У ИСТОКОВ СОЗДАНИЯ СОВЕТСКОГО АРМЯНСКОГО ТЕАТРА

ПАВЕЛ РОМАНОВ (Ленинград)

Великая Октябрьская социалистическая революция кардинально изменила весь строй жизни народов бывшей Российской империи. Подтвердилось предвидение В. И. Ленина о невиданном подъеме национального самосознания, развития и обогащения художественных культур братских народов в условиях Советской власти.¹

Важнейшей особенностью решения национального вопроса в первые послереволюционные годы нашей страны явилось стремление к фактическому выравниванию и динамическому подъему экономического, политического и культурного уровня жизни всех народов. Определяющее значение получила ленинская мысль о необходимости активного и целенаправленного взаимодействия различных наций. Художественный опыт, мастерство и традиции передовых деятелей различных более развитых культур помогали становлению и стремительному развитию сценического искусства у народов, для которых театр в эти годы становится одним из важнейших явлений национальной культурной жизни. Художественное несовершенство первых представлений во многом искупалось революционным энтузиазмом, с которым многомиллионные массы самых различных национальностей создавали их. Однако недостаток, а подчас и полное отсутствие профессиональной культуры исполнительского мастерства у творцов первых советских спектаклей не способствовали подлинно художественному воплощению их высоких идей. В этих условиях главной задачей стало идеологическое воспитание и профессиональная подготовка национальных кадров художественной интеллигенции.

Проведение в жизнь политики партии и правительства в области театра было возложено на Театральный отдел (ТЕО) Народного комиссариата просвещения, учрежденного в январе 1918 г. Не менее важным стало решение Наркомпроса об образовании 21 ноября того же года Театральной коллегии национальных меньшинств. Главная задача, поставленная перед Коллегией, была значительной и дерзкой: в самое ближайшее время в стране предполагалось создать все необходимые условия для расцвета тех национальных театров, которые до революции не могли работать в полную силу, а также подготовить почву для возникновения театров у народов, не имевших его вовсе. Об этом торжественно провозглашалось в обращении ТЕО Наркомпроса «Ко всем национальностям России» (февраль 1919 г.). «В свободной

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 36, с. 80.

России нет больше понятия национальностей угнетенных или хотя бы второстепенных. Государство самым живейшим образом заинтересовано в наиболее мощном развитии идей свободы и равенства, в углублении и укреплении нового революционного сознания. в новом подъеме ничем не стесненного творчества».²

Подготовка кадров—важнейшее условие существования и развития театральной культуры любого народа. Именно эта задача была поставлена перед Театральной коллегией национальных меньшинств в ряду проблем «создания нового театра». Размах ТЕО по пропаганде идей «ничем не стесненного творчества», привлечению к работе всех научных и творческих сил отдельных национальностей, подготовке новых кадров мастеров национальных театров до сих пор не оценен в совокупности своей. Однако все эти задачи, естественно, не могли быть выполнены в полном объеме в период разрухи, голода, гражданской войны. Как писал известный советский театровед П. А. Марков; «гиперболизм планов был свойственен тем годам, им был заражен не один ТЕО, и его грех—общий со всеми учреждениями первых лет революции».³ Слишком многое приходилось начинать впервые, осваивать, что называется, «от нуля». А ведь именно в актерском искусстве вопрос о школе воспитания напрямую связан как с накоплением и передачей традиций, так и с требованием современной сценической эстетики. Возможность плодотворного воспитания национальных актеров заключалась, по мнению Коллегии, в использовании студийных форм работы. Такой путь был подсказан практикой развития студийного движения в европейском, в том числе и в русском театре начала XX в. и особенно послереволюционного периода. «Лаборатория для опытов более или менее готовых артистов»,⁴ названная «студией», стала особой формой деятельности Художественного театра с 1905 г. В 1918 г. К. С. Станиславский, начиная занятия в оперной студии Большого театра, утверждал, что «стать артистом нашего времени, артистом, к которому предъявляются очень высокие требования, помимо студии нельзя».⁵

Вот почему идея ТЕО о создании образцовых национальных театров на правах студий и театров-студий не на местах, а в центрах русской культуры—Москве и Петрограде—оказалась оптимальной. В числе прочих национальных студийных коллективов, действовавших в первые годы Советской власти в Москве, была и Армянская Государственная драматическая студия.

