

ԼԵՎՈՆ ԳՐԻԳՈՐԻ ՍՈՒԹԱՅՅԱՆ

Թարերագեր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ

XX դարի հայ երաժշտության մեջ անուրանալի են այն ներդրումները, որոնք ունեցավ Ղազարոս Սարյանը՝ յուրովսանն շարունակելով առկա և հարարևող հրաշալի ավանդույթները, որոնք գոյավորել էին Ալեքսանդր Սպենդիարյանը, Արամ Խաչատրյանը, նրանք, ովքեր դաստիարակվել էին ռուսական սիմֆոնիզմի հենքի վրա, իրենց սրելոծագործության մեջ միավորել այն դրույթները, որոնք հայրկանչական էին թե՛ ռուս, թե՛ եվրոպական կոմպոզիտորական դպրոցներին: Եթե Ալեքսանդր Սպենդիարյանը

կան միտումներով և գեղարվեստական ֆաբրլայի ու չևի ինքնատիպությամբ, մեղեդային ինքնահատուկ անցումներով, երաժշտական կրավի բազմազանությամբ և բարդությամբ, ազգային և համազգային գեղարվեստական կուրակումների ներխուժմամբ, որոնք էլ սրելոծում էին ազգային մոդերնը՝ երբեք չբարանջարվելով եվրոպական և ռուսական երաժշտության առաջապահ միտումներից:

Այս սերնդին րրված էր ոչ միայն երաժշտական արվեստում հեղափոխությունների հասարարման, այլև ազգային մշակութային-արվեստային իրողություններում սեփական ես-ի հասարարման, ճշմարիտ նորարարության չևավորման հնարավորությունը, ինչն արտահայրվեց ամենարարքեր ոլորներում՝ րնդգրկելով ինչպես երաժշտաբեմական, երաժշտադրամարիկական ժանրերը, այնպես էլ կինոերաժշտությունը, որը բոլորովին նոր և րակավին հարուար ավանդույթներ չունեցող սասարեզ էր մեզանում, XX դարում սրելոծված արվեստի րեսակ, որը սեփական արտահայրչականությունն էր առաջադրում, արվեստների սինթեզի ուրույն րեսադրույթն էր հասարարում՝ անպայմանորեն երա-

ՂԱԶԱՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԸ ԵՎ ԱԶԳԱՅԻՆ ԿԻՆՈԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԸ

կասող օղակ դարչավ երկու՝ XIX և XX դարերի երաժշտական մշակույթների միջև և իր սրելոծագործության մեջ կիրառելով-ներխուժելով ազգայինն ու համաշխարհայինը և ուղեցույց ունենալով «Մոգուչայա կուչկայի» գեղարվեստական հայեցողությունները, հասավ ազգայինի ռացիոնալ պարկերման, ազգային սիմֆոնիկ երաժշտության զարգացման ուղիների չևավորման ու հարարացման, այպա Ա. Ի. Խաչատրյանն՝ ամբողջապես լինելով XX դարի կոմպոզիտոր, առաջինը, Դմիտրի Շոստակովիչի հավասարմամբ, «...կարողացավ բացահայտել Խորհրդային Արևելքի երաժշտության բազմազան հնարավորությունները...»: Թե՛ Ա. Սպենդիարյանը, թե՛ Ա. Խաչատրյանը ազգային նորագույն երաժշտության հիմքերը դրեցին, նրանք մշակեցին ազգային սիմֆոնիզմի նոր դրույթներ և հայեցակարգեր, որոնք կոմպոզիտորական դպրոցի երրորդ սերնդի ներկայացուցիչները՝ Ալեքսանդր Հարությունյանը, Էդվարդ Միրզոյանը, Առնո Բաբաջանյանը, Ղազարոս Սարյանը, Ադամ Խոտոյանը ոչ միայն հարարացրեցին՝ ներառելով հարկապես դարակեսի այն կերպարանափոխումներն ու մոդեռնիստական նորահասարարումները, այլև չևավորեցին հզոր ու բացառիկ երաժշտական մշակույթ, որում, Ա. Ի. Խաչատրյանի բնութագրմամբ, «... երևակայությունն ու իմպրովիզացիան մատուցվում են խիստ ձևերով...»: Եվ ոչ միայն: Այս սերնդի երաժշտությունն առանչնացավ իր ուրույն թափանցումներով, նորարարա-

ժըշտությանը վերապահելով թե՛ իլյուսարարիվ, թե՛ գործառուությանին նշանակություն և դեր: Հայկական կինոերաժշտությունն էլ չևավորվեց XX դարում՝ հարկապես 1930-1950-ական թվականներին հասնելով լուրջ չեռքբերումների, սրելոծելով այնպիսի իրողություններ, որոնք միավորվելով ռեժիսորական և օպերարորական լուծումներին, սրելոծեցին ռճական բազմազանություն, արտահայրչական հարարություն, նպաստեցին կինոյում նոր և համարչակ մրահղացումների իրականացմանը: Ազգային կինոերաժշտության մեջ չափազանց կարևոր էր այն դերը, որը խաղաց Ա. Ի. Խաչատրյանը՝ առաջիններից մեկը ամբողջ համաշխարհային կինոյի պարմության մեջ՝ սրելոծելով բազմակերպար և բազմանյուղ, պոլիֆոնիկ ինքնահատուկ համադրումների վրա կառուցված երաժշտություն, որն իր սեփական կերպարային-արտահայրչական միտումներն էր հասարարում, պարարողում կինոյում խոսել երաժշտության՝ որպես նոր ժանրի գոյության մասին: «Պեպո», «Այգի» և «Չանգեզուր» ֆիլմերի համար Ա. Ի. Խաչատրյանի գրած երաժշտությունը, հիրավի, նորություն էր և նոր ավանդույթների խոսարումնալի նախակիզը: Պեպոյի երզը, Քայերզը «Չանգեզուր» ֆիլմում մեր կինոերաժշտության դասական արժեքները դարչան, որոնցում միարելոծված էին քաղաքային ֆոլկլորն ու ժողովրդական երզը, ազգագրական քայերզի սիմֆոնիկ մշակումն ու բարչր ոզեղենականությունը, որը հարուկ էր

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԿԻՆՈԱՐՎԵՍՏ - վերլուծություն

Երաժշտական ՉԱՅԱՍՏԱՆ 4(39)2010

Ա. Ի. Խաչատրյանի սրեղծագործությանն առհասարակ և որի անդրադարձներն էին 2-րդ Միմֆոնիան. «Չոն Հայրենիքին» սրեղծագործությունները: Միմֆոնիզմի փարբերի, պոլիֆոնիկ բազմազանության ներքերումն ազգային կինեմատոգրաֆիա, հիբրավի, Ա. Ի. Խաչատրյանի մեծագույն շեռքերումներն էին, որոնք հեղափոխում իրենց անդրադարձներն ունեցան մեծ կոմպոզիտորին հաջորդող սերունդի սրեղծագործություններում, հարստացրեցին ազգային կինեմատոգրաֆիան: Էդվարդ Միրզոյանի գրած երաժշտությունը Լատեր Կադարյանի «Բանու» ֆիլմի, Տիգրան Մանուրյանի հրաշալի-նրբագեղ ու բացառիկ ֆանտազիաները «Մենք ենք, մեր սարերը», «Հին օրերի երգը», «Կորո մը երկիրը» և այլ ֆիլմերի համար իրապես մեր կինեմատոգրաֆիան դասական էջերը դարձան: Էդվարդ Միրզոյանի երաժշտության մեջ հարկապես առանձնանում էր Միքայելի լայրթեման հանդիսացող ինքնատիպ վայր-կապրիչոն, որում հեզնական-սարկաստիկ հնչերանգը միավորվել էր ողբերգականին՝ այսպես կինոարվեստը բերելով ողբերգական ֆարսի արտահայտչաձևը:

Կինոյում իր ներկայությունն է հաստատել նաև XX դարի մեր ամենահինքնատիպ և սրեղծագործական հարուստ կենսագրությանը ակնառու դարձած կոմպոզիտորներից մեկը՝ Ղազարոս Աարյանը, ով Առնո Բաբաջանյանի հետ սրեղծեց 1950-ականների Խորհրդային կինոյի ամենանշանավոր երկերից մեկի՝ «Առաջին սիրո երգը» ֆիլմի երաժշտությունը՝ նպաստելով Խորհրդային կինոյում մեղոդրամայի ժանրի նորացմանն ու նոր ավանդույթների ձևավորմանը: Հեղափոխության ժամանակաշրջանում պայքար ծավալվեց «անկոնֆլիկտայնության» և սիեմատիզմի դեմ, սակայն դեռևս քիչ չէին այն սրեղծագործությունները, որոնք կյանքի պարկերման ճշմարիտ սկզբունքների փոխարեն առաջադրում էին կեղծ թեզեր և կադապրներ: «Առաջին սիրո երգը» այդ կադապրների դեմ էր, այն նաև ընդդիմանում էր ժանրային սահմանափակումներին և կենդանություն հաղորդում մեղոդրամային, որն արդեն 1960-ականներին կինոյում մեծ ընդունելության արժանացավ, Խորհրդային կինեմատոգրաֆիայում ձևավորեց նոր ավանդույթներ, ծնեց ժանրի լավագույն մարմնավորողներին, գոյավորեց դերասանական կարարման նոր ձևեր և միտումներ, որոնք իրենց ամբողջացմանը Խորհրդային կինոյում հասան Օլեգ Սյրիժենովի խաղացած դերերում: Մեղոդրամայի ժանրը վաղուց մերժված և անընդունելի էր համարվում, այն համեմատվում էր «արցունքաբեր» կամ «սեկրիմենտալ» դրամայի հետ, Խորհրդային իրականության մեջ գնահատվում որպես բուրժուական արվեստի մնացուկ, մինչդեռ հայ կինեմատոգրաֆիստներն ու կոմպոզիտորները, նրանց հետ՝ անկրկնելի ու հմայիչ Խորեն Աբրահամյանը, հողմացրիվ արեցին բոլոր հնացած պարկերացումները, Էկրան բերեցին կենդանի ու ապրվող իրականության անդրադարձները՝ պարտադրելով իրենց սրեղծագործությանը ոչ միայն ընթանալ դեպի ժանրի վերաթեքավորումները,

այլև խորհել ու մտածել նոր հերոսի հայրնության, նրա բնէության, հոգեկյանի ու հոգեկերպվածքի մասին, առաջադրել հասարակություն-անհատ կոալիցիան, որը մոռացության էր մատնվել Խորհրդային արվեստում, հարկապես՝ կինեմատոգրաֆիայում, որը հեղափոխության շրջանում փարված էր կարծրարկների ձևավորմամբ, «անկոնֆլիկտայնության» փեսության բարեբանմամբ, մարդիկեղծի հակաթեզի մշակմամբ, ինչը հակադրվում էր մարդու մասին ձևավորված փիլիսոփայական պարկերացումներին և ըմբռնումներին, մարդու գոյաբանական առեղծվածին: «Առաջին սիրո երգը» իր դրամատուրգիական հենքով, ռեժիսորական-դերասանական ինքնահատուկ հայրածուններով, որոնցում իրենց նշանակալի ավանդն ունեին Հրաչյա Ներսիսյանը, Օլգա Գուլազյանը, Կադարյանը, Վաղարշ Վաղարշյանը, ուրիշներ և, մասնավոր երաժշտությանը նորի ու աննահատեղի հայրնությունն էր, որով նաև ազգային կինեմատոգրաֆիայում գոյավորվում էր նեոռեալիզմը՝ որպես ժամանակաշրջանի արվեստի հիմնարար ուղղություն և հանգրվան:

Այս ֆիլմի երաժշտությունն առանձնահատուկ էր առաջին հերթին նրանով, որ այն սրեղծել էին կոմպոզիտորներ Առնո Բաբաջանյանը և Ղազարոս Սարյանը՝ համադրելով-մեկտեղելով միանգամայն այլ միտումներ, ժանրաոճային այլ սկզբունքներ, արտահայտչական այլ, գուցե փարբեր ելակերպեր: Առնո Բաբաջանյանը գրել էր ֆիլմի երգերը, Ղազարոս Սարյանը՝ երաժշտությունը, որը դառնում էր ռեժիսորական, լուծումների համարժեքը, ձևավորում այսպես կոչված հոգեբանական-գործողական-խորապարկերը, նպաստում կերպարների հոգեբանական բացահայտումներին, նրանց խորքային շեղարվորումներին: Իրենց սրեղծագործական առանձնահատկություններով, երաժշտության ու մեղեդու զգացողությամբ, ոճական հակումներով միանգամայն փարբեր էին Ա. Հ. Բաբաջանյանն ու Ղ. Մ. Սարյանը, փարբեր էին նրանց սրեղծագործական ճակատագրերն ու երաժշտության մեջ ձևավորած որոնումների շառավիղները, սակայն այս ֆիլմի շրջագծերում նրանց համագործակցությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ բացառիկ համագործակցություն, որը երբևէ չկրկնվեց ազգային և համաշխարհային կինեմատոգրաֆիայում՝ այսպես եզակի փորձարարությունը թողնելով որպես կինոյի պարունության մեջ արձանագրված սրեղծագործական համագործակցության լավագույն իրողություններից մեկը: Նման համագործակցության մի հրաշալի օրինակ էլ արձանագրեց ազգային թատրոնը, մասնավորաբար բեմադրիչ Կարոյան Աճեմյանը դարձավ այդ համագործակցության հեղինակը՝ 1966 թ. Գ. Սունդուկյանի անվ. ակադեմիական թատրոնում իրականացրած Նաիրի Չարյանի «Արա Գեղեցիկ» դիցապարունական ողբերգության բեմադրության երաժշտությունը հանձնարարելով կոմպոզիտորներ Ալեքսանդր Աճեմյանին և Էդվարդ Բաղդասարյանին, ովքեր սրեղծեցին մոնումենտալ ու պարեպրիկ երաժշտական կրավ՝ օգտագործելով Գողթան երգերի մեղեդային բազմազանությունն ու չգրելով վառ ու

արտահայտիչ սիմֆոնիկ փարբերի կիրառման: Այս սկզբունքը իր որոշակի ներկայությունն էր հասարակությանն «Առաջին սիրտ երգը» ֆիլմում, որը մեր կինեմատոգրաֆիա բերեց մի նոր մշակույթ, քաղաքային երգին միաշույն քննարկան-դրամատիկական երաժշտական կրավը, որն ինքնին կարող էր դիտարկվել որպես ավարտուն և ամբողջական սրեղծագործություն, ուր մշակված էր որոշակի լայնթեմա, ուր գլխավոր հերոսներից յուրաքանչյուրի հոգեվիճակի արտահայտման համար կոմպոզիտորն սրեղծել էր երաժշտական այնպիսի դրվագներ, որոնցից ամեն մեկը կարող էր ընկալվել որպես փոքրակրկիտ երաժշտական սրեղծագործություն, որն ուներ իր բովանդակությունը, կոմպոզիցիոն ավարտվածությունը և ուրույն կոլորիտը, որը շար հաճախ իր ցայտուն դրսևորումին էր հասնում երաժշտական սրեղծանային և լարային գործիքների համակողմանի օգտագործմամբ՝ այսպես ի ցույց դնելով կոմպոզիտորի հմտությունները, հարմոնիկ-միասնական երաժշտական դրվագներ սրեղծելու կարողությունը: Երաժշտագետներից շարերն են նշել, որ Ղ. Մ. Սարյանի երաժշտությունն աչքի էր ընկնում իր բարդ հարմոնիայով, երաժշտական գործիքների հնչական շայնածավալի ռացիոնալ-համակողմանի արտահայտումներով: «Առաջին սիրտ երգը» ֆիլմի համար գրված երաժշտությունն ամբողջապես ներառել էր կոմպոզիտորական այս առանձնահատկությունները և կարծես յուրովի ամփոփել արվեստագետի սրեղծագործության առաջին շրջանը, որն անհնար է պարկերացնել առանց այս երկի:

Այս ֆիլմը Երևանի մասին էր, այնպեղ ապրող մարդկանց մասին, ուսրի քաղաքի կերպարը ցցուն դարձնելու համար Առնո Բաբաջանյանը դիմել էր քաղաքային ֆոլկլորին մուր ու հարազատ մեղեդային կառույցների և արտահայտչաձևերի, երգ-բալլադների՝ «Առաջին սիրտ երգը», «Փռվել է շուրջը գարուն», «Իմ Երևան» կողքին սրեղծել «Երևանի սիրուն աղջիկ» երգ-սերենադը, որում քաղաքի կերպարը, չեպփորված մշակութային շերտերը գրել էին իրենց արտացոլումը: Սակայն Առնո Բաբաջանյանի երգերը, հատկապես «Առաջին սիրտ երգը» Խորհրդային երգարվեստի դասական նմուշներից դարձավ, չունեին գործառնութային արժեք այս ֆիլմում, դրանք մերթ հնչում էին որպես ներդիր՝ Արսեն Վարունցի այսպես կոչված համերգային կարարմամբ, մերթ էլ չեռք էին բերում իլյուստրատիվ արժեք՝ զուգարվելով քաղաքի կերպարին և երաժշտական այն կուրակումներին, որոնց արմարները սերտակցվում էին քաղաքային ֆոլկլորին այնքան բնորոշ ու հարազատ մեղեդային լուծումներին, բնութագրական ընդգծումներին: Միևնուր ֆիլմի համար Ղ. Մ. Սարյանի գրած երաժշտությունը կարարում էր երկու գեղարվեստական գործառնութ, առաջին՝ իլյուստրատիվ-պարկերային, երբ երաժշտությունը ուղեկցում էր քաղաքի րեսարաններին, գործողությունների ու ժամանակների փոփոխությանը, երկրորդ՝ հոգեբանական-հուզական, երբ այն նպաստում էր դրամատիկական իրավիճակնե-

րի բացահայտումներին և խորքային քափանցումներին, կերպարների և իրադարձությունների. «երկրորդ պլանի» մարտցումներին: Դիմելով որոշակի նորարարության, կոմպոզիտորները հրաժարվել էին ֆիլմի նախադրությունը գործիքային երաժշտությամբ ներկայացնելու ավանդույթից, ինչը կիևոյում և դրամատիկական ներկայացումներում վաղուց արդեն կիրառվող սկզբունք էր, նրանք դիմել էին երգ-նախադրությանը՝ ֆիլմի էքսպոզիցիոն կադրերին հաղորդելով որոշակի շարժունության, ռիթմական ուշագրավ նկարագիր՝ միաժամանակ ներկայացնելով գլխավոր հերոսին՝ Արսեն Վարունցին: Այս նախադրությանն արդեն հաջորդում էր Ղ. Մ. Սարյանի երաժշտությունը, որը հեռանում էր րոնական րարամարտությունից և արդեն ակնբախ դարձնում որոշակի դրամատիկականությունը՝ այսպես նախապարարելով մեղողրամայի պոմեփային գծի զարգացումը, որը որքան անսպասելի, նույնքան էլ րարամարանական էր: Հերոսի ասրիճանական անկման, այս գծին հակադիր՝ քաղաքի կառուցման, մարդկանց հոգեբանության մեջ րեղի ունեցող փոփոխությունների թեմաները Ղ. Մ. Սարյանը լուծել էր ակնառու դարձող կոնրարատների միջոցով՝ օգտագործելով ամենարարբեր րոնայնություններ, մերթ մղվելով դեպի սուր դրամատիկական շիկացումները, մերթ էլ էկրանից հնչեցնելով լուսավոր հնչյուններ: Ֆիլմի գրական դրամարտրգիան բարդ չէր, ավելին, րեղ-րեղ գերիշխում էր սիեմարիզմը, միայն մակերեսը պարկերելու մի րումը: Անպայմանորեն դերասանական հրաշալի խաղի շնորհիվ, որի հեղինակը Խորեն Աբրահամյանն էր, երբեմն հաղթահարվում էր հենց այս սիեմարիզմը, որի դեմ էր նաև ելնում Ղազարոս Սարյանի երաժշտությունը՝ հոգեբանական նուրբ շեչրավորումներին հաճախ համարելով լայն վրձնահարվածները, որոնք հասնում էին խոր դրամատիկականության, իսկ հերոսի ու նրա կնոջ րեսարանում չեռք բերում արտակարգ հուզականություն՝ հագեցած ներքին պոռթկումներով: Երաժշտության այս հարվածները մեծացնում էին ֆիլմի գաղափարական բովանդակությունը, կարդերին հաղորդում մեծ լիցք և խորքայնություն, արարքուսր պասիվ թվացող գործողությունների և իրադրությունների մեջ ներմուծում առեղի հագեցվածություն: Կաղրի և նրա ներքին շարժման հրաշալի զգացողությունը օգնել էին կոմպոզիտորին երաժշտությունը համարելու կաղրի կոմպոզիցիոն առանձնահատկությանը, սրեղծելու «երկրորդ պլանը»՝ այժմ արդեն երաժշտությունը դարձնելով ինքնարիպ հերոս, առավել սրույգ՝ հերոսների հոգեբանական ենթաշերտ, որը հաճախ մղվում էր առաջ, իրեն ենթարկում կաղրի կոմպոզիցիան, նրանում պարիակված բոլոր ռակուրաների յուրահարուկ համարությունը: Այս առումով կոմպոզիտորի գլխավոր չեռքբերումներից մեկը աշնանային երևանյան գիշերվա րեսարանի երաժշտությունն էր, որը զարմացնում էր բազմազանությամբ, ռիթմական լուծումների յուրահարկություններով: Ազգային կինեմարոգրաֆիայում «հոգեբանական խորապարկերի» կիրառման

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 4(39)2010

առաջին փորձն արել էր Ա. Ի. Խաչատրյանը «Պեպո» ֆիլմում, Կեկելի բեման զարգացնելիս, սրեղծելով չափազանց ուշագրավ երաժշտական ներդիր, որը զուգակցվում էր դժբախտ աղջկա հոգեկան փվայրանքներին, դրանք դարձնում առավել ցայրուն: Մինչև «Առաջին սիրտ երգը» ֆիլմը մենք չենք հանդիպում նման հեղափոխիչ հղացման, որն օգներ խորքով ընկալելու հերոսների ներաշխարհում րեղի ունեցող փոքրիկումներն ու այնպիսիները, նկատելի դարձնել ներքին հոգեբանական գոյեմարտը: Ա. Ի. Խաչատրյանի շեփոքած ավանդույթն ընդունելով իբրև ուղեցույց, Ղ. Մ. Սարյանը հենց նման սկզբունք առաջադրեց՝ այն դարձնելով մեթոդ և ինքնաարտահայտման միջոց: Եթե Խաչատրյանն իր հերոսուհու հոգեկան ասրումները պարկերելու համար օգտագործել էր արևելյան երաժշտությունը՝ այսպես և հավարարիմ մնալով միջավայրին ու կոլորիտին, ապա Սարյանը միայն մի դեպքում «Փռվել է շուրջը գարուն» երգի մեղեդին ընդրելով որպես Արսեն Վարունցի լայրթեմա, մյուս դեպքերում սրեղծել է բոլորովին նոր երաժշտություն՝ դրամատիկական հուժկու շեփոքերի վրա կառուցված, որում քնարականությունը հասցված էր գարնանային-հոգեպարար քնքշության: Այսպեղև, հեղափոխար, գործում էր հակադրությունների ըսկզբունքը, որն իր բարձրակերին էր հասնում ֆիլմի ավարական րեաարանում, երբ երջանիկ նսրած էր Արսեն Վարունցի կիևը համերգային դաղիանում, արցունքոյ աջերը փոքր-ինչ խոնարհած...

«Առաջին սիրտ երգը» ֆիլմի համար գրված երաժշտությունը կոմպոզիտորի կիևերաժշտության բարձրակերից մեկն էր, այն հրաշաղի ըսրեղծագործությունը, որը նպաստեց կիևերաժշտության մեջ նոր ավանդույթների շեփոքումը: Մինչև այս ֆիլմը, Ղ. Մ. Սարյանն արդեն սրեղծել էր մի քանի ֆիլմի երաժշտություն, որոնցից մի քանիսն ազգային կիևեմապոգրաֆիայի դասական էջերից են դարձել: Հայկական կիևոյի համար դժվարին րարիևներին, երբ միայն կարճամեարած ֆիլմեր էին նկարահանվում, բեմադրիչ Գրիգոր Մելիք-Ավագյանը նկարահանում է «Մանրոք» ֆիլմը՝ ըսր Արամ Աշոյր Պասայանի համանուն սցենարի: «Անկոնֆլիկտայնության» րեսության բոլոր կանոններով սրեղծված այս ֆիլմի երաժշտության համար, հեղափոխով Ա. Ի. Խաչատրյանի օրինակին, Ղ. Մ. Սարյանը դիմել էր ժողովրդական մի քանի մեղեդիևների՝ դրանք վերածելով ինքնուրույն սրեղծագործությունների, այղ մեղեդիևները ծառայեցնելով որպես լայրթեմաներ, որոնք բեռնավորվում էին հարուստ մեղեդային լուծումներով, այնպիսի մրահղացումներ, որոնք ֆիլմի կարակերզական սյուժեև դարձնում էին դիրարժան, երաժշտության կերպարայնության շնորհիվ բազմազան դարձնում ռեժիտրական շեփոքերը: Նույն սկզբունքն էր կիրառվել նաև Յուրի Երզնկյանի «Փեսապես» կարճամեարած ֆիլմի երաժշտության մեջ՝ այսպեղ դիմելով շար ավելի էքսցենտրիկ կարակերզական հղացումների, որոնք ֆիլմի ավարական րեաարաններում կարժես վերածվում էին միտումնավոր կակա-

ֆոնիայի, ապա կրրուկ շրջադարձ կարարում դեպի նուրք քնարականությունը՝ այսպես շեփոքելով մեծ սիրտ բեման, որն այս ֆիլմում անապատելիորեն ի հայտ էր գաղիս և սյուժեի կարակերզական ընթացքին հաղորդում նոր բովանդակություն: Կոմպոզիտորը երաժշտություն է գրել «Հովազաշորի գերիևները», «Նրա երևակայությունը», «Մեր թաղի շայնները», «01-99» ֆիլմերի համար, որոնցից ամեն մեկը ավարություն և ինքնարիպ աշխարանք է, կառուցված ամենարարբեր սկզբունքների և միտումների վրա՝ պահպանելով կոմպոզիտորի մրածողության և արտահայտչականության ինքնարիպությունը: «Հովազաշորի գերիևները» ֆիլմի սյուժեև կառուցված է արկածային հանգույցի վրա՝ այն համադրելով հայրեևի քնաշխարհի գեղեցկության րահաբանմանը: Այս ֆիլմը հայկական կիևոյում վեարերևի ժանրի առաջնեկն էր, որը պարմում էր սկանաշից գերության մեջ հայրևված մի խույր պարանիևների անօրինակ խիզախության և համարշակության մասին: Կիևոռեժիտր Յու Երզնկյանը, որի հեղա համագործակցության հրաշաղի օրինակ էր ցույց րվել կոմպոզիտորը, սրեղծել էր անչաղի լարված և ներքին դրամարիկականություն պարունակող րեսարաններ, որոնց համահունչ էր Ղ. Մ. Սարյանի երաժշտությունը: Խիստ, րեղ-րեղ լակոնիկ արտահայտչաշեկերով կոմպոզիտորն արտահայրել էր վախն ու անհանգարությունը, րահանակ ու սպասումները, իսկ ֆիլմի ավարին դիմելով կանրիլեևայի՝ կոմպոզիտորն արտահայրել էր րիկուբյունն ու լավարեսությունը: Այս երաժշտությունը ևս ուներ ազգային երանգներ, այսպեղ ևս երբեմներբեմն ակնհայտ էր դառնում ազգային մեղեդային առանձնահարկությունը, սակայն Ղ. Սարյանը շար ավելի մղվել էր դեպի դասական երաժշտության րարրերի կիրառումը՝ սրեղծելով բարղ սիմֆոնիկ մի սրեղծագործություն, որն ասես րրոհված լիևեր առանձին մասերի: Կիևոյում կոմպոզիտորի վերջին աշխարանքներից մեկը Տիգրան Չուխաջյանի «Կարիևե» կոմիկական օպերայի էկրանավորման համար կարարած գորժիքավորումն էր և իմբազրրումը Տիգրան Մանսուրյանի հեղ: Արման Մանարյանի բեմադրած «Կարիևե» ֆիլմն ազգային կիևոյի պարմության մեջ մրավ որպես նրա լավագույն սրեղծագործություններից մեկը, որպես երաժշտական ֆիլմի լավագույն նմուշ, ուր օպերա-բուքը սրացել էր իր ցայրուն ռեժիտրական, դերասանական, նկարչական և երաժշտական լուծումները, հարկապես առանձնացնելով երաժշտությունը, որը շահել էր հրաշաղի արված գորժիքավորման շնորհիվ:

Ղ. Մ. Սարյանը կիևոյի հեղ հեղազայում շարքից համագործակցեղ՝ գրելով նաև «Մարրիրոս Սարյան» րահարագրական ֆիլմ-էսսեի երաժշտությունը, սակայն նրա սակավաթիվ աշխարանքներն անզամ բավական են ասելու, որ նրա կիևերաժշտությունն օրզանական շարունակությունն էր իսաչարյանական ավանդույթների, այն առանձնահարկությունների, որոնք ազգային կիևեմապոգրաֆիայում իրենց ներկայությունն էին հասարարել և

որոնք զարգանալու և հարստանալու միջուկն ունեին: Հեղափոխական կինոյում հենց այս միջուկները դրսևորվեցին մի շարք կոմպոզիտորների, մասնավորապես Ռոբերտ Ամիրխանյանի և Տիգրան Մանուկյանի արեղծագործություններում: Հերևաբար, անչափ մեծ է Ղ. Մ. Սարյանի դերն ազգային կինոերաժշտության պարմության մեջ՝ հերևաբար առումներով, նա առաջիններից մեկը զննած

Ա. Բ. Խաչատրյանի ճանապարհով և կինոարվեստի բերեց բարձր սիմֆոնիզմի դրսևորումները, յուրովի սիմֆոնիզմ-մեկրեդեց քաղաքային երգն ու այսպես կոչված էստրադային երգը՝ դրանք համադրելով սիմֆոնիկ բարդ լուծումներին: Այս ամենով էլ առանձնահատուկ է դառնում նրա ներկայությունը հայ կինոերաժշտության ավանդույթների շրջանում:



Ղ. Մ. Սարյանի հեղինակային համերգը նվիրված ծննդյան 75-ամյակին՝ 2-րդ Կվարտետ, կատարում է՝ Ա. Խաչատրյանի անվ. քառյակը, Ա. Խաչատրյանի տուն թանգարանի համերգասրահ, 1995 թ.

Աղիկ Գեղամի Խուրդյան, Մարգարիտ Արամի Բրուտյան, Բաբկեն Միքայելի Սոսյան, Լորիս Ծգնավորյան (Թեհրան, Ավստրիա), Միքայել Վահանի Խաչատրյան, Ղազարոս Մարտիրոսի Սարյան, Արամ Հովհաննեսի Ծամշյան, Երևան, 1978 թ.



Резюме

Статья театроведа, профессора, заслуженного деятеля искусств РА Левона Григорьевича Мутафяна “Лазарь Сарьян и традиции национальной киномузыки” написана в историко-аналитическом плане о достижениях армянкой киномузыки XX века (1930-1950гг.). Автор анализирует музыкальный материал фильмов А. И. Хачатуряна и те традиции, которые передавались следующему поколению, в частности, А. А. Бабаджаняну (автор песен) и Л. М. Сарьяну (автор симфонических эпизодов) особенно в фильме “Песня первой любви”. Дается оценка роли Л. М. Сарьяна - первого автора, привнесшего проявления симфонизма в армянское киноискусство. Он своеобразно сконцентрировал и синтезировал национальную городскую песню с эстрадной, сопоставляя со сложными симфоническими решениями. Этим творчество Л. М. Сарьяна обособляется в традиционной цепи армянской киномузыки. В пост-сарьяновском кино эти тенденции проявились в творчестве Т. Е. Мансуряна, Р. Б. Амирханяна.

Summary

The article by theatrologist, professor, honorable artist RA Levon Grigor Mutafyan “Lazar Saryan and traditions of folk film music” is hysterical-analytical and is about Armenian film music of 20th century (1930-1950). The author analyses musical material of the film by A.I.Khachatryan and those traditions that were transferred to the other generation particularly A.A.Babajanyan and L.M.Saryan (the author symphonic episodes) especially in the film “The first love song”. L.M.Saryan is appreciated for being the first author manifesting symphonism in the Armenian film music.