

ՍԵՐԳԵՅ ՅԱԿՈՎԵՆԿՈ

Մոգական Զարունի Դողուխանյանը

испол
Я-47
38147

ՀՀ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РА

СЕРГЕЙ ЯКОВЕНКО

ВОЛШЕБНАЯ ЗАРА ДОЛУХАНОВА

ЕРЕВАН,
АМ ГРОЦ УП
2009

ՍԵՐԳԵՅ ՅԱԿՈՎԵՆԿՈ

ՄՈՓԱՍՓԱՆ

ՋԱՐՈՒՀԻ ԴՈԼՈՒԽԱՆՅԱՆԸ

3814

ԵՐԵՎԱՆ,
ԱՄՐՈՑ
2009

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
БИБЛИОТЕКА
ЕРГОСКОНСЕРВАТОРИИ

ՀՏԴ 784(479.25)
ԳՄԴ 85.314 (2Հ)
Յ-254

ՀՐԱՏԱՐԱԿՎԱԾ Է ՊԵՏԱԿԱՆ ՊԱՏՎԵՐՈՎ
ИЗДАНО ПО ГОСУДАРСТВЕННОМУ ЗАКАЗУ

Ռուսերենից թարգմանեց Սաթենիկ Սկրտչյանը
Մասն. խմբագիր՝ Արաքսի Սարյան

Յակովենկո Ս.

Յ-254 Մոգական Զարուհի Դոլուխանյանը -Եր.: Ամրոց գրուպ, 2009.-336էջ, 1մամ. ներդիր:

Ճանաչված երգիչ, երաժշտագետ, պրոֆեսոր Սերգեյ Յակովենկոն իր ուսուցիչ Պավել Լիսիցիանի մասին գրած գրքից անմիջապես հետո գրում է «XX դարի Պոլինա Վիարդոյի»՝ Զարուհի Դոլուխանյանի մասին: Գիրքը միաժամանակ և՛ մենագրություն է, և՛ հեղինակի հետաքրքիր ու բազմաբնույթ փորձի վրա հիմնված անձնական մտորումներ երաժշտության մեկնաբանության գաղտնիքների, երգեցողական դպրոցի մասին: Ընթերցողների լայն շրջանին ենք ներկայացնում գրքի հայերեն թարգմանությունը:

ԳՄԴ 85.314 (2Հ)

ISBN 978-99941-31-68-6

© Ամրոց գրուպ,
թարգմանված է հայերեն, 2009



Խմբագրի կողմից

1996 թ. Մոսկվայում «Կոմպազիտոր» հրատարակչական միավորումը հրատարակեց ճանաչված երգիչ և տեսաբան Սերգեյ Յակովենկոյի «Մոգական Զարուհի Դոլուխանյանը» մենագրությունը: Այս յուրատիպ գիրքը մեծ գոհունակությամբ ընդունվեց XX դարի անկրկնելի երգչուհու բազմաքանակ երկրպագուների կողմից: Հպարտության առանձնակի զգացում ապրեցին երգչուհու հայրենակիցները՝ հայազգի երաժիշտներն ու երաժշտասերները, ովքեր տարիներ ի վեր վայելել են Զարուհի Դոլուխանյանի բարձրագնա արվեստը:

Կոմպոզիտոր Վլադիլեն Բալյանի նախաձեռնությամբ և ՀՀ մշակույթի նախարարության որոշմամբ՝ պետական պատվերի շրջանակներում «Ամրոց գրուպ» հրատարակչությունն իրագործեց մենագրության հայերեն թարգմանությունը:

«Մոգական Զարուհի Դոլուխանյանը» գիրքը հասցեագրված է ինչպես երաժիշտ-մասնագետներին, այնպես էլ երաժշտասեր լայն հասարակայնությանը:

Արաքսի Սարյան

ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր

Նրա համերգներին գնում էին, ինչպես կգնային տաճար

Զարա Ալեքսանդրովնա Դոլուխանովա. մեր ժամանակների ականավոր երգչուհի, որ օժտված է զարմանալի գեղեցիկ ձայնով և տիրապետում է հրաշալի տեխնիկայի ու անսովոր աշխատասիրության: Նրա համերգներն ընդմիշտ տպավորվել են հիշողության մեջ: Նա հմայում էր հասարակությանն իր երաժշտականությամբ և կատարողական արվեստով, զարմացնում ծրագրերի քանակով և նրբաճաշակությամբ: Նրա համերգներին գնում էին, ինչպես կգնային տաճար:

Ես՝ այն ժամանակ դեռևս կոնսերվատորիայի ուսանողուհի, Զարա Ալեքսադրովնային ունկնդրում էի սրտի թալկացումով. ես ինձ համար հայտնաբերել էի անծանոթ երաժշտություն. լսում էի, նայում նրան՝ որպես աստվածուհու: Նա արտակարգ գեղեցիկ էր, միշտ հրաշալի հագնված, յուրօրինակ քայլվածքով: Ահա արդեն 30 տարի է անցել: Նստել եմ՝ նրա մասին գրելու և վերստին հրապուրված եմ նրա կերպարով, նրա վարպետությամբ, նրա արվեստով: Զարա Ալեքսանդրովնան միշտ երգում էր բնագրերի լեզվով, երգում էր տարբեր ոճերի երաժշտություն, նա մեր սերնդի ուսուցիչն էր, նրա համերգներին հաճախում էին կոնսերվատորիայի բոլոր ուսանողները և պրոֆեսորները, նրա համերգներին ներկա էր լինում ամբողջ մտավորականությունը: Դրանք համերգ-տոնահանդեսներ էին, համերգ-երևույթներ: Քանի՜ անգամ եմ տեսել, թե ինչպես են ոստիկանները հանգստացնում համերգասրահների մուտքի մոտ խմբված մարդկանց, իսկ տոմսերի համար մարդիկ հերթի էին կանգնում ամբողջ գիշերը, գնում էին հերթագրվելու, և դա այն տարիներին, երբ երաժշտական կյանքը ծաղկում էր, կատարողների այնքան անուններ էին շրջանառվում. նրա ժամանակը արվեստի ժամանակն էր:

Զարա Ալեքսանդրովնան առաջիններից էր, որ ճեղքեց Խորհրդային Միության «երկաթյա վարագույրը» դեպի արտասահման:

Որքա՜ն հիացական հիշողություններ եմ լսել ու լսում հիմա նրա ուղևորությունների մասին. նա շլացուցիչ էր և անզուգական, բազում հաղթանակներ էր տարել արտասահմանում: Ինձ համար մեծ պատիվ է փոքրիկ նախաբան գրել Զ. Ա. Դոլուխանովայի մասին վաղուց սպասվող գրքի համար, և հուսով եմ, որ այս գիրքը ուրախություն կլինի երաժշտության երկրպագուների համար:

Ե. Օբրազցովա

Կատարողական արվեստի հպարտությունը

Զարուհի Դոլուխանովա. XX դարի գեղեցկագույն աստղերից մեկը, ում համաշխարհային փառքով ու ճանաչումով պսակված անունը դարձել է առասպելական: Միևնույն ժամանակ, մեր առջև ինչ-որ կենդանի հրաշք է, հանելուկ. որտեղի՞ց այդ, դեռևս բոլորովին երիտասարդ, Երևանի օպերային թատրոնի բավականին համեստ, մեծ մասամբ երկրորդական դերերգերով ելույթ ունեցած երգչուհուն, ով եկել էր մրցույթով ընդունվելու Կենտրոնական ռադիոյի մենակատարների խումբ, իսկ մինչ այդ սովորել էր Գնեսինների երաժշտական տեխնիկումի ջութակի դասարանում և սոսկ կարճ ժամանակ՝ վոկալի դասարանում, ձեռք էր բերել շնչառության զարմանալի ազատություն, ձայնատարության ճկունություն և համաչափություն՝ ի սկզբանե ծուլված իտալացի լավագույն երգիչների ու նրանց անմիջական հետևորդների մենաշնորհներին:

Ավագ սերնդի մարդիկ հիշում են, թե 50-ական թվականների սահմանագծին ինչպես էին Մոսկվան ու Լենինգրադը տառացիորեն ցնցվել, կախարդվել Դոլուխանովայի ձայնի գեղեցկությամբ, նրա ոճի նրբագեղ վարպետությամբ և երկացանկային ընդգրկումներով: Ե՞րբ և որտե՞ղ նա հասցրեց ձեռք բերել այդքանը:

Անկասկած, ճշմարիտ մեծ տաղանդի ի հայտ գալը և ձևավորման ուղին շարքային երկրպագուներին և մասնագետներին մշտապես հետաքրքրող, բայց երբեք մինչև վերջ չբացատրվող ինչ-որ գաղտնիք է: Այս իմաստով, կարևոր է, որ հրատարակվել է Ս. Բ. Յակովենկոյի գիրքը: Սերգեյ Բորիսովիչը, հիմնվելով բազմաթիվ փաստաթղթերի՝ գրախոսությունների, ժամանակակիցների հուշերի, հենց երգչուհու խորհրդածությունների և սեփական անմիջական հետազոտությունների վրա, համատեղելով պատմափաստագրական մոտեցումը ներըմբռնողական հետ, կարողացել է գտնել մասնագիտական ճշգրիտ, խորաթափանց պատասխաններ բազմաթիվ «խորհրդավոր» հարցերի համար:

Այս գիրքը բազմաթիվ առումներով է անսովոր: Անսովոր՝ ամենից

առաջ, պատումի մի քանի տարբեր գծերի, տարբեր տեսանկյունների և մոտեցումների համատեղմամբ: Դա նաև կենսագրություն է, որտեղ շատ մանրամասն ու ցայտուն կերպով են պատկերվել դեռատի աղջկա ընտանեկան միջավայրը, ծնողների և առաջին ուսուցիչների նկարագրերը, վաղ մանկության վերապրած տպավորությունները, որոնց շնորհիվ սկզբից ևեթ լուսաբանվում են ապագա արտիստուհու բնավորության և հմտության բնածին որոշ հատկությունները՝ համառ, կանոնակարգված աշխատասիրությունը և հռչակավոր դառնալու նպատակասլաց զգացումների վրա կառուցված ստեղծագործական դիմանկարը: Եվ երգչուհու՝ երգեցողական հնարավորությունների զարգացման մանրազնին քննությանը, նրա երկացանկին ու մանկավարժական սկզբունքներին նվիրված վերլուծական էտյուդները: Բացի դրանից, այստեղ հաճախ է ներառված հեղինակի խոսքը, որ ուրախ և անբռնազբոս կերպով պատմում է Դոլուխանովայի արվեստի հետ իր պատահական «հանդիպումների» մասին: Թեթև, ջերմ հումորով համեմված նմանատիպ միջադեպերը խիստ զարդարում են պատումը: Ինչ վերաբերում է հեղինակի կողմից Զարա Դոլուխանովայի հետ նրա անձնական զրույցներից առատորեն մեջբերած գրառումներին, ապա դրանք արժեվորման կարիք չունեն:

Գիրքը կազմված է չորս խոշոր բաժիններից.

«Ստեղծագործական կենսագրությունը», «Մեկնաբանությունների գաղտնիքը», «Վոկալի դպրոցը», «Ժամանակակիցների գնահատականները»: Սակայն, ըստ էության, այս բոլոր գծերը հանդիսանում են միջան - ցուկ. մշտապես միահյուսվում են և հատվում՝ իմ կարծիքով՝ «ժանրի ելևէջումներին» հաղորդելով առանձնակի բազմապլանություն, ծավալ և գրավչություն:

Այսպիսի գիրք կարող էր գրել, իհարկե, միայն խոշոր վարպետը, վոկալ կատարողականության բազմափորձ գիտակը, որին հայտնի են դժվարությունները, երգարվեստի գաղտնիքները և հաղթանակները, ընդ որում՝ բարձր կրթվածության տեր մարդը, գրական շնորհք ունեցող, գրչին գերազանցապես տիրապետող, տեսաբան-գիտնականի նման

մտածել և, իբրև իսկական արտիստ, արվեստագետ, զգալ կարողացող մարդը: Պատահական չէ, որ Սերգեյ Յակովենկոն վաղուց է արդեն ձեռք բերել կամերային ականավոր երգչի համբավ:

Նա մեծ ծառայություն ունի հայրենական կոմպոզիտորների բազում նոր ստեղծագործությունների առաջին կատարման և տարածման գործում, հաջողությամբ դասավանդում է: Մեկ անգամ չէ, որ նա հանդես է եկել հետաքրքիր, խոհական, տեսաքննադատական հոդվածներով և երգիչների մասին հանրամատչելի գրքույկներով: Սակայն, նոր աշխատանքն անհամեմատ ծանրակշիռ է, բովանդակալից և վառ, մասշտաբային է դրա հերոսուհին, արտասովոր տպավորիչ և արժեքավոր ինքը՝ նյութը: Ի՞նչ արժեն հենց թեկուզ Մստիսլավ Ռոստրոպովիչի բանաստեղծական սրամիտ և սրտառուչ «երկերը», և կամ Դոլուխանովայի արխիվում պահպանվող, իր՝ երգչուհու երկրպագուների «կրակոտ ներբողները»:

Բոլորին հայտնի է, որ Դոլուխանովան փայլուն կերպով վերակենդանացրեց գրեթե մոռացված, թատերական և համերգային պրակտիկայից անհետացած կոլորատուրային մեցցո-սոպրանոյի ամպլուան, օրինակ՝ Ռոզինայի դերերգի համար բնագրում Ռոսսինին նախատեսած է եղել բոլորովին էլ ոչ այն, ինչն հիմա, որպես կանոն, հարմարեցնում են: Նրա վարին ձայնածավալի խոր, թավշաքնքույշ տեմբրը, վոկալ ֆիորիտուրայի (ցանկացած ռեգիստրում) հաղթահարման հիանալի թեթևությունն անփոփոխ կերպով զմայլել և սքանչացրել են նույնիսկ արտասահմանյան ամենախիստ, բծախնդիր գրախոսներին: Եվ ինչո՞ւ այդպիսի եզակի, 60-ական թվականներին պահանջարկ վայելող ամպլուան նա փոխարինեց շատ ավելի սովորական սոպրանոյով, սկսեց երգել Մադամ Բատերֆլյայի, Տոսկայի, Դեզդեմոնայի, Տատյանայի դերերգերը: Այս խնդիրը Սերգեյ Բորիսովիչը բացատրել է ծայր աստիճան զգույշ և նրբանկատ, հիմնականում այն դիրքորոշումներով, որոնց երգչուհին հանգեց ավելի ուշ՝ 80-ական թվականներին, երբ զբաղվում էր մանկավարժությամբ: Այժմ Զարա Ալեքսանդրովնան հաստատ համոզված է ժամանակին իր կատարած ստեղծագործությունների

տեսսիտուրայի արմատական բարձրացման անհրաժեշտության և օրինաչափության մեջ, քանզի ինչ-որ ժամանակ՝ պատանեկության տարիներին, իր ձայնը՝ «բնական սոպրանոն», սխալմամբ ընդունեցին մեցցոյի տեղ կամ նույնիսկ՝ բարձր հնչյուններով հարուստ կոնտրալտո, արդյունքում՝ սխալ դրվածքը բերում էր արագ հոգնածության, մկանների կործանարար գերլարվածության: Իհարկե, անտեսել, կամ էլ Աստված չանի, կտրականապես հերքել երգչուհու կարծիքը իր ձայնի բնույթի և ճակատագրի վերաբերյալ կոռեկտ չէր լինի: Բայց և այնպես, մեջբերված դատողություններն ամբողջությամբ չէ, որ համոզիչ են. մի՞թե նա երգում էր անբնական, օտար ձայնով: Մեկ անգամ նույնիսկ նրբանկատ Յակովենկոյի բերանից են ափսոսանքի նոտաներ թռել «այլ, նախկին Դոլուխանովայի» կորուստի վերաբերյալ: «Ոչ ոք չգիտեր, թե ո՞ր որոշակի պահից էր դրված հարցը... ավելի դրամատիկական. ոչ այն մասին, թե ինչպիսի ձայնով երգել, այլ այն մասին՝ ընդհանրապես կհաջողվի՞ երկարաձգել վոկալ-կատարողական գործունեությունը, թե՞ ստիպված կլինի բեմը թողնել քառասունն անցնելուց անմիջապես հետո»:

Մի խոսքով, դա այնքան էլ հասարակ հարց չէր:

«Վոկալ դպրոցի տարիմաստությունները» ենթաբաժինը բացվում է մեծ, արտակարգ հաջողված, հումորով լեցուն ներածությամբ: Իսկապես, այս ոլորտում բազմապիսի զվարճալի տարիմաստությունները հաշվել հնարավոր չէ, և ընթերցողները դրանց հետ ծանոթանալիս կծիծաղեն: Բայց հասկանալի է, որ անեկդոտային և կիսաանեկդոտային պատմությունները (իրական, ամենևին էլ՝ չհորինված) շուտով իրենց տեղը զիջում են երգարվեստի տեխնոլոգիաների և հնարքների այբուբենի բոլորովին լուրջ նկարագրությանը, որոնց հավատարիմ էին մնում ու հավատարիմ են ռուս և օտարերկրյա հայտնի մանկավարժները: Չէ՞ որ մանկավարժությամբ զբաղվելիս Դոլուխանովան գլխովին ընկղմվեց ձայնային ապարատի անատոմիայի, ակուստիկայի և նման օրինակ իմացությունների վերաբերյալ գիտության նորագույն ձեռքբերումների ուսումնասիրության մեջ, որի արդյունքում մշակեց իր,

բավականին յուրօրինակ մեթոդիկան: Այստեղ մանրամասնորեն խոսվում է ֆոնացիայի (ձայնահնչման, ձայնարտաբերման) մեխանիզմի մասին, ձայնավերարտադրության ինքնական և ոչ ինքնական կարգավորվող օրգանների և մկանների մասին, քիմքի, կոկորդի, լեզվի, կրծքավանդակի գործողությունների, բարձր և ցածր ֆորմատների (ձևութամասնիկների)՝ առարկաների մասին, որոնց իմացությունն անհրաժեշտ է ուսանող-վոկալիստին, բայց բնավ երբեք՝ երգի սիրահար, շարքային մտավորականին, որը սահմանափակվում է համերգներ և օպերային ներկայացումներ հաճախելով և ձայնասկավառակներ հավաքելով: Այս էջերը, հավանաբար, ինչ-որ մարդկանց կթվան ձանձրալի, ծայրաստիճան մասնագիտական: Սակայն չի կարելի հաշվի չառնել ձայնի դրվածքով ջերմորեն հետաքրքրվող և, հատկապես, նշանավոր, հեղինակավոր պրոֆեսորներից ստույգ խորհուրդներ ստանալ ձգտող հսկայական թվով երգիչների և պրոֆեսիոնալների մեծ ձգտումը, քանզի լավ, բարձրորակ և հանրամատչելի մեթոդական գրականություն մեզ մոտ գրեթե չի հրատարակվում: Այդ պատճառով էլ կարծում եմ, որ չնայած Դոլուխանյանի հանձնարարած մեթոդների որոշակի վիճելիությանը՝ այդ բաժինը ամբողջության մեջ հետաքրքիր է և կարևոր:

Գրքի գիտական արժեքը նշանակալիորեն մեծացնում է «Հավելվածը», որտեղ արտացոլված է երգչուհու անընդգրկելի և բազմաոճ կատարումների ձայնասկավառակային ցանկը:

Սերգեյ Բորիսի Յակովենկոյի «XX դարի Պոլինա Վիարդոյի՝ մոգական Զարուհի Դոլուխանովայի մասին» խորաքնին և յուրօրինակ, ամեն ինչից զատ՝ նաև գեղեցիկ և տոնականորեն ձևավորված գրքին, կարծում ենք, սպասվում է ընթերցողական հաջողություն:

Մ. Սաքինյան

Արվեստաբանության դոկտոր, պրոֆեսոր

Ես հասկացա այն արցունքները, ես հասկացա այն տառապանքները,
Որոնցում բպռերը համրանում են, որոնցում իշխում են հնչյունները,
Որոնցում լսում ես ոչ թե երգը, այլ հոգին երգչուհու,
Որոնցում ոգին լքում է անպետք մարմինը,
Որոնցում կարծում ես, թե ուրախությունը չունի վախճան,
Որոնցում, գիտես, որ երջանկությունը չի ունենալու վերջ:

Ա. Ֆետ

Ստեղծագործական տոհմածառը
Կենսագրական ակնարկ

Որքան շատ ժամանակ է անցնում 1983թ. գարնանը Մոսկվայի կոնսերվատորիայի Մեծ դահլիճում Զարուհի Դոլուխանյանի տված հրաժեշտի համերգից, այդքան անհողդողդ է դառնում այն համոզմունքը, որ դա սքանչելի և սիրելի երգչուհու կարիերայի ուղղակի ավարտը չէր, ինչը, ինքնըստինքյան, արդեն տխուր է: Համերգն այդ պսակեց հայրենական կամերային վոկալ կատարողական դար ու կես (150 տարի) տևած հսկայական և փառահեղ, արբեցուցիչ և դինամիկ համերգային ժամանակաշրջանի ծաղկումը, իսկ դա արդեն ոչ թե պարզապես տխուր, այլ իսկապես դրամատիկ իրողություն է:

Ճակատագրին հաճո էր, որ բուրգի հենց գագաթին հայտնվեր մեր գրքի հերոսուհին: Հավանաբար, սոսկ բարի փերիներն էին նրա ծննդի ժամանակ բերել նվերներ՝ և՛ գեղեցկություն, և՛ երաժշտականություն, և՛ հմայք, և՛ նազանք, և՛ կամք, և՛ բացառիկ աշխատունակություն, և՛ անթերի ճաշակ, և՛, անկասկած, եզակի գեղեցիկ ձայն, և՛ խելք, և՛ չափի զգացում, և՛ դարձյալ

շատ ու շատ այլ հատկանիշներ՝ նախապատրաստելով այդքան մեծ առաքելությունը, որ այս կյանքում պետք է պատմական դեր խաղար: Զարմանալի հայտնություններ են սպասում Զարուհի Դոլուխանյանի կենսագրությունն ուսումնասիրող հետազոտողին. երգչուհու բախտը բերել էր հարազատների, ուսուցիչների, բարեկամների, իր հարցախույզ և բախտավոր տաղանդի բնույթի շնորհիվ. հաղորդակից դառնալ անցած դարաշրջանների լուսապսակներով մեծ կոմպոզիտորների և կատարողների արվեստի բարձր ու փառավոր ավանդույթներին:

Քանդելով նրա արտիստական շփումների «կծիկի թելերը», քննելով ստեղծագործական ազդեցությունները՝ ըմբռնելով կատարողական ու մանկավարժական գեղագիտությունը, մի խոսքով՝ ստեղծելով յուրօրինակ տոհմածառ, մենք պարզում ենք, որ նրա հեռավոր «նախնիները»... Գլինկան, Պոլինա Վիարդոն, Գարսիա-որդին են:

Ապացույցնե՞ր: Խնդրե՛մ:

Սասնագիտական իր առաջին քայլերը Զարուհի Դոլուխանյանը կատարել է Հայկանուշ Դանիելյանի ղեկավարությամբ: 1939 թ. դառնալով երևանյան օպերայի մեներգչուհի՝ Դոլուխանյանը մի քանի տարի խորհուրդներ է ստացել հայ անվանի երգչուհուց: Դանիելյանն իր հերթին 1920 թվականին ավարտել է Պետրոգրադի կոնսերվատորիայի ամենահեղինակավոր մանկավարժի՝ Նատալիա Ալեքսանդրովնա Իրեցկայայի դասարանը, իսկ վերջինս էլ եղել էր Հենրիետտա Նիսսեն-Սալոմանի աշակերտուհին և, դրան էլ գումարած՝ Փարիզում կատարելագործվել Պոլինա Վիարդո-Գարսիայի մոտ: Իսկ ինքը՝ Նիսսեն-Սալոմանը՝ Եվրոպայում փառաբանված երգչուհին, XIX դարի 60-70-ական թվականների Պետերբուրգյան կոնսերվատորիայի պրոֆեսորը, եղել է հենց «Գրառումներ մարդկային ձայնի մասին» և «Ամբողջական ձեռնարկ երգարվեստի մասին» գրքերի

հեղինակի՝ Մանուել Պատրիսիո Ռոդրիգես Գարսիայի լավագույն սանուհիներից մեկը: Ահա այսպիսի մի շղթա է հյուսվում, որից շունչդ կկտրվեր:

Սակայն, դա էլ դեռ ամբողջը չէ: Դոլուխանյանը կարծես ժառանգում է նաև ռուսական երգարվեստի ավանդույթները: Ըստ Յ. Ա. Կյուիի՝ Նատալիա Ալեքսանդրովնա Իրեցկայան՝ ռոմանսների փայլուն կատարողը, ում խաղընկերը համերգների ժամանակ հաճախ եղել է Անտոն Գրիգորևիչ Ռուբինշտեյնը, դաստիարակել է բազմաթիվ հրաշալի աշակերտուհիների, որոնց թվում, բացի Հայկանուշ Դանիելյանից, և՛ Նադեժդա Իվանովնա Զաբելա-Վռուբելն է, և՛ Քսենիա Նիկոլաևնա Դորլիակը, և՛ Ելենա Կլիմենտևնա Կատուլսկայան և, վերջապես՝ Զոյա Պետրովնա Լոդիյը, Զարուհի Ալեքսանդրի Դոլուխանյանի ավագ ընկերն ու ջերմ երկրպագուն, որ ետպատերազմյան տարիներին բաց չէր թողնում լենինգրադյան նրա համերգներից ոչ մեկը: Լոդիյի տանը տարբեր սերունդների նշանավոր երկու երգչուհիները երկարատև երջանիկ ժամեր էին անցկացնում՝ բավականություն ստանալով հոգևոր մտերմությամբ, գեղագիտական սկզբունքների ընդհանրությամբ, երկացանկային հակումներով...

Մահվանից մի քանի ամիս առաջ՝ 1957 թ. հունիսի 17-ին, Զոյա Պետրովնան ուղարկում է նամակ-կտակ. «Իմ անսահման սիրելի Զարա, ի՞նչ մխիթարություն է ինձ համար, որ Դուք վերակենդանացնում եք այն երգերը, որոնց ես նվիրեցի իմ ստեղծագործական կյանքը: Հարազա՛տս, հեշտ է շնչելը՝ իմանալով, որ Դուք կաք աշխարհում: Ձեր Զ. Լոդիյ»:

Իսկ մեկ տարի դրանից առաջ նա իր սիրելիին նվիրել էր լուսանկարը՝ պերճախոս մակագրությամբ. «Ի՞նչ բերկրանք ինձ համար, իմ թանկագի՛ն Զարա, իմանալ, որ մեր հիասքանչ արվեստը պահպանվում է Ձեր մաքուր ձեռքերում և իմաստուն

սրտում, Ձեր զարմանալի տաղանդի մեջ: Ձեզ սիրող Զոյա Լոդիյ»:

Այդպիսի գնահատականը մի վարպետի, ով Դոլուխանյանին համարում էր իր ստեղծագործական ժառանգորդուհին, մեծ ավանդույթների շարունակողը, թանկ արժե. չէ՞ որ Լոդիյների տոհմը գրեթե մեկ ու կես դարի ընթացքում պահպանել էր ռուսական վոկալի դպրոցի ավանդույթները և նվիրվածությամբ ծառայել դրանց:

Զոյա Պետրովնայի պապը՝ Անդրեյ Պետրովիչը (1812-1870), պետերբուրգյան համալսարանի կրթությամբ պատմաբանի մասնագիտությունը փոխեց երգչի գործով և Միխայիլ Իվանովիչ Գլինկայի հետ մեկնեց Իտալիա՝ հասու դառնալու bel canto-ի գաղտնիքներին: Վերադառնալով հայրենիք՝ նա առաջինը սկսեց հրապարակայնորեն կատարել գլինկայական ռոմանսները, այն էլ՝ ինչպե՞ս կատարել:

Ժամանակակիցը, որին բախտ է վիճակվել երգիչ-ընկերոջ հետ ներկա գտնվել Գլինկայի հանդիպումներից մեկին, այսպես է նկարագրում այն. «Դեհ, հանգստացրո՛ւ ինձ, Անդրյո՛ւշա, – ասաց նա Լոդինի[1], – երգի՛ր՝ «Վաղո՞ւց էր արդյոք պերճությունը»: Թո՛ւյլ տուր, – ասաց նա և գնաց դեպի դաշնամուրը... Ես շատ անգամներ եմ լսել «Վաղո՞ւց էր արդյոք» ռոմանսը, լսել եմ առաջնակարգ կատարողներից... Սակայն այնպես, ինչպես երգեց Լոդին, ոչ ոք ավելի լավ չի երգել: Լոդին այդ ռոմանսում գերազանցեց հենց կոմպոզիտորին: Այնքա՜ն հոգեկան անձկություն և անցած-գնացածի ցավ կար նրա andante-ում և այնքա՜ն կրակ, կյանք և անկասելի կիրք՝ allegro-ում, որ, ինչպես ասում են՝ կամքից անկախ՝ «փշաքաղվում ես»: Շնորհակալությո՛ւն, շնորհակալությո՛ւն, Անդրյուշա, շնորհակալությո՛ւն, աղավ-

[1] Երբեմն հանդիպում է ազգանվան նաև այսպիսի ձևը:

ձյակս, – բացականչեց Գլինկան՝ նետվելով դեպի նա և պարզելով երկու ձեռքերը: Նրանք ամուր գրկվեցին. երկուսի աչքերում էլ արցունքներ կային»[2]:

Մենք գտնում ենք նաև այլ վկայություններ. «1842 թվականին ես հանդիպեցի այն ժամանակ հայտնի երգիչ Անդրեյ Պետրովիչ Լոդիի հետ, որն աչքի էր ընկնում հատկապես Գլինկայի ռոմանսների հրաշալի կատարումներով...»[3]:

Անդրեյ Պետրովիչը նաև օպերային արտասովոր երգիչ էր, մեծ հաջողություն էր ունեցել Մ. Ի. Գլինկայի «Կյանք՝ հանուն թագավորի» օպերայում՝ Սաբինինի դերում, դրա հետ մեկտեղ Պետերբուրգում համարվում էր երգի լավագույն ուսուցիչներից մեկը և բացել էր իր դպրոցը: Գլինկան հենց նրան էր վստահել իր սիրելի աշակերտուհի Դ. Մ. Լեոնովայի հետ պարապելը:

Հորը չէր զիջում նաև հրաշալի տենոր, սկզբում կայսերական բեմում, ապա և՝ Ս. Ի. Մամոնտովի մասնավոր օպերայում իբրև օպերային վառ արտիստ դրսևորած Պյոտր Անդրեևիչ Լոդիյը: Բայց նա առանձնանում էր նաև այդ ընտանիքի ավանդական հակվածությամբ դեպի կամերային կատարողականությունը: Շփվելով բալակիրևյան խմբակի կոմպոզիտորների հետ, լինելով նրա հավաքների մասնակիցը՝ նա շատ ստեղծագործությունների առաջին կատարողն էր: Իր ընկեր և համահեղինակ Արսենի Գոլենիշչև-Կուտուզովին հղած նամակներից մեկում Մուսորգսկին դժգոհում է, որ բանաստեղծն ինքն իրեն զրկել էր նախօրեին կատարված «Մահվան երգեր և պարեր»-ից «Զորավարը» լսելու հաճույքից. «Տպավորությունների քարմությունն անհավատալի էր, և ինչպիսի՞ տաղանդով կարողացավ Լոդիյը՝

[2] Գլինկան ժամանակակիցների հուշերում. – Մ., 1955: Էջ 245-246:

[3] Նույն տեղում:

ԵՐԳՈՍԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
БИБЛИОТЕКА
ЭРГОСКОНСЕРВАТОРИИ

իբրև իսկական արվեստագետ երգիչ, զգալ քո հրաշալի պատկերը»[4]:

Եվ, վերջապես, Զոյա Պետրովնա Լոդիյը, ում առաջին ուսուցիչը եղել է հայրը, ապա հայտնի բարիտոն Ի. Վ. Տարտակովը, իսկ 1906 թվականից՝ Ն. Ա. Իրեցկայան, երկար տարիներ վառ է պահել հայրենական կատարողականության ատրուշանի կրակը: Գրախոսություններից մեկում մենք կարդում ենք. «Կամերային արվեստին նվիրված երգչուհիներն ընդհանրապես շատ քիչ են: Արդ, մեծ հաճույքով ենք նշում Զոյա Լոդիյի վառ շնորհալիությունը, Լոդիյի, որի սքանչելի վոկալ դպրոցը, ընդհանուր երաժշտականությունը, ձայնի ելևէջների երևելի մաքրությունը բարեհաջողությամբ են զուգակցվում եզակի գեղեցիկ, քնքուշ և ճկուն ձայնի հետ: Բառի, ձայնի յուրաքանչյուր մանրամասնի գեղարվեստական վերջնամշակումը մեզ իրավունք է տալիս ռուս վոկալ-կամերային կատարողուհիների շարքում Զոյա Լոդիյին հատկացնել առաջին տեղը»[5]:

Ահա ում ձեռքերից Զարուհի Դոլուխանյանն ընդունեց ջահը՝ վառված դեռևս մեծ Գլինկայի կողմից: Միաժամանակ նշենք, որ այն արժանիքները, որոնք գրախոսը վերագրում է Լոդիյի արվեստին, ամբողջությամբ հատուկ են նաև Դոլուխանյանին, ինչի մասին նշվում են նրա համերգների մասին բազմաթիվ հոդվածներում գրեթե նույն բառերով: Իսկ «բառի, ձայնի, յուրաքանչյուր մանրամասնի, ցանկացած գծի գեղարվեստական մշակումը, նուրբ թափանցիկ ֆրազավորումը՝ ջերմացված հոգու տաքությամբ», – կամերային առաջնակարգ երգիչներին միացնող ինչ-որ կոդ է, մասնավորապես՝ գեղարվեստական այդ

---

[4] Մ. Պ. Մուսորգսկի: Գրական ժառանգությունը: Նամակներ, կենսագրական նյութեր և փաստաթղթեր. – Մ., 1971: էջ 233:

[5] "Вечернее время", 15 փետրվարի 1912 թ.:

ուղղության արտիստների ստեղծագործական հավատո հանգանակը:

Սակայն սոսկ ուսուցիչները և հավատարիմ «զինակիցները» չէին, որ Զարուհի Դոլուխանյանին օժանդակեցին բարձրանալ դեպի կատարողական բարձունքները. հիմքը դրվել էր ժառանգական մակարդակով:

Երգչուհու մայրը՝ Ելենա Հայկի Բաբայանը, գեղեցկության առումով՝ ուներ եզակի, բնությունից շնորհված ձայն: Լինելով երաժշտական ներկայացումների և համերգների մշտական մասնակիցը՝ դեռևս գիմնազիայում սովորելու տարիներին էր հաղորդակից դարձել դասական ռոմանսներին: Ելենան կատարում էր նաև հայկական ժողովրդական երգեր: Պրոֆեսիոնալ երգչուհի դառնալու երազանքով նա Ալեքսանդրապոլից (Գյումրի) մեկնեց Մոսկվա, և այստեղ ճակատագիրը նրան հիանալի դաստիարակների հետ հանդիպելու հնարավորություններ պարգևեց:

Նրա առաջին խորհրդատուն եղավ Ռուսաստանում երգի փառաբանված մաեստրո, Ա. Նեժդանովայի, Ն. Օբուխովայի, Վ. Բարսովայի, Ն. Կոշիցի, Վ. Պոլիտկովսկու ուսուցիչ Ումբերտո Մազետտին: Պրոֆեսորի երաշխավորությամբ Ելենա Քաբայանին ընդունեցին վազերովյան երաժշտական վճարովի կուրսեր, և հաշվի առնելով նրա բացառիկ օժտվածությունը՝ նույնիսկ ազատեցին դրամական վճարումներից:

Միաժամանակ նա սկսեց պարապել անցյալում հայտնի մեներգչուհի Անտոնինա Վասիլևնա Նեժդանովայի զինակցի և բարեկամի՝ Աննա Վասիլևնա Յուրևայի մոտ, իսկ դաշնամուրային նվագին նրան հաղորդակցում էր այն ժամանակ դեռևս բոլորովին պատանի... Վալերիա Վլադիմիրովնա Բարսովան՝ Մեծ թատրոնի ապագա պրիմադոննան: Այնպես որ, Զարուհի Ալեքսանդրովնայի մայրը նույնպես կրել էր ստեղծագործական

հետաքրքիր ազդեցություններ և վաղ տարիքից առնչվել ճշմարիտ երաժշտական արվեստին, որը չէր կարող հետագայում չարտահայտվել դուստրերի դաստիարակության և նրանց գեղարվեստական ճաշակի ձևավորման ընթացքի վրա:

Հայրը՝ կրթությամբ ինժեներ-մեխանիկ Աղասի[6] Մարկոսի Մակարյանը, պաշտում էր երաժշտությունը և բազմակողմանի զարգացած մարդ էր: Նա ինքնուրույն տիրապետել էր ջութակ և դաշնամուր նվագելու արվեստին, իսկ պատանի հասակում եղել էր նաև սիմֆոնիկ սիրողական նվագախմբի ֆլեյտահար: Տաղանդավոր ծնողների երկու դուստրերն էլ՝ և Դագմարան, և Զարան, որ աշխարհ էին եկել երկու տարուց էլ պակաս ժամանակի տարբերությամբ, իրենց կյանքի առաջին իսկ օրերից ապրում էին երաժշտությամբ հագեցած մթնոլորտում: Պոկրովսկի դարպասների մոտ գտնվող փոքրիկ ու համեստ բնակարանի դռները չէին փակվում. անընդհատ հարազատներ էին գալիս Հայաստանից, մոսկովյան ընկերների մի խմբին փոխարինում էին մյուսները, և բոլոր հանդիպումները, բոլոր տոնակատարությունները և հյուրասիրություններն ուղեկցվում էին երգով ու նվագով:

Բայց անսպասելիորեն բոլորի կողմից սիրված, երջանիկ ու ներդաշնակ, կյանքով լեցուն այդ ընտանիք է ներխուժում դժբախտությունը. երեսունչորս տարեկան հասակում հանկարծամահ է լինում Աղասի Մարկովիչը: Իհարկե, անմիջապես ընդհատվում է Ելենա Հայկովնայի ուսումը. նրա գրկին էին մնացել երեք և հինգ տարեկան երկու աղջիկները...

Հետագայում նա ամուսնացավ Աղասի Մարկովիչի ամենամոտ ընկերոջ՝ Հովսեփ Նիկիտայի Պողոսյանի հետ, որ փոխա-

[6] Երգչուհու անունը և հայրանունը՝ Զարուհի Աղասիի, հետագայում ռուսիֆիկացվեց՝ (Զարա Ալեքսանդրովնա, խմբ.):

ընծեց երեխաների հորը: Անասելի բարի և հոգատար, ուշադիր և զգոն այդ մարդը շատ կապվեց երեխաների հետ, շատ ժամանակ էր տրամադրում և հոգեկան ջերմություն տալիս նրանց և անում էր հնարավոր ամեն ինչ, որպեսզի նրանք ստանան երաժշտական լավ կրթություն, ինչի մասին երազում էր նրանց հարազատ հայրը:

Արտակարգ վաղ՝ երկու տարեկան հասակից, Զարան սկսեց մեծ հետաքրքրություն ցուցաբերել մայրական երգեցողության նկատմամբ. նա, կախարդված գեղեցիկ ձայնով, երկար ժամանակ քարանում էր դաշնամուրի մոտ և կամաց-կամաց սովորեց ամբողջ երկացանկը: Ելենա Հայկովնան աղջկա համար մի խաղ էր հորինել, որը հաճույքով իրագործում էր աղջիկը. փոքրիկ Զարան պետք է ավարտին հասցներ մոր սկսած երաժշտական ֆրազը...

Ժամանակի ընթացքում ավելի որոշակի էին գծագրվում Մակարյան քույրերի ծայրահեղ տարբեր բնավորությունները: Պուշկինյան Օլգայի և Տատյանայի բնութագրերն այս դեպքում լիովին համապատասխանում են. « արևածագի նման միշտ ուրախ էր» անդադրում Դագմարան, նա էր գլխավորում մանկական աղմկալի տոնակատարությունները: Իսկ Զարուհին, ընդհակառակը, «վայրենի, քախծոտ, լռակյաց էր և, ինչպես անտառի եղնիկ վախկոտ», հասակակիցների հետ խաղում էր չուզելով, «նրան ձանձրացնում էին նրանց ծիծաղը և թեթևամիտ չարաճճիությունների աղմուկը»: Կարելի է դեռ երկար մեջբերել «Եվգենի Օնեգինի» երկրորդ գլուխը և զարմանալ պուշկինյան հերոսուհու և փոքրիկ Զարուհու բնավորությունների նմանությամբ: Ըստ հարազատների հիշողությունների՝ նա ձգտում էր առածնանալ.

Մանուկն ինքը՝ մանկանց խմբում
Խաղալ և թռչկոտել չէր ուզում,

Եվ հաճախ, ամբողջ օրը մեկուսի՝
Նստում էր լուռ՝ պատուհանի մոտ:

Լուռը՝ լուռ, սակայն... ականջակալներո՞վ: Դա նրա սիրելի զբաղմունքն էր: Տեխնիկական դարի զավակը, որ ծնվել էր պուշկինյան Տատյանայից հարյուրից մի քիչ ավելի տարի հետո, Զարուհին առանձնության ժամերն անց էր կացնում ոչ թե Ռիչարդսոնի ընթերցանությամբ, այլ երաժշտություն լսելով: Նրան սովորաբար գտնում էին իր սիրելի մեկուսի անկյունում՝ ականջակալներին հպված և հնչյունների կախարդական տարերքի մեջ ընկղմված:

Երբ լրացավ աղջիկների հինգ և յոթ տարիները, նրանք սկսեցին դաշնամուրի դասեր առնել Օլիմպիադա Նիկոլաևնա Կարանդաշևա-Յոկովլևայից: Նրանց բախտը բերել էր. նրանց առաջին ուսուցիչը մասնագիտական բարձր որակավորում ուներ: Կարանդաշևա-Յակովլևան ավարտել էր Մոսկվայի կոնսերվատորիան ոսկե փոքր մեդալի արժանացած Վասիլի Իլյիչ Սաֆոնովի մոտ, որ 1901 թվականից մինչև կյանքի վերջը դաշնամուրի դասարան ուներ կոնսերվատորիայում:

Տասը տարեկան հասակում Զարան ընդունվեց Իգումնովի անվան մանկական երաժշտական դպրոց: Իր երկրորդ ուսուցչի՝ Սերաֆիմա Սեմյոնովնա Նիկիֆորովայի ղեկավարությամբ նա նշանակալիորեն առաջ գնաց և ուսման երրորդ տարում արդեն նվագում էր Հայդնի, Մոցարտի, Բեթհովենի սոնատները, Բախի «լավ տեմպերացված կլավիրի» պրելյուդներն ու ֆուգաները:

Սակայն հանուն ճշմարտության՝ պետք է ասել, որ կատարողական արվեստի այս ոլորտում աղջիկը բացառիկ ընդունակություններ ի հայտ չբերեց և, հնարավոր է, հենց այդ պատճա- ռով, հնարավոր է և այն պատճառով, որ հանգուցյալ հայրը երազում էր դուստրերից մեկին երբևիցե տեսնել իր սիրելի գործիքը

ավագելիս, Զարան տեղափոխվեց ջութակի դասարան և մեկ տարի անց դարձավ Գնեսինների անվան երաժշտական ուսումնարանի ուսանողուհի: Եվ այստեղ նրա ուսուցիչն էր արտասովոր վարպետ, հետագայում և՛ ինքնուրույն, և՛ Դավիթ Ֆեոդորովիչ Օյստրախի համագործակցությամբ հանրահայտ դափնեկիր-ջութակահարների մի ամբողջ աստղաբույլ դաստիարակած, արտասովոր վարպետ, Գնեսինների անվան ինստիտուտի և կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Պյոտր Աբրամովիչ Բոնդարենկոն:

Շուտով քույրերը հակվեցին ոչ բարդ անսամբլների կատարումների. Զարան կատարում էր ջութակի պարտիան, Դագմարան՝ դաշնամուրի, իսկ երբեմն էլ նրանց էր միանում թավջութակահար հարևանը, և հնչում էին դասական տրիոները: Իսկ թե ինչպիսի անգնահատելի օգուտ կարող էին հետագայում բերել պրոֆեսիոնալ ամենահամեստ մակարդակի այս համերգավարությունները, ինչպես հարստացնել երգչուհու վոկալ-կատարողական գեղագիտությունը, այս մասին մի փոքր ավելի ուշ:

Վերջապես տասնվեցամյա Զարան, հիմնավորապես հաղորդակցվելով գործիքային երկու մասնագիտությունների, գտավ իր գլխավոր ուղին: Այդ գործում մեծ դեր ունեցավ կամերային երգչուհի և մանկավարժ Վեռա Մանուիլովնա Բելյաևա-Տարասևիչը, որ կարողացավ նկատել և աճեցնել տասնվեցամյա ամոթխած ջութակահարուհու հազիվ նկատելի վոկալ տաղանդի ծիլերը: Վեռա Մանուիլովնան հիշում էր, որ աշակերտուհու երկչոտությունը, գրեթե հիվանդագին ճնշվածությունը լուրջ խոչընդոտ էին աշխատանքում: Նա ամաչում էր բարձրաձայն երգել բարձր նոտաները, ոչ մի կերպ չէր կարողանում հաղթահարել հոգեբանական ինչ-որ խոչընդոտ, և կարող է՝ հենց դա էլ եղա՞վ մանկավարժի՝ նրա ձայնի բնույթի վերաբերյալ սխալ, թյուր պատկերացման պատճառը: Չէ՞ որ Զարա Դոլուխանյանը

մտածում էր, որ իր ձայնը իսկական սոպրանո է, իսկ բնական և թավ հնչողությամբ կրծքային հնչյունները շատերին և, մասնավորապես, առաջին ուսուցչին էին մոլորության մեջ գցում: Բելյաևա-Տարասևիչը հենց սկզբից որոշեց, որ նրա ձայնը մեցցո-սոպրանո է, և, չնայած վոկալ-բաժնի մի խումբ մանկավարժ-գործընկերների անհամաձայնությանը, համոզված էր իր ճշմարտացիության մեջ և ընտրեց համապատասխան երկացանկ: Ո՞վ գիտի, ավելի համարձակ և ինքնավստահ լինելու դեպքում, եթե դեռատի Զարայի վեհերոտությունն ու կաշկանդվածությունը չխանգարեին Վեռա Մանուիլովնային ցուցադրելու ավելի հնչուն ու վառ վերին հնչյունները, նա, հավանաբար, երկմտեր, սակայն...

Այստեղ մենք խնդիր ունենք խորհելու մի կարևոր հարցի շուրջը՝ այսօր դժվար թե լուծելի լինի Դոլուխանյանի ձայնի հանելուկը, գաղտնիքը: Չէ՞ որ, եթե առաջին ուսուցիչը տասնվեցամյա, ձայնային չամրապնդված ապարատով աղջկան ուսուցաներ իբրև սոպրանոյի, կարող էր անճանաչելիորեն փոխվել նրա այժմ այնքա՜ն ծանոթ, աշխարհի տարբեր երկրների միլիոնավոր երկրպագուներին հարազատ ձայնի տեմբրը: Դոլուխանյանի վոկալ դպրոցին նվիրված գլխում մենք դեռ կանդրադառնանք այս ոչ հասարակ խնդրին: Ամենայն հավանականությամբ, մենք բոլոր դեպքերում պետք է շատ բաների համար շնորհակալ լինենք Բելյաևա-Տարասևիչին, ով, հիմնվելով բնական և գեղեցկահունչ կրծքային ձայնի վրա, ոչ միայն լիովին բարձր մակարդակով զարգացրեց երիտասարդ երգչուհու ձայնը, այլև ձևավորեց նրա գեղագիտությունը, ճաշակը, սերմանեց կատարողական կուլտուրա:

Իսկ քննախույզ, շնորհաշատ աղջիկն ամբողջությամբ ուսուցչի ուսերին չէր թողնում իր երաժշտական զարգացման և ածի հոգսերը. նա, գտնվելով Մոսկվայի 30-ական թվականների բազմերանգ համերգային կյանքի ազդեցության տակ, ներծծում էր գեղարվեստական բազմազան տպավորությունները:

Այստեղ ինքնաբերաբար ծագում է ստեղծագործական կենսագրությամբ մեկ այլ, հետագայում Զարուհի Դոլուխանյանի ընկերը և հարազատը, նրա Դագմարա քրոջ ամուսինը՝ նշանավոր երգիչ Պավել Լիսիցիանի հարաբմաճությունը:

Նրանք երկուսն էլ՝ և՛ Դոլուխանյանը, և՛ Լիսիցիանը՝ կարդացած և բարձր մտավորական մարդիկ էին՝ չնայած այն բանին, որ երիտասարդ տարիներին չէին ստացել ակադեմիական ավարտուն կրթություն: Երկուսն էլ կոնսերվատորիական դասընթացի քննությունները հանձնեցին էքստեռն կարգով. Զարուհի Դոլուխանյանը՝ 1957 թվականին, իսկ Պավել Լիսիցիանը՝ 1960-ին, երբ արդեն հասուն երգիչներ էին, ժողովրդական արտիստներ:

Երկուսն էլ սովորել են ոչ միայն իրենց ուսուցիչների, այլև իտալացի մեծ երգիչների մոտ: Եվ եթե Լիսիցիանն իր գլխավոր ուսուցչին համարում է Մատթիա Բատիստինիին, ում ձայնագրությունները ջանասիրությամբ ուսումնասիրում էր, ապա Դոլուխանյանն աստվածացնում էր բնածին տաղանդավոր երգչուհի, Միլանի կոնսերվատորիայի դաշնամուրի, հարմոնիայի և կոմպոզիցիայի դասարանն ավարտած և վոկալ իմացություններին ինքնուրույն տիրապետած Ամելիտա Գալլի-Կուրչիին: Կարո՞ղ էր Դոլուխանյանի կոլորատուրային տեխնիկայի մեծ վարպետությունը բյուրեղանալ առանց Գալլի-Կուրչիի ձայնագրությունների բարերար ազդեցության:

Եվ, վերջապես, մեր երկու վարպետներն էլ հսկայական նշանակություն էին տալիս ինքնակրթությանը: Նրանք համերգների մշտական հաճախորդներ էին, ամեն երեկո լսում էին ոչ միայն երգիչ-գործընկերների, այլև կատարողական տարբեր մասնագիտության երաժիշտների և, առանց գեղարվեստական այդպիսի մշտական շփումների և զարգացման, մինչև վերջ չէին պատկերացնում իրենց կյանքը:

Զարուհի Դոլուխանյանի՝ 1933-1938 թվականներին Գնեսինների անվան ուսումնարանում սովորելու տարիները համընկան հայրենական կոմպոզիտորական և կատարողական դպրոցի ծաղկման հետ:

Մոսկվայի այդ շրջանի համերգային կյանքը տարբերվում էր բացառիկ բազմերանգությամբ. Կոնսերվատորիայում, Սյունազարդ դահլիճում մեր արտիստների հետ միասին հյուրախաղերով ելույթ էին ունենում արտասահմանյան անվանի երգիչներ, ավագ սերնդի վարպետներին փոխարինում էին երիտասարդ մրցանակակիրները, հետագայում՝ երգչուհու զինակիցները, նրա ընկերները, գործընկերները: Բայց այն ժամանակ՝ 30-ական թվականներին, նրա մտքով իսկ չէր անցնում պրոֆեսիոնալ բեմը, և իր գործընկերներից՝ սկսնակ ուսանողներից, տարբերվում էր ընդամենը մեծ աշխատունակությամբ և լրջությամբ, նոր տպավորությունների անզուսպ ծարավով...

Ամբողջ կյանքի ընթացքում նա հիշում էր 1935 թվականի Մոսկովյան համերգաշրջանը, որը բացվեց «La scala»-ի մեներգչուհի Պիա Տասսինարիի և Մերսեդես Կապսիրիի, ինչպես նաև Դեբյուսիի աշակերտուհի, ֆրանսիական իմպրեսիոնիստների ստեղծագործությունների փայլուն կատարող Նինոն Վալլենի համերգներով:

Ուսանողուհու վրա անջնջելի տպավորություն էին թողել Եվա Բանդրովսկա-Տուրսկիի ձայնի գործիքային տեմբրը, նրբարվեստ վարպետությունը և անկրկնելի Մարիան Անդերսոնի ջերմ կոնտրալտոն:

Այն տարիներին հայրենական երգիչներից Զարուհի Դոլուխանյանին մոտ էին միայն Նադեժդա Անդրեևնա Օբուխովան, Մարիա Պետրովնա Մակսակովան, Վեռա Ալեքսանդրովնա Դավիդովան, Նատալիա Դմիտրիևնա Շպիլլերը, Սերգեյ Յակովլևիչ Լեմեշևը: Լավ ծանոթ և սիրելի էին նաև Համամիութենա -

կան ռադիոյի մենակատարներ Նատալիա Ռոժդեստվենսկայան և Գեորգի Աբրամովը, Նադեժդա Կազանցևան և Դմիտրի Տարխովը, Գալինա Սախարովան և Նինա Ալեքսանդրիյսկայան...

Սիմֆոնիկ համերգաշրջաններում խորհրդային դիրիժորներ Ն. Գոլովանովի, Ա. Օռլովի, Ա. Գաուկի հետ միասին աշխարհահռչակ այնպիսի դիրիժորներ էին հանդես գալիս, ինչպիսիք էին՝ շվեյցարիացի Էռնեստ Անսերմեն, իտալացի Վիլլի Ֆեռերոն, հունգարացի Էուգեն Սենկարը... Զարուհի Դոլուխանյանի՝ այն տարիների ամենավառ տպավորությունները կապված էին օպերաների համերգային կատարումների հետ, որոնք իրականացվում էին Համամիութենական ռադիոյի նվագախմբի և մենակատարների ուժերով. Վեբերի «Հրաշալի նետաձիգ»-ը ղեկավարեց ֆաշիստական Գերմանիայից Սովետական Միություն արտագաղթած դիրիժոր Օսկար Ֆրիդը, իսկ Վագների «Վալկիրիայի» և մոցարտյան երեք օպերաների՝ «Դոն Ժուանի», «Կախարդական սրինգի» և «Ֆիգարոյի ամուսնությունը»՝ հունգար դիրիժոր Գեորգ Սեբաստիանը (նրա իսկական ազգանունը Շեբեշտյեն էր, ակներևորեն, նկատի ունենալով արտասանության բարդությունը՝ փոխարինել էր բեմական ավելի բարեհունչ ազգանունով):

Զարուհին՝ երբեմնի գործիքային կատարողը զգացմունքային հարուստ տպավորություններ էր քաղում նաև ջութակահարների, դաշնակահարների, կամերային նվագախմբերի համերգներից: Նա դարձել էր Վլադիմիր Սաֆրոնիցկու երկրպագուն, ձգտում էր բաց չթողնել նրա ոչ մի համերգը, ունկնդրում էր ավագ սերնդի վարպետներ Իգումնովին, Նեյհաուզին, միջազգային համերգների նոր մրցանակակիրներ Էմիլ Գիլելսին, Լև Օբորինին, Յակով Զակին, Յակով Ֆլիերին, ջութակահարներ Միխայիլ Ֆիխտենհոլցին և Բորիս Գոլդշտեյնին, թավջութակահար

Դանիիլ Շաֆրանին, Բեթհովենի անվան քառյակին, Համամիութենական ռադիոյի տրիոյին, ներկա էր գտնվում Մյասկովսկու և Պրոկոֆևի, Շոստակովիչի և Խաչատրյանի մեծածավալ ստեղծագործությունների պրեմիերաներին...

Իսկ մի՞թե կարող էին հոգու մեջ չթափանցել, իրենց հետքը չթողնել աշխարհահռչակ Արթուր Ռուբինշտեյնի, Ալֆրեդ Կորտոյի, էգոն Պետրիի, Եփրեմ Ցիմբալիստի, Ժակ Տիբոյի, Յաշա Հեյֆեցի համերգները...

Մանկության և պատանեկության տարիներին կամերային և սիմֆոնիկ համերգների ժամանակ անցկացրած երջանիկ ժամերը, ինչպես նաև երաժշտական գործիքների պարապմունքների տարիները նպաստեցին ճաշակի, գեղարվեստական մտքի ձևավորմանը և Դոլուխանյան-երգչուհուն անգնահատելի օգուտ բերեցին: Դրանից մի քանի տարի անց երգչուհու համար էլ անսպասելի, նրա այդ շնորհը գնահատեց աշխարհը: 1953 թվականին փարիզյան քննադատ Իրեն Իոախիմը «Ինչու է այդքան լավ երգում Զարուհի Դոլուխանյանը» հոդվածում գրում էր. «Ինձ նրա մեջ բացառիկ է թվում ոչ միայն հրաշալի տեխնիկան, հիասքանչ, քնքուշ, փայլուն և ոչ ծանր տեմբրը, այլև ոճի կատարելագործման մանրազնին հոգածությունը, հարգանքն այն ամեն մանրագույն տարրերի նկատմամբ, որոնք ստեղծել է կոմպոզիտորը: Սրա մեջ է ավարտուն երաժիշտի, արտիստի բարեխղճությունը, որը մինչև կդառնար երգչուհի, ցանկացել է դառնալ դաշնակահարուհի, ջութակահարուհի: Դրանով է բացատրվում այն, և դա մենք լսում ենք, որ նա ֆադիեզը վերցնում է այլ կերպ, քան սոլ-բեմոլը: Այլ խոսքով. երաժշտությունը կատարելիս ձայնարտաբերման ճշգրտության նկատմամբ նա հոգածություն է դրսևորում որպես գործիքային կատարող, ինչպես դա իր աշակերտներից պահանջում էր Պաբլո Կազալսը: Նա ցանկանում էր, որ նրանք իրենց գոր-

ծիքների վրա հարգեն կիսատոները: Դա գիտեր Զարուհի Դոլուխանյանը, դա գիտություն է, որով նա զբաղվել է: Սխալվել չի կարելի, ըստ այդ, ինչպես և շատ այլ մանրամասների կարելի է ճշգրիտ դատել նրա երաժշտական կուլտուրայի մասին»[7]:

Զարուհի Դոլուխանյանի մասնագիտական կազմավորումը, նրա վարպետության զարգացումն ու կատարելագործումը կապված չեղան ուսումնական հաստատությունում անցկացրած վերջին տարիների հետ: Ուսումնարանը չավարտած, հանդիպելով երիտասարդ, գեղեցիկ, փայլուն, տաղանդավոր Ալեքսանդր Պավլովիչ Դոլուխանյանին, նրա հետ մեկնեց Երևան: Սերն ու ամուսնությունը կտրուկ փոխեցին երիտասարդ, կարգապահ, աշխատասեր ուսանողուհու կյանքի սովորական ընթացքը: Ուսումն ընդհատվեց մինչև ավարտական քննությունները: Այսպիսի իրավիճակներում սիրահարներից «ճիշտ», տրամաբանական արարքներ սպասել չի կարելի, առավել ևս, որ Ալեքսանդր Դոլուխանյանն իր վրա վերցրեց մանկավարժ-վոկալիստի պարտականությունը և համոզեց կնոջը ընտանեկան «կոնսերվատորիայի» տարբերակի նախընտրելիությունը: Դա, հավանաբար, այդպես էլ կար: Շատ տարիներ ստեղծագործաբար կապված լինելով Ալեքսանդր Պավլովիչի հետ, պարապելով և ելույթ ունենալով նրա հետ բեմահարթակում՝ նա վոկալ-տեխնոլոգիական հարցերում վերին աստիճանի գիտակ, երգիչների հետ պարապել սիրող մարդ էր, այդ ամենից զատ՝ բազմագիտակ, խոշոր մասշտաբի երաժիշտ՝ միշտ համոզված իր ճշմարտացիության մեջ:

. Նրա կամային ներգործությունը, ինչ-որ հիպնոսային ճառագայթումը, տաղանդի պայծառությունն ու փայլը և՛ գործընկերների, և՛ համերգասրահի վրա հսկայական ազդեցություն էին

[7] "Les Lettres français", 17 դեկտեմբերի, 1953թ., Փարիզ:

թողնում: Համերգներին Ալ. Դոլուխանյանը մշտապես աղմկալի հաջողություն էր ունենում, անփոփոխ հարգանք վայելում երաժիշտ-գործընկերների մոտ... Դժվար էր չընկնել նրա կախարդանքի ազդեցության տակ, չենթարկվել նրա տաղանդի հմայքին, բայց այս ամենի մեջ կար նաև ոչ փոքր վտանգ. Ալեքսանդր Պավլովիչի հետ դժվար էր վիճել, գրեթե անհնար էր ինչ-որ բանում վերահամոզվել, նրա հեղինակությունն անվիճելի՜ էր: Նույնիսկ շախմատ խաղալիս, իսկ նա ուժեղ վարպետ էր, ըստ որում՝ հետաքրքիր շախմատային կոմպոզիտոր, և, հեշտ հաղթելով խաղընկերոջը, մասնավորապես՝ ինձ, պարտիաների մեծ մասը չէր սիրում հասցնել ավարտին: Հազվադեպ ընկնելով ծանր կացությունների մեջ՝ ասում էր. «Այս դասավորությունն ինձ կարծես դուր չի գալիս, ճանճրալի է: Եկ նոր պարտիա սկսենք», – և խաղաքարերը խառնում էր տախտակի վրա: Մի խոսքով, նա իրեն հարմարավետ էր զգում սոսկ մի՝ առաջնորդի, հաղթողի դերում. պարտվել չէր սիրում և չէր կարող:

Սկզբում ընտանիքում դերերը բաշխված էին միանգամայն հստակ. Ալեքսանդր Պավլովիչը՝ ուսուցիչ, դաստիարակ, նրա կինը՝ ուշիմ, ջանասեր աշակերտուհի: Ամուսինը, որ ութ տարով մեծ էր, արդեն ուներ ոչ փոքր պրոֆեսիոնալ փորձ: Նշելով, որ Զարա Ալեքսադրովնան իր ստեղծագործության մեջ երջանկորեն միահյուսել էր բարձրագույն և փառահեղ ավանդույթներ, ոճեր, դպրոցներ, մենք չպետք է մոռանանք նաև այն ծանրակշիռ ներդրումը, որ նրա արվեստում ունեցավ Դոլուխանյանը: Որպես դաշնակահար՝ նա ավարտել էր Լենինգրադի կոնսերվատորիան, 1935 թվականին՝ նաև ասպիրանտուրան հեղինակավոր պրոֆեսոր, ամբիոնի ղեկավար Սամարի Իլյիչ Սավշինսկու դասարանում... Իսկ Սավշինսկին սովորել էր ավելի ճանաչված դաշնակահար, կոմպոզիտոր, մանկավարժ, կատարողական արվեստի պատմաբան և տեսաբան Լեոնիդ Վլադիմիրովիչ Նի-

կոլաևի մոտ, որն իր հերթին աշակերտել էր մեծ երաժիշտների՝ 1900 թվականին ավարտելով Մոսկովյան կոնսերվատորիայի դաշնամուրի՝ Վասիլի Իլյիչ Սաֆոնովի դասարանը, երկու տարի անց՝ Սերգեյ Իվանովիչ Տանեևի կոմպոզիցիայի, ապա և՝ Միխաիլ Միխայլովիչ Իպպոլիտով-Իվանովի դասարանը:

Այնպես որ, հասուն արվեստագետ Դոլուխանյանն ասելիք ուներ իր երիտասարդ աշակերտուհի-կնոջը: Նա չէր դադարեցնում նաև իր սեփական առաջընթացը. ամուսնությունից անմիջապես հետո կոմպոզիցիայի գծով սկսեց կատարելագործվել Նիկոլայ Յակովլևիչ Մյասկովսկու մոտ: Երգիչների հետ իր աշխատանքն իմացող և սիրող քսանութամյա երաժիշտ-կոնցերտմայստերն այդ ժամանակ արդեն կուտակել էր ոչ փոքր փորձ. ասպիրանտության շրջանում նա աշխատել էր Սոֆյա Վլադիմիրովնա Ակիմովայի՝ Մարիինկայի առաջատար մեներգչուհու դասարանում, իսկ նա փայլում էր գլխավորապես վագներյան երկացանկով: Հաճախ նա ելույթ էր ունենում նաև իր ամուսնու՝ ռուս անվանի տենոր Իվան Վասիլևիչ Երշովի հետ: Արդեն Երևանում, ղեկավարելով կոնսերվատորիայի դաշնամուրի և կամերային դասարանները, Դոլուխանյանը հաճախ համերգներով հանդես էր գալիս երիտասարդ Պավել Լիսիցիանի հետ:

Զարուհի Դոլուխանյանը ստեղծագործությանը, վարպետության կուտակմանը նվիրված կյանքի այդ շրջանը հիշում էր որպես երջանիկ և բեղմնավոր տարիներ: Երևանում անցկացրած երկու տարիները, ինչպես նաև միևչպատերազմյան Մոսկվայում երեխայի ծննդյան հետ կապված կարճատև ընդմիջումը հագեցած էին լարված աշխատանքով: Ալեքսանդր Պավլովիչը երգչուհուն առաջին հերթին վարժեցրել էր ամենօրյա, սկզբնական շրջանում դեռևս միս ու արյան մեջ չմտած, պահանջ չդարձած խիստ հյուծիչ թվացող քրտնաջան աշխատանքի:

Չգտելով իր աշակերտուհու երգեցողությանն ավելի գրավչություն հաղորդող թեթևության, ձայնարտաբերման բնականության, կատարման ընթացքի մշակման, համարելով այդ հատկանիշներն ավելի գրավիչ նրա վոկալ ներկապնակում՝ Ալ. Դոլուխանյանն ընտրում էր ոչ բարդ ստեղծագործություններ՝ խուսափելով հանրահայտներից, շատ կատարվողներից, որպեսզի բացառվեր նույնիսկ լավագույն օրինակների նմանակումը՝ կոչ անելով գտնել սեփական ոճը, սեփական տեմբրը, սեփական «եսը»: Նույնիսկ Շումանի, Չայկովսկու, Ռախմանինովի ռոմանսների մեջ նա գտնում էր պակաս հայտնիները, անցնում էին նաև օպերային երաժշտություն, որոնցում հատուկ ուշադրություն էր հատկացվում ռեչիտատիվների (ասերգերի) մշակմանը, մի խոսքով, երաժշտական և վոկալ զարգացումը բազմակողմանի էր, և դրանք գնում էին կարծես թե զուգահեռ:

1940 թվականին ամուսնու հետ վերադառնալով հայրենի քաղաք Մոսկվա՝ Զարան արդեն կենդանի չգտավ Վեռա Մանուիլովնա Բելյաևա-Տարասևիչին՝ իր առաջին ուսուցչին: Այսպիսով, Ալեքսանդր Պավլովիչը, այդ ժամանակ իբրև կոմպոզիտոր-ասպիրանտ կատարելագործվելով Ն. Յա. Մյասկովսկու մոտ, առայժմ նրա միակ խորհրդատուն էր, ուրեմն՝ որպես մանկավարժ-վոկալիստ՝ նաև գործնական ուսումնառության ղեկավարը:

Ինքը՝ Զարուհի Դոլուխանյանը, հիշելով ստեղծագործական իր կայացման ժամանակը, խոստովանում էր. «Բոլոր նրանցից, ովքեր, անկասկած, ազդեցություն են գործել ինձ վրա իմ ճանապարհի սկզբում, չեմ կարող չնշել դաշնակահար և կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Դոլուխանյանին: Նա ինձ ծանոթացրեց դասական երաժշտության գլուխգործոցներին, և հենց նրա օրոք ես դուրս եկա ինքնուրույն ճանապարհ: Յոգերն ասում են, թե երբ աշակերտը պատրաստ է, ուսուցիչը հայտնվում է ինքն իրեն: Դա

շատ է հիշեցնում Դոլուխանյանի հետ իմ հանդիպումը: Ես այնպե՞ս էի ցանկանում սովորել: Բացի դասականից, արևմտաեվրոպականից և ռուսականից, ես երգում էի Դոլուխանյանի ստեղծագործությունները և մշակումները, ինչպես նաև Կոմիտասի, Հարությունյանի, Կոտոյանի և շատ ուրիշ հայ կոմպոզիտորների գործեր: Երաժշտական որոշ քննադատներ նույնիսկ հաշվում էին, որ դասական եղանակով կատարված հայկական ժողովրդական երգերը ձեռք են բերել հատուկ հնչերանգ և ինձ մոտ ստացվում են ամենից լավ: Ո՞վ գիտի»:

Մի քանի տարվա համատեղ աշխատանքը, անշուշտ, տվեց իր պտուղները, բայց և թաքցնում էր ոչ պակաս վտանգներ. իմ աչքի առջևով շատ կին-երգչուհիների ճակատագրեր են անցել, ովքեր ունեին արտասովոր տվյալներ և ստեղծագործական մեծ ներուժ... Նրանք բոլորն էլ, ավա՞ղ, դարձել են իրենց ամուսինների գործերի սոսկ կատարողներ՝ պարբերաբար մասնակցելով նրանց հեղինակային համերգներին և չիրականացնելով իրենց տաղանդի նույնիսկ չնչին մասը:

Արտասովոր արիություն է անհրաժեշտ, ուժեղ կամք՝ պոկվելու համար երկրորդական դերերից և չփայլելու ընդամենը անդրադարձման լույսով: Զարուհի Դոլուխանյանը, սկզբնական շրջանում կուրացած իր ամուսնու ստեղծագործական փայլով և օբյեկտիվորեն դեռևս անպատրաստ պրոֆեսիոնալ մենակատարի գործունեության, աստիճանաբար, շատ բաներ սովորելով նրանից, կարողանում է ձեռք բերել և սեփական «ես»: Դրան մեծ մասամբ նպաստեց նաև Երևանյան օպերային թատրոնում սկզբնական շրջանի բավական համեստ աշխատանքը:

◆ ◆ ◆

Երևանում հաստատվելու առաջին իսկ օրերից, այսինքն՝ 1938 թվականի աշնանից, երգչուհին ակամա հաղորդակցվեց

թատերական կյանքին և զգաց Մոսկվայում հայկական արվեստի տասնօրյակին նախապատրաստվելու տենդագին մթնոլորտը՝ հուզվելով ֆորումին մասնակից իր հարազատների համար. չէ՞ որ Դոլուխանյանի հետ ամուսնությունից մեկ տարի առաջ նրա ավագ քույրը՝ Դագմարան, ամուսնացել էր հայկական բեմի ծագող աստղ-բարիտոն Պավել Լիսիցիանի հետ: Լիսիցիանը մայրաքաղաքում պետք է կատարեր իշխան Թաթուլի գլխավոր դերերգը՝ Ալեքսանդր Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայում: Ազգային օպերայի մոսկովյան պրեմիերան դարձավ տասնօրյակի «մեխը»: Դրանից բացի, երգիչն իր զուգընկեր և բարեկամ Ալեքսանդր Դոլուխանյանի հետ պատրաստվում էր մայրաքաղաքում համերգային ելույթների: 1939 թվականի հոկտեմբերին երկու ընտանիքները ամբողջ կազմով մեկնեցին Մոսկվա՝ տասնօրյակի: Քույրերն աջակցում էին իրենց ամուսիններին, հուզվում էին նրանց համար, ուրախանում նրանց հաջողություններով... Բայց այդչափ տոնական և պատասխանատու համերգներին ու ներկայացումներին այդ ժամանակ Զարուհի Դոլուխանյանի՝ սկսնակ երգչուհու ելույթների մասին խոսք անգամ լինել չէր կարող:

Շուտով Զարուհին ինքը դարձավ թատրոնի մենակատարուհի: Բազմիցս կենսագրական ակնարկներում, նույնիսկ Նոեմի Միխայլովսկայի՝ 1958 թվականին հրատարակած, ամբողջության մեջ՝ լուրջ և ճշմարիտ՝ «Զարա Դոլուխանովա» գրքում, տեղեկացվել ենք, որ երգչուհին օպերայում սկսել է աշխատել 1941 թվականի նոյեմբերից, բայց դա այդպես չէ: Աշխատանքային գրքույկի գրանցումը վկայում է, որ երգչուհու ստեղծագործական գործունեությունն սկսվել է երկու տարով շուտ: Կան նաև այլ ապացույցներ. իմ սեղանին դրված են 1939-1940 թվի օպերային ներկայացումների ծրագրերը՝ մատիտով նշված երգիչ-կատարողների կազմով, որ երգել են այն հեռավոր՝ հիսունից ավելի տարիներ առաջ: .

Ահա Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի «Թագավորի հարսնացուն», որտեղ Դոլուխանյանը հանդես է եկել Դունյաշա Սաբուրովայի՝ օպերայի հերոսուհի Մարֆայի ընկերուհու դերում, իսկ ահա Պ. Ի. Չայկովսկու « Պիկովայա Դամա», որտեղ սկսնակ երգչուհուն վստահվել է ավելի պատասխանատու՝ Պոլինայի դերերգը, նաև Միլովզորի հովվուհին՝ միջնախաղում (ինտերմեդիայում): Երկու օպերաներն էլ ղեկավարում էր խիստ և պահանջկոտ դիրիժոր Միքայել Արսենտևիչ Թավրիզյանը:

Երեխայի ծննդյան հետ կապված և ամուսնու հետ Մոսկվայում լինելու ոչ մեծ ընդմիջումից հետո Զարուհի Դոլուխանյանը պատերազմի հենց սկզբին վերադառնում է Երևանյան թատրոն և շարունակում աշխատել մեցցո-սոպրանոյի օպերային դերերգերի վրա:

Հայաստանի մայրաքաղաքում այս ծանր ժամանակներում, առաջին հայացքից որքան էլ տարօրինակ թվա, երաժշտական կյանքը նույնիսկ ավելի գործուն էր, քան պատերազմից առաջ: Հզոր «կատալիզատոր» հանդիսացան Երևան էվակուացված անվանի երաժիշտները: Այստեղ ապրում և համերգներ էին տալիս Կոնստանտին Նիկոլաևիչ Իգումնովը, Քսենիա Նիկոլաևնա Էրդելին, Միխայիլ Յակովլևիչ Մյասկովսկին... Մոսկվայի ու Լենինգրադի, Ուկրաինայի ու Բելոռուսիայի օպերային հմուտ արտիստները, մի խոսքով, մարդիկ, ումից կարող էր սովորել երիտասարդ երգչուհին: Վերադառնալով Մոսկվայից և չդադարեցնելով իր ստեղծագործական աճը՝ նա բոլորովին էլ չընկղմվեց «գավառական լճացած մթնոլորտի» մեջ: Դահլիճն ամեն երեկո լեփ-լեցուն էր, բեմադրվում էին նոր ներկայացումներ...

Երիտասարդ օպերային թատրոնը (այն ստեղծվել էր 1932 թվականին՝ կոնսերվատորիայի օպերային դասարանի հիման վրա, և 1933 թվականի մայիսի 13-ին առաջին անգամ բարձրացրեց վարագույրը՝ Ալեքսանդր Սպենդիարյանի «Ալմաստը»

օպերայի բեմադրությամբ) հենվեց երաժշտական ամուր արմատների վրա: Տիգրան Չուխաջյանի՝ հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարին նվիրված ազգային առաջին օպերան՝ «Արշակ Երկրորդը», որ ստեղծվել էր 1868 թվականին, հնչեց շուտով, ճիշտ է՝ հատվածաբար: Իսկ ամբողջությամբ ներկայացումը բեմադրվեց սոսկ 1945 թվականին՝ գլխավոր դերերգի համար հատուկ հրավիրված, այդ ժամանակ արդեն Մեծ թատրոնի մենակատար Պավել Լիսիցիանի մասնակցությամբ:

Մինչ այդ՝ 1912 թվականին, Հայաստանի երաժշտական կյանքում տեղի էր ունեցել ևս մեկ կարևոր իրադարձություն. Ալեքսանդրապոլում (Գյումրի) Արմեն Տիգրանյանի ղեկավարությամբ, սիրողական ուժերով ներկայացվել էր արագ ժողովրդականություն վայելած նրա «Անուշ» օպերան: Օպերայի մեղեդիները սկսեցին երգվել ամենուր: Տղամարդու գլխավոր դերերգը կատարեց աշուղի որդի, տասնիննամյա Շարա Տալյանը, որի անվան հետ հետագայում կապվեցին հայկական օպերային կյանքի բազում նշանակալի իրադարձություններ: Արդեն 1917 թ. հեղափոխությունից հետո իր կազմակերպած խումբը ղեկավարելու համար նա հրավիրեց դիրիժոր Ա. Շ. Մելիք-Փաշաևին և երգչուհի Հայկանուշ Դանիելյանին՝ գեղեցկագույն սոպրանոյի տիրուհուն, որը երգել է նույնիսկ մոսկովյան Մեծ թատրոնի բեմում:

Երևանի Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի, հետագայում՝ ակադեմիական թատրոնում, Շարա Տալյանը և Հայկանուշ Դանիելյանը նույնպես հենց սկզբից գրավեցին առաջատար դիրք: Եվ հենց Դանիելյանը, ինչպես արդեն նշել ենք, վերցրեց երիտասարդ մենակատարուհի Զարուհի Դոլուխանյանի շեֆությունը՝ օգնելով նրան ձեռք բերել վոկալ ազատություն, պրոֆեսիոնալիզմ՝ առաջին հերթին ուշադրություն հրավիրելով երգեցողական ճիշտ շնչառության մշակման վրա:

Մեր հայտնաբերած ամենաառաջին գրախոսականի տո-

նայնությունը, որի մեջ հիշվում է Դոլուխանյանը, հույժ հանգիստ է և ամբողջությամբ համապատասխանում է նրա ստեղծագործության վաղ, աշակերտական շրջանի հետ: «Աշակութային օրագիր» խորագրի տակ տեղավորած «Ֆաուստը Ա. Սպենդիարյանի անվան թատրոնում» լրագրային փոքրիկ հոդվածում մենք մասնավորապես կարդում ենք. «Զիբելի դերը՝ ինչպես բեմական, այնպես էլ վոկալ առումով, մինչև վերջ չի մշակվել արտիստուհի Ա. Անանյանի կողմից: Այդ դերի մեկ այլ կատարող, երիտասարդ երգչուհի Զ. Դոլուխանյանը հաճելի տպավորություն է թողնում իր ձայնի տեմբրով և երաժշտության ճայնարտաբերման մաքրությամբ»[8]:

Ահա ամենը: Եվ ինչպե՞ս է հակասում այս համեստ, թեկուզ և դրական հավաստումը այն հիացական մակդիրների և բարձրագնա աստիճանների «ճյունահյուսին», որոնցով կհեղեղվեն հաջորդ գրախոսությունները: Բայց ամեն ինչ իր ժամանակին:

Իսկ ինչպիսի՞ դերերգեր է պատրաստել և կատարել Զարուհի Դոլուխանյանը երևանյան աշխատանքի մի քանի սեզոնի ընթացքում: Բացի Պոլինայից, Դունյաշայից և Զիբելից, դա Սուզուկին է՝ Զ. Պուչչինիի «Մադամ Բատերֆլայ»-ում, կոմսուհի դե Չեպրանոն և Պաժը՝ Զ. Վերդիի «Ռիգոլետտոյում», ինչպես նաև Էմիլիան՝ «Օթելլոյում», Երկրորդ աղջիկը՝ Ա. Տիգրանյանի «Անուշում», Գայանեն՝ Ա. Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերա - յում, և, վերջապես, Օլգան՝ Պ. Ի. Չայկովսկու «Եվգենի Օնեգինում»: Բոլորովին էլ վատ չէ սկսնակ երգչուհու համար, որ օպերային մեներգչուհու դժվարագույն մասնագիտությունը յուրացնում էր «բղթից», յուրաքանչյուրից և մասնավորապես՝ Հայկանուշ Դանիելյանից վերցնելով ինչ-որ մի բան: Նա նաև շատ երիտասարդ էր. թատերական բեմի վրա իր վերջին ներկայա-

[8] "Коммунист", 17 մարտի 1942թ.:

ցումը Դոլուխանյանը երգել է, երբ հազիվ լրացել էր նրա քսանվեց տարին: Այդպիսի հասակում, իսկ երբեմն էլ՝ ավելի ուշ, նորնոր է սկսվում երգիչների կարիերան, իսկ այստեղ արդեն իրականացված էին տասնյակ դերերգեր, գործուն մասնակցություն բատրոնի ողջ երկացանկում՝ հասունացող պրոֆեսիոնալիզմ: Ու հանկարծ՝ հրաժեշտ թատրոնին: Ինչո՞ւ: Չէ՞ որ, թվում էր, ամենադժվարն արդեն ետևում է:

Այս հանելուկային հարցին մենք կխնդրենք պատասխանել հենց իրեն՝ Զարուհի Դոլուխանյանին, բայց սկզբում նշենք, որ առաջինը, նույնիսկ իրենից՝ երգչուհուց էլ առաջ, գալիք փոփոխությունն զգացել էր Երևանի օպերայի այն ժամանակվա գլխավոր դիրիժոր Միքայել Թավրիզյանը, որի ղեկավարությամբ Դոլուխանյանը պատրաստել էր իր դերերգերի մեծ մասը: Միքայել Արսենևիչը մի անգամ պատմում էր այն մասին, որ 1943 թվականի վերջերին պարզորոշ զգացել էր երիտասարդ երգչուհու որակական թռիչքը կատարողական տեխնիկայի յուրացման գործում, նկատել էր կոլորատուրայի հատուկ փայլը, տեմբրի նոր երանգները: Նա մաեստրոյին էր հանձնում Պաժ Ուրբանոյի դերերգը՝ Դ. Մեյերբերի «Հուգենոտներից», և նշանավոր արիայի հենց առաջին՝ «Իմ ողջույնը ձեզ, սենյորներ...» արտահայտությունից իրեն պարզ էր դարձել, որ երգում է արդեն ձևավորված վարպետը, որին սպասվում է փայլուն, բայց ոչ թատրոնի հետ կապված ապագա: Դիրիժորին թվաց, թե բառի և հնչյունի մանրամասների ոսկերչական մշակումը, ավելի շուտ ոչ թե օպերային ավանդական մեկնաբանություն է, այլ համերգային:«Հենց այն ժամանակ, – իր վաղեմի տպավորություններն ամփոփեց Թավրիզյանը, – երևանյան օպերայում աշխատանքային և ուսուցման մի քանի տարուց հետո ծնվեց համերգային երգչուհի Դոլուխանյանը, որի համար, ինչպես ինքն էր զգում, նեղ է լինելու թատրոնը»:

Իսկ ինքը՝ Զարուհի Դոլուխանյանը, օպերայից հեռանալը և սկզբում բնազդորեն, իսկ հետո նաև գիտակցաբար դեպի կատարողական այլ ժանրի բարձունքների իր ճգտումը բացատրում էր հետևյալ կերպ. «Օպերային թատրոնում շատ բան էր ինձ ճնշում: Դժվար էր հաշտվել խաղացանկի բավականին դանդաղ նորացման հետ: Ծանր էին միևնույն դերերգերի հաճախակի կրկնությունները: Ես ինձ չափից ավելի էի կախված զգում դիրիժորից, ռեժիսորից, զուգընկերներից: Երբեմն ինձ դուր չէր գալիս բեմադրության կոնցեպցիան, դրա երաժշտական մեկնաբանությունը: Մի խոսքով, օպերան ինձ համար նեղ էր, ես զգում էի, որ ես չեմ կարողանալու ինձ դրսևորել իբրև անհատականություն: Ակներևաբար, ես բնությունից օժտված եմ ճանաչողական հարցասիրությամբ, ստեղծագործությունների վերլուծական ճգտումներով: Որքան հիշում եմ ինձ, միշտ ճգտել եմ ամեն ինչին հասնել սեփական որոնումներով: Օպերային ներկայացումների ղեկավարների օտարոտի ճաշակը խանգարում էր ինձ: Կամերային երգեցողությունն անհատական մեկնաբանությունների և ձայնի կատարելագործման ազատ, անկաշկանդ աշխատանքի հնարավորություն է տալիս: Եվ այստեղ ստացվեց այնպես, որ իմ ամուսինը՝ կոմպոզիտոր և դաշնակահար Դոլուխանյանը, ինձ համար բացեց կամերային գրականությունը: Ես ծանոթացա Շուբերտի հանճարին, և ամեն ինչ տեղն ընկավ: Ես հասկացա. իմ կոչումը կամերային երգեցողությունն է:

Ես երբեք, ոչ մի վայրկյան չեմ ափսոսել, որ հեռացա թատրոնից: Այո՛, ես մեծագույն հաճույքով էի երգում Ռոսսինիի կոլորատուրային արիաները: Բայց, այնուամենայնիվ, այդ խաղացանկը չէի կարողանալու իրականություն դարձնել թատրոնում: Եվ հետագայում, երբ մեկ անգամ ևս վերադարձա Վերդիի, Պուչչինիի, Չայկովսկու օպերային խաղացանկին, այնպես էի երգում, ինչպես կարծում էի ճիշտ և անհրաժեշտ: Բացի այդ,

ներկայացման կամ ծրագրի հանձնման ոչ մի ժամկետ. ես ինքս էի որոշում այդ ժամկետները: Եվ երբ իմ բնազդաբար ընտրած ճանապարհը ստուգեցի ունկնդրի վերաբերմունքով, ավելի մեծ վստահություն ձեռք բերեցի»:

Ահա այսպիսի անհատականություն, ազատության այսպիսի սուր զգացողություն, անհնազանդություն՝ բռնության դեմ: Բացի դրանից, երգչի-երաժիշտի-դերասանի-արվեստագետի եզակի ամբողջություն, որ ընդունակ էր ամեն երեկո երես առ երես հանդիպել ունկնդիրների հետ և համերգային բեմահարթակի վրա մարմնավորել մոնոներկայացումների, մեկ երգչուհու թատրոնի հետ համեմատվող ծրագրեր:

Ինչ էլ ասելու լինեք, միևնույն է, Զարուհի Դոլուխանյանի դեպքը առանձնահատուկ է, յուրօրինակ: Գործնականում, կամերային բոլոր հայտնի երգիչները օպերային լավ արտիստ դառնալու տվյալներ չեն ունեցել: Դա բնավ էլ չի նսեմացնում իրենց ընտրած այդ ժանրի նրանց ձեռքբերումները, սակայն իրականությունը սա է: Երբեմն դա ֆիզիկական թերություն է, ինչպես, օրինակ, Լուիզ Մարշալի կամ Զոյա Լոդիյի դեպքում էր, հաճախ՝ ձայնային: Օրինակ. Նինա Դորլիակի ձայնն աչքի չէր ընկնում ուժգնությամբ կամ տեմբրի առանձնահատուկ գեղեցկությամբ, բայց այդ բնական սահմանափակումներն արտիստուհին լրացնում էր կատարողական արվեստով, անսամբլային բարձր որակով, երաժշտական և խաղացանկային իմացությամբ: Վիկտորիա Իվանովայի՝ հմայիչ, նրբագեղությամբ և հրապույրով առլեցուն ձայնը դժվար թե հաղթահարեր օպերային նվագախումբը, հատկապես՝ դրամատիկական, ձայնի՝ նվագախմբի հետ համատեղ տեսարաններում, իսկ Անատոլի Դոլիվոյի ոչ հաճելի տեմբրին ունկնդիրները համերգի սկզբում պետք է երկար վարժվեին, մինչև կսկսեին հաճույք ստանալ ստեղծագործությունների՝ նրա մեկնաբանություններից:

XX դարասկզբի ժանրի պատմության մեջ հսկայական և աներկբայելի ծառայություններ ունեցող ռուս նշանավոր կամերային երգչուհի Մարիա Ալեքսանդրովնա Օլենինա-Դ'Ալգեյմի համերգների բոլոր գրախոսականներն սկսվում են՝ «Չնայած ...» դարձվածքով. «Չնայած ոչ հաճելի ձայնին...», «Չնայած աղքատիկ, ոչ գեղեցիկ տեմբրին, նա հասել է...» և այլն:

Իսկ Զարուհի Դոլուխանյանի տվյալները անառարկելիորեն թույլ էին տալիս ստեղծել օպերային կարիերա, և դրա ապացույցը ոչ միայն Երևանյան թատրոնի գործունեությունն է, այլ ամենամեծ դահլիճներում սիմֆոնիկ նվագախմբերի հետ օպերային երաժշտության կատարումները, և հետագայում՝ մոսկովյան Մեծ թատրոնի ու լոնդոնյան Covent Garden-ի հրավերները...

