

սեռս.

С-37

40327



Մաթևոսիկ

ՍԱԶԱՆԴԱՐՅԱՆ

ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ԲԵՄԻ ՎԱՐՊԵՏՆԵՐ



Հրատարակվում է Հայկական Թատերական  
Ընկերության Նախագահության որոշմամբ

ԿԱՐԻՆԵ ՍԻՄՈՆՅԱՆ  
ՎԱՀԱՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

Տ Ա Թ Ե Վ Ի Կ  
Ս Ա Ջ Ա Ն Դ Ա Ր Յ Ա Ն

40327

==== Ն Թ Ո ====  
Հ Ր Ա Տ Ա Ր Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՐԹԱԳՐԱԿԱՆ  
ԳՐԱԴԱՐԱՆ  
ԻՄՊՐԻՄԵՐԻԱ  
ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՐԹԱԳՐԱԿԱՆ

**К. СИМОНЯН, В. АРУТЮНЯН**

**«ТАТЕВИК САЗАНДАРЯН»**

*(На армянском языке)*

Издание Армянского Театрального Общества

**АТО**

Ереван — 1959

## ՍՅՈՒՆԻՔԻ ԴՈՒՍՏՐԸ

**Ս**յունիքն ամբողջովին լեռների մեջ է, լեռներն էլ՝ ամպերի մեջ: Նրանց սուր գագաթներն, ասես, տիտանական բռունցքներ լինեն, ըմբոստ սյունեցիների բռունցքները՝ ուղղված դեպի երկինք, ընդդեմ այդ քարքարոտ երկրին դարեր ի վեր բաժին ընկած անարդարությունների. հողը քիչ, բախտը քիչ, բնության, հայրենի և օտար տերերի բերած աղետներն ինչքան ասեք:

Անհուշ ժամանակներից Սյունիքում հայ մարդն է ապրում, շինարար ու ստեղծագործ մարդը: Նա աշխատել է ու կերտել, ապառաժների վրա հաց է հասցրել, հոյակապ ամրոցներ ու տաճարներ է կառուցել... Գարնան արևոտ օրերին երգեր է հյուսել,

ձմռան խուլ գիշերներին լեզենդներ հորինել: Ինչ-  
պիսի՝ լեզենդներ:

Նրանցից մեկը, գուցե ամենասքանչելին, որ  
կապված է Տաթևի հոյակապ վանքի հետ, փորձ է  
անում վանքի անունը «Տա թև» հասկացությամբ  
բացատրել:

Այսօր ամենուր դուք կհանդիպեք Տաթև և Տա-  
թևիկ բառերին՝ արդեն որպես մարդկային անուն-  
ների: Եվ այդ անուններն այնտեղից են եկել, որ-  
տեղ կանգնած է Տաթևի հինավուրց վանքը, որ-  
տեղ հյուսվել է գրեթե նույնքան հինավուրց «Տա  
թև» լեզենդը:

Բայց թողնենք լեզենդը և վերադառնանք իրա-  
կանությանը, գանք Սյունյաց լեռնաշխարհում  
ծնված, Տաթևից իր անունն ստացած երգչուհուն՝  
Տաթևիկ Սազանդարյանին, ում կյանքին ու արվես-  
տին է նվիրված այս մենագրությունը:

1920-ի սկզբներին, երբ Հոկտեմբերին ճառա-  
գած արդարությունը դեռ մուտք չէր գործել Զան-  
գեզուր, Սազանդարյանների ընտանիքը թողնում  
է հայրենի ինձորեսկը և հաստատվում Բաքվում:  
Տաթևիկն այդ ժամանակ դեռ նոր էր բոլորել իր  
չորս տարին (ծնվել է 1916 թվականի փետրվարի  
24-ին):

Իր հողվածներից մեկում երգչուհին գրում է, որ  
ինձորեսկում սկիզբ առած իր մանկության օրերից

ինքը գրեթե ոչինչ չի հիշում... բացի լերկ ժայռերի տիտանական սյունաշարերից և... երգերից:

Զանգեզուրի երգերը... Նրանք անկրկնելի բույր ունեն, անկրկնելի հնչեղություն: Նրանց մեջ կարծես ինչ-որ բան կա Սյունիքի խստաշունչ բնությունից, հերոսական պեյզաժից: Այդ կարելի է զգալ, բայց խոսքերով վերապատմել գրեթե անհնար է: Նրանք ձիգ են ու առնական, և այդ առնականությունը հառնում է ոչ միայն հերոսական ու էպիկական երգերից, որոնք Զանգեզուրի հեքիաթների, լեզենդների ու ավանդությունների անբաժան ուղեկիցներն են, այլ նույնիսկ լիրիկական երգերից: Եվ դրանց մեջ կարելի է տեսնել զանգեզուրցուն, նրա հոգին, նրա խառնվածքը:

Նույնը պետք է ասել նաև Զանգեզուրում տրադիցիա դարձած կատարողական եղանակի մասին, որը պարունակում է այդ երգերի բոլոր առանձնահատկությունները, ուրեմն նույնքան ինքնատիպ է, որքան երգերը, բայց և միևնույն ժամանակ հակված է դեպի արևելյան ժողովուրդների երգեցողությանը հատուկ կոկորդային խաղերը:

Տաթևիկն արդեն Զանգեզուրում երգը սիրեց: Զանգեզուրում արդեն դեռատի աղջկա հոգում աղոտ կերպով տպավորվեցին հարազատ երգը և այդ երգի կատարման եղանակը: Իսկ հետագայում, Բաքվում, որտեղ հայրենակից ծանոթներն ու բա-

րեկամները հաճախակի հավաքվում են Սազան-  
դարյանների տանը և իրենց ավանդական երգերը  
երգում, այդ տպավորութիւնը հետզհետե դարձավ  
ամբողջական և ինչ-որ շափով գիտակցված:

Նկատելով դստեր երաժշտական ունակութիւն-  
ները, — այդ ժամանակ նա հինգ տարեկան էր, —  
հայրը նրա համար դաշնամուրի դասատու է վար-  
ձում, այնուհետև ուղարկում երաժշտական դպրոց:

Շուտով Տաթևիկը սկսում է հաճախել նաև հան-  
րակրթական դպրոց: Սակայն դպրոցից ու նվագից  
ավելի նրա սիրտը ձգում է և ուշադրութիւնը զբա-  
ղեցնում երգը:

Հայտնի կոմպոզիտոր և խմբավար Անտոն Մա-  
յիլյանը, լսելով Տաթևիկի ձայնի և երաժշտական  
ունակութիւնների մասին, նրան վերցնում է իր  
գլխավորած դպրոցական երգեցիկ խումբը: Այս-  
տեղ է, որ Տաթևիկն առաջին անգամ ծանոթանում  
է պրոֆեսիոնալ երգարվեստին և երգեցողութեանը:  
Երգչախմբում նա կատարում է Ա. Մայիլյանի, Ա.  
Տեր-Ղևոնդյանի, Դ. Ղազարյանի, Ս. Դեմուրյա-  
նի ստեղծագործութիւնների, ինչպես նաև ադրբե-  
ջանական ժողովրդական երգերի մեներգային  
պարտիաները, երգում է ազատ, հնչեղ ձայնով,  
գրեթե այնպես, ինչպես երգում էին հեռավոր  
Ջանգեզուրում:

Բաքվում Սազանդարյանների տանը հաճախ

էին լինում Շիրվանզադեն, Աբելյանը, Ժասմենը, Հովսեփ Ոսկանյանը, Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանը և հայ մշակույթի ուրիշ ականավոր դեմքեր: Նրանք գրուցում էին գրականության և արվեստի շուրջը, ուշադիր էին դեպի Տաթևիկը, ոչ միայն նվերներ, այլև խորհուրդներ էին տալիս նրան, կամա-ակամա ավելի ու ավելի մղում դեպի արվեստը:

Տաթևիկի հետ արվեստի մասին ամենից ավելի խոսում էր հայրը, իր ժամանակի և միջավայրի համար կրթված ու զարգացած մի ուսուցիչ: Խոսում էր զգուշ՝ ձգտելով սկզբից իսկ դատերը կողմնորոշել դեպի վսեմն ու հիրավի գեղեցիկը, անկախ այն բանից, թե Տաթևիկը ի վերջո արվեստագետ կդառնա, թե՞ արվեստասեր: Նա իր դատերը հաճախ պատմում էր Սիրանուշի մասին, որի հետ անձամբ ծանոթ էր, թատրոն էր տանում կամ սիմֆոնիկ համերգներ, խստիվ հետևում էր, որ Տաթևիկը դիտի և ունկնդրի միայն այն ներկայացումներն ու համերգները, որոնք չեն աղավաղի նրա ճաշակը:

1929-ին, դեպքերի բերումով, Տաթևիկը տեղափոխվում է Մոսկվա: Այստեղ նա ավարտում է միջնակարգ դպրոցը և հնարավորություն չունենալով շարունակել ուսումը՝ աշխատանքի է անցնում Մոսկվայի Հեծանիվի գործարանում:

Ուրիշը, հասուն արվեստագետ դառնալուց հետո,

գուցե և ամսուսար իր անմիջական նախասիրութ-  
յուններից հեռու գործարանում «կորցրած» երեք  
տարիները, սակայն Սազանդարյանը դրանք չի կա-  
րող կորած համարել: «Ըստ այդ տարիները միայն  
շնորհակալության զգացմունքով կարող եմ հիշել,—  
ասում է նա:— Չէ՞ որ ես ոչ միայն տեսա, այլև  
զգացի գործարանը, աշխատավոր մարդուն, կա-  
րողացա հասկանալ և գնահատել նրա մեծ գործը,  
պարզ ու մաքուր հոգին; աղնիվ մղումները: Գոր-  
ծարանում ես գտա հարազատ ու սրտակից մարդ-  
կանց, իսկական ընկերների, նրանք ինձ կոմերիտ-  
միության շարքերն ընդունեցին, սովորեցրին աշ-  
խատել, տոկալ»:

Գործարանային կյանքը Սազանդարյանի հա-  
մար այնքան արտասովոր էր, այնքան հախուռն ու  
լի, որ սկզբնական շրջանում երգն ու արվեստի սե-  
րը կարծես նիրհեցին: Բայց դա երկար չտևեց:  
Երբ նա վարժվեց գործարանին, ընկերներին,  
երբ զգաց, որ այստեղ նա իր տանն է, կյանքն ու  
աշխատանքը նրան այլևս ոչ թե ծանր պարտա-  
կանությունն, այլ հաճելի թվացին, և Տաթևիկը  
դարձյալ սկսեց երգել: Նա մի գյուտ դարձավ գոր-  
ծարանի ինքնագործունեության համար: Ընկեր-  
ներն այստեղից-այնտեղից արևելյան հանդերձ-  
ներ ճարեցին, գտան արևելյան գործիքների վրա  
նվագողների, և Սազանդարյանը գործարանի անու-

նից հաջողութեամբ մասնակցեց Մոսկվայի ինքնագործ արվեստի խմբերի ստուգատեսին:

Եւ նորից արթնացավ, նոր ուժով, նոր ու անհաղթահարելի հմայքներով տոգորեց Սազանդարյանին արվեստի սերը: Այդ սերն այլևս վանել չէր կարելի, նրանից խուտափել, պահվել հնարավոր չէր, նա արդեն տիրաբար իր կամքն էր թելադրում ապագա երգչուհուն, նրա մղումներին ու քայլերին ուղղութիւն տալիս:

Ստուգատեսի առիթով հավաքված արևելյան գործիքների վրա նվագակցող խումբը համալրվեց և դարձավ մի իսկական արևելյան նվագախումբ: Որպես մենապարող՝ խմբին միացավ Մեծ թատրոնի արտիստ Զարեհ Մուրադյանը: Ստեղծվեց մի իսկական համերգային անսամբլ, որը պարբերաբար ելույթներ էր ունենում գործարանային ալոմբներում, կուլտուրայի և հանգստի զբոսայգիներում, հաճախ՝ Գիտնականի տանը, օտարերկրյա ղեսպանատներում, իսկ մեկ անգամ նույնիսկ Կրեմլում:

Մաղիկներն ու գովեստները շատ էին, ծափերն անհամար... Սակայն դրանք Սազանդարյանին շլլացրեցին, ծափերի պահին նրան համակողմարդկային բնական հաճույքը երբեք նրա սրտում, նրա խոհերի մեջ չխլացրեց անբավարարվածութեան զգացմունքը... Ո՛չ, այդ երգերը և այդպես

երգելը շէին նրա նպատակը: Նրա երազածը այդպիսի երգեցողութեան բերած ծափերն ու ծաղիկները շէին: Նա օպերայի բեմն էր տեսել, լսել այդ բեմից երգողներին: Քանի՜ անգամ, Մեծ Թատրոնի մոտից անցնելիս, երկյուղածութեամբ ու ակնածանքով ծանրանիստ սյուններին էր նայել, ո՞վ գիտե, հոգու գաղտնարաններում ինչ անպատմելի իղձեր փայփայելով...

1933-ին Սազանդարյանն իր խմբի հետ ելույթ է ունենում Սովետական Հայաստանի Կուլտուրայի տանը: Ելույթը լավ է ընդունվում: Լուսժողկոմ Ա. Եղիազարյանը գտնելով, որ Սազանդարյանից հայ գուսանական երգի հիանալի կատարող կատացվի, առաջարկում է նրան ուսանել Կուլտուրայի տան երաժշտական ստուդիայում, պատրաստել համապատասխան երգացանկ և ապա վերսկսել համերգային գործունեությունը:

Ուսանելու առաջարկությունը, իհարկե, շատ հրապուրիչ էր: Նա ուրախութեամբ կուսանի այդ ստուդիայում, սակայն պայմանով, որ այդ մասնագիտական կրթությունը նկատի ունենա օպերայի բեմը:

Երգչուհու կատարած երգերն ու երգելու եղանակը օպերայից այնքան էին հեռու, որ հազիվ թե որևէ մեկը նրա խոսքերին լուրջ նշանակություն

---

տար: Բայց, այնուամենայնիվ, որոշեցին կազմել հատուկ հանձնաժողով՝ նրան լսելու համար:

Հանձնաժողովը, որի կազմումն էին Արամ Խաչատրյանը, Արտեմի Այվազյանը, Ռուբեն Սիմոնովը, վոկալի պրոֆեսոր Ստեփան Բարխուդարյանը և ուրիշներ, հավաքվում է լսելու «հանդուգն աղջկան»:

Նա երգում է իր ծրագրի երգերից մի քանիսը, երգում է իր ձևով, այնպես, ինչպես երգում էին հեռավոր Զանգեզուրում, այնպես, ինչպես նա միշտ երգել է:

Տաթևիկը, իհարկե, ձայն ունի: Սակայն այդ քաց ձայնը, կրծքային երգեցողությունը, լեռնցիներին հատուկ այդ խաղերը և ընդհանրապես երգելու այդ եղանակը մի՞թե կարող են նախապայմաններ լինել օպերային երգչուհի դառնալու համար:

Որպես վերջին փորձ, գուցե նույնիսկ որպես կատակ, հանձնաժողովի անդամներից մեկը հարցնում է.

— Իսկ գիտե՞ս արդյոք որևէ «օպերային երգ»:

Պարզվեց, որ Տաթևիկն այդ էլ գիտե: Վաղուց, շատ վաղուց, դեռևս Բաքվում օպերա հաճախելու օրերից, իսկ հետագայում մոսկովյան ներկայացումներից նրա տպավորությունների մեջ իր աներևակայելի վառ կնիքն էր թողել Բիզեի «Խա-

բաներան»... Կարող էր Տաթևիկն այդ երգը մոռանալ, ամեն օր, մենակ պահերին, շիրկնեւ նրա սքանչելի ելևէջները:

Նա կերգի Կարմենի «խաբաներան»:

Արամ Խաչատրյանը նստում է դաշնամուրի մոտ, և Սազանդարյանը սկսում է երգել այն երգը, որով մուտք է գործում իսկական արվեստի տաճարը:

Զգիտենալով երգի խոսքերը՝ նա դրանք փոխարինում է անվերջանալի «տրա-լա-լա»-ներով, բայց երբ հասնում է կրկներգին, որի խոսքերն արդեն չէր կարող շփտենալ, և որի լայնաշունչ մեղեդին անկաշկանդ երգեցողության հիանալի հնարավորություններ է ընձեռում, Սազանդարյանի ձայնը, գուցե օպերայում լսած ձայների տպավորության տակ, կարծես փոխվում է, խուլ ու կոկորդային ելևէջները տեղի են տալիս զրնգուն հնչյուններին... և երգչուհու ձայնը ծավալվում է, հնչում դահլիճով մեկ:

Կարիք կա՞ ասելու, որ Սազանդարյանի հանդրգնությունը հաջողութամբ է պսակվում, և փորձված դասատու Ս. Բարխուդարյանը հանձն է առնում նրանից օպերային, հրգչուհի պատրաստել:

Իտալիայում մասնագիտական կրթություն ըստացած, Մեծ Թատրոնում վոկալի դասատու Ս.

Բարխուդարյանը կարողանում է Սազանդարյանի ի բնե լավ դրված ձայնը հավաքել ու կոմպակտացրնել, լայնացնել դիապազոնը, «կուլտուրական երգեցողության» համար դարձնել հարմար, ազատել արևելյան երգիչներին հատուկ կոկորդաչին խաղերից: Նա երիտասարդ երգչուհուն սերտորեն առնչում է ուսական, և իտալական երգչական դպրոցների լավագույն տրադիցիաներին, մանավանդ իտալական բելկանտոյին: Ծվ այդ բոլորով հանդերձ, նա կարողանում է Սազանդարյանի ձայնի ու երգեցողության մեջ պահպանել այն լավը, որ դալիս էր ժողովրդական երգից ու երգելու եղանակից:

Սակայն հայկական երգեցողության տրադիցիային հարելու առումով Բարխուդարյանը քիչ բան կարող էր տալ Սազանդարյանին: Այսպիսով, Սազանդարյանը հայ երգն ու երգեցողությունն ուսումնասիրեց ո՛չ թե դասասենյակում, այլ իր սեփական ընկալումների օգնությամբ, ո՛չ թե ուսումնառության, այլ ստեղծագործության հետագա տարիներին, հենվելով Կոմիտասի տրադիցիայի, այդ տրադիցիան հայ երգարվեստում իրենից առաջ կիրառողների փորձի վրա: Սակայն այդ մասին առանձին:

Նույն 1933-ին, Սազանդարյանի երաժշտական ստուդիա ընդունվելուց մի քանի ամիս հետո, Հայկական կուլտուրաչի տան կից բացվում է Ծր-

րորդ դրամատիկական ստուդիան՝ Ռուբեն Սիմոնովի գեղարվեստական ղեկավարութեամբ:

Քաջ գիտակցելով, որ օպերային երգչուհուն դրամատիկական արվեստը նույնքան անհրաժեշտ է, որքան վոկալը, Սազանդարյանն սկսում է հաճախել և այդ ստուդիան, փորձված ղեկավարների մոտ ուսանում է դերասանական վարպետութուն, բեմական խոսք և այլ մասնագիտական առարկաներ, մասնակցում է ստուդիայի կուրսային ներկայացումներին:

Սովետական Հայաստանի կառավարութունը շնորհալի երգչուհուն հատուկ թոշակ է նշանակում, և ոչինչ այլևս չի խանգարում, որ Սազանդարյանն իր ամբողջ ժամանակն ու ուշադրութունը նվիրի սիրած գործին, սովորի ու սովորի:

Երաժշտական և դրամատիկական գիտելիքների կոմպլեքսը, որ Սազանդարյանն ստանում է Կուլտուրայի տան ստուդիայում, հիանալի արդյունքներ է տալիս: Ընդամենը երեք ու կես տարում նա ձեռք է բերում այն հիմնականը, որ անհրաժեշտ էր ստեղծագործական լայն ուղի դուրս գալու համար:

1937 թվականին, Մոսկվայի Հայկական կուլտուրայի տանը, տեղի ունեցավ արդեն պրոֆեսիոնալ երգչուհի Սազանդարյանի անդրանիկ, միաժամանակ և ավարտական համերգը: Ներկա գտնը-



Ալմաստ — «Ալմաստ»



Տեսարան «Ալմաստ» ներկայացման 4-րդ գործողությունից:

վողները ոչ միայն նշեցին երգչուհու հաջողութիւնը, այլև գտան, որ Ստուդիայից հայ արվեստ է գալիս ինքնատիպ, լայն հեռանկարներ խոստացող մի ուժ:

\* \* \*

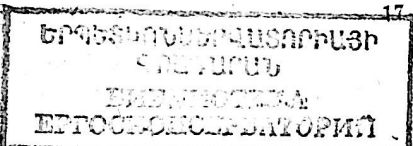
Երևան...

Իր հույսերի, իր անձկալի մղումների աչքերով Սազանդարյանը շատ էր տեսել այս քաղաքը, իր երազներում շատ էր շրջել նրա փողոցներով, որոնք ինչ ուղղութեամբ էլ որ ձգվեին, միևնույն է, շգիտես ինչու, շգիտես ինչպես, հանգում էին օպերային թատրոնի՝ հայկական միակ օպերային թատրոնի շենքի մոտ:

Մինչև Սազանդարյանի դերյուտը հայկական օպերային թատրոնն արդեն զգալի ճանապարհ էր անցել և ձեռք բերել իր որոշակի դեմքը: Այդ դեմքը սկսեց բնորոշվել թատրոնի հիմնադրման իսկ օրից (1933), երբ նրա անդրանիկ թատերաշրջանի վարագույրն առաջին անգամ բացվեց՝ ներկայացնելով հայ ազգային երաժշտական դրամատուրգիայի գլուխ-գործոց «Ալմաստը»: Շուտով «Ալմաստին» հաջորդեցին «Անուշը», ապա՝ հայ օպերային գրականութեան այն երկերը, որոնց կյանքի կոչելու գործում Սպենդիարյանի թատրոնը վճարական դեր է խաղացել:

40327

1362—2



Իր գոյության առաջին իսկ հնգամյակում թատրոնն անցնում է սկզբունքային պայքարով և ստեղծագործական ճանապարհ՝ հանուն ռեալիզմի, ընդդեմ «ֆորմալիստական, կոնստրուկտիվիստական, վուլգար-սոցիոլոգիական աղավաղումների... Թատրոնի լավագույն բեմագրությունները վկայում էին նրա ամբողջ կոլեկտիվի գաղափարական և գեղարվեստական մեծ աճը, հետզհետե ստեղծագործական հասունություն ձեռք բերելը»<sup>1</sup>:

Թատրոնի համար ռեալիզմին տիրապետելու, գաղափարական ու ստեղծագործական հասունացման կարևորագույն փուլերն էին, «Ալմաստից» ու «Անուշից» բացի, նաև «Նվզենի Օնեգինի» ու «Զիո-Զիո-սանի», «Կարմենի» ու «Ֆաուստի», «Տրավիատայի» ու «Բոհեմայի» և մի շարք այլ օպերաների բեմագրությունները, որոնք գալիս են մեղասելու, թե արդեն այդ տարիներին ինչպիսի դրվար երկացանկ ուներ և ինչպիսի լուրջ խնդիրներ էր լուծում մեր նորաստեղծ, բայց հնարավորություններով հարուստ օպերային թատրոնը:

Թատրոնի այդ բուն աճը և արագ հասունացումը նախ և առաջ պայմանավորված էին նրա համախմբած ստեղծագործական ուժերով: Հիմ-

<sup>1</sup> Г. Тигранов „Армянский музыкальный театр“ Москва, 1956, էջ 81:

նադրման օրից թատրոնի կազմումն էին և նրա աշխատանքին տոն էին տալիս հայ արվեստի այնպիսի ականավոր գործիչներ, ինչպես, օրինակ՝ Հ. Դանիելյանը, Լ. Իսեցկին (Հովհաննիսյան), Ա. Կարատովը, Շ. Տալյանը, ռեժիսոր Ա. Բուրջալյանը, դիրիժորներ Ս. Չարեքյանը, Գ. Բուդաղյանը, Ս. Շաթիրյանը, փոքր-ինչ անց՝ Կ. Սարաջևը, Վ. Պիրադովը, Մ. Թավրիզյանը, և ուրիշներ: Թատրոնի էնտուզիաստների եռանդին իրենց ջանքերն են միախառնում սովետահայ գրականության, կերպարվեստի, թատրոնի, երաժշտության և կուլտուրայի այլ բնագավառների լավագույն ներկայացուցիչները: Այդ ամենի շնորհիվ 1930-ական թվականների վերջերին Սպենդիարյանի անվան թատրոնն արդեն ընթանում էր սովետական օպերային թատրոնների առաջին շարքում:

1937 թվականին այդ թատրոնի դռները բացվեցին նաև Տաթևիկ Սազանդարյանի առջև: Եվ երբնա, սրբազան սարսուռը սրտում, առաջին անգամ ոտք դրեց Երևանի օպերային թատրոնի շեմքից ներս, իրեն չզգաց իր նպատակին արդեն հասած ճանապարհորդ, թեպետ, ինչպես տեսանք, նրա նպատակը միշտ էլ եղել էր օպերայի բեմը: Ո՛չ նա զգաց, որ իսկական արվեստի ճանապարհը նոր է սկսվում, իսկ մինչ այդ ձեռք բերածը նրան սոսկ նախապատրաստել են ճանապարհ ընկնելու հա-

մար: Սպենդիարյանի անվան թատրոնում նա շատ բան ուներ սովորելու, թե՛ երգչական և թե՛ արտիստական վարպետութեան առումով:

Առաջին դերերգը, որ Սազանդարյանին հանձնարարվեց, Գայանեն էր՝ Ալ. Սպենդիարյանի «Ալմաստում»: Մի կողմից բեմական փորձի պակասը, մյուս կողմից դերի ընձեռած շափազանց սահմանափակ հնարավորությունները պատճառ դարձան, որ երիտասարդ արտիստուհու դերյուտն աննկատ անցնի:

Գայանեին հետևեց Օլգան՝ Չայկովսկու «Ծվգենի Օնեգինից»: Ինքը Սազանդարյանը վկայում է, որ Օլգան նրա հաջողված դերերգերից չէր: Դրա հիմնական պատճառն այն է, որ դերերգը չէր համապատասխանում Սազանդարյանի ձայնին, և ընդհանրապես Օլգայի կերպարը, մեր կարծիքով, արտիստուհու խառնվածքին խորթ էր: Սակայն այդ անհաջողութունը պետք է հասկանալ հարաբերական իմաստով: Այլապես դժվար թե Օլգային արագորեն հետևեին Միստրիս Բենտոնը (Դելիբ՝ «Լակմե»), Դայակը (Չերժինսկի՝ «Խաղաղ Դոն»), Մարթան (Ա. Այվազյան՝ «Թափառնիկոս») և, վերջապես, այս դերաշարքի մեջ ամենահաջողվածը՝ Ջիբելը (Գունո՝ «Ցառատ»):

Այդ դերացանկով չէ, որ մենք ճանաչում ենք Սազանդարյանին, այդ դերերգերում չէ, որ արտա-

հայտվել է նրա արտիստական ձիրքը: Սակայն դրանք Սազանդարյանին տվեցին բեմական փորձ, բեմի զգացողութուն, նրան սերտորեն առնչեցին օպերային թատրոնի բեմի վրա և կուլիսներից այն կողմ ծավալվող կյանքին, թատրոնի ստեղծագործական առօրյային:

1939-ի սկզբներին հայ կուլտուրայի բոլոր օջախներն սկսեցին եռանդուն կերպով նախապատրաստվել Մոսկվայում կայանալիք Հայկական արվեստի և գրականության առաջին տասնօրյակին:

Լարված աշխատանքի ձեռնամուխ եղավ նաև Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնը, իսկ նա իր երկացանկում շէր կարող շունենալ հայկական օպերային գրականության գոհար «Ալմաստը»: Սակայն պարզվեց, որ Ալմաստի դերերգում սովորաբար հանդես եկող երգչուհիները, ինչպես նաև հավակնորդները, ի վիճակի չեն այդ բարդ ու պատասխանատու դերերգը բեմ բարձրացնել դերասանական ու երգչական պատշաճ կատարմամբ:

Մոսկվա տարվելիք ներկայացումների ցանկում «Ալմաստի» վրա արդեն մեծ հարցական էր կախվել, երբ դիրիժոր Բուդաղյանը, գուցե ինքն էլ խորապես չհավատալով իր ասածի ունալ լինելուն՝ այ-

նուամենայնիվ առաջարկեց լսել նաև Սազանդար-  
յանին:

«Ճիշտ է, նա բեմական մի առանձին ստաժ շու-  
նի, ճիշտ է, մինչև այժմ հանդես է եկել սոսկ երկ-  
րորդական դերերում, ճիշտ է...» Այդ «ճիշտ է»-  
նեքը շատ էին, բայց, բարեբախտաբար, դրանք  
հարուցող կասկածը՝ անճիշտ:

Եվ Սազանդարյանը, որ գրեթե երկու տարի  
այդ բեմի վրա խաղացել ու երգել էր, վարժվել էր  
բեմից խստապահանջ հանդիսատեսների աչքերին  
նայել, Սազանդարյանը, որ վաղուց արդեն անգիր  
էր արել Ալմաստի ոչ միայն արիաներն ու ասեր-  
գերը, այլև բոլոր ռեպլիկները, տեսնելով, որ իր  
սրտում անձկությամբ գուրգուրած երազն իրակա-  
նանում է, այնքան է հուզվում, որ հանձնաժողո-  
վի համար իր երգած առաջին իսկ դրվագը մի ամ-  
բողջ տերցիա բարձր է վերցնում...

