

ԱՆՆԱ ԱՍՍՏԲՅԱՆ. Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը, *Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2011, 480 էջ:*

Հրապարակի վրա է արվեստագիտության դոկտոր, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի փոխտնօրեն Աննա Ասատրյանի «Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը» ծավալուն ուսումնասիրությունը՝ կարևոր քայլ հայ երաժշտական թատրոնի լիակատար, համընդհանուր և ամփոփ պատմության ստեղծման ճանապարհին:

Մենագրության խմբագիրն է ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀՀ պետական մրցանակի դափնեկիր, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Ադայանը:

Աշխատությունը շարադրված է արխիվային ձեռագրական հարուստ նյութի, հայագիտական ուսումնասիրությունների և տարաբնույթ սկզբնաղբյուրների հիման վրա, որի արդյունքում արվել են կարևոր լրացումներ, ճշգրտումներ, առաջ քաշվել գիտական նոր վարկածներ: Գիրքն աչքի է ընկնում իր հստակ և շահեկան կառուցվածքով. մեծանուն կոմպոզիտորի ամեն մի օպերային երկի քննությունն իրականացվել է տվյալ ժամանակափուլի մշակութային կյանքի համատեքստում՝ գրաքննադատական, հրապարակախոսական ու թատերագիտական միջավայրերում շիկացած բանավեճերի լուսաբանման հետևողական միտումով: Փաստագրական հարուստ հենքի վրա Գ. Պոլսի մտավորական-արվեստագիտական միջավայրի հոգևոր-մշակութային ու հասարակական-քաղաքական հայացքներն ու նկրտումներն արտահայտող գործիչների մի ամբողջ համաստեղության գործունեության նպատակային տարեգրությամբ հեղինակն ուրվագծում է Չուխաճյանի երաժշտական աշխարհին մոտենալու և այն մեկնաբանելու ճշմարիտ ուղիները: Այս շրջանակներում առանձին կարևորություն են ստանում Տ. Չուխաճյանի անձին և երաժշտական թատրոնին հավատարիմ զինակիցների՝ դրամատուրգների, լիբրե-

տիստների, երգիչների ու դերասանների ստեղծագործական դիմանկարները, որոնք գիտական բարեխղճությամբ կանոնավորված և զետեղված են աշխատության համապատասխան բաժիններում:

Առաջաբանում հեղինակը ներկայացնում է հայ երաժշտական թատրոնի ծագման նախադրյալները, մեկնաբանում թատրոնի ծնունդն ապահոված մշակութային վերելքի շարժառիթներն ու մթնոլորտը՝ զուգահեռներ անցկացնելով Տ. Չուխաճյանի և Ջ. Վերդիի ստեղծագործական ճակատագրերի միջև: Ա. Ասատրյանն իրավացիորեն նկատում է. «Ի տարբերություն Ուսուցչի, որը հենվեց խալական օպերայի նախընթաց զարգացման և հարուստ ավանդույթների, Ռոսսինիի, Բելլինիի և Դոնիցետտիի ստեղծագործական նվաճումների վրա, Չուխաճյանը հայ օպերային երաժշտության մեջ չունեի նախորդներ, նրա առաքելությունը հայոց օպերային արվեստի սկզբնավորումն էր ու զարգացումը» (էջ 18):

Օպերային ժանրը անձանոթ էր և մահմեդական Արևելքին, որի երաժշտական մշակութային բարձրարժեք նմուշները դարեր շարունակ գոյատևում ու զարգանում էին բանավոր ավանդության և միաձայն երաժշտական մտածողության պայմաններում: Այս առումով, հիրավի, հեղափոխական ու նորարարական էր Տ. Չուխաճյանի՝ Արևելքի առաջին օպերային կոմպոզիտորի երաժշտաթատերական գործունեությունը: Ցավոք, իր գեղարվեստական ծավալով ու կշռով նմանը չունեցող չուխաճյանական ժառանգությունը, դիտվելով իբրև կայսրության հպատակ ժողովրդի արվեստ, առ այսօր համաշխարհային երաժշտական հանրությանը չի ներկայացվել վերը հիշատակված դիտակետից և կարևորվել է հայ երաժշտական թատրոնի պատմական զարգացման համատեքստում: Ա. Ասատրյանի աշխատությունը նոր հորիզոններ է բացահայտում այս կարևոր թե-

զի փաստարկման, ինչպես նաև, ընդհանրապես, Կ. Պոլսի հայ երաժիշտների ու մշակութային գործիչների դարակազմիկ նշանակություն ունեցող գործի գնահատանքի համար:

Մենագրության հեղինակը փաստահարուստ ուսումնասիրությամբ բնութագրել և արժեքավորել է կոմպոզիտորի վեց օպերաները. Երևանի Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում պահվող Տ. Չուխաճյանի դիվանում ամփոփված նյութերի՝ օպերային կլավիրների, պարտիտուրների ու լիբրետոների ձեռագրերի քննությամբ բացահայտել է դրանց բնորոշ կառուցվածքային առանձնահատկությունները, երաժշտադրամատուրգիական սկզբունքները:

Աշխատության մեջ առանձին գլուխներ են հատկացվել «Արշակ Բ», «Արիֆի խորամանկությունը», «Զյուսե Քեհյա», «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա», «Ինդիանա» և «Զեմիրե» օպերաներին: Դասական օպերային արվեստին բնորոշ երաժշտականոցողական տարրերի բանիմաց վերլուծությունը նպաստում է նաև Չուխաճյանի օպերային նորարարությունների բացահայտմանը: Հեղինակը հետևողականորեն ամբողջացնում է օպերաների թատերատետրերի հեղինակների դիմանկարները, ներկայացնում օպերաների բեմական ճակատագրերը, ինչի շնորհիվ ընթերցողի առջև կենդանանում է XIX դարի երկրորդ կեսի պոլսահայ երաժշտական թատրոնն իր գործիչներով: Նկատենք, որ Չուխաճյանին նվիրված արժեքավոր գրականության առկայության պայմաններում էլ կան խնդիրներ, որոնք ներկայիս պատմամշակութային փուլում կարիք ունեն նոր լուսաբանումների: Նախ և առաջ համալիր ուսումնասիրված ու արժեքավորված չէ նրա բազմաժանր ստեղծագործության երաժշտական թատրոնի ամբողջական համակարգը, ձևակերպված չեն դրա հիմնադիր-ռահվիրայի՝ Տ. Չուխաճյանի երաժշտագեղագիտական ընկալումներն ու ստեղծագործական սկզբունքները, լիովին հստակեցված չեն նրա օպերաների երաժշտական լեզվառձի ակունքները՝ բյուրեղացած մշակու-

թային աղերսների, արևելյան ու արևմտյան երաժշտական ավանդույթների փոխներթափանցման խաչուղիներում: Հիշատակված և բազում այլ խնդիրների լուծումը միահյուսված է Չուխաճյանի երևանյան դիվանում, Փարիզում հաստատված Չուխաճյանի անվան հետազոտական կենտրոնում ու տարաբնույթ գրադարաններում պահվող չուխաճյանական ձեռագրերի ու նյութերի համալրման և մեկտեղման գործընթացներին, որոնց իր լուրջ նպաստն է բերել նաև Ա. Ասատրյանը: Նրա ջանքերով 2002 թ. ստեղծվել է «Տիգրան Չուխաճյան» հիմնադրամբ, որի նպատակներից է ինչպես կոմպոզիտորի հոգևոր ժառանգության հետազոտումն ու հրատարակումը, երաժշտության պրոպագանդումը՝ թատերական գործերի բեմադրումը, կամերային երկերի համերգային կատարումը, այնպես էլ Երևանում Չուխաճյանի թանգարանի ստեղծումը:

Ա. Ասատրյանն իր քննական վերլուծությունը սկսել է հայկական անդրանիկ՝ «Արշակ Բ» (գլուխ առաջին) պատմամանտիկական օպերայի լիբրետոյի հեղինակ, թատերական գործիչ, դրամատուրգ, բանաստեղծ, ուսուցիչ, թարգմանիչ, գեղագետ ու գրաքննադատ Թովմաս Թերգյանի կյանքի ու գործունեության ուսումնասիրությամբ: Առաջին անգամ հանգամանորեն ներկայացնելով լիբրետոն ըստ հանդեսների՝ հեղինակը վերլուծել է օպերայի՝ թերգյանական և Արմեն Գուլակյանի խմբագրած ու 1945-ի նոյեմբերի 29-ին բեմադրված տարբերակները, անդրադարձել գուլակյանական «Արշակ Երկրորդում» կատարված փոփոխություններին, հիմնավորել հեղինակային «Արշակի» բեմադրության անհրաժեշտությունը: Թերգյանի լիբրետոյի մերժումը և ժանրային այլ մեկնաբանություն ունեցող նորի ստեղծումը՝ պայմանավորված ժամանակի մշակութային գաղափարական չափանիշներով, հեղինակն անընդունելի է համարում՝ ցավով արձանագրելով, որ «երաժշտության բնագավառում հաճախ ենք հանդիպում դասական գործերի խմբագրման, «տեսքի բերման», իսկ իրա-

կանում՝ աղավաղման երևույթների» (էջ 142): Բացահայտելով օպերայի դրամատուրգիական և երաժշտական-ոճական առանձնահատկությունները՝ հեղինակը միննույն ժամանակ հետևում է նաև օպերայի բեմական ճակատագրին հայրենիքում ու արտերկրում:

«Արիֆի խորամանկությունը»՝ ժամանակին լայն ժողովրդականություն վայելած կատակերգության վերլուծականում (երկրորդ գլուխ) ընթերցողին իրար ետևից ներկայանում են հայկական առաջին կոմիկական օպերայի լիբրետոյի հեղինակ Հովհաննես Աճեմյանի, ինչպես նաև Տ. Չուխաճյանի կոմիկական բոլոր օպերաների գլխավոր հերոսուհիների դերակատար Շազիկի ստեղծագործական դիմանկարները: Օպերայի ձեռագրերի ուսումնասիրության արդյունքում Ա. Ասատրյանը նոր փաստեր և դրույթներ է ներմուծում չուխաճյանագիտության մեջ՝ լույս սփռելով «Արիֆի» կառուցվածքային ու երաժշտական բնութագրական տարրերի վրա: Հեղինակային ձեռագրի դրսևորում կարելի է համարել ամեն մի վերլուծականի ավարտին, այն է՝ ամեն մի գլխի վերջում, օպերաների բեմական կենսունակությունն ապահովելու և դրանք ճշմարիտ հանդերձանքով ներկայացնելու հրատապ խնդիրների առաջադրումը: «Ճակատագրի հեզնանքով հայկական առաջին կոմիկական օպերան իր հանդիսատեսին ներկայացավ թուրքերեն... Եվ այսօր անտարակույս անհրաժեշտ է «Արիֆի խորամանկությունը» բեմադրել հայրենիքում» (էջ 215):

«Քյոսե Քեհյա»-ին նվիրված գլխում (երրորդ) տրվում է XIX դարի հայ երաժշտական թատրոնի նվիրյալներից մեկի՝ «Քյոսե Քեհյա» կոմիկական օպերայի լիբրետոյի և բազմաթիվ կատակերգերի հեղինակ, դերասան Գարեգին Ռշտունու ստեղծագործական դիմանկարը, արժևորվում նրա թատերական ու գրական գործունեությունը: Ձեռագրային նյութի ուսումնասիրությունը հեղինակին հնարավորություն է տալիս կարևոր դիտարկումներ կատարել «Քյոսե Քեհյայի» ժանրային նկարագրի վերաբերյալ:

Հետևելով օպերայի բեմական կյանքին՝ հեղինակն անդրադառնում է նաև դրա հայացված տարբերակին՝ «Զվարթ»-ին, որը բեմադրվել է 1968-ին Լիբանանում և 2003-ին ԱՄՆ-ում:

«Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա»-ն (չորրորդ գլուխ)՝ Չուխաճյանի կոմիկական ամենակատարյալ օպերան, բազմաթիվ և բազմալեզու փայլուն բեմադրություններ է ունեցել: Օրինաչափ է, որ այս գլխում Ա. Ասատրյանը հետամուտ է տարբեր լեզուներով (թուրքերեն, հունարեն, գերմաներեն, հայերեն, ռուսերեն, բուլղարերեն և ֆրանսերեն) բեմադրված օպերայի լայնատարած աշխարհագրության ընդգրկմանը (Լիբանան, Միդիա, Ադրբեյջան, Վրաստան, Ֆրանսիա, Հունաստան, Գիպրոս, Բուլղարիա, Ռումինիա, Եգիպտոս, ԱՄՆ, Գանադա, Թուրքիա և Հայաստան): Ընթերցողի առջև հառնում է կոմիկական այս օպերայի լիբրետոյի հեղինակը՝ դերասան, երգիչ, դրամատուրգ և թարգմանիչ Թազվոր Նալյանը, իր ստեղծագործական դիմանկարով, թատերական ու գրական բազմահարուստ գործով: Եվ դարձյալ արխիվային ձեռագրերի ուսումնասիրությամբ Ա. Ասատրյանը համակարգում և ի ցույց է դնում օպերայի դրամատուրգիայի ու երաժշտաոճական զարգացման հիմնական սկզբունքները:

Ուշագրավ է, որ մենագրության գլուխներից յուրաքանչյուրը հեղինակը կառուցում է յուրովի: Այստեղ «Լեբլեբիջի»-ի ուսումնասիրությանը զուգընթաց, բազմակողմանի և բեղմնավոր պրպտումների արդյունքում հեղինակը երևակում է հայ երաժշտական թատրոնի հիմնարկումը՝ ողջ Մերձավոր Արևելքում և հայ իրականության մեջ բացառապես հայ արտիստներից կազմված առաջին՝ Տիգրան Չուխաճյանի և Տիգրան Գալեմճյանի ջանքերով ստեղծված օսմանյան օպերային թատերախմբի գործունեությունը: Միննույն գիտական բարեխղճությամբ Ա. Ասատրյանն առանձնացնում և կարևորում է հայ երաժշտական թատրոնի զարգացման երկու փուլերը՝ տասը տարիների ընթացքում Թուրքիայում, Եգիպտոսում և Հունաստանում Տ. Չուխաճյանի

կոմիկական օպերաների տարածմանը մեծապես նպաստած Մերովբե Պենկյանի թատերախմբի գործունեությունը (առաջին փուլը) և Արշակ Պենկյանի ու վերջինիս ղեկավարած «Վեսելո» թատերախմբի և հիմնադրած օսմանյան երաժշտական թատրոնի՝ 40 հոգուց բաղկացած օպերետային խմբի գործունեությունը (երկրորդ փուլը):

«Ինդիանա»-ի քննությունը (հինգերորդ գլուխ) կարելի է անվարան համարել երաժշտական չուխաճյանագիտության ձեռքբերումներից մեկը. երաժշտագետն անդրադարձել է Չուխաճյանի, ինչպես նաև հայ երաժշտական թատրոնի առաջին, բայց տասնամյակներ շարունակ անտեսված ու մոռացված հայրենասիրական օպերային: Հեղինակային ձեռագրերի մանրագնին հետազոտման արդյունքում չուխաճյանագիտության ասպարեզում «Ինդիանա» օպերայի երաժշտատնական ու դրամատուրգիական յուրահատկություններին առնչվող նոր խնդիրներ է բարձրացվել, առաջ է քաշվել և հիմնավորվել օպերայի ստեղծման տարբերակի հեղինակային վարկածը, ըստ որի՝ օպերան ոչ թե կոմպոզիտորի վերջին ստեղծագործությունն է՝ հորինված նրա մահից մեկ-երկու տարի առաջ, այլ գրվել է 1870-ականների երկրորդ կեսին՝ կոմիկական օպերաների տրիադայից հետո: Ի հաստատումն այս վարկածի՝ հեղինակը հղում է ձեռագիր կլավիրի երկրորդ գործողության տիտղոսաթերթին արված «1876» գրառմանը:

«Ձեմիրե»-ին հատկացված գլխում (վեցերորդ), հարազատ իր մենագրության կառուցվածքային մտահղացմանը, հեղինակը պարզաբանում է «Ձեմիրեի» դրամատուրգիայի ու ժանրային ինքնատիպության կարևոր խնդիրներ, հետևում օ-

պերայի բեմական ճակատագրին՝ սկսած Կ. Պոլսում օպերայի առանձին հատվածների համերգային կատարումներից (1988) մինչև «Ձեմիրե»-ի ամերիկյան բեմելը (2008, 30–31 մայիսի, 1 հունիսի): Մեծ հետաքրքրությամբ է ընթերցվում հայկական անդրանիկ հեքիաթ-օպերայի լիբրետոյի հեղինակ, հուշարար, թատերագիր և թարգմանիչ Տիգրան Գալեմճյանի ստեղծագործական դիմանկարը:

Ուսումնասիրության արդյունքները, կատարված ճշգրտումները, նորահայտ տեղեկությունները, գիտական վարկածներն ու գործնական առաջարկները ճանապարհ են հարթում Տ. Չուխաճյանի երաժշտական գանձարանի համակողմանի ու հիմնարար ուսումնասիրության համար: Հեղինակը շեշտում է Տ. Չուխաճյանի օպերաների կլավիրների և պարտիտուրների ակադեմիական հրատարակության անհրաժեշտության հարցը, կարևորում ու հիմնավորում Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնում «Արիֆի խորամանկությունը», «Քյոսե Քեհյա», «Ինդիանա», «Ձեմիրե», հեղինակային «Արշակ Բ» և «Լեվեբիջի Հոր-հոր աղա» օպերաների բեմադրության հրատարակության հարցը:

Կարելի է հավաստել, որ Ա. Ասատրյանի չուխաճյանագիտական գործունեությունը, որ ներառում է թե՛ գիտական, թե՛ գիտալուսավորչական և թե՛ կազմակերպչական-պրոպագանդիստական ոլորտները, բնագավառի ուսումնասիրությանը թարմ լիցք ու կենարար ազդակներ է հաղորդել, իսկ առաջադրված գործնական քայլերի իրականացմամբ «Արևելքի հայագրի Վերդիին» միջազգային ճանաչման փայլուն հեռանկարներ են սպասում:

ԼԻԼԻԹ ԵՐԵՎԱՆԻ