

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՄԼԱԿՅԱՆ

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՄԼԱԿՅԱՆ

Հ. ՀՈԿԱՆՆԻՍՅԱՆ



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

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՄՆԱԿՅԱՆ

*Բ. Կալանթյան*  
*26. 11. 1986թ*

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ  
ԵՐԵՎԱՆ 1969

Աշխատությունը նվիրված է արևմտահայ բառ-  
րոնի խոշորագույն դերասաններից և ռեժիսորներից  
մեկի՝ Մարտիրոս Մնակյանի կյանքին ու ստեղծա-  
գործությանը: Մանրամասն լուսարանված են նրա  
բեմական կյանքը, առանձին դերակատարումները,  
ստեղծագործական սկզբունքները և բատերական-հա-  
սարակական միջավայրը:



Մարտիրոս Մնակյան (1912)

### ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

**Մ**արտիրոս Մնակյանը հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի սկզբնավորման շրջանի նշանավոր գործիչներից է՝ հարուստ և հետաքրքիր արտիստական անհատականություն, մեկն այն դեմքերից, որ երբևէ տվել է պոլսահայ թատերական միջավայրը:

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

Իր մեջ միավորելով ուսուցչին, դերասանապետին, բեմադրողին և բարգմանչին, Մնակյանն իր անհատական նկարագրով ամենից առաջ եղել է դերասան: Չունենալով իր կրթության 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 շահնել, որ Վահրամ Փափազյանն իր ուսուցիչներին՝ Նովկլիին, Չալոնիին և Զիռովամո Գոցցիին հիշելիս, նրանց շարքն է դասում և Մնակյանին: Իսկ Աբեղյանին որպես մեծության համեմատելով Մունե Սյուլլիի հետ, նա գրում է. «Նույնն էր և Մնակյանը», այն տարբերությամբ, որ առաջինը ֆրանսիացի լինելով իր արտափինը տիրապետելու բարձր շնորհն ուներ, մինչդեռ երկրորդը՝ նույն այդ սեփական շնորհները դասավորելու վարպետությունը<sup>1</sup>: Նույնֆան ուշագրավ, բայց ավելի կոնկրետ է Փափազյանի մյուս դիտողությունը. «Իր կատարած կերպարի հետ նույնանալու ընդունակ արտիստներ տեսել են և նրանց թիվը քիչ չէ, բայց նույնանալ ըստ արվեստի գանազան ձևերի, պարել ոչ միայն գործը, այլև հեղինակի ժամանակը՝ ֆշերին է տրված, և Մարտիրոս Մնակյանն այդ ֆշերի մեջ բացառիկ տեղ էր գրավում»<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> «Երեկոյան Երևան», 1965, № 305:

<sup>2</sup> 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: Ինչու: 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 ամենամոռյալ տարիներին, Մնակյանը կորած մնաց հայ քատրոնի համար ֆառորդ դարից 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 հիշա՝ նրա խորհրդանշումը:

Անցյալում շատ է գրվել Մնակյանի մասին, ավելի շատ, քան արևմտահայ բեմի հետ կապված որևէ դերասանի մասին: Նկատի չունենք հիսուն տարվա (1861—1912) ընթացքում հրապարակված քատերախոսականներն ու ֆրոնիկները, 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 որպես ուսումնասիրություն: Այդ բոլոր հոգվածների ընդհանուր բերությունն այն է, որ նրանցում ոչինչ չի սսված ամենագլխավորի՝ դերասանի ստեղծած բեմական կերպարների մասին: Բացառություն են կազմում Շարասանը (Ս. Թյություննյան), 1912 թվականին Մնակյանի բեմական գործունեության հիսնամյակի առթիվ հրատարակված նկարագրող պլբովի (Կենսագրական Մարտիրոս Մնակյանի, Կ. Պոլիս, 1912) հեղինակը և բանասեր Ս. Դավթյանը: Առաջինն իր «Թրֆահայ բեմը և իր գործիչները» (Կ. Պոլիս, 1914) աշխատությունում թվարկում է դերասանի մի տասնյակից ավելի դերակատարումներ, ընդհանուր գովեստով խոսելով նրանցից մի երկուսի մասին: Մյուս կենսագիրը ավելի քիչ թվով դերակատարումների մասին է հիշում: Իր ձեռագիր թղթերում մի քանի դերեր է թվարկում նաև Ս. Դավթյանը:

Մնակյանի կենսագրականների մյուս ընդհանուր բերությունը արևմտահայ թատրոնի պատմության ժամանակագրական փաստերի շփոթն է: Կան և ուրիշ տիպի անըշտություններ: 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, Ն. Թուլայանը, Ա. Գմբեթյանը, Ն. Պեշիկթաշլյանը, բուրժուական թատրոնի պատմաբան Ռեֆիկ Ահմեդը և ուրիշներ: Բոլոր կենսագիրները, առանց բացառության, չեն գրել, կամ հարևանցիորեն,

մի նախադասությամբ են հիշատակել նրա գործունեության թիֆլիսյան շրջանը, մոռանալով ամենակարևոր՝ Մնակյանի դասական խաղացանկի կերպարները, որոնք նրան բարձրագրին մեղողրամային ռեալիզմից և մոտեցրին բնավորությունների թատրոնի ոճին: 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 թատրոնի 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 մասն ու խոշոր փաստերը աշխատել ենք ճշտել, ի մի բերել, հնարավորին չափ լրացնել կենսագրական շղթայի օղակները, գուգահեռաբար բացելով նրա ստեղծագործական կերպարը: Մեր հիմնական աղբյուրը ժամանակի թատերական ֆենդատությունն է, թեև նա քիչ դեպքերում է մասնագիտորեն մոտեցել բեմական կատարման խնդիրներին: Մնակյանի դերակատար-

ումների մասին գրվածը, ինչպես և շատ շատերի, երբեմն մի քանի 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, քանի որ գեղարվեստական արժեք չէ, այլ նրա թողած հետքը: Բայց էականն այստեղ ֆենադատության մասնագիտական խոսքը չէ, այլ հետքի ձևն ու խորությունը: Այդպիսին է շփեղ 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 թեկուզ և խամբած 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, հաշակի, ընկալումների, միտումների ոլորտը: Աշխատության նպատակն է «վերականգնել» Մենսկյանի արտիստական կերպարը արևմտահայ բառերի պատմության ընթացքի մեջ, բացահայտել նրա անհատականության ու խաղառնի առանձնահատկությունները, կապված իր միջավայրի և ժամանակի բեմական մտածողության հետ:

## 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 տողորված 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-  
կիրթ աշխարհի զարգացումից երկու հարյուրամյակով: Այն  
ժամանակ, երբ Ֆրանսիան կատարել էր բուրժուական հե-  
ղափոխություն, իսկ Ռուսաստանում հասունանում էր ազ-  
նրվական հեղափոխականների սերունդը, Թուրքիայում դեռ-  
ևս չկար հողի մասնավոր սեփականություն, և օսմանյան  
կառավարողները պայքարում էին կենտրոնացված ավատա-  
կան 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 նոստալիական հասկացողություններով»<sup>1</sup>: 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  
այստեղ 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:

<sup>1</sup> Լեո, Հայոց պատմություն, հ. 3, էջ 4:

Սա նոր իմաստ էր տալիս թուրքահպատակ ժողովուրդների  
ազատագրական ձգտումներին, որոնց թվում էր հայ ժողո-  
վուրդը: Թուրքական հողի վրա աճած հայ բուրժուազիան  
դարձել էր հենարան արևմտքից թափանցող բուրժուա-  
կան քաղաքակրթության համար:

Սկսած 40-ական թվականներից արևմտահայ հասարա-  
կական միտքը ամբողջովին կլանված էր ազգային ինքնա-  
գիտակցության և ազատագրության գաղափարներով: Այդ  
գաղափարների իրագործման ճանապարհին մտավորակա-  
նությունը հիմնում էր իր ազգային դպրոցը, ազգային մամու-  
լը, ազգային թատրոնը: Մշակութային կյանքի բոլոր երևույթ-  
ները գնահատվում էին ամենից առաջ հայրենասիրական ու  
լուսավորական գաղափարների իրագործման տեսակետից:  
Դպրոցն ու թատրոնը նրա համար էին, որ տարածեին մայ-  
րենի լեզուն, գրականությունը, և մանավանդ՝ պատմությունը:  
Նոր ծնվող թատրոնը բնույթով լուսավորական էր և հայրենա-  
սիրական: 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 փորձե-  
րը աստիճանաբար տարածում են գտնում նաև լուսավոր-  
չական դպրոցներում: Փոխվում է խաղացանկի բնույթը՝ կրո-  
նա-բարոյախոսական թեմատիկային փոխարինում է պատ-  
մա-հայրենասիրականը: Այդ պրոցեսը կատարվում է բավա-  
կան 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 Խասազյուղում, ուր բնակություն էր հաստատել նրանց ընտանիքը տղայի ծնվելուց մի քանի տարի հետո:

Խասազյուղը 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 Խասազյուղը 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 դերասանապետ Մարտիրոս Մնակյանը:

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

Եվրոպական Պոլիսը սրանցով չէր սպրում: 40-ական թվականներից Բերայում կար թատրոնի եվրոպական տիպի շենք, կառուցված Աբդուլ Մեջիդ սուլթանի օրոք<sup>1</sup>: Սա Նաումի հայտնի թատրոնն էր, որի հանդիսատեսն էին Բերայում սպրող եվրոպական դեսպանությունների աշխատակիցներ, թուրք բարձրաստիճան անձինք, նաև՝ հայ ամիրաների ու հարուստ վաճառականների ընտանիքներ: Նաումի թատրոնում ներկայացումներ էին տալիս իտալական օպերային, երբեմն էլ՝ դրամատիկ խմբեր:

<sup>1</sup> Տե՛ս Ս. Դավթյան, Եվրոպական թատրոնը Թուրքիո մեջ (Ս. Փրկչի ազգային հիվանդանոցի «Ընդարձակ տարեցույց», 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 Չափրաստնյանը: 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 դրեբրգությունները, որոնք այդ տարիներին ամենատարածված պիեսներն էին դպրոցական բեմերում: Չափրաստնյանի բեմադրությունների գլխավոր դերակատարը Մնակյանն է եղել: Այս մասին վկայում է Չափրաստնյանի եղբայրը՝ դերասան Միքայել Չափրաստը. «Մնակյանը իր ընկերակիցներուն միջև ամենեն մեծ ընդունակություն ցույց տվողն է եղած, ինչպես կը հիշատակեր մեզի եղբայրս իր կենդանության միջոցին»<sup>1</sup>: Մնակյանն այս խմբում միակ մարդն էր, որ իր հետագա կյանքը ամբողջովին կապեց թատրոնի հետ:

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

<sup>1</sup> «Մանգումեի Էֆքյար», 1907, թիվ 1727:

միասին ձեռնամուխ լինում Խազգյուղի թատրոնի կազմակերպմանը: Այդ գործին մասնակից են դառնում Սերովբե Պենկլյանը և Թովմաս Ֆասուլյանյանը: Չափրաստնյանին նյութական օգնություն են ցույց տվել Ստեփան և Առաքել Ալթունյուրիները և Մկրտիչ ամիրա Ճեզայիրլյանը<sup>1</sup>:

Ալթունյուրիները Ներսիսյան վարժարանի մոտ կառուցում են թատրոնի շենք: Չափրաստնյանն 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 Չուխաջյանը:

Ինչպես Պեշկյթաշլյանը Օրթագյուղում (1856) և Հեքիմյանը Բերայում (1856)<sup>2</sup>, այնպես էլ Չափրաստնյանը Խաս-

<sup>1</sup> Վ. Զարդարյան, Հիշատակարան, հ. Բ, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 196:

<sup>2</sup> Մ. Պեշկյթաշլյանի 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 Մմբաստ Դավթյանի եղել է «մխիթարյան վարդապետ մը»<sup>1</sup>: Ներկայացումից առաջ Տիգրան Չոխաջյանի նվագակցությամբ երգվում է նրա հեղինակած «Դաշնակ առաջին ներկայացման Հայկյան թատրոնին որ ի Խազուդ» հայրենասիրական երգը<sup>2</sup>:

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 Ալթունյուրի եղբայրների դեմ: Նատմին վերապահված էր Պոլսում թատրոնի շենք պահելու տասը 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:

<sup>1</sup> Ս. Դավթյան, Հայ թատեր կյանքի արշալույսը, «Ընդարձակ տարեցույց», 1926, էջ 369—405:

<sup>2</sup> Մ. Միսնասարյան, «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 Մաղաբյանի և Հովհաննես Աճեմյանի միջնորդությամբ մտնում է Սրապիոն Հեքիմյանի խումբը, որը ներկայացումներ էր տալիս Նատմի 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 «Արիստոտեսն» ողբերգությունը գրաբար թարգմանությամբ: Մոնտիին դիմելը պատահականություն չէր: XIX դարի առաջին կեսի իտալական դրամատուրգիայի քաղաքացիական պաթոսը համահնչուն էր այն տրամադրություններին որոնցով սպրում էր արևմտահայ հասարակությունը: Նույն ոգով են գրված Պեշկյաշյանի 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 դատեր՝ Կեսիրայի դերը, որը պիեսի միակ կանացի դերն էր, տրվում է Մնակյանին: Մնակյանը խմբում ամենաերիտասարդ դերասանն

էր՝ հազիվ քսաներեք տարեկան, նուրբ դիմագծերով և բարեձև կազմվածքով: Առաջին անգամը չէր, որ բեմ էր դուրս գալիս: Բայց առաջին անգամ Նաումի թատրոնում, այն էլ կանացի դերով բեմ մտնելը նրա համար իրադարձություն էր: Լուսավորված բեմը, մշուշապատ դահլիճից լսվող հանդիսատեսի շնչառությունը, իր հագի ներմակ 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 բառերը. «հա՛յր իմ, հա՛յր իմ»: Իսկ բեմում Արիստոտելն սպասում է Կեսիրային: Մնակյանը չի համարձակվում բեմ մտնել և չի էլ նկատում ոչ Արիստոտելի գերակատար Էքշյանի սպառնալից հայացքները, ոչ իր կողքին կանգնած Մաղաքյանին, որ խնդրում է նրան չխափանել ներկայացումը: Ճարահատյալ, Մաղաքյանը մի այնպիսի արացի է հասցնում, որ «անփորձ դերասանուհին» իր համար անապատելի հայտնվում է բեմում, Արիստոտել-Էքշյանի թևերի մեջ, և իր վիրավորված ու աղաչական «հաջր 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 զբաղեցնէր հասարակական կարծիքը: Ո՞վ էր դերասանի խաղին նայողը: Թե ինչ էր կատարվում բեմում, ինչ էր ասվում և

ինչպես էր ասվում, 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 վարժարանը բեմում, երբեմն էլ ելույթ է ունենում Հեքիմյանի խմբի հետ Նաումի թատրոնում:

Այս նույն ժամանակ իր ներկայացումներն է շարունակում Պեշիկթաշլյանի կազմակերպած Օրթագյուղի թատերախումբը: Ապագա պրոֆեսիոնալ թատրոնի գործիչներից ոչ մեկին այս խմբում չենք տեսնում: Այստեղ գործում էին մի խումբ անձնվեր 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 Չափրաստոնյանի 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 Խասագյուղում: 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 երևույթ լինելուց առաջ, դարձավ քաղաքական երևույթ: Թատրոնը հիմնվել էր Ալթունտյուրիների նյութական միջոցներով, բայց նրա գաղափարական հովանավորությունն ստանձնում էր պոլսահայ առաջավոր մտավորականությունը Սվանյանի

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, հայհոյել նաև հանդիսականքը և անդուռն բերանով և վասակյան ճամարտակությամբ զրպարտել բոլոր ազգը և, կատաղի ճիվաղի պես փողոցից փողոց նետվել և տնից տուն վազելով դիմել մինչև ոստիկանությունը<sup>1</sup>»: Թատրոնն ուներ այնպիսի

<sup>1</sup> Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան, 1948, էջ 307—311:

մի ուխտյալ թշնամի, ինչպիսին էր հետադիմական կղերականության պարագլուխ Զամոռոճյան-Տերոյենցը 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, որպես հայ առաջին պրոֆեսիոնալ դերասաններից մեկի, ստեղծագործական կյանքի սկիզբը անմիջականորեն առնչվում էր 60-ական թվականների լուսավորական գաղափարների, ազգային ինքնագիտակցության և ընդհանրապես 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 որպես 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 հատկապես ազատագրական միտումներն ավելի որոշակի արտահայտություն գտան արևմրտահայ 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: Ղրիմի պատերազմից հետո, 1856-ի Փարիզի դաշնագրով Կապոլեոն 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, Զմյուռնիայի 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 գտնեք ֆրանսիական ռոմանտիզմի գրականությունը և ֆրանսիական հեղափոխությունների գաղափարախոսությունը: Հայ առաջավոր մտավորականության ներկայացուցիչները, կրթություն ստացած լինելով Փարիզում, մոտիկից էին ծանոթացել Եվրոպայում տիրող քաղաքական կարգերին և ուսումնասիրել ուտոպիստ-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 դարակգրի Իտալիայում: Արևմտահայ իրականության մեջ հայրենասիրական-ազատագրական պայքարի շեփորահարներ էին Պեշիկթաշլյանն 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 մեյրոդրաման՝ 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 մելոդրաման: Այդ տարիներին ֆրան-  
սիական ռոմանտիկ բեմական դպրոցի խոշորագույն ներ-  
կայացուցիչ Ֆրեդերիկ Լեմեթրն ուներ հետևորդների ու  
ընդօրինակողների մի մեծ խումբ: Մելոդրամաները, 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) Չոլլիի գլխավորությամբ: Խմբի ռեժիսորն է եղել  
մի յոթանասունամյա իտալացի, Աստի ազգանունով: «Արև-  
ելյան թատրոնի» վարչությունը Աստիին հրավիրում է որ-  
պես դերուսույց և նույն թատերախմբի դիրիժոր Ֆուկինիին,  
որպես երաժշտական ղեկավար: Առաջին ներկայացման հա-  
մար Աստին թարգմանել է տալիս Չոլլիի թատրոնի խաղա-  
ցանկից երկու պիես՝ Ռոթայի «Երկու հիսնապետներ» դրա-  
ման և իտալական «Պուչինելլա» կոմեդիան: Աստիի խոր-  
հրդով և ղեկավարությամբ, հայ դերասանները հաճախում  
են իտալական խմբի փորձերին ու ներկայացումներին<sup>1</sup>: Այս

