

## АЛЕКСАНДР СПЕНДИАРЯН В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ

РАФФИ ХАРАДЖАНЫАН\* (Латвия, Рига)

**Для цитирования:** Хараджанян, Раффи. «Александр Спендиарян в контексте современности». *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2022): 45-55. DOI:10.54503/2579-2830-2022.1(7)-45

В материале ставится цель привлечь внимание к ряду стереотипов, касающихся творчества А.А. Спендиаряна и его личности. Да, безусловно, это великий армянский классик, основоположник армянской симфонической музыки. Но имеются и иные пласты в творчестве Спендиаряна, во многом обусловленные образом его жизни, а также присущим данному художнику особым творческим отношением к различным музыкальным культурам, интересом к чертам их своеобразия и способам воплощения. Об этом нельзя забывать.

Не следует недооценивать и роль либреттиста оперы «Алмаст» С. Парнок в создании произведения, к которому Спендиарян шел годами. Это была неординарная личность, поэт, а также пианистка. Работала со Спендиаряном в течение четырех лет. Особого внимания заслуживает круг общения Спендиаряна, в который входили крупные творческие личности того времени, равно как и сам его превосходный дом на Екатерининской улице 3, который стал своего рода центром музыкальной культуры Ялты.

**Ключевые слова:** Александр Спендиарян, стереотипы, «Три пальмы», С. Парнок, опера «Алмаст», либреттист, Ялта.

### Вступление

Не преуменьшая достижения и важность годами проводимой работы соответствующих специалистов, хочу привлечь внимание к ряду стереотипов, касающихся творчества А.А. Спендиаряна и его личности. Не секрет, что само время накладывает отпечаток на наше восприятие явлений и, одновременно, приоткрывает и некие новые их стороны. Полагаю, что и в данном случае настало время пересмотреть – переосмыслить какие-то моменты и по возможности отойти от устоявшихся трафаретов. Спендиарян повсеместно признан одним из самобытных и выдающихся армянских композиторов, который был основоположником армянского симфонизма, о чем говорится, прежде всего, естественно, в Армении – с закономерным чувством гордости. Как в свое время отметил А.И. Хачатурян, Спендиарян «открыл пути для развития национальной симфонической музыки в самом глубоком ее понимании. И это явилось настоящей революцией. Сразу был поднят «потолок» армянской музыки, другими стали ее масштабы» [2, с. 215].

### Изложение основного материала исследования

Сказанное автором «Гаянэ» и «Спартак» абсолютно верно. Но достаточно ли довольствоваться лишь указанным определением и ставить на этом точку?

---

\* Председатель Ассоциации национальных культурных обществ Латвии им. И. Козакевич, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный артист Латвии, член Союза композиторов Латвии, член Латвийской Национальной комиссии UNESCO, r.haradzanjans@gmail.com, статья представлена 01.02.2022, рецензирована 22.03.2022, принята к публикации 20.05.2022.

Ведь тем самым затеняются еще два, по крайней мере, важных и плодотворных пласта спендиаровского творчества, умаляется их значение. Имеется в виду крымско-татарский и русский пласт, творческий вклад мастера в соответствующие сферы музыкального искусства.

Озвучив эту мысль, не могу не сказать о возникающих параллелях с творчеством некоторых его преемников, творивших в иной временной отрезок, позже, но также оставивших заметный след в искусстве. Можно сказать, что они унаследовали от Спендиаряна традицию обогащения музыкального языка через погружение в особенности творческого мышления иных народов, расширение таким образом собственного звукового пространства, своего рода заимствование ряда особенностей.

Среди них следует назвать имена нескольких известных композиторов: Алана Ованесса, Сергея Баласаняна, а также Гранта Григоряна и Лориса Чкнаворяна. А при более широком взгляде – кинорежиссеров Сергея Параджанова – без созданного им в 1966-м году фильма «Тени забытых предков» немислимо украинское кино – и автора фильмов «Майрик» и «Улица Паради, дом 588» (оба датируются 1991 годом) французского мастера армянских корней Анри Вернея, писателя Уильяма Сарояна и талантливой камерной певицы Зары Долухановой.

