



ИСКУССТВО
СОВЕТСКОЙ АРМЕНИИ
ЗА 60 ЛЕТ



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՄՈՎԵՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԸ 60 ՏԱՐՈՒՄ

Կազմեց և խմբագրեց
Գ. Շ. ԳՅՈՂԱԿՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1980

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Р. II
453581

2

ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ АРМЕНИИ ЗА 60 ЛЕТ

10984-80

Составитель-редактор
Г. Ш. ГЕОДАКЯН



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1980

*Книгу рекомендовали к печати рецензенты:
доктор искусствоведения Б. Б. АРУТЮНЯН,
кандидат искусствоведения М. Т. МАНУКЯН*

Искусство Советской Армении за 60 лет./Сост.-ред. Г. Ш.
И 868 Геодакян.—Ер.: Изд-во АН АрмССР, 1980.—152 с. 21 л.
илл.

В сборнике, посвященном 60-летию установления Советской
власти в Армении, отражены достижения армянского искусства:
театра, кино, музыки, изобразительного искусства, градостроитель-
ства и архитектуры.

И $\frac{490100000}{703(02)-80}$ 6—80

7 Ар
ББК 85 Ар

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Рожденное Великим Октябрем искусство Советской Армении прошло большой и славный путь. Его стремительный прогресс был обусловлен и замечательными традициями национального классического искусства, и тесным плодотворным сотрудничеством с братскими культурами народов СССР, и, главное, теми неограниченными возможностями, которые создала советская действительность для развития всех сфер духовной жизни народа.

Многовековая культура Армении в годы Советской власти пережила свое подлинное возрождение. В процессе развития армянской советской музыки, театра, изобразительного искусства, кино и архитектуры были созданы непреходящие художественные ценности, которые получили признание далеко за пределами республики. Вместе с тем процесс этот не был однозначным. В развитии армянского советского искусства были и свои сложности, и свои трудности роста. И это естественно, потому что в Армении, как и в других братских республиках Советского Союза, опыт строительства новой социалистической культуры осуществлялся фактически впервые и не имел аналога во всей мировой практике. Кроме того, преодолевая трудности роста, временные заблуждения, искусство Советской Армении мужало и закалялось, завоевывало все новые художественные горизонты.

60 лет развития армянского советского искусства—это уже история, насыщенная богатыми событиями, яркими художественными взлетами, сложными творческими процессами. В полном объеме история эта еще не написана, ее создание—дело будущего. Предлагаемые популярные очерки—краткие наброски этой будущей истории, отнюдь не претендующие на полноту материала и разрешение всех проблем, встававших на пути развития искусства Советской Армении. Цель очерков—дать общее представление о достижениях армянского советского искусства, рассказать о наиболее ярких художественных явлениях и тех процессах, которые имели определяющее значение в становлении и развитии новой художественной культуры Армении.

Л. АХВЕРДЯН

ТЕАТР

25 января 1922 года в Ереване был поднят занавес Первого государственного драматического театра Армении. Ему предоставили лучшее здание города — бывший Коммерческий клуб, в котором до революции выступали с гастролями многие знаменитые театральные труппы.

Может показаться неожиданным, что в атмосфере всеобщего подъема и воодушевления, связанного с утверждением нового, советского строя, театр открылся традиционным для армянской сцены спектаклем — «Пепе» Г. Сундукяна. Поставил его Исаак Алиханян. А исполнили старые, давно известные мастера: Вардун (Шушан), Геворг Тер-Давтян (Гико), Аршак Арутюнян (Пепе), Асмик (Эфемия), Аршак Мамиконян (Какули).

Предложение об открытии Первого государственного театра спектаклем «Пепе» было сделано председателем Совнаркома республики Александром Мясникяном. И действительно, ни одно произведение не могло бы лучше символизировать верность нового театра лучшим традициям армянского сценического искусства. В искусном воплощении старых мастеров сцены «Пепе» 1922 года положил начало истории армянского советского театра.

7 февраля 1922 года Первый гостеатр показал «Разбойников» Шиллера в постановке Левона Калантара. Спектакль имел большой успех. Но это еще не был тот театр, который стал гордостью армянской культуры. Его формирование шло постепенно, в продолжение ряда лет, и следовало той же логике, что и развитие новой армянской художественной культуры в целом.

Армянские писатели, архитекторы и музыканты, художники и актеры, рассеянные трагической судьбой по всему свету, стали возвращаться в поднимавшуюся из развалин Советскую Армению. На родину возвратились Александр Спендиаров, ставший во главе армянской музыкальной культуры; Александр Таманян, зодчий новой столицы армян; Мартирос Сарьян, которому суждено было стать патриархом армянской живописи. В Ереван приехали деятели театра: Ольга Гулазян, Авет Аветисян, Аршак Бурджальян — из Тифлиса; Ваграм Папазян,

Рачья Нерсисян, Мкртыч Джанан—из Константинополя; Вагарш Вагаршян—с Северного Кавказа; Ованес Абемян—из Америки.

Главным очагом новой театральной культуры стал Первый гос-театр в Ереване. Главным, но не единственным. Творчески сильными коллективами были театры армянской драмы Тифлиса и Баку; под руководством Армена Арменяна работал драматический театр Ленинанакана; в Ереване — с разной продолжительностью — действовали Рабочий театр, Музыкально-драматическая труппа, драматическая труппа Дома Красной Армии, Революционный театр, Рабочий передвижной театр, «Свободная труппа» Амо Харазяна, на основе которой в 1928 году был создан Сельский передвижной театр Армении. Осенью 1929 года был основан Ереванский театр юного зрителя — еще одно совершенно новое явление в истории армянской театральной культуры. С самого начала в театре сложился творчески сильный состав¹, объединивший старые и новые актерские силы.

А основанный в ноябре 1928 года в Ленинанкане Второй гостеатр² вскоре приобрел такой же творческий вес, что и Первый в Ереване.

Что нового в области постановочного и актерского искусства предлагало зрителю театральное искусство 20-х годов?

В довольно пестрой репертуарной картине времени можно выделить несколько наиболее сильных идейных акцентов — осуждение собственнического мира, прославление сокрушающей этот мир революции, борьба за строительство новой жизни. Первый из них и определил в основном облик армянского театрального искусства 20-х годов. На то были свои причины. Линия эта опиралась, во-первых, на неисчерпаемое богатство классической драматургии — «Пепо», «Хатабала», «Дядя Багдасар», «Ревизор», «Доходное место», «Разбойники»; и во-вторых, армянские писатели своими новыми произведениями усилили тему осуждения старого мира — «Храбрый Назар» Д. Демирчяна, «Кум Моргана» Ал. Ширванзаде, «Капказ-тамаша» Е. Чаренца. Наконец, и сами постановщики спектаклей направляли все театральные средства на беспощадное бичевание и высмеивание собственнического строя и его нравственных устоев. Проникнутые царившим в московских театрах духом экспериментаторства, вооруженные выразительными средствами «режиссерского театра», они чувствовали себя властителями и хозяевами театра, подчиняя своим замыслам и идейным установкам не только актеров, но и сами пьесы, в том числе и классические. Если такой сдержанный и осмотрительный художник, как Левон Калантар, мог позволить в спектакле «Дядя Багдасар» (1927), чтобы главный герой в целях «самозащиты» выразил желание поехать в Советскую Армению, то апологет режиссерского суверенитета Аршак Бурджальян за-

¹ Постановщиками первых спектаклей театра были Армен Гулакян и Тигран Шамирханян, ставший впоследствии на долгие годы художественным руководителем театра для юношества.

² Основу театра составила вторая театральная студия Москвы, руководителем которой был Рубен Симонов.

вершал постановку «Храброго Назара» (1924) таким образом, что один из рецензентов ее с недоумением спрашивал: «Откуда явились революция и революционеры в последнем действии?» Тем более естественно, что возвратившийся из Москвы режиссер Армен Гулакян в пьесе «Хатабала» Сундукяна (1927) образ Масисянца — молодого человека с передовыми взглядами — перетолковал в образ новоявленного буржуа, ничем не отличающегося от своей среды, в которой замужество девушки становится предметом торговой сделки.

Все это, как и вообще творческая дерзость постановщиков, было обусловлено теми, не имевшими прецедента в прошлом, явлениями эпохи, которые господствовали во всем советском театре. Пожалуй, нигде и никогда сценическое искусство не представляло такой богатой картины, как в Москве 20-х годов. Не случайно театровед А. Мацкин назвал этот период «золотым веком режиссуры»³. Станиславский, Невмирович-Данченко, Мейерхольд, Вахтангов, Таиров — талантливейшие художники самых разных творческих почерков — действовали одновременно и создавали шедевры сценического искусства, которые не могли не влиять на других постановщиков, где бы они ни работали. Самым значительным было в то время влияние Мейерхольда, объявлявшегося единственным художником пролетарской революции, которому принадлежит «самая крупная революционная роль в процессе перестройки всего советского театра»⁴. А Мейерхольд был тем режиссером, который пересматривал все, провозглашая в театре полновластие постановщика. Новации считались почти необходимостью. Поэт Егнше Чаренц, который был законодателем художественного вкуса не только в поэзии, не сомневался, что классические пьесы «должны ставиться с иным социальным смыслом, приблизительно так, как ставил пьесы Островского Мейерхольд»⁵.

Новоявленные театральные формы, используя в «границах художественной меры», вносили в сценическое искусство свежие яркие краски, придавали ему то драгоценное свойство, которое называется театральностью. И в этом огромную роль сыграла также сценография в лице таких мастеров, какими были Георгий Якулов и Микаел Арутючян. Режиссер Аршак Бурджалян, постоянно утверждавший, что «для актера гораздо интереснее впрячь на сцене несуществующую лошадь, нежели настоящую», применял свое понимание театральности повсеместно, создавая блестящие сценические игры. Таким был его «Мнимый больной», напоминавший современникам «Принцессу Турандот» Вахтангова. Примером воплощения авторской мысли в яркой театральной форме явилась постановка «Ревизора», в которой чиновники повторяли движения Хлестакова для уподобления и угождения своему но-

³ «Театр», 1957, № 10, с. 67.

⁴ Там же, с. 69.

⁵ Е. Чаренц, Собр. соч., т. 6, 1967, с. 192 (на арм. яз.).

вому кумиру. Высмеивание старого мира здесь выражалось через театральную гиперболу.

Подобные же приемы «левого театра» применял Левон Калантар в «Учителе Бубусе» А. Файко, выставляя действующих лиц в красных и желтых париках, в неувязываемой с реальной жизнью условной среде. Но в отличие от Бурджальяна, наиболее ценные и характерные для этого постановщика спектакли — «Потонувший колокол», «Гибель «Надежды», «Нора» — созданы путем применения не театральных новаций, а принципов «психологического театра».

Если даже поборники классического театра Армен Арменян и Ваграм Папазян могли воодушевиться ярким созданием «левого театра» — «Капказ-тамаша» Чаренца⁶, приемами агиттеатра⁷, разнообразными масками-типажами, новаторскими условными решениями, то тем более понятно, каким образом все это должно было увлечь молодых постановщиков, воспитанных в Москве. Среди них первым был Армен Гулакян, создававший спектакли с неожиданными решениями условного театра, с классово-акцентированным отношением, во имя чего он не чуждался никаких средств. Он мог разбить классического «Пепо» на два десятка эпизодов, привнести сюда отрывки из других пьес автора. Для показа, например, социального конфликта Пепо-Зимзимова дом купца помещался на верхнем этаже, а внизу — лачуга Пепо; эпизоды быстро следовали друг за другом; наверху — пир, игры в лото, веселье, внизу — горе и слезы. Именно в связи с этой постановкой А. Гулакян писал, что классические пьесы надо «перестраивать, переоценивать, без укрощения нашего творческого размаха какими-то святыми традициями и академизмом»⁸. Критика же восхваляла его — постановщик «подошел к произведению не как историк, а как революционер»⁹.

Режиссура с таким активным отношением к классической драматургии, естественно, должна была проявлять еще большую смелость при постановке современных произведений.

«Разлом» Б. Лавренева, «Мятеж» Д. Фурманова и С. Поливанова, «Инга» А. Глебова, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «В кольце» В. Вагаршяна, «Освобожденный Дон Кихот» и «Яд» А. Луначарского, «Рельсы звенят» В. Киришона, «Человек с портфелем» А. Файко, «Ярость» Е. Яновского (в переложении Т. Ахумяна), «Страх» А. Афи-

⁶ Впервые пьеса Чаренца была поставлена А. Арменяном в Армянской драме в Баку (1925), а в следующем году В. Папазяном — в Тифлисе и Ленинскане. Во всех трех постановках роль Гара исполнял В. Папазян.

⁷ Наиболее ярким примером армянского агиттеатра была постановка эпоса «Давид Сасунский» — под открытым небом, в местности «Казачий пост» вблизи Александрополя (Ленинскан) в июле 1922 г. Спектакль этот, поставленный с огромным количеством исполнителей, с большим военным оркестром и хором и представленный многотысячному зрителю, символизировал идею общенародной победы. Автором его был режиссер Армен Арменян.

⁸ «Хорурданн Айастан», 7 мая 1928 г. (на арм. яз.).

⁹ «Рабочий и искусство», 10 июня 1930 г.

ногенова, «Темп» и «Поэма о топоре» Н. Погодина, «Кровавая пустыня» Ст. Багдасаряна, «Пурга» Д. Щеглова — вот неполный перечень тех современных пьес, благодаря которым в армянском театре зазвучали идеи свершившейся революции и социалистического преобразования страны. Главную форму выражения этих идей постановщики видели в выявлении психологии не отдельных личностей, а народных масс. Отсюда шумный характер спектаклей, обилие в них массовых сцен, безудержный темп движения. И такой режиссуре соответствовала конструктивная сценография — условная среда действия, сценические площадки, находящиеся на разных уровнях, фрагментарные декорации, яркие краски. Быть может, ни одно оформление не символизировало так ярко идею освобождения народных масс, их силу и ликование, как занавес Первого государственного театра Еревана, расписанный Мартиросом Сарьяном в 1923 году — огромное полотно, изображающее в обобщенных формах величественную природу Армении и на ее фоне — крестьянок в стремительном танце.

Революцию осуществили широкие народные массы, они же осуществляют социалистическое строительство, они — движущая сила истории, и посему, заключают теоретики и создатели нового искусства, необходимо изображение масс народа, а не отдельных личностей. «Пролетариату нужен театр не характеров и переживаний, а ситуации, действия и борьбы», — заявлял критик Павел Новицкий в 1939 году. Такая позиция сводилась к той ошибочной точке зрения, согласно которой нельзя совмещать изображение исторических сдвигов и психологии личности, нельзя отражать историческую реальность в переживаниях индивидуума. В живой практике театра актеры, однако, исправляли ошибки вульгарно-социологической теории, ибо искусство актера по природе своей — искусство «характеров и переживаний». Отсюда то противоборство, которое возникало между новаторской режиссурой и актерами традиционной психологической школы. В противоборстве этом режиссура была права до тех пор, пока защищала идею целостности спектакля, подчиняемого единому общему замыслу, и несправедлива в стремлении сделать актера послушным орудием своего замысла. Актер же был прав в своем противостоянии этому насилию, препятствующему проявлению переживаний личности, и несправедлив в игнорировании режиссерского образа спектакля.

Много копий ломалось в этом противоборстве, уязвлялось режиссерское или, в особенности, актерское самолюбие, но борьба противоречий давала, в конце концов, чудесные плоды.

О каждом явлении судят по его результатам.

Каким бы ни было противоборство, возникшее в армянском театре между постановщиком и актером, результатом явилось то, что были созданы первоклассные спектакли, успех которых определяли не только оригинальные режиссерские замыслы, но и актерские исполнения. Не имели бы никакой цены даже самые своеобразные постановочные идеи, не будь вдохновенных актерских исполнений, так же как

потеряли бы ценность самые блестящие актерские работы, не будучи втянуты в стихию общего сценического замысла.

Спектакль «Потонувший колокол» Г. Гаунтмана достигал высот искусства не только благодаря режиссуре Л. Калантара, развенчивающего индивидуализм, но и в результате глубокого исполнения Исааком Алиханяном, а затем и Рачья Нерсисяном роли Генриха, благодаря и другим участникам спектакля — Арус Восканян с ее эфирной Раутендлейн Асмик, вдохновенно воплотившей образ волшебницы Виттихсен, Микаэлу Манвеляну с его строгой игрой в роли Никельмана. Все они — актеры, воспитанные в традициях психологического реализма.

Действенная сила театрального искусства обусловлена также его эмоциональным содержанием, носителем которого прежде всего является актер. Как бы постановщик пьесы Г. Гейерманса «Гибель «Надежды» ни подчеркивал социальное противоборство между жестоким судовладельцем и наемными матросами, спектакль не имел бы своего громадного воздействия без игры Асмик. Немногословную роль матери двух погибших матросов потонувшего корабля она сыграла так, что зритель, затаив дыхание, следил за тем, что происходит в горестной и опустошенной душе матери, потерявшей сыновей. Асмик не примирялась с новаторскими сценическими приемами, и режиссура мудро позволила ей, чтобы в ролях Шушан («Пепо»), Хампери («Хатабала») и других она была бы естественной, оставалась верной своему ощущению сценических образов; тем самым был сохранен творческий облик актрисы, сформировавшейся в реалистической школе Абеляна.

Постановщики могли ставить разные опыты, однако монополия эмоционального воздействия в театре оставалась за актером. И здесь огромен был вклад Рачья Нерсисяна. Постановки пьес «Освобожденный Дон Кихот» А. Луначарского и «Разлом» Б. Лавренева впечатляли режиссерски хорошо организованными массовыми сценами, однако эмоциональную силу придавала им вдохновенная игра Нерсисяна. Без его исполнения роли капитана корабля Берсенева вряд ли спектакль имел бы то воздействие, которое поразило журналиста Михаила Кольцова, писавшего, что в городе Ереване этот спектакль «пользуется совершенно сумасшедшим успехом»¹⁰. Благодаря исполнению Нерсисяном таких различных ролей, как Ефραίим Кабот («Любовь под вязами» О'Нила), Бородин («Страх» А. Афиногенова), Симон («Ярость» Е. Яновского), сцена Первого гостеатра наполнилась мощным драматическим дыханием.

То же относится и к Арус Восканян — актрисе, склонной к амплуа «роковой женщины». В 20-х годах она была украшением армянской сцены уже в других ролях. Актриса сразу и бесповоротно распрощалась с ролями эгоцентричных женщин, уповавших только на чары любви, и стала восторженной исполнительницей ролей новых героинь — Риммы («Яд»), Оланы («Пурга»), Инги (в одноименной пьесе А. Гле-

¹⁰ «Правда», 2 ноября 1928 г.

бова). Геронни Восканян олицетворяли в советских пьесах признание человеческих прав женщины, подобно ибсеновской Норе. Новое осмысление этой классической роли, с годами углубляясь, неразрывно связало имя геронни с именем Арус Восканян.

В глазах опытного режиссера Аршака Бурджальяна разработка новой техники актерской игры была делом первостепенной важности. Его спектакли «Мнимый больной», «Ревизор», «Мандат» принесли с собой не только новые постановочные решения, но и обусловленный ими гротескный стиль игры — явление совершенно необычное в истории армянского актерского искусства. Молодой Вагарш Вагаршян — от природы актер гибкой пластики, с готовностью принял этот стиль игры. Еще в 1925 году Чаренц, увидя его в роли Павла Первого (в одноименной пьесе Д. Мережковского), писал, что «у него все данные стать первоклассной театральной силой»¹¹. Молодой Вагаршян очень скоро приобрел эту силу. Его Хлестаков («Ревизор»), Белогубов («Доходное место»), Гуляшкин («Мандат» Н. Эрсмана) — блестящие примеры гротескной игры, которые, однако, не исключают психологической основы воплощения образа. Это была вахтанговская концепция гротеска, которую унаследовал Бурджальян, и уже от него — артисты. Благодаря этому и Вагаршян, приобретший опыт в искусстве гротескового изображения, не потерял способностей глубинного психологического воплощения.

На путях переплетения реалистической и гротесковой игры сформировалось и мастерство Авета Аветисяна. Различие, однако, было в том, что в основе гротеска Вагаршяна лежали психологические нюансы, у Аветисяна же — густые краски. Городничий из «Ревизора», князь Сако из «Храброго Назара», Замбахов из пьесы «Хатабала» — яркие сатирические образы, беспощадно преувеличенные, но одновременно и достоверные, с бережным сохранением в них бытовых и даже этнографических признаков. Они приносили сильный комедийный акцент в армянский театр этого периода и, подобно красочному исполнению Амбарцумом Хачаняном ролей Сганареля («Дон Жуан»), Санчо Пансы («Освобожденный Дон Кихот»), дяди Багдасара, Абисогом-аги, Тапарникоса (в произведениях А. Пароняна), вызывали у зрителя искренний смех. Именно благодаря Хачаняну в 20-е годы рядом с Сундукяном возвысился Акоп Паронян, к тому же в таком первоклассном ансамбле, каким предстал «Дядя Багдасар» с Хачаняном в главной роли, Мкртычем Джананом (Огсен), Арус Восканян (Ануш), Грачья Нерсисяном (Кипар). Два больших драматурга — западноармянский и восточноармянский — были представлены рядом в том же году — оба в оригинальном режиссерском толковании.

Этот стиль игры не был чужд и Ольге Гулазян, и Микаэлу Манвеляну, которые словно давно тяготели к нему, поэтому в поставленный Р. Симоновым спектакль «Доходное место» (1929), решенный в сугубо гротескной манере, Юсов Манвеляна и Кукушкина Гулазян вписа-

¹¹ Е. Чаренц, Собр. соч., т. 6, 1967, с. 179 (на арм. яз.).

лись так же естественно, как и Белогубов Вагаршяна. Столь же легко и быстро благодаря своему отточенному мастерству вошла Гулазян в спектакли «Пепо» и «Хатабала».

История национального театра в 20-е годы включает также и армянские театры Баку и Тифлиса. Эти традиционные очаги армянской художественной культуры все еще сохраняли свою силу. В Баку это было обусловлено искусством режиссера Мушега Сагяна, актеров Ованеса Абеяна, Жасмен (Мариам Григорян) и др., а в Тифлисе — работой постановщика Степана Капанакяна, актера Исаака Алиханяна и др.

В 1925 году вернувшийся из-за границы Ованес Абеян оказался в состоянии подчинить свою колоссальную индивидуальность условиям режиссерского театра, оставаясь, тем не менее, непримиримым и бескомпромиссным в отношении принципов конструктивистской режиссуры. Благодаря своей творческой силе 60-летний Абеян создал ряд новых образов — Храброго Назара, Берсенева («Разлом»), Аслана-ами («В кольце»), Егора Булычева (1933, Первый гостеатр Еревана) и др. Наряду с ними он продолжал работу над углублением своих замечательных традиционных ролей — Элизбарова («Из-за чести»), Бархударя («Намус»), Отелло. Тот Абеян, которого не воодушевляли режиссерские вмешательства в его собственную игру, работал с воодушевлением над ролью Отелло при содействии Бурджаляна (1926, Первый гостеатр Еревана), ибо это было содействие, углубляющее психологическую основу образа. Преисполненный уважения к большому мастеру психологического реализма, Бурджалян предлагал ему не какую-то новую трактовку, а уточнял именно абеяновское толкование образа, как самого доброго из всех армянских Отелло, самого скромного и немстительного, позже других поверившего в мнимую измену жены, — пример исключительной гармонии между актером-классиком и режиссером-новатором. «В этом спектакле, — говорил актер режиссеру, — мой Отелло живет раскованно, он далек от всяких нарочитых и надуманных условностей». Об этом Отелло и напишет Мариетта Шагинян: «Лучшего Отелло я никогда не видела, потому что только один Абеян подошел к Отелло не как к пасынку жизни, не как к черному, обиженному белыми, а как к *социальной* фигуре, большой личности, с персональным удельным весом, заставившей признать себя, вызвавшей зависть и ненависть *классовую*, а не субъективно-лирическую и не расовую (обычное толкование Отелло буржуазными актерами, на традиции старой сцены воспитанными)»¹².

Велик был вклад Абеяна в актерское искусство, но еще значительнее оказалась его роль как актера, передавшего новому поколению самые драгоценные традиции армянской сцены — традиции реалистического, народно-национального стиля игры.

Совсем по-иному сложилась артистическая судьба Ваграма Папазяна. Он лишь на краткий период, с 1922 по 1927 гг., был актером и

¹² «Известия», 24 апреля 1932 г.

постановщиком репертуарного театра — сначала в Первом гостеатре Еревана, а затем в армянских театрах Баку и Тифлиса. В 1926—1927 гг. он даже руководил Армянской драмой Тифлиса, сыграл там ряд новых ролей—Гара («Капказ-тамаша»), Владимира («Пурга»), Жоржа («Кум Моргана»), поставил пьесы «Макбет», «Капказ-тамаша», «Маскарад». После этого он надолго оторвался от национального театра, став актером-гастролером по всему Советскому Союзу. «Наше общество было маленьким озером для этого большого корабля, но большой корабль вышел в очень уж большой океан...»¹³, писал Деренник Демирчян по этому поводу.

Разлука, длившаяся более четверти века, началась с 1928 года, когда Папазян появился на сцене Большого театра Москвы со своим прославленным Отелло вместе с актерами Малого театра. Это было явлением для театральной Москвы. Папазян был оценен как «один из сильнейших трагиков современности». Вл. Немирович-Данченко писал о нем так: «Папазян один из тех редчайших и блестящих исполнителей классического репертуара, которые достойны мировой славы. Обязательная внешность, красивая пластика, вспышки заразительного вдохновения и благородный вкус,—такой представляется мне артистическая индивидуальность Папазяна»¹⁴.

Через несколько лет исполнение роли Отелло Папазяном получило международный резонанс, когда в 1932 году артист выступил в театре «Одеон» в Париже с актерами театра «Ателье».

Абелян и Папазян — старший и младший мастера сцены — своими классическими образами и безупречным стилем игры, своим могучим влиянием на современников явились вершинами армянского актерского искусства. И как бы они ни были причастны к деятельности того или иного театра, они не слились с репертуарным—режиссерским театром, в то время как история театра уже шла по этому руслу. Менялись критерии театрального искусства, но общество не теряло вкуса к большому актерским индивидуальностям, и потому гастролы Абеяна и Папазяна повсюду принимались с воодушевлением, хотя уже приобрели свое право понятия «ансамблевый спектакль», «режиссерское толкование», «постановочная культура», и именно ими определялась степень развития каждого национального театра.

В первое десятилетие своего существования Первый гостеатр Еревана достиг такого уровня искусства, что мог отвечать критериям современной театральной культуры. Когда в Москве состоялась Олимпиада искусств народов Советского Союза (1930 г.), в которой Первый гостеатр принял участие несколькими постановками¹⁵, его искусство было оценено не по отдельным артистическим достижениям, а именно по понятиям ансамблевой игры.

¹³ Д. Демирчян, Собр. соч., т. 6, с. 658 (на арм. яз.).

¹⁴ Сб. «Дружба», т. 2, 1968, с. 773.

¹⁵ «Пеп», «Хатабала» Г. Сундукяна, «Доходное место» А. Островского, «Ярость» Е. Яновского (в переложении Т. Ахумяна), «Огненный мост» Б. Ромашова.

Театральному критику Павлу Маркову представители армянского театра напомнили итальянские труппы: «На спектаклях армянского театра вспоминаются представления итальянских трупп — венецианцев и неаполитанцев. Их сближает великолепный темп актеров, легко и звучно несущийся со сцены в зал...», но «хаотической неорганизованности итальянцев армяне противопоставляют спектакль, организованный в плане современной театральной культуры»¹⁶.

Это было признанием новой армянской театральной культуры, того ее современного качества, которое было приобретено благодаря творческой гармонии актера — режиссера — театрального художника.

В атмосфере противоборства актера — постановщика, искажений классических ценностей, вульгарно-социологических крайностей, сложных эстетических брожений 20-х годов армянский театр выстоял и добился больших успехов.

Достижения театра были особо отмечены в 1932 году в связи с 10-летием его основания.

Период с 1932 по 1941 гг. в театральной сфере многими сторонами отличался от предшествующего. За это время в Армении основано больше театров, чем когда-либо до и после этого. Были открыты Театр оперы и балета им. Спендиарова (1933), русский театр им. Станиславского (1937), Ереванский рабочий театр им. Горького (1932; был закрыт в 1936 г.), театры в Кировакане, Арташате, Кафане и около двадцати других, Ереванский и Ленинаканский театры кукол (1935). В 1937 году Первому гостеатру Еревана по случаю 15-летия его основания было присвоено имя Габриела Сундукяна, и театр был переведен в новое здание в саду Коммунаров.

В плане развертывания театрального дела все шло более чем благополучно, но, как это бывает обычно, искусственный количественный рост не сопровождался качественным. Не случайно писали в те годы, что районные театры, за редким исключением, мало отличаются от самодельных трупп.

В творческом плане больших высот достиг лишь Второй гостеатр, поднявшийся на один уровень с Первым. Почти одновременно эти театры создали спектакли, которые благодаря гармоническому единству в них литературной основы, искусства режиссера, актеров и художника заняли исключительное место в истории нашего театра.

Такими классическими ценностями явились спектакли «Егор Булычев и другие» (1933, постановщик Б. Захава), «Женитьба Фигаро», «Гроза» Островского (1933, 1935, постановщик А. Гулакян) в театре им. Г. Сундукяна и «На дне» Горького, «Высокопочтимые попрошайки» (1933, 1934, постановщик В. Аджемян) в драматическом театре Ленинакана.

Счастливой оказалась встреча известного режиссера театра им. Евг. Вахтангова Б. Захавы с ведущей армянской театральной труппой — был создан спектакль «Егор Булычев и другие», в котором

¹⁶ «Советский театр», 1930, № 8.

идея произведения выразилась в полной гармонии ярких театральных форм и психологической игры. Средства, используемые постановщиком, и актерская игра вступили в состязание здесь не с целью превзойти, а обогатить друг друга. Исполнитель главной роли Вагаршян достиг высот актерского искусства. Сложная драматическая коллизия пьесы — утверждение идей революции через бунт купца, бросающего вызов своему же обществу — прозвучала в игре Вагаршяна с такой силой, жизненной достоверностью, психологической глубиной, что его имя было поставлено в один ряд с именем другого выдающегося интерпретатора этой роли — Бориса Щукина. К чести Вагаршяна надо сказать, что он сумел сохранить блестящие качества исполнения роли Булычева на протяжении почти четверти века — явление исключительное для истории нашего театра.

Сила спектакля была обусловлена превосходным актерским ансамблем, в котором выступали и старые мастера, и молодые актеры. Ольга Гулазян, в творчестве которой особое место занимала тема «собственнических и семейных отношений», с поразительной глубиной истолковала образ Ксении. Эта недалекая женщина постоянно насторожена, живет единственной страстью — не потерять своего имущества. Съжившись, семенит она с испуганным взглядом по дому, пытается в каждом отыскать «заговорщика». И рядом с ней — властный, мрачный, внушительный и весомый облик не менее корыстной, но грозно вещающей от имени бога игуменьи Меланьи в искусном воплощении Асмик. Затем отец Павлин Вавика Варданяна, в облачении почтенного служителя бога, скрытый сребролюбец, с басистыми увещаниями благочестивого церковника. Столь же неоспоримо было достижение Рузанны Варданян в ее обаятельном воплощении роли Шуры (дочери Булычева) — откровенной, благородной, светлой девушки — единственной союзницы и утешительницы умирающего отца. Сыграв Шуру, Рузанна Варданян стала любимницей зрителей, мастерски создававшей образы интеллигентных женщин.

Примерно такой же была и судьба драмы Горького «На дне» в ленинканском театре. Максим Горький был главным автором для армянского театра 30-х годов. Помимо «Егора Булычева» и «На дне», были поставлены также «Враги», «Васса Железнова» и другие горьковские пьесы.

20-летний Вардан Аджемян поставил «На дне» так, как можно было ожидать от мастера психологического театра: никаких задуманных ситуаций и совершенная точность в обрисовке характеров. Именно этого и требовала пьеса. Душой актерского ансамбля были Лука Левона Зограбян и Сатин Цолака Америкяна. В ролях этих нашла свое яркое выражение артистическая сущность исполнителей. Лука — кроткий старик со сладкозвучным голосом, плетущий нелюзии о красивой жизни, Сатин — торжественный и властный в жалком облике павшего на дно человека.

Два года спустя те же артисты выступили в «Высокочтимых попрашайках», но уже с предельной гиперболизацией образов, с без-

удержным сгущением национального юмора. Они вместе с Шохакат—Арус Асрян составляли ядро этого насыщенного яркими красками спектакля. Представление это, с его условными решениями, необычными сценическими ситуациями, нарушавшими естественную соразмерность, было плодом дерзкого воображения Аджемяна, новым сценическим осмыслением повести Пароняна. Абисогом Зограбяна представлял не несчастного и жалкого богача, попавшего в столицу, которого обманывают и грабят на каждом шагу. Этот несуразный и запуганный провинциал, чувствуя власть денег, сам становится ярым дельцом, растрачивающим деньги не поневоле, а с дальним прицелом, как расчетливый буржуа.

Режиссер своей постановкой рассказывает о том, как деньги делают туповатого провинциала надменным и спесивым. Особое место занимали в спектакле Манук-ага и его жена Шохакат, истинные представители константинопольских мещан. Манук-ага — этот «национальный деятель», пустой и тщеславный, представлял обобщенный тип целого сословия. А доводящая до безумия своей болтовней и суетностью Шохакат в воплощении Арус Асрян была заостренным олицетворением константинопольского быта. Раскрывшиеся здесь в артистике яркие черты субретки не помешали ей в дальнейшем с успехом выступать и в драматических ролях.

Армянский театр этого периода мог гордиться еще одним ярким спектаклем—«Женитьба Фигаро» Бомарше в Первом гостеатре. Армен Гулакян после постановки «Макбета», спектакля с включением отрывков из других шекспировских произведений, в котором роль бунтующих против тирана масс акцентировалась настолько сильно, что оставались в тени переживания главного героя трагедии, сумел добиться в «Женитьбе Фигаро» подлинного синтеза в триаде автор—постановщик—актер. Это тоже был «режиссерский спектакль» с пантомимным прологом, знакомящим с предысторией играемой пьесы—сюжетом «Севильского цирюльника»—и с гротескными, водевильными, даже буффонадными элементами. Но постановочные замыслы здесь не разрушали авторского текста и роли актера (как в «Макбете»), а раскрывали их, поднимали, заставляли звучать сильнее. В спектакле блистал своим дарованием Гурген Джанибекян. Его Фигаро был истинным сыном третьего сословия, завоевывающим свое место под солнцем, волевым, дерзким и самоуверенным, готовым ко всяким неожиданностям, с ответом на устах на любой вопрос. Резкий жест, резкое слово, яркое исполнение в искрящемся спектакле.

Ал. Ширванзаде с его глубоким знанием французского театра был настолько доволен спектаклем, что написал письмо в театр¹⁷. Французский писатель Леон Муссинак выразил мнение, что это цельный спектакль, полный новизны и свежести¹⁸.

¹⁷ «Гракан терт», 20 января 1934 г. (на арм. яз.).

¹⁸ «Хорурдани арвест», 1934, № 5—6 (на арм. яз.).

После просмотра таких спектаклей, как «Егор Булычев и другие», «Высокопочтимые попрошайки», «На дне», «Женитьба Фигаро», казалось, что после крайностей, допущенных в период «бури и натиска» 20-х годов, театр обрел равновесие, вошел в то плодотворное творческое русло, в котором постановщик и актер не отрицают, а поддерживают друг друга во имя единой идейной и эстетической цели.

Именно на этом пути и достигла армянская сцена подлинных успехов.

Но случилось неожиданное — театр (и не только театр) отклонился от естественного пути своего развития. Это было следствием тех ограничений, которые были наложены на художественную жизнь страны и которые нашли свое отражение повсеместно. Выражением этого была состоявшаяся в апреле 1936 года в Ереване дискуссия вокруг театрального искусства. Уже началась к тому времени безжалостная критика В. Мейерхольда с квалификациями не столько творческого, сколько политического характера. Это было чревато еще более тяжкими последствиями — два года спустя был вовсе закрыт ТИМ — театр им. Мейерхольда, а сам режиссер отстранен от работы (другой яркий театральный очаг — Камерный театр Ал. Таирова — не был закрыт, он просуществовал до 1950 года, однако спектакли его расценивались как выражение буржуазного искусства). Во время состоявшейся в Ереване дискуссии армянские деятели сцены поспешили ожидаемые осложнения предотвратить самоосуждением. А. Гулакян, например, квалифицировал свои промахи как следствие «чуждых классовых влияний». Это походило не столько на творческую дискуссию, сколько на самоубийство, что дало повод театральному критику Тиграну Ахумяну высказаться следующим образом: «Комичное и одновременно очень грустное впечатление производили те, которые те или иные недостатки своих работ обязательно хотели подвести под формализм или натурализм»¹⁹.

Конечно, режиссеры допустили в своих работах ряд недостатков, отдали дань и формализму тоже, но нельзя было объяснять все это чуждыми идейными влияниями. И хотя В. Аджемян утверждал, что борьба против формализма «вовсе не означает, что мы, борясь против бесцельной, бессодержательной формы, боремся во имя бесформенного содержания»²⁰, следствием всего этого было то, что «вместе с водой был выплеснут и ребенок», иными словами, то драгоценное качество сценического искусства, которое зовется театральностью.

Это не замедлило проявиться практически, в тех спектаклях, которые были поставлены во второй половине 30-х годов. Так, в постановленном А. Гулакяном «Разоренном очаге» не было и следа присущего режиссеру пристрастия к ярким театральным формам. Все другие режиссеры также многое растеряли в своем образном мышлении, отдали-

¹⁹ Там же, 1936, № 7.

²⁰ Там же, № 9.

лись от поисков ярких средств выражения, однако самым резким и необратимым был поворот А. Гулакяна.

То же явление неизбежно наблюдалось и в сценической литературе. Центральной фигурой драматургии этого периода был Деренник Демирчян, в творчестве которого отразились как ее положительные, так и теневые стороны. А. Гулакян поставил в 1934 году сатирическую комедию Демирчяна «Наполеон Коркотян, или укороченное счастье», острине которой было направлено против пожирателей общественного добра. Это чрезвычайно остроумная пьеса, написанная с блестящим ощущением комизма положений и слова, поставлена была созвучными ей условными средствами. И пьеса, и постановка были подвергнуты безжалостной и несправедливой критике. «Злобная и лживая сатира о нашей действительности», «улыбка врага», «искажение действительности» — бесчисленными определениями такого рода клеймила спектакль критика, наиболее ярким выражением которой явилась статья Наира Зарьяна «Безобразное изображение великолепной действительности»²¹. Естественно, что после этого ни драматург, ни постановщик не могли вернуться ни к теме, ни к стилистике «Коркотяна». Еще один опыт изображения современной жизни был сделан Демирчяном в пьесе «Капутан» (которую Тигран Шамирханян поставил в театре им. Г. Сундукяна). Но она так же, как и написанный в 1932 году «Фосфорический луч», не имела успеха, ибо в обеих пьесах безликие герои выступали с голыми рассуждениями с защитой той или иной предвзятой точки зрения. В эти годы театры были наводнены однообразными примитивными пьесами, которые строились на противоборстве вредителей и клеветников и разоблачающих их положительных героев. Эти пьесы со стандартными схемами, рассуждениями и легко угадываемыми развязками до того утомили зрителя, что когда появилась на сцене такая серьезная драма, как «Страх» Афиногенова, печать засвидетельствовала, что здесь изображение действующих лиц «лишено схематических и вульгарных моментов — обстоятельство, которое бросается в глаза в так называемых «вредительских» пьесах»²².

Более благоприятным было положение с историческими пьесами. Это также было обусловлено сдвигами времени. Над миром нависла реальная опасность немецкого фашизма, в воздухе чувствовался запах пороха. Необходимо было вселить в народ патриотический дух, обратить его к урокам истории. Впервые вышли в свет преданные забвению выдающиеся исторические романы «Самвел», «Геворг Марзпетуни», были написаны пьесы на забытую историко-патриотическую тему. Правда, еще в 1935 году в Первом и Втором гостеатрах и на других сценах было поставлено и имело необычайный успех «Шахнаме» Мкртыча Джанана — одно из редких примечательных произведений этого времени, но материал его был взят из персидской истории (с ме-

²¹ «Хорурдани Айастан», 18 ноября 1934 г.

²² Там же, 20 июля 1938 г.

лодраматическим сгущением красок пьеса затрагивала тему соотношения тирании и народа).

Из пьес, в основу которых легла отечественная история, наилучшей была «Страна родная» Демирчяна, которая последовала за имевшей большой успех драмой «Гош» Л. Микаеляна (драматический театр Ленинанкана, 1938, постановщик В. Аджемян). «Страна родная» утверждала идею непобедимости народа на материале истории средневекового Ани — с царем Гагиком и армяно-византийским противоборством. Драма нашла яркое сценическое воплощение (в Ереванском и Ленинанканском театрах) и принята была с воодушевлением, что отражало тоску зрителя по героическим страницам собственной истории.

В репертуаре 30-х годов выделяется историко-революционная тематика как в переводных, так и в оригинальных пьесах²³. Художественное качество освоения темы было достигнуто в «Человеке с ружьем» Н. Погодина. Постановил пьесу Вавик Варданян, в главных ролях выступили Вагарш Вагаршян и Авет Аветисян. Образы Ленина и одетого в шинель крестьянина Шадрина, взаимоотношения вождя и человека из народа они раскрыли с истинным артистическим вдохновением, вписав в историю армянской сцены одну из лучших ее страниц, посвященных идее революции.

Период этот завершился московскими гастролями театра им. Г. Сундукяна (1941, с 3 июня по 17 июня). До этого, в ноябре 1940 года в Москве выступил Ереванский театр юного зрителя, чьи спектакли «Гикор» (инсценировка рассказа Ов. Туманяна в постановке А. Агасян) и «Храбрый Назар» (комедия Д. Демирчяна в постановке С. Кочаряна) были оценены как полноценные работы, свидетельствующие о творческой зрелости театра. Критика отметила, что «театр имеет единый монолитный ансамбль», а ансамбль этот был содружеством старых мастеров, таких, как Нина Манучарян, и молодых дарований, среди которых первым был Вазген Мурадбекян.

Театр им. Сундукяна выступил на гастролях с шестью постановками: «Из-за чести» (постановщик В. Аджемян), «Егор Булычев и другие» (постановщик Б. Захава), «Страна родная» (постановщик В. Аджемян), «Хатабала» (постановщик Т. Сарьян), «Великая дружба» (пьеса А. Гулакяна в постановке Т. Шамирханяна). В связи с гастролями театра в центральной печати появился ряд превосходных статей, в которых наивысшей оценки удостоились актеры. Армянское актерское искусство выявило в Москве самый высокий уровень своих возможностей, что было беспримерным, и, судя по последующей истории театра, неповторимым явлением. Это касается в особенности трех крупных мастеров — Рачья Нерсисяна, Авета Аветисяна и Вагарша Вагаршяна, которые переживали пору наивысшего расцвета своих талантов.

В глубокой, богатой по замыслу постановке «Из-за чести» В. Аджемян создал цельный ансамбль — это был один из тех случаев, когда

²³ «Эммануэл» А. Араксманяна, посвященный Микаелу Налбандяну; две пьесы М. Кочара и А. Барсегяна о Камо, «На заре» А. Гулакяна и др.

«режиссер не умирает в актере», а актер не сковывается, а окрыляется режиссерскими замыслами. Крупнейшими фигурами этого ансамбля стали Элизбарян Рачья Нерсесяна и Сагател Аветисяна. Павел Антокольский написал о воплощении роли Нерсесяном следующее: «...тонкая, сухопарая фигура в длиннополом двубортном сюртуке, с большими жилистыми руками и лицом седого коршуна. За этим обликом чувствуется и необузданная страсть, и дикая жажда денег. По выразительности сценической лепки, образ, созданный артистом, под стать тому, чем мы привыкли восхищаться в романах Бальзака»²⁴. Этот характер актер насытил сложными драматическими переживаниями, в которых нашли выражение и проснувшаяся совесть, и искренняя любовь к дочери — человеческие чувства, посредством которых он вскрывал до конца нечеловеческую сущность образа. А рядом с Элизбаряном — его сообщник — Сагател Аветисяна, приводящий в содрогание своими нейтральными интонациями в самые драматические минуты, своим неумолимым спокойствием, полнейшим отсутствием всякого волнения. Однако то была не машина, производящая зло, а живой человек со своими страстями, вернее, со своей единственной страстью — корыстолюбием, которое не оставляло места никакому другому чувству. Именно такое психологическое обоснование нашел образ у актера, с точным мастерством угадавшего его основной признак. Актер Аветисян относится к олицетворенным им образом совершенно определенно — либо защищая их, либо осуждая. Сагател — наивысшее выражение его разоблачающего пафоса. Создается впечатление, что Элизбарян не пошел бы на преступление, не будь Сагатела — этого сгустка неистовой собственнической страсти, даже более опасного, чем Замбахов («Хатабала») — предшествующее создание аветисяновского искусства, которое также было представлено во время гастролей и принесло актеру заслуженную славу.

Такого признания удостоился и Вагарш Вагаршян. Рядом с Булычевым, воплощенным на большом драматическом дыхании, почти водевильный Сурен («Из-за чести»), а затем овеванный геронкой Гагик — юный царь Ани («Страна родная»). То были выражения различных сторон таланта артиста, до того не похожие друг на друга, что казались невероятными для одного и того же актера. Однако все три образа были подчинены Вагаршяном основной его теме — раскрытию человеческого достоинства. Каждому человеку, — словно объясняет актер, — присуще чувство собственного достоинства, каждый стремится к самоутверждению, независимо от того, какие у него на то основания. Если они есть — образ возвышается до героического, подобно Булычеву или царю Гагику, при отсутствии же их получается обратный результат — героическое развенчивается, превращаясь в свою пародию, как это делал Вагаршян с Хлестаковым или Суреном. Вроде бы и было что-то «героическое» в глумящемся и пропизгивающем над всеми Сурене, легко и беззаботно проносился он по сцене, не замечая, одна-

²⁴ «Правда», 5 июня 1941 г.

ко, что сам он — не более чем прожигатель жизни, лишенный подлинного человеческого достоинства.

И рядом с грузным, хриловатым Булычевым Вагаршян создавал легкоподвижного «звонящего» царя Гагика. История легла тяжелым грузом на его юношеские плечи, и он нес свою ношу с присущим его возрасту безрассудным героизмом, неожиданными вспышками, с поистине царским достоинством. Еще один прекрасный пример искусства перевоплощения.

Если иметь в виду, что на московских гастролях ереванцы выступили также с тремя Отелло (Г. Джанибекян, Р. Нерсисян, В. Папазян), каждый из которых был признан и оценен по-своему высоко, то станет ясно, почему армянское актерское искусство удостоилось такой высокой оценки в июне 1941 года.

Театр им. Сундукяна был на пути в Ереван, когда грянула Великая Отечественная война, и перед искусством встали совсем другие задачи.

Период с 1941 по 1945 гг. в истории армянского театра — страница, написанная с точным осознанием цели. Девиз «все для победы» касался также и духовной культуры страны, в которой особое место уделялось театру. Сценическое искусство использует в это время все средства для воздействия на народные массы, придавая вопросам формы далеко не главное значение. Если в изобразительном искусстве были выдвинуты на первый план плакат и карикатура, в литературе — очерк и публицистика, в музыке — песня и марш, то театр уделит широкое место «шефским выступлениям», «агиткам», которые были так же, как и риторическая манера игры, стиль обнаженного пафоса, взятые из арсенала искусства начала 20-х годов. То же наблюдалось и в выборе репертуара. Давно забытая высокопарная патристическая драма «Измена» Южина-Сумбатова ставилась одновременно с антифашистской драмой Фр. Вольфа «Профессор Мамлок» и с пьесой Напри Заряна «Месть», призывавшей к борьбе не на жизнь, а на смерть против вторгшегося на Родину врага. В постановке В. Аджемьяна пьесы «Месть» (1941, ноябрь) перед каждым действием на авансцену выходили одетые в военную форму артисты и декламировали патристические стихи.

Актуальна была и историческая тема, которая никогда не служила современности так, как в грозные годы войны. Роман «Варданаик» Д. Демирчяна, «Царь Пап» Ст. Зоряна, стихотворная трагедия «Ара Прекрасный» Н. Заряна — плоды великих вдохновений тех лет. Велением времени явилось и огромное обилие исторических пьес во всех армянских театрах тех лет — «Геворг Марзпетун», «Рузан», «Генерал Брусилов», «Самвел», «Фельдмаршал Кутузов», «Страна родная», «Джумшуд Варандец» М. Кочаряна, «Фрик» Т. Уряна. Они ставились в армянских театрах Еревана, Ленинакана, Кировакана, Степанакерта, Баку и Тбилиси, во всех районных театрах.

Идеей патристизма, защиты Родины пронизаны были также и современные пьесы. Некоторые из них в своем сценическом воплоще-

нии внесли сильные акценты в театральное искусство этого периода — «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука, «Ванкадзор» В. Вагаряна в театре им. Сундукяна, «Нашествие» Леонова в Тбилисской армянской драме, «Зоя» Г. Ягджяна в Театре юного зрителя.

Авет Аветисян — мастер комического отрицания — продемонстрировал в эти годы яркие примеры слияния комического и героического в ролях фельдмаршала Кутузова в одноименной пьесе и отважного Глоба в «Русских людях». И в этом возвышающем и утверждающем смехе он был не менее убедителен. Эмоциональными вершинами театрального выражения патриотизма были воплощенные Рачья Нерсисяном образы Геворга Марзпетуни в инсценировке исторического романа Мурацана и капитана Сафонова в «Русских людях». В этих совершенно разных характерах было одно общее — могучая страсть и отвага в борьбе с врагом, без всякой ходульности сочетающих в себе и лирическое, и героическое. Герои Нерсисяна не только не подчеркивали собственную смелость, но и не замечали ее, достигая тем самым огромной силы воздействия на зрителей. Не случайно актер получал бесчисленные письма от воодушевленных этими образами бойцов, сражавшихся на фронтах войны.

Гурген Джанибекян также создал образы, которые оставили глубокий след в истории театра. Одним из них был генерал Горлов, не понимавший, что он как полководец отстал от требований времени и со всей силой своего властного характера сопротивлявшийся необходимости уступить свое место другим.

Мощным выражением актерского темперамента Джанибекяна, его пристрастия к властным характерам явился созданный им образ Григора-аги в драме Врт. Папазяна «Утес». Эта постановка Вардана Аджемяна по гармоничности всего ансамбля, по ярко театральному, но и достоверному выражению идеи драмы — одна из редчайших работ в истории армянской сцены. Вернув на сцену эту забытую драму (1944), режиссер добавил еще одно звено в цепь своих сценических воплощений армянской классики. Наряду с «Высокохотимыми попрошайками» и драмой «Из-за чести», «Утесу» суждена была длительная сценическая жизнь. Это было обусловлено не только первоклассным постановочным искусством, но и высоким уровнем актерской игры. Земля словно оседала под тяжелой поступью деревенского ростовщика Григора-аги, со страхом смотрели на него забитые крестьяне. Но был некто, кого боялся сам Григор-ага. Это его дочь Тереза, которая тщетно старается пробудить в угнетателе его спящую совесть. Вот тот ключ, с помощью которого актер раскрывает мрачный внутренний мир своего героя, проникая в самые его глубины. Монументальный образ этот, пожалуй, наиболее сильный из всех, созданных армянской сценой в отображении сельской действительности.

Другие достижения театра в классическом репертуаре связаны с Шекспиром — «Гамлет» и «Отелло» (театр им. Сундукяна), «Двенадцатая ночь» (Ленинаканский театр), «Сон в летнюю ночь» (Театр юно-

го зрителя», «Отелло» Верди в театре им. Спендиарова. Обилие шекспировских спектаклей на армянской сцене обусловило проведение в Ереване Всесоюзного фестиваля, посвященного 380-летию со дня рождения великого драматурга.