Армянская студия была не первым коллективом, созданным на студийных началах в Москве. И все же именно к ее опыту обращаются

² «Советский театр. Документы и материалы. Театр народов СССР, 1917—1921», Л., 1972, с. 16.

³ П. Марков, О театре, т. 3, М., 1976, с. 247.

⁴ К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8 тт., т. I, М., 1954, с. 281.

⁵ «Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918—1922 гг.», М., 1952, с. 25.

и будут обращаться исследователи национальных театров, изучая этот своеобразный процесс.

Дело в том, что принцип существования и деятельности этой по сути дела сугубо экспериментальной студии поразительно предвосхитил то, что десятилетие спустя будет объявлено наиболее перспективной методикой, причем не с какой-то одной стороны, а в совокупности, в целостности своего движения. Это—прежде всего то, что тогда было взято за основу и с весьма незначительными изменениями существует в деятельности национальных мастерских Государственного института театрального искусства им. А. В. Луначарского (Москва) и Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии по сей день. В истории театральной педагогики подобный феномен—уникален, однако есть все возможности доказать или по крайней мере достаточно обстоятельно объяснить: почему один из первых опытов оказался едва ли не идеальным.

Существенным моментом оптимального развития студии является особая среда ее существования, специфическая насыщенность атмосферы идеями студийного движения народов России. Еще в 1916 г. в Петрограде была образована литовская драматическая студия (впоследствии—знаменитый «Летучий театр»). В том же Петрограде в период империалистической войны работал на правах студии Новый Латышский театр, а в первый послереволюционный год рождаются студия при петроградском эстонском Доме просвещения, «Товарищество любителей белорусского искусства» с драматической студией и Еврейский рабочий театр-студия (впоследствии—Европейский камерный театр-студия). Невиданный размах получает в тот же период национальное студийное движение в Москве, метко названной Кареном Микаэляном «театральной Меккой». Газеты 1918 г. буквально пестрят сообщениями об «интернациональных вечерах дружбы», проводимых по инициативе землячеств. Самодеятельные кружки быстро перерастают в полупрофессиональные театры-студии. Так открываются Московский латышский рабочий театр, из которого в 1919 г. (почти одновременно с образованием Армянской студии) организуется известная латышская студия «Скатуве» («Сцена»), Украинский театр-студия и многие другие коллективы. Каждый со своей программой, со своим направлением и методами работы. Если к этому прибавить и опыт многочисленных русских драматических студий, и интенсивные театральные поиски 1917-1918 гг., и прежние попытки С. Хачатуряна, О. Севумяна, Р. Мамуляна, Л. Калантара и других по созданию армянских студий—становится ясно, что московская Армянская студия начинает свое творчество в обстановке, где первоначальные метания отдельных студий в поисках эстетики и специфики начинают складываться в пусть еще не стройную, но систему.

Вторая особенность периода возникновения коллектива: к 1919 г. идея создания студий на полусамодетельных началах обретает *легальность* (прежде всего финансовую) и *профессионализацию*, кото-

рая выразилась в объединении разрозненных прежде творческих сил. «Свои» программы постепенно уступают место попыткам создать на основе некоторого опыта единую систему.

Путь к разработке подобной формы складывался в многочисленных экспериментах и горячих дискуссиях. Лозунг идейного единства будущей социалистической культуры, выдвинутый в этот период, обнаружил немалое количество противников. Весьма распространенным было и отрицание необходимости национальной культуры для будущего интернационального общества вообще. Так, отдельные критики утверждали: «Главное в искусстве—от творческой индивидуальности, а остальное—от лукавого»⁶. Совещания и диспуты представителей различных народов России должны были выявить наиболее общую точку зрения на вопрос о формах подготовки национальных актеров.

