

ՍԵՐԳԵՅ ՅԱԿՈՎԵՆԿՈ

Պ ԱՎԵԼ ԼԻՍԻՑՅԱՆ

исход
Я-47

Պ. Գ. ԼԻՍԻՑՅԱՆԻ
ԾՆԴՅԱՆ 100-ԱՄՅԱԿԻՆ
К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
П. Г. ЛИСИЦИАНА

С. Б. Яковенко

Павел Герасимович
ЛИСИЦИАН

Уроки одной жизни



Москва «Музыка»
1989

ՍԵՐԳԵՅ ՅԱԿՈԿԵՆԿՈ

ՊԱԿԵԼ
ԼԻՍԻՅՅԱՆ

ԴԱՍԵՐ ՄԻ ԿՅԱՆՔԻՑ

402/16

ԵՐԵՎԱՆ
ՍՄՐՈՑ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
2012

ԵՐՊԵՏԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
БИБЛИОТЕКА
ЕРГОСКОНСЕРВАТОРИИ

ՀՏԴ78.071(479.25)
ՊՄԴ85.315.3(2Հ)
L6123

ՀՐԱՏԱՐԱԿՎԱԾ Է ՊԵՏԱԿԱՆ ՊԱՏՎԵՐՈՎ
ИЗДАНО ПО ГОСУДАРСТВЕННОМУ ЗАКАЗУ

Ռուսերենից թարգմանեց Սաթենիկ Սկրտչյանը

Յակովենկո Սերգեյ:
L6123 **Պավել Լիսիցյան /նվիրվում է ծննդյան 100-ամյակին/
Ս. Յակովենկո; թարգմ.՝ Ս. Սկրտչյան. - Եր.: Ամրոց գրուպ,
2012.- 152 էջ + 0,5 մանուկ ներդիր:**

Հայաստանի ժողովրդական արտիստ կոմպոզիտոր Վլ. Բայանի նախածեռնությամբ և Մշակույթի նախարարության որոշմամբ է լույս տեսնում մեծանուն երգիչ Պավել Լիսիցյանի կյանքին ու ստեղծագործությանը նվիրված մենագրության թարգմանությունը: Ռուսերեն գիրքը լույս է տեսել 1989 թ. Մոսկվայի "Մուզիկա" հրատարակչությունում:

Շնորհակալություն ենք հայտնում գրքի հեղինակին՝ Պ. Լիսիցյանի լավագույն բարեկամին, հայերեն թարգմանելու թույլտվության և հեղինակային իրավունքը անհատույց տրամադրելու համար:

Մենագրության թարգմանությունը հետաքրքիր կլինի վոկալիստների, երաժշտական քոլեջների, կոմսերվատորիայի ուսանողների մաս երաժշտասերների համար:

Գիրքը լրացված է երգչի լուսանկարներով, վարժությունների ուտամներով:

ՀՏԴ78.071(479.25)
ՊՄԴ85.315.3(2Հ)

ԳՐՔԻ ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԵՎ ՀԵՐՈՍԻ ՄԱՄԻՆ

Մեծ Թատրոնի, խորհրդային ամբողջ վոկալ-կատարողական արվեստի պատմության մեջ հրաշալի էջ է գրել խորհրդային Միության ժողովրդական արտիստ Պավել Գերասիմի Լիսիցյանը:

Ինձ, ինչպես և բոլոր նրանց համար, ում թանկ է մեր երգարվեստը, մեծ ուրախություն է պատճառում մեծագույն վարպետի մասին գրքի լույս աշխարհ գալը:

Հեղինակը, անկասկած, իրավացի է, առաջին հերթին ընդգծելով Պավել Գերասիմովիչ Լիսիցյանի անհատականության ներդաշնակության ամբողջականությունը. օպերային փայլուն երգիչ-դերասան, կամերային երաժշտության խոհական, նրբագագ մեկնարան, տաղանդավոր մանկավարժ, ակտիվ և սկզբունքային հասարակական գործիչ, բարի, անկեղծ ընկեր, ով կյանքում և արվեստում օրինակ է ծառայել ու ծառայում իր բոլոր գործընկերների համար, բոլոր նրանց համար, ովքեր բախտ են ունեցել շփվել նրա հետ աշխատանքում կամ պարզապես հանդիպել կյանքի ճանապարհին:

Սկզբում, դեռևս չխորհելով իսկ երգչուհի դառնալու մասին, ես՝ իբրև հանդիսատես և ունկնդիր, հիանում էի Լիսիցյանով, կարող էի անվերջորեն հաճույք ստանալ «Հչալիթալամուսի»՝ իբրև երիտասարդության, սիրո, գեղեցկության ներշնչանքով հնչող հիմնի նրա կատարմամբ:

Ավելի ուշ, տառացիորեն Մեծ Թատրոնի բեմում իմ առաջին իսկ քայլերից, ես, ինչպես և շատ ուրիշ երգիչներ, զգացի անվանի արտիստի բարյացակամ ուշադրություն ու սրտասուչ հոգատարությունը: Պավել Գերասիմովիչին բացարձակ խորթ են այնպիսի գծերը, ինչպիսիք գործընկերոջ հաջողության նկատմամբ խանդը, ընդհանուր ֆոնի վրա անպայման առանձնանալու, միշտ առաջինը լինելու ցանկությունն են: Նա օտոված է ընկերների հաջողություններով մարդկայնորեն ուրախանալու, իսկ մեներգիչներից որևէ մեկի անհաջողության դեպքում՝ առաջինը օգնության հասնելու հատկությամբ:

Լինելով մեծ ընդգրկման տեր արվեստագետ՝ նա երբեք չէր մխրճվում թատերական առօրեական «մանրաթեմայնություն» մեջ, պահպանելով բարոյական արժեքները և ստեղծագործական վիճ դադարների մաքրությունը՝ չէր իջնում մինչև կուլուարային քչփչոցը, անդրկուլիսային բամբասանքները, մանր դատարկարանությունները:

Լիսիցյանի վարքագծին հետևելն անսովոր կերպով օգտակար, ուսանելի և հետաքրքիր է ոչ միայն ներկայացուցիչների, այլև փորձերի ժամանակ: Նա բեմի վրա մշտապես գործում է ուժերի և ձայնի ամնացորդ նվիրումով, ստեղծագործական անկեղծ խանդավառությամբ, հնարամտությամբ...

Հիշում եմ, Վերգիի «Փայտաֆի» բեմականացման շրջանում Պավել Գերասիմովիչի (Փորգի դերում) և Ալեքսեյ Պետրովիչ Իվանովի (Փայտաֆի դերում) աշխատանքն արժանացել էր համընդհանուր ուշադրության. դա՛հիճում անընդհատ ներկա էին ինչու և ներկայացման մեջ չզբաղված արտիստները: Սեզ՝ այն ժամանակ երիտասարդ երգիչներին համար, դա պրոֆեսիոնալիզմի մի իսկական դպրոց էր:

Իբրև իմ ստեղծագործական կենսագրության երանկագույն ուղենիշներ, նշանավորում եմ երկու անմոռանալի ներկայացումներ՝ «Ալիբան» և «Կարմենը», որոնցում հանդես եմ եկել Պավել Գերասիմովիչ Լիսիցյանի հետ: Իբրանցից առաջինում Ռադամեսի պարտիան կատարում էր բուլղարացի անվանի երգիչ Իմիտր Ուզուևովը, իսկ Ռամֆիսի պարտիան՝ այն ժամանակ իր տաղանդի ծաղկման դադարինակնալուց գտնվող Իվան Պետրովը: Որքա՛ն ջերմություն և նրբանկատություն հանդես բերեց Լիսիցյանը՝ անկրկնելի Ամոնսարոն, ձգտելով, որ ես չնսեմանամ այդպիսի անվանի ընկերակցության մեջ, և Ամոնիսի դերերգով իմ դեբյուտը (առաջնաեղույթը) պակասից հաջողությամբ: Իսկ երբ իջավ վարագույրը, նա առաջինը շնորհավորեց ինձ:

Մեծ Թատրոնի բեմում ինձ համար երկրորդ՝ արտասովոր թանկ ներկայացումը «Կարմենն» է՝ Մեծն Մարիո դել Մոնակոյի մասնակցությամբ: Մեր իտալացի հյուրն այն ժամանակ շատ գովասանական խոսքեր ասաց Պավել Գերասիմովիչի հասցեին,

նշելով, որ նրա կերտած էսկամիլոյի կերպարը կատարյալ է ինչպես վոկալ, այնպես էլ արտիստական առուձով:

Լիսիցյանը, իբրև բարի ընկեր, ինձ համար բացահայտվեց հյուրախաղային հենց առաջին համասեղ ուղևորութեան ժամանակ: Հիշում եմ. նա այդ ամբողջ ամսվա ընթացքում դեկավարում էր Մեծ թատրոնի մենակատարների խմբի՝ բանակայիններին մոտ շեֆական մեր ելույթները: Մենք բոլոր արտիստներս, մշտապես զգում էինք նրա ցուցաբերած հայրական խնամքը, մեր կենցաղը թեթևացնելու, բարյացակամ, հարգալիք միջավայր ստեղծելու ձգտումը, քանզի շատ մեծ էր մեր փոքրիկ կոլեկտիվի ստեղծագործական պատասխանատվությունը:

Ներկայումս, իբրև մանկավարժ-խորհրդատու, Պավել Գեսարիմովիչը ստեղծագործական իր հարուստ փորձն է կիսում Մեծ թատրոնի մենակատարների հետ: Ոչ միայն երիտասարդությունը, այլև անվանի երգիչներն են օգտակար համարում պարապել հռչակավոր վարպետի մոտ. բոլորն են ձգտում հասու դառնալ լիսիցյանական կանտրիենայի (մեղեդայնություն) գաղտնիքին, անընդգրկելի շնչատուլությանը, վոկալ ազատությունը, ձայնի արտաբերման բնականությունը, ձայնն ուժեղացնելու և թուլացնելու թեթևությունը:

Վերջին տարիներին ինձ բազմիցս է բախտ վիճակվել Լիսիցյանի հետ աշխատել երգարվեստի տարբեր մրցույթների հանձնաժողովներում, որոնցում նույնպես ես նրա մեջ նորանոր հրաշալի հատկանիշներ հայտնաբերեցի: Այնպիսի տպավորություն է ստեղծվում, թե նրան հայտնի է հավերժական երիտասարդություն գաղտնիքը. նա չի դադարում հիանալ ամեն մի տաղանդավոր բանով, պատանեկան կրքոտությունը է մտնում բանախեճի մեջ՝ մշտապես պնդելով իր հաստատուն և խորապես պատճառաբանված կարծիքը: Սրտացավություն, բարություն և կյանքի նկատմամբ սիրահարվածություն ահա, իմ կարծիքով, նրա բնավորության բնորոշ գծերը:

Անսովոր և ուշագրավ է այն փաստը, որ Պ. Գ. Լիսիցյանի մասին գրքի հեղինակը երգիչ է: Մենք վարժվել ենք այն բանին, որ նշանավոր արտիստները, իրենց փառքի գագաթնակետին, իսկ հաճախ էլ բեմը թողնելուց հետո, իրենք են մեմուարներ հուշագրություններ ստեղծում, կամ էլ նրանց այդ գործում օգնում են լրագրողները, արվեստաբանները...

Իսկ տվյալ դեպքում իր ակամավոր գործընկերոջ կյանքի և գործունեության վերաբերյալ հետաքրքիր ու բազմաբնույթ նյութերը հավաքել է եռանդուն կերպով համերգներ տվող, ստեղծագործական վառ անհատականությամբ օժտված կատարողը: Դա խոսում է այն մասին, որ Լիսիցյանի անձը նրա համար իսկապես գրավիչ է և, ստեղծագործական առուձով մտերիմ:

Սերգեյ Յակովենկոյի հետ ես ծանոթ եմ վաղուց. ժամանակին նա իմ գուգընկերն էր՝ Չայկովսկու «Օռլեանի կույսը» օպերայում, և արդեն այն ժամանակ Լիոնելի պարտիայի նրա կատարումը գրավում էր ոչ միայն անկեղծությամբ և պրոֆեսիոնալ մշակվածությամբ, այլև կերպարի մեկնաբանության խորությունը, աշխատանքի նկատմամբ լրջմիտ մոտեցմամբ:

Տարիների ընթացքում երգչի վարպետությունն ավելի աճեց, նկատելիորեն ընդլայնվեց գեղարվեստական հետաքրքրությունների շրջանակը, սակայն, դրանց հետ մեկտեղ, ակնառու է դառնում նրա հակվածությունը տեսություն, վերլուծության նկատմամբ, երգարվեստի փորձն իմաստավորելու և իմի բերելու, գեղազրկատական խնդիրների մեջ խորանուրթ ձգտումը:

Կարծում եմ, որ հենց մեր արվեստի գաղտնիքներին ներսից ծանոթ պրոֆեսիոնալն է ընդունակ վոկալ արվեստի առանձնահատկությունն ու բարդությունն իսկապես նրբորեն զգալ ու գնահատել վարպետի իսկական ձեռքբերումները:

Իրինա Արխիպովա
Սոցիալիստական Աշխատանքի հերոս,
ԽՍՀՄ Ժողովրդական արտիստ,
Լենինյան մրցանակի դափնեկիր,
պրոֆեսոր

ՆԵՐԱՇՈՒԹՅՈՒՆ

«Բնատուր էությանը իրեն արժանավայել դրսևորելու կարողությունը նշան է կատարելության և գրեթե աստվածային արժանիք է... Հարկ չկա բարձրամալ ոտնացուպերի վրա, բանգի դրանցով էլ պետք է շարժվել սեփական ոտքերի օգնությամբ»:

Միշել ՄՈՆՏԵՆ

«Փառքը երբեմն փչացնում և այլանդակում է նույնիսկ ամենավալ հոգին: Երբ շուրջը բոլորը մեկը մյուսին կամացուկ ցույց են տալիս անվանի մարդուն, երբ հարգանքով ունկնդրում են նրա յուրաքանչյուր բառը, հպարտանում և պարծենում են նրա հետ ծանոթությամբ՝ հոգեկան հսկայական ուժ է պետք չդառնալու համար ճղճիմ, փառասեր և անտանելի»:

Վիկենտի ՎԵՐԵՍԱԵՎ

Բարձրաձայն արտասանեք այդ զրնգուն՝ Պավել Լիսիցյան անունը, և եթե միայն բացարձակ խուլ չեք երաժշտության, գեղեցիկ երգեցողության հանդեպ՝ ձեր ականջներում, ձեր հոգում կվերակենդանանա և կզրնգա ձայնի անկրկնելի տեսքը: Կհիշեք իրարից տարբեր, բայց ձեր հիշողության մեջ մեն-միակ կատարողի, ում ձայնն անհնար է շփոթել մեկ ուրիշ ձայնի հետ կապված Ժերմոնի արիան, կամ էլ Վեդենեցյան հյուրի երգը՝ սիրո հիմն-էպիթալամուսը՝ Ռուբինշտեյնի «Ներոն» օպերայից, կամ նեոպոլիտական սերենադը, կամ Խաչատրյանի՝ «Իմ սիրելի այգին», կամ Դուլուխանյանի՝ «Իմ Հայրենիքը»:

Նրա արվեստը, բազում տարիներ ջերմացնելով միլիոնավոր մարդկանց, երաժշտության սիրահարների սրտերը, տեխնիկական կատարելության չափանիշ է ծառայում նաև պրոֆեսիոնալ երգիչների համար: Նրա ձայնագրություններն ուսումնական հրաշալի ձեռնարկ են նրանց համար, ովքեր հասու են դառնում վոկալի վարպետության գաղտնիքներին:

Ալեքսանդր Նիկոլանիչ Մեյրովը, երբևէ մտորելով այնպիսի յուրօրինակ երևույթի մասին՝ ինչպիսին Գլինկա-երգիչն էր, վշտանում էր, որ «արվեստի լեռան վրա», ցավոք, չկա հուսալի միջոց՝ ժամանակակիցների և զալիք սերունդների համար ամրակայելու արվեստի հռչակավոր գործերի մեկնաբանությունների մանրամասները: Այս առումով մենք ավելի երջանիկ ենք. մեր տրամադրության տակ ունենալով տեսա և ձայնագրություններ, կարելի է ոչ միայն նորից ու նորից հաճույք ստանալ, այլև, չվստահելով «կենդանի» համերգի մեկնագամյա պահի տպավորությանը և «կանգնեցնելով պահը», ջանալ մանրամասնորեն և իրատեսորեն վերլուծել կատարողական բացառիկ երևույթ-ֆենոմենը:

Բավականին բարձր է Լիսիցյանի ձայնագրությունների տեխնիկական մակարդակը, և մենք դրանց շնորհիվ ամբողջական պատկերացում ենք կազմում վոկալի վարպետության, ձայնի բնույթի և ձայներանգների, երաժշտա-

արտահայտչական միջոցների մասին... Նրանք, ովքեր բախտ են ունեցել արտիստին լսել օպերայում կամ համերգի ժամանակ, կարող են հաստատել, որ երգչի ձայնն արտակարգ ռադիոֆոնիկ է և մագնիտոֆոնային ձայնագրությունները գործնականում չեն խաթարում իրական տեմբրը: Այսպիսով, վերածելով Լիսիցյան-վոկալիստի արվեստը, հեղինակը (ինչպես նաև ուշադիր ընթերցողը հնարավորություն ունի մշտապես վերակենդանացնել իր նախկին տպավորությունները՝ համեմատելով բազմաթիվ ձայնապնակների և ձայներիզների հետ: Այդ սկզբնաղբյուրն այսօր ընդհանրապես կարևորագույն է համարվում ցանկացած հեղինակի համար, ով ձգտում է ըմբռնել XX դարի համաշխարհային կատարողական արվեստի գանձարանի այս կամ այն մեծ երաժիշտի ներդրումը:

Մակայն, բոլոր առավելություններով և բյուրեղյա ազնվությամբ հանդերձ՝ հույժ վտանգավոր է գերազանհատել այդ մեխանիկական «վկայի» «ցուցմունքները»: Լիսիցյանն ամենից առաջ օպերային երգիչ-արտիստ է, և անօրինական կլինի քննության առնել վոկալ կատարումը՝ կտրելով բեմական կերպարի ամբողջականությունից: Նրա ստեղծագործությունն այդպիսի միակողմանի մոտեցման չենթարկելուց զգուշացնում է մասնավորապես Բորիս Ալեքսանդրովիչ Պոկրովսկին. «Ո՞վ է, օրինակ, հիշում, թե Լիսիցյանն ինչպես էր «հնչեցնում» Նապոլեոնը՝ Ս. Պրոկոֆևի «Պատերազմ և խաղաղություն» օպերայում», — հարցնում է ռեժիսորը և պատասխանում. «կարծում եմ՝ ոչ ոք: Իսկ ահա նրա ստեղծած գրեթե էպիզոդիկ կերպարի ամբողջական և անմոռանալի տպավորությունն անկասկած պահպանվել է բոլոր նրանց մաքրում, ովքեր բախտ են ունեցել Մեծ թատրոնում տեսնել ու լսել ներկայացումը»:

Դեռ կխոսենք Լիսիցյանի բեմական աշխատանքների մասին, իսկ առայժմ ցանկանում ենք սոսկ ընդգծել մեր ժամանակներում, արվեստագետ-ստեղծագործողի կերպարի ստեղծման գործընթացում ժամանակակիցների՝ դիրիժորների և ռեժիսորների, հավատարիմ ընկեր-երգիչների, հասարակ ունկնդիրների սուբյեկտիվ «կողմնակալ» գնահատականները և հուշերը չեն կորցրել իրենց դերն ու մեզ համար պակաս նշանակություն չունեն, քան մեխանիկական «անաչառ» ձայնագրությունը: Այս գրքում մեջբերվում են Պ. Գ. Լիսիցյանի գործընկերներից շատերի կենդանի վկայությունները:

Հեղինակին անգնահատելի օգուտ տվեցին նաև Պավել Գերասիմովիչի գավակների, նրա կնոջ հետ հանդիպումները, երկարատև անկեղծ գրույցները նրանց հետ, և օգնեցին գտնել գրքի հերոսի անձի ներդաշնակ, ամբողջական ըմբռնման բանալին:

Լիսիցյանի ավելի քան կեսդարյա ստեղծագործական գործունեության ծավալն ու նշանակությունը հասկանալուն օգնող մեկ այլ հզոր աղբյուր են նաև հայրենական և արտասահմանյան պարբերականներում հրատարակված հարյուրավոր հոդվածները, գրախոսությունները, գրույցները, գրառումները, ծանուցումները:

Եվ, վերջապես, գլխավորը, որ հեղինակին գրիչ վերցնելու իրավունք է տալիս, Պավել Գերասիմովիչի հետ անձնական բազմամյա ծանոթությունն է, շաբաթներ և ևույնիսկ ամիսներ տևող ամենօրյա հանդիպումները, շփումները նրա հետ և բարձր ստեղծագործական ու կենցաղային, կենսական հար-

ցերի՝ կյանքի ու արվեստի բազում կողմերին վերաբերող քննարկումները, վստահությամբ լեցուն զրույցները, հուշ երեկոները:

Լիսիցյանի մասին գրելու պարտքի ու ձգտման մեջ հեղինակի մտադրությունն ամրացրեց երաժշտագետ բարեկամիս հետ ունեցած մի անմոռանալի զրույց:

Ստեղծագործական ծրագրերի մասին կարծիքներ փոխանակելով՝ մենք պարզեցինք, որ երկուսս էլ մտորում ենք գրքեր ստեղծել երաժշտական արվեստի ակամավոր գործիչների մասին: Պավել Գերասիմովիչի կյանքի ու գործի, նրա հարազատների ու մտերիմների, գործընկերների ու աշակերտների, ծանոթ ու անծանոթ մարդկանց հետ փախստարաբերությունների մասին իմ ջերմ պատմության ընթացքում իմ բարեկամն ավելի ու ավելի էր մոայլվում: Իսկ հետո նախանձով նայեց ինձ ու ասաց. «Ի՞նչ երջանիկ մարդ ես: Քո գրքի հերոսը, որ այդքան շատ բան է արել իր բնագավառում, համընդհանուր ճանաչում է վայելում, նրա օբյեկտիվ ծառայությունները նշանակալից են և աներկբա, մնացել է գթասիրտ, բարի, համեստ, մատչելի, պարզապես լավ մարդ: Իսկ իմ բախտը ավելի քիչ է բերել: Երաժիշտը, որի մասին պետք է գրեմ, հսկայական վառ, բնատուր տաղանդի տեր լինելով, կյանքում ինքնամփոփ է, եսասեր, շրջապատողների հետ հարաբերություններում՝ կասկածամիտ, աշակերտներ գրեթե չունի... Եվ, նրանով՝ իբրև պրոֆեսիոնալով հմայվելով՝ նրան սիրել էս չես կարողանում»:

Այո, մեծ երջանկություն է հեղինակի համար, ճանաչելով մարդուն, ակնդետ նայելով նրա ներսը, տարիներ շարունակ գրեթե ամեն օր շփվելով նրա հետ, նրա մասին տարբեր մարդկանց հետ զրուցելով՝ բացահայտել սուկ ազնվագույն գծեր: Եվ պետք չէ ինչ-որ բան թաքցնել կամ սքողել: Բավական է լինել ուշադիր և օբյեկտիվ. մնացածի մասին հոգ է տարել բնությունը, իրենց պտուղներն են տվել դաստիարակությունն ու ինքնակատարելագործումը:

Մենք հաճախ ենք լսում. չի կարելի համընդհանուր չափանիշների գնահատականներով մոտենալ մեծ մարդկանց առօրեական արարքներին, նրանց պետք է ներել զգացմունքային «անզուսպ պոռթկումները», և, իբրև հետևանք՝ կոպտությունն ու անտարբերությունը: Օրինակ, եթե այդ մարդն անցել է իրեն մեկնված ձեռքի, իրեն դիմած հարցի կողքով... Քանզի նա, կարող է այդ ժամանակ մտորել է հանճարեղ սիմֆոնիայի հիմնական մտքի՝ կոնցեպցիայի, մեծագույն ներկայացման ռեժիսորական ծրագրի մասին և կամ օպերային երեկոյան ներկայացման կուլմինացիոն տեսարանն է մտքում կրկնել: Եվ մի՞թե մենք բարկանում ենք արվեստագետի վրա, երբ նկատում ենք, որ նրան երևակայությունը տարել է հեռո՛ւ-հեռու, որ նա հիմա «մեզ հետ չէ»: Դա անմիջապես երևում է նրա աչքերից, ոգեշնչվածությունից, այն բանից, թե ինչպես է կերպարանափոխվում նրա դեմքը:

Հանրաճանաչ լիբրետիստ և տաղանդավոր դերասան երգիչ Սերգեյ Ալեքսանդրովիչ Յենինը՝ անսովոր կերպով սիրալիր, բարյացակամ, սրտաբաց մարդը, ինձ պատմել էր, որ իր բնավորությունը բյուրեղացել է Վլադիմիր Իվանովիչ Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի ազդեցության ներքո: Անհատականության ձևավորման շրջանում, երբ պատանու դիմաց հառնել էր՝ «Կյանքն ո՞ւմ ձևով սկսել» հարցը, նա հանդիպել էր Նեմիրովիչ-Դանչենկոյին և տարվել նրանով: Ռեժիսորն անփոփոխ կերպով իր ստեղծած երաժշտական թատրոն էր մտնում բարեհամբյուր ժախտը դեմքին: Կողքից թվում էր, թե նրա տրա-

մադրութիւնն անընդհատ լավ է ու հարթ, և նրան դիմավորում էին պատասխան ծաղկող ժպիտներով: Նա ողջունում էր յուրաքանչյուր հանդերձապահուհու և տոմս ստուգողի, դերասանի ու բեմի բանվորի, բոլորին կոչում անուն-հայրանունով, երբեք չէր մոռանում հարցնել հիվանդ երեխայի առողջության կամ էլ ծերացած մոր մասին, և երբ անհրաժեշտություն էր ծագում, օգնության ձեռք մեկնում: Շրջապատող մարդկանց հետ փոխհարաբերություններում գերիշխում էին նրան հատու վեհանձնությունն ու նրբանկատությունը: Իսկ երբ թատրոնում հայտնվում էր նրա մեծ գործընկեր Կոնստանտին Սերգենիչ Ստանիսլավսկին, մարդիկ չէին շտապում նրան ընդառաջ նետվել. սկզբում պետք էր պարզել թե վարպետն ինչ տրամադրություն ունի այսօր, եթե ոչ՝ կարելի էր անսպասելի ենթարկվել «հողմացրման»:

Մեզ համար կարևոր և հրատապ են շրջապատողների հետ արվեստագետի վարվեցողության, փոխհարաբերությունների հարցերը, նրա բարոյական սկզբունքների համապատասխանությունն այն սկզբունքներին, որոնք նրա հերոսներն են հաստատում թատերական բարձր ամբիոնից, և որոնց ինքն է դավանում իր ամենօրյա կենցաղում: Որտեղից ճարել այնպիսի գերզգայուն սարքեր, որոնք կօգնեին որոշել, թե ի՞նչն է թույլատրելի, և ի՞նչը՝ անթույլատրելի այս կամ այն տաղանդի համար, ո՞րն է ներելի և ո՞րը՝ ոչ: Բեմական ծառայություններն արդյո՞ք փոխհատուցում, արդարացնում են այն հոգեկան ցնցումներն ու վերքերը, որոնք ինչ-որ մեկը ոտքի վրա հասցնում է իր մեծամտությամբ ու ամբարտավանությամբ: Ինչպե՞ս սթափեցնել ավելի կամ պակաս տաղանդավոր արտիստին, որը մտել է հանճարի դերի մեջ՝ նրանից վերցնելով բոլոր արտաքին՝ իր կարծիքով «հանճարեղ» հատկանիշները: Քանզի հայտնի մարդկանց հետ նույնիսկ հպանցիկ հանդիպումները, նրանց բնավորության աննշան գծերն ու գծիկները, հարևանցիորեն շարտած խոսքը, շարքային արարքներն են մտապահվում երկար, իսկ երբեմն էլ՝ չափազանցվում՝ ծնելով առասպելներ և բամբասանքներ:

Կարծում եմ, որ Պավել Գերասիմովիչ Լիսիցյանի՝ քաղաքացու, երգչի, ուսուցչի, հոր, ընկերոջ, ամենահամեստ ժողովրդական արտիստի, ում հետ բախտ են ունեցել հանդիպել, մասին գիրքը կոչված է պատասխանելու ոչ միայն մասնագիտական, այլև բարոյա-էթիկական հարցերին: Երիտասարդությանը, ով մտնում է արվեստի աշխարհ, պետք է սովորեցնել տարբերել հատիկը մղեղից, բնականը՝ անբնականից: Նա պետք է հնարավորություն ունենա հենվել ճշմարիտ ձևերին և իր դիմաց տեսնել կյանքի՝ ընդօրինակելու արժանի և վեհ գաղափարներին նվիրված օրինակները:

«Վոկալիստ» բառը որոշ մարդկանց մտքում դեռևս առաջ է բերում ինչ-որ ուրվագծային, փխրուն, գրեթե անմարմին հրեշտակի կերպար: Հիշում են, մուլտիպլիկացիոն մի հին ֆիլմում արտածվել էր հանդիսատեսի սիրելի մի այդպիսի երգչի ծաղրական-անհեթեթ, հավաքական կերպար: Նա տիեզերքի կենտրոնն էր: Ամբողջ ընտանիքը, վախենալով խանգարել նրա հանգիստը, քայլում է ոտնաթաթերի վրա: Այնուհետև հաջորդում են համերգի նախապատրաստական արարողությունները. կոտրին ֆրակ հագցնելը, ինչ-որ տեղ կորած ճարմանդների լարված փնտրտուքները, փոշեհատիկը փչել-բոցնելը և այլն: Իսկ ինքը՝ հերոսը, թևածուռ է այդ ամբողջ կենցաղային իրարանցման վերևներում՝ երբեմն-երբեմն գեղգեղանքով անհանգստացնելով հաստ վզնոցով փաթաթված կոկորդը և մեկ էլ ծեծծեքուն, հմուտ գեղգեղանքների օգնությամբ ստուգելով ինչողությունը:

Որքան էլ զարմանալի թվա, սակայն, երգարվեստի ոլորտում, թեև այդպես չպետք է լիներ, բայց և այնպես մինչև օրս կրախվես «պաշտելիության» այլանդակ դրսևորումների հետ: Երգարվեստում բացառիկության, ընտրյալների կայացուցիչ լինելու առասպելն արտակարգ դանդաղ է ցրվում և դրա համար կան օբյեկտիվ պատճառներ: «Հրաշք, խորհրդավոր, կախարդական՝ ահա թե ինչ է սքանչելի երգեցողությունը», — կասեն ոմանք»: «Ոչ, դա կամք է, գիտելիք, մշտահոլով աշխատանք», — կընդդիմանան մյուսները: Եվ այս երկու կարծիքներն էլ ճիշտ կլինեն, միայն թե բնորոշումների հաջորդականությունը պետք է հստակ տարրորշված լինի. ստեղծագործական հրաշքը զագաթ է, որին կարելի է հասնել հսկայական աշխատանք կատարելով: Բայց գլխավորը և ամենաբարդը ճիշտ ուղղության փնտրտուքի որոշումն է, այնպես՝ աշխատանքն անպտուղ կլինի, զագաթն էլ՝ անհասանելի:

Կոմսերվատորիայի ընդունելության քննությունների ժամանակ մանկավարժ-վոկալիստները, քննարկելով դիմորդների հնարավորությունները, սովորաբար ասում են նույն խոսքերը, ինչ նորածնության սրահի ձևարարները՝ պատվեր ընդունելիս. «Միջին որակի գործվածք է, վատ գործվածք է, բացառիկ գործվածք է»: Գոնե ինչ-որ չափով այս նախնական գնահատականներն ազդո՞ւմ են վերջնական արդյունքի վրա: Բացարձակապես: Ընդամենը և՛ կոմսերվատորիայում, և՛ նորածնության սրահում բարձրանում է պատասխանատվությունն այն վարպետի, ով վերցնում է բացառիկ գործվածքի մշակումը: Սակայն նրբագույն և թանկարժեք մահուդից էլ է երբեմն այլանդակ կոստյում ծնվում, իսկ հասարակ չթից՝ հրաշալի շրջագետ: «Ինչպիսի՞ զարմանալի հաջողությունների է հասել ուսանող իքսը, ինչպե՞ս է հարստացել նրա ձայնի տեմբրը. չէ՞ որ նա հագիվ-հագ անցավ մրցույթով»: «Ո՞ր կորավ ուսանող իգրեկն ձայնը: Ախր նա որպես առաջին ընդունվեց (որպես թիվ մե՛կ)»: Նա այնպիսի՞ հոյակապ տվյալնե՛ր ուներ, իսկ հիմա դրված է նրա հեռացման հարցը: Նմանատիպ գրույցները հատուկ են վոկալի ամբիոններին: Կար ձայնը, բայց կորավ, կարծես թե չկար, բայց հայտնվեց: Գաղտնիք է, կախարդությո՞ւն: Ահա և հողը «աստվածացման» համար: Ծառայիր ձայնիդ, փայփայիր նրան, չէ՞ որ դա այնքա՛ն փխրուն և անհուսալի ունեցվածք է: Փաթաթիր, ողորդիր կոկորդը, հակառակ դեպքում՝ կինչի ժամը... Ի ու յուրահատուկ ես, դու ընտրյալ ես, դու եզակի ես... Վերլուծելով Լիսիցյան-երգչի մասնագիտական կայացման դժվարին, երբեմն՝ տառապալի ճանա-

պարհը, հնարավոր է մեզ հաջողվի «վոկալի անկայուն և մառախլապատ ծովում» ինչ-որ կողմնորոշիչներ նշել:

Լիսիցյանի մուտքը երաժշտական պրոֆեսիոնալ աշխարհ, ինչպես վայել է ապագա անվանի արվեստագետին, հաղթական էր առաջին իսկ քայլերից. 1930 թվականի աշնանը նա այնքան փայլուն անցավ Լենինգրադի (Մանկու-Պետերբուրգ) կոնսերվատորիայի բանֆակ, որ ընդունող հանձնաժողովի բոլոր պրոֆեսոր-անդամները. և՛ Ս. Վ. Ալիմովան, և՛ Լ. Ս. Օբրագովը, և՛ Ն. Ա. Բոլշակովը, և՛ Ի. Ս. Տոմարսը դիմորդին առաջարկեցին պարապել իրենց դասարաններում: Այն տարիներին հատկապես բարձր էր Տոմարսի հեղինակությունը. Լենինգրադի օպերայի և բալետի թատրոնում հիանալի կերպով երգում էր նրա անվանի աշակերտ, հետագայում Մեծ թատրոնի մեներգիչ, ԽՍՀՄ ժող. արտիստ Գեորգի Նելեպալը:

«Եզակի, հարուստ հունք», – այդպիսին էր այն ժամանակ դեռևս տասնինը տարին չլրացած երիտասարդ Լիսիցյանի ձայնային տվյալների մասին պրոֆեսորների միաձայն կարծիքը:

Լև Միխայլովիչ Օբրագովը, ում մոտ սկսեց պարապել Պավելը, գերվել էր նրա ձայնի անսանձ ուժով, շենշող տեմբրով, պատասնու երջանիկ և եզակի շնորհով: Վառ, երիտասարդ ձայնը հորդում էր ազատ և հնչեղ: Հատկապես հեշտ և ուրախալի էր «թռիչքը» դեպի վերին ձայնամիջեր (նոտաներ): Լավ և փորձառու ուսուցիչն ինքը աշակերտին ամեն կերպ խրախուսում էր այդ բանում. նրանք երկուսն էլ կարծես արբած էին: Երբ հյուրեր էին մտնում դասարան, Լև Միխայլովիչը նրանց էր հրամայում հատկապես «համադրան տեստ».

«Հապա Պավել, ընկերներին ցույց տուր, թե ինչպես պետք է վերցնել երկրորդ օկտավայի «դոն»: Եվ Պավելը հաճույքով կատարում էր ուսուցչի խնդրանքն ու անփոփոխ կերպով լսում. «ինչպիսի՞ հրաշք... Կատարյալ ձայն... Հեռու՞ն կգնա...»:

Իսկ դասերից երեք ամիս անց Պավել Լիսիցյանը հեռացվեց կոնսերվատորիայից՝ իբրև մասնագիտորեն անալիտան»: Նա բացարձակ կորցրել էր երգեցիկ ձայնը, պարզ ասած՝ կտրեց այն և սկսեց գազի գործարանում փականագործ աշխատել:

Վրա հասավ դառը խումհարը: Մնում էր իրեն սուկ անհաջողակ համարել՝ անհուսորեն ողբալով վեհ արվեստի մասին երազանքը:

Ճիշտ ժամանակն է այստեղ մտորել մարդու բնավորության հիմնական կենսահաստատ սկզբունքների մասին, այն մասին, ինչը որոշիչ է ցանկացած մասնագիտության մեջ, այդ թվում և վոկալ արվեստում իբրև անհատականություն կայացման գործում:

Պավել Գերասիմովիչ Լիսիցյանն այն մարդկանցից էր, ովքեր կարող են իրենց ձեռքերով հիմնադրել տունը և հասցնել այն ավարտին, կատարել բոլոր գործողությունները՝ դարձնելով այն ապրելու համար հարմարավետ: Ես լսել եմ, թե ինչպես էին մասնագետ շինարարները նրա հետ հարգալից և «հավասարի նման» քննարկում հարցերը:

Մակայն նա չէր սահմանափակվում ամուր պատերը բարձրացնելով, այլ, առանցնորդվելով արվեստագետի անթերի ճաշակով, նա ինքը կարող էր սարքել շքեղ կահույք, սենյակները զարդարել փայտի ատաղձագործական հրաշքներով, մի խոսքով՝ իր շուրջն ստեղծել գեղեցկություն: Նա ուներ հրաշալի ձեռքեր և արվեստագետի հոգի: Նա իսկական մտավորական էր՝ աշխատող և աշխատանքի արժեքն իմացող մտավորական: Նա վստահելի էր ամեն ինչում. աշխատանքում, ընկերության, սիրո մեջ... Պետք է որ իմաստուն մարդիկ լինեին այդպիսի որդի դաստիարակած ծնողները:

Երգիչը ծնվել է 1911թ. նոյեմբերի 6-ին (հոկտեմբերի 24-ին) Վլադիկավկազում, ներկայումս՝ Օրջոնիկիձե, աշխատավորական ընտանիքում: Պապը՝ նույնպես Պավել Գերասիմովիչ, զբաղվել է բեռնափոխադրությամբ, ըստ Դալի՝ այսօր արդեն մոռացված՝ «ապրանքները սայլով տեղ հասցնելու արհեստով»: Աստված ուժը չեր խնայել նրան, և նա ինքն էր բեռնում իր հսկայական սայլն ու մեծածավալ ապրանքները Մոզդոկից, որտեղ ծնվել և ապրել էր երկար տարիներ, տեղափոխում Թբիլիսի, Մինսկի, Կրասնոդար...

Երգչի հայրը՝ Գերասիմ Պավլովիչն արդեն ծնվել էր Վլադիկավկազում, ուր տեղափոխվել էր Լիսիցյանների ընտանիքը: Տարիների ընթացքում նա յուրացրեց հորատող վարպետի դժվարին ու պատվավոր աշխատանքը: Նրա տունը վայելում էր մի քանի հազարի հասնող հսկայական համայնքի հատուկ հարգանքը նաև ընտանիքի բոլոր անդամների բացառիկ երաժշտականության շնորհիվ. և՛ երգչի մայրը՝ Սրբուհի Մանուկովնան, և՛ հայրը, և՛ ավագ քույրը՝ Ռուզաննան, որ հետագայում դարձավ դաշնակահարուհի, և ինքը՝ Պավելը, փոքր տարիքից, բոլորը երգում էին հայկական եկեղեցու երգչախմբում, երաժշտությամբ էին լեցուն նաև ընտանեկան հանգստի ժամերը:

Արդեն չորս տարեկան հասակում ապագա երգիչը, ավագների ծնկներին նստած՝ տալիս էր իր առաջին համերգները՝ հոր հետ կամ մենակ կատարում ոչ միայն հայկական, այլև ռուսական, ուկրաինական, գեղարվեստական ժողովրդական երգեր: Նրա խառնվածքի մեջ արտիստականությունն ի հայտ է եկել շատ վաղ տարիքից. նա առանց երկչոտության նշույլի ելույթ էր ունենում հյուրերի դիմաց, իսկ ինը տարեկանում՝ քաղաքային թատրոնում, իբրև մենակատար, առաջին ելույթն ունեցավ հրապարակային համերգում՝ կատարելով Մանուկյանի՝ ժողովրդական «Ջրկիրը» երգի բառերով գրած երգը:

Այդ տարիներին տեղի երկու կոմպոզիտորներ՝ Սարգսրյանը և Մանուկյանը կազմակերպել էին մանկական երգչախումբ, որի համերգային ծրագրերի մեջ ընդգրկվել էին ինչպես դասական և ժողովրդական, այդպես էլ իրենց սեփական ստեղծագործությունները: Երգչախմբում բարձրակարգ ուսուցիչների զգուհեկավարության ներքո մի քանի տարվա պարպամունքները կարևոր դեր խաղացին Պավել Լիսիցյանի գեղարվեստական զարգացման գործում: Տղայի երաժշտական դաստիարակությունը բազմակողմանի էր և լարված: Նա թավջութակ նվագել սովորեց սիմֆոնիկ նվագախմբի խմբավար Չերնոբրովի մոտ, առավ դաշնամուրի դասեր, նվագում էր սիրողական նվագախմբում, որը ղեկավարում էր կոմպոզիտոր Մամուլովը...

Նրան անգնահատելի օգուտ տվեցին նաև երաժշտության տնային պարպամունքները. հյուրախաղերի եկածները սիրում էին լինել հյուրասեր ընտանիքում, և երեկոները, որպես կանոն, ավարտվում էին հանպատրաստից համերգներով: Մանկական վառ տպավորություններից, որ պետք է պահպանվեին ամբողջ կյանքում, հանրահռչակ տեմոր Վլադիմիր Թարխտվի կատարումներն էին՝ Գալսի «Կարդինալի դուստրը» և Լեոնկավալյոյի «Պայացները» օպերաներից: Երեխայի հոգին քաղցր կերպով՝ իբրև անհասանելի հրաշքի հետ հանդիպելիս, հուզվում էր, երբ երգիչը վերցնում էր անհավատալի հզոր և հնչուն վերին նոտաները:

Լիսիցյանների ընտանիքի բոլոր ավագ անդամների բացառիկ երաժշտականությունը, նաև առաջնակարգ մասնագետ-արտիստների հետ շփումները տղային սնում էին կենսական հյութերով: Որքան հիշում էր ինքն իրեն, նրա համար երգելը նույնքան բնական էր, որքան խոսելը կամ շնչելը:

Սակայն ծնողները երեխային չէին պատրաստում երաժշտական գործունեության: Նա բոլորովին նման չէր հրաշամանուկի, որը ջութակի, դաշնա-

մութի կամ թավջութակի ինքնամոռաց պարապմունքներից զատ ոչինչ չգիտեր, անընդունակ էր կյանք մտնելուն և հարազատների կողմից պաշտպանված էր դրա բարդություններից: Վաղ տարիքից հյուսնի և փականագործի գործիքները տղայի համար նույնքան սովորական էին ու ենթարկվող, որքան երաժշտականները: Տան հետևի փոքրիկ պարտեզում կար արհեստանոց, որտեղ որդին՝ հոր ղեկավարությամբ, յուրացնում էր տարբեր արհեստների գաղտնիքները, իսկ տասնհինգ տարին լրանալուն պես՝ ինճամյակն ավարտելուց հետո, ինքնուրույն աշխատելու համար թողեց ծնողական տունը՝ բարձրանալով բանվորական որակավորման աստիճաններով:

«Այդ պահից սկսած, — պատմում էր Պավել Գերասիմովիչը, — ինչպես էլ դասավորվել են կյանքի պայմանները, ես ոչ մի անգամ ծնողներիցս կոպեկ չեմ վերցրել: Ես ամաչում էի օգնություն խնդրել. երիտասարդ, առողջ տղա՝ մի՞թե ես չեմ կարողանալու կերակրել ինձ: Ընդհակառակը, միշտ իմ պարտքն եմ համարել օգնել նրանց: Ցանկանում էի շարունակել ուսումս, բայց արդեն ի՛նձ փողով: Հասկանում էի, որ հորս համար դժվար է վճարել իմ հետագա ուսման վարձը»:

Եվ սկսվեց քոչվորական, «զնչուական» կյանքը երկրախուզական, կամ, ինչպես դրանց կոչում էին այն ժամանակ՝ արմաստա-հորատողական խմբերում:

1927 թվական. Վլադիկավկասի մերձակա Սադոնյան հանքեր: Պավել Լիսիցյանը հորատողի աշակերտ է, սնագործ բանվոր, օգնական: Աշխատանքը ֆիզիկապես ծանր է, բայց մարզում է մկաններն ու բնավորությունը: Ամբողջ ժամանակ. «Տուր-տուր, բեր, հարմարեցրու, ամբացրու...»: Իսկ սարքավորումներն էլ հսկայական, ուժից վեր... Հավանաբար օգնում էին հայրական ու պապենական գեները: Երիտասարդ օրգանիզմը ֆիզիկական մեծ ծանրաբեռնվածություններից ավելի ամրացավ:

1928 թվական. Բաթումիի մոտ՝ Մախունցետի: Արմաստա-հորատողական այդ խմբում Պավելին արդեն վարպետի օգնական է:

1929 թվական. Լիսիցյանն արդեն Ախալքալսկում է՝ Թափառյալան Հեկի շինարարությունում: Այժմ նա արդեն հորատող վարպետ է և գեղարվեստական ինքնագործունեության անփոփոխ մասնակից, ժողովրդական երգչախմբի մենակատար:

Մի ելույթից հետո խմբի ղեկավարը տասնութամյա վարպետին է հանձնում Թիֆլիսի երկրաբանական վարչության՝ Լենինգրադի կոնսերվատորիայի բանֆակի ուղեգիրը. չեր կարող այդպիսի ձայնն աննկատ մնալ, և, պետք է, որ վաղ թե ուշ՝ բարձրանար մասնագիտական վոկալ կրթության հարցը:

Պավել Լիսիցյանը Լենինգրադ եկավ 1930 թվականի ամռանը: Պարզվեց, որ մինչև ընդունելության քննությունները դեռ մի բանի ամիս էլ կար, և նա, հավատարիմ իր սկզբունքներին, անմիջապես աշխատանքի անցավ Բալթյան գործարանում:

Հենց այդ ժամանակ նեղուցի հատակից հանվել և գործարանի նավաշինական ցեխում վերականգնվում էր անգլիական սուզանավը: Պատանին յուրացրեց նավաշինական գործում առաջնային՝ դուրգամողի և էլեկտրագողողի մասնագիտությունները, իսկ հետո սկսեց աշխատել կռանահար: «Ինչո՞ւ, — հարցրեցի Պավել Գերասիմովիչին, — այսը, էլեկտրագողողի մասնագիտությունն, ասենք, ավելի «պատվաբեր է», նուրբ, պահանջում է ավելի բարձր որակավորում»: Նա ժպտաց. «Կռանահարներին վճարում էին ավելի շատ,

իսկ ես պետք է «նյութական բազա» ստեղծեի, քեկուզ և ուսման առաջին տարվա համար: Պատրաստվում էի շատ լուրջ պարապմունքների, և պետք է ինձ ոչ մի բան չշեղեր երգեցողությունից»:

Բայց, ինչպես գիտենք, ստիպված էր հազիվ սկսած՝ հրաժեշտ տալ Լենինգրադի կոնսերվատորիային: Տուն կամ մախկին՝ հորատող խմբի աշխատանքին, վերադառնալը ամոթ էր: Որոշում կայացրեց՝ մնալ Լենինգրադում: Բնագործ թելադրում էր, որ դեռ ամեն ինչ կորած չէ, ձայնը պետք է վերականգնվի, պարզապես պետք չէ թքվել. աշխատիր և սպասիր: Եվ Պավել Լիսիցյանն ընդունվեց Դրամատիկական Մեծ թատրոն՝ որպես ստատիստ՝ մուռնջ դերակատար: Սկսվեցին թատերական համալսարանները, սպասվում էր մասնագիտական սանդուղքի մի նոր բարձրացում, այս անգամ արդեն բեմական. նրան վիճակված էր անցնել երկարատև, փշոտ մի ճանապարհ՝ մուռնջ դերակատարից մինչև առաջատար:

Նոր ուսուցիչներ եղան դրամատիկական դերասանները: Աշխատանքը հնարավորություն էր ընձեռում ամեն օր տեսնել վարպետների, շնչել կուլիսների օղբ, հաղորդակից դառնալ ռուսական դերասանական դպրոցի ավանդույթներին:

Երբ մենք այսօր փորձում ենք հասկանալ Լիսիցյանի բազմակողմանի արվեստը և հիանում նրա գեղարվեստական անթերի ճաշակով, նրա ստեղծած բեմական վառ կերպարներով, նրա մշտապես արտահայտիչ խոսքով և անթերի արտասանությամբ՝ ակամա հարց է ծագում. ինչ գործոններ են նպաստել ականավոր երգչի գեղարվեստական աշխարհայացքի ձևավորմանը, ի՞նչն է նրան օգնել հասնելու մասնագիտական բարձունքների:

Ակնառու է, որ և՛ մանկության, և՛ պատանեկության տարիներին նրան հաջողվել էր որսալ, հասկանալ և ներծծել բազմաթիվ այլաբնույթ տպավորություններ ու ազդեցություններ: Բնությունը նրան պարզևեղ էր երջանիկ և եզակի շնորհ. բազմերանգ մանրանկարի հատիկներից ստեղծել ամբողջական բազմերանգ պաննո՝ մեծանկար: Հատկանշական է, որ երգիչը բարձրագույն կրթությունն հավաստող դիպլոմը ստացել է արդեն հասուն տարիքում. լինելով ամենակիրթ մարդ և ԽՍՀՄ Ժողովրդական արտիստ՝ նա 1960 թ. էքստենն կարգով ավարտեց Երևանի կոնսերվատորիան: Ուրեմն, այստեղ կարող է խոսք գնալ ոչ թե ակադեմիական, այլ կյանքի դպրոցի մասին, երկար տարիների ընթացքում շատ բաներ և շատերից սովորելու ընդունակության մասին:

Դեռևս 30-ական թվականների սկզբներից՝ մինչև վերջ, նրա հիշողության մեջ՝ ընդհուպ ամենափոքրիկ վրձնահարվածներն ու տարրերը, ապրում էին դերասանական մի քանի աշխատանքներ: Ինչքա՞ն վառ էին եղել տասնամյակներ հարատևող թատերական այդ դասերը:

Հիշում էր Բերեսենկին՝ լավրենսյան «Բեկում»-ում և շեքսպիրյան Ֆալստաֆին՝ կերտված դրամատիկական Մեծ թատրոնի հիմնադիրներից մեկի՝ դրա գլխավոր ռեժիսոր Անդրեյ Նիկոլայևիչ Լավրենսուկի՝ Մխաթյան դպրոցի սանի կատարմամբ, Օլգա Գեորգիևնա Կազիկովայի՝ Գորկու հերոսուհիների՝ Շուռայի («Եզոր Բուլիշովը»), Ելենայի («Քաղքենիները»), Նաստյայի («Հատակում») պիեսում մարմնավորած կերպարները՝ բոլշևիկ-հերոսների՝ Կոչկինին՝ Տրենյովի «Լյուբով Յարովայա»-ում և Լավրենսի «Բեկում»-ում՝ Դրամատիկական Մեծ թատրոնի բեմում Վասիլի Յակովլևիչ Սոֆրոնովի ստեղծած Գողունին...

«Բայց ինձ համար գրավիչ և գունագեղ էր Նիկոլայ Ֆեոդորովիչ Մոնախովը, — հիշում էր Պավել Գերասիմովիչը: — Դա մի զարմանալի, հազ-

վազյուտ դերասանական ճակատագրի տեր մարդ էր: Դ-ատեք ինքնեղբ. նա սկսել էր իբրև ժողովրդական զբոսահանդեսներում զվարճահանդեսների հարմոնահար-երգասաց և կաֆե-շանտաններում էստրադային քառյակասաց երգիչ՝ դեռևս XIX դարում ուներ հանպատրաստից ստեղծագործելու՝ իմպրովիզացիայի և հանդիսատեսի հետ անկաշկանդ շփման շնորհի: Այնուհետև մոսկովյան և պետերբուրգյան էստրադային և օպերետային «Էրմիտաժ», «Մվորոդնի», «Բուֆֆ», «Պանասկի» քատրոններում կատարել էր պարզամիտ մարդկանց դերեր՝ ձեռք բերելով բեմական առավել հղկված և փայլուն տեխնիկա: Հեղափոխությունից (1917 թ.) հետո Մոնախովը՝ Ա. Մ. Գորկու և Մ. Ֆ. Անդրեևայի հետ, մասնակցում է ԴՄԹ-ի (Դրամատիկական Մեծ քատրոնի) ստեղծմանը և դրա բեմում, բոլորովին անսպասելի, հանդես գալիս իբրև դրամատիկական բազմակողմանի դերասան՝ ստեղծելով ողբերգական կերպարների մի ամբողջ պատկերասրահ. Յագո, Շեյլոկ, Հուլիոս Կեսար, Ֆրանց Մորր, Փիլիպպոս, նաև՝ երգիծական՝ Սզանարել, Տրուֆալդինո:

Բայց այն, ինչը ինձ ամենից շատ էր հիացնում և գրավում Մոնախովի մեջ, նրա երգչական ձայնն էր՝ ամբողջ ձայնածավալով գեղեցիկ բարիտոնը: Նա կարողանում էր դրամատիկական բեմի աշխատանքը համատեղել օպերետային քատրոնի ելույթների հետ՝ կատարելով ոչ միայն բարիտոնի, այլև տենորի և բասային պարտիաներ: Ես երևի նրա ամենաուշադիր ունկնդիրն էի և ջերմ երկրպագուն ու, կարծում եմ, երաժշտական ոճավորման՝ ֆրազավորման և վոկալ ճկուն խոսքի ձեռք բերման առաջին դասերն ստացել եմ հենց նրանից»:

Նա սովորել էր նաև Կոնստանտին Վասիլևիչ Սկոբոբոգատովի՝ վառ, բնածին արվեստագետի մոտ, ով կինոյում ստեղծել էր Պուգաչովի, Պիրոգովի դասական կերպարները: Յուրաքանչյուր քատերական ներկայացումից առաջ արտիստը ձայնը նախապատրաստելով աշխատանքի, մինչև վերջ էր կատարում մի ամբողջ շարք վոկալ վարժություններ: Հրաշալի, սակայն, ցավոք, դերասանական միջավայրի համար հո՛ւյժ եզակի, բարձր մասնագիտական օրինակ:

Իսկ այդ ընթացքում Լիսիցյանի ձայնն աստիճանաբար ձեռք է բերում նախկին ուժը և տենորը, և երիտասարդ ստատիստին՝ մուսնջ դերերի դերակատարին վստահում են Մ. Չագոբսկու «Արևմուտքում՝ առանց փոփոխությունների» պիեսում դիրիժորի կողքին՝ նվագախմբում կանգնած, կատարել Պուշկինի «Գիշերային զեփյուռ» բանաստեղծության հիման վրա Շապորինի գրած ռոմանսը: Դրամատիկական ներկայացումներում այս ելույթները կարելի է համարել արտիստի վոկալ մասնագիտական մուտքը:

1932 թվականին Պավելը վերսկսում է երգեցողության կանոնավոր պարապմունքները. զարմուհին՝ սկզբում լենինգրադյան, հետագայում երևոնյան օպերայի յուրահատուկ մեցցո-սոպրանո ձայնով փայլուն մեներգչուհի Իզաբելլա Լիսիցյանը նրան ներկայացրեց իր ուսուցչին՝ Մարիա Միխայլովնա Լեիցկայային: Վերջապես ճշգրտորեն որոշվեց նրա ձայնի բնույթը (հիարկե՛ բարիտոն) և յուրաքանչյուր պարապմունք սկսեց օգուտ տալ ու բավականություն պատճառել: Լեիցկայան Պավել Լիսիցյանին նախապատրաստեց երաժշտական տեխնիկումի ընդունելությանը, որտեղ նա սկսեց պարապել ուրիշ մանկավարժի՝ Չոյա Մտանիսլավովնա Դոլսկայայի մոտ: Ընդունելության քննությունների ժամանակ պատահեց ևս մեկ ծիծաղաշարժ դիպված, որը, բարեբախտաբար, դիմորդի համար չունեցավ դրամատիկական հետևանքներ. Լիսիցյանը երգեց Իշխան Իգորի դերերգը, և հանձնա-

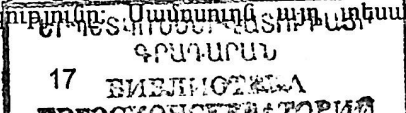
ժողովի անդամների մեծ մասը հանգեց այն եզրակացության, որ... նրա ձայնը բա՛ն է: Սակայն Դոլսկայան չհամաձայնեց այդ եզրակացության հետ և, բնականաբար, ճիշտ էր. աշակերտը՝ իբրև բարիտոն, սկսեց նրա մոտ առաջ ընթանալ հսկայական քայլերով: Հարմար, մասնագիտորեն ճշգրիտ ընտրված վարժությունները և փոկալիզները (ձայնամարզության՝ առանց բառերի երաժշտությունը երգելու վարժությունները), որոնցից շատերն ամբողջ կյանքում դարձան արտիստի տեխնիկական ծանր հրետանին, օգնեցն ի հայտ բերել ձայնի գեղեցիկ և բնականից համաչափ տեմբրը, բարիտոնի ամբողջ դիապազոնը:

Հազիվ տեխնիկում ընդունված՝ Պավելը դառնում է Երիտասարդական առաջին օպերային թատրոնի մենակատար: Ռոսսիինի «Սևիլյան սամբրիչի» փոքրիկ դերերգով նրա դեբյուտը չննաց աննկատ: Ահա նրա ելույթի վերաբերյալ ամենաառաջին՝ 1933 թ. մարտի 22-ի տպագիր գրախոսականը՝ լենինգրադյան երիտասարդական «СМЕНА» թերթում: «Ականջներդ չես հավատում, երբ լսում ես Ֆիորելլոյի էպիզոդիկ դերերգի թարմ, երիտասարդ, հիշվող ձայնով հստակ կատարումը», իսկ այնուհետև. «այիտանի է մասնագիտական աշխատանքի համար»: Դեռ ինչքան են լինելու այդպիսի գրախոսականներ և՛ մեր, և՛ արտասահմանյան լրագրերում ու հանդեսներում՝ հարյուրավոր և դարձյալ հարյուրավոր, – սակայն այս մեկը հասկապես թանկ է. նշանակում է՝ ճգնաժամն անցավ առանց ցավի, նշանակում է՝ մասնագիտությունը ճիշտ է ընտրված: Այս նույն հոդվածում երգչի հասցեին հնչեցին առաջին գովասանական մակդիրները. «տաղանդավոր և պայծառ»: Թատերախմբում տիրում էր ստեղծագործական, «ստուդիական» ոգի, շատ էին շնորհալի երիտասարդները: Այնտեղ մասնավորապես երգում էր հետազայում հայտնի տեմոր Վիտալի Կիլչևսկին: Սակայն շուտով ձեռնարկությունը «պայթեց»՝ նյութական բազայի բացակայության պատճառով երիտասարդական թատրոնը կազմալուծվեց:

Եվս մեկ տարվա ուսումնառություն երաժշտական տեխնիկումում, որ համատեղվում էր ոչ հեշտ՝ գործարանում հսկայական գազգոլդերների եռակցման աշխատանքով, և նորից թատրոն, այս անգամ արդեն անվանի, պատկառելի և հաստատուն համբավով. Լիսիցյանը Լենինգրադի օպերային փոքր թատրոնի երիտասարդական խմբում է: Այդ երկու՝ 1935-1937 թվականներն ընկած տարիները հազիվ թե ամենակարևորը և բախտորոշը չէին արտիստի ստեղծագործական կենսագրության մեջ: Նրան հաջողվեց սեղմել ժամանակը և կարճ ժամանակում՝ սկսելով «այբ»-ից՝ բարձրանալ բեմական վոկալի վարպետության բարձունքները, անցնել մասնագիտական հսկայական ճանապարհի և դառնալ առաջատար մեներգիչ, օպերային, իհարկե, այլ թատրոնների հպարտությունը: Իսկ առաջին այստեղ՝ «Малейот»-ում (Լենինգրադի Պետական փոքր թատրոն) երգիչը պատրաստում և կատարում էր երկրորդական և նույնիսկ՝ երրորդական պարտիաներ, բայց ի՞նչ դպրոց էր դա:

Սամուիլ Աբրամովիչ Սամոսուդը՝ թատրոնի գլխավոր դիրիժորը, օպերային գործի անվանի գիտակը, ուշադրությամբ խնամակալում էր երիտասարդ արտիստին՝ նրա հետ անցնելով նույնիսկ ամենահամեստ պարտիաները. լինե՞ր դա Մարուլոն՝ «Ռիզոլետտոյում», թե Մորպետը՝ «Կարմենում», կամ էլ Յեսուլը՝ «Խաղաղ Դեմում...»:

Եվ որքա՞ն կարևոր է, որ հենց առաջին քայլերից թո մեջ տեսնում են արվեստագետին, անհատականությանը, չեն ճգնել, այլ արժարժել են ստեղծագործական առանձնահատկությունը: Սամոսուդը այդ տեսակետից



գերազանց ուսուցիչ էր: Բ. Ա. Պոկրովսկին նրա մասին գրում է. «Հանդիպում են դիրիժորներ, ովքեր սիրում են գոռոռալ դերասանների վրա՝ «Ինճ հե՛ տ»»: Մամոսուղը գերադասում էր, որ բեմի և նվագախմբի միասնությունը լինի ոչ թե վարչական հրամանների, այլ ստեղծագործական պահանջների արդյունք: Ներկայացման մեջ Մամոսուղը արտիստի մեջ միշտ տեսնում էր իրավահավասար ստեղծագործողին, գեղարվեստական հնարավորություններին կրողին, որոնք պետք է հարգել և զարգացնել, որոնց վրա պետք է հենվել և ոչ թե շարտել իբրև անպետք նյութ: Ներկայացման ընթացքում նա միշտ կատարողի հետ էր և անում էր ամեն ինչ, որ վերջինս ստեղծագործական ազատությամբ ունենա: Արտիստը նրա համար լարից ընկած ստեղծ չէր, այլ ներկայացման մեջ բարդ խնդիրներ լուծող արվեստագետ: Ավա՛ղ, դա ոչ միշտ և ոչ ամենուր էր հասցնում ցանկալի արդյունքի, բայց Մամոսուղի համար միտումն ինքը միակ ընդունելին էր»¹:

Նրան շատ բան տվեց նաև այն տարիներին Լենինգրադի ֆիլիարմոնիայի սիմֆոնիկ նվագախմբի ղեկավար, ավստրիացի դիրիժոր Ֆրից Շտիդրիի (որ քատրոնում բեմականացնում էր Սմետանայի «Վաճառված հարսնացուն») ղեկավարությամբ աշխատանքը:

Ընդամենը երեք շաբաթում (ներկա չափումներով՝ ֆանտաստիկ ժամանակահատված) նա ստեղծեց կարկառուն՝ դրա բոլոր մասնակիցներին համախմբող ներկայացում, որ պահանջում էր ծայրահեղ հավաքվածություն և բարձրագույն պրոֆեսիոնալիզմ: Լիսիցյանը չէիս կոմպոզիտորի օպերայում հաջողությամբ կատարեց Հնդկացու դերը:

Լիսիցյանի համար հատկապես երջանիկ էր խմբավար Արամ Տեր-Հովհաննիսյանի հետ հանդիպումը: Նա արտիստին օգնեց հղկել յուրաքանչյուր երաժշտական ֆրագ, յուրաքանչյուր տակտ, յուրաքանչյուր հնչյուն՝ թույլ չտալով ձայներանգի ամենափոքրիկ վրիպում: Հոյակապ խմբավարի, հայկական կապելլայի ստեղծողի, իսկ հետագայում նաև սիմֆոնիկ դիրիժորի հետ բարեկամությունն ու ստեղծագործական համագործակցությունը շարունակվեցին երկար տարիներ: Նրա նկատմամբ գոհության զգացումը նրա օգնության և աջակցության համար այն տարիներին, երբ արվում էին առաջին, ամենադժվարին քայլերը արվեստում՝ սրտում մնացին ընդմիշտ:

1933 թ. սկսվեց Լիսիցյանի համերգային գործունեությունը, նրա ելույթները ակումբներում, կուլտուրայի տներում, դպրոցներում, որ շարունակվեց քառասունհինգ տարի: Նա Լենայետակադեմ քատրոնների (այդպիսի անկապ և անճոռնի անվանում ուներ այն ժամանակ լենինգրադյան համերգային կազմակերպությունը) համերգա-թատերական բյուրոյի մեներգիչն էր:

Պավել Գերասիմովիչը անասելի ջերմությամբ էր հիշում իր առաջին խաղընկեր-կոնցերտմեյստերներ Ս. Ի. Դավիդովային՝ հանրաճանաչ տենոր Ա. Մ. Դավիդովի տիկնոջը և Լենինգրադի կոնսերվատորիայի վոկալ անսամբլների դասարանների կազմակերպիչ, կամերային երաժշտության նրբաճաշակ և լավատեղյակ պրոֆեսոր Ա. Բ. Մերովիչին: Առաջին անգամ իր կյանքում մենակատարումների բաժին. Բորոդինի, Բալակիրևի, Ռիմսկի-Կորսակովի, Գլազունովի ռոմանսները Լիսիցյանը պատրաստել և կատարել է 1936 թ. Կապելլայի համերգային դահլիճում՝ Ադոլֆ Բերնգարդովիչ Մերովիչի հետ:

Չմայած աշխատանքային հսկայական ծանրաբեռնվածությանը՝ երգիչը ժամանակ և հնարավորություն է գտնում մտավոր աճի համար: Նա ուսումնա-

¹ Покровский Б. А. Ступени профессии. — М., 1984. — С. 52.

սիրում է քաղաքի քանգարանները և ճարտարապետությունը, շատ է կարողում: Կյանքի հենց լենինգրադյան շրջանում է նշանակալիորեն ընդլայնվում նրա գեղարվեստական մտահորիզոնը, որը նշանակում է՝ բարձրացվում են նաև իր նկատմամբ պահանջկոտության չափանիշները, առանց որոնց անհնար է մասնագիտական մշտական աճը:

Լիսիցյանին անգնահատելի օգուտ բերեց Լենինգրադյան ֆիլիարմոնիայի «դպրոցը»: Նրա մշտապես բազմաթիվ աշխատանքներին և «ծանրաբեռնվածություններին» երաժշտական տեխնիկումում ուսումնառության տարիներին ավելացել էր ևս մեկը՝ ֆիլիարմոնիայի դահլիճներում տոմսեր ցրելը: Որպես դրա փոխհատուցում՝ նրան իրավունք էր վերապահվել ներկա գտնվել բոլոր համերգներին ու փորձերին: Կլեմպերերի, Միտրոպոլոսի, երիտասարդ

Մրավինսկու բազմաթիվ ծրագրերը նա ունկնդրել էր մի քանի անգամ, որոնք էլ, իհարկե, անսովոր կերպով հարստացրել էին նրան իբրև երաժիշտ: Երիտասարդ երգչի համար անմոռանալի բացահայտումներից մեկն էլ մեծն Մարիա Անդերսոնի լենինգրադյան համերգներն էին: Հենց այս շրջանում էլ նա ծանոթացավ հռչակավոր դաշնակահար Վլադիմիր Սաֆրոնիցկու հետ: Ընդհանրապես Լիսիցյանի բախտը բերում էր հետաքրքիր մարդկանց հետ հանդիպումների և շփումների հարցում:

«1936 թ. օգոստոսին, արձակուրդի ժամանակ, ես մեկնեցի Սոչի, — պատմում էր Պավել Գերասիմովիչը, — որտեղ էլ կայացավ ինձ համար մի հիշարժան և սրտամոտ հանդիպում գրող Նիկոլայ Ալեքսեևիչ Օստրովսկու հետ: Հետևում էր մնացել կյանքումս առաջին հոգնեցուցիչ և ծանր թատերական սեզոնը, բայց և այնպես անընդհատ ուզում էի երգել: Եվ երբ կոմպոզիտոր, այն ժամանակ դաշնակահար-կոնցերտմաստեր Միգիզմունդ Կացն ինձ հայտնեց այն մասին, որ անկողնուն գամված Օստրովսկին շատ է սիրում երաժշտություն, և հաճույքով կլսեր ինձ՝ ես ուրախությամբ համաձայնեցի: Չէ-չէ՝ մի: Լինել այդ լեգենդար մարդու մոտ, զոնե ինչ-որ չափով գեղեցկացնել նրա ստոհիկյան կյանքը՝ մեզ համար պատիվ համարեցինք մենք՝ բոլոր արտիստներս: Նրա համար երգեցին Դուխովսկայան, Յեսևիչը, Խրոմչենկոն, նվագում էր Վիլյոմի անվան քառյակը:

Համերգները տեղի էին ունենում մեծ ծածկապատշգամբում, որտեղ պատկած էր գրողը, ռոյալի շուրջը տեղավորվում էին հյուրերը, երաժշտության հնչյունները բակ էին բերում հարևան տների բնակիչներին: Ես արդեն բազմաթիվ ստեղծագործություններ էի կատարել, բայց Օստրովսկին խնդրում էր նորից ու նորից... Նրան հատկապես դուր էին եկել Իզորի և Գրյագնովի դերերգերը: Իմ մեկնումից առաջ՝ վերջին երեկոյան, Նիկոլայ Ալեքսեևիչը, հրաժեշտ տալիս սասց. «Ի՛նչ երջանիկ է Պավլիկ, քո անկատարգիրը: Դու երիտասարդ ես, ուժով լեցուն, ապրում ես հրաշալի երկրում, հրաշալի ժամանակաշրջանում, երբ հորատողի որդին կարող է դառնալ օպերային նշանավոր թատրոնի մեներգիչ»:

1937 թիվը նոր փոփոխություններ բերեց Լիսիցյանի արտիստական ճակատագրում: Մոսկվայում մախապատրաստվում էր Հայկական արվեստի տասնօրյակը, որի կազմակերպիչները հոգ էին տարել այն մասին, որ տաղանդավոր ժողովրդի առավել շնորհալի որդիներն ու դուստրերը փայլեն իրենց վարպետությամբ: Երգիչը գլխավոր պարտիաների հրավեր է ստանում Երևանի Սպենդիարյանի անվան օպերային և բալետի թատրոնից: Հուլիսի բեղմնավոր էր երեք ու կես տարվա աշխատանքը Հայաստանում. նա տասնհինգ պարտիաներ կատարեց դասական և ժամանակակից ներկայացումներ

րում. Եվզենի Օնեգինի, Վալենտինի, Տոմսկու և Ելեցկու, Ռոբերտի, Տոնիոյի և Սիլվիոյի, Մարուտի և Էսկամիլիոյի, ինչպես նաև Միտկայի և Լեանիցկու, «Խաղաղ Դոմում»՝ Չերժինսկու, Թաթուլի՝ Սպենդիարովի «Ալմաստ» օպերայում, Մոսիի՝ Ա. Տիգրանյանի «Անուշում», Թովմասի՝ Ա. Ալվազյանի «Ատամնաբույժն արևելյանում», Գրիգորի՝ Ա. Ստեփանյանի «Լուսաբացին» օպերաներում:

1937 թվականից սկսած ոչ միայն հայկական, այլև Անդրկովկասյան այլ լրագրերի (թատրոնը շատ էր մեկնում հյուրախաղերի) գրախոսները հաճախ են գրում Լիսիցյանի մասին, նշելով նրա «հատակ և հատուկ արտասանությունը», «բեմական հմայքը», «արտիստի գեղեցիկ երգեցողությունը և երաժշտական կատարումը» և նույնիսկ՝ «հասուն վարպետությունը»:

Սակայն երգչին առանձնահատուկ հաջողություն բաժին հասավ 1939 թ. հոկտեմբերին Մոսկվայում կայացած Հայկական արվեստի տասնօրյակի օրերին: Այժմ արդեն կենտրոնական լրագրերն էլ են տպագրում Պավել Լիսիցյանի լուսանկարները և զովասանական գրախոսականներ նրա աշխատանքների վերաբերյալ: Երգիչը Մոսկվայում կատարեց երկու հերոսական դերերգեր՝ Թաթուլի և Գրիգորի, ինչպես նաև մասնակցություն ունեցավ բոլոր առավել պատասխանատու համերգներում:

Այդ շրջանում արտիստի ստեղծագործական լուրջ հաջողությունն էր Հովհաննես Թումանյանի «Թմբկաբերդի առումը» պոեմի հիման վրա հայ նշանավոր կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Սպենդիարյանի ստեղծած «Ալմաստ» օպերայում իշխան Թաթուլի կերպարի կերտումը: Նրա հերոսը մարմնավորեց ազգային խառնվածքի լավագույն գծերը. նա ոգևորում է ժողովրդին և կոչ անում դուրս գալ պայքարի՝ հայրենիքի թշնամիների դեմ: Լիսիցյանի Թաթուլն արտաբուստ ծայր աստիճան հանգիստ է, հավասարակշռված, զուսպ, բայց երգչի ձայնի մեջ, դրա ելևէջներում զգացվում է ներքին հսկայական տեմպերամենտը: Արվեստագետն ստեղծեց բոցավառ հայրենասերի անմար կերպարը, ով սիրում է իր ժողովրդին, խորապես հուզվում նրա դրամատիկական ճակատագրով:

Մայրաքաղաքային լավատեղյակ հասարակայնությունը ջերմորեն ընդունեց երիտասարդ վոկալիստին, նրան նկատեցին նաև Մեծ թատրոնի ղեկավարները և այլևս բաց չթողեցին իրենց տեսադաշտից:

Բայց առայժմ՝ տոնական վերադարձ Երևան: Ի նշան թափած աշխատանքի, վաստակի և պատվի՝ Լիսիցյանին շնորհվում է ՀԽՍՀ վաստակավոր արտիստի կոչում, նա պարգևատրվում է Աշխատանքային Կարմիր Դրոշի շքանշանով, ընտրվում Երևանի քաղաքային պատգամավոր, դառնում Կոմունիստական կուսակցության անդամության քեկնածու:

Պավել Գերասիմովիչը մեծ քնքշությամբ էր հիշում իր զինակիցներին՝ Երևանի թատրոնի գործընկերներին, և, ամենից առաջ՝ տասնօրյակի ընթացքում ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստի կոչման արժանացած Հայկանուշ Դանիելյանին: Տաղանդավոր երգչուհին, քնարա-կոլորատուրային սուպրանոն, Պետրոգրադի կոնսերվատորիայի հայտնի մանկավարժ Ն. Ա. Իրեցկայայի (նրա սանուհիներից են եղել նաև Ն. Ի. Չաբելա-Վառլեբը, Ջ. Ժ. Լոդիլը, Կ. Ն. Դորիլիսկը, Ե. Կ. Կատուսկայան և ուրիշ հրաշալի երգչուհիներ) դասարանը փայլուն ավարտած Դանիելյանն օգնում էր իր երիտասարդ զուգընկերոջը, անմնացորդ կերպով նրա հետ կիսում իր վերձը: Նրանք միասին երգեցին «Ատամնաբույժն արևելյան», «Անուշ», «Թագավորի հարսնացուն», իսկ ավելի ուշ՝ 1945թ., Տիգրան Չուխաջյանի «Արշակ 2-րդ» օպերաներում:

Քիչ բան չուներ սովորելու նաև բնածին-տաղանդ, «Անուշ» օպերայում Մարոյի, ինչպես նաև գուսանական ու աշուղական ժողովրդական երգերի անգերազանցելի կատարող երգիչ Շարա Տայյանից:

Գալուստ Գաբրիելյանն էր հմտորեն տիրապետում հաճելի տեմբրով տենորի, արդեն մեծ հույսեր էր ներշնչում Մոսկվայում Հայկական արվեստի և գրականության տասնօրյակի ընթացքում Ալ. Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի համանուն հերոսուհու դերակատարմամբ հանդես եկած երիտասարդ երգչուհի, մեցցո-սոպրանո Տաթևիկ Սազանդարյանը, բարձր պրոֆեսիոնալիզմով էին առանձնանում Նիկոլայ Սերոբոբովի բարիտոնը և Նիկոլայ Ֆոմինի բասը, Լեոն Իսեցկու և Դավիթ Պողոսյանի արտիստական մեծ օժտվածությունը...

