «շնորհած» ազատության համար և գրում, որ Մնակյանի
թատրոնը «պիտի ներկայացնե տեղական կյանքե թատերա-
խաղեր, ինչպես նաև հայ կյանքե հայ լեզվով ներկայացում-
ներ»:

«Մանգումսի էֆքլար», 1908, թիվ 2176:

Սահմանադրական «գարուն» անցավ երկիշխանության պայմաններում: Համիդը մնաց գահի վրա, իրենց տեղերում մնացին բոլոր նահանգապետերն ու աստիճանավորները, բայց կառավարումն անցավ իթթիհադականների ձեռքը: Իսկական հեղափոխությունն իրագործվելու էր մեկ տարի հետո, Համիդի տապալումով: Ազատ արձակվեցին 40. 000 բանտարկյալներ, վերադարձան քաղաքական վտարանդիները, վերացավ բացահայտ լրտեսությունը և... գրաքննությունը: Համընդհանուր ոգևորության օրերին Պոլսում մահմեդականների մի մեծ բազմություն այցելում է հայկական գերեզմանոց և պսակներ դնում համիդյան ջարդերին զոհ գնացած հայերի գերեզմաններին, իսկ Բեյրութում թուրք սպաներն ու զինվորները հայկական եկեղեցում մասնակից են դառնում բռնակալության զոհերի հիշատակին տրվող պատարագին: Թերթերը ողողվում են հավասարության և ազգային եղբայրության կոչերով: Այդ նույն տրամադրությամբ, Մնակյանը թուրքական թերթերից մեկում գրում էր, որ ծառայելով թուրք թատրոնին՝ իր նպատակն է եղել «հայրենակից եղբայրներուն մեջ ևս տարածել թատրոնի նաշակն ու սերը»: Դերասանապետը ժողովուրդների մշակութային մերձեցման կոչ էր անում: «Եթե միայն հայ թատրոնին համար աշխատինք,—գրում էր նա,—մեր հայրենակից եղբայրները ետ ձգելով մշակույթի այդ մարզին մեջ, մենք մեզի համար վնասակար գործ կատարած կըլլանք, նման Նաարեղին հոճային, որ իր նստած ծառին ճյուղը կը կտրեր: Ժողովուրդներու միահամուռ վերելքը պետք է կատարվի անկեղծ իրար օգնությամբ մը և մշտապես աշխատելով իրարու

զարգացման, որպեսզի մարդիկ միաժամանակ հասնեն մտավորական և բարոյական քաղաքակրթության բարձրագույն մակարդակի, զերծ կրոնական ամեն կաշկանդումների և նախապաշարումների»¹:

Մնակյանն ուզում էր հավատալ, որ այդպես կլինի և զգուշորեն բեմ էր հանում արգելված պիեսները: Դրանց թվում էին Նամըք Քեմալի «Վաթանը», Շիլլերի «Ավագնակները», «Փարիզյան բոհեմյեներ», «Մոմե արձան շինողը» մեյրոդրամները և ուրիշ գործեր: Բայց Պոլսի թաղերում մի քանի ներկայացումներ տալուց հետո, Մնակյանը փորձում է հիմնովին փոխել թատրոնի խաղացանկը: Նա հանձնարարում է թուրք մի քանի թատերագիրների՝ գրել հերոսական դրամաներ թուրք ժողովրդի պատմական անցյալից: Մնակյանը գտնում էր, որ ժամանակի գաղափարներին ու տրամադրություններին արձագանքելու նպատակահարմար ձևերից մեկը հերոսական դրաման կարող էր լինել: Ծուտով նա սկսում է բեմադրության պատրաստել Սիլան Զիմջոզի «Սելիմ երրորդ» պատմական դրաման, որի նյութն առնված էր XVIII դարի վերջի քաղաքական դեպքերից, երբ Սելիմ երրորդ սուլթանը և Բայրակդար փաշան պայքարելիս են եղել հանուն կենտրոնացված միապետության, փորձելով եվրոպական ձև տալ օսմանյան պետական կարգին: Բայրակդար փաշան ենիչերիական տարերքի զոհ էր դարձել, իսկ նրա քաղաքական գործունեությունը Թուրքիայի պատ-

¹ Ե. Թոլայանի ձեռագիր հիշողություններից:

մության մէջ հիշվում էր որպէս լուսավոր և հերոսական մի
 էջ: Մնակյանը ոգևորությամբ է՝ ձեռնամուխ լինում այս
 պիեսի ներկայացմանը, «բացառիկ աշխույժով մը»՝ անձնա-
 վորեղով հայրակոթար փաշայի հերոսական կերպարը: «Սելիմ
 երրորդի» բեմադրությունը այս շրջանի թատերական կյանքի
 նշանակալից, երևույթներից մեկը դարձավ: Դա առաջին
 բեմադրությունն էր, որով սկսվեց թուրք, դերասանների
 մուտքը Մնակյանի թատրոն: «Սելիմ երրորդին» հաջորդե-
 ցին թուրք հեղինակների նոր գործեր, որոնց բեմադրություն-
 ներում հայ դերասանների հետ միասին մասնակից դարձան
 ապագա թուրք թատրոնի դերասաններ՝ Նուրետին Օւզաթին,
 Հասան Զևադը, Էյուբ Սաքրին, Օթելլո Բյամիլը և ուրիշներ:
 Սահմանադրության հռչակումը մայրաքաղաքում առաջ
 է բերում թատերական կյանքի մի անսովոր աշխուժացում:
 «Արտասանության առաջին վարժություն կատարողը կը
 նետվեր բեմ, առաջին գրիչ բռնողը՝ արդեն թատերագիր էր
 դարձած» — գրում է ժամանակակիցը¹: Օր օրի կազմվում են
 նոր թատերախմբեր, հրապարակ են գալիս սկսնակ թատե-
 րագիրներ իրենց օրվա կյանք ունեցող պիեսներով, աշխու-
 ժանում են թուրքական գավեշտախմբերը, մի խումբ հայ
 երիտասարդ դերասաններ կազմակերպում են իրենց «Ազատ
 թատրոնը», որոշ ժամանակ անց՝ գաստրոլներով Պոլիս է
 գալիս Սաուս Բեռնարը՝ իր մշտական խաղընկեր Մենրոյ

¹ «Հուշարար», 1912, գիրք Բ, էջ 11: *Հայաստանի մշակութային ժառանգություն*

Մաքսուդյանի հետ: Այս եռուգեղի մեջ բոլորովին աննկատ
են անցնում Մնակյանի բեմադրած հայրենասիրական պիես-
ները («Վարդան», «Վասպուրականի հերոսները»)։ Եվ
Պոլսի թատերական հորիզոնում փայլում է մի նոր անուն,
խոստանալով ապագայի Ադամյանը լինել: Դա երիտասարդ
Վահրամ Փափագյանն էր, որ 1908-ի օգոստոսի 7-ին խաղում
է իր առաջին Օթելլոն: Դրանից որոշ ժամանակ անց Պոլիս
է այցելում Աբեղյան-Արմենյան թատերախումբը, և մի շրջան
հայ հասարակությունը մոռանում է ծերունի դերասանապե-
տին ու նրա թատրոնը:

Մնակյանը և Գր. Չոհրապը պոլսահայ մտավորականու-
թյան մեջ առաջիններից էին, որը շտապեցին ողջունել
Աբեղյանի գալուստը: «Ըստ պարտականության գացի բարի
գալուստ մաղթելու պ. Աբեղյանին և իրեն մասնակցող
խումբին, որ այս անգամ առաջին այցելությամբ շնորհ բերած
էին Կ. Պոլսո ազգակիցներուն» — գրում է դերասանապետը:
— «Երբ տեսան զիս, փութացին բոլորովին, իրենք զիս
պապիկ կանվանեին, ես ալ զիրենք որդի ու թոռներ, իրենք
իմ ձեռքս կհամբուրեին, ես ալ իրենց երկու այտերնին, իրենք
իմ միտքին մեջ Տփխիսի հիշատակները կարթնացնեին, ես
ալ կհիշեի իմ երիտասարդական օրերն: Աբեղյան և իրեն
մասնակցող այս կոկիկ խումբն երբ տեսան, ունեցած տպավո-
րությունս շատ մեծ և շատ գորավոր եղավ»: Մնակյանին
հիացնում է Աբեղյանի տաղանդը, այն Աբեղյանի, որին

¹ Ս. Մելիքետյան, Հովհաննես Աբեղյան, Երևան, 1954, էջ 135
(բաղված է 1908 թ. «Հյուզանդիոն» թերթից):

հանդիպել էր Թիֆլիսում, երբ նա դեռ սկսման էր: Այժմ նրա «փառքը տեսնելով կուլար ուրախությունեն և իր հին փառքի օրերը կվերհիշեր, երբ սիլհնար գլխարկը գլուխը՝ Ադամյանի հետ կանցնի եղեր Թիֆլիսի փողոցներեն»¹:

Արեւյան-Արմենյան թատերախմբի խաղացանկում էին «Պատվի համարը», «Ավագակները», «Դոկտոր Շտոկմանը», «Օթելլոն»: Մնակյանի արտահայտությամբ «ամենքն ալ իրական կյանքե առնված գործեր», որ «կպատկերացնեն՝ բնականը, օգտակարն ու շահեկանը»: Անկեղծորեն կըսեմ,— շարունակում է նա,—որ կարծե իբրև խումբ, իբրև պիես ու իբրև թատրոն երթալ տեսնել այս կոկիկ ու կատարյալ խմբի ներկայացումները»²:

Պոլսում հայ թատերական կյանքի աշխուժացումը չի կարողանում սակայն իր մեջ առնել Մնակյանին, որի խումբը, տարիներ շարունակ խաղացած լինելով թուրքերեն, այժմ դժվարանում էր անցնել հայերենի: Խումբը նուրազել էր, համարվել թուրք դերասաններով և յոթանասնամյա դերասանապետն իր մեջ այլևս ուժ չէր գտնում իրագործելու վաղեմի մտահղացումները: Հայ թատրոնում նորարար լինելու համար նա շատ էր ծեր: Հայ հասարակությունն այժմ «Ազատ թատրոնի» և Փափագյանի հետ էր կապում իր հույսերը: Մնակյանը մտածում էր, որ հին մարդկանցից կազմված և հին ավանդներով դաստիարակված իր խումբն

¹ Ե. Թոլայան, Հովհաննես Արեւյանը Պոլսում, Խորհրդային արվեստ, 1936, № 13—14:

² Ս. Մելիքության, Հովհաննես Արեւյան, էջ 135:

այլևս անկարող էր նոր բան ստեղծել: Բայց ոգևորված պոլսահայ թատրոնի վերածնության հեռանկարով, նա ինքն էլ փորձում է մասնակից դառնալ «Ազատ թատրոնի» ներկայացումներին:

«Ազատ թատրոնը», որի կազմում էին նաև Մնակյանի թատրոնից հեռացած երիտասարդ դերասաններ, սահմանադրական ոգևորության անմիջական արդյունքն էր: Սկզբից նեթ թեմ էր հանվել Հյուգոյի «Թագավորը գվարճանում է» դրաման, իսկ որոշ ժամանակ անց (1909) խաղացվեց դարձյալ հակաբռնակալական տրամադրությամբ գրված մի գործ՝ ումն Հմայակ Արամյանի «Անմահն ժիրայր» թատերախաղը: Պիեռի նյութն առնված է եղել հնչակյան հեղափոխության դեպքերից, իսկ գլխավոր հերոսը՝ Ժիրայրը եղել է պատմական անձնավորություն՝ կախաղանի վրա զոհված հայ հեղափոխական: Այս դերը հանձնվում է Մնակյանին, և հանդիսատեսը անօրինակ ոգևորությամբ է ընդունում ներկայացումը: «Մնակյանի անունը և Ժիրայրի հիշատակը լեփ-լեցուն ըրեր էին սրահը, որ հագիվ չփլավ ծափերու և կեցցեներու աղմուկին», պատմում է ներկայացման հանդիսատեսներից մեկը՝ բանասեր Սիրունին¹:

Երկար տարիներ կտրված լինելով հայ թատրոնից, Մնակյանն այժմ ուզում էր վերադառնալ այնտեղ, բայց, հանգամանքների բերումով, ժամանակակից երկրորդական հեղինակի պիեսով էր սկսում իր այս նոր շրջանը: Ինչպես

¹ Հ. Սիրունի, Մնակյան իմ հուշերուս մեջ. (ձեռագիր):