Постановка «Гамлета» (1942) вошла в творческую биографию по меньшей мере трех художников — постановщика Аршака Бурджальяна, скульптора-оформителя спектакля Ара Саркисяна и артиста Вагарша Вагаршяна. Простое, сжатое и одновременно монументальное оформление создавало возможность для обобщенных сценических решений, для стремительного развития действия, что и было использовано режиссером до конца. Получился спектакль, полностью созвучный той трактовке главного героя, которую предложил своей игрой В. Вагаршян. Актер создал обаятельный, пластичный образ, подчеркнув в нем не мучительные сомнения и колебания, а героический дух. Легкий, гибкий, подвижный, полный благородного гнева, вагаршяновский Гамлет, отдавая весьма незначительную дань сомнениям, безудержно стремится к достижению основной цели — уничтожению зла. В критике эта односторонность трактовки вызвала споры, но она объяснялась не только постоянным пристрастием актера к героическому, но и велением времени.

Спектакль «Двенадцатая ночь» также стал явлением в истории театра. Пожалуй, это было наивысшим выражением творческого сотрудничества постановщика В. Аджемяна, художника Меликсета Свакчяна и актеров, в особенности Левона Зограбяна, чье исполнение роли Тоби Белча — одно из ярчайших в шекспировских спектаклях на армянской сцене. По достоинству был оценен также и поставленный Тиграном Шамирханяном в Театре юного зрителя «Сон в летнюю ночь», значение которого выходило за рамки творческой биографии одного театра и одного режиссера. Постановка эта заняла свое место в сокровищнице армянских шекспировских спектаклей.

Состоявшиеся с 20 по 30 апреля 1944 года шекспировская конференция и фестиваль стали знаменательным торжеством не только театрального искусства, но и театроведения. Вместе с известными московскими искусствоведами Ал. Дживилеговым, Ю. Юзовским, Мих. Морозовым и др. на конференции выступили с докладами Левон Калантар, Аршак Адамян, Айк Гюликехян, Саркис Меликсетян, Ваграм Терзибашян, Сурен Арутюнян. Шекспировед М. Морозов писал о том, что благодаря этой конференции стали особенно ясными и очевидными достижения шекспироведческой мысли в Армении и достижения армянского театра в области постановки пьес Шекспира: «После этой конференции было бы очевидной безграмотностью говорить о советском шекспироведении, о шекспировских постановках на советской сцене, минуя Армению»²⁵.

На материале этого фестиваля Юзовский написал книгу «Образ и эпоха». Одно из заседаний, рассказывает критик, продолжилось до по-

²⁵ «Советакан Айастан», 1944, № 90 (на арм. яз.).

чи, и когда настал комендантский час и в городе нельзя было ходить, президиум конференции обратился к коменданту, и тот распорядился, чтобы для зрителей и делегатов в качестве пропусков служили театральные билеты. «Офицер брал в руки билет фестиваля с изображением Шекспира, возвращал его обратно и, взяв под козырек, невозмутимо объявлял: «Документы в порядке, можете следовать...»²⁶

Даже в тяжелые годы Отечественной войны не прекращалось развитие художественной культуры, ибо она была союзником вставшего на борьбу народа и, отзываясь на его горе и страдания, стала выразителем его стремлений и переживаний, глашатаем победы. Театр в годы войны с честью выполнял свой долг перед народом. Большим событием в армянской театральной истории явилось открытие в трудные годы войны (осенью 1944 г.) Ереванского театрального института с актерским, режиссерским и театроведческим факультетами. Актер и постановщик Вавик Вартанян, которому было поручено основание и руководство институтом, взялся за осуществление почетного дела с воодушевлением глубоко преданного художественной культуре человека.

Послевоенный период (1945—1955 годы) выдвинул перед театральным искусством новые насущные задачи, осуществление которых, однако, было связано с искусственными трудностями и ограничениями. В этот период господствовала так называемая теория «бесконфликтной драматургии», согласно которой в бесклассовом обществе не может быть противоречий, как, следовательно, и в драматургии, отражающей жизнь этого общества. С одной стороны, выдвигалась обязательная задача отражения современной жизни — таково было основное требование вынесенного 26 августа 1946 года решения Центрального Комитета партии, с другой, — руководствуясь ошибочными тенденциями, драматурги выступали с пьесами, лишенными драматического конфликта, правдивого отражения жизни. В них господствовали надуманные ситуации и отношения, лицепрятные суждения, схемы «идеального героя», которые впоследствии были осуждены столь же резко, сколь и «теория бесконфликтности». Наводнив сценические площадки, эти пьесы оказали свое пагубное действие на сценическое искусство. Никогда более не властвовала на сцене такая принужденная риторикопозерская игра, как в эти годы («Зеленая улица», «Большая сила», «Рассвет над Москвой», «Илья Головин», «Чудесное сокровище», «Чужая тень», «Закон чести», «Держание» и др.). Общепринятой схемы не преодолела и имевшая успех пьеса «Эти звезды наши», с которой вступили на драматургическое поприще Григор Тер-Григорян и Левон Карагезян. В постановке этой пьесы (театр им. Сундукяна, 1949), выделявшейся привлекательным изображением студенческой жизни, властвовало все то же противопоставление безупречного положительного героя и другого персонажа, имеющего космополитические взгляды.

²⁶ Ю. Юзовский, *Образ и эпоха*. М., 1947, с. 101.

Схема «идеального героя» была внесена и в сферу истории. И Микаэл Налбандян, и Хачатур Абовян (в одноименных пьесах А. Аракс-манияна и Д. Газазяна) представляли перед зрителем со свободным от всяких противоречий внутренним миром, с заданной автором неукоснительной линией поведения.

На этом общем драматургическом фоне пользовались большим успехом у зрителей мелодраматические пьесы, рассказывавшие о войне и причиненных ею бедствиях, а также комедийные сюжеты. Зрителя, уставшего от схематичных «тезисных» пьес, привлекали шемящие душу чувства и развлекающий смех. Не случаен поэтому успех, который после мелодрамы А. Сагателяна «Красное ожерелье» выпал на долю мелодрамы «Родные люди» М. Кочаряна, рассказывавшей об ослепшем солдате, сердечно принятом любимой девушкой и близкими. Идя на многих оценках, пьесы эти наводняли зрительный зал слезами сострадания.

Большое распространение получила в театрах первая драма поэта Гургена Боряна — «На высотах», о героической защите Кавказа. Первая постановка пьесы в театре им. Сундукяна (1947) оказалась и наилучшей, искренне и прочувствованно изображавшей боевую дружбу солдат разных национальностей, фронтовую жизнь рядовых бойцов. С присущим ему мастерством сочетания комических и лирических красок актер Гурген Габриелян создал обаятельный образ солдата Ваче Сарояна. Несущий на себе всю тяжесть войны, но умеющий облегчать трудности остроумным и веселым словом, этот лорийский улыбчивый парень стал наилучшим воплощением на сцене армянского солдата.

Сильно было воздействие на армянский театр послевоенного периода трагедии «Ара Прекрасный» Напри Заряна в Ленинкаканском театре (1946). Это было явлением не только в творчестве поэта, но и режиссера Аджемяна и художника Свахчяна. Монументальное решение спектакля, пафос актерской игры были в гармоническом согласии и соответствовали монументально-торжественному стилю стихотворной трагедии, как и сама трагедия была созвучна идущей из языческих далей легенде и отраженной в ней глубоко современной идее вечности народа. Здесь именно вдохновенная игра, даже в своем наивысшем выражении, могла найти художественно смысловое оправдание. Так и олицетворяла Жанна Товмасян царицу Семирамиду с ее неукротимыми страстями, с неотразимым женским обаянием, испугленным жаждущей покорения и власти. Благодаря этой игре «Ара Прекрасный» оставил глубокий след в актерском искусстве так же, как и драматургии, режиссерском искусстве и искусстве театральной живописи.

В отражении современной жизни жанр драмы не достиг примечательных результатов. Комедийное же искусство, наоборот, переживало расцвет. Это имело свои причины. Уже замечено, что театр, сталкиваясь с ограничениями, тянется в стихию легкой комедии. Здесь легче справиться с проблемой драматического конфликта, выдвинуть с помощью юмора, смешного слова и положения какие-то общественные вопросы. Так появились на сцене пьесы «У родника» Н. Заряна и «Ста-

рая болезнь» М. Кочаряна, которые в точном жанровом определении являются водевилями. Эти пьесы были поставлены многими театрами, однако их необычайный успех был связан с Театром музыкальной комедии и актером Тадевосом Сарьяном.

Театр был основан в 1942 году как театр оперетты. Здесь ставились оперетты различного художественного уровня, которые, однако, пользовались неизменным успехом у зрителей. Когда в 1948 году Вартан Аджемян взялся за художественное руководство театром, Сарьян был режиссером театра. Аджемян побудил его сыграть роль Петроса Минтоева в комедии Ширванзаде «Кум Моргана», в которой исполнитель имел неожиданный успех (1948). За этой его ролью последовали в последующих постановках Аджемяна Балабек («У родника»), Таде («Лысец» Пароняна), Газо («И так далее, или Новый Дноген» Сундукяна), Тапарникос («Восточный дантист» Пароняна). И все это за 1948—51 годы и на таком уровне, что годы эти запечатлелись как наилучшие за всю историю театра. Так совершился новый поворот в судьбе Т. Сарьяна—из рядового постановщика он стал первоклассным мастером комического воплощения. Оставив в 1928 году актерское поприще, он вновь возвращается к нему в 1948 году, сразу найдя исключительный прием у зрителя. Его герои—тучные, тугодумные, старающиеся добиться своего всеми правдами и неправдами, на каждом шагу попадают впросак, вызывая неудержимый смех зрителя. Актер играл их искренне, с естественными, только ему присущими наивно-равнодушными интонациями. Даже в самых отрицательных ролях Тадевос Сарьян не вызывал ненависти, ибо он ставил своей целью выявить в каждом образе человеческое начало, то, что можно понять и простить. Это было непреложным принципом комического искусства актера, следовавшего логике известного высказывания Вахтангова, по которому истинный комизм заключается в простодушии и доброте. Тадевос Сарьян внес свой вклад в послевоенный театр и стал в один ряд с известными мастерами сцены.

Эти годы, однако, были более знаменательны поистине классическими исполнениями классических ролей—Арбенин Ваграма Папазяна и Вагарша Вагаршяна, Неизвестный Рачья Нерсесяна в драме Лермонтова «Маскарад», Федор Протасов Ваграма Папазяна, Вагарша Вагаршяна, Рачья Нерсесяна, Гургена Джанибекяна в «Живом трупе» Толстого, Расплюев Левона Зограбяна в «Свадьбе Кречинского» А. Сухово-Кобылина. Каждая из этих ролей была явлением в театральной истории, все вместе—триумфом мастеров психологического реализма, по прихоти судьбы выступивших вместе в едином отрезке времени. Накопленный за многие годы жизненный опыт и отшлифованное мастерство они вложили в эти прославленные роли, вызвав неповторимый взлет в летописи отечественного театра.

Замечательным явлением в этом «фейерверке мастерства» был Ваграм Папазян, который после долгого перерыва стал, наконец, актером театра им. Сундукяна. Возраст не помешал 66-летнему артисту сказать новое слово в интерпретации роли Арбенина. Всемирно извест-

ный исполнитель ролей Дон Жуана, Кина, Отелло, Гамлета, Коррадо, следуя своим давним пристрастиям, придал главному герою «Маскарада» романтическую возвышенность и горестно-проиничское отношение к среде. Как бы ни был привлекателен Арбенин в своем справедливом гневе, в исключительно благородном облике, в своей огромной любви к Нине, в страданиях своей глубокой, как бездна, души, он, однако, в воплощении Папазяна не освящался, а вставал как трагический герой с трезвым осознанием «трагической вины», как жертва и как судья своего общества. Проникнув до конца в душу Арбенина (в этой роли Папазян выступал еще в 1927 году), актер психологически тонко и обоснованно раскрывал таинственный внутренний мир большой личности. Именно такой личностью был Арбенин Папазян — выдающаяся роль актера на закате его богатой творческой биографии. После этого он выступил и в других ролях, но они не принесли новой славы актеру, написанные же им блестяще два тома воспоминаний («Взгляд в прошлое», 1956 и 1957 гг.), а также книги-раздумья о великих шекспировских образах были приняты с исключительным вниманием и интересом.

Пожалуй, ни один период не был столь богат выдающимися постановками классических произведений, как первое десятилетие послевоенного периода. «Живой труп» в постановке А. Гулакяна своими реалистическими густыми красками стал лучшим сценическим воплощением драматургии Льва Толстого в армянском театре, как «Вишневый сад» в постановке В. Аджемьяна — чеховской драматургии. Впервые армянский театр показал, что в состоянии создать ансамблевый спектакль в тонкой чеховской стилистике с прекрасными актерскими исполнениями. Такое же превосходное претворение нашли на армянской сцене пьесы А. Островского «Бесприданница» в театре им. Сундукяна, «Свадьба Кречинского» А. Сухова-Кобылина в ленинканском театре, «Недоросль» Фонвизина в Театре юного зрителя.

И наряду с ними — первоклассные спектакли армянских классиков: в Ленинкане — «Разоренный очаг» Сундукяна в постановке Александра Абаряна и с мастерской игрой Артавазда Пашаяна в роли Осепа; в Театре музыкальной комедии — «Лыстец» А. Пароняна, «И так далее, или новый Диоген» Сундукяна, «Карине» Тиграна Чухаджяна; в театре им. Сундукяна — «Дядя Багдасар» и «Намус» Ал. Ширванзаде — все в постановке В. Аджемьяна.

В жизни художника бывают годы, когда ему все удается легко и просто, и к чему бы он ни прикоснулся, вспыхивает огнем подлинного искусства. В творческой жизни Аджемьяна такими оказались послевоенные годы, когда успех сопутствовал ему в высокой трагедии («Ара Прекрасный») и в легком водевиле («Лыстец»), в развлекательной оперетте («Каринэ») и в утонченной чеховской драме («Вишневый сад»), в патристической опере («Давид-бек») и в сатирической комедии («Дядя Багдасар»), в эмоционально насыщенной драме («Намус»). Каждая из постановок — весомое слово в сценической истории этих

произведений, отличающееся новизной трактовки, яркостью театральных красок, богатством сценических замыслов.

Постановке «Намус» (1955) в театральной истории отведено отдельное место. Дело не только в том, что режиссер придал новое качество старой драме, стерев пыль долголетних традиций — истоки драмы усматриваются им здесь не в поведении отдельных личностей, а во власти изживших нравов, под воздействием которых оказываются буквально все. Дело в том, что «Намус» продемонстрировал коллективную силу пришедшего в театр нового поколения. Конечно, и до этого в различных спектаклях проявлялись дарования Метаксиса Симонян, Мгера Мкртчяна, Хорена Абрамяна и других, но в «Намусе» они выступили впервые вместе — в одном художественном порыве, провозгласив творческие возможности нового актерского поколения. «Намус» словно символизировал процесс смены поколений на армянской сцене, поскольку и Вардун Вардересян, уже отличившаяся в Ленинakanском драматическом театре, и Рачия Каплагян, который режиссерскую деятельность в Театре юного зрителя сочетал с актерской и постепению окончательно посвятил себя режиссуре, и Эдгар Элбакян, и Нинель Даллакян, ставшие уже ведущими мастерами того же театра — все они принадлежали к поколению артистов, нашедших признание в 50-е годы.

С 1955 года начался новый период в истории театра, и он вступил в него уверенно, имея на то прочные основания. Первое и важнейшее из них было общее для всех областей общественной жизни страны осуждение пагубных явлений недавнего прошлого — культа личности, волюнтаристских директив, что четко выразилось на XX съезде партии (1956). Идеиные и нравственные критерии, соответствующие духу съезда, открыли широкие горизонты перед всеми формами общественного сознания. Они касались не только художественного осмысления жизни, но и теоретического мышления, и вместе с театром в новое русло развития входит и театроведение. С 1955 года армянское театроведение и театральная критика сделали больше, чем за все предшествующие периоды вместе взятые — была создана целая театроведческая библиотека²⁷. Этому во многом способствовали питомцы факультета

²⁷ Вышли в свет двухтомная история армянской драматургии (В. Терзибашян), трехтомная история западноармянского театра (Г. Степанян), пятитомная летопись армянского театра с 1801 по 1960 гг. (Б. Арутюнян), история армянской режиссуры (С. Ризаев), двухтомный труд Г. Гояна «2000 лет армянского театра», «Театр средневековой Армении» Г. Ованнисяна, «История армянского театра» (1901—1920 годы) Л. Ахвердяна, монографии о Петросе Адамяне, Сираунуш (Р. Зарян), Ованесе Абеяне (С. Меликсетян), книги о драматургии, режиссуре, актерском искусстве, сценографии. Появились воспоминания и размышления Д. Демирчяна об армянском театре, сборник избранных театроведческих работ Л. Калантара, книги В. Папазяна о сценическом толковании Отелло, Гамлета, короля Лира, «Шекспир и армянская литературная и театральная культура» Л. Самвелян, ряд томов по шекспироведению, статьи Гр. Бояджиева об армянском театре, тома воспоминаний В. Вагаршяна, Г. Джанибекяна и множество других книг.

театроведения Театрального института, Институт искусств Академии наук Армении со своим отделом театра, основание издательства Армянского театрального общества, возобновление журнала «Советакан ар-вест», издание которого было прервано в 1941 году.

Театроведческое осмысление прошлого и настоящего армянской театральной культуры приобрело новое качество.

Состояние театрального искусства в первые годы было характерно тем, что старые мастера еще не сказали своего последнего слова, а новые силы уже выступили на сцену. Это проявилось во время Декады армянского искусства и литературы в Москве в 1956 году, в которой театр им. Сундукяна принял участие, показав наилучшие вещи своего репертуара—«Егор Булычев и другие» (постановка Б. Захавы), «Отелло» (постановка Л. Калантара), «Утес», «Еще одна жертва», «Дядя Багдасар», «Намус» (постановка В. Аджемяна). Как и следовало ожидать, высочайшую оценку получила игра мастеров сцены с годами отшлифованных и выкристаллизованных ими ролях—Отелло В. Папазяна, Булычев В. Вагаршяна, Григор-ага Джанибекяна, Саломе и Ксения О. Гулазян, Саркис и Матвей Егорыч А. Аветисяна. Но все это были роли старые. Лишь Р. Нерсисян выступил с новой—дяди Багдасара. Роль эта с ее сложной трагикомической тканью, силой эмоционального воздействия была оценена как исключительное достижение актерского искусства. И уже совершенно новым явлением был «Намус», продемонстрировавший творческие возможности целого поколения молодежи театра. Московские гастроль дали основание режиссеру В. Плучеку написать: «Как живопись Сарьяна в своих полотнах славит живопись, так армянские актеры заставляют полюбить в театре его приподнятость, патетику, зрелищность, многоцветность. В этом театре знают цену сценическим контрастам, умеют даже в пределах одного спектакля сопрягать высокое с низким, трагедию—с сатирой и гротеском, любят скульптурность, широкий жест, укрупненную деталь, броскую подчеркнутую мизансцену»²⁸.

Последующие годы подтвердили и силу старых мастеров, и возможности молодых. Лишь у двух мастеров старшего поколения—режиссера В. Аджемяна и актера Г. Джанибекяна была впереди еще долгая творческая жизнь, для других же оставалось мало времени, чтобы сказать свое последнее слово. И тем не менее они успели создать образы, достойные упоминания даже в краткой истории театра. Это мадам Балбоа Ольги Гулазян, возвеличивающей человеческую самоотверженность («Деревья умирают стоя» А. Касоны, 1957), это Эзоп Вагаршяна, раб, но аристократ по духу («Лиса и виноград» Г. Фигерейдо, 1958). Последней ролью Рузанны Варданян была роль Арусяк («Под одной крышей», 1957)—благородной армянской интеллигентной женщины, находящей в себе нравственную силу для правильного выбора в вихре революционных дней. Авет Аветисян прос-

²⁸ «Литературная газета», 9 июня 1956 г.

тился с театром созданием образа бесконечно доброго старика в пьесе Эдуардо де Филиппо «Суббота, воскресенье, понедельник» (1964).

Армянская сцена одну за другой несла тяжелые и невозвратимые утраты.

В спектакле «Мое сердце в горах» В. Сарояна (постановщик В. Аджемян, 1961) роль шотландского актера Мак-Грегора оказалась лебединой песней для Р. Нерсисяна, а затем и В. Папазяна. В сцене, где престарелый актер умирает с тоской о жизни и искусстве, с монологом короля Лира на устах, говорится, что он был «одним из величайших шекспировских актеров». Зритель принимал эти слова громовыми аплодисментами в честь Папазяна и Нерсисяна, десятилетиями олицетворявших образы Шекспира.

Это был яркий закат плеяды великих армянских трагиков, начавшей родословную в прошлом веке от Адамяна и Сирануш.

Старые мастера сцены были в стороне от поисков нового героя и от выдвигавшихся новейшими пьесами задач, которые составили основу армянской театральной истории 50—60-х годов. Они, естественно, стали достоянием нового поколения, хотя на этот процесс оказали сильное воздействие и Джанибекян своими замечательными ролями, и Аджемян как глава театрального движения.

Редко случалось, чтобы театроведы, актеры и режиссеры сообща достигали таких примечательных решений идейных и эстетических задач, как это произошло после 1956 года. В театральном искусстве по году начали делать драматургии. Если припомнить наиболее значительные спектакли, созданные после 50-х годов, то среди них нельзя не упомянуть драму «Последние гвоздики» Г. Тер-Григоряна (театр им. Сундукяна и Драматический театр Ленинакан, 1957), его же сатиру «Умирающая флора» (театр им. Сундукяна, 1962) и комедию «Ах, нервы, нервы!» (Театр музыкальной комедии и Ленинаканский театр, 1970), драмы Г. Боряна «Под одной крышей» и «На мосту» (театр им. Сундукяна, 1957 и 1962), пьесы Ал. Араксманяна «Розы и кровь» и «60 лет и три часа» (театр им. Сундукяна, 1957 и 1965), «Порок сердца» и «Перекресток» Г. Арутюняна (театр им. Сундукяна, 1958 и 1978), комедию А. Папаяна «Да, мир перевернулся!» (театр им. Сундукяна, 1967), «Ночное чудо» Г. Ягджяна, «Мой любимый малыш» А. Шагиняна, «Школьная комедия» З. Халафяна (Театр юного зрителя, 1961, 1965, 1977), пьесы «Председатель республики» З. Дарьяна, «Легенда о разрушенном городе» П. Зейтунцяна, «Тяжела шапка Гиппократ» В. Петросяна (театр им. Сундукяна, 1970, 1975) и, наконец, «Последний учитель» В. Петросяна (Ереванский драматический театр, 1979).

Вот неполный перечень тех произведений армянских драматургов, которые дали возможность сценическому искусству разговаривать со зрителем о сложных процессах современной жизни, а также о революционном прошлом, со смелым взглядом на эту действительность, выявляющим светлые и темные стороны жизни, с постановкой насущных вопросов. И это при использовании всех возможных форм театраль-

ной выразительности — от психологической драмы и мелодрамы до жизнерадостного водевиля и острой сатиры. Конечно, это были не равноценные художественные произведения, но все вместе они придали своеобразие облику театра, что еще важнее. Те возможности, которые в 50-х годах открылись перед драматургическим осмыслением современной жизни, сдвинули центр тяжести театрального репертуара от классики к современности.

Когда в 1960 году театр им. Сундукяна выступил в Москве с гастроями, из представленных пьес²⁹ три принадлежали современным армянским драматургам (в то время как в гастрольном репертуаре 1956 года не было ни одной такой пьесы). Подобное соотношение вообще характерно для театрального репертуара последних десятилетий. Конечно, роли современных пьес не имели совершенства классических, но именно они давали возможность постановщикам и актерам выступать толкователями современной жизни, а это и составляет главное преимущество театрального искусства этого периода. Касалась ли вновь появившаяся пьеса жизни сегодняшнего дня или революционного прошлого, она выдвигала перед сценой задачу создания незнакомых ей характеров.

Арус Асрян в нескольких пьесах (в ролях Бабушки — «Мое сердце в горах», Нубар — «Да, мир перевернулся!», Мамик — «Председатель республики») сказала свое заветное слово о многострадальной армянской женщине, несущей на себе тяжелое бремя судьбы родного народа, увидевшей бедствия, перенесшей потери, но не потерявшей веры в жизнь, традиционные нравственные ценности. Это — биография народа, выраженная в облике сгорбленной под тяжестью забот покорной, смиренной, но не согнувшейся женщины-матери.

Мастер создания правдивых народных характеров Вагинак Маргуни получил в этих пьесах возможность для развития излюбленных своих образов — героев из народа: от мастера Степана (пьесы «На мосту», 1962) до сторожа Гаспара («Перекресток», 1977).

Полюбившиеся зрителю артисты Тадевос Сарьян (театр им. Сундукяна), Арзо Арзуманян (Ленинаканский театр), Карп Хачванкян (Театр музыкальной комедии) создали в тех же пьесах образы, которые ничем не уступали другим, принесшим им известность ролям. Таковыми были любитель сытной и бездельной жизни Порсугян (роль Т. Сарьяна в пьесе «Порок сердца»), допустивший по стечению обстоятельств нарушения и попавший в беду строитель Акоп Джуликан (роль А. Арзуманяна и К. Хачванкяна в пьесе «Ах, нервы, нервы!»), столь же неудачливый строитель Шмавон («Да, мир перевернулся!»), в роли которого блеснул новыми — комическими — сторонами своего таланта известный актер Гегам Арутюнян.

Наиболее интересным и ярким воплощением современного комического характера, имевшим огромный успех у зрителя, был Гвидон

²⁹ «Под одной крышей», «Весенний дождь», «Розы и кровь», «Намус», «Дядя Багдасар», «Хаос».

Мгера Мкртчяна («Порок сердца»). Этот актер, который обладает также и даром драматического воздействия, посвятил себя изображению ярких комических образов, став любимейшим актером армянской сцены (а также и кинематографа). Подобно Амбарцуму Хачаняну и своему непосредственному предшественнику Тадевосу Сарьяну в создании такого рода образов, Мкртчян обильно насыщает их красками национального фольклора. Первым из этих образов был Гвидон, за которым последовал Казар («Казар идет на войну»). Гвидон Мкртчяна, как в свое время Балабек Т. Сарьяна, представлял человека, который всяческими средствами, мелкой хитростью, прикидываясь или будучи наивным, приспособляется к своей среде, удобно устраивается в ней, стремясь сохранить свое «естественное состояние». Если иметь в виду, что от этого героя, от его стремления любой ценой сохранить свое «естественное состояние» не были далеки также Казар и Багдасар, то можно будет сказать, что Мкртчян имеет свои определенные склонности к исследованию психологии комических персонажей и развивает их в различных ролях.

Драматургия предлагала сценическому искусству и драматические коллизии, раскрывающие современную жизнь и ее героев. В этой сфере она не оказалась столь щедрой, как в комической, но и здесь, в жанре драмы, выявила драгоценные возможности познания современной жизни. Одну из этих возможностей раскрыл Гаруш Хажакян, продемонстрировав убедительной и умной игрой, как под утонченными манерами и речью может скрываться эгоистическая душа человека, недостойным образом занявшего высокое положение в обществе (Ашот Асратян в «Последних гвоздиках»).

С тонким восприятием психологии современной женщины выступила в той же драме Вардун Вардересян. Завоевав признание еще в Ленинканском драматическом театре, она, перейдя в театр им. Сундукяна, утвердила свою репутацию исполнением роли Марго («Последние гвоздики»). Роль эта предлагала сложную противоречивую игру, и актриса пошла на это, создав интересный образ. Марго — женщина, прошедшая трудную жизнь, она с едкой иронией относится ко всем, однако это лишь форма самозащиты души, полной горечи, но на самом деле благородной и отзывчивой, и все еще полной надежд и ожиданий. В своих последующих ролях (Сюзи — «Замок Броуди», Элизабет — «Салемские колдуньи», Вирджиния — «Суббота, воскресенье, понедельник», Джонни — «Мое сердце в горах») Вардун Вардересян продолжила искания в области современного стиля игры с любимым ею подтекстом скрытого страдания.

На путях поисков нового героя и разработки современных форм игры, начиная с конца 50-х годов и по наши дни, заметных результатов достигли Сос Саркисян и Хорен Абрамян.

Хронологически первым таким героем был Арташес Соса Саркисяна («Последние гвоздики», 1958). Арташес со своей глубокой озабоченностью, внутренней скромностью, отсутствием ложного оптимизма,

со своим собственным отношением к жизни являет собой образ человека нового типа, совершенно далекого от принятого до этого стандарта положительного героя-позера. Для раскрытия образа такого героя необходимо было не только верное представление о нем, но и созвучная ему техника игры. И то, и другое Сос Саркисян утвердил в своих последующих классических и современных ролях—Джона Проктора («Салемские колдуньи»), Дон Кихота, Яго, Григора Торгомяна («Виноградный сад» У. Сарояна), Вардана Адамяна («Перекресток»).

Первые примечательные успехи Хорена Абрамяна были связаны с образами молодых героев, критически и даже проницательно смотрящих на свою среду. Образы таких юношей—Армена («На мосту») и Арама («60 лет и три часа») Х. Абрамян воплотил с такой правдой и осязаемостью, на какую мог быть способен лишь актер с острым ощущением современности. Это преимущество Абрамяна проявилось не только в современных ролях. Своих волевых и идейных героев актер во всех случаях олицетворял с одинаково острым ощущением современности и созвучными ему средствами, конкретной целеустремленной игрой (Пепю, Васков в пьесе «А зори здесь тихие», Отелло, Аршак Второй в «Легенде разоренного города», Корнолан).

Другие актеры, приобретшие не меньшее значение в сценическом искусстве этого периода, в этом соотношении современности и классики склонялись в своем стиле игры к последней. Как ни много современных ролей было в репертуаре Метаксии Симонян, Бабкена Нерсисяна, Эдгара Элбакяна, Гургена Джанибекяна, творческую весомость придали им именно классические роли с традиционными приемами психологической игры.

Метаксия Симонян, ведущая актриса театра им. Сундукяна, на протяжении тридцати лет сыграла и современные роли (например, Анна в пьесе «Весенний дождь»), но заслуженную славу принесли ей воплощения классических образов—Нина («Маскарад»), Сусан («Намус»), Шура («Егор Булычев»), Шушаник («Хаос»), Катрин Лефевр («Мадам Сан-Жен»). Актриса лирико-драматического дарования, она в этих и иных ролях изображала женственную, целомудренную и обаятельную героиню, которая во всех обстоятельствах умела постоять за свое женское достоинство.

В преимущественно классическом репертуаре выявился также и гибкий дар Эдгара Элбакяна, правдиво, с гротескной выпуклостью олицетворявшего таких различных героев, как Тарелкин («Дело»), Гико («Пепю»), Топаз (в одноименной пьесе Марселя Паньоля).

Артистический облик Бабкена Нерсисяна остался в границах классического стиля игры даже в современных ролях. Переехав из тбилисской Армянской драмы в театр им. Сундукяна (1956), он первыми же своими работами (Маурисно—«Деревья умирают стоя», Геворг—«Под одной крышей») выявил большие возможности характерного актера. И впоследствии он создавал яркие образы, достигнув успеха преимущественно в ролях классического репертуара (Микаэл—«Хаос», Муром-

ский—«Дело», Наполеон—«Мадам Сан-Жен», Самсонян—«Супруги», Агамемнон—«Ифигения в Авлиде»).

В сценическом искусстве этого периода свое веское слово сказал мастер психологического реализма Гурген Джанибекян. С исключительной последовательностью он развивал линию характеров властных и сильных. Рядом с комедийной ролью Маргара («Да, мир перевернулся!») драматически сгущенная обрисовка образов Варравина («Дело») и Соломона («Цена»). Все они—классические образцы актерского мастерства, созданные актером на закате жизни, благодаря огромному жизненному и артистическому опыту,

Актерские достижения этого периода неотделимы от постановочного искусства, и поскольку первым мастером этого дела был Вартан Аджемян, они связаны прежде всего с его искусством. Печать творческого стиля Аджемяна несут на себе многочисленные театральные явления этого времени, и не только в театре им. Сундукяна. Главным признаком этого стиля является театральность, но не театральность вообще, а театральность, основанная на достоверном—и бытовом, и психологическом—изображении. Это позволило Ю. Юзовскому в связи с двумя аджемьяновскими постановками («Дядя Багдасар» и «Хаос») писать о поразившем его «густом и сочном жанризме театра (то, что можно назвать любовью к жизни во всех ее проявлениях), преисполненности жизнью, которое словно разливается из собственных берегов, ...о богатой и роскошной палитре, которая ищет не полутона и оттенки, а, наоборот, насыщенность, преувеличенность тона. Спектакли эти шумные, жизнерадостные, густые, тесно на сцене... Полнота душевной жизни находит свое выражение в ее разнообразии и пластическом богатстве. В этих постановках я почувствовал армянский народ, армянскую нацию, ее своеобразие»³⁰.

Замечания Юзовского о жизненной насыщенности «Дяди Багдасара» и «Хаоса» можно распространить и на другие крупные полотна постановщика—«К грядущему» (инсценировка произведения Чаренца), «Пепо» (которым в 1966 году открылось новое здание театра им. Сундукяна), «Мое сердце в горах», «Да, мир перевернулся!», «Председатель республики». Произведения различных драматургических жанров, которые объединяет сильная индивидуальность художника, его собственный почерк и стиль, с печатью издавна унаследованного вахтанговского принципа—достичь «предела выразительности».

Спектакли эти отличались также высоким уровнем искусства художественного оформления³¹, которое вообще не было сильной стороной армянской сцены. Речь идет не о наличии отдельных, даже высо-

³⁰ «Советакан арвест», 1960, № 8.

³¹ «Дядя Багдасар»—сценография Ара Саркисяна, «Хаос»—Микаэла и Саркиса Арутюнянов; «К грядущему»—Саркиса Арутюняна, Сурена Степаняна, Кнарик Варданян; «Пепо» и «Мое сердце в горах»—Армена Григорянца, «Да, мир перевернулся!»—Саркиса Арутюняна, «Председатель республики»—Роберта Налбандяна.

кого качества оформлений, а о создании сценографии такого качества, которая была бы под стать современной армянской живописи.

То же самое касается, пожалуй, и театральной музыки, хотя в этой области можно упомянуть отдельные блестящие примеры³², связанные также с постановками Вардана Аджемяна. Мастер режиссуры в своих лучших работах счастливо добивается того, что актер, постановщик и музыка раскрывают драматургический материал в слитном единстве. Аджемян не мог не оказать влияния на младших соотечественников по искусству, которые уже приобрели известность в театре. Первым из них был Рачия Каплян, когда-то один из лучших актеров Театра юного зрителя. В 50-х годах он завоевывал авторитет первоклассного постановщика.

Обновление режиссерских имен—признак сценического искусства этого времени вообще. Удачные постановки создали Марат Маринисян в Театре музыкальной комедии («Трехгрошовая опера» Б. Брехта, 1965), Ким Арзуманян в театре им. Сундукяна (Сарду и Моро—«Мадам Сан-Жен», 1972). Более последовательной оказалась деятельность Григора Мкртчяна, а затем и Ерванда Казанчяна в Ленинкаканском театре, где они не только стали авторами удачных постановок, но и определили творческий облик всей труппы, способствовали выявлению новых актерских сил. Такова же была и роль режиссеров Сократа Акмакчяна в Кироваканском театре им. Ов. Абеяна, а затем и поныне работающего там Ваге Шавердяна. Еще более это касается главного режиссера Театра юного зрителя Завена Татинцяна, который с начала 60-х годов руководит деятельностью театра, создавая постановки современных и классических пьес, в которых вдумчивые театральные решения сочетаются с интересными образными воплощениями артистов разных поколений. Этими достоинствами отмечены постановки пьес «Романтики» Э. Ростана, «Моя семья» Эдуардо де Филиппо, «Мещане» М. Горького—последняя с сильным исполнением П. Сантросяном роли Бессеменова.

Однако облик национальной сцены определяло в основном творчество ведущего театра им. Сундукяна. Неоднократно труппа под руководством В. Аджемяна выезжала на большие гастроли в Москву (1956, 1960, 1971), в Ливан и Сирию (1966), в Болгарию и Чехословакию (1971). Каждый раз эти гастроли приносили новое признание армянскому театральному искусству. При этом не оставались незамеченными и его теневые стороны, в особенности то, что театр медленно обновляет свой стиль, а его молодые творческие силы не отличаются богатством и глубиной творческих возможностей. Художественный руководитель театра знал это давно и был озабочен этим. Он видел, что удача сопутствовала обычно молодому актеру до тех пор, пока не на-

³² «Намус» (композитор Эдгар Оганесян), «Мое сердце в горах» (Арно Бабаджанян), «К грядущему» (Вагаршак Котоян). «Ромео и Джульетта», «Пепе» (Эдвард Багдасарян), «Ифигения в Авлиде» (Александр Аджемян).

ступал острый психологический момент, когда пауза и взгляд, виртуозно разработанная, взятая из жизни пластическая партитура решают все. Тогда и бросались в глаза техническая невооруженность актера, его скудные познания эмоционального мира, неудовлетворительное освоение им школы психологического театра, его законов, в особенности системы Станиславского³³.

Так размышлял Аджемян теоретически, а на практике в качестве педагога и руководителя театра он усердно стремился воспитать новое актерское поколение. Постановкой «На дне» (1971), созданной силами студийцев, он поставил себе целью разрешить сложный процесс смены поколений, подобно тому, как он сделал это постановкой «Намус» (1955). Однако поставленная цель не дала ожидаемых результатов. Новопосвященным актерам, участвовавшим в постановке «На дне», не суждено было сыграть ту роль в смене поколений, которую взял на себя артистический состав «Намуса». Это сильно затруднило процесс обновления и дальнейшего развития театра, лишив его руководителя той уверенности, которую давал ему опыт и десятилетиями накопившееся умение находить контакт с преходящим временем.

Последняя работа Вардана Аджемяна—постановка отличающейся остротой и современностью пьесы В. Петросяна «Тяжела шапка Гиппократы»—также была попыткой «омоложения» театра. Спектакль имел несомненный успех, однако не стал свидетельством монолитной силы молодых актеров.

Такую монолитную труппу удалось создать Р. Капляняну, но уже за стенами театра им. Сундукяна. Это было основание нового драматического театра Еревана, первый спектакль которого в его собственном здании состоялся 8 марта 1968 года («Ануш» Ов. Туманяна в инсценировке и постановке Р. Капляняна). И до и после этого Каплянян поставил множество имевших успех и удостоившихся высокой оценки спектаклей и в своем родном Театре юного зрителя («Коварство и любовь», «Ночное чудо»), и в театре им. Сундукяна («Розы и кровь», «Эзоп», «60 лет и три часа», «Салемские колдуньи»), и в Театре оперы и балета, и в Театре музыкальной комедии, и в московских театрах (театр им. Ленинского комсомола, Малый театр, театр им. Вахтангова), но самой главной его заслугой в процессе развития национального театрального дела было основание нового театра. Дело не только в том, что столица республики, наконец, получила долгожданный свой второй драматический театр, к тому же имевший свой собственный облик, своего зрителя, специфику актерской игры и постановочного искусства. Это исходило уже из своеобразия искусства самого Капляняна — сжатые, динамичные, острые сценические решения, стремление к публицистичности, штриховые легкие обрисовки образов, неприкрытое отношение к образу и действию. Апри Зарян, Рафаэл Котанджян, Левон Тухикян, Гуж Манукян, Виолетта Геворкян, Артур Утмазян, Армен Хандикян, Анант Топчян, Владимир Мсрян и другие

³³ См. В. Аджемян, Между Сциллой и Харибдой, «Театр», 1960, № 8.

стали выразителями именно такого стиля игры. Естественность и убедительность их исполнения проявились не в таких громоздких постановках, как «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского или «Ричард Третий» Шекспира, в которых постановочные замыслы зачастую миновали актера, но в спектаклях «Дневник Анны Франк» Ф. Гудрича и А. Акерта, «Затюканный апостол» А. Макаенка, «Малые мира сего» Г. Аршақыана, «Самый грустный человек» П. Зейтунцяна, «Темная история» П. Шафера, «Любовь и смех» Е. Отыана, «Страна Наипри» Е. Чаренца. В них идеи и эмоции выражались именно через актера. Поэтому в этих и подобных им спектаклях обильно используемые световые и звуковые эффекты, даже самые броские мизансцены не становились так называемой «внеактерской» режиссурой, которая является хотя и поражающей, но вовсе не самой сильной стороной искусства Капалаяна.

Каждый раз, когда постановщику удастся если и «не умереть в актере», то хотя бы сохранить гармонию пьесы—режиссера—актера, он создает сценические ценности, подобные «Легенде разрушенного города» П. Зейтунцяна, «Кориолану» Шекспира, или, по крайней мере, интересные и нужные спектакли, какими являются «Перекресток» Г. Арутюняна или «Последний учитель» В. Петросяна.

Таким образом, главные вехи нашей театральной истории последних лет связываются с упомянутыми драматургами и режиссером Р. Капалаяном.

В эти годы на армянской сцене последовательно разрабатывалась тема власти и народа, выраженная в постановках Капалаяна «Ричард Третий», «Легенда разрушенного города», «Храбрый Назар», «Кориолан». Независимо от степени успеха, каждая из них по-своему преследовала мысль, что ни одна власть не может быть основательной и длительной, если она опирается не на народ, а на индивидуалистическую волюнтаристскую психологию правителей. В таком толковании «Легенда разрушенного города» (1970) игрой Хорена Абрамяна в роли Аршака Второго стала после «Ара Прекрасного» (1946) единственным весомым произведением, в котором армянская сцена осмысливала отечественную историю.

Театр им. Сундукяна осенью 1978 года под руководством Р. Капалаяна выступил с гастролями в Москве. Гастроли эти явились как бы обобщением деятельности нашего театра за последние годы. Показанные спектакли имели успех, но это не скрыло и слабых сторон, связанных опять же с обеднением актерских возможностей, ослаблением эстетических и нравственных критериев искусства, что ставит завтрашний день театра в зависимость от его внутреннего обновления.

«Если судить по гастролям, труппа решительно нуждается в притоке молодых сил. Во всяком случае, многие роли, в том числе и ведущие, пора передавать молодым исполнителям»³⁴,—это справедливое замечание одного из критиков точно отражало положение дел.

³⁴ «Правда», 11 ноября 1978 г.

Ни в одной области искусства время так не властно в предъявлении векселей, как в театральной. Если здесь внутреннее обновление не происходит естественно и незаметно, подобно тому как растет трава, то театр сразу встает перед трудностью решения одновременно нескольких задач, что случилось и случается также и в не менее сильных театральных культурах.

Необходимость естественного роста одновременно касается и драматургии, и актерского, и постановочного искусства. Если каждое время, каждое поколение имеют свои задачи, своих героев и свое представление о них, свой вкус и стиль, то, следовательно, они должны иметь и своего драматурга, своих актеров и постановщиков. В этом единстве — залог театрального развития, как об этом свидетельствует и долголетняя история армянского советского театра.

И каждое новое поколение встает перед необходимостью выявления этого единства вновь и неизбежно.



Площадь им. В. И. Ленина в Ереване.



С. АСМНЯН

ИСКУССТВО КИНО

Армения — страна древней и развитой культуры — свою встречу с юной музой кинематографа глубоко выстрадала. Тщетными оказались в дореволюционную эпоху попытки передовых деятелей армянского искусства доверить экрану свои замыслы и надежды. Истерзанная армянская земля явилась весьма «киногеничным» материалом для заезжих операторов, но стать питательной почвой для производства собственных фильмов в те годы не могла.

В фильме «Рождение», созданном на киностудии «Арменфильм» в 1976 году, показано то, с чего приходилось начинать Советской власти в Армении. Нужно было залечивать кровоточащие раны, вливать эликсир жизни в отчаявшихся людей, заботиться о хлебе насущном... Но в фильме показано и то, что ни в какую, даже самую тягостную минуту не пропадала в народе жажда прекрасного, возвышенного, духовного, без чего нет нации, нет культуры, нет будущего. В фильме этот пафос воплощен в деяниях большевиков во главе с первым председателем Совнаркома Армении Александром Мясникяном, поэта Егише Чаренца, художника Мартirosa Сарьяна... И, если домыслить, развитие сюжета фильма «Рождение», нельзя не прийти к самому кинематографу, создание которого тоже мыслилось в те годы как насущная потребность и необходимость.

Кинематограф в начале 20-х годов уже перерос «короткие штанишки», перестал быть балаганом и всерьез претендовал на соперничество с другими искусствами. И создаваемая в этот период кинематография у любого народа сразу оказывалась перед дилеммой ускоренного развития, достижения уровня искусства. Для «баловства» не было ни времени, ни права. К чести основоположников армянского кино, они сразу взяли пужную высоту. Первый же фильм «Советская Армения» (авторы сценария Е. Чубар, Д. Дзунун, П. Фолян, руководитель съемок И. Красновский) вышел на экран в 1924 году и наглядно продемонстрировал миру те ростки нового, которые связаны с процессом преобразования жизни в условиях Советской власти. Этот первый армянский документальный фильм свидетельствовал о неоценимых возможностях новой музы, способной показать то, что недоступно для

других искусств. А первый художественно-игровой фильм «Намус» (1925) смело ввязывался в спор с традиционными искусствами.

Организаторы кинодела в Армении и приглашенный в Ереван для постановки первого армянского художественного фильма А. И. Бек-Назаров остановили свой выбор на экранизации драмы «Намус» классика армянской литературы Ал. Ширванзаде. Исполнение ролей было поручено актерам армянского театра во главе с маститым и признанным сценическим интерпретатором образов Ширванзаде Ованесом Абеяном. Фильм пользовался успехом у зрителя далеко за пределами Армении и был оценен критикой тех лет как один из лучших советских фильмов года.

Спустя 50 лет после своего создания восстановленный и озвученный фильм «Намус» не способен потрясти зрителя 70-х годов. Впрочем, этой участи не избежали почти все шедевры тогдашнего кинематографа. История о том, как молодые влюбленные стали жертвой патриархальных обычаев, исхожена вдоль и поперек в кинематографе всех народов. Но не требуется большого воображения для зрителя, способного анализировать и сопоставлять, чтобы оценить неподдельную искренность создателей ленты, реалистичность картины жизни, воссоздаваемой на экране, удивительную для того времени сдержанную манеру игры актеров Р. Нерсисяна, Асмик, А. Аветисяна, Н. Манучарян, зрелость режиссерской работы. И, наконец, трудно не поддаться очарованию первого довольно уверенного шага, сделанного армянскими кинематографистами. «Намус» явился весомой заявкой на будущие свершения армянского кино. Здесь был задан верный тон разговора с экраном о прошедшей эпохе—целой тематической линии в истории армянского кино.

Развивая успех «Намуса», Бек-Назаров создает цикл фильмов, посвященных многогранному отображению темы Востока на экране. В противовес так называемым «ориентальным фильмам», создаваемым на студиях Европы и Америки, в которых прививался взгляд на Азию как на страну экзотических чудес и ужасов, в советских фильмах тех лет, в частности, созданных Бек-Назаровым, показывался «Восток без прикрас», в реальном комплексе социальных и национальных противоречий, пусть медленно, но неотвратимо созревающих для ломки косных обычаев, разрыва пут рабства, революционной борьбы. Штурм бастиона этой темы Бек-Назаровым был предпринят со всех сторон и ракурсов—развенчание косных обычаев в «Намусе», воссоздание с этнографической доскональностью картины жизни одного из восточных народов—курдов в контексте политической и социальной характеристики эпохи («Зарэ», 1926), эпический размах событий, связанных с борьбой иранской бедноты в конце XIX века,—событий, в которых выплеснулась энергия народных масс («Хас-Пуш», 1927), наконец, перерастание этой энергии в классовое, революционное сознание пролетариата, выдвинутого логикой истории в авангард борьбы за социальную справедливость и освобождение—на материале предреволюционной борьбы бакинского пролетариата («Дом на вулкане», 1929. Фильм

создан совместно с кинематографистами Азербайджана). Единая логика объединяет эти фильмы Бек-Назарова, разные по задачам и материалу, взятому из жизни различных народов. Но идеологическая вооруженность, широта взгляда, чувство интернационализма, позволяющее всмотреться в жизнь других народов с таким же участием и пристрастием, как и в жизнь своего народа, восприимчивость к достижениям всего советского кино (достаточно признать несомненное влияние эстетики «Броненосца» на фильм «Хас-Пуш») позволили Бек-Назарову выйти в первые ряды советской кинорежиссуры тех лет, а армянскому кинематографу в короткий срок завоевать признание национальной школы в киноискусстве.

Рядом с Бек-Назаровым в конце 20-х годов выдвинулись и другие режиссеры—Патвакан Бархударян, Амаси Мартиросян. Несколько фильмов в Армении поставил режиссер И. Перестинян. В армянском немом кино засверкало новыми гранями дарование таких выдающихся актеров, как Р. Нерсисян, Асник, А. Аветисян, Н. Манучарян. В комедийных лентах «Шор и Шоршор» (реж. А. Бек-Назаров, 1926), «Мексиканские дипломаты» (реж. А. Мартиросян и Л. Калантар, 1931) выступил неподражаемый актерский дуэт Хачатян—Амирбекян. Образы-маски, созданные этими талантливыми характерными актерами, отмечены национальным своеобразием, сочным юмором, социальной заостренностью—в них отразился тип армянского крестьянина, вовлеченного в круговорот бурных событий гражданской войны и революции. «Мексиканские дипломаты» вообще могут быть отнесены к числу лучших достижений армянского немого кинематографа. Это сатирическая комедия, испытавшая на себе плодотворное влияние творчества великого революционного поэта Егише Чаренца. Острая комедийная интрига (с целью наживания политического капитала злополучные «правители» прибегают к мистификации, выдавая за заграничных дипломатов простодушных крестьян—героев Хачатяна и Амирбекяна), хлесткие диалоги, написанные писателем Е. Чубаром, актерский ансамбль, изобретательная режиссура обеспечили достаточно высокий уровень ленты, которая и сегодня смотрится с интересом.

А. Хачатян в фильме режиссера П. Бархударяна «Кикос» (1931) сыграл одну из лучших своих киноролей—крестьянина, которого в период гражданской войны судьба бросала то в один лагерь, то в другой. Но в конце концов осознанным и закономерным для этого героя оказывается приход к красным. Ведь революция, идея Советской власти родственны ему, отвечают насущным запросам и мечтам людей труда и земли.

Искания армянских кинематографистов в конце 20-х и начале 30-х годов шли по разным направлениям. Историко-революционная тема—стремление отразить на экране недавнее прошлое своего народа; комедия и бытовая драма; наконец, первые подступы к современной теме, подчас наивные, поверхностные отклики на явления окружающей жизни, на активность гражданской позиции, горячее желание не отстать

от требований и задач, выдвигаемых временем. Эти тенденции характеризуют армянское кино в первое десятилетие его истории. Однако и в эти годы, как и впоследствии, армянский кинематограф никогда не отказывался от своего живительного источника—связей и опоры на национальные культурные традиции, на опыт, накопленный «старыми» искусствами. Осваивая эти традиции, армянское кино приобрело «лица» — общее выражение».

Лучшее свидетельство плодотворности союза кино и литературы—«лебединая песня» армянского немого: экранизация известной повести Ов. Туманяна «Гикор» (реж. А. Мартirosян, 1934). Пронзительная, щемящая боль за судьбу мальчика, оказавшегося жертвой социальной несправедливости и унижений, с исключительной силой передана на экране благодаря мастерству создателей этого скромного по форме, но эмоционально наполненного произведения.

И режиссер, и актеры озабочены были в процессе создания ленты одним—как бы не пропустить ни одну строчку туманяновского текста, вчитаться даже в букву первоисточника, и это, пожалуй, один из редчайших случаев, когда перевод на язык другого искусства осуществлялся без больших потерь, одновременно обретая новую плоть и жизнь на экране.