Современник Спендиаряна, самобытный писатель-символист «серебряного века» и художник-график Алексей Ремизов (1877-1957) (личность иных творческих устремлений, но также национально четко ориентированная в творчестве) в вышедшей из-под его пера повести «Учитель музыки» уверяет, что «в каждом человеке не один человек, а много разных людей». В интервью с писательницей Н. Кодрянской (1901-1983), говоря о характере такой многоликости, он восклицал: «Да ведь они все между собой перекликаются!».

Каким образом Ремизовым, равно как и Спендиаряном, в целом достигалось «внутреннее единство этих «ликов» или их перекличка»? У Александра Афанасьевича более всего, пожалуй, за счет неубывающего интереса к фольклорному началу музыки, красочности звучания, воспевания предметов, попавших в его поле зрения, особой продуманности целого.

Пласты в творчестве Спендиаряна во многом обусловлены образом его жизни, а также присущими художнику творческой чуткостью и небезразличием к различным музыкальным культурам, интересом к чертам их своеобразия. А далее на первый план выходит поиск способов воплощения подмеченных-выявленных особенностей в собственном творчестве.

За пределами Армении Спендиаряна-Спендиарова, порой эдаким «крупным штрихом» и без особых оговорок, причисляют к «русским ориенталистам». Скорее всего, по некоей инерции. Имеет ли право на существование этот «ярлык»? В определенной степени да, что обуславливается особой распространенностью спендиаровских «Трех пальм». Хотя, например, к той же на редкость выразительной мелодекламации (1910) на слова А.П. Чехова «Мы отдохнем» (Монолог Сони из пьесы «Дядя Ваня»), как и к ряду романсов на стихи русских

поэтов, такая «наклейка» неприложима. Если рассматривать Спендиаряна как симфониста – а наиболее высокие его «взлеты» связаны именно с оркестром (приплюсуем сюда и развернутую оперу «Алмаст») – то, как уже было нами отмечено, очевидны три разнонациональных «блока». Один с определенной скидкой на условность может быть назван «русско-ориенталистским», ибо в основе его весьма крупная программная картинно-выразительная, пронизанная романтическим мироощущением, философичная симфоническая поэма по лермонтовской поэме «Три пальмы». Она создана в 1905 году, исполнена в том же году Преображенским оркестром в Ялте в двух бенефисных концертах, которыми дирижировал А. Фридман (об этом не всегда точно пишут), а в зале Дворянского собрания Петербурга под управлением автора она прозвучала 2 марта 1906 г.; издана в Лейпциге в 1907-м. Заслуживает внимания мнение, что композитор в «Трех пальмах» использовал возможность «высказаться» на «тему насилия и поправленного доверия», в частности, если обратим внимание на год написания сочинения. Подобные мысли встречаем и в монографии профессора Г.Г. Тигранова. Ведь время создания поэмы (1905) совпадает с вооруженным разгоном мирного шествия в Санкт-Петербурге, которое вошло в историю как «Кровавое воскресенье». В открытом письме, опубликованном в газете «Русь» 4-го апреля 1905 г., Спендиарян смело высказался в защиту своего учителя (занимался у него, как и И.Ф. Стравинский, частным образом), профессора Н.А. Римского-Корсакова, поддержавшего протест студентов, возмущенных массовым насилием, и уволенного из-за этого из Петербургской консерватории.