գրվեց մանուկում, «Անմահն ժիրայրը» ոչ բեմական մի գրք-
 փածք էր, որ լավագույնս դեպքում «ընթերցումի» կրնար
 սահմանված ըլլալ և ոչ «ներկայացումի»¹: Իսկ Մնակյանի
 դերակատարման մասին սավում էր. «Եռանդուն հեղափոխա-
 կանի այս դերը անհարմար էր բոլորովին պ. Մնակյանին, որ
 մեզ համար կմնա միշտ թշվառ հայրերու, խաբված ամուսին-
 ներու և ծեր սիրահարներու հաջող արտահայտիչը»²: Մնակ-
 յանն ինքն էլ գգում էր, որ իր այս դերը պարզապես անցյալը
 վերապրելու մղում էր, հայ բեմ դառնալու հապաղած ճիգ:
 «Անմահն ժիրայրը» եղել է հապճեպ պատրաստված մի
 տոնական ներկայացում, և ինչպես գրում է Սիրունին, «ոչ
 վայրկյանը, ոչ թատերախաղը և ոչ ալ խաղընկերները
 հարմար էին Մնակյանին դասին պահովելու»³:
 Բայց այդ նույն շրջանում Մնակյանը դարձյալ հանդես է
 գալիս հայերեն դերակատարմամբ, այս անգամ Ռուխ
 գաւորովների եկած Չարիֆյանի խմբի հետ: Օկտավ
 Միրբոյի «Տիմար հովիվներ» դրամայում նա ընտրում է ծեր
 գործավորի դերը: «Կը հիշեմ թե այդ փոքր դերին մեջ ծերու-
 նի վարպետը կայծ մը կը պահեր դեռ հին արվեստագետեն
 և վարձատրվեցաւ ջերմ ու անկեղծ ծափերով» — գրում է նույն
 ականատեսը:

Մնակյանը յոթանասունամյա հաասկում է չկարողացաւ
 իրեն կապել հայ թատրոնի հետ, քանի որ ժամանակադրու-

¹ «Արևելք», 1909, թիվ 7063:

² Նույն տեղում: (Տե՛ս նաև աղբյուրն իմ հոդվածի մեջ):

³ Հ. Սիրունի, Մնակյան իմ հուշերու մեջ:

թյանը հաշորդող առաջին տարիներին Պոլսում կանոնավոր
 գործող նոր թատերախումբ չստեղծվեց։ Հայ թատերական
 կյանքում ամենանշանակալից իրադարձությունները կովկա-
 սահայ խմբերի այցելություններն էին։ Չափից ավելի կարճ
 է տևում «Ազատ թատրոնի» գործունեությունը, անարդյունք
 են անցնում Զարիֆյանի, ապա՝ Գևորգ Գալստյանի հայկական
 թատերախումբ ստեղծելու ջանքերը։ Արդյունքի չեն հասնում
 Գևորգ Ռեշատի և եվրոպական կրթություն ստացած թուրք
 դերասան Բյուրհանեֆթիյի ջանքերը, որոնք փորձում էին
 թուրք թատրոն հիմնել առանց հայ դերասանների։ Եվ
 այստեղ առկարեզր դարձյալ մնում էր Մնակյանի խմբին,
 որը միակ կանգուն թատրոնն էր։ Մնակյանը միակն էր, որ
 չնայած գնումայալ հասակին, ի վիճակի էր ուղիներ գտնելու
 ապագա թուրք թատրոնի համար։ Նա ունեցած էր համարում
 հայ բեմ դառնալու իր ջանքերը, մտածելով, որ եթե մի
 քան կարող է անել, ապա միայն իր թատրոնում։ Նա ազն
 մտքին էր, որ թուրք թատրոնը պետք էր վերակառուցել նոր,
 ռեալիստական հիմքի վրա, իսկ որքան համար պակասում
 էր ամենագլխավորը՝ թուրք ժամանակակից դրամատուր-
 գիան։ Մնակյանն իր շուրջն է համախմբում մի քանի
 երիտասարդ թուրք գրողների, պատվիրելով նոր խաղացանկ
 կազմել թատրոնի համար։ Թուրք թատերական գրականու-
 թյուն ստեղծելու գաղափարը ռվերբուս էր թատրոնի բախտով
 անհանգստացած երիտասարդ գրողներին, և 1909—10
 թատերաշրջանի ընթացքում մեկը մյուսի ետևից երևան են
 գալիս Սայիդ Ալիի, Ահմեդ Նուրիի և Հյուսեին Սուադի ժա-

մանակակից կյանքից առնված կենցաղային կատակերգությունները և դրամաները:

1910 թվականի սեպտեմբերի սկզբում Մնակյանը բեմադրում է Սայիդ Ալիի «Թունավոր ծաղիկներ» և Ահմեդ Նուրիի «Հարճը» դրամաները: «Անոնք առաջին փորձն էին ռեալիզմի տանելու թուրք թատրոնը, և այդ փորձը չէր կրնար իրականանալ առանց Մնակյանի գործակցության»,—գրում է Սիրունին¹:

Մնակյանը տակավին վաղ էր համարում բեմից հեռանալը և զգում էր ժամանակի հետ համաքայլ ընթանալու անհրաժեշտությունը: Այդ մղումով էլ նա մեկը մյուսի ետևից բեմադրում է Հյուսեին Սուադի «Աղտոտ լաթերը» և «Իսանաբուրը», Ահմեդ Նուրիի «Հարս և սկեսուր», «Անբիծ առագաստ», «Եկեանե» պիեսները: Այս նոր բեմադրություններում Մնակյանը ջանում էր հեռանալ «էֆեկտներու դպրոցից», մոտենալ այն նոր ռեալիստական ոճին, որ վաղուց արդեն տիրապետող էր ֆրանսիական բեմում, և որը լավ ծանոթ էր Պոլսի թատերական աշխարհին: Այն, ինչ Պոլիս էր բերել Սյուզան Դեպրեն, եթե ոչ ավելի բարձր, համեմայն դեպս ավելի նոր էր, քան Սառա Բեռնարի արվեստը: Մնակյանն ուներ այդ նոր արվեստի զգացողությունը, թեև որպես ստեղծագործող հեռու չէր Ֆրեդերիկ Լեմեթրի ավանդներից: Բայց իր նոր բեմադրություններում նա փորձում է մերձենալ ֆրանսիական նոր ոճին: Մնակյանն իր ավանդական խաղաոճն էլ աշխատում է հարմարեցնել նոր թատրոնի ոգուն,

¹ «Ազատամարտ», 1910, էջ 374:

ձգտելով ավելի զուսպ արտահայտչաձևերի, խոսքի իրականին ավելի մոտ ինտոնացիաների¹:

Ի՞նչ էր ներկայացնում Մնակյանի այս խաղացանկը: Երիտասարդ հեղինակները լավ ծանոթ էին եվրոպական թատրոնների խաղացանկին և անցյալ դարի երկրորդ կեսի ֆրանսիական դրամային: Ուսումնասիրած լինելով ֆրանսիական հեղինակների, հատկապես Դյումա-որդու դրամատուրգիան, նրանք փորձում էին ստեղծել դրա թուրքական տարբերակը, նույն ոգով և նույն գաղափարախոսությամբ: Այստեղ նրանց գրավողը մի կողմից ֆրանսիական դրամայի արտաքին, բեմական իմաստով կատարյալ ձևն էր, մյուս կողմից՝ ֆեմինիստական գաղափարախոսությունը: Այդ սըղումը խիստ բնական էր. հուլիսյան սահմանադրությունից հետո հրապարակ եկած թուրք պատմական պիեսները բացարձակորեն զուրկ էին բեմականությունից, և թուրք մտավորականությանը հուզող հարցերից մեկը ընտանեկան և հասարակական հարաբերություններում կնոջ դերի հարցն էր: Դա, ինչպես տեսանք, երկար ժամանակ եղել էր Մնակյան-արվեստագետին հուզող հարցերից և նրա թատրոնի առաջատար թեմաներից մեկը:

¹ Բանասեր Հ. Սիրունին, որ Մնակյանի «թուրք թատրոնը ռեալիզմի տանելով» փորձի առաջին գնահատողն էր մամուլում, 1966-ի սեպտեմբերի 26-ին, ՀՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի փոքր դահլիճում Մնակյանի մասին իր հուշերը պատմելիս, հաստատեց իր այն միտքը, ի որ Մնակյանը բեմական կերպավորման այլ սկզբունքներով էր մոտենում իր վերջին շրջանի դերերին:

Նորիի և Սուադի պիեսները գրվել են եվրոպական պիեսների սխեմաների վրա: Այդ բանը հայտարարել են հենց իրենք՝ հեղինակները: Նորիին ինչ-որ առիթով խոստովանել է, որ ինքն օգտվել է Օկտավ Ֆելչեյի դրամաների սյուժեներից¹: Ծիշտու ևույն ձևով Սուադը իր «Խարխուլ հիմք» պիեսը գրել է Էմիլ Ֆաբրի «Կավե տնակը» պիեսի սյուժեի հիման վրա²: Այնուամենայնիվ այս դրամատուրգիան ուներ ինքնուրույնություն և այդ արտահայտված էր, ամենից առաջ, նրա միտումնավոր գաղափարախոսության մեջ: Բեմադրելով Նորիի և Սուադի պիեսները, Մնակյանը նոր աստիճանի էր բարձրացնում թատրոնի հասարակական դերը թուրքական իրականության մեջ: Պատահական չէ, որ նա հենց այդ թվականին (1910) գրել է հետևյալ տողերը. «Թատրոնական բեմը գաղափարին տաճարն է, տիեզերական ներդաշնակությանց ցուցահանդեսը, մարդկային ցեղին գործնական դպրոցը: Ով որ կըսե թատրոնը պարզ ժամանցի վայր մըն է հիմար է, մոլի և մարդկության թշնամի»³: Այն, ինչ ուսուցանում էր Մնակյանն այդ գործնական դպրոցում, ուղղված էր նախապաշարումների, նահապետական բարքերի և մահմեդական ֆանատիզմի դեմ: Եվրոպական իրականությունից փոխառնված կանանց ազատագրման գաղափարը թուրքա-

¹ «Ազատամարտ», 1910, թիվ 384:

² Մուստաֆա Նիհատ, Թուրք ժամանակակից գրականության պատմություն (թուրքերեն), Իսթանբուլ, 1934, էջ 273:

³ Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1910, էջ 384:

կան իրականության մեջ ունեւր առանձնահատուկ իմաստ և արություն: Մնակյանը քսանհինգ տարիների ընթացքում թատրոնը դարձրել էր առօրյա պահանջ թուրք հասարակության բոլոր խավերի համար: Այժմ նրա ջանքերն ուղղված էին այն բանին, որ այդ հասարակությունը թատրոնում տեսնի իր առօրյա կյանքը, նրանում գտնի իրեն հուզող հարցերի պատասխանը:

Բայց Մնակյանի պայքարը կողմնակիցներ քիչ է գտնում թուրք մտավորականության շրջանում: Այստեղ ևս ուղիներ էին որոնում թուրք ռեալիստական թատրոն ստեղծելու համար, բայց հակահայկական ազգայնականությունը, որով համակված էր մտավորականության մեծ մասը, թույլ չէր տալիս խոստովանել, որ այդ գաղափարն իրագործվում էր հայ դերասանապետի նախաձեռնությամբ: Բացի այդ, Նուրիի և Սուադի կողքին հրապարակ եկած թատերագիրների մի խումբ զարկ էր տվել պատմական բրոնհիտոններին: Թուրքական սիրողական խմբերում մեկը մյուսի ետևից խաղացվում են «Սուլթան Մուստաֆա», «Ալեմտար փաշա», «Պոլստ առումը», «Պոլստ անկումը», «Սուլթան Յըլդըրըմ», «Ազատության արշալույսը» և այսպիսի վերնագրերով մի ամբողջ շարք պիեսներ, որոնց ամբողջ էֆեկտը հալոենասիրական բացականչությունների, դրոշակներ ծածանելու, կրակոցների ու աղաղակների մեջ էր: Սրանց հեղինակները, անգիտակ բեմական արվեստի օրենքներին, չէին կարողացել հեռուն գնալ պատմական իրադարձությունների աղավաղված, պրիմիտիվ վերարտադրությունից և վերամբարձ, անկենդան

դիալոգներից: Մնակյանն աշխատում էր իր թատրոնը հեռու պահել այս «դրամատուրգիայից»: «Սեփն երրորդը» միակ պատմական դրաման էր նրա խաղացանկում, որն ընդամենը մի քանի անգամ էր խաղացվել:

Թուրքական թատերախմբերում պատմական պիեսների առատությունը ապակողմնորոշում էր մասսայական հանդիսատեսին, որ դժվարանում էր ըմբռնել, թե վերջապես ո՞րն է իսկական թատրոնը, Մնակյանի՞նը, թե՛ մյուսները: Բերայի թատերասրահներում թուրք բեմի բարենորոգչի և Սիլվենի աշակերտի պիտակի տակ երբեմն երևում էր Բյուրհանետդինը, որ իր դասական արտաքինից ավելին ոչինչ չէր խոստանում և դրանով էր փորձում մրցակից դառնալ Փափագյանին: Թեև շատերն էին նրա հետ հույսեր կապում, բայց նա ըստ երևույթին այն մարդը չէր, որ կարողանար թատրոն ստեղծել: Ի վերջո, Բյուրհանետդինն ինքն էլ համոզվում է, որ դեռ վաղ է առանց հայ դերասանների թուրք թատրոն հիմնելու մասին մտածելը և ստիպված է լինում դիմել Մնակյանին: Մի շրջան Մնակյանի թատրոնում են հավաքվում բոլոր քիչ թե շատ լուրջ, կամ իրենց լուրջ համարող դերասաններն ու դերասանապետները: Այս նույն շրջանում Մնակյանի մոտ է գալիս նաև Փափագյանը, որը երկար չի մնում այստեղ և մեկ երկու ներկայացման մասնակցելուց հետո մի փոքր խմբով մեկնում է Զմյուռնիա:

Թուրք ռեալիստական թատրոն ստեղծելու Մնակյանի ջանքերը շարունակվում են մինչև 1911 թվականի վերջը: Պարզվում է, որ հեղափոխությունն ու սահմանադրությունը

շատ բան չէին փոխել երկրի քաղաքական կյանքում: Հավասարության, եղբայրության և արդարության կոչերի ետևում նույնն էր մնում հասարակարգի և պետության պատկերը: Նոր սուլթան Ռեշատ Մահմեդը նրեւում տարվա պալատական բանտարկությունից հետո գահ էր բարձրացել հոգեպես ու ֆիզիկապես հիվանդ: Իթթիհադականներն իրենց նոր քաղաքական ծրագրում գրեթե հրաժարվել էին հեղափոխությունից և ազգային, հատկապես հայկական հարցում հասել ծայրահեղ շովինիզմի¹: Իսկ այն գործը, որ սկսել էր Մնակյանը, ոչ աջակիցներ, ոչ իսկ շարունակողներ գտավ թուրք մտավորականության շրջանում: Ռեալիստական դրամա ստեղծելու Նուրիի և Սուադի ջանքերը անօգուտ ու անհետեւանք անցան, և նրանք նույնպես մեռակ մնացին: Թատրոնի խաղացանկում նոր պիեսներ շատ քիչ ավելացան, որոնցից էին Զենաթ Ծահաբեդդիի «Սուտը» և Ալի Նիհատի «Սատանան»: Թուրքական թատերախմբերը հեղեղվեցին գոեհիկ և էժան գավեշտներով:

Թատերական կյանքի աշխուժացումը Պոլսում տևեց ընդամենը չորս տարի (1908—1912): Սահմանադրական ոգևորությունը, հայկական ներկայացումները, Արեւյանի և կովկասահայ մյուս խմբերի այցելությունները, թուրքական ազգայնական թատրոնի աղմուկը և վերջապես Մնակյանի ռեալիստական թատրոն ստեղծելու ջանքերը ավարտվեցին նրանով, որ թատրոնը գրեթե դադարեց գոյություն ունենալուց:

¹ Տե՛ս Ա. Փ. Миллер, Краткая история Турции, М., 1949, стр. 131—132.

Ամփոփելով այդ չորս տարիների թատերական կյանքը, «Հուշարար»-ը գրել է. «Թատրոնը...ինկալ թեաքեկ ինչպես հասարակական մյուս իդեալները, որոնք վայրկյան մը փայլելէ ետք՝ վազեցին մթության գիրկը իյնալու»¹:

* * *

1912 թվականի ապրիլին Պոլսի թատերական կյանքը նշանավորվում է մի անսովոր իրադարձությամբ: Հանրօգուտ շինությանց նախարար Զավիդ բեյի հովանավորությամբ տոնվում է Մնակյանի թատերական գործունեության հիսնամյակը: Դա առաջին դեպքն էր Թուրքիայի պատմության մեջ, որ հայ դերասանի հոբելյանին տրվում էր պաշտոնական ձև: Արևմտահայ և արևելահայ թերթերն ու հանդեսները հրապարակում են կենսագրականներ: Պոլսում հայերեն և թուրքերեն լեզուներով տպագրվում է լուսանկարազարդ միաբլանկ դերասանապետի կյանքի ու բեմական գործունեության մասին: Հոբելյանական հանդեսի հայտագիրը տպագրվում է երեք լեզուներով՝ հայերեն, ֆրանսերեն և թուրքերեն: Թե կենսագրականներում, թե այստեղ Մնակյանը հայտարարվում է օսմանյան թատրոնի հիմնադիր: Բայց հոբելյանը դառնում է հայ մշակույթի ցույց:

Հանդեսը տեղի է ունենում ապրիլի 29-ին Բերայի «Վարիթթե» թատրոնում: Գրիգոր Զոհրապը հայերեն ճառով բացում է երեկոն և խոսում պոլսահայ բեմի սկզբնավորման,

¹ «Հուշարար», 1912, գիրք Բ, էջ 11:

Մնակյանի և անցյալի մյուս բեմական գործիչների մասին: Գալով թուրքական ներկայացումների շրջանին, նա Մնակյանին ներկայացնում է որպես ժողովուրդների համերաշխության և մշակութային մերձեցման ջատագով¹: Հեռագրերից ու նստերից հետո կառավարության անունից Մնակյանին է դիմում դիվանապետ Սալահեդդին բեյը և որպես կայսերական պարգև նրան է հանձնում «Մեարիֆի» ոսկե շքանշանը: Ինչպես գրում է այդ իրադարձությանն ականատես Վահրամ Փափազյանը, այդ պարգևը պարգապես ցուցադրական ժեստ էր, որով ցույց էր տրվում, թե Թուրքիայում ևս դերասանը հարգված է, ինչպես եվրոպական երկրներում: Դրանից մի քանի տարի առաջ անգլիական կառավարությունը Իրլինդիին շնորհել էր ազնվականի տիտղոս, իսկ Սառա Բեռնարը պարգևատրվել էր «Պատվո լեգեոն»-ի շքանշանով: Ինչո՞վ էր պակաս թուրքական կառավարությունը անգլիական և ֆրանսիական կառավարություններից:

Կառավարական պարգևը չէր, որ հուզում էր ծերունի դերասանապետին, այլ այն, որ թեև երեսուն տարի կորած էր մնացել հայ թատրոնի համար, բայց նրան չէին մոռացել: Մնակյանին հեռագրերով շնորհավորում էին Թիֆլիսի հայկական թերթերն ու հանդեսները, Սպանդար Սպանդարյանը, Սիրանույշը, Ջարիֆյանը, Արամ Վրույրը², Բաքվի հայ դերա-

¹ «Բյուզանդիոն», 1912, թիվ 4726:

² Մնակյանի հոբելյանի առթիվ Վրույրը գրել է նաև հոդված (տե՛ս «Հորիզոն», 1912, № 11):

սանճերը և գրական ու թատերական ուրիշ գործիչներ: Իսկ Թիֆլիսի Հայոց դրամատիկական ընկերությունը նրան ընտրում է պատվավոր անդամ:

Մնակյանին վշտացնում էր այն, որ թուրք մտավորականության մեջ կար մի խավ, որ մոռացել էր իրեն: Հոբեյլյանի հաջորդ օրը «Բյուզանդիոնը» գրում էր. «Վարիտթե» թատրոնին մեջ հազիվ կնշմարվեին մեկ քանի թուրք հայրենակցի դեմք: ...Թուրք դերասաններու կողմն խոսող պարոն մը երեկ իր գեղեցիկ ճառին մեջ Մնակյան էֆենդի նմանցուց Մունե Սյուլլիի, ըսելով թե ֆրանսիացիք ունին Մունե Սյուլլի, թուրքերն ալ ունին Մնակյանը: Բայց արդոք մեր սիրելի հայրենակիցներն այսպե՛ս կգնահատեն իրենց Մունե Սյուլլին»¹:

Մնակյանի հոբեյլյանի առթիվ հանդեսներ են կազմակերպվում նաև գաղափարական քաղաքներում, նույնիսկ՝ մի քանի գյուղերում, որտեղ ներկայացումներ էր տվել նա: Հանդես է կազմակերպվում նաև Սկյուտարում՝ «Հայ ուսումնասեր ազգայնոց» կողմից: Այստեղ մի քանի հայ դերասաններ ու թատերասերներ, բեմադրում են Ֆրանսուա Կոպպեի «Կրեմոնի վնագործը» դրաման: Մնակյանը խաղում է Ֆերրարոյի դերը, իսկ երեկոյի վերջում խմբի հետ միասին երգում իր տարիներ առաջ հորինած հայրենասիրական երգը:

1912 թվականից հետո Մնակյանը հազվադեպ է բեմ քարձրանում, երբեմն հայերեն, երբեմն թուրքերեն ներկա-

¹ «Բյուզանդիոն», 1912, թիվ 4726:

յացումներով: «Օսմանյան թատրոնի» գործունեությունը գր-
նալով նվազում է, իսկ մեկ տարի անց՝ դադարում:

* * *

Մնակյանի կես դար տևող բեմական գործունեության
ընթացքում թատերական արվեստը Եվրոպայում ապրել էր
իր էվոլյուցիան՝ ուսմանտիզմից մինչև նատուրալիզմ: Փա-
փազյանի այն միտքը, թե Մնակյանը տիրապետում էր
Ֆրեդերիկից մինչև Անտուան, այսինքն՝ ուսմանտիզմից
մինչև նատուրալիզմ տարածվող արվեստի բոլոր ձևերին և
որ նրա վարպետությունը այլազան ազդեցությունների
արդյունք էր, պետք է ընդունել որոշ վերապահությամբ:
Որպես դերասան Մնակյանը ժամանակակիցն էր XIX դարի
մեծ ողբերգակների և դաստիարակվել էր հիմնականում
Ֆրեդերիկից եկող ավանդներով, եթե նկատի չառնենք նրա
գործունեության Թիֆլիսյան շրջանը: Բայց ահա, XX դարի
սկզբում նա տեսականորեն հանգել էր նոր թատրոնի
սկզբունքներին, իսկ գործնականում մնացել էր էկլեկտիկ
ստեղծագործող, որի մի ոտքը հնում էր, մյուսը՝ նորում:
Պատահական չէ, երբ ժամանակակիցներից մեկը՝ դերասան
Տրդատ Նշանյանը ընդհանուր գծեր էր տեսնում Մնակյանի
և «Կոմեդի ֆրանսեզի» դերասաններ Ալբեր Լամբերի ու
Սիլվենի միջև¹: Լամբերը եղել է Մուսե Սյուլլիի հետևորդը և
ընդօրինակողը, իսկ Սիլվենը՝ տիպիկ անեկլասիցիստ, որը

¹ Անճնական Գամակ (10 հոկտեմբերի, 1963, Փարիզ):

փորձելիս է եղել իր արվեստում միացնել նորագույն նատու-
րալիստական հնարները դասական կեցվածքների և դեկլա-
մացիայի հետ: Ժամանակակիցների տպավորությունն այն է
ասում, որ Մնակյանն այդ շրջանում մոտ է եղել կանգնած
բեմական ռեալիզմին, բայց նրա կատարման մեջ նկատելի
են եղել կիսակլասիցիստական, կիսաոռմանտիկական խա-
ղաճի տարրերը¹, պահպանված թերևս 60-ական թվական-
ներից: Մնակյանը ճիշտ է ըմբռնել հնի և նորի փոխհարա-
բերությունը արվեստում, բայց այն միջավայրը և հասարա-
կարգը, որի պայմաններում գործել էր քառորդ դարից
ավել, հնարավորություն չէր տվել նրան իրականացնելու
արվեստի իր ըմբռնումը: Տեսականորեն Մնակյանը կանգնած
էր իր ժամանակի թատերական մտածողության բարձրության
վրա, բայց ի վիճակի չէր եղել իրագործելու իր սկզբունքները:
Լինելով մտավոր բարձր զարգացման տեր, իմանալով մի
քանի լեզուներ (թուրքերեն, ֆրանսերեն, իտալերեն, հունա-
րեն) ուսումնասիրած լինելով եվրոպական թատրոնի
պատմությունը, ֆրանսիական դրամատուրգիան, դերասա-
նական արվեստի հին ու նոր դպրոցները, հետևելով իր
ժամանակի թատերական կյանքին, Մնակյանը դերասանի
արվեստի մասին ունեցել է որոշակիորեն ձևավորված
հայացքներ: Ըստ որոշ վկայությունների, նա ուսումնասիրել
է նաև Փարիզի կոնսերվատորիայի դրամատիկական ճյուղի
դասընթացը²: Մնակյանի տեսական ըմբռնումների հարցը