Օպերային իր գրեթե բոլոր հիմնական պարտիաները Լիսիցյանը պատրաստում էր երկու վարպետ-դիրիժորների՝ Միքայել Թավրիզյանի և Գևորգ Բուդաղյանի ղեկավարությամբ, պատրաստում ամուր, հիմնովին, ամբողջ կյանքի համար: Նրան հարստացնում էին նաև բարձրակիրք մարդ ու երաժիշտ, Արթուր Նիկիշի աշակերտ, Մոսկվայի և Երևանի կոնսերվատորիաների պրոֆեսոր Կոնստանտին Սարաջևի հետ ստեղծագործական շփումները:

Շատ բաներով են միմյանց հետ կապված Պավել Գերասիմովիչ Լիսիցյանի կյանքի լենինգրադյան և երևանյան շրջանները: Դրանք որոնումների և բացահայտումների, ստեղծագործական հիմնարար սկզբունքների ձևավորման, մասնագիտական կայացման և հեղինակության նվաճման ժամանակներ էին: Հիանալի ծիլեր տվեցին մանկության և պատանեկության տարիներին զգված սերմերը: Անընդհատ ձեռք բերելով նորանոր գիտելիքներ, շփվելով դերասանների, դիրիժորների, երգիչների, տարբեր զբաղմունքի, նաև՝ արհեստավորական մասնագիտությունների տեր մարդկանց հետ, խորհելով կյանքի և արվեստի երևույթների մասին, առանց հանգստանալու կատարելագործվելով՝ նա վերջնականապես ձևավորվեց իրեն քաղաքացի և արվեստագետ ու մուտք գործեց ստեղծագործական հասունության շրջան:

Ավարտվել էր ներածական մասը, հնչում էր կյանքի հիմնական թեման: Սկսվում էր աշխատանքի նոր, ամենապատասխանատու շրջանը. երգչին հրավիրեցին Մոսկվայի Մեծ թատրոն, որի բեմի վրա քսանվեց տարիների ընթացքում նրան բախտ էր վիճակվելու լինել առաջատար մենակատար:

Պավել Լխիցյանի դեբյուտը (առաջնատելությո՞ւթը) Մեծ թատրոնի մասնաճյուղում կայացավ 1941թվականի ապրիլի 26-ին: Երեք օր հետո «Իգվեստիա» քերթն այդ իրադարձությանն արձագանքեց երաժշտական հայտնի բնագաղատ Ա. Շահվերդյանի հողվածով. «Մեծ թատրոնի մասնաճյուղում ապրիլի 26-ին Օնեգինի պարտիայով իր դեբյուտն ունեցավ ՀԽՍՀ վաստակավոր արտիստ Պ. Լխիցյանը: Այս երգիչը տարիքով դեռ երիտասարդ է, սակայն անցել է արտիստական ոչ կարճ ճանապարհ: Լխիցյանը, մի քանի տարի կատարելով բարիտոնի պատասխանատու պարտիաներ, երգել է Երևանի օպերայի և բալետի թատրոնում: 1939 թ. աշնանը՝ Մոսկվայում Հայկական արվեստի տասնօրյակի ժամանակ, Լխիցյանը, իբրև օպերային երիտասարդ տաղանդավորագույն երգիչներից մեկը, իր կողմը գրավեց հասարակայնության ուշադրությունը:

Լխիցյանի առաջին ելույթը Մեծ թատրոնի բեմում արժանի է ամենադրական գնահատականի: Չնայած որոշակի կաշկանդվածությանը (երևում է, արտիստը դեռ բավարար կերպով չէր հարմարվել մասնաճյուղի իր համար նոր ակնուտիկայի՝ լսելիականության պայմաններին), հրաշալի տպավորությամբ գործեց Օնեգինի դժվարագույն դերի նրա կատարումը: Լխիցյանը տիրապետում է ձայնի՝ հավասար և անկաշկանդ, արտասովոր երաժշտականությամբ, անթերի մաքուր առողջամտությամբ և ճշգրիտ ռիթմով եզակի գեղեցկության տեմբրի: Առանձին նրբերանգներ և տարրեր լավագույն կողմերով են երաշխավորում երիտասարդ արտիստի գեղարվեստական ճաշակը: Առաջին տեսարանի ֆրագները, այգու տեսարանը, վեցերորդ տեսարանի ռեչիտատիվները (թվերգերը) մտապահվեցին իբրև երաժշտական անբասիր արտասանության օրինակներ: Լխիցյանը լավ է զգում անսամբլը, որը մասնավորապես ի ցույց դրվեց Ս. Լեմեշևի հետ երգած մենամարտի տեսարանի կանոնում (շարականում):

Կարելի է մեծ հույսեր կապել այս երիտասարդ արտիստի հետ՝ նրա բացառիկ տաղանդի հետագա հղկման և կատարելագործման պարագայում: Պ. Լխիցյանը արժեքավոր համալրում կլինի Մեծ թատրոնի համար. այսպիսին է տպավորությունը ապրիլի 26-ի ներկայացումից»:

Գրախոսը ճշգրտորեն էր որսացել երիտասարդ երգչին ընդհանրապես և նրա Օնեգինին մասնավորապես հատուկ հիմնական առավելությունները. եզակի գեղեցկության տեմբրով ձայն, ամբողջ ձայնաձավալում հարթ և թեթև տեմբր, անթերի մաքրությամբ հնչող ձայներանգ, երաժշտական արտասանության վարպետություն, անսամբլի արտակարգ զգացողություն... Հետագայում հայրենական ու արտասահմանյան լրագրերում և ամսագրերում այս գնահատականները կկրկնվեն բազմաթիվ մասնագետների կողմից: Դրանց կավելանան մեկնաբանության խորությամբ և ամբողջականությամբ, բեմական վարքագծի բնականությանը և ազատությանը, կերպարի զարգացման ընթացքին, փոկալ գույների հարստագույն ձայնաշարին՝ գամմային վերաբերող նոր գնահատականներ, քանի որ, բարեբախտաբար, «հղկումն ու կատարելագործումը» շարունակվում էին մշտապես: Մեծ թատրոնի բազմաթիվ ներկայացումներում Լխիցյանի հետ երգած Նադեժդա Իվանովնա Կյազիման («Պայացներում»՝ Նեդրա, «Ֆաուստում»՝ Մարգարիտա) նրա Օնեգինի մասին պատմում էր. «Պավելը զարմանալի զուգրնկեր էր. սառն ու մաքարտավան՝ առաջին արարում, և այշեցուցիչ կերպով կերպարանափոխված՝

վերջին՝ այգու տեսարանում, նա այնպիսի քնքշանքով և կրքով էր նայում ինձ, որ ինձ՝ Տառյանայիս համար, իրոք, տանջալիորեն դժվար էր մերժել նրա սերը, նրա տենպերամենտն իսկապես կրակոտ էր և անկեղծ. սպառելով «վոկալ» բոլոր փաստարկները և չցանկանալով թողնել ինձ հեռանալու բեմից, նա խնդրանքով և հուսահատությամբ սեղմել էր իմ ձեռքերը: Արդյունքում՝ ես հաճախակի էի տուն գալիս կապտուկներով: Եվ, իհարկե, արբեցուցիչ կախարդանք էր նրա, և ոչ թե մեկ ուրիշի հետ երգել դուետային այնպիսի արտահայտություններ, ինչպիսիք են, օրինակ, «երջանկությունն այնքան էր հնարավոր, այնքան մոտիկ...»:

Լիսիցյանն ավելի քան քսան տարի Օնեգին կատարեց ոչ միայն Մեծ թատրոնի բեմում, այլև երկրի՝ առանց բացառության, բոլոր օպերային բեմերում, ինչպես նաև Ֆինլանդիայում, Հոլանդիայում, Ռումինիայում, Հունգարիայում, Գերմանիայում, և այն էլ՝ անփոփոխ հաջողությամբ: Վեցերորդ տեսարանի փոքր մեներգը (արիոզոն)՝ «Մի՞թե այն նույն Տառյանան», որպես կանոն, ավարտվում էր բիսերով, հանդիսատեսը հաճախ պահանջում էր եռակի կրկնություն, իսկ երբեմն, որն իսկապես զարմանալի էր, «բիսով» կրկնվում էր «Այգու տեսարանը»:

Չզացմունքային չափազանցությունների հակում չունեցող ֆիննական գրախոսները Լիսիցյան-Օնեգինի մասին գրում էին. «...Նա առաջնակարգ արտիստ է... Պավել Լիսիցյանի ծայնում կան մեծ երգիչների ծայնային երանգավորմանը հատուկ հավասարություն և բնօրինակություն, բայց, միաժամանակ նաև՝ դրամատիկական երնագավորում, որը և դրսևորվեց ամբողջ երեկոյի ընթացքում: Այդ ելույթը ոչ միայն հետաքրքիր էր, այլև ունեցավ հսկայական հաջողություն, այնպես, որ հմայված հասարակությունը պահանջում էր մի քանի կրկնություն, որը մեր օպերայում վերջին ժամանակներս շատ հազվադեպ էր պատահել»:²

«Հյուրը հրաշալի էր արտահայտում զգացմունքների սաստկացումը, որը վերջին ակտում վերածում է տառապանքի: Ունկնդիրներն այդ դերերգի կրկնությունը պահանջեցին բուռն հիացմունքով, հյուրին պատվեցին ծաղիկներով»:³

Այդ նույն լրագիրը ութ տարի անց գրել է. «Պավել Լիսիցյանը մեզ ծանոթ է և մեր հիշողության մեջ է մնացել վաղուցվանից: Նա իր խաղում և երգեցողության մեջ մարմնավորում է այն ամենը, ինչ սպասում ես Օնեգինից, և դա նա մատուցում է անմշան, բայց ճշգրիտ տարրերի օգնությամբ, դրանով իսկ արվեստին հաղորդելով կյանք: Չայնը տիրապետում է նույն բարիտոնային փայլին, ինչ նախնիներն էր, իսկ արտահայտչականությունն առանձնանում է դրամատիկ նույն լարվածությամբ: Նախավերջին պատկերի՝ ինչ-որ ժամանակ կորցրած երջանկության մասին դերերգից հետո, ծափահարություններն այնպիսի փոթորկալի բնույթ կրեցին, որ արտիստն այն կրկնեց վարագույրն իջնելուց առաջ»:⁴

Օնեգինի պարտիայի կատարման գրախոսականներն այնքան շատ են, որ դրանց միայն մեջբերումները կզբաղեցնեն մի ամբողջ հատոր: Կբերեմ սուկ մի քանի բառ կոմպոզիտոր Տաունո Ռյուլկյանցին հողվածից: «Պավել

² «Հելսինգին Սանոմատ» (Հելսինկի), 1946, 20 մարտի:

³ «Հուլիոստադրադետ» (Հելսինկի), 1946, 20 մարտի:

⁴ «Հուլիոստադրադետ», 1954, 1 հոկտեմբերի:

⁵ «Ուուսի Սուումի», 1954, 1 հոկտեմբերի:

Լիսիցյանը կատարյալ Օնեգին է, նրա մեջ համատեղվում են հերոսի արտաքին փայլը և ճիշտ յուրացված հոգեկան լարվածությունը: Դերի նկատմամբ նրա ամբողջ մոտեցման մեջ խոսում է օպերային մեծ արտիստի գերող հմայքը »:⁵

Հիշողության մեջ վերականգնելով իմ կիսամանկական տպավորությունները, ընտրելով գրախոսություններով թրթապանակները, լսելով խաղընկերների կարծիքները այդ աշխատանքի մասին, ես հետաքրքրվեցի, թե ինչպես է ծնվել այդ դերը:

— Պավել Գերասիմովիչ, ինչպե՞ս և ո՞ւմ հետ պատրաստեցիք այդ պարտիան:

— Օ՛, դա մի քանի տարի ձգվող ճանապարհ էր: Սկզբում ես ուշադիր հանդիսատես էի, ունկնդիր, ընթերցող. դեռևս Լենինգրադում հետևում էի, թե ինչպես է Օնեգինի դերակատարների հետ աշխատում հրաշալի ռեժիսոր Նիկոլայ Վասիլևիչ Մոլոչը: Ինքս այդ ներկայացման մեջ երգում էի Ռոտունո համեստ պարտիան: Օպերան բազում անգամներ լսել եմ Կիրովյան քառորոնում, գտել և ուսումնասիրել նյութեր առաջին կատարողների, ուս մեծ երգիչներ Պավել Խոխլովի և Լեոնիդ Յակովլևի մասին, Մեծ քառորոնում սովորել Օնեգինի պարտիայի հրաշալի կատարողներ Սիլվիոսկուց, Նորցովից... Եվ, իհարկե, ջրի մման գիտեի Պուշկինի վեպը և Չայկովսկու օպերայի պարտիտուրան: Երգը սերտելով և երգելով Երևանում՝ ինքս էի որոնում անհրաժեշտ դիմահարդարումը, ճկուն արտահայտչականությունը, մի խոսքով, շատ երկար եմ «քայլել» դեպի Օնեգինի կերպարը, «շաղախել» նյութը և հետո միայն սկսել աշխատել ռեժիսոր Բուրջալովի հետ, իսկ Մոսկվայում կատարելագործվեցի Բարատովի և Պոկրովսկու դեկավարությամբ:

— Օնեգինի պարտիայի Չեր կատարման մասին գրվել են տասնյակ հոդվածներ և գրախոսականներ, և բոլորն էլ, անփոփոխ կերպով՝ հիացական: Իսկ ունեցե՞լ եք չհաջողված, «ձախողված» ներկայացումներ:

— Բարեբախտաբար, «ձախողվածներ» չեն եղել, բայց ահա ծիծաղաշարժներ՝ եղել են: Մի անգամ, գնացքի ուշացման պատճառով, ես Լվովի քառորոն հասա օպերայի սկսվելուց տառացիորեն մեկ-երկու ռուպե առաջ և չհասցրեցի «քայլել» բեմի վրա, ընտելանալ նոր դեկորացիաներին: Առաջին պատկերները բարեհաջող անցան, բայց ահա վրա հասավ մեծամարտի տեսարանը, և Չարեցկին երգեց. «Բայց ո՞ւմ հետ է ձեր բարեկամը: Չեմ հասկանո՞ւմ»: Իսկ հասկանալն, իրոք, դժվար էր, քանի որ «բարեկամը» ոչ մի կերպ չէր կարողանում դուրս գալ կուլիսներից և «աղամամութի» աղջամուղջում գտնել բեմ տանող ճանապարհը: Հուսահատ պայքարելով դեկորացիաների հետ՝ կուլիսների հետևից, գրեթե չլսելով նվագախմբին, երգում եմ. «Ներողություն եմ խնդրում ձեզանի՛ց: Ես ուշացել եմ մի քիչ»: Դաշիժնում ծիծաղ է հնչում: Չարեցկին սկսում է իր հաջորդ մեծ ֆրազը. «Թույլ տվեք, իսկ ո՞ւր է ձեր մարտական...», իսկ ես, վերջնականապես խճճված նրբամտության մեջ, սարսափահար մտածում եմ. «Շուտով կանոնն է. Լենինկու հետ՝ առանց դիրիժորին տեսնելու և առանց նվագախմբին լսելու երգել այն հստակ՝ ընդհանրապես անհնար է, և հետո, ինչքանո՞վ արդարացված կլինի, եթե մաս կուլիսներից, ստիպված, կույր-կույր կրակեմ...»: Հուսահատության մեջ ես մետվում եմ առաջ. լսվում է ճայթյուն, դրխկոց, շրխկոց, ինչ-որ բան է պատռվում, ինչ-որ բան ընկնում, և, հանդիսատեսի հոմերական քրքիջները, ես վերջապես թռչում եմ բեմ:

Մեկ ուրիշ անգամ ծիծաղեցին արդեն ոչ ինձ վրա. Երևանյան քառորոնում Գրեմինի պարտիայի կատարողը (չեմ ասի իմ ընկերոջ, հրաշալի երգիչ

ագգանունը. այդպիսի դժբախտություն կարող է ամենքի հետ պատահել) իր նշանավոր դերերգի վերջին ֆրագմենտում «վրիպեց» և երգեց մեկ կվարտա ցածր: Նրա՝ ավարտական նոտային մոտենալու հետ դահլիճն ավելի ու ավելի էր զվարճանում, իսկ երբ. «և կյանքը, և երիտասարդությունը, և երջանկությունը» բառերի վրա սովորական մեծ օկտավայի սի-բեմոլի փոխարեն նա անհաջող կերպով փորձեց գրոհել ռե-բեմոլը և իրենից քամեց սոսկ օձի ֆշշյուն, արդեն խլացուցիչ ձևով ծիծաղում էր ամբողջ քատրոնը: Հաջորդ երկխոսության ժամանակ դեռ շարունակվում էր ունկնդիրների ուրախությունը, ու լոկ «Եվ մի՞թե այն նույն Տատյանան...» արիտզոյի ժամանակ ինձ վերջապես հաջողվեց կտրել դահլիճի ծիծաղելու տրամադրությունը:

– Պավել Գերասիմովիչ, պատմեք, թե խաղընկերներից ո՞վ է բոլորից վառ մնացել ձեր հիշողության մեջ:

– Իմ բոլոր Տատյանաներն էլ. և՛ Շայկլերը, և՛ Կրուզիկովան, և՛ Տալախաձեն, (վերջինիս հետ ես առաջին անգամ երգել՝ դեբյուտով հանդես եմ եկել 1941 թվականին), և՛ Կլյազինան յուրովի էին հիանալի ու տաղանդավոր... Բայց ամենալավը Գլաֆիրա Ժուկովսկայան էր: Նրա անթերի վոկալը համատեղվում էր դերասանական՝ արտասովոր արտահայտչականության հետ. նա հրաշալի խաղընկեր էր: Երբեք չեմ մոռանա նրա դյուբիչ հայացքը ավարտական արարի տեսարանում. «Բավական է, վեր կացեք...», - խոսքերն ասելիս: Այդ հայացքի ներքո ես ամբողջությամբ կծկվում էի, ինձ՝ Օնեգինիս, տանջալի ամոթն էր պատում... Ամոռանալի և անմման էր Լենսկին՝ Սերյոժա Լենեշևը: Մտքիս մեջ դաջվել է նաև նովոսիբիրսկյան տեմտոր Անատոլի Ժուկովը: Գրեմինի պարտիայում ոչ ոք չէր կարող համեմատվել Մարկ Ռեյզենի հետ. մեծ տպավորություն էին գործում նրա փառահեղ կեցվածքը, անթերի շարժումները, հարստագույն երանգներով ձայնը՝ այդ ամենը միասին վերցրած:

Ես միշտ էլ եղել եմ Սոֆյա Պետրովնա Պրեոբրաժենսկայայի տաղանդի երկրպագուն և, վոկալ արվեստում առաջին քայլերս անելիս, նրան շատ էի լսում Կիրովյան թատրոնում և հիանում այդ մեծ վարպետի երգեցողությամբ ու բեմական օժտվածությամբ: Եվ, ահա, երբ պատերազմից հետո ինձ բախտ վիճակվեց Լենինգրադում՝ հյուրախաղերի ժամանակ, ելույթ ունենալ նրա հետ նույն ներկայացման մեջ (Պրեոբրաժենսկայան երգում էր դայակի պարտիան) ես միաժամանակ զգում էի և՛ հպարտություն, և՛ շփոթություն:

Սկզբում, ինչպես տեսանք, Լիսիցյանը հույժ ջանասեր աշակերտ էր, ուշադիր հանդիսատես և ունկնդիր, և այն բանում, որ նրա Օնեգինը դարձավ մեր վոկալ-բեմական արվեստի նշանակալի երևույթ, դրա մեջ, կամես թե սկամա, կար բազմաթիվ երգիչների, ռեժիսորների, դիրիժորների... շատերի ներդրումը: Բայց, ինչպես ասում եմ. «Պարտը վճարելով է գեղեցիկ», և հետագայում արդեն Լիսիցյանն էր գործընկերների հետ շոայլորեն կիսում ամբարած հարստությունները՝ պատասխանատվություն զգալով յուրաքանչյուր կատարողի, ինչպես նաև ամբողջ ներկայացման հաջողության համար: Նրա մանկավարժական շնորհն ի հայտ եկավ ոչ միայն Երևանի կոմսերվատորիայի ուսանողների հետ կանոնավոր պարապմունքների ընթացքում, այլև թատերական աշխատանքային առօրյայում. նա ընկերներին օգնում էր երգը փորձել մինչև օպերայի սկիզբը և կամ ընդմիջման ժամանակ, ցույց էր տալիս, թե ինչպես պետք է կատարել այս կամ այն դժվարին ֆրագմ, վերլուծել և անմիջապես ուղղել թույլ տված սխալը... Միս Բորիս Շոռկովի՝ այն ժամանակ Սվերդլովի օպերայի սկսման, երիտասարդ մեներգչի հետաքրքիր վկայությունները. «Ես երգում էի Գրեմինի պարտիան (Լիսիցյան-Օնե-

զինի հետ): Ներկայացումից առաջ Պավել Գերասիմովիչի հետ պարապելիս ես հանկարծ զգացի, որ իմ ձայնի հնչյունը, ճեղքելով քթային ռեզոնատորները, որ կոչվում է «դիմակի տակից», ձեռք բերեց բնական և լիարյուն հնչեղութուն: Այդ ժամանակ ես մի քսան անգամ երգեցի Գրեմիցի դերերգը... Իսկ երեկոյան՝ ներկայացման ժամանակ արժանացա իմ նշանավոր ուսուցչի խրախուսանքին... Եվ Լիսիցյանի այդ աջակցությունը թևավորեց ինձ»:⁶

Շտովորովը խոստովանում է, որ հենց այդ հիշարժան ներկայացումից հետո է իրեն համարում պրոֆեսիոնալ երգիչ:

Իսկ այժմ նվագարկիչի վրա դնենք ձայնակավառակը և ուշադիր լսենք լիսիցիանական կատարումները: Ցավոք, Օնեգինի ամբողջ պարտիան նրանք չեն ձայնագրել, իսկ «Լիսիցյանի արվեստը» այբումի մեջ, որը վաղուց, շատ վաղուց է դարձել ֆիլոֆոնիկ (սիրված ձայն) եզակիություն, մենք գտնում ենք սոսկ «Այգու տեսարանը», մեկ էլ՝ «Եվ մի՞թե այդ նույն Տատյանան...» արիոզոն... Սակայն այս վառ ուրվագծերով էլ կարելի է վերականգնել ամբողջական պատկերը:

Ամենից առաջ ընդգծենք, որ խոսքը ոչ մի տեղ չի զոհաբերվում հնչյունին: Պուշկինյան հանճարեղ բանաստեղծություններն արտաբերվում են ազնվաբար, իմաստավորված, հետաքրքիր և ջերմ կերպով. դրանք կարծես ծնվում են նույն բույեին: Սակայն, միաժամանակ, հնչյունն էլ ոչ մի տեղ չի զոհաբերվում խոսքին: Նույնիսկ. «ամուսնությունը մեզ համար տանջանք կլինի» միտումնավոր առանձնացված, զայրացածության և արհամարհանքի առոգանությամբ երանգավորված արտահայտությունը, որի մեջ (բնագրում) վառ կերպով շեշտված են բաղաձայնները, բոլոր դեպքերում երգվում է և ոչ թե արտասանվում և վոկալ առումով՝ հստակ հավասարակշռվում:

Իհարկե, կարելի է վիճել մի քանի տեմպերի մասին. Պանտելեյնոն Մարկովիչ Նորցովն, օրինակ, այգու տեսարանի մի հատվածում, որ սկսվում է. «Երազանքներին ու տարիներին չկա վերադարձ, էլ չեն նորոգի ոգին իմ», երգում է նկատելիորեն զուսպ: Հնարավոր է, որ վեցերորդ պատկերում՝ արիոզոյից առաջ, մաս ավելորդ կերպով բուռն է թվերգը: Սակայն, որոշ տեմպային լուծումներ հավանաբար բացատրվում են երգչի և դիրիժոր Ալեքսանդր Շամիլևիչ Մելիք-Փաշաևի անհատական կրակոտությամբ:

Եվ, ամեն դեպքում, մի քանի տասնամյակ առաջ կատարված այս ձայնագրությունից ամենից առաջ հսկայական բավարարվածություն և ուրախություն ես զգում այն պատճառով, որ կատարողը ցուցադրում է բառի և մեղեդու անբաժանելի զոդվածություն, վոկալ և դրամատիկական արտահայտչականության միասնություն: Եվ այստեղ ցանկանում ես կատարել Լիսիցյան-երգչի անհատական առանձնահատկությունների և իրական վաստակի վերաբերյալ առաջին եզրակացությունը, իհարկե, ունկնդրելով ոչ միայն հատվածներ «Եվգենի Օնեգին» օպերայից, այլև նրա բազմաթիվ այլ աշխատանքներից:

Արտիստի առաջնահերթ ծառայությունը կայանում է նրանում, որ նրան հաջողվել էր իր արվեստում համատեղել միանգամայն հակադիր միտումներ և հասնել երաժշտության ու խոսքի իդեալական համադրության, որը արտակարգ հազվադեպ է պատահում վոկալ կատարողականության մեջ, այսինքն՝ վոկալ ստեղծագործություններում նույնպես:

⁶ Неделя. -1979, N 47.

Բ. Ասաֆը, մտորելով այս երկու բաղադրիչների փոխհարաբերությունների մասին, գործածում էր այնպիսի բնորոշումներ, ինչպիսիք են «մենամարտություն», «մարտադաշտ»: Նրա բառերով, սոսկ հազվադեպ է դրանց միջև «փոխօգնության պայմանագիր» կնքվում: Կրկնում են. կատարողի, ինչպես և մինչև նա՝ արարիչ-կոմպոզիտորի համար էլ հեշտ չի լինում հաշտեցնել այս երկու հակադիր սկիզբները: Եվ ահա արդեն որևէ վոկալիստ, համոզված լինելով այն բանում, որ հարթ հնչյունին խանգարում են բաղաձայնները, արհամարհում է խոսքը և առաջնությունը տալիս մեղեդուն: Մեկ ուրիշը գործածում է անճաշակ կերպով ուռճացված բաղաձայնները՝ իբրև տրամալին-ցատկահարթակ,՝ որպեսզի, «նստելով» նոտայի վրա, մաքուր և ճշգրիտ երգի ձայնավորը, առանց հոգ տանելու արտահայտության հավասարակշռության մասին...

Խոսքն այն մասին չէ, որ Լիսիցյանի արտասանությունը հստակ է, ուրիշ շատ երգիչներ էլ կան, ում բերանից հրաշալի է լսվում տեքստը, բայց որքան առաձգական, ջերմ, նույնիսկ, եթե կուզեք՝ բարեկիրթ է հնչում Լիսիցյանի երգած խոսքը: Նա չի հաղթահարում դժվարությունները, նա հաճույք է ստանում, և նրա հետ էլ մենք ենք հաճույք ստանում երգեցողության թեթևությամբ և բնականությամբ: Նրա կամքը և համառությունը, որոնք արժանի են հատուկ բարձր գնահատականի, եթե հաշվի առնենք, որ մինչև տասնինը տարեկան հասակը նա ապրել է ոչ ռուսական լեզվական միջավայրում, հարվածում են որոշ վոկալիստների և հանդիսականների պահպանողականությանը. Լիսիցյանին ունկնդրելով՝ անհնար է լրջորեն մտածել, որ մեր լեզուն անհաղթահարելի դժվարություններ է ստեղծում գեղեցիկ երգեցողության համար և մախրնորելի են իտալերեն կատարումները:

Մերգեյ Յակովլևիչ Լեմեշևը՝ Լիսիցյանի բազում տարիների համախոհն ու բարի ընկերը, նրա մասին ասում էր. «Նրա արտասանությունը նույնքան կատարյալ է, որքան ֆրազի մեղեդայնությունը»:⁷

Մինչև Հայրենական Մեծ պատերազմի սկիզբը Պավել Գերասիմովիչը հասցրել էր Մեծ թատրոնի բեմի վրա կատարել, ևս մեկ պարտիա նույնպես Չայկովսկու օպերայում՝ իշխան Ելեցկու պարտիան: Խիստ ասած՝ հենց դա էլ եղավ երգչի դերյուտը. «Պիկովայա դամայի» առաջին ներկայացումը՝ նրա մասնակցությամբ, տեղի էր ունեցել «Օնեգինից» մեկ ամիս առաջ՝ 1941 թ. մարտի 22-ին, սակայն մայրաքաղաքային մամուլը բաց թողեց ելույթը և սոսկ մեկ ամիս անց արձագանքեց Եվգենի Օնեգինի պարտիային՝ դա մատուցելով իբրև դերյուտ:

Ելեցկու դերերգի ձայնագրությունը լսելիս մատնանշում ենք ձայնի գործիքային, քավոլթակային հնչողությունը և Լիզային ուղղված յուրաքանչյուր ֆրազ-դիմումի մեջ՝ վեհանճնությունն ու հոգատարությունը, որոնք խոսում են բարձր, ինքնամոռաց սիրո մասին: Ես, սկզբունքորեն, բնավ էլ հակված չեմ վոկալ ձեռքբերումները քննարկել իմաստային և կերպարային ամբողջականությունից դուրս, մեկուսացված, բայց և այնպես, դերերգի կուլմինացիան լսելիս դժվար է քաքցնել հիացմունքը.

«Ա՛խ, ինձ ծվատում է այս հեռավորությունը,
կարեկցում են ձեզ իմ ամբողջ հոգով.
և թախծում են ես ձեր իսկ թախիծով...»:

⁷ Рыцарь мелодии // Советская культура, 1976, 16 января.

Թեթև և բնական մոտեցում վերին հնչյունին, և ապա անասհմանորեն երկար, ազատ և գեղեցիկ հղկված առաջին օկտավայի սոլ, և հանկարծ, երբ քվում է, թե ուր որ է՝ թորերը չեն դիմանա, բացարձակ հանգիստ, առանց փորձարկույն լարման, մի շնչով երգվում է ևս մեկ մեծ ձայնահատված՝ տեսսիտուրային, դժվարին ֆրազ: Եվ, սակայն, այս ամենը վոկալիստի վարպետ հնարավորությունների ցուցադրություն չէ. հսկայական բարեհնչյուն մեղեդային արտահայտությունները, դիրքորոշման բարձր լարումը, հնչյունի պայծառ գունավորումն օգնում են Լիզայի նկատմամբ իշխան Ելեցկու անասհմանորեն քնքույշ զգացմունքների արտահայտմանը: Այս պարտիայի կատարումը (հսկ Լիսիցյանը այն երգել է բեմական իր ամբողջ կյանքի ընթացքում) լայնորեն ճանաչվել է իբրև մեր վոկալ արվեստի մեծագույն ձեռքբերում: Ի դեպ, այդ գնահատականը հաստատեցին մաս հույժ խիստ գնահատողները՝ իտալացիները: Սակայն Ելեցկու պարտիայի լիսիցիանական կատարման պատմությունը Լա Սկալա թատրոնի բեմի վրա՝ Մեծ թատրոնի պրեմիերայից քսաներեք տարի հետո, զարդարված է էլեգիական (եղերերգական) երանգներով:

1964 թ. աշնանը տեղի ունեցան Մեծ թատրոնի և Լա Սկալայի թատերախմբերի առաջին փախադարձ հյուրախաղերը: Լիսիցյանը Միլանյան բեմում, բացի պրոկոֆևյան «Պատերազմ և խաղաղություն» օպերայի Նապոլեոնի պարտիայից՝ ոչնչինչ չկատարեց: Տեղի էր ունեցել սերնդավոխոսության հույժ ցավոտ գործընթացը. ավելի ու ավելի ակտիվորեն էր իր մասին հայտներկայացնում վոկալ երիտասարդությունը և հիսուներեքամյա երգիչը հաստատուն կերպով էր անցել «ժերունիների» շարքը: Մեծ թատրոնում երկար տարիների ընթացքում ընդունված էր, որ օպերայի մեմակատարը քսան տարի աշխատելուց հետո հեռանում է ստեղծագործական թռչակի: Լիսիցյանի ստաժը գլորվել էր երրորդ տասնամյակը, և որոշ մարդիկ սկսեցին ծուռ նայել նրան. իբր՝ ինչո՞ւ է հապաղում, ճանապարհը չի զիջում նոր սերնդին: Պավել Գերասիմովիչն առաջին անգամ թատրոնում իրեն զգաց ոչ հարմարավետ վիճակում և սկսեց լրջորեն մտածել օպերային բեմահարթակից հեռանալու մասին: Արտիստը պետք է օգնության կանչի իր ողջ արիությունը, որպեսզի սրբալի գնահատի իրավիճակը և ժամանակին բաժանվի բեմից: Որպես կանոն, մույնիսկ մեծ արվեստագետներն են անհուսորեն ուշանում այդպիսի որոշում կայացնելիս՝ ակնառու կերպով կորցնելով իրենց երբեմնի բարձր հեղինակությունը: Իսկ Լիսիցյանի ձայնը հնչում էր ավելի թարմ ու երիտասարդ և վարպետությունն էլ շատ ավելի բարձր էր, քան բարիտոն-գործընկերներից, ստեղծագործական էներգիան չէր սպառվում...

Փառապանծ թատրոնի բեմում սովետական արտիստները կատարում էին մաս «Պիկովայա դաման», սակայն Ելեցկի երգում էին ուրիշները՝ ավելի երիտասարդները, ի դեպ, այդ պարտիայում դափնեպսակներ չփնտրելով իրենց համար: Իտալական գիտակ հանդիսատեսը և մամուլը բացարձակ չընդունեցին մի վոկալիստի գերլարված, կտրուկ շրջադարձերով երգեցողությունը, հույժ զուսպ գնահատեցին մեկ ուրիշի արվեստը:

Եվ ահա, հյուրախաղերի ամենավերջում, ցերեկային ներկայացման ժամանակ, որ միշտ համարվում էր պակաս պատասխանատու և պատվաբեր, իշխան Ելեցկու պարտիան վստահեցին Պավել Գերասիմովիչ Լիսիցյանին: Յերեկույթն այդ ընդհանրապես տանջալի էր ծնվում: Նախօրեին հիվանդացել էր «պլանավորված» միակ Գերմանը՝ Չուրաք Անջափարիժեն, և ներկայացումը հայտնվել էր տապալման վտանգի տակ: Մոսկվայում Գերմանին երգում էր դեռևս Վլադիմիր Իվանովսկին, հենց նրան էլ վերջիվերջո համոզե-

ցին փոխարինել հիվանդացած ընկերոջը: Սակայն այստեղ ծագեց նոր բարդություն. քատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Բ. Ա. Պոկրովսկին կտրականապես դեմ եղավ այդ տարբերակին: Նա գտնում էր, որ ավելի լավ է ընդհանրապես փոխել ներկայացումը, քան bel canto-ի հայրենիքում, քատրոնի հեղինակությունը ենթարկելով ռիսկի, մամնօրինակ փորձարկմամբ բեմ թողնել անպատրաստ կատարողների: Բուռն և երկար ժամեր տևած բանավեճերից հետո ի վերջո բարձրացավ վարագույրը:

Ելեցկու հենց առաջին արիողային. «Երկինքներ հմայող սքանչելիք, շուրջը գեփյուռի մեղմիկ շրշյուն, խոտներամ գվարթություն, ողջույններ, որ եկող բազում տարիներին երջանկություն են գուշակում մեզ» ֆրագից հետո զգայուն դահլիճը պայթեց բուռն ծափահարություններից: Իսկ երբ ավարտվեց դերերգը, ծափահարություններին, ողջունող հիացմունքի բացականություններին վերջ չկար:

Իվան Իվանովիչ Պետրովը՝ մեծ քատրոնում Լիսիցյանի բազմամյա աշխատանքային զինակիցը, հիշում էր, որ դա մեր երգչի գրեթե ամենանշմակալի և անվերապահ հաջողությունն էր այդ հյուրախաղերի ժամանակ. «Ինչ ամոթ էր ու անարդարացի, որ Պավելն այդքան քիչ երգեց Իտալիայում: Ես հիշում եմ ծափահարությունների պարզապես տարափը նրա դերերգից հետո. իսկ չե՞ որ այդ ունկնդրին չե՛ս խաբի»:

Եվ, այնուամենայնիվ, Ելեցկու պարտիան Լիսիցյանի կատարմամբ այդ օրը հնչեց վերջին անգամ: Հենց այնտեղ՝ Իտալիայում էլ վճռվեց նրա մանկավարժական երկարաժամկետ ստաժիրովկայի հարցը երգիչների երկրում: Մեծ քատրոնի նեկայացումներն արդեն ավելի ու ավելի հազվադեպ էին անցնում նրա մասնակցությամբ, և շուտով Պավել Գերասիմովիչը հրաժեշտ տվեց օպերային: Միշտ էլ տխուր իրողություն է անվանի վարպետի հեռանալը բեմից: Բայց, կարծում եմ՝ հենց այդպես՝ փառքի գազաթնակետին և ուժերի ծաղկման շրջանում պետք է իսկական արտիստ հեռանա՝ իր մասին թողնելով բարի և երկարատև հիշողություն:

Սակայն, վերադառնալով նախապատերազմյան Մոսկվա: Լիսիցյանի ստեղծագործական կյանքն այդ շրջանում անցնում է լիարյուն և բազմազբաղ. կենտրոնական մամուլում ավելի հաճախ են երևում նրա անունն ու լուսանկարները, հեղինակությունն ակնհայտորեն աճում է: Ահա հաղորդագրություն այն մասին, որ նա 1941թ. նոյեմբերի 7-ին Կրեմլում մասնակցել է տոնական համերգին ամենահայտնի երգիչների և դերասանների՝ Իվան Սենյոնովիչ Կոզլովսկու, Սերգեյ Յակովլևիչ Լեմելևի, Մաքսիմ Գորնիլովսկու Միխայլովի, Մարկ Օսիպովիչ Ռեյզենի, Սերգեյ Վլադիմիրովիչ Օբրագովի հետ... Ահա դասարանում խաղափորձի մի նկար. «Երիտասարդ երգիչը պատրաստվում է Ելեցկու դերով հանդես գալ Մեծ քատրոնի բեմում...» մակագրությամբ: Ահա լրատվություն այն մասին, որ Պավել Լիսիցյանը և դաշնակահար Ալեքսանդր Դոլովսանյանն առաջին անգամ կատարեցին Մյասկովսկու՝ Շչիպաչևի խոսքերով գրած նոր շարքը, իսկ դա նշանակում է, որ շարունակվում է սովետական կոմպոզիտորների բարեկամությունը, չի հանգչում Լենինգրադում և Երևանում պրոֆեսիոնալ աշխատանքի առաջին իսկ տարիներից ծնունդ առած նոր երաժշտության նկատմամբ հետաքրքրությունը:

Լիսիցյանի ստեղծագործական համագործակցությունը նշանավոր երաժիշտ, դաշնակահար և կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Պավլովիչ Դոլովսանյանի հետ, հարստացնելով երկու գործընկերներին, շարունակվեց երկար տարիներ: Այդ մոտիկ ընկերները, համախոհներն ու հասակակիցները հան-

դիպել էին Լենինգրադում, որտեղ Դոլուխանյանն ավարտեց կոնսերվատորիան, ապա և ասպիրանտուրան՝ Ս. Ի. Սավլչինսկու մոտ, հետո միապիսեկան Երևան, որտեղ էլ շարունակվեց համատեղ աշխատանքը: Հետագայում Դոլուխանյանը, չթողնելով կոնցերտմեյստերական գործունեությունը, ընկերոջ նախաձեռնությամբ տեղափոխվեց Մոսկվա և իբրև կոմպոզիտոր սկսեց կատարելագործվել Նիկոլայ Յակովլևիչ Մյասկովսկու մոտ:

Այս տողերի հեղինակին (Մերգեյ Յակովենկոյին) նույնպես բախտ է վիճակվել երկար տարիների ընթացքում համագործակցել և ելույթ ունենալ Ալեքսանդր Պավլովիչի հետ և կարծիք կազմել նրա ստեղծագործական խառնվածքի մասին: Դոլուխանյանի դաշնակահարությունը առանձնահատուկ էր ամենավարպետ տեխնիկայով, հյութեղ, տղամարդկային տուշեով (ստեղնահայրմներով), անվերջանալի, նրբագույն և խաղացկուն աստիճանավորումներով (գրադացիաներով), այդ ամենին ավելացրած նաև անսամբլային եզակի «հոտառություն» – զգացողությունը. իր կրակոտ խառնվածքով հանդերձ՝ նա, ճշգրտորեն համատեղելով դաշնամուրային հնչողությունը փոկայի հետ, երբեք չէր խլացնում ոչ մի բառ, երգչի ոչ մի վանկ: Ցավոք, «երես առ երես» հանդիսատեսի հետ հանդիպման ժամանակ հիվանդագին հուզմունքը նրան թույլ չտվեց դառնալ մենակատար:

Լսիսցիանը ջերմ քնքշանքով էր հիշում իր ամենալավ, ամենաթանկագին գործընկեր-դաշնակահարին, ումից չէր բաժանվել երկար տարիներ՝ անցնելով ոչ միայն խաղաղ, այլև պատերազմական ճանապարհներով:

Իսկ պատերազմն արդեն փուլ եկավ մեր երկրի վրա, կտրուկ փոխելով երգչի հարաշարժ, լիարյուն և բազմախոստում ստեղծագործական կյանքը:

ՊԱՏԵՐԱԶՄ

«Մոսկվայի պաշտպանության համար» մեղալով պարզևատրության ներկայացնելու փաստաթղթից. «Ընկեր Պ. Կ. Լիսիցյանը»⁸ Հայրենական Մեծ պատերազմի հենց առաջին օրերից (1941թ. հուլիսի 1-ից) ներգրավվել է ԽՍՀՄ Ժողկոմիտրիի արվեստի գործերով Կոմիտեի առաջին ճակատային բրիգադի կազմի մեջ՝ Կարմիր Բանակի գործող զորամասերի գեղարվեստական ծառայության գծով:

Պ. Կ. Լիսիցյանը, 1941թ. հուլիսից մինչև հոկտեմբեր ամիսը, համաձայն Կարմիր բանակի քաղաքական կենտրոնական գլխավոր վարչության (Глав. ПУРКАА – ԿԲԶԿԳՎ) և Արևմտյան ճակատի սպասարկման կոմիտեի առաջադրանքի՝ բրիգադով մեկնել է՝ սպասարկելու Պահեստի ճակատի զեներալ Գ. Կ. Ժուկովի, հեծյալ գվարդիական կորպուսի զեներալ Դովատորի և այլ՝ Վյազմա, Գժատսկ, Մոժայսկ, Վերեյա, Բորոդինո, Բատուրինո տարածքներում տեղակայված զորամասերի, ինչպես նաև բանակի Մերձ-մոսկովյան Ալաբինոյի, Կլինի օդային զորամասերի, բացի դրանից՝ Մոսկվայի օդային զորամասերի, հոսպիտալների, կայարանների և այլ զորամասերի էվակուացիոն կետերին:

Պ. Կ. Լիսիցյանը, ճակատային ուղևորությունների ընթացքում, հաշվի չառնելով ճակատային իրավիճակների դժվարությունները, իրեն դրսևորել է իբրև իսկական հայրենասեր. զնդակոծությունների և տեղատարախ անձրևների տակ օրական 3-4 անգամ ելույթներ ունեցել ճակատի առաջավոր գծի տարբեր զորամասերում անցկացվող համերգներում: Իր արվեստով Պ. Կ. Լիսիցյանը գերմանական զավթիչների դեմ մղվող պայքարում զինվորներին ոգեշնչում է հերոսական արարքների:

Ճակատում անձնուրաց աշխատանքի համար Պ. Կ. Լիսիցյանն արժանացել է Արևմտյան ռազմաճակատի քաղաքական վարչության, գործող բանակի հրամանատարության շնորհակալությանը, ինչպես նաև անձնական զենքի՝ զեներալ Դովատորի կողմից:

Պավել Գերասիմովիչը պատմում էր.

«Այն ժամանակվանից ավելի քան քառասուն տարի է անցել, բայց ես սալօր էլ եմ գերազանց կերպով հիշում Լև Միխայլովիչ Դովատորին և նրա հեծյալներին: Դա մի մարդ էր՝ դեռևս այն ժամանակ պսակված առասպելական փառքով: Գժատսկում, Մոժայսկում, Վյազմայում ելույթներ ունենալիս մենք անընդհատ լսում էինք նրա՝ սիրով ու հարգանքով արտասանվող անունը և երազում հանդիպման մասին: Եվ ահա մի անգամ մեզ հայտնում են, որ հենց նոր ֆաշիստական քիկունքի հանդուզն հեծելագորային մարտաըշավից վերադարձած՝ նրանք մեզ հյուր են կանչում: Բեռնատարով հասնում ենք գետակին և սպասում փոխադրության: Իսկ այնտեղ մեզ առույգ ձիով ընդառաջ է սիզարշավում է ինքը՝ զեներալը՝ շտաբի սպաների հետ, որոնցից յուրաքանչյուրը, սանձից բռնած՝ ձի է բերում իր հետ՝ արտիստների համար: Չիեր հեծմած՝ անցնում ենք գետը և հայտնվում հեծելագորայինների դիրքերում: Մեզ այնպիսի հոգատարությամբ են շրջապատում, ինչպիսին դժվար էր երևակայել այն դաժան ժամանակներում. լավ տաքացված խրճիթում զգված էին մեծ սեղաններ, նախապատրաստված էին մեր հանգստի տեղերը,

⁸ Ըստ որոշ փաստաթղթերի՝ Պավել Գերասիմովիչի անուն-հայրանունը Պողոս Կարապետովիչ է (Ս. Յակ.):

համերգի համար սարքավորված էր հրապարակը: Հերոս-դավաճանների համար մենք ելույթ ունեցանք հոգական բարձր վերելքով: Բայանահարներ Օռլովի և Վասիլևի նվագակցությամբ ես սովետական ու հայկական ժողովրդական շատ երգեր կատարեցի: Ամենամեծ հաջողությունը բաժին ընկավ պատերազմի առաջին իսկ օրերին ռադիոյում իմ ձայնագրած և զինվորներին շատ դուր եկած Վիկտոր Բելովի և Ալեքսեյ Սուրկովի «Քաջերի երգերը»:

Քաջը հաղթանակի է նետվում:

Քաջերի ճանապարհն է՝ առաջ:

Քաջից գնդակն է վախենում:

Քաջին սվինը չի կայնում:

Երբ վերջապես դադարեցին բուռն ծափահարությունները, Լև Սիխայլովիչը գրկեց ինձ և հեծելագորայիների քաջալերող բացականչությունների ներքո ինձ հանձնեց ատրճանակ և սուսեր՝ անվանական փորագրությամբ: Այդ անմոռանալի օրն ավարտվեց մեր պատվին տրված անմոռանալի «համերգով»: Ինձեղագորայիներն անցկացրին արգելանքներով ձիարշավ և ցուցադրեցին առույգ ձիախաղի հնարքներ:

Դա մեզ համար ճակատային դաժան առօրյայում շունչ քաշելու մի կարճատև տոնական դադար էր: Մեր գործը ծանր էր՝ լի ուժերի գերլարումով: Մեպտեմբերին և հոկտեմբերի սկզբներին՝ 26 օրում մեր բրիգադն առաջավոր գծում տվեց 72 համերգ և այն էլ ինչպիսի՝ ականաճետների կրակահերթերի, հորդառատ անձևների տակ... Ելույթ էինք ունենում խրամատային ներլիկ բլինդաժներում և խորդանոցներում, իսկ երբեմն էլ՝ ուղիղ գետնին, երբ պարողների ոտքերը, տառաջիորեն, խրվում էին ցեխի մեջ... Մի անգամ համերգն անցնում էր գերմանացիների ուղիղ քթի տակ. մինչև նրանց առաջավոր ամրությունները 150-200 մետր էր՝ ոչ ավելի: Բայց արտիստների հետ հանդիպումը որոշված էր ամեն դեպքում անցկացնել: Իհարկե, հրամանատարն ինձ խնդրեց երգել քառորդ ձայնով, իսկ զինվորներին՝ ծափահարել անձայն նրանք առույգ ձևով հեռացնում էին ավիերը, բայց մոտեցնում ոչ մինչև վերջ, սուկ իրենց դիմախաղերով արտահայտելով հիացմունք ու շնորհակալություն:

— Իսկ հիշո՞ւմ եք, Պավել Գերասիմովիչ, այն դիպվածը, որի մասին «Պրավդա» թերթի «Ծաղիկը Կրասնիվնա գյուղի մոտից» հոդվածում գրել էր ձեր ճակատային բրիգադի անդամը: Ահա թե ինչպես է նա դա նկարագրել. «...Ձինվորներից մեկը, դեռ հեռվից նկատելով մեզ, սիրալիք ժպտաց՝ բարձրացնելով դաշտային ծաղիկների մի քանի փոքրիկ փնջեր: Ավելի մոտենալով՝ նա մեզ նվիրեց ծաղիկները. «Բարև ձեզ, ընկեր Լիսիցյան, — ասաց նա Մեծ թատրոնի արտիստին հանձնելով փնջիկը,- ես ձեր երկրպագուն եմ: Մեծ հաճությամբ կլսեմ ձեզ այստեղ, այնպես ինչպես երբևէ լսել եմ Մեծ թատրոնում»: «Իսկ ես հիմա կերգեմ ավելի լավ, քան Մեծ թատրոնում, — հուզված պատասխանեց Լիսիցյանը, — գրկելով մարտիկին»:

— Իհարկե, հիշում եմ, դա չի կարելի մոռանալ: Ես իսկապես այն ժամանակ ավելի լավ երգեցի, քան Մեծ թատրոնում, մեծազույն հոգեկան վերելքով, առանց ձայնի և ուժի որևէ խնայողության՝ «արյունով»: Այլ կերպ անհնար

⁹ «Правда», 1958, 24 февраля.

կլիներ հարաբերվել մեր հերոսական մարդկանց հետ: Վերջները հենց թեկուզ այդ պատահումն. գնդակոծվում էր հողի յուրաքանչյուր թիզը, հիշում են. զինվորները, համերգի էին գալիս կյանքները վտանգի ենթարկելով՝ մեկ-մեկ, երկու-երկու, կռացած, ծառերի հետևը թաքնվելով, իսկ նա կրակի տակ մեզ համար ծաղիկներ էր հավաքել, իր սերն արտահայտելու, ուրախություն պատճառելու համար...

— Իսկ ձեր կյանքին վտանգ չէ՞ր սպառնում: Չէ՞ որ Մերձսոսկովյան ճակատում այդ ժամանակ իրավիճակը հաճախ էր տագնապալի լինում. գերմանական դեսանտայինները թափանցում էին մեկ այստեղ, մեկ այնտեղ

— Այո, ես երկու անգամ տառացիորեն հրաշքով եմ փրկվել: Բացատրեք այդ բանն ինչպես ուզում եք. հաջողություն, կանխագագացում, կամ էլ՝ վտանգի սրված զգացողություն... Մենք մի անգամ ելույթ էինք ունենում Բատուրինո գյուղում: Մի բանի համերգից հետո գիշերելու համար տեղավորվեցինք հենց այդտեղ, որպեսզի առավոտվանից շարունակվեք մեր աշխատանքը: Ճակատը կողքներին էր, ամբողջ ժամանակ լարված փոխհրաձգություն էր գնում: Մեզ հատկացրին երկու շինություն՝ հարդի մարագը և դպրոցը, որտեղ էլ մենք մի քանի ընկերներով սկսեցինք պատրաստվել գիշերելու: Հանկարծ ես ինչ-որ ամոռոջ տագնապ զգացի: «Այս տեղը ինձ դուր չի գալիս, — ասացի ես ընկերներին, — և, ընդհանրապես, վատ է, որ մենք բաժան-բաժան եղանք, — ճակատը մոտ է, քի՞չ բան կարող է պատահել, մենք պետք է բոլոր միասին լինենք»: Ինձ լսեցին, թեպետ մրթմրթացին. «Ահա, խնդրեմ, գիշերով թափառում ենք այս կողմ, այն կողմ՝ փոխանակ հանգստանանք»: Բայց և այնպես, մենք ամբողջ բրիգադով գիշերեցինք մարագում: Ամբողջ գիշեր սարսափելի դրոշյուն էր, բայց մենք այնպես էինք օրվա ընթացքում հալից ընկել, որ կարողացանք քնել նույնիսկ այն ժամանակ, երբ ռումբերը պայթում էին բոլորովին մոտիկ: Առավոտյան տեսանք, որ գյուղական պուճուրիկ դպրոցը, որտեղից հեռացել էինք, տառացիորեն ջնջվել էր երկրի երեսից. գիշերը ուղիղ նշանառությամբ ծանր հրետանային ռումբը ընկել էր դրա վրա:

Մեր երթուղին մենք ավարտեցինք Վյազմայում: Վերջին համերգն ավարտվեց ուշ երեկոյան և զորամասի հրամանատարն առաջարկեց գիշերել իր մոտ, իսկ առավոտյան վերադառնալ Մոսկվա, իբր գիշերով ճամփա ընկնելը վտանգավոր է, իսկ եղած-չեղած մի քանի ժամը ոչնի՞նչ չի որոշի: Իսկ ես սկսեցի համոզել ընկերներին՝ անհասպաղ բռնել ետ դարձի ճամփան. մի կողմից շատ անհանգիստ էի կնոջս ու փոքրիկ աղջկաս համար, քանզի այդ օրերին Մոսկվան, շատ հաճախ էին ռմբակոծում, իսկ մյուս կողմից՝ ուզում եք հավատացեք, ուզում եք՝ ոչ, ենթագիտակցությունն ինձ հուշում էր, որ այդտեղից մենք պետք է ինչքան հնարավոր է արագ հեռանանք:

Վերջիվերջո, թեև մեծ դժվարությամբ, ինձ հաջողվեց համոզել բոլոր արտիստներին, և մենք մեկնեցինք: Քաղաքից դուրս գալիս մենք հանդիպեցինք գեղարվեստական մեկ այլ բրիգադի, որը Քաղվարչության պատվերով գնում էր փոխարինելու մեզ: Ուրախ հանդիպում, գրկախառնություններ, հաջողության մաղթանքներ՝ սոսկովյան համերգներից բոլորս ճանաչում էինք միմյանց, ինչ-որ մեկը ընկերներին էր հանդիպել, ինչ-որ մեկը՝ հարևաններին... Մեր գործընկերներին մանրամասնորեն բացատրեցով, թե ինչպես գտնեն շտաբը, մենք առաջ շարժվեցինք և նույն գիշեր հասանք տուն՝ Մոսկվա: Իսկ վաղ առավոտյան ֆաշիստները Վյազմայի վրա պարաշյուտային դեսանտ իջեցրին: Մեզ փոխարինելու եկած բրիգադի հրեա-արտիստները գնդակահարվել էին տեղում, մյուսները՝ գերի վերցվել: Նրանցից սուկ քչերին բախտ վիճակվեց պատերազմից հետո վերադառնալ հայրենիք:

Երրորդ անգամ ես հազիվ փրկվեցի դաժան դիզենտերիայով մեռնելուց: Սկզբում ես Մաշա Դուլիսանյանի հետ համերգներով մեկնեցի Իրան, որտեղ նույնպես այն ժամանակ մենք գործեր ունեինք, հետո Ելույթ էինք ունենում Կովկասյան ճակատի բանակայինների համար: Պատերազմի սկզբից ընդամենը առաջին կես տարվա ընթացքում ես «ֆրոնտներում» և քիլոմետրում երգել եմ ավելի քան 500 համերգներում և շատ եմ հպարտանում մարտական պարզևներով. «Խիզախության համար», «Կովկասի ազատագրման համար»... Իսկ 1941թ. վերջին ինձ բավական չափ ծանր վիճակում տեղափոխեցին երևանյան հիվանդանոց և բավական երկար ժամանակ գտնվում էի կյանքի ու մահու միջև:

Պավել Գերասիմովիչի պատմություններն ունկնդրելիս ես երախտագիտության զգացում էի ապրում արտիստների այն սերնդի նկատմամբ, որին բաժին էր ընկել անցնել պատերազմական փորձությունների միջով՝ մեր զինվորների հետ կիսելով բոլոր դժվարությունները՝ նրանց ներշնչելով լավատեսություն և հավատ հաղթանակի հանդեպ: Այս մասին լավ ասաց դիրիժոր Բ. Է. Խայկինը. «Մենք պահպանում ենք պատերազմի շրջանի լուսանկարները. դրանցում և զինվորներն են ժպտում, և արտիստներն են ժպտում: Բայց երբեմն մեր վիճակը բնավ էլ ժպտալու չէր: Երբեմն արտիստները զինվորականների հետ կիսում էին բոլոր անհաջողությունները, ընկնում էին շրջապատման մեջ, գոհվում իրենց Մարտական պարտքը կատարելիս: Հիմա այս մասին հիշում եմ նրա համար, որ արտիստների ներկա երջանիկ սերունդը, որին ես սրտանց հաջողություններ եմ մաղթում, մինչև իր նկատմամբ անուշադրությունից բողոքելը, մի փոքր մտորեր այն մասին, թե ինչ պայմաններում են իրենց ավագ գործընկերները ստեղծագործել»:¹⁰

Բուժվելով հիվանդությունից, Լիսիցյանը տարի ու կես եզում է Երևանյան քաղաքի բեմում: Այս շրջանում նա իր երկացանկը լրացնում է Փալիաշվիլու «Դահսիում»՝ Կիպոյի, և Մելերբերի «Հուգենոտներում»՝ կոմս Նեվերի պարտիաներով, իսկ 1943թ. վերադառնում է Մոսկվա, որտեղ դեկտեմբերի 3-ին՝ մեծ ընդմիջումից հետո, առաջին անգամ Ելույթ է ունենում մայրաքաղաքային օպերայի բեմում: Այդ ժամանակ Սվերդլովի փողոցի Մեծ քաղաքի շենքում հիմնական վերանորոգում էր ընթանում: Այն իր գործունեությունը ժամանակավորապես դադարեցրել՝ կոնսերվացվել էր դեռևս պատերազմից առաջ, իսկ 1941 թվականին լրջորեն վնասվել էր, այն էլ՝ թշնամական ռումբի ուղղակի ռմբահարությունից, որի պատճառով էլ ներկայացումները երկար ժամանակ ընթանում էին միայն մասնաշենքում:

Այստեղ նա կրկին հանդիպեց իր հին ուսուցչին՝ Սամուիլ Աբրամովիչ Մամոնտին. նրա ղեկավարությամբ էլ արտիստը պատրաստեց և կատարեց Ռոբերտի պարտիան՝ Չայկովսկու «Իդլանտա» օպերայում: Թատերախմբի մի մասը դեռևս Կուլբիշևում էր, երգիչները չէին բավականացնում, և Լիսիցյանը, գլխավոր պարտիաների հետ միաժամանակ, պետք է Ելույթ ունենար նաև երկրորդականներում: Բայց նրան երբեք հատուկ չի եղել առաջինի պճնամոլությունը՝ սնոբիզմը. ամեն ինչ որոշվում էր գործի շահից ելնելով: Թերթելով այն տարիների գովազդներն ու ծրագրերը՝ համոզվում ես, որ նա այսօր, օրինակ, երգում է Եվգենի Օնեգինի պարտիան, իսկ վաղը՝ Ռիմսկի-Կորսակովի «Հեթիաթ Սաթան թագավորի մասին» օպերայում՝ երկրորդ նավավարի պարտիան»...


¹⁰ Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи.- М., 1984.- с. 192.

Ի դեպ, այս ստեղծագործության կատարման ժամանակ դիրիժորական աշխատանքը ստանձնած Վասիլի Վասիլևիչ Նեբոլսինը սկզբունքորեն դեմ էր առաջատար մեներգիչների՝ առաջինը լինելու տրամադրություններին. իր բեմադրություններում նա հաճախ էր անվանի երգիչներին հանձնարարում փոքրիկ պարտիաներ: Որոշ մարդիկ ոչ մի կերպ չէին կարողանում հաշտվել այս դրվածքի հետ և կոշտ կերպով վիճում էին դիրիժորի հետ: Բայց Լիսիցյանը, ինչպես և շատ ուրիշներ, չէր գտնում, որ երկրորդական դերի կատարմամբ կզցի իր հեղինակությունը: Երրորդ անվավարի պարտիան, օրինակ այդ նույն՝ «Հեբիաթ Սաթան թագավորի մասին» օպերայում, երգում էր Խորհրդային Միության ժողովրդական արտիստ Մաքսիմ Դորմիդոնտովիչ Միխայլովը:


Այս կենսուրախ, ժողովրդա-թատերական ներկայացումների ոգով լուծված օպերայում Լիսիցյանն առաջին անգամ իր մասնակցությունն ունեցավ 1944 թ. մարտի 21-ին: Օպերա, որի մեջ լույսն ու բարին հաղթանակ են տանում չարի ու խարդախության դեմ, զարմանալիորեն համահունչ էր այդ ժամանակ իր հողը թշնամուց ազատող և պատերազմն հաղթականորեն ավարտող ժողովրդի տրամադրությանը:

Հաղթանակի օրը Լիսիցյանների ընտանիքում հիշարժան էր ոչ միայն տոնական հրավառությամբ և արյունահեղ պատերազմի ավարտի համաժողովրդական ցնծությամբ, այլև մեկ ուրիշ ուրախալի առիթով ևս. 1945 թ. մայիսի 9-ին ծնվեցին Ռուզաննա և Ռուբեն երկվորյակները:

Երեսունչորսամյա արտիստը ոտք դրեց իր կյանքի ամենալավ, ամենաբեղմնավոր շրջանը: Նրան սպասում էին թատրոնում և էստրադային համերգներում երգելը, աշխարհով մեկ հյուրախաղերը, խաղաղ ու երջանիկ երկնքի ներքո երեխաներին պահելն ու դաստիարակելը:



С. Б. Яковенко



Произнесите вслух это звонкое имя — Павел Лисициан — и если только вы не глухи совершенно к музыке, к красивому пению, в ваших ушах, в душе вашей оживет и зазвучит неповторимый тембр голоса...

Много лет искусство этого баритона, согревая сердца миллионов людей — любителей музыки, служит эталонным вокально-исполнительского мастерства...

*Павел
Герасимович*

ЛИСИЦИАН



Ռուսերեն հրատարակության շապիկը:

Որոշ ժամանակով հեռանանք ժամանակագրությունից և փորձենք այս շջերի վրա վերականգնել ռեժիսոր Բորիս Ալեքսանդրովիչ Պոկրովսկու հետ զրույցը, որի մեջ նա մասնավոր հարցերից բարձրացավ մինչև լայն ընդհանրացումներ և նետվեց ժամանակակից օպերային կատարողականության շատ ցավոտ կետերի վրա:

Պոկրովսկին՝ անհաշտ ու չհարմարվող մի մարդ, քանի որ իր գործում թույլ չէր տալիս ոչ մի զիջում և չէր հոգում օպերային քարացածության դեմ պայքարելուց, հաշվի չէր առնում երգիչների հիասթափված դիմադրությունը: Նրա պահանջները երբեմն չոր էին ու դաժան, սակայն անվիճելի էին նրա ազնվությունը, գիտելիքները, փորձն ու տաղանդը: Նրա հետ զրույցը կօգնի գնահատել Պավել Գերասիմովիչի՝ Մեծ թատրոնում աշխատելու շրջանում իրական ձեռքբերումները, առանձնացնել և հասկանալ ձեռք բերած ստեղծագործական բարձունքները:

Տալիս են առաջին հարցը և անմիջապես դեմ առնում կտրուկ անհամաձայնության:

— Բորիս Ալեքսանդրովիչ, կարծիք է շրջանառվում, որ Լիսիցյան-դերասանը զգիտրեն զիջել է Լիսիցյան-երգչին՝ վոկալ արվեստի վարպետին...

