

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՄԼԱԿՅԱՆ

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՄԼԱԿՅԱՆ

Հ. ՀՈԿԱՆԿԱՅԱՆ

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 մեղոդրամներ, իսկ անոնք մեզի տվին Համլետներ և Օթելլոներ: Արվեստին խմորը մենք հայթայթեցինք, իսկ արվեստագետներ հոնկե եկան հոս 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, համար աշխատող մարդ մը իր կյանքին կարևոր մեկ մասը գրեթե ապարդյուն անցուցած եղավ:

Շարասան «Թրքահայ բեմը և իր գործիչները»

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

գործը, ապավինելով ապագա ներկայացումներից սպասվող հասույթներին: Եվ այստեղ նպատակահարմար էլքը Պոլսի նանապարհը բռնելն էր, ուր նրան էր սպասում Վարդոլյանից ժառանգություն մնացած թուրքերեն լեզվով խաղացող հայ դերասանների խումբը:

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

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



Մնակյանը 90-ական թվականներին

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

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

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

Ներկայացումներն սկսվում են Կահիրեի «Էոզպեքիե» պարտեզի ամառային թատերասրահում: Սիրանուշի կողքին հավասար հաջողությամբ փայլում է Մնակյանը իր «առաջին բարիտոնի» դերերգերով: Նա բացառիկ հաջողությամբ է կատարում Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղայի դերը Չուխաշյանի համանուն օպերետում: Մնակյանն այս դերում ավելի հետաքրքիր գտնվեց, քան Թագվոր Նալյանը, որն այս դերի առաջին ստեղծողն էր, քան Պենկլյանը, որի դերակատարումը երկար ժամանակ համարվել էր անգերազանցելի և այնպես էլ գնահատվել էր արժենական թերթերում<sup>1</sup>: Ծարասանի վկայությամբ, Մնակյանը նույնպիսի վարպետությամբ է ներկայացրել նաև «Մենելյալի բազմակնճիռ դերը»<sup>2</sup>:

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

<sup>1</sup> Ծարասան, նշված աշխ., էջ 55:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 40:

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

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

<sup>1</sup> «Արևելյան մամուլ», 1884, էջ 517:

պետին: Բննադատի աչքին աննկատ չի մնացել նաև Մնակ-  
յանի՝ խարակտերային դերասանի տաղանդը և ներքին կեր-  
պարանափոխման վարպետությունը. «Ինքն իրմով չգբաղվիր  
տեսարանին վրա, այլ իրմով կջանա գրավել ունկնդիրներու  
բոլոր ուշն ու աչքը, այնպես որ իր ընտրած դերերուն մեջ ինք  
չերևիր, այլ այն անձն, որու լեզուն, ձևերն ու շարժումները  
քաջ գիտե»<sup>1</sup>:

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

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

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

<sup>1</sup> «Արևելյան մամուլ», 1884, էջ 517:

<sup>2</sup> Կենսագրական Մնակյանի, էջ 9:

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

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

ներկայացում: Ժամանակակցի հիշողության մեջ վառ են տպավորվել Մնակյանի Արմանը, Մարի Նվարդի Մարգարիտը, Սիսակի Դյուվալ-հայրը և Ալիքսանյանի Վարվիլը: «Այսքան կատարյալ կազմով «Քամելագարդ կին»-ի ներկայացում մեր մեջ չէ եղած բնավ, իսկ օտարներու մեջ՝ հազվադեպ»—գրում է նա<sup>1</sup>: Ներկայացման կենտրոնում են եղել Մնակյանը և Մարի Նվարդը: «Արման Դյուվալի գլխավոր և առաջնակարգ դերը Մնակյան շատ մեծ արվեստով կկատարեր,—պատմում է մյուս ականատեսը,—հանդիսականներու կուրծքին տակ հրդեհներ, ալեկոծություններ կամ խաղաղ, կապույտ երկինքներ հարուցանողը կըլլար իր այնքան վարպետ ու բնականացած շարժ ու ձևովը, ձայնին ելևէջովը կամ աչքերուն արցունքներովը»<sup>2</sup>:

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

<sup>1</sup> Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, Փարիզ, 1929, էջ 394:

<sup>2</sup> «Սուրհանդակ», 1904, թիվ 1530:

<sup>3</sup> Շարասան, Աշված աշխ., էջ 124:

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

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

Մարի Նվարդը իսկապես մեռած էր:

Գլխավոր դերասանուհու մահը ամենածանր վիշտն էր Մնակյանի համար:

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

<sup>1</sup> Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1929, էջ 395:

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



վերջնական կործանումից փրկողը թերևս «Օսմանյան» անունն էր:

Թատրոնի խաղացանկը նույնն էր, ինչ 60—70-ական թվականներին, բայց նրանից հանված էին Վոլտերը, Մոլիերը, Հյուգոն, անգամ՝ Դյումա-հոր որոշ պիեսներ, հանված էին բոլոր պատմական դրամաները, անկախ նրանից, ինչ հեղինակի էին պատկանում՝ թուրք, հայ, թե՛ վերոպական: Բեմում խոսք չպետք է լիներ ոչ թուրքական, ոչ էլ հայկական հայրենասիրության մասին, իսկ «հայրենիք» բառն ընդհանրապես արգելված էր: Խաղացանկում բացառված էին նաև Օքսպիրը և Շիլլերը, բացառված էին բոլոր այն պիեսները, որոնցում որևէ բառ հանդիսատեսին մտածել կարող էր տալ սոցիալական և ազգային անհավասարության, հեղափոխության և սահմանադրության կամ ընդհանրապես հասարակական առաջադիմության մասին: Այս բառերն անգամ հանված էին թուրքական բառարանից: 1885 թվականից հետո Թուրքիայում արգելքի տակ էին Վոլտերը, Տոլստոյը, Բայրոնը, Շիլլերը, պատմաբաններ Վեբերի, Ֆայֆի և Սոլովյովի երկերը, իսկ թուրքական «Դարչուլֆույունու» («Գիտությունների տուն») կոչվող համալսարանում արգելված էր փիլիսոփայության, պետական իրավունքի և բնական գիտությունների դասավանդումը<sup>1</sup>:

Տալով իր թատրոնին «Օսմանյան» անունը, Մնակյանը

<sup>1</sup> А. Ф. Миллер, Пятидесятилетие младотурецкой революции, Москва, 1958, стр. 41—42.

ձեռք էր բերել ներկայացումներ տալու պետական արտոնագիր և հարկադրված էր ենթարկվելու համիդյան գրաքրննության ամենաճայրահեղ, ծիծաղելիորեն դաժան սահմանափակումներին: Նա դեռևս լրիվ խորությամբ չէր զգում այն ողբերգությունը, որ վիճակված էր արևմտահայ թատրոնին, ամբողջ արևմտահայ մշակույթին և ընդհանրապես արևմտահայությանը: Նա թերևս չէր էլ մտածում, որ այդ նրգնաժամը երեք տասնամյակ էր տևելու: Կարծելով, որ դեռ հնարավորություն կունենա վերականգնելու հայ թատրոնը, Մնակյանը փորձում է հայերեն թարգմանություններից կազմել իր խաղացանկը: Նա ֆրանսերենից հայերենի է թարգմանում մոտ տասնհինգ պիես, դրանց թվում Ժ. Օնեյի «Դարբնոցապետը», Օ. Ֆելլեի «Աղքատ երիտասարդի վեպը», Ժ. Բուշարդիի «Անիրավություն և պատիժը», Ա. Բուրժուայի «Կույր գորապետը», Ա. դ'Էնների «Երկու որբուհիները», փոխադրում է մի քանի կոմեդիաներ՝ «Ժամագործին գլխարկը», «Ապարանջանը», «Անձանոթը» և այլն: Սակայն Մնակյանի փորձերն ապարդյուն են անցնում. նա ստիպված է լինում թուրքերենի վերածել իր հայերեն թարգմանությունները<sup>1</sup>: Ընդհանրապես ապարդյուն են անցնում նրա հայ թատերական կյանքի աշխուժացման փորձերը: Մնակյանին հայկական ներկայացումների իրավունք չի տրվում<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> «Մնակյան իմ հուշերու մեջ» (ձեռագիր հատվածներ Լ. Ճ. Սիրունու «Հուշերու գրքից», ստացված անձնական նամակագրության միջոցով):

<sup>2</sup> Գ. Ստեփանյան, Արուսյակ Փափագյան, էջ 101:

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

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

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

Սկսած 1890 թվականից Մնակյանի խումբը վերջնականապես հատատվում է Պոլսի արվարձաններից մեկի՝ Գատրգյուղի փայտաշեն թատրոնում:

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

<sup>1</sup> Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1927, էջ 419:

նվագում է: Գրաքննական հալածանքին միանում են նյութական դժվարությունները, անհասույթ ներկայացումները: Գրեթե դատարկ հանդիսասրահների առջև են խաղացվում «Դարբնոցապետը», «Տիկին Օրբեն», «Դալիլան», «Քամելագարդ կինը»: Մնակյանը հարկադրված է լինում ավելի հազվադեպ ներկայացնել «նուրբ պիեսներ», դրանց փոխարեն խաղացանկ մտցնել ցնցող և տեսարանային ներկայացումներ՝ ինը, տասը պատկերից, կառուցված արագ զարգացող գործողության վրա, լիքը առեղծվածներով ու առեղծվածների լուծումներով, հետապնդումներով, սպանություններով ու թունավորումներով: Այդպիսի պիեսներ էին նրա բեմադրած «Մոմե արձան շինողը», «Քողարկյալ կինը», «Կարմիր կամուրջին ոճիրը», «Միսկ փողոցին ոճիրը», «Բանտարկյալ հոր բանտապահ որդին», «Վրեժխնդիր մայրը» և այլն: Հետագայում նա շատ առիթներ է ունեցել կշտամբանքներ լսելու, թե ինչու չի ներկայացնում ֆրանսիական խաղացանկի լավագույն գործերից: Խոսքը վերաբերում էր Էմիլ Օժյեի, Էմիլ Ֆաբրի, Օկտավ Միրբոյի և Ժորժ Օնեի դրամաներին, որոնք այդ տարիներին շատ էին տարածված Փարիզի բեմերում: Սրանք Մնակյանի ամենասիրելի հեղինակներն էին, բայց նա ցավով խոստովանում էր, որ այդ հեղինակներին բեմադրելու համար իր թատրոնին և՛ կրթված դերասանն էր պակասում, և՛ կրթված հանդիսատեսը: Մտավորականությունը, որ նրա թատրոնի հանդիսատեսների փոքր մասն էր կազմում, դերասանապետից պահանջում էր «լուրջ և նուրբ պիեսներու ներկայացումներ»:



Տեսարան «Սյուզան Իմբեր» ներկայացումից:  
Կենտրոնում՝ Մնակյանը:

Մնակյանը, որ շատ լավ գիտեի, թե ինչ ասել է լուրջ խաղացանկ, իրեն ուղղված կշտամբանքներից ստիպված էր պատասխանել. «Ոչ, բարեկամս, լավ է, բայց սխալ է ձեր գաղափարը: Ֆրանսիացիք այնչափ զարգացած, նրբացած են, որ իրենց ախորժած ու գրած գործերը միայն իրենց հատուկ են: Մենք տակավին իմացական կարողության այդ աստիճանին չենք հասած. այդ տեսակ գործերով, թե ժողովուրդը կձանձրացնենք, և թե մենք անոթի կմնանք<sup>1</sup>»:

Մնակյանին ու նրա դերասաններին ամենից ավելի սպառնալիս է եղել «անոթի մնալու» վտանգը: Եվ դրա համար ինչ էր մնում անել դերասանապետին, եթե ոչ՝ պարբերաբար «թարմացնել» խաղացանկը՝ կարդալ ժամանակին տարածված մոդայական, արկածային վեպերը և նրանցից սարքել պիեսներ, անընդհատ նոր թարգմանություններ կատարել, բեմադրություններ պատրաստել ամենաշատը մեկ շաբաթվա ընթացքում: Եվ այս ամենը նրա համար, որ կարողանա աշխատավարձ վճարել դերասաններին, զգեստներ ու դեկորներ գնել եվրոպացի անտրեպրենյորներից, կաշառել գրաքննիչներին և այլն: Մնակյանը գնալով ավելի է համոզվում, թե որքան անհեռանկար է իր բռնած գործը: Ամեն առիթով նա ստիպված էր խոստովանել այդ բանը. «Մուրալը կամ անոթութենե մեռնիլը այս վիճակեն հազար անգամ նախամեծար է, բայց ինչ օգուտ, գործին մեջ արվեստի խենթություն կա<sup>2</sup>»:

<sup>1</sup> Կենսագրական Մնակյանի, էջ 10:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 11:

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

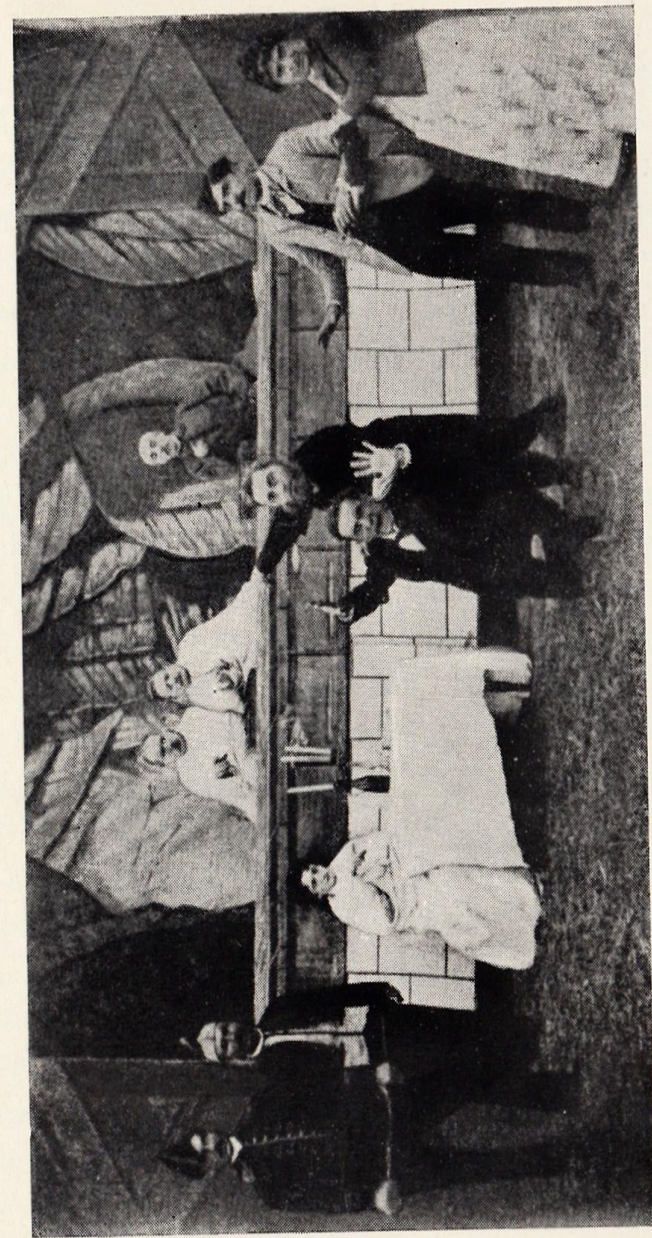
Օպերետն ու եվրոպական երաժշտությունը ամենևին նպատակահարմար չէին Պոլսի արվարձանների հանդիսատեսի համար: Բերայի ներկայացումների մենաշնորհը պատկանում էր հիմնականում եվրոպական թատերախմբերին ու դերասաններին, իսկ հայ դերասանների և Մնակյանի գործունեության ասպարեզը մեծ մասամբ արվարձաններն էին կամ գավառները: Իսկ այստեղի հանդիսատեսի համար անհամեմատ դյուրամարս էին արկածային մելոդրամները և պարզունակ զավեշտները:

Թատրոնի խաղացանկում կային նաև դասական մելոդրամայի նմուշներ, ինչպես Վ. Դյուկանժի «Երեսուն տարի կամ խաղամուկի կյանքը», Թ. Բարրյեի «Փարիզի աղքատները», Ֆ. Պիայի «Փարիզի հնահավաքը» և «Տառապանքի մարդը», Օ. Ֆելլեի «Աղքատ երիտասարդի վեպը»: Սրանց կողքին զգալի թիվ էին կազմում և այն պիեսները, որոնք ժամանակին գրվել, թարգմանվել ու խաղացվել են հարյուրավոր օրինակներով: Կենդանի բնավորությունների ու տիպերի փոխարեն՝ պիեսից պիես թափառող ավանդական դիմակներ, կրկնվող բեմական հանգամանքներ, դրամատիկական հանգույցի լուծման մի քանի տարբերակներ, չարի ու բարու վերացական հակադրություն ու նախկին բարոյախոսություն, շաբլոն ձև և պարզունակ միտք: Հիմնականում սրան էին հանգում Քաավիե դ'Մոնտեպենի, Ժյուլ Մարիի, Անիսե Բուրժուայի և մյուս երկրորդական հեղինակների գործերը, որոնք տարիներ շարունակ մնում էին «Օսմանյան դրամատիկ թատերախմբի» խաղացանկում: Այսպիսի գրական հիմքի վրա միշտ չէր կարելի

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

<sup>1</sup> «Հայրենիք», 1891, թիվ 66, 90:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, թիվ 80:



Տեսարան «Մոմեն արձան շինողը» ներկայացումից: Առաջին պլանում, աջից երրորդը՝ Մնակյանը:

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

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

<sup>1</sup> «Հայրենիք», 1891, թիվ 80:

չթողեց յոր արվեստը, բայց շարունակելով գործը տաճկական անճաշակ բեմի վրա հետադիմել սկսեց: Երբ մի քանի տարի սուաջ էս նորան տեսա Գատըքեոյ բալագանում (թատրոն չէ կարելի անվանել) երկու-երեք մեղոդրամաներում, լացս եկավ, հիշելով թե որքան հիանալի էր խաղում նա Ֆամուսովի, Գորոդնիչիի դերերը՝ բոլորովին անճանոր լինելով ոռուսական կյանքին»<sup>1</sup>:

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

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

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

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

Մնակյանը ներքուստ բարձր էր կանգնած իր միջավայրից և չէր փոխել իր պատկերացումները իսկական թատրոնի և իսկական արվեստի մասին: Ժամանակին ուսումնասիրած լինելով ֆրանսիական բեմական դպրոցի սկզբունքները, Մնակյանն այժմ էլ հետևում էր ֆրանսիական թատերական կյանքին և շատ լավ էր հասկանում այն պայքարի էությունը, որ մղում էր Անտուանը «Կոմեդի ֆրանսեզի» ակադեմիզմի դեմ: Մնակյանի քննադատներից մեկը նույնիսկ հիշեցնում է այս մասին. «Մնակյան գիտե այս ամենը, կարդացել է և ֆրանսիական թատերգության այս տագնապին մեջ կրսե որ ոռու դերասանները ամենեն աղեկ տոռա կխաղան»<sup>2</sup>: Մնակյանը վերապահությամբ էր ընդունում և «Կոմեդի ֆրանսեզի»

<sup>1</sup> Ազնիվ Հրաչյա, էջ 121:

<sup>2</sup> «Հայրենիք», 1891, թիվ 80:



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

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

<sup>1</sup> «Հայրենիք», 1891, թիվ 66:

համարում Մնակյանի խաղացանկում տեսնել «նվազ ոճիր և  
ավելի կյանք պարունակող խաղեր»: Հայ մտավորականու-  
թյան դժգոհությունը տարբեր ձևերով միշտ հասնում էր  
դերասանապետի ականջին: Բայց քիչ էին այն պիեսները, որ  
և լավ լինեին, և գրաքննությունը վատ աչքով չնայեր նրանց:  
Այնուամենայնիվ, Մնակյանը խոստանում էր Բերայում  
այնպիսի գործեր ներկայացնել, «որ թատերասեր ազգայինք  
միշտ գոհունակությամբ սրտի ելնեն թատրոնեն»<sup>1</sup>: Դրանցից  
մեկը «Տիկին Մանկոտեն» կոմեդիան էր՝ ֆրանսիական  
խմբերում բավական շատ խաղացվող, զվարճալի և բարոյա-  
խոսական մի գործ, մյուսը՝ «Դարբնոցապետը», որի հեղինա-  
կը՝ Ժորժ Օնեն այդ տարիներին Փարիզում ավելի ընդուն-  
ված էր, քան Զոլան, Դոդեն և Մոպասանը:

90-ական թվականների սկզբում հայ մտավորականու-  
թյան վերաբերմունքը Մնակյանի հանդեպ մասամբ փոխվում  
է դեպի լավը: Այն փաստը, որ Ադամյանը երեք տարի  
առաջ հնարավորություն էր ստացել հայերեն լեզվով խաղա-  
լու, ոմանց հույս էր ներշնչում, թե Մնակյանի թատրոնը  
ժամանակի ընթացքում գուցե անցնի հայերեն ներկայացում-  
ների: Ամենից ավելի խոսվում էր հայերեն ներկայացումների  
վերականգնման մասին, քանի որ Ադամյանի ներկայացում-  
ներից հետո մթնոլորտը հանդարտվել էր, և Սիրանուշը  
նույնպես խաղացել էր հայերեն: Գրաքննությունը շարունակ-  
վում էր նույն խստությամբ, բայց Ադամյանի և Սիրանուշի

<sup>1</sup> «Հայրենիք», 1892, թիվ 115:

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

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

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

1893 թվականի հունիսի 27-ին առաջին անգամ Մնակյանի թատրոնում բեմադրվում է Պետրոս Դուրյանի «Թատրոն կամ թշվառներ» դրաման<sup>2</sup>: Մնակյանը կատարում է Մուրադովի դերը:

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

<sup>1</sup> Գր. Չոհրապ, Երկերի ժողովածու, հ.2, էջ 303—305:

<sup>2</sup> «Արևելք», 1893, թիվ 2819:

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

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

ները լավ ուսումնասիրած չլինելուց: Դերասանապետը թերևս չէր փոխել իր կարծիքը պիեսի բեմական արժանիքների մասին, բայց չէր էլ կարող չնկատել, որ քառորդ դար առաջ գրված այդ գործը, որի հեղինակը հազիվ տասնյոթ տարեկան էր, բարձրացնում էր իրեն և շատերին հուզող մի ցավոտ հարց՝ դերասանի սոցիալական ճակատագրի հարցը: Բեմադրության մեջ Մնակյանը շեշտը դնում է պիեսի այդ կողմի վրա: Ներկայացման հանդիսատեսներից մեկը՝ արձակագիր Լևոն Բաշալյանը գրում է. «Թատերաբեմին վրա դերասանը կը գանգատի, թե գրականությունը ապերախտ է մեր մեջ և հայ մատենագրին վախճանը ողորմելի»: Բաշալյանը նկատել է տալիս, որ ներկայացման մեջ ամենահուզիչը եղել է «այն տեսարանը, որ կներկայացնե դերասաններու կյանքը, ցուրտին մեջ դողդողալով, բարակ հագուստներ հագած, կրակարանը իրարու ձեռքե խլելով»<sup>1</sup>: Դա Մնակյանի թատրոնի պատկերն էր, և հանդիսատեսի հայ մտավորականներից ամեն ոք զգում էր, որ Մնակյանն այդ ներկայացումով իր ողբերգության մասին էր պատմում, ողբերգություն, որ իրենը չէր միայն: Իսկ օթյակներից մեկում նստած նախկին դերասանապետ Վարդովյանը թաշկինակն աչքերին արտասվում էր:

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

<sup>1</sup> «Հայրենիք», 1893, թիվ 515:

<sup>1</sup> Գր. Զոհրապ, Երկերի ժողովածու, հ.2, էջ 377—378:

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

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

որին վաղուց փափագում է տեսնել Թիֆլիսի հայ հասարակությունը»<sup>1</sup>:

Մնակյանը նամակով հայտնում է իր համաձայնությունը: Միաժամանակ նա ցանկություն է հայտնում, որ իր հետ միասին թատերախումբ ընդունվեն մի դերասան և երկու դերասանուհի՝ «սուբբետ» և «էնժենյու» դերերի համար<sup>2</sup>: Մինչև իր նամակի պատասխանն ստանալը, Մնակյանն իր թատերախմբով կարճ ժամանակով մեկնում է Ադրիանապոլիս: Ահա այդ ժամանակ ընտանիքում պատահած մի անակնկալ դժբախտություն ստիպում է նրան առժամանակ հետաձգել դեպի Կովկաս կատարելիք ուղեվորությունը: Ադրիանապոլսում, ներկայացումներից մեկի ժամանակ նրան է հասցվում իր կրտսեր որդու՝ Արշակի մահվան լուրը: Այս առիթով Ծարասանը հետևյալն է պատմում. «Ադրիանապոլսո մեջ ներկայացման մը պահուն գուժվեցավ իրեն, զավկին՝ Արշակին մահը, որ Կ. Պոլիս պատահած էր: Դերասաններ ու հանդիսականներ կուգեն խաղը ընդհատել այդպիսով հասկցնելու համար, թե իրենք ալ կը մասնակցեն մե՞ծ արվեստագետին կրած անդարմանալի ցավին: Սակայն Մնակյան կը մերժե. արվեստին սերը տիրականորեն կուգա գոցելու իր հայրական ալեկոծված զգացումները: Կը խաղա և հիանալի կը խաղա: Այլերի («Հավատք, հույս, սեր») դերին մեջ այս անգամ գերազանցություն մը կը դնե. կեղծ արցունքներ, շինծու ճիշեր չկան այլևս. ճշմարիտ արտա-

<sup>1</sup> «Արձագանք», 1893, № 85:

<sup>2</sup> Նույն տեղում:

սուքի կաթիլներ, սրտին խոր ու բզկտված անկյուններեն հառաչներ դուրս կը ժայթքեին, և ամբոխը որոտընդոստ ծափերով, սրտահույզ բացականչություններով յոթն անգամ բեմ կը կանչե արվեստին այս անձնադիր ուխտյալը»<sup>1</sup>:

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

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

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

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

<sup>1</sup> Եարասան, էջ 44—45:

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

\* \* \*

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

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

<sup>1</sup> Կենսագրական Մնակյանի, էջ 11:

<sup>2</sup> Նույն տեղում:

<sup>3</sup> Է. Թոլստայանի ձեռագիր հիշողություններից:

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

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

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

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

<sup>1</sup> Հ. Սիրունի, Մնակյան իմ հուշերուս մեջ: Մնակյանի այս երգը ժամանակին եղել է տարածված հայրենասիրական երգերից մեկը, և հրատարակվել է Միանսարյանի «Բնար Հայկականում»:

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

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

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

Հաջորդ օրը Մնակյանն իր տանը գրուցում է նույն թատերասերի հետ:

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

Մնակյանին չեն գոհացրել ոչ իր դերերը, ոչ էլ հանդիսատեսի ծափերը: «Եթե օր մը հայտնվի թատերական Նագովրեցի մը, կտունե խարազանը և ամենքիս ալ կվանե այս տաճարեն, ըսելով «Տուն իմ տուն աղոթից կոչեսցի, բայց դուք արարիք այրս ավազակաց. դուք ինչով եք արժանի

<sup>1</sup> «Սուրհանդակ», 1900, թիվ 444, 445:

հաջորդելու Տալմային, Լըկենին, Կլեոնին, Գարրիկին, Լըմեթրին»<sup>1</sup>: Այսպես է գրել նա տարիներ անց իր նամակներից մեկում:

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

յան՝ մանավանդ իր բեմական գործունեության վերջին շրջանին՝ զերծ չէ մնացած թերություններե, որոնցմէ գլխավորն է իր հակումը դեպի հանդիսավորություն, չափազանցություն, կացության հետ անհամեմատական դառնար միտում մը»<sup>1</sup>:

«Մնակյանը լավ դերասան է, եթե չհարբի, գիտե ուսումնասիրել իր դերերը»<sup>2</sup>,—գրում է Ազնիվ Հրաչյան 900-ական թվականների Մնակյանի մասին: «Մնակյան հարմարվելով միջավայրի ճաշակին,—գրում է ժամանակակիցներից մեկ ուրիշը,—հարմարած էր խաղերուն, և իր ունեցած տաղանդը խաղաձևի մը ինքնասահ հոսանքին հանձնելով իր արժանիքները թափած էր ծովու մը մեջ... մեռչալ»<sup>3</sup>: Բայց այստեղ էլ Մնակյանի մեջ իրեն զգացնել էր տալիս նախկին կրակը իր մարվող, վերջալույսային գեղեցկությամբ: Հանդիսատեսը երբեք չէր դադարում նրանով հիանալուց և Գատրգյուղի թատրոնն ամեն անգամ դրդում էր ծափերից, երբ բեմ էր մտնում պատկառելի ծերունին:

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

<sup>1</sup> Ծարասան, նշված աշխ., էջ 43:

<sup>2</sup> Ազնիվ Հրաչյա, էջ 179:

<sup>3</sup> Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1920, էջ 418:

<sup>1</sup> Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1910, էջ 380:



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

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

երեսին կուլամ, մեկուն լուրջ խաղ կխոստանամ, մեկուն՝ «դաշույն ու թույն», մանավանդ կցավիմ անանկներու վրա, ովքեր թևերուս տակ ապաստանելով զիս մրոտելու կեղենն»<sup>1</sup>: Այս խոսքերով է Մնակյանն ավարտում իր՝ ինքնակենսագրությունը 1901 թվականին:

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

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

<sup>1</sup> «Լույս», 1901, թիվ 37:

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

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

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

Մնակյանի 900-ական թվականների գործունեությունը մասամբ լուսավորական բնույթի է: Դա պետք է համարել նախապատրաստական շրջափուլ թուրք ազգային թատրոնի համար: Մնակյանը ետ էր մնացել իր ժամանակի թատերական արվեստի պահանջներից, նրա բեմական դպրոցը անցյալին էր պատկանում, թուրք թատրոնի համար անընդունելի էին Մնակյանի հայատառ և հայկական շրջադասությամբ թարգմանված եվրոպական մելոդրամները, նրա ստեղծած բեմական լեզուն, բայց անգնահատելիորեն մեծ էր նրա գործունեության բարոյական նշանակությունը: Մնակյանի վաստակն այն էր, որ իր «անխոնջ աշխատանքով ու երկաթե կամքով ստիպում էր թուրք հանդիսատեսին հարգել թատրոնը և նրա աշխատավորներին»<sup>2</sup>, որ քառորդ դար շարունակ «կարագրոզի», «օրթա օյունուի», «թյուլուաթի» հանդիսատեսի մեջ դաստիարակում էր գրական թատրոնի գաղափարը, բարոյական հող և մթնոլորտ նախապատրաս-

<sup>1</sup> «Մանգումեի էֆքյար», 1912, թիվ 2507:

<sup>2</sup> В. Палазян, История развития турецкого театра.

տում ապագա թուրք պրոֆեսիոնալ դրամատիկական թատրո-  
նի համար: Եվ այդ բանն արվում էր Թուրքիայի համար այն-  
պիսի մոայլ ժամանակաշրջանում, որին թուրք պատմաբան-  
ներն անգամ տալիս են «գուլում» անունը:

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

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



Մնակյանը Քիզի դերում

տիկ խոսելակերպով: «Սովորական սև գիծերուն մեջ իր մահը ծանուցանող երկու տող կարդացած ըլլալով, միամիտ պատրանքն ունիմ, թե վաղը սուտ պիտի ելլե այն գրույցը, որ ամեն կողմ տարածված է»,—գրում էր պատմաբան Արշակ Ալպոյանյանը Մնակյանի կարծեցյալ մահվան առթիվ<sup>1</sup>:

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

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

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

---

<sup>1</sup> «Բյուզանդիոն», 1904, թիվ 2256:

### ՀՆԻ ԵՎ ՆՈՐԻ ՍԱՀՄԱՆԻՆ

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

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

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

<sup>1</sup> «Մանգումեի Էֆթյար», 1908, թիվ 2176:

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

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

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

<sup>1</sup> Ե. Թուլայանի ձեռագիր հիշողություններից:

մության մեջ հիշվում էր որպես լուսավոր և հերոսական մի էջ:

Մնակյանը ոգևորությամբ է ձեռնամուխ լինում այս պիեսի ներկայացմանը, «բացառիկ աշխույժով մը» անձնավորելով Բայրակդար փաշայի հերոսական կերպարը: «Սելիմ էրրորդի» բեմադրությունը այս շրջանի թատերական կյանքի նշանակալից երևույթներից մեկը դարձավ: Դա առաջին բեմադրությունն էր, որով սկսվեց թուրք դերասանների մուտքը Մնակյանի թատրոն: «Սելիմ էրրորդին» հաջորդեցին թուրք հեղինակների նոր գործեր, որոնց բեմադրություններում հայ դերասանների հետ միասին մասնակից դարձան ապագա թուրք թատրոնի դերասաններ Նուրետին Շևգաթին, Հասան Զևադը, Էյուբ Սաբրին, Օթելլո Բյամիլը և ուրիշներ:

Սահմանադրության հռչակումը մայրաքաղաքում առաջ է բերում թատերական կյանքի մի անսովոր աշխուժացում: «Արտասանության առաջին վարժություն կատարողը կը նետվեր բեմ, առաջին գրիչ բռնողը՝ արդեն թատերագիր էր դարձած»—գրում է ժամանակակիցը<sup>1</sup>: Օր օրի կազմվում են նոր թատերախմբեր, հրապարակ են գալիս սկսնակ թատերագիրներ իրենց օրվա կյանք ունեցող պիեսներով, աշխուժանում են թուրքական զավեշտախմբերը, մի խումբ հայ երիտասարդ դերասաններ կազմակերպում են իրենց «Ազատ թատրոնը», որոշ ժամանակ անց գաստրոլներով Պոլիս է գալիս Սառա Բեռնարը՝ իր մշտական խաղընկեր Մենրոպ

<sup>1</sup> «Հուշարար», 1912, գիրք Բ, էջ 11:

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

Մնակյանը և Գր. Զոհրապը պոլսահայ մտավորականության մեջ առաջիններից էին, որ շտապեցին ողջունել Աբելյանի գալուստը: «Ըստ պարտականության գացի բարի գալուստ մաղթելու պ. Աբելյանին և իրեն մասնակցող խումբին, որ այս անգամ առաջին այցելությամբ շնորհ բերած էին Կ. Պոլսո ազգակիցներուն»—գրում է դերասանապետը: —«Երբ տեսան զիս, փութացին բոլորտիքս, իրենք զիս պապիկ կանվանեին, ես ալ զիրենք որդի ու թոռներ, իրենք իմ ձեռքս կհամբուրեին, ես ալ իրենց երկու այտերնին, իրենք իմ միտքին մեջ Տիփիսի հիշատակները կարթնացնեին, ես ալ կհիշեի իմ երիտասարդական օրերս: Աբելյան և իրեն մասնակցող այս կոկիկ խումբն էրք տեսա, ունեցած տպավորությունս շատ մեծ և շատ գորավոր եղավ»<sup>1</sup>: Մնակյանին հիացնում է Աբելյանի տաղանդը, այն Աբելյանի, որին

<sup>1</sup> Ս. Մելիքսեթյան, Հովհաննես Աբելյան, Երևան, 1954, էջ 135 (քաղված է 1908 թ. «Բյուզանդիոն» թերթից):

հանդիպել էր Թիֆլիսում, երբ նա դեռ սկսնակ էր: Այժմ նրա «փառքը տեսնելով կույար ուրախութենեն և իր հին փառքի օրերը կվերհիշեր, երբ սիլինար գլխարկը գլուխը՝ Ադամյանի հետ կանցնի եղեր Թիֆլիսի փողոցներեն»<sup>1</sup>:

Արեւլյան-Արմենյան թատերախմբի խաղացանկում էին «Պատվի համարը», «Ավազակները», «Դոկտոր Շտոկմանը», «Օթելլոն»: Մնակյանի արտահայտությանը «ամենքն ալ իրական կյանքն առնված գործեր», որ «կպատկերացնեն՝ բնականը, օգտակարն ու շահեկանը»: Անկեղծորեն կըսեմ,— շարունակում է նա,— որ կարծե իբրև խումբ, իբրև պիես ու իբրև թատրոն երթալ տեսնել այս կոկիկ ու կատարյալ խմբի ներկայացումները»<sup>2</sup>:

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

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

«Ազատ թատրոնը», որի կազմում էին նաև Մնակյանի թատրոնից հեռացած երիտասարդ դերասաններ, սահմանադրական ոգևորության անմիջական արդյունքն էր: Սկզբից նեթ բեմ էր հանվել Հյուգոյի «Թագավորը գվարճանում է» դրաման, իսկ որոշ ժամանակ անց (1909) խաղացվեց դարձյալ հակաբռնակալական տրամադրությանը գրված մի գործ՝ ոմն Հմայակ Արամյանի «Անմահն Ժիրայր» թատերախաղը: Պիեսի նյութն առնված է եղել հնչակյան հեղափոխության դեպքերից, իսկ գլխավոր հերոսը՝ Ժիրայրը եղել է պատմական անձնավորություն՝ կախաղանի վրա զոհված հայ հեղափոխական: Այս դերը հանձնվում է Մնակյանին, և հանդիսատեսը անօրինակ ոգևորությամբ է ընդունում ներկայացումը: «Մնակյանի անունը և Ժիրայրի հիշատակը լեփ-լեցուն ըրեր էին սրահը, որ հագիվ չփլավ ծափերու և կեցցեներու աղմուկին», պատմում է ներկայացման հանդիսատեսներից մեկը՝ բանասեր Սիրունին<sup>1</sup>:

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

<sup>1</sup> Ե. Թոլայան, Հովհաննես Արեւլյանը Պոլսում, Խորհրդային արվեստ, 1936, № 13—14:

<sup>2</sup> Ս. Մելիքսեթյան, Հովհաննես Արեւլյան, էջ 135:

<sup>1</sup> Լ. Սիրունի, Մնակյան իմ հուշերուս մեջ (ձեռագիր):



գրվեց մամուլում, «Անմահն ժիրայրը» ոչ բեմական մի գրք-վածք էր, որ լավագույն դեպքում «ընթերցումի կրնար սահմանված ըլլալ և ոչ ներկայացումի»<sup>1</sup>: Իսկ Մնակյանի դերակատարման մասին ասվում էր. «Եռանդուն հեղափոխականի այս դերը անհարմար էր բոլորովին պ. Մնակյանին, որ մեզ համար կմնա միշտ թշվառ հայրերու, խաբված ամուսիններու և ծեր սիրահարներու հաջող արտահայտիչը»<sup>2</sup>: Մնակյանն ինքն էլ զգում էր, որ իր այս դերը պարզապես անցյալը վերապրելու մղում էր, հայ բեմ դառնալու հապաղած ճիգ: «Անմահն ժիրայրը» եղել է հապճեպ պատրաստված մի տոնական ներկայացում, և ինչպես գրում է Սիրունին, «ոչ վայրկյանը, ոչ թատերախաղը և ոչ ալ խաղընկերները հարմար էին Մնակյանին դասին պահովելու»<sup>3</sup>:

Բայց այդ նույն շրջանում Մնակյանը դարձյալ հանդես է գալիս հայերեն դերակատարմամբ, այս անգամ Պոլիս գաստրոլների եկած Զարիֆյանի խմբի հետ: Օկտավ Միրբոյի «Տիամար հովիվներ» դրամայում նա ընտրում է ծեր գործավորի դերը: «Կը հիշեմ թե այդ փոքր դերին մեջ ծերունի վարպետը կայծ մը կը պահեր դեռ հին արվեստագետեն և վարձատրվեցալ ջերմ ու անկեղծ ծափերով»—գրում է նույն ականատեսը:

Մնակյանը յոթանասունամյա հասակում չկարողացավ իրեն կապել հայ թատրոնի հետ, քանի որ սահմանադրու-

<sup>1</sup> «Արևելք», 1909, թիվ 7063:

<sup>2</sup> Նույն տեղում:

<sup>3</sup> Լ. Սիրունի, Մնակյան իմ հուշերու մեջ:

թյանը հաջորդող առաջին տարիներին Պոլսում կանոնավոր գործող նոր թատերախումբ չստեղծվեց: Հայ թատերական կյանքում ամենանշանակալից իրադարձությունները կովկասահայ խմբերի այցելություններն էին: Զափից ավելի կարճ է տևում «Ազատ թատրոնի» գործունեությունը, անարդյունք են անցնում Զարիֆյանի, ապա նաև Փափագյանի հայկական թատերախումբ ստեղծելու ջանքերը: Արդյունքի չեն հասնում նաև Ռեշատի և Եվրոպական կրթություն ստացած թուրք դերասան Բյուրհանետոփի ջանքերը, որոնք փորձում էին թուրք թատրոն հիմնել առանց հայ դերասանների: Եվ այստեղ ասպարեզը դարձյալ մնում էր Մնակյանի խմբին, որը միակ կանգուն թատրոնն էր: Մնակյանը միակն էր, որ չնայած գառամյալ հասակին, ի վիճակի էր ուղիներ գտնելու սպագա թուրք թատրոնի համար: Նա ուշացած էր համարում հայ բեմ դառնալու իր ջանքերը, մտածելով, որ եթե մի նոր բան կարող է անել, ապա միայն՝ իր թատրոնում: Նա այն մտքին էր, որ թուրք թատրոնը պետք էր վերակառուցել նոր, ռեալիստական հիմքի վրա, իսկ դրա համար պակասում էր ամենագլխավորը՝ թուրք ժամանակակից դրամատուրգիան: Մնակյանն իր շուրջն է համախմբում մի քանի երիտասարդ թուրք գրողների, պատվիրելով նոր խաղացանկ կազմել թատրոնի համար: Թուրք թատերական գրականություն ստեղծելու գաղափարը ոգևորում է թատրոնի բախտով անհանգստացած երիտասարդ գրողներին, և 1909—10 թատերաշրջանի ընթացքում մեկը մյուսի ետևից երևան են գալիս Սալիդ Ալիի, Ահմեդ Նուրիի և Հյուսեին Սուադի ժա-

մանակակից կյանքից առնված կենցաղային կատակերգությունները և դրամաները:

1910 թվականի սեպտեմբերի սկզբում Մնակյանը բեմադրում է Սայիդ Ալիի «Թունավոր ծաղիկներ» և Ահմեդ Նուրիի «Հարճը» դրամաները: «Անոնք առաջին փորձն էին ռեալիզմի տանելու թուրք թատրոնը, և այդ փորձը չէր կրնար իրականանալ առանց Մնակյանի գործակցության»,—գրում է Սիրունին<sup>1</sup>:

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

ձգտելով ավելի զուսպ արտահայտչաձևերի, խոսքի իրականին ավելի մոտ ինտոնացիաների<sup>1</sup>:

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

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

<sup>1</sup> «Ազատամարտ», 1910, էջ 374:

Նորիի և Սուադի պիեսները գրվել են եվրոպական պիեսների սխեմաների վրա: Այդ բանը հայտարարել են հենց իրենք՝ հեղինակները: Նորին ինչ-որ առիթով խոստովանել է, որ ինքն օգտվել է Օկտավ Ֆելյեյի դրամաների պոմեներից<sup>1</sup>: Ժիշտ նույն ձևով Սուադը իր «Խարխուլ հիմք» պիեսը գրել է Էմիլ Ֆարրի «Կավե տնակը» պիեսի պոմեի հիման վրա<sup>2</sup>: Այնուամենայնիվ այս դրամատուրգիան ուներ ինքնուրույնություն և այդ արտահայտված էր, ամենից առաջ, նրա միտումնավոր գաղափարախոսության մեջ: Բեմադրելով Նորիի և Սուադի պիեսները, Մնակյանը նոր աստիճանի էր բարձրացնում թատրոնի հասարակական դերը թուրքական իրականության մեջ: Պատահական չէ, որ նա հենց այդ թվականին (1910) գրել է հետևյալ տողերը. «Թատրոնական բեմը գաղափարին տանարն է, տիեզերական ներդաշնակությանց ցուցահանդեսը, մարդկային ցեղին գործնական դպրոցը: Ով որ կըսե թատրոնը պարզ ժամանցի վայր մըն է հիմար է, մոլի և մարդկության թշնամի»<sup>3</sup>: Այն, ինչ ուսուցանում էր Մնակյանն այդ գործնական դպրոցում, ուղղված էր նախապաշարումների, նահապետական բարքերի և մահմեդական ֆանատիզմի դեմ: Եվրոպական իրականությունից փոխառնված կանանց ազատագրման գաղափարը թուրքա-

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

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

<sup>1</sup> «Ազատամարտ», 1910, թիվ 384:

<sup>2</sup> **Մուստաֆա Նիհատ**, Թուրք ժամանակակից գրականության պատմություն (թուրքերեն), Իսթանբուլ, 1934, էջ 273:

<sup>3</sup> **Թեոդիկ**, Ամենուն տարեցույցը, 1910, էջ 384:

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

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

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

շատ բան չէին փոխել երկրի քաղաքական կյանքում: Հավասարության, եղբայրության և արդարության կոչերի ետևում նույնն էր մնում հասարակարգի և պետության պատկերը: Նոր սուլթան Ռեշատ Մահմեդը նրեսուն տարվա պալատական բանտարկությունից հետո գահ էր բարձրացել հոգեպես ու ֆիզիկապես հիվանդ: Իթթիհադականներն իրենց նոր քաղաքական ծրագրում գրեթե հրաժարվել էին հեղափոխությունից և ազգային, հատկապես հայկական հարցում հասել ծայրահեղ շովինիզմի<sup>1</sup>: Իսկ այն գործը, որ սկսել էր Մնակյանը, ոչ աջակիցներ, ոչ իսկ շարունակողներ գտավ թուրք մտավորականության շրջանում: Ռեալիստական դրամա ստեղծելու Նուրիի և Սուադի ջանքերը անօգուտ ու անհետեվանք անցան, և նրանք նույնպես մեռան մնացին: Թատրոնի խաղացանկում նոր պիեսներ շատ քիչ ավելացան, որոնցից էին Ջենաբ Ծահաբեդթիինի «Սուտը» և Ալի Նիհատի «Սատանան»: Թուրքական թատերախմբերը հեղեղվեցին գոեհիկ և էժան գավեշտներով:

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

<sup>1</sup> Ст'ю А. Ф. Миллер, Краткая история Турции, М., 1949, стр. 131—132.

Ամփոփելով այդ շորս տարիների թատերական կյանքը, «Հուշարար»-ը գրել է. «Թատրոնը...ինչպե՞ս թեստավորվեց ինչպես հասարակական մյուս իդեալները, որոնք վայրկյան մը փայլելէ ետք՝ վազեցին մթնոլորտի գիրկը ինչպիսիք»<sup>1</sup>:

\* \* \*

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

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

<sup>1</sup> «Հուշարար», 1912, գիրք Բ, էջ 11:

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

Կառավարական պարզևը չէր, որ հուզում էր ծերունի դերասանապետին, այլ այն, որ թեև երեսուն տարի կորած էր մնացել հայ թատրոնի համար, բայց նրան չէին մոռացել: Մնակյանին հեռագրերով շնորհավորում էին Թիֆլիսի հայկական թերթերն ու հանդեսները, Սպանդար Սպանդարյանը, Սիրանույշը, Զարիֆյանը, Արամ Վրույրը<sup>2</sup>, Բաքվի հայ դերա-

<sup>1</sup> «Բյուզանդիոն», 1912, թիվ 4726:

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

Մնակյանի կես դար տևող բեմական գործունեության ընթացքում թատերական արվեստը Եվրոպայում ապրել էր իր էվոլյուցիան՝ ռոմանտիզմից մինչև նատուրալիզմ: Փափագյանի այն միտքը, թե Մնակյանը տիրապետում էր Ֆրեդերիկից մինչև Անտուան, այսինքն՝ ռոմանտիզմից մինչև նատուրալիզմ տարածվող արվեստի բոլոր ձևերին և որ նրա վարպետությունը այլազան ազդեցությունների արդյունք էր, պետք է ընդունել որոշ վերապահությամբ: Որպես դերասան Մնակյանը ժամանակակիցն էր XIX դարի մեծ ողբերգակների և դաստիարակվել էր հիմնականում Ֆրեդերիկից եկող ավանդներով, եթե նկատի չառնենք նրա գործունեության Թիֆլիսյան շրջանը: Բայց ահա, XX դարի սկզբում նա տեսականորեն հանգել էր նոր թատրոնի սկզբունքներին, իսկ գործնականում մնացել էր էկլեկտիկ ստեղծագործող, որի մի ոտքը հնում էր, մյուսը նորում: Պատահական չէ, երբ ժամանակակիցներից մեկը՝ դերասան Տրդատ Նշանյանը ընդհանուր գծեր էր տեսնում Մնակյանի և «Կոմեդի ֆրանսեզի» դերասաններ Ալբեր Լամբերի ու Սիլվենի միջև<sup>1</sup>: Լամբերը եղել է Մունե Սյուլլիի հետևորդը և ընդօրինակողը, իսկ Սիլվենը՝ տիպիկ նեոկլասիցիստ, որը

<sup>1</sup> «Բյուզանդիոն», 1912, թիվ 4726:

<sup>1</sup> Անձնական նամակ (10 հոկտեմբերի, 1963, Փարիզ):

փորձելիս է եղել իր արվեստում միացնել նորագույն նառու-  
րալիստական հնարները դասական կեցվածքների և դեկլա-  
մացիայի հետ: Ժամանակակիցների տպավորությունն այն է  
ասում, որ Մնակյանն այդ շրջանում մոտ է եղել կանգնած  
բեմական ռեալիզմին, բայց նրա կատարման մեջ նկատելի  
են եղել կիսակլասիցիստական, կիսատոմանտիկական խա-  
ղաճի տարրերը<sup>1</sup>, պահպանված թերևս 60-ական թվական-  
ներից: Մնակյանը ճիշտ է ըմբռնել հնի և նորի փոխհարա-  
բերությունը արվեստում, բայց այն միջավայրը և հասարա-  
կարգը, որի պայմաններում գործել էր քառորդ դարից  
ավել, հնարավորություն չէր տվել նրան իրականացնելու  
արվեստի իր ըմբռնումը: Տեսականորեն Մնակյանը կանգնած  
էր իր ժամանակի թատերական մտածողության բարձրության  
վրա, բայց ի վիճակի չէր եղել իրագործելու իր սկզբունքները:  
Լինելով մտավոր բարձր զարգացման տեր, իմանալով մի  
քանի լեզուներ (թուրքերեն, ֆրանսերեն, իտալերեն, հունա-  
րեն) ուսումնասիրած լինելով եվրոպական թատրոնի  
պատմությունը, ֆրանսիական դրամատուրգիան, դերասա-  
նական արվեստի հին ու նոր դպրոցները, հետևելով իր  
ժամանակի թատերական կյանքին, Մնակյանը դերասանի  
արվեստի մասին ունեցել է որոշակիորեն ձևավորված  
հայացքներ: Ըստ որոշ վկայությունների, նա ուսումնասիրել  
է նաև Փարիզի կոնսերվատորիայի դրամատիկական ճյուղի  
դասընթացը<sup>2</sup>: Մնակյանի տեսական ըմբռնումների հարցը

<sup>1</sup> Անձնական նամակ (12 դեկտեմբերի, 1963 թ., Փարիզ):

<sup>2</sup> Կենսագրական Մնակյանի, էջ 10:

թերևս քննության առարկա չդառնար այստեղ, եթե նա հեղի-  
նակը չլիներ «Դերասանը» խորագրով մի ընդարձակ հոդ-  
վածաշարի, որից մեզ հասել է միայն նրա պլանը:

1909 թ. Պոլսում հրատարակվող «Կոհակ» շաբաթա-  
թերթի խմբագրությունը նամակով դիմել է դերասանապե-  
տին, որպեսզի վերջինս հանդես գա դերասանի արվեստի  
մասին տեսական հոդվածներով: Մնակյանն իր համաձայնու-  
թյան հետ միասին խմբագրությանն է ուղարկել իր ուսումնա-  
սիրության պլանը, այնուհետև առաջին հոդվածը<sup>1</sup>, որից հետո,  
մեզ անհայտ պատճառներով, թղթակցությունը չի շարունակ-  
վել:

Ի՞նչ է ներկայացնում Մնակյանի տեսական ուսումնա-  
սիրությունը: Դա տասնվեց հոդվածներից բաղկացած մի  
համառոտ ձեռնարկ է՝ դերասանի արվեստի տարրերի հան-  
րամատչելի բնութագրումներով: Հոդվածաշարը մի կողմից  
հեղինակի փորձից դուրս բերված եզրակացությունների, մյուս  
կողմից անցյալ դարի դերասանական արվեստում հաստատ-  
ված նորմերի և ընդհանուր սկզբունքների յուրահատուկ ամ-  
փոփումն է: Մնակյանը նպատակ է դրել բացատրել դերասա-  
նի պրոֆեսիայի էությունը, հենվելով այդ ընդհանուր նորմե-  
րի, սկզբունքների և ավանդների վրա: Դժվար չէ մասամբ  
վերծանել հոդվածաշարի ընդհանուր բովանդակությունը,  
հիմք ունենալով դերասանապետի մեզ արդեն հայտնի  
մտքերը և «Կոհակում» հրապարակված ցանկը:

<sup>1</sup> «Կոհակ», 1909, թիվ 1, 2:

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

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

մական գրագիտության և դերասանական տեխնիկայի տարրական պահանջները, որոնց տիրապետելու համար հարկավոր է ժամանակ և աշխատանք: Մնակյանն իհարկե տեխնիկային և արտաքին վարպետությանը չի հանգեցնում դերասանի ամբողջ ստեղծագործությունը: Բայց նրա կարծիքով, արտաքին վարպետության հնարներին քիչ թե շատ տիրապետելուց հետո միայն խոսք կարող է լինել դերասանի ներքին վարպետության մասին:

**«Իմացական ուժ, հոգի, երևակայություն, զգացում և զգայնություն»:** Պլանում այսպես է վերնագրված չորրորդ հոդվածը: Մնակյանն այն կարծիքին է, որ դերասանի ստեղծագործությունը ամենից առաջ գիտակցական աշխատանք է, մտածողության յուրահատուկ ձև: Բայց այդ մտածողությունը, պատկերավոր, հուզական մտածողություն է: Իր միտքն ավելի պարզելու համար նա գրել է ֆրանսերեն «sensibilite» բառը, որ նշանակում է **զգայունակություն, դյուրագոյություն:** Զգայունակությունը դերասանին ընդունակ պետք է դարձնի հեշտությամբ ենթարկվելու զգացմունքին և նույնքան հեշտությամբ կառավարելու իր մեջ տարբեր զգացմունքների փոխանցումները: **Բանականություն, երևակայություն և զգայունակություն հասկացությունները որոշակի հերթականությամբ միացնելով մեկ վերնագրի տակ, Մնակյանը մոտենում է դերասանի ստեղծագործական հոգեբանության ամենանորբ հարցին՝ գիտակցական և ենթագիտակցական գործոնների փոխհարաբերությանը:** Անմիջականորեն այս հարցի հետ է կապվում նրա ուսումնասիրության հիմնական դրույթ-



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

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

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

արտասուքը ոչ թե սրտից, այլ ուղեղից պետք է հոսի, որ դերասանի տաղանդի չափանիշը ոչ թե խոր վերապրումն է, այլ ապրումի ճշգրիտ վերարտադրությունը: Ըստ Դիդրոյի, բեմի վրա դերասանը պետք է լաց լինի «ինչպես անհավատ քահանան, ինչպես գայթակղիչը կնոջ ոտքերի մոտ, ինչպես մուրացկանը փողոցում կամ եկեղեցու դռանը, ինչպես կուրտիզանուհին, որը ոչինչ չզգալով հուզմունքից դողում է ձեռ գրկում»<sup>1</sup>: «Հուզելու համար չպետք է հուզված լինել: Դերասանը պետք է տիրապետի իրեն և ոչինչ չթողնի պատահականության կամքին», գրում է Կոկլեն-ավագը՝ ֆրանսիական խաղատնի ամենատիպիկ ներկայացուցիչներից մեկը<sup>2</sup>: Մնակյանը չէր կարող ծանոթ չլինել Կոկլենի գրքին: Եթե նույնիսկ ծանոթ էլ չի եղել, ապա քիչ նշանակություն չի տվել ֆրանսիական թատրոնից եկող ներկայացումի արվեստին:

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

<sup>1</sup> Д. Дидро, Парадокс об актёре, Л.-М., 1939, стр. 51.

<sup>2</sup> Коклен-старший, Искусство актера, М.-Л., 1937, стр. 71

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

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

Մեծ նշանակություն տալով ներկայացման և կերպավորման արվեստին, Մնակյանն այդ բանն ավելի շատ կապել է դերասանի ներքին տեխնիկայի, քան գրիմի և զգեստի միջոցով ծածկելու, անճանաչելի դառնալու հետ: Նույնն է ստում նրա մեխանիկական օրինակը. մի քիչ կարմիր՝ այտերին և աչքերի անկյուններում, մի քիչ ճերմակ՝ հունքերի և բեղերի

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

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

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

<sup>1</sup> Ե. Թոլսյանի ձեռագիր հիշողություններից:

<sup>2</sup> «Սովետական արվեստ», 1955, № 4, էջ 38:

<sup>3</sup> Ե. Թոլսյանի ձեռագիր հիշողություններից:

<sup>4</sup> Նույն տեղում:

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

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

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

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

դերասանի արվեստի տեսարան է, այն թատրոնի ներկայացուցիչը, որտեղ ստեղծագործող դեմքն ամենից առաջ դերասանն է, իր հոգեֆիզիկական ապարատին անթերի տիրապետող և ռամպայի մոտ խաղացող դերասանը: Մնակյանն ավելի բարձր իմաստ է վերագրում դերասանի կոչմանը, քան կարող է թվալ: Նա գրում է. «Դերասանական կոչումը բարձր, վսեմ և հոգեբանական է, ավելի սուրբ է անիկա, քան կուսակրոն կղերին կոչումը»<sup>1</sup>: Թատրոնն անվանելով դպրոց և տաճար, վերագրելով նրան խոշոր հասարակական դեր, Մնակյանը դերասանին համարում է քարոզիչ, սուաքյալ, մտքեր և հոգեբանություններ կազմակերպող, նրանից պահանջելով «մտավորական ուժ, և «բարոյական գորություն» որպեսզի նա կարողանա թարգման հանդիսանալ Ռասինի և Վոլտերի, Շեքսպիրի և Ծիլլերի, Տոլստոյի և Իբսենի մտքերին<sup>2</sup>: Մնակյանի իդեալը ֆիզիկապես օժտված և մտավորապես զարգացած դերասանի կերպարն է: «Եթե չես օժտված ֆիզիկապես, եթե չես զարգացած մտավորապես, մի մոտենար այդ սուրբ տաճարին, մի ստորացներ արվեստը, մի պղծեր արբավայրը»,—գրել է նա<sup>3</sup>: Դերասանական արվեստին նվիրվողը նախ պետք է «լավ քննե իրեն ներքուստ և արտաքուստ»: Նա նույնիսկ այն միտքն է հայտնել, որ ապագա դերասանին պետք է մարզել սկսած մանուկ հասակից և համառ ու տևական աշխատանքով հասուն տարիքում հասցնել կատարելության: Ստեղծագործության մեջ առաջին հերթին

<sup>1</sup> Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1910, էջ 380:

<sup>2</sup> Նույն տեղում:

<sup>3</sup> Նույն տեղում:

<sup>1</sup> А. П. Ленский, Статьи, письма, записки, М., 1950, стр. 88—89.

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

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

<sup>1</sup> Գ.Ա.Թ, թատերական բաժնի անտիպ նյութերից (Ս. Դավթյանի ֆոնդ):

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

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

<sup>1</sup> Վ. Փափազյան, Իմ Օթելլոն, Երևան, 1964, էջ 177—178:

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

<sup>1</sup> Նույն տեղում, էջ 499—500:

<sup>2</sup> Վ. Փափազյանը Պոլսում առաջին անգամ Քին խաղացել է 1911-ի հունվարի 26-ին:

ցած հանդիպման մասին: «Այն ամենը, ինչ սովորեցրեց ինձ Մնակյանը, ինձ համար անապատելի գաղտնիքներ էին, ավանդույթներ: Այդ ամենը լայն էր, ինչպես աշխարհը և պարզ, ինչպես ճշմարտությունը: Այդ կես ժամվա ընթացքում նա գործնականորեն սովորեցրեց ինձ այն ամենը, որ սովորեցրել էին ինձ դպրոցում տարիներ շարունակ: Նրա սովորեցրածը միայն Քինին չէր վերաբերում, այլ դերասանի արվեստի ամբողջ էությանը: Դա այն անկյունաքարն էր, որի վրա ես հետագայում կառուցեցի այն շենքը, որ բարեհաճ մարդիկ անվանում են իմ վարպետությունը: Ես չգիտեմ անգամ, թե ում ավելի շնորհակալ լինեմ իմ վարպետներից. Նովե<sup>1</sup>լիին, Չակ<sup>2</sup>ոնիին, Ջիոլամո Գո<sup>3</sup>ցցիին, թե՞ Մնակյանին»<sup>1</sup>:

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

<sup>1</sup> В. Папазян, История развития турецкого театра.

ինչպիսին պետք է լինի ապագա թատերական արվեստը<sup>1</sup>: Ի դեմս Անտուանի, Մնակյանը տեսնում էր նոր ժամանակների մեծագույն արվեստագետներից մեկին, ապագան պարզ պատկերացնող, բազմակողմանի ու խոր մի մարդու, որը դեռևս երկու տասնամյակ առաջ թատերական արվեստի ամենախոշոր նորարարն էր Եվրոպայում և այժմ հիացմունքով էր խոսում Ռեյնհարդտի ու Ստանիսլավսկու մասին: Անտուանի հետ զրույցները Մնակյանին ավելի են համոզում, որ Ֆրեդերիկ Լեմեթրի ավանդներին փոխարինելու են գալիս դերասանական արվեստի բոլորովին նոր սկզբունքներ և չափանիշներ, որ եթե մի ժամանակ «դերասանի վարպետության մեջ գլխավոր դերը պատկանում էր նրա արտաքինին, շարժումին, սուրը և թիկնոցը խաղացնելու վարպետությանը, ապա այժմ ամբողջ արվեստը հանգում էր հոգեբանական նրբերանգներին, կիսատոներին և քառորդ տոներին»<sup>2</sup>: Փափազյանը պատմում է, որ այդ բանն ապացուցելու համար Մնակյանն օրինակներ էր բերում Չուդերմանի, Հաուպտմանի և Տոլստոյի դրամաներից: «Լավ իմացիր, որ հիմա բյուրուն արվեստը տոների վրա է, կես, չեյրեկ և ութերորդ տոների վրա, Անտուանը սովրե, Իբսենը ձեռքեղ

<sup>1</sup> Տ. Նշանյանի անձնական նամակից (16 դեկտեմբերի, 1963 թ., Փարիզ): Մնակյանի և Անտուանի բարեկամության մասին հիշատակություն կա նաև Մնակյանի նամակներից մեկում ուղղված Արշակ Չոպանյանին (տե՛ս ԳԱԹ, Ա. Չոպանյանի ֆոնդ, նամակներ):

<sup>2</sup> В Папазян, История развития турецкого театра.

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

\* \* \*

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

Պատերազմի ավարտից հետո՝ 1918-ին նորաբաց «Դարյուբեդային» (թուրքական կոնսերվատորիան) Մնակյանին ռեժիսորի պաշտոն է առաջարկում<sup>2</sup> չնչին աշխատավարձով, բայց մի քանի ամիս անց այդ էլ մերժվում է, և դերասանապետն ընկնում է ծայրահեղ թշվառության մեջ:

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

<sup>1</sup> «Սովետական արվեստ», 1955, № 4, էջ 38:

<sup>2</sup> Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1927, էջ 219:

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

«Արցունքի հովիտը» Մնակյանի «Կարասի երգն» էր:

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

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

Ջիննի<sup>1</sup>ն էր, թե Մարտիրոս Մնակյանը, խելագար  
Ջիննի<sup>1</sup>ն էր, թե մեծ արվեստագետ Մնակյանը:

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

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

Ներկայացման վերջին տեսարաններից մեկում Մնակյանը բեմ է գալիս և լուռ կանգնում: Տիրում է մի երկար, տագնապալից լուռություն: Ծերունին մոռացել էր դերը և հուշարարի ձայնը չէր լսում: Նա փորձում է իմաստավորել իր լուռությունը, բայց հանդիսասրահը նրան դատարկ է թվում: Ոչ մի արձագանք: Զգում է, որ դադարը երկար է տևել,

<sup>1</sup> «Զվարթնոց», Փարիզ, 1956, № 4:

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

Մնակյանն ուղղվում է, դառնում դեպի հանդիսասրահ և ասում.