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

ձևով, թե դրամայի, թե կոմեդիայի հայկական բեմադրու-  
թյունը մասամբ ընդօրինակվում է իտալականից:

«Երկու հիսնապետները» մելոդրամատիկ կառուցված-  
քի և բարոյախոսական-հումանիստական բովանդակությամբ  
մի գործ է, ունի սրբնթաց պլոժե, սուր և էֆեկտիվ բեմավի-  
ճակներ, դերասանին ստեղծագործելու նյութ տվող հետա-  
քրքիր և խաղացվող դերեր: Հիսնապետ Վիլհելմը, որ ժա-  
մանակին հերոսություններ է գործել և պարգևատրվել շքա-  
նշաններով, 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 նավապե-  
տը՝ Ռոբերտի հին թշնամին այնպես է անում, որ նավը շուտ  
ճանապարհ ընկնի և Վիլհելմը չկարողանա մահապատժի  
ներկայանալ: Բայց Վիլհելմը նետվում է ծովը, լողալով անց-  
նում վիթխարի տարածություն և տեղ հասնում այն պահին,  
երբ արդեն պատրաստվում են գլխատել Ռոբերտին: Մար-  
շալը, որի դերը կատարել է Մնակյանը, տեսնելով երկու  
հիսնապետների ընկերասիրությունն ու անձնագոհությունը,  
ներում է շնորհում նրանց:

Մարշալը ձևով տիպիկ մելոդրամային կերպար է: Ամ-  
բողջ ներկայացման ընթացքում նա ծայտված է, և լսում, տես-  
նում ու իմանում է ամեն ինչ: Միայն վերջին տեսարանում  
Մարշալ-Մնակյանը դեն է նետում իր սև թիկնոցը, և հանդի-

աստեղը տեսնում է, որ խորհրդավոր անձանոթի 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 աստծո արդարությունը կորած չէ, այլ թաքնված է և մարդու օրհասական պահերին անպայման ցույց է տալիս իր դեմքը:

Առաջին ներկայացման ժամանակ, ինչպես գրել է Սվանյանն իր թատերախոսականում, «պարոն Մարտիրոսը այնքան ալ հաջողած չէր»<sup>1</sup>: 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 ներդաշնակ էր Մնակյանի արտաքին նկարագրին: Մնակյանը չունեք, այսպես կոչված, «դյուցազներգակ» 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-

<sup>1</sup> «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 ռոմանտիկ-լիրիկական նկարագրի դերերում: Հերոսական և պաթետիկ ոճը, որը հատուկ էր այդ թատրոնին, Մնակյանի խաղում ստանում է ռոմանտիկ-սենտիմենտալ գունավորում: Հերոսականությունը նրա խաղացած կերպարներում չի դբրսկորվում խոշոր գծերով, ինչպես Էքշյանի մոտ. Մնակյանի դրամատիկ հերոսները չեն դառնում արտասովոր անհատներ: Ոչ այնքան հերոսականություն, որքան բարություն, ռոմանտիկ-սենտիմենտալ բնավորություն և պոթիկացող, արտաքուստ պաթետիկ, երգային խոսք: Այս ձևով են դրսեվորվում Մնակյանի իդեալ-հերոսները՝ Միսակը (Մ. Պեշիկ-թաշյան՝ «Արշակ Բ»), Երվանդը (Թ. Թերզյան՝ «Սանդուխտ»), որոշ ժամանակ անց՝ Ռոժեն (Սր. Մանասյան՝ «Զրադացյանի աղջիկը»), Ռինալդոն (Սր. Թոլլյան՝ «Էլեոնորա») հետագայում՝ Պաոլոն (Սիլվիո Պելիկո՝ «Ֆրանչեսկա դա Բիմինի»): Ինչպես այս, այնպես էլ ուրիշ դերակատարումներում Մնակյանը չի ունեցել այնպիսի հաջողություն, ինչպես Արուսյակ Փափագյանն 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: Չի կարելի ասել, որ թատրոնի նոր հիմնված շրջանում ստեղծվել են պրոֆեսիոնալ, բարձրարվեստ դերակատարումներ: Դրամատիկ դերասանուհու իր ամբողջ կարողությամբ փայլել է Արուսյակ Փափազյանը, բայց նրա հաջողության հիմքը ավելի շատ ներքին թափը, բարձրաձայն, տրամադրող խոսքը և ողմանտիկ 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 Պեշիկթաշլյանի «Արշակը» կամ Թերզյանի «Սանդուխտը» ավելի ոգևորությամբ են ընդունվել, քան Հյուգոյի «Թագավորը զվարճանում 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», Ռենյարի «Խաղամուրը», Հյուգոյի «Թագավորը զվարճանում է», Վոլտերի «Ալզիրը» հնարավորություն են տալիս նրան չափելու իր ուժերը, շոշափելու

իր մեջ դրամատիկ և կոմիկ դերասանին: Այսուամենայնիվ՝ մի շրջան նրա մեջ շարունակում է տիրապետող մնալ ողմանտիկ-սենտիմենտալ խառնվածքի դերասանը՝ ավանդական «առաջին 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, Ջեյթունի ապստամբությունից հետո (1862)<sup>1</sup>: Սա թերևս ամենահիմնավոր բացատրությունն է:

Այստեղ դեր են ունեցել և ուրիշ հանգամանքներ: 60-ական թվականներին մեյդոդրաման 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 բարոյական 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 բարոյական կա-

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

տարելագործման 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: Պեշիկթաշլյանի «Համազգայց» լուսավորական ընկերության անդամներից մեկի՝ Հիսարյանի հոդվածը թատրոնի մասին, սպացույցն է այն բանի, որ արևմտահայ մտավորականության համար թատրոնի լավագույն օրինակը ֆրանսիական XVIII դարի երկրորդ կեսի լուսավորական թատրոնն էր<sup>1</sup>: 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-**

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

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

Ուղղակիորեն դնելով լուսավորական թատրոնի խնդիրը, Նալբանդյանը նկատի չունեի ֆրանսիական թատրոնը, բայց գիտակցում էր, որ հայ հասարակական կյանքը լուսավորական թատրոնի կարիք ուներ: Այնուամենայնիվ հայ թատրոնն անհաղորդ մնաց և՛ Դիդրոյի դրամատուրգիական տեսությանը, և՛ Վոլտերի, Բոմարշեի, Մերսյեի դրամատուրգիային: Դա անմարսելի նյութ էր հայ թատրոնի այն ժամանակվա գործիչների համար, իսկ եվրոպական թատրոնի համար՝ վաղուց անցած շրջափուլ: Համենայն դեպս Վոլտերի «Ալգիրը» թեև քիչ, բայց մի շրջան խաղացվեց «Արևելյան թատրոնում», ազգային պատմական պիեսների և թարգմանական մեղոդրամաների կողքին: Իսկ մեղոդրաման ոչ միայն մտնելի 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, ասելություն 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 չունեւ 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 մելոդրամներ, այլև Մոլիերի դասական կատարգությունները: Ժամանակի լուսավորական գաղափարախոսությանն առավել համահնչուն 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 գվարճանում 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 էքսյանի ունեցած գերիշխող դիրքը, հրաժարվում է իր բոլոր դերերից և խմբից հեռանում: Նրա հետ միասին խմբից անջատվում են Հ. Վարդովյանը և Հ. Աճեմյանը: Վարդովյանի և Մնակյանի նախաձեռնությամբ կազմակերպվում է նոր խումբ, որը պատրաստվում է մեկնելու Զմյունհիս՝ «Վասպուրական թատրոնում» ներկայացումներ տալու:

Զմյունհիսն 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 Զմյունհիսյում հիմնվել էր «Վասպուրական թատրոնը», և քաղաքացիական ու պատմա-հայրենասիր-

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

րական թեմատիկան այստեղ ավելի մեծ տեղ ուներ, քան «Արևելյան թատրոնում»: Պատճառը թերևս այն էր, որ խումբը մայրաքաղաքից հեռու էր, չունեի պրոֆեսիոնալ բնույթ և ենթարկված չէր այնպիսի հետապնդումների, ինչպես «Արևելյանը»<sup>1</sup>:

Վարդովյան-Մնակյան խումբը փոփոխություն է առաջ բերում «Վասպուրական թատրոնում»: Այս խմբի պրոֆեսիոնալ մակարդակը անհամեմատ բարձր էր, և «Վասպուրական» խումբը գրեթե ցրվում է: Նրանից մնում են ընդամենը մի քանի հոգի, որոնք միանում են պոլսեցիների խմբին<sup>2</sup>: Թատերաշրջանի բոլոր ներկայացումներն անցնում են լեցուն հանդիսասարահի առջև, որ կազմված էր հայերից, հույներից, իտալացիներից և ֆրանսիացիներից: Որոշ պիես-

<sup>1</sup> Գ. Ստեփանյանի «Ուրվագծում» պատահականորեն չի արձանագրված այն փաստը, որ «Վասպուրական թատրոնի գործունեությանն արձագանքել է Գր. Զիլինկիյանի «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 «Արիստոտելը» և Վանանդեցու «Մեծն Ներսեսը» («Ծաղիկ» 1861, թիվ 2, 3): Մամուլի տվյալներն ասում են, որ սրանք պատահական ներկայացումներ չեն եղել, և մինչ այդ թատրոնն ունեցել է տևական գործունեություն:

<sup>2</sup> «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 «Անհիշաշար բարեկամություն» և «Աչք կապույ» վոդևիլները: Խաղացանկում կենտրոնական տեղ են ունեցել Մոլիերը («Փուրսոնյակ», «Ակամա բժիշկ», «Բռնի ամուսնություն», «Սերը բժիշկ է», «Ագահ»), Հյուգոյի «Լուկրեցիա Բորջան», Վոլտերի «Ալզիրը», 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» վերակառուցվում 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 ռոմանտիկ դերասանի անհատականությունը: Իր տարերքը հակաբռնակալական տիրադների, պաթետիկ պոռթկումների և մեղոդրամատիկ էֆեկտների մեջ որոնող դերասանին ամենից ավելի ոգևորում են հայրենասեր հերոսների, ռոմանտիկ սիրահարների, հպարտ և ազնիվ վրիժառուների կերպարները:

Ջենարոն (Վ. Հյուգո՝ «Լուկրեցիա Բորջա») այն դերն էր, որտեղ երիտասարդ Մնակյանի ռոմանտիկ դերասանի խառնվածքը դրսևորվում է ապրումի թարմությամբ և անկաշկանդ թափով: Պիեսը, պաթետիկ շնչով գրված, ռոմանտիկական դրամա է, գլխավոր հերոսը՝ Ջենարոն՝ միայնակ խրոստարար, անհաշտ վրիժառու, ըմբոստացած չարի ու բռնակալության դեմ: Ջենարոն 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 ռոմանտիզմի ոճով ու գաղափարներով դաստիրակված արտիստի դրամատիկական զգացմունքներին: Դա նաև անուղղակի 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 են 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 Ջենարոյինը, նա դրված է ավելի ծայրահեղ դրամատիկական հանգամանքներում: Միագիծ դրական հերոսի փոխարեն այստեղ տեսնում ենք հակասական, երկատված էություն, որ ուժեղ է և՛ իր դավաճանության, և՛ ա՛րրո, և՛ վրիժառության մեջ: Վահրամը կռվում 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 արտրվել իր երկրից՝ Կիլիկիայից, և հետո՝ ուզում են խլել իր սիրած աղջկան՝ Լատոկիեին: Վահրամը դառնում է դավաճան և մտնում թշնամու բանակը: 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 Լատոկիեին: 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 պատկերում է «ընդհանուր ծափահարություններով և կեցցեներով»<sup>1</sup>:

Հակումը դեպի մեղորամատիզմը, թատերականորեն էֆեկտիվ, տարապայման զգացմունքների բախման վրա կառուցվող տեսարանները Մնակյանի խաղում նկատելի են եղել սկսած այս շրջանից: Հյուզոն և Դյումա-հայրը, որ ամենատարածված հեղինակներից էին եվրոպական բեմում, սիրելի են դառնում նաև Մնակյանի համար: Հյուզոնի դրամաները, պաթետիկ շնչով, ընդգծված թատերայնությամբ, պոմեի մաքրությամբ և հավաքվածությամբ, սրբնթաց 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՝ Ջենարոյին և Ռոդոլֆոյին. երկուսն էլ՝ ինքնամոռաց ներշնչանքով խաղացված դերեր, երկու տեղում էլ կրքերի բախում, պաթետիկա:

Մնակյանի Ռոդոլֆոն նույնքան սիրելի է եղել հանդիսատեսի համար, որքան Ջենարոն, 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 դեպքում հերոսի պայքարը իր շրջապատի հետ է, երկրորդ դեպքում՝ սեփական խղճի:

<sup>1</sup> «Ծաղիկ», 1862, թիվ 54:

Ծագումով ազնվական, բայց հասարակ զինվոր Ռոդոլֆոն, սիրում է Կատարինային՝ բարձր դասի մի կնոջ, և չի կարող մերժել վենետիկյան փողոցային դերասանուհու՝ Թիզբեի սերը, որի ազնվության ու հոգու վեհության առաջ նա իրեն ոչնչացած է զգում: Ռոդոլֆոն մոլորված է երկու իրար մերժող զգացմունքների միջև: Մնակյանը մեծ ոգեշնչվածությամբ է խաղում հատկապես ներկայացման վերջին տեսարանը: Ռոդոլֆոն սպանում է Թիզբեին, կարծելով, որ նա Կատարինայի մահվան պատճառ է դարձել: «Դ. արարվածին մեջ,—գրում է «Արշալույս Արարատյանը»—Ռոդոլֆոն և Թիզբե երևելի են, երբ առաջինը բոլորովին անտարբեր երկրորդին ցուցաբերած սիրո զգացմանը՝ կը հարցնե անոր «ըսե ի՞նչ ըրիր զՔաթարինաս» որուն կպատասխանե՝ «ըսե զիս չե՛ս սիրեր Ռոդոլֆոն» և այս փոփոխակի հարցումներն ետք կսկսի առաջինին ցատումնասիրտ բարկությունն ու կատաղաքրքիր հուսահատությունը, որով մեռցնել կուզե զայն վրեժ լուծելու համար և երկրորդին ներողամտաբար և անմեղաբար ինքզինք մահվան զոհելու նվիրվելը, այն համոզման հանությամբը, թե իր տարփավորեն պիտի սպանվի՝ և անոր քով պիտի մեռնի»<sup>1</sup>:

Թիզբեն մեռնում է Ռոդոլֆոյի անունը շուրթերին, իսկ Ռոդոլֆոն իմանում է, որ Կատարինան կենդանի է: «Ա՜խ Թիզբե...» պոկվում է Ռոդոլֆո-Մնակյանի շուրթերից և ցատում ու վրիժառությունը միանգամից փոխվում են ցավագին զղջման: Մնում է մի անտանելի, սուր ցավ, վիրավորանք,

<sup>1</sup> «Արշալույս Արարատյան», 1864, թիվ 730:



մարդուն կորստյան մատնող գղջում: 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»<sup>1</sup>:

Մնակյանի տարերքը ռոմանտիկական դրաման էր: Նրա բեմական հերոսները ճշմարտության և իրենց մարդկային իրավունքի համար ըմբոստացած ռոմանտիկ-սենտիմենտալ բնավորություններ են, դժբախտ սիրահարներ, պաշարելու և կործանվելու պատրաստ սրամերկ ասպետներ: Մնակյանական ռոմանտիկ 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 պաթոսը:

Մնակյանի արտիստական խառնվածքի մյուս կողմը դա հակումն է դեպի ժանրերի, թեմաների ու բնավորությունների բազմազանությունը, ֆարսից մինչև ռոմանտիկական 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-

նավորության մեջ կարծես համատեղված են եղել ռոմանտիկական հերոսը և մելոդրամային «չարագործը», սարունային սիրահարը և վոդևիլային «կատակախոսը», արկածախնդիր ասպետը և ազնվական հայրը: Զմյուռնյան գաստրոլների շրջանում հավասարապես ծափահարել են նրա «խորհրդավոր» Մարշալը («Երկու հիսնապետներ»), թեթևադիկ և անատակ Ռոբերտոն («Անտակն ու կեղծավորը»), ազնվասիրտ և առաքինի Սելինյան ասպետը (Ռ. դ'Բրեյուս՝ «Մենաստանի աղորիկ»), դավադիր Պասյը («Մեծն Ներսես»), ազնիվ և գեղեցիկ Նեոկլեսը (Պ.Մետաստագիո՝ «Թեմիստոկլես»), խորամանկ և ճարպիկ Քլիթանդորը («Ժորժ Դանդեն»), սենտիմենտալ Արթյուրը (Ա. Դյումա-որդի՝ «Թերեզա»):

