

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆ
(Ծննդյան 100-ամյակի առթիվ)

Գ. Շ. ԴՅՈՂԱԿՅԱՆ

Ալեքսանդր Սպենդիարյանը հայ երաժշտության ամենանվիրական անուններից է: Կոմիտասի հետ մեկտեղ նա համարվում է մեր դասական երաժշտության հիմնադիրներից մեկը:

Կոմպոզիտորի արվեստը լայն ճանաչում էր վայելում արդեն իսկ նրա կենդանության օրոք: Գլադունովը Սպենդիարյանին անվանում էր «մեր ժամանակի ամենաականավոր կոմպոզիտորներից մեկը»: Նա գրում էր, որ Սպենդիարյանով «հիանում էին թե՛ միմսկի-Կորսակովը, թե՛ Լյադովը»: Նրա երկերը հնչում էին եվրոպական մայրաքաղաքների ամենահռչակավոր համերգասրահներում: Նա երիցս արժանացել է Ռուսաստանի բարձրագույն երաժշտական պարգևին՝ Գլինկայի անվան մրցանակի: Դա եղակի դեպք էր այն ժամանակվա ռուս իրականության համար:

Սպենդիարյանի ժառանգությունը ամփոփում է տարբեր ժանրեր. օպերային, սիմֆոնիկ, վոկալ, կամերա-գործիքային, խմբերգային: Յուրաքանչյուր ժանրում նա թողել է վառ, նշանակալից ստեղծագործություններ, որոնցից շատերը դարձել են հայ ազգային երաժշտարվեստի զարգացման հիմք: Հատկապես մեծ է նրա վաստակը սիմֆոնիկ երաժշտության և օպերայի մարդերում: Նրա նվաճումները այս ժանրերում մի ամբողջ դարաշրջան են կազմել հայ երաժշտության պատմության մեջ:

Ալեքսանդր Սպենդիարյանը ծնվել է 1871 թ. նոյեմբերի 1-ին: Կյանքի ուղին ձգվել է արտաքուստ բարեհաջող, հարթ, առանց խիստ ցնցումների: Ծնվել է լավ ապահովված ընտանիքում: Մանկուց նրա մեջ խրախուսել են հակումը դեպի արվեստը: Հատկանշական է, որ նրա մանկական դեղարվեստական փորձերը գրավել են տան մտերիմ բարեկամ, նշանավոր նկարիչ Հովհ. Այվազովսկու ուշադրությունը: Նա հրապուրվել է գրականությամբ, գրել ոտանավորներ, կրքոտ սիրել երաժշտությունը:

Ծնողները, որ ձգտում էին տղային տալ հնարավորին չափ լավ կրթություն, ուղարկում են նրան Մոսկվայի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետ, որը նա ավարտում է 1896 թ.: Սպենդիարյանի ավագ եղբոր՝ Բաղմուխոստում ինժեներ-երկրաբանի ոգրերգական մահից հետո, ընտանիքի հոգատարությունը, բնակահարար, կենտրոնանում է կրտսեր Սպենդիարյանի՝ Ալեքսանդրի վրա: Ստեղծվում են բոլոր պայմանները երաժշտական լուրջ կրթություն ստանալու համար: Չորս տարի (1896—1900 թթ.) Ալեքսանդրը ուսանում

է ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի՝ այն ժամանակվա խոշորագույն ռուս կոմպոզիտորի և կոմպոզիցիայի (կամ, ինչպես ասում էին, «ազատ ստեղծագործություն») գծով ամենահեղինակավոր մանկավարժի մոտ:

Ուսումն ավարտելուց հետո Սպենդիարյանը հաստատվում է Ղրիմում և գլխովին տրվում ստեղծագործությանը: Երբեմն միայն, իր երկերի կատարման կամ հրատարակման առիթով, նա մեկնում է Պետերբուրգ, Մոսկվա կամ արտասահման:

Ղրիմում ապրած տարիներին նա ծանոթանում և կապ է հաստատում ռուսական մշակույթի խոշորագույն ներկայացուցիչների՝ Ջեխովի, Գորկու, Ռեպինի, Շալյապինի, Ռախմանինովի հետ: Երկար տարիներ նրա մտերիմ բարեկամներն են եղել Ռիմսկի-Կորսակովը, Գլազունովը, Լյադովը, Արենսկին, Իրեչանինովը, Ջերեպինը, Ֆ. Բլյումենֆելդը և ուրիշ ռուս երաժիշտներ:

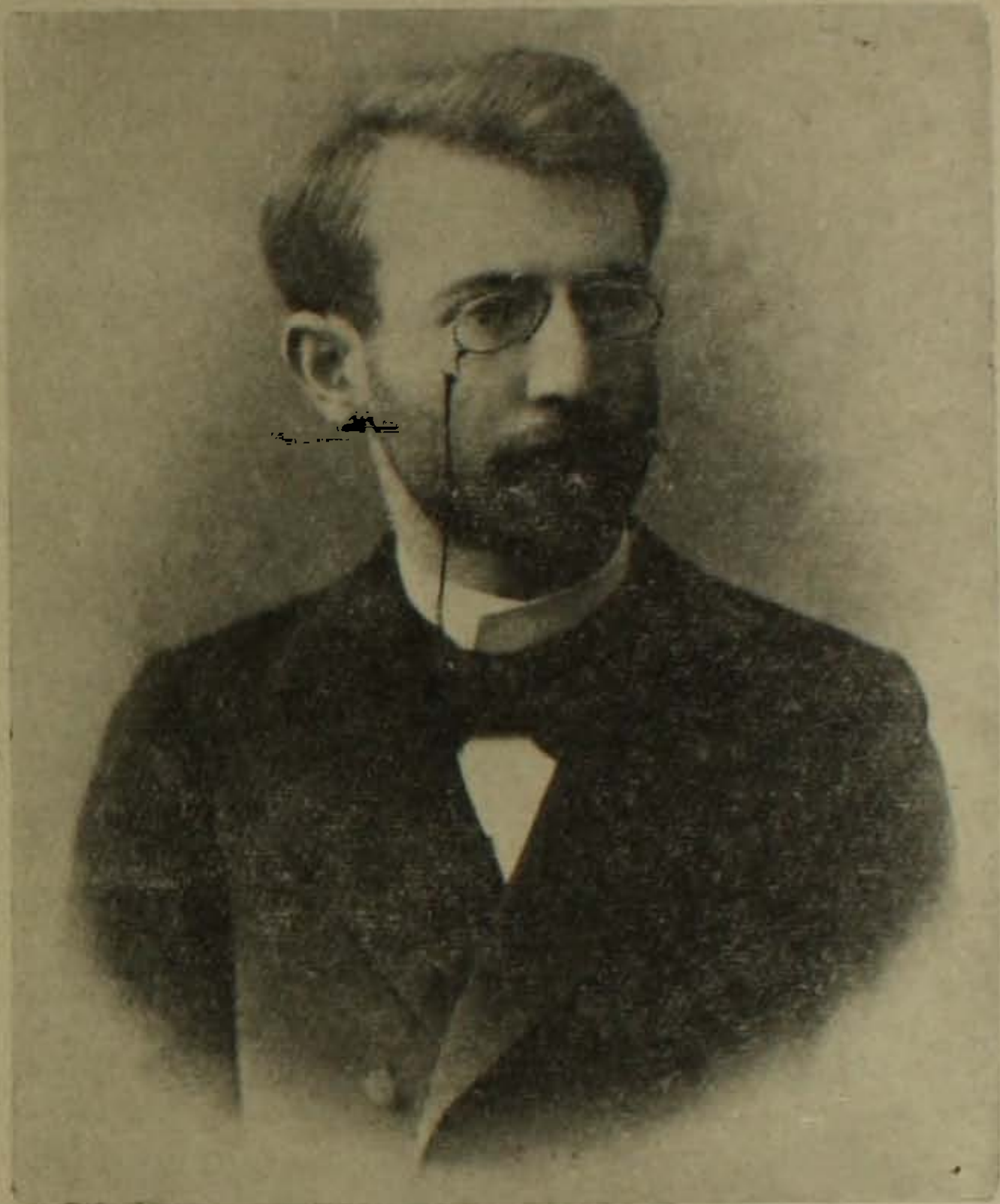
Ռուս մշակույթի հետ Սպենդիարյանի ունեցած կապերը գերաճել են կոմպոզիտորի անձնական կենսագրության շրջանակները և դարձել ռուս և հայ ժողովուրդների պատմական բարեկամության ամենագեղեցիկ մարմնացումներից մեկը:

Ռիմսկի-Կորսակովի մոտ ուսանելու ընթացքում Սպենդիարյանը ոչ միայն ծանրակշիռ պրոֆեսիոնալ դպրոց է անցնում, այլև շատ բան է յուրացնում՝ իր հռչակավոր ուսուցչի գեղադրական պլատֆորմից՝ հասարակության կյանքում արվեստի բարձր դեղագիտական դերի ընդունում, ռեալիստական ճշմարտացիության, երաժշտական կերպարների կոնկրետության ձգտում, սեր ժողովրդական երաժշտության նկատմամբ, հակում դեպի ժողովրդա-կենցաղային սյուժեները, ժանրային պատկերները, դեպի գործիքային երաժշտության ծրագրայնությունը, սինթետիկ ժանրերի լայն կիրառում և այլն:

Նշելով այս անժխտելի փաստը, պետք է նկատի ունենալ հետևյալ կարևոր հանգամանքները:

Վերահիշյալ սկզբունքները հատուկ էին «Հզոր խմբակի» ուղղության գեղադրություններ, որը ծնվել էր 1860-ական թթ. հասարակական վերելքի շրջանում: XIX դարի վերջերին և XX դարի սկզբներին այս սկզբունքները դրվեցին կոմպոզիտորների նոր սերնդի ստեղծագործության հիմքում, կոմպոզիտորներ, որոնք իրենց համարում էին «խմբակի» ավանդույթների շարունակողը: Սրանց մեջ ամենակրեկի դեմքերն էին Գլազունովը, Լյադովը, Լյապունովը: Սակայն այս կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ «խմբակայինների» գեղադրական սկզբունքները էական փոփոխություններ կրեցին: Կորավ մարտական, հարձակողական ոգին, որ շունչ էր տալիս «Հզոր խմբակի» գեղագիտական պլատֆորմին, իջնում էր դադափարական կոնցեպցիաների մակարդակը, կոնցեպցիաներ, որոնք երբեմն ընդունում էին, պրոֆ. Ա. Սաֆևի խոսքերով ասած՝ «խաբուսիկ ծանրակշիռ» բնույթի: Տեղի էր ունենում ստեղծագործական դպրոցների ակադեմիականացում: Այս միտումները բնորոշ էին Սպենդիարյանի մերձավորագույն երաժշտական շրջապատին, ռուսական երաժշտական արվեստի այն հոսանքին, որի հունով ընթանում էր և նրա ստեղծագործությունը: Օվ դրանք, անտարակույս, իրենց արտահայտությունն են դրել Սպենդիարյանի ստեղծագործության վաղ շրջանի գեղագիտական հայացքներում:

Բացի վերահիշյալից, Սպենդիարյանի գեղագիտական հայացքների մեջ, որոնք ձևավորվել են «խմբակի» գեղադրության հիման վրա, նկատվում են



և սեփական յուրահատուկ դժերը՝ պայմանավորված կոմպոզիտորի անձով, նրա կյանքի հանգամանքներով և ինչ-որ չափով XX դարի սկզբներին ծնված նոր արվեստի հովերով: Իսկ վերջին հաշվով, եթե ավելի լայն վերցնելու լինենք, բուն իրականության զարգացման բնորոշ միտումների թելադրանքով: Սակայն վերջիններս լուրջ կոհսկում են, երևան դալով շատ միջնորդված ձևով:

Ստեղծագործության վաղ շրջանում Սպենդիարյանն անդրադառնում է առավելապես այնպիսի կերպարների, որոնք մարմնավորում են մարդու ներաշխարհը, բնությունը, կենցաղային-ժանրային պատկերները: Հաճախ այդ կերպարները ներհյուսվում են, կազմում մի անբաժանելի ամբողջություն, ուր իշխում է քնարական, բանաստեղծականացած աշխարհընկալումը (ռոմանսների մեծ մասը, «Լրիմի էսքիզների» զույգ շարքը, «Երեք արմավենու» սկիզբը և այլն):

Ոչ թե էպոսը, ոչ թե պատմությունը կամ ժողովրդական առասպելաբանությունը, այլ հենց քնարականությունն է առաջատար տեղ դրավում Սպենդիարյանի վաղ ստեղծագործության մեջ (և այստեղ ի հայտ է գալիս կոմպոզիտորի գեղագիտական հայացքների տարբերությունը «Խմբակի» դեղագիտությունից): Սպենդիարյանի երաժշտության մարմնավորած քնարական վիճակ-

ների մեջ գերիշխում են մեղմ երազկոտ թախիժն ու հրճվալից զմայլանքի պոռթկումը: Այս վիճակները՝ երազկոտությունը, հայեցողականությունը և, մյուս կողմից, կրքոտ ոգեշնչվածությունն ու խանդավառությունը, տարբեր երանգներ ընդունած, միևնույն ստեղծագործության մեջ հաճախ փոխարինում են մեկը մյուսին: Կոնտրաստ կերպարների այսօրինակ հերթադաշտում, համադրումն ու հակադրումը Սպենդիարյանի շատ երկերի երաժշտական դարձացման տիպական գիծն է («Պարեղանակը», «Էլեգիական երգը», «Ղայթարման»՝ «Ղրիմի էսքիզներին» առաջին շարքից, «Այ վարդը», «Սպասում», «Օգիմանդիա» ռոմանսները և այլն):

Սպենդիարյանի լիրիկան կաշառում է իր անմիջականությամբ, արտահայտման անկեղծությամբ: Զգացվում է պատանեկան թարմություն և նույնիսկ աշխարհընկալման ինչ-որ միամտություն: Այդ լիրիկան արտահայտվում է ներդաշնակորեն կուռ, պլաստիկ, բարեհնչյուն երաժշտությամբ:

Սպենդիարյանական լիրիկայի մեջ շատ ուժեղ է ռոմանտիկ հոսանքը: Այբեմն նա չափազանց զրավիչ է, հատկապես այն մասերում, ուր քնարական զգացմունքը հանդես է գալիս բնության բանաստեղծական պատկերների ֆոնի վրա: Այսպիսի օրինակներ շատ կան վոկալ լիրիկայում, ուր բնականաբար հրամեցրվում է տիպիկ ռոմանտիկական լուսի տակ՝ գիշեր, լուսին, մռայլ ավերակներ («Այդպիսի գիշեր», «Ավերակներ Սուդակում»), կանչող ու գյուլող գետալիքների ձողփյուն («Ձկնորսն ու փերին»), անապատի տեսարաններ («Բեղաքարոյիչը»), անհասանելի, բարձր, գեղեցիկ լեռներ, ուր գեռ ոտք չի դր՝ մաքրը («Էդելվեյս» մեկոդեկլամացիա):

Բնության ներկայությունն զգացվում է նաև գործիքային երկերում, հատուկ դույն ու երանդ հաղորդելով քնարական և ժանրային պատկերումներին: Օգտագործելով ռոմանտիկական դպրոցի (Բերլիոզ, Լիստ) և հատկապես ռեյմբակի» նվաճումները կերպարային և դունագեղ հնչունադրության մարզում, Սպենդիարյանը «Ղրիմի էսքիզներում» առանձին թևեր, լակոնիկ նրբագծերով ստեղծում է մեղմ իրիկնային միջնադիր («Պարեղանակի» սկիզբը), ալիքների հանդարտ խաղի («Էլեգիական երգ»), անսահման հեռաստանի, բնությանը համակած անդորրի պատկերներ (ջութակների «Կրնդուն» ձայնառությունը բարձր ռեգիստրում, որի ֆոնի վրա հնչում է ֆագոտի մեղամաղձոտ եղանակը «Ղայթարմայում»): Էլ չենք ասում «Երեք արմավենու» զունագեղ պատկերավորության մասին:

Զգտումը գեպի բանաստեղծականը, իդեալականը, ռոմանտիկորեն վսեմը ստեղծագործության վաղ շրջանում կոմպոզիտորին երբեմն հասցնում էր այն սահմանին, որն անցնելով, նա ստեղծում էր կենսական ուժից, հողից զուրկ կերպարներ: Այստեղ ծնվում էին այն գործերը, որտեղ գեղեցկությունը արտաքին էր, իսկ ռոմանտիկան՝ զուտ վերացական («Հաֆիզից», «Ուրախացիր, օ՛ սիրտ-թռչնակ» և այլն):

Մարդու, բնության, կենցաղի գեղեցկության բանաստեղծական գովերգումը, աշխարհի ռոմանտիկորեն վերամբարձ ընկալումը անխուսափելի հակասության մեջ էին ռեալ իրականության անբարեկարգության հետ, մի վիճակ, որ XX դարի սկզբից զրսեռվում էր ավելի ու ավելի սուր և բացահայտ: Որքան էլ հովվերգական լինեի գրիմյան մեկնության անդորրը, այստեղ էլ հա-

ճախակի ու համառորեն հասնում էին վերահաս վիթխարի սոցիալական փոթորիկների նախաամպրոպային որոտները: «Երեք արմալենիով» Սպենդիարյանի ստեղծագործության մեջ մուտք է գործում ողբերգական թեման: Չարն ու բռնությունը կործանում են գեղեցիկը կյանքում. սա է այդ ստեղծագործության ղաղափարը, որ արտահայտվել է գեղարվեստական մեծ ուժով: Թեկուզ և ընդհանուր ձևով պետք է նշել այս ղաղափարի մարմնավորման որոշ առանձնահատկությունները: Գեղեցիկը կյանքում, ըստ էության, անպաշտպան է, նրան հեշտ է վնասել: Արմալենիների ճակատագրի և կործանման մոտիվը, որ հայտնվում է դեռևս երկի էքսպոզիցիայում, նշում է գեղեցիկի դատապարտվածությունը ղաթան իրականության հետ բախվելիս: Սակայն անիմաստ է և ինքը՝ չարը: Մարդիկ չարիք են գործում տկամա, կուպիտ ու վաղանցիկ պահանջմունքների, կրքերի թելադրանքով: Արմալենիները կտրելով և լուկ մեկ զիշեր տաքանալով, մարդիկ վնաս պատճառեցին ամենից առաջ հենց իրենց: Օաղիսը դարձավ անապատ, այնտեղ, ուր ծաղկում էր կյանքը, հաստատվեց մահը: Չարն այստեղ չի ներկայանում որպես այլանդակի, վանողի գեղարվեստական կատեգորիա (հիշենք քարավանի երաժշտական բնութագրությունը): Չարը ոչ թե ահեղ, անկասելի ուժ է, այլ, ավելի շուտ, ընդհակառակը՝ կյանքի օրենքներին, նրա վսեմ իմաստին խորթ, հակաբնական մի բան: Դրա համար էլ նա անցողիկ է: Ողբերգականի զգացումը ծնվում է արմալենիների ակամա և անիմաստ կործանման գիտակցությունից: Եվ այն, որ այդպես հեշտ, անհոգ եւ անմիտ կերպով (հենց այդ գծերն է բացահայտում քարավանի երաժշտական բնութագիրը) կարող է կոխոտվել կյանքում ամենալուսավորն ու մաքուրը, ծնում է ներքին բողոքի զգացում:

Գեղեցիկի, լուսավորի և ղաթան իրականության ողբերգական բախման թեման, անշուշտ, նորություն չէր ունեւ երաժշտական մշակույթի համար: Սպենդիարյանը, հավանորեն, ընկալել է դա Չայկովսկուց, թեպետ, ինչպես տեսնում ենք, բերել է նաև ինչ-որ նոր, սեփական բան: Նա չարի կերպարը զրկել է ահեղ, անհաղթ ուժի լուսապսակից, ուժ, որն ասես ղաթան իրականության օրենքների էության մարմնացումն էր: Սակայն Սպենդիարյանի կոնցեպցիայի մեջ թաքնված էր և մի էական հակասություն. եթե չարը անիմաստ է և, հետևաբար, հակաբնական, ապա էլ ինչու է գեղեցիկը, լուսավորը կործանման դատապարտված (դատապարտվածության մոտիվը, ինչպես նշվեց, կարևոր տեղ է գրավում «Երեք արմալենիով» երաժշտական դրամատուրգիայում):

Հետազայում այս թեման մեկ անգամ չէ, որ հանդես է գալիս Սպենդիարյանի ստեղծագործության մեջ: Մտորումները կյանքի մասին, իրականության փիլիսոփայական իմաստավորումը աստիճանաբար կենտրոնական տեղ են զբաղում կոմպոզիտորի ստեղծագործական հետաքրքրությունների մեջ: Կարևոր է ընդգծել, որ փիլիսոփայական պրոբլեմատիկան սկսում է անմիջականորեն ձուլվել ստեղծագործության գեղարվեստական հենքին: Փիլիսոփայական լիրիկան դառնում է Սպենդիարյանի վոկալ և վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործության հիմնական ժանրը:

Կոմպոզիտորը իր «Օգիմանդիա» ծավալուն ողմանսում կրկին անդրադառնում է չարի, բռնության կերպարներին: Անապատում ընկած է մի ժամանակ հղորագույն տիրակալի քանդակի մի բեկորը, որի վրա պահպանվել է մականորությունը: Ահեղ և հանդիսավոր հնչում է Օգիմանդիայի թեման. «Ես Օգիմանդիան եմ, արքան արքանների, հիշեք հավետ դուք իմ անմահ ու մեծ գոր-