«Три пальмы», наряду с иными достойными внимания опусами русских авторов, в 1908-м году удостоились учрежденной лесопромышленником и издателем М.И. Беляевым «Глинкинской премии»<sup>1</sup>. Симфоническая поэма, по утверждению автора, звучала почти во всех столицах западноевропейских государств. Характерно, что как и первая тетрадь «Крымских эскизов», «Три пальмы» во втором десятилетии прошлого столетия прозвучали во время летних сезонов на Рижском взморье – дирижировал известный финский маэстро Георг Шнеефогт. Особое внимание к сочинению привлекла «феерическая», по словам свидетелей, постановка (1913) Михаила Фокина, в которой выступала известная балерина берлинской труппы Анна Павлова (1913). Для этой постановки Александр Афанасьевич специально написал пролог<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Глинкинскую премию Спендиарян получал еще дважды: за легенду для контральта и оркестра – «Бэда-проповедник» в 1910-м г. и за мелодекламацию на слова А.П. Чехова «Мы отдохнем» (Монолог Сони из пьесы «Дядя Ваня») в 1912 г., что не только поддерживало материально, но и вселяло в него уверенность в верность избранного пути.

<sup>2</sup> 3 и 4 января 1913 г. в Берлине с успехом прошли первые представления фокинского балета «Семь дочерей горного короля» на основе спендиаровских «Трех пальм». Для этого спектакля композитор специально добавил музыку пролога. Спустя полвека, в 1964 г., в Ереванском театре оперы и балета им. А. Спендиаряна Е. Чанга (Латвия) поставил балет «Три пальмы». Либретто его же (дирижировал Я. Восканян, декорации – Минаса Аветисяна).

В «творческом портфеле» мастера важное место занимают партитуры, в которых симфоническое развитие получила крымско-татарская музыка, ее фольклорные образцы. Спендиарян стал первопроходцем в данной сфере, явив нам неувядающие по красоте образцы подхода к этнической музыке (в том числе и в области вокала). В его филигранно отделанных сочинениях нет какой-либо «зряшности», многословия. Если говорить о двух тетрадах «Крымских эскизов» (1903; 1912), то надо отметить их инструментальную «взвешенность», отсутствие перегруженности. А что касается массивности оркестрового состава, то композитор избегал этого, руководствуясь принципом самоограничения. В его оркестровых опусах обычно заняты струнные и деревянные духовые, звучание которых «подкрашивается» небольшими ударными, в том числе – народного происхождения (дайра, доол). Заодно вспомним, что Спендиаров не чурался записывать в особую тетрадь фольклорные напевы, наигрыши, звучащие на площадях и улицах с уст певцов – любителей. Или сыгранные-спетые во время каких-то приемов. А бывало, что и приглашал народных исполнителей помузичивать у себя дома, где также фиксировал на нотных листах услышанное. То есть, материал для будущих опусов брал из самой жизни (разумеется, затем следовали отбор и шлифовка). И здесь также возникает параллель. Его старший брат Леонид, геолог, собирал коллекцию из местных минералов и окаменелостей, а затем тщательно систематизировал найденное. И здесь, пожалуй, не будет излишним привести и пронизательное высказывание национально чрезвычайно определенного петербургского автора второй половины XX столетия Валерия Гаврилина: «Народная интонация не панацея. Она не избавляет от творческой импотенции» [3, с. 210]. Еще один штрих: характерно, что Спендиаровым нередко используется обозначение «Плясовая», а не «Танец»... Видимо, в первом сокрыто нечто более захватывающее, пылкое. Вернемся, однако, к нашим предыдущим размышлениям. Так как же быть с тенденцией складывания «на одну полочку» всего художественного «багажа» Спендиарова? Не получается ведь.... Полагаем, что было бы вернее называть его основоположником армянской симфонической музыки, ярким и неординарным представителем петербургской композиторской школы, который по-своему воплотил в своем творчестве темы Востока. Воплотил, опираясь на методы симфонического развития фольклорного материала нескольких народов. Прежде всего – родного, армянского (в скобках напомним, что Спендиаров умело отбирал и изучал особенности национальной музыки татар, русских, украинцев, евреев и т.д.). Разумеется, предлагаемый здесь вариант (формулировка) не претендует на «неприкосновенность», может быть изменен, дополнен и т.п.