Կատակերգական խաղացանկում գլխավոր տեղը պատկանում է Մոլիերին: Իր սիրահարի ամպլուալով Մնակյանը երևում է Մոլիերի «Ժլատ», «Ակամա բժիշկ», «Բոնի ամուսնություն», «Սերը բժիշկ է», «Պարոն Փուրսոնյակ», «Երևակայական հիվանդ» կատակերգություններում: Այնուամենայնիվ, որպես կատակերգակ դերասան, նա դաստիարակվում է հիմնականում վոդևիլային խաղացանկի վրա:

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

<sup>1</sup> «Արշալույս Արարատյան», 1863, թիվ 702:

«Արևելյան թատրոնի» գրեթե բոլոր դերասանները, բայց 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»<sup>1</sup>: Մնակյանը Չմյուռնիայում ճանաչում է գտնում հատկապես «Երկու որկրամյուներ», «Աչք- կապուկ» և «Համեստության վարձատրությունը» վոդևիլներով: Որպես կոմիկ մի շրջան ավելի բարձր է գնահատվում, քան Թրյանցը, որը հետագայում դասական կոմեդիայի լավագույն մեկնաբանը դարձավ նախասովետական 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» գմյուռնյան 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 ասված է. «Քաջ է սիրո, հակամիտության,

<sup>1</sup> «Արշալույս Արարատյան», 1863, թիվ 702:

հուսահատության, բացականչության, հանդգնության, հանդգնախոս պատասխաններու, անտարբերության, անհոգատար հարցմանց, հուսահատական հարցմանց, ստիպման, շողոքորթության, կեղծ ձևերու և կերպերու, բանասարկու ուրախության, թեթևամիտ խոսակցությանց, վերջին բարեավներու, արժանավորության, հանդիմանությանց և ծանրաբարոյության մեջ: Հարմար է ողբերգության, թատերգության և կատակերգության համար»<sup>1</sup>:

Մասնագիտական քննադատությունից հեռու և պարզունակ 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 ուղիների 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-

<sup>1</sup> «Արշալույս Արարատյան», 1864, թիվ 732:

դաշնակ լինել արտիստի ներքին նկարագրին, երբեմն՝ ոչ, երբեմն թվալ այդպիսին, բայց մեծ մասամբ նրանք դիմակի նման թաքցնում են արտիստի՝ զգալու, վերապրելու ընդունակ էությունը: Իսկ այդ 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 փոքրիկնչ 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 մեյոդրամայի 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 մեյոդրամայի մեջ:

Հետագայում նրա ստեղծագործության մեջ տիրապետող պետք է դառնար այս գիծը:

1863—64 թատերաշրջանով ավարտվում են «Արևելյան թատրոնի» գաստրոլները Չմյուռնիայում: Նյուօթական միջոցների պակասությունը հնարավորություն չի տալիս էքզյանին 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 քմահաճույքին: Մնակյանը, Թրյանցը, Չերաչեն և հուշարար Սետեֆնյանը իրենց վերջին դուրուշները գիտեսանը ծախսելուց հետո, սկսում են «երևելի Ստեփան աղաջի» քաակը 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 Փափազյանին ու չէր սիրվում: Բայց այստեղ ոչ սուր, ոչ էլ պաթետիկ խոսքեր խաղացնելու ասպարեզ կար, և մեյոդրաման 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, սրամարտու-

թյունը, խանդը, թունավորումը, սպանությունը ի՞նչ կապ պիտի ունենային այս իրականության հետ՝ անփոխադարձ սիրո, գինետան պարտքերի և գրպանի դատարկության հետ: Քաղցած և հոգևած 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 Խասգյուղի 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 է<sup>1</sup>:

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

լինում մեկենասներին դիմելու: Գործի գլուխ են անցնում դարձյալ Ալթունույորի եղբայրները: Քանդելով թատրոնի հին շենքը, նրանք տեղում կառուցում են նորը, որին «Արևելյան թատրոն» անունն են տալիս: Սրապիոն Հեքիմյանը խմբի վերակազմակերպմանն է ձեռնարկում: Նա Իտալիայից հրավիրում է Աստիին և ամեն ինչ անում է վերականգնելու նախկին թատրոնական կազմակերպությունը նույն ձևով: Մնակյանը, որ 1864-ի աշնանը արդեն Պոլիս էր վերադարձել, հրավիրվում է թատերախումբ, որպես երիտասարդ հերոսների դերակատար:

1865 թվականի հունվարին «Արևելյան թատրոնը» վերակազմ է իր ներկայացումները: Առաջին ներկայացումը Թերզյանի «Սանդուխտն» էր, որի մասին «Մասիս»-ը հրապարակում է թատերագիր Սրապիոն Թղյանի հողվածը<sup>1</sup>: Հայտարարելով «Արևելյան թատրոնի» վերականգնման մասին, Թղյանը ջանում է ոգևորություն և հետաքրքրություն առաջացնել այս ներկայացման շուրջը, նորից խոսել թատրոնի հասարակական դերի մասին, կենդանացնել հասարակական կարծիքը, ուշադրություն հրավիրել ազգային թատրոնի գաղափարի վրա: Նա գրում է, որ հայ դերասանները գուրկ են առաջադիմելու հնարավորությունից, որ չեն խրախուսվում ու գնահատվում այնպես, ինչպես՝ եվրոպական դերասաններն իրենց երկրներում: Թղյանն օրինակ է բերում Մնակյանին: «Պ. Մնակյանը,—գրում է նա,—որ այնքան

<sup>1</sup> Տե՛ս Գ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., էջ 289:

<sup>1</sup> «Մասիս», 1865, թիվ 673:

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

«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 մելոդրամա՝ գրված Բեռնարդեն դը Սեն Պիեռի համանուն վեպի հիման վրա): Սրանց առընթեր խաղացվել են Դյուկանժի և Դիևոյի «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

համար իր ով լինելը, Մնակյանը փոխել էր ազգանունը, դարձրել Թեստիճյան: 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 ասպարեզ է մտնում Ադամյանը:

1867 թվականի փետրվարի 18-ին, «Արևելյան թատրոնը» բեմադրում է Ռ. Սետեֆճյանի «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 Գարսագաշյանը 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

<sup>1</sup> Նույն տեղում, թիվ 674:

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»<sup>1</sup>:

Սրամտության ու պատկերավորության հետ բախական 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 սաներից պատրաստել ատենաբաններ ու քարոզիչներ, ոչ թե դերասաններ: Եվ ահա այդ ոճը Մխիթարյան սաների միջոցով անցել էր Պոլսի դպրոցական ներկայացումները, իսկ այնտեղից՝ պրոֆեսիոնալ բեմ:

<sup>1</sup> «Կենսագրական Մնակյանի», էջ 4:

Անվանել այդ ոճը կլասիցիստական՝ սխալ կլինի: Դպրոցա- կան բեմում խաղացվող պատմա-հայրենասիրական ողբեր- գությունները, որքան էլ որ գրված են հոետորական ճոռոմ ոճով, այնուամենայնիվ հետու են կլասիցիզմի օրինակներ լինելուց, առավել ևս՝ ձևի տեսակետից: Նույնիսկ Մխիթար- յան դրամատուրգների ատենաբանություններով լիքը պիես- ներում կա գործողություն՝ բեմական սուր դրություններ, մենամարտություն, սպանություն, անգամ՝ ճակատամարտ<sup>1</sup>: Իսկ սա բերում էր խաղի ուրիշ՝ կլասիցիստականից տարբեր եղանակ: Պրոֆեսիոնալ թատրոնի սկզբնավորման շրջանի դրամատուրգների՝ Վանանդեցու, Պեշկյթաշյանի, Հեքիմ- յանի և նրանց հետևորդների պիեսները ինչ-որ առումով սահմանակցվում են կլասիցիզմին, բայց հերոսական շունչը, պաթետիկան և մեղոդրամատիկ տեսարանները նրանց մոտեցնում են ռոմանտիկական դրամային: Այս դրամա- տուրգիսն ենթադրում էր բեմական կատարման սկզբունք- ներ, որոնք ընդհանուր քիչ բան ունեն կլասիցիստականի հետ: Բոլոր դեպքերում էլ խաղի այն եղանակը, որ հայ առաջին պրոֆեսիոնալ դերասանները բերում էին դպրոցա- կան և թաղային թատրոններից, կլասիցիստական չլինելով, ամենից առաջ պարզունակ էր, անմշակ: Մնակյանի բնորո- շումը այդ էլ է ասում. «բերաններս կխոսեր, դեմքերնիս չէր խոսեր»: Ուրիշ կերպ լինել չէր կարող, քանի որ հայ իրա- կանության մեջ դերասանի արվեստը պրոֆեսիոնալ ավանդ-

<sup>1</sup> Մանրամասն տե՛ս Վ. Թերզիբաշյան, Հայ դրամատուրգիայի պատ- մություն, հ. 1, Երևան, 1959, էջ 131—155:

ներ չունենք: 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 հռետորականությունից, մոտենալով ումանտիկական և մելոդրամային խաղակերպին:

Մինչև 60-ական թվականները և 80-ական թվականներին Պոլիս այցելող խմբերը մեծ մասամբ եղել են իտալական<sup>1</sup>: 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 Չակոմո Մոդենան և Չաներինին, մյուս կողմից՝ իտալական թատրոնի կիսառոմանտիկական կլասիցիզմը: Աստիի և

<sup>1</sup> 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 յիտալական է ի հայ ի տաճիկ», Վենետիկ, 1829), իսկ capocomico-թատերախմբի ղեկավար, ռեժիսոր և անորեպրենտոր:

մյուսների միջոցով պոլսահայ բեմ էր թափանցում XIX դարի առաջին տասնամյակների իտալական թատրոնի էկլեկտիկ խաղաոճը: Սա չպետք է շփոթել այն միասնական ռեալիստական ոճի հետ, որ հաստատել էր Գուստավո Մոդենան և որի ամենախոշոր ներկայացուցիչներն էին Ադելաիդա Ռիստորին, Թոմազո Սավինին, Էռնեստո Ռուսին: Աստիև ծեր էր Մոդենայի 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, թե Պոլիս այցելած իտալացի դերուսույցները եղել են շնորհից 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 ոճ՝ «հիմնված կլասիցիզմի կանոնավոր արտասանության, բնական առոգանության և ռեալական բնական խաղի վերա, միմիկի և շարժվածքի բնականության վերա»: Չմշկյանի խոսքը ումանտիկ-մելոդրամայի խաղաոճի մասին է, որը Ֆրանսիայում և Իտալիայում առաջ էր բերել «սաստիկ շաղատանություն», «ծուրը հասկացած ռեալական շկոլա», որն «աքսորվելով մեծ, կանոնավոր բեմերից և

թախսելով այս ու այն կողմը, հասել էր Պոլիս «ֆրանսեացոց և իտալացոց արկածախնդիրների շնորհիվ»<sup>1</sup>:

Բնական է, որ պայքարելով ռեալիզմի համար, Չմբկյանը 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 շաղխատանություն չէր և ուներ իր մշակված սկզբունքները, որոնցով անցյալ դարի 50-60-ական թվականներին դերասանական մի ամբողջ սերունդ էր դաստիարակվել Եվրոպայում: Եթե Իտալիայում ռոմանտիկ-մեղոդրամային 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, Մաղաքյանը, Էքշյանը, Արուսյակ Փափագյանը, որքան էլ որ օժտված էին բեմական տաղանդով, պետք էր մեկը, որ նրանց պրոֆեսիոնալիզմ պատվաստեր: Այդ բանն անում էր Աստին, մի արվեստագետ, որ հեղինակություն է ճանաչվել ոչ միայն Մնակյանի կողմից: Աստինն բարձր է գնահատել, նրանից շատ

բան է սովորել նաև Մաղաքյանը: Հեքիսյանը նույնպես եղել է նրան գնահատողներից մեկը, և ինչպես տեսանք, 1865-ին նա ինքն է Աստին 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 հավասարակշռվածությունը, պահվածքի թեթևությունը, խոսքի հանգրստությունը: 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, «բացականշությունները հետզհետե կը չափավորվին և եղա-

<sup>1</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1881, № 228:



նակով խոսվածքները կը պակասին շնորհիվ Աստիի խորհուրդների»<sup>1</sup>:

Ժամանակի ընթացքում «Արևելյան թատրոնի» դերասանները, որոնց մեծ մասը ներքուստ օժտված մարդիկ էին, կարողանում են տիրապետել արտաքին վարպետության հնարների: Դրան զուգահեռ 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»<sup>2</sup>:

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

<sup>1</sup> «Ընդարձակ տարեցույց», 1926, էջ 312:

<sup>2</sup> «Վարդ», 1862, թիվ 11:

<sup>3</sup> «Արշալույս Արարատյան», 1864, թիվ 732:

<sup>4</sup> «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 բրնական են, երբ այս կիրքերու գրգռումին կը հետևին անոնք: Առանց իմանալու և հասկնալու անկարելի է գրգռել»<sup>1</sup>: Դերասանի արվեստի այսպիսի բանիմաց գնահատության հազվադեպ ենք հանդիպում արևմտահայ մամուլի էջերում: Քրննադատը 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 հոդվածներում, ապա՝ Հովհաննես Խորասանճյանի «Ծջմարտություններ և անաչառություններ» հոդվածաշարում<sup>2</sup>: Այս ամենը հիմք է տալիս մտածելու, որ արևմտահայ բեմական դպրոցը սկզբից ևեթ չէր կարող լինել միատարր: Ռոմանտիկական խաղաոճի կողքին նկատելի հակում է եղել նաև դեպի ռեալիզմը: Մասամբ սրանով

<sup>1</sup> «Ծաղիկ», 1862, թիվ 54:

<sup>2</sup> Մանրամասն տե՛ս Գ. Ստեփանյան, Աշվ. աշխ. էջ 461—480:

կարելի է բացատրել, որ հետագայում պոլսահայ դերասաններից ոմանք Կովկասում որակվել են «հին դպրոցի» հետևորդներ (Ֆասուլյանյան, Էքշյան), ոմանք էլ շատ շուտ են յուրացրել, 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 ուշ էր կազմավորվել: Բնականաբար մղում կար ըմբռնելու այն, ինչ ձեռք էր բերել եվրոպական թատերական կուլտուրան դարի առաջին կեսում: Զգո՞ւմ կար նաև հասկանալու անցած 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 գաստրոլները 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 արտիստներ<sup>1</sup>:

\* \* \*

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

<sup>1</sup> Արևմտահայ բեմի գործիչների և եվրոպացի դերասանների միջև ըստ երևույթին եղել են սերտ կապեր: Այդ մասին մամուլը տեղեկություններ չի թողել, բայց պետք է կարծել, որ Զուլին, Աստին, Ֆուկիսին (Զուլիի թատրոնի երաժշտական ղեկավարը, որ միաժամանակ եղել է «Արևելյան թատրոնի» երաժշտական ղեկավարը) միակը չեն եղել, որոնք մասնակցել են հայ թատրոնական գործին: Այլապես, ինչո՞վ բացատրել չիրապարակված թարգմանական պիեսների առատությունը «Արևելյան թատրոնի» խաղացանկում: Այդ պիեսների մի զգալի մասը ամենայն հավանականությամբ Պոլիս է բերվել եվրոպացի անտրեպրենյորների 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 «Պուլչինելայի» օրինակը:

դնում ժամանակաշրջանի հայրենասիրական, լուսավորական և ազատագրական շարժումը: Մնակյանի ողմանտիկ արվեստն ամենից առաջ ժամանակի ազատագրական գաղափարախոսության արձագանքն էր: Լինելով խորապես քաղաքացիական, նրա ստեղծագործությունը չէր կարող ազատ լինել իր ողմանտիկ դերասանի էությանը ներդաշնակ այն տրամադրություններից ու ազդեցություններից, որ իր հետ պոլսահայ իրականություն էր բերել իտալական և ֆրանսիական դրամատուրգիան: Իտալական և ֆրանսիական թատերական ողմանտիկվը համահնչուն էր այն գաղափարներին, որոնցով ապրում էր արևմտահայ մտավորականությունը: Պոլսահայ թատրոնում ողմանտիկվը հաստատվում էր որպես բեմական ուղղություն, որպես խաղաոն: Այդ տարիներին Ֆրեդերիկ Լեմեթրը՝ Փարիզի «բուլվարների Թաման» արդեն սկսել էր ծերանալ, բայց դեռ ասպարեզի վրա էր, իսկ նրա հետևորդների բանակը շարունակում էր աճել: Այդ դպրոցն իր յուրահատուկ արտահայտությունն էր ստանում Մնակյանի, Արուսյակ Փափագյանի, Էքզյանի, Մաղաքչյանի և նրանց ժամանակակից դերասանների արվեստում:

Պոլսահայ դերասանական արվեստի զարգացման հաջորդ աստիճանը ամբողջովին կապվեց մելոդրամայի հետ:

## 70-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

«Արևելյան թատրոնի» ներկայացումները 1867—1868 թատերաշրջանում ընդհատվում են, ապա՝ վերսկսվում, և դրան հաջորդում է երկու տարի տևող դադար: Թատրոնական գործի մեկաշնորհն 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 Էքզյանին, ոչ Մաղաքչյանին, 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 «ինքնաապան ըլլալու համար ծով նետվելուն պես» ամուսնանալ:

«Բավական խոսված երիտասարդ էի ես այն ատեն, պատմում է նա:—Սիրային պատմություններս բերնե բերան

կշռջեին: Ինչպես դերասանությանս, նույնպես ամուսնությանս ալ մեկ անգամեն վերջ տալու համար որոշեցի կարգվիլ: Այնչափ սարսափած էի դերասանութենեն, որ կմտածեի կամա-ակամա ամուսնանալ, որպեսզի գեթ ամուսնությունս արգելք ըլլար ինձ կրկին անգամ ելլելու քեմ, ուր անոթության ու թշվառության մղձավանջը կար, որոնց երկուքին ալ համը զգացեր էի կաշիիս վրա: «Ամուսնացուցեք զիս» ըսի ուսումնական խորհրդի պատկառելի անդամոց»<sup>1</sup>:

Մնակյանն ամուսնանում է Սկյուտարի Ճեմարանի ուսուցչուհիներից մեկի՝ Իմաստուհի Էամերյանի հետ: Երիտասարդ ուսուցչուհու մոքով էլ չէր անցնում, որ իր ամուսին Մարտիրոս Թեառիճյանը 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 փոշու և մատախտղի մեջ: Հնադարյան բերդի ավերակները և Արգեոս լեռան սառը զանգրվածը իմացողին հիշեցնում էին, որ այստեղ հեռավոր ժամանակներում ծաղկել էր պատմական Կապադովկիայի

<sup>1</sup> Դերասան Երվանդ Թոլայանի ձեռագիր հուշերից (ԳԱԹ, Թատրական 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, անթարթ հետևում էր քաղաքի վրա կախված սառը լեռը: Եվ ամեն ինչ հիշեցնում էր աքսորավայր, բացի «Արամյան ընկերության» դպրոցից, ուր պետք է աշխատեին Թեատինյան 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 գգում է իրեն բանտարկված: Եվ քանի որ ինքնակամ էր ընտրել իր աքսորը, վճռում է ոչ մի գնով այլևս ետ չնայել 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 սուաջին վարժապետն էր արդիական, որ նորություններ կտաներ հետը Կեսարիա Կ. Պոլիսեւ: Ան իսկական հիմնադիրն է աղջիկներու վարժարանին»<sup>1</sup>:

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 ոսկեգօծ կրծքանշանը, որ տրվելիս է եղել սուաջադեմ աշակերտուհիներին: Մնակյանի գործունեությունը, որ կարող էր անընդունելի թվալ պահպանողական ուսուցիչներին, բարեբախտաբար խրախուսվում է «Արամյան ընկերությունը» հիմնողների կողմից: Վերջիններս Մնակյանին ութ ամսով ողարկում են Եոզղատ գավառը, այնտեղի ազգային վարժարանները բարեկարգելու համար:

<sup>1</sup> 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 թեև, 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 հոճայի 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 այնևս 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 բրոնխիտները ու հայտարարությունները: «Կեսարիա կը կարդայի լրագիրներուն մեջ թատրոնի ազդեր Վարդովյանի տնօրենության ներքև տված ներկայացումներու, հոգիս տեղեն կը թնդար»,—գրում է նա<sup>1</sup>: Եվ մի անդիմադրելի ցանկություն ստիպում է ետ նայել, թողնել իր պոեզիայից զուրկ,

<sup>1</sup> «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 լաված թմբուկին ձայնը, ականջիս անուշ կհնչէր հիմա: Կերպեի լուսավոր թատերաբեմը, մեր կուլիսները, ընկերներս, փայլուն դերերս, ծափահարությունները»<sup>1</sup>:

Այնուամենայնիվ, ի՞նչ էր կատարվում Պոլսում:

Վարդովյանի «Օսմանյան 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 բեմ ելավ, անգամ մը որ խմեց այդ նեկտարեն, վայելելով անոր պատճառած դառնություններն ու հաճույքները, ալ վերջնականապես թունավորված է. չի կարող իր

<sup>1</sup> 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, դերասան չպիտի ըլլա»։

1872 թվականի աշնանը Մնակյանը Պոլսում է։ Առաջին մարդը, որ հանդիպում է նրան, Մաղաքյանի թատրոնի հուշարար, թատերագիր Տիգրան Գալեմճյանն էր։ Մնակյանը մտադրվել էր մտնել Վարդովյանի խումբը, բայց Գալեմճյանը նրան խորհուրդ է տալիս գնալ Մաղաքյանի մոտ։ Մաղաքյանն իմացել էր Մնակյանի վերադառնալու մասին և նրան էր սպասում։ 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։

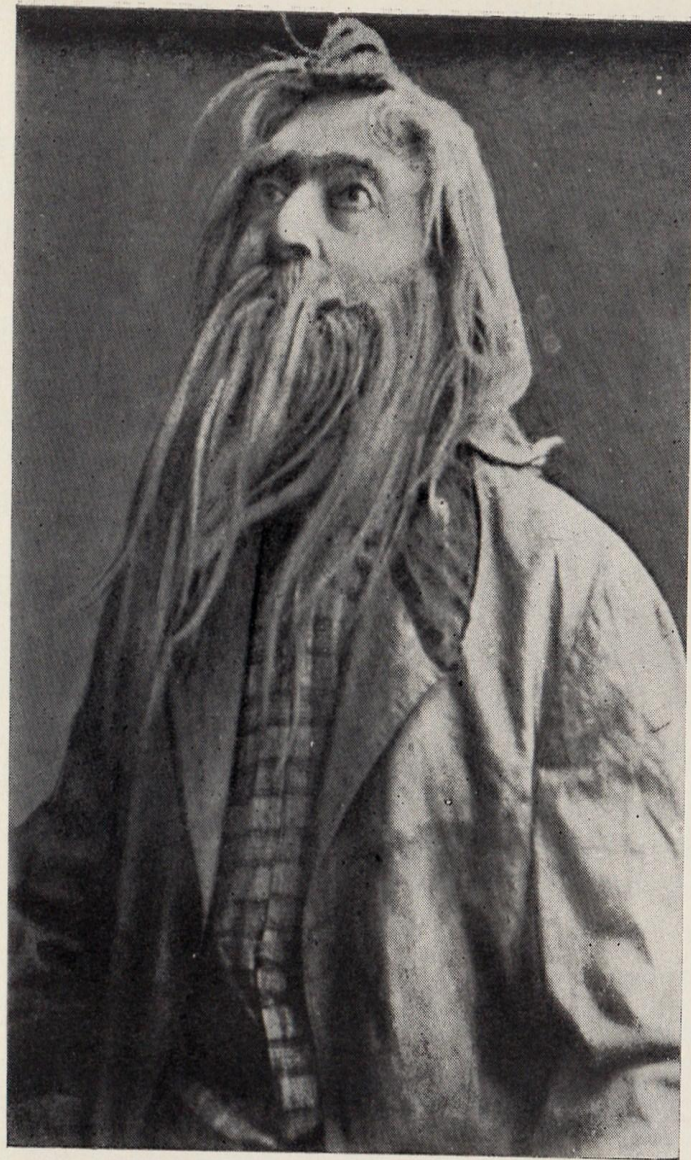
Մաղաքյանի թատրոնում էին Ադամյանը, Ազնիվ Հրաչյան, որ նոր էր բեմ բարձրացել, Դավիթ Թոյանցը, Սիրանուշը, Աստղիկը, հետագայում Մարի Նվարդը։ Անցյալ դարի հայ թատրոնի պատմության մեջ ոչ մի թատրոնական կազմակերպություն տաղանդների այսպիսի համախմբում չի ունեցել։ Մաղաքյանը «Արևելյան թատրոնի» ավանդներն էր շարունակում։ 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 մելոդրամաներից։ Բացառություն էին կազմում Թերզյանի «Սանդուխտը» և Հյուգոյի «Թագավորը զվարճանում է» դրաման։ Մելոդրամաներն 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 մելոդրամաները բեմադրեց հայերեն լեզվով։

Սկսած այս թվականներից Մնակյանի խաղացանկում տիրապետող է դառնում մելոդրաման։ Այս ժանրի տիրապե-

տուրքունը պոլսահայ թատրոնում, ուներ շատ պատճառներ, և պատճառներից մեկը ներքին մղումն էր դեպի բեմականության իմաստով ավելի կատարյալ պիեսներ: Դերասանը վաղուց հոգնել էր վերամբարձ, հանդիսավոր ճառերից և ուզում էր բեմում պատկերել մարդկային առօրյա կյանք, հոգեբանական տեսարաններ, զգացմունքների հակամարտություն, իսկ հանդիսատեսը զգայացունց տեսարաններ և սենսիմենտ էր որոնում թատրոնում, ուզում էր ապրել անակրնկալ աղետների և անակնկալ ուրախությունների մեջ շունուսուս եկող դրամատիկական հերոսի ճակատագրով: Մելոդրաման ամենանպատակահարմար ժանրն էր, որ կարող էր գոհացում տալ և հանդիսատեսի երևակայությանը, և դերասանի պրոֆեսիոնալ-կատարողական հակումներին:

Միայն այս չէր մելոդրամայի կենսունակության գաղտնիքը: Ասում ենք կենսունակություն, որովհետև 70-ական թվականներին Մնակյանի խաղացած մելոդրամաները հիմնականում անցած ժամանակաշրջանին պատկանող գործեր էին: Այդ կարգի պիեսներ եվրոպական և ռուսական բեմերում ավելի շատ խաղացվել էին դարի առաջին կեսում: Դրանք ուշացումով էին մտել պոլսահայ բեմ, թեև մասամբ պահպանվել էին նաև եվրոպական բեմում: Բայց ուշացման հետ միասին նրանք իրենց հետ բերել էին նաև նորագույն մելոդրամայի նմուշներ: Սրանց թվում էժան, արկածային պիեսների կողքին հանդիպում ենք նաև գեղարվեստական տեսակետից համեմատաբար բարձր գործերի: Ալպերսի՝ ռուս թատրոնի մոչալովյան շրջանի մելոդրամայի բնորոշումը



Մնակյանը Աբբաս Ֆարիսի դերում



որոշակի իմաստով կարելի է տարածել և Մնակյանի խաղացանկի վրա: Ալպերսը գրում է. «Այդ պիեաների ճակատագրական հերոսների ձայնում հաճախ հնչում էին հասարակական բողոքի տրամադրություններ: Աղետներով, վերելքներով ու անկումներով լի նրանց ճակատագրում յուրահատուկ արտահայտություն էր ստանում ժամանակաշրջանի համար բնորոշ անհատի և միջավայրի սուր հակադրությունը: Ծառ դեպքերում մելոդրաման միակ ժանրն էր, որի միջոցով թատերական բեմ էր թափանցում ժամանակի ողբերգական թեման»<sup>1</sup>:

Փորձենք շարունակել Ալպերսի միտքը: Արևմտահայ իրականության մեջ մելոդրաման միակ ժանրն էր, որի հիմնական մոտիվը մարդն էր, անձնական վշտերով և ուրախություններով, առանց հերոսի լուսապսակի: Ընտանիք, ամուսնական հավատարմություն, մարդկային արժանապատվություն, մարդկային իրավունք, օրինականություն, ազնվություն և ընդհանրապես՝ վերացական հումանիզմ: Ահա այն ճշմարտությունների միագումարը, որ քարոզում էր մելոդրաման: Մելոդրամայի դրական հերոսը հանդես էր գալիս որպես խարդավանքի և անիրավության զոհ ու պայքարում էր իր բռնադատված իրավունքների, իր հափշտակված սեփականության, «օրինականության» ու «արդարադատության» համար: Հերոսի և նրա հակառակորդի պայքարում անուղ-

<sup>1</sup> Б. Алперс, Актерское искусство в России, М.—Л., 1945  
стр. 126—127.

ղակիրեն, երբեմն էլ շատ կոնկրետ, արտացոլում էին զրտնում 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 են 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 մելոդրաման էր:

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

Մնակյանի խաղացանկում սոցիալական մելոդրամայի 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 մելոդրամաներից մեկը: Գլխավոր դրամատիկական հերոսի՝ Բլանդրոզի 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: Մելոդրամայի «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»<sup>1</sup>: 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 Լովարդ»), 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, մելոդրամայում 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 մելոդրամայի իդեալ հերոսը, կամ ազնվական հայրը, որ կոչված է առաքիճության դասեր տալու հանդիսատեսին: Բայց Մնակյանի խաղացանկում այս տիպի հերոսներն էլ փոքր թիվ չեն կազմել, և դա իր կնիքն է դրել նրա ստեղծած

<sup>1</sup> Ծարասան, 62վ. աշխ., էջ 41:

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

Պիեռը տիպիկ մելոդրամա է, իսկ դ' Սերվալը տիպիկ մելոդրամային «հակառակորդ»՝ խաբեբա, դրամանեղ, ստորագրություններ կեղծող, խաղամոլ, պարտքեր վերցնող և չվճարող: Ստոր մեքենայություններ գործադրելով, նա ուզում է տիրանալ Մարիին՝ մի առաքինի աղջկա, 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 առաքիճության 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 պիեսում ամենավատ մարդը չէ: Մոտենալով դերին այս բարոյախոսության դիրքերից, Մնակյանը փոխում է ներկայացման վերջին տեսարանը: Ըստ պիեսի, այդ տեսարանում բեմի վրա պետք է լինեն իրենց նպատակին հասած դրական հերոսները՝ Արթուրը և Մարին, իսկ պատռզամբից պետք է լավի

դ՝ Սերվայի ատրճանակի կրակոցը: Բայց Մնակյանի դ՝ Սերվայը ինքնապան չի լինում: Առանց ատրճանակ կրակելու նա վերջին տեսարանում մտնում է բեմ և... խելագարվում: Դա մի ամբողջ տեսարան է, հոգեբանորեն չարդարացված, բայց թատերականորեն էֆեկտիվ, հանդիսատեսին ցնցող: «Մնակյան ոտիսի դերը ներկայացուց, — գրում է «Մեղուն» — ինքն ալ նույն խաղին մեջ յուր կարողութենեն վեր գործեց. մանավանդ վերջին արարի ցնորումը»<sup>1</sup>:

Ըստ քննադատի, Մնակյանի դ՝ Սերվային խելագարության է հասցնում տարապայման զգացմունքների պայքարը: Քննադատը գրում է նաև, որ այդ բեմադրության մեջ Մնակյանի դ՝ Սերվայը, 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: Մելոդրամատիկ էֆեկտները ընդունված են եղել անցյալ դարի դերասանական արվեստում: Ուրիշ ի՞նչ տեղում մելոդրամայի 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

<sup>1</sup> «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 Շելլոյի հռչակավոր դերակատար Էդմունդ Քինը մեծ հանույքով և ցնցող ուժով է խաղացել Օվերիշի խելագարության տեսարանը Ֆիլիպ Մեսինջերի «Հին պարտքերը վճարելու նոր եղանակ» մելոդրամայի վերջին տեսարանում: Վաշխառու Օվերիշը իր բոլոր մեքենայություններից հետո տեսնում է, որ խճճվել է ուրիշների խաբեությունների ցանցի մեջ, և կատաղությունը նրան խելագարության է հասցնում: Քինը մելոդրամայի 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 կանանց<sup>1</sup>: 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» մելոդրաման, որից հետո խումբը ցրվել է: Հաջորդ թատերաշրջանից Մնակյանին տեսնում ենք Վարդովյանի թատրոնում, որպես

<sup>1</sup> St'и 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 «Արևել-  
յան 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 «Արևել-  
յան 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 Մնակ-  
յանը և Թրյանցը, 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» հանդիսա-  
տեսին էր մատուցում մի բազմազան ու խաչտաբղետ խաղա-  
ցանկ՝ եվրոպական մեյդոդամաներ, հայ պատմական ողբեր-  
գություններ, ժամանակակից թուրք հեղինակների պիեսներ,  
հետագայում՝ նաև օպերետներ: 70-ական թվականների  
առաջին կեսին Վարդովյանը քիչ տեղ չի հատկացրել պատ-  
մա-հայրենասիրական պիեսներին, դիմելով հատկապես  
Դուրյանի դրամատուրգիային: Այս է պատճառ եղել, որ

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

Մաղաքյանի՝ միայն հայերեն ներկայացումներ կազմա-  
կերպելու ջանքերը թերթը գնահատում էր որպես անձնական  
պայքար Վարդովյանի դեմ: Նույն կերպ է գնահատվել և այն,  
որ Մաղաքյանը փորձել է նորից իր խումբը տանել Մնակ-  
յանին և Թրյանցին: Ի՞նչ կնշանակե, երբ պ. Մաղաքյան  
Վարդովյան խումբեն Մնակյանն ու Թրյանցը համոզել  
կաշխատեք, որ իր խումբը գան,—գրում է «Մեղուն»:—Մի՞թե  
չգիտեք Մաղաքյանը, որ Մնակյանը և Թրյանցը առնելուն  
պես Վարդովյանը միայն Պենկլյանով և Ֆասուլյանյանով  
պիտի մնար: Գիտեք և ուզածն ալ աւ էր: Ի՞նչ կնշանակե  
երբ Մաղաքյան կըսէ թե՛ Արևելյան թատրոնը տանկերեն  
ներկայացումներ չպիտի տա, այլ միայն հայերեն: Ասով  
Վարդովյանը հարվածել չէ նե, ի՞նչ է նպատակը»<sup>1</sup>:

Երկու խմբերի միմյանց հակադրվելը «Մեղուն» բացա-  
տրում էր Մաղաքյանի և Վարդովյանի անձնական թշնաման-  
քով: Մինչդեռ այստեղ սկզբունքների պայքար կար: Վար-  
դովյանի թուրքական խաղացանկը ապագայնացման առաջ  
էր կանգնեցրել հայ թատրոնը, և Մաղաքյանի պայքարը դրա  
դեմ էր: Իսկ մտավորականությունը ցանկանում էր անջատ  
թատերախմբերի փոխարեն տեսնել մեկ միասնական և հաս-

<sup>1</sup> «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:

Բայց «Օսմանյան թատրոնը» նույնպես ազատ չէր քաղաքական հետապնդումից: Դա սկսվում է Նամըք Քեմալի «Վաթան» պիեսի արգելումով 1873-ին<sup>1</sup>: 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 աքսոր ուղարկվելու համար: Մնակյանին և Թրյանցին աքսորից 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 հետո<sup>2</sup>:

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

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 տևում<sup>1</sup>: 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 դերուսույցի վարպետությունը նա կատարելագործում է այդ տարիներին, աշխատելով սկզբում իտալացի ռեժիսոր Նեստորե Նոչիի հետ, իսկ հետագայում՝ 1875—76 թատերաշրջանից սկսած, ֆրանսիացի Մենատիեի հետ: Մնակյանը «Օսմանյան թատրոնում» ուսուցչի դեր է ունեցել պոլսահայ բեմի շատ դերասանների համար: Այստեղ Մնակյանի ռեժիսորությամբ են ստեղծագործել Դավիթ Թրյանցը, Երանուհի Գարագաշյանը, Գարեգին Ռշտունին, Միքայել Չափրաստը: Որպես պրոֆեսիոնալ դերասանուհիներ այդ տարիներին են ձևավորվել Աստղիկը, Սիրանուշը, Մարի Նվարդը, Վերգինե Գարագաշյանը:

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

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

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

<sup>1</sup> 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. Սյու՝ «Թափառական հրեա»), Գուստավո (Ա. Դյումա-որդի՝ «Քույր Թերեզա»), լորդ Հենրի Բետֆոր (Փ. Բուշարդի՝ «Ս. Պողոսի եկեղեցու զանգահարը», Արշակ Բ («Կույրն Տիրան»), Աքքա Տարիա («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 Ծարասանը<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> 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 հավածանքը, 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 հակաբոնակալական տիրադների և պաթետիկ պոթկումների մեջ էր որոնում դրամատիկական զգացմունքը, այժմ հակվում էր դեպի հոգեբանական փոխանցումների, լուռ խաղի և ընդհանրապես ճշմարիտ բեմական գործողության արվեստը: Մելոդրաման մշակում էր լուրահատուկ ունեղիզմ, դերասանին հեռացնում պատմական ողբերգու-

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

Մելոդրամային 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 մելոդրամային խաղաոճն է, որը Եվրոպայում վերջնականապես ձևավորվել էր XIX դարի կեսին, իսկ պոլսահայ բեմում իր իսկական ձևով հաստատվում էր 70-ական թվականների ընթացքում:

\* \* \*

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

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

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

Ռուսական բանակն արդեն գրավել էր Ադրիանապոլիսը, և Պենկյանն իր խումբը տանում է այնտեղ: Մնակյանն այստեղ կատարում է մի քանի դերեր՝ Պլուտոն («Օրփեոս»), Մենելաոս («Հրաշագեղ Հեղինե»), Բոլերո («Ժիրոֆլե-Ժիրոֆլյա»), Բոնրոնե («Մադամ Անգո») և Լերլեբիջի Հորհոր աղա, Արիֆ (Չուխանյան «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 հավաճանք, 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:

## ՄԵԼՈՒՐԱՄԱՆ ԵՎ ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՆԵՐԻ ԳԱՂՏՆԻՔՆԵՐԸ

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

Կովկեն—ավագ.

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

Շառլ Դյուլլեն:

Գևորգ Չմշկյանի, Գաբրիել Սունդուկյանի, իշխան Յազոն 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, Ասողիկը, Սիրանույշը:

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 Սիրանույշի բերած օտարոտի խաղացանկի հանդեպ: Ի հակակշիռ հանդիսատեսի բացահայտ հիացմունքի և ոգևորության, թատրոնի ներսում սկսվեց մի պայքար, որը մամուլում ևս դարձավ բանավեճի առարկա: Այստեղ ամենակզբունքայինը «Մշակի» և նրա խմբագրի՝ Գրիգոր Արծրունու դիրքն էր: Արծրունու պայքարը ռեալիզմի համար էր, բայց նա ծայրահեղության մեջ էր իր «հակաֆրանսիական» տրամադրությամբ: Արծրունին ժխտում էր ոչ

միայն մելոդրամայի, այլ և Հյուգոյի և ընդհանրապես ռոմանտիզմի գոյության իրավունքը հայ թատրոնում: Դյունա-որդու «Քամելազարդ կինը» նա համարում էր նույնքան անընդունելի, որքան «Արյան բիծ» և «Սեր առանց համարման» մելոդրամաները: 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 խաղացանկը:

1879—80 թատերաշրջանի վերջում Աբգար Հովհաննիսյանը մեկնում է Պոլիս՝ դերասանական նոր ուժեր հրավիրելու համար: Նա հրավիրում է Մնակյանին և Գարագաշյաններին:

Մնակյանը Թիֆլիսի հանդիսատեսին ներկայացավ որպես մելոդրամայի դերասան: Մելոդրամային կերպարները, 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 մելոդրամային 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 մելոդրամայի 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 սրությունը, այս 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 Լեմեթրի 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 չունեւր 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 Լեմեթրը, 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 ուսմանտիկ-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 («Ալպյան հովվուհի», «Թերեզա», «Ծեր կապրալը», «Դուզլաս») այնպիսին էին, որոնցում մելոդրամայի 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 սուկա է ֆեմինիստական գաղափարախոսությունը, որ միշտ եղել է նրա ստեղծագործության հիմքում: Պիեսի սյուժեն տիպիկ մելոդրամատիկական է: Նեապոլում ինչ-որ հրդեհի ժամանակ Արտյուր անուկով մի ֆրանսիացի երիտասարդ մահից փրկել է մի իտալուհու՝ Թերեզային: Այս ոռոմանտիկ 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 գորովալիր մեկ հայր, որ նվիրել է յուր ամբողջ կանքը, յուր միակ սիրելի աղջկա Ամելիայի համար»<sup>1</sup>: Բայց Ամելիան չգիտե, որ իր հայրն ամուսնացել է մի երիտասարդ իտալուհու հետ: Հանդիսատեսը նույնպես անտեղյակ է դրան: Մնակյանը դեռ ոչ մի բառ չի արտասա-

<sup>1</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 72:

նել, բայց նրա ամբողջ կերպարանքում շփոթունքի, անոթի 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 մնչիկ խաղով և մտքերի լակոնական արտահայտությունով»<sup>1</sup>,—շարունակում 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 մեկամարտի է հրավիրում Արտյուրին: Հանդիսատեսը Մնակյանի դեմքի վրա կարդում է բանականության չենթարկվող զայրույթ, կատաղություն: Դերասանը ասամներով դուրս է քաշում ձեռնոցը, նետում Արտյուրի դեմքին: Թվում է նա պետք է գոռա, բայց ցածր ու խուլ ձայնով ասում է. «Ես ձեզ կսպանեն»: Նրա թույլ ձայնը և զապված զայրույթը սարսեցնում 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-

<sup>1</sup> 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 քավում իր «հանցանքը»: Նա մեռնում է ծերունի ամուսնու գրկում, ներումն և հայրական օրհնությունն ստանալով նրանից: Բոլորովին մենակ մնացած ծերունու համար սկսվում է մի անասելի հոգեկան տառապանք, և մելոդրաման ավարտվում է առանց ավանդական երջանիկ վախճանի: «Վերջին տեսարանում, ուր խաբված ծերունին զգում է, որ ինքն է մեղավոր յուր հանցավոր կնոջ առաջ, աննման էր Պ. Մնակյանը»,—եզրափակում է քննադատը<sup>1</sup>:

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

<sup>1</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 72:

<sup>2</sup> Նույն տեղում:

Մեկ ուրիշ դեր՝ դարձյալ զինվոր և դարձյալ հայր: «Պիեան և 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 շավ կարող է նա բարկությունից և հոգվո հուզմունքից դառնալ մունջ, կորցնել խոսելու կարողությունը»: Եվ իսկապես, Դյումանուսար և դ'Էնների «Ծերունի կապրալ» մելոդրաման ավելին չէ, քան այդ: Պիեալ թերևս այնքան տարածված չլինեք, եթե նրանով հոշակված չլինեք Ֆրեդերիկ Լեմերը: 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 օրինակ<sup>2</sup>:

Անտուան Սիմոնը նապոլեոնյան բանակի տասնապետ է, արկածախնդիր մի զինվորական, հին լովելաս, բաց 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 կորաված

<sup>1</sup> Նույն տեղում, № 82:

<sup>2</sup> Коклен-старший, Կ с искусство актёра, Л., 1937, стр. 98.

արդարությունը գտնելու է իր տեղը: Սիմոնի բացակայության ժամանակ տանուտերը տիրացել է նրա հոգեգավակի ժառանգությանը, և հանդիսատեսն սպասում է, որ պիտի բացվի գաղտնիքը, ու չարը պատժվի: Մնակյանը կուխաներում 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 զինվորը, 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 արտաշարժ էր», — գրում է քննադատը<sup>1</sup>: 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

<sup>1</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 80:

արհեստով էր և թատրոնում գտնվող հասարակության վրա ճնշող տպավորություն թողեց, այնչափ բնական և այնչափ ազդու էր Մնակյանի խաղը»<sup>1</sup>: Ինչպես գրում է մյուս ականատեսը, այդ տեսարանում ավելի բարձր արվեստ և վարպետություն չէր կարելի պահանջել դերասանից: «Ինչ գեղեցիկ էր Մնակյանը և ինչքան ուսումնասիրելի գիտության համար այն բոլորում, երբ վշտից ու անպատվությունից նա հանկարծ պապանձվում է, և չէ կարողանում յուր գլխին կիտված հասարակության հայտնել, որ նա «ծեր զինվոր Սիմոնն է»: Բեմական արհեստը Մնակյանի խաղից բարձր ոչինչ չի կարող պահանջել այդպիսի մեկ դերում և կունենա իրավունք»<sup>2</sup>:

Այս և հաջորդ երկու գործողություններում՝ Մնակյանը լուռ խաղով իր վրա է պահում հանդիսատեսի ուշադրությունը: Նա անընդհատ ուզում է հասկացնել իրեն ջրջապատողներին, որ ինքը Սիմոնն է, որ տանուտերը ստահակ է և կողոպտիչ, բայց համր է ու նրան չեն հասկանում: Տանուտերը շարունակում է իր չարագործությունները: Իսկ արդարությունը դեռ համր է մնում ծերունի զինվորի կերպարանքով: 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

<sup>1</sup> Նույն տեղում, № 82:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, № 80:

Մնակյանը նրանց պատկերել է նույն զգացմունքներով, նույն մտքերով և նույն արտաքինով: Երկուսն էլ հայր են, երկուսն էլ պապերազմից 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 անժանոթ անարդարություններին: Թող որ հեղինակի ցանկությամբ հերոսները արդարության ու ճշմարտության հանգրվանին հասնեն, թող որ պիեսը բարոյախոսությամբ վերջանա: Դերասանին անհանգրստացնողն այդ չէ, այլ հալածված ու մերժված, ամեն ինչ կորցրած մարդու ողբերգությունը, կարեկցանքն ու քրիստոնեական հումանիզմը այդ մարդու հանդեպ:

Մնակյանի մելոդրամայի 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՛ Սերվայիին («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 խոռովել 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 անական ծառայությունները, այլապես կարող է նրա ամուսնուն բանտ ուղարկել, որպես անվճարունակ պարտապանի: Պիեսը վերջանում է Լյուսիի մահով և Դիդիեի խելագարությամբ: Չարը հաղթանակում է:

«Արժեր 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»<sup>1</sup>:

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

<sup>1</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 71:

Սարգանը ի բնե եսամոլ, դաժան և խաբէբա երիտասարդ է, զուրկ 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.**): Բնահատը գրում է, որ Մնակյանն այդ դերին տվել է կենդանի մարդկային կերպարանք և մարմնավորել է նրան «շոշափելի ձևով» ցույց տվել «ոչ թե մեկ խաբէբա 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 Սպանդարյանի 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, նույնը 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 տարիներին հակադրույթն էր թատրոնի տեղային ըմբռնման: Չվերցնելով կոլորիտ և կենցաղայնություն, նա բացառում էր կենցաղային ռեալիզմը, լայնացնում դերասանի մասնագիտական տեսադաշտը: Մեղոդրամայի պաշտպանները՝ Սպանդարյանը և «Մեղու Հայաստանի» մյուս ռեցենզենտը բարձր կարծիքի չէին այդ թվականներին 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 սյուժեներով: 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: Դերասանը չէր կարող ուշադրության կենտրոնում չլինել, երբ ի դեմս Ադամյանի, Մնակյանի և Գարուգալյանների հրապարակ



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  
սուաջ պրոֆեսիոնալ բարձր վարպետություն, մշակված  
տեխնիկա: Որպես այդպիսի դերասանների նա մատնացույց  
էր անում Ադամյանին և Մնակյանին: Նա գրում է, որ Մնակ-  
յանը «Ալայան հովվուհի» և «Թերեզա» մելոդրամաներում  
ցույց է տվել դերասանական արվեստի այնպիսի կատարելու-  
թյուն, որպիսին «Թիֆլիսի բեմն շատ հազիվ է տեսած»<sup>1</sup>: Սա  
ասվում էր մի դերասանի մասին, որն ամենից սուաջ  
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»<sup>2</sup>:

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

<sup>1</sup> Նույն տեղում, № 76:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, № 71:

անմիջական, դեռ չստանա՞ տպավորությունների: Քննադա-  
տին խորթ չէ նաև հանդիսատեսի հոգեբանությունը, որն իր  
հիացումն արտահայտելու համար դիմում է ամենաբարձր  
չափանիշներին:

Մեկ ուրիշ քննադատ գրում է. «Շճմարիտն ասեմ իմ  
կյանքիս մեջ շատ լավ դերասաններ եմ տեսել, բայց քչերին  
եմ գտել նորանցից ավելի բազմակողմանի, ինչպես էս գուս  
պ. Մնակյանին Դը Լոնեի դերում «Թերեզայի» մեջ, Մորիս  
ժեր տասնապետ զինվորի դերում «Հովվուհու» մեջ և  
Սարգանի դերում «Լյուսի Դիդիեի» մեջ: Դերասանի արժա-  
նավորությունն 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»<sup>1</sup>:

Բարձր գնահատելով Մնակյանի տաղանդն ու վարպե-  
տությունը, այդ նույն քննադատությունը չէր մոռանում  
հիշեցնելու, որ նա իր դերասանական ներքին նկարագրով  
շատ տարբեր էր Ադամյանից: Նրանց անհատականություն-  
ների և ոճի մեջ այնքան տարբերություն կար, որքան՝  
անձնավորությունների: Մեկը միշտ խաղացել էր ռոմանտիկ  
հերոսներ և սիրահարներ, մյուսը՝ հատկապես վերջին  
տարիներում, ավելի շատ՝ «ազնվական հայեր» և «չարա-  
գործներ»: Մեկը տրամադրությունների դերասան էր, հեռու:

<sup>1</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 71:

ամեն տիպի կենցաղայնությունից, իսկ մյուսը՝ բնավորությունների 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 սրահոսելու կարողությունն ու կրթված մարդու արժանապատվությունը: Թատերական քննադատությունը մի շրջան Մնակյանին և Ադամյանին մոտենում է որպես հավասար հեղինակությունների: Ծատերն 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՝ մեյրոքամայի դերասան, որ դեռ չէր մոտեցել Շեքսպիրի կերպարներին: Ադամյանը դեռ Ադամյան չէր դարձել, իսկ Մնակյանը ուսուցիչ էր ճանաչվում շատ պոլսահայ դերասանների, դրանց թվում և Ադամյանի համար: Որպես մեյրոքամայի 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 «Օմանյան» խմբի նման հաստատուն թատրոնական կազմակերպության հետ, վերջին ութ տարում ունեցել էր տեսական և անընդմեջ գործունեություն: Ադամյանը խաղացել էր ընդհատումներով, ճիշտ այնպես, ինչպես գործել էին զուտ ազգային դեմք ունեցող խմբերը:

Ո՞րն էր Մնակյանի փորձն ու հմտությունը:

Մեյրոքաման 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 մեյրոքամայի 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 Դյուլլենը գրում է, որ բեմական արվեստի գաղտնիքներն ուսումնասիրել է «մեյրոքամայի դպրոցում» և իր դերասանական տեխնիկան մշակել է Փարիզի արվարձանային թատրոններում, խաղալով «մեյրոքամայի վերջին մոհիկանների» հետ, որոնց նա անվանում է «բեմահարթակի հրձիգներ»<sup>1</sup>:

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

<sup>1</sup> Шарль Дюллен, Воспоминания и заметки актера, М., 1958, стр. 35—38.