ծերը, տերեր ամեն դարի, հողերի ու ջրերի»։ Սակայն անսահման գոռոզության ու սնափառության այս ապոթեոզը ընդամենը անապատում կորած խրդ-ճուկ մի հետք է։ Ժամանակը, դարերը իրենց խիստ դատաւճիռն են կտրդացել նվաճողին, որի ձանապարհը դեպի իշխանություն ծածկված է եղել դիակնևրով։ Սա լուկ անցողիկ կյանքի բարոզ չէ, սա չարի իսկական պսակազերծումն է, ոչ միայն նրա անհեթեթության, այլև անդորության հաստատումը։

Ծանոթ կերպարները հանդիպում են նաև բասի և նվագախմբի համար գրված «Բեղա-քարոզիչը» բալլադում, որը կոմպոզիտորը շատ էր սիրում։ Բալլադում, ինչպես և «Երեք արմավենիներում», ներկայանում են անպաշտպան գեղեցիկի (անօգնական կույր ծերուկ, որ օժտված է խոսքի հրաշալի ձիրքով), ակամա շարի (ուղեկից տղայի դաժան կատակը. նա ստիպում է ծերուկին բարոզել ամայի, անմարդ վայրում) կերպարները։ Բեղայի կրակոտ խոսքը մնում է անպատասխան։ Ծերունին զարմացած է ու տխուր։ Եվ ահա ինքը բնությունն է ասես պաշտպան կանգնում ոտնահարված արդարությանը՝ չորս կողմից թնդում է պատասխանի ահեղադոշ արձագանքը։ Բր բնությունը կրքոտ, պաթետիկ նվագախմբային եզրափակումը՝ բալլադի բարձրակետն ու նախորդող ողջ երաժշտակերպարային զարգացման յուրատիպ հանրագումարը, հենվում է որպես միշտ հաղթանակող արդարության փառաբանում։

Բուռն հավատը գեղեցիկ, երջանիկ ապագայի նկատմամբ կազմում է «Մենք կհանգստանանք» (ըստ Ա. Չեխովի) մեկոդեկլամացիայի բովանդակությունը։

Անսասան համոզվածությունը, որ լուսավորը կհաղթանակի, կենսահաստատ աշխարհընկալումը կոմպոզիտորի աշխարհայացքի, գեղագիտական ըսկըզբունքների կարևորագույն գիծն է, որը հատուկ ուժով դրսևորվում է Սպենդիարյանի ստեղծագործության մեջ 1900-ական թթ. սկզբներին։ Այս ժամանակ, ինչպես տեսնում ենք, արդեն հաղթահարվում է «Երեք արմավենի» կոնցեպցիայի հակասությունը՝ կապված գեղեցիկի, լուսավորի դատապարտվածության գաղափարի հետ։ Վերջին հաշվով հենց այս գիծն է, որ օգնել է իր արդիական գրությունը ու աշխարհընկալմամբ հեղափոխությունից ու նրա իդեալներից բավական հեռու կանգնած կոմպոզիտորին վճռական պահին կանգնելու ժողովրդի կողմը, օրգանապես նվիրվելու սովետական երաժշտական մշակույթի շինարարության գործին։

Փիլիսոփայական լիրիկային դիմելը, անշուշտ, կոմպոզիտորի ստեղծագործությունը բարձրացրեց մի նոր աստիճանի, դարձրեց այն ավելի խոր, ընդգրկուն, թևալետ, միաժամանակ, իր հետ բերեց դատողականության, վերացականության նշմարելի տարրեր։ Բանը լուկ այն չէր, որ փիլիսոփայական, բարոյա-էթիկական պրոբլեմատիկայի գեղարվեստական մարմնավորման մեջ էական տեղ էր զբաղեցնում սիմվոլիկական, այլաբանությունը, որոնք XX դարի ըսկըզբներին լայն տարածում էին ստացել համաշխարհային, այդ թվում նաև ռուսական արվեստում։ Սիմվոլիկ-այլաբանական կերպարները օգնում էին կոմպոզիտորին հասնելու նշանակալիության, գեղարվեստական բովանդակության առավել ընդհանրականության, ինչին նա բացահայտորեն ձգտում էր այն տարիներին։ Սակայն այստեղ կոմպոզիտորին դարանում էր իդեալական-վերացական ոլորտներ դնելու վտանգը, և այն աստիճան իդեալական ու վերացական, որ նրանց կապը կյանքի, իրականության հետ դառնում էր զուտ երև-

վրա: Այս վտանգից չկարողացավ խուսափել Սկրյաբինը, որի ուշ շրջանի երկերը կրում էին միստիկա-իդեալիստական կոնցեպցիաների երանգ: Չկարողացավ խուսափել և Տանեևը («Հիշեցնենք նրա վիթխարի կանտատը՝ «Ընթերցելով Սաղմոսագիրքը», որն այնպես էլ չի տեսնում ունկնդրի հետ՝ իր ավելորդ աբստրակտ-վերացական երաժշտակերպարային ոճաբանության հետևանքով): Գլավունովը ավելի ու ավելի էր հակվում դեպի ակադեմիզմը, որի շորացնող ներադրեցությունը կյանքի լավագույն տարիներին գրեթե ամբողջովին խափանեց նրա ստեղծագործական բեղմնավորությունը:

Նման վտանգ էր սպառնում նաև Սպենդիարյանի ստեղծագործությանը, և դա լրիվ կարող էր հանգեցնել լուրջ ստեղծագործական ճգնաժամի: Ինքն էլ հավանաբար, գիտակցում էր այդ, շարունակելով այն ունկնդրի կենսական ակունքի համառ որոնումները, որը նոր ուժ կներարկեր իր արվեստին, ավելի կոնկրետ ու անմիջականորեն կապելով իրեն բուն իրականության հետ:

Սպենդիարյանը գտավ այդ ակունքը: Դա նրա հարադատ ժողովրդի կյանքն էր, Հայաստանի ճակատագիրը: Հայրենիքի թեման ամբողջ ուժով հնչեց նրա «Այնտեղ, այնտեղ, դեպ վեհ այն դաշտը», «Առ Հայաստան» վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների մեջ, թեև նրանցում էլ է նշմարվում վերացական հանդիսավորության երանգը, իսկ բոցավառ հայրենասիրությունը տակավին չի ստացել իր կատարյալ գեղարվեստական մարմնավորումը, որովհետև ձևի աղգային որոշակիությունն այստեղ շատ մոտավոր է: Այս հակասությունը անհրաժեշտ էր հաղթահարել, նա պատանեկան խանդավառությամբ խորասուզվում է հայկական ժողովրդական երաժշտության՝ շատ կոզմերով իր համար նոր աշխարհ: Այդ աշխարհի լիիրավ տները լինելու ձգտումը դառնում է նրա հետագա ողջ ստեղծագործության ուղեցույց աստղը:

Սպենդիարյանի ստեղծագործության շրջադարձը, հասկանալի է, տեղի ունեցավ ոչ հանկարծ և ոչ միանգամից: Այդ շրջադարձը աստիճանաբար հասունանում էր նրա կյանքի նախորդ շրջանում: Դեռ պատանեկան տարիներից, ինչպես Սպենդիարյանին նվիրված աշխատություններում բավական հանգամանալից ցույց են տվել Գ. Տիգրանովը և Ա. Բարսամյանը, նա կենդանի հետաքրքրություն է հանդես բերում Հայաստանի, հայ ժողովրդի պատմության ու մշակույթի նկատմամբ, հետաքրքրություն, որն աճում է տարիների ընթացքում: Ընդլայնվում են նրա մտերմական և ստեղծագործական կապերը հայկական մշակույթի գործիչների հետ: Իր պատանեկան «Այ վարդ» ողբերգից հետո, որը լայն համբավ է ձեռք բերում, Սպենդիարյանը, թեպետ ոչ պարբերաբար, սկսում է դիմել հայկական թեմաների, ներշնչանք որոնում հայ բանաստեղծների մոտ:

Բայց և այնպես, ավգալիմ արվեստագետի իր ստեղծագործական առաքելությունը Սպենդիարյանը պարզորոշ սկսում է գիտակցել 1910-ական թթ. յլեսերին: Կարծում ենք այստեղ վճռական դեր են խաղացել 1915 թ. Արևմտյան Հայաստանում տեղի ունեցած ողբերգական իրադարձությունները: Հենց այս ժամանակ էր, որ Սպենդիարյանը ողջ սրտով զգաց իր հոգեհարազատությունը սեփական ժողովրդին, գիտակցեց աղգային արվեստագետի իր պարտքը: Պատահական չէ, որ արդեն 1916 թ. նա երկու անգամ գալիս է Թիֆլիս՝ արևելահայերի այն ժամանակվա խոշորագույն մշակութային կենտրոնը, և ամենասերտ մտերմական ու ստեղծագործական կապեր հաստատում հայ գրողների:

նկարիչների, երաժիշտների հետ: Հատուկ նշանակություն ունեցավ նրա բարեկամությունը Հ. Թումանյանի հետ: Պատահական չէ նաև այն, որ եթե նախորդ տարիներին օպերային լիբրետտոյի համար նյութ էր որոնում «արևելյան» թեմաների մեջ, ապա հետագայում նրա հետաքրքրությունները ուղղված հնմիայն ու միայն դեպի հայ գրականությունը: Սկսբում Սպենդիարյանը որոշում է օպերա գրել Հ. Թումանյանի «Փարվանա» լեգենդի հիման վրա, իսկ հետո վերջնականապես կանգ է առնում «Թմկաբերդի առումը» պոեմի վրա: «Ալմաստը» որպես հայկական ազգային օպերա գրելու վճիռն էլ, ահա, դառնում է աչդ տարիների նրա նվիրական ստեղծագործական մղումների տրամաբանական եզրավակումը:

Բայց հայտնի չէ, թե ինչ ընթացք կունենար կոմպոզիտորի հետագա ճակատագիրը և կկարողանա՞ր արդյոք նա իրականացնել իր մտահղացումները, եթե չիրականանար Հոկտեմբերյան մեծ հեղափոխությունը և սովետական կարգերը չհաղթանակեին Հայաստանում: Այս իրադարձությունները ունեցան ստեղծեցին Սպենդիարյանի ստեղծագործական նպատակների իրականացման համար: Հենց Սովետական Հայաստանում էր, որ վերջապես կարող էր իրականանալ նրա երազանքը՝ «...Հաստատվել Հայաստանի ապագա զլխավոր մշակութային կենտրոնում» և սեփական ստեղծագործությունը «տանել հարազատ Հայաստանին ճշմարտապես ծառայելու ուղիով»:

Արձագանքելով Սովետական Հայաստանի կառավարության հրավերին, Սպենդիարյանը 1924 թ. տեղափոխվում է Հայաստան, հիմնական բնակություն հաստատում այստեղ և անմիջապես նվիրվում հանրապետության երաժշտական կյանքին: Նա դառնում է ժողովրդական կրթության կոմիսարիատի երաժշտական բաժնի խորհրդի անդամ, ակտիվորեն մասնակցում գիտության և արվեստի ինստիտուտի, երաժշտական հրատարակչության, նոր կազմակերպված կոնսերվատորիայի աշխատանքներին: Նա մեծ դեր է խաղացել հանրապետության առաջին սիմֆոնիկ նվագախմբի կազմակերպման գործում: 1924 թ. դեկտեմբերի 10-ին նրա ղեկավարությամբ կայանում է սիմֆոնիկ նվագախմբի առաջին համերգը: Հետագա տարիներին ևս նա բազմիցս հանդես է գալիս այս նվագախմբի հետ: Ո՛չ ժամանակի դժվարությունները, ո՛չ անձնական անբարեկեցությունը, ո՛չ վատառողջությունը չէին կարող խանգարել նրա անդուլ, եռանդուն գործունեությանը: Դա իսկական սխրանք էր ի փառս հայրենի արվեստի, ի փառս ազատագրված Սովետական Հայաստանի:

Սպենդիարյանի գալուստը Հայաստան ավելի ամբողջացրեց նրա կապերը ազգային մշակութի հետ: Նա հնարավորություն ստացավ մանրակրկիտ ուսումնասիրելու Կոմիտասի արվեստը, որը նրա վրա վիթխարի տպավորություն գործեց: Նա հետաքրքրվում էր ժողովրդական երաժշտարվեստին: Ինչպես պատմում են ականատեսները, նրան հաճախ կարելի էր տեսնել փողոցներում ժողովրդական երաժշտին ուշադիր լսելիս և նշումներ կատարելիս:

«Սպենդիարյանի զեղեցիկ առաջարկով, — գրում է իր հիշողություններում Ավ. Իսահակյանը, — ծրագրվեց մի գործ, որ ավագ, չկենսագործվեց ճակատագրական դժբախտության պատճառով, և մնաց միայն հուշ, մի ցավագին հուշ: «Հայաստան» անունով մի տեթրալոգիա՝ այդ էր նրա հղացումը, մեր

կոնցենպցիան, ուր պիտի ներկայանար Հայաստանի և հայ ժողովրդի պատմութիւնը սկզբից մինչև այսօր»¹։

Ցավոք, կոմպոզիտորի երազներին վիճակված չէր իրականանալ։ 1928 թ. մայիսի սկզբին նա անսպասելի հիվանդացավ թոքերի բորբոքումով և մի քանի օր հետո՝ մայիսի 8-ին, մահացավ։

Կոմպոզիտորի վերջին ստեղծագործական տասնամյակը աչքի է ընկնում մեծ վերելքով։ Նրա բազմաթիվ ստեղծագործությունների մեջ առանձնանում են երկու գլուխ-գործոց՝ «Ալմաստ» օպերան և «Նրեանյան էտյուդները»՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար։

«Ալմաստ» օպերան նախ և առաջ ապշեցնում է իր բարձր գեղարվեստական մակարդակով։ Այս օպերան կարելի է դնել համաշխարհային օպերային գրականության ցանկացած դասական երկի կողքին, և նա համարձակ կգիմանա համեմատությանը։ Հարուստ և զուենագեղ նվագախումբ, պոլիֆոնիկ վարպետություն, լեյտմոտիվային զարգացման վիրտուոզ տեխնիկա, երաժշտական լեզվի ինքնատիպություն և արտահայտչություն. այս ամենը «Ալմաստին» հատուկ տեղ է ապահովում XX դարի լավագույն օպերային ստեղծագործությունների կողքին և բացառիկ դեր հատկացնում նրան հայ ազգային օպերային արվեստում։ Պետք է խոստովանել, որ «Ալմաստի» կերպարների խորն ու ինքնատիպ աշխարհը դեռևս լրիվ չի հասկացված ու բացահայտված։ Այս մասին է խոսում թեկուզ օպերայի բեմական մարմնավորման պատմությունը. «Ալմաստի» տարբեր բեմագործությունները այս կամ այն չափով ունեցել են էական թերություններ։

