

ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՈՒՐԴՆԵՐԻ ԱՐՎԵՍՏԻ  
ՓՈԽԱԴԱՐՁ ՀԱՐՍՍԱՑՈՒՄԸ

ՄԱԹԵՎՈՍ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

Ժամանակակից զարգացած կոմունիկացիաների, ռադիոյի և հեռուստատեսության, կինոյի ու թատրոնի, մագնիտաֆոնային ու ձայնագիր տեխնիկայի առկայության պայմաններում սովետական եղբայրակից ժողովուրդների փոխադարձ շփումներն ու արվեստների փոխադարձ հարստացումը դարձել են սովորական երևույթ<sup>1</sup>։ Այդ պրոցեսներն ավելի ու ավելի արագանում և ընդարձակվում են։ Յուրաքանչյուր ժողովուրդ ունի իր պատմական զարգացումը, կուլտուրայի ու արվեստի կուտակած հարստությունները, և փոխադարձ շփումների ընթացքում բնականորեն տեղի են ունենում այդ կուտակված հարստությունների փոխանակություն ու փոխադարձ հարստացման պրոցես։ Հնարավոր չէ պատկերացնել, որ ժամանակակից պայմաններում արվեստի որևէ տեսակ կարող է կոնսերվացվել և կտրվել ընդհանուր պրոցեսներից։

Հայ ժողովրդի, ինչպես և սովետական այլ ժողովուրդների համար չափազանց արգասավոր են ռուս և ուկրաինացի ժողովուրդների հետ ունեցած կապերն ու փոխհարստացման պրոցեսները։ Հատկապես XIX դ. երկրորդ կեսում և XX դ. առաջին տասնամյակներում այդ կապերն ավելի արգասավոր դարձան և դրանց շնորհիվ հայ արվեստի բոլոր ճյուղերում տեղի ունեցան արմատական փոփոխություններ ու ազգային դպրոցի ձևավորում։ Ստեղծվեց նոր թատրոնը, երաժշտության մեջ տեղի ունեցավ բազմաձայնության արմատավորումը, նկարչության, քանդակագործության, ճարտարապետության բնագավառներում՝ ռեալիստական ավանդույթների կիրառումն ու հետագա ամրապնդումը։

Հայկական նոր թատրոնի ձևավորման գործում բացառիկ դեր է կատարել Գ. Սունդուկյանը, որի պիեսները բեմադրվել են միաժամանակ թե՛ հայ և թե՛ վրացական բեմերում։ Գ. Սունդուկյանի «Պեպոն» միեկույն հաջողությամբ բեմադրվել է ինչպես հայ թատրոնում, նույնպես և վրացական բեմում, ընդ որում թե՛ մեկում, թե՛ մյուսում Պեպոյի գլխավոր դերակատարը եղել է Գ. Չմշկյանը, իսկ պիեսի բեմադրությունն իրագործվել է Գ. Սունդուկյանի հսկողությամբ։ Հատկանշական են այն խոսքերը, որ ասել է «Պեպոյի» 30-ամյակին նվիրված երեկոյին (1901 թ.) վրաց ավագագույն դերասան Կ. Ղիփիանին իր ողջույնի խոսքում։ Դիմելով Գ. Սունդուկյանին, նա ընդգծել է, որ վրացական թատրոնն ամբողջապես նրան է պարտական իր վերածնության, «քանի որ Դուք, Ձեր դրամատիկական ստեղծագործությամբ նորից շունչ տվիք թատրոնի մարած զարկերակին, հնարավորություն տվիք նոր

<sup>1</sup> Սովետական ժողովուրդների կուլտուրաների և արվեստների փոխադարձ կապերի վերաբերյալ ընթերցողն ավելի ընդարձակ տեղեկություններ կարող է քաղել հետևյալ աշխատություններից. «Великая дружба» (Ереван, 1954); «Музыкальные и музыкальная критика в республиках Закавказья», М., 1956, Մ. Ռիզաև, Անդրկովկասի ժողովուրդների արվեստների փոխադարձ հարստացումը, Երևան, 1976, Ա. Բադեոսյան, էջեր հայ-ռուսական երաժշտական կապերի պատմությունից, Երևան, 1977, «Из истории армяно-русских музыкальных связей (1827—1917)», сост. К. Григорян, Ереван, 1971.

ուժով բաբախելու... Դուք թարմացրիք մեր հասարակությանը, և մեզ մոտ երևան եկավ դրամատուրգների, ինքնուրույն հեղինակների, թարգմանիչների և փոխադրիչների մի ամբողջ համաստեղություն, և այդպիսով, Դուք առաջ մղեցիք մեր գրականությանը: Ձեր երկերի շնորհիվ մեզ մոտ առաջ եկավ դերասանների և դերասանուհիների մի ամբողջ համաստեղություն, Ձեր ստեղծագործությունները մեզանում երևան բերեցին սաղանդներ, որոնց մենք մինչ այդ չէինք ճանաչում»<sup>2</sup>:

Ժողովուրդների արվեստի փոխհարստացման այս պրոցեսը շարունակվել է նաև հետագա տարիներին: Վրաց բեմում ներկայացվել են ոչ միայն Գ. Սունդուկյանի, այլև Ալ. Շիրվանզադեի, Վ. Փափազյանի, Լ. Մանվելյանի, Ալ. Աբելյանի և ուրիշների պիեսները, իսկ հայ թատրոնն իր հերթին մարմնավորել է Ա. Ցազարելու, Ալ. Սումբաթով-Յուժիկի, Ալ. Ղազարեզիի և այլոց պիեսները: Նույնը տեղի է ունեցել հայ-ադրբեջանական ու վրաց-ադրբեջանական թատրոններում, ինչպես Քբիլխիսիում, նույնպես և Բաքվում: Շատ բնութագրական է նաև այն, որ Զուբալովի անվան ժողովրդական տանը գործող թատրոնը ներկայացումներ էր տալիս ինը լեզվով՝ ռուսերեն, վրացերեն, գերմաներեն, լեհերեն, հայերեն, ադրբեջաներեն, ուկրաիներեն, օսեթերեն ու ասորերեն: Ընդ որում, այդ թատրոնում հանդես էին գալիս ոչ միայն սիրողական, այլև պրոֆեսիոնալ ուժերը: Փոխադարձ շփումներն ու փոխհարստացումն ապելի լայն չափերով շարունակվեցին նաև սովետական իշխանության տարիներին և դարձան զաղափարական ու գեղարվեստական զարգացման առաջատար սկզբունքներ: Բավական է հիշատակել Գ. Սունդուկյանի «Պեպոյի» և այլ պիեսների, Ալ. Շիրվանզադեի «Մորդանի խնամին», «Նամուս», Մ. Զանյանի «Շահնամ», Զ. Զաբալով «Սևիլ» և «1905 թվականին» պիեսների բեմադրությունները Բաքվի և Երևանի թատրոններում ինչպես հայ, նույնպես և ադրբեջանցի ռեժիսորների ու գլխավոր դերերի կատարողների կողմից, ներկայացումներ, որոնք իսկական փոխհարստացման պայլոն նմուշներ էին: Կարելի է հիշատակել երկու օրինակ, որոնք շատ բնորոշ են այդ տեսակետից: Դրանցից մեկը Գ. Սունդուկյանի ծննդյան 100-ամյակի հոբելյանական երեկոյին «Պեպոյի» բեմադրությունն է Քբիլխիսի Ռուսթավելու անվան թատրոնում, 1926 թ. հունվարի 13-ին: Այն խաղացվել է երեք լեզվով. առաջին արարվածը՝ հայերեն (Գիքոյի դերում՝ հայ բեմի վեստերան Գ. Տեր-Դավթյան), երկրորդը՝ վրացերեն (Զիմզիմովի դերում՝ Վ. Աբաշիձե), երրորդը՝ ադրբեջաներեն (Գիքոյի դերում՝ Միրզա Ալի Աբասով): Երեկոն ավարտվել է ապոթեոզով, որին մասնակցել են Գ. Սունդուկյանի պիեսների գործող անձինք՝ նկարիչ Գ. Շաբաբաջյանի ինքնատիպ դեկորացիաներով: Այս ներկայացման ռեժիսորներն են Լեյլ Կ. Մարջանաշվիլին, Ս. Ախմետելին, Ի. Ալիխանյանը, Իսֆահանյին և Դիևսկին:

Երկրորդ օրինակը, որը նույնպես անդրկովկասյան ժողովուրդների արվեստի գործիչների ինտերնացիոնալ համագործակցության նմուշ է և տեղի է ունեցել նույն շրջանում, Բաքվի ռուսական թատրոնում ներկայացված «Օթելլոն» է: Առաջին գործողությունը կատարվել է ռուսերեն (Օթելլո՝ Ն. Սոկոլով), երկրորդը՝ ադրբեջաներեն (Օթելլո՝ Ու. Ռաջար), մնացած գործողությունները՝ հայերեն, Վ. Փափազյանի մասնակցությամբ: Ինչպես վկայել է հայ մեծ ողբերգուն, երեք Օթելլոների ներկայացմանը հանդիսատես է եղել ամբողջ Բաքուն և ստացել է ցնցող տպավորություն:

Հայ, վրացի և ադրբեջանցի դերասաններն ու նկարիչները սերտ կապերի մեջ են գտնվել հատկապես սովետական տարիներին: Վրացի նկարիչները հետաքրքրությամբ են ընդունել հայազգի նկարիչ Գ. Յակոբովի աշխատանքը՝ 1927-ին Ռուսթավելու անվան թատրոնում ռեժիսոր Ս. Ախմետելու ներկայացրած «Կարմենսիտայի» ներկայացման նկարչական ձևավորումը, իսկ հայ արվեստագետները գնահատել են վրացի նկարիչների ներգործությունը հայ

նկարիչներ Ալ. Բաժբեուկ-Մելիքյանի, Գ. Գրիգորյանի (Ջոտտո) և այլոց արվեստի վրա: Առանձնապես նկատելի է եղել Լ. Գուդիաշվիլու ազդեցությունը Գ. Գրիգորյանի և Վ. Խոջաբեկյանի վրա: Ինքը՝ Լ. Գուդիաշվիլին, այսպես է արտահայտվել ժողովուրդների ինտերնացիոնալ բարեկամության մասին. «Մեր հասարակության, ՍՍՀՄ բոլոր ժողովուրդների մեծագույն բախտավորությունն է այդ բարեկամության հնարավորությունը: Առանց դրան անգամ Սարյանը այդքան մեծ չէր լինի: Նա զգաց, որ իր արվեստը բոլորին է հետաքրքրում, բոլորի համար է սիրելի, հարազատ, անհրաժեշտ է ամենքին: Իսկ այդ զգացողությունը թե է տալիս մարդուն... Բարեկամությունը մերձեցնում է լավագույն մտքերն ու սրտերը, կամուրջներ նետում երկրից երկիր, ժողովուրդներից ժողովուրդ: Ամենաթանկ բանն է բարեկամության զգացողությունը...»<sup>3</sup>:

Երկար տարիներ ադրբեջանական և հայկական թատրոններն աշխատել են միևնույն շենքում, մշտապես շփվել, համատեղ լուծել ստեղծագործական շատ հարցեր: Արվեստի գործիչների նման համախումբը նույն հարկի տակ՝ Բաքվում, Թբիլիսիում ու Երևանում սերտ հարաբերություններ էր ստեղծում նրանց միջև: Ինչպես նախորդ շրջանում, նույնպես և սովետական տարիներին ադրբեջանական ներկայացումներում հանդես են եկել հայ արտիստներ, իսկ հայկական ներկայացումներում՝ ադրբեջանցիներ: Այսպես, Հ. Աբելյանը Օթելլո և Բարիստոլար է խաղացել Ազիզբեկովի անվան թատրոնում, Մ. Դավուդովան՝ Դեղդեմոնա և Սուսան, Ռ. Աֆղանլին՝ Ցագո և Սեյրան հայկական թատրոնում: Այդպես և Վ. Փափազյանը, որը 1926-ին Թբիլիսիի թատրոնում առաջին անգամ ադրբեջաներեն Օթելլո է խաղացել, իսկ հետո իր այդ գլուխգործոց դերով անընդմեջ հանդես եկել Երևանի, Բաքվի և Թբիլիսիի ադրբեջանական թատրոններում: Հայ մեծ ողբերգուն բարձր է գնահատել ադրբեջանցի արտիստների խաղը: Իր «ադրբեջանուհի Դեղդեմոնայի»՝ Մ. Դավուդովայի, մասին նա ասել է, թե աշխարհի չորս կողմերում ինքը շատ դեղդեմոնաներ է ունեցել, բայց Մ. Դավուդովայի նման պլաստիկ, խելացի ու հմուտ Դեղդեմոնա չի տեսել երբեք:

Սովետական Ադրբեջանում համընդհանուր սիրո է արժանացել Հ. Աբելյանը, որը մշտապես մասնակցել է Ալ. Շիրվանզադեի բոլոր պիեսների բեմադրություններին թե՛ հայկական, թե՛ ադրբեջանական թատրոններում: Ընդ որում, այդ պիեսները հարազատ ու հասկանալի են եղել ինչպես հայերի, նույնպես և ադրբեջանցիների համար՝ արժանանալով լայն ժողովրդականություն: Նույնպիսի լայն ընդունելության են արժանացել նաև Զ. Ջաբարլուերկու պիեսները՝ «Սևիլը» և «1905 թվականին»-ը: Դրանցից առաջինը բեմադրվել է անդրկովկասյան գրեթե բոլոր թատրոններում: Ադրբեջանական թատրոնում «Սևիլ» առաջին բեմադրությունից անմիջապես հետո՝ 1929 թ., այն ներկայացվեց Բաքվի հայկական թատրոնում, և այդ ներկայացման պրեմիերային ներկա եղավ ինքը՝ հեղինակը: Այնուհետև պիեսը բեմադրվեց հայկական շատ այլ թատրոններում (Ստեփանակերտի, Սուխումի, Խարկովի, Տաշքենդի, Աշխաբադի, Կիրովաբադի, ինչպես և Հայկական ՍՍՀ շրջանային թատրոններում): «Սևիլ» հերոսուհու նշանավոր դերակատարուհիներ շատ են եղել, բայց դրանցից ամենանշանավորները եղել են Ա. Ոսկանյանն ու Ժասմենը, որոնք տաբիներ շարունակ փայլել են այդ դերում: Զ. Ջաբարլուի երկրորդ պիեսը՝ «1905 թվականին»-ը, նվիրված է ռուսական առաջին հեղափոխության շրջանում ժողովուրդների բարեկամության կոփմանն ու ամրապնդմանը: Այն միաժամանակ բեմադրվեց Բաքվի ադրբեջանական և հայկական թատրոններում՝ 1931—1932 թատերաշրջանի բացմանը: Այնուհետև այդ պիեսը բեմադրվեց նաև հայկական այլ թատրոններում, բայց առավել նշանակալից էր պիեսի 1937 թ. բեմադրությունը Լենինականի դրամատիկ թատրո-

<sup>3</sup> «Սովետական արվեստ», 1972, № 7, էջ 12:



նում՝ իրագործված ուժիսոր վ. Աճեմյանի կողմից: Այդ ներկայացման մեջ հառուկ տեղ էր հատկացված ժողովուրդների բարեկամության թեմային:

Փոխադարձ հարստացման և ինտերնացիոնալ կապերի խորացման պրոցեսներ տեղի ունեցան նաև կինոարվեստի բնագավառում, որի կապող օղակներին մեկը նշանավոր կինոդերասան և ուժիսոր Հ. Բեկնազարյանի գործունեությունն էր Վրաստանի, Հայաստանի և Ադրբեջանի կինոստուդիաներում: Հենց Վրաստանի կինոստուդիայում նա հաղորդակից դարձավ կինոուժիսուրային: Այստեղ նա բեմադրեց «Հայրասպան», «Կորսված գանձեր» և «Նաթելլա» կինոնկարները: Հատկապես նշանակալից էր նրա աշխատանքը «Հայրասպան» կինոնկարում (Ալ. Ղազբեգիի համանուն վեպի սցենարով), որի մեջ նա, վրացի արտիստների համագործակցությամբ, կարողացավ ստեղծել իրական Արևելքի կերպարը: Հայ ուժիսորի ստեղծած վրացական ֆիլմերով նախապատրաստվեց հայկական կինեմատոգրաֆիայի հետագա ծաղկումը, որի հիմնադիրն էր ինքը և իր ստեղծագործական բարձունքին հասավ «Նամուս» և հատկապես «Պեպո» կինոնկարներում:

XIX դ. երկրորդ կեսում և XX դ. առաջին տասնամյակներում փոխհարստացման պրոցես է տեղի ունեցել նաև կերպարվեստի բնագավառում: Մասնագիտական կրթություն ստանալով Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիայում և Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության ու ճարտարապետության ուսումնարանում, հայ նկարիչներ Հակոբ և Աղաթոն Հովնաթանյանները, Հ. Էնֆիսյանը, Հ. Քաթանյանը, Ստ. Ներսիսյանը, Հ. Ալվազովսկին, Գ. Բաշինջաղյանը, Վ. Սուրենյանցը, Հ. Շամշինյանը, Ա. Տեր-Մարությանը, Ս. Առաքելյանը, Գ. Ցակուլովը, Ծ. Թադևոսյանը, Մ. Սարյանը և ուրիշներ բազմակի դեր կատարեցին հայկական կերպարվեստի զարգացման գործում: Շփվելով ռուս դասական կերպարվեստի նշանավոր վարպետների հետ, նրանցից սովորելով ժամանակի ռեալիստական արվեստի սկզբունքները, նրանք հայ կերպարվեստն ու քանդակագործությունը հասցրին նոր բարձունքների:

Ռուսական միջավայրում աճեց ու հասունացավ հայ ականավոր ճարտարապետ, Հայաստանի մայրաքաղաք Երևանի վերակառուցման հատակագծի հեղինակ Ալ. Թամանյանը, որի ջանքերով մշակվեց ժամանակակից հայ ճարտարապետության ոճը: Այդ ոճի մեջ մարմնավորվեցին պատմական ճարտարապետության հարուստ ավանդույթներն ու ժամանակակից ճարտարապետական արվեստի նոր ձեռքբերումները: Շինարարական պրակտիկայի անօրինակ թափը, քաղաքի ճարտարապետական վերակառուցման համարձակ իրագործումը և ինդուստրիալ մեթոդների կիրառումը հանգեցրին Սովետական Հայաստանի մայրաքաղաքի նոր կերպարի ստեղծմանը:

XIX դ. երկրորդ կեսը հայ ժողովրդի կյանքում նշանավորվեց որպես պրոֆեսիոնալ նոր դպրոցի ձևավորման ժամանակաշրջան: Այս շրջանի հայկական երաժշտության ամենախոշոր նվաճումը մոնոդիկ երաժշտությունից դեպի բազմաձայնություն կատարված անցումն էր, բազմաձայնության ներմուծումը, որն ունեցավ շրջադարձային նշանակություն և կանխորոշեց հայկական երաժշտության հետագա զարգացման ամբողջ ընթացքը: Հայ երաժշտության մեջ բազմաձայնության ներմուծման նախաձեռնողը հանդիսացավ Ք. Կարա-Մուրզան: Դեռ պատանեկության տարիներին իր հիշողության մեջ ամբարնելով ռուսական և ուկրաինական բազմաձայն երաժշտությունից ստացած տպավորությունները, հետագայում դրանց վրա ավելացնելով դասական կոմպոզիտորների ստեղծագործության հարուստ փորձը, նա եռանդուն ջանքեր գործադրեց ոչ միայն ռուսական և ուկրաինական կոմպոզիտորների ստեղծագործության պրոպագանդան, այլև ժողովրդական երգերի բազմաձայնման ու տարածման բնագավառում: Ք. Կարա-Մուրզան տարիներ շարունակ զբաղվեց ինքնագործ երգչախմբերի կազմակերպման գործով և ամենուրեք տարածեց բազմաձայն երաժշտությունը: Հաղթահարելով հետամնաց խավերի հարուցած բազմաթիվ ու բազմատեսակ արգելքները, նա իր կյանքի

վերջում հասավ բազմաձայն երաժշտության հաղթանակին: Այդ նույն գործին նվիրվեց նաև Մ. Եկմալյանը, որի ջանքերի շնորհիվ բազմաձայնությունը հաղթանակեց նաև հոգևոր երաժշտության բնագավառում: Հետագա տարիներին, արդեն XX դ. առաջին տասնամյակներում, հանդես եկան Կոմիտասը և Ալ. Սպենդիարյանը, որոնք ձևավորեցին հայ դասական երաժշտությունն ու ազգային դպրոցը, իրենց օրինակելի ստեղծագործությամբ ապահովելով հայկական երաժշտության բոլոր ժանրերի զարգացումը:

Ալ. Սպենդիարյանը ձայնագրել ու մշակել է ռուսական և ուկրաինական ժողովրդական երգեր, որոնք հրատարակվեցին սովետական իշխանության տարիներին, պրոֆեսոր Գ. Բուդաղյանի խմբագրությամբ: Դրանց մեջ կան մեներգեր, զուգերգեր և խմբերգեր, որոնց մեջ պահպանվել են այդ երգերի ինտոնացիոն, ռիթմական և լադային առանձնահատկությունները: Առանձին վարպետությամբ է ստեղծված նաև կոմպոզիտորի «Ուկրաինական սյուիտը»՝ բաղկացած չորս մասից: Ընդ որում, այդ մասերից յուրաքանչյուրն առանձին ժողովրդական երգ է և դրանք, միավորված լինելով մեղեդիական, ինտոնացիոն և ռիթմական հակադրության սկզբունքով, կազմել են անքակտելի միասնություն: Ալ. Սպենդիարյանի «Ուկրաինական սյուիտը» վկայում է, որ կոմպոզիտորը լավ գիտեր ուկրաինական ժողովրդական երգը և այն վարպետորեն օգտագործում էր իր ստեղծագործության մեջ: Այդ են վկայում ոչ միայն ուկրաինական երգերի նրա մշակումները, այլև այն ստեղծագործությունները, որոնց մեջ հանդիպում են ուկրաինական ժողովրդական երգերի բնորոշ ինտոնացիաներ ու ռիթմական տարրեր: Դա առանձնապես նկատելի է նրա «Ջրահեղձ կնոջ երգը» ռոմանսում, որի մեղեդին այնքան հարազատ է ուկրաինական ժողովրդական երգերին: Իր ստեղծագործությամբ և համերգային դործունեությամբ Ալ. Սպենդիարյանն ամեն կերպ նպաստել է ժողովուրդների մերձեցմանը և նրանց միջև փոխադարձ կապերի հաստատմանը: Նրա ստեղծագործությունները միևնույն ուժով գերել են ինչպես հայերի, նույնպես և ռուսների, ուկրաինացիների, վրացիների, ադրբեջանցիների և այլ ժողովուրդների սրտերը: Այդ են վկայում նրա հեղինակային համերգները Մոսկվայում, Լենինգրադում, Խարկովում, Օդեսայում, Դոնի-Ռոստովում, Թբիլիսիում, Բաքվում և այլուր: Ամենուրեք նրան դիմավորել են հրճվալից ծափահարություններով, ջերմությամբ ու ամենաբարձր գնահատականներով:

Հափազանց բնորոշ է Ալ. Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի կատարողական բախտը: Ինչպես հայտնի է, «Ալմաստի» ավարտման տարիներին Երեվանում դեռևս գոյություն չուներ օպերային թատրոն: Թեև հայազգի երգիչներն ու երգչուհիները, հատկապես Ղորղանյան քույրերն ու եղբայրները, Բ. Ամիրջանը, Ա. Կոստանյանը և ուրիշներ ձեռք էին բերել համբավ ու ճանաչում ոչ միայն Ռուսաստանում, այլև Եվրոպայի օպերային թատրոններում, բայց սեփական օպերային թատրոնում երգելու բախտ չեն ունեցել: Եվ «Ալմաստ» օպերայի հեղինակի ցանկությունը՝ բեմադրել այն Երևանում, դեռևս իրագործելի չէր: Այդ պատճառով էլ «Ալմաստը» նախ բեմադրվեց Մոսկվայում՝ ռուսերեն (23 հունիսի, 1929 թ.), ապա Օդեսայում (26 դեկտեմբերի, 1930 թ.), Թիֆլիսում՝ վրացերեն (21 մայիսի, 1932 թ.) և հետո միայն Երեվանում՝ հայերեն (Երևանի օպերային թատրոնի բացման օրը՝ 20 հունվարի 1933 թ.): «Ալմաստի» բեմադրության պատմությունից բերված այս փաստերը վկայում են ոչ միայն կոմպոզիտորի դասական ստեղծագործության վայելած լայն ժողովրդականությունը, այլև սովետական ժողովուրդների՝ երաժշտության բնագավառում ձեռք բերած ինտերնացիոնալ կապերի ամրացումն ու խորացումը: Հատկապես ուշագրավ էր Օդեսայում իրագործված ներկայացումը, որի ղեկավարը Յա. Գրեգնյովն էր, դիրիժորը՝ Ս. Ստոլերմանը, նկարչական ձևավորողը՝ Մ. Սարյանը, բալետմեյստրը՝ Մ. Մոխսենը: Ներկայացումը, որը նվիրված էր Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատման տասնամյա տարեդարձին, վերածվեց ժողովուրդների բարեկամության տպավորիչ ցույցի:



Ընդ որում, այդ հանդիսավոր ներկայացմանը մասնակցում էր նաև Հայաստանի պատվիրակությունը, որի կազմի մեջ էին Մ. Սարյանը և Ռ. Մելիքյանը։ Ռեժիսոր Վ. Աճեմյանի անվան հետ է կապված հայ դրամատիկ թատրոնում ժողովրդահերոսական դրամայի ոճի փայլուն հաստատումն այնպիսի ներկայացումներում, ինչպիսիք եղել են Դ. Դեմիրճյանի «Երկիր հայրենին», Ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկը», Ծ. Չարենցի «Դեպի սպազան» և այլն։ Վ. Աճեմյանը նույնն արեց նաև Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական թատրոնում իր անդրանիկ բեմադրությամբ, երբ դեռ Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին իրականացրեց Ու. Հաջիբեկովի «Քլոռոլի» օպերան։ Ենթարկվելով օպերային դրամատուրգիայի սկզբունքներին, նա միաժամանակ փորձեց օպերայի ներկայացումն ազատել նրա ավանդական ստատիկ լիճակից. որն ամենևին չէր բխում օպերայի բնույթից, այլ ավանդույթի մի պարտադրանք էր, որից մասնավանդ տուժում էին մասսայական տեսարանները։ «Քլոռոլի» օպերան իր հիմքում ժողովրդահերոսական է պոսիտի բնույթ ունեւր և նպաստեց ստեղծագործական փորձարարությանը։ Վ. Աճեմյանը համարձակորեն խախտեց մասսայական տեսարանների «անշարժությունը», ժողովրդական զանգվածների կերպարը տեղափոխեց առաջին պլան, դրանք օրգանապես ներառնելով ներկայացման դրամատուրգիայի մեջ։ Օպերայում առաջին անգամ ժողովրդական զանգվածները ոչ միայն իրենց իսկական դերն ու նշանակությունը ստացան, այլև որոշիչ նշանակություն ձեռք բերեցին։ Սա հայ ռեժիսորի ստեղծագործական սկզբունքային հաղթանակն էր և հարստացրեց այդ օպերայի բեմական պատմությունը։

Մեր ժամանակների խոշորագույն կոմպոզիտոր Ա. Խաչատրյանը նույնպես մշտական կապի մեջ էր ռուսական և ուկրաինական երաժշտական մշակույթների, ինչպես և անդրկովկասյան ժողովուրդների ժողովրդական երաժշտության հետ։ Չնայած Ա. Խաչատրյանն իր երաժշտական կրթությունը ստացել է Մոսկվայում ռուս անվանի կոմպոզիտոր, պրոֆեսոր Ն. Մյասկովսկու դեկլարությամբ և որպես կոմպոզիտոր ձևավորվել ռուսական առաջավոր երաժշտական արվեստի մթնոլորտում, նա սերտորեն կապված է եղել հարազատ ժողովրդական երաժշտության հետ և այն մշտապես օգտագործել է իր ստեղծագործության մեջ։ Նրան հարազատ էին ոչ միայն հայկական, այլև ռուսական, ուկրաինական, վրացական, ադրբեջանական ու միջինասիական ժողովուրդների ժողովրդական երաժշտությունը։ Հատկանշական են Ա. Խաչատրյանի հետևյալ խոսքերը. «Վաղ մանկությունից իմ շուրջը հնչել են ոչ միայն հայկական, այլև վրացական ու ադրբեջանական ժողովրդական մեղեդիներ, վրացական ու ադրբեջանական երաժշտություն։ Ինձ համար շատ հաճելի էր, երբ մի անգամ ասացին. Խաչատրյանը ամբողջ կյանքի ընթացքում իր մեջ կուտակել է երեք հանրապետությունների մշակույթը»<sup>4</sup>։

Ա. Խաչատրյանը մեծացել է Թբիլիսիում, բազմազգ մի քաղաքում, որը միաժամանակ ոչ միայն վրացական, այլև հայկական ու ադրբեջանական արվեստների կենտրոն էր, ուր ձևավորվել են այդ ժողովուրդների արվեստների բոլոր ճյուղերը։ Ստեղծագործական սերտ փոխհարաբերության պայմաններում այստեղ ստեղծվել են գեղարվեստական մշակույթի հիմնալիք արժեքները։ Այստեղ են գործել հիշյալ ժողովուրդների պանկանության, թատրոնի, կերպարվեստի և երաժշտության ակնավոր գործիչները, որոնք, փոխադարձաբար իրար օգնելով, զարգացրել են իրենց ազգային արվեստները։ Ա. Խաչատրյանի ստեղծագործություններում մարմնավորվել են եղբայր ժողովուրդների երաժշտության բնորոշ ինտոնացիաներն ու ռիթմերը, ինչպես և ժողովրդական երաժշտության առանձին նմուշներ՝ երգեր ու պարեղանակներ։ Իբրև բնորոշ օրինակ կարելի է բերել «Պարային սյուիտը», «Երջանկություն» և «Գայանեն» բալետները, որոնց մեջ հայկականի հետ միասին վարպետորեն մշակված են նաև ուկրաինական, ռուսական, անդրկովկասյան և միջինասիա-

<sup>4</sup> Ս. Ռեզակ, Նշվ. աշխ., էջ 12։

կան ժողովուրդների մեղեդիները: «Գայանե» բալետի վերջին գործողության հարսանեկան սյուիտում բերված են ռուսական, ուկրաինական, վրացական և այլ ժողովուրդների պարեզանակները, որոնց օգնությամբ պատկերված է սովետական ժողովուրդների սերտ բարեկամության տպավորիչ մի համայնապատկեր:

Ա. հաշատրյանն ու սովետահայ շատ այլ կոմպոզիտորներ շարունակելու խորացրել են Ալ. Սպենդիարյանի ավանդույթներն այս բնագավառում: Հասել են նշանակալից արդյունքների: Այդ գործում բացառիկ նշանակություն է ունեցել այն, որ մեր կոմպոզիտորներից շատերն իրենց մասնագիտական կրթությունը ստացել են Մոսկվայի ու Լենինգրադի կոնսերվատորիաներում:

Սովետական ժողովուրդների արվեստների փոխադարձ հարստացման գործում չափազանց մեծ է գրականության և արվեստի Մոսկվայի տասնօրյակների, նշանավոր երաժշտական կոլեկտիվների և արտիստական ուժերի մշտական համերգային փոխալսելությունների նշանակությունը, քանի որ դրանք դարձել են բոլոր ժողովուրդների կուլտուրական կյանքի մշտական երևույթներ և այդ ուղղությամբ ստեղծվել են այնպիսի ավանդույթներ, առանց որոնց հնարավոր չէ պատկերացնել մեր կյանքը:

Հատկապես վերջերս, երբ սովետական ժողովուրդները մեծ շուքով նշեցին սովետական բազմազգ պետության՝ ՍՍՀՄ-ի կազմավորման 60-ամյակը, ավելի ամրապնդվեցին մեր ժողովուրդների փոխադարձ կապերը: Այդ գործում չափազանց օգտակար դեր կատարեց նաև Հայաստանի թատերական ընկերության ստեղծած «Բարեկամություն» թատրոնը, որը մեր մայրաքաղաքի հասարակայնությանը հնարավորություն է տալիս ծանոթանալու տարբեր հանրապետությունների թատրոնների ամբողջական ներկայացումներին: Այդ իմաստով նշանակալից էր նաև Երևանում Շեքսպիրական փառատոնի կազմակերպումը, որն առաջինն էր ամբողջ Սովետական Միության մեջ և արժանացավ բարձր գնահատության:

## ВЗАИМНОЕ ОБОГАЩЕНИЕ ИСКУССТВА СОВЕТСКИХ НАРОДОВ

МАТЕВОС МУРАДЯН

### Резюме

В современных условиях взаимные связи и взаимообогащение в области культуры и искусства стали обычным явлением в жизни советских народов. Эти процессы все более расширяются и становятся неизблемой основой развития современного искусства. Вопросы изучения процессов взаимообогащения культуры и искусства являются весьма актуальными, ими занимаются театроведы, искусствоведы всех братских республик страны. Постоянно развиваются и углубляются дружественные связи между советскими народами, создаются новые формы их общения в области искусств. Об этом свидетельствуют также фестивали искусств, декады литературы и искусств, создание Армянским театральным обществом театра «Дружба» и др.