— Կտրականապես համաձայն չեմ: Սա ներհակության հաղթահարման վատ օրինակ է, ձայնի բնույթի և հասարակական, որ նույնն է, թե դերասանական կապվածությունների ու շահերի միջև գոյություն ունեցող բնական բախման լուծում: Նա կարող էր նույնիսկ դերասան էլ չլինել, ավելի ճիշտ՝ պետք է չլիներ՝ բնությունն այդպես էր նախատեսել: Տիրապետելով այդպիսի շքեղ հնչողության՝ գեղեցիկ, փափուկ, թավշյա բարիտոնի, կարելի է ապրել հանգիստ ու անկարոտ, ստանալ կոչումներ ու փող, պաշտպանել իրեն հնարավոր ամեն տեսակի տհաճություններից և ուրախացնել հանդիսատեսի լսելիքը՝ համերգային ու օպերային դահլիճներում: Այդպիսին էին օբյեկտիվ նախադրյալները: Բայց նա անզուսպ արտիստիզմով մարդ էր: Լիսիցյանը երևի իր ստեղծագործական կյանքը ողբերգական համարեր, եթե այն սահմանափակեր սոսկ վոկալի շրջանակներով և իր արվեստում չհասներ գեղարվեստական պատկերավորության, ինչին ձգտում է յուրաքանչյուր մեծ արտիստ: Չնայած իր վոկալ հարուստ բնույթին՝ նա դարձա՝ վ դերասան:

— Ուրեմն ի՞նչ է ստացվում: Եթե նրա ձայնն ավելի վատը լիներ, ավելի սովորական, նրա համար ավելի հե՞շտ կլիներ յուրացնել գեղարվեստական պատկերավորությունը:

— Այո՛: Հազարապատիկ այո՛, — բուն կերպով բացականչում է Պոկրովսկին, — Անընդհատ կողքիդ լավ, գեղեցիկ հնչողությունն անհաղթահարելի խոչընդոտ է հանդիսանում երգչի, բառի՝ մեծ երգիչ իմաստով երգչի, զգացումների, մտքերի արտահայտիչ երգչի ստեղծագործական աճի ճանապարհին: Մարդը երբեմն դառնում է գործիք, տեմբր և դատում մոտավորապես այսպես. «Ես ունեմ փափուկ հնչողություն, լիքը ձայնածավալ, գեղեցիկ տեմբր: Ես տիրապետում եմ եզակի գործիքի և կարող եմ հանգիստ ապրել, քանի որ մեր թատրոնում, մեր ֆիլհարմոնիայում այլևս ոչ ոք այդպիսին չունի»: Եվ նա ծառայում է ձայնին այնպես, ինչպես ժլատ ասպետն է ծառայում գանձերին, կտրուկ դիմադրում է գեղարվեստական ցանկացած նոր ուղղության, քանի որ դրանք կարող են անհանգստացնել «գործիքը»: Այդպիսի մարդու հոգեբանությունն է նույնիսկ բոլորովին փոխվում:

— Եկեք այժմ հանգիստ թողնենք սահմանափակ, իրենց արատների մեջ քարացած վոկալիստներին, — առաջարկում են ես, — ձայնի համար այդ «պատյանները», և խոսենք երգիչ-արվեստագետի, երգիչ-դերասանի զարգացման դիմամիկայի մասին, նրա՝ երաժշտական և բեմական օրենքներին հասնելու մասին:

— Ի՞նչ կա որ, սիրով կանցնեմ ավելի հաճելի թեմայի, — համաձայնում է Բորիս Ալեքսանդրովիչը, — ես այստեղ տեսնում եմ զարգացման 2 փուլ, որ իրենց կայացման ընթացքում անցնում են օպերային մեծ վարպետները: Դրանք բնութագրական են մաս Լիսիցյանի ստեղծագործությանը:

Առաջին փուլը կապված է արտահայտիչ վոկալի եղանակավորման յուրացման հետ: Ցանկանում են ձեր ուշադրությունը հրավիրել հույժ բացառիկ, ցավոք, որակի վրա. կարողանալ ոչ թե պարզապես արտաբերել հնչյունները որոշակի ինտերվալներում՝ այդ ձայն-վանկերը միացնելով համապատասխան բառերին, այլ հենց եղանակավորել. առանձին ֆրազները և ամբողջական ստեղծագործությունները երանգավորելով իմաստով և զգացմունքներով, այդպիսով կյանքի կոչելով մեղեդայնության պրոցեսը, մեղեդու զարգացումը:

Ի՞նչ համար մեղեդին և մարդկային խոսքը հարազատներ են: Նրանց հիմքում ընկած են զարգացման միևնույն օրենքները, դրանք արտահայտում են մտքեր, զգացմունքներ, երանգավորված են անհատական ինտոնացիայով, դրամատիկական արտահայտչականությամբ և ունեն կառուցվածքային նմանություն. սկսվում ու վերջանում են կետով, ունեն բարձրակետ, տրամաբանական շեշտեր, կարևոր, առաջատար և երկրորդական՝ լրացուցիչ տարրեր: Եթե լեզվի օրենքները պայմանականորեն տեղափոխվեն երաժշտության վրա, այդ օրենքները ճանաչելը և նրանց հետևելն էլ ինձ համար հենց եղանակավորման վարպետությունն է: Երգիչները, որպես կանոն, մեղեդին չեն զգում և չեն մատուցում այնպես, ինչպես գործիքավորողները: Դաշնակահարները, թավջութակահարները, ջութակահարները «զրուցում» են երաժշտությամբ, իսկ երգիչները առավել հաճախ երգում են և եթե նույնիսկ ճիշտ, ապա՝ ոչ արտահայտիչ: Այդպես մարդկային լեզուն էլ կարող է լինել անհասկանալի, անհետաքրքիր, այն դժվար է լինում ընկալել, քանզի չի ունենում դատողության հենց գործընթացում ստեղծվող նրբերանգներ:

Լիսիցյանը տիրապետում էր այդ օրենքներին, բայց ոչ այնքան երգեցողական երջանիկ բնույթի, որքան ստեղծագործական գործընթացի ներընթանման և լարված, մտածված աշխատանքի շնորհիվ: Նա ոչ միայն եզակի գործիքի տեր է, այլև կարողանում է այդ գործիքով եղանակավորել:

Դա միանգամից չի ձեռք բերվել: Երբ ես առաջին անգամ լսեցի Լիսիցյանին, նա ավելորդ կերպով «պճճում» էր հնչյունը և շնչառությունը: Բոլորը, այդ թվում և նա, հաճույք էին ստանում գեղեցիկ ձայնից և անսահման շնչառությունից: Բայց նա դեռ օպերային արտիստ չէր և վտանգ կար, որ եթե կանգ առնի երգչի զարգացումը, ապա նա կվերածվի սվաղ անողի, կսկսի զբաղվել վարպետության առքուվաճառքով: Իսկ ի՞նչ սնուցող միջավայր գոյություն ունի դրա համար: Չէ՞ որ դահլիճում կճարվեն տասնհինգ-տասնվեց մարդիկ («Արդյոք այդ թիվը դուք մի տասն անգամ չե՞ք փոքրացնում», — միջամտում են ես), որոնք ծարավի են սոսկ վոկալ զվարճությունների և հարկ եղած ժամանակ ձգտում են տարածել իրենց «հեղինակավոր ու գիտակ» կարծիքը. իբր՝ նրա շունչն արդեն այն չէ, և արդեն այնպես չի երգում, ինչպես առաջ, քանի որ չի կարող: Իսկ նա կարող էր, բայց դա արդեն «կարդացված գիրք էր» և արվեստի այդ շրջանի ընկալումը, որի վրա գտնվում էին այդ գնահատողները, դարձել էր նրա համար անհետաքրքիր: Վոկալ բոլոր տրյուկները (ձեռ-

նածուրթունքները) նա կարող էր կատարել նույն ձևով՝ ինչ առաջ և նույնիսկ ավելի լավ, բայց նրա մեջ արթնացել էր արվեստագետը և ավելի ու ավելի հաստատակամորեն էր հայտարարում իր իրավունքների մասին: Չայնը, վոկալը, երաժշտականությունը դարձան սոսկ նրա մարդկային էության ու իր հերոսների, և, մասնավորապես, Վերդիի «Տրավիատա» օպերայի ծեր ժերմոնի, աշխարհի նկատմամբ վերաբերմունքի արտահայտման միջոց:

— Եվ այստեղ, ակներև է, որ մենք մոտենում ենք երգիչ-դերասանի զարգացման երկրորդ փուլին:

— Շատ ճիշտ է: Ես հաճախ էի մտորում այն մասին, թե ինչո՞ւ էր Լիսիցյանը Օնեգինի պարտիայի լավագույն կատարողներից մեկը և լավագույն, անկրկնելի ժերմոն: Երկու պարտիաներն էլ պահանջում են վոկալ վարպետություն, հնչյունը եղանակավորելու հմտություն, բայց ժերմոնը պահանջում է նաև բնավորություն: Նրա Օնեգինը բարեկիրթ էր, նրբաճաշակ, գեղեցիկ, երգչին գովում էին, բայց նա մեկն էր, և ոչ թե... միակը: Իսկ ժերմոնի պարտիայում նա մրցակից չուներ: Վեր հանել կերպարի բնորոշ գծերը՝ ահա թե ինչ էր անհրաժեշտ նրան այդ շրջանում: Հնարավորություն գտնել նկարել ոչ միայն վոկալ, այլև մարդկային գույներով:

Նրա համար ժերմոնն ազնվագույն բարի ծերունի է, որը օբյեկտիվորեն է բերում չարությունը և ոչնչացնում Վիոլետային: Դրամատիկական այս բախումը սրում է նաև իրական սոցիալական պատճառը՝ ենթատեքստը. լինելով որոշակի խավի ներկայացուցիչ, նա այդ պատճառով ակամա կործանում է այն մարդուն, որին հասցրել է սիրել: Ահա այսպիսի դրամատիկական, խտացված բախումնային մթնոլորտում էլ հենց պետք է դրսևորվեր արտիստականորեն օժտված խառնվածքը:

Ապշեցուցիչ է կերպարի զարգացման լիսիցիանական ընթացքը, գույների շռայլությունը. ահա նա գալիս է Վիոլետայի՝ ընկած կնոջ մոտ: Գալիս է վճռական և անխիղճ, որպեսզի նրան հեռացնի սիրելի որդու ճանապարհից. սա մեկ կյանք է, մեկ հնչյուն: Հետո նա տեղեկանում է, որ Վիոլետան բարի էություն է, և ծերունին նրան խնդրում է զոհողություն կատարել. ի հայտ են գալիս խնդրող, ջերմ երանգներ: Այնուհետև, հասկանալով նրա խառնվածքի վեհությունը, նա սիրահարվում է Վիոլետային և երրորդ գործողության մեջ, արդեն դաժանորեն տառապելով կատարվածի անարդարությունից, պաշտպան է կանգնում նրան: Չորրորդ գործողության մեջ նա անմխիթար է՝ տեղի է ունեցել ողբերգության հանգուցալուծումը, և ինքն է դրա մեղավորը: Ինչպիսի՞ երկար կյանք է ապրում արտիստը կարճ տևողությամբ պարտիայում: Ոչ մեզ մոտ, ոչ շատ այլ երկրներում, որտեղ ինձ բախտ է վիճակվել լսել կամ բեմադրել «Տրավիատան», չի ղեղ և չկա այդպիսի ժերմոն, ինչպիսին Լիսիցյանն էր: Դա իմ խորին համոզմունքն է:

Այդ նույն՝ 1946 թվականին, «Տրավիատայի» բեմադրության տարում, Պավել Գերասիմովիչը դիմում է համարձակ քայլի՝ ձեռք զարկելով Անտոլի Ալեքսանդրովի «Բելա» օպերայում Կազբիչի պարտիայի կատարմանը: Այս դերը պահանջում է բեմական հսկայական կրակոտություն: Կազբիչը վայրի կրքերի մարդ է: Մի կողմից նա մեզ հետաքրքրում է իր տարերայնությամբ, ջերմ սիրահարվածությամբ, մյուս կողմից՝ իբրև Բելայի կործանման մեղավոր՝ բողոքի տեղիք տալիս:

Ներկայացման մեջ նա հակասական արարքների մարմնավորող է, այսպես ասած՝ բացասական տիպար: Մոսկ ազնվական, փափուկ, գեղեցիկ բարիտոնով այստեղ չես բավարարվի. քառսային, բուռն կրքերի արտահայտման համար, որոնց իշխանության ներքո ապրում և գործում է Կազբիչը,

անհրաժեշտ են այլ երանգներ: Ելեցկու, Օնեգինի, Ժերմոնի պարտիաներում արտաքին վարքը, շարժ ու ձևը որոշակիանում էին դարաշրջանի ոճի համաձայն և ենթարկվում սոցիալական տվյալ շրջանակի կանոններին: Կենդանի մարդուն տեղավորել են պատյանի մեջ: Եվ այստեղ Լիսիցյանը երջանիկ հնարավորություն է ստանում իր խառնվածքը, հայի կրակոտությունը, արևելքի ջերմ մարդուն ներկայացնել ազատ ու շրթայագերծ: Թատերական կուլուարներում շնչում էին. «Այս ի՞նչ է անում նա, կփչացնի ձայնը»: Բայց արվեստագետը նրա մեջ արդեն իշխում էր «գործիքի վրա», և նա հրապուրված լուծում է նոր խնդիրներ, իր վոկալ արժանիքները ենթարկում դերի պահանջներին, դրանք նպատակից վերածելով միջոցի: Նրան գրավում է ամեն ինչ. Լերմոնտովի ստեղծած կերպարը և Ալեքսանդրովի երաժշտական լուծումը, ժամանակակից լեզուն, հերոսի կրակոտությունը, հենց աշխատանքի ստեղծագործական պրոցեսը, այսինքն՝ այն ամենը, ինչը պետք է հուզի և ուրախացնի իսկական արտիստին: Եվ նա հաղթեց վատատեսներին, իսկ արդյունքում՝ ձայնն ավելի ուժեղացավ և դարձավ ավելի հասուն:

— Իսկ ձեռք զարկելով Ամոնասրոյի պարտիային՝ Վերդիի «Աիդա» օպերայից, որը, սովորաբար, երգում են դրամատիկական բարիտոնները, արդյո՞ք ավելի մեծ ռիսկի չդիմեց Լիսցիանը:

— Ազնվորեն խոստովանեմ. այստեղ երևան եկավ իմ ռեժիսորական եսասիրությունը: Այն ժամանակ մենք լավ Ամոնասրո չունեինք, այդպիսին չկա նաև հիմա: Եվ երբ Լիսցիանին շատ սիրող Մելիք-Փաշաևն ինձ խնդրեց Պավել Գերասիմովիչին հանոգել, որ հրաժարվի այդ խելացնոր մտադրությունից, ես չարձագանքեցի նրա խնդրանքին, քանզի հանոգված էի որ դերը կատարեի: Հենց դե՛ ըր: Շայնայինը երբեք չէր ասում «պարտիա»: Երգչի մասին ասել, թե նա կատարեց պարտիան, պետք է որ նվաստացուցիչ լինի, դա նշանակում է, որ նա ընդամենը հնչյունավորել է վոկալ տողը: Եվ ահա, հաղթահարելով շրջապատի անվստահությունը և իր ձայնի բնույթի հետ կապված արգելքները, Լիսցիանն իր վարպետությամբ հաղթեց վատատեսներին:

— Ռումինիայի հանրաճանաչ բարիտոն Նիկոլաե Հերյան մի անգամ անհատական մի գրույցում այսպիսի միտք հայտնեց. «Երգչական ձաների բաժանումը քնարականի և դրամատիկականի՝ խսիտ հարաբերական է»: Ըստ նրա. մոտավորապես մինչև քառասուն տարեկանը արտիստը պետք է նախապատվությունը տա քնարական խաղացանկին, իսկ այնուհետև արդեն սարսափելի չէ նաև դրամատիկական պարտիաներ երգելը:

— Անշուշտ, շատ կարևոր է, որ «Աիդայի» բեմադրության տարում Լիսցիանը հենց քառասուն տարեկան էր, և նա այդ ժամանակ հասցրել էր ֆիզիկապես ամրանալ: Բայց դա չէ գլխավորը: Երբ ես խոսում եմ այն մասին, որ երգչիչը հաղթարհարեց բնությունից դրված արգելքը, դա չի նշանակում որ նա բռնացավ, այսինքն՝ ձևավորվեց ձայնը: Նա գիտեր իր ձայնը և, առանց փոխելու այն, ստեղծեց նոր Ամոնասրո: Մենք սովորել ենք այն բանին, որ այդ կերպարում գերակշռում է տարերային, գրեթե անսամական սկիզբը: Մակայն Լիսիցյանն ընդգծեց իր հերոսի դատապարտվածությունը, ոտքերգականությունը, պատվի ու արժանապատվության ավելի բարձր զգացումը: Ի սեր հայրենիքի, ի սեր դստեր նա մարտնչում է հզոր Եգիպտոսի դեմ և գիտի, որ դատապարտված է, որ չի հաղթի, բայց չի համձնվում: Լիսիցյանի կատարմամբ Ամոնասրոն և՛ ողբերգական է, և՛ անսպասելիորեն քնարական (այդպիսին է ձայնի բնույթը՝ դրանից չես փախչի), բայց վառ է և համոզող:

Եվ այսպես, Պավել Գերասիմովիչի դերասանական աշխատանքներից լավագույնները հենց նրանք են, որոնցում նրա ձայնը հակասության մեջ է դերի պահանջների հետ: Իսկ ինչպե՞ս վարվել մի քանիսի այն հիմնավորումների հետ, որ նա ամենից առաջ վոկալիստ է: Այդ դեպքում նա կդիմե՞ր այդքան վտանգավոր փորձակումների: Եվ ինձ համար ուրախալի է, որ Լիսիցյանը հաշվի չառավ նման կածիքները իր հնարավորությունների վերաբերյալ: Ուրիշ երգիչների ձայնը հարյուր անգամ ավելի աղքատիկ է, բայց նրանք ապրում են դրա խնամակալության ներքո: Իսկ Պավել Գերասիմովիչը, իր դերասանական որոնող խառնվածքի շնորհիվ, անընդհատ փնտրում էր, ձգտում ընդլայնել ստեղծագործական ընդգրկումը, կոտրել բնությունից դրված սահմանափակող շրջանակները, և դա մեզ թույլ է տալիս նրա մասին ասել՝ արվեստագետ: Ահա այդ օրինյալ հակասակամությունը, որն էլ հենց խթան է դառնում ամեն մի շարժման և գարգացման: Կայծը բռնկվում է սուկ այն ժամանակ, երբ թռչող քարը ճանապարհին հանդիպում է արգելքի:

— Եթե ես ձեզ ճիշտ եմ հասկանում, ապա սխալված չեմ լինի ենթադրել, որ Լիսիցյանի այնպիսի աշխատանքները, ինչպիսիք են Ռոբերտը՝ Չայկովսկու «Իդլանտայից», Ելեցկին, Վեդենեցկին՝ հյուրը՝ Ռիմսկի-Կորսակովի «Մադկոյից», ձեզ համար այնքան էլ կարևոր և սկզբունքային չեն:

— Կատարելապես ճիշտ է: Երբ մենք Նիկոլայ Մեմյոնովիչ Գոլովանովի հետ ձայնագրման համար քննարկում էինք «Մադկոյի» կազմը, յուրաքանչյուր պարտիայի համար թեկնածուները մի քանիսն էին, և տանջահար էր անում միակ դերակատարի ընտրության գործընթացը: Թատրոնում ետպատերազմյան առաջին տարիներին լավ երգիչները երբեք այդքան շատ չէին եղել. փորձիր, օրինակ, որոշել, թե Վարյագի որ հյուրն է ավելի լավը՝ Մաքսիմ Գորմիդոնովիչ Սիլսայլո՞վը, Մարկ Օսիպովիչ Ռեյզենը, Ալեքսանդր Ստեպանովիչ Պիրոգովը, թե՞ այն ժամանակ երիտասարդ Իվան Իվանովիչ Պետրովը: Եվ միայն Վեդենեցկյան հյուրի վերաբերյալ մենք չունեցանք ոչ մի բանավեճ՝ միայն Լիսիցյանը, քանի որ այդ ժամանակ բարիտոններից ոչ մեկը չէր կարող վոկալ վարպետության մեջ համեմատվել նրա հետ: Եվ, այնուամենայնիվ, ես կարծում եմ, որ ձեր թվարկած դերերը, այդ թվում և Վեդենեցկյան հյուրը, հենց իրեն՝ երգչին, ավելի քիչ ուրախություն են պատճառել, քան Ամոնասարոն, Կազբիչը, Ժերոմը... Այն, ինչը տրվում է դժվարությամբ, ինչը պահանջում է ուժերի ահռելի լարում և տաղանդ, միշտ ավելի թանկ է մեզ համար:

Ցանկանում եմ կանգ առնել Պավել Գերասիմովիչի աշխատանքներից ևս երկուսի վրա:

Ինչպե՞ս էր հնչում Լիսիցյանի Նապոլեոնը Պրոկոֆևի «Պատերազմ և խաղաղություն» օպերայում: Իսկ ինչպե՞ս են հնչել Շալյապինի բերանից Բորիս Գոդունովը կամ Մեֆիստոֆելը: Այդպիսի հարցն ինձ թվում է չնչին և նույնիսկ վիրավորական մեծ արվեստագետի համար: Սրբապղծություն է գեղարվեստական ապշեցուցիչ երևույթները հանգեցնել սուկ հնչողության: Օպերային արվեստը զուգակցություն է. դա երաժշտություն չէ, երգեցողություն չէ: Օպերան թատրոն է, իսկ երգչի խնդիրը՝ ստեղծել ստույգ կերպար:

Բոլորին թվում էր, թե Նապոլեոնի ձայնը՝ Պրոկոֆևի «Պատերազմ և խաղաղություն» օպերայում, պետք է հենց այնպիսին լիներ, ինչպիսին Լիսիցյանին էր, կարծես մենք բոլորս լսել էինք, թե ինչպես է երգել Ֆրանսիայի տիրակալը: Ուրիշ կատարողների ձայները կամ չափից դուրս բարակ էին, կամ չափից դուրս կտրուկ, կամ չափից դուրս «ռուսականացված»: Նապոլեոնը պետք է տիրապետեր միայն այդպիսի տեմբրի, իսկ որ ամենակարևորն

է, լիսիցիանական Նապոլեոնի հենց արտաքինում ինչ-որ եվրոպական բան կար:

Արտաքին նմանությունը շշմեցուցիչ էր, բայց դա չէր գլխավորը: Ամենաարժեքավորը նրա դատելու կարողությունն էր, բռնելը դերի, կերպարի, այդ թվում՝ երաժշտական զարգացման ընթացքը, դառնալը դրա մասնակիցը:

«Շեարդինյան հողապատմեշի (ռեդուտի) ոչ մեծ տեսարանում արտիստը, ինչպես մի կաթիլ ջրում՝ ի հայտ է բերում Նապոլեոնի խառնվածքը, նրա անհատականության ամբողջ ընդգրկումը: Սկզբում հերոսը հրճվանք է ապրում, նա վեհասքանչ է և ինքնավստահ: Այնուհետև կամաց-կամաց նրա հոգու մեջ են սողոսկում կասկածները, որ հասնում են սոսկալի տագնապի: Հետո զարմանքը ճնշում է բոլոր մնացած զգացումները. նա ջախջախվել է՝ բախվելով այնպիսի ֆենոմենի, ինչպիսին ռուսական ազգային խառնվածքն է և, վերջապես՝ բացարձակ աղետ՝ պարտություն:

— Որքան հայտնի է ինձ, Լիսիցյանի ստեղծագործական կյանքում միակ կոմիկական, սրամիտ խառնվածքով դերը Վերդիի «Ֆալստաֆ» օպերայում Ֆորդի դերն է: Արդյոք ստացվե՞լ է այն:

— Հենց դրա մասին էլ ես ուզում եմ պատմել: Դա երգչի վերջին պրեմիերան էր Մեծ թատրոնի բեմում, այն ներկայացման մեջ, որը, ցավոք, երկար չբեմադրվեց: Լիսիցյանի աշխատանքը հիասքանչ էր, և դարձյալ, որերորդ անգամ՝ անսպասելի:

Միջակ դերասաններն ամենից շատ վախենում են բեմի վրա ծեր, տգեղ և հիմար լինելուց, կարծես զգուշանալով, թե հանկարծ հենց իրենց չնույնացնեն իրենց կերպավորածների հետ. Լիսիցյանի Ֆորդն էլ հենց այդպիսի հիմար էր, որ կարծում էր, թե ինքն ի վիճակի է հիմարացնել բոլորին և խարդավանքներ սարքել: Նա փալաս տղամարդ էր, որն ինքն իրեն աշխարհի պորտ էր թվում: Եվ դրանում էր ամբողջ զավեշտը: Ինձ թվում էր, որ Պավել Գերասիմովիչն այս աշխատանքով արժանապատվորեն և տրամաբանված կերպով լրացրեց և ամբողջացրեց բեմում իր ստեղծած ամենաբազմազան կերպար-բնավորությունների պատկերասրահը:

— Շնորհակալություն, Բորիս Ալքեսանդրովիչ, շնորհակալություն զրույցի համար: Շնորհակալություն ձեր սրտացավության համար, այն բանի համար, որ չեք զլանում պաշտպանել ձեր գաղափարները, մեր գրքի հերոսի նկատմամբ իրատես լինելու և նրա նկատմամբ մեծ հարգանք տածելու համար:

ՄԱՍՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ՝ ՕՊԵՐԱՅԻՆ ԵՐԳԻՉ

Բորիս Ալեքսանդրովիչ Պոկրովսկու հետ զրույցի ազդեցության տակ ես մի քանի օր կանգ առա Լիսիցյանի օպերային ձայնագրությունների՝ բազմաթիվ կանգառումներով, կրկնակի վերալսումներով մասնաճամբի ուսումնասիրության վրա... Ցանկանում էի սեփական կարծիք կազմել մի շարք պարտիաների, մասնավորապես՝ դրանց մեկնաբանությունների վերաբերյալ, որոնք զմահատել էր ռեժիսորը:

Ցավոք, Լիսիցյանից միայն մեկ տեսագրություն է մնացել. Տիգրան Չուխաջյանի «Արշակ» օպերայում նա կատարում է գլխավոր դերը: Իսկ օպերային ձայնագրություններով ձայնասկավառակները բավականին շատ են: Այսպիսով, նրա վոկալ կատարողականության մասին կարելի է դատել հիմնվելով փաստացի նյութի վրա: Ինչ վերաբերում է ատիստի բեմական գործունեությանը, ապա այստեղ հարկ է վստահել գրախոսներին, գործընկերներին և նրա իսկ մանկական ու պատանեկան տպավորություններին: Ժամանակին ես բախտ եմ ունեցել Լիսիցյանին լսել և տեսնել Մեծ թատրոնի և մասնաճյուղի բեմերի վրա՝ Օնեգինի, Էսկամբլյոյի, Ամոնասրոյի և Մագելայի պարտիաներում:

Պավել Գերասիմովիչի ետպատերազմյան առաջին աշխատանքը Ջուզեպպե Վերդիի «Տրավիատայում» Ժերմոնն է: Նրա դերը լուսն այդ պարտիայում տեղի ունեցավ 1946 թվականի հոկտեմբերի 20-ին՝ մասնաճյուղի բեմի վրա: Ներկայացման դիրիժորն էր Ս. Ս. Սախարովը: Հարցնում եմ Մեմյոն Մեմյոնովիչին, թե հիշո՞ւմ է ինքն արդյոք այդ հիշարժան օրը:

— Իհա՛ր ղկե: Պատերազմական և ետպատերազմյան առաջին տարիներն ամենածանրն էին մեր թատրոնի և նրա աշխատակիցների, ինչպես նաև ամբողջ երկրի համար. մենք բոլորս կարիքի մեջ էինք, կորցրել էինք հարազատներ ու ընկերներ, կիսաքաղց էինք և կիսաքուն... Անձամբ ես՝ Մսկվայից չեմ մեկնել՝ նույնիսկ մեկ օրով, և եղավ մի երկարատև շրջան, երբ թատերախմբի հիմնական մասը՝ միակ դիրիժորի հետ, տարհանվել էր Կույբիշև: Բայց և այնպես, մասնաճյուղում ներկայացումներ էին տրվում ամեն օր և, իմ կարծիքով, դրանց որակը բավականին բարձր էր: Այդտեղ խոսում էր նաև հոգեկան վերելքն ու պատասխանատվության անսովոր զգացումը, որ մարդկանց հատուկ էր այն ժամանակ:

1943 թվականից սկսած, իմ ներկայացումներում հաճախ էր երգում Լիսիցյանը և հատկապես շատ՝ Եվգենի Օնեգինի, իսկ ավելի ուշ՝ Ժորժ Ժերմոնի դերերգերով: Որքան էլ լարում եմ հիշողությունս, նրա կատարումներում չեմ կարողանում հիշել որևէ թերություն՝ առողջամական կեղծ նոտա, սխալ ելույթներ, չեմ խոսում արդեն մեծ անհաջողությունների կամ տապալումների մասին: Այդպիսի երգչի՝ մասնագիտորեն հավաք, երաժշտության գիտակ, անսամբլի զգացումով օժտված, այսինքն՝ ոչ միայն ինքն իրեն, այլև զուգընկերներին, երգիչներին և գործիքայիններին լսել կարողացող երգիչների մասին դիրիժորները կարող են միայն երազել: Այդ ժամանակ է, որ մարդը հնարավորություն է ստանում ամբողջությամբ տրվել երաժշտությանը, մեկնաբանություններին և ոչ թե մտահոգված է լով «վթարա-փրկարարական» աշխատանքներով:

Լիսիցյանը հատկապես լավն էր Ժերմոնի պարտիայում: Չեմ կարողանում մոռանալ ազնվական կանտիլենան, վարպետ ֆրագավորումը, «խտալական» շքեղությունն ու թեթևությունը, որոնցով անփոփոխ կերպով տոգոր-

ված էին նրա կատարումները: Պետք է ցավով արձանագրել, որ վոկալ-կատարողական արվեստում առաջընթաց չի նկատվում: Օրինակ, այնպիսի վարպետ-բարիտոն, ինչպիսին Լիսիցյանն էր, այսօր Մեծ թատրոնում չկա:

Շատ մասնագետներ բանավոր զրույցներում և տպագիր գրախոսականներում համաձայնում են այն բանում, որ Ժերմոնի պարտիայի կատարումը պետք է դասել երգչի կատարչալ ձեռքերումների թվին: Մակայն, ցավոք սրտի, Մեծ թատրոնի երգչախմբի ու մենակատարների, և, իր վախճանից ոչ շատ առաջ, դիրիժոր Ա. Ի. Օռլովի ղեկավարությամբ, ԽՍՀՄ Պետական սինֆոնիկ նվագախմբի իրականացրած ձայնագրությունը, ամբողջական պատկերացում չի տալիս ինչպես Մեծ թատրոնի ներկայացման մասին ընդհանրապես, այդպես էլ Լիսիցյանի աշխատանքի մասին մասնավորապես: Այդ ձայնասկավառակներն ունկնդրելիս նշում են ձայնագրությանը հատուկ մի շարք տեխնիկական և երաժշտական վրիպումներ. դժվար է համաձայնել մի շարք տեմպերի հետ, աշխատանքին ամբողջությամբ չի բավականացնում ստեղծագործական լարումը, նյարդը. առաջատար մենակատարներ Ելիզավետա Վլադիմիրովնա Շումսկայան, Իվան Մեմյոնովիչ Կոզլովսկին, Պավել Գերասիմովիչ Լիսիցյանն իրենց պարտիաները կատարում են անհամաչափ: Հրաշալի հատվածների շարքում կան նաև պակաս հաջողվածներ, ձևակառույց, կարծես թե ոչ ուժերի ամբողջ լարումով կատարվածներ: Մասնավորապես լիարժեք բավարարվածություն չեն պատճառում նաև օպերայի երկրորդ գործողության Վիոլետայի և Ժերմոնի մեծ տեսարանը, որի պատճառով էլ որոշ չափով ձգձգված ու տարրալուծված են մի շարք դրվագներ: Բայց և այնպես, հարկ է արժանին հատուցել և՛ կատարողների վոկալ վարպետությանը, և՛ միմյանց լսելու ընդունակությանը, և՛ նրանց գտված երաժշտականությունը, որ արտահայտվում է մասնավորապես կատարչալ ձայնաերանգավորմամբ, երգեցողության բազմերանգներով...

Հատկապես տպավորություն են գործում յուրաքանչյուր ֆրագի իմաստային լեցունությունը և գուգրնկերների անսամբլային բարձր վարպետությունը: Չուգերգային հատվածներում, երբ դա անհրաժեշտ է, մեկը «տեղը զիջում է» մյուսին՝ ոչ մի տեղ չփորձելով մեներգել: Ահա Ժերմոնը հուզված համոզում է Վիոլետային. «Հավատացեք ինձ, որ ձեզ անկեղծորեն երջանկություն են ցանկանում, փրկեք իմ ընտանիքը...», – և աղջիկը, կարծես ինքն իրեն, հազիվ լսելի և դառնորեն հաստատում է. «Դուք ծիշտ եք, դուք ծիշտ եք»: Իսկ փոքրինչ ուշ, Վիոլետայի լիահինչյուն արիոգային ֆրագների ֆոնի վրա. «Ձեր մաքուր, գեղեցկագույն դասերը դուք պարտավոր եք պատմել կոտրված սրտի տառապանքի ամբողջ ողբը...», – Ժերմոնն արդեն աստիճանաբար, «ստվերի միջից», կիսաձայն սկսում է երգել իր ռեպլիկը. «Արցունքները ձեզ կփրկեն և կբուժեն ձեր տառապանքները: Գիտեմ, որ դժվար է լինելու ձեզ համար բաժանումը, սակայն այդպիսի զոհաբերությունը կարժանանա շնորհի», – կամաց-կամաց ավելացնելով էքսպրեսիան: Եվ, ի վերջո, կատարողների ձայները միաձուլվում են մի միասնական՝ բովանդակալից ու ազատ հնչողության մեջ:

Մեծ նրբավարությամբ ու վարպետությամբ է Լիսիցյանն անցկացնում նաև չորրորդ գործողության վերջին անսամբլը: Ընդհանրապես ձայնի հագեցվածությունը, լարվածության նկատմամբ «խմունիտետը» (անձեռնմխելիությունը) հսկելու կարողությունը, սիրտ թափանցող, քնքուշ հնչողության հակվածությունը Լիսիցյանի՝ երգչի ու երաժիշտի ուժեղ կողմն է: Այդ հատկանիշները հատկապես վառ արտահայտվեցին Ժերմոնի արիայի կատարման ժամանակ, որի ձայնագրությունը վաղուց է դարձել քրեստոմատիկ: Կարծում

եմ, որ սուկ հնչյունի անխաթար հավասար արտաբերումը և անընդգրկելի շնչառությունը չէին կարողանալու ապահովել այդ՝ այսօր էլ իրենից կատարողական գոհար ներկայացնող աշխատանքի հույժ երկար կյանքը: Բանն այն է, որ այստեղ անքակտելի ներդաշնակ համակցության մեջ են միավորվել վոկալ և երաժշտա-կերպարային սկիզբները: Չայնը հնչում է թարմ ու գեղեցիկ, բայց դա ծեր հերոսի ձայն է և ոչ թե կրակոտ սիրահարի. զգացմունքային լեցունությունը, կրքոտ խնդրանքը չեն անցնում սահմանը, քանզի տառապում է նույնիսկ իր զարգացումքներն արտահայտելու մեջ կաստայական պայմանականություններով, կաստայական վարվեցողության կանոններով սահմանափակված ազնվագարն, վեհ մարդը: Մի խոսքով, բոլոր միջոցներն ու գույները և իդեալական վոկալը նույնպես ստորադասվում են գլխավոր խնդրին՝ կերպարի, խառնվածքի կերտմանը:

Լիսիցյանի հաջողությունն այս պարտիայում, իսկ նա այն երգել է մեր գրեթե բոլոր և բազմաթիվ արտասահմանյան թատրոններում, այն ժամանակ հաղթական էր: Նույնիսկ սառնարյուն ֆիններին նա կարողացավ հասցնել «մինչև եռման աստիճանի»: Ահա մի հատված 1957 թ. ապրիլի 2-ի «Հելսինգին Սանոմատ» լրագրում տպագրված գրախոսությունից. «Լիսիցյանը բեմի վրա գուսպ է և ժլատ շարժումների մեջ, բայց և այնպես, նրան մինչև վերջ հաջողվում է պահպանել կատարման լարվածությունը: Նա բոլոր չափանիշներով ընտրյալ դասի արտիստ է: Լեվիեցուն դահլիճի հանդիսականը նորից կարողացավ հաճույք ստանալ նրա խորությամբ ու վստահությամբ լեցուն երգեցողությամբ. երկրորդ գործողության մեներգն առաջ բերեց ունկնդիրների՝ խելահեղության հասնող հիացմունքը»:

Ահա և մեջբերումներ այլ գրախոսություններից, որոնցում բնութագրվում են Լիսիցյանի՝ Ժերմոնի դերում ունեցած հաջողությունն ապահոված ստեղծագործական հիմնական բաղադրիչները. «Չայնը՝ իր բովանդակությամբ, լի է զգացմունքով և ջերմացնում է ունկնդրին»:¹¹

«Արտիստի խնդիրը կայանում էր բոլորովին այլ խառնվածքի ստեղծում, քան նրա առաջին հյուրախաղի՝ Եվգենի Օնեգինի ժամանակ, սակայն երկու դեպքում էլ նա հավասարապես ցուցադրեց ազատ և բնական գերազանցություն: Չնայած արտաքին ժլատ խաղին, նրա դիմախաղը, յուրաքանչյուր շարժումը «հագեցած» է արտահայտչականությամբ, որ խոսում է դերի մեջ խորապես թափանցելու և ցանկացած հնչերանգի կյանք հաղորդելու ընդունակության մասին»:¹²

«Վոկալի առումով՝ Պավել Լիսիցյանի կատարումն անթերի էր, և այստեղ հարկ է հատկապես նշել զուգերգերում հանդես բերած նրա ճաշակը և նրբանկատությունը, երբ արտիստը իր հզոր ձայնը հնուորեն ներդաշնակում էր՝ առանց առանձնանալու և առանց գերազանցելու: Այս առումով՝ կլիմատոր բարձրակետն էր. երգչի հյուսիս բարիտոնը տիրապետում էր 22 մեցուրիչ յուրահատկության. ամսամբըլ հագեցնելով հնչելությամբ՝ միաժամանակ չգերազանցել նրան»:¹³

«Իբրև իսկական արտիստ, Լիսիցյանը կերպարը կարծես կերտել էր ներսից»:¹⁴

11 «Մաականաս» (Հելսինկի), 1957, 2 ապրիլի:

12 «Նյուա Պոեստեն» (Հելսինկի), 1957, 1 ապրիլի:

13 «Հուվուրստադբլադետ», 1957, 2 ապրիլի:

14 «Սուոմեն Սոսիալեմոկրասատի» (Հելսինկի), 1957, 2 ապրիլի:

Մեծ դահլիճի բեմում Ժերմոնի պարտիայի առաջին կատարումից մեկ ամիս անց՝ 1946 թ. նոյեմբերի 29-ին, Լիսիցյանը մասնակցում է Անատոլի Նիկոլասիչ Ալեքսանդրովի «Բելա» օպերայի պրեմիերային: Դժվար է գտնել ավելի հակասական դերեր, քան Վերդիի ստեղծագործության ազնվաբարո հայրը և Ալեքսանդրովի օպերայի տարերային, անսանձ Կազբիչը: Զննարարը գրում է. «Իրամայի երրորդ մասնակիցը (Բելայից և Պեչորինից հետո – Ս.Յակ.) Կազբիչը, ամենահիշարժան կերպարն է: Նրա լեյտմոտիվում բնութագրական կերպով առանձնանում են խիզախությունը, քաջությունը, վայրի կիրքը: Լավն է Կազբիչի երգը («Շատ են գեղեցկուհիները մեր առյուծերում»):»¹⁵

Պավել Գերասիմովիչի այս գործի ձայնադրությունները չեն պահպանվել, բայց մենք գիտենք, թե որքան բարձր են այն զնահատում բազում ակադեմիկները. և՛ երգիչ-գործընկերները՝ Անատոլի Իվանովիչ Օրֆենովը, Իվան Իվանովիչ Պետրովը, և՛ բեմադրության ռեժիսոր Բորիս Ալեքսանդրովիչ Պոկրովսկին, և՛ քննադատները (լրագրերն առանձնացնում են առաջին հերթին Ն. Շալիլեր-Բելային և Պ. Լիսիցյանին՝ Կազբիչին), և՛ ինքը՝ հեղինակը:

Անատոլի Նիկոլասիչ Ալեքսանդրովը, իրեն հատուկ համեստությամբ, բոլոր դասիները տալիս էր Լիսիցյանին և խոսում այն մասին, որ երգիչը նոր կյանք է հաղորդել Կազբիչի պարտիային՝ երաժշտական նյութը կերպավորելով, գեղեցկացնելով իր ստեղծագործական ոգեշնչմամբ: Հարկ է ասել, որ Պավել Գերասիմովիչն իսկապես չափազանց հրապուրված էր դերով: Նա շատ էր աշխատում ոչ միայն վոկալ կողմի, այլև արտահայտչականության վրա. գտել էր «գիշատչի» գաղտագողի սողոսկելու քայլվածք և, ձգտելով կերպարի բնորոշության, նույնիսկ լրիվ սափրել գլուխը:

Վերջին հանգամանքը զգաստացրել և այսօր էլ է զգաստացնում շատ երգիչներին: Ես ներկա եմ գտնվել և լսել, թե ինչպես է մեծ թատրոնի առաջատար մեներգչուհիներից մեկը մերժում իրեն Գ. Գ. Շոտակովիչի համանուն օպերայի հետաքրքրագույն՝ Կատերինա Իզմայլովայի պարտիայի կատարման առաջարկը. «Իմ ձայնն ինձ դեռ չի զգվեցրել. ես չեմ պատրաստվում կորցնել այն»:

Անվանի երգիչները վախենում են ժամանակակից երկացանկից. Վլադիմիր Անտոլանտովն, օրինակ, Մեծ թատրոնում սոսկ մեկ անգամ կատարեց խորհրդային կոմպոզիտորի՝ Ս. Պրոկոֆևի «Մեմյոն Կատկո» օպերայի համանուն դերի պարտիան: Ելեմա Օբրագովան այդպիսի գործերին ծայրահեղ կերպով հազվադեպ էր մոտենում:

Ժամանակակից երաժշտության հանդեպ նրանց հետ համամիտ են արտասահմանյան, մասնավորապես, վոկալիստներից մեծ մասին բնորոշ ընդհանուր. «դասականը հարստացնում, գեղեցկացնում է ձայնը, XX դարի երաժշտությունը՝ սպանում»՝ դրույթը պաշտպանող իտալական շատ երգիչներ: Ահա մի օրինակ. 1989 թ. հունվարին Մոսկվայում էր գտնվում իտալական բեյկանոյի աստղ Ելեմա Մուլիտոսը: Այն հարցին, թե ինքն ինչ վերաբերմունք ունի ժամանակակից վոկալ երաժշտության նկատմամբ, նա պատասխանեց. «Խիստ բացասական: Այդ երաժշտությունը կարծես հատուկ է գրվում, որպեսզի փչացնի ձայները»:

Այս կապակցությամբ ցանկանում են հատուկ ընդգծել, որ Պավել Գերասիմովիչ Լիսիցյանը երկացանկի ընտրության իր վերաբերմունքով,

¹⁵ Хохловская А. «Бэла» – опера Ан. Александрова // Советская музыка. – 1946.-11-С. 27.

խորհրդային կոմպոզիտորների օպերաների պրեմիերաներում մշտական մասնակցությամբ և ստեղծագործական կյանքի ամբողջ ընթացքում դրանց ամենօրյա կատարմամբ համոզված կերպով ժխտել է այդ կարծիքը: Մասնագիտական լուրջ աշխատանքը երգչին թույլ էր տալիս առանց փոքրագույն վնաս իսկ հասցնելու ձայնին՝ համատեղել դասական և ժամանակակից երկացանկերի շերտերը:

Արտիստական ճանապարհի հենց սկզբում Լենինգրադյան օպերային փոքր թատրոնում Լիսիցյանի բախտը, ինչպես արդեն նշել ենք, անսովոր կերպով բերեց առաջին դիրիժոր-ուսուցչի հարցում: Դա «նոր երաժշտության ասպետ» Մամուիլ Աբրամովիչ Մամոստուն էր: «Մամոսուդը տիրապետում էր նորի նկատմամբ անսովոր հոտառության ու բացառիկ հետաքրքրասիրության: Մամոսուդը մեծ տարվածությամբ էր դիմում ստեղծագործական ռիսկի: Նա ոչ միայն կատարողն էր նորի, այլև կրթոտ պրոպագանդիստը: Այն պահից, երբ պարտիստը հայտնվում էր նրա նոտակալի վրա, Մամոսուն իր առջև խնդիր էր դնում ոչ միայն այն լավ կատարել, այլև բոլորին ներշնչել, որ ծնվում է նոր, կարկառուն ստեղծագործություն: Նա անխնջ քարոզիչ էր, և նրա ազդեցությանն էին ենթարկվում բոլորը՝ թատերախումբը, թատրոնի ղեկավարները, նկարիչները, թատերական դերձակները, դիմահարդարները, ինչպես նաև նրանք, ովքեր հասարակական կարծիք են ստեղծում թատրոնի շուրջը: Այսպիսի պայմաններում էր Մամոսուդը աշխատում: Ինքն էր ստեղծում այդ պայմանները և դրանք համարում հաջողության անհարժեշտ գրավական: Մամոսուդը թատերական հնամուլության և ակադեմիական ավանդապաշտության թշնամին էր:

... Նրա գլխավոր տարերքը անփոփոխ կերպով խորհրդային երաժշտությունն էր, խորհրդային կոմպոզիտորները՝ Պրոկոֆևիցի և Շոստակովիչից մինչև երիտասարդ, սկսնակ հեղինակները»:¹⁶

Դեռևս երիտասարդ տարիքից հաղորդակցվելով Մամոսուդի դպրոցին, Լիսիցյանն ամբողջ կյանքում հավատարիմ մնաց նրա սկզբունքներին: Խորհրդային օպերայում նրա առաջին պարտիան Մալեգոտի բեմում Ի. Չերժինսկու Եսաուլն էր՝ «Խաղաղ Դոնը» օպերայում (այս նույն ստեղծագործության մեջ նա Երևանում երգում է նաև Միտկայի և Լիստնիցկու պարտիաները): 1937-1939 թթ. խորհրդահայ կոմպոզիտորների օպերաներում պարտիաների մի ամբողջ շարք է կատարում, մասնավորապես Ա. Այվազյանի «Ատանմաբույժն արևելյանում»՝ Թովմաս, Ա. Ստեփանյանի «Լուսաբացին» օպերայում՝ Գրիգոր, Ա. Տիգրանյանի «Անուշում»՝ Մոսի...

Կազբիչի պարտիայից հետո Մեծ թատրոնում Մուրադելիի «Մեծ բարեկանություն» օպերայում նա կատարում է արտակարգ կոմիսարի պարտիան: Ներկայացման պրեմիերան կայացավ 1947 թ. նոյեմբերին: Մամուլը միաձայն էր Լիսիցյանի աշխատանքի նկատմամբ բարձր գնահատականում. նշվում էր, որ արտիստը հեղափոխության համար տազնապալի, վճռորոշ օրերին ստեղծել է կուսակցության կողմից Անդրկովկաս ուղարկված կոմունիստառաջնորդի համոզիչ, մեծածավալ կերպար: Երգիչն այստեղ ևս պետք է լուծեր անսովոր խնդիրներ. փնտրել հռետորական, ամբիոնային ձայներանգներ՝ միաժամանակ չբռնանալով իր վոկալ խառնվածքի վրա:

Շատ տարիներ հետո, երբ ռադիոյի մենեթրգիչները պատրաստվում էին օպերայի համերգային կատարմանը, Վանո Իլյիչ Մուրադելին մեծ ջերմու-

¹⁶ Хайкин Б. Беседы о дирижорском ремесле. Статьи. - М., 1984. - С. 152.

թյամբ հիշեց Լիսիցյանի աշխատանքը՝ այդ մասին պատմելով նոր սերնդի արտիստներին: Դավիթ Գամկրելին՝ Մեծ թատրոնի բեմականացման ժամանակ Կոմիսարի պարտիայի մյուս կատարողը, փնտրում էր Սերգո Օրջոնիկիձեի հետ դիմանկարային նմանություն՝ դիմահարդարվում նրա նմանությամբ, իսկ Լիսիցյանն ստեղծել էր կոմունիստ-լենինյանի ինչ-որ ընդհանրական կերպար, և կերպարի մեկնաբանության այդպիսի մոտեցումը կոմպոզիտորին ավելի էր դուր գալիս:

Քարձր գնահատվեց Պավել Գերասիմովիչի մեկ ուրիշ խոշոր գործ մույնպես: Հեղինակը՝ Շապորինը, նրա ստեղծած Ռիլենի կերպարը՝ «Դեկարիստները» օպերայում, համարում էր ետալոմային: Հոդվածներից մեկում մենք կարդում ենք. «...Պարտիան զարմանալիորեն ճիշտ համապատասխանեց Լիսիցյանի՝ վեհանձնությամբ ու նշանակությամբ, մարդկային մեծ ջերմությամբ և զեղեցկությամբ դեկաբրիստի հոգևոր նկարագրի բարձր մարտունակությունն արտացոլող ձայնին... Հայտնի է, որ Շապորինը շատ էր սիրում լիսիցիանական Ռիլենին՝ դեկաբրիստների մասին իր մոնումենտալ օպերայի կենտրոնական կերպարին: Սիրում էր այն բանի համար, որ հոգուց բխող այդ պարտիայում Պավել Լիսիցյանը զգացել ու կարողացել էր արվեստի մեջ բացահայտել ճշմարտությունը»:¹⁷

Օպերայի պրեմիերան տեղի ունեցավ Մեծ թատրոնի բեմում՝ 1953 թվականին, բայց կոմպոզիտորը ստեղծագործության վրա սկսել էր աշխատել մի քանի տասնամյակ առաջ և իր ժամանակին Լենինի Վիտալևիչ Մոքինովին ծանոթացրել էր իր մտահղացմանը՝ նրան ցույց տալով երաժշտական որոշ էսքիզներ: Մոքինովին շատ էր հետաքրքրել հենց Ռիլենի պարտիան և նա խնդրել էր այն վերափոխել տեների: Բայց Շապորինն այստեղ լսում էր այլ տեմբր և, ինչպես երևում է, չէր սխալվում: Ամեն դեպքում, նրան լրիվ բավարարում էր սուկ բարիտոնային հնչողությունը, իսկ ավելի ստույգ՝ Լիսիցյանի ձայնը: Երգչի կատարմամբ հատկապես ոգևորված էր հնչում օպերայի ութերորդ պատկերի մեներգը.

«Մենք բոլորս կզմանք թշնամու դեմ մարտի.
Ես ավելի լավ ճակատագիր չեմ էլ ցանկանում,
Ազատության երիտասարդ ճաճանչներում՝
Ես ճակատագիրն եմ իմ օրինում»...

որ պատժի նախորդ օրը Պետրոպավլովյան խոնավ ու մռայլ բանտախցում արտաբերում է ապագային միտված, չկոտրված Կոնդրատի Ռիլենը:

Լիսիցյանը ձգտում է իր ժամանակին, իր ժամանակի ունկնդրին մոտեցնել այդ հեռավոր, լեզենդար կերպարը և միաժամանակ նրա տղամարդկային էությունը հաղորդում ջերմություն՝ խուսափելով խորամանկ լացկանությունից: Զնքուշ, հուզիչ եմ հնչում երգչի՝ դասերը, զինակիցներին ուղղված ֆրագները:

Խորինաստ և լրջմիտ աշխատանքը պատկերացրեց բացարձակ հաջողությամբ. Լիսիցյանի ստեղծած հերոս-դեկաբրիստի բազմակողմ, ընդգրկուն կերպարը դարձավ մեր օպերային կատարողական արվեստի նշանակալի երևույթ:

Լիսիցյանը Մեծ թատրոնի բեմում խորհրդային կոմպոզիտորների օպերաներում դարձյալ երեք պարտիաներ է կատարել. Նազիր Ժիգանովի «Չալիլ»-ում՝ բեղգիական հայրենասեր-հակաֆաշիստ Անդրեյի, Պրոկոֆևի «Պատե-

¹⁷ Страженкова И. Рыцарь мелодии // Советская культура. 1976, 16 января.

րագն և խաղաղություն»-ում՝ Նապոլեոնի, իսկ Ի. Չերժինսկու՝ «Մարդու ճակատագիրը» օպերայում նա կատարեց «Ձոնվածների հիշատակին» ռեքվիեմը, որը հայրենական մամուլի միաձայն գնահատականով դարձավ ներկայացման իսկական փառաբանությունը՝ ապոթեոզը:

Այդ պարտիաները ծավալով մեծ չեն, բայց հիշվում են բոլոր նրանց կողմից, ովքեր լսել են ներկայացումները:

Հատկապես տպավորիչ էր լիսիցիանական Նապոլեոնը: Երգչի վերաբերմունքը Սերգեյ Սերգեևիչ Պրոկոֆևի ստեղծագործությանն ամբողջությամբ և իր ֆրանսիական կայսեր պարտիային՝ մասնավորապես, խոսում է արվեստագետի մտավոր արտասովոր ընդունակությունների մասին: Մի հարցազրույցի ժամանակ Պավել Գերասիմովիչը խոստովանել է, որ դա իր սիրելի օպերան է, և յուրաքանչյուր կատարում իր համար իրադարձություն է: Չբաղված լինելով միայն իններորդ տեսարանում, նա գալիս էր ներկայացման սկզբից շատ առաջ, որպեսզի հասցնի դիմահարդարվել, իսկ հետո հանգիստ վայելել հանճարեղ երաժշտությունը՝ առաջին իսկ տակտից:

Լիսիցյանի կողմից Նապոլեոնի դերակատարմանը օգտակար կլիներ նվիրել դերասանական վարպետության հատուկ պարապմունք: Ուսանողների հետ միասին լսելով «Շևարդինյան հողապատմեչի» տեսարանը, օպերային դասարանի ղեկավարը կկարողանար սկսնակ երգիչներին ուսուցանել երաժշտական դրամատուրգիայի մեջ լիարժեք կերպով խորանալու ձևը:

Հետաքրքիր է տասնյակ անգամներ էլ են Բեզուխովայի պարտիան կատարած և այդ ներկայացման մեջ Պավել Գերասիմովիչի աշխատանքին ուշադրությամբ հետևած Իրինա Կոնստանտինովնա Արխիպովայի դիտողությունը: Երգչուհին գտնում էր, որ նրա Նապոլեոնը մասշտաբային էր, խոշորամարմին: Արտիստը հանդիսատեսի վրա ազդում էր իր անհատականության ուժով. որքան նշանակալի է անհատականությունը, այնքան ուժեղ է ցնցումը: Նապոլեոնի պարտիան կատարողի համար հատկապես կարևոր է տաղանդի մեծությունը. ֆրանսիական միապետի սովորական, փոքրամարմին արտաքին, և չկա դրամատիկական իսկական բախում: Բեմի վրա չկա արժանի հակառակորդ և նվաստանում է Կոստուզովի պատմական դերը, ռուս ժողովրդի մեծ հաղթանակի նշանակությունը:

Ամենից առաջ զգում են դերակատարի ստեղծագործ մտքի ողջ բարախյունը. Լիսիցյանը անուշադրության չի մատնում կերպարի ոչ մի նիստ, զգոն կերպով արծագանքում է հեղինակային «ակնարկներին» և անմիջապես էլ իր հնչյունային երանգապնակի մեջ մտցնում տեմբրային նոր գույներ:

Հերոսի բնութագրությունը շարժում է և բազմակերպ, պատկերված այնքան բազմակողմանի, որ կարծես դառնում է ծավալուն, երգիչ-դերասանը մղվում է դեպի ստերեոսկոպիկ՝ բազմաձայնային էֆեկտի:

Դժվար է համաձայնել Բորիս Ալեքսանդրովիչ Պոկրովսկու հետ, որ պնդում է, թե ոչ ոք չի հիշում՝ ինչպես էր «հնչում» Լիսիցյանի Նապոլեոնը: Դիմահարդարումը, զգեստը, շարժումները, ճկունությունը, զուգընկերոջը լսելու ընդունակությունը՝ ամբողջության մեջ, իհարկե, կարևոր է, բայց կերպարի ներքին ճիշտ զգացողությունը երգիչն արտահայտում է առաջին հերթին տեմբրով: Վոկալ գույները, ձայնային երանգապնակը, հնչյունային բազմազանությունն ու ազատությունն են վերջնահաշվում այս կամ այն պարտիայում վճռում օպերային կատարողի հաջողությունը: Այլ կերպ՝ ի՞նչ կմնար ձայնասկավառակի վրա: Չէ՞ որ մենք մշտապես ձայնագրության մեջ ենք տարբերում անմիտ, ձայնով սքանչացած վոկալիստներին՝ լավ, խորագիտակ, մտածող վոկալիստներից:

Լսում են այն ձայնակալատակները, որոնց վրա ձայնագրված է «Պատերազմ և խաղաղություն» օպերան: Կատարողները՝ Մեծ քատրոնի մենակատարները, երգչախումբը և նվագախումբը, դիրիժորը՝ Ա. Շ. Մելիք-Փաշաևը:

Իններորդ տեսարան: Իր առաջին ֆրագը. «Գինին խցանահանված է, այն պետք է խմել», – Նապոլեոնն արտաբերում է ուրախ և հրապույրով: Լիսիցյանը գտնում է վառ, շքեղ, «կուշտ»՝ ճակատագրի կողմից երես տրված ինքնասիրահարված եասների համար բնութագրական «համար 1 տեմբրը»:

«Տեմբր թիվ 2»՝ լայնածավալ (сoмбpиpовaнный), հնչեղ, մետաղական... «Ֆլեշները՝ (դաշտային ամրոցները) պետք է գրավվեն: Պահեստայինները: Նեոպոլիտենական թագավորին ասեք, որ դեռ կեսօր չի...»,- անհոգ շարտում է Նապոլեոնը՝ ի ցույց դնելով իշխելու սովորությունը և, ինչպես միշտ, սպասելով անառարկելի հնազանդության: Այս ֆրագներում ամենից առաջ ի հայտ է գալիս նրա կամքը և իշխանականությունը:

Միապետը դեռևս հավատում է ինքն իրեն և իր հաղթանակին, նա իշխանության և մեծության կատարին է, բայց այս պահից արդեն սկսվում է նրա անկումը բարձունքից՝ անդունդ: Չայնային, տեմբրային գույները, իբրև մտքի տենդային աշխատանքի արդյունք, նոր հույզերի, ներքին պայքարի ի հայտ գալը փոխվում են արագընթաց փոփոխականությամբ:

Սկզբում դա սուկ թեթևակի տարակույս է. հնարավոր է, որ նրանք, ովքեր զեկուցում են դժվարությունների ու անհաջողությունների մասին, սխալվո՞ւմ են: Պետք է ստուգել ևս մեկ անգամ:

Այս սկսվում է դեռ ու դեռ նետվելը, ավելի վաղ տրված հրամանների փոփոխումը, աճում է շփոթվածությունը: Ծայրաստիճան լարված նյարդերը չեն դիմանում, բարեհոգությունն ու ինքնավստահությունը փոխարինվում են հիստերիկ պոռթկումներով. խոհարարի հասցեին նետվում է կոպիտ, գռեհիկ հայհոյանք:

Եվ կասկած չկա, որ միապետի կամքը կտրված է, որ նա արդեն ի վիճակի չէ իր ձեռքերում պահել մարտը վարելու թելը և կանխագգում է տխուր ավարտը: Անհույս ու թուլացած են հնչում նրա ավարտական ֆրագները. «Այն չէ, բոլորովին այն չէ, ինչ պատահում էր նախկին մարտերում: Առաջներում երկու-երեք կարգադրություններից հետո ուրախ դեմքերով սլանում էին մարշալները՝ հայտարարելով ռազմավարները... Իսկ այժմ ինչ-որ տարօրինակ բան է կատարվում մարտի դաշտում: Չինվորները նույնն են, զեներալները նույնն են, ես ինքս նույնն եմ, նույնիսկ՝ ավելի փորձառու: Բայց ինչո՞ւ իմ ձեռքի սարսափելի թափահարումը հաղթանակ չի բերում»:

Եվ պարզ է դառնում, որ ուժը կտրել է ուժը, որ հզոր միապետը ճնշված է: Լիսիցյանը հզորությամբ է տանում այս փոքրիկ տեսարանը և, կարծես խտացնելով բեմական ժամանակը, հասցնում ստեղծել հիշարժան, ամբողջական խառնվածք:

Ժամանակին Մելիք-Փաշաևից ներկայացումն ընդունած Գեոորգի Նիկոլաևիչ Ռոժդեստվենսկին պատմում է. «Ես բոլորովին կորցրել էի ինձ, երբ իմացա, որ Պավել Գերասիմովիչը հրաժեշտ է տվել քատրոնին և պետք է այս պարտիայի համար նոր կատարող բերվի: 1967 թվականին մենք պատրաստվում էինք Կանադայում հյուրախաղերի ժամանակ ներկայացնել «Պատերազմ և խաղաղությունը» և հասկանում էինք, որ Լիսիցյանի բացակայությունը՝ Նապոլեոնի դերում, անդառնալի կորուստ է ներկայացման համար ընդհանրապես: Թող ինձանից չնեղանան մյուս կատարողները, բայց ոչ մի փոխարինում բնական կերպով չձուլվեց ներկայացմանը և նմանվում էր

«կարկատանի»: Միայն Պավել Գերասիմովիչին էր հաջողվել ստեղծել ֆրանսիական միասնետի օրգանապես ճշմարիտ կերպարը: Պատճառը: Բնական, մեծ տաղանդի հետ միաժամանակ, դա նաև բացառիկ վերաբերմունք էր գործի նկատմամբ, մոլեռանդ նվիրվածություն աշխատանքին: Արդյունքում նա հասնում էր ոչ միայն տեմբրային համոզության և բազմերանգության, այլև ցուցադրում էր դերասանական ճկունություն և արտահայտչականություն, վերամարմնավորման ընդունակություն: Լիսիցյանը տիրապետում էր նաև հազվագյուտ մի հատկանիշի՝ դիրիժորի հետ հարաբերվել երաժիշտի հմտությամբ: Սովորաբար վոկալիստները կարող են ճշգրիտ երգել, երբ մեզ հետ կապված են ուղղակիորեն՝ ճակատ-ճակատի, աչք-աչքի: Իսկ Պավել Գերասիմովիչը, տառացիորեն իմանալով պրոկոֆևյան օպերան, իրեն ազատ էր զգում բեմի ցանկացած կետում, դիրիժորի նկատմամբ կանգնած լինելով ցանկացած անկյան տակ: Եվ մեր հստակ կապը՝ բացարձակ անհրաժեշտ այդօրինակ երաժշտությանը, իրականացվում էր հանդիսատեսի համար անտեսանելի կերպով»:

Եվ այսպես, նոր սերնդի երգիչները, վերլուծելով Լիսիցյանի ստեղծագործական կյանքը, կարող են իրենց համար քաղել մեկ դաս ևս: XX դարի երաժշտությամբ տարվելն ինքնըստիներյան չի կարող վնաս պատճառել, վտանգավոր է սոսկ անմտածված, ոչ պրոֆեսիոնալ, ոչ ստեղծագործական մոտեցումը դրա մեկնաբանությանը, իսկ աշխատանքի նկատմամբ այդպիսի վերաբերմունքի դեպքում կարելի է ձայնը կորցնել նաև հին դասականի դեպքում: Վկայակոչենք Ռոժդեստովենսկու կարծիքը. «Վերադառնալով ժամանակակից երգչի ձայնային» ծանրաբեռնվածությանը, ընդգծեն, որ «հին» օպերայում կադենցիաներ՝ ավարտական ֆրազներ, երգելու համար պետք էր ունենալ կատարյալ՝ վիրտուոզ տեխնիկա և հարուստ վերին ռիզիստր: Եթե արտիստն ունի ներքին լավ լսողություն, եթե նրա համար, օրինակ, իջեցված տեքստի ընդմիջումը «համաշխարհային» դժվարություն չի ներկայացնում, ապա ձայնը չի էլ մաշվի: Ընդ որում, ժամանակակից ստեղծագործությունները սոսկ վիրտուոզ կատարման տեսանկյունից ավելի հեշտ են երգվում, քան, ասենք՝ Ալյաբևի «Մոխակը»:¹⁸

Պավել Գերասիմովիչը ոչ միայն մշտապես մասնակցում էր խորհրդային կոմպոզիտորների օպերաների կատարումներին, այլև գործնականում իր բոլոր համերգային ելույթներում կատարում էր ժամանակակից ռոմանսներ ու երգեր: Եվ ձայնի ոչ մի «նստեցում»: Գրեթե հիսուն տարի այն դողանջում էր զերազանց, հարթ, հնչել, մաքուր ու պայծառ: Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ Պավել Գերասիմովիչը, աշակերտների հետ պարապելիս, ցույց էր տալիս, թե ինչպես պետք է երգել այս կամ այն ֆրազը, նրա ձայնը հնչում էր առաջվա մնաց գեղեցիկ ու երիտասարդ:

Խորհրդային կոմպոզիտորների օպերաներում պարտիաների կատարումը Լիսիցյանը միշտ օրգանապես համալրում էր ռուսական և արևմտյան դասականների հետ աշխատանքով: Չայնասկավառակների պլեյդաները մեզ օգնում են այսօր դատել 40-ական թվականների նրա երեք աշխատանքների մասին: Խոսքը «սլավոնական» տիպարների՝ Կորոլևիչի և Յանուշի, ինչպես նաև Վեդենեցկյան հյուրի մասին է:

1948 թվականին Միությունների տան Մյունազարդ դահլիճի հեռահաղոր-

¹⁸ Рождественский Г. Мысли о музыке.- М., 1976,- С. 56.

դումից ձայնագրվեց Ռ-իմսկի-Կորսակովի «Ամնահ Կաշչեյը»: Մեներգիչների հետ միասին համամիութենական ռադիոյի խոռի և նվագախմբի հետ այդ աշխատանքում մասնակցում էր նաև Լիսիցյանը: Դիրիժորն էր Ս. Ա. Սամոսուդը: Մեր կարծիքով ուղիղ, չմիջնորդավորված ձայնագրությունը՝ համերգային դահլիճից, չնայած տեխնիկական թերություններին, որոնք ստուդիայում վերացվում են բազմակի կրկնություններով և հետագա մոնտաժի միջոցով, մի շարք առավելություններ ունի ստուդիականից: Այստեղ կա ամենազիսավորը՝ միաժամանակյա, միակ կատարման կենդանի նյարդը, որ ծնվում է հանդիսատեսի հետ անմիջական շփումից: Արդյունքում՝ մենք ավելի քան իրական պատկերացում ենք կազմում ամբողջ աշխատանքի մասին ընդհանրապես և յուրաքանչյուր երաժիշտի ճշմարիտ վարպետության մասին առանձին-առանձին վերցրած: Եվ այս համամասնակցությունը տեղի ունեցողին ու ներկա գտնվելու տպավորությունն ավելի թանկ են հղկվածությամբ և «գտվածությամբ» աչքի ընկնող ստուդիական տարբերակից:

Այս օպերայում Արքայազնի պարտիան ամենադժվարներից և բարիտոնային խաղացանկում՝ ըստ տեսիտուրայի (հնչյունի դիրքի)՝ ամենաբարձրն է: Հրաշալի տեսարանը և արիետտան գրեթե երբեք չեն հնչում համերգներում կամ վոկալ մրցույթներում, քանզի ամեն մեկի ուժի բանը չէ հաղթահարել տեխնիկական բարդությունները: Ասել, որ Լիսիցյանը կարողանում էր դա անել, կնշանակի չասել ոչինչ: Այլևս չի հաջողվել լսել ձայնի այդպիսի գեղեցիկ հնչողություն, այդպիսի վոկալ ազատություն, երիտասարդ ու թարմ ուժով տեմբր: Հնչյունը ճիշտ «կիզակետում է», բոլոր ձայնավորներն ու բաղաձայնները գերազանցապես կառուցված են ըստ ձևի, անհարմար անցումային նոտաները, որոնցով լի է պարտիան, կատարելապես աննշմար են տվյալ կատարման մեջ: Այդպիսի ձայնագրությունը կարելի է բազմացնել և ունկնդրել կոնսերվատորիայի վոկալ բոլոր դասարաններում՝ իբրև հնչողությանը հարազատ մնալու և ճշգրտության չափանիշ:

Իհա՛րկե, սկզբում կասկածն է սողոսկում. երգիչը, ըստ Պոկրովսկու արտահայտության՝ շատ չի՞ «պճնազարդում» ձայնը: Բայց չէ՞ որ դա վտանգները առանց վախի և կասկածների հաղթահարող, իր սիրելիի փրկության համար քաջագործությունների գնացող հեքիաթային հսկա է: Եվ նրա ձայնը պետք է որ հնչի եռանդով, վառ, երիտասարդ, շողարձակ: Բայց և այնպես, որոշ տեղերում իսկապես զգացվում է ավելորդ «պճնազարդ» շունչը: Եվ եթե, օրինակ, արիետտայի առաջին ֆրագի մեկ շնչով կատարումը.

«Օ՛, լսեք, գիշեր, և այգի անուշաբույր,
Գիշերային ավիքներ, աստղեր, ծաղիկներ», —

դեռևս ինչ-որ կերպ կարելի է հասկանալ ու ընդունել, հաշվի առնելով, որ դիմումն այդ շաղախված է հուզական միասնական պոռթկումով, ապա երկրորդ, ավելի բարդ, բազմաբնույթ տրամադրությամբ կատարվածը.

«Անսացեք ինձ. սիրում եմ իմ արքայադստերը,
Շտապում եմ նրա մոտ, հոգիս լի է հույսով»՝

երզված առանց որևէ ընդհատման, բացարձակապես ձուլված, — նկատելիորեն կորցնում է իր ուռուցիկությունը և շարժումը: Պետք է կարծել, որ գեղարվեստա-իմաստային և դրամատիկական արտահայտչականությունը տվյալ դեպքում զոհաբերվել է վոկալ կանտիլենային (արտասանությանը): Հենց այս՝ սկզբնական շրջանում երգչին դարանակալած վտանգի մասին էլ

խոսում է Պոկրովսկին: Հետագայում, ուսումնասիրելով ձայնագրությունները, ուրախությամբ գալիս ես այն եզրակացության, որ երաժիշտը, լրջմիտ երգիչ-դերասանը միշտ հաղթում է վոկալիստին: Կանացի պարտիաների կատարողների ձայնային տվյալներն այս օպերայում հույժ համեատ են, քան Լիսիցյանինը, բայց և այնպես նրա ձայնը ոչ մի տեղ չի գերազանցում. բոլոր զուգերգերում նա իր հզոր հնչողությունը զսպում է հենց այնքան, որքան պահանջում է երաժշտությունը: Այն բանում, որ բոլոր անսամբլները գերազանցապես հղկված են, անկասկած, դիրիժորի ձեռքբերումն է: Անբասիր են հնչում խոռը և նվագախումբը: Այս աշխատանքը, որ իրականացվել է խոշորագույն վարպետ Ս. Ա. Սամոստոյի ղեկավարությամբ, թողնում է ամբողջական տպավորություն:

Ստանիսլավ Մոնյուշկոյի «Գալկա» օպերայի ձայնագրության ունկնդրությունը, որտեղ Պավել Գերասիմովիչը կատարում է Յանուշի պարտիան, շատ բան չի ավելացնում երգչի՝ մեզ արդեն հայտնի բնութագրությանը, բայց, թեև խոսքը գնում է ձայնասկավառակի մասին, այն օգնում է ծանոթանալ Լիսիցյան-դերասանի հետ: Բեմականացման (և՛ բեմի վրա, և՛ ստուդիայում) նրա զուգընկերները. Իրինա Մասլեննիկովան, որ կատարում էր Ջոֆյայի պարտիան, Նատալյա Սոկոլովան՝ Գալկա և Գերոզի Նելեպայը՝ Յոնտեկ, հրաշալի երգիչներ էին: Վարպետության, անկեղծ հուզականության, առաջատար մեներգիչների ոգևորության շնորհիվ, չնայած լիբրետտոյի որոշակի սխեմատիկությանը, ձայնագրությունն այսօր էլ է լավում հետաքրքրությամբ:

Լիսիցյանի, ինչպես միշտ՝ հասու խոսքը, անթերի արտասանությունն այստեղ նույնիսկ ինչ-որ գրգռվածություն են հարուցում, դրանցում զգացվում են դիտավորություն ու կեղծիք: Օրինակ, Գալկային դիմելը. «Քեզ խնդրեցի ես, աղաչեցի ես քեզ, իսկ դու այստեղ ես դարձյալ», — հնչում է կարծես թե սիրալիր ու քնքուշ, բայց ինչ-որ բան լարում է մեր ուշադրությունը: Ինչ-որ ճիգ-վիտակամ ձևակերպություն կա հենց տեքստի արտաբերման ոճի մեջ, քաջցված խաբեությունը մերկացնում է հերոսի երկերեսանկրությունը: Իսկ երկրորդ գործողության վերջում հիստերիկ ճիչը. «Անեծք, նորից Գալկան, նորից ու նորից կանգնեց ճանապարհին», — վերջնականապես մերկացնում է կերպարի էությունը:

Լիսիցյանի գեղեցիկ, փափուկ ձայնն այս պարտիայում հնչում է որոշ չափով «ճարպոտ», փոքր ինչ վերամբարձ՝ քան սովորաբար, և դա բավական է ընդգծելու համար հերոսի կշտությունն ու աղայականությունը: Կերպարի ոչ մի ծաղրանկարայնություն, ոչ մի ուղղակի դիմակագեղծում թույլ չի տալիս դերասանը, և մենք նույնիսկ հավատում ենք, որ նա ինչ-որ ժամանակ անկեղծորեն սիրել է Գալկային: Բայց երբ վրա է հասել աղքատ, նվիրված աղջկա և Ստոյնիկի հարուստ դստեր միջև ընտրություն կատարելու ժամանակը, նա առանց տատանվելու դավաճանում է իր նախկին սիրուն, սուկ ապրումներ խապանքի երևութականությունը, քան ինքը՝ տառապանքը, սուկ ապրումներ խաղալը և ինքնասիրահարվածությունը, որ գերակշռում են կերպարում, և մեկ էլ սեփականատիրոջ վախկոտ սրտնեղությունն ու վրոդվածությունը, երբ անձնուրաց կերպով սիրահարված Գալկան և Գալկային նվիրված Յոնտեկը խանգարում են անմիջապես իրականացնել իր ծրագրերը: Վախկոտությունը և լալիր խախտությունը, որ գերակշռում են կերպարում, բացվում են խոստովանությամբ, կամաց-կամաց, քաղցր-մեղոր կանտիլենայի օգնությամբ և միտումնավոր արտասանական ընդգծմամբ, կեղծկրթոտ հնչերանգներով և տեմբրային բազմազան զունախաղերով:

Ներկայացման մասին գրախոսականում, որ լույս է տեսել «Советское искусство» քերթում, ընդգծվել է 1949 թվականին Մեծ քատրոնում իրականացված այս բեմադրության սուր սոցիալական ուղղվածությունը և նշվում ընդհանուր մտահաղացման իրականացման գործում առանձին կատարողների ներդրումները: Այստեղ մենք մասնավորապես գտնում ենք նաև այսպիսի տողեր. «Լխիցյանի Յանուշը դաժան է, խորամանկ, բայց ամենից առաջ՝ վախկոտ: Նա վախենում է Գալկայի հանդեպ զգացմունքի նոր բռնկումից, վախենում է Յոնտեկի՝ փոխհատուցում պահանջող արդարացի ցասումից»:

Շուտով Պավել Գերասիմովիչը Յանուշ երգեց Ստանիսլավ Մոնյուշկոյի հայրենիքում՝ վարշավյան ու կրակոյվյան քատրոններում, և հյուրախաղերի ժամանակ ծանոթացավ Արթուր Նիկիշի աշակերտ, մեծ վարպետ, օպերայի դիրիժորությունն իրականացնող, մեր հայրենիքում երկար տարիներ, իսկ կյանքի երկրորդ կեսը լեհական երաժշտական մշակույթին նվիրած Վալերիան Բերդյակի հետ, որ Լխիցյանի կերտած կերպարի մասին արտահայտվեց մեծազույն գովեստով: Երգչի այս աշխատանքը ջերմությամբ ու շնորհակալությամբ ընդունեց լեհական հանդիսատեսն ու լրատվությունը:

Բայց նույնիսկ առանց ներկայացումը բեմի վրա տեսնելու, այլ սոսկ լսելով ձայնագրությունը՝ կարելի է համարձակորեն խոսել Յանուշի պարտիայում Լխիցյանի դերասանական համոզականության մասին:

Ժերմոնի դերերգի և Ռուբինշտեյնի Էպիթալամուսի շարքում է Լխիցյանի ամենահայտնի և համընդհանուր ճանաչում գտած «Սադկո» օպերայից Վեդենեցյան հյուրի Երգի օպերային ձայնագրությունը: Բայց, որքան էլ տաօրինակ թվա, Ռիմսկի-Կորսակովի այս դերերգի իր կատարողական ընթերցումը Պավել Գերասիմովիչը հաստատեց ոչ առանց պայքարի: Հանրահայտ երգիչ, մանկավարժ, երաժշտական գործիչ Անատոլի Իվանովիչ Օրֆենովը հիշում էր 1945 թվականին «Սադկոյի» նվագախմբային փորձի ժամանակ տեղի ունեցած մի դեպք: Այդ դիպվածը մեկ ավելորդ անգամ էլ է ապացուցում, որ երբեք իր ձայնային բնության վրա չբռնացող և վոկալ պահուստներից վարպետորեն օգտվող Լխիցյանին չէր կարող ճիշտ ճանապարհից շեղել որևէ մեկի հեղինակությունը:

Այդ առավոտ, Պավել Գերասիմովիչը հազիվ էր սկսել Վեդենեցյան հյուրի Երգը. «Քարե քաղաքը, մայրը բոլոր քաղաքաց, հառնեց ծովի մեջտեղում Վեդենեցը փառապանծ...», երբ դիրիժորական նոտակալի ետևից լսվեց Նիկոլայ Մեմյոնովիչ Գոլովանովի դժգոհ ու կտրուկ ձայնը. «Տենորը հենց նոր երգեց, հիմա ցանկանում եմ լսել բարիտոնը»: Բանն այն է, որ մինչ այդ Սերգեյ Յակովլևիչ Լեմեշևը փորձում էր Հնդկական հյուրի Երգը, և դիրիժորին, հավանաբար, չէր բավարարել Լխիցյանի ձայնի չափից դուրս քնարական հնչողությունը, նա ցանկանում էր հասնել տեմբրային առումով երկու արիաների կատարման առավել հակադրականության: Կամային, ընդդիմախոսություն չհանդուրժող Գոլովանովը փայտիկով հարվածեց նոտարականին և նվագախումբը նախապատրաստեց կրկնության: Բայց Լխիցյանն այդ ժամանակ մոտեցավ նախաբեմի եզրին և սկսեց դիրիժորին բացատրել, որ չի կարող երգն սկսել ավելի դրամատիկորեն, որ իր մոտ ճշտորեն մտաված և հաշվարկված է հնչյունային զարգացումը, որ եթե դերերգի նախադրությունն սկսվի արագացմամբ, վառ չի ստացվի կուլմինացիան, ու խնդրեց առանց ընդատելու լսել մինչև վերջ: Փորձի բոլոր ներկաները սսկվեցին և սպասում էին «պայթյունի»: Բայց Գոլովանովը միայն քծիծաղ տվեց, օրորեց գլուխը և, ոչինչ չասելով, շարունակեց փորձը: Եվ նրան համոզեց կատարումը: Ինչ-

պես հայտնի է, նա հետագայում հենց Լիսիցյանին էր համարում անգերա-
զանցելի Վեդենեցյան հյուրը, և նրան հրավիրեց օպերայի ձայնագրությանը:

Իրոք, դերերգի՝ անկաշկանդ ու պայծառ կերպով հնչող «Նախերգը»,
այնուհետև կենսախիճնդ, թեթև, անթերի ռիթմիկ հնչմանկունով գլխավոր
մասը, իսկ դրանում՝ հակադրվող, պիանոյով կատարվող դրվագը՝ հարավային
կերպով կիզիչ բարկարության և, վերջապես, արևային ավարտը, ամենը՝
ամբողջության մեջ, վառ ու ներդաշնակ տպավորություն է գործում:

Ուսումնասիրելով օպերայում Լիսիցյանի աշխատանքային 35 տարիների
շրջանը (միայն Մեծ թատրոնում՝ 26 սեզոն, 1800 ներկայացում)՝ մենք բախ-
վում ենք հույժ եզակի երևույթի, հատկապես հայրենական կատարողական
պրակտիկայում. այդ տարիների ընթացքում Լիսիցյանի երգած տասնյակ
բարիտոնային պարտիաների մեջ միատեսակ կերպով են ներկայացված
ինչպես քնարականը, այնպես էլ՝ դրամատիկականը: Եվ դժվար է որոշակի-
ացնել, թե խաղացանկային ո՞ր շերտն է ավելի մոտ երգչի անհատակա-
նությանը: Մ. Ռեյզմանը՝ Լիսիցյանի ստեղծագործական զինակիցը շատ
տարիների ընթացքում (իմ պատանեկան ամենամոտեղ տպավորություններից
մեկը կապված է Մեծ թատրոնի մի ներկայացման հետ, որտեղ Օնեգինի
պարտիայում հանդես էր գալիս Լիսիցյանը, իսկ Գրեմինի պարտիայով՝ Ռեյ-
զենը), մտորելով երգեցողական աշխատանքում տեխնոլոգիական և գեղար-
վեստա-կերպարային ոլորտների փոխադարձ կապի մասին, գրում է. «Երգչի
մասին ընդհանրապես կարելի է խոսել միայն այն ժամանակ, երբ նա ունի
սպարստ, որին նա տիրապետում է կատարելապես՝ ինչպես գործիքին, որին
ենթակա են ամենաբազմազան գույները, հույզերը, նրբերանգները և կիսա-
տոները... Եվ ձայնի արտահայտչական միջոցների որքան մեծ պահուստի է
նա տիրապետում, այնքան ավելի բազմակողմանի խաղացանկ է նրան դառ-
նում հասանելի... Այստեղից էլ արդեն սկիզբ են առնում կատարման և՛ տրա-
մադրությունը, և՛ արտահայտչականությունը, կերպարը, խորությունը և ներ-
թափանցումը»:¹⁹

Այս խոսքերի ճշմարտացիության մեջ դժվար չի համոզվել եթե դիմենք
Լիսիցյանի՝ օպերային և կամերային գրամաֆոնային ձայնագրություններին:

Մազեպայի «Մեներգը, տեսարանը և արիոզոն»՝ Չայկովսկու համանուն
օպերայից (երգիչն այդ պարտիայով առաջին անգամ հանդես եկավ 1951
թվականի փետրվարի 1-ին, դիրիժորը Վ. Վ. Ներոյսինն էր, ներկայացման ռե-
ժիսորը՝ Լ. Վ. Բարատովը), որի հիմքում, ինչպես հայտնի է, ընկած է Պուշ-
կինի «Պոլտավա» պոեմը, որն սկսվում է բնանկարային հայտնի պատկերով.

Հանդարտ է ուկրաճիական գիշերը,

Թափանցիկ է երկինքը. աստղերն են փայլիլում... —

և արվեստագետը «նկարում է» այս պատկերը թեթև, անկշիռ տեմբրով:

Այնուհետև տեղի է ունենում տրամադրության կտրուկ փոփոխություն, և.

Բայց հոգում շվարած՝

Մոսյլ են տարօրինակ երազանքները... —

Բառերի վրա ձայնը ձեռք է բերում դրամատիկական լարում, տեմբրում՝
զգացվում «մետաղն» ու հզորությունը:

¹⁹ Рейзен М. Не бойся резких осуждений // Советская культура, 1981, 13
октября.

Իսկ արտիստի վերջին խոսքերը.

Օ՝ Մարիա, ինչպես եմ քեզ սիրում ես, —

դարձյալ հնչում են պայծառ ու նուրբ, խորը, անկեղծ զգացումով լի...