Совсем другой случай—первый звуковой армянский фильм «Пепо» (1935), который подвел итоги целого десятилетия развития армянского кино, открыл новую страницу его истории и знаменовал собой более зрелый этап содружества кино с другими искусствами.

В основу фильма легла одноименная классическая пьеса Габриэла Сундукяна, прочно закрепившаяся в репертуаре театров Закавказья. Фильм создавался в атмосфере горячей заинтересованности общественности Советской Армении, ревностного отношения многочисленных почитателей творчества Сундукяна к путям и возможностям экранного истолкования пьесы. Режиссер А. Бек-Назаров и его сподвижники, высоко ценя творение Сундукяна, одновременно сознавали, что недостаточно ограничиться бережным перенесением и воспроизведением на экране в неизменном состоянии «мира» пьесы, но, верно уловив внутренний пафос шедевра Сундукяна, они рискнули досказать то, что уже в XX веке досказать необходимо было. Фильм, хотя и вобрал в себя проблематику первоисточника, целиком принадлежит новому времени, новому мирозерцанию. В фильме, как и в пьесе, показано, как сталкиваются в непримиримом классовом поединке богатый купец Зимзимов и бедный рыбак Пепо. Добавлено в фильме, казалось, немного: Пепо не один. Появился в фильме мотив сплочения и солидарности—залог будущих побед Пепо и его друзей над обществом Зимзимовых и ему подобных. Действие вышло за рамки сценической «коробки». Задвигалась, забурилась на экране шумная тифлисская улица. Сама улица становилась активным действующим лицом, а не просто фоном, атмосферой действия. Улица—место классовых битв, будущих баррикад—выходила на авансцену истории. И этот образ улицы, или, если воспользоваться точной характеристикой Мариэтты

Шагинян, «история медленного пробуждения улицы», расцветила красками современности картину прошлой жизни, воспроизводимую на экране, и не только: она явилась открытием кинематографическим, обогащающим национальную культуру новым языком, новым мышлением.

В работу над фильмом были вовлечены лучшие артистические и профессиональные силы армянского кинематографа—помимо режиссера А. Бек-Назарова, это оператор Д. Фельдман, актеры Р. Нерсисян, Асмик, Гр. Аветян, А. Аветисян, Д. Малян, А. Гулакян, Т. Махмурова, А. Хачатян, поэт Е. Чарени, написавший текст для песни, зазвучавшей в фильме, композитор Арам Хачатурян, впервые дебютировавший с музыкой для кино. Фильм «Пено» ярко демонстрировал на международной арене уровень, достигнутый армянской культурой за годы Советской власти, высоту, завоеванную самим армянским кинематографом.

Фильм «Пено» получил признание одного из лучших советских фильмов 30-х годов, стал свидетельством успехов многонационального советского киноискусства.

Вторая половина 30-х годов в армянской художественной кинематографии отмечена исключительным интересом к историко-революционной тематике. Молодые режиссеры А. Ай-Артян, С. Кеворков хорошо зарекомендовали себя самостоятельными полнометражными постановками «Каро» (1937) и «Горный марш» (1939) и сразу выдвинулись в первые ряды армянской кинорежиссуры. Фильм «Каро» пронизан революционной романтикой (в сценарии использованы мотивы произведений А. Гайдара) и до сих пор остается непревзойденным в армянском кино образцом ленты, обращенной в первую очередь к юношеской аудитории. В фильме «Горный марш» героический пафос сочетается с юмором и лиризмом.

Однако лучшим фильмом этих лет, самым крупным достижением армянского историко-революционного кинематографа довоенного периода стал «Зангезур» (1938), поставленный А. Бек-Назаровым по первоначальному замыслу талантливого прозаика Акселя Бакунца, переименованному в ходе съемок. Этот фильм претендовал на эпический размах и масштабность.

Образ народа становился определяющим для развития сюжета и основной темы фильма—развенчания действий и преступлений кучки авантюристов, окопавшихся в горах Зангезура и теряющих с каждым днем опору в массах, и утверждения идеи Советской власти, как единственной власти, способной принести народу освобождение. В этом фильме не было второстепенных ролей—даже эпизодические роли сыграны выразительно, нередко большими мастерами—Гр. Аветяном, Асмик, Г. Джанибеком, Д. Маляном, особо надо выделить блестящего характерного актера Гургена Габриеляна в роли партизана Армена. В этом ансамбле тем ответственнее была задача исполнителей главных ролей. Рачья Нерсисян создал одну из лучших своих киноролей, воплотив на экране образ коммуниста Акопяна, члена ЦК Компартии

Армении, направленного с важнейшей миссией в Загезур. Акопян в исполнении Нерсисяна — убежденный, принципиальный коммунист, у которого слова никогда не расходятся с делом. Вместе с тем, к чести актера, этот образ далек от схематизма и штампов «железобетонного» характера, нет-нет, да просачивающихся в очень многие фильмы того времени и последующих лет. Это в высшей степени обаятельная личность, живая, одухотворенная натура. Герою Нерсисяна противопоставлен спаррапет — главнокомандующий, предводитель группы авантюристов-дашнаков в исполнении Авета Аветисяна — сильный, коварный и жестокий враг. Аветисян обладал умением давать резкие, скульптурно очерченные характеристики.

«Загезур» в числе первых советских фильмов был отмечен Государственной премией СССР — этой чести удостоились в 1941 году постановщик А. Бек-Назаров, актеры Р. Нерсисян и А. Аветисян.

Из фильмов на современную тему, созданных в этот период, достойны упоминания «Горный поток» (реж. А. Бархударян, 1938) — о дружбе армянских и азербайджанских колхозников, и сочная, жизне-радостная комедия «Люди нашего колхоза» (реж. А. Ай-Артян, 1940).

Первые шаги сделала армянская мультипликация — Л. Атаманов снял в 1937 году на ереванской студии черно-белую мультипликацию «Пес и Кот» (по сказке Ов. Туманяна, впоследствии Л. Атаманов — один из ведущих мастеров советской мультипликации — осуществил новую постановку этой национальной сказки в цветном варианте на «Союзмультфильме»). После 1947 года армянская мультипликация, однако, заглохла, и производство ее было возобновлено только после 1966 года.

Бурно развивалось в эти годы и документальное кино. Если в 20-е годы съемки более или менее заметных событий в жизни республики носили во многом случайный характер, то начиная с 1929 года осуществляется периодический выпуск киножурналов. Создается сектор хроники, который приступает к съемкам документальных и научно-популярных очерков, посвященных различным отраслям народного хозяйства, культуры и образования. Впоследствии, в 1959 году, сектор хроники был выделен в самостоятельную студию хроникально-документальных фильмов. К настоящему времени число документальных фильмов, созданных в Армении, перевалило за 300, не считая номеров киножурнала «Советакан Айастан» и заказных фильмов.

Из документальных фильмов, созданных в 30-е годы, следует выделить «Страну Наирн» (реж. А. Бек-Назаров, 1930), посвященную 10-летию установления Советской власти в Армении, «Иммигранты» («Приветствую тебя, Родина», реж. Я. Кочарян, 1936), запечатлевшую волнующие события возвращения зарубежных армян на Родину.

Великая Отечественная война изменила ход развития нашей кинематографии. Многие кинематографисты сменили оружие — сражались на фронтах, а также участвовали в создании боевой кинопублицистики тех лет. На Ереванской студии в годы войны были созданы короткометражные игровые фильмы на оборонную тему («Жена гвардейца»,

реж. П. Бархударян; «Дочка», реж. А. Бек-Назаров). Один из крупнейших советских режиссеров Б. Барнет с помощью армянских киноработников осуществил в Ереване постановку полнометражного фильма «Однажды ночью». А. Бек-Назаров в 1944 году завершает работу над сложнейшей постановкой исторического фильма «Давид-бек», пронизанного пафосом патриотизма, ненависти к врагу и повествующего о глубоких корнях дружбы русского и армянского народов.

Несмотря на успехи художественного кино, совершенно естественно, что в эти годы на передний край кинематографа вышла документалистика. Режиссеры и операторы Ереванской студии считали за честь запечатлеть на экране эпизоды, сам ход Отечественной войны. Армянские кинодокументалисты внесли свой вклад в создание кинолетописи военных лет. Некоторые из сюжетов, заснятых в те годы, тут же складывались в фильм или очерк; так бригада, состоящая из режиссера Э. Мелик-Карамяна, операторов С. Геворкяна, И. Дильдаряна, Н. Симоняна засняла фильм, посвященный политическим событиям в Иране.

Большинство же кадров, заснятых армянскими кинематографистами, включалось в боевую кинохронику тех лет и стало драгоценным материалом для фильмов, создаваемых в последующие годы. Режиссер В. Айказян, операторы И. Дильдарян, Г. Санамян, Г. Егназарян засняли в Керчи боевые действия армянской Таманской дивизии.

В 1944 году режиссер Г. Баласанян вместе с оператором Н. Симоняном сняли несколько сюжетов в Севастополе. А в 1945 году Г. Баласанян с оператором Г. Хикояном сопровождают Советскую Армию в наступательных боях за Берлин.

Подлинным венцом этой героической работы кинематографистов явился выпущенный в 1945 году к 25-летию Советской Армении полнометражный документальный фильм «Страна родная» (авторы сценария Г. Григорян, А. Шайбон, Л. Исаакян, режиссеры Г. Баласанян, Л. Исаакян, Г. Зардарян, операторы Г. Арамян, Н. Симонян, Ж. Вартанян).

В фильме получили поэтическое раскрытие судьба армянского народа, груз испытаний, выпавших на его долю, и освобождение, которое принесла армянскому народу, как и другим братским народам, Великая Октябрьская социалистическая революция.

Труд многочисленного коллектива создателей ленты, огромное разнообразие материалов, в том числе и архивных, использованных в фильме, был скреплен и одухотворен самобытной авторской индивидуальностью Александра Довженко, приглашенного для написания дикторского текста и руководства монтажом. Видный украинский режиссер увлеченно взялся за дело и написал прекрасный текст, в котором выразилась глубокая боль и искренняя гордость за народ, который он почувствовал и полюбил.

Фильм «Страна родная» стал вехой в развитии армянского документального кино и имел большой успех как в нашей стране, так и за рубежом, в частности в армянских колониях, заинтересованно следя-

ших за успехами Советской Армении во всех областях народного хозяйства и культуры.

Из документальных фильмов, созданных в 50-е годы, следует отметить «Века и годы» (сц. Г. Эмин, реж. Л. Исаакян, 1956), «Египше Чаренц» (сц. А. Салахян, реж. Г. Маркарян, 1957), «Армения сегодня» (сц. Г. Эмин, реж. В. Айказян, 1957), «Армянская архитектура» (реж. В. Айказян, 1958).

Армянская художественная кинематография после временного перерыва в период «малокартинья», с 1954 года стала наверстывать упущенное. Престиж армянского фильма оказался в первую очередь восстановленным в работах опытных режиссеров А. Ай-Артяна, С. Кеворкова, Э. Мелик-Карамяна.

В лучших традициях армянского реалистического искусства выдержаны фильмы А. Ай-Артяна — экранизация классической драмы Ширванзаде «Из-за чести» (1956), с участием в главных ролях Р. Нерсисяна и А. Аветисяна, создателей этих же образов на сцене театра им. Г. Сундукяна, и историческая картина «Северная радуга» (1960), посвященная отображению той эпохи, когда великий русский народ пришел на помощь Армении. В фильме с подлинно эпической силой и темпераментом показаны важнейшие события и картины жизни народа, запечатлен дорогой сердцу каждого армянина образ выдающегося сына русского народа — Александра Грибоедова.

С. Кеворков и Э. Мелик-Карамян работали в этот период весьма интенсивно, вместе ставя картины на различные темы — тут и приключенческий фильм «Призраки покидают вершины» (1954), и экранизация антирасистского романа южноафриканского писателя Абрахамса «Тропой грома» (1956). Но лучшим достижением С. Кеворкова и Э. Мелик-Карамяна явились историко-революционные ленты о Камо.

Сначала это была картина «Лично известен» (1956), выдержанная в традициях биографического фильма. Яркие страницы биографии легендарного революционера-ленинца были воспроизведены на экране и способствовали зрительскому успеху ленты, занявшей достойное место в советском историко-революционном кинематографе. Актер Г. Тонунц вернул к жизни героя, любимого народом, — и это была одна из внушительных побед армянского кинематографа на пути создания героического характера.

Спустя несколько лет режиссеры решили продолжить рассказ о Камо. Поставленный по мастерски написанному сценарию К. Исаева фильм «Чрезвычайное поручение» (1965) свидетельствовал о значительных сдвигах в сфере историко-революционного кинематографа и углублении экранного образа Камо. Сюжет взят из эпохи гражданской войны. Камо везет в Тифлис ленинский мандат о назначении Степана Шаумяна Чрезвычайным Комиссаром по делам Кавказа. В атмосфере тех лет — острых политических битв в Закавказье, захвата дороги на Юг белогвардейцами и анархистами — это была важнейшая, но и опаснейшая миссия.

В погоню за Камо устремляется небезызвестный террорист Савинков. Герою в фильме противостоит опытный и опасный противник. На экране разворачивается напряженный поединок, и создатели фильма сумели выявить ум, волевые качества, мужество Камо.

С. Кеворков, Э. Мелик-Карамян, а также операторы И. Дильдарян, А. Джалалян за постановку фильмов о Камо удостоились в 1967 году Государственной премии Армянской ССР. В 1973 году режиссеры С. Кеворков и Г. Мелик-Авакян создали третий фильм этого цикла— «Последний подвиг Камо», вновь подтвердив этим произведением неутоленность интереса широкого зрителя, самих кинематографистов к образу верного ленинца, отдавшего себя целиком служению революции.

В конце 50-х годов активно заявило о себе в армянском художественном кино сравнительно молодое поколение режиссеров—Г. Мелик-Авакян, Ю. Ерзинкян, Л. Вагаршян, Л. Исаакян, Г. Саркисов. Стала тематически и жанрово разнообразной продукция ереванской киностудии. Современная тема с большим или меньшим успехом ставилась в таких фильмах, как «Кому улыбается жизнь» (реж. Л. Исаакян, 1957), «О моем друге» (реж. Ю. Ерзинкян, 1958), «О чем шумит река» (реж. Г. Мелик-Авакян, 1958) и др. Более удачным оказался опыт психологической драмы—«Сердце матери» (реж. Г. Мелик-Авакян, 1957).

Популярность завоевали музыкальные фильмы «Сердце поет» (реж. Г. Мелик-Авакян, 1956) с певцом Артуром Айдиняном в главной роли и «Песня первой любви» (реж. Л. Вагаршян, Ю. Ерзинкян, 1958). Песни, написанные для этого фильма композитором Арно Бабаджаняном, пользовались большой популярностью. Среди интересных работ тех лет—короткометражный комедийный фильм молодых кинематографистов—сценаристов Р. Ерицяна и Ж. Арутюняна, режиссера М. Акопяна «Золотой бычок» (1956).

С полнометражной комедией на историко-революционном материале «Парни музкоманды» (сц. М. Шатирыана) дебютировали в кино в самом начале 60-х годов режиссеры Г. Малян и Г. Маркарян. Ярким оказался дебют и выпускника ВГИКа А. Манаряна, поставившего в 1961 году короткометражку «Тжвжик» («Печенка»), в которой свою последнюю роль сыграл Р. Нерсисян. А. Манарян оказался среди первопроходцев нетронутого раньше в армянском кино материала—западноармянской действительности с ее специфическими особенностями. Уже в 60—70-е годы было создано несколько армянских фильмов по мотивам сатирических и музыкальных произведений западноармянских классиков конца XIX века—в частности, альманах короткометражных фильмов «Мсье Жак и другие» (1964; удачной оказалась новелла «Попранный обет» режиссера Г. Маркаряна) и поставленный в 1976 году по мотивам сатирической пьесы А. Пароняна мюзикл «Багдасар разводится с женой» (реж. Г. Мелик-Авакян). Тем самым началось интенсивное освоение в кинематографии еще одного богатейшего пласта национальных традиций и культуры.

К началу 60-х годов относится и одна из первых серьезных попыток отображения в армянском кино темы Великой Отечественной войны—«Рожденные жить» (сценарий А. Агабабова, Л. Вагаршяна, С. Ризаева, реж. Л. Вагаршян).

Но как бы ни была разнообразна программа армянских фильмов конца 50-х и начала 60-х годов, как бы ни был значителен приток новых, свежих творческих кадров в армянское кино, в те годы отчетливо давали о себе знать признаки определенного застоя. Критика тех лет упрекала создателей многих фильмов за схематизм и пристрастие к штампам, за профессиональную невзыскательность и, самое главное, за отставание от уровня, достигнутого в те годы всем советским кинематографом.

Требовался смелый рейд в неведомое, ощущалась потребность в поисках новых образов и творческих решений. Иначе застой в мышлении чреват был тяжелыми последствиями—и в 1963 году прозвучал серьезный сигнал тревоги: в производстве студии оказалась только одна, да и то весьма посредственная лента.

Новый подъем армянского кино начался в середине 60-х годов. Список достижений открывают «Чрезвычайное поручение» и два фильма на современную тему—«Здравствуй, это я!» (сц. А. Агабабова, реж. Ф. Довлатян, 1965) и «Треугольник» (сц. А. Айвазяна, реж. Г. Малалян, 1967).

«Здравствуй, это я!»—художественно цельное и значительное произведение, далекое от схематизма и однозначности. В фильме удалось подняться на современный уровень постижения масштаба эпохи и масштаба личности. Герой—физик Артем Манвелян в исполнении Армена Джигарханяна, его русский друг в исполнении Ролана Быкова, женские образы в исполнении актрис Н. Фатеевой и М. Тереховой вскрыли на экране глубины нравственного, внутреннего мира нашего современника—советского человека. Но среди различных мотивов и самого разнообразия чувств и мыслей, рождаемых жизнью этих героев на экране, есть одна, определяющая, ставшая сквозной темой всего фильма—это ответственность личности за все, что происходило, происходит и может произойти в мире. Тема эта неназойливо присутствует в авторской концепции фильма, она органически вырастает из личной судьбы героя, истории его потерь, груза прошлого, который он не может свалить с плеч, но всегда способен даже из этого «груза» черпать силы для новых деяний.

Высокий профессиональный уровень работы всего творческого коллектива, возглавляемого Ф. Довлатяном, поэтический нерв, присутствующий в картине, обеспечили успех фильма в зрительской аудитории, положительную оценку критики, засвидетельствовавшей серьезный сдвиг в армянской кинематографии. Ф. Довлатян и оператор А. Явурян в 1967 году удостоились за этот фильм Государственной премии Армянской ССР.

Фильм «Треугольник» на новом этапе возрождает принципы, особенно дорогие для самосознания армянского народа. Сам образ «тре-

угольника»—кузницы, в которой рабстают 5 Мкртычей, это образ сплоченности, единения людей в рамках человеческого коллектива, своеобразной современной общины. И они представляют собой целостный нерасторжимый организм.

Этот фильм тоже о потерях, но переживает, страдает, выдерживает испытания уже не отдельная личность, а община—«треугольник». Сюжет фильма выстраивается на анализе взаимоотношений этой маленькой «ячейки» с «большим миром», где происходят огромные потрясения. Авторы фильма по-своему отвечают на вопрос: в чем источник победы нашего народа? Корни, источник силы нашего общества в бесчисленном множестве подобных «треугольников», в которых незыблемы начала добра, справедливости и нравственная цельность. Простые и милые образы фильма вырастают на наших глазах в подлинных героев. Зоркий взгляд камеры зафиксировал современный уровень национального характера.

«Треугольник» стал подлинным откровением современного армянского кинематографа—с годами фильм обнаруживает новые эмоциональные глубины. Фильм удостоен второй премии на Всесоюзном кинофестивале 1968 года в Ленинграде и в 1975 году—Государственной премии Армянской ССР.

Высота, завоеванная армянским кинематографом в эти годы, была закреплена рядом других творческих достижений. По сценарию Г. Боряна режиссеры А. Айрапетян, Х. Абрамян под художественным руководством Ф. Довлатяна сняли историко-революционную кинодраму «Братья Сарояны» (1969).

Два брата оказались по разную сторону баррикады. Здесь нет примитивного противопоставления добра злу. Оба брата отмечены чертами интересных сложившихся характеров. Но сложились по-разному их жизненные пути—может быть, та или иная едва заметная нравственная грань, отличающая один характер от другого или просто судьба, скорее неумолимая логика истории сделали невозможным их братство. более того, подготовили им в сущности разные участи. Оба погибли, но один—большевик Гайк, на боевом посту, убежденным в победе той идеи, которой он служит. А другой—дашнак Геворк, сломленный крахом той политической программы, которой он поклонялся. И предательская пуля застала его в тот момент, когда он пытался бежать от самого себя, со слабой надеждой неизвестно где и как возродиться, почувствовать под собой почву, найти выход. Тонкий психологизм, человечность, желание по-современному переосмыслить некоторые традиционные мотивы армянского кино отличают этот фильм—не случайно творческий коллектив фильма удостоился в 1971 году Государственной премии Армянской ССР.

Одна из серьезных работ конца 60-х годов—это фильм «Мы и наши горы» (сц. Г. Матевосяна, реж. Г. Малян, 1969).

Пастухов обвиняют в коллективной краже овец из чужого стада. Обвинение с первого взгляда тяжелое, тем более, что улики налицо—шашлык выдался на славу. Но обвинение в какой-то степени и неле-

пое—«чужак» тоже из своих, а главное, ему пастухи все же уплатили за стоимость овец. Наконец, сам пострадавший не думает жаловаться. Но дело закрутилось, пастухов привлекают к ответственности. И происходит ли это просто по недоразумению или же по какой-то иной логике, вначале неясно. Ситуация, положенная в основу фильма и обыгранная в одноименной повести талантливого прозаика Гранта Матевосяна, внешне парадоксальна и не сразу обнаруживает свой истинный смысл. Когда инцидент исчерпал, кажется, себя и для нас стала очевидной невинность пастухов, сами эти герои инсценируют суд над самими собой и оказываются способными вынести себе самый жестокий приговор. По законам совести, благодаря пониманию гражданского и нравственного долга, из-за способности не потакать собственным слабостям, прихоти. И гротесково-пародийная ситуация неожиданно приобретает патетическое звучание. Фильм о высокой гражданственности людей советской деревни, о том, насколько они ушли вперед от своих предков, насколько они ощущают свою причастность и ответственность за все, что делается в мире.

Фильмы таких режиссеров, как Ф. Довлатян и Г. Малян, поиски, которыми отмечены работы других режиссеров, активно заявивших о себе в предыдущие годы (Ю. Ерзинкян, Л. Вагаршян, Г. Мелик-Авакян) и представителей более молодого поколения (А. Манарян, Дм. Кесаян) —свидетельствовали об укреплении творческого, профессионального потенциала армянского кино, о возрождении плодотворных национальных традиций и зрелости национального самосознания, получающем свое выражение в киноискусстве.

В эти годы на новом этапе кинематограф вновь выявил свою синтетическую природу—возродились и одновременно укрепились связи с литературой, живописью, музыкой.

С одной стороны, интерес к классическим произведениям, с другой стороны—к современной теме и проблематике. Ряд известных армянских писателей охотно предложил свои услуги кинематографу (Г. Борян, С. Ханзадян, М. Армен, Г. Эмин), другие «заболели» кинематографом всерьез—А. Айвазян, Г. Матевосян, П. Зейтунцян.

В 70-е годы список писателей, пришедших в армянский кинематограф, пополнился новыми именами—Р. Овсепян, М. Мнацаканян, В. Григорян, М. Галшоян.

В армянском художественном кинематографе 60—70-х годов активно работает отряд кинодраматургов, которые в подавляющем большинстве получили свое профессиональное образование на Высших сценарных курсах—А. Агабабов, Е. Манарян, А. Зурабов, А. Вердян, Э. Акопов. В Армении сложилась интересная школа операторского искусства—традиции, заложенные в художественном кино Г. Бекназаряном, С. Геворкяном, И. Дильдаряном, Ж. Вартаняном, А. Джалаляном, приумножены и развиты в фильмах последнего десятилетия операторами А. Явуряном, С. Израеляном, К. Месяном, М. Варжапетяном, Л. Атоянцем, Р. Ватиняном, Г. Авакяном.

На смену славной когорте армянских актеров 20—30-х годов пришло новое талантливое поколение мастеров, для которых пишутся те или иные роли, на которых делается ставка. Это известные всесоюзному зрителю Армен Джигарханян, Мгер Мкртчян, Хорен Абрамян, Сос Саркисян. К типу актеров и исполнителей, добившихся успеха преимущественно в кинематографе, следует отнести В. Мириджанян, Г. Новец, В. Панояна, А. Азизяна, А. Айвазяна, А. Шеренца, Ш. Казаряна и некоторых других. В последние годы появилась и способная молодежь—актрисы А. Туманян, А. Топчян, Л. Вартамян, А. Гукасян, актеры Г. Манукян, К. Джангирян, К. Джанибекян, А. Хачатрян.

В армянском современном кино плодотворно работают такие известные композиторы, как А. Бабаджанян, А. Арутюнян, Эд. Мирзоян, Эд. Оганесян. Этот список пополнился в последние годы и новыми, тоже получившими известность, именами—Т. Мансурян, Р. Амирханян, М. Вартазарян, А. Тертерян, С. Шакарян, Ю. Арутюнян.

Воистину безграничны и неисповедимы пути влияния богатейшей изобразительной культуры армянского народа на кинематограф. Трудно перечислить весь список художников, либо оставивших своим творчеством след на изобразительном решении армянских фильмов, либо самих принявших непосредственное участие в создании лент. Но нельзя не упомянуть имя преждевременно скончавшегося талантливого художника Минаса Аветисяна, поставившего свою подпись на эскизах декораций ряда армянских фильмов 70-х годов. А некоторые из художников, для которых кинематограф стал родным домом, с возобновлением в Армении производства мультипликационных фильмов стали подвижниками и энтузиастами этого вида искусства.

Первый же фильм, снятый В. Подпомоговым в 1967 году по мотивам прекрасной сказки Ов. Туманяна «Капля меда», удостоился премии на Всесоюзном кинофестивале в Киеве. Успешно работают в области мультипликационного кино художники Р. Бабаян, С. Андраникян. В последние годы выдвинулась творческая индивидуальность Р. Саакянца («Лисья книга», «Охотники»).

В 60—70-х годах успехов добилось и документальное кино. Полнометражные фильмы «Семь песен об Армении» (сц. Г. Эмина, реж. Г. Мелик-Авакян, 1967), «Сказ о большой правде» (сц. Г. Айрияна, реж. Л. Исаакян, 1970), «Свет над Арагацем» (сц. Г. Айрияна, Г. Багразяна, реж. А. Вауни, Р. Геворкянц, 1977)—отразили тот путь, который прошел армянский народ за годы Советской власти, в условиях осуществления ленинской национальной политики и грандиозной программы строительства коммунистического общества. Документ в этих фильмах был поднят на уровень искусства, и фильмы получили широкое признание, с успехом демонстрировались на экранах многих зарубежных стран.

К числу достижений армянской кинематографии следует отнести и научно-популярный фильм «Мартирое Сарьян» (сц. и постановка Л. Вагаршяна, опер. М. Варжапетян, 1966). Это один из лучших советских фильмов о художнике, имеет большую познавательную и эсте-

тическую ценность. Создателям фильма удалось проникнуть в творческую лабораторию замечательного мастера живописи, запечатлеть на экране живой образ творца и прекрасные его полотна. Успеху фильма во многом способствовал яркий авторский текст-комментарий, написанный Ильей Эренбургом.

В истории армянского документального кино оставили след и такие фильмы 60-х годов, как «Здравствуй, Артем» (реж. Г. Мелик-Авакян), «Бюраканская обсерватория» (реж. А. Манарян), «Признание в любви» (реж. Д. Кесаян), «Армянская миниатюра» (реж. Е. Манарян).

За последнее десятилетие создана целая серия документальных фильмов-портретов, посвященных выдающимся деятелям революции—С. Спандаряну, Б. Кнунянцу, С. Касьяну, В. Теряну, А. Мравяну, С. Тер-Габриеляну, А. Ерзникяну. К этой серии примыкают и кино-очерки, посвященные виднейшим деятелям литературы и искусства—Ст. Зоряну, А. Сагянцу, С. Ханзадянцу, Г. Эмину, Г. Джанибекяну и др. Есть фильмы, посвященные отдельным городам и живописным местам Армении—некоторые из этих фильмов («Севан», «Цахкадзор», «Гарни») созданы в серии «10 минут по СССР». Несколько фильмов, посвященных участию армянского народа в Великой Отечественной войне, создано на Армянской студии документальных фильмов в 1975 году, когда праздновалось 30-летие победы над фашистской Германией.

Преобладающее место в программе этой студии, естественно, занимает современная тематика—это очерки и сюжеты, посвященные передовым рабочим, труженикам полей, достижениям в тех или иных областях народного хозяйства, науки и культуры. Есть картины, представляющие «поэтическое» направление в документальном кино («Встреча времен», 1974; «Эхо далеких гудков», 1975).

В армянской документалистике рядом с опытными ветеранами и кинематографистами среднего поколения (Г. Баласаян, Дж. Жамгарян, Г. Асланян, Н. Симонян, О. Есаян, Г. Григорян, В. Григорян, Р. Франгулян, С. Аракелян, С. Пошотян) работают молодые документалисты—А. Вауни, Р. Геворкянц, Б. Баратов, А. Шахбазян, Ю. Бабахаян, М. Вартанов, Б. Овсепян, Э. Матевосян и др. Два фильма, снятые молодым А. Пелешяном в конце 60-х годов на Ереванской студии—«Горный патруль» и особенно «Начало», посвященные 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции, стали свидетельством рождения яркой индивидуальности в нашей кинематографии (следующие свои фильмы—«Мы», «Времена года»—А. Пелешян снял на студии телефильмов «Ереван»). Яркие национальные характеры запечатлены в фильмах А. Вауни, снятых по сценариям В. Петросяна,—«Родословное древо» и «Зов», удостоенным Государственной премии Армянской ССР. Республиканской премии Ленинского комсомола удостоился режиссер Р. Геворкянц.

Армянский художественный кинематограф в начале 70-х годов ис-

пытал трудности роста, горечь потерь и своего рода «смятение чувств», когда поиски не всегда приводили к находкам.

Но кинематографисты не предавали забвению лучшие традиции прошлых лет, не уклонялись от задач, которые выдвигались временем, логикой развития кинематографа. Крупным явлением стал фильм «Цвет граната», посвященный поэтическому миру великого ашуга XVIII века Саят-Новы.

Бережным отношением к классическим традициям национального искусства отмечены экранизации шедевра армянской реалистической прозы—романа А. Ширванзаде «Хаос» (реж. Л. Вагаршян, 1973), одного из лучших спектаклей Академического театра драмы им. Г. Сундукяна «Утес» (по одноименной пьесе В. Папазяна, реж. В. Аджемян, А. Айрапетян, 1973), комедии Г. Сундукяна «Хатабала» (реж. Ю. Ерзнкян, 1970).

Целый ряд проблем встал перед армянской художественной кинематографией в самом начале 70-х годов. И прежде всего—это те обязательства, которые брал на себя армянский кинематограф, достигнув определенной высоты. Армянские кинематографисты почувствовали необходимость расширить масштаб и характер поисков, выверять каждый свой творческий шаг барометром Времени. И надо признать, что фортуна успеха не всегда оказывалась благосклонной к работам киностудии «Арменфильм». Созданные в 1972 г. фильмы на современную тему—«Айрик» (реж. Г. Малаян) и «Хроника ереванских дней» (реж. Ф. Довлатян) получили разноречивую оценку в прессе, далеко не единодушное признание зрителя, при всем том, что содержали в себе немало интересных и свежих находок.

Сам этот факт заставил призадуматься, трезво и самокритично отнестись к уже освоенному опыту, к тем или иным принципам поэтики, которые сослужили добрую услугу нашему кинематографу на определенном этапе, но сегодня представляются недостаточными, нуждающимися в обогащении и переосмыслении. Этот процесс переосмысления и укрепления профессионального арсенала еще далеко не завершился. Но вторая половина 70-х годов отмечена серьезными сдвигами, созданием фильмов, достойных занять место в летописи армянской кинематографии.

В освоении материала прошлого—геронической истории армянского народа—кинематограф во второй половине 70-х годов достиг определенных успехов.

Прежде всего, это масштабная двухсерийная эпическая картина «Рождение» (сц. А. Зурабова, реж. Ф. Довлатян, 1976), в которой ярко воссоздается атмосфера первых месяцев строительства новой жизни в Советской Армении и образ выдающегося государственного деятеля, соратника Ленина Александра Мясникяна. Хорен Абрамян создал на экране убедительный образ несгибаемого большевика, призванного своей деятельностью доказать всю созидательную волю и силу Советской власти.

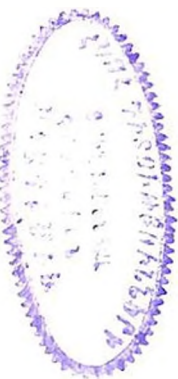
Та же мысль, но в иной художественной форме, пронизывает фильм «Наапет» (сценарий и постановка Г. Маляна, 1977), экранизацию одноименной повести Р. Кочара. Наапет—старейшина, которого играет Сос Саркисян, предстает перед нами угрюмым отшельником, кажется отчужденным от всего, что делается в мире. Это и понятно для человека, потерявшего чуть ли не весь свой род во время геноцида армян 1915 года. Медленно, но неотвратно спасительные лучи Октября растапливают лед души человека, кажется потерявшего даже вкус к жизни. И возвращается воля, возрождается, вернее, рождается, новая жизнь, новая семья. Зацвели яблонь, посаженные и ухоженные Наапетом на родной земле. Фильм «Наапет» удостоен Главного приза на XI Всесоюзном кинофестивале в Ереване (1978). На этом же фестивале первого приза за воплощение убедительного образа советского солдата в фильме «Солдат и слон» удостоился актер Мгер Мкртчян. В фильме «Солдат и слон» (реж. Д. Кесаян, 1977) традиционная для советского кино военно-патриотическая тема раскрыта в несколько неожиданном акценте. В фильме показаны последние дни Великой Отечественной войны. Рассказ, однако, ведется не о штурме, скажем, Берлина (хотя показано горячее дыхание тех дней), а о том, что рядовой Советской Армии Арменак получил несколько странное задание—вывести в глубокий тыл... слона. Миссия Арменака исполнена высокого смысла. Слон—это улыбка, добрая весть о мире, который вот-вот должен наступить на этой достаточно истрадавшей земле. Эту способность советского человека сохранить и пронести через все ужасы войны улыбку зафиксировал данный фильм.

Историко-революционной теме посвящены телефильм «Председатель ревкома» (по рассказу Ст. Зоряна; сц. Г. Айрян, реж. Г. Маркарян, 1977); лента, посвященная последнему периоду жизни и деятельности выдающегося революционера Сурена Спандаряна «Ссылный 011» (сц. В. Меликсетян, реж. Л. Вагаршян, 1978). В настоящее время киностудия «Арменфильм» завершила фильм о легендарном герое гражданской войны Гае (сц. А. Вердян, реж. Г. Мелик-Авакян).

В канун памятного юбилея—150-летия вхождения Восточной Армении в состав России—на экраны республики вышел фильм-диалог совместного производства киностудий «Мосфильм» и «Арменфильм»—«Звезда надежды». Фильм снят по популярному историческому роману С. Ханзадяна «Мхитар Спарпет» режиссером Эд. Кеосаяном.

В этом эпическом масштабном кинопроизведении воскрешены героические страницы борьбы армянского народа за свободу и независимость в XVIII веке. Сквозная тема фильма—надежды и чаяния, которые армянский народ связывал с великим русским народом.

Традиционно уязвимым местом армянского кино на всем протяжении его истории была и остается современная тема. Дело в том, что в осмыслении текущего материала действительно явно недостаточно опираться на опыт достижений прошлых лет и национальные традиции. Здесь постоянно требуется от кинематографистов необычная мобильность, способность немедленно и с гражданской активностью



М. Сарьян. Портрет Егише Чаренца. 1923 г.

откликаться на проблемы и вопросы, актуальные для того или иного этапа развития общества.

Эта задача остро стоит на повестке дня не только армянского документального кино, где иным картинам на современную тему не хватает публицистичности и выразительности, но и художественно-игрового. И на протяжении 70-х годов создатели армянских фильмов, конечно, постоянно чувствовали необходимость найти ответы на эти вопросы—другое дело, что не всегда поиски оборачивались находками.

Активно заявило о себе в последние годы сравнительно молодое поколение армянской кинорежиссуры. К. Геворкян по сценарию М. Мнацаканяна снял фильм о рабочих-строителях «Здесь, на этом перекрестке» (1974), высоко оцененный на фестивале в Мангейме (ФРГ) в 1978 году. Затем он снял телефильм по мотивам произведений Г. Матевосяна «Август» (1977), поэтически воссоздающий на экране весьма своеобразный мир одного из интереснейших современных писателей.

Б. Оганесян дебютировал в полнометражном кино в 1973 году «Терпким виноградом» (сц. Р. Овсепян). Здесь воссоздана атмосфера героических будней советского тыла в период Великой Отечественной войны. Следующая работа Б. Оганесяна — фильм «Осеннее солнце» (1977), очень своеобразный, тонкий по решениям, здесь создан убедительный образ современной крестьянки-матери.

Большой успех выпал на долю двухсерийного телефильма «Арвик» (сц. Г. Аракелян, реж. А. Агабабов, А. Айрапетян, 1978), где Софико Чинаурели раскрыла внутренний богатый мир современной героини.

Настойчиво и последовательно ищет ключи современной темы кинорежиссер А. Манарян. Лента «Белые берега» (1975) посвящена проблеме спасения вод Севана—блага и несравнимого чуда армянской земли. Эта общественно значимая, жизненно важная для республики проблема в фильме сфокусирована в личных судьбах героев, участвующих в строительстве уникального тоннеля Арпа-Севан, призванного облегчить решение проблемы. В последнем фильме «Еще пять дней» (1978) А. Манарян продолжает поиски нравственных критериев современного молодого героя, впитавшего в себя опыт жизни отцов и дедов.

В 1979 году молодой режиссер Альберт Мкртчян закончил работу над фильмом «Добрая половина жизни». Основная идея этой в высшей степени страстной, публицистически яркой картины—активное гражданское неприятие потребительски-девической «морали», проникшей в сознание и психологию отдельных людей.

В фильме «Живите долго» (реж. Ф. Довлатян) тонко разработана ставшая традиционной для современного армянского кино тема гражданской и личной ответственности человека. В 1979 г. Государственной премии Армянской ССР удостоилась созданная по заказу Центрального телевидения психологическая кинодрама «Снег в трауре» (по одноименной повести французского писателя Анри Труайя, реж. Ю. Ерзинкян). Завершена работа над полнометражным документальным

фильмом «Летопись нерушимой дружбы» (реж. А. Вауни), посвященным празднованию 150-летия вхождения Армении в состав России.

Многозначен и богат путь, проделанный армянским кинематографом. Накоплены ценности, которые могут быть отнесены к сокровищам национальной культуры. Есть и задачи, которые настоятельно требуют своего осуществления. Есть люди—кинематографисты, способные решать самые сложные идейно-художественные проблемы.

Сегодняшняя страница истории армянского кино еще не перевернута. В 80-е годы армянские кинематографисты вступают с жадой новых свершений и достижений.

Г. ГЕОДАКЯН

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Истоки армянской музыки восходят к глубокой древности. На протяжении многих веков она развивалась как искусство монодическое (одноголосное). О ее высоком профессиональном уровне свидетельствует создание и применение еще в средние века, начиная с IX века, хазовой (невменной) нотописи, с помощью которой записывались светские и духовные песнопения. В культурной сокровищнице народа особое место занимало и народное музыкальное творчество, представленное во всем своем жанрово-тематическом богатстве и многообразии. О его высокой художественной ценности проникновенно писал Ромен Роллан: «Армения особенно дорога мне как музыканту своими прекрасными песнями, которыми я давно очарован. Их пленительность и мелодическое богатство делают Армению с музыкальной точки зрения Советской Италией».

Со второй половины XIX века начинается развитие новой армянской профессиональной музыки на основе многоголосия. В 1868 году создается первая опера «Аршак II» Т. Чухаджяна. К хоровому творчеству обращаются Х. Кара-Мурза и М. Екмалян. В начале XX века разворачивается деятельность крупнейшего композитора и фольклориста Комитаса (1869—1935), по праву считающегося основоположником национальной музыкальной классики.

Сфера его основных интересов—обработки народных песен для хора, голоса с фортепиано. Однако судить о выдающихся творцах по привычным меркам дело далеко не самое благодарное. Комитас же действительно явился фигурой творчески исключительной. Своим искусством он решил задачу исторической важности, определив национально самобытный стиль новой профессиональной армянской музыки.

Комитас сознательно связывал будущее армянской музыки с освоением опыта европейской музыкальной культуры. Но при этом—освоением творческим, не боящимся разрыва, если это диктуется необходимостью, с традиционно принятыми представлениями своего времени. Сам он, например, решительно перешагнул через нормы мажоро-минора и связанной с ними функциональной гармонической системы, казавшейся незыблемой основой всего европейского музыкального ис-

кусства. Так, выявив, с одной стороны, глубинные, национально наиболее чистые интонационные пласты народной музыки, с другой же, — найдя новые принципы организации музыкальной ткани, принципы, соприкасавшиеся с новаторскими устремлениями мировой музыки XX века, Комитас предопределил то основное и очень перспективное направление, по которому и пошло все дальнейшее развитие армянского музыкального искусства.

Однако как бы высоко мы не оценивали достижения той или иной выдающейся фигуры прошлого, мы должны признать, что до революции возможности развития музыкальной культуры в Армении были ограничены. Волею исторических судеб армянский народ был разбросан по всему свету. Почти все более или менее крупные армянские музыканты жили и творили за пределами родины. Организованной музыкальной жизни в современном понимании досоветская Армения почти не знала. Здесь не было ни музыкальных школ, ни оперного театра и симфонического оркестра, ни постоянных музыкально-исполнительских коллективов, ни профессиональных композиторов.

Великий Октябрь и установление Советской власти в Армении в ноябре 1920 года в корне изменили положение. Огромную работу по объединению лучших творческих и исполнительских сил провели Коммунистическая партия и правительство Советской Армении. По их призыву в республику стали съезжаться наиболее яркие и талантливые композиторы, исполнители, музыкальные деятели. Среди них были Александр Спендиаров, Романос Меликян, Спиридон Меликян, Анушаван Тер-Гевондян, Аршак Адамян, Авет Габриэлян, Шара Тальян, Айкануш Даниэлян и многие другие.

Их энтузиазм, казалось, не знал предела. Оставив свою налаженную жизнь, устроенный быт, они устремились в Ереван, в то время провинциальный городок, где условия жизни действительно были далеко не легкими. Но ни трудности, ни бытовые неурядицы не могли заглушить того огромного творческого порыва, которым был охвачен каждый из них. Весь свой талант и мастерство они бескорыстно отдавали делу возрождения и скорейшего подъема национальной культуры.

Это был воистину подвиг, подвиг во славу своего народа, рождавшегося на развалинах старого мира нового социалистического общества. По существу именно этим деятелям суждено было заложить тот прочный фундамент, на котором быстро поднялась и расцвела новая музыкальная культура Советской Армении.

Так, уже в 1921 году в Ереване открывается Музыкальная студия, на базе которой через два года организуется консерватория — первое высшее музыкальное учебное заведение в истории армянского народа. Организация студии и консерватории непосредственно была связана с именем замечательного композитора и музыкально-общественного деятеля Романоса Меликяна (1883—1935), сумевшего в короткий срок создать заведение, образцовое как по царившим здесь порядкам, так и по высокому духу подлинного служения искусству.

Во многом стараниями А. Спендиарова и А. Адамяна в 1924 году создается первый симфонический оркестр, под руководством Спиридо-на Меликяна высокого художественного уровня достигает искусство национальной хоровой капеллы, формируются коллективы, пропагандирующие народную и гусанскую музыку, камерные ансамбли (в том числе завоевавший впоследствии мировую известность квартет имени Комитаса), создается музыкальное издательство, музыкальное радиовещание, организованный характер принимает концертная жизнь с выступлениями знаменитых исполнителей-гастролеров и местных одаренных артистов и музыкантов.

Так, уже с первых лет установления Советской власти бурными темпами и в невиданных ранее масштабах в Армении разворачивается дело музыкального строительства. Тем самым претворяется в жизнь завет Ленина о том, чтобы сделать высокое искусство достоянием самых широких слоев трудящихся. И с другой стороны, создается та необходимая материальная база, без которой и вне которой невозможно нормальное функционирование и развитие музыкального искусства в современных условиях.

Постепенно расширяется круг явлений действительности, отражаемых армянской музыкой, рождаются новые жанры, обогащается музыкальный язык, глубже и значительнее становятся замыслы.

С первых же лет армянская советская музыка выступила как верный хранитель и продолжатель лучших демократических и прогрессивных традиций национальной музыкальной культуры прошлого. Своеобразным связующим звеном здесь стали композиторы, творческий облик которых сформировался еще в дореволюционную эпоху и которые приняли самое активное участие в развитии нового музыкального искусства Советской Армении.

Среди них в первую очередь следует отметить классика армянской музыки А. Спендиарова (1871—1928). В 1924 году он переехал на постоянное местожительство в Ереван. Новая действительность, новые впечатления полностью захватили композитора, вызвали могучий прилив творческой энергии. «Мое трехлетнее непосредственное знакомство с народным творчеством Советской Армении,—отмечал он,—как и со всей национальной культурой, с сильным подъемом экономики, с прекрасной природой различных районов, по моему глубокому убеждению, является сильным стимулом для дальнейшего развития моего творчества... Мои все последующие работы будут связаны с Советской Арменией»¹.

К сожалению, преждевременная смерть помешала осуществлению заветных творческих планов композитора, но и то, что было им создано в советские годы, навсегда вошло в музыкальную сокровищницу армянского народа.

Творчество Спендиарова в советский период включало различные жанры. Он создает хоровые обработки известных революционных пе-

¹ «Хорурдани Айастан», 12 февраля 1928 г.

сен, украинских народных песен, обработки для голоса-соло с сопровождением фортепиано и оркестра (из них особенно выделяется обработка песни Саят-Новы «Гариб-блбул»), пишет музыку к трагедии Шекспира «Отелло» и т. д. Центральное место в творчестве композитора этого периода занимают «Ереванские этюды» для симфонического оркестра и опера «Алмаст».

К симфонической музыке Спендиаров обращался с особой любовью на протяжении всего творческого пути. Уже его дореволюционные произведения, такие как «Три пальмы» и «Крымские эскизы», создали композитору громкую славу первоклассного симфониста. Опираясь на передовые традиции русских композиторов (прежде всего своего учителя Н. А. Римского-Корсакова), Спендиаров в этих произведениях открыл новый мир музыкальных образов, отмеченных «свежестью колорита, искренностью и изяществом мысли и совершенством отделки» (А. Глазунов).

В основу «Ереванских этюдов» положены подлинные народные мелодии — песенные и плясовые (одна из них — мелодия известной песни Саят-Новы «Дун эн глхен»). Их симфоническая разработка, осуществленная с привлечением весьма экономных оркестровых средств, но тем не менее красочная и изобретательная, подчеркивает прежде всего красоту самих народных напевов, выразительно раскрывает их внутренний характер. Найденное здесь органическое соответствие использованных средств музыкальной выразительности духу и характеру армянских народных мелодий и явилось тем замечательным завоеванием Спендиарова, которое имело решающее значение для утверждения основ национально самобытного и оригинального стиля армянского симфонизма.

Опера «Алмаст», написанная по сюжету поэмы О. Туманяна «Взятие Тмкаберта», рассказывает о нашествии в XVIII веке орд шаха Надира на Армению, о героической обороне армянской крепости Тмук, об измене и гибели княгини Алмаст. Опера отличается монументальными масштабами, в ней живет дух подлинно трагического искусства, затрагивающего важные стороны «судьбы народной, судьбы человеческой».

Высокое профессиональное мастерство, шекспировская «хватка» в создании сложных, неоднозначных и художественно емких по смыслу образов главных героев, оригинальное решение проблем симфонизации оперного действия, богатство и выразительность музыкального языка — все это обеспечило «Алмаст» исключительное место в истории армянского оперного искусства. С успехом опера ставилась в Москве, Тбилиси, Одессе, Новосибирске, завоевав славу одного из самых выдающихся произведений советской музыки.

Среди композиторов, перекинувших мост от прошлого к настоящему, был и Романос Меликян. За пределами Армении его имя известно не так широко. И это вряд ли справедливо, потому что это был композитор по-настоящему интересный и самобытный. Аветик Исаакян называл его «самым лирическим из армянских композиторов». И дей-

ствительно, во всепроникающем лиризме один из главных секретов обаяния музыкальных образов Меликяна, неуловимо прекрасных и полных большого смысла, как сама жизнь, вернее, как каждое мгновение жизни.

Центральное место в творчестве композитора этих лет занимают вокальные циклы «Змрухти», «Зар-вар» и «Песни новой жизни».

Замысел создания песен «Змрухти» возник в 1916 году, но только в 1928 они полностью были изданы, вызвав многочисленные восторженные отклики. Известный русский композитор С. Василенко писал: «Тонкость гармонии, изящество рисунка, а главное непрерывная, неизъяснимая свежесть настроения делают эти романсы истинным украшением музыки».

Скорбным, трагическим песням цикла («О, кагавик», «Я певец соловья и розы», «Не плачь») противостоят светлые, жизнеутверждающие образы, воспевающие счастье материнства («Циль-циль», «Колыбельная»), полноту жизни («Горишь, ты роза»), чистоту и обаяние детской души («Дитя и струйка»). Песни «Змрухти» отличает высокое художественное совершенство, они написаны тонкой и точной рукой мастера, умеющего метко подчеркнуть выразительность детали, в лаконичной форме сказать о многом.

Песни «Зар-вар» — это отдельные зарисовки родной природы, народного быта, выразительные в своей жизненной достоверности, выполненные свежо и поэтично. Их общий характер — удивительно светлый и оптимистический. Если в первый период творческой деятельности Р. Меликяна больше влекла грустная красота осенних пейзажей, то теперь в цикле «Зар-вар» радостно зазвучали звонкие голоса весенней природы.

Особо следует сказать о новаторском характере музыки Меликяна. Его открытия в области гармонии и звукового колорита составили эпоху в истории армянского музыкального искусства, в становлении и кристаллизации его национального стиля. Новые созвучия, выросшие на основе чуткого постижения композитором ладовой природы армянского народного мелоса, помогли создать такую яркую и красочную палитру звуковых красок, которая до тех пор была незнакома армянской профессиональной музыке. Вместе с ними армянская музыка словно просветлела и прояснилась: в ней заиграли ослепительные лучи южного солнца, контрастные краски родной природы.

Завоевания Меликяна в этой области явились основой для дальнейших поисков многих армянских композиторов, на них опирался и крупнейший композитор современности — А. Хачатурян.

В 20-е годы с новыми произведениями выступили также другие композиторы, творческая деятельность которых началась еще в досоветский период. Среди них были Н. Тигранян, А. Тигранян, С. Бархударян, А. Тер-Гевондян, Д. Казарян, А. Манукян, С. Меликян, Е. Сардарян.

К созданию крупных музыкальных полотен обратился А. Тер-Гевондян (1887—1961). Долгие годы он работал над оперой «Седа» (по

драме Шанта «Забытые боги»). Значительным событием стала его симфоническая поэма «Ахтамар» — первое армянское программное произведение, написанное на национальный сюжет.

Сфера интересов С. Бархударяна (1887—1974), напротив, была преимущественно связана с фортепианной миниатюрой. Эту область национальной музыки он обогатил целым рядом интересных сочинений, которые заняли прочное место на концертной эстраде и, в особенности, в педагогической практике.