Напомним и то, что видный симфонист второй половины XX столетия Авет Тертерян (1929-1994) в ряде своих симфоний использовал издавна существующие народные инструменты Востока не только как этническую краску, но и в

качестве неких символов<sup>3</sup>. Не исключено, что этот, ломавший привычные представления о жанре художник, в некоторой степени, учитывал спендиаровский оркестровый опыт, факт использования народных инструментов в симфонических партитурах – дойра, доол, караванные бубенцы, с которыми, конечно, был знаком.

Нельзя не отдать должное многолетним усилиям Института искусств Академии наук Армении и ереванского Дома-музея А.А. Спендиаряна в деле пропаганды творчества классика-юбиляра. Чего стоит лишь сам факт оцифровки всех 11 томов его Полного собрания сочинений (ПСС), изданных по решению руководства республики в течение 1943-1971 гг. Но не будем закрывать глаза и на то, что в настоящее время (в этом можно увидеть отражение исторических событий 30-летней давности) самобытную и романтическую музыку Спендиаряна, как, собственно говоря, и ряда иных авторов республик бывшего СССР, знают и исполняют в меньшей степени, чем она того заслуживает. Еще 25 лет назад некий музыковед в достаточно известном российском издании (<https://www.kommersant.ru/doc/244186>), даже не упомянув «Крымских эскизов», выдал такой вот пассаж, претендующий на обобщение: «Наша современность бесцеремонно обходится со временем, и музыка Спендиарова ей безразлична».

Ведая о подобного типа точке зрения, естественно, нам следует искать пути противостояния ей. Не только процитированному выше мнению, но и соответствующим воззрениям вообще.

Поэтому радует, что широко проводятся юбилейные мероприятия в Армении, что состоялись камерные концерты в Вене, Лондоне, Санкт-Петербурге, Тбилиси... 5-го декабря специально подготовленная нестандартная программа была показана в Риге. Но симфоническая музыка в юбилейный год за пределами Армении, насколько нам известно, к сожалению, все же не звучала.

Позволю себе внести конкретные предложения на этот счет. Нет сомнений в желательности более активного подключения к подобным вопросам посольств РА за рубежом (тут же замечу, что имеется отличный пример – деятельность посла РА Тиграна Мкртчяна в странах Балтии; ныне он – на дипломатической работе в Греции).

Полагаю, весьма правомерно учреждение ежегодной премии за художественно активную и высокопрофессиональную интерпретацию и пропаганду симфонического (именно симфонического!) творчества Спендиаряна вне Армении. Скорее всего, эту задачу возможно будет решить с помощью подключения меценатов из Спюрка.

---

<sup>3</sup> В Третьей симфонии использовал зурну и два дудука. В Пятой – кяманчу, где она играет важную роль, в Седьмой – ударный инструмент дап.

На мой взгляд, есть необходимость взаимовыгодного и тесного сотрудничества с наиболее солидными интернет-библиотеками<sup>4</sup>. На данном этапе сочинения армянского классика представлены в них скупо.

Время показало, что налицо некоторая степень недооценки творческой деятельности либреттиста оперы «Алмаст» – Софьи Парнок (1885-1933), да и самой ее неординарной в самых разных смыслах личности. Поэзию Парнок высоко ценили знаковые фигуры «серебряного века»: Марина Цветаева, Максимилиан Волошин. Сборники ее стихов в последние годы были переизданы. А на доме в Таганроге, где появилась на свет Парнок, в 2012 г. была установлена мемориальная доска.

С редкой преданностью делу, по подстрочнику написанной в 1902 г. туманяновской поэмы «Взятие Тмкаберда» («Թմկաբերդի անկումը»), она на протяжении четырех лет самоотверженно работала над либретто оперы «Алмаст». Подчеркнем: трудилась, не будучи рядовым ремесленником, а самостоятельной творческой фигурой. К тому же Парнок являлась профессиональной пианисткой, которая училась в Женевской консерватории. Это был редкостный и плодотворный союз творческих личностей.