Արտիստը Մազեայայի պարտիայում օգտագործում է տեմբրային այնպիսի բազմերանգ ներկայանակ, որ անհնար է որոշակիորեն ասել՝ կերպարում քնարակա՞ն, թե՞ դրամատիկական երանգներն են գերակշռում:

Հատկապես մեծ տպավերություն է ստանում, երբ Լիսիցյանի կատարմամբ մեկը մյուսի հետևից լսում է «Պիկոկայա դամա»-ից՝ Ելեցկու և «Չարոդեյկայից»՝ Իշխանի արիաները: Միայն պրոֆեսիոնալ երգիչն է ի վիճակի՝ ըստ արժանվույն գնահատել Լիսիցյանի վոկալ վարպետության այնպիսի տարրերը, ինչպիսիք անասհման շունչն է, երբ Ելեցկու դերերգի գագաթնակետում նա միացնում է երկու դժվարագույն ֆրազները կամ գերազանցապես «հարթեցված» անցումային հնչյունները: Բայց նրա դրամատիկական շնորհի ձայնածավալը կարող է գնահատել երաժշտության ցանկացած երկրպագու: Ազնվականորեն զուսպ Ելեցկու կերպարի նկարագրման համար գտնվել է փափուկ, «թավշյա» տեմբր, խոսքերն արտասանվում են հոգացողությամբ, ազնվաբարո կերպով:

Իսկ հզոր զգացումով այրող Իշխանի կերպարը նկարվում է հյուսիսեղ գույներով, ձայնը լարված է՝ ձգված լարի նման, դերերգի բառերը, հատկապես՝ ռեչիտատիվում (թվերգում), արտաբերվում են մեծով, վառ:

Ռոբերտի («Իոլանտա»), Սիլվիոյի («Պայացները»), Ժերմոնի («Տրավիտա»), Օնեգինի, Ելեցկու պարտիաները սովորաբար երգում են քնարական բարիտոնները, Էսկամիլիոյի («Կարմեն»), Ամոնասրոյի («Ալդա»), Գրյագնովի («Թագավորի հարսնացուն») պարտիաները՝ դրամատիկականները: Բոլոր այս պարտիաներն էլ երկար տարիների ընթացքում կատարել է Լիսիցյանը:

Ընդունված է ասել, որ երկու ամպլուաների համակցումը կործանարար է անդրադառնում երգեցիկ ձայնի վրա, այն հասցնում ավելորդ թրթռականության, տեմբրի «խամրեցման»: Լիսիցյանի մոտ նման բան տեղի չունեցավ նրա՝ բնությունից տրված հազվագյուտ ձայնային տվյալների, խստագույն ինքնակարգապահության, ամենօրյա վոկալ աշխատանքի և, իհարկե, խորհրդային անվանի դիրիժորների՝ Ն. Գոլովանովի, Ս. Սամոսուդի, Ա. Մեյլիք-Փաշաևի, Վ. Նեբուխիմի, Ա. Օռլովի, Օ. Բրոնի լավատեղյակ ու վարպետ ղեկավարության շնորհիվ, ում հետ երգիչը ելույթ էր ունենում թատրոնում և ձայնագրվում ստուդիայում: Իսկ արդյունքում նրա ստեղծած կերպարների գեղարվեստական նշանակությունը և մասշտաբայնությունը սուսկ աճում էին դինամիկական հակասությունների առատությունից, զուներդ տեմբրի բազմազանությունից: Այդպիսի հմտությամբ էլ խառնելով իր վոկալ ներկայանակի քնարական և դրամատիկական «գույները», Լիսիցյանը ստեղծում է Վալենտինի, Էսկամիլիոյի, Գրյագնովի կերպարները...

Գունոյի «Ֆաուստ» օպերայի պրեմիերան տեղի ունեցավ 1949 թվականի մարտի 29-ին, իսկ շուտով Ա. Շ. Մեյլիք-Փաշաևի ղեկավարությամբ և նույն պրեմիերական կազմով՝ Ե. Վ. Շունկայայի, Ի. Ս. Կոզլովսկու, Ա. Խ. Պիրոգովի, Պ. Գ. Լիսիցյանի մասնակցությամբ, իրականացվեց օպերայի գրամաֆոնային ձայնագրությունը:

Ներկայացման ոգին, դրա հուզական տոնուսի վերամբարձությունը, մեներգիչների, խոռի և նվագախմբի վարպետությունը դյուրագաց կերպով

որսում էին բարձրախոսները և գրանցում էին «անկիրք» սարքավորումները: Եվ մինչև օրս էլ այդ ձայնագրությունը մեզ հիշեցնում է Գուրույի օպերայի հայրենական լավագույն կատարողական մեկնակերպի մասին:

Սկզբում Վալենտինը մեզ ներկայանում է սուկ որպես սիրող եղբայր և քաջ զինվոր: Նրա առաջին իսկ ֆրազը, որ նախորդում է դերերգին և հնչում պղծե փողային գործիքների խորալային ակկորդից հետո. «Օ՛, լուսավոր հրեշտակ, իմ սիրելի ընկեր, քույրիկ: Թանկագին պատկերը քո մշտապես կպահպանեմ այստեղ, իմ սրտի վրա», – տառացիորեն ներծծված է քնքշությամբ: Մարգարիտագրական են ջերմ բարեհնչուն մեղեդին (կանտիլենան), գործիքային չափազանց սահուն կապակցվածությունը (լեգատիսիմոն), որ հմարավոր է ինչպես միշտ՝ անասհման շնչառության հաշվին: Բայց միջին հակասական մասում, առաջին պլան են մղվում կերպարային այլ գծեր: «Այո, արյունակի մարտում, պայքարի ժամին, երդվում եմ, առաջինը կլինեմ ես առաջին շարքում», – բառերի վրա և այնուհետև ակտիվացվում է ամբողջ արտասանական ապարատը, ձայնավորներն ու բաղաձայնները հնչում են վառ՝ ենթարկվելով հստակ ռիթմի, և ձայնը կարծես թե կրկնօրինակում է զինվորական շեփոքի կանչող նրբերանգը: Բայց կամաց-կամաց անվախ զինվորին կրկին «ճնշում» է քնքուշ եղբայրը և բարեհնչուն մեղեդին հաղթանակ է տոնում, երաժշտության իմպուլսային, հարվածային (հստակ ռիթմի) շարժման նկատմամբ:

Սկզբում Վալենտինի պարզ, անխաղախ կերպարը հետզհետե բարդանում է, ձեռք բերում մասշտաբայնություն, ստանում ողբերգական երանգներ:

Մենամարտին նախորդող անսամբլում, և ավելի ուշ՝ մահվան և Մարգարիտային նգովելու տեսարանում, մենք լսում ենք այլափոխված դրամատիկական բարիտոն: Չայնի հզոր, հագեցված հնչողությունը պայմանավորված է կուլմինացիոն տեսարանի հուզական լարմամբ:

Վալենտինի վերջին Ֆրազը. «Դու կմեռնես խայտառակ մահով, ես մեռնում եմ իբրև քաջ զինվոր», – դարձյալ հնչում է քնարական, հետզհետե հանգչելով, քանզի ուժերը լքում են նրան... Եվ այստեղ հերթական անգամ նշում ենք Լիսիցյան-երգչի և երաժիշտի ևս մեկ, կարևորագույն գիծ. չափի զգացում, գեղարվեստական տակտ: Ոչ մի խայտաբղետություն(վամպուկի), զգացմունքների ոչ մի ձևական չափազանցում (էկզալտացիա) նա թույլ չի տալիս իրեն, բոլոր գույներն արդարացված են և ապրված: Նրա վերջին բառերը չեն ուղեկցվում կեղծ շնչարգելություններով և չեն «քանում արցունք»: Բայց և այնպես, ամբողջ տեսարանը ցնցում է ունկնդրին և հուզում մինչև հոգու խորքը:

Պավել Գերասիմովիչի օպերային բոլոր ձայնագրություններից, որոնք ինձ հաջողվեց գտնել ու լսել, հենց սա ես կղնեի առաջին տեղում:

Դա բարձր է զնահատում նաև Մեֆիստոֆելի պարտիայի (կամ էլ՝ ըստ Պոկրովսկու՝ դերի) լավագույն կատարողներից մեկը՝ «Ֆաուստում» Լիսիցյանի հետ բազմիցս ելույթ ունեցած Իվան Իվանովիչ Պետրովը:

Եթե օգտվենք ֆինն գրախոսի արտահայտությունից, Պետրովը նույնպես «ընտրյալ դասի» երգիչ է: Նա շատ և հաջողությամբ է հյուրախաղեր ունեցել աշխարհի տարբեր երկրներում, մասնավորապես՝ նրա Բորիս Գոդունովը, զգլխիչ հաջողություն է ունեցել փարիզյան «Գրանդ օպերայում»:

Ինձ բախտ է վիճակվել մեկ անգամ համագործակցել Իվան Իվանովիչի հետ՝ Չայկովսկու «Իդլանտայում» ռադիոյի մենակատարների հետ նա կատարում էր Ռենեի պարտիան: Երբեք չեմ մոռանա, թե ինչպես, երբ Պետրովը հագիվ էր սկսել երգել, ես գրեթե ֆիզիկապես զգացի, որ հսկայական ստու-

դիան հանկարծ վերածվեց փոքրիկ, ծայրեծայր նրա գեղեցիկ հերսի ձայնով լցված խցի, որի պատերը պատրաստ էին տեղնուտեղը փլվելու ձայնային հզոր ճնշման տակ:

Մեծ թատրոնում Պետրովը երգել է 1943-ից 1970 թվականները, այսինքն՝ գրեթե այն նույն ժամանակ, ինչ՝ Լիսիցյանը, նրանք բեմի վրա հանդիպել են և՛ «Օնեգինում», և՛ «Ալդայում», և՛ «Դեկաբրիստներում», և՛ «Ֆաուստում», ահա թե ինչու է նրա հեղինակավոր կարծիքը մեծ հետաքրքրություն ներկայացնում գործընկերոջ մասին:

Մեր գրույցը «շրջանակվեց» տխուր կրկներգով, որով սկսեց և որով ավարտեց Իվան Իվանովիչը. «Ցավոք, այդպիսի վարպետներ այժմ մեր օպերայում չկան՝ ոչ ձայնով և ոչ էլ գործի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքով: Իտալացիներն ասում են. «Երգելու արվեստը՝ շնչառության արվեստ է»: Վոկալ վարպետության այս բաղադրիչում ահա ես Լիսիցյանին կարող եմ սուկ համեմատել Մերգեյ Իվանովիչ Միզայի հետ: Լիսիցյանը սիրելին էր Մեծ թատրոնի հանդիսատեսի, որը գալիս էր ոչ թե պարզապես հայտարարված ներկայացմանը, այլ օպերա, որում երգում էր Պավել Գերասիմովիչը: Երգչի ձայնի գեղեցկության և վոկալ անբասիր տեխնիկայի հետ միաժամանակ նրանց զրավում էր այն, որ արտիստը միշտ երգում էր հաճույքով, ինքնամոռացությամբ, որ նրան ուրախություն էր պատճառում հենց ստեղծագործական պրոցեսի ազատությունը, և ունկնդիր-հանդիսատեսն ընկնում էր նրա հրապուրանքի տակ:

Վալենտինի պարտիայում նա գեղեցիկ էր ու վեհասքանչ և՛ ներքնապես, և՛ արտաքնապես: Դիմահարդարումը, որ մշտապես ինքն էր մտածում և անում, զգեստը, դերասանական ճկունությունը, երգեցողությունը՝ ամբողջը աշխատում էր կերպարի օգտին: Կարծում եմ, նրան մարդկայնորեն բոլորից մոտը այս պարտիան էր»:

Հաջորդ գլխում մենք նորից կանդրադառնանք Իվան Իվանովիչ Պետրովի՝ Լիսիցյան-մանկավարժի մասին կարծիքներին, իսկ այստեղ ցանկանում եմ մեջբերել նրա կենդանի պատմությունը մի դեպքի մասին, որ տեղի է ունեցել «Ֆաուստի» մի ներկայացման ժամանակ՝ ստիպելով բավականին հուզվել և՛ դրա մասնակիցներին, և՛ հանդիսատեսին. «Այդ երեկո,- հիշում էր Իվան Իվանովիչը,- Ֆաուստի դերը կատարում էր Ալեքսեյ Մերովը: Հազիվ էր սկսվել նրա մենամարտը Լիսիցյան-Վալենտինի հետ, երբ տեղի ունեցավ առաջին տհաճությունը. Ֆաուստի սուսերի «մետաղյա» շեղբը կոտրվեց հենց երախակալի մոտից և փայտի դավաճանական դրխկոցով խփվեց բեմին, իսկ շփոթված Ալյոշան մնաց սուկ կոտրված դաստապանը ձեռքին և դժվար թե այդպիսի «զենքով» կարողանար իրականացնել Գյոթեի ու Գունդյի մտահղացումը՝ Վալենտինին մահացու վիրավորելը: Դահլիճը՝ իբրև մի միաձույլ մարմին, արձագանքեց աղմկոտ հառաչանքով և շունչը պահեց. ի՞նչ է լինելու հետո:

Ես առաջինը թոթափեցի քարացածությունը, մի քանի քայլ արեցի դեպի իմ «հովանավորյալը» և, հանելով նրա լարված ձեռքից անպետք դաստապանը, տեղը դրեցի իմ անխաթար սուսերը: Ահա և ստացվեց կարծես թե տրամաբանորեն ճիշտ ու սահուն՝ Մեֆիստոֆելն իր զենքը տալիս է Ֆաուստին: Հանդիսատեսը հանգստացած շունչ քաշեց, իսկ շատերը, հավանաբար, որոշեցին, որ դա ռեժիսորն է այդպես հնարամտորեն մտածել առավել մեծ տպավորության համար:

Մենամարտը վերսկսվեց, բայց կրակոտ Լիսիցյանը իր սուսերի առաջին իսկ հարվածով կոտրեց նաև նոր շեղբը, և Մերովը դարձյալ մնաց անզեն:

Իսկապես. այ քեզ դիվական նենգություններ, միայն թե՛ ուղղված ոչ այն կողմի վրա»: Մթնոլորտը վայրկյան առ վայրկյան շիկանում էր, դահլիճից սկսեցին ծաղրանքի ձայներ լսվել: Իրոք, ավելի տհաճ իրավիճակ անհնար է պատկերացնել. երաժշտության մի քանի տակտից հետո Ֆաուստի հետ մենամարտած Վալենտինը պետք է երգեր. «Ես մեռնում եմ այն բանի համար, որ վրեժխնդիր էի ուզում լինել քրոջս սիրեկանից», — և այն, իսկ նրան սպանելու բա՛ն չկա: Նա կանգնած է զինվորական կեցվածքով, փշաքաղված, սուսերով, իսկ նրա դեմ-հանդիման. սարսափից ոչ ողջ, ոչ մեռած՝ քարացել է Ֆաուստ-Սերովը՝ անպետք դաստապանը ձեռքին: Ես էլ ինչ-որ մի պահի «կորցրեցի գլուխս» և բոլորովին շվարեցի: Թատերական մի հին անելոտ կա. երբ «Եվգենի Օնեգինում» մենամարտի տեսարանում ռեժիսորի բերանբաց օգնականը մոռանում է բեմի հետևից ժամանակին հնչեցնել կրակոցը, իսկ Լենսկին, քար լռության մեջ, չգիտես ինչու, համենայն դեպս տապալվում է, հնարամիտ Ջարեցկին՝ հանրահայտ «Սպանված է»-ի փոխարեն նույն պահին, նույն դադարի միջոցին հրանցնում է նոր մի ախտորոշում ու երգում. «Նա մեռավ սրտի պայթյունից»:

Ես մտածում էի, որ մի քանի տակտ հետո Լիսիցյանն էլ ստիպված կլինի արտաբերել նույն խոսքերը, բայց արդեն... առաջին դեմքով: Բայց այդ պահին միտքս փայլատակե՛ց: Երեք թռիչքով ես հայտնվեցի նրա քիկունքի ետեվում և փափսալով. «Պավլիկ, պատրաստվի՛ր, ես հիմա քեզ՝ քիկունքից կսպանեն խարդախորեն, ասելով՝ թափ առա և սուսերի մնացորդով ավարտեցի գործը, որը՝ ըստ հեղինակների մտահղացման, պետք է կատարեր Ֆաուստը: Եվ այն էլ ճիշտ ժամանակին: չե՞նց այդ պահին դիրիժորը՝ Վասիլի Վասիլիչ Ներոլսինը, նշան տվեց և սկսվեց «մահվան տեսարանը»: Արդյունքում՝ ամեն ինչ տեղն ընկավ, և ներկայացումն ավարտվեց մեծ հաջողությամբ: Գունդի օպերայի երկարամյա բեմական պատմության մեջ դա երևի միակ դեպքն էր, երբ Վալենտինին անմիջապես «սպանեց» Մեֆիստոֆելը և ոչ թե Ֆաուստը»:

Իր քառասունամյակի տարում Լիսիցյանը Մեծ թատրոնի բեմի վրա ելույթ ունեցավ երեք նոր պարտիաներով՝ Մազեպայի, Էսկանդիոյի, իսկ 1951 թ. դեկտեմբերի 29-ին՝ Աիդայի հոր՝ Ամոնասրոյի: Ժամանակն անցնում էր, փոխվում էին մնացած գլխավոր պարտիաների կատարողները. Ռադամեսի պարտիան, օրինակ, Գեորգի Նելեպայից հետո սկսեց երգել Չուրաբ Անջափարիձեն, Ամներիս սկզբում երգում էր Վեռա Գավիլովան, ապա Իրինա Արխիպովան, իսկ ավելի ուշ՝ Ելենա Օբրագովան... Իսկ Ամոնասրոյի պարտիայի կատարողը մնում էր անփոփոխ: Եվ միայն 1966 թվականի հունվարի 14-ին, ավարտելով իր օպերային գործունեությունը և հրաժեշտ տալով Մեծ թատրոնի բեմին՝ Պավել Գերասիմովիչը «Աիդայում» ելույթ ունեցավ վերջին անգամ:

Իրինա Կոնստանտինովնա Արխիպովան հիշում է, որ Ամներիսի պարտիայում իր դերյուտի նախօրեին, որ տեղի էր ունեցել 1956 թվականի դեկտեմբերին, ինքը պարապում էր Ալեքսանդր Շամիլիչ Մելիք-Փաշաևի հետ: Ավարտելով փորձը և փակելով պարտիտուրան, դիրիժորը խորամանկորեն կկոցում է աչքերն ու հարցնում. «Դե ինչպե՞ս է ձեզ դուր գալիս «կոմպանիան», որը ես եմ «ընտրել» ձեր դերյուտի համար»: Իսկ «կոմպանիան» այսպիսին էր. Ռադամես՝ բուլղարական տենոր Դիմիտր Ուզունով, Ռամֆիս՝ Իվան Պետրով, Ամոնասրո՝ Պավել Լիսիցյան: Դժվար թե հնարավոր լիներ ավելի լավ վարպետներ գտնել:

«Ինչպիսի՞ դպրոց էր դա, — պատմում էր Իրինա Կոնստանտինովնան, — ես Լիսիցյանից սովորել եմ և՛՝ վոկալ, և՛՝ բեմական վարպետություն, և՛՝ մոլե-

ռանդ նվիրվածություն ստեղծագործական աշխատանքին: Իսկ ավելի լավ Ամոնասարո ես մինչև օրս էլ չեմ պատկերացնում»:

Այս պարտիան երբեք չես դասի վառ տպավորություն թողնողների շարքին: Բարիտոնի համար այստեղ դերերգ չկա, նա զբաղված է սոսկ երկու տեսարանում: Մի քանի մեներգային արիոզային ֆրագներ, մեկ էլ մի ընդարձակ անսամբլ՝ ահա երաժշտական ամբողջ նյութը: Այնուամենայնիվ, դժվար էր կանխատեսել, որ հենց Լիսիցյանը կդառնա մեր ամենանշանավոր Ամոնասարոն և այդ դերով կնվաճի միջազգային հեղինակություն: Չունենալով դրամատիկական բարիտոն, ձայնային հզոր հեղեղ, թվում էր, թե անհնար է ստեղծել եթովպական թագավորի համոզիչ կերպար:

Պավել Գերասիմովիչի համար առաջին դրոպայատճառը սերն էր իր թատրոնի նկատմամբ, պատասխանատվության զգացումը: Հիշո՞ւմ եք, թե ինչ էր պատմել Պոկրովսկին. «Մենք այն ժամանակ չունեինք լավ Ամոնասարո, հիմա էլ չունենք»: Այսինքն՝ պետք էր աշխատել, ուրիշ ճար չկար: Իսկ եթե արդեն ձեռք ես զարկել, պետք է ամեն ինչ հնարավորինս լավ անել: Եվ հետզհետե ծնվում էր կերպարի երաժշտա-բեմական լուծումը՝ համահունչ նրա խառնը-վածքին, համապատասխան ձայնի բնույթին: Լիսիցյանն իր հերոսի մեջ առաջին պլան էր մղում ոչ թե մոլեռանդ-վայրենու անասնական կրակոտությունը, այլ վեհանձն սերը հայրենիքի ու դստեր հանդեպ, պատվի սրացված զգացումը, իսկ եթե այդպես է, ուրեմն ձայնի վառ ու հյուսեղ գույների կողքին տեղին են դառնում և՛ քմարական «թույլ լուսավորումները», և՛ փափուկ կիսատոները:

Ավելի քան քսանհինգ տարի է անցել այն ժամանակներից, ինչ ես Մեծ թատրոնում լսել եմ «Աիդան», սակայն Ամոնասարոյի կերպարն այնպես հստակ է գծագրվել հիշողությունս մեջ, որ այսօր էլ է նրանում ապրում մինչև իր ամենավիոքը մանրամասներով: Աչքերիս դիմաց հառնում է պնդակազմ, ուժեղ, բրոնզադեմ, պիսակավոր մորթու մեջ փաթաթված գեղեցիկ տղամարդը: Չնայած իր հզորությանը, նա շարժվում է փափուկ, զազանի նման գաղտագողի, հայտնվում ու չքանում է աննկատ. նրա զգոն և զգուշավոր դիրքերը ի հայտ են բերում հավերժական վախերի ու վտանգների մեջ ապրող մարդուն: Լիսիցյան-Ամոնասարոյի առաջին իսկ ելույթի երկրորդ տեսարանի երկրորդ գործողությունից արդեն պարզ խոստովանում ես, թե ինչ է տաղանդի մասշտաբը: Ահա նա դստերն է նետում ընդամենը մեկ բառ. «Չդավաճանե՛ս», իսկ հետո բացատրում է հաղթողներին, որ ինքը «հայր է, նրա՛ հայրը», - և անմիջապես տիրաբար գրավում ունկնդրին: Հիմա արդեն անհամբեր սպասում ես յուրաքանչյուր նոր ֆրագին: Այդ ձայնը դեպի ինքն է գրավում նաև անսամբլներում, կարծես նրանց տոգորելով ներսից, ըստ գրախոսներից մեկի արտահայտության՝ ոչ մեկին չխլացնելով: Իսկ ահա մեներգային կանտիլենային ֆրագներում, ինչպես օրինակ, փարավոնին ուղղված խնդրանքում.

«Բայց մենք հավատում ենք քո արդար դատին,
Իզուր չե՛ս պատժի դու դժբախտներին,
Այսօր ճակատագիրը դավաճանեց մե՛զ,
Իսկ վաղն այն կարող է դավաճանել քե՛զ...».

ձայնը տառացիորեն դյուրում է:

Պարտիայի կիզակետը Աիդայի և Ռադամեսի հետ գիշերային Նեղոսի մոտ պատկերն է: Արտիստը՝ Ամոնասարոն, այստեղ ելք է տալիս իր ակնրկների

դրամատիկական տաղանդին ու կրակոտությանը. ձայնը մեկ հանկարծակի շիկանում է, մեկ էլ հնչում ծածուկ և համոզող, բայց և այնպես՝ այն ոչ մի տեղ չի մեղմանում:

1959 թվականին Մեծ քատրոնի բեմից ունկնդրելով Մարիո դել Մոնակոյին՝ «Կարմենում», ես դեռևս չգիտակցելով տեղի ունեցողի մաշտաբայությունը և չգնահատելով նրան՝ իբրև գլուխգործոց ստեղծող դերասանի, անմիջապես սկսեցի արբենալ յուրահատուկ ձայնի հնչյուններով, երանություն զգալ աստվածային գեղեցիկ և հզոր մոտաներից, որ ծանր գնդակների մնացողուրս էին գալիս իտալացի տենորի շուրթերից...

Հենց այդպես էլ ինձ Լիսիցյանի ներկայանակից են հուզում մի քանի ֆերմատային (երկարանիշ) հնչյուններ, հատկապես «Աիդայում»՝ Նեղոսի ափի տեսարանում առաջին օկտավայի շքեղ «թոչքները» ֆա և ֆա-դիեզ: Երգեհոնի մնացած լայնածավալ, հարուստ ու ազատ է հնչում ձայնը պարտիայի կուլմինացիոն (գագաթնակետային) ֆրագում.

«Հիշի՛ր, որ ամբողջ ժողովրդին կարող ես դու փրկել,
Մենակ դո՛ւ, ախր, կարող ես հայրենիքը կրկին մեզ վերադարձնել՝!»:

Կ. Ս. Ստանիսլավսկին մի առիթով նկատեց, որ միջակ երգչին հասարակության մոտ ավելի հեշտ է հաջողության հասնում, քան լավ դերասանը, քանզի վոկալ տեմբրն արդեն ինքնըստինքյան է ազդում լսողական օրգանների վրա՝ «դիպչելով» մարդկյանց գեղագիտական պարզագույն զգացումներին, այնպես, ինչպես նկարիչի գույներն են ազդում աչքի ցանցաթաղանթի վրա:

Այդ դեպքում ի՞նչ ասել նշանավոր երգիչների հնարավորությունների մասին:

Լիսիցյանական և, առաջին հերթին՝ «Աիդայի» ձայնագրությունները լսելու արդյունքում, մի համանմանություն էլ ծագեց իմ գլխում: Եվ որքան էլ դա տարօրինակ թվա, համանմանություն՝ դաշնակահարի արվեստի հետ: Կանադացի Գլեն Գուլդի նվագի մեջ գրավում և հմայում է անսովոր, անընդհատ զարկերակվող ռուբատոն: Յուրաքանչյուր տակտի ներսում ռիթմը կարծես փոքր-ինչ տատանվում է, երաժշտական ֆրագը՝ շնչում, և երաժշտության այդ ջրուլացող ներքին կյանքը հուզում է մեզ ու պահում անընդհատ լարվածության մեջ: Նրա կատարմամբ ունկնդրելով Բախի անգլիական և ֆրանսիական սյուիտները և դաշնամուրային այլ ստեղծագործություններ, ես ինձ համար մի «հայտնագործություն» արեցի. պարզվում է, գոյություն ունի «մեռած» ռիթմ, երբ արհեստավորը անձեռնմխելիորեն հետևում է նրա «տառին», և «կենդանի» ռիթմ, որի շրջանակներում ոգեշնչված արվեստագետը, նրան հարողդելով «չունչ»՝ իրեն զգում է ազատ: Իհարկե, շատ երաժիշտներ էլ են խոստովանում այդ սկզբունքը, սակայն հենց Գուլդն է այն հատկապես համոզիչ և հետևողականորեն կոչում կյանքի:

Շատ երգիչներ, տիրապետելով լավ ձայնի, կարող են չունենալ երաժշտական բավարար շնորհ: Դիրիժորները, քափ-քրտինք մտած, ոտքի են հանում իրենց ոչ միայն ձեռքի, այլև մարմնամարզական, ուժային պատրաստվածությունը, որպեսզի նրանց օգնեն ժամանակին մուտք գործել և անհրաժեշտ տեսակով մինչև վերջ երգել դերերգը կամ անսամբլը: Բայց կան նաև այնպիսիք, ում մասին մույն դիրիժորները հավանությամբ ասում են. «Նա հուսալիք չի անի, նա ռիթմի «երկաթյա» զգացում ունի»: Բայց եթե մտածենք. մի՞թե այդքան մեծ է այդ գովեստը: Ըստ էության, դա սոսկ առաջին, երաժշտա-կատարողական վարպետության բաղադրիչներից մեկի ձեռք բերման արհեստավորական փուլն է, և արվեստագետը չպետք է կանգ առնի դրա վրա:

Հայտնի ասացվածքը. «Արվեստն սկսվում է այնտեղ, որտեղ սկսվում են «քիչ-քիչները», – շատ բան է պարզաբանում նաև մեր հարցադրման մեջ:

Լիսիցյանը չի սիրում «մեռած» ռիթմը, նա սովորաբար օգտվում է քեթև ռուբատոյից՝ իրեն թույլ տալով տակտի ներսում փոքրիկ տեմպային շեղումներ, և զգոն դիրիժորները խրախուսում են ստեղծագործական այդ նկրտումները: Նույնիսկ «հարաշարժ», հախուռն և զայրալի ֆրագմենթը, այդ նույն զուգերգի տեսարանում՝ Աիդայի հետ.

«Վեր կացե՛ք, ոտխներ, և, անվախ հարձակվե՛ք,

Հարվածե՛ք, ոչնչացրե՛ք հրով ու սրով,

Մի՛ խնայեք, ժողովրդին ոչնչացրե՛ք.

Սահմանները բաց են, և ճանապարհն է ձեզ ծանոթ...» —

նա երգում է հույժ ազատ, բայց, միաժամանակ խիստ ֆիքսում տակտի ուժեղ բաժինները՝ դրանք համադրելով նվագախմբային նվագակցության հետ, որը ցեմենտում է երաժշտական ամբողջ «կառույցը»:

Լիսիցյանի Ամոնաբարն ըստ արժանվույն գնահատվեց աշխարհի ամենահեղինակավոր քատրոններից մեկում՝ Նյու-Յորքի «Մետրոպոլիտենում»: Նիկոլայ Գեդդան իր՝ «Շնորհը չի տրվում անհատույց» գրքում այսպես է գնահատում այդ բեմի («Մետրոպոլիտենի») հեղինակությունը. «Եվրոպայում ձրգտում են ճանաչում գտնել «Լա Սկալայում», հաջորդ աստիճանը «Մետ»-ն է: Եվ հետագայում պարզվում է, որ «Մետ»-ը երգչի կարիերայում վերջին աստիճան է. եթե դու երգել ես այնտեղ և հաջողություն ես ունեցել, դա նշանակում է, որ դու նվաճել ես աշխարհը»: Գեդդան, իհարկե, տրտմջում է այն իրողությունից, որ վերջին տարիներին քատրոնի հեղինակությունն ինչ-որ չափով ընկել է, բայց «Մետ»-ը պատկանում է աշխարհի երեք-չորս առաջատար բեմերի թվին, – հավաստում է ճանաչված երգիչը: Եվ գրքի այլ էջերում նա կրկին վերադառնում է այդ մտքին. «Եվ բազում տասնամյակների ընթացքում երգչի կարիերայում մեծ ձեռքբերում է համարվել այդ նույն «Մետրոպոլիտենում» ելույթ ունեցած լինելը»:²⁰

Ինքնըստիճյան այս փորձությունը Լիսիցյանի համար բարդանում էր այն բանով, որ այդ հռչակավոր քատրոնում նա առաջինն էր մեր (խորհրդային) արվեստը ներկայացնում. մինչև նա ոչ մի խորհրդային երգիչ ուր չէր դրել «Մետրոպոլիտենի» բեմահարթակին:

Լրագրերը, ինչպես դա ընդունված է Միացյալ Նահանգներում, ուժեղացնում էին լարումը, «նախապատրաստում» իրարանցումը, «բորբոքում» ցնցող տպավորությունը: Էջերը ծիածանվում էին. «Մեծ քատրոնի առաջին բարիտոնը Ամերիկայում», «Ներկայացումը խոստանում է դառնալ Մետրոպոլիտենի բացառիկ բեմադրությունը», «Ճաշկերույթ՝ Լիսիցյանի մասնակցությամբ», «Հանդիպում են Ամարան և Լիսիցյանը», «Լիսիցյանի դեբյուտը Ամերիկայում» և այլ վերնագրերից: Երգչի լուսանկարները տեղադրվում էին ամսագրերի և լրագրերի ամենից աչքի ընկնող տեղերում, անվերջ հարցազրույցներ էին անցկացնում նրա հետ... Այդպիսի իրավիճակում հեշտ չէր ներկայացման պատրաստվելը, պահպանել սառնարյունությունն ու հավաքվածությունը՝ արդարացնելու համար հույսերը:

Անսպասելիորեն ծագեց ևս մեկ բարդություն. ներկայացման օրը՝ 1960 թվականի մարտի 3-ին, Նյու-Յորքի վրա փլվեցին ձյան զանգվածները, քաղաքում վերին աստիճանի կաթվածահարվեց շարժումը և ծագեց ներկա-

²⁰ Гедда Н. Дар не дается бесплатно.-М., 1983. – С. 110 -111, 204.

յացման տապալման վտանգ: «Չյունը ռուսների համար սովորական բան է, տնային երևույթ, այն դեպքում, երբ մյուսների համար՝ բնավ: Բայց, չնայած բքին, «Մետ»-ը լեփ-լեցուն էր: Վաճառվել էին բոլոր տեղերը, և տոմսերի բոլոր տերերը հաղթահարել էին ձնամրրիկը»:²¹

Դատելով ամերիկյան լրագրերում և ամսագրերում տպագրված բազմաթիվ գրախոսականներով, որոնց ոչ մի կերպ «չես կասկածի» մեր երկրի նկատմամբ համակրանքի մեջ, Լիսիցյանն այդ երեկո անսովոր կերպով շատ բան արեց խորհրդային մշակույթի հեղինակության բարձրացման, արտասահմանում հայրենական օպերային կատարողականության բարձր սկզբունքների հաստատման համար: Նյու-Յորք Ջորնել Ամերիկեն»-ը գրում էր. «Վերոյիի «Աիդա» ներկայացումը՝ Պավել Լիսիցյանի Ամոնասարոյով, դարձավ պատմական երևույթ»:²²

Այստեղ մեջ բերենք ամերիկյան քննադատներից ամենահեղինակավորների կարծիքները: «Նյու-Յորք Թայմսի» երաժշտական մեկնաբան Հովարդ Թաուբմանը գրում է. «Մեծ քատրոնի առաջատար բարիտոն, մոսկովյան հյուր Պավել Լիսիցյանը, որին ձնապատ քաղաքը պետք է հիշեցնեք տունը, անցած երեկոյան դեբյուտով հանդես եկավ «Մետրոպոլիտեն-օպերայում»: Նա մեր օպերային քատրոնի բեմին հայտնված ամերիկա-խորհրդային մշակութային համագործակցության գծով առաջին խորհրդային երգիչն է:

Պարոն Լիսիցյանը կասկածների տեղիք չի տալիս, որ օպերան նրա արհեստն է: «Աիդայում» Ամոնասարոյի դերում նա առաջատար կերպար էր (նշեն, որ Ամերիկայի պարտիան կատարում էր «ինքը»՝ Ջուլիետա Սիմիոնատոն, բայց նա էլ «չխամրեցրեց» մեր երգչի փայլը, - Ս. Յակ.): Նրա խաղը կրում էր արքայական դրոշմ:

Ամոնասարոյի դերը մեծ չէ, և այն կարող է զգալ միայն առանձնահատուկ արտիստը: Պարոն Լիսիցյանը մնան էր եթովպիական թագավորի և գործում էր ինչպես եթովպիական թագավոր, նրան՝ ուն ինքը կերպավորում էր... Խաղում էր նա լարված՝ անհույս կալանավորի վիճակին համապատասխան, սակայն միաժամանակ կարողացավ ցուցադրել հիվանդագին հայարտություն: Երբ եզիպտական թագավորը Ռադամեսին պարզևատրեց Ամերիկի ձեռքով, իսկ վիրավորված Աիդան հայացքն ուղղեց Ռադամեսին, Լիսիցյանի Ամոնասարոն սյունի մնան կանգնած չէր՝ սպասելով հուշարարի ազդանշանին կամ դիրիժորի նշանին: Նա արդեն հափշտակված էր: Նա արձագանքեց: Նրա ձեռքն ուղղվեց և բռնեց Աիդայի ձեռքը: Նա ետ քաշեց աղջկան: Թվում էր, թե նա պաշտպանում է դատերը իր հպարտության ուժով:

Պ-ն Լիսիցյանը տպավորում է վոկալ և երաժշտական ձևերով: Նրա բարիտոնը, ինչպես մի անգամ նշվել է Կարնեզի-հոլլում մենահամերգից հետո, հրաշալիորեն կիրթ է և կարգապահ: Նա տիրապետում է բելկանտոյի բոլոր հատկանիշներին, որին հազվադեպ կհանդիպես... Օպերային բեմի վրա նա ոգևորված երգիչ էր, որ կերպարը հավասարապես լավ է ստեղծում ինչպես ձայնով, այնպես էլ դերասանական խաղով:

Նրա ձայնը վառ է, հավաք, բայց ծնվում է ամբողջ ձայնածավալի լայնությամբ՝ առանց փոքրագույն ուժի գործադրման: Այն լավ է լավում, և պ-ն Լիսիցյանի երաժշտականության շնորհիվ ձուլվում է մեծ անսամբլին: Հետևություն. Խորհրդային Միությունում ստացած նրա դափնիները ազնվորեն են վաստակված»:²³

²¹ «Նյու Յորք Թայմզ», 1960, 4 մարտի:

²² «Նյու Յորք Ջորնել Ամերիկան», 1960, 4 մարտի:

Այս հոդվածը գրվել էր «տաք հետքերով» և տպագրվեց ներկայացումից հետո՝ հենց հաջորդ օրը: Իսկ երբ տպավորությունները «որոշակիացան», Նյու-Յորքում լույս տեսնող երաժշտական ամսագիրը մարտի 12-ին տեղադրեց նյութերի մի մեծ ընտրանի, հանրագումարի բերելով ամսագրի արտահայտությամբ՝ «ամենապատկանելիների»՝ տպագիր օրգանների խոշորագույն գրախոսների կարծիքները: Այդտեղ մասնավորապես մենք կարդում ենք. «Նյու-յորքյան քննադատները Պավել Լիսիցյանի ձայնը և շարժունակ գտնում են «թագավորական փայլով» դրոշմված: Միաձայն գովասանական կարծիք՝ խորհրդային բարիտոնի մասին: Միստեր Կաստենդիկը գրում է. «նրա վոկալ արվեստն այնքան էլ տիպական չէ մեր օրերի համար, այդ պատճառով էլ հատկապես հաճելի է նրան լսելը, նրա ձայնը անսովոր կերպով հրապուրիչ է», միսս Գ. Ջոնսոնը նշում է, որ «դարձյալ, ինչպես և մենահամերգում, հանդես եկան հնչեղ ռեզոնանսը և վոկալ հավասարությունը»: Բոլոր քննադատները միաձայն են այն մտքի շուրջը, որ նա վառ երգիչ է և դերասան, «ձեռնադրված ասպետ»:

Ինչպես տեսնում ենք, դժվարին փորձը «գերազանց»: Հերթական անգամ պարզվեց, որ Պավել Գերասիմովիչը ամենաբարձր դասի երգիչ-դերասան է:

Իսկ դրանից մի քանի ամիս առաջ Լիսիցյանին «քննության էին ենթարկել» ոչ պակաս գիտակ և խստապահանջ խորհրդային ունկնդիրները:

1959 թվականի այդ տաք հուլիսյան երեկոյան Սվերդլովի հրապարակում՝ Մեծ թատրոնի շենքի դիմաց տոնական իրարանցում էր տիրում. մոսկվացիներն անհամբերությամբ սպասում էին իտալական «հրաշքի»՝ Մարիո դել Մոնակոյի հետ հանդիպմանը, բայց բոլորին հուզում էր նաև այն, թե նշանավոր տենորի կողքին ինչ տեսք կունենան մեր երգիչները: Մենք, այն ժամանակ վոկալ ֆակուլտետի ուսանողներս, այդ պատմական ներկայացման տոմսերի երջանիկ տերերս, տաք-տաք, իրար ընդհատելով՝ վիճում ու վիճում էինք այն մասին, թե արդյո՞ք առաջին իսկ «դեմ-հանդիման մենամարտում» կկարողանան Մեծ թատրոնի մենակատարները արժանապատվորեն «դիմակայել» Մոնակոյին: «Միջանցքային ամբիոնի» (մենք այդպես էինք կոչում տնաբույժ տեսաբաններին, ովքեր կարող էին ժամերով, պատուհանի մոտ կանգնած, խոսել վոկալի խնդիրների շուրջը, քննարկել և քննադատել բոլորին և յուրաքանչյուրին, բայց իրենք ոչ մի առաջընթաց քայլ չկատարել երգեցողության մեջ) ամենակատիվ անդամներից մեկը անառարկելիորեն հայտարարեց. «Բոլորին կճզմի նա, նրանց ձայնն, ախր, ոչ մեկին չի էլ հասնի»: Ունանք նրա հետ չհամաձայնեցին, մյուսների վճռակալությունը չբավարարեց և միայն հուզվում էին «մենամարտի» ելքի համար, քանզի Մոնակոյի ձայնակալառակներից այն ժամանակ շատ քիչ կար, ոչ մեկը նրա մասին լավ չգիտեր, իսկ դա առասպելներ էր ծնում... Բայց ահա հնչեց երրորդ զանգը և մենք, բորբոքված, նետվեցինք դահլիճ...

Ներկայացումն այդ մնաց մտքիս մեջ ընդմիշտ: Ոչինչ չի կարող համեմատվել դրա հետ՝ կատարողների և ունկնդիրների միասնական հուզական լարման առումով: Հետագայում այդ աստիճան չեն ցնցել նույնիսկ «Լա Սկալայի» լավագույն բեմականացումները: Մենք դեռ այդ կարգի հյուրախաղերով երես առած չէինք: Իհարկե, 1956 թվականին մեզ մոտ եկավ ամերիկյան տենոր Ժան Պիրսը և նույնպես երգեց մեր արտիստների հետ: Ի դեպ, «Տրավիատայի» փորձի ժամանակ տեղի ունեցավ այն ժամանակ աննախադեպ մի բան. Պիրսը հիանալի կատարեց Ալֆրեդի մեներգը: Մեծ թատրոնի՝ դահլիճ-

23 «Նյու Յորք Թայմզ», 1960, 4 մարտի:

ծում ներկա արտիստները նրա համար մի քանի րոպե չդադարող օվաջիա սարքեցին, և նա նրանց համար «բիսոլ» կրկնեց մեներգը: Բայց հրաշալի ձայնի տեր Ժան Պիրսը չուներ անկրկնելի հմայք և դերասանական վառ շնորհ, որով բնությունն այնպես շռայլորեն էր պարզևատրել Մարիո դել Մոնակոյին: Իտալական երգիչն ուսումնասիրել էր էներգիայի հզոր լիցքը, որը լիովի բավարարում էր, որպեսզի էլեկտրականացնի դահլիճը անհնարին-նություն աստիճան լցրած երկուսուկես հազարից ավելի ունկնդիրներին:

Բայց ոչ միայն հյուրախաղերի եկածը, այլև Մելիք-Փաշաևի ղեկավարած բոլոր մենակատարները, խոռը, մվագախումբը, այդ երեկո «շանթահարված էին»: «Մերոնց» ձայնը ոչ միայն «լավում էր»՝ նրանք դարձան Մարիո դել Մոնակոյի ոգեզնչված իրավահավասար գործընկերները: Իրիմա Կոնստանտինովնա Արխիպովան՝ Կարմենի պարտիայի կատարողը, նրա հետ կիսեց հաղթական հաջողությունը, Պավել Գերասիմովիչ Լիսիցյանը՝ Էսկամիլիոյի դերում, հերթական անգամ կարողացավ համոզվել այն բանում, որ հանդիսատեսի սերն ու հարգանքը իր նկատմամբ անփոփոխ են՝ անկախ այն բանից, թե ով է նրա կողքին երգում. նրա յուրաքանչյուր մուտք ու ելքը բեմ՝ ուղեկցվում էր փոթորկալի ծափահարություններով...

Մոնակոն բարձրագույն գնահատական տվեց ներկայացմանն ամբողջությամբ, բեմականացման երաժշտական մակարդակին, խաղընկեր-մեներգիչներին:

Նա մասնավորապես ասաց. «Պավել Լիսիցյանը տիրապետում է եզակի գեղեցկության ձայնի: Այդպիսի երգչի հաճախ չես հանդիպի օպերային բեմում»:²⁴ Ու նաև. «Պ. Լիսիցյանը հրաշալի խաղըներ է օպերային ներկայացման մեջ: Նրա Էսկամիլիոն կոպիտ մսագործ չէ, որ սովոր է գործ ունենալ ցուլերի հետ (սովորաբար այդպիսին են արևմտյան թատրոններում տորեադորները՝ ցլամարտիկները): Պ. Լիսիցյանը ստեղծեց տորեադորի կերպարն այնպիսին, ինչպիսին նրան տեսել էր Ժ. Բիզեն, – նրբագեղ՝ խպանական ձևով: Նա իր ուժի մեջ համոզված է և՛ ցուլերի հետ մարտում, և՛ կանանց նկատմամբ իր սիրո մեջ: Երբ երրորդ գործողության մեջ Խոզեն՝ իբրև մի կատաղած ցուլ, դաշույնով նետվում է Էսկամիլիոյի վրա, Լիսիցյանը՝ կատակելով, շրջանցում է նրան: Արտիստը բեմի վրա տեր է ամեն ինչում, որ կատարում է: Նա ինձ շատ դուր եկավ»:²⁵ Մոնակոն ընդմիշտ պահպանեց Պավել Գերասիմովիչի նկատմամբ բարեկամության և բարձր հարգանքի զգացումը:

Ես ցանկացա մտքիս մեջ վերստեղծել ներկայացման այն հեռավոր ու անկրկնելի պատկերը, այն հանդիսավոր, տոնական տրամադրությունը, և ձայնարկիչի վրա դրեցի այն երեկո անմիջապես Մեծ թատրոնում կատարված ձայնագրությամբ ձայնասկավառակը: Ավա՛ղ, երևում է, իզուր չէին իմաստուններն ասում. «Չի կարելի նույն գետը երկրորդ անգամ մտնել»: Պատճենը ապշեցուցիչ կերպով տարբերվում էր բնօրինակից. նյարդացնում էին և՛ հուշարարի՝ երբեմն բարձր հնչող շշուկները, և՛ մեներգիչների կատարումները. բավական էր ընդամենը, որ նրանք փոքր-ինչ թեքվեին բարձրախոսից, գործող անձանց քայլերի դրդյունը, որ ուժգնանում էր զգայուն սարքավորումներով և այլ անհասկանալի աղմուկներ, ճռճոց, դրդոց...

Չայնագրության հեռահաղորդման մասին գովասանական խոսքերը, որ ասվեցին մի քանի էջ առաջ, հենց այս դեպքին չեն վերաբերում: Նույնիսկ կասկածներ ունեցա. արդարացիա՞ծ է արդյոք այդ գրամաֆոնային ձայնա-

²⁴ Советская культура, 1959, 8 июня.

²⁵ Советский артист, 1959, 17 июня.

գրությունների թողարկումը, այն դեպքում, որ դրոշմված և ունկնդրին հասանելի են դարձված Բիզեի «Կարմեն» օպերայի կատարողական այնքա՞ն հետաքրքիր տարրերակներ:

Համերգային կատարումն ավելի կայուն է. արտիստը հնարավորություն ունի բարձրախափ դիմաց երգելու որոշակի հեռավորությունից, և հնչյունային ռեժիսորն էլ ի վիճակի է պատասխանել ձայնագրության որակի համար: Իսկ օպերային, նաև թատերական ու, առավել ևս՝ այնպիսի մղումնային ներկայացումը, ինչպիսին «Կարմեն» է՝ անհնար է խցկել տեխնիկական կադապրների համար նախատեսված շրջանակների մեջ: Եվ, իհարկե, տարբարություն է ձայնասկավառակին չէին փոխանցվել այն հուզական խոսքերը, որոնք հզոր ալիքով բեմից «տեղում էին» դահլիճ և դահլիճից կրկին վերադառնում բեմ՝ ներկայացումը դարձնելով անսովոր ու անմոռաց:

Ցավոք, Լիսիցյանի Էսկամբիլոյի պարտիայի այլ ձայնագրություն չկա, իսկ հեռարձակմամբ կատարված այս մեկը հույժ աղոտ պատկերացում է տալիս հաջողակ, փայլուն տորրերոյի կերպարի նրա մեկնաբանության վերաբերյալ: Ի դեպ, դա վերաբերում է նաև կենտրոնական պարտիաների մյուս կատարողներին:

Պավել Գերասիմովիչն իր օպերային երկարատև և հագեցված կյանքում ստեղծագործական քիչ հաղթանակներ չի տարել, նրա պատվին բուռն օվացիաներ՝ օվսանաններ են հնչել «Լա Սկալայի», «Մետրոպոլիտենի», Մեծ թատրոնի, մեր երկրի օպերային բոլոր երեսուներկու և արտասահմանյան թատրոնների կամարների տակ, հավանաբար չի գտնվի գովասանական մի մակդիր, որով նրան չէին պարզևատրի տարբեր երկրների երաժշտական գրախոսները, բայց հենց նրան ստիպել՝ պատմել իր մասին, անհնար էր: Լավագույն դեպքում նրա բերանից կարելի էր լսել չոր տեղեկատվություն. «Մի անգամ Թբիլիսիում երեք անգամ քիսով կատարել տվեցին Օնեգինի արիոգոն, մի անգամ Նովոսիբիրսկում կրկնեցի այգու տեսարանը...»: Բայց հաճախ, խուսափելով ուղիղ հարցերից, Պավել Գերասիմովիչն ինձ «հրամցում էր» իր գործընկերներին. «Այ, երբ որ հմայիչ, անկեղծ, անսովոր կերպով հուզիչ Մերյոժա Լենեշևը երգեց Լենսկու դերերգը, ծափերը չէին դադարում...», կամ. «Երբ Ջորջ Լոնդոնը, ում հետ մենք բարեկամացել էինք Միացյալ Նահանգների իմ հյուրախաղերի ժամանակ, մեզ մոտ կատարեց Բորիս Գորդունովի պարտիան, նրան հրավիրեցին խոնարհվելու...»:

Իսկ հենց Լիսիցյանի հաջողությունների մասին վկայությունները ես պարտավոր էի բաղել բացառապես տպագիր աղբյուրներից կամ էլ գործընկերների հետ զրույցներից: Երբ ես Պավել Գերասիմովիչին բողոքեցի, թե իր համեստությունը բարոյացնում է իմ աշխատանքը, նա, ժպտալով, տարածեց ձեռքերը, իբր՝ հո չե՞մ կարող ես ինձ գովել: Այդ ժամանակ ես խնդրեցի արտասահմանյան անվանի երգիչների ու երգչուհիների հուշագրությունները և բաց արեցի այն էջերը, որտեղ նրանք խոսում էին «վիճակագրական հաշվետվություններով», պատմում, թե քանի թույլ են տևել այս կամ այն դերերգից հետո օվացիաները և նույնիսկ՝ անմեղ անմիջականությամբ. թե ինչ արժեին աղանանդակուռ մատանիներն ու մանյակները՝ զնված հյուրախաղային հոնորարներով...

Իմ բոլոր փաստարկները «քիչ համոզեցին Լիսիցյանին, նա սուս կզվանքով կնճռտվեց:

Բայց մի անգամ, այնուամենայնիվ, չդիմացավ ճնշումին, և երբ ես հերքական անգամ սկսեցի հարցուփորձել, թե իր ստեղծագործական կյանքում ե՞րբ,

որտե՞ղ և ո՞ր պարտիայում է նա ունեցել ամենահիշարժան, ամենավառ հաջողությունը, Պավել Գերասիմովիչը պատմեց.

«Որքան էլ տարօրինակ է, դա պատահեց Լեոնկավալտի «Պայացնե-րում» Սիլվիոյի այնքան էլ ոչ շատ հետաքրքիր պարտիայից հետո, որ, փաստորեն, կազմված էր Նեդրալի հետ մեկ զուգերգից: Իհարկե, ես երգել էի օպերայի «Նախերգը»:

Կռպենհագենյան հույժ խստաբարո և խստականոն Արքայական օպերա-յին քատրոնը սրբորեն պահպանում է իր դարավոր ավանդույթները: Տնօրի-նությունում, հյուրախաղով ժամանածին՝ բեմ դուրս գալուց առաջ, ծանո-թացնում են տարաբնույթ «տարուների» մի ամբողջ ցուցակի հետ՝ թե ինչ չի կարելի, ինչը խորհուրդ չի տրվում և այլն: Իսկ հաստիքային մենեժրիչներն ավելի շատ են կաշկանդված պայմանագրի դաժան կետերով, խիստ կարգու-կանոնով, և վախեցած, անազատ տեսք ունեն, թեև, պրոֆեսիոնալ առումով, ինչպես ինձ թվաց, շատ լավն են և արժանի են լավագույն վերաբերմունքի՝ մեծ հարգանքի և վստահության:

Ներկայացումից առաջ ես մեկ անգամ ևս հրահանգավորվեցի, որ խո-նարհվել, կամ առավել ևս՝ «բիս»-ին արձագանքել (կրկնել դերերգը) ոչ մի դեպքում չի կարելի: Բեմ եմ դուրս գալիս փակ վարագույրի դիմաց՝ «Նախեր-գը» կատարելու: Դահլիճը լեփ լեցուն է՝ խստաբարո-սառը, տղամարդիկ՝ ֆրակներով ու սմոկինգներով. տիկնայք երկար շրջասզգեստներով, շատերը՝ մորթե թիկնոցներով: Դա տեղի է ունեցել 1951 թվականին, եթե չեմ սխալվում, Դանիայում դեռևս չէին լսել խորհրդային երգիչների, և դա հատուկ պա-տասխանատվություն էր դրել ինձ վրա: Հարթահարելով հուզմունքս՝ սկսում եմ երգել. «Թույլ տվեք, թույլ տվեք... Ներեցեք համարձակությանս համար, բայց ես այստեղ պետք է ներկայացնեմ ձեզ...»: Կամաց-կամաց վերստանում եմ վստահություն, ազատություն, անկեղծ և կրքոտ երաժշտության տարեր-քը ամբողջությամբ կյանում է ինձ, նվագախումբը՝ դիրիժոր Նուե Կնուսենի ղեկավարությամբ, հնչում է գեղեցիկ, հուզական... Եվ ես սկսում եմ երգել առանց լարումի, հաճույքով: Վերջացնելով «Նախերգը»՝ անմիջապես, առանց նույնիսկ գլուխ տալու («ինչպես կարգադրել էին») ծածկվում եմ վա-րագույրի ետևում և ուղղվում եմ իմ արտիստական սենյակ, որպեսզի արագ հագնեմ Սիլվիոյի զգեստները:

Որոշ ժամանակ անց լավում է դռան թակոց և ներս է մտնում քատրոնի այլայված տնօրենը: Ամմիջապես չէ, որ հասկանում եմ, թե ինչ է նա ուզում ինձանից, բայց հետզհետե դահլիճի կողմը ցույց տվող նրա շարժումները, ձեռքերը տրորելը և խառնաշփոթ շուտասելուկը ինձ համար պարզ են դարձնում տեղի ունեցածի միտքը: Պարզվում է, նա ինձ թույլ է տալիս կրկնել «Նախերգը», քանի որ հանդիսատեսը պահանջում է և չի թողնում շարու-«Նախերգը», քանի որ հանդիսատեսը պահանջում է և չի թողնում շարու-«Նախերգը»: Լավ գործ է՝ «թո՛ւյլ է տալիս»: Դա և՛ տեսսիտուրային, և՛ դրամատիկական ամենադժվարներից մեկն է՝ համաշխարհային բարիտո-նային արիաների խաղացանկում, և ես, ճիշտն ասած, չեմ էլ հիշում, որ այն որևէ մեկը բեմից կատարել է կրկնակի անգամ՝ իրար հետևից: Բայց ոչինչ չես անի: Արդեն Սիլվիոյի զգեստներով և դիմահարդարանքով նորից դուրս եմ գալիս հանդիսատեսի մոտ, որի սառնասրտության մեջ ես այնպես էի խաբվել և երգում եմ «Նախերգը» ևս մեկ անգամ:

Իսկ ներկայացման ավարտից հետո սկսվեցին նոր բարդություններ. ունկնդիրները ներկայացման մասնակիցներից պահանջում են դուրս գալ՝ խոնարհվելու և չեն լքում դահլիճը, իսկ բեմը դատարկ է: Խնդիրը կայանում էր նրանում, որ խոնարհվելու իրավունք ուներ միայն հյուրախաղերի եկածը, և

գործընկեր-մենակատարներն ինձ բացատրում են, որ եթե իրենք ինձ հետ հիմա բեմ դուրս գան՝ խախտելով պայմանագրի որոշակի կետը, կարող են իրենց ազատել աշխատանքից: Ես կտրականապես չեմ համաձայնում բեմին հայտնվել միայնակ և հրավիրում եմ նրանց, իսկ նրանք չեն զիջում: Մեր «խոսքակոխիչը» շարունակվում է բավականաչափ երկար, բայց հանդիսատեսը համբերատար սպասում է և ծափահարում, ոչ մեկը չի լքում դահլիճը: Տնօրենը, վախենալով խայտառակությունից, ձեռքիցս բաշում է դեպի բեմ, իսկ ես դիմադրում եմ և բացատրում նրան, որ Կանինյի հրաշալի կատարող էրիկ Սյեբերգը, հմայիչ Նեդդա – Էդիտ Օլդրուպը, համոզիչ Տոմիո – Նոնրու Սկիպերը ավելի պակաս չեն վաստակել օվացիայի իրավունքը, քան ես, և միայն մենք բոլորս պետք է դուրս գանք խոնարհվելու: Վերջապես խիստ տնօրենը հանձնվեց և երեկոյի ընթացքում երկրորդ անգամ զնաց թատերական կանոնները խախտելուն:

Եվ երբ մենք՝ բոլոր մենակատարներս, իրար ձեռք պինդ բռնած՝ հայտնվեցինք բեմին, որոտացին խլացուցիչ ծափահարություններ: Մորթե թիկնոցներով տիկնայք և ֆրակներով տղամարդիկ, կորցնելով իրենց լրջությունը և կարևորության զգացումը, սկսեցին իրենց պահել իբրև խանդավառված դպրոցականներ: Իսկ այդտեղ նաև նվագախումբը՝ երրորդ անգամ մոռացության տալով դարերով պահպանված վարվելակերպի կանոնները, սեփական մախաձեռնությամբ դորդացրեց տուշ, ակնառու կերպով ողջունելով և հավաստելով երաժշտական բարձր համերաշխության:

Իսկ սի բանի օրից ես նույն այդ բեմում երգեցի Վալենտինի պարտիան՝ «Ֆաուստից»: Իմ մտքում հատկապես դաջվեց Մեֆիստոֆելի պարտիան կատարող Էյնար Նորբուն՝ տաղանդավոր դերասանը: Ու նաև մեցցո-սոպրանո Մարգարիտա Էպպեսենը: Նա զարմանալիորեն հուզիչ կատարեց Ջիբելի՝ «Երբ դու անհոգ կյանքով էիր հրճվում» ռոմանսը, Վալենտինի վերադարձից հետո՝ չորրորդ գործողության մեջ: Մեզ մոտ, չգիտես ինչու, այդ ռոմանսը չեն երգում, և իզուր: Մարգարիտա Էպպեսենի տաղանդը բացվեց այդ ստեղծագործության մեջ...», – և այդտեղ Պավել Գերասիմովիչը դարձյալ «նստեց սիրելի ձիուկի վրա»՝ սկսեց բարյացակամորեն և հաճույքով պատմել իր գործընկերների մասին...

Թե ինչու հաջողություն ունեցավ Լիսիցյանը, ինչպես այն «դարբնվեց», որքան քրտինք թափվեց փորձերի ժամանակ, պարզ երևում է Իրինա Կոնստանտինովնա Արխայովայի պատմածից. «Ամոռանալի է Պավել Գերասիմովիչի՝ Վերդիի «Ֆալստաֆում» Ֆորդի պարտիայի վրա կատարած աշխատանքի տպավորությունը: Ես նրանից ստացա աշխատանքի նկատմամբ պրոֆեսիոնալ վերաբերմունքի դաս, ստեղծագործության դաս և մտապահեցի ամբողջ կյանքում: Լիսիցյանը բոլոր փորձերի ժամանակ երգում էր ամբողջ ձայնով և խաղում էր բացարձակ նվիրումով: Մենք՝ ավելի երիտասարդ արտիստներս մտնում էինք դահլիճ և նայում, թե ինչպես են Ֆալստաֆ – Ալեքսեյ Պետրովիչ Իվանովը և Ֆորդը՝ համազգեստներ հագած, տառացիորեն սահում բեմի վրայով՝ հորհնելով նորանոր հնարանքներ՝ անվերապահորեն կատարելով ռեժիսորի՝ Բորիս Ալեքսանդրովիչ Պոկրովսկու հանձնարարությունները: Նրանք ոչ մի անգամ չստացին, որ իրենց համար դժվար է, չեն կարող, որ իրենք հոգնել են, թեև երկուսն էլ արդեն հիսունն անց էին: Ընդհակառակը, նրանք խաղընկերներին լիցքավորում էին իրենց էներգիայով, արթնացնում մեր երևակայությունը: Իսկ մշտապես ազնվաբարո, գեղեցիկ, զուսպ Պավել Գերասիմովիչը հանկարծ ի հայտ բերեց կատակերգակ դերասանի շնորհ, որի մասին ոչ ոք պատկերացում իսկ չուներ: Նա պարզապես չափա-

զանց զվարճալի էր իր մոլեգնած խանդի մեջ՝ Ֆայստաֆի վրա արտասովոր հարձակման տեսարանում: Հիշում եմ, փորձերից մեկի ժամանակ կողքս նստած դիրիժոր Գեմադի Կոնստանտինովիչ Չերկասովը՝ այն ժամանակ Մեծ թատրոնում ստաժիրովկա անցնող կոնսերվատորիական իմ համակուրսեցին, հիացմունքով նշեց. «Պատկերացրու միայն: Խորհրդային Միության ժողովրդական երկու արտիստներ սահում են փոշոտ բեմի վրայով, քրտինքով յոթ շապիկ թրջելով՝ հղկում ապագա դերի յուրաքանչյուր մանրամասնը, բոլորեքյան նվիրումով երգում ու խաղում բազմաժամյա փորձի ընթացքում: Իսկ ավելի ջահելները և պակաս անվանիները փնթփնթում են, թե իբր՝ ռեժիսորը տանջեց, աշխատում են խնայել ուժերն ու ձայնը՝ առանձնապես հանդես չբերելով ճարպկություն և շատ էլ գոհ են իրենցից»:

Այո՛, Լիսիցյանի այդպիսի՝ առանց պճնամոլության, առանց «շնորհ անելու», առանց փոխզիջման աշխատանքը չէր կարող նրան չբերել վաստակած հաջողություն»:

Օպերային երգչի մասնագիտությունը բազմաբարդ է և պահանջում է շատ բաղադրիչների, տարբեր գիտելիքների և հմտությունների համադրություն: Վերլուծելով Պավել Գերասիմովիչ Լիսիցյանի ավելի քան երեսնամյա գործունեությունը օպերային բեմի վրա՝ գալիս ես այն եզրակացության, որ նա կատարելապես տիրապետում էր իր արվեստի բոլոր ձայնավորներին ու բաղաձայններին և բազմաբնույթ աշխատանքներում օգտագործում էր գեղարվեստական արտահայտչականության ամբողջ այբուբենը: Իմի բերելով երգչի գլխավոր ձեռքբերումները, որ նրան թույլ տվեցին մուտք գործել օպերային արտիստների ընտրանի, ամենից առաջ նշենք նրա՝ ներդաշնակ կերպով վոկալ, լեզվական, երաժշտական և բեմական արտահայտչականությունների համադրության կարողությունը: Կրկնենք, որ իբրև օրենք, երգիչ-դերասանը այս թվարկածներից մեկում է նշանակալիորեն ավելի ուժեղ լինում. գեղեցիկ ու բարեհունչ մեղեդայնությունը տիրապետողներն արհամարհում են խոսքը և վախենում են բաղաձայններից՝ «մեծապատիվ» վոկալին գոհաբերելով իմաստային արտահայտչականությունը, նրանք, ովքեր սիրում և զգում են խոսքը, հաճախ չէ, որ կարողանում են հարթեցնել հնչյունը, աչքի ընկնող դերասանները, «խաղով ընկնելով», քիչ չի պատահում, որ մոռանում են վոկալի մասին, իսկ նրբաճաշակ, զտված երաժիշտները, որպես օրենք, չեն տիրապետում լայնաժավալ ձայների և այլն: Բնական մեծ շնորհը, կռահողականությունը և տքնաջան աշխատանքը՝ իմաստուն ուսուցիչների ղեկավարությամբ, Լիսիցյանին հնարավորություն ընձեռեցին խուսափել մասնագիտական աչքի զարնող «շեղվածքներից»: Անցնելով որոշակի ամպլուայի սահմանը, նա ստեղծեց բեմական կերպարների ամենաբազմազան մի պատկերասրահ. այստեղ և՛ հերոսական Արշակ 2-րդի, Ռիլենի դերերն են, և՛ քնարական Ելեցկու, Միլիոյի, և՛ դրամատիկական Ամոնասրոյի, Վալենտինի, և՛ սուր բնավորությամբ Կազբիչի, Նապոլեոնի, և՛ նույնիսկ կոմիկական Ֆորդի: Նրա հերոսները մերթ մերակայացնում էին արտաքինով ու փայլով Ռոբերտ, Էսկամիլո, Վեդենեցկյան Հյուր, մերթ ճակատագրական կրքերով տառապող Մազեպա, Գրյազնոյ, մերթ դրական՝ Արտակարգ կոմիսար, Անդրե, մերթ բացասական՝ Յանուշ...

Նրա արվեստը, հաղթահարելով տարածությունը (նա հյուրախաղերով հանդես է եկել ավելի քան երեսուն երկրներում) և ժամանակը (նրա շատ ձայնագրություններ այսօր էլ են մնում անգերազանցելի, չափանիշային)՝ ներկայումս իսկապես ժամանակակից են, հրատապ և գործնական:

ԵՐԿՐՈՐԴ ՄԱՍՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Օպերային գրեթե բոլոր արտիստները ժամանակ առ ժամանակ ունկնդիրների դատին են ներկայացնում ռոմանսների և երգերի ծրագրեր: Բայց այդ ամենից սուկ եզակիների մասին կարելի է խոսել ոչ միայն իբրև օպերային, այլև փոկալ կամերային ժանրի վարպետների:

Հաջողությունն ուղեկցում է նրան, ով, որպես կանոն, կատարողական արվեստի այս երկու ոլորտներում գիտակցում է մեկնաբանական խնդիրների սկզբունքային տարբերությունները և չի փորձում թափանցել փոկալ մանրանվագի փխրուն աշխարհ՝ այն նույն փոկալ-կատարողական եղանակների գործադրման օգնությամբ, որոնք հաջողության են հասցնում երգիչ-դերասանին օպերայում:

Որոշները «գրոհի են նետվում»՝ ապավինելով ձայնի գեղեցկությանն ու ուժին և երաժշտական նրբաճաշակ կերպարը քանդում «կացինով ու կռանով», փոխանակ տրվեն ոսկերչական աշխատանքի և հղկեն նրբագույն ոսկե բամալի, որով միայն կրացվեն կախարդական դռները:

Օպերան, որպես երաժշտության, խոսքի և բեմական գործողության համադրության վրա ստեղծված արվեստի երաժշտա-դրամատիկական յուրահատուկ ժանր, սկզբունքորեն տարբերվում է կամերայինից, որին բնորոշ են մանրամասնումը և արտահայտչական՝ դինամիկական, առոզանական մեղեդային միջոցների տնտեսումը...

Հենց այդպես էլ մեկնաբանական խնդիրները, կատարողական գեղագիտությունը, որ նույնն է թե՛ երաժշտական այս երկու ոլորտներում աշխատող արտիստների ամբողջ գեղարվեստական «լրակազմերը», հույժ տարբերվում են միմյանցից: Իսկ եթե այդպես է, հարց է ծագում. արդյո՞ք սրանք՝ օպերային և կամերային երգեցողությունը, երկու իրարից տարբեր կատարողական մասնագիտություններ չեն: Անձամբ ես հակված եմ դրան պատասխանել դրական և գիտակ քիչ կողմնակիցներ չէ որ ունեմ այս հարցում: Այդպես էր կարծում մաև ինքը՝ Պավել Գերասիմովիչ Լիսիցյանը, այդպես է հաշվում մշտապես եռանդուն կերպով համերգներ տվող Իրինա Կոնստանտինովնա Արխիպովան, որ վերջերս՝ երկու թատերաշրջանի ընթացքում հանդիսատեսի դատին ներկայացրեց 24 «լիամետրաժ» ծրագրերով «Ռուսական ռոմանսի անթոլոգիան»:

Գենադի Նիկոլաևիչ Ռոժդեստովենսկին, իհարկե, գործածում է «ամպլուա» բառը: Նա գրում է. «Վոկալ-կամերային կատարողականության դժվարությունը նրանում է, որ երգիչը դրա մեջ «մերկ է», գուրկ թատերական մանրամասներից (աքսեսուարներին) և այդ պատճառով էլ պետք է ծայր աստիճան ճշգրիտ և համոզիչ լինի իր մեկնաբանության մեջ էստրադայում: Օպերային վարպետության և կամերային հմտությունների համատեղումը, սկզբունքորեն, լրիվ հնարավոր է: Դա ամպլուայի հարց է: Նման բազմակողմանիություն կարելի է նկատել, օրինակ, Ի. Արխիպովայի մոտ, այդպիսի միասնության գերազանց օրինակ է Դ. Ֆիշեր-Դիսկանուն»:²⁶

Անշուշտ, կարելի է հաճախ հանդիպել մի քանի մասնագիտությունների բարեհաջող համատեղման: Հիշենք հենց թեկուզ բժիշկ, փիլիսոփա, երաժիշտ-կատարող և տեսաբան Ալբերտ Օվեյցերին... Բայց դա բնավ էլ չի ջնջում մասնագիտությունների միջև եղած սահմանները, չի ազատում դրանցից յուրաքանչյուրին բնորոշ սկզբունքային օրենքների գիտակցումից:

²⁶ Рождественский Г. Мысли о музыке. – М., 1975, – С. 56.

Մեր կոնկրետ հարցում շատ բան է բացատրում Կոնստանտին Մերգենիչ Ստանիսլավսկու նուրբ դիտողությունը, որը նա արտահայտել է աֆորիզմի ձևով. «Արիաներ երգելու համար պետք է լինել դերասան-երգիչ, ռոմանսներ և կամերային խաղացանկ երգելու համար պետք է լինել ռեժիսոր և երգիչ»:²⁷ Եվ այսպես, լուսաբանելով Կ. Ս. Ստանիսլավսկու միտքը, կարելի է հաստատել, որ Լիսիցյան-ռեժիսորը ոճական հարցերում, ստեղծագործությունների ընտրության մեջ և դրանց մեկնաբանությունների մոտեցումներում հանդես է բերում բանականություն, իսկ Լիսիցյան-երգիչը, իր մտահղացումներին հնչյունային մարմնավորում տալու համար տիրապետում է ոսկերչական տեխնիկայի և վարպետության:

Իսկ ինչո՞վ է տարբերվում օպերային և կամերային ստեղծագործությունների վրա աշխատանքի գործընթացը (պրոցեսը): Առաջին հերթին նրանով, որ մի դեպքում ռեժիսորական գործառույթն իր վրա է վերցնում հատուկ այդ դերի համար նախապատրաստված մարդը, իսկ մյուսում, ինքը՝ կատարողը: Հուշում չես կարող սպասել ոչ մի տեղից. խորացիր դարաշրջանի, ոճի, երաժշտական տեսքի մեջ, որոշ ժամանակով դարձիր հետազոտող: Այն, ինչը թատրոնում «սկոտտեղի վրա» քեզ կմատուցեն դիրիժորն ու ռեժիսորը՝ հենց առաջին փորձերի ժամանակ բացատրելով այս կամ այն բեմադրության գաղափարը, որը, իբրև կանոն, ղեկավարների մոտ հասունանում և ձևակերպվում է երգչի հետ աշխատանքի սկզբում, կամերային կատարողը պետք է «ծնի» ինքը: Լավ է, երբ կարելի է օգտվել փորձառու դաշնակահար-խաղընկերոջ խորհրդից: Բայց չէ՞ որ կարող է ռոյալի մոտ նստած լինել նաև երիտասարդ մի մարդ, որը ծարավի է սովորելու «ուսուցիչ»-երգչից, նրանից սպասում բացահայտումներ:

Եվ եթե ճիշտ է Ստանիսլավսկու հավաստիացումը, որ կամերային երգչին՝ վոկալին, երաժշտականին և դերասանականին զուգահեռ անհրաժեշտ է նաև ռեժիսորական շնորհ, իսկ ռեժիսոր, ըստ նրա համոզման, հնարավոր չէ դարձնել, այդպիսին պետք է ծնվել, ապա պարզ է դառնում, թե ինչու կատարողական այս ձևում մենք այնքան քիչ ենք հանդիպում բացառիկ երևույթների, բոլոր դեպքերում՝ ավելի հազվադեպ, քան օպերայում:

Եվ երիտասարդ, քարոն ուժերի հոսքը կամերային ժանր՝ ծայր աստիճան սահմանափակ է հենց նույն՝ ռեժիսորական շնորհի յուրօրինակության պատճառով: Հնարավոր է, որ ստեղծել ներկայացում, որում զբաղված են շատ կատարողներ, ավելի բարդ է, քան մենահամերգի ծրագիր, բայց և այնպես, երբ դուրս ես գալիս երես առ երես հանդիսատեսի հետ և համարձակվում ես ամբողջ երեկոյի ընթացքում գրավել նրա ուշադրությունը, պետք է իմանաս ինչ ասել և ինչպես ասել: Այս դեպքում մեծանում են անձի պատասխանատվությունը և անհատականության դերը: Եվ կարելի է «մեկ երգչի թատրոնի» ռեժիսորի ու արտիստի՝ կամերային կատարող-մեներգիչին նույնպես հասցեագրել Գրիգորի Ալեքսանդրովիչ Տովստոնոգովի խոսքերը. «Եթե մեր մասնագիտությանը մոտենանք բարձր դիրքերից, հավանաբար պետք է խոստովանենք, որ այն աշխարհում ամենադժվար մասնագիտությունն է»:²⁸

Խորհելով այս թեմայի շուրջը և հաստատելով, որ վոկալ ֆակուլտետների սաների ճնշող մեծամասնությունը երագում է իրեն տեսնել օպերային և ոչ թե կամերային բեմի վրա, կամերա-համերգային երգիչներից ամենաճանաչվորներից մեկը՝ Չարա Ալեքսանդրովնա Դոլովսանյանը գրում է. «Նման

²⁷ Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре. — М., 1952. — С. 96.

²⁸ Товстоногов Г. Зеркало сцены. — Л., 1980. — Т. I. — С. 66.