դպրոց: Այդ վարպետությունը գալիս էր մելոդրամային ժանրի մի քանի ստանձնահատկություններից: 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 Փերոմը «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»<sup>1</sup>:

Նախկին բարձրաստիճան ազնվական Փերոմը պանդոկ է վարձել Փարիզից Լիոն տանող ճանապարհի վրա, մի գյուղում: Փարիզի սալոններից 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 Փերոմին: Կողոպտիչների պարագլուխ Դեբյուսկը, որտեղից որտեղ

<sup>1</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 78, 84:

նման է Փերոմի փարիզաբնակ որդուն՝ Լեյուրկին, և Փերոմին թվում է, որ իրեն ատրճանակով սպառնացողն իր որդին է: Դեբյուսկի փոխարեն դատարանին է հանձնվում կատարվածին անտեղյակ Լեյուրկը: Հպարտ և պատվախնդիր ծերունին վշտացած է, վիրավորված է նրա արիստոկրատական արժանապատվությունը: Ինչպես գրում է Սպանդարյանը, «այդ դերում դերասանը միայն մի տեղ ունի, որ կարող է ցույց տալ յուր դերասանական արժանավորությունը»: Դա հոր և որդու հանդիպման տեսարանն է, դատավարությունից հետո: Փերոմը կախաղանն անպատվություն համարելով, ատրճանակը հանձնում է իր կարծեցյալ մեղավոր որդուն և ստիպում ինքնասպան 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»: Լեյուրկը վերցնում է ատրճանակը, բայց չի կամենում ինքնասպան լինել: Հոր և որդու հանդիպման տեսարանն ավարտվում է հետևյալ խոսքերով.

ժերոմ—Դժբախտ... չես կարողանում: Ինքնակամ չե՞ս ուզում մեռնել:

Լեւոնուրկ—Ոչ:

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

Լեւոնուրկ—(ծունկի գալով) Հա՛յր իմ...

ժերոմ—Անհիծյալ լինիս, անհիծյալ...<sup>1</sup>

Վերջին խոսքերի վրա ժերոմ—Չմշկյանը «արագությամբ հեռանում է միջի դռնից»<sup>2</sup>:

Այս նույն տեսարանում բեմական խնդիրն այլ կերպ է լուծում Մնակյանը: Նա ատրճանակը հանձնում է Լեւոնուրկին 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 զուտ 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

<sup>1</sup> Մորո, Սիրողեն, Դեպկուր, Լիոնի սուրհանդակ կամ կողոպտված փոստ, (ԳԱԹ, Թատերական բաժին, ձեռագիր պիեսների ֆոնդ):

<sup>2</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 84:

շարունակությունը Մնակյանը խաղում է դարձյալ հետևելով զգացմունքի տրամաբանությանը: Նա կրճատում է ամբողջ տրամախոսությունը և արտասանում միայն վերջին «անհիծյալ լինիս» բառերը: Այստեղ Մնակյանը ոչ թե արագ դուրս է գնում, այլ մի քանի քայլ է անում դեպի կուլիսները և մնում անշարժ: Մելոդրամային էֆեկտը փոխարինվում է հոգեբանական 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 նման 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՝ բունկմանը և պոռթկումին, 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:

Մելոդրամայի 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 մելոդրամայում: «Այդպիսի շինծու և դժվարամարս դեր հանձն առնուլ որևիցե թատրոնում, հազիվ թե վստահանար որևիցե փորձված դերմասան, առանց ի նկատի առնելու, որ նա կարող է կտրվել հանկարծ յուր դերի ամենաաննշան տեսարաններից մեկում և այնուհետև... կորավ դերասանի համարումը ժողովրդի աչքում»<sup>1</sup>: Սպանդարյանը, հաստատելով այն միտքը, որ «շինծու դերը» պահանջում է հոգեբանորեն առա-

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

Պիեսի 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 մելոդրամատիկ 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 Սպանդարյանը<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 76:

<sup>1</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 77:

Երկրորդ գործողություն: Անցել է տասներկու տարի: Սպանված Դուգլասի որդին՝ Վիլհելմը, փնտրում է իր հոր դահճին: Իսկ Մյունեյը 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: Մյունեյի և Վիլհելմի (Ադամյան) հանդիպման տեսարանը մելոդրամային 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 այլալված 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 բրբիջ: Կարծես սառը ջուր են լցնում հանդիսատեսի գլխին:

«Դրա խելագարվելը կատարյալ հրաշք էր»,—պատմում է Մանդինյանը<sup>1</sup>: «Երևելի էր նորա խելագարության տեսարանը Դուգլասի պատկերի առաջ,—գրում է մեկ ուրիշը: Այդ ծիծաղից արյունս պաղեց երակներիս մեջ... Պ. Մնակյանը սկզբից մինչև վերջ հավատարիմ մնաց յուր բնավորությանը՝ և ցույց տվեց, որ այդպիսի գրան-պրեմյեր գեղարվեստ դերասաններ եվրոպացոց բեմերի վրա անգամ քիչ կարող են գտնվիլ»<sup>2</sup>: «Իշխող և գլխավոր դերը պ. Մնակյանինն էր,—գրում է Սպանդարյանը,—որը նա բնական, մտածված և սզդու խաղաց: Անտարակույս պ. Մնակյանը բազմակողմանի տաղանդավոր դերասան է և Զոն-Վալբերը յուր գլխավոր դերերից մեկն է»<sup>3</sup>:

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 Գոնդինեի «Գավո, Մինար և

<sup>1</sup> Ա. Մանդինյան, հիշատակարան (ԳԱԹ, Թատերական բաժին):

<sup>2</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 76:

<sup>3</sup> Նույն տեղում, № 77:

ընկերներ» կոմեդիան, մեկ գործողությամբ վոդևիլներ՝ «Մարդս կատարյալ չէ», «Կարմիր տաբատ», «Ճշմարիտ քաջություն», «Յուտ դիեզ կամ տեևոր Տամբերլիկ» և այլն: Սրանք բոլորը թարգմանված են արևելահայ գրական լեզվով: Այդ պիեսներում անապատ 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 կատարել ամբողջ ներկայացումը: Մնակյանի թարգմանություններում ամենից առաջ 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 վոդևիլ: Այստեղ չկան թյուրիմացության վրա սարքված սյուժետային շաբլոն սխեման, անակնկալ դրությունները, բառախաղերը և այլն: Չափածո խոսքը, երաժշտությունը, պարը, երգը դերասանից պահանջում են թեթև խոսք, արտաքին ճկունություն, ուրիշի լավ զգացողություն և ընդհանրապես՝ սկզբից մինչև վերջ ուրիշի վրա կառուցվող խաղ: Մնակյանը մեծ հետաքրքրություն է առաջացրել, այս ներկայացման մեջ կատարելով գլխավոր հերոսի՝ Գիլոյի 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»<sup>1</sup>:

Այնուհետև, Մնակյանը շարունակում է դասական պիեսներին և մելոդրամներին առընթեր հանդես գալ նաև վոդևիլներում: Իր առաջին բենեֆիսի առթիվ նա որոշում է ներկայացնել մի ցնցող մելոդրամա և մի ծիծաղաշարժ վոդևիլ՝ «Երկու հիսնապետները» և «Տեևոր 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 քննադատը<sup>2</sup>: 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 «Տեևոր Տամբերլիկ» վոդևիլի գլխավոր հերոսի դերը:

<sup>1</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 83:

<sup>2</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1881, № 5:

Գյուղացի Ժան Բերնիկին ինչ-որ կատակաւերներ բռնում են շուկայում, տանում երաժշտաւեր մի ընտանիք, ներկայացնում հոշակավոր տենոր Տեմբերլիկի փոխարեն և ստիպում երգել Օթելլոյի արիան: Բնական մարդն ընկնում է պայմանական՝ իր էութանը ոչ ներդաշնակ միջավայր և դառնում խեղճ կամ ծիծաղելի: Մնակյանն ընտրում է վերջին վիճակը: Կատակաւերները տանտիրոջը համոզում են, որ նա ձևանում է, որ մեծ դերասանը պարզապէս 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 ինչպէս լավ դրամատիկ է, նույնպէս և լավ կոմիկ է»<sup>1</sup>:

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

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, ինչպէս նրանց, այնպէս էլ Մնակյանի համար վոդևիլն իր տեղն է ունեցել, բարձր կոմեդիան՝ իր տեղը: Մնակյանին, որպէս կատակերգակ դերասանի, հատուկ են եղել ազնիվ արտահայտչաձևերը, նուրբ հումորը: Այդպիսի դերակատարներից է նրա Բեկկերը Օզլոբիշի «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 նույն ազնվական հայրն է, միայն՝ կյանքի ոչ դրամատիկական, այլ կոմիկական հանգամանքներում: «Որքան կոմիզմ և կատարման նրբություն կար—աննկարագրելի է»—այս դերակատարման առթիվ գրել է «Մեղու Հայաստանին»<sup>1</sup>:

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

<sup>1</sup> Նույն տեղում, № 219:

<sup>1</sup> Նույն տեղում:



դությունը, ինչպես և պիեսի մտահղացումն սկսվում են Ֆրեդերիկ Լենեթրից<sup>1</sup>:

Դերը ծայրից ծայր լի է սրախաղությանը, հնարամիտ արարքներով, սրամիտ դարձվածքներով և ընդհանրապես կենսուրախ, 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» խաղ<sup>2</sup>: 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 Սպանդարյանը: 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 հրնչյունը»<sup>3</sup>: Խաղի այսպիսի եղանակը պետք է որ հնարավոր լիներ միայն ներքին հավասարակշռության դեպքում: Մնակյանը չլիներով պատահական ներշնչանքի դերասան և բեմում երբեք չկորցնելով ներքին հավասարակշռությունը, լավ

<sup>1</sup> Ст'ю Н. Зограф, Александр Павлович Ленский, М., 1955, стр. 99.

<sup>2</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 90:

<sup>3</sup> Նույն տեղում, № 71:

իմանալով, թե ինչը՝ որտեղ, երբ և ինչ չափով, միշտ կարողացել է իր ուժերը հավասարապես տեղաբաշխել ամբողջ ներկայացման մեջ, նախապես 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 վայելուչ:

Շրջապատին 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, Մանդինյանի, Ավայանի և խմբի ուրիշ դերասանների հանդեպ: Հենց այս էլ նկատի է ունեցել Մանդինյանը, գրելով. «Մնակյանը շատ փորձված ու հմուտ դերասան է, ինձ նման ճիճուները չեն կարող մրցել նրա հետ: Պետք է շատ տարիներ, որ նրան հասնենք»<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Ա. Մանդինյան, Հիշատակարան:

Շատ տարիներ անց, երբ Մնակյանը յոթանասունն անց ծերունի էր և չունեի 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 թույլին նա իր կամքի ուժով և ստեղծագործական գաղտնախորհուրդ միջոցով մահվան դալուկը իջեցնում էր իր դեմքին կամ մահամերձի դժնդակ քրտինքով նակատը թրջում»—գրում է Փափագյանը<sup>1</sup>:

Մնակյանը մեծ չափով հակված է եղել դեպի զգացմունքների հակամարտության և հոգեբանական ծայրահեղությունների վրա կառուցված դերերը: Բնականաբար, մելոդրամայում 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: Մելոդրամա 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 «Կավկազըսկի կուրյեր» թերթում գրվել է. «Պիետը լավ գնաց շնորհիվ

<sup>1</sup> 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»: 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 Լեմեթրի 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 մելոդրամայի դերասան, Մնակյանը դաստիարակված էր 70-ական թվականների ֆրանսիական բեմարվեստի սկզբունքներով: Մնակյանը Ֆրեդերիկ Լեմեթրի այն բազմաթիվ հետևորդներից մեկն էր, որոնք թատրոնի պատմության մեջ հիշվում են «մելոդրամայի վարպետներ» անունով:

<sup>1</sup> «Кавказский курьер», 1881, № 6.

## ՌԵԱԼԻԶՄԻ ԾԱՆԱՊԱՐՀԻՆ

...Կովկասի դրոշմը նվիրագործեց զմեզ  
արվեստագետի կնիքով:

Մարտիրոս Մնակյան

Գրականության մեջ հաճախ է հայտնվել այն միտքը, որ պոլսահայ դերասանները Կովկաս են բերել եվրոպացի երկրորդական դերասաններից ընդօրինակված «խաղի կեղծ ձևեր», ընդհանրապես բեմական կատարման ողորմական ոճ և միայն Կովկասում են դարձել ռեալիստ դերասաններ: Մոտավորապես նույնն են հաստատում իրենք՝ պոլսահայ բեմի վարպետները, և նրանց թվում հենց ինքը՝ Մնակյանը: Մոտեցումն սկզբունքորեն ճիշտ է: Ռեալիստական դրամատուրգիան, որ սկզբից ևեթ տիրապետող էր կովկասահայ թատրոնում, չէր կարող էական դեր չունենալ այստեղ: Բայց չպետք է բացարձակացնել այս տեսակետը և արևմտահայ դերասաններին կապել միայն ու միայն ողորմական կասկածի 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 նկարագրում Ֆասուլյանի հնատն խաղակերպը, բարձր կարծիքի էր 80-ական թվականներին Թիֆլիս այցելած պոլսահայ դերասանների մասին: Ըստ Չմշկյանի, նրանց արվեստն իրենից ներկայացրել է «կլասիկականի» և «ռեալականի» սինթեզը<sup>1</sup>: Ընդ որում, Չմշկյանի ասած կլասիկականը մեր հասկացած ողորմականն է: Չմշկյանի հողվածները 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 մեղորամային դերերում նա ավելի շատ հակված է դեպի ռեալիստական, քան ողորմական խաղաոճը: Չի բացառվում այն, որ այդ ռեալիզմն ունեցել է ուժեղ արտահայտված ողորմական 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 Փափազյանի 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-

<sup>1</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1881, № 228:

Անլու և բոլորին ցույց տալու, «թե ինքն է միակ դերասանը և արտիստը»<sup>1</sup>: 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 տիկիներ» մեղո-դրամայում (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 չեն նկատում նրա մեջ. ոչ ձայն, ոչ շարժ ու ձևեր, ոչ հմտություն ունի բեմի համար»<sup>2</sup>: (Ընդգծումները մերն են—Է. Է.):

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

<sup>1</sup> Ա. Մանդինյան, Հիշատակարան:

<sup>2</sup> Նույն տեղում:



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

րունը դղրդաց, ծափահարություններին վերջ չկար,—պատմում է Մանդինյանը:—Էբքյանը չկարծեմ որ կյանքում տեսած լինի այսպիսի ընդունելություն: Ադամյանը և Մնակյանը բարկությունից պոռռներն էին կրծոտում»: Բայց «Էբքյանը 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»<sup>1</sup>:

Էբքյանն իհարկե գուրկ 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 հնատճ լինելու մասին: Իսկ 60-ական թվականներին Չմշկյանի կողմից այնքան խստորեն քննադատված Ֆասուլյանյանն ասել էր. «Պարծանքով կրնամ ըսել, որ Էբքյանին հետևողն եմ»<sup>2</sup>: Էբքյանը 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 մելոդրամային խաղացանկի կողքին նույն հաջողությամբ հանդես է եկել դասական պիեսներում և ժամանակակից ֆրանսիական հեղինակների, այսպես անվանված, «սալոնային պիեսներ»

<sup>1</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1881, № 93:

<sup>2</sup> Գ. Չմշկյան, Իմ հիշատակարանը, էջ 40:

րում»: Մանդինյանը 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 Ֆելյեի, Էմիլ Ժիրարդեի 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 պանդանևսքը պիեսի ներքին, հոգեբանական բովանդակության սուկ դրսևորման ձևն է, իսկ պիեսի հիմքում տեսնում ենք մարդկային ավելի բնական փոխհարաբերություններ, քան մեղոդրամայում: Որպես հոգեբանական դրամաներ նրանք պահանջում են բեմական կատարման ավելի նորը ոճ, քան մեղոդրամաները: Եվ Մնակյանն այստեղ հիմնականում գնացել է հոգեբանական զննումների ճանապարհով, որոնելով նրանցում իմաստավորված լուծումներ,

հոգեբանական և խարակտերային մանրամասներ: Մնակյանի այս դերակատարումներում հիմնականը կերպարի ներքին հոգեբանական գիծն է, բայց հոգեբանությունն այստեղ բացված է բնավորության բացահայտումով: Նկատելի է տարբերությունը նույնատիպ հանգամանքներում գործող, արտաքուստ նման կերպարների միջև: Բոլոր դերերում էլ նա ստեղծել է չկրկնված, հանդիսատեսին բոլորովին անծանոթ «հաստատ և որոշ տիպ»: Քննադատներն ավելի հարմար բնորոշում չեն գտել Մնակյանի դերակատարումների համար:

Այդ կերպարներից մեկը՝ Նուրվադին (Դյումա-որդի՝ «Բաղդադի իշխանուհին») արտաքուստ հիշեցնում է Սարգանին: Սա ևս միլիոնատեր է և թերևս փողով է ուզում գնել իր սիրած կնոջ՝ Լիոնետի համակրանքը: Նա թեև հարուստ է, բայց ոչ Սարգանի նման դաժան և ընչաքաղց: Վճարելով Լիոնետի ամուսնու պարտքերը, նա չի մտածում համակրանք նվաճելու մասին. առանց այդ էլ սիրված է: Պիեսը վերջանում է ամուսինների հաշտությամբ, իսկ Նուրվադին թեև սիրված, բայց մեռակ ու մերժված է մնում: «Մնակյանի մասին կասենք,—գրում է քննադատը,—որ նա այստեղ նմանապես ստեղծեց մի կատարյալ նախատիպ, ինքնուրույն և դերի գաղափարին համաձայն մի անձնավորություն»<sup>1</sup>: Որեմն՝ «նախատիպ» և ոչ թե «տիպ»: Քննադատն ուրիշ խոսք չի քտել ընդգծելու դերասանի ստեղծած կերպարի ճշմարտացիությունը: Բայց ինչպիսի՞ն է այդ «նախատիպը»: Նուրվա-