Անհաջողությունից երգչուհու հուզմունքը կրրկ-  
նապատկվում է, բայց երբ նա հանդարտվում է և  
նորից երգում, անհաջողության հարուցած անձ-  
նական հուզմունքը վերածվում է ստեղծագործա-  
կան հուզմունքի, և նորից Սազանդարյանի ձայնը  
հնչում է ազատ ու անկաշկանդ:

«Ալմաստը» տասնօրյակ տանելը հարցականի  
տակից դուրս եկավ:

Նախորդ դերերը երգչուհուն բացվելու և ծա-

վալվելու քիչ հնարավորություններ էին տալիս։ Սազանդարյանը «Ալմաստում» բացվեց, որովհետև նրա տարերքը նախ և առաջ Ալմաստն էր և Ալմաստի կարգի՝ դրամատիզմով հագեցած ողբերգական կերպարները, հերոսական կամ հանցագործ, բայց բոլոր դեպքերում ուժեղ խառնվածքի տեր կանայք։

Առաջին անգամ հանդես գալ պատասխանատու դերակատարումով, Մոսկվայում, այն էլ տասնօրյակի ներկայացման մեջ, դժվար քննություն էր երիտասարդ արտիստուհու համար։

«Ալմաստ» ներկայացումը տասնօրյակի ժամանակ մեծ հաջողությամբ պսակվեց, և այդ հաջողության մեջ իր մասն ունեի Տաթևիկ Սազանդարյանը։

Այդ օրերին միութենական մամուլը լի էր տասնօրյակի և նրա մասնակիցների մասին գրված հոդվածներով, որոնց մեջ դրվատանքի ջերմ խոսքեր են հղված Սազանդարյանին։ Հոդվածագրերի թվում մենք հանդիպում ենք այնպիսի անունների, ինչպիսիք են՝ Ա. Նեժդանովան, Ե. Գելցերը, Պ. Նորցովը, Պ. Վիլյամսը, Ս. Միխալկովը, Բ. Մորդվինովը, Ա. Մելիք-Փաշայանը և շատ ուրիշներ։

Սովետական ականավոր երգչուհի Մ. Մակսակովան, որը դեռևս 1931 թվականին Մեծ թատրոնի ֆիլիալում հաջողությամբ կատարել էր Ալմաստ

տի դերերգը և քաջածանոթ էր դրա վոկալ և դե-  
րասանական խութերին, Սազանդարյանի մասին  
գրում է. «Սազանդարյանն ինձ ապշեցրեց. 23 տա-  
րեկան հասակում լինել դրամատիկական այդպի-  
սի սքանչելի արտիստուհի և երգչուհի...»<sup>1</sup>:

Տասնօրյակի հաջողությամբ գոտեպնդված  
Սազանդարյանը վերադառնում է Երևան և նոր  
եռանդով ու թափով լծվում ստեղծագործական  
աշխատանքի: Արագորեն իրար Են հաջորդում նո-  
րանոր դերերգերը հայկական, ռուսական և արևմը-  
տաեվրոպական օպերաներում, մեկը-մյուսից  
տարբեր, մեկը-մյուսից ավելի վառ ու ամբողջա-  
կան: Ուշադիր զննողը դրանց մեջ քայլ առ քայլ  
կարող է հետևել երգչուհու պրոֆեսիոնալ և ստեղ-  
ծագործական անընդմեջ աճին: Այդ միայն երգ-  
չուհու ձիրքին և աշխատասիրությանը չէ, որ պետք  
է վերագրել: Դա մեծապես պայմանավորված էր  
նաև Սպենդիարյանի անվաճ, թատրոնի և ընդհան-  
րապես մեր կուլտուրայի աճով: Աշխատելով կո-  
լեկտիվ արվեստի այնպիսի ասպարեզում, ինչպի-  
սին է օպերային թատրոնը, իհարկե, արտիստու-  
հին չէր կարող չկրել ստեղծագործական կոլեկտի-  
վի բարերար ազդեցությունը, շօգտվել իր ընկեր-  
ների խորհուրդներից, նրանց հաջողություններից

<sup>1</sup> „Литературная газета“, 1939, № 58.

---

և նույնիսկ անհաջողություններից: Ինքը՝ Սազանդարյանը առանձնապես բարձր է գնահատում այն օգնությունը, որ նա ստացել է մեր երաժշտական արվեստի նշանավոր ներկայացուցիչներ Հայկանուշ Դանիելյանից ու Միքայել Թավրիզյանից:

Հայ արվեստի և գրականության առաջին տասնօրյակին հաջորդած շրջանում Սազանդարյանի արտիստական գործունեությունը միայն օպերայով չի սահմանափակվել:

1944-ին Սազանդարյանը մասնակցեց Վոկալիստների համամիութենական մրցանակաբաշխությանը և արժանացավ առաջին կարգի դիպլոմի: Այնուհետև նա ծավալեց համերգային լայն գործունեություն, որը Հայաստանում սկսվելով հետադհետե ընդլայնվեց ու ընդգրկեց Ռուսաստանի և եղբայրական մյուս ռեսպուբլիկաների բեմերն ու համերգային դահլիճները:

Այսպես, նույն 1944-ին Թբիլիսիում Սազանդարյանը մասնակցեց Անդրկովկասյան ռեսպուբլիկաների երաժշտության տասնօրյակին՝ կատարելով սովետահայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները: Նույն թվականին նա համերգ տվեց Մոսկվայի Չայկովսկու անվան դահլիճում: Այդ համերգի կապակցությամբ երաժշտագիտուհի Գրոշևան գրում է.

«Սազանդարյանը՝ Ալմաստի սքանչելի կերպա-

---

բը ստեղծողը, գերում է իր արտիստական հմայ-  
քով: Երիտասարդ երգչուհին մեծ հաջողության և  
հասել վոկալի վարպետությանը տիրապետելու  
առումով: Այդ է վկայում մեծ կանտիլենա և ձայ-  
նի ճկունությունն պահանջող Մանկլավիկի արիայի  
կատարումը Մեյերբերի «Հուգենոտներից»: Սա-  
կայն Սազանդարյանն առանձնապես լավ տպավո-  
րություն է գործում, երբ երգում է հայ ժողովրդա-  
կան երգերը. թեթև և վայելչագեղորեն երանգավո-  
րելով ժողովրդական կատարման բնորոշ գծերը,  
բայց բոլորովին չընկնելով էթնոգրաֆիզմի մեջ՝  
Սազանդարյանը բացահայտում է ժողովրդական  
լիրիկայի բուն հոգին»<sup>1</sup>:

Այնուհետև, 1951-ին Սազանդարյանը համերգ  
է տալիս Բաքվում, 1954-ին գաստրոլների է մեկ-  
նում Ուզբեկստան, նորից Բաքու: 1955-ին Հայաս-  
տանի Պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ, սո-  
վետահայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություն-  
ների կատարումով, ելույթ է ունենում Թբիլիսիում:  
Նույն թվականին գաստրոլային ընդարձակ ուղևո-  
րություն է կատարում Մոսկվա, Խարկով, Օդեսա,  
Քիշնև, նորից Մոսկվա ուղեգծով: Այդ շրջագա-  
յության ժամանակ նա ոչ միայն համերգային  
ելույթներ է ունենում, այլև Խարկովում և Օդեսա-

---

<sup>1</sup> Литература и искусство, 1944, № 6.

---

յում, տեղի օպերային խմբերի հետ, հանդես է գալիս Կարմենի դերում՝ արժանանալով հանդիսականների և մամուլի միահամուռ դրվատանքին:

Ինչ վերաբերում է Երևանում և Հայաստանի այլ վայրերում Սազանդարյանի ունեցած ելույթներիին, ապա դրանց թիվը տասնյակների է հասնում:

1956 թվականին Մոսկվայում տեղի ունեցավ Հայ արվեստի և գրականության երկրորդ տասնօրյակը: Հայ գրականության և արվեստի ներկայացուցիչները մեր մեծ Հայրենիքի մայրաքաղաքում ցուցադրեցին այն ակնառու նվաճումները, որ ձեռք էր բերել Սովետական Հայաստանի կուլտուրան նախորդ տասնօրյակից հետո անցած տարիների ընթացքում:

Այս անգամ արդեն Սազանդարյանը Մոսկվա մեկնեց որպես մոսկովցիներին քաջ ծանոթ, իր ուժերի ծաղկման շրջանը թևակոխած երգչուհի, ուրեմն և ավելի մեծ պատասխանատվության գիտակցությամբ, քան առաջին տասնօրյակի ժամանակ: Ունկնդիրների ակնկալությունները Սազանդարյանը լիովին արդարացրեց: Փառանձեմի և Թամարի դերերգերը՝ երգված Մեծ Թատրոնի բեմից, համերգները Զայկովսկու անվան դահլիճում և այլուր, Սազանդարյանի արտիստական կենսագրություն մեջ կմնան որպես Մոսկվայի մամուլի,

---

մասնագիտական շրջանների և ունկնդիր հասարակության ճանաչմանն արժանացած նրա անկապացույցներ:

Սազանդարյանը շհանգստացավ ձեռք բերած դափնիներով, մնաց նույն խանդավառ, ստեղծագործական նորանոր մղումներով լի, արվեստով միշտ երիտասարդ խառնվածքը, հայկական վոկալի նույն անխոնջ ու տքնաջան աշխատավորը:

Հայ արվեստի և գրականության երկրորդ տասնօրյակից փոքր-ինչ առաջ, 1956-ի մայիսին, սովետական ականավոր արվեստագետների մի խումբ, այդ թվում Ս. Կնուշևիցկին, Տ. Նիկոլաևան և Տ. Սազանդարյանը, համերգների մեկնեց Իրանի մայրաքաղաքը՝ Թեհրան:

Սովետական արտիստների ելույթները փայլուն հաջողությամբ պսակվեցին: Դրա բազմաթիվ վկայությունները մենք կարող ենք գտնել սովետական և արտասահմանյան մամուլի էջերում: Այսպես, օրինակ, ՏԱՍՍ-ի մայիսի 15-ի հաղորդագրության մեջ ասված է. «Սովետական արվեստի ներկայացուցիչներին բացառիկ ջերմ ընդունելություն ցույց տրվեց: Հատկապես մեծ հաջողություն ունեցավ Հայկական ՍՍՌ ժողովրդական արտիստուհի Տ. Տ. Սազանդարյանը»<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> «Коммунист», 1956, № 116.

---

Տասնօրյակից անմիջապես հետո Սազանդար-  
յանը սովետական արտիստների մի այլ խմբի հետ  
դարձյալ մեկնեց արտասահմանյան գաստրոլների,  
այս անգամ՝ Սիրիա և Լիբանան:

Ինչպես Իրան, այնպես էլ Սիրիա և Լիբանան  
երգչուհուց դեռ շատ առաջ նրա ձայնն էր հասել և  
ձայնի հետ՝ համբավը: Մեր տարագիր հայրե-  
նակիցները, — և ոչ միայն նրանք, — սրտատրոփ  
սպասում էին հայ անվանի երգչուհու ելույթներին:

Բոլոր ելույթներն անցան հիացմունքի ծափերի  
ու ծաղիկների մեջ, պանդուխտ հայերի սրտում  
հայրենասիրության մի նոր հորձանք բարձրացրին,  
նպաստեցին սովետական և արաբ ժողովուրդների  
բարեկամական կապերի ամրապնդմանը:

Գաստրոլներից վերադառնալուց հետո էլ դեռ  
երկար ժամանակ Սազանդարյանի ելույթները  
գտնվում էին գաղութահայ մամուլի ուշադրության  
կենտրոնում: Այսպես, «Երկիր» ամսագրի դեկտեմ-  
բերյան համարում կարդում ենք.

«Տաթևիկ Սազանդարյան՝ տպավորիչ ու տո-  
կուն իր ալտո ձայնով, որ կհնչեր երբեմն քաղցր ու  
մելանուշ, հեզասահ՝ հայրենի առվակներուն պես,  
երբ կարոտով ու երազայնությամբ կերգեր «Երևա-  
նի գիշերները», հայրենիքի, խաղաղ աշխատանքի  
կամ սիրեկանի սերը, երբեմն խրոխտ ու բարձրա-  
գոշ, մեր ժողովրդի հրաշեկ ցասումին պես, երբ

---

կերգեր «Արշակ Բ-ի» կամ «Դավիթ-Քելի» արիաներեն: Իր երգերուն մոզական զորությամբ Սազանդարյանը իր ոնկնդիրները հոգով հայրենի աշխարհ փոխադրեց<sup>1</sup>:

Այնուհետև Սազանդարյանը նորից խորասուզվում է իր համար վաղուց արդեն սովորական դարձած ստեղծագործական անդուլ աշխատանքի մեջ:

Նա պատրաստում է Ազուլենայի դերերգը Վերդիի «Տրուբադուրում», Մանուշի դերերգը Վարդան Տիգրանյանի «Սոս և Վարդիթերում», մասնակցում է Սպենդիարյանի անվան թատրոնի գաստրոլներին՝ Սոչիում և Թբիլիսիում, հայ արվեստի վարպետների համերգին՝ Մոսկվայում, իսկ Հոկտեմբերյան Սոցիալիստական Մեծ ռեուլյուցիայի 40-ամյակին երգում է Շուշանի դերերգը Անդրեյ Բարակի «Արծվաբերդ» օպերայում:

1958-ի սեպտեմբերին երգչուհուն մեծ բախտ է վիճակվում ելույթ ունենալու Բրյուսելի համաշխարհային ցուցահանդեսում՝ ներկայացնելով Սովետական Հայաստանի երաժշտական կուլտուրան:

Սազանդարյանի կյանքը և արվեստը հարուստ են իրադարձություններով, և դրանք շատ երկար կարելի էր թվարկել: Սակայն գանջ նրա բեմ հանած կերպարներին:

---

<sup>1</sup> Երկիր, Հալեպ, 1956, դեկտեմբեր:

## ՏԱԹԵՎԻԿ ՍԱԶԱՆԴԱՐՅԱՆԸ ԲԵՄՈՒՄ

Նշանակալից է Սազանդարյանի տեղն ու դերը սովետահայ օպերային արվեստի զարգացման մեջ: Արդեն քսան տարի է, ինչ տաղանդավոր երգչուհին իր ջանքն ու վաստակն է նվիրաբերում հայրենական օպերայի բեմին՝ կերտելով օպերային կերպարների մի հարուստ շարք:

Սազանդարյանի արտիստական գործունեության մեջ առանձնապես դրվատելի է այն, որ իր ստեղծագործական հասունության շրջանը թևակոխելուց մինչև այսօր ազգային երաժշտական դրամատուրգիան միշտ եղել է նրա հետաքրքրությունների կենտրոնում, և որ մեր օպերային գրականության մեցցո-սոպրանոյի համար նախատեսված դերերգերը հանձին Սազանդարյանի գտել են իրենց լավագույն մեկնաբանողին:

Երբ խոսքը վերաբերել է ազգային օպերային, անկախ իրեն հատկացված դերերգերի մեծություն-

---

նից, Սազանդարյանը միշտ առաջինն է հանդես եկել՝ ճանապարհ հարթելով այդ դերերգերի համար, մեր օպերային բեմի մյուս վարպետների հետ միասին իր տաղանդն ի սպաս դնելով ազգային օպերայի զարգացմանը, ժողովրդի մեջ այն պրոպագանդելուն:

Սակայն մեր բեմում Սազանդարյանի նշանակութունը միայն ազգային օպերայի շրջանակներով չի սահմանափակվում: Սազանդարյանը հայ բեմին է նվիրել ռուսական և արևմտաեվրոպական կլասիկայի, ինչպես նաև սովետական օպերային գրականության վարպետորեն վերարտադրված կերպարների մի սովոր շարք, այդ թվում այնպիսի բարձրարվեստ կերտվածքներ, ինչպիսիք են Կարմենը, Ամենբրիսը, Կյուբաշան:

Նախ խոսենք արտիստուհու հայկական դերացանկի մասին:

\* \* \*

Ալեքսանդր Սպենդիարյանի «Ալմաստը» բացառիկ տեղ ունի հայ օպերային գրականության մեջ, և իրավացի է Մարիետա Շահինյանը, երբ դա անվանում է «իսկական դրամատուրգիայի մի երջանիկ նմուշ»:

Օպերայի կենտրոնում գտնվում է Ալմաստի կերպարը, և պատահական չէ, որ Հովհաննես Թու-



Լյուրաշա — «Թագավորի հարսնացուն»



Երգչուհի — «Քյոո-օլլի»:

---

մանյանի «Թմկաբերդի առումը» պոեմի հիման վրա ստեղծված օպերան Սպենդիարյանը վերնագրել է Ալմաստի անունով:

Ալմաստը օպերային դրամատուրգիայի ամենաբարդ կերպարներից է: Իրենց բնույթով «Ալմաստին» մոտիկ օպերաներում անգամ միշտ չէ, որ հանդիպում են նման կերպարներ, որոնք երեք գործողության ընթացքում ապրեն այդքան շատ հակասություններ և դրանցից առաջացած այլափոխություններ, այդքան շատ հագեցած լինեն ներքին հախուռն պայքարով, որն ամեն քայլափոխում վերածվում է արտաքին պայքարի՝ ընդդեմ շրջապատի, մոտիկների ու հեռավորների:

Ալմաստի դերերգի ասերգային բնույթը և որոշ այլ առանձնահատկություններ երգչական դժվարին խնդրի առաջ են կանգնեցնում կատարողին և միևնույն ժամանակ կերպարի բացահայտման հիմնական շեշտը դնում են դերակատարման վրա՝ կատարողից պահանջելով արտիստական լուրջ ունակություններ:

Սազանդարյանը թե՛ երգեց և թե՛ խաղաց այս դերը, և լավ խաղի շնորհիվ երգեցողությունն ավելի ևս շահեց:

Չափազանց ինքնատիպ է հորինված Ալմաստի մուտքը: Դա երաժշտական հատուկ նախապատրաստություն չունի: Կոմպոզիտորը Ալմաստին բեմ

է բերում երգչախմբում հնչող հայ ժողովրդական հատակ ու քնքուշ երգի մեղեդու տակ՝ նպատակ ունենալով ոչ թե իսկույն ևեթ բացահայտել Ալմաստի բուն էությունը, այլ սոսկ արտաքուստ նկարագրել նրան իր շրջապատի մեջ: Եվ Սազանդարյանը այդ երգը հիանալիորեն ծառայեցնում է Ալմաստի կերպարին, դրա ֆոնի վրա սոսկ արտաքին միջոցների օգնությամբ ուրվագծելով իր ներկայացրած հերոսուհու արտաքին պատկերը՝ գեղեցիկ ու իբր հեղահամբույր Ալմաստին: Եվ նրա Ալմաստը բեմ է մտնում շքնաղ ու շքեղ, կաքավաքայլ առաջանում է, և դիտողի մեջ այն պատրանքն է ստեղծվում, թե նա ամբողջովին հյուսված է իր մուտքին համընկած հմայիչ երգի նրբին ելևէջներից:

Շուտով, երբ Ալմաստի վրայից կպոկվի այլ առերես գեղեցկության քողը, հակապատկերն ավելի ակնառու կլինի, նրա տգեղ հոգին ու հանցագործությունը՝ ավելի ցնցող:

Սակայն մինչ այդ Սազանդարյանը մեզ ի ցույց է դնում Ալմաստի խառնվածքի մեկ այլ կողմը, արտաքուստ լիրիկական, հմայիչ Ալմաստին հաջորդում է ողբերգական ու տազնապահար Ալմաստը, նրա հոգու այն առաջին էջը, որ մեր առաջ բաց է անում երգչուհին: Հնչում են Ալմաստի առաջին խոսքերը՝

Նայի՛ր, ի՞նչ արյունոտ երկինք է:

Այդ խոսքերը մեզ բերող երաժշտական մուսյլ ֆրազը անակնկալ կերպով ներխուժում է նվագախմբում և երգչախմբում տիրող պարզ ու հըստակ տրամադրության, թափանցիկ հնչյունների մեջ և անմիջապես բեմում նոր մթնոլորտ ստեղծում: Դրան օժանդակում է նաև Սազանդարյանի ձայնը, որն այստեղ հնչում է երաժշտության ու տեքստի բովանդակությանը հարանման ու ներդաշնակ, թանձր, փոքր-ինչ խլացած, կարծես հեռուններից եկող, տափնապով լի:

Այնուհետև Սազանդարյանը հաջորդաբար բացահայտում է Ալմաստի խառնվածքի մյուս կողմերը՝ բոլոր դեպքերում հարազատ մնալով Սպենդիարյանի մտահղացմանը: Եվ նրա Ալմաստը մեզ ներկայանում է մերթ որպես շուտ տպավորվող, փառք զառանցող, տարակուսանքներով ու կոշմարներով համակված (զուգերգը Գայանեի հետ), մերթ որպես տրտում հիշողություններով տարված, փխրուն և կարծես իր կյանքում որևէ լուսավոր բան չտեսնող («Ջան գյուլում» ասող երգչախմբի ուղեկցությամբ նրա մեներգը), մերթ որպես սնահավատ, ճակատագրի կոշի՛ն հավատացող (զուշակության տեսարանը):

Իսկ մարտադաշտը դիտելիս, մնալով նույն ողբերգական կերպարի սահմաններում, Սազանդարյանը ցույց է տալիս նաև անկեղծ ու անմիջական

---

պոռթկումների ընդունակ Ալմաստին: Այստեղ նա  
ամբողջապես կրակ ու բոց է, ամբողջապես տար-  
ված հիացմունքով ու սիրով, սիրով դեպի նա, ու  
շուտով մատնելու է:

Եվ ինչպիսի՞ անկեղծ հուզմունքով է Սազան-  
դարյանը երգում ռազմադաշտը կլանված դիտող և  
մարտի ընթացքը անմիջականորեն վերապրող Ալ-  
մաստի արիողոյի խոսքերը.

Ահա և նա գոհի առջև...

Նայի՛ր, ինչպես արագ սուրում է...

Օ, դու արև իմ, օ, դու հերոս,

Ինչպես մերիկ նա սլանում է...

Ինչ քաջ նա դու, որևան պարև...

Սակայն շատ շանցած՝ նա նորից զգաստանում  
է, նորից քաշվում իր «պատյանը» և սառը, դա-  
տողական շեշտով, միևնույն ժամանակ ամսոսան-  
քի հաղիվ նշմարելի երանգով խոստովանում է.

Մի պահ կռիվը ահավոր

Վառեց իմ ջեմազիկն հույզերը...