երևույթի պատճառները շատ են: Ես ցանկանում եմ նշել սոսկ մեկը: Հայտնի է, որ նշանավոր և նույնիսկ պարզապես պրոֆեսիոնալ լավ երգիչը պետք է տիրապետի որոշակի համալիրի մեջ մտնող պրոֆեսիոնալ մի շարք լավ հատկանիշների, որոնցից են ձայնի զեղեցկությունն ու ուժը, դրա լրիվ ձայնաձավալի առկայությունը, երաժշտականությունը, արտաքին որոշակի տվյալները և այլն: Այս ամենը տարբեր «չափաբաժիններով» հատուկ է ցանկացած իսկական, միևնույն է՝ օպերային թե կամերային երգչի: Բայց վերջինս, եթե մա կարող է նույնիսկ չտիրապետել ոչ շատ մեծ ուժգնության ձայնի, անհրաժեշտ են մաս շատ ուրիշ բաներ: Ուզում եմ, որ ինձ ճիշտ հասկանաք: Իհարկե, օպերային մեներգչին էլ է պետք ընդհանուր և երաժշտական կուլտուրա, կերպարի ճիշտ մեկնաբանություն, անթերի ճաշակ: Սակայն, ի՞նչ չափով է դրանց պահանջը մեծանում կամերային կատարողի մոտ, որի ստեղծագործությունն ընթանում է առանց ռեժիսորի, դիրիժորի, նկարիչի, վերջապես՝ առանց թատերա-բեմադրական մեքենայի: Քանզի կամերային երգեցողությունը, այսպես կոչված՝ մանրանկարչության շրջանակներում, երաժշտա-արտիստական վերամարմնավորման առավել նուրբ ոլորտ է, որի մտքերի խորությունը և կերպարային բազմանշանակությունը երբեմն հասնում և անցնում է օպերային ամբողջ պարտիայից»:²⁹

Չի կարելի չսել Չարա Ալեքսանդրովնայի հեղինակավոր կարծիքը, քանի որ նրան «ներսից» է ծանոթ ոչ միայն կամերային, այլև օպերային աշխատանքի յուրահատկությունը: Ահա, օրինակ, 1942 թվականի մարտի 17-ին «Կոմունիստ» թերթում տպագրված գրախոսությունը, որի մեջ պատմվում է Հայաստանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերային ու բալետի թատրոնում Շառլ Գունոյի «Ֆաուստի» բեմականացման մասին: Դրանում նշվում է, որ ներկայացման ամենահիշարժան կերպարները Վալենտինը (Պ. Լիսիցյան) և Ջիբելն (Չ. Դոլուխանյան) էին: Չարա Դոլուխանյանը հաջողությամբ է կատարել ինչպես թատրոնում, այնպես էլ ռադիոյում մասն այլ օպերային պարտիաներ, որոնք հատակապես էին պահանջում տեխնիկայի վարպետություն, իսկ 1945 թվականին մա հրավեր ստացավ Մեծ թատրոնից: Սակայն Դոլուխանյանը որոշեց կենտրոնանալ համերգային աշխատանքի վրա և դարձավ համաշխարհային համբավի տեր կամերային երգչուհի:

Իսկ օպերային ինքնամոռաց կերպով սիրահարված Պավել Գերասիմովիչ Լիսիցյանը, հակառակը՝ քիչ ժամանակ էր հատկացնում կամերային գործունեությանը և այնքան էլ հաճախ չէր հանդես գալիս մենահամերգներով, բայց այդ մասնագիտությանը տիրապետում էր կատարելապես, ինչում կարելի է հեշտությամբ համոզվել՝ ունկնդրելով ռոմանսների՝ նրա կատարմամբ ձայնագրությունները:

Երգչին օգտագործում էր այնպիսի գույներ ու եղանակներ, որոնք անհնար է գործի դնել օպերային թատրոնում նվագախմբային հագեցված ֆակտուրայի նվագացության, հսկայական մեծության դահլիճի պատճառով, բայց որոնք անհրաժեշտ են կամերային կատարողականության մեջ. կիսաձայն, ֆալցետ, պիանոյի նուրբ գրադացիաներ (աստիճանավորում)...

Հարցնում եմ Պավել Գերասիմովիչին.

— Ե՞րբ և ո՞ւմ ազդեցությամբ արթնացավ ձեր ճաշակը այդ՝ ոսկերչական որակի աշխատանքի, «ջրաներկերով գեղանկարչության, մանրամասների մանրակրկիտ մշակման և կատմամբ:

²⁹ Говорят члены жюри // Советская музыка. — 1971. — ном. 12. — С. 80-81.

— Կամերային երգեցողության գաղտնիքներին ես սկսեցի հասու դառնալ լեճինգրադյան պրոֆեսոր, դաշնակահար Արուֆ Մերովիչի ղեկավարությամբ: Հիշում եմ. նրա համար երգեցի իմ սովորած առաջին ռոմանսներից մեկը՝ Ա. Կոլցովի բառերով Մ. Բալակիրևի «Եկ ինձ մոտ»-ը: Բանաստեղծությունը և երաժշտությունը՝ հոգեմաշուկ-ծանր, կրքոտ, քվում էր՝ դրա մեջ առանձնապես նրբություններ չեն քաքնված, և ես ստեղծագործությունը կատարեցի դերերգի մասն. լիաձայն, համաչափ, մեղեդայնորեն: Եվ այդտեղ սկսվեց «աշխատանքը»: Այդ միակ, հնարավոր է, նույնիսկ՝ գեղեցիկ երգված «խառնի-ճաղանջում», անասմբլի իմ ավագ ընկերն սկսեց առանձնացնել հենակետային արտահայտությունները և բառերը, դնել շեշտերը, պահանջել որոշակի վերաբերմունք հնչյունի, դրա տարատեսակ երանգավորման նկատմամբ: Հենց առաջին ֆրազի. «Եկ ինձ մոտ, երբ գեփյուտն է ծուլորեն պուրակները օրորում» վերամշակումն անչափ շատ ժամանակ խլեց: Մենք խոսում էինք և՛ հերոսի հոգեվիճակի, և՛ բնության կենսակերպի, և՛ Կոլցովի բառապաշարի, և՛ Բալակիրևի քնարականության մասին, այն Բալակիրևի, որի մեջ զգացմունքային հոգևությունը հղի է կրակոտ բռնկմամբ...

Ես հասկացա, որ փոքր-ինչ այլ կերպ լուսավորված բառը հանկարծ մարմնավորում է երաժշտական մեծ ժամանակաշրջան, իսկ երբեմն էլ՝ ամբողջ ստեղծագործություն, սակայն միաժամանակ չափից դուրս շեշտադրումը և մանրամասնումը հասցնում է խառնաշփոթության, ամբողջական ձևի փլուզման: Օրինակ, իմ բերած մախադատությունում բավական է ընդամենը մի փոքր ձգել «ծու-լո-րեն» բառը՝ միաժամանակ չարգելակելով ընդհանուր սահուն շարժումը, և միրհող բնության պատկերը, որի ֆոնի վրա հնչում է հերոսի կրքոտ կանչը, դառնում է տեսանելի:

Դաշնակահար-անասմբլիստի դերը երգչի հետ կամերային երաժշտության վրա համատեղ աշխատանքում չափից դուրս պատասխանատու է և նշանակալի: Նրանք միաժամանակ պետք է լինեն և բարձրակիրք, գիտակ մարդիկ, և մանկավարժներ, և բարձրարվեստ կատարողներ... Նույնիսկ մարդ չի ուզում նրանց կոչել կոնցերտմեյստերներ, ավելի շատ հարմար են խաղընկերը, անասմբլիստը...

Այդպիսի ընկերներ ու զինակիցներ, ումից ես շատ բան եմ սովորել, մի քանիսին եմ եղել: Առավել բեղուն և բազմամյա համագործակցություններ եմ ունեցել Ալ. Դոլյուխանյանի, Մ. Սախարովի, Ն. Վալտերի, Բ. Աբրամովիչի, Ա. Միտնիկի և ուրիշների հետ: Մի անգամ ինձ բախտ է վիճակվել Մոսկվայի կոնսերվատորիայի փոքր դահլիճում Շումանի ռոմանսների մի ամբողջ բաժին երգել Կոնստանտին Նիկոլաևիչ Իգումնովի հետ:

Խաղընկեր-ընկերների օգնության շնորհիվ ես տարիների ընթացքում հասու դարձա կամերային երաժշտությամբ զբաղվելու ոչ թեթև գիտությամբ: Դրա մեջ զլխավորը, իմ կարծիքով, երբեք ոչ մի ֆրազ «հենց այնպես» չերգվեց է, թեկուզև՝ գեղեցիկ, որը հնարավոր է լինում օպերայում: Փնտրել և գտնել «ռետուշը»՝ «լուսատոները», լարված ուշադրություն դարձնել շտրիխների, շեշտերի վրա, դնել երաժշտական և տրամաբանական շեշտերը՝ ահա ամենահետաքրքիր աշխատանքը:

— Եկեք, Պավել Գերասիմովիչ, մոտենանք ռոյալին, բացենք նոտաները և այդ տեսանկյունից քննության առնենք որևէ ռոմանս: Հետաքրքիր է, թե մմանօրինակ «մոտեցումը» բանալի բառերին ինչպե՞ս է կենդանացնում ամբողջ ստեղծագործությունը:

— Այդ դեպքում առաջարկում եմ Դ. Ռաֆաուզի խոսքերով Պ. Չայկովսկու՝ «Նստած էինք մենք՝ ես ու դու» ռոմանսը: Դա «ամենաերգված»-ներից

մեկն է, և այդ պատճառով էլ, ինչպես արտիստների, այդպես էլ ունկնդիրների կողմից վաղուց անտի ջնջվել է ստեղծագործության ընկալման սրությամբ: Կարծում են, դրանում մեղավոր է ոչ թե մանրամվագն ինքը, այլ երգիչների պարզունակ, մակերեսային մոտեցումը դրան: Եվ ահա բազմապատկվում են կատարողական գորշ պատճենումները:

Վերցնենք թեկուզ այն ֆրագները, որոնցում հերոսը՝ վերադառնալով հեռավոր և թանկագին հիշողությունների աշխարհի իր «ճանապարհորդությունից», հավաստում է.

Եվ հիմա, այս օրերին, ես մեռակ եմ՝ ինչպես նախկինում,
Եվ արդեն չեմ սպասում ոչինչ՝ գալիք տարիներից...

Ինչքան հաճախ են արտիստները դրանք երգում կամ ընդհանրապես անհմաստ, կամ խղճալի՝ լարվածությամբ, կամ էլ հավելելով «հերթապահ» խանդավառություն: Եվ այս ամենը, իբրև կանոն՝ ընդհանուր «խառնախյուս» է: Սակայն, եթե փոքր-ինչ չհեռացվեն, չառանձնացվեն «նախկինում» և «գալիք»՝ ամենաբարձր և լարված հնչյուններով նույնական ֆրագ-երկվորյակները, կնջնջվի, կվերանա դրանց դրամատիկական թաքուն իմաստը: Իսկ դա կայանում է նրանում, որ և՛ անցյալում, և՛ ապագայում, և՛ ներկայում՝ ամբողջ կյանքում, հերոսը պիտի փոխհաստուցի իր սխալի համար, այն բանի համար, որ ինքը չպահպանեց իր միակ սերը: Ու մահ պետք է զգալ դաշնամուրային նվագակցության նյարդային տրիտուլային բաբախյունը, ութերորդ, թաքնված նոտայի շնորհիվ՝ շեշտասահ շարժումը՝ իբրև անհանգստացած սրտի ընդհատում գարկ, և այդ ժամանակ կծնվի ջերմ պոռթկումը, դրամատիկական ֆրագի բարձրագույն (կուլմինացիոն) թռիչքը. «Ա՛խ, ինչո՞ւ, ա՛խ, ինչո՞ւ ես քեզ ոչինչ, ոչինչ չասացի»:

Ամբողջ ռոմանսի ընթացքում վեց անգամ կրկնվում է «ոչինչ» բառը, և ամեն անգամ իմաստով ու հույզով այն պետք է արտաբերել ավելի ու ավելի ընդգծված, ծավալուն, ընդհանրացված... Վերջին անգամն այն հնչում է իբրև ապրած կյանքի արդյունք: Բոլոր վանկերը լի են կապարի ծանրությամբ և հաղթահարվում են դժվարությամբ: Ցածրածայն բառը հնչում է ավելի խոցող և ավելի սարսափելի, քան Ֆորտիսսիմո երգված վերին հնչյունները: Եվ բացահայտվում է ռոմանսի թաքուն իմաստը...

Բայց, նախքան ստեղծագործության առանձին հարցերը լուծելը և երաժշտական ու բանաստեղծական տեսքերը քննության առնելը, անհրաժեշտ է խորամուխ լինել տվյալ ժանրի ոճական առանձնահատկություններին վերաբերող ընդհանուր խնդրի, երաժշտության զարգացման կոնկրետ շրջանի պատմության, որոշակի կոմպոզիտորի ստեղծագործության յուրօրինակության, նրա գեղագիտական հայացքների, կատարողական ավանդույթների դրսևորման և այլնի մեջ: Այս ամենը կօժանդակի գտնել ամբողջի իմաստավորման իսկական բանալին: Օրինակ, զգալու համար Չայկովսկու բոլոր 73 օպերաների տրամադրությունը և լարվածությունը (որի մեջ մտնում է մահ «Նստած էինք մենք՝ ես ու դու» ռոմանսը), օգտակար կլինի կարդալ նրա մամակագրությունը Ռաֆիաուզի հետ, թերթելով նրա կենսագրական էջերը՝ հիշողության մեջ վերականգնել կոմպոզիտորի համար կյանքի այդ ծանր շրջանը:

Ունկնդրելով ռոմանսների ու երգերի լիսիցիանական ձայնագրությունները՝ հստակորեն հասկանում ես արտիստի ստեղծագործական դիրքորոշումը, ստեղծագործությանը մոտենալու սկզբունքը և դրա՝ որպես «հնչող նյութի» մարմնավորումը: Իր կատարումով նա կարծես ասում-ավարտում է այն՝ ինչ բաց է թողել մեր գրույցի մեջ, վոկալ գույներով ավարտում այն՝ ինչ չի ասել բառերով:

Եվ այսպես, սկսենք «վերծանել» արվեստագետի փոկալ-կամերային գեղագիտությունը, քանզի գրամաֆոնային ձայնասկավառակների և մագնիսոֆոնային ձայներիզների վրա բավականին նյութ է հավաքված «վերծանման» համար:

Առաջինը և ամենազվախվորը, որ այս ժանրում իր համար բացահայտում է Լիսիցյանի ձայնագրությունների յուրաքանչյուր ունկնդիր, արվեստագետի մտքի առաջնությունն է, բայց ոչ թե չորացնող, այլ ստեղծագործ մտքի առաջնությունը: Ոչ մի ֆրագ, ոչ մի հնչյուն չեն երգվել առանց մտորելու, ամեն ինչ ենթարկված է զլխավոր գաղափարին, հենց տվյալ ստեղծագործության գերխնդրին:

Վերցնենք, թեկուզ Դ. Ռափաուզի բառերով՝ Ս. Ռախմանինովի ստեղծած՝ «Ամեն ինչ անցնում է ռոմանսը»։ Ինչպե՞ս է այստեղ մտածված հուզական ընդհանուր կրեչենդոն, ինչքա՞ն խելացի է նախապատրաստված կուլմիանցիան:

Դրամատիկական մենախոսության հենց առաջին ֆրագը. «Ամեն ինչ անցնում է, և չկա դեպի այն վերադարձ», – անբակտելիորեն կապված է վերջնականին. «Ես չեմ կարող ուրախ երգեր երգել»: Եվ մենք կատարողի հետ միասին՝ աստիճան առ աստիճան, անշեղորեն, դադարների վրա ծանր կերպով շունչներս տեղը բերելով՝ իրականացնում ենք տանջալի վերելք: Ռոմանսի դանդաղ տեմպը՝ աղաչիով, դժվար է նրանով, որ անբաժան ամբողջությունը կարող է երգվել առանձին ֆրագներով, բառերով, վանկերով: Որպեսզի տեղի չունենա այդ բանը, պետք է անընդհատ շաղկապել միտքն ու կրակոտությունը՝ տեմպերանենտը: Ենթադրվում է, որ երաժիշտի վարպետությունն ի հայտ է գալիս հենց դանդաղ տեմպերում, որոնք սիրում են նրանք, ովքեր ասելիք ունեն, գիտեն ինչով լցնել ձգված ֆրագները և երկարատև դադարները: Եվ որքա՞ն համոզիչ է այդ դրույթը «լուսաբանում» Լիսիցյանը: Հնչյունային մեկ երկարաձիգ ալիքը նրա մոտ փոխարինում է մյուսին: Յուրա-քանչյուր հաջորդող ֆրագ փոքր-ինչ ավելի ուժեղ է նախորդից, աստիճանական դիմամիկական ուժգնացումը մեզ մոտեցնում է զագաթին: «Բացվել է ծաղիկը, իսկ վաղն այն կթառամի», – ձայնը հնչում է ցածր, հոգեցունց ու տխուր. «Կրակը վառվում է, որպեսզի շուտով հանգչի...», – նոր հույզերի ավելի հզոր հոսք և դարձյալ տեղատվություն. «Ալիքն է գալիս, նրա վերևում ուրիշը կբարձրանա...», – եռում է կիրքը, բայց թաքցված, դուրս չցայտելով, նրա հնչյունային արտահայտությունը դեռևս զսպված է, և, վերջապես, վրա է հասնում «իններորդ ալիքը», ամբարտալք քանդված է, և արտավիժում է հնչյունային հզոր հոսքը. «Ես չեմ կարող ուրախ երգեր երգել», – ծնվում է ցավով ու հիասթափությամբ լեցուն խոստովանությունը, բայց առանց հիստերիայի, առանց շինծու գրգռվածության, խոստովանությունը՝ ուժեղ, խորապես տառապող մարդու:

Հնչյունային այս ամբողջ դիմամիկական մտածել, հաշվարկել և թրթի վրա է ամրակայել Ռախմանինովը, իսկ Լիսիցյանը սուկ ուշադիր կարդացել և վերարտադրել է հեղինակային տեքստը: Դժվա՞ր է դա, թե՞ հեշտ: Պրակտիկական ցույց է տալիս, որ դժվար է, գրեթե՝ անհնար: «Ամեն ինչ անցնում է» ռոմանսը փոքրիկ է՝ լոկ քսաներեք տակտ երաժշտություն, իսկ փոկալ պարտիան, ավելի պակաս՝ քսանմեկ տակտ: Հետաքրքիր է, տեմպի, հնչյունի ուժգնության շեշտադրության ամրակայված քանի՞ հեղինակային ցուցում կգտնենք մենք փոկալ տողի վերևում: Պարզվում է՝ ոչ ավելի, ոչ պակաս՝ քառասունհինգ: Միջին հաշվով յուրաքանչյուր տակտին բաժին է ընկնում ավելի քան երկուսը: Դժվար թե օպերային որևէ ստեղծագործության համար հնարավոր, կամ էլ անհրաժեշտ լինի, երաժշտական նյութի այդքան թանձր վերամշակում: Իսկ ինչպես է վերաբերվում հեղինակային այդպիսի «պա-

հանջներին» Լիսիցյանը: Շատ հասարակ մանրակրկիտ կերպով կատարում է բոլոր քառասունհինգ ցուցումները: Ընդհանրապես երգչի անասան սկզբունքն է. խորագույն հարգանք՝ հեղինակային տեքստի նկատմամբ և անխախտ հետևողականություն դրան: Արդյո՞ք մեկնաբանությանն այդպիսի «ստրկական» մոտեցումը չի նվազեցնում նրա ստեղծագործական անձնական ներդրումը գործի մեջ, չի՞ համահարթեցվում արդյոք կատարողական անհատականությունը: Այստեղ, կարծում եմ, ճիշտ ժամանակն է «տարրական թվաբանությունից» անցնելու «բարձրագույն մաթեմատիկային», այսինքն՝ դերասանականին ու երաժշտականին:

Միշտ էլ բարդ են ընթանում հեղինակի և կատարողի փոխհարաբերությունները: Իհարկե, երբ դրանք դեռևս միավորվում էին մեկ անձի մեջ, անհամաձայնություններ չէին ծագում, «համաձայնության գալն» ինքն իր հետ ավելի հեշտ էր: Բայց այն ժամանակվանից, երբ սկսեց ստեղծագործել մեկը, իսկ մեկնաբանել՝ մյուսը, նրանցից յուրաքանչյուրի իրավունքների և պարտականությունների մասին բանավիճային մարտերում քիչ նիզակներ չեն փշրվել:

Այսօրվա դրությամբ, կաձես թե տեսականորեն ամեն ինչ պարզ է. առաջնային են գրողական, կոմպոզիտորական մասնագիտությունները, իսկ ռեժիսորականը, դերասանականը, երաժշտական-կատարողականը՝ երկրորդական: Հաջողությունն սպասում է տուկ այն մեկնաբաններին, ովքեր հարգում են հեղինակին, պատասխանատվություն են զգում նրանց նկատմամբ՝ մարմնավորելով հեղինակային մտահղացումը, նրանց, ովքեր ուշադիր են տեքստում նշված յուրաքանչյուր հեղինակային նշումի, երանգավորման, շեշտադրության հանդեպ, և դրամատուրգին կամ կոմպոզիտորին չեն «նենգափոխում» ըստ իրենց:

Նույնիսկ այնպիսի կամային և վառ անհատականության արվեստագետը, ինչպիսին Գ. Ա. Տովստոնոգովն է, առանց տատանվելու առաջնության դափնին տալիս է դրամատուրգին: Նա գրում է. «Արվեստում անհատականությունը հսկայական նշանակություն ունի և այն մեծապես ի հայտ է գալիս միայն այն դեպքում, եթե համապատասխանում է այն խնդրին, որը դուք դրել եք, եթե դուք ունեք գաղափարական նպատակ՝ գտնել միակ միջոցը, որը կարող է ամենալավ կերպով բաց անել ստեղծագործությունը:

Իր առջև խնդիր դնելով բացահայտել հեղինակին, ռեժիսորը չի կարող ստեղծագործական այդ մտահղացման մեջ չներդնել իր անհատականությունը:

Վռուբելը, ստեղծելով «Դևը», չէր աշխատում ի հայտ բերել իրեն, այլ ձգտում էր խորամուխ լինել Լեոնոնտովի ստեղծագործության գաղափարի և ոգու մեջ, քայց դրանից նա՝ որպես Վռուբել, ոչ միայն չանհետացավ, այլև առավելագույն չափով բացվեց՝ որպես մեծ արվեստագետ, քանի որ ցանկացած ստեղծագործություն միշտ լուսավորվում է արվեստագետի անձով, և, խուսափել ինքն իրենից, միևնույն է՝ անհնար է:

Խոսքն այն մասին է, որ ռեժիսորական ցանկացած մտահղացում պետք է ներքուստ սահմանափակված լինի, ներսից՝ ենթակա հեղինակայինին, իսկ իր անհատականության մասին ռեժիսորը կարող է չմտահոգվել, եթե այն կա՝ անպայման կարտահայտվի»:³⁰

«Ենթարկվել հեղինակային մտահղացմանը, – կվրդովվի ոմն պրիմադոննա կամ պրեմյեր: – Մտքովս էլ չի անցնի»:

Հնարավոր է, որ բանավիճային բռնկման մեջ ես որոշ չափով խտացնում եմ գույները, քայց հենց այսպիսին է գործի էությունը: Երգիչների միջավայ-

³⁰ Товстоногов Г. Зеркало сцены. – Л., 1980. – Т. I. – С. 83-84.

րում հաճախ կարելի է բախվել անհամեստ և նույնիսկ անքաղաքավարի մարդկանց: Բնական հարուստ շնորհը, հազվադեպ գեղեցկության ձայնը տիրոջն ապահով ապրելու, նույնիսկ՝ կոչումներ ստանալու հնարավորություն են ընձեռում՝ առանց բարձրացնելու սեփական ընդհանուր և երաժշտական կուլտուրան: Մի հանրաճանաչ երգչուհի, օրինակ, այսպես պատասխանեց դաշնակահարին, որ մենահամերգից հետո, անցնելով կուլիսների ետևը, նրան խորհուրդ տվեց ուշադիր լինել հեղինակային տեքստի նկատմամբ և, մասնավորապես՝ պահել «կետերը»: «Թող կետերով երգեն նրանք, ովքեր ձայն չունեն», – «շապոն» նա անկոչ այցելուին: Պետք է խոստովանել, որ այդ երեկո երգչուհու հաջողությունը վիթխարի էր, բեմը հիշեցնում էր մի հսկայական հարուստ ծաղկանոց, դահլիճը պատրաստ էր պայթել ծափահարություններից, հազիվ կիզակետային վերին նոտան հնչելուց հետո հիստերիկ «բրավո» ճիչերը հնչում էին անմիջապես: Ո՞ւմ կարող են հուզել այնպիսի մանրուքները, ինչպիսի մի քանի չպահած «կետերն» էին, երբ ռոմանտերին արված ռախմանի նույնական (քանզի հենց նրա ստեղծագործություններն էին կատարվում այդ երեկո) դաշնամուրային ամբողջական հանճարեղ վերջաբան-տակտերը բառացիորեն «ողողվում» էին «մաքուր բել կանտոյի» խանդավառ երկրպագուների ծափահարություններով:

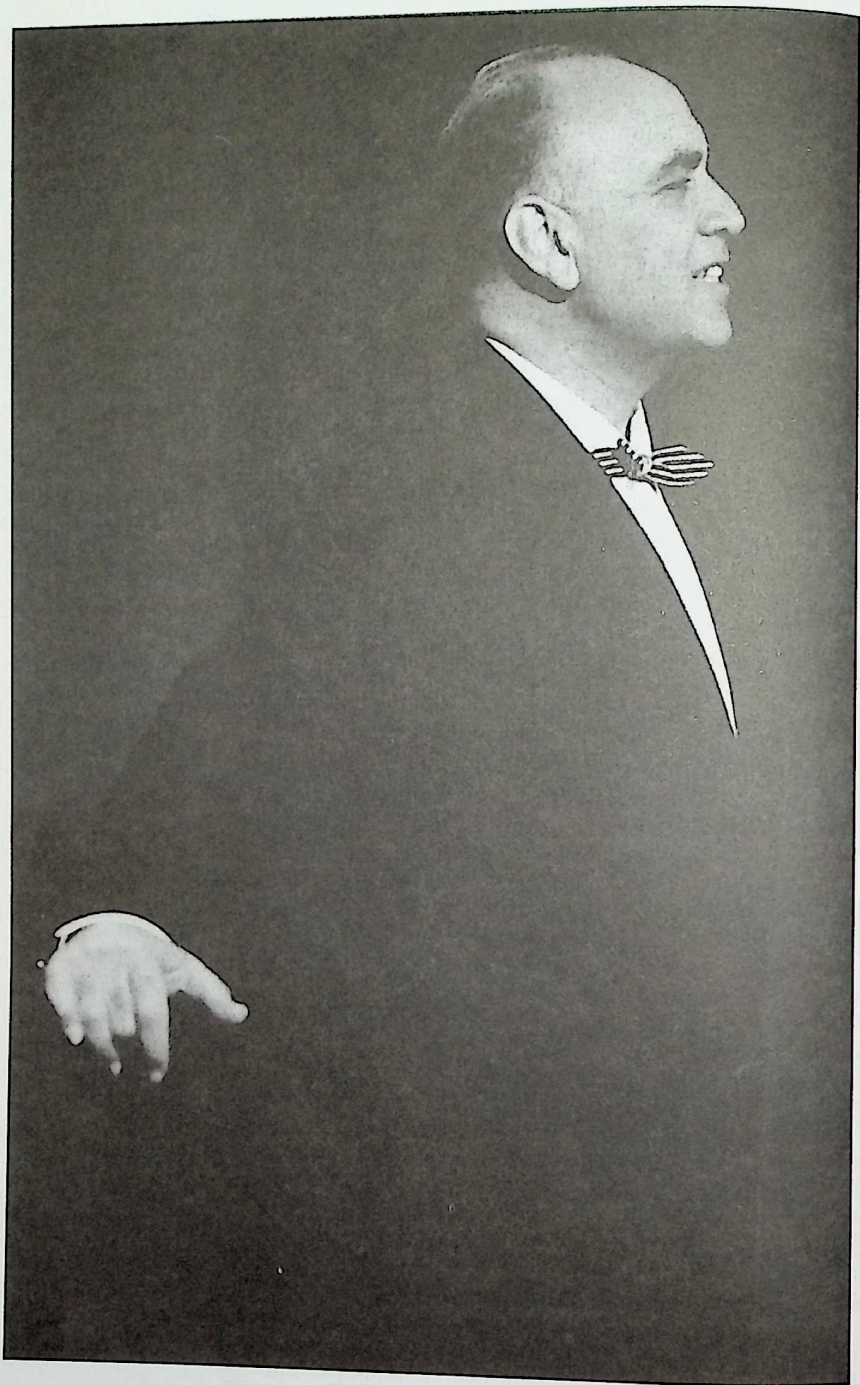
Հեղինակին չհարգող կատարողները ձևավորում են ոչ խստապահանջ ճաշակ, վոկալի հանդիսատեսը, իր հերթին, դավանելով ձայնի պաշտամունքին, շփացնում է վոկալիստին...

Պավել Գերասիմովիչ Լխիցյանի վոկալ-կամերային կատարողականությունը՝ երաժշտա-գեղարվեստականին զուգահեռ, կատարում է նաև ազնվաբարո մաքրող գործառույթ: Ունկնդրելով նրա՝ կլավիրները ձեռքերում ավելի քան հարյուր ռոմանսների կատարումները, ես համոզվեցի այն բանում, որ երգիչը ոչ միայն սրբորեն հավատարիմ է նոտային բովանդակությանը, այլև հեղինակային երանգավորման ամբողջ համակարգին: Այդ ամենով հանդերձ՝ նա հրաժարվել է արդյոք իր անհատականությունից: Յանկանում են հարցին հարցով պատասխանել. իսկ մենք Լխիցյանի նման ճանաչված, ստեղծագործական շնորհով, դրամատիզմով լեցուն շա՞տ երգիչներ ունենք:

Բոլոր երգիչներին կարելի է պայմանականորեն բաժանել երկու խմբի՝ ըստ այն բանի, թե ներքին ինչ մենախոսությամբ են նրանք դուրս գալիս բեմ կամ թե ձայնագրության ստուդիայում քայլում դեպի բարձրախոսը:

Ոմանք, իսկ դրանք մեծամասնություն են կազմում, դատում են մոտավորապես այսպես. հիմա ես ձեզ կցուցադրեմ իմ ձայնը, վոկալ իմ վարպետությունը, «թավշյա» ստորին և «կայծասփյուռ» վերին հնչյունները, իմ տեմպերամենտը և դերասանական իմ արտահայտչականությունը: Ուրիշները խորհում են այլ կերպ. ինձ սպասվում է՝ ոտքի հանելով գեղարվեստական ու տեխնիկական բոլոր պաշարներս, գիտելիքներս և փորձս՝ ունկնդիրներին հասցնել երաժշտությունը՝ առանց այդ բանկազին անոթից նույնիսկ մի կաթիլ թափափելու: Եթե որևէ մեկին ստեղծագործությունն անծանոթ լինի, թող դրա հետ հանդիպումը հիշարժան լինի և ուրախություն պարզևի, թող մարդը սիրի ռոմանսն այնպես, ինչպես ես եմ այն սիրում: Իսկ եթե ստեղծագործությունը հանրաժանոթ է, անհրաժեշտ է խորանալ հեղինակային տեքստի մեջ, ուշադրությամբ ուսումնասիրել այն, և հնարավոր է, որ բացվեն նոր հմայքներ, որի կողքով շատերն անցել են, և երաժշտությունը կհնչի քարձ, նախաստեղծ:

Ահա մի փորքիկ երկխոսություն, որ տեղի ունեցավ այն դասարանում, որտեղ Պավել Գերասիմովիչը խորհուրդներ էր տալիս ֆիլիարմոնիկի երգիչներին: Լխիցյանը դիմեց մեցցո-տալրանո երգչուհուն:



«Ինչո՞ւ եք ռոմանսի ավարտը երգում այդքան շինծու և կոպիտ»:

Երգչուհին. «Ես հիշում եմ, թե ինչպես է այս տեղը հնչում Ելենա Օր-
րագովայի բերանից, և ցանկանում եմ կատարել հենց այդպես: Ինձ շատ է
դուր գալիս, թե նա ինչպես է այստեղ «միացնում կրծքային ռեզիստորը»:

Լիսիցյանը. «Ծիշում կասած, ես չեմ լսել, թե ինչպես է երգում ռոմանսը Ելե-
նա Վասիլևնան, բայց կարծում եմ, որ դուք սխալվում եք, ինչպե՞ս կարելի է
մտածել ռեզիստրներով՝ մի կողմ թողնելով երաժշտությունը: Չէ՞ որ կոմպոզի-
տորը ցույց է տալիս, որ Ֆրագը պետք է հնչի պիանիսիմո, և ստեղծագործու-
թյան ավարտի երաժշտության ամբողջ բնույթը համդարտ է, ընթույ:»

Երգչուհին. «Ախ, Պավել Գերասիմովիչ, ախր այդպես տպավորիչ չի լինի:
Ռոմանսը իմ ծրագրում վերջինն է, և, հաջողությունն ապահովելու համար,
պետք է այն ավարտել վառ հնչյունով»:

Լիսիցյանը դասարանում բոլոր ներկա գտնվողներին նայում է զարմացած
և շփոթված հայացքով՝ կարծես հենց նոր հանդիպել և խոսացել է
այլնոլորակային հետ:

Երբ ես Պավել Գերասիմովիչի հետ զրուցում էի կատարողական էթիկայի,
հեղինակի նկատմամբ արտիստի իրավունքների և պարտականությունների
մասին, ցանկանալով հնարավորինս ճիշտ հասկանալ նրա դիրքորոշումը, ես
մեջբերումներ էի կատարում այդ թեմայի շուրջը՝ անվանի կատարողների
բազմաթիվ տպագիր արտահայտություններից, բերում մի շարք ամսագրային
բանավեճերի նյութեր: Բոլոր կարծիքներից ամ անվերապահորեն ընդունեց
մեկը, որի տակ պատրաստ էր ստորագրել անձամբ՝ դաշնակահար և դիրի-
ժոր, Փարիզի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Ալդո Չիկոլիմինի կարծիքը: Մի
անգամ լրագրողի հետ զրույցի ժամանակ Չիկոլիմինն նկատում է. «Կատա-
րողի անձի միտումնավոր դրսևորումը տանում է դեպի երաժշտության տա-
փակության: Ինձ համար այդպիսի կատարումը զգվելի է: Մեր առաքելու-
թյունը կայանում է նրանում, որ ծառայենք երաժշտությանը, և ոչ թե նրան
ստիպենք ծառայել մեզ»: Լրագրողը հակաճառում է. «Բայց կատարողն այդ-
պիսի սահմանափակման պայմաններում ինչպե՞ս կարող է «վերաստեղծել»
երաժշտական ստեղծագործությունը: Չէ՞ որ բոլորին է հայտնի, որ կատա-
րումը հանդիսանում է «երկրորդ ծնունդ» կամ «կոմպոզիտորի ստեղծագոր-
ծության վերաստեղծում»:

— Ես չեմ կիսում այդ հայեցակետը: Երաժշտության վերաստեղծման
անհրաժեշտության գաղափարի ետևում ամենից հաճախ բացվում են այն
եննգափոխելու ճանապարհով փորձել դրան վերագրել կատարողի զգաց-
մունքները: Այդպիսի կատարումը երբեմն կարող է հարուստ տպավորություն
թողնել, բայց դա անհամատեղելի է երաժշտությունը հարգելու գաղափարի
հետ: Ես այլ կերպ կասեի. երաժշտությունը պետք է ոչ թե վերաստեղծել, այլ
գտել կատարողի զգացմունքների միջոցով: Իսկ դա բոլորովին այլ բան է: Այդ
դեպքում կատարողն ինքն է դառնում կոմպոզիտորի մտքերի և զգացմունք-
ների ձևն ստացող զետեղարան:

Կատարողը պետք է իր մի մասը զիտակցաբար զոհաբերի այն բանի հա-
մար, որպեսզի ավելի վառ լույս սփռի կոմպոզիտորի մտահղացման վրա: Ինչ
վերաբերում է ինձ, ապա ես սիրով եմ կատարում այդ զոհաբերությունը»:³¹

«Երաժշտական ի՞նչ գրավիչ դիրքորոշում ունի Չիկոլիմին: Բոլոր վոկա-
լիստների համար օգտակար կլինեն ծանոթանալ այս տղերին և մի լավ խոր-

³¹ Ջ. Էնեսկուի անվան II միջազգային մրցույթ-փառատոնի տեղեկագիր, —
Բուխարեստ, 1961, 14 սեպտեմբերի. — թիվ 9. — էջ 10:

հել դրանց մասին», – ասաց Պավել Գերասիմովիչը, երբ ես բարձրաձայն կարդացի հարցազույցը:

Ռոմանների ընտրությունը Լիսիցյանը երբեք պատահականորեն չի կատարում: Նա հակված է դեպի մեղեդային ստեղծագործությունները, հենց դրանցում է երգիչը հասնում առավել արտահայտչականության: Ռոուս և արտասահմանցի կոմպոզիտորների ռոմաններից, որ գրամաֆոնային ձայնասկավառակների վրա ձայնագրել է Լիսիցյանը, և որոնք այդ պատճառով էլ ավելի մատչելի են երաժշտասեր հասարակայնությանը, քան ռադիոյի ֆոնդային, արխիվներում փոշոտվող և եթերից հազվադեպ հնչող ձայնագրությունները, կատարողական առումով ամենահրաշալիները հետևյալներն են. Է. Գրիգի «Վարդերը», Ֆ. Լիստի «Ուրախություն և վիշտ», Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի «Վրաստանի սարերում», և ռախմանիովյան «Նա լավն է՝ ինչպես կեսօր», «Հատված Ա. Մյուսեից», «Գաղտնի գիշերվա լռության մեջ»: Տեմբրային հարստությունը, հնչյունային ներկայանալի բազմազանությունը արտիստին հնարավորություն են ընձեռում ստեղծել գեղարվեստական կատարյալ կերպարներ, արտահայտել հանճարեղ մանրանվագների նվիրական ելությունը:

Որքա՞ն հրապուրիչ է մնալ մաքուր զգացմունքային ընկալումների ոլորտում, երբ հաղորդակցվում ես բարձրագույն արվեստի հետ, ինչպիսի՞ սրբապղծություն է թվում թվաբանությամբ հավաստալ հարմոնիային, այնուամենայնիվ, անհնար է հասնել ստեղծագործական հրաշքի ակունքին, դրա ստեղծման պատճառին՝ առանց մտորելու այնպիսի պրոգայիկ հարցի մասին, ինչպիսին կատարողի տեխնիկական ձևն է: Այս հիմքը, որի վրա կառուցվում են երաժշտական ամենաբարձր գաղափարները, և որը արվեստագետին թույլ է տալիս տվյալ պահին «ձեռքի տակ ունենալ» բոլոր անհրաժեշտ գույները, մասնագիտորեն կատարյալ է Լիսիցյանի մոտ:

Ռեժիսոր և երգիչ լինելու համար (ըստ Մտանիալավսկու), պետք է ոչ միայն «հասնել ստեղծագործության բուն էությանը», ամեն ինչ կշռադատել մինչև մանրուքները, այլև համոզված երգել: Կատարողի համար բավարար չէ սոսկ ճիշտ լսել, զնահատել երաժշտությունը, պետք է նաև կարողանալ այն համագոր կերպով արտահայտել:

Է. Գրիգի «Վարդերը» և Ֆ. Լիստի «Ուրախություն և վիշտ» ռոմանները միավորում է Գյոթեի մեծագույն պոեզիան: Հիշենք Բարատիսկուն.

Ամեն ինչ սնում էր նրա ոգին. գործերն իմաստունների,
Արվեստները ոգեշնչված էությունների,
Ավանդույթներն ու պատգամները անցած դարերի,
Հույսերն ու ապավիստությունները ծաղկող ժամանակների:
Երազանքի կամավորությամբ կարող էր նա մտնել
Եվ աղբատիկ խրճիթ, և թագավորական պալատ,
Մոսկ բնության մեջ էր նա կյանքով լցվում.
Առվի խոխոջն էր ըմբռնում,
Եվ ծառերի տերևների խոսվածքն էր հասկանում,
Եվ խոտերի ծղելն էր զգում:
Եվ պարզ էր նրա համար գիրքը աստղային,
Եվ նրա հետ զրուցում էր ալիքը ծովային:

Դժվար է հոգով թափանցել Գյոթեի պոեզիայի մեջ, բարձրանալ այնպիսի աստիճանի, որով միայն հասանելի կդառնան նրա մեծությանն ու խորությունը: Բայց պետք է նաև, ասես՝ դառնալով բանաստեղծական, երաժշտական գա-

դափարների ու կերպարների պահեստարան՝ այնուհետև կարողանալ դրանք արտահայտել հնչյուններով, դրանցով հրապուրել ունկնդրին:

Լիսիցյանն այդ ռոմանսների մեջ գտնում է «տիեզերական», բոֆիքային տեմբր: Հարկ է դարձյալ խոսել գործիքային, քավջութակային ձայնահնչման մասին: Ամեն տեղ բառը խոշոր է, նշանակալի, խորինաստ: Վարպետության որոշակի բաղադրիչների համանմանություններ կան Լիսիցյանի և Դիտրիխ Ֆիշեր-Դիսկանտի միջև, մտնավորապես՝ արտասանական ազատությունն ու պայծառությունը, հղկված և տարողունակ, անսահմանորեն բազմապիսի խոսքը... Լիսիցյանը նույնքան համոզիչ է հրանցնում պուշկինյան խոսքը՝ Ռիմսկի-Կորսակովի «Վրաստանի բլուրների վրա» ռոմանսում: Նա, ինչպես և կոմպոզիտորը, սիրահարված է այս պոեզիային և ունկնդրին զգուշորեն է հրանցնում և՛ երաժշտությունը, և՛ բանաստեղծությունը: Նրան հարազատ է ստեղծագործության՝ արևելյան երանությանը և քնքշանվարությանը լեցուն գունագեղությունը (կոլորիտը), և նա իր հարուստ «զինանոցից» գտնում է համապատասխան տեմբրը:

Ռախմանինովի ստեղծագործություններում երբեմն հսկայական է լինում դիմամիկ ծայրակետերի տարբերությունը: Օրինակ, «Հատված Ա. Մյուսեից» ռոմանսում կողք-կողքի են ֆորտիսսիմոն և պիանիսսիմոն, և մեկնաբանողի դիմաց ծառանում են ոչ հասարակ խնդիրներ: Կրքոտ, հուսահատությանը լեցուն, տառապած հոգու ճիչի նման հնչող. «Ինչո՞ւ է հիվանդ սիրտն այդպես ուժգնորեն բախում, և խնդրում, և ծարավում հանգստի: Ի՞նչն է ինձ անհանգրստացնում, վախեցնում զիշերով», – հարցին փոխարինում է առեղծվածային շշուկը. «Ինչ-որ մեկը կանչում է ինձ, շշուկում վիատ... Ներս մտավ ինչ-որ մեկը...»: Սակայն շշուկով երգել, իսկ առավել ևս՝ այդ չորս տակետերով հաղորդել Ռախմանինովին անհրաժեշտ այդպիսի՝ տասնչորս դիմամիկ աստիճանավորում՝ անհնար է: Բայց... Պարզվում է՝ հնարավոր է:

Լիսիցյանը երգում է ոչ հստակ, հազիվ լսելի ձայնով, գրեթե չերանգավորված տեմբրով՝ ինչ-որ «անիրական», «ցրտահարված», «հիվանդ» ֆայլետով և այդպիսով ստեղծում շշուկի իսկական պատրանք: Հերոսի ճնշված, աղքատությանը ու մեռակությանը տառապած հոգեկան վիճակը արտիստի կողմից ընկալվել և փոխանցվել է արտասովոր նրբագացությանը: Ունկնդրեք «Հատված Ա. Մյուսեից»-ը և դուք հաստատ կցնցվեք իսկական կատարողական գլուխգործոցի հետ հանդիպումից: Ա. Ֆետի խոսքերով Ռախմանինովի ստեղծած «Գիշերվա լուռության մեջ գաղտնի» ռոմանսը կամերային ժանրի «մրցութային» ստեղծագործություններից ամենադժվարիններից մեկն է: Նրանք, ովքեր աշխատել են դրա վրա, զհտեն, թե որքան դժվար է շրջանցել «ստորջրյա խութերը», լուծել վոկալ-տեխնոլոգիական դժվարությունների հետ կապված խնդիրները և գտնել պայծառ ու կրքոտ սիրո խոստովանության համար ազատ հորոդը, գեղեցիկ, անհրաժեշտ արտահայտություններ: Լսելով ռոմանսը՝ մեկ ավելորդ անգամ էլ ես համոզվում, որ Լիսիցյանի համար երգեցողության արվեստում գոյություն չունեին գաղտնիքներ: Ամբողջ վոկալ «բարձրագույն մաթեմատիկան» գերազանց մեղեդայնությունն է, ամբողջ ձայնածավալի՝ դիապազոնի վրա (ներառյալ և վերինները և ստորինները, ինչպես նաև անցումային նոտաները) բացարձակ հավասար հնչողությունը, հնչյունի դիմամիկական հսկայական ամպլիտուդի վարպետ տիրապետումը և, վերջապես, անբասիր ձայնածգումը (ֆիլիտոկլան), որոնք կատարելապես յուրացրել էր արվեստագետը և ի սպաս դրել երաժշտությանը:

Լիսիցյանը չէր սահմանափակվում ավանդական երանգներով, նա համարձակորեն փորձարկում էր՝ ընդլայնելով «թույլատրելի» շրջանակները:

Վոկալիստները կասկածամտությամբ են վերաբերվում «անշունչ» երգին՝ ֆալցետին, կիսահնչյունին... «Եթե Ֆրազը կատարվել է ոչ շնչառության վրա, ուրեմն այն հնչում է սխալ, մակերեսորեն»։ այս չգրված օրենքը գոծրում է նաև մեր օրերում: Օպերայի համար պիտանի է, քանո որ նվագախմբից այն կողմ էլ չի անցնի «ոչ օպերային» ձայնը : Մակայն օպերային արտիստները այդ օրենքը, սովորույթի ուժով, տարածում են նաև կամերային խաղացանկի վրա, իսկ դա փոքրիկ դահլիճներում անմիջապես տանում է ռոմանսների ավելորդ ծանրաշարժ և միասպաղաղ հնչողությանը: Իսկ Պավել Գերասիմովիչը ռոմանսներ կատարելիս սիրում էր օգտագործել «ոչ ճիշտ հնչյունը»: Այդպիսի գունագեղ «կախարդությունը» ստեղծագործությանն ավելի մեծ հմայք ու հրապույր է հաղորդում:

Պ. Կոլենի խոսքերով «Գորչակովայի քարգմանության վրա ստեղծված Պ. Չայկովսկու՝ «Թող որ ձմեռը» հազվադեպ կատարվող ռոմանսում բազմաթիվ անգամներ կրկնվում է քնքույշ՝ «Օ, քանկազինս, լոկ քո աչքերում» կրկներգը Լիսիցյանը երգում է նախորդող փոթորկալի հատվածների «անշունչ» հակադրությամբ, այսինքն՝ «սխալ», բայց այնպիսի՝ սքանչելի, քնքույշ, հավվող հնչյունով:

Պավել Գերասիմովիչին, ինչպես և բոլոր մեծ արվեստագետներին, հատուկ է բարձրացնել, ազնվացնել միջակ մակարդակի երաժշտությունն ու պեղծիան: Եթե քեզ ինչ-որ չափով գրավել է ստեղծագործությունը, դարձիր դրա դատապաշտպանը և ոչ թե մեղադրողը, լուսաբանիր արժանիքները, սովերում քաքցրու թերությունները, ունկնդրին հաղորդիր քո հափշտակվածությունը, համոզիր նրան՝ այդպիսին է արվեստի անվիճելի օրենքը: Ակներևաբար բոլորն էլ, ենթարկվելով արտիստի հմայքին, առիթ են ունեցել տարվել ստեղծագործությամբ, ոգևորված ծափահարել, իսկ ավելի ուշ, հեռանալով «հիպանոսից», տարակուսել՝ ի՞նչը կարող էր ինձ այդպես դուր գալ: Երաժշտությունը յուրօրինակ չէր, երկրորդական, բանաստեղծությունը՝ պարզունակ...

Հիացմունքով, մի շնչով են լսվում Լիսիցյանի կատարմամբ և Ա. Ժիլոտովի «Ես ձեզ սիրում եմ» և Ռ. Գլիերի «Արևելյան երգ» ռոմանսները, և Յ.Կյուրիի «Ինձ սառն են կոչում մարդիկ» և Ա. Արենսկու «Լսիր, կարող է պատահել» նույնիսկ այս հեղինակների բնավ էլ կամերային ժանրում ոչ լավագույն ռոմանսները... Եվ բոլորովին էլ հասկանալի չէ, թե ինչու ենք շտապում ռադիոընդունիչի մոտ, երբ լսում ենք, որ Պավել Գերասիմովիչը կատարում է Ա. Գոտի «Մերենաղը»՝ հաճույք ստանալով սքանչելի կատարմամբ և քնքույշ երաժշտությամբ: Չէ՞ որ բառերի անհայտ հեղինակը (ավելի լավ իր համար) մեզ է առաջարկում բանաստեղծական այսպիսի «մարգարիտ».

Դու իմ կյանքի ուրախությունն ես,
Կրքոտ կերպով սիրում եմ քեզ,
Դարձիր իմը հավերժորեն,
Քարեկամս, խնդրում եմ քեզ:

Եվ, այնուամենայնիվ, այս տեքստը չի վիրավորում մեր գեղագիտական գզացմունքները, քանզի կան տաղանդով շնորհյալ կախարդներ, որ կարող են քրթն ծաղիկները կենդանացնել:

Իր հողվածներից մեկում Պավել Գերասիմովիչը խոստովանել է. «Խորհրդային երաժշտության պրոպագանդան (գովազդումը) համարում եմ իմ պատվավոր պարտքն ու պարտավորությունը»³², - և ամբողջ կյանքում նա

³² Лисициан П. Наш почетный долг // Советский артист, 1951, 31 декабря.

հավատարիմ մնաց այդ համոզմունքին: Նրա երկացանկում կան նաև վոկալ այնպիսի մեծ շարքեր, ինչպիսիք են Դմիտրի Կաբալսկուտի՝ «Շեքսպիրի տա- սը սոնետները՝ Մարշալի թարգմանությամբ»-ը, Վանո Մուրադելիի «Գորիա- կան երգեր»-ը, Շչիպովիչի խոսքերով՝ Նիկոլայ Մյասկովսկու վոկալ շարքը և մեր լավագույն կոմպոզիտորների բազմաթիվ առանձին ռոմանսներ:

Խորհրդային և արտասահմանյան գրախոսություններում տարեցտարի նշվում էին ժամանակակից ստեղծագործությունների՝ Լիսիցյան-մեկնաբանո- ղի ստեղծագործական հաջողությունները: Երաժշտագետ Ե. Ա. Գրոշևան 1951 թ. գրել է. «Խորհրդային վոկալ երաժշտությունը դառնում է և՛ վոկալ արվեստի մեծագույն վարպետների, և՛ դրա երիտասարդ ներկայացուցիչների համերգա- յին ծրագրերի անբաժանելի մասը: Դա վառ կերպով ի հայտ եկավ նաև Պավել Լիսիցյանի համերգային մեծ շարքի ծրագրում... Համերգային ծրագրի գաղա- փարական բովանդակությունը բարեհաջող կերպով համապատասխանեցվել է դրա գեղարվեստական կողմին... Պ. Լիսիցյանի մեծ, լրջմիտ աշխատանքը խորհրդային երաժշտությանը և ժողովրդական երգերին մվիրված ծրագրի վրա արժանի ճանաչում գտավ խորհրդային ունկնդիրների կողմից»:³³

Գերմանական լրագրի գրախոսը, նշելով Լիսիցյանի՝ կամերային երգե- ցողության խորագիտությունը, երգացանկային լայն ընդգրկումը և ոճերի, հատկապես գերմանական ռոմանտիկական Lied-ի լավատեղյակությունը, ամփոփում է. «Նրա ձայնը երբեք ինքնանպատակ չէ: Հարուստ ծրագիրը լի է քնարական և դրամատիկական բացահայտումներով: Եվ, այնուհետև. «Երգչի կատարած ռոմանսների մեջ կար հատկապես հետաքրքիր մի նորու- թյուն. հոչակավոր բանաստեղծ Պուշկինի ծննդյան 150-ամյակին նվիրված խորհրդային կոմպոզիտոր Վ. Մուրադելիի երգը...»:³⁴

1960 թ. իր առաջին՝ Ամերիկայի Սիացյալ Նահանգներում համերգային շրջագայությունների ժամանակ, Պավել Գերասիմովիչը, առանց բացառու- թյան՝ բոլոր համերգների ժամանակ, ընդհուպ՝ հսկայական, գրեթե երեք հազար տեղանոց «Կարնեգի-Հիլլը», դասական ռոմանսների շարքում երգեց նաև խորհրդային կոմպոզիտորների ռոմանսներ և դրանց մշակումներով՝ ժողովրդական երգեր: Սիա մի հատված գրախոսություններից մեկից. «Կա- տարելով իր երգերը Շայյապինի ժամանակների մեծագույն ոճով, Լիսիցյանն առաջ բերեց օվացիաներ, ընդ որում՝ ոչ մեկ անգամ, այլ երկուսի ընթացքում մի քանի անգամ: Օվացիաներն ավելի փոքորկալի էին, քան վերջին ժամա- նակներս այլ երգիչների համար հնչածները: Մոսկվա վերադառնալով՝ թող նա իր հետ տանի ամերիկյան իր առաջին հանդիսատեսի հիացմունքն ու սրտերի ջերմությունը: Լիսիցյանը մեծագույն երգիչ է. նա հասել է իրական բարձունքների՝ կատարելով ռուս գլխավոր կոմպոզիտորներ Չայկովսկու և Ռախմանինովի, ինչպես նաև Ռուբինշտեյնի, Սպենդիարովի, Դուլսիանյա- նի և, իհարկե, Խաչատուրյանի ստեղծագործությունները: Համերգի ծրագիրը թարմ էր, անսովոր, բայց վերին աստիճանի հետաքրքիր»:³⁵

Օպերային և կամերային երաժշտության հետ միաժամանակ Լիսիցյանի ստեղծագործական երրորդ մշտական սերը և կապվածությունը ժողովրդա- կան երգերն են: Նա դրանց մեկնաբանություններին մոտենում է լրջագույն չափանիշներով՝ ցուցադրելով բոլորովին էլ ոչ սովորական կատարողական սկզբունքներ:

³³ *Грошева Е. Концерт П. Лисициана // Известия, 1951, 15 января.*

³⁴ «Նոյես Դոյչլանդ», 1949, 16 օգոստոսի:

³⁵ «Ատլանտիկ սիթի», 1960, 18 փետրվարի:

Այստեղ նա չի շտապում արտաքին անսովորության: Դա ակադեմիական հնչումով հույժ խիստ երգեցողություն է, և վոկալ գեղագիտությունը մնում է անփոփոխ: Լսելով այդպիսի տասնյակ ձայնագրություններ, անհնար է հայտնաբերել որևէ «սպիտակ» բաց նոտա, որևէ «սանձարձակություն», ձայնի ուժեղացում: Ժողովրդական երգերի կատարման մեջ առաջնայինը ազնվաբարոյությունը և պարզությունն է: Դիմելով բանահյուսությանը, Լիսիցյանն առաջին հերթին ձգտում է բացահայտել ազգային երաժշտության ամբողջ խորությունը և նախաստեղծությունը՝ ոչնչով չմթազնելով ժողովրդական երգի մաքուր ակունքի ավանդույթները:

Համերգային հյուրախաղերով շրջագայելով աշխարհով մեկ, Պավել Գերասիմովիչը սիրում էր տարբեր երկրներ տանել և տերերին նվիրել նրանց իսկ ժողովրդական երգերը՝ դրանք կատարելով բնօրինակի լեզվով: Բայց նրա գլխավոր կիրքը հայկական ու ռուսական երգերն էին: Բարեբախտաբար կան այդ ձայնագրություններով գրամաֆոնային ձայնասկավառակներ, այնպես որ, երաժշտության սիրահարները կարող են այսօր էլ զնահատել կատարումները: Հայկական՝ «Երազ», «Միրահարին», «Կռունկ», «Վարդ սիրեցի», հանրաճանաչ «Ծիծեռնակ», ռուսական՝ «Ահա սլանում է եռաձիճ անվեհեր», «Արոսենի բարակիրան», «Տափաստան է շուրջբոլորը», «Փառապանծ ծով, սրբազան Բայկալ» երգերը ցանկանում են լսել նորից ու նորից: Մատնանշում են, որ և՛ ռուսացների, և՛ ժողովրդական երգերի երաժշտական ու բանաստեղծական նյութի սկզբունքային մոտեցումը Լիսիցյանի մոտ նույնական է: Այստեղ իրենց վրա ուշադրություն են հրավիրում մանրամասների նրբագույն, ոսկերչական մշակումը, անվերջանալի – «կիսալույսերը»՝ հիմնական բառերի առանձնացումը, համոզիչ հակադրությունները, ելևէջների կատարումը...

Ես իբրև ստեղծագործական ոգեշնչված արարչություն ընկալեցի «Տափաստան է շուրջբոլորը, տափաստան» երգի կատարումը: Լիսիցյանի ձայնը թափվում է ընդարձակ տափաստանի նման, բառը, ինչպես միշտ, տարողունակ է, ուռուցիկ: Ահա նա երգում է մի փոքրիկ Ֆրազ. «Տափաստան է շուրջ բոլորը, ճանապարհն է հեռուն ձգվում...», – և լսողի մտքում ծնվում է անեզր տարածքի, անընդգրկելի լայնության զգացողություն... Կառապանական եռաձի, աղեղնակի տակ՝ զանգակ, հորիզոնից այն կողմ անցնող ճանապարհ՝ ռուսական գեղանկարչության, գրականության, երաժշտության մեջ սիրված խորհրդանիշներ: Դրանք նկարին, դրամատիկական կամ երաժշտական պատումին տալիս են էպիկական բնավորություն, հրահրում մղկտացնող տխրություն: Եվ այս բնապատկերի վրա նկարվում է հերոսի զգայացումը կերպարը: Երկարատև (գրեթե վեց րոպե տևող) քառյակային երգը լսվում է լարված հետաքրքրությամբ, արտիստը՝ գտնելով կերպարի նորանոր շերտեր, տարբեր ձևերով երանգավորելով միևնույն մեղեդին, հասնում է այդ ամենին մեր մասնակցությամբ: Բոլոր երեք հրահանգները.

Դու ձիուկներս հանձնիր հերիկիս,
Խոնարհումս փոխանցիր ծնող մերիկիս,
Իսկ կնոջս ասա խոսքս հրաժեշտի...

հնչում են ջերմ ու քնքուշ, բայց, միաժամանակ լսվում է, որ հերոսի վերաբերմունքը մտերիմ մարդկանց նկատմամբ բնավ էլ նմանատիպ չէ: Թե ինչպես են նշանավոր կատարողները, այդ թվում նաև Լիսիցյանը, կարողանում հասնել իմաստային և զգացմունքային այդպիսի տարբերակման՝ անհնար է բացատրել և նկարագրել:

Ստեղծագործական այդպիսի հանելուկների մասին ժամանակին, հիացած Սիխալի Իվանովիչ Գլինկա-երգչի տաղանդով, գրել է Ալեքսանդր Նիկոլաևիչ Սերովը. «Շեշտադրության, առողջամտության, ձայնի, յուրաքանչյուր բառի, յուրաքանչյուր հնչյունի ելևէջի... դիմանիկ... ռիթմիկ ելևէջների... դադարների, երկարանիշների շարունակականության մասին ամենամանրամասն հաշվետվություն. եթե այդ ամենը հնարավոր լիներ ամբողջ ընդգրկմամբ և ճշտությամբ նշված ու ձայնագրված... միևնույն է, այդ մանրամասն հաշվետվությունը ոչ մի կերպ չէր տալու գեղարվեստական մտահղացման գեղարվեստական ամբողջական կատարման նույնիսկ մեկ հարյուրերորդական մասը, և կատացվի սուկ անատոմիական ունեցվածքի չոր, վերացական թրվարկում, որը չի որսա կատարման կենսական ուժը, հենց որի՝ այդ ուժի մեջ է միայն ամբողջ իմաստը»:³⁶

Իսկ իրեն՝ Գլինկային, թվում էր, թե ոչ մի հանելուկ էլ չկա այդտեղ: Սերովը տարակուսում էր. ինչպե՞ս թե երկու քառատոն երգի երաժշտությունը ապշեցուցիչ կերպով կարծես կախարդությամբ կերպարանափոխվում է, այն դեպքում, երբ օբյեկտիվորեն մնում է նույնը՝ նոտան՝ նոտային: Եվ Գլինկան նրան պատասխանում է. «Բանն, ինքնըստիմքյան, շատ պարզ է, տերս. երաժշտության մեջ, հատկապես՝ վոկալ, արտահայտման միջոցներն անասհման են: Միևնույն բառը կարելի է արտաբերել հազարավոր լադերով՝ նույնիսկ առանց երանգավորումը (ինտոնիացան) փոխելու, այլ փոխելով սուկ շեշտադրությունը, մեկ ժպիտ տալով բերանին, մեկ լուրջ, խիստ արտահայտություն... Իսկական երգիչները, որ հազվադեպ են պատահում, միշտ էլ լավ գիտեն այդ բոլոր միջոցները»:³⁷

Ունկնդրելով ռոմանսների և ժողովրդական երաժշտության լիսիցիանական կատարումները, համոզվում ես այն բանում, որ հաղորդակցվել ես հենց այն նույն եզակի երևույթին, հանդիպել «իսկական երգչի»՝ գլինկայական հանճարեղ ավանդույթների ժառանգորդի հետ:

Պավել Գերասիմովիչը տուրք է տվել նաև անսամբլային երաժշտական կատարումներին. Մեծ թատրոնի գործընկերների հետ երգել է և՛ կամերային զուգերգերում (մասնավորապես՝ Վիեննայի հյուրախաղերի ժամանակ՝ Վալերիա Վլադիմիրովնա Բարսովայի հետ՝ Վառլամովի և Գլինկայի ստեղծագործությունները), և՛ կվարտետներում:

Լիսիցյանների ընտանեկան կվարտետը մի յուրօրինակ երևույթ էր հայրենական պրոֆեսիոնալ կատարողական արվեստում: Որպես մի ամբողջ կոլեկտիվ. կատարելով Մոցարտի «Ռեքվիեմի» բոլոր՝ ստաբանոյի, ալտի, տենորի և բասի պարտիաները, նրանց դերյուր տեղի ունեցավ 1971 թվականին և անմիջապես իր վրա հրավիրեց նրբաճաշակ գնահատողների ուշադրությունը: Հորը՝ Պավել Գերասիմովիչին, երկու դուստրերին՝ Կարինեին ու Ռուզաննային, և որդուն՝ Ռուբենին, երաժշտության մեջ միավորում էր գեղարվեստական սզումքների միասնությունը, նուրբ ճաշակը, սերը դեպի դասական մեծ ժառանգությունը: Մոսկվայում, Լենինգրադում և այլ քաղաքներում տրված համերգները հաստատեցին, որ ծնունդ է առել ամենաբարձր կարգի անսամբլ, որն ի վիճակի է մեկնաբանել դժվարագույն ստեղծագործությունները: Ահա մի հատված կոնսերվատորիայի Մեծ դահլիճում կայացած համերգի վերաբերյալ գրախոսությունից. «Լիսիցյանների անսամբլը այն թչերից է, որ մեզ մոտ սիրով կատարում է Իոհան Սերաստիան Բախի կան-

³⁶ Сёров А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. — М., 1951. — С. 11.

³⁷ Նույն տեղում. — էջ 17:

տատները՝ ոչ միայն հատվածաբար, այլև ամբողջությամբ... Առաջին մասի գլխավոր կատարումը դարձավ թիվ 159 կանտատը, որը ներկայացավ իբրև Բախի՝ ոճական ճշգրիտ՝ ոչ թանգարանային, այլ կենդանի շնչով մարմնավորված երաժշտություն: Հավասարապես լավ հաղորդվեցին ռեչիտատիվների (թվերգերի)՝ արվեստագետի ներաշխարհային զգացմունքներն ու հույզերը՝ իրենց հարցերով, բողոքներով, ճիշերով և արիողային՝ սրտահույզ կատարված հատվածները: Պավել Լիսիցյանի խոհառատ արիաները, ինչպես միշտ, գրավեցին լսարանը անկրկնելի թավ տեմբրով, վոկալ տեսարանի մշակվածությամբ, մեղեդու ճկունությամբ: Ավարտական խորալ-կվարտետը հնչեց երգեհոնային փափկությամբ ու լեցունությամբ»:³⁸

Հիշեցնենք, որ Լիսիցյանն այդ ժամանակ արդեն 62 տարեկան էր, բայց ծայրը դեռ հնչում էր երիտասարդ ու թարմ: Բավականին ուշ գրամաֆոնային ձայնակավառակի վրա ձայնագրվեցին նաև Իոհաննես Բրամսի «Սիրո երգերը» և «Սիրո նոր երգերը», բայց այստեղ էլ էլ ցնցում երգչի վոկալ պատրաստվածությունը: Պավել Գերասիմովիչը, իբրև ուժային ակորդատիկ համարի «ամենամերքևիները»՝ վստահորեն իր հզոր ուտերի վրա էր պահում ամբողջ «բուրգը»: Եվ նրա զավակները՝ նույնպես անկրկնելի երաժիշտներ, կարծես հենվում են հիմնահիմքին: Ամբողջ «կառույցին» բարեկազմություն է հաղորդում օբերտոններով հարուստ ներքևի ձայնի սքանչելի և փափուկ հնչողությունը:

Բրամսը՝ հմայված Իոհան Շտրաուս-որդու՝ «վալսերի թագավորի» երաժշտությամբ ու անձով, ում հետ բարեկամություն էր անում Վիեննայում, և որի համերգներին հաճախում էր մինչև իր կյանքի վերջին օրերը, Գ. Դաուների և Ի. Գոթթի խոսքերով (52-րդ և 65-րդ ստեղծագործությունները)՝ ստեղծեց երեսուներեք վալս՝ չորս ձայնի և դաշնամուրի՝ չորս ձեռքի համար: Բայց «Սիրո երգեր»-ում վիեննական շքեղ ու նրբագեղ վալսերի շարքում հանդիպում են նաև ավելի ծանրաշարժ գյուղական լեռնիկներ՝ վալսերին նախորդող ավստրիական և հարավգերմանական՝ պարեր: Մանրանվագների պատկերավոր քմահաճությունը, որ փոխանցում են մերթ սիրային կրքոտ պոռթկումը, մերթ հերոսների քնքուշ և թախծոտ տրտունջները, մերթ փոխադարձվող սիրո երանելիությունը, պահանջում էին ձայների և դաշնամուրի՝ երբեմն կուլմինացիոն հատվածներում ձուլվող լիահնչյուն միասնությամբ, իսկ հաճախ էլ ամենանրբաճաշակ դուետով և մեներգով հնչող տարբեր գույքորդուններ: Երգիչների կվարտետը և նրանց գործընկեր-դաշնակահարները՝ Ելենա Սորոկինան և Ալեքսանդր Բախիչևը, հրաշալի էին զգում բրամսյան գլուխգործոցի ոճն ու բնույթը և ոգևորված էլ մեկնաբանում այն:

Հաճախ չես հանդիպի նմանատիպ անսամբլային երաժշտակատարումների՝ իբրև գեղարվեստական գաղափարների և դրանց հնչյունային կատարյալ միասնության մարմնավորման հետ: Հաջողության գրավականը անսամբլի մասնակիցների գեղագիտական ընդհանուր դիրքորոշման, տեխնիկական, հնչյունային խնդիրների նկատմամբ միասնական մոտեցման, կոլեկտիվի յուրաքանչյուր անդամի հղկված վարպետության մեջ է: Լիսիցյանների ընտանիքի կվարտետն այնքան միաձուլյ էր, որ անհնար է կասկածել ոչ միայն նրանց ստեղծագործական, այլև հոգեկան մտերմությանը: Թե ինչպես է այն ծնունդ առել, ինչի վրա հիմնավորվել՝ այդ մասին էլ մենք հիմա կտանենք զրույցը:

³⁸ *Лейтес Р. Бах, Моцарт, Брамс // Музыкальная жизнь, - 1973. - ном. 13 С. 20.*

ԸՆՏԱՆԵԿԱՆ ՀՈԳՍԵՐԻ «ԲԵՌԸ»

1937 թվականի աշնանը Ելենա Հայկովնա Մակարյանը՝ երկու գեղեցկուհի աղջիկների մայրը, Մոսկվայում՝ Հայկական մշակույթի տանը, երեկույթի ժամանակ հանդիպեց իր հնագույն բարեկամուհուն և սկսեց նրա հետ զրուցել իրեն հուզող հարցերի շուրջը: Այդպիսի հուզմունքները հնուց անտի ծանոթ են աշխարհի բոլոր՝ պսակելու տարիքի աղջիկ ունեցող մայրերին. ինչպիսի՞ մարդ կհանդիպի աղջկան, ինչպե՞ս կդասավորվի կյանքը նրա հետ, արդյո՞ք երջանիկ կլինի դուստրը:

«Չարոչկաս ինձ միշտ ավելի քիչ է անհանգստացրել. նա այնքան հանգիստ է, լսող, տնային, իսկ ահա Դագմարա՝ կրակ է, – բողբոմ էր Ելենա Հայկովնան, – սիրտս նրա համար անընդհատ անհանգիստ էր: Եվ երևում է՝ ոչ իզուր:

Մեկնեց նա Երևան՝ մեր հարազատների մոտ, և այնտեղ վերցրեց ու սիրահարվեց ինչ-որ երգչի, ու հիմա պատրաստվում է նրա հետ ամուսնանալ, իսկ մենք այդ երիտասարդին չենք էլ տեսել. ի՞նչ տեսակ մարդ է, ինչպիսի ընտանիքի ծնունդ: Ախր, արտիստների մեջ այնքա՛ն շատ են թեթևամիտներն ու անհուսալիները»:

«Էլ մի սաս, – պատասխանեց ընկերուհին, – այ, իմ զարմիկը, օրինակ, տաղանդավոր, բայց այնքա՛ն համեստ, լուրջ, ինքնուրույն... Ի դեպ, գրել էր, որ պատրաստվում է ամուսնանալ. հանդիպել է մոսկվացի մի հայուհու և սիրահարվել առաջին հայացքից»:

«Սպասիր, սպասիր, – նրա խոսքն ընդհատեց Ելենա Հայկովնան, – իսկ ի՞նչ է նրա անունը»:

«Պավել Լիսիցյան»:

«Աստվա՛ծ իմ: Ախր, դա՛ է, որ կա Դագմարայի փեսացուն»:

Եվ ընկերուհիները թեթևացած շունչ քաշեցին:

Իսկ ծանոթությունն այսպես էր կայացել. Դագմարա Մակարյանը կանգնել էր Երևանյան օպերային թատրոնի փակ դրամարկղի դիմաց: Կողքից շտապով անցնում էր ինչ-որ երիտասարդ, և աղջիկը նրան դիմեց՝ հարցով. «Դուք չգիտե՞ք, թե երբ է բացվելու այս պատուհանիկը»: «Իսկ դուք ի՞նչ ներկայացում էիք պատրաստվում գնալ», – իր հերթին հարցրեց երիտասարդը: «Սպենդիարյանի «Ալմաստը»՝ այսօր երեկոյան»: «Այդ դեպքում սպասեք մի րոպե, ես կփորձեմ ձեզ օգնել», – և երիտասարդը մտավ ծառայողական մուտքից ներս:

Երեկոյան, լսելով օպերան, Դագմարան հասկացավ, որ իրեն կոնտրամարկա բերող նոր ծանոթը և գլխավոր Թաթուլի պարտիայի կատարողը նույն անձն է: Իսկ Պավել Լիսիցյանը, շտապ մաքրելով դիմափառարունը, թատրոնի ելքի մոտ սրտի տրոփով հանդիպման էր սպասում հրաշալի աղջկա հետ, որպեսզի այլևս չբաժանվի նրանից երբեք:

Ինչպիսի՞ անկայուն թելերից է հյուսված ճակատագիրը: Ինչքա՛ն հեշտ կարող էր այս զույգը չհանդիպել կյանքում. Դագմարա Ալեքսանդրովնան եթե մի քիչ ավելի շուտ հասներ թատրոն, եթե Պավել Գերասիմովիչը մեկ րոպե ուշ գնար փորձի, եթե կարճ ժամանակով չեռանար տոմսավաճառը՝ նրանց ամուսնալարերը կբաժանվեին ընդմիշտ և դժվար թե երբևէ խաչվեին... Դժժվար է պատկերացնել, որ կարող էր չպատահել այդ զարմանալի սերը, չկայանալ՝ իր եզակի ներդաշնակությամբ այդ ընտանիքը:

Ահա թե ինչ է պատմում Դագմարա Ալեքսանդրովնայի հարազատ քույրը՝

Չարտիկ Ալեքսանդրովնա Դոլոխանյանն՝ ակամավոր երգչուհին, ժողովրդական արտիստուհին, Լենինյան մրցանակի դափնեկիրը, այն նույն «հանդարտը, լսողը, տնայինը» :

— Դազմարան մեծացավ որպես ոչ սովորական, շնորհալի աղջիկ: Նա վառ արտահայտված առաջնորդ էր: Նրա մոտ վաղ հայտնաբերվեց մեծ ու գեղեցիկ երգեցողական ձայն և ներկայացուցնեք կազմակերպելու տաղանդ: Տանը հաճախակի էին խոսում այն մասին, որ քույրիկիս սպասում է արտիստական հիանալի ապագա, որ նրա ճակատագիրը բեմի վրա փայլելն է: Իսկ ես մեծանում էի հիվանդագին կերպով ամաչկոտ, և երբ, օրինակ, մեր տուն հյուրեր էին գալիս և Դազմարան անվախ ու հաճույքով ելույթ էր ունենում նրանց դիմաց, ես ամաչում էի նույնիսկ երևալ: Բայց դրա փոխարեն լավ պատրաստում էի, կարում, պաշտում տնային ցանկացած աշխատանք... Այնպես որ, մեր ապագան ծնողներին պատկերաճում էր բոլորովին որոշակի. Դազմարոչկան կդառնա անվանի արտիստուհի և իր տաղանդով փառք կբերի իրեն ու իր ընտանիքին, իսկ Չարոչկան կդառնա լավագույն կին և տանտիրուհի. նրա տաղանդը «տունը օրինակելի պահելն է»: Եվ հանկարծ, տազմապալի նորություն. քույրս սիրահարվել է մի երգչի և պատրաստվում է ամուսնանալ նրա հետ: Ինչո՞ւ և ինչի՞ համար է այդ շտապողականությունը: Նա ինքը պետք է դառնա արտիստուհի, նա պետք է սովորի, իսկ այդ քայլը կարող է խանգարել նրա ծրագրերին: Ծնողներս տագմապով և լարվածությամբ էին սպասում Դազմարոչկայի փեսացուի Մոսկվա ժամանելուն և նրա հետ ծանոթանալուն:

— Չարա Ալեքսանդրովնա, իսկ հիշո՞ւմ եք ձեր ամենաառաջին տպավորությունը Պավել Գերասիմովիչի հետ հանդիպումից:

— Հիշում եմ այնպես, կարծես թե դա երեկ էր, այնինչ՝ արդեն գրեթե հիսուն տարի է անցել մեր ծանոթության օրից: Պավելը միշտ էլ ուներ և ունի մի հույժ հազվադեպ հատկանիշ՝ թողնել հրաշալի առաջին տպավորություն, ներշնչել վստահություն ու հարգանք, գրավել մարդկանց՝ բարեկրթությամբ և տակտով, փափկությամբ և սրտակից մտերմությամբ: Բայց ամենազվազուրկ ու գնահատելի, իհարկե, այն է, որ հետագայում ոչ ոք չի հուսախաբվում, նրա մասին առաջին տպավորությունը պահպանվում է ամբողջ կյանքում. դա ոչ թե արտաքին փայլ է, այլ նրա խառնվածքի էությունը: Իմ հարգանքը նրա նկատմամբ անսահման և անփոփոխ է տասնամյակների ընթացքում:

Իսկ առաջին հանդիպումս այսպես կայացավ. Դազմարան հիվանդացել էր ծանր անգինայով, հիվանդությունից հետո՝ բարդության հետևանքով, նա կորցրեց երգչական ձայնը և հրաժեշտ տվեց վոկալ կարիերայի երազանքին, և նրա փեսացուին դիմավորելու համար կայարան ուղարկեցին ինձ՝ այն ժամանակ դեռ բոլորովին պատանի, հուզմունքից դողողացող աղջկան: Գնացքը մոտեցավ, և ես սկսեցի ակնդետ հետևել վագոնից դուրս եկողներին: Ես, իհարկե, ցանկանում էի, որ քրոջս ընտրյալը լիներ ամենա-ամենալավը: Եվ ահա տեսնում եմ, որ աստիճաններով իջնում է գեղեցիկ, հմայիչ մի երիտասարդ, ընդ որում՝ անթերի հագնված՝ ֆետրե լայնեզր գլխարկով, նրբաճաշակ կոստյումով... Նա ինձ անմիջապես դուր եկավ, և ես սկսեցի ինձ ու ինձ հաստատել. «Թող որ նա, թող որ նա...»: Իսկ նա աչքերով փնտրում էր ինչ-որ մեկին և չէր գտնում, ապա տեսավ ինձ, գլխի ընկավ, թե ով եմ ու մոտեցավ: Եվ այնպիսի տագմապով, այնպիսի անկեղծ քնքանքով հարցրեց՝ ո՞ր է Դազմարան, ինչո՞ւ չի եկել կայարան, որ ես ակնթարթորեն հասկացա. քույրս ճիշտ ընտրություն է կատարել, երիտասարդի հետ նա երջանիկ կլինի:

Ես ի՞նչ: Ինչպես էր Պավելին պաշտում մա՞յրս: Իսկ այս դեպքում, ինձ

նույնիսկ թվում է, թե մայրս փեսային ավելի ջերմ էր վերաբերվում, քան ինձ ու քրոջս: Եվ փեսան էլ նրան վարձահատույց էր լինում նույն ձևով:

— Նշանակում է, ձեր ծնողները օրհնեցի՞ր այդ ամուսնությունը: Նրանց տազնապաներն ու կասկածները ցրվեցի՞ն:

— Իհարկե, քանի որ նրանք անմիջապես հասկացան, թե նա ինչպիսի լուրջ, խորը և հուսալի մարդ է: Շուտով Պավել Գերասիմովիչն ինձ ծանոթացրեց իր խաղընկեր և բարեկամ, դաշնակահար և կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Պավլովիչ Դոլոխանյանի հետ, և 1939 թվականին ես դարձա նրա կինը, բայց այդ ժամանակ արդեն ծնվեց Դազմարայի աղջիկը՝ Կարինեն:

Պատմում է Դազմարա Ալեքսանդրովնա Լիսիցյանը.