Среди первых строителей музыкального искусства Советской Армении мы видим и Никогойоса Тиграняна (1856—1951) — пионера в деле записи, обработки и пропаганды образцов мугамного искусства. Его публикации мугамов, которые начали появляться еще с конца прошлого века, были самыми ранними публикациями такого типа и, по существу, именно они открыли европейской и русской музыкальной общественности эту исключительно ценную область музыкальной культуры народов Востока.

В 20-е годы в армянскую музыку начинают входить и новые темы, непосредственно связанные с советской действительностью. Дух нового революционного музыкального искусства проник в Армению вместе с первыми боевыми пролетарскими песнями. Их пропаганда началась уже со времени первой революции 1905 года. В 1917 году были опубликованы обработки нескольких революционных песен, сделанные композитором Азатом Манукяном. После установления Советской власти в Армении известные революционные песни «Интернационал», «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка» и т. д. получают подлинную народность, становятся неотъемлемыми спутниками массовых народных празднеств и торжеств.

Популяризации революционных и массовых советских песен способствовал выход в свет на армянском языке сборников «Красноармейских песен» и «Пионерских песен», в которые в обработке Р. Меликяна вошли многие образцы русского советского песенного искусства.

Советская тематика в армянской музыке начинает развиваться также в песенном жанре. В конце 20-х годов появляются первые удачные массовые песни Р. Меликяна, М. Мирзаяна, А. Тер-Гевондяна, К. Закаряна. В них воспевается новая счастливая жизнь, братская дружба народов, радость творческого труда.

В 30-е годы музыкальная культура Армении переживает бурный подъем. Создаются новые очаги музыкальной культуры, среди которых особое место занял Государственный театр оперы и балета имени Спендиарова, открытый постановкой оперы «Алмаст» 20 января 1933 года. В создании национального оперного репертуара важное значение имела постановка и другой классической армянской оперы — «Ануш» Армена Тиграняна в новой, расширенной и переработанной редакции (1935). Постановка эта пользовалась громадным успехом. Только за два года состоялось более ста постановок «Ануш». Слушать любимую оперу приезжали колхозники из самых отдаленных деревень Армении.

Незабываемые образы в операх армянских, русских и западноевропейских композиторов создала выдающаяся певица Айкануш Даниелян. Исключительный по красоте голос, высокая музыкальная и сценическая культура выдвинули ее в число лучших советских исполнителей. Даниелян—первой среди деятелей армянского искусства—было присвоено почетное звание народной артистки Советского Союза.

Среди исполнителей особое место занимал Шара Тальян—первый и непревзойденный исполнитель партии Саро («Ануш»). С большим успехом он выступал в армянских операх. Из певцов никто не мог соперничать с Шарой Тальян в глубоком понимании особенностей армянской народной песни, искусства ашугов.

С созданием оперного театра и его первыми успехами связаны и имена многих других замечательных деятелей армянского искусства. Среди них дирижеры Г. Будагян, А. Пирадов, К. Сараджев, М. Тавризян, С. Чарекий, С. Шатирян, режиссеры А. Бурджальян, Л. Калантар, А. Гулакян, К. Ованнисян, балетмейстер И. Арбатов (Ягубян), художники С. Аладжалов, М. Арутчян, П. Анян и, в особенности, М. Сарьян, чье художественное оформление оперы «Алмаз» неизменно вызывало восхищение и стало своего рода вершиной сценическо-декорационного искусства. Отметим также талантливых артистов—Л. Исецко-Иоаннисяна, А. Каратова, Седмар, Т. Хачатрян, Г. Габриэляна, Е. Фанарджян, Т. Шахназарян, Л. Лазареву, солистов балета—Л. Войнову-Шиканян, П. Бурназян, Р. Тавризян, С. Саркисяна, Г. Георгиана, З. Мурадяна и др.

Крупнейшим очагом музыкальной культуры становится и Армянская филармония, организованная в 1932 году. Повышение профессионального уровня музыкально-исполнительских коллективов делает возможным исполнение таких сложных произведений мировой музыкальной классики, как цикл концертов из симфоний Бетховена (дирижер К. Сараджев), «Реквием» Моцарта (дирижер А. Тер-Ованесян). При филармонии формируются музыкальные коллективы, призванные пропагандировать народное искусство. Среди них выделяется Ансамбль армянской песни и пляски, возглавляемый Татулом Алтуняном.

Ансамбль вскоре после создания (1938) приобрел широкую популярность. Здесь были найдены свежие формы исполнения народной песни. Обычно хоровая, танцевальная и инструментальная группы выступают вместе. Эта широко распространенная в народном искусстве форма исполнения («парерг») нашла интересное применение в ансамбле. В сочетании с яркими, красочными национальными костюмами массовые песни-пляски придавали концертам ансамбля исключительную непосредственность и праздничность.

В основу репертуара другого коллектива народной музыки—Ансамбля гусанской песни, возглавляемого популярным певцом Вагаршаком Саакяном, легли песни известных ашугов и гусанов—Саят-Новы, Дживани, Шерама, Аваси и многих других.

Совершенно новая для армянской музыки область исполнительства начинает развиваться с организацией при Филармонии Государствен-

ного эстрадного оркестра Армении под управлением А. Айвазяна (1938).

Значительными достижениями были ознаменованы выступления армянских музыкантов на всесоюзных конкурсах. Почетное звание лауреатов получают Квартет имени Комитаса, скрипач А. Габриелян, виолончелист А. Айвазян, трубач Ц. Вартазарян и др.

Большие успехи армянской музыки, достигнутые за первые два десятилетия советской власти, были подытожены на первой декаде армянского искусства в Москве, состоявшейся в 1939 году. На декаде были показаны оперы «Алмаст» Спендиарова, «Ануш» А. Тиграняна, «Лусабацин» А. Степаняна и балет «Счастье» А. Хачатуряна. Широко были представлены и лучшие музыкальные коллективы и исполнители республики.

Декада армянского искусства вылилась в подлинный праздник армянского народа, в праздник всех народов Советского Союза. Центральная печать высоко оценила достижения армянской музыкальной культуры. «Замечательная, звучная, мелодичная опера «Алмаст» поразила меня своим великолепием»,— писала народная артистка СССР А. Нежданова. «Ануш»—подлинно народное произведение, художественное в своей простоте, близкое и понятное народу...»—отмечал известный азербайджанский композитор Узейр Гаджибеков. За выдающиеся заслуги в развитии театральной и музыкальной культуры Театр оперы и балета имени Спендиарова был награжден орденом Ленина. Орденом Трудового Красного Знамени была награждена Армянская филармония.

В развитии армянского музыкального творчества 30-е годы—совершенно новый этап, связанный с утверждением в ведущих жанрах советской тематики, образов современности, нового строя чувств и мыслей народа. Во многом это было обусловлено организацией в 1932 году Союза композиторов Армении. Кроме того, именно в эти годы на творческую арену вышло молодое поколение талантливых композиторов—А. Хачатурян, А. Степанян, Л. Ходжа-Эйнатов, К. Закарян, А. Сатян, В. Тальян, А. Айвазян.

Искусство Арама Хачатуряна стало выдающимся явлением в советской музыке. Его первые крупные сочинения, появившиеся в 30-е годы, получили широчайший общественный и художественный резонанс, выдвинули его в ряды крупнейших композиторов современности.

Композитор огромного творческого дарования, Хачатурян обогатил армянскую музыку новым содержанием, новыми стилистическими приемами, значительно раздвинул ее жанровые рамки. Он явился автором первого национального балета, первой симфонии, первых инструментальных концертов.

Историческая заслуга Хачатуряна заключалась прежде всего в том, что он был первым армянским композитором, который с покоряющей художественной силой воспел новую Армению, ликующее чувство радости и счастья освобождения.

Новые образы обусловили и новые методы обработки народного музыкального материала. Отношение композитора к народному искусству было смелым и глубоко творческим. В своих произведениях он не стремился к сохранению в неприкосновенности народных мелодий. Они служили для композитора лишь материалом для воплощения своих творческих замыслов, для воплощения волнующих идей современности.

Широко используя народные интонации, ритмы, Хачатурян словно «раскрепощает» их внутреннюю энергию. В свободном и широком потоке напряженного музыкального развития они обретают новую жизнь, новые качества. Именно благодаря симфонизации элементов народной музыки композитору удалось так правдиво выразить интенсивность и глубину чувствований возрожденного к новой жизни армянского народа, его могучий созидательный порыв.

Первая симфония (1934) знаменовала наступление творческой зрелости Хачатуряна. Композитор посвятил ее пятнадцатилетию Советской Армении. Произведение это задумано как эпический сказ об Армении, о ее древней культуре, о жизни народа, о красоте родной природы. В симфонии армянский мелос, характерные для народного искусства приемы импровизационного развития органично сочетаются с использованием опыта мирового и, в частности, русского симфонизма.

Мировое признание принес композитору Концерт для фортепиано с оркестром. Образы этого популярнейшего произведения насыщены революционной романтикой, героическим пафосом. Монументальная по стилю музыка концерта покоряет приподнято-праздничным настроением, сверкающими красками, неудержимым стремительным порывом. Не менее знаменитый Концерт для скрипки с оркестром также справедливо причисляется к лучшим образцам этого жанра в мировой музыкальной литературе. Здесь дальнейшее развитие получила ведущая для творчества Хачатуряна этого периода тема народного счастья. В отличие от предыдущих произведений, в Концерте для скрипки больше развито лирическое начало, органично переплетающееся со стихией танцевальности. Исключительно мелодическое богатство музыки Концерта.

Творческие искания композитора 30-х годов завершает балет «Гаянэ» (в первой редакции—«Счастье»), до сих пор остающийся лучшим советским балетом на современную тему (Государственная премия СССР, 1943). Неиссякаемой фантазией, кипучим темпераментом отмечена музыка массовых народных танцев. Выразительно раскрыты и образы индивидуальных героев балета, особенно лирически проникновенный образ Гаянэ.

Творчество Хачатуряна имело этапное значение в истории армянской музыкальной культуры. Оно оказало большое влияние на дальнейшее развитие не только армянской музыки, но и музыки братских республик Советского Востока.

В области музыкального театра успешно протекала деятельность композитора Аро Степаняна (1897—1966). Его первая опера—«Кадж

Назар» («Храбрый Назар») — интересный опыт создания национальной сатирической оперы. В драматургии «Кадж Назара» применены принципы речитативной оперы, получившие весьма широкое распространение в современной музыке. Соответственно большое место здесь занимают омузыкаленные разговорные диалоги. Сочно и изобретательно решены средствами музыки многие комические ситуации оперы.

По мотивам известного народного героического эпоса написана опера «Давид Сасунский». Произведение это задумано А. Степаняном, как широкое эпическое полотно, повествующее о героическом прошлом народа. Для воссоздания в музыке исторического колорита эпохи композитор обратился к использованию интонаций старинных гусанских песен, средневековых тагов и шараканов.

Наибольшую известность получила опера А. Степаняна «Лусабацци» («На рассвете») — первая армянская опера на современную тему. В этом произведении воскрешаются памятные страницы героической борьбы армянского народа за установление Советской власти. Композитор сумел верно передать волнующий драматизм эпохи, полной борьбы и острых непримиримых конфликтов. Музыкальные характеристики основных героев-революционеров, музыка массовых народных сцен овеяны духом суровой и мужественной романтики, в них выражена горячая вера в победу поднявшегося на борьбу народа. Полны неподдельного драматизма картины оперы, рисующие тяжелое положение народа, страдающего под игом дашнаков. Привлекательны и красивы по музыке лирические эпизоды.

Опера «Лусабацци» сыграла важную роль в развитии армянского музыкального театра. Высокий профессионализм, национальная характерность и индивидуальность, яркость музыкального языка сделали это произведение примечательным явлением и в истории советского оперного искусства.

К историко-революционной тематике обратился и К. Закарян в опере «Марджан». Написанное в традициях народно-песенной оперы «Ануш», это произведение Закаряна привлекло внимание простотой и доступностью музыкального языка, выразительным звучанием ряда хоровых эпизодов. К современной теме обратился Л. Ходжа-Эйнатов в операх «Мятеж» и «Семья». О дружбе армянского и азербайджанского народов рассказывала историческая опера «Сафа» А. Манляна.

Среди первых опытов создания национального балета — «Наринэ» С. Бархударяна и «Анаит» А. Тер-Гевондяна, написанные по сюжетным мотивам армянских сказок.

Значительное оживление происходит в вокальных жанрах. Дальнейшее развитие получает массовая песня в творчестве М. Мирзаяна, К. Закаряна, М. Мазманияна, В. Тальяна, А. Сатяна. Пишутся песни о Родине, Партии, Ленине, борцах-революционерах, много создается песен о жизни колхозного села. Лучшие из массовых песен привлекают своей искренностью, непосредственностью, близостью к народно-песенным истокам.

Успехи в создании новых романсов связаны в первую очередь с творчеством А. Степаняна. Тонкой красотой отмечены его романсы на стихи Ав. Исаакяна. Много внимания композиторы уделяют хоровым обработкам народных песен (А. Кочарян, Т. Алтунян, Х. Кушнарев, М. Агаян и т. д.).

В эти годы появляются и первые армянские сочинения, написанные для камерных ансамблей,— трио, квартеты, среди которых выделяются художественно совершенные обработки для квартета С. Асламзяна, Первый квартет А. Степаняна, трио А. Хачатуряна и В. Тальяна.

В годы Великой Отечественной войны деятельность армянских музыкантов была подчинена важнейшей задаче—содействовать скорейшему разгрому врага. Многие композиторы и исполнители с первых дней войны ушли на фронт. В боях против фашистских захватчиков смертью храбрых пали молодые одаренные композиторы Т. Оганесян, Г. Меликян, С. Тертерян, И. Надирян, А. Пахарян.

В военные годы широкое распространение получила форма непосредственных выступлений на фронте перед боевыми воинскими соединениями лучших артистов и творческих коллективов Советского Союза. Армянские музыканты принимали самое активное участие в таких выступлениях. Многие из них за это были награждены боевыми орденами и медалями.

Несмотря на трудные условия военного времени, интенсивно бился пульс музыкальной жизни и в самой республике. Блестящими успехами ознаменовалась в эти годы деятельность оперного театра, руководимого замечательным музыкантом, одним из лучших дирижеров Советского Союза М. Тавризяном. За это время театр создал 14 новых постановок. С отдельными концертами выступал и коллектив симфонического оркестра. Знаменательным событием стало, в частности, исполнение Седьмой («Ленинградской») симфонии Д. Шостаковича (дирижер М. Тавризян). Ереван был одним из первых городов, где прозвучало это классическое произведение, получившее впоследствии грандиозный общественно-политический и художественный резонанс.

Высокими художественными достоинствами отличались постановки опер «Иван Сусанин» Глинки, «Отелло» Верди, «Гугеноты» Мейербера. Яркий патристический спектакль создал Театр оперы и балета, обратившись к постановке первой армянской оперы «Аршак II», долгие годы находившейся в забвении и даже считавшейся утерянной. Спектакль этот по праву был удостоен Государственной премии СССР.

Знаменательно, что в годы войны не только сохранились ранее существовавшие очаги музыкальной культуры, но и создавались новые. Решением правительства в 1942 году в Ереване открылся Государственный театр музыкальной комедии, который сыграл важную роль в развитии популярного жанра оперетты. Плодотворно работал в этом жанре А. Айвазян, создавший музыкальные комедии «Восточный дантист», «Кадж Назар», «Счастливый день» и др. Дальнейшие успехи в создании национальных музыкальных комедий связаны с именами В. Тиграняна, В. Котояна, С. Джербашиана.

В военный период исключительно возросло значение песенного творчества—этой самой массовой и оперативной области музыкального искусства. Непосредственным откликом на грозные события войны явилось создание «песен гнева», таких как «Песня ненависти» Г. Егназаряна, «Мечь» Р. Атаяна. Боевым героическим пафосом были насыщены «Красная Армия» В. Тальяна, «Родина» А. Мерапгуляна. О героях войны рассказывалось в песнях «Капитан Гастелло» А. Хачатуряна, «Генерал Баграмян» А. Айвазяна, «Генерал Мартirosян» М. Мирзаяна и т. д.

Много песен торжественного гимнического характера, воспевающих советскую родину, Коммунистическую партию, было написано в связи с объявлением конкурса на создание первого в истории армянского народа Государственного гимна Армянской ССР. Первую премию на этом конкурсе завоевал гимн Арама Хачатуряна (слова Сармена), впервые торжественно исполненный 12 августа 1944 года.

Разнообразно и глубоко воплотилась ведущая для этих лет тема советского патриотизма в произведениях симфонической музыки. Поэмой «борьбы и гнева» называют Вторую симфонию А. Хачатуряна (1943). В этом монументальном произведении слышны отзвуки грозных событий, потрясших все человечество. Исключительное впечатление оставляют трагические страницы симфонии (III-я часть), посвященные жертвам войны. В качестве основной темы здесь использована выразительная мелодия народной песни «Ворскан ахпер». Героическая музыка финала озарена светом грядущей победы. Наряду с Седьмой симфонией Шостаковича и Пятой Прокофьева симфония Хачатуряна вошла в число наиболее значительных художественных достижений советской музыки военных лет.

Яркими достоинствами были отмечены также эпическая по характеру Первая симфония А. Степаняна и симфоническая поэма «Армения» Г. Егназаряна, удостоенная первой премии на республиканском конкурсе.

Наиболее характерная черта в развитии национального оперного жанра этих лет—повышенный интерес к историко-героической тематике. В военные годы были задуманы и вскоре завершены исторические оперы «Нунэ» А. Степаняна, «Агаси» К. Закаряна, «Царь Гагик» В. Арапатьяна. К этому же времени относится замысел создания оперы «Давид-бек» Армена Тиграняна, сценическое воплощение которой было осуществлено после смерти автора в 1950 году.

Опера «Давид-бек» заняла прочное место в репертуаре театра. Автору удалось воссоздать волнующие страницы героического прошлого Армении, исторические дружеские связи армянского народа с русским и грузинским народами.

Произведение Тиграняна принадлежит к историко-романтическому жанру. Выпуклое противопоставление положительных и отрицательных героев, резкая контрастность картин, рисующих подневольное положение народа и пышность двора грузинского царя Вахтанга VI, мрачный дворец Фатали-хана и веселый народный праздник «Варда-

вар», сбор народных ополченцев под тревожный и призывный набат и поле битвы перед решающим сражением—все это создает характерную атмосферу чисто «романтического» спектакля. Глубокая же народность музыкального языка оперы, покоряющая естественность и искренность высказываний героев придают действию конкретность и достоверность, помогают по-новому воспринять каноны традиционного оперного жанра.

«Давид-бек», как и «Ануш»,— опера песенная. Песенностью пронизаны арии, монологи, ариозо, ансамбли и хоры. Обилие превосходных мелодических образов, их народная основа—наиболее сильная сторона этого произведения. Композитор при этом не ограничивается какой-либо одной сферой народного искусства—в музыке оперы нетрудно заметить связи со средневековыми тагами, классическим крестьянским и гусано-ашугским творчеством и с более поздней городской песенной культурой. Это помогло автору создать правдивые «музыкальные портреты» многочисленных персонажей оперы, представляющих самые различные социально-общественные группы.

Заметным явлением стала постановка оперы Л. Ходжа-Эйнатова «Намус» (1945). В основе этой оперы, написанной по сюжету знаменитой повести Ширванзаде, лежит светлая гуманистическая идея свободы личности. В лирико-драматической по характеру опере чувствуется высокая профессиональная культура автора, его умение психологически тонко и правдиво передавать переживания героев.

Победоносное окончание войны, неуклонное поступательное движение советского общества по пути построения коммунизма создали необходимые предпосылки для дальнейшего подъема национальной музыкальной культуры.

В послевоенные годы музыкальная жизнь принимает сложные и многообразные формы. На качественно новую ступень поднимается исполнительское искусство.

В первые послевоенные годы потребовалась перестройка музыкальных коллективов Армянской филармонии. Большую и кропотливую работу по воссозданию армянского симфонического оркестра провел М. Малунцян. Под его руководством (1946—60 гг.) оркестр профессионально окреп и значительно расширил свой национальный репертуар. Записи многих классических и современных сочинений армянской музыки в исполнении М. Малунциана и до сих пор остаются лучшими. Новый взлет в творческой деятельности симфонического оркестра наметился в 70-е годы, когда его главным дирижером стал молодой музыкант Д. Ханджян. С его приходом в репертуаре оркестра впервые появились многие произведения современного музыкального искусства (И. Стравинский, Б. Барток, А. Онеггер, Р. Штраус и др.). Д. Ханджян—дирижер с ярко индивидуальным лицом. Его интерпретации отличаются глубиной и оригинальностью замысла, масштабностью концепции, отличным ощущением внутренней динамики музыкального развития.

Деятельность хоровой капеллы связана с именами двух прослав-

ленных мастеров—А. Тер-Ованесяна, руководившего этим коллективом в 50-е годы, и О. Чекиджяна, ставшего во главе капеллы с 1961 года. А. Тер-Ованесян оставил глубокий след в истории национальной хоровой культуры своими неповторимыми и вдохновенными интерпретациями сочинений наших классиков—Комитаса, М. Екмаляна, Х. Кара-Мурзы. О. Чекиджян придал деятельности капеллы невиданный ранее блеск и размах. Насыщенность и разнообразие репертуара, включающего такие монументальные сочинения, как реквiems Моцарта, Верди, Берлиоза, Форе, «Мессию» Генделя, «Стабат матер» Россини, хоры Комитаса (в том числе ранее не исполнявшиеся), Екмаляна, многих современных армянских авторов, исключительная стройность и выразительность пения, захватывающего богатейшей палитрой хоровых красок,— все это выдвинуло армянскую капеллу в ряды лучших музыкальных коллективов Советского Союза.

К вершинным достижениям исполнительского искусства следует отнести и деятельность квартета имени Комитаса. Где бы ни выступал этот знаменитый ансамбль,— в Советском Союзе или за рубежом,— он всегда вызывал восхищение слушателей. Искусство комитасовцев покорило не только безукоризненным мастерством, тщательной выверенностью каждой детали, но и особой эмоциональной наполненностью каждого звучащего мгновения, тонким артистизмом, светлой романтической окрыленностью¹.

За этот же период был создан целый ряд новых музыкальных коллективов, в том числе симфонический оркестр при Госкомитете телевидения и радио (1966, худ. рук. Р. Мангасарян) и хор имени А. Тер-Ованесяна при Армянском хоровом обществе (худ. рук. Э. Цатурян). С их возникновением значительно улучшились возможности пропаганды армянской симфонической и хоровой музыки.

В 1964 году был организован Камерный ансамбль под руководством З. Саакянца. Рождение камерного оркестра совпало с характерной тенденцией времени—возникновением живого интереса к старинной (доклассической и раннеклассической) музыке. Тенденция эта нашла отражение в репертуаре оркестра, включавшем преимущественно произведения Вивальди, Боккерини, Перголези, Баха, Моцарта, и в самом стиле исполнения, сочетающем четкость и точность в «прочтении» музыкального текста с поэтически тонкой, даже изысканной общей звуковой палитрой (ныне руководителем ансамбля является К. Багдасарян). Примерно в том же «ключе» работает созданный недавно ансамбль камерной музыки (руководитель З. Вартанян), стилистически чутко воспроизводящий особенности как старинной, так и современной музыки.

¹ В 1947—68 гг. квартет выступал в следующем составе: А. Габриэлян, Р. Давидян, Г. Талалян, С. Асламзян. В 1974 году торжественно отмечалось 50-летие деятельности этого замечательного коллектива. В настоящее время в квартете играют Э. Татевосян, А. Мекинян, Я. Папян, Ф. Симонян.



С. Аракелян. У родника. 1928 г.



Одним из популярных коллективов стал Ансамбль скрипачей телевидения и радио (руководитель Г. Аджемян), увлекающий слушателя виртуозной техникой, эмоционально непосредственной манерой игры. Обратил на себя внимание и Ансамбль виолончелистов (руководитель Геронтий Талалаян), успешно выступавший в 60-70-е годы.

Творческими исканиями отмечен путь коллективов, призванных пропагандировать народное искусство. Значительной перестройке подверглась работа оркестра народных инструментов Комитета телевидения и радио² (руководитель А. Мерамгулян, в последующие годы С. Джеробашян, М. Бегларян). Здесь не только был принят в основу многоголосный принцип исполнения, но и проводились опыты по оркестровке инструментальных произведений народной музыки и даже отдельных произведений классического музыкального искусства. В разные годы с оркестром выступали популярные солисты А. Тер-Абрамян, А. Гюльадян, О. Амбарцумян, О. Бадалян, Р. Матевосян, тарнист С. Сейранян, дудукист Л. Мадоян, продолжившие традиции народных инструменталистов Сании Оганезашвили (Оганесян) и Бала Меликова. Оригинальным было сочетание песни и танца в искусстве А. Багдасарян, включавшей в свой репертуар произведения разных стран и народов.

В послевоенные годы еще более возросла популярность Ансамбля народной песни и пляски Армении³. Ансамбль за это время подготовил ряд интересных программ, в которых наряду с образцами старого песенного искусства было широко представлено и народное творчество, рожденное в советские годы.

Среди вновь созданных коллективов этого типа особенное значение приобрел Государственный ансамбль танца (руководитель Э. Манукян, затем—В. Ханамирян), профессионально крепкий, достигший высокого уровня исполнительского мастерства.

Значительные трудности переживал популярный в свое время ансамбль гусанской песни. Принятый здесь одоголосный принцип исполнения вступал в явное противоречие с многочисленным составом самого коллектива, новые же формы так и не были найдены. Между тем творчество самих гусанов (особенно Аваси, Шаэна, Ашота) успешно развивалось и их песни получили широкое распространение.

Сложное положение сложилось и в области эстрадной музыки. Оно было характерным для всей советской эстрадной и джазовой музыки конца 40-х—начала 50-х годов. Критический огонь, открытый тогда по джазу, почти начисто смел все то ценное, что было создано в советской эстрадной музыке за предыдущие годы.

Все это волновало и беспокоило нашу общественность. Все чаще стали раздаваться голоса о необходимости найти новые пути в раз-

² Впоследствии этому оркестру было присвоено имя А. Мерамгуляна.

³ До 1970 г. ансамблем руководил Т. Алтунян, в последующие годы—Э. Оганесян, Х. Аветисян, Э. Цатурян. В 1974 г. ансамблю было присвоено имя Т. Алтуняна.

витии советской эстрады и легкой музыки, используя при этом перспективные завоевания современного джаза. Как писал А. И. Хачатурян: «Если имеет право на существование симфония или опера, созданная на национальном музыкальном материале (а это бесспорно так!), то, по-моему, в неменьшей степени оправдано и использование отдельных приемов джазовой музыки. Творческая практика советских композиторов на деле доказала жизненность этой мысли. Я мог бы привести в пример десятки подлинно творческих работ хотя бы наших молодых авторов в жанре эстрадной музыки».

Говоря об этих примерах, Хачатурян имел в виду произведения молодых авторов, появившиеся со второй половины 50-х годов. И действительно, в это время советская эстрадная музыка переживает большой подъем, происходит как бы второе рождение советского джаза.

Такое второе рождение национального эстрадного искусства фактически произошло и в Армении. Оно было в немалой степени связано с приходом в эстрадный оркестр в конце 1956 г. нового художественного руководителя—Константина Орбеляна, который продолжил поиски органического сплава, синтеза—но уже на новом уровне—достижений современного джаза с национальным музыкальным материалом.

Успехи, которых добился Эстрадный оркестр Армении на новом этапе своего развития, в значительной степени были обусловлены активным сотрудничеством целой группы талантливых армянских композиторов. Песни и инструментальные пьесы А. Бабаджаняна, К. Орбеляна, Э. Багдасаряна, А. Аджемяна, Х. Аветисяна не только освежили и обновили репертуар оркестра, но и имели решающее значение в утверждении нового стиля армянской советской эстрадной музыки.

Эстафету у них приняло новое поколение композиторов. Из них особенно выделился Р. Амирханян, песни которого отмечены мелодическим своеобразием и особой душевной теплотой. Интересные эстрадные песни создали также М. Вартазарян, М. Мависакалян, С. Шакарян, Арам Сатян, В. Григорян.

За эти годы выдвинулась целая плеяда талантливых исполнителей-солистов: пианистов, скрипачей, виолончелистов, певцов. Многие из них стали лауреатами международных и всесоюзных конкурсов. Среди них Ж. Тер-Меркерян, Р. Агаронян, Ю. Айрапетян, М. Абрамян, С. Навасардян, В. Сараджян, К. Георгиан, Л. Закарян и многие другие. Исполнительскую и педагогическую деятельность успешно сочетали К. Малхасян, А. Амбакумян, Г. Богданян, Г. Адамян. В воспитании молодых инструменталистов велика была роль К. Домбаева, Р. Андриясяна, Г. Сараджева, Л. Григоряна, А. Чаушяна, так же как в воспитании певцов—Н. Кардян, Т. Шахназарян.

В послевоенные годы расцвело дарование Зары Долухановой, удостоенной звания лауреата Ленинской премии. Исключительным является ее голос—редко встречающееся колоратурное меццо-сопрано. В исполнении Долухановой особенно покоряют безукоризненное совершенство владения голосом, простота, благородство и поэтичность трактовки. Ее искусство по праву завоевало мировое признание.

В этот же период рядом интересных постановок обогатился репертуар Государственного академического театра оперы и балета имени Спендиарова. Особое место среди них заняли новые национальные оперные и балетные спектакли. В театре были заняты многие замечательные артисты. Далеко за пределами республики известно несравненное мастерство Гоар Гаспарян, ведущей исполнительницы лирико-колоратурных партий в оперном репертуаре. Высокими достижениями отмечен творческий путь Татевик Сазандарян, артистки яркого вокального и сценического дарования. Ряд запоминающихся образов на оперной сцене создали известные певцы П. Лисицян, Н. Ованисян, М. Еркат, А. Петросян, Д. Погосян, Е. Хачикян, Г. Галачян, А. Арутюнян, А. Карапетян, В. Миракян, замечательный танцовщик В. Галстян. Пришло и новое поколение дирижеров—А. Катанян, А. Восканян, Ю. Давтян.

Оценивая в целом тенденции развития музыкальной жизни в 60—70-е годы, следует выделить две характерные тенденции: стремление к дальнейшей демократизации музыкального искусства и расширение творческих связей с братскими музыкальными культурами СССР и социалистических стран.

В эти годы в различных городах Армении (Ленинакан, Кировакан, Степанаван) организуются массовые праздники песни, создаются народные филармонии, народная консерватория, «филармония школьника». В смотрах музыкальной самодеятельности принимают участие тысячи исполнителей (так, в конце 1966 г. в первом туре Всесоюзного фестиваля самодеятельности участвовали 1324 коллектива и 1474 солиста). Впервые создаются любительские симфонические и камерные оркестры, квартеты, эстрадные ансамбли. Лучшие заводские и студенческие коллективы Еревана, Ленинакана, Кировакана гастрوليруют не только по стране (в Москве, Ленинграде, Поволжье, Литве, Казахстане и т. д.), но и за рубежом (в Польше, Болгарии, Чехословакии, ГДР, Финляндии). Успехам самодеятельного искусства способствовало создание армянского Хорового общества.

К концу 70-х годов в Армении насчитывалось уже более 100 музыкальных школ.

Значительным событием стали фестивали «Закавказская весна» (1958, 1965, 1975), а также гастрольные выступления артистов и коллективов из РСФСР, Украины, Эстонии, Казахстана, Молдавии, из братских социалистических стран. Такой же представительный характер имели и ответные концерты армянских музыкантов.

На протяжении 60—70-х годов музыканты Армении побывали с концертами более чем в 80 странах мира. Тысячи слушателей знакомились с искусством А. Хачатуряна, З. Долухановой, Г. Гаспарян, П. Лисициана, Т. Сазандарян, квартета им. Комитаса, ансамблей песни-пляски и танца, камерного и эстрадного оркестров и многих других коллективов и исполнителей.

В послевоенные годы знаменательные сдвиги происходили в музыкальном творчестве. Первое послевоенное десятилетие (1946—1956)

было отмечено интенсивным, хотя и не всегда равномерным, развитием различных музыкальных жанров. Именно в эти годы наметился ряд негативных явлений, связанных с издержками культа личности: несправедливые обвинения некоторых известных композиторов в формализме, догматическое понимание ряда краеугольных категорий эстетики социалистического реализма, попытки регламентировать использование тех или иных выразительных средств и т. д.

Начиная с 1948 г. многие произведения армянских советских композиторов в течение ряда лет совсем не звучали (в том числе симфонии А. Хачатуряна, А. Степаняна, квартет Э. Мирзояна и т. д.). Настороженное отношение к инструментальной музыке не только затормозило ее рост, но и нарушило естественные связи армянской музыки с другими музыкальными культурами.

Но даже в этих условиях сама советская действительность толкала армянских композиторов на поиски нового, и многие произведения тех лет, несомненно, раздвинули горизонты национального музыкального искусства. Этот процесс особенно активизировался после 1953 года.

В конце 40-х—начале 50-х годов в армянской музыке бурно развиваются жанр кантаты и другие вокально-симфонические жанры. До этого кантаты появлялись лишь эпизодически. Отдельные сочинения, представляя известный интерес как опыты воплощения современной тематики, не оставили, однако, заметного следа в истории жанра. Более художественно яркой оказалась одночастная поэма—кантата Г. Чеботарян «Армения» (1947), в которой композиция обычной симфонической поэмы обогащена включением хоровых эпизодов.

Новый этап открыла «Кантата о Родине» А. Арутюняна (1948), удостоенная Государственной премии СССР первой степени. «Кантата о Родине»—светлое, жизнеутверждающее произведение; взволнованно, с покоряющей юношеской непосредственностью композитор воплотил любовь советских людей к социалистической Отчизне и активный, оптимистический дух нашей эпохи. Живое чувство современности и выдвинуло кантату Арутюняна в ряд лучших произведений тех лет.

После «Кантаты о Родине» этот жанр в течение нескольких лет занимает едва ли не ведущее место в армянской музыке. К нему обращаются композиторы различных возрастов, различных творческих индивидуальностей (Э. Мирзоян, А. Степанян, К. Закарян, В. Араратян, Г. Арменян и др.).

За короткий срок (1948—1953) в Армении появилось около 20 новых кантатно-ораториальных произведений, в известной степени обогативших армянскую музыкальную культуру и наметивших пути отражения образов современности в музыке. Немало появилось и серых, бесцветных кантат, где внешняя парадность сочеталась со штампом и инертностью мысли. Порой даже и в удачных произведениях, особенно в их официально-торжественных финалах, давала о себе знать некая «обязательность» способов решения творческих проблем.

Развитие симфонического творчества армянских композиторов в послевоенное десятилетие шло скорее «вширь», чем «вглубь». И в этом проявилась определенная историческая закономерность. К этому периоду армянская симфоническая музыка располагала рядом блестящих, подлинно классических произведений. К ним, в первую очередь, следует отнести сочинения Спендиарова и Хачатуряна. Тем не менее это были единичные образцы. Время же настоятельно выдвигало задачу создания национальной симфонической *литературы*, в достаточной степени обширной и разнообразной, способной удовлетворить требованиям быстро развивающейся музыкальной жизни республики. Для этого в Армении уже имелись все условия. Если в предыдущие годы число армянских композиторов, не только ярко одаренных, но обладавших высоким уровнем профессионального мастерства, было сравнительно невелико, то в послевоенный период положение явно изменилось. На творческую арену выступила целая группа молодых талантливых композиторов, получивших серьезную профессиональную подготовку (А. Арутюнян, А. Бабаджанян, Э. Мирзоян, Л. Сарьян, А. Худоян, Г. Чеботарян, Э. Багдасарян, Э. Оганесян, Г. Арменян, Г. Читчян). Вместе с композиторами, уже получившими признание, они составили сильный и крепкий отряд композиторской организации Армении, могущий ставить и решать самые ответственные художественные задачи.

Положение облегчалось тем, что в творчестве Спендиарова и Хачатуряна были заложены основополагающие принципы ярко самобытного и оригинального стиля национальной симфонической музыки. Дальнейшая разработка этих принципов представлялась плодотворной и чрезвычайно перспективной. И она, действительно, дала несомненные положительные результаты.

В послевоенное десятилетие в Армении было создано большое количество симфонических сюит, произведений «малых форм». Интенсивно развивался и жанр инструментального концерта. По языку и методам музыкального развития эти произведения, как правило, не выходили за пределы круга выразительных средств, уже освоенных армянской музыкой. Но и в этих пределах композиторы работали с подлинной творческой заинтересованностью, проявляя незаурядную изобретательность и высокий профессионализм. Не случайно многие из симфонических произведений этих лет заняли прочное место в концертном репертуаре, а лучшие из них с полным правом вошли в «золотой фонд» армянской музыки.

Следует все же отметить, что характерная для этого периода ориентация на создание произведений, написанных в русле традиций, в той или иной степени уже освоенных и апробированных, значительно суживала возможности национального музыкального искусства. Если она была близка творческим устремлениям одной группы композиторов, то искусственно тормозила развитие творческих индивидуальных художников, склонных к более смелому и радикальному обновлению традиционных представлений. Ошибки и заблуждения тех лет помешали яркой, но все же односторонней картине армянской симфо-

нической музыки послевоенного десятилетия стать более полной и многоцветной.

Заслуженную известность приобрели две балетные сюиты и симфоническая картина «Саари» Г. Егназаряна. Композитор здесь предельно «точен» в выборе выразительных средств. Его тематизм, всегда жанрово определенный, отличается рельефностью и пластической выразительностью, а тонкое претворение особенностей народного ладового мышления обогащает гармонию новыми и свежими красками. Исключительна роль оркестра в этих сочинениях. Их партитуры поражают не столько виртуозным использованием разнообразнейших оркестровых красок, сколько сочетанием красочной декоративности звучания с своеобразной ритмо-динамической трактовкой оркестра. Именно это даже лирическим страницам сюиты придает внутреннюю импульсивность и подлинно симфоническое дыхание. Блестящим примером мощного нарастания динамики, достигнутым почти исключительно оркестровыми средствами, может служить женский танец «Нубари». Лирически проникновенная, изящная мелодия танца, неоднократно повторяясь, но в различном оркестровом освещении, постепенно словной расцветает и, преобразованная, достигает к концу танца ослепительной мощи звучания.

Заметно обогатили национальную инструментальную литературу три цикла «Танцев для симфонического оркестра» Л. Ходжа-Эйнатова, «Симфонические картинки» Г. Сарьяна, «Симфонические танцы» Э. Мирзояна. Если в первых двух этих сочинениях продолжена линия развития жанрово-изобразительного симфонизма Спендиарова, то «Танцы» Мирзояна по сочности красок и яркой динамике ближе стилю Хачатуряна.

Армянская музыка в послевоенное десятилетие обогатилась и ценными произведениями в области инструментального концерта.

В 1946 году появился Виолончельный концерт А. Хачатуряна. В нем господствует стихия лиризма, песенности. Такой характер музыки концерта несомненно связан с особенностями солирующего инструмента — «певучего», мелодически яркого и выразительного по природе. Как и в других крупных произведениях Хачатуряна, изумительно мелодическое богатство концерта для виолончели. Одна за другой проходят здесь свободно льющиеся, широкие по дыханию мелодии, то полные страстности и горячего чувства (первая часть), то пленительные и задушевные (вторая часть), то одушевленные пафосом мелодии-песни, мелодии-гимны (центральный эпизод в финале).

Несколько позже с рядом концертов выступил А. Арутюнян. Жизнерадостный, светлый, активно-волевой характер его Концерта для трубы, Концерта для голоса и Концертино для фортепиано во многом перекликается с музыкой «Кантаты о Родине». Из этих произведений наибольшую популярность приобрели виртуозный, блестящий Концерт для трубы и поэтичное, пленяющее свежестью и чистотой чувств Концертино.

Новую страницу в истории армянского инструментального концерта открыла «Герончская баллада» для фортепиано с оркестром А. Бабаджаняна. Это крупное, монументальное по масштабам, вдохновенное по музыке произведение получило горячее признание слушателей у нас и за рубежом.

«Герончская баллада» — волнующая поэма о советской молодежи, о ее дерзновенных подвигах, ее прекрасных делах и думах. Здесь сила и мужеству активной, волевой натуры противопоставляется красота нежного, хрупкого лирического чувства, картина праздничного веселья, стремительного вихревого движения вальса сменяется траурным маршем, трагическим воспоминанием о погибших на войне героях, чья жизнь была подвигом, а смерть — бессмертием. И наконец, все завершает обобщающий финал, который звучит светло и торжественно.

В 40—50-е годы возросла роль камерно-инструментальной музыки. Было не только создано довольно много произведений в этом жанре, но и некоторые из них имели принципиальное значение для дальнейшего развития всего армянского музыкального искусства.

Значительное место в камерных произведениях этого периода продолжала занимать лирико-жанровая тематика. Она определяла содержание трио Г. Чеботарян (1945 г.), созданных несколько позже трио С. Нагдяна, К. Закаряна, сонаты и квинтета С. Джербашяна, квартетов А. Айвазяна, Т. Тер-Мартirosяна. В этих произведениях, различных по яркости и уровню мастерства, обращает на себя внимание национальная определенность музыкальных образов, простота и доступность языка. В них преобладает тон лирического повествования или созерцания, мало развит драматический элемент, зато широко представлены эпизоды жанрового, танцевального характера. В лучших из этих произведений, не претендовавших на особую значительность и масштабность, воплотились характерные приметы нашей современности, внутреннего мира советского человека.

Первым значительным произведением драматического склада в армянской камерно-инструментальной музыке явился струнный квартет Э. Мирзояна (1947, вторая редакция — 1954). Музыка квартета свидетельствовала о профессиональной зрелости автора, сумевшего создать произведение, отмеченное глубиной музыкальных образов, широким симфоническим дыханием, смелостью и новизной средств музыкальной выразительности.

Квартет Э. Мирзояна, высоко оцененный во время первого исполнения, вскоре, однако, совершенно незаслуженно был объявлен «творческим заблуждением молодого талантливого композитора». Подлинная и блестящая жизнь квартета на концертной эстраде началась лишь с 1955 года. Тем не менее, совершенно очевидно, что это произведение могло дать толчок развитию нового и весьма перспективного направления в национальной камерной музыке, которое все равно пробило себе дорогу, хотя и с досадной «потерей времени».

Одним из лучших советских камерных сочинений стало и трио

А. Бабаджаняна, написанное в 1953 году и сразу же завоевавшее любовь слушателей.

Музыка А. Бабаджаняна покоряет своей человечностью, глубиной, романтической взволнованностью. Влияние классических традиций (особенно Чайковского и Рахманинова) органически сочетается здесь с индивидуальной характерностью и самобытностью авторского почерка. В тематизме трюо, очень напевном и пластически выразительном, своеобразно претворены особенности армянских народных лирических песен и искусства ашугов.

Новаторскими устремлениями отмечена музыка Сонаты для скрипки и фортепиано А. Бабаджаняна (1959). Соната Бабаджаняна—произведение масштабное, значительное, отличающееся богатством эмоциональных контрастов и высокой степенью обобщенности музыкальных образов. Страстная, захватывающая музыка сонаты рассказывает о нашем современнике, о становлении его характера—беспокойного, ищущего, мятежного, закаляющегося в жизненных бурях и мужественной, героической борьбе.

Новое в сонате Бабаджаняна—своеобразное преломление опыта мировой современной музыки, в особенности, творчества Прокофьева и Шостаковича. Но здесь нет простой подражательности, это скорее близость идейно-эмоциональной настроенности к «духу эпохи», и ритмам современной жизни.

Большой успех выпал на долю молодых армянских композиторов на конкурсах, посвященных VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов (1957). На Всесоюзном конкурсе в Москве им были присуждены четыре из девяти премий за лучшие произведения в камерной музыке. Лауреатами конкурса стали Э. Оганесян, К. Орбелян и А. Пирумов, поощрительную премию получил Дж. Тер-Татевосян. На состоявшемся непосредственно после этого Международном конкурсе молодых композиторов К. Орбелян получил первую премию, а Э. Оганесян—вторую за свои камерные сочинения.

Квинтет Э. Оганесяна по праву можно отнести к числу лучших произведений армянской камерной музыки. Значительность содержания, самобытная красота музыкальных образов, отточенность мастерства—вот чем прежде всего привлекает квинтет Оганесяна.

В квартете Орбеляна господствуют образы лирического и драматического характера. Обращает на себя внимание мелодическое богатство музыки Орбеляна, умение композитора мыслить ясно, с подкупающей искренностью и непосредственностью.

За это же время было создано много небольших камерных пьес для фортепиано, скрипки, виолончели, кларнета, трубы и других инструментов. Свежестью и своеобразием отмечен цикл прелюдий для фортепиано Э. Багдасаряна. Диапазон настроений, выраженных в этом цикле, весьма широк: от лирических пейзажных зарисовок до блестящих виртуозных пьес, захватывающих своим темпераментом и внутренней динамикой.

Заметное место в камерной музыке заняли произведения Г. Чеботарян, А. Степаняна, Э. Абрамяна, А. Айвазяна, Г. Адамяна, С. Нагдяна, Э. Арутюняна, Р. Андриасяна, Г. Сараджева. В области камерно-вокальной лирики плодотворно работали Г. Читчян, Э. Абрамян.

Наиболее яркой и выдающейся фигурой в области вокальной музыки этого периода, несомненно, является композитор Ашот Сатян (1906—1958).

Песни Сатяна органически связаны с народной музыкой. Однако привычные ритмы и интонации, пройдя сквозь творческое сознание художника, приобретали удивительную свежесть, всегда наполнялись новым смыслом. Не механическое чередование знакомых оборотов слышалось в песнях композитора: в них словно пела душа самого художника, заражая своим теплом и волнением слушателей. Первые песни Сатяна появились в 30-х годах. Однако в полную силу его творческая деятельность развернулась в последующий период. Песни, созданные им в послевоенные годы, по своему жанрово-тематическому характеру весьма многообразны. Он писал песни трудовые, лирические, застольные, песни-вальсы, песни о родине, борьбе за мир и т. д. Общее в них — живое чувство современности, в них запечатлены приметы нового времени, новой жизни, душевная щедрость и внутренняя красота простого советского человека.

Массовая песня в послевоенные годы продолжала оставаться верным спутником советских людей, чутко откликаясь на важнейшие события современности. Особое место в песенном творчестве этих лет заняли темы борьбы за мир и трудового героизма советских людей.

В свое время популярность завоевали песни А. Хачатуряна, А. Мерагуляна, А. Айвазяна, Е. Саарун, М. Мазманяна, А. Бабаджаняна, Э. Оганесяна, В. Тиграняна, С. Джербашяна.

В эти же годы успешно развивалась лирическая песня. В лучших из этих песен правдиво раскрывается внутренний, интимный мир советского человека; это песни о любви, дружбе, материнском счастье. Мелодичные, красивые песни создали В. Котоян, А. Арутюнян, А. Долуханян, А. Аджемян, Х. Аветисян.

Некоторые из этих песен своей броскостью, доступностью, сочетанием лирического и танцевального начала были весьма близки эстрадной музыке.

Со второй половины 50-х годов положение в музыкальном творчестве армянских композиторов определенным образом меняется.

Событием рубежного значения была вторая Декада армянского искусства и литературы в Москве (1956). Декада продемонстрировала большие достижения армянской музыки, но также и некоторые трудности роста. «Многие творческие проблемы современной армянской музыки остаются нерешенными», — отмечал на страницах «Советской музыки» композитор Л. Сарьян. Он указывал на отставание оперного и симфонического жанров, а также на то, что «в творческой практике не изжиты еще тенденции инвельирования, штампа».

Новый этап в развитии национальной музыки характеризовался значительным обогащением ее идейно-образного содержания. Сама атмосфера, установившаяся в жизни советского общества, исключала поверхностное, «парадное» решение темы современности, направляя художников к воплощению больших замыслов, к открытому и смелому разговору «о времени и о себе».

Примечательная черта армянской музыки этого периода связана и с обновлением художественных средств. За годы, последовавшие за рождением ярко новаторского искусства А. Хачатуряна, процесс стилистического обновления никогда не был столь бурным и интенсивным. Творческие поиски и эксперименты отмечались прежде всего в более мобильных по своим возможностям камерно-инструментальных жанрах, что в свою очередь подготовило почву для подъема симфонической, оперно-балетной музыки.

В конце 50-х годов начинается подлинный «шторм» жанра симфонии, до этого представленного лишь единичными образцами (подобный феномен повторится еще почти через 20 лет—в конце 70-х годов).

Обращение многих армянских композиторов к симфонии—жанру, обладающему почти неограниченными возможностями глубокого и обобщенного отображения действительности,—стало несомненным свидетельством богатства и зрелости армянского музыкального искусства в эти годы, свидетельством больших творческих возможностей армянских советских композиторов. В значительной степени именно в симфониях с наибольшей очевидностью обнаружились характерные тенденции развития армянской советской музыки, связанные с поисками современного национального музыкального стиля, с воплощением актуальных и значительных тем действительности.

Этот своеобразный цикл новых армянских симфоний открыли увлекательные и глубокие по музыке сочинения А. Арутюняна и Дж. Тер-Татевосяна, написанные в конце 50-х годов. За ними последовали симфонии Г. Егназаряна («Раздан»), Э. Оганесяна, К. Орбеляна, А. Аджемяна и многих других. Исключительным был успех Симфонии для струнного оркестра с литаврами Э. Мирзояна (1961). Справедливо оцененная, как одно из выдающихся симфонических произведений советской музыки этого периода, симфония Мирзояна неоднократно исполнялась во многих городах Советского Союза и за рубежом. Гармонически совершенная, ясная по замыслу, она очаровывает удивительной просветленностью и чистотой выражения чувств.

Перемены коснулись и области музыкального театра.

После целого ряда более или менее успешных попыток создания национальных опер и балетов (оперы «Герония» А. Степаняна, «Сос и Вардигер» В. Тиграняна, «В лучах солнца» А. Тер-Гевондяна, «Хачатур Абовян» Г. Арменяна, «Костер» Ю. Геворкяна, балеты «Мармар» Э. Оганесяна, «Сона» Э. Хагагортына) получили признание общественности и удержались в репертуаре балет «Севан» Г. Егназаряна и опера «Арцваберд» А. Бабаева.

Оба эти произведения посвящены нашим современникам, рассказывают о тружениках колхозного села. В народных сценах балета «Севан» (1956) воскресают чудесные национальные пляски Армении: полные грации и изящества женские танцы и стремительные, огненные— мужские. Часто обращаясь к использованию подлинных народных мелодий, композитор в их симфонической разработке достигает большой выразительности и красочности.

Действие оперы «Арцваберд» (1957) разворачивается живо и динамично, перенося зрителей в памятную эпоху начала колхозного строительства в Армении. Музыка правдиво передает и драматизм насыщенных острой борьбой событий и лирическую одухотворенность внутреннего мира героев, отстаивающих свое право на новую светлую жизнь. Мелодии Бабаева подкупают своей естественностью, они согреты большим душевным теплом. Опера «Арцваберд», поставленная наряду с Ереваном и в других советских городах, знаменовала собой серьезный шаг на пути воплощения современности на армянской оперной сцене.

Тем не менее, с середины 50-х годов со все большей ясностью стали обнаруживаться те очевидные трудности, с которыми пришлось столкнуться театру оперы и балета. Все реже появлялись на сцене новые национальные спектакли. А те, которые появлялись, как правило, не вносили ничего существенно нового в сложившиеся традиции и представления.

Одной из причин замедления творческого роста театра, несомненно, было отсутствие прочных связей с современной музыкой, с эстетикой современного театрально-драматического искусства. Необходимо было вновь ощутить изменившийся ритм жизни, откликнуться на насущные требования времени.

Первым спектаклем, который стал этапным и фактически открыл новый период в развитии театра имени Спендиарова, был балет А. Хачатуряна «Спартак», решенный смело и масштабно (1961).