Սակայն, նա այլ ճանապարհ էր ընտրել և վճռականորեն ընթանում էր դրանով: Մոսկովյան ռադիոկոմիտեի հետ կապված ստեղծագործական կյանքի նոր շրջանը սկսվեց 1944 թվականի գարնանը:

◆ ◆ ◆

Իսկ տասնչորս տարի առաջ տեղի էր ունեցել ռադիոկոմիտեի Գեղարվեստական նոր կոլեկտիվի՝ վոկալ խմբի առաջին բաց մրցույթը: Նույն՝ 1930 թվականին, ստեղծվել էին երեք նվագախմբեր. Մեծ սիմֆոնիկը, օպերային-սիմֆոնիկը և ռուսական ժողովրդական գործիքների նվագախումբը, երգչախմբերը, երաժշտական, գրական և մանկական խմբագրությունները:

Մի խոսքով, ծնվեց միանչհեռուստատեսային ժամանակաշրջանում հատկապես կարևոր դեր խաղացած գեղարվեստական ռադիոհաղորդումը: Իսկ 50-ական թվականների սկզբից, երբ մեր բնակարաններ մուտք գործեցին առաջին հեռուստացույցները, հիշարժան լինզայով «ԿՎՆ»-ը և մատնաչափ էկրա-

նով «Т-2 Լենինգրադը», գեղարվեստական ռադիոհաղորդումների նշանակությունը դանդաղ, բայց հաստատուն կերպով անկում ապրեց՝ երաժշտական իրադարձությունների էպիկենտրոնը ակնառու կերպով թեքելով հեռուստատեսության կողմը: Սակայն քսանից ավելի տարիների ընթացքում ռադիոյի կոլեկտիվների և մենակատարների ժողովրդականությունը վիթխարի էր, առաջատար երգիչների անունները բոլորի շուրթերին էին... Այսինքն՝ այսօր օբյեկտիվորեն գնահատելով երկրի մշակութային կյանքում երաժշտական հաղորդումների ներդրումը, անհնար է չհիանալ այն ժամանակվա ռադիոյի աշխատակիցների պրոֆեսիոնալիզմի բարձր մակարդակով, անթերի ճաշակով, խաղացանկային իմացությամբ, աշխատունակությամբ և մտավորական կեցվածքով: Սրա մեջ ինչ-որ հանելուկ է թաքնված. այն սարսափելի ժամանակներում, երբ ամբողջ թափով իրագործվում էր մարդկանց քարոզչական հիմարացումը, երբ եթերում հնչում էին կեղծ դատավարությունների վրա կառուցած գլխավոր մեղադրողի մարդակերական ճառերը և աշխատավորների կողմից մահվան դատավճիռների կոնֆորմիստական բարեմաղթանքները, երաժշտական հաղորդումները բնավ էլ չէին սահմանափակվում էնտուզիաստների քայլերգերով և հայրենիքի ու Ստալինի մասին երգերով, այլ պրոպագանդում էին բարձր դասական երաժշտություն: Բեթհովենի, Մոցարտի, Չայկովսկու ստեղծագործություններն օրվա ընթացքում ժամերով հնչում էին՝ ինչպես ստուդիաներից, այնպես էլ՝ համերգային դահլիճներից հեռաստման միջոցով, իսկ կատարողական մակարդակը հիասքանչ էր:

Այնպես որ. Զարուհի Դոլուխանյանը մուտք գործեց արդեն կազմակերպված կոլեկտիվ, որտեղ ձևավորվել էր կատարողական գեղագիտություն, ծնունդ էին առել լուսավորական ավանդույթներ և գեղարվեստական ընդհանուր մակարդակ, որոնք ավելի բարձր էին, քան Երևանյան թատրոնում:

Ինձ բախտ է վիճակվել մասնակից լինել ռադիոյի աշխատանքներին և 1961 թվականից՝ տասնմեկ տարիների ընթացքում, լինել կենտրոնական հեռուստատեսության և համամիութենական ռադիոյի մենակատար: Բայց դա արդեն կոլեկտիվի մայրամուտն էր, այնպիսի ճանաչված երգիչ-վետերաններ, ինչպիսիք էին՝ Գեորգի Անդրեևիչ Աբրամովը, Վլադիմիր Ալեքսանդրովիչ Բունչիկովը, Նինա Կոնստանտինովնա Պոստավնիչևան ավարտեցին իրենց կարիերան, Նատալիա Պետրովնա Ռոժդեստվենսկայան արդեն չէր էլ երգում, Նադեժդա Ապոլինարիևնա Կազանցևան և Գեորգի Պավլովիչ Վինոգրադովն այդ ընթացքում անցել էին աշխատանքի՝ «Գաստրոլբյուրոյում»՝ իսկ Զարուհի Ալեքսանդրովնա Դոլուխանյանը՝ Մոսկվայի ֆիլհարմոնիայում... Չնայած դրան ռադիոյի նախկին ոգին դեռ կենդանի էր, հին վարպետների հետ հանդիպումները, նրանց մասնակցությունը հաղորդումներին և ներկայացումներին, նրանց պատմությունները և հիշողություններն ակնածանք և թեթևակի դող էին հարուցում. ճշմարիտ երաժշտական կուլտուրան դեռ չէր լքել այս պատերը: Փայլուն էին անցնում օպերաների եթերային և բաց պրեմիաները: 60-ական թվականներին Սյունազարդ դահլիճի բեմահարթակում հնչեցին Պրոկոֆևի՝ «Սեր առ երեք նարիջները» և «Խաղամոլը», Չայկովսկու՝ «Օռլեանի կույսը» և «Իոլանտան», Պուչչինիի՝ «Քույր Անժելիկան», Ռավելի «Իսպանական ժամը», Մոլչանովի «Ռոմեո, Ջուլիետը և խավարը», Շանտիրի «Երկու կապիտանը» և դասական ու ժամանակակից տասնյակ այլ օպերաներ: Ներկայացումների ղեկավարները ռադիոյի նվագախմբերի հաստիքային դիրիժորներ Գենադի Ռոժդեստվենսկին ու Յուրի Արաևովիչն էին:

Աղետը պայթեց ուշ՝ 70-ականների սկզբին, և այն կապված է ռադիո- հեռուստատեսային վարչության գլխավոր պաշտոնում կուսակցական ցեղատեսակի ղեկավար Ս. Գ. Լապինի գալու

հետ, որին իր բանաստեղծություններից մեկում այնպես ճիշտ է բնութագրել Բելլա Ախմադուլինան՝ «ժանգոտ, երկաթյա մարդիկ»: Եվ ահա իր չդողացող, «երկաթյա» ձեռքով նա ստորագրեց և՛ վոկալ խմբի, և՛ օպերային-սիմֆոնիկ նվագախմբի, և՛ փառաբանված այլ կոլեկտիվների ոչնչացման հրամանը: 40 տարուց ավելի հիասքանչ երաժշտության ծաղկող օազիսի տեղում այժմ փլատակներ են...

Սակայն չխոսենք տխուր բաների մասին. վերադառնանք երաժշտական հաղորդումների ծննդյան և կայացման ժամանակներին, իսկ լավ հասկանալու համար դրա առանձնահատկությունը և եզակիությունը զրուցենք վետերանների հետ: Ռադիոյի հպարտությունը երեք երգչուհիներ էին, ժողովրդական երեք արտիստներ՝ Նատալիա Ռոժդեստվենսկայա, Նադեժդա Կազանցևա, Զարա Դոլուխանովա, որոնց երկար տարիներ կապում էին ինչպես ստեղծագործական, այնպես էլ մարդկային շփումները:

Մեր գրքի հերոսուհու մասին զրուցում եմ Նատալիա Պետրովնայի հետ, կարդում նրա նամակներն ու շնորհավորական բացիկները և զգում իսկական ջերմություն, խոր հարգանք Դոլուխանովայի ամբողջական և ներդաշնակ անհատականության նկատմամբ, հիացում նրա տաղանդով: Նույն անկեղծությունը և բարյացակամությունն է նաև Կազանցևայի աչքերում ու խոսքերում, երբ նա հիշում է իր վաղեմի բազմամյա խաղընկերուհուն...

Զրուցելով ռադիոյի հին վարպետների հետ՝ ես հասկացա, որ այն շրջանը, երբ սկիզբ են առել ժամանակի փորձության միջով անցած նրանց փոխհարաբերությունները, կոլեկտիվի մթնոլորտը մաքուր է եղել և բարեբեր: Երաժիշտներն ապրել են ստեղծագործական վեհ գաղափարներով, բոլորին բավարարել է հետաքրքիր ու բերկրալի աշխատանքը, և այդ պատճառով էլ խարդավանքների ու բանսարկությունների ժամանակ չի եղել:

Նատալիա Պետրովնան մեր զրույցների ընթացքում բազմիցս է նշել, որ անշահախնդրությունը, փոխօգնությունը, սիրահարվածությունը աշխատանքին և ստուդիականությունն են իշխել կոլեկտիվում և որոշել դրա բարոյական կլիման: Երգչուհիներն իրենց աղքատիկ աշխատավարձերից միջոցներ են տնտեսել կտորեղենի գնումների համար, և իրենք էլ կարել օպերային պրեմիերաների զգեստները... Ընդունված կանոն է եղել բացակայող խաղընկերոջ՝ բոլորովին անհատույց, պայմանագրով չնախատեսված կամ վարչական կարգադրությամբ հատուցումը, որ դժվար թե հնարավոր լինի այսօր:

Օրինակ, Ն. Ռոժդեստվենսկայային հուզված զանգում է Նինա Ալեքսանդրովնան և խնդրում. «Նատաշա՛, եկ Սյունազարդ դահլիճ. ինձ թվում է, որ չեմ կարողանալու մինչև վերջ երգել-ավարտել ներկայացումը, ձայնս բոլորովին նստել է»: Եվ Նատաշան գնում է և ամբողջ երեկո խնամք տանում, ապահովում ու հանգստացնում ընկերուհուն, որը, ի մեծ ուրախություն երկուսի, բարեհաջողությամբ հաղթահարում է իր դերերգը:

Կոլեկտիվի բարոյական բարձր մթնոլորտը ձևավորել և պահպանում էին բազում խոշոր երաժիշտներ:

Արտասահմանից հյուրախաղերի եկած նշանավոր դիրիժորներ Ֆրից Շտիդրիից, Գեորգ Սեբաստիանից, Ռուսաստանում մի քանի տարի «հապաղած» Օտտո Կլեմպերերից բացի (իսկ 30-ական թվականներին ռադիոն հնարավորություն ուներ նրանց ուղղակի հրավիրել՝ շրջանցելով Ֆիլհարմոնիան կամ մյուս կազմակերպությունները), օպերային ներկայացումները հիմնականում ղեկավարում էին Ալեքսանդր Իվանովիչ Օռլովը, Վիկտոր Սերգեևիչ Սմիրնովը և Նիկոլայ Սեմյոնովիչ Գոլովանովը: Վերջինիս՝ իբրև հզոր, բայց խիստ, երբեմն էլ բիրտ երաժշտի մասին կարծիքը Նատալիա Պետրովնա Ռոժդեստվենսկայան կտրականապես մերժում էր. «Նա դաժան էր ան-

բանների, անբարեխիղճների հետ: Դիրիժորական նոտակալից մոտենալով փորձից կես ժամ առաջ՝ նա դժգոհությամբ էր նայում նվագախմբի՝ իրենից ուշ իրենց տեղերին մոտեցող երաժիշտներին: Իսկ ահա նրանց, ովքեր աշխատանքի էին գալիս դիրիժորական փայտիկի շարժվելուց 5-10 րոպե առաջ, նա, տառացիորեն, մոխրացնում էր հայացքով: Բայց նրանց, ովքեր իր նման սիրահարված էին իրենց գործին, վերաբերվում էր քնքշությամբ. և ահա Զարայի ու իմ նկատմամբ նա բարեհաճ էր: Առաջին անգամ նրա չափի զգացումը և համբերատարությունը զգացի, երբ, փոխարինելով անսպասելի հիվանդացած ընկերուհուս, եկա երգելու Պետուշկայի դերերգը Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի օպերայում: Սկզբում, պատասխանատվությունից լարված և չլինելով բավարար չափով ինքնավստահ, ես սխալվում էի: Սակայն Նիկոլայ Սեմյոնովիչն ուշադիր էր իմ հանդեպ՝ հասկանալով, որ բանը անփութության մեջ չէ, և ամեն ինչ անցավ գերազանց:

Որոշ ժամանակ անց մեր փոխհարաբերություններում նոր փորձություն ծագեց. կոնսերվատորիայի Մեծ դահլիճում «Խոլանտայի» պրեմիերայի օրը ինձ մոտ սկսվեց լնդուռուցք: Լինդս ուռեց և ցավում էր այնպես, որ խոսք չէր կարող լինել ոչ միայն երգելու, այլև բերանս փոքր-ինչ բաց անելու մասին մտածելն իսկ սարսափելի էր: Հանկարծ ինձ մոտ՝ տուն է գալիս Գոլովանովը, տեսնում իմ ճնախախտված դեմքը, հառաչում, ցավակցում, ասում որ հերոսուհու դերը ուրիշի չի հանձնարարի, այլ կփոխի ներկայացման օրը: Խղճալով և՛ ինձ, և՛ նրան, և՛ մեր ընդհանուր գործը, զգացված անվանի մաեստրոյի այցով՝ փորձում եմ ելք գտնել. «Իսկ ի՞նչ, եթե՝ այսպես», – գլխիս գցելով վզնոցս՝ փակում եմ երեսիս կեսը: «Կլինի՛, արագ դեպի մեքենա»: Իսկ մեծ հաջողությամբ անցած պրեմիերայից հետո, Նիկոլայ Սերգեևիչը կնոջ՝ Անտոնինա Վասիլևնա Նեժդանովայի հետ

ինձ հասցրեցին տուն՝ անթիվ հաճոյախոսություններ անելով իմ երգեցողության և արիության վերաբերյալ: Անտոնինա Վասիլևնան ասաց, որ ինքն էլ երբեք չի հանձնվել, և, որքան էլ վատ է զգացել՝ երգել է բոլոր ներկայացումներին: Բարեկիրթ Գոլովանովն ինձ ուղեկցեց ընդհուպ բնակարանիս դռները:

Կոլեկտիվում բարենպաստ մթնոլորտի ստեղծմանը նպաստում էին նաև մեր առաջին տնօրեն Սերգեյ Ալեքսեևիչ Լուկաշովը, որ, չգիտես ինչպես, ծաղկեփնջով ներխուժելով ծննդատան հիվանդասենյակ (ինչը խստիվ արգելվում էր), առաջինը շնորհավորեց ինձ՝ որդուս ծննդյան առթիվ, և՛ մեր տաղանդավոր մենակատարները, և՛ գործընկեր-կոնցերտմայստերներ Մատվեյ Իվանովիչ Սախարովը, Գերոգի Բորիսովիչ Օրենտլիխերը, Նաում Գենադևիչ Վալտերը, Բորիս Լեոնիդովիչ Ժիլինսկին...

Ժիլինսկին մեր կուռքն էր: Ոչ միայն դաշնակահար, այլև կոմպոզիտոր. Մ. Ա. Բալակիրևի հետ ընկերություն արած և նրանից դաշնամուրային կոնցերտ նվեր ստացած Մ. Ն. Լյապունովի աշակերտ Ժիլինսկին երկար տարիներ նվագել էր Գեորգիանի և Բոնդարենկոյի հետ նույն տրիոյում (այն նույն Բոնդարենկոյի, որ Գնեսինների անվան ուսումնարանում Դոլուխանյանի ջութակի ուսուցիչն էր եղել, - Ս. Յա.) և սիրում էր նվագակցել երգիչներին: Իսկ մեզ՝ երիտասարդ արտիստներիս համար Բորիս Լեոնիդովիչի հետ հանդիպումները և՛ տոնահանդեսներ էին, և՛ դպրոց՝ ոչ միայն երաժշտական. մենք նրա շնորհիվ հաղորդակցվում էինք «այն» մշակույթի հետ:

Մի անգամ Ժիլինսկուն հրամանով նկատողություն էր հայտարարվել՝ ռադիոհաղորդումը ցածր պրոֆեսիոնալ մակարդակով անցկացնելու համար: Կոլեկտիվի բոլոր անդամները մտահոգված և զարմացած էին. այդպիսի բան պարզապես հնարավոր չէր: Պարզվեց՝ համերգի հեռարձակումը կատարվել էր ինչ-որ գործարանի ակումբից, որտեղ դաշնամուրը սարսափելի

վիճակում էր եղել – ստեղները պլոկված, այլանդակված, այդ ամենին էլ ավելացրած՝ դրանցից մի մասը չէր էլ հնչում, չէին աշխատում ոտնակները: Սակայն եթերը մնում է եթեր. հեռահաղորդումը փոխել չի կարելի: Եվ ահա, առաջ քաշված ինչ-որ փութաջան հսկիչ, լսելով համերգը, որոշում է, որ մեղավորը դաշնակահարն է՝ նվագել չգիտի, իսկ նրբանկատ Բորիս Լեոնիդովիչն ամաչեց գնալ ղեկավարության մոտ՝ բացատրվելու և լուռ տարավ վիրավորանքը: Բայց այդտեղ մենք բոլորս մեկ մարդու նման կանգնեցինք նրա պաշտպանությանը և հասանք հրամանի չեղյալ հայտարարմանը:

Ընդհանրապես, կյանքում «Մշակույթը՝ մասսաներին» կարգախոսի մարմնավորման ընթացքում հաճախակի էին պատահում բարդություններ, և այդ պատճառով ես ինքս էլ քիչ արցունքներ չեմ թափել:

Մի անգամ ռադիոկոմիտեի հանձնարարությամբ գալիս եմ մոսկովյան գործարաններից մեկը, որպեսզի անմիջապես արտադրամասում, ճաշի ընդմիջման ժամանակ, հաճույք պատճառեմ բանվորական լսարանին և հաղորդակից դարձնեմ դասական երաժշտությանը: Ինչ-որ բան եմ երգում վեհասքանչ և քնքուշ, սակայն սեփական ձայնս չեմ լսում. ինչ-որ մեկը խրնդրում է իրեն փոխանցել աղը, մեկ ուրիշը՝ մոտեցնել կարտոֆիլն ու երշիկը... Ես, իհարկե, լաց եղա վիրավորանքից: Բայց մենք կամաց-կամաց սովորեցինք միմյանց և նույնիսկ՝ կապվեցինք:

Բայց դրա փոխարեն այսպիսի դժվարությունները լիարժեք փոխհատուցում էին ռադիստուդիաներում և համերգային դահլիճներում հայրենական և արտասահմանյան մեծ երաժիշտների հետ տեղի ունեցող հանդիպումները»:

Ռոժդեստվենսկայայի պատմությունները ձայնակցվում են 30-ականների երաժշտական Մոսկվան «յուրացնող», այն ժամանակ ուսանող-դիրիժոր Կիրիլ Պետրովիչ Կոնդրաշինի հիշո-

ղությունների հետ: Ահա մի փոքրիկ հատված «Կիրիլ Կոնդրաշինը պատմում է» գրքից.

«Եվ այսպես, հի՛շեցնեմ՝ 1931 թվականն էր: Ռադիոյում ստեղծագործական շատ հետաքրքիր կյանք էր տիրում: Իհարկե, այն ժամանակ ոչ մի ձայնագրություն գոյություն չուներ: Ամեն ինչ կատարվում էր կենդանի հնչողությամբ, և պետք էր ապահովել այդ երաժշտական հնչողությունը: Այդ պատճառով էլ ռադիոյում աշխատում էր երկու խումբ... Եվ երկու նվագախումբն էլ աշխատում էր մեծ լարվածությամբ: Ի դեպ, դրանցից մեկը ղեկավարում էր Սեբաստիանը, մյուսը՝ Ալեքսանդր Իվանովիչ Օռլովը: Հարուստ փորձի տեր, ցանկացած խաղացանկ իմացող Օռլովը սիմֆոնիկ և օպերային երկար տարիների դիրիժոր էր: Նրա մասին նույնիսկ պատմում էին. «Մեծ դահլիճում համերգային կատարմամբ հնչելու էր Գլյուկի «Օրփեոսը», և ներկայացումից կես ժամ առաջ հիվանդացել էր դիրիժորը: Ջանգեցին Օռլովին: Նա ասաց. «Հիմա գալիս եմ»: Երբ նա բարձրանում էր վերելակով, նրան արդեն սպասում էին, որ ուղեկցեն բեմ: Հանելով իր մեծ, ծերունական կրկնակոշիկները՝ նա հարցրեց. «Ձեզ մոտ ո՞ր «Օրփեոսն» է այսօր գնում՝ «Դժոխքո՞ւմ», թե՝ Գլյուկի»: Նրա համար միևնույն էր: Սակայն նա մանրամասնորեն չէր աշխատում... Սեբաստիանը բոլորովին այլ գործելակերպի մարդ էր: Նա այն ժամանակ միայն սկսում էր դիրիժորական իր գործունեությանը... Հինգ, թե վեց տարի նա ապրեց Մոսկվայում և ռադիոյում իրականացրեց մոցարտյան օպերաների մի ամբողջ շարք: Համերգային կատարմամբ կատարելապես փայլուն հնչեց «Դոն-Ժուան» օպերան: Այդ ժամանակ Գենադի Նիկոլաևիչ Ռոժդեստվենսկու մայրը՝ Նատալիա Պետրովնան, որ ծաղկում էր ապրում, մարմնավորում էր Դոննա Աննային: Երգում էին այնպիսի մենակատարներ, ինչպիսիք էին Զախարովը, Գեորգի Աբրամովը. մի ամբողջ շարք

հրաշալի երգիչներ: Նրանք աշխատում էին ռադիոյում: Օպերաները և համերգները տրվում էին համերգային կատարումներով և միաժամանակ՝ հեռարձակվում: Դա տեղի էր ունենում և՛ կոնսերվատորիայի Մեծ դահլիճում, և՛ ռադիոթատրոնում: Սա մի փոքրիկ թատրոն էր, որի բեմը հարմար էր նվագախմբի համար, իսկ դահլիճում կար երկու հարյուր տեղ: Այն տեղավորված էր Կենտրոնական հեռագրատանը: Հիմա ինչ կա այդ շենքում՝ ես չգիտեմ, այն ժամանակ այդտեղ հավաքվում էր մշտական հանդիսատես, իսկ հոյակապ համերգները գնում էին երեր»[9]:

Կարծում եմ՝ ընթերցողն արդեն պատկերացում կազմեց 30-ական թվականներին ռադիոյում տիրող մթնոլորտի, երաժշտական կոլեկտիվների գեղարվեստական ներուժի, ստեղծված ավանդույթների մասին... Ստեղծագործական ներքին նոր մղումների, տաղանդավոր գործընկերների և ղեկավարների անհրաժեշտություն զգացող Զարուհի Դոլուխանյանը, 1944 թվականի աշնանը Երևանից Մոսկվա վերադառնալով, ճիշտ ընտրություն կատարեց՝ ընդունվելով հենց այստեղ՝ ռադիոյի վոկալ խումբ: Սակայն առջևում էր մրցութային դժվարին ունկնդրումը, որ սկզբում երիտասարդ երգչուհու համար հեշտ չէր լինելու:

Այդ հիմա է թվում, թե Դոլուխանյանը միշտ էլ եղել է անպարտելի աստղ, թե անհնար էր առաջին իսկ հնչյուններից չհիանալ նրա ձայնով, վարպետությամբ, տաղանդով. նա էլ էր ստանում իր բաժին փշերը: Երևանյան օպերայում աշխատել-սովորելու հնգամյա շրջանը, ինչպես հիշում ենք, անցավ հույժ համեստ. կատարում էր երկրորդական և երրորդական դերերգեր, մեկ-երկու անգամ միայն նրա անունը հպանցիկ հիշվեց հայկական թերթերում: Իհարկե, չի կարելի մոռանալ նաև, որ

---

[9] В. Ражников. Кирилл Кондрашин рассказывает. – М., "Советский композитор", 1989, էջ 43:

երգչուհին ընդամենը քսանից մի փոքր անց տարիքում էր, իսկ հագեցված գլխավոր դերերգերն այդքան «քնքուշ» հասակում այնքան էլ անվտանգ չեն: Մոսկվայում միայն երկու տարի անց՝ 1946 թվականի նոյեմբերին, նա առաջին անգամ հանդես եկավ բաց համերգում՝ կատարելով մենակատարային մի փոքրիկ դրվագ: Այսինքն՝ ռադիո ընդունվելն էլ հաղթական չէր: Երաժշտական հաղորդումների ղեկավար Մ. Ա. Գրինբերգի գլխավորած ընդունելության հանձնաժողովի մեջ էին հայտնի երգիչներ Ս. Ի. Միգայը, Ն. Պ. Ռոժդեստվենսկայան, դիրիժոր Ա. Մ. Կովալյովը, կոմպոզիտոր Յա. Մ. Սոլոդուխոն, երաժշտագետ Ի. Վ. Նեստևը: Ինձ բախտ է վիճակվել զրուցել նրանցից երեքի հետ, և ես, ինչպես ինձ թվում է, զգացի այն վաղեմի մրցույթի մթնոլորտն ու հասկացա, թե ինչու էին ծագել կասկածներ, որոնց հետևանքով մեծ Դոլուխանյանն ընդունվել էր մեկամսյա փորձնական ժամկետով:

Նախ և առաջ, հանձնաժողովի անդամների վրա ազդեցություն չգործեց հեղինակային անվան մոգական ուժը. նրանց դիմաց կանգնած էր երիտասարդ, անհայտ մի հայցորդ, որ մայրաքաղաք էր եկել գավառից և նույնիսկ չէր կարող պարծենալ կոնսերվատորիական դիպլոմո՞վ: Երկրորդ. ռադիոյում աշխատում էին երկու հիանալի, լիահունչ, գեղեցիկ, մեծ դիապազոնի և հասուն վարպետության տեր մեցցո-սոպրանո Լյուդմիլա Լեգոստաևան և Նինա Ալեքսանդրիյսկայան: Բացի դրանից, այդ շրջանում վոկալ խմբում հայտնվեց կոնտրալտո հնչերանգի ձայնով ևս մեկ արտիստուհի՝ Անտոնինա Կլեշչևան, որ շուտով փայլեց Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի «Անմահ Կաշչեյը» օպերայում՝ Կաշչեևնայի դերերգով: (Ի դեպ, միայն վերջերս թողարկվեց դեռևս այն ժամանակ՝ 1948 թվականին Ս. Ա. Սամոսուդի ղեկավարությամբ կատարված այդ ձայնագրության ձայնապնակը, այնպես որ, մենք այսօր կարող ենք ըստ այդմ անկանխակալ

դատել այն ժամանակվա երաժշտական հաղորդումների գեղարվեստական մակարդակի մասին): Այնպես որ. մեցցո-սոպրանոյի սուր պահանջ չկար և իմաստ ուներ հրավիրել իսկապես նշանավոր երգչուհու:

Եվ, վերջապես, Դոլուխանյանի ձայնն այն ժամանակ դեռևս այդ աստիճան անթերի մշակված չէր, ինչպես հետագայում, իսկ դրա միջակա բնույթը տալիս էր թերահավատության որոշակի հիմքեր: Արդեն կատարվել էին Բալակիրևի և Գրիգի ռոմանսները, Սպենդիարյանի հայկական երգերը, Չայկովսկու «Պիկովայա Դամա»-յից՝ Պոլինայի ռոմանսը, սակայն դեռևս ոչինչ որոշված չէր, կասկածանքները չէին վերացել: Եվ միայն այն ժամանակ, երբ հնչեց "Alleluia"-ն՝ Մոցարտի Մոտետից, սառույցը հալվեց. երգչուհին ներկայացրեց հակառակորդուհիների դիմաց իրեն առաջնություն տվող հզոր խաղաքարտեր՝ տեխնիկական վիրտուոզ փայլ: Ոչ միայն ռադիոյում, այլև ընդհանրապես երկրում այն ժամանակ չկար կոլորատուրային մեցցո- սոպրանո:

Հենց այդ օրը ռադիոյի մրցույթով հաջողությամբ անցավ նաև մոսկովյան կոնսերվատորիայի երիտասարդ շրջանավարտ, դաշնակահարուհի Քերթա Կոզելը, որ դարձավ Ջարուհի Դոլուխանյանի երկար տարիների գործընկերն ու զինակիցը: Նրանք միասին նետվեցին ռադիոյի աշխատանքային հորձանուտը՝ ըմբռնելով նրա իմաստնություններն ու առանձնահատկությունը՝ գլխավորապես կապված խաղացանկի անընդհատ նորացման հետ. կամերային համերգները տեղի էին ունենում գրեթե ամեն օր, ընդ որում, դրանք ստուդիայից հեռահաղորդվում էին ուղղակի եթեր՝ առանց նախնական ձայնագրության, և դա պահանջում էր նոր ռոմանսների և երգերի արագ յուրացում:

Ինձ էլ է բախտ վիճակվել 60-ական թվականներին տասնյակ անգամներ միկրոֆոնի մոտ ելույթ ունենալ Քերթա Մարկովնա

Կոզելի հետ, երբ նա արդեն մեծավաստակ, բարձր հեղինակությամբ կոնցերտմայստեր էր: Ես նրա հիմնական հատկանիշը կանվանեի կատարողական կամք: Նա երաժիշտ-մանկավարժ էր՝ հաստատ համոզված իր ճշմարտացիության մեջ: Ի տարբերություն Բորիս Ալեքսանդրովիչ Աբրամովիչի կամ Նաում Գենադիևիչ Վալտերի, ովքեր ստուդիայում կամ համերգային բեմի վրա ելույթների նույնիսկ փորձերի ժամանակ հետևում էին մենակատարին՝ գուշակելով կամ կանխագուշակելով նրա գեղարվեստական բոլոր նկրտումները, Բերթա Կոզելը փորձում էր զուգընկերոջը տանել իր ետևից: Սակայն այդ հատկանիշները, ակներևաբար, նա ձեռք էր բերել հետագայում տարիների փորձով, իսկ Դոլուխանյանի հետ անսամբլում առաջնությունը երգչուհունն էր:

Միասնական աշխատանքի արդյունքները սքանչելի էին Զարուհի Դոլուխանյանի համերգներին նվիրված բազմաթիվ գրախոսություններում չէր նսեմացվում նաև Բերթա Կոզելի դերը այդ անսամբլում: Ահա ընդամենը մի քանի դրվագ. «Զարուհի Դոլուխանյանի համերգների գեղարվեստական հաջողություններին աջակցում է նրա նվագակցողի՝ դաշնակահարուհի Բերթա Կոզելի նուրբ երաժշտականությունը»[10]:

«Լավ էր նվագակցում դաշնակահարուհի Բերթա Կոզելը՝ նուրբ և զգայուն երաժիշտը»[11]:

«Զարուհի Դոլուխանյանին նվագակցում էր դաշնակահարուհի Բ. Կոզելը՝ Նեյգաուզի աշակերտուհին: Նրա նվագակցությունն իսկապես գեղարվեստական է: Դոլուխանյանի և Կոզելի ինը տարվա համատեղ աշխատանքի ընթացքում ստեղծվել է հրաշալի անսամբլ...»[12]:

---

[10] Э. Валентинова. "Советская музыка". 1951, N 7, էջ 77:

[11] Вл. Власов. "Известия". 4 մայիսի 1955թ.:

[12] Г. Чеботарян. "Коммунист". 28 մայիսի 1953թ., Երևան:

Եվ, վերջապես, Զարուհի Դոլուխանյանի՝ ռաղիոյից ֆիլհարմոնիա տեղափոխվելու նախօրեին, որտեղ ծնվեցին ստեղծագործական նոր համագործակցություններ կոնցերտմայստերների, սկզբում՝ Ա. Երոխինի, ապա Ն. Սվետլանովայի, իսկ վերջինիս արտասահման մեկնելուց հետո՝ Վ. Խվոստինի հետ, 1958 թվականի «Երաժշտական կյանք» ամսագրի համարներից մեկում կարդում ենք. «Տաճեևի փոքրիկ, շքեղագույն «Շատըրվաններ» ռոմանսը հմայիչ կերպով կատարվեց երգչուհու կողմից: Այստեղ մենք մեր պարտքն ենք համարում նշել, որ, ի դեմ դաշնակահարուհի Բ. Կոզելի, նա ունի լավագույն զուգընկեր: Հրաշալի, թրթռուն կյանքով լեցուն մի պատկեր են մեզ համար ստեղծում Զ. Դոլուխանյանը և իր կոնցերտմայստերը «Շատըրվաններում»:

Մինչ այս, երգչուհու համար հիմնական չհամարվող կամերային երկացանկի ստեղծման աշխատանքն արդեն ընթանում է անհավատալի լարվածությամբ: Ապշեցնում է նույնիսկ այդ տարիներին Զարուհի Դոլուխանյանի և Բերթա Կոզելի կողմից յուրացված ռոմանսների և երգերի հեղինակների քվարկումը: Արտասահմանյան կոմպոզիտորներից դրանք Սկարլատտին, Ջիորդանին, Մարչելլոն, Կարիսսիմին, Կալդարան, Բախը, Մոցարտը, Շուբերտը, Ռոսսինին, Լիստը, Գունոն, Մասնեն, Վոլֆը, Բրամսը, Շոսսոնը, Դեբյուսսին, Ռավելը, Դե Ֆալյան, Բրոլը, Խինաստերն էին... Ռուս դասականներից՝ Գլինկան, Չայկովսկին, Մուսորգսկին, Բորոդինը, Ռուբինշտեյնը, Տաճեևը, Ռախմանինովը, Սետները... Ժամանակակիցներից՝ Շոստակովիչը, Պրոկոֆևը, Մյասկովսկին, Շապորինը, Կովալը, Ռակովը, Հարությունյանը, Կոտոյանը, Մելիքյանը, Աբրահամյանը, Զաքարյանը, Դոլուխանյանը...

Նետվելով տարբեր երկրների, ժամանակաշրջանների կոմպոզիտորական դպրոցների երաժշտության փրփրալից ջրա-

պտույտը՝ արտիստուհին բնավ էլ չմնաց իններորդ ալիքի տակ, և, զինված նավարակման հուսալի սարքավորումներով, ստեղծագործական աներեր սկզբունքներով, կատարողական կամքով, հզոր աշխատունակությամբ, կատարելության էր հասցնում յուրաքանչյուր մանրամասն, յուրաքանչյուր դարձվածք, յուրաքանչյուր նոտա:

Այն տարիների նրա նախկին հարևանուհի երաժշտագետ Մ. Է. Ռիտտիխը ինձ պատմում էր, թե շրջակայքում բոլորը գիտեին, որ նույնիսկ տոնական կամ հանգստյան օրերին խիստ որոշակի էին այն ժամերը, երբ լսվում էր Զարուհու ձայնը. այդ ժամանակ նա դեռ հյուրախաղերի չէր մեկնում և աշխատանքային ռեժիմը պահպանվում էր անվերապահորեն: Օրվա ընթացքում երկար ժամերով նա երգում էր, հղկում ընթացիկ երկացանկը և պատրաստում նորը: Այդպես շարունակվում էր ամսեամիս, տարեցտարի: «Եվ հանկարծ, – պատմում է Մարգարիտա Էդուարդովնան, – ինչ-որ բնազդական անհանգստություն եմ զգում, ինչ-որ բան չի հերիքում: Ոչ անմիջապես հասկացա, որ երկար ժամանակվա ընթացքում առաջին անգամ է, ինչ սահմանված ժամին չեմ լսում սովորական ձայնը: Պարզվեց, որ Զարա Դոլուխանովան այդ օրը տեղափոխվել է նոր բնակարան»:

Կամերային աշխատանքներին զուգահեռ ընթանում էր նաև օպերային նոր երկացանկի լարված յուրացում: Եվ այստեղ հատկապես բեղմնավոր էր ռադիոյի վոկալ խմբի ղեկավար, դիրիժոր Ալեքսեյ Մատվենկիչ Կովալյովի հետ ստեղծագործական համագործակցությունը: Դեռևս մրցութային ունկնդրությունների ժամանակ «հայտնագործելով» Դոլուխանյանին՝ նա զգացել էր երգչուհու արտասովոր հնարավորությունները և դարձել էր իմաստուն ու զգայուն խորհրդատու: Զարա Ալեքսանդրովնան հիշում էր, որ Կովալյովի ձեռքով էին անցնում իր բոլոր ծրա -

գրերը, նա մանրազնին կերպով հետևում էր, թե ինչ և ինչպես է երգում ինքը, պահանջկոտ և բարյացակամ ղեկավար էր, օգնության էր հասնում խորհուրդներով, քննադատական խոսքով ու գործով: Դիրիժորը կարողանում էր թող որ դեռևս կատարելության չհասցված կատարման մեջ գտնել լավ կողմեր և հուշել՝ ինչին է կարելի և պետք է հասնել, ինչի վրա աշխատել, ինչ փնտրել: Այդ մշտական խրախուսանքները ոգևորում էին:

Նրանք պրպտեցին-գտան և յուրացրին Ռոսսինիի «Սևիլյան սափրիչ» օպերայից Ռոզինայի դերերգի առաջին խմբագրությունը, որը երկրում ոչ ոք չէր կատարել: Այդ ստեղծագործության դոլուխանյանական կատարումը դարձավ դասական: Ալեքսեյ Մատվեևիչի ղեկավարությամբ նա ձայնագրեց մոցարտյան ամբողջ Մոտետը, և, վերջապես, Կովալյովի ղեկավարությամբ երգչուհին մենակատարների, երգչախմբի և նվագախմբի հետ փայլուն կատարեց Ռոսսինիի «Գող կաչաղակի» դժվարագույն գլխավոր դերերգը:

Ջարուհի Դոլուխանյանի առաջին՝ երաժշտասերների կողմից հիշվող հրապարակային ելույթը տեղի ունեցավ 1946 թվականի նոյեմբերին Միությունների տան Սյունազարդ դահլիճում: Ճակատագրի տարօրինակ քմահաճույքով դա միաժամանակ նաև գեղարվեստական թատրոնի փառաբանված արտիստ Վասիլի Իվանովիչ Կաչալովի հրապարակային վերջին ելույթն էր: Մենդելսոնի երաժշտությամբ Շեքսպիրի «Ամառային գիշերվա երազը» գրական-դրամատիկական կոմպոզիցիայի դիրիժորն էր Ն. Ս. Գոլովանովը: Կաչալովը կարդում էր դրամատիկական մենախոսությունները: Ներկայացմանը մասնակցում էին ռադիոյի մենակատարները, երգչախումբը և նվագախումբը:

Եվ ահա կոմպոզիցիայի ամենասկզբում՝ դրամատիկական և նվագախմբային նախաբանից անմիջապես հետո, Տիտանիայի թագուհու էլֆերից մեկի կատարմամբ հնչեց օրորոցային քնքուշ

երգը: Երգչախումբը և մենակատարները այդ երեկո տեղավորվել էին բեմի վերնասրահում, և այդտեղից՝ «երկնքից», դահլիճում տարածվեց անսովոր, թավշյա, քնքուշ թափանցիկ տեմբրի կախարդական, հրեշտակային ձայնը, որ անմիջապես հմայեց լսարանին:

Դեբյուտը բարձր գնահատվեց վարպետների կողմից, իսկ շուտով տեղի ունեցավ ստեղծագործական մեկ հանդիպում ևս Նիկոլայ Սեմյոնովիչ Գոլովանովի հետ՝ Ռիմսկի-Կորսակովի «Մայիսյան գիշեր» օպերայում:

Հենց այս շրջանում էլ երիտասարդ երգչուհուն խորհուրդ տվեցին տեղափոխվել ԽՍՀՄ Մեծ թատրոն, մասնավորապես՝ նրան թատերախումբ հրավիրեց Ա. Շ. Մելիք-Փաշանը: Սակայն Զարուհի Դոլուխանյանը մերժեց այդչափ գրավիչ առաջարկությունը. նա արդեն հաստատուն կանգնել էր կամերա-համերգատվության ճանապարհին և ընտրած ամպլուան չփոխեց քառասուն տարվա ընթացքում:

Ի դեպ, դա բնավ չէր խանգարում ռադիոյի օպերային բազմաթիվ պրեմիերաների մասնակցությանը, սակայն, ծառայել թատրոնում՝ սահմանափակելով իր ստեղծագործական նախասիրությունը, երգչուհին այլևս չէր ցանկանում:

Մոսկովյան մամուլում ռադիոկոմիտեի մեներգչուհի Դոլուխանյանի մասին առաջին հիշատակումը կապված է Սյուիտազարդ դահլիճի բեմում Չայկովսկու «Օպրիչնիկ» օպերայի հենց համերգային կատարման հետ: Երաժշտագետ Սեմյոն Կորևը «Երեկոյան Մոսկվա» թերթի մայիսյան համարներից մեկում այդ երևույթին արձագանքեց խիստ քննադատական գրախոսությամբ: Նրան չէին բավարարել ոչ համերգ-ներկայացման գեղարվեստական ընդհանուր մակարդակը, ոչ կրճատում-«անդամահատումները», ոչ օպերայի վերջնականապես խառնված Ֆաբուլա-սյուժետային կողմը, ոչ հմուտ դիրիժոր Ա. Ի. Օռլովի

աշխատանքը, որ չէր կարողացել գեղարվեստա-կատարողական ամբողջական, միասնական մտահղացմամբ զուգակցել նվագախումբը, երգչախումբը և մենակատարներին... Այս մռայլ համայնապատկերում մի լուսավոր երանգ էր սոսկ ցոլում. «Գեղեցիկ ձայնով (մեցցո-սոպրանո), փափուկ, արտահայտիչ կատարմամբ առանձնացավ Զ. Դոլուխանովան (Քասմանովայի դերում): Միանգամայն բավարար երգեցիկ իրենց դերերգերը արտիստներ...», – և թվարկվում էր հայտնի ազգանունների մի շարք:

Այն մասին, որ ներկայացման այդպիսի ձախողումը բնավ տիպական չէր, ասում է գրախոսականի եզրափակիչ ակորդը. «Օպրիչնիկում» վոկալ-մենակատարային կատարումների որակը թույլ է տալիս հուսալ, որ լրացուցիչ աշխատանքի արդյունքում այս ներկայացումը կդառնա Համամիութենական ռադիոկոմիտեի համար սովորական, բարձր մակարդակի համերգային կատարման օպերա»:

Զարա Ալեքսանդրովնան բախտ չունեցավ աշխատել Սեբաստիանի հետ, բայց դրա փոխարեն նա կարողացավ շատ բաներ քաղել մեկ այլ՝ գերմանական և վիեննական դասական երաժշտության նրբին գիտակ Կուրտ Զանդերլինգի հետ շփումներից: Նրա ղեկավարությամբ նախապատրաստվեցին և կատարվեցին մոցարտյան «Կախարդական սրինգ», «Այդպես են վարվում բոլորը», «Ֆիգարոյի ամուսնությունը» օպերաները:

Երգչուհուն լենինգրադյան պահանջկոտ ու խստաճաշակ հանդիսատեսին ներկայացրեց Ալեքսանդր Վասիլևիչ Գաուկը: Ֆիլհարմոնիայի Մեծ դահլիճում նրա ղեկավարած նվագախմբի հետ Դոլուխանյանը կատարեց Չինվորի արիոզան՝ Չայկովսկու «Մոսկվա» կանտատից, և Խռհանինայի մեներգը՝ «Օրլեանի կույսը» օպերայից: Դա 1948 թվականին էր, և այդ ժամանակից ի վեր նա դարձավ լենինգրադցիների սիրելին, ու երեսունհինգ

համերգաշրջանում Գլինկայի անվան ֆիլհարմոնիայի Մեծ և Փոքր դահլիճներում անփոփոխ անշլանգներով կատարեց բազում ծրագրեր՝ կրկնելով Մոսկովյան իր բոլոր կամերային պրեմիերաները:

Զարուհի Դոլուխանյանի ստեղծագործության մեջ օպերայինի և կամերայինի հետ միաժամանակ լայնորեն ներկայացվել է երաժշտական մեկ այլ ժանր ևս՝ կանտատ-օրատորիայինը: Հետագայում նա բեղմնավոր կերպով համագործակցեց Ռուդոլֆ Բարշայի կամերային նվագախմբի հետ՝ կատարելով Բախի կանտատները, իսկ 50-ական թվականներին նրա կատարմամբ հատկապես ժողովրդականություն էին վայելում օրորոցայիններ՝ Պրոկոֆևի «Խաղաղության պաշտպանության դիրքերում» օրատորիայից և Ալ. Հարությունյանի «Հայրենիք» հնգամաս կանտատից, որի պրեմիերան Դոլուխանյանի մասնակցությամբ տեղի ունեցավ Սյունազարդ դահլիճում 1948 թվականի վերջին:

1948 թվականի տխրահռչակ Որոշումից հետո Սերգեյ Սերգեևիչ Պրոկոֆևն ապրեց ստեղծագործական բացարձակ մեկուսացման մի քանի ծանր տարի: Եվ, վերջապես, հաղթական մուտք համամիութենական եթեր. Ռադիոկոմիտեի կողմից նրան պատվիրվեց, ապա և կատարվեց նոր օրատորիա:

Իրեն արիաբար դրսևորեց հայտնի կոմպոզիտոր, այն ժամանակ նաև Ռադիոկոմիտեի նախագահի տեղակալ Սերգեյ Արտեմի Բալասանյանը՝ նյութապես և բարոյապես աջակցելով շնորհազրկված կոմպոզիտորին: Ինձ բախտ է վիճակվել տեսնել այն ջերմ նամակները, որոնք Սերգեյ Սերգեևիչն ուղարկում էր իր գործընկերոջը: Դրանցից մեկում նա գրում է, որ այժմ, երբ իր համար ամենասարսափելին, ակներևաբար, ետևում է, շնորհակալական առաջին խոսքերը Բալասանյանինն են՝ օգնության, բարեկամության, արիության համար: Պրոկոֆևը նամակ հղեց նաև կոմիտեի նախագահին, որում կոմպոզիտորը մատնանշում

է իր ստեղծագործության սքանչելի, մասնավորապես, երիտասարդ մենակատարուհի Զարա Դոլուխանովայի կատարումը: Սերգեյ Սերգեևիչը սիրում էր դոլուխանովյան տեմբրը, գործիքային ճայնատարությունը և նրա ճայնը համեմատում էր կլարնետի հետ: Երգչուհու երկացանկում էր նաև պրոկոֆևյան «Ալեքսանդր Նևսկի» կանտատը՝ «Մեռյալ դաշտ» մասի ալտային սրտահույզ մենակատարմամբ: Սակայն Պրոկոֆև և Դոլուխանյան թեման արժանի է ավելի մանրամասն ներկայացման, իսկ այստեղ ընդամենը քննվում են երգչուհու ստեղծագործական կենսագրության հիմնական փուլերը:

◆ ◆ ◆

Զարուհի Դոլուխանյանի կյանքում կարևոր շրջադարձ եղավ 1949 թվականը՝ Բուդապեշտում երիտասարդների և ուսանողների Համաշխարհային 2-րդ փառատոնի վոկալիստների մրցույթում հաղթանակի տարին: Ահա թե երբ եկավ նրա իսկական ճանաչումը. սկսվեցին մենակատարային բաց համերգները, որոնցից յուրաքանչյուրն ընկնում էր մամուլի ուշադրության շրջագիծ: Կարծես թե ինչ-որ մեկը կարգադրություն էր «իջեցրել». արտիստուհի Դոլուխանյանին այսինչ թվից համարել անվանի վարպետ, նրա առջև բաց անել համերգային լավագույն դահլիճները, կազմակերպել արտասահմանյան հյուրախաղեր և այլն:

Իսկ ի՞նչ էր կատարվել իրականում: Իհարկե, նրա արտիստական ճակատագրում այդպիսի ակնհայտ թռիչքի պատճառներից մեկն էլ դարձավ մեր տխրահռչակ դափնեմոլությունը: Չի կարելի մոռանալ, որ այդ տարիներին քչերին էր հաջողվում անցնել «երկաթյա վարագույրի» միջով և իր մասին հայտարարել արտասահմանում, իսկ երգիչների մեջ չկար միջազգային որևէ

հեղինակավոր մրցույթի դափնեկիր. մենք դրանց պարզապես չէինք մասնակցում: Այնպես որ, երիտասարդական փառատոնի հաղթանակն այն ժամանակ գնահատվում էր շատ բարձր, դա գործնականում խորհրդային երգչի համար հնարավոր ձեռքբերումներից ամենաբարձրն էր:

Ռադիոյի մենկատարների համերգային գործունեության որոշակի սահմանափակվածության մյուս պատճառն էլ նրանց աշխատանքի «ռեժիմիային» բնույթն էր: Բացի այս բոլոր դրական կողմերից, որոնց մասին խոսք գնաց, այստեղ կային նաև բացասական գործոններ. ստուդիական, բարձրախոսային, հիմնականում սոսկ բաց պրեմիերաների օրերին Սյունազարդ դահլիճի բեմ դուրս գալու հազվադեպ ելույթներ, ընթացիկ խաղացանկի յուրացման ժամանակ մեներգիչների ուսերին ընկնող հսկայական ծանրաբեռնվածություն, որ ուժ և ժամանակ չէր թողնում ռադիոյի պատերից դուրս համերգային գործունեության համար, կազմակերպական, բյուրոկրատական տարբեր միջոցառումներ: Պետք էին հնչեղ անուն, իսկական հեղինակություն, որպեսզի փակ կազմակերպության շրջանակները բացվեին և սկսեին քեզ հետ հաշվի նստել: Դոլուխանյանից առաջ միայն Նադեժդա Ապոլինարիևնա Կազանցևային էր հաջողվել հաղթահարել «արտադրամասային» բոլոր արգելքները և պատերազմից անմիջապես հետո հյուրախաղերի մեկնել արտասահման:

Եվ, վերջապես, օգնության եկավ «Ձերդ մեծություն» պատահականությունը: Հավանաբար Ջարա Ալեքսանդրովնային, իր համեստ, ինքնաքննադատական բնավորության համար ճակատագիրն ինքը պետք է հնարավորություն ընձեռեր բարձրանալու արտիստական կարիերայի նոր աստիճանի: Բայց կարևորն այն է, որ հենց անհրաժեշտ պահին նա մասնագիտորեն արդեն հարյուր տոկոսով պատրաստ էր օգտագործելու անսպասելիորեն ստեղծված հնարավորությունը:

Իսկ դա պատահեց այսպես. 1949 թվականի օգոստոսին Բուդապեշտ մեկնեց մեր արտիստների մեծ պատվիրակություն, որում գլխավոր դերերը հանձնարարված էին օպերային երիտասարդ երգիչներին: Մրցութային փորձերի համար նախապես պատրաստվել էին Մեծ թատրոնի մենակատարներ Եվգենիա Սմոլենսկայան, Մարիա Ձվեզդինան, Իվան Պետրովը, կինոցի Ելիզավետա Չավդարը և լենինգրադյան տենոր Իվան Բուգաևը՝ բոլորն էլ ճայնեղ, տաղանդավոր, իրենց թատրոններում արագ առաջատար տեղեր գրաված երիտասարդներ: Դոլուխանյանը չէր մտել էլիտար խմբի մեջ և նրան՝ առաջին անգամ արտասահման ընկնողին, հատկացվել էր չափազանց համեստ դեր՝ մասնակցել երիտասարդ արտիստների ընդհանուր համերգներին:

Բայց Բուդապեշտում արդեն՝ տառացիորեն մինչև առաջին մրցաշրջանը, նրան առաջարկեցին միանալ մրցութային փորձերին: Պատվիրակության ղեկավարներից ո՞վ նկատեց նրան, ո՞վ հավատաց: Այժմ արդեն անհնար է դա պարզել: Հեշտ չէր որոշում կայացնելը. չէ՞ որ երիտասարդ արտիստուհին մինչ այդ մենակատարային ծրագրերը կատարել էր միայն բարձրախոսի դիմաց, չուներ բաց ելույթների ինքնուրույն փորձ, իսկ այդտեղ նաև քեզ պետք է դատի հեղինակավոր հանձնաժողովը: Բայց վճռեց և հաղթեց. Ֆիրսովայի, Սմոլենսկայայի և Պետրովի հետ պսակվեց ոսկե մեդալով և արժանացավ դափնեկրի՝ իր առաջին պատվավոր կոչմանը:

Ըստ մրցույթի պայմանների՝ իբրև հաղթող ստանալով մենահամերգի իրավունք, Զարա Ալեքսանդրովնան բախվեց մի նոր խնդրի՝ արդյունքների հայտարարումից հաշված ժամերի ընթացքում ինչպե՞ս պատրաստել երկու բաժնից կազմված ծրագիր: Չէ՞ որ հաջողությունից բացի՝ մրցույթի մասնակցությունն արդեն իր համար բոլորովին անսպասելի էր: Բացի դրանից, իր հայրենիքում նա կյանքում դեռ ոչ մի անգամ մենահամերգով

ելույթ չէր ունեցել հանդիսատեսի առջև, Բուդապեշտյանը՝ դեբյուտ էր: Սակայն այդ փորձությունն էլ հաղթահարեց փայլուն կերպով. հենց այստեղ՝ Բուդապեշտում, բոլորն իրենց համար հայտնագործեցին համաշխարհային կարգի երգչուհու:

Այս պահից սկսեցին տեղալ ամենագայթակղիչ առաջարկություններ. և՛ հեղինակավոր փառատոների մասնակցություն, և մենահամերգային շրջագայություն՝ տարբեր մայրցամաքներում... Ռադիոյի շրջանակներն ընդլայնվեցին, և այնուհետև, հայրենիքում շարունակելով իր լարված աշխատանքը, Դոլուխանյանը յուրաքանչյուր համերգաշրջանում մի քանի ամիս կնվիրի արտասահմանյան հյուրախաղերին:

Երգչուհին Հունգարիայից ուղղակի հյուրախաղերի է մեկնում Ռումինիա, հաջորդ՝ 1950 թվականին, հաջող ելույթ «Պրահայի գարուն» փառատոնում, և այդ ժամանակից ի վեր դառնում է ավանդական երաժշտասեր չեխ հանդիսատեսի սիրելին: Վաթսունական թվականներին պրահացիներն ինձ պատմեցին, որ Զարա Դոլուխանովայի համերգների նկատմամբ հետաքրքրությունն իրենց քաղաքում կարելի է համեմատել միայն ֆուտբոլային միջազգային կարևոր մրցույթների իրարանցման հետ. նույն ձևով պետք է հերթ կանգնել գիշերով, նույն ձևով սոսկ երջանիկներին են հասնում տոմսերը: Ահա այդ առաջին հյուրախաղերի վերաբերյալ լրագրային հաղորդագրությունը. «Հսկայական հաջողությամբ են անցնում խորհրդային արտիստների հյուրախաղերը: Չնայած որ նրանց ելույթների նախօրեին կախվում է՝ «Բոլոր տոմսերը վաճառված են» հայտարարությունը, մուտքի մոտ հավաքվում է համերգն ունկնդրել ցանկացողների ահագին բազմություն: Այդպես պատահեց մայիսի 10-ին՝ Զարա Դոլուխանովայի և Պ. Լիսիցիանի ելույթների ժամանակ: «Լյուցերնի»՝ երեք ու կես հազար մարդ տեղավորող հսկայական դահլիճը բերնեբերան լիքն էր նաև մայիսի

12-ին»[13]: «Դոլուխանովան ունկնդիրներին հետաքրքրեց իր երգեցողության անսովոր կուլտուրայով, ձայնային տվյալները վոկալ և արտիստական վարպետության հետ զուգակցելով, որը նրան հնարավորություն է ընձեռում թեթև ու անկաշկանդ կատարել կամերային և օպերային երկացանկի դժվարագույն ստեղծագործությունները»[14]:

Նույն տարում Իռհան Սեբաստիան Բախի մահվան երկուհարյուրամյակին նվիրված հանդիսություններին երգչուհուն լսում են Գերմանիայում, որտեղ արժանանալով գերմանացի խստապահանջ հանդիսատեսի ավելի քան ջերմ ընդունելությանը՝ նա համերգների է շտապում Նորվեգիա և Շվեդիա, որոնք անցնում են ոչ պակաս հաջողությամբ:

Եվ պտտվե՜ց հյուրախաղային կարուսելը: Ամեն տարի՝ նոր երկրներ, օվկիանոսի վրայով թռիչքներ՝ ԱՄՆ, Կանադա, Ավստրալիա, Նոր Զելանդիա, հարավամերիկյան պետություններ, և կամ՝ մեր ամբողջ երկիրը կտրել-անցնելով՝ Ճապոնիա, համերգային շրջագայություններ գործնականում Եվրոպայի բոլոր մեծ քաղաքներով:

Ընդ որում, մեկ անգամ ելույթ ունենալով՝ Դոլուխանյանն անմիջապես նորից գալու իրավեր էր ստանում և դառնում հանդիսատեսի տարիներ տևող սիրո առարկան: Այսպես. Գերմանիայում նա հյուրախաղերով ելույթ է ունեցել տասն անգամ, Չեխոսլովակիայում՝ վեց անգամ, Անգլիայում՝ հինգ անգամ, Ֆրանսիայում, Իտալիայում, ԱՄՆ-ում՝ երեքական անգամ...

Բայց նա դեռ կամերային համերգատու երգչուհու հեղինակություն պետք է ձեռք բերեր նաև իր հայրենիքում. չէ՞ որ մինչև Բուդապեշտի փառատոնին մեկնելը Զարուհի Դոլուխանյանը

[13] "Советское искусство", 16 մայիսի 1950թ.:

[14] Вечерняя Москва, 27 հունիսի 1950թ.:

գործնականում չէր մասնակցում ֆիլհարմոնիական կյանքին: Եվ ահա առաջին մենահամերգները և առաջին արձագանքները դրանց մասին: Հեղինակավոր «Պրավդան» «ինքն» է բաց թողնում «Կանաչ հրթիռը». 1950 թվականի դեկտեմբերի 28-ի համարում թերթը հրապարակվում է Դոլուխանյանի կյանքում առաջին երկու սյունյականոց ծանրակշիռ գրախոսությունն է և ոչ թե համեստ մի պարբերություն կամ հպանցիկ հիշեցում՝ ինչպես նախկինում: Դրանում բազմամիլիոն ընթերցողին հայտնվում է, որ երգչուհին որոշակիորեն առանձնանում է նոր ալիքի վոկալիստների մեջ՝ տիրապետելով եզակի գեղեցկության և լայնածավալ ձայնի ու մեցցո-սոպրանոյի համար զարմանալի կոլորատուրային տեխնիկայի, որ սովետական երիտասարդ երգչուհու կատարյալ վարպետությունը ինքնաբավ դեր չունի, այլ ծառայում է երգարվեստի արտահայտչականությանը, որ նա ոչ միայն շնորհալի վոկալիստ է, այլ իր ստեղծագործական կերպարում ինչպես ռուսական, այնպես էլ հայկական կատարողական մշակույթի լավագույն գծերը ներդաշնակորեն զուգակցող խելացի, խստապահանջ արվեստագետ:

Դա նշանակում էր պաշտոնական ճանաչում, ինչը և հաստատվեց տառացիորեն մի քանի օր հետո լրագրերում հայտնվեց Զարուհի Դոլուխանյանին Ստալինյան (1962 թվականից վերանվանված՝ Պետական) մրցանակի շնորհման հաղորդագրությունը:

Իր առաջին մենահամերգը հայրենիքում, որքան էլ տարօրինակ հնչի, երգչուհին տվեց ոչ թե Մոսկվայում, այլ Լենինգրադում և այն էլ՝ ֆիլհարմոնիայի հոյակապ Մեծ դահլիճում: Դա 1950 թվականի հունվարի 11-ին էր: Դաշնամուրի պարտիան կատարում էր Ալեքսանդր Պավլովիչ Երոխինը: Այդ երեկո հնչեցին Չայկովսկու և Ռախմանինովի ռոմանսները, իսկ երկրորդ բաժնում՝ արտասահմանյան կոմպոզիտորների արիաներ և երգեր:

Նույն տարվա հունվարի 28-ին տեղի ունեցավ մոսկովյան մենահամերգի դեբյուտը: Կոնսերվատորիայի Փոքր դահլիճում ելվագակցողը Քերթա Մարկովնա Կոզելն էր, և լենինգրադյան ծրագրից ոչ մի ստեղծագործություն չկրկնվեց: Նույնիսկ և՛ առաջին, և՛ երկրորդ ծրագրերի վերջում կատարվող Ալ. Դոլուխանյանի հայկական երգերի մշակումներն էին տարբեր: Հաջորդ ամիս մենահամերգ տեղի ունեցավ Սյունազարդ դահլիճում, և դարձյալ բոլորովին նոր երկացանկ: Այսպես ձևավորվեց Դոլուխանյանի կատարողական գեղագիտության հիմնական սկզբունքներից մեկը՝ անդուլ կերպով յուրացնելու և հանդիսատեսի ուշադրությանը նորանոր ստեղծագործություններ ներկայացնելու ձգտումը: Լենինգրադյան քննադատները մի անգամ հաշվել էին, որ իր հյուրախաղերի ընթացքում երգչուհին հինգ համերգների ժամանակ կատարեց 118 երգ՝ չկրկնելով ոչ մեկը:

Ջարա Ալեքսանդրովնան ինձ թույլ էր տվել ծանոթանալ իր աշխատանքային օրագրի հետ, որը նա գործնականում վարում էր իր ողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում, և ես, ուշադրությամբ էջ առ էջ թերթելով մի քանի տետր, շատ բան հասկացա: Այս յուրօրինակ փաստաթղթի օգնությամբ մենք կարող ենք վերականգնել տասնամյակների հյուրախաղային երթուղիները և ծրագրերը: Այստեղ համառոտագրության ձևով շարադրված են հարյուրավոր համերգներից յուրաքանչյուրի տպավորությունները. ինչ երգվեց, ով էր ելվագակցում, ինչպիսին էր սեփական կատարողական ձևը, ինչպիսին էր դահլիճի ակուստիկան և դաշնամուրի վիճակը, ինչպես էր ելվագում կոնցերտմայստերը, և որ երգը կատարվեց «բիս»-ով: Օրագրից հաճախ զգացվում է անբավարարությունն իրենից, երբեմն միայն՝ ունկնդիրներից, ընդ որում, նշումները խիստ յուրօրինակ են: Մի տեղ կարդում եմ. «Դժգոհ եմ ինձանից, սակայն, չգիտես ինչու, ընդունեցին հիացմունքով, ողողեցին ծաղիկներով»: Տառացիո-

րեն մի քանի էջ հետո. «Վատ չերգեցի, բայց հանդիսատեսը «սառը, ապխտած ձկան նման էր», կամ, երբ խոսքը գնում է Մերձբալթիկայում տեղի ունեցած հյուրախաղերի մասին. «Հանդիսատեսը սառն է, ինչպես Բալթիկ ծովը», կամ, երկու էջ անց. «Դահլիճը հրաշալի է, հանդիսատեսը՝ լավագույնը Լատվիայում», իսկ կողքին՝ եզրակացությունը. «Այս անգամ դահլիճը գերազանց էր: Նշանակում է ամեն ինչ կախված է սեփական վոկալ վիճակից»:

Եվ ահա, ուսումնասիրելով օրագիրը, ես նկատեցի, որ միևնույն դահլիճում մենահամերգային ծրագիրը երբեք երկու անգամ չի հնչել դա սկզբունք էր: Կարող էր տարբեր քաղաքների կամ երկրների համերգներում կրկնվել, բայց նույն դահլիճում, նույնիսկ շատ տարիներ հետո՝ երբեք: Եվ որպեսզի հիշողությունը չխաբի, հետևողականորեն վարում էր օրագրությունը: Սի բան էլ: Չէր կրկնվում ոչ միայն երկացանկը, այլև... հագուստն ու արդուզարդը: Որպես օրենք յուրաքանչյուր նոր ծրագրին համապատասխանում էր նոր զգեստ: Օրագրային գրառումներում պարտադիր նշվում էր, թե երբ և որտեղ ինչ հագուստով է բարձրացել բեմ, ընդ որում՝ հագուստն ու արդուզարդը, որպես կանոն, անվանվում էին բանաստեղծորեն. «Մալախիտե զարդատուփ» կա՛մ «Սպիտակ կարապ», կա՛մ էլ «Ատլիտա», կա՛մ՝ «Ոսկե աշուն»... Յուրաքանչյուր էջի վրա տեսնելով նմանօրինակ գրառումներ՝ ես նույնիսկ անմիջապես չէ, որ հասկացա, թե խոսքը բեմական հագուստի մասին է: Մենք դեռ հնարավորություն կունենանք վերլուծել ծրագրերը, իսկ այստեղ ընդամենը նշենք, որ երգչուհին առաջին իսկ քայլերից ի հայտ բերեց արտասովոր լրջություն ինչպես ստեղծագործությունների ընտրության, այդպես էլ դրանց հղկման և մշակման հարցում: Բաց չէր թողնվում ոչ մի մանրամասն, ամենը կարևոր էր՝ վառ, ինքնատիպ ներկայացման ստեղծման համար, որ կոչվում էր

Զարուհի Դոլուխանյանի մենահամերգ, և հանդիսատեսն այդ տոները հիշում էր տարիներով ու սպասում նոր հանդիպումների:

Նրանք, ովքեր ցանկանում են հաղորդակից լինել համերգների զգացումային լարվածությանը, զգալ բեմից դահլիճ և դահլիճից բեմ ընթացող հոսանքները, թող թերթեն գրքի հավելվածը, ուր տեղադրված են ունկնդիրների բնագրային, չռետուշած-գեղեցկացված արձագանք-նամակները:

Շուտով երգչուհին հայտնվեց արտիստական Օլիմպոսում՝ մտնելով մեր ընտրյալ վարպետների շարքը և ներկայացնելով հայրենական արվեստը ամենահեղինակավոր ֆորումներում: 1951 թվականին Ֆլորենցիայի «Երաժշտական մայիս» փառատոնում նա հաջողությամբ հանդես է գալիս Գալինա Ուլանովայի, Էմիլ Գիլելսի, երիտասարդ Մստիսլավ Ռոստրոպովիչի հետ, հունաստանյան հյուրախաղերում՝ Լև Օբորինի և Մեծ թատրոնի բալետային՝ Ի. Տիխոմիրովա և Գ. Լեդյախ զույգի հետ...

Մոսկվա վերադառնալուց անմիջապես հետո Դոլուխանյանը նամակ է ստանում այդ հյուրախաղերը կազմակերպող արտիստական գրասենյակի տնօրեն Գեորգի Կուրակոսից: Ահա մի քանի տող այդ ուղերձից. «Մեծարգո և թանկագին Զարա Ալեքսանդրովնա, աթենքյան մամուլի՝ Ձեզ և Ձեր ընկերներին նվիրված բազմաթիվ և մշտապես հիացական արձագանքների մեջ հատկապես առանձնանում է մեր լավագույն երաժշտական քննադատներից մեկի՝ պարոն Սին. Դունիասի հոդվածը, որ տեղ է գտել տեղական ամենատարածված «Կատիմերինի» լրագրի մայիսի 12-ի համարում: (Հեղինակը պարտք է համարում ներողություն խնդրել ընթերցողներից, որ այստեղ, ինչպես և հետագայում մեջբերված լրագրերի և ամսագրերի անվանումների տառադարձությունները կարող են և ճշգրիտ չլինել: Այսքան տարիներ հետո դժվար է գտնել այդ հրատարակությունների

բնագրերը, իսկ գրախոսականները երգչուհուն ժամանակին հանձնվել են Պետհամերգից և պահպանվում են նրա արխիվում՝ արդեն ռուսերեն թարգմանությամբ): Դրա ընթերցման ժամանակ ինձ համակեց անարտահայտելի հպարտության զգացում այն գիտակցությունից, որ հենց ինձ է բախտ վիճակվել իմ փոքրիկ մասնակցությունն ունենալու Ձեր մեծ շնորհի հետ աթենքյան հանդիսատեսին ծանոթացնելու գործում, որն այնքան ջերմ է ընդունել Ձեզ»:

Քերենք կցված գրախոսությունից մի հատված, որոնցից հարյուրներով տպվում էին աշխարհի տարբեր անկյուններում երգչուհու յուրաքանչյուր ելույթից հետո և արխիվում կազմում են բազմաթիվ հատորներ. «Մեցցո-սոպրանո Զարա Դոլուխանովան հայտնվեց մեր մեջ այնպես, կարծես իջավ երկնքից՝ իր հետ բերելով հիշողությունը վաղուց անցած, մեր կողմից մոռացված դարաշրջանի: Նրա երգեցողությունը վերակենդանացնում է անցած դարի վոկալ մեծ արվեստի ավանդույթը, արվեստ, որ խամրել է մեր դարաշրջանում... Այն անբացատրելի և անհասանելի տեխնիկան, որով զարմանալի մի օրինաչափությամբ ենթարկվել են նրա ձայնածավալի երկու օկտավաները, նրան թույլ են տալիս ճշմարիտ, մեծ երաժշտության անցման փոխանցման ժամանակ, իր արվեստի ցնորատեսիլ փայլով կուրացնելով ունկնդրին՝ ապշեցնել վոկալ ամենաանհավատալի հրավառություններով:

Այս հիանալի երգչուհու բոլոր կատարումները կրում են կատարելության կնիքը...» և այլն, և այլն:

Հետաքրքիր է փարիզյան ռուսալեզու տարագիրների "Русские новости" թերթի կարծիքը: Չմոռանանք, որ Դոլուխանյանի ֆրանսիական առաջին հյուրախաղերը տեղի ունեցան 1953 թվականին, երբ մեր հայրենակիցների վերաբերմունքը Միությունից ժամանած արտիստների նկատմամբ դեռևս զգուշավոր,

երբեմն էլ թշնամական էր: Սակայն դեկտեմբերի 18-ի համարում մեկ ընդհանուր վերնագրի տակ տեղավորված է մեծ հոդված. «Սովետական արտիստները Փարիզում: Զարա Դոլուխանովայի համերգները», որից պարզ է դառնում, որ տարագիրների շրջանակների և ֆրանսիական հասարակության կարծիքները համընկնում են. «Զարա Դոլուխանովայի ելույթներն ուղեկցվում էին փարիզյան մամուլի հիացական արձագանքներով: Քննադատները միաձայն գնահատեցին նրա ձայնային ապարատը. մեցցո-սոպրանո՝ հրաշալի փափուկ և՛ խորը տեմբրով, և՛ կատարման արվեստով: Դժվար է ասել՝ ինչն է այս գնահատականում ավելի հաճելի ռուս ունկնդրին՝ ուրախությո՞ւնը հայրենակցուհու համար, որ կարողացել է իր արվեստով գերել այդքան շփացած և խստապահանջ դատավորին, ինչպիսին Փարիզն է, թե՞ հպարտությունը ռուսական արվեստի նկատմամբ ընդհանրապես: Քանզի ազգությամբ հայ Զարա Դոլուխանովան անկասկած լավագույններից և առավել վառ ներկայացուցիչներից մեկն է այն՝ դեռևս արվեստում ստույգ չորոշակիացված լիրիկական մեկնաբանության ուղղության, որը կարելի է կոչել «ռուսական դպրոց»: Խոսելով այն մասին, որ գլխավորն այստեղ ստեղծագործության էության մեջ թափանցելն է, ինչով ժամանակին Շալյապինը նույնիսկ իտալացիներին էր զարմացնում, գրախոսը նշում է, որ Դոլուխանովան այդ արվեստին տիրապետում է կատարելապես: Այդ պատճառով էլ նրա կատարմամբ Չայկովսկու և Ռախմանինովի ռոմանսներն ու հայկական ժողովրդական երգերը հասու եղան փարիզյան հանդիսատեսին: Ի դեպ, պակաս ջերմությամբ չընդունվեց արևմտաեվրոպական դասական երաժշտությունը. և՛ «Ավե Մարիան», և՛ «Սոլվեյգի երգը», և՛ Դալիլայի ու Ռոզինայի արիաները: Ունկնդիրները տառացիորեն զարմացած էին, և արտիստուհին ունեցավ հազվագյուտ հաջողություն», – այս խոսքերով է ավարտվում ընդարձակ

հոդվածը: Այնուհետև "Русские новости" թերթը հատվածներ է բերում Ֆրանսիական «Մոնդ», «Ֆրանս-սուար», «Պարի-Պրեսս-Էնտրանսիժան» լրագրերից... Եվ Դարձյալ. «Մեր ժամանակների ամենաեզակի երգչուհիներից մեկը», «փարիզցիների կուռքը», «երբեք չեմ լսել այդ որակի կոլորատուրա», «հսկայական դիապազոնի և ճայնի որակի տեր հիասքանչ արտիստուհին»...

50-ական թվականներին (թեպետ այսօր էլ դա հազվադեպ է պատահում) մեր երկրում ընդունված չէր, որ մեկ համերգի վերաբերյալ մի քանի գրախոսականներ հայտնվեին, ինչպես օրինակ, եղել է Փարիզում, բայց չի կարելի ասել, որ երգչուհին հայրենիքում դուրս է մնացել մամուլի ուշադրությունից: Բացի կենտրոնական մամուլում կանոնավորապես հրատարակվող շքահանդեսային հոդվածներից, նրան պարբերաբար նվիրվում էին ավելի խոր վերլուծական հոդվածներ՝ "Советская музыка" երաժշտական «ստվարածավալ» հանդեսում: Դրանցից առաջինը տպագրվել է 1951 թվականի վեցերորդ համարում: Քննադատ Է. Վալենտինովան հոդվածի սկզբում արձանագրում է, որ «վերջին երկու տարիների ընթացքում մենք դարձել ենք Համամիութենական ռադիոհաղորդումների կոմիտեի արտիստուհի Զարա Դոլուխանովայի՝ մեծ և ուժեղ շնորհի տեր երգչուհու ստեղծագործական սրընթաց աճի վկան»: Այնուհետև հոդվածում մանրամասնորեն ներկայացվում է երգչուհու կենսագրությունը, քննության առնվում դեբյուտային մենահամերգները: Ուրախացնում է ստեղծագործական առաջին դիմանկարի հեղինակի պրոֆեսիոնալիզմը, դիտողականությունը, սակայն նա չի խուսափում և, հավանաբար չէր էլ կարող խուսափել այն ժամանակվա գաղափարական դաջվածքից՝ դարաշրջանի հավատարիմ գծից: Ահա մի տիպական պարբերություն. «Որքա՜ն մայրական քնքշանք է փոխանցվում Ալ. Հարությունյանի «Օրորոցայինի»

(«Հայրենիք» կանտատից) յուրօրինակ ճանիկ ասող, ներքին ջերմությամբ տոգորված արտիստուհու ձայնի ներբերանգներից: Ս. Պրոկոֆևի՝ «Խաղաղության պաշտպանության դիրքերում» (տեքստը՝ Ս. Մարշակի) օրատորիայի Օրորոցայինում Դոլուխանովայի ձայնը հորդում է լայնահուն, քնքուշ և պայծառ: Նրա երգեցողության մեջ հնչում է մայրական հավատը խաղաղության պաշտպանների անխորտակելի ուժի նկատմամբ, լսվում է սիրո թրթռուն զգացում և երախտագիտությունը նրա նկատմամբ, ով «ապրում է Կրեմլում»:

Սակայն ակներևաբար սոսկ այդ միակ սիրով չէր կարող ապրել երիտասարդ, սքանչելի կինը, ով բաժանվել էր իր առաջին ամուսնուց՝ Ալեքսանդր Պավլովիչ Դոլուխանյանից, իր ստեղծագործական թռիչքի նախաշեմին՝ 1949 թվականի տարեմուտին: Մշտապես գտնվելով գեղարվեստական մտավորական - ության շրջապատում, անվանի արիտիստների հասարակության մեջ և, լինելով արտասովոր անհատականություն՝ նա ձեռք բերեց բազմաթիվ ընկերներ ու երկրպագուներ: Ինչ-որ մեկը Զարուհի Դոլուխանյանին անվանել է XX դարի Պոլինա Վիարդո, և այդ համեմատության մեջ, անխոս, ճշմարտություն կա: 50-70-ական թվականներին մեր գրքի հերոսուհին Մոսկվայի մշակութային կյանքի կենտրոնում էր և մարդկանց դեպի իրեն էր ձգում ոչ միայն երաժշտական տաղանդով, այլև գեղեցկությամբ, ճաշակով, կանացի անկրկնելի հրապույրով: Դա բնավ էլ հեղինակի սուբյեկտիվ կարծիքը չէ: Առաջին հերթին, ես ծանոթ եմ արխիվին, իսկ դրանում այնքա՜ն նամակ-խոստովանություններ կան ոչ միայն տղամարդկանցից, այլև կանանցից, նույնիսկ՝ երեխաներից: Արտիստուհին տիրապետում էր իսկական մագնիսական ձգողական ուժի: Մենք ընթերցողին դեռ կծանոթացնենք այդ ուղերձներից ամենաբանաստեղծական - ների հետ:

Երկրորդ. կարելի է անդրադառնալ լրագրային և ամսագրային գրախոսականներին: Այնքան էլ ընդունված չէ այդչափ ուշադրություն հատկացնել արտիստի արտաքին տեսքին, սակայն ակներևաբար աշխարհի տարբեր երկրների լրագրողները, երաժշտագետները, հանդիպելով ճշմարիտ գեղեցկությանը, չէին կարողանում զերծ մնալ հիացական զեղումներից: Բոլոր գրախոսությունները գործնականում փայլատակում են վերամբարձ մակդիրներով և համեմատություններով: «Նրա շատ գեղեցիկ, կատարյալ մարմինը կիպ գրկող սպիտակ, պարզ զգեստը, նրբակերտ դեմքը բոլորող նուրբ, փափուկ մազերի փնջերը: Զարա Դոլուխանովան միայնակ լցրել էր այդ խստաբարո բեմը իրեն հատուկ հպարտ նազելիությամբ, արժանապատվությամբ, հմայքով և սքանչելի պարզությամբ: Ի՜նչ տեսք, իրեն պահելու ինչպիսի՜ զմայլելի կեցվածք: Թագուհի: Ճշմարիտ: Իսկական: Եվ սա համերգի վերաբերյալ լրագրային գրախոսությու՜ն է: Իհարկե, ֆրանսուհի գրող Սիմոն Թերիի գրչին պատկանող: Բայց «հասարակ» լրագրողների և «չոր» երաժշտագետների մոտ էլ ենք անընդհատ ու կողք կողքի հանդիպում. «Զարա Դոլուխանովան գեղեցկագույն արտաքինի տեր է», «նրա արտաքինը լի է թովչանքով և արժանապատվությամբ, որոնց ավելի մեծ հմայք է հաղորդում պարզությունը», «նա ֆանտաստիկ հմայքի տեր է», «նրա հայտնվելու մեջ չկա համաշխարհային էլեգանտ աստղերին հատուկ հղկվածությունից ոչինչ, սակայն նա հմայում է: Այդ գեղեցիկ դեմքը, որի վրա մենք մեկ կարդում ենք գրեթե մանկական շփոթվածություն, մեկ հաղթական ուրախություն: Եվ դահլիճում կատարվում է այն, ինչ ցանկանում է նա, և մենք հաճույքով ենթարկվում ենք նրա հոգու ազդեցությանը...»:

Մի խոսքով, անհնար է պատկերացնել, որ այդպիսի կնոջ ոտքերի մոտ չի խոնարհվել երկրպագուների բազմությունը, և

նրա կյանքի ուղին ծածկված չի եղել կոտրված սրտերով: Այնուամենայնիվ, մի հրապուրանք իրական հետք է թողել քանզի սիրահարված տղամարդու սրտում վառվել է բանաստեղծական կայծը, և այդ բանաստեղծությունները պահպանվել են: Երբ ես Զարա Ալեքսանդրովնային հարցրի, թե կարելի՞ է հրապարակել մի քանի տող, նա հեշտ ու հանգիստ համաձայնեց՝ բացատրելով. «Ճակատագրին հաճո չէր, որ մենք միանայինք ամուսնությամբ, բայց մեզ այն ժամանակ շաղկապել էր փոխադարձ գեղեցիկ զգացմունքը: Մենք երիտասարդ էինք, ազատ և երջանիկ»: Իսկ սիրահարված պոետի անունը Մստիսլավ Ռոստրոպովիչ էր: Ահա ինչ է գրում նա 1951 թվականի հունիսին՝ Վենետիկից.

Անցան Ֆլորենցիան, Ֆեռարան,
Անցան համերգային հոգսերը:
Թավջութակս և նոտաներս նվիրում եմ
Քեզ՝ սիրելի Զարա:
Որպեսզի քեզանից չբաժանվեմ
Եվ մուսայիս քնավ չմոռանամ,
Քեզ մոտ կսկսեմ գալ,
Որ դրանով նվագեմ:

Ահա և որոշ չափով շղարշված, իրեն հատուկ երգիծական սիրային ուղերձ՝ թվագրված 1952 թ. հոկտեմբերով.

Ես տառապում էի անչափ ու անսահման.
Ես դատապարտված էի «Անզարայության»,
Շուրջը՝ Յամպոլսկի, շուրջը՝ Գլիեր՝ որքա՜ն.
Ինչի՞ համար էր պատիժն այսպիսի:

Բայց ահա համերգները մնացին ետևում,
Եվ խոսափողի մեջ գոռում եմ ես.
«Փոքր -ինչ էլ սպասիր դու,
Եվ մեկ օր հետո կթռչեմ դեպ քեզ»:

Սակայն, այստեղ էլ բախտս չբերեց.
Ապավինելով դրամի կանչին՝
Կրասնոբորոդովը[15], հանց ջգրու,
Փոխեց քեզ հետը Կոզելի:

∞∞

Գնացքս է թռչում՝ ի՜նչ ուրախ եմ ես,
Որ գնացքը գծում է ճամփան՝
Միացնելով Լենինգրադը,
Ինձ ու քեզ, նաև՝ Ռիգան:

Պահպանվել են Զարա Ալեքսանդրովնայի խնդրանքով Մստիսլավ Ռոստրոպովիչի կողմից կատարված բանաստեղծական մի քանի թարգմանություններ և նույնիսկ Սյունազարդ դահլիճում տեղի ունեցած համերգի ծրագիրը՝ խզբզված Ռոստրոպովիչի կատակախառն և քնքուշ նշումներով:

Դոլուխանյանը երգում է Ռախմանինովի «Նա լավն է՝ ինչպես կեսօրը», իսկ Ռոստրոպովիչը գրում է դրա կողքին. «Իսկ ես զզվելի եմ՝ ինչպես անձրևոտ օրը»: Այնուհետև, ըստ ծրագրի. «Ինչ ցավ է ինձ համար», – իսկ նա ավելացնում է. «Այս կոնտրաստից»:

«Ես քո մասին մտածում եմ նույնիսկ այն ժամանակ, երբ թռչում եմ ինքնաթիռով», – գրում է Ռոստրոպովիչը՝ այս խոստովանությունը միացնելով Շապորինի՝ «Ամենուր՝ անտառից և հերկած դաշտերից վեր» ռոմանսի անվանման հետ: Հնչում է «Քո հարավային թախծագորով ձայնը», կողքը՝ նրա ռեպլիկը. «Դա ճի՜շտ է», Մոցարտի «Անդորրն է ժպիտով իմ ամբողջ հոգում ծավալվում»,- երգը, իսկ կողքին՝ «Միայն այն ժամանակ, երբ Մոսկվայում եմ և քեզ հետ» և այլն: Համերգի ավարտին կա -

[15] Յամպոլսկի՝ Ռոստրոպովիչի կոնցերտմայստերը, Գլիեր՝ կոմպոզիտոր, Կրասնոբորոդով՝ Լենինգռադի ֆիլհարմոնիայի տնօրեն:

տարվում է Նորմայի դերերգը՝ Բելլինիի համանուն օպերայից, իսկ ծրագրի վրա բարեմաղթանքն է. «Թող այսօրվա համերգը և դրա հաջողությունը քեզ համար լինի «չափանիշ» (նվազագույն):

Եվ նույնիսկ հույժ կենցաղային նվերը՝ ձեռքի գեղեցիկ պայուսակն է ուղեկցվում բանաստեղծական ուղերձով. ահա թե ի՞նչ է անում սերը.

Թող նվերն այս խիստ համեստ
Լցնեն դոլարն ու ռուբլին,
Թող լինի շատ կրոն ու լիր,
Թող պայուսակում այս լինի աշխարհն ամբողջ,
Թող այնտեղ լինի անհատակ հատակ.
Պայուսակում չի տեղավորվի սոսկ մի բան՝
Հավատա Զարուսենկա-գարուն,
Որ սիրո համար այն նեղ է շատ:

Այսպես՝ Զարա Ալեքսանդրովնայի հմայքների շնորհիվ փայլատակեց մեծ քավջութականարի ու դիրիժորի տաղանդի ևս մեկ կողմը:

Այնինչ Դոլուխանյանի ստեղծագործական կյանքի թափն ավելի ու ավելի է արագանում, երկացանկը դառնում է պարզապես անընդգրկելի, ամեն տարի՝ նոր ստեղծագործական անուն, նոր պրեմիերա՝ Թարխվերդիևի, Սլոնիմսկու, Շչեդրինի, Կարետնիկովի, Գավրիլինի, Սինկովի ստեղծագործությունների... Եվ, իհարկե, դասական շերտերի մշակում և խորացում: Միաժամանակ, երգչուհին չի դավաճանում իր սկզբունքին. մշտապես հղկել արդեն կատարած ստեղծագործությունները, որի պատճառով էլ դրանք երկացանկում ոչ միայն չեն խամրում, այլև ժամանակի ընթացքում ավելի հետաքրքիր են հնչում:

Ինձ բախտ չվիճակվեց ռադիոյում աշխատել Զարա Դոլուխանովայի հետ, և նրան ես «հասա» սոսկ շատ տարիներ հետո՝ մոսկովյան ֆիլհարմոնիայում, ուր նա տեղափոխվել էր 1958 թվականին: Սակայն 1961 թվականից աշխատելով ռադիոկոմի-

տեում՝ ես անընդհատ լսել եմ նրա անունը: Հազիվ խոսք էր բացվում գեղարվեստական չափանիշների անկման, կարգապահության թուլանալու, «հում» հաղորդում թողարկելու, կազմակերպության նախկին հեղինակության կորստի մասին, երբ վետերաններից ինչ-որ մեկն անպայման եզրակացնում էր. «Դոլուխանովան երբեք այսպիսի բան թույլ չէր տա», կամ «Զարայի դեպքում այսպես պարզապես չէր կարող պատահել»: Այնպես որ ռադիոյից հեռանալով էլ նա դեռ երկար ժամանակ այնտեղ մնացել էր իբրև բարոյական մի չափանիշ: Իսկ մի քանի տարի անց ես ականատես եղա, թե ինչպես բոլորը ծգվեցին, թե ինչպես ռադիոն կարճ ժամանակով կրկին ձեռք բերեց նախկին փայլը, ինչպես հանկարծ ի հայտ եկավ տոնական մթնոլորտը: Եվ դա շնորհիվ այն բանի, որ Զարա Դոլուխանովան մեներգիչների, երգչախմբի և նվագախմբի հետ պատրաստում էր, ապա նաև ինչպես եթերով, այնպես էլ բաց ներկայացման մեջ կատարեց Քույր Անժելիկայի դերերգը՝ Ջակոմո Պուչչինիի համանուն օպերայում: Այո՛, նա իսկական հեղինակություն էր, որ նվաճել էր երաժշտությանն անբասիր ծառայելով: Ես, թերևս, սոսկ երկու երգչուհու անուն կարող եմ ավելացնել՝ Իրինա Կոնստանտինովնա Արխիպովայի և Նատալիա Դմիտրիևնա Շպիլերի, որոնց հանդեպ զգացել և զգում եմ հենց այդպիսի մեծ ակնածանք: Նրանց բոլորի մեջ կար ինչ-որ արքայական բան. շփվելով նրանց հետ ինչպես ստեղծագործական առումով, այնպես էլ կենցաղում՝ ակամա հուզվում ես, ծգվում ես ներքուստ և զգում անհատականության իսկական չափը:

Սակայն մեզանում պետք է հեղինակությունն ամրակայել պարգևներով և կոչումներով: Չգիտես ինչու այլ երկրներում լրիվ բավարարվում են առանց դրանց, և երբ արտաբերում ենք Մարիա Կալլասի կամ Վլադիմիր Հորովիցի, Մարիո դել Մոնակոյի կամ Յաշա Հեյֆեցի անունները կարիք չենք զգում ոչ մի

ածականի և պարգևների: Իսկ երբ խոսքը գնում է հայրենական կատարողների մասին, ապա մեզ անպայման պետք է մատուցվեն բոլոր անվանաշնորհները, իսկ եթե ինչ-որ չխկչխկան չի տրվել, մենք տարակուսում ենք, նույնիսկ վրդովվում՝ խարդավանքնե՞ր: Այս իմաստով տիպական է Դոլուխանյանի օրինակը: Ամեն ինչ կարծես թե ընթանում էր նորմալ, զարգացման կարգով. 1952 թվականին՝ միջազգային դափնեկրից և Ստալինյան մրցանակից հետո, նրան շնորհում են Հայկական ՍՍՀ Վաստակավոր արտիստուհու, երեք տարի անց՝ Ժողովրդական պատվավոր կոչումներ: 1956 թվականին նա ՌՍՖՍՀ Ժողովրդական արտիստուհի է: Ուղիղ տասը տարի անց Դոլուխանովան դառնում է երկրի ամենաբարձր՝ Լենինյան մրցանակի մրցանակակիր, ընդ որում՝ երգիչների մեջ նա առաջինն արժանացավ այդպիսի հեղինակավոր պարգևի: Եվ այստեղ տեղի է ունենում ինչ-որ արգելակում. երգչուհին, որ վայելում է ստեղծագործական անվիճելի հեղինակություն ոչ միայն հայրենիքում, այլև աշխարհում, ոչ մի կերպ չի արժանանում ԽՍՀՄ Ժողովրդական արտիստի կոչման: Երկրպագուները, պաշտոնական անձինք նամակներով ու միջնորդագրերով ռմբակոծում են և՛ Գերագույն Խորհրդի մրցանակային բաժինը, և՛ մշակույթի նախարարությունը, և՛ ԿԿ-ն: Բազմաթիվ ցավակցական նամակներ է ստացել նաև Զարուհի Դոլուխանյանն ինքը: Նրա տաղանդի մի փրփրած երկրպագու մի քանի տարի շարունակ հեռագրերով ռմբակոծության է ենթարկում բոլոր բարձրագույն ատյանները և մշտապես տեղյակ է պահում արտիստուհուն այն մասին, որ չի հանգստանա, քանի դեռ չի հասել պատմական ճշմարտությանը:

Խոստովանում եմ, որ “Советская культура” լրագրում և “Советская музыка” հանդեսում ես էլ եմ բարձրացրել այդ հարցը, գրել այն մասին, որ պարտքը թելադրում է անդրադառնալ հնացած խնդրին, որ, իհարկե, բանը՝ որպես այդպիսին, բնավ էլ կոչումը չէ, բայց և այնպես... Եվ ահա, մի քանի տարի անց այն

բանից, երբ Դոլուխանյանն արդեն տվել էր իր կյանքի վերջին մենահամերգը և գլխովին անցել մանկավարժական աշխատանքի, ԽՍՀՄ կործանումից ոչ շատ առաջ բարձրագույն կոչումը վերջապես տրվեց: Եվ ի՞նչ: Իմ այն հարցին, թե ինքը բավականություն ստացե՞լ է այն բանից, որ ճշմարտությունը հաղթանակել է, Զարա Ալեքսանդրովնան պատասխանեց. «Ամեն ինչ այնքան ո՜ւշ տեղի ունեցավ... Սակայն, անակնկալը միշտ էլ ուրախացնում է»: Կարծում եմ՝ ժամանակի ընթացքում իսկական ժողովրդավարական հասարակություն ստեղծելու չափին զուգահեռ՝ այդ յուրօրինակ ատավիզմը ընդհանրապես կվերանա, և ստեղծագործ անհատներին, ովքեր ունեն անուն, կոչումը պետք չի լինի:

1956 թվականին երգչուհու անձնական կյանքում տեղի ունեցան կարևոր փոփոխություններ. նա հանդիպեց և սիրեց ճարտարապետ Իգոր Յակովլևիչ Յաղրովին՝ վեհանձն, համեստ, ներշնչված մարդուն՝ առհավետ նրա հետ կապելով իր ճակատագիրը: 1958 թվականին՝ առաջնեկի՝ Միշայի ծննդից 15 տարի հետո, ծնվեց նրա երկրորդ որդին՝ Սերգեյը, ժամանակի ընթացքում՝ նաև թոռները... Զարա Ալեքսանդրովնան վերջապես ձեռք բերեց երջանիկ, ներդաշնակ ընտանիք, և, չնայած իր բազմաչարչար կյանքին, նա ահագին ժամանակ և ուժ էր ծախսում իր տղամարդկանց համար հարմարավետություն ստեղծելու համար: Նա բնության կողմից օժտված էր ևս մեկ՝ արտասովոր տանտիկնոջ տաղանդով՝ իր շուրջը գեղեցկություն ստեղծելու պահանջով և կարողությամբ:

Տարիների ընթացքում ավելի ակնառու է ի հայտ գալիս մանկավարժության հանդեպ նրա կիրքը, և դա դժվար չէր կանխագուշակել՝ իմանալով երգչուհու շնորհքի բնութագիրը, վերին աստիճանի լուրջ վերաբերմունքը վոկալի և երկացանկի խնդիրներին, վերլուծական միտքը, ընտրած ժանրի վիճակի նկատմամբ ունեցած մտահոգությունը:

Սկզբում մանկավարժական աշխատանքը ստեղծագործականի սոսկ մի մասն էր և համատեղվում էր շատ լարված կատարողականի հետ: Մանկավարժական դեբյուտը վերաբերում է 1972 թվականին, ընդ որում՝ այն կայանում է արտասահմանում՝ Մեքսիկայում ամառային սեմինարի ժամանակ, որտեղ Զարուհի Դոլուխանյանը մեկ անգամ չէ, որ իբրև երգչուհի եղել էր հյուրախաղերի և հասարակության սիրելին էր: Իսկ նույն ուստարվա սկզբից նա մի քանի աշակերտներ վերցրեց Գնեսինների անվան ինստիտուտում: 1979 թվականից նա ղեկավարում էր վոկալի ամբիոնը, իսկ համերգային գործունեության ավարտին՝ 1983-ին, դառնում է պրոֆեսոր: Իսկ արտասահմանյան սեմինարներին մասնակցությունը Մեխիկո, Վեյմար, Բոլոնիա, Տուրե, իբրև կանոն՝ ամռանը, դառնում է ավանդույթ: Եվ մեկ էլ աշխատանքը ներքին միջազգային մրցույթների հանձնաժողովում...