— Կարող է՝ ինչ-որ մեկը դժվար հավատա, բայց ես ու Պավելը մեր ամբողջ համատեղ կյանքում, իսկ չէ՞ որ արդեն ետևում է մնացել ոսկե հարսանիքը, չի եղել ոչ մի, նույնիսկ ամենափուշ մի վեճ: Ես չեմ կարողանում հիշել, որ երբևէ ամուսնուցս լսած լինեմ զոնե մի կտրուկ կամ էլ վրդովված ժամանակ նետված մի բառ: Նույնիսկ երբ ես, աշխարհի բոլոր կանանց մեծ, չափից դուրս երկար եմ պատրաստվում և մենք ուշանում ենք թատրոն կամ հյուր զնալիս, նա զայում է իր գրգռվածությունը և վեհաշուք կերպով ներում է իմ թուլությունը, թեև ինքը հիվանդագին կերպով ճշտապահ է: Ես ասում եմ այս ամանորսների մասին, քանի որ բնավորության ուրիշ ոչ մի գիծ մեզ չի բաժանում: Մենք կարծես մի ամբողջություն լինեցք. ուրախանում ենք նույն բանով մինևնույն բանն է մեզ վրդովեցնում, միշտ համընկնում է մարդկանց նկատմամբ մեր վերաբերմունքը, նրանց արարքների հանդեպ հակադեցությունը, դեպքերի ընկալումը: Մենք անպայման խորհրդակցում ենք միմյանց հետ ամեն ինչի մասին և ամեն անգամ համոզվում ենք, որ նույն կերպ ենք դատում...

Ինչ ասեմ, իհարկե, ինձ հազվադեպ երջանկություն է բաժին ընկել, թեև դա չի փրկում կնճիռներից, հիվանդություններից, հոգևորությունից, մշտական հուզմունքներից՝ սկզբում ամուսնու, երեխաներիս, իսկ այժմ նաև՝ թոռներիս համար, տնային անվերջանալի հոգնեցուցիչ հոգեբանություն... Էս հիմա է, որ ես մի քիչ «ետ եմ ընկել», իսկ առաջ ինձ մոտ ամեն ինչ հաջողվում էր, ամեն ինչ փայլում էր, ես ամեն ինչ հասցնում էի: Տունն անընդհատ լի էր մարդկանցով, սովորաբար սեղան էինք մատուցում տասնհինգ-քսան հոգով՝ մեր ոչ փոքր ընտանիքի կողքին՝ բազմաթիվ հարազատներ ու ընկերներ:

Բայց Պավել Գերասիմովիչի շնորհիվ ես ինձ երբեք չեմ զգացել սոսկ իբրև տնային տնտեսուհի: Մեզ այնպիսի հոգևոր միասնություն է կապում, որ թվում է, թե մենք կյանքում ամեն ինչի հասել ենք միասին: Չեմ վախենում երևալ անհամեստ և անկեղծորեն հավատում եմ, այն բանին, որ ամուսնուս բեմական փոկալ ձեռքբերումներում կա նաև իմ վաստակը: Եվ ոչ միայն այն պատճառով, որ յուրաքանչյուր մարդու, այդ թվում և արտիստի կյանքը հենվում է «թիկունքի» վրա, որ հոգեկան հավասարակշռությունը, ընտանեկան բարեկեցությունն է մեծավ մասամբ որոշում նրա աշխատանքային կորովը, բայց նաև այն պատճառով, որ Պավելը միշտ ինձ հետ քննարկում էր բոլոր մասնագիտական, գեղարվեստական հարցերը, ես եմ եղել նրա առաջին ունկնդիրն ու քննադատը:

Այս գույզին կողքից ճայելը ոչ միայն հաճելի է՝ այլև օգտակար. Դազմարա Ալեքսանդրովնայի և Պավել Գերասիմովիչի կյանքը ներկայանում է իբրև ամուսնական երջանկության մի ինչ-որ չափանիշ:

Մի անգամ ես ուշադրություն դարձրեցի այն բանին, թե Լիսիցյանն ինչպես է լսում կնոջը, որ տոնական սեղանի շուրջը կենաց էր ասում: Պետք է ասել, որ

Դազմարան գեղարվեստական շնորհ ունեցող խառնվածք էր, և նույնիսկ ճաշկերույթի ժամանակ նրա ասած խոսքն էր արվեստի մի փոքրիկ ստեղծագործություն՝ լի անսպասելի պատկերներով... Բայց ինչպես էր կնոջը լսում Պավել Գերասիմովիչը համատեղ կյանքի հիսուներորդ տարում՝ հիացմունքով, հպարտությամբ, պաշտամունքով:

Դազմարա Ալեքսանդրովնան անդադար դժգոհում էր, որ արդեն ոչ երիտասարդ և ոչ այնքան առողջ Լիսիցյանը բնավ չի խնայում իրեն, որ նա խելքից դուրս հոգնում է: Մարդիկ չեն հասկանում, որ նա արդեն երեսուն տարեկան չէ. և նույնիսկ՝ հիսուն չէ, և բոլորին պետք են նրա խորհուրդները, ամբողջ օրը գալիս ու գնում են աշակերտները, գործընկերները, և այդպես սարել բացարձակապես անհնար է... Բայց նա (Պավելը) ոչինչ չի ձեռնարկում, որպեսզի գոնե ինչ-որ բան փոխի: «Չգիտեմ ինչպես վարվեմ նրա հետ, ասում է նա ինձ հեռախոսով, - հենց նոր վերադարձավ Մեծ քաղաքից, որտեղ պարապել է հինգ մեծակատարների հետ, և արդեն նորից ինչ-որ մեկի հետ երգում է՝ առանց ճաշելու, առանց հանգստի»: Իսկ ձայնում ես լսում եմ ոչ թե զայրույթ, այլ ուրախ, չարածճի ձայներանգներ, հիացմունք, հպարտություն:

Կյանքում ես առաջին անգամ էի հանդիպել մի ընտանիքի, որտեղ բացարձակապես անհնար էր որոշել, թե ով է առաջնորդը: Պավել Գերասիմովիչի հեղինակությունը հսկայական է, բայց Դազմարա Ալեքսանդրովնայինն էլ պակաս չէ: Երեխաների հարգանքը հոր և մոր նկատմամբ ամենախորն է ու անկեղծ, ոչ մեկը մյուսից չի պոկում առաջնության դափնին: Մարդիկ պարզապես սիրում են միմյանց, և տարիների ընթացքում այդ սերը չի հատնում:

Իսկ երեխաները. գուցե նրանց հետ ծանոթանալով մենք կբացահայտենք ինչ-որ նոր բան: Չէ՞ որ հաճախ հենց նրանց մեջ են արտացոլվում այն երևույթները, որոնք տեղի են ունենում ընտանիքում և անհասանելի են կողմնակի հայացքի համար:

Ճանաչված ու հանրահայտ հայրերին ու մայրերին, իրենց գործով տարված գիտնականներին, արտիստներին, պետական գործիչներին հաճախ պարզապես չի բավականացնում երեխաների հետ զբաղվելու ժամանակը: Դաստիարակությունն ընթացնում է ընդհատումներով, ոչ համակարգված... Այս բանում իրենց լույսն են ներդնում նաև դպրոցի ուսուցիչները, ընկերները, ծանոթները: Երեխան անընդհատ լսում է. դու պետք է օրինակ ծառայես, պարտավոր ես արդարացնել ծնողներիդ սպասելիքները, չզցես նրանց հեղինակությունը: Երեխան չի կարողանում տանել այդ ծանր բեռը. իսկական դաստիարակությամբ չամրացած՝ կամ ծովում է դրա ծանրության տակ, դառնում իսկապես փոքրիկ ու խեղճ, և կամ էլ, իբրև բողոքի նշան, սկսում է գիտակցաբար «չարդարացնել»՝ համոզվելով ամենաթողտվության մեջ և ընկալելով ծնողների փառքի սոսկ արտաքին կողմը:

Իսկ ինչպե՞ս են դաստիարակվել երեխաները Լիսիցյանների ընտանիքում և ինչպես են մեծացել:

Մենք նստած ենք Ռուզաննայի փոքրիկ, հարմարավետ բնակարանում և զրուցում ենք նրա, Կարինեի և Գերասիմի հետ, ավելի ուշ մեզ է միանում նաև Ռուբենը: Բոլորը ծպտում են, ընդհատում միմյանց, հաճույքով վերադառնում մանկության իրենց հիշողություններին, քնքշանքով և հումորով նկարում երիտասարդ ծնողների պատկերները, իրար օգնում հիշողության մեջ վերականգնել ընտանեկան դրվածքը, զվարճալի դիպվածներ...

— Դաստեարակչական հատուկ զրույցներ մեր ընտանիքում երբեք չեն եղել, — հիշում է ավագ քույրը՝ Կարինեն, — մանկավարժական գլխավոր լծակը հանդիսանում էր ծնողական օրինակը: Մենք երբեք չենք տեսել մեր

հորն ու մորը պարապ, նրանք մշտապես բարեխղճորեն և շատ էին աշխատում, մենք բոլորս մեծացանք իբրև աշխատասեր ու կազմակերպված մարդիկ:

Մի քանի տարի առաջ՝ ԳՂՀ-ում հայրիկի հետ մեր համատեղ հուրախադերի ժամանակ, երբ օրական երկու համերգ էինք տալիս, իսկ դրանց միջև՝ հոգնեցուցիչ բազմաժամ տեղափոխություններ, ես՝ քրոջս ու եղբայրներիս հետ հաճախ էինք նրան համոզում գոնե մի փոքր հանգստանալ, պառկել և մշտապես լսում էինք միևնույն պատասխանը. «Մի՞ք ես հիվանդ եմ, ի՞նչ եք ինձ պառկեցնում: Միայն հիվանդ մարդը կարող է օրը ցերեկով մտտեճալ մահճակալին»: Եվ այդպես՝ ամբողջ կյանքում: Վաղ առավոտից մինչև ուշ գիշեր ծնողներս աշխատում էին, ներկայացումների օրերը հայրս ոչ մի հատուկ ռեժիմ չէր պահպանում, և մենք նույնպես փոքրուց ընգրկվում էինք լարված աշխատանքային կենսական ռիթմի մեջ: Ես՝ իբրև ավագ, դաստիարակչուհին էի, փոքր եղբայրներիս ու քրոջս կոչում էի «երեխաներ», հետևում էի նրանց կարգապահությանը, նստեցնում էի դասապատրաստման, ստուգում հանձնարարությունները: Ես այնպես էի մտել դերի մեջ, որ իմ դպրոցական ընկերներին էլ էի սովորության համաձայն կոչում երեխաներ, որի պատճառով նրանք հաճախ նեղանում էին ինձանից: Մայրիկն, իհարկե, մեզ հետ ավելի շատ էր ժամանակ անցկացնում և ավելի մատչելի էր, նրա հետ մենք մեզ ավելի ազատ էինք զգում, նրա ներկայությամբ կարողանում էինք մահ քույլ տալ չարաճճություններ: Իսկ հայրիկի, ի դեպ՝ մայրիկի կողմից իմաստուն կերպով պահպանվող հեղինակությունը՝ տանը արտակարգ բարձր էր: «Հայրիկն աշխատում է», – արտահայտությունը բավական էր, որպեսզի մենք անմիջապես հանգստանայինք, լրջանայինք... Բայց նա էլ էր մեր նկատմամբ մշտապես բարի և հուզվելու աստիճան հոգատար: Հիշում եմ, կենտրոնական երաժշտական դպրոցում սովորելիս ես պետք է շտապ արտագրեի Մյասկովսկու հսկայական ֆուգան և առավոտյան հանձնելի նոտաները: Ինչ-որ բան ինձ խանգարել էր դա կատարել ժամանակին՝ քիչ-քիչ, և ես միայն վերջին գիշերը նստեցի աշխատանքիս դիմաց: Ներկայացումից եկավ հայրիկը, տեսավ, որ ես ընդամենը «ճանապարհի» սկզբում եմ և ինձ ուղարկեց քնելու՝ ասելով, որ կօգնի: Առավոտյան ես մահճակալիս կողքին գտա գերազանցորեն արտագրված նոտաները և մի փոքրիկ գրություն. «Կարիճուկա, սովորիր, խնդրեմ ճիշտ բաշխել ժամանակդ, որպեսզի ինձ այլևս այդպիսի դժվարին խնդիրներ չտաս, համբուրում եմ»: Եվ վերջ ոչ մի բարոյախոսություն: Իսկ մայրիկս ինձ միայն ասաց, որ հայրիկը գրել է ամբողջ գիշերը և նոր է միայն պառկել, իսկ շուտով երգավարության է: Հիշում եմ, քե ես, նայելով այդ արտագրված նոտաներին, ինչպես էի հեկեկում, և ինձ խոսք տվեցի դառնալ աշխարհի ամենակազմակերպված մարդը:

«Ավագության կարգով» խոսակցության մեջ է մտնում Գերասիմը:

— Մեր հայրիկը շատ է բարի, անհիշաչար ու նրբանկատ: Մայրիկի բնավորությունը, հավանաբար ավելի խիստ է: Բայց հենց հայրիկն էր պետք գալիս մանկավարժական «բարդ» իրավիճակներում: Մայրիկի խոստումը. «Այդ դեպքում կխոսեք հայրիկի հետ», – մեզ հասցնում էր ահ ու սարսափի: Ինչո՞ւ: Նա երբեք չէր բարձրացնում ձայնը: Բացի քնքշանքից ու ջերմությունից մենք նրանից այլ բան չէինք տեսել: Այդտեղ, հավանաբար, իր գործն էր կատարել մայրիկի իմաստնությունը: Նա կարողացել էր նրա գործի նկատմամբ այնպիսի հարգանք ներշնչել, որ դատարկ բաներով նրան շեղելը անոթ էր: Չէ, ստեցի, նա մի անգամ պատժեց ինձ: Այսպես պատահեց. ես հաճախ էի մրսում-հիվանդանում և այդ պատճառով էլ բացակայում դպրոցից: Մայրիկը շատ էր անհանգստանում իմ առողջության համար և հետևում էր, որ ես

տաք հազմվեմ, իսկ իմ մեջ բույն էր դրել հակառակության ոգին, և ջանում էի տնից դուրս պրծնել թեթև հազմված: Այդ թեմայով մենք բախվում էինք անընդհատ, և ահա մի օր մայրիկի համբերությունը հատնեց: Մենք ուղղվեցինք բծշկի մոտ, ես դեռ լրիվ չէր առողջացել, իսկ դրսում շատ խոնավ էր: Ես պարտավոր էի ինչ-որ բան հազմել, բայց, իհարկե, չարեցի այդ: «Հագա՞ր», – ճանապարհին հարցրեց մայրիկը: «Իհա՛ր րկե», – չթարթելով աչքերս՝ պատասխանեցի ես: «Տույց տուր»: Երբ պարզվեց, որ խարել եմ, նա բռնեց ձեռքս և ետ տարավ տուն: «Վերջ, իմ համբերությունը սպառվեց, – ճանապարհին ասաց նա, – թող հայրդ լուծի քո հարցերը»: Իմ վայրի գոռոցների վրա հաշտ դուրս եկավ զարմացած հայրիկը: «Ի՞նչ է պատահել»: «Դու պետք է ի հայտ բերես քո հայրական բնավորությունը, – պահանջեց մայրիկը, – ես արդեն չեմ կարողանում նրան խոսք հասկացնել: Ահա գտտի՛ն, – ասաց նա՝ հանելով շավարս, – պատժիր նրան»: Պետք էր տեսնել, թե հայրիկն ինչպես կատարեց այդ էկզեկուցիան. նա, իհարկե, շատ մտահոգված էր և մայրիկի հոգեվիճակով և իմ անհնազանդությամբ, բայց նա ընդունակ չէր լրջորեն խփել երեխային: Մայրիկի ձեռքից ընդունելով գոտին, նա թափով ետ տարավ այն և ապա, ձգտելով, որ մայրիկը չնկատի խաբեությունը, դա հազիվ կայցրեց իմ մարմնին: Միաժամանակ նա շինծու խստությամբ ինչ-որ խրատներ էր կարդում, բայց զգացվում էր, որ այդ ամենը լուրջ չէ. և ես, լինելով դեռ փոքրիկ, շատ լավ էի գզում այդ տեսարանի զավեշտակյանությունը:

— Հայրիկը բոլորովին անհիշաչար է և նրբանկատ, — շարունակում է կրտսեր քույրը՝ Ռուզաննան: Մոտիկ մարդուն նույնիսկ նկատողություն անելիս նա անհարմար է զգում: Մի անգամ նա մտավ իմ սենյակ և այնտեղ տեսնելով անկարգություն, անփութորեն այս ու այն կողմ շարտված իրեր. «Չե՞ս ամաչում, – բավական խիստ ասաց նա, – դու աղջիկ ես և թույլ ես տալիս քեզ մոտ այսպիսի վիճակ», – կտրուկ ետ դարձավ ու դուրս եկավ: Ես շատ անհարմար զգացի, մի փոքր թնկթնկացի, արագ-արագ կարգի բերեցի ամեն ինչ և զնացի հայրիկից ներողություն խնդրելու, բայց դռների մեջ հանդիպեցի նրան: Պարզվեց, որ նա էլ ինձ մոտ էր գալիս կտրուկ տոնի և ավելորդ վրդովմունքի համար ներողություն խնդրելու, թեև, ըստ էության՝ բացարձակ իրավացի էր: Կարծում եմ, որ այդ ժամանակվանից ես ոչ մի անգամ նրան առիթ չտվեցի ինձ անկարգության մեջ մեղադրելու համար:

Ջրույցին միանում է նաև Ռուբենը՝ հիշելով հոր հետ Շումանի անվան վոկալիստների Միջազգային մրցույթին հոր հետ Ցվիկկայում անցկացրած օրերը: Ի դեպ, այդ ժամանակ Ռուբեն Լիսիցյանը արժանացավ հաղթողի ոսկե մեդալին:

— Մենք հայրիկի հետ եկանք ԳՂՀ և հայրիկի հետ ապրում էինք մի համարում: Դա հրաշալի էր. նա ամենքից լավ էր կարողանում ինձ ոգևորել ելույթի համար, հեռացնել ավելորդ նյարդայնությունը... Բայց ահա գիշերել փոքրիկ սենյակում մեզ՝ երկուսիս համար շատ էր բարդ. ես քնի մեջ շատ զգայուն եմ, իսկ հայրիկը բավականին աղմկոտ ու անհանգիստ է քնում: Իմանալով իր այդ հատկության մասին և հասկանալով, որ լիարժեք ելույթի համար ինձ անհրաժեշտ է լավ քնել, հայրիկը մրցութային լսումների մախօրենների ընդհանրապես չէր պառկում: Բոլոր գիշերներն անընդհատ՝ առաջին երկրորդ, երրորդ տուրերից առաջ նա անցկացրեց սեղանի դիմաց: Իմ բողոքները, խնդրանքները, նեղացածություններն այդ առթիվ նրա վրա բնավ չազդեցին. նա հավատացնում էր, որ դա իր կողմից ոչ մի զոհաբերություն էլ չէ, պարզապես իր համար այդպես հարմար է և քնել բացարձակ չի ուզում: Եվ ես բացար-

ձակապէս համոզված են, որ եթէ իմ փոխարեն բոլորովին օտար մարդ լիներ և ոչ թէ հարազատ որդին, հայրիկը հենց այդպէս էլ կվարվեր»:

— Իսկ հայրիկի պատասխանատվությունը, ճշգրտությունը, մի՞թէ դրանք չեն փոխանցվել մեզ, — ասում է Կարինեն, — ախր, նա նույնիսկ մեկ մարդու չի ստիպել սպասել իրեն:

— Իսկ նրա վերաբերմունքը մարդկանց նկատմամբ, բարոյքո՞ւնը: Հաճախ տպավորություն է ստեղծվում, որ նա նետվում է օգնության նույնիսկ այն ժամանակ, երբ նրան ոչ մեկը չի խնդրել այդ մասին, — ընդհատում է Գերասիմը:

«Իսկ հիշո՞ւմ եք հավերի պատմությունը»:

Այդտեղ ծայր առավ ուրախությունը և սկսեց ծնվել կոլեկտիվ պատմությունը, որը ժամանակ առ ժամանակ ընդհատվում էր համերաշխ քրքիջների հանկարծակի պոռթկումներով:

Մոտավորապէս հիսուն թվականին ինչ-որ ժողովի նախագահությունում Պավել Գերասիմովիչը նստած էր Բրատսկի թոշնաբուծարանի տնօրենի կողքին: Հարևանաբար զրուցելիս, տնօրենը, տեղեկանալով, որ Լիսիցյանը պատրաստվում է մեկնել ԳՂՀ՝ հյուրախաղերի, «համեստ» խնդրանքով դիմեց նրան՝ այնտեղից հազվադէպ տեսակի երկու զույգ ցեղական հավ բերել, որոնք օդ ու ջրի պէս անհրաժեշտ են այստեղ՝ շատ կարևոր սելեկցիոն աշխատանքների համար: Պավել Լիսիցյանի փոխարեն ուրիշ արտիստների հակազդեցությունն ու պատասխանն այդքան «անմեղ» և «հոգս չպատճառող» առաջարկությանը կարող էր անկանխատեսելի լինել: Բայց Լիսիցյանն ասաց, որ անպայման կզբաղվի դրանով և կանի հնարավոր ամեն ինչ:

Մանրամասնորեն կանգ չենք առնի ֆինանսական հարցերի (թոշումների համար պետք էր վճարել վաստակած մարկերի մեծ մասը), ճանապարհորդական արկածների (վազոնի բոլոր հարևանները չէ, որ հիացած էին հավերի կչկչոցներից ու աքլորների առավոտյան կանչերից), մաքսատնային հուզմունքների (մեզ մոտ կենդանիներ բերելն առանց համապատասխան փաստաթղթերի չի ողջունվում) և ուղղակի հետևե՞նք երգչի՝ «Մովետական» հրապարակում գտնվող բնակարանին: Կինը, մայրը և չորս երեխաները ուրախ աղմուկով ողջունեցին արտասահմանյան հյուրախաղերից հաջողություններով վերադարձած Պավել Գերասիմովիչին: Սկզբում բոլորին էլ շատ դուր եկան եվրոպական լավագույն արյամբ երկու զույգ առույգ թռչունները, որոնք շատ լավ էին իրենց զգում նոր «հավաքնում» և սկսեցին ամենուր թողնել իրենց «այցեքարտերը»:

«Պավլուշա, իսկ քեզ պե՞տք էր անպայման բերել սրանց», — խոնարհ հարցրեց կինը:

«Դազմարոչկա, դու ինչպե՞ս կարող ես կասկածել: Ախր, ինձ շատ խնդրեցին և, ընդհանրապէս, սա շատ կարևոր պետական գործ է»:

Թռչնաֆարրիկայի տնօրենը երկար ժամանակ չէր կարողանում հիշել, թէ իր որ խնդրանքի մասին է հեռախոսով խոսում երգիչ Լիսիցյանը, - ի՞նչն է նա կատարել, ի՞նչ է բերել, ի՞նչը պետք է նրանից վերցնել: Իսկ երբ վերջապէս հիշեց, հաղորդեց. «Ահա թէ ինչ, ընկեր Լիսիցյան, այդ գործն այդքան էլ հասարակ բան չէ, հավերը դուք բերել եք Աստված գիտի, թէ որտեղից, և դրանք վերցնել իմ օրինակելի ֆարրիկա՝ հիմա ես չեմ համարձակվիլ: Դրանք պետք է անցնեն քսանօրյա կարանտին, թող այդ ընթացքում դրանք ապրեն ձեր տանը, և եթէ ամեն ինչ լավ լինի, երեք շաբաթից մենք նրանց կվերցնենք ձեզանից»:

Այն մասին, որ պետք է ինչ-որ կերպ ազատվել բեռից, Պավել Գերասիմովիչը լսել անզամ չէր ուզում. պետք է համբերել և վերջ, բաց մեծ ընտանիքով

փոքրիկ բնակարանում անցկացրած այդ քսան օրերը՝ ակտիվ և ձայնավոր թռչունների հետ, մինչև օրս էլ հիշում եմ ընտանիքի բոլոր անդամները:

Ընտանեկան քրոնիկոնի այդ անեկոտային դրվագը, զվարճությամբ պատմված Լիսիցյանի երեխաների կողմից, ինձ հիշեցրեց խմբագրության ստացած այնքան էլ ոչ ուրախալի մի նամակի մասին: Հավանաբար, այն պատճառով, որ և այդ, և մյուս արարքի դրդապատճառները հիմնվում են Պավել Գերասիմովիչի բնավորության միևնույն գծերի վրա:

Ահա այդ նամակի հակիրճ բովանդակությունը: Մոսկովյան հիվանդանոցի դայակը խնդրում էր շնորհակալություն հայտնել լավ մարդուն, ով օգնել էր անձանոթ երեխային՝ վերստանալ առողջությունը և երջանկությունը:

Սույն դայակը մտել էր պալատ, որտեղ պառնել Դ-միտրի Դիկուլանիչ Ժուռավյովը և նրանց պատմել մի տխուր պատմություն, թե. այսպես ու այսպես, պատի այն կողմում գտնվում է մի երեխա, որը բարձր աշտարակից անհաջող կերպով ջուրը ցատկելիս վնասել է ողնաշարը և չի կարողանում քայլել: Բժիշկները երկար ժամանակ բուժեցին, արեցին հնարավոր ամեն ինչ, բայց որպեսզի վերջնականապես ոտքի կանգնի տղան, պետք է բուժումը շարունակի առողջարանում: Իսկ ուղեգիրը թանկ է, ծնողների գրպանի համար անմատչելի: Ահա և դուրս եմ գրում նրան հիմա, ուղարկում տուն և պատվիրել եմ պատգարակը պատրաստել: Արտիստները կարգադրեցին շտապ զանգել իրենց կանանց և նրանց խնդրել անհապաղ գալ հիվանդանոց՝ փողով: Հետո նրանք անհրաժեշտ գումարը փոխանցեցին դայակին՝ ուղեգիր ձեռք բերելու համար, և նրանից խոսք վերցրեցին՝ ոչ ոքի չասել, թե ով է հավաքել գումարը: «Ես կպահեի խոստումս, – խոստովանում էր կինը, – բայց երբ իմացա, որ այդ տղան առողջարանից հետո ամբողջ ուժով վազում է, որոշեցի ամեն դեպքում գրել: Թող իմանան՝ ինչքան լավ մարդիկ կան»: Նամակը հասցեագրվել էր մշակույթի նախարարին, իսկ այնուհետև ուղարկվել լրագրին՝ տպագրության:

Էլ ինչի՞ մասին պատմեցին Լիսիցյանի երեխաները:

Այն մասին, որ հայրիկը սիրում է մարդկանց և չի պատկերացնում, թե ինչպես կարելի է ուրախությունը չկիսել ուրիշների հետ, այն մասին, որ երբեք ոչ մեկին տուն չեն հրավիրել «գործի համար», այլ սոսկ ամենամոտիկներին և անկեղծ ընկերներին ու հարազատներին, ու նաև այն մասին, որ հյուրերի գնալուց հետո ընդունված չէր քննադատել նրանց:

Այդպիսի փոխհարաբերությունները նպաստել են այն բանին, որ երեխաները մեծանան դյուրահավատ ու քնքուշ. երբ հաշտում հնչում էր զանգը, նրանք թողնում էին գործերը և վազում դիմավորելու հյուրերին, պարտադիր համբուրում բոլորին, քանզի նրանք վարժվել էին այն բանին, որ բոլոր մարդիկ լավ են ու բարի: Նրանց այդպես էլ կոչում էին՝ Լիսիցյան-պաչիկները:

Խոսվեց նաև այն մասին, որ Պավել Գերասիմովիչը՝ ուրախ ու նույնիսկ ծիծաղկոտ մարդը, սիրում է կատակներ ու նաև՝ խաբկակատակներ. հատկապես սրամիտ էին նրանց մրցումները Ալեքսանդր Պավլովիչ Դուլյանյանի հետ: Մի անգամ դաշնակահարը, իրեն պարտված զգալով հերթական հուժկոտային «մրցույթում», որոշեց դաշնամուրի օգնությամբ վերադարձնել տանու տվածը՝ համերգի ժամանակ դժվարին արիան նվագելով մեկ տերքիա բարձր: Մակայն Լիսիցյանը չպարտվեց. նա հեշտությամբ հաղթահարեց տե՛նորային տեսսիտուրան, բարեհաջողությամբ վերցրեց վերին նոտաները, և Դուլյանյանը խայտառակ եղավ:

Գերասիմն հիշեց, որ մի անգամ հյուրախաղերի ժամանակ վարում էր հոր համերգը և, հայտարարելով Ռիմսկի-Կորսակովի «Ոչ քամին՝ փչելով վերե-

վից» ռոմանսը, սկսեց ունկնդրել կուլիսներից: Հենց առաջին բառերի վրա տեղի ունեցավ եզակի և Պավել Գերասիմովիչի համար ոչ տիպական ինչ-որ «կասեցում», և նա, փոխանակ երգի «Ոչ քամին՝ փչելով վերևից, տերևներին հավեց լուսնային գիշերով», երգեց «տերևներին հավեց քնքուշ ձեռքերով»: Որդին փոթկաց կուլիսներում, հայրը՝ բեմի վրա: Հետո, բայց և այնպես, հավաքվեց, երգեց վերջացրեց ստեղծագործությունը և հազիվ ծածկվելով ունկնդիրների աչքերից՝ ազատության մեջ ծիծաղեց իր անհաջող վրիպակի վրա:

Բայց այդ թեթևությունն ու ուրախությունը ակնթարթորեն հողս էր ցնդում, երբ գործը հասնում էր ստեղծագործական սկզբունքային հարցերին:

Օրինակ, մի անգամ հրաշալի դաշնակահար-կոնցերտմեյստերը, ում հետ համագործակցում էր մի քանի տարի, խնդրեց Լիսիցյանի հյուրախաղային համերգների ժամանակ իր կնոջ՝ ոչ բարձրակարգ երգչուհու մասնակցությունը: Պավել Գերասիմովիչը նրբանկատությամբ մերժեց, քանզի ստեղծագործության մեջ փոխզիջումներ թույլ չէր տալիս: Դաշնակահարը վիրավորվեց, և նրանք այլևս միասին չաշխատեցին:

Հույժ խիստ ու կտրուկ, առանց հաշվի առնելու դեմքեր, նա մամուլում քննադատել էր ոչ միայն կապեր ու դիրք ունեցող և իրենց երգչական ձևը կորցրած կատարողներին, այլև Մեծ թատրոնի տնօրինությանը՝ խաղացանկային կարճատես քաղաքականության, ժամանակակից ստեղծագործությունները չգնահատելու համար...

Պավել Գերասիմովիչի երեխաների համար ամբողջ կյանքում՝ իրենց գիտակցական առաջին քայլերից, միս ու արյուն է դարձել կենսահաստատ «ամբողջ օրը՝ աշխատանքին, մեկ ժամը՝ հանգստին» սկզբունքը:

— Հայրիկը շատ էր աշխատում, բայց ինչ-որ երկրային ձևով՝ ինչպես գյուղացին կամ բանվորը՝ առանց «գաղտնիքների» և «կախարդության», — պատմում էին նրանք, — մորաքույր Ջառան մեզ համար փոքրուց «պատվանդանի» վրա էր, նրա արվեստը սքողված էր կախարդանքի ծխածածկույթով՝ իբրև սքանչելի անուրջ, իսկ ինքը՝ հեքիաթի փերի: Իսկ հայրիկը՝ շատ պարզ, հասկանալի, հասանելի:

Անս նրա կյանքից տիպական մի օր. վեր է կացել, ինչպես միշտ՝ շատ վաղ, նախապատրաստում է գործիքները, իսկ դրանք նրա մոտ առանձնացված են, սրված, ձեռքին հարմար, և մինչև ճաշ աշխատում է քափ-քրտինք մտած՝ ինչ-որ բան է սարքել-վերջացրել ամառանոցում: Ընդ որում, ժամանակ առ ժամանակ հաճույքով խմում է ջրհորի սառցասառը ջուր: Ապա լվացվում է, ճաշում և սկսում պատրաստվել՝ թատրոն գնալու: Հրաժեշտի ժամանակ հայտնում է. «Այսօր հետաքրքիր ներկայացնում է՝ Ալֆրեդ է երգելու ամերիկյան նշանավոր երգիչ ժան Պիրսը, իսկ ես՝ Ժերմոն»:

Մի քանի ժամ հետո Մեծ թատրոնից լսում ենք օպերայի հեռարձակումը. հայրիկի ձայնը հնչում է թարմ, գեղեցիկ, փափուկ: Ե՞րբ և ինչպե՞ս նա հասցրեց վերափոխվել բոլորովին այլ տեսակի աշխատանքի՝ ստեղծելու համար հեռավոր դարաշրջանի ազնվականի կերպարը՝ այն լցնելով հոգեկան բարձր բովանդակությամբ: Հետո այդ ներկայացման մասին շատ կզրեն, կգովեն և հյուրախաղով ժամանածին, և հայրիկին: Ինքը՝ ժան Պիրսը, նույնպես հիացած կարձագանքի հայրիկի Ժերմոնի մասին:

Հայրիկը միշտ աշխատանքի էր գնում շուտ՝ ժամը չորսին: Այնտեղ էր երգում (տանը մենք գրեթե չէինք լսում նրա վոկալ պարապմունքները), ինքն էր մանրամասնորեն դիմահարդարվում: Սովորաբար երգացնում էր գործընկերներին՝ գլխավոր դերակատարներից ինչ-որ մեկին: Նա հաճախ ասում էր մեզ,

որ ինչքան շատ է ֆիզիկական ծանրաբեռնվածություն տարել օրվա ընթացքում, այնքան երեկոյան ձայնն ավելի լավ է հնչում: Ցավոք, մեզանից ոչ մեկին նրա այդ առանձնատկությունը չփոխանցվեց:

Խոսում էին նա այն մասին, որ շռայլությունն այդ մարդու մեջ զարմանալի կերպով զուգորդվում է խնայողության հետ: Օրինակ, նրա տրամադրությունը կարող էր փչանալ, եթե երեխաներից մեկը կոտորում էր մի էժանագին բաժակ. «Ախր դրա մեջ մարդկային աշխատանք է ներդրված, դա կարող էր դեռ այդքան տարի էլ ծառայել, իսկ դու ոչնչացրիր ապրանքը: Երբեք ոչ մի բան չանես անփութորեն»:

Շրջապատող իրերի ընտրության նրա գլխավոր չափանիշը՝ դրանց օգտակարությունն է: Եթե իրը հարմար է, լավ է ծառայում, ուրեմն՝ ինչո՞ւ փոխել այն: Ոչ մի անմիաստ գեղեցիկ մանր իր, ոչ մի հնաճ իր տանը չկա, միայն ամենամանրաժեշտը:

— Հայրիկի կարգապահությունն ու պեղանտությունը հագուստի մեջ էլ են զարմանալի: Ամենատվորական կոստյումները նրա հագին երևում են նրբաճաշակ, թեև նա դրանք կրում է երկար տարիներ և փոխում է չուզենալով: Կոշիկները անփոփոխ կերպով մաքրված են փայլելու աստիճան... Հատկապես բժախնդրորեն էր նա պատրաստում բեն դուրս գալու զգեստապահարանը: Երբ էս հայրիկի հետ մեկնեցի կյանքում իմ առաջին հյուրախաղերին, բազմաթիվ արժեքավոր դասեր ստացա, — հիշում եմ, — Գերասիմը: — Հիշում եմ, ինչոր մի խուլ տեղ հասանք: Տեղական ֆիլիարմոնիան մոռացել էր ժամանակին կացնել զովագոները, և քիչ ժողովուրդ հավաքվեց: Մթնոլորտը մի տեսակ գորշ էր, առօրեական, դահիճը՝ կիսախավար, բեմը կիսամութ, կուլիաների ետևը՝ կեղտոտ... Հայրիկը կանգնել է հրաշալի ֆրակով, ձյունասպիտակ վերնաշապիկով գերազանցապես ուղիղ (նա ամեն օր անպայման արդուկում է կոստյումը համերգի մեկնելուց առաջ), և իր ամբողջ տեսքով ապշեցուցիչ հակադրություն է ներկայացնում շրջապատող իրադրության հանդեպ: Բեն դուրս գալուց անմիջապես առաջ նա հանում է հագուստի խոզանակը, առանց որի երբեք չի ճանապարհորդում, և սկսում վայրից մաքրել ինչ-որ անտեսանելի փոշեհատիկներ: Ապա խոզանակը հանձնում է ինձ՝ ֆրակը ետևի կողմից մաքրելու խնդրանքով՝ չկա՞ արդյոք այնտեղ ինչ-որ կպած բան կամ թելի կտոր:

Ես ապշած նայում եմ նրան և ասում. «Հայրիկ, դու այսք տեսնում ես այս իրադրությունը: Ո՞ւմ է այս ամենը այստեղ պետք», — «Ինձ է պետք, քեզ է պետք և երկուսիս է պետք», — հանգիստ պատասխանում է նա, — և պետք է մի՛շտ պետք լինի...»:

Եվ ահա Ռուզաննայի բնակարանում, որտեղ մենք զրուցում ենք արդեն մի քանի ժամ, անսպասելի հայտնվում է ինքը՝ Պավել Գերասիմովիչը: Բոլորը նետվում են նրան ողջունելու, գրկում են, հարցնում որպիսությունը: Ինչ-որ մեկը նկատում է, որ նա հոգնած տեսք ունի, հավանաբար, չափից դուրս շատ է աշխատում: Կարինեն և Ռուզաննան ձևական վիրավորվածությամբ բողոքում են, իբր օտար մարդկանց հետ պարապում ես ամեն օր, իսկ հարագատ աղջիկներիդ համար շաբաթական մեկ ժամ ես գտնում: Հայրը ժպտում է, քնքշորեն նայում երեխաներին, անօգնական տարածում ձեռքերը, իբր՝ կյանքն է այդպիսին...

Կարինեն զարմանում է. ինչպե՞ս կարող էր հայրը չորս երեխաների առկայությամբ աշխատել, պատրաստվել ներկայացման, հանգստանալ: Իսկ նա, հավանաբար, հանգիստն ու խաղաղությունը գտել է հենց ընտանեկան ուրախությունների, ընտանեկան իրարանցման և ընտանեկան հարմարավետության մեջ:



Ռուզան, Ռուբեն և Կարինե Լիսիցյանները:



**Պավել Լիսիցյանը Չարոտի Դուրխանյանի,
Ռուզան և Կարինե Լիսիցյանների հետ:**



Պավել Լիսիցյանն ընտանիքում:

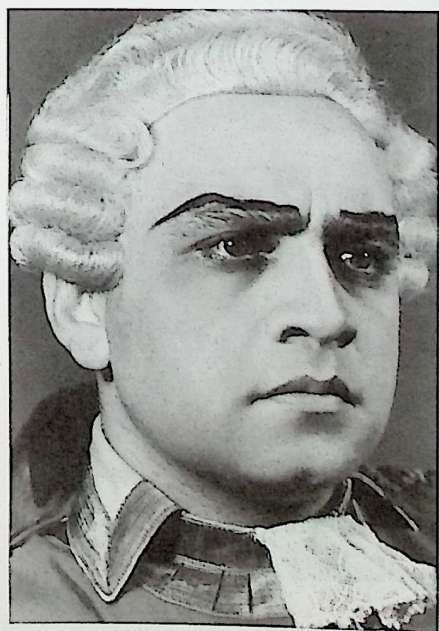


**«Կարմեն» օպերայի բեմադրությունից հետո:
Գլխավոր դերակատարներ՝ Մարիո դել Մոնակո,
Իրինա Արխիպովա, Պավել Լխիցյան:**



**Արսեն Մողմունյանը (Պ. Լխիցյանի անվան մրցույթի I մրցանակակիր)
Պավել Լխիցյանի բնակարանում:**

“Ալմաստ”, Թաթուլ:



“Պիկոլայա դամա”, Եղեցի:

“Աիդա”, Ամոնասրո:



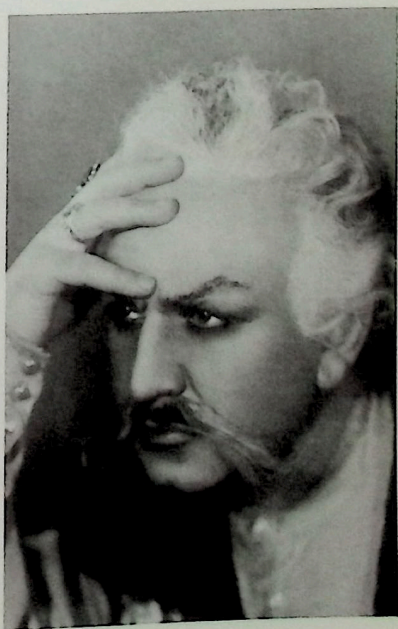
“Թագավորի հարսնացուն”, Գրյազնով:

“Ֆաուստ”, Վալենտին:



“Եվգենի Օնեգին”, Օնեգին:

“Արմեն”, Էսկանդիտ:



“Մազեպա”, Մազեպա:

“Պատերազմ և խաղաղություն”,
Նապոլեոն:



“Տրավիտտա”, ժերմին:

Պավել Գերասիմովիչի երկու դուստրերն ու երկու որդիները մեծացել են իբրև հետաքրքիր, երբեք ծնողական հեղինակությամբ չճնշված մարդիկ: Մանկության և պատանեկության տարիներին նրանք բոլորն էլ ստացել են գերազանց կրթություն: Նրանց բնածին օժտվածությունը փոքր հասակից ձեռք է բերել համապատասխան մշակում:

Իմ դիմաց դրված է Մեծ քատրոնի՝ «Советский артист» բազմատիրած քերթի 1955 թվականի մայիսի մեկի՝ ժամանակից դեղնած համարը: Հողվածի թեման՝ «Ընտանիքի շրջանում» – երեխաների դաստիարակությունը Լիսիցյանների ընտանիքում: Հեղինակը գրուցում է տարբեր մարդկանց հետ:

Կոնսերվատորիային կից կենտրոնական երաժշտական դպրոցի ավագ ջոկատավար Լ. Կուրյուրոն ասում է. «Եթե բոլոր երեխաները մեծերի հետ լինեին այդքան քաղաքավարի, համադասարանցիների հետ հարաբերություններում՝ այդքան ընկերասերի և այնպես սովորեին, ինչպես Կարինեն ու Ռուզաննան, մեր դպրոցը կլիներ օրինակելի... Կարինեն լավ է պարապում, նա կոմերիտմիության սպորտային «Крылья Советов» ընկերության անդամ է, գրադվում է սեղանի թենիսով: Դպրոցական մրցումներում նա գրավել է առաջին տեղը: Աղջիկը մշտապես մարզվում է դպրոցական ջրավազանում: Ամեն ինչի համար բավականացնում են նրա ժամանակը և էներգիան»:

Լրագրին լրացնում է Ռուզաննայի ուսուցչուհին. «Օր չկա, որ Դազմարա Ալեքսանդրովնան թեկուզ մեկ թուպեով չմտնի ինձ մոտ: Միտեով երեխաներին, ծնողները երբեք նրանց թուլությունների նկատմամբ ներողամտություն չեն հայցում և, հավանաբար, իրենք էլ երես չեն տալիս: Ես այդ մասին կարող եմ դատել ըստ Ռուզաննայի: Նա լավ է սովորում, աշխատասեր է, բոլոր երեկույթների անվոխարհիների մասնակիցն է՝ բանաստեղծություններ է կարդում, դաշնամուր նվագում: Իսկ աղջիկը ոչ միայն մեզ մոտ է սովորում, այլև շրջանային երաժշտական դպրոցում...»:

Ահա և գրավոր վկայությունը. «...Մոսկվա քաղաքի Խորհրդային շրջանի 128-րդ դպրոցի մանկավարժական խորհուրդը խորին շնորհակալություն է հայտնում ձեզ՝ ձեր որդի, 5-րդ «Ա» դասարանի աշակերտ Գերասիմ Լիսիցյանի ճիշտ դաստիարակության համար: Դպրոցը հպարտանում է նրա հաջողություններով և հավաստում վստահությունն այն մասին, որ նա հետագայում մույնպես կլինի մեր դպրոցի սովորողների առաջին շարքերում: Ցանկանում ենք ձեզ առողջություն և հաջողություններ ձեր որդու դաստիարակության գործում»:

«Աշխատանքը, քաղաքացիական պարտքի գիտակցումը և հասարակության հանդեպ պատասխանատվությունն են ընկած ընտանեկան հարաբերությունների հիմքում», — եզրակացնում է հողվածի հեղինակը:

Կարինեն Կենտրոնական երաժշտական դպրոցն ավարտեց իբրև դաշնակահար: Նա հպարտանում է այն բանով, որ հինգ տարեկան հասակից պատերազմական դժվար ժամանակներում՝ որպես շնորհալի երեխա, ստացել է աշխատավորական քարտ և այդպիսով իր լուսնան գերդրել ընտանեկան բյուջեում: Նրա մեզ զարգացած են բացառիկ պատասխանատվության զգացումը և ինքնակարգապահությունը: Նրա կազմակերպչական ազդեցությունն այսօր էլ է զգացվում եղբայրների ու քրոջ վրա:

Երգեցողությունը նա սովորել է սկզբում Մոսկվայի կոնսերվատորիայում՝ Ռոզա Յակովլևնա Ալպերտի մոտ, ապա ավարտել երաժշտա-մանկավարժական ինստիտուտի պրոֆեսոր Նինա Ալեքսանդրովնա Վերբովայի դասարանը: Չուգահեռաբար պարապել արտասահմանյան լեզուների կուրսերում: Նա ազատ տիրապետում է գերմաներենին:

Գերասիմը վաղ տարվեց դրամատիկական արվեստով. սկզբում նա հաճախում է Պիոնեթների պալատի խմբակ, ապա ընդունվում Ստանիսլավսկու թատրոնին կից ստուդիա, և, վերջապես, ավարտում Վախթանգովի անվան թատրոնին կից լավագույն գեղարվեստական բուհերից մեկը՝ Շչուկինկյան ուսումնարանը, խաղացել բեմում, նկարահանվել կինոյում, հետո կենտրոնացել ասմունքի մենակատարման աշխատանքի վրա:

Բազմակողմանի տաղանդների տեր է Ռուզաննան, հիանալի երգչուհի, Համամիութենական և Միջազգային կոնկուրսների դափնեկիր: Երբ նա սովորում էր Երաժշտական կենտրոնական դպրոցի տավիղի դասարանում, իսկ տանը երգում այն ժամանակ նորածն համարվող Լոլիտա Տորբեսի երգերը, հայրը նկատեց, որ նա բնությունից շնորհված ձայն ունի, և խորհուրդ տվեց զբաղվել վոկալով: Արդեն տասնհինգ տարեկանում Ռուզաննան դարձավ Իպպոլիտ-Իվանովի անվան երաժշտական ուսումնարանի վոկալ բաժնի ուսանողուհի, դրան հաջորդեց Գնեսինների ինստիտուտի՝ մույնպես Ն. Ա. Վերբովայի դասարանը:

Տեմբրային մուրբ լսողությունը և դերասանական դիտողունակությունը օգնում են Ռուզաննային տաղանդավոր կերպով ընդօրինակել հայտնի երգիչների: Անկեղծ հուճուրդ է նա նկատում և վերարտադրում նրանց ձայների և կատարումների բնութագրական առանձնահատկությունները: Եթե նա չունենար լուրջ, ստեղծագործական էներգիայի ակադեմիական «ճառագում», նա կդառնար էստրադային անգերազանցելի մանակող:

Ընդհանրապես Լիսիցյան քույրերին, ինչպես նրանց հորը, հատուկ են հունորի զգացումը, անհոգ ուրախանալու, վարակիչ կերպով ծիծաղելու կարողությունը: Մեզ բախտ է վիճակվել հաճախ միասին մեկնել հյուրախաղերի, և ես բազմիցս եմ համոզվել, որ Կարինեի ու Ռուզաննայի շնորհիվ ամենահոգնեցուցիչ տեղափոխություններն էլ էին վերածվում ուրախալի զբոսանքի: Բայց հոր մման էլ նրանք կարող են աշխատել՝ մասնագիտորեն, լուրջ: Հավանաբար վաղ ինքնուրույն գործունեությունը ընտանեկան ավանդույթ է. դեռևս ուսանողուհիներ, քույրերն աշխատում էին Համամիութենական ռադիոյի էլեկտրագրաժուտական գործիքների անսամբլում, այնտեղ շատ տեղին էին նրանց բացարձակ լսողությունը, տեմբրային հոտառությունը և երաժշտական շատ գործիքների տիրապետելու և նորերը յուրացնելու ընդունակությունը... Հետո եղբոր՝ Ռուբենի հետ նրանք կազմեցին հնագույն երաժշտության «Մադրիգալ» համույթի կորիզը, որտեղ ոչ միայն երգում էին, այլև նվագում էին ֆլեյտա, դաշնամուր, կլավիսին, տավիղ... Եվ ահա երկար տարիներ՝ միավորվելով վոկալ դուետի մեջ, Լիսիցյան քույրերը այս ժանրում չունեն մրցակից: Անընդհատ հղկելով իրենց վարպետությունը, ընդլայնելով խաղացանկը, հայտնաբերելով նորանոր ստեղծագործություններ, նրանք տարեցտարի ավելի մեծ հեղինակություն և ունկնդրի վստահությունն են վայելում: Նրանց համերգների լեփ-լեցուն դահլիճները, մասնավորապես՝ մայրաքաղաքի Չայկովսկու անվան դահլիճի անշլագները, խոսում են այն մասին, որ քույրերը, ներդաշնակորեն լրացնելով միմյանց՝ ստեղծել են բարձրակարգ համույթ:

Նրբաճաշակ, գերազանց երգիչ-երաժիշտ է դարձել նաև Կուրբենը: Նա սկզբում թավջութակ էր պարապում ԵԿԴ-ում՝ Երաժշտական կենտրոնական դպրոցում, ապա կոմսերվատորիային կից ուսումնարանում՝ Վ. Ա. Բեռլինսկու մոտ, բայց վաղ տարվեց երգեցողությամբ և սկսեց սովորել Գնեսինների անվան ինստիտուտում՝ Գավիղ Իվանովիչ Վարշամովի մոտ: Նա հատկապես հակված է դեպի կամերային և կանտատա-օրատորիալ երաժշտությունը: Նրա գերմաներեն, անգլերեն և ֆրանսերեն անթերի առողանությունը, ոճի

անբասիր զգացումը վառ տպավորություն են գործում Հայրնի, Շուբերտի, Շումանի, Ռավելի վոկալ շարքերի կատարումներում... Հարկ է նշել բոլոր Լիսիցյանների լեզվական յուրօրինակ ընդունակությունները, որ, ակներևաբար, անցնում են ժառանգաբար: Ինքը՝ Պավել Գերասիմովիչը, աշխարհով մեկ հյուրաստադերով շրջագայելով՝ իր արտասանությամբ զարմացնում էր տերերին՝ կարծես լիներ տվյալ երկրի տեղացի բնակիչ: Նա երգում էր ավելի քան արտասահմանյան քսան լեզուներով և մեր բազմազգ Հայրենիքի մի քանի լեզուներով: Ճապոնիայում, Իրանում, Հունգարիայում (ես որպես օրինակ բերում եմ մեզ համար ավելի դժվար և անսովոր արտասանությամբ լեզուները)՝ համերգներից հետո կուլիաների հետևն էին գալիս հիացած ունկրնդիլները և, առանց դիմելու թարգմանչի ծառայություններին, իրենց մայրենի լեզվով շնորհակալություն հայտնում երգչին՝ պատանառած հաճույքի համար: Նրանք չէին էլ պատկերացնում, որ իր այդքան մաքուր արտասանությամբ փայլող մարդը կարող է իրենց չհասկանալ: Ջակարտայում համերգըց հետո երկրի այն ժամանակվա նախագահ Սուկառնոն ինդոնեզիական լեզվով բավականին երկար ժամանակ շնորհակալություն էր հայտնում Պավել Գերասիմովիչին՝ իրենց ժողովրդական երգի կատարման համար, մինչև որ գլխի ընկավ, որ քաղաքավարությամբ ժպտացող արտիստն իրեն չի հասկանում:

Մի անգամ երեկոյան՝ Մեծ քաղաքում ներկայացման ավարտից հետո, Լիսիցյանը Կրեմլից՝ Մեծ Բրիտանիայի պրեմիեր-մինիստր Մաքսիլանի այցելության կապակցությամբ, ընդունելության հրավեր ստացավ:

«Ես իմացա, — պատմում էր Պավել Գերասիմովիչը, որ ընդունելության ժամանակ ինձանից սպասում են ելույթ և, ցանկալի է՝ անգլերեն: Պետք էր շտապ գտնել անգլիացի կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների ժողովածուն և գրեթե մինչև լույս սովորել հինգ նոր երգեր ու ռոմանսներ: Բարեբախտաբար, Դազմարան կարողացավ ինձ օգնել անգլերեն առողջանության հարցում:

Ելույթից հետո հաջորդ երեկոյան Անգլիայի պրեմիերը մոտեցավ ինձ, շնորհակալություն հայտնեց և սկսեց արագ ու ջերմ ինչ-որ բան ասել, բնականաբար, անգլերեն: Ես երկար ժամանակ լսում էի, գլխով անում, ժպտում, իսկ հետո, որպեսզի նրան հասկացնեմ, թե լեզուն չգիտեմ և չեմ կարող ըստ արժանվույն գնահատել նրա պերճախոսությունը, բացեցի ծոցատետրս, որից օգտվել էի ելույթիս ժամանակ և այն ցույց տվեցի մեր հյուրին: Եվ այդտեղ մա հասկացավ, որ ինձ հետ առանց թարգմանչի գրուցելն անհիմաստ է, քանի որ անգլերեն բառերը ինձ մոտ գրված էին ռուսերեն տառերով և զարդարված սոսկ ինձ հայտնի, արտասանությունս ոչուրիմացնող նշաններով: Մաքսիլանը զարմացած վեր թոցրեց հունքերը, հետո ծիծաղեց և այդ նույն ծոցատետրի մեջ մեծ-մեծ ինչ-որ բան գրեց»:

Եվ Պավել Գերասիմովիչը գրասեղանի դարակից հանեց ու բաց արեց սև գրքույկը: Հենց առաջին էջի վրա գրված էր. «Անկեղծ հիացմունքով՝ Հարլոլ Մաքսիլան»:

Դուռարերը և Ռուբեն որդին թիչ էր մնում, խլեին հոր լեզվական ռեկորդները: Ես տեսել եմ գերմանացիների դեմքերի զարմամքն ու հիացմունքը, երբ Կարինեն ու Ռուզաննան կատարում էին Շումանի դուետները: «Դուք զգում եք մեր լեզվի ոչ միայն տառը, այլև ոգին, — նրանց ասում էին տանտերերը, — իսկ դա այնքան էլ հեշտ չէ սովորելը:

— Կարո՞ղ եք դուք ձեզ կոչել հայրիկի աշակերտներ, — հարցնում են ես երեք երգիչներից:

— Ոչ, — պատասխանում են նրանք, — հայրիկի նրբանկատությունը և

տակտի զգացումը նրան թույլ չէին տալիս խառնվել մեր վոկալ պարապմունքներին և սրբագրել հարգարժան մանկավարժների աշխատանքը, թեև նա ամեն ինչում չէ, որ համաձայն էր նրանց հետ: Միայն այն բանից հետո, որ մենք ավարտեցինք բուհերը, նա սկսեց մեզ կանոնավոր կերպով երգացնել՝ վերջնամաշման ենթարկել մեր ծրագրերը:

— Այ, երբ որ ես թավջութակ նվագել էի սովորում, հայրիկը հաճախ էր խառնվում իմ պարապմունքներին, — հաճույքով հիշելով իր սեփական մանկությունը, — պատմում էր Ռուբենը, — իսկ վոկալ հմտությունները ես յուրացրել եմ առանց նրա օգնության: Դրա փոխարեն ես հիմա՝ առանց հայրիկի օգնության, շատ եմ դժվարանում: Նա ամենից լավ է կարողանում կարգավորել երգի ճիշտ կատարումը, օգնում գտնել թեթև և բնական հնչյունը:

Պավել Գերասիմովիչ Լիսիցյանի երեխաներ. դա արդեն ինքնըստիներյան հույժ բարձրահունչ ու պարտավորեցնող հանձնարարական է: Բայց երեխաներից ոչ մեկը, բարեբախտաբար, չսահմանափակվեց սոսկ այդ պատվավոր դերով: Նրանք բոլորը գրավիչ կատարողներ են, մեծ հեղինակություն վայելող կրթված մարդիկ:

Հայրը հիմա վայելում է սեփական աշխատանքի պտուղները: Խոսք չկա, երեխաների դաստիարակության մեջ հսկայական է Դազմարա Ալեքսանդրովնայի ներդրումը. նա իր ուսերին էր վերցրել ամենածանր ու քրտնաջան աշխատանքը: Սակայն հոր դերն այս ընտանիքում եղել և մնում էր ամենակենտրոնականը: Չնայած իր մշտական զբաղվածությանը, չնայած հյուրախաղերին, նա ժամանակ է գտել երեխաների դաստիարակության համար: Ընտանիքը նրա համար երբեք չի եղել գլխավոր գործից շեղող ինչ-որ երկրորդական բան: Եվ, ընդհանրապես, Պավել Գերասիմովիչի կյանքում այնքան բնական և անբակտելիորեն են միահյուսվել տարբեր տաղանդներ և կապվածություններ, որ դրանք բաժանել և, առավել ևս՝ շարքի կանգնեցնել «ըստ առաջնության»՝ բացարձակապես անհնար է: Ահա նաև նրա հասարակական ու մանկավարժական գործունեությունը, որոնց մասին ես ցանկանում եմ պատմել հիմա, կարող են լինել նույնիսկ պակաս հանրաճանաչ, քան կատարողականը, բայց երբեք՝ պակաս կարևոր:

ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ Է ԱՐՏԱՅՈՒՎՈՒՄ ԱՆՀԱՏԸ

Հասարակական կյանք, հասարակական խանդավառություն, քաղաքացիական դիրքորոշում՝ այս բոլոր հասկացությունները բնութագրում են մարդկանց ակտիվությունը, նրանց հակագղեցությունը՝ աշխարհում և սեփական կոլեկտիվում տեղի ունեցող դեպքերի նկատմամբ, հույժ անձնական խնդիրների շրջանակից վեր բարձրանալու ընդունակությունը: Ոչ բոլորին և ոչ միշտ է դա հաջողվում:

Բայց մի՞թե կարելի է պատկերացնել հասարակական խանդավառությունից զուրկ գրողի, դերասանի, դաշնակահարի, երգչի: Այնքան է, որ այդպիսի հարցադրումն ինքնին անհեթեթ է. քանզի գեղարվեստական ցանկացած գործունեության էությունը կայանում է մարդկանց միավորելու մեջ:

Անձնական հաստոցի մոտ կամ գիտական լաբորատորիայում օրվա աշխատանքն ավարտելուց հետո, հավանաբար, կարելի է փորձել նվազագույնի հասցնել շրջապատի հետ շփումը, բացի սեփական անմիջական պարտականություններից՝ չհետաքրքրվել ոչնչով և, բանթողի զանգի հետ, աշխատանքից անհետանալ՝ մինչև մյուս առավոտ ընտանեկան միջավայրում թաքնվելու համար, թեև կյանքի այդպիսի կաղապարը մեր ժամանակներում պատկերացնելն իսկ քիչ հավանական է: Բայց, լիքավորված չլինելով քաղաքացիական գաղափարներով, կապված չլինելով քո դիմաց մատածների հետ հոգեկան կապերով, ամեն երեկո դուրս գալ մարդկանցով լեփ լեցուն դահլիճ՝ թվում է անհմար:

Բայց և այնպես՝ դուրս են գալիս: Բեմ են դուրս գալիս ոչ նրա համար, որ իրենց արվեստի լեզվով լսարանի հետ միասին լարված մտածեն կարևորի և նվիրականի մասին կամ ունկնդրին կրթոտ կերպով համոզեն հենց արվեստագետի կրած ինչ-որ տառապանքները, այլ սուկ նրա համար, որպեսզի պարծենան վարպետությամբ, ցուցադրեն մաքուր տեխնիկական ձեռքբերումները, և, դժբախտաբար, հենց երգեցողական միջավայրում ենք մենք ամենից հաճախ բախվում իրենց մասնագիտությանը միակողմանի, մակերեսային մոտեցումների հետ:

Այստեղ վկայակոչենք Բ. Է. Խայկինի հարուստ փորձը, որ հիսուն տարի նվիրեց երգիչների հետ աշխատանքին: Իր գրքում նա գրում է այն մասին, որ Կ. Ս. Ստանիսլավսկին չէր հոգնում իր աշակերտներին անընդհատ կրկնելուց, քե վոկալ վարպետությունը ոչ թե նպատակ, այլ միջոց է, և ափսոս է, որ մենք կարծես թե կորցրեցինք բարձր մտավորական, համակողմանի կրթված երաժիշտ-երգիչների այն տեսակը, ինչպիսին էին Ն. Օզերովը, Ա. Բոգրանովիչը, Լ. Սաբինովը, Ա. Նեժդանովան... «Ախր, ինչո՞ւ լավագույն տվյալներով երգիչները հաճախ բացարձակապես հոգ չեն տանում իրենց «ստեղծագործական առանձնահատկության» այս կողմի մասին»³⁹, — հարց է տալիս դիրիժորը: Եվ ապա. «Չէ՞ որ հաճախ. «Նա երաժի՞շտ է», — հարցին կարելի է ժողովել միայն. «Ո՛չ, նա երգիչ է», — պատասխանը: Ինչո՞ւ է այդպես: Նշանակում է՝ երգիչը երաժիշտ չէ՞: Սհա՛, թե ինչ խնդիր պետք է լուծել: Ասացեք երգչին. «Ձեր ձայնը միջակ է, բայց դուք երգում եք գրավիչ երաժշտականությամբ», — և նա անպայման կվրդովի: Իսկ եթե ասեք. «Դուք հրաշալի ձայն եք, բայց այնքան էլ հաշտ չեք երաժշտության հետ», — նա կսքանչանա, ունեք, բայց այնքան էլ հաշտ չեք երաժշտության համար ջութակահարին ասեք. «Դուք նա կգրկի ձեզ... Համեմատության համար ջութակահարին ասեք. «Դուք

³⁹ Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. — М., 1984, - С. 139.

գերազանց ջութակ ունեք, բայց կատարումը ոչ մի կերպ չի վկայում երաժշտական տաղանդի մասին»։ Ու դժվար թե նա նետովի ձեզ գրկելու, իսկ ընդհակառակը, եթե ասեք. «Ձեր ջութակը սահմուկեցուցիչ է. բայց դուք դրանով հրաշքներ եք գործում», — և ջութակահարն ամբողջ կյանքում շնորհակալ կլինի ձեզանից»։⁴⁰ Վլադիմիր Իվանովիչ Նեմիրովիչ-Պանչենկոն մի անգամ Ալեքսեյ Նիկոլաևիչ Գրիբովին այսպիսի բովանդակությամբ հեռագիր է ուղարկում. «Լիարժեք բավարարվածություն են գգում, որ բարձր գաղափարների և բեմական նրբագույն ոճերի համադրությամբ դերի ընդգրկման Ձեր արտիստական հոյակապ համբերությունը պսակվեց լիակատար հաջողությամբ...»։⁴¹

Ահա գեղարվեստական կատարելության հավերժական, արվեստի բոլոր ձևերի համար պիտանի կաղապարը, որ համադրված է բարձր, ազնվագույն, քարմ, գաղափարներով և մասնագիտական հղկված ոճերով, որոնց օգնությամբ այդ գաղափարները դառնում են արվեստի իմաստը, փաստը։ Եվ «գաղափարն անպայման պետք է լինի զգացմունքային հասկացություն։ Այն պետք է վարակի արվեստագետին»։⁴²

Բայց, ցավոք, կա այնպիսի անհրապույր մի բառ, ինչպիսին «վոկալիստն» է, և կան մարդիկ, ովքեր կոչվում են այդ անունով, — այն նույն պաշտվածները, ում մասին մենք խոսեցինք սկզբում՝ իրենց զանձերին ծառայող ժլատ ասպետները, որոնց մասին հիշատակում էր Բ. Ա. Պոկրովսկին։ «Վոկալ» բառը կարելի է հասկանալ և ընդունել. դա նույնն է, թե երգչական տեխնիկա, ձայնային ապարատին տիրապետելու կարողություն։ Բայց ահա այդ բառով կոչել անձին՝ վիրավորական է։ Այդ ի՞նչ տեսակ մարդ է, որի ամբողջ բնութագիրը հանգում է սոսկ այն բանին, որ նա տիրապետում է կամ տիրապետել է երգեցողական տեխնոլոգիային։ Եթե մենք ցանկանում ենք ընդգծել, որ արտիստը կատարելապես յուրացրել է տեխնիկան, մենք նրա մասին ասում ենք «վիրտուոզ»։ Բայց այդ մակդիրն էլ ունի հնաժող կամ թե երգիծական երանգավորում, երբ այն կախվում է օդում, երբ պարզ չէ, թե արտիստի ինչի՞ն են պետք հղկված ոճավորումները, ինչի՞ մեջ է նա ներդրում իր կատարյալ վարպետությունը։

Երգիչ-արտիստ, երգիչ-դերասան, երգիչ-երաժիշտ, երգիչ-քաղաքացին արարիչն է, ազնվագույն մասնագիտության տիրապետողը, իսկ վոկալիստը՝ խեղճ, թերարժեք մարդը, որ արտիստի լիարյուն սքանչելի կյանքն իջեցրել է մինչև ձայն արձակողի չնչին դերակատարումը։

Չեն կարող չպատմել իմ սեփական տպավորությունները այդպիսի չափորոշիչային մի վոկալիստի հետ հանդիպումից։ Մի անգամ, սիբիրյան մեծ քաղաքում հյուրախաղերի ժամանակ, տեղական ֆիլիարմոնիայի արտիստների հետ համերգի էի զնույն նույն արվտորուսով։ Անմիջապես այդ խմբից մի երգիչ նստեց կողքս և մասնագիտական գրույց սկսեց ինձ հետ։ Նա հետաքրքրասեր էր քիմիկոզյան հեքիաթի խոզուկի մման և ինձ, տառացիորեն, հարցախեղդ արեց։ Նրան հետաքրքրում էր բացարձակապես ամեն ինչ, որ վերաբերում էր վոկալ գործընթացի տեխնոլոգիական մասին. և ռեզոնատորների. և՛ շնչառության, և՛ կոկորդի ու լեզվի... Հետո նա հարցրեց, թե կարելի՞ է գալ կուլիսների ետևը՝ ինձ մոտ և լսել, թե ես ինչպես եմ երգում և, իհարկե, ստացավ

⁴⁰ Там же, - С. 27.

⁴¹ Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. - М., 1979. - Т. 2-ой. - С. 526.

⁴² Товстоногов Г. Зеркало сцены. - Л., 1980. - Т. 1-ый. - С. 45.

սին էլ նրա երաժշտությունն է»: Հոգեկան գեղեցկությունը և վեհանճնությունը, գիտելիքները և բարոյական չափանիշները վերջնահաշվում որոշում են այս կամ այն ստեղծագործողի կամ արտիստի արվեստի էթիկական և էսթետիկական՝ վարվելակերպի և գեղագիտական արժեքը:

Գեորգի Ալեքսանդրովիչ Տոլստոնոգովը՝ այս բեմայի վերաբերյալ խորհելիս, հանգում է այն եզրակացության, որ. «կարելի է տիրապետել բացառիկ տեխնիկայի և նույնիսկ տաղանդի և չլինել արվեստագետ, քանզի, եթե մարդը ամենակատարյալ ծանրաչափի զգայնությամբ չի զգում կյանքի շունչը, ժամանակի շունչը, նրա ստեղծագործություններն ընդամենը կլինեն խելքի փնտրտուք, երևակայության խաղ և ոչ ավելին»:

Արվեստագետը պետք է քաղաքացիաբար ապրի իր հասարակությունում, առանց դրա չեն օգնի ոչ մի մասնագիտական վարպետություն, հմտություն և նույնիսկ՝ տաղանդ, քանզի տաղանդի բաղկացուցիչ մասը կյանքի զարկերակի զգացողությունն է, մարդկանց հետաքրքրությունների շրջանակը, ինչն իրենց հուզում է, ինչն իրենք ընդունում են, և ինչը՝ ժխտում... Մոռանալով այս բանը, մենք չենք մկատում, որ վեր ենք ածվում որևէ իսկական, անհրաժեշտ, հասարակայնորեն նշանակալի բան ստեղծելու անընդունակ արհեստավորի»:⁴³

Մեզ արդեն շատ բան է հայտնի Լիսիցյանի մասնագիտական կատարողական աշխատանքի մասին, այն ընտանիքի մասին, որից նա ծագել է և այն ընտանիքի մասին, որն ինքն է ստեղծել: Այժմ հետաքրքիր է, հետևել, թե ի՞նչն է հուզել և հուզում նրան, երբ նա հարազատների շրջանում չէ և բեմի վրա չէ, ինչպիսի՞ն է նրա հասարակական կյանքը՝ բառի լայն իմաստով: Եվ հարց տանք, թե կենսական ի՞նչ հյութեր են սնում նրա ստեղծագործությունը:

Խոսակցություն են բացում Իվան Իվանովիչ Պետրովի հետ և ահա թե ինչ են լուծում նրանից.

— Չարմանալի բան է: Դուք միայն հարցրեցիք ինձ Պավելի մասին, և ես արդեն երջանիկ ժպտում եմ, ինձ համար լավ է ու տաք: Նա այնպիսի ընկերասեր, բարուբյամբ լիցքավորված մարդ է, որ մեր համատեղ աշխատանքի, այն ամենի մասին հիշողությունները, որ կապել և կապում են մեզ, ուրախություն են պատճառում: Օգնության հասնելը և՛ նրա, և՛ նրա ամբողջ ընտանիքի համար կյանքի նորմ է: Ես միշտ օգտվել եմ նրա մասնագիտական խորհուրդներից՝ նույնիսկ, երբ Մեծ թատրոնում արդեն առաջատար երգիչ էի: Եվ ոչ միայն ես. ճանաչված շատ մեներգիչներ էին զմահատում նրա խորհուրդները: Մենք միասին եղել ենք նաև հյուրախաղերի արտասահմանում, և այնտեղ նույնպես Պավելը չէր սահմանափակվում սուկ հյուրախաղերի մեկնած երգչի իր հոգսերով, այլ վայրկենապես «վերածում» էր խնամակալի, որ պատասխանատվություն է կրում ամբողջ ներկայացման համար. երգացնում էր, տրամադրություն ստեղծում, սովորեցնում արտասահմանյան կատարողներին: Ընդ որում, նա մշտապես այնպիսի զինաթափող ընկերասիրությամբ է մկատողություն անում, որ նրա «նվերներն» ընդունելը հեշտ է ու հաճելի՝ նույնիսկ ամենահպարտ և ինքնասեր արտիստի համար: Պավելից «էտաֆետայով» ինձ անցավ Գիտնականների տան վոկալ կոլեկտիվը, որն առաջ ղեկավարում էր Մերգեյ Յակովլևիչ Լեմելը: Եվ ահա, կոլեկտիվի վետերանները հիշում և զմահատում են ոչ միայն մասնագիտական վարպետությունը, այլև հոգեկան այն ջերմությունը, որը բխում էր նրանցից՝ երկուսից»:

Մեր բեման կարծես շարունակում և զարգացնում է Մեծ թատրոնի

⁴³ Товстоногов Г. Зеркало сцены. — Л., 1980. — Т. I. — С. 44-45.

երգչուհի Կիրա Վասիլևնա Լեոնովան՝ Լիսիցյանի 70-ամյակին նվիրված իր հոդվածում.

«Իր երգչական գործունեության 35 տարիների ընթացքում շատ բարի, լավ, ամոռնամալի բաներ հասցրեց «ասել» իմ կողմից խորապես հարգված Պ. Գ. Լիսիցյանը... Ասել ոչ միայն կատարողական իր ամենաբարձր պրոֆեսիոնալիզմով ու կուլտուրայով, այլև քաղաքացիական պարտքի խորը ըմբռնմամբ ու «Մեծ թատրոնի մենակատարի» բարձր կոչումով...

Ինձ թվում է, որ արտիստին հատկապես հաջողվել են անկեղծ, վեհանձն, բարուն հավատացող և անարդարության դեմ պայքարող մարդկանց կերպարները: Պավել Գերասիմովիչը կյանքում էլ է բարի, ամենաբարձր ազնվության տեր, նրբանկատ, ուշադիր և զգայուն մարդ»⁴⁴

Կիրա Վասիլևնան պատմում է այն մասին, թե մի անգամ բոլորովին անսպասելի կերպով ինքն ստիպված էր առաջին անգամ կատարել Ամենրիսի պարտիան՝ Վերդիի «Աիդայից»: Հուզմունքից՝ ոչ կենդանի, ոչ մեռած, ներկայացումից առաջ նա եկավ իր արտիստական հարդարանքի սենյակ և այնտեղ տեսավ մանուշակների մի փնջիկ և Դագմարա Ալեքսանդրովնայից ու Պավել Գերասիմովիչից՝ հիասքանչ երգարվեստում հաջողությունների մաթթանքներով երկտող: Այնուհետև Լեոնովան գրում է այն մասին, որ այդ արարքը բոլորովին էլ բացառություն չէր, և որ շատերը կարող են հիշել Լիսիցյանի կողմից ուշադրության և բարեկամության նմանատիպ օրինակներ: Իսկ իր հոդվածը նա ավարտում է այսպես. «Շնորհավորում եմ մեր կուլեկտիվին այսպիսի հանդիսավոր օրվա առթիվ և մաղթում, որ մեր թանկագին հոբելյարի մասնագիտական ու մարդկային լավագույն առանձնահատկություններն ի հայտ գան ԽՍՀՄ օպերային Մեծ թատրոնի ներկա և ապագա մեներգիչների ստեղծագործության մեջ ու կյանքում»⁴⁵

Այս խոսքերը կարելի էր ընդունել իբրև սովորական հոբելյանական գովերգություն, եթե մենք առօրյայում նույնպես չլսեինք ու չտեսնեինք նույն բանը: Միս թե ինչ է պատմում խորհրդային անվանի երգչուհի Ելիզավետա Վլադիմիրովնա Շումսկայան.

— Պավել Գերասիմովիչն օրինակ է ծառայում իր սերնդի արտիստների համար: Ես, իբրև գործընկեր, միշտ երախտապարտ եմ նրան մեծ արվեստի և աշխատանքային ընկերների հանդեպ քնքուշ բարության համար: Նա կատարելապես է տիրապետում իր ապշեցուցիչ ձայնին, նրան հպատակվում են նրբագույն ձայներանգները, բայց չէ՞ որ ձայնը միայն միջոց է, որի օգնությամբ արտահայտվում է երաժշտության հոգեկան բովանդակությունը: Լիսիցյանին հատուկ իմացության մշտական ծարավը, ընդհանուր և զեղարվեստիցյանին հատուկ իմացության մշտական եզակի հատկանիշները նրան թույլ են տալիս ստեղծել կերպարների հսկայական պատկերասրահ օպերային բեմի վրա և կամերային մշակված և ամբողջական բազմաթիվ ծրագրերում:

Նրան՝ իբրև մարդու և բարեկամի, վառ կերպով է բնութագրում դանիական մեր ուղևորությունը:

Այն հեռավոր հյուրախաղերի մասին հենց Ելիզավետա Վլադիմիրովնայից, ինչպես նաև լրագրային հոդվածներից ու գրախոսություններից հնարավոր եղավ իմանալ հետևյալը. 1951 թվականին, կույենհագենյան Թագավորական օպերային թատրոնում (Եվրոպայում ամենահներից և ամենահեղինակավորներից մեկը) ներկայացումներին մասնակցելու համար

⁴⁴ «Советский артист», 1981, 20 ноября.

⁴⁵ Там же.

Գանիա ժամանեցին մեր արտիստները՝ Շումսկայան և Լիսիցյանը: Դիշտն ասած, սկզբում նախատեսվում էր, որ Լեոնկավալլոյի «Պայացներ» օպերայում պետք է երգի միայն Պավել Գերասիմովիչը, իսկ Ելիզավետա Վլադիմիրովնայի համար սահմանված էր ընդամենը խորհրդային պատվիրակության անդամի դերը:

Միվիտոյի պարտիայում Լիսիցյանի 22 մեցուցիչ հաջողության մասին մեզ արդեն հայտնի է: Սակայն «Պայացներում» երկրորդ անգամ ելույթ ունենալու առաջարկությունը նա մերժեց՝ հերթական մի անգամ ի ցույց դնելով իր մարդկային բարձրագույն որակները: Թեև, թվում էր, թե ի՞նչ կա ավելի լավ ու բնական, քան երգել հրաշալի և տպավորիչ պարտիան, ստանալ բռուն ծափահարությունների նոր մասնաբաժին... Սակայն Պավել Գերասիմովիչը դատում էր այլ կերպ. «Ձեր առաջարկությունն ինձ համար հույժ շոյիչ է, ասաց նա տնօրինությունում, — բայց ես ցանկանում եմ ձեզ խնդրել մեկ այլ տարբերակի մասին. մեր պատվիրակության կազմում է գտնվում Մարգարիտայի պարտիայի լավագույն կատարողներից մեկը: Չի՞ կարելի հնարավորություն տալ նրան հանդես գալ Գունոյի «Ֆաուստում», իսկ ես այդ օպերայում կկատարեի Վալենտինի պարտիան»: Պետք է ասել, որ թատրոնի դեկավորությունն այդ առաջարկի առթիվ մեծ խանդավառություն չհայտնեց. ավելի հեշտ էր և էժան դնել «գորած» ներկայացումը, քան վերականգնել Գունոյի՝ կուպենհագենյան բեմում վաղուց արդեն չներկայացված օպերան, բայց Լիսիցյանը հաստատական էր, դանիական երաժշտական հասարակայնությունը սպասում էր շատ դուր եկած երգչի հետ նոր հանդիպման, և առաջարկությունը վերջիվերջո ընդունվեց:

Ելիզավետա Շումսկայան Մարգարիտայի դերում հոյակապ էր. դարձյալ անդադար բեմ հրավիրելու օվացիաներ, դարձյալ նվագախմբի կողմից՝ տուշ, մամուլի հիացական գրախոսություններ... Բայց այդ երեկո ամենից երջանիկ իրեն զգում էր Պավել Լիսիցյանը, և ոչ թե այն պատճառով, որ նույնպես հաջողություն էր ունեցել Վալենտինի պարտիայում: Կուպենհագենյան բեմում Շումսկայայի հաղթանակով նա ուրախացել էր ինչպես իր սեփականով: Խորհրդային Միություն վերադառնալուց հետո այդ հյուրախաղերի մասին լրագրային հաշվետվությունում Լիսիցյանը շատ ջերմ խոսքեր նվիրեց իր արտասահմանյան գուզընկերներին, բայց հատկապես՝ Շումսկայային: Նա նկարագրել էր նվագախմբային փորձի և Շումսկայա-երգչուհու ու դերասանուհու խորաթափանց վարպետությունը բնութագրող մի դիպված: Երբ նա երգեց. «Թույլ տվեք, գեղեցկուհի, առաջարկել ձեզ ձեռքս» ֆրագը՝ կրկնելով Ֆաուստի՝ երկրորդ տեսարանի բառերը, դիրիժորն ընդմիջեց նվագախմբին և դիմեց Ֆաուստի պարտիայի կատարողին. «Ահա այսպես պետք է դու երգեիր այս ֆրագը»:

Արտասահմանյան հյուրախաղերի մասին այլ հոդված-հաշվետվություններում Լիսիցյանը հպարտությամբ էր նշում իր գործընկերներից շատերի՝ Լեոկադի Մալեննիկովայի և Վերա Ֆիրսովայի, Տամարա Միլաշկինայի և Վլադիմիր Ատլանտովի, Իրինա Արխիպովայի և Ջուրաբ Անջափարիձեի միջազգային հեղինակության աճի և նրանց արտասովոր վարպետության մասին:

Վերհիշելով դանիական հյուրախաղերը՝ Ելիզավետա Վլադիմիրովնա Շումսկայան նշում է.

— Կարծում եմ, որ իմ այն ժամանակվա գործընկերներից, այսինքն՝ ներկա երգիչներից նույնպես քչերը կարող են այնպես անկեղծորեն ուրախանալ ուրիշի հաջողություններով, ինչպես Պավել Գերասիմովիչը: Իսկ ահա այնպիսի մարդու, ով այնքան կրթուտ կերպով կգովազդեր իր ընկերների ստեղծագործությունը, նրանց համար գտնել բեմի վրա, երբեմն նաև իր սեփական

յին և ամսագրային նրա հոդված-հաշվետվություններում: Նա հասցնում է շատ բան տեսնել, իմանալ ու հասկանալ, հասնում ժողովրդի ոգուն՝ ուսումնասիրելով նրա անցյալն ու ներկան, հին ու ժամանակակից ճարտարապետությունը, այցելելով թանգարաններ, թատրոններ, պատմական վայրեր... Լուրջ տպավորություն են գործում, այդ հոդվածները, դրանք հազեցած են իսկական փաստերով, անուններով, տարեթվերով, աղբյուրների նշումով, նուրբ դիտողություններով: Դա բնավ էլ մակերեսային հայացք չէ՝ զգված ավտոմեքենայի պատուհանից համերգի կամ ներկայացման ճանապարհին: Հետաքրքիր և ուսուցանող են նրա պատմությունները Հոլանդիայի ու Դանիայի, Ամերիկայի Միացյալ Նահանգների ու Ճապոնիայի, Իտալիայի ու Հունաստանի մասին, Լեոնարդո Բերնատայնի, Մանուիս Գլեզոսի, մեծ ողբերգակ դերասանուհի Ասպասիա Պապատանասսիուի, աշխարհահռչակ լավագույն երգիչների հետ հանդիպումների մասին... Ինքը՝ Լիսիցյանը, այդ առումով այսպես է ասում. «Արվեստը պահանջում է բազմակողմանիություն»,⁴⁷ — և ամբողջ կյանքում հետևում այդ օրենքին:

— Ես միշտ ձգտել եմ դեպի հետաքրքիր մարդիկ, ումից կարելի է ընտանեկան անբռնազբոս շփումների ընթացքում ինչ-որ բան սովորել: Այդպես եղել է և՛ Օրջոնիկիժեան, և՛ Լենինգրադում (Ս. Պետերբուրգ), և՛ Երևանում, և՛ Մոսկվայում, — պատմում է Պավել Գերասիմովիչը, — բարեկամությունը Արամ Խաչատրյանի, Ռուբեն Միմոնովի, Ալեքսանդր Մելիք-Փաշակի հետ ոչ միայն ջերմացնում, այլև հարստացնում էին ինձ հոգեպես: Երբ ազատ երեկոներին մենք հավաքվում էինք իմ սրտին սիրելի Մեծ թատրոնի մեներգիչ-ամուսիններ Վերա Ալեքսանդրովնա Դավիդովայի և Դմիտրի Սեմյոնովիչ Մշելդիժեի, կամ Մելիք-Փաշակի, կամ ինձ մոտ, ապա ճաշկերույթները, կենցաղային ու ստեղծագործական զրույցները, երաժշտությունը մեջընդմեջ հաջորդում էին իրար և դժվար էր լինում համզիստը զատել աշխատանքից: Անպայման վրա էր հասնում պահը, երբ Ալեքսանդր Շամիրլիչը մատում էր ռոյալի մոտ, — իսկ նա կարող էր անգիր նվագակցել ցանկացած արիայի, — խնդրում երգել՝ անելով անզնահատելի դիտողություններ... Ամեն անգամ պայմանավորվելով Խաչատրյանի հետ հանդիպման մասին, մենք մտածում էինք, թե պարզապես կնստենք, կհանգստանանք, կզրույցենք դեսից-դենից, և ամեն անգամ երեկոներն ավարտվում էին նրանով, որ Արամ Իլյիչը ցույց էր տալիս նոր ստեղծագործությունները, պատմում ծրագրերի մասին, իսկ ես երգում էի... Վառ խառնվածքի և անհերքելի հմայքի տեր մարդու՝ տաղանդավոր մարդկանց մագնիսի նման դեպի ինքը ձգող Ռուբեն Նիկոլյանիչ Միմոնովի տանը ես հայտնվում էի ժամանակակից բեմական արվեստի հրատապ խնդիրների կենտրոնում և հետաքրքիր բազում տեղեկություններ քաղում թատրոնի պատմությունից: Մի խոսքով, քանի դեռ ողջ է մարդը, իմացության գործընթացը, հոգևոր և մտավոր աշխատանքներն ընթանում են անընդմեջ նաև տնային, բարեկամական հարաբերությունների գործընթացում մույնպես, իսկ ամբարած փորձը ուշ թե շուտ ի հայտ կգա աշխատանքում:

«Ինչպես դուք եք ասում, — սիրում էր կրկնել դաշնակահարուհի Մարիա Գրինբերգը, — ինչպիսին մարդն է, այնպիսին էլ՝ նրա երաժշտությունը», — հրաշալի աֆորիզմը, որը կարելի է մեմաբանել շատ ընդարձակ կերպով: «Եվ ճիշտ չէ, որ բեմից հեռանալով՝ ավարտվում է ստեղծագործական կյանքը. այն շարունակվում է, միայն ընդունում է այլ ձևեր, և շատ կարևոր է ստեղծագործության զգացումը չկորցնել հենց իր մեջ»:

Այն բանում, որ նրա այդ հավաստիացումը դատարկ խոսքեր չեն, Պավել

⁴⁷ Лисициан П. Творчество бесконечно // Московская правда. — 1979, 2 мая.

Գերասիմովիչը մեզ համոզում է իր կյանքի բոլոր հետագա տարիներով: Բայց այդ մասին մենք մանրամասն կպատմենք հետևյալ գլխում:

Իսկ այստեղ ցանկանում ենք ուշադրությունը սևեռել ահա թե ինչի վրա. լինելով խորհրդային ռուսական երգիչ, փոկալ կրթությունը և օպերային առաջին փորձերը ստանալով Լենինգրադում, 26 խաղաշրջան աշխատելով Մեծ թատրոնում, կյանքի հիմնական մասն ապրելով Մոսկվայում, Լիսիցյանը, այնուամենայնիվ, երբեք չի մոռանում այն մասին, որ ինքը հայ է և ուժերը ներածին չափով իր ներդրումն է կատարում հայկական ժողովրդական երաժշտության մշակույթի զարգացման գործում: Նրա կապերը Երևանյան օպերայի հետ չեն սահմանափակվում այդ թատրոնի մեմակատարի երեք տարիների աշխատանքով: Ավելի ուշ՝ 1945 թվականին, նա այդ բեմի վրա կատարեց Արշակի պարտիան՝ Տ. Չուխաջյանի «Արշակ 2-րդ» օպերայի պրեմիերայում և նկարահանվեց հեռուստատեսային ֆիլմ-ներկայացման մեջ: Նրա ստեղծագործական ամբողջ կյանքի ընթացքում չի եղել մի թատերաշրջան, երբ նա չի երգել Հայաստանում, ընդ որում, ոչ միայն օպերայում, այլև համերգային էստրադայի վրա՝ ոչ միայն մեծ քաղաքներում, այլև Արփա-Մևան ջրանցքի շինարարների, լեռնային հեռավոր բնակավայրերի աշխատավորների առջև: Կատարողական աշխատանքի ամբողջ ընթացքում նա իր պարտքն էր համարում պրոպագանդել հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները և ժողովրդական երգերը՝ դրանք ներառելով խորհրդային և արտասահմանյան մեծագույն դահլիճներում տված ամենապատասխանատու համերգների ծրագրերի մեջ: 1967-ից մինև 1973 թվականը Լիսիցյանը կապված էր Երևանյան կոնսերվատորիայի հետ, սկզբում՝ իբրև մանկավարժ, ապա՝ պրոֆեսոր և ամբիոնի վարիչ: Նա մեծ ավանդ է ներդրել հայ փոկալ-կատարողական մշակույթի զարգացման մեջ:

1960 թվականին Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում և 1965 թվականին՝ Իտալիայում հյուրախաղերի, ի դեպ, ինչպես նաև արտասահմանյան շատ այլ շրջագայությունների ժամանակ, նա, նախապես պլանավորված համերգներում և ներկայացումներում մասնակցելուն զուգընթաց ուժ և ժամանակ էր գտնում հայ հայրենակիցների համար ելույթ ունենալու համար, իսկ Իտալիայում նույնիսկ հասցրեց լսել բազմաթիվ հայ երեխաների, որպեսզի շնորհալիներին ներգրավի երգչական մասնագիտական կրթության համար:

Իսկ ահա թե ինչ է գրում ռումինացի երգչուհի Ջինաիդա Պալլին. «Պավել Լիսիցյանը ոչ միայն մեծ երգիչ է, նա նաև նշանավոր մանկավարժ է... Մոսկվայում՝ ընկերների շրջապատում, նա մեզ համար երգեց հայ ժողովրդի հրավալի երգերը՝ ինքն իրեն նվագակցելով դաշնամուրով և իր երգերը գուգակցելով համառոտ բացատրություններով ու տեղեկություններով. ձգտում էր հնարավորինս լավ վերարտադրել այդ մեղեդիների ժողովրդականությունը՝ Նրա բացառընդգծելով դրանց հատուկ շեշտադրությունը և երբեք չհանդիմանում կատարել այդ երգերից մի քանիսը, օրինակ, «Երազ», «Գետակ» և այլ երգեր»՝ պահպանելով դրանց խառնվածքային յուրօրինակ կոլորիտը և հայոց երգերին հատուկ մեղեդիական ելևէջումները»:⁴⁸

Իր ինտերնացիոնալիստական և ազգային պարտքի գիտակցումը, հայկական մշակույթի զարգացման վերաբերյալ պատասխանատվության զգացումը Լիսիցյանին հատուկ են հսկայական չափով, և դա նրա արտասովոր անհատականության ևս մեկ վառ կողմն է: Այդ մասին էին պատմում նրան նվիրված ցուցահանդեսի նյութերը, որի էքսպոզիցիան լայնորեն ցուցադրվել

⁴⁸ Незабываемые встречи. Беседа с Габрисом, Зобяном, Зинаидой Палли и Валентином Тадрианом // Народная Румыния. 1960, август.

էր Ալեքսանդր Սպենդիարյանի Տուն-թանգարանում 1969 թվականին և զուգադիպել հայկական օպերայի 100-ամյակին:

Պավել Գերասիմովիչ Լիսիցյանի կյանքին ծանոթանալով տպագիր աղբյուրներից, բարեկամների և գործընկերների պատմածներից ու հիշողություններից, վերլուծելով սեփական տպավորությունները, հանգում էս այն եզրակացության, որ նրա բնավորության հիմնական գծերից մեկը բարձր սկզբունքայնությունն էր, որը զարմանալիորեն նրա մեջ զուգորդվում էր բարության հետ: Նրա մեղմությունը չէր կարելի շփոթել թուլամորթության հետ: Տարիների հետ նա չէր դադարում պաշտպանել իր գաղափարները, չէր դառնում ավելի հանդուրժող և շրջհոսելի, ինչպես դա հաճախ է պատահում կյանքում, և առաջվա մնացած անհանդուրժող էր թերությունների նկատմամբ: Ահա մի բոլորովին թարմ օրինակ. դիպվածը պատահեց Մոսկվայի պետական ֆիլիարմոնիայի գեղարվեստական խորհրդի նիստի ժամանակ, որտեղ Լիսիցյանը խորհուրդներ էր տալիս վոկալիստներին: Ընթանում էին աշխատանքային մի քանի տարիների ընթացքում իրեն նրբաճաշակ, հետաքրքիր երաժիշտ ներկայացրած մեներգչուհու նոր ծրագրի քննարկումները: Ելույթ ունեցողները ուշադրություն էին դարձնում կատարողի ինչպես արժանիքներին, այնպես էլ թերություններին. միաձայն նշվեց երգեցողության մեջ ձայնի ուժեղացումները, լարվածությունը, բայց միաժամանակ գրավում էին երգչուհուն հատուկ ռճի զգացումը, ներկայացված ծրագրի թարմությունը: Ամբողջ քննարկումն անցնում էր փափուկ տոնով և հանգիստ կերպով մոտենում էր իր բարեհաջող ավարտին: Վերջինը խոսք վերցրեց Պավել Գերասիմովիչը: Զգացվում էր, որ նրա համար ղեկար է խոսելը, սակայն մա իրեն ստիպեց ասել շատ խիստ խոսքեր այն մասին, որ երգչուհին առայժմ չի կարող մենահամերգ տալ, և եթե չլուծի մասնագիտական մի քանի հարցեր, ապա շատ շուտով ընդհանրապես կկորցնի ձայնը: Երգչուհու հակադրությունը քննադատությանը եղավ շատ հախտուն և ավելորդ զգացմունքային, բայց դա կարելի էր հասկանալ. այդպիսի դատավճիռ լսել մյուսների՝ բավականին բարեհոգի և անատամ ելույթների ֆոնի վրա, ծանր էր նրա համար: Ոչ օբյեկտիվության և կողմնակալության մեջ մեղադրանքին որպես պատասխան Լիսիցյանը շատ ցածր ձայնով հակադարձեց. «Այսպիսի իրավիճակում ինձ համար ավելի հեշտ է լռել կամ էլ սահմանափակվել ոչինչ չարժեցող դիտողությամբ, քան ձեզ ասել դառը ճշմարտությունը: Իմ սիրտն հիվանդ է, ես գիտեմ, որ այս հուզմունքներն ինձ վրա էժան չեն մատի, և, այնուամենայնիվ, իմ պարտքն էմ համարում ամենակտրուկ կերպով պաշտպանել ձեզ, այլապես տեղի կունենա վոկալ աղետ»:

Ես նայեցի նրան և հասկացա, որ այդ պահերը նրա համար ավելի հեշտ չէին, քան հենց իր՝ «մեղադրյալի» համար, և հետո Գազմարա Ալեքսանդրովնայից իմացա, որ գիշերը ստիպված են եղել երկու անգամ «շտապ օգնություն» հրավիրել:

Ի դեպ, Լիսիցյանը ժամանակին նույն սրությամբ արձագանքեց հյուրախաղերով Մոսկվայում Օբելյախի պարտիայում հանդես եկած ռումինացի անվանի տենոր Գարբիս Չոքիանի ելույթին: Նա լրագրային գրախոսությամբ քննադատության ենթարկեց երգչի վոկալ-կատարողական կտրուկ բարձրացումների «յուրօրինակությունը»՝ նրան հակադրելով Դեղեմոնայի դերում հանդես եկած հմայիչ երգչուհի Արտա Ֆլորեսկուլիին, որ տիրապետում էր ձայնի գերազանց արտաբերման: Երբ խոսքը գնում է վոկալ սկզբունքային որակներին, արտիստի մասնագիտական առողջության վտանգվածությանը, Լիսիցյանը դառնում է խիստ և անհաշտ:

ամբողջ ներկայացմանը, իջեցրել դրա որակը... Թատրոնի ամենօրյա կյանքի գործունեությունից անհետացել է այն բարձր պատասխանատվությունը, որը շատ բաներում է որոշակիացնում նրա ստեղծագործական նորմալ կյանքը: Մեր դիրիժորներին շատերը շատ քիչ են աշխատում, կամ, կարելի է ասել՝ բնավ չեն աշխատում երգիչների հետ... Իսկ թատրոնի տնօրինությունն էլ չափից դուրս քիչ է պահանջում դիրիժորներից:

Սակայն, ես համոզված եմ, որ ամենապահանջկոտ տնօրինությունը, ամենաակտիվ դիրիժորներն ու օպերային թատերախմբի ղեկավարները միայնակ ոչինչ չեն կարողանա անել: Միայն միասին, միայն համագործակցելով»:

Այնուհետև Լիսիցյանը հոդվածում մարտահրավեր է նետում և մենակատարների հետ պարապելու համար մանկավարժ-խորհրդականներ հրավիրելու, և՛ օպերային թատերախմբում հաճախակի մրցույթներ կազմակերպելու օգտին: Մի՞թե մեր աշխարհը տաղանդների պակաս ունի: Նա օրինակ է բերում դիրիժոր Պազովսկուն, որ երգիչների հետ կարողանում էր աշխատել այնպես, ինչպես ոչ ոք, նրանց հավատարիմ ըներներին կոչ է անում օրինակ վերցնել նրանից՝ դերերգերը չսովորեցնել մեներգիչներին միասին, այլ, գեղարվեստական առումով, նրանց մանրագին կերպով առանձնացնել և հաղթահարել վոկալ-տեխնոլոգիական դժվարությունները: Երգիչը ժամանակակից օպերային գործի շատ այլ «ցավոտ կետեր» էլ է շոշափում իր «Ուժը միասնության մեջ է» հոդվածում և այն ավարտում այսպես. «...Ես համոզված եմ. միայն համագործակցելով, միայն սեփական թատրոնը մեկ մարդու նման սիրելով ու նրա համար ցավելով հնարավոր կլինի նրա աշխատանքում վերացնել թերությունները: Իսկ դրա համար պետք է լինեն լիարժեք հաղորդակցություն և ամբողջ կոլեկտիվի միասնականություն, նրա ճակատագրի համար բոլորի. տնօրենից սկսած և հերթապահ պահակով վերջացրած, պատասխանատվությունը»:⁴⁹

Կարծես թե «վոկալիստի», արտիստի, հանրության սիրելիի, իսկ Լիսիցյանն այդպիսին էր բազում տարիների ընթացքում, համաշխարհային կարգի հյուրախաղորդի համար այնքան էլ տիպական դիրքորոշում չէ, ճիշտ չէ՞: Հաճախ չէ, որ հանրաճանաչ կատարողները, վերանալով իրենց անձնական ստեղծագործական խնդիրներից, անկեղծ հետաքրքրություն են ցուցաբերում օպերային թատրոնի համակողմանի, ներդաշնակ զարգացման գործում և իրենց զգում միասնական կոլեկտիվի մասնիկ: Թերթելով արևմտյան անվանի շատ երգիչների, օրինակ, Տոտտի Դալմոնտեի, Բենիամինո Ջիլիի, կամ թե՛ Նիկոլայ Գեդդիի հուշապատումների էջերը, մենք, բնավ չնստեմացնելով նրանց անձնական մեծ վաստակը, մեկ ավելորդ անգամ էլ ենք համոզվում այն բանում, որ այդ հուշերում գերազանցում է հեղինակային այսպիսի թեմաների բացահայտման ձգտումը. իմ ներդրումը արվեստում, ես և օպերային թատրոնը, իմ հաղթանակների ու հաղթարշավների քրոնիկան: Նրանք հաճախ չէ, որ կարողանում են իրենց զսպել այն բանում, որ «յխայթեն» իրենց գործընկերներին, նրանց չցուցադրեն ծիծաղելի, տհաճ կողմերով... Վոկալ-կատարողական արվեստի պատմության մեջ մտած բոլոր երգիչները պատասխանատվություն են զգում ստեղծագործական անթերի ձևի պահպանության, գեղարվեստական անընդհատ աճի, ներկայացման իրենց մեջ անձնական հաջողությունների համար: Բայց ցավել ոչ միայն հարազատ թատրոնի, այլև օպերային ամբողջ արվեստի համար և խորամուխ լինել թատերական բազմաբարդ գործի բոլոր մանրամասների մեջ, ձգտել դրանց գեղարվեստական

⁴⁹ Лисициан П. Сила – в единении // Советский артист. – 1960, 21 декабря.

Կարդալով Պավել Գերասիմովիչի այս և շատ այլ հոդվածներ՝ հանգում ես այն եզրակացության, որ նա տիրապետում է ևս մեկ, երգիչ-կատարողին այնքան էլ ոչ տիպական հատկանիշի. արվեստի զարգացման խնդիրներին մոտենալ ոչ թե անձնական, այլ պետական դիրքերից:

Նրան չէր ստահոգում, թե ղեկավարներն ինչպես կանդորառոնան անկողմնակալ քննադատությանը, արդյոք չի՞ բարդանա թատրոնում սեփական ստեղծագործական կյանքը. եթե գործի շահերը պահանջում են, նա առանց ծանր ու թեթև անելու, մտնում էր տաք բանավեճի մեջ՝ պաշտպանելով իր գեղարվեստական և քաղաքացիական գաղափարները:

Պրոֆեսիոնալ բարձր ձեռքբերումներով զուգակցված համարձակությամբ, ազնվությամբ և հմանողության ու անտարբերության դեմ լիցքավորվածությամբ Պավել Լիսիցյանը նվաճել էր հասարակական հեղինակություն և ընկերների վստահությունը, ովքեր նրան մշտապես պատգամավոր էին ուղարկում կուսակցական և արհմիութենական կոմիտեներ:

Լիսիցյանը չէր կարող մաս մի կողմ քաշված մնալ ժամանակի մեծագույն շարժումից՝ խաղաղության համար աշխարհի հասարակ մարդկանց պայքարից: Եվ մեր երկրում, և՛ արտասահմանում իր համերգներից շատերի ծրագրերում նա ներառում էր հակապատերազմական այնպիսի երգ-կոչեր, ինչպիսիք էին Մ. Լիսյանսկու բանաստեղծության վրա ստեղծված Ա. Դոլուխանյանի «Եվ այդ ժամանակ մենք էլ կապրենք», Վ. Խարիտոնովի բառերով՝ Վ. Մուրադելու «Խաղաղության մարտիկների երգը»: Արտիստը գրում էր. «Ամեն անգամ, երբ հաղորդում եմ լսում խորհրդային մարդկանց աշխատանքային նոր սխրագործությունների մասին, գիտության, գրականության, արվեստի ոլորտներում նոր, հրաշալի ձեռքբերումների մասին, ես ինձ միշտ հարց եմ տալիս. իսկ ինչպես են իմ ստեղծագործության մեջ մարմնավորվում այն զգացումներն ու մտքերը, որոնցով այժմ ապրում են խորհրդային բոլոր մարդիկ, ինչ են ես արել այն բանի համար, որպեսզի երգով արտահայտեմ մեր մարդկանց ձգտումը և կամքը խաղաղության հանդեպ:

...Ինչպես և խորհրդային բոլոր արտիստները, ես էլ եմ ամբողջ ուժով ձգտում իմ ստեղծագործությամբ ծառայել խաղաղության պաշտպանությանը... Ամբողջ մոլորակի ազնիվ մարդիկ պայքարում և երգի մեջ փառաբանում են խաղաղությունը: Բարի կամքի տեր բոլոր մարդկանց հետ ես իմ ստեղծագործությամբ երգում եմ խաղաղություն, փառաբանում խաղաղությունն ամբողջ աշխարհում»:⁵¹

Քաղաքացիական մեկ այլ բարձր հատկանիշով էլ է օժտված Լիսիցյանը՝ հայրենասիրությամբ, Հայրենիքի նկատմամբ սիրով: Արտասահմանյան լրագրողներին տված բոլոր հարցազրույցները, արտասահմանյան շրջազայությունների մասին հաշվետվությունները հագեցած են խորհրդային ժողովրդի նկատմամբ հպարտության զգացումով, իբրև նրա ներկայացուցչի՝ անձնական պատասխանատվության գիտակցումով: Ավելի քան երեսուսուներեքում է ելույթ ունեցել Պավել Գերասիմովիչը՝ մշտապես արժանապատվությամբ ու պատվով կատարելով խորհրդային արվեստի պրոպագանդան պանծալի առաքելությունը:

Լիսիցյանը բռնկում, անզիջում մարդ էր, որ կարող էր պրոպագանդել և պաշտպանել իր գաղափարները կյանքում և արվեստում, կրթոտ կերպով մարտնչել դրանց համար: Նրա մեջ ապրում էր երաժշտության, ստեղծագործության, բարու և գեղեցիկի սրբազան անհանգստությունը:

⁵¹ Лисициан П. Пою мир // Советский артист. – 1951. 7 ноября.

ԿԻՍԻՐ ԿՈՒՏԱԿԱԾԳ ՀԱՐՍՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Վոկալ պարապմունքների անհատական առանձնահատկությունը՝ ուսուցչի ու աշակերտի դասարանի փակ դռների ետևում երես առ երես «կախարդելը», օբյեկտիվ մախապայանմաներ է ստեղծում կատարողական եսասիրության զարգացման համար: Տարբեր մանկավարժների ուսանողները պարբերաբար աշխատում են միասին՝ կաներային անսամբլի (համույթի) դասարանում կամ օպերային դասարանում, բայց յուրաքանչյուրը խանդոտ կերպով պաշտպանում է իր «դպրոցը»՝ սկսման կերպի սրբություն սրբոցը, արդարացիորեն հենց դա համարելով իր ապագա կարիերայի մասնագիտական հիմքը: Առավել ընդունակները և հաջողակները՝ հանձնելով մանկավարժական պարապմունքի պարտադիր քննությունները և իրենց պրոֆեսորների ձեռքից ստանալով կատարողական արվեստի հրաշալի աշխարհի մուտքի երջանիկ տոմսը, հետագա երկար տարիների ընթացքում մտահոգվում են մեն-միակ աշակերտի՝ իրենք իրենց ճակատագրով: Իսկ երիտասարդ հերթափոխին փորձը փոխանցելու մասին հիշում են սոսկ սեփական արտիստական գործունեության վերջալույսին: Եվ դա տեղի է ունենում ոչ միայն այն պատճառով, որ կատարողի կյանքը ծայր աստիճան հագեցած է, կապված հյուրախաղային ուղևորությունների հետ և ենթադրում է մոլեռանդ մվիրում՝ ընտրած մասնագիտությանը, այլև այն պատճառով, որ վոկալային մանկավարժությունը, երբ դրա գաղտնիքների մեջ խորամուխ են եղել մարդու միջոցով, նույնիսկ ամենահարուստ արտիստական փորձից բացի պահանջում են մաս բազմազան գիտելիքներ, լայնածավալ ընդհանրացումներ և խորը վերլուծություններ, իսկ գլխավորը՝ իր աշակերտի մեջ «լուծվելու և մեռնելու» ընդունակություն, որը «գործող աստղի» համար անհասանելի նպատակ է: Այդ պատճառով էլ, որպես կանոն, մենք գործնականում հանդիպում ենք երգչի կյանքի «երկբաժին ձևին», սկզբում՝ կատարողականություն և այնուհետև՝ մանկավարժություն: Եվ ավելի հազվադեպ՝ եռբաժինի՝ ինչպիսին Լխիցյանինն է, երբ պինդ կանգնելով պրոֆեսիոնալ կատարողականության ուղու վրա, արտիստը երկար տարիների ընթացքում համատեղում է գործունեության երկու ձևերը և սոսկ շատ ավելի ուշ կենտորոնանում միայն մանկավարժության վրա:

Բայց հեղինակություն լինել սեփական գործընկերների համար (չէ՞ որ հենց նրանց հետ, ինչպես նշել ենք բազմիցս, գլխավորապես պարապել ու պարապում է Պավել Գերասիմովիչը) լինելով, սպորտային լեզվով արտահայտված՝ սկզբում «երգող տեմոլ» և հետո միայն Մեծ քատրոնում ազատված խորհրդատու, այնքան էլ հեշտ չէ: Մոսկ անփորձ ուսանողներն են կուրորեն հավատում մասնագիտության մանկավարժին, առավել ևս՝ անվանիին, փառքի լուսախալով, թեև ոչ մի երաշխիք չկա, որ ամենափայլուն արտիստն էլ լավագույն դեպքում կպարզվի գոնե միջակ ուսուցիչ:

Բայց եթե ժողովրդական արտիստները, օրինակ, ժամանակին Չուրաբ Անջափարիձեն, հետագայում՝ Ալեքսանդր Վորոշիլոն, ձգտում են տրամադրվել, ներկայացումից առաջ տարվել երգավարժությանը, իսկ այնուհետև վերլուծել և բաց թողած սխալներն ուղել միայն Պավել Լխիցյանի դեկավարությանը, դա արդեն վկայում է նրա՝ իբրև երգչի և մանկավարժի իսկապես բարձր բանիմացության մասին:

Ինչպիսի՞ օբյեկտիվ փաստեր են հաստատում նրա սեփական վոկալ դպրոցի արժանիքները, իսկական պրոֆեսիոնալիզմը, ուսուցմաննելու իրա-

վումքը: Լիսիցյանը Մեծ քառորոնի բեմի վրա երգել է 1800 ներկայացումներում, և մոտավորապես մույնքան էլ Լեհինգրադում (Սանկտ Պետերբուրգում) ու Երևանում, Խորհրդային Միության այլ քաղաքներում ու արտասահմանյան երկրներում: Օպերային զործունեության զուգահեռ և դրա ավարտից հետո նա վարել է լարված համերգային կյանք՝ ընդհանուր թվով տալով մի քանի հազար համերգ: Եվ ոչ մի ներկայացում, ոչ մի ելույթ նա չեղյալ չի հայտարարել և ոչ էլ օրը փոխել մրասծության, անգինայի կամ էլ ձայնավարերի բորբոքվածության պատճառով: Դա խոսում է ոչ միայն գերազանց առողջության, այլև ճիշտ մշակված կենսական ու մասնագիտական ռեժիմի մասին, երգեցողական ապարատի վերաբերյալ գիտելիքների և դրա հիգիենայի կանոնների պահպանման մասին, վոկալ ծանրաբեռնվածության ճիշտ դոզավորման՝ չափի որոշման մասին:

Միայն առողջ ձայնային ապարատը, վոկալ լավագույն վարժեցումը և ամենօրյա մարզումները կարող են հիմք, հուսալի ֆունդամենտ հանդիսանալ, որոնց վրա կարելի է կառուցել երգչի տեղեծագործական բարձր ձեռքբերումները: Լիսիցյանի «դպրոցի» օբյեկտիվ գնահատության համար դիմենք երգչի մասին տարբեր տարիների գրախոսություններին: Հունգարական «Երածըշտական նոր տեսություն»-ում մենք կարդում ենք. «...Ավելորդ է մույնիսկ խոսել այն մասին, որ նրա վոկալ տեխնիկան հանդիսանում է կատարյալ: Նրա լիրիկական բարիտոնը միատեսակ լիքն է ինչպես ցածր տոներում, այնպես էլ՝ բարձրում: Մենք չենք զգում տեխնիկական դժվարություններ՝ ռեգիստրերի միջև անցումներում, քանի որ նրա կատարյալ վոկալ տեխնիկան քանդում է բոլոր դժվարությունները: Լիսիցյանը բելկանտո ոճի վարպետ է. նա արտահայտում է բոլոր զգացումները, կրքերը, մարդկային էությունը՝ զգացմունքներով ջերմացած հրաշալի երգեցողությամբ: Երգչի բարձրագույն արժանիքը մարդկանց և հույզերն այնպես ներկայացնելն է, որ մենք արտահայտության մեջ զգանք մեղեդու գեղեցիկ ձևակերպումները»:⁵²

Ահա և 1960 թվականի Ամերիկայի Միացյալ Նահանգների հյուրախաղերի մասին արձագանքները: «Սաբերդեյ Ռեվյու օֆ Լիթերաչեր» թերթը գրում է. «Լիսիցյանը հյուսում է տոնային անձայրածիր պարան՝ մեծագույն արվեստով կապելով մեկ ֆրազը մյուսին, իր անսովոր շնչառությամբ պահում հնչողությունը և, ընդհանրապես, կատարում շատ բաներ, որոնցից կազմվում է «Բելկանտո» հասկացությունը»: Սրան երկրորդում է նաև «Նյու-Յորք Ջորնել Ամերիկեն»-ը. «Լիսիցյանը ցուցադրեց անսովոր գեղեցկության բարիտոն: Նա դյուրին կերպով բարձրացավ մինչև ֆորտիսիմո՝ խլացնելով միակախումքը: Դա բարձր որակի ձայն է: Այդպիսի վոկալ վարպետություն մեր օրերում հազվադեպ է պատահում, այնպես որ մեծագույն հաճույք էր նրան լսելը», և «Նյու-Յորք Թայմսը». «Միտր Լիսիցյանը տպավորություն է գործում և՛ վոկալով, և՛ երաժշտականությամբ, նրա բարիտոնը, ինչպես մի անգամ նշվեց Կարնեգի-հոլլում նրա մենահամերգից հետո, զարմանալիորեն կիրք է և կարգապահ, նա տիրապետում է բելկանտոյի բոլոր հատկանիշներին, որոնց հազվադեպ կհանդիպես», և «Ատլանտիկ Սիթի Պրեսը». «Արտիստը ցուցադրեց երգեցողության ոսկե դարաշրջանի ոճի կանտիլենա, ձայնը գերազանցորեն հոսում էր ձայնային ապարատով, որի յուրաքանչյուր մասը կատարողի խստագույն հսկողության տակ է»:

Հիմա բերենք ավելի ուշ ժամանակների գնահատականներ: Մի քանի

⁵² Վարադի, Լասլո. «Տրավիատա» և «Ֆաուստ» սովետական արտիստների հետ // Երաժշտական նոր հանդես (Հունգարիա) – 1954. – թիվ 4.

կլեն մրան: Նա, շփոթելով, նշեց մոտակա օրը: Բայց գալով օպերային ներկայացմանը ես հազիվ ճանաչեցի իմ նոր ծանոթին. նա կատարում էր շատ փոքրիկ մի պարտիա և երգած երկու-երեք աննշան ռեպիլկներով, բնականաբար, չկարողացավ տպավորություն գործել: Այն ժամանակ ես զարմացել էի. ինչպե՞ս կարելի է պահել կատարյալ արտիստին ընդամենը մեկ-երկու «մուտքի վրա»: Իսկ հիմա մտածում եմ, որ հենց դրանում էլ արտահայտվում էր Սամսոտի իմաստությունը. առանց դեպքերից առաջ ընկնելու, փոքրիկ պարտիաներով երիտասարդ արտիստին հասցնել լուրջ դերերի:

Հետագայում մենք՝ ես ու Պավելը, երկար տարիներ աշխատեցինք միասին՝ Մեծ թատրոնում, և իմ առաջին տպավորությունը նրա՝ իբրև կատարյալ վարպետի մասին, ավելի ու ավելի ամրացավ: Նա իմ երկար կյանքի ընթացքում տեխնիկապես ամենամաքթերի երգիչներից մեկն է: Միայն ափսոս, որ նա, իր փայլուն հնարավորություններով բեմում չերգեց և չձայնագրեց կարծես հատուկ իր համար գրված Ֆիգարոյի արիան՝ Ռոսինիի «Սևիյան սափրիչը» օպերայում:

Պրոֆեսիոնալ ուսման առաջին ամիսների տխուր փորձը և ձայնի ժամանակավոր կորուստը շատ բան տվեցին Լիսիցյանին. Նա սկսեց ավելի խելամուղեղեկ վերաբերվել պարապմունքներին, այլևս կուրորեն չէր հավատում նրանց նկատողություններին: Նրբորեն զգալով իր ձայնային ապարտի առանձնահատկությունը, ուշադրությամբ ընտրելով հարմար և օգտակար ոճերն ու վարժությունները, վերլուծելով և ուղղելով սխալները, երիտասարդ երգիչը միաժամանակ հաջողությամբ պարապում էր երկու մանկավարժների մոտ, որ հույժ եզակի դեպք է վոկալ պրակտիկայում: Արդեն սովորելով Ջոյա Մտանցիսի վոկալ Ռոլսկայայի դասարանում, նա շարունակում էր կանոնավոր պարապմունքները իտալական դպրոցի խանդուտ երկրպագու Մարիա Միխայլովնա Լեիցկայայի մոտ, որի ղեկավարությամբ պատրաստվում էր ընդունվել ուսումնարան: Միաժամանակ, օգտվում էր վստահելի կողմնացույցից՝ մշտապես իր հնչողությունը ճշտում էր իտալական լավագույն երգիչների ձայների հետ՝ լսելով նրանց գրամաֆոնային ձայնագրությունները և, առաջին հերթին՝ Բատտիստինիի ձայնակավառակները:

Լիսիցյանը երգչական հմտությունների ձեռք բերման և ձայնի մշակման վրա կորցրեց ընդամենը երեք տարի (1932-1935թթ.): Հենց այդ ժամանակ էլ նրա վոկալ լրիվ հասուն արվեստը գնահատեց Ա. Ի. Օրֆենովը:

Այնուհետև ձայնը նրան հավատարմորեն ծառայեց քառասուն տարոց ավելի. երգիչը չիմացավ ոչ մի ճգնաժամ, մասնագիտական ոչ մի անկում, նրա ապարատը գերազանցորեն աշխատեց ճիշտ դրված ռեժիմով: Ամենօրյա 20-30 րոպեանոց վոկալ վարժությունների պարապմունք, երեկոյան ներկայացումից կամ համերգից առաջ՝ թեթևակի երգավորձ. ոչինչ ավելին չէր պահանջվում տեխնիկական ձևի պահպանման համար, իսկ մնացած ամբողջ ժամանակը տրամադրվում էր գեղարվեստական աշխատանքին: Օպերային կամ կամերային ստեղծագործությունների երգեցողության ընթացքը և ազատ ու հարմար հնչարտաբերության որոնումները միշտ էլ հասցվել էին նվագազույնի. ամբողջ բարիտոնային ձայնածավալի գործիքային հավասարությունն անմիջապես ճշգրտորեն վերարտադրում էր բազմապիսի նրբերանգները:

Լիսիցյանը, չհաշված Բատտիստինիին, ունեցել էր վոկալ երկու մանկավարժներ, բայց ուսուցիչների թվում, ովքեր նրան օգնել էին յուրացնել կատարողական զանազան ոլորտները, նա հիշում էր շատ-շատերին, և առաջին հերթին, նվագակցող դաշնակահարներ Ա. Մերովիչին ու Մ. Սախարովին, կոնսյուլտոր Ալ. Դոլովսանյանին, դիրիժորներ Ս. Սամսոտիին և Ա. Տեր-Հով-

որոնցից հազար ութ հարյուրը պաշտոնապես հարկ են մուծում և ուսուցանելու իրավունք ունեն:

Չորս ամսվա ընթացքում ես ներկա գտնվեցի ավելի քան վաթսուն մանկավարժների պարապմունքների:

Մեծ կոստերվատորիաների վոկալ ամբիոնները շատ չեն. Հռոմի ամբիոնում մասնագիտական 7 ուսուցիչներ կային, Միլանում՝ 5-ը, Նեապոլում՝ 6-ը, Վենետիկում՝ ընդամենը 3-ը: Հիմնականում դրանք պրոֆեսիոնալ երգիչներն էին, բայց ինձ հանդիպեցին մաս օպերայի աշխատանքային մեծ ստաժով նվագակցողներ կոնցերտմեյստրներ), օրինակ, Հռոմի Մանտա-Չեչիլիա Անդամիայում առանձնացնում է մատարո Ֆովորետտոն, որ նախկինում կոնցերտմեյստր է եղել:

Ամենամյա ընդունելությունը վոկալ ֆակուլտետներ՝ բոլորովին էլ մեծ չէ: Օրինակ, Միլանի կոստերվատորիա են ընդունում 10-12 մարդու: Այդ պատճառով էլ արտակարգ բարձր են թեկնածուների ընտրության չափանիշները: Առաջնակարգ ձայնի առկայությամբ հանդերձ դիմորդը պետք է ցուցադրի դաշնամուրին տիրապետելը, երաժշտա-տեսական պարտաստվածությունը: Անհնար է վոկալ մեծ թերություններով՝ փոքր ձայնածավալով, քթային մակա-ձայնով, ձայնի տատանումով, ոչ մաքուր ինտոնացիայով, ոչ գեղեցիկ տեմբրով ընդունվելը:

Ինձ վրա ամենամեծ տպավորությունը գործեց Միլանի կոստերվատորիայի պրոֆեսոր, նախկինում հրաշալի երգչուհի, քսաներեք թատերաշրջան «Լա Սկալայի» բեմում երգած Մարիա Կարբոնեի դասարանը: Նա հաջողությամբ ուսուցանում է և՛ տղամարդկանց, և՛ կանանց, և հավասարապես իրագել է ցանկացած տեսակի երգեցիկ ձայների աշխատանքներում: Կարբոնեն միաժամանակ փայլուն կերպով էլ նվագակցում է:

Ի դեպ, բոլոր վաթսուն ուսուցիչներն էլ՝ ուն դասերը ես ունկնդրեցի, շատ լավ են դաշնամուր նվագում:

— Պավել Գերասիմովիչ, խնդրում եմ, մի փոքր ավելի մանրամասն կանգ առնեք կոստերվատորական ուսուցման մեթոդական հիմնական սկզբունքներին վրա:

— Իբրև ընդհանուր գիծ, որ բնորոշ է բոլոր մանկավարժներին, ուզում են նշել նրանց հսկայական ուշադրությունը ճիշտ և ժամանակին ընտրված խաղացանկին: Ցածր կուրսերը հիմնականում դաստիարակվում են XVII-XVIII դդ. կոմպոզիտորների՝ Կարիսիմիի, Չեստիի, Լեզրենցիի, Բանոչիմիի, Սկարլատտիի, Վիվալդիի, Մարտինիի երաժշտությամբ: Մրանց հետ միաժամանակ խաղացանկի մեջ են ներգրավվում Բելլինիի, Դոնիցետտիի, Վերդիի, Ռոսսինիի կաներային ստեղծագործությունները: Այդ երաժշտությունը մեզ մոտ գրեթե անծանոթ է: Ես շատ նուտաներ եմ բերել Խորհրդային Միություն և գտնում եմ, որ այդ մյուսը, մասնավորապես՝ խոսված 100 արիաների ժողովածուն, կարելի է հաջողությամբ օգտագործել մեր կոստերվատորիաներում:

Հետագա կուրսերում ուսանողներն ավելի շատ երգում են XIX դարի իտալական կոմպոզիտորների արիաները, իսկ բարձր կուրսերում՝ մաս տեսարաններ Վերդիի, Ֆրանսիական կոմպոզիտորներից՝ Գունոյի, Բիզեի, Ռավելի օպերաներից և վերիստական (կյանքի ճշմարտացիությունն արտահայտող, բայց ինչ-որ կետում մատուրալիզմին հարող ուղղություն. Մասկանի, Լեոնկավալլո, Պուչչինի) կոմպոզիտորների գործերից: Ծայրահեղ հազվադեպ են կատարվում Վազների ստեղծագործությունները:

Համապատասխանաբար բարդացվում է մաս կաներային խաղացանկը. Բախի, Հենդելի, Շոպենի, Շումանի երաժշտությունը հնչում է հույժ ընդար-

ծակ: Յավոր, ռուսական դասական և համաշխարհային ամբողջ ժամանակակից երաժշտությունը բացարձակապես անտեսվում է կոմսերվատորիական ուսուցման ընթացքում: Վերջին հանգամանքն առաջ է բերում սրտնեղություն և տարակուսանք. հարգանքի տուրք մատուցելով իտալական վոկալ դպրոցին, նրա մեծ թերությունն են համարում ուսանողների՝ սոսկ իբրև դասական երաժշտության կատարողական ավանդույթների, իբրև դասական երաժշտության «քանգարանի պահպանների» դաստիարակությունը՝ լրիվ անփութություն դրսևորելով ժամանակակից երաժշտական լեզվի, ժամանակակից խաղացանկի նկատմամբ:

Մասնագիտական պարապմունքներին տրամադրվում է հենց այնքան ժամանակ, որքան մեզ մոտ. շաբաթական ակադեմիական 2 ժամ՝ կոնցերտմայատերի, և 2-3 ժամ՝ մանկավարժի հետ, սակայն յուրաքանչյուր դասի զգացմունքային լարումը, արդյունավետությունն ինձ ավելի բարձր էին թվում:

Բոլոր ստեղծագործությունները հենց առաջին պարապմունքից երգվում են անգիր՝ հսկայական նշանակություն է տրվում ինքնուրույն նախապատրաստությանը: Մասնագիտությանը զուգահեռ ուսանողները պարապում են սոլֆեջիո, խոռ, երաժշտության պատմություն, արվեստի պատմություն, գրականություն, բեմական շարժում, օպերային նախապատրաստություն, հարմոնիա, դաշնամուր: Ինչպես տեսնում ենք, առարկաներից շատերը իտալական և խորհրդային կոմսերվատորիաների վոկալ բաժիններում համընկնում են, սակայն մեր ուսանողների ընդհանուր ծանրաբեռնվածությունը նշանակալիորեն բարձր է:

Չնայած առանձնահատուկ մեթոդիկային, բոլոր մանկավարժները ուսուցման վերջնական նպատակը հասկանում են այսպես. հասնել այն բանին, որ ուսանողը երգի ազատ, զեղեցիկ, կլոր, թռչող հնչյունով, առանց՝ դեմքի, ստոծանու, ամբողջ ամրմնի լարվածության, ճիշտ ձևավորելով մոտիկ և վառ հնչողությանն օժանդակող ձայնավոր ու բաղաձայն հնչյունները: Յուրաքանչյուր մանկավարժ բոլոր երգիչներից պահանջում է արտահայտչականություն, կանտիլենայի (մեղեդայնության) և ձայնի վարպետ տիրապետում՝ սկսած կոլորատուրային սուպրանոյից մինչև բաս:

Ուսուցիչների մոտ նկատվում են սկզբնական վարժությունների՝ ընտրության առումով, որոշ տարածայնություններ. մի մասը նախընտրում է «ա»-ով, «օ»-ով, «ու»-ով ձայնամարզությունը, հաստատելով, որ «ի»-ն և «ե»-ն սեղմում են կոկորդը և նեղացնում հնչյունի արտաբերությունը, մյուսները կտրականապես համաձայն չեն նրանց հետ: Իսկ ես համոզված եմ այն բանում, որ երգելիս ձայնավորների ընտրությունը որոշակիանում է աշակերտի անհատական առանձնահատկություններով:

Մեկ ընդհանուր հայեցակետ գոյություն չունի նաև այն բանի վերաբերյալ, թե ինչպես պետք է վերցնել շնչառությունը. որոշ դասարաններում բոլոր ուսանողները շունչը վերցնում են քթով՝ իբր չչորացնելու համար լորձաթաղանթը, այլ դասարաններում ուսուցիչներն արգելում են այդպես շնչել, քանի որ դա, նրանց կարծիքով, ծայր աստիճան հակազեղգիտական է, երրորդներում ընտրում են փոխզիջումային տարբերակ. փոքրիկ դադարների ժամանակ շնչում են բերանով, մեծերի ժամանակ՝ քթով... Բայց բոլոր մանկավարժներին են միավորում են նաև միասնական պահանջներ. ցածր և կարճ ներշնչում, կոկորդի (խոչակի) ցածր դիրք, սահմանային ձայնի հավասարություն, անցումային հնչյունների հարթեցում:

— Երգիչը կոմսերվատորիական ուսուցման ավարտից հետո թողնվում է ինքն իր հույսի՞ն:

— Ոչ մի դեպքում: Մտնելով թատրոն՝ ոչ մի արտիստ չի կորցնում շփումն իր ուսուցչի հետ, շարունակելով նրա դեկավարությամբ փոկալ պարապմունքները և օպերային նոր պարտիաների յուրացումը: Ընդհանրապես փոկալ աշխատանքի կուլտուրան Իտալիայում գտնվում է պրոֆեսիոնալ շատ բարձր աստիճանի վրա. օպերային երգիչներից պահանջվում է հսկայական մախապատրաստական տնային աշխատանք, բոլորը, առանց բացառության, ընդհանուր փորձերի ժամանակ պարտադիր երգում են ամբողջ ձայնով, մերկայացում հերթի օրերին մեներգիչները երգում են ոչ պակաս, քան երեսուն րոպե և անպայման՝ առանց իրենց խնայելու կատարում պարտիայի ամենալարված մասերը, խիզախորեն վերցնում կուլմինացիոն վերին մոտաները: Այդպիսի սկզբունքային մոտեցումը սեփական աշխատանքին հատուկ էր և հատուկ է մեր լավագույն կատարողներին, իսկ Իտալիայում դա պրոֆեսիոնալ կյանքի նորմ է բոլոր երգիչների համար առանց բացառության. ահա թե ինչը մեզ համար մեղք չէր լինի սովորելը:

Սա ծիրովկայի ժամանակ և առանձնացնում և գրառում էի իմ կարծիքով առավել օգտակար և արդյունավետ փոկալ վարժությունները, որոնք լսում էի տարբեր դասարաններում և որոշ սրբագրումներից հետո սկսեցի օգտագործել աշակերտներին հետ պարապելիս:

Չուրաբ Իվանովիչ Անջափարիձեի արդեն մեջբերված մասնակում կային այսպիսի տողեր. «Պավել Գերասիմովիչ Լիսիցյանի՝ մեծագույն աշխատավորի, արտիստի և ամենաբարձրակարգ ուսուցչի փորձը պետք է օգուտ բերի առաջին հերթին սկսման երգիչներին, իսկ նրա մասին գիրքը՝ դառնա ուսումնական յուրօրինակ ձեռնարկ»:

Ամբողջությամբ ընդունելով այս խորհուրդը, ես բերում եմ հիմնական վարժությունները, որոնք վարպետն օգտագործում էր կատարողական աշխատանքի և ուսանողներին սովորեցնելու տարիներին: Դրանք բյուրեղանում էին տասնամյակների ընթացքում, մշտապես կատարելագործվում և ճշգրտվում էր մանկավարժական մեթոդը: «Հավելվածում» այդ վարժությունները տպագրված են ծանոթագրություններով՝ դրանց խնդիրների բացատրություններով, կատարման հետևողականությունը և դիմանիկան:

Երկար տարիների ընթացքում ինքս էլ եմ օգտվել Լիսիցյանի կոնսուլտացիաներից, միաժամանակ ուշադիր լսել նրա պարապմունքները տարբեր երգիչների՝ տաղանդավորների և այնքան էլ ոչ, փորձառուների և սկսնակների, կոլորատուրային, լիրիկական, դրամատիկական սոպրանո, մեցցո-սոպրանո, բաս, բարիտոն, տենոր ձայների տիրապետողների հետ... Կարծում եմ, որ այդ տարիների ընթացքում ինձ հաջողվեց սովորել և բավականաչափ զգալ Պավել Գերասիմովիչի մանկավարժական փնտրտուքների ուղղվածությունը, նրա պահանջների էությունը և փոկալ-կատարողական գաղափարները: Իսկ ինչո՞ւմ է կայանում տվյալ մեթոդի յուրահատկությունը:

Երգիչների հետ աշխատող մանկավարժներին կարելի է բաժանել երկու կատեգորիայի: Մի մասը սիրում է և կարողանում է ձայն «դնել», սրանց հոգսը միայն փոկալ պրոցեսի տեխնոլոգիական կողմն է: Մյուսները, լինելով ժանրային և ոճական հարցերում «դոկ»-եր և իմանալով, թե ինչպես պետք է գրավել աշակերտին երաժշտական բարձր գաղափարներով, ինչպես արթնացնել նրա պատկերավոր մտածողությունը, կատարելապես կորցնում են զլուխները, երբ բախվում են ձայնի տարրական արատների հետ:

Ուսուցիչ Լիսիցյանը չէր առանձնացնում փոկալ պրոցեսի տեխնիկական և գեղարվեստական կողմերը: Հենց դրանում էր կայանում նրա գեղագիտական գլխավոր սկզբունքը, որով առաջնորդվելով էլ նա քառասունհինգ տարի

գործեց նաև իբրև երգիչ: Քրտնաջանորեն աշխատելով յուրաքանչյուր հնչյունի, բառի, ֆրազի վրա, որպեսզի դրանք երգվեն ազատ, հավասար, գեղեցիկ, նա հասնում էր ստեղծագործության ամբողջ կառույցի ճկուն և ճշգրիտ վերարտադրությանը՝ առավելապես բացահայտելով դրա երաժշտական էությունը և ժանրային ուղղվածությունը: Վոկալ-կատարողական աշխատանքում այդպիսի մեթոդը ներկայանում է առավել արգասավոր և ճշգրիտ. գերազանցապես հավասարակշռված այս երկմիասնական պրոցեսի կատարողական և տեխնոլոգիական կողմերը դառնում են անբաժանելի:

Վարպետի յուրաքանչյուր դասի ժամանակ ի հայտ էին գալիս ինչպես նրա բարձր երաժշտական էրուդիցիան, գեղարվեստական մուրք ճաշակը, այնպես էլ վոկալի բնույթի մանրամասն գիտելիքները, երգչական գործունեության առանձնահատկությունները:

Բնական է, որ ստեղծագործության վրա աշխատելու պրոցեսում հիմնական ուշադրությունը դարձվում էր ժանրի, ոճի, դրամատուրգիայի, երաժշտության զգացմունքային հագեցվածության հարցերի վրա, և տեխնիկական «բանալին»՝ տեմբրի բնույթը, վոկալ գույներն ընտրվում էին երաժշտական խնդիրներին խիստ համապատասխան:

Բայց դասի առաջին «տրամադրվելու» բաժնում էլ էր թագավորում երաժշտությունը: Գրեթե բոլոր վարժությունները մեկնաբանվում էին ինչպես ջերմ և դինամիկ կերպով կատարվող ավարտուն ֆրազներ, և գեղարվեստական վերջնական նպատակը, հանուն որի տարվում էր տեխնիկական մանրակրկիտ աշխատանքը, երբեք բաց չէր թողնվում ուշադրությունից: Այդ պատճառով էլ պարապմունքները ձանձրալի և հոգնեցուցիչ չէին լինում, դրանցում չէր հանգչում ստեղծագործական կրակը:

Լխիցյանը դասերի ժամանակ մանրակրկիտ կերպով հասնում էր աշակերտներին՝ ձևով մաքուր ձայնավորների և թեթև, բայց պարզ բաղաձայնների արտաբերության՝ ինչնում ուժեղ էր նա ինքը: Եթե իմի բերեմք դասերի ժամանակ ստացած բոլոր՝ սկսնակ, թե ժողովրդական արտիստ երգիչներին արված նկատողությունների թիվը, դրանց առյուծի բաժինը կհասնի հենց մաքուր, պարզ, թեթև և բնական արտաբերման վերականգնմանը և հղկմանը, քանզի երաժշտական խոսքը կառուցվում է անթերի «բլոկների» ձևով: Պոռֆեսիոնալ աշխատանքի տարիներին շատ վնասակար սովորույթներ են կուտակվում, և դրանք անհավատալիորեն դժվար է դուրս մղելը: Սակայն Պավել Գերասիմովիչը չէր հոգնում պարապմունքի ժամանակ արիան կամ ռոմանսը կատարելիս աշակերտի արտաբերած ոչ մի կասկածելի հնչյուն:

Նա ուշադրությունը սևեռում էր այն բանին, որ գոյություն ունի տիպական ձևախեղումների շարք. «ե» հնչյունը, իբրև կանոն, երգիչները ձևավորում են կամ «ի»-ն մոտ՝ հասնելով հնչեղության, լավագույն ռեզոնանսավորման, կամ էլ՝ մոտիկ «ե»-ին՝ ձգտելով արտասանական ազատության, ազատագրման: «Ա» հնչյունը հազվադեպ է լինում պայծառ և միաժամանակ՝ կլոր ու ազնվահունչ. այն կամ չափից ավելի բաց է, կամ էլ չափից դուրս շղարշված և հնչում է «օ»-ին մոտ: Հատկապես շատ ջանքեր են թափվում «ի» և «ու» ձայնավորների՝ տարիների ընթացքում բոլորից շատ ձևախեղվող մաքուր, «նախասկզբնական» ձևերի վերականգնման վրա: Չայնային սպեկտրի ուղղման համար ձեռք են առնվում բազմաթիվ և բազմատեսակ, մասնավորապես՝ բառի և արտահայտության իտալերեն կատարվող վարժություններ: (Տես՝ Հավելվածը):

Անընդհատ հերթափոխվում են բացատրության մեթոդը և ցուցադրության մեթոդը, իսկ պարապմունքների գլխավոր նպատակը յուրաքանչյուր երգչի

ուշադրությունը ուղղախոսության վրա սևեռելն է, ճիշտ ինքնահսկողություն դաստիարակելը:

Ինձ վրա հատկապես արդյունավետ էր ազդում Լիսիցյանի ցուցադրությունը. նա այնքան բնական ու անբռնազբոս էր ձևավորում բոլոր ձայնավոր ու բաղաձայն հնչյունները՝ ներդաշնակ կերպով բառը միացնելով մեղեդու հետ, որ նրանից հետո կրկնելով վարժությունը, իսկ այնուհետև կենտրոնացնելով սեփական զգացողությունները, թվում է, թե ավելի արագ են մտնում մշտնադրությանը: Եվ մեկ ավելորդ անգամ ևս համոզվում ես այն բանում, որ ամեն մի նոր բան՝ լավ մոռացված հիմն է: Չէ՞ որ դեռ Միխայիլ Իվանովիչ Գլինկան էր աշակերտներից պահանջում, որպեսզի նրանք հստակ՝ «մաքուր, պարզ և ճիշտ» արտաբերեն յուրաքանչյուր բառ՝ երգեցողության մեջ հետամուտ լինելով արտասանության պարզության և բնականության: Յեզար Անտոնովիչ Կյուին նույնպես՝ արտահայտելով բալալիթիկյան խմբակի անդամների հայացքները, կարծես մատնացույց էր անում երկար տարիների ոչ միայն կոմպոզիտորական այլև կատարողական փնտրտումքների ուղղվածությունն ու կարևորությունը. «Վոկալ երաժշտության մեջ բանաստեղծությունն ու ձայնը իրավահավասար տիրույթներ են: Նրանք օգնում են միմյանց. բառը որոշակիություն է հաղորդում արտահայտվող զգացմունքին, երաժշտությունը՝ աստկացնում դրա արտահայտչականությունը, հաղորդում հնչյունային պոեզիա, լրացնում չասվածը, և, միաձուլվելով՝ կրկնակի ուժով են այս երկուսը ազդում ունկնդրի վրա»:⁵³

Գասերի ժամանակ քիչ է խոսվում երգչական շնչառության մասին, հավանաբար այն պատճառով, որ պարապմունքներն անց են կացվում պրոֆեսիոնալների հետ, բայց, այնուամենայնիվ, մեկ ժամի ընթացքում մի քանի անգամ հնչում է ստուգողական սթավեցնող «Պահիր ներշնչման վիճակը» արտահայտությունը:

Ուավել Գերասիմովիչը խորհուրդ էր տալիս պինդ կերպով գոտևորվել կաշվե կամ ռետինե լայն գոտիով, քանի որ դիմադրության հաղթահարումն ակտիվացնում է ստոծանու աշխատանքը: Նա ինքն էլ էր համերգների և ներկայացումների ժամանակ օգտագործում մամանտիպ հարմարանքներ:

Շնչառությունն ստացվում է ակտիվ, ամուր, բայց ոչ ենթարկվեցված, ճկուն: Այդ մպատակով ընտրվում են որովայնի մկանների՝ կարծես ալիքվող՝ լարող և թուլացնող փուլերով աշխատանքին մպաստող վարժություններ:

Ինչպես արդեն նշել ենք, մանկավարժական մեթոդի բնութագրիչ կողմը բոլոր վարժություններն իբրև երաժշտական մանրանվագային արտահայտություններ մեկնաբանելն է: Վոկալ-տեխնոլոգիական աշխատանքը չի անջատվում գեղարվեստա-պատկերավորից ոչ վարժությունների կատարման, ոչ էլ ստեղծագործությունների վրա աշխատելիս. կշեռքի երկու կողմերն էլ ծանրաբեռնվում են հավասարաչափ: Գործադրվող եղանակները, միջոցները հղկվում են գեղարվեստական որոշակի մպատակի հասնելու համար, և ոչ թե ինքնամպատակ կերպով: Այդ մասին անընդհատ հիշեցվում է դասերի ժամանակ, դրան մպատում են յուրաքանչյուր հնչյունի՝ համապատասխան զգացմունքային երանգավորմամբ ու հագեցվածությամբ, բառերով երգվող ֆրագ-վարժությունների առավելագույն գործածությունները:

Նշանակալի ուշադրություն է հատկացվում հնչյունի վոկալ բարձր դիրքի, պայծառության, «տեղը գցելու» փնտրտուքներին: Մանկավարժը գլխային և կրծքային ռեզոնատորների, դրանց փոխկապվածության և հավասարա-

⁵³ Кюи И. Русский романс. — СПб., 1896. — С. 6

կշովածության մասին հիշեցնում է հենց առաջին վարժություններից սկսած: Հնչյունի «քմահաճ», «նեճ» գունավորում, տեմբրում ինչ-որ «չարություն», որի փնտրտունքներին էլ սևեռում է Լիսիցյանն իր աշակերտների ուշադրությունը հատկապես այն ժամանակ, երբ վարժությունները երգվում են փակ բերանով: Դա օգնում է երգեցողական բարձր դիրքը գտնելուն և պահելուն: Մանկավարժը ձգտում է հասնել այն բանին, որ հնչյունն ժամանակ ճակատային խոռոչներում զրգովեն հնչյունային հաստատուն թրթռոները՝ վերևից ներքև՝ ամբողջ ձայնածավալի վրա, որպեսզի հնչյունը՝ ըստ երգչի զգացողության, ամբողջ ժամանակ սևեռվի մեկ կետում:

Աշխատանք է տարվում նաև գեղեցիկ, մաքուր, բնական, կոկորդային և քթային մակաձայնով չաղոտացած տեմբրի գեղեցկացման ուղղությամբ, մշանակալի ուշադրություն է դարձվում կոկորդի (խռչակի) ազատ և ցածր դրությանը:

Մանրակրկիտ կերպով մշակվում է հնչյունի ճշգրիտ գործը՝ առանց կտրատելու, ակտիվ շնչառության և հնչյունի դիրքային բարձրության միաժամանակյա միացումով: Մանկավարժը հենց առաջին նոտայից ֆիքսում է ավարկոտությունը, պասիվությունը՝ մի կողմից, կամ թե՛ շնչառության և կոկորդի ավելորդ լարումը, ճնշվածությունը՝ մյուս կողմից, և, արդեն դասի սկզբում, հաճախ բազմաթիվ ընդհատումների, կրկնությունների, նկատողությունների և ցուցադրությունների արդյունքում, ձեռք է բերվում հնչյունի գրոհի թեթևություն և նպատակահարմարություն:

Անցումային նոտաների մասին խոսվում է անընդհատ. հնչողության հավասարությունը ձեռք է բերվում մեկ ու կես տոն ձայնի հետզհետե, փափուկ և աննկատ բողբոջումով՝ մինչև անցումային նոտաներ:

Ձայնածավալի (ձայնային դիապազոնի) վերին ռեգիստրի վրա աշխատելիս ուշադրությունը հատկապես հրավիրվում է շնչառության ճշգրիտ միասնականացման և հնչյունի դիրքային բարձրության վրա, երևակայական լայն ամպլիտուդի (տատանման մեծության) փնտրտուքի վրա. խորհուրդ է տրվում զվիհ ռեզոնատորում որքան կարելի է բարձր զգալ ինչ-որ ձայնային կետ և, միաժամանակ, որքան կարելի է ցածրից, խորքերից դուրս «քաշել» շնչառությունը:

Անլուծելի խնդիր է ստեղծագործական փնտրտուքի գործընթացը բառերով նկարագրելը, իսկ Պավել Գերասիմովիչի յուրաքանչյուր դաս հենց ստեղծագործական ինքնամփրաբերման ակտ է: Հեռանում են աշխատանքին մասնակցած հոգնած ու անուժ նվազակցողները, քվում է, հարահուսի (կոնվեյերի) վրա՝ իրար են փոխարինում նորանոր երգիչներ, իսկ մանկավարժն աշխատում է բոլորի հետ ոգևորությամբ ու ջերմորեն, կարծես՝ չզգալով հոգնածություն: Կլոր տարին, առանց հանգստյան օրերի, ժամեր շարունակ. շաբաթվա երեք օրը՝ Մոսկովյան ֆիլհարմոնիայում, մյուս երեք օրը՝ Մեծ թատրոնում, երեկոյան ու կիրակի օրերին էլ՝ տանը, իսկ ամառվա ամիսներին՝ արտասահմանում՝ միջազգային սեմինարներում, նա մանրակրկիտ կերպով «մաքրում է» վոկալ աշխատանքային թերացումները և իր սաներին օգնում բացել երաժշտական նոր հորիզոններ:

Սովորական «ձայնը դնել» բնորոշումը, Լիսիցյանի աշխատանքին չէ համապատասխանում: Ավելի շուտ՝ դա բնությունից շնորհված գեղեցկության և բնական հնչողության փնտրտուք է: Հնարավոր է՝ տեղին է այսպիսի համեմատությունը. հողում գտնվել է թանկարժեք քար, բայց, որպեսզի այն ձեռք բերի իր իսկական ձևը և փայլատակի, պետք է նրանից խնամքով՝ առանց վնասելու նուրբ նիստերը, չքերծելով այն՝ հեռացնել օտար շերտերը: Այդպիսին է

աշխատանքը նաև երգչական ձայնի հետ. անհատական տեմբրը ի հայտ բերելու համար անհրաժեշտ է հեռացնել մկանային ավելորդ լարումը, ազատվել գեղեցիկ հնչողությունը մթագնող մակաձայներից, և այդ ժամանակ կհորդի մաքուր, նախաստեղծ ձայնը:

Յավոք, Պավել Գերասիմովիչն ընդամենը մի քանի տարի աշխատեց ուսումնական հիմնարկությունում՝ ունենալով հատուկ դասարան և ուսանողներին դաստիարակելով՝ սկսած նրանց պրոֆեսիոնալ ճանապարհի առաջին, անօգնական քայլերից՝ ընդհուպ նրանց ավարտական քննությունները: Համոզված եմ. եթե նա պարբերաբար զբաղվեր երիտասարդ սերնդի դաստիարակությամբ՝ մեզ մոտ շատ կավելանային դասական կատարյալ երգիչները:

1968 թվականին Լիսիցյանն սկսեց դասավանդել Երևանի կոնսերվատորիայում, 1970 թվականից այնտեղ վարեց մեներգչական ամբիոնը, 1972 թվականին հաստատվեց պրոֆեսորի պաշտոնում: Եվ նրան հատուկ վարպետի տաղանդը, էներգիան, պատասխանատվության զգացումն այստեղ նպաստեցին վոկալ ուսուցման ընդհանուր մակարդակի բարձրացմանը:

Պրոֆեսորների պաշտոնակատարներ Ս. Հարությունյանի, Բ. Ալոյինյանի, Լ. Գալուստովայի, ավագ դասախոս Ա. Սարաջևայի, կամերային դասարանի ղեկավար Է. Յայյանի հետ զրույցներից հնարավոր դարձավ շատ հետաքրքիր վկայություններ քաղել Պավել Գերասիմովիչի երևանյան շրջանի մանկավարժական գործունեության մասին:

Բոլորն առաջին հերթին նշում էին նրան բնորոշ իմաստությունը, հմայքը և տակտը: Իր այդ հատկանիշների շնորհիվ նա կարողացել էր ամբիոնում ստեղծել բարի կամեցողության, փոխադարձ հարգանքի, իսկական բարեկամության մթնոլորտ:

Իր ուսանողների հետ պարապմունքներն ավարտելուց հետո նա, խորհուրդներ տալով երիտասարդ դասախոսներին, փաստորեն շարունակում էր ուսուցման աշխատանքը: Նրանք բոլորն էլ շնորհակալությամբ են նշում, որ իբրև մասնագետներ ձևավորվել, հարուստ փորձ և նոր գիտելիքներ են ձեռք բերել նրա օգնությամբ և նրա ազդեցության ներքո:

«Ինձ բախտ է վիճակվել Լիսիցյանի հետ մասնակցել Ս. Գույումջյանի մրցույթի նախապատրաստական աշխատանքներին: Ես այն ժամանակ կամերային երգեցողության դասարանի դասախոս էի և, Պավել Գերասիմովիչի խնդրանքով, նաև՝ Պ. Ի. Չայկովսկու անվան Միջազգային մրցույթի ապագա դափնեկրի կոնցերտմեյստերը, — պատմում էր ՀԽՍՀ վաստակավոր արվեստ, պրոֆեսորի պաշտոնակատար Ս. Հարությունյանը, — այդպիսով ես, մի քանի ամիսների ընթացքում կարողացա ներկա լինել պարապմունքներին, ձեռք բերել փորձ, որը հետագայում, արդեն իբրև մեներգիչների դասարանի դասախոս, հսկայական օգուտ տվեց: Ես հավետ շնորհակալ եմ նշանավոր վարպետին՝ այդ անզնահատելի փորձի համար:

Պավել Գերասիմովիչը ոչ ոքի չի «ճնշում» իր հեղինակությամբ: Ընդհակառակը, ուսանողներին և երիտասարդ դասախոսներին հավատ է ներշնչում իրենց ուժերի նկատմամբ: Նա նորմալ ստեղծագործական պրոցեսը պաշտպանում է աղճատելուց, աշակերտի ձայնի վրա կամային ավելորդ և ուժեղացված ազդեցությունից: Նա չի սիրում նաև դասախոսի կողմից ուսանողին պարտադրվող սեփական վոկալ ձեռնարկները, նրա կարծիքով ուսուցման պրոցեսում իբրև անկյունաքար պետք է դրվի տվյալ մարդու անհատական անկրկնելի բնույթը:

Իսկ երաժշտական խորագիտակության, խաղացանկային լայնածավալ

ես պրոֆեսորի հետ անցա Բեթհովենի՝ «Ֆիդելիո» և Վագների՝ «Տանհոյզեր» օպերաների պարտիաները և պարապմունքների վերջում այնպիսի ազատություն ու հզորություն զգացի վերին նոտաներում, ինչի մասին չէի էլ երագում: Այդ դասերից հետո իմ ձայնի դիմաց բացվեցին նոր, առաջներում անծանոթ հնարավորություններ, և ես սկսեցի հրավերներ ստանալ խոշորագույն՝ Բայրերթյան, Մետրոպոլիտեն Քոնցերտ-Գարդեն թատրոններից և շատ ու բեղմնավոր կերպով համագործակցում եմ Կարայանի հետ... Կյանքում ինձ այնքան բան է տվել պրոֆեսոր Պավելը, որ նրա հետ մեկ դասս ես չէի փոխի ամենալավ բեմի ամենապատվաբեր ներկայացման հետ»:

Վեյմարյան սեմինարի տեղեկագրերից մեկում նկարագրված է այսպիսի մի զվարճալի դեպք. մի անգամ Լիսիցյանի դասարան եկավ ռումինական պրոֆեսորուհու, մեցցո-տալրանո-երգչուհին և առաջին ծանոթության համար երգեց Կարմենի և Դալիլայի արիաները: Պավել Գերասիմովիչը զովեստով արձագանքեց նրա ձայնի և երաժշտականության մասին և ասաց, որ եթե նա ցանկանա, ինքը հաճույքով կպարապի նրա հետ... իբրև կոլորատուրային սոպրանոյի: Արտիստուհին վստահեց նրա փորձին և երկու անգամ էլ եկավ սեմինարների: Արդյունքում՝ նա իր հայրենիքում դարձավ առաջատար երգչուհի և հեշտույթամբ էր կատարում կոլորատուրային դժվարագույն պարտիաներ, մասնավորապես՝ Մոցարտի «Կախարդական սրինգ» օպերայում՝ գիշերվա Թագուհու պարտիան:

«Վեյմարյան տարբեր տարիների սեմինարներում մասնակցել եմ երաժշտական տարբեր մասնագիտությունների տեղ ամենահեղինակավոր խորհրդային վարպետներ. Յակով Չակլը, Տատյանա Նիկոլաևան, Ռուդոլֆ Կերերը, Յուլի Յանկելեիչը, Միխայիլ Վայմարը, Չարա Դուրլիսանյանը: Եվ Պավել Լիսիցյանը՝ անփոխարինելի մասնակիցը, մասնագիտական վարպետության այս բարձրագույն կուրսերի վետերանը, մշտապես ամենասպասված հյուրն է, — ասում էին այդ ամենամյա երաժշտական հավաքների կազմակերպիչները: — Մի բան է վատ. տարեցտարի խորհրդային պրոֆեսորի մոտ պարապել ցանկացողների մեծացող թվից շատերին մենք ստիպված ենք մերժել. Վեյմար են գալիս նրա բոլոր հին աշակերտները, և բազմաթիվ նորեկների համար, որ տարված են նրա հեղինակությամբ, սեմինարներին ընկնելը գրեթե անհար է: Անվանի երգիչներ ԱՄՆ-ից, ԳՖՅ-ից, չասենք արդեն՝ Գերմանական Դեմոկրատական Հանրապետության արտիստների մասին, որտեղ Լիսիցյանը հովանավորում է օպերային մի քանի թատրոնների, այնպես են կազմակերպում իրենց աշխատանքը, որ ամռանն ընկնեն այս անգերազանցելի վարպետի փոկալ մանկավարժության գոնե մի քանի դասերին»:

Սաքսոնական լրագրերից մեկի «Հյուր-պրոֆեսորների մանկավարժական քառյակը» հոդվածից իմանում ենք, որ 1980 թվականի սեմինարն անց են կացրել բացառապես ուժեղ, արվեստում կատարողական տարբեր եղանակներ քարոզող մասնագետներ. բացի Լիսիցյանից՝ դրանք էին. պրոֆեսոր, Էլզա Բոտտենշտեյնը՝ Նիդեռլանդներից, հունգարական մեծ երգչուհի, նախկինում Ֆեյզենշտեյնի մոտ՝ բեռլինյան «Կոմիչե օպեր»-ի առաջատար երգչուհի Ժաննա Լորե Կուզեն և կամերային կատարողական ժանրի հրաշալի վարպետ Լորա Ֆիշերը՝ ԳՖՅ-ից: Այնուհետև մենք կարդում ենք. «Պատահական չէ, որ Լիսիցյանի պարապմունքներին եռանդուն կերպով հաճախում են օպերային տարբեր թատրոնների փորձառու, թատերական գործի կոնկրետ դժվարություններն իմացող երգիչներ: Առաջին հայացքից՝ պարապմունքները կարող են թվալ որոշ չափով միապաղաղ՝ վարժություններ, վարժություններ և դարձյալ վարժություններ: Մակայն, օրեցօր հետևելով, թե

ինչպես է ընդարձակվում երիտասարդ երգիչների ծայնածավալը, ինչպես է հարթվում ու գեղեցկանում նրանց ձայնը, կարելի է հասկանալ վարպետի մեթոդը»:⁵⁴

Եվ այսպես, Պավել Գերասիմովիչ Լիսիցյանի մանկավարժական գործունեության հիմնական ուղղությունը վոկալ-կատարողական բարձրագույն դպրոցում՝ վարպետության ուսուցումն է: Փաստորեն Երևանյան կոնսերվատորիայում նա հասցրեց դաստիարակել ուսանողների սոսկ ավարտական մեկ խումբ, մնացած տարիներին նա Մեծ թատրոնում, ֆիլիարմոնիայում, միջազգային ֆորումներում պարապում էր պրոֆեսիոնալ երգիչների հետ՝ օգնելով նրանց ստեղծագործական աճին:

Ներդաշնակ զարգացած երգիչ-արվեստագետի ուսուցման և դաստիարակության ամբողջ գործընթացը ես կհամեմատեի պարտիզայանի աշխատանքի հետ: Բայց եթե ծաղկած, փարթամ և թարմ սաղարթով ծառը կարող է աճեցնել մեկ մարդ, ապա երգչի դաստիարակության գործում, որպես օրենք, մասնակցում են միլիզագույնը՝ երեք մասնագետներ. ամուր և հուսալի «բնի»՝ վոկալ ճիշտ տեխնոլոգիայի համար, որը թույլ կտա ամբողջ կյանքում մեծ պրոֆեսիոնալ ծանրաբեռնվածություններ կրել, պատասխանում է այդ երեքից մեկը, «սաղարթի» կեսի՝ համերգա-կամերային վարպետության և այդ ժանրում բանիմացության համար՝ երկրորդը, «սաղարթի» երկրորդ կեսի՝ օպերային վարպետության դաստիարակության համար՝ երրորդը: Մասնագետներից մեկի անճարակության դեպքում կամ բունը կկոտրվի ժամանակից շուտ, կամ սաղարթը դուրս կգա արատավոր՝ մի կողմից կանաչ ու փարթամ և մերկ՝ մյուս կողմից...

Լիսիցյան երգչի և մանկավարժի գլխավոր արժանիքը կայանում է նրանում, որ նա «մեծ ընդգրկման պարտիզայան» է: Դասին ներկայացրեք կամերային մի քմքուշ մանրանվագ, և կսկսվի հնչյունային նրբագույն, երաժշտական այդ ոճին հատուկ գույների և եղանակների հազվի լսելի, խիստ մեղմ աստիճանավորման փնտրտույքները: Նոտակալին դրեք օպերային մի դերերգ, և Պավել Գերասիմովիչը կօգնի ձեռք բերել հնչողության հզորություն, ազատություն և արտահայտչականություն, գտնել բարեհնչյուն մեղեդին, վերին զագաթնակետային նոտաների պայծառություն, խանգարվել է շնչառությունը, ձայնում է՞ ի հայտ եկել ավելորդ թրթռականություն. տեղնուտեղը կընտրվեն անհրաժեշտ վարժություններ, մանրակրկիտ կերպով և ճիշտ ուղղությամբ կտարվեն «վերանորոգման աշխատանքներ» և կվերացվեն թերությունները...

Լիսիցյանը մամուլում երկար տարիներ ջերմորեն պաշտպանում է իր սկզբունքները, գեղագիտական դաստիարակության լայն խնդիրների և երկրում վոկալ գործի կայացման ավելի նեղ՝ մասնագիտական հարցերի վերաբերյալ իր դատողությունները: Չարմանալիորեն արդիական են այսօր հնչում երեխաների ներդաշնակ դաստիարակության մասին նրա խորհրդածություններն այն մասին, որ ուշադրությունից դուրս թողնելով գեղարվեստական ճաշակի դաստիարակության այդ վաղ շրջանի ամենակարևոր օղակը, մենք հետագայում չենք կարողանալու վերականգնել բաց թողածը: Նա 1961 թվականի նոյեմբերի 16-ին «Советская культура» լրագրում գրում էր. «Եվ թատրոնը», և՛ դպրոցը դաշնակիցներ են: Նրանք ունեն մեկ նպատակ, բայց տարբեր միջոցներ: Եվ ես հենց կողմ եմ այն բանին, որ գեղագիտական «հարձակումը» տեղի

⁵⁴ Рахлина-Скигина Е. Квартет профессоров // Эксишес Тагесблатт, 1980, 26-27 июля.

ունենա լայն ճակատով... Դեռ Մարքսն էր ասում, որ անկատար ականջի համար ամենակատարյալ երաժշտությունն էլ ոչ մի իմաստ չունի»:

Միաժամանակ, 1961 թվականի սեպտեմբերի 21-ին «Известия» թերթում լույս տեսած այն ժամանակվա համար հույժ կտրուկ, սկզբունքային «Վոկալ կրթության այսօրն ու վաղը» հոդվածում Լիսիցյանը մերկացնում է մասնագիտական ուսուցման թերությունները. «Ոչ մեկի համար գաղտնիք չէ, որ մեր արվեստի համար ընդհանրապես «աքիլլեսյան գարշապար» է հանդիսանում վոկալ արվեստը: Ինչո՞ւ ստեղծվեց այսպիսի իրավիճակ: Եվ դեռ որքա՞ն պետք է մենք համբերենք վոկալ կատարողականության ետ մնալը: Մինչև ե՞րբ պետք է երգեցողական գործը մնա «մութ գործ»... Ակնառու կերպով ստեղծվել է անտանելի մի իրավիճակ, երբ պետությունը, վոկալ կադրերի պատրաստման վրա ծախսելով հսկայական գումարներ, բացարձակապես երաշխավորված չէ, որ երգիչը կօգտագործվի հենց նախանշված նպատակով... Վոկալիստների Մ. Ի. Գլինկայի անվան առաջին Համամիութենական մրցույթը մեկ անգամ էլ ցուցադրեց վոկալ կատարողականության լրջորեն ետ մնալը:

...Ժամանակն է տույժի ենթարկել այն մանկավարժներին, ում մեղքով ուսանողներին ուսուցման սկզբից մի քանի տարի հետո անժամանակ հեռացնում են կոնսերվատորիաներից: Չէ՞ որ անորակ արտադրանքի թողարկումը մեզանում հետապնդվում է քրեական կարգով, իսկ վոկալ կադրերի խտտանը մեզ մոտ նույնիսկ օրինականցված է (այսպես ասած՝ մասնագիտորեն անպիտան): Դժվար է հաշվել, թե որքան հոգեկան ցնցումներ և ողբերգություններ են տեղի ունենում այդ հողի վրա»:

Այդ նույն հոդվածում Լիսիցյանն առաջարկում է ստեղծել գիտա-մեթոդական միասնական կենտրոններ, որոնք այսօր արդեն ստեղծվել են: Նա նաև առաջարկում է կազմակերպել մանկավարժների որակավորման բարձրացման կուրսեր՝ պայքարելով վոկալ բազմաթիվ կադրերի մեկուսացվածության և պահպանողականության դեմ. այսօր խոշորագույն կոնսերվատորիաներում գործում են որակավորման բարձրացման ֆակուլտետներ:

Սակայն նրա մի շարք հետաքրքիր առաջարկություններ դեռ կյանքի չեն կոչվել. կարող է դա ժամանակի հարց է: Նա, օրինակ, առաջարկում էր կրճատել պրոֆեսիոնալ երգչի դաստիարակության ժամկետները: Ընդունված ինճանյա շրջանը՝ 4-ամյա ուսուցում ուսումնարանում և 5-ը՝ կոնսերվատորիայում, ավելորդ կերպով ծանր գործ է և ժամանակ է վատնում: Պավել Գերասիմովիչը գտնում էր, որ որակյալ և բարեխիղճ մանկավարժը պետք է դա հաղթահարի 5 տարում, որի դեպքում չեն լինի «ծերացած» շրջանավարտներ:

Նա նաև առաջարկում էր ստեղծել արվեստների՝ բազմաթիվ բաժիններով գիտական հեղինակավոր հաստատություն՝ ակադեմիա: Դրա խնդիրներից մեկն էլ՝ երգեցողության առումով, պետք է դառնա գիտականորեն հիմնավորված վոկալ-մանկավարժական միասնական համակարգի ստեղծումը, որը կդնի երգեցողության տխրահռչակ բազմաթիվ «դպրոցների վերջը»:

Իբրև փութաջան տանտեր, Լիսիցյանը մշտապես մտահոգվում էր մեր հարստության՝ գեղեցիկ, լիահունչ ձայների պահպանությամբ: Նրա բազմաթիվ հոդվածների միջով կարմիր թելի նման անցնում է այն միտքը, որ անհանդուրժելի է ժամանակի վատնողական վերաբերմունքը վոկալ թանկարժեք նյութի նկատմամբ, թեթևամիտ, ոչ խելացի վերաբերմունքը պրոֆեսիոնալ ուսման և աշխատանքի նկատմամբ:

Իբրև վոկալիստների՝ Գլինկայի անվան համամիութենական մրցույթներից մեկի հանճնաժողովի (ժյուրիի) անդամ, իր տպավորությունները կիսելով «Советская музыка» ամսագրում, Պավել Գերասիմովիչը, ետ մղելով մասնա-

վոր նկատողություններն ու խորհուրդները, հանգում է կարևոր ընդհանրացումների: Այդ հողվածում մեծ տպավորություն է գործում օպերային երգչի համար, որը ամբողջ կյանքում ստիպված է մրցել նվագախմբի հետ և ձայնով լցնել հասյական դահլիճները, ոչ տիպական մոտեցումը վոկալ հարցերին: Մհա նրա մի քանի դրույթները. «...Անհրաժեշտ է մշակել ձայնատարության ճկունությունը... Հնչյունի ուժեղացումը, հավանաբար, կապված է երգչի՝ ինչ կերպ ուզում է լինի՝ հագեցված և գերհագեցված դրամատիկական մեներգեր կատարելու ձգտման հետ: Բայց չէ՞ որ դրամատիկական պարտիաները հաջողվում են, եթե ձայնը մինչ այդ անցնում է քնարական խաղացանկի դպրոց, որի հիման վրա մշակվում է ճիշտ (հսկական) *bel canto* (այսինքն՝ ամենից առաջ զեղեցիկ երգեցողություն, երգեցողություն և ոչ թե ճիշտ), *legato*-ի, *piano*-ի արվեստ, առանց որոնք անիմաստ է իսկական վոկալ կատարողականությունը: Քնարականից դեպի դրամատիկականը՝ ահա երգչի բնական ճանապարհը, որը թույլ է տալիս հասնել նրբագույն երանգների, ձայնային ներկայանակի բազմագունության»:⁵⁵

Գանգատվելով այն բանից, որ մանկավարժական միջավայրում այդ հարցի վերաբերյալ չկա միասնություն, և հաճախ մակավարժն է մեղավոր լինում աշակերտի ձայնի վատթարացման մեջ, Լիսիցյանը, հաշվի առնելով նաև իր վոկալ բարդությունները ստեղծագործական ճանապարհի սկզբում, փորձում է «հովացնել» տաք գլուխները. «Արվեստակից ավագ ընկերների ամբողջ փորձն ի վիճակի չէ «սառեցնել» երիտասարդ դերասանների առաջին հերթին ձայնի բարձրությամբ և ուժով շշմեցնելու ցանկությունը: Երբեմն տպավորություն է ստեղծվում, որ մենք ներկա ենք ոչ թե համերգի, այլ սպորտային մրցույթի: Բայց եթե երիտասարդությունն ինքնակամ չի կարողանում հրաժարվել «ուժային դիմացկունության» մրցույթից, ապա թող մեր խորհուրդը լսեն գոնե նրանց ուսուցիչները՝ իրենց աշակերտների համար այդ առաջին հերթականությունները»:⁵⁶

Մհա և մրցույթի դափնեկիր Լարիսա Յուրչենկոյի մասին կարծիքը. «Երգչուհին, ունենալով հզոր ձայն, ձգտում է ավելի հզորի տպավորություն ստեղծել: Սակայն այդպիսի տպավորություն կարող է ծագել հենց ձայնային միջոցների խնայողաբար օգտագործման միջոցով և ոչ թե ուժային բացահայտ ճնշումով»:⁵⁷

Եվ Պավել Գերասիմովիչը նորից ու նորից, հիմնվելով սեփական հարուստ փորձի վրա, երիտասարդությանը կոչ է անում չտարվել չափազանց հագեցված հնչյունով, ձայնը «քնրագերծել» քնարական ստեղծագործություններով և ավելի շատ ուշադրություն դարձնել տեխնոլոգիայի, վոկալիզմների, վարժությունների վրա. «որպեսզի հնչյունը գտնվի երգչի լիիրավ իշխանության ներքո, և ոչ թե երգիչը՝ հնչյունի իշխանության»:⁵⁸

Իր հողվածներից մեկում Լիսիցյանը բերում է Մաթիլդա Մարքեզիի՝ Մանուել Գարսիայի աշակերտուհու կարծիքն այն մասին, որ «յուրաքանչյուր արվեստ բաղկացած է երկու մասից. տեխնիկա-մեխանիկական և գեղագիտական: Նա, ով լիարժեք պատրաստված չէ առաջինի դժվարությունների համար, երբեք ի վիճակի չի լինելու հասնել կատարելության երկրորդում՝ թեկուզ և հանճար լինի»: Այդ ամենը ճիշտ է, սակայն, հասկանալով, որ տեխ-

⁵⁵ Говорят члены жюри // Советская музыка. – 1971. – ном. 12. – С. 83.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Известия, 1961, 21 сентября.

նիկական խնդիրներով չափազանց տարվելը կարող է հասցնել փոկալ դարոցի կանոնավոր «շենքի» թեքվածքի և փլուզման, Լիսիցյանը աչքից բաց չի բողոնում նաև խնդրի մյուս կողմը: Նա միշտ ձգտում է հավասարաչափ ծանրացնել կշեռքի երկու թաթերը»։ «...Հաճույքով հիշելով լավ ձայները, ես գրեթե չեմ կարողանում հիշել ոչ մի պայծառ, յուրօրինակ մեկնաբանություն, որը արտախտական բարձրագույն վարպետության վկայությունն է... Հարկ է, որ կատարողները գրավեն մեր ուշադրությունն ամենից սուռա իրենց մենաբանական արվեստով, որպեսզի տեխնոլոգիան ծառայի առկա գեղարվեստական որոշակի արդյունքի հասնելու միջոց, իսկ ձայնի որակը, որ անշուշտ շատ արժեքավոր է ինքնըստինքյան, հանդես չգա իբրև «մրցութային» ընտրության միակ չափանիշ»։ Եվ, այնուհետև. «Մաստկացումը, աղաղակելը, ոչ ճիշտ երանգավորումը, երբեմն իսկական մեղեդայնության բացակայությունը. այս ամենը, ինչպես ինձ թվում է, պետք է արթնացնի երաժշտական բուհերի ղեկավարներին՝ մտածելու կամերային դասարանները լավագույն դասախոսներով ամեն կերպ ամրացնելու անհրաժեշտության մասին, և, իհարկե, այդպիսիք բացել այնտեղ, որտեղ դրանք ձևախեղվել են»⁵⁹։

Լիսիցյանի հողավածների խիստ, երբեմն էլ կտրուկ տոնը՝ թելադրված իր գործի նկատմամբ սիրով, դրա ճակատագրի համար ցավով, կարող են նպաստել նրա քննվողության մասին բյուր, երբեմն նույնիսկ՝ դաժան կարծիք կազմելուն: Բայց մենք գիտենք, որ նա փափուկ և բարի մարդ է: Դասաբանում, որտեղ պարապում է, վարպետն ստեղծել է զարմանալի միկրոկլիմա. յուրաքանչյուր մերս մտնող աշակերտի Պավել Գերասիմովիչը դիմավորում է ջերմ ժպիտով, բարձրանում ոռյալի մոտից՝ նրան ընդառաջ, յուրաքանչյուրի համար գտնում ողջույնի քնքուշ խոսք: Որևէ ընթերցող կարող է մտածել, թե. «Էս ի՞նչ ոռահատ-լոխում» է, — էս ինչ չափից դուրս «արևելյան քաղցրություններ» են: Մարդիկ ախր հյուր չեն գալիս, այլ աշխատելու և կարելի է «յուլա գնալ» նաև առանց սենտիմենտների: Իհարկե, կարելի է «յուլա գնալ», և շատ դասախոսներ էին լավագույն արդյունքների հասնում ուսանողների հետ պահպանելով տարածություն, պահպանելով խստություն և անհասանելիություն: Մակայն ես այդ փոխադարձ հոգեհարազատության մեջ շատ առավելություններ են տեսնում: Երաժշտության դիմաց, որին մենք ծառայում ենք, հավասար են բոլորը, այստեղ դժվար թե տեղին լինի ենթակարգությունը: Երիտասարդի համար որքա՞ն հեշտ կլինի բացվել, կապանքներից ազատվել և աշխատանքում հաջողությունների հասնել, եթե նա չի ընկճվում ուսուցչի դիմաց, ով կարողանում է աշակերտի հետ «հավասարի» մման պահել իրեն:

Պավել Գերասիմովիչի համար դա բնավ էլ մանկավարժական մտացածին ձև չէ, նա պետք չունի ժողովրդավարի «դեր խաղալու», դա նրա քննվողության մեջ է: Բարություն և կյանքի ընկալման «մանկականություն», մարդաց մեջ սուկ լավը տեսնելու և վատն ու վիրավորականը արագ մոռանալու ընդունակություն. այս հատկանիշները, որ հատկապես գրավիչ են Լիսիցյան-ուսուցչի մեջ, դեպի նա են ձգում բազմաթիվ աշակերտների: Նա, ով գիտի ամեն ինչ և հասել է ամեն ինչի՝ անելիք չունի արվեստում: Միայն մանկականորեն անմիջական, մանկականորեն հիացած, մանկականորեն հետաքրքրասեր մարդիկ են ընդունակ լինելու արտիստ, գեղագետ, որն, ի դեպ, չի խանգարում նրանցից շատերին լինել և՛ իմաստուն, և՛ խորը գիտելիքների, և՛ վերլուծական մտքի տեր: Ահա թե ինչու է Լիսիցյանի ստուդիայում տիրող ջերմ և բարեկամական մթնոլորտն ինձ ավելի արգասավոր ներկայանում «մեծ երե-

⁵⁹ Говорят члены жюри // Советская музыка. — 1971. — ном. 12. — С. 85.

խաների»՝ երգիչների հետ աշխատանքում, ուլքեր հաճախ հենց երեխայաբար էլ զգայուն ու երեխայի նման էլ վիրավորվող են լինում: Չգիտեմ՝ Պավել Գերասիմովիչը ծանոթ էր լեհ մեծ մանկավարժ Յանուշ Կորչակի համակարգին, թե՛ ոչ, բայց, հնարավոր է, որ ենթագիտակցորեն զգացել և գործադրում էր նրա ոգին: Նա նույնպես համոզված էր, որ գիտելիքը և փորձը լավագույնս փոխանցվում և ընկալվում է, երբ ուսուցիչն ու աշակերտը հարողակցվում են «հավասարների նման» առանց հաշվի առնելու տարիքային և վաստակի տարբերությունները:

Ավարտելով «Լիսիցյան-ուսուցիչը» թեման, մի օրինակ բերեմ իմ սեփական փորձից: Երիշուն ասած, ես մինչև վերջ էլ չհասկացա, թե ինչպես դա հաջողվեց Պավել Գերասիմովիչին, և, շնորհակալությամբ հիշելով այդ պատմությունը, այն մտքումս կոչում եմ «զանգերով հրաշք»: Բայց ամեն ինչ պատմեն հերթականությամբ:

Մի քանի տարի առաջ Մոսկվային վրա տվեցին դաժանագայուն սառնամանիքներ: Մի քանի օր սնդիկը ջերմաչափերում կանգնած էր գրոյից երեսունհինգ-երեսունյոթ աստիճան ցածր: Գնեսինների անվան ինստիտուտի ջեռուցման համակարգը չդիմացավ և դուրս եկավ շարքից: Չգիտեմ թե ինչու, մեր՝ իմ և դաշնակահար Սիխաիլ Վոսկրեսենսկու կամերային համերգն այդ երեկո չեղյալ չհայտարարեցին, և տեղի ունեցավ կատարողների ու ունկնդիրների դիմացկունության փորձարկում: Եթե դահլիճում ջերմաստիճանը գրոյից ցածր էլ չէր, ապա, ծալրահեղ դեպքում, գրոյական էր. հանդիսատեսը նստած էր մուշտակներով, երգելիս իմ բերանից գոլորշին դուրս էր գալիս բուլաներով, իսկ իմ գործընկերոջ ձեռքերը ցրտից փայտացել էին: Նրա վիճակը, ամենայն հավանականությամբ, բոլորից ծանրն էր. այդ երեկո ծրագրում Շումանի «Բանաստեղծի սերը» վոկալ շարքն էր և Շուբերտի երգերը, և կատարել գունագեղ ու նուրբ դաշնամուրային պարտիան՝ սառնամանիքից անզգա դարձած մատներով՝ թվում էր, թե անհնար է: Բայց նա արիաբար դիմացավ:

Մեր հերոսական ունկնդիրը ոչ միայն համբերատար լսեց և չլքեց դահլիճը, այլև ծրագրի վերջում պահանջեց «բիսեր»․ ակնառու էր, որ մեզ բոլորիս մարզել և միավորել էին դժվարությունները:

Սառը բեմում անցկացրած երկու ժամն ինձ վրա էժան չնստեց, և հաջորդ օրը ես արթնացա բացարձակ առանց ձայնի: Ամեն ինչ երևի կանցներ, եթե հանկարծ չհնչեր հեռախոսային զանգը, և պարզվեր, որ հենց այդ օրը պիտի կայանա (իմ մասնակցությամբ) Ռախմանինովի «Չանգերը» պեմնի՝ ձայնասկավառակային շատ պատասխանատու ձայնագրությունը: Դա աղետ էր. ինձ սպասում էին ԽՍՀՄ Պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը և նրա գլխավոր դիրիժոր Եվգենի Ֆեդոտովիչ Սվետլանովը, Յուրովի անվան կապելլան, այլ մեներգիչներ, իսկ ես ի վիճակի չեմ ոչ միայն երգել, այլև՝ խոսել: Իհարկե, ամեն մարդ էլ կարող է հիվանդանալ, բայց տվյալ դեպքում՝ իմ պատճառով ձայնագրության իսպիանումը ծանր նստվածք կթողներ. այդպիսի գործի կազմակերպչական կողմը բացառապես բարդ է. նշանակել նոր ժամկետներ, որոնք հարմար լինեին և՛ գերզբաղված կոլեկտիվների, և՛ մեներգիչների, և՛ տեխնիկական ծառայության ներկայացուցիչների համար՝ անհավատալի դժվար է, իսկ երկրորդը, բոլորը, այդ թվում և՛ Սվետլանովը, համոզված էին, որ ես աշխատանքի ժամկետների մասին գիտեի շատ վաղուց: Ինչ-որ թյուրիմացության պատճառով ես փաստի առաջ էի կանգնեցվել արդեն ձայնագրության օրը: Բայց գնա և ապացուցիր: Իսկ տեղեկացվածի համար դա բոլորովին այլ կերպ էր բացատրվում. մարդը վաղուց, շատ վաղուց գիտի այդ կարևոր գործի մասին և փոխանակ իրեն «պահպանի» և պատրաստվի,

քեթևամտորեն կամ գործընկերներին չհարգելու պատճառով փորձում է ձայնի ցրտադիմացկունությունը: Կարճ ասած. ես չհամարձակվեցի անմիջապես խոստովանել այն բանում, որ վատառողջ եմ և, անհայտ է, թե ինչի վրա հույս դնելով՝ փորձեցի երգել: Կիևս, լսելով թե ինչ ձայներ եմ ես արձակում, խորհուրդ տվեց չծիծաղեցնել մարդկանց, այլ անկողին մտնել և բժիշկ հրավիրել: Բայց ես, կառչելով վերջին ծղոտից, բոլոր դեպքերում զանգեցի Լիսիցյանին: Մեր երկխոսությունը տառացիորեն այսպիսին էր.

— Բարի լույս, Պավել Գերասիմովիչ:

— Բարի լույս, ո՞վ է:

— Մերգեյ Յակովենկոն:

— Վերջ տվեք ինձ ձեռք առնել, այդ ո՞վ է խոխոսացնում:

— Ազնիվ խոսք, ես եմ: Երեկվա համերգից հետո ձայնս լրիվ մատել է, իսկ երկու ժամ հետո սկսվում է «Չանգերի» ձայնագրությունը:

— Մարսափելի ոչինչ չկա, մի հուզվիր և եկ ինձ մոտ:

Ճանապարհին ես մտածում էի այն մասին, որ բացարձակ անիմաստ է խլել գերծանրաբեռնված մարդու ժամանակը, եթե, բոլոր դեպքերում, արդեն անհնար է ինձ օգնել: Նախորդ օրը՝ ուրիշ բան. ես առողջ էի, և երեկոյան էլ նա ինձ երգացրել էր, լարել՝ ինչպես միշտ արել ու անում էր վերջին տարիների ընթացքում՝ յուրաքանչյուր համերգիցս առաջ: Կարող է հենց դրա շնորհիվ էլ ես մինչև վերջ երգեցի՞ դժվարին ծրագիրը պառպիսի անսովոր պայմաններում: Դեռ լավ է, որ նա ինքը մտած չէր դահլիճում և չիվանդացավ: Սովորաբար Պավել Գերասիմովիչը պարտադիր ներկա էր լինում իր աշակերտների համերգներին, որը նրանց լրացուցիչ վստահություն էր ներշնչում: Այդ շրջանում նա, տարած ծանր վիրահատությունից դեռ չապաքինված՝ դուրս չէր գալիս տանից, բայց կարողանում էր մոտենալ ռոյալին և այդ պատճառով էլ պարապմունքներն անցնում էին հերթականությամբ՝ առավոտից երեկո...

Այդ առավոտ Պավել Գերասիմովիչն ինձ հետ երկար աշխատեց՝ ժամից ոչ պակաս: Խռխտոցների ու խոսպոտությունների մեջ լսելով իմ տենքրի փոքրիկ «կղզակը» և «ձգելով» այդ «լարից», նա սկսեց հավաքել և դնել ձայնը՝ խորհուրդ տալով հատուկ ուշադրություն դարձնել շնչառությանս, հենումների վրա: Հետզհետե, թեև՝ շատ դանդաղ, տենքրս սկսեց մաքրվել, ձեռք բերել նախկին գունդանգը: Սևեռուն և լարված աշխատանքի արդյունքում (երկուսիս վրայից էլ քրտինքը թափվում էր կարկուտի մեամ) Լիսիցյանց ելով, թե ինչ հրաշքով կարող էր դա տեղի ունենալ, բայց սոսկ հասկանալով, որ նորից «զնգզնգում եմ», ես սլացա ստուդիա: Ամեն ինչ անցավ բարեհաջող. իմ բաժինը ես արագ ձայնագրեցի, ոչ մեկը նույնիսկ չնկատեց իմ տկարությունը: Իհարկե՝ շատ երբեք էլ չի գոհանում կատարած աշխատանքով, և եթե այն կրկնվի՝ մաս բաներ կուղղի, բայց այն, որ ես այդ օրը կարողացա մոտենալ բարձրախոսին, որ իմ ձայնը աշխատանքային ռիթմանիմովյան «Չանգերը» ձայնասկավառակի շատ հայտնի ձայնագրությունը: Այն բանում, որ ստեղծագործությունը հնչում է ողջնչված, ամբողջական, դրամատիկական, լայնածավալ՝ ամենից առաջ Եվգենի Ֆեոդորովիչ Սվետլանովի վաստակն էր: Բայց որ կարող էր ձայնագրությունն ընդհանրապես կայանալ այդ օրը, Պավել Գերասիմովիչ Լիսիցյանի՝ մանկավարժ-հրաշագործի վաստակն էր:

Վ Ե Ր Չ Ա Բ Ա Ն

1981 թվականի աշնանը մոսկովյան Պ. Ի. Չայկովսկու անվան Համերգային դահլիճում և Արվեստի աշխատողների Կենտրոնական տանը նշվում էր Պավել Գերասիմովիչ Լիսիցյանի 70-ամյա հոբելյանը, իսկ Մեծ Քատրոնը այդ հոբելյանին նվիրեց «Пиковая дома» օպերայի կատարումը: Ինքը՝ հոբելյարը չերգեց ոչ ներկայացման մեջ, ոչ համերգներում, թեև, համոզված եմ, կարող էր իր «պատվարժան» տարիքում էլ կատարել և իշխան Ելեցկու դերերգը, և այլ դժվարագույն ստեղծագործություններ: Անընդհատ մարգելով ձայնը, օրեկան մի քանի ժամ պարապելով երգիչների հետ, նա հաճախ ամբողջ ձայնով ցույց էր տալիս, թե ինչպես պետք է երգել այս կամ այն վարժությունը, ֆրագը, օպերային կամ կամերային ստեղծագործությունների մեծ կտորները... Երևում է, որ այսօր էլ են «բոլոր համակարգներն աշխատում նորմալ»՝ հնչյունը «կիզակետում է», շնչառությունը, ինչպես միշտ՝ անընդգրկելի, չի լսվում «ծերունական» ոչ մի ավելորդ թրթռականություն, իսկ կարևորը՝ տեմբրը՝ լիսիցիանական ձայնի անկրկնելի տեմբրը, նախկինի նման թարմ է ու գեղեցիկ:

Քայց, ստեղծագործության մեջ անգիջում, իր նկատմամբ պրոֆեսիոնալ բարձրագույն պահանջներ առաջադրելուն սովոր Պավել Գերասիմովիչն արդեն երկար տարիներ էր, որ չէր երգում բեմից: Այդ հոբելյանական երեկոներին նրա համար երգում էին ուրիշները՝ երաժշտական շատ թատրոնների, ֆիլիարմոնիաների մեներգիչները, մոսկվացիները և մայրաքաղաքի հյուրերը, անվանի արտիստներն ու երիտասարդությունը... Հնչեցին նաև բազմաթիվ բանավոր ողջույններ, կարդացվեցին հիշողության մեջ Լիսիցյանի ստեղծագործության և կյանքի փուլերը վերակենդանացնող տասնյակ շնորհավորական ուղերձներ: Հյուսիս-Օսեթական ԽՍՀՄ Մշակույթի նախարարությունից, և ԽՍՀՄ Քաղկոմից, Օրջոնիկիձեի Քաղսովետից և կոմսոզիտորների միության վարչությունից, Հայաստանի Մշակույթի նախարարությունից և Երևանի օպերային թատրոնից ու կոմսերվատորիայից, լեմինգրադյան թատրոններից ու համերգային կազմակերպություններից, գիտնականների տան Խորհրդից...

Ե՛վ ես, և՛ իմ բազմաթիվ զրուցակիցները նշում ենք, որ Պավել Գերասիմովիչը լի էր սիրով՝ աշխատանքի, մարդկանց, կյանքի նկատմամբ՝ դրա բոլոր դրսևորումներով հանդերձ... Ե՛վ այդ սերը երջանիկ էր, քանի որ փոխադարձ էր: Հորեյանական երեկոներին մարդիկ Լիսիցյանին «խտացրած ձևով» վերադարձրեցին քնքշանքը, բարությունը, սրտակցությունը՝ զգացմունքներ, որոնք մշտապես շողարձակում էր ինքը: Իմ աշխատանքային սեղանը միշտ հեղեղված էր լինում Լիսիցյանին հասցեագրված նամակներով, համերգների և ներկայացումների մասին հարյուրավոր հոդվածներով՝ հրապարակված քաղաքային, մարզային, հանրապետական և կենտրոնական թերթերում: Դրանցում սիրո և շնորհակալության արտասահայտություններն էին մեծ արվեստի հանդեպ: Իսկ քանի-քանի՝ մարդկանց սրտերի հետ է խոսել և ջերմացրել Լիսիցյանն իր տաղանդով:

Տխրում եմ այն պատճառով, որ ամենահետաքրքիր նյութերի, մարդկային անկեղծ խոստովանությունների մեծ մասը մնալու է առանց օգտագործելու: Մեջբերեն գոնե մի նամակ, որ գրել էր կյանքում շատ բան տեսած հասակավոր մի մարդ. «Մտածված կերպով չեմ հայտնում իմ հասցեն կամ ազգանունս, որպեսզի Ձեզ չպարտավորեցնեմ պատասխանով, ինչպես նաև (իսկ դա

գլխավորն է), որպեսզի առիք չտան կասկածելու իմ անկեղծ զգացումներին: Ամբողջ կյանքում առաջնորդվել եմ մի կանոնով. եթե դու իմացել ես, թե ինչ է երջանկությունը, ապա շնորհակալ եղիր նրան, ով տվել է քեզ այն: Ուզում եմ Ձեզ հայտնել իմ նրախտագիտությունը:

Արդեն երեք շաբաթ է անցել հեռուստատեսությամբ Ձեր ելույթից, բայց ինձ հանգիստ չեն տալիս, մանավանդ՝ զիշերները, Չայկովսկու ռոմանների կատարմամբ Ձեր ձայնը և վարպետությունը: Անքում զիշերները, խելացնոր զիշերները դարձել են իմ հաճախակի հյուրերը:

Դուք, Պավել Լիսիցյան, հզոր երգիչ եք, Ձեզ լսելը մեծ երջանկություն է:

Ձեր կատարմամբ նույնիսկ «շատ երգված» «Նստած էինք ես ու դու» ռոմանս է անսովոր տալավորություն գործում: Իսկ «Խելացնոր զիշերները» «Մտայլ օրերի մեջ» ռոմանսները դառնում են իսկակական գլուխգործոցներ: Շնորհակալ եմ Ձեզանից, թանկագին երգիչ: Շնորհակալ եմ այդպիսի ձայն լսած լինելուս համար, ստացածս գեղագիտական հաճույքի համար:

Ահա ամենը, ինչ ես պետք է գրեի»:

Վերջին անգամ, նախքան աշխատանքիս վրա վերջակետ դնելը, ես թերթում եմ գրախոսությունների «հատորները»: Ցանկանում եմ ընթերցողին հասցնել գոնե «մի հատիկ» ևս այն բարձր գնահատականներից, որ տարբեր քաղաքների մասնագետները տալիս են Լիսիցյանի արվեստին: Թող ներեն ինձ հարվածային և անամուն մեջբերումների հեղինակները.

«Նա իր մեջ համատեղում է առաջնակարգ դերասանի և ականավոր վոկալիստի շնորհը...»:

«Նրա հրաշալի ձայնը սիրում են և ճանաչում են մեր անընդգրկելի Հայրենիքի ցանկացած անկյունում, նրա դերասանական բարձր վարպետությունը վաղուց է արժանացել օպերային արվեստի երկրպագուների կողմից շնորհյալ վաստակավորի փառքին...»:

«Լիսիցյանը կարողանում է ունկնդրին ոչ թե իրեն ներկայացնել, այլ ստեղծագործությունը: Նա խորը և ներշնչանքով բաց է անում դրա էությունը և գաղափարական բովանդակությունը...»:

«Ես սքանչանում էի սիրելի արտիստի կախարդիչ ձայնով, ինձ հուզում և ուրախացնում էին հոյակապ վարպետությունը և երգի սրտաբուխ թափանցիկությունը...»:

«Լիսիցյանին հատուկ են նուրբ երաժշտականությունը և անսամբլային երաժշտությամբ զբաղվելու ոճական մաքրությունը...»:

«Լիսիցյանական ձայնի անկրկնելի տենորը՝ դրա կախարդիչ թավշակալությամբ և, միաժամանակ, հյուրեղությամբ, հագեցվածությամբ, ուրախություն են պարգևում փափուկ, թափանցիկ մեղեդայնությունը, կատարման ազնվաբարո արտահայտչականությունը...»:

«Նրա ձայնը՝ գեղեցիկ ու ջերմ, միանման հավասար է հնչում բոլոր ռեզիստրներում, ունկնդիրներին վարակում են կատարման զգացմունքայնությունը, բարձր արտիստականությունը և գերում՝ բեմական հմայքը...»:

Եվ, վերջապես, իբրև ավարտական մատուցող՝ կայտառ ակորդ, մի քանի տող 1981 թվականի հուլիսի 15-ին հայկական հանրապետական «Կոմունիստ» թերթում տպագրված «Առաջին մեծության աստղը» հոդվածից. «Պավել Գերասիմովիչ Լիսիցյանը հայոց ազգային մշակույթի հպարտությունն է, հպարտությունն է խորհրդային կատարողական արվեստի: Նա իր մեջ համատեղում է գարմանալի հատկանիշներ՝ բնությունից իրեն շռայլորեն շնորհված և իր մշտական, լարված աշխատանքով ձեռք բերած. եզակի գեղեցկության, ուժի, խորը բովանդակության, գույներով հարուստ, ականջ շո-

յող, փափուկ թավշյա տենքրով ձայնը, երաժշտական պայծառ շնորհ, անթե-
րի ճաշակ, արտասովոր արտիստական տաղանդ, սուր միտք, լայն ընդգրկ-
մամբ կրթվածություն, անբասիր մտավորական և այդ ամենին էլ ավելաց-
րած՝ ազնվաբարո, տպավորիչ, տղամարդկային գեղեցկությամբ դրոշմված
արտաքին: Այս բոլոր հատկանիշները միավորվել են երջանիկ ներդաշնակ
համադրությամբ՝ մեր մշակույթին տալով վառ, անկրկնելի անհատականու-
թյուն»:

Հայերենում կա մի ջբարգմանվող բառ՝ վարպետ: Մեր ռուսական «Mac-
ter»-ը՝ գրված մեծատառով, ինչ-որ չափով հաղորդում է դրա էությունը:
Հայերը այդ տարրդունակ հասկացության մեջ ներդնում են խիստ և խորը
իմաստ: Ոչ միայն սոսկ տաղանդով, այլև անաղարտ կյանքով, ազնիվ աշխա-
տանքով է նվաճվում այդքան հայարտ և միաժամանակ պարզ անվան իրա-
վունքը: Այդպես են դիմել Ավետիք Իսահակյանին, Մարտիրոս Սարյանին,
Վահրամ Փափագյանին... Վարպետը չի ճկվում փառքի «ծանրության» տակ,
նրան չի արբեցնում համաժողովրդական ճանաչումը: Նրա արարքների
հիմքում իր ընտրած գործին սիրահարված մարդ-աշխատավորի կենսական
սկզբունքային դիրքորոշումն է: Նրա կերպարում չկա և չի կարող լինել «մեծա-
շուքության» ակնարկ, նա մտածում է միայն մի բանի մասին. լինել մարդ-
կանց, աշխատանքին պետքական և օգտակար մարդ:

Ահա այսպիսին էր վարպետ Լիսիցյանը, ում միշտ մաղթել են երկար
կյանք:

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

ԼԻՍԻՅԻԱՆԻ՝ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԱԿԱՆ ՊՐԱԿՏԻԿԱՅՈՒՄ ՕԳՏԱԳՈՐԾԱԾ ՎՈԿԱԼ ՎԱՐԺՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ*

Վարժություն 1 (ա, բ)

1ա 

1բ 

Վարժությունը երգվում է փակ բերանով, լեզատիասիմո, մեկ շնչով, բարձր դիրքով, որոշ «քմահաճ», «նենգ» հնչյունով: Դինամիկան ալիքաձև է՝ ստոծանու լարման և քուլացման հաշվին: Հարկ է ձգտել այն բանին, որ բոլոր հնչյունները ձևավորվեն ու զուգակցվեն կարծես մեկ կետում: Դասի սկզբում պետք է հաշվի հատուկ ուշադրություն դարձնել ճիշտ՝ թեթև և միաժամանակ որոշակի գրոհի վրա: Հենց որ երգիչը լարում զգա հնչման ժամանակ՝ պետք է անցնի 1 բ տարբերակին:

Վարժություն 2

2

Սի - մա - մի, մի - մա - մի - մա - մի:

Վաժությունը նպատակը ձայնավոր «ի» և «ա» հնչյունների բնական հնչողությունը գտնելն է: Հիմնական ուշադրությունը պետք է ուղղվի դրա վրա: Հարկավոր է նաև հետևել ստոծանուն, պահել ներշնչման վիճակը, չկորցնել հնչողության բարձրությունը և թեթևությունը: Վարժության ձայնաձևավոր կախված է տվյալ ձայնի անհատական առանձնահատկություններից: Առայժմ պետք չէ ձեռք տալ սահմանային ստորին և վերին հնչյուններին:

Վարժություն 3

3

Վյե - ճի, Ֆի-գա - թո, փա - թա - վոն:

Կարելի է սկսել և «Վյենի»-ից, և «Ֆիգարո»-ից՝ կախված այն բանից, թե որ ձայնավորն է ավելի բնական հնչում: Վարժությունը երգվում է եռադրով, ամբողջ ձայնով, «ի», «ե», «ա» հնչյունները պետք է կառուցվեն մեկ կետի վրա և

* Վարժությունները բերվում են այն հերթականությամբ, որով դրանք հնչում են դասի ժամանակ:

տատանվեն (արձագանքվեն) միատեսակ: Անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել, որ «ա»-ն դեռևս մինչև անցումային հնչյունները հետզհետև և փափուկ կերպով կլորանա: Յուրաքանչյուր վերին հնչյունի վրա՝ ստոժանու լրացուցիչ և փափուկ հրման ճանապարհով կարծես թե ստուգվում է շնչառությունը: Վարժությունը երգվում է ամբողջ ձայնաձավալով:

Վարժություն 4

4 

Սի - կել - ան - ջե - լո:

Այս ֆրազը երգվում է non legato, mezzo piano: Վարժության գլխավոր խնդիրը փափուկ և ճշգրիտ բաղաձայնների օգնությամբ մեկ ձայնավորից մյուսին («ի-է-ա-է-օ») բնական, հարթեցված անցումների փնտրումն է: Անհրաժեշտ է խուսափել լարումից, «բարեկիրթ» կերպով սահել մեկ վանկից մյուսին: Վարժությունում չեն ընդգրկվում սահմանային ստորին և վերին ձայնաձավալի հնչյունները:

Վարժություններ 5-9

5 

Պո - պո - լո ոո - մա - նո, տի սա - լյու - տո:

6 

Սա - նոն Լես - կո, մի կյա - մո:

7 

Սա - բան - դո - մար, մա - բան - դո - մար կո - զի:

8 

Դա - մի - դի - սի, կոն - դո կե - ին վա - նո տոո - նե - ռա:

9 

Ա - նո, է - ֆո - լի - ա:

Իտալական այս բոլոր արտահայտությունները (կամ դրանցից մի քանիսը) երգվում են յուրաքանչյուր դասի ժամանակ՝ ամբողջ ձայնածավալով: Պարապմունքների այս փուլում, երբ ձայնային ապարատն արդեն բավականաչափ տաքացվել է և լարումը (նախապատրաստությունը) ավարտվել, պետք է զլխավոր ուշադրությունը սևեռել հնչման պայծառության վրա, հնչական եռանդուն հղումի վրա: Աշակերտների հետ այս վարժությունների կատարման ժամանակ, սովորաբար, ուսուցիչը այսպիսի նկատողություններ է անում. «Բառը արտաբերել եռանդուն, վառ», «Պահիր ներշնչման վիճակը», «Կոկորդը պետք է լինի ազատ և չպետք է սողա վեր», «Պետք է կարծես թե «տեսնել» դիրքը»:

Վարժություններ 10 - 13



Բրին-դի, բրին-դի, բրին-դի, բրին-դի, բրին-դի, բրին-դի, բրին-դի, բրին-դի զի:



Այ - յայ - յայ, բի - ռի - բի - ռի, բոմ - բոմ, այ - յայ - յայ:



Բամ - բի - նո պիկ-կո - լո, պիկ - կո - լո, բամ - բի - նո:



Սի - մի - մի - մի - մի:

Վարժությունների այս խումբը նախատեսված է ձայնային ապարատի «մերսման» և հնչյունի ձևի ճշտման համար: Վարժությունները երգվում են ոչ բարձր, թեթև, խաղի, զվարճանքի տարրով, արագ տեսպով: Բայց պարտադիր են հնչությունը, ճիշտ ընկնելը ռեզոնատորներ և թեթև, բայց եռանդուն շնչառությունը:

Վարժություններ 14 - 15



Բրի-բրե-բրա-բրո-բրու, զի - զե - զա - զո - զու, Լի - լե - լա - լո - լու:



Ռի - դի ֆուլ-մի-նե, ռի - դի սուլ-մի-նե:

Այս վարժություններն առավել ուշադրություն են պահանջում ինչպես աշակերտից, այնպես էլ՝ մանկավարժից: Անհրաժեշտ է ճշգրտորեն հարթեցնել ինչպես ձայնավորները՝ ուշադրությունից դուրս չթողնելով նույնիսկ հնչյունի նվազագույն շեղում իդեալական (գերազանց) ձևից: 15-րդ վարժության օկտավային քայլերը պետք է փոխեն վոկալ իրավիճակը: Ուսուցիչը փորձում է հասնել ամբողջ ֆրազի՝ իբրև մեկ կետում հնչողությանը:

Վարժություն 16

16

Ֆո
Վո
Վա

-
-
-

լո:
լո:
լո:

Վոկալ դասը մշտապես ավարտվում է հենց այս՝ օկտավային արպեջիոյի վարժությունով. «Ֆոլո», «Վոլո», «Վալո» բառերով: Օգտագործվում է տվյալ ձայնի աշխատանքային ամբողջ ձայնածավալը և դրան ավելացրած՝ լրացուցիչ լրիվություն կամ մեկ տոն վերևից ու ներքևից: Վարժությունը երգվում է եռանդուն, վառ, լրիվ ձայնով: Անհրաժեշտ է «ո»-ի կամ «ա»-ի ճշգրիտ ձևը՝ կիսաբաց և, միաժամանակ՝ ձայնավոր հնչյունի պարզ հնչում:

РЕПЕРТУАР П. Г. ЛИСИЦИАНА¹

1. Оперный репертуар

Ленинград,
Молодежный
оперный театр,
1933 г.

Фиорелло в опере Ж. Россини “Севильский цирюльник”.

Ленинград,
Малый оперный
театр,
1935–1937 гг.

Моралес в опере Ж. Бизе “Кармен”.
Марулло в опере Дж. Верди “Риголетто”.
Есаул в опере И. И. Держинского “Тихий Дон”.
Шарплес в опере Дж. Пуччини “Чио-чио-сан”.
Индеец в опере Б. Сметаны “Проданная невеста”.
Ротный в опере П. И. Чайковского “Евгений Онегин”.

Ереван,
Армянский театр
оперы и балета
им. Спендиарова,
1937–1939 гг.

Товмас в опере А. С. Айвазяна “Восточный дантист”.
Эскамилло в опере Ж. Бизе “Кармен”.
Листницкий и Митька в опере И. И. Держинского “Тихий Дон”.
Сильвио и Тонио в опере Р. Леонкавалло “Паяцы”.
Татул в опере А. А. Спендиарова “Алмаст”.
Григор в опере А. А. Спендиарова “Лусабацян”.
Моси в опере А. Т. Тиграняна “Ануш”.
Онегин в опере П. И. Чайковского “Евгений Онегин”.
Роберт в опере П. И. Чайковского “Иоланта”.
Елецкий и Томский в опере П. И. Чайковского “Пиковая дама”.

1945 г.
Большой театр²
Союза ССР,
1940–1966 гг.

Аршак в опере Т. Чухаджяна “Аршак II”.
Елецкий в опере П. И. Чайковского “Пиковая дама”, 22 марта 1941 г. *Гр. пл. М10-05158-000*³.
Онегин в опере П. И. Чайковского “Евгений Онегин”.
2-й корабельщик в опере Н. А. Римского-Корсакова “Сказка о царе Салтане”, 21 марта 1944 г.
Жермон в опере Дж. Верди “Травиата”, 20 октября 1946 г. *Гр. пл. М10-06271-002*.

¹ Որոշվեց երկացանկը չթարգմանել, քանի որ այն ոչ բե վերնագրերի պարզ շարադրանք է, այլ պարունակում է նաև հրատարակումների և ձայնագրությունների ֆոնդային համարները, ինչը հնարավորություն է տալիս ուսանողներին և մասնագետներին հեշտությամբ կողմնորոշվելու և օգտվելու այս ցանկից:

² Приводится в хронологическом порядке перечень всех партий, спетых в Большом театре (независимо от того, исполнялись ли они до этого на других сценах) с указанием дня первого исполнения.

³ Гр. пл. — здесь и далее означает, что произведение записано на грам-пластинку, указывается индекс пластинки или альбома.

Казбич в опере А. Н. Александрова "Бэлла", 29 ноября 1946 г.
Комиссар в опере В. И. Мурадели "Великая дружба", 9 ноября 1947 г.
Валентин в опере Ш. Гуно "Фауст", 29 марта 1949 г.
Веденецкий гость в опере Н. А. Римского-Корсакова "Садко", 29 апреля 1949 г. *Гр. пл. М10-01480-005.*
Януш в опере С. Монюшко "Галька", 5 ноября 1949 г. *Гр. пл. Д-013687-90.*
Мазепа в опере П. И. Чайковского "Мазепа", 1 февраля 1951 г.
Эскамильо в опере Ж. Бизе "Кармен", 28 февраля 1951 г. *Гр. пл. М10-29833-005.*
Амонасро в опере Дж. Верди "Аида", 29 декабря 1951 г. *Гр. пл. М10-06007-000.*
Рылеев в опере Ю. А. Шапорина "Декабристы", 29 сентября 1953 г.
Грязной в опере Н. А. Римского-Корсакова "Царская невеста", 13 января 1956 г.
Сильвио и "Пролог" в опере Р. Леонкавалло "Паяцы", 19 апреля 1957 г. *Гр. пл. М10-03090-003.*
Андре в опере Н. Г. Жиганова "Джалиль", 19 июня 1959 г.
Наполеон в опере С. С. Прокофьева "Война и мир", 15 декабря 1959 г.
Песня "Памяти павших" в опере И. И. Дзержинского "Судьба человека", 30 сентября 1961 г.
Форд в опере Дж. Верди "Фальстаф", 17 ноября 1962 г.

Партии, не исполненные в оперном театре, но записанные на грампластинку.

Партии, исполненные на радио.

Сцены и арии из опер, имеющиеся в записи.

Королевич в опере Н. А. Римского-Корсакова "Кашей Бессмертной". *Гр. пл. М10-32117-005.*
Марсель в опере Дж. Пуччини "Богема". *Гр. пл. М10-07779-002.*

Князь в опере П. И. Чайковского "Чародейка".
Ренато в опере Дж. Верди "Бал-маскарад".

Ария Тапарникоса из оперы А. С. Айвазяна "Тапарникос". *Ф. з. Д-2350, 1948 г.*⁴
Ариозо, сцена и ария Ренато из оперы Дж. Верди "Бал-маскарад". *Гр. пл. М10-35908.*
Ария из оперы Г. Ф. Генделя "Ксеркс". *Ф. з. Д-66162, 1962 г.*

⁴ Ф. з. — здесь и далее означает — фондовая запись, сделанная и хранящаяся на радио. Указан индекс и год записи.

Дуэт Сервилии и Игнация из оперы Н. А. Римского-Корсакова "Сервилия" (с О. Пиотровской). Ф. з. Д-15141, 1951 г.

Ариозо Мизгирия, дуэт Мизгирия и Снегурочки из оперы Н. А. Римского-Корсакова "Снегурочка" (с Е. Шумской). Гр. нл. М10-35906.

Эпиталама Виндекса из оперы А. Ф. Рубинштейна "Нерон". Гр. нл. М10-35906.

Речитатив и ария Онегина, ариозо Онегина из оперы П. И. Чайковского "Евгений Онегин". Гр. нл. М10-35905.

Сцена дуэли (с С. Лемешевым и М. Михайловым). Ф. з. Д-14586, 1951 г.

Монолог, сцена и ариозо Мазепы из оперы П. И. Чайковского "Мазепа". Гр. нл. М10-35905.

Сцена и ариозо Мазепы и Марии (с О. Пиотровской). Ф. з. Д-18772, 1953 г.

Сцена и ариозо Князя из оперы П. И. Чайковского "Чародейка". Гр. нл. М10-35906.

Ария Аршака из оперы Т. Чухаджяна "Аршак II". На русском языке — гр. нл. М10-35906., на армянском языке — ф. з. Д-3817, 1947 г.

Ария Рылеева из оперы Ю. А. Шапорина "Декабристы". Ф. з. Д-15277, 1951 г.

Сцены и арии из опер, не зафиксированные в записи, но исполненные в концертах.

Ария Игоря из оперы А. П. Бородина "Князь Игорь". Ария Каскара и дуэт с Заза из оперы Р. Леонкавалло "Заза".

Ария Чаттертона из оперы Р. Леонкавалло "Чаттертон".

Ария Короля из оперы Ж. Массне "Король Лахорский".

Ария серенада и дуэт с Церлиной из оперы В. А. Моцарта "Дон-Жуан".

Все арии Фигаро из оперы В. А. Моцарта "Свадьба Фигаро".

Ария Шакловитого из оперы М. П. Мусоргского "Хованщина".

Каватина Алеко из оперы С. В. Рахманинова "Алеко".

Монолог, три арии и сцена с Тамарой из оперы А. Г. Рубинштейна "Демон".

Ария Банк Бана из оперы Ф. Эркеля "Банк Бан".

2. Кантаты, романсы и песни зарубежных композиторов

И. С. Бах.

И. С. Бах - III. Гуно.

И. Брамс.

Кантата № 159.

"Ave Maria"

"Верная любовь. Ф. з. Д-23473, 1952 г.

"Песни любви", 18 вальсов (для четырех голосов). Гр. нл. С10-06127.

“Новые песни любви”, 15 вальсов (для четырех голосов). *Гр. пл. С10-06128.*

*К. Гот.
Э. Григ.*

Серенада. *Гр. пл. М10-45467-000.*
“Люблю тебя”. *Ф. з. Д-32281, 1954 г.*
“О, край родной”.
“Под цветами”.
“Розы”. *Гр. пл. М10-45467-000.*

Б. Кейль.

Серенада. *Гр. пл. М10-45467-000.*

Э. де Куртис.

“Вернись в Сорренто”.
“Неаполитанская баркарола”.
“Пой мне”.
“Санта Лючия”.

Ф. Лист.

“Радость и горе”. *Гр. пл. М10-45467-000.*

Ж. Массне.

Элегия.

М. Равель.

Три поэмы Дон-Кихота Дульцинее.
Романтическая песня. *Гр. пл. М10-06943-006.*
Эпическая песня.
Застольная песня. *Гр. пл. М10-06943-006.*

К. Сен-Санс.

“Ожидание”. *Гр. пл. М10-45467-000.*

С. Скотт.

“Вайле, вайле”.

Ф. Гости.

Серенада. *Ф. з. 4616, 1947 г.*

Ф. Шуберт.

“Атлант”. *Гр. пл. М10-06943-006.*
“Двойник”.
“К музыке”. *Гр. пл. М10-06943-006.*
“Ночь и грезы”. *Ф. з. 7555, 1948 г.*
Серенада.
“Ты мой покой”. *Ф. з. 7554, 1948 г.*
Утренняя серенада.

Р. Шуман.

“Весенняя ночь”.
“Во сне я горько плакал”.
“Вы злые, злые песни”. *Ф. з. Д-66149, 1962 г.*
“Гидальго”.
“Когда мы с тобой целовались”.
“Я не сержусь”. *Ф. з. Д-66152, 1962 г.*

3. Романсы русских композиторов

А. С. Аренский.

“Послушай, быть может”. *Гр. пл. М10-45467-000.*

М. А. Балакирев.

“Введи меня, о ночь”.

- “Песня Селима”. *Гр. нл. М10-45467-000.*
 “Приди ко мне”. *Ф. з. 913/39,, 1939 г.*
- А. П. Бородин.* “Для берегов отчизны дальней”.
 “Песня темного леса”.
 “Фальшивая нота”.
- А. К. Глазунов.* “Вакхическая песня”.
 Восточных романс. *Гр. нл. М10-45467-000.*
- М. И. Глинка.* “В крови горит огонь желанья”. *Ф. з. Д-48042, 1957 г.*
 “Мери”. *Ф. з. Д-48041, 1957 г.*
 “Ночной зефир”. *Гр. нл. М10-45467-000.*
 “Ночной смотр”.
 “Сомнение”.
 Элегия “Не искушай меня без нужды”.
- А. С. Дарго-мыжский.* “Влюблен я, дева-красота”.
 “Мне грустно”.
 “Чаруй меня, чаруй”. *Гр. нл. М10-45467-000.*
- Ц. А. Кюи.* “Меня холодным люди называют”.
Гр. нл. М10-45467-000.
 “Соженное письмо”. *Ф. з. Д-25904, 1953 г.*
- Н. Н. Лодыжевский.* “Пронеслись мимолетные грезы”. *Ф. з. Д-2942, 1948 г.*
- М. П. Мусоргский.* “Забытый”.
 “Козел”.
 “Трепак”.
- Э. Ф. Направник.* “Серенада Дон-Жуана”.
- С. В. Рахманинов.* “Апрель! Вешний праздничный день”. *Гр. нл. М10-35910.*
 “В моей душе”. *Ф. з. Д-18329, 1951 г.*
 “В молчаньи ночи тайной”. *Гр. нл. М10-35910.*
 “Весенние воды”.
 “Все отнял у меня”.
 “Вчера мы встретились”. *Гр. нл. М10-35910.*
 “Дитя! Как цветок ты прекрасна”.
 “Есть много звуков”. *Ф. з. Д-1137, 1946 г.*
 “Здесь хорошо”.
 “Как мне больно”. *Гр. нл. М10-35910.*
 “Какое счастье”.
 “На смерть чижика”.
 “Ночь”.
 “Ночь печальна.”
 “Ночью в саду у меня”.
 “О нет, молю, не уходи!”. *Гр. нл. М10-35905-001.*

“Она, как полдень, хороша”. *Гр. пл. М10-35910.*
“Они отвечали”.
“Отрывок из А. Мюссе”. *Гр. пл. М10-35910.*
“Сирень”.
“Сон”. *Гр. пл. М10-35910.*
“У врат обители святой”.
“У моего окна”.
“Христос воскрес”.
“Эти летние ночи”.
“Я был у ней”. *Гр. пл. М10-35910.*
“Я не пророк”.
“Я опять одинок”. *Гр. пл. М10-35910.*

*Н. А. Римский-
Корсаков.*

“Гонец”.
“Дробится и плещет”.
“На холмах Грузии”. *Гр. пл. М10-45467-000.*
“Не ветер, вея с высоты”.
“О чем в тиши ночей”.
“Октава”. *Ф. з. Д-2940, 1947 г.*

А. Г. Рубинштейн.

“Персидские песни” (вокальный цикл).

П. И. Чайковский.

“Благословляю вас, леса”.
“Зачем?”.
“Как над горячею золой”. *Ф. з. Д-48400, 1957 г.*
“Корольки”.
“Мы сидели с тобой”. *Гр. пл. М10-35910.*
“Нет, только тот, кто знал”. *Гр. пл. М10-35910.*
“Ни слова, о друг мой”.
“Ночи безумные”. *Гр. пл. М10-35910.*
“Ночь” (“Отчего я люблю тебя”).
“Подвиг”.
“Примирение”. *Ф. з. 932/39, 1939 г.*
“Пуская зима”. *Гр. пл. М10-35910.*
“Растворил я окно”.
“Серенада Дон-Жуана”. *Гр. пл. М10-35910.*
“Серенада” (“О, дитя”).
“Слеза дрожит”.
“Смерть”. *Гр. пл. М10-35910.*
“Снова, как прежде, один”.
“Сред мрачных дней”.
“Средь шумного бала”.
“Страшная минута”. *Гр. пл. М10-35910.*
“Уж гасли в комнатах огни”. *Гр. пл. М10-35910.*
“Хотел бы в единое слово”.

4. Романсы и песни композиторов советских композиторов

- С. А. Агабабов. "Столица Родины". Ф. з. Д-41366, 1956 г.
- А. Н. Александров. "Люблю тебя".
"Три красавицы".
- В. А. Белый. "Песня смелых".
- В. А. Власов. "Фонтан у Бахчисарайского дворца".
- Р. М. Глиэр. "Восточная песнь". Гр. пл. М10-45467-000.
- А. П. Долуханян. "Жив я, доколе".
"И мы в то время будем жить". Ф. з. ДКС-1348, 1962 г.
"Песни Севера" (вокальный цикл). Ф. з. Д-974, 1952 г.
"Песня о Ленине". Ф. з. Д-52181, 1958 г.
"Песня о моей Родине". Ф. з. Д-52182, 1958 г.
- А. С. Животов. "Моя милая, моя душечка".
"Не пробуждай". Ф. з. Д-939, 1945 г.
"О, пощади". Ф. з. Д-939, 1945 г.
"Я вас люблю". Гр. пл. М10-45467-000.
- К. О. Закарян. "Застольная".
- Д. Б. Кабалеvский. "Десять сонетов Шекспира в переводе Маршака"
(вокальный цикл).
"Бог Купидон" (сонет 153). Гр. пл. М10-06943-006.
"Когда на суд безмолвных тайных дум" (сонет 30).
Гр. пл. М10-06943-006.
- В. Н. Кнушевицкий. Фантазия на темы песен о Москве. Ф. з. Д-1991, 1947 г.
- М. В. Коваль. "Над родным Симбирском".
- Н. В. Макарова. "Огонек".
"Другу".
- Р. О. Меликян. "Я певец любви и розы". Ф. з. Д-48403, 19457 г.
- М. В. Мильман. "Где тот парень?". Ф. з. Д-5640, 1949 г.
"Жена и клинок". Ф. з. Д-5641, 1949 г.
"Знамя". Ф. з. Д-5641, 1949 г.
"Прощание". Ф. з. Д-5639, 1949 г.
- А. В. Мосолов. "Моя душечка".
- В. И. Мурадели. "Горийские песни" (вок. цикл). Ф. з. Д-921, 1952 г.
"Песня борцов за мир".

- Н. Я. Мясковский.* Вокальный цикл на стихи С. Щипачева.
- В. П. Соловьев-Седой.* “Вечер на рейде”.
“Подмосковные вечера”.
“Сын”. Ф. з. Д-1927, 1947 г.
- А. А. Спендиаров.* “К розе”. Ф. з. Д-51232, 1957 г.
“Лесной кизил”. Ф. з. ДКС-6228, 1968 г.
- А. Г. Флярковский.* “Ленинское знамя”. Д-61975, 1960 г.
- А. И. Хачатурян.* “Армянская застольная”. Ф. з. ДКС-6230, 1968 г.
“Имя милой”.
“Море Балтийское”.
“Песня о Родине”.
“Сад мой любимый”.
- Т. Н. Хренников.* “Песня пьяных”.
- М. И. Чулаки.* “Ленин с нами” (цикл для хора и солиста).
- Ю. А. Шапорин.* “Тонец”. Гр. пл. М10-45467-000.
“К морю”. Ф. з. Д-20467, 1952 г.
“Мы идем, босы, голодны”. Гр. пл. М10-45467-000.
- Д. Д. Шостакович.* Вокальный цикл на стихи Е. Долматовского.
“Наша песня”.

5. Народные песни⁵

Армянские песни:

- “Армянские девушки”. Гр. пл. М10-45465-006.
“Журавль”. Гр. пл. М10-45465-006.
“К возлюбленной”. Гр. пл. М10-45465-006.
“Ласточка”. Гр. пл. М10-45465-006.
“Полюбил я розу”. Гр. пл. М10-45465-006.

Болгарская песня “Эх вы, горы” (обработка И. Шварца).

Греческая песня “Барашек”. Ф. з. Д-69154, 1963 г.

Долматинская песня “О, голубое Адриатическое море мое”.
Ф. з. Д-38340, 1954 г.

⁵ В указатель не включены венгерские, датские, индонезийские, исландские, немецкие, финские, японские и другие народные песни, имеющиеся в репертуаре Лисициана и исполняемые на языке оригинала.

Иранская песня “Бригарар” (обработка А. Долуханяна).
Ф. з. Д-48404, 1957 г.

Русские песни:

“Вот мчится тройка удалая”. *Гр. нл. М10-45465-006.*

“Тонкая рябина”. *Гр. нл. М10-45465-006.*

“Ничто в полошке не кольшется” (обработка Н. Ракова)

“Славное море, священный Байкал”. *Гр. нл. М10-45465-006.*

“Степь да степь кругом”. *Гр. нл. М10-45465-006.*

Чешская песня “Выкуп” (обработка Ан: Александрова).

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԳՐՔԻ ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԵՎ ՀԵՐՈՍԻ ՄԱՍԻՆ	5
ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ	7
ՃԱՆԱՊԱՐՀ ԴԵՊԻ ՄԵԾ ԲԵՄ	11
ԴԱՐՉՅԱԼ ԴԵԲՅՈՒՄՍ	22
ՊԱՏԵՐԱԶՄ	31
ՊԱՏՄՈՒՄ Է Բ. Ա. ՊՈԿՐՈՎՍԿԻՆ	37
ՄԱՍՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ՝ ՕՊԵՐԱՅԻՆ ԵՐԳԻՉ	43
ԵՐԿՐՈՐԴ ՄԱՍՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ	70
ԸՆՏԱՆԵԿԱՆ ՀՈԳՍԵՐԻ «ԲԵՌԸ»	87
ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ Է ԱՐՏԱՅՈԼՎՈՒՄ ԱՆՀԱՏԸ	101
ԿԻՍԻՐ ԿՈՒՏԱԿԱԾԴ ՀԱՐՍՏՈՒԹՅՈՒՆԸ	115
ՎԵՐՋԱԲԱՆ	135
ՀԱՎԵԼՎԱԾ	138
РЕПЕРТУАР П. Г. ЛИСИЦИАНА	142

ՄԵՐԳԵՅ ՅԱԿՈՎԵՆԿՈ

ՊԱՎԵԼ ԼԻՍԻՑՅԱՆ

ՀՐԱՏԱՐԱԿՎԱԾ Է ՊԵՏԱԿԱՆ ՊԱՏՎԵՐՈՎ

СЕРГЕЙ БОРИСОВИЧ ЯКОВЕНКО
ПАВЕЛ ГЕРАСИМОВИЧ ЛИСИЦИАН

ИЗДАНО ПО ГОСУДАРСТВЕННОМУ ЗАКАЗУ

ՀՐԱՏԱՐԱԿԻՉ՝ «ԱՄՐՈՑ ԳՐՈՒՊ» ՍՊԸ

«ԳՐՔԱՐՎԵՍ» ՀԱՆՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ԵՎ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ

ՄՐՅԱՆԱԿԱՐԱՇԽՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄՐՅԱՆԱԿԱԿԻՐ

Երևան, Կապյան 3/26

Հեռ. 27-08-56

ИЗДАТЕЛЬ: ООО «АМРОЦ ГРУП»

Ереван, ул. Касяна 3/26

тел.: (37410) 270856

E-mail: amrots@freenet.am

amrots_group@yahoo.com

Չափաը՝ 60x90 1/16, 10,0 պայմ. տպ. մամ. (0,5 մամ. ներդիր),

թուղթ՝ օֆսեթ, կազմատու,

տպագրություն՝ օֆսեթ, տառատեսակ՝ Թայմս,

տպաքանակ՝ 500 օրինակ:

Տպագրված է «Տիգրան Մեծ» հրատարակչության տպարանում

Երևան, Արշակունյաց 2

Отпечатано в типографии издательства «Тигран Мец»

Ереван, Аршакуняц 2

ԵՐՊԵՏԱՊՈՆԱԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻՆ

ԳՐԱԿԱՆԱՆ

БИБЛИОТЕКА

ЕРГОСКОПИТЕРАТОРИЯ

40216