

НЕРСЕС КАГРАМАНОВ

ДОМ КУЛЬТУРЫ
СОВЕТСКОЙ АРМЕНИИ
В МОСКВЕ

ЕРЕВАН





Институт искусств Академии наук Арм-ССР

НЕРСЕС КАГРАМАНОВ

ДОМ КУЛЬТУРЫ
СОВЕТСКОЙ АРМЕНИИ
В МОСКВЕ



Армянское театральное общество
Ереван - 1982

ББК 85. 4 Ар7

К 129

ПАМЯТИ РУБЕНА СИМОНОВА

Автор

Книга посвящена артистам, режиссерам, композиторам, писателям, художникам и представителям других жанров искусства Армении, которые с 1921 по 1953 годы учились в различных студиях Дома культуры Советской Армении в Москве, совершенствовали свое мастерство под руководством выдающихся деятелей русского искусства, культуры и литературы.

4901000000—02
К 728 (02) 82 2—82 (М)

© Армянское театральное общество, 1982

ВВЕДЕНИЕ

Московский Лазаревский институт восточных языков, открывший свои двери в 1815 году, и Дом культуры Советской Армении в Москве, основанный в 1921 году, всегда привлекали внимание и вызывали большой интерес наших историков и театроведов. На протяжении целого столетия Лазаревский институт играл исключительную роль в просвещении армянской нации, дав образование многим юношам, приобщая их к прогрессивным явлениям русского народа, его культуре и жизни. Дом культуры Советской Армении в Москве, получивший в наследство здание Лазаревского института, просуществовал всего тридцать два года, но за этот короткий отрезок времени он подготовил целую плеяду армянской художественной интеллигенции, занявшей впоследствии видное место в армянском искусстве.

Многие обстоятельства способствовали успешной деятельности Дома культуры. Это, прежде всего, Декрет Совнаркома РСФСР 1919 года за подписью В. И. Ленина о преобразовании Лазаревского института в Армянский институт восточных языков и подписанное М. И. Калининым в 1921 году постановление ВЦИК РСФСР о создании на базе данного института Дома культуры Советской Армении в Москве.

Немаловажное значение в этом вопросе имело и то обстоятельство, что после Великой Октябрьской социалистической революции в Москве работал Комиссариат по армянским национальным делам, а после установления Советской власти в Армении, Постоянное представительство республики при Совнаркоме СССР, которые принимали самое непосредствен-

ное участие в подготовке этих двух важнейших документов Советского правительства.

Деятельность Дома культуры постоянно находилась в центре внимания московской общественности и лично Наркома просвещения А. В. Луначарского, крупнейших мастеров русского театра—К. С. Станиславского, Е. Б. Вахтангова и других корифеев русской сцены, оказавших неоценимую помощь в создании драматических студий, в проведении различных общественных и художественных мероприятий.

В Доме культуры функционировала обширная библиотека с литературой на армянском и русском языках, при нем работала типография, где печатались газеты и журналы, произведения деятелей армянской литературы и искусства, функционировал музей, регулярно проводились общественно-политические, литературные и музыкальные вечера, открывались выставки армянских художников, организовывалось множество других интересных мероприятий, в которых принимали активное участие как армянские, так и ведущие творческие силы московских театров, где каждый вечер собирались проживающие в Москве армяне и их соотечественники из Армении.

Дом культуры — единственное подобное учреждение в то время в столице нашей Родины — привлекал к себе и обучающихся в Москве студентов других национальностей, создавая тем самым у себя подлинную атмосферу интернационализма и дружбы братских народов. Он стал одним из крупных центров армянской культуры в России, демонстрирующим достижения своей республики среди других советских народов и отражающим в повседневной деятельности их успехи.

Две основные задачи определяли общественное и художественное лицо Дома культуры Советской Армении /ДКСА/. Это — подготовка и усовершенствование представителей армянской художественной интеллигенции, и разнообразные общественные и культурные мероприятия целевого назначения. Об этом свидетельствуют воспоминания артистов и режиссеров, учившихся в разные годы в Москве /они хранятся

в Ереванском музее литературы и искусства им. Е. Чаренца/, статьи, опубликованные в периодической печати, книги советских историков и искусствоведов, затрагивающие эту тему, а также обширный архив Дома Культуры, находящийся в Центральном государственном историческом архиве Армянской ССР. Собранные воедино, они позволили автору в данной книге проследить деятельность ДКСА за 1921—1953 гг., рассказать о его воспитанниках и воспитателях, о проводимой здесь работе и ее результатах.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

НАЧАЛО ПУТИ

Время после Великой Октябрьской социалистической революции, и в особенности год 1919-й, было очень трудным и сложным для молодой советской республики. Россия находилась в окружении вооруженных до зубов полчищ интервентов четырнадцати держав, которые при поддержке внутренней контрреволюции пытались задуть первое в мире государство рабочих и крестьян. Гражданская война сопровождалась повсеместной разрухой и голодом. Большевистская партия и Советское государство, руководимые В. И. Лениным, проявляли сверхчеловеческие усилия для защиты завоеваний Октября. Что же касалось самой Армении и ее многострадального народа, то она еще пребывала во власти дашнакского произвола, характеризуемая еще большей разрухой и голодом, с мрачной перспективой физического истребления ее населения.

Именно в это время Владимир Ильич Ленин проявляет заботу о дальнейшем развитии культуры армянского народа. По предложению Комиссариата по армянским национальным делам Совнарком РСФСР принимает декрет, именуемый «Положение об Армянском институте в Москве (быв. Лазаревский институт), подписанный В. И. Лениным.

Привожу полностью текст этого исторического документа:

«1. Армянский институт в Москве (быв. Лазаревский институт), обслуживающий культурно-просветительные нужды

армянских трудовых масс, состоит из единой трудовой школы первой и второй ступени с преподаванием на армянском языке и факультетов историко-филологического и социально-экономического с преподаванием как на армянском, так и на русском языках.

2. Впредь до полной реорганизации института и опубликования устава все хозяйственное и учебное дело института находится в непосредственном ведении Комиссариата по делам армян, который работает под общим руководством Народного Комиссариата просвещения. Постановления и решения всех Коллегий, советов Института входят в силу лишь по утверждении комиссара.

3. Комиссар армянского института в Москве назначается Комиссариатом по делам армян и утверждается Народным Комиссариатом просвещения.

4. Все имущество, а также все капиталы, принадлежащие быв. Лазаревскому институту, остаются за Армянским институтом в Москве и находятся в распоряжении Комиссариата по делам армян.

5. На капиталы Института содержатся и пополняются: 1) Армянский музей при институте, 2) фундаментальная библиотека, 3) издаются материалы по истории, по армянскому языку и по истории литературы Армении.

6. Суммы на содержание Единой трудовой школы, а также факультетов отпускаются Народным Комиссариатом просвещения по сметам, утвержденным Отделом просвещения национальных меньшинств.

Председатель Совета Народных Комиссаров
В. УЛЬЯНОВ /ЛЕНИН/.

Управляющий делами Совета Народных
Комиссаров В. Д. БОНЧ-БРУЕВИЧ.

4-го марта 1919 г.»¹.

¹ Сб. Декреты Советской власти, М., 1968, т. 4, с. 466—467. В подлиннике далее: Народный комиссар юстиции. В подлиннике надпись не записана, далее: Секретарь.

Читая этот декрет более чем шестидесятилетней давности, вдумываясь в каждый его пункт, поражаешься ленинской прозорливости, его обеспокоенности за судьбу армянского народа, находящегося еще вне Советской власти, но уверенного, что день его освобождения недалек.

Появление этого документа, подготовка его проекта объяснялись не только участием Комиссариата по армянским национальным делам, в работе которого принимали активное участие известный армянский поэт Ваан Терян и находящиеся в Москве армянские большевики. Сам В. И. Ленин достаточно хорошо был знаком с историей армянского народа и его древнейшей культурой, он много общался с армянскими революционерами. Его соратниками и последователями были известные борцы за свободу народа—С.Шаумян, С. Спандарян, А. Мясникян, А. Микоян, С. Тер-Петросян /Камо/, В. Аванесов, И. Лалаянц, Б. Кнунянц, А. Бекзадян, С. Тер-Габриелян, В. Каспаров, С. Касян и многие другие, которые, общаясь со своим учителем и вождем, представляли армянский народ, рассказывали ему о нем, о его героическом прошлом и трагическом настоящем.

Интерес В. И. Ленина к Армении и ее народу возник в девяностые годы прошлого века, когда он в 1893 году встречается в Самаре с известным армянским революционером Исааком Христофоровичем Лалаянцем. В статье «Фридрих Энгельс», напечатанной в 1896 году в сборнике «Работник», говоря о роли свободной России в отношении других народов, В. И. Ленин упоминает и армянскую нацию.

В книге Г. Гарибджаняна «Ленин и армянские деятели» приводятся много фактов встреч Ленина с армянскими большевиками. Из 400 ленинских документов, относящихся к событиям в Закавказье, в 150 Ленин говорил об армянском народе и его деятелях. Ярким фактом близости Ленина к своим армянским соратникам является его приветственная телеграмма кавказским искровцам Степану Шаумяну, Богдану Кнунянцу и Аршаку Зурабову /Зурабяну/, отправленная в 1902 го-

ду. Помимо революционеров Ленин был знаком с певцом Тиграном Налбандяном, скульптором Акопом Гюрджяном, искусствоведам Алексеем Дживилеговым и с другими видными представителями армянской культуры. Среди встречающих великого вождя на Финляндском вокзале находился известный армянский большевик С. М. Тер-Габриелян, а водителем броневика, в котором ехал В. И. Ленин, был Мигран Оганян.

В свете этих и многих других документов, относящихся к 1893—1922 годам, становится понятной забота Ленина об армянском народе, получившая конкретное выражение в организации Армянского института в Москве.

Декрету «Об Армянском институте в Москве» В. И. Ленин придавал программное значение, подчеркивая его армянскую первооснову и задачи, указывая, в каком направлении должно пойти преподавание и какие практические шаги необходимо сделать институту в дальнейшем.

Чтобы в полной мере оценить роль армянских большевиков, находящихся в Москве, в сохранении Лазаревского института для своего народа и понять побудительные причины возникновения Ленинского декрета, нам необходимо вернуться в 1918-ый год и ознакомиться с одним примечательным документом. Дело в том, что в годы первой мировой войны и последующих революционных событий Лазаревский институт фактически находился в неопределенном положении, без руководства и ясных перспектив.

В его стенах и на страницах журнала «Армянский вестник», издававшегося на русском языке в Москве, обсуждались предложения о переводе Лазаревского института на Кавказ. Армянские большевики выступают против. В июне 1918 года по предложению Комиссариата по армянским национальным делам Народный комиссариат просвещения РСФСР за подписью исполняющего обязанности Наркомпроса М. Покровского, комиссара по армянским делам В. Аванесова и секретаря В. Теряна издает постановление о назначении Погоса

Макиняна комиссаром Лазаревского института¹. Вслед за этим назначением создается Совет института, куда входят П. Макинян, Н. Марр, И. Орбели, К. Костаян, З. Мсерян и В. Терян.

Так что опасения закрытия Лазаревского института, столь глубоко волновавшие некоторых армянских деятелей дореволюционного времени, не имели под собой никакой почвы. После выхода Ленинского декрета судьба Лазаревского института была решена. Он был не только сохранен, но и переименован в «Армянский институт в Москве».

Спустя год после установления Советской власти в Армении Центральный Исполнительный комитет РСФСР принял постановление об организации Дома культуры Советской Армении в Москве. В нем говорится: «Ввиду свержения буржуазного национального правительства и установления Рабоче-Крестьянской власти в Армении, Всероссийский Центральный Исполнительный Комитет постановляет:

Бывший Лазаревский институт, построенный на средства армянской буржуазии, переименовать в «Дом Культуры Советской Армении» и передать его со всеми материальными ценностями в распоряжение рабоче-крестьянского правительства Армении.

Ответственность за целостность и сохранность «Дома Культуры Советской Армении» и управление им возложить на полномочного представителя ССР Армении в Москве.

Председатель ВЦИК /М. КАЛИНИН/

Секретарь ВЦИК /А. ЕНУКИДЗЕ/

Москва, Кремль.

1 октября 1921 года»².

Данное постановление ВЦИК РСФСР появилось усилиями руководства молодой советской армянской республики, особенно энергичными действиями первого полномочного пред-

¹ См. «Коммунист», М., 1918, № 4 /на арм. яз./.

² «Известия», М., 1921, 11 октября.

ставителя Советской Армении в Москве Саака Мирзоевича Тер-Габриеляна, проработавшего на этом посту до 1922 года и сделавшего очень много для организационного укрепления московского Дома Культуры, которому было суждено принять эстафету своих предшественников, стать центром армянской социалистической культуры в России, внести огромный вклад в развитие культуры армянского народа, подготовить целую плеяду известных деятелей искусства родного народа.

Эти важнейшие документы Советского правительства не только определили цели и задачи, вначале Армянского института и два года спустя Дома Культуры Советской Армении, но и подтвердили законность нахождения последнего в Москве.

В этих документах дважды упоминается Лазаревский институт, послуживший основой как организации «Армянского института в Москве», так и Дома Культуры Советской Армении в Москве. В историческом плане Лазаревский институт восточных языков сыграл большую роль в просвещении армянского народа, в развитии общественной мысли, литературы и искусства. И будет вполне уместным, если мы вкратце остановимся на его деятельности, расскажем о пройденном им пути.

ГЛАВА ВТОРАЯ

О ЛАЗАРЕВЫХ И ЛАЗАРЕВСКОМ ИНСТИТУТЕ

Семья Лазаревых среди прогрессивных деятелей армянского народа XVIII и начала XIX веков, тяготеющих к России, посылающих своих детей на учебу в Москву и Петербург, занимала особое место. Во имя освобождения родины от персидского владычества, они старлись всеми мерами помочь ей приобщиться к просвещению, к передовым тенденциям русского общества, пробудить сознание народа для борьбы во имя своего освобождения и обретения утраченной государственности.

Как свидетельствует историк Ц. Агаян, «Потемкин и Суворов часто совещались с известными представителями армянского народа Иосифом Аргутинским и Иваном Лазаревым по вопросу освобождения Закавказья из-под власти Персии, а также создания армянского государства под покровительством России»¹.

Основатель рода Лазаревых, Лазарь Назарович Лазарев, в 1774 году переселяется всей семьей из Персии в Россию, где занимается торговыми делами, организывает в различных городах фабричное производство, сближается с представителями русского дворянства и знати. Попутно отметим, что Лазарь Лазарев был одним из первых, а возможно и самым первым в России, кто освободил своих крестьян

¹ Ц. Агаян. Роль России в исторических судьбах армянского народа, М., 1978, с. 108.

от крепостной зависимости, отлично понимая экономическую выгоду этого шага.

Эту прогрессивную линию своего отца проводит и его старший сын Иван, о котором говорилось, что «вся политическая деятельность И. Л. Лазарева была направлена на дальнейшее укрепление русско-армянских дружественных связей, на освобождение армян с помощью России», что «признанными руководителями армянского освободительного движения в России являлись Иван Лазаревич Лазарев и епархиальный начальник российских армян архиепископ Иосиф Аргутинский-Долгоруков»².

Именно под влиянием деятельности и при материальной поддержке Лазаревых в России открываются армянские школы, а в 1780 году в Петербурге создается первая типография, издававшая книги на армянском языке, удовлетворяя духовные запросы всего армянского народа и переселенцев, осевших с незапамятных времен во многих городах России, принимающих активное участие в различных сферах экономической жизни своей новой родины.

Но в то время Ивана Лазарева беспокоили вопросы более широкие по своей масштабности и общественной значимости. Не ограничиваясь открытием школ и типографий, он еще в 1785 году в одной из своих записок отмечает: «По окончании обязательства моего казною /старая орфография — Н. К./ печальным каким приключением не будет расстроено мое, желание имею начать откладывать погодно /т. е. ежегодно — Н. К./ всего до двух сот тысяч рублей капитала для заведения и содержания училища в пользу нации своей»³.

Таким образом, идея создания Лазаревского института в Москве вынашивалась Иваном Лазаревым еще с 1785 года, задолго до открытия в 1811 году Царскосельского лицея, но завершение его строительства в Армянском переулке и открытие состоялось только 12 мая 1815 года. Это могло прои-

² В. А. Дилоян. Из истории общественно-политической деятельности Лазаревых, Ереван, 1966, с. 248, 262 /на арм. яз./

³ ЦГИА.Л., Л., ф. 880, оп. 1, д. № 79, л. 94.

зойти, возможно, и значительно раньше, не будь наполеоновского нашествия на Россию и других причин, среди которых первостепенным являлся подбор педагогического состава для преподавания различных дисциплин на армянском языке.

По замыслу основателя института и его продолжателей он предназначался для обучения детей армянской нации, причем предпочтение отдавалось детям из бедных семей. Но это отнюдь не исключало приема их сверстников других национальностей и вероисповеданий, среди которых назову Юрия Веселовского, Константина Станиславского, Римского-Корсакова, С. Глинки, востоковедов — Н. Амшарина, Х. Баранова, В. Гордлевского, Н. Дмитриева, А. Крымского, А. Семенова и других. Лекции по востоковедению в стенах Лазаревского института слушали А. С. Пушкин, И. С. Тургенев и Л. Н. Толстой.

В августе 1878 года К. С. Станиславский уходит из гимназии и поступает в пятый класс Лазаревского института восточных языков, в котором первые восемь классов по курсу равнялись классической гимназии. Он здесь занимался четыре года, но до конца жизни сохранил дружбу со своими одноклассниками /из которых Керобве Аджемов стал его близким другом/, служащими и преподавателями. Будучи в 1911 году в Риме, Станиславский в письме к М. П. Лилиной писал: «Утром ездили со Стаховичем к Абамелик-Лазареву, под Римом /из тех Лазаревых, что основали Лазаревский институт, где я учился.../»⁴.

Среди его друзей были театральные деятели Г. Чубар, артист Х. Петросян, режиссер Г. Бурджалов, его отец С. Бурджалов, в доме которого он бывал, Аршак Бурджальян, Сурен Хачатурян, Карэн Микаэлян и другие.

Великий реформатор русской сцены бывал и в доме А. Дживилегова, где встречался с Вааном Теряном, Александром Цатуряном, Погосом Макинцяном, Ови Севумяном, певцом Аршаком Костаняном и другими видными представи-

⁴ И. Виноградская. Жизнь и творчество Станиславского, летопись, М., 1971, т. 2, с. 36.

телями армянской культуры. Он также был знаком с Александром Таманяном, которого собирался пригласить для оформления спектакля «Роза и Крест» А. Блока.

А раз мы заговорили об известных русских людях, учившихся в этом учебном заведении, то следует сказать, что и его выпускники-армяне прославили своей деятельностью армянскую нацию. К ним относятся М. Эмин, М. Патканян, Г. Ахвердян, Н. Пугнян, А. Спендаров, С. Шахазиз, В. Терян, А. Мясникян, Р. Катамян, О. Ованнисян и многие другие.

Создавая Лазаревский институт, строя великолепное здание в центре Москвы по проекту двух крепостных архитекторов — Ивана Матвеевича Подъячева и Тимофея Григорьевича Простакова, сами инициаторы этого благородного начинания меньше всего думали о своей личной славе или же об упоминании их имен потомками.

Первым попечителем института Иоакимом Лазаревичем Лазаревым была разработана широкая программа школьного обучения, состоящая из семнадцати различных дисциплин и многих иностранных языков⁵. Эта программа была направлена на подготовку будущих педагогов армянских школ, переводчиков, дипломатических и торговых работников, ставила целью своей развивать в учащихся национальный дух самосознания, верность народным идеалам, стремление к освобождению своей родины. Готовились и священнослужители для армянских церквей, но вся последующая деятельность Лазаревского института свидетельствует о том, что они занимали очень незначительную долю в числе остальных выпускников.

На протяжении более 100 лет Лазаревский институт постоянно находился в центре внимания армянской общественности Москвы, Петербурга, Закавказья, Индии и многих стран, тем более, что большинство армянских детей в

⁵ Программа предусматривала следующие дисциплины: логику, риторику, нравственность, математику, физику, естественную и всеобщую историю, статистику, российскую географию, государственное хозяйство, армянский язык, русский язык и другие.

возрасте от 10 до 17 лет обучалось бесплатно. Это и создавало живую связь института с армянским народом. Многие состоятельные армяне оказывали институту значительную финансовую поддержку. Приведу по этому поводу несколько фактов.

Тифлисский гражданин Иван Минацканов вносит в Опекунский совет Лазаревского института 15 тыс. рублей, которые принимаются по указанию царя со следующей резолюцией: «На проценты из этого капитала воспитывать двух мальчиков из бедных армян Закавказского края, сначала в Лазаревском институте восточных языков, а потом, по окончании ими полного гимназического в этом институте курса, в Императорском Московском Университете, по отделению, соответствующему их наклонностям и способностям»⁶.

Такие пожертвования делали многие: Исая Моисеевич Каспаров — 50000 руб., Караман Давыдов — 11340 рублей, князь Аргутинский-Долгорукий — 13000 рублей. Бывший воспитанник Лазаревского института Степан Мариннов для пополнения институтской библиотеки дарит 74 редких манускрипта. Список этих людей огромен, начиная со Светлейшего Патриарха всего Гайканского /армянского — Н. К./ государства, кончая самыми бедными людьми. Жертвовали кто сколько мог, чем каждый располагал. Без принуждения и поборов, от всего сердца. Делалось это во имя сохранения Армянского института в Москве, о котором в 1890 году, в день его 75-летия, было сказано: «Лазаревский институт, с первых дней своего существования открывший безразличный /свободный — Н. К./ доступ в свои стены детям разных происхождений и вероисповеданий, никогда, однако, не отрешался от своего преобладающего характера армянского заведения. Оно было таким при первом своем попечителе, оно остается им и до настоящего времени»⁷.

Расходуя много денег на содержание института, ни один

⁶ Сборник. Отчет. Речи, произнесенные в торжественном собрании Лазаревского института восточных языков в 1848 году. М., 1865, с. 79.

⁷ Г. И. Кананов. Исторический очерк и приложения, М., 1891, с. 119.

из Лазаревых не считал его своей собственностью. Тот же Иоаким Лазарев, обращаясь к представителям армянского народа, всегда говорил: «Это ваша школа».

Таким был и один из его бывших воспитанников,—ставший затем преподавателем института профессор К. Е. Куси-кян. Спустя год после его смерти было сказано: «Покойный всем сердцем и всей душой был привязан к институту... Создавая ту огромную роль, которую сыграл наш институт в деле умственного возрождения нашего народа, он боготворил его, и в этом смысле институт являлся для него храмом, святыней. Об этом свидетельствуют его предсмертные слова: «Обнесите мое тело вокруг Института...». Сколько времени уделял он нам, питомцам Лазаревского института, сколько стараний прилагал, чтобы ярко сохранить в нас национальность: он рассказывал нам о нашем светлом прошлом, о золотом веке /V век/, об армянском народе и армянской литературе, об уважении и любви к нашему многострадальному народу. Он многократно говорил: «Хочу вашу душу воспитать»⁸.

В завершении краткого обзора деятельности Лазаревского института необходимо особо остановиться на одном немаловажном вопросе. Я имею в виду участие воспитанников этого учебного заведения в общественном движении.

Учащиеся Лазаревского института в Москве находились отнюдь не в изолированном мире, без общения с окружающей их действительностью, хотя и их учебное заведение считалось закрытым. Они получали армянские газеты из Закавказья, в частности печатный орган либерального направления тифлисский «Мшак», в котором появлялись острые статьи по различным наболевшим общественным вопросам. Знали они и о стремлении армянского театра показать на своей сцене драматургию Островского и других русских классиков, о его борьбе за сценический реализм, за воплощение жизненных тем общественного звучания.

⁸ «Армянский вестник», 1917, № 48, с. 47.

Находясь в Москве, они посещали спектакли Малого театра, восторгались его прогрессивным и романтическим репертуаром, игрой Щепкина, Мочалова, Садовского и других корифеев русской сцены, общались с ними, смотрели остро-социальные пьесы Шиллера, Достоевского, Островского, Толстого, Горького. Они же встречались с учащимися Московского университета, среди которых было немало представителей армянской молодежи, вели регулярную переписку со своими сверстниками, вернувшимися после окончания Лазаревского института на родину. А ведь в разные годы в Московском университете учились такие известные в будущем революционеры, как Сурен Спандарян, Александр Мясникян, Геворг Атарбекян, Григор Корганов и другие, которые общались с лазаревцами, оказывали определенное влияние на них.

Большое воздействие на общественное развитие учащихся Лазаревского института, да и на обучающихся в других учебных заведениях армян, имел журнал «Юсипапайл», издаваемый Степаносом Назаряном, в котором сотрудничал Микаэл Налбандян. Несмотря на свое короткое существование /1858—1864/, журнал из номера в номер печатал много проблемных статей—о школьном воспитании, положении женщины в обществе, об эстетике и критике, о театре и подготовке своих национальных драматургов, о поэзии, прозе и статьи по другим актуальным вопросам.

Большое внимание уделял С. Назарян вообще театру, армянскому в особенности. В своей статье «Замечания о национальном театре» /1859, № 1, с. 42—59/, разбирая силу воздействия религии и театра, он предпочтение отдаст последнему, считая, что для большей части народа религия ничто, а в театре все видно, все представляется в живом виде, где срываются маски с лица обманщиков и справедливость вершит правый суд. Приведя пример с «Ревизором», где перед русским зрителем выступают русские должностные лица в обликах взяточников, автор говорит о широких возможностях сцены и ее полезности в воспитательной работе.

В другой статье «Об армянском театре в Москве и не-

сколько слов о его деятельности вообще» /1860, № 3, 224—236/ С. Назарян, приветствуя армянских учащихся Московского университета, показавших свою новую постановку, высказывает целый ряд интересных мыслей, ставших впоследствии программой для нового армянского профессионального театра.

Являясь сторонником армянского литературного языка, ратуя за создание пьес на современную тему, не отрицая значения произведений, в основу которых положены значительные события истории в деле воспитания народа в любви к родине и своему языку, автор в то же время придает большое значение показу на армянской сцене пьес Шиллера, Гете, Шекспира и других европейских авторов.

Говоря о театре как о пропагандисте литературного языка, сильном оружии в воспитании народа, его важности наряду со школами, библиотеками и другими культурными мероприятиями, он завершает свою мысль следующими словами: «Армянская сцена очень и очень нужна нам, армянам, как действующая совесть нации, как зеркало нашей армянской жизни, как большая воспитательная школа».

Нет никакого сомнения, что спектакли, поставленные силами лазаревцев, в частности «Ревизор» Гоголя на русском языке, были осуществлены под воздействием статей Степаноса Назаряна и Микаэла Налбандяна в «Юнисапайле», будоражащем общественную мысль подобно «Колоколу» Герцена.

Не вдаваясь в подробный анализ крупнейших общественно-политических событий после наполеоновского нашествия, перечислю только некоторые из них, свидетелями которых оказались в разные десятилетия учащиеся Лазаревского института. Восстание декабристов и кровавая расправа над ними на Сенатской площади. Гибель Пушкина, появление и распространение стихотворения Лермонтова «На смерть поэта». Русско-персидская война и вхождение Армении в состав России. Позорная Крымская война и повсеместные крестьянские волнения. Отмена крепостного права. Призывные ра-

скаты герценовского «Колокола». Возникновение марксистских кружков. Покушение на царя. Появление «Коммунистического манифеста». Выступление рабочего класса и расправа над демонстрантами. Виселицы. Тюрьмы. Петропавловская крепость. Каторга. Этот перечень можно продолжить до бесконечности, не говоря уже о Кровавом Воскресенье 1905 года.

Отголоски всех этих событий проникали через стены Лазаревского института, вносили определенное брожение среди студентов этого высшего учебного заведения. У всех был в памяти случай с великим демократом Микаэлом Налбандяном, изгнанным из Лазаревского института в 1854 году за революционное влияние на преподавателей и учащихся.

Хоть Налбандян и был изгнан из института, но его влияние, влияние его сторонников обрело форму борьбы передового направления против представителей клерикально-консервативных сил. Размежевание общественных сил внутри института приводит в 1867 году к бунту сорока студентов. Тогда же подается петиция против директора И. К. Бапста, проявляющего к армянским учащимся великодержавный шовинизм и ненависть, стремящегося превратить Лазаревский институт в русское учебное заведение.

О каком отрыве от русской действительности или же о неучастии студентов в общественном движении может идти речь, когда во время кровавых событий 1905 года некоторые из них находились на митингах, сходках и демонстрациях, выступая на стороне восставшего народа, и подвергались избиениям со стороны озверевших казаков.

Революционная обстановка того времени в России в той или иной форме отражалась на поступках лазаревцев, в их отношении к происходящим событиям. Изгнание из института по их требованию реакционно настроенных педагогов явилось также проявлением их ненависти к царскому режиму.

Это было не ординарное событие в накаленной атмосфере института, а проявление организованного выступления учащихся в 1905 году. Об этом читаем у Погоса Макинцян:

«Когда Ваан /Терян — Н. К./ был учеником шестого класса, этот класс взбунтовался против учителя древнего языка Павлова и добился его удаления из института. Этот, вообще, был жалкий чиновник. Потом все учащиеся поднялись против главного воспитателя и учителя математики Флика... Бунт удался и Флика выгнали из института. Это было настолько большое явление, что не только учителя института, но и люди со стороны, общественные деятели и бывшие воспитанники, как Ст. Мамиконян, вмешались, чтобы смягчить раздражение учащихся. Учеба в институте расстроилась»⁹.

По свидетельству очевидца этих событий П. Макинцяна выступление лазаревцев сопровождалось митингами в институте и вне его стен, в городе, конференциями с переполненными аудиториями.

Таким образом, Лазаревский институт существовал не в безвоздушном пространстве, в отрыве от бурных общественно-политических событий того времени, со своими «пай-мальчиками и юношами», как это представлялось некоторым историкам, выступавшим на торжественных собраниях, посвященных 50- и 75-летию Лазаревского института.

Только фигура одного из воспитанников этого учебного заведения Александра Мясникяна, соратника В. И. Ленина по революционной борьбе, ставшего впоследствии секретарем Московского комитета партии, первым председателем Совпаркома Армении, является ярким подтверждением проникновения революционных идей в Лазаревский институт и выхода из его стен людей новой формации.

Русская прогрессивная общественность, писатели и артисты хорошо знали адрес Лазаревского института и, надо думать, не могли не быть вхожими в это учебное заведение. Следует заметить, что Пушкин знал о Лазаревском институте со дня его основания. Он часто посещал семью князя Давида Абамяна /Абамянц/, много узнал от них об армян-

⁹ П. Макинцяна. Сплуэты, Ер., 1980, с. 125 /на арм. яз./.

ском народе и его крупных военачальниках, отличившихся в Отечественной войне русского народа 1812 года.

Об этих и других фактах прошлого имеется обширная литература и нет необходимости еще раз возвращаться к ним. Деятельность Дома Культуры Советской Армении в Москве, хотя и относится к советскому периоду, но ее корни были заложены еще в прошлом, и на этом, мне кажется, необходимо было вкратце остановиться, чтобы подчеркнуть роль дореволюционной прогрессивной армянской интеллигенции в насаждении культуры и образования среди своего народа.

В этой связи не лишним будет привести мнение Иосифа Орбели, сказавшего следующее в адрес Лазаревского института: «Небольшое армянское учебное заведение превратилось в один из крупнейших учебных и научных центров русского востоковедения»¹⁰.

Но здесь необходимо внести одну небольшую поправку. В первые годы своего существования это учебное заведение на самом деле было небольшим, за первые 10 лет его окончил всего 58 человек, но за последующие 30 лет эта цифра достигла 1100, а с 1874 года по 1914 год число окончивших только восточное отделение составило 385 человек.

Ваан Терян, так много сделавший для создания Армянского института в Москве, не дожил до открытия Дома Культуры. В один из своих приездов в Москву Ваграм Паназян посетил Лазаревский институт. «Я много слышал о роли этого учебного заведения, — писал он впоследствии, — о заслугах его питомцев. Занятия в институте почти прекратились, но там еще находились несколько педагогов и студентов.

В канцелярии института сидел бледный, больной и очень простой с виду молодой человек. Лихорадочный блеск глаз из-под черных густых бровей и пятнистый румянец на щеках красноречиво говорили о том, что в груди этого человека гнездится чахотка, что он проживет недолго... Меня познакоми-

¹⁰ А. Базеянц, Лазаревский институт восточных языков. М., 1953, Предисловие.

ли с ним. Это был Ваан Терян, мой любимый поэт... и вот я в первый и, увы в последний раз пожимаю эту влажную, почти окостеневшую руку, которой недолго оставалось держать вдохновенное перо»¹¹.

Возглавляющий комиссариат по делам армян при Народном Комиссариате по делам национальностей, Ваан Терян всемерно содействовал сохранению армянских культурных ценностей, собранных годами в Лазаревском институте.

Чтобы уберечь от разбазаривания ценные картины и древнейшие рукописи, представляющие большой научный интерес, по его предложению создается музей, заведующим которого в 1919 году назначают крупнейшего армянского скульптора Акопа Гюрджяна. В выданном мандате указывается, что «Предъявитель сего, скульптор, товарищ А. Н. Гюрджян действительно состоит заведующим армянским музеем при комиссариате по делам армян»¹².

А когда в Армении установилась Советская власть, все экспонаты армянского музея, находящиеся в Доме Культуры, были переданы Ереванской картинной галерее и Матенадрану.

¹¹ В. Папазян. Жизнь артиста, М. — Л., 1965, с. 198—199.

¹² Государственная картинная галерея Армении, фонд А. Гюрджяна, № 50.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ТРУДНОЕ НАЧАЛО

Два важнейших документа Советского правительства стали основополагающей программой всей дальнейшей деятельности Дома Культуры, они были четко направлены на удовлетворение всевозрастающих запросов населения Советской Армении и проживающих в Москве армян, число которых достигало нескольких десятков тысяч.

Но Дом Культуры Советской Армении в Москве предназначался не только для армян. Его задачи были намного шире — стать местом интернациональной дружбы между советскими народами. Правда, такой установки никто ему не давал, но это было само собой разумеющееся подразумевалось само собой, она вытекла из коммунистических принципов новой жизни и общих задач советских народов.

Находясь в центре столицы Советского государства, он не мог замкнуться в своих национальных проблемах, зная об огромной любви армянского народа к своему великому русскому брату, спасшему его в 1920 году от физического истребления, вызволившему его от дашнакского господства.

Вся последующая деятельность Дома Культуры Советской Армении в Москве подтвердила его верность этой идейной установке, проходила в русле ленинской дружбы народов. Огромное здание бывшего Лазаревского института также обязывало ко многому, его следовало заполнить новым содержанием, исходя из требований современной действительности.

Но чем? Какими силами? На первых порах приходилось все начинать на голом месте, без соответствующих кадров, опыта и материального обеспечения. Но одно было ясно всем, что возможности здесь больше для разворота многих общественных и творческих мероприятий. Правда, время от времени проводились концерты, устраивались различные вечера, работала армянская драматическая студия, но четкого и определенного плана работы не было. Все шло самотеком. А. Назарбеков писал, что «до 1926 года Дом Культуры был в очень неопределенном состоянии, в работе его не было никакой новостности и, собственно говоря, была полнейшая неясность, что из себя представляет Д. К. С. А.»¹.

Эта неопределенность усугублялась еще и тем, что одни из сотрудников стояли за сохранение Дома Культуры в Москве, а другие — за перевод его в Армению. Печать настойчиво требовала организовать различные кружки, развернуть работу библиотеки, читальни: «Дом Культуры должен быть очагом, объединяющим в себе все культурные начинания трудящихся армян в Москве, он должен объединить их и тем самым создать свою культурную физиономию, что несомненно создаст благоприятное общественное мнение как в Москве, так и в Армении»².

О развороте и проведении различных мероприятий говорится и в статье директора Дома Культуры Соса Аликханяна: «Надо проводить интернациональные вечера, смычки с нациями, имеющими в Москве свои организации и клубы»³.

К чести трезво мыслящих работников Дома культуры той поры, отстаивавших его пребывание в Москве, надо сказать, что вскоре они установили деловые связи с режиссерами и артистами ряда московских театров, привлекали их для выступлений перед армянской общественностью. Среди них назову поэтов С. Городецкого, С. Маршака, артистов И. Москвина, А. Тарасову, В. Станицына, В. Качалова, М. Чехова,

¹ «Фронт культуры». М., 1928, 28 октября.

² Там же.

³ Там же.

С. Гиацинтову, режиссера В. Мейерхольда и других, принявших участие в проводимых здесь вечерах и концертах.

В развороте своей первоначальной деятельности Дом культуры опирался на местный актив, армянскую общину, среди которой были общественные деятели, врачи, инженеры, писатели, артисты, режиссеры, художники, учащиеся московских школ и высших учебных заведений, ежевечерне приходящие в Дом культуры и принимавшие участие в его работе.

А каково было положение в самой Армении? Для культурного подъема республики большое значение имело возвращение из России, Грузии, Азербайджана и многих зарубежных стран на родину армянской художественной интеллигенции: Мартироса Сарьяна, Аветика Исаакяна, Александра Ширванзаде, Александра Спендиарова, Ованеса Абеяна, Ваграма Папазяна, Александра Таманяна и многих других.

Но существенной и регулярной помощи, повторяю, в эти первые годы мало кто оказывал Дому культуры в Москве, так как и в республике все приходилось начинать заново, и все силы были мобилизованы на выполнение новой программы хозяйственного и культурного строительства. Остро стоял вопрос помощи голодающему населению, размещению в приютах огромного количества беспризорных.

Не следует забывать, что в то время в разоренной Армении было 200 тысяч беженцев, а беспризорных — 30 тысяч человек. В отчете Совнаркома Армении за 1920—1922 гг. было сказано: «Страна с истощенными средствами полностью разрушена».

В беседе с А. Мравяном и С. Тер-Габриеляном в 1920 году В. И. Ленин говорил: «Армении надо помочь, надо оказать братскую помощь, чтобы она встала на ноги»⁴.

По распоряжению Ленина в Армению посылают золото, хлеб, керосин и другие предметы первой необходимости. Выступая в Баку, Серго Орджоникидзе говорил: «Пусть ра-

⁴ Воспоминания коммунистов Закавказья о В. И. Ленине, Ереван, 1960, с. 294 /на арм. яз./.

бочие и крестьяне Армении твердо знают, что рабочие и Красная Армия России поделят свой жалкий кусок хлеба с рабочими и крестьянами Армении»⁵.

В журнале московского отделения Комитета помощи Армении «Лрабере» /1924, № 1/ печатается Обращение ко всем зарубежным армянским общинам о помощи. В этом же номере приводятся данные о Франции, Норвегии, Румынии, Англии и других странах, оказавших материальную помощь Армении, собранную на благотворительных вечерах, от зарубежных армянских газет, прогрессивных организаций и частных лиц, кровно заинтересованных в возрождении своей исконной родины, обретшей государственность после установления Советской власти. Таковым было общее положение в Армении в то время, когда стал функционировать Дом культуры Советской Армении в Москве. Большое значение в развертывании его работы, в оказании ему повседневной помощи имело то обстоятельство, что Постоянным представителем Армении в Москве при Советском правительстве был С. М. Тер-Габриелян, а директором Дома культуры являлся Драстамат Тер-Симонян. Вся тяжесть административных забот ложилась на их плечи. Кроме того, как старшим по возрасту, приходилось проявлять внимание и чуткость к молодым, воодушевлять их в преодолении жизненных трудностей.

В проведении этих мероприятий важная роль принадлежала директору Дома культуры. Документальных данных, подтверждающих нахождение Драстамата Тер-Симоняна на посту директора Дома культуры в Москве, нигде не удалось обнаружить. Их не оказалось ни в архиве Дома культуры, ни в написанной им автобиографии, находящейся в его делах в филиале института марксизма-ленинизма Армении. И тем не менее, Драстамат Тер-Симонян с 1922 по 1925 год занимая эту должность, часто выступал в Доме культуры с докладами и лекциями по философским и общественно-политическим вопросам.

⁵ «Коммунист», Баку. 1923, 3 января /на арм. яз./.

Зададим себе вопрос: кто был Драстамат Тер-Симонян до 1922 года, до переезда в Москву? В документах Совнаркома Армении той поры он упоминается как секретарь, а потом — заместитель председателя Совнаркома, даже членом комиссии по проведению 5-ой годовщины Октября /«Хорурдаин Айастан», 1922, 5 октября, № 224/. После этих лет мы встречаемся с его фамилией во всех важных мероприятиях Дома культуры 1922—1925 годов. Учитывая сложность железнодорожного транспорта того времени, не станем утверждать, что ради очередного доклада он специально приезжал в Москву и на другой день возвращался в Армению, чтобы через несколько дней снова пуститься в путь? Тем более, что в архивных документах Совнаркома за эти годы его фамилия не значилась.

В поисках ответа на этот вопрос я обратился к двум деятелям армянского музыкального искусства. «Директором Дома культуры с 1922 по 1925 год был Драстамат Тер-Симонян, — рассказал мне музыковед Арто Тоникян, учившийся тогда в Москве и проживающий в общежитии Дома культуры. — По всем вопросам мы обращались к нему, в особенности при издании журнала «Музыка и жизнь» и печатании произведений наших композиторов. Это при нем в 1924 году при Доме культуры была создана первая армянская школа для проживающих в Москве армянских детей для обучения их на родном языке».

Об этом говорил и композитор Мартын Мазманиян: «В те годы я был студентом Московской консерватории и работал в Доме культуры управделами Комитета помощи Армении и секретарем директора Дома культуры Драстамата Тер-Симоняна. Я с ним встречался каждый день, относил бумаги на подпись и печать».

В своих воспоминаниях, относящихся к 1925—1926 гг., кинорежиссер Д. Жамгарян отмечает кипучую деятельность Драстамата Тер-Симоняна на посту директора Дома культуры, которому приходилось заниматься не только своими непосредственными обязанностями, но и направлять работу

издательства, типографии и представителей различных ереванских организаций в Москве, в то же время заниматься переводами книг Шаумяна и Плеханова. Он был внимательным и душевным человеком.

Возможно, что тогда не требовалось писать с точностью, кто, где и сколько времени работал или же должность директора Дома культуры не считалась столь важной, чтобы упомянуть в анкете... Но, что Драстамат Тер-Симонян являлся таковым, не вызывает сомнений. Его усилиями были упорядочены многие организационные и бытовые стороны жизни, всесторонней деятельности Дома культуры и его драматической студии, о которой речь пойдет ниже.

Идея создания драматической студии для подготовки профессионально образованных артистов и режиссеров вынашивалась многими ведущими деятелями дореволюционного армянского театра, такими как Ови Севумян, Левон Калантар, Рубен Мамулян и другие. Можно сказать, что это была «ахиллесова пята» армянского театра, пополняющего свои ряды любителями. Попытки организации студии делались в Тифлисе, Баку, на Северном Кавказе, но по финансовым, организационным и творческим причинам они оканчивались неудачей.

Эту идею под влиянием Московского художественного театра удается осуществить в 1918 году Сурену Хачатуряну. Студия вначале ютилась в одной из комнат Комиссариата по армянским национальным делам на Лубянке /ныне площадь им. Ф. Дзержинского/, где по вечерам работал Ваан Тер-ян. Но уже с 1919 года занятия студии переносятся в здание бывшего Лазаревского института, где открываются широкие возможности для творческой работы. На первом занятии студии 18 марта 1919 года с лекциями выступают: Сурен Хачатурян — о системе Станиславского, Ваан Терян — об армянской поэзии, Георгий Якулов — о декоративном искусстве, Ашот Ованисян — об армянской культуре.

Сурен Ильич Хачатурян был незаурядной личностью, высокообразованным человеком, увлеченным литературой, историей и театральным искусством. В годы учебы в Москов-

ском университете он привлекает внимание своих наставников глубоко аргументированными рефератами на темы «Гоголь в последний период творчества по художественным произведениям и письмам» и «Иван Грозный и князь Курбский — как представители двух общественных течений XVI века», а выпускное сочинение посвящает педагогическим идеям Льва Толстого и Жан Жака Руссо.

Но главной страстью жизненных устремлений Сурена Хачатуряна являлся театр, которому посвятил он всю последующую жизнь. В 1910 году, одновременно с учебой в Московском университете, он выдерживает экзамен в учебно-режиссерскую группу Московского художественного театра и уже в 1912 году исполняет должность помощника режиссера в постановке Р. Болеславского «Гибель Надежды» Г. Гейерманса. А когда в 1912 году во МХАТе создается студия под руководством К. Станиславского, то энергичный и деятельный С. Хачатурян назначается зав. художественно-монтажной частью и секретарем художественного совета.

Говоря о его деловитости и энергии, следует особо отметить роль С. Хачатуряна в организации не только армянской, но и украинской, белорусской, грузинской, латышской и еврейской драматических студий в Москве, когда после ухода из МХАТа он работал в театральном отделе Наркомпроса РСФСР. Примечательной чертой С. Хачатуряна являлась принципиальность. Сошлюсь на следующий факт. В начале двадцатых годов обсуждался вопрос о слиянии всех студий разных национальностей в одну организацию. Против этих взглядов энергично восстал не кто иной, как Сурен Хачатурян, считая такое слияние ущемлением национальных чувств каждой студии, непедagogичной в своей основе, нивилирующей особенности каждого народа. Так что не будь Сурен Хачатуряна, Армянская драматическая студия могла раствориться в других студиях разных национальностей, а по существу прекратить свое существование.

Но Сурен Хачатурян был не просто организатором и руководителем армянской студии. Он был и ее теоретиком, мы-

слящим широкими творческими категориями и обобщениями, воспринятыми от К. Станиславского и других корифеев русской сцены, с которыми он ежедневно общался по работе в театре. Вот почему с первых дней работы в студии он стремится подвести под нее фундаментальную теоретическую базу, создав «Положение о Государственной Армянской драматической студии», рассматривая ее не как обычный кружок любителей театрального искусства, а как основу будущего государственного театра.

Не стану полностью приводить текст этого единственного в своем роде, уникального для того времени документа, утвержденного Наркомпросом РСФСР, написанного в 1919 году и изданного отдельной брошюрой на армянском и русском языках в 1921 году⁶.

Для разъяснения и утверждения своих теоретических взглядов С. Хачатурян привлекает европейские авторитеты, в частности, французского писателя, драматурга, теоретика театра Луи Себастьяна Мерсье /1740—1810/, утверждавшего, что «Театр есть вернейшее и сильнейшее средство непобедимо вооружить человеческий ум и разум и сразу бросить в широкие народные массы целые потоки света»⁷.

Не довольствуясь этим аргументом, Сурен Хачатурян подкрепляет его высказыванием немецкого философа-идеалиста Артура Шопенгауэра /1780—1870/, сказавшего, что «актер должен быть хорошим экземпляром человеческой природы, он пиком образом не должен являться представителем тех уродов, которые, по выражению Гамлета, созданы не самою природою, а одним из ее поденщиков. Хороший актер должен быть хорошим человеком, имеющим «дар выражать свое внутреннее «я», должен обладать фантазией, достаточной для того, чтобы вымышленные обстоятельства и события вообразить себе так живо, чтобы они возбуждали его собственное «я». Хороший актер должен иметь достаточно ума,

⁶ См. Сборник «Сурен Хачатурян». Составитель и автор вступительной статьи Б. Арутюнян, Е., 1969, с. 75.

⁷ Там же, с. 75.

опыта и образования, чтобы правильно понимать человеческие характеры и отношения»⁸.

Отталкиваясь от этих теоретических положений, Сурен Хачатурян прямо заявляет, что «необходимость создания нового армянского театра назрела. Старый театр, с его отжившими формами, уже не удовлетворяет широкую армянскую массу. Масса хочет театра и рвется туда, отнюдь не как на зрелище только, а для того, чтобы получить моральную пищу и художественную пищу».

Практическая и теоретическая деятельность Сурена Хачатуряна получает большую поддержку со стороны Комисариата по армянским национальным делам, Наркомпроса РСФСР, представителей московской армянской общественности, крупнейших мастеров русской сцены, литовского поэта Юргиса Казимировича Балтрушайтиса /1873—1944/. В докладной заведующему театральным отделом Наркомпроса РСФСР от 12 июля 1919 года он горячо поддерживает и одобряет учебную программу армянской драматической студии, ее практические и творческие занятия, идейные и художественные цели, разработанные с должной полнотой, умелым руководством и любовно осуществляемые талантливой молодежью⁹.

Именно в этот день Ю. Балтрушайтис, делясь своими впечатлениями, писал: «С радостью присутствовал на занятиях Армянской Драматической студии, ибо в импровизациях была творческая жизнь и подлинный дух искусства. Братское спасибо причастным к деянию в этом духе».

Что и говорить, время было тогда очень тяжелым, а для молодых студийцев просто невыносимым. Только горячая любовь и преданность искусству, неиссякаемый энтузиазм С. Хачатуряна и учащихся способствовали преодолению всех трудностей, среди которых неустроенность материального положения студийцев была одной из главных.

⁸ Там же, с. 78.

⁹ Там же, с. 82—83.



Н. Лазарев



Е. Бахитов

Но заслуга Сурена Хачатуряна проявилась еще и в другом—в приглашении известных деятелей для преподавания в студии. Если выставить в ряд фамилии первых преподавателей студии, то мы увидим среди них весь цвет русской и армянской культуры — К. Станиславский, Евг. Вахтангов, В. Брюсов, В. Терян, И. Орбели, Н. Адонц, Н. Марр, Г. Якулов, А. Дживилегов и другие.

Занятия в драматической студии постепенно налаживались, хотя студийцам приходилось днем работать, чтобы зарабатывать на жизнь, а репетировать только вечерами. Но основная причина неудовлетворенности руководителя студии была не в этом. Он отлично понимал, что без набора новых молодых сил в Армении и Грузии студия долго не протянет, ограничившись только неопытными московскими девушками и юношами. Тогда Сурен Хачатурян отправляется в Тифлис и Ереван для отбора будущих студийцев, который успешно завершает в августе 1921 года с привлечением для проведения экзаменов выдающихся сил армянской культуры /Ов. Туманян, Д. Демирчян, С. Капанакян, Арус Восканян/.

Надо сказать, что успешной поездке Сурена Хачатуряна во многом способствовал Наркомпрос РСФСР и лично нарком А. Луначарский, снабдивший его соответствующим мандатом. В результате тщательного и всестороннего отбора для учебы в Москве принимаются Армен Гулакян, Сурен Кочарян, Аршавир Коркотян, Тигран Шамирханян, Саркис Абовян, Евгения Себар, Айкуи Бабалян, Ареник Мельян, Арам Ампрбекян и другие. В Москву возвращаются также старые студийцы: Вардуш Степанян, Артавазд Аганбекян, Мурад Костанян, Анаит Масчян, Гагик Тер-Габриелян, Минас Геворкян, Вардун Мелкумян, а также приглашенные педагоги—режиссер Степан Капанакян, художник Микаэл Мазманиян, композитор Мартын Мазманиян и два брата Сурена Хачатуряна — Арам и Левон.

Это сейчас с легкостью произносится: «Сел и поехал». А каково было в 1921 году, в условиях гражданской войны и боевых действий, голода, разрухи, беззакония со стороны бе-

логвардейских банд и отсутствия уверенности в личной безопасности. Надо было обладать большим мужеством, чтобы преодолеть расстояние от Тифлиса и Эривани до Москвы, исчисляемое не двумя-тремя сутками, как сейчас, а двумя-тремя неделями, как это произошло на обратном пути.

А теперь перенесемся в 1921-й год, чтобы в полной мере представить энтузиазм вновь принятых студийцев, их желание учиться в Москве. Страна еще не оправилась от интервенции и гражданской войны. Кругом разруха, голод, повсеместное тревожное положение. Студийцы преодолевают путь из Тифлиса в Москву в двух товарных вагонах за 24 суток. На продолжительных остановках они организуют концерты, чтобы заработать деньги на пропитание. И мало кто из них предполагал тогда, что в их составе будущий гениальный композитор Арам Хачатурян, выдающийся мастер художественного слова Сурен Кочарян, крупнейший советский режиссер Армен Гулакян и другие будущие знаменитости.

Одна из московских газет по искусству писала, что «задача студии — создание нового армянского народного театра путем подготовки нового кадра мастеров сцены и поднятия культурного уровня сценических деятелей Армении»¹⁰.

Если взять отрезок времени с 1919 года до 1922 года, то по документальным данным установлено, что в драматической студии училось 40 человек, среди которых особо выделялись Армен Гулакян, Мурад Костанян, Сурен Кочарян, Аршавир Коркотян, Тигран Шамирханян, Саркис Абовян, задававшие тон всему учебному процессу, пришедшие в студию с определенным сценическим багажом, работавшие ранее в различных театрах.

Такой состав учащихся позволил руководству студии приступить к репетициям сразу над несколькими пьесами — «Расправа» Д. Демирчяна, «Сумасшедший» Ч. Диккенса, «Два труса» Э. Лябиша и др.

31 мая 1922 г. состоялся первый вечер студийных работ.

¹⁰ «Искусство», 1922, 12 сентября.

Были показаны отрывок из пьесы А. Агароняна «Долнина слез» /под названием «К солнцу»/ и «Сказка» М. Манвеляна в постановке С. Хачатуряна и Г. Бурджалова /оформление О. Миганджяна и Мик. Мазманияна, музыка В. Оранского/. На вечере присутствовали представители художественной интеллигенции Москвы, которые были довольны первыми результатами студийной учебы.

Оглядываясь на работу Московской Армянской студии за 1921—1922 годы, тифлисская газета «Кармир астх» /1922, № 182/ отмечала, что, несмотря на огромные трудности, студия, упорно преодолевая их, знала, что она находится на правильном пути, двигаясь по которому можно будет подготовить образованные и зрелые сценические силы, чтобы вывести родной театр из безнадежного положения.

Почему-то в то время некоторым казалось, что дореволюционный театр изжил себя, находится в «безнадежном» положении. Между тем именно артистам и режиссерам этого «изжившего» театра предстояло внести в свою работу новое содержание, отвечающее запросам советского зрителя. Именно так оно и произошло со временем.

Перечисленные выше спектакли, а также «Два труса», Э. Лябиша поставленные к концу 1922 года, проходят с большим успехом, воодушевляют студийцев на новые творческие дела. На этот вечер студийных работ откликается «Заря Востока». В номере от 12 сентября 1922 года газета отмечает успех Армянской драматической студии, получившей одобрительные отзывы московской прессы.

Этот успех был обусловлен не только энтузиазмом и самоотверженностью самого Сурена Хачатуряна и студийцев, но и работой педагогического состава студии. Успеху этому способствовало то обстоятельство, что учеба в ней проходила в тесном общении со студентами и педагогами ГИТИСа, где они слушали лекции В. Мейерхольда, посещали спектакли московских театров, сами устраивали в Доме культуры вечера, концерты, которые посещали московские зрители.

Это был чрезвычайно трудный период в жизни студии,

студийцам приходилось зарабатывать на жизнь где попало и репетировать вечерами/, когда большие материальные трудности и лишения приводили к антагонизму между студийцами, проживающими в Москве, и приезжими из Еревана и Тифлиса, для которых хлеб насущный являлся ежедневной заботой.

Но антагонизм, разногласия, а порой и недопонимание друг друга выражались больше всего в другом, более глубоком, существенном, нежели материальная неустроенность студийцев, что привело к уходу из студии ее организатора — Сурена Хачатуряна.

Как уже упоминалось, в студии были две группы учащихся: местные, т. е. московские, и приезжие. Первые — без сценического опыта, любители, но материально обеспеченные, а вторые — уже побывшие в театральной атмосфере, сыгравшие в отличие от первых роли в профессиональном театре. Они не довольствовались только студийными рамками. К таковым относились — А. Коркотян, С. Абовян, А. Гулакян, С. Кочарян. Это и приводило к конфликтам с руководством. Да и ежедневные организационные заботы отнимали так много времени и здоровья у больного Сурена Хачатуряна, что он буквально разрывался на части, не имея возможности целиком отдаться творческой работе.

Несовершенная форма студийной учебы не давала ничего нового, например, Аршавиру Коркотяну, занимающему среди студийцев особое место, старшему по возрасту и имеющему сценический опыт, начавшему свою театральную жизнь еще в 1908 году. В жизни студии и ее спектаклях он занимал ведущее положение. Он был большим артистом и его актерское дарование с особой силой раскрылось позже, при Рубене Симонове. Он был и художником, я бы сказал и историком Армянской драматической студии, ее летописцем, о чем свидетельствует его богатый архив, в котором собраны газетные и журнальные рецензии, выполненные им карикатуры и шаржи на товарищей по учебе, пародии, шуточные стихотворения.

В 1924—25 гг. он один издавал рукописный сатирический

журнал под названием «Верблюд», в номерах которого в образе собаки и кошки изображены Сурен Кочарян и Арпине Мелян, приведены карикатуры на Симонова и Кудрявцева во время репетиции, на Артавазда Аганбекяна в роли Самсона, шаржи на Саркиса Абовяна, И. Рапопорта и других. Интересен в этом смысле шуточный текст на вокальные способности некоторых студнеков, в котором говорится: «Есть такие голоса, поднимают волосы». Приходится только сожалеть, что армянский театр слишком рано лишился такого разносторонне даровитого человека и талантливого артиста, имя которого сейчас предано забвению.

Рубен Симонов высоко ценил артистический талант и человеческие качества Аршавира Коркотяна. Вспомнивая много лет спустя шумный успех «Высокочитимых попрошайек» в Ереване, Москве и Тифлисе и Коркотяна в роли Абисогома-аги, Рубен Николаевич писал: «Он был талантливый артист, рано ушел из жизни. Он как старший товарищ часто помогал мне своим опытом и советами, которые в будущем способствовали моей артистической работе, в особенности в характерных и комических ролях».

Помимо этих причин еще одно обстоятельство непрерывно расстраивало Сурена Хачатуряна, вводило его в нервное состояние. Ему все время казалось, что против него ведутся интриги, чтобы отстранить его от руководства студией. Это видно из письма к Анонд Масчян, посланного из Тифлиса в Москву 20 августа 1921 года. «Совнарком Армении постановил перевести студию в Эривань... Против меня ведется интрига и желание интригующих погубить и меня, и мое дело»¹¹.

Сурену Хачатуряну казалось, что студия в Эривани погибнет, и его постоянно ждут и другие неприятности. Болезнь, нервозность, внутрестудийные неурядицы гиперболизировали опасения С. Хачатуряна, многое он воспринимал в искаженном свете.

Приходится признать, что руководству студии до конца

¹¹ Письмо хранится в личном архиве А. Масчян.

так и не удалось поставить ее работу на государственную основу, как об этом говорилось ранее, оформить ее как новую организацию с вытекающими отсюда финансовыми, организационными и творческими обязательствами.

В 1922 году газета «Заря Востока» /№ 55/ отмечала ненормальность сложившегося положения, суть которого сводилась к тому, что студия очень нерегулярно субсидировалась Наркомпросом Армении, получала незначительную помощь со стороны московской общины. Этот же вопрос на своих страницах поднимает газета «Мартакоч» /1923, 20. VII/, требуя оказания материальной помощи студии. Особую настойчивость в этом деле проявляет ленинканская газета «Банвор» /1923, № 44/, в которой было напечатано: «Из 32 студийцев 14 не выдержали голода, холода и уехали на родину».

Но если из 32 студийцев не выдержали 14 человек, то ведь осталось 18, которые были согласны все перенести, лишь бы не бросать учебу. Это были те /об этом я мельком упомянул выше/, которые уже работали в театрах и знали, что сценическая жизнь в меньшей степени усыпана розами, а в большей — колючками.

В своих воспоминаниях о годах учебы в драматической студии и о самом Сурене Хачатуряне Армен Гулакян писал: «Но не всегда на чуткость и заботу нашего руководителя мы отвечали тем же, к сожалению мы причинили ему немало боли тем, что часто недопонимали его. Виной тому была и наша молодость, и трудности тех лет»¹². Знаменательное признание!

Как мне рассказала Анант Масчян, в 1921 году Сурен Хачатурян пригласил Евгения Вахтангова на просмотр «Сказки» и «К солнцу». Он посмотрел эти работы и сделал ряд замечаний. Потом он еще дважды был в студии, приглядываясь к работе и в конце концов вынужден был заявить: «У вас студии не пахнет... Нет системы и творческой атмосферы».

В личной беседе Вардун Степанян говорила автору этих строк: «На уроках Евгения Багратшоновича мы как будто на-

¹² Сб. «Сурен Хачатурян», с. 45.

ходились в ином волшебном мире, с живостью внимали его словам о высоком назначении артиста... Он обещал заниматься с нами. Ходили мы к нему домой в Староконюшенный переулок на Арбате, где он провел с нами десять занятий по системе Станиславского о работе актера над собой. готовили разные этюды». Далее она сказала: «Вечером вместе с Суреном Ильичом пришел Вахтангов. Он сидел рядом с Суреном Ильичом. Мы были очень взволнованы, играли без грима и костюмов. В конце просмотра Вахтангов поздравил всех, пожелав успехов, и в конце добавил с улыбкой: «Вы пока не имеете даже понятия о системе Станиславского».

Это было сказано прямо и откровенно. Но это и заставило Вахтангова серьезно призадуматься о судьбе армянской драматической студии. Будучи больным, он приглашает студийцев к себе домой, занимается с ними, рассказывает о системе Станиславского, показывает этюды. На этих уроках студии приходят к решению пригласить работать руководителем студии Евгения Багратионовича, но он отказывается, ссылаясь на болезнь».

Совокупность различных непреодолимых обстоятельств вынуждает Сурена Хачатуряна оставить студию. В своем заявлении он писал о том, что он «разошелся с учениками по целому ряду вопросов, имеющих первостепенную и принципиальную важность»¹³. Каковы были эти вопросы? Отсутствие доверия друг к другу. Отсутствие точек соприкосновения между ним и учащимися. Материальная неустроенность и т. д.

Но главная причина расхождений между С. Хачатуряном и ведущими студийцами крылась в творческой неудовлетворенности последних. Да, Сурен Хачатурян был высокообразованным человеком, энергичным, деловым, отличным организатором, человеком большого сердца. Вспомнивая облик своего товарища по совместной работе, С. Гиппишова в шестидесятые годы писала о нем следующее «Театр надо строить не только энергией, умом и умением. Его нужно строить и

¹³ Там же, с. 95.

сердцем. Такое сердце, горячее и благородное было у Сурена Ильича. И он был настоящим строителем театра»¹⁴.

Такие же отзывы оставили о Сурене Хачатуряне после его смерти К. Станиславский, В. Немирович-Данченко, М. Чехов, Евг. Вахтангов, С. Бирман, Л. Суллержицкий, В. Шаляпин, Отто Клемперер, В. Качалов, В. Фаворский, Н. Сац, М. Сарьян, А. Хачатурян, В. Аджемян, А. Саркисян, А. Гулакян, М. Мазманиян и другие¹⁵.

Они были не просто данью памяти умершего. Сурен Хачатурян долгие годы вращался в кругу великих деятелей русского театра, работал вместе с ними, и они высоко ценили его человеческие качества: ум, энергию, честность, культуру, преданность театру, его устремленность к новым сценическим формам.

Отдавая должное организаторским способностям С. Хачатуряна, его фанатической преданности искусству, следует все же сказать, что он не был режиссером-практиком в самом высоком понимании этого слова. Находясь в МХАТе, он общался со К. Станиславским, В. Немировичем-Данченко, Л. Суллержицким, Евг. Вахтанговым, М. Чеховым и другими корифеями русского театра, выполняя административные и организаторские функции. А ведь театр надо не только строить, но и уметь ежедневно творчески руководить им, ставить спектакли, работать с артистами над сценическими образами. Вот всего этого в должной мере не доставало С. Хачатуряну, что и послужило причиной ухода из студии.

Обо всем этом говорится не ради умаления его личности, его заслуг перед армянским театральным искусством, он был человеком необыкновенным, подгоняемым множеством неосуществленных замыслов, а для точной обрисовки его существа, чтобы понять, почему он оставил армянскую драматическую студию, организацию которой вынашивал задолго до революции, добился, наконец, своей цели, руководил ею целых четы-

¹⁴ Архив Б. Арутюняна.

¹⁵ Там же.

ре года и ушел, не сумев творчески заполнить ее, повести за собой к той цели, которую провозгласил в 1919 году, когда собирал вокруг себя будущих студийцев.

Но с уходом Сурена Хачатуряна жизнь в студии не прекратилась, чему способствовало знакомство студийцев с Евгением Багратионовичем Вахтанговым, о чем говорилось выше. Однако вопрос о руководителе студии оставался открытым, никто и не предполагал, кто же из учеников Вахтангова возьмет дело в свои руки.

Так уж получилось, что со дня приезда в Москву учащиеся Армянской драматической студии, да и многие актеры армянских театров, приезжая в Москву, тянулись к Вахтангову, посещали его репетиции, а сами студийцы участвовали в массовых сценах, даже стали оркестрантами в «Принцессе Турандот». А вот кто станет из учеников Вахтангова их руководителем — не знал никто. Именно поэтому делегация студийцев в составе А. Коркотяна, А. Гулакяна и А. Аганбекяна направляется в Вахтанговскую студию...

Но пора дать слово Н. Крымовой, автору книги «Владимир Яхонтов», прекрасно показавшей внутривузовскую жизнь вахтанговцев той поры и творческий облик одного из его любимых учеников, ставшего впоследствии руководителем армянской студии.

«...Ученики — это семья, это круг очень близких и преданных людей. Они трут краски, учатся держать кисть, копируют создания Учителя, проникая в его «секреты», ученики трепещут, когда войдет Мастер и бросит глаз на их труд. «Идет!» — и все смолкают, приготовившись слушать. А потом в истории остается прекрасное имя Мастера и круг его учеников.

Атмосфера в Вахтанговской студии действительно напоминала нечто подобное, рой студийцев, а в центре — Мастер. Среди учеников идет соревнование за место поближе к Мастеру. Некоторые места были уже определены — Мастер открыто высказывал свое одобрение и свой гнев. И это сразу всеми бралось на учет. Как же не заметить, скажем, что Ру-

бен Симонов быстрее всех схватывает любое задание и тут же выполняет, изящно и темпераментно. Глаза Вахтангова теплеют и он все чаще обращается к Симонову:

— Рубен, ты займешься с ними ритмом. Рубен, надо разработать парад участников.

Кто же не замечал, как задерживается взгляд Вахтангова на Юрии Завадском? Этого интеллигентного юношу природа наделила неземной красотой облика, благородством, изысканной пластичностью, придающей очарование каждому движению. Но ведь и работал он без устали! В студии говорили: Мастер мечтает поставить «Фауста», сам хочет сыграть Мефистофеля, а Фаустом, конечно, будет Завадский, кто же еще...

Симонов, Завадский, Орочко, Шуккин, Мансурова — они грелись в лучах вахтанговского режиссерского таланта и расцвели в нем. И все видели этот расцвет и восхищались даром Мастера»¹⁶.

Каждый из вышеназванных имен мог стать руководителем Армянской драматической студии, но Евгений Багратонович до поры до времени хранил загадочное молчание, приглядывался ко всем, больше всего задерживал свой взгляд на Симонове.

Вспоминая то время, А. Луначарский писал: «Меня глубоко трогало благоговейное отношение к Вахтангову со стороны его учеников. Это была настоящая влюбленность целого коллектива в талантливую личность»¹⁷.

Влияние Вахтангова на деятелей армянского театрального искусства было очень большое. «Известный армянский артист Аршавир Шахатуниан, — пишет С. Меликсетян, — считал Вахтангова правой рукой Станиславского»¹⁸.

Влияние Вахтангова испытал и такой выдающийся армянский артист, как Вагарш Вагаршян. В своих воспомина-

¹⁶ Н. Крымова. Владимир Яхонтов, М., 1978, с. 29.

¹⁷ А. Луначарский. О театре и драматургии, М., 1958, с. 235.

¹⁸ С. Меликсетян. Сила большого искусства, Ереван, 1968, с. 144
/на арм. яз./.

ниях он писал: «Необыкновенный успех «Принцессы Турандот» был причиной, тому что, смотря спектакль, моя мысль искала, что в армянском репертуаре какую пьесу можно поставить по принципу «Турандот». И не знаю, почему в сознании запечатлелся героический эпос «Давид Сасунский». Но он и признавал невозможность постановки «Давида Сасунского» по принципу «Турандот», имея в виду коренные различия в стиле и содержании двух этих произведений.

Влияние «Принцессы Турандот» на учащихся Армянской драматической студии было огромное. Выставленный в фойе театра бюст Вахтангова как бы обращался своими незрячими глазами к проходящим мимо зрителям и как бы спрашивал себя: поняли ли они его? Сумел ли он дать им то в своем театре, что хотел?

А такие вахтанговские постановки, как «Гадибук», «Чудо святого Антония» и «Эрик XIV» явились подлинным откровением для Вартана Аджемяна — по актерской игре, режиссерскому решению и оформлению, поразившим его, запечатлевшимся в его памяти навсегда.

И мы можем с полным основанием сказать, что Вахтангов, а вслед за ним и Симонов сыграли исключительную роль в деятельности Армянской драматической студии в Москве, в развитии армянского театра, в творческой судьбе Вартана Аджемяна. «Вартан поехал учиться в Москву, — писал Ваграм Папазян, — и его узконациональные представления о театре сменились широким взглядом на сценическое искусство. Непосредственное общение с русскими мастерами, богатство театральных впечатлений, знакомство с великими ценностями культуры всемерно развили талант даровитого юноши»¹⁹.

К этому следует прибавить, что Вартан Аджемян был самым ярким вахтанговцем, преломившим в своем творчестве сценические принципы своего великого учителя, сочетавшего в одном сплаве острое чувство современности с необыкновенной яркой театральностью. Его постановки «Двенадцатая

¹⁹ В. Папазян. Жизнь артиста, с. 323.

ночь», «Ара Прекрасный», «Страна родная», «Утес», «Намус», «Высокочтимые попрошайки» и другие тому свидетельство. И правильно было замечено, что Вахтангов был тем звеном, которое крепко связывало «нашу театральную практику с великой системой Станиславского, с достижениями современного русского театра»²⁰.

Много восторженных слов в адрес Евг. Вахтангова было сказано выдающимися деятелями русской культуры при его жизни и после его смерти. Но самым всесторонним и исчерпывающим словом охарактеризовал его учитель К. С. Станиславский, написав на подаренной им фотографии: «Милому, дорогому другу, любимому ученику, талантливому сотруднику, единственному приемнику, первому, откликнувшемуся на зов, поверившему новым путям в искусстве; много поработавшему над проведением в жизнь наших принципов; мудрому педагогу, создавшему школы и воспитавшему много учеников; вдохновителю многих коллективов; талантливому режиссеру и артисту, создателю новых принципов революционного искусства, будущему руководителю русского театра». 18-го апреля 1922 года.

О том, какие события разворачивались вокруг того, кто станет руководителем Армянской драматической студии, рассказывает непосредственный их участник Армен Гулакян, пришедший к Вахтангову вместе с Артаваздом Аганбекяном. «С трудом подавив волнение, я подошел к нему, представился, извинился за беспокойство, потом передал бурное желание товарищей и добавил: «Ведь Вы тоже армянин, Евгений Багратионович». Он дружески обнял меня, грустно улыбнулся и сказал: «Сейчас невозможно, не потому, что не желаю, а не имею возможности» и перечислил причины. /в то время он вел занятия в Первой студии, во Второй студии, в своей студии, являющейся Третьей студией МХАТа, в студиях «Габима», Шаляпинской, Гунста, Армянской, Пролеткульта, Культурлиги, Большого театра, оперной студии Станиславско-

²⁰ «Литературная Армения», 1963, № 2, с. 73—74.

го — Н. К./ По-видимому он не хотел меня отправить безрезультатно. Сел на рядом стоявший стул /режиссерское место/ и меня посадил рядом, и прошептал в ухо: «Я для вас хорошего руководителя нашел, — а потом с хитрой улыбкой добавил: — и он, вроде меня, армянин». «Кто?» «Где он?» — спросил я, «Скоро узнаешь». Открылся занавес. Но я рассеянно смотрел этот интересный спектакль, все думал, кто же будет наш новый руководитель. «Вот он», — пожав мою руку, зашептал он и глазами показал на сцену. С подносом в руке на сцену вышел исполнитель роли лакея Жозефа двадцатидвухлетний Рубен Симонов. «Обратитесь к нему, он будет хорошим руководителем... талантливый юноша...»²¹.

О своем назначении руководителем Армянской драматической студии Р. Симонов говорит следующее: «Во время одной из репетиций Евгений Багратович подозвал к себе учеников /т. е. учащихся Армянской драматической студии — Н. К./, показал на меня /я на сцене репетировал роль Труфальдино/ и сказал: «Вот руководитель вашей студии, имейте в виду, что он также армянин». Видимо последний аргумент в этот момент имел решающее значение»²².

Был ли этот разговор во время репетиции «Принцессы Турандот», как писал Р. Симонов в 1966 году, т. е. спустя 45 лет после этого события, или же во время репетиции «Чуда святого Антония», как это передал А. Гулакян, — не столь уж важно, так как во всем остальном и главном мнения совпадают.

Вахтангов указал на Симонова. На другой день А. Гулакян и А. Аганбекян пошли к Рубену Николаевичу, и с этого времени он стал бессменным руководителем Армянской драматической студии в Москве.

²¹ Б. Арутюнян. Армен Гулакян, Ереван, 1964, с. 14—15 /на арм. яз./.

²² «Советакан арвест», 1966, № 1, с. 11.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ. АРМЯНСКАЯ КЛАССИКА

Приход Рубена Николаевича Симонова руководителем студии совпадает по времени с тем ее периодом, когда она, оставленная без руководства, находилась в неопределенном положении, раздираемая внутренними противоречиями. Зная это, Симонов тем не менее соглашается взять на себя всю ответственность за студию, надеясь оправдать доверие Вахтангова. Возможно, он смутно предполагал через Дом культуры установить конкретную творческую связь с Арменией и ее театральной культурой, что и произошло в дальнейшем. Он приходит не с пустыми руками, а думая о начале своей работы, намечает на первых порах ряд практических мер, способных объединить студийцев и направить их силы в творческое русло.

Вначале составляется структура студии. Выбирается правление, куда входят С. Абовян — инспектор студии, А. Аганбекян — зав. постановочной и финансовой частью, Н. Кечекезян — администратор. Организационно оформив студию, Симонов предлагает избрать Художественный совет в составе: М. Геворкян — зав. студией, Г. Тер-Габриелян — зав. репертуаром и секретарь Совета, члены Совета — А. Коркотян и С. Кочарян. Помимо этих органов избирается Педагогический совет и Ревизионная комиссия. Устав студии, составленный С. Хачатуряном еще в 1919 году, остается в силе.

Все эти начинания, проводимые Симоновым с первых

дней назначения, сводились к одной цели — внушить студийцам, что они, только они являются хозяевами своей судьбы и ответственными за работу студии, что только при коллективном руководстве можно будет добиться положительных результатов.

Первая встреча Р. Симонова с учащимися драматической студии имела большое значение для нового руководителя, и, надо сказать, что к ней он подготовился основательно.

Ведь до своего назначения Р. Симонов, что и говорить, мало общался с армянскими студийцами, видел их только во время репетиций, когда некоторые из них появлялись в ролях статистов или же сидели в оркестровой яме в качестве шумовиков при подготовке «Принцессы Турандот». Но он все же знал об отношении Вахтангова к ним, о его присутствии на репетициях в Доме Культуры и о занятиях с ними у него на дому.

Несмотря на то, что особой близости между Симоновым и армянскими студийцами тогда не было и он даже не предполагал о своем назначении, тем не менее с первого дня прихода в студию Рубен Николаевич отнесся с большой ответственностью к поручению своего Учителя.

Во время первой встречи со студийцами Симонов останавливается на узловых вопросах развития советского театра, основанных на практике работы Вахтангова и руководимого им театра, связывая их с целями и задачами армянской студии. Эти мысли нашли свое отражение в его статье «О новом театре и Армянской драматической студии в Москве», в которой говорилось: «Сейчас Москва является не только центром русского искусства, но и законодателем всего европейского искусства. Летом 1923 года мне повезло вместе с труппой побывать в Швеции и Германии и видеть успех, который имели постановки Евгения Вахтангова /«Чудо святого Антония» и «Турандот»/. Они ясно показали, с каким интересом и вниманием отнеслись на Западе к нашему российскому искусству.

Здесь мне в Москве предстоит сделать маленькое дело для армянского театра. Для меня ясно, что развитие театра будет иметь единый путь, как здесь, так и в Советской Армении. Недостаток нашего театра в том, что в его спектаклях отсутствует конструктивная форма современной внутренней жизни. Все то, что интересно в кавказском театре построено исключительно на режиссерских и актерских личностях. Между тем сейчас единственная форма сценической конструкции театра — коллективизм. Форма коллективизма в театре проявляется легче всего через студию. Студия представляет из себя собрание равноценных работников, где каждый из них ценен в одинаковой степени. Возьмем машину и снимем с нее незначительную часть, и машина испортится, перестанет работать. Именно на принципе коллективизма я мыслю свою работу в Армянской драматической студии»¹.

Во время первой беседы со студийцами Симонов находит нужным рассказать немного о себе, изложить основные творческие принципы своего Учителя, которыми он будет руководствоваться в занятиях с ними: «...Мое поступление в театр Вахтангова совпало с репетициями «Свадьбы». Сидя новичком в зрительном зале, я с увлечением смотрел, как ставит эту сцену замечательный режиссер. Надо уметь организовать ансамбль, подчинить каждое действующее лицо единой сценической задаче, не лишая его индивидуальности, найти соответствующую мизансцену, ритм, темпы, кульминацию. Все это — задачи очень сложные, для решения которых требуются и режиссерский талант, и мастерство, и темперамент, и чувство юмора, и вкус. Всеми этими качествами в избытке обладал Евгений Багратионович Вахтангов.

Работа над чеховской «Свадьбой» знаменательна для многих из нас еще тем, что мы в период подготовки этого спектакля начинали учиться режиссерскому искусству у Вах-

¹ «standart», М., 1924, № 1 /на арм. яз./.

тангова. Была создана специальная режиссерская группа, которой руководил сам Евгений Багратионович. Вахтангов всегда считал: «Чтобы стать режиссером, необходимо пройти актерскую школу и побывать самому в «шкуре» актера, понять на собственном опыте, что такое верное и неверное — сценическое самочувствие, что такое чувство партнерства и т. д. и т. п.»².

Рассказывая об огромном успехе «Принцессы Тирандот» 23-24 февраля 1922 года, свидетелями которого были учащиеся Армянской драматической студии, принимавшие участие в спектакле в качестве оркестрантов, увидевшие на премьере Станиславского, Немпировича-Данченко и других известных артистов и режиссеров, он, излагая армянским студийцам мысли Вахтангова, тем самым давал понять своим слушателям, какого пути он будет придерживаться в своей работе. Вот некоторые из них:

«... Образцы искусства актеров Малого театра глубоко волновали Евгения Багратионовича. Малый театр находил наиболее верный путь к синтезу правды чувств и яркости образа. По этому пути шли лучшие актеры мира, умевшие переживать и представлять».

«... Думаю с первых же шагов внести занятия пластикой, постановкой голоса, фехтованием. Читать историю искусств, историю костюма. Раз в неделю слушать музыку /приглашать музыкантов/».

«Мы видим, как с первых же шагов Вахтангова интересует, с одной стороны, система, как метод воспитания внутренней техники актера, и, с другой стороны — занятия по мастерству актера для развития внешней техники. Таким образом, еще в юности Вахтангов искал возможность своего образного синтеза в актерском мастерстве, синтеза школы переживания и школы представления».

«Вахтангов понял, что пришел конец старому буржуазному театру. Спектакль «Принцесса Турандот» был своеоб-

² Р. Симонов. С Вахтанговым. М., 1959, с. 111.

разным вызовом натурализму, безликости и серости в искусстве»³.

В результате напряженной работы 1923-й год приносит первые плоды симоновского руководства. Студия готовила учебные спектакли «Саламанская пещера», «Два болтуна» Сервантеса и «Два труса» Э. Лабриша, над которыми работали А. Гейрот, Р. Симонов, И. Рапопорт, С. Капанакян. Оформление и музыка принадлежали Б. Баратову, а костюмы были сшиты самими студийцами.

3-го мая 1923 года эти постановки выносятся на суд общественности и проходят с большим успехом. Думаю, что нет необходимости излагать содержание этих водевилей, где в одном случае происходит любовная интрига с обманутым мужем, а в другом — осмеяние болтливой жены более болтливым мужским персонажем. Но и они были необходимы Симонову в учебном и проверочном плане.

Успех этого вечера, как мне думается, положил начало уверенности Симонова в творческие силы студийцев, вдохновил их на широкие полотна, подвел их к постановкам «Высокоцитимых попрошаек» и «Пепо».

Не будет преувеличением, если скажем, что 23-летний Симонов, оказавшись на самостоятельной работе, показал себя довольно-таки опытным и дальновидным руководителем и психологом, внушившим доверие молодым студийцам.

За короткий срок ему удастся этими целенаправленными

³ Р. Симонов, там же.

В «Саламанской пещере» были заняты: Панкрасио — Г. Гегарик, М. Костяниан, Леонарда, его жена — В. Мелкумян, Кристина, горничная — Л. Тончян, В. Степанян, Сакристан Репонсе — А. Коркотян, Николас Рокэ, цирюльник — А. Гулакян, студент — С. Кочарян, С. Абовян, Лиониссио — А. Аганбекян.

В «Двух болтунах» участвовали: Сарментио — А. Коркотян, Беатрис — его жена — В. Степанян, Инес, горничная — А. Масчян, Рольдан — А. Гулакян, прокуратор — М. Костяниан, Алыгвасил — С. Абовян, Испанец — А. Айартян.

ми мерами и четким творческим планом упорядочить повседневную работу, объединить вокруг себя всех студийцев, хотя он был ровесником многих из них, а некоторые даже были старше его.

Вторая проблема, которая особенно волновала Симонова, — это проблема педагогического состава. Ему было хорошо известно, что его предшественником к занятиям со студийцами были привлечены многие известные режиссеры и артисты театров, представляющие разные течения и направления в искусстве. Студийцы не жили в замкнутом мире, они посещали спектакли Малого и Художественного театров, бывали на постановках Вахтангова, Мейерхольда, Таирова и других режиссеров. Естественно, что они не могли избежать влияния самых разных театральных течений. Приходилось им бывать в эти годы в кафе и подвальных помещениях, вроде «Стойла Пегаса», присутствовать на выступлениях имажинистов, Мережковского и Гиппиус, быть участниками литературных судов под претенциозными названиями «Суд над футуристами», «Суд над энигонами», «Суд над старой литературой» и т. д. и т. д.⁴

На этих театрализованных и литературных вечерах выступали Есенин, Брюсов, Якулов, Пастернак, Эренбург, даже нарком просвещения Луначарский, проводились дискуссии по разным вопросам искусства, где сталкивались противоположные взгляды и течения. В те годы, годы разброда и самых фантастических предложений, одни были сторонниками МХАТа и Малого театра, другие, опровергая первых, принимали постановки Мейерхольда, Вахтангова или Таирова. Тлетворное влияние левацкого искусства, отрицающего культуру прошлого, было тогда значительным и избежать его молодым умам было не так-то легко.

Мы уже отмечали заслугу С. Хачатуряна в привлечении лучших педагогических и творческих сил московских театров для занятий со студийцами. Наряду с положительной,

⁴ И. Эвентов. Из биографии Сергея Есенина, «Нева», Л., 1978, № 12.

эти приглашения имели и свою негативную сторону, так как студийные педагоги представляли различные течения и взгляды в русском театральном искусстве, и студийцы не получали четких установок на развитие советского искусства.

Надо полагать, что Вахтангов, направляя Симонова в Армянскую студию, высказал ему свое мнение о бессистемности и отсутствии творческой атмосферы в ней. Отсюда и стремление Симонова привлечь к занятиям со студийцами своих творческих единомышленников. На первых порах он приглашает И. Рапопорта, Б. Щукина, И. Кудрявцева, воспитанных на творческих традициях Евгения Багратионовича, с которыми он ежедневно общался на репетициях, вместе выступал в постановках своего Учителя.

И здесь перед Симоновым возникает самая основная проблема: что ставить? Над какими пьесами следует начать работать? Над одноактными пьесами и водевилями, как это было до него, или же над многоактными произведениями? Из какой жизни? Из европейской драматургии или же из армянской, национальной? Из современной или классической? Вопросов и сомнений на первых порах у Симонова было много, но он отлично понимал, что для нахождения правильного ответа, удовлетворяющего всех, необходимо коллективное обсуждение этого важного вопроса.

Интуитивно или же преднамеренно он ясно представлял себе, что для студийцев нужен был репертуар более близкий им по духу и национальной принадлежности, и Симонов останавливается на «Высокочитимых попрошайках» А. Пароняна и «Пепо» Г. Сундукяна. Думаю, что эти названия были выдвинуты не без участия студийцев А. Коркотяна, А. Гулакяна, С. Кочаряна и С. Абовяна, наиболее активных участников драматической студии, видевших в этих спектаклях у себя дома многих корифеев армянской сцены. В свою очередь эти названия связывали крепкими узами Рубена Симонова и других вахтанговцев с армянской драматургией и театром, что имело немаловажное значение в будущем для обеих сторон. Над «Высокочитимыми попро-

шайками» работали Р. Симонов и И. Кудрявцев, а над «Пепом» — И. Рапопорт*.

Следует сразу подчеркнуть, что эти два названия из отечественной драматургии были с радостью восприняты студийцами, вдохновили их на интенсивную работу, так как было видно каждому, что в них играть, в какой роли можно будет показать свои творческие возможности.

Об этом свидетельствуют две тетради Арпине Мелян, хранящиеся в Музее литературы и искусства им. Е. Чаренца, озаглавленные «Записи занятий Московской Государственной Армянской драматической студии при Доме культуры Армении», достаточно убедительно подтверждающие это положение, являясь документом большой достоверности студийной жизни. Начало записей относится к 14 января 1924 года; а конец — 31 декабря того же года. Последним из нас за этими записями, оставляя их так, как они были в изложении Арпине Мелян, свидетельствующие об увлеченности студийцев, репетирующих в две смены «Высокочтимых попрошаек» А. Пароняна и «Пепом» Г. Сундукяна.

Я говорю об интенсивности работы студийцев, а сам мысленно переношусь в 1924 год, вспоминая зимние месяцы, когда морозы доходили до 40 градусов, холод царил в комнатах общежития, и, лежа под легкими одеялами, полуголод-

* Роли и исполнители в «Высокочтимых попрошайках»: Абисогом-ага, богатый купец из Тралезунда—А. Коркотян, Манук-ага—М. Костянян, Шогакат, его жена—А. Масчян, Агавни, соседка—А. Мелян, С. Топчян, грузинос-Алкарго /К. Алварян/, Деренник, фотограф—С. Абовян, Шушан, сваха—В. Степанян, Доктор—С. Кочарян, Поэт—Г. Гегарик, А. Гулакян, Адвокат—Н. Кечекезян, Цирюльщик—Т. Сарян, Священник—К. Алварян /Алкарго/, 1 актер—М. Геворкян, 2-й актер—А. Аганбекян, 1-я актриса—А. Мелян, 2-я актриса—С. Топчян, Репортер—Н. Кечекезян, Метродотель—С. Кочарян, 1-й мальчик—Ц. Саарун, 2-й мальчик—А. Маркарян.

Состав исполнителей в спектакле «Пепом»: Арутин, богатый купец—А. Коркотян, Эпемия, его вторая жена—З. Андриасян, Пепом, рыбак—С. Абовян, Шушан, его мать—В. Степанян, Кекел, сестра Пепом—А. Мелян, Какули, друг Пепом—С. Кочарян, Гико, родственник Пепом—М. Костянян, Гиголи, слуга в лавке Арутина—В. Аджемян, два других лакея в доме Арутина—Г. Африкян, А. Нерсисян.

ные молодые исполнители заучивали свои роли и мечтали о светлом будущем. Ничто не останавливало их. Студийцы работали, создавали образы, хотя и во многом терпели нужду. А Арпине Мелян приходилось еще записывать окочевшими пальцами замечания Симонова, Рапопорта, Кудрявцева.

Хоть и с большим опозданием, но следует отметить большую заслугу Арпине Мелян перед историей армянского театра, записавшей со скрупулезной точностью все происходящее в студии события: репетиции, беседы, лекции, собрания, обсуждения спектаклей, репертуар — всего 360 страниц рукописного текста. Среди студийцев она выделялась своей культурой, дисциплинированностью и образованностью. Она неплохо рисовала. Вместе с С. Кочаряном занималась переводами пьес, в частности, «Высокочтимых попрошаек» на русский язык, собирала театральные альбомы, фотографии артистов в жизни и в ролях.

Заранее должен оговориться, что в двух ее общих тетрадах, написанных аккуратным почерком, велась подробная запись всего того, что происходило на репетициях или различных встречах и собраниях с участием Симонова. Но я остановился на тех моментах, которые, как мне кажется, показывали творческую атмосферу студийных занятий, их отношение к порученным ролям.

14 января 1924 года начинаются репетиции над «Высокочтимыми попрошайками». Возвращаясь к своим первоначальным мыслям о творческих принципах, которых он будет придерживаться, Симонов говорил студийцам: «В первой подготовительной работе /вечер интермедии Сервантеса «Саламанская пещера» и «Два болтуна» — Н. К/ мы уже нащупали этот путь, но более определенно это проявилось в процессе работы над спектаклем этого года — в «Высокочтимых попрошайках» по Пароняну. Здесь мы стремились достичь полной ансамбльности, наша задача была в том, чтобы в каждом движении спектакля чувствовалась дружная работа артистов, коллективная организованность.

Еще два слова по поводу спектакля!

В инсценировке романа Пароняна отсутствует самый необходимый элемент современного театра — представление, действие. Пьеса целиком разговорная, надо было ее превратить в действующую. С этой целью третья картина перенесена в ресторан. И дало это возможность артистам двигаться под музыкальный ритм. Массовые сцены, где движения участников должны быть сообразованы, для чего их надо было развить для владения ритмом действия и собственным телом. В начале действия на глазах у зрителей исполнители ролей под музыкальный темп расставляют принадлежности столовой. Это превращает артиста в рабочего сцены и приучает владеть сценическим аксессуаром, как это вы видели в «Принцессе Турандот».

Внешнее оформление спектакля /декорации, бутафория, аксессуары/ должно быть простым и удобным для передвижного театра, каковым является Армянская драматическая студия. Каждый предмет пьесы, будь то ковер, стол или дверь, разбирается, складывается, т. е. все целиком приспособлено для перевозки. И основная ошибка современного театра, что необходимо в первую очередь устранить, — перегрузку сцены лишними предметами, которые будучи неудобными для перевозки, мешают видеть самое необходимое и ценное на сцене — артиста. При создании спектакля мы довольствовались самыми необходимыми вещами.

Что в идейном плане интересовало нас в современном понимании жизни «Высокоchettiных попрошайек»? Конечно, не эпоха и быт. Мы сознательно и преднамеренно обошли их. Для нас действие пьесы происходит сейчас. Сегодняшние «Высокоchettiные попрошайки» — эмигранты любой нации, разные авантюристы и неспособные к созидательной жизни люди, которые и сейчас часами просиживают в кафе Кон-стантинополья, Парижа и Берлина в охоте за «легкой работой» или в надежде на безвозвратное заимствование денег. Они являются последними умирающими отбросами буржуазной интеллигенции, убежавшие от революции, не такие уж

высокоцитимые попрошайки, которые много бы дали, если бы в каком-нибудь кафе Константинополя встретили похожих на Абисогом-ага богатых идиотов. Вот это был наш основной идейный подход к «Высокоцитимым попрошкам» при создании нашего нового спектакля. Сегодня театр должен самым тесным и самым утилитарным образом быть связанным с жизнью, ее ритмом, что является ритмом революции. Но для этого нужны не только спец. артисты, но и артист-гражданин, артист-агитатор. Если нам удастся хотя бы немного достичь этой цели, то это будет самым большим удовлетворением наших стремлений»⁵.

Обратимся к записям А. Мелян первого дня репетиций /14-го января 1924 г./.

Конкретизируя свои мысли, Симонов на первой репетиции указывает: «Свахе не следует играть образ. Она мало общается с партнерами. Исполнитель роли Манук-ага очень правильно нашел отношение к деньгам. Он всякий раз замирает, когда Абисогом-ага раздает их. Пусть все приходящие к нему в начале пьесы «попрошайки» кажутся ему прекрасными людьми, а сам он выглядит большим ребенком. Что же касается доктора, то ему дадим новую окраску: пожилой, солидный, говорит очень тихим голосом, немного прихрамывает».

С 7. 30 до 9 ч. вечера.

Проходили сцену Пепо и Кекел. Искали правильное состояние Кекел, находящейся на грани «обезумения» от горя. Сцену Пепо с Какули. Искали соотношение состояния Пепо и Какули, остроту в переходах у Какули.

С 9 до 11 ч. вечера.

«Со студийцами занимался Б. Щукин. Он говорил об умении пользоваться своим голосовым материалом: произносить каждую букву ясно, сочно, звучно».

С 11 до 12 ч. вечера.

«Обсуждали декорации «Двух болтунов» Сервантеса.

⁵ «Standart», 1924, № 1.

Якулов предложил, чтобы костюмы на сцене выглядели бы кавказско-испанскими, а спектакль получился бы армянским, но с испанской окраской. Он обещал дать в скором времени эскизы к Сервантесу и ознакомиться с «Пепо» и «Высокочтимыми попрошайками» — пьесами нашего репертуара».

Таким образом, день 14-го января свидетельствовал о напряженной работе всех студийцев: вступательное слово Р. Симонова, три репетиции и обсуждение эскизов декораций и костюмов учебных постановок.

Занятия в студии интенсивно продолжались. Мы еще будем неоднократно возвращаться к ним, но здесь следует остановиться на одной любопытной детали. Как известно, студия готовила актеров и перед ней не стояла задача воспитывать и режиссерские кадры. Но эту проблему, как бы в неофициальном плане, Симонов проводил, исходя из практики Евг. Вахтангова, постепенно приобщал к режиссуре способных в этом направлении студийцев. Так, например, 16-го января занятия по дикции проводит С. Кочарян, а по системе — Г. Тер-Габриелян. В отсутствие Симонова и Кудрявцева репетицию «Высокочтимых попрошаек» 18 января проводит А. Гулакян, руководствуясь указаниями режиссера.

Так что подготовкой будущих армянских режиссеров мы также во многом обязаны Симонову, воспитавшему еще в двадцатых годах таких мастеров, как А. Гулакян, В. Аджемян, Т. Сарьян. Эти режиссерские уроки не прошли даром и для Сурена Кочаряна, впоследствии знаменитого автора и исполнителя «Декамерона», «Витязя в тигровой шкуре», «Тысячи и одной ночи», «Крейцеровой сонаты» и других фундаментальных произведений, в которых даже при наличии имен режиссеров на афишах последнее слово принадлежало ему.

Вспоминая позже студийные годы, Сурен Кочарян писал: «Буквально через несколько дней после установления Советской власти в Грузии, в Тифлисе был организован Государственный армянский театр им. Ст. Шаумяна. Здесь

я проработал сезон, сыграв несколько ролей, но вскоре, выдержав конкурсные экзамены, вместе с несколькими другими юношами и девушками был направлен в Москву для получения театрального образования...

Говоря о том, что дала мне Москва, значило бы сказать о столице двадцатых годов, о студии, о педагогах, обо всем замечательном, что сформировало мое юношеское мировоззрение, заложило основу профессиональных теоретических знаний и первых опытов претворения их на практике. Все это обогатило меня настолько, что по окончании студии я был приглашен в труппу Армянского государственного академического театра в Ереване. Москва благотворно сказалась на всей моей актерской и театральной жизни.

Если я чего-либо достиг в своем деле, то этим больше всего обязан именно годам учения в Москве, годам особенно значительным в становлении человека, когда в юношестве закладывается фундамент зрелости»⁶.

В этих словах мы не находим имени Симонова, но кому не известно, что именно от него Сурен Кочарян получил свое актерское и режиссерское воспитание, а потом под его руководством стал одним из воспитателей нового поколения студийцев.

Завершение работы над двумя интермедиями Сервантеса, а также систематическая работа над двумя большими полотнами устанавливают в студии порядок, систему, творческую атмосферу, необходимость которой указывал Симонову Евг. Вахтангов, направляя его в Дом культуры Армении. Надо сказать что 1924 год во всех отношениях был решающим в судьбе студии. Это понимал Симонов, понимали и его подопечные. Вот почему репетиции, на которых студийцы приобщались к профессионализму, шли друг за другом.

Ариине Мелян 18 января записала:

«Высокоотимые попрошайки», II акт.

⁶ С. Кочарян. В поисках живого слова, М., 1960, с. 11.

Ренетицию ведет И. Кудрявцев. Он говорит:

«В начале сцены сваха кокетничает с Абисогом-ага, но потом переходит на деловой тон. Абисогом-ага глубоко обдумывает, прежде чем ответить на ее вопросы о выборе невесты. Сперва он немного стесняется ее, но потом оживляется и подшучивает с ней, постепенно приходит в дикий восторг, расходится: обнимает сваху, балуется. Сваха под конец сама влюбляется в него, не скрывая своего обожания.

После ухода свахи Абисогом-ага совсем замечтался о женщине-невесте. Манук-ага присаживается к нему и попадает в его открытые /для воображаемой женщины/ объятия. А Абисогом-ага, обняв его, но, узнав в нем Манук-ага, отбрасывает в сторону его руку».

Ренетиции продолжают. Р. Симонов говорит о выразительности, внутреннем переживании, умении владеть своим телом, соблюдать пропорциональности движения, общении с партнерами в предлагаемых обстоятельствах, освобождении мышц и т. д.

«В гармоническом соединении «переживания» и «воплощения» — смысл и существо замечательных работ Вахтангова в последний период его жизни.

Переживание, если оно становится самоцелью, обедняет искусство театра, ограничивает его масштабность».

«В системе Станиславского большое место занимает раздел о сценической вере в предлагаемых обстоятельствах, в которые ставит меня пьеса, роль. По Станиславскому это то, чего нет, но что могло бы быть. Вера в сценическую ситуацию обязывает актера оправдать любые сценические поступки, действия, отношения, которые предлагает автор пьесы и режиссер — ее толкователь».

«Актер живет, он плачет и смеется на сцене, но, плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слезы. В той двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой состоит искусство».

«Глубина понимания трагического и комического за-

висит от всего творческого процесса работы над спектаклем и ролями режиссера и актеров»⁷.

Но он и не скрывает своего недовольства отношением студийцев к своим обязанностям. Из дневника А. Мелян за 18 января видно, что Рубен Симонов находился в крайне раздраженном состоянии и говорил со студийцами в резких тонах. Он упрекает всех за отсутствие ответственности и нежелание трудиться с полной самоотдачей, за то, что они не работают дома над ролями и ничего нового не приносят на репетиции, не увлекают своих преподавателей.

Такая атмосфера не устраивала Р. Симонова, он знал, что рано или поздно неизбежно столкновение со студийцами на этой почве. И он идет на разрыв, заявив, что больше заниматься с ними не будет.

Можно сказать, что такого оборота событий не ждал никто из студийцев. На их головы, как говорят, был вылит ушат холодной воды. 16-го января становится «знаменательной ночью» для студийцев. До 5 часов утра они в присутствии Р. Симонова горячо и страстно обсуждают создавшееся положение, призывают друг друга к дисциплине и к большой личной ответственности, выбирают более деловой художественный совет. Здесь же у Р. Симонова возникает предложение о привлечении Ю. Завадского к занятиям в студии.

4-го февраля 1924 года состоялась первая встреча Юрия Александровича Завадского с учащимися Армянской драматической студии. Она имела большое значение для будущих армянских артистов по новизне творческих взглядов, высказанных Завадским на этой беседе, раскрывших одновременно творческие позиции последнего, применивших их в своей последующей практической деятельности. Вот почему я счел нужным привести эту беседу хотя бы в конспектированном виде из дневника А. Мелян.

«Существует два типа театра, — говорил он, — театр

⁷ Журнал «Театр», 1956, № 8.

представления и театр переживания. В первом актер представляет того или иного другого, во втором — сам переживает. Всякую роль можно и пережить и представить. Переживать — мы понимаем психически /психологически/. А можно пережить и только движение, можно пережить одно состояние — тоску, радость. Поэтому момент представления и переживания можно чем-нибудь заменить. Можно пережить самую роль и можно изобразить и переживание образа.

Короче, нужен ли момент творческого переживания во время представления, или перенести на сцену все, как разработанное уже на предыдущих репетициях? Во время репетиции то или другое состояние превращается в известную форму, к которой и прибегают во время представления.

Можно пережить и марионеток — почувствовать себя в том материале. Момент владения внутренней техникой — контроль. Актер должен все уметь, чтобы быть готовым ко всякой роли. Упражнения, этюды — нужно проделывать постоянно. Например, взять совсем простой этюд и повторять его в разных положениях. И если при этих повторениях всякий раз актер переживает, находится в правильном самочувствии, это и есть ценное.

Вопрос заразительности актера. Один плачет настоящими слезами, а до публички не доходит, другой представляет, что плачет, и публика заражается слезами, переживает».

Далее Ю. Завадский подробно останавливается на проблеме сценичности, художественной совести, работе актера над собой, наконец, умении управлять своими собственными чувствами, настроением.

Эта беседа глубоко захватила студийцев, в особенности заключительные слова Завадского: «Современное театральное воспитание должно очистить театральную молодежь от мелочного прошлого, буржуазного, должно окрасить ее идеями революционности, уйти от всех предрассудков, все глубже воспитывать свободное и человеческое».

Это же внушал студийцам Р. Симонов, говоря: «Если художник хочет творить новое, то он должен творить

вместе с народом, ибо то, что сложилось в народе — бес-
смертно. Так говорил Вахтангов»⁸.

Беседа происходила 55 лет тому назад, и надо полагать, что Завадским давалось подробное изложение каждого положения и приводились примеры, воспринятые на уроках Станиславского и Вахтангова. Но вопрос даже не столько в том, что и как говорилось. Стремление Симонова сводилось к тому, чтобы всесторонне охватить студийцев разными сторонами воспитания будущих актеров, знакомить их, наряду с ренетициями, с проблемными вопросами, проводя для этого интересные беседы и лекции.

Проходит всего два дня, и вновь избранный художественный совет предлагает студийцам темы для самостоятельных рефератов для обсуждения их на общих встречах. В тематику рефератов входят следующие вопросы: «Что такое театр? Актер. Режиссер. Литература и театр. Живопись и скульптура в театре. Музыка в театре. Танец. Зритель в театре. Революция и театр. Агит. театр. Пролетарский театр. Кино и театр. Репертуар. Формы театральных произведений. Греческий театр. Средневековые мистерии. Театр Шекспира и Мольера. Комедия деларте. Современные театральные направления. История армянского театра. История армянской драматургии. Петрос Адамян».

Распределение этих тем среди студийцев и их последующие выступления перед Симоновым, Рапопортом и своими товарищами имело огромное значение для творческого и организационного укрепления всей атмосферы студии, повышения дисциплины и ответственности каждого.

С каждым днем творческая атмосфера в студии становится более очевидной, работа получает широкой размах, хотя стоит ли скрывать, что поддисциплинированность поведения со стороны отдельных студийцев все же наблюдается. Но если в то время, когда многие из них еще не имели профессиональной нагрузки можно было мириться с этим, то в тот период, когда в репертуар вошли «Высокоотимые поп-

⁸ «Правда», 1967, 8 октября.

рошайки» и «Пено», а в предполагаемом плане были «Самун» Стриндберга и «Кавказ» Египсе Чаренца, халатное отношение к работе было недопустимым. Вот почему Симонов собирает студию и применяет меры морального воздействия, приведшие к положительным результатам.

Работа над «Высокочитными попрошайками» приближалась к завершению, начинались прогонные репетиции. 24 апреля Р. Симонов, И. Кудрявцев и И. Рапопорт просматривают первую картину первого акта. Спустя два дня Ю. Завадский, Р. Симонов и И. Кудрявцев просматривают весь первый акт. Юрий Александрович помогает делать грим Абисогом-аги, Манук-аги и первому актеру. Зав. музыкальной части театра им. Евг. Вахтангова Н. Сизов проводит репетицию оркестра.

Наступает первая генеральная репетиция, на которой присутствуют Р. Симонов, И. Рапопорт, Г. Якулов, П. Галаджев, В. Камарденков, М. Сарьян. После ухода гостей Р. Симонов проводит обстоятельный разбор спектакля.

Вторая генеральная репетиция происходит 10-го мая, но уже при расширенном составе зрителей. В зрительном зале сидят: Р. Симонов, И. Рапопорт, П. Галаджев, М. Сарьян, О. Миганаджян, А. Каринян, корреспондент журнала «Зрелище», работники студий Шалаян и Драматического балета, представители армянского студенчества и другие.

Настроение на сцене и в зале приподнятое. После просмотра, прошедшего с большим успехом, Р. Симонов проводит беседу, а старательная Аршине Мелян, подобно пушкинскому Пимену, записывает: «Играли вы очень мягко, выдержанно. Правильно нарастал темп спектакля и хорошо его закончили. Весь спектакль провели очень удачно, в особенности А. Коркотян в роли Абисогом-ага». Беседа завершилась напоминанием Симонова о роли студийцев в армянской действительности, создающих новый армянский театр.

17-е мая 1924 года стало знаменательной вехой в истории армянского театра. Премьерой «Высокочитных попрошайек» было отмечено рождение нового армянского театра

в Москве. Это был первый шаг на его многотрудном пути. Предстояло сделать еще много в сфере репертуара, профессионализма, хозяйственного и административного управления. Но первый шаг был уже сделан, это было понятно студийцам и присутствующим в зале на премьере, среди которых были шалыпинцы, грузинская студия во главе с В. Мchedловым, С. Хачатурян и другие.

Так уж получилось, что в день премьеры «Высокоchettiных попрошайек» у вахтанговцев была постановка «Принцессы Турандот» и по этой причине Р. Симонов и И. Кудрявцев отсутствовали. Но присутствовал И. Рапопорт, через которого В. Мchedлов передает свои поздравления по поводу «такой художественной постановки». Далее от своего имени и учеников Грузинской драматической студии передает «благодарность за большое удовольствие, надеясь в будущем году показать свои работы, но не такого большого художественного достижения и не такой крупной постановки, как ваша».

Горячо аплодировал своим бывшим воспитанникам Сурен Ильич Хачатурян. После спектакля он прошел за кулисы, выразил свое искреннее удовольствие по поводу художественного роста студии и пожелал всем дальнейшего процветания. «Вы очень выросли за год, — сказал он. — Выросли как актеры. Видна большая, крупная работа как актерская, так и режиссерская. Очень интересная постановка, в особенности третий акт».

И только в 12 часов ночи приехали из театра Р. Симонов и И. Кудрявцев. До четырех утра продолжалась беседа со студийцами. Она была очень интересной: о перспективном плане, о предстоящих гастролях в Армении, о новом репертуаре на 1925-й год, о предполагаемых постановках пьесы «Старые боги» Шанта и «Демона» Лермонтова, для чего необходимо было привести с Кавказа нужные материалы. Наконец, о пополнении студии новыми лицами в количестве 10—15 человек.

А тем временем студия готовилась ко второму открытому показу «Высокоchettiных попрошайек», на котором присут-

ствовали А. Дживилегов, представители «Правды», «Известий» и других газет и журналов. И второй показ проходит с большим успехом, публика внимательно слушает, остро реагирует на реплики артистов.

Наконец, третий и самый ответственный показ 1-го июня, на котором присутствовали приехавшие из Армении народные комиссары С. Амбарцумян, П. Макинцян, А. Иоаннисян и руководитель еврейской студии «Габима» Цемах. Здесь же находятся И. Рапопорт, Г. Якулов, В. Камарденков и другие.

Спектакль проходит успешно и наркомы дают согласие на поездку студийцев с «Высокочтимыми попрошайками» в Армению, просят дать смету и информацию о работе и жизни студии. Это были очень торжественные дни в жизни студийцев, да и всего Дома культуры Армении в Москве.

3-го июня работа над «Пепо» была закончена. Приведем слова Р. Симонова из дневника А. Мелян: «Спектакль может получиться очень ценным и интересным. Много найдено хорошо и крепко, но в смысле постановки необходимо еще много доработать». Во время разбора Рубен Николаевич указывает на недостатки в актерском исполнении.

Результаты двухлетнего руководства Армянской драматической студией Рубеном Николаевичем Симоновым были очень отрадными. За это время он сумел выпустить «Саламанскую пещеру» Сервантеса, «Двух болтунов» Лабинша, «Высокочтимых попрошайек» Пароняна и довести до завершения «Пепо» Сундукяна. Это было главное в творческой жизни студии. К этому следует добавить укрепление педагогического состава и дисциплины среди учащихся. Каждому был очевиден успех. Но надо было ждать откликов на «Высокочтимых попрошайек» и «Пепо», как отнесется московская пресса к постановкам студии. Одобрят ли их или же подвергнет критике тяготение Симонова к показу классики. Ведь в эти годы непрестанно раздавались голоса о том, что надо ставить пьесы о современности. Хотя успех двух премьер был бесспорным, но мнение об-

ственности было самым решающим и томительное ожидание первых газетных откликов создавало напряженную атмосферу среди студийцев и педагогического состава, так как вообще решалась судьба Армянской драматической студии в Москве.

В первые годы своей работы Симонов не был одинок как режиссер и воспитатель студийцев. Рядом с ним стояли его единомышленники, без которых едва ли могли быть достигнуты успехи и упорядочен весь творческий процесс. К таковым следует отнести, в первую очередь, И. Рапопорта, Г. Якулова, И. Кудрявцева, А. Дживилегова и И. Моисеева.

Но вначале о Р. Симонове.

Говоря о своем любимом ученике, сам Вахтангов рассказывал следующее: «В один из дней меня пригласили в Шаляпинскую студию для просмотра отрывков в исполнении учащихся. Там я встретил одного способного, талантливого молодого человека, который в высшей степени был ритмичен и музыкален. Когда я уже готовился покинуть студию, как потом выяснилось, молодой армянин подошел ко мне, попросил взять его ко мне, в нашу студию. Я с радостью согласился»⁹.

В изложении Рубена Николаевича этот факт о поступлении в студию Вахтангова выглядит следующим образом. Провожая его домой, он спросил: «Если бы я попросил вас принять меня в свою студию, Евгений Багратионович, вы бы меня взяли?»¹⁰. На что получил ответ, что без всяких экзаменов.

Вспоминая годы совместной работы с Р. Симоновым, Наталия Сац писала: «Человек, который никогда не восхищался своим учителем, на всю жизнь теряет какую-то важную струну... Рубен Николаевич Симонов многими своими чертами напоминал мне Евгения Багратионовича... Порою казалось снова вернулось детство, и это не Симонов, а Вахтангов»¹¹.

⁹ А. Барсегян. Вардун Степанян, Ереван, 1964, с. 10.

¹⁰ Журнал «Огонек», 1967, № 15.

¹¹ Н. Сац. Новеллы моей жизни, М., 1979, с. 68, 312, 313.

Восхищение Симонова своим Учителем на всю жизнь сохранилось в памяти его воспитанников, для которых Вахтангов и его ревностный последователь являлись символом творческого совершенства.

От его облика на сцене и в жизни веяло жизнерадостностью, внутренней музыкальностью, скульптурной пластичностью и артистической одухотворенностью. Все творческие люди, будь то в Москве или Ереване, тянулись к нему, чтобы общаться с ним, выслушать его мнение, просто постоять и посмотреть на него, пережить его интеллигентность, мудрость, тактичность, собранность, артистичность.

На семидесятилетии со дня рождения Р. Н. Симонова его ученица Ю. Борисова назвала его «Моцартом нашего театра». Развивая эту мысль, Ю. Рыбаков писал: «По светлостному настрою творчества, по импровизационной легкости, по особой музыкальности режиссуры Рубена Николаевича Симонова можно назвать Моцартом советского театра»¹².

И когда говорят, что он «Моцарт советского театра», то это определение в полной мере относится ко всем жанрам армянского искусства, на которые он воздействовал прекрасным даром, европейской эрудированностью, нескончаемой фантазией, большой человеческой доброжелательностью.

Возвращаясь к тем дням, оглядывая годы симоновского руководства студиями, мы воочию убеждаемся, какую он огромную роль сыграл в воспитании молодых армянских артистов и режиссеров, в дальнейшем расцвете армянского театра.

Рубен Симонов был не просто руководителем и воспитателем, а отцом всех студийцев. Выпуская очередную студию, он не считал свою миссию законченной. Годами он не выпускал с поля своего зрения работу своих бывших воспитанников, оказывая им всегда творческую помощь. В связи с этим приведу один пример, связанный с Бабкеном Габриеляном, работавшим в типографии Дома культуры и посещающим

¹² Ю. Рыбаков. Сб. «Театр им. Евг. Вахтангова», М., 1971, с. 23.

занятия драматической студии. Материальная неустроенность не позволила ему целиком отдаться учебе и после нескольких месяцев пребывания в Москве, он уезжает. Но он запомнился Р. Симонову во время работы над «Высокочтимыми попрошайками».

Это был человек высокой эмоциональности и одаренности, прекрасно исполняющий песни Саят-Новы, стихи армянских поэтов читал с подлинным чувством. «Но он был и замечательным другом, — говорит его товарищ по типографии Джерджис Жамгарян, — сколько раз он оставался ночами, чтобы помочь нам в чистке корректуры. Все мы любили его».

Покинув студию в 1924 году, Бабкен Габриелян не прерывает связи с театром. Творческая судьба приводит его в Ленинанканский театр. Здесь он становится самым любимым артистом ленинанканского зрителя. Его сравнивали с крупнейшими мастерами советской сцены.

А когда в 1929 году Р. Симонов ставил в Ленинанканском театре «Доходное место» А. Островского, то его выбор на роль Юсова пал на Бабкена Габриеляна, которого он не забывал, хотя и занимался с ним в драматической студии всего восемь месяцев.

Работа в Армянской драматической студии при Доме культуры Армении в Москве связала крепкими узами Симонова с армянской культурой, искусством и театром. Это тоже был один из заветов Евг. Вахтангова, которым руководствовался Симонов до конца своей жизни. Забегая вперед скажем, что в 1929 году он ставит «Доходное место» А. Островского в театре им. Г. Сундукяна, спектакль прошел с большим успехом. В 1939 году он возглавляет художественное руководство первой Декады армянского искусства и литературы в Москве и ставит в Большом театре заключительный концерт. Во время второй декады в Москве в 1956 году мы видим Рубена Николаевича опять на этом поприще — постановщиком «Пиковой дамы» Чайковского в театре оперы и балета им. А. Спендиарова. Я уже не говорю о том, что лю-

бой артист и режиссер, прибывший из Армении в Москву, спешил к Рубену Николаевичу со своими творческими работами и всегда находил у него радушный прием.

Приезжая в Ереван, встречаясь со своими воспитанниками, он искренне радовался их успехам, видя их творческое возмужание, мастерство, ведущее положение на родной сцене.

А как он любил Рачия Нерсисяна, Вагарша Вагаршяна, Исаака Алиханяна, Авета Аветисяна, Арус Восканян, Асмик, Гургена Джанибекияна, Левона Калантара, Вартана Аджемяна, Армена Гулакяна, Рачия Капланяна, всех тех, кто отдавал свой талант подъему и расцвету своего национального театра. Достаточно для этого прочесть его воспоминания об игре Р. Нерсисяна в роли Жадова и В. Вагаршяна в роли Белогубова, написанные много лет спустя после постановки «Доходного места» А. Островского, запечатлевшиеся в его памяти навсегда, чтобы в полной мере оценить его величие.

Во многих из них он видел продолжателей творческих принципов Вахтангова, ревностным сторонником и продолжателем которых был сам. Я не погрешу против истины, если скажу, что в общем подъеме армянского театрального искусства советского времени была значительна роль Рубена Симонова, не умаляя, разумеется, значения его непосредственных творческих руководителей.

Из множества фактов заботливого отношения Р. Симонова к своим воспитанникам и восхищения ими, приведу его отзыв о Вартане Аджемяне. В письме к театроведу Л. Халатяну в 1957 году он писал: «То, что Аджемян начал свою деятельность как актер, чрезвычайно помогло ему в дальнейшей деятельности режиссера. В режиссерском искусстве самое трудное — работа с актером. Те режиссеры, которые сами не были актерами, подчас недостаточно разбираются в психологии актера в процессе репетиции». «Несомненно, что в лице Вартана Аджемяна советский театр имеет талантливого режиссера, воспитанного в духе традиций Станиславского и Вахтангова».

Как-то в 1967 году Р. Симонов и В. Аджемян встретились в здании Постпредства Армении в Москве. Постояли. Вспоминали студийные годы. «А что будет, — спросил Рубен Николаевич, — если снова начну дело — открою армянскую студию? Тем более, что здание снова станет очагом армянской культуры»¹³.

Приходя ежедневно в Дом культуры Армении, Р. Симонов имел возможность знакомиться и общаться с Каро Алабяном, Геворгом Кочаром, Микаэлом Мазманияном, Александром Спендиаровым, Константином Сараджевым, Сааком Тер-Габриеляном, Драстаматом Тер-Симоняном, Гаеком Бжишкяном и многими другими деятелями армянского народа. Он посещал концерты в Доме культуры. Все, что происходило здесь, интересовало Симонова, в особенности беспокойная натура Егише Чаренца, в котором он видел яркого представителя новой революционной поэзии, созвучной его взглядам о путях развития советского театра. С армянским поэтом он встречался неоднократно. В каждый свой приезд в Москву Чаренц останавливался в Доме культуры Армении, общался с Симоновым, живо интересовался учебной студийцев. В журнале «Лрабер» /1924, № 1/ сообщается, что для упорядочения финансового и юридического положения студии создана комиссия, куда вошел и Егише Чаренц. Во время гастролей студии в Ереване Арпине Мелян записывает в своем дневнике, что Симонов предложил Егише Чаренцу написать текст оперетты для студии. В результате этих встреч и бесед в 1923 году Чаренц предлагает Симонову выступить со статьей в издаваемом им журнале «Standart» и она появляется в первом номере этого издания в 1924 году.

Пролетарскому поэту Егише Чаренцу интересно было ознакомиться с творческими взглядами Симонова, пришедшего в армянскую студию из русского театра, недавно вернувшегося из гастрольной поездки вахтанговского коллектива по Швеции и Германии и приступившего в армянской

¹³ В. Аджемян. «Рубен Симонов — вблизи и вдаль», «Советакан ар-вест», 1969, № 2, с. 32.

студии к постановке «Высокоцитимых попрошаек» А. Пароняна.

Отличным воспитателем и режиссером для армянских студийцев являлся И. Рапопорт. Вспомнивая первые годы работы в Армянской драматической студии, неразлучный друг Симонова и партнер по вахтанговскому театру и по преподавательской деятельности, И. Рапопорт писал: «Мы начали заниматься со способной, интересной, целенаправленной группой молодежи, подобно которой у меня, может быть, не было за мою продолжительную педагогическую работу».

Отмечая тяжелые условия жизни студийцев, их трудные бытовые условия, Рапопорт с восхищением говорит об их работоспособности и больших творческих возможностях, особо выделяя из своей армянской группы Гулакяна, Аджемяна, Абовяна, Коркотяна, сравнивая последнего со Щукиным в роли Тартальи в «Принцессе Турандот». Завершаются воспоминания сердечным обращением к театральной молодежи наших дней: «Я желаю, чтобы сегодняшняя молодежь к своей профессии отнеслась бы так же честно и чисто, как это делали в отношении театра армянские студийцы 20—30-х годов»¹⁴.

Таким же чутким и требовательным человеком показал себя в студии И. Кудрявцев. Он часто напоминал студийцам, что «пора искания красок уже прошла. Теперь наступило время, когда актер технически лишь повторяет то, что он уже нашел в предыдущем периоде. Теперь уже все найденное воспроизводится». Далее он говорит, что «мы не очень глубоко берем роль. Надо к ней относиться с большим темпераментом, с волнением. Нет у нас трепета, — душа спит. А ведь за любую роль надо мучиться. И то, что легко дается — не ценно в театре. Актер-художник должен перемучиться, перестрадать за свою роль».

Не будучи близко связанным с армянской классической драматургией и с армянским театром вообще, Иван Матвеевич с удивительной творческой точностью сумел постичь идей-

¹⁴ «Совестакан арвест», 1959, № 5, с. 53—56 /на арм. яз./.

ный замысел комедии Пароняна, особенности характера его героев и добиться вместе с Р. Симоновым их художественного воплощения своим вдохновенным и самоотверженным трудом. В июне 1924 года не стало этого прекрасного человека, оставившего яркий след в деятельности армянской студии. Он умер в Саратове от воспаления брюшины и был похоронен 25 июня в Москве на Новодевичьем кладбище рядом со своим учителем Евгением Вахтанговым. Много десятилетий прошло со дня его смерти, но до сих пор не могут вспоминать без волнения о нем его бывшие ученики.

Особо следует остановиться на яркой личности Георгия Богдановича Якулова, конструктивистические решения декоративных оформлений спектаклей которого в двадцатые годы привлекали внимание многих выдающихся советских режиссеров. Он был приглашен в Армянскую студию Суреном Хачатуряном, но мало кто из учащихся мог представить себе тогда, что рядом с ними работает крупнейший художник, о котором Луначарский писал: «Он сумел с самого начала Октябрьской революции стать под ее знамена и остался верным ей до конца своих дней»¹⁵.

С Якуловым дружили многие выдающиеся деятели русского искусства. Мейерхольд собирался поставить вместе с ним «Мистерию Буфф» Маяковского и героическую оперу «Ренци» Вагнера. Вместе с Якуловым Таиров создавал в Камерном театре свои лучшие постановки — «Принцессу Брамбиле» Гофмана и «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока. «Балладу о двадцати шести» Сергей Есенин посвящает Георгию Якулову с надписью: «С любовью — прекрасному художнику Г. Якулову».

Георгий Якулов был художником, общественным и театральным деятелем широкого диапазона, наполненный большими творческими замыслами. Блок, Есенин, Маяковский, Мейерхольд, Каменский, Хлебников и другие выдающиеся деятели русской культуры поддерживали его революционные

¹⁵ Е. Костина. Георгий Якулов /альбом/, М., 1979, с. 14.

идей в искусстве. В Париже создается «общество друзей Георгия Якулова». А в 1925 году, когда он занимал скромную должность зав. художественно-декоративной частью Армянской студии, Париж награждает его Почетным дипломом «вне конкурса за проект памятника 26-ти бакинских комиссаров».

«Георгий Богданович, — пишет художник Семен Аладжалов о своем учителе, — впервые практически ознакомился с армянской сценой еще в 1919 году, когда в Москве по инициативе поэта Ваана Теряна и режиссера Сурена Хачатуряна была организована Армянская театральная студия. В 1924 году студии показали «Высокочтимых попрошайек» Акопа Пароняна. Ставили спектакль Рубен Симонов и И. Кудрявцев, а оформлять его должен был Георгий Якулов, однако другие работы помешали ему и тогда Якулов, оставив за собой консультацию, поручил всю практическую работу по оформлению своим двум помощникам, художникам В. Камарденкову и П. Галаджеву»¹⁶.

Долгие годы перед учащимися армянской студии выступал с лекциями искусствовед Алексей Дживилегов, «седовласый красавец, человек эпохи Возрождения»¹⁷. Седовласый, но с юношеской душой и сердцем, всегда окруженный во время перерывов плотным кольцом студентов. Он давал питомцам армянской студии основательную идейно-эстетическую закалку, которая определяла все их дальнейшие шаги в искусстве. И еще, что также немаловажно, воспитывал хороший вкус, развивал в них высокие эстетические и нравственные начала.

Все педагоги, в том числе и А. Дживилегов, учитывая ограниченные материальные возможности Дома культуры, работали бескорыстно, за малую оплату, не жалея сил и времени, во имя подлинной дружбы между двумя народами, во имя благородной цели — создания нового Армянского театра.

¹⁶ С. Аладжалов, Георгий Якулов, Ер., 1971, с. 132—133.

¹⁷ Н. Сац. Новеллы моей жизни, М., 1978, с. 443.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ОПРАВДАННЫЕ НАДЕЖДЫ

Постановки Армянской драматической студии «Высокочтимые попрошайки» и «Песня» вызвали много положительных откликов в московской печати. В статье «Возрождающийся армянский театр» «Правда» писала: «Три года тому назад по инициативе группы сценических деятелей возникла Государственная Армянская драматическая студия, поставившая себе целью создать новый армянский театр, основанный на коллективном творчестве и соответствующий достижениям современного сценического искусства.

Москва — как центр культурной и интеллектуальной жизни народов СССР, — естественно, привлекла внимание руководителей Армянской драматической студии.

Студия поставила перед собой задачу подготовить новую смену культурных актеров и мастеров сцены, которые явились бы проводниками новой драматургии в условиях пролетарского быта.

Поставленная студией комедия в 3-х актах по А. Пароняну «Высокочтимые попрошайки» явилась поистине показательным спектаклем, оставившим прекрасное впечатление на всю аудиторию зрителей, шумно аплодировавших исполнителям. Благодаря постановке пьесы Пароняна вышла за рамки своего незатейливого сюжета и приобрела совершенно особое значение: в ней слышатся и революционные мотивы, и безобидный юмор над мелкой буржуазией, и антирелигиозная пропаганда, и здоровый смех.

«Высокоцитимые попрошайки» — это театральное событие в армянской действительности, и без преувеличения можно сказать, что этой премьерой государственная студия открывает новую эру театральных форм и течений в грядущем армянском театре.

Из исполнителей, старательно поддерживающих стройный ансамбль, следует отметить А. Коркотяна /Абисогом-ага/, М. Костаняна /Манук-ага/, А. Масчян /Шогакат/, В. Степанян /Шушан-свах/, С. Кочаряна /метрдолеть/»¹.

В отличие от необоснованных высказываний некоторых газет прошлых лет, утверждающих, что армянский театр «вконец разрушился» или же находится «в тупике», «в безнадежном положении», в «Правде» говорилось об идейной и художественной полноценности этой постановки, открывшей «новую эру театральных форм и течений в грядущем армянском театре».

Не называя фамилии Симонова и Кудрявцева, как постановщиков, газета особо подчеркивала мастерство режиссеров, сумевших добиться с молодыми студийцами такого успеха, придав комедии А. Пароняна социальную и антирелигиозную окраску, раскрыть идею автора с современных позиций, добиться создания полноценных сценических образов.

Статья в «Правде» имела большое программное значение для всей последующей работы студии. Она не только поддерживала усилия руководства и учащихся студии, но и давала им четкое направление, указывала пути, по которым следует идти, чтобы добиться успеха. Она и предостерегала от головокружения и зазнайства.

На эту же постановку откликается и газета «Известия»: «А. Паронян, автор «Высокоцитимых попрошайек», народный сатирик, армянский Крылов. В этой комедии он дал ряд ярких образов буржуазных прихлебателей, в руки которых попадает богатый провинциальный купец. Центральную фигуру купца Абисогом-ага тонко и остроумно изобразил Арша-

¹ «Правда», 1924, № 137.

вир Кортотян, который при сравнительно слабом ансамбле, талантливо провел всю комедию. Постановка пьесы характеризуется простотой, удобством и легкостью»². Рубен.

Положительный тон рецензий других газет и журналов также свидетельствовал о том, что за исключением отдельных замечаний армянская постановка в Москве была безоговорочно принята всеми, правда, имелись в адрес исполнителей ролей отдельные замечания.

В «Вечерних известиях» Москвы читаем:

«..Пьеса хорошо проработана, легко сыграна и смотрится с интересом с начала до конца.

Хорошо справился со своей ролью и дал четкий образ простодушного купца Абисогом-ага студиец Кортотян.

Искусно и живописно исполнены художественные декорации по эскизам художника Якулова.

В будущем студии необходимо попытаться по мере возможности на своей сцене дать отражение современности»³.

Интересным в этом плане является еще одно высказывание о «Высокочтимых попрошайках»: «Это был легкий и приятный спектакль с участием молодых талантливых исполнителей, — говорилось в этой статье. — Направление? Аэропланов не изобретают, но и в рыдванах не ездят. Главное — молодежь еще не исковеркана неумелым педагогом-режиссером. Очевидно, что студийцы прошли хорошую школу, где их научили просто и крепко играть»⁴.

Положительные рецензии были помещены и в других газетах и журналах: в «Лабере» /№ 1/, «Мартакоче» /№ 165/, «Нор акосе» /№ 24/, в ленинградском «Жизнь искусства» /№ 51/ с подробным анализом содержания комедии, режиссерской трактовки и игры исполнителей, — одобрительные, поддерживающие, воодушевляющие, призывающие не останавливаться на достигнутом, идти вперед по избранному пути.

² «Известия», 1924, № 115.

³ «Вечерние известия», 1924, № 22.

⁴ «Зрелище», 1924, № 87.

С обстоятельной рецензией в ереванской газете «Хорурдани Айастан» выступает Карен Микаэлян. Остановившись в начале статьи на организации студии, на деятельности Сурена Хачатуряна, автор затем отмечает, что студия стоит на правильном пути, что же касается недостатков, то они являются следствием молодости и отсутствия опыта. Особой похвалы были удостоены декорация и костюмы Г. Якулова. Но самое большое впечатление оставили на него сам спектакль и исполнители.

«Только в такой постановке, — пишет он, — можно смотреть «Высокочтимых попрошаек», только так, а не иначе пьеса может заинтересовать нас, настроить наши нервы, наше внимание, стать современной... а игра?

Впервые на армянской сцене все играют без суфлера, все без исключения. Каждый на своем месте — часть всего коллектива, а все вместе — единое целое... Одно ясно, что они отказались от «традиций» армянских артистов, свои надежды возложили не на «божественный внутренний огонь», а проделали продолжительную и кропотливую работу»⁵.

Еще двумя рецензиями на премьеру «Высокочтимых попрошаек» откликается «Хорурдани Айастан». В них пересказывается содержание комедии и говорится о тех сценических новшествах, которые ввел в спектакль режиссер, полностью сохранив при этом язык и юмор Пароняна, что им были использованы музыкальные, танцевальные номера и массовка — в спектакле появились новые персонажи — артист, две артистки, католический священник.

Статья завершается признанием, что «игра была интересной, зрители с начала до конца следили за действием с напряжением и волнением. Присутствующие армянские и русские зрители ушли вполне довольные»⁶.

Вторая статья в «Хорурдани Айастан» завершается следующими словами: «Ограничусь признанием, что «Высокочти-

⁵ «Хорурдани Айастан», 1924, № 182.

⁶ Там же, № 127.

мые попрошайки» оставили сильное впечатление, наполнили вдохновением и чувством благодарности в адрес студии⁷.

Откликов в газетах и журналах было много. В ленинканском «Банворе» отмечается, что «студийцы прошли, по всей видимости, хорошую школу и в будущем могут быть полезными силами для армянского театра»⁸.

Рецензент «Мартакоча» отмечает свежесть исполнения, работоспособность молодых исполнителей. Автор статьи, специально остановившись на разборе «Высокочитимых попрошаек», рассматривает спектакль как повод для знакомства с молодыми силами, показавшими свои способности. Выражается надежда, что под руководством опытного режиссера студия станет в будущем хорошим артистическим коллективом. Этот благодушно настроенный рецензент назвал свою статью «Одну подкову нашли». В завершении своих наблюдений он в шуточной форме пишет: «Одну подкову нового театра мы нашли. Найдем еще три подковы, и лошадь может отправляться в театральный Ерусалим»⁹.

В другой рецензии, напечатанной в «Заре Востока», читаем: «Среди студийной молодежи есть хорошие силы: Коркотян, играющий Абисогом-агу живо, мягко, без нажима, в буффонадном шарже; Геворкян /актер/, обладающий благородным театральным стилем, прекрасной дикцией и пластикой; Масчян, у которой есть теплота бытового комедийного тона; Костанян /Манук-ага/, Кочарян и Алварян, показавшие способность к перевоплощениям в нескольких сыгранных ими ролях и другие. Спектакль идет в живом темпе, соблюдая ансамбльность»¹⁰.

Все эти отклики свидетельствовали о том, что первая большая работа Армянской драматической студии получила повсеместное признание. Но если в Москве «Высокочитимые попрошайки» были восприняты по своей новизне как инте-

⁷ «Хорурдани Айастан», 1924, № 184.

⁸ «Банвор», 1924, № 219.

⁹ «Мартакоч», 1924, № 197.

¹⁰ «Заря Востока», 1924, № 685.

ресный спектакль, созданный Симоновым по творческим принципам Вахтангова на доселе малоизвестном еще литературном материале, то в Армении эта постановка была принята с повышенной заинтересованностью.

В этом убеждает нас обстоятельная статья Микаэла Мазманияна в «Нор акос». «Высокоцитимые попрошайки», — писал он, — в прошлом ставились много раз. Материал остался неизменным, изменилась сценическая форма и трактовка пьесы»¹¹. Далее автор пишет, что «всякое новое театральное течение приносит, взамен устаревших, новые сценические формы воздействия на зрителя, что особенно стало заметно в игре артистов»¹². Повторяя и одобряя мысли Р. Симонова о необходимости сделать пьесу более действенной, для чего в тексте были произведены определенные изменения, внесены новые сцены и персонажи, автор далее пишет: «Вот почему режиссер изгнал из постановки все бытовое, заставляя все это национальному музею и добившись благодаря этому современного звучания пьесы»¹³.

Анализируя работу режиссера и игру актеров, автор подчеркивает стилевое единство и самобытность спектакля, являющихся заслугой постановщика, его волей, что особенно было заметно в сценическом поведении актеров, избавленных от штампа и шаблона, умеющих двигаться на сцене под музыкальный ритм, говорить ясно и понятно, если даже разговор идет шепотом.

Автор рецензии, будучи сам художником, с такой же подробностью рассказывает о декорациях спектакля, костюмах, реквизите и бутафории, способствовавших свободной и непринужденной игре артистов. «Декорации почти отсутствуют. На сером фоне висят несколько ковров, напоминающие восточную обстановку, которая меняется на глазах зрителей. Бутафория потеряла свою прежнюю функцию, из украшений

¹¹ «Нор акос», 1924, № 8, с. 141.

¹² Там же, с. 141.

¹³ Там же, с. 142.

она превратилась в способ для выразительности игры артистов»¹⁴.

Считая новостью в нашей театральной жизни осмеяние мешанства, духовенства и продажной буржуазной печати, автор в завершении статьи пишет: «Вот почему постановка «Высокочтимых попрошаек» должна рассматриваться у нас как событие и стать предметом дискуссии, на которой и выяснится дальнейший путь нашего театра»¹⁵.

Автор другой рецензии, напечатанной в газете «Банвор», противопоставляя ереванскую постановку «Высокочтимых попрошаек» московской, обосновывает свою оценку тем, что Паронян, создав типы национальных деятелей, относился к ним с юмором, «не издевался над ними, как это замечалось в игре студийцев»¹⁶.

Да, в симоновской постановке были использованы элементы буффонады, гротеска и трюкачества, но это не значит, что вся она была пронизана ими.

В этой связи сошлюсь на мнение Аршавира Коркотяна, участника этой постановки в Москве: «Этот спектакль не имел такого героя, как Адамян. Ценность этого спектакля, его сила заключалась в сплоченности, в коллективном духе всего ансамбля. Даже незаметный исполнитель маленькой роли этого спектакля был так же хорош, как и исполнитель главной роли. Спектакль «Высокочтимые попрошайки» был коллективным творением»¹⁷.

Симоновская постановка «Высокочтимых попрошаек» по своей художественной выразительности и идейной направленности оказалась близкой зрителю, увлекла его новизной сценического воплощения, стала событием в армянской театральной жизни. И зритель воспринимал персонажей комедии не как личностей далекого прошлого, а как недавних представителей свергнутого мира, околачивающихся в столицах

¹⁴ «Нор акос» с. 142.

¹⁵ Там же, с. 143.

¹⁶ «Банвор», 1929, 30 января.

¹⁷ «Фронт культуры», 1923, 29 ноября.

сопредельных стран. А таких попрошаек скопилось в этих странах немалое количество: армян, русских, украинцев, грузин, белорусов, ожидающих чуда, своего возвращения домой, и проедающих последние остатки уворованных ценностей. В этом было современное звучание «Высокоцитимых попрошаек», получившее такие одобрительные отзывы.

Перед студией стояла ясная цель — успешно окончить учебу и влиться после окончания в армянские театры, подобрать новых учащихся для подготовки последующих актерских и режиссерских кадров. В этих стремлениях их поддерживала печать и широкая общественность, как в Москве, так и в Ереване и Тифлисе, народные комиссары республики, многие общественные деятели, артисты старшего поколения и другие. К тому же желающих поехать на учебу в Москву было много, что также являлось результатом успеха «Высокоцитимых попрошаек», и остановить этот поток не представлялось возможным.

Получилось так, что на первом показе «Высокоцитимых попрошаек» московской студией в Ереване 8-го августа 1924 года присутствовал нарком просвещения РСФСР А. В. Луначарский. Многие знали об Армении и армянской культуре Анатолий Васильевич. Он был лично знаком со скульптором Акопом Гюрджяном, искусствоведом Алексеем Дживилеговым, поэтами Вааном Теряном и Акопом Акопяном, художником Мартиросом Сарьяном, режиссером Евгением Вахтанговым, артистом Ваграмом Папазяном, архитектором Александром Таманяном, композитором Александром Спендиаровым, дирижером Константином Сараджевым и со многими другими выдающимися личностями армянского народа. Он много сделал для организации и становления Армянской драматической студии в Москве, способствовал набору новых учащихся, для чего командировал в Тифлис и Ереван Сурена Хачатуряна. И вот встреча в Ереване на «Высокоцитимых попрошайках». Этот спектакль так понравился Луначарскому, что по его предложению Совнарком Армении отпускает значительную

денежную сумму на содержание Дома культуры Армении.

Но здесь небольшое отступление, чтобы еще раз вернуться к Луначарскому, оказавшемуся в 1924 году в Армении и опубликовавшему в «Известиях» серию статей под названием «Три дня в Советской Армении». Народный комиссар просвещения РСФСР А. В. Луначарский был первым из руководящего состава Советского правительства, кто посетил Советскую Армению. Оказавшись в Ленинакане, он с болью в сердце пишет о разрушениях города, трагедии его жителей, испытавших зверства турецких оккупантов, сравнивая все увиденное с развалинами Помпеи.

На сердечную любовь к армянскому народу и его древнейшей культуре деятели армянского театра ответили Луначарскому взаимностью. В 1924 году театр им. Сундукяна показывает его пьесы «Освобожденный Дон-Кихот» и «Поджигатели» в постановке А. Бурджаляна, а в 1926 году — «Яд» /режиссер Л. Калантар/.

Основываясь на этих фактах, можно с определенностью сказать, что А. Луначарский своей практической деятельностью не только способствовал успешной работе драматических студий и Дома культуры Советской Армении в Москве, но и своей драматургией внес современную струю в репертуар армянского театра.

Возвращаясь к первому показу «Высокоотимых попрошайек» в Ереване надо сказать, что спектакль и здесь прошел успешно, что особенно проявилось на его общественном обсуждении.

«Зрительный зал был полон, — читаем в дневнике Арпине Мелян, — и остро принимал игру. Спектакль повторяется 9-го августа. Он проходит очень крепко, бодро, в нерве. Рубен Николаевич остался доволен исполнением».

Успех сопутствовал пьесе Пароняна и в Тифлисе. 24-го августа студийцы встречаются с ветераном армянской сцены артистом Тер-Давтяном, который читает им первые два акта «Пено» и дает свое толкование образов пьесы, языка и тиф-

лисского быта, осведомленный о работе студийцев над этим произведением Г. Сундукяна. Находясь в Ереване, Р. Симонов экзаменует 27 человек, желающих учиться в студии и отбирает из них 8 человек.

После возвращения в Москву перед Симоновым возникают новые задачи творческого порядка. Он предлагает остановиться на «Демоне» или «Маскараде» Лермонтова. В преподавательском составе также происходят изменения. Наряду с Ю. Завадским и Б. Щукиным Симонов привлекает О. Басова и М. Львову.

Реорганизация происходит и в самой студии. Она разделяется на три группы: Школу /для поступивших в 1924 году/; Старшую группу /поступившие в 1923 году/; и Основную группу, состоящую из старых студийцев. Список общих дисциплин пополняется шведской гимнастикой, боксом, фехтованием, что по мнению Симонова дает возможность студийцам быть всегда бодрыми и собранными.

Учитывая большой объем работы и склонность наиболее способных студийцев к педагогической и режиссерской работе, Г. Тер-Габриелян /Гегарик/, М. Геворкян и С. Кочарян привлекаются для занятий с вновь поступившими в студию.

1924 год был для Армянской драматической студии важным во всех отношениях — в творческом, организационном, моральном. Из людей самых различных характеров, знаний и способностей образовался единый коллектив, который своими спектаклями мог уже служить основой для будущего нового театра.

Творческая жизнь в студии проходит с большой интенсивностью. М. Львова репетирует «Утро Анатоля перед свадьбой» Шницлера, происходит читка «Волчьих душ» Д. Лондона и «Скупого» Мольера. А. Дживилегов читает ряд лекций на тему «История театра» и «Итальянский театр в эпоху феодализма». Студийцы в полном составе приходят к вахтанговцам на генеральную репетицию «Льва Гурыча Синичкина» в постановке своего руководителя Р. Симонова.

Все, казалось бы, шло своим чередом и не предвещало

никаких неприятностей. Но так казалось со стороны. Для студийцев первого набора учеба в студии приближалась к завершению и предстояло распределение выпускников по театрам Еревана и Тифлиса. По этому поводу происходит несколько бурных собраний и на одном из них присутствуют Асканаз Мравян и Драстамат Тер-Симонян. На собрании выступают сторонники и противники переезда. Общее собрание 27-го ноября постановляет: студийцев II и III курсов, отказавшихся ехать весной 1925 года в Армению, считать выбывшими из студии. Ответственность за выполнение этого постановления возлагается на Драстамата Тер-Симоняна и Р. Симонова.

В результате принятого решения в Ереван выезжают Сурен Кочарян и Ашот Нерсисян, в Тифлис — Армен Гулакян, Анаид Масчан, Каро Алварян, Мурад Костанян, Саркис Абовян, Вавик Вартанян, Гегам Африкян, к которым через год присоединяется Вардан Аджемян. Из-за болезни Аршавир Коркотян и Арпине Мелян остаются в Москве, а Вардуй Мелкумян, Сирапуиш Топчян и Николай Кечекезян устраиваются в разных московских театрах.

Такова была творческая обстановка в студии в 1925 году, когда прекратились в ней занятия. По этому поводу читаем следующие строки в хронике «Жизнь искусства»: «Государственная Драматическая студия ССР Армении закончила свою деятельность в Москве с 1-го мая с/г. Студия свою дальнейшую работу переносит в Советскую Армению»¹⁸.

Но еще до того, как всем разъехаться, студия показывает свою новую работу — «Пепо» Г. Сундукяна. Вот что было напечатано по этому поводу в «Известиях»: «Пепо» принадлежит перу известного армянского писателя и драматурга, своего рода армянского Островского, положившего начало бытовой армянской комедии в драме. Драма в армянской литературе достигает своего совершенства лишь в лице Габриела Сундукяна. До него весь репертуар армянских театров состоял из тенденциозных, агитационно-шовинистиче-

¹⁸ «Жизнь искусства», Л., 1925, № 19.

ских, ходульных пьес из истории покорения Армении, изображающих ужасы и национальную скорбь армянского народа и побуждающих к вооруженной активной деятельности против курдов и турок.

Написанная в 70-х годах прошлого столетия пьеса «Пепо» является одной из самых популярных и останется такой же на продолжительное время. Рисуя семейную драму труженника-рыбака Пепо, противопоставляя его представителю буржуазии — ростовщику Арутюну Зимзиму, автор дает яркую картину крайней нужды семьи рыбака и жизни буржуазной семьи.

«Пепо — бытовая комедия, социальная сатира, наполненная ярким обличением и побуждением к борьбе. Быт Тифлиских рыбаков-бедноты и армянских дельцов-буржуа автором обрисован талантливо, сочно. Для игры актеров комедия Сундукяна — благодатный материал.

Роль рыбака Пепо с большим подъемом исполнил С. Абовян. Роль эта трактуется им верно, отделана хорошо, но не хватало внутренней теплоты в исполнении». Далее, высказав некоторые критические замечания, рецензент О. Гал делает следующее обобщение: «Постановка удачная, не без интересных замыслов. В игре студийцев чувствуется умелая рука режиссера Рапопорта. Спектакль имел у публики несомненный успех»¹⁹.

Все это интересно было читать. Но одно утверждение рецензента О. Гала было неверным, а именно о том, что дореволюционный армянский театр ставил тенденциозные и шовинистические пьесы. Видимо автор не знал, что наряду с Сундукяном театр показывал произведения других армянских авторов-реалистов — М. Тер-Григоряна, А. Ширванзаде, Нар-Доса, Д. Демирчяна, М. Манвеляна и других, пьесы В. Папазяна, Л. Шанта историко-патриотического содержания, но отнюдь не шовинистические. Со дня своего основания новый армянский профессиональный театр стоял на ре-

¹⁹ «Известия», 1925, № 47.

листических позициях, о чем свидетельствует его репертуар, в котором наряду с произведениями армянских авторов, большое место занимали классические произведения русских и западно-европейских драматургов.

Но закрытие студии было уже предрешено в Ереване. Это мотивировалось желанием пополнить ереванские театры молодыми силами. Но для этого не было никакой необходимости прибегать к такой крайней мере. Проще было начать новый набор, что и было сделано Симоновым, тем более, что из всех окончивших студию в Ереван вернулось только двое, а большая часть направилась в Тифлис.

Вопрос даже не в этом. И ереванский и тифлисский армянские театры нуждались в притоке новых сил и распределение студийцев по этим коллективам носило, возможно, обоснованный характер, хотя Симонов был сторонником создания из своих учеников нового театра. Этот замысел удалось осуществить ему только через три года, после выпуска Второй драматической студии, о чем речь пойдет в следующей главе.

Но такого поворота событий, каким явилось прекращение занятий драматической студии, что по сути дела означало ее фактическое закрытие, мало кто ожидал, и оно вызвало законное недоумение как в самом Доме культуры, так и у проживающей в Москве армянской общественности. Необоснованность такого решения была совершенно необъяснима, тем более, что к нему пришли после шумного успеха «Высококоштных попрошаек» и «Пепо», получивших восторженную оценку московской прессы, подтвердивших жизненность и мастерство молодых армянских артистов, как будущих строителей нового армянского театра современного направления.

Вполне возможно, что такое решение носило временный характер, так как учеба в Москве, подготовка новой артистической смены в столичной театральной обстановке уже дала свои плоды. И было очевидно, что за первым шагом будет сделан и второй, что надо продолжить эту линию, за-

крепить и приумножить успех студии в будущем, если даже это связано с большими материальными затратами и трудностями.

Оживление наблюдалось только в общежитии, где временно останавливались люди, командированные из Армении, проживали студенты-армяне, обучающиеся в различных учебных заведениях. В их числе был Левон Ерзникян, принятый в 1926 году в МВТУ им. Баумана, студенты ВХУТЕМАСа К. Алабян, Г. Кочар, М. Мазманиян. Здесь же останавливались Е. Чаренц, А. Вштуни, Г. Абов, В. Папазян, А. Армениян, А. Габриелян, Шара Тальян с группой ашугов и многие другие. Такой вопрос, как закрытие студии, ежедневно подвергался бурному обсуждению, где все приходило к единогласному мнению о ее восстановлении.

Воспоминания Л. Ерзникяна, относящиеся к 1926—1932 гг., были рассказаны мне в 1980 году, когда многое, возможно, позабылось, потускнело в памяти. Но тем не менее, все то, что было сказано им, подтверждало ту истину, что в эти годы Дом культуры Армении жил полнокровной жизнью, завоевал большой авторитет в глазах широкой общественности, являясь заметной организацией среди московских театров и других художественно-зрелищных предприятий.

Надо отметить и другое. Дом культуры Советской Армении в Москве настолько органично вписался в художественную жизнь столицы, что даже московские зрители не представляли себе его молчание, считая такое положение противоречащим здравому смыслу.

Короче говоря, мнение широкой общественности Москвы и Еревана возобладало и привело к положительному решению этого вопроса.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

НОВЫЕ ПЛАНЫ

В 1926 году Рубен Симонов организовывает при Доме культуры вторую драматическую студию под названием «Армянская театральная мастерская», куда входят Тадеос Сарьян, Артавазд Аганбекян, Минас Геворкян, Николай Кечекезян, Арпик Мелян, Вардуш Степанян, Гагик Тер-Габриелян, Мурад Костанян, Каро Алварян, Саркис Абовян, Анна-Мелик, Анант Мкртумян, Сурен Мирзоян и другие.

Студия включает в свой учебный репертуар «Хатабала» Г. Сундукяна, «Багдасар ахпар» и «Восточный дантист» А. Пароняна. Над этими постановками работают режиссеры Р. Симонов, И. Рапопорт, художники К. Алабян, М. Мазманиян и С. Аладжалов, композитор А. Хачатурян, балетмейстер И. Монсеев*.

* «Хатабала» Г. Сундукяна. Действующие лица и исполнители: Замбахов—Каро Алварян, Исан—Мурад Костанян, Масисян—Николай Кечекезян, Маркрит—Вардуш Степанян, Хамперн—Анна-Мелик, Натэлья—Аник Мкртумян, Саркис—Арам Агиян, Артем—Сашик Дадян, духанщик—Татик Сарьян, Прохожая—Ася Геозалян.

«Разнод» /«Багдасар ахпар»/. Комедия в 3-х действиях А. Пароняна. Действующие лица и исполнители: Багдасар ахпар, богатый помещик—Т. Сарьян, Ануш, его жена—А. Мелян, А. Мкртумян, Рубен, молодой человек—М. Геворкян, Оксен, адвокат—А. Аганбекян, К. Алварян, Судья—С. Абовян, Г. Гегарик, Н. Кечекезян, Шушан—В. Степанян.

«Восточный дантист» А. Пароняна. Действующие лица и исполнители: Тапаринкос—Татик Сарьян, Марта—Вардуш Степанян, Ераняк—Аник Мкртумян, Нико—Мурад Костанян, Товмас—Николай Кечекезян, Софи—Анна-Мелик, Маргар—Сашик Дадян, Левон—Арам Агиян, Маркос—Каро Алварян, Грум—Ася Геозалян.

Проводится работа и над пьесой «Миллион наличными», для постановки которой приглашается молодой режиссер А. Лобанов, но она остается незавершенной, видимо, из-за отсутствия времени у студийцев и желания Р. Симонова сосредоточить все силы для осуществления постановок первых трех комедий.

Выбранные произведения обязывали Р. Симонова и студийцев ко многому. В самом главном вопросе жизни студии, — определении ее репертуара, — Р. Симонов придерживается избранной им линии. Исходя из опыта работы над постановками «Высокоотчимых попрошаек» и «Пепо», он ориентирует студийцев на другие произведения тех же авторов, признавая тем самым их первородство в армянской классической драматургии и доказывая возможность применения в постановочном плане вахтанговского принципа раскрытия литературного материала.

О работе тех лет и внутрестудийной атмосфере хорошо рассказывается в одной из опубликованных статей: «В огромном доме бывшего Лазаревского института, среди стружек и извести работает кучка энергичной молодежи студийцев Армянской театральной мастерской».

Лазаревский институт превращается в Дом культуры Советской Армении, идет ремонт, который продолжится до марта а пока в нетопленном актовом зале идет большая подготовительная работа студийцев.

Все студийцы — ученики бывшей Гос. Армянской студии. Шестнадцать человек, из которых самому старшему тридцать лет.

В белом актовом зале, который отдан студийцам под их спектакли, идет репетиция. В пустом холодном зале гулко резонируют гортанные слова незнакомого языка. Мастерская репетирует «Развод или дядя Бальтазар» /Багдасар—Н. К./ — пьесу Пароняна.

Руководитель требователен и заставляет по многу повторять одну и ту же сцену, молодежь не ропщет, и до поздних сумерек затягивается репетиция в актовом зале, в пы-

ли извести, посреди груды сваленных досок и малярных лестниц.

«Цель нашей мастерской, — говорит один из «маститых» студийцев, тов. Кечекезян, — перебросить наши спектакли в Армению и показать армянскому зрителю ряд современных пьес в новом оформлении.

Мы хотим вырасти из студийцев в театр. Ближе всего к себе по духу мы считаем театр им. Евг. Вахтангова: на этом театре мы учимся и оттуда же пришли к нам наши руководители»¹.

Эта статья появилась в процессе работы студии над «Багдасаром ахпаром», по всей вероятности накануне завершения работы над спектаклем. 25-го апреля и 3-го мая студия показывает свой новый спектакль. Премьера прошла с большим успехом.

В обзорной части статьи, помещенной в «Правде», А. Февральский вначале хвалит прошлые постановки студии, говорит о трудностях, с которыми столкнулись студийцы, о стремлении студии стать народным театром для обслуживания населения Армении и армян, живущих за ее пределами. Положительно оценив постановку «Багдасара ахпара» и игру Т. Сарьяна в главной роли, а также исполнителей трех судей — Н. Кечекезяна, С. Абовяна и Г. Тер-Габриеляна, автор пишет: «Спектакль получился легким, изящным, разворачивающимся в бурном темпе. Вместе с тем постановка сделана чрезвычайно просто, в том числе и остроумное вещественное оформление.

Исполнители — несомненно способная молодежь. Играют уверенно, видно знание законов сцены»².

Вслед за положительной оценкой рецензент обращает внимание студии на поиск современных пьес, характерных для армянской культуры, близких интересам армян-трудящихся.

¹ И. Кальма. «Программы гос. Академических театров», М., 1927, № 9 /75/.

² «Правда», 1927, № 113.

Такая же положительная рецензия была помещена в журнале «Рабис». «Две культуры, — отмечалось в этой статье, — культура Востока и культура Запада — вливаются в жизнь Армении на протяжении всей ее многовековой истории. Они переплетаются между собой, создавая нечто особое в двуединстве — единое»³.

И в этой статье советуется расширить репертуар, приблизить его к современной действительности, стать передвижным театром и идти в «гущу армянского народа».

Автор этой статьи И. Ильинский-Блюменау вторично выступает в журнале «Новый зритель». Высоко оценивая армянскую классическую драматургию, он говорит об армянском театре, который «во все эти периоды... дал видных артистов, создал, так сказать, свою школу, своего актера». В их число входят Адамян, Спрануйш, Алиханян, Абелян. «В армянском театре, — пишет он, — чрезвычайно показательным является соединение восточного колорита с высокой техникой европейских театров»⁴.

О новых постановках Армянской драматической студии писали и другие печатные органы, причем всегда в положительных и доброжелательных тонах. «Комсомольская правда» отмечала, что спектакль поставлен в плане сатирической комедии, но в нем несколько заострен замысел автора. Что касалось актеров, то они «обнаружили большую театральную культуру. Все они легко играют, без нажима, с увлечением»⁵.

Но иное отношение к «Багдасар ахпару» мы обнаруживаем в газете «Хорурдани Айастан». На его страницах в своей резкой критической статье о «Багдасаре ахпаре», показанном во время гастролей студийцев в 1928 году в Ереване, Егише Чаренц, не отрицая налета «столичности», остроумно указывает именно на условность постановки, считая такое решение неоправданным.

³ «Рабис», 1927, № 20, с. 15.

⁴ «Новый зритель», 1927, № 23.

⁵ «Комсомольская правда», 1928, № 43.

Ратуя за новый пролетарский театр, противопоставляя гастрольный репертуар студийцев /«Багдасар ахпар», «Восточный дантист», «Хатабала»/ «Разлому» и «Мятежу» сундукянцев, забывая, что студийцы еще не профессионалы, в полном понимании этого слова, Егише Чаренц восклицает: «Идейные руководители этого коллектива перестали думать о сегодняшних требованиях массового зрителя, который вырос и образовал новую театральную общественность»⁶.

Если рассматривать статью Егише Чаренца в теоретическом плане, то следует согласиться с его требованием осовременить репертуар Армянской драматической студии. Чаренц предъявлял это требование не только к коллективу студии, но и к театрам, ибо был озабочен проблемой репертуара армянского театра вообще. Но в конкретном плане оценка Февральского, считающего, что «Багдасар ахпар» давал больше возможности для развития актера, была более объективной.

И вторая рецензия была выдержана в тех же критических тонах. Хотя в ней и отдавалось должное «Восточному дантисту», но ничего не говорилось об игре артистов, не считая общего утверждения, что студия «с честью вышла в этой постановке, песнями и танцами она стала приятной и бодрой». Была критика, но критика, направленная против... Пароняна, якобы написавшего «Восточного дантиста» под влиянием Мольера, но без пафоса последнего⁷.

Театральная общественность тех лет изъявила желание смотреть не только спектакли с революционной тематикой, но и произведения классиков. В данном случае это относилось не только к городскому зрителю, но и к жителям сельских районов, которые горячо аплодировали «Багдасару ахпару», «Восточному дантисту», «Хатабале», о чем 28 октября 1928 г. писала газета «Фронт культуры» в статье «Путь Армянской театральной студии». Наконец, это находит подтвер-

⁶ «Хорурдани Айастан», 1928, № 116.

⁷ Там же, № 117.

ждение в постановлении Наркомпроса Армении, создавшего на базе армянской студии передвижной театр в Ленинакане.

Гастрольная поездка студии привлекла внимание руководства республики и тогда же возникла идея об организации в Ленинакане второго Государственного драматического театра. В 1928 году в Москву приезжает Наркомпрос Армении Асканаз Мравян, просматривает спектакли студийцев и остается довольным их художественным качеством. Утверждается маршрут поездки — Ереван, Эчмпаззин, Ошакан, Аштарак, Ленинакан, Кировакан, Алаверди, и студия отправляется в путь, чтобы стать профессиональным театром на родной земле.

Главным режиссером Ленинаканского театра вначале становится Сарьян. Работая в мастерской Мейерхольда, а потом под руководством Симонова, Сарьян приобрел определенные навыки в режиссуре, в 1924—28 годах поставил ряд спектаклей в рабочем театре Дулева. И потому когда возник вопрос о руководстве вновь создаваемого Ленинаканского театра, остановились на Т. Сарьяне.

Вместе с ним в Ленинакане оказались Мурад Костанян, Анаид Масчян, Аник Мкртумян, Саркис Абовян, Каро Алаварян, Ашот Нерсисян, Вардуш Степанян, Анна-Мелик и другие, т. е. все те, кто в Москве прошел симоновскую школу актерского мастерства.

Таким образом, пятилетний период симоновского руководства Армянской драматической студией в Москве приводит к следующим результатам:

1. Создается второй Государственный драматический театр в Ленинакане, ставший впоследствии одним из ведущих театральных коллективов нашей республики, названный позже именем Асканазы Мравяна;

2. Подготавливается большая группа способных актеров, продолживших свою деятельность в армянских театрах Армении, Грузии и Азербайджана;

3. Студия готовит режиссерские кадры для армянского

театрального искусства, среди которых следует отметить А. Гулакяна, В. Аджемяна, Т. Сарьяна, В. Вартаняна, занявших впоследствии ведущее положение в различных армянских театрах.

Много сделал для успешной работы Дома культуры его директор Сос Алиханян, проработавший на этой должности десять лет, с 1925 по 1935 год. Это было очень трудное время, время становления и самоутверждения, преодолевания многих организационных трудностей. И со всеми этими трудностями Сос Алиханян справлялся успешно, ежедневно помогая Р. Симонову в его творческой деятельности. При нем в 1934 году был организован первый этнографический кавказский ансамбль, хореографическая группа, расширена библиотека, налажена работа типографии, читального зала, организованы концерты.

Так уж получилось в те годы, что после выпуска первой студии в 1925 году, и второй — в 1928 году, всегда возникал вопрос о ее ликвидации и наступал какой-то творческий застой в работе Дома культуры Армении в Москве. Я об этом уже говорил раньше.

Третья драматическая студия организовывается в Доме культуры Армении в Москве в 1934 году.

Естественно, что руководство этой студией вновь было предложено Рубену Симонову, который вместе с И. Рапопортом приступил к занятиям. В студии занималось девятнадцать человек — Армо Арменян, Г. Ашугян, Г. Арутюнян, С. Бабоян, Т. Демурян, М. Лиспцян, Г. Балян, И. Мкртчян, И. Хачатрян, Т. Сазандарян, Г. Симонян, Л. Фиданиян, Е. Шахназарян, А. Шеренц и другие. Это было уже третье поколение театральных работников Советской Армении, отправившихся на учебу и переподготовку в Москву.

Произошли изменения и в педагогическом составе. Из театра им. Евг. Вахтангова приглашаются В. Вагрина, Е. Берсенева, И. Липский, из театра-студии, руководимой Р. Симоновым — Н. Пажитнов и Ю. Черноволенко. К педагогической работе привлекаются также С. Кочарян, А. Аганбекян. Раз-

личные дисциплины преподают С. Алиханян, В. Аристаксян, Т. Дышник, А. Хачатурян, Мелик-Нубарова, С. Аладжалов, И. Каралов, Е. Алибекян, М. Лисица, Е. Хосроева, С. Бархударян.

Я привел фамилии новых педагогов Н. Пажитнова и Ю. Черноволенко, с которыми мне довелось работать в 1935 году в театре-студии п/р Р. Симонова на Большой Димитровке, когда будучи студентом ГИТИСа им. А. Луначарского я был послан туда на производственную практику. Зав. музыкальной частью театра-студии п/р Р. Симонова работал Михаил Терян, участник состава квартета им. Комитаса. Занятия этой студии также проходят в Доме культуры Армении. Наконец, премьерой пьесы С. Запцкого «Красавица с острова Люли» в декабре 1929 года начинает свою деятельность этот театр-студия под руководством Р. Симонова, показавший ряд интересных спектаклей: «Таланты и поклонники», «Поднятая целина», «Семья Волковых» и другие.

Московская пресса чутко откликается на организацию новой Армянской драматической студии в Доме культуры Армении в Москве. Газета «Известия» в статье «Армянская театральная студия в Москве» отмечает, что в ней собрана способная молодежь из Баку, Тифлиса, Еревана, Ленинакана и других мест. «Студия,—пишет газета,—ставящая целью создание нового армянского театра, приступила к работе над комедией Демирчяна «Храбрый Назар»⁸.

Но постановка «Храброго Назара» так и не увидела света рампы. Руководителем студии Р. Симоновым был разработан большой план, включающий много новых постановок, куда рядом с «Храбрым Назаром» были намечены «Намус» Ширванзаде, «На дне» М. Горького, «Жертвы деликатности» Пароняна, «Семья Волковых» А. Давурина и другие произведения. За неполных полтора года студия успевает закончить работу над двумя пьесами: «Разоренным очагом» Сундукяна и «Потопом» Г. Бергера в постановке Р. Симонова /художники

⁸ «Известия», 1934, № 201.

И. Каралов и С. Аладжалов, музыка А. Хачатуряна и А. Айвазяна/*.

Эти постановки также прошли успешно, были показаны в июне и июле 1935 года, а в дальнейшем отдельными актами в концертном исполнении. Как и в прошлые годы, Армянская драматическая студия этими двумя спектаклями совершает гастрольную поездку по маршруту: Ростов, Армавир, Майкоп, Сочи, Сухуми, Новороссийск, Орджоникидзе и всюду она удостоивается теплого приема общественности и положительных отзывов прессы.

В ростовской газете «Гро» /1935, № 30/ перед гастролью появляется статья Р. Симонова о принципах работы студии, о стремлении студийцев овладеть реализмом русского театра. Далее в ней говорилось об одаренных молодых актерах, которые еще не полностью овладели техникой актерского мастерства, но наряду с этим отмечается, что они работают с большим воодушевлением, есть большая надежда, что в ближайшем будущем они займут свое достойное место в армянском театральном искусстве.

Кроме газеты «Гро» о гастролях студии писалось также в «Армавирской коммуне», в «Красном знамени» /Краснодар/, в «Большевистской смене» /Ростов/, в «Северной Абхазии» /Сухуми/.

Все эти отклики свидетельствовали о том, что студия за полтора года провела большую работу и добилась значительных успехов, что эти первые работы «показали зрелость студии»⁹.

В 1940 году создается в Москве Четвертая студия, которая должна была готовить актеров для будущего театра музыкальной комедии в Ереване. Она закрылась в годы войны,

* В первой постановке участвовали: Г. Шахназарян—Осеп, Т. Сазандарян—Нато, Г. Умикян—Мармаров, М. Лисицян—Саломе, Л. Филданиан—Парсег, Г. Балаян—Гиг мози.

Во второй—С. Ованесян—Стреттен, А. Шеренц—Чарли, А. Саакян—Бир, И. Мкртчян—Лиззи, Г. Симонян—О' Нел, Г. Балаян—Фрезер.

⁹ «Армавирская коммуна», 1935, 11 июня.



Сцена из спектакля «Высокоотчимые попрошайки».



Обложка сатирического журнала «Верблюды».



Рекламное объявление о предстоящих премьерах «Высоко-
читимые попрошайки» и «Пено».



Атмосфера в студии — Дружеский шарж.



Р. СИМОНОВ



В читальне библиотеки Дома культуры.



Г. Литинский с молодыми композиторами.



В читальне библиотеки Дома культуры.



Г. Симонов с молодыми армянскими режиссерами.



Завітяне с режиссерами вестет В. Папазян.



Г. Литинский со своими учениками.



Идет обсуждение.





Занятие в балетной группе.



Занятие в балетной группе.





Идет обсуждение.



Молодые армянские литераторы на усовершенствовании в Москве.



После юбилейного вечера. 1951 г.



Группа воспитанников Р. Симонова.

но в ней успели получить профессиональное образование Э. Амбарцумян, С. Эйрамджян, Г. Иванян, Г. Аслаян и другие.

Надо сказать, что учебная программа этой новой студии была поставлена на солидную основу. На групповые и индивидуальные занятия учащихся было отведено в год 3600 часов. Они изучали сценическое мастерство, вокальное искусство, мастерство актера, ритмику, музыкальную грамоту, пластику и танец, грим, сценическую речь, русский язык, историю театра и другие предметы, обогатившие и расширившие их знания»¹⁰.

Первая Декада литературы и искусства Советской Армении в Москве в 1939 году явилась серьезным экзаменом для всей республики, первым всесоюзным смотром достижений культуры за двадцать лет Советской власти. Ее готовил весь армянский народ под руководством ЦК Компартии Армении.

Этот год был особенно знаменательным для армянского народа, празднующего 1000-летие героического эпоса «Давид Сасунский». В Ереван прибывали гости из многих иностранных государств, из всех республик, среди которых находились все крупнейшие советские писатели, возглавляемые Александром Фадеевым. Прием декадных спектаклей совпал с этим всенародным праздником: днем радостные встречи с трудящимися города и сельских районов, вечером — просмотр оперных спектаклей в недостроенном здании театра оперы и балета им. А. Спендиарова, утром — их обсуждение.

Краткое воспоминание об этих давно минувших днях было необходимо, чтобы подчеркнуть участие выпускников драматической, балетной и музыкальной студий Дома культуры Советской Армении в Москве в оперных спектаклях и концертной программе Декады, а также квартета им. Комитаса.

Во время первой Декады армянского искусства в Москве вчерашняя студийка Татевик Сазандарян с блеском исполняет партию Алмаст в одноименной опере А. Спендиарова, Сурен Кочарян ведет программу заключительного концерта, в хоровом, концертном и эстрадном коллективах участвуют многие из тех, кто получил образование в Доме культуры Армении в Москве.

В репертуаре декадных спектаклей москвичи видят балет «Счастье» Арама Хачатуряна, в котором принимают уча-

¹⁰ Центральный государственный исторический архив Армянской ССР, фонд 667, опись 2, дело 110, лист 12.

ские выпускники балетной студии Дома культуры. Композитор пришел к этому большому полотну после музыкальных оформлений студийных спектаклей. Это о нем сказала Мариэтта Шагинян: «Арам Хачатурян словно опрокинул на слушателя музыкальный рог изобилия».

В 1941 году, накануне Отечественной войны, театр им. Г. Сундукяна гастрольирует в Москве. В составе сундукяновцев мы видим многих бывших студийцев — В. Аджемьяна, А. Гулакяна, Т. Саряна, В. Вартамяна, М. Костаняна, В. Степанян, А. Мелкумян, Г. Африкяна и многих других.

Искусство Арменни получает всеобщее признание и в этом немалая заслуга тех, кто обучался в разные годы в Москве в симоновской школе актерского и режиссерского мастерства.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

Великая Отечественная война явилась суровым испытанием для Советского государства. В рядах миллионов бойцов под Москвой, в Ленинграде, Сталинграде, в Керчи, — на всех фронтах, — самоотверженно сражались многие сыны и дочери армянского народа. Ереван становится прифронтовым городом, куда долетают разведывательные самолеты врага. На территории республики формируются новые воинские соединения для отправки на фронт. На поля сражения выезжают актерские бригады для обслуживания бойцов. На общегородском митинге с взволнованным призывом громить врага выступает народная артистка СССР, певица Айкануш Даниелян. Оркестр театра оперы и балета им. А. Спендиарова в 1942 году вторым в Советском Союзе исполняет Седьмую симфонию Д. Шостаковича. Патриотический репертуар городских и районных театров республики, призывающий на разгром врага, был направлен на идейное воспитание широких масс.

Дом культуры Советской Армении в Москве, оторванный в силу военного времени от республики, пустовал, особой работы здесь не проводилось. Вполне понятно, что было не до этого. Но уже в 1944 году, после разгрома врага под Сталинградом, под Курском и Орлом, на Корсунь-Шевченковском направлении, когда произошел коренной перелом в пользу

советских вооруженных сил, страна шла к победе над фашистской Германией, становилось очевидным, что настало время подумать о послевоенной мирной жизни. Как и во всех организациях в Москве возобновляется работа и в Доме культуры Армении.

В 1944 году Управление по делам искусств назначает на должность директора Дома культуры театрального деятеля С. Сарухяна. И можно сказать, что его назначение совпадает с новым направлением в работе Дома культуры.

В письме Управления по делам искусств Армянской ССР на имя директора Дома культуры С. Сарухяна обращается внимание на два принципиальных вопроса. Первый заключался в следующем: студия, прервавшая свою работу в годы войны, восстанавливается, а не организовывается заново. И второй — «студия восстанавливается для переподготовки и переквалификации работников искусств Советской Армении»¹. В примечании этого письма подчеркивается, что студия не обучает, а переподготавливает кадры, что принципиально отличало ее от студий двадцатых и тридцатых годов, где задача первоначального профессионального обучения была главной.

После окончания войны в 1946 году в Доме культуры организуются режиссерские курсы под руководством Р. Симонова, которые оканчивают О. Каранетян, В. Вардзигулян, Р. Арменян, Р. Минасян, Т. Вардазарян, В. Ташчян, Е. Цатурян, Д. Кишмирян, Г. Котов, Армо Арменян, Г. Эйрамджян, С. Ованисян и другие.

Все они долгие годы являлись директорами и художественными руководителями многих районных театров, практиками, и их переподготовка, усовершенствование в Москве под руководством Р. Симонова имело большое значение для их последующей работы в руководимых ими театрах.

Такие же курсы усовершенствований организуются для композиторов, художников, писателей, кинорежиссеров. Здание Дома культуры в Москве становится местом, где проживают пианисты, скрипачи, виолончелисты, обучающиеся в Московской консерватории, певцы и артисты балета, посланные на стажировку в Большой театр.

Может возникнуть вопрос: почему система обучения в Доме культуры заменилась формой усовершенствования?

¹ Фонд 629, опись 1, дело 25, лист 1.

Чем это объяснить? В приведенном письме Управления по делам искусств об этом уже говорилось, хотя и без подробного объяснения. Все дело в том, что послевоенная Армения разительно отличалась от Армении двадцатых и тридцатых годов. К этому времени республика становится своей промышленностью, сельским хозяйством, наукой, литературой, искусством в ряд передовых развитых республик и, естественно, отпадает необходимость в первоначальной подготовке своих кадров в Москве, в отрыве от действующих в республике театров.

На минуту отвлечемся от основной темы нашего очерка и вернемся к 1920 году, когда Армения только-только стала советской республикой. Ереван со своим тридцатитысячным населением был заброшенной окраиной бывшей царской империи, без своей промышленности и культурно-просветительных учреждений. На примере Армении можно воочию убедиться какую культурную революцию совершила в республике Советская власть.

За последующие двадцать лет создаются театры в городах и почти во всех районных центрах, высшие учебные заведения, издательства, киностудия, Академия наук и научно-исследовательские институты, школы, библиотеки, дома культуры, творческие союзы писателей, художников, композиторов, театральное общество и многое другое. И не удивительно, что в зеркале Первой декады армянского искусства в Москве в 1939 году все воочию убеждаются в достижениях Советской Армении в области социалистической культуры.

Возникают студии при городских драматических театрах, организовывается Ереванский театральный институт, в котором получают образование будущие актеры, режиссеры и театроведы. И Дом культуры Армении в Москве становится не местом первоначальной учебы, а базой усовершенствования уже имеющих творческих кадров.

Ко всему этому следует добавить одно немаловажное обстоятельство, объясняющее вместе с другими причинами возникновение этого направления. Все дело в том, что окончившие студии двадцатых и тридцатых годов находились в Ереване, Ленинакане и Кировакане, где они выступали в театрах и филармонических коллективах и вели педагогическую работу в Ереванской консерватории, музыкальных и хореографических школах и техникумах, в студиях драматических театров, в коллективах художественной самодеятельности. Вместе с ними занимались педагогической работой в респуб-

лике и те, кто окончил московскую и ленинградскую консерватории и другие художественные и музыкальные учреждения, став профессиональными мастерами и отличными воспитателями молодых кадров. Вот почему в совокупности всех этих обстоятельств была избрана эта новая линия в работе Дома культуры Арменин в Москве.

Это было важным моментом в последующей деятельности Дома культуры.

Стажеры размещались в Доме культуры и каждый по своему профилю самоусовершенствовался в соответствующем учебном заведении у крупнейших мастеров искусств Москвы и Ленинграда и, обогащенные новыми знаниями и творческими замыслами, они возвращались на родину.

В 1946—1949 годах в Доме культуры проходили усовершенствование под руководством крупнейших кинорежиссеров М. Роома, С. Юткевича и С. Герасимова молодые кинорежиссеры Юрий Ерзинкян, Лаэрт Вагаршян, Григорий Саркисов. Так, например, в фильме «Русский вопрос» К. Симонова в постановке М. Роома Ю. Ерзинкян участвует в качестве режиссера-практиканта. Такое же участие принимает Л. Вагаршян у М. Роома в фильме «Секретная миссия» К. Исаева и М. Блеймана. Г. Саркисов на киностудии им. М. Горького в фильме «Молодая гвардия» А. Фадеева в постановке С. Герасимова также работает режиссером-практикантом.

В самом Доме культуры они занимались у Р. Симонова, где режиссуру и сценическую технику преподавали И. Раппорт, а В. Папазян, как рассказал Ю. Ерзинкян, в течение двух лет читал лекции по актерскому мастерству и вел «очень интересные беседы о западноевропейском театре и его корнях».

Помимо практических занятий по специальности со своими руководителями и теоретических лекций в Доме культуры они проходили стажировку в Театре им. Евг. Вахтангова. В спектаклях «Дорога победы» В. Соловьева, поставленном Р. Симоновым и «Сирано де Бержерак» Э. Ростана в постановке Н. Охлопкова, Ю. Ерзинкян работает режиссером-стажером и под руководством Н. Охлопкова готовит свою дипломную работу по пьесе Г. Сундукяна «Еще одна жертва». Он же под руководством М. Роома работает над сценарием «В поисках адресата» М. Ерзинкян и М. Шатрова.

В годы пребывания в Москве будущие армянские кинорежиссеры, благодаря Р. Симонову, встречаются с известными артистами и режиссерами М. Астанговым, Б. Барнетом, М.

Державиным, С. Лукьяновым, А. Поповым и другими театральными деятелями, участвуют во многих мероприятиях Дома культуры и Всероссийского театрального общества. Присутствуя на просмотрах трофейных фильмов, знакомятся с лучшими образцами мировой киноклассики.

Что и говорить, такая переподготовка, насыщенная творческими встречами, дала впоследствии свои результаты. После завершения учебы в Москве они возвращаются в Ереван. За прошедшие годы в кинематографическом багаже Ю. Ерзинкяна мы видим 14 художественных и 20 документальных фильмов — «Песня первой любви», «О моем друге», «Мосты через забвенье», «Хатабала», «Снег в трауре» и другие; Л. Вагаршян снимает «Рожденные жить», «Мартирос Сарьян», «Хаос», «Ссылный О—11»; Г. Саркисов — «Когда рядом друзья», «Обвал».

Арно Бабаджанян, Александр Арутюнян, Эдвард Мирзоян и Адам Худоян — молодые композиторы, приехавшие в Москву в 1946 году, свое первоначальное музыкальное образование получили в Ереване и уже имели опыт в области самостоятельного творчества. Живя в общежитии Дома культуры, они проходят учебу у таких известных педагогов как Г. Литинский /полифония и сочинение/, В. Цукерман /анализ формы/, Н. Раков и Н. Пейко (инструментовка и оркестровка), А. Веприк (оркестровка).

Эти годы были насыщены для них в полной мере. Они посещали концерты, ходили в Союз композиторов, исполняли свои сочинения на вечерах в Доме культуры, встречались с А. Хачатуряном, Б. Асафьевым, В. Папазяном, Б. Барнетом и другими, являлись частыми зрителями оперных и балетных постановок в Большом театре, с волнением слушали выступления всемирно известного композитора, дирижера и скрипача Жоржа Энеску. И самое главное — писали новые музыкальные произведения.

Так, например, Э. Мирзоян создает в Москве полифоническую сюиту для фортепиано, две кантаты «Армения» и «Праздничная», струнный квартет, праздничную увертюру для симфонического оркестра и другие; А. Арутюнян — «Полифоническую сонату», «Родину»; А. Бабаджанян — «Полифоническую сонату»; Адам Худоян — «Партиту» для фортепиано в трех частях, «Сюиту» для струнного квартета. Многие произведения этих композиторов исполнялись в Москве под руководством известных дирижеров А. Гаука, А. Стасевича, Н. Голованова — в Союзе композиторов СССР, Боль-

шим симфоническим оркестром всесоюзного радио, квartetом под управлением Ю. Силантьева и другими музыкальными коллективами.

Многое значило для них личная близость с Арамом Ильичом Хачатуряном, взявшим шефство над ними. Он неоднократно, как рассказывал Э. Мирзоян, говорил своим молодым коллегам: «Ребята, вы приехали в центр мировой музыкальной культуры. Старайтесь все впитывать в себя».

Они же помнили и шутовское напутствие Армена Гулакяна, сказавшего: «Многoму можно научиться в Москве, читая афиши»². Шутливо, но с определенным практическим смыслом: быть в курсе музыкальных и театральных событий Москвы и не пропускать ничего интересного. Но они не только жадно приобщались к музыкальной жизни Москвы, но и всячески использовали свое пребывание для интенсивного самосовершенствования.

До сих пор в их памяти сохранился дипломный экзамен А. Бабаджаняна в 1948 году в Малом зале консерватории, блистательно исполнившего «Второй концерт» Рахманинова, «Апассионату» Бетховена, «Прелюдию» и «Фугу» Танеева, и получившего одобрение присутствующих в зале Гальденвейзера, Нейгауза, Оборина, Гилельса и других. Огромное композиторское дарование Арно Бабаджаняна отмечал Дмитрий Шостакович, о его редкой талантливой музыкальной натуре говорил с восхищением К. Игумнов.

Успех А. Бабаджаняна, А. Арутюняна, Э. Мирзояна и А. Худояна стал возможным благодаря их пребыванию в московском Доме культуры Армении, где для них были созданы все условия для творчества.

Обширная переписка между ними и их воспитателем Г. Литинским говорит о том, что они имели очень заботливого учителя, который свыше тридцати лет следит за творчеством своих учеников, ставших известными композиторами.

«Дорогой Эдик,— писал Г. Литинский Э. Мирзояну в 1949 году, — хочу в первую очередь остановиться на Ваших творческих планах. Для меня, как и для Вас, ясно, что следующая Ваша работа должна по теме и музыкальному жанру приближаться к первой, к кантате. Сейчас Вы подойдете к решению новой задачи с полнейшим учетом всех явных и скрытых погрешностей, которые Вам в кантате сейчас гораздо

² Из личной беседы с А. Худояном.

виднее, нежели кому-либо другому...»³. Такие письма получал не только Э. Мирзоян, но и А. Бабаджанян, А. Арутюнян, А. Худоян. В них он дает советы, подвергает критике, подбадривает своих питомцев, зорко следит за творческими успехами каждого, а самое главное, радуется их делами, видя в их творчестве частицу своего труда.

«Мои дорогие мальчишки, — пишет Г. Литинский в 1966 году в другом письме, — я всех вас и каждого в отдельности так люблю, что ощущаю вас как неотъемлемую, органическую часть моей природы, моего существа: физического и творческого. Само собой разумеется, что я хочу всегда и постоянно быть в курсе всех ваших дел или, по меньшей мере, творческих...»⁴.

Благодарные ученики и по сей день советуются со своим учителем, прислушиваются к его словам, духовно обогащающим их творчество.

На усовершенствование в Москву приезжали и представители армянского хореографического искусства — Сильва Минасян, Тереза Григорян, Павлине Бурназян и другие, занявшие впоследствии ведущее положение на оперной сцене театра им. А. Спендиарова. Время учебы Терезы Григорян относится к 1946—48 годам, когда она, находясь в Доме культуры Армении, проходила мастерство актера у Р. Симонина и И. Рапопорта, а специальность — у Г. Петровой, Б. Борисова и других мастеров хореографического искусства Большого театра. Особое значение для нее имели практические занятия, проходившие под руководством Л. Лавровского и Е. Гердт.

На юную танцовщицу, успешно выступавшую на ереванской сцене в балете «Хандут», большое впечатление производят спектакли Большого театра — «Жизель», «Бахчисарайский фонтан», «Раймонда», «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта». Ей посчастливилось заниматься рядом с Галлиной Улановой, Майей Плисецкой, Рансой Стручковой, учиться у них мастерству, восторгаться их игрой, дружить с ними.

Годы учебы в Доме культуры и Большом театре сыграли решающую роль в формировании ее творческого мастерства, что позволило ей по возвращении в Ереван создать образы Заремы в «Бахчисарайском фонтане», Нуне и Айша в «Гаяне», Себиль в «Раймонде», Фрагин в «Спартаке».

³ Личный архив Э. Мирзояна.

⁴ Там же

Дом Культуры во многом способствовал расширению культурного кругозора Т. Григорян и девяти ее товарищей, занимавшихся в балетной группе. Они принимали участие в концертах Дома культуры, общались с Арамом Хачатуряном, Ваграмом Папазяном, Суреном Кочаряном, Ервандом Кочаром, писателями, артистами, режиссерами, композиторами, что имело немаловажное значение в их творческом росте.

Молодые армянские писатели, среди которых были поэты, прозаики и драматурги, выехали на годичную творческую командировку в Москву для усовершенствования своего мастерства в 1949 году. В этой группе находились Сильва Капутикян, Геворг Эмин, Маро Маркарян, Христофор Тапалцян, Анаид Санниан, Арамашот Папаян, Вардкес Шогерян, Арам Григорян и другие, над которыми шефство взяли известные русские писатели и поэты: Валентин Катаев, Степан Щипачев, Константин Симонов, Борис Полевой, Самуил Маршак, Венямин Каверин.

Находясь в Москве, они на литературных вечерах в Союзе писателей СССР общались с Александром Фадеевым, Константином Фединым, были гостями Ильи Эренбурга, Эзраса Асратяна, Сергея Меркурова, в редакции «Литературной газеты», что несомненно содействовало расширению общего культурного уровня молодых армянских авторов. Но самое главное заключалось в том, что, наряду с учебой у своих старших товарищей они творили сами, чутко прислушивались к доброжелательной критике в свой адрес. Помимо лабораторной работы они принимали участие в творческих вечерах в Доме культуры Армении с чтением своих произведений в присутствии московских писателей.

Годичное пребывание молодых армянских писателей было настолько плодотворным, что по их просьбе этот срок по указанию первого секретаря ЦК Компартии Г. А. Арутюнова и председателя Совета Министров республики С. К. Карапетяна, находившихся в Москве, был продлен еще на год, что дало им возможность продолжить свою учебу, выехать с творческими отчетами в Ленинград, Свердловск, Сталинград, Челябинск, Магнитогорск, Одессу, Севастополь, Симферополь, посетить дом-музей Павло Тычины в Киеве.

Вернувшись домой после двухлетней творческой учебы в Москве, молодые армянские литераторы выступили с коллективным письмом в газете. «Вот как помогают нам Москва, наша чудесная Родина, наша славная партия! Где и когда мог мечтать молодой писатель о таком чутком внимании к се-

бе, о такой отеческой заботе? Это обязывает нас ко многому. Перед нами трудная, но благородная задача, высокодейным творчеством ответить на отеческую заботу и быть достойными высокого звания советского писателя»⁵.

И они сполна сдержали свои обещания, заняв видное место в армянской литературе, а Сильва Капутикян и Геворг Эмин удостоились в разные годы почетных званий лауреатов Государственной премии СССР.

Дом культуры Советской Армении в Москве во многом способствовал раскрытию творческих возможностей молодых армянских художников. Вспоминая прошлые годы, Мгер Абе-гян в личной беседе со мной, говорил: «Будучи в Москве, я часто посещал мастерские художников, в частности, В. Фаворского, подарившего мне серию самаркандских литограф-вюр. Все они являлись для нас живым примером».

Особое влияние на творческое развитие М. Абе-гяна оказал его учитель Сергей Герасимов. Он всегда говорил, что «без связи с народом и его жизнью нельзя создать глубоко содержательные произведения искусства». Общение с таким образованным, высококультурным художником, каким являлся С. Герасимов — интернационалистом, бескорыстно любящим искусство других народов, — было большим счастьем для него.

В эти годы М. Абе-гян завершает в Доме культуры свою композиционную работу «Снова в родных краях», выставленную в 1948 году на Всесоюзной выставке, посвященной 30-летию Красной Армии. Кроме того он пишет серию портретов.

В 1978 году в «Советакан арвесте» появляется статья М. Абе-гяна, озаглавленная «О моем учителе», где читаем: «Я счастлив, что мой творческий путь начался с общения с крупнейшими мастерами русского искусства, такими, как С. Герасимов, Ал. Восьмеркин, П. Кузнецов, В. Фаворский, А. Дейнека, П. Кончаловский, Н. Чернышев, В. Мухомин, Кукрыники, Г. Нисский, И. Грабарь, А. Чегодаев и многими другими... Сергей Герасимов давно ушел из жизни. Но он всегда остается моим любимым Мастером. Он мне показал правильный путь в искусстве, знание жизни... Он открыл передо мной неиссякаемые богатства великого русского народа»⁶.

К этим словам надо добавить, что любовь С. Герасимова к армянскому искусству возникла у него давно. В 1939 году

⁵ «Коммунист», «В столице Родины — Москве», 1950, № 88.

⁶ «Советакан арвест», Ереван, 1978, № 10, с. 8—9.

он был членом всесоюзной комиссии по приему Первой декады армянского искусства в Москве. Стоило ему оказаться на территории Армении, как он уже не расставался со своим маленьким альбомом, делая различные наброски природы республики.

В 1946—1952 годах в Доме культуры Армении в Москве занимались также четыре молодых художника — К. Вартамян, А. Папян, В. Асланян и В. Хачикян. По рекомендации М. Сарьяна известный художник Б. Иогансон берет шефство над ними, консультирует их работы, часто приглашает их на дачу для натуральных зарисовок.

Помимо посещения концертов и спектаклей, они часто приходили в Союз художников, в Академию художеств, слушали лекции по различным вопросам живописи, графики, прикладного искусства. Встречались с С. Герасимовым, В. Мухомой, С. Лебедевым, А. Дейнека, Д. Дубинским, П. Кончаловским, А. Чегодаевым, Кепиновым и другими признанными мастерами советской живописи и искусствоведами.

Все это способствовало расширению кругозора армянских художников, помогало им ознакомиться с искусством других стран и народов, повышало их мастерство, благотворно влияло на развитие своего национального искусства.

В 1946 году группа эстонских художников — А. Хойдере, Р. Кальо, Э. Ките и Рейндорф находились в Армении. Через год в Доме культуры в Москве открывается выставка этих художников — творческий отчет их поездки по Армении. На других выставках армянских художников и скульпторов участвуют М. Сарьян, А. Коджоян, Г. Гюрджян, А. Саркисян, С. Степанян и другие. В ретроспективной выставке показывались произведения А. Овнатяна, Е. Татевосяна, П. Терлемезяна, С. Агаджаняна. На выставке в 1948 году выставляются свои произведения М. Абега, М. Арутюн, Е. Асламзян, М. Асламзян, Р. Бедросов — всего 46 авторов.

Все выставки армянских художников в Москве, будь то в Доме культуры Армении или же в выставочных залах Союза художников СССР, всегда привлекали своей самобытностью внимание широкой столичной общественности, удостаивались восторженных отзывов советских и зарубежных посетителей.

В 1944 году открывается выставка армянских художников в Третьяковской галерее, на которой рядом с полотнами М. Сарьяна, сестер Асламзян и других художников, экспониро-

вались семь картин Ованеса Зардаряна, работавшего в это время в Доме культуры в Москве.

«Война наложила свой суровый отпечаток на жизнь Москвы и москвичей, — рассказывает мне О. Зардарян, — общий колорит жизни военного времени отличался суровостью, что предопределяло и манеру письма московских художников, обращающихся своим творчеством к фронтовым будням, к трудностям той поры. А открытие нашей выставки, на которой было много жизнерадостных картин и пейзажей с ярким радостным фоном, стало в какой-то мере праздничным событием. «В творчестве армянских художников, — говорил И. Грабарь, — меня привлекает цвет в напряжении, яркое и радостное восприятие жизни».

В том же 1944 году О. Зардарян откликается на тему войны, создав картину «Подруги», изображающую двух девушек, одна из которых вернулась на побывку домой.

В эти годы О. Зардарян часто встречается с И. Грабарем, П. Кончаловским, П. Коринным, С. Герасимовым, посещает их мастерские, знакомится с их картинами, находящимися в годы войны в рулонах.

Вторичное, более продолжительное пребывание О. Зардаряна в Доме культуры в Москве, относится к 1952 году, когда он получает заказ на картину «Ленин в Разливе». Здесь он делает много эскизов и завершает ее в Ереване.

В этой связи не могу не привести одно письмо, правда, направленное М. Абегиану, но словно адресованное всем армянским художникам, проработавшим в разные годы в Доме культуры. «Дорогой Мастер! — пишет 7 мая 1980 года известный режиссер Валентин Плучек. — Захотелось, возвратившись в Москву, еще раз сердечно поблагодарить за два часа радости от общения с Вашим прекрасным даром. Все, что я видел — пейзажи, натюрморты, очаровательные женские портреты — при всем их разнообразии и едины в своей глубокой национальной основе... Ваш реализм освещен поэтической влюбленностью в свою страну... Вам удалось еще больше увлечь меня прекрасной Арменией».

Можно не сомневаться в том, что такие лестные оценки и письма от своих учителей, наставников и руководителей получали многие режиссеры, композиторы, певцы, инструменталисты, артисты балета, повысившие свое мастерство у московских и ленинградских педагогов. Все они, прошедшие через Дом культуры Армении в Москве, прославили искусство своего народа. Приведенные слова в такой же мере относятся

к тем, о которых ничего не было сказано. Например, о режиссере Р. Н. Каплагяне, который был одним из последних, кто выехал в 1952 году в Москву на усовершенствование. Ко времени своего отъезда он уже имел опыт работы актера и режиссера в Ереванском театре юного зрителя. Проживая в Доме культуры, он стажировался во МХАТе у М. Кедрова, принимает участие в постановке «Дачников» и «Залпа Авроры», много нового и полезного получает от общения с великими мастерами этого театра. «Много мне дала учеба у Кедрова, его беседы со мной, — рассказывает он, — но я одновременно тянулся к вахтанговцам, ходил на их репетиции, и для меня было большим счастьем внимание, оказанное мне Рубеном Симоновым, сделавшим так много для расцвета армянского искусства, и последующая дружба с ним. Как-то он даже высказал пожелание, чтобы я поставил «Кум Моргана» Ширванзаде с его участием в заглавной роли».

Но через год в связи со смертью Тиграна Шамирханяна Р. Каплагян возвращается в Ереван, где занимает должность главного режиссера Ереванского театра юного зрителя.

Подведем итог первому разделу деятельности Дома культуры Советской Армении в Москве, начавшейся в 1919 году. Эти студийные годы дали отличные всходы, когда представители всех жанров искусства, вернувшись после учебы в Москве в Армению, стали большими мастерами, каждый в своей области, воспитателями нового молодого поколения творческих работников, передавая им знания, полученные за годы учебы, продолжая тем самым живую связь между двумя братскими народами — Арменией и Россией. В этом, как мне кажется, было великое значение Дома культуры и его студий, как центра армянского искусства в Москве. Это в такой же мере относится и к его второму разделу — повседневным мероприятиям, которые в неменьшей степени были важными в его жизни, о чем речь пойдет в следующей главе.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ИЗО ДНЯ В ДЕНЬ

Большое место в жизни Дома культуры занимали концерты и другие мероприятия, посвященные армянской культуре, литературе и искусству. Некоторые из них приурочивались к знаменительным датам и другим событиям общественного значения.

Несмотря на то, что газета «Фронт культуры» в 1928 году утверждала, что до 1926 года в Доме культуры Советской Армении в Москве не было четкого плана проведения общественных, культурных и художественных мероприятий, но тем не менее они проводились и, как убеждают документальные данные, в немалом количестве.

Да, работники Дома культуры не имели опыта и не располагали квалифицированными кадрами, на первых порах они не получали даже помощи со стороны республики. Но это не помешало немногочисленному составу его сотрудников проявить инициативу, использовать в концертах молодых студентов, среди которых имелись способные чтецы, танцоры, певцы, исполнители на народных инструментах. Короче говоря, самодеятельные вечера, на которые охотно шли армяне, русские и зрители других национальностей. Каждому студийцу хотелось выйти на сцену, показать, на что он способен. Привлекались одновременно профессиональные силы из московских театров, придававшие этим вечерам художественный уровень, вызывавшие определенный интерес.

25-го декабря 1921 года проводился вечер армянской поэзии и музыки в трех отделениях, посвященный первой годовщине установления Советской власти в Армении. Перед началом концерта хор исполнил, как это было принято, «Интернационал».

В обширной программе принимают участие студийцы З. Тер-Андрисян, Л. Хачатурян, Г. Тер-Габриелян, С. Кочарян,

Е. Себар, В. Мелкумян и другие. Они исполняют произведения Саят-Новы, Комитаса, С. Бархударяна, Сп. Меликяна, Наапета Кучака и других авторов. С. Дунаева (жена С. Хачатуряна) читает «Ахтамар» Ов. Туманяна в переводе Бальмоната. Любопытно отметить, что в этот вечер перед армянскими зрителями Москвы выступили два крупнейших артиста МХАТа — И. Москвин и М. Чехов, заложившие тем самым первый камень в фундамент дружбы крупнейших мастеров русской сцены с Домом культуры Советской Армении в Москве.

В декабре 1922 года проходит авторский концерт композитора С. Бархударяна, на котором вступительное слово произносит Г. Будагян, он же аккомпанирует студийцам-исполнителям М. Геворкяну, Г. Тер-Габриеляну и другим. Авторский концерт С. Бархударяна повторяется в январе 1923 года.

С каждым днем все больше оживляется музыкальная жизнь в Доме культуры. Этому во многом способствует то, что в начале двадцатых годов в Москве было много армянских музыкантов и учащихся разных музыкальных учебных заведений, которые или проживали в общежитии Дома культуры, или же постоянно приходили сюда, чтобы принять участие в его работе. С их помощью в Доме культуры создается московский кружок армянских музыкантов в составе до 50 человек, куда входят М. Агаян, М. Мазманиян, А. Тоникян, Л. Хачатурян, А. Степанян, Г. Будагян, С. Асламазян, Г. Хубов, А. Шавердян и другие¹. В статье А. Тоникяна, опубликованной в журнале «Нор акос» (1924, № 8) отмечается, что почетными членами кружка избираются К. Сараджев (Москва), Р. Меликян (Ереван), С. Багдасарян (Тифлис) и А. Спендиаров.

Этот кружок, прообраз будущего Союза композиторов Армении, ставит перед собой задачу пропагандировать среди московских слушателей произведения армянских композиторов, а спустя два года издает журнал «Жизнь и музыка», посвященный четвертой годовщине Советской Армении (ответ. редактор А. Тоникян).

Появление первого музыкального печатного органа на армянском языке в Москве заслуживает того, чтобы ознакомиться с его содержанием и теми проблемами, которые волно-

¹ Р. Мазманиян. «Летопись армянской советской музыкальной жизни», изд. АН Арм. ССР, 1979, с. 20.

вали молодых армянских музыкантов, среди которых самым старшим по возрасту был выдающийся дирижер К. С. Сараджев.

Вслед за передовой статьей, озаглавленной «Наши задачи», помещены статьи: Овсанны Тер-Григорян — «Страницы из музыкальной истории» и «Народная профессиональная музыка», профессора К. Сараджева — «Несколько слов о музыкальном воспитании в специализированных школах»; А. Тоника (А. Тоникяна) — «Музыкальное образование у нас»; М. Мазмания — «Массовое хоровое пение»; Г. Будагяна — «Значение симфонической музыки в воспитании молодых музыкантов»; А. Манляна — «Искусство будущего и новая музыка (статья была прислана автором из Баку)», Л. Оганджяна — «Персимфанс — первый симфонический ансамбль».

Все эти проблемные вопросы, поднятые на страницах этого журнала, имели непосредственное отношение к развитию музыкальной жизни своей республики, куда многие авторы статей переехали после учебы в Москве.

Организация музыкального кружка, издание журнала «Музыка и жизнь» и другие мероприятия вносят определенное оживление в творческую жизнь Дома культуры, вокруг которого сгруппировалось большое количество армянских музыкантов, студентов московской консерватории и других музыкальных учебных заведений. Для них Дом культуры являлся как бы частицей Советской Армении, — поэтому обладал большой притягательной силой. Но самым, пожалуй, важным был тот факт, что именно здесь находился великий армянский композитор Александр Афанасьевич Спендиаров, о котором участник квартета Комитаса М. Терпан предельно точно сказал: «Одно присутствие лучезарного Александра Афанасьевича в Доме культуры стимулировало участников будущего квартета Комитаса (в это время квартет МАМКА) к развитию их только что начавшейся деятельности»². И не только участников квартета Комитаса, но и всей музыкальной жизни Дома культуры.

Забегая вперед, не могу не остановиться более подробно на некоторых страницах из жизни композитора, связанных с его пребыванием в Москве. В этот период Дом культуры временно становится его семьей. После блистательного успе-

²М. Спендиарова. Летопись жизни и творчества А. А. Спендиарова, Ереван, 1975, с. 386.

ха авторского концерта в Петрограде Спендиаров с рекомендательным письмом Глазунова на имя дирекции Большого театра приезжает 12 декабря 1923 года в Москву для организации своего выступления в столице.

Свою радость по поводу договоренности об организации этого концерта спендиаров выразил в письме к жене, в котором имеются следующие строки: «Ни один московский композитор не получал еще в Большом театре целого концерта из своих произведений»³.

6 января 1924 года блестяще проходит авторский концерт Спендиарова, ставший значительным событием в музыкальной жизни Москвы. В изданной афише сообщалось, что концерт посвящен музыке Востока в произведениях А. Спендиарова, что он пройдет под управлением автора и при участии солистов Большого театра Матовой и Ждановского.

Не будет преувеличением, если мы скажем, что на концерте А. Спендиарова была вся музыкальная Москва. Среди присутствующих находились Сергей Есенин, Айседора Дункан, выдающиеся советские композиторы, писатели, артисты, режиссеры, представители московской армянской интеллигенции.

В другом письме к жене об этом вечере А. Спендиаров особое впечатление производит на Сергея Есенина. «На всю жизнь запомнилось лицо Есенина, — пишет дочь композитора, — устремившего на Спендиарова глубокий, внимательный взгляд»⁴. Не на этом ли концерте, не под влиянием ли спендиаровской музыки возник интерес великого русского поэта к Востоку, отразившийся в его персидских стихах? Может быть...

В дни подготовки своего первого московского концерта, как впрочем и в последующие дни, А. Спендиаров жил в Доме культуры, что безусловно, способствовало проведению здесь различных музыкальных мероприятий.

Первого марта 1924 года московский музыкальный кружок Дома культуры организует второй авторский концерт из произведений Спендиарова, в котором принимают участие автор, А. Абрамян, Е. Эриванцева, З. Тер-Андрисян, Л. Хачатурян и квартет в составе Г. Агаяна — первая скрипка, Л. Оганджянина — вторая скрипка, М. Теряна — альт и С. Асламазяна — виолончель.

³ Там же, с. 382.

⁴ М. Спендиарова. Летопись жизни и творчества А. А. Спендиарова. Ереван, 1975, с. 383.

В другом письме к жене об этом вечере А. Спендиаров писал: «Дорогая Варечка! В субботу 1 марта состоялся в здании бывшего Лазаревского института концерт моих произведений, прошедший с большим успехом. Все исполнители были армяне, публика также, главным образом, армянская»⁵.

В первом отделении концерта исполняются:

«Персидский марш» из оперы «Алмаст». Армянские танцы — исп. на фортепиано автор и Н. Чемберджи. «Аль-Джамаст» — романс. «К возлюбленной», армянская народная песня — исполняет Г. М. Арутюнян. Мелодекламация — из поэмы «Абул ала Маари» Аветика Исаакяна — исполняет З. В. Андриасян. «Песни крымских татар», «Цветок гарема», «Колыбельная» — исполняет Е. Н. Эриванцева.

Во втором отделении:

«Прелюдия» и танец на армянские темы (для двух скрипок с фортепиано) — исполняют Г. А. Агаян, Л. М. Оганджанян и автор. Ариозо Алмаст из оперы «Алмаст». «Милар, блбул», «Ари им сохак» (восточная колыбельная песня) — исполняет А. С. Абрамян. «Восточная мелодия», «Освобождение» — исполняет квартет Комитаса, гобонист Л. Никольский и автор»⁶.

Пребывание А. Спендиарова в Москве всегда было в центре внимания московской музыкальной общественности. Все знали, что он являлся одним из любимейших учеников гениального Римского-Корсакова. Вот почему вечер композитора, организованный московским музыкальным коллективом ДКСА, посвященный 25-летию творческой деятельности А. Спендиарова, проходит 25-го декабря 1927 года в колонном зале Дома Союзов с небывалым успехом.

На чествование юбиляра откликаются многие газеты и журналы, востороженно отзываясь о музыке армянского композитора. «Надо признать, — писал Евгений Браудо, — что до сих пор мы не помним ни одного случая симфонического концерта из произведений крупного мастера одной из союзных республик... В целом концерт произвел впечатление большой художественной содержательности и важности в деле познания культурного содержания Советского Союза»⁷.

⁵ Там же, с. 386.

⁶ М. Спендиарова. Летопись жизни и творчества А. А. Спендиарова. Ереван, 1975, с. 385, 386.

⁷ «Правда», 7 января 1928.

7 января 1928 года Общество друзей беспризорных детей организывает в Большом зале Дома культуры Советской Армении в Москве концерт из произведений Глазунова и Спендиарова, в котором участвуют квартет Комитаса, Сурен Кочарян, артисты московских театров и сам А. Спендиаров. Любопытно отметить, что в этом концерте выступают из вахтанговского театра Р. Симонов и Ц. Мансурова, показавшие водевиль «Сосед и соседка».

Чтобы в полной мере оценить кипучую деятельность А. Спендиарова я отсылаю читателя к «Летописи», составленной его дочерью, и к другим монографиям о нем. Скажу только, что, находясь в Доме культуры, он был в гуще многих событий. 23 марта 1928 года он принимает участие в концерте, посвященном памяти Ов. Туманяна.

29 марта 1928 года отмечается 60-летие со дня рождения и 35-летие литературной деятельности Максима Горького. Дом культуры Армении откликается на эту знаменательную дату специальным вечером.

В переполненном зале Дома культуры вступительное слово произносит Наркомпрос Армении А. Мравян. В исполнении армянских студийцев показывается отрывок из пьесы «На дне», «Песню о соколе» читает Рузанна Вартанян, а «Песнь о Буревестнике» — Сурен Кочарян. Оркестром дирижирует А. Спендиаров, а хором — С. Чарекоев. В программе концерта произведения Бетховена, Глазунова, Спендиарова.

Завершая этот раздел о разных годах пребывания А. Спендиарова в Доме культуры, не могу не отметить его огромное влияние на молодых армянских композиторов и музыкантов. Приведу только один пример. А. Хачатурян писал: «У нас было очень много встреч и официальных, и неофициальных, и просто дружеских. С большой благодарностью я вспоминаю отношение Александра Афанасьевича ко мне, начинающему композитору; с огромным волнением я приносил ему на суд свои первые композиторские опыты, но его вдумчивое, серьезное отношение к моему творчеству, внимательность и участие вдохновляли и поощряли меня... Мы встречались в Москве, в Доме культуры Армении. Атмосфера Дома была исключительно творческая... Я тогда писал музыку к спектаклям драматической студии при Доме культуры, режиссером которой был Рубен Симонов. Александр Афанасьевич прихо-

дил к нам на репетиции и по ходу спектакля давал мне советы чисто музыкального характера⁸.

Матерпальное положение А. Спендиарова в те годы было весьма затруднительное, но он по скромности ни к кому не обращался. «Я часто видел А. Спендиарова, — рассказывал мне кинорежиссер Д. Жамгарян, — играющим на пианино в большом зале. Худой, чуть выше среднего роста, с накиннутым на плечи длинным пальто, этот добрый и задумчивый человек осторожно подходил к инструменту, садился и играл. Не знаю почему, но мне казалось, что он нуждается... Но писал и играл, играл и писал...».

Теперь вернемся назад и проследим за музыкальной и концертной жизнью Дома культуры.

Большое количество зрителей привлек вечер в 1923 году, посвященный 3-ей годовщине установления Советской власти в Армении. На нем присутствовали обучающиеся в различных московских учебных заведениях армяне, русские, грузины и азербайджанцы. С докладом о политическом и экономическом положении Армении выступает Драстамат Тер-Симонян. Гимн пролетариата «Интернационал» звучит на четырех языках. Среди зрителей — А. Микоян, С. Орджоникидзе, К. Ворошилов, М. Калинин и другие видные политические деятели Советского государства. В зале царит торжественная атмосфера. Студийцы показывают «Двух болтунов» Сервантеса, преподносят обширную программу.

Надо вообще отметить, что в те годы стало традицией приход в Дом культуры Армении многих руководителей партии и правительства на торжественные вечера по различным знаменательным датам. «Эти вечера, — вспоминает Д. Жамгарян, — являлись поводом встречаться в непринужденной обстановке с ними, слушать их приветственные слова. Эти руководящие гости много не оставались у нас: поднимали один-два тоста и оставляли нас продолжать веселье, и мы пели и танцевали до поздней ночи».

Откликаясь на этот вечер, «Хорурданн Айастан» (1923, 19 декабря) подчеркивал его интернациональный характер, где бок о бок сидели люди разных национальностей, связанные между собой узами дружбы благодаря Великой Октябрь-

⁸ А. Хачатурян. «Вдохновенный художник», Сб. «Ал. Спендиаров» (составитель Г. Геодакян), 1973, с. 5—6.

ской социалистической революции и образованию Союза Советских Социалистических Республик.

14 января 1924 года проводится концерт из произведений Комитаса. Среди участников вечера мы видим в основном, тех же студийцев. Вступительное слово произносит Г. Будагян. Хор под управлением М. Мазмания (солисты Г. Тер-Габриелян, А. Бабаян) исполняет «Дождик» «Прощальную песню», «В эту ночь», «Шорора», «Свадебную песнь», А. Абрамян и Г. Тер-Габриелян исполняют «Платочек» и «Пастораль». В концерте участвуют приглашенные Л. Хачатурян и Т. Бедросян. Участники концерта хоть и сами жили в плохих бытовых условиях, испытывали материальную нужду, тем не менее весь сбор передали для пополнения библиотеки Эриванской консерватории.

Упомянув имя Георгия Ервандовича Будагяна, я не могу не сказать несколько слов о нем, имея в виду его большой вклад в музыкальную жизнь Дома культуры. В 1922 году он демобилизовывается из рядов Красной Армии и поступает в Московскую консерваторию. Будучи студентом, он тесно связывается с проводимыми мероприятиями в Доме культуры, принимает активное участие в них в качестве музыкального критика. С его помощью здесь создается вышеупомянутый музыкальный кружок. Он «сыграл огромную роль в воспитании армянских музыкальных кадров, в создании республиканского музыкального издательства»⁹. Он же редактировал многие произведения армянских композиторов.

Ко всему этому необходимо добавить, что являясь долгие годы дирижером театра оперы и балета им. А. Спендиарова и преподавателем Ереванской консерватории, Г. Будагян до последней минуты своей жизни отдавал всего себя делу расцвета армянской музыкальной культуры.

На вечере, посвященном четвертой годовщине установления Советской власти в Армении с докладом выступает Д. Тер-Симонян, студийцы читают произведения Ованеса Туманяна и Егише Чаренца.

Дом культуры часто приглашает артистов московских театров для участия в концертах. На одном из таких вечеров, 24 апреля 1925 года В. Дулетова исполняет цыганские и таборные песни, Г. Тусузов и Л. Беркович — частушки с шарманкой, А. Костомолоцкий — чечетку, Армен Оганян — тифлисскую и горскую лезгинку, а Р. Чиняров произносит моно-

⁹ «Коммунист». 1980. № 160.

лог «Как купец Оберлов переменял свою вывеску». На этом вечере выступает скрипач А. Габриелян. Оркестр народных инструментов под управлением С. Карахана исполняет арию из оперы «Кармен».

В ноябре 1926 года проходит концерт в пользу пострадавших от землетрясения в Ленинакане. Выступают квартет Комитаса, певцы и певицы, исполнившие произведения армянских, русских и западно-европейских композиторов. Много концертов проходит в последующие годы в Доме культуры.

Говоря о концертах в Доме культуры следует отметить большую роль Константина Согомоновича Сараджева в этих проводимых мероприятиях. По приглашению наркомпроса РСФСР А. Луначарского Сараджев с 1922 по 1935 год занимает должность профессора Московской консерватории по дирижерскому классу, подготовив за это время многих известных советских дирижеров.

С ним дружили С. Рахманинов, С. Танеев, А. Гольденвейзер, К. Игумнов, Л. Собиннов, А. Хачатурян, М. Мясковский и другие. Он пользовался их глубоким уважением. Его именем был назван самостоятельный симфонический оркестр, организованный в Институте им. Баумана, часто выступавший в Доме культуры Армении. Долгие годы, находясь в Москве, К. Сараджев всегда поддерживал связь с Домом культуры Армении, способствовал во многом его творческой деятельности.

Вообще надо отметить, что подобные литературные и музыкальные вечера, организованные силами студийцев в Доме культуры Армении, проводились нередко, часто с вахтанговцами. На одном из таких вечеров армяне показывают экспромт Карена Микаеляна «Сельский телефон» с участием Сурена Кочаряна — председатель сельсовета, Саркиса Абовяна — Кери Хечо, Аршавира Коркотяна — Кавор Сако, вахтанговцы выступают в «Карете святых даров» Проспера Мериме, где участвуют: Р. Симонов — вице-король, А. Горюнов — епископ Липский, Русланов — Лисенспит, Н. Яновский — Мартинес, Г. Балахин — Бальтазар, А. Ремизова — Перичела и другие. После каждого показа одноактных комедий студийцы и вахтанговцы выступают в своих концертных отделениях.

Новые спектакли, вечера, встречи и другие мероприятия, проводимые силами студийцев в последующие годы, свидетельствуют о том, что в Доме культуры Армении в Москве

разворачивалась большая работа, зрительный зал которого всегда бывал переполненным.

В 1928 году широко отмечается 10-я годовщина ВЛКСМ. В доме культуры Армении проходит специальный вечер, на котором выступают секретарь Коммунистического Союза Молодежи Р. Хитаров, комсомольские вожаки Закавказских республик ¹⁰.

Во всех мероприятиях Дома культуры того времени активное участие принимал Левон Ерзинкян. Он возглавлял тогда комсомольскую фракцию Дома культуры и стал в 1928 году редактором газеты «Фронт культуры». Благодаря его активной деятельности создается и Совет Дома культуры ¹¹.

Газета от 29 ноября 1928 года целиком была посвящена 8-ой годовщине установления Советской власти в Армении. В ней передовую статью — «Светлый праздник» — пишет герой гражданской войны Гай, печатаются приветствия ряда известных политических деятелей, различные материалы из внутренней жизни республики.

Прославленный полководец гражданской войны Гай Бжшкян — освободитель родного города В. И. Ленина Симбирска — в те годы являлся членом редколлегии литературного альманаха «Гори». Он часто встречался с молодежью, рассказывал им о пройденном военном пути, вел среди них патристическую работу.

«Комсомольская организация,—рассказывает Л. Ерзинкян, — проводила большую работу, установила связь с Коммунистическим Интернационалом молодежи, на встречу Нового года приглашала закавказских студентов, обучающихся в Москве, а также Серго Орджоникидзе, Анастаса Микояна, Аветя Енукидзе и других видных политических и государственных деятелей».

Как отмечалось ранее, оживление в работе Дома культуры особенно наблюдалось после 1926 года, когда был создан Совет Дома и выработан четкий план месячных мероприятий. Организованный при Доме культуры музыкальный коллектив в количестве 25 человек, устанавливает связь с московскими музыкальными организациями, намечает в сезоне 1929 года

¹⁰ «Фронт культуры», 28 октября 1928 года.

¹¹ Совет Дома культуры: М. Абгарян, М. Агаян, Ага-заде, Х. Погосбеков, А. Агамалян, С. Алиханян, Г. Айкуни, Г. Будагян, Вандек, С. Вартамян, Л. Ерзинкян, Л. Легкер, В. Малхасян, А. Назарбеков, ответственный секретарь — М. Агаян /«Фронт культуры», 1928, 29 ноября/.

провести 17 концертов. Квартет в составе А. Габриеляна, Л. Оганджяна, М. Теряна и С. Асламазяна совершает гастрольную поездку по Северному Кавказу и Закавказью. В своей статье «О квартете Дома культуры Советской Армении» Авет Габриелян, отмечая, что за 4 года существования подготовлено 60 произведений, писал: «После завершения образования квартет намерен уехать в Эривань на постоянную работу»¹².

Интенсивно работает типография, издавшая за год «Эриванские этюды» А. Спендиарова, четыре народные песни в обработке А. Тер-Гевондяна, три пьесы Н. Тиграняна, произведения Сп. Меликяна С. Бархударяна, Р. Меликяна. Готовится к печати «Интернационал» и траурный марш «Вы жертвою пали» в гармонизации Р. Меликяна, произведения А. Хачатуряна, К. Закаряна, А. Спендиарова, сборник пионерских красноармейских и комсомольских песен Р. Меликяна и другие.

В тематике всех вечеров, проводимых в Доме культуры Армении в Москве, красной нитью проходит стремление его руководителей и учащихся к ознакомлению московской общественности с культурой Армении. В план вечеров и концертов на 1941 год включаются также лекции профессора Н. М. Тарабукина, лектора ГИТИСа им. А. Луначарского: «Древняя архитектура Армении» и «Древняя армянская миниатюра». Сурен Кочарян читает «Шехерезаду» и произведения Туманяна. Проходят концерты П. Лисициана, А. Дюлухяна, Т. Беджяна, выступления квартета Комитаса, сольное выступление скрипача А. Габриеляна, пианистов А. Татуляна и Н. Мусинян, вечера, посвященные армянской поэзии и творчеству Романоса Меликяна. Выступают лучшие силы армянского театра, студенты Московской государственной консерватории, курсанты музыкальной студии при Доме культуры Армении в Москве¹³.

С середины сороковых годов Дом культуры Армении в Москве работал уже по утвержденным годовым планам. Так, например, в плане на 1949 год было предусмотрено провести по 12 лекций по истории, искусству и науке Армении. Проводились творческие вечера Т. Сазандарян, Л. Лазаревой, Т. Хачатрян, М. Егнazarян, Л. Мамаджанян, Ш. Тальяна, Г. Габриеляна и других. В 1948 году Вардан Аджемян

¹² «Фронт культуры», 1928, 29 ноября.

¹³ Фонд 667, опись 2, дело 110, лист 8.

привозит в Москву свой курс Ереванского художественно-театрального института, который показывает в актовом зале Дома культуры «Еще одну жертву» Г. Сундукиана.

Наряду с этим проводились литературные концерты с пояснениями по творчеству Г. Сундукиана, В. Теряна, Ов. Туманяна, А. Исаакяна, Г. Сарьяна, Д. Демирчяна, Н. Зарьяна и других выдающихся представителей армянской литературы. Музыкальная культура была представлена произведениями Комитаса, Чухаджяна, Спендиарова, Р. Меликяна, гусанская — Саят-Новы, Дживани, Шерама.

Надо сказать, что все эти мероприятия творческие вечера, концерты, выставки в Доме культуры Армении в Москве всегда проходили при непосредственном участии русских и представителей других национальностей. В этом смысле интересен план 1949 года по месяцам:

Январь. Вечер Айкуни Гарагаш. Во втором отделении показывается творчество писателей армян-репатриантов. Вступительное слово произносит Г. Севунц, председательствует на вечере известный русский писатель Сергей Бородин.

На творческом вечере Гургена Боряна, состоявшемся 22 января, под председательством Николая Тихонова, стихи армянского поэта в своих переводах читают В. Звягинцева, М. Петровых, И. Сельвинский, Т. Спендиарова, С. Шервинский, К. Чуковский, К. Арсеньева, Э. Левонтий.

Буквально на следующий день состоялся концерт квартета им. Комитаса (А. Габриелян, Р. Давидян, С. Асламазян, Г. Талалаян), в котором принимает участие солист Большого театра народный артист республики А. Иванов.

27 января проходит концерт певицы Элеоноры Тураевой. а 30-го января Сурен Кочарян читает «Декамерона».

Февраль. Концерт Зары Долухановой. Доклад академика Академии наук Армянской ССР И. Егназаряна.

Март. Публичная лекция президента Академии наук Армении, академика В. Амбарцумяна о развитии науки в республике. Концерты П. Лисициана и А. Габриеляна.

Апрель. Творческие вечера Ваграма Папазяна, А. Арутюняна, вечер поэзии Пушкина, «Раны Армении» Хачатура Абовяна читает Сергей Шервинский. Сурен Кочарян читает «Шехерезаду», «Крейцерову сонату» Толстого¹⁴.

¹⁴ Фонд 629, опись 1, дело 39, с. 1—56.

В данной работе мне неоднократно приходилось упоминать имя Ваграма Папазяна. Выступая в Ереване, Москве, Ленинграде, гастролируя по другим городам Советского Союза, во многих зарубежных странах, великий чародей армянской сцены, проезжая через Москву, часто останавливался в Доме культуры. Еще в двадцатых годах он встречается со К. С. Станиславским, В. И. Немировичем-Данченко, О. Л. Книппер-Чеховой, И. М. Москвиным, В. Э. Мейерхольдом, И. Н. Берсеневым, с прославленными артистами Малого театра и МХАТа.

В памяти москвичей старшего поколения сохранилось и поныне его триумфальное выступление в роли Отелло в 1928 году на сцене Большого театра с участием Е. Н. Гоголевой в роли Дездемоны. По просьбе студентов ГИТИСа он выступает в Клубе мастеров искусств с лекциями о западноевропейском театре и творчестве его великих деятелей. На свои лекции и выступления он всегда приглашал армянских студентов, ежедневно общался с ними, передавал им свой богатый опыт, способствовал повышению их мастерства, расширению кругозора.

Все великие представители русского театрального искусства, начиная со Станиславского и Вахтангова и кончая Симоновым, Завадским, Щукиным были в тесном общении с Домом культуры Армении в Москве и через него с армянской культурой и театром. В тридцатые года здесь выступали Гоголева, Качалов и Яхонтов. Свои творческие вечера здесь проводили Аветик Исаакян, Арам Хачатурян, Сурен Кочарян, Авет Габриелян и другие выдающиеся представители армянского искусства и литературы.

С тремя лекциями о проблемах философии и развитии мысли выступает Драстамат Тер-Симонян. Возьмем программу концерта, посвященного 15-летию Коммунистического университета трудящихся Востока. В нем участвовали квартет имени Спендиарова, А. Анамян, Г. Габриелян, В. Григорян и другие. Это был подлинный интернациональный вечер, на котором исполнялись песни и танцы народов СССР¹⁵.

¹⁵ Фонд 629, опись 1, дело 5, лист 20.

Таких концертов, повторяю, было очень много. В них принимали участие Айкануш Даниелян, Татевик Сазандарян, Шара Талян, Шогик Мкртчян, квартет им. Комитаса, ансамбль гусанов под руководством В. Саакяна и другие. На вечере поэзии, драматургии и рассказа, посвященном творчеству Сундукяна, Пароняна, Исаакяна, Акопяна, Саряна, Заряна и Граши, активное участие принимали русские переводчики, а среди исполнителей были Ваграм Папазян, Рубен Симонов, Сурен Кочарян, Павел Лисицян и другие.

Должен отметить, что концерты и вечера, проводимые в Доме культуры Армении в Москве, пользовались большой популярностью не только среди населения столицы, но и у дипломатического корпуса. Так, например, посольства США и Новой Зеландии просят оставить им билеты на концерт Павла Лисицына, состоявшийся 28 декабря 1946 года. 3-го мая 1947 года проходит концерт Шогик Мкртчян. С аналогичными просьбами обращаются посольства Чехословакии и Новой Зеландии. А польское посольство сразу закупает 16 билетов на «Шехерезаду» Сурена Кочаряна, прошедшую 13 марта 1949 года¹⁶.

Одним из важных разделов работы Дома культуры было ознакомление с культурой Российской Федерации и других союзных республик, с этой целью устраивались тематические выставки для творческих работников Армении и обучающихся в Москве студентов-армян.

Говоря о полной нагрузке Дома культуры, не могу не остановиться на 1945 годе, когда возобновились занятия на драматическом, оперном и хореографическом отделениях. В месячных учебных планах было предусмотрено пройти: сценическое искусство—36 часов, мастерство актера—24, вокальное искусство—180, ритмика—20, музграмота—20, пластика и танец—16, грим—16, сценическая речь—32, русский язык—16, история театра—8, история марксизма-ленинизма—8 и другие предметы, всего 534 часа в месяц, а за 5 месяцев—2670 часов¹⁷.

¹⁶ Фонд 629, опись 1, дело 43, с. 1—9.

¹⁷ Фонд 629, опись 1, дело 123, с. 2.

В то же самое время было проведено тематических вечеров—9, литературных—10, музыкальных—10, творческих—12, концертов—23, докладов и лекций—6. Всего 72 мероприятия, из коих бесплатных—12.

Все эти мероприятия, проводимые в Доме культуры Армении в Москве, непосредственно вытекали из его «Положения»: демонстрировать в Москве достижения Армении за годы Советской власти через лекции, доклады и выставки по всем разделам армянской культуры, искусства и народного творчества, И одновременно показывать достижения России и других союзных республик в области их хозяйственного развития и культуры.

В своем докладе в 1950 году о деятельности Дома культуры за прошедшие 6 лет директор С. Сарухян говорил о том, что за это время через творческие мастерские прошли: художников—13 человек, скульпторов—1, композиторов—8, пианистов—9, артистов балета—22, музыканта—3, артисток—1, кинорежиссеров—4, вокалистов—8, скрипачей—6, виолончелистов—1, драматических режиссеров—13, прозаиков—5, поэтов—2, драматургов—2, критиков—1. И было проведено свыше 300 творческих вечеров и концертов¹⁸.

В 1951 году широко отмечается 30-летие Дома культуры Армении в Москве. На имя юбиляра поступают многочисленные телеграммы, в которых отмечается его большой вклад в подготовку и переподготовку армянской художественной интеллигенции: от Управления по делам искусств, Армянского театрального общества, театра им. Сундукяна, театра оперы и балета им. А. Спендиарова, Союза композиторов, консерватории и многих других организаций¹⁹.

Все вышеприведенные данные о Доме культуры Армении в Москве не могут полностью отразить все многообразие и количество проведенных здесь мероприятий. Их было значительно больше. Об этом свидетельствуют около ста архивных папок, находящихся в Гос. историческом архиве Армян-

¹⁸ Фонд 629, опись 1, дело 53, с. 1—12

¹⁹ Фонд 629, опись 1, дело 57, с. 22—30.

ской ССР, воспоминания студийцев, рассказы его питомцев. Многое тогда не фиксировалось. Из изданных афиш и программ уцелело малое количество. Но и все то, что удалось обнаружить, позволило привести к одному знаменателю усилия наших предшественников по активизации всех компонентов деятелей Дома культуры Советской Армении в Москве, рассказать об их успехах в разные десятилетия.

Это было прекрасное время начала расцвета армянского советского искусства, корни которого были заложены на русской земле и расцвели пышным цветком на родной почве. В организации и проведении всех этих мероприятий послевоенного времени несомненна большая роль директора Дома культуры Сурена Сергеевича Сарухяня, назначенного на эту должность в 1944 году и проработавшего здесь до 1952 года.

Нелегко было ему заново, тем более в годы войны, начинать работу. С виду медлительный, но на самом деле деятельный, Сурен Сарухяня, прежде чем занять эту должность, прошел большой путь в армянском театральном искусстве. Отличный административный деятель, он еще до революции общался с кoryфеями армянского театра—Абеляном, Сирапуйш, Папазяном и другими, организовывал их гастрольные поездки в различные города. Хорошо владея армянским, русским, грузинским и азербайджанским языками, он переводит много пьес из национальной драматургии и тем самым способствует взаимному сближению братских народов, выступает в печати со статьями о насущных задачах Дома культуры.

За годы его деятельности характер работ всех разделов Дома культуры становится организованным, что способствует успешной подготовке молодых кадров. Я уже не говорю о том, что своим отеческим отношением к студийцам он снижал любовь и уважение с их стороны.

Творческий путь многих студийцев был типичен для всех. Они работали в армянских театрах со своими старшими товарищами и способствовали вместе с ними расцвету национального театрального искусства. Остановлюсь более подробно на творческой судьбе Татевик Тиграновны Сазандарян, ярко подтверждающей путь ее студийных товарищей.

В 1932 году в возрасте шестнадцати лет она поступает на московский велосипедный завод в Замоскворечье, вскоре ее принимают в комсомол. Она активно участвует в заводской самодеятельности в качестве солистки армянских и русских народных песен, во многих концертах. Она мечтает поступить в Московский государственный университет, готовится к экзаменам и меньше всего думает посвятить себя искусству.

Но иного мнения на этот счет придерживаются ее товарищи по работе. В 1933 году она вместе с заводским самодеятельным ансамблем выступает в Доме культуры Армении и присутствующим становится вполне очевидно, что она должна получить профессиональное образование как певица. Комиссия в составе наркома просвещения А. Егнязаряна, А. Хачатуряна, Р. Симонова, А. Айвазяна и вернувшегося из Италии С. П. Бархударяна зачисляет ее в музыкальную студию Дома культуры.

Большую роль в ее творческой судьбе сыграл Степан Петрович Бархударян, проработавший свыше тридцати лет в Италии педагогом по вокалу и переехавший в 1939 году в Армению, занимаясь с молодыми армянскими певцами.

Четыре года учебы в Доме культуры дали очень много юной певице. Мастерство актера она проходит у Симонова и Рапопорта, технику речи—у С. Кочаряна, пластику—у З. Мурадяна. В симоновских постановках она играет роль Нато в «Разоренном очаге» Сундукяна, Ануш—в «Багдасар ахнаре», Лизы—в «Потопе» Бергера.

В годы учебы она на сцене Большого театра восторгается мастерством Неждановой, Собиннова, Обуховой, Максаковой и других замечательных русских певцов. В театре-студии под руководством Р. Н. Симонова она исполняет певческие роли. В 1937 году в Доме культуры проходит ее самостоятельный концерт, а спустя два года, она в возрасте двадцати одного года блестяще исполняет партию Алмаст в одноименной опере А. Спендиарова.

Много отзывов она получила за исполнение этой роли от

А. Мелик-Пашаева, Мариетты Шагинян, Грация Нерсисяна, Уз. Гаджибекова, П. Вильямса, Сергея Михалкова и других.

М. Максакова писала: «У Сазандарян прекрасный, необычайно мягко звучащий голос, которым она искусно владеет, и блестящая мимика. Она поразила меня. В 23 года (возраст был увеличен на два года — Н. К.) быть такой прекрасной драматической актрисой и вокалисткой»²⁰.

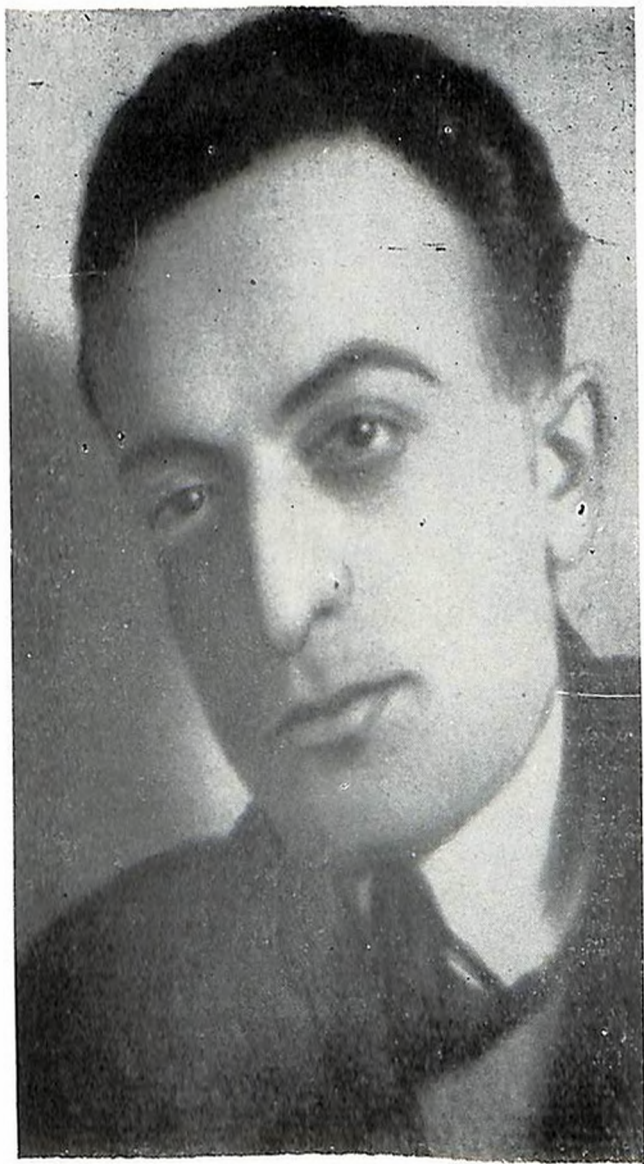
Большие надежды возлагал на Т. Сазандарян Рубен Симонов. 3-го сентября 1939 года он дарит ей свой портрет со следующими пророческими словами: «Тане Сазандарян, моей ученице. Дорогая Таня, радуюсь вашему творческому росту. При большой и глубокой работе Вас будут ждать большие радости в искусстве. Любящий Вас Рубен Симонов».

И она оправдала эти надежды. Еще в студийный период она подготавливает партию Зибель в «Фаусте», Ольги — в «Евгении Онегине», Любаши — «Царской невесте» и затем с блеском исполняет их на сцене театра оперы и балета им. А. Спендиарова. В 1947 году она удостоивается звания Народной артистки Армянской ССР, а в 1956 году почетного звания Народной артистки СССР за исполнение партии Парандзем в «Аршаке II» Чухаджяна и Тамар в «Давид-беке» А. Тиграняна на Второй декаде армянского искусства и литературы в Москве.

Не претендуя на полноту охвата имен всех студийцев, учившихся в разные годы под руководством Р. Симонова или же творчески общавшихся с ним в Доме культуры в Москве и Ереване, хочется еще раз привести фамилии тех, кто занял видное место в армянском искусстве, представляя его в Советском Союзе и за его пределами.

Режиссеры — Вартан Аджемян, Армен Гулакян, Рачия Каплагян, Тигран Шамирханян, Тадевос Сарян, Вавик Вартамян; актеры — Сурен Кочарян, Татевик Сазандарян, Павел Лисицян; композиторы — Арам Хачатурян, Артемий Айвазян, Арио Бабаджанян, Александр Арутюнян, Эдвард Мирзоян; кинорежиссеры — Юрий Ерзинкян, Лаэрт Вагаршян; художни-

²⁰ «Литературная газета», 1939, № 58.



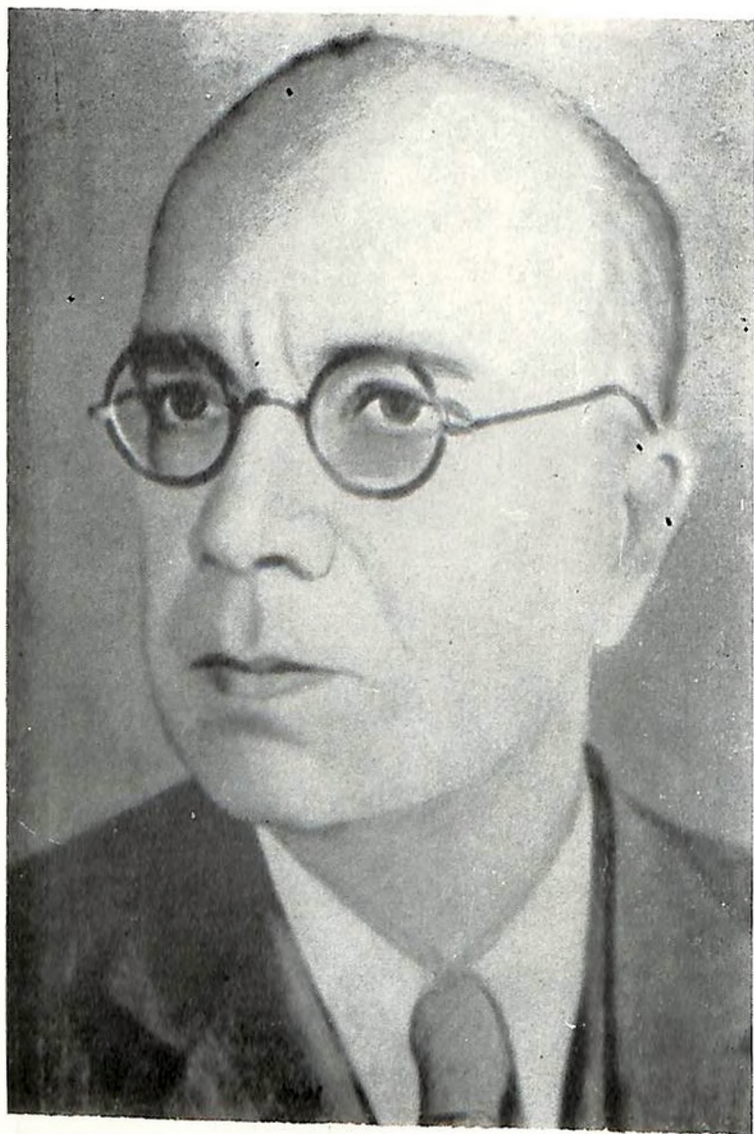
Р. Симонов



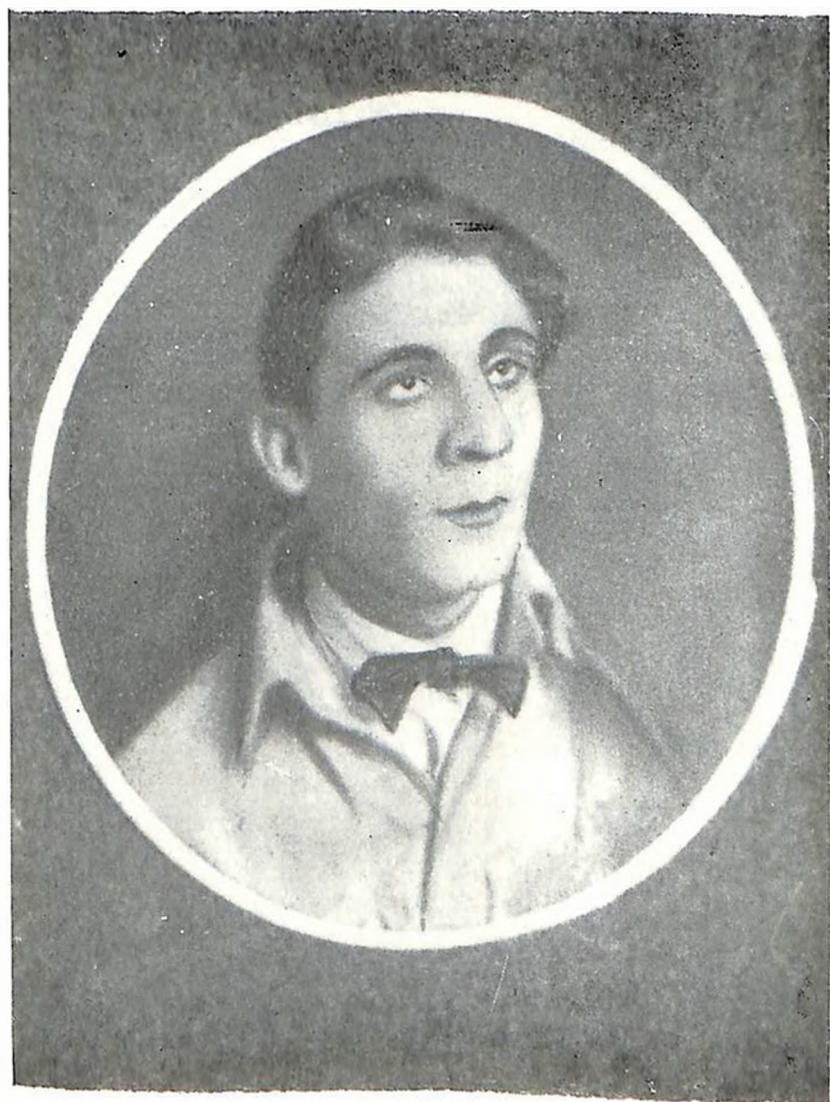
С. Хачатурян.



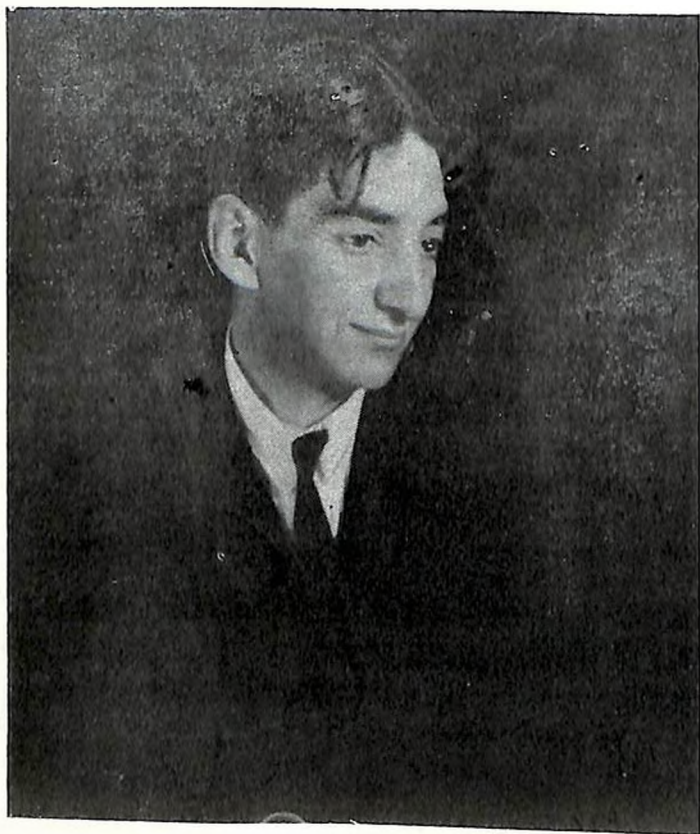
К. Станиславский



И. Рапопорт



И. Кудрявцев



Г. Якулов.



Ю. Завадский



Б. Шухин



Р. СИМОНОВ



А. Дживелегов



А. Хачатурян



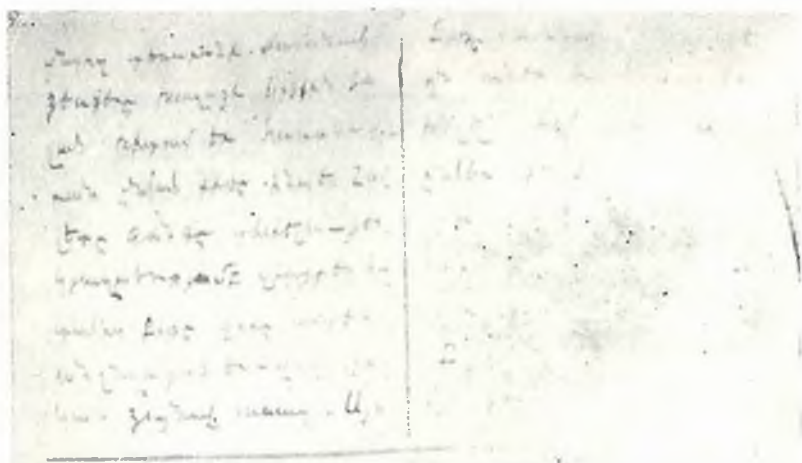
Участники спектакля «Высокочитимые попрошайки»



Абисогом-ага — А. Коркотян. Дружеский шарж.



Сцена из спектакля «Высокоотимые попрошайки».



ԴԵՊՈՒ ԲԱՐՎԱՆՈՒԹՅԱՆ - ԲԱՐՎԱՆՈՂՆԵՐԸ,



ԱՆԵՆԱՆ.

ՅԵՎ.

Ս. ԲՈՂԱՐՅԱՆ

Переводчики «Непо» А. Мелян и С. Кочарян. Дружеский шарж.



Участники спектакля «Пено».

ки—Мгер Абемян, Ованес Зардарян; архитекторы—Каро Алабян, Микаел Мазманиян; поэты—Сильва Капутикян, Геворг Эмин, Маро Маркарян и многие другие, фамилии которых приведены в приложении в конце книги.

Аджемян Вартап Николаевич. Народный артист СССР. Герой Социалистического труда. В разные годы главный режиссер Ленинаканского театра им. А. Мравяна, театра им. Г. Сундукяна, театра оперы и балета им. А. Спендиарова. Профессор Ереванского художественно-театрального института.

Гулакян Армен Карпович. Народный артист Армянской ССР. В качестве главного режиссера в разные годы возглавлял театры им. Г. Сундукяна, им. А. Спендиарова, им. К. Станиславского. Драматург. Профессор Ереванского художественно-театрального института.

Шамирханян Тигран Авакович. Народный артист Армянской ССР. Организатор и главный режиссер Ереванского театра юного зрителя. Главный режиссер театра им. Г. Сундукяна. Председатель Армянского театрального общества.

Сазандарян Татевик Тиграновна. Народная артистка СССР. Певница. Профессор Ереванской консерватории им. Комитаса.

Каплагян Рачия Никитович. Народный артист СССР. В разные годы главный режиссер театров юного зрителя, им. Г. Сундукяна, им. А. Спендиарова. Главный режиссер Ереванского Драматического театра. Председатель Армянского театрального общества.

Айартян Арто Татевосович. Народный артист Армянской ССР. Кинорежиссер.

Арутюнян Александр Григорьевич. Композитор. Народный артист СССР.

Бабаджанян Арно Арутюнович. Композитор. Народный артист СССР.

Мирзоян Эдвард Михайлович. Композитор. Народный артист СССР. Председатель Союза композиторов Армении.

Зардарян Оник Мкртычевич. Народный художник Армянской ССР. Член-корреспондент Академии художеств СССР.

Абегян Мгер Манукович. Народный художник Армянской ССР.

Капутикян Сильва Барунаковна. Поэтесса.

Маркарян Маро Егишевна. Поэтесса.

Эмин Геворг Григорьевич. Поэт.

Алабян Каро. Архитектор.

Мазманиян Микаел Давидович. Архитектор.

Вагаршян Лаэрт Вагаршакович. Народный артист Армянской ССР. Кинорежиссер.

Ерзинкян Юрий Арамансович. Народный артист Армянской ССР. Кинорежиссер.

Этими именами далеко не исчерпывается список окончивших учебу в Доме культуры Армении в Москве. Многие его воспитанники достигли больших творческих высот, были удостоены почетных званий народных артистов республики.

С П И С О К

УЧАЩИХСЯ ДОМА КУЛЬТУРЫ АРМЕНИИ В МОСКВЕ /1919 — 1953/

1919 — 1922 гг.

1. АБОВЯН Саркис
2. АГАБАБЯН Левон
3. АГАНБЕКЯН Арпенник
4. АГАНБЕКЯН Артавазд
5. АГАНБЕКЯН Мамикон
6. АКОПЯН Акоп
7. АМИРБЕКЯН Арам
8. БАБАДЖАНЫАН Сираунуйш
9. БАРСЕГЯН Аршалуйс
10. БАРСЕГЯН /Себар/ Евгения
11. ГЕВОРГЯН Минас
12. ГУЛАКЯН Армен
13. ГРИГОРЯН Геворг
14. КАЛАНТАР Екатерина
15. КОСТАНЫАН Мурад
16. КОЧАРЯН Сурен
17. КОРКОТЯН Аршавир
18. МАСЧЯН Анаит
19. МАЛХАСЯН Эрселин
20. МЕЛИКСЕТАН /Анна-Мелик/
21. МЕЛКУМЯН Вартун
22. МЕЛАН Арпине
23. МИСКАРЯН Маргарит
24. МКРТУМЯН Вергине
25. МУАЗЯН Аракс
26. НОХРАТЯН Надежда
27. ПОТОЧЯН /Гарагаш/ Айкун
28. РОТИНЫАН Евгения

29. САРДАРЯН Самсон
30. СТЕПАНЫАН Вартуш
31. ТЕР-АНДРЕАСЯН Зарик
32. ТЕР-ГАБРИЕЛЯН /Гегарик/
Гагик
33. ТЕР-ЗАХАРЯН Астхик
34. ТЕР-МКРТЧЯН Рипсима
35. ТЕР-ХАЧАТУРЯН Арам
36. ТЕР-ХАЧАТУРЯН Левон
37. ТЕР-АРУТЮНЫАН Србун
38. ТОПЧИЯН Сираунуйш
39. ТОПЧИЯН Тагун
40. ЧОЛАХЯН Анаид
41. ШАМИРХАНЫАН Тигран

1923 — 1929 гг.

1. АБРАМЯН Хачик
2. АГИЯН Арам
3. АДЖЕМЯН Вартап
4. АЛВАРЯН Каро
5. АРЕВШАТЯН Арташес
6. АФРИКЯН Гегам
7. АЙ-АРТЯН Арташес
8. ВАРТАНЫАН /Вавик/ Анушаван
9. ГАБРИЕЛЯН Бабкен
10. ГЕЗАЛЯН Ася
11. ДАДЯН Сашик
12. КЕЧЕКЕЗЯН Николай
13. МАЗМАНЫАН Мартын

14. МАЗМАНЯН Каро
15. МИРЗОЯН Сурен
16. МКРТУМЯН Аник
17. НЕРСЕСЯН Ашот
18. СААРУНИ Цовик
19. САРЯН Талевос /Татик/

1930 — 1940 гг.

1. АШУГЯН Геворг
2. АЛАЯН Агаси
3. АНАНЯН Аракся
4. АЛИБЕКЯН Елена
5. АРУТЮНЯН Гоар
6. АЙВАЗЯН Артемий
7. БАЛАЯН Гурген
8. БАГРАТУНИ Ваче
9. БУРНАЗЯН Павлине
10. БАДАЛЯН Агаси
11. БАБЛОЯН Сергей
12. ГАЛСТЯН Индзар
13. ГЮЛЬБЕКЯН Рита
14. ДЕМУРЯН Тамара
15. КОЧАРЯН Саркис
16. КЛЕКЧЯН Агаси
17. ЛИСИЦИАН Марика
18. МКРТЧЯН Ида
19. МАЛУНЦИАН Михаил
20. МУРАДЯН Заре
21. МЕЛИК-ПАШАЕВА А.
22. МЕЛИК-ЗАХАРОВ Сергей
23. НАЛБАНДЯН Бабкен
24. ОГАНЕСЯН Снанос
25. ПАРОНЯН Парзануш
26. САЗАНДАРЯН Татевик
27. СИМОНЯН Григор
28. СЕКОЯН Карлос
29. СААКЯН Арутюн
30. САКАНЯН Арутюн
31. ТЕР-АБРАМЯН Арменак
32. УМИКЯН Гайк
33. ХАЧАТРЯН Чартон
34. ХАЧАТРЯН Арутюн

35. ШАХНАЗАРЯН Ерванд
36. ШЕРЕНЦ Азат
37. ФИДАНИЯН Левон

1941 — 1952 гг.

Режиссеры

1. АРМЕНЯН Рафаэль
2. АРМЕНЯН Армо
3. АВETИСЯН Офелия
4. АСЛАНЯН Маня
5. ВАРТАЗАРЯН Тачат
6. ВАРДЗИГУЛЯН Оганес
7. ЕГИАЗАРЯН А.
8. КАПЛАНЯН Рачия
9. КОТОВ Григорий
10. КИШМИРЯН Давид
11. ҚАРАПЕТЯН Оганес
12. МИНАСЯН Роза
13. ОГАНЯН Федор
14. ТАСЧЯН Вардгес
15. ЭПРАМДЖЯН Григорий
16. ЦАТУРЯН Ерванд
17. ЯГДЖЯН Григорий

Кинорежиссеры

1. ВАГАРШЯН Лаэрт
2. ЕРЗИНКЯН Юрий
3. ОГАНЕСЯН Генрих
4. САРКИСОВ Григорий

Композиторы

1. АРУТЮНЯН Александр
2. АБРАМЯН Эдвард
3. БАБАДЖАНЯН Арно
4. БАГДАСАРЯН Эдуард
5. ДЖРБАШЯН Степан
6. КОТОЯН Вагаршак
7. МИРЗОЯН Эдвард
8. НАГДЯН Степан
9. ТИГРАНЯН Вартан

10. ТЕР-АВETИСЯН Телемак
11. ТАСЧЯН Вардкес
12. ХАЧАТРЯН Арташес
13. ХУДОЯН Адам
14. ЧЕБОТАРЯН Гаяне
15. ШАМШЯН Арам

Художники

1. АБЕГЯН Мгер
2. АСЛАНЯН Вагинак
3. АВETИСЯН Амаяк
4. АЙВАЗЯН Владимир
5. БЕДРОСОВ Роберт
6. ВАРТАНЯН Кнарик
7. ГЕГАМЯН Валерий
8. ЕСАЯН Хачатур
9. ЗАРДАРЯН Оганес
10. КАМАЛЯН Мукуч
11. МИРЗОЯН Тереза
12. ПАПЯН Анатолий
13. ТИРАТУРЯН Карапет
14. САВАЯН Епрем
15. ХАЧИКЯН Ваграм
1. ЧИЛИНГАРЯН Армен

Вокалисты

1. АГАДЖАНИЯН Екатерина
2. ГАЛСТЯН Сергей
3. ГЕОХЛАНИЯН Левон
4. ДАВИДЯН Сергей
5. КАЛАНТАРЯН Седа
6. ТЕР-КАЗАРЯН Седа
7. ЭПРАМДЖЯН София

Балетмейстеры

1. ГАРИБЯН Азат
2. ГЕОРГИАН Георгий
3. ИСКУДАРЯН Торик

Хормейстер

1. ГЕЗАЛЯН Джеймс

Писатели

1. ГРИГОРЯН Арам
2. ДЖРТЯН Паруйр
3. КАПУТИКЯН Сильва
4. МАРКАРЯН Маро
5. ПОГОСЯН Хачик
6. САИНЯН Аниат
7. ШОГЕРЯН Вардкес
8. ЭМИН Геворг
9. ПАПАЯН Ашот
10. ТАПАЛЦЯН Христофор

Балет

1. АРАКЕЛЯН Дездемона
2. АЙВАЗЯН Светлана
3. ГРИГОРЯН Тереза
4. ГРИГОРЯН Леник
5. ГЕВОРКЯН Ирина
6. МИНАСЯН Сильва
7. МИРЗОЯН Седа
8. МУРАДЯН Тамара
9. ОВСЕПЯН Норик
10. СААКЯН Рая
11. САРГСЯН Лида
12. СЕРОБЯН Лида
13. СААКЯН Светлана
14. ТОРОСЯН Виолетта
15. ШАГРИКЯН Агавни
16. ШАГРИКЯН Ида

Стипендиаты

1. АМБАКУМЯН Анна
2. АВДАЛБЕКЯН Аревик
3. АБАДЖЯН Грачнк
4. АПРЕСЯН Эльза
5. АПРАПЕТЯН Тая

6. ГЕВОРКЯН Ирина
7. ГАМБАРЯН Манюра
8. ЕРЗИНКЯН Маро
9. КОЛОПОТЯН Арекназ
10. КОСТАНЯН Карен
11. МХИТАРЯН Марджик
12. ОГАНЕЗОВА Тамара
13. ПОГОСЯН Георгий
14. СААКЯН Ранса
15. САГАТЕЛЯН Екатерина
16. САРКИСОВА Маргарита
17. ТОКМАДЖЯН Анда
18. ТАЛАЛЯН Геронтий
19. ТАЛАЛЯН Геприх
20. ХАЧАТУРЯН К.

Постоянные представители

1. ТЕР-ГАБРИЕЛЯН С. М.
2. ПИРУЗЯН А. С.
3. ХАЧАТУРЯН Л. С.
4. ЧОЛАХЯН Г. Т.
5. МЕЛКУМЯН С. А.
6. АГБАЛЯН Г. Я.
7. ГРИГОРЯН Г. А.
8. ИШХАНОВ С. М.
9. АЙКАЗЯН Э. А.

Директора

1. МИКАЭЛЯН Карэн
2. ТЕР-СИМОНЯН Драстамат
3. АЛИХАНИЯН Сос
4. ГРИГОРЯН Г.
5. НАЗАРБЕКОВ А.
6. ОВАНЕСЯН Кимик
8. САМВЕЛЯН Вартап
8. САРУХАНИЯН Сурен
9. ШАТИРЯН Михаил

Педагогический и лекторский состав /1919 — 1953/

1. АГАНБЕКЯН А.

2. АРШАРУНИ А.
3. АБОВЯН С.
4. АДОНЦ Н.
5. БРЮСОВ В.
6. БАСОВ О.
7. БЕРЛИН Б.
8. БЕРСЕНЕВА Е.
9. БИРМАН С.
10. ВАХТАНГОВ Евг.
11. ВИТАЧЕК-ГНЕСИНА Е.
12. ГЕВОРКЯН М.
13. ГЕРАСИМОВ С.
14. ГЮРДЖЯН А.
15. ГЕЙРОТ А.
16. ДЖИВИЛЕГОВ А.
17. ЗАПЦЕВ К.
18. ЗАВАДСКИЙ А.
19. КАПАНАКЯН С.
20. КОЧАРЯН С.
21. КОНОРОВА
22. КАЗАРЯН К.
23. КУДРЯВЦЕВ И.
24. ЛИТИНСКИЙ Г.
25. РОГАЛЬ-ЛЕВИЦКИЙ Д.
26. ЛЬВОВА М.
27. МАЗМАНИЯН Мартун
28. МАЗМАНИЯН Микаел
29. МАМИКОНЯН А.
30. МАКИНЦЯН П.
31. МРАВЯН А.
32. МАСЛИНА М.
33. МИКАЭЛЯН К.
34. МАРР Н.
35. МЕЙЕРХОЛЬД Вс.
36. ОРБЕЛИ И.
3. ОВАНИСЯН А.
38. РООМ М.
39. РАБЕНЕК Е.
40. РАПОПОРТ И.
41. СТАНИСЛАВСКИЙ К.
42. СИМОНОВ Р.
43. СМЫШЛАЕВ В.
44. СИЗОВ Е.

45. ТЕР-СИМОНЯН Д.
46. ТЕРЯН В.
47. ТРЕБИНСКАЯ Е.
48. ФЕРЕГЕР Н.
49. ФИШМАН Е.
50. ХАЧАТУРЯН А.
51. ХАЧАТУРЯН С.

52. ШАВЕРДЯН А.
53. ШУКИН Б.
54. ЦВЕТАЕВА В.
55. ЦУКЕРМАН В.
56. ЮТКЕВИЧ С.
57. ЭФХЕНГОЛЬЦ Н.
58. ЯКУЛОВ Г.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАУРЫ

1. АРУТЮНЯН Б., Знаменательная веха в истории армянского театра. «Литературная Армения», Ереван, 1960, № 3.
2. АРУТЮНЯН Б., Армянская драматическая студия в Москве. «Известия» АН Арм. ССР, Ереван, 1964, № 1
3. БАЗИЯНЦ А., Лазаревский институт в истории отечественного востоковедения. М., «Наука» 1973.
4. ГИДУЛЯНОВ П., К вопросу о перенесении Лазаревского института восточных языков на Кавказ. «Армянский вестник», 1917, № 45—47.
5. ГРИГОРЯН К. Возрождение крупных очагов армянской культуры. Лазаревский институт восточных языков в Москве. Основание русской школы арменоведения. Ереван, 1974.
6. ИГНАТЯН А. История Московского Лазаревского института восточных языков. Автореферат, Ереван. 1965.
7. «ИСТОРИЯ советского драматического театра в шести томах», тт. I—IV, М., «Наука», 1966—1968.
8. ИСТОРИЧЕСКИЙ очерк Лазаревского института восточных языков, СПб, 1885.
9. ИСТОРИЧЕСКИЙ очерк Лазаревского института восточных языков. М., 1863.
10. ИСТОРИЧЕСКИЙ очерк Лазаревского института восточных языков СПб, 1855.
11. КРАТКИЙ отчет о состоянии Лазаревского института восточных языков в 1862—63 академическом году. М., 1863.
12. КАТАЛОГ книг и рукописей библиотек Лазаревского института восточных языков, М., 1888.
13. КАТАЛОГ книг и рукописей библиотек Лазаревского института восточных языков. Прилож. 1-е. Библиотека Н. О. Эмина М., 1896.
14. Каталог книг и рукописей библиотек Лазаревского института восточных языков. Прилож. 2-е. Библиотека Г. И. Кананова, М., 1901.
15. КАТАЛОГ книг и рукописей библиотек Лазаревского института восточных языков. Прилож. 3-е. Список книг и рукописей, поступивших с 1888 г. по 1-ое июня 1903 года. М., 1904.

16. КАСПАРЯНЦ В. Одна из неотложных задач о реорганизации Лазаревского института/,—«Армянский вестник», 1917, № 17.

17. ЛАЗАРЕВСКИЙ институт.—«Армянский вестник», 1916, № 4, № 5, № 9, № 12—13.

18. Лазаревы и Лазаревский институт. Братская помощь пострадавшим в Турции армянам. М., кн. 1—2, 1898.

19. МСЕРИАНЦ Л. Памяти одного из основателей Армянской г. г. Лазаревых гимназий Иоакима Лазарева /По поводу 92-ой годовщины его смерти/.—«Армянский вестник», 1918, № 4—5.

20. МАТЕРИАЛЫ для истории Лазаревского института восточных языков, М., 1914, вып. 1.

21. ОБОЗРЕНИЕ преподавания в специальных классах Лазаревского института восточных языков в 1900—1901 академическом году, М., 1901.

22. ОБОЗРЕНИЕ преподавания в специальных классах Лазаревского института восточных языков в 1902—1903 академическом году, М., 1902.

23. ОБОЗРЕНИЕ преподавания в специальных классах Лазаревского института восточных языков в 1903—1904 академическом году, М., 1903.

24. ОБОЗРЕНИЕ преподавания в специальных классах Лазаревского института восточных языков в 1904—1905 академическом году, М., 1904.

25. ОБОЗРЕНИЕ преподавания в специальных классах Лазаревского института восточных языков в 1907—1908 академическом году, М., 1907.

26. ОБОЗРЕНИЕ преподавания в специальных классах Лазаревского института восточных языков в 1908—1909 академическом году, М., 1908.

27. ОБОЗРЕНИЕ преподавания в специальных классах Лазаревского института восточных языков в 1915/16 акад. году, М., 1915.

28. ОТЧЕТ о состоянии Лазаревского института восточных языков в 1861/62 академическом году, читанный на акте директором ин-та статским советником Неверовым, М., 1862.

29. ОТЧЕТ общества бывших воспитанников Лазаревского института восточных языков в Москве за 1904—1906 г. IV—VII годы, М., 1906.

30. ОЧЕРК пятидесятилетней деятельности Лазаревского института восточных языков с краткою историею водворения армян в России, М., 1865.

31. Под высочайшим покровительством состоящий Московский армянский Лазаревский институт восточных языков, М., 1830.

32. ПРАВИЛА и учебные программы для поступления в гимназические классы Лазаревского института восточных языков, М., 1908.

33. ПРАВИЛА студентов специальных классов Лазаревского института восточных языков, М., 1898.

34. ПРАЗДНОВАНИЕ пятидесятилетнего юбилея учено-педагогической деятельности Н. О. Эмина, М., 1887.

35. ПРОГРАММЫ Лазаревского института восточных языков и правила о приеме воспитанников, М., 1859.

36. РЕЧИ и отчет произнесенные в торжественном собрании Лазаревского института восточных языков по случаю совершившегося пятидесятилетия, М., 1865.

37. СЕМИДЕСЯТИЛЕТИЕ Лазаревского института восточных языков. Ист. очерк и приложения Г. И. Кананова, М., 1891.

38. СОБРАНИЕ высочайших указов и актов относящихся до Московского армянского Лазаревского института восточных языков с обзором основания, состава и цели института, СПб, 1839. Текст на рус. и арм. яз.

39. «СУРЕН Хачатурян» (сборник, составитель Б. Арутюнян). Ереван, 1969.

40. ТОРЖЕСТВЕННЫЙ акт Лазаревского института восточных языков по случаю Высочаще дарованных прав в 10 день мая 1848 года, М., 1848.

41. ТРИДЦАТИЛЕТИЕ специальных классов Лазаревского института восточных языков. Памятная книжка, изданная на средства попечителя Лаз. ин-та князя С. С. Абамелек-Лазарева, М., 1903.

42. ТУМАНЯН А. В Лазаревском институте, «Армянский вестник», 1917, № 19.

43. ТУМАНЯН А. К. И. Костанян. По поводу избрания профессором специальных классов Лазаревского института, «Армянский вестник», 1917, № 35—36.

44. ЧАЛХУШЬЯН Гр. Памяти Г. И. Кананова. «Армянский вестник», 1916, № 42.

ԱԼԻԵԱՆՅԱՆ Ա., Հայ մշակույթի օջախը, «Սովետական Հայաստան», 1969, № 117:
ԱՐՁՈՒՄԱՆՅԱՆ Ա., Հայկական կուլտուրայի օջախը Մոսկվայում, «Սովետական Հայաստան», 1947, № 167:

ԻՒՆՅԱՆ Վ., Լազարյան նեմաբանը, ՀՍՍՀ ԳԱ-ի «Տեղեկագիր» (հասարակական գիտություններ), 1965, № 12:

ԻՒՆՅԱՆ Վ., Լազարյանների հասարակական-հաղափական գործունեության պատմությունից (19-րդ դարի երկրորդ կես), Երևան, 1966:

ԻՒՆՅԱՆ Վ., Արևելագիտության դարբնոցը Ռուսաստանում, «Սովետական Հայաստան», 1968, № 118:

ԴՈՒՆՅԱՆ Վ., Լազարյան նեմաբանը, «Բանվոր» 1965, № 139:

ԹԱԻՒՆՅԱՆ Հ., Պատմություն Լազարյան տոհմի և Լազարյան նեմաբանի արևելյան լեզվաց, Վիեննա, 1953:

ԻՒՆՅԱՆ ԱՐՏ., Լազարյան նեմաբանը և նրա դերը հայ մշակույթի մեջ, «Երևան համալսարանում» 1969, № 4:

ԻՒՆՅԱՆ ԱՐՏ., Լազարյան նեմաբան, Երևան, 1969:

ԻՒՆՅԱՆ Ա., Մասկվայի Լազարյան նեմաբանը, «Երևկյան Երևան» 1975, № 124:
Լազարյան նեմաբանի փոխադրությունը, «Խորհրդային Հայաստան», 1921, № 112:
Լազարյան նեմաբան. «Խորհրդային Հայաստան», 1921, № 200:

Լազարյան ճեմարանի առաջին ռեկտորը, «Ռանվոր», 1969, № 30:

Կուսիկյանների արխիվը, «Երեկոյան Երևան», 1965, № 298:

ՀԱԿՈՐՅԱՆ Պ., Հայ կոլտուրայի հնագույն օջախը Մոսկվայում, «Գրական քերթ», 1965, 29 հոկտեմբերի:

ՀԱԿՈՐՅԱՆ Պ. Լազարյան ճեմարանի հիմնադրման դարակերպ, «Նոր կյանք», Թոխարեստ, 1965, № 48, «Լրաբեր», Նյու-Յորք, 1966, 15 փետրվարի:

«Հայ-ռուսական բատերական անցյալությունները» (Ժողովածու), Երևան, 1978:

«Հայ սովետական բատրոնի պատմություն» (հեղինակներ՝ Ավագյան Խ., Խալաթյան Լ., Հախվերդյան Լ., Հարությունյան Ռ., Ռիզակ Ս.) Երևան, 1967:

Հարյուրամյա պատմություն, «Հայրենիքի ծայն», Երևան, 1970, № 24:

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Բ., «Սովետահայ բատրոնի տարեգրություն», հ. I, Երևան, 1961:

ՇԱՀԱԳԻՋ ԵՐՎԱՆԻ, Մկրտիչ Հովսեփյան Էմին, «Լույս», Թիֆլիս, 1900, գիրք Ա., էջ 65—191, գիրք Բ., էջ 160—302:

Պատմություն Լազարյան ճեմարանի, Մոսկվա, 1860, 1882:

ՍԻՄՈՆՅԱՆ ԱՐՄԵՆ, Լազարյան ճեմարանը, «Հայրենիք», Բոստոն, 1965, թիվ 2, էջ 32—39:

О Г Л А В Л Е Н И Е

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. Начало пуги	6
ГЛАВА II. О Лазаревых и Лазаревском институте	12
ГЛАВА III. Трудное начало	24
ГЛАВА IV Новые горизонты. Армянская классика	46
ГЛАВА V. Оправданные надежды	74
ГЛАВА VI. Новые планы	88
ГЛАВА VII. Новое направление	99
ГЛАВА VIII. Изо дня в день	111
СПИСОК УЧАЩИХСЯ И ПЕДАГОГОВ ДОМА КУЛЬТУРЫ АРМЕ-	
НИИ В МОСКВЕ	131
КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	136

Редактор — Б. Б. Арутюнян
 Художник — А. В. Гаспарян
 Худ. редактор — В. А. Туманян
 Тех. редактор — А. С. Саркисян
 Конт. корректор — Н. Г. Чигинова
 Фоторабота — А. А. Клекчяна

ВФ 07855

Заказ 457

Тираж 1000

Сдано в набор 18. 03. 1982 г. Подписано к печати 7. 06. 1982 г.
 Бумага типографская № 1, 60×84¹/₁₆, гарнитура «Литературная»,
 Печать высокая, 7,2 уч. изд. листов, 9,5 печ. листов=8,83 усл. печ.
 лист.+... 18 вкладышей, цена 90 коп.

Типография № 1 Госкомитета Арм. ССР по делам издательств, по-
 лиграфии и книжной торговли. Ереван, ул. Алавердяна, 65.
 Армянское театральное общество, Ереван-9, пр. Ленина 48.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

№№ страниц	Строка	Напечатано	Следует читать
17	6-я сверху	гор	год
24	11-я сверху	разумегошееся	разумеющимися
66	1-я сверху	томительне	томительное
73	8-я сверху	приктически	практически
79	9-я сверху	авторпишет	автор пишет
87	1-я сверху	будищем	будущем

5-я страница 2-го вкладыша напечатано Г. Симонов
следует читать Р. Симонов
Зак. — 457

ՀԱՍՏԱՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՐ ԳՐԱԴԱՐԱՆ



EL 0234026

90 коп.

Р. П.
500497