Ինչպես է անցնում մանկավարժական աշխատանքը, ինչպիսի սկզբունքների է դավանում մաեստրոն, մանրամասն զրույցի թեմա է հատուկ գլխում: Ընդհանրապես, եկել է ժամանակը աշխատանքի նկարագրական, կենսագրական, արձանագրային մասից անցնելու վերլուծականին: Եվ այստեղ մեր գլխավոր կռվանը բացի «կենդանի» ելույթից ստացված անհատական տպավորություններից, բացի գրախոսական նյութերից և համերգների ծրագրերից, բազմաթիվ ձայնապնակները և ռադիոյի ընդարձակ ձայնագրություններն են: Ի՞նչ և ինչպե՞ս է երգում Զարուհի Դոլուխանյանը: Ինչի՞ շնորհիվ մտավ կատարողական արվեստի պատմություն: Նրա կատարողական ոճի ո՞ր գծերն են մեզ համար հատկապես թանկ:

Սակայն մինչև լուրջ դատողությունների անցնելը ցանկանում եմ այս գլխի եզրակացության մեջ ընթերցողի հետ կիսվել տարօրինակ կերպով Դոլուխանյանի հետ կապված իմ քնարադրամատիկական հիշողություններով. այն ժամանակ ես առա-

ջին անգամ կյանքում նրան լսեցի «կենդանի» և տեսա բեմի վրա:

Ահա այդ «սուրբ ծննդյան տոների» պատմությունը՝ ավանդական երջանիկ ավարտով:

Ես սովորում էի մանկավարժական ինստիտուտի (ներկայումս՝ մանկավարժական համալսարանի) պատմա-բանասիրական ֆակուլտետի երկրորդ կուրսում և զուգահեռաբար՝ Գնեսինների ուսումնարանի վոկալ բաժնի առաջին կուրսում: Դա այն ժամանակ, իհարկե, խստիվ արգելվում էր, այդ պատճառով էլ և՛ ընդունվելը, և՛ ուսման համատեղումը երկու ցերեկային ֆակուլտետներում պահվում էր գաղտնի, այսինքն՝ ծանրաբեռնվածությունն էլ էր հսկայական, բայց խոսքն այդ մասին չէ: Նոր՝ 1957 թվականի նախօրեին, Պիրոգովկայի լարանի դիմաց ես սպասում էի իմ հերթին՝ հանձնելու համար վերջին քննությունս անտիկ պատմությունից: Ես վատ չէի սովորում, ունեի հրաշալի հիշողություն, և ոչ մի բարդություն չէր նախատեսվում: Այդ օրը մեր խմբի աղջիկները ինձ նվիրել էին ամանորյա հուշանվեր՝ օղակների վրա պտտվող սքանչելի մի կապիկ: Ֆակուլտետում տղամարդիկ կազմում էին փոքրամասնություն (բայց փոխարենը՝ ինչպիսի՜ – հետագայում ճանաչված բարդրամատուրգներ Յուրի Վիզբորը և Յուլի Կիմը, գրողներ Յուրի Կովալն ու Բուկկերովյան մրցանակի դափնեկիր Մարկ Խարիտոնովը, բանաստեղծ Յուրի Ռյաշենցևը, դիվանագետ Վլադիմիր Լուկինը և այլ վառ անհատականություններ), և այդ պատճառով էլ մեզ շփացնում էին: Տառապելով սպասումից ու նաև, սեփական երիտասարդության պատճառով զանազան հաջողություններից լինելով հրաշալի տրամադրության մեջ և կանխաճաշակելով երեկոյան սպասվելիք հաճույքը (իմ պրոֆեսոր Գենադի Գենադիևիչ Ադենն ինձ խորհուրդ էր տվել անպայման լսել Զարուհի Դոլուխանյանին, և իմ գրպանում արդեն «հանգըստանում» էր համերգի տոմսը), ես իմ կապիկի հետ մոտեցա լարանի դռներին: Արդեն հասցնելով իմ նվերով ծանծրացնել

բոլոր շրջապատողներին, ես որոշեցի կատարել մեկ ճեռնածություն ևս. կիսաբացելով դուռը և ճեղքից ներս խցկելով օղակներով կապիկը՝ նրա կատարմամբ սարքեցի մի փոքրիկ «տոթակեզ» պար: Ինձ իմ արարքը թվում էր սրամտության և խիզախության գագաթնակետ, առավել ևս, որ կողքիս հնչում էր նույնպիսի պատանի անբաններ քաջալերիչ քրքիջը:

Բայց հանկարծ դռան երկու փողկերը կտրուկ բացվեցին, դուրս եկավ լաբորանտուհին, իսկ ես, ինչպե՞ս էր այնտեղ՝ Իլֆի գրառումների գրքույկներում. «Երիտասարդ, ուժով լեցուն ապուշս», ամբողջ հմայքով, խամաճիկը ճեռքիս կանգնեցի ստուգարքն ընդունող հասակավոր խստահայաց տիկնոջ՝ պրոֆեսոր Ռոտբերգի դիմաց: Նա ինձ նվիրեց այնպիսի երկարատև ու տխուր մի հայացք, որից պարզ երևում էր՝ առարկան հանճնելու գնալն անօգուտ է: Սակայն համենայն դեպս գնացի. շփոթված, ամոթից այրվելով՝ մրթմրթացի ինչ-որ բան և վերջում լսեցի. «Դուք դժվար թե ընդունակ լինեք սովորելու այսքան լուրջ բուհում, և լավ կլինի՝ անմիջապես վերցնեք ձեր փաստաթղթերը, քանի որ ստուգարքը ես ձեզ չեմ նշանակի, իսկ առանց դրա՝ ձեզ չեն թողնի քննական սեսիային: Վաղը ես մեկնում եմ գիտական գործուղման, այնպես որ վերահանճնումն անհնար է»:

Ահա այսպիսի տրամադրությամբ ես մի կերպ գնացի երեկոյան համերգին: Կոնսերվատորիայի Մեծ դահլիճում ելույթ էր ունենում կամերային նվագախումբը՝ Ռուդոլֆ Բարշայի ղեկավարությամբ: Մեներգում էր Զարուհի Դոլուխանյանը՝ առաջին բաժնում կատարելով արիաներ Բախի կանտատներից, իսկ երկրորդում՝ Նինա Դոռլիկի հետ՝ Պերգոլեզիի «Stabat mater»-ը: Եվ ցողվեց բալասանը իմ վերքերի վրա, և դրանք սկսեցին բուժվել: Ջերմ ձայնը պարուրեց ինձ, տարավ դեպի վեր, ստիպեց մոռանալ անցողիկը: Եվ տեսքն էր երգչուհու հրեշտակային գեղեցիկ. ձյունասպիտակ, ազատ շորը նրա կազմվածքին հաղորդել էր անմարմնություն, անկշռություն... Դա էր, հավա-

նաբար, այն նույն «Սպիտակ կարապը»: Եվ այդ երեկո հնչող երաժշտությունը ծնունդ էր տալիս հոգեկան վեհ պոռթկումների: Իսկ համերգից հետո տեղի ունեցավ հրաշք. մոտենալով հանդերձարանին և լինելով դեռևս ապրած տպավորությունների իշխանության ներքո՝ ես անսպասելիորեն բախվեցի պրոֆեսոր Ռոտբերգին, ով ստուգարքից հետո, պարզվում է, նույնպես եկել էր այստեղ: Նա ինձանից առավել զարմացած էր. երևում է՝ ոչ մի կերպ չէր սպասում, որ, մեղմ ասած՝ թեթևամիտ ուսանողը, կարող է քարշ գալ կոնսերվատորիա՝ լսելու Բախ և Պերգոլեզի, Բարշայ, Դոլուխանյան...

Ես նրան մատուցեցի մուշտակը, և մենք միասին դուրս եկանք: Տեղի ունեցավ կարճ երկխոսություն, ինչից պարզ դարձավ, որ մեր բարձր տպավորությունները համընկնում են, որ մենք պաշտում ենք երաժշտությունը և հաճախ ենք լինում կոնսերվատորիայում: Երբ ես պատմեցի, որ զուգահեռաբար երգեցողություն եմ ուսանում Գնեսինների ուսումնարանում, պրոֆեսորը, ոչ առանց խայթիչ հեգնանքի, եզրակացրեց. «Երևի ձեր ձայնը տենոր է», – մտքում, հավանաբար, կապակցելով արարքիս թեթևամտությունը և տարօրինակությունը՝ հանդիսատեսի սիրելի կերպարների՝ տենորների հետ: «Ո՛չ, – վեր թռա ես, – բարիտոն»:

Արդեն հրաժեշտ տալով և հեռանալով որոշ տարածություն՝ պրոֆեսորը ձայն տվեց ինձ. «Վաղն առավոտյան գտեք ինձ՝ ես կարճ ժամանակով կվազեմ ինստիտուտ»: Կարծում եմ՝ ավելորդ է ասել, որ, այն ամենից հետո, ինչ տեղի ունեցավ համերգից հետո, ծագեց մեր հոգևոր մտերմությունը, ես հեշտ ու հանգիստ ստացա ստուգարքը և շարունակեցի ուսումս: Զարա Ալեքսանդրովնա Դոլուխանովայի արվեստի կախարդանքն ու հմայքը հաստատապես ցրեցին իմ գլխավերևում կուտակված ամպերը:

Վերցրեք իմաստնություն մի պտղունց,
Պարզամտության մի մեծ պատառ,
Մի քիչ աստղ, պղպեղ մի քիչ,
Տրոփող սրտի մի կտոր,
Եվ վարպետության ինքնաեռի վրա
Եռացրեք մեկ-երկու անգամ,
Եվ այդ ամենը՝ բազում-բազում անգամ:
Հիմա՝ գրե՛ք: Բայց ամենից առաջ ու
Ամեն դեպքում՝ ծնվեք պոետ:

Ռ. Քենո

Մեկնաբանություններ. դարաշրջաններ, ոճեր, հեղինակներ

Սկզբում զարմացնում և նույնիսկ սարսափեցնում է երգչուհու երկացանկի անընդգրկելիությունը. հանկարծ չխեղդվես դրա մեջ. ինչպես ի հայտ բերել ընտրության չափանիշները, գեղագիտական հակումները, ոճական ճգտումները: Չէ՞ որ այստեղ ներկայացված է ամեն ինչ՝ և՛ էպոս, և՛ քնարերգություն, և՛ ժանր, և՛ բնանկար, և՛ գրոտեսկ... Այստեղ Բախի երգերն են, և երգերն են խորհրդային երգահանների, օպերային ամբողջական դերերգեր և դերերգեր Ռոսսինիից ու Վերդիից, Պուչչինիից ու Չայկովսկուց... Շուբերտի, Գլինկայի, Ռախմանինովի, Պրոկոֆևի, Գավրիլինի, Թարիվերդիևի ռոմանսները... Ժողովրդական երգեր՝ արգենտինական, հայկական, ռուսական, հունական, իտալական, նեգրիտանական... Եվ հարց է ծագում. կա՞ արդյոք մի՝

փոքրիշատե անուն ունեցող դասական կոմպոզիտոր, որի ստեղծագործությանը ուշադրություն չի դարձրել Դոլուխանյանը: Ընկնում ես յուրօրինակ մոլուցքի մեջ. անպայման գտնել այդպիսի մեկին, և դա քեզ երկար ժամանակ չի հաջողվում: Եվ, վերջապես, քեզ թվում է՝ գտել ես, և այդ ընթացքում նույնիսկ չարախնդության մի զգացում ես ունենում՝ դե՛հ, չէր կարող, չէ՞, պատահել, որ մեկ մարդը մեկ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում ընդգրկեր անընդգրկելին. դա լավ չէ, անկարգ բան է: Ասենք, օրինակ, չեմ հիշում, որ նա երգել է Բորոդինից կամ Դեբյուսիից: Ռավելին՝ հիշում եմ, ամենից առաջ՝ «Հաբաներան», իսկ Դեբյուսի՝ ոչ: Գնում եմ ռաղիոյի ձայնագրությունների ֆոնդ և ստուգելով հիշողությունս՝ ուսումնասիրում ձայնասկավառակագրությունը: Պարզվում է՝ սխալվել եմ. այնուամենայնիվ երգել է: Ե՛վ Բորոդինի «Քնած գեղեցկուհին» ու «Ծովի» բալլադը, և՛ Դեբյուսիի ռոմանսներից՝ «Մանդոլինաս», «Կախարդական երեկոն...»: Ունկնդրում եմ ձայնագրությունները. ինչպես նախորդները՝ հրաշալի են գրեթե բոլորը:

Եվ հենց սրանում է հանելուկը: Կան «սրտով երգող» արտիստներ, և կան վառ արտահայտված մտավոր ուղղվածությամբ արվեստագետներ, որտեղից էլ բխում են նրանց երկացանկային հակումները, հնարավորություններն ու անհաջողությունները: Մեր դեպքում այդպիսի բաժանումը ոչինչ չի տալիս. օրինակի համար, փորձեք ըստ կատարման, ըստ արդյունքի որոշել, թե Դոլուխանյանին ով է ավելի մոտ՝ Պրոկո՞ֆևը, թե՞ Շապորինը, Բա՞խը, թե՞ Շուբերտը:

Ամենադյուրինն ու բնականը այդ մասին իրեն՝ արտիստուհուն, հարցնելն է, և ամեն ինչ պարզ կդառնա: Բայց, թե ինչպիսի՞ երաժշտություն, ի՞նչ կոմպոզիտորներ են իրեն ամենից սիրելի հարցին, հետևում է. «Ես միշտ տարվել եմ այն ստեղծագործություններով, որոնց վրա աշխատել եմ այդ պահին, և որոնք

ցանկացել եմ հանճնել ունկնդրի դատին. դրանք ինձ թվացել են լավագույնները: Հետո սիրահարվել եմ այլ գործերի ու հեղինակների»:

Այնպես որ մեր միակ հնարավորությունը հիշողությունների մեջ խորանալը և ձայնագրությունները լսելն է, առանց դես ու դեն ընկնելու՝ տվյալ բացառիկ երևույթի մասին խորհելն է, և այդ ժամանակ հնարավոր է՝ կարողանանք հայտնաբերել ինչ-որ «անէական կառուցվածքներ» և վերլուծել ստեղծագործական անսահման ընդգրկման տեր, տարբեր դարաշրջանների, երկրների, ուղղությունների, ոճերի կոմպոզիտորների երաժշտությունը կյանքի կոչած արվեստագետի հսկայական երկացանկը:

◆ ◆ ◆

Ջարուհի Դոլուխանյանը կատարել է Բախ և Հենդել: Ուզում եմ սկսել այս հեղինակներից ոչ միայն այն պատճառով, որ կատարողի կարգը, հատկապես՝ երաժիշտ - երգչուհու, այստեղ ի հայտ է գալիս առավել ցայտուն, այլև անձնական բնույթի պատճառներով ես բախտ եմ ունեցել արիտիստուհուն առաջին անգամ լսել հենց այդպիսի երկացանկով, և զգայական հիշողությանս մեջ պատանեկան տպավորություններս պահպանվել են հատկապես վառ կերպով: Եվ այժմ ես ամրակայում և կենդանացնում եմ դրանք՝ ունկնդրելով ձայնագրությունները:

Ահա նրա կատարմամբ հնչում են «Գ. Շեմելլիի մեղեդիների գրքի» երգերը: Դրանց բովանդակությունը պարզ է, առանց հավակնությունների. հերոսին հուզում են կենցաղային հասարակ ուրախությունները և հոգսերը, նա խորհում է ընկերության, բնության, բաժանման, ամեն գոյության կյանք պարգևող արևի մասին... Ուրախությամբ առկայծող կամ թախիծով լի այս մանրանվագները միշտ նշանակալից են. դրանցում մարդկային բազմադարյա փորձն է՝ իր հակիրճ, սեղմ արտահայտության մեջ:

Այդ պարզունակությունը, իմաստնությունը և պարզությունն առաջին հերթին ի հայտ է բերում կատարողուհին՝ օգտագործելով ձայնի բնական, չլարված հնչողությունը, վստահություն ներշնչող երանգավորումը՝ ի դեպ, ոչ մի տեղ չիջնելով մինչև կենցաղագրություն: Ներշնչանքը և ոգեշնչումը կատարողական արվեստում նրա մշտական ուղեկիցները, նաև Պ. Ի. Չայկովսկու խորհուրդը՝ չխառնել արվեստի ճշմարտությունը և կյանքի ճշմարտությունը հրատապ են միշտ:

Բախի կանտատները և օրատորիաները մեկնաբանող երգիչը, հնարավոր է, ամենից շատ է բարդությունների ենթակա: Հենց այս վոկալ ոճն է բոլորից մոտ գործիքայինին, և ձայնի, տեխնիկայի, արտայատչականության նկատմամբ պահանջկոտությունն այստեղ երկակի բնույթ է կրում, բայց Սցիլայի և Քարիբդայի միջև հաջողությամբ խուսանավելը շատ քիչ վարպետների ուժի բանն է: Ահա թե այդ առիթով ինչ է գրում մեծ հանրագիտակ Ալբերտ Շվեյցերը, ում՝ XX դարասկզբին առաջին անգամ լույս տեսած Բախի մասին գիրքը մինչև օրս ոչ միայն գիտաճանաչողական, այլև գործնական արժեք է ներկայացնում. «Բախի գործերի լավ կատարողները համեմատաբար քիչ են: Մեծ մասին պակասում է տեխնիկական հիմքը: Նրանք ճիշտ են զգում, սակայն ձայնը միշտ չէ, որ հնազանդվում է նրանց: Հաճախ ասում են, թե Բախի մեղեդիները ոչ մի ընդհանրություն չունեն bel canto-ի արվեստի հետ: Դա բացարձակ սխալ է. Բախի մեղեդիները նախատեսում են այն և նույնիսկ պահանջում ավելին: Ցանկալի է, որ Բախ կատարող երգիչը սովորի երգեցողության «թեքնությանը», որին ձգտում են իտալական և ֆրանսիական դպրոցները: Դրա համար անհրաժեշտ է, որ նա ուսումնասիրի իտալական վոկալ լավ գրականություն: Չի կարելի մոռանալ, որ Բախը դաստիարակվել է իտալական վոկալ արվեստով, առանց որի անհմաստ կլինեին նաև նրա

կանտատները: Մեր երգիչները նրա դերերգերը սովորաբար կատարում են չափազանց ծանրակշիռ»[16]:

Բախ կատարողներին bel canto-ի վարպետներից սովորել խորհուրդ տվող Շվեյցերին կրկնում է նաև Ֆիշեր-Դիսկաուն: Իր՝ ինքնակենսագրական «Անցյալի արձագանքները» գրքում նա, պատմելով իր ամենաառաջին ուսուցիչ Ա. Վալտերի հետ պարապմունքների մասին, հիշում է, որ միայն այն բանից հետո, երբ իրենք անցել-վերջացրել էին Մանուել Գարսիայի վոկալ դպրոցից սկիզբ առած վոկալիզները, անցան Բախի կանտատներին: Իսկ չէ՞ որ Գեորգ Ա. Վալտերը բախագիտության՝ XX դարի քսանական թվականներին սկիզբ առած նոր ալիքի ամենափառաբանված երգիչներից մեկն էր: Այնուհետև, քանդելով փոխկապակցվածության պատճառահետևանքային շղթան, Ֆիշեր-Դիսկաուն հանգում է այն եզրակացության, որ գերմանացի լավագույն երգիչներ Յուլիուս Շտոկհաուզենը, Ռայմոնդ Ֆոն Յուր Մյուլենը, Յոհաննես Մեսշերտն իրենց ծագումնաբանությունը հասցնում են Գարսիայի դպրոցին:

Բայց և՛ Շվեյցերը, և՛ Ֆիշերը խուսափում են բացարձակ հարանմանությունից. տեխնիկական կատարյալ ձևը պետք է միավորել բանաստեղծական բնական, գերմաներեն լեզվին հատուկ առոգանության հետ, բացի այդ՝ Բախի կոլորատուրան իտալերեն լեզվի հետ քիչ ընդհանրություններ ունի: Իսկ Ալբերտ Շվեյցերի եզրակացությունն այսպիսին է. «Վոկալ տեխնիկայի կատարելությունը ոչ թե նպատակ, այլ միջոց է Բախի դերերգերի և ռեչիտատիվների կատարման ժամանակ, քանզի երգեցողությունը պետք է լինի թարմ, չմիջնորդավորված, «մանկական»՝ այս բառի լավ իմաստով... Այդ պատճառով «կանացի» զգացո-

[16] Альберт Швейцер. Иоганн Себастиан Бах. – М., Музыка, 1965. էջ 613:

դությունը, որով մեր շատ երգիչներ կատարում են Բախի արիաները, բացարձակ օտար է նրան և անհամատեղելի նրա երաժշտության հետ»[17]:

Որքանո՞վ է այս կանխադրույթներին համապատասխանում դոլուխանյանական մեկնաբանությունը: Ունկնդրում եմ N 47 դերամասը՝ «Չարչարանքներ՝ ըստ Մատթեոսի» օրատորիայից: Ամենից առաջ գրավում և համոզում է գործիքային բարեհունչ մեղեդու համադրությունը՝ կենդանի, թրթռուն զգացմունքայնության հանը, ինչը հենց Բախի ոճի էությունն է: Երգչուհին ընկալում և վերարտադրում է ստեղծագործության կառուցիկության խստությունը և, միաժամանակ, դրա բանաստեղծական միջավայրը, գտնում զգացմունքային վառ արտահայտչականություն:

Նայելով ձայնանիշերին՝ նկատում ես վոկալ գծի բացառիկ բարդությունը, ձայնային թռիչքները: Սեպտիմայի, նոնայի ինտերվալների դադարները, որ պահանջում են ռեգիստրային վերալարում, շատ երգիչների համար անհաղթահարելի են: Բայց Դոլուխանյանի կողմից դրանք կատարվում են գեղեցիկ, ակնառու հաճույքով: Այդ նույնը կարելի է ասել նաև գեղգեղանքների (տրելների) մասին. դրանք անթերի են:

Եվ, այնուամենայնիվ, երգչուհու գլխավոր, նրան գործընկերներից առանձնացնող ձեռքբերումը ձայնը գործիքին նմանեցնելու ընդունակությունն է, նվագախմբի երաժիշտների հետ մրցակցային, իմիտացիոն համագործակցության սկզբունքի կիրառման կարողությունը: Ահա «Չարչարանքներ՝ ըստ Մատթեոսի» արիայում մի գեղեցիկ non legato, որ կանխագուշակում է հենց այդպիսի նրբերանգ լարային նների մոտ. և՛ ձայնը, և՛ անսամբլը, արձագանքելով միմյանց, դառնում են մեկ ամբողջություն: Իսկ N 68 կանտատի արիայում, ընդհակառակը,

[17] Նույն տեղում, էջ 614:

առաջնությունը ջութակի մենանվագիհն է, և, ի պատասխան, ձայնը կարծես թե նմանակում է այն, սակայն թեթև, բարձր հնչողությունը, այնուամենայնիվ, զուրկ չէ դրամատիկական արտահայտչականությունից, այն լի է մղկտուն զգացողությամբ:

Էքստատիկ ուրախության վիճակի արտահայտման համար N 144 կանտատի դերերգում գտնված է լուսավոր և ճառագող տեմբր: «Իմ Հիսուսն ինձ հետ է, իմ սրտում», – դարձյալ ու դարձյալ կրկնվում են ցնծալի բառերը, և որպես պատասխան՝ մերթ փայտե փողայինները, մերթ թավջութակի մենանվագը հղում են իրենց խիստ ռիթմիկ հուզական ռեպլիկները:

60-ական թվականներին Ռուդոլֆ Բարշայի ղեկավարությամբ իր աստեղային շրջանն ապրած մոսկովյան կամերային նվագախմբի երաժիշտներին և Զարուհի Դոլուխանյանին երկար ժամանակ միացնում էին ստեղծագործական սերտ կապերը և հոգեհարազատությունը: Նրանց կատարմամբ Բախ լսելիս համոզվում ես, թե արտահայտչական ինչպիսի հսկայական ուժի կարող է հասնել այդ երաժշտությունը, երբ մեկնաբանվում է տաղանդավոր, խելացի և բարձր պրոֆեսիոնալ համախոհ արտիստների միջոցով, թե ինչպես է ցնծության և վշտի զգացողությունն իշխում կատարողների վրա և փոխանցվում մեզ: Հատկապես ուժեղ և ամբողջական տպավորություն է թողնում N 169 կանտատի ձայնագրությունը:

Հրաշալի կատարված սիմֆոնիայից և երգեհոնային հանդիսավոր նախերգից հետո հնչում է մեներգչի դերամասի արիոզային առաջին նախադասությունը, և այն երգվում է հզոր, շքեղ՝ պահանջվող տրամադրությանը համապատասխան: Առաջին ռեչիտատիվը (ասերգ), ինչպես և՝ հաջորդ երկուսը, կատարվում են basso continuo-ի նվագակցությամբ դրամատիկորեն, ծավալուն: Բոլոր բառերն արտաբերվում են հստակ և մտածված, կլոր և «ծանրակշիռ»: Հիշում ենք, որ Ա. Պ. Դոլուխանյանի

ղեկավարության ներքո երիտասարդ երգչուհին զբաղվում էր ասերգերի հղկմամբ: Ընթացքում նշենք, որ նրա գերմաներեն լեզուն, ինչպես, ի դեպ, և իտալերենը, գրեթե անթերի են, իսկ դա հատկապես կարևոր է արտասանական «բաց» կտորներում:

Եվ դարձյալ արիոզային երդում-նախադասությունը՝ ուժե - ղացված հանդիսավոր երգեհոնով. «Աստված միշտ իմ սրտում է»: Բայց ահա փոխվում են երգեհոնի ռեգիստրները, կարծես թե հնչում են փայտե փողային գործիքները՝ նվագակցելով առաջին դերերգին, և մենք նշում ենք, թե որքա՜ն բազմատեսակ գույներ է օգտագործում Դոլուխանյանը գեղագիտական ամբողջության շրջանակներում: Հայտնի է, որ Բախը պարտիտուրներում նվա-զագույն նրբերանգներ էր դնում, քանզի կոմպոզիտորի ղեկավա-րությամբ տարիներով աշխատող կատարողները տառացիորեն տեղյակ էին նրա պահանջներին: Իսկ դերերգերում ձայնի մուտ-քից հետո նա ընդհանրապես չէր կատարում երանգավորում՝ հիմնվելով այն բանի վրա, որ բոլոր նրբերանգները ի հայտ կբե-րի բնական արտասանությունը, ներքին կենդանի հույզը: Ահա թե մենակատարն ինչու պետք է իմանա բնօրինակի լեզուն, հա-կառակ դեպքում ստեղծագործությունը դառնում է անկենդան:

Բախի երաժշտությանը բնորոշ forte-ի և piano-ի գունային ցայտուն հերթափոխումը չի բացառում միջանկյալ հնչյունների հարուստ սպեկտրի օգտագործումը, որից վարպետորեն օգտվում է երգչուհին առաջին դերերգի միջին՝ ծորերգային (կանտիլենա), և, հատկապես, բացառիկ դժվար երկրորդ մասե-րում: Անսահմանորեն երկար ֆրազները, երբեմն կրծքային, երբեմն ձայնային ռեգիստրներում հնչող արտասանական՝ հսկայական շնչառություն և նրբակերտ վարպետություն պա-հանջող երգեցողությունը, կատարվում են բազմակերպ, ջերմ և ոգեշնչված: Անշուշտ, Դոլուխանյանի և նվագախմբի այս աշ-խատանքը արժանի է գերագույն գնահատականի. դրանում ներ -

դաշնակորեն զուգակցվում են Ֆիշեր-Դիսկաուի կողմից առանձնացված կատարողական գլխավոր բաղադրիչները. գործիքային ձայնատարրությունը, որը միանում է տեքստի՝ այնքան էական բովանդակություն կրող բառերին, դրանից բովանդակությունը ունկնդրին հաղորդվում է հատուկ արտահայտչականությամբ և ոչ թե պարզապես հնչում է երաժշտության հետ միասին: Եվ մի բան էլ՝ հոգեկան խանդավառության ուժը խստագույն հաշվարկի հետ զուգակցելու կարողությունը:

Բայց ահա մեր ձայնագրության մեջ հնչում է եզրափակիչ խմբերգը, և հասկանալի է դառնում, թե որքան դժվար է և կատարման համար քչերին հասու այդ մեծ երաժշտությունը. շեշտադրումները չափազանցված են, կոպիտ, վոկալ կուլտուրան, ձայների հավասարակշռությունը թույլ են տալիս ցանկանալ լավագույնը, հնչողությանը պակասում են նրբագեղությունը, ոճական ճշգրտությունը: Ակներև է, որ այդ ձայնագրությանը մասնակցած մոսկովյան երգչախումբը պատրաստ չի եղել այն մակարդակի աշխատանքի համար, որպիսին առաջադրում էին Բարշայի ևվագախումբը և Դոլուխանովան: Պատճա՞ռը. չափազանց տարվելը երգային գեղագիտությամբ և սոսկ դրվագային վերաբերմունքը գեղարվեստական այլ հնարավորություններին, որի համար երաժշտությունն անպայման վրեժխնդիր է լինում:

Երկացանկային կտրուկ անցումները միշտ էլ իրենց խորքում մեծ վտանգներ են թաքցնում և տրվում են ոչ առանց կորուստների, համենայն դեպս, պահանջվում է հսկայական սևագործ աշխատանք, ինչով էլ մշտապես տարբերվում էր մեր հերոսուհին: Ձայնը պարապմունքների համար նախապատրաստելու երկարատև շրջանից, տասնյակ բազմաքնույթ վարժություններից և կաղենցիաներից հետո նրա մոտ սկսվում էր որոշակի, տվյալ պահին արդիական երկացանկին ստույգ տրամադրվելու շրջանը: Յուրացվում, բազմաթիվ անգամներ կրկնվում, կատա-

րելության էին հասցվում դժվարին ֆրազները, անհարմար դադարները, հարթեցվում ռեգիստրները: Ըստ Զարուհի Դոլուխանյանի խոստովանության՝ հատկապես Հենդելի դերամասերի նախապատրաստական աշխատանքների փուլում շատ գլխացավանք էին պատճառում փառաբանությունների կրկնությունները: Պարզամտություն կլինի կարծել, թե սոսկ բնական կողմնորոշմամբ է որոշվում ձայնային տեխնիկական կատարելությունը: Այն տրվում է տաժանակիր աշխատանքով: Լոկ բազմաժամյա ինքնուրույն, հոգատար ուսումնասիրություններից հետո էր հրավիրվում նվագակցողը, և սկսվում էին երաժշտական, ոճական համատեղ փնտրտուքները, հետզհետե բյուրեղանում էր ստեղծագործության ձևը, ծնվում ամբողջականությունը: Բայց կրկնում եմ՝ դրան նախորդում էր ծովածավալ սևագործ աշխատանքը:

Բայց ահա, լսելով արդյունքը՝ Հենդելի նույն արիաները, այդ մասին, իհարկե, մոռանում ես: Ավելին, ուրախանում ես՝ ինչպիսի՜ հրապույրով, ինչպիսի՜ շքեղությամբ և երբեմն էլ ինքնամոռացությամբ է երգչուհին հաղթահարում տեխնիկական դժվարությունները, փոխարկում կամ միախառնում ձայնային ռեգիստրները, գործիքային թեթևությամբ կատարում գեղգեղանքները և ցնծերգերը՝ մրցելով, ձայնակցելով նվագախմբին: Ընդ որում, նույն ոճավորումները՝ կախված ստեղծագործության բնույթից, մենք լսում ենք տեմբրային և դինամիկ բոլորովին տարբեր երանգավորումներով. Արիադնայի դերերգում դրանք հնչում են եթերային՝ կարծես քնածելով դեպի վեր, Ֆլավիոյի դերերգում՝ հավաք, ֆրազներին համահունչ, որ նվագախմբում կատարվում է «ծանր» աղեղով:

Հենդելյան ստեղծագործություններում Դոլուխանյանի ձայնը հնչում է վառ, հուզական ոգեշնչվածությամբ: Իհարկե, հեղինակին, ով նույնիսկ աստվածային թեմաներով ստեղծված իր օրատորիաներն էր դիտում որպես աշխարհիկ ստեղծագործու-

թյուններ և առարկում էր դրանց կատարմանը եկեղեցում, կարելի է և պետք է մեկնաբանել ավելի ազատ, քան Բախին, և երգչուհին դա հրաշալի է հասկանում: Օրինակ, «Ամադիս» օպերայից Մելիսայի դերերգը նրա կատարմամբ հնչում է իբրև դրամատիկ մեներգ՝ իսկական հուզական պայթյունով՝ միջին մասում, և տաք երգային՝ վերջնամասում: Մենք այստեղ լսում ենք «քավջութակային» նոտաների հավասարաչափ ու կլոր, հրաշալի շնչառությամբ երանգավորված խիտ, լիարժեք մեցցո-սոպրանո:

Հաճախ մանկավարժները և ինքը՝ Զարուհի Դոլուխանյանը, ճիշտ ձայնարտաբերությունը համեմատում են հառաչանքի հետ. այդպիսի մոտեցումն օգնում է ստույգ կողմնորոշել օրգանիզմի՝ երգային ձայնահնչման մեջ մասնակցող բոլոր համակարգերը:

Եվ այսպես, նրա կատարմամբ լսելով Մելիսայի դերերգը, ես, ինչպես երբեք, զգացի այդպիսի համեմատության ճշմարտացիությունը, երբ հառաչանքը գեղագիտորեն վերափոխվում է խոր, հարուստ հնչերանգներով հուզող հնչյունի: Եվ դարձյալ մտածում եմ Զարուհի Դոլուխանյանի ձայնի գաղտնիքի մասին: Եթե նրա ձայնը բնական սոպրանո է, ինչում բացարձակ համոզված է ինքը՝ երգչուհին, ապա ինչպե՞ս է հնարավոր եղել մշակել ստորին ռեգիստրի գեղեցկագույն և հզոր մեցցոն: Ինչպե՞ս կարելի է «օտար» ձայնով ոչ միայն համոզիչ կերպով վոկալիզացնել, այլև բնականորեն փոխանցել մարդկային զգացմունքների նրբերանգները: Իսկ փորձությանը դիմանալ Հենդելի երաժշտությամբ՝ հատկապես բարդ է. չէ՞ որ նրա մեղեդային ոճը, ըստ Ա. Ն. Սերովի արտահայտության ապշեցնում է «մարդկային ձայնի ամենաղրամատիկ լարերի հանճարեղ հաշվարկով»:

◆ ◆ ◆

Չի կարելի անտարբեր անցնել Դոլուխանյանի կատարմամբ հին իտալացիների երաժշտության կողքից: Բարոկկոյի դարաշրջանը (իտալերեն՝ baracco-ն տառացիորեն նշանակում է արտասովոր, պաճուճապատ, տարօրինակ) բնութագրական է արվեստում մարդու ներաշխարհի բեղմնավոր մարմնավորմանը՝ ամբողջ գեղեցկությամբ և բազմաշերտությամբ: Եվ, իհարկե, մարդկային ձայնի՝ այդ յուրօրինակ գործիքի արտահայտչական հարստությունը լիովին օգտագործվել է կոմպոզիտորների՝ XVI դարի երկրորդ կեսերից ընդհուպ XVIII դարի կեսերի երաժշտության մեջ տիրապետող գեղարվեստական ոճի վարպետների կողմից:

Պատահական չէ, որ ոչ մի վոկալիստ-ուսուցիչ մանկավարժական աշխատանքում չի շրջանցում XVII-XVIII դարերի իտալական արիաները, դրանք՝ այդ մարգարիտները, որոնց վրա դաստիարակվում է ճշմարիտ bel canto-ն, պարտադիր երգում էին նաև Դոլուխանյանի դասարանում:

Եվ, իհարկե, նա տուրք էր տալիս դրանց ոչ միայն իբրև մանկավարժ, այլև կատարող: "Музыкальная жизнь" հանդեսում հայտնի քննադատ Վիկտոր Գորոդինսկին համերգից հետո, որի առաջին բաժնում հնչեց ռուսական երաժշտություն, իսկ երկրորդում՝ իտալական, գրում էր. «Կարելի է շատ խոսել իտալական դասական բելկանտոյի այն կերպարների մասին, որոնք մենք լսել ենք, երբ Զարա Դոլուխանովան երգում էր Սկարլատտիի հրաշալի «Մանուշակը», Մարչելլոյի ռեչիտատիվը և արիան, կամ էլ հատկապես Կարիսսիմիի՝ Կալդերայի արիան և երաժշտական արտահայտչականության զարմանալի խիզախությամբ գրված «Հաղթանակը»: Սակայն իրականում ամենը չես կարող ասել արվեստի այդ ուրախալի տոնի մասին»:

Վոկալի կատարելության՝ կանտիլենայի ձգտումը երգչուհու գլխավոր հոգածություններից մեկն է, և Ալեսանդրո ու Դոմենիկո

Սկարլատտիների, Անտոնիո Կալդերայի, Ջակոմո Կարիսսիմիի, Բենեդետտո Մարչելլոյի, հայր Մարտինիի ստեղծագործությունների՝ երգչուհու կատարմամբ ձայնագրությունները կարող են դառնալ վոկալի դասարանում հնչյունի վրա ճշգրիտ գրոհի, ճկուն շնչառության, ռեգիստրների հարթեցման, mezzo voce-ի, ձայնային ներկապնակի բոլոր գույների ի հայտ բերման անփոխարինելի ուսումնական ձեռնարկ: Զարուհի Դոլուխանյանն ինքը այդ մասին այսպես է ասում. «Իրենց ակադեմիական երգեցողությանը նվիրածներից շատերն են տարված մինչև Բախն ընկած շրջանի՝ օտարացվածությունից և խստագույն զսպվածությունից անդին իր մեջ մարդկային զգացմունքների խորը դրամատիզմ և ճշմարտություն թաքցնող հնագույն երաժշտությամբ: Այստեղ անհրաժեշտ են արտահայտման հատուկ միջոցներ, կատարման յուրահատուկ եղանակներ: Հնագույն երաժշտության կատարման ժամանակ հաճախ երգեցողությունը ձեռք է բերում գործիքային հնչողության բնույթ, և ինձ թվում է, որ հատկապես գործիքային ձայնատարության միջոցներով կարելի է հասնել վերջնական արտահայտչականության: Ես շատ եմ երգել հնագույն երաժշտություն, իսկ այժմ, ինձ թվում է, հետաքրքրությունը դրա նկատմամբ նույնիսկ ավելացել է՝ ժամանակի շշմեցուցիչ փայլը պետք է փոխհատուցվի հոգեկան հանգստությամբ»:

Դոլուխանյանի ստեղծագործական կյանքի նշանակալի բարձունքներից մեկը դարձավ Ջովաննի Բատտիստա Պերգոլեզիի «Stabat mater»-ի կատարումը՝ առաջին համատեղ աշխատանքը Ռուդոլֆ Բարշայի կողմից հենց նոր ստեղծված կամերային նվագախմբի հետ: Երգչուհին բարձր է գնահատում իր այդ ստեղծագործական դաշնությունը. թե Ռուսաստանում, և թե արտասահմանում տաղանդավոր կոլեկտիվի հետ ելույթների համատեղ ձայնագրությունները համարելով հրաշալի դպրոց և մեծ երջանկություն:

Եվ ահա 1957 թվականի գարնանը կոնսերվատորիայի Մեծ դահլիճում առաջին, այնուհետև բազմաթիվ անգամներ կրկնված և, բարեբախտաբար, ձայնապնակի վրա դրոշմված կատարումը:

Ընդամենը քսանվեց տարի ապրած, բայց ստեղծագործական հարուստ ու բազմապիսի ժառանգություն թողած կոմպոզիտոր Պերգոլեզիի «Stabat mater»-ը ամենասիրված և ամբողջ աշխարհում հնչող ստեղծագործություններից մեկն է: Ռուսաստանում արդեն XVIII դարում լայնորեն կատարվում էր «Աստվածային Պերգոլեզին»: Այն ժամանակվա լրագրային հայտարարությունները լեցուն են հրավերներով. մերթ Ստրոգանովի տուն՝ երաժշտական տոնակատարության, որտեղ հնչելու է նշանավոր իտալացու օպերային երաժշտությունը, մերթ՝ կոմս Շերեմետևի պալատ, որտեղ երգչախմբային կապելլան և ճորտերի նվագախումբը կկատարեն «Stabat mater»-ը...

Մոսկովյան պրեմիերան, որին մասնակցում էր Զարուհի Դոլուխանյանը, բարձր գեղարվեստական արժեք ներկայացնելուց զատ՝ նշանակալի էր նաև նրանով, որ հնարավոր էր եղել վերականգնել բնագրի իսկական տեքստը: Ստեղծագործության ավելի քան երկդարյա կյանքի ընթացքում պարտիտուրը ենթարկվել էր բազմազան աղետների՝ երբեմն չարդարացված կերպով մեծացվել էր նվագախմբի կազմը, երբեմն՝ մենակատարներին հավելվել էր նաև երգչախումբ:

Վերջիվերջո, ստեղծագործությունը, որը հեղինակը հենց սկզբից նախատեսել էր աշխարհիկ կատարման համար, հնչեց մայրաքաղաքի դահլիճում՝ բնօրինակով. բեմում՝ լարային գործիքների համեստ կազմ, երգեհոն և երկու մենակատարներ, սոպրանո՝ Նինա Դորլիակը և մեցցո-սոպրանո՝ Զարուհի Դոլուխանյանը:

Ավետարանական ավանդական բովանդակությունը վերստեղծող տասներկու համարներում՝ մեներգերում և զուգերգերում բացվում են ավելի մտերմիկ, ջերմ, կենդանի մարդկային

զգացմունքներ, քան դա ընդունված է նմանօրինակ հոգևոր ստեղծագործություններում, և երգչուհիները նախընտրում են պատումի քնարական բնույթը: Այստեղ չկա Բախի կամ Հենդելի մոնումենտալությունը, այլ տառապանքը և ցավը, լուսավոր ողբը և նույնիսկ կենսահաստատումը գնահատվում և մատուցվում են բացառապես կամերային լուծմամբ: Հավանական է, որ ձայնային և զգացմունքային գունեղ ներկապնակի ընտրության հարցում ազդեցություն էր ունեցել Դոլուխանյանի երաժշտական հոտառությունը, քանզի անսամբլային հնչողության կատարյալ հավասարակշռության համար պետք էր գիտակցաբար մարել ձայնի պայծառությունը: Այս աշխատանքը կատարողականով ավելի շուտ ձգում է դեպի կամերային ցիկլերը, քան կանտատա - օրատորիական այլ ձայնագրություններ:

◆ ◆ ◆

Շարունակելով Դոլուխանյանի երկացանկում իտալական թեման՝ մենք մոտենում ենք «սքանչելի» Ռոսսինիին: Վոկալի մեղեդայնության հարստությունը և ճկունությունը, քնարական բարեհնչյուն մեղեդու՝ բոնկուն, կրակոտ իտալական լեզվի հարևանությունը, արևոտ կոլորատուրային վիրտուոզ ձայնանցումները՝ այս ամբողջ բազմերանգ շքեղությունը, ոչ միայն սոսկ ենթարկվում է երգչուհուն. նա լողում է դրա մեջ՝ ինչպես հարազատ տարերքում:

Ունկնդրելով Արզաչեի և Շամիրամի անսամբլ-զուգերգերը՝ Գալինա Պետրովնա Սախարովայի հետ և ժանրային տեսարանների՝ «Թիավարային մրցումները Վենետիկում», «Չկնոր-սություն» նոկտյուրնի կատարումները, ո՛չ, ավելի շուտ Նադեժդա Ապոլինարիևնա Կազանցևայի հետ տեսածն ու ապրածը՝ անհնար է չհիանալ ինչպես Դոլուխանյանի, այդպես էլ նրա զուգընկերների վարպետությամբ և չցավել այն բանի համար, որ

իր ժամանակին երաժշտական ռադիոյում տիրող կատարողական կուլտուրան կորել է անդարձ: Այստեղ ամեն ինչ անթերի է՝ և՛ ձայների միաձույլ հնչողությունը մինչև անթակտելիության աստիճան, և՛ տոնական, անխառն ոճի զգացողությունը, և՛ ճշմարիտ ռոսսինիական՝ Ալեքսեյ Կովալյովի ղեկավարած նվագախումբը, որն ուրախացնում է անթերի կառուցվածքով, փայտյա փողայինների սրված միջամտություններով, զսպանակային tutti-ներով... Այնտեղ, որտեղ հնչում է դաշնամուրային նվագակցությունը, այնքա՜ն լավն է նվագակցող Անտոն Քերնարը՝ Կազանցևայի բազմամյա համագործակիցը:

Այս անսամբլներում մրցելով կոլորատուրային սոպրանոյի հետ՝ Զարուհի Դոլուխանյանը նրանց չի զիջում տեխնիկայով և արտահայտչականությամբ, ընդամենը մեկ տարբերությամբ, որ բարձր ձայների կատարման մեջ թեթև, եթերային գեղգեղանքները սովորական են, իսկ մեցցո-սոպրանոյի մոտ՝ անսպասելի:

Ձայնագրությունների հերոսուհիները հիշում էին, որ իրենց Ռոսսինին ծնվում էր բնավ էլ ոչ տանջանքով: Անսամբլի յուրաքանչյուր մասնակցի երաժշտական, ոճական, տեխնիկական պատրաստվածության մակարդակն այնքան էր բարձր, որ կատարողական այդ գոհարները ծնվում էին թեթևությամբ. ձայնագրության առաջին իսկ տարբերակը բոլորի սրտով էր: Եվ գլխավորը. նրանց միացնում էր անսամբլային երաժշտությամբ տարվելու սերը:

Հատկանշական է, որ բոլոր երեք երգչուհիները էլ, ում մասին խոսվում է, ունեին գործիքային լավ պատրաստվածություն, իսկ երբ, ինչպես ասում են՝ երաժշտությունը մտել է հոգու մեջ մոր կաթի հետ, կարելի է հանգիստ հանձնվել կատարողական տարերքին, զգալ մրցակցային ուրախ մոլեգնությունը:

Նադեժդա Ապոլինարիևնա Կազանցևան ստեղծագործական գործունեությունն իր հայրենիքում՝ Իրկուտսկում, սկսել էր

իբրև նվագակցող, Գալինա Պետրովնա Սախարովան, ում հետ ինձ բախտ է վիճակվել մի քանի տարի աշխատել ռադիոյում, նույնպես ազատ տիրապետում էր դաշնամուրին: Մի անգամ, երբ շեֆական համերգի ժամանակ թյուրիմացաբար չէր ներկայացել նվագակցողը, նա նստեց դաշնամուրի մոտ և «հանպատրաստից» նվագակցեց բոլոր մեներգիչների ռոմանսների և դերերգերի կատարմանը:

Իբրև պրոֆեսիոնալիզմի որոշակի չափանիշ՝ իմ հիշողության մեջ պահպանվել է մի այսպիսի դրվագ. մենք կանգնած ենք ստուդիայում՝ միկրոֆոնի մոտ, և կատարում ենք օպերային մի նենգ անսամբլ: Որոշ մարդկանց համար դա դժվարության գագաթնակետն է, իսկ Գալինա Պետրովնան թեթև, ժպիտով «կնքում» է իր կոլորատուրաները, դեռ ազատ կողմնորոշվելով պոլիֆոնիայում՝ հասցնում է նաև օգնել դիրիժորին՝ ապահովագրելով գործընկերներին: Ինչ-որ պահի անսամբլի մասնակիցներից մեկը՝ բասը, բաց թողեց իր մուտքը և սկսեց սպասել հարմար պահի՝ մեզ միանալու համար: Իսկ Գալինա Պետրովնան, չնայած երաժշտության շշմեցուցիչ տեմպին, անմիջապես որսալով վթարային իրավիճակը, հասցրեց ականջիս շշնջալ. «Քնել է», – և, կարծես ոչինչ էլ չէր պատահել, սկսեց իր գեղգեղանքները: Իսկ հաղորդումից հետո, երբ ես նայեցի նրա նոտաներին՝ ցանկանալով հասկանալ, թե երգեցողության անընդմեջ հոսքում ինչպե՞ս է հնարավոր գտնել նաև հաղորդակցվելու ժամանակ, պակաս չզարմացա. անվերջանալի երեսուներկուերորդական-ների մեջ հայտնաբերվեց լռության մի պուճուր կղզյակ՝ դադար ութերորդականում, և այն բավարարել էր Սախարովային՝ կատարվածը մեկնաբանելու և ժամացույցի մեխանիզմի ճշգրտությամբ շարունակելու վիրտուոզ երգեցողությունը:

Դոլուխանյանի «մեներգային» Ռոսսինին սկսվեց Ռոզինայի արիայով: Մի քանի սեզոնների ընթացքում նրան պարզապես

բաց չէին թողնում բեմից, քանի դեռ չէին ստանում սիրելի շլյագերի կատարման համաձայնությունը: Եթե ի մի բերենք երգչուհու՝ այս ստեղծագործության վերաբերյալ գրախոսների բոլոր հիացմունքները, հավանաբար կստացվի մի ոչ մեծ գրքույկ: Սովորաբար պատմական տեղեկանքից հետո, իբր կոմպոզիտորը գլխավոր դերամասը սկզբում նախատեսած է եղել մեցցո-սոպրանոյի համար, սակայն քանի որ ցածր ձայները գործնականորեն չեն տիրապետում կոլորատուրային տեխնիկային, ստիպված է եղել Ռոզինայի պարտիան վերադաշնակել բարձր ձայնի համար, – շռայլվում էին հաճոյախոսություններ. «Երգչուհու իսկական հաղթանակը եղավ Ռոսսինիի «Սևիլյան սափրիչը» օպերայից Ռոզինայի՝ հեղինակային խմբագրությամբ արիայի փայլուն կատարումը...»: «Հատկապես պետք է նշել Զ. Դոլուխանովայի Ռոզինայի կավատինայի փայլուն կատարումը՝ «Սևիլյան սափրիչը» օպերայից: Այս ստեղծագործության կատարման մեջ արտիստուհին ցույց տվեց վիրտուոզ տեխնիկա, անսովոր թեթևություն, մեծ երաժշտականություն...»: «Զ. Դոլուխանովայի վոկալ տեխնիկան փայլուն է: Այդ քանի վառ օրինակ է ծառայում երգչուհու՝ այնպիսի բարդագույն ստեղծագործության վիրտուոզ կատարումը, ինչպիսին Ռոզինայի մեներգն է «Սևիլյան սափրիչը» օպերայից: Զ. Դոլուխանովան ստեղծագործությունը կատարում է անսովոր թեթևությամբ...»: «Կոլորատուրային մեցցո-սոպրանոները, որոնց համար bel canto-ի ծաղկման դարաշրջանում կոմպոզիտորները գրում էին իրենց օպերաների գլխավոր պարտիաները, մեր ժամանակներում դարձել են չտեսնված հազվադեպություն: Զարա Դոլուխանովան հանդիսանում է ձայնի այդ տեսակի ճշմարիտ ներկայացուցիչը: Զարա Դոլուխանովայի արագընթաց գամմաները, թեթև staccato-ն, սահուն partamento-ները արևի ջերմությամբ և երաժշտության լույսով հագեցած կենսուրախ հեղեղ են:

Դրանք հանդուգն ձևով ծիծաղում են «Սևիլյան սափրիչի» չարաճճի Ռոզինայի արիայում, որը երգչուհին կատարում է մեծ ազատությամբ, փայլով և շքեղությամբ (քնագրային խմբագրությամբ՝ գրված հեղինակի կողմից մեցցո-սոպրանոյի համար)...»:

Հավատացե՛ք, կարելի է անվեջանալիորեն մեջբերումներ կատարել 50-ականների գրախոսներից, որոնց թվում են այնպիսի հանրաճանաչ կոմպոզիտորներ, ինչպիսիք են Օքար Թաքթաքիշվիլին ու Էդվարդ Միրզոյանը, հայրենական և արտասահմանյան պատկառելի երաժշտագետներ ու լրագրողներ, և նրանք բոլորն էլ միաձայն են իրենց հիացքում: Եվ նրանց կարելի է հասկանալ՝ ավելի քան հարյուր տարի մենք չունեինք բարձր կարգի կոլորատուրային մեցցո-սոպրանո, և այդ պատճառով չէին ներկայացվում Ռոսսինիի օպերաները այն տեսքով, որով դրանք մտահղացել էր հեղինակը՝ ո՛չ «Մոխրոտը», ո՛չ «Շամիրամը», ո՛չ «Իտալուհին Ալժիրում», ո՛չ «Գող կաչաղակը», ո՛չ «Սևիլյան սափրիչը»:

Սակայն Դոլուխանյանի շնորհիվ ռադիոն կարողացավ իրականացնել այդ ներկայացումներից մի շարք: Դրանցից առաջինը եղավ «Գող կաչաղակը»: Օպերան եթերում հնչեց դիրիժոր Ալեքսեյ Մատվեևիչ Կովալյովի ղեկավարությամբ երգչուհու՝ վոկալ խումբ գալուց անմիջապես հետո:

Դժբախտաբար, անհասկանալի պատճառներով ձայնադրանում չի պահպանվել ձայնագրությունը, հայտնի է միայն, որ դա Ռոսսինիի օպերայում Զարուհի Դոլուխանյանի կատարած առաջին մեծածավալ վիրտուոզ պարտիան է:

Հաջորդ աշխատանքների բախտն ավելի է բերել. և՛ ֆոնդային ձայնագրություններում, և՛ ձայնապնակներով շատ բաներ են պահպանվել: Երկու օպերաներում ճակատագիրը Դոլուխանյանին հանդիպացրել է Սամուիլ Աբրամովիչ Սամոսուդի՝ սիմֆոնիկ և օպերային հայտնի դիրիժորի հետ, ով տարբեր

ժամանակներում ղեկավարել է լենինգրադյան օպերային Փոքր և մոսկովյան Մեծ թատրոնները, և՛ Ստանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի անվան երաժշտական թատրոնները: Հռչակավոր մաեստրոյի ղեկավարությամբ սկզբում իրականացվեց «Մոխրոտի» համերգային ներկայացումը, իսկ 1955 թվականի գարնանը Սյունազարդ դահլիճում մեծ հաջողությամբ հնչեց «Իտալուհին Ալժիրում»-ը:

Դոլուխանյանի հետ ներկայացմանը մասնակցում էին վառ կատարողներ. հրաշալի խառնվածքով երգիչ-դերասան Գեորգի Աբրամովը (Մուստաֆա), Գալինա Սախարովան (Էլվիրա), Միխայիլ Ալեքսանդրովիչը (Լինդորո), Վլադիմիր Զախարովը (Թադդեո):

Ռեժիսոր Բորիս Ալեքսանդրովիչ Պոկրովսկին միշտ կտրուկ առարկում է՝ լսելով, որ ինչ-որ երգիչ օպերայում կատարել է ինչ-որ դերերգ: Դա հնարավոր չէ: Ստեղծել, մարմնավորել է կերպարը, խաղացել դերը. թող որ խոսքը գնա թեկուզ համերգային կատարման մասին, բայց ինչպե՞ս կարող է սոսկ երգել, ձայնագրել դերերգը: Վերլուծելով Զարուհի Դոլուխանյանի այս աշխատանքը՝ համոզվում ես ռեժիսորի դատողությունների ճշմարտացիության մեջ: Մենք ոչ միայն զգում ենք նրա եռանդուն, վճռական բնավորությունը, այլև համոզվում ենք, որ նա գեղեցիկ է, քնքուշ, նազելի, խորամանկ: Տրամադրության հակադրությունները, մերթ ընդ մերթ զգացմունքային վիճակների բևեռացումները հաղորդվում են մանրամասնորեն մտածված և հղկված ձայնային դերերգի շնորհիվ: Ոսկերչական երանգավորումը, խելամիտ, անսովոր արտահայտիչ երգեցողությունը, հնչյունաբաերումը, հնչերանգային եզակի բազմազանությունը՝ ամենը աշխատում է հմայիչ կերպարի ստեղծման օգտին:

Իտալացի աղջիկը՝ Իզաբելլան, իր նշանածին՝ Լինդորոյին փրկելու համար հայտնվելով Ալժիրում, ի հայտ է բերում կամքի

և հնարամտությունների բազմաթիվ օրինակներ: Գերի ընկնելով հարուստ Մուստաֆա բեյի մոտ՝ նա գայթակղում է ձախորդ երկրպագուին, նրան սիրահարեցնում իրեն և, օգտագործելով իրադրությունը, հասնում իր նպատակին. նա և Լինդորոն փրկված են:

Չնայած պարզունակ ֆաբուլային՝ մենք զգում ենք հերոսուհու տրամաղրույթունների հարուստ գամման, հակադիր զգացմունքների անցումները. ահա նա՝ տխուր և նույնիսկ ընկճված, ապա ծնվում է հույսը, արթնանում են իր ուժերի նկատմամբ համոզվածությունը, հնարամտությունը, վճռականությունը, և, վերջապես, ուրախությունը, հաղթողի ցնծությունը:

Մուստաֆայի հետ տեսարանում Դոլուխանյանին հաջողվում է ի հայտ բերել կամային բնավորություն, իրավիճակային հումոր: Քնքուշ և կրքոտ ձայնում ընդգծվում է ծաղրանքը, անխնա ծանակումը: Վ. Գորոդինսկին 50-ական թվականներին առավել հետևողականորեն և ուշադիր հետաքրքրվելով արտիստուհու ստեղծագործությամբ՝ մասնավորապես ընդգծում է նրա բնատուր հագեցած դերասանական շնորհը. նույնիսկ չտեսնելով կատարողին, այլ սոսկ լսելով նրա երգեցողությունը՝ մենք կարծես դիտում ենք կենդանի, կամային ու անվախ իտալացի աղջա տեսանելի կերպարը, նրա աչքերի խորամանկ փայլը, և նրա հետ միասին համոզված ենք, որ ահեղ տիրակալ բեյը, աչքը չթարթած, ընկնելու է նրա ոտքերի առջև: Դոլուխանյանն ստեղծում է Իզաբելլայի ճկուն, խորամանկորեն հրաշալի կերպարը, և ամեն ինչից երևում է, որ դա արտիստուհու կողմից գիտակցաբար, ամեն կերպ իր կողմից հետապնդվող նպատակ է:

Երգչուհու վոկալի վարպետությունը Իզաբելլայի դերերգում ի հայտ եկավ ամբողջ փայլով. երաժշտական բնութագրերի անվերջ հերթափոխությունը նրանից պահանջում էր ուժերի լիարժեք կենտրոնացում, հսկայական նախապատրաստական աշխատանք, բայց մենք՝ ունկնդիրներս, զգում ենք սոսկ ուրա-

խություն: Մենք հաճույք ենք ստանում ռեչիտատիվներով հղկված, փայլուն գեղգեղանքներով լիրիկական էպիզոդների թավշյա նրբին տեմբրից... Ցանկություն է առաջանում ասել, որ սա Դոլուխանյանի ամենալավ ռոսսինիական աշխատանքն էր, սակայն մեկ անգամ ևս լսելով Ռոզինայի արիան՝ ձեռնպահ եմ մնում ծայրահեղ եզրակացություններից: Իսկ ինչպե՞ս է նա երգում Արզաչեի կավատինան: Շշմեցուցիչ տեմպ, անհավատալի կոլորատուրաներ, ամբողջը՝ մինչև ամենավերջին թելը լսվող, իդեալականորեն ինտոնացված, ոչ մեկը չլողոզված: Կադենցիայում ձայնը հնչում է ինչպես բանկարժեք, հարուստ գործիք, և քանի որ նրա հերոսը՝ սիրելի պատանին, այստեղ է, երգչուհին ուժեղացնում է, հարստացնում կրծքային ռեգիստրը՝ դրան հաղորդելով անսովոր խտություն:

Իր համերգներից շատերի ծրագրերը Դոլուխանյանն ավարտում էր «Նեոպոլիտանական տարանտելլայի» կատարմամբ, կամ էլ այն երգում էր հանդիսատեսի «բիս» պահանջով: Դա նույնպես կատարողական գոհարներից է. արտիստուհուց հորդող կենսասիրությունը, խանդավառությունը, փայլը, հզոր հոսանքները լիցքավորում էին դահլիճը և անփոփոխ կերպով առաջ բերում իրարանցում. հարավային կրակոտ, սրընթաց պարի տարերքը կարծես թե մի ընդհանուր հողմապտույտի մեջ էր առնում և՛ արտիստուհուն, և՛ ունկնդիրներին:

Հարազատ իր լուսավորական գաղափարներին՝ համերգային գործունեության վերջին տարիներին Զարուհի Դոլուխանյանը հանդիսատեսին ծանոթացրեց Ռոսսինիի՝ մեզ մոտ անծանոթ ստեղծագործությունների հետ, որ չէին հրապարակվել հեղինակի կենդանության օրոք: Ռոսսինիական հումորով և երբեք չսպառվող, փայլատակող երևակայությամբ հագեցած ու վարակիչ, չարաճճիորեն կատարված «Էլեգիա մեկ նոտայի վրա» և «Կամակոր երեխան» անփոփոխ կերպով ջերմ ընդունելություն

էին գտնում և հետագայում Դոլուխանյանի «թեթև ձեռքով» մտան շատ կատարողների երկացանկի մեջ:

Մտովի ընդգրկելով Ջարուհի Դոլուխանյանի կողմից կատարված և ձայնագրած ամբողջ Ռոսսինին՝ ամենից առաջ հանգում ես այն մտքին, որ նրա տաղանդին բնութագրական է տոնականությունը, զգացմունքային շռայլությունը, որն անհրաժեշտ է այդ արևային իտալացուն մեկնաբանելու համար: Եվ, որ պակաս կարևոր չէ՝ տեխնիկական հազվագյուտ հնարավորությունները, մշակված վոկալ վարպետությունը, որոնք թույլ են տալիս հորինվածքը մարմնավորել հնչող նյութի մեջ:

Մեկ դատողություն ևս: Հենց այդ շրջանում՝ 40-ականների վերջերին և 50-ականների ընթացքում, երգչուհուն հաջողվեց իրականացնել իր երազանքը, որը նրան դուրս բերեց թատրոնից. Ռոսսինիի երաժշտության մեջ նա ձեռք բերեց այն ազատությունը, որը նրան երկար ժամանակ չէր բավարարում, և որը տարբերակում է համերգային երգչին օպերային մենակատարից: Ահա թե ինչպես է դատում ինքը՝ Ջարուհի Դոլուխանյանը. «Ես թատրոնում նույնպես ունեի արտիստական հաջողություններ: Սակայն եթե դիրիժորի, ռեժիսորի և արտիստների հետ շփումները շատ երգիչների մոտ տալիս են դրական արդյունքներ, ապա ես ինձ օպերայում անհարմարավետ էի զգում, ես ցանկանում էի այս կամ այն օպերային դերերգում ինձ արտահայտել միայն իմ՝ միայն ինձ հատուկ ներգործության միջոցներով: Ես ցանկանում էի ստեղծագործական անկախություն: Դա չի նշանակում, որ ես հակասություններ ունեի թատրոնի ղեկավարության կամ արտիստների հետ. ես միշտ էլ ենթարկվել եմ նրանց, բայց ինձ թվում էր, որ իմ ստեղծագործական երևակայությունն ավելին է, քան պահանջվում է: Կամերային-համերգային երգեցողությունն այդ ուղղության երգչուհու դիմաց բաց է անում մեծ հնարավորություններ, և այն ինձ շատ ավելի

մոտ արվեստ թվաց, որի մեջ ես հնարավորություն ունեի լուծելու գեղարվեստական առավել բարդ խնդիրներ: Կամերային երգչուհու իմ հիմնական գործունեությունը չէր բացառում դերերգերի և օպերային ամբողջ պարտիաների կատարումները»:

Եվ այսպես, Ռոսսինիի երաժշտության ոճը, խառնվածքը, թվում է, ամենից շատ մոտ էր Դոլուխանյանին և նրան հնարավորություն էր տալիս առավել ամբողջական արտահայտել իր անհատականությունը, եթե... չլիներին բացարձակ այլաբևեռ ուրիշ ոճեր, որոնցում նա իրեն դրսևորել է ոչ պակաս համոզիչ: Ապացույցների համար ժամանակի մեջ տեղափոխվենք հարյուր հիսուն տարով դեպի մեր օրերը դեպի, մեր երկիր և լսենք, թե ինչպես է երգչուհին մեկնաբանում այսպես կոչված սովետական երաժշտությունը:

◆ ◆ ◆

Բազմաթիվ կոմպոզիտորներից, որոնց ստեղծագործություններին ձեռք է զարկել, թերևս այս երկուսին՝ Սերգեյ Պրոկոֆևին և Վալերի Գավրիլինին է նախընտրությունը տալիս երգչուհին, և այդ հրապուրանքը քսան երկարատև տարիներ երկացանկային լարված փնտրտուքների շրջան արժեցավ:

Հետաքրքիր է հիմնավորել ելակետային սկզբունքը, գտնել գլխավոր դրդիչ պատճառը, որոնց շնորհիվ երգիչը դիմում է ժամանակակից երաժշտությանը և այն էլ՝ ոչ դիպվածաբար, ոչ դեպքից դեպք, այլ կպչում է դրան հոգով: Քանզի գաղտնիք չէ, որ հույժ պահպանողական վոկալ միջավայրում տիրում է հաստատուն կարծիք, թե իբր ժամանակակից երկացանկով տարվելն իր մեջ թաքցնում է ոչ պակաս վտանգներ ձայնի համար, և նախընտրելի է սահմանափակվել դասականներով:

Երբ խոսքը գնում է վոկալի թերություններով, տգեղ տեմբրով արտիստի մասին, ամեն ինչ պարզ է՝ նա պետք է դիմի նոր՝ ան -

սովոր ոլորտի, որպեսզի փորձի օգտագործել իր ուժեղ կողմերը՝ խուսափելով համեմատություններից, քանի որ դասականի կատարման մեջ գոյություն ունեն հաստատուն չափանիշներ, որոնց անհրաժեշտ է համապատասխանել: Ընդ որում, մոռացության է տրվում, որ առաջամարտիկի ճանապարհը և՛ դժվարին է, և՛ պատվաբեր, և՛ պրեմիերայի ժամանակ կարելի է ստեղծագործությունը ինչպես «ձգել», այնպես էլ քաղել՝ երկար ժամանակով աղճատելով դրա ճակատագիրը: Բայց այդ ամենը՝ որպես կանոն, հաշվի չի առնվում, և սովորական դատողության պարզեցված ձևը հենց այսպես է հնչում. ձայն ունես՝ երգի՛ր դասական, չունես՝ պղտոր ջրում ձո՛ւկ որսա, իսկ բարիքից բարիք չեն փնտրում:

Ինչ էլ ասելու լինենք, բայց այսպիսի հակադրության մեջ կա ինչ-որ սահմանափակություն. երբ մի անվանի երգիչ մեղադրում է ժամանակակից կոմպոզիտորներին վնասարարության, ձայնի դեմ դավադրության մեջ, իսկ մյուսը չի հետաքրքրվում ոչնչով՝ բացի մոդեռնիստական անհեթեթ նորարարություններից:

Զարուհի Ալեքսանդրովնան հոդվածներում և հարցազրույցներում բազմաթիվ անգամներ է այս մասին բացատրություններ տվել, և դրա էությունը հետևյալն է. ծրագրի ընտրության հարցում չկան սահմանափակող շրջանակներ: դրանք արհեստականորեն իրենք՝ արտիստներն են ստեղծում՝ կառչելով այն բանից, ինչը հեշտ է, ունկնդրի համար՝ դյուրըմբռնելի, պարզունակ՝ լեզվով և զգայական ազդեցությամբ: Եվ ստեղծագործությունների երգվող ու նվագվող ոչ մեծ քանակություն է հայտնվում, որ օրեցօր հնչում է դահլիճներում, ռադիոյով, ձայնասկավառակներով:

Իհարկե, որոշ ստեղծագործություններ ընկալման համար հեշտ են, որոշները՝ բարդ, որոշները հիշվում են ակնթարթորեն, այլերը պետք է երկար ժամանակ սովորել, սակայն պարտադիր չէ լավ համարել այն, ինչը տրվում է հեշտությամբ: Գլխավորը՝

չկորցնել առաջընթաց շարժման զգացողությունը, թող որ՝ դանդաղ, թող որ՝ փոքրիկ քայլերով, բայց առաջ: Արտիստի խնդիրը մարդկանց համար հնարավորինս շատ իսկական գեղարվեստական հարստություններ բերելն է, նրանց հոգում հետք թողնելը:

Երգչուհին մտորում է. «Անշուշտ, շատ բան է կախված մեզանից՝ երաժշտության պրոպագանդիստներիցս: Կախված է նրանից, թե մենք ինչն ենք դարձնում մեր հետաքրքրությունների առարկա, ինչն ենք հանրայնացնում, կախված է հենց մեր նկատմամբ ունեցած մեր պահանջկոտությունից: Ես չեմ պատկանում վիրտուոզությունը՝ հանուն վիրտուոզության դրույթը երկրպագողների թվին, հանուն այն բանի, որ հասարակությանը շշմեցնեմ ինչ-որ գլխապտույտ սուր ելևէջով, անցումով, մինչև վերջ ճգած երկարաևիշով (ֆերմատո) և կամ էլ դիապազոնի սահմանն անցած հնչյուններով: Բայց մի՞թե կարելի է խոսել գեղարվեստական կերպարի մարմնավորման ուժի, լիարժեքության մասին այնտեղ, որտեղ չկա վոկալի ազատություն, ձայնի տիրապետման թեթևություն: Կարելի է զգացողությամբ բացարձակ ճշգրիտ զգալ երաժշտական կերպարը, կարելի է գիտակցաբար հասկանալ, թե ինչ և ինչպես պետք է կատարել, սակայն պետք է նաև կարողանալ մարմնավորել մտածածը: Դա է հիմնականը: Եվ, վերջապես, ինչպես ինձ թվում էր, իմ ողջ կարողությամբ ես սկսեցի պայքարել Պրոկոֆևի՝ ամենասիրելի կամպոզիտորներիցս մեկի համար: Հիշում եմ, թե իմ արտիստական գործունեության սկզբում ինչքան դժվար էր ինձ համար ունկնդրին սովորեցնել սովետական կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների մենահամերգներին, իսկ Պրոկոֆևի երկու բաժնից կազմված առաջին մեծ կատարումս հազիվ չավարտվեց սկանդալով: Բայց ինձ ուժ էր տալիս համոզվածությունը, որ ժամանակի ընթացքում մարդիկ կվարժվեն Պրոկոֆևի յուրօրինակ լեզվին և կգնահատեն երաժշտության ուժը:

Բայց դրա փոխարեն ես ինչպիսի մեծ, ոչ մի բանի հետ չհամեմատվող բավարարվածություն էի զգում, երբ հետագայում նույնիսկ փոքրիկ քաղաքներում, որտեղ ես մինչ այդ երբեք ելույթ չէի ունեցել, գրություններ էին գալիս նույն Պրոկոֆևի կամ ոչ վաղ անցյալում բոլորովին ժողովրդականություն չվայելող մեկ ուրիշ հեղինակի ստեղծագործության կատարման խնդրանքով: Ճիշտն ասած, այն միտքը, որ դու էլ մարդկանց ճաշակի դաստիարակության մեջ ինչ-որ ներդրում ես ունեցել, պայքարել՝ նրանց իսկական արվեստի հետ հաղորդակցելու համար, ինձ լցնում է հպարտության զգացողությամբ»:

Անցանկալի համերգը, որի մասին հիշատակում է Դոլուխանյանը, տեղի է ունեցել Լենինգրադի ֆիլհարմոնիայի Մեծ դահլիճում 1958 թվականի մարտի 5-ին և նվիրված էր Պրոկոֆևի մահվան 5-ամյա տարելիցին: Մինչ այդ երգիչներից ոչ մեկը դեռ չէր համարձակվել հասարակությանը ներկայացնել նրա վոկալ երաժշտության երկու բաժին: Չնայած Զարուհի Դոլուխանյանը լենինգրադյան երաժշտասերների սիրելին էր և, թվում է, կարող էր հույս դնել լսարանի վստահության վրա, համերգն ընթանում էր, մեղմ ասած՝ լարված: Դոլուխանյանն ինքն էր հիշում, որ լենինգրադյան ելույթը, ըստ երևույթին, իր կյանքում առավել դրամատիկ եղավ, որ հասարակությունը տառացիորեն մոլեգնել էր: Պահպանվել են գրությունները, որոնք նա ստացել էր այդ երեկո՝ բեմում կանգնած: Ոչ մի բարեմաղթանք, ոգեշնչող բան: «Ինչո՞ւ եք երգում այսպիսի երաժշտություն, կործանում Ձեր ձայնը», «Ինչո՞ւ եք ծրագիրը փչացնում սովետական հեղինակներով»: Եվ ավելի նրբանկատ, բայց, ըստ էության, նույնպիսին. «Խոնարհվում եմ Ձեր առջև, բայց խնդրում եմ, խնայե՛ք Ձեր աստվածային ձայնը, մի՛ երգեք ամեն ինչ իրար ետևից: Դուք՝ իբրև բարեհոգի տանտիրուհի, տուն եք թողել չափից ավելի հյուրերի: Չի կարելի երգել ամեն ինչ»:

Համաձայնվեք՝ պետք է արիություն ունենա, այդպիսի անհաջողությունից հետո շարունակելու համար պրոպագանդել Պրոկոֆևի ստեղծագործությունները՝ դրանք կատարելով ոչ միայն գրեթե յուրաքանչյուր ծրագրում, այլև «բիս»-ով:

«Կարելի էր ընդառաջ գնալ հասարակության ցանկությանը: Բայց դա կնշանակեր դավաճանել գլխավորին: Պրոկոֆևին ես երգել եմ միշտ, երգել եմ, որովհետև համարել եմ, որ դա իմ արտիստական պարտքն է: Որովհետև նրա երաժշտությունն ինձ անսահման դուր է գալիս: Եվ երկար տարիներ երկրի տարբեր անկյունների բոլոր համերգներում ես անպայման ստացել եմ Պրոկոֆև կատարելու խնդրանքներով գրություններ, նույնիսկ 11 րոպե տևող «Անճոռնի ճուտիկ»-ի համար, - եզրակացնում է Զարուհի Դոլուխանյանը:

Իսկ ինչպիսի՞ ստեղծագործություններ էին ընտրվել 1958 թվականի մենահամերգի համար, որ հետագայում կատարվում էին մշտապես: Այդ երեկո հնչեցին նախկինում երբեք չկատարված «Երեք երգ՝ առանց խոսքի», Պուշկինի բանաստեղծությունների վրա ստեղծված «Սոճի», «Լուսաբացի կարմիրով ծածկվեց արևելքը» և «Քո լուսավոր սենյակում» ռոմանսները, ըստ Անդերսենի «Անճոռնի ճուտիկի»՝ երաժշտական հեքիաթը, Բարտոյի խոսքերով՝ «Շատախոսը» կատակ-երգը և ռուսական ժողովրդական մի քանի՝ «Կանաչ պուրակը», «Սարի վրա՝ ահա բռինչը», «Սպիտակ փաթիլները», «Դունյուշկան», «Սաշենկան», «Վանականը» երգերի մշակումները... Մինչ այդ, ինչպես հիշում ենք, 1950 թվականին Դոլուխանյանը կերտել էր մոր կերպարը՝ «Խաղաղության պաշտպանության դիրքերում» օրատորիայում, ընդ որում, կոմպոզիտորը դերամասը ստեղծել էր հենց Դոլուխանյանի կատարման համար, ինչպես նաև երգչուհին մի քանի անգամ մասնակցել էր «Ալեքսանդր Նևսկի» կանտատի կատարումներում:

Ստեղծագործության ամենադրամատիկ, ողբերգական մասը՝ «Մեռյալ դաշտը», տրված է մեցցո-սոպրանոյին: Աղջիկը քայլում է մարտից հետո զինվորների արյունով հագեցած, ռուսական հողի պաշտպանների մարմիններով սփռված հողի վրայով և երգում է դանդաղ, թախծալի մի երգ.

Ես կգնամ սպիտակ դաշտով
Կթռչեմ մահալից դաշտի վրայով:

Այս գործերում արդեն լսելի է, թե որքան է երգչուհուն մոտ Սերգեյ Սերգևիչ Պրոկոֆևի երաժշտությունը, ինչպես է գրավում նրան կոմպոզիտորի յուրօրինակ ոճը: Իսկ իր կատարողական նոր գործերում, բարեբախտաբար, դրանք բոլորն էլ ձայնագրվել են, Դոլուխանյանն ավելի է մերձենում, ավելի ճշգրիտ դառնում. տտպահամ արտահատչականության, ներդաշնակ և ռիթմիկ սրվածության, մեղեդային գծի բեկման մեջ տեսնում հեղինակի յուրօրինակ երաժշտության սրբազան իմաստը, զգում անգուսպ երևակայությունը, առողջ լարվածությունը, հոգեկան լուսավոր աշխարհը:

Այսօր լսելով նրա ձայնագրությունները, հասկանում ես, որ ժամանակակից երաժշտությունը, XX դարի ամբողջ երաժշտությունը նոր պահանջներ է ներկայացնում երգչին՝ ոչ միայն սոսկ վոկալ աշխատանքի առումով: Եվ, իհարկե, նորարությունները չեն հաղթահարվի, եթե չկատարվեն սրբագրումներ, ձայնային ապարատի լարում, հաշվի չառնվեն ինտերվալների բնույթը, մեղեդու արտասանա-ասերգային կերպը...

Շատ առաջատար մանկավարժներ, մասնավորապես՝ Կիևի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Մարիա Էդուարդովնա Դոնեց-Տեսսեյրը, ճշմատացիորեն պնդում էին, որ անհրաժեշտ է սկզբում յուրացնել և սիրել ժամանակակից երաժշտության լեզուն, բարդ ոճավորումը, հարմոնիան, որտեղ երբեմն բացակա-

յում են լադային ձգողականությունը, ընդհուպ՝ ատոնալ և կիսատոնային երաժշտություն: Երբ նոր բառահումքը (лексика) դառնում է միս ու արյուն, երբ լսողական փորձը բավարար է, միայն այդ ժամանակ կարելի է ձայնով լիարժեք արտահայտել ստեղծագործության բովանդակությունը:

Ես մեկ ավելորդ անգամ ևս համոզվեցի դրանում՝ Զարուհի Դոլուխանյանի կատարմամբ լսելով 1920 թվականին ստեղծած op. 35 «Երգեր առանց խոսքի»-ն: Ամենից առաջ զգացվում է, որ այստեղ չկա հաղթահարման պահ, նյութը չի դիմադրում: Դրանք հոգեհարազատ են երգչուհուն, նա ազատորեն տիրապետում է պրոկոֆևյան լեզվին՝ ներդաշնակ, արտահայտչական լեզվին և «խոսում» է դրանով՝ ինչպես իր մայրենիով: Կարծում ենք, հենց այդ պատճառով էլ նրան հաջողվել է այդքան արագ ունկնդիրներին տրամադրել անհրաժեշտ ալիքի վրա և, կարճատև պայքարից հետո, հասարակությանը սիրահարեցնել այդ երաժշտությանը, քանզի դրանով հմայված էր հենց ինքը, «լողում էր» դրա մեջ:

Այդ զգացումն ուժգնանում է հետագա ունկնդրման ժամանակ: Պուշկինի բանաստեղծությունների վրա ավելի ուշ՝ 1936 թվականին ստեղծված երեք ռոմանսները (op. 73) կատարվել են հիասքանչ կերպով, դրանցում ի հայտ են բերվել և՛ նազելի թեթևություն, բեկում, քմայք, և՛ փիլիսոփայական խորություն, խոհ, թերասածություն...