Сегодня, просматривая пожелтевшие протоколы, невольно отмечаешь, как уверенно и последовательно отстаивали свои идеи сторонники национальных студий. В Центральном государственном архиве РСФСР нами обнаружен любопытный документ об одном из заседаний Театральной коллегии национальных меньшинств 29 марта 1919 г.⁷ Докладчик Крашинский внес предложение об организации в Москве из практических соображений (имелись в виду финансовые возможности государства) Интернациональной студии, где совместно обучались бы актеры разных национальностей.⁸ Обучаясь мастерству у лучших педагогов, эти актеры должны были создать некую советскую интернациональную культуру вне учета какой-либо национальной специфики. Однако, возражали отдельные участники совещания, подобная форма воспитания не даст возможности глубоко изучить особенности каждого народа в отдельности, а значит—заведомо исключает поиск национальной специфики. Не будет ли это единой спецодеждой, неудобной для каждого? Ведь в создавшихся условиях всем театрам было необходимо воспитание не просто отдельных специалистов, но коллектива. В числе противников идеи совместного обучения был и С. И. Качатурян, взявшийся на практике доказать возможности и преимущества осуществления студии для одной национальности на примере Армянской студии. Поразительная смелость такого решения, вера в реаль-

⁶ Садко (Эм. Бескии), К вопросу о «национальном» в искусстве («Известия Художественно-просветительского отдела Московского Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов», 1918, № 2, с. 9—11).

⁷ Центральный государственный архив РСФСР, ф. 2306, оп. 24, д. 30, л. 24.

⁸ Оговоримся, что подобная идея была реализована Питером Бруком, организовавшим в 1968 г. в Париже международную театральную группу. «Актеры из разных стран способны, работая вместе, разрушать штампы, господствующие в их культурах,—писал П. Брук в газете «Нью-Йорк таймс» от 20 января 1974 г.—Тогда-то нам и удастся с их помощью увидеть подлинные национальные культуры, погребенные доголе под грудой условностей». Это направление являет собой модный на Западе термин «тотальный театр».

ность исполнения всех планов в то время, когда студийная практика давала самые противоречивые примеры, а самой студии было отроду всего две недели! Так, волей судеб, студия изначально оказалась в поле зрения сторонников и противников этого течения, своеобразным нервным центром, на котором сходились итоги уже проделанных экспериментов и новые, еще никем не апробированные идеи.

Более двух десятилетий предпринимались разнообразные попытки создания национальной армянской театральной студии. В частности, в 1906 г. О. Севумяну вместе с Л. и М. Мамвелянами удалось открыть просуществовавшую крайне недолго студию в Александрополе (Ленинакане). Последние попытки были сделаны в начале 1918 г. до установления Советской власти в Армении С. И. Хачатуряном вместе с Р. Мамуляном и Л. Калантаром в Тифлисе, а также О. Севумяном в Пятигорске. Практическое разрешение этого вопроса стало возможным лишь в Москве, когда в 1919 г. Советское правительство, в порядке эксперимента, выделило на содержание студии достаточно большую по тем временам дотацию.

Однако непосредственная организация студии, формирование творческого состава, подбор будущих выпускников начались значительно раньше. Так, уже 27 сентября 1918 г. С. Хачатурян, приглашая учиться в будущей студии А. М. Мелян, пишет ей: «Ваган Терян, наш поэт и комиссар по армянским делам* в центральном правительстве, по всей вероятности, меня назначит организатором армянской студии в Москве. Будут даны средства, помещение и др. (...). Я немедленно примусь за техническую организацию дела и буду вас всех ждать, как первых ласточек новой весны армянского театра».⁹

В конце 1918 г. на афишных тумбах появилось следующее объявление: «В непродолжительном времени Комиссариат по Делах Армян открывает в Москве Армянскую драматическую студию. Желающие поступать могут записываться в помещении Комиссариата (Лубенская площадь, дом № 2, кв. 3) от 12—4 часов». Желающих было немало и комиссии пришлось приложить много усилий, чтобы отобрать людей действительно творческих, искренне желавших служить родной сцене.

В начале марта 1919 г. в помещении Комиссариата по армянским делам состоялось расширенное заседание членов Армянской студии. Организаторы—Сурен Хачатурян, Ваган Терян, Ашот Иоаннисян и другие отобрали двадцать армянских юношей и девушек, которым предстояло учиться под руководством лучших советских театральных педагогов. Так, 6 марта 1919 г. Евг. Вахтангов записывает в своем дневнике: «Сурен Хачатуров предложил мне с лета начать занятия в Армянской студии»¹⁰. Аналогичные предложения были сделаны режиссеру Художе-

* Ваган Терян являлся заместителем комиссара Комиссариата по армянским делам.

⁹ Сурен Хачатурян, Статьи, воспоминания, письма, документы, Ереван, 1969, с. 191—192.

¹⁰ Е. Б. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, М.-Л., 1939, с. 189.