¹ Անձնական նամակ (12 դեկտեմբերի, 1963 թ., Փարիզ):

² Կենսագրական Մնակյանի, էջ 10:

թերևս քննության առարկա չդառնար այստեղ, եթե նա հեղինակը չլիներ «Դերասանը» խորագրով մի ընդարձակ հոդվածաշարի, որից մեզ հասել է միայն նրա պլանը:

1909 թ. Պոլսում հրատարակվող «Կոհակ» շաբաթաթերթի խմբագրությունը նամակով դիմել է դերասանապետին, որպեսզի վերջինս հանդես գա դերասանի արվեստի մասին տեսական հոդվածներով: Մնակյանն իր համաձայնության հետ միասին խմբագրությանն է ուղարկել իր ունումնասիրության պլանը, այնուհետև առաջին հոդվածը¹, որից հետո, մեզ անհայտ պատճառներով, թղթակցությունը չի շարունակվել:

Ի՞նչ է ներկայացնում Մնակյանի տեսական ուսումնասիրությունը: Դա տասնվեց հոդվածներից բաղկացած մի համառոտ ձեռնարկ է՝ դերասանի արվեստի տարրերի հանրամատչելի բնութագրումներով: Հոդվածաշարը մի կողմից հեղինակի փորձից դուրս բերված եզրակացությունների, մյուս կողմից անցյալ դարի դերասանական արվեստում հաստատված նորմերի և ընդհանուր սկզբունքների յուրահատուկ ամփոփումն է: Մնակյանը նպատակ է դրել բացատրել դերասանի պրոֆեսիայի էությունը, հենվելով այդ ընդհանուր նորմերի, սկզբունքների և ավանդների վրա: Դժվար չէ մաշամբ վերծանել հոդվածաշարի ընդհանուր բովանդակությունը, հիմք ունենալով դերասանապետի մեզ արդեն հայտնի մտքերը և «Կոհակում» հրապարակված ցանկը:

¹ «Կոհակ», 1909, թիվ 1, 2:

Առաջին հոդվածում Մնակյանը խոսում է դերասանի ֆիզիկական տվյալների մասին: Ըստ նրա, ֆիզիկական կատարելությունը դերասան դառնալու առաջին պայմաններից մեկն է: Իր արվեստը հիմնականում կառուցած լինելով արտաքին վարպետության հմարների վրա, Մնակյանը միշտ եղել է այն կարծիքին, որ բեմական ստեղծագործության համար նախ և առաջ դերասանի ֆիզիկական ապարատը անթերի պետք է լինի: Մնակյանի համար դա նշանակում է համաչափ զարգացած և ճկուն մարմին, լավ լսելի ձայն, ոչ անպայման գեղեցիկ, բայց անպայման համաչափ ու արտահայտիչ դեմք, լայն ճակատ, կանոնավոր քիթ և ճիշտ դասավորված, խոսուն աչքեր: Մեկի կամ մյուսի բացակայությունը կյանքում կարող է նկատելի չլինել, բայց «թատերաբեմին վրա անհաջողության գլխավոր պատճառ ըլլալ»: Լավ ուսումնասիրած լինելով բեմական շարժման արվեստը, Մնակյանը գտնում է, որ դերասանը պիտի կարողանա բեմ չտանել իր «հոռի սովորությունները» և հմտություն ունենա աննկատելի դարձրնել բեմի վրա միշտ խոշոր երևացող իր փոքր ֆիզիկական պակասությունները: Բայց ունենալով կատարյալ ֆիզիկական տվյալներ, «դերասանը պետք է բոլորովին ազատ ըլլա ետության զգացումեն», այսինքն իր այդ տվյալները կարողանա ծառայեցնել որպես գործիք, միջոց, այլ ոչ թե ինքնանպատակ ցուցադրման առարկա:

Երրորդ հոդվածում, խոսելով «դերասանին հարկավոր եղած ընդհանուր և մասնակի հմտությունների» մասին, Մնակյանն ամենայն հավանականությամբ նկատի ունի բե-

մական գրագիտության և դերասանական տեխնիկայի տար-
րական պահանջները, որոնց տիրապետելու համար հար-
կավոր է ժամանակ և աշխատանք: Մնակյանն իհարկե
տեխնիկային և արտաքին վարպետությանը չի հանգեցնում
դերասանի ամբողջ ստեղծագործությունը: Բայց նրա կարծի-
քով, արտաքին վարպետության հմարներին քիչ թե շատ
տիրապետելուց հետո միայն խոսք կարող է լինել դերասանի
ներքին վարպետության մասին:

«Իմացական ույժ, հոգի, երևակայություն, զգացում և
զգայնություն»: Պլանում այսպես է վերնագրված չորրորդ
հոդվածը: Մնակյանն այն կարծիքին է, որ դերասանի ստեղ-
ծագործությունը ամենից առաջ գիտակցական աշխատանք է,
մտածողության յուրահատուկ ձև: Բայց այդ մտածողությունը,
պատկերավոր, հուզական մտածողություն է: Իր միտքն
սովելի պարզելու համար նա գրել է ֆրանսերեն «sensibilite»
բառը, որ նշանակում է **զգայունակություն, դյուրագգու-
թյուն**: Զգայունակությունը դերասանին ընդունակ պետք է
դարձնի հեշտությամբ ենթարկվելու զգացմունքին և նույնքան
հեշտությամբ կառավարելու իր մեջ տարբեր զգացմունքների
փոխանցումները: **Բանականություն, երևակայություն և
զգայունակություն** հասկացությունները որոշակի հերթակա-
նությամբ միացնելով մեկ վերնագրի տակ, Մնակյանը մոտե-
նում է դերասանի ստեղծագործական հոգեբանության ամե-
նանորբ հարցին՝ **գիտակցական և ենթագիտակցական գոր-
ծոճների փոխհարաբերությանը**: Ամփջականորեն այս հարցի
հետ է կապվում նրա ուսումնասիրության հիմնական դրույթ-

ներից մեկը՝ բնականության և ճշմարտության խնդիրը: Ինձներորդ հոգվածը այդպես էլ վերնագրված է. «**Բնականը և ճշմարիտը. դերասանը բնութենեն ինչ և որչափ քաղելու է**»: Խոսքը վերաբերում է կենսական ճշմարտության և բեմական ճշմարտության տարբերությանը, հավաստիի և պաշմանականի գուգորդմանը: Այս իմաստով, հետաքրքիր են Մնակյանի երկու տարբեր մտքերը՝ հայտնված տարբեր աղբյուրներով. «Խոսե այնպես, ինչպես ընկերներուդ հետ կխոսիս, ինչպես որ թաղիդ աղջիկներուն հետ կսիրաբանիս»: Եվ՝ «դերասանը, իսկական իմաստով արվեստագետը չպիտի զգա այլ պիտի կեղծե զգույշ, չպիտի խնդա, այլ պիտի կեղծե լավ, չպիտի հուզվի, այլ հուզվիլ պիտի կեղծե: Աստղ համար է, որ դերասանությունը արվեստ է» (ընդգծումները մերն են-Հ.Հ.)¹: Մնակյանի տեսակետը շատ որոշակի է. կեղծել առանց իրականի զգացողությունը կորցնելու, կեղծել զգույշ, կեղծել վարպետությամբ, արվեստով: Մնակյանն այստեղ մերժում է մատուրալիզմը, մերժում է զուտ ենթագիտակցական ստեղծագործությունը, հաստատելով դերասանի անձնավորության մեջ երկու «եսի»՝ մի կողմից զգացողի, մյուս կողմից զգացումը կառավարողի անհրաժեշտությունը:

Դիդրոյի «Պարադոքսից» եկող այս տեսակետը հիմնական սկզբունքներից մեկն է ֆրանսիական բեմական դպրոցի համար: Դիդրոն այն միտքն է հաստատում, որ դերասանի

¹ Գրականության և արվեստի թանգարանի թատերական բաժնի անտիպ նյութերից (Ս. Դավթյանի ֆոնդ):

Խարտասուքը ոչ թե սրտից, այլ ուղեղից պետք է հոսի, որ դերասանի տաղանդի չափանիշը ոչ թե խոր վերապրումն է, այլ ապրումի ճշգրիտ վերարտադրությունը: Ըստ Դիդրոյի, բեմի վրա դերասանը պետք է լաց լինի «ինչպես անհավատ քահանան, ինչպես գայթակղիչը կնոջ ոտքերի մոտ, ինչպես մուրացկանը փողոցում կամ եկեղեցու դռանը, ինչպես կուրտիզանուհին, որը ոչինչ չգգալով հուզմունքից դողում է ձեր գրկում»¹: «Հուզելու համար չպետք է հուզված լինել: Դերասանը պետք է տիրապետի իրեն և ոչինչ չթողնի պատահականության կամքին», գրում է Կոկլեն-ավագը՝ ֆրանսիական խաղաղոճի ամենատիպիկ ներկայացուցիչներից մեկը²: Մնակյանը չէր կարող ծանոթ չլինել Կոկլենի գրքին: Եթե նույնիսկ ծանոթ էլ չի եղել, ապա քիչ նշանակություն չի տվել ֆրանսիական թատրոնից եկող ներկայացումի արվեստին:

Իր ուսումնասիրության մեջ Մնակյանն առանձին գլուխ է հատկացրել անընդմեջ բեմական գործողության հարցին, որը ձևակերպել է այսպես. «տեսարանը լեցնել, խոսիլ և լռել»: Խոսքը ոչ թե դերասանի դատարկ, իմաստագուրկ, անօգնական լռության մասին է, այլ լռությունը իմաստավորելու մասին, առանց խոսքի՝ գործողությունների և տրամադրությունների ընթացքի մեջ գտնվելու մասին: Մնակյանը չէր կարող ծանոթ լինել Ստանիսլավսկու հայտնագործած «գործողություն» տերմինին, բայց նրա «տեսարանը լեցնել»

¹ Д. Дидро, Парадокс об актёре, Л.—М., 1939, стр. 51.

² Коклен-старший, Искусство актёра, М.—Л., 1937, стр. 71

արտահայտության մեջ առկա է բեմական գործողության խոր ըմբռնումը՝ **գործողությունն ոչ անապայման ֆիզիկական իմաստով**: Մնակյանը տեսարանը լեցնելու հետ է կապում նաև բեմական շփման հարցը: Բեմի վրա խոսելը շատ ավելի հեշտ է, քան լուրը, և Մնակյանն էլ միշտ եղել է այն մտքին, որ «դերասանի մը ամենեն լավ գիտնալիք բանը լսելն է», երբ նա կարողանում է հասկանալ, զգալ խաղակցի խոսքը, երբ հանդիսատեսը կարողանում է նրա արտահայտության մեջ կարդալ խաղակցի «խոսքերուն թողած ազդեցությունը»: Ըստ Մնակյանի, դերասան չէ նա, ով միայն խոսքեր է խաղում, ով չի կարողանում **հոգեբանորեն իմաստավորել անխոս և ստատիկ բեմավիճակները**:

Մնակյանին զբաղեցրել են դերասանի արվեստի ամենատարբեր կողմերն ու առանձնահատկությունները: Նա մտածել է գրել կամ գրել է «նմանողության (imitation) վնասների», դերի ուսումնասիրության պրոցեսի, խաղարկության մեջ հոգեբանական փոխանցումների և «զանազանիչ գույների», «ձայնի և առոգանության», «դիմախաղի և շարժման», դերասանական ամպլուաների, դիմահարդարության և հանդերձեղենի օգտագործման հարցերի մասին:

Մեծ նշանակություն տալով ներկայացման և կերպավորման արվեստին, Մնակյանն այդ բանն ավելի շատ կապել է դերասանի ներքին տեխնիկայի, քան գրիմի և զգեստի միջոցով ծալովելու, անճանաչելի դառնալու հետ: Նույնն է ասում նրա սեփական օրինակը. մի քիչ կարմիր՝ այտերին և աչքերի անկյուններում, մի քիչ ներմակ՝ հոնքերի և բեղերի