Դրանք՝ այդ երեք մանրանվագները, շատ տարբեր են իրենց տրամադրություններով: «Ես նորից այցելեցի» մենախոսությունը զուգորդվում է «Պատերազմ և խաղաղության» կերպարների լեզվին, օրինակ, իշխան Անդրեյի դերերգի հետ: Տասը տողերում, որոնցով Պրոկոֆևը սահմանափակում է ռոմանսը՝ այն անվանելով «Սոճիները», խորացվել են փիլիսոփայական խորհրդածությունները, մեդիտատիվությունը (ամբողջ ուշադրությունը որոշակի ժամանակով մեկ բանի վրա սևեռելը):

Բոլորովին այլ՝ արևային, բազմերանգ, «լուսային» գամմա է օգտագործվել «Լուսաբացի վարդագույնով ծածկվեց արևելքը» ռոմանսում: Հիշողություն են ներխուժում արդեն «Դուենյա»-ի՝ պրոկոֆևյան բալետների և օպերաների կրակոտ և նազելի վալսերը... Կաշառում են երգչուհու կողմից մանրանվագի ոսկերչական մշակումը, նրա հղկված արտասանությունը, յուրաքանչյուր բառի ճկատմամբ սերը, նրբերանգային անցումները, գեղգեղանքների կատարումը:

«Քո լուսավոր սենյակում» ռոմանսի կատարումը կարող է բառի և երաժշտության միաձուլության չափանիշ հանդիսանալ: Դոլուխանյանը կարծես թե պարզապես կարդում է պուշկինյան բանաստեղծությունները՝ ճկուն, բնական, ազնվորեն ներդնելով միտքն ու զգացմունքը, անթերի հետևելով ամբողջ կետադրությանը: Օրինակ, «Երջանիկ, անխռով սիրո» արտահայտության մեջ տարրական ստորակետը, որի կողքից կարելի է անցնել առանց ճկատելու, մշակված է մանրամասնորեն. դրանից առաջ հնչյունը փոքր-ինչ ձայնաձգված է, փափկեցված, և, դրա շնորհիվ, մակդիրները նաև զատված են միմյանցից և ձեռք են բերում լրացուցիչ «լուսավորում»: Երգչուհու համար գոյություն չունեն մանրուքներ, սիրելի հեղինակի ստեղծագործության մեջ կարևոր է ցանկացած մանրամասն, ամեն ինչ հղկված է, և, արդյունքում, տեղի է ունենում արվեստագետների՝ բանաստեղծի, կոմպոզիտորի, երգչի լիարժեք միաձուլում՝ եռամիասնություն:

Որքա՜ն հանգիստ ու բնական, որքա՜ն պատկերավոր ու գունեղ է Դոլուխանյանը մեզ պատմում «Անճոռնի ճուտիկը» երաժշտական հեքիաթը: Այստեղ հատկապես է երևում, որ Պրոկոֆևի լեզուն երգչուհու հարազատ լեզուն է, բայց չէ՞ որ շատ երգիչներ ոչ միայն ընդունակ չեն սիրել նմանօրինակ ստեղծագործությունները, այլև տառացիորեն սովորել նոտաները, յուրացնել ինտերվալները: Այստեղ այնքա՜ն կյանք, հումոր, անսո-

վորություն, գրոտեսկ, դրամատիզմ կա: Ակնառու է ոչ միայն վոկալ-կատարողական, այլև դերասանական վարպետությունը և, դերասանական երևակայության, մտապատկերի շնորհիվ մենք՝ ունկնդիրներս, ներգրավվելով դեպքերի ծիրը, հեքիաթասացի հետ և՛ տխրում, և՛ ուրախանում, և՛ վերապրում ենք: Իսկ որքա՜ն կերպար-խառնվածքներ է գտնում երգչուհին: Մի ժլատ ընբագիծ, տեմբրի ակնթարթային փոփոխություն և մեր դիմաց նոր կերպար է հառնում: Երաժշտության հեղինակի հետ նա միացնում է իր երևակայությունը, իսկ կատարողի համար հողն այնքա՜ն է բարերեր: Այս յուրօրինակ ստեղծագործության մասին Բորիս Ասաֆևը գրում է. «Մանրամասն նկարագրել հնարամտության, հումորի, խորամանկության, «ռեչիտատիվի», խառնվածքների սրամտության և հմայքի այն փայլատակումները, որոնք ցրած ու շաղ են տրված հեքիաթով մեկ՝ անիմաստ է: Շշմեցուցիչ է, թե ինչպես է Պրոկոֆևը կարողանում յուրաքանչյուր կերպարի մոտենալ տարբեր կերպ, քան եղել է նախկինում... Ե՛վ գարունը, և՛ ամառը, և՛ աշունը, և՛ ձմեռը, և՛ կարապներին... նա հնչյունների մեջ մարմնավորում է համաձայն իր, միայն իրեն հատուկ տեսանկյունից, ամենի համար գտնում նոր գույներ ու երանգներ»[18]:

Այդպիսի աշխատանքին հատուկ են ինչպես կամերային, այնպես էլ օպերային էսթետիկայի գծեր: XX դարի երաժշտության մեջ մենք գտնում ենք բավականին շատ նմանատիպ «սահմանային» ստեղծագործություններ: Ես «Անճոռնի ճուտիկը» կկոչեի փոքր մոնոօպերա, որ նշանակում է, թե ստեղծագործության համոզիչ մարմնավորման համար կատարողից պահանջվում է կամերային երգչի ընդություն ու ճաշակ և օպերայինի ծավալայնություն ու պայծառություն: Ի դեմ Դոլուխանյանի՝ մենք ունենք հենց այդպիսի համադրական արտիստուհի:

---

[18] "Музыка", 1915, N 209. էջ 88-89:

Մեր պատմության ընթացքում մենք դեռ կանդրադառնանք այս թեմային, քանի որ չափազանց դժվար է հստակ սահման գծել վոկալի լայնածավալ շարքի և կամերային օպերայի միջև: Մենք, բախվելով ժանրերի փոխներթափանցման խնդրին, կսպասենք կատարողական ներկապնակի համապատասխան հարստացման, կկատարենք հարցադրում, թե նոր երաժշտության ազդեցության տակ ժամանակակից համերգային ինչպիսի տեսակ է ձևավորվում:

Ռուսական ժողովրդական երգերի մշակումներն իրականացվել են 1944 թվականին: Կոմպոզիտորը, ի մի բերելով Հայրենական Մեծ պատերազմի տարիներին կատարածը, հիշում է. «Ինձ իրենց թարմությամբ գրավեցին ռուսական ժողովրդական բանահյուսության նոր ձայնագրությունները: Եվգենիա Գիպպիուսի՝ Հեռավոր Հյուսիսում կատարած ձայնագրությունները տալիս են շատ նոր և հետաքրքիր նյութ: Ես մշակեցի 14 ռուսական ժողովրդական երգ՝ ձայնի և դաշնամուրի և, մասնավորապես, երկու ձայնի ու դաշնամուրի համար»[19]:

Դրանցից մի քանիսը Պրոկոֆևը, լինելով հեռատես և գործնական մարդ, օգտագործեց «Պատմություն իսկական մարդու մասին» օպերայում:

Դոլուխանյանը կատարողական իր մեկնաբանություններում չի ընդգծում երգերի բանահյուսական բնույթը, չի օգտվում ժողովրդական երգիչների ոճաձևերից, այլ ակադեմիական կատարողի միջոցներով կոմպոզիտորի հետքերով ի հայտ է բերում երաժշտության ժողովրդական խառնվածքի էությունը:

«Քռինչը ամռանը» շարքի առաջին երգը փայլատակում է բազմերանգ գույներով, Դոլուխանյանի ձայնի լարումը բարձր է,

---

[19] Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания.– М., Музгиз, 1961. էջ 262:

հնչեղ, ըստ սոպրանոյի՝ դա, հիրավի, տոնական նախերգանք է: «Կանաչ պուրակ» երգը հնչում է թախծալի մտախոհ հակասություններով, հմայում է բարեհնչյուն մեղեդին (կանտիլենան), տեմբրի քնքշությունն ու բանաստեղծականությունը: Այստեղ կատարյալ կերպով միահյուսվել են խոհը և մարմնացումը, քանի որ ձայնը՝ զգոն և ենթարկվող գործիքը, ընդունակ է արտահայտել հոգեկան տրամադրությունների փոքրագույն երփներանգումները: Չուլվելով լռության հետ՝ ի՜նչ գեղեցիկ, անվերջանալի երկար ու հավասար է մարում երգի վերջին, թախծալի-թախծալի հնչյունը:

Ավարտելով Պրոկոֆևի մասին դոլուխանյանական զրույցը՝ անհրաժեշտ է բարի խոսքեր ասել նրան նվագակցողի՝ Բերթա Կոզելի մասին: Երկար տարիների ինչպիսի՜ գեղեցիկ հիշատակ է թողել նա, քանզի ինչ-որ ժամանակ ձայնագրած ռոմանսները նորից ու նորից վերահրատարակվում են ձայնապնակներով, իսկ այժմ նաև՝ կոմպակտ-դիսկերի վրա՝ և՛ մեզ մոտ, և՛ արտասահմանում: Նրա հնչյունային ներկապնակը հատկապես լավն է ու հարուստ «Անճոռնի ճուտիկում», այսինքն՝ ամբողջ Պրոկոֆևն է ձայնագրված անթերի ճաշակով, իսկ մենակատարուհու հետ ձայնային հավասարակշռությունն ուղղակի կատարյալ է: Հնչյունի կուլտուրան, անսամբլային մակարդակը, ոճի զգացումը՝ ամենը բավարարվածություն և մեծ հարգանք է ներշնչում վարպետի նկատմամբ:

Դժբախտաբար, համերգային էստրադայից և ռադիոստուդիայից Դոլուխանյանի հեռանալուց հետո մեզ մոտ գործնականում դադարեցին հնչել Նիկոլայ Յակովլևիչ Մյասկովսկու՝ հրաշալի բանաստեղծությունների հիման վրա ստեղծված հարյուրից ավելի ռոմանսները, և բազմաթիվ մանրածավալ երկեր, որոնք աչքի են ընկնում դրամատիկական և նրբերանգային արտահայտչականությամբ, զգացմունքայնությամբ, նուրբ քնարականությամբ:

Մյասկովսկու ազնվականությունը, բարձր կուլտուրան, աչքերի ճաշակն արտացոլվել են նրա ռոմանսային ստեղծագործության վրա, և երգչուհուն գրավում էին և՛ Բարատիսնկու բանաստեղծություններով ստեղծված «Երգը բուժում է ցաված հոգին», «Երբեմն պատանին զիլ կանչով», և՛ Բլոկի «Կելնեմ ես մառախլապատ առավոտյան», «Լիալուսինը բարձրացավ մարգագետնի վրա» գործերը, և՛ Լերմոնտովի «Դիմանկարին» բանաստեղծության բառերով ստեղծված ռոմանսը... Երգչուհին այդ ստեղծագործություններում գնահատում և ունկնդրին էր հասցնում դրանց հոգեբանական ապրումների խորքերը, իմաստուն հայեցողականությունը, հոգեկան զսպված ցավը:

Երկար տարիներ Դոլուխանյանի համար ամենագրավիչ կոմպոզիտորներից մեկն էլ Յուրի Շապորինն էր: Նրա անունը Ալեքսանդր Դոլուխանյանի անվան կողքին հանդիպում է գրեթե բոլոր ծրագրերում: Երգչուհին կամաց-կամաց կորցնում է հետաքրքրությունն այնպիսի հեղինակների նկատմամբ, ինչպիսիք են Կոսենկոն, Եվլախովը, Ռակովը, Կովալը և շատ ուրիշների, որոնց երիտասարդության տարիներին երգել էր դիպվածաբար, սակայն Շապորինը բռնել էր ժամանակի փորձությունը:

Ծրագրում հանդիպում են նույնիսկ այսպիսի համադրություններ. Շապորին, Չայկովսկի, Ռախմանինով: Կամ էլ՝ Գլինկա, Դարգոմիժսկի, Շապորին, Կոչուրով: Սովետական կոմպոզիտորների ստեղծագործություններին նվիրված մեծահամերգներից մեկում Շապորինի ռոմանսներին էր նվիրվել մեկ ամբողջ բաժին: Այս ամենը խոսում է կոմպոզիտորի ստեղծագործությանը Չարուհի Դոլուխանյանի երկարամյա կապվածության մասին:

Խոստովանեմ. այդպիսի ընտրությունն ինձ միշտ էլ ինչ-որ չափով զարմացրել է: Չիմնելով Յուրի Ալեքսանդրովիչի ստեղծագործության երկրպագուն, համարելով, որ նա ամբողջությամբ ավանդույթների իշխանության տակ է, և, չնայած, մեղեդայ-

նությանը և լավ ճաշակին՝ նրա երաժշտությունը միտված է անցյալին, ես, միևնույն է, անկեղծորեն հուզվում էի Զարուհի Դոլուխանյանի և Բերթա Կոզելի կատարմամբ նրա ռոմանսներով: Նորից ստեղծագործությունների մի մեծ քանակություն. Իննոկենտի Աննենսկու բառերով՝ «Աշխարհների միջև»-ը, Ալեքսանդր Բլոկի՝ «Ներքողը» և «Հարավային ճայնը քո թախծագորով», Տյուտչևյան՝ «Հիշում եմ ես օրը», Պուշկինի բառերով՝ «Թովչանքը» (հարկավ, բոլոր ռոմանսներից ամենահաղացան - կայինը) և մի շարք ուրիշներ, ես շնորհակալ էի արտիստներին անմիջականության, թարմության, զգացմունքային ոգևորությամբ մեկնաբանելու համար և ափսոսում էի, որ ինքս երբեք չէի անդրադարձել շապորինյան քնարերգությանը: Սա հենց այն դեպքն էր, երբ կատարողները երաժշտությանն իրենց սիրահարվածությամբ կարող են սասանել թվացյալ հաստատուն կարծիքը: Հարկ է նշել Շապորինի երաժշտության վոկալայնության՝ Դոլուխանյանի կողմից ընդգծումը և նվագակցողի դաշնամուրային բարձր կուլտուրան: Տպավորիչ էին, օրինակ՝ «Հիշում եմ ես օրը» ռոմանսի մուտքի փոքրիկ ֆրազները և «Հարավային ճայնը քո թախծագորով» ռոմանսի ավարտը՝ Բերթա Կոզելի անմոռանալիորեն կախարդիչ կատարմամբ:

Համանման տպավորություն է թողնում ճայնագրությամբ լսած լենինգրադցի կոմպոզիտոր Յուրի Կոչուրովի՝ Տյուտչևի բառերով. «Հարազատ բնապատկերներ» ոչ մեծ վոկալ շարքը: Բոլոր հինգ մանրանվագներն էլ՝ «Առաջին տերևը», «Ամառ», «Աշուն», «Ձմեռ», «Գարուն», կատարված են գուներգ, բարձր պրոֆեսիոնալիզմով, անթերի արվեստով: Զգացվում է, որ ճայնագրության պահին արտիստներն անկեղծորեն տարված են եղել ստեղծագործությամբ: Սակայն հավանաբար երաժշտական լեզվի ցայտունության և ինքնատիպության պակասը թույլ չեն տվել այդ հաճելի ժողովածուին դիմանալ ժամանակի

փորձությանը: Դժբախտաբար, առանց այդպիսի մաղումների չի կարող լինել կատարողական ստեղծագործական փնտրտուքը: Զարուհի Դոլուխանյանը հիշում է, որ, ռադիոյում աշխատանքի անցնելու՝ տառացիորեն առաջին իսկ օրերից, ինքն ու Բերթա Կոզելը «փորփրում էին» ժամանակակից երաժշտության բարձունքները, վոկալ շարքեր և առանձին ռոմանսներ, բայց առաջին կատարումից հետո ստեղծագործությունների մեծ մասն իրենց համար կորցնում էին գրավչությունը և սոսկ շատ քչերը մնացին երկացանկում:

Բայց ահա 1963 թվականին երգչուհու համերգային ծրագրերում հայտնվեց մի երիտասարդ կոմպոզիտորի անուն, որի ստեղծագործությունները իսկականից և երկար ժամանակով գրավեցին նրան: Արտահայտչական միջոցների ոլորտում Միքայել Թարիվերդիևի նորարարական փնտրտուքները, երբ երգային պլանի դիպվածները փոխարինվում են առածգական, դինամիկ խոսք-երգի՝ ժամանակ առ ժամանակ անցում կատարելով երաժշտականացված խոսքի, անսպասելիորեն պաշտպանեց Դոլուխանյանը՝ դեպի դասականորեն մշակված bel canto-ի իր ձգտումով: Թվում էր, թե այդպիսի միանգամայն տարբեր արվեստագետների հանդիպումը չէր կարող լինել արգասավոր՝ նկատի ունենալով, որ Միքայել Լևոնովիչը սովորաբար իր վոկալ ստեղծագործությունները հասցեագրում էր էստրադային ուղղվածության երգիչներին:

Բայց Լեոնիդ Մարտինովի և Բելլա Ախմադուլինայի խոսքերով գրված վոկալ շարքերի պրեմիերիայից շատ տարիներ անց էլ և՛ երաժշտությունը, և՛ կատարումը գրավում են: Դրանք կատարվել են իրենց ժամանակին և ձայնագրվել երգչուհու ու դաշնակահարուհի Նինա Սվետլանովայի՝ հրաշալի վարպետի հետ համատեղ: Մարտինովյան շարքը բացվում է նուրբ, կարծես թե մատիտով հազիվ ուրվանկարված «Իրիկնանում էր» ռոման-

սով: Դաշնամուրային նվագակցության ժլատությունը, տառացիորեն մատների վրա հաշվվող նոտաներ, վոկալ դերամասի մարումը, ստեղծում են մթնշաղային տրամադրություն: Այդ իսկական կամերային մանրանվագը, որ ենթադրում է ոսկերչական վերջնամաշկում, գտել է զգայուն մեկնաբաններ: «Ջուրը» ռոմանսը առաջինի հակապատկերն է և կատարողներից պահանջում է վիրտուոզ վարպետություն և հիշեցնում հենդելյան արիաների գեղգեղանքները (յուբիլյացիաները): Փոթորկուն բնույթը, դաշնամուրային և վոկալ պարտիաների մոտորայնությունը գրավում, ներքաշում են արտիստներին, իսկ այնուհետև՝ նաև ունկնդիրներին:

Բայց բոլորից լավ հիշվում է «Տերևները» ռոմանսը, որ մի քանի տարի շարունակ հաճախակի կատարվել է հասարակության պահանջով: Այստեղ հեղինակը նախատեսել էր մի շարք նորամուծություններ, որոնց հետ Դոլուխանյանն իր պրակտիկայում չի բախվել, բայց դժվարությունները հաղթահարում է հեշտությամբ և նույնիսկ՝ փայլուն կերպով: Դրանում նրան օգնում է ստեղծագործական բնազդը և տարիներով հղկված վարպետությունը, մասնավորապես՝ արտասանական: Նրա վերաբերմունքը բառի նկատմամբ, ձայնավոր և բաղաձայն հնչյունների անվերջ փոխակերպումները, անկասկած, ոչ թե տեխնիկական, այլ գեղարվեստական գործոն է: Տերևների հետ հերոսի երկխոսությունը, դերասանական արագախոսությունը, այնուհետև, հանկարծ՝ գեղեցիկ, հալվող, երկրորդ օկտավի ծայրահեղ բարձր վոկալ՝ լյա հնչյունը, համով-հատով վոկալիզները, Ռավելի «Հաբաներային», իսկ հետո էլ՝ Sprechstimme-ին հարազատ կիսախոսվածք-կիսաերգելը և բոլորովին չնոտավորված արտասանությունը. այս բոլոր ծայրահեղ հակադիր խնդիրները կատարվում են ազատ, օրգանական կերպով, ամեն ինչ ուղղված է հեղինակի մտածած, քմահաճ կերպարի ստեղծմանը:

Բազմաթիվ ապշեցուցիչ հակադրություններ կան նաև Բելլա Ախմադուլինայի խոսքերով ստեղծված ռոմանսների շարքում, հատկապես դրա միջին մասի՝ «Ես մտածում էի, թե դու իմ քշնամին ես» ռոմանսում: Դրամատիկական մենախոսությունը, բանաստեղծություններում և երաժշտության մեջ իշխող զգացմունքների փոթորիկը նաև կատարողներից են պահանջել լիարժեք զգացմունքային նվիրում: Չոր, «չար», ասերգային արտահայտությունները այստեղ հերքակայվում են արտահայտիչ, գեղեցիկ թափանցող երգեցողությամբ:

Վալսի ռիթմով գրված «Հնագույն ռոմանսում» կատարողները բացահայտում են ստեղծագործության ռոմանտիկական, եղերերգական արմատները, իսկ շարքի ավարտը՝ «Տասնհինգ տղաները», շարունակում է պրոկոֆևյան հայրենական քնարերգության գիծը. վերջնահատածների ժանրային-երանգավորումը թարմ է ու անսպասելի, և դա հրաշալի զգացել ու ի հայտ է բերել երգչուհին:

Իբրև կոմպոզիտորի առավելություն՝ հարկ է նշել նրա նրբազգացողությունը բանաստեղծական տեքստի նկատմամբ՝ ֆրազի ոլորումներով, պատկերավոր նրբերանգներով զարմանալիորեն ճշգրիտ հարազատությունը տրամադրության ամենափոքրիկ փոփոխություններին: Բայց Դոլուխանյանը, յուրացնելով նոր ոճը, հետևելով հեղինակին, որպես վերամարմնավորման վարպետ՝ առավել է բացվում՝ ի հայտ բերելով մերթ երգիծանք, մերթ թախիծ, մերթ սուր բնավորություն և հումոր, մերթ դրամատիկական հուզավառություն՝ նշանակալիորեն հարստացնելով իր պատկերային ներկապնակը:

Չայնագրությունների ունկնդրությունից հետո գտնվելով սքանչացած տրամադրության մեջ և ցանկանալով երաժիշտների մեջ գտնել համախոհների՝ ես դարձյալ դիմեցի արխիվին: Ինձ անմիջապես հաջողվեց գտնել խրախուսիչ գրախոսական-

ներ, բայց, դրանց կողքին ես արխիվում տեսա այնպիսի բան, որ մի փոքր պակասեցրեց իմ լավատեսությունը: Մի ավելորդ անգամ ևս մտածեցի այն մասին, թե որքա՜ն պահպանողական, անտարբեր է վոկալ երեկոների լսարանը, որքա՜ն չցանկանալով է նա փոխում իր ճաշակն ու կապվածությունները: Խոսքը դարձյալ գնում է գրությունների մասին, որոնք Դոլուխանյանը ստացել է համերգների ժամանակ: Օրինակ. «Սիրելի Զարա Ալեքսանդրովնա, ինչո՞ւ եք Դուք երգում այդպիսի մի քարիվերդիականապատում: Մենք ափսոսում ենք ձեր հրաշալի ձայնը»: Կամ այսպիսի պատկերավոր փոքր-գրախոսություն. «Շչեդրինի և Թարիվերդիևի երաժշտությունը նույնն է, ինչ ժամանակակից գեղանկարչությունը, երբ պատկերը նկարում են ավանակի պոչով: Դրանից ո՛չ միտքը, ո՛չ սիրտը ոչինչ չեն ստանում: Արժե՞ արդյոք այդպիսի ստեղծագործությունների կատարման վրա փչացնել Ձեր տաղանդը և եզակի գեղեցկության ձայնը»: Եվ ստորագրությունը՝ Ձեր տաղանդի երկրպագու այսինչ, և քվականը... Հենց այնպես, փաստաթղթային, արձանագրային կերպով դատապարտվում է և՛ երաժշտությունը, և՛ արվեստագետի ընտրությունը: Իսկ կարող է պատահել հենց ինքն իրե՛ն: Ահա այսպես. հնամոլների «հասարակարգի միջով» արիաբար տարիներ շարունակ ընթացավ արտիստուհին՝ չդավաճանելով իր կապվածություններին, չձգտելով դուր գալ բոլորին: Եվ կես դժբախտություն կլիներ, եթե խոսքը վերաբերեր պրոֆեսիոնալ տեխնիկական ուսումնարանների կամ հեռավոր գյուղում լուսավորչական համերգներին: Իհարկե, ո՛չ, մեջբերված գրությունները նա ստանում էր մեր ամենաբարձրաշխարհիկ ակադեմիական՝ Լենինգրադի ֆիլհարմոնիայի և Մոսկովայի կոնսերվատորիայի դահլիճներում, ուր կարող է ընկնել սոսկ մտավորականությունը:

Բայց, բարեբախտաբար, պատահում էին նաև ավելի լայնա-

խոհ ունկնդիրներ: Պահպանվել է, օրինակ, այսպիսի գրություն. «Զարա Ալեքսանդրովնա, խնդրում եմ կատարեք Թարիվերդիևի «Տերևները» և Տոսկայի դերերգը: Նշանակում է՝ կարելի է համատեղել դասականի նկատմամբ սերը՝ նոր երաժշտության ընկալման հետ, որը հաջողությամբ, առանց ձայնին որևէ վնաս պատճառելու հնարավոր է դարձել նաև երգչուհու համար:

Ժամանակակից երաժշտության մեկնաբանությամբ՝ որպես վոկալի դասական մոտեցման օրինակ, Դոլուխանյանը ցուցադրեց Ռոսինո Շչեդրինի «Սոլֆեջիոները»: Շարքի երեք բաժիններում՝ «Non legato», «Legato» և «Staccato», մեզ թվում է, թե ցուցադրվում են մարդկային ձայնի երևակայությանը հասանելի բոլոր գույները, տեխնիկական վիրտուոզ ձևերի ամբողջ համակարգը: Կատարողական վարպետության զարգացումը, որի հիմքում պետք է որ ընկած լիներ սոսկ որոշակի, բանաստեղծական պատկերավորությամբ «չմթագնած» կառուցողական խնդիրներ՝ վերածում է ոգեշնչվածությամբ կատարված իսկական գեղարվեստական ստեղծագործության: Հիշում եմ, կոնսերվատորիայի Փոքր դահլիճում համերգի ժամանակ, առաջին անգամ լսելով այս գործը, ես ապշել էի գույների փոթորկալի ջրվեժից, և դարձյալ ցնցում՝ ինչպես դասական արիաների մեկնաբանություններում դժվարությունների ինչ-որ հաղթական, խելացնոր, ուրախալի հաղթահարում: Մենք՝ գնեսինցի-ուսանող ընկերներով, ձեռքներս «ջարդեցինք» «քիսով»՝ պահանջելով կրկնել, և «Սոլֆեջիոները» կրկնվեցին ավելի կատարյալ: Պետք էր կարծել, որ երգչուհու համար գոյություն չունեն արտասանական երանգավորման դժվարություններ, և եթե նա երգեր Շյոնբերգի կամ Բերգի, Շնիտկեի կամ Գուբայդուլինայի ստեղծագործությունները, դրանք պետք է նույնքան բնական հնչեին, ինչպես Շչեդրինի տոնայնությունից զուրկ երաժշտությունը: Երևում է՝ ստույգ ինտերվալային սոլֆեջոյացմանը կարելի է հասնել

առանց լաղի վրա հիմնվելու՝ մանկության և պատանեկության տարիներից լսողությունը զարգացրած գործիքային պատրաստվածության շնորհիվ:

◆ ◆ ◆

Զարուհի Դոլուխանյանի արխիվում պահպանվում են բազմաթիվ ուղերձներ՝ շնորհավորանքներ, կատարման համար շնորհակալություններ, հյուր գնալու հրավերքներ Դմիտրի Դմիտրիևիչ Շոստակովիչի կողմից, ում հետ կապում էին բազմամյա ստեղծագործական ու բարիդրացիական հարաբերությունները:

Ծանոթացել էին նրանք Լենինգրադում 1955 թվականի հունվարի 15-ին տեղի ունեցած «Հրեական երգեր» շարքի պրեմիերայից շատ առաջ: Բացի Դոլուխանյանից մեներգում էին Նինա Լվովնա Դորլիակը և Ալեքսեյ Դմիտրիևիչ Մասլեննիկովը, դաշնամուրի պարտիան կատարում էր հեղինակը:

Զարուհի Դոլուխանյանը հիշում է. «Փորձում էինք Շոստակովիչի տանը: Նա անհանգիստ, նյարդային մարդ էր, և, թվում է, ապրում էր մեկ այլ չափումի մեջ: Նրա նկատողությունները վերաբերում էին տեմպերին, առնվազն՝ ձայների փոխադարձ հարաբերակցությանը: Վոկալի յուրահատկությունների մեջ չէր խորանում: Սեր, վախ, խոնարհում. ահա այն զգացումները, որոնք մենք զգում էինք: Պրեմիերայի հաջողությունը հսկայական էր»[20]:

Կոմպոզիտորի հետքերով երգչուհուն հաջողվեց մտնել մտածողության ազգային ծալքերը, գտնել հնչերանգային, տեմբրային կոլորիտը ու ստեղծել և՛ ողբերգական, և՛ քնքուշ հումորով շաղախուն, և՛ գրոտեսկային ժանրի տեսանելի կերպարներ...

---

[20] С. Хентова. Шостакович. Жизнь и творчество. – Л., Советский композитор, 1985. Հ 2, էջ 243:

Ցավոք, ստեղծագործության գրական հիմքն այնքան էլ լավը չէր: «Լսելով «Հրեական երգերը», – հիշում է Լիդիա Կորնեևնա Չուկովսկայան, – և հիանալով երաժշտությամբ՝ Աննա Անդրեևնա Ախմատովան շարքի բառերի մասին խոսում էր սոսկումով, նույնիսկ՝ հուսահատությամբ»: Իսկապես. և՛ թարգմանությունը, և՛ սկզբնաղբյուրը տեղ-տեղ շատ թույլ են: Այնտեղ հանդիպում են այսպիսի «մարգարիտներ».

Бай, бай, бай!
В село, татуня, поезжай!
Привези нам гусочку, -
Чтов не болеть пузочку! և այլն:

Սակայն, չնայած գրական թերություններին, ստեղծելով «Հրեական երգերը»՝ Շոստակովիչն ի հայտ բերեց քաղաքացիական բարձր արիություն. չէ՞ որ նա դա գրել է ստալինյան հակասեմիթական գազանային վերջին տարիների ընթացքում:

Արվեստագետների փոխադարձ լարվածությունը՝ կապված պրեմիերայի հետ, դառնում էր մշտական: Նրանց բարեկամությունը մի անգամ նույնիսկ լուրջ փորձության ենթարկվեց: Ծանոթ իսպանուհին մի անգամ Զարուհի Դոլուխանյանին է բերում մի քանի երգ, ըստ երևույթին՝ ոչ թե ժողովրդական, այլ հեղինակային, բայց՝ անանուն: Դրանց թեմաները նրան թվացին դուրեկան, և երգչուհին նոտաները հանձնեց Դմիտրի Դմիտրիևիչին՝ հուսալով, որ դրանց թեմատիկ նյութի օգտագործմամբ կստեղծվի վոկալ շարք: Երբ 1966 թվականին պատրաստ էր «Իսպանական երգեր» վոկալ շարքը (op. 100), Դոլուխանյանը դա ամբողջ շարքով չընդգրկեց իր համերգային երկացանկի մեջ՝ կատարելով սոսկ ռադիոյով: Ճիշտ է, ավելի ուշ նա մի քանի համերգներում երգեց երկու-երեք երգեր, սակայն համերգային երկացանկում դրանք տեղ չգտան, իսկ առաջին կատարողը եղավ Դերորա Յակովլևնա Պանտոֆել-Նեչեցկայան:

Ինչո՞ւ այդպես պատահեց: Շոստակովիչի մասին իր հիմնարար երկհատոր աշխատության մեջ Խենտովան, առանց երկդիմի խոսքերի, գրում է, որ Դոլուխանյանին «Խսպանական երգերը» դուր չեկան, պարզունակ թվացին:

Ջարուհի Դոլուխանյանին առաջին հերթին չէին բավարարել դրանց ռուսերեն թարգմանությունները, բայց երաժշտության մեջ էլ էր նա սպասում վարպետ ձեռքի մեծ ձևափոխություն: Դմիտրի Դմիտրիևիչը երգերը թողել էր գրեթե նախաստեղծ վիճակում՝ սոսկ թեթևակի «ռետուշային» մշակման ենթարկելով դրանք, իսկ երգչուհին սպասում էր, որ դրանց հիման վրա կստեղծվի վոկալի յուրօրինակ շարք:

Այդպիսի թյուրիմացությունը Շոստակովիչի փոխարեն, որի ընբռանկատությունը տառացիորեն առասպելական էր, մեկ այլ կոմպոզիտորի լիովին կարող էր հասցնել գժտության: Ստեղծագործողները, ընդհանրապես և՛ խոցելի են, և՛ նեղացկոտ: Սակայն Դմիտրի Դմիտրիևիչը ոչ մի ձևով չարտահայտեց իր վիրավորանքը և նախկինի նման ընբռանկատ էր ու ուշադիր:

Կոնդրաշինը ինչ-որ ժամանակ ինձ պատմեց, որ մի անգամ ինքն էլ է բախվել կոմպոզիտորի բոլորովին էլ ոչ սովորական հակազդեցությանը այսպիսի մի դիպվածով. անց էր կացվում դիրիժորների համամիութենական մրցույթ, որտեղ Կիրիլ Պետրովիչը մրցութային հանձնաժողովի նախագահն էր, և Մաքսիմ Շոստակովիչը այդ մրցույթում շահեց սոսկ հինգերորդ տեղը: Ինչպես և ցանկացած հոր, Դմիտրի Դմիտրիևիչին նույնպես դժվար էր օբյեկտիվ լինել, և նա ընդհանուր ընկերներին ասել էր, թե, իր կարիծքով, որդին արժանի էր ավելի բարձր տեղի, և նրան ակներևաբար թերագնահատել են: Բայց, որպեսզի Կոնդրաշինը, Աստված չանի, հանկարծ չմտածի, թե Շոստակովիչն իր նկատմամբ անձնական քեն է պահել, սկսել է ամեն օր զանգել նրան: Ինչ-որ բարի խոսքեր է ասել, հարցրել առողջության մասին՝

դրանով ընդգծելով, որ իր հայրական կարծիքը որևէ կերպ չպետք է ազդի հանճնաժողովի օբյեկտիվ գնահատականի վրա:

Խենտովայի գրքում իմ ուշադրությունը գրավեց Շոստակովիչի մեջբերված նամակը՝ հասցեագրված երգիչ Բորիս Ռոմանովիչ Գմիրյային: Ուշագրավ փաստաթուղթ էր: Կոմպոզիտորը նրան ուղարկել էր իր պուշկինյան ռոմանսները՝ խնդրանքով. ծանոթանալ և հավանելու դեպքում կատարել դրանք: Նա սպասում էր տարուց ավելի, բայց այդպես էլ ոչ միայն կատարումը չլսեց, այլև ոչ մի պատասխան չստացավ: Կարծես թե պետք է վիրավորվեր, կշտամբեր... Բացարձակ: Դմիտրի Դմիտրիևիչը գրում է մեկ նամակ ևս, որտեղ գրեթե ներողություն է խնդրում՝ Գմիրյային հավաստիացնելով, որ նախկինի նման հսկայական հարգանքով է վերաբերվում նրա ստեղծագործությանը, ճաշակին և կաշխատի այսուհետև նույնպես գրել ու նրա ուշադրությունը ներկայացնել առավել արժանավոր գործեր: Ահա այսպիսի գերնրբանկատություն:

Սինչդեռ Դոլուխանյանը, լինելով տակտով և նրբանկատ մարդ, իհարկե, ժամանակին և համոզիչ կերպով հիմնավորել էր իր հրաժարումը՝ «Խպանական երգերի» առաջին կատարողը լինելուց՝ դրսևորելով սկզբունքայնություն, որը Շոստակովիչը գնահատեց արժանավոյնս: Բոլոր դեպքերում, երգչուհուն հղած նրա բոլոր ուղերձները լի են հարգանքով ու սիրալիրությամբ: Շատ տարիներ հետո, անցնելով սոպրանոյի երկացանկի, Զարուհի Դոլուխանյանը Վիշնևսկայայի հետ «հերթափո-խով» մեներգեց նրա տասնչորսերորդ սիմֆոնիայում և այդ առիթով հեղինակից լսեց շատ ջերմ, խրախուսիչ բառեր:

Երգչուհին՝ ինքը, այսպես է գնահատում իր բազմամյա շփումները Շոստակովիչի հետ. «Իհարկե, ինչպես և ցանկացած երաժիշտի համար, նրա հետ հանդիպումը դարձավ կյանքի անմոռանալի էջ, բայց չի կարելի հաստատել, որ մեզ մոտ ստեղծ-

վեցին մտերմիկ ու վստահելի բարեկամական հարաբերություններ. իբրև բացառիկ տաղանդավոր արվեստագետ՝ Շոստակովիչն ապրում էր իր ուրույն աշխարհում և, իր փափկությամբ, բարի կամեցողությամբ, ընբռնկատությամբ ու մարդասիրությամբ հանդերձ, շատ քչերին էր թողնում մուտք գործել այնտեղ:

Իր հսկայական հեղինակությամբ հանդերձ, Դմիտրի Դմիտրիևիչը երբեք չէր պարտադրում սեփական մեկնաբանությունները, չէր անում կոնկրետ նկատողություններ՝ բացարձակ ազատություն տալով մեկնաբանողին: Նա չէր ասում՝ դուր է գալիս, թե դուր չի գալիս իրեն երաժշտության իմ մեկնաբանությունը, դա պետք էր բռնացնել նրա արագախոս «լավ է»-ի մեջ, որը հետևում էր. «Ինչպե՞ս էր: Ստացվե՞ց, թե՞ չստացվեց» հարցին: Լարված կամ հավանություն տվող հայացքում, ձեռքերի նյարդային սեղմումներում, ձայնի ելևէջներից հասկացվում էր՝ ինչն է ստացվել, իսկ ինչը դեռ պետք է մշակել, ճգել, հղկել: Ինձ երբեք չէր լքում այն զգացումը, որ եթե ես հիշողությանս մեջ համրակայեմ իր ասածները, ապա կկորցնեմ թանկարժեք մտքերը ոչ միայն նրա ստեղծագործությունների, այլև՝ ընդհանրապես արվեստի մասին:

Եվս մեկ զգացողություն, որ ոչ մի րոպե չէր լքում Շոստակովիչի ստեղծագործությունների վրա աշխատելիս. բարձր պատասխանատվության, նրա երաժշտության հետ շփվելիս պահանջկոտ մոտեցում ցուցաբերելու զգացումը, և նրա՝ հանճարեղ արվեստագետի առջև պարտավորության զգացումը, որպեսզի սեփական ստեղծագործական ուժերի և հնարավորությունների ամբողջ ներդրմամբ հնարավոր լիներ ցույց տալ դրանց մեծությունը, գեղեցկությունը, խորը բովանդակությունը, կոմպոզիտորի հայացքների մարդասիրությունը: Նրա երաժշտությունն անհատական (դա շատ բնութագրական է Դմիտրի Դմիտրիևիչի արվեստին), միաժամանակ՝ ընդհանուր քնքուշ, հուզիչ-կրքոտ և

հանճարեղորեն հասարակ է, և կատարողից պահանջում է յուրաքանչյուր տարրի, յուրաքանչյուր գծի ընբռագեղ մշակում, քանի որ նրա գրածներում ոչ մի բան պատահական, ավելորդ, «միջանցուկ» չէ:

Շոստակովիչի ստեղծագործությունը մտքերի, կերպարների, գույների գանձարան է կատարողների և ունկնդիրների համար: Ես եղել եմ նրա ստեղծագործության հսկայական հաջողության վկան ինչպես մեզ մոտ՝ հայրենիքում, այդպես էլ արտասահմանում: Նույնիսկ տեքստը չհասկացող մարդիկ երաժշտական պատկերներում «կարդում են» բովանդակությունը. այնքան ճշգրիտ, վառ ու խորն է կոմպոզիտորը բացահայտում բանաստեղծական խոսքի իմաստը, ստեղծագործության պատկերային էությունը»:

Զարուհի Դոլուխանյանը Շոստակովիչի երաժշտության իր կատարումներով օգնեց ընդմիշտ ցրելու դրա՝ իբր ոչ երգային լինելու մասին առեղծվածը, որն ինչ-որ ժամանակ ստեղծվել էր վոկալիստ-արհեստավորների կողմից, սակայն ոչ երբեք երգիչ-արվեստագետների, ժամանակակից երաժիշտների կողմից:

◆ ◆ ◆

Արդեն որերորդ տարին, իր ծննդյան օրը՝ մարտի 15-ին Դոլուխանյանը Լենինգրադ-Պետերբուրգից ստանում էր միևնույն, երբեմն միայն փոքր-ինչ փոփոխված քառատող շնորհավորանքը:

Ի՜նչ երջանկություն է և ի՜նչ բախտ՝
Ձեր ծնունդն է կրկնվել դարձյալ,
Եվ Դուք գարնանային եք դարձյալ,
Ու ժամանակն է ասես շրջվել ետ:

Այս տողերի հեղինակի անկեղծությանը կասկածելու հարկ չկա, իսկ երգչուհու արխիվում, ինչպես կասեին թանգարանային

աշխատողները. պահպանվում են ավելի քան հիսուն «միավոր». այդպիսի նամակներ, հեռագրեր, բացիկներ՝ Վալերի Գավրիլինից, և բոլորն էլ, տառացիորեն, թաթախված են քնքշությամբ: Եթե կոմպոզիտորը հիվանդանում էր, որ, դժբախտաբար, քիչ չի պատահել, բացիկներ գրել է նրա կինը՝ Նատաշան: Զարուհի Դոլուխանյանը դրանց պատասխանել է նույնպիսի ջերմ համակրանքով:

Բարեկամությունը ծնվել էր 60-ականների վերջերին, երբ երգչուհին գտնվում էր փառքի գագաթնակետին, իսկ կոմպոզիտորն անում էր առաջին, բայց միանգամայն հաստատուն քայլերը. «Ռուսական տետր» վոկալ շարքի համար նա 1967 թվականին արժանացավ Գլինկայի անվան մրցանակի: Հենց այդ ստեղծագործությունն էլ գրավեց Զարուհի Դոլուխանյանին, և դրա կատարումով մշտապես նվաճեց ևս մեկ նվիրված երկրպագու:

Այն պահերին, երբ ինձ թվում է, թե Զարուհի Դոլուխանյանի մասին իմ պատմությունը չափից ավելի հաճոյալից է, թե պակասում է քննադատական օբյեկտիվությունը, ես վերընթերցում եմ Վալերի Ալեքսանդրովիչի, որի ճաշակին վստահում եմ անվերապահորեն, նամակները: Եվ դրանցում գտնում եմ այսպիսի տողեր. «Թանկագին, սիրելի Զարա Ալեքսա՛նդրովնա, և դարձյալ երեկ՝ Ձեզ հետ անցկացված այդ աստվածային երեկոն... և այդ ամենի վերևում՝ Ձեր զմայլելի ձայնը, Ձեր ներթափանցումը հոգու մեջ, որ թվում է, թե արդեն ամեն ինչ դուրս է քաշված, և այլևս ոչ մի վայելք հնարավոր չի լինելու ստանալ Ձեզնից, Ձեր երգեցողությունից: Բայց ո՛չ: Դուք, այնուամենայնիվ, տալիս եք նոր ուժեր: Շնորհակալություն Ձեզ: Մենք երբեք չենք դադարի հիանալ Ձեր տաղանդով և շնորհակալ լինել այն ուրախության համար, որ Դուք բերում եք մեզ...»:

Կամ՝ մեկ ուրիշ նամակում... «Իհարկե, ոչ մի երիտասարդ լենինգրադցի երգչուհի՝ բացի Ձեզանից. շարքը ես գրել եմ Ձե՛զ

համար, ովիրել Ձեզ, և Դուք դրա հետ կվարվեք այնպես, ինչպես կցանկանաք: Ինձ համար գոյություն չունի Ձեզանից երիտասարդ երգիչ... Ես ուզում եմ, որ իմ աշխատանքը լինի Ձեզ արժանի, արժանի այն բանին, ինչ Դուք եք նշանակում արվեստում»:

Եվ այդպիսի խոստովանությունները բազմաթիվ են, իսկ սերն այդ նվաճվել է համատեղ ստեղծագործությամբ, գաղափարի էության մեջ ճշգրիտ թափանցմամբ, նոր ստեղծագործությունների կատարելության հասցված կատարմամբ: Եվ Գավրիլինը բնավ էլ բացառություն չէ. ահա տողեր Նիկոլայ Կարետնիկովի նամակից. «Անսահման երախտապարտ եմ Ձեր հիասքանչ կատարման համար: Չէի կարող երևակայել, որ իմ համեստ երաժշտությունը կարող է հնչել այդքան հրաշալի: Խոսքային ոչ մի հիացական արտահայտություն չի կարող փոխանցել երջանկության այն զգացումը, որ ես ունեցա՝ լսելով Ձեր ձայնագրությունը»:

Բոլոր սերունդների և բոլոր ուղղությունների կոմպոզիտորները՝ Ա. Խաչատրյանն ու Ս. Սլոնիմսկին, Դ. Կաբալևսկին ու Մ. Սինկովը, Ա. Հարությունյանն ու Վ. Բարկաուսկասը... հայտնում են իրենց երախտագիտությունն ու հիացմունքը: Բայց չէ՞ որ նրանց, հատկապես՝ իրենց երաժշտությունը լսելիս, հաճոյանալը հեշտ չէ, և, եթե ինչ-որ բան այն չէ, ոչ մի հեղինակություն չի օգնի...

◆ ◆ ◆

«Ռուսական տեսրը» Զարուհի Դոլուխանյանի, իմ կարծիքով, ամենաանսպասելի հաղթանակն է նրա ամբողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում: Ամեն մի նոր աշխատանքով զարմացնել, գտնել անսովոր, յուրօրինակ լուծումներ, թարմ գույներ՝ մեծ արվեստագետի պարտականությունն է, և Դոլուխան-

յանը միշտ էլ պատրաստ է եղել անակնկալներ մատուցել նույնիսկ այն մարդկանց, ովքեր հիմնավորապես էին ճանաչում իրեն: Բայց սա հատուկ դեպք է: Չնայած ստեղծագործական հետաքրքրությունների հսկայական լայնածավալությանը, վարպետի ոճական բազմակողմությանը՝ տվյալ նյութը, թվում է, չէր կարող նրան հոգեհարազատ լինել. այն ոչ մի կերպ չի կապակցվում ո՛չ նրա կենսագրությանը, ո՛չ նրա գենետիկ խառնվածքին, ո՛չ էլ գեղարվեստական փորձին: Այո՛, նա երգել է անկեղծ, ներթափանցմամբ, բայց միշտ էլ ակադեմիական, համերգային ձևով: Իսկ այստեղ հարկ է ապրել մի կտոր կյանք, ծուլվել իր հերոսուհու հետ, հոգին ի ցույց դնել հակառակ կողմով: Գավրիլինի համար մշակութային այդ շերտը հարազատ էր, Դոլուխանյանի համար՝ օտար ու հեռավոր: Գրախոսները միշտ մատնանշել են նրա արվեստի հրապույրը, շքեղությունը, տոնականությունը, իսկ այստեղ պահանջվում էր բոլորովին այլ մի բան:

Զարուհի Դոլուխանյանի զարմուհիները՝ Կարինե և Ռուզաննա Լիսիցիանները, չնայած մոտ հարազատությանը և պարզ ու ջերմ հարաբերություններին, իրենց իսկ խոստովանությամբ նրան միշտ ընդունել են իբրև ոչ երկրային, բարձրագույն, տարաշխարհիկ, արտասովոր էակ: Նա իրենց համար եղել է կարծես թե պատվանդանի վրա: Իսկ Գավրիլինի հերոսուհու հետ ծուլվելու համար անհրաժեշտ էր ոչ միայն իջնել պատվանդանից, այլև խոնարհվել հողին:

Չմոռանանք նաև, որ այդ ժամանակ երգչուհին արդեն անցել էր իր ստեղծագործական ճանապարհի մեծ մասը, բազմաթիվ դափնիներ էր վաստակել և գեղարվեստական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ թե՛ դասական, թե՛ ռոմանտիկական, թե՛ վիրտուոզ կոլորատուրային, թե՛ ժամանակակից, գծել հստակ: Ուրեմն, պե՞տք էր արդյոք «մեջք ծռել» օտար, անծանոթ անդաստանների վրա՝ կոտրատելով իր ոսկե ճայնը:

Հիշում եմ Զարա Ալեքսանդրովնայի խորհրդածությունները մի հարցազրույցում Լև Կորբյուզյեի աֆորիզմային արտահայտության վերաբերյալ. «Ոճը միասնության սկզբունք է, որը ոգեշնչում է դարաշրջանի ամբողջ ստեղծագործությունը և հանդիսանում է նրա ոգու ու մտայնության արտահայտությունը»: Նա համարում էր, որ երաժշտական կոնկրետ ստեղծագործության ոճի ընկալման բանալին լայն իմացությունների, պատմության, գրականության, տվյալ դարաշրջանի արվեստի իմացության մեջ է, և երբ արվեստագետն ունի այդ ամենը, այդ ժամանակ էլ ծնվում է կատարման արժանահավատությունը:

Եվ այդպես է, և այդպես չէ: Այսինքն՝ սկզբունքորեն ճիշտ է, սակայն մեր կոնկրետ դեպքում կիրառելի չէ, ոչինչ չի բացատրում: Ոչ մի գերիմացություն, ոչ մի էրուդիցիա չէին օգնի գտնելու շարքի հերոսուհու հետ անքակտելիության աստիճան նույնանալու եղանակը: Երգչուհին չի ջանում հատկապես ընդգծել ստեղծագործության գեղջկական կոլորիտը, քանի որ ցանկացած ընդգծում, «ստանդարտման» ձևերի շեշտադրում պետք է որ կեղծ հնչեր՝ հասցնելով արհեստական ռուսականացման: Երգչուհին պարզապես ապրում է ստեղծված պայմաններում, կարծես թե դա իր հարազատ աշխարհն է, նրա համար դա նույնքան բնական է, որքան շնչելը...

Ձայնագրությունը լսելով հավանաբար տասներորդ անգամ, հիանալով, սրտաշարժվելով, զարմանալով, զգացմունքային կեղծիքի գոնե մի եզր, արհեստականություն չգտնելով՝ մտովի թերթում եմ երգչուհու և նրա ծնողների կենսագրության էջերը՝ այնտեղ գտնելու համար «գյուղական մոտիվներ» ու հանկարծ հիշում եմ, որ Լև Նիկոլաևիչ Տոլստոյը «Պատերազմ և խաղաղություն» գործող անձանց հետ ինչ-որ ժամանակ տանջվել է հար և նման հարցերով: Հիշենք Նատաշա Ռոստովայի հորեղբոր տունը որսից հետո տեղի ունեցած տեսարանը. «Որտե՞ղ, ինչպե՞ս,

ե՞րբ էր իր մեջ ներծծվել այն նույն ռուսական օդը, որը նա՝ էմիգրանտուհի ֆրանսուհու կողմից դաստիարակված այդ փոքրիկ կոմսուհին է շնչում, այդ ոգին, որտեղից նա վերցրել է այդ ձևերը, որոնք pas de châle պետք է որ վաղուց դուրս մղված լինեին: Սակայն ոգին և ձևերը հենց այն էին՝ չկրկնօրինակված, չսովորեցված, ռուսական, որոնք էլ սպասում էր նրանից հորեղբայրը: Հենց որ նա կանգնեց, ժպտաց հանդիսավոր, հպարտ և խորամանկ-ուրախ, առաջին վախը, որ պետք է տիրեր Նիկոլային և բոլոր ներկաներին, վախը, որ նա այն չի անի, անցավ, և նրանք արդեն հիանում էին նրանով:

Նա այնքան ճիշտ կատարեց հենց այն, որ Անիսյա Ֆեոդորովնան, որն այդ պահին նրան տվեց անհրաժեշտ գլխաշորը, ծիծաղի միջից արցունքոտվեց՝ նայելով այդ նրբիկ, նազելի, իրեն այնքան խորթ, մետաքսի և թավիշի մեջ դաստիարակված կոմսուհուն, որը կարող էր հասկանալ այն ամենը, ինչ կար Անիսյայի մեջ, և՛ Անիսիայի հոր մեջ, և՛ հորաքրոջ մեջ, և՛ մոր, յուրաքանչյուր ռուս մարդու մեջ»[21]:

Այնպես որ, փառք Աստծո, լինում են անբացատրելի բաներ: Դա ստեղծագործական հրաշք է, պայծառացում, պատկերային նոր ոլորտ, ներըմբռնումային ճեղքում:

Սակայն թվաբանորեն վստահելով ներդաշնակությանը, ակամա պարտավորվում ես փորել-հասնել այն բանին, թե ինչպես է դա արվել վոկալ-տեխնոլոգիայի առումով: Ամենից առաջ նկատում ես, որ հնչում է լիարժեք սոպրանո, որ հեղինակի կողմից «գործի դրվելուց հետո» ամբողջ սոպրանոյի ձայնածավալը ենթակա է երգչուհուն, այնպես որ ձայնագրման պահին, որը կատարվել է յոթանասուն թվականին, հնարավոր է և ավելի

---

[21] Л. Н. Толстой, Война и мир. - М., Художественная литература, 1951, հ 5, էջ 270-271:

շուտ, ձայնային վերակառուցումը լրիվ ավարտված էր: Օրինակ, «Դա պատահել էր խնջույքի ժամանակ» երգի ավարտին կատարելապես ներդաշնակվում է երկրորդ օկտավի սի-բեմոլը՝ եզակի սոպրանոն կարող է օգտագործել այդպիսի կատարում, գլխապտույտ թռիչքներ՝ տերց-դեցիմայով, «Տառապանքում», ակներևաբար նույնպես ծայր աստիճան դժվարին, նախնական դժոխային աշխատանք պահանջող փորձություն է: Բայց ունկընդրի համար դա սոսկ զգացմունքային խլրտումն է, հերոսուհու հոգեկան ջերմ պոռթկումը:

Շարքի մի քանի համարներում, օրինակ. «Հրաշալի մայիս ամսին» երգի ավարտին, երկու «Տառապանքներում» ձայնը սոպրանոյի պայծառության հետ միասին ձեռք է բերում մեցցո-սոպրանոյական խորացում և խտացում:

Այսինքն՝ տեմբրային բազմերանգությունն ավելանում է Դոլուխանյանի վոկալ անցյալի շնորհիվ և, գտնելով նոր տեմբրեր, նա խելամտորեն չի կորցնում հների ամբողջ հարստությունը: Դա նույնպես ինչ-որ յուրօրինակ, երաժշտական քննադատներին վերջնականապես շփոթեցնող բան էր, և նրանք շարունակում էին իներցիայով երգչուհուն անվանել մեցցո-սոպրանո՝ չնայած սոպրանոյական դժվարագույն երկացանկի յուրացմանը և տոնայնությունների համապարփակ բարձրացմանը:

Իսկ ամբողջության մեջ, այս աշխատանքի ընդհանրապես իշխում է մասնագիտական հիմնարար սկզբունքը. նախնական բծախնդիր նախապատրաստություն, մասերի ոսկերչական մշակում, աշակերտական բարեխղճություն, առանց հույսը դնելու փորձի, տաղանդի, անվանիության վրա՝ քրտնաջան սևագործ աշխատանք: Իսկ արդյունքում՝ կանացի սրտի ցնցող խոստովանություն՝ անկեղծ և անթաքույց, սիրո՝ աշխարհի նման հին պատմություն, որ հոսում է ռուսական բնության հայնապատկերի վրա, հասարակ աղջկա՝ ցավի և տառապանքի

միջով դեպի աշխարհաստեղծ, պայծառ հանգիստ տանող տանջալից և գեղեցիկ ճանապարհ:

Այստեղ շատ բան է բացատրում, կարծեմ՝ Մարշակին պատկանող և Զարուհի Դոլուխանյանի շատ սիրած ասացվածքը. «Արվեստագետը սոսկ դասավորում է խարույկի փայտերը, իսկ կրակը պետք է ընկնի երկնքից»:

Եկավ Նինա Սվետլանովայի՝ Դոլուխանյանի բազմամյա գործընկերոջ, բարեկամի և զինակցի պատվին ներբողի ժամը: Ամենը, ինչ կատարվել և ձայնագրվել է նրա հետ, իսկ այդտեղ և՛ Թարիվերդիևի ու Շչեդրինի շարքերն են, և՛ «Ռուսական Տետրն» ու բազում ժամանակակից և դասական այլ երաժշտություն, որ ոչ միայն անսամբլային առումով են անթերի, այլև լուսավորված են նրա գեղարվեստական արտասովոր անհատականությամբ: Դաշնամուրային հիասքանչ վարպետությունը, «վերսահմանային» վարպետությունը, տեմբրային անվերջ բազմազանությունը և ոճի եզակի զգացողությունը նրան դարձնում են երաժիշտ, նվագակցող, որի մասին կարող է սոսկ երազել ցանկացած երգիչ կամ գործիքավորող:

Անհրաժեշտ է նաև նրանից ներողություն խնդրել անտակտության համար, որ ժամանակին թույլ տվեց "Мелодия" ֆիրման. 1985 թվականին քողարկելով «Ռուսական տետրի» ձայնագրության ձայնասկավառակը խմբագիրները, ակներևաբար, համաձայնելով վերին ղեկավարության հետ, ճշել էին, որ դաշնամուրի պարտիան կատարում է Վլադիմիր Խվոստինը: Բանն այն է, որ Նինա Սվետլանովան տարագրվել էր երկրից, և այդ ժամանակ դեռևս համարվում էր «բորոտ», ու հիշատակել նրա անունը՝ արգելված էր: Իսկ ձայնագրությունը կատարվել էր 1970 թվականին, երբ Խվոստինի մտքով անգամ չէր անցնում, որ աշխատելու է Դոլուխանյանի հետ:

Սակայն "Мелодия" ֆիրմային հաջողվեց լույս աշխարհ բե-

րել կրկնակի ստորություն՝ «դավելով» մի մարդու, ով նույնիսկ չէր կարող բողոքել՝ Վոլոդյան այդ ժամանակ արդեն մահացել էր:

Այնպես որ, «Ռուսական տետրի» հրաշալի ձայնագրությունը կատարված է Նինա Սվետլանովայի հետ, որի մասին, հուսով ենք, կտեղեկացվի ձայնասկավառակի հետագա վերահրատարակության ծրարների վրա, իսկ Խվոստինի հետ Զարուհի Դոլուխանյանը ձայնագրել է Գավրիլինի մեկ այլ՝ «Հին ալբոմի թերթերը» շարքը:

Առաջին անգամ աշխատանքը հանրության դատին հանձնվեց 1976 թվականի փետրվարին արտիստուհու՝ Մոսկվայի կոնսերվատորիայի Մեծ դահլիճի մենահամերգում: Գրական հիմք ընդունելով ինչ-որ ժամանակ իր ձեռքն ընկած ընտանեկան հին ալբոմի բանաստեղծությունները և իր կողմից ավելացնելով մի քանիսը՝ Վալերի Գավրիլինն ստեղծեց քնարական հաճելի և հրապուրիչ ստեղծագործություն, որը, չնայած իր արտաքին ոչ պահանջկոտությանը և համեստ ծավալին, հմայք է ճառագում: Մենք հեղինակի օգնությամբ կարծես թերթում ենք մտերմիկ օրագիր՝ բացելով օտար, մեզանից հեռու կյանքի վարագույրը, որը հետզհետե ավելի ու ավելի է գրավում մեզ մերթ անմիջականությամբ, մերթ դրամատիկական պոռթկումներով...

Նրբորեն տարափոխելով զգացմունքների և տրամադրությունների նրբերանգները՝ Դոլուխանյանը մանրանվագները ներկում է բազմազան գույներով՝ կրկին ցուցադրելով և՛ վոկալ, և՛ դերասանական վարպետություն:

Ցավոք, ձայնասկավառակին է փոխանցվել հեռահաղորդման և ոչ թե ստուդիական ձայնագրությունը: Համերգային կենդանի կատարման անմիջականությունը, ձայնագրության մեջ ներկա և մեզ կարծես թե կենդանի կատարման գործընթացի մասնակիցը դարձնող թրթռուն ներվը չի փոխհատուցում տեխ-

ճիկական մի շարք թերություները, որոնցից հնարավոր էր ստուդիական ձայնագրության ժամանակ խուսափել:

Բազմաժամ լսումների ժամանակ առաջին անգամ հասկացա, թե վոկալ-տեխնոլոգիական տեսանկյունից ինչի նկատմամբ կարելի էր մանրախնդրություն հանդես բերել. ամեն տեղ չէ, որ սահունացված են հնչամասերը (ռեգիստրները), ինչ-որ տեղ մեջ է ընկել խոպոտությունը, ինչ-որ տեղ՝ ոչ շատ գեղեցիկ նոտան:

Համոզված եմ, որ դահլիճում, հիպնոսացված արտիստուհով, նրա միջոցով տեղափոխված պատկերային այլ ոլորտներ՝ ոչ ոք այդ բանի վրա ուշադրություն չի դարձրել:

Բայց «սառը գլխով» լսելով ձայնագրությունը և այն էլ ոչ մեկ անգամ, թախիծով նշում ես, որ. քառասուն տարվա ընթացքում երգչուհուն «հավատով ու ճշմարիտ» ծառայած ձայնը, երևում է, ավելի ու ավելի դժվար է պահել կատարյալ վիճակում:

Զարուհի Դոլուխանյանը մեզ այնպես էր շփացրել իր անթերիությամբ, որ թվում էր, թե այդպիսի պահ երբեք վրա չի հասնելու... Բայց, կրկնում եմ, ստուդիայում, կրկնված տարբերակների և հաջորդող մոնտաժի օգնությամբ կարելի էր խուսափել վրիպումներից և դեռ երկար ցուցադրել կատարյալ ձայնատարություն:

◆ ◆ ◆

Լավագույն, չափանիշային ձայնագրություններից հարկ է նշել նաև Գեորգի Վասիլևիչ Սվիրիդովի ռոմանսները՝ կատարված նրբագեղությամբ ու պարզ, դասական զուսպ եղանակով: Այդպիսի մոտեցումը ստեղծագործություններին տարբերվում է ավելի սովորական, շրջանառության մեջ դրված ազատ և ծանրակերտ, «բոսյակային», ռամկական «շեշտադրությամբ»: Չպարտադրելով իմ կարծիքը՝ ես բոլոր դեպքերում նախընտրում եմ դոլուխանովյան մոտեցումը, քանզի Սվիրիդովի ճշմարիտ ռու-

սական, յուրօրինակ տաղանդը կարիք չունի իր ազգային արմատների շեշտադրմանը:

Զարուհի Դոլուխանյանը ռոմանսները երգում է սոպրանոյի տոնայնություններով՝ վառ և զգացմունքային: Եթե ոչ բոլորի, ապա պրոֆեսիոնալ երգիչների մեծ մասի, ինչպես նաև ուսանողների և ինքնագործ արտիստների կողմից կատարված «Թափում է անտառը իր բոսոր զարդերը», հավանաբար, սովետական կամերային երկացանկում ամենաերգվածն է, բայց նույնիսկ դա երգչուհին հնչեցնում է թարմ ու ոչ ավանդական ձևով: Բարձր լարվածությունը, բանաստեղծության և երաժշտության դրամատիզմը խթանում են ասվածի էքսպրեսիվ բնույթը: Երգչուհու մեկնաբանությամբ դա ավելի շուտ արիա- մենախոսություն է, քան քնարական ռոմանս:

Սվիրիդովի՝ նույնպես պուշկինյան բանաստեղծության վրա ստեղծած «Ձմեռային ճանապարհում» երգչուհին օգտվում է հույժ կամերային, թեթև և գունեղ գույներից: Դոլուխանյանը հաճախ է մեր դիմաց կանգնում իբրև բնանկարի վարպետ՝ բազմազան տեմբրային գույների օգնությամբ ստեղծելով բնության տառացիորեն ճմեռային պատկերներ. մերթ ճմեռային, ինչպես այս ռոմանսում, մերթ գարնանային, ինչպես Սերգեյ Գորոդեցկու խոսքերով Իգոր Ստրավինսկու «Մենաստանային գարուն» ռոմանսում: Կոմպոզիտորի՝ 1917 թվականին ռուսական հնագույն ժամանակների նկատմամբ նրա լարված հետաքրքրության շրջանում գրված հրաշալի ստեղծագործությունը կատարվել է լուսավոր, զրնգուն և դարձյալ ավելի շուտ իբրև օպերային տեսարան: Կատարողը վարպետորեն է այստեղ օգտագործում լուսաստվերները. երբ հիշվում է մայրապետը, «գարնանային» հնչյուն տեմբրը փոխարինվում է մուգ, խիստ և ոչ բարի տեմբրով:

Նկարելու և գեղանկարելու ձգտումը, սկզբում՝ հնչյունով, երգային տեմբրով, Դոլուխանյանի մոտ վոկալ կարիերայի

ավարտից հետո փոխարինվում է ձեռքն իսկական վրձին, ներկեր և այլ պարագաներ վերցնելու պահանջով, քանի որ այն տեխնիկան, որ նա ներդնում է իր նկարները ստեղծելիս, անսովոր է:

Հավանաբար, ստեղծագործելու նրա պահանջն այնքան է ուժեղ և անսպառ, որ գեղարվեստական գործունեության մի տեսակը հազիվ ավարտած, և զգացմունքները, էներգիան՝ երևակայությունը ազատագրած, անմիջապես տեղի ունեցավ ստեղծագործական էներգիայի հոսքը դեպի այլ ոլորտ: Նկարում էր նա շատ, տարված և հիմնականում՝ բնանկարներ...

Հնարավոր է՝ նրա գործունեության այս կողմի մասին դեռ կհայտնվեն մանրամասն հոդվածներ, իսկ ես կերպարվեստի վերաբերյալ պրոֆեսիոնալ կարծիք չունեմ և ցանկանում եմ ի մի բերել Զարուհի Դոլուխանյանի՝ ժամանակակից արվեստին բերած քառասնամյա ծառայությունը:

Կարծում եմ՝ այս դեպքում մենք կբախվենք ներդաշնակ, երկացանկում առանց այս կամ այն կողմ թեքվելու՝ հին ու նոր երաժշտության համադրության փաստի հետ:

Լուսավորական խնդիրները, որոնք մշտապես իր դիմաց դնում էր Դոլուխանյանը, նրա կողմից լուծվում էին ոչ միայն ժամանակակից, այլև համերգային ծրագրերի երկացանկերի մեջ՝ մեզ մոտ կամ արտասահմանում երբեք չկատարված կամ մոռացված դասական ստեղծագործությունների ընդգրկման շնորհիվ: Սակայն բոլոր հեղինակների նկատմամբ՝ «անվանի» թե «անանուն», մոտեցման սկզբունքը նույնն էր՝ անփոփոխ կերպով՝ հարգալից: Ցանկացած նյութի բծախնդիր մշակումն ու հղկումը, ոճական փնտրտուքը, ստեղծագործության պատկերային, արտիստիկ մարմնավորումը, ստեղծագործական անմնացորդ նվիրումը աշխատանքի պարտադիր պայմաններն էին:

Մենք արդեն խոսել ենք այն մասին, որ քրեստոմատիական դասական արիաները և ռոմանսները սովորաբար պատրաստ -

վում են ավելի ջանադրորեն, քան պակաս հայտնի, հնչողության չափորոշիչ չունեցողները: Իսկ արդյունքում ստացվում է, որ համերգային պրեմիերայի ժամանակ նոր ստեղծագործությունը, թեկուզ վոկալ շարք, թեկուզ առանձին ռոմանս, հազիվ է «ճգնում» մինչև մեկնաբանություն, որպես օրենք, դա սոսկ քիչ կամ շատ գրագետ տեղեկատվություն է գրվածի մասին, սևագիր խտացյութ, ոչ հազվադեպ՝ նույնիսկ երգեցողություն նոտաներով, «գրեթե՝ թերթիկից»: Այդ բանին բոլորը վաղուց են վարժվել. և՛ հեղինակը, և՛ հասարակությունը, միևնույն է, շնորհակալ են արտիստին այն բանի համար, որ նա ժամանակ ու ուժ է գտել հնչեցնելու նորը:

Որքան ինձ հայտնի է, Զարուհի Դոլուխանյանը երբեք իրեն այդպիսի բան թույլ չի տվել: Խստապահանջ վերաբերմունքը յուրաքանչյուր պրեմիերայի նկատմամբ, տոնականության զգացումը, դրա հետ կապվածությունը. ահա նրա անփոփոխ, մինչև բեմահարթակ դուրս գալու վերջին վայրկյանն ունեցած հավատամքը:

Այդպես են տեղի ունեցել Գարսիա Լորկայի խոսքերով այն ժամանակ դեռևս երիտասարդ, անհայտ Մարկ Մինկոյի վոկալ շարքի և մեծատաղանդ Դմիտրի Կաբալևսկու ու Արամ Խաչատրյանի, Անատոլի Ալեքսանդրովի և Զարա Լևինայի, Սերգեյ Սլոնիմսկու և Գրիգորի Ֆրիդի, շատ ու շատ հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների առաջին կատարումները:

Բեմում նոր անունների բացահայտման և հաստատման կարևորությունն այն է, որ ժամանակակից դասականը վերջապես գնահատվի ըստ արժանվույն և ծրագրերում գրավի պատշաճ տեղ. ահա երգչուհու ստեղծագործական մտորումների և ամենօրյա պրակտիկ գործունեության էությունը:

Թիկունքին ունենալով սովետական երաժշտության հատընտիրը և գործնականում ցույց տալով, որ պրոֆեսիոնալ «ան-

վտանգության տեխնիկայի» կանոնների պահպանման դեպքում ինքը ոչ մի ձևով չի վնասի bel canto-ին, որի վառ ապացույցն են ժամանակակից երկերի հարևանությամբ Վերդիի ու Պուչչինիի դերերգերով ծրագրերը, Զարուհի Դոլուխանյանը լիարժեք իրավունք ուներ դիմելու սովորող երիտասարդությանը և իր սաներին՝ առանց վախենալու նոր բառապաշարը յուրացնելու կոչով: Ահա հատվածներ վոկալի խորհրդաժողովի ժամանակ նրա հաշվետվությունից. «Վոկալ արվեստի լայն զարգացումը երգիչներին ներկայացնում է նոր, բարձր պահանջներ: Առաջին հերթին՝ ժամանակակից երկացանկի տիրապետում: Դա ենթադրում է ոչ միայն երգիչների կատարողական պահուստի լրացում՝ նոր ստեղծագործություններով, այլև պահանջում է և՛ վոկալ-կատարողական, և՛ տեխնիկական հագեցվածության կատարելագործում: Չի կարելի մոռանալ, որ ժամանակակից երաժշտական տեքստը պահանջում է իր նկատմամբ հատուկ վերաբերմունք նաև մեկնաբանական տեսանկյունից: Դրա վրա դեռ չի նստել, այսպես կոչված՝ «ժամանակի փոշին»: Եվ կատարողը կերպարի ստեղծման մեջ որոշակի ձևով ազատ է իր ստեղծագործական հնարավորություններում: Այդ պատճառով անհրաժեշտ են որոշակի պայմաններ ու ժամանակ՝ ժամանակակից լեզուն յուրացնելու համար: Այս խնդրի լուծումը մեծավ մասամբ պետք է կյանքի կոչվի երգիչների դեռևս բուհում սովորելու ժամանակ»:

Ապա հետևում են կոնկրետ խորհուրդներ. առանց վախի ընդլայնել հեղինակների շրջանակը, որ հաճույքով են երգում Գլիերի, Շապորինի, Խրեննիկովի գործերը, իսկ այնպիսի գագաթները, ինչպիսիք են՝ Պրոկոֆևը և Շոստակովիչը, մնում են ստվերում՝ չխոսելով արդեն նոր անունների մասին, որ ժամանակակից երկացանկի յուրացումն անհնար է առանց ձայնային ապարատի յուրահատուկ լարման, որ անհրաժեշտ է մանկավարժական ջանքերն ուղղել այն բանին, որ երգիչը դաստիա-

րակվի իբրև համակողմանի կրթված երաժիշտ, ձևավորել հաստատուն հետաքրքրություն դեպի ժամանակակից երաժշտության կատարումը, իսկ դրա համար պետք է կազմակերպել տեսական դասընթացներ...

Եվ եզրակացությունը. «Այս ամենը, միասին վերցրած, անխոս կօգնի վառ կերպով տեսնել և արագ հասնել ժամանակակից երաժշտության անսովոր, յուրօրինակ գեղեցկությանը: Չէ՞ որ մենք հիշում ենք, որ Պրոկոֆևի և Շոստակովիչի ստեղծագործություններն ինչ-որ ժամանակ անհասկանալի էին, առաջ էին բերում վեճերի և վրդովմունքի փոթորիկ: Ժամանակը, բարեբախտաբար, ամեն ինչ իր տեղը դրեց»:

Եվ ոչ միայն ժամանակը, այլև առաջին երաժիշտների, մասնավորապես՝ վոկալ երաժշտության ոլորտում, մենք կասեինք՝ առաջին հերթին Զարուհի Դոլուխանյանի անձնազոհ աշխատանքը:

◆ ◆ ◆

Սակայն չնայած Դոլուխանյանի՝ ժամանակակից երաժշտության նկատմամբ սիրուն և դրա պրոպագանդման գործում իր պատասխանատվության գիտակցմանը՝ երգչուհու ներդաշնակ տաղանդը հրաշալիորեն փայլում է նաև գեղարվեստական-գեղագիտական այլ ոլորտներում: Ավելին, նա գտնում է, որ կամերային երգչի համար XIX դարը՝ ռոմանտիզմի դարը, գործունեության առավել լայնածավալ դաշտ է ներկայացնում: Դա վոկալ կամերային մանրանվագների՝ ռոմանսի և վոկալ շարքերի ծնունդի ու ծաղկման շրջանն է, Շուբերտի, Շումանի, Լիստի, Գրիգի, Բրամսի, Վոլֆի, Չայկովսկու, Ռիխարդ Շտրաուսի, Ռախմանինովի քնարերգության շրջանը...

Հենրիխ Գուստավովիչ Նեյհաուզի մասին նոր գիրքն ավարտվում է վարպետի՝ աշակերտների մտքում և գրառումներում պահպանված աֆորիզմային ասացվածքներով: Եվ ամենատխուր ու,

դժբախտաբար, ամենաճշգրիտ դիտարկումներից մեկը վերաբերում է XX դարի 60-ական թվականների սկզբներին. «Ռոմանտիկ արվեստը հեռանում է ժամանակակիցների կյանքից: Դա օրինաչափ է, դա ինձ չի ուրախացնում, բայց դա փաստ է»: Միտքը սկզբունքորեն անխոս՝ ճիշտ է, բայց եղան նաև բացառություններ և հատկապես՝ 60-ական թվականներին, դա ռոմանտիկ երգչուհի Զարուհի Դոլուխանյանի ստեղծագործության գագաթնակետին հասած շրջանն է: Այո, այո, հնարավոր է, առաջին հերթին՝ հենց ռոմանտիկական, քանի որ վերոհիշյալ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները կազմում են նրա երկացանկի սիրտը: Իսկ հասարակությունը՝ ժամանակակիցները, ամենամեծ խանդավառությամբ հենց այդ երաժշտությունն էին ընկալում: Այնպես որ ռոմանտիկական արվեստը հեռանում էր չուզենալով, դիմադրելով:

Բազմաթիվ գրախոսություններ, երգչուհուն ուղղված ունկնդիրների նամակներ արտացոլում են «արգելակման տեղեկացցներ»:

Ինքը՝ Զարուհի Դոլուխանյանը, ռադիոհարցազրույցներից մեկի ժամանակ խոսում է իր երկացանկային հակումների մասին. «Ես տարվել, հետաքրքրվել եմ, երաժշտական ամենատարբեր ոճերի ստեղծագործություններով: Դա և՛ հնագույն երաժշտությունն է, և՛ վիեննական դասականը՝ Մոցարտ, Բեթհովեն, և՛ 20-րդ դարի կոմպոզիտորները՝ Ստրավինսկի, Պուլենկ, դե Ֆալյա, սովետական կոմպոզիտորներ՝ Պրոկոֆև, Շոստակովիչ, Սվիրիդով, Գավրիլին, Թարիվերդիև:

Բայց հենց ռոմանտիզմի դարաշրջանում է ռոմանտիզմը ծաղկում ամբողջ թափով, բացվում են դրա մեջ դրված արտահայտչական բոլոր հնարավորությունները: Չէ՞ որ ռոմանսի հմայքը հենց այն է, որ նա կարող է լինել անսահման տարբեր. հոգեբանորեն և դրամատիկորեն ամենաբարդից մինչև ամենահասարակ երգը, որ իր մեջ կրում է ինչ-որ մեն-միակ պարզ

զգացում: Եվ այդպիսի ռոմանսները կարող են լինել անսահման հմայիչ»:

Վերջին բնութագիրը՝ զգացմունքի պարզունակության ու պարզության վերաբերյալ, ամենից առաջ սազում է դոլուխանովյան Գրիգին:

Համերգներից մեկի ժամանակ մի ունկնդիր թեմ էր ուղարկել բանաստեղծական մի գրություն.

> Ստեղծագործական Ձեր պսակը մեծ է ու գեղեցիկ:
> Բազում հակինթների մեջ անգին ալմաստը՝ Գրիգ:
> Այնպես որ. խնդրում ենք՝երգեք մեզ համար Գրիգ,
> Այլապես՝ կբարձրացնենք աղմուկի փոթորիկ:

Հեղինակն այս անուշիկ, թեթև քառատողի, որ պարունակում է կատակային սպառնալիք, կառուցված է այնպիսի ռոմանսների ալիքի վրա, ինչպիսիք են՝ «Այծիկների պարը», «Երեկոյան ժամին», «Խրճիթ», «Արևամուտ», և սպասում է դրանց կատարմանը:

Եվ մենք դարձյալ սուզվում ենք երաժշտության մեջ՝ երգչուհու ձայնագրություններին, կատարումների աշխարհի:

Իրոք, Դոլուխանյանը ստեղծում է հմայիչ և իսկապես պայծառ կերպարներ, որոնցով փայլատակում են նորվեգիացի կոմպոզիտորի վոկալ մանրանվագները:

Ահա, օրինակի համար, Ուլլանդի խոսքերով՝ մրրիկի նման սլացող «Երեկոյան ժամին» ռոմանսը: Դրանում իշխում է թեթև, նույնիսկ թեթևամիտ տրամադրությունը, չի զգացվում հոգեբանական ցայտուն կերպարների ոչ մի ակնարկ: Մեզ գրավում է կենսախինդ պատանեկության տարերքը, երգչուհին գտնում է ձայնի ամենահնչուն և բարձր հնչերանգներ, իսկ նրա տեխնիկան, ինչպես միշտ, անթերի է, ընդգծված է յուրաքանչյուր նոտան, կատարելապես երգվում են բոլոր ձայնանցումները... Եվ դարձյալ մտածում ենք, որ ստեղծագործական ճշմարիտ գործընթացում միշտ մի ամբողջության մեջ միաձույլ են գեղարվեստա-պատկերային և տեխնոլոգիական վարպետությունը:

Իսկ լսելով անդերսենյան նշանավոր «Խրճիթը», որը, ակնեբևաբար բոլորի մոտ զուգորդվում է հենց Զարուհի Դոլուխանյանի ձայնի տեմբրի հետ, քեզ բռնեցնում ես այն բանում, որ դեմքիցդ չի հեռանում ժպիտը, որ հոգիդ զարմանալիորեն ջերմանում է: Ինչո՞ւմն է այս հասարակ քառատող երգի այդպիսի անսովոր գրավչության, ինչպես և Էդվարդ Գրիգի ամբողջ քնարերգության գաղտնիքը: Ամենից առաջ նրանում, որ այն մաքուր է և յուրօրինակ, «թրմվել է» հարազատ բնության բույրերի վրա, և միայն արտիստն է ընդունակ զգալու Գրիգի երաժշտությունը, հասնել ստեղծագործական ներդաշնակության: Երկար ժամանակ ապրելով գյուղական խուլ տեղում՝ ձկնորսների, անտառահատների մեջ, գրում էր. «Ես իմ հայրենիքի ժողովրդական մեղեդիներից վերցրել եմ հարուստ գանձեր և նորվեգական ժողովրդական հոգու այդ ակունքից փորձել եմ ստեղծել ազգային արվեստ»:

Պատանեկության տարիներին կրելով գերմանացի ռոմանտիկների ազդեցությունը՝ Գրիգը, ազատորեն օգտագործելով սկանդինավյան մելոսի լադային, արտահայտչական գծերը, հնագույն դիատոնիկ լադերը, հետզհետե գտավ իր հատուկ լեզուն:

Սակայն սոսկ երաժշտական գեղեցկություններին զուգահեռ՝ Գրիգի ռոմանսներին հատուկ է զգացմունքների անկեղծությունը և եզակի երգեցողականությունը: Ժանրի մեջ օրգանապես մտնելուն, ամբողջ կյանքի ընթացքում դրան հավատարիմ մնալուն, ինչպես երևում է, օժանդակել են նաև անձնական բնույթի հանգամանքները՝ ամուսնությունը զարմուհի Նինա Հագերուպի՝ նրբաճաշակ կամերային երգչուհու հետ, որ, մասնակցելով նրա համերգներին, երկար տարիներ եղավ կոմպոզիտորի զինակիցը: Գրիգը ստեղծել է ավելի քան 150 ռոմանսներ:

«Խրճիթում» ռոմանսում Դոլուխանյանն առաջին իսկ հնչյուններից ի հայտ է բերում երկրորդ պլան, մենք տաքանում ենք երկու սիրող սրտերն իրար կապող հարմոնիայի, երջան-

կության զգացողությունից, բայց չէ՞ որ ռոմանսը կարծես թե լոկ բնապատկերային է, և միայն ամենավերջին բառերից ենք իմանում, որ «այնտեղ սերն է ապրում»: Բայց քնքուշ տեմբրը, նուրբ, զգացմունքային հպումը յուրաքանչյուր բաղաձայն ու ձայնավոր հնչյունի, կատարողից դեպի ունկնդիրը գնացող ինչ-որ անբացատրելի հոգեկան թրթիռ անմիջապես բացահայտում են մեկնաբանության իմաստը. հյուսիսային հիասքանչ բնապատկերի ֆոնին մեզ պատմում են սքանչելի սիրո մասին: Իսկ «Այծիկների պարը» լսելիս, որերորդ անգամ արձանագրում ես, որ երգչուհուն ենթարկվում են ամենաձայրահեղ կերպարները, որ նրա ձայնը անթերի մշակված գործիք է: Ինչպիսի՞ երաժշտություն է մոտիկ նրա խառնվածքին, հոգեկերտվածքին՝ հանելուկ է: Հենց նոր հնչում էր քնարական լարը, բայց արդեն պարային սուր ռիթմը ծնեց այլ պատասխան՝ գրոտեսկային...

Գրիգի վոկալ գործերի մեջ կան Դոլուխանյանի կողմից հրաշալիորեն մեկնաբանված, և իսկապես դրամատիկական, հոգեցունց զեղումներ՝ այնքա՜ն հատուկ ռոմանտիկական դպրոցի կոմպոզիտորներին: Դա, ամենից առաջ, Գյոթեի խոսքերով «Վարդն» է, իբսենյան «Պեր Գյունտի» հանճարեղ երաժշտությունից՝ «Սոլվեյգի երգն» է, և Անդեսենի խոսքերով՝ «Արցունքները» ռոմանսը: Հատկապես հուզիչ և սուր է հնչում ստեղծագործության ավարտը՝ թվում է, թե դրանք արտաբերում է ոչ թե երգչուհին, այլ իսկապես դրամատիկական դերասանուհին.

Բայց չկա ավելի լուսավոր մի բան մարդկային արցունքներից՝
Ինքը՝ հոգին է նրանց ծնունդ տալիս:

Կրագի բանաստեղծության խոսքերով ստեղծված «Քարկառողը», որ զգացմունքների ազատ հորդում է և; հատկապես, Իբսենի խոսքերով՝ «Կարապը», որտեղ իշխում է աստվածային երգայնությունը, զուգահեռներ են ծնում Դոլուխանյանի կատարողական այլ՝ Լիստի երաժշտության գոհարների հետ:

Լիստի ստեղծագործություններում ձայնը հնչում է ինչպես ձգված լար, մենք զգում ենք վոկալ լարվածություն, բայց դա այնքան էլ ծանր, լարում պահանջող երգեցողություն չէ, այլ էքսպրեսիվ, ռոմանտիկորեն հուզող: Այդպես է կատարվում Քաղենշտեդտի խոսքերով. «Ինչ աղմկալի է օդը, ինչ ուրախալի՝ ղողանջը» ռոմանսը. այստեղ նույնիսկ թափանցիկ ձայնն ունի ներքին դրամատիկական լարում: Խոսելով ներկա ժամանակով՝ ես նկատի ունեմ այսօր մեզ համար Լիստի ռոմանսների ձայնագրությունների հասանելիությունը և արդիականությունը:

Ա. Վիլբրանդի խոսքերով ստեղծված «Երջանիկը» զգացմունքային հուզմունքի և ձայնային պայծառության ու տոնականության հանդեսի արտիստական գագաթնակետ է: Սակայն Դոլուխանյանի կատարմամբ նշանավոր են Լիստի երկու գոհարներ: Դրանցից առաջինը Գյոթեի խոսքերով՝ «Ինչպես Լաուրայի ոգին» ռոմանս-գիշերերգն է: Այս ստեղծագործությունը «մրցութային» է, տանջալիորեն դժվար, ինչպես վոկալ, այնպես էլ կատարողական տեսանկյունից, եթե միայն թույլատրելի է այդպիսի բաժանումը: Հաջողությունը գալիս է այն դեպքում, եթե երաժիշտը, արտիստը, երգչուհին միաձուլվում են շոայլորեն օժտված և բնատուր մեկ անձնավորության մեջ: Դանդաղ, կարծես թե կանգ առած, ժամանակի հավերժական գեղեցկության առաջ քարացած տեմպի մեջ ամեն ինչ լսելի է, ամեն ինչ՝ մերկացված, և այնպես անխղճորեն է ամեն մանրամասն լուսավորված՝ ինչը և ինչպես ասված լինելը, և գլխավորը՝ կա ասելիք: Կատարողը թաքնվելու տեղ չունի. նա բաց է, և սոսկ անթերի, տաք կանտիլենան է, եթե արտիստը տիրապետում է դրան, ի վիճակի է ներդաշնակ լինել բանաստեղծության և երաժշտության բարձր կառույցին, այլապես պատկերը կքանդվի:

Նշելով, որ գտնված է ստեղծագործության ճիշտ «տոնը», մենք լսում ենք նաև, որ գեղեցիկ ամբողջությունը հյուսվել է

բազում երբեմնագիներից, համոզվում ենք, որ հեղինակային անթիվ ցուցումները, որոնցով տառացիորեն խայտաբղետին է տալիս կլավիրը, կատարվում են մանրակրկիտ կերպով: Բայց դրանք միաձուլվում են արտիստական երևակայությանը և դառնում են սեփական՝ կարծես հիմա ծնված: Խնամքով ընդգծվում են մեղեդային թարմ քայլերը, որոնք կատարվում են մոդուլյացիները... Եվ հետզհետե մարող վերջին ֆրազը. «Եկ՝ պահպանելու իմ երազը: Եկ, իմ երազանք», - piano, երկու piano, երեք piano, ևս՝ ritenuto, ևս՝ dolcissimo, ևս՝ morendo և մարող ավարտական անվերջ հնչյունը թողնում են կախարդական տպավորություն՝ երկար ժամանակով թովելով երաժշտության հանդեպ զգայուն յուրաքանչյուր ունկնդրի: Այստեղ կարծես գտնված է հոգևոր և նյութեղեն նախասկիզբների կատարյալ միաձուլման ոսկե միջինը:

Դրամատիկական «Լորելեյա» բալլադում Հայնեն և Լիստը վերստեղծեցին ողողդներին մոլորեցնող և կործանող ոսկեգանգուր գեղեցկուհի ջրահարսի մասին ժողովրդական ավանդույթը: Ստեղծագործության մեկնաբանություններում մենք առաջին հերթին մատնանշում ենք կատարողական միջոցների լայն ամպլիտուդը, հուզված արտասանությունը, մասերի միջև կտրուկ հակադրությունը: Բանաստեղծական պատումը փոխարինվում է հետզհետե ճնշող հարաճուն շարժման դեպի ողբերգական հանգուցալուծում, ասելիքի էքսպրեսիվությունը հասնում է հսկայական ուժի, հերոսի ճակատագրում մասնակցությունը միավորում է կատարողին և ունկնդրին... Եվ նորից տիրում է հանդարտություն, խաղաղեցում, մեծ Ռեյնը իր հավերժական ջրերն է տանում, կարծես թե չի էլ եղել ահավոր տեսիլքը: Դոլուխանյանին դարձյալ հաջողվում է ոչ թե պարզապես տեսնել և նկարել այդ բանաստեղծական պատկերը, այլև տեմբրային, արտասանական բազմազանության զգացմունքային լարվա-

ծության օգնությամբ բացահայտել ռոմանտիկական արվեստի գլխավոր գծերից մեկը՝ առօրեականությունից վեհացումը:

Վոկալ կատարողական արվեստի նրբաճաշակ գիտակ, մեր երգիչների ձեռքբերումները bel canto-ի արտասահմանյան լավագույն վարպետների հետ սովորաբար օբյեկտիվորեն համեմատող Վսեվոլոդ Տիմոխինը «Կատարողական արվեստի վարպետները» շարքի փոքրիկ, քսան էջանոց գրքույկում տալիս է այսպիսի գնահատական. «Երաժշտության սիրահարները ճշմարիտ առասպելական փառքի են արժանացրել Լիստի՝ «Ինչպես Լաուրայի ոգին» և «Լորելեյա» երգերի՝ Զարա Դոլուխանովայի կատարումները: Դա անկասկած երգչուհու գագաթային ձեռքբերումներից է, հենց Լիստի վոկալ քնարերգության ոգու ապշեցուցիչ ճկունությամբ: Եթերային, կարծես հալվող piano-ները, legato-ի ֆանտաստիկ կապերը ("арки"), տեմբրային գույների փափկությունն ու թափանցիկությունը նկարում են գեղարվեստական ավարտուն կերպար, փոխանցում ոգևորված երազանքի թռիչքի զգացողություն, ունկնդրի երևակայությանը հրամցնում Պետրարկայի բանաստեղծական երաժշտության կախարդական և հրաշալի տեսիլքը»[22]:

Շուբերտի և Շումանի ռոմանսները նույնպես հույժ լայնածավալ և վառ են ներկայացված Զարուհի Դոլուխանյանի երկացանկում և ձայնագրություններում: Այդ քնարերգության պարզությունն ու սրտակցությունը, կոնկրետ մարդու մտերմիկ հույզերի, հոգեկան աշխարհի նկատմամբ ուշադրությունը երգչուհուն գործնականում գրավել են իր ստեղծագործական ամբողջ կյանքի ընթացքում: Օրինակ, շուբերտյան այնպիսի գոհարներ, ինչպիսիք են՝ «Ֆորելը», «Ուր», «Դու՝ իմ անդորր»-ը, «Ave Maria»-ն հանդիպում են նրա բազմաթիվ համերգային ծրագրերում՝ երեսունից ավելի տարիների ընթացքում: Այստեղ խոսքն, իհար-

[22] В. Тимохин. З. Долуханова. Творческий портрет. - М., Музыка, 1977. էջ 9:

կե, երկացանկի աղքատությունը չէ. պարզապես հիշատակված ստեղծագործությունները ամենա-ամենասիրվածներից են:

Մեր երկրում և արտասահմանում հաճախ են մենահամերգները, իսկ ավելի շատ՝ համերգների երկրորդ բաժիններն սկսվել «Ave Maria»-յով: Անմիջապես հաղորդվում էր բարձր լարվածություն, երգչուհին, կտրվելով աշխարհիկ ունայնությունից, ունկնդիրներին իր ետևից տանում էր հոգևոր ոլորտներ: Սակայն այդ աղոթքի կատարման մեջ չէր ամլացվում նաև երկրային, ջերմ, թրթռուն զգացումը: Չեմ հիշում, որ մեկ ուրիշը նույնպես կարողանար պահել այդ դանդաղ տեմպը, տիրապետել այդպիսի հույժ անթերի շնչառության: Վարպետության այդ տարրը ցնցում է նաև Ռյուկերտի խոսքերով՝ «Դու իմ անդորրը» ռոմանսի մեկնաբանությունում: Սիրային ընթագույն զեղումը կարող է լինել անկեղծ և համոզիչ, բանաստեղծության և երաժշտության բարձր լարմանը համապատասխան, եթե կատարողը տիրապետում է «անսահման» շնչառության: Նվիրական թաքուն խոստովանություններից հետո սկսվում է դանդաղ և աստիճանաբար բարձրացումը դեպի հանգուցալուծում և. «Թող քո կերպարը լոկ իրենով լուսավորի իմ սիրահարված հայացքը»՝ երկու անգամ կրկնված արտահայտությունը պսակում է հանդիսավոր և ոգեշնչված փառաբանումը: Եվ ահա, թեմայի հենց առաջին անցկացումից զգում ես հմայիչ տեմբրի, կատարյալ crescendo-ների և diminuendo-ների լողական երանությունը, բայց, պարզվում է, որ կրկնության ժամանակ ֆրազը հնչում է ավելի ճկուն, ձայնածգվում ավելի ընթորեն: Խոսքը 1963 թվականի ձայնագրության մասին է, որի դաշնամուրային պարտիան, ինչպես միշտ, վարպետորեն կատարում է Քերթա Կոզելը:

Արդեն ստեղծագործական ճանապարհի սկզբում, օպերա-ռոմանս-երգային խառը ծրագրերով բոլորովին էլ ոչ երկարատև տարվածությունից հետո, Զարուհի Դոլուխանյանը հասնում է

ստեղծագործությունների ոճական ճշգրիտ ընտրության: Ամենասիրելի վաղ-ռոմանտիկական համադրություններից էին Շուբերտ-Շումանը կամ ետռոմանտիկական Բրամս–Վոլֆ–Ռիխարդ Շտրաուսը: Եվ եթե, օրինակի համար, Լիստի, Գրիգի կամ Շուբերտի երկու-երեք ռոմանսները ժամանակ առ ժամանակ հարևանություն են արել ռուս կոմպոզիտորների կամ վիեննական դասականների ստեղծագործությունների հետ, ապա Շումանին հատկացվում էր սովորաբար հատուկ, առավել ճշանակալի տեղ: Հիսունական-վաթսունական թվականներին ոչ հազվադեպ ամբողջական համերգային բաժին էր նվիրվում Շամիսոյի խոսքերով «Կնոջ սերը և կյանքը» վոկալ շարքին, իսկ 70-ականներին նախընտրությունը տրվում էր Էյխենդորֆի խոսքերով՝ «Երգերի պսակ»-ին, op. 39:

«Կնոջ սերը և կյանքը» շարքը, չնայած լրացուցիչ մանրամասների բացակայությանը, ընկալվում է իբրև հոգեբանական հագեցած և ամբողջական փոքրիկ մոնոթատրոն: Դոլուխանյանի կամերային երկացանկում կան այդպիսի երկու ճշանավոր աշխատանքներ, որ, չնայած ժամանակային ու ոճական, երաժշտության ու բանաստեղծության, հերոսուհիների տարբերություններին, ես նկատի ունեմ նաև Գավրիլինի «Ռուսական տետրը», միևնույն է, դրանք սկզբունքորեն նման են իրար: Դրանք կարծես երկու հուշարձաններ են տարբեր դարաշրջանների կանանց՝ քանդակված մասշտաբային, ցցուն և, միաժամանակ, ամենափոքրագույն դետալների, բնութագրական մանրամասների ցայտուն գծագրությամբ:

Ռոբերտ Շումանը սոսկ մեկ տարվա՝ 1840 թվականի ընթացքում, ստեղծել է 138 ռոմանս, այդ թվում՝ իր վոկալ երկու ճշանավոր շարքերը: Ամուսնությունը հրաշալի դաշնակահարուհի Կլարա Վիկի հետ, նրա հոր՝ այդ ամուսնության անհաշտ հակառակորդի հետ երկարամյա պայքարը ստեղծագործական վիթ-

խարի խթան հանդիսացավ: Երջանիկ սերը կոմպոզիտորին ներշնչեց ձայնի և դաշնամուրի համար հանճարեղ ստեղծագործությունների ստեղծում այն դեպքում, երբ վոկալ ժանրը նրան առաջ քիչ էր հետաքրքրում: Իր հերոսուհուն բարձրացնելով պատվանդանի վրա, բացահայտորեն սքանչանալով նրանով, կերտելով կատարյալ կերպար՝ Շումանն իհարկե, մեծավ մասամբ նրան նույնացնում է Կլարա Վիկի հետ, և կենդանի, բրթթուն զգացմունքը թափանցում է ստեղծագործության առաջին նոտայից մինչև վերջինը: Շատ երաժշտագետներ ճշմարտացիորեն նշում են, որ Շումանը հասել է հակառակ սեռի հոգեբանության այնպիսի ներթափանցման, այնպիսի խորը ճշմարտացիության, որ երևութականություն է ստեղծվում, թե երգերը բխում են կանացի սրտից:

Նրբորեն մեկնաբանելով «Կնոջ սերը և կյանքը», Ջարուհի Դոլուխանյանը և Բերթա Կոզելը հասել են կոմպոզիտորական մտահղացման փայլուն մարմնավորման: Ամենից առաջ նշում ես կատարողական լուծման մասշտաբայնությունը, կերպարի զարգացման դինամիկան, որը շարքի ութ երգերի ընթացքի հետ հարստանում է նորանոր գծերով և մեզ՝ ունկնդիրներիս համար դառնում է ավելի ու ավելի հետաքրքիր, սրտամոտ և թանկ:

Փափուկ ու նուրբ նախերգանքը. «Հանդիպման ժամանակ նրա հայացքը կուրացրեց ինձ», – ընկալվում է իբրև երջանկության վեհերոտ կանխազգացում: Հերոսուհին, ականջ դնելով ինքն իրեն, վախենում է խրտնեցնել նոր զգացումը, հավատալ դրան, նա և՛ զարմացած է, և՛ զգացված... Ի դեպ, Հայնեի խոսքերով «Բանաստեղծի սերը» շարքի առաջին բանաստեղծությունը գրված է զգացմունքային նույն բանալիով. բանաստեղծի հոգին, ինչպես և գարնանային բնությունը, սոսկ դանդաղ է արթնանում գալիք ուրախությունների և տառապանքների կանխազգացումով:

Աղջկական հիացումը, անկեղծությունը և ասածի ճշմարտու-

թյունը թափանցում են հաջորդ մաս. «Նա աշխարհում բոլորից գեղեցիկ է»: Սեկ շնչով արտաբերվում են կրքոտ խոստովանության խոսքերը: Ասես, արբած երջանկությունից, աղջիկը նետվում է իր համար նոր զգացումների ուրախալի տարերքի գիրկը: Թվում է, թե այստեղ երգչուհու կատարողական եռանդն ավելի տաք է, քան դաշնակահարուհունը, և դա տեղ-տեղ արտահայտվում է անսամբլի որակի վրա:

Խոր, իմաստալից, դրամատիկական է հնչում «Չգիտեմ՝ հավատամ արդյո՞ք երջանկությանը» ռոմանսը, իսկ «Եվ ճանաչել մահվան երանությունը՝ արցունքներում անսահման սիրո» խոսքերում, լսվում է հավատարմության երդումը: Ու հանկարծ թաքնված ավարտական բառերի կրկնության մեջ որսում ենք թափանցող, մղկտացող երանգ՝ դժբախտ ավարտի կանխագուշակումը:

Եվ դարձյալ իշխում է անամպ տրամադրությունը, երբ հերոսուհին ցանկանում է գրկել ամբողջ աշխարհը. պայծառ տեմբր է գտնվել «Ոսկե մատանին» ռոմանսի համար՝ ազատորեն, ասես գարնանային հեղեղ՝ հորդող սիրող սրտից, իսկ դաշնամուրային վերջնաանվագում երջանիկ մրրիկի նման սլացող հաջորդ՝ «Սիրելի քույրիկների» մասը հնչեցնում է հարսանեկան քայլերգը:

Անկասկած, Դոլուխանյանը կատարողական իր ամենաթանկ հատկանիշը դարձյալ ցուցադրում է «Սիրելի՛ ընկեր, շփոթված ես դու...» ռոմանսում. երգային երկար ֆրազներում հոգեկան թրթիռը զգալու և փոխանցելու կարողությունը, որը ճգում, հիպնոսացնում է մեզ: Ճշմարիտ արվեստի կախարդական, անբացատրելի հմայքը դարձյալ ապշեցնում է, տարողունակ, ջերմ խոսքերը հնչում են ցայտուն և արտահայտիչ, մենք գրեթե ֆիզիկապես զգում ենք դրանց ներգործուն ուժը:

Եվ, վերջապես, ճանաչելով մայրության ուրախությունը, ճաշակելով հրճվանքը և զգալով իրեն երանության գագաթին՝

Շումանի հերոսուհին, անսպասելիորեն կորցնելով սիրելիին, գլորվում է դեպի ողբերգականի սահմանը: «Առաջին անգամ դու ինձ հարված ես հասցնում, բայց սարսափելի է այն», և ապա՝ «Թողեցիր դու ինձ միայնակ, շուրջը խավար է, խավար...»,- բառերում այնքա՞ն դրամատիզմ, այնքա՞ն իրական զգացմունքներ կան: Սակայն տեմբրային գույները դանդաղ խամրում են, կարծես ժամանակը կանգ է առնում, ձայնից հեռանում է թրթիռը, նշանակում է՝ նաև կյանքը, և այդպես մեռած, «սառած» ձայնով նա ավարտում է իր պատմությունը, իսկ զուգընկեր-դաշնակահարը ծավալուն եզրափակման մեջ, որ Շումանի սիրած ձևն է, թերթում է քնարական օրագրի թաքուն էջերը:

Ունկնդիրը վերջապես կարող է ետ բերել շունչը և գնահատել հենց նոր ապրածի ամբողջականությունն ու մասշտաբը: Հիշում ես հենց իր՝ Շումանի խոսքերը՝ ասված մեկ ուրիշ կոմպոզիտորի երգերի կատարման մասին, որը, սակայն, սկզբունքորեն ճիշտ է նաև սեփական երաժշտության վերաբերյալ. «Գնահատելու համար մեղեդու հոգեկան ամբողջ խորությունը, անհրաժեշտ է երգիչ, որը կարողանա նաև տեքստն արտաբերել այնպես, ինչպես մեղեդին է սիրով հետևում բանաստեղծության յուրաքանչյուր շարժմանը: Մենք ցանկանում ենք, որ երգիչը մեզ ստիպի դա նորից զգալ: Մենք դա հաճա՞խ ենք լսում: Երգերի լավ կատարողներն ավելի հազվադեպ են պատահում, քան լավ երգ գրողները»[23]:

Պետք է կարծել, որ հեղինակը բավարարված կլիներ սույն մեկնաբանությամբ:

Էյհենդորֆի խոսքերով՝ «Երգերի պսակը» ձայնասկավառակի վրա գրառվել է սոսկ 1977 թվականին, դրան էլ ավելացրած՝ ոչ թե ստուդիայում, այլ անմիջապես Մոսկվայի կոնսերվատորիայի

---

[23] Роберт Шуман. О музыке и музыкантах. - М., Музыка, Т. 2-Б. էջ 85:

Մեծ դահլիճի համերգի հեռահաղորդումից, այդ պատճառով էլ կատարումն այդպիսի ուժեղ տպավորություն չի թողնում: Սակայն, այստեղ էլ կա հիշարժան հայտնագործություն, օրինակ, «Մթնշաղը»՝ իր կախարդական կոլորիտով, խորհրդավորությամբ, թաքցված վտանգով...

Կարելի է հետևություն անել այն մասին, որ կամերային երաժշտության բոլոր հեռահաղորդային ձայնագրությունները չեն հասնում ստուդիականներին, և դա բնական է (հիշենք Գլեն Գուլդին, որը, ճգտելով կատարելության, երկար տարիներ թողեց բեմը և կենտրոնացավ սոսկ ձայնագրությունների վրա, դրա փոխարեն ևս ի՞նչ արդյունքի հասավ): Օրինակ, Մոսկվայի կոնսերվատորիայի մեկուկեսհազարանոց դահլիճում կատարելով ռոմանս և հասցեագրելով ունկնդրին՝ ոչ միայն պարտերում, այլև երկրորդ ամֆիթատրոնի վերջին շարքերում նստածներն ակամա զգում են վոկալ հավելյալ լարվածություն, որն էլ ամրագրում է միկրոֆոնը: Ինչքան էլ լավը լինի մեծ դահլիճների լսելիությունը, գործի են դրվում հանդիսատեսի հետ արտիստական ուղղակի շփման օրենքները. այսինքն՝ նրբագույն երանգավորումը, որին հնարավոր է հասնել ստուդիական խստագույն մթնոլորտում, զոհաբերվում է ավելի արդիական՝ էլեկտրականացված դաշտի ստեղծման, ունկնդրական ուշադրության ամրակայման խնդիրներին: Մեծ արտիստը ի վիճակի է մեկ ամբողջության մեջ միացնել բեմը և դահլիճը, ստեղծագործության իր մեկնաբանությամբ գրավել լսարանը, բայց երբ ցրվում է ստեղծագործական պրոցեսին մասնակցած լինելու կախարդանքը, պարզվում է, որ անկիրք ու զգոն տեխնիկան ժապավենի վրա է գրանցել թերություններ, որոնք համերգի ժամանակ չի նկատել ոչ ոք: Չեմ սկսի դատել այն մասին, որ արտիստի համար կարևոր է կենդանի լսարանի կամ ստուդիական միկրոֆոնի հետ շփման կարողությունը, բայց, որպես կանոն, մեծ արվես-

տագետները կարողանում են համատեղել այդ անքակտելի երրորդությունները (իպոստասները), թեև հանդիպում են նաև ձայնագրությունների քագավորներ, որոնք համերգային բեմից երբեք չեն կարողացել հասնել նույնպիսի բարձունքների: Բայց, ահա թե մի անգամ Վլադիմիր Հորովիցն ինչ ասաց դաշնակահար Լազար Բերմանին, որը մեծ երաժիշտի տանն անցկացրած երեկոյից հետո ցանկանում էր հիշատակի համար թողնել իր մի քանի ձայնասկավառակները. «Մի՛ արեք այդ բանը. ես դժվար թե դրանք լսեմ: Եթե ինձ բախտ վիճակվեր ձեր կատարողական արվեստին ծանոթանալ համերգային դահլիճում, ձայնագրությունները կվերակենդանացնեին իմ անմիջական տպավորությունները և թանկ կլինեին ինձ համար: Բայց քանի որ ես ձեզ երբեք չեմ լսել, «պահածոները» չեն փոխարինի կենդանի տպավորություններին»:

Կարող է մեծ Հորովիցի դիրքորոշումը խիստ արտառոց է և կտրուկ, բայց, համաձայնեք, որ նրա համար, ով չի եղել, օրինակի համար դոլուխանովյան համերգներին, շատ դժվար կլինի՝ հիմնվելով սոսկ ձայնագրությունների վրա, հատկապես՝ հեռահաղորդակցային, զգալ նրա արվեստի կախարդանքը, ըմբռնել տպավորությունների ամբողջ ներկապնակը:

◆ ◆ ◆

Երգչուհու կողմից կատարված և ձայնասկավառակների վրա անցկացված արևմտյան կոմպոզիտորների ստեղծագործություններից որո՞նց վրա է անհրաժեշտ սևեռել ուշադրությունը: Ամենից առաջ՝ մոցարտյան: Ամենից կատարյալը ես համարում եմ «Անդորրը ժպիտով իմ ամբողջ հոգին է գրկում» արիա-romանսի կատարումը: Ստեղծագործությունը գրված է կարծես սահմանային ժանրով և օժտված է ինչպես օպերային, այնպես էլ կամերային գծերով. դա ծավալուն, անկեղծ մենախոսություն

է, որ և՛ մեղեդայնությամբ, և՛ նվագակցությամբ մոտ է Մոցարտի օպերային դերերգերին: Կատարման մեջ գերում է ձայնատարության բնականությունը, բրթիռը և հմայքը: Ձայնը հնչում է ճրքագեղ, սահուն, և կարծես թե դուրս է հորդում կախարդական ներքին լույս: Տեմբրի հենց այդպիսի «պայծառություն» է լսվում նաև Յա. Յակոբիի խոսքերով՝ «Քլոային» երգում, որ հնչում է թեթև, բայց ոչ թեթևամիտ, իսկ հանդիպող քրոմատիկ (կիսատոնային) շարժումը վոկալի կատարման մեջ ձեռք է բերում եզակի գործիքային հմայք:

Բայց հենց թեթևությունն ու շքեղությունն է, որ չեն բավարարում մեկ այլ՝ անհայտ հեղինակի խոսքերով «Օ՜, դու, իմ կիթա՛ռ» երգին: Ընդգծելու համար դրա սերենադային բնույթը Մոցարտը դաշնամուրային նվագակցությանն ավելացնում է մանդոլինայինը: Ցավոք, մանդոլինն էլ հենց արգելակում է շարժումը, ընդհանուր մտահղացման մեջ մտցնում միօրինակություն: Խորհել է տալիս, թե որքան կարևոր է, որ կամերային անսամբլի բոլոր մասնակիցներին միացրել է գեղարվեստական ընդհանուր գեղագիտությունը, վարպետության նույն մակարդակը: Ի դեպ, այս սերենադը հարազատ քույրն է մոցարտյան Դոն Ժուան սերենադի՝ նույնանուն օպերայից, դրա նախնական էսքիզը:

Բայց արդեն հաջորդ՝ նույն ձայնասկավառակի վրա ձայնագրված երգը, որ փաստորեն Գ. Բումբերգի խոսքերով մի փոքրիկ մեներգ է՝ ռեչիտատիվով. «Երբ Լուիզան այրում էր իր սիրելիի նամակները», դարձյալ լիարժեք բավականություն է պատճառում: Դաշնամուրային գունեղ ֆակտուրայի նվագակցությամբ ուժեղացված պատումի զգացմունքային հուզմունքը կատարողների կողմից ի հայտ է բերվել մեծ ուժով և համոզվածությամբ, իսկ Քերբա Կոզելի հետ անսամբլն անթերի է:

Իսկ XIX և XX դարերի սահմանագլխին և ավելի ուշ ստեղծագործած ու Դոլուխանյանի երկացանկում լայնորեն ներկա-

յացված արտասահմանյան հեղինակներից ես ամենից առաջ կնշեի երեքին՝ Ֆրանսիս Պուլենկին, Մանուել դե Ֆալյային և Մորիս Ռավելին: Այստեղ կարելի է խոսել յուրօրինակ «Մեկ դերասանի թատրոնի» մասին, քանզի այնքան գուներ, դրամատիկորեն հագեցված և պատկերավոր են մեկնաբանվում նրանց ստեղծագործությունները:

Պուլենկի՝ Մորիս Ֆոմբերի խոսքերով «Գեղջկական երգերը» վարպետորեն կառուցված, դեմքերի և դեպքերի վոկալ գծանկարների՝ մերթ խոհուն-տխուր, մերթ՝ բանաստեղծական և քնքուշ, մերթ դրամատիկորեն վեհացված կամ սուր բնավորությունների մի շարք է...

Ինձ բախտ է վիճակվել ներկա լինել Զարուհի Ալեքսաղրովնայի 1977 թվականի ապրիլի 1-ի մենահամերգին, երբ «Գեղջկական երգերը» կատարվեցին Շումանի օպուսից հետո. հենց այդ հերթականությամբ էլ դրանք տեղադրված են ձայնասկավառակի վրա: Հիշում եմ, որ և՛ այդ, և՛ ձայնագրության ունկնդրության ժամանակ ես զգում էի «դեկորացիաների» լրիվ փոփոխությունը: Տեղի ունեցավ վերամարմնավորման հրաշք. փոխվեց զգայական տոնուսը, խոսքի հանդեպ վերաբերմունքը, հնչյունի գրոհը, իսկ համերգի ժամանակ կարելի էր նկատել նույնիսկ կերպարային (պլաստիկ) այլ արտահայտչականություն՝ շարժումները դարձան ավելի անկեղծ և որոշ չափով՝ անհամաչափ:

Մեր առջևով անցնում է կենդանի կերպարների շարքը՝ գուներ և ցայտուն կերպով մատուցված ձայնային հարուստ երանգապնակի օգնությամբ. «Մուրացիկում» հուզում է դրամատիզմը, մոայլ զգացմունքների խտացվածությունը, փոքրիկ «Ուրախ աղջկա երգը» մանրանվագում ապշեցնում է փայլուն գույների հրավառությունը, «Սերժանտի վերադարձում» լսվում են տարբեր կերպարների մի քանի ձայներ, բայց տիրապետող է «տղամարդկային» կոպիտ տեմբրը... Մի խոսքով, ներկայացման

զգացողությունը, կերպարների կերտման թատերական մոտեցումը չի լքում մեզ առաջին նոտայից մինչև վերջինը: Գործի ամբողջական և անմոռանալի տպավորության ստեղծման մեջ կարևոր դեր է խաղում նվագակցող Վլադիմիր Խվոստինը՝ երգչուհու կատարողական արվեստի վերջին տարիների գործընկերը:

Հնչողության տոնականությունը, տեմբրի պայծառությունը, զգացմունքների անկեղծությունն ու հորդումը բնութագրական են դե Ֆալիայի «Իսպանական ժողովրդական յոթ երգ» վոկալ շարքի մեկնաբանությանը: Կոմպոզիտորի՝ 1914 թվականին Իսպանիայի հարավային շրջանների բանահյուսության վրա ստեղծած այս շարքը առավել լավ է համընկել Դոլուխանյանի հարավային եռանդի հետ և երկար տարիներ զարդարում էր նրա երկացանկը: Բնութագրական է արտիստուհու պատմածը այդ ստեղծագործության հատվածներից մեկի վրա աշխատելիս պատահած մի դրվագի մասին, որ ընդգծում է ոչ միայն նրա համար վոկալ տողի, այլև ամբողջ ուղղաձիգ պարտիտուրի կամ կլավիրի կարևորությունը. «Հիշում եմ, դաշնակահարի հետ աշխատում էինք դե Ֆալիայի "Хота"-ի վրա: Այնտեղ ձայնի մուտքից առաջ կան դաշնամուրային բասի նոտաներ: Մենք երկար տանջվեցինք այդ հատվածի վրա, քանի որ այդ նոտան ինձ ներկայանում էր որպես գործողության սկիզբն ազդարարող զանգի հարված, ազդանշան, իսկ դաշնակահարը դա վերցնում էր չեզոք՝ հնչյունը դիտելով սոսկ իբրև դաշնամուրային նախերգանքի ավարտ: Ես չէի կարողանում հասնել զգացմունքային անհրաժեշտ տրամադրության և ամեն անգամ իմ երևակայության մեջ ծնվող կերպարը կոտրվում էր՝ չստանալով այն հնչողության աջակցությունը, որը սպասում էի ես: Եվ միայն դաշնակահարին համոզելով իմ ճշմարտացիության մեջ, հասնելով իմ կողմից ընկալվող հնչողությանը, ես կարողացա գտնել այստեղ անհրաժեշտ և՛ տեմբրը, և՛ ձայնի բնույթը»:

Եվ, վերջապես, Ռավելի՝ միջազգային ճանաչման արժանա-

ցած «Հաբաներաև»: Բազմաթիվ գրախոսներ՝ թե՛ մեր, թե՛ արտասահմանյան կատարումն անվանեցին «համերգի գագաթ», «տեխնիկական կատարելություն», «տեխնիկայի և արտահայտման միաձուլման կատարելատիպ»... Դոլուխանյանին այստեղ ևս օգնում է նրա՝ հույժ վոկալ ձեռքբերումներին օրգանապես կապակցված գործիքային անցյալը: Կոմպոզիտորի կողմից նախապես ստեղծված լինելով իբրև դաշնամուրային պիես և ապա փոխադրված շատ գործիքների ու ձայնի համար՝ «Հաբաներաև» իր վրա կրում է իր կուբայա-իսպանական «ծագման» գծերը, կոլորիտի համն ու հոտը և կրքոտությունը, վառ արտահայտված զգայական սկիզբը: Եվ այդ ամենը լսելի է մեկնաբանության, արտիստի հոգուց բխող վիրտուոզ սուր անցումների (պասսաժների) մեջ:

Դոլուխանյանի բուդապեշտյան համերգի առիթով, որտեղ կատարվեց «Հաբաներաև», երաժշտական քննադատ Անդրուշ Պերնեն «Մադյար Նեմետ» լրագրի 1967 թվականի դեկտեմբերի 9-ի համարում գրում է. «Զարա Դոլուխանովայի համերգը հանդիսատեսի համար հազվադեպ, յուրօրինակ երևույթ էր: Այս ականավոր արտիստուհին չի ճանաչում արգելքներ, նա անսահմանորեն իշխում է ինչպես իր ձայնի, այդպես էլ ունկնդիրների վրա: Մարդկային զգացմունքների ցանկացած ոլորտի համար, որոնք հնարավոր է արտահայտել երաժշտության մեջ, նրա հոգում գոյություն ունի հատուկ լար, և նա ստիպում է դրան ցանկացած պահի հնչել անհրաժեշտ ուժով: Այն, ինչ անում է Դոլուխանովան, դա հենց էքսպրեսիան է, ընդ որում՝ այնպիսի մաքրության, որին տիրապետում են սոսկ երեխաները կամ էլ այնպիսի հանճարները, ինչպես Շալյապինն է:

Դոլուխանովայի ձայնի դինամիկ հնարավորությունները միշտ կանգնած են երաժշտական էքսպրեսիայի ծառայության դիրքերում, նրա լարվածությունը ցնցում, քարացնում է նույնիսկ

ամենացածր piano-ի դեպքում: Իսկ այն, ինչ նա գիտի երաժշտության մասին, կարելի է համեմատել լոկ ամենահայտնի գործիքավորողների վարպետության հետ:

Դոլուխանովան հաստատուն կերպով տիրապետում է իր ձայնին՝ երկուս ու կես օկտավով, սակայն դիապազոնը թվում է ավելի մեծ, քանի որ նրա մոտ միևնույն հնչյունը կարող է հնչել տարբեր ձևով. մերթ իբրև կոլորատուրային սոպրանոյի միջին ռեգիստր, մերթ իբրև ալտի ամենաբարձր ռեգիստր: Ընդ որում, այստեղ ինքնանպատակ տեխնիկան բացակայում է. ձայնի ռրակը և բովանդակությունը որոշակիանում են տվյալ երաժշտական խնդրով և էքսպրեսիայով:

Համերգի գագաթնակետը եղավ Ռավելի «Հաբաներայի» կատարումը, և պարզ դարձավ, որ իսկապես չկա երաժշտական այնպիսի գործիք, որը կարողանար համեմատվել Դոլուխանովայի երգեցողության կախարդական գեղեցկության և գեղարվեստականության հետ»:

◆ ◆ ◆

Երգչուհու երկացանկում մենք գտնում ենք նաև ռուսական կամերային երաժշտության անթոլոգիան. դրան նվիրվել են ամբողջական ծավալուն ծրագրեր, հաճախ հայրենական կոմպոզիտորների առանձին ռոմանսները հարևանություն են արել արտասահմանյան հեղինակների ստեղծագործությունների հետ, ֆոնդային ձայնագրություններում ներկայացված են XIX դարի մեր քիչ թե շատ հայտնի բոլոր կոմպոզիտորները: Ձայնասկավառակները, իսկ այժմ նաև խտասկավառակները, մշտապես վերատպվում են և հասանելի են երաժշտության մերօրյա սիրահարների լայն շրջանակներին:

Ինչպես արդեն նշել ենք, ստեղծագործական ճանապարհի սկզբում Զարուհի Դոլուխանյանը նախապատվությունը տալիս

էր Չայկովսկու և Ռախմանինովի վոկալ ստեղծագործություններին, սակայն աստիճանաբար իր համար հայտնագործեց նաև Տանեևին ու Ռուբինշտեյնին, Բորոդինին ու Մուսորգսկուն, նրա անվան հետ է կապված նաև մետներյան ռոմանսների վերածնունդը...

Ուշադրությամբ լսում եմ Գոլուխանյանի՝ մեներգչային գործունեության ամենասկզբում, ասենք՝ 1948-1950-ական թվականներին կատարված ձանագրությունները, և գալիս եմ այն եզրակացության, որ մրցույթում նրա հաղթանակը և արտիստական հետագա բռնչքը կանխորոշված էին. այս շրջանում արդեն գրավում է նրա հասուն վարպետությունը, մանրակրկիտ տեխնիկան, դրամատիկական արտահայտչականությունը: Եվ միայն փիլիսոփայական բնույթի ռոմանսները հասուն տարիքում կատարվեցին ավելի համոզիչ, ավելի նուրբ, ավելի իմաստուն, դրանցում ավելի ցայտուն արտահայտվեցի, այսպես կոչված երկրորդական թեմաները: Իսկ երիտասարդ երգչուհու մոտ հրաշալի են ստացվում զգացմունքայնության տեսանկյունից բացահայտված մեներգերը, բնապատկերային քնարերգությունը, զեղումները:

Նա ստեղծագործական վաղ շրջանում արդեն հասել էր ռուսական վոկալ-կատարողական դպրոցի հիմնադրութային սկզբունքին. հոգեբանորեն երանգավորված, կենդանի, արտասանական անթերի խոսքի՝ bel canto-ի ազատ ձայնավարության հետ զուգորդման կարողությանը, ձգտում էր բաց անել տեքստի և ենթատեքստի իմաստային և զգայական խորությունը: Միևնույն ժամանակ, նրա ձայնին, խառնվածքին մոտիկ են հայրենական երաժշտության բնորոշ դրամատիկական լարվածությունը և կրքոտությունը:

Օրինակի համար, Ա. Միցկևիչի խոսքերով՝ Չայկովսկու «Երկրին աղջամուղջը պատեց», Հարտմանի խոսքերով և

Պլեշչեևի թարգմանությամբ՝ «Ոչ մի խոսք, օ՜, ընկե՛ր իմ», Գյոթեի խոսքերով և Ա. Ստրուգովշչիկովի թարգմանությամբ «Մի՛ հարցրու» ռոմանսների կատարումը միավորում է դերասանական մոտեցումը, իր հերոսի անունից ամենից առաջ անկեղծորեն քաքուն զգացմունքները հաղորդելու ցանկությունը, և մենախոսությունը՝ բնավ էլ ոչ զոհաբերությամբ, միևնույն ժամանակ՝ տեմբրի գեղեցկությամբ և արտահայտչականությամբ, ներդաշնակությամբ ապրելու և «կարդալու» ընդունակությունը: Հատկապես հիշվում է «Ոչ մի խոսք, օ՜, ընկե՛ր իմ» ռոմանսի կուլմինացիոն ֆրազների հակադրությունը, երբ խելահեղ կրքոտ, լիահունչ երկարաձիգ՝ «Որ պայծառ երջանկության օրեր էին»-ը փոխարինվում է ներքափանցող՝ «Որ այդ երջանկությունը մեռավ» կամացուկ խոստովանությամբ. :

Ա. Կ. Տոլստոյի խոսքերով՝ «Ասա՛ ինչ-որ բան ճյուղերի ստվերում» ռոմանսը կատարվում է հավաք, հագեցված, ծավալուն ֆրազներն արձակում են զգայական էներգիա, իսկ Ա. Ֆետի խոսքերով՝ «Տա՛ր սիրտս իմ» ռոմանսում հառնում է բոլորովին այլ հնչյունային ոլորտ՝ հույժ կամերային, քնքուշ և թրթռուն: Բայց ամենուր և՛ դանդաղ, և՛ արագ տեմպի ժամանակ, հնչողության ցանկացած հագեցվածության դեպքում արտասանությունը մնում է բծախնդիր, ոչ մի վանկ չի զոհաբերվում վոկալային հարմարավետությանը:

Նույնիսկ առավել հանրաճանաչ կոմպոզիտորների գործերում է Դոլուխանյանը հավատարիմ իր լուսավորչական սկըզբունքներին, գտնում է հազվադեպ կատարված մանրանվագներ. Չայկովսկու՝ Ն. Գրեկովի խոսքերով գրված «Նայիր, այն ամպը», Ռախմանինովի՝ Ա. Պլեշչեևի խոսքերով երկու ռոմանսները. «Գետային ջրաշուշանը», որտեղ հիշվում են կախարդական գլիսանդոն (հնչյունների սահում), կրծքային կոնտրալտոյի տեմբրով երանգավորված բանաստեղծական արտահայտու-

թյունները և «Աղոթքը», որում, հակառակը, զգացվում է հնչողության սոպրանոյական բնույթը, հուզական միաձուլումը և հոգեկան գործակցությունը:

Ա. Ապուխտինի խոսքերով ռախմանինովյան գոհարներից մեկը՝ «Օ՜, մի տխրիրը», որ մեկնաբանվում է իբրև դրամատիկական մենախոսություն, իբրև ծավալուն մեներգ հակադրվում է Ե. Բեկետովի խոսքերով ստեղծված բնանկարային հանճարեղ «Եղրևանին» նկար-ռոմանսի՝ կատարողական ևս մեկ գոհարի, վոկալի կատարելության գագաթի հետ:

Մի խոսքով, ռուս մեծ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում ներկայացված զգացմունքային և հնչյունային ամբողջ համապատկերը երգչուհու կողմից ընկալվել և արտահայտվել է գեղարվեստական ամբողջ ուժով և անսովոր վարպետությամբ: Ստեղծագործական ամբողջ ճանապարհի ընթացքում նա ունկնդրին զարմացրել է կատարողական նորանոր հայտնագործություններով՝ անսպասելիորեն մեկնաբանելով, թվում է, թե՝ ճանճրացրած այնպիսի ռոմանսներ, ինչպիսիք են Չայկովսկու՝ Ա. Կ. Տոլստոյի խոսքերով՝ «Աղմկոտ պարահանդեսում» և Ա. Ապուխտինի խոսքերով՝ դարձյալ Չայկովսկու՝ «Օրն է արդյոք իշխում»-ը, Հյուգոյի բանաստեղծությամբ և Լ. Մեյի թարգմանությամբ ռախմանինովյան «Նրանք պատասխանեցին» կամ Ֆ. Սոլոգուբի խոսքերով՝ «Երազը» ռոմանսները...

Հետաքրքիր է համեմատել ձայնագրությունները՝ արված ավելի քան երեսուն տարվա ընդմիջումով՝ առաջինները և վերջինները:

Լսում եմ Տանեևի. Շելլիի խոսքերով և Բալմոնտի թարգմանությամբ՝ «Թող այլևս չհնչի» ռոմանսի վաղ ձայնագրությունը, որտեղ դաշնամուրի դերամասը կատարում է դեռևս Ալեքսանդր Պավլովիչ Դոլուխանյանը և այն ընկալվում է իբրև աշակերտական պինդ աշխատանք. գլխավոր ուշադրությունն առանձնաց-

վում է հավասար ճայնատարությանը, վոկալ գծի ճշտությանը, իսկ երանգավորումը փոքր-ինչ միօրինակ է: Սակայն, դա բոլոր դեպքերում տիպական չէ Զարուհի Դոլուխանյանի նույնիսկ սկզբնական շրջանի կատարումներին, քանի որ նույն ժամանակ ճայնագրած Կյուրիի ռոմանսները հատկանշական են կատարողական թարմությամբ և հրապույրով: Ինչ-որ թեթևությամբ և ուրախությամբ է լսվում անհայտ հեղինակի խոսքերով անպաճույճ «Երեկոյան վերջալույս» ռոմանսը, որը գերում է մաքրությամբ, մանկականությամբ, զգացմունքների պարզությամբ և անթերի մաքուր հնչողությամբ:

Իսկ Ռ. Սյուլլի-Պրյուդելի խոսքերով՝ «Այստեղ եղրևանիները արագ են թառամում» նուրբ մանրանվագում, երիտասարդ երգչուհին զգացել և ի հայտ է բերել ռոմանտիկական ինչ-որ թերասացություն, շումանականություն... Այստեղ անթերի է կանտիլենան, գերում է ճայնի՝ կարծես թախիծի մշուշով պատված մաքուր տեմբրը, և դա ստեղծում է եղերերգական տրամադրություն:

Հաճախ լսելով հասուն վարպետների կատարմամբ Ա. Սկրյաբինի՝ իր իսկ խոսքերով գրված միակ ռոմանսը, ես ունեցել եմ անբավարարվածության զգացում. փոքրիկ, ըոպե ու կեսից էլ կարճ տևող ստեղծագործությունն ընկալվում էր իբրև անավարտ, որտեղ թեմատիկ, սոսկ շատ թույլ ընդգծված ուրվագծերը մինչև վերջ ի հայտ բերված չեն:

Բայց ահա փաստորեն այդ ժամանակ նոր միայն իր ստեղծագործական ճանապարհն սկսող կամերային երգչուհին նույն մանրանվագը երգում է այնքան բանաստեղծորեն, իսկ գլխավորը՝ այնքան ճիշտ, կարծես վերստեղծում է ստեղծագործության ճուլածոն, որ մտածում ես. Սկրյաբինին, անշուշտ, խորթ չի եղել վոկալ քնարերգությունը, և ափսոս, որ նա սոսկ մեկ անգամ է անդրադարձել ռոմանսի ժանրին:

Ուրախություն են պատճառում ռուս կոմպոզիտորների ան-

սամբլները, հատկապես՝ Գալինա Սախարովայի հետ զուգերգերը: Չայնագրված գրեթե կես դար առաջ, այսպես ասած՝ «մեկ անգամյա» զուտ աշխատանքային անհրաժեշտության՝ տարբեր ռադիոհաղորդումների եթերային հեռարձակման համար, դրանք այսօր էլ չեն կորցրել իրենց փայլը: Եվ այնպիսի զուգերգեր, ինչպիսիք են Դարգոմիժսկու՝ Պուշկինի խոսքերով՝ «Աղջիկներ-սիրուններ» կամ Չայկովսկու՝ Սուրկովի խոսքերով՝ «Պարտեզում՝ ծաղծաղուտի մոտ» երգերը, անսամբլային առումով հնչում են իբրև չափանիշային, իսկ բնույթով և զգացմունքայնությամբ՝ վարակիչ, կրակոտ, վիրտուոզ... Դրանց հավելյալ հմայք է հաղորդում Քերթա Կոզելի նվագակցությունը:

Ահա և Չայկովսկու ռոմանսների՝ Ա. Կ. Տոլստոյի խոսքերով՝ «Դեղին արտերի վրա», Ա. Պլեշչեևի խոսքերով՝ «Օրորոցայինի» վերջին ձայնագրությունները: Այստեղ նույնպես տպավորում են զգացմունքային և իմաստային բովանդակության բացահայտման վարպետությունը, դրամատիկական արտահայտչականությունը, երաժշտական խոսքի արտաբերման բնույթը, տողատակի վերհանումն ավելի նուրբ է և համոզիչ, սակայն ձայնի հնչողությունը տեղ-տեղ լարված է, որոշ տեղեր էլ նկատվում է զավեշտականություն: «Օրորոցայինում» էլ գտնված է այնպիսի՛ պայծառ «երիտասարդ» տեմբր, դրանում այնքա՜ն բարություն և բանաստեղծականություն կա, որ հիշում ենք Վ. Գավրիլինի խոսքն այն մասին, թե իրեն ոչ մի երիտասարդ երգչուհի էլ պետք չի, ինքը նախընտրում է Դոլուխանյանին: Իսկ ռոմանսի ֆինալում երկրորդ օկտավի աղբերի մշակված նրբագույն, երկար ժամանակ օդում կախված մնալուց հետո կարծես լռության մեջ լուծվող սոլը կարող են արժանավայել կերպով գնահատել սոսկ մասնագետները այնքան որ դժվար կատարելի է այն, թեև բոլորն են հաճույք ստանում:

Մի խոսքով, Դոլուխանյանի՝ ռուսական կամերային երա -

ժշտության և՛ առաջին, և՛ վերջին ձայնագրություններում և, իհարկե, դրանց միջև կատարվածներում՝ կյանքի են կոչվում գլինկայական ավանդույթները, ցուցադրվում հայրենական կատարողական դպրոցին հավատարմությունը:

Երգչուհուն, երևում է, առավել մոտ են այն ստեղծագործությունները, որոնցում գլխավորը համարվում է մեղեդիական նախասկիզբը, ինչպես նույն Գլինկայի, Ռուբինշտեյնի (հիշենք, թե ինչպիսի սահունությամբ և քնքշությամբ է հորդում պուշկինյան «Գիշերներ»-ի թեման, ինչպիսի համ ու հոտով տեմբր և բավջութակային կանտիլենա է գտնում արտիստուհին «Պարսկական երգերի», Չայկովսկու, Ռախմանինովի և այլոց ռոմանսների համար: Բայց նրան խորթ չեն նաև Դարգոմիժսկու, Մուսորգսկու վոկալ երաժշտությունը, որոնց հիմքում ընկած է խոսակցական, արտասանական արտահայտչականությունը: Բավական է հիշել, թե ինչպես է Դոլուխանյանը կատարում Տ. Շևչենկոյի խոսքերով «Հոպակը», Ա. Կոլցովի խոսքերով՝ «Դոնի վրա՝ ափերով այգին է ծաղկում»-ը... Պարզապես բառի արտասանության բնույթը մշտապես թելադրվում է գեղարվեստական, ոճական խնդիրներով:

Ունկնդրելով նրա խոսքի «ներքին երաժշտությունը», մշտապես անթերի և մշտապես երգեցիկ առոգանությունը, սկսում ես կասկածել Բորիս Ասաֆևի հայտնի ֆորիզմի ճշմարտացիությանը, որ իբր. երաժշտությունը և բառը սոսկ երբեմն միմյանց հետ հաշտություն կնքող երկու հակամարտող տիրույթներ են: Իսկ կարող է սա հենց այն դեպքն է, երբ հաղթանակում են խաղաղությունն ու ներդաշնակությո՞ւնը, քանզի նույն Ասաֆևը մեկ այլ աշխատանքում հաստատում է, որ երգային և բառային նրբերանգների էությունը «նույն հնչյունային հոսքի ճյուղերն են»[24]:

---

[24] Б. В. Асафьев. Речевая интонация - М.-Л., Музыка, 1965. էջ 20:

Իսկ երբ խորհում ես դոլուխանյանական առոգանության, բառի՝ և ոչ միայն ռուսականի, այլև այլալեզու բառի նկատմամբ վերաբերմունքի մասին, հիշում ես Կ. Ս. Ստանիսլավսկու պատկերով սքանչելի համեմատությունը. օրինակ բերելով Պատտիի, Բատտիստինիի, Շալյապինի առոգանությունը, նա իր ստուդիականներին ասում էր, որ ձայնավորները գետն են, իսկ բաղաձայնները՝ ափերը, և որ «ծույլ բաղաձայնների դեպքում երգեցողությունն անորոշ է, տարտամ՝ ինչպես ճահիճը»[25]:

Առանձնապես պետք է խոսել դոլուխանովյան Մետների մասին: Երգչուհուն գրեթե երբեք չի դավաճանել ծրագրերում ժողովրդականություն վայելող և նոր երաժշտության ընդգրկման հարաբերակցության չափի զգացումը. այն, ինչն իրենից սպասում են, և այն, ինչին ինքը մտադիր է հանդիսատեսին հաղորդակից դարձնել: Բացառություն է կազմում սոսկ Պրոկոֆևը: Մենք հիշում ենք, թե ինչպիսի բուռն հակազդեցության տեղիք տվեց լենինգրադյան համերգը, երբ, ականատեսների վկայությամբ, ակադեմիական խստապահանջ դահլիճում հնչեցին վրդովված՝ «Բավական է Պրոկոֆև» բացականչությունները: Սակայն դա, ըստ երևույթին, նոր որակի դեմ «ճակատային հարձակման փորձի» միակ դեպքն էր:

Իսկ Մետների ռոմանսները, որոնցից Զարուհի Ալեքսանդրովնան մի բան էլ ավելիով ուներ մենահամերգի համար, ծրագրեր էին մտցվում աստիճանաբար, կամաց-կամաց: Մետների վոկալ ստեղծագործությունները հեշտերից չեն՝ ինչպես կատարման, այդպես էլ լսողական ընկալման համար, այդ իսկ պատճառով «չափն անցնելն» այստեղ կլիներ կրկնակի վտանգավոր: Վկայակոչեմ սեփական համեստ փորձս. ես բախտ եմ ունեցել

[25] Г. Кристи. Работа Станиславского в оперном театре. - М., Искусство, 1952. էջ 85:

կատարել մետևերյան ռոմանսները՝ Եվգենի Ֆեոդորովիչ Սվետլանովի հետ, ով, ինչպես հայտնի է, հանդիսանում է ոչ միայն ակադեմիական դիրիժոր, այլև արտասովոր դաշնակահար: Եվ ահա, կոնսերվատորիայի Մեծ դահլիճում կոմպոզիտորի ծննդյան հարյուրամյակին նվիրված համերգի նախօրեին նույնիսկ մենք պարապում էինք անընդմեջ՝ ժամեր շարունակ, ոչ մի կերպ չէր ստացվում մինչև վերջ բացահայտել հեղինակային մտահղացումը, վերջնամշակման հասցնել և՛ ձայնային, և՛ դաշնամուրային պարտիաների տեխնիկական մանրամասները, հղկել անսամբլը: Իսկ այնպիսի մեծածավալ կտավների, ինչպիսիք Պուշկինի խոսքերով՝ «Երազողին»-ը, կամ Տյուտչևի խոսքերով՝ «Անքնություն»-ն են, կատարումներից հետո քեզ զգում ես բոլորովին «քամված». և՛ ձայնածավալն է հսկայական, և՛ հնչաղասությունն է տանջալիորեն դժվար, և ստեղծագործական նվիրումն է հսկայական... Ոչ մի կոմպոզիտոր այդքան էներգիա չի խլում:

Այնպես որ մի՛ գայթակղվեք, երբ լսում եք Դոլուխանյանի ձայնագրությունները, և ձեզ թվում է, թե Մետևերը հնչում է թեթև ու բնական, կարծես թե գրվել է հատուկ երգչուհու համար, և ոչ մի հատուկ դժվարություն էլ հարկ չի եղել հաղթահարել: Դրա ետևում կանգնած է նախնական հսկայական աշխատանք: Փորձով գիտեմ:

Բայց, ճիշտն ասած, ունկնդիրը դրա հետ գործ չունի. նա լսում և գնահատում է արդյունքը: Այդ պատճառով էլ, որպեսզի «աշխարհին անտեսանելի արցունքները» չդառնան տեսանելի, Զարուհի Ալեքսանդրովնան համերգներին ամեն անգամ երգում էր մետևերյան մի քանի ռոմանսներ: Պուշկինի խոսքերով գրված «Ձմռան գիշերում» երգչուհին ի հայտ է բերել բազմաթիվ նուրբ ու անուշաբույր հակադրություններ, տեմպային տեղաշարժերի նյարդայնություն: Իսկ գլխավորը. զգացվում է, որ նա սիրահարված է երաժշտությանը և դրան սիրահարեցնում է նաև մեզ:

Դարձյալ պուշկինյան խոսքերով գրված «Իսպանական ռոմանսում» հաղթարշավում են քնքշանվաղությունն ու հմայքը, հայրենական կոմպոզիտորների կողմից այնքան սիրված «ռուսական Իսպանիայի» տարաշխարհիկ կրակը: Տեսիտուրային դժվարությունները հաղթահարելու մեջ երգչուհուն օգնում է ստեղծագործական վաղ շրջանից արդեն մեցցո-սոպրանոյից օգտվելու հետ միաժամանակ բարձր, սոպրանոյական հնչողությանը հարմարվելու կարողությունը:

Եվ, վերջապես, տյուտչևյան «Անքնությունը» Դոլուխանյանի կատարմամբ դառնում է ձայնի համար գրված ոգեշունչ պոեմ: Կոմպոզիտորական ոճի օրգանական ըմբռնումը, նրա ոչ հասարակ լեզվի, լարված էքսպրեսիայի, քմահաճ և ազնվագույն մեղեդու ընկալումն այստեղ ծնում է համագործակցության զգացողություն, կարծես թե դա երգչուհու այդ պահի սեփական հայտնագործությունն է:

Իր տառապանքներով ու կորուստներով, իր ծանր կասկածներով ու թաքուն խոստովանություններով տանջվող մարդու կերպարն է ստեղծված վրձնով մի վարպետի, ում հասանելի է ոչ միայն քնարականությունը, այլև փիլիսոփայական խորությունները: Մետների, որին ժամանակակիցները կոչում էին ռուսական Բրամս այն բանի համար, որ նա օրգանապես միացնում էր դասական և ռոմանտիկականը ավանդույթները, երաժշտության երանգապնակին Դոլուխանյանն ավելացնում է շատ կարևոր գույն: Նա կատարման մեջ հասնում և օրգանապես մարմնավորում է մետներյան ասելիքի պաթետիկորեն վեհացված, կրքոտ տոնը, որը Ասաֆևը կոչում էր «զգայականորեն բարձրացված ջերմություն»:

Այստեղ նույնպես երգչուհուն անգնահատելի օգնություն են ցույց տալիս զուգընկեր-նվագակցողները՝ Քերթա Կոզելը և Նինա Սվետլանովան, նրանք հաջողության նույնպիսի համահեղի-

նակներ են: Մետներն ինքը՝ փայլուն դաշնակահար, դաշնամուրային բաժնին տալիս էր գլխավոր նշանակությունը, իսկ հաճախ էլ՝ գերծանրաբեռնում այն: Համահունչությունների բարդացված հաջորդումները, անսպասելի մղումներն ու խոտորումները, պատկերների և զարդանկարների գծով խիտ ցանցը կոմպոզիտոր Գ. Կատուարին թույլ են տվել մի անգամ նույնիսկ կատակել. «Մետներին մանուշակ քաղելու համար տրակտոր է հարկավոր»: Այդ պատճառով էլ ոչ շատ դաշնակահարների է, որոնց թվին են պատկանում Դոլուխանյանի վերոհիշյալ զուգընկերները, հաջողվում զգալ և վերստեղծել ներդաշնակ ամբողջություն՝ հաստատելով ռոմանսների գեղեցկությունը և պարզությունը:

◆ ◆ ◆

Դոլուխանյանին՝ իբրև ժողովրդական երաժշտության կատարողի, հատուկ է բնագրին հարազատ մնալու, ոճի մաքրության, ազգային կոլորիտին հասնելու և, միևնույն ժամանակ, ազատ, անձնական ինքնարտահայտման ձգտումը: Նա երգում է վարպետների՝ Բեթհովենի, Ռավելի, Պրոկոֆևի, Կոմիտասի, Ա. Դոլուխանյանի կողմից մշակված, բնականաբար, ակադեմիական քուրայում վերաձուլված համերգային երգերը: Եվ թող որ դա՝ արդեն ոչ նախաստեղծ բանահյուսություն լինի, սակայն, իբրև երաժշտական մտածողության տեսակ՝ բանահյուսության հետ սերտորեն կապված երգայնությունը, մեղեդու համընդհանրությունը, երաժշտության և խոսքի առանձնահատուկ կապը՝ ժանրին հատուկ այս բոլոր գծերը թարմ կերպով ընկալվում են նրա կողմից և հասցվում ունկնդրին:

Դոլուխանյանի ձայնագրությունների մեջ աշխարհի շատ երկրների երգեր կան: Դրանցից մի մասը հանգիստ պատրաստվել են Մոսկվայում և երկար ժամանակով հարստացրել նրա համերգային երկացանկը, իսկ մյուսները գործնականում սերտ-

վել անմիջապես հյուրախաղերի ժամանակ՝ ելույթների նախօրեին՝ այս կամ այն երկրի ունկնդրին հաճույք պատճառելու համար: Դատելով տեղական մամուլի անփոփոխ կերպով հիացական գրախոսություններից՝ երգչուհու բնազդը և լեզվական հոտառությունը նրան երբեք չեն դավաճանել:

50-ական թվականների սկզբներին Դոլուխանյանը նվեր է ստանում այն ժամանակ մեր երկրում պակաս ժողովրդականություն վայելող, 1940 թվականին Գերմանիայում տպագրված բեթհովենյան «Ժողովրդական նոր երգերի մշակումներ» ժողովածուն և սկսում է ոգևորությամբ այն յուրացնել: Արդյունքում. ռադիոստուդիայում և էստրադայում հնչեցին մի քանի ռուսական և տիրոլյան, ինչպես նաև իսպանական, վենետիկյան, շվեդական, դանիական և նույնիսկ կազակական երգեր՝ գերմանացի մեծ դասականի մշակմամբ ձայնի, ջութակի, քավջութակի և դաշնամուրի համար:

Այս ժողովածուի ռուսական՝ «Անտառակում» և «Ա՜խ, գետակ, գետակ» երգերի հնամենիությունը, դրանց հասարակ ու մաքուր ներդաշնակումը որոշարկում են պարզունակ և անկեղծ մեկնաբանության բնույթը, պայծառ տեմբրային կոլորիտը, տրամադրության հաղորդման մեջ անմիջականությունն ու մանկականությունը:

«Ինչպես գնացին մեր ընկերուհիները» երգի մեջ ձայնը մրցում է ջութակի հետ՝ ինչպես ժողովրդական ուրախ տոնակատարության ժամանակ՝ կրակոտ կերպով որսալով տրված տրամադրությունը և նույնիսկ ընդօրինակելով ջութակային ընդգծումները: «Գնում էր կազակը Դանուբից այն կողմ» ուկրաիներեն կատարված երգի ընթացքում մեր դիմաց կարծես հառնում են լորետախտակի վրա նկարված շոշափելի կերպարներ:

Զարուհի Դոլուխանյանին վիճակվել է ընդհանուր առմամբ երգել ավելի քան քսան, մեծ մասամբ իրեն բացարձակ անծա-

նոք լեզուներով: Բայց լսելով ձայնագրությունները՝ զարմանում ես ոչ միայն բառի և մեղեդու ներդաշնակ միաձուլմամբ, այլև ազգային բնավորության էության մեջ ներթափանցելու կարողությամբ. կարծես ամեն անգամ նա պատմում է իրեն մոտիկ և նվիրական երևույթների մասին... Այստեղ օգնում են առաջին հերթին արտասովոր երաժշտականությունը, գեղարվեստական բնազդը և այն նույն յուրօրինակ աշխատասիրությունը:

Իսկ ըստ խառնվածքի, ըստ հոգեկերտվածքի, կարծում ենք, որ երգչուհուն ռուսական և հայկական երգերի կողքին ամենից առաջ մոտ են նեգրական, հունական և լատինոամերիկյան երգերը՝ Բրազի և Խինաստերի շքեղ մշակումներով:

Այս ժանրում հատկապես ժողովրդականություն են վայելում և դոլուխանովյանական կատարման հետ հունական՝ «Դուրուդուրու» վարակիչ ուրախ, արևային երգը և հունգարական «Կռունկները»: Հիշո՞ւմ եք:

Աշնան օրով հարավ են չվում երամները կռունկների,
Այդ օրերին ես նորից հիշում եմ ուրախությունը անցած օրերի...

Հոգի մղկտացնող անվերջ, ծորուն, գեղեցիկ մեղեդին բնականոն կերպով փովում է դոլուխանովյան տաք տեմբրի վրա և մեզ կախարդում արդեն շատ ու շատ տարիներ: Եվ թող որ դա նախաստեղծ բանահյուսական թեմա չէ, այլ, ավելի շուտ՝ ոճավորում, բայց կատարման մեջ պահպանվել են մաքրությունը և ժողովրդական ավանդույթներին հավատարմությունը:

Հայկական՝ ոչ միայն ժողովրդական, այլև հեղինակային երաժշտության մեջ, որ ինձ բախտ է վիճակվել լսել Զ. Դոլուխանյանի կատարմամբ, նույնպես բացահայտվում են բանահյուսական արմատները: Երգչուհու երկացանկի մեջ այնպիսի ռոմանսը, ինչպիսին է Պուշկինի խոսքերով և Ա. Դոլուխանյանի «եվրոպական» ոճավորմամբ գրված «Պահպանի՛ր ինձ, իմ բա-

լիսման» երգը, եզակի բացառություն է: Ստեղծագործություն-ները հիմնականում առանձնանում են ազգային գունավորման, հնագույն երգարվեստի հատկանիշներով և երգչից պահանջում են ավանդույթների պահպանում, այն եղանակների տիրապետում, ինպիսիք գործադրում են աշուղները: Երեքհազարամյա պատմություն ունեցող հայկական երաժշտությանը բնորոշ բոլոր հատկանիշները՝ արտահայտչական բազմաթիվ միջոցները, հիմնական մեղեդուն ուղեկցող բազմերանգ գեղգեղանքները, զարդաոլորումները, մեղեդու տարբերակումը, դիատոնիկ լադերի հարստագույն ռիթմերի բազմազանությունը, Դոլուխանյանը յուրացնում և մարմնավորում է կատարելապես օրգանական ձևով՝ իբրև իր հարազատ լեզու:

Մոսկվայում ծնված, ռուսական կրթօջախներում դաստիարակված և մանկությունից ռուսական ու համաշխարհային երաժշտական արվեստին հաղորդակցված երգչուհին մոր կաթի հետ տոգորվել է իր էթնիկ նախնիների մշակույթով, իր ստեղծագործական ամբողջ կյանքում զբաղվել դրա բարձր պրոպագանդայով: Նա ոչ միայն իր կյանքից մի քանի տարի նվիրեց երևանյան օպերային, այլև հետագայում մեծ ավյունով ամեն տարի հյուրախաղերի էր մեկնում հայրենիք և իր պարտքն էր համարում աշխարհի լավագույն բեմերից հնչեցնել և այն էլ՝ հնչե՞ս հնչեցնել, հայկական երաժշտությունը:

Ահա, օրինակ, Դոլուխանյանի նյույորքյան համերգից հետո ինչ է գրում ամերիկյան գրախոսը՝ «Սովետական պրիմադոնան «Կարնեգի-Հոլլում» հողվածի մեջ. «Երեկ խորապես հուզված լսարանը, անընդհատ փոթորկվելով հիացմունքի պոռթկումներից, նորից ողջունեց սովետահայ մեցցո-սոպրանո Զարա Դոլուխանովային: Նյույորքցիները մեկ անգամ ևս վայելք ապրեցին մի քանի լեզուներով երգերի և արիաների վոկալ և արտահայտչական, գեղեցիկ թավշյա նոտաներով վարպետ կատարմամբ...

Նրանք, ովքեր բարձր են գնահատում մարդկային ձայնի գեղեցկությունը, կարող էին բավականություն ստանալ՝ լսելով հայկական «Կռունկ» երգը: Հենց միայն այդ երգը լսելու համար արժեր երեկ երեկոյան, անձրևին գնալ «Կարնեգի-Հոլլ»:

Ինչպես Chassidis-ի կամ Flamenco-ի երգեցողությունը, երգը բարձրանում և մարում էր զմայլանքով լի վշտաբեկ հնչողության ալիքների վրա, որ Դոլուխանովայի ձայնի տաք տոներով ունի ներգործության կրկնակի ուժ:

Այս կնոջ ֆանտաստիկ արվեստն ավելի է հմայում, նա ունի հարուստ նրբերանգներով լայն դիապազոնի ձայն, որին տիրապետում է աստվածային անկաշկանդությամբ»[26]:

◆ ◆ ◆

Նախորդ պատումում մենք արդեն որոշ ուշադրություն հատկացրել ենք Զարուհի Դոլուխանյանի օպերային կատարողականությանը: Ընթերցողին հայտնի է, որ երևանյան թատրոնում փոքրիկ դերերգերի կողքին նրան հաջողվել էր երգել նաև առավել նշանավորները, օրինակ, Գունոյի «Ֆաուստում»՝ Զիբել, կամ Չայկովսկու «Եվգենի Օնեգինում»՝ Օլգա:

Ռադիոյում աշխատանքային առաջին իսկ տարիներից նա հաղորդակցվում է այնտեղ կենցաղավարող օպերաների ստուդիական և համերգային կատարումների ավանդույթին: Այստեղ Դոլուխանյանն արդեն պրիմադոննա է, նրա ձայնի վիրտուոզ հնարավորությունները դիրիժորներն օգտագործում են գլխավորապես Ռոսսինիի օպերաներում, որը, իհարկե, նրան ուրախություն է պատճառում, բայց չէր կարող, հավանաբար, ամբողջովին բավարարել ստեղծագործական հավակնությունները: Եվ միայն դուրս գալով համերգային գործունեության «ազատ թռիչ-

[26] "N. Y. World-Telegraf". 27 հունվարի 1962 թ.:

քի», նա իր գործունեության երկար տարիների ընթացքում ստեղծեց օպերային հերոսուհիների այնպիսի պատկերասրահ, ունկնդրին ներկայացրեց, իհարկե, հատվածաբար, առանց դիմահարդարման և զուգընկերների, սակայն զգացմունքային ամբողջական ներվածությամբ և կերպարային այնպիսի հակադիր բնավորություններ, ինչպիսին հազվադեպ է հաջողվում նույնիսկ իրեն թատերական աշխատանքին ամբողջությամբ նվիրած երգչուհուն: Ընդ որում, Դոլուխանյանի երկացանկի յուրօրինակությունը բացատրվում է նաև նրանով, որ մոտավորապես 1963 թվականից նա, ըստ գրախոսների արձագանքների՝ «շքեղ, թավշյա, անմոռանալի գեղեցկության տեմբրով մեցցո-սոպրանոն», ի զարմանս և ի տարակուսանք բոլորի, շուռ եկավ դրամատիկական սոպրանոյի «վերիստական» երկացանկին՝ սկզբնապես bel canto-ի տագնապած սիրահարներին հերթական անգամ զարմացնելով իր շնորհի յուրօրինակությամբ:

Երգչուհու վոկալ դպրոցին նվիրված գլխում մենք դեռ մանրամասնորեն կպատմենք բազմաթիվ հնարավոր վտանգներով լեցուն քայլի դրդապատճառի մասին, իսկ այստեղ ընդամենը գնահատվում է արդյունքը. նոր որակի ունկնդրական ընկալումը:

Այս կապակցությամբ հարց է ծագում կամերային կատարողից համերգայինի տարբերության մասին: Ակներև էր, որ գլխավոր ջրբաժանն այստեղ անցնում է ոչ միայն ըստ երկացանկի, այլ, որ ավելի կարևոր է, տվյալների ամբողջության և գեղագիտական սկզբունքների հանրագումարի, որոնցով արտիստն առաջնորդվում է իր աշխատանքում: Չհակասորեն ամեն ինչ պարզ է. համերգային երգիչը կապված չէ թատրոնի հետ, բայց նրա ձայնի մեծությունը թույլ է տալիս լիարժեք կերպով կատարել բազմապիսի, այդ թվում և՝ օպերային երաժշտություն, նա չի սահմանափակվում լոկ ռոմանսային գրականությամբ: Սակայն արտիստի նկարագիրը որոշում են ստեղծագործական այս կամ այն կապվածությունները:

Համակողմանի զարգացումը, դրամատիկական և վոկալ հարուստ շնորհը Դոլուխանյանին թույլ են տվել հաջողությամբ մեկնաբանել տարբեր դարաշրջանների, ազգային դպրոցների, ոճերի և ժանրերի ստեղծագործություններ, բայց միշտ և ամեն ինչում նրա մոտ գերակշռում է երաժիշտի մոտեցումը, որը երգեցողական միջավայրում այդքան էլ հաճախ չի պատահում:

Նրան կարելի է համեմատել այնպիսի համակողմանի արտիստների հետ, ինչպիսիք են Էլիզաբեթ Շվարցկոպֆը, Լոտտե Լեմանը, Ֆիշեր-Դիսկաուն... Նրանք բոլորն էլ Դոլուխանյանի նման օպերային ստեղծագործությունների մեկնաբանության մեջ մտցնում էին կամերային նրբություն, տարբերվում էին ֆրազավորման գործիքային մշակվածությամբ: Իսկ հայրենական կատարողական պրակտիկայում սովորաբար մենք բախվում ենք հակառակ ավանդույթի հետ. նույնիսկ ժամանակակից մեր ամենանշանավոր երգիչները, ռոմանսներ կատարելիս չեն հեռանում օպերային վոկալի կանոններից. նրանց համար առաջին տեղում միշտ մնում է հնչողության պայծառությունն ու ցայտունությունը:

Ես կարծում եմ, որ Զարուհի Դոլուխանյանի՝ թատրոնում աշխատելու անցանկալիության և անհնարինության հիմնական պատճառը թաքնված է ոչ թե նրա ինչ-որ առանձնահատուկ ազատասիրական բնավորության, այլ մեր թատրոնում սկզբնապես բնազդական, իսկ հետո՝ գիտակցված բնույթ կրող «ուժային» սկզբունքի մեջ, որտեղ «ձերդ մեծություն» ձայնն է առաջին տեղում և ոչ թե նրանով արտահայտված երաժշտությունը: Ի դեպ, մեր նշանավոր դիրիժորները և ռեժիսորները՝ Գենադի Ռոժդեստվենսկին, Եվգենի Սվետլանովը, Բորիս Պոկրովսկին և այլք, մեկ անգամ չէ, որ տրտնջացել են այդ երևույթի դեմ: Սակայն ի ծնե նրբանկատությունը, գործընկերներին՝ վիրավորելու, դրանով իսկ իր դեմ հանելու վախը Դոլուխանյանին ստիպեցին

օպերայից հեռանալու մեջ առաջ քաշել այլ պատճառներ: Իսկ իրականում պարզվեց, որ նրա երաժշտական տաղանդը «միջին վիճակագրականից» այնքան էր բարձր, որ թատերական շրջանակները որոշակի պահին նեղացել էին:

Ահա նրա խոհերի հետ համահունչ մի քանի արտահայտություն, բերված Բ. Ս. Պոկրովսկու՝ երաժշտական թատրոնին սիրահարված, սակայն նույնպես վոկալիստների պահպանողականությունից և եսասիրությունից տառապած մարդու «Օպերային ռեժիսուրայի մասին» գրքից. «Երգեցողությունը շնչավորված և իմաստավորված ձայնատարություն է: Օպերային արտիստի տրամադրության տակ եղած բոլոր միջոցները պետք է համակցված և ուղղված լինեն բնավորության ստեղծմանը... Ես իմ պրակտիկայում չեմ հանդիպել ոչ մի բացարձակ անտաղանդ արտիստի, բայց հանդիպել եմ տգիտությունից խամրած տաղանդների: Ցավոք, հանդիպում եմ կյանքի հետաքրքրությունների, արվեստի երևույթների և թատրոնում դերակատարման նկատմամբ անտարբեր երգիչների: Դրանից ամենից առաջ տուժում է նրանց երգեցողությունը՝ իբրև գեղարվեստական գործընթաց, և բնավ չի շահում նրանց ձայնը, թեև դրա մասին նրանք շատ են դատողություններ անում...

Օպերային երգեցողության առանձնահատկությունը ենթադրում է ոչ միայն արտիստի «վոկալ հնարավորությունների» մասշտաբայնությունը, այլև կերպարն ստեղծած կոմպոզիտորի «անունից» գործելու կարողությունը: Բարեբախտաբար, մասնագիտության հանդեպ լուրջ վերաբերմունքի դեպքում կարելի է այդ արվեստը ձեռք բերել, բայց դրա համար հարկ է ճիգեր գործադրել, և, առաջին հերթին՝ երգչի երաժշտականության զարգացման ուղղությամբ... Երաժշտականությունը, իմ համոզմամբ, պետք է դառնա կատարողի երկրորդ «եսը»: Եվ դրան պետք է ենթարկել օպերային ապագա արտիստների դաստիա-

բակման ամբողջ համակարգը: Ահա գլխավոր սկզբունքը. որոշակի պայմաններում վոկալիստ-երաժիշտն է ստույգ մարդկային բնավորության կերտողը: Սոսկ այս ստեղծագործական խնդրով կկարողանան արդարացվել վոկալի տեխնոլոգիայի և դրա կատարելագործման օրենքներին հասու դառնալու հոգսերը... Սաբինինի դերակատարը պետք է տիրապետի վերին «դո»-ին: Բայց ի՞նչ անել, որ այդ «դո»-ն ունեցող երգիչը չմտածի, որ դրանով ինքն արդեն Սաբինին է: Երգարվեստը և «հնչյունը» տարբեր բաներ են... Պրակտիկան և փորձը ցույց են տալիս, որ եթե առանց օպերային արտիստի արտահայտչական գլխավոր միջոցի՝ երգեցողական ձայնի առկայության, խոսք անգամ չի կարող լինել օպերային բեմում աշխատանքի մասին, ապա երաժշտականությունն անհրաժեշտ պայման է, որպեսզի վոկալ հնարավորությունները կարողանան օգտագործվել»[27]:

Մոսկովյան ռեժիսորին կրկնում է մեկ այլ՝ բեռլինյան «Կոմիշե-օպերի» ստեղծողն ու երկար տարիների անփոփոխ ղեկավար՝ ականավոր Վալտեր Ֆելզենշտեյնը. «Երբ թատրոնի իսկական էնտուզիաստը անտանելի է համարում նստել զգեստավորված և բեմի վրա շարժվող մարդկանց դիմաց, ովքեր ժամերով երգում են՝ ամենևին չհամոզելով, որ այդ երգեցողությունը ծնվում է ներքին բացարձակ անհրաժեշտությունից, ես չեմ կարող մեղադրել թատերական այդպիսի էնտուզիաստին: Հենց սրա մասին է գնում խոսքը նաև օպերայի երկփեղկման դեպքում: Ես բացառում եմ, որ երբ երգում էին Կարուզոն և Շալյապինը, կարող էին տարբեր կարծիքներ ծագել այն մասին, թե ինչու են մարդիկ գնում օպերա: Եթե մենք ցանկանում ենք ընդհանրապես խոսել երաժշտական թատրոնի մասին, գլխավոր

---

[27] Б. А. Покровский. Об оперной режиссуре. - М., ВТО, 1972. էջ 260-264:

հարցը եղել և մնում է երաժշտությունը և երգեցողությունը բեմի վրա համոզիչ, ճշմարտացի և մարդկային անփոխարինելի արտահայտություն դարձնելը: Մարդկանց օգնությամբ երաժշտական գործողությունը կարող է երաժշտական թատրոն կոչվել միայն այն ժամանակ, երբ դրամատիկական գործողությունը զարգանում է այնպիսի հուզական մակարդակի վրա, որտեղ երաժշտությունը հանդիսանում է արտահայտման միակ միջոց»[28]:

Այո՛, եթե ժամանակին Դոլուխանովային հաջողվեր ի դեմս «իր» դիրիժորի և ռեժիսորի գտնել համախոհների կոլեկտիվ, նրա ստեղծագործական ճակատագիրն էլ, հնարավոր է, որ այլ կերպ դասավորվեր: Սակայն արվեստի համար գոյություն չունի ստորադասական եղանակ, և մենք կարող ենք գնահատել միայն այն, ինչն իրականում արված է: Իսկ կատարված է շատ-շատ, անշուշտ, ոչ թե օպերային բեմում, այլ ռադիոստուդիայում և համերգային բեմի վրա՝ ընդգրկելով կրկնակի «չափաբաժին»՝ և՛ մեցցո-սոպրանոյի, և՛ սոպրանոյի երկացանկեր:

Իր առաջին իսկ ծրագրերում երգչուհին ցուցադրեց վերամարմնավորման տաղանդը. չարաճճի, կրակոտ Ռոզինայից հաճախ փոխարինում էր գեղեցկուհի, բայց խարդախ Դալիլան: Ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Կամիլ Սեն-Սանսի «Սամսոն և Դալիլա» օպերայի արիաները ինձ և իմ հասակակիցներին ծանոթ են մանկությունից հաճախակի ռադիոհաղորդումների շնորհիվ: Հենց դոլուխանովյան թախծանուշ և քաղցրահունչ երգեցողությունն օգնեց երևակայության մեջ ստեղծել հինկտակարանային ավանդույթների, որոնց մասին ես իմացա հենց այդ տարիներին, հերոսուհիներից մեկի կերպարը: Երանությամբ և կրքով լեցուն տեմբրը կարծես թե պարուրում, տիրաբար ճգում, հիպնոսացնում

---

[28] Вальтер Фельзенштейн. О музыкальном театре. – М., Радуга, 1984. էջ 43:

է... Սամսոնը դատապարտված է, նրան վիճակված չէ պոկվել խորամանկորեն լարված սիրային ցանցից.

Ախ՛, ուժ չկա տանելու բաժանումը,
Այրող քնքշանքներին, քո՛ քնքշանքներին եմ սպասում, –

երգում է «քնքուշ, քնարի հնչյունի նման ձայնը», բայց դրանում լսվում է նաև շղարշապատ դաժանությունը և վրեժխնդրության դեռ չհագեցած ծարավը: Եվ որքա՜ն ավելի է դա դժվար, քան թատրոնում՝ միայն տեմբրով, միայն վոկալ գույներով կերտել օպերային հերոսուհու բնավորությունը: Բայց մեր երևակայությունն արդեն արթնացել է և արդեն իրական կերպով գծում է գեղեցկուհի-փղշտացու այրող, բայց միաժամանակ աննկարագրելի ձգող ու նենգ կերպարը:

Երգչուհու օպերային հրաշալի ձեռքբերումներն են գրանցված «Կատարողական արվեստի համաշխարհային գանձարանից» շարքի ձայնասկավառակի վրա: Երկու մեներգով մեր դեմ հառնում է Մարֆայի անկեղծ և ամբողջական, ողբերգական կերպարը: Եվ «Գուշակությունում» և «Վախճանվեց աղջնակը» երգում արտահայտչականությունը ձեռք է բերվում ի հաշիվ կիսահունչ բազմազան գույների, ձայնի հավասարահունչ թավշյա կրծքային ռեգիստրի հմուտ օգտագործման: Դա Դոլուխանյանի մեցցո-սոպրանոյական վարպետության մեծարումն է. ձայնային երանգապնակում այստեղ տիրապետում են ավելի շուտ կոնտրալտոյական գույները: Նույնիսկ երկրորդ օկտավի սոլը «Հեռավոր երկրում քեզ սպառնում է շնորհազրկումը և աքսորը» արտահայտության մեջ, որը Զարուհի Դոլուխանյանը կարողանում է գունազարդել տարբեր ձևերով, այստեղ հնչում է հավաք և թեթևակի խամրած՝ ըստ մեցցո-սոպրանոյի, իսկ ահա, օրինակ, ցածր նոտաները դերերգի վերջում «Կիմանաս դու երկրի ամբողջ ճշմարտությունը» բառերը լի են իսկական

ալտային հզորությամբ: Պարզապես անհավատալի է, որ հնարավոր է բնական սոպրանոյի կրծքային ռեգիստրը զարգացնել կատարելության մինչև այդ աստիճանը: Եվ բանն այստեղ, իհարկե, հնչյունի ուժի մեջ չէ, այլ դրա գեղեցկության և արտահայտման բազմերանգության:

Տաք legato-ն, որով հաղորդվում է Մարֆա-հերծվածողի հոգեկան լարվածությունը, նրա ձգտումը դեպի հոգևոր ոլորտներ՝ «Աստծո մոմերի նման մենք քեզանով կջերմանանք»՝ «Վախճանվեց աղջնակը» երգում փոխարինվում է չոր շեշտադրված հակադիր արտահայտություններով, ձայնում լսվում են ոչ բարի երանգավորումներ, գերակշռում են երկրային վրեժխնդրության զգացումները.

Էլ չես սիրում դու աղջնակին,
կործանեցիր դու ազատության մեջ,
Այդպես կզգաս չար գերության մեջ
ճանճրացնող, չարաղետ հերծվածողի:

Եվ մենք դարձյալ իրականում տեսնում ենք ջերմեռանդ-մոլեռանդ, անկոտրում հերոսուհուն...

Ձայնասկավառակի վրա ձայնագրված են նաև Ջակոմո Մեյերբերի «Հուգենոտներ» օպերայից Կավատինան և Պաժի ռոնդոն: Ավելի մեծ հակասություն դժվար է նույնիսկ պատկերացնել. կարծես թե վառվեցին հզոր լուսարձակները, փոխվեցին բեմահարդարանքները, և մենք ընկանք եվրոպական հարուստ ու փայլուն մի պալատ: Իսկ իրականում, սոսկ երաժշտությանը և կերպարին համապատասխան, փոխվել են հնչյունի երանգը, գիծը, տեխնիկան...

Նշանավոր Կավատինայի ներածական առաջին իսկ ելևէջը կարծես պատանի գործող անձի այցեքարտը լինի: Այն կատարված է հույժ եվրոպական հրապույրով, տեխնիկապես անթերի է,

իսկ ըստ տրամադրության՝ ուրախ-վեհացված և լուսավոր: Առաջադրված ձայներանգը պահպանվում է նաև «Ռոնդոյում»՝ մինչև սքանչելագույն ավարտական կադենցիան, որը պսակում է այս տոնական վոկալ հրավառությունը: Երկու դերերգերը միացնում է ձայնի արևային հնչողությունը. կոմպոզիտորի մտցրած տեխնիկական դժվարին արգելքների հաղթահարման մեջ կա երիտասարդ տաքարյունություն և արբեցնող թեթևություն:

«Արական» կերպարների պատկերասրահը լրացնում է Լելը, որի երգերը՝ Ալեքսանդր Նիկոլաևիչ Օստրովսկու՝ «Ձյունանուշը» գարնանային հեքիաթի համար Պյոտր Իլյիչ Չայկովսկու ստեղծած երաժշտությամբ, հնչում են նույն ձայնասկավառակից: Դարձյալ երիտասարդ, բայց արդեն սլավոնական երանգավորմամբ տեմբր, դարձյալ կատարման եռանդուն, համառ եղանակ, պարզ ու բաց զգացումներ: Երգերի համընդհանուր ձայնածավալը փոքր օկտավի ֆա-ից մինչև երկրորդ լյա-ն անթերի սահուն է: «Գետնամորու պտուղը թփի տակին հասել ա, որբ ու որբուկ աղջիկը անտեր-անտուն մեծացել ա, լաղո, իմ լաղո», – բազմիցս տարբերակվում է ոչ քմահաճ տեքստը՝ միանալով ռուսական հասարակ, մերթ-մերթ երգվող կառույցին՝ դնդնոցին, և զարդարված է տխրաթախիծ, հոգեմաշ երանգավորմամբ: Իսկ խոսքի մշակումը, չնայած բացահայտ օպերային կատարողական եղանակին, ձայնային հզոր ալիքին, ինչպես միշտ, ըստ հին, ավանդական, Գլինկայի ներդրած ոգու, ոսկերչական հղկվածություն ունի: Երկրորդ երգում գերակշռում է վարակիչ-զգացմունքային կատակախառն բնույթը:

Ահա դարձյալ հակասական մի պատկեր՝ հեքիաթային Կաշչեևևայի կերպարը, Նիկոլայ Անդրեևիչ Ռիմսկի-Կորսակովի «Անմահ Կաշչեյը» օպերայից: Զգում ես երաժշտության կախարդական մթնոլորտը, լսում ես երգեցողությունը և միտդ են գալիս Վասնեցով եղբայրների նկարները և, չգիտես ինչու, վռու -

բելյան գույները: Հավանաբար, այդպիսի փարթամ և հոտավետ ծաղիկներից է կախարդուհին պատրաստում թունավոր թուրմը և խմեցնում-կախարդում իր փափուկ ու բարկ ձայնով: Հատկապես դյութիչ է հնչում մեներգի առաջին մասի վերջում հնչող թախծագորով սեկվենցիան, երբ Կաշչեևնան վերջնականապես վճռում է Իվան Կառավևիչի ճակատագիրը. նա քուն կմտնի՝ «քեզ կպարպեմ միևչև հատակը՝ միևչև եզրերը լցված իմ ոսկե գավաթ», և սկսում է սրել իր նվիրական սուրը:

Մեներգի այս մասում իշխում է «երկաթյա» ռիթմը: Ռիմսկի-Կորսակովի նվագախմբային երևակայությունը մեզ օգնում է տեսնել, թե ինչպես են թռչում ոսկու կայծերը՝ հեսանաքարին հպվելուց, իսկ չօգտագործված եռանդը, երգչուհու կատարողական ազատութունը Կաշչեյի թագավորության տեսարանը ողողում են խորհրդավոր լույսով: Հագեցված, կիսախլացված տեմբրը կերպարը ներկում է չարագուշակ տոներով:

Ունկնդրելով երգչուհու օպերային բոլոր ձայնագրությունները, ուշադիր ծանոթանալով նրա երկացանկային ընդարձակ ցանկերին՝ ես հայտնաբերեցի ինձ համար անհասկանալի մի բացթողում. երգչուհին գրեթե չի անդրադարձել Կարմենին, այն կերպարին, որի համար, թվում է, ստեղծված է եղել, ընդամենը մեկ անգամ միայն երգել է գուշակության տեսարանը: Դոլուխանյանի և՛ ձայնը, և՛ արտաքինը հնարավորինս ամենալավն են համապատասխանել Մերիմե-Բիզեի հերոսուհու բեմական մարմնավորմանը: Մի անգամ լոնդոնյան «Քովենթ-Գարդեն» թատրոնի տնօրինությունը Զարուհի Ալեքսանդրովնային հրավիրում է Վերդիի «Աիդա» օպերայում Ամներիսի դերակատարման համար, բայց մերժվում է, ինչպես իր ժամանակին Մելիք-Փաշաևը, որ Դոլուխանյանին հրավիրել էր Մեծ թատրոն: Իսկ եթե նրան առաջարկեին կատարել Կարմեն՝ թեկուզ համերգային տարբերակով, հնարավոր է, որ նա չընդդիմանար:

Բայց ահա բախտներս չբերեց և առաջին հերթին մեր՝ ունկնդիրներիս, այդպիսի առաջարկություն այլևս չկրկնվեց:

Երբ ես այս թեմայով խոսեցի հենց երգչուհու հետ, պարզեցի որ ժամանակին նա եղել է Ելենա Վասիլևնա Օբրազցովայի թունդ երկրպագուն՝ Կարմենի դերում. «Հենց Օբրազցովան է ինձ համար հերոսուհուն դարձրել զարմանալիորեն հրապուրիչ և գրավիչ: Եթե ես նրան ավելի վաղ լսած լինեի, հավանական է, որ ցանկանայի առաջարկել կերպարի իմ մեկնաբանությունը, բայց օբրազցովյան երանգապնակի բազմերանգությանն ու պայծառությանը ես դժվար թե հասնեի»: Զարուհի Դոլուխանյանի այս ամփոփումը թողնենք առանց մեկնաբանության:

◆ ◆ ◆

Պատումի ընթացքում ես բազմիցս արտահայտել եմ նաև իմ կարծիքը և այն հաստատել տարբեր երկրների հեղինակավոր քննադատների գրախոսությունների մեջբերումներով, որ Զարուհի Դոլուխանյանն անկասկած համաշխարհային կարգի իսկական մեցցո-սոպրանո է, կամերային և օպերային երգչուհի, որ կատարելապես տիրապետում է ինչպես կանտիլենային, այնպես էլ կոլորատուրային տեխնիկային: Նրա երկացանկում վոկալ մեցցո-սոպրանոյական շարքերի, առանձին ռոմանսների և երգերի կողքին են Ռոզինան ու Արզաչեն, Դալիլան ու Էբոլին, Մարֆան ու Կաշչեևնան... Երիտասարդ տարիներից օգտագործելով հսկայական դիապազոնի ձայնի հնարավորությունները՝ նա իրեն թույլ էր տալիս երբեմն համերգի ծրագրի մեջ մտցնել Նորմայի արիան՝ Բելլինիի համանուն օպերայից կամ էլ Լաուրետտայինը՝ Պուչչինիի «Ջաննի Սկիկկի»-ից: Բայց ոչ մեկի մտքով իսկ չի անցել այս հիմքով նրան տեղափոխել սոպրանոյի կարգ: Կատարված ստեղծագործությունների. Տոսկայի

Մանոն Լեսկոյի, Չիո-Չիո-սանի, Ֆլորիի, պուչչինիական օպերաների հերոսուհիների՝ Միմիի, ինչպես նաև վերդիական Դեզդեմոնայի, Աիդայի արիաների քանակը և ձայնի որակը կամաց-կամաց թույլ տվեցին մեր ճանաչված երաժշտական մեկնաբանին արձանագրել. «Լսելով Դոլուխանովային օպերային արիաներում՝ ես ակամա մտածեցի այն մասին, որ եթե որևէ մեկին հաջողվեր ծանոթանալ երգչուհուն՝ ըստ այս արիաների, ապա նա, ամենայն հավանականությամբ, նրա ձայնը կորակեր իբրև դրամատիկական սոպրանո. այնքան որ բնական, լիարյուն և հյութեղ է հնչում նրա մոտ վերին ռեգիստրը, և միաժամանակ անսովոր գեղեցիկ են ընկալվում խիտ, լեցուն ցածր նոտաները՝ որպես երգչուհու ձայնի հարուստ երանգապնակի տպավորիչ գույն»[29]:

Զգո՞ւմ եք այս տեսակետների և համընդհանուր կարծիքների սկզբունքային տարբերությունը: Միշտ ասվել և գրվել է այն մասին, որ, ըստ յուրօրինակ ձայնածավալի, մեցցո-սոպրանոյին կատարելապես տիրապետող Զարուհի Դոլուխանյանին հասու են նաև սոպրանոյի ստեղծագործությունները: Բայց քննադատներից առաջինը Տիմոխինը տեղափոխեց շեշտադրումը և առանց երկդիմի ակնարկների հայտարարեց. «Մեր դիմաց սոպրանո է՝ հարուստ, լավ մշակված կրծքային ռեգիստրով»: Հենց այդպես է գնահատում իր ձայնը ինքը՝ երգչուհին: Թե այս երկու տեսակետներից որն է Զարուհի Դոլուխանյանի տաղանդի երկրպագուների սրտին մոտ, թող ամեն մեկն ինքը որոշի:

Թե որքան է արվեստի տվյալ երևույթն անսովոր, որքան դժվար է ենթարկվում այն հստակ դասակարգման, կդատեմ՝ ըստ սեփական ըմբռնման. վերջերս միացնում եմ Ռուսաստանի

[29] Всеволод Тимохин. Зара Долуханова. "Музыкальная жизнь", 1965. N 5:

ռադիոն և լսում, իհա՛րկե, ոչ սկզբից՝ Տատյանայի նամակի Տեսարանը: Հնչում է գեղեցիկ, «զտարյուն» սոպրանո՝ լեցուն և հյութեղ: Կատարման իմպուլսիվությունն ու դրամատիզմն անմիջապես դյութում են՝ երգեցողության թարմություն, էքսպրեսիա, և դա ստիպում է առանց կտրվելու լսել և միանալ ապրումին: Ոչ մի կերպ չեմ կարողանում որոշել, թե ով է երգում, բայց զգում եմ գեղարվեստական երևույթի մասշտաբը: Կինս՝ լսողական հսկայական փորձով երաժիշտը, ենթադրում է, որ դա Գալինա Վիշնևսկայան է: Նման է, բայց ես, համենայն դեպս, կասկածում եմ. հնչողությունը փոքր-ինչ փափուկ է, «մուգ», թեև մյուս կողմից՝ ռուս երգչուհիներից ո՞վ կկարողանա Տատյանա երգել այդքան կատարյալ:

Երբ հաղորդավարը հայտարարեց, որ կոնսերվատորիայի Մեծ դահլիճից հնչեց հեռահաղորդմամբ 1967 թվականի փետրվարի 2-ին ձայնագրված տեսարանը, մենակատարուհի՝ Զարա Դոլուխանովա, դիրիժոր Գենադի Ռոժդեստվենսկի, ես ապշեցի: Հաճախել բազմաթիվ համերգների, ունկնդրել անհաշիվ քանակությամբ ժապավաններ և չճանաչել երգչուհու ձայնը, որի ստեղծագործական դիմանկարը ես ցանկանում եմ ստեղծել՝ իսկական պարտություն է: Դժբախտաբար, ես ներկա չեմ եղել այն հեռավոր երեկոյին կոնսերվատորիայի դահլիճում և նույնիսկ չեմ իմացել, որ Դոլուխանյանը երբևէ կատարել է Տատյանայի նամակի Տեսարանը, այդ պատճառով աշխատեցի որքան հնարավոր է արագ վերացնել ցավալի բացթողումը: Պարզվեց, որ համերգի ժամանակ հնչել են դարձյալ բազմաթիվ ստեղծագործություններ սոպրանոյի համար՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի նվագակցությամբ, 1982 թվականին «Մելոդիա» ֆիրմայի կողմից մաս առ մաս փոխադրած ձայնասկավառակի վրա՝ և՛ մեներգեր Վերդիի ու Պուչչինիի օպերաներից, և՛ Ռիխարդ Շտրաուսի «Վերջին չորս երգերը»:

Մեկ համերգի համար ձայնի վրա դրված լարումը հսկայական է, տեսիտուրան՝ շատ բարձր և այն պահելու համար անհրաժեշտ էր կատարելապես փոխել ձայնային ապարատի լարումը: Սակայն դրամատիկական, զգացմունքային արտահայտչականությունը, հոգեկան ջերմությունը, տեմբրային բազմապիսի կոլորիտը, գեղարվեստական մտածողությունը՝ իր բոլոր առավել թանկագին հատկանիշները երգչուհուն հաջողվել է պահպանել նոր «ամպլուայում»:

Պուչչինիի «Մանոն Լեսկո» օպերայի երկրորդ գործողության համանուն հերոսուհու արիայի համար գտնվել է իսկական սոպրանոյի լուսավորում, որն հատկապես պայծառ է վերին, գագաթնակետային՝ երկրորդ օկտավի սի-ի՝ օբերտոններով հարուստ, խառնվածքային, կրքոտ նոտաների վրա: Դեզդեմոնայի՝ Օթելլոյի վերջին մուտքին նախորդող 4-րդ գործողության հսկայական տեսարանը հնչում է սրտաշարժ, երիտասարդորեն: Երգը և աղոթքը մեզ պահում են լարվածության մեջ, մենք ցավակցում ենք հմայիչ գործող անձին: Եվ հանկարծ հանդարտ, քնքուշ, դանդաղ եղանակից հետո հերոսուհու հոգուց պոկվում է հուսահատությամբ լեցուն, հոգի սարսռեցնող տնքոցը՝ իբրև անիմանալի տառապանքի արտահայտություն, սարսափելի վախճանի կանխազգացում:

Ահա և զգայական բոլորովին այլ մի ոլորտ՝ Ռիխարդ Շտրաուսի ամենաբանաստեղծական «Վերջին երգերի» ռոմանտիկ ճախրանքները: Խոստովանում եմ՝ ես սիրահարված եմ այդ աստվածային գեղեցիկ ստեղծագործությանը, իսկ Դոլուխանյանի կատարմամբ պատրաստ եմ այն լսել անվերջ: Դա երգ-արիա-ֆանտազիա սահմանային ժանրային երկի ևս մեկ օրինակ է ձայնի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, որտեղ զուգակցվում են օպերային և կամերային գույները, որտեղ հարևանություն են անում լայն շնչառությամբ ջերմացված ար-

տահայտությունները և հազիվ լսելի հնչյուն-փայլատակումները...

Ե՛վ Հերման Հեսսեի՝ «Քնելուց առաջ» բանաստեղծության խոսքերով երգում, և՛ հաջորդ՝ էյխենդորֆի խոսքերով՝ «Արևամուտին»-ում՝ երգչուհին լայնորեն օգտվում է կիսահնչյուն, բայց անպայմանորեն տեմբրացված, գեղեցկորեն գունազարդված pianissimo-ից: Անձնական զրույցներից գիտեմ, որ Զարուհի Դոլուխանյանը չէր ընդունում, այսպես կոչված, շնչառությունից հանած, յուրօրինակ, անհատական հնչեղությունից զրկված piano-ն, և այդ նրբաճաշակ ստեղծագործության մեջ նա մեկ անգամ ևս ապացուցում է հավատարմությունն իր սկզբունքին:

Դոլուխանյանի սոպրանոյի երկացանկի վոկալ և դերասանական գագաթնակետ դարձավ Պուչչինիի մեկ գործողությամբ «Քույր Անժելիկա» օպերայից Անժելիկայի դերակատարումը: Ինձ բախտ է վիճակվել ոչ միայն ներկա լինել կոնսերվատորիայի Մեծ դահլիճում 1969 թվականի փետրվարյան պրեմիերային (մինչ այդ ստեղծագործությունը մեր երկրում երբեք չէր հնչել), այլև Կաչալովի փողոցում գտնվող Ձայնագրությունների տան ստուդիայում անցկացված առաջին փորձերին: Երգչուհու գործընկերներն էին ռադիոյի սիմֆոնիկ Մեծ նվագախումբը և մեներգիչները՝ դիրիժոր Գենադի Նիկոլաևիչ Ռոժդեստվենսկու ղեկավարությամբ: Հիշում եմ անսովոր կերպով հանդիսավոր մթնոլորտը, որ տիրում էր ռադիոյում՝ գեղեցիկ, ճգված, հմայք և անփոփոխ կերպով բարյացակամություն ճառագող Զարուհի Դոլուխանյանի առաջին իսկ երևալով: Նրա գալը տոնականություն էր հաղորդում յուրաքանչյուր փորձի, առանց իր կողմից որևէ ջանքի գործադրման՝ նա դառնում էր լույսի աղբյուր, որի շուրջը պտտվում էին արբանյակները:

Անմիջապես պարզ դարձավ, որ «Քույր Անժելիկա» մենաօպերան Դոլուխանյանի բենեֆիսային ներկայացումն է, և ոչ միայն նրա համար, որ դա կենտրոնական, գործողությունները

ցեմենտող կերպար է, այլև գլխավոր դերը կատարողի տաղանդի մասշտաբի շնորհիվ:

Ես առաջին անգամ ականատես եղա, թե ինչպես է դերը փորձում Զարուհի Ալեքսաղրովնան և հիշողությանս մեջ գրանցեցի նրա հավաք լինելը, հանգիստ կենտրոնացվածությունը: Ոչ մի նյարդայնություն, ոչ մի անվստահություն չէր նկատվում անգամ առաջին փորձի ժամանակ. դերի գծապատկերն արդեն գտնված էր, և նա գլխավորապես հոգ էր տանում հնչյունային հավասարակշռության սրբագրմանը՝ ձայնային երանգները համապատասխանեցնելով նվագախմբի հետ: Հենց սկզբից էլ առավելագույնն էին դրամատիկական արտահայտչականությունը և զգացմունքային նվիրումը՝ առանց ավանդական տարուբերումների, ուժերի խնայման, և դա հաղորդվում էր զուգընկեր-երգիչներին ու նվագախմբին՝ ամբողջ նախապատրաստական աշխատանքը տոգորելով իսկական ստեղծագործական ոգով:

Ես ինքս չէի մասնակցում և չէի էլ կարող մասնակցել օպերային ներկայացմանը. այնտեղ չկա արական ոչ մի դեր, բայց համարյա հենց այդ ժամանակ էլ ռադիոյում հանդիպեցի Իրինա Կոնստանտինովնա Արխիպովային՝ կատարելով Լեոնելի դերը Չայկովսկու «Օռլեանի կույսը» օպերայում, նա ինքը երգում էր Խոհանոցայի դերերգը: Համեմատելով մեր երկու ականավոր երգչուհիների նախապատրաստական աշխատանքները՝ ես նկատեցի, որ նրանք, իրենց տարբերություններով հանդերձ, ունեն սկզբունքային շատ մոտ գծեր: Ամենից առաջ դա վերաբերում էր լրջությանը և սեփական անձի նկատմամբ մեծ պահանջկոտությանը, որը վայրկենապես զգաստացնում էր շրջապատողներին, առաջին իսկ հնչյունից պարզ լսվում էր, որ դրանք կատարելապես մշակված են, ամբողջ ձայնածավալը հարթեցված է, ձայնը լարված է ինչպես հարուստ տեմբրով գործիք, ստեղծագործական փնտրտուքը չէր

դաղարում մինչև փորձի վերջին վայրկյանները, և արդյունքը չհապաղեց ի հայտ գալ. երկու պրեմիերաներն էլ անցան տոնականորեն, հսկայական հաջողությամբ:

«Քույր Անժելիկան» եռագրության միջին մասն է, որը Պուչչինին ստեղծել է 1915-1918 թվականներին՝ միացնելով մեկ գործողությամբ և բնույթով հակադիր օպերաները: Դրանցից առաջինը՝ «Թիկնոցը», էքսպրեսիվ դրամա է՝ սիրային ավանդական եռանկյունով և ողբերգական հանգուցալուծմամբ: Շարքն ավարտում է կենդանի ու թեթև «Ջաննի Սկիկկի» օպերաբուֆֆը, որը հաճախ համեմատում են Վերդիի «Ֆալստաֆի» հետ:

«Քույր Անժելիկայում» բացակայում է սիրային խարդավանքը, երաժշտությանը հատուկ է փափուկ, շղարշապատ հնչողությունը, կոմպոզիտորը մենաստանային միօրինակ կյանքի բնութագրման համար օգտագործում է եկեղեցական թեմաներ: Գործողությունները՝ որպես այդպիսիք, այստեղ բացակայում են, հեղինակների ամբողջ ուշադրությունը (լիբրետտոն՝ Ջ. Ֆորցանոյի) կենտրոնացված է հերոսուհու հոգեկան տառապանքների վրա:

Ապօրինի երեխայի ծնունդից հետո, հարազատների պընդմամբ ընկնելով մենաստան, Անժելիկան անընդհատ մտածում է երեխայի մասին, նրան տանջում է անհայտությունը: Երաժշտության հուզող-տխուր երանգները փոխարինվում են ողբերգականով, երբ հայտնվում է ամբարտավան և գոռոզ իշխանուհի-մորաքույրը, որն անխղճորեն հայտնում է ահավոր լուրը՝ երեխան մահացել է: Երիտասարդ կինը չի դիմանում հարվածին: Նա մենաստանի ծաղիկներից, որոնք սիրով խնամել է, պատրաստում է մահացու թույր և գիշերը խմում թույնը:

Անժելիկայի հոգեվարքի արիայում, որը, բարեբախտաբար, ձայնագրված է հեռահաղորդմամբ և ժապավենի վրա, իսկ հետո՝

նաև ձայնասկավառակի վրա, դերասանական բազմաթիվ ճշմարտացի բացահայտումներ, ողբերգական ապրումներ և հուսահատական հառաչանքներ կան... Սակայն ցուցադրելով անթերի ճաշակ՝ երգչուհին ոչ մի տեղ չի ընկնում նատուրալիզմի գիրկը, որը շատ հեշտ է վերիստական երաժշտության մեջ...

Ստեղծվել էր կատարողական ևս մեկ գոհար, այժմ արդեն դրամատիկական սոպրանոյի «ամպլուայում»: Ես հազվադեպ եմ բախտ ունեցել տեսնելու այդպիսի ապշեցուցիչ հաջողություն՝ հանդիսատեսը ջերմեռանդորեն վանկարկում, գոռում էր «բրավո»՝ ցնցված «նոր» Դոլուխանյանի գեղարվեստական կատարելությամբ:

Մտորելով Զարուհի Դոլուխանյան-երգչուհու և դերասանուհու հազվադեպ, յուրօրինակ բազմակողմանիության մասին, նրա անընդգրկելի երկացանկի մասին, որն առանց բացառության ներառում էր վոկալ երաժշտության՝ երեք հարյուր տարի գոյություն ունեցող բոլոր ոճերը և ժանրերը, նորից ու նորից ունկնդրելով բազմաթիվ ձայնագրութուններ՝ հանգում եմ հետևյալ եզրակացության. որոշակի շրջանից նրան ամենից ավելի մոտ է դառնում օպերային սոպրանոյի երկացանկը: Կանխատեսում եմ երգչուհու ընթերցող-երկրպագուների զայրացած հայացքները, ինձ հետ կտրական անհամաձայնությունը, սակայն շարունակում եմ պնդել իմ տեսակետը: Դա ամենևին չի նշանակում, որ իմ անձնական համակրանքը ամբողջությամբ Դոլուխանյան-սոպրանոյի, ավելին՝ նրա հույժ օպերային ձեռքբերումների կողմն են, բոլորովին էլ ո՛չ: Ես խոսում եմ հենց իր մասին: Լսե՛ք, թե ինչպես է նա ինքնամոռաց, զգացմունքների հորդումով կատարում պուչչինիական և վերդիական երկացանկերը, ինչքան ազատ և լիարժեք է արտահայտում երաժշտության դրամատիկական էությունը, ինչ ուրախությամբ է սլանում դեպի վերին հնչյունները:

Իհարկե, հարկավոր է հաշվի նստել այն բանի հետ, որ այդ

երկացանկին երգչուհին անդրադարձավ միայն քսանհինգ տարի այն բանից հետո, ինչ սկսել էր երգել՝ արդեն անցնելով ստեղծագործական միջօրեականը և այդ պատճառով էլ չկարողացավ անել այն ամենը, ինչը կցանկանար: Բայց, այդուամենայնիվ, նա կարծես թե նոր թևեր է ձեռք բերում և լողում է սոպրանոյական երաժշտության մեջ, հաճույք ստանում բարձր տեսիտուրայից:

Ինձ, ինչպես և նրա բոլոր երկրպագուներին, շատ թանկ ու սրտամոտ է Դոլուխանյանը՝ կամերային նրբաճաշակ երգչուհին, նա անկրկնելի է իր խիստ բախովյան ոճում, օպերային մեցցո-սոպրանոյական երկացանկով, և, այնուամենայնիվ... Համարձակվում եմ ենթադրել, որ եթե հենց սկզբից դեռևս երևանյան թատրոնում նա զգար սոպրանոյի փայլն ու պայծառությունը, ինչպես 60-ական թվականներին, հնարավոր է, որ օպերային բեմը նրան բաց չէր թողնի, և թատերական աշխատանքից անբավարարվածության զգացումն այդքան շուտ չէր վրա հասնի:

Բայց բոլոր դեպքերում փառք Աստծո, որ նրա ստեղծագործական կյանքը դասավորվեց հենց այդպես, որ նա անցավ հենց այդ՝ իր համար արվեստում նախանշված ճանապարհով, որ նա հասցրեց անել այդքան բան, այդքան ուրախություն պատճառեց մարդկանց՝ շնորհիվ յուրօրինակ բազմաշնորհության և իր տաղանդի անկրկնելի ամբողջության:

Ճիշտ է, երգչուհին գտնում էր, որ կարող էր ավելին անել իր ստեղծագործական կյանքի երկրորդ փուլում՝ անցնելով սոպրանոյական երկացանկի և բարձրացնելով ստեղծագործությունների տեսիտուրան: Սկզբում նրան թվում էր, թե պետք է ավելի օրգանական զգալ իր նոր որակում, կատարելագործել վարպետությունը, որ ձայնագրությունների, ձեռք բերածի ամրակայման ժամանակը դեռ չի հասել, հարկավոր է մի քիչ էլ աշխատել, մի քիչ էլ ճշտել, և այդ ժամանակ արդեն... Բայց նրա

հետ չար խաղ խաղաց մշտական պահանջկոտությունն ինքն իրենից՝ ոսկյա ժամանակը բաց էր թողնվել, մկաններն սկսել էին թուլանալ... Նաև, դժբախտաբար, չգտնվեց հեղինակավոր մի մարդ, ով կտրականապես նրան կասեր՝ «Ժամանակն է», – և կմնար իր կարծիքին: Ինչ իմանաս, հնարավոր է թերահավատորեն տրամադրված մարդկանց քիվը քիչ լիներ, եթե Դոլուխանյանը ժամանակին սկավառակների վրա ձայնագրեր իր սոպրանոյական գագաթնակետային ձեռքբերումները:

Բայց մեզ, միևնույն է, թվում է, որ այն ամենը, ինչ նա հասցրեց անել, ստեղծագործական սխրանք է:

◆ ◆ ◆

Վոկալ դպրոցների տարիմաստությունները

Նրանց, ովքեր չեն մասնակցել ձայնի դրվածքին նվիրված դասերի, ամենաբուռն երևակայությունն էլ չի օգնի պատկերացնելու, թե ուսուցիչներն ինչպիսի զրույցներ են վարում իրենց աշակերտների հետ՝ ամուր փակված դռների ետևում: Ըստ երևույթին, դա և՛ ուղիղ, և՛ անուղղակի իմաստով երաժշտական մանկավարժության ամենամութ ոլորտն է՝ չէ՞ որ այն գործիքը, որից օգտվում է երգիչը, չի երևում: Ահա և խարխափում են ուսուցիչն ու աշակերտը, որպես օրենք՝ շոշափելով, օգտագործելով մշուշոտ, անկայուն կողմնորոշիչներ, հաճախ շեղվելով ճանապարհից, յուրաքանչյուրը փնտրելով իր երևակայությանը հատուկ «ֆիրմային» զուգորդումներ, կիրառելով համեմատու բյուններ երբեմն՝ լարայինների, երբեմն՝ փողային գործիքների, երբեմն՝ գազանների ու թռչունների, երբեմն՝ ծովի շառաչյունի կամ էլ գետակի խոխոջյունի հետ...

Ինձ, օրինակ, ճիշտ երգեցողության գաղտնիքն ինչ-որ ժամանակ այսպես է բացատրել ամենասիրալիր, ամենահմտելիգենտ կին-մանկավարժը, որն, ի դեպ, դաստիարակել է

բազմաթիվ ճանաչված, որոնցից մեկն էլ՝ պարզապես նշանավոր, երգիչների. «Փոքրիկս, դա, ախր, այնքա՜ն պարզ է ու բնական: Հարկավոր է միայն կոկորդում հավասարակողմ ուղղանկյուն ստեղծել և ձայնը բաց թողնել անկյունագծով»:

Վոկալի մեկ այլ ուսուցիչ, նույնպես կին, խորհուրդ էր տալիս գդալը դնել (իհարկե, մտովի) վերին քիմքի տակ և զգալ, թե ինչպես են երգվող հնչյունները ծանր կաթիլների նման ծորում դրա մեջ:

Մի անգամ ես լսեցի, թե ինչպես էր աժդահա պրոֆեսորը, զայրույթից ձեռնափայտով հարվածելով հատակին, հանդիմանում տենոր-աշակերտին. «Քանի անգամ կարելի է կրկնել, որ, վերցնելով վերին նոտաները՝ անհրաժեշտ է գլխով սողալ գետնի վրայով: Քանի դեռ չես սովորել դա անել՝ աքլորի պես կկանչես»:

Իսկ ամենազարմանալին այն է, որ աշակերտները հասկանում են նրանց: Եվ հասնում են հաջողության: Եվ դառնում են դափնեկիրներ: Եվ լավագույն օպերային թատրոնների մենակատարներ:

Դժվար չէ անփորձ ընթերցողին զարմացնել նաև վոկալի ճանաչված ուսումնասիրողների, տեսաբանների աշխատությունների մեջբերումներով: Ահա անգլիացի մասնագետ Ե. Հերբերտ-Ցեզարիի՝ (ի դեպ, իր ժամանակին հանրահայտ շատ կատարողների և մանկավարժների լավ կարծիքների արժանացած) «Ավանդույթները և Ջիլյին» գիրքը: Քերենք երգչի՝ գործնական կիրառության համար տրվող նրա քսանհինգ պատվիրաններից երեքը. «Երգե՛ք վզի հետևի մասում գտնվող անցքով և երևակայե՛ք, որ հանդիսատեսը ձեր ետևում է»: Մեկ այլ պատվիրան. «Դուք կկարողանք երգել սովորել ինչպես պետք է՝ նմանակելով, օրինակ, ցավ զգացող անասունին»: Եվ մի ախորժելի խորհուրդ ևս. «Երբ ձևավորում եք գլխային հնչյուն, մտածե՛ք նեխած ձկան հոտի մասին...»:

Իհարկե, մենք այս բոլոր բանավոր ու գրավոր հանճնարարականները բերում ենք ոչ միայն այն բանի համար, որ զվարճացնենք ընթերցողին, այլ որպեսզի նրա հետ գանք ընդհանուր եզրակացության. վոկալ մանկավարժության մեջ օբյեկտիվ չափանիշներն ավելի են անորոշ, քան ուրիշ մեկ այլ տեղ, մեթոդները ամենապակասն այնքան են, որքան՝ ուսուցիչները (իսկ ավելի ճիշտ, հնարավոր է նաև ավելի շատ, ուղիղ այնքան, որքան աշակերտ՝ իրենց անկրկնելի բնույթով հանդերձ): Իսկ քանի որ այդ ճանապարհին ոտք դնողին անհրաժեշտ է նաև հասկանալ «ձկան» լեզուն, ուրեմն չպետք է նաև վախենալ, եթե անընդհատ կողքիդ հանդիպես նաև «շամանական» տարրերի:

Յուրաքանչյուր իրեն հարգող մանկավարժ համոզված է, որ հենց իր դպրոցն է առավել ռացիոնալ, հուսալի, բնական: Նման համոզվածություն չճառագելու դեպքում՝ նրա ետևից չեն գնա ուսանողները: Ավելի հանգիստ է, երբ դու բախտդ հանճնում ես մի ուսուցչի, որի թիկունքին ոչ միայն հարուստ մանկավարժական փորձ կա, այլև՝ արտիստական փառք: Այս հարցում Չարուհի Դոլուխանյանի սաների բախտը, կարելի է ասել՝ բերել է: Բայց մի՛ շտապեք եզրակացություններ անել, իբր՝ նրանց համար ավելի հեշտ է, քան ուրիշների: Հասու լինել պրոֆեսորի կողմից տանջահար արված դպրոցին, օ՜, այդքան էլ հասարակ բան չէ: Բայց այդ մասին լուրջ և մանրամասն խոսակցությունը քիչ հետո, իսկ առայժմ դիմենք բանաստեղծական հույժ հազվադեպ ժանրին՝ վոկալ-մեթոդական բանաստեղծություններին: Դրանք սրամիտ են, յուրօրինակ և բովանդակում են մի շարք օգտակար խորհուրդներ, որոնք կարող են պետք գալ գործնական աշխատանքում, ու նաև իրենց բանաստեղծական ձևի շնորհիվ հեշտ են մտապահվում (հետո կհամեմատենք, թե դրանք ինչպես են հարաբերակցվում դոլուխանովյան «դպրոցի» և միմյանց հետ, ինչով են հակասում իրար):

Առաջին բանաստեղծությունը պատկանում է դեռևս մինչ հեղափոխությունը հայտնի երգիչ դարձած Դմիտրի Ֆեոդորովիչ Տարխովի գրչին: Ինձ բախտ է վիճակվել նրա մասին հիշատակել արդեն Լիսիցիանի մասին գրքում. փոքրիկ Պավելն առաջին անգամ Վլադիկավկազում՝ հայրական տանն էր լսել Տարխովի հրաշալի տենորը և ամբողջ կյանքում պահպանել նրա անհավատալիորեն հզոր և զրնգուն վերին նոտաների հիշողությունը: Այդ նոտաներով հիացել եմ նաև ես, իհարկե, Լիսիցիանից 40 տարի ավելի ուշ: Հիշում եմ, թե ինչպես մենք՝ Գնեսինների անվան ինստիտուտի ուսանողներս, երկար ժամանակ սպասում էինք բաղձալի պահին՝ ականջ դնելով, թե ինչ ձայներ են գալիս չորրորդ հարկի դասարանի դռների ետևից: Վերջապես հարգարժան մաեստրոն ասաց աշակերտին. «Սի՞թե այդպես են երգում: Ահա թե ինչպես է պետք», – և, նստած դաշնամուրի մոտ՝ վերցրեց վերին «դո»-ն: Այ դա նոտա էր: Կարծես խոշոր, կլոր, շիկացած գնդակը թռավ հրազենի փողից: Մենք ցնցված նայեցինք միմյանց և ցրվեցինք՝ օրորելով գլուխներս. այսպիսի հրաշքներ էլ են պատահո՞ւմ: Մի խոսքով, Տարխովի մանկավարժական պոստուլատին, որ կարող էր հենց այդպես, առանց նախապատրաստվելու, ուղղակի պատանեկան ձայնով կախարդել մեզ, իսկ այն ժամանակ՝ 50-ականների վերջերին, նա արդեն յոթանասունն անց էր, կարելի էր հավատալ: Ահա նրա բանաստեղծություն-հուշումը*.

Улыбка! Скулы поднимите!
Звук словно в шапочку одет.
Всей верхней челюстью живите,
А нижней челюсти – как нет.

---

* Այս և հաջորդ բանաստեղծությունները՝ որպես վոկալի դասեր, բերվում են բնագրով (ծան. թարգմանչի):

Язык ложится легкой лодкой
Навеки кончиком к зубам.
Дышок неслышный и короткий,
А выдох вдохом мнится нам.

Петь головой и грудью сразу.
По Эверарди говоря
"Таянуть себя". Любую фразу
Петь с равновесьем, а не зря.

Подтянут купол диафрагмы,
Задержки столь на ней – как груз,
И плюс, чтоб подтянувшись так мы
Контроль имели вы и вкус.

Звук бодр, не нойте, что за дудка?
Губ мускулистость, сил расчет.
Глубите горло до желудка,
И все само собой придет.

Եվ այսպես, խնդրում եմ պոեզիայի գիտակներին՝ լինել հանդուրժող: Կարծում եմ, որ եթե այս ոտանավորները ընկնեն գրականագետի ձեռքը, նա զզվանքով կկնճռոտի դեմքը՝ իբր՝ գրամոլի ճաշակ է: Ընդհակառակը, bel canto-ի գաղտնիքներին առնչվածները հաճելիորեն կզարմանան. որքա՜ն օգտակար և կարևոր խորհուրդներ են տեղավորվել հինգ քառատողերում:

Երկրորդ բանաստեղծության մեջ արտահայտված է Գորկու (այժմ՝ Նիժնի Նովգորոդ) կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Եվգենի Գրիգորևիչ Կրեստինսկու մանկավարժական մեթոդի էությունը:

Այն գրել և ուսուցչի ծննդյան օրը նրան է նվիրել Յուրի Շկլյարը, որ հետագայում օպերայի մեներգիչ էր:

Հաճախելով մաեստրոյի դասերին՝ ես չէի դադարում հիանալ նրա կամային լարումով, էքստրասենսային, հիպնոսող ճա -

ռագայթմամբ: Աշակերտներն ակնածանքով լսում էին մաեստրոյի յուրաքանչյուր բառը, պատրաստ էին ցանկացածի կոկորդը կրծել, ով կհամարձակվեր նրա հասցեին թեկուզ ամենափոքրիկ թերահավատության ակնարկ անել: Հիշում եմ մեր զրույցի ժամանակ վոկալ դպրոցի վերաբերյալ Եվգենի Գրիգորևիչի արտահայտած մի սկզբունքային դատողությունը. «Ես չեմ ուսուցանում ձայնի դրվածքը, ես տեղն եմ դնում ձայնը»: Նա պարզաբանեց, որ ծայրամասային կոնսերվատորիաներում դիմորդների վոկալ ձյութը, որպես օրենք, հարուստ չէ, և մանկավարժը պետք է մշտապես ի հայտ բերի հնչողության լրացուցիչ ռեսուրսներ, լայնացնի կարծես թե բնության կողմից կանխորոշված հորիզոնները: Գաղափարը վիճելի է, սակայն շատ ուժեղ են անհերքելի փաստարկները. երկրի օպերային շատ թատրոններում նրա աշակերտներն են գրավում առաջատար տեղերը:

Ես լսել եմ նաև Կրեստինսկի-երգչի ձայնագրությունները և ստացել ամենաբարենպաստ տպավորություններ: Բանականություն, ընդհանուր և երաժշտական կուլտուրա, դաշնամուրի հրաշալի տիրապետում, մասնագիտական հսկայական փորձ, անկումների և վերելքների բազմամյա ճանապարհ՝ այս ամենը հետաքրքրություն է առաջացնում Գորկիի պրոֆեսորի դպրոցի հանդեպ:

ТРАКТАТ О ПЕНИИ

Чтоб красиво петь до гроба
Купол сделайте из неба,
Станьте полым, как труба,
И начните петь со лба.
Ощущайте точки две:
В животе и в голове.

Чтобы петь и не давиться
Не забудьте удивиться,
Вздох короткий, как испуг,
И струной тяните звук.

Если вы наверх идете,
Надо глубже опирать, -
Всех тогда перепоете,
Хоть и нечем заорать.
Если ж вниз идете вы,
Не теряйте "головы",
Не рычите, словно зверь,
"Открывайте мягко дверь".

Что такое верх прикрыть
Очень трудно объяснить.
Чтоб прикрытие найти,
Надо к "е" приблизить "и".
"А"- где "о", а "о" – где "у",
Но не в глотке, а во лбу,
И со лба до живота
Лишь провал и пустота.

Пойте мягко, не кричите,
Молча партии учите.
И не слушать никого,
Кроме деда одного!!!

Ուշադիր ընթերցողը, անկներևաբար, արդեն նկատեց երկու մանկավարժների դպրոցների ընդհանուր պահանջները. բարձր քիմք, կոկորդի ցածր դիրք, ամբողջ ձայնածավալով կրծքի և գլխի ձայնադարձիչների միաժամանակյա օգտագործում՝ կարճ շնչառություն... Այս ամենը քրեստոմատիական ճշմարտություններ են, որ այսօր միավորում են երգեցողության ուսուցիչների բացարձակ մեծամասնությանը, և որը չի բացառում, ի դեպ, ան-

հատական մեթոդների մշակումը, «ֆիրմային» վարժությունների առկայությունը, դրանց անկրկնելի հետևողականությունը, վճռորոշ դրույթները:

Կարծում եմ, վոկալ արվեստում Զարուհի Դոլուխանյանին, որ որոշակի ժամանակից սկսած դավանում էր հույժ չոր և ռացիոնալ սկզբունքներ, որոնք նրան մոտեցնում էին ավելի շուտ գիտնականների շարքին, քան թե մանկավարժ-էմպիրիկներին, պետք է որ մեր բերած բանաստեղծություն-դպրոցներում ավելի շուտ մոտ լինեին այսպիսի դիտողությունները. «Լեզուն պառկում է թեթև մակույկի նման... ծայրով դեպի ատամները» և «Կոկորդը խորացրեք մինչև ստամոքսը», այսինքն՝ լեզվի արմատը իջեցրեք. սրանք Տարխովի ցուցումներից են, իսկ «Շիթով ձգեք հնչյունը»՝ արդեն Կրիստինսկու պահանջն է: Բայց նրա դպրոցը ձևավորվել է երկար ժամանակ և տանջալի փորձով՝ նախքան ձեռք կբերեր նոր և հստակ գծագիր:

Սակայն, ամեն ինչի մասին՝ հերթականությամբ: Ինչպես հիշում է Զարա Ալեքսանդրովնան, նախապատերազմյան տարիներին, երբ ինքն ուսանում էր Գնեսինների անվան ուսումնարանում, գործնական մանկավարժները ձայնաստեղծման մեխանիզմի մասին չէին մտածում, գիտության հետ կապի վերաբերյալ չէին խորհում և սովորեցնում էին՝ իմաստնություն չխաղալով: Պատանի ուսանողուհին Վ. Մ. Բելյաևա-Տարասևիչից՝ առաջին ուսուցչից, այսպիսի հրահանգներ էր ստանում. «Ձայնդ ուղարկի՛ր առաջ», «խփի՛ր դիմակին», «հենի՛ր հնչյունը»... Եվ ինչ-որ ձևով ընկալում էր այդ դիտողությունները ու զարգանում մասնագիտորեն (սակայն, իր իսկ խոստովանությամբ՝ սոսկ քսանհինգ տարի հետո սկսեց ձեռք բերել ճշմարիտ դպրոց, իսկ այն ժամանակ հստակ չէր էլ պատկերացնում, թե ինչ է նշանակում՝ «ուղարկել այնտեղ», «խփել այնտեղ», և թե ինչ բան է այդ տխրահռչակ «ձայնի հենարանը»:

Ուսումնարանից հետո կատարելագործվելով Երևանի օպերային թատրոնում՝ ականավոր հայ երգչուհի Հայկանուշ Դանիելյանի ղեկավարությամբ, երկու տարվա ընթացքում Զարուհի Դոլուխանյանը կրկին, ինչպես և Բելյաևա-Տարասևիչի հետ պարապմունքների ընթացքում, լրջորեն չէր մտածում ոչ վոկալ դպրոցի բաղադրիչների, ոչ ձայնային ապարատի անատոմիայի ու ֆիզիոլոգիայի կամ էլ՝ նմանատիպ խելոք-խելոք բաների մասին, որոնց մասին, ի դեպ, չի մտածում երգիչների մեծ մասը, հատկապես՝ ջահելները. սկզբնական շրջանում բավական է լինում կռահումը, գործնական տարրական հմտությունները, ձայնային երջանիկ շնորհը...

Ինքը՝ Դոլուխանյանը, երգում էր գեղեցիկ և բացառիկ ազատությամբ, հատկապես՝ վերին հնչամասում, և կոչ էր անում կրկնել իրեն: Նա ոչ մի բան չէր փոխում իր սաների ո՛չ շնչառական համակարգում և ո՛չ էլ ձայնատարության բնույթի մեջ:

Իսկ 1944 թվականին գալով մոսկովյան Ռադիոկոմիտե, Դոլուխանյանը, ինչպես հայտնի է, գրեթե անմիջապես առաջատար տեղ զբաղեցրեց այն ժամանակ հեղինակավոր գեղարվեստական կազմակերպությունում: Շատ շուտով երգչուհին արդեն դուրս էր մրցակցությունից. երաժշտությանը ծառայելուն ներդրված նրա վիրտուոզ վարպետությունը, անթերի կոլորատուրային տեխնիկան, ազատ և թեթև ձայնատարությունը հարուցում էին մոսկովյան, իսկ ռադիոհաղորդումների և համերգային շրջագայությունների շնորհիվ՝ նաև համամիութենական լսարանի հիացմունքը: Իսկ երբ սկսվեցին Զարուհի Ալեքսանդրովնայի արտասահմանյան հյուրախաղերը, շատ երկրների և մայրցամաքների քննադատների կարծիքները նույնպես միաձայն ու անփոփոխ էին. անկրկնելի վարպետ, անթերի երաժիշտ ու վոկալիստ, ձայնը կոլորատուրային մեցցո - սոպրանո: Այնպես որ, միաժամանակ կարիերան զարգանում էր անամպ կերպով,

և բանը չէր հասնում մինչև վոկալի տանջալի փնտրտուքները, տեսական խնդիրների մեջ խորանալը:

Բայց ահա, 60-ական թվականների հենց սկզբներին, երգչուհու երկրպագուները, ի դեպ, ավելի վաղ՝ քան գրախոսները, սկսեցին իրենց սիրելիի ձայնային ներկապնակում նկատել ինչ-որ նոր բան. կատարվող ստեղծագործությունների հնչադասությունը բարձրացրել է (այն դեպքում, երբ դրանից առաջ տոնայնությունները, ընդհակառակը, իջել էին), և համերգային ծրագրերի մեջ սկսել էին ներմուծվել սոպրանոյական դերերգեր, աստիճանաբար ավելի ակնառու էին զգացվում վոկալ-տեխնոլոգիական սկզբունքային փոփոխությունները: Նորությունները տարակուսանքների տեղիք տվեցին. ի՞նչ է սա՝ վտանգավոր փո՞րձ, կամակորությո՞ւն, ստեղծագործական դիապազոնի ընդլայնման ցանկությո՞ւն: Բայց չէ՞ որ, ինչպես հայտնի է, բարությունից բարություն չեն որոնում...

Հասարակության մեծ մասը ափսոսանքով բաժանվեց մեցցո-սոպրանո Դոլուխանյանից և տրտնջում էր.«Ինչո՞ւ արեց նա այդ բանը: Փորձության ենթարկեց իր անկրկնելի թավշյա տեմբրը, ձայնն սկսել է հնչել ավելի չոր, հնչադասության դժվար տեղերում նկատվում են որոշակի վոկալ ճիգեր, ինչը բացակայում էր առաջ, ակնհայտորեն սկսել են լսվել կոկորդային ձայներ, կորել է piano-ն... Երգեր էլի՝ իր համար, երգեր՝ ինչպես առաջ՝ գերելով թեթևությամբ, նազանքով, ձայնատարության շքեղությամբ», – այդպիսին էր գրեթե համերգային դահլիճների մշտական հաճախորդների միաձայն դատավճիռը:

Բայց ոչ ոք, բացի իրենից՝ արտիստուհուց, չգիտեր, որ որոշակի պահից սկսած հարցն ավելի դրամատիկական էր դրված. ոչ թե ինչպիսի՞ ձայնով երգել, այլ՝ կհաջողվի՞ արդյոք ընդհանրապես շարունակել վոկալ-կատարողական գործունեությունը, թե՞ ստիպված կլինի քառասունը հազիվ լրացած՝ թողնել հա-

մերգային բեմը: Իսկ ինքն այն ժամանակ ոչինչ չբացատրեց, այդ առիթով չտվեց ոչ մի հարցազրույց, չկատարեց ոչ մի մեծախոսում հայտարարություն: Իրական ճշմարտության որոնումները մի՞թե այդ աստիճան արմատական վերակառուցում էին պահանջում, դրանք դժվարանում էին նաև այն պատճառով, որ երաժշտական քննադատությունը ոչ մի ահազանգ չէր հնչեցնում Ջարուհի Դոլուխանյանի վոկալ վիճակի վերաբերյալ: Ես գերագույն ուշադրությամբ տասնյակներով հայրենական և արտասահմանյան գրախոսություններ եմ ուսումնասիրել այս «խառը» շրջանի վերաբերյալ և չեմ հայտնաբերել ոչ միայն մոտեցող աղետի կանխազգացում, այլև ընդհանրապես որևէ լուրջ քննադատական դիտողություն՝ երգչուհու վոկալի վերաբերյալ: Ինչո՞վ կարելի է սա բացատրել: Քննադատների անսկզբունքայնությա՞մբ: Դժվար թե: Նշանակում է, երգչուհուն հաջողվել է պատասխանատու համերգների ժամանակ այդքան վարպետորեն շրջանցել ստորջրյա խութերը: Ապշեցուցիչ է:

Ահա, օրինակ, 1962 թվականի հունվարի 7-ին երգչուհու Carnegie Hall-ի համերգի մասին New York Herald Tribune թերթի հողվածից մի հատված. «.... Նրա ձայնն իսկական մեցցո է: Սակայն երանգների հարստությամբ, ջերմությամբ, վարպետության հնչյունների լիությամբ դա, ավելի շուտ, կոնտրալտո է (՞): Նրա ձայնի յուրահատկությունն այն է, որ դրանում չկան ձախողումներ, չկան «ռեգիստրներ», չկան մեկ ռեգիստրից մեկ ուրիշին անցնելու անցումներ: Դա վկայում է ոչ միայն բացառիկ բնատուր ձայնի մասին, այլև դրա լավ դրվածքի մասին»:

Գրախոսականի հեղինակին դժվար է կասկածել անկեղծության պակասի կամ ավելորդ հիացմունքի մեջ, քանզի, տասնյակներեն մի քանի տող հետո, նա, առանց երկդիմության, հայտարարում է. «Ծրագիրը կազմված էր անհաջող: Գրեթե մեկ ժամ ռուսերեն լեզվով ռուսական երգերի կատարումը չափազանց

շատ էր արևմտյան ունկնդրի ընկալման համար: Առավել ևս, որ մի քանի ստեղծագործություններ բնավ էլ առաջնակարգ չէին»:

Այստեղ իր դերն է կատարել «Գոսկոնցերտի» թելադրանքը. արտիստներն ազատ չէին ծրագրի ընտրության մեջ, այնպես որ, քննադատի նկատողության զգալի մասը պետք է հասցեագրել այն կազմակերպության «հայրենասեր»-պաշտոնյային, որը երկար տարիներ միանձնյա ղեկավարում էր արտիստների արտասահմանյան շրջագայությունները՝ ոչ միայն անամոթաբար թալանելով նրանց, այլև կոպտորեն խցկվելով գեղարվեստական հարցերի մեջ (բնականաբար, պետական և կուսակցական բարձրագույն մարմինների թողտվությամբ):

Երեք տարի հետո, երբ ամբողջ թափով ընթանում էր սոպրանոյին անցնելու «վերակոփումը», թվում է, թե ճգնաժամի գագաթնակետին, մենք բնավ էլ ոչ ամենագովասանական մի գրախոսականում կարդում ենք. «Անհնար է պատկերացնել ձայնի ավելի հարուստ ու փայլուն տիրապետում... Զարա Դոլուխանովայի մեցցո-սոպրանոն համապատասխանում է միջազգային ամենաբարձր պահանջներին, ձայնածավալը եզակիորեն մեծ է, մեկ ռեգիստրից մյուսին անցումը տեղի է ունենում բացարձակ սահուն, տեխնիկան անհավատալիորեն կատարյալ է, և, առաջին հերթին, ֆորտեն փայլուն է ու լեցուն: Միակ դիտողությունը, որ կարելի է անել՝ ամենացածր ռեգիստրի վերաբերյալ է, որ ժամանակ առ ժամանակ հնչում էր մռայլ, փոխանակ հնչեր հեռվից՝ փոքր-ինչ հեռվից»: («Հելսինգեն Սանոմատ»՝ «Հելսինկյան լուրեր», 23-ը նոյեմբերի, 1965թ.):

Սակայն, այստեղ էլ առանց քննադատական դիտողությունների չի ավարտվել, և դրա պատճառը դարձյալ ծրագիրն էր: Ունկնդիրների համար նոր կամ անծանոթ ստեղծագործություններ քարոզող երգիչը պետք է պատրաստ լինի դրան և ունենա որոշակի արիություն: Սոսկ սիրելին և սովորականն է, որ լսա-

րանի կողմից ընդունվում է ըմբռնումով: Մեջբերվող գրախոսականում մենք կարդում ենք. «Ծրագրի առաջին մասը, որ բաղկացած էր ռուսական նորագույն երաժշտությունից, հակառակ ամբողջ արտաքին վարպետությանը, տողերիս հեղինակին զարմանալիորեն քողեց անհաղորդ: Արդյո՞ք պատճառը երգերի անծանոթ լինելն էր: Եվ կամ մեկնաբանության սառը կատարելությո՞ւնը: Իսկ կարող է իմ իսկ սեփական տրամադրությո՞ւնը: Ինչպես էլ եղած լինի՝ սառույցը տեղից շարժվեց Շուբերտի ստեղծագործությամբ...»: (Նույն տեղում):

Ես հատուկ եմ անդրադառնում հույժ քննադատորեն տրամադրված հեղինակներին, որպիսիներիր իր ստեղծագործական ճանապարհին Զարուհի Ալեքսանդրովնան այդքան էլ հաճախ չի հանդիպել, որպեսզի ընդգծեմ, թե նրանք էլ, չհամաձայնելով ծրագրի կազմման սկզբունքի կամ էլ մեկնաբանության մանրամասների հետ, համոզված էին, որ իրենց դիմաց լիարժեք, փայլուն, անթերի հնչողությամբ մեցցո-սոպրանո է: Նույնիսկ երբ սկսեցին համերգներում կատարվել Տոսկայի կամ Դեզդեմոնայի դժվարագույն դերերգերը, քննադատները Դոլուխանյանին չտեղափոխեցին սոպրանոյի կարգ, այլ պարզապես հիանում էին նրա մեցցո-սոպրանոյի հսկայական ձայնածավալով, որ թույլ էր տալիս գործել այդպիսի հրաշքներ: Եվ այսպես, քննադատները միակարծիք էին. անհանգստանալու ոչ մի հիմք չկա, Դոլուխանյանի ձայնի վիճակը, վոկալ վարպետությունը նախկինի նման անբասիր է: Եվ միայն ամենաուշադիր ունկնդիրներն էին թափահարում գլուխները՝ ձայնին զոռ է տալիս մեր սիրելին:

Այս հանելուկը, գրեթե դետեկտիվ այս պատմությունը, կարծես թե որոշ ժամանակ զարգանում էր երկու չհաչաճվող հարթություններով: Արտաքինից ամեն ինչ բարեհաջող էր ընթանում. վեհաշուք երգչուհին նախկինի նման հաղթական հյուրախաղերով շրջում էր երկրից-երկիր ու մայրցամաքից-

մայրցամաք, քաղաքից-քաղաք ու բնակավայրից-բնակավայր, հավաքում գրախոսություններ, կախարդում հին երկրպագուներին և ձեռք բերում նորերը... Բայց ինքն իր հետ մենակ մնալիս, ստեղծագործությունների վրա աշխատելիս, ելույթներին պատրաստվելիս, իսկ այժմ արդեն, ավելի հաճախ նաև՝ համերգների ժամանակ, Զարուհի Դոլուխանյանը տանջալից կասկածներ էր ունենում՝ ինչ-որ բան այն չէ, ավելի ու ավելի է դժվարանում երգելը, ծրագրի վերջում վրա է հասնում նախկինում անծանոթ հոգնածությունը, մկանները կորցնում են ճկունությունը: Նրա համար պարզ էր, որ արմատական միջոցների չդիմելու դեպքում սպառնում է ձայնի կորուստը, ստիպված պետք է թողնի բեմը՝ երգած լինելով ընդամենը քսան տարի:

Եվ նա սկսեց մտածել ճգնաժամի պատճառների մասին, և, ըմբռնելով դրանք, սկսեց օգնություն փնտրել: Քարեբախտաբար, պարզված ձեռքն ուժեղ էր և հուսալի:

Ինքը՝ երգչուհին, համոզված էր, որ իր ձայնի տեսակի որոշման հարցում սխալը թույլ էր տրվել հենց սկզբից: «Իմ վաղ շրջանի ձայնասկավառակները լսելիս, – մտորում էր Զարուհի Դոլուխանյանը, – օբյեկտիվ մարդու մոտ պետք է կասկածներ ծագեն իմ մեցցո-սոպրանոյի հարցում: Այնտեղ կան կոլորատուրային դերերգեր, որտեղ լավ ցուցադրված է շատ բարձր սոպրանոյական ռեգիստրը: Ճիշտ է, կենտրոնը և ցածրը երանգավորված են մեցցո-սոպրանոյի նման: Ես գտնում եմ, որ դա պարզապես իմ ձայնի յուրօրինակությունն է՝ ձայնածավալի միջին և ստորին մասերի բնական կրծքային երանգավորման ունակությունը:

Կրծքային լավ ռեգիստրը թյուրիմացության մեջ գցեց մանկավարժներին: Վոկալ գեղագիտությունը ներկայումս փոխվել է և նույնիսկ կոլորատուրային սոպրանոներն են օգտագործում իրենց հնչադասության համար ցածր հնչյունների լիարժեք

կրծքային երանգավորում: Այդ ռեգիստրը, որն, ի դեպ, բոլորից քիչ է մաշվածության ենթարկվում, շատ է զարդարում ձայնը»:

Հղնքացս նկատենք, որ հավանաբար այդ պատճառով էլ շատ ճանաչված երգչուհիներ, շատ վաղ կորցնելով վերինները, դեռ շատ տարիներ «սնվում են» կրծքային ռեգիստրով՝ հյուրախաղերի մեկնելով ռուսական հնագույն և գնչուական ռոմանսների ծրագրերով:

Իսկ երեսունական թվականներին, երբ Զարուհի Դոլուխանյանն սկսում էր երգել սովորել, մոտեցումն այլ էր. եթե դու օգտագործում ես կրծքային հնչողություն, նշանակում է դա քո բնատուր հատկանիշն է, նշանակում է՝ դու մեցցո-սոպրանո ես: Բայց բնությունը վեր է ցանկացած դասակարգումից, և շատ ձայներ ունեն միջանկյալ բնույթ: Ձայնային դիապազոնի միջին և ցածր հատվածները կրծքային օբերտոններով բնականորեն երանգավորելու կարողությունը Մարիա Պետրովնա Մակսակովային նույնպես թույլ էր տվել գլուխ հանել մեցցո-սոպրանոյական պարտիաներից, թեև նրա ձայնը, ըստ էության, սոպրանո էր: Շարունակում եմ Դոլուխանյանին հարցեր տալ ձայնային վերակառուցման պատճառների մասին՝ քանդելով հակասությունների «կծիկը»:

«Դուք հարցնում եք, թե ի՞նչն է ինձ մղել ստեղծագործական կարիերայիս ծաղկման շրջանում փոխել ձայնիս բնույթը: Իհարկե, դա պատահականություն չէ և ոչ էլ պարզապես հանդիպումը մանկավարժի հետ, ով ինձ համոզեց դրա անհրաժեշտության մեջ: Ինձ միշտ թվացել է, թե իմ ձայնի մեջ պակասում է հնչեղությունը և պայծառությունը: Դրանք ինձ պակասում էին: Իսկ տարիների ընթացքում, երբ մկաններս որոշ չափով թուլացան, ես սկսեցի նաև շատ շուտ հոգնել: Երբեմն, երգելով առաջին բաժինը, ես երկրորդն արդեն երգում էի սոսկ ոգևորության հաշվին: Դուք զարմացած եք՝ ի՞նչ կապ ունեն այստեղ մկանները:

Բայց չէ՞ որ ամբողջ կենսագործունեությունը կապված է մկանների լարման հետ, իսկ երգեցողության մեջ դա, չգիտես ինչու, համարվում է անթույլատրելի»: (Այս ամբողջը, ըստ էության, ճիշտ է, և «ախտորոշումը», երևում է՝ ճիշտ է կատարված, բայց կա նաև մեկ այլ հայեցակետ. հարկ կա՞ անմիջականորեն խառնվել ձայնային ապարատի մկանների աշխատանքի մեջ, գիտակցաբար ազդել նրանց գործունեության վրա: Պրոֆեսոր Վ. Պ. Մորոզովը, օրինակ, համոզված է, որ ձայնային ապարատը բոլորովին էլ մկանային չէ, այլ ակուստիկական համակարգ է, –Ա. Յա.):

Ջարուհի Դոլուխանյանը շարունակում է իր պատմությունը. «Իմ «բարեկորոգման» հիմնական պատճառը անբավարարվածությունն էր իմ ձայնի հնարավորություններից, պրոֆեսիոնալ դիմացկունության անբավարար լինելը: Ես զգում էի աղետի մոտենալը և, փրկելով ձայնս, նորից նստեցի աշակերտական սեղանի մոտ:

Կարծեմ, Մեյերհոլդն էր ասում, որ արվեստը նրանով է գեղեցիկ, որ դրա յուրաքանչյուր փուլում դու քեզ աշակերտ ես զգում: Նոր ուսուցիչս ինձ բացատրեց անհաջողություններիս պատճառը, և ես անհավատալի եռանդով կպա գործի: Դա ծանր շրջան էր. խնդիրները չէին պակասել, այլ ավելացել էին. չէ՞ որ ես չէի դադարեցրել իմ ելույթները, հասկանալով, որ միայն մարտում, այսինքն՝ բեմում նվաճած սահմանը մեզ թույլ կտա շարժվել առաջ:

Երգարվեստի տեխնիկայի փոփոխման հարցում անմիջական խթան հանդիսացավ վոկալի մանկավարժության մեծ ջատագով Գուրգեն Գերասիմի Աղամալյանի հետ հանդիպումը: Նա առաջինը առանց ակնարկների ասաց, որ ես ճիշտ չեմ երգում և ցանկություն հայտնեց բացատրել, թե ինչպես պետք է երգել: Գտնում եմ, որ իմ կողմից հերոսություն էր ոչ պրոֆեսիո-

նալի խորհուրդները լսելն ու կատարելը. չէ՞ որ ես աճուն ունեի, կարիերաս էլ ծաղկման շրջանում էր: Բայց, հավանաբար, արդեն հասունացել էր ներքին անբավարարվածությունը: Ետ նայելով ես կարող եմ հավաստել, որ նա շատ բաներում էր ճիշտ, և գլխավորը՝ ինձ սովորեցրեց երգել կոկորդի բավականաչափ մեծ բացվածքով: Նրա հետ հանդիպումից առաջ ես չէի կարողանում բժշկին ցույց տալ ձայնալարերս. լեզվիս ծանր արմատը փակում էր խոչակներիս մուտքը: Զարմանալի է՝ ինչպե՞ս էի կարողանում երգել կոկորդային այդպիսի փոքրիկ բացվածքով: Հավանաբար, հենց այդ պատճառով էլ ես միշտ երգում էի անսովոր կերպով երկար՝ բնազդորեն պայքարելով արատիս դեմ, երկար ժամանակ վատնելով ապարատս ջերմացնելու վրա: (Վոկալ արատ Զարուհի Դոլուխանյանի մո՞տ, նրա՝ ով թվում է, թե ծնվել էր կատարյալ երգեցողության համար: Կարո՞ղ էր համերգների ժամանակ այդպիսի բան անցնել աշխարհի հազարավոր հիացած երկրպագուների մտքով, – Ս. Յա.):

Երբեք չեմ մոռանա կոկորդային կծկումներս, որոնք երկար տարիներ տանջում էին ինձ և խանգարում ազատ ձայնատարությանը: Բայց Աղամալյանի դպրոցում ինձ ինչ-որ բան շփոթեցնում էր, օրինակ, տխրահռչակ «դիմակի»՝ ռնգային ձայնադարձիչների օգտագործումը: Եվ գլխային այդ բարձր ձայնադարձումնե՞րը: Ի՞նչ կարելի է փնտրել գլխում, եթե այնտեղ ուղեղն է: Ես դա չէի կարողանում հասկանալ՝ պարզապես ինչ-որ ալքիմիա էր: Առաջվա նման իմ ձայնում պակասում էր փայլը, «աղամանդը», պայծառությունը: Այժմ ես հասկանում էի՝ չկար ձայնալարային լավ միացում, հոծ խտություն: Մի խոսքով, մոտ մեկ տարի պարապելուց հետո մենք բաժանվեցինք:

Եվ այդ ժամանակ ինձ ծանոթացրին հիասքանչ, չափազանց ինտելիգենտ և խելացի մի մարդու՝ Եվգենի Ավգուստովիչ Կանգերի հետ: Նա դաշնակահար էր, բայց քսանհինգ տարի

ևվիրել էր երգիչների հետ պարապելուն և վոկալ դպրոցի մասին խորհրդածություններին: Ես հավատում եմ, որ երգեցողության տեխնոլոգիան կատարելապես իմացող երաժիշտ-դաշնակահարը կարող է լինել վոկալի ուսուցիչ»:

Այստեղ մենք ստիպված ենք կարճ ժամանակով ընդհատել մեր զրույցը Զարուհի Ալեքսանդրովնայի հետ՝ իր ստեղծագործական կյանքի «խոռվահույզ» շրջանի մասին և անցկացնել վոկալ-տեխնոլոգիական «լիկբեզի»՝ «անգրագիտության վերաց ման» հակիրճ դասընթաց, այլապես դժվար կլինի հասկանալը Կանգեր-Դոլուխանյան դպրոցի հիմնական սկզբունքները: Հնարավոր է՝ հարկ կլինի նույնիսկ դիմել մի քանի կրկնությունների, հասկանալու համար ճգնաժամի էությունը և խորհել դրանից դուրս գալու ճանապարհների մասին:

Գարսիայի աշակերտուհի Մատիլդա Մարկեզին դեռևս անցյալ դարում ստույգ մատնանշում էր, որ յուրաքանչյուր արվեստ բաղկացած է երկու մասից՝ տեխնիկա-մեխանիկական և գեղագիտական: Ով չի առաջադիմել առաջին բնագավառում, նա ոչնչի չի հասնի երկրորդում՝ թեկուզ լինի հանճար: Զարուհի Ալեքսանդրովնան համաձայն է նրա հետ. զրույցներից մեկի ժամանակ հաստատելով, որ գեղարվեստական հնարավորությունները ուղղակիորեն կախված են կատարողականության տեխնիկական հմտություններից, ձայնային ապարատի ազատությունից: Ձայնային ապարատն ազատելու ուսուցչի պահանջը հաճախ ուսանողի կողմից, ըստ Դոլուխանյանի, ընկալվում է ոչ ճիշտ՝ իբրև մկանների թուլություն, իբրև մկանային լարվածության լրիվ բացակայություն: Բայց դա այդպես չէ, – գտնում է նա, – երգեցողության մեջ լիարժեք ազատության հասնելու համար անհրաժեշտ է ըմպանի մկանների ամենօրյա մարզում (*): Եվ միայն տեխնոլոգիական եղանակները կատարելագործելով է, որ չես նկատի մկանային աշխատանքը:

Օրինակ, որպեսզի ծանրամարտիկը կարողանա մրցումնե-

քի ժամանակ հաղթահարել հարյուր կիլոգրամանոց ծանրաձողը, պետք է մարզումների ժամանակ կանոնավոր կերպով բարձրացնի հարյուր քսան: Պարզությունը, թեթևությունը բարձունք է և ոչ թե հիմք:

Ազատ, առանց ձայնային ապարատի մասին մտածելու երգել կարող են իրենց թույլ տալ սոսկ երջանիկները, ում բնությունը շնորհել է ձայնային ապարատի անատոմիական կառուցվածքի ներդաշնակ համադրութուն: Այդպիսի երգիչները, իսկ այդպիսիք փոքրամասնություն են, հանգիստ երգում են մինչև ծերություն: Իսկ 45 տարեկանին մոտ, արտիստների մեծամասնությունը զգում է վոկալ անհարմարություն՝ կապված մկանների թուլացման հետ: Կարելի՞ է արդյոք դրանք վերականգնել: Կարելի է, բայց դա ավելի դժվար է տրվում, քան երիտասարդ ժամանակ: Եվ այսպես, եթե մարդը չի տիրապետում երգեցողության տեխնոլոգիային՝ կատարողականի իմաստով, նա անօգնական է, – այսպես է մտորում նաև Դոլուխանյանը:

Այդ պատճառով, մասնագետներից ներողություն խնդրելով նրանց համար պարզունակ ճշմարտություններ ասելուս համար, սովորական սիրողներին ծանոթացնենք ձայնային ապարատի ֆիզիոլոգիայի մասին ժամանակակից պատկերացումներին, ձայնարտաբերման մեխանիզմին, «ճիշտ», գեղեցիկ երգեցողության օբյեկտիվ չափանիշներին:

Այնպիսի նշանավոր հետազոտողների շնորհիվ, ինչպիսիք են՝ ամերիկացի Ուիլլեր Տիլլետտ Քարտոլոմեն, ֆրանսիացի Ռաուլ Յուսսոնը, մոսկվացիներ, Գնեսինների անվան ինստիտուտի պրոֆեսոր Լեոնիդ Բորիսևիչ Դմիտրիևը, ակադեմիկոս Վլադիմիր Պետրովիչ Մորոզովը և շատ ու շատ ուրիշներ, այսօր վոկալային «մութ» գործում որոշ բաներ պարզվել են:

Ամենից առաջ, և սա պետք է պարզ պատկերացնել աշակերտի հետ աշխատանքի ընթացքում, հիմա ոչ մի կասկած չի

հարուցում, որ ձայնի ձևավորման մեխանիզմի համակարգի մեջ ներառվում են նաև օրգաններ, որոնց աշխատանքի աստիճանը բոլորովին տարբեր է: Այդ իսկ պատճառով, կրթված, գիտության հետ հաշտ վոկալիստ-ուսուցիչը ստույգ գիտի, թե ինչն է նախասահմանված բնությունից, իսկ ինչը՝ ենթակա փոխազդեցության, փոփոխության, բարելավման:

Արտաբերման մեջ մասնակցություն ունեցող այնպիսի օրգանները, ինչպիսիք են՝ լեզուն, շուրթերը, ներքին ծնոտը, փափուկ քիմքը և վզի՝ խռչակն իջեցնող ու բարձրացնող մկանները, կարող են գործել բոլորովին ինքնակամ: Իսկ մկանները, որ իրականացնում են շնչառական շարժումներ, բնութագրվում են ինչպես ինքնուրույն, այնպես էլ ոչ ինքնուրույն կառավարվող:

Շնչառական մկանները, աշխատելով ավտոմատ կերպով, հայտնի սահմաններում ենթարկվում են մեր կամային հսկողությանը. մենք կարող ենք տարբերակել ներշնչման տևողությունը, ներգրավել մեծ մասամբ որովայնի կամ էլ կողային մկանները, տարբերակել արտաշնչման տևողությունը... Միաժամանակ, բրոնխների և տրախեայի՝ ձայնահնչման մեջ մասնակցող հարթ մկանների համակարգն աշխատում է ոչ ինքնակամ: Կան նաև մկաններ, որոնք ունեն կրկնակի կառավարում և անմիջականորեն մասնակցում են ձայնալարերի թրթռայնության շարժումներին, երգվող հնչյունի ձևավորմանը: Բայց, ընդհանրապես, դրանք հաշվվում են տասնյակներով, կարող է պատահել նույնիսկ՝ հարյուրներով, և դրանք կառավարելը համարվում է անսպատակահարմար, իսկ երբեմն էլ՝ անհնար. մարդը ձայնահնչման պրոցեսում պարզապես ի վիճակի չէ հետևել մկանների աշխատանքին:

Ներշնչում կատարելիս ձայնային ծալքերն ավտոմատ կերպով հեռանում են, ձայնային ճեղքը լայնանում է, արտաշնչման դեպքում՝ թեթևակի մոտենում: Սակայն, ձայնային ծալ-

քերը, ենթարկվելով մեր գիտակցությանը, կարող են դրված լինել շուկի, ֆալցետի, կրծքային հնչողության վրա: Ենթաձայնալարային ճնշման բարդ ու նուրբ աստիճանավորումները, ինչպես նաև խոսքում և երգում ձայնավոր հնչյունների հերթափոխի ժամանակ խոչակի աշխատանքն իրականացվում է ավտոմատ կերպով, բայց մենք ի վիճակի ենք գիտակցաբար փոխել խոչակի աշխատանքի բնույթը՝ այդ ձայնավորները մեղմ կամ ուժգին, ցածր կամ բարձր արտաբերելով: Մենք ի վիճակի չենք հսկելու ձայնալարերի յուրաքանչյուր տատանումը և սոսկ թեթևակիորեն փոխում ենք տատանումների ընդհանուր քանակը, այսինքն՝ հնչյունների բարձրությունը: Մի խոսքով, ձայնային ապարատը կառավարվում է ինքնաշխատ-ավտոմատ կերպով: Այստեղ տեղին է հիշատակել Բերշտեյնի տեսակետը, որտեղ խոսվում է շարժողական ակտիվության նյարդային կարգավորման հինգ մակարդակների մասին:

Անկասկած է նաև, որ միակ տեղը, որտեղ ծնվում է երգվող հնչյունը, համարվում է իրենից բարդագույն կազմավորում ներկայացող խոչակը, որի մեջ մտնում են կոճիկները, մկանները և ձայնալարերը: Խոչակը մեխանիկորեն կապված է լեզվի շարժումների հետ, իսկ լեզուն իր արմատով ամրացած է ենթալեզվային ոսկրին, որն էլ, իր հերթին, կապված է կոկորդին՝ ամուր կապերով և կապող թաղանթով (մեմբրանով): Լեզուն դուրս հանելու դեպքում խոչակը՝ հետևելով ենթալեզվային ոսկրին, կբարձրանա վեր և, լեզուն հետուն ետ հրելու դեպքում՝ զգալիորեն կիջնի: Խոչակի ֆիզիոլոգիական տեղափոխություններով կարելի է հասնել երեք-չորս սանտիմետրի: Այս վերջին վկայությունները, որ մենք ընգծեցինք, ինչպես և Լ. Բ. Դմիտրիևի՝ «Երգչի ձայնային ապարատը» գրքից (М., Музыка, 1964) շատ ուրիշները, մեր հետագա պատումի համար ունեն սկզբունքային նշանակություն: Հիշեք այդ մասին, ընթերցող:

Դեռևս անցած դարի 30-40-ական թվականներին Ամերիկյան ակուստիկական ընկերության հանդեսում Ու. Տ. Քարտոլոմյուն իր հոդվածներում, հրապարակումներում իրական կերպով արտացոլում է վոկալ ձայնահնչման պատկերը և փայլուն սրամտությամբ բաց է անում գործնական-մանկավարժների և գիտնականների միջև գոյություն ունեցող «դարավոր» անհաշտելի հակասությունները:

Իրական պատկերն այսպիսին է. ճիշտ հնչողությունը որովայնային մկանների անընդհատ ճնշման ազդեցության տակ սկիզբ առած և կրծքավանդակի մկանների ճնշմամբ փոփոխվող օդի շիթն է, որն ստիպում է ձայնային ծալքերին թրթռալ՝ ելնելով երկու տիպի թրթիռներից, իսկ կատարյալ դեպքում՝ դրանց զուգակցումից: Առաջին տիպի՝ ցածր հնչյունների համար և, այսպես ասած, կրծքային ռեգիստրի դեպքում օգտագործվողների ժամանակ ծալքերը համեմատաբար հաստ են և տատանվում են ինչպես զույգ բարձեր: Երկրորդ տիպի՝ բարձր հնչյունների, այսպես ասած, գլխային ռեգիստրի դեպքում օգտագործվողների ժամանակ ծալքերը բարակում ու ձգվում են, և տատանվում են սոսկ դրանց ծայրերը, իսկ ձայնային ճեղքը մասամբ մնում է բաց:

Ծալքերի տատանումները գրգռում են խոչակային և ըմպանային խոռոչները, և, նվազագույն չափով՝ դրանց վերևում ընկած բերանի և քթի խոռոչները՝ հնչյունը փոխելով ըստ այդ խոռոչների սեփական հաճախականությունների: Այս ամբողջ մեխանիզմը պետք է դիտարկել իբրև մեկ ամբողջություն, քանի որ ոչ միայն ձայնային ճեղքն է ազդում ռեզոնատորների (ձայնադարձիչների) վրա, այլև ձայնադարձիչ խոռոչներն են ազդում ծալքերի տատանման վրա:

Երգի մեջ ճիշտ հնչողությունն ունի գեղագիտական նշանակություն: Եվրոպական հասկացությամբ՝ հնչյունի վոկալ գեղեցկությունը բնութագրվում է երեք հիմնական որակների առկայու-

բյամբ. ձայնավորների երկարացում, բնական սահուն տատանում (вибрато), և, այսպես կոչված, ցածր ֆորմատի՝ վայրկյանում 400-600 դիապազոնի հաճախականության տատանում, որը հասանելի է դառնում ըմպանի ներքին մասի լայնացմամբ: (Երգային ցածր ձևամասնիկների հայտնագործության առաջնությունը պատկանում է ռուս գիտնականներ Կազանսկուն և Ռժևկինին): Ձայնում ցածր ձևամասնիկների առկայության հետ է կապված ձայնի կլորավուն, լեցուն և փափուկ հնչողությունը. այս հատկանիշներն ամբողջությամբ հատուկ էին նաև Զարուհի Դոլուխանյանի տեմբրին:

Բարտոլոմյուն հաստատում էր նաև Կազանսկուն, Ռժևկինին, Վոլֆին, Ստենլիին և Սետտեին պատկանող կարևարոգույն հայտնագործությունը: Պարզվում է, լավ պատրաստված երգիչների ձայնում ի հայտ է գալիս նաև բարձր ձևամասնիկ, որը գտնվում է վայրկյանում 2400 և 3200 տատանումների միջակայքում: Ընդ որում, այդ ձևամասնիկը միտում ունի դուրս չգալ տվյալ հաճախականության ձայնածավալի սահմաններից՝ անկախ ձայնավորի բնույթից, հնչյունի բարձրությունից և ձայնի բնույթից՝ լինի դա բաս, բարիտոն, տենոր կամ էլ՝ ալտ: Սոսկ սոպրանոյի մոտ է պատկերը փոքր-ինչ այլ: Հաճելի զրնգունություն, փայլ, մետաղականություն և թևածելիություն, այսինքն՝ ձայնի հատկությունն է լցնել համերգային և թատերական մեծ դահլիճները, կապված տեմբրում հենց բարձր ձևամասնիկի առկայության հետ՝ «կտրել» նվագախումբը: Հարկ չկա ապացուցել, որ Դոլուխանյանի ձայնն էլ ունի այդ բոլոր առանձնահատկությունները:

Բարտոլոմյուն գտնում է նաև, որ երգչի ձայնային ապարատի՝ առաջին հայացքից հույժ բարդ թվացող աշխատանքի պատկերը, գիտնական-ակուստիկի և ֆիզիոլոգի տեսանկյունից, կարող է ձևակերպվել ընդամենը երկու բառով. լայնանում է

ըմպանը: Այս փաստը Դոլուխանյանի դպրոցի համար ունի սկզբունքորեն կարևոր, հիմնարար նշանակություն: Բայց հակասությունը կայանում է նրանում, որ պրակտիկ մանկավարժների մեծ մասն իրենց մեթոդական աշխատություններում գրում են ինչի մասին ասես, բայց ոչ այդ մասին: Այս բազմազան կարծիքների մեջ, որպես օրենք, առանձնացվում է մեկ ընդհանուր տեղ. հնչյունը վերև ուղարկելու պահանջը: Ահա և մեր պոետների մոտ էլ, որոնցից սույն գլխի սկզբում մենք մեջբերումներ արեցինք, կան համանման կանխադրույթներ. հարկավոր է երգել սկսել ճակատից՝ գլխում զգալով հնչյունային ինչ-որ կատարյալ կետեր, որոնվող կատարյալ դիրքի իսկական տեղը փոփոխակվում է, բայց այն անպայման փնտրվում է ինչ-որ բարձր-բարձր տեղ՝ ոչ ըմպանում: Մանկավարժ վոկալիստի սիրելի ժեստը ձեռքի՝ վերև և դուրս շարժումն է: Եվ ահա այստեղ էլ, – համարում է Բարտոլոմյուն, – հատնում է իրար հետ վիճաբանող գիտնականների ու մանկավարժների համբերությունը. գիտնականները համոզված են այն բանում, որ գեղեցիկ տեմբրի հասնելու համար անհրաժեշտ պայման է հանդիսանում լայն ըմպանում ձայնադարձումը, մանկավարժները էլ, իրար հետ չհամաձայնվելով շատ բաներում, համոզված են, որ ձայնը պետք է տեղափոխել ըմպանից վեր՝ գլխային ձայնադարձիչներ: Բայց դա սոսկ թվացյալ հակասություն է, խոսքը գնում է ճշմարտությանն հասնելու տարբեր, թող որ՝ կողմնակի ճանապարհների մասին:

Անկասկած է, որ մանկավարժ-վոկալիստի գլխավոր, թեև ոչ բոլորի կողմից ամբողջությամբ ընդունելի խնդիրը մեկն է. աշակերտին սովորեցնել երգել լայն բացված կոկորդով՝ պահպանելով այդ վիճակը ամբողջ ձայնածավալի վրա, հարթեցնելով ֆիզիոլոգիական անհամաձայնությունները. կապված բաղաձայն հնչյունների արտասանության ժամանակ կոկորդի փակվելու անհրաժեշտության և կլլման ակտին մասնակցող ուժեղ մկանների ռեֆլեքսի հաղթահարման հետ:

Դրա համար կիրառվում են գործնական շատ խորհուրդներ. փափուկ քիմքի ազատում և բարձրացում՝ փառաբանված հորանջիկը, որի մասին լսել են բոլորը, ովքեր սկսել են պարապել երգեցողություն, ներքին ծնոտի ազատագրում, շնչառության ճիշտ ընտրություն, կոկորդը սեղմող մկանների թուլացնող հակազդեցություն, քանի որ թոքերը, շնչառության ընթացքում փոքր-ինչ իջնելով՝ իրենց հետևից քաշում են տրախեան, ռնգային և բզզացող հնչյունների օգտագործում՝ հասնելու համար գլխային ձայնադարձության, հնչյունի ուղղում դեպի «դիմակ»՝ դեպի ատամները, որը թուլացնում է փափուկ քիմքը՝ բացելով անցումը դեպի կոկորդ: Կասկած չկա, որ հնչյունի տեմբրը գրեթե ամբողջությամբ ձևավորվում է առանց քիմքի մակարդակից վերև ընկած խոռոչների ակուստիկ ազդեցության: Դա անհերքելիորեն ապացուցված է փորձնական ճանապարհով: Եվ, այնուամենայնիվ, վոկալիստ-մանկավարժների «տարաբարյան» լեզուն, որ այդպես զայրացնում է գիտնականներին, այնքան էլ ֆանտաստիկ չէ և հաճախ, ոչ գիտակցաբար, հիմնավորվում է իրական ֆիզիոլոգիական կառուցվածքով: Նրանց աշխատություններում հանդիպող և, առաջին հայացքից, խելացնոր թվացող բոլոր այդ խորհուրդները. այնպես երգիր, կարծես թե գլուխդ լցված է օդով, կամ՝ (резонируй) արձագանքեցրու ուղիղ գանգիդ գագաթին, կամ էլ՝ ձայնի թրթիռը զգա բերանիդ առջևում և ոչ թե կոկորդում, գործնականում հաճախ օգտակար են լինում: Երգեցողության ուսուցիչների բարձր դիրքի մասին միակ նպատակամետ, «սևեռուն գաղափարը», գործնական մանկավարժների մեծամասնության կարծիքով՝ աշակերտների համար մկանային ճիշտ տեղադրության տիրապետման միջոց է:

Նրանք գտնում են, որ դասի ժամանակ նույնիսկ վտանգավոր է արտասանել "глотка" բառը, որպեսզի ուսանողի մոտ չառաջանա սեղմվող մկանների կծկում: Անուղղակի գաղափարը «գլխային արձագանքման» մասին ավելի անվտանգ է:

Երկար տարիներ Լենինգրադի կոնսերվատորիայի վոկալի ամբիոնի ղեկավար, փորձառու պրոֆեսոր Եվգենի Գրիգորևիչ Օլխովսկին երգիչների հետ պարապմունքների ժամանակ խոչակը (կոկորդը) կոչում էր «ականապատված տարածք»:

«Չմիջամտելու քաղաքականություն» առավել հետևողականորեն էր հիմնավորում հայտնի գիտնական, երգեցողության ռեզոնանսային տեսության հեղինակ Վլադիմիր Պետրովիչ Մորոզովը՝ հիմնվելով ինչպես իր քառասնամյա հետազոտական փորձի, այդպես էլ մեծ պրակտիկների, երգիչների և մանկավարժների կարծիքների վրա: Իսկ ի՞նչ են նրանք ասում: Իտալական վոկալի մեծագույն ուսուցիչ Է. Քարրան, երկար ժամանակ աշխատելով La scala թատրոնին կից երգիչների կատարելագործման կենտրոնում (նրա ձեռքի տակով են անցել մեր ստաժորները), համարում էր. «Մենք երգի մեջ չունենք ոչ մի գաղտնիք և ոչ էլ մեկ այլ հնարավորություն՝ ռեզոնանսից բացի: Այդ պատճառով ռեզոնանսային լարումը՝ ձայնաձևավորման ճշմարիտ մեխանիզմը, չի կարելի կորցնել ոչ մի իրավիճակում: Կորցնելով ռեզոնանսը՝ դադարում ես երգիչ լինելուց...»:

Իտալացի ճշանավոր երգիչ Ջակոմո Լաուրի Վոլպին, ում «պո-դիեզները, – ըստ փարիզյան մի քննադատի պատկերավոր արտահայտության, – մինչև լուսին են հասել», և ով միաժամանակ ժողովրդականություն վայելող և ռուսերեն թարգմանված ու շատ վոկալիստների սեղանի գիրք դարձած «Վոկալ զուգահեռներ» գրքի հեղինակն է, գրում էր. «Վոկալ մանկավարժության հիմքում ընկած են ռեզոնատորների՝ հնչյունային արձագանքի որոնումները... Ռեզոնանսից զրկված հնչյունը մահացած ծնված հնչյուն է և տարածվել չի կարող»:

Էստոնացի հայտնի մանկավարժ Ալեքսանդր Արդերը՝ Գեորգ Օտսի և Տիիտո Կուուզիկի ուսուցիչը, նույնպես «փառաբանություն էր երգում» ռեզոնանսին և դրա վրա էր կառուցել իր դպրոցը...

Իր՝ «Վոկալ լսողություն և ձայն», «Վոկալ խոսքի գաղտնիքները», «Վոկալ խոսքի կենսաֆիզիկական հիմունքները» գրքերում Մորոզովը ոչ միայն նկարագրում և արդարացնում է մանկավարժ-վոկալիստների «ֆանտաստիկ» տերմինալոգիան, որ վերաբերում է կրծքի և գլխի հնչյունային արձագանքում գտնելու և պահելու տեղին, որին այնքան թերահավատորեն է վերաբերվում Զարա Ալեքսանդրովնան (հիշո՞ւմ եք. «ի՞նչ կարելի է փնտրել գլխում, եթե այնտեղ ուղեղն է... Շփոթեցնում էր տխրահռչակ դիմակի ռնգային ռեզոնատորների գործածությունը... Եվ այդ գլխային բարձր հնչյունային արձագանքումը...»), բայց և հասնում է դրա ծագման ակուստիկա-ֆիզիոլոգիական հիմքերին: Իսկ հետազոտողի իր խնդիրը նա տեսնում է մեծ երգիչների ձայնի գեղեցկության, ուժի, սլացքի, դիմացկունության և երկարակեցության գիտական բացատրության մեջ՝ հենվելով ակուստիկայի, ֆիզիոլոգիայի և հոգեբանության վրա:

Իսկ նրա տեսության էությունն այն է, որ երգչային ձայնի ուժի և գեղեցկության աղբյուրը կոկորդի ոլորտից (խռչակից) տեղափոխվում է երգչային ձայնային ռեզոնատորների ոլորտ (և դարձյալ, ի տարբերություն դոլուխանովյան տամագծորեն հակառակ հայեցակարգի, երբ երգչային ձայնի ուժի և գեղեցկության աղբյուրը երգչային ձայնային ռեզոնատորների ոլորտից տեղափոխվում է խռչակի ոլորտ)՝ հատուկ կերպով կազմակերպված և լարված ոլորտ, իսկ երգչային ռեզոնատորների համակարգը դիտարկվում է իբրև երգչային հնչյունի գլխավոր գեներատոր: Գիտնականի կարծիքով, ձայնալարերը, նկատի ունենալով նրանց փոքր չափերը (1,5-2,5 սմ) և արտաքին միջավայրի հետ անհամաձայնությունները, չեն կարող համարվել երգչային ձայնի արդյունավետ աղբյուր: Նույնիսկ ամենահզոր և մարզված ձայնալարերը ի վիճակի չեն հնչյուն ծնել, որն օպերային լավ երգիչների կողմից ձեռք է բերվում ռեզոնա-

տորների օգնությամբ՝ մեկ մետր տարածության վրա՝ 120 դեցիբել: Ձայնային ճնշման այդպիսի հրեշավոր ուժն ընդունակ է վառել ձայնալարերը, և գործնականում մեծ տհաճություններ, մասնագիտական լուրջ հիվանդություններ են սպառնում այն երգիչներին, ովքեր փորձում են անմիջականորեն գերծանրաբեռնելով ձայնալարերը, ավելորդ կերպով բռնանալով դրանց վրա՝ հասնել ձայնի հզորության:

Իսկ ինչո՞ւ այդ բանը տեղի չի ունենում մեծերի մոտ, – մտորում է գիտնականը: – Այն պատճառով, որ նրանց ձայնալարերը դաշնակից են վերցնում «պայծառափայլություն» ռեզոնանսը՝ այդ նվիրական էներգիան:

Ըստ Մորոզովի՝ այս մեխանիզմի էմպիրիկ մոդել կարող է ծառայել փափուկ քիմքի լեզվակային օրգանական խողովակը. հեռացրեք խողովակ-ռեզոնատորը, և լեզվակը՝ օդի հոսքի ազդեցության տակ, կսկսի տատանվել անվստահ, թույլ և նույնիսկ «կխեղդվի»՝ ձայն չի ծնի:

Այդ պատճառով էլ շատ երգիչներ ու մանկավարժներ խոսում են ոչ թե խռչակի ու կոկորդի մասին, այլ իրենց ներսի «խողովակ-ռեզոնատորի» մասին, և հաճախ ոչ թե ինչ-որ տեղային ռեզոնատորային խոռոչների, այլ ստոծանուց մինչև շուրթերն ընկած միասնական տարածության զգացողության: Արդերը խորհուրդ էր տալիս իր ներսում «տեսնել» փողային գործիք՝ շեփոր: Այդ մասին են ասում նաև Տարխովն ու Կրեստինսկին՝ բանաստեղծությամբ. «Եվ ճակատից մինչև որովայն սոսկ դատարկություն է ու խորխորատ», «կոկորդն իջեցրեք մինչև ստամոքս», «պարզեք դատարկ, ինչպես խողովակ»:

Իսկ արդյունքում, շատ թույլ ձայնային ապարատով ծնված առաջնային տոնը վերափոխվում է երգչային հզոր, գեղեցիկ ձայնի: Այս երևույթին հոգեբանա-ֆիզիոլոգիական հիմք են ծառայում ուժեղագույն (հաճախ՝ գլխապտույտի աստիճան) բրքի-



Զարուհի Դոլուխանյան

Դիրիժոր Ռուդոլֆ Քարշայի հետ



Արամ Խաչատրյանի հետ





Երգում է Զարուհի Դոլուխանյանը



Հերթական հաղթական ելույթից հետո



Կ. Զուրաբյան, Ռ. Լիսիցիան, Ա. Ադամյան,
Զ. Դոլուխանյան, Վ. Բալյան



Զ. Դոլուխանյանը ռադիոյի մենակատարների հետ



Զարուհի Դոլուխանյան



Հայրը՝ Ա.Մակարյանը,
մայրը՝ Ե. Բաբայանը



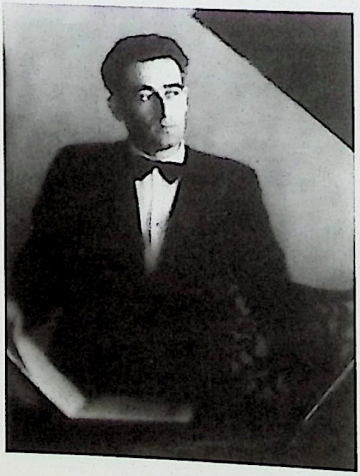
Մակարյան քույրերը՝
ավագը՝ Դագմարան և կրտսերը՝ Զարուհին



Դագմարա և Զարուհի քույրերը՝ եղբայրների հետ



Զարուհի Դոլուխանյան, Գոհար Գասպարյան, Պավել Լիսիցիան



Կոմպոզիտոր և դաշնակահար
Ալեքսանդր Դոլուխանյանը՝
Զ. Դոլուխանյանի առաջին ամուսինը



Մ. Թարիվերդիևի հետ



Իգոր Յադրովի
(Զ. Դոլուխանյանի երկրորդ
ամուսինը) հետ



Կոնցերտմայստեր Ա. Երոխինի հետ



Կոնցերտմայստեր Ն. Սվետլանովայի հետ



Զարուհի Դոլուխանյան:

ռի զգացումը դեմքի, գլխի, կրծքի և ամբողջ մարմնի շրջանում:

Հատկանշական է, որ Վ. Պ. Մորոզովը, համոզված լինելով իր ռեզոնանսային տեսության առաջընթացին, ինչպես հատուկ է իսկական գիտնականին՝ կտրուկ չի մերժում նաև այլ դպրոցների բացատրությունները: Ջարգացնելով Դեյլ Կարնեգիի միտքն այն մասին, որ մարդն այն է, ինչ նա ինքն է մտածում իր մասին, պրոֆեսորը գրում է. «Երգչային ձայնն այն է, ինչ մենք մտածում ենք նրա մասին, այսինքն՝ ինչպիսին երգչային ձայնի մեր գեղագիտական իդեալն է, չափանիշը, և, գլխավորը, ինչպիսին դրա ձևավորման տեխնոլոգիական սկզբունքն է: Սինհրոն նոտայի հնչողությունը, օրինակ, Ֆաուստի արիայում երկրորդ օկտավայի «դո»-ն կախված կլինի այն բանից, թե երգիչն ինչ կերպար, ձայնային ապարատի ինչ սկզբունք է ստեղծել, պատկերել իր երևակայության մեջ: Քանզի երգչի պատկերացումը ծնում է համապատասխան շարժումներ, իսկ ձայնային ալիքը ստրկամտորեն իր վրա է վերցնում այդ շարժումների դրոշմը՝ ձայնի ձևավորման տեխնոլոգիական եղանակը»: (Վ. Պ. Մորոզովի՝ հեղինակին ուղղված անձնական նամակից):

Այստեղ հսկայական նշանակություն ունի հոգեբանական լարումը, թե ինչ զգացողությունների վրա է սևեռված մեր ուշադրությունը՝ խոչակի (կոկորդի), թե ռեզոնատորների: Որոշ մարդիկ գտնում են, – խոստովանում է Մորոզովը, – որ ձայնի ամբողջ ուժը և գեղեցկությունը ծնվում է ձայնալարերից, և դրա համար ամենից առաջ անհրաժեշտ է վարժեցնել, մարզել դրանք և խոչակի մկանները, վերահսկել դրանց միակցումները (смыкание): Երգեցողության ռեզոնանսային տեսությունը ծագել է հենց իբրև հակակշիռ ձայնալարա-խոչակային հայեցակարգերին, և իր ժամանակին ծնունդ է առել նրա հին ընկեր ու ընդդիմախոս, նույնպես խոշոր գիտնական, պրոֆեսոր Լ. Բ.

Դմիտրիևի հետ թեժ վիճաբանություններում: Հեղինակությունների մեծ մասը, բոլոր դեպքերում, գտնում է, որ պետք չէ խառնվել ձայնալարերի ու խոչակի աշխատանքին: «Այո՛, այդպես մտածում են շատերը, բայց ոչ բոլորը: Զարուհի Դոլուխանյանը հաստատակամորեն ներխուժում է գործնական վոկալ մանկավարժության մեջ կարծես թե բարձրաձայն չասվող, բայց արգելված համարվող ոլորտ: Բայց ավելի լավ է դարձյալ հենց նրան տանք խոսքը:

«Եվ այսպես, ես սկսեցի պարապել Եվգենի Ավգուստովիչ Կանգերի հետ, և այն էլ՝ շատ լարված: Նա իմ հիմնական թերությունը համարում էր փակ խոչակը, և դա ճիշտ ախտորոշում էր: Նոր ուսուցիչս ասում էր, որ կվերադարձնի ինձ իմ ամբողջ ձայնը՝ նույնիսկ ավելի լավ վիճակում, քան երիտասարդ տարիներին էր, և ես կկարողանամ դրանից օգտվել ևս 20 տարի: Պարապմունքները ինձ համար շատ ծանր էին, ես պետք է ոչ միայն ազատագրեի մկաններս, այլև կոկորդումս ստեղծեի ինչ-որ աշխատանքային լարում:Կանգերն ինձ որոշակի դասի համար հանճարարում էր վարժությունը յուրացնել նոր եղանակով, և ես փոքրիկ ընդմիջումներով պարապում էի երեքից-չորս ժամ: Ընդորում, ոչ մի օր չէի դադարեցնում ելույթներս. բեմը ինձ համար այն հրապարակն էր, ուր ես փորձում էի տեսության գործնում լինելը: Իհարկե, բեմի վրա ինձ ամեն ինչ չէ, որ անմիջապես էր հաջողվում, բայց ես իմ առջև դնում էի ստույգ, մասնավոր խնդիրներ և ամբողջ կամքս գործադրում էի, որպեսզի լուծեմ դրանք. լիարժեք, նոր կանոնակարգով երգել գոնե մեկ արտահայտություն, գոնե երկու նոտա:

Ես անմիջապես չէ, որ հասա այն առավելագույնին, ինչին ընդունակ էի, բայց աստիճանաբար (իսկ մեր համատեղ պարապմունքները ընդհանուր բարդությամբ շարունակվեցին մոտ վեց տարի). տեղի ունեցավ կոկորդի լիարժեք բացում, և

ձայնիս միջից կորավ կոկորդային մակաձայնը, այլևս բնական տեմբրս աղավաղող ոչինչ չէր լսվում: Եվգենի Ավգուստովիչի ղեկավարությամբ և իմ աշխատանքի արդյունքում ինձ հաջողվեց կոկորդս լայնացնել 3-4 սանտիմետրով: Ես զգացի ազատություն և դադարեցի հոգնել, կարողանում էի ձայնալարերի զննության ժամանակ բժշկին հեշտությամբ ցույց տալ կոկորդս և նույնիսկ, բացելով խոչակս՝ տեսնել սեփական մակակոկորդս: Ես պարզապես ստիպեցի մկաններիս բացվել առավելագույն չափով, աշխատել կարծես թե հակառակ ուղղությամբ: Կատարելագործելով Կանգերյան տեխնոլոգիան, թեև այն, ինձ թվում է՝ ապշեցուցիչ էր, ես խորհում էի նաև տեսական խնդիրների մասին, հետաքրքրվում ձայնի մասին գիտությամբ: Ծնվում էին աշխատանքային հիպոթեզներ, համանմանություններ... Գործնական վոկալ մանկավարժությունը միշտ էլ լինելու է դժվար արվեստ, քանի որ առնչվում ես աշակերտների յուրօրինակ հսկայական տարբերությունների և նրանց բազմապիսի հակազդեցությունների հետ, բայց, միևնույն է, ուսուցիչը պարտավոր է իմանալ ձայնի ձևավորման օբյեկտիվ, գիտականորեն ապացուցված արդիական ճիշտ պատկերը: Ահա հիմքը. ընդհանուր դիմադրությունը, որ ձևավորվում է բերանա-խոչակային ձայնափողում՝ նրա ձևով և զանազան ներացումներով, ինչպես նաև նրանում թրթռացող օդի շիթով, կոչվում է դիմադրություն (լատիներեն impedire՝ դիմադրել) (импеданс): Ըստ Յուսոնի՝ ենթաձայնալարային ճնշման էներգիան վերածվում է ձայնային տատանումների էներգիայի:

Առավել ձեռնտու իմպեդանսի ընտրությունը հնչյունի տվյալ աղբյուրի համար (յուրաքանչյուր աշակերտի խոչակը) ձայնի դրվածքի կարևորագույն պահն է: Երբ դիմադրությունը թույլ է՝ շատ օդ է ծախսվում: Ինքն իր կամքին թողնված տատանվող ճոճանակը կատարում է աստիճանաբար հանգող տա-

տանումներ: Այդպես է կորցնում ձայնի ուժը կամերտոնը՝ անփոփոխ պահելով իր բարձրությունը: Ուր կորավ ճոճանակին հաղորդված առաջին հպումի էներգիան: Այն ծախսվեց օդի դիմադրության հաղթահարման և կեռիկում շփման վրա: Բայց տատանման մեծությունը (ամպլիտուդը) կարելի է պահպանել թույլ հրումներով: Ուսումնասիրելով ֆոնացիայի (ձայնահնչման) գործընթացը, կարելի է խոսել այն մասին, որ բերանա-խոչակային ձայնափողի շրջհոսելի և հարմար ձևը օգնում է ակտիվ դիմադրությունների պակասեցմանը, պակասեցնում է նաև դադարումը և ձայնային էներգիայի անօգտակար ծախսը: (Իհարկե, չի կարելի մոռանալ այն մասին, որ օդի ծախսը կախված է նաև ձայնալարերի լարումից և ենթաձայնալարային ճնշման մեծությունից, որի մասին հետագայում հիշատակում է Զարուհի Դոլուխանյանը. - Ս. Յա.):

Բերանա-խոչակային ձայնափողի (ձայնադարձիչների-ռեզոնատորների) յուրաքանչյուր խոռոչ ունի իր ռեզոնատորային հաճախականությունը և օդը, որպես կանոն, դրա մեջ կատարում է ոչ թե սեփական, այլ հարկադիր տատանումներ: Այդ պատճառով էլ ռեզոնանսի երևույթի իրական պատկերը քիչ է համապատասխանում վոկալիստ-մանկավարժների շրջանում տարածում գտած պատկերացումներին:

Աշակերտին օգնելով տիրապետելու ակուստիկայի լսելիության օրինաչափություններին, որոնք, առանց վնաս տալու ձայնային ապարատին, նրան կօգնեին զարգացնելու հնչյունի առավելագույն ուժը, իսկ դա անհրաժեշտ է և՛ օպերային բեմի վրա, և՛ համերգային մեծ դահլիճներում աշխատողներին, ես քննում եմ համանմանությունները բերանա-խոչակային խոռոչների և ձայնափողային բարձրախոսների միջև: Համեմատությունը համոզում է, որ քննարկվող հարցադրումն ունի հստակ ակուստիկական գծագրություն:

Բարձրախոսի մեջ հնչյունի աղբյուրը մեմբրանն է՝ թաղանթը, որն իր տատանումները հաղորդում է օդի մասնիկներին: Չայնային ապարատում՝ ձայնային ճեղքը: Չայնալարերի վերևի խոռոչը և սեղմված օդը խոչակում խաղում են դիմահար խցիկի դեր: Մեմբրանի տատանումները, ճնշում գործադրելով օդի հարակից շերտերի վրա, առաջ են բերում պատասխան դիմադրություն (համաձայն Նյուտոնի մեխանիկայի օրենքի):

Որքան մեծ լինի այդ դիմադրությունը, մամբրանն այնքան մեծ էներգիա կկարողանա փոխանցել արտաքին տարածք: Հենց այդպիսի լավագույն պայմաններ են ի հայտ գալիս ֆոնացիայի և հնչյունի մեծ ուժգնության (ինտենսիվության) ստեղծման համար այն ժամանակ, երբ խոչակում՝ ձայնային ճեղքի պարբերաբար բացվելու ժամանակ, դեպի վերձայնալարային տարածք ներխուժող օդի մասնաբաժինների դեմ ճնավորվում է զգալի դիմադրություն: (Էներգիայի՝ տարածություն ուղարկելու արդյունավետությունը, մեր կարծիքով, կախված է նաև ձայնարտաբերման սխեմայի ճնից, ելքի՝ մեր դեպքում՝ բերանային բացվածքի չափերից. - Ս. Յա.):

Վերլուծելով այս բոլոր օբյեկտիվ տվյալները, մտորելով իմ ստեղծագործական ճանապարհի, թույլ տված սխալների և նախաճգնաժամային վիճակիս մասին ես եկա այն հետևության, որ երգչի աշխատանքում ուշադրությունը պետք է ամբողջությամբ սևեռված լինի ձայնալարերի պինդ միակցման և խոչակի լավ բացվածքի, դրա շարժունության և ճկունության վրա: Աստիճանաբար ծնվեց մանկավարժական իմ սեփական հստակ ու պարզ, մեծամասնության ստեղծածներից շատ առավել և, նույնիսկ, շատ բաներում դրանց հակադիր համակարգը:

Ես կարծում եմ, որ լավ է երգում նա, ում լեզվի և ամբողջ ընդպանի հարաբերակցությունը մոտավորապես մեկը՝ երեքի է: Հնչ-որ մեկը, ինչպես ասացինք, կարող է նաև չմտածել այդ մասին և հրաշալի հնչեցնի, քանի որ բնությունից օժտված է այդ

հարաբերակցությամբ, իսկ ինչ-որ մեկը, զորօրինակ՝ ես, դրա համար պետք է շատ աշխատանք թափի:

Սկզբում, զբաղվելով կոկորդի լայնացմամբ, ես կորցրեցի piano-ն: Դա սարսափելի էր: Համերգային երգչուհի կարող է լինել իր ձայնին լավ տիրապետող և ռոմանսի երկացանկ ունեցող օպերային ցանկացած երգչուհի: Բայց կամերային երգիչը տարբերվում է հենց գույների բազմազանությամբ, այն բանով, որ ընդունակ է գույների միջև կարծես թե ավելացնել դարձյալ գույներ: Piano-ի աստիճանավորման բազմազանությունը նրա հացն է: Սակայն, կամաց-կամաց ես դարձյալ տիրապետեցի այդ եղանակին՝ գիտակցաբար գործի դնելով որոշ մկանային ջանքեր:

Շնչառության հարցերը ես, ինչպես և մի շարք այլ մանկավարժներ, գործնականում անտեսում եմ՝ հաշվելով, որ դրա վրա պետք չէ ուշադրությունը հատուկ սևեռել: Թե ինչպես եք դուք ներշնչում, էական նշանակություն չունի, իսկ ահա արտաշնչման վրա, որպեսզի անմիջապես չծախսվի օդի շիթը, հարկավ, արժի ուշադրություն դարձնել: Բայց դա կախված է ձայնալարերի ամուր միակցումից: Ստոծանին, օդը դուրս է մղում ինչպես խոսակցության ժամանակ: Չպետք է դուրս թողնել՝ այն վերածելով հնչյունի, բաշխելով ըստ մեծ ֆրազի՝ ահա դա էլ երգչային շնչառությունն է, որ կա: (Սա, ավելի շուտ, պատկերավոր խորհրդածություն է, քան օբյեկտիվ ճշմարտություն, քանզի ստոծանին սոսկ ներշնչման մկաններ են, և բնավ արտաշնչման. - Ս. Յա.): Օդը, որն անցնում է ձայնալարերի միջով, պետք է ամբողջությամբ վերածվի ձայնի, այն կարծես պատառոտում, կտոր-կտոր է անում ձայնալարերը՝ նույնիսկ piano հնչողության դեպքում: Գլխավորն այն չէ, թե դուք որքան օդ եք վերցնում, այլ թե ինչպես եք կարգավորում դրա արգելակումը: Եթե ձայնալարերը վատ են միացած, օդը կայծակնային արագությամբ դուրս է թռչում և այն չի բավականացնում նույնիսկ կարճ ֆրազի համար:

Երգչային շնչառությունն ամենակարևոր գործոն համարող երգիչների և մանկավարժների՝ Լամպերտիի, Էվերարդիի, Կարուզոյի, Նեժդանովայի և այլոց շարքում (կարելի է հիշել նաև Իվան Ալչևսկու շնչառական նշանավոր աղյուսակները և Կ. Վ. Զլոբինի՝ "Երգեցողության ֆիզիոլոգիան երգիչների ձայնային ապարատի հիվանդությունների պրոֆիլակտիկայում" գիրքը, - Ս. Յա.), - մասնագետների մի ամբողջ խումբ գտնում է, որ շնչառությունը կկարգավորվի, եթե ճիշտ կազմակերպվի խոչակի աշխատանքը: Դա Ժան Բատիստ Ֆորայի, Յուլիուս Շտոկհաուզենի, մեր պրոֆեսորներ Յուդինի, Սադովնիկովի, Դմիտրիևի սկզբունքային դիրքորոշումն է: Նրանց թվին եմ պատկանում նաև ես:

Կանգերն սկզբի համար ինձ շատ վարժություններ տվեց ձայնալարերի ակնթարթային միակցման համար, և իմ ուշադրությունը նոր համակարգի դեպքում ամբողջությամբ սևեռված էր միացման ամրության և ըմպանը լավ բացելու վրա, որն այժմ ինձ մոտ ճկուն է գուլպայի նման: Չէ՞ որ, եթե ըմպանն անփոփոխ է, ապա ձայնն էլ է այդ դեպքում դառնում միապաղաղ: Յանկացած գույն կարելի է ստանալ սոսկ ըմպանի ձևափոխության հաշվին, այդ պատճառով էլ կարիք չկա բերանը լայն բացել ուղղահայաց կերպով՝ տարբեր ձայնավորների արտաբերման համար: Լավ արտասանությունը լայն բացած բերանով ձայնավորների արտաբերումը չէ, այլ ճիգ լեզվով ատամներին և լնդերին հստակ ու ամուր հարվածելու ընդունակությունը: Ձայնավորները պետք է տեղափոխել և լայն բացելով այն, դրանք մեկը մյուսի հետևից տեղավորել մի տեղում, ինչպես բիլիարդի գնդիկները ցանցապարկում: Եվ այդ ամենը՝ բերանի նվազագույն բացվածքով, քանի որ լայն բացված բերանը խախտում է դիմադրությունը (իմպեդանսը), իսկ թույլ դիմադրության դեպքում, կրկնում եմ՝ ավելորդ կերպով ծախսվում է շնչառությունը:

Բերանա-ըմպանային տարածության բացման և փակման ժամանակ մկանային մասնակցության զգացումը բավականին նման է, և այստեղ գլխավոր խնդիրը բերանա-ըմպանային տարածությունը մեծացնելուն ուղղված մկանների շարժումը վերահսկելն է: Այստեղ մտնում են՝ լեզվարմատը, ըմպանային աղեղնակները, ետին պատը, փափուկ քիմքը:

Նեղ ըմպան (կոկորդ) ունեցող երգչի ձայնի մշակման ժամանակ վճռական նշանակություն ունի լեզվի, հատկապես՝ նրա արմատի դիրքը: Երկարատև և ժրաջան աշխատանքի արդյունքում պետք է ձգտել այն դարձնել ենթարկվող ու շարժուն: Անհրաժեշտ է մկաններին սովորեցնել ուղեղի առաջին իսկ ազդանշանի դեպքում կրճատվել, ակնթարթորեն իջեցնել լեզուն՝ լայնացնելով կոկորդը (ըմպանը) և ճանապարհ տալով հնչյունին: Լեզուն ծայրաստիճան պահպանողական է: Շատ դասագրքերում նկարներով ցույց է տրված, թե ինչպես պետք է ճիշտ պահել լեզուն (արմատում՝ խորացում և լայն բացվածք): Բայց ինչպե՞ս հասնել այդ բանին, եթե լեզուն չի լսում՝ աշխատելով տեղավորվել իր համար հարմար դիրքով:

Հիշենք, թե ինչպես է մարզիկը մշակում վարժությունը, երբ ձգվում է օղակների վրա: Սկզբում թույլ մկանները հազիվ բարձրացնում են նրա մարմինը, բայց աստիճանաբար, մարզումների ընթացքում ենթարկվելով մարդու կամքին՝ դառնում են լսող և ուժեղ ու հեշտությամբ պահում են ծանրությունը:

Ինձ թվում է, որ վարժությունն առանց ձայնի կատարելը արդյունավետ չէ: Այլ բան է եռանդուն, ազատ երգեցողությունը: Լեզվի մկանն իջնում է ներքև՝ ստեղծելով փոքրիկ ձորակ, իսկ հնչյունն այդ ժամանակ կարծես լցնում է ընդարձակված տարածությունը: Ստեղծվում է տպավորություն, որ ձայնի ուժը ճնշում է լեզվի արմատին: Չի կարելի թույլ տալ կոկորդին ձայնային փոքր լարումով բացում: Եթե դուք նույնիսկ հմտացել եք

առանց ձայն հանելու ընպանը բաց անելու մեջ, մարզել եք որոշակի մկաններ, միևնույն է՝ երգելու ժամանակ չեք կարողանալու բաց անելը համապատասխանեցնել ձայնի ուժի հետ: Դա թույլատրելի է սոսկ երկարամյա մարզումներից հետո, երբ կատարելապես տիրապետում ես մկանների աշխատանքին, դրանց ամպլիտուդին: Այդ ժամանակ կարելի է մեծ փոս ստեղծելով ընպանում՝ ձայնային բարակ թելը պահել երկար ու լարված: Կախարդական գույն՝ հմայիչ morendo-ի նվազելու համար:

Օրենք. սկզբում յուրաքանչյուր հմտություն գործածվում է չափազանց ընդգծված, իսկ այնուհետև հասցվում է բնական մակարդակի: Միշտ պետք է երգել կատարելապես գիտակցաբար՝ անփոփոխ կերպով վերահսկելով ինքդ քեզ: Այլ դպրոցներում կիրառվող այս բոլոր հրահանգները՝ ձայնն ուղարկիր "դիմակի մեջ", ավելացրու շնչառությունդ, միացրու ռեզոնատորները, ինձ համար գոյություն չունեն: Իմ կարծիքով՝ ռեզոնատորները բնականորեն կպատասխանեն, երբ ճիշտ են աշխատում ձայնային ծալքերը: Միայն ձայնային ծալքերի պինդ միակցումն է գրգռում վերին ռեզոնատորները, և "դիմակը" սկսում է արձագանքել: Շատ էլ լավ չեմ հասկանում նաև այն, թե ինչ է բնականորեն զարգացնել ձայնը՝ չբռնանալով բնության վրա: Չէ՞ որ մկանների ճիգերով բացվող կոկորդն արդեն դեմ է բնությանը: Չէ՞ որ բնական պայմաններում ոչ ոք չի անում այդ բանը: Միայն տաժանակիր աշխատանքի շնորհիվ ես հասա կոկորդս մի քանի սանտիմետր բացելուն:

Եվ այսպես, թվում եմ հիմնական վիճակների եզրակացություները. ճիշտ գրոհ՝ հիմնված ձայնալարերի ամուր միակցության վրա, լայն, ընդարձակ, ճկուն խոչակ, որի խորքում ձևավորվում են ձայնային հավասար հնչյունները, կանտիլենայի մշակում. սա կարծես թե հարձակման սկզբունքի պահպանումն է, դրա երկարատև շարունակումը: Նոտայի ճիշտ գրոհի դեպ-

քում անհրաժեշտ է շարունակել եռանդուն երգեցողությունը, և դա բոլորից լավ է ստացվում, եթե բոնվի նվվալու, տնքալու զգացումը: Այստեղ արդեն գործի մեջ ներգրավվում է ամբողջ օրգանիզմը, ստոծանին, որովայնի մկանները: Անթույլատրելի է, որ երգեցողությանը մասնակցի միայն խոչակը և այն, ինչ ընկած է ավելի վեր: Ընդպանի խոռոչի բացմանը և լեզվի դրվածքին աջակցում է բերանի ոչ մեծ և անպայմանորեն հորիզոնական բացվածքը: Սրանք են հիմնական կանխադրույթները, իսկ մնացածը՝ յուրաքանչյուր ձայնային ապարատի անհատական առանձնահատկություններից կախված տարբերակներ են: Մեթոդի յուրացման գործում շատ բաներ կախված են իրենցից՝ աշակերտներից. ով ինչպես է ընկալում դիտողությունը, ով ինչպես է աշխատում և կատարում մոտաջադրանքը, որքանով է ուշադիր, վերլցող, համոզված: Շատերը ձգտում են արագ հաջողության: Այնինչ, պետք է հասկանալ, որ սա երկար ճանապարհ է: Եվ արդյո՞ք մարդը, որն արդեն տարիքով է, վտանգի կենթարկի իրեն, եթե փոխի սովորական տեխնոլոգիան: Իսկ աշխատել է պետք այնպես, ինչպես կաշխատեր սկսնակը: Իմ կամքի ուժը բավականացրեց...»

Ահա այսպիսին է Զարուհի Դոլուխանյանի դպրոցը, որը հիմնվում է վոկալ ճիշտ ձայնաձևավորման մասին ժամանակակից գիտական պատկերացումներն արտացոլող մի շարք ուսումնասիրությունների վրա:

Ինչպես պարզեցինք, վոկալի տարբեր դպրոցների ջատագովներն իրենց մեթոդները հիմնավորում են. ա) - շնչառության, բ) - ընդպանի և խոչակի դիրքի, գ) - ռեզոնատորային զգացողությունների, և, վերջապես, դ) - այդ բոլոր զգացողությունների և հմտությունների համակցման գիտակցական կարգավորման վրա:

Մեր հերոսուհին հայտնապես նախապատվությունը տալիս է երկրորդ տեսակի մեթոդիկային՝ գոնե այսօր գտնվելով փոքրամասնության մեջ:

Հեղինակն այստեղ հարկ չի համարում գնահատել խնդիրը, կամ էլ, առավել ևս, քննադատել Դոլուխանյանի դպրոցը, կարևորն այլ բան է՝ ներկայացնել վոկալ խնդրի վերաբերյալ ժամանակակից տարբեր տեսակետների իրական պատկերը: Եվ այստեղ հարկ է հաստատել, որ Զարուհի Դոլուխանյանի հայեցակարգը և մեթոդիկան բացառիկ են:

Բայց Զարուհի Ալեքսանդրովնան բացարձակապես համոզված էր իր ճշմարտացիության մեջ: Այդ փխրուն կինը տիրապետում էր կամքի հսկայական ուժի և համառության: Դասերի ժամանակ նա հաճախ էր ուսանողներին խնդրում երգել «ձողի նման» ուղիղ ձայնով: Դա առանցքն է՝ ապագա նոտայի հիմքը: Ուղիղ ձայնը, ըստ էության, օդի լավ հապարումն է: Հարևան նոտաների ավելորդ վիբրատոն, օբերտոնները (հնչերանգները) ոչ մի դեպքում չպետք է գերակշռեն: Ձայնը, գտնում է պրոֆեսորը, կարծես ալիքների փունջ է, որոնք խմբվում են հիմնական առանցքի շուրջը:

Եվ ահա, հենց Զարուհի Դոլուխանյանի բնավորության մեջ, չնայած նրա անհատականության անթիվ նրբերանգներին, գոյություն ուներ այդպիսի ամուր, անխոտոր առանցք, և նա ցպատակին հասնելու գործում անզիջում էր:

Իսկ ուսանողնե՞րը, աշակերտնե՞րը: Ինչպե՞ս էին դասավորվում պրոֆեսորի հարաբերությունները նրանց հետ: Սկզբնական շրջանում ամեն ինչ չէ, որ հարթ էր գնում: Առաջին ծանոթության ընթացքում բացահայտվում էր նրանց գիտելիքների մակարդակը: Նրանք բոլորն էլ ինչ-որ տեղ, մինչև Գնեսինների ինստիտուտը (այժմ՝ Ռուսաստանի երաժշտական ակադեմիա) ստացած են լինում մասնագիտական կրթություն, և ընդհանուր գծերով, պատկերացնում են ձայնածևավորման գործընթացը: Սակայն ֆոնացիայի (ձայնահնչման) հարցերին՝ և ոչ միայն գործնական, այլև տեսական իմաստով, ուսուցիչն առաջին դասերին է վերա-

դառնում անընդհատ, քանի որ ձայնաձևավորման սկզբունքների հստակ պատկերացումը, ապարատի աշխատանքի մասին հիմնավոր գիտելիքներն այս մեթոդի հիմքն են:

Եվ հոգիների մեջ կասկածանքն է սողոսկում՝ իրենք դրան սովոր չեն՝ արդյո՞ք չափից շատ չէ «թվաբանությունը»: Բայց այստեղ էլ է մանկավարժն ակնթարթորեն հալեցնում անվստահության սառույցը: Ինչպե՞ս: Շատ հասարակ՝ օրինակով: Ցուցադրվում է այն արդյունքը, որին նրանք կհասնեն՝ հաղթահարելով դժվարին, սևագործ աշխատանքը: Forte՞՝ խնդրեմ, crescendo, diminuendo՞՝ համեցե՛ք: Զարուհի Ալեքսանդրովնան, ի տարբերություն ուրիշ շատ մանկավարժների, ընդհանրապես հաճախ էր դիմում ցուցադրությանը՝ համարելով, որ ուսանողների համար օգտակար է չափանիշային օրինակը: Բոլորի ձայները տարբեր են, միևնույն է՝ ընդօրինակել չի ստացվի, բայց ցուցադրության օգնությամբ արագ հասկանալ ճիշտ տեխնիկան, հստակ ընկալումը, ճիշտ եղանակը, նույնիսկ կատարողական նրբերանգը՝ կարելի է: Եվ աստիճանաբար ամրանում էր մանկավարժի հանդեպ վստահությունը, իսկ հաճախ ավելին էր լինում, քան վստահությունը՝ սքանչացում, սիրահարվածություն: Ահա տողեր Զարուհի Դոլուխանյանի աշակերտուհիների՝ Մոսկվայի ֆիլհարմոնիայի կամերային բարձրակարգ մեներգչուհիների նամակ-խոստովանություններից. "Թանկագին, սիրելի՛ ուսուցչուհի: Հոգուս խորքից կամենում եմ, որ Ձեր շուրջը և Ձեր մեջ ծաղկի ամենագեղեցիկն ու ամենաուրախալին, իսկ թախիծն ու անհաջողությունները հեռու փախչեն վախեցած ու դողահար: Թող Ձեր հմայքը և շքեղությունն առավել պայծառ շողան, իսկ աշակերտների սերը դեպի Ձեզ հորդի լայնածավալ հոսքով:

Տաղանդի անկրկնելիությունը և հոգու գեղեցկությունը մշտապես ապշեցնում, հիացնում և ստիպում են ծգտել Ձեր հետքերով, որը և աշխատում եմ կատարել թույլ ուժերիս ներածին չափով (Ելենա Իվանովա)":

Նրան կրկնում է մեկ այլ սանուհի. “Թանկագի՛ն Զարա Ալեքսանդրովնա, ցանկանում եմ Ձեզ բազմաթիվ հրաշալի աշակերտներ, ովքեր կկարողանան Ձեզ ուրախացնել, հնարավոր է ավելին՝ քան ես եմ կարողացել: Ինձ մաղթում եմ, որքան կարելի է՝ երկար բախտ ունենալ տեսնելու Ձեզ, լսելու Ձեզ, ջերմանալու երաժիշտի և մարդու Ձեր հսկայական տաղանդի ճառագայթներով: Դա իմ ամենամեծ ցանկությունն է այս կյանքում: Ընդունեք մի մեջբերում, որը, ինչպես թվում է ինձ, վերաբերում է հենց Ձեզ: Ես այդ խոսքերը գտել եմ Ժան Ղը Լամբրյուերի “Բնավորություններում”. “Կեղծ մեծությունն անբարտավան է, անհասանելի: Նա գիտակցում է իր թուլությունը և այդ պատճառով թաքնվում է, ավելի ճիշտ՝ իրեն ցույց է տալիս քիչ-քիչ, ճիշտ այնքան, որպեսզի ներշնչի հարգանք, միաժամանակ թաքցնելով իր իսկական դեմքը՝ ոչնչության դեմքը: Իսկական մեծությունը անբռնազբոս է, փափուկ, սրտաբաց, հասարակ և մատչելի: Նրան կարելի է մոտենալ, կարելի է ձեռք տալ և զննել, և որքան մոտիկից ես նրան ճանաչում, այնքան շատ ես նրանով հմայվում: Առաջնորդվելով բարությամբ՝ նա խոնարհվում է դեպի իրենից ցածրերը, բայց նրա համար ոչինչ չարժի ցանկացած պահի ճգվել հասակով մեկ: Նա երբեմն անհոգ է, անխնա իր նկատմամբ, մոռանում է իր առավելությունների մասին, բայց, երբ պետք է, ցույց է տալիս իրեն ամբողջ փայլով ու հզորությամբ: Նա ծիծաղում է, խաղում, կատակում և միշտ լի է արժանապատվությամբ: Նրա կողքին յուրաքանչյուրն իրեն զգում է ազատ, բայց ոչ ոք չի համարձակվում լինել անպարկեշտ: Նա ազնվաբարո և հաճելի հարգանք ներշնչող բնավորություն ունի”: Գիտե՞ք, այն մարդիկ, ովքեր Ձեզ սիրում են՝ շատ-շատ են, և օր օրի ավելի են շատանում: Յուրաքանչյուրը, ով ծանոթանում է Ձեզ, դառնում է Ձեր հավերժական երկրպագուն: Դուք մեր կյանքում միակ հավերժականն եք, բացարձակը: Բացարձակ բարություն, գեղեցկություն, երաժշտու -

թյուն: Բացարձակ կին: Ընդունեք Վալյա Շարաձովայի սիրտ խոստովանությունը”:

Սակայն դարձյալ մի կարճ ժամանակով իջնենք զգացմունքայնությունների բարձրունքից դեպի հույժ ռացիոնալ ոլորտներ և, մտնելով պրոֆեսոր Դոլուխանյանի մանկավարժական լաբորատորիան, դառնալով նրա ուշադիր ունկնդիրն ու հանդիսատեսը՝ գնահատենք վարպետի հիմնական հանճարարարականները:

Ես լսում եմ, թե ինչպես է ոչ մասնագետ, այլ երաժշտության սիրողական մակարդակի ընթերցողը և bel canto-ի երկրպագուն զայրույթից բացականչում. “Օ՜ սարսափ, սա արդեն ինչ-որ հոգեցուցիչ, վոկալ-մեթոդական գրականություն է, իսկ փառապանծ “ընդարձակ ըմպանը” պարզապես կոկորդում է խցանվում-մնում: Ինչքա՞ն կարելի է տեխնիկայի մասին”:Ես այսպես կպատասխանեմ. “Դուք սիրում և հարգում եք Զարուհի Դոլուխանյան-երգչուհուն, ուրեմն հարգանքով և ուշադրությամբ վերաբերվեք նրա մանկավարժական գործունեությանը, նրա ամենօրյա փնտրտուքներին: Այս աշխատանքին նա անձնվիրաբար նվիրել է իր կյանքի երկար տարիները, ինչպես արել է սկզբում կատարողականի նկատմամբ: Եվ միշտ էլ եղել է անզիջում ու կամային, կանացի և անկրկնելիորեն համայիչ... Իսկ որպես հեղինակ, այսպես եմ մտածել. դժվար թե մոտակա տարիներին գրվի ևս մեկ հատուկ գիրք Զարուհի Դոլուխանյանի “դպրոցի” մասին: Այդ պատճառով էլ ստեղծագործական դիմանկարն ավելի աղճատված ու լղոզված կստացվի, եթե մենք այս նյութին չնվիրենք մասնագիտական մանրազնին ուշադրություն, միաժամանակ նկատի ունենալով, որ կան վոկալ արվեստի գործնական ու տեսական արվեստով հետաքրքրվող բազմաթիվ մարդիկ, ովքեր այս էջերը կկարդան հետաքրքրությամբ և օգուտ ստանալով: Իսկ նրանք, ում համար էլ ուժից վեր է, բաց կթողնեն դրանք, չէ՞ որ շուտով նորից խոսքը կգնա Դոլուխանյանի

պոետականության, պատկերավորության, ստեղծագործական հոգևոր հագեցվածության, նրա կյանքի, նրա ընկատմամբ շրջապատի ունեցած վերաբերմունքի մասին...

Եվ այսպես, հենց սկզբից դասարանում մեծ նշանակություն է տրվում հնչյունի վրա գրոհի սկզբունքին: Դա է ճիշտ երգեցողության հիմքը:

Բոլոր վարժությունները, իսկ հետագայում նաև վոկալիզները երգվում են բացառապես «ա» կամ «ի» հնչյունների հիման վրա: Ոչ մի այլ տառ, ինչպես նաև հնչյունային կապակցություններ չեն գործածվում: Ճիշտ գրոհը մշակվում է կարճ հնչյունների վրա: Եվ անմիջապես էլ խոսվում է ըմպանը բաց անելու մասին, այն մասին, որ հնչյունը պետք է ձևավորել դրա խորքում, միայն այնտեղ կարող է այն գեղեցիկ երանգավորվել:

Ուշադրություն է դարձվում այն բանին, որ երգելու ընթացքում բերանը մեծ չլինի: Եվ մշտապես պահանջվում է կենտրոնացվածություն, ճգվածություն. ամեն ինչ պետք է արվի հստակ, պարզ և գիտակցաբար:

Երբ պարզ հնչյունների վրա յուրացվում է ճիշտ գրոհը, ուսանողից պահանջվում է կարծես թե շարունակել այն՝ չկորցնելով ակտիվության զգացողությունը: Ամրակայվում է երկար, հաստատուն հնչյունը, սկսվում է քրտնաջան աշխատանքը կանտիլենայի վրա: Դասի ընթացքում մի քանի անգամ լսվում է. «Մի կորցրեք հարճակման զգացողությունը» դիտողությունը:

Լեգատոն՝ սահուն երգեցողությունը, յուրացվում է միջին ոտանների վրա: Գործի են դրվում ամենահասարակ վարժությունները՝ կվինտայի, կվարտայի ճայնածավալում: Կանտիլենան հիմնվում է արդեն հիշատակված «նվվոցի», «հառաչանքի» ոճաձևի վրա: Բայց ուսուցիչը միաժամանակ չի մոռանում կրկնել. «Ընդպանը պետք է բաց լինի, այլապես բոլոր հնչյունները կձևավորվեն տարբեր տեղերում և չեն կապակցվի միմյանց հետ»:

Ամեն ինչ խիստ անհատական է. մի քանիսին, ում ընկալնը փակ է, առաջարկվում է դասից դաս երգել միայն մեկ ձայնավոր հնչյուն՝ «ա», միաժամանակ լեզվով կատարելով դեպի ներքև շարժում (պատկերավոր ասած՝ «սեղմել ոտնակը») և սահուն կերպով այն փոխանցել մյուսին: Ոչ մի առաջ նետում, դիրքից շեղում չի թույլատրվում, պետք է ճշգրիտ խփել որոշյալ կետին: Ընդ որում՝ բերանը փոքր -ինչ բաց:

Շնչառության մասին խոսվում է քիչ՝ ընդամենը այն, որ օդը հավաքվում է վայրկենապես և բերանով: Քթով շնչելը, – գտնում է Զարուհի Դոլուխանյանը, – դեմ է էսթետիկային, իսկ փոքրիկ դադարներով՝ ընդհանրապես անհնար է: Ներշնչելը կարևոր չէ, կարևորն արտաշնչելն է. «պետք է կարողանալ պահել շնչառությունը. – միակցում՝ գումարած նվվոց (տնքոց)»: Շնչառական աջակցությունը հաճախ թուլանում է արտահայտության վերջում, իսկ այդպես չպետք է պատահի: Այստեղ սովորաբար դարձյալ հետևում է ցուցադրությունը և բացատրությունը՝ ինչ է նշանակում նետում, որը թույլ է տալիս լավ զգալ շնչառության առաձգականությունը և տիրապետել դրան: Այս եղանակը դժվարին է և, գրեթե անհնար նկարագրել բառերով, առանց նկարագրություններով ցուցադրության, բայց Զարուհի Ալեքսանդրովնան փորձում է...

Նետումը մեխանիկական կտրուկ ներշնչումն է, որն օգտագործվում է հիմնականում ստեղծագործությունների ասերգային՝ ռեչիտատիվային և զգացմունքային ավարտներում, որտեղ դադարներն այնքան աննշան են, որ սովորական ներշնչումը պահանջում է ավելի շատ ժամանակ և օդի ծավալ, որն էլ, դրան ավելացրած՝ միակցման և անջատման հաճախակի հերթափոխի պատճառով կարող է վնասել ձայնալարերը:

Նետումը երկու ֆրազների միջև ժամանակի նվազագույն կրճատումն է: Դրան հասնելու համար անհրաժեշտ է վերջին

վանկում դադարից առաջ ստոծանու հրումով «քաց թողնել» օդը: Միաժամանակ, ակտիվ կերպով միակցվում են ձայնալարերը՝ միևնույն հնչերանգի (ինտոնացիայի) բարձրության վրա: Այսպիսով, օդը առաջ է մղվում առածգական, ստույգ, փայլուն հնչյունով: Եվ մեծ ասերգերում կամ էլ ասերգային դերերգերում հաճախ շնչելու անհրաժեշտություն չկա՝ հոգնեցնելով ձայնալարերը օդային լայն հոսքերով:

Ճիշտ նետումը օդի փոքրիկ հավաքումն է, որը երգչին փրկում է օդի պակասից:

Վարժություններից և վոկալիզներից, որոնք, ինչպես արդեն նշեցինք՝ նույնպես երգվում են միայն «ա»-ով և «ի»-ով, ուսանողները բավականին արագ անցնում են բառային ստեղծագործություններին: Այստեղ նույնպես մեծ ուշադրություն է դարձվում տեխնիկային, բազում անգամներ կրկնվում են դժվար ֆրազները, բայց ուսուցիչը գտնում է, որ արիաներում ու երգերում կարելի է ավելի հետաքրքիր ու արդյունավետ լուծել որոշակի, սոսկ ուսումնական խնդիրները, քան ձանձրալի վարժություններով:

Արդեն առավել առաջադիմած աշակերտների հետ սկսվում է աշխատանքը ֆիլիրովկայի վրա (ձայնը ծգելով ուժեղացնել, ապա թուլացնելով՝ իջեցնել մինչև վերջ): Նրանց անպայման ասվում է, որ ըստ ձայնի դեպի diminuendo գնալիս անհրաժեշտ է ակտիվ կերպով ներգրավել ընպանի մկանները, որոնք ֆիլիրովկայի ժամանակ աշխատում են համաչափ հնչյունին հակառակ:

Որքան երկար է ծգվում և մարում ենթաձայնալարային ճշմամբ ծնված հնչյունը, այնքան եռանդով են աշխատում ընպանի մկանները, նրանք կարծես թե տեղաշարժվում են՝ տեղ նախապատրաստելով մարող ձայնի համար:

Գրեթե բոլոր ձևերը մշակվում են ձայնածավալի ամենահարմար հատվածներում և անպայմանորեն դանդաղ տեմպով: Դա սկզբունք է. միայն համաչափ տեմպով կարելի է սկզբում

հաստատուն կերպով կազմակերպել հնչյունը, հետևել տեխնիկային, ստույգ կերպով իրականացնել դրված խնդիրը: Արագ վարժությունները տրվում են սոսկ կոլորատուրայի մշակման համար:

Իսկ ընդհանրապես, տեխնիկական ամբողջ համակարգի յուրացումը, որ անհրաժեշտ է ժամանակակից երգչին զինելու համար, թելադրվում է յուրաքանչյուր ուսանողի ձայնային ապարատի անհատական առանձնահատկություններով: Մի մասի մոտ գրեթե անմիջապես աշխատանքի է անցնում ամբողջ ձայնածավալը, մյուսները երկար ժամանակ նստած են մնում մի քանի նոտաների վրա. crescendo-ն և diminuendo-ն, ինչպես նաև piano-ի գույները շատերին տրվում են դժվարությամբ, և նրանք ստիպված են լինում երգել ամբողջ ձայնով՝ չկորցնելու համար ճիշտ վոկալ դրվածքը: Ինչ-որ մեկը տարիներով չի կարողանում ազատվել կոկորդային ենթաձայնից, բայց դա, համոզված էր ուսուցիչը, տարիքային հիվանդություն է:

Սոսկ լավ առաջադիմած ուսանողների հետ է սկսվում աշխատանքը ասերգի վրա: Զարուհի Դոլուխանյանի կարծիքով՝ ասերգային երգեցողությունն ամենադժվարինն է, վոկալի գագաթը: Այստեղ չի կարելի երգել «օդով», անհրաժեշտ է յուրաքանչյուր նոտայի վրա կարծես թե փակել ձայնային ճեղքը: Այն ձեռք է բերվում յուրաքանչյուր ձայնի չոր, դրոշմված, ակտիվ արտաբերմամբ:

Դա հնարավոր է, երբ արդեն ձայնում կա ճկունություն: Այդ ժամանակ հնարավոր է դառնում հաղորդել բովանդակության գունախաղերը, հնչերանգները, այդ ժամանակ ասերգը խաղում է, կայծկլտում...

Ինձ բազմաթիվ անգամներ է բախտ վիճակվել վկա լինելու այն բանին, թե ինչպես էր Զարուհի Ալեքսանդրովնան ակնթարթորեն կարգավորում հնչողության կատարյալ ճշտությունը: Հենց

ցոր մարդը երգում էր սխալ, բայց ահա ամեն ինչ իր տեղն ընկավ: Իսկ բավարարեց ընդամենը մեկ-երկու վարժությունը, արվեցին սոսկ մի քանի դիտողություններ: Խոսքը նույնիսկ մշտական ուսանողներին չի վերաբերում, այլ պատահական մարդկանց, որ գալիս էին առաջին խորհրդատվության: Կեղծ հնչերանգը լիարժեք կախվածության մեջ է գտնվում «ձայնային շիթի» անբավարար ակտիվությունից: Հենց որ լեզուն շարժվում է և տեղ է ազատվում, ձայնն ընկնում է կիզակենտրոն և հնչերանգը կարգավորվում է:

Կարելի է ձգտել ստույգ արձակել հնչյունը, բայց փակ, ոչ բավարար ընդարձակ ըմպանի դեպքում գեղեցիկ, մաքուր երգեցողության հասնելն անհնար է, – գտնում էր ուսուցիչը: Եվ մեկ անգամ ևս ուզում եմ խոսքը տալ Զարա Ալեքսանդրովնային. «Ինչ վերաբերում է աշակերտի նկատմամբ մոտեցման սկզբունքին, ապա, իհարկե, տարբեր աշակերտների մոտ ձայնային ապարատի կառուցվածքի և յուրահատկությունների տարբերություններն այլ են, և դա ես միշտ նկատի եմ ունենում: Կան վոկալ ընդունակություններով աշակերտներ, իսկ որոշների համար դժվար է յուրացնել այն, ինչ ես առաջարկում եմ իրենց. նրանց ապարատը երգեցողության համար բարենպաստ չի կառուցված: Իսկ ինչ վերաբերում է ըմպանը բաց անելու եղանակին, որին ես առաջնային նշանակություն եմ տալիս, ապա այն բոլորին էլ, առանց բացառության, հավասար է համապատասխանում, թեև ոմանք դա ավելի արագ են յուրացնում ուրիշներից:

Չնայած այն բանին, որ ըմպանային մկանները շատ ամուր են, ուժեղ, դրանք ենթարկվող են, և որոշ չափով ղեկավարել դրանք կարող է յուրաքանչյուրը:

Սովորույթի համաձայն՝ մկանները սովորաբար աշխատում են սեղմման վրա և բարձրացնում են խոչակը: Այդ պատճառով էլ հարկ է լինում հաղթահարել դիմադրությունը վարժություններ-

րով, բազմաթիվ ցուցադրություններով, հսկողություն իրականացնելու համար դիմելով հայելու օգնությանը: Պետք է ձգտել այն բանին, որ ըմպանում ձևավորվի մեծ բաժակ»:

◆ ◆ ◆

Եվ այսպես, արդյո՞ք Դոլուխանյանի կանխադրույթներում շատ ընդհանրություններ կան երգի այլ ուսուցիչների դպրոցների հետ, ասենք, օրինակ, նրանց, ում մանկավարժական սկզբունքները կենտրոնացված են «վոկալ» բանաստեղծություններում:

Ընդհանրության որոշ ակնարկներ, ինչպես արդեն նշել ենք, կան: Օրինակ, Տարխովի բանաստեղծության մեջ պակաս գեղագիտական, բայց պատկերավոր է՝ «կոկորդը խորացրեք միջին ստամոքս» պահանջը: Ակնհայտ է, որ դա էլ է ակնարկ այն մասին, որ ըմպանը պետք է ծայր աստիճան բաց լինի: Բայց ի՞նչ կապ ունի այստեղ ըմպանը: Չէ՞ որ խոսքը կարող է լինել որոշակի ակուստիկ տարածքի մասին, որ ներքևից սահմանափակված է ձայնալարերով: Ա՜խ, այդ պոետներն իրանց մշտական հիպերբոլներով: Կամ էլ. «կարճ՝ վախի պես հառաչանք, և լարով քաշեք ձայնը», – սա արդեն Կրեստինսկու դպրոցին նվիրված բանաստեղծությունից է: Այստեղ նույնպես լսելի է Զարա Ալեքսանդրովնայի պահանջների՝ «նվվալ, սկզբում երգել ուղիղ ձայնով»-ի համանմանությունը: Բայց հիմնականում համընկումներ չկան, և ծայրահեղ տարբեր են: Իսկ թե որքան այդպիսի ամենատարբեր, հաճախ՝ իրարամերժ սկզբունքների և համոզմունքների վրա հիմնված դպրոցներ կան՝ հնարավոր չի հաշվել: Իսկ ինչպե՞ս հաշտեցնել (իսկ կարող է ընդհակառակը՝ սրե՞լ բացարձակացնե՞լ) հակասությունները: Կարծում եմ՝ լավ կլինի չարհամարհել Բարտոլոմյուի խորհուրդները, ըստ որոնց՝ որևէ կերպ չի կարելի ֆետիշացնել պատկերավորության կամ ուսուցման որևէ մեթոդ, ինչպիսին էլ այն լինի, անխտիր կերպով բոլոր

աշակերտների համար այն համարելով համապարփակ (ունի - վերսալ): Մանկավարժը պետք է տիրապետի օժանդակ և մանկավարժական եղանակների ամբողջ «փաթեթը» պատկերավոր ներկայացնելուն, ներառելով այն բոլոր ձևերի, մոդելների, վիճակների, երբերանգների կամ ճաշակների բազմազանությունը, որոնցից մենք խուսափում ենք՝ փորձելով ներկայացնել ձայնի անհրաժեշտ տեմբրը: Բացի դրանից՝ մանկավարժը պետք է կարողանա գլուխ հանել երգեցողական ապարատի դրվածքի փոփոխությունների համար անհրաժեշտ և դրա վրա ճիշտ ազդեցություն գործող հնչյունաբանական զանազան հնարքներից: Ի վերջո, նա պետք է կարողանա անկաշկանդ կերպով գնահատել յուրաքանչյուր միջոց, որպեսզի այն օգտագործի ճիշտ համապատասխան իրավիճակում:

Քարտողմյուն գտնում է, որ գիտնականը նույնպես պետք է զգալի չափով անկաշկանդություն ունենա: Մի խոսքով, աշխարհայացքի լայնությունը, ընդդիմախոսի՝ թող որ քեզ համար խորթ և անսովոր, խելացի դիրքորոշումը հասկանալու և ընդունելու կարողությունը հատուկ են զարգացած բանականության և բարձր կուլտուրայի տեր մարդկանց:

Հնարավոր է, որ Զարա Ալեքսանդրովնա Դոլուխանյանի դպրոցը կարելի է գնահատել իբրև էմպիրիզմի (միայն փորձի վրա հիմնվող) և մշուշոտ պատկերների զուգորդումներով միջնորդավորված թագավորությունից դեպի իրական ճշմարտություն, գիտականորեն հիմնավորված ապացույցների աշխարհ հերոսական ներխուժման փորձ:

Իսկ իրական չափանիշնե՞րը, արդյունքնե՞րը: Դրանք ակնառու են. Զարա Ալեքսանդրովնայի աշակերտների մեջ կան Համառուսական, Համամիութենական, Միջազգային մրցույթների դափնեկիրներ և դիպլոմանտներ, պարզապես լավ երգիչներ, օպերաների և ֆիլհարմոնիաների մեներգիչներ: Բայց: Այդպի-

սիք ունեն նաև այլ մանկավարժներ, ովքեր իրենց մեթոդիկան հիմնավորում են հին և բարի հրահանգների վրա և նույնպես հասնում լավ արդյունքների: Իսկ ինչպե՞ս վարվենք իտալական մաեստրոների հետ, ովքեր նախկինի նման հաստատելով, որ երգչային արվեստը շնչառական արվեստ է, և որ գլխավորը ձայնի բարձր դիրքն է, դիմակի տակ ընկնելը, պատրաստում են համաշխարհային կարգի աստղեր:

Այդ պատճառով, պատշաճը մատուցելով նրա դպրոցի վարպետությանը, համոզվածությանը, նպատակամղվածությանը և պարզությանը, այնուամենայնիվ, չմոռանանք, որ մեր բարդ ժամանակների խորհրդանիշները պլյուրալիզմը (բազմակարծությունը) և կոնսենսուսն (համաձայնությունն) են, և փորձենք հաշտեցնել տարաձայնությունները՝ մի փոքր փոխելով մանկական բանաստեղծի իմաստուն տողերը. բոլոր դպրոցները պետք են, բոլոր դպրոցները կարևոր են:

Այս գլուխը կրում է սոսկ տեղեկատվական, ծանոթության բնույթ, և հեղինակը ամենևին չի հավակնում խնդրի խորքային, լայնածավալ ուսումնասիրության: Մեթոդական հսկայածավալ նյութը, լրացուցիչ բացատրությունները, եզրութաբանական նրբությունները՝ այն ամենը, որ մտնում է մանկավարժի տեսական և գործնական զինանոցի մեջ, մնացել է մեր պատումի շրջանակներից դուրս: Այդ պատճառով տառացիորեն բերանացի անել և ինքնուրույն յուրացնել Դոլուխանյանի, ի դեպ՝ նաև այլոց դպրոցները՝ հիմնվելով սոսկ հատվածական, բաժան-բաժան գիտելիքների վրա, դժվար թե նպատակային և օրինաչափ լինի, դա լի է այնպիսի վտանգավոր հետևանքներով, ինչպես "Здоровье" ամսագրի խորհուրդներով առաջնորդվելով՝ առանց բժշկական լուրջ հսկողության բուժումը:

Ինչպե՞ս է մեր խոսքն արձագանքվում

Դոլուխանյանի արվեստը և անձը ժամանակակիցների գնահատմամբ

Երկար տարիներ խորհրդածելով մեր կամերային վոկալ արվեստի անցյալի ու ապագայի մասին, ես, ինչպես թվում էր ինձ, բավականին պարզ էի պատկերացնում ժանրի բազմերանգ պատկերը, դրա զարգացման դինամիկան, վաղուց անցած և ներկա օրերի արտիստների անկրկնելի ստեղծագործական դեմքերը, լինի դա Լյուբով Կարմալինան, թե՝ Ալեքսանդրա Մոլասը, Մարիա Օլենինա դ' Ալգեյմը, թե՝ Զոյա Լոդիյը, Նինա Դորլիակը, թե՝ Անատոլի Դոլիվոն, Վիկտորիա Իվանովան, թե Նադեժդա Յուրենևան, Նելլի Լին, թե Ռուբեն Լիսիցիանը...

Սակայն, Զարուհի Դոլուխանյանի արխիվի հետ ծանոթությունն ինձ բուժեց ավելորդ ինքնավստահությունից. վերահմաստավորելով արվեստ երևույթը՝ չի կարելի թերագնահատել «հակադարձ կապի»՝ ունկնդիրների և լայն հասարակայնության արձագանքի նշանակությունը՝ ամբողջությամբ վստահելով սեփական ականջներին կամ մասնագետ-հրապարակախոսների կարծիքներին:

Եվ այսպես, ես ուսումնասիրում եմ Զարուհի Դոլուխանյանի անձնական արխիվը: Իհարկե, այստեղ շատ նամակներ կան ականավոր կոմպոզիտորներից՝ Սերգեյ Պրոկոֆևից, Դմիտրի Շոստակովիչից, Արամ Խաչատրյանից, Դմիտրի Կաբալևսկուց, Վալերի Գավրիլինից, Սերգեյ Սլոնիմսկուց, կամերային երգչուհիներից՝ Զոյա Լոդիյից, Իրմա Յաունզեմից, Վիկտորիա Իվանովայից, օպերայիններից՝ Վեռա Դավիդովայից, Մարիա Մակսակովայից, գործիքայիններից՝ Սվյատոսլավ Ռիխտերից, Լեոնիդ Ռոյզմանից, Վլադիմիր Սպիվակովից: Այդ նամակներում ոչ միայն վերաիմաստավորվում են Զարա Ալեքսանդրովնա Դոլուխանյանի առանձին ծրագրերը, ոչ միայն վեր են հանվում նրա կատարողական ոճի գծերն ու նրբագծերը, այլև պարունակում են երաժշտական կյանքում մեր հերոսուհու տեղը որոշարկելուն օգնող կարևոր ընդհանրացումներ: Այս ամբողջ նամակագրական հարստության, ինչպես նաև գրականագետներ Իրակլի Անդրոնիկովի, Լեոնիդ Մարտինովի, Կայսին Կուլիևի նամակների քննությունը կարևոր ու հետաքրքիր խնդիր է, բայց որքա՜ն անսպասելի ու բանաստեղծական են երկրպագուների, երբեմն նույնիսկ անանուն ուղերձները:

Սկզբում որոշ չափով շփոթեցնում ու ուշադրությունից շեղում են մի շարք թղթակիցների լեզվի ավելորդ վերամբարձությունն ու փքունությունը: Բայց խորանալով նյութի մեջ՝ ես հասկանում եմ, որ իմ դիմաց «անդրադարձի գիրք» է՝ ուղերձների մեծ մասի բարձր ոճը, տոնականությունը թելադրվել են՝ ըստ Զարա Դոլուխանյանի շնորհի – դա ուրախությունն ու երջանկությունն է, որը դուրս է հորդում գեղեցիկ արվեստի հետ շփման արդյունքում:

Ինձ հետաքրքրեց Լիդա Գոլովկովայի՝ 1955 թվականի սեպտեմբերի 18-ով թվագրված նամակը: Ծրարի մեջ դրված են երկու նկարներ. դրանցից մեկում պատկերված է Շուբերտի «Ձմեռային ճանապարհ» շարքի հերոսի՝ ձյունաճերմակ ֆոնի վրա հեռացող

միայնակ կանացի պատկերը, մյուսի վրա՝ դաշնամուր նվագող աղջիկ: Մեկ անգամ ևս նայելով մակագրությանը՝ ես հանկարծ հիշեցի, որ ինչ-որ ժամանակ ճանաչել եմ երիտասարդ թղթակցին՝ պատերազմում զոհված տաղանդավոր կոմպոզիտոր Ալեքսեյ Գոլովկովի դստերը՝ Լիդային, ում հետ ծանոթացել էի (լինում են՝ չէ՞, այդպիսի զուգադիպություններ) հենց 1955 թվականի սեպտեմբերին: Ընդունվելով Գնեսինների անվան ուսումնարանի առաջին կուրս՝ ես սկսեցի պարապել Լիդիայի մոր՝ ամուսնու հիշատակին սրբորեն նվիրված կոնցերտմայստեր Եվգենիա Ալեքսանդրովնայի հետ: Մի քանի տարի հետո, երբ ես սկսեցի աշխատել ռադիոյում, նա այնտեղ բերեց Ա. Գոլովկովի անավարտ «Հայավաթի հարսանեկան խնջույքը» օպերան, և ինձ բախտ վիճակվեց երգել Հայավաթի դերերգը, իսկ ուսմանս առաջին ամսում ես հաճախ էի Եվգենիա Ալեքսանդրովնայի հետ պարապում նրա տանը՝ Պոլյանկայում, և լավ եմ հիշում թխահեր աղջկան, ով հետագայում դարձավ նկարչուհի, և, պարզվում է, որ Զարուհի Ալեքսանդրի Դոլուխանյանը նրա կուռքն էր: Մայրն ու դուստրն ապրում էին կոմունալկայում, նյութապես շատ համեստ, եթե չասենք՝ աղքատիկ, կոնցերտմայստերի աշխատավարձը չնչին էր, բայց դա չէր խանգարում նրանց կյանքի հոգևոր հագեցվածությանը, նվիրվածությանը արվեստին... Իսկ ահա վորոնեժցի ծեր ուսուցչի բանաստեղծական ուղերձը կամ էլ «շատերի կողմից»՝ անանուն նամակը՝ ինչպես արտահայտվում է հեղինակը, բերներաև լի է սիրով...

Հասու լինելով այդպիսի հայտնությունների՝ ակամա սկսում ես կասկածել տյուտչևյան հավաստիացումների անսասանության. «Մեզ տրված չէ կանխագուշակել, թե ինչպես կարծաքյանը. գանքվի մեր խոսքը»: Այդպե՞ս է արդյոք: Մեր դեպքում գոնե «արծագանքը» պատրաստվում էր անճնազոհ բծախնդրություն: Նկատի եմ առնվում ոչ միայն յուրօրինակ աշխատանքյամբ:

կությունը, տեխնիկայի վիրտուոզ հղկումը, ամբողջ կյանքի ընթացքում վոկալ դպրոցի փնտրտուքները և կատարելագործումը, երկացանկային և ոճական իմացությունը, այլև մարդկային բարձր հատկանիշները:

Մարդկանց՝ դեպի իրեն ձգելու շնորհն ընտրյալների բախտավորություն է, բայց դրա դիմաց պետք է անընդհատ վճարել պատասխանատուշադրությամբ ու բարությամբ, այլապես այն անվերադարձ կանհետանա, և մարդը կմնա մենակ: Բոլոր անթիվ նամակների ու բացիկների վրա Դոլուխանյանի ձեռքով կատարված են նշումներ՝ «Պատասխանեցի»: Իսկ մի քանիսի վրա նաև. «Դեղն ուղարկեցի», «Դեղատոմսը ճարեցի», «Խնդրանքը կատարեցի», «Խոսել եմ, որտեղ պետք է»... Ինչպես երևում է, մարդկային հատուկ շնորհը Զարուհի Ալեքսանդրովնայինն նույնքան էր հատուկ, որքան և արվեստագետի շնորհը...

Երգչուհին բացառիկ զգայուն է և՛ յուրաքանչյուր առանձին մարդու, և՛ ամբողջ լսարանի հանդեպ՝ միասին վերցրած (հիշեք՝ երբեք, ոչ մի դահլիճում չէին կրկնվում ոչ միայն ծրագրերը, այլև համերգային հարդարանքնե՞րը): Ի դեպ՝ ուրիշ ինչպե՞ս պետք է լիներ: Արտիստն ու հանդիսատեսն անքակտելի են, իսկ կատարողական արվեստը երկսիասնության գործընթաց է, որտեղ հավասարապես կարևոր է ինչպես բեմից ուղարկված զգացմունքային, պատկերավոր հղումը, այդպես էլ դահլիճի պատասխանը դրան: Եթե արձագանք չկա, ստեղծագործությունն ավարտվում է:

Հիշու՞մ եք խարույկի փայտի և երկնքից ուղարկված կրակի մասին: Այսպես ուրեմն, պատրաստելով խարույկը՝ նա ստույգ գիտի, թե ո՞վ է դրա կողքին տաքանալու: «Որքան ուրախալի է, բռնելով և վերստեղծելով երկի տրամադրությունը, այն հաղորդել ունկնդրին, ներփակել իրրև կյանքի մասնիկ՝ փոքրիկ, բայց լիարժեք՝ իր կատարելությամբ, արժեքով», – ահա երգչուհու չափանիշը:

Ուրիշ էլ ի՞նչ եմ «հետադարձ կապով» մեզ հաղորդում Զարուհի Դոլուխանյանի արվեստի և անհատականության մասին: Այն, որ, օրինակ, նրա կողմից ճևավորված հանդիսատեսը նրա մեջ գնահատում է ոչ միայն վիրտուոզ-վարպետին, ոչ միայն դերասան-արվեստագետին, այլև լայն աշխարհայացքով բարձր բանականության և բանաստեղծական նուրբ ճաշակի տեր անհատին, այդ մասին եմ վկայում բազմաթիվ նամակները:

Ես արդեն ընթերցողի ուշադրությունը սևեռել եմ այն բանին, որ Զարուհի Դոլուխանյանի արվեստի հետ ծանոթության արդյունքում ծնված պատկերներն ու ասոցիացիաները ներթափանցում են նրան ճոնված ուղերձներից շատերի մեջ: Նամակներում բազմաթիվ մադրիգալներ, օդաներ, սոնետներ կան... Նույնիսկ անմիջապես համերգների ժամանակ էին ծնվում հաճելի ու չարաճճի էքսպրոմտներ: Ահա, օրինակ, երկու ջութակահարուհիների կողմից (այդպես էին նրանք մակագրել) Ռոզինայի արիայի կատարումից հետո ծաղկեփնջի հետ բեմ փոխանցված գրությունը.

Հիացքով ենք Ձեզ հանձնում արդ
Համեստ նվերը մեր՝ վեց վարդ:
Ու թե Ռոսինին ողջ լիներ՝
Ինքը Ձեզ վարդ կմատուցեր:

Արխիվում կան նաև ծավալուն պոեմներ, բանաստեղծական ներբողներ ... Ընդհանրապես թղթակցությունը չափազանց բազմազան է՝ ժանրի, ոճի առումներով, երևույթի, որի անունն է Զարուհի Դոլուխանյան, էության մեջ ներթափանցելու խորությամբ: Բայց դրանք միավորում է մեկ ընդհանուր հատկանիշ. գրեթե բոլոր ուղերձներն էլ տաղանդավոր են: Ուզում ես դրանք անընդհատ մեջ բերել և հիանալ երկրի տարբեր ծայրերում ապրող անհայտ մարդկանց շնորհալիությամբ, որոնց հոգիները լուսավորել է երգչուհու արվեստի արևային շողը: Եվ որքա՜ն ճշգրիտ են իրենք

ժեներների, ուսուցիչների, բժիշկների գնահատականները. ավելի լավ ու պրոֆեսիոնալ չես էլ ասի:

Առաջին հայացքից զարմանալին ու անբացատրելին այն է, որ Դոլուխանյանը, որքան էլ տարօրինակ է, մոտիկ, սրտակից ընկերներ չի ունեցել երբեք: Ընտանեկան հանդիսություններին, հարազատներից բացի, սովորաբար հավաքվում էին ամուսնու՝ Իգոր Յակովլևիչի մանկության ու պատանեկության բազմաթիվ ընկերները: Իսկ Զարուհի Դոլուխանյանը միշտ էլ սահմանափակվել է բազմաթիվ երկրպագուների, զուգընկերների, գործընկերների սոսկ բարեկամական հարաբերություններով, թեև բոլորի նկատմամբ էլ հավասարապես բարի էր և ուշադիր: Կյանքում նա բոլորից ավելի մտերմանում էր իր կոնցերտմայստերների հետ:

Ակներևաբար, աշխատանքը՝ այդ խիստ խանդոտ տիկինը, «հոգ էր տարել», որպեսզի երգչուհին իրեն պատկանի անմնացորդ. չէ՞ որ իսկական բարեկամությունը պահանջում է հոգու և ժամանակի մեծ ներդրում... Այս կապակցությամբ տեղին է հիշել պուշկինյան խոսքը. «Քազում են ծանոթները, բայց ընկերներ չկան»:

Սակայն մեծ տաղանդը, այնուամենայնիվ, միշտ էլ շռայլ է ու բարի, նրանցից շատերը, ովքեր ընկել են դոլուխանովական «գաշտ», իրենց վրա զգացել են նրա բարերար ազդեցությունը և ձգող ուժը: Նրան աստվածացնում են աշակերտները, որ անձնախանձ կերպով սիրահարված էին իրենց ուսուցչին:

Իսկ ավելի վաղ նրա հետ համագործակցությունը բարձր էին գնահատում երաժիշտ գործընկերները, որպես կանոն՝ ստեղծագործական առաջին իսկ հանդիպումից ծնված շփումները տևում էին տարիներ դիրիժորների, նվագողների, երգիչ-զուգընկերների հետ: Այդ մասին են վկայում ականավոր վարպետների շնորհակալական բազմաթիվ նամակները: Կրկնում եմ, հատկապես

ամուր միությունը, հոգեկան իսկական հարազատությունն էր Զարա Ալեքսանդրովնայինն կապում իր մշտական կոնցերտ-մայստերների հետ, որոնցից յուրաքանչյուրի հետ նա աշխատել էր երկար տարիներ: Կամերայինն երգչի համար դաշնակահար-համախոհն ամենամոտ զուգընկերն ու զինակիցն է և՛ բեմի վրա, և՛ կյանքում. նրա շնորհալիությունից, քնազդից ու բանականու-թյունից, մարդկայինն որակներից է մեծավ մասամբ կախված ստեղծագործական համատեղ գործունեության մաշտաբը:

Զարուհի Դոլուխանյանի վերջին պարտնյորը կյանքից վաղ հեռացած Վլադիմիր Խվոստինն էր (միայն նրա հետ երգվել է ավելի քան երեք հարյուր համերգ): Հսկայական մտավոր կա-րողության, հոգեկան բազմաբովանդակության տեր այդ մարդն աննախանձ կերպով նվիրված էր համատեղ աշխատանքին և Զարա Դոլուխանովնայի հետ հանդիպումն ու ստեղծագործա-կան համագործակցությունը համարում էր այն գագաթնակետը, դեպի որը բարձրացել էր երկար տարիներ: Կորցնելով նրան՝ երգչուհին, հավատարիմ մնալով զինակցի հիշատակին, առանց տատանվելու թողեց բեմը:

Վոլոդյայի նամակները, Գնեսինների անվան ինստիտուտի պրոֆեսոր Նինա Նիկոլաևնա Դելիցիևայի՝ կամերայինն կատա-րողական ոլորտի հեղինակավոր մասնագետների ուղերձները, Զարա Ալեքսանդրովնայինն ծանոթ և անծանոթ թղթակիցների մի քանի նամակներ մենք մեջ կբերենք ամբողջությամբ՝ առանց կրճատումների, դրանք արժանի են այդ բանին: Մեկ այլ՝ երգ-չուհու երկար տարիների պարտնյոր Նինա Սվետլանովայի մե-նախոսությունը նույնպես չէի ցանկանա ընդհատել: Իհարկե, մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև Ելենա Օբրազ-ցովայի, Գեղրե Կաուկայտեի, Վլադիմիր Սպիվակովի, այլոց գնահատականները: Մեր կարծիքով՝ այդ բոլոր նյութերը լրաց-նում և ճշգրտում են հեղինակային պատումը:

Նինա Յակովլևնա Սվետլանովայի մենախոսությունը

Միայն այն ժամանակ, երբ ավարտվել էր Զարա Դոլուխանովայի հետ իմ ստեղծագործական և մարդկային շփումների տասնչորսամյա շրջանը և ավելի ուշ ես հասկացա, թե ինչպիսի ազդեցություն է նա ունեցել իմ գործունեության բոլոր ոլորտների, իմ անհատականության վրա:

Նրանից բաժանվելուց հետո ես այլևս չցանկացա նվագել, ելույթ ունենալ բեմի վրա և ամբողջությամբ տրվեցի մանկավարժական աշխատանքին: Ճիշտ է, Ամերիկա տեղափոխվելուց հետո, ես շատ կարճ ժամանակով համագործակցեցի Գալինա Պավլովնա Վիշնևսկայայի հետ, մենք համերգ տվեցինք Carnegi-Hall-ում, բայց դա ընդհամենը դիպված էր:

Իսկ Մանհեթենի երաժշտական դպրոցում, որտեղ իմ դասարանը մեծ է և բազմազգ, աշակերտ-դաշնակահարների հետ պարապմունքներս ամբողջությամբ հիմնված են այն սկզբունքների վրա, որոնց դավանում էր Դոլուխանովան, և որոնց ես հասու դարձա նրա հետ աշխատանքի ընթացքում:

Ես, իհարկե, գործի եմ դնում նաև այն գիտելիքները, որոնք ձեռք եմ բերել իմ դաշնակահար-ուսուցիչներ Հենրիխ Գուստավովիչ Նեյհաուզից, Գրիգորի Միխայլովիչ Կոգանից, բայց, կարծում եմ, իմ դպրոցի ամենաուժեղ կողմը՝ ստեղծագործության մեկնաբանության վրա աշխատանքը, ամբողջությամբ հիմնված է դոլուխանովյան սկզբունքների վրա:

Ես աշակերտներին նույնիսկ պարտադրում եմ մեղեդին երգել քանի դեռ ժամանակի և ներքին ճգռռության առումով չի ձևավորվել թեման, քանի դեռ չի դարձել իրենց սեփական մեկնաբանության հատիկը: Սկզբում նրանք դիմադրում են, բայց աստիճանաբար ներգրավվում են՝ հասկանալով, որ բուն էությունը բովանդակվում է մեղեդու մեջ, որ դա արդեն իրենց երաժշտու-

թյունն է: Երբեմն Մոցարտի սոնատների վրա աշխատելիս ես նրանց նույնիսկ առաջարկում եմ հորինել բառեր՝ դրանով իսկ ի հայտ բերելով բովանդակությունը, գլխավոր միտքը, և նրանք մոցարտյան մեղեդիները երգում են, ինչպես օպերային արիաներ:

Պարզվեց, որ դաշնակահարների հետ պարապունքների ժամանակ դաշնամուրային մենանվագի և նվագախմբի համար գրված ստեղծագործությունների կատարման վրա աշխատանքում վոկալ այդօրինակ ձևերի փոխադրումը զարմանալիորեն բեղմնավոր է:

Իմ աշակերտները բնության կողմից տարբեր օժտվածություն ունեն. կան ավելի տաղանդավորներ և ընդունակներ, կան՝ պակաս, բայց բոլորի համար էլ, առանց բացառության, շատ օգտակար է. միտքը չսևեռելով ստեղնաշարի վրա՝ ի հայտ բերել թեման, կենտրոնանալ ճիշտ դարձվածքների վրա, իսկ երբ շարունակում ենք աշխատանքը, ես թույլ չեմ տալիս կորցնել ձեռք բերածը, և տեխնիկական բոլոր խնդիրներն արդեն լուծվում են իբրև երկրորդականներ, ստորադասներ: Եվ որքան էլ բարդ լինի ֆակտուրան, այն արդեն չի կարող ճնշել արվեստագետի վրա, վարպետությունը չի կարող դառնալ ինքնանպատակ:

Սովորաբար ուսուցիչ-դաշնակահարներն զբաղվում են կյանքում ամեն ինչով՝ և՛ ձայնի որակով, և՛ տեխնիկայով, և՛ երաժշտությամբ: Իսկ իմ մեթոդիկան, կրկնում եմ, որ ծնվել է Դոլուխանովայի հետ իմ տասնչորսամյա համագործակցության արդյունքում, նրա դպրոցի վերահմաստավորմամբ և առաջին տեղում դնելով թեման, դարձվածքների ճշտությունը, մեկնաբանությունը, մեր տեխնոկրատ դարում տալիս է լավ արդյունքներ: Ես ունեմ միջազգային մրցույթների ավելի քան տասը դափնեկիրներ, միջազգային մակարդակի վրա գտնվող երաժիշտներ, և համարձակվում եմ մտածել, որ իմ հետ մյուս կիսագնդում ձևավորվել են Դոլուխանովայի համար գեղարվեստական առա-

վել թանկագին գաղափարներ, իսկ Լեոնիդ Կուզմինին՝ երիտասարդ, մի շարք առաջին մրցանակների տեր դաշնակահարին, օրինակ, լիարժեք հիմնավորվածությամբ կարելի է համարել երգչուհու ստեղծագործական ժառանգորդը:

Իմ մյուս աշակերտը՝ Կոնստանտին Օրբելյանը, դառնալով դիրիժոր (այժմ նա ղեկավարում է Մոսկվայի ֆիլհարմոնիայի, նախկինում՝ բարշանյան կամերային նվագախումբը) նույնպես չի դավաճանել մեր դպրոցի սկզբունքներին:

Վերջերս լսելով Շուբերտի սիմֆոնիան՝ ուրախացա, որ նրա մեկնաբանությամբ երաժշտական հենքը, գուցեղ ֆակտուրան ոչ մի տեղ չեն ստվերում երաժշտական միտքը: Այսինքն՝ նրա համար գլխավորն ամբողջ ուղղահայացի բացահայտումը չէ, ավելի կարևորը թեմատիկ հորիզոնականն է, որին նրբանկատորեն ստորադասվել է ուղղահայացը: Եվ այդ պարագայում. որքան ջերմ է հնչում հին երաժշտությունը, ինչպես է գերում ունկնդիրներին, նրանց դարձնում ստեղծագործական պրոցեսի համագործակիցներ, ինչը և ենթադրում էին վարպետ-դասականներն իրենց ստեղծագործությունները ստեղծելիս:

Այնպես որ Օրբելյանն էլ ինձանից վերցրեց այն, ինչին ես հասել էի Դոլուխանովայի շնորհիվ, հետևաբար՝ նա էլ է երգչուհու ստեղծագործական ժառանգորդը:

Իսկ ահա Զարա Ալեքսանդրովնայի մարդկային ազդեցությունն ինձ վրա ընդհանրապես անհնար է գերագնահատել: Երբ մենք հանդիպեցինք, ես արդեն հասցրել էի աշխատել Մեծ թատրոնում և տեսա մեր անվանի մենակատարների և նրա միջև եղած հսկայական տարբերությունը, նրանց ծայրահեղ վերաբերմունքը մարդկանց և դեպքերի հանդեպ:

Անշուշտ, նրա գլխավոր հատկանիշն ամենից առաջ բարին, դրականը տեսնելու օրգանական պահանջն էր: Ահա Մեծ թատրոնում կորիֆեյները լսում են գործընկերներին: Գլխավորը՝ նկա-

տել վատը, ի ցույց դնել թերությունները և հենց դրանով էլ ինքնահաստատվել, և կարող է նաև ինչ-որ դրական բան նշվի, իսկ կարող է և՝ ոչ... Ես էլ էի սկզբում նույն սխեմայով, բավականին չոր կերպով դատում մարդկանց մասին և ամեն անգամ հանդիպում Զարա Դոլուխանովայի հակազդեցությանը: Ահա ես դիմակազերծում եմ ինչ-որ մեկին, իսկ նա հակաճառում է. «Չեմ կարողանում հավատալ, որ հնարավոր է մեծ հաջողությունների հասնել սոսկ կապերի, ծանոթությունների հաշվին»: Բարյացակամությունը, առաջին հերթին լավը տեսնելու կարողությունը նա դնում էր անկյան գագաթին և՛ ընկերների, գործընկերների հետ փոխհարաբերություններում, և՛ ընտանեկան կյանքում: Այս առումով նա ուղղակի հրաշք էր: Եվ նրա ազդեցությամբ ես շատ շուտով դարձա առավել փափուկ, համբերատար:

Նրա մյուս, ամենաարժեքավոր բնատուր գիծը նրբանկատությունն էր, տակտը: Մեր միությունը համընկավ Զարա Ալեքսանդրովնայի ժողովրդականության գագաթնակետի, հյուրախաղերի գագաթնակետի հետ, և մենք ամբողջ ժամանակ անց էինք կացնում տնից հեռու, միմյանց հետ, իսկ դա ծանր փորձություն է:

Երբեք գործը չէր հասնում իրար նյարդայնացնելուն, քանզի Զարա Ալեքսանդրովնան նրբանկատորեն զգում էր, թե երբ է պետք թողնել մենակ՝ ինքդ քեզ հետ, չչարաշահել չափն անցնող հաղորդակցությամբ:

Ես չգիտեմ մի մարդու, որը նրան չսիրեր: Հյուրախաղերի ժամանակ՝ հատկապես միութենական, բազմաթիվ խառնաշփոթություններ էին ծագում, բայց Դոլուխանովան դրանցից խնդիր ներ չէր սարքում և տարածայնություններում հանդես էր բերում իր լավագույն հատկանիշները՝ վեհանձնություն և փափկություն: Նա ընդունակ չէր բարձրացնել ձայնը, ասել ինչ-որ կտրուկ բան, բռունցքով հարվածել սեղանին նույնիսկ անտաշության հետ բախվելիս: Ես, ճիշտն ասած, ափսոսում եմ, որ դաստիարակ-

ված լինելով նրա օրինակով՝ նույնպես հակահարված տալու փոխարեն՝ սկսում եմ լաց լինել:

Կարելի է շատ խոսել Զարա Ալեքսանդրովնայի աշխատունակության մասին, կասեմ միայն, որ չեմ հանդիպել այդպիսի անձնվեր, գործին այդքան նվիրված մարդկանց, թեև լավ գիտեի այն ժամանակվա ամբողջ Մեծ թատրոնը, կոնսերվատորիան, ֆիլհարմոնիան:

Նա հրաշալի զգում էր իր բոլոր թերությունները և հետևողականորեն վերացնում էր դրանք: Օրինակ, ռադիոյից հեռանալուց հետո, որտեղ բոլոր նոտաները, տեքստերը միշտ աչքի առաջ էին, նրա համար ծագեցին անգիր երգելու խնդիրներ: Դրանց ավելացրած նաև այն, որ, ստեղծագործությունը կատարելով բնօրինակի լեզվով, Զարա Ալեքսանդրովնան հոժարակամ ուսերին էր վերցնում լրացուցիչ դժվարություններ: Եվ ահա, չնայած տեղափոխություններին, համերգային և ճամփորդական դժվարությանը, նա մոլեռանդորեն կատարում էր իր իսկ սահմանած ամենօրյա չափաբաժինը:

Իսկ երբ ստեղծագործական ճանապարհի մեջտեղում սկսվեց նրա վոկալ վերակառուցումը, սոպրանոյական երկացանկի անցումը, ես էլ Զարա Ալեքսանդրովնայի հետ միասին սկսեցի սովորել: Այո՛, այո՛, ես չեմ կատակում: Հասկանալու համար, թե նա ինչ է անում, ես հիվանդացա նրա խնդիրներով, սկսեցի նույնպես վոկալ դասեր առնել նույն ուսուցիչների մոտ և հասու դարձա ստեղծագործական լաբորատորիայի բոլոր նրբություններին: Այդ որակով ես կարողացա նրան ավելի օգտակար լինել, ավելի եռանդուն մասնակցել նրա պարապմունքներին:

Եվ, այնուամենայնիվ, որքան էլ բծախնդրորեն էին հղկվում ստեղծագործությունները, որքան էլ ժամանակ հատկացվեր երգեցողությանը, ձայնատարությանը՝ սկզբում միշտ ստեղծվում էր կերպարը, հեռանալով դրանից՝ նա գնում էր դեպի վոկալ կա-

տարելութիւն: Այդպես էր նաև Գավրիլինի «Ռուսական տետրի» վրա աշխատելիս: Գույներն ընտրվում և հղկվում էին ընդհանուր մտահղացման, արտիստական պատկերի համապատասխան:

Դոլուխանովան հրաշալի դերասան է: Ես համոզված եմ, որ նա կփայլեր նաև դրամատիկ բեմում: Նույնիսկ կյանքում, կենցաղում, պատմելիս՝ տարվելով, նա վերամարմնավորում է տարբեր կերպարներ, ցույց տալիս նրանց բնութագրական գծերը, այնպես որ. բնատուր շնորհը ի հայտ է գալիս նաև այստեղ:

Մենք երկուսս էլ անտանելի ծիծաղկոտ ենք, և պատահում էր, որ ընկնում էինք ուղղակի ծիծաղի նոպայի մեջ: Ծիծաղի առիթ կարող էր հանդիսանալ ինչ ասես: Հիշում եմ, օրինակ, կալինինյան ֆիլհարմոնիայի դահլիճում համերգի ավարտական մասը: Որոշեցինք կրկնականչով կատարել Ռավելի երկու ստեղծագործությունները՝ «Հաբաներան» և «Կադդիշը»: Համերգավարը հարցնում է, իսկ ի՞նչ է «Կադդիշը»: Ախր ոչ ոք չի հասկանա: Թույլ տվեք ռուսերեն հայտարարեմ: Խնդրեմ, պատասխանում ենք, ասեք ռուսերեն՝ հրեական հոգեհանգստյան աղոթք: Երբ բեմից բարձրաձայն և հանդիսավոր կերպով հայտարարեցին ավարտական համարի անվանումը, մեզ մոտ սկսվեց նյարդային ծիծաղի նոպա. չէ՞ որ համերգն ընթանում էր տոնակատարության՝ նոյեմբերի 7-ի երեկոյան:

Մենք սրտանց ուրախանում էինք նաև արտասահմանում. և՛ այն ժամանակ, երբ ֆրանսիական ընդունելություններում, համոզված, որ Զարա Ալեքսանդրովնան տիրապետում է լեզվին, որով հենց նոր անթերի երգում էր, «տան տերերն» ամբողջ երեկո ուղղակի դիմում էին մեզ, իսկ մենք, բացարձակապես ոչինչ չհասկանալով, ի պատասխան՝ «խելոք տեսքով» գլխով էինք անում, նաև այն ժամանակ, երբ Իսրայելում հյուրախաղերի ընթացքում երգչուհուն հույսով հարցնում էին. այնուամենայնիվ, գուցե Սա՞ռա և ոչ թե Զարա...

Դոլուխանովայի հյուրախաղերի հաջողությունն ամենուր վիթխարի էր. նա շլացնում էր ոչ միայն վոկալ տաղանդով, այլև գեղեցկությամբ, հմայքով, ընթացքությամբ: Իսկ թե ինչ էր կատարվում այն երկրներում, որտեղ հայկական մեծ համայնքներ կային՝ Թուրքիայում, Ավստրալիայում. Ֆրանսիայում, ԱՄՆ-ում, պարզապես անհնար է նկարագրել:

Մի անգամ մեքսիկական քաղաքներից մեկում, ես ստեղծագործության մուտքն սկսեցի հզոր ակորդով, և ոռյալը սկսեց ընկնել ինձ վրա, ոտքերս ծալվեցին, և բեմ վազած մարդիկ, հազիվ հասցրեցին բռնել այն՝ թույլ չտալով ջարդվել, իսկ ես քոա մի կողմ: Դրանից հետո սարսափելի դժվար էր կենտրոնանալը:

Եվս մի քանի խոսք մեր երաժշտական միության մասին: Ես Զարա Ալեքսանդրովնայի համերգներին սկսել եմ հաճախել դեռևս աղջնակ ժամանակվանից՝ 45-50-ական թվականներից, և անմիջապես գերվեցի ոչ միայն նրա ձայնով, կատարումով, այլև համերգներով՝ իբրև գեղագիտական իրադարձություն. մինչև օրս հիշում եմ նրա ամեն մի հանդերձանքը, սանրվածքը:

Այն ժամանակ ես երազել անգամ չէի կարող, որ ոչ միայն կնվագակցեմ սիրելի երգչուհուն, այլև կդառնամ նրա բարեկամը, որ այդքան թեթև ու ուրախալի կլինի համատեղ աշխատանքը: Զարա Ալեքսանդրովնայի ազդեցությունն ինձ վրա գերագնահատելն անհնար է, բայց ես էլ՝ իբրև երաժիշտ, զուգընկեր, առանձնացվել էի մեծ իրավունքներով ու միշտ զգում էի իմ անհրաժեշտ լինելը:

Մեր միջև երբեք չէին ծագում երաժշտական, գեղարվեստական տարաձայնություններ, չափի, անսամբլային հավասարակշռության զգացումը Դոլուխանովայի արյան մեջ էր: Այդ ամենին ավելացրած մտավորականին հատուկ նրա ընթացքությունը և բարեկրթությունը:

Այս բոլոր հատկանիշները հատկապես կարևոր են կամե-

րային երկացանկի համար: Ես այսպես եմ ինքս ինձ համար սահմանում ժանրային տարբերությունները. օպերայում օպերային երգիչը ապրում է, շարժվում, խաղում, իսկ ռոմանսներում, թող որ՝ նրա կողմից շատ լավ հնչեցրած՝ նա կանգնած է:

Իսկ կամերային երգչի համար յուրաքանչյուր մանրանվագ լի է գործուն բովանդակությամբ, նա ապրում է իրադրությունը, գտնում հարկ եղած ներքին վիճակը, այստեղից էլ՝ տեմբրային բազմաթիվ տարբեր երանգները: Եվ ինձ՝ դաշնակահար-զուգընկերոջս մոտ էլ է հոգեբանական այլ իրավիճակ, պատկերային այլ ներկապնակ, հնչողության ավելի շատ տարբերակներ, ժամանակային շեղումներ...Մի խոսքով, օպերային համալիր արվեստը արտիստուհուց չի պահանջում այդպիսի նրբագույն վերջնամշակումներ՝ ինչ կամերայինը: Այստեղ այլ են խնդիրները: Ի դեպ, Զարա Ալեքսանդրովնան իր օպերային՝ Քույր Անժելիկայի լավագույն դերը նույնպես պատրաստել է իմ մասնակցությամբ:

Ես շատ երջանիկ էի մեր համատեղ գործունեության տասնչորս ու կես տարիների ընթացքում: Դա, անխոս, իմ կյանքի լավագույն շրջանն է:

Սիրելի, հրաշալի մարդ: Բարի հանճար:

Ձեզ ինչպե՞ս երախտապարտ լինել:

Ես գիտեմ, որ Ձեզ հնարավոր չէ զարմացնել ոչ հիացմունքով, ոչ հաճոյախոսությամբ: Բայց սա հաճոյախոսություն չէ: Սա պարզապես հոգու ճիչ է, որը հնարավոր չէ պահել:

Մարդկային ոչ մի խոսքով չես արտահայտի այն, որ ցանկանում եմ ասել: Բայց ի՞նչ անեմ, եթե չեմ կարող լռել:

Եթե ես ածեցրած լինեի ինչ-որ չտեսնված ծաղիկներ՝ սպի-

տակ ու գեղեցիկ, Ձեր ոտքերի տակ կղնեի հոտավետ խուրձերը, և գուցե դրանք Ձեզ պատմեին ամեն ինչ: Չէ՞ որ միայն դրանք են Ձեզ հետ խոսում նույն լեզվով: Ձեզ կասեր նաև անտառային այն հրաշալի լիճը, որը ես երեկ տեսա արևամուտի ճառագայթների մեջ: Հանգիստ ու պարզ՝ այն թաքնվել էր սարերի մեջ՝ կաճաչ բնիկում ու քուն մտել հեքիաթային երազով: Եվ հազարավոր փոքրիկ արևների այն կայծերը, որ փայփլում էին այնտեղ՝ աշնան փշերից կախված անձրևի կաթիլներում…

Եթե կարողանայի, Ձեզ կնվիրեի այդ լիճը, այդ բոլոր ծյուղերը և երկրի բոլոր գեղեցկությունները:

Բայց ես ընդամենը մարդ եմ՝ մի կին, և ոչնչով, ոչ մի բանով չեմ կարող շնորհակալությունս հայտնել Ձեզ այն խոր, անչափելի երջանկության համար, որ Դուք եք նվիրում:

Գիտե՞ք արդյոք, թե որքան գեղեցիկ է Ձեր ձայնը: Այն չի կարելի համեմատել ոչ մի բանի հետ: Նրա լոկ մի անկրկնելի ղողանջից կարելի է լաց լինել: Երաժշտությունն այդպես տարբեր է լինում: Նա իր իշխանության տակ է պահում, բայց երբեմն էլ՝ դաժանորեն տանջում, ծվատում է… Իսկ Ձեր հրաշալի երգեցողությունը, իբրև բուժիչ բալասան, պարուրում է հոգին: Իբրև կախարդական շիթ հասնում է հենց սրտին ինչպես մայրական փափուկ փաղաքշանք և իր հետ անհետ տանում ամեն ցավ ու տագնապ… Եվ դառնում է թեթև ու լուսավոր…

Այժմ հասկանում եմ, թե ինչու էր Ժորժ Սանդն իր հերոսուհուն կոչել Կոնսուելո, որ նշանակում է «Մխիթարություն»: Դա հենց մխիթարությունն է: Դրանում է ճշմարիտ արվեստի ուժը:

Ձեր երգեցողությունն անհասանելի գաղտնիք է: Երգելու համար այնպես, ինչպես Դուք եք երգում, քիչ է հրաշալի շնորհն ու տաղանդը: Պետք է ունենալ նաև բացարձակ բնատուր ճաշակ… Եվ դա Ձեզ մոտ ամեն ինչում է, նույնիսկ հագուստի, պահվածքի, յուրաքանչյուր շարժման մեջ:

Սիրելի Կոնսուե՛լո: Որտեղի՞ց եք Դուք եկել: Ո՞ր ժամանակներից եք ոտք դրել մեր աղմկոտ, անմիտ աշխարհը:

Երբ Դուք սպիտակ զգեստով եք, թվում է, թե Պուշկինյան բանաստեղծություններից եք դուրս եկել:

Դուք մերթ թվում եք հմայիչ Նատալի, մերթ Բրյուլլովի ստեղծած վսեմորեն գեղեցիկ ազնվականուհու դիմանկար: Եվ մշտապես այդ դասական պարզությունը, պայծառությունը, ներդաշնակությունը, կատարելությունը...

Ոչ մի շինծու արտաքին փայլ. այս ի՜նչ հրաշք է:

Դուք աշխարհի ամենաերջանիկ կինն եք, քանի որ ծնվել եք մարդկանց երջանկություն պարգևելու համար:

Ձեր յուրաքանչյուր համերգը իրադարձություն է: Այդպիսի երեկոն չի մոռացվի երբեք: Այն, իբրև լույսի կուրացուցիչ հեղեղ, հորդում է գորշ առօրյայի մեջ և քշում-տանում ամբողջ աղոտն ու մգամածը: Մարդիկ, որ լսել ու տեսել են Ձեզ, դառնում են ավելի լավը, ավելի բարի և տուն են գնում մաքրված, երջանկացած: Նրանց դժվար է լինում ճանաչելը: Հիշու՞մ եք, թե ինչ եղավ Պերմում: Այն ժամանակ հատկապես երկրորդ բաժնում ներկա էին տարատեսակ բազմաթիվ դեկավարներ: Բայց նրանք բոլորն էլ մոռացել էին իրենց կոչումներն ու հեղինակությունը և ծափահարելով՝ ջահելների նման խելահեղ կերպով ճչում էին «Բրավո»: Ընդհանուր զգացողությունը բոլորին կարծես հարազատացրել էր: Որքա՜ն լավ բառեր ասվեցին միմյանց այն ժամանակ: Իսկ Ձեր հասցեին՝ վերարտաղրելն իսկ անհնար է: Շատերն ասում էին, որ առաջին անգամ են արվեստից այդպիսի երանություն զգացել: Իսկապես, չէ՞ որ Դուք մարդկանց դիմաց բաց էիք արել մի նոր աշխարհ, որի մասին շատերը դեռ չգիտեին՝ ճշմարիտ արվեստի ու գեղեցկության աշխարհը:

Մենք նույնպես այդ ժամանակ գրեթե ամբողջ գիշեր փոքրիկ խմբով թափառեցինք Կամայի վրա: Զարմանալի գիշեր էր: Այն

ժամանակ, ինչպես և հիմա, ամեն ինչ սուզվել էր անհատակ կապույտի մեջ, իսկ լուսինը ծիծաղելիության չափ դեղին էր, ինչպես մանկական գրքույկում: Ամեն ինչ ուրախացնում էր մեզ, և եթե Դուք իմանայի՛ք, որքան սեր էր հորդում դեպի Ձեզ: Մենք օրհնում էինք Ձեր յուրաքանչյուր քայլը, իսկ Դուք այդ ժամանակ արդեն խաղաղորեն քնած էիք հյուրանոցում: Այն ժամանակ ես, ինչպես հիմա, ապրում էի Ձեզ հետ՝ նույն հյուրանոցում: Եվ այն ժամանակ նույնպես ցանկանում էի գոնե ինչ-որ կերպ արտահայտել իմ շնորհակալությունը: Բայց չհամարձակվեցի, իսկ այժմ ահա ասում եմ, թեև անկարող եմ արտահայտել այն, ինչ զգում եմ: Իսկ ինչպե՞ս վարվել: «Չէ՞ որ երգի շնորհը ճակատագրի կողմից չի տրված ինձ»: Բայց չէ՞ որ Դուք զգում եք, որ հոգուս խորքից են հորդում այս խոսքերը:

Երբ Դուք, գեղեցիկ, բարի՛ ոգի, հայտնվում եք բեմի վրա հրաշալի փայլող աչքերով ու հմայիչ ժպիտով, հոգիս այնպես է փառավորվում (հատկապես այն մտքից, որ Դուք ապրում եք աշխարհում), որ արցունքներից ամեն ինչ աղոտանում ու մշուշվում է: Այնպես կուզեայի, որ Դուք գոնե մի քիչ, գոնե մեկ րոպեով ջերմանայիք այս տողերից: Ես չեմ ստորագրի նամակը: Չէ՞ որ դա կարևոր չէ: Ես խոսում եմ շատերի կողմից: Դուք երբեք չեք իմանա՝ ով է Ձեզ գրել: Բայց ես վաղը դարձյալ կնստեմ դահլիճում և բոլորի հետ կծափահարեմ:

Եվ եթե իմ խոսքերը մի փոքր հուզեն Ձեզ և կցանկանաք ինչ-որ բան անել ինձ համար, երգեք ոչ մեծ մի գործ՝ «Կարապը» կամ «Վարդերը»: Թող ոչ մեկը չիմանա, բայց ես կհասկանամ, որ դա ինձ համար էր, լա՞վ: Կարելի՞ է՝ այդպես մտածեմ: Դա կլինի ամենաթանկ նվերը:

Երբ ես վերադառնամ տուն, կգնեմ նվագարկիչ և ձեռք կբերեմ Ձեր բոլոր ձայնասկավառակները: Կտեսնեմ Ձեզ՝ աշխարհի ամենագեղեցիկ և գերող կնոջը, և կլսեմ, կլսեմ անվերջ...

… Եվ ո՞վ կխլի ինձանից այդ երջանկությունը:

Դուք այնքան հաճախ եք լսում այսպիսի խոսքեր, որ, հավանաբար, դրանք Ձեզ պետք չեն: Դուք արևի նման եք. այն լուսավորում է և վերջ՝ առանց պահանջելու որևէ շնորհակալություն: Արդ, լուսավորեք շատ երկար-երկար տարիներ, մեր սիրելի, երկրային արեգակ: Ուրախացրեք և ցնծրեք Ձեր լույսը:

Ինչպես անել, որ Դուք միշտ-միշտ երջանիկ լինեք: Եվ Դուք, և՛ Ձեր երեխաները, և՛ Ձեզ համար բոլոր մոտիկ ու թանկագին մարդիկ: Որպեսզի երբեք ոչ մի ստվեր չմթագնի Ձեր հրաշալի, լուսավոր դեմքը:

Իսկ եթե լինեն էլ Ձեզ համար դժվարին պահեր (դրանք պատահում են յուրաքանչյուր մարդու կյանքում)՝ Դուք, այնուամենայնիվ, հիշեք, որ ցանկացած քաղաքում ապրում են շատ սովորական մարդիկ, ովքեր ջերմորեն, ամբողջ սրտով սիրում են Ձեզ, քանզի Դուք լուսավորել ու գեղեցկացրել եք նրանց կյանքը:

(Նամակն առանց ստորագրության է ու առանց ամսաթվի):

Մարկ Մինկովի մենախոսությունը

Զարա Դոլուխանովա… Այդ մեծ երգչուհու ֆանտաստիկ ձա՞յնը՝ անսովոր կերպով բազմերանգ, լի գաղտնիքներով ու լույսով… Քանի՞ անգամ եմ ես այն լսել ռադիոյով: Ինձ թվում է՝ այդ ձայնը գոյություն է ունեցել միշտ, և, հիշում եմ, թե ինչպես էր մեր տանը լռություն տիրում, երբ ռադիոյով հայտարարում էին՝ «Երգում է Զարա Դոլուխանովան»:

Չեմ հիշում, թե ով ինձ առաջարկեց Զարա Դոլուխանովային ցույց տալ իմ՝ Ֆեդերիկո Գարսիա Լորկայի խոսքերով հենց

նոր գրած «Կիթառի ողբը» վոկալ շարքը: Այդ ստեղծագործությունն ինձ համար շատ թանկ էր, և, որքան էլ տարօրինակ թվա, այն կապված է իմ կյանքում շատ անձնական բաների հետ: Երբ վերջացրի այդ վոկալ շարքը, ես գոհ էի այն ամենից, ինչ ստացվել էր: Եվ ահա, երբ ինձ առաջարկեցին «Կիթառի լացը» ցույց տալ Զարա Դոլուխանովային, ես զարմացա, թե ինչպես այդ գաղափարը չի անցել իմ մտքով: Եվ, այնուամենայնիվ, ինձ քաջություն էր պետք, որ հեռախոսով կապվեի Դոլուխանովային: Վախից կակազելով, ես Զարա Ալեքսանդրովնային պատմեցի, որ, ահա, ես՝ Արամ Իլյիչ Խաչատրյանի աշակերտս, նոր եմ ավարտել կոնսերվատորիան և կերազեի իրեն՝ երգչուհուն ցույց տալ իմ նոր վոկալ շարքը: Ես պատրաստ էի ի պատասխան լսել ինչ կամենաս, ասենք. «Զանգեք եկող շաբաթ», կամ հյուրախաղերի մասին մի պատմություն, որից հետո նոր հյուրախաղեր կան, բայց լսեցի. «Եկեք վաղը՝ ցերեկվա ժամը երկուսին»:

Դուռն իմ դիմաց բացեց արքայական գեղեցկության տեր մի կին, ումից տարածվում էր ինչ-որ անսովոր բարություն ու սիրալիրություն: Վախս ցնդեց: Ես նվագեցի շարքը: «Ես կփորձեմ սա երգել», – ինչ-որ անսովոր վեհերոտությամբ ասաց նա: Զարա Ալեքսանդրովնան փորձերն անց էր կացնում տարվածությամբ: Ես ուրախությամբ եմ հիշում այդ ժամանակը: Փառահե՜ղ Դոլուխանովա, ֆանտաստի՜կ կատարում: Ի՜նչ ափսոս է, որ այդ կատարումը չձայնագրվեց ռադիոյում, որ չնկարահանվեց հեռուստատեսությամբ: Երգչուհու այդ կատարումը կյանք տվեց իմ ստեղծագործությանը: Այն Չայկովսկու անվան երկու մրցույթներում վոկալիստների պարտադիր ծրագրում էր, հրատարակչությունում տպագրված նոտաները վաճառվեցին մի քանի օրում: Մեր շատ կատարողներ շարքը ներառում էին իրենց ծրագրերի մեջ: Բայց ԱՅԴՊԻՍԻ կատարում, ԱՅԴՊԻՍԻ հրաշք, որ տեղի ունեցավ 1974 թվականի գարնանային տաք

երեկոյան՝ կոնսերվատորիայի Մեծ դահլիճում, ես այլևս չլսեցի ոչ մի անգամ:

Շատ տարօրինակ կլիներ, որ մեծ երգչուհին չունենար աշակերտներ: Այն սիրով, որով նրա անընդգրկելի տաղանդը հպվում է ամեն ինչի, երգչուհին դասարան է վարում Գնեսինների անվան ինստիտուտում: Մեկ անգամ չէ, որ ես նրանից տեղեկացել եմ, որ այս կամ այն տաղանդավոր ուսանողուհին երգում է իմ շարքը:

Իսկ վերջին հրապուրա՞նքը գեղանկարչությամբ: Հոյակապ գործերը զարդարում են Զարա Ալեքսանդրովնայի տունը: Գուցե և գիտակներն ասեն, թե ինչ-որ տեղ չի բավարարում վարպետությունը... Բայց ես հիշում եմ իմ ուսուցիչ Արամ Իլյիչ Խաչատրյանի խոսքն այն մասին, որ ստեղծագործության մեջ կարևորը «կյանքի վիտամինն» է, մասնագիտությունը կարելի է սովորել ու սովորել, իսկ «կյանքի վիտամինը» կամ կա, կամ չկա: Եվ ահա, Զարա Ալեքսանդրովնայի գեղանկարչության մեջ կա կյանքի թարմ շունչը: Եվ ես շնորհակալ եմ բախտից՝ ծանոթ լինելու համար մի մարդու հետ, ում Աստված տվել է ամեն ինչ՝ բազմաթիվ տաղանդներ, խելք, գեղեցկություն, կանացիություն, հսկայական կուլտուրա, որով, ինչպես ինձ թվում է՝ ծնվել է Դոլուխանովան, և անսովոր սեր կյանքի նկատմամբ, որով ես հիանում և որին ես նախանձում եմ:

18-ը սեպտեմբերի, 1955 թ.

Հարգելի՛ Զարա Ալեքսանդրովնա

Թո՛ւյլ տվեք արտահայտել այն զգացումը, որը ես զգում եմ Ձեր և Ձեր արվեստի հանդեպ, որին Դուք ծառայում եք:

Երբ ես լսում եմ Ձեզ, մոռանում եմ , որ համերգի եմ նստած:

Եվ ինձ թվում է՝ իբր կանգնած եմ անընդգրկելիորեն բարձր տաճարում: Բազմագույն, լայն պատուհաններից ներս է լցվում կախարդական, անհավասար լուսափայլը: Ոչ ոք չկա: Եվ լռության մեջ, հնագույն տաճարի գոթական բարձր-բարձր կամարների տակ՝ ինչ-որ տեղից, լսվում է Ձեր հրաշալի ձայնը:

Այն այնքան մաքուր է, որքան լեռնային առվակը, որը, խաղ անելով իր կոհակներով՝ ճամփորդին գրավում է ավելի ու ավելի հեռուն: Եվ կարծես անտեսանելի օդային թևերով ես կայծկլտացող ալիքի հետևից թռչում եմ մեկ ուրիշ աշխարհ, այնտեղ, ուր հավերժ ապրում է Բախի և Մոցարտի, Շուբերտի և Գրիգի, Շումանի և Գլինկայի երաժշտությունը:

Եվ այսպես յուրաքանչյուր համերգից հետո մնում է ինչ-որ հատուկ զգացումով պարուրված ջերմ հիշողություն Ձեր մասին, ոչ միայն Ձեր երգեցողության, այլև՝ Ձեր գեղեցկության մասին:

Եվ շատ եմ ցանկանում, որ Դուք չունենաք ոչ մի անհաջողություն ու դառնություն, որ Ձեր կյանքը լինի այնքան պայծառ ու գեղեցիկ, որքան Մոցարտի երաժշտությունն է:

Շնորհակալություն Ձեզ՝ Ձեր վեհ ու մաքուր արվեստի համար, այն պատկերների համար, որ Դուք ստեղծում եք դրանով:

Որտեղ էլ ինձ բախտ է վիճակվել լինել, վաղ առավոտյան, դեռ չարթնացած՝ ծովի ափին թափառելիս կամ լացող ուռենու տակ կանգնած ժամանակ, կատաղած տարերքին հիացած հետևելիս, թե արևածագին կամ արևմուտին. միշտ և ամենուր՝ և՛ բնության մեջ, և՛ մարդու կյանքում Ձեր կերպարը կապվում է ամենալավի հետ:

Թույլ տվեք Ձեզ մաղթել ամենալավը, ինչը կարելի է ցանկանալ երաժշտին ու մարդուն:

Ցտեսություն:

Ջզայրանաք ինձ վրա այն բանի համար, որ գրում եմ Ձեզ, քանի որ Ձեզ գրողը մեծահասակ մարդ չէ: Ես հիմա 14 տա-

րեկան եմ: Սովորում եմ Գեղարվեստի միջնակարգ դպրոցում և ավարտում եմ գնեսինյան յոթնամյակը:

Լիդա Գոլովկովա

Թո՛ւյլ տվեք Ձեզ նվիրել իմ 2 փոքրիկ աշխատանքները:

Նամակ՝ «Ներբող»

Թանկագին Զարա Ալեքսանդրովնա

Այնպես ստացվեց, որ Ձեր հոբելյանին ինձ չհաջողվեց ելույթ ունենալ և Ձեզ ասել այն, ինչ իմ մտքում է ու իմ սրտում: Ցավում եմ դրա համար, քանզի Ձեր նկատմամբ՝ իբրև արվեստագետի և անհատականության, բացարձակ հատուկ վերաբերմունք ունեմ: Կփորձեմ դա արտահայտել թղթի վրա, թեև կենդանի, անմիջական խոսքերով արտահայտելն ավելի հեշտ է և թեթև:

Ես առիթ եմ ունեցել Ձեզ հետ բազում անգամներ զրուցել արվեստի և կատարողականի, մասնավորապես՝ շատ ստեղծագործությունների Ձեր մեկնաբանությունների մասին: Եվ կարծում եմ, որ Դուք մշտապես զգացել եք իմ հիացմունքը Ձեր արվեստի նկատմամբ:

Եվ հիմա (թեև՝ ուշացումով)՝ հոբելյանական այս նշանավոր տարեթվի առթիվ (ճիշտն ասած՝ այնքա՜ն անհամապատասխան Ձեզ), ես ցանկանում եմ Ձեզ հետ խոսել և Ձեզ հաղորդել իմ մտքերն ու զգացումները:

Դուք, Զարա Ալեքսանդրովնա, դարաշրջանային երևույթ եք, առանց չափազանցության կարելի է ասել. առանձնահատուկ

երևույթ կամերային վոկալ կատարողական արվեստի ոլորտում:

Ինձ բախտ է վիճակվել Ձեր ամբողջ ստեղծագործական ճանապարհի ընթացքում՝ սկսած Արվեստի աշխատողների կենտրոնական տան բեմում Ձեր առաջին անգամ հանդես գալուց մինչև Հունգարիայում դափնու արժանանալը, վկան լինել Ձեզ ուղեկցող փայլուն հաջողությունների: Դուք հիասքանչ էիք՝ Ձեր իրանի ճկունությունը և դեմքի մաքուր դասական գծերի գեղեցկությունը շահեկանորեն ընդգծող վարդագույն շքեղ զգեստով:

Ձեր աստղը փայլատակեց անմիջապես, և որքան ավելի է անցնում, այնքան այն բոցավառվում է: Դուք անմիջապես նվաճեցիք ունկնդրի համակրանքը: Երկար տարիների ընթացքում հնչեց Ձեր անկրկնելի տեմբրը և Արևելքի ինչ-որ գերող համ ու հոտով ձայնը: Ես անմիջապես ճանաչում եմ այն: Երբ ինքս ինձ հարցնում եմ, թե ինչո՞ւմն է Ձեր արվեստի գերող ուժը, ապա պատասխանում եմ՝ ամեն ինչում: Ամենից առաջ Ձեր ձայնի գեղեցկության և առանձնահատկության մեջ: Արտիստական հմայքի: Ինձ՝ իբրև երաժշտի, Ձեր անթերի, այդ բառի՝ ամենաընդգրկուն նշանակությամբ, ճաշակի մեջ. տարբեր ազգությունների և տարբեր ժամանակաշրջանների՝ սկսած հնագույն և վերջացրած ժամանակակից կոմպոզիտորների ոճերի նրբագույն զգացողության, վարպետության, ինչպես նաև այս խոսքի ամենալայն առումով՝ տեխնիկական, վիրտուոզ վարպետության և ձայնային երանգապնակի ամբողջ հարստության տիրապետման վարպետության, խստության, դասականության մեջ, և, միաժամանակ՝ մեկնաբանության ազատության մեջ, որտեղ ի հայտ է գալիս Ձեր գեղարվեստական, երաժշտական անհատականությունը, ոգեշնչվածության, ներըմբռնման մեջ, որ Ձեր ձայնով ծնունդ է տալիս հենց այն գույնին, այն նրբերանգին, որոնք փոխանցում են Ձեր մարմնավորած կերպարի թաքուն իմաստը:

Շատ ստեղծագործությունների Ձեր մեկնաբանությունը լինում է անսպասելի, նոր, համընդհանուր նորմերի մեջ չտեղավորվող: Այդ նորարարությունը, որ խիզախորեն ներմուծեցիք Դուք, երբեք ինձ չի շփոթեցրել, այլ, ընդհակառակը, համոզել է ու հիացրել:

Ձեր արվեստը ինձ մոտ է «ոգով»: Ես այն ընդունում եմ ամբողջությամբ: Ձեր ստեղծագործական դիրքորոշումը մոտ է իմ համոզմունքներին, որին էլ դավանում եմ, և սկզբունքներին, որոնց հետևում եմ իմ մանկավարժական արվեստում: Եվ քանի որ իմ զրույցը սահմանափակված չէ ժամանակաչափով, ես ինձ թույլ կտամ հետաքրքիր հայացք նետելով՝ տրվել հիշողությունների երջանիկ պահերին:

Իմ հիշողության մեջ շատ բաներ են տպավորվել Ձեր կատարումներից: Հիշում եմ Չայկովսկու «Աղմկոտ պարահանդեսում» ռոմանսը (խոսք՝ Ա. Կ. Տոլստոյի): Դրանում Դուք չհետևեցիք կոմպոզիտորի նախանշած «Մռդերատո» տեմպին: Չայնի թեթև, եթերային հնչողությամբ, նպատակաուղղված շարժումով Դուք և՛ ստեղծեցիք աշխարհիկ պարահանդեսի «շնչավոր» մթնոլորտը, և՛ փոխանցեցիք բանաստեղծի՝ կանացի թովիչ պատկերից գերված երևակայության թրթռուն, հուզմունքից խռովահույզ զգացումները... Դա հոսում էր իբրև տեսիլք... Հիշում եմ, թե առաջին անգամ ինչպես ընդմիջման ժամանակ ճեմասրահում հանդիպեցի հրաշալի երաժիշտ Բորիս Վենիամինովիչ Լեվիկի՝ Ձեր տաղանդի համոզված երկրպագուի հետ, և ինչպես մենք երկուսով՝ միաձայն գոչեցինք. դա Դոլուխանովայի գլուխգործոցն էր:

Ինձ միշտ զմայլել է Ձեր՝ ինչ-որ առանձնահատուկ, դժվարությամբ վերլուծության տրվող հնչողություն ստեղծելու արվեստը: Լ. Մարտինովի խոսքերով Մ. Թարիվերդիևի «Տերևները» ռոմանսի կատարման ժամանակ արծագանքի նմանվող

ստերեոֆոնիկ ինչ-որ խուլ հնչյուններով Դուք ստեղծեցիք խոր թախիծով համակված պատկեր: Նրանում թաքնված էր հոգու կարոտը, բայց ոչ մարդկային, այլ բնության ոգու՝ Չեզանով ոգեշնչված տերևների կարոտը, Չեզանով, ում չգնահատված, չդրոշմված գեղեցկությունը թռավ՝ կորչելով անգոյության մեջ:

Նույնը կատարվեց նաև Սլոնիմսկու երգերի կատարման ժամանակ: Ինձ թվում էր, թե հնչյունները վերարտադրվում էին ոչ թե Ձեր կողմից, այլ ծնվում էին ինչ-որ ուրիշ տեղ՝ օդում, և ինձ էին հասնում վերևից՝ ինչ-որ տեղից: Ձեր արվեստի ուժը միշտ էլ եղել է ձայնային անսովոր պայծառ և համոզիչ արտահայտչականության մեջ: Գավրիլինի «Ռուսական տետր» շարքը Ձեր կատարմամբ ինձ վիճակվեց լսել ձայնագրությամբ: Ես տառացիորեն տարվեցի Ձեր մեկնաբանությամբ: Ձեզ հաջողվել է ձայնի հնչերանգների մեջ դրված ճշմարտության մեծ ուժի միջոցով վերարտադրել ռուս կնոջ ապրումների ամբողջ բարմությունը: Ինձ ցնցեց «Ջմեռ» երգը: Ձեր շուրթերից «ձմեռ» բառը սարսափելի էր հնչում, ճիշտ ինչպես «դժբախտությունը», որ փլվել է հերոսուհու վրա: «Հոգու կարոտի ցավը», հոգեկան անհամաձայնությունն ու ներքին պայքարը, անսահման հուսահատությունը դուրս էին թափվում հառաչանքներում, մոլեգին հմայության, անեծքի նմանվող անբնական ճիչերում: Ընդ որում, ուզում եմ ասել, որ զգացումների արտահայտման ամբողջ ահռելիությամբ հանդերձ, Դուք երբեք չանցաք գեղագիտական նորմերի սահմանը, զգացումների վերարտադրման մեջ թույլ չտվեցիք ոչ մի ճնշում, նատուրալիզմ:

Ցանկանում եմ ամբողջ ասածիս ավելացնել, որ ինձ՝ իբրև երաժշտի, միշտ հիացրել է նաև Ձեր տեխնիկական կատարելությունը: Իտալական, ֆրանսիական օպերաների կոլորատուրային բարձրագույն վիրտուոզ պասսաժների Ձեր կատարման

թեթևությունը, փայլը, ռիթմի անթերի հղկվածությունը հավասարվում է վիրտուոզ երաժշտի նվագի արվեստին:

Բնականաբար, նամակում ամբողջ ասվածով չեն սահմանափակվում իմ տպավորությունները: Կարելի է Ձեր արվեստի մասին դեռ շատ բան ասել և երկար խոսել:

Բայց պետք է նաև չափի զգացում ունենալ: Ես վերջացնում եմ:

Քնքշությամբ և սիրով՝
Ն. Ն. Դելիցիևա:

19. 09. 1954 թ.