ственного театра Г. С. Бурджалову, а позднее Р. Н. Симонову, Б. В. Шукину, С. Г. Бирман. К участию в работе студии были привлечены поэты и теоретики искусства В. Я. Брюсов и Вяч. Иванов, теоретик театра В. А. Филиппов, историк театра М. Д. Эйхенгольц и др.

13 марта 1919 г. состоялось торжественное открытие московской Армянской драматической студии, на котором были утверждены Положение и Программа студии.¹¹ «Нам, армянам, более чем кому-нибудь другому необходимо создание нового театра, потому что наш театр, более чем какой-либо другой, пришел к «последней черте»,—гласило Положение.—Есть два пути обновления нашего театра: первый—школа, культивирующая армянскую театральную молодежь и потом персонально пополняющая существующую армянскую сцену... Опыт армянского драматического общества в Тифлисе нам показал, что от этого наш театр не становится лучше и выше. Второй путь—единственно правильный и целесообразный,—путь студии-лаборатории, где каждая индивидуальность самоценна, необходима и крепко спаяна со всем коллективом... Цель студии—создание нового армянского народного театра. Задача студии—создать новых молодых кадров, хорошо подготовленных мастеров сцены, а значит, поднятие культурного уровня сценических сил в Армении»¹².

Главным обстоятельством успешного существования студии стало то, что она одной из первых последовательно воплотила в своей деятельности основы системы К. С. Станиславского. Решение о введении в практику Армянской студии этой системы было принято не в процессе работы студии (как это происходило во всех остальных национальных драматических коллективах, подстраивавших свои эстетические и методические принципы под систему обучения в студиях Художественного театра). Оно было заложено в ее творческом кредо изначально. Именно об этом извещал С. Хачатурян Станиславского в письме (декабрь 1918 г.): «Армянским драматическим обществом, а главным образом Культпросветительным отделом армянского народного комиссариата, мне предложено организовать армянскую драматическую студию, беря в основу принципы Ваших студий»¹³.

Введение этой системы в практику обучения национальных актеров было принято не единогласно. То и дело возникали в печати и в устных дискуссиях реплики, что система Станиславского—порождение сугубо русской культуры и потому не пригодна для театров иной нации. Что, возведя здание нового армянского театра на основании этой системы, студиицы утратят самобытность культуры своего народа. Один из наиболее категоричных теоретиков «левого театра» Кара-Давриш заявлял: «Являясь идеологом и защитником революционного искусства, я считаю бессмысленным и бесцельным начинать стро-

¹¹ «Вестник театра», 1919, № 33; «Роста», 1919, № 44, с. 7.

¹² Сурен Хачатурян, указ. соч., с. 77—78.

¹³ Там же, с. 143.

ить и воздвигать новый армянский театр на принципах и традициях Художественного театра»¹⁴. И лишь позже придут в белорусскую, грузинскую, украинскую и многие другие национальные московские студии мхатовцы, и лишь к середине двадцатых годов многие культурно-просветительные органы самых разнообразных республик перестанут требовать, чтобы их посланцев учили в Москве и Ленинграде не так, как русских актеров.

Но конечно же, ведущую роль в процессе перехода студий на единую методику по системе Станиславского сыграл сам К. С. Станиславский. И хотя он пришел в Армянскую студию не сразу, тем не менее изначально и постоянно держал ее в поле своего зрения.

Объем статьи не позволяет подробно остановиться на описании процесса учебы, жизни студии, тем более, что это уже сделано, отчасти, в трудах замечательного ученого С. А. Ризаева, ярко и последовательно воссоздавшего жизнь студии, сотрудничество с ней выдающихся режиссеров и педагогов—Е. Б. Вахтангова и К. С. Станиславского. Из-за болезни Вахтангов проработал в студии всего два месяца, дав за это время более 120 часов занятий по предмету «сценические упражнения». Тем не менее, после ухода из студии он продолжал бывать на учебных занятиях, помогая советами армянским педагогам. Не случайно, по свидетельству заслуженного деятеля искусств Армянской ССР Микаела Мазманяна, «Сурен Хачатурян... вел занятия по системе К. Станиславского, но давал он нам ее сквозь призму вахтанговского восприятия этого учения. На занятиях по импровизации и актерскому мастерству он требовал тренировки тела, воли, внимания, воображения, требовал умения расслабить напряженные мышцы, умения «уединяться» на публике».¹⁵ Вахтангов же сыграл не последнюю роль и при составлении программы студии.