վրա, քունքերին երկու փոքրիկ, ալեխառն բակենքարդեր և մի քանի սև գիծ ճակատի վրա: Ահա Մնակյանի ամբողջ դիմափոխությունը: Նշանակություն չտալով արտաքին կերպարանափոխմանը, նա միշտ եղել է հաստատ համոզման, որ «արվեստը արտիստին կործքին տակն է, մտքին մեջ, աչքերուն խորը, մնացած բաները երկրորդական են¹» կամ՝ «մարդու կերպարանքը իր հոգու հայելին է, հայելին պետք է մաքուր ըլլա, որ արտահայտած պատկերը պարզ արտացոլե»²:

Բայց հիմնական դերը, ըստ Մնակյանի, պատկանում է աչքերին: «Աչք, մանավանդ աչք,—գրում է նրա խմբի դերասան Թոլայանը,—աչք չունեցող դերասանը ոչինչ կարժեք նրա համար»³: «Աչքը դերասանին հոգին է,—ասել է Մնակյանը,—հանդիսականը դերակատարին աչքին կողոլե իր նայվածքը, աչքեն կզգացվի»⁴:

Դերասանի արտաքին արտահայտչականության մասին նույն կերպ են մտածել նաև անցյալ դարի եվրոպական և ռուսական բեմի նշանավոր վարպետները: Գրիմը փոքր տեղ է ունեցել նրանց արվեստում: Ինչպես հայտնի է, կերպավորման արվեստի երևելի վարպետներից մեկը՝ Վասիլի Վասիլևիչ Սամոյլովը կարողացել է անճանաչելի դառնալ ընդամենը մեկ-երկու գույնի օգնությամբ: Լենսկու այն հարցին, թե ինչու նա ծերունիների դերեր խաղալիս

¹ Ե. Թոլայանի ձեռագիր հիշողություններից:

² «Սովետական արվեստ», 1955, № 4, էջ 38:

³ Ե. Թոլայանի ձեռագիր հիշողություններից:

⁴ Նույն տեղում:

գորշ-դեղնավուն գույներ չի օգտագործում, Սամոյլովը պատասխանել է. «Երիտասարդությունը և ծերությունը, սիրելիս, մաշկի գույնի մեջ չէ, այլ աչքերում»¹:

Դժվար է ենթադրել, թե բնական վարպետության մյուս հարցերը, որոնք հիշատակված են ուսումնասիրության պլանում, ինչպիսի կոնկրետ լուծումներ են ունեցել Մնակյանի մոտ: Թատերական կյանքի աշխուժացումը Պոլսում կարճատև ոգևորության շրջան էր, ու թերևս սրանով պետք է բացատրել, որ Մնակյանի միայն առաջին հոդվածը հրապարակվեց, իսկ շարունակությունը այդպես էլ երևան չեկավ: Այնուամենայնիվ պլանում նշված տասնվեց կետերն արտացոլում են դերասանապետի տարիների փորձից դուրս բերված եզրակացությունների, սահմանումների ու ձևակերպումների համակարգը:

Դերասանապետը նպատակ չի ունեցել ստեղծել դերասանի արվեստի տեսություն, այլ ծանոթ լինելով արդեն ըստեղծված տեսություններին, նրանցից ընտրել և առանձնացրել է ամենաէականը՝ այն այբուբենը, որ «իբրև աղոթագիրք պիտի կարդա ամեն օր ոչ միայն դերասանացուն, այլ նաև վարպետ դերասանը»:

Մնակյանի հոդվածների ցանկը միակ փաստաթուղթն է նախատվետական շրջանի հայ թատերագիտական մտքի պատմության մեջ, որտեղ փորձ է արված վերլուծել դերասանի վարպետության տարրերը պրոֆեսիոնալ տեսանկյունով: Որպես մտածող, Մնակյանն առաջին հերթին

¹ А. П. Ленский, Статьи, письма, записки, М., 1950, стр. 88—89.

դերասանի արվեստի տեսաբան է, այն թատրոնի ներկայացուցիչը, որտեղ ստեղծագործող դեմքն ամենից առաջ դերասանն է, իր հոգեֆիզիկական սուպրատին անթերի տիրապետող և ռաւսայի մոտ խաղացող դերասանը: Մնակյանն ավելի բարձր իմաստ է վերագրում դերասանի կոչմանը, քան կարող է թվալ: Նա գրում է. «Դերասանական կոչումը՝ բարձր, վսեմ և հոգեբանական է, ավելի սուրբ է անհկա, քան կուսակրոն կղերին կոչումը»: Թատրոնն անվանելով դպրոց և տաճար, վերագրելով նրան խոշոր հասարակական դեր, Մնակյանը դերասանին համարում է քարոզիչ, առաքյալ, մտքեր և հոգեբանություններ կազմակերպող, նրանից պահանջելով «մտավորական ույժ, և «բարոյական գորություն» որպեսզի նա կարողանա թարգման հանդիսանալ Ռասինի և Վոլտերի, Շեքսպիրի և Շիլլերի, Տոլստոյի և Իբսենի մտքերին²: Մնակյանի իդեալը ֆիզիկապես օժտված և մտավորապես զարգացած դերասանի կերպարն է: «Եթե չես օժտված ֆիզիկապես, եթե չես զարգացած մտավորապես, մի մոտենար այդ սուրբ տաճարին, մի ստորացնեք արվեստը, մի պղծեք սրբավայրը»,—գրել է նա³: Դերասանական արվեստին նվիրվողը նախ պետք է «լավ քննե իրեն ներքուստ և արտաքուստ»: Նա նույնիսկ այն միտքն է հայտնել, որ սպազա դերասանին պետք է մարզել սկսած մանուկ հասակից և համառու տևական աշխատանքով հասուն տարիքում հասցնել կատարելության: Ստեղծագործության մեջ առաջին հերթին

¹ Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1910, էջ 380:

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում:

տեսնելով ինտելեկտուալ աշխատանք, Մնակյանը եղել է այն կարծիքին, որ «մարդ հիսունեն ետքն է, որ լավ դերասան կըլլա»¹: Նա ուզում էր միատեղ տեսնել հիսնամյա մարդու մտավոր հասունությունը և երիտասարդի մարմնական ուժն ու ճկունությունը:

«Իմ Օթելլոն» գրքում Փափազյանը գրում է, որ իր ձայնական ոչ հարուստ հնարավորություններն օգտագործելը սովորել է Մնակյանից: Փափազյանի տեսած և իմացած դասական Օթելլոները, Կասսիոյի և Մոնտանյոյի մենամարտության տեսարանում հայտնվելիս, միշտ դիմել են «ձայնական ուժեղ վատնումների»: Առանց ունենալու Սալվինիի ձայնի հարստությունը, Պոսարտի թավջային ձայնը կամ Մունե Սյուլիի օպերային բարիտոնը, երիտասարդ Փափազյանն ամեն անգամ փորձելիս է եղել «բամբ գոռոցով» սաստել մենամարտողներին և ամեն անգամ մտահոգվել, զգալով իր ձայնի թույլ հնարավորությունները: Փափազյանի դեռևս երեկվա հանդիսատեսներս հիշում ենք, որ այդ տեսարանում Փափազյանը երբեք չէր գոռում, և գոռալու էֆեկտին փոխարինում էր հեռվից նետվող սուրբ: Իսկ եթե բեմական հանգամանքները խանգարում էին սուրբ նետելուն, նա մոտենում էր մենամարտողներին և սրի այնպիսի մի շարժում անում, որի մեջ կար նրա ներքին զայրույթը: Օթելլոյի «ինչ է պատահել այստեղ» խոսքերը Փափազյանն արտասանում էր խուլ ձայնով և ներքին, դժվարությամբ զսպվող զայրույթով: Զայրույթի չափը գոռոցով ցուցադրելու փոխարեն, նա ցույց

¹ ԳԱԹ, թատերական բաժնի անտիպ նյութերից (Ս. Դավթյանի

Էր տալիս զայրույթը զսպելու ճիգերը: Փափագյանի Օթելլոյի այս տեսարանում մասն ունի Մնակյանը: «Պոլսում, իմ պատանեկության օրերին,—գրում է Փափագյանը,—Մնակյանը ինձ պատմել է, թե մի երեկո Մատկովսկին, իր ձայնի հանկարծակի խզման պատճառով, ստիպված փորձել է, ձայնի վերոհիշյալ վատնումի փոխարեն, մոտենալ իրականության այն ձևին, որ իմ նախասիրածն է եղել միշտ, և եթե պարագաները հաջող են եղել, հնարավորություն է տվել հասնել գերագանց մի արվեստի բացարձակ արտահայտության սահմաններին»: Այնուհետև Փափագյանը, որ այդ գերագանց արվեստի արտահայտությանը հասել է հիշելով Մնակյանի խորհուրդը, գրում է. «Մի գիշեր, երբ անհաջող մի Օթելլոյից հետո, նստել էի ինքս ինձնից դժգոհ ու ամբողջ աշխարհից խռոված, Պոլսո անմարդ մի գարեջրատան մենավոր անկյունում հիշեցի Մնակյանի խոսքերը: Եվ այդ սկիզբը եղավ հետագա իմ կատարումների այն ինքնուրույն ձևին, որը ոչ միայն տպավորությամբ գերագանցորեն ուժեղ է, այլև իր մեկնաբանությամբ առավել չափով հարազատ Մավրի բնությանին»¹:

Նույն գրքի մեկ այլ տեղում Փափագյանը դիմում է Մնակյանի խիստ հետաքրքիր և պատկերավոր մի մտքին, որ շատ բնորոշ է դերասանավեստի վարպետությանը և տեսական ըմբռնումներին: Օթելլոյի կերպարի բեմական վարքագիծը և զարգացումը Մնակյանը պատկերացրել է հետևյալ կերպ. «Այս թատերգության չորս արարվածները նման են մեծ աշտարակի մը վրա մագլցելուն: Իսկ հինգե-

¹ Վ. Փափագյան, Իմ Օթելլոն, Երևան, 1964, էջ 177—178:

րորդը գլխապտույտ անկում մըն է դեպի անդունդը: Այդ անկումը միայն դերասանական արվեստով չիրականացվիր: Հոն, այդ կետին հասնելեն ետքը պետք է կարենալ ինքզինքը վար նետել. և այդ գործողության միջոցին, չմեռնելու համար իբրև դերասան, ոչ թե պետք է արվեստի պոչեն բռնել, այլ ինքնահամոզման և հավատքի»¹: Մնակյանի այս խոսքերում հստակ է արտահայտված վերապրումի և արվեստականի նրա ըմբռնումը: «Օթելլոյի» առաջին չորս գործողությունները թերևս կարելի է խաղալ հենվելով վարպետության և զգացմունքը ցուցադրելու վրա, բայց հիմնգերրորդում, երբ սկսվում է բուն ողբերգությունը, դերասանն ուրիշ էլք չունի, բացի «ինքնահամոզումից և հավատքից», այսինքն իսկապես զգալուց և վերապրելուց: Հակառակ դեպքում դրաման կիսատ կմնա: Մնակյանի միտքն այն է, որ իսկական ողբերգությունը չի կարելի իրագործել միայն բեմականորեն, տեխնիկայի և վարպետության միջոցով: Հասկանալի է նաև, թե ինչու նա այդ խորհուրդը պետք է տար իր կյանքի երրորդ տասնամյակը նոր միայն ոտք դրած Փափագյանին, որը յուրացրել էր մեծ վարպետների տեխնիկան, բայց չունեք բավականաչափ կենսատիրձ: Վահրամ Փափագյանն իր խոստովանությամբ շատ բան է սովորել Մնակյանից: Ահա թե ինչ է պատմում նա «Քինի» իր առաջին ներկայացման (1911)² հաջորդ օրը Մնակյանի հետ ունե-

¹ Նույն տեղում, էջ 499—500:

² Վ. Փափագյանը Պոլսում առաջին անգամ Քին խաղացել է 1911-ին հունվարի 26-ին:

ցած հանդիպման մասին: «Այն ամենը, ինչ սովորեցրեց ինձ Մնակյանը, ինձ համար անսպասելի գաղտնիքներ էին, ավանդույթներ: Այդ ամենը լայն էր, ինչպես աշխարհը և պարզ, ինչպես ճշմարտությունը: Այդ կես ժամվա ընթացքում նա գործնականորեն սովորեցրեց ինձ այն ամենը, որ սովորեցրել էին ինձ դպրոցում տարիներ շարունակ: Նրա սովորեցրածը միայն Քինին չէր վերաբերում, այլ դերասանի արվեստի ամբողջ էությանը: Դա այն անկյունաքարն էր, որի վրա ես հետագայում կառուցեցի այն շենքը, որ քարեհաճ մարդիկ անվանում են իմ վարպետությունը: Ես չգիտեմ անգամ, թե ում ավելի շնորհակալ լինեմ իմ վարպետներից. Նովե¹լիին, Զակ²ոնիին, Զիռոլամո Գո³ցցիին, - թե՛ Մնակյանին»¹:

1913 թվականին կառավարության հրավերով թուրք պետական թատրոն և կոնսերվատորիա հիմնելու համար Պոլիս է հրավիրվում Անդրե Անտուանը: Նրա և Մնակյանի միջև հաստատվում են մտերմական կապեր: Պատմում են, որ Մնակյանի թատրոնում Անտուանը դիտում է մի քանի ներկայացումներ և ապագա թատրոնի համար դերասաններ ու դերասանուհիներ ընտրելիս Մնակյանը լինում է նրան աջակցողներից մեկը: Անտուանը և Մնակյանը հաճախ են հանդիպում, երբեմն ժամերով նստում Բերայի «Թոքաթյան» ռեստորանում, մի փոքրիկ սեղանի մոտ, երկար գրուցում թատրոնի ու դերասանի արվեստի շուրջ, վիճում, թե

¹ В. Папазян, История развития турецкого театра.