Եվ Սազանդարյանը այս խոսքերը ոչ թե երգում  
է, թեպետ դրանք միանգամայն երգային են, այլ  
երգախառն արտասանում՝ սառն ու հատու արտա-  
հայտություն՝ հաղորդելով դրանց: Տպավորությունն  
ավելի է ուժեղանում, երբ նախադասության մի  
մասը հնչում է առանց նվազակցության:

---

Այսպիսով, Սազանդարյանը ուրվագծում է իր ներկայացրած հերոսուհու բարդ հյուսված, բազմաթիվ հակասութուններով լի, բայց և իր տեսակի մեջ միանգամայն ամբողջական կերպարը:

Մինչև Աշուղի մուտքը այդ կերպարն ակտիվ գործողութուն չունի, նա միայն դրսևորում է օպերայի հերոսուհու արդեն պատրաստի խառնվածքը: Սազանդարյանն այստեղ ոչ թե Ալմաստին է նախապատրաստում հանցագործ քայլ կատարելու (Ալմաստն այդ բանին արդեն նախապատրաստված է, թեև չի գիտակցում), այլ դիտողին է նախապատրաստում Ալմաստի հետագա քայլերը հասկանալու և ճիշտ գնահատելու: Նա կարծես ցույց է տալիս այն հողը, որի գրկից կարող էր թունոտ ծաղիկ աճել:

Այդ էքսպոզիցիային հաջորդում է արդեն շարժման ու գործողության մեջ դրված Ալմաստը:

Օպերայի երկրորդ գործողության կուլմինացիան Աշուղի արիան է և դրա հետ սերտորեն առնչված՝ Ալմաստի որոշումը: Բայց արդյո՞ք Աշուղի երգը, նրա մեջ արված խոստումները այդքան անհաղթահարելի ուժ ունեին, որ Ալմաստին ստիպեին երկու բոպեի ընթացքում իր ամուսնուն սիրող, նրա հերոսական գործերով հիացող կնոջից վերածվելու դավաճանի ու մարդասպանի:

Եղել է ժամանակ, երբ որոշ գրախոսողներ

Ալմաստի կերպարն իսկապես որ այդպես էլ մեկնաբանել են, ըստ որում այդպես են մեկնաբանել նեկելով ոչ թե Սպենդիարյանի մտահղացումից, այլ 1939 թվականի «Ալմաստի» ներկայացումից՝ Տաթևիկ Սազանդարյանի մասնակցությամբ: Այստեղից էլ արվել է այն եզրակացությունը, թե Սպենդիարյանի հերոսուհին իր հանցագործությունը կատարում է սոսկ հանուն հանցագործության:

Բայց դրանից հետո երկար ժամանակ է անցել, «Ալմաստը» Երևանի օպերային թատրոնի բեմում փոփոխությունների է ենթարկվել, իսկ զբլխավոր հերոսուհու կերպարը, Սազանդարյանի կատարմամբ, ներկայացումից ներկայացում նորոգվել ու կատարելագործվել է: Տարիների ընթացքում քրտնաշան աշխատանք թափելով իր այդ սիրած դերերգի վրա՝ արտիստուհին ավելի ու ավելի խորամուխ է եղել դրամատուրգիական տեքստին և երաժշտությանը, հասել է դրանց ընձեռած հնարավորությունների ավելի լրիվ բացահայտմանը<sup>1</sup>: Եվ այսօր արդեն նրա Ալմաստը ոչ մի

<sup>1</sup> Մեր ասածի հաստատումը մենք գտնում ենք, օրինակ, Հ. Գանիբեյանի հոդվածում՝ նվիրված Տաթևիկ Սազանդարյանին («Սովետական արվեստ», 1956, № 2), որտեղ մեծ երգչուհին նշում է, որ Սազանդարյանի ներկա «Ալմաստը իր առաջնեկից տարբերվում է փորձով, հզվածությամբ, կերպարի խորությամբ»:

կերպ չի կարող սոսկ հանուն հանցագործութեան՝ հանցագործութիւն կատարող համարվել, ոչ մի կերպ չի կարելի պնդել, որ նրա սրտում Աշուղի երգը անակնկալ հեղաշրջում է առաջացնում:

Իսկ դա նշանակում է, որ Սպենդիարյանի հերոսուհին Սազանդարյանի կատարմամբ գտել է ավելի ճշմարտացի մեկնաբանում:

էքսպոզիցիայում մեզ ներկայացված Ալմաստը արդեն նախապատրաստված էր մի որևիցե խելահեղ քայլի: Նրա շուտ տպավորվող լինելը, պատերազմի արհավիրքներն ու ներվային վիճակը, «Ջան գյուլումի» հիշողութիւնը, գուշակութիւնը, երազներն ու մղձավանջները, փառքի և ճոխութեան սերը, մանավանդ փառքի և ճոխութեան, փաստորեն մենակ լինելը, ամրոցի շորս պատերից դուրս գալու տենչը և բազմաթիվ նման ապրումներ ու ճրգտումներ, երբեմն բոլորովին իրարամերժ, բայց բոլոր դեպքերում հոգու խռովքը ահագնացնող, մարդուն խճողող, նրան նախապատրաստել էին մի որևէ խելահեղ քայլի, և այդ քայլը դարձավ մատնութիւնը: Մատնութիւնը, որովհետև իրերի բերումով դա ամենից շատ ներքին և արտաքին ազդակներ ուներ, որովհետև առաջին անգամ չէ, որ Աշուղը նրա մոտ պարսից շահի փայլն ու փառքն էր երգում ու նրա թաքուն երազանքներին թև տալիս, որովհետև աշուղի խոստումները լսելուց հետո

Ալմաստը արդեն վախենում էր դավաճանության ուղին բռնել. նա հոգով թույլ էր, և այդ վախը նրա սրտում հրդեհ էր դարձել, հանցագործ ուժ ձեռք բերել ու սկսել իր պայքարը լավի ու բարու դեմ:

Այդ պայքարի արտահայտությունն է տազնապով ու վախով լի, կարծես ճիշով ասված դարձվածքը, այն վերջին դարձվածքը, որ Ալմաստն Աշուղին և տւղում՝ նախքան նրա երգը լսելը.

Ես չեմ լսում, Առուղ, զնա՛:

Սակայն հնչում է Աշուղի մեղեդիի առաջին տակտը, և Ալմաստն արդեն շի բողոքում, շի դիմադրում, կարծես գամվում է տեղում, քարանում, ձուլվում է սյունին, որի մոտ կանգնած է, և ինքն էլ ասես մի քարե սյուն է դառնում: Ինչո՞ւ. Ինչո՞ւ նրա բողոքը միայն մի ակնթարթ է տևում, ինչո՞ւ այդ բողոքը նույնքան անակնկալ է ընդհատվում, որքան անակնկալ դուրս է հորդում նրա սրտից, մանավանդ որ նա դեռ մեղեդին շէր լսել, շէր լսել Աշուղի խոսքերը: Պատասխանը մեկ է. Ալմաստը նախապատրաստված էր Աշուղին լսելու, բայց և վախենում էր լսելուց, նա նախապատրաստված էր բռնելու հանցագործության ճանապարհը, բայց և իր հոգու խորքում դեռ ճիգեր էր թափում պայքարելու դրա դեմ: Եվ «Ես չեմ լսում» ճիշը նրա հոգու ճիշն էր, դատապարտված մարդկայինի հուսահատ պոռթկումներից մեկը:

---

Սակայն Ալմաստի մեջ լավն անմիջապես չի պարտվում, և Սազանդարյանը Աշուղի երգի ամբողջ ընթացքում լուռ ու անխոս, երբեմն անշարժ, բայց արտահայտիչ խաղով ցույց է տալիս իր հերոսուհու վերապրած զգացմունքների բացառիկ հարուստ գամման, նրա հոգում տեղի ունեցող օրհասական պայքարը:

Աշուղի երգի սկզբում, սյունին հենված, գրլուխն արտահայտիչ շարժումով ետ գցած, Սազանդարյանի Ալմաստն իր կեցվածքով, փակած աչքերով, պատմելուց ավելի պերճախոս ցույց է տալիս, թե ինքը և՛ արտաքուստ, և՛ ներքուստ սահմանազատվում է Աշուղից, անտարբեր է դեպի նրա երգը, բարձր է կանգնած այդ շնչին մարդուց, նրա նսեմ խոստումներից. կարծես նրան հարկավոր էլ չէ այդ գովեստը, նա նույնիսկ դրա բառերը չի էլ լսում:

Բայց ահա կամաց-կամաց Ալմաստի դեմքը սկսում է կենդանանալ, աչքերը դանդաղ բացվում են... Նա տեղից չի շարժվում, կեցվածքը չի փոխել, բայց մենք տեսնում ենք, որ նա արդեն լսում է Աշուղի խոսքերը, որ նրա սրտում սկիզբ են առնում և սկսում են ծավալվել հետաքրքրությունը, կասկածը, տարակուսանքը... Հետաքրքրությունն աճում է, դառնում է ձգտում... Ալմաստը սկսում է շարժվել, նա կենտ մի քայլ է անում դեպի Աշու-

ղը, սակայն իսկույն ընկրկում է: Այնուհետև նա մարմնով սկսում է ձգվել դեպի Աշուղը, ո՛չ, դեպի Աշուղի երգը... Սառը դեմքը կարծես շառագունում է, աչքերը բոցկլտում են... Նա այլևս ամբողջովին ցանկություն է, փառքի ու ճոխության ցանկություն... Ալմաստն ավելի է ձգվում դեպի Աշուղը, ահա նա կընկնի... Բայց ոտքը պոկվում է տեղից, նա իր հետևյալ քայլն է անում... Եվ այդ քայլով կանգնում է դավադրության հողի վրա: Ապրումների ու պայքարի մի հսկայական ճանապարհ է անցնում նա այստեղ՝ կարծես Ալմաստի անցած ողջ ճանապարհը մի կիզակետի մեջ հավաքած, և մեր աչքերի առաջ պայքարելու ճիգեր անողը հլու է դառնում, սիրողը՝ դավաճան...

Այսպիսով, պատկերելով Ալմաստի հոգեկան բուռն պայքարը, Սազանդարյանը ոչ միայն ջանում է հնարավորին շափ ճշմարտացի բացահայտել իր հերոսուհու վիճակը, նրա հոգում տեղի ունեցող փոփոխությունները, այլև համոզիչ կերպով ցույց է տալիս, որ իր ներկայացրած Ալմաստը ի բնե հանցագործ չէ, այլապես նա չէր երկմբտի, տարակուսանքներ չէր ունենա, չէր ապրի ներքին պայքար: Այդ պայքարը, ինչպես նաև Ալմաստին հանցագործության մղող ազդակներից ամենահզորը՝ փառասիրությունը, արտիստուհին հիանալիորեն դրսևորում է ոչ միայն համր խա-

դով, այլև երգով, երբ Աշուղի արիայից անմիշապես հետո, կարծես զառանցելով, բառ առ բառ, շեշտելով պառուզաները, արտաբերում է.

Յնոր է... քա՛գ... գանձերը... փառեր...

Ապա գալիս է երկամտանքը, որը կարծես բոլորովին ուրիշ ձայնով, բայց ավելի զգաստ ու կապակցված է հնչում՝

Երազ է այս, քե մի քակարդ:

Այնուհետև փափուկ և երազկուն ձայնով՝

Իրավ, ինչո՞ւ ես քագունի չեմ՝

Հգո՞ր ու մեծ իմ նոր փառելով...

Այդ խոսքերից հետո սրտում արթնացած երազները թև են առնում, ձայնը հնչում է լիաթոք ու ազատ.

...Բացվում է լայն արծվի բռնչիք՝

Լուրք երկնում անհուն ու ծով...

Սակայն նույն այս ազատ հնչող դարձվածքի շարունակությունը կարծես ընդհատվում է, կտրրվում: Այմաստի սրտում մի պահ ճառագում է մարդկայինը, և նա դարձյալ բառ առ բառ, դարձյալ շեշտելով պառուզաները, բայց բոլորովին ուրիշ ձայնով, ուրիշ տրամադրությամբ երգում է.

...Բայց իմ Թարուլր... իմ սերս խոր...

Ամոթն այրող... ու սև նզովք...

Ալմաստը մեկ անգամ ընդմիջտ չի բռնում դավաճանության ճանապարհը, իր սրտից անվերադարձ դուրս չի վանում մարդուն, սիրող կնոջը։ Սազանդարյանի ամբողջ խաղը այս և հաջորդ գործողության ընթացքում երկընտրանքի, ներքին պայքարի խաղ է, միայն այն տարբերությամբ, որ հիսն նախորդում լավի կողքին տգեղն ու շարն էին գլուխ բարձրացնում, ապա այժմ նրա հոգում տիրակալ դարձած տգեղի ու շարի կողքին մերթ ընդ մերթ լավն է արթնանում։

Թե՛ այստեղ, թե՛ հետագայում լիբրետոն Ալմաստին բազմիցս կանգնեցնում է իրարից ոչնչով շտարբերվող, իրենց բնույթով շարունակաբար կրկնվող երկընտրանքների ու տատանումների առաջ։ Եվ թվում է թե դա Սազանդարյանին պետք է ստիպեր կրկնել իրեն, կրկնել արդեն ասածն ու արտահայտածը։ Սակայն Սազանդարյանն աշխատում է երբեք և ոչինչ չկրկնել, և դա նրան մեծ մասամբ հաջողվում է։ Իր արտիստական ու երգչական հնարավորություններին յուրաքանչյուր անգամ նորանոր դրսևորումներ տալով՝ նա կարողանում է շարունակ առաջ տանել ու զարգացնել իր մարմնավորած կերպարը, հետևողականորեն հարստացնել դրամատիզմով, ավելի ու ավելի լարել դիտողի ուշադրությունը, և նրա մեջ այն վառ պատկերացումն ստեղծել, որ այդ երկամտանքները,

---

հոգեկան պայքարի բոլոր արտահայտութիւնները անողոք հետևողականութեամբ Ալմաստին տանում են դեպի իր դավաճանական որոշման իրագործումը: Դա, իհարկե, ամենից առաջ պայմանավորված է երաժշտական դրամատուրգիայի անընդմեջ զարգացմամբ:

Երբ Աշուղն Ալմաստին է մեկնում շահի ուղարկած մատանին, նա մի պահ ցնցվում է, մատանին մեկնող ձեռքը վանում իրենից, սակայն հետևյալ վայրկյանին վերցնում է և ինքնամոռացութեան հասնելու աստիճան հրճվում նրա փայլով:

Երբ Թաթուլը հաղթանակով ամրոց է վերադառնում, Ալմաստը շափազանց արտահայտիչ շարժումով սթափվում է երազանքներից, դառնում զգաստ, իր ամեն մի քայլը շափող ու ձեռող և սրբտում կրելով հանդերձ մատնութեան որոշումը, մոտենում է ամուսնուն, փաթաթվում է նրան, նույնիսկ համբուլը տալիս:

Այս համբուլը սկսվում է և շարունակվում մինչև երրորդ գործողութեան ֆինալը արտիստական մի շափազանց բարդ խնդիր՝ կրկնակի խաղ, և Սազանդարյանը վերին աստիճանի ճշմարտացի խաղում է վերին աստիճանի ճշմարտանման կեղծող Ալմաստին: Ըստ որում նա այդ խաղը հետևողականորեն առաջ է տանում ոչ միայն երգեցողութեան պահերին, այլև համր տեսարաններում՝

երբեք չկասեցնելով կերպարի զարգացման թափը։  
Սակայն պայքարը դեռ ավարտված չէ, մարդը  
դեռ բոլորովին չի մեռել Ալմաստի մեջ։ Հարա-  
զատների շրջանում, նրանց սիրով, գորովանքով ու  
հիացմունքով գոտեպնդված մարդը նորից գլուխ  
է բարձրացնում և սկսում է կովել դավաճանի դեմ։  
Ալմաստը մի պահ նորից է տարվում Թաթուլի  
հմայքով, սիրտը փափկում է, աչքերը տամկա-  
նում են, ձայնի մեջ ի հայտ են գալիս ջերմ ու  
թավշային երանգներ, բայց նվագախմբում ասուպի  
նման ցոլում ու անցնում է Աշուղի երգի թեման և  
Ալմաստին նորից սթափեցնում։ Սակայն սթափ-  
վելուց հետո էլ նա մի վերջին ճիգով փորձում է իր  
հանցագործ կրքերին հագուրդ տալ ոչ դավաճա-  
նության գնով։ Նա դիմում է Թաթուլին կրակոտ  
կոշով՝ նազիրին հաղթելուց հետո գնդերը շարժել  
առաջ, աշխարհներ տիրել<sup>1</sup>։ Եվ, իսկապես, ինչո՞ւ  
Թաթուլը չի նի անձկալի փառք բերողը։

Ի պատասխան դրան՝ հնչում է Թաթուլի արիան.

Լոկ պառսպանում եմ հողն ու քար իմ հայրենյայ,  
Եվ հողն օտարի սրժիս մնում է միտ օտար։

<sup>1</sup> Վերջին տարիներս այդ դիմումը ներկայացումից  
բոլորովին անտեղի հանվել է. դրանից Ալմաստի կերպարը  
մեծապես տուժել է, իսկ Թաթուլի պատասխան արիան ի՞նչ  
իմաստը կորցրել է։

---

Տանջում են ինձ ավերն ու մարտը,  
ի՞նձ հարսագաս են կյանք հաց,  
Ասեղծագործ կեհրսողն ու մարդը...:

Մարդկային ազնիվ զգացմունքներից թելադրված այս խոսքերը Ալմաստին հասկանալի չեն, նրա հոգում դրանք հնչում են որպես վերջին հարված իր հույսերին, ուրեմն և երկմտանքներին: Եվ Սազանդարյանը մեզ ցույց է տալիս, որ Ալմաստի մեջ այստեղ է, որ մարդը վերջնականապես պարտվում է: Տատանումների բեռից կարծես թեթևացած, կարծես հափշտակության մեջ, վախն ու հրճվանքը սրտում, աչքերում մի խելագար կրակ՝ նա ճշում է.

«Ապա՛, գուռնանե՛ր...

Պարում եմ նոր փառի դռանը...»:

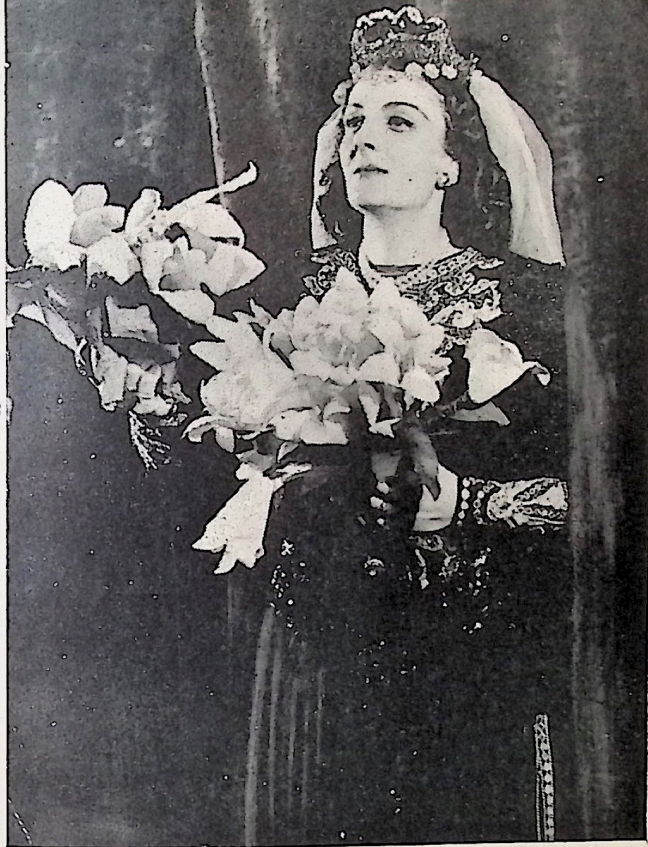
Եվ սկսում է պարել: Օձի նման գալարուն ու գեղեցիկ, օձի նման թունոտ ու մահաբեր՝ նա իր պարն է պարում... Պարում է և իր անսանձ մղումն այլևս չկարողանալով զսպել՝ մերթ ընդ մերթ պարելով մոտենում է պատշգամբին ու հայացքը նետում դեպի պարսկական բանակը: Այնուհետև Սազանդարյանի խաղն ընթանում է հարաճուն տեմպով, ավելի ու ավելի հախուռն, ներքուստ ավելի ու ավելի լարված: Եվ դա հիանալիորեն դրսևորված էր «Ալմաստի» արդեն առաջին իսկ բեմա-

դրութեան մեջ, որն իրականացրել էր հայ բեմի խո-  
շորագույն ռեժիսյորներին մեկը՝ Ա. Բուրջալյանը:  
Ալմաստը քնաբեր գինի է խմեցնում Թաթուլին և  
ամրոցի պաշտպաններին, խելագար հրճվանքով,  
կարծես նշելով իր տատանումներն դեմ տարած  
հաղթանակը, բայց և գուցե հոգու ինչ-որ անկյու-  
նում ենթագիտակցորեն զգալով իր թուլութունը և  
ցանկանալով իրեն ուժ տալ՝ նա ինքն էլ գինի է  
խմում և հուսահատ մոլուցքով գետին է նետում ու  
փշրում գավաթը, դրան տալով նաև սիմվոլիկ նշա-  
նակութուն:

Խրախճանքի դահլիճն ընկղմվում է քնի մեջ  
Ալմաստը, բոցկլտող շահը ձեռքին, վազում է  
պատշգամբ, բայց պարսիկներին դեռ նշան չա-  
րած՝ նա մի վայրկյան, միայն մի վայրկյան հա-  
պաղում է, գողեգող մի հայացք գցում քնած դահ-  
լիճի վրա: Սազանդարյան-Ալմաստի այդ հայաց-  
քում ամեն ինչ կարելի է կարդալ. վախ, ափսո-  
սանք, անզորութուն, հուսահատութուն, անհայտ  
սպասումներ... Եվ կատարվում է անդառնալին...

Նա պարսիկներին ազդանշան է տալիս...

Նույն վայրկյանին նվազախմբում հնչում է Ալ-  
մաստի ու Թաթուլի սիրո թեման, որը ցնցող հար-  
ցի նման մեխվում է Ալմաստի ուղեղում. «Ի՞նչ  
արեցի»: Ալմաստը, հուսահատ ու անուժ, ձեռքից  
վայր է գցում շահը... Կարծես մի անբացատրելի



Փառանձեմ — «Արշակ Երկրորդ»



Նազելի — «Հերոսուհի»

ուժից մղված՝ մոտենում է քնած Քաթնլին...  
Քեքվում է նրա վրա... բայց այդ պահին փողա-  
յինների խմբում ուժգին զրնգում է Աշուղի թեման,  
որը խորհրդանշում է պարսիկների հաղթանակը, և  
Ալմաստը սարսափից ու կատարված եղեռնից  
շանթահար՝ բեմից դուրս է շտապում:

Նախորդ երկու գործողությունների ընթացքում  
Սազանդարյանը պատկերում էր թույլ ու անզոր  
Ալմաստին. թույլ՝ իր կրթերի, իր քմահաճույքների  
դեմ, անզոր՝ դրանք սանձելու: Չորրորդ գործողու-  
թյունում Սազանդարյանի Ալմաստը կարծես նո-  
րից է բացվում մեր առաջ, պարզում իր հոգու մեզ  
տակավին անծանոթ մի էջը ևս:

Նադիր Շահի կանչին Ալմաստը դիտավորյալ  
ուշացումով է դուրս գալիս: Նա խորապես գիտակ-  
ցում է, որ ո՛չ թե նադիրն է հաղթանակ տարել,  
այլ ինքն է հաղթանակ պարգևել նադիրին: Դա,  
ինչպես նաև այն համոզմունքը, որ ինքն իրոք գե-  
ղեցիկ է, նրան թելադրում է գիտակցել իր ար-  
ժանապատվությունը, չզիջել դա նադիրին և ո՛չ  
ոքի: Մետաղական սառը հնչյուններով, վեհ ու ազ-  
դու է հնչում Սազանդարյանի ձայնը, երբ նա պա-  
տասխանում է նադիրին.

Սուրմա դնի բող հոճեբեհն ուրիբ.

Եվ այսեբին կարմիր բող դնի,

Չհաղ եմ ես առանց սուրմա ու ցեղ...

---

Տվել եմ քեզ անշափ բանկ մի Եվեռ.  
Բացել եմ ամբողջ դռները...

Եվ որովհետև ինքը որպես հաղթող է եկել Նադիրի մոտ, Ալմաստը հանդես է գալիս ոչ թե խընդրողի, այլ պահանջողի դերում: Եվ պահանջում է միայն առավելագույնը՝ գահ:

Նադիրի խայթոցներին նա կրկնակի խայթոցներով է պատասխանում, հեզնանքին՝ երիցս հեզնանքով, ոչ մի բանով չի նվաստանում Նադիրի առաջ:

Պարզվում է, որ Ալմաստի մեջ մարդը ոչ թե մեռել էր, այլ քնել: Այժմ այդ մարդն արթնանում է, մարդու հետ արթնանում է այն ուժը, որ նույնպես քնած էր Ալմաստի սրտում:

Տեսնելով, որ Նադիրն ուզում է միայն ինքը հաղթող լինել, Ալմաստը, նրան հաղթող շճանաչելով հանդերձ, իր սեփական հաղթության մեջ կարողանում է տեսնել իր պարտությանը: Եվ իր պարտության, իր սխալի գիտակցությունը չի կարելի չգնահատել որպես Ալմաստի ուժի դրսևորումներից մեկը, որ օպերայի ենթատեքստում նրբորեն նկատել ու արտահայտչական համապատասխան ձևերով վերարտադրում է Սազանդարյանը:

Այդ ուժը նրան օգնում է համոզվելու, որ՝

---

Այս ամօրից ինձ կփրկի սև մահը  
ե՛լ կամ քե ուժը մե՛ծ՝ իմ այս ձեռնում...

և նույնիսկ փորձելու դաշունահար անել Նաղիրին:

Այդ ուժը նրան օգնում է Նաղիրին դիմադիր կանգնել, նրա երեսին շարտել Թումանյանի պոեմի հետևյալ խոբսերը, որոնք լիբրետոյում փոքր-ինչ ձևափոխված են.

(Թաթուլը)

Քաջ էր և սիրուն ֆզնից առավել,  
Մի բարձր ու ազնիվ տղամարդ էր նա,  
Կնոջ մասնուրյամբ ամբողջ չէր առել,  
Չէր եղել կյանքում երբեք խաբեբա...

Ալմաստը այլևս հաղթող չի կարող լինել:

Սակայն ժողովուրդը չէր կարող պատվել, և նա հաղթում է նաև Նաղիրին, նորից տեր դառնում ամբողջին, որ Ալմաստի մատնության հետևանքով կորցրել էր:

Նզովքների ու սպառնալիքների տարափի տակ ամբողջի հրապարակ են դուրս բերում նույն ամբողջի նախկին տիրուհուն՝ ժողովրդի արդար դատաստանին ներկայանալու: Ալմաստն իրեն արդարացնող ոչինչ չունի, մանավանդ որ արդեն դիտակցել էր իր սև գործն ու ամոթը: Եվ դա նրան՝ պարտվածին, ավելի է նվաստացնում: Այս տեսարանը Տաթևիկ Սազանդարյանի համար հատուկ դժվարություն էր ներկայացնում. բնան այն է, որ

արդարև նվաստացածին ու ընկճվածին պատկերելը շատ հեռու է նրա ողբերգական-հերոսական ամպլուաչից, մանավանդ որ լիբրետոն և երաժշտությունը Ալմաստին այստեղ խաղի և երգեցողության անհամեմատ ավելի քիչ հնարավորություններ են տալիս, քան նախորդ պատկերներում:

Սակայն այստեղ էլ Սազանդարյանին լավ ծանայություն են մատուցում իր ձայնին ազատորեն տիրապետելը և դերասանական ձիրքը: Մենք բեմում տեսնում ենք, բեմից լսում իսկապես նվաստացածին, դատ անողների հետ միասին ի սրտե նրան մահվան վճիռ ենք կարդում...