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

Դերս միտքս չի գար, ծերացել եմ, ներողամիտ եղեք,  
եթե կարդալով կատարեմ դերս<sup>1</sup>:

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

Իջնում է վերջին վարագույրը:

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

<sup>1</sup> Տ. Նշանյանի անձնական անամակից (10 հոկտեմբերի, 1963, Փարիզ):

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

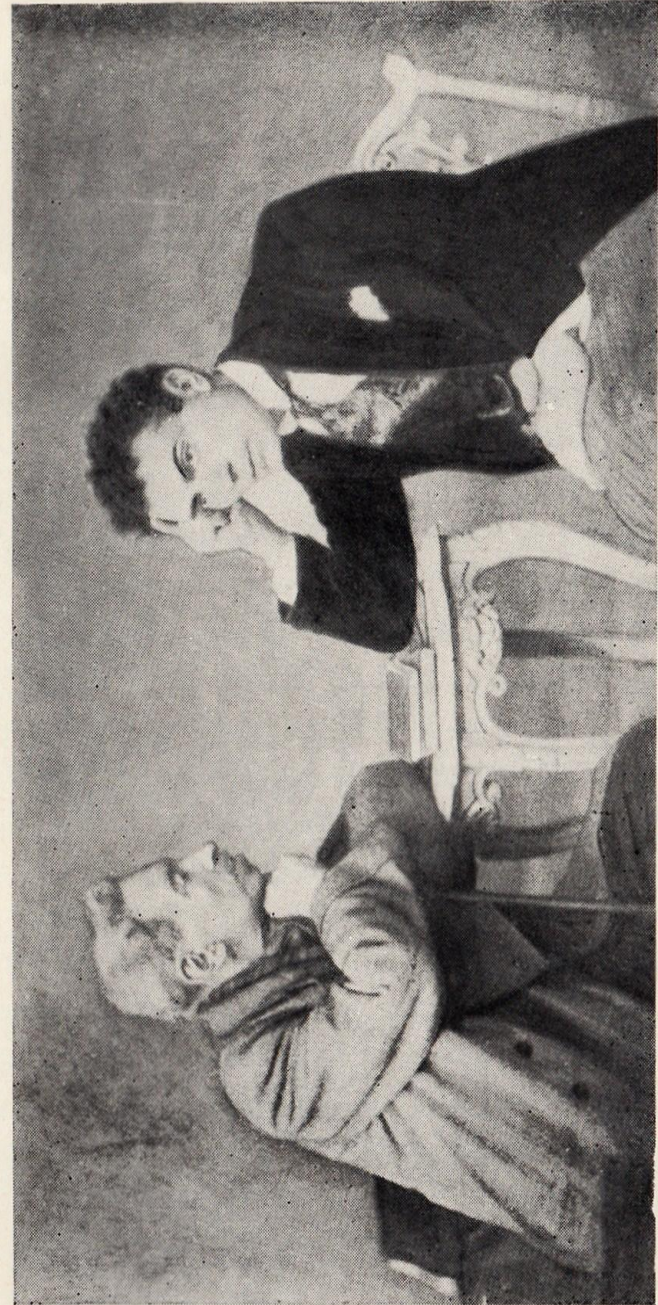
Հոգևոր հայրդ 84 տարեկան»<sup>1</sup>:

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

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

<sup>1</sup> «Հայ բեմի վաստակավորները» (ալբոմ), Վեներիկ, 1951:

<sup>2</sup> «Սովետական արվեստ», 1955, № 4, էջ 37:



Մնակյանը Օլի Սևույանի հետ (1919):



Մնակյանը թաղվում է Ծիշլիի հայոց գերեզմանատանը,  
Պեշկիթաշլյանի, Մարի Նվարդի, Ադամյանի կողքին:

\* \* \*

Մարտիրոս Մնակյանի ստեղծագործական կենսագրու-  
թյունը անցյալ դարի հայ թատրոնի պատմության ամենա-  
դրամատիկ էջերից մեկն է: Մաքառումներով ու տքնություն-  
ներով, դժվարին վերելքներով ու մեծ հուսախաբություններով  
լի այդ կյանքը իսկապես նման է մարտիրոսության:

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

Մնակյանը հանդիսանում է հայ թատրոնի խոշորագույն  
վարպետներից մեկը, բեմական արվեստի այնպիսի վիրտու-  
ոզ, որին ժամանակին ուսուցիչ է ճանաչել Վահրամ Փափագ-  
յանը: Ծակատագրի բերումով նա դատապարտված էր գոր-  
ծելու մի միջավայրում, ուր օդ չկար ստեղծագործող արտիս-  
տի համար, դատապարտված էր կրելու իր ապրած իրակա-  
նության ամբողջ ծանրությունը և այնուամենայնիվ մնալու  
կանգուն պունը արևմտահայ անհետացող թատրոնի, խոր-  
հրդանշելով դերասանական մի ամբողջ սերունդ:

1860—1867 թթ.

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

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

«Կնեագործը» (Ա. Դյումա-հայր)	Էդմոն
«Համեստության վարձատրություն» (վոդևիլ 1 գործ.)	Գարեգին
«Հավատք, հույս, սեր» (Ա. Բուրժուա)	Ալբեր
«Մեծն Նեբուս» (Մ. Վանանդեցի)	Պապ
«Մենաստանի աղորին» (Տիկ. Ռենիո դը Բրեպուս)	Սելինյան ասպետ Փանակետ
«Միհրդատ» (Մ. Վանանդեցի)	
«Միսիթար Դյուցազն կամ Շիջումն վերջին աստեղ հայոց բախտին» (Գ. Տեր-Պողոսյան)	Վաշտակ
«Մովսես» (Ռ. Շաթոբրիան)	Քրմապետ
«Նավաստի Բերտրան» (Ժ. Բուշարդի)	Հակոբ թագավոր
«Պամելա» (փոխադրություն Ա. Ռիչարդսոնի համանուն վեպից Սր. Մանասյանի)	Ռընե
«Պարոն Փուրսոնյակ» (Մոլիեր)	Էրաստ
«Ջրաղացյանի աղջիկը» (փոխադրություն ֆրանսերենից Սր. Մանասյանի)	Ռոժե
«Ռոբերտ ավազակապետ» (գրված Շիլլերի «Ավազակների» հիման վրա, հեղ. Լամարտեր-յեր)	Ռազման, Վուլպար
«Սանդուխտ» (Թ. Թերզյան)	Երվանդ
«Վահրամ կամ ասպետն երկաթաբազուկ» (Սր. Հեքիմյան)	Վահրամ Վալեր
«Տարտյուֆ» (Մոլիեր)	
«Ցոփն ու կեղծավորը» (թարգմանություն իտալերենից)	Ռոբերտո Պաոլո
«Ֆրանչեսկա դա Ռիմինի» (Ս. Պելլիկո)	

1872—1879 թթ.

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

«Անտոնիո Էննես» (թարգմանությունն ֆրանս.) դ'Արրուա  
 «Ամերիկյան ծովահեններ» (թարգմանությունն ֆրանսերենից) Պոլ Բերար  
 «Արիֆ» (Տ. Չուխաջյան) Արիֆ  
 «Արյան բիծ» (Ա. Մելյակ և Գուրյե) Վիկտոր դ'Սերվայ  
 «Դալիլա» (Օ. Ֆելյե) Անդրե Ռոզվայն  
 «Դուզլաս կամ Լոնդրայի աշտարակ» (Է. Սյու) Կոմս Մյունեյ  
 «Դոկտոր Ծիենտան» (թարգմանությունն ֆրանսերենից) Ռոզանպոլ  
 «Դոն Սեզար դը Բազան» (Ֆ. Դյումանուար և Ա. դ'Էնների) Դոն Սեզար  
 «Երեսուն տարի կամ խաղամուկի կյանքը» (Վ. Դյուկանժ և Դիևո) Ժորժ Ժերմանի  
 «Երկու հիսնապետներ» (Ռոթա) Ռոբերտ  
 «Երկու որբ» (Ա. դ'Էնների) Կոմս դ'Լիմիեր  
 «Թափառական հրեա» (Է. Սյու) Տեկրինե,  
 Տակոբեր  
 դ'Լոնե  
 «Թերեզա» (Ա. Դյումա-որդի) Գեներալ Մորեն  
 «Ժոզեֆ Փարիզի շրջմուխկը» (թարգմ. ֆրանս.) Զոր-հոր աղա  
 «Լեբլեքիջի» (Տ. Չուխաջյան) Լեպուրկ,  
 Ժերոմ  
 «Լիոնի սուրհանդակ կամ կողոպտված փոստ» (Է. Մորո, Սիրոդեն, Դելակուր) Պոլ Դիդիե,  
 Սարզան  
 «Լյուսի Դեդիե» (թարգմ. ֆրանս.) Սարզան  
 «Ծեր կապրալը» (Ֆ. Դյումանուար և Ա. դ'Էնների) Սիմոն  
 «Կարծեցյալ հոմանունի կամ Հարստահարված սաափնություն» (Արրինգ) Ֆերդինանդ Օրբի

«Կեսար Բորջա» (թարգմանությունն իտալերենից) Ֆաբիո Օրսին  
 «Կույր ժեներալ կամ Մարիաննա» (Ա. Բուրժուա և Մ. Մասոն) Ժեներալ  
 «Կույրն Տիրան» (Թ. Թերգյան) Արշակ Բ  
 «Հրաշագեղ Հեղին» (Ա. Մելյակ և Լ. Հալկի, երաժշտ. Ժ. Օֆֆենբախի) Մենելասու  
 «Հրեուհին» (Լ. Հալկի և Է. Սկրիբ) Իշխ. Ռեշինա Սաքիվա  
 «Մաթթայի ծովահենները» (թարգմանությունն ֆրանսերենից) Գաստոն  
 «Մարտովել» (թարգմանությունն ֆրանսերենից) դ'Մյուրվիլ  
 «Նելի աշտարակ» (Ա. Դյումա-հայր) Բյուրիդան  
 «Ս. Պողոսի եկեղեցու զանգահարը» (Ժ. Բուշարդի) Լորդ Հենրի Բեսֆոր  
 «Սեր առանց համարման» (թարգմ. իտալերենից) Կոմս Էրբուե  
 «Վենետկուհին» (թարգմ. իտալերենից) Սաֆիերի  
 «Փարիզի աղքատներ» (Թ. Բարրյեր) Պիեռ Բերնիե,  
 Անդրե Բերնիե,  
 Բլանդրոզ  
 Ժան  
 «Փարիզի հնահավաքը» (Ֆ. Պիա) Լյուսիեն Ժերար  
 «Փոքր Բոլոնիա» (թարգմ. ֆրանսերենից) Արման Դյուվալ  
 «Քամելազարդ կինը» (Ա. Դյումա-որդի)

1880—1882 թթ.

«Ալֆոնս» (Ա. Դյումա-որդի) դ'Մոնտիգլեն  
 «Անհուսալի ելք» (Է. Օժյե) Ռոդոլֆ Կավերլե  
 «Ամուսնություն» (Ն. Գոգոլ) Պոդկոլեսին  
 «Անիրավություն և պատիժ» (Ժ. Բուշարդի) Գասպարևո

«Անսանձի սանձահարումը» (Վ. Շեքսպիր) Պետրուշիո  
 «Առ ժամանակ» (Հարտման, փոխադրություն Գ. Չմշկյանի) Բարսեղյան  
 «Ավագակներ» (Ֆ. Շիլլեր) Կարլ Մոոթ  
 «Արդյունավոր պաշտոն» (Ա. Օստրովսկի) Վիշնևսկի  
 «Բաղդադի իշխանուհին» (Ա. Դյումա-որդի) Նուրվադի  
 «Գավո, Մինար և ընկերներ» (Է. Գոնդիեն, թարգմ. Մ. Մնակյանի) Գավո  
 «Դալիլա» (Օ. Ֆելլե) Կոմս Կարինոլի  
 «Դիմակահանդես» (Մ. Լերմոնտով) Արքեևիկ, Կազարիկ  
 «Դոն Ժուան» (Մոլիեր) Դոն Ժուան  
 «Երկու հիսնապետներ» (Ռոթս, թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակյանի) Վիլիելմ  
 «Էլի մեկ զոհ» (Գ. Սունդուկյան) Սարգիս  
 «Ընտանեկան գաղտնիք» (Դ. Օգնոբիշին) Բեկկեր  
 «Ընտանեկան փոթորիկ» (Վիկտորով) Անտոն  
 «Լինդա կամ մայրական օրհնություն» (թարգմանություն անգլերենից) Անտոնի Բերնհարդ  
 «Խաթաբալա» (Գ. Սունդուկյան) Իսայի  
 «Խելքից պատուհաս» (Ա. Գրիբոլեդով) Ֆամուսով  
 «Կանանց շոգեկառք» (թարգմ. ֆրանս.) Ռենար, դ'Կլերոն  
 «Կանանց պատերազմ» (Է. Սկրիբ) Անրի դ'Ֆլավիևո  
 «Կարմիր տաբատ» (Վոդևիլ 1 գործ. թարգմ. ֆրանսերենից Մ. Մնակյանի) Լուազո  
 «Կրթության հետևանքները կամ վատ պահված աղջիկը» (Վոդևիլ 1 գործ. թարգմ. ֆրանսերենից) Բոտրիկուր  
 «Կորբադո» (Պ. Ջիակոմետտի) Արրիգո Պալմիերի  
 «Համլետ» (Վ. Շեքսպիր) Կլավդիոս  
 «Հնագիտական ժողով» (Վոդևիլ 1 գործ., թարգմ. ֆրանսերենից Մ. Մնակյանի) Բոատրինաս

«Ճշմարիտ քաջություն» (Վոդևիլ 1 գործ., թարգմ. ֆրանսերենից Մնակյանի) Լուգ  
 «Մարդս կատարյալ չէ» (կատակերգություն, թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակյանի) Միշոն  
 «Մարի Ժան կամ մայրական սեր» (Ա. դ'Էնների) Բժիշկ Ապպիանի, Բերտրան  
 «Մերի» (Իշխ. Ն. Պ. Ուրուսով) Պյոտր Նագորևով  
 «Մի կնոջ տանջանք» (Է. դ'Օրբարդեն) Ժան Ալվարեց  
 «Միհրդատ» (Ս. Վանանդեցի) Միհրդատ  
 «Ոչ» (Վոդևիլ 1 գործ., փոխադրություն Գ. Չմշկյանի) Բժիշկ Սարգսյան  
 «Պոլ Ջոն» (Ա. Դյումա-հայր) Լուի Աշտ  
 «Ռևիզոր» (Ն. Գոգոլ) Քաղաքազուխ  
 «Ռուզան» (Մուրացան) Սկվոզնիկ-Դմոխանովսկի  
 «Սանտի կոմսուհին» (թարգմ. ֆրանսերենից Մ. Մնակյանի) Հասան Ջալալ  
 «Սեր առանց համարման» (թարգմ. իտալերենից) Ալբեր  
 «Սիրուց խելագար» (Մ. Տամայո և Բաուս) Ջիրոլամո  
 «Վենետիկի վաճառական» (Վ. Շեքսպիր) Ծովակալ Կաստիլիո  
 «Վիլիելմ Տելլ» (Ֆ. Շիլլեր, I պատկեր) Շելյոկ, Մարոկկի  
 «Սֆինքս» (Օ. Ֆելլե) իշխան  
 «Տենոր Տամբուրիկ կամ յուտ դիեզ» (Վոդևիլ 1 գործ., թարգմ. ֆրանսերենից Մ. Մնակյանի) Ատտինգհամուզեն  
 «Տիկին Օբրեի գաղափարները» (Ա. Դյումա-որդի) Կոմս դ'Շել  
 Ժան Բերնիկ  
 Բարանտեն

«Տիրուհին աղախին» (Ֆեդերիկո Ջենարո-Անտոնիո Ուբերտո  
 «Տփխիսցի Ասպետյաններ» (Ս. Արծրունի) Գևորգ Ասպետյան  
 «Օրիորդ Վարդուհի Բերոյան» (Ա. Քիչմիշյան) Գրիգոր Գուլյան  
 «Քամելազարդ կինը» (Ա. Դյումա-որդի) Ժորժ Դյուվալ  
 «Քույր Թերեզա» (Լ. Կամոլետտի) Գուստավո Էմպոլի  
 «Ֆրոնտեն կամ ամուսնացյալ ամուրի» (վոդե-վիլ 1 գործ., թարգմ. Մ. Մնակյանի) Կոմս Էդվարդ

1882— 1918 թթ.

«Ապարանջանը» (վոդևիլ 1 գործ., թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակյանի) Պարոն  
 «Անմահն ժիրայր» (Հմ. Արամյան) Ժիրայր  
 «Առաքինությունը կհաղթվի՞ միթե» (թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակյանի) Մարսել  
 «Ավազակներ» (Ֆ. Շիլլեր) Ֆրանց Մոոր,  
 Ֆոն Մոոր  
 «Արցունքի հովիտ» (Ա. Ահարոնյան) Զիննի  
 «Գող Սիմոն» (թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակյանի) Սիմոն  
 «Դարբնոցապետ» (Ժ. Օնե, թարգմ. Մ. Մնակյանի) Մուլիեն  
 «Դժբախտ կինը» (թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակյանի) Կոմս Մորեյ  
 «Երեսուն տարի կամ խաղամուկի կյանքը» (Վ. Դյուկանժ և Դինո, թարգմ. Մ. Մնակյանի) Պարոն ժերմանի  
 «Երկու որբ» (Ա. դ'Էնների, թարգմ. Մ. Մնակյանի) Պիեռ  
 «Զազա» (Բրետոն և Սիմոն, թարգմ. Մ. Մնակյանի) Դյուֆրեն, Կասկարե  
 «Թարիզ» (Աբդուլհադ Համիդ) Հասան Փաշա  
 «Թատրոն կամ թշվառներ» (Պ. Դուրյան) Մուրադով

«Ժակ Վարլեյ» (թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակյանի) Ժակ  
 «Ժիրոֆլե-ժիրոֆլյա» (Շ. Լեկոկ) Բոլերո  
 «Կարմեն» (Ա. Մելլակ և Լ. Հալկի, ըստ Պ. Մերիմեի, երաժշտություն Ժ. Բիզեի) Կասպիտան Յունիգա  
 «Կարմիր թթապանակ» (թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակյանի) Հրամանատար  
 «Կրեմոնի վնագործը» (Ֆր. Կոպպե, թարգմ. Ա. Չոպանյանի) Ֆերրարո  
 «Մադամ Անգոյի աղջիկը» (Շ. Լեկոկ) Բոնբոնե  
 «Մոմե արձաններ շինողը» (Ք. դ'Մոնտեպեն, թարգմ. Մ. Մնակյանի) Մոմե արձաններ շինող  
 «Միսկ փողոցի ոճիրը» (Ա. Բելո, թարգմ. Մ. Մնակյանի) Ռեյմոն Ժիրբեր  
 «Նախանձության փորձանք» (թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակյանի) Ամբրուազ  
 «Ներկարարը» (Տ. Փափազյան) Վարժապետ  
 «Պարտականության հանդեպ» (Զ. Շահաբեդ-թին) Պրեհան  
 «Սատանա» (Ալի Նիհատ) Հոնա  
 «Սելիմ Գ» (Սիլան Զիմչոզ) Բայրակդար փաշա  
 «Սուտը» (Զենաթ Շահաբեդթին) Ահմեդ  
 «Սյուզան Իմբեր» (թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակյանի) Իմբեր  
 «Տիկին Մանկոտեն» (Ռ. Ռոժե և Է. Բլեամ) Կերնետ  
 «Տիամար հովիվներ» (Օ. Միրբո) Ծեր գործավոր  
 «Քարակոփը» (անհայտ հեղինակ) Քարակոփ  
 «Քին» (Ա. Դյումա-հայր, թարգմ. Մ. Մնակյանի) Քին  
 «Քողարկյալ կինը» (թարգմ. ֆրանս. Մ. Մնակյանի) Ֆրոժեր

«Օձի հետքը կամ սև ջրաղաց» (թարգմ.  
Ֆրանս. Մ. Մնակյանի) Մարի դ'Սևեն  
«Օրփեոսը դժոխքում» (Օ. Կրեմլե, երաժշտ.  
Ժ. Օֆֆենբախի) Պլուտոն

### ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

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

ՀԵՆՐԻԿ ՎԱՀԱՆԻ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ  
ГЕНРИХ ВАГАНОВИЧ ОГАНЕСЯН

Մ Ա Ր Տ Ի Ր Ո Ս Մ Ն Ա Կ Յ Ա Ն

Տպագրվում է ՀՍՍՀ ԳԱ  
արվեստի ինստիտուտի գիտական  
խորհրդի որոշմամբ

Պատ. խմբագիր՝ Լ. Հ. Հախվերդյան  
Հրատ. խմբագիր՝ Ս. Ա. Անաստասյան-  
Նկարչ. ձևավորումը՝ Կ. Կ. Ղաֆադարյանի  
Տեխ. խմբագիր՝ Ս. Կ. Զաֆարյան  
Սրբագրել՝ Լ. Ս. Սարաֆյան

ՆԿԱՏՎԱԾ ՎՐԻՊԱԿՆԵՐ

Գջ	Տող	Տպված է	Պեսք է լինի
207 263	4 վ. 2 ն.	դառնար 241	դառնալու 214
74 և 75 էջերի միջև եղած նկարի տակ կարգավ՝			Մնակյանը Աբրահամ

Ֆարիայի գերում:

ՎՖ 03411, հրատ. №2938, ԽՀԽ № 1127, պատվեր 641, տիրաժ 1500

Հանձնված է արտադրութ. 18/IX 1968 թ., ստորագր. է տպագ. 16/V  
1969 թ. տպագ. 16,5 մամուլ +9 ներդիր, հրատ 9,14 մամ., պայմ.  
11,73 մամ., թուղթ №1, 70×108 1/32: Գինը 78 կ.:

Հայկական ՍՍՀ Գիտությունների Ազգային հրատարակչու-  
թյան էջմիածնի տպարան