Факт, что поэтесса оказалась (или находилась) в Судаче именно в указанный период, можно расценивать как своего рода счастливый случай, везение, как «перст судьбы». Хорошо ориентируясь в музыке как таковой, Парнок стремилась по возможности максимально гармонично и точно увязать либретто с музыкой. И тут важно вспомнить, что поэтесса работала с поэмой, а не с пьесой. Соответственно, сочинение это ей – как и композитору – требовалось адаптировать к сценической версии, то есть интерпретировать поэтический материал, подходить неформально. И Парнок делала это как поэт и, одновременно, как музыкант, учитывающий особенности исполнения в театре.

В пользу Парнок скажем, что предложенная ею трактовка в «шекспировском» духе содействовала «долгожительству» оперы. Вынесение на первый план психологической драмы Алмаст – властолюбивой и хитроумной красавицы, которая в поисках своего места под солнцем встала на путь предательства и поплатилась за это жизнью, интриговало публику по-особому. По-особому заиграли темы искушения и измены, противоречивости чувств и их противоборства... Примечательны строки из письма Парнок Спендиарову (датировано 9 марта 1919 г.): «...зайдите ко мне и захватите с собой цветные карандаши. Давайте поставим ударения во втором акте «Алмаст» у меня... Хочу поделиться с Вами некоторыми соображениями относительно того, как во втором акте в музыке сделать диалог Алмаст и Гаянэ на хоре девушек так, чтобы это было не в ущерб музыке хора и в то же время слышно было бы каждое слово диалога» [1, с.

---

<sup>4</sup> В частности, с популярным на постсоветском пространстве «Нотным архивом Бориса Тараканова» <https://notes.tarakanov.net/katalog/> и западными интернет-ресурсами: нотные библиотеки [musicaneo.com](http://musicaneo.com) или [imslp.org](http://imslp.org).

200]. Нельзя не усмотреть здесь ярко выраженное творческое отношение либреттистки к делу. Спендиаров писал ей 16-го января 1922-го г.: «...временами сильно чувствовалась необходимость посоветоваться с Вами, думаю, что такая необходимость при сочинении музыкальной картины и 4-го акта будет давать себя чувствовать еще сильнее. Как жаль, что не удалось закончить оперу при Вас...» [1, с. 201].

Впечатляют и письменные рекомендации, «наводки» либреттистки ко второй арии Алмаст. Тут прослеживается и ее фантазия и, одновременно, дана конкретная «настройка»: «Здесь музыка должна использовать всю свою изобретательную силу, отнюдь не чураясь даже мишурного блеска...» [1, с. 205].

А сколь о многом говорят строки из московского письма Парнок (8.10.1927 г.), адресованного Александру Афанасьевичу: «Судьба сблизила нас в очень трудное и страшное время и свела на несколько лет творческой работы... продолжаю, как и прежде, думать, что «Алмаст» – это исключительный и очень интересный образец сотворчества музыканта и поэта... Помните, как мы с Вами мечтали об этой постановке. Вы собирались вызвать меня к репетициям в Тифлисе... это наше с Вами общее дело, и я хочу быть осведомленной не «по слухам», а из первоисточника...» [1, с. 206].

Сохранился текст выступления Парнок, в котором она – знаменательный факт! – уже после кончины Спендиаряна, в 1929 году, представила и отстаивала «Алмаст» перед ответственными лицами филиала Большого театра в Москве. На этой сцене затем и состоялось сценическое рождение оперы (1930). Пройти мимо ее замечаний нельзя, ибо в них можно найти ключ к интерпретации оперы: «Сюжет этот (туманяновский) соблазнил Спендиарова возможностью развернуть богатую разнохарактерную музыкальную ткань двух Востоков: Востока персидского и Востока армянского, что он и сделал, со свойственным ему мастерством, в опере «Алмаст» [1, с. 208]. Насколько ясно в этом сообщении прочерчен замысел композитора! Зная дело изнутри, высоко оценивая само произведение, Парнок, без тени смущения, говорит и о том, что произведение «представляет собой редкий в оперной литературе пример единства словесного и музыкального текста» [1, с. 209].