Ինչպես նախորդ պատկերներում, այնպես էլ այստեղ Սազանդարյանի Ալմաստը իր բոլոր դրսևերումներում համոզիչ է ու տրամաբանված: Եվ դա շնորհիվ այն բանի, որ արտիստուհին կարողանում է խորամուխ լինել Սպենդիարյանի երաժշտական մտահղացման մեջ և բացահայտել դրա բուն էությունը, իր դերի երաժշտական և բեմական կերպարները դիտել որպես մեկ միասնական ամբողջություն, «դիվաչին» Ալմաստին կենդանի մարդ դարձնել և ցույց տալ նրա կյանքի՝ հակասություններով լի ճանապարհը:

Հենց դրա մեջ է ճշմարիտ արվեստի ուժը:

Արտիստուհու հայկական դերացանկում Ալ-

---

մաստին հաջորդում է Փառանձեմը՝ Տիգրան Չուխաջյանի «Արշակ Երկրորդ» օպերայից:

«Արշակ Երկրորդի» բեմադրությունը Սովետական Հայաստանի կյանքում մի խոշոր կուլտուրական երևույթ էր: Առաջին անգամ հայրենի բեմից հնչում էր հայկական առաջին օպերան, և երևանյան ունկնդիրները, որոնք Չուխաջյանի արվեստին ծանոթ էին Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում բեմադրված «Կարինեից», այժմ լսեցին նրա անզուգական գլուխ-գործոցը՝ բեմական հրաշալի մարմնավորում ստացած:

Դրանում իրենց անուրանալի վաստակն ունեն դիրիժոր Մ. Թավրիզյանը, օպերայի առաջին բեմադրությունը մասնակցած տաղանդավոր արտիստներ Հայկանուշ Դանիելյանը, Շարա Տալյանը, Պավել Լիսիցյանը և, իհարկե, Տաթևիկ Սազանդարյանը:

Օպերայի երկրորդ բեմադրությունը (1956), որն իրականացրել է դիրիժոր Ս. Չարեքյանը, ինչպես տեսանք, մեծ հաջողություն գտավ Հայ արվեստի և գրականության 1956 թ. տասնօրյակի ժամանակ, Մոսկվայում: Այս նոր բեմադրության մեջ Փառանձեմի կերպարը Սազանդարյանի կատարմամբ ավելի ամբողջական է ստացվել և ավելի իմաստավորված, քան նախորդում:

Փառանձեմի կերպարը Սազանդարյանին տե-

ղափոխում է մտքերի և զգացմունքների բոլորովին նոր, արտիստուհու համար աննախընթաց մի ոլորտ: Սիրո և անձնական ազատութեան, փառքի և իրավունքի համար մաքառող և ընկնող կերպարների կողքին հայտնվում է հանուն հայրենիքի բարօրութեան ու ազատութեան անձնականից հրաժարվող կնոջ կերպարը, անձնական հոգսի ու վրշտի, մտորումների և ուրախութեան դրսևորումների կողքին՝ քաղաքացիական պաթոսը:

Մինչև Փառանձեմը Սազանդարյանի կատարած հիմնական դերերի ցանկում տեղ էին գտել սկզբից իսկ թե՛ ներքուստ և թե՛ արտաքուստ բացարձակապես ակտիվ խառնվածքներ: Այս առումով Փառանձեմը շփման կետ շունի ո՛չ Ալմաստի կամ Լյուբաշայի, ո՛չ էլ, առավել ևս, Կարմենի կամ Ամներիսի հետ:

Սակայն Փառանձեմը, մանավանդ Սազանդարյանի կերտած Փառանձեմը, պասսիվ չէ: Ճիշտ է, ներկայացման սկզբում նա ջանում է անջրպետվել իր միջավայրից, շուրջը տեղի ունեցածի կողքից անտարբեր անցնել, պատասպարվել ինքն իր մեջ, իր հոգսերի ու վշտերի աշխարհում: Շրջապատի հանդեպ սկզբում իրեն իսկապես պասսիվ դրսևորելով՝ նա ակտիվը կրում է իր ներսում: Այդ ակտիվութունը օպերայի առաջին երկու պատկերներում մեկ նպատակ ունի՝ համառորեն անխախտ

---

պահել իր համոզմունքներն ու մենանալու որոշումը:

Օպերայի առաջին պատկերում, երբ Փառանձեմը սև հագած հայտնվում է արքային, Սազանդարյանը կերպավորում է վշտից կարկամած, բայց չկքված, զուսպ, սակավախոս, իր արժանապատվությունը գիտակցող Փառանձեմին և իր կերպարած հերոսուհու արտաքին պատկերի մեջ անգամ անմիջապես մեզ հասցնում է նրա ներքինը:

Լսվում են Արշակի հետ նրա զուգերգի հնչյունները, և Սազանդարյանն իր պատկերած կերպարը հավաստում է նաև երգեցողությամբ: Փառանձեմի դերերգն այստեղ կրում է վշտի և խնդրանքի թեման, և այդ թեման երգչուհին վերարտադրում է թավշի պես փափուկ ու ջերմ ձայնով, զուսպ, բոլոր դեպքերում հստակորեն երանգավորելով երաժշտության մեղամաղձոտ ելևէջները: Եվ մենք հավատում ենք, որ Փառանձեմի՝ պալատից հեռանալու, մենանալու որոշումն անկեղծ է, ի սրտե:

Փառանձեմն այդպիսին է կամ գրեթե այդպիսին է նաև երկրորդ պատկերում, արդեն առանց սև զգեստի: Այստեղ էլ Սազանդարյանի Փառանձեմը մնում է նույն արտաքուստ պասսիվ, ինքնամոփոփ վիճակում, բայց իր սքանչելի արիայում, Արշակի հետ ունեցած զուգերգում քայլ առ քայլ մեր առաջ բաց է անում իր հոգին, իր խառնվածքի նորանոր

կողմերը: Չնայած լիբրետոյի բանաստեղծական անհաջող տեքստին, հատկապես այդ արիայում և զուգերգում միևնույն խոսքերի, մտքերի ու ապրումների անընդհատ ու միակերպ կրկնվելուն, Սազանդարյանը, Չուխաշյանի սքանչելի երաժշտութեան օգնութեամբ, յուրաքանչյուր դեպքում շեշտում է այն, ինչ կարող է նպաստել կերպարի զարգացմանը: Ըստ որում նրա ձայնը, իր ջերմութիւնն ու փափկութիւնը պահպանելով հանդերձ, այստեղ ավելի ամուր է հնչում՝ կարծես շեշտելով իշխանուհու որոշման հաստատակամութիւնը:

Նախորդ պատկերում Փառանձեմից քաղած մեր տպավորութիւնն այստեղ ավելի հարստանում է, ամբողջականանում: Արտիստուհու հիմնական նւթաւորակն է՝ Փառանձեմի մեջ մեզ ցույց տալ ինքնամոռացութեան աստիճանի սիրելու ընդունակ, շափազանց խոհեմ, մաքուր ու շիտակ, արքունիքի ստին ու շողոքորթութեանը իր ճշմարտախոսութիւնը հակադրող կնոջը (հիշենք նրա դրվագը Օլիմպիայի և Տիրիթի հետ): Դրա օգնութեամբ, Փառանձեմի կոնկրետութիւնը պահպանելով ու շեշտելով, Սազանդարյանը միևնույն ժամանակ Փառանձեմին ներկայացնում է որպես հայ կնոջ վեհ ու ազնիվ հատկութիւնները մարմնավորող կերպար:

Եվ իսկապես, Սազանդարյանի Փառանձեմն

այնքան է հիշեցնում Եղիշեի անզուգական տաղանդով երգած «տիկնանց փափկասունց հայոց աշխարհի»:

Փառանձեմը դեպի շրջապատը պասսիվ է մընում այնքան ժամանակ, որքան դեռ հարցը վերաբերում է իր անձին, իր զգացմունքներին: Սակայն Արշակը, որի սիրաթովումները Փառանձեմի համար անհաճո են, և որից դեռատի իշխանուհին ամեն կերպ ուզում է խույս տալ, մենանալ, հայոց արքան է, իրենով նշանավորում է հայոց պետականությունը, իսկ իր գործունեությամբ պաշտպանում այդ պետականությունը, ուրեմն և հայրենիքի ու հարազատ ժողովրդի անկախությունը:

Տեսնելով արքայի շուրջը լարվող որոգայթները և հասնելով այն գիտակցությանը, որ դրանք միաժամանակ ուղղված են հայրենիքի դեմ, Փառանձեմը չի կարող արքայի բախտը շնույնացնել հայրենիքի բախտի հետ: Իսկ երբ հարցը հայրենիքի բախտին է վերաբերում, հայրենասեր կնոջ անկեղծ խառնվածքը չի կարող ջարդել իր շեղօթության պատյանը և մարդկանց ու երևույթների նկատմամբ չգրավել ավելի ակտիվ դիրք: Մեկ անգամից չէ, որ տեղի է ունենում այդ հասունացումը: Սազանդարյանն ամեն հարմար առիթով շեշտում է Փառանձեմի տարակուսանքները, բայց և հետևողականորեն առաջ է տանում նրա զարգացումը՝

ինքնամփոփ իշխանուհուց մինչև հայրենիքի  
պաշտպան հայ կինը:

Այդ բանի սքանչելի իլյուստրացիան մենք  
գտնում ենք լճակի տեսարանում, որ սկսվում է  
աննկարագրելի գեղեցիկ ու նրբահյուս, կարծես  
թափանցիկ երաժշտութիւն ունեցող և լիրիկական  
ներհուն տրամադրութեամբ տողորված խմբերգով  
ու Փառանձեմի երգով՝ այդ խմբերգի ֆոնի վրա:  
Զուխաջյանի երաժշտութեան պես թափանցիկ էլ  
հնչում է այստեղ Սազանդարյանի ձայնը, և նա  
համակերպվելով երաժշտութեանը՝ թվում է, թե  
հալվել ու տարրալուծվել է պեյզաժի, հնչյունների  
մեջ, ամբողջովին տրամադրութիւն դարձել: Փա-  
ռանձեմը ողբում է արքունիքում իր գերված լի-  
նելը, իր ամուսնու հուշը...

Սակայն Տիրիթի հետ ունեցած խոսակցութիւն-  
նը նրա զայրույթն է հարուցում, նրան դուրս է բե-  
րում իր պատյանից, և Սազանդարյանը ձայնի և  
հայացքի մեջ անսքող ատելութիւն դրած՝ ցասում-  
նալից երգում է, գրեթե բացականչում.

Ինչպե՞ս հանդգնեցիր

Նյութել սև մահ եռ արհայի՛ համար.

Ինչ հանդգնեցիր իմ մեջ մեղսակից սեսնել...

Այնուհետև նորից ամփոփվում է ինքն իր մեջ  
և արքայի մոտ լուծում է Տիրիթի դավաճանութեան  
մասին: Ռրանից անմիջապես հետո, 4-րդ պատ-

կերում, նա արդեն ընդունակ է դառնում օրյեկտիվ ընկալումների, սառը դատողություններ անելու Արշակի վերաբերյալ, նկատելու, որ արքան բարեկամներ շունի, ամենուր դավաճաններով է շրջապատված, և կանգնելու նրա պաշտպանների շարքում: Նրա այդ որոշումն ընդունելուն ուժգին ազդակ է հանդիսանում նույն պատկերում նոր դավադրության մասին լուր առած ժողովրդի ցասումը, և այն, որ ժողովուրդը արքայի կողմն է: Ըստ որում, Փառանձեմի դերերգի բանաստեղծական տեքստը ոչ մի հնարավորութուն չի տալիս արքայի պաշտպանների շարքում նրա կանգնելը որևէ կերպ առնչել այս հարցում ժողովրդի ունեցած դիրքի հետ: Սակայն Սազանդարյանն այս անգամ ևս հենվելով երաժշտության տված հնարավորության վրա և կուլիսների հետևից հնչող ժողովրդի խմբերգի նկատմամբ համապատասխան ռեակցիա դրսևորելով՝ կարողանում է հասնել այդ տպավորությանը, և դրանից Փառանձեմի մեջ տեղի ունեցած փոփոխությունն ավելի համոզիչ է դառնում, ավելի իմաստավորված:

Փառանձեմը չափազանց մարդկային կերպար է: Արքայի զինակիցը դառնալով և նրան հաղթանակ մաղթելով հանդերձ նա դեռևս չի կախող արքայի անձի հետ հաշտվել, մոռանալ իր ամուսնուն՝ Գնելին, մոռանալ, որ Գնելի սպանողն արքան է,

հավատալ, որ Գնեւն իսկապես դավաճան էր: Եվ Սազանդարյանը, վերադառնալով իր կասկածների ժամանակ դրսևորած երգեցողական ինտոնացիաներին, նույն տոնով մտորում է.

Արդոյո՞ւմ ունե՞մ ես իրավունք  
Փառք և կյանք Արօակի համար աղբսել:

Այդ խոսքերը Սազանդարյանը երգում է այնպես, որ դրանք հնչում են որպես նախորդում հասունացած և լուծված թեմայի ուշ հիշեցում, և արդեն դրանք շեն, որ որոշում են Փառանձեմի համոզմունքն ու վարվելակերպը: Բայց որովհետև նա մարդ է, նրա սրտում չէր կարող այդ միտքը մի վերջին անգամ էլ չնշուլել: Այնուհետև, շրջապատի մարդկանց ու երևույթների հանդեպ ունեցած իր վերաբերմունքի մեջ Փառանձեմն այնքան է ակտիվանում, որ սկսում է արքային խորհուրդներ տալ, փոխվում է նրա վերաբերմունքը դեպի արքայի անձը, և վերջապես, հասնում է հանուն արքայի, — իսկ դա տվյալ դեպքում նշանակում է հանուն հայրենիքի, — իր անձը զոհաբերելու պատրաստակամությանը:

Փառանձեմի, որպես քաղաքացու ու հայրենասերի, այդ հասունացումն էր կազմում է Սազանդարյանի մարմնավորված կերպարի զարգացման առանցքը, և դա է, որ արտիստուհուն հնարավոր

---

րություն է տվել ճիշտ մեկնաբանելու Փառանձեմի հմայիչ կերպարը:

Սազանդարյանն իր դերերգերում օգտագործում է ամեն մի հնարավորություն՝ շեշտելու համար հայ ազգային ինտոնացիաները, իսկ դրանց բացակայության դեպքում՝ ձայնի, կատարողական եղանակի օգնությամբ աշխատում է ազգային երանգավորում տալ իր երգած երաժշտական դարձվածքներին: Դրա շնորհիվ Փառանձեմի կերպարն իր երաժշտական դրսևորումներում մեզ ներկայանում է հայկական կոլորիտով առավել ևս հագեցած:

Տաթևիկ Սազանդարյանի Փառանձեմը հայ կնոջ ազգային խառնվածքի բեմական ու երգչական հիանալի մարմնավորումն է:

1950-ին Երևանի օպերան բեմադրում է, իսկ 1952-ին և 1956-ին երկու անգամ վերաբեմադրում Արմեն Տիգրանյանի «Դավիթ-Քեկ» ժողովրդա-հերոսական օպերան: Օպերայում վրաց թագավորի քրոջ՝ իշխանուհի Թամարի դերը ստանձնում է Տաթևիկ Սազանդարյանը: Այստեղ անհրաժեշտ էր բեմ բարձրացնել փխրուն ու նրբազգաց վրացուհուն, ինչպես երգուհին է բնորոշում՝ «լիրիկական սիրազեղուն Թամարին»: Այդպես է վերնագրված Սազանդարյանի մի փոքրիկ հոդվածը, որտեղ նա գրում է. «Իմ միշտ հերոսական, դրամատիկ բաղ-

մաթիվ դերերից հետո, շատ դժվար էր անմիջապես գտնել Թամարի լիրիկական, թեթև շարժունակ, անմիջական կերպարը, և ես երկար ու համառ փնտրում էի...

Այդ որոնումների մեջ անցան օպերայի առաջին երկու բեմադրությունները և ես, ավա՛ղ, դեռ բավարարված չէի<sup>1</sup>։

Այդ անբավարարվածությունը հրաժշտական լեզվի առանձնահատուկ բնույթից չէր գալիս, որն այստեղ հագեցած է Սազանդարյանին մոտիկ ու հարազատ ժողովրդական ինտոնացիաներով, ոչ էլ վոկալ-տեխնիկական կարգի դժվարություններից, քանի որ կոմպոզիտորն այդ դերերգը, ըստ մեզ հասած տեղեկությունների, հատկապես Սազանդարյանի համար էր գրել։ Ի դեպ, այստեղ երգչուհուն անհրաժեշտ եղավ ինչ-որ շափով վերանայել իր ձայնի հնչեղությունը, դարձնել ավելի թափանցիկ, «սոպրանոյակերպ»։ Լինելով իր ձայնի լիիրավ տերը՝ նա այդ քանը կարողացավ անել։ Եվ Ամենբրիսին այդքան հարազատորեն ներկայացնող Թանձր ու ամրակուռ ձայնը այստեղ ուրիշ հնչողություն, ուրիշ երանգներ ձեռք բերեց և նույնքան հարազատորեն ներկայացրեց բյուրեղասիրտ աղջկան։

<sup>1</sup> «Սովետական Հայաստան», 1956, № 78.

Դժվարութիւնը Թամարի արտաքին կերպար-  
վորման մեջ էլ չէր արդեն առաջին իսկ ներկա-  
յացման ժամանակ Սազանդարյանի Թամարը  
կարծես իջել էր վրաց մանրանկարչութեան թեր-  
թերից, թե՛ կենդանի մարդ էր և թե՛ ժամանակն ու  
միջավայրը բնորոշող ոճավորման, ինչ-որ տարրեր  
էր կրում իր արտաքին նկարագրում (դրանում  
հարկավ, իրենց լուսնային ունեն նաև նկարիչ-ձևավոր-  
ողներ Մ. Սարյանը, Խ. Եսայանը, Ա. Միրզոյա-  
նը): Նույն այդ ոճավորումը նրան թելադրել էր  
նույնիսկ սահուն քայլվածքի հատուկ ձև:

Դժվարութիւնը այդ «փոքր» դերը «մեծ» դարձ-  
նելու, նրան խոր և նշանակալից բովանդակութիւն  
հաղորդելու մեջ էր: Դժվարը դյուրին դարձավ, երբ  
Սազանդարյանը, երկար մտորումներից հետո,  
վերջ ի վերջո եկավ այն համոզմանը, որ Թամարի  
կերպարի մեկնաբանութեան բանալին նրա վերա-  
բերմունքն է դեպի Դավիթ-Բեկի մեկնումը. արդ-  
յո՞ք ինքը միշտ տրամաբանված ու հստակորեն  
է դրսևորել Թամարի վերաբերմունքը դեպի Դա-  
վիթ-Բեկի մեկնումը: Սազանդարյանն իր մեջ ուժ  
գտավ պատասխանելու՝ «ո՛չ»:

Ավելի դժվար էր այդ հարցը տալը և դրան  
այդպես պատասխանելը, քան խնդրի լուծումը  
գտնելը: Լուծումն արագ եկավ և իրերն իրենց բնա-  
կան տեղերը գրավեցին:

Այժմ արդեն թամարի կերպարում ամեն ինչ իմաստավորվում է: Սկզբում մենք տեսնում ենք ուրախ ու անհոգ թամարին՝ իր հասակին վայել բոլոր արտահայտություններով: Այստեղ թամարը իր արիայով, որով գործողությունը սկսվում է, համապատասխան կոլորիտ ու տրամադրություն է ստեղծում: Այնքան ուժեղ է այդ արիայի տպավորությունը, այնքան հստակ է Սազանդարյանը դրսևորում դրա լեյտմոտիվային նշանակումը, որ մինչև թամարի զուգերգը Դավիթ-Բեկի հետ, թեպետև հանդիպում են ուրիշ երաժշտական կերպարներ, ուրիշ տրամադրություններ, բայց զգում ես, որ այդ արիան երբեմն ակնբախ, երբեմն էլ աներևույթ կերպով ներկա է ամեն ինչում, կարծես ներկա է նույնիսկ Դավիթ-Բեկի արիայում և անշոշափելի թելերով գործողության երկու ծայրերն իրար է կապում:

Երբ Սազանդարյանի թամարը ստանում է Դավիթ-Բեկի մեկնելու լուրը, նա իր զգացմունքները բուն կերպով շի արտահայտում. մենակ չէ (հիշենք պալատական, կարգուկանոնը), սակայն անխոս, զուսպ, իսկ ներքուստ հարուստ խաղով այնքան լավ է վերարտադրում սնականալ ու անցանկալի լուր ստացած սիրահար աղջկա զգացմունքները, նրա ռեակցիան:

Սազանդարյանն այստեղ տեքստ չունի, սա-



Ամեներիս «Աղա»



Տեսարան «Դավիթ-Ֆեկ» ներկայացման 2-րդ գործողությունից.  
Թամար՝ Տ. Սազանդարյան, Դավիթ-Ֆեկ՝ Ն. Հովհաննիսյան:

---

կայն ասվածի համողությամբ նա դահլիճին է հասցնում, թե ինչպե՞ս է թամարը տանջվում... հետզհետե զգաստանում է... զսպում իրեն... մտածում... ինչ-որ շփով գիտակցում տեղի ունեցածի տրամաբանությունը: Եվ երբ շոնգուրը ձեռքին, մեղմ ու սրտազին, կամաց-կամաց ավելի ու ավելի տարվելով երգում է. «Հայրենիքի սերն է պայծառ» երգը, արտիստական նուրբ վարպետությամբ կարողանում է երգի բուն տրամադրության ու բովանդակության կողքին ցույց տալ նաև հերոսուհու սքողված վիշտը:

Ըստ տեքստի՝ այդ երգում թամարն արդարացնում է Դավիթ-Բեկի մեկնումը: Սակայն Սազանդարյանի ներկայացրած թամարը Դավիթ-Բեկի մեկնման անհրաժեշտությունը բառերով թեև արդարացնում է, սակայն ներքուստ դեռ բոլորովին չի համոզված, որ դա է ճշմարիտը, դեռ բոլորովին չի հաշտվել մեկնման անխուսափելիության հետ: Ավելի շուտ այստեղ Սազանդարյանը ցույց է տալիս թամարի ակամա համակերպումը իրերի ընթացքին:

Այնուհետև այդ համակերպումը մեր աչքերի առաջ կամաց-կամաց համոզմունք է դառնում և թամարին ուժ տալիս հաշտվելու տեղի ունեցածի հետ: Այդ պրոցեսը առանձնապես տեսանելի ու ամբողջական դրսևորում է գտնում Դա-

վիթ-Բեկի և Թամարի զուգերգում: Այստեղ էլ ցավը կա (դարձյալ ոչ թե տեքստում, այլ Սազանդարյանի մեկնաբանության մեջ), բայց նա լռել է, ինչպես փոքր-ինչ առաջ լռել էր Թամարը իր սիրածի մոտալուտ մեկնման լուրն առնելիս: Սակայն այստեղ արդեն ցավը լռել է մեկնման անհրաժեշտությունը գիտակցելու, հերոսին արժանի կերպով ճանապարհ դնելու ցանկության շնորհիվ: Եվ ահա Դավիթը մեկնում է:

Սազանդարյանի Թամարը, նախ հուսավառ, երկար-երկար նայում է նրա ետևից, իսկ երբ նա հեռվում անհետանում է (մենք դա կռահում ենք Թամարի դիմախաղի շնորհիվ), ցավը նորից ծառանում է. Թամարը գլուխը թեքում է, ապա սկսում է շարժվել, առաջ է գալիս երեքուն քայլերով, հենվելով մի սյունից մյուսին...

Նվագախմբում հնչում են նրա առաջին երգի ելևէջները, բայց դրամատիկ երանգ ստացած. երգչախումբը հեռվից ձայնակցում է... Հսկայական բեմում Թամարը մենակ է, բայց իր ցավով, իր սիրով, իրենով լցնում է ամբողջ բեմը...

Ղողանջում են զանգերը. Թամարը ծնկի է գալիս և աղոթում հայ զորքի հաղթության, սիրած մարդու վերադարձի համար...