ինչպիսին պետք է լինի ապագա թատերական արվեստը¹։ Ի դեմս Անտուանի, Մնակյանը տեսնում էր նոր ժամանակների մեծագույն արվեստագետներից մեկին, ապագան պարզ պատկերացնող, բազմակողմանի ու խոր մի մարդու, որը դեռևս երկու տասնամյակ առաջ թատերական արվեստի ամենախոշոր նորարարն էր Եվրոպայում և այժմ հիացմունքով էր խոսում Ռեյնհարդտի ու Ստանիսլավսկու մասին։ Անտուանի հետ գրույցները Մնակյանին ավելի են համոզում, որ Ֆրեդերիկ Լեմեթրի ավանդներին փոխարինելու են գալիս դերասանական արվեստի բոլորովին նոր սկզբունքներ և չափանիշներ, որ եթե մի ժամանակ «դերասանի վարպետության մեջ գլխավոր դերը պատկանում էր նրա արտաքինին, շարժումին, սուրը և թիկնոցը խաղացնելու վարպետությանը, ապա այժմ ամբողջ արվեստը հանգում էր հոգեբանական նրբերանգներին, կիսատոներին և քառորդ տոներին»²։ Փափագյանը պատմում է, որ այդ բանն ապացուցելու համար Մնակյանն օրինակներ էր բերում Զուդերմանի, Հաուպտմանի և Տոլստոյի դրամաներից։ «Լավ իմացիր, որ հիմա բյուրուն արվեստը տոների վրա է, կես, չելրեկ և ուլթերորդ տոների վրա, Անտուանը սովրե, Իբսենը ձեռքեղ

¹ Տ. Նշանյանի անձնական նամակից (16 դեկտեմբերի, 1963 թ., Փարիզ)։ Մնակյանի և Անտուանի բարեկամության մասին հիշատակություն կա նաև Մնակյանի նամակներից մեկում ուղղված Արշակ Զոպանյանին (տե՛ս ԳԱԹ, Ա. Զոպանյանի ֆոնդ, նամակներ)։

² В Папазян, История развития турецкого театра.

մի ձգեր»,—խորհուրդ է տալիս Մնակյանը երիտասարդ Փափազյանին, երբ վերջինս պատրաստվում էր մեկնելու Թիֆլիս (1913)¹: Հակամետ թատերական արվեստի անտուանյան ըմբռնմանը, Մնակյանը երազում էր բեմականացնել Դոստոևսկու «Կարամազով եղբայրները» և անպայման խաղալ Սմերդյակովի դերը: Եվ դա մնաց նրա վերջին չիրագործված ցանկությունը:

* * *

Կյանքի վերջին տարիներին Մնակյանը ականատեսն էր այն մեծ ողբերգության, որ կրեց արևմտահայությունը 1915 թվականի ապրիլին: Ծերունի դերասանապետը դրանից հետո ապրեց ևս հինգ տարի: Իր կյանքի վերջալուսին նա սարսափով տեսնում էր, որ ինքը մեռակ է մնացել... Լահատակների ձայնը ականջում:

Պատերազմի ավարտից հետո՝ 1918-ին ևորաբաց «Դարյուրեդային» (թուրքական կոնսերվատորիան) Մնակյանին ռեժիսորի պաշտոն է առաջարկում² չնչին աշխատավարձով, բայց մի քանի ամիս անց այդ էլ մերժվում է, և դերասանապետն ընկնում է ծայրահեղ թշվառության մեջ:

Այդ նույն թվականին նոր կազմակերպված «Պոլսահայ դրամատիկ» թատերախումբը «Բըթի-Շան» թատրոնում դերասանապետի օգտին բեմադրում է Ա. Ահարոնյանի «Ար-

¹ «Սովետական արվեստ», 1955, № 4, էջ 38:

² Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1927, էջ 219:

ցունքի հովիտ» դրաման: Ութսուներկուամյա դերասանը վնոռում է բեմ բարձրանալ Ջիննիի դերով:

«Արցունքի հովիտը» Մնակյանի «Կարապի երգն» էր:

«Այդ շրջանին մեծանուն դերասանը գրեթե զառամած էր արդեն,—պատմում է ֆրանսահայ նշանավոր դերասան Արտաշես Գմբեթյանը: —Սակայն իր այդ վիճակին մեջ իսկ մեծ էր այդ օրը: Ականջներուս մեջ մինչև այսօր տակավին կհնչեն.

Նրանք երեք էին, մեկ մեկից սիրուն
Երկուսը տղամարդ, այ, էն սարի պես
Մի՛նը աղջիկ էր, այ, էս ծառի պես...

Ջիննի՞ն էր, թե Մարտիրոս Մնակյանը, խելագար
Ջիննի՞ն էր, թե մեծ արվեստագետ Մնակյանը.

Տղամարդիկը էս հողի տակին,
Աղջիկը էնտեղ, էն սարի գլխին...

Ջիննի՞ն էր, թե Մարտիրոս Մնակյանը, որ գերեզմանի
սեմին և մահվան բեմին վրա իր վերջին դերը կխաղար...»¹:

Ներկայացման վերջին տեսարաններից մեկում Մնակյանը բեմ է գալիս և լուռ կանգնում: Տիրում է մի երկար, տազնապալից լռություն: Ծերունին մոռացել էր դերը և հուշարարի ձայնը չէր լսում: Նա փորձում է իմաստավորել իր լռությունը, բայց հանդիսատսրահը նրան դատարկ է թվում: Ոչ մի արձագանք: Ջգում է, որ դադարը երկար է տևել,

¹ «Զվարթնոց», Փարիզ, 1956, № 4:

ներկայացումը կանգ է առել: Ծերունու աչքերը մշուշվում են, ու հիշում է Քինի խոսքերը. «Պետք է ավարտել... պետք է ավարտել այնպես, ինչպես սկսար, պետք է մեռնիլ այնպես, ինչպես ապրեցար: Պետք է մեռնի՜լ...»:

Մնակյանն ուղղվում է, դառնում դեպի հանդիսասարան և ասում.

—Սիրելի հայ ժողովուրդ, դուք ինձի կը ճանչնաք...

Դերս միտքս չի գար, ծերացել եմ, ներողամիտ եղեք, եթե կարդալով կատարեմ դերս¹:

Նա գրպանից մի թուղթ է հանում և սկսում կարդալ: Դահլիճը թերևսցած շունչ է քաշում: Մնակյանը շարունակում է կարդալ դերը դողացող ձայնով, բայց չի կարողանում հասցնել մինչև ներկայացման ավարտը: Այս անգամ նորից է դառնում դեպի դահլիճ և ներողություն խնդրում, որ այլևս շարունակել չի կարող... Ու հոգնած նստում է ստվարաթղթից սարքված քարաքեկորի վրա:

Իջնում է վերջին վարագույրը:

Մեկ տարի հետո՝ 1919 թվականի ամռանը ապագայի պայծառ ծրագրերով Պոլիս է ժամանում Օլի Սևումյանը: Սևումյանն այժմ ծրագրել էր միավորել արևմտահայ և արևելահայ բնակյալն ուժերը, ստեղծել նոր թատրոն: Պոլսում նա աչքի առաջ ուներ «Պոլսահայ դրամատիկը» և նրա գլխավոր ուժերին, բայց ինչպես Պոլիս այցելող ամեն մի հայ դերասան, այնպես էլ Սևումյանը, իր պարտքն է համարում այցելել

¹ Տ. Նշանյանի անձնական նամակից (10 հոկտեմբերի, 1968, Փարիզ):

դերասանապետին: Իր ծերունական հասակում նա ոգևորվում է Սևումյանի մտահղացումներով, ի դեմս այդ մտածող արվեստագետի տեսնելով հայ թատրոնի սայազան: Ի հիշատակ այդ նշանավոր հանդիպման Սևումյանն ու Մնակյանը լուսանկարվում են: Մնակյանն այդ լուսանկարի տակ գրում է. «Առ իմ բեմական հերոս պաշտելի Սևումյան, տեսա զքեզ բեմին վրա, երջանիկ եմ, պաշտե պաշտելի բեմը:

Հոգևոր հայրդ 84 տարեկան»¹:

Մնակյանն այս տողերը գրել է 1919 թվականի դեկտեմբերի 18-ին: Դրանից ուղիղ երկու ամիս անց, 1920 թվականի փետրվարի 18-ին արևմտահայ բեմի նահապետը կնքեց իր մահկանացուն:

Մնակյանի թաղումը Պոլսում վերածվում է մեծ արարողության: Բերայի Ս. Երրորդության եկեղեցում հավաքվում են Պոլսում բնակվող բոլոր ազգությունների ներկայացուցիչները՝ տարբեր խավերի, տարբեր կրոնների ու տարբեր դավանանքների մարդիկ: Թուրքիայի պատմության մեջ դա եղել է մի չտեսնված ու չլսված իրադարձություն: Մնակյանի դագաղի շուրջն են հավաքվում թուրքեր, հայեր, հույներ, հրեաներ իրենց կրոնական առաջնորդներով և նրանցից յուրաքանչյուրը հոգեհանգստի իր ծիսակատարությունն է անում: Ինչպես գրում է արարողությանն ականատես Վահրամ Փափազյանը, այդ «երևույթի բարոյական արժեքը գնահատելու համար պետք է դուրս գալ նեղ ազգային մտայնությունից և ընդունել, որ արվեստը մի մեծ, համամարդկային բարեկամություն է»²:

¹ «Հայ բեմի վաստակավորները» (ալբոմ), Վենետիկ, 1951:

² «Սովետական արվեստ», 1955, № 4, էջ 37:



Մանկանը Օսի Առուսյանի հետ (1919):



ԼՍԿԱ ՍՈՐ ԳՐԱԴԱՐԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ.

ՓՈՐՆԱԿԱՆՆԵՐԱԼ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ՍԿԱՆԻՆԻՍ

Մնակյանը թաղվում է Շիշլիի հայոց գերեզմանատանը,
Պեշիկթաշլանի, Մարի Նվարդի, Ադամյանի կողքին:

* * *

Մարտիրոս Մնակյանի ստեղծագործական կենսագրությունը անցյալ դարի հայ թատրոնի պատմության ամենադրամատիկ էջերից մեկն է: Մաքառումներով ու տքնություններով, դժվարին վերելքներով ու մեծ հուսախաբություններով ի ադ կյանքը իսկապես նման է մարտիրոսության:

Հայ թատրոնի պատմության մեջ Մնակյանն ամենից առաջ ավանդների սկզբնավորող է, ավանդներ, որոնք նրան անողդակիորեն կապում են այսօրվա թատերական արվեստի հետ: Մնակյանի ավանդներից մասն ունեն սովետահայ և սփյուռքահայ թատրոնի այն վարպետները, որոնք իրենց ստեղծագործական կյանքի սկզբում առիթ են ունեցել նրա հանդիսատեսը լինելու կամ շփվելու նրա հետ:

Մնակյանը հանդիսանում է հայ թատրոնի խոշորագույն վարպետներից մեկը, բեմական արվեստի այնպիսի վիրտուոզ, որին ժամանակին հուսկ է ճանաչել Վահրամ Փափագյանը: Ծակատագրի բերումով նա դատապարտված էր գործելու մի միջավայրում, ուր օդ չկար ստեղծագործող արտիստի համար, դատապարտված էր կրելու իր ապրած իրականության ամբողջ ծանրությունը և այնուամենայնիվ մնալու կանգուն սյունը արևմտահայ անհետացող թատրոնի, խորհրդանշելով դերասանական մի ամբողջ սերունդ:

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՄՆԱԿՅԱՆԻ ԴԵՐԱԿԱՏԱՐՈՒՄՆԵՐԻ ՑԱՆԿԸ¹

1860—1887 թթ.