Знаменательное совпадение. Творчество Хачатуряна, как отмечалось, обозначило целую эпоху в развитии армянской советской музыкальной культуры. Его первые значительные произведения, появившиеся в 30-е годы и так ошеломившие своей необычностью и новизной, словно на могучих крыльях вынесли тогда национальную музыку в мир большого современного искусства. И теперь именно балету «Спартак», одному из лучших сочинений композитора, за которое автор получил высокое звание лауреата Ленинской премии (1959), суждено было в начале 60-х годов стать одним из живительных источников обновления музыкальной жизни Армении.

Постановка «Спартак» словно открыла путь новым творческим исканиям. И что особенно важно—в репертуаре театра свое достойное место заняла современная музыка. Были показаны балеты Прокофьева, Равеля, Гершвина, Спендиарова, Бабаджаняна, оперы «Овод» и «Оптимистическая трагедия» советских композиторов Спадавеккиа и Холминова. Театр обратился также к операм современных зарубеж-

ных авторов—«Царю Эдипу» Стравинского, «Вестсайдской истории» Бернштейна, «Консулу» Менотти. В Советском Союзе эти оперы были впервые поставлены в Ереване.

Из этих спектаклей наиболее впечатляющей была, пожалуй, постановка «Консула», где П. Афеян (Болгария) блеснул своей режиссерской работой, а дирижер А. Катаян глубоко и ярко сумел раскрыть партитуру оперы. Все эти постановки имели самостоятельное художественное значение. Вместе с тем они обогатили представления о современном музыкальном театре и как бы наглядно продемонстрировали возможность и художественную убедительность различных стилистических путей в разрешении сложной проблемы создания современной оперы и балета. Это был хороший повод для раздумий, для того, чтобы воображение наших композиторов заработало активней и острее. И, в общем, ждать пришлось недолго. Начался очевидный подъем национального музыкального театра—явление едва ли не самое примечательное для армянской музыки конца 60-х годов.

В жанре балетной музыки плодотворно работал Э. Оганесян, художник, глубоко национальный и самобытный. В основе его балета «Вечный идол» (1966) лежала поэтическая легенда о всепобеждающей силе светлой и чистой любви. Заслуга композитора и театра заключалась в том, что они сумели по-своему осмыслить и пережить одну из «вечных» тем в искусстве. В балете воссоздан языческий мир, красочный, шумный, насыщенный образами стихийной и первозданной мощи. В сценах же, связанных с трагической судьбой главных героев, увлекает глубокий психологизм, умение выразить в музыке тончайшие оттенки мыслей, чувств, переживаний.

Балет «Антуни» (1969) посвящен великому армянскому композитору Комитасу. Используя некоторые факты его биографии, Оганесян создал волнующее эпическое полотно, в центре которого обобщенный образ художника, его судьба, неотделимая от судеб народных. Партитура балета, насыщенная ароматом комитасовских мелодий, отмечена широким симфоническим размахом, яркой картинностью.

Последнее произведение композитора в жанре музыкального театра—опера-балет «Давид Сасунский» (1976), написанный по мотивам гениального народного эпоса. Его характерные черты—монументальность и величавость, чуткое постижение стихии народного искусства. Значение творческой победы Э. Оганесяна, отмеченной высокой наградой—Государственной премией СССР, хотелось бы подчеркнуть особо, потому что она одержана на магистральных путях развития советского искусства. Обращение к широким полотнам эпического звучания, где в укрупненных образах воссоздается жизнь народа, его могучая сила и героический дух, где сама жизнь и история предстают как бы в призме веками отшлифованного народного мировосприятия, было и остается одной из важных задач советского искусства.

Композитора Э. Аристакесяна привлек образ Прометея, благородного и бесстрашного героя, бросившего вызов богам. Уже в жанро-

вом определении балета «Прометей» (1967), названного автором «хореографической симфонией» ясно проступают характерные черты этого сочинения, в котором нет обычного членения на отдельные, законченные балетные «номера», а единый поток музыкального развития отличается напряженностью и драматизмом. О незаурядности этого сочинения свидетельствует и то обстоятельство, что помимо Еревана «Прометей» с успехом был поставлен в Харькове, Фрунзе, Катовицах (Польша).

Многое необычно в опере А. Тертеряна «Огненное кольцо» (1967). В ней своеобразно сочетаются броская плакатность (идущая от пламенных стихов поэта революции Егише Чаренца) и сложный психологизм (душевная драма героев оперы сюжетно связана с рассказом Б. Лавренева «Сорок первый»), широкое, в духе древнегреческой трагедии, использование хора и танцевальная пантомима, бестекстовые вокализы (вместо обычной арии или песни) и разговорные диалоги. Яркая, современная по своим выразительным средствам музыка, новые приемы музыкально-сценической драматургии помогают создать впечатление истинности разворачивающихся на сцене событий, донести неповторимую атмосферу революционной эпохи—«вздыбленной», «непричесанной», насыщенной огромными страстями. С успехом эта опера была поставлена и в Галле (ГДР).

Итогом долгих лет работы явилась опера А. Арутюняна «Саят-Нова» (1969), повествующая о прославленном армянском ашуге XVIII века. Произведение Арутюняна можно отнести к жанру историко-романтической оперы. Следование принципам классической оперной драматургии, чисто вокальная природа мелодизма, светлый, одухотворенный лиризм—таковы определяющие качества оперы. В ней широко представлены подлинные мелодии Саят-Новы, обработанные с тонким чувством стиля и незаурядным мастерством.

Общий подъем в области оперно-балетного искусства, обозначившийся на рубеже 60—70-х годов, был обусловлен постановкой и рядом других сочинений. Среди них и написанные на историко-революционную тему оперы «Крушение» Г. Арменьяна, «Человек из легенды» Г. Ахияняна и героический балет «Бессмертные» К. Орбеляна; сатирическая опера «Сказка для взрослых» Э. Арутюняна, лирические балеты «Озеро грез» Г. Егиазаряна, «Три новеллы» Г. Ахияняна, балеты для детей «Мойдодыр» Б. Саккиларя, «Красная шапочка» Г. Мелик-Мурадяна. Ждет постановки балет Г. Егиазаряна «Ара Прекрасный и Семирамида», созданию которого композитор посвятил долгие годы жизни. Отдельные номера и сцены из музыки балета, объединенные в сюитные циклы, уже не раз исполнялись на концертной эстраде, заслужив горячее признание слушателей.

Тенденция к обновлению традиционной стилистики армянской музыки, наметившаяся в начале 60-х годов, с течением времени стала обнаруживаться со все большей резкостью и очевидностью. Поиски новых путей, нового музыкального языка, новых форм выражения особенно увлекли—и это естественно—молодых композиторов.

Композиторская молодежь 60—70-х гг. заявила о себе громко, во весь голос. Она сумела сказать свое новое слово и внесла в атмосферу музыкальной жизни дух беспокойства и здорового творческого соревнования.

Круг интересов молодых композиторов был достаточно разнообразен, различны их пристрастия, индивидуальные почерки. Внимательно молодежь следила за происходящими в художественном мире событиями и охотно брала на вооружение многое из арсенала современных средств музыкальной выразительности. Молодых композиторов отличала, как правило, крепкая профессиональная выучка и серьезное отношение к творчеству.

Из поколения композиторов 60-х годов выделился Тигран Мансурян. Не все в его исканиях было бесспорным и достаточно убедительным. Тем не менее лучшие его сочинения—вокальные циклы, фортепианная соната, симфоническая партита и «Прелюдии», концерты для виолончели—отмечены остротой мысли, собранностью эмоций, незаурядной силой художественной выразительности.

Удачными поисками в области звукового колорита привлекли инструментальные сочинения М. Израеляна, Е. Еркяняна. Ряд интересных камерных произведений создали С. Агаджанян, Ю. Арутюнян, Д. Асатрян, Р. Алтунян, В. Бабаян, А. Боямян, Р. Галстян, А. Зограбян, А. Восканян, Ю. Казарян, Г. Меликян, Р. Давтян, Л. Чаушян, В. Аджемян, С. Оганесян. Выделились и хоры Ц. Бекаряна, Г. Манвеляна.

В сложной обстановке коренных перемен и поисков не обошлось также без крайностей, очевидных отрицательных явлений: были примеры и внешнего подражания западному музыкальному авангарду, и увлечения задачами чисто технологического плана в ущерб образной выразительности. В ряде случаев терялась живая связь с национальными музыкальными традициями. В критике появились тревожные раздумья о творческом спаде, даже кризисных явлениях в развитии ведущих жанров—симфоническом и камерно-инструментальном.

Последующие годы показали, что этот спад имел, скорее, внешний характер, вернее, он был даже закономерным, потому что именно в это время происходило своеобразное «перевооружение» технологических средств, шли трудные, напряженные поиски важных художественных решений, призванных поднять ведущие жанры на новый уровень развития, привести их в соответствие с изменившейся действительностью.

Подтверждением этого послужил стремительный взлет камерного и, особенно, симфонического творчества во второй половине 70-х годов. И здесь прежде всего необходимо отметить возрождение интереса наших композиторов к симфонии—этой емкой по своим выразительным возможностям формы музыкального высказывания.

Широкий резонанс и горячие споры вызвали симфонии А. Тертеряна. Как бы ни относиться к уже прозвучавшим в течение 70-х годов четырем симфониям этого автора (а относиться можно, вероятно,

по-разному,— очень уж они непривычны, даже дерзостно непривычны), нельзя не признать, что они открыли совершенно новые пути в развитии национального симфонизма, значительно обогатив круг его традиционных образов и выразительных средств. О ценности новаторских поисков Тертеряна, убедительности его художественных решений свидетельствует хотя бы то, что его музыка уже оказала и оказывает несомненное влияние на творчество армянских композиторов.

Музыка его Третьей симфонии, удостоенной Государственной премии Армянской ССР, остро экспрессивна и вместе с тем эпична по своему характеру, направленности. Мысль композитора обращена к коренным проблемам бытия, касается тайн жизни и смерти. Решение этих проблем композитор видит в обращении к глубинам народной жизни, к ее наиболее первоначальным, первозданным элементам, вошедшим в себя и мудрость народа, и его жизнестойкость. Это слышится и в трагическом монологе дудука, мастерски включенного в палитру современного симфонического оркестра, и во взрывах неистового динамизма, где господствует завораживающая стихия народных ритмов. Концепционность замысла, стремление передать не отдельную грань действительности, а «целое жизни, понятое как история и будущее», сочетание остро современного жизнеощущения с национальной почвенностью— вот что определяет в первую очередь самобытность симфонизма Тертеряна.

В число ведущих симфонистов выдвинулся А. Аджемян. Его «Пасторальная симфонетта», удостоенная Государственной премии Армянской ССР, навеяна картинами М. Сарьяна. В тонкой пленительной игре звуковых красок здесь словно оживают образы полотен великого живописца, певца Армении, ее неповторимой природы. Красочные переливы различных оркестровых тембров, показ их выразительных возможностей определяет своеобразие музыки и его Четвертой симфонии. Совсем иным представляется характер Третьей и Пятой симфоний Аджемяна. В их основе воссоздание образов героического прошлого народа. Особенно удалась композитору музыка Пятой симфонии («Давид Сасунский»). Включение развернутых хоровых эпизодов придает ей черты монументальной величавости и богатырской силы.

Широтой эпического дыхания отмечена и Вторая симфония Э. Аристакесяна. После балета «Прометей», с которым композитор дебютировал почти десять лет назад и который принес ему широкую известность, Вторая симфония— наиболее значительное, можно даже сказать этапное, сочинение в его творчестве. Несколько жестковатый конструктивизм, вообще характерный для музыкального мышления Аристакесяна, в симфонии полностью подчинен воплощению конкретного эмоционально-образного содержания. В плавной, почти незаметной смене лирических и эпико-драматических образов, в самих принципах развертывания музыкального материала композитором найдено немало нового и интересного.

С незаурядной изобретательностью выполнена разработка мелодии эпической песни «Мокац Мирза» в симфонии Л. Аствацатуряна. В

музыке симфонии особенно впечатляют моменты внутренние сосредоточенные, самоуглубленные. Насыщенность музыкальной ткани здесь достигает такой концентрации, что невольно чувствуется как бы напряженность течения самой мысли. В таких эпизодах конструктивная четкость и строгая логичность построения обретает некое новое качество— чисто эстетическое, художественное. Возникает ощущение стройности и гармонии, особой чистоты этических представлений.

Совершенно иной тип симфонизма, лирико-психологический, представлен Второй симфонией Г. Ахияна, Третьей симфонией Э. Арутюняна. Симфония Г. Ахияна посвящена памяти поэта Паруйра Севака. Это, естественно, отразилось на характере сочинения, окрасив его в трагические тона. Скорбные размышления, шквал надвигающихся грозных событий, боль утраты—обо всем этом музыка повествует взволнованно, ярко, эмоционально. В Третьей симфонии Э. Арутюняна, обращенной к образам войны и мира, драматизм борьбы, показ неумолимой поступи злой, жестокой силы сменяется лирическими эпизодами, светлый, возвышенный характер которых удачно оттенен включением хрустально-нежных, прозрачных оркестровых тембров.

Заметным явлением стали симфонические произведения С. Шакаряна. Виртуозное владение оркестром, красота и гармоничность музыкальных конструкций, тщательная проработка деталей отличают его «Балетную сюиту» и новую, недавно прозвучавшую Симфонию.

Довольно разнообразно был представлен в 70-е годы и жанр инструментального концерта. С целым циклом инструментальных концертов выступил А. Арутюнян. Композитор остался верен своим уже утвердившимся стилистическим принципам. Музыку его концертов отличает естественность и искренность выражения, широко распетый мелодизм, в котором чутко и тонко претворены особенности народного мелоса.

Благородством и возвышенностью переживаний пленяет Концерт для скрипки с оркестром Л. Сарьяна, созданный в лучших классических традициях. Мир образов Виолончельного концерта А. Худояна— одного из самых удачных сочинений в этом жанре—эмоционально более непосредствен и импульсивен. Оригинальны «Концертные инвенции» для фортепиано и оркестра Г. Овунца. Музыкальные образы, то динамичные, радостно оживленные, то согреты мягким лиризмом, воплощены с завидным лаконизмом и точностью, и развиваются они как-то особенно непринужденно и изящно. Прекрасное ощущение самой природы концертного жанра с его атмосферой приподнятости, праздничности, духа «соперничества» солиста с оркестром показали Д. Тер-Татевосян в Скрипичном и Э. Багдасарян в Фортепианном концертах. Успешно дебютировали в этом жанре также Г. Читчян, Л. Чаушян.

С каждым годом растет поток камерных сочинений. Многие из них, мелькнув на концертной эстраде, справедливо забываются, не получив необходимого общественного резонанса. Но среди них встречается немало произведений значительных, художественно ценных. Так веками на пути армянского камерного искусства последнего времени стали



А. Галениц. Портрет В. Хмары. 1961 г.



квартеты А. Бабаджаняна, Д. Тер-Татевосяна, виолончельные сонаты Э. Мирзояна, Э. Оганесяна, сочинения Т. Мансуряна, Концерт для виолончели и камерного оркестра Р. Саркисяна. Глубина постижения богатого внутреннего мира нашего современника, одухотворенность и уверенное мастерство, активное преломление национальных традиций— вот что прежде всего определило успех этих произведений, их исключительное значение в развитии нашей камерной музыки.

* * *

60 лет не такой уж большой исторический период для музыкальной культуры, прошедшей многовековой путь развития. Однако в условиях Советской власти этот период оказался достаточным для подлинного расцвета армянской музыки.

В советской армянской музыке широко представлены и получили интенсивное развитие все жанры и виды современного музыкального искусства—от простых до самых сложных. Песня, романс, камерно-инструментальная и вокально-симфоническая музыка, опера, балет, оперетта, симфония—в каждом из этих жанров можно назвать целый ряд замечательных, выдающихся произведений, созданных армянскими композиторами в советские годы. Такого богатства и разнообразия армянская музыкальная культура никогда не знала.

За годы Советской власти сформировалась современная композиторская школа Армении, обладающая своим ярко выраженным национальным лицом, внесшая в сокровищницу мировой музыкальной культуры значительный вклад. Свидетельством подлинной зрелости армянского советского музыкального искусства является высокий уровень профессионального мастерства большинства армянских композиторов, наличие среди армянских советских композиторов художников большого таланта и масштаба, яркой самобытности и индивидуального своеобразия. Творчество А. Спендиарова, Р. Меликяна, А. Хачатуряна, А. Степаняна, Г. Егиазаряна, А. Сатяна, Л. Ходжа-Эйнатова, А. Арутюняна, А. Бабаджаняна, Э. Мирзояна, Э. Оганесяна, А. Тертеряна, Т. Мансуряна и др. стало достоянием народов Советского Союза, а лучшие их произведения завоевали и мировое признание.

Армянская советская музыка служит светлым благородным идеалам мира и дружбы между народами, помогает строить величественное здание коммунистического общества. В этом залог ее дальнейших, еще больших успехов, новых достижений и побед.

Р. ДРАМПЯН, М. АЙВАЗЯН

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО*

Установление в Армении Советской власти создало благоприятные условия для дальнейшего развития его многовековой культуры, в том числе и изобразительного искусства. Ереван становится основным культурным центром армянского народа. Сюда съезжаются из различных городов России, Кавказа и из-за границы деятели армянской культуры—писатели, ученые, зодчие, художники.

Армянское советское искусство сделало первые шаги с наиболее актуальной в то время области—политической графики и карикатуры. Создаются «Окна Армавиросты», в которых принимают участие К. Алабян, А. Коджоян, С. Аракелян, Р. Григорян и др.

В 1921 г. в Ереване открывается первая художественная выставка, в 1923 г. организуется художественная студия (ныне Художественное училище им. Ф. Терлемезяна). В эти же годы число художников, переехавших в Советскую Армению, настолько возрастает, что представляется возможным организовать «Общество работников изобразительных искусств». Весной 1924 г. в Ереване была открыта первая выставка общества, в которой приняли участие двадцать семь мастеров. Однако в конце 1926 г. в «Обществе» происходит раскол и из его состава выходит группа художников (Г. Гюрджян, А. Саркисян, М. Арутюнян, В. Кайфеджян и др.). Причиной, побудившей художников покинуть «Общество работников изобразительных искусств» и объединиться с 1928 г. в АХР Армении, принято считать их стремление более активно отразить в своем творчестве отношение к новому строю.

Однако практическая работа показала, что все различие между двумя группировками свелось к одним лишь декларативным заявлениям.

В 1932 г. по всей стране были ликвидированы отдельные творческие организации и образованы единые Союзы. Был создан и Союз художников Армении.

Среди значительных событий художественной жизни первых двух

* Автором раздела, охватывающего 1920—1945 гг., является Р. Дрампян, послевоенного и современного периодов—М. Айвазян.

десятилетий следует отметить 1000-летие эпоса «Давид Сасунский» и Декаду армянского искусства в Москве в 1939 г., в которой приняли участие и художники республики.

В связи с юбилеем эпоса в Ереване была организована выставка, на которой были представлены произведения как на сюжеты самого эпоса, так и исторические картины, посвященные борьбе армянского народа за независимость. На этой выставке, наряду с художниками старшего поколения—А. Коджояном, С. Аракеляном, С. Степаняном, успешно выступили и молодые живописцы К. Симонян, С. Галстян, Э. Саркисян. Было выпущено несколько иллюстрированных изданий «Давида Сасунского» на армянском и русском языках и среди них—книжка с рисунками Ерванда Кочара, вошедшими в золотой фонд армянской советской графики.

В эти же годы в Ереване устраивались ежегодные выставки, был организован и ряд персональных выставок: этюдов Е. Татевосяна, работ А. Бажбеук-Меликяна и др.

Обращаясь мысленно к раннему советскому периоду, периоду довоенному, просматривая те работы, которые создавались армянскими художниками, убеждаешься, сколь высок был уровень нашего искусства этого времени.

Большое влияние на развитие армянской советской живописи оказало творчество Степана Агаджаняна (1863—1940), работы которого открыли новую страницу в армянском портретном искусстве. Агаджанян сложился как художник еще в дореволюционные годы. Получив образование в Париже, он в 1900 г. обосновывается в Нахичеване-на-Дону, а в 1922 г. переезжает в Ереван, где живет и работает до конца жизни.

К числу лучших портретов художника, созданных в советские годы, надо отнести два автопортрета (1925 и 1926 гг.). Автопортреты эти, отличающиеся по композиции (на одном из них художник изобразил себя в фас, на другом—в профиль), относятся к числу наиболее психологических в творчестве Агаджаняна. Здесь перед нами предстает духовный мир человека, прожившего нелегкую жизнь. Выразительны два других портрета этих лет—«Дядя Седрак» и «Васил» (оба—1926 г.), в которых художник с присущей ему объективностью передает несложный мир своих моделей. В портрете «Беспризорный» (1928) убедителен образ подростка с тяжелой судьбой, но не сломленного жизнью и сохраняющего жизнерадостность.

Среди портретов Агаджаняна советских лет привлекают особое внимание женские портреты, особенно портреты пожилых женщин-тружениц. Это—«Карабахская женщина», «Женщина, вяжущая чулок» (1930), «Крестьянка» (1937) и др.

К числу крупнейших живописцев относится Египше Татевосян (1870—1936), являющийся одним из основоположников советского армянского искусства. Его художественная деятельность началась сразу же после окончания Училища живописи, ваяния и зодчества в Москве. Затем художник переезжает в Тифлис, где и проходит вся его

жизнь. Но ежегодно Татевосян совершает поездки по Армении, пейзажи которой являются одной из основных тем его творчества.

Значительное место в творчестве Татевосяна занимает пейзаж. В картине «Наша улица в Вагаршапате» (1921) художник передает атмосферу тихого городка, каким был Эчмиадзин полвека назад. В другой картине «Купанье на реке Алгетке» (1930) ему удалось сохранить свежесть непосредственного восприятия природы.

Помимо крупных пейзажей, Татевосян писал и небольшие этюды; последние объединяются в блестящую по совершенству серию, представляющую природу Армении и тех стран, в которых он побывал.

В советские годы усиливается интерес Татевосяна к портрету.

В портрете Ов. Туманяна (1931—1933) поэт представлен Татевосяном на фоне лорийского пейзажа. Вдохновенное лицо поэта написано в пленэре, солнечные блики играют на нем.

К числу наиболее психологических портретов Татевосяна относится его «Автопортрет» (1933). Портрет этот писался в условиях необычного освещения: дневной свет проникал в комнату сквозь прозрачную красную бумагу, которой были заделаны окна.

Но самым замечательным портретом Татевосяна является «Комитас» (1936)—последняя работа художника. Узнав о смерти своего друга, трагическую судьбу которого он тяжело переживал, Татевосян решил посвятить ему картину. В основу ее лег портретный этюд, сделанный художником с Комитаса в 1903 г. в Бюракане, где он изобразил композитора во весь рост в белом подряснике, прислонившимся к стволу дерева. Сохранив в основном композицию, Татевосян усложнил ее, поместив в левой части группу поющих девушек и женщин. Образ Комитаса отмечен творческим напряжением и драматичностью.

Мастером исключительного колористического дарования был и Седрак Аракелян (1884—1942), также получивший художественное образование в московском Училище живописи, ваяния и зодчества.

Аракелян был по преимуществу пейзажистом и именно в этом жанре создал наиболее значительные свои работы. Многие из них являются подлинными жемчужинами армянской советской живописи. В природе Армении он сумел почувствовать и раскрыть свой, неповторимый аспект ее восприятия.

Интимная поэтичность свойственна одной из лучших работ Аракеляна—«Сушат пшеницу» (1920). Острота и емкость композиционного образа, типичность самого мотива придают картине особую национальную убедительность.

В картине «Караван-сарай. Ереван» (1921) художнику удалось передать своеобразную атмосферу восточного рынка.

Но, помимо пейзажей, Аракелян писал и тематические картины. Он был очень чуток ко всему новому, что происходило в жизни народа. В этом отношении особенно примечательна картина «Культура в горы» (1930). Высоко в горах, по узкой тропе, движется караван верблюдов, груженный школьным инвентарем—картами, глобусом, ящиками с учебниками и т. п. На одном из верблюдов восседает молодой

человек в белой рубаше, по-видимому, учитель школы одной из глухих горных деревень. Эта сцена, по словам Аракеляна, была им подсмотрена во время летних странствий по Армении.

В пейзажной живописи развивалось и творчество Габриэла Гюрджяна (р. 1892 г.), переехавшего в Ереван после окончания Пензенского художественного училища.

Пейзажи Гюрджяна отличаются правдивым, поэтическим восприятием природы, выраженным средствами реалистической живописи. Наряду с пейзажами, созданными на природе, с натуры, такими, как «У моста через Зангу», «Караглинские горы» (1923), «Пристань на Севане», «Скалы Севана», «Селение Чр-чр» (1926), «Севанский мотив» (1928), Гюрджян пишет и крупные по размерам композиционные пейзажи, которые создает в мастерской, на основе обобщения характерных черт пейзажа того или иного места—как, например, «Река Азат в ущелье Гарни» (1945), а также индустриальные пейзажи («Окрестности Дзорагэса», 1929).

Исключительно разносторонним было творчество Акопа Коджояна (1883—1959), работавшего в графике, в живописи и в различных областях прикладного искусства. Коджоян окончил мюнхенскую Академию художеств. Он был едва ли не самым первым армянским художником, переехавшим в Ереван,— в 1918 году. К сожалению, работы этого периода не сохранились. Самые ранние из дошедших—«Столовая в Тавризе» и «Улица в Тавризе» (1922) были написаны им во время пребывания в Иране. С большой наблюдательностью и юмором передавал он различные городские типы.

В 1930 г. Коджояном была исполнена первая в армянском советском искусстве картина на историко-революционный сюжет—«Расстрел коммунистов в Татеве». Здесь художник сосредоточил внимание не на самом расстреле, а на предшествующем ему моменте. Центром картины является мужественный образ большевика. Противопоставленный ему конвоир трактован утрированно. Вполне оправдан серовато-лиловый, «гризайльный» условный колорит, продиктованный желанием подчеркнуть суровость события, не отвлекать зрителя живописностью окружающей природы.

Но самым значительным был вклад Коджояна в армянскую графику, где он остается и по сей день непревзойденным мастером. Для графики художника характерна исключительная любовь к орнаменту, подкрепленная знакомством со средневековой армянской миниатюрой. Особенно охотно использовал он армянское орнаментальное наследие в книжных иллюстрациях: в титульных листах, форзацах, суперобложках, заставках и концовках, создав первоклассные образцы книжного оформления.

Его иллюстрации к сказке «Азаран-блбул» (1925) проникнуты прелестью народной фантазии. Он предстает в них подлинным сказочником, художником, совмещающим в себе огромную выдумку и ту необходимую наивность, без которой сказка лишается своей прелести.

В иллюстрации к «Книге пути» (1933) Е. Чаренца художник внес тот пафос героизма, трагедии и созидательного начала, которыми проникнуто и само произведение поэта.

Графические работы Коджояна отличаются большим разнообразием художественных приемов: это и штриховые рисунки, внешне напоминающие резцовую гравюру, и рисунки, исполненные кистью, тушью и акварелью.

В 1921 г. в Ереван переезжает Мартирос Сарьян (1880—1972), уже хорошо известный в кругах русских художников. Армения, куда он впервые приехал еще студентом московского Училища живописи, ваяния и зодчества, оставила сильное впечатление на молодого художника. В советский период он связывает с ней свою судьбу, долгие годы плодотворной художественной деятельности. Как известно, Сарьян работал в трех основных жанрах живописи: пейзаже, портрете и натюрморте.

Его пейзажи можно условно разделить на две группы: работы, изображающие с натуры конкретные уголки Армении, и полотна, являющиеся как бы синтезом армянской природы. Один из этих пейзажей—«Армения»—был использован Сарьяном при создании занавеса для Армянского драматического театра (1923).

К числу работ, созданных с натуры, относится поэтичный пейзаж «Мой дворик» (1923), оживленный гранатовым деревом с красными плодами и стоящим рядом с ним буйволом.

Как и в дореволюционные годы, одним из любимых жанров Сарьяна остается натюрморт, мотивами для которого служат, как и раньше, чаще всего цветы, фрукты, овощи. Быть может, именно в натюрмортах в полной мере раскрылся живописный дар художника.

В советские годы особенно возрастает интерес Сарьяна к портрету. К числу лучших его портретов довоенного времени относится портрет архитектора А. Таманяна (1933), написанный с исключительным внешним сходством. Художник не захотел ничего смягчить во внешнем облике друга; он передает асимметричность глаз, некрасивые черты болезненного, с печатью усталости лица. Но сквозь эти черты проступает благородный образ умного, обаятельного и значительного человека.

К числу наиболее психологических относится и портрет Аветика Исаакяна (1940). Будучи близок с поэтом, постоянно общаясь с ним, наблюдая в течение многих лет, художник создал образ человека больших мыслей, умудренного жизнью, много видевшего и знающего, таким, каким представляют его широкие массы народа. Поэт изображен в характерной для него позе, он как бы прислушивается к словам своего собеседника.

Видный армянский художник Георгий Якулов (1884—1928) в советские годы работает в основном в области театрально-декорационного искусства, сначала в Москве, а затем и в Ереване. Успех Якулова как театрального художника побудил известного театрального деятеля, пропагандиста за рубежом русского балетного искусства С. Дя-

гилева пригласить его в 1926 году в Париж для оформления балета Прокофьева «Стальной скок». В том же году он оформляет в Ереване в Армянском драматическом театре спектакли «Кум Моргана» и «Венецианский купец». Особенно примечательно оформление первого из них. В этой постановке Якулов выявил свой огромный дар театрального художника. Простыми приемами, на маленькой сцене театра с примитивным оборудованием, он, благодаря своей изобретательности, смог добиться впечатления большого парижского кафе: в бутафорском зеркале из оцинкованных листов железа смутно отражались фигуры первых рядов зрительного зала, что создавало иллюзию глубины кафе.

Рисуя костюмы действующих персонажей, Якулов выходит за рамки обычного театрального эскиза, создавая не только образцы костюмов, но и образы действующих лиц.

Ориентация на передовые традиции современного театрально-декорационного искусства была характерна для творчества Михаила Арутюняна (1897—1961). Помимо эскизов к театральным постановкам и иллюстраций, Арутюнян создавал и живописные работы. К числу значительных относится картина «Маузеристы» (1931), в которой ярко выразилась сатирическая направленность его творчества.

Особое место среди армянских художников довоенного времени занимает Ваграм Гайфеджян (1879—1960). Его небольшие по размерам картины обнаруживают тонкий вкус, декоративную нарядность, большой колористический дар.

В предвоенное искусство Армении входит и творчество ряда мастеров, живших в Тбилиси. Это, наряду с Е. Татевосяном, и А. Бажбеук-Меликян, А. Гарибджанян, Г. Григорян, И. Каралян.

Тематика картин А. Бажбеук-Меликяна (1891—1966) не отличается широтой. Это—цирковые сцены, женщины за туалетом, купальщицы и просто женские портреты.

В ранних работах художника, таких, как «Тир», «Группа женщин», «Купальщицы» (1928) его особенно интересовала проблема света и освещения. Он искусственно освещал часть фигур и лиц, погружая другую часть в темноту. В картине «Танец крымских татарок» (1936) все элементы картины—небо, резко откинутае фигуры женщины, их одежда—охвачены единым ритмом. Музыкальность картины образуется уже самой манерой нанесения мазков нервными, темпераментными мазками, придающими всей сцене живую трепетность.

Как и у Бажбеук-Меликяна, художественный язык работ А. Гарибджаняна базируется в целом на живописных достижениях классического искусства, но лаконичность средств выражения и характер композиционной ритмики придают его творчеству иное звучание. Высокими живописными качествами отличается его картина «Операция» (1928), которая характеризуется острым чувством композиционной ритмики и выразительностью темного колорита, создающими ощущение драматизма.

Монохромная живопись, построенная на сочетаниях коричневых, черных, темно-красных и охристых тонов характерна для творчества

Геворка Григоряна—Джотто (1897—1976). Эта гамма передает напряжение и драматизм, свойственные его произведениям. Типична в этом смысле его картина «Смерть Ленина» (1927). Много работал Джотто и в области натюрморта и портрета.

В творчестве Иосифа Каралаяна своеобразно скрестились принципы классического искусства с традициями народных примитивов, но все это, пройдя сквозь призму собственного мировосприятия мастера, претворилось в самобытные художественные образы. Тематика его работ связана с жизнью народа, с бытом старого Тифлиса.

В довоенные годы получает развитие и графика. Появляются молодые мастера, работающие в этой области. Среди них следует отметить Тачата Хачванкяна (1896—1940), работы которого дают представление о высоком мастерстве этого художника. Хачванкян работал прежде всего как книжный иллюстратор. Его оформления отличаются большим вкусом, чувством меры и созвучностью духу иллюстрируемых произведений.

Едва ли не единственным армянским художником довоенного времени, работающим и в живописи, и в скульптуре, и в графике, был Ерванд Кочар (1899—1979). К числу его ранних работ относится картина «Семья-поколение» (1925). Написанная в традиционных формах художественного выражения, она, по мысли автора, олицетворяет непрерывность жизни. Картина исполнена с большим мастерством, которое сказалось в богатой фактурной обработке поверхности холста и в компактной цельности композиции.

Выдающимся произведением армянской графики явились иллюстрации Кочара к «Давиду Сасунскому», созданные художником для упоминавшегося уже юбилейного издания. Кочар нашел здесь оригинальное и своеобразное решение, имитируя изображенные фигуры под рельефы в духе древнеармянской скульптуры. Это обращение к старым прообразам внесло в иллюстрацию эпоса дух национального искусства.

У армянской советской скульптуры, по сравнению с живописью, были более скромные традиции. Несколько молодых художников—Ара Сарксян, Айцемик Урарту, Сурен Степанян, переехавшие в 1925—1927 гг. в Ереван, положили начало новой армянской скульптуры.

Молодая Советская Армения, стоявшая перед лицом серьезных экономических и социальных задач, не имела возможности сооружать крупные памятники, и осуществление ленинской монументальной пропаганды было возможно лишь в относительно камерных формах. Небольшие памятники-бюсты были поставлены А. Мясникяну, С. Спандаряну, А. Джапаридзе, М. Азизбекову.

Большое влияние на становление армянского изобразительного искусства оказала творческая и общественная деятельность Ара Сарксяна (1902—1969). Творчество его отличается многогранностью; он работал во всех областях пластики—в монументальной и станковой скульптуре, создавая портреты и произведения декоративного характера. Значительное место в творчестве А. Сарксяна занимают портре-

ты видных деятелей армянской культуры и политических деятелей—М. Абегяна, Р. Ачаряна, Т. Тороманяна, А. Мясникяна, С. Спандаряна, созданные в 1920—1930-х годах.

В 1931 году А. Сарксян исполняет первый крупный монумент в республике—памятник героям Майского восстания в Ленинакане.

Среди портретов скульптора особенно удачны те, которые были исполнены непосредственно с натуры. И здесь к числу лучших следует отнести портрет композитора Н. Ф. Тиграняна (1934). Очень живо схвачена и передана психологическая характеристика образа.

Помимо портретных скульптур, с развитием в республике строительства крупных общественных зданий, А. Сарксян исполняет в рельефе скульптурную группу «Чапаев» для здания ереванского кинотеатра «Москва» (1935), а в 1939 году—два монументальных рельефа («Советская Армения» и «Советский Азербайджан») для павильона СССР на Международной выставке в Нью-Йорке.

Скульптор Сурен Степанян (1895—1971) работал и в монументальной скульптуре, и в портрете. В плане ленинской монументальной пропаганды им был исполнен небольшой бюст-памятник М. Азизбекову (1932). Он явился и автором первого крупного памятника в Ереване—Гукасу Гукасяну (1934), в котором скульптору удалось создать мужественный образ героя.

В конце 1920—начале 1930-х годов Степанян выполнил ряд орнаментально-фигуративных украшений на фасадах Дома правительства в Ереване, а в 1940 г.—скульптурное оформление интерьера в здании театра оперы и балета.

Более узким по диапазону было искусство Айцемик Урарту (1899—1974). Наиболее интересные работы были созданы ею в области портретного жанра. Среди них следует отметить портрет Б. Исаакян (1938). Кроме того, в довоенные годы ею были исполнены фрагменты к памятнику О. Туманяна, изображающие героинь его произведений—честолюбивую и гордую Алмаст (1934) и лирическую Ануш (1938), а также декоративная скульптура «Девушка с кувшином» (1938).

В развитии монументальной скульптуры в Армении значительное место принадлежит Сергею Меркурову (1881—1952), автору двух самых крупных памятников, поставленных в Ереване. В памятнике С. Шаумяну (1934) изображен момент, предшествующий расстрелу. Бесстрашие и презрение к врагам передано в благородном, спокойном лице выдающегося революционера, стоящего во весь рост со скрещенными на груди руками и резко повернутой головой. Его фигура из розового гранита, поставленная непосредственно на низком парапете, хорошо выделяется на архитектурном фоне из семи пилонов серого базальта, замыкающем конец бульвара (арх. И. Жолтовский). В начале того же бульвара поставлен памятник Ленину (1940). Фигура вождя революции, являясь увеличенным вариантом уже найденного скульптором образа (статуя в зале заседаний Верховного Совета в Кремле), представляет Ленина как оратора и выдающегося государственного деятеля.

«Когда стреляют пушки, музы молчат»—это старое утверждение оказалось опровергнутым в годы Великой Отечественной войны. Вероломное нападение фашистских орд не приостановило развития искусства в стране. Никогда еще художественная жизнь Советской Армении не отличалась такой интенсивностью, как в годы войны.

Отдали свою жизнь за родину талантливые молодые художники—Корюн Симонян, Ованес Карапетян, Саркис Алексанян. В 1942 году ушел из жизни Седрак Аракелян, один из крупнейших живописцев. Но именно в эти годы вступили в художественную жизнь республики новые молодые силы. Во время войны в Ереване находились советские художники Г. Кепинов, Д. Налбандян, А. Степанян, В. Агабабян, Л. Генч, Н. Барсамов, М. Мох, Б. Широкоград, а также румынские художники Г. Юстер и Д. Перахим. Участие их на выставках в Ереване внесло оживление в художественную жизнь республики.

Война внесла существенные изменения в искусство Армении, она отразилась и на тематике работ, на выборе жанров и видов искусства.

Развитие получила агитационная сатирическая графика. Появились так называемые «Окна Армтага» (Армянского телеграфного агентства) и «Агит-окна». Активным участником «Окон» стал художник Л. Генч (Генчоглуев), один из видных сотрудников московского журнала «Крокодил». Наряду с ним заметную активность в области карикатуры проявили и местные художники—Ш. Ованесян, М. Арутюнян, С. Арутюнян.

Большую роль сыграл в эти годы и политический плакат, было создано также немало рисунков, гравюр и офортов, изображающих различные эпизоды войны.

Период этот оказался переломным и в развитии живописи и скульптуры. Именно в годы войны расширился круг тем армянского изобразительного искусства, сложились новые жанры. Так, в эти годы появляются батальные картины—жанр, не существовавший в армянском искусстве довоенных лет.

В первые годы войны, в связи с необходимостью быстрого завершения крупных картин, получает распространение практика коллективной работы двух-трех художников над одним полотном. Так были исполнены панно «На защиту Ленинграда» и «На защиту Москвы», ряд крупных картин и скульптур. Однако такой метод работы в дальнейшем не практиковался, так как следствием его было обезличивание произведений. Поспешность исполнения сказалась на многих вещах военных лет, работы эти очень быстро утратили свое значение.

Но, наряду с ними, в эти тяжелые годы были созданы и такие произведения, которые выдержали испытание временем и вошли в историю армянского искусства.

К их числу следует отнести две картины М. Асламазян «Возвращение героя» и «Песня героя» (обе—1942). Особенно примечательна первая из них, полная светлого оптимизма и неомраченной радости, составляющих основное содержание картины, переданное посредством

динамичных поз главных действующих лиц, яркого колорита картины и самой манеры наложения краски энергичными мазками.

В годы войны М. Асламазян исполняет и ряд картин-портретов («Бабушка», «Большая баджи», «Вести с фронта»); в них раскрывается другая грань дарования художника, ее способность передавать тяжелые душевные переживания. Наиболее значительна среди них картина «Вести с фронта»; глубокой скорбью охвачена старая женщина, получившая известие о гибели внука.

К числу произведений, отразивших жизнь военных лет, относится картина Дмитрия Налбандяна «Последний приказ полковника Закяна», характеризующаяся свойственной творчеству Налбандяна реалистической убедительностью в обрисовке образов. В полотне переданы мужество и героизм раненого командира, дающего в последние минуты жизни указания своим бойцам.

События военных лет нашли отражение и в искусстве художников старшего поколения. С. Аракелян написал картину «Потопление фашистского транспорта», являющуюся последней в творчестве художника. Ряд работ пишет Г. Гюрджян: панно «Краснознаменный Балтийский флот», батальную картину «Уничтожение фашистских кораблей», пейзаж «Ереван в дни Великой Отечественной войны».

М. Сарьян в эти годы также работает над портретами воинов, героев войны. Это портреты летчика Н. Степаняна, адмирала И. Исакова, С. Маргулиса и др.

Мысли, чувства и переживания Сарьяна в этот период нашли отражение в «Автопортрете» (1942), где он изобразил себя перед мольбертом, за работой, с лицом сосредоточенным и непривычно суровым. Той же необычной для оптимистического искусства Сарьяна суровостью отмечен и пейзаж «Дождик в начале мая».

В победном 1945 году Сарьян написал большой натюрморт, посвященный армянским бойцам — участникам Великой Отечественной войны. Натюрморт этот состоит из целого ряда букетов — желтых, красных, лиловых, розовых, расставленных, казалось бы, случайно; на самом же деле они объединены очень обдуманно и тонким сочетанием красочных соотношений.

Среди произведений армянской скульптуры, связанных с Великой Отечественной войной, в первую очередь следует отметить работу Н. Никогосяна «Не скажу!» (1942). Это одно из самых ранних произведений скульптора, тогда еще студента ленинградской Академии художеств. Никогосян изобразил юного героя-партизана, попавшего в плен. Героизм мальчика передан скульптором в полной мере.

В портретном жанре продолжает работать А. Сарксян, исполнивший несколько отличных станковых портретов: В. Вагаршяна, О. Зардаряна, А. Дживилегова, Н. Степаняна, С. Мартиросяна, А. Мадояна и А. Мирзояна. Несколько необычна для его творчества небольшая скульптурная группа «Саак Партев и Месроп Маштоц», выполненная в дереве. Она монументальна, несмотря на свои размеры, в ней есть торжественность и величие, вполне оправданные при изображении двух

величайших деятелей национальной культуры—создателей армянской письменности.

Плодотворной в эти годы была и деятельность С. Степаняна. В аллегорической многофигурной композиции «Октябрь» он представил типические образы рабочих и крестьян. Заметное место в его творчестве занимал и образ Ленина: в 1941 году Степанян создает памятник Ленину в Сисиане и станковый бронзовый бюст вождя. Он работает и в портретном жанре.

В области портрета продолжает работать в военные годы и А. Урарту. К числу лучших работ этого периода относится портрет Авета Габриэляна, в котором переданы темпераментность и артистичность музыканта.

Основы, заложенные армянским искусством довоенных лет и развитые в военные годы, послужили тем фундаментом, на котором сложилось современное искусство Армении.

Послевоенный период—новый этап в развитии армянского изобразительного искусства. Его поступательное движение обуславливается, с одной стороны, достижениями 1920—1940-х годов, с другой,—новыми смелыми творческими поисками, связанными с общим подъемом советской культуры после исторического XX съезда КПСС в 1956 г.

В армянской живописи, скульптуре, графике, прикладном искусстве многограннее становится понимание реализма, тщательнее изучаются национальные традиции и прогрессивное наследие мирового искусства.

В результате, в 1960—1970-е годы особенно отчетливо обнаруживается весомый вклад армянских художников в родное искусство и в общую сокровищницу многонационального советского искусства.

В этот период редуют ряды старшего поколения армянских мастеров живописи. Продолжает работать с огромной энергией патриарх армянской советской живописи, народный художник СССР Мартирос Сарьян. Несмотря на преклонный возраст, Сарьян остро чувствует дух современности. Чувством современности пронизаны его пейзажи, портреты и натюрморты. Глубокий патриотизм мастера особенно ярко выразился в цикле «Моя Родина» (состоящем из семи пейзажей), удостоенном в 1961 г. Ленинской премии.

В творчестве Сарьяна появляются синтезированные пейзажи (связанные с пейзажами 20-х годов), в которых объединяются многие мотивы и образы армянской природы, созданные мастером в предыдущие годы. Они используются художником для создания красочного витража «Армения» (триптих, 1965) в вестибюле Малого зала Армфилармонии и панно «Армения» (триптих, 1966) в интерьере здания Армянского академического театра имени Г. Сундукяна*.

В послевоенные годы все более и более возрастает портретная галерея современников, созданная Сарьяном. К числу известных порт-

* Витражи и панно Сарьяна практически осуществил художник Г. Спираян.

ретов мастера относятся портреты Т. Яблонской, М. Петровых, Л. Дурново, И. Эренбурга, В. Сарояна, Н. Никогосяна и др.

Расцвет и развитие жанра натюрморта в советской армянской живописи также тесно связаны с именем Сарьяна. Почти до конца жизни он не переставал писать цветы, овощи, плоды, слагая в натюрмортах гимн солнцу, родной природе и созидательному труду своего народа («Плоды каменных склонов Армении», 1958; «Полевые цветы», 1967, и др.).

Рядом с Сарьяном продолжает работать народный художник республики Акоп Коджоян (1883—1959), которого называют патриархом армянской советской графики. Вместе с тем, Коджоян прекрасный живописец, обладающий народно-поэтическим мышлением, богатой творческой фантазией. К числу его лучших живописных работ послевоенного периода относится «Рождение Давида Сасунского» (1947), серия Гарни-Гегард (1955—1956), «Весна» (1957), «Апаран» (1958) и др., в которых выражены героические, мужественные и жизнеутверждающие чувства мастера.

Из старейших мастеров продолжает создавать пейзажные полотна, посвященные родной земле, народный художник республики Габриэл Гюрджян. Он пишет пейзажи лирико-эпического характера, как «Речка Азат в ущелье Гарни» (1945), «Холм в Кошбулах» (1950) и др. В них художник стремится к точному раскрытию жизни природы, отдельных деталей. Гюрджян продолжает писать индустриальные пейзажи («Кировакан. Химкомбинат», 1948, и т. д.).

Во второй половине 1940-х и в 50-е годы Гюрджян стремится создать обобщенные монументальные образы («Весна в Армении», 1945; «Зангезур», 1955, и др.). Для творчества 60—70-х годов характерны пейзажи «Вспахка на полях Раздана», «Закат в Айриванке», в которых более динамично раскрывается жизнь природы и передаются разнообразные настроения. В последнем десятилетии Гюрджян пишет много пейзажей с памятниками древнеармянской архитектуры («Гарни», 1977, и др.).

В 1960-е годы особый интерес выявляется к мастерам старшего поколения, живущим и работающим за пределами республики. Это Александр Бажбеук-Меликян (1891—1966), проживший в столице Грузии всю свою жизнь; Геворг Григорян (Джотто, 1898—1976), работавший там до 60-х годов; Иосиф Каралян (Каралов), чьи ранние годы творчества связаны также с Тбилиси.

Их искусство, показанное на персональных и других выставках, раскрыло глубоко индивидуальные творческие лица художников, которые внесли в армянскую живопись новые темы, образы и выразительные средства.

Творчество А. Бажбеук-Меликяна интимное, камерное, обогатило армянское искусство романтическими образами—портретными и фантастическими, бытовыми и ню («Портрет Нектар», «Зулейка в белом», «Акробатки»); Г. Григорян внес в искусство драматические ноты («Комитас», «Моя родина. 1915 г.»); И. Каралян создал оригинальные жан-

ровые работы, посвященные жизни старого Тифлиса («Отдых в пути», «Сельский базар»).

С приходом в искусство (в 1930—1940-е годы) второго поколения армянских живописцев связано решение многих новых художественно-образных задач в послевоенном периоде. В лучших произведениях мастеров этого поколения расширяются рамки идейного содержания во всех жанрах; на новую ступень поднимается тематическая картина, рождаются символические образы, живопись обогащается стилевым многообразием. Но этот процесс прогрессивного развития усложняется трудностями, испытанными художниками в 40-е и начале 50-х годов.

Представителями второго поколения армянских живописцев явились М. Абегиан, сестры Асламазян, Э. Исабегиан, О. Зардарян, Х. Есаян (1900—1978), Е. Саваян (1909—1974), А. Аветисян (1913—1978), А. Бекарян, М. Камалян (1915—1971), С. Рашмаджян (1907—1979), А. Налбандян (1916—1964), Б. Колозян и др.

Линия монументально-декоративной живописи, идущая от творчества Сарьяна, свое органическое развитие находит в творчестве М. Абегиана, М. Асламазян и Е. Асламазян. Их искусство многожанровое. Народный художник республики Мгер Абегиан обрел пору полной творческой зрелости в начале 50-х годов. В своем творчестве он, прежде других жанров, обращается к пейзажу. Его пейзажи характеризуются монументальной обобщенностью композиции, лаконичностью форм и декоративной выразительностью цвета.

Созданные Абегианом в 50—60-е годы пейзажные циклы Севана, Бюракана, Бжни, Кировакана, Джрашата и др., включающие часто и изображения древних памятников архитектуры, как бы сливаются в единый образ Армении, который мы видим в триптихе «Родина» (1967). Современной Армении посвящены и тематические картины художника. В них отсутствует повествовательность, а символистические образы расширяют емкость содержания («Лето», 1956; «Сбор персиков», 1960, и др.). Одно из произведений позднего периода Абегиана—триптих «Айастан» (1975), в центре которого в образе молодой женщины изображена мать-родина на фоне горной природы,—обобщает представление художника о цветущей Советской Армении.

Абегиан много и плодотворно работает в жанре натюрморта, в котором продолжает по-своему традиционную тематику, изображая цветы, овощи, плоды родной земли на фоне ковров и ковров, древнюю майолику («Перец и баклажаны», 1966; «Гранаты на ковре», 1968).

Индивидуальный стиль народного художника республики Маршам Асламазян особенно ярко раскрывается в ее натюрмортах, в которых яркая живописность, праздничность сочетается с лаконизмом образов («Армянский натюрморт», 1955; «Наши овощи», 1965; «Сирийский натюрморт», 1958; «Горная симфония Армении», 1976).

Художница посвятила много тематических картин изображению жизни родного народа («Разговор о жизни», 1960; «Уходящий Ленинкан», 1967) и родной земли («Гарнийский пейзаж», 1956; «Осень в Воскевазе», 1956, и др.).

В последнем двадцатилетии она создала много работ в разных жанрах, которые передают впечатления от поездок по зарубежным странам, особенно по Индии и Африке («Женщины Индии», 1973; «Африканский натюрморт», 1963, и др.).

Тот же процесс характерен для творчества Еранун Асламазян в эти годы («Сирийский натюрморт», 1958; «Кувшин на саронге», 1977, и др.).

Во многом близкое к творчеству М. Асламазян, искусство ее сестры Е. Асламазян по характеру более лирично. Это ощутимо в ее полотнах различных жанров («В родном селе», 1947; триптих «Труд—счастье», 1971; «Виноградники осенью. Гарни», 1962; «Восточный натюрморт на ковре», 1971, и др.).

Армянская тематическая картина поднимается на новую высоту во второй половине 40-х годов. В этом большая заслуга народного художника, члена-корреспондента Академии художеств СССР Оганеса Зардаряна. Картина «Победа строителей подземного Севангэса» (1947) впервые в армянской советской живописи с убедительной силой раскрыла образы строителей, сильных, смелых людей, гордых общественной важностью порученного им дела. Монументализированность композиции, четкая пластика обрисовки фигур, серебристо-зеленый колорит, емкость содержания образов—все способствует ясной передаче основной идеи произведения: героизма людей труда.