Թանկագին Զարա Ալեքսանդրովնա

Ինչպե՞ս ենք ցանկանում արվեստի ամենամեծ, ամենանրբաճաշակ գնահատողի բառերով Ձեզ ասել. «Գիտե՞ք արդյոք, թե ինչով եք Դուք գեղեցիկ և ինչո՞ւ եք Դուք ներդաշնակ: Քանզի Ձեր մեջ զարմանալիորեն գեղեցիկ ձայնը, երաժշտականությունը, կատարյալ տեխնիկան միացել են հավերժորեն երիտասարդ, մաքուր, թարմ և հրաշալի հոգու հետ, որը զրնգում է ինչպես Ձեր ձայնը: Ի՞նչը կարող է ավելի հրաշալի, թովիչ և անդիմադրելի լինել, քան բնատուր փայլուն տվյալների հետ միացած կատարյալ արվեստը: Վերջինիս Դուք հասել եք Ձեր ամբողջ կյանքի հսկայական աշխատանքի շնորհիվ, բայց դա մենք չենք զգում, երբ Դուք մեզ գերում եք տեխնիկայի՝ երբեմն չափազանցության հասցված թեթևությամբ: Արվեստն ու տեխնիկան դարձել են Ձեր երկրորդ օրգանական եսը: Դուք, ինչպես թռչունը, երգում եք, քանի որ չեք կարող չերգել, և Դուք այն քչերից եք,

ովքեր պետք է մինչև իրենց վերջին օրերը հրաշալիորեն երգեն, քանզի հենց դրա համար եք աշխարհ եկել...»:

Թանկագի՛ն Զարա Ալեքսանդրովնա:

(Թույլ տվեք Ձեզ այդպես կոչել, ախր Դուք մեզ համար ամենաթանկագին մարդն եք աշխարհում): Մենք նրանք ենք, ովքեր հաղթահարելով երկչոտությունն ու շփոթությունը, համարձակվեցինք զանգահարել Ձեզ և ասել. մենք սիրում ենք Ձեզ և անսահմանորեն հպարտանում ենք Ձեզանով... Բայց մեզ ընդհատեցին: Ամբողջ տարին սպասում ենք Ձեր համերգին: Ձեր եզակի ելույթները ռադիոյով մեծ տոն են մեզ համար: Դժվար է գրել զգացմունքների մասին: Օ՜, եթե մենք բանաստեղծ լինեինք: Ինչպիսի՜ հրաշալի պոեմ պիտի գրեինք Ձեր մասին: Մենք Ձեզ շատ ենք սպասում: Չէ՞ որ շուտով կլրանա տարին, որ լենինգրադցիները չեն լսում Ձեզ: Հին հռոմեացիներն ասում էին. «Dum spero spiro!» (Քանի շնչում եմ՝ հույս ունեմ), իսկ մենք կասենք. «Dum spiro spero!» (Քանի հույս ունեմ՝ շնչում եմ): Կարող է՝ անտակտ ենք վարվում, որ գրում ենք Ձեզ: Բայց մենք այնքան երկար ենք մտածել այդ մասին և վերջապես համարձակվեցինք: Չզայրանաք մեզ վրա:

Սեծագույն ողջույններ Ձեզ՝ մեր հրաշալի քաղաքից:

Ուսանողուհիներ՝ Ռիտա, Մայա, Սյուզաննա

Հ. Գ. Որքա՜ն կցանկանայինք Ձեզանից ստանալ գոնե երկու բառ:

29-ը սեպտեմբերի, 1981 թ., Մոսկվա

Թանկագին Զարա Ալեքսանդրովնա

Շատ տարիներ առաջ մոսկովյան տներից մեկում (որը հետագայում, ավա՜ղ, վառվեց՝ հրաշալի գրադարանի հետ մեկտեղ), ես ձեռքերիս մեջ բռնել էի Պաստերնակի բանաստեղծությունների ժողովածուն (դա 1941 թվականի գարնանը հրատարակված «Վաղ գնացքներով»-ժողովածուն էր)՝ հեղինակի ընծայական մակագրությամբ՝ տանտիրուհուն: «Դուք չեք էլ կարող պատկերացնել, թե ամեն ինչ որքա՜ն լավ է լինելու», - ահա թե ինչ էր գրված տիտղոսաթերթի վրա: Զարմանալի չէր լինի, որ այդ խոսքերով իր հոգնած և արդեն հուսահատվող ընկերակիցներին ոգևորեր ուղեկցողը, ով նրանց տանում է դեպի գագաթը, որի վրա առաջ ինքն էլ բախտ չի ունեցել լինել. անցած վերելքների փորձն է նրան տվել այդ իմացությունը:

Բայց եթե մեր կյանքը մեն-միակ վերելք է, ապա կարո՞ղ էր Բորիս Լեոնիդովիչին տրվել այդ բանն իմանալու համոզվածությունը: Հետագայում ոչ մի տեղ և երբեք ես այդ խոսքերին չեմ հանդիպել, իսկ եթե դրանք նույնիսկ երազումս եմ տեսել (ի դեպ, ես երազներ հազվադեպ եմ տեսնում և դրանք չեմ հիշում), միևնույն է, ավելի մեծ պարզությամբ ու համոզչականությամբ չէի կարող պատկերացնել այն անտանելի ուժը, որը մեզ կյանքի լաբիրինթոսի անհամար փակուղիների ու ծուղակների միջով տանում է դեպի լույսը և երջանիկ պահում անհաջողությունների և պարտությունների մեջ: Եվ եթե դեռևս այն ժամանակ իմ սիրտը երախտագիտությամբ բրթռաց այդ անգին խոսքերից, ապա ոչ այն պատճառով, որ նա արդեն գիտեր, թե միայն հեքիաթներում են ձեռքի մոգական մի շարժումով տեղի ունենում հրաշքները, իսկ կյանքում անհրաժեշտ է երկար, համբերատար և սևեռուն

կերպով մտածել, աշխատել և սպասել, մինչև հողից դուրս կգա ծիլը, և հրաշալի կոկոնը կբացվի բուրավետ ծաղկումով, ու երկար սպասված պտուղը կպարգևատրի քո համբերատար սպասումը, որ ևս դեռևս այն ժամանակ գիտեր, որ հրաշքը ծնվում է առօրյա կյանքի ծածկոցների տակ, որ դեռևս այն ժամանակ էր վառվում նրա սպասումով:

Բայց չէ՞ որ քսան տարի առաջ հենց այդ էլ համոզել են ինձ Կամչատկայի հրաբուխներն ու Խաղաղ օվկիանոսի իրար բախվող ալիքները և արևամուտների աներևակայելի հրավառությունները, հենց հիմա, երբ, ի դեմ Չեզ, կյանք մտան այդքան հրաշքներ, դարձյալ մեծագույն համոզվածությամբ այդ հաստատեցին: Ես նորից գտա Կամչատկան՝ և՛ ծովախորշը, և՛ հրաբխային փոքրիկ լեռները, և՛ ժայռերը, և՛ ծառերը (իմ լավագույն ընկերներին), և՛ պատանեկությունս, հենց այնտեղ, որտեղ ինչ-որ ժամանակ թողել էի, և դարձյալ պարզ տեսա, որ այդ տեղերում (որոնք այնքան էլ վաղուց չեն ստեղծվել, ու Արարիչը դեռևս աշխատում է դրանց վրա) կա երեք չափումներից անդին գտնվող ինչ-որ բան, ինչն ինձ ներշնչում է շուրջս լցված այս ամբողջ գեղեցկությունը (որն էլ, միտքս է սողոսկում, հենց, իհարկե, այն չորրորդ չափումն է, որին հետևում է և՛ հինգերորդը, և՛ վեցերորդը), նորից զգացի, թե ինչպես կանգ առավ ժամանակն ու հասկացա, որ գոյություն չունեն անցած-գնացած ու վաղանցուկ բաներ, որ ամեն ինչ անփոփոխ կերպով մնում է մեզ հետ (ինչպես ծառի բնի տարիքային օղակները, որտեղ անցյալն այնքան ակներևորեն անբաժանելի է ներկայից), և պատրաստ էի ինձ տեսնել ոչ թե կյանքի միջով դրա արևածագից դեպի արևամուտ անցնելիս, այլ անհասկանալի կերպով ներկա գտնվելով և՛ պատանեկությանս մեջ, և՛ մշուշոտ գալիքում: (Այդպես Մոցարտն էր, – պատմում է պարականոն կենսագրությունը, – ստեղծագործության վրա աշխատելիս երբեմն հասնում

այնպիսի վիճակի, որ սիմֆոնիայի չորս մասերը կարող էր տեսնել (և ոչ թե լսել) միաժամանակ՝ կարծես թե իր ափերի մեջ դրված: Այդպես գիշերային երկինքն է այն ուսումնասիրողի համար, ով, ինչպես ուրիշ ոչ մեկը, ընդունակ է տեսնելու ներկան, անցյալը և ապագան իրենց անքակտելի միասնության մեջ, ոչ թե պատված բյուրավոր աստղերով, այլ ծածկված անվերջությունից եկող և դրանց մեջ էլ լուծվող անտեսանելի գծերի զարդանախշերով):

Ե՛վ աստղերն են ժամանակին վառվել ու հանգել երկնակամարում, և՛ մակընթացությունն ու տեղատվությունն են փոխարինել միմյանց՝ նախանձելի տառակերությամբ, և՛ երկինքն է (երբեմն՝ ցնցվելով) շարունակել պտտվել սովորական ուղղությամբ, և՛ հրաբուխներն են ծածկվել ճյունով, և՛ դեմ առ դեմ այս ուշքն ու միտքը տանող նախասկզբնականի հետ, երբ, երջանկությունից շնչասպառ լինելով, ես կարողացել եմ սոսկ կրկնել Ռիլկեի տողերը. «Երկիր, ես սիրում եմ քեզ: Հավատա՛, այլևս գարուններ պետք չեն ինձ գերելու համար, - և մեկ արյան համար չափազանց շատ է», – ես առարկայորեն լսեցի. «Դուք չեք էլ կարող պատկերացնել, թե ամեն ինչ որքա՜ն լավ է լինելու»:

Թանկագին Զարա Ալեքսանդրովնա, ահա իմ ոճի (և ձեռագրի) օրինակը: Եվ եթե ես համարձակվեցի գրել Ձեզ, ապա այն պատճառով, որպեսզի հեռավոր Սինսկում Դուք իմանաք, որ Ձեր Վլադիմիրը հարգանքով ու սիրով մտածում է Ձեր մասին:

Վլադիմիր Խվոստին

«Երաժշտությունը պետք է կայծ
հանի առնական հոգուց»
Բեթհովեն

Գրում եմ Ձեզ՝ չիմանալով Ձեր ճիշտ հասցեն, հույսով, որ ինչ-որ մեկի բարի ձեռքը կփոխանցի կամ կվերահասցեագրի Ձեզ այս նամակը: Որքան ջերմորեն եմ ցանկանում, որպեսզի այն ուրախացնի Ձեզ և մի քանի պայծառ րոպեներ պարգևի՝ ի երախտագիտություն այն երկար ժամերի խոր և պայծառ ապրումների համար, որ զգացել եմ ես (և մի՞թե միայն ես) Ձեր՝ մեծ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների կատարման ժամանակ և նույնիսկ սոսկ Ձեր ձայնի հնչյունները հիշելիս, որոնք անհասկանալի ուժով հաճախ հնչում են իմ հոգում:

Ես Ձեր ձայնն առաջին անգամ լսել եմ բոլորովին վերջերս՝ միայն մեկ տարի առաջ, և այն անմիջապես ապշեցրեց ինձ... Նախկինում երաժշտական մեծ ստեղծագործություններն ինձ հուզում էին սոսկ ջութակի և թավջութակի կատարմամբ. ես միայն այս ազնիվ տեմբրով քանկարժեք գործիքների և դրանց ճշգրտության, ճկունության, երգայնության հետ կարող եմ համեմատել Ձեր ձայնը: Շատ վաղուց չէ, որ լսում էի Ձեր համերգը. ես ցնցված էի, և արցունքները հաճախ խեղդում էին ինձ... Այդպիսի տպավորություններ, այդպիսի ապրումներ, կարելի էր արտահայտել սոսկ երաժշտությամբ ախր... ավա՜ղ. արվեստներից հենց այդ ամենաթանկարժեքում ես անկարող եմ...

Ձեր հարուցած այդ լուսավոր պահերից մեկում էլ, անկախ իմ կամքից, գիտակցությանս մեջ ծնվեցին բառերը...

Բայց արժե՞ արդյոք բառերով արտահայտել զգացմունքների այն անհատականությունը, որ դրված է, օրինակ՝ Բեթհովենի սոնատում:

Ես գրեթե ոչինչ չգիտեմ Ձեր մասին և միայն զգում եմ, որ

Ձեր հրաշալի ձայնում չի կարող չհնչել Ձեր հոգու վեհանձնությունն ու անհատակ խորությունը:

Եվ հենց դրա համար էլ, – ասում եմ ինքս ինձ, – նրա տաղանդն անգին է, հենց դրա համար էլ այն նախանշված է, որպեսզի հանճարեղ երաժշտության կատարմամբ միլիոնավոր մարդկանց կոչ անի խաղաղության, պայծառ ապագայի, նրանց սրտերում արթնացնի վեհ գաղափարներ և զգացումներ, «... կայծ հանի առնական հոգուց»:

Այնքան ջերմորեն եմ ցանկանում իմանալ, որ այս նամակը հասել է Ձեզ և ուրախություն պատճառել:

Ք. Պենզա, *Կուչկով Միխայիլ Նիկոլաևիչ*

Դնեպրոպետրովսկ, Զապորոժյե, 84 թ.

Թանկագին, մեծարգո, միակ Զարա Ալեքսանդրովնա

Երկրորդ անգամն է, ինչ մտքով զրուցում եմ Ձեզ հետ: Կարծես անընդհատ ինչ-որ բան եմ հարցնում, ինչ-որ բան եմ ցանկանում իմանալ Շուբերտի մասին, Մալերի մասին բացատրել, թե որքան է դա ինձ համար կարևոր: Պատկերացնում եմ Ձեր իմաստուն աչքերը, լսում եմ, թե Դուք ինչպես եք շատ պարզ, հակիրճ ու հասկանալի խոսում, ինչպես հեռուստահաղորդման ժամանակ, որը ես բախտ ունեցա դիտելու: Մի քանի անգամ մտածեցի. «Կգրեմ»: Եվ մնացի ձեռնպահ: Ե՛վ խիղճս թույլ չի տալիս, և՛ անհարմար եմ զգում: Երազել Ձեզ մոտ ընկնել՝ վերա-

պատրաստման, ստանալ Ձեր սիրահոժար հրավերը, համաձայնությունը և... չգալ: Ահավոր կորուստ է ինձ համար: Մյուս կողմից, հենց որ հիշում եմ գալուս փորձերը, ձգտում եմ արդարացնել ինձ. երկու դուստր, շատ զբաղված ռեժիսոր ամուսին, մայր, որ օգնել չի կարող: Այստեղ ևս, կարծես դիտավորյալ՝ ստեղծագործական աշխատանքներ, որոնցից դժվար էր հրաժարվելը: Ֆ. Պուլենկի «Ձայն մարդկային» հեռուստաֆիլմմոնոօպերա, ուղևորություն Իսպանիա, երկու անգամ Ֆրանսիա, Նորվեգիա: Նաև՝ մեր ժամանակակից մոսկովյան կոմպոզիտորների (նրանց, ովքեր ինձ հետաքրքրում են) առաջին կատարումներ և այլն: Այնպիսի տպավորություն է, որ ես արմատներ եմ գցել ինչ-որ բանի մեջ և չեմ կարողանում շարժվել այն կողմ, ուր ինքս կցանկանայի: Կարծես թե ինքս ինձ վրա ոչ մի իրավունք չունեմ: Բոլոր այս գործերը հասցրել եմ (ուրիշներն էլ կանեին), ստացել եմ Լիտվական ՍՍՀ ժողովրդական արտիստուհու կոչում և երեկ այնպիսի հաջողությամբ լաց եղա՝ հեռուստատեսությամբ դիտելով Ձեր ծրագիրը: Եվ հիացմունքից, որ երջանիկ պատահականությամբ Դնեպրոպետրովսկում եմ՝ հյուրանոցում, կարող եմ լսել և տեսնել Ձեզ և այն գիտակցությունից, որ երբեք չեմ կարողանալու երգել Ֆրանց Շուբերտին դոլուխանովյան ձևով:

Այսօր ամբողջ օրը զրուցում եմ Ձեզ հետ և քաջություն ունեմ գրել, հիշել Ձեր անկրկնելի կոնցերտմայստեր Խվոստինի ասույթները Ձեր բարության մասին: Ձեր շուրջը բոլորը վայելում են Ձեր գուրգուրանքը: Մենք կարծես այն ժամանակ ենք մեզ զգում պիտանի, անհրաժեշտ ինչ-որ բանի համար, երբ Դուք երգում եք մեզ համար, մեզ հնարավորություն ընծեռում լսել ու ճանաչել Ձեզ:

Երբ դուք երգում եք, երբ լռում եք և նայում, լսում, թվում է՝ գիտեք ամենակարևոր գաղտնիքը, մեր լինելիության ամենագլխավոր հանելուկը, թվում է, թե ինչ-որ բան կամ ինչ-որ մեկը՝

անտեսանելի, բայց շոշափելի, կանգնած է Ձեր ետևում ու նայում է Ձեր աչքերով: Այդ իմացողն ու տեսանողը նայում է, լսում, հասկանում: Եվ մենք այնքան լավ, այնքան հանգիստ ենք զգում մեզ այն բանից, որ Դուք կաք, որ մենք Ձեր գերության մեջ ենք: Եվ կյանքը հանկարծ այնպես հասկանալի է թվում, բազմիմաստ, ոչ պարզունակ: Մյուս կողմից, կյանքի բարդությունները, որոնք մեզ համար ուրիշ դեպքում ուժից վեր են, թվում են ավելի պարզ, հեշտ, բնական. «Դեհ ինչ, երևում է՝ այսպես էլ պետք է լիներ, այդպիսին է դրվածքը. ահա Ջարա Դոլուխանովայի մեջ ամեն ինչ տեղավորվում է, իսկ եթե իմ մեջ չի տեղավորվում, նշանակում է՝ չպետք է, չի կարող տեղավորվել»:

Ձեր մեկնաբանությունը թվում է այնքա՜ն մտածված, այնքա՜ն ստույգ և միաժամանակ՝ այնքա՜ն բազմակողմանի, բազմաշերտ, անորսալի, բոլորը վերածվում է այնպիսի՜ հրաշալի բազմակետի, որի մեջ կա ամենը՝ և՛ հուզումն ու փիլիսոփայությունը, և՛ վարպետությունն ու հրաշքի արարումը, և, հավանաբար, անանուն շատ այլ նրբերանգներ: Ջարա Ալեքսանդրովնա, շատ ջերմությամբ էի նայում նաև Ձեր զրուցակիցներին, ո՛չ, ներեցե՛ք, հաղորդման մասնակիցներին: Հաղորդավարին և զրուցակցին, որ Ձեզ էր դիմում ոչ իբրև պարզապես զրուցակցի, մարդու, կնոջ, փառաբանված երգչուհու, վարպետի, երաժիշտի, այլ իբրև այդ ամենից բարձր մի էակի, իբրև ավելի բարձր, քան այդ ամբողջը միասին վերցրած մեկին: Եվ Ձեր հանդեպ կոմպոզիտոր Գավրիլինի՝ այդ ինքնատիպ, ստեղծագործական պայծառատեսի (ես գիտեմ նրա միայն վոկալ ստեղծագործությունները) վերաբերմունքը: Եվ դարձյալ անկրկնելի Խվոստինը՝ իր անսովոր քնքշությամբ և դյուրազգացությամբ, երբ խոսում էր Ձեր մասին և նվագեց Ձեզ համար: Թվում էր՝ տվյալ պահին նա ստեղներին կամ էլ բառերին հպվում է միակ՝ առաջին ու վերջին անգամ, խելացնորության աստիճան ուշադիր, այնքա՜ն ոչ նյու-

քական, այնքա՜ն «չափի» մեջ, որ հետո, չգիտես ինչու, ուզում ես մտածել Դոստոևսկու մասին:

Թանկագին Զարա Ալեքսանդրովնա, ներեցե՛ք, ես վատնում եմ Ձեր ժամանակը: Բայց դարձյալ հիշելով Ձեր իմաստուն խորհուրդը, հայացքը, Ձեր սիրալիր, բաց ժպիտը, ժպիտը մի մարդու, որը հոգեպես հարուստ է արքայաբար, երբեմն էլ՝ Ձեր կիսաժպիտը՝ երանգավորված մի կաթիլ հեգնանքով, թեթև քմծիծաղով, իսկ դրանում՝ իմացությունն է, կյանքի ճանաչողությունը, ինչ-որ ամենակարևոր բան, – և ահա, հիշելով այս ամենը, ես լուռ հույս եմ փայփայում, որ Դուք ինձ կներեք: Ես Ձեզ պաշտում եմ: Կան բազմաթիվ լավ երգիչներ: Դուք միակն եք: Ձեր մեջ ինչ-որ բան կա՝ Աստծուց տրված: Ամենախոր հարգանքով՝ Գեղրե Կաուկայտե:

Հետգրություն: Նամակս ուղարկում եմ Դենեպրոպետրովսկից, քանի որ ես հիմա այստեղ եմ՝ մենահամերգ-հյուրախաղերով: Այնուհետև՝ Զապորոժյե և Ղրիմ: Ապա՝ տուն: Այնտեղ ինձ է սպասում Շյոնբերգի «Լուսնային Պյերոյի» հետ աշխատանքը: Ահավոր է, ճի՞շտ է: Հույսս մեր տաղանդավոր դիրիժոր Ի. Ալեքսուն է: Վե՛րջ: Մեկ անգամ ևս ներեցեք. հիմա դարձյալ ցանկանում եմ մի քիչ լաց լինել: Ես այնքա՜ն երախտապարտ եմ, որ Դուք այս ամենը կկարդաք (եթե նամակը չկորչի): Ես երջանիկ եմ, թվում է, թե ինձ էլ էին քույլ տվել հպվել Ձեր աշխարհին:

Այո՛, մեկ էլ. փետրվարի 4-ին հեռուստատեսությամբ լսեցի Լիսիցիան քույրերին: Երկու քնքուշ հավերժահարսեր՝ մեր կյանքի հորիզոնում: Ես նրանց նախանձում եմ. նրանք, ըստ երևույթին, հնարավորություն ունեն Ձեզ ինչ-որ բան հարցնել:

Գեղրե Կաուկայտե

Թանկագին Չարա Ալեքսանդրովնա

Այս նամակը ես Ձեզ գրում եմ Նոր տարվա նախաշեմին, անհամբեր սպասում եմ. կարծես դեռ անչափելի ժամանակ կա (այդպես է թվում)՝ դեռ մեկ ամբողջ օր ու գիշերվա կես:

Ես մյուս տոների համար քիչ եմ ուրախանում. դրանց ուրախ լարվածության, անզուսպ խնդության ետևում տեսանելի է դատարկությունը և ճնշվածությունը: Եվ միայն Նոր տարվա սպասումն է հուզում սիրտս: Ինչպես ասում էր Պաստերնակը.

> Ապագան բավական չէ:
> Հինը, նորը քիչ է:
> Պետք է, որ եղևնիով օրհնյալ
> Հավերժությունը կանգնի մեջտեղում տան:

Մենք բոլորս հիմա ենք դարձել այնքան խելոք ու ճարպիկ, որ առանց դժվարության կարողանում ենք ճարտասանության թելով իրար կապել աշխարհում ամեն ինչ, նույնիսկ հեռավոր նմանություն չունեցող բաները:

Սակայն ինձ թվում է՝ կարելի է առանց վախենալու ի հայտ բերել կոպիտ հանգույցներ, Նոր տարվա այս տոնը համեմատել Ձեզ հետ, Ձեր արվեստի հետ: Եվ ես ցանկանում եմ ասել Ձեզ այդ մասին:

Ձեր արվեստը ոչ մի կերպ չի կարելի վերագրել ինչ-որ ժամանակաշրջանի, սահմանափակել տարիների մեջ՝ ենթադրելով, որ մենք այստեղ ենք, իսկ այն մնացել է այնտեղ: Գիտակցաբար թե պատահականորեն, շատ բաներ կորցնելով ճանապարհին, թողնելով տարիների միջև ընկած սահմանագծին, ոչ մեկը չի բաժանվի այն հարստության նույնիսկ մի պտղունցից, որ Դուք եք նվիրել նրան (մեզ), անպայման կանցկացնի սահմանն այս կողմ, հետո՝ մյուս սահմանը, և այդպես շարունակ: Քանզի ցանկացած պահի՝ տխուր, թե ուրախ, Ձեր ձայնը մարդու համար

ված երգի խորքը՝ մինչև վերջ, վերապրեմ ինչ-որ սոսկ իմ անձնականը, մոռանամ շրջապատը, չզգամ հանդիսասրահը, ոչինչ՝ բացի այդ ակնառու, այդ կենդանի կերպարներից:

Աստվա՛ծ իմ, որքա՜ն խորություն կա Գավրիլինի «Չարչարանքներում»: Որքան շատ ես լսում, այնքան շատ ես հասկանում չարչարանքների ամբողջ ողբերգականությունը և դրանց յուրահատուկ քնարականությունը:

Ինձ բախտ է վիճակվել կոնսերվատորիայի Մեծ դահլիճում լսելու 1968 թ. հունվարի 4-ի Չեր համերգը, որի առաջին բաժնում, ծրագրի համաձայն, հնչեց ամբողջ «Ռուսական տետրը»: Այն ժամանակ ինձ համար բոլորովին նոր էր այդ շարքը: Եվ շատ հետաքրքիր էր դրա հետ ծանոթանալը: Հիշում եմ այն ժամանակվա իմ տպավորությունը՝ ամբողջ շարքը նորից ու նորից լսելու ցանկությունը: Ամբողջը չէ, որ անմիջապես մնաց հիշողության մեջ, ամբողջը չէ, որ հավասարապես հուզեց, զգացվում էր ընկալման նորությունը, այդ պատճառով էլ ուզում էի խորացնել դրա հետ ծանոթությունը: Բայց ինչպե՞ս: Չէ՞ որ դուք այնքան հազվադեպ եք այցելում մեր քաղաք, իսկ Մոսկվայում միշտ չէ, որ բախտ է վիճակվում, որ այցելությունս համընկնի Չեր համերգների հետ: Չայնասկավառակ չհաջողվեց ձեռք բերել, մնում էր մեզ մոտ սպասել Չեր համերգին: Եվ ինչպե՜ս եմ Չեզ երախտապարտ Գավրիլինի հետ նոր հանդիպման համար: Ճիշտ է, ոչ ամբողջական: Բայց ոչինչ, նույնիսկ այդ փոքրիկ մասի համար էլ կարելի է Չեզ շնորհակալ լինել անվերջ: Ես հասկանում եմ, որ ունկնդիրների ճաշակները տարբեր են լինում, իսկ մերոնց մեծ մասինը տարբերվում է իր պահպանողականությամբ: Կարող է պատահել, որ ամբողջ «Ռուսական տետրը» չէ, որ ընդունեցին: Չարա Ալեքսանդրովնա, Դուք դա, իհարկե, զգում եք: Մեր հասարակությունը, ցավոք, կարող է ծրագիրն ընդհատել նույն «Կռունկի», «Ռոզինայի», «Ավե Մարիայի» և այլնի պահանջով:

Դուք պատրաստվել եք երգել Ռախմանինովով, իսկ Չեզանից խնդրում են այլ՝ բոլորովին հեռու մի քանի ռախմանինովյանից: Եվ, հավանաբար, հոգին տնքում է ցավից:

Զարա Ալեքսանդրովնա, թանկագինս, Դուք ունկնդրին միշտ ներքաշում եք որոշակի տրամադրության, որոշակի ոճի, որոշակի ծրագրի մեջ: Եվ երբեք չի կարելի Չեզ խանգարել, ճի՞շտ է:

Ես ցանկանում եմ խոսել նաև Թարիվերդիևի մասին: Նրա ամբողջ շարքը մենք լսեցինք 1965 թ.: Անցած տարի ես ձեռք բերեցի Թարիվերդիևի, Սվիրիդովի, Ստրավինսկու, իմ սիրելի «Կանաչ պուրակ» ռոմանսներով Չեր ձայնասկավառակը: Մեծ հաճույքով լսեցի Թարիվերդիևին: Ախր, Դուք որ չլինեիք, մենք պատկերացում էլ չէինք ունենա նրա ռոմանսների մասին: Մեզ այդպես ո՞վ կծանոթացներ այդ կոմպոզիտորի հետ: Ոչ ոք: Եվ հանկարծ նորից ենք լսում «Տերևները», «Տասնհինգ տղաները»: Ի՜նչ լավ էր: Տպավորությունը դարձյալ այլ էր: Ինչ-որ նորովի հնչեց ամեն ինչ:

Ինչ հետաքրքիր է, որ միևնույն գործերը միշտ տարբեր կերպ են հնչում, և այդ պատճառով միշտ տարբեր կերպ ես ընկալում: Ինձ համար այժմ ավելի խորացված հնչեց Գլինկայի «Ա՜խ, եթե ես ավելի շուտ իմանայի» ռոմանսը, քան անցած տարիներին: Թրթռացին անձնական լարերը:

Իսկ ի՜նչ շքեղ էր Պուլենկը...

Չթաքցնեմ, որ անցած համերգների ժամանակ մենք ճանաչեցինք Մետների, Շապորինի ռոմանսները, Մուսորգսկու, Պրոկոֆևի, հմայիչ իտալացիների և շատ ու շատ այլ երգեր, որ դարձան անմոռանալի:

Թանկագին Զարա Ալեքսանդրովնա, Չեր կատարած յուրաքանչյուր ռոմանսի, յուրաքանչյուր պիեսի, յուրաքանչյուր արիայի մասին կարելի է խոսել ու խոսել: Ոչինչ չի անցնում

հպանցիկ, ամեն ինչ մնում է հիշողության, հոգու մեջ, դրա համար էլ այսպես տխուր է հիմա: Ձեր համերգներն անսովոր կերպով հետաքրքիր են: Եվ շատ ուրախալի: Մենք գտնվում ենք դրանց մշտական սպասման մեջ: Դրանք այնպե՞ս են հարընտացնում մեր ներաշխարհը:

Զարա Ալեքսանդրովնա, բնությունը Ձեզ շռայլորեն ընծայել է ամեն ինչ, և Դուք նույնպիսի շռայլությամբ Ձեր երկրպագուներին եք ընծայում Ձեր արտակարգ եզակի արվեստը:

Մեծագույն, մեծագույն շնորհակալություն Ձեզ դրա համար: Խնայեք Ձեզ: Դուք այնքան պետք եք մեզ բոլորիս: Ձեզ ցանկանում եմ անսահման լավ բաներ:

Զարա Ալեքսանդրովնա, խնդրում եմ Նինա Սվետլանովային փոխանցեք մեր մեծ երախտագիտությունը: Նա այնպես օրգանական է ձուլվում Ձեր կատարման հետ, որ ստացվել էր մեկ միասնական և ի՞նչ հրաշալի ամբողջություն:

...Գրում եմ Ձեզ գրեթե՝ «մեր գյուղ՝ պապիս»-ի նման, սակայն հավատում եմ, որ նամակս կգտնի Ձեզ:

Զարա Ալեքսանդրովնա

Թույլ տվեք ինձ՝ ձեր մանկավարժիս, ում համար երաժշտության կյանքի ուրախությունն է, Ձեզ իմ և մի խումբ երիտասարդների, իմ բարեկամների կողմից ասել այն, ինչ հնարավոր չէր արտահայտել ոչ մի ծափահարությամբ: Վորոնեժի Ֆիլհարմոնիայի նոյեմբերի 30-ի Ձեր համերգն ինձ ստիպեց դարձյալ վերապրել այն, ինչ զգացել եմ, պատկերացրեք, միայն պատանի հասակում՝ Շալյապինի համերգի ժամանակ: Դուք ոչ միայն,

ինձ՝ ծերուկիս, այլև երիտասարդ աղջիկներին հուզեցիք խորապես և հասցրեցիք արտասվելու աստիճանի՝ ինչո՞վ: Բոլորովին էլ ոչ երգերի թախծոտ ինքնահայեցմամբ. չէ՞ որ Դուք ոչ մի տխուր բան չերգեցիք, ո՛չ, դրանք հիացմունքի արցունքներ էին՝ մաքուր աշխատանքի դիմաց, որտեղ ոչ մի երկրային թախիծ խառնված չէր: Դա այն էր, ինչի մասին ասել է Ֆետը.

Ես գիտեմ այն երջանկությունը, ճաշակել եմ այն տանջանքները,
Որտեղ համրանում է բառը, որտեղ քագավորում են հնչյունները,
Որտեղ լսում ես ոչ թե ձայնը, այլ երգչի հոգին,
Որտեղ ոչ պիտանի մարմինն է լքում ոգին,
Որտեղ թվում է, թե չի ճանաչում սահման ուրախությունը
Որտեղ հավատում ես, թե վերջ չունի երջանկությունը:

Ցանկանում եմ Ձեզ շնորհակալություն հայտնել ոչ միայն Ձեր երգեցողության համար, որտեղ յուրաքանչյուր բառ, յուրաքանչյուր հնչյուն զգում եք Դուք, և որտեղ ակնառու է խիստ արվեստագետի մեծ աշխատանքն իր վրա, այլև հատկապես երախտապարտ ենք Ձեզ լուրջ և ընտիր երկացանկի համար, որով, ավա՜ղ, հազվադեպ են վորոնեժցիներիս շփացնում եկող երգիչները: Էժանագին հաջողության հետևից ընկած՝ նրանք մեզ հյուրասիրում են ավելի շատ (օրինակ, Մ. Պ. Մաքսակովան) «Սև հովհարներով», կեղծ-ժողովրդական զանգուլագիկներով, "Трой - ка"-յով և նմանատիպ անպետք բաներով. նրանց կարծիքով՝ մենք ավելի լավ բանի արժանի չենք:

Ես ինչո՞ւ ինձ թույլ տվեցի խնդրել Ձեզ երգել Ռուբինշտեյնի «Լսե՞լ եք արդյոք դուք»՝ այդ՝ ճանճրացնելու աստիճան շատ երգված և, թվում է, հնաոճ ռոմանսը: Քանի որ Ձեր կատարմամբ այն վերակենդանացավ և հնչում է նորովի, մտերմիկ և ինչ-որ մարդասիրաբար՝ կոչ անելով հասկանալ բնությանը և պատանի հոգու տառապանքները: Ճանաչում եմ մի երիտասարդ գիտնա-

կանի և նրա կնոջը, ովքեր պատրաստ են անվերջ լսել Ձեր այդ ձայնասկավառակը: Դուք չէ՞իք սպասում:

Ինչպես և բոլորը, ովքեր լսել են Ձեզ, ես երազում եմ կյանքում մեկ անգամ ևս լսել Ձեզ, բայց ոչ թե ռադիոյով, այլ կենդանի, հատկապես՝ Ռախմանինովի «Գարնանային ջրերը» և Լյուբաշայի՝ "Вот до чего я дожила"-ն...

Դա ավելին չէ, քան երազանք, և ոչ մի դեպքում՝ «հայտ»: Երգեք այն, ինչ Դուք ինքնե՛րդ եք սիրում: Միայն թե չհրաժարվեք գալ այստեղ:

Մեկ անգամ ևս շնորհակալություն Ձեզ՝ հրաշալի Զարա Ալեքսանդրովնա, և Ձեր դաշնակահարին նույնպես՝ մեզ պարգևած երջանկության ու հիացմունքի եզակի րոպեների համար:

Փա՛ռք և գովաբանությո՛ւն Ձեզ՝ Ձեր տաղանդի, աշխատանքի և Ձեր արվեստի նկատմամբ Ձեր սիրո ու հարգանքի համար:

Գովաբանությո՛ւն հայոց ազգին՝ մեր մեծ Հայրենիքի փառքի համար այսպիսի արվեստագետներ ծնելու համար:

Ձեզ սրտանց ցանկանում եմ երկար տարիների առողջություն և նորանոր ձեռքբերումներ:

Պ. Լ. Աղամովից
Ք. Վորոնեժ, 28 դպրոց
1 դեկտեմբերի, 1954 թ.

Ոչ ոք չկարողացավ նշել Ձեր հասցեն, այդ պատճառով էլ նամակս ուղարկում եմ ուշացումով՝ Ռադիոկոմիտեի հասցեով:

Բարև Ձեզ, Զարուհի Աղասևնա

Ներեցե՛ք, որ Ձեր Նոր Տարին համարձակվել է շնորհավորել անծանոթ մի մարդ:

Ես չեմ խոսի այն մասին, թե ինչ եք նշանակում ինձ համար

Դուք և Ձեր արվեստը. հավանաբար այստեղ ցանկացած խոսք կհնչի տափակ:

Բայց ես կփորձեմ ասել այն, ինչ, հնարավոր է, որ դեռ չի ասել Ձեզ ոչ ոք:

Կո՞չել եք Ձեր կյանքը հերոսություն. ոչ միայն արվեստի հերոսություն, այլ մեծ, անճնազոհ հերոսություն՝ հանուն մարդկանց: Ես հաստատ համոզված եմ, որ Դուք խաղաղության համար անում եք ոչ պակաս, քան նրանք, ովքեր դրա փրկության համար պայքարում են քաղաքական միջոցներով:

Ճշմարիտ է ասված, որ թռչնակի թևի փետուրը հեռավոր աշխարհներում ամպրոպ է ծնում, որ յուրաքանչյուր բարի միտք ստեղծագործում է, – ուրեմն որքա՜ն ուժեղ է միջավայրը մաքրում վեհ, կրակոտ ներդաշնակությունը: Չէ՞ որ դրանք սոսկ ներդաշնակ հնչյուններ չեն, դա կանացի մեծ սրտի ներդաշնակությունն է, որ ամփոփում է աշխարհի ցավը և կենդանի գեղեցկության վերածում տառապանքը:

Ձեր ստեղծագործությունը, ճշմարտապես, աշխարհարարում է, աշխարհի արարում՝ յուրաքանչյուր համահնչյունի յուրաքանչյուր մանրանվագի մեջ. մեծության մեջ չկան մանրամասներ:

Աշխարհի արարումը զոհաբերություն է:

Խորհախորհուրդ իմաստնություն կա Արարչի մարմնից աշխարհի ծննդի մասին «Գիրքն ըստ Աղավնու» ժողովրդական ասքի մեջ:

Եվ յուրաքանչյուր իսկական ստեղծագործող բարձրանում է իր Գողգոթան. դա չի՞ պատճառը, որ Ձեր ձայնում, նրա անհասանելի խորքում լսվում են ողբերգության հնչերանգներ:

Դուք երաժշտության մեջ ապրել եք հազարավոր կյանքեր: Դուք անսահմանորեն բարձր եք մեր կյանքը պարուրած հնչյուններից, բայց Դուք Ձեր մեծությամբ չեք ճնշում Ձեր ունկնդիրներին:

Իսկ նրանք, ովքեր չե՞ն լսել Ձեզ: Ո՞վ գիտե, թե Ձեր սրտի հղումները հոգու և մարմնի քանի՜ վերքեր են բուժել, չարության քանի՜ օջախ են հեղեղել դրանք: Հնարավոր է, որ դրանք մեկ անգամ չէ, որ կանգնեցրել են մարդասպանի ձեռքը...

Ձեմ համարձակվում կանգնել Ձեր դիմաց, աղոթողի նման ներկայանալ Ձեզ նույնիսկ հիմա:

Առաջներում, համերգների ժամանակ լսելով Ձեզ, զգում էի, որ կարող եմ Ձեզ դիմել իբրև խնդրող, բայց սոսկ նվիրողն իրավունք ունի դիմել մարդկանց:

Այդ ժամանակվանից տարիներ են անցել՝ ցավի ու խավարի տարիներ, ես սահմանն անցա և վերադարձա, ես մի քանի աստիճան բարձրացա դեպի գագաթը, բայց անգամ հիմա ընդամենը մի քանի տող, մի քանի միտք կարող եմ նվիրել Ձեզ:

Ինչպե՞ս հրաժեշտ տամ Ձեզ, ի՞նչ ցանկանամ: Ամենալուսավո՞րը: Այո՛, Լույս եմ ցանկանում նրան, ով Լույս է արձակում:

(Նամակն առանց ստորագրության է և առանց թվականի)

Կագան Խանե Իոսիֆովնա
ք. Կույբիշև, 15-ը մարտի, 1988 թ.

Բարև Ձեզ, հարգելի Զարա Ալեքսանդրովնա

Այս նամակը երկար պատմություն ունի: 40 տարի առաջ ես՝ կույբիշևցի մի աղջիկ, ռադիոյով լսեցի Մոլինեելիի «Վերադարձի՛ր, մենք երդվում ենք» երգը: Երգում էիք Դուք: Զարմանալի ձայնի մագնիսականությունն արեց այն, ինչ չէր կարող չանել. հիացմունքը համակեց հոգիս, «կպա» ընդունիչին՝ հազիվ լսելով հաղորդավարին. «Երգում է Զարա Դոլուխանովան»:

Իսկ Պաժի («Հուգենոտներից») կավատինայի կատարումից հետո պատահեց այն, ինչ ինձ հետ չէր պատահել երբեք. երաժշտություն գրեցի Հայնեի՝ «Ես ուզում եմ բարձրանալ լեռները» բանաստեղծության համար՝ որպես ծոն՝ Ձեզ ուղարկելու վճռակամությամբ:

Եվ ահա 40 տարի ես չեմ համարձակվում անել այդ:

1956 թվականին ավարտեցի մանկավարժական ինստիտուտը և մեկնեցի աշխատանքի Օրենբուրգի մարզի երկաթուղային փոքրիկ Կոլտուբանկա կայարան: Ինձ այցելության եկավ Մայրիկս (ես նրան կորցրի 2 տարի առաջ, բառը միշտ գրում եմ մեծատառով): Հենց գնացքի մոտ նա այդ ժամանակ ինձ ասաց Ձեր կոսյբիշևյան հյուրախաղերի մասին, և, տեսնելով իմ աչքերում արցունքներ, սկսեց հավատացնել, որ ես դեռ կհասցնեմ լսել Ձեր համերգը: Մի քանի տարի հետո ես թանկագին նվեր ստացա. աշխարհի ամենահրաշալի մարդը՝ իմ ամուսինը, կանխատեսելով հիացմունքս, ինձ հանձնեց տոմսեր այն ֆիլհարմոնիայի համար, որտեղ ինչ-որ ժամանակ ելույթ էր ունեցել Շալյապինը: Այդ երեկո երգում էիք Դուք: Տասնամյակներ են անցել, բայց Գավրիլինի «Ռուսական տեսարը» մոռանալ չեմ կարողանում:

... 32 տարի լեզուներ եմ դասավանդում (գերմաներեն, իսպաներեն): Ամեն տարի աշակերտներիս հետ անց եմ կացնում երաժշտության ժամ՝ «Կախարդական հպում», և սսկված լսարանում հնչում է Ձեր ձայնը:

Ուշ երեկո է: Տանեցիներս քնած են: Իսկ ինձ համար վրա է հասել կախարդական պահը. հեռուստաէկրանին Դուք եք:

Անկրկնելի Զարա Ալեքսանդրովնա: Այսօր Ձեր հոբելյանն է: Տարիների բեռը երբեք չի ճնշմացրել Ձեր հմայքը: Թող ճակատագիրը Ձեզ ուղարկի երկար, երկար կյանքի ճանապարհ, ուրախություն, հոգեկան հանգիստ:

Իմ խորին խոնարհումը Ձեր Արվեստին:

Ե. Լազարև
30-ը դեկտեմբերի, 1986 թ.

Գաղտնիքը վեցաթև ծյունափաթիլի՝
Գաղտնիքն է նաև ճերմակ շուշանի,
Գաճճերը Ջրաշուշանի, Մանիի,
Սրբազան Քարի, -
Իմաստուններին հասու գաղտնիքը՝
Հայկական Կիլիկիայի...

Սակայն Մանիի կրակված Քարը՝
Մայր Տիեզերքի սիրտը,
և այդ սրտի բրթիռը՝
հնչյունների և զգացումների ներդաշնակության մեջ,
անմահ ներդաշնակության մեջ
Չեր կյանքի հերոսությունը:

Անհասանելի գաղտնիքը, որի անունն է Դոլուխանովա

Թանկագին, աննման Զարա Ալեքսանդրովնա

Փոփոխությունների ուրայն քամիներից ոչ մեկը երբեք չկարողացավ փոխել Քեզ՝ մեծ, անզիջում արվեստագետին, անսովոր կնոջը, անհասանելի գաղտնիքին, որի անունն է Դոլուխանովա:

Ձեր աննման ձայնը մեզ տանում էր դեպի Հարղագողի ճանապարհի զրնգացող լռությունը, որտեղ հնչում է ոլորտների աստվածային երաժշտությունը, որտեղ աշխարհների անվերջանալի շուրջպարում պայծառորեն վառվում ու մարում են աստղերը: Եվ այդ ձայնն էլ մեզ վերադարձնում էր իր մոտ, որպեսզի գիտակցենք մեր գեղեցիկ, բայց կարճ կյանքի ակնթարթի ամբողջ փխրունությունն ու անկայունությունը:

Եվ այսօր մենք նախկինի նման շնչում ենք օդը, որ ներծծված է այդ՝ քնքուշ, կրքոտ, կախարդող, սիրտն ուրախությամբ լցնող և հոգին դեպի վեր տանող ձայնի բույրով:

Արդ, թող երկարի ու երկարի մեր հանդիպումը և չվերջանա երբեք, աննման թանկագին Զարա Ալեքսանդրովնա:

Մշտական քնքշանքով

«Մոսկվայի վիրտուոզներ»:

Վլադիմիր Սպիվակով
15. 03. 93 թ.

Զարուհի Դոլուխանյանի երկացանկը

Репертуар З. А. Долухановой[30]

(в алфавитном порядке)

Э. Абрамян

Моей стране (А. Исаакян)	Д-38367*
Я – певец (А. Исаакян)	Д-38368

Х. Аветисян

Махмур ахчик

А. Аджемян

Лорик

---

[30] Գրքի մասնագետ խմբագրի հետ համատեղ որոշվեց Զ. Դոլուխանյանի երկացանկը չթարգմանել, քանի որ այն ոչ թե վերնագրերի պարզ շարադրանք է, այլ պարունակում է նաև հրատարակումների և ձայնագրությունների ֆոնդային համարները, ինչը հնարավորություն է տալիս ուսանողներին և մասնագետներին հեշտությամբ կողմնորոշվելու և օգտվելու այս ցանկից:

* «Գոստելեռադիո» -ի արխիվներում պահպանվող ֆոնդային ձայնագրության համարը:

Ан. Александров

Альбомное стихотворение (А. Пушкин)
Весна (Пусть сирень) (Н. Берендорф)

А. Аренский

"Бахчисарайский фонтан"; музыка к поеме А. Пушкина, ария Заремы
Весна пришла (слова N. N.) Т-3551
И долго мы склонивши взор (Шелли-Бальмонт)
Круговая порука (А. Майков) Т-3547
На нивы желтые (А. Толстой)
Небосклон ослепительно синий (Т. Щепкина-Куперник)
Не зажигай огня (Д. Ратгауз)
Под солнцем вьются жаворонки (А. Майков) Т-3547
Птичка летает (В. Жуковский) Т-3546
Расскажи, мотылек (И. Деркачев) Т-3549
"Рафаель"; музыкальные сцены из эпохи Возрождения, партия Форнаринн* ИВ-80928, Д-50392
Сад весь в цвету (Л. Мей)
Спи, дитя мое (А. Плещеев) Т-3550
Счастье (Т. Щепкина-Куперник),
Там вдали, за рекой Т-3548

А. Арутюнян

Контата о родине (А. Гаямов) Д-43211
Концертный вокализ ТВ-11100
Цветет земля родная (О. Гусакян, пер. П. Градова)

А. Баккер-Грендаль

Вечереет, из цикла "Весенний день ребенка" (А. Юнге)

М. Балакирев

Над озером (А. Голенищев-Кутузов)
Приди ко мне (А. Кольцов)
Сон (М. Лермонтов)
Сосна (М. Лермонтов)
Среди цветов (И.Аксаков) Д-9450
Я любила его (А. Кольцов)

И.-С. Бах

Кантата N53 ТВ-2632
Кантата N169 ДКС-484
Кантата N209
Кантата N68; ария ("Ликуй, мое сердце") Д-54406
Кантата N106; ария ("In deine Hände")
Кантата N144; ария ("Murre nicht") Д-54409
Магнификат; ария ("Quia respexit")
Месса си минор; ария ("Agnus dei")
Страсти по Иоанну, ария ("Es ist vollbracht")
Страсти по Матфею; ария ("Erbarme dich") Д-54408
Рождественская оратория; ария
("Bereite dich zion")
Ария ("Allein zu Dir Herr Jesu Christ")
Ария ("Ich will doch wohl Rosen")
Ария ("Liebes Herz, bedenke doch")
Из книги напевов Г. Шемелл:
Весенняя песня
Восток горит зарею
В смерти покой
Не печалься
Ты – друг мой истинный

Из нотной тетради Анны Магдалены Бах:

Когда ты со мной

Мудрец лукавый Д-9179

И.-С. Бах – Ш. Гуно

"Ave Maria" Д-5974

В. Беллини

"Норма"; ария Нормы

Л. Бетховен

Аделаида (Ф. Матиссон)

Радость страдания (И. Гете)

Люблю тебя (К. Герозее)

Новая любовь, новая жизнь (И. Гете)

Под камнем могильным (Дж. Карпани)

Поцелуй (Х. Вейссе)

Сурок (Гете)

Тоска или Стремление (И. Гете)

Из сборника "24 песни разных народов":

N1 Скачет рыцарь во дворец (датская) (пер. В. Хорват) Д-43489

N4 Вместе с солнцем я встаю (тирольская) (пер. В. Хорват) Д-43492

N7 Кто в шляпу не воткнул пера (тирольская) (пер. В. Хорват)

N8 Ты не будешь мне мужем (тирольская) (пер. В. Хорват)

N13 Во лесочке комарочков (русская) Д-43497

N14 Ах, реченька, реченька (русская) Д-43495

N15 Как пошли наши подружки (русская) Д-43496

N17 Спи, мой мальчик, спи, сынок (шведская) (пер. В. Хорват) Д-43499

N19 Ихав казак за Дунай (казачья) Д-43498
N21 В путь, товарищи, нам пора (испанская) (пер. В. Хорват) Д-43493
N23 Нам счастья дарят поцелуи так много (венецианская канцонетта) (пер. В. Хорват) Д-43494

Ж. Бизе

"Кармен"; сцена гадания Кармен
Из музыки к драме Доде "Арлезианка";
Утро
Спокойное море (А. Ламартин) Д-9102

А. Бородин

Арабская мелодия (А. Бородин) Д-24439
Для берегов отчизны дальной (А. Пушкин)
Из слез моих (Г. Гейне)
Море (А. Пушкин)
Спесь (А. Толстой)
Спящая княжна (А. Бородин) Д-15885

И. Брамс

Ах, взор твой обрати (Г. Даумер)
Верное сердце (Д. Дейник)
Как сирень, расцветает любовь моя (Ф. Шуман)
Колыбельная песня (русский текст А. Машистова)
О вечной любви (И. Венрциг, Пер. Л. Эсбера)
Ода Сафо
Одиночество в полях (Т. Альмерс)
О, как бесконечно прекрасен мир
Перед закрытой дверью – дуэт Д-26454
Радость жизни (Рейник)

Соловьиный трепет (С. Рейнхольд)
Тебя забыть навеки (Г. Даумер, пер. В. Коломийцова)

Б. Бриттен

В саду Салли (У. Б. Йетс), ирландская
Мелодия в обработке Бриттена
Колыбельная (русский текст Эм. Александровой) ТВ-3618

Музыка (русский текст Эм. Александровой) ПВ-82153
Мужчина создан для женщин
(русский текст Эм. Александровой) ПВ-82155
Не только моя грусть (русский текст Эм. Александровой)
ПВ-82151
Пять колыбельных песен ТВ-11105
("Очарование колыбельных") Т-016658
Песня Гредли (В. Блейк)
Шотландская колыбельная (Р. Бернс)
Колыбельная Софестии (Р. Грин)
Заклинание (Т. Рендольф)
Песня няни (Дж. Филипп)

Р. Вагнер

Пять стихотворений М. Везендонк
Ангел
Стой!
В теплице
Скорби
Грезы

М. Вайнберг

Три романса из цикла "Цыганская Библия" (Ю. Тувим):

Мгновенье

Два ветра

Слепые П-126830

Вальверде

Гвоздики (русский текст М. Гнесина)

Ж. Векерлен

Домик на скале

Мариетта

Мотылек Д-9101

Первая бабочка

Дж. Верди

"Аида"; сцена Аиды ТВ-6380,

"С победой возвратись" ТВ-13036

"Дон Карлос"; ария Эболи Д-38522

"Отелло"; Сцена и молитва Дездемоны

"Трубадур"; ария Азучены

"Ave Maria" Д-54515, Д-14772

А. Вивальди

Stabat Mater

"Триумф Юдифи"; ария странника

Мотет ("O, Quicelli tereqne serenitas") ТВ-01451

В.Власов

К. Морю (А. Гулиа) Д-49106

Г. Вольф

Весенняя Песня (Э. Мерике)
Возлюбленного в Пенне я имею (П. Гейзе)
Жуанита (русский текст Л. Глазковой) Д-42913
Крысолов (И. Гете) Д-42915
Меж цветов ты как весна Д-42914
Миньона (И. Гете) Д-42917
Нас даже мелочь (П. Гейзе)
Одиночество (Э. Мерике)
Покинутая девушка (Э. Мерике)
Утреннее настроение (слова неизв. автора) Д-42916

В. Гаврилин

Листки старинного альбома, Вокальный цикл:
ДКС-40250,ТВ-011246

А нежность по сердцу (А. Шульгина)
Ах, мой милый Августин (Немецкая песня)
Вечерок (А. Шульгина)
Во дни твоей любви (А. Шульгина)
До свидания (В. Гаврилин)
Лунным светом (Г. Гейне)
Ни да, ни нет (В. Гаврилин)
Русская тетрадь, ПКС-05989

Вокальный цикл на народные слова:

Над рекой стоит калина
I Страдальная
II Страдальная
Зима
Сею-вею
Дело было

Страдание
В прекраснейшем месяце мае

Г. Гасанов

Дагестанская кантата о Сталине Д-39211

Г. Гендель

"Адмет": ария Адмета ПВ-59521, Д-65317
"Арианна на Крите"; Д-65314
Речитатив и ария Арианны
"Адамис"; ария Мелиссы Д-65315
"Ацис и Галатея"; ария ("So wie dio Taube")
"Ксеркс" ария ("Ombra mai fu")
"Птоломей"; ария Элизы
"Ринальдо"; ария Альмиры
"Созарме"; ария Созарме
"Флавио"; ария ("Chi fomirare, e non amare") Д-65316
"Иисус Навин"; ария ("O, heatt ich Jubals Harf")
Della passione;
ария "Триумф времени и истины";
ария ("Nimphen faune, hoede flora")
Amen alleluia
Dignare

А. Глазунов

Арабская мелодия
В крови горит огонь желанья (А. Пушкин) Д-5973
Торжественная кантата Д-8802

М. Глинка

Адель (А. Пушкин) ТВ-01457
Ах, когда б я прежде знала (старинная цыганская песня)

(И. Дмитриев) ТВ-01455
Ария с хором к драме "Молдаванка и цыганка, или Золото и кинжал"
К. Бахтурина Д-1300, Д/5-2374
Бедный певец (В. Жуковский)
Венецианская ночь (И. Козлов)
Вокализ N2
В крови горит огонь желанья (А. Пушкин)
Как сладко с тобою мне быть (П. Рындин) ТВ-01452
К ней (А. Мицкевич, пер. С. Голицина) ТВ-01454
Ночной зефир (А. Пушкин)
Победить (В. Жуковский)
Попутная песня (Н. Кукольник) ТВ-01456
Уснули голубые (Н. Кукольник) Д-4542
Этюд-вокализ ре минор Д-21752
Этюд-вокализ соль мажор Д-21778
Я здесь, Инезилья (А. Пушкин)
Я помню чудное мгновенье (А. Пушкин) ТВ-01453

М. Глинка – Ю. Кочуров

Три этюда для голоса и фортепиано Д-21779, Д-21752

Р. Глиэр

В синем море, дует (С. Скиталец) Т-4403

В. Глюк

"Орфей"; ария Орфея
"Парис и Елена"; ария Елены
Мелодия (вокализ)

Грендаль

Вечереет -16573

А. Гречанинов

Бог Ярило Т-4860

Из музыке к весенней сказке А. Островского “Снегурочка”; Третья песня Леля; Песня Весны Т-4787, Д-88509

Э. Григ

Баркарола (Г. Драхман, пер. М. Слонова) Д-27973

В вечерний час (Л. Уланд, пер. В. Аргамакова) Д-4672

Время роз (В. Гете, пер. В. Аргамакова) Д-7264

В челне (В. Краг, пер. Свириденко)

Заход солнца (А. Мунк, пер. Свириденко) Д-4177

Избушка (Х. К. Андерсен, пер. М. Слонова) Д-15919, ТВ-8053

Лебедь (Г. Ибсен, пер. И. Ефременкова) Д-7263, Д-16558

Маргарита (В. Краг, пер. В. Аргамакова)

Песня Сольвейг (Г. Ибсен)

По дороге на родину (А. Виньи)

Принцесса (Бьернсон)

Розы (И. Гете) Д-7264

Слезы (Х. К. Андерсен) Д-27971

Сон (И. Боденштедт)

Танец козлят (А. Гарборг, пер. В. Аргамакова) Д-15918

К. Гуастивино

Роза и тополь

Отдых

Ш. Гуно

“Фауст”; куплеты Зибеля Д-7944

Романс Зибеля Д-7677
"Сафо"; стансы Сафо

А. Даргомыжский

"Каменный гость"; две песни Лауры Д-25021
В крови горит огонь желанья (А. Пушкин)
Восточнуй романс (А. Пушкин)
Девицы-красавицы (А. Пушкин) – дуэт Д-7409
Любила, люблю я (слова неизв. Автора) Д-4540
Мне грустно (М. Лермонтов)
Ночной зефир (А. Пушкин)
Оделась туманами (В Ширков)
Тучки небесные (М. Лермонтов)
Ты скоро меня позабудишь (Ю. Жадовская)
Чаруй меня, чаруй (Ю. Жадовская)
Шестнадцать лет (А. Дельвиг)
Юноша и дева (А. Пушкин)
Я все еще его люблю (Ю. Жадовская) Д-24440

К. Дебюсси

"Блудный сын"; лирические сцены: ария Лии
Мандолина (П. Верлен)
Чудесный вечер (Г. Бурже)

Л. Делиб

Сожаление Д-9103
Я здесь, Сюзан (А. де Мюссе) Д-9100

Т. Джиордани

Ария "Caro mio ben" Д-54514

А. Долуханян

Кантата "Герои Севастополя" (М. Доризо) -6628
Из песен Саят-Нова:
Кяманча
Жив я доколе
У родника (слова народные)
Храни меня, мой талисман (А. Пушкин) Д-9554

Ф. Дуранте

Дай руку, дорогая (русский текст Эм. Александровой)

О. Евлахов

Она не гордой красотою (М. Лермонтов)

К. Закарян

Снег Д-10547

Е. Жарковский

Уезжаем в лагеря (А. Терещенко Т-8640

М. Ипполитов – Иванов

Четыре стихотворения Рабиндраната Тагора
(пер. Н. Рождественской):
И руки льнут к рукам Д-24421
Желтенькая птичка Д-24422
Не уходи, не простившись со мной Д-24423
О, мой друг, вот цветок Д-24424

Д. Кабалевский

Шесть веселых песен (С. Маршак) ТВ-3610
Веселый король

Кабы реки и озера
Кораблик
Сказка о старушке
Гвоздь и подкова
Ключ от королевства

А. Кальдара

"Come reggio di sol", ария из оперы
"Постоянство в любви
Побеждает обман"

Н. Каретников

Два гуся (С. Прокофьева) Д-54318
Дождь в лесу (С. Прокофьева) Д-54317

Дж. Кариссими

Ария "Vittoria, vittoria" Д-54510

М. Кастельнуово– Тедеско

Кукушка и сова (В. Шекспир, пер. Н. Рождественской)
Песнь Дездемоны из "Отелло" (пер. И. Гуровой)

Р. Каччини

"Amarilli"

М. Коваль

Твои руки (А. Гримке) Д-14370
Тройка (Н. Некрасов) Д-27972

Э. Колмановский

Певец (А. Пушкин)

Комитас

Келе-келе
Келер-цолер
Челк она хага
Чинарес
Шохер джан

В. Косенко

Опять в моей душе (А. Апухтин) Д-9556
Отчего (Мне грустно) (М. Лермонтов) Д-9555
Я здесь, Инезилья (А. Пушкин) Д-9557

В. Котоян

Лирическая песня (А. Сармен) Д-27637
Младенцу (М. Корюн)
Срты дзайнов (Голосом сердца)

Ю. Кочуров

Верба (М. Рыльский)
Играй, Адель (А. Пушкин)
Любовь (Гришашвили)
Мэри (А. Пушкин) Д-9553
Посвящение (А. Гарнакерян)
После дождя (М. Рыльский)
Родные пейзажи, вокальный цикл (Ф. Тютчев):*
Первый лист Д-26643
Лето Д-26644
Осень Д-26645
Зима Д-26646
Весна Д-26647

Ц. Кюи

Вечерняя заря (русский текст А. Бернгарда) Д-15915
Здесь сирени быстро увядают (Сюлли-Прюдом) Д-22434
Наперсник (А. Пушкин) Д-15916
Царскосельская статуя (А. Пушкин)

З. Левина

Альбомное стихотворение (А. Пушкин)
Без вас хочу сказать вам много (М. Лермонтов) Д-54731
Горные вершины (М. Лермонтов) Д-54730
Кап-кап (А. Дриз) Д-54321
Кто я? (А. Дриз) Д-54683
Вокальный цикл на стихи С. Есенина:
О, верю, верю, счастье есть!
Черемуха душистая
Ой, Купало!
Погасло солнце
Колдунья
Певец (А. Пушкин)
Старый буфет (А. Дриз) Д-54322
Чудеса (А. Дриз)

Ф. Лист

В мучительно блаженный час (Г. Фаллеролебен)
Как в воздухе гулок (И. Боденштедт) Д-19387
Как дух Лауры (В. Гюго) Д-19389
Как нам жизнь спасти (В. Гюго)
Как птичек звонок хор (Г. Фаллеролебен)
Лорелея (Г. Гейне) Д-16560
Счастливый (Вильбрандт) Д-19388

Л. Лядова

Лунная ночь (Г. Ходосов) Д-34158

С. Ляпунов

Спеши, мой яхонт (А. Голенищев-Кутузов) Д-4174

Н. Макарова

К няне (А. Пушкин) Д-49107

Простите, верные друзья (А. Пушкин) Д-49108

Г. Малер

Песня о земле, симфония для тенора и контральто на тексты китайских поэтов; партия контральто

Воспоминание (Р. Леандер)

Разлука (Рус. Текст Э. Александровой)

Дж. Мартини

Восторг любви, ария Д-7678

Б. Марчелло

Ария ("Quella framma che m'accende") Д-54511

Ж. Массне

"Вертер"; ария Шарлотты" Д-22674

"Манон" (1-е действие) Д-2308

Дж. Мейербер

"Гугеноты"; Д-22673

Рондо и каватина пажа Урбано Д-6989

Р. Меликян

Роза (И. Гете, пер. О. Туманяна)

Р. Метнер

Бабочка (А. Фет)
Бессонница (Ф. Тютчев) Д-40493
Зимний вечер (А. Пушкин) Д-40497
Моего тот безумства желал (А. Фет)
Испанский романс (А. Пушкин) Д-40494
Лишь розы увядают (А. Пушкин) Д-40495
Могу ль забыть то сладкое мгновенье (А. Пушкин) Д-40496
Ночь (А. Пушкин)
Певец (А. Пушкин)
Шепот, робкое дыханье (А. Фет)
Я пережил свои желанья (А. Пушкин)

М. Миньков

"Плач гитары", вокальный цикл на стихи Ф. Гарсия – Лорки:
Гитара (пер. М. Цветаевой)
Оставьте меня в этом поле плакать (пер. Б. Дубровина)
Балладилья о трех реках (пер. В. Столбова)
Танец и смерть (пер. М. Самаева)
Пейзаж (пер. М. Цветаевой)
Кармен (пер. А. Гелескула)
Возьми барабан и не бойся
(Г. Гейне, пер. А. Плещеева)

К. Монтеверди

Плач Ариадны

К. Монтсальватж

Колыбельная негритенку ("Спи, засни, мой мальчик…")
(И. П. Вальдес)
Танец

Л. Молинелли

Гимн мира (Л. Молинелли, пер. И. Петрова) Д-10879, Д-19581

С. Монюшко

Вечер (слова неизв. Автора, пер. С. Гинзберг)

В. Моцарт

"Свадьба Фигаро"; ария Керубино Д-14401, Д-14773
Речитатив и ария Сюзанны ТВ-6366
"Так поступают все женщины"; дуэт, терцет Д-26110, Д-26109
Когда Луиза сжигала письма (Г. Баумберг)
К Хлое (русский текст Я. Якоби) Д-9069
Мотет (Allegro, Recitativo, Largo, Alleluia) Д-6505, ТВ-6367
Мотет (Exsultate, jubilate) К. 165
О, цитра ты моя
Покой, словно прежде, мне сердце наполнил (И. Гюнтер)
Прощальная песнь (К. Шмидт)
Тоска по весне (К. А. Овербек)

В. Мурадели

Буду ждать я летчика (А. Сальников) П-12127, Д-7772

М. Мусорский

"Сорочинская ярмарка"; Думка Параси
"Хованщина"; гадание Марфы; Д-24677
Песня Марфы Д-22767
Кот Матрос (М. Мусорский)
По грибы (Л. Мей)
Полководец (А. Голенищев-Кутузов)
По-над Доном сад цветет (А. Кольцов)
С няней (М. Мусорский)

Н. Мясковский

Болящий дух врачует песнопень (Е. Баратынский)
Бывало отрок звонким кликом (Е. Баратынский)
Встану я в утро туманное (А. Блок)
К портрету (М. Лермонтов)
Полный месяц встал над лугом (А. Блок)

В. Нечаев

Посвящение (А. Пушкин) Д-22785
Что в имени тебе моем (А. Пушкин) Д-22786
Элегия (А. Пушкин) Д-22787

А. Новиков

Не допустим войны (С. Васильев)

Народные песни:

Аргентинские

Гато (обр. А. Хинастера) Д-38822
Песня о древе забвения (обр. А. Хинастера)
Чакарера Д-38819
Колыбельная Д-38821
Печаль Д-38823
Самба Д-38820

Армянские

Девушка Д-12375
Журавль ПКС-04537
Песня "Сато" (обр. А. Хачатуряна) Д-14369
У холодного родника ПВ-89356

Венгерские

Улетают журавли Д-34069

Греческие

Все весело (обр. М. Равеля)

Диамандула Д-33809

Дуру-дуру (обр. М. Равеля) Д-34107

Милая Д-34108

Еврейские

Каддиш (обр. М. Равеля ПВ-82156

Итальянские

Плыви, моряк Д-25019

Санта-Лючия Д-16574

Казахские

Струны домбры, звените (обр. А. Затаевича)

Жайма Конгр

Негритянские

С тобой, Джонни, с тобой Д-24438

Голубая река

Глубокая река Д-35042

Немецкие

В августе цветут розы Д-18539

В зеленых ивах дом стоит (обр. И. Брамса)

Ах, мой милый Августин (обр. В. Гаврилина)

Русские

Ах, когда б я прежде знала ТВ-11103
В лете калина (обр. С. Прокофьева)
Горит луна высокая (обр. М. Кусс) çДКВС-35756
Дунюшка (обр. С. Прокофьева)
На горе-то калина (обр. С. Прокофьева)
Не одна-то во поле дороженька пролегала (обр. Ю. Шапорина)
Снежки белые (обр. С. Прокофьева)
Чернец (обр. С. Прокофьева)
Цвели цветики (обр. Н. Ракова)

Шведские

Народная песня в обр. П. Бергера Д-16574

Чехословацкие

Колыбельная -11849
Пели дудки -11850

А. Онеггер

Ах нет, не внемлешь
Жена для мужа создана
Колокола (А. Апполинер, пер. В. Крылова)
Музыка

Ж. Оффенбах

"Любовь поэта"; Дуэт Джулиетты и Гофмана Д-22668

Дж. Паизиелло

"Прекрасная мельничиха":
ария ("Nel cor piû non mi sento"),
ария ("Il mio ben")

Н. Пейко

В пути (Бо-Цзуй, пер. Л. Эйдлина) Д-38824
Ранняя весна (Бо-Цзуй, пер. Л. Эйдлина) Д-38825

Дж. Перголези

Stabat Mater
Ария ("Nina")
Ариетта ("Se tu m'ami")
Ариетта ("Если любишь", сл. неизв.автора)
Confusa smarrita
Сицилийская песня ("Ogni pena piû spietata")

Ф. О. Перес

Ария из кантаты Д-54409

Г. Перселл

"Дидона и Эней"; речитатив и ария
Дидоны "Чу! Победным эхом песнь звучит!"

Т. Попатенко

Школьный вальс (Е. Валина, А. Земная) Т-7359

В. Петерсон-Бергер

Когда я один брожу по темному лесу (слова неизв. автора)
Д-16574

С. Прокофьев

Из кантаты "Александр Невский"
(С. Луговский, С Прокофьев);
III ч. "Мертвое поле" Д-38520
Из кантаты "На страже мира" (С. Маршак);

Колыбельная П-1458

Из цикла "Три детские песни" А. Барто: ПВ-82150

Болтунья ДКСВ-35776

В твою светлицу (А. Пушкин) Д-54469

Гадкий утенок (Х. К. Андерсен) Д-54772

Обработки русских народных песен (слова народные), 1-я тетр.; из цикла:

N 1 В лете калина ПКС-04539

N 2 Зеленая рощица ПКС-04540

Обработки русских народных песен (слова народные) П-027003

N 1 Чернец

N 2 Снежки белые

N 3 Дунюшка

N 4 Зеленая рощица

N 5 В лете калина

Пять песен без слов для голоса и фортепиано; из цикла:

N 1 Д-544684, ПВ-82148

N 4 Д-54320

Растет страна (А. Афиногенов) ДКС-35411

Румяной зарею покрылся восток (А. Пушкин) Д-54466

Сосны (А. Пушкин) Д-54467

Ф. Пуленк

Сельские песни, вокальный цикл (М. Фомбер) ТВ-01733

При свете факелов

Парни идут на праздник

Эта прекрасная весна

Нищий

Песня веселой девушки

Возвращение сержанта

Веселая песня (Ж. Мореас)
Грустная песня (Ж. Мореас)
Моей гитаре (П. Ронсар)
Романтическая песня (Ж. Мореас)
Се (Л. Арагон)
Скрипка (Л. Вильморен)
Царица чаек (Л. Вильморен)
Цветы (Л. Вильморен)

Дж. Пуччини

"Сестра Анжелика"; Партия Анжелики
"Богема"; две арии Мими ТВ-6379
"Джанни Скикки" ария Лауретты
"Манон Леско"; две арии Манон ТВ-8057
"Тоска"; две арии Тоски ТВ-092
"Чио-чио-сан"; ария Баттерфляй ТВ-8056

М. Равель

Еврейская песня ПВ-82156
"Испанский час"; ария Концепции
Пять греческих народных мелодий, вокальный цикл:
Песня новобрачной
Взгляни, там у церкви
С кем сравнишь меня
Песня сборщиц мастичного дерева
Э-гей!
Вокализ в форме хабанеры Т-016654
Волшебная флейта (Т. Клингзор)
Хабанера (вокализ) ТВ-3620

Н. Раков

Колыбельная (А. Машистов) Д-14429
Лес (С. Северцев) Д-14426
Молодость (А. Гарнакерян)
Поцелуй (Е. Баратынский) Д-4671
Утес (Е. Николаев) Д-14427

С. Рахманинов

Весенние воды (Ф. Тютчев)
В молчаньи ночи тайной (А. Фет)
Давно ль, мой друг (А. Голенищев-Кукузов)
Здесь хорошо (Г. Галина) ТВ-02599
Дитя! Как цветок (А. Плещеев)
Как мне больно (Г. Галина)
Крысолов (В. Брюсов) ПКС-02196
Маргаритки (И. Северянин)
Молитва (Г. Гейне, пер. А. Плещеева) Д-4173
Мелодия (С. Надсон)
Муза (А. Пушкин) Д-24155
На смерть чижика (В. Жуковский) ПКС-020194
Не пой, красавица (А. Пушкин)
Ночь печальна (И. Бунин) ПКС-020192
Ночью в саду у меня (А. Исаакян)
Она как полдень хороша (Н. Минский)
Отрывок из А. Мюссе (А. Апухтин) ТВ-02600
О, не грусти (А. Апухтин) Д-6002
Они отвечали (В. Гюго, пер. Л. Мея) Д-9454
Островок (К. Бальмонт, из Шелли)
Покинем, милая (А. Голенищев-Кутузов) ПКС-020193
Речная лилия (А. Плещеев) Д-15881
Сирень (Е. Бекетова) ПКС-020195

Сон (Ф. Сологуб Д-25020
У моего окна (Ф. Галина)
Утро (М. Янов) Д-9099
Эти лунные ночи (Д. Ратгауз) Д-15882
Я тебя жду (М. Давыдов)

Н. Римский-Корсаков

"Кащей Бессмертный"; ария Кащеевны Д-26111
"Майская ночь" КЗ-1
"Садко"; речитатив и ария Любавы Д-26476
"Снегурочка";
Первая и третья песни Леля
"Царская невеста"; ария Любаши
В царство розы и вина, приди (А. Фет) Д-5558
Гречанке (А. Пушкин) Д-5556
Еврейская песня (Й. Мей)
Когда волнуется желтеющая нива (М. Лермонтов) Д-15880
На холмах Грузии (А. Пушкин)
Не ветер вея с высоты (А. Толстой)
Ночевала тучка (М. Лермонтов)
Октава (А. Майков)
О чем в тиши ночной (А. Майков)
Песня Зюлейки (Д. Байрон) Д-5557
Редеет облаков (А. Пушкин)
Свитезянка (Л. Мей)
Тихо море голубое (А. Майков) Д-5559
Ты и вы (А. Пушкин)
У моря (А. Толстой)

Дж. Россини

"Золушка"; партия Анжелины Д-8010
Вставная ария Золушки Д-9145
Сцена и дуэт Золушки и Принца
Секстет Д-9141
"Итальянка в Алжире"; Д-42631
партия Изабеллы
Речитатив и рондо Изабеллы Д-38521
"Севильский цирюльник"; ария Розины
"Семирамида"; каватина Арзаче Д-42741
дуэт Семирамиды и Арзаче Д-11052, Д-11058
Венецианская регата, дуэты (К. Пейоли, русский текст
А. Горчаковой): Д-24886
До гонок
Гонки
После гонок
Капризный ребенок
Неаполитанская таранрелла (К. Пейоли) ПВ-32944
Прогулка в гондоле (русский текст В. Коломийцова)
Рыбная ловля, дуэт (русский текст В. Коломийцова) Д-24885
Элегия на одной ноте

А. Рубинштейн

12 персидских песен (Мирза Шафи, пер. на нем. Ф.
Боденшедта, пер. на русск. П. Чайковского), из цикла:
Ах, сравню ль тебя
N 1 Зюлейка ПКС-020188
N 3 Как увижу твои ножки ПКС-020189
N 6 Нас по одной дороге ПКС-020191
N 9 Клубится волною ПКС-020190

Жажда свободы (В. Гете, пер. В. Крылова) Д-1543
Испанская песня (Э. Гейбель, П. Гейзе, пер. П. Чайковского) Д-1543
К весне (Н. Ленау, пер. П. Чайковского) Д-1543
Ночь (А. Пушкин) Д-9451
Певец (А. пушкин) Д-9445
Утрата (К. Лемке) Д-1543

Г. Свиридов

Зимняя дорога (А. Пушкин)
Осенью (М. Исаковский) ПКС-0610
Роняет лес багряный свой убор (А. Пушкин) ПКС-04536

К. Сен-Санс

"Самсон и Далила"; три арии Далилы:
"Весна появилась" Д-22768,
"Любовь, дай свое обаянье" Д-22769,
"Открылася душа" Д-14771
Болеро, дуэт (Ж. Барбье) Д-24884

А. Скарлатти

Ария ("Se Florindo e fedele")
Фиалки (слова неизв. автора) Д-54512

А. Скрябин

Романс (А. Скрябин) Д-24154

С. Слонимский

Шесть романсов на стихи А. Ахматовой:
О том, что сон мне пел
Лучше б мне частушки задорно выкликать
Я недаром печальной слыву
Я с тобой не стану пить вино

Твой белый дом и тихий сад оставлю
Душный хмель
Куманек, побывай у меня (слова народные) ПВ-82147
Не белая лебедь (слова народные) ПВ-82147

Я. Солодухо

По полям и лесам Подмосковья ДПС-85995
Романсы на слова А. Коваленкова; из цикла:
N 6 Февраль не слушался зимы Д-17735
N 7 Шла весна Д-17735
N 8 Синий воздух солнцем позолочен Д-17737

А. Спендиаров

Аль-Джамаст (Тэффи)
Айше (слова народные)
Из Гафиза (русский текст И. Рачинского) Д-1543
К луне (К. Бальмонт, из Шелли) Д-1543
Колыбельная (русский текст А. Спендиарова)
К розе (А. Цатурян)
Лесной кизил – уста твои (русский текст Т. Спендиаровой)

И. Стравинский

Весна монастырская (С. Городецкий) П-02853
Девичья песня из оперы "Мавра" (Б. Кохно) ПВ-82145

А. Страделла

Pieta, Signore Д-54509

С. Танеев

Как нежишь ты, серебряная ночь (А. Фет), дуэт Д-7746
Люди спят (А. Фет) Д-1521

Маска (Ч. Полонский)
Менуэт (Ш. д'Ориас, пер. Эллиса) Д-4544, Д-ПС-86255
Мое сердце – родник (Я. Полонский)
Пусть отзвучит (К. Бальмонт, из Шелли) ДПС-86254, Д-1521
Сталактиты (С. Прюдом, пер. Эллиса) ДПС-86253, Д-1521
Фонтаны (Ж. Роденбах, пер. Эллиса) Д-1521

М. Таривердиев

Вокальный цикл на стихи Б. Ахмадулиной: ПКС-06109
Старинный романс
Я думала, что ты мне враг
Пятнадцать мальчиков
Вокальный цикл на стихи Л. Мартынова: ПКС-06108
Вечерело
Вода
Листья

Б. Тищенко

Три песни на стихи М. Цветаевой:
Окно
Осыпались листья
Зеркало

А. Тома

"Миньон"; речитатив и песня Миньон

М. Де Фалья

Испанская сюита ТВ-8055
Семь испанских песен:
Мавританская шаль ТВ-6372

Сегидилья ТВ-63723
Астуриана ТВ-6374
Хота ТВ-6375
Колыбельная ТВ-6376
Песня ТВ-6377
Поло ТВ-6378

Г. Форе

Мандолина (П. Верлен)
Слезы (П. Верлен)

Г. Фрид

Три сонета Шекспира (пер. С. Маршака):
N 12 Когда часы мне говорат
N 50 Как тяжко мне
N 29 Когда в раздоре с миром и судьбой

Б. Флис

Колыбельная (слова неизв. Автора, Русский текст С. Свириденко) Д-12002

А. Хачатурян

Застольная (А. Граши) ПКС-04538
Песня о канале (А. Граши) Д-14368
Три концертные арии: ТВ-01734.,
"Поэма" (слова народные, пер. В. Брюсова)
"Легенда" ("Ахтамар") (О. Туманян, пер. К. Бальмонта)
"Дифирамб" (М. Пешикташлян)

А. Худоян

Все для тебя! (Е. Чаренц, пер. Г. Регистана) Д-40498

П. Чайковский

"Воевода"; Д-2809

дует Марьи Власьевны о Олены

квартет "Темная ночка" Д-2808

"Евгений Онегин"; партия Ольги,

Сцена письма Татьяны Т-015436

"Опричник"; партия Басманова Д-2734

"Орлеанская дева", ария Иоанны

"Пиковая дама"; партия Полины

Романс Полины Д-22675

"Снегурочка", из музыки к весенней сказке А. Островского

N 7 Вторая песня Леля Д-12173

N 14 Третья песня Леля Д-12174

Кантата "К радости" (по Ф. Шиллеру) Д-5159

Из кантаты "Москва" (А. Майков);

ариозо Воина

Из музыке к сказке Островского "Снегурочка";

Три песни Леля

Али мать меня рожала (Л. Мей) Т-015619

В огороде возле броду (И. Суриков, из Т. Шевченко, дуэт Д-7408

День ли царит (А. Апухтин) Д-54344

Забыть так скоро (А. Апухтин)

Закатилось солнце (Д. Ратгауз) ТВ-084

И больно, и сладко (Е. Растопчина) Д-15883

Колыбельная (А. Майков) ТВ-02598

Кукушка (А. Плещеев)

Лишь ты один (А. Плещеев)

Mezza notte ("Полночь") (слова неизв. Автора) Д-4175
Мой гений, мой ангел, мой друг (А. Фет)
Моя баловница (А Мицкевич, пер. Л. Мея)
На нивы желтые (А. Толстой)
Нам звезды кроткие сияли (А. Плещеев)
На землю сумрак пал (Н. Берг, из А. Мицкевича) Д-53916
Не долго нам гулять (А. Греков)
Не отходи от меня (Н. Фет) Д-54343
Не спрашивай (А. Струговщикова, из И. Гете)
Д-15884, Д-54345
Нет, только тот, кто знал (Л. Мей, из И. Гете)
Ни слова, о друг мой(А. Плещеев, из М. Гартмана) Д-53918
Ночи безумные (А. Апухтин)
О, если б знали вы (А. Плещеев)
Он так меня любил (слова неизв. автора)
Отчего? (Л. Мей)
Первое свидание (К. Романов) Д-24425
Песня Земфиры (А. Пушкин) Д-4176
Песня цыганки (Я. Полонский)
Простые слова (слова N. N.) Д-27616
Примиренье (Н. Щербина)
Погоди (Н. Греков)
Серенада ("О, дитя") (слова К. Р.) Д-7266
Серенада ("Ты куда летишь") (Э. Туркети)
Скажи, о чем в тени ветвей (В. Соллогуб) Д-53919
Смотри, вон облако (Н. Греков) Д-54346
Слеза дрожит (А. Толстой) ТВ-085
Средь шумного бала (А. Толстой) ДКСВ-35752
То было раннею весной (А. К. Толстой) Д-53910
Уж гасли в комнате огни (слова К. Р.) Д-9542
Уноси мое сердце (А. Фет)* Д-53917

Усни, печальный друг (А. Толстой) Д-54347
Хотел бы в единое слово (Л. Мей, из Гейне)
Чаровница (П. Коллен, пер. А. Горчаковой)

Г. Читчян

Ленинакан
Молорвел ем

Ю. Шапорин

Везде – над лесом и над пашней (А. Блок) Д-22438
Заклинанье (А Пушкин)
Не одна в поле дороженька (слова народные) Д-24153
Прибложается звук (А. Блок) ТВ-3609
Прохладой ночь дохнула (Испанский романс) (С. Щипачев) Д-24151
Среди миров, в мерцании светил Д-24152
Твой южный голос томен (А. Блок) Д-22437
Элегия (М. Лермонтов)
Я помню день (Ф. Тютчев) Д-22439

Э. Шоссон

Бабочки (Т. Готье)
Время лилий (М. Бухор, пер. В. Епанешниковой)
Колибри (Леконт де Лиль, пер. В. Епанешниковой)
Песнь любви (У. Шекспир)

Д. Шостакович

Из еврейской народной поэзии, Вокальный цикл соч. 79* П-19638
Испанские песни, вокальный цикл (слова народные, пер. С. Болотина и Т. Сикорской):
Прощай, Гренада
Звездочка

Первая встреча
Ронса
Черноокая
Сон
Четырнадцатая симфония; ТВ-04089
Партия сопрано

Р. Штраус

Грезы в сумерках (О. Бирнбаум, пер. Эм. Александровой) Д-42908
День всех усопших (Г. Гильома, пер. Эм. Александровой)
Завтра (Дж. Меккея, пер. в. Коломейцова) Д-29970
Как в прошлый май (Н. Ленау, пер. Эм. Александровой) Д-42907
Когда в тиши, прильнув ко мне
Меня просил отец (слова неизв. автора, пер. Эм. Александровой) Д-42909
Ночь (Г. Гильома, пер. Эм. Александровой)
Посвящение (Серенада) (Г. Гильома, пер. Эм. Александровой)
Скверная погода
Тайный призыв (Д. Маккей, пер. Эм. Александровой) Д-42910
Тише спи, мой друг мятежный
(К. Ханкель, пер. Эм. Александровой)
Цецилия (Г. Гарт, пер. Эм. Александровой)
Четыре последних песни (С оркестром) (Герман Гессе и Йозеф фон Эйхендорф): ТВ-12873
Весна
Сентябрь
Перед сном
На вечерней заре

Ф. Шуберт

Ave Maria (нем. текст П. Адама Штока) Д-27613, ДКС-35406
Блаженство (Хельти)
Баркарола (Леопольд фон Штольберг) ДКСВ-35755
Гребец (Майрхофер)
Дельфин (слова неизв. автора) ТВ-8054
Девушка и смерть (Клаудис)
Ее портрет (Г. Гейне, пер. В. Коломийцова) Д-4673
Зимний путь (В. Мюллер, пер. С. Заяицкого) из вокального цикла:

Спокойно спи
Весенний сон
Оцепенение
Последняя надежда

К луне (Л. Хельт) Д-4541
К музыке (Ф. Шобер) ДКС-35407
Колыбельная (М. Клаудиус, пер. А. Машистова) Д-27625
К Сильвии (В. Шекспир)
Лесной царь (И. Гете)
Литания к торжественному дню всех усопших (И. Якоби, пер. А. Машистова)
Маргарита за прялкой (И. Гете) ТВ-11106
Ночь и грезы (М. Коллин) ДКС-35405
Пастух на скале (Л. Рельштаб, пер. Игн. Ивановского)
Приют (Л. Рельштаб)
Привет (Ф. Рюккерт, пер. А. Горчаковой)
Прекрасная мельничиниха (В. Мюллер, пер. И. Тюменева и А. Машистова),
Из вокального цикла:

Куда Д-22436, ДКСВ-35754
Мельник и ручей

Нетерпение
Серенада (Л. Рельштаб)
Смелый плавец
Сын муз (И. Гете) ДКСВ-35753
Ты – мой покой (ф. Рюккерт) Д-22435
Форель (Х. Шубарт) Д-9452

Р. Шуман

Любовь и жизнь женщины, вокальный цикл на стихи Шемиссо, соч. 42

N 1 Взор его при встрече Д-28042
N 2 Он прекрасней всех на свете
N 3 не знаю, верить ли счастью Д -28044
N 4 Колечко золотое Д-28045
N 5 Милые сестры, сбудется скоро Д-28046
N 6 Милый друг, смущен ты Д-28047
N 7 Нежно прильни ты к сердцу скорей Д-28048
N 8 Ты в первый раз наносишь мне удар Д-28049

Круг песен, вокальный цикл на стихи Эйхендорфа, соч. 39:

На чужбине
Интермеццо
Встреча в лесу
Прекрасный дальний край
Лунная ночь ТВ-3614, ТВ-089
Тоска
Сумерки
Весенняя ночь
Тишина
Тайная боль

Любовь поэта, вокальный цикл на стихи Г. Гейне; из цикла:

Я не сержусь ТВ-090

Контрабандист (Гейбель, пер. С. Свириденко) ТВ-3613
Лотос (Г. Гейне)
Мирты, Вокальный цикл на стихи Гете, Рюккерта, Байрона, Мура, Гейне, Бернса и Мозера; из цикла: ТВ-087
Орешник (Ю. Мозер, пер. А. Ефременкова) ТВ-3612, ТВ-088
Посвящение (Ф. Рюккерт, пер. А. Ефременкова) ТВ-087
Песня странника (Кернер)
Попутная песня ТВ-3615
Поручение (Легру)
Послание Д-4543

Р. Щедрин

Сольфеджии: ПКС-05990
Non legato
Legato
Staccato

Г. Эйслер

Мир или война Д-18537

ՑԱՆԿ

Նրա համերգներին գնում էին՝ ինչպես կգնային տաճար
7

Կատարողական արվեստի հպարտությունը
8

Ստեղծագործական տոհմածառը
Կենսագրական ակնարկ
13

Մեկնաբանություններ. դարաշրջաններ,
ոճեր, հեղինակներ
84

Վոկալ դպրոցների տարիմաստությունները
197

Ինչպե՞ս է մեր խոսքն արծագանքվում:
Դոլուխանյանի արվեստը և անձը
ժամանակակիցների գնահատմամբ
247

Զարուհի Դոլուխանյանի երկացանկը
296

ՍԵՐԳԵՅ ԲՈՐԻՍԻ ՅԱԿՈՎԵՆԿՈ

ՍՈԳԱԿԱՆ ԶԱՐՈՒՀԻ ԴՈԼՈՒԽԱՆՅԱՆԸ

СЕРГЕЙ БОРИСОВИЧ ЯКОВЕНКО

ВОЛШЕБНАЯ ЗАРА ДОЛУХАНОВА

(на армянском языке)

"АМРОЦ ГРУП"
ЕРЕВАН, ул. Касяна 3/26
Тел.: (3741) 27 08 56

Շապիկի վրա՝ Ալիսա Պորետ «Զարուհի Դոլուխանյան»

«Ամրոց գրուպ»
«Գրքարվեստ» հանրապետական
մրցանակաբաշխությունների մրցանակակիր
Երևան, Կասյան 3/26
Հեռ. 27-08-56
E-mail: amrots@freenet.am, amrots_group@yahoo.com

Հրատ. խմբագիր՝ Ս. Գեղամյան
Շարվածք՝ Ա. Սկրտչյան
Էջկապ, մակետ՝ Վլ. Խաչատրյան

Չափսը՝ 60x84 $^{1}/_{16}$, տառատեսակ՝ Թայմս,
բուրթ՝ օֆսեթ և կավճ., տպագրություն՝ օֆսեթ,
22,0 պայմ. տպագր. մամ.:
Պատվեր՝1607: Տպաքանակ՝ 500 օրինակ:

Տպագրված է «Տիգրան Մեծ» հրատարակչությունում
Отпечатано в издательстве "Тигран Мец"

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
БИБЛИОТЕКА
ЕРЕВАНСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

38142