«Ագահ» (Մոլիեր)	Կլեանտ
«Ակամա բժիշկ» (Մոլիեր)	Լեանդո
«Անճանոթը» (վոդևիլ 1 գործ., թարգմ. Մ. Մնակյանի)	Որսորդ
«Անհիշաչար բարեկամություն» (վոդևիլ 1 գործ. թարգմ. Մ. Մնակյանի)	Ջենարո
«Անջեղո» (Վ. Հյուգո)	Ռոդոլֆո
«Արիստոտես» (Վ. Մոնտի)	Կեսիրա,
	Գոնիպոս
«Արշակ Բ» (Մ. Պեշկեպշյան)	Սիսակ
«Արքայն զբոսնու» (Վ. Հյուգո)	Ֆրանցիսկ թագավոր
«Բոնի ամուսնություն» (Մոլիեր)	Լիկատ
«Երևակայական հիվանդ» (Մոլիեր)	Կլեանտ
«Երկու հիսնապետներ» (Ռոթա)	Մարշալ
«Էլեոնորա» (Ար. Թոլլան)	Ռինալդո
«Թեմիստոկլես» (Պ. Մետաստազիո)	Նեոկլես
«Թերեզա» (Ա. Դյումա-որդի)	Արտյուր
«Ժան դը Բալե» (թարգմանություն ֆրանսերենից)	Ֆերնանդո
«Ժորժ Դանդեն» (Մոլիեր)	Բլիթանդո
«Իլտեկոնտա» (թարգմանություն իտալերենից)	Ռիկարդո
«Լուկրեցիա Բորջա» (Վ. Հյուգո)	Ջենարո
«Կատրին Հովարդ» (Ա. Դյումա-հայր)	Հենրի 8

¹ Մնակյանի դերակատարումների ցանկում գրեթե ամբողջությամբ ընդգրկված են միայն 1880—1882 թատերաշրջանում խաղացված դերերը։ Մնացած տեղերում ցանկը լրիվ չէ։ Պոլսում տեղի ունեցած ներկայացումների աֆիշների մեծ մասը չի պահպանվել և շատ բան հայտնի է միայն ըստ մամուլի և կենսագիրների հաղորդած տվյալների։

«Կնեագործը» (Ա. Դյումա-հայր)	Էդմոն
«Համետաության վարձատրություն» (Վոդկի 1 գործ.)	Գարեգին
«Հավատք, հույս, սեր» (Ա. Բուրժուա)	Ալբեր
«Մեծն Ներսես» (Մ. Վանանդեցի)	Պապ
«Մենաստանի աղորիկն» (Տիկ. Ռենիո դը Բրեպուա)	Սելինյան ասպետ
«Միհրդատ» (Մ. Վանանդեցի)	Փառնակես
«Մխիթար Դյուցազն կամ Շիջումն վերջին աստեղ հայոց բախտին» (Գ. Տեր-Պողոսյան)	Վաշտակ
«Մովսես» (Ռ. Շաթոբրիան)	Բրմապետ
«Նավաստի Բերտրան» (Ժ. Բուշարդի)	Հակոբ թագավոր
«Պամելա» (փոխադրություն Ս. Ռիչարդսոնի համանուն վեպից Սր. Մանասյանի)	Ռբեն
«Պարոն Փուրսոնյակ» (Մոլիեր)	Էրաստ
«Ջրաղացպանի աղջիկը» (փոխադրություն Ֆրանսերենից Սր. Մանասյանի)	Ռոմե
«Ռոբերտ ավազակապետ» (գրված Շիլլերի «Ավազակների» հիման վրա, հեղ. Լամարտեր-յեր)	Ռազման,
«Սանդուխտ» (Թ. Թերգյան)	Վոյպաք
«Վահրամ կամ ասպետն երկաթաբազուկ» (Սր. Հեքիմյան)	Երվանդ
«Տարսլուֆ» (Մոլիեր)	Վահրամ
«Յոփն ու կեղծավորը» (թարգմանություն հուպերենից)	Վալեր
«Ֆրանչեսկա դա Ռիմինի» (Ս. Պելիկո)	Ռոբերտո
	Պաոլո

1872—1879 թթ.

«Ալպյան հովվուհի» (Ը. դ'Նուայե և Ա. դ'Էնների	Կոմս Ժորժ, Մորիս
--	------------------

«Անտոնիո Էնենա» (թարգմանություն ֆրանս.)	դ'Արրուա
«Ամերիկյան ծովահեններ» (թարգմանություն ֆրանսերենից)	Պոլ Բերար
«Արիֆ» (Տ. Չուխաջյան)	Արիֆ
«Արյան բիծ» (Ա. Մելյակ և Գուրյե)	Վիկտոր դ'Մերվալ
«Դալիլա» (Օ. Ֆելյե)	Անդրե Ռոզվայն
«Դուգլաս կամ Լոնդրայի աշտարակ» (Է. Սյու)	Կոմս Մյունեյ
«Դոկտոր Շիենտան» (թարգմանություն ֆրանսերենից)	Ռոզանալո
«Դոն Սեզար դը Բազան» (Ֆ. Դյումանուար և Ա. դ'Էնների)	Դոն Սեզար
«Երեսուն տարի կամ խաղամուկի կյանքը» (Վ. Դյուկանժ և Դինո)	Ժորժ Ժերմանի
«Երկու հիսնապետներ» (Ռոթա)	Ռոբերտ
«Երկու որբ» (Ա. դ'Էնների)	Կոմս դ'Լիմիեր
«Թափառական հրեա» (Է. Սյու)	Տեկրիմե, Տակոբեր դ'Լոնե
«Թերեզա» (Ա. Դյումա-որդի)	
«Ժոզեֆ Փարիզի շրջմուխկը» (թարգմ. ֆրանս.)	Գեներալ Մորեն
«Լեքլերիջի» (Տ. Չուխաջյան)	Հոր-հոր աղա
«Լիոնի սուրհանդակ կամ կողոպտված փոստ» (Է. Մորո, Սիրոդեն, Դեկալոր)	Լեպյուրկ, Ժերոմ
«Լյուսի Դեդիե» (թարգմ. ֆրանս.)	Պոլ Դիդիե, Սարգան
«Ծեր կապրալը» (Ֆ. Դյումանուար և Ա. դ'Էնների)	Սիմոն
«Կարծեցյալ հոմանունի կամ Հարստահարված առաքինություն» (Արրիեզ)	Ֆերդինանդ Օրբի

«Կեսար Բորջա» (թարգմանություն իտալերենից)	Ֆաբիո Օրսինո
«Կույր ժեներալ կամ Մարիաննա» (Ա. Բուրժուա և Մ. Մասոն)	Ժեներալ Արշակ Բ
«Կույրն Տիրան» (Թ. Թերզյան)	Մենելաուս Իշխ. Ռեջինա Սաքիվա
«Հրաշագեղ Հեղին» (Ա. Մելյակ և Լ. Հալևի, երաժշտ. Ժ. Օֆֆենբախի)	Գաստոն
«Հրետուհին» (Լ. Հալևի և Է. Սկրիբ)	Դ՛Մյուրվիլ
«Մալթայի ծովահենները» (թարգմանություն ֆրանսերենից)	Բյուրիդան
«Մարտովել» (թարգմանություն ֆրանսերենից)	Լորդ Հենրի Բետֆոր
«Նելի աշտարակ» (Ա. Դյումա-հայր)	Կոմս Էրքուլե
«Ս. Պողոսի եկեղեցու զանգահարը» (Ժ. Բուշարդի)	Սալֆիերի
«Սեր առանց համարման» (թարգմ. իտալերենից)	Պիեռ Բերնիե, Անդրե Բերնիե, Բլանդրոզ
«Վենետկոնի» (թարգմ. իտալերենից)	Ժան
«Փարիզի աղքատներ» (Թ. Բարրյեր)	Լյուսիեն Ժերար
«Փարիզի հնահավաքը» (Ֆ. Պիա)	Արման Դյուվալ
«Փոքր Բոլոնիա» (թարգմ. ֆրանսերենից)	
«Բամելազարդ կինը» (Ա. Դյումա-որդի)	

1880—1882 թթ.

«Ալֆոնս» (Ա. Դյումա-որդի)	Դ՛Մոնտիգլեն
«Անհուսալի ելք» (Է. Օժլե)	Ռոդոլֆ Կավերլե
«Ամուսնություն» (Ն. Գոգոլ)	Պոդկոլեսին
«Անհրաժեշտություն և պատիժ» (Ժ. Բուշարդի)	Գասպարնո

«Անսանձի սանձահարումը» (Վ. Ծեքսպիր)	Պետրուշիո
«Առ ժամանակ» (Հարտման, փոխադրություն Գ. Չմշկյանի)	Բարսեղյան Կարլ Մորր Վիշնևսկի Նուրվադի
«Ավազակներ» (Ֆ. Շիլլեր)	Գալլո
«Արդյունավոր պաշտոն» (Ա. Օստրովսկի)	Կոմս Կարինովի
«Բաղդադի իշխանուհին» (Ա. Դյումա-որդի)	Արքեմիև, Կազարին
«Գալո, Մինար և ընկերներ» (Է. Գոնդինե, թարգմ. Մ. Մնակյանի)	Դոն Ժուան
«Դալիլա» (Օ. Ֆելլե)	
«Դիմականահդես» (Մ. Լերմոնտով)	
«Դոն Ժուան» (Մոլիեր)	
«Երկու հիսնապետներ» (Ռոթա, թարգմ. Ֆրանս. Մ. Մնակյանի)	Վիլհելմ Սարգիս Բեկկեր Անտոն
«Էլի մեկ զոհ» (Գ. Սունդուկյան)	
«Ընտանեկան գաղտնիք» (Դ. Օգնոբիշին)	
«Ընտանեկան փոթորիկ» (Վիկտորով)	
«Լիմդա կամ մայրական օրհնություն» (թարգ- մանություն անգլերենից)	Անտոնի Բերնհարդ Իսայի
«Խաթաբալա» (Գ. Սունդուկյան)	Ֆամուսով
«Խելքից պատուհաս» (Ա. Գրիբոյեդով)	Ռենար, դ'Կլերոն
«Կանանց շոգեկառք» (թարգմ. Ֆրանս.)	Անրի դ'Յլավինոլ
«Կանանց պատերազմ» (Է. Սկրիբ)	
«Կարմիր տաբատ» (Վոդևիլ 1 գործ. թարգմ. Ֆրանսերենից Մ. Մնակյանի)	Լուազո
«Կրթության հետևանքները կամ վատ պահ- ված աղջիկը» (Վոդևիլ 1 գործ. թարգմ. Ֆրան- սերենից)	Բոտրիկուր Արրիգո Պալմերի Կլավդիոս
«Կորրադո» (Պ. Ջիակոմետտի)	
«Համլետ» (Վ. Ծեքսպիր)	
«Հնագիտական ժողով» (Վոդևիլ 1 գործ., թարգմ. Ֆրանսերենից Մ. Մնակյանի)	Բոատրինաս

- «Ծմարիտ քաջություն» (վողևի 1 գործ.,
թարգմ. ֆրանսերենից Մնակյանի) Լուգ
- «Մարդս կատարյալ չէ» (կատակերգություն,
թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակյանի) Միշոն
- «Մարի ժան կամ մայրական սեր» (Ա.
դ'Էնների) Բժիշկ Ապպիանի,
Բերտրան
Պյոտր Նագորնով
Ժան Ալվարեզ
Միհրդատ
- «Մերի» (Իշխ. Ն. Պ. Ուրուսով)
«Մի կնոջ տանջանք» (Է. դ'Օիրարդեն)
«Միհրդատ» (Ս. Վանանդեցի)
«Ոչ» (վողևի 1 գործ., փոխադրություն Գ.
Զմշկյանի) Բժիշկ Սարգսյան
Լուի Աշաո
Քաղաքագլուխ
Սկվոգնիկ-
Դմոխանովսկի
Հասան Զալալ
- «Պոլ Զոն» (Ա. Դյումա-հայր)
«Ռեիզոր» (Ն. Գոգոլ)
Ալբեր
- «Ռուզան» (Մուրացան)
«Սանսեի կոմսուհին» (թարգմ. ֆրանսերենից
Մ. Մնակյանի)
«Սեր առանց համարման» (թարգմ. իտալերենից)
«Սիրուց խելագար» (Մ. Տամայո և Բաուս)
«Վենետիկի վաճառական» (Վ. Շեքսպիր)
«Վիլհելմ Տեյլ» (Ֆ. Շիլլեր, I պատկեր)
«Սֆինքս» (Օ. Ֆելլե)
«Տեճոր Տամբերլիկ կամ յուտ դիեզ» (վողևի
1 գործ., թարգմ. ֆրանսերենից Մ. Մնակ-
յանի)
«Տիկին Օրբեի գաղափարները» (Ա. Դյումա-
որդի) Ժան Բերնիկ
Բարանտեն

«Տիրունին աղախին» (Ֆեդերիկո Զենարո-Անտոնիո	Ուքերտո
«Տփխիսի Ասպետյաններ» (Ս. Արծրունի)	Գևորգ Ասպետյան
«Օրիորդ Վարդունի Բերդյան» (Ա. Քիշմիշյան)	Գրիգոր Գուլյան
«Քամելազարդ կինը» (Ա. Դյումա-որդի)	Ժորժ Դյուվալ
«Քույր Թերեզա» (Լ. Կամոլետտի)	Գուստավո Էմպոլի
«Ֆրոնտեն կամ ամուսնացյալ ամուրի» (Վոդե-վիլ 1 գործ., թարգմ. Մ. Մնակյանի)	Կոմս Էդվարդ

1882— 1918 թթ.