Мастер обращается не только к современности, но и прошлому родного народа. В одном из его известных полотен «Предтропье» (1949) воплощается величественный образ армянского писателя-просветителя XIX в. Хачатура Абовяна. Образы Абовяна и стоящего рядом с ним крестьянского мальчика, трактованные в символическом плане, способствуют глубокому раскрытию основной идеи—веры в будущее армянского народа и обретенного им счастья в воссоединении с Россией.

В монументально-символическом плане трактуется образ гениального вождя пролетариата в капитальном произведении историко-революционного жанра—«В. И. Ленин. Канун революции» (1952).

Следующей, еще более высокой творческой удачей Зардаряна явилась картина «Весна» (1956), удостоенная серебрянной медали Международной выставки в Брюсселе в 1958 г. Картина, изображающая девушку-армянку с кувшином на плече, воспринимается как гимн Армении, ее красоте.

Тематические полотна монументально-символического звучания внесли новое качество в армянскую живопись, способствовали участию Зардаряна в решении важной проблемы синтеза живописи с современной архитектурой. Мастер одним из первых в республике осуществил пейзажные росписи в Ереване (в интерьере кафе «Арагат» и гостиницы «Армения») в конце 50-х годов.

С начала 60-х годов творчество Зардаряна претерпевает изменения. Они проявляются в еще большей обобщенности и динамичности композиции, интенсификации цветового звучания, поэтической метафорич-

ности образов. Начало этого нового периода в творчестве мастера знаменуют картины «Стремление» и «Вечерняя заря».

Ощущение внутренней энергии, силы, героики свойственны пейзажам Зардаряна 50-х (цикл «Арагац»), а также 60—70-х годов (цикл бюраканских пейзажей, цикл пейзажей Италии, Греции и др.) и натюрмортам («Маки Арагаца»).

Зардаряном создано много портретов современников: ученых Виктора Амбарцумяна, Сурена Еремяна, космонавта Константина Феоктистова, американского астрофизика Ричарда Шрамека и др.

Много сил отдано тематической картине, посвященной современности и истории армянского народа, народным художником Эдуардом Исабекианом. Для его творчества характерны многофигурные композиции, насыщенные динамикой и романтическим пафосом.

К известным картинам художника первых послевоенных лет относятся «Давид-Бек» (1945), повествующая об освободительной борьбе армянского народа в XVIII в. и «Таня» (1947), посвященная героическому подвигу советской партизанки Зои Космодемьянской в годы Великой Отечественной войны.

Вслед за этими полотнами Исабекианом исполняются картины преимущественно на исторические темы: «Хачатур Абовян на высотах Арарата» (1949), «Юный Давид» (1956), «Ответ Аскерту» (1960) и др. В них художник выражает свою глубокую любовь к родному народу, подчеркивает его гуманизм, патриотизм, страстную веру в победу добра и честности.

Два последних десятилетия Исабекиан чаще обращается к небольшому камерному полотну—жанровым, жанрово-пейзажным, как «В мастерской», «Девушки на берегу реки» и др., которые пишет с подлинным живописным блеском. Портреты, созданные художником в это же время, характеризуются то интимным романтическим подходом («Автопортрет»), то стремлением обобщить прожитую человеческую жизнь, судьбу человека («Утро старика»).

В 1946 году, и позже, в Советскую Армению репатрировалось много армян из разных стран мира, в их числе группа художников и скульпторов—Г. Агаронян, Р. Шишманиян (1885—1959), Б. Варданян, П. Контураджян (1905—1956), А. Галенц (1910—1967), А. Каленц, А. Гарибян и др. Каждый из них в меру творческих возможностей внес и вносит свой вклад в родное искусство.

Среди этих художников видное место в армянской живописи 50—60-х годов занял Арутюн Галенц, репатрировавшийся из Ливана. В 40-х годах он был уже сложившимся мастером живописи с яркой индивидуальностью. Наиболее сильная сторона творчества Галенца—портретный жанр. Глубокий интерес к своему современнику, к его внутреннему миру раскрывается в портретах Галенца активно и с артистической тонкостью. С какой-то неожиданной стороны он умеет очень убедительно передать образы людей творческого горения—ученого А. Алиханяна, артистки В. Хмары, переводчика Х. Даштенца, сына Саро и др. Пейзажи («Весна в нашем саду», 1967), натюрморты



М. Аветисян. Воспоминание. 1973 г.



(«Хризантемы», серия цикламенов и др.), написанные в очень свободной манере, пленяют душевной чистотой.

Галенц—поэт цвета и во всех его лучших полотнах цвет находит свое гармоническое завершение с композицией, формой и линией.

Галенц—заслуженный художник, лауреат Государственной премии Армянской ССР, впервые вносит интимную лирику в декоративное русло армянской советской живописи. Его творчество оказало определенное влияние и на сформировавшихся, и на молодых художников, ищущих новые пути в искусстве.

Много общего с принципами декоративно-плоскостной живописи А. Галенца имеет искусство его ученицы Арминэ Каленц (Паронян). Она работает в станковой живописи, но в 70-е годы в ее творчестве усиливаются монументальные черты. Она создает цикл картин под названием «Жизнь», в которых в символических образах передает свои раздумья о смысле жизни, человеческого счастья, творчества. На эту же тему художницей написана фреска в одном из залов Дворца молодежи в Ереване.

Определенными гранями соприкасаются с живописью А. Галенца работы А. Бекаряна, К. Вартанян и др.

Творчество народного художника Ара Бекаряна—лирического склада. Работы первого периода—пейзажи, натюрморты—художник писал тональной живописью (как, например, «У колыбели», 1953; «Армения. 1920 год», 1960, и др.). Произшедший к началу 60-х годов перелом в сторону декоративного решения полотен способствовал более полному раскрытию его интимно-поэтического мира. В картинах «Весна в садах» (1960), «Свирель» (1963), «Отдых» (1970) и др. художник обрел свое индивидуальное лицо.

Для художницы Кларик Вартанян рубеж 50—60-х годов также явился началом нового периода творчества. Активные средства выразительности: повышенная цветовая гамма, динамичная композиция, использование линии на равных правах с другими компонентами, строящими образ, определили стилевую манеру живописи художницы («Бурение», 1964; «Эстафета», 1968, и др.). Во многих произведениях последнего десятилетия художница стремится к формам монументально-декоративной живописи.

В армянской живописи, начиная с середины 50-х годов, происходят новые и очень значительные изменения. Они связаны с приходом в искусство следующего (третьего) поколения художников, с их поисками новых возможностей в живописи для многогранного отражения и выражения жизни; с их размышлениями о человеке, труде, счастье и мире на земле, юности, любви, о Родине.

В период 60—70-х годов еще более возрастает значение тематической картины, посвященной современности и истории родного народа.

С самого начала творческого пути к бытовой картине тяготеет народный художник Армении, действительный член Академии художеств СССР Григор Ханджян. В своих картинах он с любовью передает образы современников—труженников села, рыбаков, рабочих, раскрывая

их переживания, новые взаимоотношения, чувство любви к Родине. Созданные художником жанровые картины «Счастливая дорога» (1952), «На берегу Севана» (1956; удостоена золотой медали на выставке «40 лет Октября», 1957), «Ереванские строители» (1960), «Хлеб, любовь и мечта» (1964), «Подсолнухи» (1970), «Вернулся» (1975) и др. свидетельствуют о его тесной связи с жизнью. Образы в картинах художника характеризуются национальными и типическими чертами, проникнуты лирическим чувством. Последнее присуще также многим портретам, пейзажам и натюрмортам Ханджяна.

Жанру тематической картины в основном посвящено и творчество народного художника Саркиса Мурадяна. Его первая картина «Последняя ночь» (1956) была посвящена великому армянскому композитору Комитасу. В дальнейшем художник неоднократно обращался к этому образу, к другим историческим темам. Обращение к прошлому родного народа, к его трагической судьбе и жизни возрожденной Армении—основа всей творческой деятельности этого художника.

60-е годы связаны с созданием цикла картин, посвященных людям одного из индустриальных центров республики—Раздана. Картины «Весна в горах», «Свадьба в Раздане», «Утро в Раздане», «В новом поселке» повествуют о людях труда, о трудовом счастье, национальном быте.

Одной из самых значительных тематических работ художника явилась картина драматического характера—«Сыновья не вернулись». В ней изображены старики—мать и отец, все еще ожидающие своих сыновей—героев войны, отдавших жизнь за свободу и счастье родины.

В 1976 г. работы Мурадяна «Перед восходом» (1971) и «Под мирным небом» (1972) были отмечены Государственной премией СССР. Первая картина посвящена революционным событиям, героям, отдавшим жизнь за Советскую Армению. Сегодняшняя счастливая жизнь республики воплощена во второй картине, в символическом образе девочки-подростка, легко бегущей по бетонному водостоку под голубым небом родной страны.

Психологическая наполненность характеризует тематические картины заслуженного художника Анатолия Папяна (р. 1924). Она присуща уже картинам раннего периода творчества художника—трилогии 50-х годов, посвященной жизни шахтеров («Первые шаги», «С последней вахты», «Обвал»). О том же говорят картины художника, исполненные в 60-е годы,—«Друзья», «Сыновья» и др.

В 70-е годы Папян отходит в ряде картин от станковых форм и тяготеет к декоративным обобщениям («Ноктюрн»), или стремится насытить свои полотна богатством цветовых нюансов, как это мы видим в «Автопортрете с сыновьями».

В жанровую картину лирического плана большую свежесть внес заслуженный художник Ашот Мелконян (р. 1930). Особенно ярко выявилась его творческая индивидуальность в картинах «Семья» (1967), «Мальчик с книгой» (1970), «Новый район. Отдых» (1961), «Перед зеркалом» (1977), «Юный фехтовальщик» (1979) и др. Они прониза-

ны светлым гармоническим мироощущением, духовной чистотой, возвышенным чувством красоты человека. Индивидуальная манера этого живописца отличается нежной моделировкой форм, певучестью их абрисов, мягким колоритом.

Заслуженный художник Нана Гюликехвян, посвятившая свое творчество людям колхозной деревни, в картинах «Песня», «Дома. Танец», «Народный танец. Кочарн» (удостоена золотой медали на выставке ВДНХ, 1970), «Вечер», «Пекут лаваш», «Хлебобобы Мравяна» и др. передает через обобщенные символические образы современников их характеры, переживания, чувство единения в труде и радости, красоту человека-созидателя.

Для творчества Рубена Адаляна важное значение имеют образы философского, романтического, трагического содержания. Обращаясь к раскрытию потрясающей трагедии XX века, в картине «Хиросима» (1966) он создал символический образ женщины, взывающей к совести человечество. И художник сумел добиться экспрессивной выразительности композиции, передающей гневный протест против злодеяний реакционных сил мира.

В историко-революционном полотне Адаляна «Татев. 1921» (1970) трагические образы коммунистов воспринимаются символами героического духа армянского народа.

Обе картины Адаляна удостоены премий Министерства культуры Армянской ССР в 1967 и 1971 гг.

Армянскими живописцами третьего поколения за последние два десятилетия создано много полотен исторического и историко-бытового жанров.

Особо пужно подчеркнуть увлеченность в работе над историческими картинами Геворка Мнацаканяна («Расстрел 26 комиссаров», «Саят-Нова», «Вардананк», «Армянские добровольцы»); Мкртича Седракяна («1915 год»); Зулума Григоряна («Зейтунцы»); Акопа Ананикяна (серия историко-бытовых картин о Гюмри) и др.

Сильно волнуют художников темы, посвященные Великой Отечественной войне. Многие из них были участниками войны, как народный художник Сурен Сафарян. И, естественно, в его творчестве центральное место заняли картины, повествующие о войне, о героических подвигах советского народа. Картины Сафаряна «Родные мелодии», «Освободители», «Весной 1945 года» удостоены серебряной медали им. М. Грекова в 1971 г.

В жанрах портретов, пейзажа, натюрморта работают многие живописцы. Портрету и натюрморту в основном посвящено творчество заслуженного художника Лавинии Бажбеук-Меликян.

В портретах художница любит изображать людей, которых она хорошо знает, людей творческого горения. Это портреты мастеров живописи А. Бажбеук-Меликяна, М. Сарьяна, М. Аветисяна, художников Зулейки, Вазгена, А. Суханова, Н. Гюликехвян и др.

Портреты привлекают предельной естественностью передачи внешнего и внутреннего облика моделей и мастерством исполнения.

Художница пишет также парные или групповые портреты («Автопортрет с Жилинской» и др.).

Натюрморты еще более отчетливо выявляют индивидуальную манеру письма художницы и жизнеутверждающую основу ее живописи («Натюрморт с рыбкой», 1972). Портреты Минаса Аветисяна (1965), Акопа Акопяна с женой (1968), «Натюрморт» (1964) были удостоены золотой медали на ВДНХ в 1970 г.

В портретной живописи, пейзаже, натюрморте, а также жанре тематической картины успешно работают Александр Григорян, Арпенник Капанцян, Вардигер Карапетян и др. В творчестве последней нужно особо отметить детские портреты, покоряющие обаянием и искренностью.

Пейзажный жанр, имеющий в армянской живописи большие традиции, продолжает обогащаться в 60—70-е годы лирическими произведениями Генриха Справяна, Левона Коджояна, Рафаэла Атояна, Джаника Гаспаряна, Оганеса Шарамбеяна, эпическими произведениями Арташеса Абрамяна и др.

Новые поиски и находки характеризуют творчество вступивших в эти годы в искусство живописцев Мартина Петросяна, Генриха Элибекияна, Роберта Элибекияна, Вруйра Галстяна, Киарик Оганесян, Эдмонда Закаряна, Сейрана Хатламаджяна, Грачья Акопяна, Карена Смбатяна и др. Все они обладают разными творческими индивидуальностями. Один из самых интересных художников среди них—Мартин Петросян, творчество которого насыщено драматическим мироощущением. Образы его часто несут в себе символика. По золотисто-черному или золотисто-серому колориту, орнаментальному строю композиции всегда можно узнать работы художника. Самой сильной стороной творчества этого художника является способность сообщать образам психологическую напряженность, которая ясно ощутима в композиции «Саят-Нова» (1963), «Портрете Аниант» (1963), «Пейзаже с собакой» (1970) и многих других.

В армянской живописи 60—70-х годов видное место принадлежит двум художникам—Минасу Аветисяну и Акопу Акопяну.

Творчество Акопа Акопяна, ныне народного художника, началось за рубежом. В 1962 г. он репатрировался в Армению зрелым мастером с гуманистическим мировоззрением, с четкими принципами живописи.

В Советской Армении начинается, с пейзажного жанра, второй период творчества художника. Почти за два десятилетия он создает неповторимый «акопяновский» образ армянской природы: В полотнах «Весна» (1970), «Овраг» (1971), «Пейзаж. Мармашен» (1972) и др. художник использует очень скудные средства, которыми создает правдивый, типичный образ армянской земли. Его живопись «аскетична», она сочетает в основном охристые, серые, бледно-голубоватые тона. Пейзажи, как и натюрморты, относящиеся к 70-м годам, отличаются смысловой и исполнительской завершенностью. Рациональное начало в творчестве художника сочетается с чувством глубокой человечности.

И поэтому, когда Акопян обращается к актуальнейшей теме борьбы за мир в композиционной картине (в нескольких вариантах)—«Нет нейтронной бомбе!» (1977), он сразу вовлекает зрителя в тревожную атмосферу, вызывая в нем активный протест. Открытые в 1979 г. персональные выставки художника в Москве и Париже вызвали большой интерес у зрителей.

Полную противоположность живописи Акопяна представляет творчество Минаса Аветисяна (1928—1975), лауреата Государственной премии республики. В начале 60-х годов представленные на выставках первые работы Минаса «Автопортрет», «Собирающие листья», «Думы» и др. продемонстрировали творческие принципы художника: отказ от традиционных средств выражения, выработанных многими армянскими художниками предшествующего периода. Образы художник строит цветом. Цвет яркий несет в себе огромный эмоциональный заряд, медленный ритм композиции образует пространство, состоящее из обобщенных плоскостей и форм. Статика композиции при повышению цветовом напряжении сообщает образам экспрессию, «выводит» их в высокий поэтический мир. Все это способствует передаче философского мировосприятия художника. Минас отстраняется от преходящего в жизни. В его композиционных полотнах «Материнство», «Дорога. Воспоминание родителей», «Встреча», «Тер-Зор», «Женщина со светильником», «Воспоминание», «Ожидание» (1975) отражаются не повседневность, а целые пласты человеческих переживаний и размышлений.

Творческий путь Минаса—путь от станкового к монументальному искусству. Он подтверждается созданием художником в последние годы жизни прекрасных фресок (более 18 стен) в Ереване и Ленинакане. Фрески воспринимаются как лирические песни о вечности бытия, его красоте, единстве человека и природы, о родной земле.

Органическое вхождение Аветисяна в область монументального искусства еще раз подчеркивает присущее этому художнику острое чувство современности, ибо проблемы синтеза архитектуры с изобразительным искусством, в частности с живописью, в последние два десятилетия становятся все более актуальными и многогранными, а их решение в основном связано с творчеством младших поколений армянских художников.

С волнующими вопросами современности тесно связано творчество монументалистов Ваника Хачатуряна (о нем см. в разделе скульптуры) и Оганеса Минасяна.

Один из видных представителей монументального искусства, заслуженный художник Оганес Минасян, человек широкой эрудиции, решил в последние годы жизни трудные задачи синтеза живописи и архитектуры.

Среди работ художника роспись «Хоровод» (1962) во Дворце культуры Ереванского химкомбината им. С. М. Кирова, декоративное оформление рабочей столовой завода шлифовальных станков в Ленинакане и там же фреска «Свирель» (1963—1964), фрески «Прославление армянской письменности» (1962—1965, с участием Г. Мамяна) в

Ошакане, мозанка из камней «Ритмы» (1966) в кинотеатре «Москва» в Ереване, мозаики из туфа «Замкнутые кривые» и «Геометрическое пространство» (1968—1970) в здании ЕрНИИММ. Последние явились вершиной творческих достижений художника и одним из лучших образцов армянской монументальной живописи на современном этапе.

Нефигуративные композиции мозаик из туфа выполнены на двух огромных стенах зала. Насыщенная и благородная цветовая гамма, мощный и сложный динамический ритм—все рассчитано на длительное эмоциональное воздействие, на создание своеобразной «атмосферы», в которой работают научные сотрудники института. Эти мозаики и другие монументальные произведения О. Минасяна наиболее ярко выявили индивидуальность художника, глубину его мыслей, высокую исполнительскую культуру.

В настоящее время роль монументалистов все более возрастает. Громадный размах градостроительства открывает широкие перспективы для развития монументального искусства.

Проблемы синтеза получают разнообразные выражения в новых крупных архитектурных сооружениях 70-х годов (кинотеатр «Россия», Дом камерной музыки, гостиница «Двин», Дворец молодежи и др.) в Ереване и других городах республики.

Важно то, что на современном этапе развития армянской живописи она решительно выходит из зрительных залов на улицы, украшая фасады зданий, интерьеры общественных сооружений, формирует эстетическую среду городов и сел Армении.

Армянская скульптура в первом послевоенном десятилетии развивается очень неравномерно по своим художественным принципам. Заметно увеличивается число тех произведений, которые характеризуются иллюстративностью решений, однообразием выполнения, парадностью образов. Последнее особенно присуще монументальным и монументально-декоративным произведениям, тесно связанным с архитектурой, несущей в себе тенденции парадности форм и излишнего украшения.

Ошибочные односторонние взгляды на задачи развития архитектуры были осуждены на Всесоюзном совещании, созванном ЦК КПСС и Советом Министров СССР в декабре 1954 года. Дальнейшее развитие советской архитектуры, в том числе и армянской, осуществляется по новому пути, в котором определяющее значение приобретают технико-экономические показатели, строительства, современная индустрия, являющиеся базой осуществления строительства больших масштабов.

Эти новые тенденции оказывают плодотворное влияние не только на развитие архитектуры, но и на решение важнейших проблем, связанных с синтезом архитектуры и изобразительного искусства, в частности с монументальной и монументально-декоративной скульптурой.

В армянской пластике 60—70-х годов выдвигаются новые тенденции, углубляется идейное содержание произведений, рождаются символические образы, многостороннее становятся функции скульптуры в

городском комплексе, используется разнообразный материал. В эти годы рядом с мастерами старшего и среднего поколений работают и молодые одаренные скульпторы.

Народные художники СССР А. Сарксян и Е. Кочар, народные художники республики С. Степанян и А. Урарту вносят ценный вклад в область монументальной и станковой скульптуры послевоенного времени.

Ара Сарксян, как и ряд других армянских скульпторов, много сил отдал генеральной теме всей советской пластики — Лениниане. Итогом многолетнего труда мастера над образом гениального вождя явился «Памятник В. И. Ленину» в г. Камо, осуществленный в 1959 году. Полнота крупных форм, внутренняя динамика, простота и человечность образа, его подлинная монументальность, органическая связь фигуры с высоким постаментом делают этот памятник одним из лучших в армянской Лениниане.

Мастером созданы памятники-бюсты Х. Абовяна в Канакере, дважды Героя Советского Союза Н. Степаняна, В. Брюсова в Ереване и другие.

В станковых портретах тружеников полей и производства (Герой Социалистического Труда З. Атабекян, рабочий Л. Асирян и др.), деятелей культуры (А. Ширванзаде, Е. Чаренц, А. Тер-Ованнесян и др.). А. Сарксян раскрыл типическую и социально-общественную характеристику портретируемых современников и исторических лиц.

Во все периоды своей полувековой деятельности скульптор был тесно связан с современностью. Тому свидетельство и одно из его последних и лучших произведений — архитектурно-пластический комплекс «Памятник погибшим героям-односельчанам в Великой Отечественной войне», осуществленный в селе Джанфида Октемберянского района в 1968 г.

Монументальная скульптура занимала важное место в творчестве Сурена Степаняна. В связи со 100-летием гибели Хачатура Абовяна в 1950 году в Ереване им был осуществлен памятник, в основе которого лежит идея патриотической и просветительской деятельности великого армянского писателя и педагога.

В 60-е годы мастер работает над станковыми портретами, в которых сочетаются лаконичные формы выражения и многогранное раскрытие душевных, интеллектуальных черт своего современника, как это мы видим в «Портрете Аллы» (1962). С. Степанян склоняется к интимным темам, которые передает в своеобразных композициях — «Спящий мальчик» (голова матери и ребенка), «Цирковая наездница» (головы девушки и лошади) и др. Причем, он свободно пользуется различными материалами (дерево, камень, шмот, фаянс), которые вносят в образ особое звучание.

Портретный жанр был основным в творчестве Айцемика Урарту. Ею созданы портреты видных представителей армянской культуры. Среди них самым значительным является «Портрет академика А. Г. Иоаннесяна» (1948). Яркая личность старого большевика, круп-

ного литературоведа и историка дала портретисту богатый материал, который трансформирован в пластическом произведении с проникновенной и убедительной силой.

Портретная серия послевоенных лет обогатилась также образами рабочих, крестьян, которые наделены индивидуальными и типическими чертами. Среди них портреты А. Навоян, А. Карагезяна и др.

Монументальная пластика Армении поднялась на новый, более высокий уровень интенсивной работой Ерванда Кочара в области скульптуры в 50—60-е годы.

Одно из его лучших достижений—«Орел» на дороге к Звартноцу (арх. Р. Израелян). Монументально-декоративная стелла, завершающаяся изображением орла, воспринимается как символ мощи, героизма родного народа. Мастерство Кочара-монументалиста, эпический склад творчества, национальный характер, ярко выявившийся в этом произведении, с еще большей силой выступают в памятнике Давиду Сасунскому, осуществленном на Привокзальной площади в Ереване в 1959 г. (удостоен Государственной премии Армянской ССР в 1967 г.). В эпическом и в то же время символическом образе Давида Сасунского Кочар увековечил героизм армянского народа, его многовековую борьбу за счастье и свободу. В то же время образ Давида вполне современен. Фигура всадника с конем полна стремительности, мощи, внутренней напряженности. Экспрессивная выразительность конного памятника способствует активному воздействию на зрителя. Памятник, стоящий на скалообразном пьедестале (арх. М. Д. Мазманиян), подчиняет себе разнородную по стилю архитектурную среду, «организует» вокруг себя все пространство площади.

Памятник Давиду Сасунскому справедливо считается эмблемой столицы Советской Армении—Еревана. Здесь же в 70-х годах поставлен последний монумент Е. Кочара—конный памятник легендарному герою армянского народа Вардану Мамиконяну.

Монументальная скульптура—основная область творчества другого старейшего мастера народного художника Григория Агароняна (р. 1896 г.), репатрировавшегося из Болгарии в 1946 году. Им осуществлен в Армении ряд памятников, в том числе и «Обелиск в честь 40-летия установления Советской власти в Армении» (с бригадой скульпторов—К. Мецатуряном и Т. Мирзоян), мемориальный памятник Д. Демирчяну и др. Особенно удалась мастеру памятники-бюсты А. С. Пушкину, А. П. Чехову, П. Яворову, установленные перед зданиями одноименных школ в Ереване.

Пути в искусство среднего поколения армянских ваятелей—заслуженных художников Т. С. Чорекчяна (1910—1977), О. К. Беджанияна (1945—1976), Д. М. Даниеляна, заслуженных деятелей искусства С. М. Манасяна (1907—1978) и К. М. Мецатуряна (1909—1966) определяются в годы Великой Отечественной войны и в послевоенное десятилетие. В годы войны начинают свою творческую деятельность два крупных мастера армянской пластики—Н. Никогосян и Г. Чубарян, ныне народные художники республики.

Никогойос Никогосян работает в разных жанрах скульптуры. Особенно ярко раскрылся его талант в станковом портрете, в котором многогранно выявляется образ современника-творца.

С 1950-х годов Никогосян создает прекрасные портреты режиссера Е. Симонова, композитора А. Хачатуряна, балерины М. Плисецкой, поэтов Ав. Исаакяна, Луи Арагона, артиста Г. Джаннбекяна и многих других. Одни портреты несут сложную психологическую нагрузку, в других преобладают декоративные приемы композиции, мотивы движения человеческих фигур. Они исполнены в разнообразных материалах—бронзе, мраморе, дереве и др.

Никогосян увлеченно работает и в мелкой пластике, в которой остро передает характеры своих моделей (Ав. Исаакян, К. Игумнов, Н. Зелинский и др.).

Многое им сделано в области монументальной скульптуры. Осуществлены памятник В. И. Ленину в г. Уфе, «Двенадцатифигурная композиция» для высотного здания на площади Восстания в Москве, «Пятнадцатифигурная композиция» для Дворца науки и культуры в Варшаве, памятник Микаэлу Налбандяну в Ереване и др. Плодом долгих размышлений скульптора явился памятник Аветику Исаакяну (арх. Дж. Торосян), установленный перед зданием Драматического театра им. А. Мравяна в Ленинском районе (Государственная премия СССР, 1977 г.).

В творчестве Гукаса Чубаряна, члена-корреспондента Академии художеств СССР, важное место занимает портретная скульптура (станковая и монументальная). Склонность к анализу внутреннего мира человека счастливо сочетается с повышенной эмоциональной восприимчивостью его образа («Портрет матери», «Портрет М. Сарьяна»). Недавно им создан «Портрет Компитаса» (1977)—один из лучших образов гениального композитора в армянской пластике.

Чубаряну принадлежат самые значительные в армянской скульптуре портретные образы людей труда, особенно рабочих—портреты А. Агваняна и С. Арзуманяна (1956), литейщика Х. Хачикяна (1969) и др.

Язык пластики Чубаряна отличается обобщенной лепкой формы, полной силы и внутренней динамики. Этими же чертами отличаются монументальные работы, созданные мастером на протяжении трех десятилетий—памятники Е. Чаренцу (в Ереване), И. Иоаннисяну (в Эчмиадзине), Ов. Туманяну (в Лори) и др.

На протяжении 60—70-х годов Чубарян, как и ряд армянских скульпторов, решает актуальные задачи, связанные с архитектурно-пластическим синтезом. Он явился автором двухфигурной композиции символического характера, в которой изображен Месроп Маштоц с юношей-учеником. Эта композиция, высеченная из базальта, возвышается в центре архитектурно-скульптурного ансамбля здания Матенадарана им. Месропа Маштоца в Ереване. Фасад здания «одухотворяют» еще шесть образов—крупнейших представителей средневековой нацио-

нальной культуры—Мовсеса Хоренаци, Апаняна Ширакаци, Григора Татеваци, Мхитара Гоша, Тороса Рослина и Фрика, принадлежащих Е. Вартаняну, Г. Бадалян, А. Григоряну, Г. Чубаряну, А. Шагиняну и С. Назаряну.

Кстати, Матенадаран—это первое здание, в которое были введены в синтез с архитектурой комплексно-круглая скульптура, живопись и декоративно-прикладное искусство (арх. М. Григорян).

Приток кадров в 50—60-е годы сделал отряд скульпторов многочисленным. Эти кадры явились основной активной силой, которая должна была решить новые задачи в скульптуре. Среди них—А. Арутюнян, С. Багдасарян, Г. Бадалян, Х. Искандарян, Е. Вартанян, А. Григорян, А. Шагинян, Т. Мирзоян и др.

Из скульпторов, работающих в последние два десятилетия, никто так полно не посвящал свое творчество решению волнующих проблем синтеза, связанных с новыми принципами современной архитектуры, как народный художник Ара Арутюнян. С самого же начала определяются две линии его творчества: монументальная и станковая. Обращение к национальным образам и темам современности, мифологическим и символическим образам, к традициям древнеармянского ваия, преимущественное использование низких рельефов в камне, обобщенность и монументальность форм с внесением условных и графических элементов, деформация, разномасштабность в композиции, органическая связь скульптуры с природой, городской средой определили пластическую манеру А. Арутюняна. Последняя ярко проявилась в монументально-декоративных произведениях: «Львица» (1958, арх. Р. Израелян) по дороге в Гегард, «Обелиск в честь воинов 89-й Таманской армянской дивизии, погибших в боях за освобождение Севастополя» (1964, арх. Дж. Торосян); памятниках-родниках «Саят-Нова» (1963, арх. Э. Сарапян), «Дружба Еревана и Каррары» (1965, арх. Р. Израелян) в Ереване и итальянском городе Каррара; символических въездах в столицу республики «Вааг», борющийся с драконами» и «Орел-строитель» (арх. Р. Израелян) и др.

В 60-е годы Ара Арутюнян начал решать новые проблемы, связанные с большими пространственными комплексами, включающими скульптуру, современную архитектуру, пейзаж, среду города. Это—портал Армянского драматического театра им. Г. Сундукяна, мемориал Сардарapatской битвы 1918 г., скульптурное оформление музея Эребуни и др.

К числу новых и интересных работ Арутюняна относится памятник Мисаку Манушяну в Париже (в Иври) и мемориал Степана Шаумяна (к 100-летию со дня рождения) в г. Степанаване. Оба осуществлены в 1978 г.

Памятник Мисаку Манушяну—это надгробие известному борцу французского Сопротивления и двадцати трем членам его интернациональной бригады, погибшим в 1944 году.

Памятник, созданный в форме армянской традиционной стеллы из красного туфа, в верхней половине имеет нишу, в которой находится

скульптурная голова Мисака Манушяна (бронза). Голова установлена на чуть выпирающей подставке с высеченным на ней знаком вечности. Под ней имена погибших патриотов. Идея цельного по композиции памятника еще раз как бы «сгущается» в надписи, помещенной в верхней части надгробия: «Они погибли, чтобы жила Франция». Этот памятник—подарок правительства Советской Армении Французской Республике.

Мемориал Степана Шаумяна—архитектурно-скульптурный комплекс (арх. С. Погосян). Идейным, композиционным центром комплекса является монументальная композиция с пятиметровой фигурой выдающегося революционера. Динамическая, напряженная изнутри фигура Шаумяна раскрывает основной идейный замысел комплекса: героический подвиг человека, идущего на смерть во имя счастья и свободы людей.

Армянскую монументальную пластику обогащает новыми чертами творчество народного художника Саркиса Багдасаряна. В 1959 году скульптор осуществляет из бронзы памятник Герою Советского Союза Унану Аветисяну в г. Кафане. В памятнике совершенно по-новому, с драматической силой раскрывается тема патриотизма в армянской пластике.

Мастером осуществлено много произведений в монументальной скульптуре, а также в станковой, которой присущи монументальные черты. Среди них особо нужно отметить композиции символического и аллегорического характера—«Огненные годы. 1920 г.» и «Пробуждение» (воплощающая стремление к борьбе и свободе современных народов Востока), выполненные в 60-е годы.

В 1967 г. скульптором создан оригинальный монумент, въезд в г. Степанакерт, «Мы—наши горы» («Карабахцы»). Это девятиметровая композиция, представляющая две огромные головы женщины и мужчины из красного туфа, как бы вырастающие из-под земли. Монументальная композиция с геометризованными формами раскрывает национальный облик, героический характер, патриотизм и миролюбие жителей Карабаха.

В осуществленных позже С. Багдасаряном памятниках Воннам-чардахлицам, павшим в Великой Отечественной войне (1969, с. Чардахлу АзССР), героям Майского восстания (1974, Леникан), Давид-Беку (1978, Кафан), Советско-венгерской дружбы (1978, г. Шопрон, ВНР), Русско-армянской дружбы (1978, г. Абовян) в ознаменование 150-летия вхождения Восточной Армении в состав России, и др. использованы скульптурные и архитектурные приемы.

Так, в памятнике крупному армянскому полководцу XVIII в. Давид-Беку предельно активизирована архитектурная часть. Постамент служит трибунами с «башней» в середине, на которой возвышается конная статуя Давид-Бека, стремительно «летающая» в воздухе (высота памятника 18 м). Этот памятник приобретает и градостроительную функцию, так как замыкает городскую черту, упираясь в горы.

Своими монументами и станковыми произведениями (портреты современников) С. Багдасарян вносит в армянскую пластику 60—70-х годов мужественные и героические ноты.

В 1978 году завершилась многолетняя и фундаментальная работа Ваника Хачатуряна в фойе здания Ленинаканского драматического театра им. А. Мравяна (арх. С. Сафарян и Р. Багдасарян).

Автор первой в республике мозаики «Аварайрская битва» и росписей в здании Матенадарана, сграфитто «Отцы армянской науки» в здании президиума Академии наук Армянской ССР, один из создателей памятника геноцида армян в 1915 г. в Ереване, В. Хачатурян осуществил новую монументально-декоративную скульптурную композицию, выполненную из меди в технике чеканки. Она посвящена 2000-летию армянского театра. Композиция тянется по всей стене на 44 метра. Она создана из 88 отдельных статичных рельефных композиций, приставленных к стене. Скульптор, избегая цельной поверхности рельефа, объединяет отдельные композиции при помощи ритма пространственных квадратов.

Композиция, не имеющая центра, выступает как бы из глубины стены, символизируя древние истоки театрального искусства Армении.

Общее построение этого декоративного произведения включает в себя крупные театральные маски, передающие различные настроения; фигуры и маски среднего масштаба; маленькие фигуры—вардзак, мимосы и т. д.

Скульптор использует национальный арсенал театрального искусства от Урарту до средневековья. На основе древнеармянских театральных образов из миниатюрной живописи, древних скульптур создаются синтетические, вневременные символические образы, составляющие единые по стилю композиции остросовременного звучания.

Нужно подчеркнуть цельное и выразительное цветовое решение скульптурных рельефов из меди, освечивающих золотистыми тонами до глубоких коричневых. В целом оформление фойе театра этой оригинальной скульптурной композицией можно отнести к новым достижениям армянского монументально-декоративного искусства на современном этапе.

Над решением разнообразных задач, связанных с монументально-декоративной и станковой пластикой, увлеченно работают также скульпторы разных творческих индивидуальностей—А. Овсепян, Ф. Согоян, С. Меграбян, Г. Епроян, К. Нуридзян, Р. Кюркчян и др.

В настоящее время активно работают молодые талантливые скульпторы, пришедшие в искусство в 60-е годы. Это—Ерванд Годжабашян («Портреты Агавни»; рельеф на фасаде гостиницы «Ани»), Левон Токмаджян («Портрет отца-каменщика», «Ожидание», «Ануш и Саро»); Ара Шираз («Торос», «Женщина-воин»); Юрий Петросян («Беседа») и др., активно ищущие новых путей развития скульптуры, объединенные постоянным стремлением к эксперименту.

Интерес к их творчеству широк. Так, работы Левона Токмаджяна известны не только в республике, но и за ее пределами. Особенно пло-

дотворными были для скульптора 1970-е годы. Он получил первую премию Международного симпозиума скульптуры за декоративную композицию «Летящие птицы» в городе Прилепа (Югославия), большой приз за скульптуру «Женщина из Зангезура» в польском городе Ороньске и золотую медаль на IV биеннале в Равенне. Для выставки «Трагедия Данте глазами нашего современника» Л. Токмаджян выполнил небольшую декоративную композицию, посвященную «Божественной комедии» Данте. Композиция изваяна из цветного мрамора и воссоздает два загробных мира—«Ад» и «Рай». На пороге ада Токмаджян изображает Данте с Вергилием; у ворот рая—Беатриче с шестикрылой птицей, символизирующей счастье.

Развитие армянской скульптуры на современном этапе во многом зависит от исканий этих молодых талантливых скульпторов.

В армянской графике период первого послевоенного десятилетия сложный и противоречивый. Как в живописи и скульптуре этого времени, так и в графике, начинают выявляться черты иллюстративности, прозаической документальности, скованности и однообразия в исполнении. Заметный перелом в графике начинается с середины 50-х годов. Активизируются творческие силы художников, которые начинают тяготеть к новым, не испытанным ранее художественным формам, разнообразной технике для более глубокой и многогранной передачи действительности.

В графике продолжают работать старейшие мастера Мартирос Сарьян, Акоп Коджоян и Ерванд Кочар. В начале 50-х годов завершают свой жизненный путь и творческую деятельность ряд мастеров графики старшего поколения—Геворк Брутян, Степан Тарьян, Арабат Гарибян.

М. Сарьян, как и прежде, обогащает графическую галерею современников. Это портреты поэтов Ав. Исаакяна, Анны Ахматовой, А. Граши, профессора Х. Коштояна, историка С. Бархударяна и многих других. Они наделены острой психологической характеристикой, переданной скупой карандашной линией, часто вместе с sanguinой. Пейзажные рисунки, посвященные Армении, обобщенные и конкретные (Лори, Бюракан и др.) также несут в себе острые типические черты родной земли. Они исполнены акварелью, карандашом, тушью. Пейзажные рисунки последнего года жизни Сарьяна, выполненные фломастером, пронизаны глубокой любовью к Родине.

В послевоенные годы в творчестве патриарха армянской советской графики Акопа Коджояна главное место занимает книжная иллюстрация и оформление («Сборник песен» Саят-Новы, пьеса «Ара Прекрасный» Н. Заряна, поэма «Девушка и смерть» М. Горького). После тридцатилетнего перерыва А. Коджоян, в середине 50-х годов, снова обращается к иллюстрации армянских сказок. Это два сборника «Армянские народные сказки» (изданные в 1956 и 1957 гг.), состоящие из сорока двух сказок и 120 иллюстраций, выявляющих новые грани дарования мастера, его неисчерпаемую фантазию, умение применить соответствующую графическую технику и главное воспринимать жизнь

через призму народно-поэтических представлений. Эти особенности очень ярко выступают и в иллюстрациях к поэме «Парвана» Ов. Туманяна, исполненные в 1956 г.

Национальная самобытность, острая наблюдательность, глубокое знание сокровищницы родной культуры, в частности средневековой миниатюры, способствовали созданию Коджояном великолепного ряда графических произведений, по-своему утверждающих красоту человека и современности.

Ерванд Кочар—скульптор, живописец и график—создает в 50-х годах известные станковые иллюстрации к «Дон-Кихоту» Сервантеса, графическую композицию «Низами с сыном» и др. Анализируя эти работы, характеризующиеся глубиной образов, свободным владением композицией, виртуозной передачей пластической выразительности фигур в пространстве, монументальностью форм, можно прийти к выводу, что именно «скульптурное мышление» определяет индивидуальную манеру «скульптурного рисунка» мастера. Об этом говорят и многие прекрасные графические портреты Кочара—сына Айказа (карандаш), жены Маник (гуашь, тушь) и др.

В послевоенной графике одно из видных мест занимает Мгер Абе-гян, который в основном работает в линогравюре. Цикл линогравюрных пейзажей художника—«Хлебные поля», «Вид Бжни», «Горы Армении» и др. раскрывают яркие черты величественной природы горной страны, облик Родины. Тематические композиции художника имеют актуальное содержание. Это листы «Миру—мир», «Голубь мира», «Весна в горах», выполненная в монументальном плане.

Карандашный рисунок характерен для графики заслуженного деятеля искусств Врамшапуха Шакаряна. Художник увлекается мифологической темой, рисует пейзажи, портреты своих современников. К 60-м годам относятся два небольших совершенных рисунка—«Портрет старушки» и «Портрет дяди Констана», образы которых тепло раскрыты художником.

Творчество заслуженного деятеля искусств Владимира Айвазяна связано в основном с офортом—с областью, в которой работают многие армянские художники. Мастер использует чистый офорт, мягкий лак, акватинту, резерваж, смешанные техники—все для того, чтобы предельно выразительными были гравюрные образы (пейзажи городские, архитектурные, «чистой природы», жанровые и анималистические композиции и др.).

Художником создан большой цикл офортов и линогравюр, посвященных новостройкам республики и героическому труду строителей. В последние годы мастер увлекается также техникой литографии.

В творчестве Эдуарда Исабекияна главное место находит историческая тема. Начиная со времен Великой Отечественной войны, художник создает станковые и книжные иллюстрации к роману «Вардананк» Д. Демирчяна, пронизанные глубоким патриотическим духом. Многофигурные композиции полны движения; исполненные углем, ак-

варелью, они ярко раскрывают индивидуальные черты творчества Исабекияна, романтичность и темпераментность его натуры.

В разных жанрах и техниках работают армянские графики, начавшие свое творчество в 50—60-е годы, такие, как заслуженный художник В. Хачикян, создавший цветковые линогравюры по мотивам армянских народных песен «Караван», «Крунк», карандашные портреты; П. Малаян, пишущий акварелью,—техникой, не очень распространенной в армянской графике. Широкий интерес к современной действительности приводит его к созданию больших тематических циклов, посвященных жизни Армении и братских республик (серии «Армения», «Карелия», «КамАЗ» и др.).

С книжной иллюстрацией и оформлением тесно связано творчество К. Тиратуряна (1911—1975), Р. Бедрояна (1905—1974), А. Бекаряна, М. Сосояна, Л. Ханампрян, Р. Бабаяна и др.

Книжная графика занимает одно из главных мест в творчестве Григора Ханджяна, крупного представителя армянской графики последнего двадцатилетия. Ранние иллюстрации художника посвящены произведениям Ов. Туманяна—«Давид Сасунский», «Ануш», «Гикор».

Годы упорной творческой работы, обретения мастерства способствуют пониманию художником цельной передачи замысла литературного произведения, обогащению индивидуального графического языка.

Первый крупный успех художника—иллюстрации к поэме Ов. Туманяна «Сако Лорийский», удостоенные бронзовой медали на Международной выставке в Брюсселе в 1958 г. Этот же год ознаменовался новой победой Ханджяна—созданием иллюстраций к роману Х. Абовяна «Раны Армении» (серебряная медаль АХ СССР). Особую известность получили иллюстрации к поэме П. Севака «Несмолкающая колокольня», удостоенные Государственной премии СССР 1969 года. Исходя из основного содержания литературного произведения, посвященного гениальному армянскому композитору Комитасу, художник исполнил иллюстрации к девяти песням. Ханджян верно нашел общий характер композиций. Они строятся попарно, на разворотах книги, и связаны смысловым и эмоциональным содержанием («Первая песня», «Лирическая песня», «Песня труда», «Резня», «Сумасшествие» и др.).

Оформление и иллюстрации небольшой книжки Г. Эмина «Танец сасунцев», изданной в Ереване в 1979 г., также является свидетельством новой творческой удачи художника.

Ханджяном создано много станковых листов-серий, основанных на впечатлениях от поездок по зарубежным странам («Франция», «Италия», «Испания», «Мексика» и др.).

В станковой графике последних лет Ханджян стремится к созданию обобщенных монументальных образов, как это мы видим в цикле линогравюр «Моя Армения» («1915 год», «1919 год», «1970 год»), и др.

Эта тенденция близка также другим графикам—Р. Бабаяну, Г. Карапетяну и др.

Среди ищущих новые пути в армянской графике 60—70-х годов—Р. Адалян, А. Унанян, Р. Хачатрян, М. Петросян и др.

В жанре политической и бытовой карикатуры в два последних десятилетия большую роль играет журнал «Возни». В нем работали и работают хорошо известные в республике мастера—Ованес Шаварш, С. Арутчян, представители последующих поколений графиков—С. Степанян (1915—1977), Г. Тер-Казарян, Г. Арамян, Г. Яралян и др.

В области плаката заняты многие армянские художники. Созданы интересные произведения А. Асляном, Р. Нанушяном (1924—1976), В. Мандакуни, А. Закаряном, Х. Гюламиряном, Г. Аракеляном, В. Подпомоговым, В. Бегларяном, Х. Мурадяном, З. Арцруняном и др.

В 1977 году в Ереване была организована первая Выставка графических произведений армянских художников. Она явилась смотром уже большого отряда профессионалов нескольких поколений, наделенных различными творческими индивидуальностями, работающих в разнообразных областях графики, решающих новые задачи, поставленные перед ними современностью.



Этнографический музей Армении. Интерьер (арх. Р. Исраелян).



Л. ДОЛУХАНЯН

ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО И АРХИТЕКТУРА

Архитектура Советской Армении, развиваясь в едином русле всей многонациональной советской архитектуры, стала неотъемлемой ее частью, обладая в то же время специфическими характерными особенностями. Она вобрала в себя всю многовековую историю архитектуры Армении. Наследие тысячелетнего зодчества стало своего рода арсеналом новой архитектуры, которая за шестьдесят лет прошла довольно сложный и интересный путь. Сменялись периоды и вместе с ними взгляды на задачи архитектуры; происходили события, влияющие на развитие архитектурной мысли; поднимались многочисленные проблемы, которые в течение времени находили свое решение. В настоящем очерке мы постарались проследить ход развития архитектуры (градо-строительства, архитектуры промышленных, жилых и общественных зданий) и обрисовать в общих чертах ее особенности.

С установлением Советской власти в Армении (1920) все усилия партии и народа были направлены на поднятие экономики, восстановление и развитие народного хозяйства. Стали строиться новые и реконструироваться старые города, развернулось широкое жилищное строительство. Восстанавливались промышленные предприятия, воздвигались новые общественные здания, что было непосредственно связано с социальными изменениями, с новым государственным строем. Архитектура первых лет Советской власти отразила революционные устремления времени.

С 20-х годов стали расцветать все виды искусства—музыка, живопись, театр, кино, чему в огромной мере способствовало претворение в жизнь Ленинского плана монументальной пропаганды. По всей стране воздвигались памятники в честь революционеров, посвященные революционным событиям. Монументальное искусство сыграло большую роль в организации городских пространств. Одним из наиболее интересных был памятник героям Майского восстания в Ленинакане (1931, скульптор Ара Саркисян). Объявленный в 1928 году конкурс на проект памятника Степану Шаумяну в Ереване выявил тенденции развития монументального искусства того времени. Осуществленный памятник на площади Шаумяна (скульптор С. Меркуров, арх. И. Жол-

товский) стал одним из лучших мемориальных сооружений Советской Армении.

Для развития архитектуры в нашей стране решающую роль сыграл XV съезд партии (1927), на котором были приняты Директивы по составлению первого пятилетнего плана развития народного хозяйства СССР и намечены большие перспективы строительства. Особое внимание стали уделять вопросам организации строительного производства, внедрению промышленных методов, что давало возможность развернуть строительство в более крупных масштабах. Для успешного хода работ большое значение имело то обстоятельство, что регулирование вопросами строительства и проектное дело были поставлены на государственную основу. Встала необходимость создания больших творческих коллективов¹, способных решать новые задачи архитектуры, выдвинутые жизнью. В то же время назревал актуальный вопрос подготовки национальных кадров проектировщиков, поскольку в первые годы Советской власти в Армении ощущалась нехватка специалистов во многих областях, в том числе и в архитектуре. Первые кадры архитекторов обучались на техническом факультете Ереванского университета², где преподавали ведущие архитекторы Армении тех лет.

С 20-х годов в Армении стали развиваться все области архитектуры. В 1924 году правительством республики был утвержден первый генеральный план Еревана (по проекту архитектора А. Таманяна), заложивший основы развития советского армянского градостроительства. В этой работе отразились многие прогрессивные положения градостроительной науки своего времени. Утверждались принципы функционального зонирования территории города вокруг центрального ядра, организации связей между отдельными районами, создания цельной системы зеленых массивов для всего организма города. Генеральный план Еревана предусматривал зонирование города по районам (административный, промышленный, вузовский, культурных учреждений и т. д.), в то же время эти районы органически объединялись в единое целое. Каждый район имел свое самостоятельное композиционное решение. В некоторых случаях использовались принципы проектирования города-сада³. В проекте генерального плана Еревана впервые в архитектуре Армении были подняты вопросы равномерного распределения функций городского организма, движения транспорта, озеленения, эстетики. Эти положения развивались почти во всех градостроительных разработках этих лет, что можно наблюдать в первых проектах генеральных планов Ленинакана (1932—1937) и Кировакана (1934—1937), разработанных архитектором М. Мазманияном. В обоих

¹ В 1931 году в Ереване был организован Государственный институт проектирования городов и гражданского строительства, руководителем которого стал К. С. Алабян.

² Впоследствии технический факультет университета стал базой для создания Ереванского политехнического института.

³ Ежегодник «Октябрь-Ноябрь», 1932, с. 319 (на арм. яз.).

случаях предусматривалось развитие этих городов как промышленных центров, с объединением отдельных функциональных зон в единый организм и с обеспечением удобных магистральных связей между ними. Проектировался развитый общественный центр. В генеральных планах этих городов автор воплотил идею создания укрупненных массивов жилья с развитой сетью культурно-бытового обслуживания, впервые выдвинутая К. Алабяном и М. Мазманияном в проекте Дома-коммуны для рабочих механического завода в Ереване (1928—1929), где ставились вопросы социальной организации жилища и делались попытки обобществления и рационализации многих бытовых процессов. В проекте большой квартал по улице Орджоникидзе, составленный из параллельных рядов одинаковых жилых корпусов со зданиями культурно-бытового обслуживания между ними, представлял организованную ячейку структуры нового города, каким видели Ереван авторы проекта.

Идея обобществления быта отразилась и в другой работе К. Алабяна и М. Мазманияна—жилом квартале для рабочих ЕрГЭС в Ереване (1931—1932), где жилые корпуса объединялись зданием бытового обслуживания. Отдельным объемом было спроектировано клубное здание, обращенное к ущелью реки Раздан. Была осуществлена лишь часть задуманного комплекса—один жилой дом по улице Кармир Банаки (так называемый «шахматный»).

Появление крупных жилых районов в основном было связано с размещением их вблизи промышленных предприятий для обеспечения жильем рабочих. Так, в Ленинкане, недалеко от текстильного комбината, были отстроены жилые кварталы для рабочих (1925, арх. Г. Саркисян), внутри которых имелись здания детских учреждений, магазины, стадион и т. д. В планировке и застройке жилого района для рабочих завода синтетического каучука («СК») в Ереване (1932, арх. Г. Кочар, М. Мазманиян, О. Маркарян, С. Сафарян) нашли отражение многие идеи по организации жилых кварталов с развитой сетью культурно-бытового обслуживания. Органической частью застройки стали элементы нового быта (детские учреждения, прачечные, спортивные площадки и т. д.). По композиции район состоит из восьми жилых кварталов, застроенных по периметру и объединенных площадью общественного пользования для всего района. При организации транспортных и пешеходных связей, как и при решении вопросов озеленения, учитывалось расположение кварталов вблизи промышленной территории. Жилой район «СК» явился первым примером постройки в Ереване укрупненного жилого массива. В этих первых проектах архитекторов по созданию укрупненных жилых районов прослеживается идея микрорайонирования, получившая развитие в 60-е годы.