Պետք է խոստովանել, որ կոմպոզիտորի մտահղացման էությունը «Ալմաստ» օպերայում բնավ էլ հայերի և պարսիկների պայքարը ցուցադրելը չէ։ Այս նույնպես կարևոր թեմայի կողքին հստակորեն երևում է օպերայի մեկ ուրիշ, առավել ընդհանրական, համամարդկային-փիլիսոփայական խորհուրդը։ Ստեղծագործության հիմնական բովանդակությունը բացահայտվում է գլխավոր գործող անձանց՝ Նադիր-շահի, Ալմաստի, Թաթուլի բնավորությունների բախման միջոցով, հերոսներ, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր սեփական, մեկը մյուսից զանազանվող բարոյական ու փիլիսոփայական սկզբունքները։ Տեղին է հիշել Շեքսպիրի ճանաչված հետադուտող Ա. Անիկստի խոսքերը. «Ողբերգության իմաստը չի հանրազանարվում որևէ մեկ եզրափակիչ հետևությունների կամ բարոյական խրատաբանությամբ։ Նրա էությունն այն է, որ հանդիսատեսի առջև ծավալվում է կյանքը՝ շարժման ու պայքարի վիճակում, աշխարհի ձգտումների բախման և, գլխավորը, այն ներգործության մեջ, որ մարդկային հոգու վրա ունենում է ազդեցություն։ Պայքարի և տառապանքների ներկայացում, որը հանդիսատեսին հանգեցնում է կյանքի բարդությունների ու հակասությունների ըմբռնման — ահա թե ինչ բան է շեքսպիրյան ողբերգությունը»։ Շեքսպիրյան պոետիկայի այս սկզբունքները բնորոշ են նաև «Ալմաստ» օպերայի դրամատուրգիային։

Ավելի մանրամասն հիշեցնենք օպերայի ֆինալի մի շարք դրվագները. դրանք կօգնեն մեզ ավելի պարզ պատկերացնելու օպերայի բարոյա-փիլիսոփայական

¹ Ա. Վ. Իսահակյան, Հարազատ, սրտագին ձայներ, «Ժամանակակիցները Ալ. Սպենդիարյանի մասին», Երևան, 1960, էջ 87։

² А. Анникс т, Творчество Шекспира, М., 1963, էջ 441։

փայլական պրոբլեմատիկայի ուղղվածությունը և հեղինակի գեղարվեստական կոնցեպցիայի ծավալները:

...Արդեն կատարվել է սև դավաճանությունը, ընկել է Թմուկը, զոհվել են Թաթուլն ու բերդի բաշարի պաշտպանները: «Դավաճանություն» հանձաբեղ սիմֆոնիկ պատկերի եզրափակիչ մասը, որով ավարտվում է երրորդ գործողությունը, ներկայացնում է Նադիրի մուտքը նվաճված ամրոց: Համաշխարհային օպերային դրականության մեջ հաղվադեպ են այսպիսի երաժշտական երկերը, ուր թշնամական ներխուժման սոսկումը և ամբողջ մի ժողովրդի ողբերգությունը արտահայտված լինեն գեղարվեստական ներգործության այսպիսի ուժով:

Քիչ առաջ հնչած ռազմի երաժշտությունից հետո տիրում է շարագուշակ լռություն: Եվ այստեղ լարայինների թրթռուն տրեմոլոյի ֆոնի վրա ամենացածր ռեգիստրում տրոմբոնների կատարմամբ լսվում է Նադիրի «իշխանություն» լեյտամոտիվը: Նա կրկնվում է բազմիցս, սեկվենցիոն վերելքով: Դա սարսափելի, ճանապարհին ամեն ինչ ըշող-տանող թշնամուանողոք բայլքն է՝ Եվ ամեն անգամ, իբրև այս մոտիվի հակադրություն, հնչում է ալտերի վշտալի «պատասխանը», ուր լսվում է հառաչ ու հեծկտանք: Հակադիր կերպարներին՝ շար, անողոք ուժի մեքենայական շարժման և անսահման տառապանքի ողբերգական միահյուսումը անջնջելի տպավորություն է թողնում:

Հետզհետե հնչողությունը ուժգնանում է, «իշխանության» լեյտամոտիվի կրկնությունները մոտենում են, դիվիդում իրար վրա: Կարծես աչքերի առջև լեյտամոտիվը ուռչում է, գրավելով ողջ հնչյունային տարածությունը: Լարայինների տրեմոլոյի զրնգուն «ցայտքերը» է՛լ ավելի են ընդգծում «իշխանության» «հանդիսավոր» թեմայի մռայլ, զարհուրելի բնույթը: Թեման ծանրաշունչ պղնձային գործիքների կատարմամբ այստեղ հնչում է ամբողջությամբ: Լրիվ հնչում է նաև Նադիրի «վեհություն» թեման: Չարի սահմոկեցուցիչ հաղթանակը կաշկանդում է հոգիդ ու ճնշում ծանր գերեզմանաքարի պես...

Օպերայի բովանդակության բացահայտման համար կարևոր նշանակություն ունի Նադիրի մենախոսությունը, որով սկսվում է վերջին գործողությունը: Մենախոսությունը հղացված է որպես փիլիսոփայական մտորում կյանքի իմաստի, մարդկային հեղհեղուկ ճակատագրի վեբաբերյալ: Թվում է, Նադիրը շահը հասել է, վերջապես, բաղձալի նպատակին, անհնազանդ բերդը ընկել է, թշնամին՝ չախչախվել: Բայց հաղթանակը նշան չի ուրախացնում: Դեռ երեկ նրա երեակայությունը գծում էր նոր նվաճումների (առաջին արարվածի մենախոսությունը), մարտական փառքի ցնծագին հանդեսի (հայլերդ) շողշողուն պատկերներ, նա հրճվում էր իր հարսսությունում ու իշխանությամբ (արիոգո): Հիմա էլ, ասես հետեկելով Նադիրի մտքերի ընթացքին, այդ երաժշտական կերպարները կրկին անցնում են նվագախմբում, անցնում են՝ արագ հաջորդելով մեկը մյուսին, ինչպես անմարմին սեւիկներ, ինչպես աչքի առջև հալչող պատրանք:

3 Նշենք, որ Շոստակովիչը ևս իր «Յոթերորդ» սիմֆոնիայի նշանավոր «ներխուժման դրվագում» փաստորեն կիրառել է նույն սկզբունքը (մի թեմայի բազմակի կրկնողությունը, նրա հնչյունային գունաշումը): Այս փաստն ինքնին խոսում է գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների ընտրության մեջ Սպենդիարյանի հիանալի ռեալիստական դիպրոկության մասին:

Այս աշխարհում ինչ-որ բան կարգին չէ, մտածում է Նադիրը, եթե ամեն ինչ խախուտ է, փոփոխական, անհավատարիմ, նույնիսկ սիրած կնոջ ձեռքը ամեն վարկյան կարող է թույնի գավաթ հրամցնել քեզ։ Ալմաստի կոնկրետ դավաճանության մեջ, ասես նոր միայն աչքերը բացելով, նա տեսնում է ամեն ինչի հեղհեղուկությունը աշխարհում։ Աշխարհը այն չէ, ինչպիսին թվում է, ինչպես ներկայանում է։ Կուռքերը, ոլոնց նա երկրպագում էր, հանկարծ կորցրնում են իրենց ձգողական ուժը, իշխանությունը, հզորությունը։ Հիմա նրանք պարտված փռվել են իր ոտքերի տակ։