«Ապարանջանը» (Վոդևիլ 1 գործ., թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակյանի)	Պարոն Ժիրայր
«Անմահն ժիրայր» (Հմ. Արամյան)	Մարսել
«Առաքինությունը կհաղթվի՝ միթե» (թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակյանի)	Ֆրանց Մոոր, Ֆոն Մոոր
«Ավագակներ» (Ֆ. Օիլեր)	Զիննի
«Արցունքի հովիտ» (Ա. Ահարոնյան)	Սիմոն
«Գող Սիմոն» (թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակյանի)	Մուլինե
«Դարբնոցապետ» (Ժ. Օնե, թարգմ. Մ. Մնակյանի)	Կոմս Մորել
«Դժբախտ կինը» (թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակյանի)	Պարոն Ժերմանի
«Երեսուն տարի կամ խաղամոլի կյանքը» (Վ. Դյուկանձե և Դինո, թարգմ. Մ. Մնակյանի)	Պիեռ
«Երկու որբ» (Ա. դ'Էնների, թարգմ. Մ. Մնակյանի)	Դյուֆրեն, Կասկարե
«Զազա» (Բրետոն և Սիմոն, թարգմ. Մ. Մնակյանի)	Հասան Փաշա
«Թարիզ» (Արդուլհադ Համիդ)	Մուրադով
«Թատրոն կամ թշվառներ» (Պ. Դուրյան)	

«Ժակ Վարդէ» (թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակ-յանի)	Ժակ Բոլերո
«Ժիրոֆլե-Ժիրոֆլա» (Շ. Լեկոկ)	
«Կարմեն» (Ա. Մելլակ և Լ. Հակոբի, ըստ Պ. Մերիմեի, երաժշտություն Ժ. Բիզեի)	Կապիտան Յունիզա
«Կարմիր թղթապանակ» (թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակյանի)	Հրամանատար
«Կրեմոնի վնագործը» (Ֆր. Կուպե, թարգմ. Ա. Չոպանյանի)	Ֆերրարո Բոնրոնե
«Մադամ Անգոյի աղջիկը» (Շ. Լեկոկ)	
«Մոմե արձաններ շինողը» (Բ. դ'Մոն-տեպեն, թարգմ. Մ. Մնակյանի)	Մոմե արձաններ շինող
«Միսկ փողոցի ոճիրը» (Ա. Բելո, թարգմ. Մ. Մնակյանի)	Ռեյմոն Ժիլբեր
«Նախանձության փորձանք» (թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակյանի)	Ամբրուազ Վարժապետ
«Ներկարարը» (Տ. Փափազյան)	
«Պարտականության հանդեպ» (Զ. Ծաֆաբեդ-թին)	Պրեհան Հոնա Բայրակդար փաշա Ահմեդ
«Սատանա» (Ալի Նիհատ)	
«Սելիմ Գ» (Սիլվան Զիմշոզ)	
«Սուտը» (Զենաթ Ծաֆաբեդթին)	
«Սյուզան Իմբեր» (թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակ-յանի)	Իմբեր Կերենտ
«Տիկին Մանկոտեն» (Ռ. Ռոժե և Է. Բլեամ)	
«Տիամար հովիվներ» (Օ. Միրբո)	Ծեր գործավոր
«Քարակոփը» (անհայտ հեղինակ)	Քարակոփ
«Քին» (Ա. Դյումա-հայր, թարգմ. Մ. Մնակ-յանի)	Քին
«Քողարկյալ կինը» (թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակյանի)	Ֆրոմբեր

«Օճի հետքը կամ սև ջրադագ» (թարգմ.
ֆրանս. Մ. Մնակյանի) Մարի դ'Անեն
«Օրփեոսը դժոխքում» (Օ. Կրեմյե, երաժշտ.
Ժ. Օֆֆենբախի) Պլուտոն

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հեղինակի կողմից	5
Ազգային թատրոնի գաղափարը	11
«Արևելյան թատրոնում»	23
70-ական թվականներին	65
Մելոդրաման և դերասանական ավանդների գաղտնիքները	91
Ռեալիզմի ճանապարհին	126
Կորուստների գնով	169
Հնի և նորի սահմանին	241
Մարտիրոս Մնակյանի դերակատարումների ցանկը	254



ՀԵՆՐԻԿ ՎԱՀԱՆԻ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ
ГЕНРИХ ВАГАНОВИЧ ОГАНЕСЯН

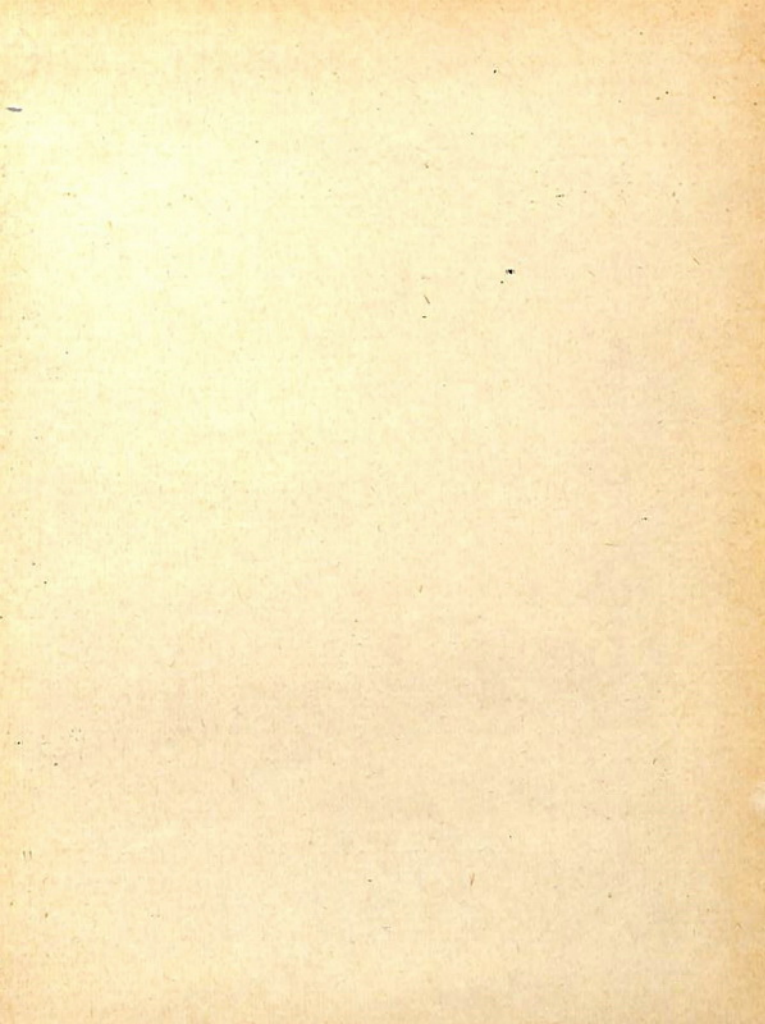
Մ Ա Ր Տ Ի Ր Ո Ս Մ Ն Ա Կ Յ Ա Ն

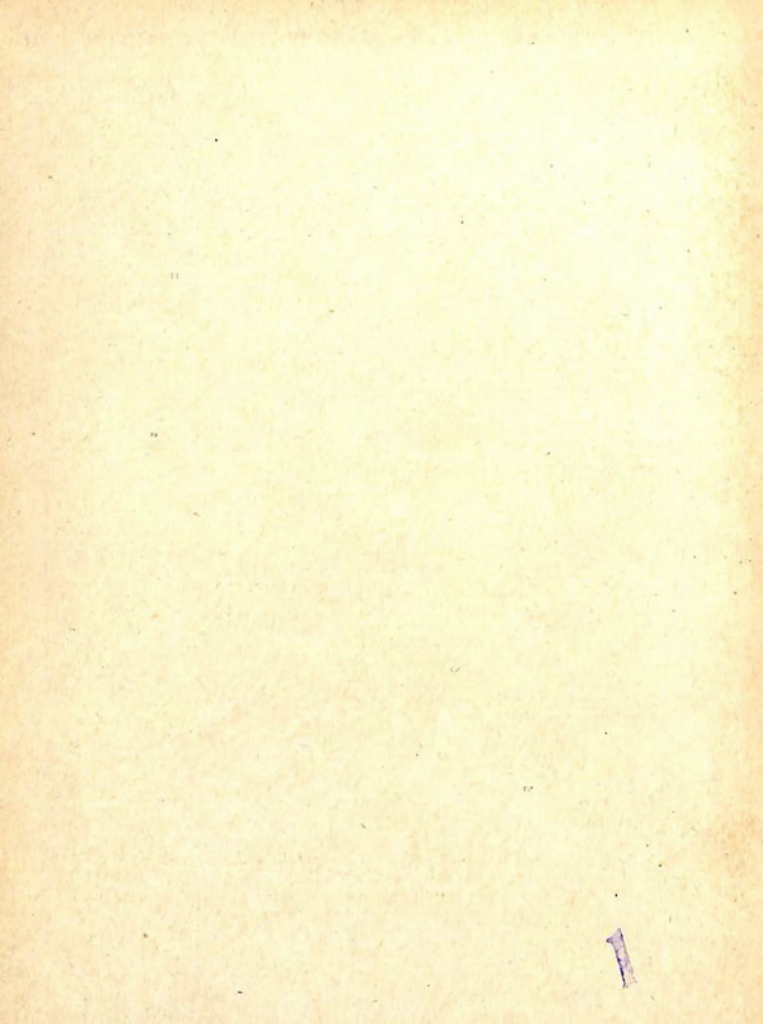
Տպագրվում է ՀՍՍՀ ԳԱ
արվեստի ինստիտուտի գիտական
խորհրդի որոշմամբ

Գատ. խմբագիր՝ Լ. Հ. Հալսվերդյան
Հրատ. խմբագիր՝ Ս. Ա. Անաստասյուն
Նկարչ. ձևավորումը՝ Կ. Կ. Ղաֆադարյանի
Տեխ. խմբագիր՝ Ս. Կ. Զաֆարյան
Սրբագրիչ՝ Լ. Ս. Սարաֆյան

ՎՖ 03411, հրատ. №2938, էջեր № 1127, պատվեր 641, տիրաժ 1500
Հանձնված է արտագրութ. 18/IX 1968 թ., ստորագր. է տպագր. 16/V
1969 թ. տպագր. 16,5 մամուլ + 9 ներդիր, հրատ 9,14 մամ., պայմ.
11,73 մամ., թուղթ №1, 70×108 1/32: Գինը 78 կ.

Հայկական ՍՍՀ Գիտությունների Ազգային հրատարակչու-
թյան էջմիածնի տպարան





ԳԱՆ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0049413

A ^T
10695