«Դավիթ-Բեկի» երկրորդ արարի այս անզուգական ֆինալը նախ և առաջ օպերայի հեղինակի և

---

ապա դիրիժոր Մ. Թավրիզյանի ու բեմադրող Վ. Աճեմյանի գլուտն է: Բայց այդ գլուտը հարկավոր էր խաղալ, տալ նրան բեմական արժանի մարմնավորում: Ահա թե որտեղ պետք է փնտրել արտիստուհու վաստակը: Ի դեպ, նույնը պետք է ասել նաև Սազանդարյանի դերացանկի մյուս նմուշների կապակցությամբ:

Թամարը, օպերայի միայն մեկ գործողության մեջ հանդես եկող այդ փոքր (կարգա՝ փոքրածավալ) դերը Սազանդարյանի կատարմամբ դառնում է իսկապես նշանակալից, և իրավացի է պրոֆ. Յակով Ֆլիբերը, երբ գրում է. «Թամարի դերերգի լիրիկական քնքուշ նրբերանգները փայլուն վերարտադրություն են գտել տաղանդավոր երգչուհի Տ. Սազանդարյանի կատարման մեջ: Սազանդարյանի հմայիչ երգեցողության շնորհիվ այդ դերերգը նրա ռեպերտուարում դարձել է լավագույններից մեկը»<sup>1</sup>:

Փոքր դերը նշանակալից դարձնելու առումով Թամարը Սազանդարյանի կերտած ոչ առաջին և ոչ էլ վերջին կերպարն է:

Թամարից հետո Սազանդարյանին բաժին ընկավ շատ ավելի սուղ հնարավորություններ ունե-

---

<sup>1</sup> «Սովետական Արվեստ», 1950, № 6:

ցող մի դեր՝ Մանուշը Վարդան Տիգրանյանի «Սոս  
և Վարդիթերում»:

Երբ կարդում ես «Սոս և Վարդիթերի» լիբրե-  
տոն, աչքի անցկացնում կլավիրը, թվում է, թե  
Մանուշի կերպարը օպերայի մեջ ներմուծված է  
մեքենայորեն, և եթե նա շիներ էլ օպերան ոչինչ  
չէր կորցնի: Սակայն բավական է դեթ մեկ անգամ  
դիտել նույն օպերան Սազանդարյանի մասնակ-  
ցությամբ, որպեսզի մարդ համոզվի, թե Մանուշի  
կերպարը արտիստունու կատարմամբ ինչպիսի  
անանջատելի բաղկացուցիչ է դարձել, ձուլվել բե-  
մադրությանը:

«Սոս և Վարդիթերում» հայ գեղջկունու պարզ,  
հմայիչ կերպարը գլխավոր հերոսունու կողքին ա-  
մենից ավելի ամբողջական կերպով Մանուշի մեջ է  
մարմնավորված, և Մանուշն է, որ օպերայի մերթ  
տրտմագին, մերթ հայեցողական-լիրիկական ֆոնի  
վրա հնչեցնում է կյանքի, ուրախության ու լավա-  
տեսության նոտաներ:

Դիտում ես Մանուշի շարաճճի կատակներն ու  
լսում ուրախ պարերդերը, և շես հավատում, որ  
այդ ուրախ ու անհոգ աղջկան բեմ բարձրացնող  
արտիստունին մարմնավորել է Ալմաստի՝ հակա-  
սություններով լի, ողբերգական, Փառանձեմի հե-  
րոսական, հայրենասիրական կերպարները:

Միայն բալլադի ժամանակ է, որ նրա դերերգն

ստանում է դրամատիկ հագեցածություն, սակայն այդ դրամատիզմն էլ որևէ ընդհանուր բան չունի երգչուհու նախորդ դերերում տեղ գտածի հետ, որովհետև այս անգամ ամեն ինչ նա դիտել ու մեկնաբանել է՝ երևելով հայ գեղջկուհու պարզ ու կենսունակ խառնվածքից:

Մանուշի դերերգը գրեթե ամբողջովին կառուցված է ժողովրդական երգերի և պարեղանակների նյութի վրա: Ժողովրդական երգի լավ իմացությունը, նրա կատարողական հնարներին ազատ տիրապետելը, — մենք արդեն չենք խոսում անբռնազբոս խաղի մասին, — Սազանդարյանին այստեղ անգնահատելի ծառայություն են մատուցել՝ հնարավորություն տալով հասնելու մեծ անմիջականության:

\* \* \*

Հայկականի կողքին արտիստուհու խաղացանկում նշանակալից տեղ ունեն արևմտաեվրոպական կրասիկայի դերերգերը:

1941-ին Ալ. Սպենդիարյանի անվան թատրոնը դարձյալ բեմ հանեց «Կարմենը»՝ նոր բեմադրությունով:

Իրականացավ Սազանդարյանի վաղնջական մի երազը ևս. նա երգեց հրայրքով լի գնչուհու դերերգը:

Կարմենի առաջին դերակատարումը Սազանդարյանի մոտ, ինչպես նկատել է Ա. Մալխակովան, ինչ-որ շափով շեշտում էր դիվայինը այդ կերպարում: Ըստ երևույթին, դա պետք է համարել 1920-ական թվականներին ապագա արտիստուհու դիտած կարմենների ներգործության հետևանքը: Կարմենի կերպարին այդպիսի մեկնաբանություն տալու առիթ կա օպերայի արդեն առաջին իսկ պատկերում, երբ նա խոզեին է հղում՝

Այդ ծաղիկը կախառդն էր ինձ սվել,  
Եվ հիմա դու կախառդված ես:

Այնուհետև այդպիսի հնարավորությունները օպերայի հետևյալ գործողություններում հետզհետե շատանում են, և պատահում է, որ Կարմենի պարզ ու հստակ, շափազանց մարդկային կերպարը դառնում է ամբողջովին կախարդանքներից հյուսված մի կծիկ, մռայլանում է, համակվում հոռետեսությամբ և միստիկայով:

Սազանդարյանն իր մեկնաբանության մեջ, իհարկե, երբեք այդպիսի ծայրահեղության շհանդավ, բայց այնուամենայնիվ մի ժամանակ նրա Կարմենում դիվայինը ինչ-որ շափով շեշտված էր:

Սակայն Սազանդարյանն այն արտիստներից է, որոնց խորթ է կերպարը մեկ անգամ բնդմիշտ

տրված մեկնաբանությամբ խաղալը: Նա անընդհատ ստեղծագործական որոնումներ ապրելով՝ ընդունակ է քննադատորեն մոտենալ իր ներկայացրած կերպարներին, դրանք շարունակ հղկել և խորացնել, իսկ անհրաժեշտ դեպքում՝ արմատապես վերանայել:

Սազանդարյանն արմատապես վերանայեց նաև Կարմենի իր սկզբնական մեկնաբանությունը, և այդ բանում նրան մեծապես օգնեց սովետական բեմում Կարմենի կերպարը բացահայտելու նոր տրադիցիան: Այդ տրադիցիայի օգնությամբ նա կարողացավ զգալ Կարմենի իսկական էությունը՝ մարդկային, աշխարհիկ, վսեմ զգացմունքներով տոգորված: Արդյունքը եղավ այն, որ Սազանդարյանը կերտեց մի նոր, ոչ ոքի չկրկնող Կարմեն, և դրանով նա ևս իր հերթին ինչ-որ շափով հարըստացրեց Կարմենի տրադիցիան սովետական բեմում:

Այս անգամ Սազանդարյանի համար Կարմենի մեկնաբանության ելակետ հանդիսացավ նախ և առաջ Բիզեի սքանչելի երաժշտությունը և ապա միայն լիբրետոն, որը հաճախ տարընթերցումների տեղիք է տալիս: Լիբրետոյի տեքստը նա բոլոր դեպքերում ընթերցեց երաժշտության լույսի տակ և մեկնաբանեց՝ ելնելով երաժշտության տրամաբանությունից:

Առաջին երկու արարում «Կարմենի» երաժշտությունը (հատկապես Կարմենի դերերգը) շափազանց երգային է, պարզ ու պայծառ և ամբողջովին ելնում է իսպանական ժողովրդական մելոսից: Թեկուզ սոսկ այդ փաստն ինքնին բնութագրում է Կարմենի կերպարի մարդկայինը: «Խաբաներան», Յունիգայի համար պանդոկում երգած կատակերգը («Իմ կապիտան»), «Սեգիդիլիան», Խոզեի համար կատարած պարերգը, ինչպես նաև գնչուական խմբապարում Կարմենի մեներգը կատարելիս Սազանդարյանը մեծապես հենվում է դրանց ժողովրդական էության վրա, շեշտում է այդ գունեղ մեղեդիների վառ ազգային-ժողովրդական բնույթը, հստակ ռիթմը, կոլորիտը, և նրա Կարմենը կանդնում է մեր առաջ որպես կենդանի մարդ, ժողովրդի դուատր:

Քոլորովին նոր իմաստ են ստանում նաև առաջին պատկերում Խոզեին հղած խոսքերը: Նրանք Սազանդարյանի շուրթերում այժմ հնչում են որպես կատակ և միաժամանակ որպես հեգնանք այն կախարդանքի նկատմամբ, որ սովորաբար վերագրվում է գնչուներին:

Վերջին երկու արարում Կարմենի դերերգը երգայնությունից հեռանում է: Այստեղ արդեն գերակշռում են դրամատիկացված ասերգային մեղեդիները, որոնց անհրաժեշտությունը պատճառա-

բանված է սյուժեի զարգացմամբ, Կարմենի կերպարի դրամատիզմի աճով: Սակայն այստեղ ևս Սազանդարյանը կարողանում է, դրամատիկական հարուստ վերապրումներով հանդերձ, դրսևորել Բիզեի երաժշտության մելոդիկ հենքը, նրա հստակությունը, գեղեցկությունը; և դրա հետ մեկտեղ՝ ապրող ու սիրող, տառապող ու մաքառող և միշտ մարդկային Կարմենին:

Սազանդարյանի Կարմենը վերին աստիճանի ակտիվ խառնվածք ունի. խոսքով թե գործով, հայացքով թե շարժումով նա միշտ մասնակցում է իր շուրջը տեղի ունեցող իրադարձություններին, իր այս կամ այն վերաբերմունքն է դրսևորում դրանց նկատմամբ: Ըստ որում նրա վերաբերմունքը բոլոր դեպքերում անկեղծ է ու շիտակ: Այդ շիտակությունն իր հիանալի արտահայտությունն է գտնում, օրինակ, Ցունիզայի հետ ունեցած տեսարաններում, երբ նրան մերժելը, առավել ևս ուսադիրների հետ խաղալն ու ծաղրելը, — իսկ այդ ծաղրը Սազանդարյանի մոտ ստանում է իշխանությունը ծաղրելու երանգ, — Կարմենին շատ թանկ կարող են նստել: Նույն անկեղծությունն ու շիտակ անմիջականությունը Սազանդարյանը կարմիր թելի նման անց է կացնում խոզի հետ Կարմենի ունեցած դրամայի սկզբից մինչև վերջը:

Ինքը՝ Բիզեն նշել է և երաժշտության մեջ հրա-

տակորեն ցույց տվել, որ Կարմենը սիրում է կյանքը պարզ, մաքուր, անպաճույճ սիրով: Եվ Սազանդարյանը հատկապես շեշտում է Կարմենի անհուն կենսասիրությունը, այն, որ Կարմենի համար ապրելը՝ նշանակում է սիրել:

Կարմենը չի հանդուրժում, որ իրեն ընտրեն սիրելու համար. իսկ դա նրա վիճակում կարող էր շատ բնական թվալ: Ո՛չ, նա ինքն է ընտրում և սիրում նրան, ում իր սրտին մոտիկ է համարում: Դրա մեջ Սազանդարյանն իրավամբ տեսնում է Կարմենի մարդկային արժանապատվության գիտակցությունը: Նույն այդ արժանապատվության գիտակցությունից ելնելով է Սազանդարյանը մեկնաբանում Կարմենի խառնվածքի այն գիծը, որ նա երբե՛ք և ո՛չ ոքից ոչինչ չի խնդրում. նա առաջարկում է, մարդու իրավունքով պահանջում, բայց ոչ մի դեպքում չի խնդրում: Ահա թե ինչու օպերայի ֆինալում խոզեից նույնիսկ չի խնդրում գթալ, շապանել, թեպետ այնքան հախուռն է նրա մեջ կյանքի սերը:

Կարմենը բոլոր դեպքերում սիրո իմաստը տեսնում է ազատության մեջ, և դրա համար էլ նրա մոտ սիրո թեմայի կողքին միշտ հնչում է ազատության թեման, իսկ Սազանդարյանը երկուսն էլ հավասարապես շեշտում է, և գուցե երկրորդը փոքր-ինչ ավելի, քան առաջինը:

Կարմենի դավանած ազատությունը ոչ թե սոսկ սիրո, կանացի քամահրանքի, այլ մարդու ազատությունն է և հանուն այդ ազատության Կարմենը գերադասում է մեռնել՝ պաշտպանելով ազատ ապրելու և ազատ սիրելու մարդկային իր իրավունքը: Ահա թե ինչու Սազանդարյանը բացառիկ կարևորություն է տալիս Կարմենի՝ խոզեին ուղղած խոսքերին.

Իճեդ Բո գլխիճ կլիճես պեհ,  
Ազատւրյունն է լավ առհավեհ:

Ինչպես այստեղ, այնպես էլ մյուս հնարավոր դեպքերում Սազանդարյանը Կարմենի ազատասիրությանը՝ սոցիալական գոնավորում է տալիս, և դրա շնորհիվ նրա ներկայացրած կերպարը առավել ծանրակշիռ է դառնում, գաղափարապես առավել ամբողջական:

Դա մեծապես օգնում է, որպեսզի Կարմենի և խոզեի դրաման ընկալվի որպես ոչ միայն և ոչ այնքան իրենց կամքը, իրենց անհատական ազատությունը իրար հակադրող երկու ուժեղ խառնըվածքների բխում, որքան սոցիալական տարբեր միջավայրերի ծնունդ և այդ միջավայրերի փիլիսոփայությունն՝ ու բարոյականությունը, բարքերն ու սովորությունները կրող մարդկանց բխում՝ իր անխուսափելի աղետաբեր վախճանով:

Այդպես է Տաթևիկ Սազանդարյանն իմաստավորում և մեկնաբանում Կարմենի կերպարը: Սակայն այդպիսի մեկնաբանությունը արտիստուհուհոգու և մտքի գաղտնիքը կմնար և չէր դառնա դիտողի սեփականությունը, եթե ամփոփված շիներ գեղարվեստական արտահայտչություն համապատասխան ձևերի մեջ:

«Կարմենում», գուցե ավելի, քան որևէ այլ օպերայում, Սազանդարյանը հնարավորություն է ստանում մեկ դերի մեջ դրսևորելու արտիստական ու երգչական իր բազմակողմանի կարողությունները:

Մերթ նա մեր առաջ կանգնում է որպես սիրո և երջանկության կոչ անող, ասես ամբողջովին սիրուց ու երջանկությունից հյուսված մի գեղուհի, կրակե շորեր հագած ու շրջապատի մարդկանց կըրակող, և զրնգում է բարձր ու ազատ, վարար գետի պես հորդում և նրա «Խաբաներան»: Մերթ նա արդեն հասուն կին է՝ խելացի ու խորամանկ, և կարողանում է սպանիչ սարկազմ դնել «Իմ կապիտան» կատակերգի մեջ: Մերթ դառնում է կարծես երեխա, և Խոզի լուրջ տոնին ու «արդեն այգաբաց են նվագում» խոսքերին մանկական «նախիվ» խանդավառությամբ պատասխանում է.

Ի՞նչ լավ է և ի՞նչ ժամանակին,  
Պարել չէր լինում առունց նվագի...

Մերթ ձայնային ելևէջների, դիմախաղի ու այլ միջոցների օգնութեամբ ցույց է տալիս իր անհունորեն խոր սերը, բոցացող կիրքը, մերթ «անհոգ» ու «անտարբեր», իսկ իրականում հոգեին պահելու ցանկությունից հալչելով՝ նրան է նետում. «Ուզում ես մնա, ուզում ես գնա» սպառնաշունչ խոսքերը: Եվ հետո նորից խանդավառվում է, նորից շող ու կրակ շնչում:

Եվ թվում է, թե արտիստուհին ստեղծված է միայն արևավառն ու երջանիկը, անհոգն ու խնդագինը երգելու և խաղալու համար, իսկ հետագա տեսարաններում, երբ Կարմենի կերպարում նկրսվում է գերիշխել ողբերգականը, նա կիջնի իր նվաճած բարձունքներից:

Բայց դա միայն թվում է: Մենք արդեն գիտենք, որ ողբերգական կերպարները հատուկ են Սազանդարյանի արտիստական խառնվածքին և մեկ անգամ ևս համոզվում ենք դրան՝ դիտելով «Կարմենի» երրորդ և չորրորդ գործողությունները:

Երգչուհու կատարմամբ առանձնապես խոր տպավորություն է գործում գուշակության տեսարանը, որը Սազանդարյանը կարողանում է երգել լայն շնչառութեամբ՝ դրսևորելով կանտիլենային երգեցողության իր ունակությունը: Երգի կեսին նա հատու շարժումով վայր է նետում խաղաքարտերը

---

և կարծես հոգու ամենախոր անկյոններից հորդացող ձայնով երգում է.

Խաղափառները միտք նույնն են ասում,  
Կրկնում են՝ «Մահն է քեզ սպասում»..

Նույնիսկ այստեղ, մահվան գուշակության հարուցած ծանր տպավորության տակ, Սազանդարյանի Կարմենը դարձյալ մնում է կենսալի, անմիջական, կուլ չի գնում մոտալուտ մահվան սարսափին: Ապրումների և մտորումների ամենածանր պահին, երբ բեմի ետևից լսվում է էսկամիլիոյի երգը, նա կարծես նորից ծաղկում է, բաց անում իր առէջքները սիրո և երջանության համար, կրկին նրա աչքերից հորդում է կյանքի սերը: Հենց այդ կյանքի սերն էլ Սազանդարյանին օգնում է այստեղ և այլուր Կարմենին զերծ պահել հոռետեսությունից, նրան պահել լավատես մարդու հերոսական ողբերգության աստիճանին և դա հետևողականորեն բերել հասցնել մինչև ֆինալը, որտեղ Տաթևիկ Սազանդարյանի շուրթերից Կարմենի վերջին խոսքերը հնչում են որպես ազատության հիմն, որպես հերոսության նշանաբան, հուժկու ռոմանտիկ պաթոսով առլեցուն հրաժեշտ.

Չիջել չի ստիպի ինձ և ոչ մի մարդ,  
Ազատ եմ ապրել, կ'եննեմ ազատ...

Եվ խոզերի դանակը կրծքում, դեմքը դարձրած կրկեսի լայն դարբասին, որի ետևում էսկամիլիոն է, նա իր կյանքի, իր ուժերի մնացորդը դնում է վերջին քայլի մեջ, այդ վերջին քայլը ևս անում է դեպի սերը և բազկատարած ընկնում...<sup>1</sup>։

Այդպիսին է Սազանդարյանի Կարմենը՝ տաղանդավոր արտիստուհու ստեղծած ամենափայլուն և ամենաինքնատիպ կերպարներից մեկը։ Եվ եթե մենք ցանկանանք տալ նրա հակիրճ բնութագրությունը, ապա հենց Սազանդարյանի Կարմենին է, որ առանձնապես լավ կպատշաճեն մեծ գրող և երաժշտագետ Ռոմեն Ռոլանի խոսքերը. «Կարմենն ամբողջովին բացահայտ է, ամբողջովին կյանք, ամբողջովին լույս՝ առանց ստվերի, միշտ մինչև վերջ՝ ասված»։

1941-ին Սազանդարյանը պատրաստում է Ամեներիսի դերերգը Վերդիի «Աիդայում», սակայն վերջին ըոպերին նա իր մեջ ուժ է գտնում իրեն համոզելու, որ իր ձայնը դեռևս չի հնչում այնքան

---

<sup>1</sup> Այս տեսարանում, և ընդհանրապես «Կարմենում» Սազանդարյանի հետ հիանալի անսամբլ էր կազմում Սավել-Պամուրինը՝ մեր օպերային թատրոնի լավագույն ձուլեն։ Երևանում և այլուր Սազանդարյանը երգել է նաև Ծանախի, Ուզունովի, Բոլշակովի, Գիպարենկո-Պամանսկու, Պոնատովի, Ազրիկանի, Իվանովսկու, Դոլսկու, Ալբիբախի, Անգուլաձեի և ուրիշ խոզերի հետ։

Թանձր ու ամրակուռ, ինչքան անհրաժեշտ է այդ դերերգը արժանի կերպով կատարելու համար, և որ ընդհանրապես նրա մոտ այդ կերպարը դեռ լրիվ չի հասունացել, ուստի և հրաժարվում է առաջին ներկայացմանը հանդես գալուց: Այնուհետև 14 տարի անընդհատ նա իր մեջ կրում է այդ կերպարը, քայլ առ քայլ հղկում, խորացնում, գտնում արտահայտչունիքյան համապատասխան միջոցներ ու ձևեր, և նոր միայն հանդես է գալիս Ամեներիսի դերում:

Դրամատիկական բազմազան դրսևորումներով հարուստ, հախուռն և ամբողջական կերպար է Ամեներիսը: Սակայն, ինչպես շեշտում է Սազանդարյանը, իր բոլոր փոխակերպումներում, իր բոլոր ապրումների ժամանակ նա նախ և առաջ փարավոնի դուստր է, և դա էլ որոշում է նրա ոչ միայն մտքերը, վարվելակերպը, այլև այն ապրումները, որոնք, թվում է, թե ընդհանուր են բոլորի համար:

Ամեներիսի կերպարին փարավոնի գոռոզ դստերը վայել արտաքին վիհուլիան հաղորդելով հանդերձ՝ Սազանդարյանը երբեք փորձ չի անում այդ վիհուլիոնը տարածել նաև նրա ներքին էություն վրա, որտեղ տիրաբար իշխում է ամբարտավան ու ինքնամի, քինախնդիր ու հանցագործ արքայադուստրը: Միայն մերթ ընդ մերթ նրա հոգու մութ երկնքի վրա նա խաղացնում է մարդկային զգաց-

---

մունքների վայրկենատև ասուպներ, որպեսզի ա-  
ռավել ճշմարտացիութուն հաղորդի Ամենբրիսի  
կերպարին և հակապատկերի օգնությամբ ավելի  
շեշտի նրա մեջ վատը:

Դեռևս միայն կասկածելով և ցանկանալով  
պարզել, թե Աիդան սիրո՞ւմ է արդյոք Ռադամե-  
սին, Ամենբրիսն արդեն դիմում է ստորության,  
ստի, կեղծիքի: Նա ստրկական վիճակից հանում է  
Աիդային, բերում իր մոտ, նույնիսկ շողոքորթում,  
միայն թե թափանցի նրա սիրտը: Չունենալով ո՛չ  
մի սրբութուն՝ նա հայտարարում է, թե Ռադա-  
մեսը՝ միակ մարդը, որին նա իսկապես սիրում է,  
սպանվել է ռազմադաշտում: Իսկ երբ արդեն  
կասկած չի մնում, որ Աիդան սիրում է Ռադամե-  
սին, նա անմիջապես մի կողմ է նետում կարեկցո-  
ղի ու բարեսրտի քողը և ուժեղի, սոցիալական  
սանդուղքի բարձր աստիճանին կանգնածի իրա-  
վունքով իր վճիռն է կարդում.

Կամ դու կմտնես կիբր Կո սրջի,  
Կամ կխորհակվես եղկելի մահով.  
Ստուկի բախսը ես եմ որոում:

Սազանդարյանն այդ տողերը երգում է Ամեն-  
բրիսի հոգեվիճակին շատ հարմարվող ջղային կըր-  
քոտությամբ, հատու և հրամայական, և ապա,  
երգչախմբի հանդիսավոր քայլերգի ֆոնի վրա,

---

փոքր-ինչ խաղաղվելով՝ այնուամենայնիվ գոռոզ  
հանդիսավորությամբ շարունակում է.

Առաջիկա փառասոցին  
Դու, ով յնչին սրկուհի,  
Մեկի կգաս փառփա առաջ,  
Ես գահ կելնեմ արեայի հետ:

Հաղթանակով վերադառնում է Ռադամեսը, և  
նրան դիմավորելու հանդիսավոր տեսարանում  
Սազանդարյանը, ելնելով Վերդիի երաժշտության  
մեջ պարզորոշ կերպով դրսևորված տրամաբանու-  
թյունից, ներկայացնում է երկու Ամենբրիսների.  
մեկը ձգտում է մարդ ձևանալ, հաղթանակի պսակ  
է դնում Ռադամեսի գլխին, սիրաշահում նրան  
(չմոռանալով իր՝ փարավոնի դուստր լինելը), ա-  
նում է ամեն ինչ նրանից սեր հայցելու համար և  
հավատում է, որ այդ արդեն վճռված բան է, որով-  
հետև իրեն են պատկանում ուժն ու իշխանությու-  
նը: Մյուս Ամենբրիսը, որ գործում է նախորդի հետ  
միաժամանակ, խուզարկու է, նախանձող, վրեժ  
նյութող, կավատ:

Նույն տեսարանի վերջում, «Սիրո անուրջներն  
են սիրտս ալեկոծում» խոսքերը երգելիս անգամ,  
արտիստուհին դրանք բոլորովին չի ազատում Ամ-  
ենբրիսին հատուկ կոշտությունից ու սնապարծու-  
թյունից, որի շնորհիվ դրանք իրենց հնչեղությամբ

---

հակադրվում են Աիդայի միաժամանակ հնչող արտասվախառն երգին:

Սազանդարյանի երգչական ու արտիստական ունակություններն իրենց անկաշկանդ դրսևորումն են գտնում հատկապես շորրորդ գործողության մեջ, այստեղ է, որ արտիստուհին ամենից ավելի լրիվ, ամենից ավելի բազմակողմանի բացահայտում է Ամներիսի կերպարը, և այդ կերպարն իր սեփական մեկնաբանությունը հասցնում է տրամաբանված վախճանի:

Ամներիսի տեսարանում, որ նախորդում է դատավարությանը, վերդին մեր առաջ բաց է անում մտքերի և զգացմունքների մի ողջ աշխարհ. սեր, հայրենիք, վիրավորանք, վրեժ, դարձյալ սեր ու դրա հետ Ամներիսի անբաժան ուղեկիցը՝ իշխանավորի սեփական արժանապատվությունը:

Ամներիսը սիրում է Ռադամեսին, որի մերժումը և կորստյան մատնվելու հնարավոր հեռանկարը նրա սերն ավելի են բորբոքել, և Ամներիսը պատրաստ է Ռադամեսի (միայն Ռադամեսի) ոտքերի տակ ընկած՝ խնդրել, որ նա արդարանա, պատրաստ է սուտը ճշմարտության տեղ ընդունել, միայն թե սերը փրկի, իսկ ավելի ճիշտ՝ սիրո հարցում իր արժանապատվությունը:

Երաժշտական կերպարի զարգացման անընդմեջ աճով է Սազանդարյանը կատարում այդ տե-

---

սարանը (զուգերգը Ռադամեսի հետ) և հասցնում  
դրամատիկ հուժկու կուլմինացիայի, իր ողջ հու-  
սահատ շարությունը ներդնելով

Արհամարհեց նա իմ սերը,  
իմ գայրույրը հարուցեց...

խոսքերի մեջ:

Եվ այստեղից էլ Սազանդարյանի մեկնաբանու-  
թյանը հատուկ այն շեշտը, ըստ որի Ամներիսը  
Ռադամեսին, վերջին հաշվով, մահվան դուռն է  
հասցնում, ոչ թե հայրենիքին դավաճանելու (դա  
խնդրի իրավաբանական կողմն է), այլ իր սերը  
մերժելու համար: Եթե իրենք չէ, թող ուրիշինն էլ  
չլինի: Եվ Ամներիսը դատավորներից առաջ փաս-  
տորեն արձակում է Ռադամեսի մահավճիռը:

Ամներիսի տարած հաղթանակը նման է Ալ-  
մաստի հաղթանակին, նման է գոնե նրանով, որ  
իր մեջ կրում է նաև պարտությունը:

Երբ Սազանդարյանը Ամներիսի նշանավոր

Ավա՛դ, ես մեռնում եմ, ո՛ւր է փրկությունը

դարձվածքը երգելուց հետո աղերսում է.

Աղաչում եմ ձեզ՝ ցեեցեք նրան...

փրկության դուռ այլևս մնացած չի լինում: Եվ հի-  
մա, հատկապես հիմա է, որ իր ամբողջ ահադնու-

թյամբ Սազանդարյան-Ամենբրիսի գիտակցությանն է հասնում տեղի ունեցածը, հիմա է, որ նա ըմբռնում է իր հաղթանակի բերած պարտությունը և ողջ էությամբ հասկանում է, որ անգոր է փոխելու իրերի ընթացքը: Եվ այդ գիտակցության հասնելու պրոցեսը տեղի է ունենում անխոս, մի զարմանալի արտահայտիչ պաուզայի ընթացքում, որը հարկավոր է խաղալ, խաղալ ոչ միայն առանց խոսքի, այլև առանց շարժումների, մի տեսակ քարացած դրության մեջ: Եվ Սազանդարյանը այդ պաուզան խաղում է...