<sup>1</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1881, № 197:

դին նույնպես երիտասարդ չէ, ինչպես Սարգանը և դարձյալ անհամակրելի է: Բայց Մնակյանը նրան բուրժուայի կերպարանքով չի պատկերել: Նուրվադի-Մնակյանը ապոնային արկածախնդիր է, Չմշկյանի բնորոշմամբ «անառակ, կրքամուլ և դուելիստ արիստոկրատ»<sup>1</sup>:

Թվում է թե սա կարող էր հիշեցնել Մնակյանի մյուս կերպարը՝ Ալվարեցը (Էմիլ դ'Օիրարդեն՝ «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 ժամանայի 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 զգայացուցիչ: Հեղինակն անլուծելի է թողնում բոլոր հարցերը և իր հերոսներից ոչ մեկին արհեստականորեն չի երջանկացնում: Պիեսի հերոսները բոլորն էլ մենակ են մնում: Ժամանակ 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

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 սպացուցեց 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»<sup>1</sup>:

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: Չմշկյանը գրում է, որ դիտելով այդ ներկայացումը «մարդը մտածում է, քննում մեկի կամ մյուսի վարմունքը և ափսոսում է միայն մարդկության թուլության վրա»<sup>2</sup>:

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

<sup>1</sup> Նույն տեղում, № 228:

<sup>1</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 90:

<sup>2</sup> 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, նախատիկքներ 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 եղջ այս տեսարանում Մնակյանի լռությունը, որ նրա մեկնաբանությունը չընդունող քննադատը գրել է. «այնուամենայնիվ երրորդ արարվածի վերջում յուր մնչիկ խաղով դարձյալ ապացուցեց, որ ոչ թե դերասանն է դերի համար, այլ դերը դերասանի համար»<sup>1</sup>:

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 (Օլտավ 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»<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 87:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, № 79:

«Մեղու Հայաստանի» թատերախոսներն ավելի են տարվել Մնակյանի մելոդրամային կերպարներով: Մելոդրամայի 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 դժվարահամ 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»<sup>1</sup>: Այս բանը նա խոստովանում է «Քամեյազարդ կինը» դրամայի բեմադրության առիթով:

Պիեսն 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 Մանդիկյանի, այս եռյակին մեծ շերտությամբ է ընդունել հանդիսատեսը: Ներկայացումը կրկնվել է և հաջորդ՝ 1881—82 թատերաշրջանի սկզբում, Ազնիվ Հրաչյայի մասնակցությամբ: Արծրունու տպավորությունն էլ այս ներկայացումից դրական է, թեև նա պիեսն անվանում է ռոմանտիկական և հավասարապես անընդունելի զգայացունց մելոդրամաների հետ միասին: «Ռոմանտիկական պիեսաներում

<sup>1</sup> «Մշակ», 1881, № 168:



խոր ազդեցություն են գործում միայն կարգից դուրս տաղան-  
դավոր արտիստները, իսկ հասարակ մահկանացուներն ան-  
գոր են հաղթել անբնականությունը»<sup>1</sup>,—գրում է Արծրունին<sup>1</sup>,  
իսկ նրա հաջորդ տողերից երևում է, որ Մնակյանը և Ադամ-  
յանը կարողացել են հաղթահարել «ոռմանտիկական պիեսա-  
յի» «անբնականությունը»: Իսկ «դիկցիա» ասելով նա հա-  
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»<sup>2</sup>: Նա օրինակ է  
բերում ոռու դերասաններ Չերևովի 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

<sup>1</sup> «Մշակ», 1881, № 168:

<sup>2</sup> Նույն տեղում:

մեջ է անփոփված. այստեղ է երևում Ժորժ Դյուվալի հայրա-  
կան վիշտը, բուրժուաչի արժանապատվությունն ու աշխար-  
հիկ նախապաշարվածությունը: Այդ մենախոսությամբ է  
իմաստավորվում Արմանի և Մարգարիտ Գոթյեի դրաման:

Արծրունին իրավացի էր, երբ նկատել էր տալիս Մնակ-  
յանի 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 մելոդրամա 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 Գրիբոլեդով, Գոգոլ, Սունդուկ-  
յան, Շեքսպիր: Մնակյանի այցելությունը Թիֆլիս, համընկ-  
նում էր «Մասնաժողովի» երկրորդ թատերական տարվան,  
երբ այդ շրջադարձի համար արդեն բավական բան էր արվել:  
Մելոդրամաների հետ միասին խաղացանկ էին մտնում  
Շեքսպիրը և Շիլլերը: Այս իմաստով նշանակալից երևույթ  
էր Շեքսպիրի «Անասնձի սանձահարումը» կոմեդիայի  
բեմադրությունը 1880 թվականի հոկտեմբերին<sup>1</sup>: Վարդով-  
յանի բեմադրած «Մակբեթից» (1867) հետո դա երկրորդ  
ամբողջական ներկայացումն էր, որով հայ բեմ էր մտնում  
Շեքսպիրի դրամատուրգիան: Վարդովյանի Մակբեթից և  
Զմշկյանի Շելլոյից ու Օթելլոյից հետո հայ բեմում շեքսպիր-

<sup>1</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 77:

յան որևէ նոր կերպար չէր երևացել: Այդ նորը եղավ Մնակյանի 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»<sup>1</sup>: Հնարավոր է, որ այս Պետրուշիոն ունենար պակասություններ, բայց ինչպես հաստատում է Սպանդարյանի կարծիքը, Մնակյանի դերակատարման մեջ արդեն առկա է եղել կերպարի ճիշտ ըմբռնումն ու մեկնությունը: Սպանդարյանը գրում է, որ ամբողջ ներկայացման ընթացքում բեմում իշխում էին երկու հոգի՝ Աստղիկի Կատարինյան և Մնակյանի Պետրուշիոն: Վերջինս «կատարյալ յուր դերումն էր, կամակոր կինը զսպելու խիստ ընդունակ»<sup>2</sup>: 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 գործողության ավարտը եղել է ամենահետաքրքիր հատվածներից մեկը, երբ Պետրուշիոն, իբր պաշտպանելով Կատարինյանին,

<sup>1</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 79:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, № 77:

կովում է երևակայական ավազակների խմբի հետ: Շեքսպիրի պիեսում այսպիսի տեսարան չկա, դա ավելացրել է Մնակյանը: Կենտուրախ, առնական և ասպետորեն հպարտ Պետրուշիոն հայտնվում է ցնցոտիների մեջ, ժանգոտած սուրը գոտուց կախ և ձեռքին ձիու մտրակը: «Ինձ հետ է պակվում, ոչ թե հագուստիս», — ասում է նա, պատրաստվելով Կատարինյանի 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: Գրումիտ սուրդ առ,  
Մենք պաշարված ենք ավազակներով:

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

Փրկիր սիրունուդ թե տղամարդ ես,  
Մի վախենա Կատ, գեթ համարձակվեն,  
Քեզ կպաշտպանեմ միլիոն մարդու պես<sup>1</sup>:

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

<sup>1</sup> 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, Չնշկյանի Ծելյուկը և Օթելլոն, Մնակյանի Պետրուշիոն «միասին առած շեքսպիրյան դրամատուրգիայի բեմական տրադիցիաների նախապատմությունն» են հայ թատրոնում<sup>1</sup>: 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 Մանդինյանը 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-

<sup>1</sup> Ռ. Զարյան, Ադամյան (կյանքը), էջ 150:

նիվ, Մնակյանն այս դերում չի ներկայացրել խոշոր բռնակալի 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 ամհատ 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»<sup>1</sup>: Ուրեմն՝ դերակատարումն ամբողջության մեջ եղել է պակասավոր: Մյուս քննադատի կարծիքով, Մնակյանը ճիշտ է ըմբռնել «դերի իմաստը», բայց խաղացել է սառը և պաստիերել է միագույն ներկված վերացական հերոս<sup>2</sup>: Դերասանն այստեղ չի կարողացել հաղթահարել ռոմանտիկ հերոսի միակերպ, ուղղագիծ նկարագիրը: Մնակյանի համար նորություն չէր ազնիվ ավագակի 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 մեյդոքրամա 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

<sup>1</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 88:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, № 85:

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

1880 թվականի դեկտեմբերին բեմադրվում է Օստրովսկու «Արդյունավոր պաշտոնը»: Ռուսական մամուլում գրվեց, որ պոլսահայ դերասաններ Սիրանույշի, Աստղիկի, Գարագաշյանների, Ադամյանի և Մնակյանի ստեղծած կերպարները եթե տիպիկ ռուսական չեն եղել, ապա համեմայն դեպս հաշողված են եղել<sup>1</sup>: 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 ամենամապասելի երևույթներից մեկն էր նրա ստեղծագործական կյանքում: Այս դերակատարման հաջողությունը մասամբ նախապատրաստված էր. սալոնային արիստոկրատի մաներները, տարեց մարդու ծանրաբարո նկարագիրը, խրատաբանության մեջ շոսյլ, իրեն գնահատող և իր արժանապատվությունն ընդգծող մարդու կերպարը Մնակյանին ծանոթ էր դեռևս մեյդոքրամաներից: Պարզվում էր, որ բարոյախոս «ազնվական հայրերից» մինչև Ֆամուսով Մնակյանի համար մի քանի քայլ էր միայն: Եվ Ֆամուսովի դերում Մնակյանը դրսևվորվեց իր տաղանդի ամբողջ ուժով, իր դերասանական կերպարի ամենաբնորոշ կողմերով: Բայց նա ոչ միայն

<sup>1</sup> «Кавказ», 1880, № 347.

անձանոթ էր ոռուսական իրականությանը, ոռու 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 ոռուսական մամուլում: Թատերախոսականներում ընդգծվում էր հատկապես այն, որ պիեսը լավ էր ուսումնասիրված և միշտ հասկացված իր բեմական մեկնաբանության մեջ: Բարձր էին գնահատվում Սիրանուշի Սոֆիան, Վ. Գարագաշյանի Լիզան, Մանդիկյանի Ռեպետիլովը և հատկապես Ադամյանի Չացկին ու Մնակյանի Ֆամուսովը: «Կարելի է իսկական հանույքով հետևել նրանց խաղին չիմանալով անգամ հայերեն լեզուն»,—գրում էր ոռուսական մամուլը<sup>1</sup>: «Զմայլված մնացինք Մնակյանի, Ադամյանի, Վերգինե Գարագաշյանի և այլոց խաղից»<sup>2</sup>—գրում էր վրաց հայտնի 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 «ոռուերեն լեզվով»:

«Կավկազի» ռեցենզենտը ավելի չամիավոր է գովեստի

<sup>1</sup> «Кавказ», 1881, № 9.

<sup>2</sup> «Փորձ», 1881, № 2, Գրիբոյեդովի «Խելքից պատուհասը» հայկական բեմի վրա»:

մեջ. «Չի կարելի քիչ թե շատ արդարացի կերպով պահանջել, —գրում է նա,—որ պարոնայք Ադամյանը, Մնակյանը և Մանդիկյանը, որոնք գուցե չեն եղել, համեմայն դեպս չեն սարել Մոսկվայում, նույնքան լավ պատկերեին Չացկու, Ֆամուսովի և Ռեպետիլովի վերին աստիճանի տիպիկ դերերը, ինչպես այդ արել են Մոսկվայի հայտնի դերասաններ Շումսկին, Շչեպկինը և Ժիվոկինին»<sup>1</sup>: Չնայած դրան, նա չի մոռանում հողվածի 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 հոչակավոր Շչեպկինին և բավական չափազանցրեց իր դերը, բայց համեմայն դեպս արժանապատվությամբ դուրս եկավ նրանից»: Քննադատը 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» հողվածը:

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

<sup>1</sup> „Кавказ“, 1881, № 9.

առթիվ Թիֆլիսում կազմակերպված սիրողական ներկայացմանը, որտեղ նա կատարել է Չացկու դերը<sup>1</sup>: Նույն առիթով նա Թիֆլիսում դասախոսություն է կարդացել Գրիբոյեդովի կյանքի և գործունեության մասին, որը հրատարակվել է առանձին գրքուկով<sup>2</sup>: 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 առթիվ<sup>3</sup>: 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

<sup>1</sup> Տե՛ս Վ. Վարդանյան, Գրիբոյեդովը և հայ թատրոնը, Երևան, 1955, էջ 87:

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

<sup>3</sup> Տե՛ս А. С. Грибоедов, Горе от ума, Тифлис, 1879.

վերջ», գրում է նա<sup>1</sup>: Մնակյանը Ֆամուսովի կերպարում ընդգծել է ամենաէականը՝ այն, ինչի մասին ժամանակին գրել է Շչեպկինը. «Մի մոռանաք, որ Ֆամուսովը որքան էլ գոեհիկ է, որքան էլ ծիծաղելի իր մտածողության եղանակով և արարքներով, համենայն դեպս նա աղա է, բարին այդ բանի լրիվ իմաստով»<sup>2</sup>: 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 Բելինսկին ու Ապ. Գրիգորևը: Շչեպկինի, Բելինսկու 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 բնագոյով և արվեստագետի ներքին աչքով Ֆամուսովին տեսնում էր մոտավորապես այնպես, ինչպես այն ներկայացվում էր ոռուսական բեմում: Բայց նրա ստեղծած դերապատկերը կարող էր շատ տարբեր լինել ոռուսական

<sup>1</sup> «Форт», 1881, № 2:

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

բեմի 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, առավել ևս, երբ ամբողջ ներկայացման մեջ ընդգծված հնչել է չափածո խոսքը: Բայց Օչեպկինը Գրիբոլեդովի չափածոն արձակի է վերածել, թեև նրանից հետո եկող Ֆամուսովները չեն շարունակել այդ. հասկապես Սամարինը առանձնահատուկ երաժշտականությամբ է արտասանել չափածո խոսքը: Եվ դա՛ Օչեպկինից քան 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: Ես 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 Սամարինի Ֆամուսովի հետ: Սա նույնպես կատակասեր է եղել, սիրալիր, բայց ոչ կատակը, ոչ էլ սիրալիրությունը նրան դուրս չեն բերել իր աղայականության գիտակցությունից<sup>1</sup>: Իսկ 80-ական թվականներին Սամարինը համարվում էր ոռուսական 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 անտանելի<sup>2</sup>.

Հարցնեիք արածներից ձեր հայրերի,

Սովորեիք հետևելով ձեր մեծերին.

Մենք օրինակ, կամ թե՛ իմ հանգուցյալ քեռին,

Մաքսիմ Պետրովիչը...

.....

Հայացքը լուրջ, բարբը գոռոզ,

Իսկ եթե պետք լիներ հանդյանալ՝

Թեքվում էր երկուտակ և նա:

Արքունական մի հրավերքում, մի օր նա սայթաքեց,  
Ընկավ այնպես, որ քիչ մնաց՝ իր ծոծրակը չջախջախեց.  
Ծերուկը այն քաշեց և ձայնն էլ խոպոտված.  
Բայց շնորհիվեց նրան ժպիտը բարձրագույն:

<sup>1</sup> В. Н. Давыдов, Рассказ о прошлом, М.-Л., 1931, стр. 116.

<sup>2</sup> Գ. Տեր-Աստվածատրյանի թարգմանությունը, որով խաղացվել է այժմ 1881-ին, չի պահպանվել: Հատվածը բերվում է Գ. Աբովի թարգմանությամբ (Ս. Գրիբոլեդով, «Խելքից պատմիսա», Երևան, 1958):

Բարեհաճեց խնդալ մեր կայսրուհին.

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:

Ձեր 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 բարձրահաճո,

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 մեծախոսությունը սկզբունքային նշանակություն ունի պիեսի և դերի մեկնաբանության համար: Այստեղ է ամփոփված Ֆամուսովի կերպարի անհատական և սոցիալական բնութագիրը: Մնակյանը չի սխալվել, երբ հատուկ ուշադրություն է դարձրել այս մեծախոսության մատուցմանը: Այստեղ է ամբողջությամբ երևում իսկական Ֆամուսովը՝ արիստոկրատական արժանապատվության տակ թաքնված պահպանողականը, եսամոլը և շողորբորթը: Պատահականու-

թյուն չի եղել, երբ Փոքր Թատրոնի 1831 թվականի բեմադրությունում, որը կոմեդիայի առաջին ներկայացումն էր պրոֆեսիոնալ թատրոնում, ցարական գրաքննությունը Շչեպկինի դերից նախ այս մեծախոսությունն է կրճատել<sup>1</sup>: Պատահական չէ, որ Շչեպկինից և Սամարինից հետո եկող ոռուսական բեմի մյուս Ֆամուսովները՝ Դավիդովը, Լենսկին, ավելի ուշ՝ Ստանիսլավսկին այս մեծախոսությունը մեկնաբանել են որպես կերպարը բնութագրող ամենաբնորոշ հատվածներից մեկը:

Նույնպիսի արտահայտչականությամբ է հնչել Ֆամուսով-Մնակյանի «ճաշակը, հոգիս, փոփոխվող ձև է» բառերով սկսվող մեծախոսությունը դարձյալ երկրորդ գործողության մեջ՝ Սկալագուբի հետ հանդիպման տեսարանում: Համեմատաբար թույլ է եղել Ֆամուսովի և Չացկու դիպուկը 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 ռիթմից և լարումն ընկել է: Չիմանալով ռուսերեն և ծանոթ չլինելով պիեսի բնագրին, Մնակյանը չի իմացել ինչպես վարվել

<sup>1</sup> 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»<sup>1</sup>:

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: Մանդիկյանի պատմելով «Մնակյանի խաղը մանավանդ շատ հավանել է ժողովուրդը» և շատ է ծափահարել նրան: Ռուսական մամուլը ուրիշ առիթներով ևս օրինակ է բերում Մնակյանի Ֆամուսովի հաջողությունը. «Եթե մենք տեսնում ենք ռուսերեն խոսող զանազան Ալֆոնսների և Արմանների, ապա ինչու՞ պետք է մեզ տարօրինակ թվա հայերեն խոսող Ֆամուսովը»<sup>2</sup>: «Դիմակահանդեսի» բեմադրության առիթով մամուլում նորից է հիշատակվել հայկական Ֆամուսովի հաջողության մասին<sup>3</sup>: Բացի Էրիսթովից և մյուս քննադատներից, Մնակյանի դերակատարման մասին բարձր կարծիքի էր նույնպես հայերեն չիմացող ֆելիետոնիստ Բարոն Իբսը: Իր ֆելիետոններից մեկում նա կծու ծաղրով

է նկարագրում Թիֆլիսի տեղական ռուսական թատերախմբի «Խելքից պատուհասի» բեմադրությունը, ցանկություն հայտնելով այլևս չտեսնել «իր դերը բոլորովին չհասկացած Ֆամուսովին»<sup>1</sup>: Բարոն Իբսի կարծիքով, Մնակյանի Ֆամուսովը անհամեմատ բարձր է եղել: Դա միայն Բարոն Իբսի կարծիքը չէր: Ռուսական բեմադրության «հանդիսավոր տապալման» մասին գրվել էր և դրանից առաջ<sup>2</sup>:

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

<sup>1</sup> «Փորձ», 1881, № 2:

<sup>2</sup> „Кавказ“, 1881, № 89.

<sup>3</sup> Նույն տեղում, № 259:

<sup>1</sup> «Тифлисские об'явления», 1881, № 245.

<sup>2</sup> Նույն տեղում, № 242:

<sup>3</sup> «Փորձ», 1881, № 2:

Մնակյանի ստեղծագործական կյանքում երևույթ կարելի է համարել ուս դասական 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 Բաղաքապետը («Ռեկզոր») և Պողկոլեսինը («Ամուսնություն»), առավել ևս՝ Արբենինը և Կազարինը Լերմոնտովի «Դիմակահանդեսում»: Սպանդարյանի ընդհանուր կարծիքն այն է, որ պոլսահայ դերասանները, դրանց թվում և Մնակյանը, ցույց են տվել, որ ոչ միայն եվրոպական, այլև «տեղական և ուսական կյանքից առնված պիեսներում նույնպես մեծ հաջողությամբ են խաղում»<sup>1</sup>: Գևորգ Պետրոսյանի կարծիքով, Մնակյանը Բաղաքապետի դերում նույնքան հետաքրքիր և կատարյալ է գտնվել, որքան Ֆամուսովի դերում<sup>2</sup>: Մնակյանի այս շրջանում ստեղծած ուսական կերպարները, եթե լինեին նույնիսկ միջակ դերակատարումներ, դարձյալ չէր կարելի անտեսել նրանց պատմական դերը: Եթե հայ թատրոնում Ադամյանն էր Ժաղովի, Չացկու, Խլեստակովի առաջին դերակատարը, ապա ճիշտ նույն ձևով Մնակյանից է սկսվում Վիշնևսկու, Ֆամուսովի,

<sup>1</sup> «Մեղու Հայաստանի», 1882, № 19:

<sup>2</sup> «Արձագանք», 1894, № 17:

Բաղաքապետի, Պողկոլեսինի, Արբենինի և Կազարինի կերպարների բեմական ավանդությունը:

Հայ թատրոնում Արբենինի առաջին կատարումը սովորաբար կապվել է Ադամյանի անվան հետ: Հայտնի է, թե Ադամյանի մեկնաբանությունը ինչ դեր է ունեցել ուսական բեմում, հատկապես Արբենինի՝ Պիսարևից հետո եկող մեկնաբանների համար: Արբենինի ադամյանական ընկալումն այնքան նոր էր և ինքնատիպ, որ մոռացնել է տվել Մնակյանի Արբենինը<sup>1</sup>:

Ինչն էր մղել Մնակյանին դեպի Լերմոնտովի դրաման, որին նա ծանոթացել էր Սենեքերիմ Արծրունու թարգմանությամբ, կամ ինչպես էր հասկանում Արբենինի կերպարը, դժվար է ասել: Բայց ելնելով Մնակյանի ընդհանուր արտիստական նկարագրից և այն փաստից, որ այդ տարիներին ուսական բեմում դեռևս չէր հաղթահարված Արբենինի մեղոդրամատիկ 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:

<sup>1</sup> Այս փաստը սխալ է արձանագրված բանասեր 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-

Փափագչանի պատմելով, Մնակյանն իր հետ ունեցած մի գրույցում խոստովանել 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: Ըստ հնարավոր է, որ նա տարվեր Համլետով, մի դեր, որի մասին մտածել է ամեն մի դերասան: 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 մեղողրամաներում, 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 թատերաշրջան խաղալու մասին ոչ մի փաստ չկա: Հայտնի է նաև, որ Մնակյանը 1881—82 թատերաշրջանի վերջում մեկընդմիջտ գնացել է Պոլիս: Գանիեյանի գրքում սխալ է գրված նաև Մնակյանի անունը՝ Գևորգ: Հայ թատրոնում Գևորգ Մնակյան անունով, այն էլ «ականավոր դերասան» չի եղել:

զգացողությունը նրան դարձնում էին ավելի արտահայտիչ և հետաքրքիր: Շեքսպիրյան ողբերգությունը և ողբերգական կերպարը Մնակյանի խաղում կարող էին դրսևորվել ոմանտիկ 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 հոետորականությանը, 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 նկարագրում<sup>1</sup>: Մնակյանն իր դերակատարումներում և տրամադրություններ է որոնել, և բնավորություններ, բայց Թիֆլիսի բեմում նրա մեջ հաղթել է բնավորությունների դերասանը, կամ ավելի ճիշտ, Ադամյանի նման դերասանի կողքին նա հնարավորություն է ունեցել որպես այդպիսին դրսևորվելու: Եվ պատահական չի եղել, որ շեքսպիրյան խաղացանկից նա ընտրել է Ծելյոկը:

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

<sup>1</sup> Արմեն Արսենյանը, որը Մնակյանի խաղին ականատես է եղել 90-ական թվականների սկզբում, մեզ հետ ունեցած բանավոր գրույցում (1961-ի հոկտեմբերին) այն միտքը հայտնեց, որ Մնակյանն իր խաղի սկզբունքով շատ նման է եղել Սիլվենին: Այդ նույնն է հաստատել նաև փարիզահայ դերասան Տրդատ Նշանյանը մեզ ուղղված իր նամակներից մեկում (10 հոկտեմբերի, 1962 թ., Փարիզ):

Յ1-ին հայկական թատրոնում տեղի կունենա տաղանդավոր դերասան Մնակյանի բեմեֆիսը: Պարոն Մնակյանն իր բեմեֆիսի համար ընտրել է Շեքսպիրի «Շեյլոկ» հինգ գործողությամբ դրաման: Շեյլոկի դերով հանդես կգա ինքը՝ բեմեֆիցիանոր: Հայ հասարակությանը բավական հարմար առիթ է ներկայանում արժանի հարգանք մատուցելու պատվավոր արտիստին<sup>1</sup>: Մնակյանի արխիվում պահպանվել է նաև ներկայացման աֆիշը: Այստեղից պարզվում է, որ Մնակյանը «Վեներտիկի վաճառականը» կոմեդիայում, բացի Շեյլոկից, 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 հրատարակվել: Դա առիթ է տվել ենթադրելու, որ ներկայացումը տեղի չի ունեցել<sup>2</sup>: Բայց ներկայացումը տեղի ունեցել է և մամուլի լռությունը պարզ պատահականություն է միայն: 1882 թվականին «Արձագանքը» հրատարակել 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

<sup>1</sup> „Тифлисские объявления“, 1881, № 290.

<sup>2</sup> Լ. Սամվելյան, Ադամյանը և Շեքսպիրի կերպարները, Երևան, 1961, էջ 47:

ատացված եկամուտը կազմել է 620 ռուբլի<sup>1</sup>: Յուրակից երևում է, որ թատերաշրջանի ներկայացումների զգալի մասը անհամեմատ պակաս հանդիսատեսներ է ունեցել, քան «Վեներտիկի վաճառականը»: Ուրեմն, իսկապես, այդ երեկո «արժանի հարգանք է մատուցվել պատվավոր արտիստին»:

Հայտնի է, որ Չմշկյանը 1866-ին բեմադրել էր «Վեներտիկի վաճառականի» չորրորդ գործողությունը, իսկ 1873-ին և 1880-ին՝ առաջին և երկրորդ գործողությունները: Այսպիսով՝ 1881-ի ներկայացումը Շեքսպիրի 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 հաշտարարությունն ասում է, որ «Վեներտիկի վաճառականը» բեմադրվել է ոչ որպես կոմեդիա, այլ՝ դրամա, այն էլ «Շեյլոկ» վերնագրով: Ուրեմն ներկայացման հիմնական բովանդակությունն է կազմել հրեա Շեյլոկի դրաման: Պետք է կարծել, որ Մնակյանն իր մեկնաբանության մեջ հետևել է արդեն ընդունված ավանդությանը, որի սկզբնավորողը հայ բեմում Չմշկյանն էր: Շեյլոկի դերը Մնակյանի համար պատահական ընտրություն չի եղել, այլ վաղուց մտածված ու մշակված: Հավանաբար նա մեծ հաջողությամբ է կատարել այն, այլապես չէր ընտրի բեմեֆիսային դեր: Հիմնվելով ժամանակակիցների հիշողությունների վրա,

<sup>1</sup> «Արձագանք», 1882, № 13:

Շարասանը գրել է. «Մնակյան այս շրջանին անմահացավ Շելյոբով»<sup>1</sup>: Գրեթե նույնն է ասում Սմբ. Դավթյանը. «Մնակյան Տփխիսի մեջ Շելյոբի ծանոթ դերով նշանավոր եղավ»<sup>2</sup>:

Ինչպիսի՞ն էր Մնակյանի Շելյոկը: 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, գոտուց 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 հրատարակվել է 1912 թվականին Մնակյանի բեմական գործունեության հիսնամյա հոբելյանի առթիվ<sup>3</sup>:

Վ. Փափազյանի 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 վաշխատուն» վերնագրով, Շելյոկին վերանվա-

<sup>1</sup> Շարասան, նշված աշխ., էջ 40:

<sup>2</sup> Ս. Դավթյան, Մարտիրոս Մնակյան, Կենսագրական նշումներ (ԳԱԹ, Ս. Դավթյանի ֆոնդ):

<sup>3</sup> Տե՛ս Կենսագրական Մնակյանի:



Մնակյանը Շելյոկի դերում

նելով Արրահամ<sup>1</sup>: Ըստ Փափագյանի, շեքսպիրյան պիեսի այս աղավաղված բեմադրության մեջ անգամ Շելլոկ-Արրահամ-Մնակյանը «ոչնչով էտ չէր մնում Նովելլիից, որն իսկապես փայլում էր այդ դերում»: Համոզիչ է թվում Փափագյանի այն հայտարարությունը, որ Մնակյանը կերպարին տվել է մելոդրամատիկ երանգ, առաջին պլանի վրա դնելով Շելլոկի հայրական վիշտը: Ըստ Փափագյանի, Մնակյանը կերպարի այսպիսի ընթունմամբ մոտենում էր Իրվինգին: Իսկ ինչպես հայտնի է, Իրվինգը շեքսպիրյան դերերում մինչև վերջ չի կարողացել հաղթահարել մելոդրամայի դերասանին: Եթե Փափագյանի վկայության մեջ կա ճշմարտություն, ապա կարելի է ենթադրել, որ Մնակյանի մելոդրամատիկ մեկնաբանության մեջ պետք է լինեին նաև 1881-ին խաղացված Շելլոկի մոտիվները:

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

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

ինչպես նախորդ երկու տարիներին: Սպանդարյանի ընդարձակ հոդվածների փոխարեն «Մեղու Հայաստանին» հրատարակել 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 լուրջամբ էին արձագանքում անպիսի բեմադրությունների, ինչպիսիք էին «Վեներիկի վաճառականը», Մոլիերի «Դոն Ժուանը», Լերմոնտովի «Դիմակահանդեսը», Գոգոլի «Ռևիզորը» և «Ամուսնությունը», Սունդուկյանի «Խաթաբալան» և «Էլի մեկ զոհը»: Այդ է պատճառը, որ Մնակյանի այս դերակատարումների մասին չնչին բան է հայտնի, իսկ մի քանիսի մասին էլ պատմում են միայն «Արձագանքում» հրատարակված հայտարարությունները:

Թիֆլիսյան շրջանում Մնակյանի 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. Քիչմիշյանի «Օրիորդ Բերոյանց» դրամայում վաճառական Գուլյանի և Մուրացանի «Ռուզանում»՝ Հասան Զալալի դերերով:

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

կան ծերունու տարբերակներից մեկն էր, որտեղ հեշտությամբ կարող էր պահպանել ռոմանտիկ դերասանի հմայքը և մեղոքամայի վարպետի ներգործման ուժը: Պատկառանք ներշնչող հանդիսավոր ծերունի, արքայավայել կերպարանք: «Նրա խաղը լիովին համապատասխանում էր իր պատկանելի դերին»<sup>1</sup>—գրում է «Կավկազը»: Հասան Զալալը Մնակյանի համար բենեֆիսային դեր էր: Եվ եթե այն նորություն չէր դերասանի համար, ապա սունդուկյանական կերպարները անկայման նորություն էին: Այստեղ առավել նշանակալից եղավ 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 վերանշակել է իր «Էլի մեկ զոհը», փոխադրելով այն գրական լեզվի: Մամուլում նույնիսկ ակնարկ է եղել, թե պիեսը ֆրանսիականացվել է<sup>2</sup>: «Կասկած չկա,—գրում է Մանդիկյանը,— որ Մնակյանը լավ կկատարե և Ավալյանի դերը (այսինքն Սարգիսը-Չ. Չ.), բայց չկարծեմ այն տիպը ներկայացնե, ինչ տիպ տեսել ենք մինչև այսօր Ամրիկյանցի և Ավալյանցի խաղով: Մնակյանի Սարգիսը ուրիշ Սարգիս կլինի»: Մանդիկյանն իրավացի էր, և ինչպես երևում է նրա հիշատակարանի հաջորդ էջերից, Սարգիս-Մնակյանը չի նմանվել

<sup>1</sup> „Кавказ“, 1882, № 38.

<sup>2</sup> „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 սղայի 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 հանախակի ծափահարություններ»<sup>1</sup>—գրում է «Մեղու Հայաստանին»<sup>1</sup>:

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

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

<sup>1</sup> «Մեղու Հայաստանին», 1881, № 7:

<sup>2</sup> К казс ий курьер“, 1881, № 24.

<sup>3</sup> Նույն տեղում, № 38:

<sup>4</sup> „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 Պետրուշին, Ֆամուսովը, Քաղաքապետը, Շելյուկը պատահական հաջողություններ չէին նրա ստեղծագործական կյանքում: Դրանք հատկանշում էին դերասանի շրջադարձը դեպի բեմական ռեալիզմը, որն սկսվել էր նախ մելոդրամային կերպարներում: Եղավ մի շրջան, երբ Մնակյանի ստեղծագործական անհատականության մեջ համատեղվեցին մելոդրամայի վարպետը և բնավորությունների թատրոնի դերասանը: Արտաքուստ թվում է, որ ոչինչ ընդհանուր չէր կարող



լինել նրա մելոդրամային ու վոդևիլային 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 նախորդ և այս շրջանի դերակատարումների միջև. մելոդրամային «ազնվական հայրեր» և հետո՝ Ֆամուսով, Բաղաբապետ, Սարգիս, վոդևիլային «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 փոխելին Մնակյանի վերաբերմունքը դեպի մելոդրաման, և մելոդրամային կերպարները բոլորովին այլ կերպ պետք է իմաստավորվեն դերասանի աչքում: Մնակյանի շրջադարձը ոչ թե շրջադարձ էր, այլ շրջափոխություն՝ աստիճանական զարգացում Հյուգոյի և Դյումայի ողմանտիզմից մինչև Գրիբոյեդովի, Գոգոլի և Սունդուկյանի ռեալիզմը:

\* \* \*

1882 թվականի մայիսի 26-ին տեղի է ունենում Թիֆլիսի հայկական թատերախմբի վերջին ներկայացումը<sup>1</sup>: 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 Ամատունուն, 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 խաղաոճ, մելոդրամայի դերասանի պարթետիկան, թատերային հնարներն ու պայմանական խաղի ձևերը գուգորդելով կենսական ճշմարտության հետ:

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

<sup>1</sup> Տե՛ս «Тифлисские об'явления», 1882, № 119.

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

<sup>1</sup> Թեոդիկ, «Ամենուն տարեցույցը», 1923, էջ 354:

## ԿՈՐՈՒՍՏՆԵՐԻ ԳՆՈՎ

Մեղք, որ Մնակյանի պես աննկուն, համառ 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