Да, действительно, Парнок не особо заинтересовал-привлек ожидаемый некоторыми исследователями – в том числе и современными – путь сближения с операми Глинки, Бородина. Она, как отмечалось, пошла по пути «шекспиризации»: на первый план выступили яркие страсти. Подобные проявления нередко заметны и ныне, причем, в самых различных странах, что придает парноковской интерпретации поэмы Туманяна актуальность и общечеловеческое звучание.

На мой взгляд, взаимопонимание и сотворчество С. Парнок с А.А. Спендиаряном столь очевидно и плодотворно, что поэтесса заслуживает увековечения ее памяти – установления хотя бы мини-бюста, выполненного руками армянских скульпторов. Где и когда бюст найдет свою «нишу» – это уже вопрос будущего.

И еще: иной раз чрезмерно подчеркиваются некоторые психоэмоциональные характеристики личности Спендиаряна: рассеянность, отрешенность от мира сего, робость в общении и т.п. Возникает вопрос: а не отражали ли отмеченные черты его особую деликатность, высокую степень интеллигентности? Не были ли они следствием глубокого погружения в собственные художественные замыслы, в их всестороннее осмысление?

Далеко не ординарная история любви композитора к Варваре Леонидовне, женитьба на ней, вдове брата, и связанные с этим поступки – вплоть до перехода ради решения формальностей в лютеранскую веру (с вынужденной зубрежкой соответствующих молитв на немецком языке) и затем длившееся практически два десятилетия отлучение от Армянской Апостольской церкви, сопровождаемое настойчивыми, почти 20-летними обращениями Спендиаряна, поиском путей официального возвращения в ее лоно, в итоге увенчавшиеся успехом. Разве все это не говорит о многом?

Да и последние четыре года его жизни, проведенные в Армении (первый год – в ереванском Конде, в бытовых условиях, мало соответствующих композиторской работе). Разве они не свидетельствуют о редчайшей стойкости Спендиаряна, о его целеустремленности, стремлении и умении воплощать идеи, замыслы. Ведь именно в этот период он переживал новый художественный взлет: наряду с созданием «Эриванских этюдов» в целом была доведена до конца опера «Алмаст». А огромная масса музыкально-общественных начинаний, включая исполнение Третьей симфонии Бетховена в Гюмри местными музыкальными силами!

Более соответствующим истине представляется видение Спендиаряна А.И. Хачатуряном, лично знавшим Александра Афанасьевича: «Небольшого роста, в очках, умные глаза, обаятельная улыбка, выразительное лицо. Человек удивительно простой в общении с людьми, немного стеснительный, всегда внимательный к собеседнику, предельно ясный в суждениях, стремлениях, действиях» [2, с. 214].

Г.Г. Тигранов еще полвека назад отмечал: «Существует мнение, что жизнь Спендиарова ...протекала в общем ровно и гладко. ...это мнение порождено как большой скромностью Спендиарова, так и недостаточной изученностью его содержательной жизни, полностью отданной служению искусству» [4, с. 62].

Круг общения Спендиаряна с деятелями искусства того времени очень широк и поражает маститостью личностей. Понятно, что такие контакты позитивно воздействовали на творческую мысль композитора, на широту его кругозора. Притягивающим «магнитом» во всем этом, безусловно, были личные качества самого Александра Афанасьевича, его обаяние и интеллигентность, способность к нахождению общего языка с разными индивидуальностями, как и, разумеется, незаурядный музыкальный талант. Но, полагаем, что определенную роль играли и превосходные (скорее, роскошные) бытовые условия, в которых в Крыму проживала семья Спендиарянов.



Об очевидном житейском благополучии А. Спендиаряна в советский период предпочитали не особо распространяться. Настало время снять завесу с этой стороны жизни композитора, четче проартикулировать отмеченное обстоятельство. О многом свидетельствует тот факт, что принадлежащий ему «Дом с кариатидами», как его называли ялтинцы, определенное время являлся резиденцией королевы Сербской Натальи (Обренович) (1859-1941).