С середины 20-х годов начались работы по составлению генеральных планов сел и рабочих поселков. С разработкой их стали складываться и первые представления о развитии архитектуры села. При этом важное значение придавалось вопросам озеленения и благоустройства. А самое главное, в эти годы сложился новый тип жилого

кваргала, включающий десады, ясли и элементы культурно-бытового обслуживания.

К этому периоду относится также создание генеральных планов Эчмиадзина, Нубарашена (Советашена), Лукашена архитектором А. Таманяном; генеральные планы ряда сел были разработаны Н. Буннатином и многими другими архитекторами; планировку рабочего поселка Кафан и сел Заигезурского района, разрушенных землетрясением 1931 года, осуществил М. Мазманиян. Большой интерес представляет проект планировки рабочего поселка Кафан, где в это время начали развиваться предприятия цветной металлургии. При разработке его архитектор исходил из характера горного ландшафта. Жилые кварталы предусматривались на склоне горы, со ступенчатым расположением домов. Здесь М. Мазманиян использовал сложившиеся веками особенности народного жилья Заигезура.

Начавшаяся планировка и застройка сел и рабочих поселков, в которых предусматривалось развитие промышленности, способствовала превращению их в экономические центры республики, как Октемберян, Эчмиадзин, Раздан, Арарат, Кафан и т. д. Градостроительные начинания 20-х годов оставили глубокий след в архитектуре Советской Армении, предопределив дальнейшее направление работы.

Развитие промышленности вызвало к жизни архитектуру промышленных сооружений. Правительство Армении поставило не только задачу восстановления и реконструкции старых заводов и фабрик, но и внедрения новых видов промышленности. Стали развиваться горная, химическая, кожевенная, вино-коньячная, консервная промышленность и т. д. Курс на электрификацию республики вызвал строительство электростанций. Первой из них стала электростанция на реке Раздан (ЕрГЭС-1, 1923) архитектора А. Таманяна. Вместе с тем, она стала одним из первых сооружений новой советской армянской архитектурной школы. Здесь впервые была сделана попытка создания нового по типу и функции здания с использованием мотивов средневекового зодчества. Аналогичный подход к архитектуре промышленных зданий наблюдается при постройке корпусов текстильной фабрики им. Лукашина в Ленинакане (арх. Г. Саркисян) и в ряде работ этих лет.

Разумеется, при проектировании объектов промышленности архитекторы стремились использовать современные конструкции и архитектурные формы. Первой попыткой такого рода было здание швейной фабрики им. К. Цеткин в Ереване (1931, арх. А. Агаронян, О. Маркарян, инж. З. Ацагорцян). Здесь было выявлено формообразующее значение конструкций, оно предопределило архитектурно-художественный облик зданий.

В архитектуре промышленных объектов 20-х годов характерным было то, что к этим зданиям архитекторы предъявляли самые высокие художественные требования.

Развивалась и архитектура жилого дома. В первые годы в основном проектировались одно-двухквартирные жилые дома, однако их

строительство в Ереване не получило широкого распространения, поскольку не могло решить проблему массового жилья. Но в планировочных решениях этих домов уже был заложен учет климатических и бытовых особенностей Еревана. В процессе проектирования складывался и образ жилого дома. Характерными для этого периода стали дома, построенные архитектором Н. Буннятыном. Наиболее интересными из них были два одинаковых симметрично расположенных дома на пересечении улиц Налбандяна и Туманяна в Ереване (1925—1927). В композиционном решении их весьма ценным является градостроительный подход и масштаб.

Примечательны по своей архитектуре двухэтажные жилые дома, построенные архитектором Д. Числиевым в Ленинакане в 1926—1927 годах. Дома отличаются новизной композиционного решения и своим ориентальным колоритом родственны застройке старого города.

Широкое жилищное строительство развернулось по всей республике. В особенности оно концентрировалось в городах, где развивалась промышленность. В Ереване жилищное строительство велось как в промышленном районе, так и в центре города. Застройка осуществлялась трех, четырехэтажными домами по периметру кварталов. В эти годы началась застройка проспекта Ленина, улиц Кнунянца, Пушкина, Гукасяна, Туманяна, Алавердяна и т. д. Новым шагом в развитии архитектуры жилья была разработка типовых секций многоквартирного жилого дома. Одной из первых была типовая секция, разработанная архитекторами А. Агароняном и О. Маркарянном, которая 1930—1931 годах легла в основу строительства жилого дома преподавателей Зооветеринарного института в Ереване.

В разных районах республики складывался свой определенный тип жилого дома, отвечающий климатическим, географическим особенностям местности, исходя из которых соответственно решались вопросы ориентации и инсоляции, учитывались условия сейсмичности, изучался характер народного жилища. В архитектуре жилого дома этого периода утвердились принципы, которые долгие годы удерживались в практике строительства.

По всей республике стали строиться общественные здания: административные, правительственные, школы, театры и кинотеатры, санатории, здания высших учебных заведений и т. д. Разрабатывались проекты клубов для рабочих, Дворцов культуры, Дворцов труда—зданий, не имевших прототипов в архитектуре, которые должны были стать центром культурно-просветительной и пропагандистской работы. Разрабатывалась программа проектирования школьных зданий, вузов, больниц с учетом современных для того времени требований и данных. Отличительной особенностью было то, что строительство общественных зданий рассматривалось в комплексе градостроительных задач. Большей частью они возводились на площадях и магистральных улицах, что в определенной мере способствовало формированию вокруг них общественных центров. Так началась застройка площадей

Ленина, Шаумяна и Азизбекова в Ереване, площадей Ленина и Майского восстания в Ленинакане и т. д.

Большое оживление в творческую жизнь республики вносили архитектурные конкурсы, стимулирующие развитие архитектурной мысли. Они объявлялись на проекты зданий гражданской значимости. В эти годы были объявлены конкурсы на проекты Народного дома в Ереване и Дворца труда, памятников С. Шаумяну, В. И. Ленину и т. д. Практика проведения конкурсов прочно вошла в нашу архитектурную жизнь во все последующие десятилетия, и немало произведений архитектуры Советской Армении, такие, как Монумент Победы, памятник жертвам геноцида 1915 года и др., были построены в результате отбора конкурсных работ.

Архитектура общественных зданий этого периода отличается разнообразием в понимании творческих задач. Но этим и интересен период поисков 20-х и начала 30-х годов—противоречивых, спорных, в то же время объединенных единым стремлением—создать новую архитектуру Армении.

Значительным произведением стало здание Дома правительства Армянской ССР архитектора А. Таманяна, строительство которого было начато в 1926 году как дом Наркомзема (Народного комиссариата земледелия). Впоследствии Наркомзем стал частью большого сооружения. Строительство этого здания имело прежде всего градостроительное значение—закреплялось место и форма площади Ленина согласно генплану 1924 года. Этим была продиктована ассиметричная в плане композиция здания, подчиненная сложной конфигурации участка. План здания отличается четкостью, ясностью. Угловые части здания в виде арочных портиков, обращенные на разные улицы, имея разное решение, не нарушают целостность всей композиции. Здание Дома правительства доминирует на площади и организует все окружающее пространство. Характер здания, соотношение высот А. Таманян подчинил характеру площади, ее осевым размерам. В деталях оформления Дома правительства автор широко пользовался мотивами древнеармянского зодчества. Здание отличается четким ритмическим построением, богатым цветовым решением. В дальнейшем, при застройке остальных зданий площади архитекторы стремились к учету масштаба и мотива Дома правительства. Он задавал особый жизнеутверждающий, торжественно-монументальный тон. Архитектура Дома правительства имела большое влияние на дальнейшее развитие архитектуры Советской Армении. За это произведение А. Таманяну в 1941 году была посмертно присуждена Государственная премия СССР.

Театр оперы и балета им. Спендиарова в Ереване (вначале именовавшийся «Нардом»), А. Таманян проектировал одновременно с Домом правительства. В архитектуре его проявляется то же стремление зодчего к созданию принципиально нового по типу здания с опорой на богатый материал наследия прошлого.

Идея строительства Народного дома в Ереване была обусловлена новой общественной жизнью города, необходимостью организации

митингов, собраний, демонстраций, театрализованных представлений, в которые вовлекался бы народ. Это был тип здания с новым социальным содержанием. При проектировании его градостроительное начало также было исходным для архитектора. Нардом ставился на оси Северного проспекта и должен был организовать Театральную площадь, на которой, согласно генеральному плану, концентрировались здания, связанные с культурной жизнью города. Здание Нардома по первоначальному проекту содержало два зала: зимний и летний, которые должны были объединяться во время больших празднеств во круг общей круглой сцены, с боковыми пандусами для подходов огромных потоков демонстрантов. В процессе строительства проект был несколько изменен в сторону чисто театрального здания. Театр имеет в плане овальную форму, которая продиктовала симметричное расположение обеих амфитеатров, окруженных фойе. Утонченно разработаны интерьеры. Они представляют собой пример мастерски организованных внутренних пространств. Фасадные поверхности обработаны в более крупных формах; здесь нет той богатой скульптурной обработки камня, как в Доме правительства. Отличается строгий, четкий ритм проемов и членений со стройным рисунком пандусов и парадных лестниц. Своим масштабным решением здание доминирует на площади. Архитектура театра оперы и балета отличается высокой художественной выразительностью, монументальностью образа. Это одно из первых театральных зданий советской архитектуры. За его архитектуру (в макете) в 1937 году на Всемирной выставке в Париже был присужден «Гран при».

Ранний этап развития архитектуры Советской Армении отмечен поисками стиля, выработки нового архитектурного языка. Он проходил в условиях борьбы различных взглядов и противоположных теоретических концепций. Научно-технический переворот начала столетия внес коренные изменения в архитектуру. Появление новых строительных материалов и конструкций влекло за собой и создание новых архитектурных форм. Стали отвергаться старые архитектурные школы, традиционные методы проектирования. Эти настроения, охватившие все передовые страны Европы, повлияли и на формирование архитектуры молодого советского государства; естественно, они повлияли и на ход развития армянской архитектуры в период ее становления.

Сложившиеся тогда новые представления о путях развития архитектуры порою носили полемический характер. Линии использования исторического зодчества при создании новых произведений придерживались архитекторы старшего поколения. Многие из них были приглашены правительством Советской Армении из других городов. Они имели профессиональное образование и большой архитектурно-строительный опыт. Свой вклад в современное зодчество Армении внесли архитекторы Б. Аразян, Ф. Агалян, О. Хизанян, Н. Баев, Н. Бушнатын, А. Закянн, Д. Числнев, Г. Саркисян и многие другие. Наиболее ярким

представителем плеяды мастеров старшего поколения был Александр Иванович Таманян.

Архитекторов старшего поколения увлекала романтика нового строительства. В своем творчестве они использовали мотивы классической архитектуры (здания ряда институтов, публичная библиотека им. Мясникяна, построенные А. Таманяном; здание гостиницы «Интурист» Н. Буннятына; работы Г. Саркисяна в Ленинакане); архитектуры модерна (здания Госбанка, Министерства юстиции, Дворца пионеров Н. Баева) или же древнеармянского зодчества (здания ЕрГЭС-1, Дома правительства Армянской ССР А. Таманяна; Сельхозбанк Н. Буннятына и т. д.).

Изучение наследия древнеармянского зодчества для многих архитекторов послужило ценным уроком при решении новых задач. Этому способствовал организованный в 1923 году Комитет по охране памятников, первым председателем которого был А. Таманян. Неоценима заслуга Тороса Тораманяна в деле изучения и обследования памятников армянского зодчества, труды его легли в основу зародившейся тогда архитектурной науки.

В конце 20-х годов активную творческую деятельность развернула плеяда, оформившаяся в Организацию пролетарских архитекторов (ОПРА Армении). Ее возглавили К. Алабян, Г. Кочар, М. Мазманян. Выпускники московского ВХУТЕМАСА (Высших художественно-технических мастерских)—молодые архитекторы—находились под влиянием идей, господствовавших тогда в архитектурных кругах Москвы и Ленинграда. Теоретические концепции лидеров советской архитектуры 20-х годов имели огромное влияние на формирование творческих взглядов ОПРовцев.

Творчество ОПРовцев охватывало большой диапазон. Их деятельность была направлена на решение новых градостроительных задач. Их волновала тема жилого дома, административного здания и рабочего клуба. Характерной постройкой этих лет явилось здание Клуба строителей в Ереване архитекторов К. Алабяна, Г. Кочара и М. Мазманяна, состоящего из двух корпусов—зрелищного⁴ и спортивного⁵. Архитектура клуба несет черты, характерные для зданий 20-х годов. Широко использованы сочетание глухих и остекленных поверхностей, горизонтальных и вертикальных членений, угловые входы и т. д. Те же приемы встречаются во всех произведениях ОПРовцев, построенных в Ереване в конце 20-х и начале 30-х годов (здания Госстраха⁶, Геологического управления на площади Азизбекова, туберкулезного диспансера и т. д.).

Творчество ОПРовцев оставило глубокий след в нашей архитектуре.

⁴ Ныне Государственный русский театр им. Станиславского.

⁵ Ныне Госкомитет по делам физкультуры и спорта при Совете Министров Армянской ССР.

⁶ Ныне здание редакции газеты «Авангард».

Архитектура 20-х и начала 30-х годов составляет первый этап развития советского зодчества в Армении. Этап, когда по всей стране шел процесс восстановления народного хозяйства, индустриализации, когда закладывался фундамент построения социализма. Этап, насыщенный новыми идеями и интересными начинаниями во всех областях, характерный поисками новых путей выражения и заложивший прочную основу для дальнейшего развития советского армянского зодчества.

Начало следующего периода в развитии архитектуры Советской Армении связано с решением ЦК ВКП (б) 1932 года о роспуске литературно-художественных организаций и о создании единых творческих союзов, в том числе Союза советских архитекторов.

Второй этап был связан с программой первых пятилеток. Он проходил в условиях индустриализации страны, коллективизации сельского хозяйства. Продолжалось начатое строительство предыдущих лет и намечалась широкая программа на будущее.

В эти годы вопросы градостроительства в советской архитектуре приобрели важное государственное значение. Разработка и претворение в жизнь генеральных планов городов стали рассматриваться в комплексе с вопросами развития народного хозяйства СССР. Такой подход ярко отразился в постановлениях ЦК ВКП (б) и СНК СССР по генеральному плану реконструкции Москвы (1935) и Ленинграда (1936), в которых выявились также основные принципы теоретических положений градостроительства, опирающиеся на учет всесторонних и взаимосвязанных факторов, влияющих на развитие городов в конкретных исторических условиях. Эти же принципы лежали в основе генеральных планов городов, созданных архитекторами Армении. Сильно возросли масштабы градостроительных работ. За эти годы в республике выросли новые кадры архитекторов, которые возглавляли проектную работу. Многие принципы проектирования, заложенные в 20-е годы, нашли развитие именно тогда. Прежде всего это относилось к трактовке города как единого организма, членения его на зоны с определенными функциями, учету климатических условий при определении жилой и других территорий, т. е. ко всему, что связывает архитектуру с более широкими областями знания. Складывались и новые принципы, исходящие из специфических особенностей местности, большое внимание стало уделяться созданию наиболее благоприятных условий для жизни населения.

Осуществляя в натуре генеральный план Еревана, А. Таманян вел и его дальнейшую разработку. К тому времени население Еревана заметно возросло и превысило проектную численность в 150 тысяч человек, предусмотренную генеральным планом 1924 года. Смерть архитектора прервала работу. В 1939 году архитекторами И. Малоземовым, С. Клевницким, Н. Заргаряном был составлен новый генеральный план Еревана, рассчитанный на 450 тысяч жителей, с сохранением градостроительных принципов проекта А. Таманяна.

В новом генплане развивался принцип комплексного озеленения, заложенный в генплане А. Таманяна. Он предусматривал зеленый по-

яс вокруг Еревана с проникновением зелени во внутренние районы. Этот замысел мог сильно повлиять на микроклимат города в целом, улучшить его. В 30-е годы проводилась интенсивная работа по созданию зеленых массивов, шла разбивка садов и парков, озеленялись склоны гор вокруг Еревана.

Одновременно проводились работы по реконструкции центра: прокладывались новые магистрали (проспект Октемберян, улицы Кармир Банакн, Маркса). расширялись и оформлялись уже имеющиеся. Застроивалась одна из главных магистралей города—проспект Ленина, при этом была предпринята попытка осуществить комплексную застройку (жилые дома «Жилкомбината» архитектора Н. Буннятына). В генеральном плане Еревана проспекту Ленина была отведена большая роль, что подтвердилось в дальнейшем реальной жизнью города. Продолжалась застройка центральной площади Ленина. В 1940 году на площади был установлен памятник вождю с праздничной трибуной (скульптор С. Меркуров, арх. Л. Вартамян, Н. Паремужова).

Памятники на площадях городов Советской Армении воздвигались еще в 20-е годы, и эта традиция поддерживалась во все периоды развития нашей архитектуры. Своеобразной доминантой стал памятник Азизбекову на одноименной площади в Ереване (1932, скульптор С. Степанян). Площадь им. Шаумяна сейчас трудно представить без монументальной работы скульптора С. Меркурова и архитектора И. Жолтовского—памятника Степану Шаумяну (1932), или же главную площадь Кировакана без памятника С. М. Кирову (1942, скульптор Ара Саркисян). Центральное место в композиции главной площади Ленина в Ленинкане занимает памятник вождю (скульптор С. Меркуров, арх. М. Григорян).

В 1937 году были составлены новые генеральные планы Ленинкана (арх. С. Давтян, П. Манукян, С. Карапетян, Г. Мурза) и Кировакана (арх. Н. Заргарян, А. Минасян), Алаверди и Дилижана (арх. Г. Исабекян), Эчмиадзина и Алапарса (арх. С. Манукян), Арзни и Фонтана (арх. Р. Григорян, Г. Кочар) и т. д.

Исследование генеральных планов, созданных в эти годы, показывает, что градостроительство того времени как по всей стране, так и в Армении переживало общий процесс возвращения к классицистическим принципам построения: преобладала периметральная застройка кварталов, господствовали симметричные оси и симметричные композиционные решения городских ансамблей даже в тех случаях, когда порою такие решения не отвечали ландшафтным и климатическим особенностям местности. Не всегда учитывалась существующая градостроительная ситуация, наличие ценных исторических памятников, некоторые из которых в те годы подверглись сносу. Но несмотря на имеющиеся ошибки, градостроительство Армении 30-х годов приобрело широкие масштабы и было отмечено большими достижениями.

В годы первых пятилеток в Армении стала бурными темпами развиваться промышленность. Намечалось сооружение ряда крупных про-

мышленных предприятий. В архитектуру прочно вошли рациональные принципы проектирования промышленных зданий 20-х годов, и многие прогрессивные начинания в эти годы нашли практическое применение. Утилитарные по своему назначению промышленные сооружения приобрели художественно выразительный облик. Отличается архитектура винных подвалов треста «Арагат» в Ереване (1934, арх. Г. Кочар, Р. Израелян)⁷. Здесь мы имеем пример мастерски найденного, лаконичного объемно-пространственного решения здания в сложной градостроительной ситуации. В художественном решении использованы элементы, принятые в декоративном убранстве древней армянской архитектуры.

Жилищное строительство в 30-е годы приняло более массовый и организованный характер. Постройка жилых домов, связанная с осуществлением генеральных планов городов, проводилась в основном на реконструируемых магистралях, и внешний облик жилого дома стал играть большую роль в каждой конкретной градостроительной ситуации. Характерной для этого времени стала застройка многоэтажными жилыми домами проспекта Ленина в Ереване (дома преподавателей Госуниверситета, арх. З. Бахшинян; Горсовета, арх. С. Сафарян, Н. Нушкян и т. д.). Произошли значительные изменения в области планировки квартир, увеличилась их полезная площадь. В жилищной практике тех лет было распространено строительство домов для специалистов (Дом профессоров на углу улиц Терьяна и Московян, арх. М. Григорян; Дом специалистов на улице Абовяна, арх. С. Сафарян; Дом работников кино на ул. Кирова, арх. А. Тер-Аветикян, и т. д.). В решении фасадов жилых домов замечается поворот к классическим архитектурным формам. Наиболее очевидный пример—Дом работников искусств на проспекте Ленина (арх. М. Григорян). Но и в ряде других жилых домов проявляется эта тенденция.

Застройка улиц и магистралей в этот период приобретает масштабность.

В 30-е годы широко разворачивается строительство школ по индивидуальным проектам. В проектировании преобладало симметричное решение планов. Так были построены школы им. Крупской (арх. З. Бахшинян), им. Пушкина (арх. С. Сафарян), школьное здание на углу улиц Абовяна и Саят-Нова в Ереване (арх. А. Тер-Аветикян). Большим достижением была разработка школьных зданий секционного типа, при котором каждые три класса объединялись изолированным от других помещений рекреационным холлом. Этот прием, впервые в советской архитектуре предложенный в 1936 году З. Бахшиняном при проектировании школы по улице Алавердяна, нашел по всей стране широкое распространение. Следует отметить, что при проектировании школ не предусматривались физкультурные и актовые залы, которые в дальнейшем, при изменении педагогических требований, стали необ-

⁷ Вторая очередь строительства была осуществлена Р. Израеляном в послевоенные годы.

ходимостью и привели к строительству дополнительных корпусов и пристроек. В нахождении образа школьных зданий не было определенной программы. Выработанная в эти годы схема планировки их долгие годы удерживалась в практике строительства не только в Армении, но и по всей стране.

Наиболее значительными постройками этих лет в Ереване были Дом книги на улице Терьяна (арх. М. Мазманиян, О. Маркарян), универмаг на улице Абовяна (арх. А. Агаронян, Г. Кочар, М. Мазманиян, О. Маркарян), административное здание на ул. Налбандяна (арх. Г. Кочар), здание Армэнерго на углу улиц Абовяна и Исаакяна (арх. О. Маркарян), в котором административный корпус сочетался с жилым. Кинотеатр «Москва» (арх. Г. Кочар, Т. Еркянян) явился одним из первых двухзальных кинотеатров в стране. Здесь глубоко обдуманы вопросы функционирования помещений, графики движения зрителей при одновременном показе фильмов и т. д. В архитектуре здания авторы добились интересного художественного образа кинотеатра. Характерным для начала 30-х годов явилось также доминирующее на площади им. Майского восстания в Ленинском районе здание Горсовета (арх. Г. Кочар), которое отражает творческие поиски архитектуры этого периода. В художественном решении преобладают черты архитектуры конструктивизма, присущие работам 20-х годов, в то же время здесь уже прослеживаются элементы классики. В 30-е годы началось строительство Сельскохозяйственного и Медицинского институтов в Ереване (арх. С. Сафарян). Конец десятилетия ознаменовался строительством Павильона Армянской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве (арх. К. Алабян, С. Сафарян).

В архитектуре общественных зданий наиболее ярко отразились характерные черты творческих исканий предвоенных лет; в общей направленности ее намечался поворот к широкому использованию традиций исторического зодчества. Это проявилось в творчестве всех архитекторов республики. В 1937 году состоялся I съезд архитекторов СССР, на котором широко обсуждались вопросы направленности архитектурного творчества. Итоги международного конкурса на проект Дворца Советов показали, что в 30-е годы в нашей архитектуре происходил процесс переосмысления художественных ценностей. Менялись взгляды, и вместе с тем менялся внешний облик сооружений, несмотря на то, что в архитектуру были вложены интересные творческие идеи. Здания этого периода отличались новизной постановки функциональных задач объемно-пространственных и масштабных решений. Они не утратили градообразующее значение, в их архитектуре сохранились многие завоевания 20-х годов. В то же время в художественное решение зданий вошли элементы классической архитектуры (в некоторых случаях в сочетании с национальными мотивами), что нередко противоречило единству архитектурного замысла. Такой подход обусловил появление множества произведений, в которых некритическое отношение к историческому наследию порою превращало использование элементов архитектуры прошлого лишь в декор.

Великая Отечественная война прервала мирное строительство. В годы войны в основном проектировались и строились укрепления, мосты, дороги. Существенных изменений в архитектурное творчество эти годы, естественно, внести не могли.

В послевоенные годы широкими темпами началось строительство жилых и общественных зданий. Появилась новая тема в архитектуре—строительство монументов, памятников, олицетворяющих победу. В Ереване был сооружен монумент Победы (арх. Р. Израелян), являющийся одним из лучших архитектурных памятников этого периода.

Монумент воздвигнут на Канакерском плато в парке Победы. Своеобразна композиция сооружения с музеем Отечественной войны, организованным в пьедестале, и вертикальной скульптурой. В этом произведении архитектор мастерски интерпретировал мотивы исторического зодчества. Неповторимо впечатление от портала музея, обрамленного аркой орнаментальных роз, разнообразный рисунок которых, равно как и чеканной двери, поражает изяществом и беспредельной фантазией архитектора. Портал отличается своими пропорциями и масштабностью во всем художественном решении монумента.

Победа в Великой Отечественной войне отразилась не только в возведении монументов—были созданы многочисленные памятники, увековечивающие память лучших. Распространилась тема родников-памятников, первые из которых принадлежат архитектору Р. Израеляну. Сейчас по всей Армении, в каждом селе можно встретить памятники в честь погибших в войне. Отличаются своим художественным решением построенные за последние годы памятники в селах Ара и Мец Парни архитектора Д. Торосяна, в селе Налбандян скульптора Н. Никогосяна и архитектора Л. Галумяна, в селе Арарат архитектора Л. Элояна, в память госуниковцев в Ереване архитектора Р. Джулакяна, в Ленинакане—архитектора А. Дживаняна, памятник «Погибшим апаранцам в 1915, 1918, 1945 годах» у села Апаран архитектора Р. Израеляна и многие другие.

В послевоенные годы продолжалась разработка генеральных планов населенных пунктов и райцентров. Уже к середине 50-х годов все районные центры имели генеральные планы. Широкое развитие получили курортные города. После разработки генпланов Джермука и Цахкадзора (арх. П. Манукян) здесь развернулось строительство пансионатов и домов отдыха. Благоустраивались и застраивались новыми санаторными корпусами курорты Арзни и Дилижан.

Рассматриваемый период ознаменовался и дальнейшим развитием таких индустриальных центров, как Алаверди, Кафан, Каджаран.

Большее значение стала приобретать проблема районной планировки, стремление к более рациональному размещению промышленности и равномерному расселению по территории республики. В последующие годы работы по районной планировке приняли регулярный характер.

В конце 40-х годов был составлен новый генеральный план Еревана (арх. М. Григорян, Н. Заргарян, А. Минасян, С. Клевицкий), по-

которому в прежние разработки были внесены изменения. По новому генплану свое самостоятельное композиционное решение получила территория на Канакерском плато, где образовался новый жилой район с промышленной зоной, названный именем 26 комиссаров. В южной части города шло освоение новых территорий. Вновь проложенные магистрали (проспект Калинина, улица Таманцинери, Церетели и т. д.) и прилегающие к ним улицы застраивались зданиями, с образованием новых общественных центров. При дальнейшем росте территории южного района параллельно развивается селитьба и промышленность.

Застройка как Еревана, так и других городов республики в основном продолжалась по разработанным в предыдущие годы генеральным планам. Открывались новые и преобразовались старые магистрали и улицы. В Ереване была реконструирована улица Амиряна, соединяющая центральную площадь города с проспектом Ленина. Последний был продолжен в юго-западном направлении до моста «Ахтанак». В результате реконструктивных работ большие отрезки проспекта получили законченный вид. Улица Князя (арх. Г. Таманян), Ф. Майе, Б. Саркисян, А. Навасардян и др.) стала капитально застроенной улицей с сохранением принципов ансамблевости.

В эти годы завершилась застройка общественных центров городов. Свое окончательное оформление получила площадь Ленина в Ереване. Было закончено строительство административного здания треста «Арагат» (арх. С. Сафарян, при участии В. Аревшатяна и Р. Исраеляна), гостиницы «Армения» и здания Совета профсоюзов в композиционном единстве с Домом связи (арх. М. Григорян, Э. Сарапян). Благодаря единому масштабному решению, площадь Ленина превратилась в один из лучших архитектурных ансамблей страны⁸.

Важным элементом в функциональной организации южного промышленного района Еревана стала площадь им. Спандаряна (арх. А. Минасян).

В Ленинакане и Кировакане также велись работы по застройке улиц и отдельных градостроительных узлов. Характерными признаками их роста было срастание близлежащих поселков с городом. В Ленинакане была завершена застройка площади Ленина постройкой Дома культуры чулочной фабрики и Универсального магазина (арх. З. Бахшиян, С. Асоян, Р. Каспарова, Т. Еркян). В центре был воздвигнут памятник Ленину (скульптор С. Меркуров, арх. М. Григорян). В Кировакане стал формироваться административный центр—площадь им. Кирова. Здесь были построены здания Горсовета и гостиницы (арх. О. Маркарян, Б. Арзумян). Был установлен памятник С. М. Кирову (скульптор А. Саркисян). Новая застройка велась многоэтажными

⁸ Единство масштабного и художественного решения площади несколько нарушилось после надстройки в конце 70-х годов вертикального объема Картинной галереи (арх. М. Григорян, Э. Сарапян), который по своим архитектурно-художественным достоинствам уступает остальным зданиям и вводит диссонанс в ансамбль площади.

домами, что изменило масштабы этих городов. Большое значение приобрели благоустройство, озеленение, оснащение современным для того времени инженерно-техническим оборудованием.

В градостроительных работах 50-х годов чувствовалась излишняя парадность. Не уделялось должного внимания организации внутриквартальных пространств. Необходимо также отметить, что при разработке генеральных планов городов недостаточно рассчитывались перспективы их развития, и это в скором времени приводило к необходимости составления новых.

Тем не менее, послевоенный период отмечается ростом и размахом градостроительных работ. Города Армении, застроенные новыми капитальными зданиями, стали более современными. Улучшился их архитектурный облик, он приобрел индивидуальный характер. В дальнейшем объемы градостроительных работ стали все более возрастать в связи с бурным ростом экономики республики.

В эти годы в Армении развернулось большое промышленное строительство. Были сданы в эксплуатацию такие крупные объекты, как Кироваканский химический комбинат, Гюмушская ГЭС, имевшие огромное значение для развития республики. Повысился и общий технический уровень производства, намечалось наращивание промышленных мощностей.

При проектировании промышленных предприятий большое внимание уделялось улучшению технологических процессов, внедрению современных конструкций и строительных материалов, достижению рациональных планировочных и конструктивных решений. Характерными постройками в Ереване были Коньячный завод (арх. О. Маркарян), Завод шампанских вин (арх. А. Сатунц), Часовой завод (арх. М. Мхитарян) и многие другие. Несмотря на удачные планировочные решения, учитывающие современные технологические требования, трактовка внешнего образа этих сооружений сводилась к механическому использованию форм древнеармянского зодчества. Архитектурная выразительность достигнута декоративными средствами, противоречащими характеру архитектуры промышленных сооружений.

Жилищное строительство продолжало развиваться в направлении поисков более удобных и комфортабельных типов квартир. Параллельно с проектированием жилых домов (по индивидуальным проектам), делались попытки совершенствования типового проектирования. В 1951 году правительством был объявлен конкурс на разработку серий типовых жилых секций. Разработанные архитекторами Л. Бабяном и С. Сафаряном жилые секции были приняты для проектирования и осуществления. Однако типовое проектирование приняло широкий размах лишь в последующее десятилетие, а в 40-е и начале 50-х годов работа над жильем ограничилась усовершенствованием планировочных и конструктивных решений. Интенсивными темпами шла застройка жилыми домами улиц Барекамутян, Киевян, проспектов Октемберян, Калининна и т. д. Сугубо «индивидуальному» облику этих домов при-

давалась пышность, неоправданно щедрое применение национального камнерезного орнамента, что вело в свою очередь к замедлению темпов строительства и затрудняло внедрение промышленных методов.

В 50-е годы архитектура Армении обогатилась рядом значительных сооружений, имевших как большое общественное, так и градостроительное значение. Были построены здания ЦК КП Армении, Матенадарана, гостиницы «Армения» (арх. М. Григорян); Президиума Академии наук Армянской ССР, Института марксизма-ленинизма, Бюраканской обсерватории, административного здания треста «Арагат» на площади Ленина (арх. С. Сафарян); Центрального крытого рынка в Ереване (арх. Г. Агабабян); Ванного корпуса на курорте Арзни (арх. О. Маркрян) и т. д.

Известной постройкой этих лет явилось уникальное здание Матенадарана, в котором хранятся древнеармянские рукописи. Здание находится на возвышенности и замыкает на севере проспект Ленина. Подходы к зданию устроены системой лестниц и пандусов. В композиции их определенное место отведено скульптуре. Так, симметрично по оси здесь поставлен памятник создателю армянской письменности Месропу Маштоцу (скульптор Г. Чубар). Назначение сооружения подсказало характер архитектуры, нарочито трактованной автором в мотивах древнеармянского зодчества.

Одним из интересных архитектурных произведений этих лет явилось здание президиума Академии наук Армянской ССР, вокруг которой в последующие годы были построены другие научные институты. Здание президиума расположено в глубине участка и широкими парадными лестницами связывается с улицей Барекамутян. Отличается ясность и рациональность планировочного решения. В прямоугольном объеме компактно сгруппированы конференц-зал, расположенные симметрично по бокам его служебные комнаты в обоих этажах, зал заседаний президиума и т. д. Удачно соотношение размеров внутренних помещений (залов, вестибюлей, фойе). В оформлении интерьеров арх. С. Сафарян обращается к синтезу искусств (фрески на стенах вестибюля у главного входа, посвященные мыслителям древней Армении художника В. Хачатряна; скульптура на стенах конференц-зала Ара Саркисяна). Архитектура здания президиума отличается стройностью построения, торжественностью.

Архитектурно-планировочные особенности этих сооружений большей частью определялись градостроительной ситуацией, их назначением. В некоторых же случаях эти принципы нарушались. Соблюдение строгой симметрии, скованность планировки иногда приводили к противоречиям как в общих градостроительных, так и объемно-пространственных решениях. Конструктивные элементы прикрывались архитектурными декорациями, органически не связанными с характером постройки. Использование наследия прошлого стало как бы обязательным для всех зданий—жилых, клубных, административных, санаторных, школьных.

В начале 50-х годов объемы промышленности и гражданского строительства резко увеличились. Пятый пятилетний план развития народного хозяйства СССР предусматривал меры по дальнейшему улучшению материально-технической базы строительства и переводу его на путь индустриализации. Одновременно пересматривалась и методика проектирования—она должна была соответствовать технологии заводского производства. Унифицированные элементы здания, изготовленные индустриальным методом, вытесняли формы классической архитектуры со сложными профилями и декоративными элементами. Это вело к пересмотру всей художественной направленности архитектуры. В 1956 году ЦК КПСС и Совет Министров СССР приняли постановление «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». Перед архитекторами стояла задача добиться «органической связи архитектурных форм с назначением зданий и сооружений». Об этих задачах говорилось на 11-ом Всесоюзном съезде советских архитекторов. Это было началом нового этапа.

Процесс творческой перестройки переживала и архитектура Армении. В связи с индустриализацией строительства во всех областях ее произошли коренные изменения. С новым размахом начали строиться города и села, на новой основе решались градостроительные задачи. В 60-е годы в республике наблюдается развитие средних и малых городов. Рассредоточению производственных сил в этих городах способствовало строительство автомагистралей, железной дороги Ереван—Севан, гидроэлектростанций, газификация республики. За короткий срок выросли города Чаренцаван, Абовян (авторы генплана арх. В. Бабаян, Г. Погосян, А. Тарханян, Л. Черкезян). Дальнейшее развитие как районные центры получили города Кафан, Раздан, Эчмиадзин. В конце 60-х годов в Октемберянском районе началось строительство поселка атомной электростанции—Мецамор с развитым общественно-торговым центром. Новый генеральный план Гориса, богатого памятниками народной архитектуры (арх. М. Оганесян, Э. Тащян, Л. Эйвазова) предусматривал развитие его как туристического центра.

Развивалась районная планировка. Внедрение новых отраслей промышленности требовало более целесообразного их размещения по всей территории республики при рационально организованной системе расселения на основе научно разработанных данных. В проектном институте «Армгоспроект» была составлена «Генеральная схема развития населенных мест Армянской ССР» (арх. А. Манвелян, Э. Тащян, П. Туманян, В. Хачикян, Л. Эйвазова).

Концентрация объектов промышленности в больших городах привела к неравномерному их развитию. В Ереване, например, в 60-е годы население составляло уже более одной трети всего населения республики, и это превысило все расчетные предположения. Подобное же явление было характерно и для других городов—затруднялось пропорциональное развитие их структуры. Это привело к необходимости составления новых генеральных планов. В 1959—1961 годах был разработан генеральный план Ленинакана (арх. С. Карапетян, П. Манукян,

Г. Исабекян), согласно которому развернулось освоение свободных от застройки территорий. По новому генплану предусматривалась застройка центра города. Однако проблема планировки центральных районов Ленинакана, богатых традиционными кварталами народных домов с интересной архитектурой, за последние годы стала актуальной. С целью сохранения этих исторических и художественных ценностей и использования их в современных условиях архитекторами С. Калашяном и А. Мириджаняном в 1979 году был разработан проект заповедной зоны Ленинакана, который в ближайшие годы будет осуществлен.

В 1963 году был составлен новый генеральный план Кировакана (арх. М. Гнунн, Л. Мхитарян, Д. Меграбян, Р. Саруханян). Новые промышленные предприятия и районы массовой жилой застройки изменили архитектурный облик города. Новая площадь им. Шаумяна позволила решить вопросы транспортной развязки. Для благоустройства Кировакана большое значение приобрело создание искусственных прудов, бассейнов, живописно оформленных и удачно вписавшихся в окружающую архитектурную среду (водоем в районе санатория «Армения» арх. Р. Бошяна).

В начале 60-х годов возникла необходимость разработки нового (четвертого по счету) генерального плана Еревана (арх. М. Мазманиян, Э. Папян, Г. Мурза, Ц. Чахалян), по которому вокруг центрального ядра города предусматривалось развитие восьми планировочных районов. Развитие новых отраслей промышленности и рост транспорта послужили причиной пересмотра ряда градостроительных принципов. Ставились задачи, связанные с планировкой новых структур внутри городского организма, для обеспечения благоприятных условий жизни населения; надо было заняться проблемой создания оздоровленной среды в отдельных районах и города в целом, проблемой проложения новой системы магистралей, скоростных дорог и развязок для непрерывного движения с использованием подземного пространства. Большое внимание в генплане уделялось разработке центра города. Заложенная А. Таманяном идея центра, как развитой системы, связывающей в единый организм все остальные районы города, получила свою конкретную разработку. Реконструкция центра Еревана, все еще имеющего малоэтажную застройку, долгие годы задерживалась из-за сосредоточения строительства на периферийных участках. Частичное решение острой проблемы жилья позволило перейти к застройке центральных районов города. Был составлен проект застройки центра (арх. М. Мазманиян, Г. Мурза, Ф. Маркосян, С. Назарян, Э. Папян), учитывающий сочетание высотной застройки с уже существующей. Новый генеральный план предусматривал широкую программу благоустройства и озеленения. Создание искусственного озера по Эчмиадзинскому шоссе (арх. А. Григорян) сильно повлияло на микроклимат юго-западной части столицы. Для нормального функционирования города большое значение имела прокладка новых магистралей (улиц

Прошяна, Ханджяна, Саят-Нова, Гагарина и др.). Улица Абовяна, имеющая важное значение для центра Еревана, подверглась в среднем ее отрезке реконструкции от улицы Московян до улицы Туманяна (арх. Д. Аветисян, Ф. Дарбинян, К. Мартиросян). Новая застройка отличается комплексным характером. Здесь широко применены элементы малых архитектурных форм, водные поверхности, разнообразные породы декоративных деревьев и цветов, прием застройки жилыми домами с магазинными этажами, оформленными таким образом, чтобы они сливались с улицей, просматривались едино. Улица Абовяна приобрела целостный архитектурный облик.

В 1975 г. был объявлен всесоюзный конкурс на застройку центра Еревана.

Массовое строительство в Ереване бурными темпами развивалось как внутри города, так и за счет освоения свободных территорий в его окрестностях. При этом стали создаваться самостоятельные планировочные структуры с единым градостроительным замыслом. Сложившиеся новые представления об архитектуре жилища были связаны с требованиями индустриального производства. В практике застройки этих лет жилой дом рассматривался уже не как индивидуально созданный объект, а в комплексе градостроительных и художественных задач. Намечаются поиски новых типов квартир, разрабатываются типовые проекты школ, детсадов и других зданий повседневного обслуживания, предназначенных для строительства в жилых районах.

Первым жилым районом в Ереване был Ачапняк в Шаумянском районе с населением 80 тысяч человек (арх. М. Мазманиян). Строительство этого района (с конца 50-х гг.) показало преимущества массового строительства и новых градостроительных принципов, связанных с комплексной застройкой жилья и объектов культурно-бытового назначения, обеспечивающих наилучшие условия труда и быта проживающего там населения. Но выявились и недостатки. Ограниченное количество типов жилых домов и унифицированных элементов, связанное с трудностями разработки новой технологии производства, привело к однообразию и безликости как жилых домов, так и всей застройки в целом. Впоследствии, в порядке уплотнения, здесь были построены отдельные вертикальные объемы, что внесло разнообразие в панораму пятиэтажной застройки и монотонную цветовую палитру. Район Ачапняк состоял из двух микрорайонов, застроенных типовыми четырех- пятиэтажными домами, которые отличались друг от друга только своей протяженностью. При этом дома, предусмотренные для периметральной застройки, использовались здесь в свободной планировке, отчего пострадал весь художественный облик района. Примененные здесь типовые дома не учитывали в своем функциональном решении многие вопросы, связанные конкретно с климатическими и бытовыми условиями Еревана.

Вслед за этим комплексом в начале 60-х годов в Ереване появились жилые микрорайоны в Зейтуне, Шенгавите, затем второй крупный жилой массив в поселке Верин Зейтун (арх. С. Бадалян, О. Ба-

баджаян, Г. Григорян), которые были застроены крупнопанельными домами. Однако ограниченный ассортимент изделий домостроительного комбината не дал возможности создания интересного в архитектурно-художественном отношении жилого района.

Со временем расширение номенклатуры изготовления сборных элементов позволило архитекторам создавать более свободные пространственные композиции и избегать стандартности при наличии повторяющихся объемов. Более повышенные требования стали предъявляться к планировке квартир. В новой серии типовых проектов, разработанной в проектом институте «Армгоспроект» (арх. С. Сафарян, Л. Бабаян, М. Григорян, М. Мартиросян) учитывались демографические особенности районов республики. Большое внимание стали уделять нахождению образа жилого дома и застройки в целом.

Норкский жилой район (арх. М. Мазманиян, Ц. Чахалян, Г. Авакян), рассчитанный на 65 тысяч жителей, более отвечает современным градостроительным требованиям. Сложные условия рельефа этого района диктовали необходимость свободной планировки. Соответственно ландшафту территория вся разделена на две части, объединенные скоростной магистралью. Шесть микрорайонов, состоящих из укрупненных кварталов, застроены зданиями различной этажности (5—12) и конструктивных решений (каменных, крупнопанельных, кассетно-панельных и т. д.). Это обогатило палитру архитектора и дало возможность получить разнообразные объемно-пространственные композиции, используя и разнообразие облицовочных материалов. Особенности ландшафта Норкского плато способствовали созданию интересного силуэта всего района.

Для развития массового жилищного строительства решающим фактором было повышение этажности. Для Еревана это было необходимо, поскольку давало возможность ограничить рост селитебных территорий. Дома повышенной этажности с разнообразными конструктивными решениями возводились как в центре города, так и в новых жилых районах. Метод рамно-каркасных конструкций (автор—Р. Бадалян) дал возможность получения многочисленных вариантов планировочных решений и выразительного архитектурного облика жилых домов. В последние годы большое распространение нашло строительство домов методом подъема перекрытий (авторы—С. Шахназарян, Р. Саакян, А. Саакян), при котором можно создавать различные объемно-пространственные композиции и возводить здания на затесненных участках. Вертикальные объемы, выстроенных этим методом ереванских домов разной конфигурации—активно влияют на окружающее пространство.

Изменилась сама пластика жилого дома. Широко стал практиковаться мотив лоджий по всему фронту здания, которые необходимы в условиях жаркого климата Еревана, и в то же время создают оживленную игру светотени на фасадах. Интересны в этом отношении 16-этажные дома по улице М. Сарьяна (арх. А. Тарханиян), поставленные

с несколько сдвинутыми друг от друга корпусами и составляющие единую объемно-пространственную композицию.

Многосекционными жилыми домами осуществлена застройка укрупненного жилого квартала Эребуни-3 (арх. А. Тарханян и др.). Интересные сопряжения жилых домов в сочетании с другими зданиями культурно-бытового обслуживания создали здесь красивую видовую перспективу.

В 60—70-е годы большие изменения претерпели школьные здания. Обязательным для них стало наличие актового и физкультурного залов, лабораторий, производственных мастерских, с размещением их в отдельных корпусах, соединенных переходами. Распространилась блочная система планировки, понизилась этажность. Интересно композиционное решение типового проекта школы (на 1176 учащихся с продолженным днем) каркасно-панельной конструкции, разработанного архитектором А. Тарханяном. Здесь осуществлен принцип поэтажного секционного расположения учебных помещений. Проект нашел широкое применение в городах и райцентрах республики.

Промышленная архитектура на новом этапе стала основываться исключительно на индустриальном строительстве из сборных железобетонных элементов. При проектировании промышленных зданий большое внимание стали уделять внешнему облику, разработке интересных объемно-планировочных и конструктивных вариантов, вполне возможных при стандартизации, унификации и типизации. Широко распространилось производство сборных железобетонных изделий, внедрялись предварительно-напряженные конструкции. Большое значение приобрела механизация строительства, значительно увеличилось число строительных машин, подъемных кранов большой грузоподъемности, что открыло широкие возможности для развития архитектуры промышленных и гражданских сооружений.

Комплексная механизация и автоматизация внесли коренные изменения в технологическую организацию производства. Требовались свободные пространства производственных цехов, не загроможденные столбами. Увеличилась сетка колонн. Создание новых конструкций позволило перейти к большим трансформирующимся пространствам. При строительстве завода автозапчастей в Ереване (арх. А. Агалян) была применена укрупненная сетка несущих опор (12×18 м), что увеличило полезную площадь и обусловило гибкость технологических процессов.

Из сборных железобетонных конструкций были сооружены заводы: синтетического волокна в Кировоakanе (арх. К. Худабаян, Б. Арутюнян, Б. Даноян, Г. Бальян); резинотехнических изделий в Ереване (арх. О. Погосян, Б. Арутюнян, А. Агалян); Армэлектро (арх. Р. Геолецян); Ереванский автомобильный (арх. М. Ованнисян) и т. д. Выразительно объемно-пространственное решение трехэтажного гаража по Эчмиадзинскому шоссе (арх. А. Алексанян).

Создавая промышленные сооружения, проектировщики стали уделять особое внимание архитектуре интерьеров производственных це-

хов и обеспечению благоприятных условий труда и отдыха рабочих, созданию удобных бытовых помещений с комплексным решением вопросов инсоляции, освещения, удобного оборудования и комфорта, благоустройству территории с выделением площадок для спортивных мероприятий и т. д.

Для правильной организации промышленного производства большое значение приобрело также разумное размещение объектов промышленности, которые стали концентрироваться в определенных узлах городов. В Ереване строительство новых заводов продолжало вестись в промышленных районах. Промузлы при необходимости создавались вблизи жилых образований для обеспечения удобной связи населения с местами приложения труда («Джрвежский промузел»). Это было новым и эффективным методом размещения промышленных предприятий. В южный промузел, построенный в середине 60-х годов в Ереване, вошли комплекс заводов химреактивов и витаминов (арх. З. Назарян, О. Погосян, К. Ананян, С. Бахчиев, В. Аветисян). Промузлы были организованы и в городах Масис, Чаренцаван (арх. С. Манукян, В. Тоникян, З. Тоникян).

Новый этап развития архитектуры промышленных зданий в Армении характерен появлением множества новых промышленных предприятий различного профиля: гидротехнических, химических, горно-металлургических, текстильных. Научно-техническая революция обусловила появление совершенно новых для республики видов производственных предприятий, таких, как вычислительные центры, институты и заводы микроэлектроники и другие. Со строительством новых предприятий наметились значительные сдвиги и в развитии промышленной архитектуры. Объемно-пространственные решения и масштабность новых заводов и фабрик, промышленных комплексов стали играть активную роль в организации архитектурного пространства.

Архитектура общественных зданий в Армении на новом этапе прошла сложный путь развития. Налицо было стремление к сохранению национальных особенностей при новых архитектурных решениях, на основе внедрения индустриальных методов строительства. Процесс этот протекал в условиях изменения стилевой направленности, которая на первых порах была воспринята архитекторами несколько механически, без полного отказа от принципов предыдущего этапа. В этом отношении типична для переходного периода архитектура Ереванского Госуниверситета (арх. Э. Тигранян), которая, несмотря на очевидные связи с традициями национального зодчества, не очень убедительна по своему функциональному и объемно-пространственному решению в данной градостроительной среде.

В начале 60-х годов архитектура общественных зданий начала складываться под влиянием новых принципов. В формировании стилистических особенностей решающее значение стали играть новые строительные материалы и конструкции. При проектировании большое внимание стали обращать на взаимосвязь функциональных и конструк-

тивных решений, климатических условий, национальных особенностей, характер архитектурного произведения в градостроительной ситуации. Стал меняться облик зданий, в их архитектуре стало широко применяться сочетание глухих и остекленных поверхностей, контрастных объемов, влияющих на силуэты городов. В интерьерах расширилось применение монументальной живописи, цвета, зелени, бассейнов; наблюдалось стремление к раскрытию внутренних пространств вовне.

Для дальнейшего развития архитектуры общественных зданий большое значение имело внедрение индустриальных методов производства, что дало возможность применения новых конструктивных решений. Доказательством этого стал павильон «Промышленность» (арх. Л. Геворкян, Д. Торссян, инженер Р. Манукян) на ВДНХ Армянской ССР, который отличился новой трактовкой архитектурного образа. Это первое сооружение в Армении, перекрытие которого представляет пространственную свод-оболочку (размеры квадрата в плане 48×48 м, высота в центре 15 м). Конструктивистское решение дало широкие возможности удобной организации внутреннего пространства. Интересен своим композиционным и художественным замыслом павильон «Культура и наука» (арх. Ф. Дарбинян, Р. Мелкумян).

Отличительной чертой новых произведений стало стремление к синтезу искусств. Монументальная живопись и скульптура становились неотъемлемыми компонентами композиции. Настенная живопись (архитектора М. Микаеляна) на фасаде здания Института строительных материалов (автор А. Хачатрян) стала новой основной частью архитектурного образа.

На новом этапе получила развитие архитектура театральных зданий. Лучшим в эти годы стал Драматический театр им. Мравяна в Ленинакане (арх. С. Сафарян, Р. Багдасарян, инж. С. Багдасарян). Расположение театра на небольшой возвышенности, со значительным отступом от красной линии, дает возможность цельного его восприятия и удобной организации подходов к зданию. По всей ширине главного фасада устроены лестницы, что придает сооружению парадность и торжественность. Зрительный зал на 800 мест решен амфитеатром. Глубоко продуманы вопросы функциональной взаимосвязи отдельных помещений. В архитектуре интерьера большое место уделено сочетанию различных отделочных материалов.

Интересный вариант синтеза искусств был осуществлен в новом здании Драматического театра им. Сундукяна в Ереване (арх. Р. Алавердян, С. Бурхаджян, Г. Мнацаканян, инженер Р. Бадалян). Главный вход решен широким порталом из красного туфа, декоративными барельефами (скульптор А. Арутюнян). Стена верхнего фойе по всей длине оформлена красочным тематическим панно Мартироса Сарьяна, просматривающимся со стороны парка им. 26 комиссаров через остекленный проем. Эмоциональному восприятию здания театра во многом способствуют монументальная живопись и скульптура.