Двухгодичный курс обучения включал четыре цикла: общеобразовательный, сценический (где в качестве специального предмета были занятия по «системе Станиславского»), вспомогательный и теоретический.¹⁶ Эти циклы (с незначительными изменениями) стали основой программ многих студий, обучавшихся в 1919—1972 гг. в Москве и Петрограде, а позднее—студий, образованных в национальных театрах непосредственно на местах. Опыт Армянской студии расходился по всей России, даже в те республики, где еще плохо представляли итоги ее работы. Так, в архиве Чувашского государственного академического театра драмы им. К. В. Иванова находится любопытный документ: черновик проекта одного из основателей театра И. С. Максимова-Кошкинского (участника дискуссии 29 марта 1919 г.) о создании при театре студии по принципу армянской. В архивах Удмуртии недавно об-

¹⁴ С. Ризаев, Режиссура в армянском театре, Ереван, 1966, с. 231.

¹⁵ Сурен Хачатурян, указ. соч., с. 55.

¹⁶ Полностью текст программы Армянской студии приводится в кн.: «Советский театр. Документы и материалы. Театр народов СССР, 1917—1921», с. 35—36.

наружены конспекты программ Армянской студии, сделанные в 1920—1921 гг. Пока еще не найдены документальные подтверждения догадке, но свидетельства студийцев двадцатых годов, практика их работы убеждают, что студии ряда республик Поволжья занимались в этот период на основе программ, составленных деятелями армянской культуры. Уж слишком много общего с ней в работе театральных групп отдельных народов, не имевших еще возможности познакомиться с трудами Станиславского—они попросту не были еще опубликованы. Эти группы весьма вольно, язвно понаслышке, истолковывали основные положения системы великого советского педагога, но следовали точно по этапам, по которым шли занятия в Армянской студии. Слава студии во многом обогнала славу ее выпускников—Армена Гулакяна, Сурена Кочаряна, Варгана Аджемяна и других.

Нельзя утверждать голословно, что слова К. С. Станиславского из предисловия к первой части «Работы актера над собой»: «То, о чем я пишу в своей книге, относится не к отдельной эпохе и ее людям, а к органической природе всех людей артистического склада всех национальностей и эпох»¹⁷,—написаны лишь под впечатлением занятий с Армянской студией. Нет, к нам педагог пришел куда более сложным путем. Но, анализируя конспекты объединенных занятий Станиславского по своей системе с учениками Армянской, Еврейской Вахтанговской и Чеховской студий в октябре-ноябре 1920 г.¹⁸, можно отметить, что это—своеобразный черновик, набросок главного труда его жизни.

На первых занятиях со Станиславским армянские студийцы выглядели зажатыми, застенчивыми. Однако после года работы, на показательном уроке по актерскому мастерству, студийцы буквально расцвели, преобразились. Смело, уверенно выполняли они разнообразные этюды, в которых сочетались блеск национальной фантазии и лаконизм изобразительных средств. Этюды строились на близком студентам материале (например, сбор винограда). К. С. Станиславский стремился с помощью «мажков» навести студийцев на верный путь раскрытия своеобразия духовной и пластической культуры армянского народа. И, лишь выявив какие-то специфические особенности, выразительные средства, характерные для целого ряда студийцев, он продолжал работу по их освоению дальше. Теория пришла в студию позднее, на знакомых примерах практики.

Для наглядности педагог посвятил несколько уроков разбору «Гамлета» и «Горя от ума». Практическое же освоение системы предпологалось в виде постановки шекспировского «Венецианского купца». Постановкой спектакля с участием представителей всех четырех студий должен был руководить сам Станиславский. Однако по ряду причин этот многообещающий эксперимент не состоялся.

Станиславский учил армянских студийцев, что подлинно нацио-

¹⁷ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 2. М., 1954, с. 7.

¹⁸ Музей МХАТ, архив К. С. Станиславского, тетрадь 677, лл. 8, 12.

нальный актер может вырасти лишь на основе усвоения достижений мировой культуры. Специфика же развития национального театрального искусства зависит от целого ряда обстоятельств, главными из которых являются характер, содержание и своеобразие национальной культуры, ее общий уровень. И это—еще один принципиально важный момент в деятельности студии.