Նադիրի խոհերը, ըստ էության, ոչ թե հաղթանակ տանողի, այլ պարտվածի խոհեր են, և մենախոսության հետադա ընթացքը ավելի վառ կերպով է ընդգծում այդ։ Բայց ո՞վ է հաղթողը, և զոյություն ունի՞, արդյոք, այդ հաղթողը։ Նադիր-շահը ակամա մտովի դիմում է Թաթուլին։ Նա արժանին է հատուցում նրան որպես խիղախ հակառակորդի։ Սակայն Թաթուլին հաղթող չանաչելը վեր է իր ուժերից։ Զէ՞ որ Թաթուլը զոհվել է, և ահա նրա թափուր դահին բազմել է ինքը՝ ահեղ Նադիր-շահը։ Որպես սփոփանք մնում է մտածել, որ այս աշխարհում առհասարակ չկան հաղթողներ, կյանքը անողոք է բոլորի նկատմամբ առանց բացառության։

«Իրնկենե քագերը, փուլ կգան զահերը,
Եվ ոչ մի ազգ չունի հաստատ սահման.
Կանցնի մի ազգ, և անապատ աշխարհը
Կգա մի նուր, ուրիշ մի փառվան։

Անհետ անցավ Ձինգիզ խանի պերն զահր.
Մեր վերջն էլ սև գուցե հեռու չէ շատ...
Մեր կյանքը ողջ անծայր մի անապատ է.
Ուր մեր օրերն ունեն հաշիվ հաստատ»։

Մենախոսության այս կենտրոնական հատվածի երաժշտությունը բացահայտում է բառերով չարտահայտածը։ Նադիրի երաժշտական խոսքի մեջ, վերջապես, պոռթկում է այն, ինչից նա մինչ այդ իսկառ զուրկ էր՝ կենդանի մարդկային զգացմունքի ջերմությունը։ Այդ զգացմունքը, որ լուկ մեկ ակնթարթ առկայծում է աղոթքի սիմֆոնիկ դրվագում (առաջին արարվածի վերջում)՝ որպես ինչ-որ անուղղելի բանի անորոշ կանխազգացում, այստեղ կոնկրետանում է նախորանում (այս զույգ դրվագը ինտոնացիոն տեսակետից ևս կապված են միմյանց)։ Երաժշտության մեջ լսվում են չթալցրած դառնություն, ցավ, թախիժ։ Նման սուր հուզական գունավորմամբ, կյանքի ունայնության մասին ընդհանուր խոսքերը ստանում են խոր անձնական բնույթ, արտահայտելով Նադիրի հոգեկան ավերածությունը, նրա պատրանքների կործանումը։ Նվագախումբը պատկերում է անապատով քալող քարավանի կերպարը՝ ժամանակի խորհրդանշական կերպարը։ Բասի համաչափ քայլերն ասես մարմնավորում են ժամանակի վաղանցիկ հոսքը, ժամանակի, որն իր անողոք ու արդար դատաւիճի՞ն է կայացնում մարդկանց և իրադարձությունների վերաբերյալ, չնչևիով անցյալ մեծության լուսապսակը, մեղմելով անտանելի տառապանքների ցավը, ծնելով նոր կյանք ու նոր հույսեր։

Այս դրվագը վճռական նշանակություն ունի ողջ օպերայի հիմնական դադապարն ըմբռնելու համար⁴։ Զարհուրելի ողբերգության ամենասուր պահին իրադարձություններն ասես կորցնում են իրենց կոնկրետ բնույթը։ Ապագայի լույսով լուսավորված՝ նրանք ընկալվում են որպես ժամանակավոր, անցողիկ բաներ։ Այսպիսով էլ հենց ծնվում է հավատը աշխարհի կարգի վերին, արդարացի իմաստի նկատմամբ, աշխարհ, ուր վերջ ի վերջո հաղթանակելու են բանականությունն ու մարդկայնությունը։

Հարկ կա՞ հատուկ ընդգծելու, թե այս գաղափարը որքան կարևոր ու թանկ էր Սպենդիարյանի համար։ Օպերայի ստեղծման պահին նորից նման զարհուրելի ողբերգության ասպարեզ էր դարձել նրա հայրենիքը՝ Հայաստանը։ Իր օպերայում Սպենդիարյանը ամբողջ սրությամբ պատկերեց այդ ողբերգությունը, ցուցադրեց մի աշխարհ, ուր շարությունը բռնությունը, խարդավանքը բացեիքաց հաղթանակ են տալիս։ Սակայն որպես հիանալի հումանիստ-արվեստագետ նա հավատում էր իր հայրենիքի լավ ապագային։ Այդ հավատը սնունդ էր առնում պատմության արդար զստաստանի գաղափարից։ Փաստորեն այս գաղափարն է բացահայտում հենց մենախոսության երաժշտությունը։

Խոր իմաստ է պարունակում Ալմաստի կերպարը։ Միամտություն է նրան պարզապես չարագործ ու ոճրագործ համարելը։ Կերպարը շատ ավելի բարդ է ու հակասական, ինչպես և բնավ միակողմանի չէ հենց կոմպոզիտորի վերաբերմունքը իր օպերայի զլխավոր հերոսուհու նկատմամբ։

Ալմաստի կերպարը ներկայացված է մեծ շարժման, զարգացման մեջ։ Նա դեռևս չի հայտնվել բեմի վրա, բայց արդեն Շեյխի պատմության մեջ ըզմալլելի տեսիլքի պես հայտնվում է հալ գեղեցկուհու կերպարանքը։

«Մով եմ աշխերը Զավախի դոստեր,
Ու կորչում է մաւղ նրա հայացում,
Ճակատը երեմակ է ձյունից էլ դեռ,
Ուր բարձր Աբուլի գազաթն է ծածկում»։

Բայց այդ չքնաղ արտաքինի տակ թաքնված է մի խռովահույզ ու ցասկոտ հեգի։ Շուրջը մոլեգնող անիմաստ, դաժան ու նենդ պատերազմը, փոխելով կյանքի սովորական ընթացքը, արթնացրել է մինչ այդ ննջող մութ բնազդներ ու հակումներ։ Ալմաստի հոգում բուն դրած իշխանության ու հարստության կիրքը սկսում է բուրբոքվել ահավոր ուժով և մղում է նրան բռնելու հրեշավոր ուժրի ուղին։ Ալմաստը իր չարաղետ ճակատագրին ընդառաջ է նետվում ոչ առանց տատանումների ու ներքին պայքարի։ Սակայն Թաթուլի նկատմամբ ունեցած նրա լուսավոր զգացմունքը, որպես հակադրություն, ավելի շեշտված է ընդգծում նրա սրընթաց գահավիժման մոռյլ ու չարագույժ բնույթը։

Այդ կործանիչ կրքի ծագումն ու զարգացումը Ալմաստի մեջ Սպենդիարյանը բացահայտում է որպես խորատես արվեստագետ-հոգևրան։ Մարդու մեջ ճշմարիտ մարդկայինի տրոհման այդ պատկերը թողնում է ամենազառն ու մոռյլ տպավորություն, ամբողջ օպերան ևս գունավորելով դառն ու մոռյլ երանդներով։

⁴ Զարմանալի է այն պարագործային փաստը, որ ինչպես 1939 թ., այնպես էլ ամենավերջին՝ 1969 թ., բեմական տարբերակներում օպերայի այս դրվագը ենթարկվել է կրճատման։ Դա մեկ անգամ ևս խոսում է այն մասին, թե ըստ էության ինչքան վատ է հասկացվել օպերան։

Բայց մի՞թե այդքան անհրաժեշտ էր օսկերայի մեջ շեշտել Ալմաստի ընթացքը դեպի ուճրագործություն։ Հանուն ինչի՞ է դա արվել։

Ժամանակին, Շերսպիրի նույնպես շատ մռայլ «Արքա լիր» ողբերգության առիթով, նմանօրինակ հարցերին դիպուկ պատասխանել է Ա. Բլոկը. «Հանուն այն բանի, որպեսզի բացվեն մեր աչքերը տեսնելու համար կյանքի անդունդները, որոնք շրջանցելը միշտ չէ, որ կախված է մեր կամքից... Ինչո՞ւ է նա (ողբերգությունը — Գ. Գ.) մեզ մաքրում։ Նա մեզ մաքրում է հենց այդ դառնությանմբ։ Դառնությունը ազնվացնում է, դառնությունը մեր մեջ զարթնեցնում է կյանքի նոր իմացություն»⁵։

Սպենդիարյանը, սակայն, այստեղ չի ընդհատում Ալմաստի կերպարի զարգացումը։ Արարքի զարհուրելիությունը բացվում է նրա համար իր ողջ անսրող, սոսկալի իրողությամբ, կատարվածի դառնությունը ծնում է նրա մեջ՝ «կյանքի նոր իմացություն»։ Նա ոչ միայն զղջում է, այլև ուժ գտնում իր մեջ՝ ըմբռնելու մարդու մեջ եղած մարդկային իսկական զինը։ Ալմաստը վերագտնում է իր ներքին արժանապատվությունը, ազգային հպարտությունը.

«Մառա ես չեմ լինի, ես թագունի եմ,
Ճորտ չեմ, ինչպես քո խեղճ կանայք բազում,
Ես չեմ լինի քո հարճը, ոչ. ես հալ եմ:
Կամ խորն եմ՝ մեճֆ սիրում, կամ խորն ատում...

Երբ ձեռ՝ պարսից զորքի դեմ քաջ Վարդանը
Շարժեց հայոց բանակը դյուցազուն,
Ռազմի դաշտում կիճն ալ մարդու նման էր
Կովում, մեռնում, փառքի դավինին կիսում»:

«Ես գիտեմ, աշխարհիս ևրեսին ինձ ներում չկա, օ՛, իմ բախտի հափշտակող» խոսքերով Ալմաստը նետվում է նազիրի վրա, խողխողելու նպատակով։ Նրան զինաթափում են և տանում մահապատժի։

Այսպես ավարտվում է «Ալմաստ» օպերան։ Զայրույթով դատապարտելով զլխավոր հերոսուհուն դավաճանական արարքը, Սպենդիարյանը միաժամանակ ցույց է տալիս նրա բարոյական վերածնունդը։ Որպես հումանիստ-կոմպոզիտոր նա հավատում է, որ շարն ու ոճիրը հակասում են, հակացուցված են մարդու ճշմարիտ բնությանը. թևակտե կարող են հաղթանակել այս աշխարհում։

«Բայց քանի որ այս կյանքում կան այդքան սոսկալի վիճեր, քանի որ հնարավոր են դեպքերը, երբ արատը հաղթող չէ ու չի տոնում իր հաղթությունը և առաքինին ևս չի հաղթանակել, որովհետև տեղ է հասել չափից դուրս ուշացած, — ուրեմն պե՞տք է որոնել ուրիշ կյանք, առավել կատարյալը»⁶։ Բլոկի առաջադրած այս իմաստուն հարցի մեջ էլ հենց, մեր կարծիքով, պետք է որոնել «Ալմաստ» օպերայի թաքնված իմաստը, էությունը։ Թմկաբերդի անկման սգալի պատմությունն անելով, նա հանդիսատեսին ստիպում է տառապալից կերպով մտորել կյանքի իմաստի, պատմության, մարդու բնության ամենախորը կա հարցերի մասին։ Եվ սրա մեջ է նրա ճշմարիտ, անանցողիկ գեղարվեստական արժեքը։

⁵ А. Блок, Собрание сочинений, т. 6, М.—Л., 1962, էջ 409, 462.

⁶ Նույն տեղում, էջ 409:

Զմայլելի ներշնչանքով են դրված նաև «Երևանյան էտյուդները»: Այս ստեղծագործությունը ունկնդրի առջև ծավալում է մի շարք բանաստեղծական ժանրային պատկերներ: Արագ իրար են հաջորդում ալլաբրուսի կերպարներ՝ մերթ լշտագին ներամոխիված, մերթ՝ քնարական-հոգեմոտ, մերթ, վերջապես, սրբնթաց, պարային: Զեի տեսակետից ստեղծագործությունն աչքի է ընկնում դասական վալսիչակադմոթյամբ ու հստակությամբ:

«Երևանյան էտյուդների» հիմքում դրված են ժողովրդական երգեր ու պար-եղանակներ (որոնցից մեկը Սայաթ-Նովայի նշանավոր «Դուն էն գլխեն» երգն է): Դրանց սիմֆոնիկ մշակումը իրականացվել է միանգամայն զուսպ նվագախմբային միջոցներով, բայց, չնայած դրան, հնարավորության և դունադեղության պակաս չի դգացվում: Մշակումը ամենից առաջ ընգգծում է բուն ժողովրդական եղանակների գեղեցկությունը, խորապես բացահայտում է նրանց ներքին էությունը: Սիմֆոնիկ նվագախմբի արտահայտչամիջոցների և ժողովրդական մեղեդիների բնության միջև այս երկում ստեղծված օրգանական համապատասխանությունը վճռական նշանակություն ունեցավ հայկական սիմֆոնիզմի ինքնատիպ ազգային ոճի հաստատելու համար:

Վիթխարի է Սպենդիարյանի՝ «Ժողովրդական մեծ կոմպոզիտորի» (Գլազունով) հզոր արվեստի հմայքը: Եվ գնալով այն դառնում է ավելի մեծ ու զորեղ:

АЛЕКСАНДР СПЕНДИАРОВ

(К 100-летию со дня рождения)

Г. Ш. ГЕОДАКЯН

(Р е з ю м е)

Александр Спендиаров наряду с Комитасом является одним из основоположников армянской классической музыки. Его творчество получило широкое признание уже при жизни композитора. Глазунов считал Спендиарова «одним из самых выдающихся композиторов нашего времени». Трижды он был удостоен высшей в России музыкальной награды—премии имени Глинки.

Наследие Спендиарова охватывает различные жанры: оперный, симфонический, вокальный, камерно-инструментальный, хоровой. В каждом из этих жанров он оставил значительные сочинения, многие из которых стали основой дальнейшего развития армянского национально-музыкального искусства. Особенно велики его заслуги в области симфонической музыки и оперы. Его завоевания в этих жанрах составили целую эпоху в истории армянской музыки.