Ставший своего рода Центром культуры приморского города, дом Спендиаряна был перекуплен отцом композитора у купца Валериана Пукалова, был перестроен, тщательно отделан профессионалами-реставраторами и преподнесен в дар новобрачным в 1901 году, которые прожили в нем до 1916 года. А затем, продав имение московскому купцу Лазарю Борю, семья перебралась в дом в Судаче, который называли дачей. Для творческой работы композитору был отведен флигель, в котором мастер мог уединяться. О флигеле он не забывал, даже переехав на постоянное жительство в Армению. А ялтинский дом на Екатерининской ул. 3, возведенный по проекту архитектора Г. Шрайбера в 1881-1885 гг., позже перестроенный архитектором Н.П. Красновым (1864-1939), справедливо причислялся к лучшим постройкам популярного курорта. Как ни печально, но в годы Второй мировой войны строение заметно пострадало. Однако и по сей день, несмотря на коммерческий характер пристройки шестиэтажного здания, дом Спендиаряна продолжает определять облик улицы, на которой расположен.

В гостях у композитора в его крымском особняке бывали писатели А. Чехов, М. Горький, А. Цатурян, драматург С. Найдёнов, композиторы А. Глазунов (он даже сочинил здесь «Фантазию на финские темы» и оркестровал Первый фортепианный концерт, музицировал со Спендиаряном в 4 руки), С. Рахманинов, А. Аренский, Н. Амири, Ф. Блуменфельд, А. Ребиков, Н. Черепнин, А. Гречанинов, Ц. Кюи, певцы Ф. Шаляпин, Е. Збруева, Е. Мравина, художники Г. Мясоедов и В. Суреньянц, скульптор С. Меркуров и многие другие.

Завершая статью, отметим, что нелишне было бы исследовать эту грань творческой биографии Спендиаряна – общение с этими, безусловно, неординарными личностями, деятелями культуры и искусства.

### Заключение

Таким образом, А.А. Спендиарян является основоположником армянской симфонической музыки. Однако имеются и иные пласты в творчестве композитора, во многом обусловленные образом его жизни, а также присущим данному художнику особым творческим отношением к различным музыкальным культурам, интересом к чертам их своеобразия и способам воплощения.

Особого внимания заслуживает также круг общения Спендиаряна, в который входили крупные творческие личности того времени.

## Литература

1. Александр Спендиаров. Статьи и исследования. Ереван, изд.-во АН Арм. ССР, 1973.
2. Арам Хачатурян. Статьи и воспоминания. Москва, «Советский композитор», 1980.
3. Гаврилин В. О музыке и не только... Записи разных лет. Санкт-Петербург, «Композитор», 2003.
4. Тигранов Г. Александр Афанасьевич Спендиаров. Москва, «Музыка», 1971.

## References

1. Aleksandr Spendiarov. Stat'i i issledovaniia. Erevan, izd.-vo AN Arm. SSR, 1973.
2. Aram Khachaturjan. Stat'i i vospominaniia. Moskva, «Sovetskij kompozitor», 1980.
3. Gavrilin V. O muzyke i ne tol'ko... Zapisi raznyh let. Sankt-Peterburg, «Kompozitor», 2003.
4. Tigranov G. Aleksandr Afanas'evich Spendiarov. Moskva, «Muzyka», 1971.

## ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆԸ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ

ՐԱՖՖԻ ԽԱՐԱԶԱՆՅԱՆ\* (Լատվիա, Ռիգա)

**Հղման համար.** Խարաջանյան, Րաֆֆի: «Ալեքսանդր Սպենդիարյանը արդիականության համատեքստում»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2022): 45-55. DOI:10.54503/2579-2830-2022.1(7)-45

Հոդվածի նպատակն է ուշադրություն հրավիրել Ա.Ա. Սպենդիարյան անհատականությանը և նրա արվեստին առնչվող մի շարք կարծրատիպերի վրա: Այո, անկասկած, նա հայ մեծ դասական է, հայկական սիմֆոնիկ երաժշտության հիմնադիրը: Սակայն Սպենդիարյանի ստեղծագործության մեջ կան նաև այլ շերտեր. դրանք հիմնականում պայմանավորված են արվեստագետի կենսակերպով, ինչպես նաև տարբեր երաժշտական մշակույթների հանդեպ նրան ներհատուկ ստեղծագործական վերաբերմունքով, դրանց ինքնատիպ առանձնահատկությունների և մարմնավորման ձևերի նկատմամբ հետաքրքրությամբ: Սա չպետք է անտեսել:

Ջերբազնահատենք նաև «Ալմաստ» օպերայի լիբրետոյի հեղինակ Ս. Պարնոկի դերը երկի ստեղծման գործում: Նա արտասովոր անհատականություն էր, բանաստեղծ, նաև դաշնակահար: Սպենդիարյանի հետ աշխատել է չորս տարի: Առանձնահատուկ ուշադրության է արժանի Սպենդիարյանի շփման շրջանակը. նրանք ժամանակի ստեղծագործական խոշոր դեմքերն էին: Իսկ նրա հիասքանչ տունը Եկատերինյան փողոցում (3) դարձավ Յալթայի երաժշտական մշակույթի յուրահատուկ կենտրոն:

\* Ի. Կոզակևիչի անվան Լատվիայի ազգային մշակութային ընկերությունների ասոցիացիայի նախագահ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, Լատվիայի վաստակավոր արտիստ, Լատվիայի կոմպոզիտորների միության անդամ, ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի Լատվիայի ազգային հանձնաժողովի անդամ, r.haradzanjans@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 01.02.2022, գրախոսելու օրը՝ 22.03.2022, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

**Քանալի բառեր՝** Ալեքսանդր Սպենդիարյան, կարծրատիպեր, «Երեք արմավենի», Ս. Պարնոկ, «Ալմաստ» օպերա, լիբրետոյի հեղինակ, Յալթա:

## ALEXANDER SPENDIARYAN IN THE CONTEXT OF MODERNITY

RAFFI KHARAJANYAN\* (Latvia, Riga)

**For citation:** Kharajanyan, Raffi. "Alexander Spendiaryan in the Context of Modernity", *Journal of Art Studies*, N 1 (2022): 45-55. DOI:10.54503/2579-2830-2022.1(7)-45

The purpose of the material is to draw attention to a number of stereotypes regarding the work of A.A. Spendiaryan and his personality. Indeed, he is, undoubtedly, a great Armenian classic, the founder of the armenian symphonic music. However, there are other layers in the oeuvre of Spendiaryan, largely due to the way of his life, as well as the special creative attitude inherent in this artist to various musical cultures, interest in the features of their originality and ways of embodiment. This must not be forgotten.

The role of S. Parnok – the librettist of the opera "Almast" in the creation of the composition, whom Spendiaryan had been visiting for years, should not be underestimated. She was an extraordinary personality, a poet, and also a pianist. She worked with Spendiaryan for four years. Spendiaryan's social circle, which included major creative personalities of that time, deserves special attention, as well as his excellent house at N 3, Ekaterininskaya Street, which became a kind of center of Yalta's musical culture.

**Key words:** Alexander Spendiaryan, stereotypes, "Three Palms", S. Parnok, "Almast" opera, librettist, Yalta.

---

\* Chairman of the Association of National Cultural Societies of Latvia after I. Kozakevich, Honored Artist of Latvia, Member of the Composers Union of Latvia, member of the Latvian National Commission for UNESCO, Doctor of Sciences (Arts), Professor, r.haradzanjans@gmail.com. The article was submitted on 01.02.2022, reviewed on 22.03.2022, accepted for publication on 20.05.2022.