Прежние национальные коллективы, прибыв в Москву или Петроград, как правило, были изолированы от своей родины. Расхожим было мнение, что студийцам необходимо накопить технику, привить известное количество приемов актерского мастерства и лишь затем обращаться к народному искусству, его переосмыслению. Такая политика нанесла огромный вред многим театрам в будущем.

С. И. Хачатурян, которого друзья называли «настоящим рыцарем учения Станиславского», не ограничился перенесением методики подготовки актеров в студиях Художественного театра в свою студию. С первых же дней ее работы он ориентировал педагогов на освоение и постижение традиций народного и классического театрального искусства. «Я прекрасно понимал, что без связи с Арменией мы—мертво-рожденное дитя,—писал он в докладной записке наркому просвещения Армении А. Г. Иоаннисяну,—потому что я был убежден, что (...) основой и фундаментом для студии явится наша талантливая молодежь, взятая из самых недр народных, молодежь сильная, юная, умная, верящая в свои силы и творческий гений народа...».¹⁹

Однако, когда в августе 1921 г. Совнарком Армении постановил перевести студию в Ереван, С. И. Хачатурян и его сподвижники убедительно доказали, что совершать этот шаг до тех пор, пока студийцы не овладели подлинным профессиональным мастерством под руководством и контролем опытных педагогов—преждевременно. Подобное решение было предпринято в 1923 г. татарской студией и привело ее к полному расколу.²⁰

Частыми гостями студии были скульптор А. М. Гюрджян, художник Г. Б. Якулов и другие известные деятели армянской культуры. В работе над отрывками они помогли учащимся овладевать специфической армянской разговорной и поэтической речью, своеобразием национальной пластики.²¹ В программу студии кроме общих предметов входили и такие дисциплины, как армянская литература (преподаватель Овсеп Кусикян), армянская поэтическая ритмика (Парандзем Саакян), история армянской культуры (Ашот Иоаннисян), история армянской поэзии (Ваган Терян) и другие.

Уже тот факт, что председателем комиссии по добору студии в 1921 г. был Ованес Туманян,²² говорит о колоссальном внимании дея-

¹⁹ Сурен Хачатурян, указ. соч., с. 86.

²⁰ «Вестник театра», 1919, № 35, с. 12—13.

²¹ «Рабочий и театр», 1924, № 6, с. 10.

²² Сурен Хачатурян, указ. соч., с. 151.

телей армянской культуры к творческой судьбе московской Армянской студии. В том же 1921 г. сотрудники студии совершили буквально научный подвиг: в сложнейших исторических условиях они организовали творческую экспедицию на родину для сбора фольклорного материала, записей произведений народной музыки, приобретения уникальных изданий армянской литературы, а также нот классических и современных композиторов. Вместе с ними в Москву «приехали новые ученики и преподаватели, объединенные одной идеей: создать новый армянский народный театр. Эта идея заставила их бросить родной кров, более или менее благоприятные условия жизни и ехать в Москву—голодную и холодную, чтобы иметь возможность приобщиться к сокровищницам мировой культуры и тем самым явиться пионерами воссоздания армянского театра»²³. В этом смысле студия проторила еще одну важную тропу к постижению особенностей воспитания национального актера в условиях русской театральной школы.

Не менее важным считали сотрудники студии и вопрос о репертуаре будущего театра. Создавать афишу только на основе классики или на пьесах современной русской советской драматургии—означало бы путь наименьшего сопротивления (как и развивались отдельные национальные театры в двадцатые годы). Своеобразие же армянского актера, его национальный характер, темперамент, особые творческие и художественные средства, как считал С. И. Хачатурян, могут быть выражены лишь на основе полноценного *национального* материала. Оттого столь острой стала для студии проблема создания новой армянской советской драмы. «Необходимо привлечь в театр молодую драматургию, заинтересовать ее театром путем заказа пьес с указанием тематики, активной помощи ему путем совместной работы с автором вплоть до сценарного материала, который будет сделан в недрах театра, и процесс создания пьесы драматургом пройдет через работу режиссера и актеров. Этот момент явится основой подлинной и органической смычки драматурга с театром и началом расцвета как театра, так и драматургии»,²⁴—запишет несколько позже С. И. Хачатурян.

