

ԱՐՇԱԿ ՊԵՆԿԵՆԻ ՕՊԵՐԵՏԱՅԻՆ ԹԱՏԵՐԱԽՈՒՄԲԸ

(Հայ օպերետային թատրոնի սկզբնավորման
100-ամյակի առթիվ)

Արվեստաբանության դոկտոր Գ. Խ. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ

1973 թ. լրացավ հայ օպերետային թատրոնի սկզբնավորման 100 տարին. կատակերգական ներկայացումների ընթացքում ցուցադրված պարային ու երաժշտական հատվածներից հետո, առաջին անգամ 1872—1873 թատերաշրջանում Հ. Վարդուկյանի թատրոնում բեմադրվել է Տ. Չուխաջյանի «Արիֆի խարդախությունը» օպերետը՝ ամբողջությամբ, սկիզբ դնելով օպերետային արվեստի զարգացմանը հայ իրականությունում: «Արիֆին» հաջորդել են նույն Չուխաջյանի «Լեբլեբիջի Հորհոր Աղան» և «Քեոսե քեհյան», ապա արդեն Լեկոկի, Օֆենբախի օպերետները:

Հայ օպերետային թատրոնը ապրել է զարգացման երեք շրջան. ա) Տ. Չուխաջյանի և Ս. Պենկյանի գործունեության շրջան, որն սկսվել է 1872—1873 թատերաշրջանից, հասել մինչև 1890-ական թթ. վերջերը, բ) Ա. Պենկյանի գործունեության շրջան, որը գրեթե շարունակություն է առաջինի, սկսվել է 1900-ական թթ. ու շարունակվել մինչև 1923 թ., և գ) սովետական շրջան: Վերջինս սկսվել է 1920-ական թթ. սկզբից, նախընթաց ունենալով Թիֆլիսում, Բաքվում և այլուր մասնավորապես Սուրաբյան ամուսինների ջանքերով կատարված փորձերը:

Այս երեք շրջաններից առաջինի՝ այսինքն Չուխաջյանի ու Ս. Պենկյանի թատերախմբերի մասին շատերն են գրել անցյալում և մեր օրերում (Շարասան, Ն. Պեշկեթաշլյան, սովետահայ երաժշտագետներից՝ Գ. Տիգրանով, Մ. Մուրադյան և ուրիշներ): Այդ շրջանին ընդարձակ գլուխ ենք հատկացրել մեր «Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության» աշխատության Բ հատորում (Երևան, 1969 թ.): Ավելի շատ գրվել է սովետահայ օպերետային արվեստի մասին, թեև մինչև այժմ շունենք ամբողջական մի հետազոտություն:

Բանասերների ուշադրությունից ամբողջովին վրիպել է մեր օպերետային արվեստի երկրորդ շրջանը՝ Ա. Պենկյանի ղեկավարությամբ մոտ երկու տասնամյակ գործած թատերախումբը: Սովետահայ երաժշտագիտական գրականության մեջ այդ խմբի անունն անգամ չի հիշատակված, իսկ սփյուռքահայ հրատարակություններում գտնում ենք 1—2 էջից ոչ ավելի տեղեկություն: Այս ակամա զանցառման պատճառը նյութի պակասն է և ոչ հետազոտողների մեղքը:

Մենք նույնպես գուցե զանց առնեինք Լևոնի Պենկյանի անունը, եթե նրա մասին գրված չլիներին այնպիսի ներբողական տողեր, գերադրական մակդիրներով, որոնք սովորաբար տրվում են բացառիկ մեծություններին:

Համաշխարհային բեմարվեստին քաջատեղյակ այնպիսի մի ականավոր արվեստագետ, ինչպիսին Վ. Փափազյանն էր, միմյանց հետ համեմատելով Սերովբե Պենկյանին և Արշակ Պենկյանին, «Սրտիս պարտքը» գրքում գրում

է. «Թե ինչով էր այդ Պենկլյանը մեծ, որին չեմ տեսել,—մեր Քել Պենկլյանից, — որին տեսել եմ, անհայտ է մնացել պատմության համար, և հազիվ թե գտնվեն մարդիկ, որ փորձեն այդ հարցը լուծել: Բայց ենթադրում եմ, որ այն Պենկլյանը ուրախությամբ իր «մեծ» մակդիրը կփոխեր այս Պենկլյանի «քել» մակդիրի հետ, եթե կարենար մակդիրի հետ տաղանդն էլ փոխել»¹: Փափաղյանը գրում է, թե Աթենքում «Լեբլեքին» տեսել է հունական խմբի կատարմամբ, Վիեննայում՝ դերմանական, թե Լրկուսն էլ կես է թողել ու հեռացել Արշակ Պենկլյանի խաղի տպավորությունը չփչացնելու համար:

Հնարավոր է, որ Փափաղյանը չափազանցում է: Բայց ուրիշներն էլ բարձր են գնահատել Ա. Պենկլյանի արվեստը: Բերենք արևմտահայ թատրոնի պատմաբան և այդ արվեստագետի խաղը տեսած Ն. Պեշիկթաշլյանի կարծիքը. «Բացառիկ խմոր ու խառնվածք ուներ և իր տված տիպարները այնքան բնական էին, որ իրականին բացարձակ պատրանքը կուտային: Իր անունը գրեթե հոմանիշ եղած էր Լեպլեպիճի Հորհոր աղայի հետ... Այս աղայացած շուտիկը կրցավ Լվրոպացի դժվարահաճ թատերասերներն անգամ հիացնել, իր արվեստին հոսունությամբ և հարազատությամբ, նրբությունով, ճարտարությունով և չափազիտությամբ»²:

Այսքանն էլ բավական է վստահորեն ասելու համար, որ հայ թատրոնի պատմաբանը չի կարող նման մի անձնավորության անվան հետ կապված փաստերն անտեսել:

Այժմ ծանոթանանք այդ իսկապես զարմանալի արվեստագետի կենսագրության էական կողմերին, ապա փորձենք խոսել նրա գործի մասին:

Արշակ Պենկլյանը ծնվել է արևմտահայ դերասանների ավանդական օրրանում՝ Կ. Պոլսում, 1876 թ.: Բուն ազգանունը եղել է Խաչատրյան: Մի քանի տարի սովորել է տարրական դպրոցում, ապա թերի թողնելով ուսումը՝ հետևել է արհեստների: Մանկությունն անցել է համիդյան բռնապետության ամենախստագույն շրջանում, երբ գործում էր միայն Մարտիրոս Մնակյանի «Օսմանյան թատրոնը»:

Արշակը բեմի կախարդանքին ենթարկվել է փոքր հասակից: Հազիվ 12—13 տարեկան, կապ է հաստատել Մնակյանի խմբի հետ շատ յուրօրինակ պայմանավորվածությամբ՝ դերասանների իրերը, զգեստները տեղափոխել թատրոն, դրա փոխարեն անվճար դիտել ներկայացումները, նաև ներկա լինել փորձերին, տեսնել, թե ինչպիսի աշխատանքով են ստեղծվում բեմադրությունները, տեսնել ոչ միայն դերասանին ու դերասանուհուն՝ դեր սերտելիս, դիմահարդարման պահերին, այլև ռեժիսորին, դերուսույցին՝ իրենց աշխատանքում. տեսնել նկարչական ձևավորման կախարդանքը մոտիկից, մի խոսքով տեսնել բեմական արվեստի ներքին՝ հանդիսատեսի համար անծանոթ ու անիմանալի, միաժամանակ խորհրդավոր կողմը և այն էլ այնպիսի տարիքում, երբ ամեն ինչ մարդու մեջ տպավորվում է անդառնալի, անկորնչելի դրոշմով: Ժամանակակիցները վկայում են, որ Արշակը շատ ավելի հաճույք է ստացել այդ հում փորձերից, քան պատրաստի ներկայացումներից:

Հետո աստիճանաբար թույլ են տվել կատարել լուռ դերեր, խոստանալով նրանից դերասան պատրաստել: Սակայն վրա են հասել քաղաքական ավելի

1 Վ. Փափաղյան, Սրտիս պարտքը, Երևան, 1959, էջ 148:

2 Ն. Պեշիկթաշլյան, Թատերական դեմքեր, Անթիլիաս, 1959, էջ 1104:

ժանր տարիներ, երբ անդամ Մնակյանի թատերախումբը ենթակա է եղել հետապնդումների: Մարդիկ նախընտրել են նորից անցնել «թուլուաթային», այսինքն իմպրովիզացիոն արվեստին, երբ դերասանական խմբերը (սովորաբար՝ շրջիկ) ներկայացնում էին որևէ խաղ՝ առանց ձեռքի տակ տեքստ ունենալու: Դերասաններին բացատրվում էր խաղի ընդհանուր բովանդակությունը, դեպքերի հաջորդականությունը, յուրաքանչյուր դերակատարի վերաբերմունքը դեպի զարգացվող գործողությունը: Անգիր էին արվում սրամիտ որոշ երկխոսություններ, մնացածը թողնվում էր դերասանին, որի տաղանդից ու հնարավորությունից էր կախված ներկայացման հաջողությունը:

Կան կարծիքներ, թե Արշակ Պենկլյանը «թուլուաթային» այս արվեստին հետևել է հետագայում, Բուլղարիայում, բայց կան փաստեր, թե նա Պոլսում էլ մասնակցել է նման ներկայացումների, կատարել է «իբիշի» դերեր: Իբիշը իտալական փունջինեյլոյի արևելյան, թուրքական տարբերակն է, «թուլուաթի» թատրոնի կենտրոնական դեմքերից: Նրան հատուկ է ճարպկությունը, բարությունը, անձնվիրությունը, արագ ու ճիշտ կողմնորոշումը, բայց և թեթևամտությունը, տարօրինակությունը, ապուշային ինչ-որ բան, որը, սակայն, համակրանք է հարուցում հանդիսականի մեջ: Իբիշը գավառացու կերպար է՝ հագուստ-կապուստով, համոզմունքով, քաղաքը ընկալելու անկարողությամբ, որի հետևանքով էլ շարունակ ընկնում է ծիծաղելի դրությունների մեջ, դրանցից դուրս գալու ջանքեր գործադրում: Նա միշտ շարժման մեջ է, օգնության է հասնում մեկին, վտանգից փրկում մեկ ուրիշին, քիչ է մասնակցում ծրագրերի հղացման, բայց դրանց կենսագործման հիմնական հերոսներից է: Խոսքի և վարվելակերպի մեջ ազատ է, հաճախ՝ անպատշաճ արտահայտություններ շաղ տվող, բայց ոչ ոք նրանից չի նեղանում, բոլորը սիրում են, քանի որ անշահախնդիր է, գործում է ոչ թե հանուն որևէ ակնկալության, այլ հանուն արդարության, ճշմարտության: Թատերախմբերի պետերը սովորաբար իբիշի կերպարի միջոցով են քննադատել հասարակական կյանքի հոռի կողմերը, երբեմն չվարանելով սլաքներ արձակել անգամ պետական իշխանությունների դեմ, պալատական սլաշտոնյաների հասցեին, միշտ հանրային շահի պաշտպանության դիրքերից, արժանանալով հանդիսատեսի գոհունակ ծիծաղին ու ծափահարություններին:

Պենկլյանի ձեռք բերած լայն ժողովրդականության առաջին գաղտնիքը նրա «թուլուաթային» արվեստից եկող հասարակական ջիղն է, ժողովրդի տրամադրություններին համընթաց գնալը, որի շնորհիվ նա մեծ համակրանք է վայելել թե՛ հայերի, և թե՛ այլ ազգության պատկանող հանդիսականների մեջ: «Թուլուաթի» ներկայացումները յուրօրինակ «քննարկման» էին ենթարկվում սրճարաններում, գինետներում, բերնեբերան էին անցնում նրա թևավոր խոսքերը, սրամիտ արտահայտությունները, հաճախ շեշտը դնելով քաղաքական ակնարկների վրա՝ «ինչպես որ իբիշն ասաց» վկայակոչումով: Գուցե մասամբ էլ դա է եղել պատճառը, որ կիսագրադետ, քաղաքական որևէ կուսակցության չպատկանող այդ ժողովրդական մարդը 1895—1896 թթ. դեպքերից հետո թողել է Պոլիսը, փախել Բուլղարիա, բնակություն հաստատել Վառնա քաղաքում և այստեղ կազմակերպել «թուլուաթային» ներկայացումներ:

Վառնան հանդիսականի առումով շատ էլ տարբեր չէր Պոլսից, այնտեղ ապրում էին հայեր, բուլղարներ, թուրքեր: Այստեղ ևս Պենկլյանը ընկնում է

աշխատավորական միջավայրի մեջ, սիրվում հենց առաջին օրերից։ Շատերը նրան ձանաչում էին Պոլսից, փախել էին միաժամանակ կամ ամիսների սարքերով։ Սրճարաններում, հավաքատեղիներում նա դառնում է փրկատրված մարդ, ցանկալի հյուր։ Սկզբում փորձում է Պոլսի «թուլուաթային» ցուցադրումներից առավել սրամիտները ներկայացնել «կարագյոզի» ձևով, փոխնիփոխ կատարելով մերթ կարագյոզի, մերթ Հաջի էվաթի դերերը։ Ապա, նկատելով աշխույժ հետաքրքրություն իր նկատմամբ, միաժամանակ իրեն օգնելու պատրաստակամ մարդիկ, ստեղծում է փոքրիկ թատերախումբ, բեմադրում զավեշտներ։ Դերասանները թեև ձեռքի տակ ունեցել են Մուլիերից, Գուլգոնիից թարգմանված, տեղական բարբերին հարմարեցված կատակերգություններ, բայց որոշ չափով պահել են «թուլուաթի» ազատությունը։ Մասնավորապես Պենկլյանը՝ աջ ու ձախ շաղ է տվել ժողովրդական բառ ու բանի հյուսթեղ նմուշները։ Հաջողությունը նրան մղել է ուրիշ վայրեր։ Դերասան Գր. Հակոբյանի հետ ստեղծել է թատերախումբ, 1898—1899 թատերաշրջանում շրջագայել բուլղարական մի քանի քաղաքներ։

Հաճելի բարիտոնով օժտված դերասանը աստիճանաբար կատարելագործում, մշակում է ձայնը, երբեմն էլ հանդես գալով սիրային կամ ժողովրդական երգերի կատարումով։ Նա իր հետ կապում է արդեն բացառապես ձայնական տվյալներ ունեցող մարդկանց և հետզհետե սովորական զավեշտներից անցնում է օպերային արվեստի, նպատակ ունենալով շարունակել Ս. Պենկլյանի գործը, այսինքն բեմ հանել Զուխաշյանի օպերետները։ Փորձում է ցուցադրել «Լեբլեբիջի Հորհոր աղայից», «Արիֆի խարդախությունից» հատվածներ։ Փոքր հասակում տեսած լինելով Սերովբե Պենկլյանի ներկայացումները, երևակայությամբ վերականգնում է նրա բեմադրությունների որոշ կողմերը, լսում նաև ավագ Պենկլյանին տեսնող մարդկանց խորհուրդները։

Նրա ծրագրի կենսագործմանը մեծապես նպաստել է բարեպատեհ մի հանդիպում։ Բուլղարական կրկեսի ներկայացումները դիտելիս՝ հմայվում է Ռոզալի անունով մի բուլղարուհու թովիչ ձայնով։ Աղջկա հայրը, որ այդ կրկեսի հիմնական ուժերից է եղել, որոշ համարների մասնակից է դարձրել գեղեցիկ արտաքինով, հնչեղ ձայնով, աշխույժ ու մարդամոտ բնավորությամբ իր աղջկան, որը կարճ ժամանակում դարձել է այդ քաղաքի սիրելին, մանավանդ «Գալթա Մարիցա» հայրենասիրական երգով։ Պենկլյանը նրան կապում է խմբի հետ։ Այդ ժամանակ Ռոզալին եղել է հազիվ 13—14 տարեկան։

Ռոզալին Պենկլյանի իմրի տեսքը փոխել է միանգամից, նրան տալով կենդանություն, թարմություն։ Նա իր երգ ու ծիծաղով շունչ է տվել շրջապատին, իրեն ունկնդրող կամ դիտող հանդիսականին, միշտ հեռու մնալով շրջապատի սիրային դարպասումներից, չարաճճի մի ժպիտով պարտության մատնելով սիրարկածների ամենահանդույն ասպետներին, — ինչպես պատմում էր Վ. Փափազյանը։ Պենկլյանը Ռոզալիին շատ բանով էր պարտական իր համբավի համար. չլիներ այդ աղջիկը, նա չէր ունենա այն հաջողությունը, որով հռչակվեց տարբեր քաղաքներում և ձեռք բերեց ժողովրդականություն։