В полосу нового развития вступила архитектура зданий кинотеатров, клубов, дворцов культуры. В районах массового жилья были

построены здания кинотеатров на 800 мест по типовому проекту, разработанному архитекторами А. Тарханяном и С. Хачикяном. Интересным архитектурным замыслом отличаются летний кинотеатр «Москва», построенный в Ереване архитекторами Т. Геворкяном и С. Кидехяном. На довольно сложном участке, стесненном застройками, авторы добились выразительной пластики, вопросы функционального и художественного характера нашли органическое решение. В архитектуре здания широко использованы пластические возможности бетона.

Здание кинотеатра «Россия» (арх. Г. Погосян, А. Тарханян, С. Хачикян, конструкторы Г. Геворкян, И. Цатурян) построено на пересечении важных городских магистралей—проспекта Октемберян, улиц Ханджяна и Маркса, и играет организующую роль в градостроительной ситуации. Назначение здания многофункционально: кинотеатр используется для торжественных собраний, концертов и других мероприятий. Художественный образ раскрывается и содержится в самом конструктивном решении: вантовая система перекрытий зрительных залов (1500 и 1000 мест), расположенных по одной оси на уровне второго этажа, придает кинотеатру характер стремительности. Интересно объемно-пространственное построение здания. Дугообразные консольные выносы амфитеатров обоих залов со ступенчатым подъемом пола, что отражается на фасаде. Объемы зрительных залов доминируют в композиции, и их рисунок создает запоминающийся силуэт. Интерьеры задуманы в единой композиции со взаимно-перетекающими друг в друга пространствами на разных уровнях. Широко использовано сочетание различных строительных материалов: голого бетона, туфовых стен, керамики, дерева и т. д. Архитектуру здания удачно дополняет скульптура.

Поиски архитекторов в области создания современных типов зданий культурно-просветительного профиля привели к созданию совершенно нового для Армении сооружения, не имеющего себе прототипа,—Дворца молодежи (арх. Г. Погосян, А. Тарханян, С. Хачикян, конструкторы Г. Геворкян, И. Цатурян). Здание находится на небольшой возвышенности и имеет широкое поле для обозрения. Комплекс Дворца состоит из двух частей: вертикально поставленного объема гостиницы и, связанного с ним, горизонтального террасовидного (в местах перепада рельефа) объема, в котором размещены зрелищно-спортивная группа (зрительный зал на 1200 мест, спортзал, крытый плавательный бассейн) и клубная часть, включая помещения для церемоний бракосочетания и т. д. Планировка отличается логичностью организации связей. Здесь решена сложная задача—объединения в одном сооружении функционально отличных друг от друга структур. Композиционным ядром служит универсальный зрительный зал. Вертикальная круглая башня решена индивидуальным методом из сборных конструкций. Выразительность художественного образа достигнута поэтажными членениями гостиницы и оригинальным рисунком лоджий по всему фасаду. Силуэт гостиницы активно работает в панораме города.

За последние годы облик Еревана и других городов республики сильно изменился в результате строительства ряда крупных общественных зданий. За этот период были построены и новые административные здания, комплексы высших учебных заведений, научно-исследовательских и проектных институтов. Завершилось строительство Госконсерватории им. Комитаса (арх. Г. Таманян), комплекса зданий Политехнического института им. К. Маркса в Ереване (архитектор А. Мамиджаниян) и его филиала в Кировакане (архитектор А. Саркисян); были построены институты: тонкой органической химии (арх. Э. Тигранян), математических машин (арх. О. Маркарян, Ш. Азатян, Б. Арзуманян); вычислительный центр (арх. А. Казарян); биохимии (арх. Р. Алавердян); кардиологии (арх. Дж. Торосян) в Ереване; Институт радиофизики и электроники в Аштараке (арх. С. Гурзадян, М. Микаелян); здание конференц-зала Бюраканской обсерватории (арх. С. Гурзадян) и т. д.

Эти здания создают определенную градостроительную среду. Иногда эти сооружения строились в едином объеме, в некоторых же случаях они решались в виде комплексов, состоящих из отдельных корпусов при общности архитектурно-пространственного решения (Институт кардиологии). Новый комплекс госучреждений (арх. Т. Геворкян, В. Гусян) строится на Главном проспекте Еревана. Сооружение имеет сложную композицию, решено в высотном объеме, характерном для проектирования административных и правительственных зданий 60-х годов. Здание отличается четкостью планировочного решения. Архитектура здания отличается высокой пластикой обработки поверхностей фасадов, в достижении художественной выразительности которых большое значение имеет охристый оттенок камня. Градообразующая роль комплекса тем более велика и ответственна, что он обзревается с площади Ленина.

В новом здании института Армгипрозема в Ереване, расположенном по Аванскому шоссе (арх. Р. Алавердян, Л. Галумян), объемно-пространственное решение строится на сочетании контрастных объемов: трех, вертикально поставленных в одиннадцать этажей, в которых располагаются производственные помещения, и одноэтажным вытянутым объемом, содержащим конференц-зал, столовую и другие помещения. Такой подход при проектировании подобных зданий очень распространен в последние годы.

Решение больших архитектурных комплексов отдельными корпусами нашло в 70-е годы широкое применение в зданиях массового отдыха и оздоровительных учреждений. Новые композиционные приемы в строительстве этих зданий давали возможность более полного учета природных и климатических условий местности, и, вместе с тем, сама их специфика обусловила некоторую общность принципов их проектирования. Санаторный корпус был построен в Анкаване, в Арзни (арх. М. Микаелян); санаторий-больница была возведена в Джермуке (арх. М. Микаелян, С. Умедян), новый профилакторий был основан в Дилижане (арх. Г. Погосян, Ж. Шехлян, З. Петросян) и т. д.

Санаториями и домами отдыха стали застраиваться берега озера Севан. Появилось множество сооружений массового отдыха и туризма: загородные пансионаты, дома отдыха и т. д. Комплекс международной молодежной базы «Цицернак» был построен в 1962 году на склонах Норка (арх. Э. Аревшатын, А. Тарханян, С. Хачикян). Оригинальна архитектура Дома приемов Ергорсовета в Норке, построенного в 1965 году архитектором Д. Торосяном. Здесь заметно уже новое отношение к построению внутреннего пространства. Все элементы композиции—лестницы, террасы, холлы, плоская кровля и т. д. функционально оправданы. Автор добился органической связи внутренней структуры с внешним обликом здания в окружении естественного ландшафта. В комплексе здания профилактория завода им. Кирова в Арзакане (арх. Р. Израелян, С. Петросян) все элементы способствуют достижению единства зрительного восприятия и создают целостную архитектурную среду с включением в нее живописных уголков природы.

Интенсивное развитие международных и внутрисоюзных связей обусловили необходимость строительства новых гостиничных зданий почти во всех городах республики. Они активно влияют на архитектурный облик окружающей застройки, формируя площади и магистрали. С разработкой новых проектов гостиниц определеннее стала выявляться их структура. В составе помещений гостиниц стали появляться новые, предусмотренные для различных мероприятий. Гостиничные здания построенные в последние годы, отличаются четкостью дифференциации жилой и общественной зоны, расположенной в нижних этажах.

Наиболее значительными гостиницами, построенными в Ереване за последние годы, стали гостиницы «Ани» на проспекте Саят-Нова и «Двин» на улице Прошяна (арх. А. Алексанян, А. Акопян, Э. Сафарян). Находясь на оживленных магистральных улицах Еревана, они играют важную градостроительную роль. Планировочная структура их типична для современных гостиничных зданий: в вертикальном объеме формы параллелепипеда содержатся повторяющиеся по всем этажам жилые ячейки, композиционно объединенные лифтовыми холлами. В гостинице «Двин» высотная часть покоится на горизонтальном стилобате, террасообразном по условиям рельефа, как бы развернутом на ущелье реки Раздан. Здесь находятся обслуживающие помещения и ресторанные залы. Первые этажи в обеих гостиницах композиционно объединены в единое пространство. Вдоль всего фасада гостиницы «Ани» протянулись балконные ограждения с легким ажурным рисунком. В художественном решении «Ани» широко использована комбинация разноцветных туфов, которые активно работают как во внешней архитектуре, так и в интерьерах.

Развитие автомобильного и воздушного транспорта обусловили строительство различных транспортных сооружений, таких, как автовокзалы, аэровокзалы. Центральный автовокзал был построен в Ереване по Эчмиадзинскому шоссе (арх. Г. Агабабян). Аэровокзалы стро-

ятся в Ленинакане (арх. Р. Асрабян), Г. Мушегян, Л. Христофорян) и в Ереване (арх. А. Тарханиян, С. Хачикян, Г. Тигранян, Ж. Шехлян). В последнем авторами глубоко продуманы функциональные вопросы, разработан удобный график движения пассажиров. Художественный облик сооружения продиктован его конструкцией. В здании предусмотрены большие остекленные поверхности, связывающие интерьеры с привокзальной площадью.

В архитектурном творчестве последнего периода большое место занимают спортивные сооружения. Крупный комплекс спортивной базы был построен в Цахкадзоре в 1967 году (арх. Н. Алавердян, Л. Хачатрян, Л. Саркисян). В Разданском ущелье находится спортивный комплекс со стадионом «Раздан» на 70 тыс. мест (арх. К. Акопян, Г. Мушегян, конструктор Э. Тосунян). Композиция стадиона исходит из его конструктивного решения: западная трибуна приподнята на железобетонные пилоны, поддерживаемые двухсторонними консолями, рационально обдуманы в подтрибунном пространстве подходы к трибунам через кольцевые галереи. Здесь же предусмотрены помещения, необходимые для обслуживания зрителей. Решение этой части стадиона двухъярусной трибуной дало возможность приблизить средние и последние ряды к игровому полю и создать наилучшую видимость. Чаша стадиона, открытая в сторону ущелья, вписана в пейзаж местности. Архитектура строящегося спортивно-концертного зала в Ереване (арх. К. Акопян, Г. Мушегян, Г. Погосян, А. Тарханиян, С. Хачикян) воплощает в себе характерные черты проектирования крупных спортивно-зрелищных сооружений на современном этапе. Он отличается логичной функциональной организацией плана, выразительным объемно-пространственным решением. Доминирующий в композиции круглый объем, включающий большую спортивную арену, предназначен для многоцелевого использования. Основой композиции его служит ритм опор, опоясывающих его по всему периметру.

Разнообразие творческих поисков армянских архитекторов можно проследить также на примере проектирования уникальных зданий и мемориальных комплексов. Большинство из них отличается лаконизмом мышления, оригинальностью замысла и играет активную роль в организации архитектурного пространства. Ясностью построения отличается архитектура Шахматного клуба в Ереване (арх. Ж. Мещерякова), где в монолитном объеме объединены три изогнутые поверхности, облицованные ангийским туфом чистой тески. Здание производит впечатление при обозрении его с больших расстояний. Музей «Эребуни» (арх. Ш. Азатян, Б. Арзуманян), построенный к 2750-летию основания Еревана, завершает перспективу улицы Эребуни и служит как бы началом осмотра музейного городка. Оригинальна архитектура кукольного театра на 375 мест в Ереване (арх. Р. Айрапетян, С. Заргарян), который занимает нижние этажи жилого дома по проспекту Саят-Нова. Рационально использованы пространство фойе и вестибюля для организации выставок и других мероприятий. Со вкусом и большим умением обдумана архитектура интерьеров в целом и в отдель-

ных деталях (автор Ю. Газарян). Здесь все направлено на воспитание эстетических идеалов маленького зрителя.

В сложной градостроительной ситуации находится новое здание Республиканской детской библиотеки им. Хико-Апера (арх. Р. Алавердян, Л. Галумян), расположенное в глубине квартала и с одной стороны обращенное к улице Терьяна. Композиционно здание решено в четырех квадратных объемах (20×20 м) с книгохранилищами под каждым из них. Объемы связаны друг с другом эркерами, образуя просторный трехсветный холл и внутренний дворик на крыше, изолированный высокими стенами, который также служит местом занятий. Авторами широко применяется антресольное решение специализированных читальных залов, способствующее удобному размещению читательских мест, учтены возможности организации выставок. Техногические задачи здесь сочетаются с интересным художественным решением, свободным сочетанием объемов различных форм с обработкой чистотесаных плоскостей (из фельзита) круглыми и прямоугольными проемами.

Интересна архитектура музея-хранилища древностей в Мецаморе (арх. М. Манвелян). Здание расположено на холме, что отражается на планировочном решении: основные помещения находятся на разных уровнях. Характерно свободное раскрытие внутреннего пространства в тесной взаимосвязи с внешней средой и климатическими условиями. Не обращаясь к историческому наследию, свободный от предвзятых решений, автор добился в сооружении глубокого национально-го звучания.

Творческая инициатива проявилась в архитектуре здания Дома камерной музыки в Ереване (арх. С. Кюркчян). Она подкупает оригинальностью композиционного и объемно-пространственного решения. Здание богато по своей пластике и цветовому решению. В этом произведении лежит замысел автора—создать спокойное изолированное от внешней среды помещение, где постоянно должна звучать камерная музыка. Архитектура подчинена этой идее, проникнута этим настроением. Композиция «свободного» плана способствует достижению характера произведения. Помещения здесь не изолированы друг от друга, а как бы естественно переходят друг в друга. Сцена, зрительная часть, фойе сливаются в одно целое. Интерьеры получили многоплановое развитие. Их цветовое решение, прорисовка деталей, фактура, рельефные скульптуры на стенах (исполненные самим автором), освещение—все подчинено замыслу. Художественное решение объема отличается сочетанием глухих и остекленных поверхностей. Архитектура здания воспринимается в комплексе с благоустройством Кольевого бульвара в этом отрезке, с введенной системы бассейнов и фонтанов, продуманных в единстве со зданием.

Своеобразно художественное решение и ряда мемориальных произведений архитектуры Армении последних лет. Обелиск в честь 50-летия Октября (арх. С. Гурзаян, Д. Торосян) поставлен на оси Северного проспекта в его завершении. Он войдет в комплекс сооруже-

ний, предусмотренных на склоне горы до его подножия—начала улицы Тамазяна.

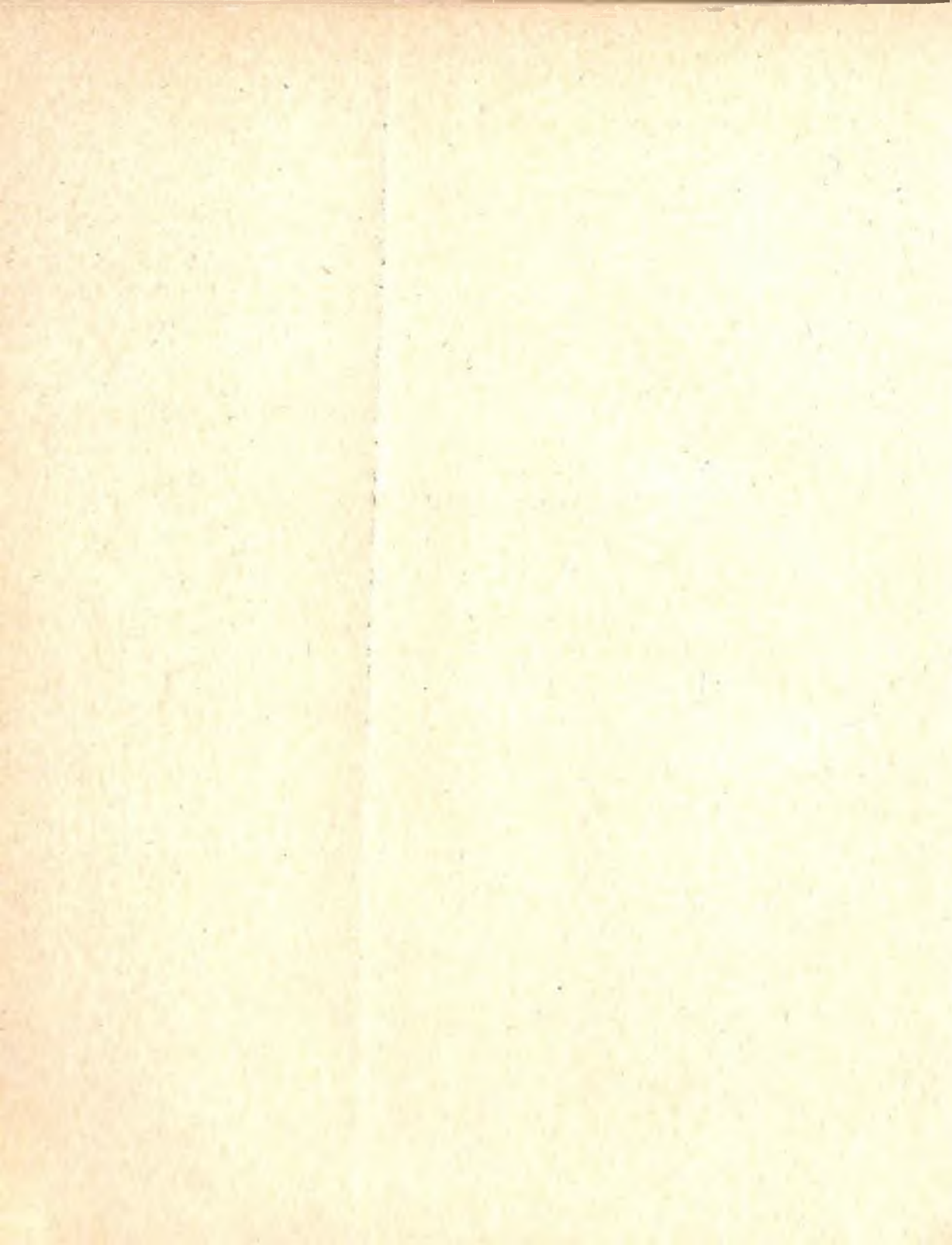
Памятник жертвам геноцида армян 1915 года (арх. С. Калашян, А. Тарханиян) расположен на холме Цицернакаберд, и сплут его виден с разных концов города. Архитектура мемориала пронизана гражданским звучанием и глубоким эмоциональным содержанием. Сооружение отличается простотой архитектурных форм, нет декоративной перегрузки. Памятник трехчастный, и, несмотря на контрастность объемов, они пластически дополняют друг друга. Центральное место занимает композиция из массивных пилонов, склоненных над вечным огнем. Характер скорби и трагизма дополняет постоянно звучащая здесь музыка. Памятник стал одним из лучших произведений советской армянской архитектуры.

В работах последних лет особенно заметна тенденция к созданию монументальных пространственно-скульптурных композиций. В качестве примера можно привести мемориальный комплекс Сардарпатской битвы (скульпторы А. Арутюнян, А. Манасян, А. Шагинян, арх. Р. Израелян). Сооружение имеет большое общественное назначение. Помимо мемориала, посвященного историческим событиям, в комплекс включены музей, ресторан, гостиница. Каждый из них имеет выразительное художественное, несколько скульптурное решение. Широко использованы средства и мотивы древней армянской архитектуры. Основными элементами композиции являются вертикальная «звонница», индивидуальное решение которой придает оригинальность всему сооружению. Архитектура музея современна и глубоко национальна. Красные плоскости стен изолировали весь объем сооружения от внешнего окружения, открывая внутри обширные архитектурные пространства. Своды анфиладных залов расположены по всему периметру здания, образуя в середине небольшие дворик и центральный двухсветный зал с верхним освещением. Мастерство архитектора проявилось в созданных им великолепных интерьерах экспозиционных залов. Здесь прекрасно работает камень в сочетании с другими декоративными материалами. Неподражаемы интерьеры в угловых частях здания, где организованы винтовые лестницы, ведущие на второй этаж. Прорисовка лестниц, люстр, световых проемов—все составляет органичное целое. Интерьеры, созданные Р. Израеляном в музее, являются одними из лучших в нашей архитектурной практике.

Строительство и архитектура Армении за годы Советской власти приняли небывалый размах. Общественные здания, различные по назначению и характеру, отличаются многообразием форм и принципов решения градостроительных задач. В процессе развития армянская архитектура приобрела свои характерные особенности. Многие сооружения несут в себе черты национального зодчества. Во многих же национальное проявляется в функциональном построении, социальных особенностях. На современном этапе архитекторы Армении в поисках новых архитектурных решений, создающих богатую эмоциональную среду для полноценной и духовно богатой жизни человека.



ИЛЛЮСТРАЦИИ





*А. Восканян—Кручинина («Без вины виноватые» А. Островского).
Асмик—Шушан («Пепел» Г. Сундукяна).*





Ваграм Папазян — Отелло.

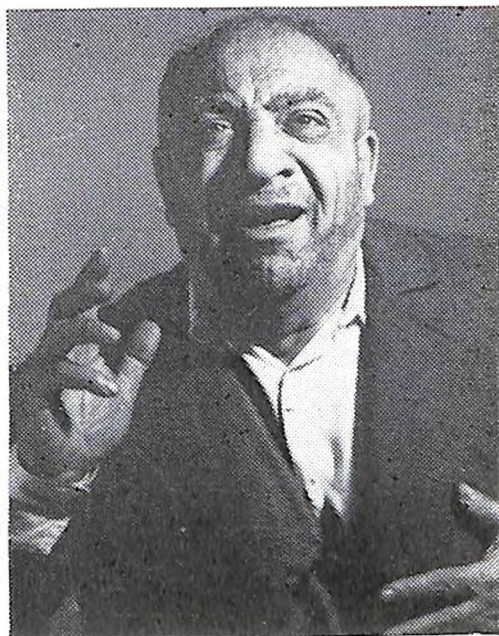
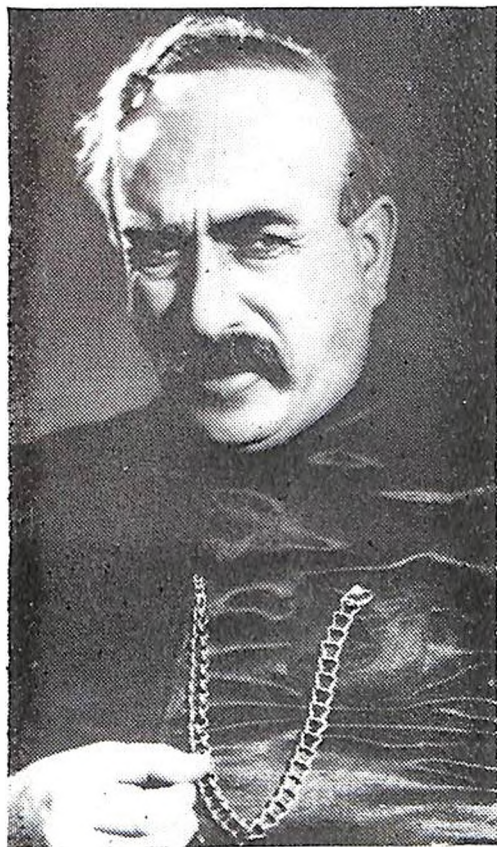


*О. Гулазян—Саломэ («Еще одна жертва» Г. Сундукяна).
Б. Вагаршян—Егор Булычев в одноименной пьесе М. Горького.*



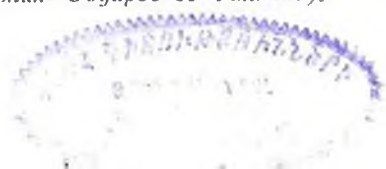


Рачия Нерсисян—Багдасар («Дядя Багдасар» Л. Пароняна).



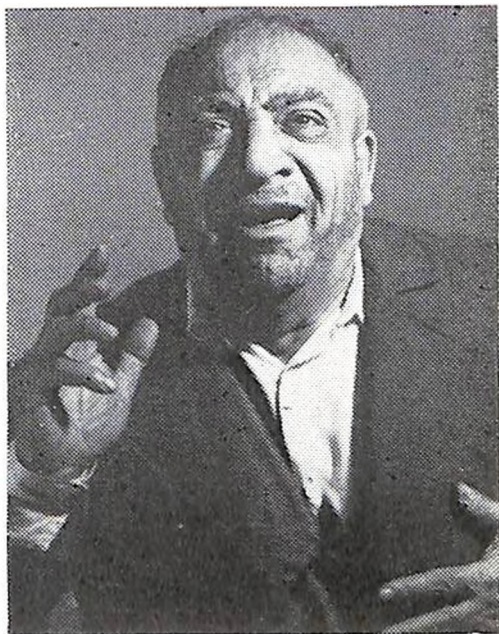
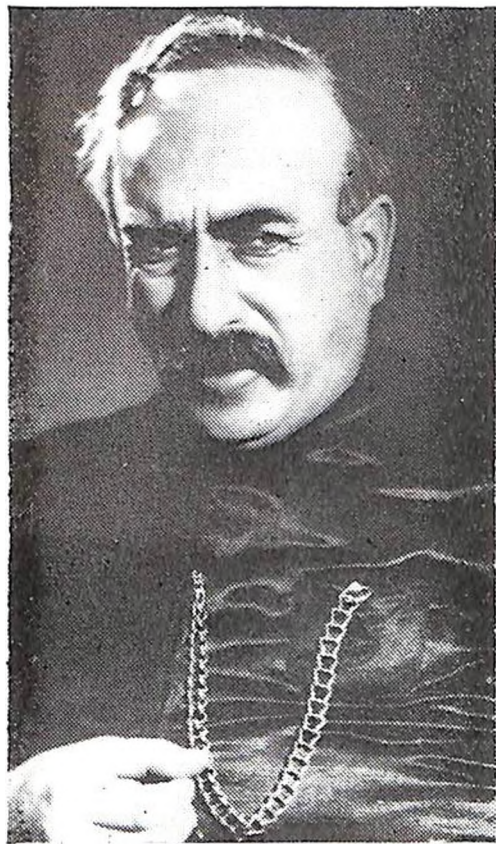
Г. Джанибекян—Григор-ага («Уте» Врт. Папазяна).

А. Аветисян— Антонио («Суббота, воскресенье, понедельник» Эдуардо де Филиппо).



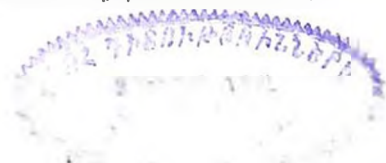


Рачия Нерсисян—Багдасар («Дядя Багдасар» А. Шароняна).



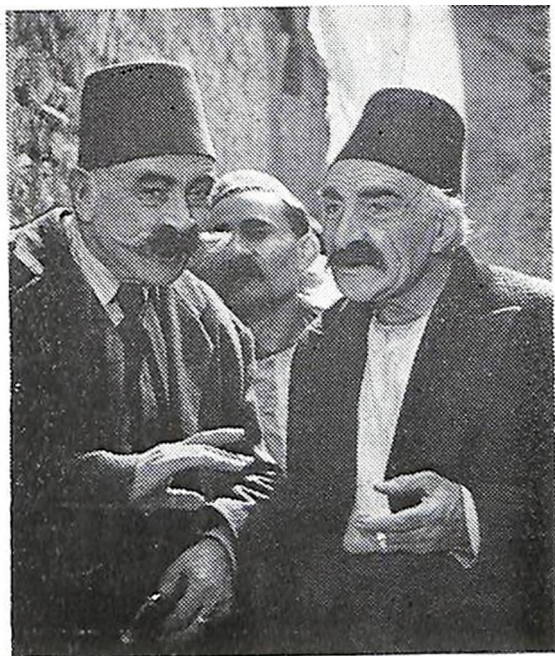
Г. Джанибекян—Григор-ага («Утег» Врт. Папазяна).

А. Аветисян—Антонио («Суббота, воскресенье, понедельник» Эдуардо де Филиппо).

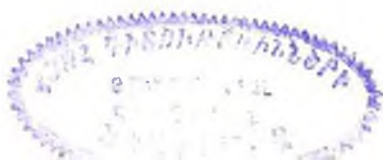




Кадры из кинофильмов: «Намус» (1925),
«Хас-нуш» (1927) и «Гикор» (1934).



Кадры из кинофильмов «Тжажик» (1962) и «Теркий виноград» (1963).

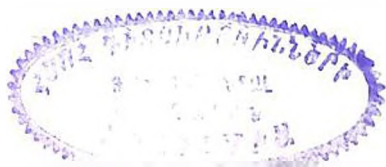




Кадры из кинофильмов «Северная радуга» (1960) и «Чрезвычайное поручение» (1964).



Кадры из кинофильмов «Рождение» (1976) и «Наипет» (1977).





Композитор А. Спендиаров.



Композитор А. Хачатурян.

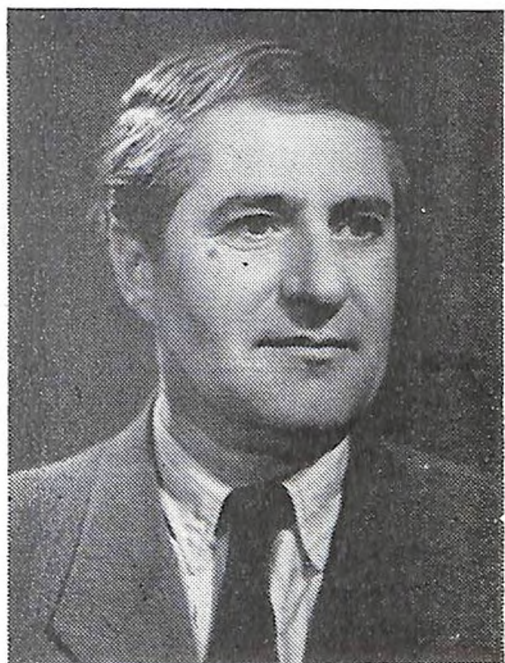
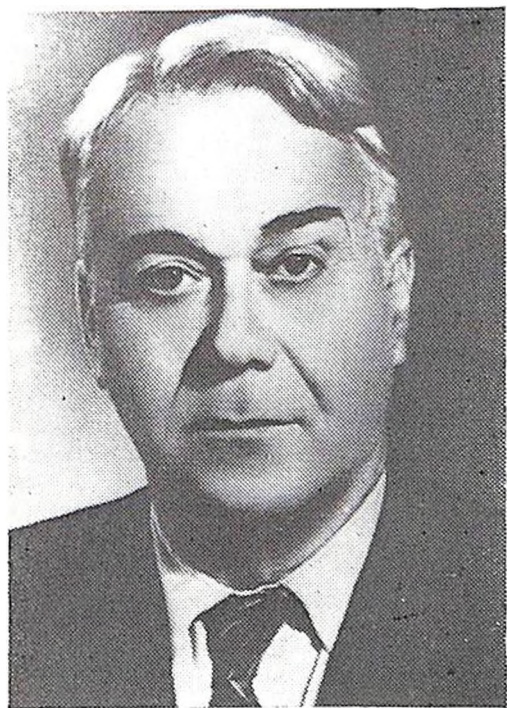




А. Даниелян—Ануш, Шара Тальян—Саро
(опера «Ануш» А. Тиграняна).

Г. Сизандарян—Алмаст (опера «Алмаст»
А. Спендиарова).





Композиторы А. Степанян и Г. Егиазарян.

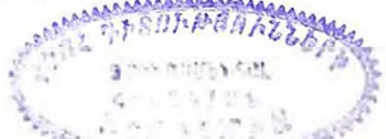




Композитор Е. Сиаруни, хормейстеры Т. Алтунян, А. Тер-Ованесян, композиторы М. Мазманиян, К. Закарян.



Сцена из балета А. Хачатуряна «Спартак».
В. Галстян в балете Э. Оганесяна «Анту-
ни».



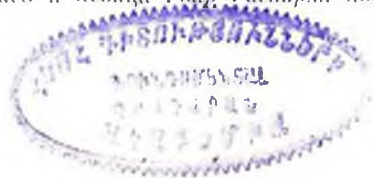


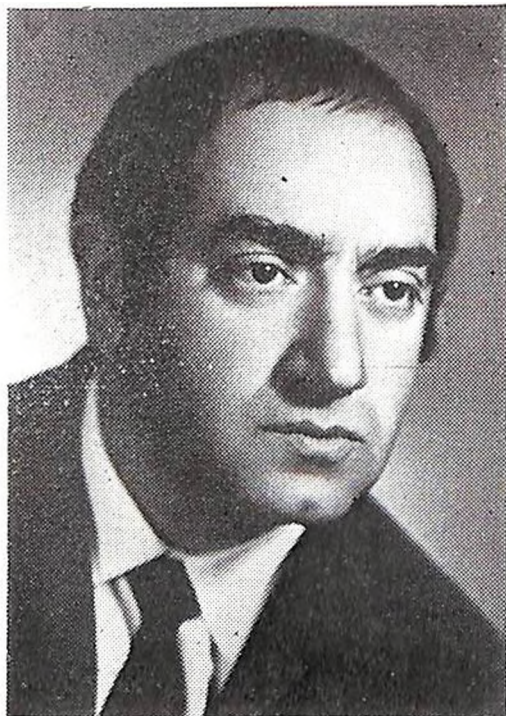
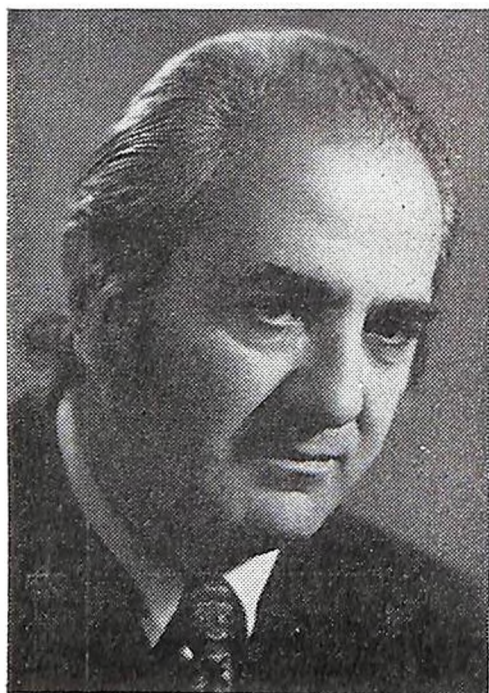
Композитор Э. Мирзоян.

Композиторы А. Арутюнян и А. Бабаджанян.



Дирижер Ш. Мелик-Пашаев и певица Гюль Гаспарян после спектакля в Большом театре Союза ССР.



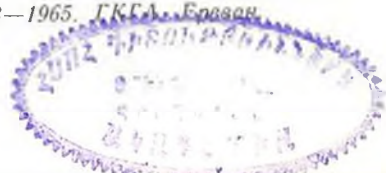


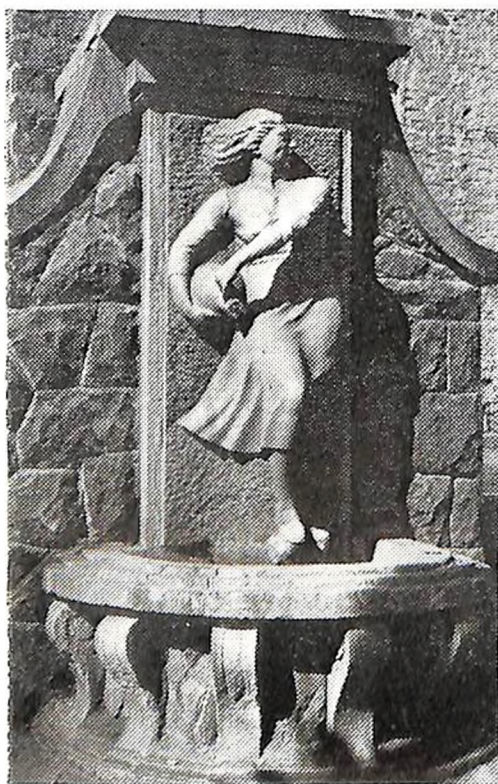
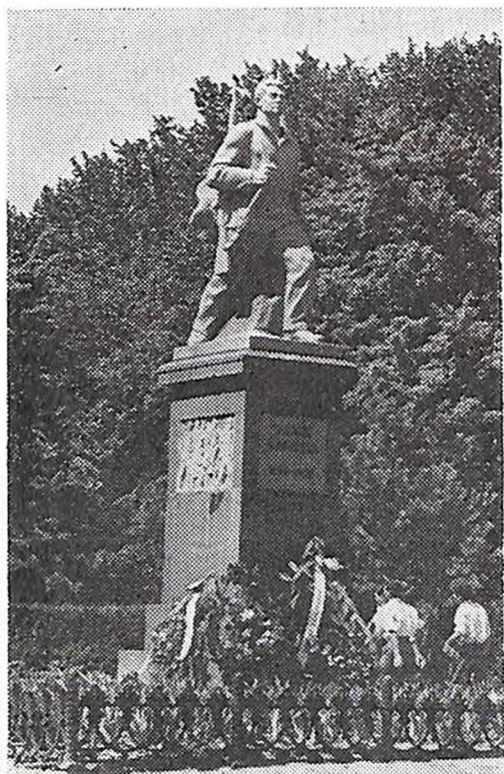
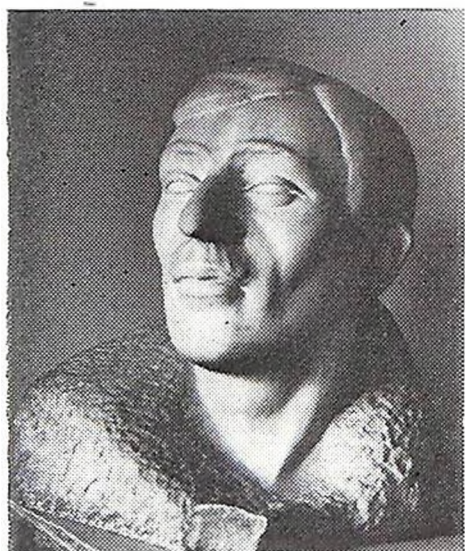
Композиторы Э. Оганесян и А. Тертерян.



М. Асламизян. Возвращение героя. 1942.
ГКГА. Ереван.

Г. Ханджян. Иллюстрация к поэме П. Се-
вака «Несмолкающая колокольня».
1963—1965. ГКГА. Ереван.

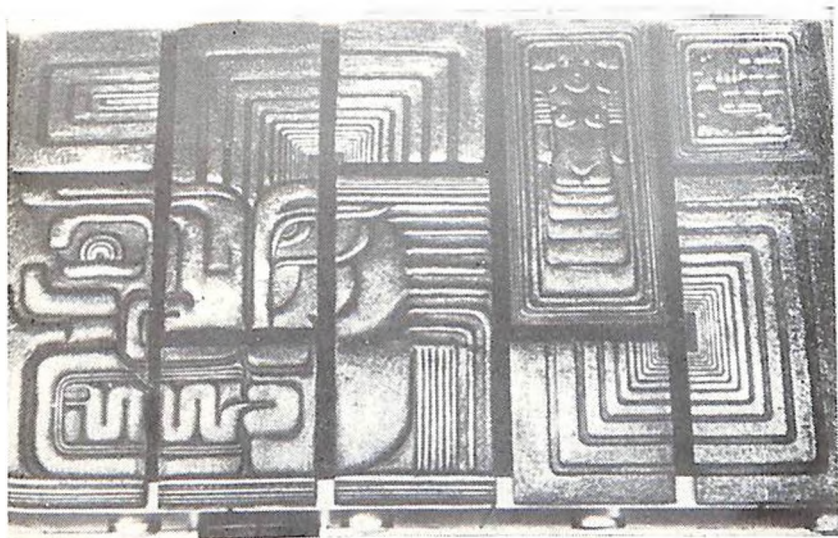




*А. Сарксян. Портрет Сурена Спандаряна
1927. ГКИА. Ереван.*

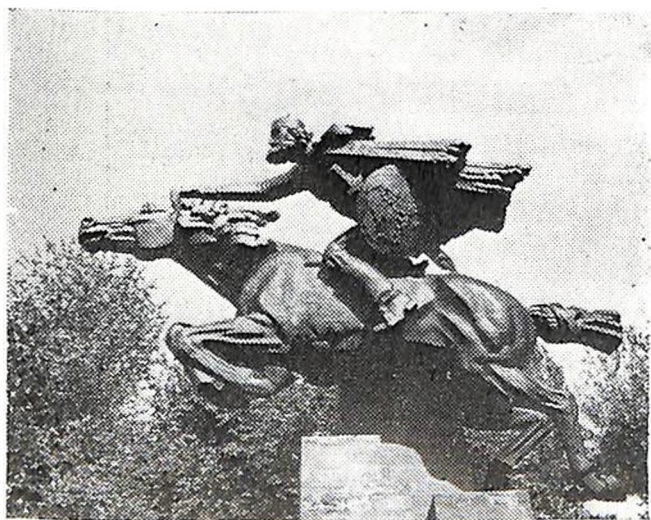
*С. Степанян. Памятник Гукасу Гукасяну.
1934. Ереван.*

*А. Урарту. Девушка с кувшином. 1939.
Ереван.*



В. Хачатурян. Панно «2000 лет армянского театра», 1978. Барельефы из меди в фойе Драматического театра им. Мравяна, Ленинакан.

М. Петросян. Иллюстрация к поэме Ов. Туманяна «Давид Сасунский» 1969. Музей современного искусства, Ереван.

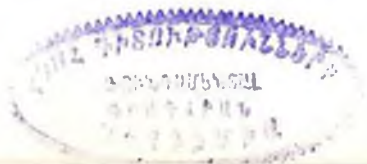


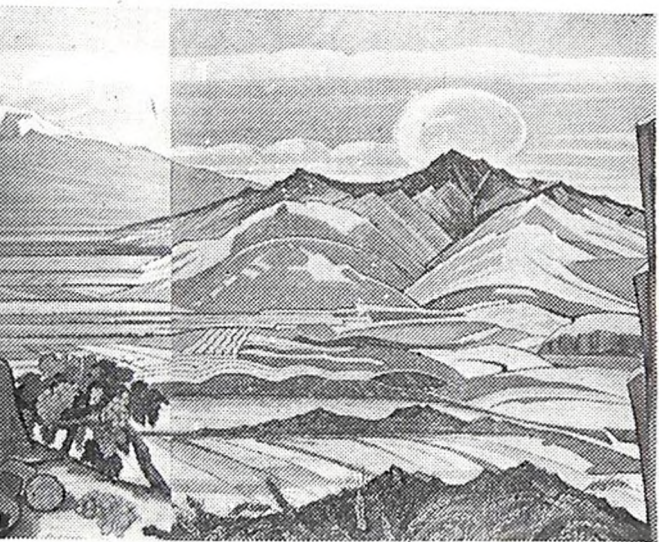
*Н. Никогосян. Памятник Микаелу Нал-
бандяну. 1966. Ереван.*

*С. Багдасарян. Памятник Давид Беку
(фрагмент). 1979. Кифан.*



М. Абебян. «Айастан» (триптих). 1975. Дом-музей Сарьяна. Ереван.



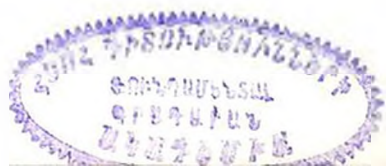


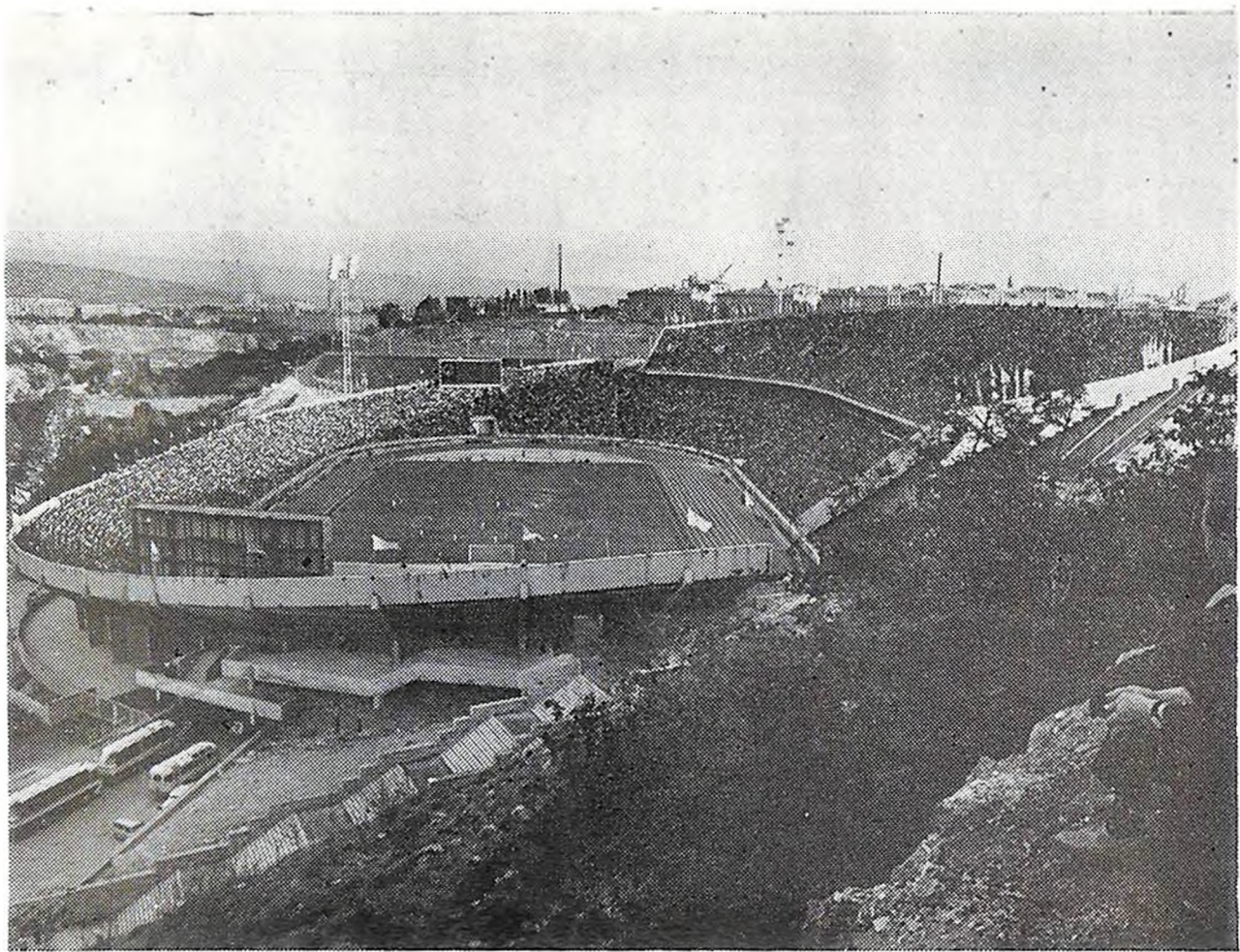


Ерванд Кочар. Памятник Давиду Сасунскому. 1959. Ереван.



А. Коджоян. Расстрел коммунистов в Гатеве. 1930. ГКГА. Ереван.





Центральный стадион «Раздан» в Ереване (арх. Н. Акопян, Г. Мушегян, конструктор Э. Тосунян).



Гостиница «Двин». 1979. Ереван (арх.
А. Алексанян, А. Акопян, Э. Сафарян).
Ереван. Норкский жилой массив.



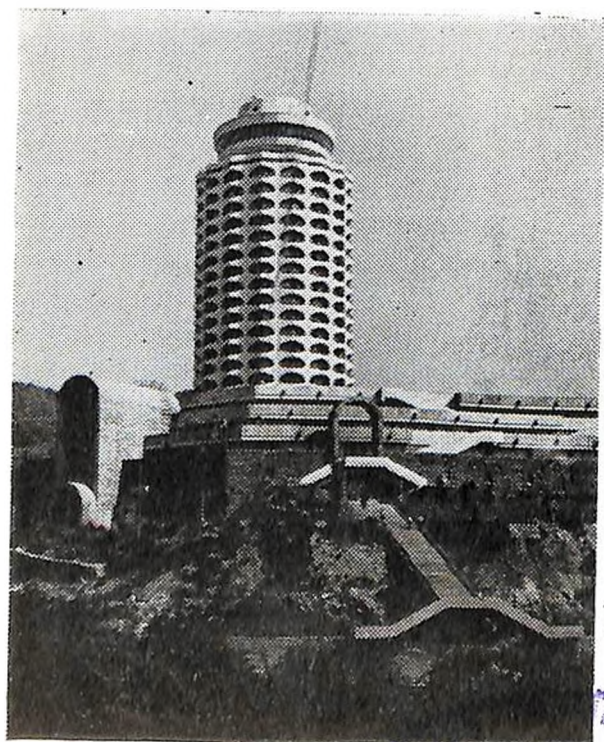
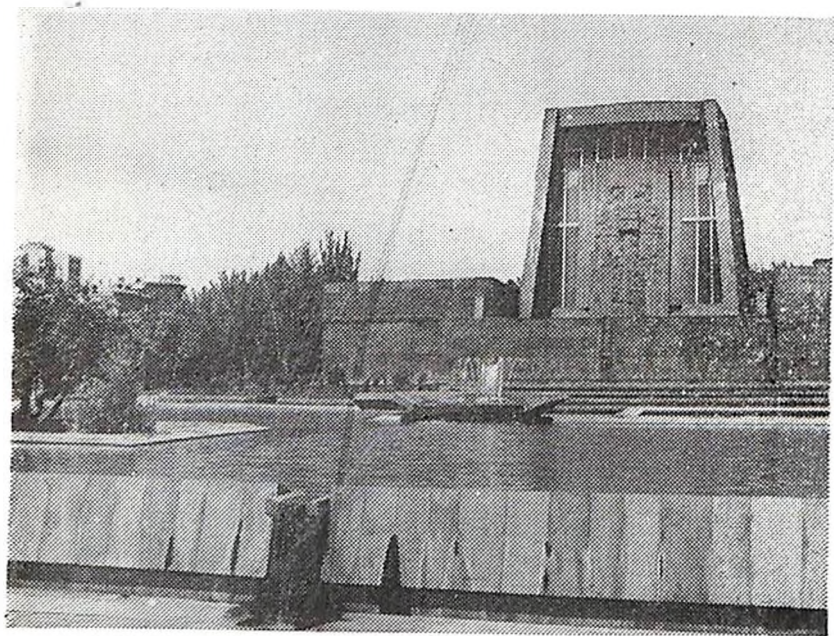


Театр оперы и балета им. А. Спендиарова (арх. А. Таманян).



Памятник жертвам геноцида армян в 1915 г. (арх. С. Калишян, А. Тарханян).





Дом камерной музыки. Ереван (арх. С. Кюркчян).

Дворец молодежи. Ереван (арх. Г. Погосян, А. Тарханян, Е. Хачикян).

231
ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ
САМОВАР

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	5
Театр (Л. Ахвердян)	7
Искусство кино (С. Асмикян)	41
Музыкальная культура (Г. Гюдакян)	59
Изобразительное искусство (Р. Драммян, М. Айвазян)	90
Градостроительство и архитектура (Л. Долухачян)	121
Иллюстрации	151

ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ АРМЕНИИ ЗА 60 ЛЕТ

*Печатается по решению ученого совета
Института искусств
АН Армянской ССР*

Редактор издательства
Р. А. БАГДАСАРЯН
Худож. редактор
Г. Н. ГОРЦАКАЛЯН
Технич. редактор
Л. К. АРУТЮНЯН
Корректор
В. Т. СИМОНЯН

ИБ № 400

Сдано в набор 14/04 1980 г. Подписано к печати 31/07 1980 г.
ВФ 05294. Формат 70×90¹/₁₆. Бумага № 1. Шрифт литер., высокая печать.
Печ. л. 9,5+30 вкл.+6 цвет. рис. Усл. печ. л. 13,33. Учетно-изд. л. 12,93.
Тираж 3000. Зак. № 398. Изд. № 5275. Цена 2 р. 60 к.

Издательство АН Арм. ССР, 375019, Ереван, ул. Барекамутян, 24 г.
Типография Издательства АН Арм. ССР, г. Эчмиадзин.

P π
453581