Именно на этот путь ориентировали студийцев их преподаватели. Уже в первые годы в стенах бывшего Лазаревского института восточных языков были поставлены пьесы «Сказка» Микаела Манвеляна,²⁵ «Высокопочтимые попрошайки» и «Восточный дантист» Акопа Пароняна и др.

Учебные спектакли студийцев поначалу не предназначались для широкого зрителя и носили сугубо экспериментальный характер. Однако несколько пробных спектаклей на публике (основную ее часть составляли армяне, проживавшие в Москве) дали поразительный эф-

²³ Там же, с. 93.

²⁴ Там же, с. 101.

²⁵ Художественным руководителем постановки спектакля «Сказка» (1920) был Евг. Вахтангов.

фект. Спектакли стали событиями театральной жизни столицы. Яркие, красочные, с интересными актерскими работами, они продемонстрировали прежде всего слаженный коллектив со своеобразной манерой, индивидуальностью. Причем, эти особенности невозможно отнести лишь за счет экзотичности, восточной пышности и фантазии (хотя и эти элементы, несомненно, присутствовали: несколько спектаклей студии оформил Георгий Якулов, музыку для некоторых написал молодой Арам Хачатурян). Успешные гастроли студийцев по многим городам Закавказья подтвердили верность избранного пути. Особенный успех выпал на долю спектакля «Высокочтимые попрошайки» А. Пароняна. «Этот спектакль не был похож на спектакль известного Адамяна,—писал критик А. Коркотян.—Этот спектакль не имел такого героя, как Адамян. Ценность этого спектакля, сила его заключалась в сплоченности, в коллективном духе всего ансамбля. Даже незаметный исполнитель маленькой роли этого спектакля был так же хорош, как и исполнитель главной роли»²⁶.

Постановка комедии А. Пароняна стала демонстрацией не просто мастерства студии, но и ее школы. Режиссер спектакля Р. Н. Симонов утверждал, что его главная творческая задача была заключена в обогащении довольно статичного, «разговорного» действия сценическим динамизмом, эмоциональностью, в воспроизведении идеи комедии сугубо театральными средствами. Педагог постоянно требовал от студентов поиска особого музыкального ритма, воплощения сложных пластических рисунков массовых сцен,²⁷ ибо современный театр, по мысли Р. Симонова, которую он неустанно проповедовал студийцам, неразрывно связан с жизнью, с ее ритмом, который и есть ритм революции.²⁸ При некоторой прямолинейности этого высказывания в нем есть несомненная перекличка с вахтанговскими идеями революционных ритмов.

Но главным в постановочном решении спектакля была его неоднозначность, сложность восприятия казалось бы давно известных мыслей классической комедии. Рецензент «Хорурдаин Айастан» отмечал, что «Высокочтимые попрошайки» поставлены по-вахтанговски, что смех в этом спектакле не выступает сквозь слезы, а является выражением гражданской позиции студийцев, сатирически высмеивающих мир буржуазии.²⁹ Именно на основе национальной драматургии нашел свое подлинное выражение вахтанговский гротеск. И в этой сложной цепи: Армения — Вахтангов — Станиславский — Симонов — Армянская студия обнаружилось некое единство, о котором много лет спустя Б. Захава напишет: «Имя Вахтангова—это как бы символ глубочайшей

²⁶ «Фронт культуры», 1928, 29 ноября.

²⁷ Пластику по системе Дельсарта в студии преподавала Е. И. Рабенек, пластику— М. В. Мыслина, ритмическую гимнастику по системе Далькроза—А. М. Аянт, ритмическую гимнастику— Н. И. Егина.

²⁸ «Standart», М., 1924, № 1, с. 16 (на армянском языке).

²⁹ «Խորհրդային Հայաստան», 1924, №184.

дружбы и взаимодействия двух национальных театральных культур— армянской и русской... Другой сын армянского народа, непосредственный ученик Вахтангова Р. Н. Симонов, воспитывая в течение нескольких лет в духе вахтанговской школы артистические силы для армянского театра, тем самым как бы отдавал армянскому народу то, что русский театр получил от него в лице Вахтангова»³⁰.