Այնուհետև քարացած վիճակին հետևում է՝ շարժումը, և այդ շարժումը նրա վայր ընկնելն է: Եվ մենք տեսնում ու համոզվում ենք, որ Ամենբրիսի բարոյական անկումը նրան բերում հասցնում է նաև ֆիզիկական անկման:

Վերջին տեսարանում Սազանդարյանը գրեթե միայն երգի օգնությամբ պատկերում է իր հոգեկաշն սնանկությունը և անգորությունը գիտակցած, հուսահատ, իր առջև այլևս ոչինչ չտեսնող Ամենբրիսին: Նրա կերպարած հերոսուհին այստեղ կարծես մի Մարիամ Մագթաղինացի լինի, որին միայն ափսոսանքն ու զղջումը, լացն ու հառաչանքն են մնում, և մեկ էլ... աղոթքը:

Ամենբրիսը Երևանի հասարակության կողմից

լավ ընդունելություն գտավ: Եվ դա հասկանալի է-  
երկար ժամանակ իր մեջ կրելով և հասունացնելով  
այդ դժվար ու ցանկալի դերերգը՝ Սազանդարյանն  
այն բեմ հանեց իր պրոֆեսիոնալ կարողություննե-  
րի բուն ծաղկման շրջանում և Ամենբրիսը դարձավ  
50-ական թվականների կեսերին Սազանդարյանի  
ձեռք բերած արտիստական վարպետության առ-  
հավատչյան:

Սազանդարյանի դերացանկի մասին խոսելիս  
չի կարելի աչքաթող անել մանկլավիկ Ուրբանի  
դերը Մեյերբերի «Հուգենոտներ» օպերայում:  
Չնայած իր փոքրությանը, բոլոր գործողություննե-  
րում սոսկ ռեպլիկներով հանդես գալուն (կավա-  
տինից բացի), Մանկլավիկի դերն այդ օպերայի  
շատ կարևոր օղակներից է: Նա կարծես աներևույթ  
թելերով իրար է կապում օպերայի տարբեր մա-  
սերն ու դրվագները: Չունենալով գլխավոր դերերի  
անմիջապես աչքի ընկնելու դեկորատիվ հատկու-  
թյունը՝ նա օպերայում տեղի ունեցող գործողու-  
թյուններին համապատասխան տրամադրություն է  
հաղորդում:

Սազանդարյանը կարողանում է այդ ռեպլիկ-  
ների կաթիլներից մի ամբողջական կերպար ստեղ-  
ծել, յուրաքանչյուր ռեպլիկ դարձնել այն պտղունց  
աղը, որ համ է տալիս ամեն մի կերակուրի: Դրան

նա հասնում է հիմնականում դերասանական խաղի օգնութեամբ: Սակայն կավատինի կատարման ժամանակ առաջին պլանն է մղվում վոկալը: Մանկլավիկի կավատինը, ի տարբերութեամբ օպերային արիաների բացարձակ մեծամասնութեան, գրեթե բովանդակութեամբ շոնի, եթե չհաշվենք «մի բարձրաստիճան տիկնոջ» հրավերի հաղորդումը, որ բանաստեղծական երկու տող հազիվ կազմի: Սակայն կա այստեղ վոկալիզմների մի հարուստ շարք (հիշենք, որ կավատինը կոմպոզիտորը գրել է կոլորատուր սոպրանոյի համար), և այստեղ է, որ Սազանդարյանը ցուցադրում է իր ձայնի բոլոր կարելիութունները: Կավատինը նա կատարում է հստակ, թեթև, երաժշտականորեն տրամաբանված և դրա շնորհիվ կարողանում է ճշմարտացի վերարտադրել ժամանակի, միջավայրի ու տեղի ունեցող գործողությունների ոգին:

Սազանդարյանի արտիստական կենսագրութեան ոչ այնքան նշանակալից, բայց հետաքրքրական էջերից է Դալիլան Սեն-Սանսի «Սամսոն և Դալիլա» օպերայում:

«Սամսոն և Դալիլան» գրված է հիմնականում երկու գործող անձի՝ Սամսոնի և Դալիլայի համար: Իսկ Դալիլայի կերպարը, անշուշտ, ավելի վառ է

արտահայտված, դերերգը՝ ավելի ծանրաբեռնը-  
ված, քան Սամսոնինը:

1950-ին Սազանդարյանն արդեն բեմական բա-  
վականաչափ փորձ ուներ, որպեսզի կարողանար  
դյուրութեամբ տանել այդ ծանրաբեռնված դերեր-  
գը, թեթև ու տոգորված երգել նրա երեք սքանչելի  
արիաները, ծավալուն զուգերգերն ու անսամբլա-  
յին համարները: Դրան շխանգարեց նույնիսկ այն  
փաստը, որ Դալիլայի դերերգը գրված է կոնտ-  
րալտոյի համար, և մեցցոյի մոտ նա անխուսափե-  
լիորեն ուղեկցվում է վոկալային լուրջ դժվարու-  
թյուններով: Ընդհակառակը, Սազանդարյանը կա-  
րողացավ ցածր տոներն օգտագործել՝ դերերգը հա-  
րավի խոնջենքով ու տոթակեզ կրքով հագեցնելու  
համար:

Ըստ Աստվածաշնչի՝ Դալիլան շարագործ մի  
կին է, որ փղշտացիների տիրապետութունը Հու-  
դեայում հաստատելու համար ուժազերծ է անում  
հրեաների հերոս Սամսոնին: Այստեղից էլ գա-  
լիս է Դալիլային չքնաղ շարագործ պատկերելու  
տրադիցիան, որն իր արտահայտությունն է գտել  
երաժշտության և կերպարվեստի բազմաթիվ եր-  
կերում: Սակայն Սազանդարյանը չի ցանկանում  
բոլորովին այդպիսին պատկերել Դալիլային. դա  
կլիներ տուրք քրիստոնեության պատմության և

---

քրիստոնեական արվեստի մեջ Դալիլայի կերպարի կանոնացված մեկնաբանությանը:

Նա շատ դեպքերում Դալիլային ազատում է շարագործի գծերից, նրա կերպարում վեր է հանում և շեշտում իր ցեղին անշահախնդրորեն ծառայող կնոջը, իսկ դեպի Սամսոնն ունեցած նրա վերաբերմունքում մերթ ընդ մերթ անկեղծ սիրո, ավելի ճիշտ՝ կրքի պոռթկումներ է ցուցնում, մի բան, որ օպերայի սյուժեից չի բխում և միայն ու միայն կախված է արտիստուհու անհատական ընկալումից:

Իհարկե, Սազանդարյանը Դալիլային ամբողջովին դրական հերոսուհի էլ չի դարձնում. չէ՞ որ Դալիլան, շնայած ֆանատիկորեն նպատակային լինելուն, շնայած իր ցեղին անձնվիրաբար ծառայելուն, վերջին հաշվով անարդար գործ է պաշտպանում, քանի որ փղշտացիները Հրեաստանում հանդես են գալիս որպես զավթիչներ:

Այսպիսով, Դալիլայի կերպարը Սազանդարյանի մեկնաբանությամբ դուրս է գալիս իր միօրինակ ուղղագծությունից, դառնում է բազմակողմանի, հետևապես՝ ավելի կենդանի ու մարդկային:

\* \* \*

Սազանդարյանի դերացանկում համեմատաբար քիչ նմուշներով է ներկայացված ռուսական կլա-

սիկան: Սակայն մենք այստեղ հանդիպում ենք մի այնպիսի նշանակալից կերտվածքի, ինչպիսին է Լյուբաշան (Ռիմսկի-Կորսակովի «Թագավորի հարսնացուն» օպերայից), որ իրավամբ իր տեղն ունի արտիստուհու Ալմաստի և Կարմենի կողքին: Այդ կերպարը երգչուհին ստեղծել է իր արտիստական ճանապարհի սկզբին, Ալմաստից անմիջապես հետո:

Ալմաստից Լյուբաշային անցնելը, մանավանդ եթե ի նկատի ունենանք կերպարների շափազանց տարբեր լինելը, երգչական դժվարին խնդիր էր: Սակայն երիտասարդ երգչուհուն օգնեց այն, որ ռուսական երգը և ռուսական օպերան նրան մինչ այդ լավ ծանոթ էին և նրա ռեպերտուարում, հատկապես կամերային, ունեին իրենց աչքի ընկնող տեղը: Բացի այդ, Լյուբաշայի դերերգը վոկալ-տեխնիկական բարդություններ էլ չունի. նա գրված է մեցցո-սոպրանոյի համար արտահայտչական ու տեխնիկական միանգամայն հարմար միջոցներով, հիմնականում պահպանված է միջին ռեգիստրի ռահմաններում, շատ երգեցողական է ու շժանրաբեռնված:

Բայց այստեղ կար մի այլ դժվարություն. հարկավոր էր կերտել վերին աստիճանի մարդկային, ջերմ և ֆանատիկորեն սիրող ռուս կնոջ կերպարը, որը մաքուր ու ազնիվ լինելով հանդերձ, հանուն

սիրո պատրաստ է ամեն մի զոհողության և նույնիսկ... դավաճանության, ավելին՝ հանցագործության:

Սազանդարյանը կարողացավ գտնել գույներ ու ձևեր Լյուբաշայի կերպարը ճիշտ մեկնաբանելու համար: Նրա Լյուբաշան անմիշապես շահեց հանդիսատեսի սերն ու համակրանքը, և այդ սիրով ու համակրանքով ուղեկցված անցավ իր ողբերգական ճանապարհը՝ մինչև մահ:

Իվան Ահեղի օպրիչնիկ Գրիգորի Գրյազնոյը, որ իր ասպատակություններից մեկի ժամանակ առևանգել էր գեղեցկուհի Լյուբաշային և դարձրել իր սիրուհին, այժմ սառել է դեպի նա, իսկ Լյուբաշան, որ նրան մեկ անգամ ընդմիշտ սիրել է, ծանր է վերապրում դա: Եվ ահա, երբ Գրյազնոյի մոտ հավաքված հյուրերը խնդրում են մի երգ երգել, Լյուբաշան երգում է ժողովրդական ոգով գրված «Снаряжай меня, матушка» երկարաշունչ ու վերին աստիճանի մելոդիկ երգը, որը իր պահանջած կանտիլենային երգեցողության և ինտոնացիոն յուրահատկության շնորհիվ իրավամբ վոկալիստների համար փորձաքար է համարվում: Այդ երգը օպերայի սյուժեի հետ արտաքուստ ոչ մի կապ չունի, սակայն Սազանդարյանն ընկալում և մեկնաբանում է դա որպես հերոսուհու կենսա-

գրութիւնը սիմվոլացնող երգ<sup>1</sup>: Այդ պատճառով էլ  
Լյուբաշայի երգը առանձնակի նշանակութիւն է  
ձեռք բերում, ուրույն տրամադրութիւն հաղորդում  
ողջ տեսարանին, առանց այդ մասին խոսելու՝ բա-  
ցահայտում է հերոսուհու ողբերգական ներաշխար-  
հը: Եվ որովհետեւ երգը կատարվում է ա-կապելլա,  
այսինքն՝ առանց նվագակցութեան, դա նրան հա-  
ղորդում է հատուկ արտահայտչութիւն: Օգտվելով  
իր մեցցոյի ընձեռած հնարավորութիւններից՝ Սա-  
զանդարյանը հնչողական նուրբ երանգավորումներ  
է տալիս երգին, համոզելով մեզ, որ այստեղ նվա-  
գակցութիւնն իսկապես ավելորդ է, քանի որ լավ  
երանգավորված մեցցոն, — իսկ Լյուբաշայի դեր-  
երգը հենց այդպիսի մեցցոյի համար էլ գրված  
է, — կարող է թե՛ մեղեդին առաջ տանել և թե՛ ըս-  
տեղծել ներդաշնակ նվագակցութեան պատրանք:

Լյուբաշայի կասկածները հաստատվում են  
Գրյազնոյը սիրում է ուրիշին, իր ընկերոջ հարս-  
նացու Մարֆային և պալատական բժիշկ Բոմե-  
լիից խնդրում է մի այնպիսի դեղ, որի օգնութեամբ  
կարողանա Մարֆայի սերը շահել: Դա լսում է

---

<sup>1</sup> Կարևոր է նշել, որ այս երգը սովորաբար կատար-  
վում է որպէս Լյուբաշայի տրամադրութեանը ներդաշնակող  
ժողովրդական մի երգ՝ առանց ակնարկելու նրա կեն-  
սագրութիւնը:

Լյուբաշան: Եվ որովհետև նրա համար այդ լուրը գրեթե մահվան գույժի է հավասար, և որովհետև նա դեռ կյանքի շափ սիրում է Գրյազնոյին, նա չի կարող հավատալ նույնիսկ իր լսածին, չի կարող հաշտվել այդ գույժի հետ: Սազանդարյանը վարպետորեն ու անկեղծությամբ տոգորված է երգում և խաղում Լյուբաշայի տարակուսանքի պահը, նրա սրտի և բանականության միջև տեղի ունեցող կարճատև պայքարը; ապա՝ որոշումը.

«Ես կգտնեմ ֆեզ կախադողին»:

Սազանդարյանի շուրթերից այս խոսքերը հընչում են կարծես որպես երգում: Դրանց մեջ նա այնքան կամք է դնում ու հավատ, այնքան արտահայտիչ է կատարում ողջ երաժշտական դարձվածքը, որ ոսկնդիրն արդեն հավատում է՝ նա այդպես էլ կանի:

Օպերայի երկրորդ գործողությունը երգի և խաղի հարուստ հնարավորություններ է տալիս Լյուբաշային, ավելի հարուստ, քան որևէ այլ գործող անձի: Լյուբաշայի տեսարանն այստեղ սկսվում է նրա երգի (առաջին պատկերից) թեմայի վրա կառուցված, բայց թախծի ավելի մեծ շեշտ կրող ինտերմեցցոյով: Լյուբաշա-Սազանդարյանը, թանձր քողով ծածկված՝ գողեգող դուրս է գալիս նախաբեմ: Սկզբում նա տեսնում է Մարֆայի գեղեցիկ, բայց ոչ սպառնալի գեղեցկությամբ, ընկերուհուն,

կարծում է թե Մարֆան է, և դա նրան հույս է ներշնչում, ոչ այնքան քաղցր հույս, բայց այնուամենայնիվ հույս՝

Երկար չի սիրի Գրիգորին սրան...

Եվ մենք տեսնում ենք, թե ինչպես կյուրաշատաղանդարյանը կարծես սկսում է թեթև շնչել, մի պահ թուլանում է նրա ներքին լարվածությունը: Բայց թուլանում է՝ դրան հաջորդող պոռթկումն ավելի ցնցող դարձնելու համար: Նա տեսնում է Մարֆային, ինքը գեղեցիկ լինելով հանդերձ, իր մեջ ուժ է գտնում գնահատելու նրա գեղեցկությունը, և կրծքից պոկվում է հուսահատ հիացմունքի ճիշը՝

Օ՛, լա՛վճի՛կ աս:

Բայց նա չի ուզում հավատալ, հաշտվել Մարֆայի գեղեցկության, ուրեմն և իր պարտության հետ, և «Օ՛, լա՛վն է շատ» արտահայտությանն անմիջապես հաջորդում է կասկածը.

Գուցե ինձ քվաց...

Եվ նո՛ւյն պահին, հուզմունքին զգաստ դատողություն խառնելով, նա եզրակացնում է.

Օ՛, ո՛չ, չի քվում: Ի՛նչ գեղեցկություն:  
Գրիգորին երբեք չի սառչի սրանից:

Այնուհետև կարճ, սակայն արտահայտիչ պատու-  
զայից հետո, մի փոքր շարությամբ, իսկ ավելի մեծ  
հաստատակամությամբ իր վճիռն է արձակում.

Բայց ե՛ս էլ երբեք չեմ գրա նրան:

Եվ որպես այդ խոսքերի հաստատում, նա ծե-  
ծում է Բոմբիլի դուռը:

Նկարագրված տեսարանում (մինչև Բոմբիլի  
դուռը ծեծելը) Սազանդարյանի երգածը ընդամենը  
4-5 տող ասերգ է, բայց դրանց մեջ քանի՞ տրա-  
մադրություն է նա կարողանում դրսևորել, որքա՞ն  
զգացմունքներ է մեզ համար տեսանելի դարձնում,  
և ինչքան համոզիչ կերպով է նախապատրաստում  
Լյուբաշայի ընդունած որոշումն ու դրա հետևանք-  
ները, որոնց շուտով մենք ականատես կլինենք:

Այսպես, ուրեմն, նա ծեծում է Բոմբիլի դուռը:

Նախ և առաջ Սազանդարյանի Լյուբաշան այս-  
տեղ հանդես է գալիս ոչ թե որպես վրիժառու (թե-  
պետ տեքստը այդպիսի հնարավորություններ  
տալիս է), այլ սոսկ իր իրավունքները, իր սերը  
պաշտպանողի և հանուն սիրո՝ իր ախոյանին չե-  
զոքացնողի դերում, շտաժելով նրա հանդեպ մա-  
հաբերատելություն: Այդ իսկ պատճառով, Բոմբ-  
լիից դեղ խնդրելիս Սազանդարյանը հատուկ նշա-  
նակություն է տալիս այն խոսքերին, թե այդ դեղը՝

---

Այնպես, որ մաքուր ոչ քե կործանի,  
Այլ ջնջի միայն գեղեցկութիւնը:

Թեև այդ տողերը երաժշտութեամբ ոչ մի կերպ  
չեն առանձնանում նույն ասերգի մյուս հատվածնե-  
րից, և նույնիսկ սեկվենցիայի մեջ կրկնում են  
նախորդում եղածը, սակայն Սազանդարյանի կա-  
տարմամբ կարծես առանձնանում են, հատուկ ար-  
տահայտչութիւն ստանում՝ իրենց մեջ ամփոփե-  
լով Լյուբաշայի կերպարի մարդկայինը:

Գերմանացին թանկ գին է պահանջում իր դեղի  
համար՝ Լյուբաշային վայելելու հաճույքը. և դա  
Լյուբաշայի անասելի հակակրանքն ու զայրույթն  
է հարուցում: Ո՛չ, Լյուբաշան չի ուզում այդ գնով  
վերադարձնել Գրյազնոյի սերը: Բոմբիլին փորձում  
է նրան դնել ավելի անելանելի վիճակի մեջ. նա  
սպառնում է ամեն ինչ պատմել Գրյազնոյին: Լյու-  
բաշան, հուսահատութեան դուռն հասած, կրքոտ ու  
աղերսագին երգում է.

Վեցրու ինձանից վերջին ցնցոսիս,  
Ինձ գինն ասա ես ծառայութեան,  
Ես կվնարեմ... գերի կգնամ...

Սակայն այդ պահին լսվում է Սորակինի ուրախ  
երգը: Մարֆայի քրքիշը... Դանակը ոսկորին է  
հասնում: Եվ մենք տեսնում ենք, ինչպես Լյուբա-  
շան արդեն անկարող է հաշտվել իր երջանկութեան



Կարմեն — «Կարմեն»



Տեսարան «Կարմեն» ներկայացման 1-ին գործողությունից.  
Կարմեն՝ Ս. Սազանդարյան, Խոզե՝ Դ. Ուզունով:

կորստյան և Մարֆայի երջանկության հետ, և նա ընդունում է իր ճակատագրական որոշումը՝ համաձայնում է Բոմբլիի առաջարկին:

Անասելի սառնություն, ատելություն ու արհամարհանք է հառնում Սազանդարյանի ձայնից, երբ նա Բոմբլիին է նետում՝

Տառ ինձ եռ որջը...

երգախառն խոսքերը, և մենք տեսնում ենք, թե ինչպես Բոմբլին ոչ թե կյուբաշային, այլ նրա կարկամած մարմինն է իր որջը տանում, իսկ ինքը՝ կյուբաշան, կարծես թե շարունակում է մնալ բեմի վրա:

Սոբակինի երգից հետո տեղի ունեցող տեսարանը Սազանդարյանն իրավամբ ընկալում է որպես մի ցնցող վերջակետ: Եվ իսկապես, այստեղ փաստորեն վերջանում է կյուբաշայի ակտիվ միւսիան, նրա կերպարը իր վերջակետն է ստանում:

Որպես դրա հաստատում՝ օպերայի երրորդ գործողությունում կյուբաշան չկա: Չորրորդում նա նորից հայտնվում է, միայն մի պահ, գործողության վերջում, հայտնվում է սոսկ ավարտելու համար իր կյանքի ուղին, կարծես ապացուցելու համար, որ Սազանդարյանը զուր չէր կյուբաշայի՝ Բոմբլիի դռնից ներս մտնելը մեկնաբանել որպես անցում դատապարտվածության շեմից:

Լյուբաշան բեմ է մտնում բոլորովին ոչ Գրյազնոյին փրկելու համար, այլ իր շիտակ ու ճշմարտացի խառնվածքից մղված՝ հայտնելու, որ Մարֆայի դժբախտությունն իր ձեռքի գործն է, ապա Գրյազնոյի երեսին նետելու սիրուց ծնված ատելության ողջ մաղձը և նրա իսկ ձեռքից մահ ընդունելու:

Դրամատիզմով հագեցած երաժշտությունը Սազանդարյանին հնարավորություն է տալիս ողբերգական ուժգին պաթոսով անցկացնելու այդ տեսարանը: Լյուբաշայի վերջին և կարճատև ընդվզումը արտիստուհու կատարմամբ ընկալվում և որպես հրթիռի մի բռնկում. բռնկվեց հրթիռը... հաջորդ վայրկյանին նա արդեն չկա, սակայն դիտողի հոգու աչքերի առաջ դեռ երկար-երկար ցուում է հրախաղը:

Լյուբաշան Սազանդարյանի երկրորդ խոշոր դերն էր Սպենդիարյանի անվան թատրոնում և երկրորդ խոշոր հաջողությունը:

Արտիստուհու ուսական խաղացանկում հետաքրքրական լուծում էր գտել նաև Կոնչակովնան Բորոդինի «Իշխան Իգորում»:

Կոնչակովնայի դերերգը վոկալ առումով բավականին բարդ է, պահպանված ցածր ռեգիստրում, լի է խրոմատիզմներով ու մելիզմներով: Սակայն Սազանդարյանի երգչական տեխնիկան այս

---

անգամ էլ նրան հնարավորութիւն տվեց լավ մակարդակի վրա պահելու իրեն հանձնարարված դերերգը:

Հենվելով հատկապես իր երգչական հնարավորութիւնների վրա՝ Սազանդարյանը ստեղծեց շափազանց ջերմ, խոր ու անկեղծ սիրով բռնկված, սիրուց վեր ոչինչ չճանաչող պոլովեցյան իշխանադաստեր ռոմանտիկական արտահայտչութեամբ հարուստ, հմայիչ կերպարը, կարողացավ հյութեղ ու վառ դրսևորում տալ Բորոգինի օպերայում տեղ գտած օրինետալ գծին:

Արևելյան կոլորիտով է հագեցած նաև երգչուհու փոքրիկ դերերգը Ուզեիր Հաջիբեկովի «Քյոռ-օղլի» օպերայում:

Զնայած այդ դերերգի ընձեռած սահմանափակ հնարավորութիւններին՝ արդյունքը սպասածից շատ ավելի լավ է ստացվում: Դրա վկայութիւնը մենք գտնում ենք «Քյոռ-օղլու» հեղինակ կոմպոզիտոր Ու. Հաջիբեկովի մոտ:

Կոմպոզիտորն ասում է. «Ինձ շատ ուրախացրեց արտիստուհի Տ. Սազանդարյանի հանդես գալը երգչուհու էպիզոդիկ դերում: Այդ փոքրիկ պարտիան Տաթևիկ Սազանդարյանի կատարմամբ առաջին պլան է մղում երգչուհուն: Տաթևիկ Սազանդարյանի հանդես գալը բևեռում է ունկնդիրների

---

ուշադրութիւնը և բուն հավանութիւն է առաջացնում»<sup>1</sup>։

Այսպիսով արտիստուհու սրտացավ մոտեցումը, տաղանդավոր խաղը, միաձուլվելով ներկայացման մյուս մասնակիցների ջանքերին, մեծապես նպաստեցին «Քյոռ-օղլու» հաջողութեանը հայկական բեմում, և դա չի կարող չգնահատվել որպէս հայ անվանի երգչուհու բարեկամական ակտը եղբայրական ժողովրդի կուլտուրայի նկատմամբ։

\* \* \*

Եթե մի հայացք գցենք Սազանդարյանի՝ Ալմաստից մինչև Փառանձեմ ընկած դերացանկին, կնկատենք, որ այն իր հարստութեամբ, երաժշտական-բեմական բարդ ու պատասխանատու կերպարների մի հետաքրքիր շարք ընդգրկելով հանդերձ, որոշ առումով միակողմանի է։ Այնտեղ ներկայացված է հայկական, ռուսական, արևմտաեվրոպական կլասիկական, ուրեմն՝ ներկայացված են հեռավոր կամ մոտիկ անցյալի թեմաները, իսկ սովետական երաժշտական դրամատուրգիայի գլխավոր հերոսը՝ սովետական մարդը տեղ չի գտել։ Ըիշտ է, երգչուհին իր արտիստական ճանա-

---

<sup>1</sup> «Սովետական Հայաստան», 1942, № 195։

պարհի հենց սկզբին երգել էր դայակի դերերգը Ջերթինսկու «Խաղաղ Դոնում», սակայն դա դրու-  
թյունը մազաշափ իսկ չի փոխում, որովհետև դա-  
յակի ֆպիզոդիկ կերպարը ոչ իր ծավալով, ոչ էու-  
թյամբ չի լրացնում վերը նշված բացը:

Սակայն այստեղ ամենից ավելի քիչ հանցանք  
ունի ինքը՝ արտիստուհին. 1930—1940-ական  
թվականներին մատների վրա կարելի էր հաշվել  
սովետական կյանքը բարձրացնող օպերաները,  
իսկ դրանցից միայն մեկ-երկուսն են Սպենդիար-  
յանի անվան թատրոնում բեմադրվել և, որ նույն-  
պես շափազանց կարևոր է, դրանց մեջ Սազան-  
դարյանի համար դերերգ չկար:

Երգչուհին ինքն էլ խորապես գիտակցում էր իր  
դերացանկում օբյեկտիվորեն ստեղծված այդ բացը,  
ի սրտե ցանկանում էր բեմում մարմնավորել մեր  
ժամանակակից մարդուն, իրեն՝ արտիստուհու հետ  
նույն կյանքով ապրող, նույն մղումներն ունեցող  
հերոսուհիներին: Եվ ահա սովետական ետպատե-  
րազմյան երաժշտական դրամատուրգիան նրան  
օգնում է ինչ-որ շափով ծածկելու ստեղծված բա-  
ցը, հանդես գալու ժամանակակից հերոսուհիների  
դերերգերում:

Խոսքը վերաբերում է Անուշավան Տեր-Ղևոնդ-  
յանի «Արեգակի ցուլքերում», Հարո Ստեփանյանի  
«Հերոսուհի», Յու. Մեյթուսի «Երիտասարդ գվար-

---

դիա» և Անդրեյ Բաբաևի «Արժվաբերդ» օպերաներին:

Այդ օպերաներից ժամանակագրապես առաջինը՝ «Արեգակի ցուլքերումը», միանգամից երգչուհու առաջ յուրօրինակ խնդիր դրեց. անհրաժեշտ էր բեմ բարձրացնել խափշիկ երեխայի՝ Բերբերոյի կերպարը, մանուկ դառնալ, մայնկորեն խաղալ, մանկորեն երգել: Արդեն հասուն երգչուհու, մանավանդ ամրակուռ ձայնի տեր մեցցո-սոպրանոյի համար դա դժվարին խնդիր էր:

Նա կարողացավ «դառնալ» մանուկ, մանկական պարզությամբ ու անկեղծությամբ, նույնիսկ ինչոր կերպ «մանկացրած» ձայնով բեմում մարմնավորել թշվառ Բերբերոյի դառը վիճակը, ներաշխարհը, և ապա այն ուրախությունն ու երջանկությունը, որով նա համակվում է Սովետական Միություն ոտք դնելուց հետո:

Գրավիշ պարզությամբ ու միևնույն ժամանակ ջերմ ու սրտագին են հնչում Սազանդարյանի կատարմամբ Բերբերոյի երգը մոր մասին, «Այ արագիլ», «Ուրախ եմ ես» և այլն:

Ցանկանալով երաժշտությանը հաղորդել արեւելեյան կոլորիտ՝ կոմպոզիտորն օպերայում, հատկապես առաջին գործողությունում, դիմել է պենտատոնիկայի (երաժշտական հինգ տոնից կազմված գամմայի) օգտագործմանը: Օպերայի երաժշտ-

տության այդ առանձնահատկությունից օգտվելով՝ Սազանդարյանը կարողանում է երգել ոչ թե ընդհանրապես «մանկան նման», այլ օտարազգի, հարավցի կամ արևելցի մանկան նման, միևնույն ժամանակ՝ մնալ հայ երգչուհի, հայկական օպերային ստեղծագործություն կատարող:

«Արեգակի ցոլքերումից» մեկ տարի հետո Սազանդարյանին նորից բախտ է վիճակվում հանդես գալ սովետական օպերայում: 1950 թվականին, Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատման 30-րդ տարեդարձի առթիվ, Սպենդիարյանի անվան թատրոնը բեմադրում է Հարո Ստեփանյանի «Հերոսուհի» օպերան, որտեղ գլխավոր հերոսուհուն՝ Նազելիի դերը ստանձնում է Տաթևիկ Սազանդարյանը:

Այստեղ Սազանդարյանի խնդիրն էր պատկերել ժամանակակից հայուհու կերպարը, պատկերել ռեալ գույներով ծանոթ ու հարազատ միջավայրում: Սովետական արվեստագետի համար դա ստեղծագործական հրապուրիչ հեռանկար էր:

«Հերոսուհին» ստեղծվեց այն տարիներին, երբ անկոնֆլիկտայնության արատավոր «տեսությունը» բավական լայն տարածում էր գտել սովետական գրականության և արվեստի մեջ՝ խոչընդոտելով նրանց օրինաչափ զարգացումը: Անկոնֆլիկտայնությունն իր հետքն էր թողել նաև «Հերոսու-

---

հի» օպերայում: Դրա հետևանքով, ինչպես և պետք էր սպասել, «Հերոսուհին» երկար կյանք չունեցավ Երևանի օպերային թատրոնի բեմում:

Սակայն, շնայած ընդհանուր առմամբ անհաշոդ երաժշտա-դրամատուրգիական երկ լինելուն, «Հերոսուհին» ուներ հաջողված կտորներ, այս կամ այն չափով հաջողված դերերգեր, որոնցից մեկն էլ Նազելիի դերերգն էր:

Հենվելով երգայնությամբ օժտված այնպիսի համարների վրա, ինչպիսիք են Նազելիի արիան (երկրորդ գործողությունից), «Սարոն և Ս'արոն» երգը, զուգերգերը Վահանի և Գոհարի հետ, Սազանդարյանը կարողանում է հարազատությամբ պատկերել սովետահայ դեռատի գեղջկուհու հմայիչ, ազգային ինքնատիպության կնիքը կրող կերպարը, մեր նոր գյուղի առաջավոր մարդուն, նրա հաստատակամությունն ու նպատակասլացությունը, հասարակական բարձր գիտակցությունը, մարդկայնությունը, այն, որ նա գիտե սիրել, գիտե վշտանալ, բայց և գիտե վիշտը հաղթահարել:

Նորի զգացումը Սազանդարյանն այստեղ կարողանում է դրսևորել ոչ միայն Նազելիի բեմական կերպարի ընկալման, այլև երգեցողության, ժամանակակից ազգային երաժշտական երկը համապատասխան ձևով և ոճով կատարելու մեջ, ինչը

---

նրան մեծապես օգնել է այդ կերպարի ճիշտ բացահայտման գործում:

Ինչպես վերը նշվեց, «Հերոսուհին» շրիմացավ ժամանակի քննությանը, սակայն նրա լավագույն հատվածները Սազանդարյանի կատարմամբ կենդանի են առ այսօր և հաճախ հնչում են թե՛ ռադիոյով, թե՛ էստրադաներից:

1954-ին Սազանդարյանն ստեղծում է ժամանակակից մի կերպար ևս՝ Ուլյանա Գրոմովայի կերպարը Յու. Մեյթուսի «Երիտասարդ գվարդիա» օպերայում:

Սովետական օպերայի արտիստների համար Կրասնոդոնի անձնվեր հերոսների կերպարները բեմում մարմնավորելը հայրենասիրության, արտիստական պատվի գործ է: Այստեղից էլ այն անկեղծ ոգևորությունը, որով համակված Սազանդարյանը ձեռնամուխ եղավ Ուլյանա Գրոմովայի դերերգը պատրաստելուն:

«Երիտասարդ գվարդիայում» գործող անձերը շատ են և լիբրետոյի հեղինակին ու կոմպոզիտորին դժվար էր դրանից խուսափել, ուրեմն և դժվար էր բոլոր հերոսներին շատ տեղ, երգչական հարուստ նյութ հատկացնել: Օպերայի գլխավոր հերոսների շարքում քիչ տեղ է տրված մեցցո-սոպրանոյի դերերգը կատարող Ուլյանա Գրոմովային: Սակայն դա խնդրի միայն մեկ կողմն է: Մյուս

---

կողմն այն է, որ Գրոմովայի դերերգը կոմպոզիտորի մոտ համեմատաբար ավելի թույլ է ստացվել, մի շարք դեպքերում սխեմատիկ է, նույնիսկ պլակատային, մելոդիզմի, գեղարվեստական արտահայտչության, վոկալի առումով շատ է զիջում, օրինակ, Լյուբով Շևցովայի դերերգին:

Այսպիսով, Սազանդարյանին բաժին է ընկնում ծավալով փոքր, գեղարվեստական հնարավորություններով բավական սահմանափակ մի դերերգ: Դա արտիստուհուն զրկում է իր բազմակողմանի ձիրքը լիովին դրսևորելու հնարավորությունից: Հետևանքն այն է լինում, որ Սազանդարյանի Գրոմովան զգալի շափով զիջում է նրա կերտած հերոսուհիներից շատերին:

Չնայած դրան, ճիշտ ըմբռնելով Գրոմովայի կերպարի հիմնական էությունը՝ անձնվեր հայրենասիրությունը, նրա հերոսական ուղղուցիտն պաթոսը, Սազանդարյանը փորձ է անում այդ կերպարին հաղորդել այն ռոմանտիկական շունչը, որ առկա է Ֆադեևի վեպում: Դրա շնորհիվ արտիստուհին կարողանում է որոշ դրվագներում իր ներկայացրած կերպարը ինչ-որ շափով ազատել պլակատայնությունից, նրա երգած կոչերը պահել կենսական պաթետիկայի բարձրության վրա, իսկ տեղ-տեղ, օգտագործելով ամենափոքր հնարավորությունները, Գրոմովայի մեջ ցույց տալ նուրբ

վերապրումների ընդունակ, մտորող ու հուզվող աղջկան:

«Երիտասարդ գվարդիայի» գլխավոր հերոսը կուլեկտիվն է, և Սազանդարյանն աշխատում է ներդաշնակվել ու ձուլվել կուլեկտիվին, օգնել կուլեկտիվ հերոսի կերպարը ստեղծելուն, իսկ դա հաճախ նույնքան դժվար է (մանավանդ վառ անհատականության տեր արտիստների համար), որքան մի որևէ հերոսի եզակի ու խորապես բնութագրված կերպարը ներկայացնելը:

Հոկտեմբերյան Սոցիալիստական Մեծ ղեկավար-ցիայի 40-ամյակի տոնակատարության օրերին Սպենդիարյանի անվան թատրոնը բեմադրեց Անդրեյ Բաբաևի «Արծվաբերդ» օպերան, որն իրավացիորեն ճանաչվեց որպես սովետահայ երաժշտության մեծ նվաճում: Օպերայի գլխավոր հերոսներից մեկի՝ Շուշանի դերերգի կատարմամբ հանդես եկավ Տաթևիկ Սազանդարյանը:

Չնայած ծավալով ոչ այնքան մեծ լինելուն, շնայած որոշ սխեմատիկ մոմենտների առկայությանը՝ Շուշանը, այնուամենայնիվ, սովետահայ երաժշտական դրամատուրգիայի ամենահաջողված ժամանակակից կերպարներից է և իր արժանի մեկնաբանումն է գտել Սազանդարյանի կողմից:

Երաժշտական մտահղացմամբ Շուշանի դերերգը հայ օպերայի տրագիցիոն դերերգերից է՝

նախ և առաջ երգային, իսկ այդ երգայնութիւնն էլ հենված է հայ ժողովրդական մելոսի, ժողովրդական ինտոնացիաների վրա: Այս առումով նա բավականին մոտիկ է նույն բեմում Սազանդարյանի կատարած նախորդ դերերգերին՝ «Սոս և Վարդիթերից», սակայն այն տարբերութեամբ, որ ունի նաև զարգացած ասերգային դրվագներ: Եվ որովհետև այդ ասերգերը ևս մեկնում են ժողովրդական երգ-երաժշտութեան ինտոնացիաներից, Սազանդարյանը հնարավորութիւն է ստանում զրանց էլ ինչ-որ շափով երգայնութիւն հաղորդել՝ հեռու պահելով սովորաբար ասերգերին հատուկ խոսակցական առոգանութիւնից:

Արտիստուհին առանձնապես լայն շնչով ու արտահայտիչ է կատարում Շուշանի արիոզոն («Աստված, փրկիր ինձ») և «Ուռնու երգը»: Վերջինը անմիջականորեն կապված չէ սյուժեի զարգացման հետ և կարծես ներմուծված համար է: Սակայն Սազանդարյանը, օգտվելով նրա մեջ ներդրված տրամադրութիւնից, կարողանում է ներկայացնել դա՛ որպես օպերայի սյուժեի անբաժան մասնիկը կազմող մի օղակ, որի մեջ հանդիսատեսը գործողութեան զարգացում է տեսնում, և առանց այդ երգի նրա համար տրամաբանված չէր լինի Շուշանի բռնած դիրքը հետագայում:

Ճիշտ հասկանալով կոմպոզիտորի և լիբրետո-

---

լի հեղինակների մտահղացումը՝ Սազանդարյանը  
Շուշանին պատկերել է՝ որպես թույլ, կամազուրկ  
մի կնոջ, որի անուրախ կյանքը խորը խորշոմներ  
է թողել նրա հոգում: Շուշանի համար միակ լու-  
սավոր կետը նրա սերն է դեպի Ռուբենը, բայց դա  
էլ հիմնահատակ է լինում:

Այդպիսի պերսոնաժներ բեմ հանելիս սովորա-  
բար նպատակ են ունենում դիտողի կարեկցանքը  
հարուցել նրանց հանդեպ: Սակայն այստեղ խնդի-  
րը բարդանում է նրանով, որ Շուշանը կոլտնտե-  
սական կարգերի թշնամիների և հանցագործների  
հետ առնչություն ունի, նրանց ձեռքին զենք է ծա-  
ռայում և ստի ու կեղծիքի օգնությամբ ծանր հար-  
ված է հասցնում նոր կարգերի առաջավորը մարմ-  
նավորող Ռուբենին: Այդպիսի կինը չի կարող դի-  
տողի համակրանքը շահել:

Այստեղից էլ Շուշանի կերպարի մեկնաբանու-  
թյունը դժվարանում է: Սազանդարյանը կարողա-  
նում է Շուշանի մեջ, ավելի ճիշտ՝ նրա կատարած  
գործողություններում, վատն ու մերժելին ցույց  
տալով հանդերձ՝ նրան շղարձել դիտողի ատելու-  
թյան և արհամարհանքի առարկան, դիտողին իրա-  
վունք է տալիս դատապարտելու Շուշանի արարք-  
ները, բայց նրա նկատմամբ չկայացնելու վերջնա-  
կան դատավճիռ:

Դա նրան հաջողվում է նույնիսկ երրորդ արա-

---

րում, երբ Շուշանի բանասարկությունը շատ ծանր հետևանքներ է ունենում:

Չորրորդ արարում խնդիրն արդեն այլ կարգի է. այստեղ անհրաժեշտ է Շուշանին արդարացնել, քավել նրա մեղքը, ցույց տալ լավը նրա մեջ և այն, որ նա էլ կարող է մեզ հետ ընթանալ: Սազանդարյանը դա կատարում է քայլ առ քայլ, տրամաբանված հետևողականությամբ:

«Ուռնու երգը», որ արտիստուհին կատարում է իրեն հատուկ ջերմությամբ ու անմիջականությամբ, բացահայտում է Շուշանի ծանր հոգեվիճակը, դառը մտորումները: Այդ մասին և ոչ մի խոսք չասելով՝ Շուշանն այս երգում ասվածի համոզություն ցույց է տալիս, որ ինքը հաշտվում է այն մտքի հետ, որ իր ջանքերն իզուր են, Ռուբենի սիրտն ուրիշին է պատկանում...

Դրան հետևում է սեփական արարմունքի և դրա հետևանքների վերագնահատումը. ինչպե՞ս նա իր սիրած մարդուն բանտի դուռը հասցրեց...

Սերը Շուշանին ուժ է տալիս դատապարտելու իր վարքագիծը, նրան նախապատրաստում է դիմադիր կանգնելու Ավոյին, որի սպառնալիքներից նա միշտ վախեցել է, գիտակցելու իր պարտքը և օգնելու Ռուբենի արդարացմանը:

Արդյունքը լինում է այն, որ Սազանդարյանի Շուշանը դիտողի ներմանն է արժանանում, իսկ

---

երբ թողնում է գյուղը և մեկնում մեր կյանքում իր տեղը գտնելու՝ արդեն նրա հետ է դիտողի անկեղծ կարեկցանքը. դիտողը հավատում է, որ Շուշանը կգտնի այդ տեղը:

Այսպիսով, Շուշանի կերպարն «Արծվաբերդում», մանավանդ Սազանդարյանի կատարմամբ, նպատակ ունի բացահայտել ոչ միայն անհատի դրաման, նրա կենսագիծը, այլև մարդու վերածընությունը գյուղում, կոլտնտեսական կարգերի հաստատման օրոք: Հայ գեղչկուհու կերպարի այդպիսի մեկնաբանության համար Սազանդարյանն, անտարակույս, պարտական է իր արվեստում խոր արմատներ գցած սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդին:

\* \* \*

Մենք պատմեցինք, թե Սազանդարյանն ի՛նչպես և ի՛նչ միջոցներով է մեկնաբանել իր բեմական կերպարները: Ժամանակով ու միջավայրով այդ կերպարներն իրարից անասելի հեռու են, խառնվածքով՝ մեծապես տարբեր, և բնական է, որ ստեղծագործված են տարբեր գեղարվեստական միջոցներով: Դրանց մեջ արտիստուհին մերթ դարձել է փարավոնի քինախնդիր դուստր և մերթ՝ սիրո ու երջանկության հիմն երգող գնչուհի, մերթ՝ Թըմուկի փառասեր ու հանցագործ իշխանուհի, մերթ՝ ազատության համար ընկնող երիտասարդգվար-

---

դիական, մերթ՝ խափշիկ մանուկ և մերթ՝ նոր  
կյանքի ուղին բռնած հայ գեղջկուհի... Բոլորի հետ  
լացել, խնդացել է, երազել ու մաքառել, բոլորի  
մեջ մարմնավորվել է, «համակերպվել» նրանց  
խառնվածքներին, գտել այդ խառնվածքները բա-  
ցահայտելու ստեղծագործական թարմ և արտա-  
հայտիչ ձևեր ու հնարներ:

Այդ ամենով հանդերձ, Սազանդարյանը՝ երբեք  
չի տարրալուծվել իր բեմ հանած հերոսուհիների  
մեջ, և Ալմաստից մինչև Շուշանը՝ բոլոր, բոլոր  
կերպարներում արտիստուհու վառ անհատակա-  
նությունն է դրսևորվել, մեկնաբանության, երգելու  
և խաղալու սեփական կերպարը:

Իսկ դա ճշմարիտ արվեստի կարևոր նախա-  
պայմաններից մեկն է:

Սակայն Սազանդարյանի անհատականությունը  
չպետք է գնահատել լոկ նրա արվեստի շրջանակ-  
ներում: Այդ անհատականությունը ոչ այլ ինչ է,  
եթե ոչ հայ ազգային օպերային-կատարողական  
արվեստի արտահայտութչուններից մեկը: Ներկա-  
յացնելով սովետահայ ազգային դպրոցը ժամանա-  
կակից երգչական կուլտուրայի բարձր մակարդա-  
կով՝ Սազանդարյանը մուտք է գործում սովետա-  
կան օպերային թատրոն, հարստացնում է այն իր  
ամպլուալում՝ հայկական, ռուսական և եվրոպա-  
կան երաժշտական դրամատուրգիայի հերոսուհի-  
ների՝ հայ բեմում դրած մեկնաբանութչուններով:



Շուշան — «Արծվաբերդ»



Կոմիտասի շիրիմի մոտ՝ Տ. Սազանդարյան,  
Հ. Դանիելյան, Ա. Սարյան... 1949 թ.:

---

## ՏԱԹԵՎԻԿ ՍԱԶԱՆԴԱՐՅԱՆԸ ՀԱՅ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Երաժշտական ստուդիա ընդունվելիս Սազանդարյանը զուր չէր պնդում, որ իրենից օպերային երգչուհի պատրաստեն: Նա դարձավ այդպիսին, և այժմ մեր բոլորի պատկերացման մեջ նրա անունը նախ և առաջ կապակցվում է օպերայի հետ: Սակայն դա բոլորովին էլ չի նշանակում, որ կամերային երգեցողությունը նրա համար ինչ-որ կրկրորդական, օժանդակ բնագավառ է: Սազանդարյանի կամերային-կատարողական ամբողջ գործունեությունը, նրա հարուստ երգացանկը, պարբերաբար կրկնվող ելույթները, գաստրոլային ուղևորությունները աներկբա վկայում են, որ կամերային երգեցողությունը նրա համար նույնպես

---

ինքնուրույն նշանակութիւն ունի, և ոչ պակաս; քան օպերան նրանից պահանջում է ուժերի լարում, ժամանակ ու աշխատանք:

Համոզվելու համար բավական է հիշատակել, որ Սազանդարյանի երգացանկում ներկայացված է հայ, ռուս, արևմտաեվրոպական և արևելյան կոմպոզիտորների ավելի քան երեք հարյուր երգ: Խառը ծրագրերով համերգներից բացի, Սազանդարյանի երգացանկն ընդգրկում է նաև առանձին հեղինակների ստեղծագործութիւններին նվիրված համերգներ, ինչպես և թեմատիկ համերգներ՝ այս կամ այն հիշարժան տարեդարձի առթիվ: Առաջիններից նշենք Կոմիտասի, Ռոմանոս Մելիքյանի և Սայաթ-Նովայի երգերից կազմված համերգներն ու ստեղծագործական երեկոները, երկրորդներից՝ «Պուշկինը ռուս կոմպոզիտորների ստեղծագործութիւններում» և «Ավետիք Իսահակյանը հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործութիւններում» խորագրերով համերգները:

Իսկական պրոֆեսիոնալիզմը պահանջում է ամենօրյա աշխատանք, և Սազանդարյանն ամեն օր, օպերային դերերգերի վրա աշխատելուց բացի, աշխատում է նաև կամերային երգերի վրա, նորերն է սերտում, հները կրկնում ու կրկնում, և անվերջանալիորեն մշակում ու հղկում դրանց կատարումը, նորանոր արտահայտութիւններ գտնում, իսկ

երբեմն որոշ երգեր բոլորովին նոր ձևով մեկնաբանում:

Այդպիսի նպատակամետ պրոֆեսիոնալիզմը, որ արվեստում վարպետության հիմքն է, միակըցվելով գեղարվեստական կուլտուրայի հետ՝ երգչուհուն հնարավորություն է տալիս իր ծրագրի երգերն ու ռոմանսները կատարելիս միշտ գտնվել պատշաճ բարձրության վրա, միշտ շահել ունկընդիրների ջերմ հավանությունը:

Սակայն Սազանդարյանի կամերային ելույթների հաջողության «գաղտնիքը» միայն դրա մեջ չէ: Բեմական վարպետությունն և արտիստական կուլտուրա բոլոր անվանի երգիչներն էլ ունեն: Բայց ի՞նչն է, որ Սազանդարյանի կատարած երգերը դարձնում է յուրահատուկ և անկրկնելի, նրանց հատուկ հմայք է տալիս, հատուկ կոլորիտ, իսկ երբեմն՝ հատուկ նշանակություն: Ռա նախ և առաջ երգչուհու սեփական վերաբերմունքն է դեպի կատարվող ստեղծագործությունը:

Սազանդարյանը ոչ մի բան անտարբեր չի երգում. այդպես է նրա արտիստական խառնվածքը: Միշտ ձգտելով խորամուխ լինել կատարվող երգի կամ ռոմանսի բովանդակությանն ու տրամադրությունը, աշխատելով հարազատ մնալ կոմպոզիտորի դավանած գեղարվեստական սկզբունքներին

և դրանք ճիշտ բացահայտել՝ Սազանդարյանը բու-  
լոր դեպքերում այդ երգերն ու ուժմանսներն անց  
է կացնում իր արտիստական պրիզմայի միջով, իր  
մեկնաբանությունն է տալիս դրանց, իր սեփական  
վերաբերմունքն է դրսևորում յուրաքանչյուր երգի  
կամ ուժմանսի կատարման մեջ: Կատարած երգի  
նկատմամբ իր ակտիվ վերաբերմունքը դրսևորե-  
լիս նա երբեք «կոնֆլիկտի» մեջ չի մտնում իր  
ձայնի հետ. ձայնը նրան հլու-հպատակ է, միշտ  
լավ օգնական, միշտ ի վիճակի համապատասխան  
հնչյունային մարմնավորում տալու երգչուհու բու-  
լոր մտահղացումներին:

Ունենալով լայն դիապազոնի (փոքր օկտավի  
լյա բեմոլից մինչև երկրորդ օկտավի սի բեմոլը և  
սին), լավ երանգավորված, միշտ ամուր ու հավա-  
սար հնչող ձայն՝ Սազանդարյանը, ինչպես տե-  
սանք, բեմից կարողանում է երգել թե՛ Դալիլայի  
դերերգը, գրված կոնտրալտոյի համար, և թե՛  
Ուրբանի դերերգը՝ գրված կոլորատուր սոպրանոյի  
համար: Ամեներիս երգելիս նրա ձայնը հնչում է  
թանձր ու վարար, Թամար երգելիս՝ նուրբ ու թա-  
փանցիկ, «Բերբերոյում»՝ մանկորեն, «Արշակ Երկ-  
րորդում»՝ վեհաշունչ:

Այդ ձայնը կարողանում է նույնքան հարազատ  
հնչյունային պատկերումներ տալ երգչուհու կա-  
մերային երգացանկում ներկայացված բազմաթիվ

---

և բազմապիսի երգերին՝ սկսած գուսանականից,  
ավարտված Շուրբերտի և Գրիգի ռոմանսներով:

Սազանդարյանի ձայնի լավագույն բնութագրու-  
մը մենք գտնում ենք մեծանուն երգչուհի Հայկա-  
նուշ Դանիելյանի մոտ:

«Երբ լսում եմ Սազանդարյանին, իմ ականջ-  
ներում մերթ մետաղի կուռ ձայնն է հնչում, մերթ՝  
զանգերի ղողանջներ, — միջնադարյան զանգերի, —  
մերթ ես որսում եմ փայտափողային գործիքների,  
նվագը, մերթ՝ թավջութակի, մանավանդ թավջու-  
թակի, որի անունը հայերենում աներևակայելի գե-  
ղեցիկ բառաստեղծության արդյունք է, որովհետև  
իր մեջ կրում է թավը, թավիղը:

Իհարկե այդպիսի ձայնը չի կարող իր յուրա-  
հատուկ կնիքը չդնել արտիստուհու կատարած ա-  
մեն մի երգի վրա:

Բոլոր դեպքերում հարազատ մնալով երգչական  
պրոֆեսիոնալ կուլտուրայի համընդհանուր նորմա-  
ներին և պահպանելով կատարվող ստեղծագործու-  
թյան ոճական առանձնահատկությունները՝ Սա-  
զանդարյանը միևնույն ժամանակ յուրաքանչյուր  
երգ կատարում է միայն իրեն հատուկ եղանակով,  
և այդ եղանակը բաձային սպառիչ վերծանության  
անհնար է ենթարկել: Սակայն հնարավոր է հիշա-

---

<sup>1</sup> «Սովետական Արվեստ», 1956, № 2:

---

տակել նրա մեկ-երկու բաղկացուցիչները, որոնք բնորոշ են երգչուհու գեղարվեստական անհատականութեանը, հատկապես կամերային երգեցողութեան բնագավառում:

Առաջինն այն է, որ Սազանդարյանն իր կատարած բոլոր երգերին, ինչ ոճի, ինչ տեմպերամենտի ու տրամադրութեան դրանք լինեն, հաղորդում է ինչ-որ առանձնակի ջերմություն, կարծես այդ երգերը գոնազարդում է տաք, բայց ոչ երբեք ճշացող տոներով, և այդ երգերը մեզ վրա բոլորովին այլ տպավորություն են գործում, քան ուրիշի կատարմամբ: Նա միշտ աշխատում է թեթև ու անբռնազբոս երգել: Խոսքն այս անգամ սոսկ տեխնիկական թեթևութեան մասին չէ, այլ այն թեթևութեան, որ հարակցվում է անմիջականութեան հետ՝ թե՛ զգացմունքների վերարտադրութեան, թե՛ կատարողական հնարների առումով:

Սակայն դրանով հանդերձ և դրան բոլորովին չհակասելով՝ Սազանդարյանի երգեցողութեանը հատուկ է նաև փպիկական շունչը, որ պայմանավորված է նրա ձայնի բնույթով, դեպի հերոսական-դրամատիկականը հակված ստեղծագործական խառնվածքով և, ի վերջո, Զանգեզուրի ձիգ ու առնական երգերից և երգեցողությունից եկած տրագիցիայով, որը երգչուհին մանկուց է ժառանգել և միշտ կրել իր խառնվածքի ծալքերում: Դրա

շնորհիվ նրա կատարած երգերը, ինչ ձևի և ոճի էլ լինեն, որոշ շափով էպիկական շունչ են ստանում, կարծես ձեռք բերում մոնումենտալություն:

Ինքնին հասկանալի է, որ այդ էպիկական շունչը առավել ցայտուն է դրսևորվում այն երգերի կատարման մեջ, որոնք ի բնե այդպիսին են: Դրա պերճախոս օրինակը կարող է ծառայել Գայանեի արիան Աշոտ Սաթյանի «Դավիթ-Քեկ» օրատորիայից:

Սազանդարյանի երգացանկը, ինչպես արդեն ասել ենք, շատ հարուստ է: Արևմտյան կոմպոզիտորներից այնտեղ ներկայացված են Մոցարտը և Շուբերտը, Լիստը և Բիզեն, Դոնիցետտին և Գրիգը, ուս կոմպոզիտորներից՝ Ռուբինշտեյնը և Չալկովսկին, Վառլամովը և Բալակիրևը, Դարգոմիժովին, Ռախմանինովը և շատ ուրիշներ: Այդ երգացանկում իրենց պատվավոր տեղն ունեն սովետական ուս և եղբայրական ժողովուրդների կոմպոզիտորները:

Բոլոր այդ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները Սազանդարյանի երգացանկն են մտել օրգանապես, որպես նրա անանջատ բաղկացուցիչը, և երգչուհին դրանք կատարում է այնքան լավ, որ Մոսկվայում և այլուր, հայ երգի կողքին, հաջողությամբ երգում է նաև դրանց նմուշները:

Սակայն մեզ համար տվյալ դեպքում առավել

---

հետաքրքրական է երգչուհու գործունեությունը հայ երգի բնագավառում, մանավանդ որ, ինչպես և պետք էր սպասել, թե՛ իր ծավալով և թե՛ տեսակարար կշռով Սազանդարյանի երգացանկում հիմնական տեղը վերապահված է հայ երգարվեստին:

Հայ երգարվեստն ինքնին մի լայնարձակ ապարեզ է, որտեղ իրար կողք-կողքի, շերտերով իրար, կարող են տեղավորվել երգչական մի շարք նախասիրություններ: Հայ դասական երգն ու ումանսը, գուսանական երգն ու ժողովրդական երգերի մշակումները, սովետական կոմպոզիտորների լիրիկական և մասսայական երգերը առանձին-առանձին ի վիճակի են զբաղեցնելու տարբեր ոճի ու հնարավորությունների տեր երգիչների երգացանկը:

Սակայն Սազանդարյանի համերգային ծրագրերում տեղ են գտել հայ երգի, — թող շափազանցություն չլի վա, — բոլոր տեսակներն ու ժանրերը՝ սկսած Կոմիտասից ու Սպենդիարյանից, վերջապահ ժամանակակից գուսանների երգերով:

Արտիստական գործունեության սկզբից իսկ Սազանդարյանի երգացանկում միշտ իր պատվավոր տեղն է ունեցել Կոմիտասը, և երգչուհին քիչ ճիգ ու ջանք չի գործադրել հանճարեղ երգահանի ստեղծագործություններն արժանի ձևով ու մեկնա-

---

բանությամբ կատարելու համար: Եվ դա միանգամայն հասկանալի է. հայ երգչի համար պատվի ու արտիստական բարձր ինքնասիրության գործ է երգարվեստի այդ լեռնագագաթը նվաճելը:

Խոսքը միայն խնդրի տեխնիկական կողմին չի վերաբերում, թեպետ Կոմիտասի «պարզ» երգերը արժանի պարզությամբ երգելու համար երգիչը պետք է վոկալ արվեստի ամենադժվար նրբուղիներն անցած լինի: Խոսքը նախ և առաջ վերաբերում է կոմիտասյան երգերի ոգուն, նրա ճշմարտացի ու բարձրարվեստ վերարտադրությանը:

Բնությունը կախարդական ձիրք էր տվել Կոմիտասին, անորոտալին որսալու, շոշափելի, տեսանելի դարձնելու, բյուրեղացնելու ձիրք: Նա կարողանում էր կարծես ամեն հայի սրտից մի հյուլե, ամեն հայի արյունից մի կաթիլ առնել, դրանցից մի մեծ, միշտ ապրող ու բաբախող սիրտ սարքել, և այդ սիրտը դնել իր յուրաքանչյուր երգի մեջ, յուրաքանչյուր երգին անմարելի շունչ ու կյանք հաղորդել: Եվ Սազանդարյանը դժվարություններով, սկզբնական տարիներին նույնիսկ անհաջողություններով լի ճանապարհ անցավ, մինչև որ կարողացավ տեսնել, վեր հանել ու հնչյունների հետ մեզ հղել այդ երգերում ներդրված մեծ սիրտը, և այնքան հարազատ, այնքան լավ, որ 1949-ին Կոմիտասի երգերի լավագույն կատարողների

ռեսպուբլիկական մրցանակաբաշխութեանը առաջ-  
նութիւնն է շահում Շարա Տալլանի և Դավիթ Պո-  
ղոսյանի հետ:

Կոմիտասից մինչև գուսանական երգը հսկա-  
յական տարածութիւնն է ընկած, սակայն Սազան-  
դարյանի արտիստական խառնվածքին գուսանա-  
կան երգն էլ մոտիկ է ու հարազատ:

Երբ Սազանդարյանը Կոմիտաս է երգում, նա  
ինքը բարձրանում է ու ձգտում հասնել կոմիտաս-  
յան արվեստի նախանձելի բարձրութեանը: Իսկ  
երբ գուսանական երգեր է կատարում,— խոսքը  
հատկապես վերաբերում է Շերամի և ժամանա-  
կակից գուսանների երգերին,— այդ երգերն ազա-  
տում է օտարամուտ տարրերից, քմահաճ խաղե-  
րից, շատ կատարողների մոտ տրադիցիա դարձած  
ավելորդ գեղգեղանքներից, դրանց բարձրացնում  
ու հասցնում է իր երգչական կուլտուրայի աստի-  
ճանին: Դա ինքնին մի համոզիչ ապացույց է, որ  
լավ կատարման դեպքում մեր գուսանական երգի  
նմուշներն իրենց ակնառու տեղը կարող են ունե-  
նալ պրոֆեսիոնալ երգարվեստի նմուշների կող-  
քին:

Այդ բանն ավելի համոզիչ կերպով արտա-  
հայտվեց, երբ Սազանդարյանի և Շարա Տալլանի  
նախաձեռնութեամբ մեր կոմպոզիտորներից մի  
քանիսը գուսանական երգերին սիմֆոնիկ ուղեկ-

---

ցություն տվին, և Սազանդարյանն ու Շարա Տալ-  
յանը հանդես եկան դրանց կատարմամբ:

Երգչուհին առանձնապես շատ ջանք է թափել  
հանճարեղ բանաստեղծ և երգահան Սայաթ-Նո-  
վայի ստեղծագործությունները կատարելու հա-  
մար: Ձեռք բերած արդյունքների պերճախոս վկա-  
յությունն է այն, որ 1945-ին Սայաթ-Նովայի եր-  
գերի լավագույն կատարողների մրցանակաբաշ-  
խությանը հաղթանակ տարած Շարա Տալյանի և  
Արմենակ Տեր-Աբրահամյանի անունների կողքին  
մենք կարդում ենք նաև Սազանդարյանի անունը:

Բոլորովին ուրույն բնագավառ են Ռոմանոս  
Մելիքյանի երգերն ու ռոմանսները: Սազանդար-  
յանը իր երգչական գործունեության սկզբում իսկ  
կարողացավ տեսնել, թե այդ երգերում ի՞նչ գան-  
ձեր են թաքնված, դարձավ Ռոմանոս Մելիքյանի  
շողշողուն տաղանդի ամենաջերմ երկրպագուներից  
մեկը, նրա երգերի մշտական կատարողն ու տա-  
րածողը: Սքանչելի կոմպոզիտորի երգերը նա ներ-  
կայացրեց նոր ու թարմ ձևերով, որոնց հիմքում,  
սակայն, ընկած է հայ տրադիցիոն երգեցողությու-  
նը: Այդպիսի կատարումը ոչ միայն արժանի կեր-  
պով հնչեցրեց Ռոմանոս Մելիքյանի երգերը և  
նրանց համար ճանապարհ հարթեց դեպի ունկըն-  
դիրների լայն խավերը, այլև անառարկելիորեն  
ցույց տվեց, որ Ռոմանոս Մելիքյանի երգերը ճյու-

---

ղավորվում են նախ և առաջ Կոմիտասի հարթած մայրուղուց և հայ ազգային երգարվեստի մի նոր, բայց և միանգամայն օրինաչափ արտահայտությունն են:

Նույն այդ բանը կարելի է ասել նաև Սազանդարյանի երգացանկում տեղ գտած Սպենդիարյանի երգերից շատերի մասին:

Դժվար է ասել, թե Սազանդարյանը հայ երգի ո՛ր ժանրն է առավել լավ կատարում: Սակայն, եթե այդ հարցին դժվար է պատասխանել, ապա վաղուց արդեն հավաստված ճշմարտություն է, որ անհունորեն սիրելով թե՛ Կոմիտասի, թե՛ Սպենդիարյանի, թե՛ Ռոմանոս Մելիքյանի, ինչպես նաև գուսանների երգերը, Սազանդարյանն այնուամենայնիվ նախապատվությունը տալիս է հայկական սովետական կոմպոզիտորների ստեղծագործություններին՝ հանդիսանալով դրանց ամենահետևողական ու լավագույն պրոպագանդիստներից մեկը:

Հայաստանում օր-օրի ավելանում է երգաստեղծ կոմպոզիտորների թիվը, և դրա հետ միասին՝ նոր, սովետական երգերի քանակն ու տեսակարար կշիռը Տաթևիկ Սազանդարյանի երգացանկում: Եվ այն, որ նա սիրում է մեր նորաստեղծ երգը, ամենուր այն պրոպագանդում է, շի կարող չլսթանել նորանոր երգերի հանդես գալուն: Երաժիշտների շրջանում հանրահայտ փաստ է, որ մեր

կոմպոզիտորները բազմիցս երգեր են գրել հատկապես Սազանդարյանի կատարման համար:

Միշտ չէ, որ լավ երգը միանգամից է ծնվում, հաճախ նա մշակման ու «փորձարկումների» երկար ու դժվարին փուլ է անցնում և նոր միայն դուրս գալիս բյուրեղացած ու ազնվացած: Մեր նոր երգերից շատերի մշակման այդ փուլի խանդավառ մասնակիցն է Սազանդարյանը: Գիտենալով և բարձր դասելով Սազանդարյանի ճաշակը, երգը հասկանալու և ունկնդրին հասցնելու «գաղտնիքին» տիրապետելը՝ մեր շատ կոմպոզիտորներ հաճախ դիմում են երգչուհու օգնությանը, և Սազանդարյանի բանիմաց միջամտությունը նպաստում է նրանց երգերի հաջողություն գտնելուն: Այդ ճանապարհով են ստեղծվել, օրինակ՝ Հարո Ստեփանյանի «Հե՛յ, Արագած», Կարո Զաքարյանի «Հայրենի ջրեր», Աշոտ Սաթյանի «Գայանեի արիան», «Խաղողաքաղ», Ալեքսանդր Հարությունյանի «Երգիր ինձ համար», Ղազարոս Սարյանի «Ինչո՞ւ ուշացար», Էդվարդ Բաղդասարյանի «Գարնանային գիշեր», Էդվարդ Միրզոյանի «Ֆեստիվալային վալս» երգերը և բազմաթիվ այլ գործեր:

Նորաստեղծ երգերն իրենց ծրագրերի մեջ մտցնելու հարցում երգիչների համար հաճախ առաջնահերթ նշանակություն ունի հեղինակի անունը. չէ՞ որ ճանաչում գտած անունն ինչ-որ շափով

կարող է նպաստել կատարվող ստեղծագործութեան հաջողութեանը: Սակայն այլ է Սազանդարյանի տեսակետն այս հարցում. նա, երբեմն նույնիսկ սպառնալիքի տակ դնելով իր ելույթի հաջողութունը, պարբերաբար կատարում է նաև սկսնակ, դեռ ճանաչման չհասած կոմպոզիտորների գործերը, տալով նրանց ստեղծագործական լավ ազդակ, նրանց անուններն ու երգերը դարձնելով ունկնդիր լայն հասարակութեան սեփականութիւնը:

Դրանում չի կարելի շտեմանել արտիստուհու սրտացավ մոտեցումը մեր երաժշտական կուլտուրային, արվեստի երիտասարդ կադրերին, նրա սովետական վերաբերմունքը մարդու, հայրենական մշակույթի նկատմամբ:

Սազանդարյանի պատկանելութիւնը հայ ազգային կատարողական դպրոցին, անտարակույս, կամերային ասպարեզում ավելի վառ ու բազմակողմանի է արտահայտված, քան օպերայում, որտեղ, ի դեպ, այդ դպրոցը դեռևս ձևավորման պրոցեսում է գտնվում և դեռ չունի այնպիսի հաստատված ու ծավալված տրադիցիաներ, ինչպիսիք ունի կամերային երգեցողութիւնը:

Դրանում պետք է տեսնել ոչ միայն Սազանդարյանի վաստակը այլև հայ երգի, որ միշտ գունեղ ու հստակ մելոդիկ հենք ունի, միշտ վերին աստիճանի ինքնատիպ է, երգիչներին տիրաբար

---

թելադրում է իր մելոդիկ և ինտոնացիոն առանձնահատկությունները և պահանջում կատարողական համապատասխան գույներ ու միջոցներ:

Հայկական երգի հանդեպ տաժաժ իր սերը և այն երգելու ընդունակությունը երգչուհին դրսից չի վերցրել, այլ որպես իր խառնվածքի անբաժան մասնիկը երկար ժամանակ կրել է իր սրտում: Բայց մասնագիտական ուսման տարիներին և արտիստական գործունեության սկզբնական շրջանում էր միայն, որ Սազանդարյանը ընդհուպ շփվելով հայ երգի և նրա կատարողական տրադիցիաների հետ՝ համոզվեց, որ դրանք միշտ չեն նույնանում Զանգեզուրի երգի ու նրա կատարողական եղանակի հետ:

Սազանդարյանը տեսավ ու համոզվեց, որ հայ երգը վաղուց արդեն ունի շափազանց հարուստ ու մշակված, համազգային լեզու և համապատասխան, կատարողական պրոֆեսիոնալ կուլտուրա, որոնց հիմնադիրն է եղել հանճարեղ Կոմիտասը: Սազանդարյանը հարեց Կոմիտասի տրադիցիային և այս առումով օգտակար շատ բան քաղեց այդ տրադիցիայի լավագույն ներկայացուցիչներ Հայկանուշ Դանիելյանի, Շարա Տալյանի և Արմենակ Տեր-Աբրահամյանի արվեստից:

Սազանդարյանը դարձավ հայ ազգային երգեցողական տրադիցիայի արժանավոր ժառանգորդը:

Միաժամանակ նա այդ տրադիցիան հարստացրեց իր վառ անհատականությամբ կյանքի կոչված կատարողական եղանակով, երգչական պրոֆեսիոնալ նոր հնարավորություններով, ժողովրդական երգեցողության նոր ու թարմ ինտոնացիաներով, որ ժառանգել էր Սյունյաց սարերում և ապա անցկացրել պրոֆեսիոնալ երգեցողության «խոհանոցով»: Այդ ամենի շնորհիվ, մեր մյուս անվանի երգիչների կողքին, Սազանդարյանը ևս զարգացրեց հայ ազգային երգեցողության տրադիցիան և արդյունավետ կերպով կիրառեց մեր երգի մի շարք ձևերում ու ժանրերում:

Դրա ապացույցները մենք տեսանք վերևում, մանավանդ Ռոմանոս Մելիքյանի և զուսանների երգերի մասին խոսելիս: Նույն բանի մի այլ ապացույցը մեզ տալիս է նաև էստրադային երգը:

Սովետական Հայաստանում հատկապես Սազանդարյանի կատարմամբ է, որ էստրադային երգը առաջին անգամ հնչեց որպես ճշմարիտ արվեստի ստեղծագործություն, արժանի իր տեղն ունենալու մի այդպիսի պահանջկոտ երգչուհու երգացանկում: Բայց դա դեռ բոլորը չէ. մեր կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ էստրադային երգը առանց Սազանդարյանի ջանքերի չէր, որ ձեռք բերեց ազգային հատկություններ. իսկ հայ երգեցողական տրադիցիան հնարավորություն ըս-

---

տացավ էստրադային երգը հայերեն կատարել: Խոսքը, իհարկե, երաժշտական կատարողական լեզվի մասին է:

Հայ երգը հայերեն կատարելու, նրա ստեղծման պրոցեսին էռանդագին մասնակցելու, նրա նմուշները Հայաստանում և Հայաստանի սահմաններից դուրս շարունակաբար պրոպագանդելու համար սովետահայ կոմպոզիտորները Սազանդարյանին վաղուց արդեն կոչում են «մեր լավագույն բարեկամը»:

\* \* \*

Լիարյուն ստեղծագործական կյանքով է ապրում Սազանդարյանը: Բայց արդյո՞ք միայն ստեղծագործական: Կյանքն արվեստում երգչուհու համար չի նշանակում կյանք սոսկ բեմի ու էստրադայի վրա կամ միկրոֆոնի առաջ: Սազանդարյանն ապրում է բոլորի հետ, բոլորի նման այն կյանքով, որ սովետական մարդկանց հուզում է: Եվ որպես դրա ապացույց Սազանդարյանի կենսագրական խրոնիկայում, բեմ բարձրացրած կերպարների, կատարած երգերի կողքին մենք տեսնում ենք նրա հանրօգուտ հասարակական գործունեության բազմաթիվ և բազմապիսի արտահայտությունները:

1939 թվականից երգչուհին երեք անգամ եղել է Երևանի քաղսովետի դեպուտատ, օպերայի գե-

ղարվեստական խորհրդի, ռեսպուբլիկական բազմաթիվ ժյուրիների ու հանձնաժողովների անդամ: Հասարակական և ստեղծագործական կազմակերպություններում բազմաթիվ պարտականություններ է կատարել: Հայրենական Մեծ պատերազմի ժամանակ Հայաստանի երիտասարդություն կողմից թբիլիսիում մասնակցել է Անդրկովկասյան երիտասարդության հակաֆաշիստական միտինգին և սովետական հայրենասեր հայուհու կրակոտ խոսքն է ասել ի պաշտպանություն կյանքի և լույսի՝ ընդդեմ ֆաշիստական խավարամուլների: 1951-ին հայկական կուլտուրայի գործիչների պատվիրակն է եղել Մեծ թատրոնի 175-ամյա հոբելյանին, 1955-ին եղել է Վարշավայի ֆեստիվալի համար մասնակիցներ ընտրող համամիութենական ժյուրիի, իսկ 1957-ին Համամիութենական ֆեստիվալի ժյուրիի կազմում, 1958-ին նշանակվել է ՍՍՌԿ կուլտուրայի մինիստրության գեղարվեստական խորհրդի անդամ: Բազմաթիվ շեֆական համերգներ է ունեցել Սովետական Բանակի զորամասերում, գործարաններում, կոլտնտեսություններում, դպրոցներում և պիոներական ճամբարներում... Եվ այս թվարկումը կարելի է դեռ շարունակել:

Բարձր գնահատելով Սազանդարյանի հայրենանվեր գործունեությունը՝ 1958 թվականի մարտին Կոտայքի շրջանի աշխատավորները Տաթևիկ

---

Սազանդարյանին ընտրեցին Սովետական Միության Գերագույն Սովետի դեպուտատ:

Սազանդարյանը հասարակական աշխատանքը միշտ առաջ է տարել ստեղծագործականի հետ, դրանք ոչ միայն իրար շեն խանգարել, այլև օգնել են փոխադարձաբար իրար լրացրել ու իմաստավորել, և արտիստուհին տեսել է իր ջանքերի վաստակը:

— Սովետական մարդու, սովետական արվեստագետի վաստակը:

Այդ վաստակը միշտ էլ իր արժանի ճանաչումն է գտել ժողովրդի, պարտիայի և կառավարության կողմից: 1939-ին Սազանդարյանը պարբևատրվեց Աշխատանքային Կարմիր Դրոշի շքանշանով, 1944-ին նրան շնորհվեց ռեսպուբլիկայի վաստակավոր արտիստուհու, 1947-ին՝ ժողովրդական արտիստուհու կոչում, 1951-ին «Հերոսուհի» օպերայի ներկայացման մի խումբ մասնակիցների հետ նրան տրվեց Ստալինյան մրգանակ, իսկ 1956-ին, Հայ արվեստի և գրականության տասնօրյակի կապակցությամբ, երգչուհին արժանացավ Սովետական Միության ժողովրդական արտիստուհու կոչման:

Այն, ինչ այս մենագրության մեջ մենք պատմեցինք, հարյուր տարի առաջ չէր կարող տեղի

ունենալ, բայց եթե տեղի ունենար, կդառնար լեզենդ: Մարդիկ իրար կպատմեին, թե՛ «Տաթևիկը թև առավ ու թռավ Սյունյաց սարերից մինչև հայոց երգի բարձրիկ լեռնաշխարհը: Նրա ձայնը ուժգնացավ, ծավալվեց, սավառնեց հայրենի լեռներից, հայրենի երկրից հեռու, հնչեց օտար ափերում, այնտեղ, ուր չեն իսկ լսել Տաթևի սրտառուչ ավանդությունը»:

Բայց մեր պատմածը մեր կողքին ապրող, բուրդիս հետ միասին մտորող ու մաքառող արվեստագետի մասին էր, մեր շուրջը եռացող կյանքի մասին, որի իրական դրվագները ասես լեզենդ լինեն:

Եվ, իսկապես, Հայաստանի երբեմնի խուլ ծայրամասում ծնված, գործարանում իր աշխատանքային մկրտությունն ստացած աղջիկը թևեր պետք է ունենար, որ թռներ ու հասներ մինչև Մեծ թատրոնի բեմը, մինչև Սովետական Միության ժողովրդական արտիստուհու պատվանունը:

Նրան և իր նման շատերին այդ թևերը տվողը 1917-ի Հոկտեմբերին ճառագած առավուտն է, աշխատավոր մարդու, նրա իրավունքների, նրա տաղանդի փրկության առավուտը:



---

ՏԱԹԵՎԻԿ ՍԱԶԱՆԴԱՐՅԱՆԻ  
ՕՊԵՐԱՅԻՆ ԴԵՐԱՑԱՆԿԸ

1937

Գայանե. Ալ. Սպենդիարյան՝ «Ալմաստ»:  
Օլգա. Պ. Չայկովսկի՝ «Նվագենի Օնեգին»:

1938

Միստրիս Բենտոն. Լ. Դելիբ՝ «Հակմե»:  
Դայակ. Ի. Ջերժինսկի՝ «Խաղաղ Դոն»:  
Զիրբել. Շ. Գունո՝ «Ցառուստ»:  
Մարթա. Ա. Այվադյան՝ «Թափառնիկոս»:

1939

Ալմաստ. Ալ. Սպենդիարյան՝ «Ալմաստ»:

1940

Լյուբաշա. Ն. Ռիմսկի-Կորսակով՝ «Թագավորի հարսնացուն»:

1941

Կարմեն. Ժ. Բիզե՝ «Կարմեն»:

1942

Երզնանի. Ու. Հաջիրեկով՝ «Քյու-օզլի»:

1943

Մանկավիկ Ուորան. Զ. Մեյերբեր՝ «Հուգենոտներ»:

1945

Փառանձեմ. Տ. Զուխաշյան՝ «Արշակ Երկրորդ»:

1949

Բերբերո. Ա. Տեր-Ղևոնդյան՝ «Արեգակի ցուքերում»:  
Կոնչակովնա. Ա. Բորոդին՝ «Իշխան Իգոր»:

1950

Թամար. Ա. Տիգրանյան՝ «Դավիթ-Քեկ»:  
Դալիլա. Կ. Սեն-Սանս՝ «Սամսոն և Դալիլա»:  
Նազելի. Հ. Ստեփանյան՝ «Հերոսուհի»:

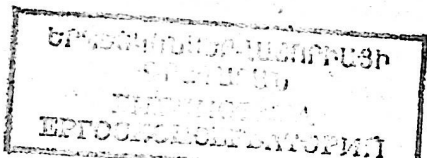
1954

Ամենեխ. Զ. Վերդի՝ «Աիրա»:  
Ուլյանա Գրոմովա. Յու. Մեյթուս՝ «Երիտասարդ գվարդիա»:

1959

Ազուլենա. Զ. Վերդի՝ «Տրուբադուր»:  
Մանուշ. Վ. Տիգրանյան՝ «Սոս և Վարդիթեր»:  
Շուշան. Ա. Բաբան՝ «Արծվաբերդ»:

40327



Կարինե Գևորգի Սիմոնյան  
Վահան Նազարեթի Հարությունյան  
«Տ Ա Թ Ե Վ Ի Կ Ս Ա Զ Ա Ն Դ Ա Ր Յ Ա Ն»

\*

Խմբագիր  
ՅԻՅԻԼԻԱ ԲՐՈՒՏՅԱՆ

Տեխ. խմբագիր  
Ա. ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Մրբագրիչ  
Դ. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ

\*

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԸՆԿԵՐՈՒԹՅԱՆ  
Հ Ր Ա Տ Ա Ր Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն  
Երևան, Ստալինի 48

ՎՅ 01573 Պատվեր 1362: Տպաքանակ 2500:

Հանձնված է արտադր. 3/XII 1958 թ.:

Ստորագրված է տպագր. 28,11 1959 թ.:

Թուղթ  $70 \times 92^{1/32}$ : Տպագր. 4,25 մամ.

+ 6 ներդ., հրատ. 3,62 մամ.

Գինը 3 ու: 70 կ.:

Պոլիգրաֆկոմբինատ

Երևան, Տեղյան 91:

ՆԿԱՏՎԱԾ ՎՐԻՊԱԿՆԵՐ

Էջ	Տող ներքևից	Տպված է	Պետք է լինի
51	13	պատվել	պարտվել
60	3	էր	էլ
77	20	սպառնաշուռնչ	սառնաշուռնչ
112	15	կերպարը	կերպը
117	13	թավիշը	թավիշը
134	4	1959	1957

Գ Ի Ն Ը 3 Ռ. 70 Կ.