Ռոզալին արագորեն սովորում է հայերեն և հանդես գալիս երեկույթ-ցերեկույթներում, ժողովրդական երգերից աստիճանաբար անցնելով հայրենասիրական երգերի՝ «Բամ փորոտան», «Ո՛հ, ինչ անուշ», «Հայաստան», «Ազատություն»։ Այս երգերը նրա կատարմամբ գաղթական հայերի համար դառնում են ոգևորության աղբյուր։

Ռոզալին ցանկացել է իր ձայնը մշակել Պրագայի կոնսերվատորիայում, սակայն հոր ողբերգական մահը պատճառ է դարձել, որ նա ընդհատի ուսումը և միառժամանակ չերևա բեմում:

Պենկլյանը նյութապես օժանդակել է նրանց ընտանիքին: Ռոզալին ավելի է կապվել իր հովանավորի հետ, հանձին նրա տեսել իր միակ պաշտպանին: Շուտով նա սոխատել է խմբում կայուն ռոմիկով: «Կամա ակամա սկսա ներկայացումներու ալ մասնակցիլ. թուրքերեն չէի գիտեր. պզտիկ դերեր տվին ինձի. հետո հայերեն մանր-մունր դերեր սկսան տալ,—պատմում է Ռոզալին իր հիշողություններում և ավելացնում է,— Պենկլյան զիս ճշմարիտ հոր մը պես կը սիրեր»³:

Պենկլյանը բեմ է հանում Զուխաջյանի «Լեբլեբիջին», «Արիֆն» ու «Քեոսե քեհյան», որոնց մեջ կանացի գլխավոր դերերը կատարում է Ռոզալին:

Զուխաջյանի գործերը չեն ցուցադրվել ամբողջական: Արշակ Պենկլյանը յուրաքանչյուր օպերետ խտացրել է մի գործողության մեջ և ներկայացրել, երեկոյի մնացած մասը հատկացնելով ժողովրդական կամ հայրենասիրական երգերի, իսկ երբ ներկայացումներ է տվել այնպիսի քաղաքներում, որտեղ հանդիսականների մեծ մասը եղել են բուլղարներ կամ ռումինացիներ, հայերեն երգերին զուգընթաց տեղ է տվել բուլղարական կամ ռումինական երգերի, միշտ Ռոզալիի կատարմամբ:

Բացի Զուխաջյանի օպերետներից, նա այդ տարիներին ցուցադրել է նաև Մուխերի և Գուլդոնիի մի քանի կատակերգությունները, դարձյալ կրճատ ձևով և նկատելի տեղայնացումով, դրանք վերածելով յուրահատուկ զավեշտների: Որքան այդ տեղայնացումը հաջող է եղել, այնքան լավ են կատարել իրենց դերերը արևելքի կյանքին ու կենցաղին քաջատեղյակ դերասանները, մասնավորապես Ռոզալին ու Արշակ Պենկլյանը:

Մոտ մեկ հնգամյակ Բալկաններում շրջագայելուց, բազմաթիվ քաղաքներում ու ավաններում ներկայացումներ տալուց հետո նա փոքրաթիվ մի խմբով, 1906 թ. Վառնայից մեկնել է Եգիպտոս, Կահիրեում ցուցադրել «Լեբլեբիջին»: Նրան շփոթել են Ս. Պենկլյանի հետ, որը 1880-ական թթ. մեծ հաջողություն էր ունեցել այստեղ: Այդ տարիներից էլ կոչել են Պենկլյան:

Պենկլյանի նվագախմբի ղեկավար Ժորժ Ուկնատը հետևյալն է պատմում Եգիպտոսում օպերետային այդ թատերախմբի անցկացրած տարիների մասին. «Թեև ինք Գահիրե հաստատված էր, սակայն ամառները սեզոնը անցնելու համար Ալեքսանդրիա կուգար և աննշան պարտեզներու մեջ կաշխատեր՝ փոքր քոմետիներ և վոդեվիլներ բեմադրելով... միշտ կը խոսեինք օֆերեթի խումբ մը պատրաստելու ծրագրի մասին, սակայն անկարելի բան մըն էր, որովհետև երկուքս ալ անկուտիներ էինք և նախնական ծախսերը ընելու իսկ սանթիմ չունեինք»⁴:

Թատերախումբ ստեղծելու ծրագիրը չի հաջողվել, բայց Պենկլյանը, ինչպես ասացինք, Կահիրեում և Ալեքսանդրիայում տվել է ներկայացումներ, այդ թվում՝ «Լեբլեբիջի Հորհոր աղա» օպերետը:

Կահիրեն շատ էր տարբեր Վառնայից. այստեղ 1870-ական թ. սկզբներից գործում էր օպերային թատրոն, որտեղ ներկայացումներ էին տալիս ի-

³ Տե՛ս «Կավուռլի տարեցույցը», 1925, էջ 162—163:

⁴ Տե՛ս Ն. Պ և շ ի կ թ ա շ լ յ ա ն, նշվ. աշխ., էջ 1105—1106:

տալական, ֆրանսիական, հունական խմբերը: Ելույթներ էին ունենում նաև օպերետային խմբեր, որոնց ներկայացումները դիտում էին Պենկլյանն ու Ռոզալին, սովորում, ծրագրեր կազմում:

Ամփոփելով Ա. Պենկլյանի գործունեության առաջին տարիների արդյունքները, պետք է ասել, որ նա այս շրջանում չի կարողացել ստեղծել կալուն մի թատերախումբ, սակայն ձեռք է բերել նկատելի փորձ, որը հաշվի է առել իր գործունեության երկրորդ՝ պոլսական շրջանում:

1909 թ. Պենկլյանը Ռոզալիի և մի քանի այլ դերասանների հետ հայտնվում է Պոլսում, որտեղ ստեղծվել էին տասնյակ թատերախմբեր հայերի, թուրքերի և հույների կողմից: Չկար միայն երաժշտական թատրոն:

Պոլիս հասնելու առաջին օրերից Պենկլյանն ու Ռոզալին հայրենասիրական ու ժողովրդական երգերով մասնակցում են երեկոյթ-ցերեկոյթների, հավաքների: Ռոզալին հմայում է բոլորին, կարձ ժամանակում ստեղծում երկրպագուների լայն շրջանակ: Երգում է 4—5 լեզվով, բայց հռչակվում հատկապես հայերեն հայրենասիրական երգերով:

Պենկլյանի հիմնական նպատակը դարձյալ եղել է օպերետային մի թատերախմբի ստեղծումը, իսկ դա սրահանջում էր նյութական մեծ միջոցներ: Նրան ձեռք է մեկնում Ռեշատ Ռըտվանը՝ որդին Կ. Պոլսի նախկին քաղաքագլուխ, թատրոնի մոլի հակառակորդ Ռըտվան փաշայի: Ռեշատ Ռըտվանը որոշում է, օգտագործելով Պենկլյանի ստեղծագործական ուժերն ու փորձը, հիմք դնել օսմանյան երաժշտական թատրոնի: Նրա ծրագիրն է եղել ստեղծել 50—60 դերասան-դերասանուհիներից, նույնքան երգիչ-երգչուհիներից բաղկացած մի թատերախումբ, որն ունենալու էր հատուկ դերուսույցներ, դիրիժոր, ռեժիսոր և այլն: Նյութական դժվարություններ կրճատել են այս մեծ ծրագիրը, սակայն հիմնականը գլուխ է բերվել: Ստեղծվել է քառասուն հոգուց բաղկացած թատերախումբ, որի կատարող ուժերի մեջ են եղել Արշակ Պենկլյանը, Ռոզալին, Շավարշ Գարադաշը, Պետրոս Պալթազարը, Գոհարիկ Շիրինյանը և ուրիշներ:

Թուրքական հովանավորությունն ունենալու էր իր և՛ դրական, և՛ բացասական հետևանքները: Դրականն այն էր, որ խումբը ապահովված էր լինելու նյութապես և բարոյապես: Բացասականն այն էր, որ հայ մտավորականությունը, մամուլը, տարված սահմանադրական սրտանքներով, հեշտությամբ չէին համաձայնվի, որ հայկական մի թատերախումբ իր հիմնական լեզուն դարձնի թուրքերենը: Մյուս կողմից՝ եթե խումբը թեքվեր դեպի ազգայինը, զրկվելու էր հանդիսականի զղալի մասից, քանի որ այն ժամանակ միայն հայեր պիտի հաճախեին այդ թատրոնը:

Պենկլյանը որոշում է ընտրել միջին ձանապարհը. սկսել թուրքերենով, աստիճանաբար անցնել նաև հայերեն ներկայացումների:

1910 թ. վերջերին պոլսահայ մամուլում երևում է հետևյալ հայտարարությունը. «Արշակ էֆենտի Պենկլյանի թատերախումբը, 40 արվեստադետներ բաղկացած, մոտերս Օդեսի թատրոնին մեջ պիտի ներկայացնե ողբացյալ Չուխաճյանի գլուխ-գործոցը՝ «Լեպլեպիճի Հորհոր աղա»... խումբին կանդամակցին տիկ. Գոհարիկ Շիրինյան, օրիորդ Ռոզալի և այլն»⁵: Հորհոր աղաի դերը կատարել է Արշակ Պենկլյանը, Ֆաթիմեինը՝ Ռոզալին, Խուրշիդ

⁵ «Բյուզանդիոն», 1910, նոյեմբերի 30:

բեյի արական դերը՝ Գոհարիկ Շիրինյանը, Պոստանձի սյաշիի դերը՝ Պետրոս Պալթազարը: Դահլիճը լեփեցուն է եղել, կեսից ավելին՝ օտարներ: Ներկայացումը դիտել են՝ հայեր, թուրքեր, հույներ, հրեաներ, բուլղարներ, արբանացիներ: Պենկլյանի և Ռոզալիի դերերգերից մի քանիսը արժանացել են փոթորկալից ծափահարությունների, կրկնվելով վեցից ավելի անգամներ, իսկ լեբլեբիջիների հայտնի երգի ընթացքում ամբողջ դահլիճը ձայնակցել է բեմին. ստեղծելով աշխույժ մթնոլորտ:

Հաջորդ օրը հայերեն և թուրքերեն թերթերը լայնորեն անդրադարձել են այս ներկայացմանը, դա համարելով երևույթ մայրաքաղաքի մշակութային կյանքում, գովեստներ շռայլելով մասնավորապես Պենկլյանին ու Ռոզալիին: «Բռնապետական ռեժիմը, — կարդում ենք օրաթերթերից մեկում, — ուրիշ շատ բաներու հետ խեղդած էր նաև գեղարվեստ ու գրականություն, և բեմերու վրա արգելված՝ ողբացյալ Զուխաճյանի այս օպերետը: Ավելի քան 25 տարի ետքը անոր վերջին ներկայացումեն, զանիկա բեմ հանելը քաջություն կենթադրե, զոր ունեցավ Պենկլյան էֆենտի»⁶:

Ուշագրավ է այն գնահատականը, որ այս առաջին առիթով մամուլը տվել է Պենկլյանի խաղին. «պ. Պենկլյան շատ հաջող էր լեպլեպիճի Հորհոր աղայի դերին մեջ, ու պոլսահայերուն համար, որոնք առաջին անգամ ըլլալով կը տեսնեն զինքը այնքան հոծ բազմությունմբ, այս դժվարին դերին մեջ, կատարյալ հայտնություն մը եղավ... Զուխաճյանի երկը տակավին շատ երկարատեն հաճույքով պիտի տեսնվի մեր բեմերուն վրա»⁷:

Ներկայացումն այնքան մեծ ընդունելություն է գտել, որ խումբը հարկադրված է եղել երեք օր իրար ետևից (դեկտեմբերի 8, 9, 10) կրկնել այն, միշտ նույն խանդավառ մթնոլորտում: Դերասան է. Զափրաստը, որ եղել է նույն խմբում, իր հիշողություններում հետևյալն է պատմում. «Լեպլեպիճին» կը պատրաստվի ու կը բեմադրվի ամեն օր ու ամեն տեղ, շաբաթը ինը կամ տասը անգամ, միշտ ու ամեն տեղ խուռներամ հասարակության մը առջև: ...Մեկ անգամ տեսնողը քսան երեսուն անգամ ևս կուզար... այնքան առինքնող էր թե՛ երաժշտությունը, և թե՛ խաղարկությունը»⁸:

«Լեբլեբիջիից» հետո այդ թատերաշրջանում խումբը ներկայացրել է հետևյալ օպերետներն ու զավեշտները՝ «Արիֆի խարդախությունը», «Քեոսե քեհյա», «Նասրեդդին Հոջա», «Մեմեշ Զելեպի», «Մեջերնիս ով է խելոքը», «Գլերեթ», «Մամզել Նիտուշ», «Փեմպե զրզ» և այլն: Այս գործերից երեքն են ցուցադրվել ամենից շատ, մասնավորապես «Լեբլեբիջին»: Մյուսներից հաջողություն են ունեցել «Նասրեդդին Հոջան» և «Մեմեշ Զելեբին», երկուսն էլ եվրոպական կատակերգությունների փոխադրություններ՝ հերոսների ու միջավայրի տեղայնացումով: «Նասրեդդինը Հոջա», օրինակ, ոչ մի կապ չի ունեցել ժողովրդական հայտնի առակախոս մոլլա Նասրեդդինի հետ. երգախառն այս զավեշտը դեռևս Թ. Ֆասուլաճյանի գործունեության տարիներին ստեղծվել էր Գուլդոնիի «Դոն Գրեգորիո» կատակերգության հիման վրա, այնպիսի շեշտված տեղայնացումով, որ դժվար էր ձանաչել Գուլդոնիի գործը. ստացվել

⁶ Նույն տեղում, դեկտեմբերի 9:

⁷ Նույն տեղում:

⁸ Է. Զափրաստ, Կյանքի մը 30 տարիները, հատ. II, Պելրուք, 1966, էջ 98:

էր զուտ թուրքական կյանքն ու կենցաղը ցուցադրող ստեղծագործություն, համեմված ժողովրդական սրախոսություններով, թեալուր խոսքերով:

Հետադաշում և՛ այս խաղացանկն է փոփոխության ենթարկվել, և՛ խմբի կազմը: 1911 թ. Պենկլյանը խմբի հետ կապել է նոր ուժեր: Խուրշիդի դերակատար Գ. Շիրինյանը փոխարինվել է զարդանկարիչ Ստեփան Ակայանով: Նա 1890-ական թթ. մասնակցել էր «Կարմենի» ներկայացմանը և ձայնը դեռևս չէր կորցրել: Խումբը ապահովվել է նաև երկրորդ տենորով՝ Վահրամ Սվաճյանով, որը համարվել է Խուրշիդի լավագույն դերակատարներից մեկը. մամուլը հաճախ է նրան անդրադարձել դրական գնահատումներով: Որպես բարիտոն նկատելի հաջողություն է ունեցել Երվանդ Փափազյանը: Խարակտեր դերերում աչքի է ընկել Լյուսի Գարագաշը, պարային կատարումներով՝ Վիկտորիա Խաչիկյանը:

Բացի վերոհիշյալ հայ դերասան-դերասանուհիներից Պենկլյանը աճեցրել է նաև թուրք երիտասարդ արվեստագետների, ինչպես Նուրեդդին Շևվքաթը, որ հանդես է եկել գերազանցապես անատոլյի միամիտ թուրքերի դերերում և արժանացել է հանդիսատեսների համակրանքին: Այդ թուրք դերասանը աչքի է ընկել նաև Զաքար աղայի դերում՝ Տ. Զուխաջյանի «Քեոսե բեհ-յա» օպերետում, առանց կերպարի հայ լինելու զավեշտի վերածելու, ինչպես կատարվել էր 1870-ական թթ. և խստորեն քննադատվել Հ. Պարոնյանի կողմից: Մի այլ թուրք դերասան՝ էոմեր Այդընը մասնակցել է Պենկլյանի ոչ միայն թուրքերեն ներկայացումներին, այլև՝ հայերեն. նա «Զարդաշի թագուհին» («Սիլվա») օպերետում հայերեն լեզվով կատարել է էդվինի պատասխանատու դերը: Խմբում խաղացել է նաև մի այլ թուրք դերասան՝ էյուբ Սաբրին, որպես բարիտոն երգիչ. կատարել է առաջին սիրահարի դերեր: Սիրված դերասան է եղել Բամբուր Սադին, կատակերգական մեծ տվյալներ ունեցող մի երիտասարդ:

Առաջին թատերաշրջանի հաջող ընթացքը առիթ է հանդիսացել, որ թուրք գրողները համախմբվեն Պենկլյանի թատերախմբի շուրջը, առաջարկեն իրենց գործերը: Նրանք պայմանագրեր են կնքել Պենկլյանի հետ՝ թուրքական կյանքից վերցված օպերետներ գրելու համար: Եվ գրել են, ծափահարվել, երախտադիտությամբ լցվել խմբի ղեկավարի նկատմամբ: Բայց ի՞նչպես, քանի որ այդ մարդիկ շատ հեռու են եղել երաժշտական արվեստից: Ոմանք դիմել են այսպիսի միջոցի. ֆրանսիական դրականությունից թարգմանել են կատակերգություններ, դրանք տեղայնացնելով, Պենկլյանի օժանդակությամբ գրել են լիբրետոներ, իսկ երաժշտությունը գրել են Կ. Պոլսում ապրող հրեա և հույն երգահանները: Վերջիններս վարձատրվել են որպես արհեստավորներ, առանց պահանջելու, որ օպերետների վրա գրվեն իրենց անունները: Կա վրկայություն, որ թուրքական զավեշտներից ու օպերետներից մի քանիսի երաժշտությունը գրել է հույն երգահան Զաթային, որի հեղինակած թուրքերեն երգերը վայելել են լայն ժողովրդականություն:

Թատերախմբի թույլ կողմը մինչև վերջն էլ մնացել է երգչախումբը: Հրապիրել են մի խումբ ղնչու աղջիկների, աշխատել են մշակել նրանց ձայնը, սովորեցրել են երգեր, սակայն փորձը անցել է ապարդյուն, թողել հեռացել են բոլորը: Հակառակ այս դժվարություններին, Պենկլյանը աստիճանաբար համալրել է խումբը, որի ստեղծագործական ուժերի թիվը անցել է հիսունից: Գրեթե նույնքան մարդ էլ ընդգրկված են եղել նվագախմբում և պարի խումբ-

բում: Ուրեմն մոտ 100 հոգի կապված են եղել օպերետային այս խմբի հետ, որը ունեցել է դիրիժոր, պարուսույց, նկարիչ-ձևավորող և այլն: Ժամանակակիցների վկայությամբ, Պոլսում գործող ոչ մի թատերախումբ, այդ թվում պետական հովանավորություն վայելող թուրքական խմբերը, նյութապես այնքան ասպհովված չեն եղել, որքան Պենկլյանի խումբը:

Լճայրաքաղաքի հույները, որոնք «Լեբլեբիջի Հորհոր աղա» օպերետը արդեն դիտում էին մայրենի լեզվով, այնքան են սիրել Չուխաջյանի երաժշտությունը, որ հայ կոմպոզիտորին նվիրված հատուկ երեկույթ են կազմակերպել: Նախագահության սեղանին դրել են Չուխաջյանի կիսանդրին, ճառեր են արտասանել հայերը, հույները, թուրքերը: Հունական «Նեոլոգոս» թերթի խմբագիր Վուրտիրասը Չուխաջյանի կյանքն ու գործը ներկայացնող ձառ է կարդացել:

«Լեբլեբիջի Հորհոր աղա» օպերետով խանդավառվել է նաև գերմանական օպերետային մի խումբ: «Այսօր ալ,—կարդում ենք թերթերից մեկում,—գերմանական խումբն է, որ, միջնորդությամբ պ. Քեսեճյանի, իր խաղացանկին մեջ կանցրեն Չուխաջյանի օպերետներեն առաջինը՝ «Լեպլեպիճին»: Խաղը վարպետ գրիչով մը գերմաներենի վերածված է և այս պահուս տիկին Ֆրիցի Արգոյի խումբին կողմե կը ներկայացվի Վարիթթեի բեմին վրա, ուր կոչված է այդ խումբը եվրոպական խաղացանկի լավագույն կտորները երգելու»⁹: Այս բեմադրությանը հաճախ է անդրադարձել հայ մամուլը և տպագրել Ֆաթիմեի դերակատար Ֆրիցի Արգոյի լուսանկարը¹⁰: Եթե ավելացնենք նաև, որ նույն այդ տարիներին «Լեբլեբիջին» Բաքվում և Թիֆլիսում էլ ռուսերեն է խաղացվել, պարզ կդառնա, թե Չուխաջյանի համբավը կարճ ժամանակում որքան է տարածվել Թուրքիայում ու նրա սահմաններից դուրս, գլխավորապես Պենկլյանի ներկայացումների ազդեցությամբ:

Քանի որ խմբի խաղացանկում կենտրոնական տեղը գրավել է «Լեբլեբիջին» և մամուլում էլ ամենից շատ այդ օպերետի ներկայացման մասին են տվյալներ պահպանվել, գեթ ընդհանուր գծերով ծանոթանանք այդ գործի բովանդակությանն ու կատարմանը:

Մ. Նալյանի լիբրետտոյի բովանդակությունը հետևյալն է: Հարուստ ազնվական Խուրշիդ բեկը տեսել է ու սիրել լեբլեբիջի (բոված սիսեռ վաճառող) Հորհոր աղայի աղջկան՝ Ֆաթիմեին և իր մարդկանց միջոցով փախցրել է նրան: Հորհոր աղան խելացնոր փնտրում է աղջկան, հանդիպում նրան՝ նախ պրոսանքի վայրում, ապա արդեն Խուրշիդի պալատում: Ծրագրեր է կալմում աղջկան ազատելու մասին, բայց որովհետև վերջինս սիրում է երիտասարդին, բազում արկածներից հետո ի վերջո հաշտվում է նրանց ամուսնության մտքի հետ:

Այս պարզ սյուժեն մշակված է հաշվի առնելով եվրոպական դասական օպերետային արվեստի առանձնահատկությունները. սկզբից մինչև վերջ՝ կենդանի և աշխույժ գործողություն, միմյանց հաջորդող կատակերգական դրություններ, հոգեվիճակներ, պարուրված արևելյան ժողովրդական մեղեդիով, որը մերթ հնչել է որպես մեներգ, մերթ՝ զուգերգ կամ խմբերգ, մերթ՝ քնարական քնքշությամբ, երբ բացահայտել է սիրող զույգի զգացումները:

⁹ «Բյուզանդիոն», 1911, թիվ 4, 388—389:

¹⁰ «Շանթ», 1913, փետրվարի 1:

մերթ՝ դրամատիկական երանգ ստացել, երբ որդեկորույս հայրը որոնել է իր աղջկան, մերթ՝ մարտական, երբ Հորհոր աղան, լեբլեբիջիների գլուխն անցած, եկել է հուրշիդի պալատը՝ փախցնելու աղջկան, ստեղծելով երկու տարբեր իսավերի բախման մարտական մի տեսարան՝ «Մենք քաջորդու զավակներն ենք» հայտնի խմբերգով:

Իրենց ղեղավորվածական մշակմամբ օպերետում առավել ամբողջական են և ավարտուն Հորհոր աղայի և Ֆաթիմեի երաժշտական կերպարները, և մամուլն էլ ամենից շատ կանգ է առել այդ երկու ղեռակատարումների վրա: «Պենկլյանի նորակազմ խումբին աստղը՝ օրիորդ Ռոզալի ֆուրյոր կրնե կոր իր հրաշապեղ ձայնով»¹¹, — դրել է հայերեն թերթերից մեկը, իսկ թուրքական «Հիլալ» թերթը, մեծ գովեստներ շռայլելով Ռոզալիին, նշել է, թե օպերետային արվեստը վերջապես նորից սկսել է իր զարգացումն ապրել շնորհիվ այս երկու ղեռակատարների և ամբողջ խմբի:

Ռոզալիի ձայնով հիացողներից է եղել նաև հայտնի ջութակահար Դավիթ Դավթյանը:

Ռոզալի-Ֆաթիմեն բեմ է մտել շատ հանդիսավոր պայմաններում, հեռավրից, բաց ծովի վրայով նավակով դեպի ափ սահելով, որին ուղեկցել է նրա հայտնի մեներգը՝ «Քշիր նավավար, քշիր հանգիստ ու կամաց»: Դուրս գալով նավակից, նա միանգամից լցրել է բեմն ու հանդիսասրահը իր շենշոդ ներկայությամբ: Անուհետև նա արդեն կենտրոնական դեմք է մինչև խաղի ավարտը: Որպես սիրո հավերժության համանվագ է հնչել հուրշիդ-Ֆաթիմե առաջին զուգերգը, որտեղ Ռոզալին ի հայտ է բերել խոր հուղականություն, անմիջականություն: Նա նույնպիսի ապրումներով է երգել Հորհոր աղայի և իր առաջին հանդիպման տեսարանում, հուրշիդի մարդկանց միջավայրում, իսկ երկրորդ գործողությունում, որը տեղի է ունենում հուրշիդի պալատի շքեղորեն կահավորված դահլիճներում, նա փոխել է տրամադրությունը, դրամատիկական նկատելի շեշտ դնելով կատարման մեջ. այստեղ է, որ խոր ապրումներով ներկայացրել է Արևելքի ստրկացված կնոջ հոգեվիճակը, անկախ այն փաստից, որ գտնվել է սիրածի պալատում, շրջապատված է եղել նաժիշտներով ու աղախիներով և զիտակցել է, որ այդ հարստությունը իրենն է: Երգել է անկաշկանդ, բնական, հմայել հանդիսականին գրավիչ ձայնով, զուսպ, բայց խոսուն շարժումներով, ժլատ դիմախաղով:

Մյուս աչքի ընկնող կերպարը եղել է Պենկլյան-Հորհոր աղան: Նա հարազատորեն ներկայացրել է թուրք գյուղացուն, լավ իմանալով այդ խավի կենցաղը, հոգեբանությունը: Խաղի ընթացքում ամենևին չի դբաղվել իր առաջ բերելիք տպավորությամբ. հանդիսականները լիաթոք ծիծաղել են, իսկ ինքը դուրս չի եկել կերպարից, չի նկատել դահլիճը: Կարողացել է երկար ընկերներ խաղալ անխոս, դիմախաղով արտահայտել հոգեվիճակը: Այդպես է խաղացել նա հուրշիդի հարուստ միջավայրը ընկնելու տեսարանում. շրջապատի մարդիկ փորձել են ծաղրել իր միամտությունը, տգիտությունը, իսկ ինքը, շփոթված այդ բոլորից, զննել է տարօրինակ այդ վայրը, իր վերաբերմունքն արտահայտելով բացառապես դիմախաղով ու շարժումներով: Ու երբ հնչել է նրա «Ես այսպիսի մարդկանց աղջիկ կտամ...» հոխորտալից վճիռը, դահլիճը դա ընդունել է որպես մարտահրավեր հարուստ դասակարգի

¹¹ «Կավոոշ», 1910, հոկտեմբերի 28:

մարդկանց: Լինելով խմբորդի զաջիոն արվեստի մեծ վարպետ, սրամիտ կատակներ, խոսքեր շաղ տվող, հաճախ հեռացել է տեքստից, հարստացրել արտահայտման հնարավորությունը: «Լեբլեբիջիում» նրա դերակատարման ամենափայլուն հատվածը եղել է երրորդ գործողության այն տեսարանը, որտեղ Հորհոր աղան խուրշիդի պալատի վրա գիշերային հարձակման է նախապատրաստում լեբլեբիջիներին և իրագործում է այդ հարձակումը:

Պենկլյանը նույնպիսի հաջողությամբ չի խաղացել եվրոպական թարգմանական օպերետներում: Դրանց թե՛ երաժշտությունն էր անծանոթ իրեն, թե՛ կերպարների ազդային հատկանիշները, կենցաղային առանձնահատկությունները: Փայլել է Մոլիերի կատակերգությունների հիման վրա դրված գավեշտներում, բայց խուսափել է նույն Մոլիերի կատակերգություններից կամ լեկոկի ու Օֆենբախի օպերետներից, իսկ Կալմանի «Սիլվա» օպերետում, որը ներկայացվել է միայն հայերեն, ինքր ստանձնել է անհամեմատ երկրորդական դեր: Այնուամենայնիվ, ժամանակակիցները ի դեմս նրա տեսել են մեծատաղանդ մի արվեստագետի: «Զուրկ ամեն տեսակ կրթությունից,— գրում է Վ. Փափազյանը,— անրնդունակ՝ նույնիսկ իր անունը գրելու, անխնամ, քնձոտ երևույթով, յուզոտ ֆեսով ու հնամաշ զգեստներով այդ փոքրիկ, աննկատելի մարդը մի մեծ դերասան էր, հազվագյուտ թատերական մի տաղանդ, որով իրավացիորեն կհպարտանար ամեն մի թատրոն... Պենկլյանը նախ և առաջ դերասան էր և այն էլ ինչպիսի՜ն: Նրա անձնավորումները, ծայր աստիճան ինքնուրույն իրենց կոնցեպցիայով և արտահայտության ձևերով, անհնարին էր ընդունված որևէ կատեգորիայի ենթարկել. նրան էր այդ արվեստը և նրա հետ էլ գնաց: Նրա բոլոր անձնավորումների մեջ ամենաաչքառուն Հորհոր աղան էր, և արդարացի էր, որ ժողովուրդը նրան թաղեց լեպլեպիճիի զգեստով և նրա արվեստի էմբլեման՝ մադր կրծին: Այնքան էր նա նույնացել իր ստեղծած օպերետի հետ, այն աստիճան այդ դործը նրան էր բառի ամենալայն առումով, որ նրա օրնալով, գնաց և արվեստի այդ ճյուղը»¹²:

Պենկլյանի գործունեության հետագա տարեգրության մասին քիչ ասելիք ունենք: Քաջալերված իր գտած հաջողությունից, նա որոշել էր 1911 թ. ամռանը դուրս գալ ընդարձակ շրջագայության՝ դեպի Եվրոպա, նպատակ ունենալով Զուխաջյանի օպերետները ցույց տալ Փարիզում ու Լոնդոնում: Իր հետ վերցնելով խմբի հիմնական ուժերից մի քանիսին, նաև մի քանի պարուհի, մեկնում է Փարիզ: Թե որքան է մնացել այնտեղ, ինչ ելույթներ է ունեցել, ոչինչ չգիտենք. փաստ է, որ ոչ մի օպերետ չի բեմադրել: Այնտեղից անցել է Լոնդոն: Արևմտահայ թատրոնի պատմաբաններից մի քանիսը, խոսելով Պենկլյանի եվրոպական այս շրջագայության մասին, գրել են, թե իբր նա Փարիզի ու Լոնդոնի նման կենտրոններում հանդես է եկել օպերետային ներկայացումներով և բարձր գնահատվել: Փաստերը հակառակն են ցույց տալիս: Ինչպես ասացինք, նա Փարիզում առհասարակ որևէ օպերետ չի բեմադրել, իսկ Լոնդոնում բեմադրել է «Լեբլեբիջին», բայց ձախողվել է: Նախքան ներկայացումը՝ անգլիացի մի դիրիժոր փորձել է դերասանների ձայնը, կատարողական հնարավորությունները մասնավորապես Ռոզալիի, գնահատել է, բայց խորհուրդ չի տվել օպերետը ցուցադրել: Ռո-

12 Վ. Փափազյան, Հետադարձ հայացք, հատ. 1, Երևան, 1956, էջ 449:

ղալին համառել է. Պենկլյանը տեղի է տվել, կատարել է ահագին ծախս և ներկայացրել է Չուիաջյանի գործը: Անցել է անհաջող: Արևմտանկրոնական դասական օպերետների նույնքան դասական կատարումները տեսնող լոնդոնցիները չեն ծափահարել ոչ Ռոզալիին, ոչ Պենկլյանին: «Բոլորս կուգաքինք,— գրում է խմբի ուժերից Ե. Թուլայանն իր հուշերում,— հակառակ պարային աֆիշներուն, լրագրական ծանուցմանց և լուսեղեն ռեկլամներուն»¹³:

1911 թ. հոկտեմբեր ամսին խումբը վերադարձել է Պոլիս, կատարելապես քայքայված, կազմալուծված: Չկարողանալով արագորեն վերակառուցվել, Պենկլյանը շրջագայում է Թուրքիայի մի շարք քաղաքներում (Ջմյուռնիա, Ադաբադար, Ռեդոստո, Պարտիզակ և այլն), ամենուր ներկայացնելով «Լերլերիջին»: Այս շրջագայությունից հետո վերադառնում է Պոլիս մի ժամանակաշրջանում, երբ քաղաքական իրադարձությունները փոխել էին սահմանադրության առաջին շրջանի ռոմանտիկ մթնոլորտը, իսկ թատերական արվեստը ապրում էր լծացման պրոցես: Անդրադառնալով այդ օրերի թատերական կյանքին, Հ. Ճ. Սիրունին գրել է. «Պենկլյանի օպերեթի խումբը ամենեն աչքառու նորությունն էր այս ամսության մեջ, և իր բոլոր թերություններով միասին՝ գոնե երկու երեք օպերեթներ տվավ — «Էնպլեպիճին», «Քեոսե քեհյան» և «Քլերեթի գինվորությունը», որոնք սակայն անբավական էին շարժում մը հատկանշելու համար»¹⁴:

Վրա է հասնում 1912 թ. Բալկանյան պատերազմը: Միառժամանակ կանգ է առնում մշակութային կյանքը առհասարակ. ոչ միայն չեն գործում տեղական թատերախմբերը, այլև դադարում են եվրոպական խմբերի այցելությունները, որոնք այնքան հաճախադեպ էին դարձել 1909—1911 թթ.: Պենկլյանի խումբն իր գոյությունը քարշ է տալիս թևին զավեշտներով, առանց լուրջ ծրագրերի ու նոր բեմադրությունների մասին մտածելու: Վտանգի տակ է ընկնում Ռոզալին: Այն օրերին, երբ բուլղարական բանակը հասել էր Պոլսի դռներին, մայրաքաղաքում հակաբուլղարական, առհասարակ հակաքրիստոնեական այնպիսի ատելություն էր մոլեգնում, որ բուլղարները նույնիսկ խուսափում էին փողոց դուրս գալ, ուր մնաց բեմ բարձրանալ: Իսկ Ռոզալին բուլղարուհի էր և բուլղարահպատակ: Գտնում են միջոցը՝ գեթ Թուրքիայում մնալու համար Ռոզալին հաջորդարարվում է Պենկլյանի օրինավոր կինը, գրվում տիկին Պենկլյան, հետևաբար համարվում է թուրքահպատակ:

Պենկլյանի թատերախումբը հաջող մի թատերաշրջան էլ բոլորում է 1913—1914 թթ.: Այս խաղաշրջանի համար բնութագրական է խաղացանկի եվրոպական մասի ընդլայնումը: Արևելյան կենցաղն ու բարքերը արտացոլող օպերետներն ու զավեշտները ցուցադրվել են թուրքերեն, իսկ եվրոպական օպերետները («Սիլվա», «Քլերեթ» և այլն)՝ հայերեն: Թե ինչ մակարդակի ցուցադրություններ են եղել դրանք՝ դժվար է ասել: Կան փաստեր, որ հաջողություն է գտել «Սիլվան». Պենկլյանը այս օպերետի ներկայացման համար շատ ջանքեր է գործադրել. հրավիրել է իտալացի դիրիժոր, որը մարդն է խմբին, օգնել դերաբաշխմանը, մեծ ծախսեր է կատարել նկարչական ձևավորման, բեմական ղեկավարվորման համար: Հայերեն թերթերն էլ թեև

¹³ Ե. Չարենցի անվան դրականության և արվեստի թանգարան, Ե. Բուլայանի ֆոնդ:

¹⁴ «Ադատամարտ», 1912, թիվ 794:

զուսպ, բայց արդեն ավելի շատ են անդրադարձել խմբի ներկայացումներին, քաջալերել մանավանդ հայերեն բեմադրություններին շատ տեղ տուլով:

Հայկական թատերախմբերի մեջ Պենկլյանի խումբը միակն էր, որ գոյությունը պահպանեց նաև պատերազմի տարիներին, անշուշտ ներկայացումներ տալով բացառապես թուրքերեն: Այդ տարիներին էլ Չուխաջյանը չի իջել նրա բեմից, հաճախ շաբաթը 3—4 անգամ կրկնվել է «Լեբլեբիջին»¹⁵. «Լեպլեպիճի»¹⁶ն, տնտեսափելի Լեպլեպիճին,— գրում է Ն. Թուլայանը,— միշտ թարմ ու նոր, որը շարունակ մեղ օգնության կը հասներ, երբ խաղալիք պիես չունենայինք: ...Ժողովուրդը կուզար թատրոն՝ իր ցավերը և հուսահատությունը խեղդելու համար Չուխաճյանի զվարթ երաժշտության զովացուցիչ ծովուն մեջ, կը խաղայինք հինգշաբթի, շաբաթ, կիրակի, մյուս օրերը ձգելով կինոյի սիրահարներուն»¹⁵:

1917 թ. հազվադեպ, 1918 թ. ավելի հաճախադեպ հանդիպում ենք Պենկլյանի հայտարարություններին տեղական թերթերում, իսկ հետպատերազմյան հնգամյակը այդ թատերախմբի անփառունակ անկման շրջանն է:

Կանգ առնենք այդ անկումը պայմանավորող երևույթներից մի քանիսի վրա և ոչ թե այն հարցերի, թե ինչ ներկայացումներ է տվել խումբը, ինչպես են դրանք գնահատվել մամուլում, մանավանդ որ ժամանակի թերթերը ժլատ տեղեկություններ են տալիս:

Առաջին փաստը, որ ուշադրություն է գրավում, մտավորականության մեծ մասի անտարբերությունն էր օպերետային մի խմբի նկատմամբ, որն այնքան վճռական դեր էր կատարել երաժշտական արվեստի զարգացման, այդ արվեստը տարբեր ժողովուրդների հոգևոր մերձեցմանը ծառայեցնելու գործում: Թերթերը, ամսագրերը, որոնք հաճախ անդրադառնում էին անգամ սիրողական խմբերի ներկայացումներին, լռություն են պահել նրա նկատմամբ: Հանդիսականը անսքող արհամարհանք էր ցուցաբերում մի թատերախմբի նկատմամբ, որն այնքան սիրված էր շատերի կողմից: Մեծ եղեռնը բոլորի հիշողության մեջ էր:

Մյուս կողմից թատերախումբը կորցրել էր իր հմայքը նաև բեմարվեստով: Պատերազմի թոհ ու բոհի մեջ մաշված, ջլատված, ծվեն-ծվեն եղած մի խումբ էր, որ կաղն ի կաղ հասել էր այդ տարիները և այլևս իր մեջ ուժ ու եռանդ չէր գտնում շարունակելու ճանապարհը նոր լիցքավորումով: Խմբի հիմնական ուժերից մի քանիսը հեռացել էին կամ զոհ դարձել եղեռնին, ողջ մնացածները ցրվել էին տարբեր երկրներ: Նրանց փոխարինել էին սիրող, անվարժ ուժեր, մեծ մասամբ երիտասարդներ: Թատերախմբի կենտրոնական դերերը հիմա էլ Պենկլյանն ու Ռոզալին էին, միմյանցով հիացող, միմյանցից ուժ ստացող, իրենց արվեստին ինչ-որ նոր երանգ տրված՝ կապված քաղաքական ծանր մթնոլորտի հետ:

Մեծ փոփոխություններ էր կրել խաղացանկը: Չուխաջյանը իր տեղն ուներ անշուշտ, բայց գերակշռող էր արագորեն թխված օպերետը, որը հանդիսականին գրավում էր առաջին հերթին արևելյան ժողովրդական երգերով, էժանագին սրախոսություններով, որոնցում դերասանը հաճախ իջնում էր փողոցային կատակաբանության աստիճանին: Հիմա Պենկլյանը ի վիճակի էլ չէր սանձել այդ խոտորումները: Հանդիսականի մեծ մա-

15 ԳԱԹ, Ն. Թուլայանի ֆոնդ:

որ արվեստից զաղափար չունեն, դրամատուրգները դարձյալ այդ հանդիսականի ճաշակին հարմարվող մարդիկ էին: Վերջապես՝ նվազախումբն էլ փոքրացվել, հարմարվել էր արևելյան ժողովրդական երաժշտության՝ ուտ, սազ, դուդուկ և այլն: Խմբի խաղացանկում տեղ գտած օպերետների ու վոդեկիլների անուններն ինքնին վկայում են, թե այն որքան էր ըջել և մոտեցել «օրթաօյունուի» արվեստին: Ահա՝ «Խոհարարապետ Թոսուն աղա», «Օյնաք Վիկտորին», «Ախ սա կնիկս», «Բախտագուշակը», «Հյումմեթ աղա» և այլն: Այս բոլորից հետո հասկանալի է, թե ինչու և ինչպես հայ, այնպես էլ եվրոպացի մտավորականությունը հեռու է մնացել այդ թատրոնից, և մամուլն էլ պահել է լռություն:

Հաշվի առնելով հայ հանդիսականի անտարբերությունը դեպի իր թատրոնը, Պենկլյանը փորձել է «վերակառուցվել»: Չի հրաժարվել թուրքական խաղացանկից, քանի որ խումբը պահողը թուրքախոս տարրն էր, բայց մասամբ թեքվել է դեպի հայկական, խաղացանկի մեջ տեղ տալով Հ. Պարոնյանի «Պաղտասար աղբար», Ե. Օտյանի և Միք. Կյուրճյանի «Չարշըլը Արթին աղա», Մուրիերի «Դոն Ժուան» կատակերգություններին: Նա մի սուրիշ քայլ էլ է կատարել. ցուցադրել է նաև ոչ օպերետային զավեշտներ, անգամ մեկոդրամաներ, ինչպես «Արյան բիծ», «Թշվառներ», «Փարիզի հնավաճառը» և այլն, որոնք ոչ մի հետաքրքրություն չեն առաջացրել, թեև բոլորն էլ տրվել են հայերեն: Էլի Չուխաջյանն է փրկել նրան: Շարունակ ցուցադրվել է «Լեբլեբիջի Հորհոր աղա» օպերետը, ավելի հազվադեպ՝ «Արիֆի խարդախությունը» և «Քեոսե քեհյան»: Բեմադրությունները ավելի ճոխ դարձնելու համար Պենկլյանը մեծ ուշադրություն է դարձրել բեմական ձևավորումներին: Չուխաջյանի օպերետների համար պատրաստել է տվել ճոխ դեկորներ, արևելյան վառ կենցաղը ցուցադրող զգեստներ, զարդեր, իրեր: Առհասարակ շատ խալտաբղետ է եղել խմբի ցուցադրած արվեստը. պիեսները արնելյան և արևմտյան բարբերի խառնուրդ, երաժշտությունը՝ նույնը, լեզուն՝ մերթ թուրքերեն, մերթ՝ հայերեն, կատարողները՝ հայեր, թուրքեր, բուլղարներ, ռուսներ: Ներկայացվել է որևէ զավեշտ. ընդմիջմանը հանդես են եկել կամ Ռոզալին՝ իր «Հայաստան», «Ո՛հ, ինչ անուշ» երգերով, և կամ փողային նվաղախումբը՝ «Բամ փորոտան», «Ջելթունցիներ» և այլ քայլերգերով:

Պենկլյանի թատերախմբի անկման պատճառներից մեկն էլ տարբեր խմբերի մրցմանը չդիմանալն էր. այդ նույն ժամանակամիջոցում Պոլսում գործում էր Ենուրաբյան ամուսինների Կովկասահայ դրամա-օպերետային խումբը՝ շատ ավելի մշակված խաղացանկով, կատարողական անհամեմատ բարձր հնարավորություններով: Հայերի մեծ մասը հաճույքով դիտում էր նրա ներկայացումները:

Զինադադարից հետո թուրքերն էլ ստեղծել էին օպերետային խմբեր, որոնք անշուշտ Պենկլյանի հանդիսականների մի մասը պիտի զրավեին իրենց կողմը: Դրանցից Ջեմալ Սահիրի խումբը ներկայացրել է ոչ միայն թուրքական կյանքի ցուցադրող տեղական օպերետներ ու զավեշտներ, այլև՝ վիեննական օպերետներ, ինչպես «Չարդաշի թագուհին» («Սիլվա»), «Ուրախ այրի», «Մասքոթ» և այլն: Թուրքական այդ խմբերի բոլոր դերասանուհիներն ու երգչուհիները բացառապես հայուհիներ էին, քանի որ թուրք կինը դեռևս չէր համարձակվում բեմ դուրս գալ, իսկ փորձ անողներն էլ են-

թարկվում էին խավարամոլ տարրերի հալածանքին: Օրինակ, վերևում հիշատակված թուրքական խմբի պրիմադոննան Մնակյանի խմբի աչքի ընկնող ուժերից տիկին Նվարդն էր, որի արվեստը հաճախ են գնահատել թերթերը: Այսպես պիտի շարունակվեր ևս մեկ երկու տարի, մինչև այն օրը, երբ «Խրքուհիներն ալ իրենց շարսաֆները նետելով՝ բեմ բարձրացան և անակընկալ մը եղավ մեզի, հրե տեսանք թե քողերու և շարսաֆներու ետին յարդեն կազմված շնորհալի տաղանդներ պահված էին»¹⁶:

1922 թ. Պենկլյանը հաղվադեսյ ներկայացումներ է տվել, իսկ հաջորդ տարի վախճանվել է: Կատարվել է փառավոր հուղարկավորություն, որին մասնակցել են տարբեր ազգություն պատկանող հարյուրավոր մտավորականներ, արհեստավորներ, մանր առևտրականներ, այլ խոսքով՝ իրեն երկրպագող խավի մարդիկ, որոնք միշտ սիրել էին այդ պարզ ու ազնիվ մարդուն, սիրելի թե՛ բեմում և թե՛, մանավանդ, կյանքում, նրա «Քել Պենկլյան» անվան կողքին ավելացնելով «մեր Արշակը» փառաբշական մակդիրը: Դազադի վրա դրվել են Հորհոր աղայի զգեստները և համբավավոր մաղը, որն օգտագործել էր նա երեսուն տարվա ընթացքում ավելի քան հազար անգամ՝ Հորհոր աղա խաղալիս: Սիմվոլիկ մի պատկեր է եղել, կարծես հասկացնելու համար, թե Արշակ Պենկլյանով թաղվում էր Հորհոր աղան, քանի որ թաղվում էր այդ կերպարի կախարդական մարմնավորողը, մի դերակատարում, որի մասին Վ. Փափազյանը գրել է. «Չեմ վարանում ասել, որ կուզենայի իմ դերերից որևէ մեկում լինել այնպես, ինչպիսին նա էր «Լեպլեպիճիում»¹⁷: Դազադի ետևից՝ սևեր հագած, երեսին մի թափանցիկ քող գցած, դանդաղ քայլել է Պենկլյանի կյանքի առեղծվածային ընկերուհին՝ Ռոզալին: Նա այդ օրը թաղել է իր պաշտպանին, սիրեցյալ ամուսնուն, իր սրտի խորքում կրելով զգացումներ, որոնք, ինչպես պարծյալ Փափազյանն է վկայում, անթարգմանելի են:

Մեր թատերագրություն մեջ արտահայտված է այն կարծիքը, թե Պենկլյանի մահից հետո Ռոզալին այլևս բեմ չի բարձրացել: Պատասխանը տալիս է Ռոզալին. «Օ՜հ, Պենկլյանը, կատարյալ հայր մը եղած էր ինձի և ես դայն շատ կը սիրեի. այնպես որ մահվրենն ետքը երկար ատեն չկրցա բեմ ելլել՝ առանց ջղային նոպաներու ենթարկվելու: Իր մահվան անկողնին մեջ ինձի հանձնարարած էր այլևս բեմ չելլել, բայց ինչպե՞ս կարելի էր... կյանքը շատ դժվար, ամեն բան սուղ, և հետո՝ ես շատ կը սիրեմ գործս և կրնամ ու կուզեմ աշխատիլ: Ամուսնուս մահը զիս շատ հուզեց, երբեք չպիտի կրնամ մոռնալ թե ինչ թանկագին հայր մը և ամուսին մը եղած էր ան ինձի համար»¹⁸:

Այս խոստովանությունը կատարված է Արշակ Պենկլյանի մահվանից մեկ տարի անց: Հաջորդ տարվանից, այսինքն 1925 թ. սեպտեմբեր Ռոզալին այլևս չերևաց Պոլսի մայթերի վրա: «Ռոզալին,— գրում է Վ. Փափազյանը,— հեռացավ թատրոնից՝ անհայտ ճանապարհներով և ոչ ոք չիմացավ՝ թե ուր և ինչ հորիվոններում հանգավ նրա աստղը»¹⁹:

¹⁶ Նույն տեղում:

¹⁷ Վ. Փափազյան, Սրտիս պարտքը, էջ 151:

¹⁸ «Կալոռի տարեցույցը», 1925, էջ 162—168:

¹⁹ Վ. Փափազյան, Հետադարձ հայացք: հատ. I, էջ 451:

ОПЕРЕТОЧНЫЙ ТЕАТР АРШАКА ПЕНКЛЯНА

(К 100-летию армянского театра оперетты)

Доктор искусствоведения Г. Х. СТЕПАНЯН

(Р е з ю м е)

Армянский опереточный театр прошел три периода развития: а) период С. Пенкляна и Т. Чухаджяна (1890—1900), б) период деятельности труппы Аршака Пенкляна (1900—1923) и в) советский период. Из этих периодов широко исследованы первый и третий, которым посвящены многие статьи, даже отдельные труды. До сих пор почти не изучен период деятельности опереточного театра Аршака Пенкляна (1876—1923).

В статье на основании имеющихся фактов даны история 20-летней деятельности вышеуказанной труппы, оценка исполнительского искусства двух основных фигур этой труппы—А. Пенкляна и Розали Пенклян в армянской и иностранной печати, одновременно показана роль, которую сыграла эта труппа в популяризации музыкального наследия Т. Чухаджяна, особенно его оперетты «Леблебеджи ор-ор ага».