Тем не менее, было бы несправедливым утверждать, что подготовка студии велась исключительно в духе студий Художественного театра или в духе Мансуровской студии. Обосновывая значение спектакля «Высокочтимые попрошайки», К. Микаэлян отмечал: «Вот уже несколько лет студия существует в Москве... Все эти годы она переживала большие трудности, кое-как сохраняя себя. Это были годы лишений, голода, разочарований и вдохновения. Впервые она показала себя в полный рост в этой постановке... Находясь в таком мировом театральном центре, каким является Москва, студия, подобно губке, впитывала в себя все то, что было ценно именно в различных театральных течениях, избегая при этом слепого подражательства. Она испытала влияние серьезности подхода Художественного театра, революционности Мейерхольда, практицизма Таирова, не воспринимая крайностей ни одного из указанных течений...»³¹. Вот почему, на наш взгляд, методологическая разноплановость, хотя и вносила путаницу в учебный процесс, в целом сыграла положительную роль. Здесь, в Москве, формировался не просто коллектив некоего отдельного театра. Здесь получали основы мастерства новый советский армянский театр, который достойно осваивал лучшие достижения из сокровищницы мировой театральной культуры.

Конечно, были в опыте студии и негативные стороны. Не все гладко складывалось в отношениях студийцев и их непосредственного руководителя С. И. Хачатуряна. Наблюдался перегиб в увлечении работой сразу на двух языках— армянском и русском. Однако эстетические и педагогические просчеты на данном, по сути— начальном этапе студийного движения в советском многонациональном искусстве не означали шаг назад. Процесс учебы заключался как в многократной проверке и закреплении удачных результатов, так и в перепроверке ошибочных решений. Безоговорочное отрицание одного из путей могло на долгие годы перечеркнуть становление какой-то из сторон будущего театра.

Деятельность Армянской студии 1919—1925 гг. является первым осуществленным опытом последовательного воспитания национально-го актера на основе принципов системы К. С. Станиславского, опытом,

³⁰ «Коммунист», 13. II. 1958.

³¹ С. Ризаев, указ. соч., с. 223. Комментируя приведенную цитату, С. Ризаев пытается объяснить понятие «практицизм Таирова» как стремление практически разработать вопросы театральной техники. На наш взгляд, в контексте данной фразы «практицизм» следует понимать именно как рационализм, присущий манере А. Я. Таирова в начале 20-х годов.

наглядно доказавшим правомерность существования подобной методики в условиях создания советской театральной педагогики. Именно здесь были заложены основные творческие принципы, по которым шло развитие армянского драматического театра в последующие годы.

Вопрос изучения принципов деятельности первых студий не ушел в историю. Актеры многих театров народов СССР получили свое образование именно через студии Москвы и Ленинграда, ныне создана и постоянно углубляется методика подобной формы обучения. Поэтому исследование актерской практики разных национальных школ сегодня вне этого процесса—невозможно. Причем, происходит это и с новообразовывающимися театрами. Это обстоятельство вызывает новый интерес к экспериментам студии, к поискам Ови Севумяна и других армянских театральных педагогов, которые прокладывали путь к наиболее совершенной форме подготовки для наших многонациональных театров, к форме, существующей на протяжении всех лет Советской власти.

ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ՔԱՏՐՈՆԻ ՍՏԵՂՄԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԻ ՄՈՏ

ՊԱՎԵԼ ՌՈՄԱՆՈՎ (ԿԵՆԻՔՐԱՊ)

Ա մ փ ո փ ո լ մ

1919 թ. սովետական կառավարության որոշմամբ Մոսկվայում հիմնադրվեց Հայկական թատերական ստուդիան: Ստուդիայի գործունեությունը 1919—1925 թթ. դա Կ. Ս. Ստանիսլավսկու սիստեմի սկզբունքների հիման վրա ազգային թատերական կադրեր պատրաստելու առաջին լուրջ և հաջող փորձն էր: Հենց ստուդիայում ձևավորվեցին ստեղծագործական այն հիմնական սկզբունքները, որոնցով հետագա տարիներին ընթացավ սովետահայ դրամատիկական թատրոնի զարգացումը: Կ. Ստանիսլավսկու, Ե. Վախտանգովի, Ս. Խաչատրյանի և ստուդիայում դասավանդած այլ գործիչների ձեռքի տակ աճեցին հայ թատրոնի նշանավոր շատ դերասաններ, որոնց թվումն էին Ա. Գուլակյանը, Վ. Վաղարշյանը, Ս. Քոչարյանը, Վ. Վարդանյանը և ուրիշներ: