

С. Ризаев

Из истории постановок „На дне“ М. Горького на армянской советской сцене

1.

История дореволюционного армянского театра на пролетарском этапе развития освободительного движения в России неразрывно связана с драматургией Горького. Демократический армянский театр, всегда откликающийся на волнующие вопросы современности, не мог не обратиться к творчеству великого пролетарского писателя, отражавшего самые насущные проблемы эпохи.

В период 1908—1920 гг., т. е. до установления Советской власти в Армении, армянский театр десять раз обращался к пьесе «На дне», постановки которой всегда имели широкий общественный резонанс.

Богатый опыт работы дореволюционной армянской сцены над пьесой «На дне» был развит и углублен в армянском советском театре. В репертуар первого же сезона (1922) Первого Гостеатра Армении (с 1937 г. театру присвоено имя Г. Сундукяна) включается пьеса Горького.

«На дне» было поставлено артистом Ис. Алиханяном в новом переводе М. Манвеляна¹. Работа над горьковской пьесой «На дне» была поручена Ис. Алиханяну по его настоянию².

«Алиханян был оппозиционером в старом армянском театре. Он часто бичевал рутину, выступая страстным защитником Московского Художественного театра и его творческих принципов. В прошлом, по своим политическим убеждениям, он был близок к социал-демократии Закавказья, лично был близок со Степаном Шаумяном. Алиханян радужно встретил установление Советской власти в Закавказье³. Эта краткая характеристика первого постановщика «На дне» на армянской советской сцене красноречиво говорит о том, что руководство театра сознавало важность горьковского спектакля. Тот же факт, что «На дне» ставил один из лучших исполнителей горьковского репертуара на дореволюционной армянской сцене, указывал на стремление связать новый армянский советский театр с передовыми традициями прошлого.

Общее руководство над постановкой осуществлял Л. Калантар — первый из армянских режиссеров, сделавших еще в дореволюционный

¹ Первый перевод „На дне“ был сделан артистом Гр. Аветяном в 1908 г. В отделе рукописей пьес Музея литературы и искусства АН хранится цензурный экземпляр еще одного перевода „На дне“, сделанного А. Тер-Кеворковым (№ 360, отд. 1) в том же 1908 г.

² См. Л. Калантар, Воспоминания и профили из истории театра им. Сундукяна, стр. 62. Музей литературы и искусства.

³ Там же, стр. 25.

период попытку по-новому осмыслить «На дне», разоблачить утешительскую философию Луки. Л. Калантар вспоминает, что при его действенном вмешательстве А. Мамиконян — исполнитель роли Луки — пытался найти то отрицательное отношение к образу Луки, которое он, Калантар, слышал лично от великого писателя еще в 1915 г. при встречах по поводу редактируемого Горьким «Сборника армянской литературы»¹.

Подчеркивая в 1922 г. отрицательное отношение к образу утешителя, театр, безусловно, делал шаг вперед по отношению к дореволюционным спектаклям. Однако только этим не могла быть решена проблема разоблачения утешительской философии Луки. Чтобы разоблачить религиозную проповедь Луки, недостаточно было показать отрицательное отношение к образу Луки со стороны одного лишь исполнителя. Необходимо было создать такую сценическую обстановку на протяжении всего спектакля, в которой смысл утешительства Луки был бы разоблачен самой жизнью на сцене. Совместные усилия исполнителя и автора всего спектакля могут привести к верному решению проблемы.

В первом горьковском спектакле армянского советского театра были отдельные удачные исполнители. Среди них выделялись Сатин (А. Бероян), Барон (Ис. Алиханян), Костылев (М. Манвелян). Талантливые исполнители, каждый в отдельности, находили прекрасные детали, обогащая образ жизненными наблюдениями, вникали в душу героя, но все это не было подчинено одному общему замыслу. Это были отдельные портреты и эскизы, иногда выполненные талантливо, но общая композиция картины еще не была найдена художником. А это приводило к тому, что идейный акцент все же смешался, что видно на примере исполнения Ис. Алиханяном роли Барона. Д. Демирчян еще в дореволюционные годы писал, что «когда зритель полюбит пьесы «переживаний», Алиханян станет в первый ряд»². Эти черты творчества Алиханяна, обозначенные еще в дореволюционный период его артистической деятельности, во многом способствовали углубленному раскрытию образа горьковского Барона. Но вместе с тем Алиханян привносил в эту роль своеобразный оттенок протеста. А в пьесе Барон — один из тех, кто не протестует, примиряется с действительностью, оставаясь холодным, без-

¹ «Сотрудничая в коллегии по подготовке к изданию „Сборника армянской литературы“, — вспоминает Л. А. Калантар, — который выходил под редакцией Горького, мне довелось в 1915—1916 годах несколько раз бывать у Горького вместе с поэтом Вааном Теряном. Мы бывали у Горького и в Петербурге и в Финляндии, где писатель жил в деревне Нейволы близ станции Мустаяки».

В одной из бесед с Алексеем Максимовичем я услышал его мнение о мхатовском спектакле «На дне». Горький много говорил особенно о Луке. «Лука — жулик, а его превратили чуть ли не в святого», — говорил он с чувством досады. Горький считал, что утешительство — большой и опасный порок русской действительности, выразив мысль о том, что при постановке «На дне» следует направить острие именно против этой вредной и опасной «философии» утешительства. Записано нами в беседе с профессором Л. Калантаром 16 мая 1953 г. в Ереване.

² Музей литературы и искусства, «Воспоминания и думы об армянской драматургии и театре» — Д. Демирчян, рукопись № 1683, стр. 186.

участным к страданиям ночлежников. В сценической истории «На дне» не мало примеров, когда образ Барона превращался в пародию, направленную против аристократии. Барон-Алиханян не был чужд подобной трактовке. Однако в его исполнении была и другая нота, трагическая окраска. Аристократические манеры, внешне элегантно поведение, почти доходящее до смешного расхождение между видом оборванного бродяги и его претенциозностью — все это передавалось артистом с какой-то внутренней болью, как обида за человека. В этом чувствовалась та направленность творчества Алиханяна, которая выработалась в работе над образами, выступающими против унижения индивидуальности, отдельной личности. Алиханян в дореволюционном театре наполнял создаваемые им образы чувством больного самолюбия, его герои болезненно, неврастенично переносили тяжести жизни. Этот оттенок болезненного самолюбия был передан и образу Барона. В этом плане артистом были найдены интересные детали, глубоко эмоциональные сцены. По мастерству было блестяще. И образ, расхившийся с идеей автора, становился на первое место, хотя и оставался изолированным портретом. Естественно, в первой постановке армянский театр не мог правильно решить все вопросы, выдвигаемые горьковской пьесой. Так, проблема последовательного разоблачения вредоносной философии Луки была решена в армянском советском театре не сразу. Ее осуществление было связано с общим ростом искусства армянского театра, с проблемой овладения методом социалистического реализма.

В постановке 1922 года был сделан шаг к решению вопроса, на наш взгляд не самый важный. Важным было создание на сцене подлинной жизни, отражающей тяжелую участь людей «дна», их беспросветные будни. С этой сложной и трудной задачей постановщик справлялся неполностью.

Ереванская постановка «На дне» 1922 года имела важное значение в истории армянского советского театра на заре его формирования. Ею начиналась история горьковских постановок на армянской советской сцене, утверждалась драматургия великого пролетарского писателя, упрочилась общественно-политическая направленность репертуара, ею осуществлялся один из основных лозунгов театра: «Воспитывать и воспитываться!»¹.

Спектакли «На дне» всегда проходили с аншлагом. Новый зритель, освобожденный Советской властью, горячо полюбил горьковский спектакль. Политический резонанс спектакля усиливался еще и тем, что в то время в прессу просачивались клеветнические сведения об «отходе» Горького и пр. Народ верил в Горького и, наполняя до отказа зрительный зал, всегда восторженно приветствовал пьесу.

В том же 1922 году Ис. Алиханян ставит «На дне» и в Тбилисском

¹ Определяя репертуарную политику Гостеатра в годы его становления, Л. Калантар писал, что руководство театра ставило перед собой задачу сочетания воспитания нового зрителя и молодого актерского коллектива, задачу «воспитывать и воспитываться». Музей литературы и искусства, рукопись № 1804, стр. 31.

армянском Государственном театре¹. Нового не было привнесено в этот спектакль. «Постановка Алиханяна в лучшем случае была повторением дореволюционных спектаклей»². Но важно, что уже в этой повторной постановке «порочные традиции старого театра выражались слабо...»³.

Работа над драматургией Горького учила армянского режиссера и артиста глубоко вникать в сценический образ. Это стремление было заметно и в ереванской постановке «На дне» и в Тбилисском театре. При этом было ясно одно — нельзя играть пьесы Горького без проникновения во внутренний мир героев. «Раскрыть внутренний мир человека — таков был подход режиссера Алиханяна; к этому он стремился... путем мастерского выражения словесного материала. Так он подходил к постановке «На дне»⁴.

Итак, то, что в дореволюционном театре часто осуществлялось интуицией художника, теперь, в советский период, стало его убеждением. Это был один из важнейших стимулов для усвоения реалистических традиций горьковской драматургии, для их внедрения в армянский советский театр. Но, как отмечал Вл. Ив. Немирович-Данченко, «осознать — еще вовсе не значит быть готовым для выполнения»⁵. Чтобы выполнить осознанное, претворить в жизнь то, что стало убеждением, нужны были новый подход к сценическому образу, умение режиссуры создавать спектакль единой идейно-художественной направленности. Нужно было органически овладеть методом реалистического раскрытия содержания пьесы. Не всем этим владели первые коллективы армянских советских театров. Не случайно признание режиссера Ис. Алиханяна о том, что его работа над пьесой Горького осталась незавершенной в силу отсутствия именно этих условий⁶.

Представление о том, что между горьковскими спектаклями 1922 года и постановками 1932 года имеется полный разрыв, — не совсем верное. Качественные перемены, привнесенные в горьковские спектакли в начале 30-х годов, произошли не сразу. Они были подготовлены как работой над классической и советской драматургией, так и над горьковскими спектаклями, которые шли на сценах армянских советских театров на протяжении указанного десятилетия.

Один из зрителей спектакля, данного в Гостеатре в 1925 году, оставил свои воспоминания, где, восторженно описывая игру исполнителей, приходит к заключению: «...видно, что они любят искусство, а главное — пьесу Горького»⁷. Пьеса эта возбуждает в армянском зрителе большие

¹ Премьера состоялась 26 октября 1922 года.

² Музей литературы и искусства, «История Тбилисского Гос. арм. драм. театра», рукопись № 1161, стр. 55.

³ Там же.

⁴ Там же, стр. 56.

⁵ Вл. Ив. Немирович-Данченко, Статьи, речи, беседы, письма, «Искусство», М., 1952, стр. 168.

⁶ Ис. Алиханян говорил об этом Аш. Арутюняну, отметившему эту беседу в своих записях. См. рукопись № 1161, стр. 56. Отдел театра музея литературы и искусства.

⁷ «Արշակունի» հանդես, 1925, № 99.

общественные, политические мысли. «На дне» Горького, — продолжает рецензент, — все еще сохраняет жгучий интерес к себе. Смотришь и не верится. Ведь все это происходило вчера, вернее позавчера, ибо вчера была революция». Таковы мысли зрителей спектакля «На дне» в 1925 году¹. Так было на каждом спектакле горьковской пьесы.

Армянский театр неустанно работал над совершенствованием мастерства, с каждым годом улучшая качество спектаклей, шлифуя и оттачивая игру. Уже в 1928 году спектакль «На дне», идущий в торжественный вечер, посвященный 60-летию со дня рождения и 35-летию литературно-общественной деятельности М. Горького, отличался «гармоническим и редким ансамблем»².

В эти дни армянский народ вновь и вновь сердечно приветствовал великого писателя. В театрах и клубах организовывались концерты, на которых выступали артисты, читая выдающиеся произведения Горького. К этим дням были приурочены и премьеры новых постановок «На дне» в Тбилисском армянском театре³, в армянском Гостеатре в Баку⁴.

Через три месяца после этих торжеств, в июле 1928 г., Алексей Максимович Горький приехал в Армению, гостил в Ереване. Встречи с великим писателем вылились в мощную демонстрацию любви армянского народа к гениальному мастеру пролетарской литературы.

2.

В период с 1922 по 1934 годы в творческой жизни армянского советского театра произошли те идейно-художественные сдвиги, которые определили весь дальнейший путь его развития. Именно в этот период театр стал подлинно советским, определил свое идейное лицо, развернул борьбу за овладение методом социалистического реализма.

Первые горьковские спектакли помогли армянскому театру осознать необходимость реалистического раскрытия пьесы, убедиться в той негредложной истине, что идейность и художественность сценического произведения зависят не столько от талантливой игры двух-трех исполнителей, сколько обусловлены, прежде всего, верной трактовкой всей пьесы, умением подчинить все компоненты театрального искусства единой задаче — верному художественному раскрытию идей драматурга. В горьковских спектаклях армянского театра до начала 30-х годов эти задачи не были полностью решены, ибо театр в этот период еще не был подготовлен для их выполнения. Но дело заключалось не только в недостаточном уровне мастерства режиссуры или актерского коллектива. В дореволюционном армянском театре горьковские спектакли стали знаменем борьбы за новое социальное содержание и новые формы сце-

¹ См. «Արհրդային Հայաստան», 1925, № 99.

² Там же, 1928, № 77.

³ См. «Գրողներ», 1928, № 87.

⁴ См. Պախար, Թատերական հոգեր, рукопись № 1674, стр. 54—55, отд. театра Музея литературы и искусства.

нического искусства. Главная сила их заключалась в сочетании художественности «с политическим пророчеством, насыщенным непоколебимой верой в грядущее освобождение»¹. Теперь это освобождение наступило. Перед театром возникли новые вопросы, новые задачи. В первые годы после установления Советской власти зритель ярко помнил картины ужасной жизни прошлого, смотрел горьковские спектакли с сознанием того, что «это было позавчера, ибо вчера была революция». В последующие же годы бурного строительства социализма задача театра изменялась, требовалось новое отношение к пьесам, отражающим прошлое.

В статье «О социалистическом реализме» Горький писал об этом новом требовании, рожденном самой новой жизнью: «...для того, чтоб ядовитая, каторжная мерзость прошлого была хорошо освещена и понятна, необходимо развить в себе умение смотреть на него с высоты достижений настоящего, с высоты великих идей будущего»². Но такого подхода пока что не было в армянском советском театре к пьесам Горького, да и не только Горького. Не было не потому, что театр не понял его, а потому, что сам новый подход должен был явиться результатом, органическим следствием овладения новым методом, завоевание которого шло в упорной и острой борьбе с антинародными течениями в театре. В этой борьбе пьесы Горького, основоположника социалистического реализма, помогали театру усваивать, внедрять в свое творчество элементы социалистического реализма.

Творчество Горького помогает разобраться в тех путях, по которым шло становление социалистического реализма в советском театре. Горький неоднократно утверждает одну и ту же мысль о том, что «социалистический реализм... само собою разумеется, может быть создан только на фактах социалистического опыта»³. В другом месте Горький характеризует социалистический реализм как «реализм людей, которые изменяют, перестраивают мир», как «реалистическое образное мышление, основанное на социалистическом опыте»⁴. Театру нужно было именно это реалистическое образное мышление, основанное на социалистическом опыте. Для театра таким опытом служили и служат творчество великого Горького, советская драматургия, изображающая, обобщающая социалистический опыт трудящихся. Жизнь, живая современная жизнь — только она питает театр, его творческий коллектив той силой, которая необходима для создания искусства, ибо «девять десятых работы артиста, девять десятых дела в том, чтобы почувствовать роль духовно, зажить ею...»⁵. Это возможно лишь тогда, когда современному советскому артисту не только рационально понятна сверхзадача. «Необходимо

¹ Из статьи «Театр горьковского мироощущения», сб. «Вл. Ив. Немирович-Данченко». Статьи, речи, беседы, письма, стр. 141.

² М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, т. 27, стр. 12.

³ Там же, стр. 12—13 (подчеркнуто нами — С. Р.).

⁴ Там же, стр. 44 (подчеркнуто нами — С. Р.).

⁵ К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, Академия, 1933, стр. 713.

провести сверхзадачу через себя и эмоционально взволноваться ею от своего собственного, человеческого чувства и лица»¹.

Можно привести множество примеров, доказывающих процесс переосмотра артистами прежних трактовок своих ролей. Укажем на общеизвестные факты. Е. Д. Турчанинова в 1936 году писала, что в советское время Островский «помолодел, заиграл новыми, невиданными, не замечаемыми прежним зрителем красками»².

О перемене своего отношения к образу Луки в советское время говорил Тарханов на конференции ВТО; об этом же свидетельствует эволюция отношения В. И. Качалова к образу Захара Бардина³.

Артист советской эпохи иначе подходит к образам прошлого. Новое отношение складывалось не сразу, а постепенно, как следствие овладения «реалистическим образным мышлением, основанным на социалистическом опыте».

Художественное восприятие советской действительности приходило через всю советскую драматургию, ибо, как говорил К. С. Станиславский, «современная драматургия — это непосредственная связь театра с жизнью»⁴.

Во второй половине 20-х годов армянский советский театр осуществляет ряд постановок пьес советской классики. Подлинными творческими достижениями театра явились спектакли «Любовь Яровая», «Разлом», «Мятеж», «Бронепоезд 14-69» и др.

История горьковских постановок армянского советского театра показывает, что к глубокому пониманию драматургии пролетарского писателя он подошел накопив опыт в советском репертуаре, раскрывающем «факты социалистического опыта».

Главную линию развития МХАТ Станиславский усматривал в том, что всем своим творчеством Художественный театр шел к Горькому⁵. И в советский период театр увидел Горького «как драматурга по-новому»⁶.

Аналогичный процесс происходил и в армянском театре, который шел к Горькому, достигнув замечательных успехов в спектакле «Егор Булычов и другие».

Однако полноценному воплощению горьковской драматургии на армянской советской сцене не мало вреда нанесла буржуазная «теория» о мнимой нескеничности пьес Горького. Хождение этой «теории» имело свои причины, скрытые в той враждебной антисоветской политике, кото-

¹ К. С. Станиславский, Работа актера над собой, М., 1938, стр. 517.

² «Советское искусство», 1936, № 27.

³ См. «Ежегодник Московского Художественного театра», 1943, стр. 198.

⁴ Выражение К. С. Станиславского. См. «Режиссерские уроки К. С. Станиславского» (Н. Горчаков), изд. II, стр. 531.

⁵ См. сб. «Советский театр», ВТО, М., 1947, см. статью Б. Бялика «Горький и театр», стр. 133.

⁶ Сб. «Вл. Ив. Немирович-Данченко». Статьи, речи, беседы, письма, стр. 140.

рую проводили рапповцы, в том творческом методе, который защищался декадентами, символистами в дореволюционный период и разными формалистами в советское время. Формалистические заблуждения были заметны и в армянском советском театре.

В 1932 году, когда в творчестве I Гостеатра еще имело место увлечение формалистическим трюкачеством, театр ставит «На дне» Горького. Режиссер спектакля «На дне» А. Гулакян именно в этот период развивал целую «теорию» о том, как следует ставить классику¹. В статье, посвященной этому вопросу, Гулакян выдвигал вульгарно-социологический тезис «корректирования», «редактирования» классиков. Правда, режиссер не осмеливался делать этого по отношению к Горькому. Но, отказавшись от корректирования Горького, А. Гулакян вовсе отказывался от самостоятельного решения. В афишах спектакля так и было объявлено, что постановка строится по спектаклю МХАТ².

«В начале 30-х годов,— рассказывает Л. Калантар,— в жизни театра им. Г. Сундукяна заметно оживился формализм. Это был период, когда в истории армянского советского театра происходили крупные перемены. С одной стороны, театр осуществив ряд постановок советской классики («Любовь Яровая», «Бронепоезд 14-69» и др.), уверенно шел по пути социалистического реализма, а с другой — появились рецидивы формализма. Как раз в этот период надо было ставить «На дне». Постановщик «На дне» объявлял, что он не привносит в спектакль ничего нового, ничего своего, что он переносит на сцену мхатовский спектакль. Таким образом, режиссер отмежевывался от самостоятельного подхода, не осмеливался «впутывать» Горького в течение формализма. О том, что отсутствие самостоятельности в прочтении пьесы есть отход от генеральной линии театра, было объявлено чуть ли не официально»³.

Творческому коллективу же удалось выйти из узких рамок «подражательства», создать интересные образы. Актеры своей игрой на практике разбивали «теорию» несценичности пьес Горького, утверждали необходимость сценизации его замечательной драматургии. Блестящие актерские удачи не оставляли никакого «сомнения» в сценичности пьес Горького. Доказывали, что армянский советский театр творчески готов по-новому прочесть драматургию Максима Горького. Являясь обобщением всех предыдущих постановок «На дне», этот спектакль сохранил традиционные трактовки образов. Но вместе с тем в нем мастерство актеров достигало наибольшей выразительности, тонкости и правдивости. По мастерству исполнения спектакль был реалистическим. Но этого еще недостаточно для того, чтобы он был признан подлинно горьковским, ибо подлинно горьковский спектакль уже есть ярчайшее выражение искусства социалистического реализма. О том, что реализм Горького был «дважды понят» Художественным театром, признавался Вл. Ив. Немирович-Дан-

¹ См. статью А. Гулакяна в журнале «Գործընկեր» *«Сотрудник»*, 1933, № 2, стр. 26—27.

² См. фонды Отдела театра Музея литературы и искусства. Афиши, 1932.

³ Записано в беседе с Л. Калантаром 26 августа 1953 года, г. Ереван.

ченко. В письме Горькому от 4 февраля 1936 г. он указывал, что Горький «ставит требования особого стиля, — если можно так выразиться — стиля высокого реализма»¹. Этот «высокий реализм» был основой метода Горького, метода социалистического реализма. До этого еще не поднялся армянский театр в ереванской постановке «На дне» 1932 г., хотя свежесть прочтения «На дне» была налицо в исполнении ряда артистов.

Что-то «железновское» было в Василисе-Асмик. Сильная и властная, волевая и жестокая — такова была Василиса в исполнении талантливой артистки. Не лишая образ человеческих чувств, рисуя Василису красивой и привлекательной, Асмик добивалась большой убедительности. Артистке было понятно, что горьковские образы многогранны и богаты чувствами, как сама человеческая жизнь. Она создавала образ живого человека во всем многообразии его характера. Эти качества горьковского образа Асмик впоследствии развила и выразила в образе Вассы Железновой, ставшей одним из лучших достижений творчества актрисы.

Богатые черты горьковского образа полно и хорошо раскрывала Арус Восканян. Еще в дореволюционном театре артистка играла роль Насти, вызывая восторженные отзывы зрителей.

В те дореволюционные годы, когда многие и многие женщины, разочарованные в жизни, поруганные и опустошенные душевно, заполняли кабаки и публичные дома, Арус Восканян со сцены армянского театра с глубокой болью в душе рассказывала о судьбе «падшей» Насти. Страдания Насти, ее беспомощность вызвали чувство сострадания к людям «дна». Но тогда Настя-Восканян, в самые тяжелые минуты под тяжестью мучительных мыслей и чувств впадала в отчаяние. Не такова была Настя-Восканян в спектакле 1932 года. Артистка подчеркивала в характере «падшей» Насти ее мечтательность. Настя-Восканян мечтала пожить в мире чистом и справедливом. Все чувства, все мысли о хорошем, словно пучок лучей, концентрировались в ее мечте о любви большой и настоящей. Внешне Настя-Восканян была не очень привлекательной. Тяжелая жизнь «На дне» оставила неизгладимую печать на лице, на всей ее фигуре. Чувствовалось, что некогда эта женщина была красивой. Теперь же все исчезло под тяжестью невыносимой и горькой жизни. И лишь глаза остались прежними, с их глубоким, бездонным как небо, взглядом. В минуты, когда Настя-Восканян вслух раскрывала свои мечты о любви большой, ее чудесные глаза горели каким-то святым огнем веры в эту прекрасную любовь. То были минуты подлинного откровения, сцены большой лирической силы. Но как только сталкивалась Настя-Восканян с мрачным окружением, людьми циничными и бездушными, в ее возбуждении чувствовался протест против ненавистных условий жизни. И лишь временами, не выдерживая состояния возбуждения, Настя-Восканян замыкалась в свой мир и уходила со своими мечтами далеко, далеко в заоблачное... Взгляд ее красивых очей выражал грусть, раздумье, мечту о чем-то близком, дорогом, но трудно доступном. Сущность эволюции трак-

¹ Вл. Ив. Немирович-Данченко, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 140.

товки Восканяна образа Насти заключалась в том, что ее героиня все упорнее и смелее и вместе с этим все жизненное и реальнее стремилась вырваться со «дна жизни».

В. Варпанян искренно и глубоко показывал трагедию изгнанного жестокостью жизнью со сцены актера. Актер-Варпанян болезненно переживал свое падение, он искал выхода со «дна». Но одаренный, талантливый Актер-Варпанян не мог понять правды, не видел истинных путей возрождения. Он легко верил Луке, его проповедям и за это был «наказан» самим же собой. Талант не нуждается во лжи — вот что говорила со сцены театра вся судьба Актера-Варпаняна. И когда он уходил туда, на пустырь... чтоб удавиться, зритель понимал, что Актер-Варпанян действует невольно, он не мог иначе... вера в жизнь, вера в возрождение подорвана, рухнули последние надежды, обнажилась вся ложь иллюзий — наступил конец таланту!

Своеобразно трактовал образ Бубнова артист А. Аветисян. Практический скепсис Бубнова, его равнодушие ко всем окружающим, отталкивающая сухость и эгоизм — все эти черты возводились артистом в принцип, становились главными в трактовке образа. Бубнов-Аветисян вел свою самостоятельную линию. Он был человеком «у себя на уме». В нем притаилась какая-то внутренняя враждебная сила, с которой он одинаково борется и с Бароном и Сатиным, с Лукой и Клещом. В движениях, во взгляде, во всем поведении Бубнова-Аветисяна лежала печать озлобленности, холодного юмора, жесткости и равнодушия к окружающим. От других ночлежников Бубнов-Аветисян отличался твердостью характера, скепсисом. Он хорошо понял, что здесь, на «дне» жизни, «все слиняло, один голый человек остался...»¹. Вот таким голым, расчетливым и холодным до антипатичности рисовал артист Бубнова. Следует заметить, что такая «тенденциозная» трактовка была не случайной. Выступая в армянской классической драматургии в ролях хищных купцов и ревнителей чистопана, Аветисян великолепно выражает черты, присущие мещанской душе собственника. В роли Бубнова артист замечательно использовал традиции, выработанные в работе над национальной классикой.

Но и в 1932 году театру не удалось сказать новое самостоятельное слово в трактовке образа Луки, в роли которого выступал его первый исполнитель Г. Аветян, повторивший созданного им в 1908 г. Луку.

В архивах театра им. Г. Сундукяна сохранились фото Луки-Аветяна. Вглядываясь в его лицо, нетрудно увидеть на нем печать задумчивости и печали. Широкий открытый лоб, седая бородка клинышком, густые седые брови, из-под которых выглядывают старческие глаза, полные дум. Лука-Аветян хотел утешать людей, примирить их с непереносимым. Как бы в роли «второго» земного Христа принялся Лука-Аветян утешать ночлежников «дна». Доброта Луки-Аветяна была подмечена сразу же после первых спектаклей. Рецензент спектакля «На дне» писа-

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, т. 6, стр. 118.

тель Сирас отмечал, что Лука «у Аветяна вышел добрым советником»¹. Сирас подчеркивал, что Горький был недоволен сценическими образами Луки. И, заключая свою мысль, рецензент писал: «...а следует задуматься над указаниями Горького и создать подлинный образ странника Луки».

Спектакль «На дне», несмотря на то, что обобщал период традиционной трактовки Горького на армянской сцене, был одновременно переходом к следующему этапу создания горьковских спектаклей. Ерезанская постановка «На дне» полностью разоблачала лжетеорию о несценичности пьес Горького, утверждала право театра ближе и глубже познакомиться с драматургией Горького. Подводя итог прошлому, спектакль начинал новый этап в истории горьковских постановок.

3.

Утверждение советского репертуара, с одной стороны, и разгром «теории» о несценичности пьес Горького — с другой, подводили к тем идейно-художественным позициям, с которых началась новая трактовка горьковской драматургии на армянской сцене, что, в свою очередь, сыграло решающую роль в утверждении метода социалистического реализма в армянском советском театре.

«Первой ласточкой», ознаменовавшей начало нового периода горьковских спектаклей, явилась постановка «На дне» во II Гостеатре г. Ленинакана, осуществленная режиссером В. Аджемяном. Здесь «На дне», как и в театре им. Г. Сундукяна, ставилась в юбилейные дни 40-летней общественно-литературной деятельности Максима Горького.

В истории советского театра эта дата стала знаменательной. Вступив в начале 30-х годов в последний этап борьбы за окончательную победу социализма в нашей стране, советский народ добился окончательной победы социалистического уклада во всех областях своей жизни. Этот огромный экономический и политический подъем вызвал столь же большой подъем во всех областях культурной жизни. Литература, искусство вступали в новую фазу своего развития.

В театральном искусстве этот подъем приобретал особенную силу ввиду наличия двух фактов: «...во-первых — возвращение Горького к драматургическому творчеству, во-вторых — возвращение театра к горьковской драматургии»².

При обращении к пьесе Горького В. Аджемяну пришлось преодолеть большие трудности. Режиссер, еще не ставивший ни одной классической пьесы, встречался с драматургией Горького, встречался не просто, а в дни юбилейных празднеств, в период начала нового этапа в развитии советского театра. И в творческой биографии В. Аджемяна эта постановка

¹ «Нерепублицистический журнал», 1932, № 234.

² «Советский театр», стр. 180—181 (из статьи Б. Бялика «Горький и театр»).

выделяется во многих отношениях. Вот что рассказывает В. Н. Аджемян: «На дне» Максима Горького было первым классическим произведением, к которому я обратился в первые годы своей режиссерской деятельности в 1932 году. Я, будучи молодым режиссером, увлекался тогда созданием на сцене внешних эффектов, стремился подчеркивать внешнюю динамичность образов и мизансцен, словом, несколько однобоко увлекался внешней стороной театрального искусства, что, в конце-концов, приводило к утверждению на сцене бессодержательной формы»¹.

Однако, работая над советской драматургией, вникая в идеи и образы пьес из советской действительности, учась на лучших традициях русского советского театра, В. Аджемян сознавал односторонность своего увлечения формой, он «чувствовал, что не в этом заключается сущность театрального искусства, что оно призвано выполнять более важные задачи. А для этого нужна была такая пьеса, в которой можно было познать всю глубину и важность того вида искусства, которому посвящал всю свою жизнь. И такая пьеса нашлась. Мне посчастливилось поставить «На дне» Горького»², — говорит Аджемян.

Но трудности заключались не только в этом. В. Аджемян рассказывает: «До этого я не видел ни одной постановки «На дне». Был знаком лишь с литературой и иконографией мхатовской постановки. Кроме того, после первого знакомства с горьковской пьесой она показалась статичной. (Конечно, это шло от моих «принципов» внешней динамичности). Все это создавало большие трудности, требующие самостоятельного преодоления. Но в этом было и преимущество, так как, работая самостоятельно, я мог до конца проникнуть в горьковскую пьесу»³.

Если обратиться к литературе о «На дне», то можно заметить, что в огромном большинстве центральное место занимает разбор образа Луки, его философии утешительства.

Горький противопоставляет Луке Сатина, который от начала до конца разоблачает Луку, утверждает свою философию. Сатин со своей правдой о человеке и Лука со своей проповедью о «праведной земле» — вот пробные камни, где проверяются мысли и думы героев пьесы. Отношение к Сатину и к Луке — вот что важно раскрыть в спектакле, не ограничиваясь лишь отношением к Луке. Это особо важно, если мы учтем, что сам Горький в 1932 году говорил о пьесе «На дне», что она «устаревшая»⁴. Этот вывод Горького слишком суров, но в нем есть истина, которую нельзя не замечать. Дело в том, что Горький пришел к такому выводу разбирая образ Луки, анализируя пьесу с одной стороны, со стороны оценки идей утешительства. И с этой точки зрения признание Горького о том, что «в наши дни утешитель может быть показан на сцене театра только как фигура отрицательного значения и — комическая»⁵ — совершенно

¹ Из беседы с В. Н. Аджемяном. Записано 1 июля 1953 года в г. Ереване.

² Там же.

³ Там же.

⁴ М. Горький, О литературе, М., 1935, стр. 156.

⁵ Там же (подчеркнуто нами — С. Р.).

справедливо. Но значение пьесы «На дне», особенно в наши дни, не ограничивается лишь раскрытием сущности образа утешителя. В статье «О пьесах» Горький оценивал одно начало, и не касался другого, о котором он уже высказывался за четыре года до этого в письме к курским красноармейцам. «Я хотел — и хочу — видеть всех людей героями труда и творчества, — писал Горький, — строителями новых, свободных форм жизни. Мы должны жить так, чтоб каждый из нас, несмотря на различные индивидуальностей, чувствовал себя человеком, равноценным всем другим и всякому другому. Это достижимо лишь после того, как люди уничтожат частную собственность, источник вражды между ними, источник всех несчастий и уродств. Иными словами: это достижимо лишь при социализме». «Само собою разумеется, что проповедь социализма я не мог вложить в уста людей, разбитых жизнью, не способных к труду, готовых поддаться всякому утешению»¹, — указывал там же Горький. Сатиновский вывод о ценности человека где-то в своих корнях тесно переплетается с «сигналом к восстанию». Вот здесь-то надо искать активное начало пьесы «На дне», найти и раскрыть его. Такой подход к «На дне» стал возможным лишь в советское время. Не случайно, что сам Горький сказал об этом «сигнале к восстанию» в советский период. Имеются еще и другие, косвенные доказательства. Известно, что в советский период Горький перерабатывал или правил пьесы «Враги», «Васса Железнова», «Чудак», «Последние», «Зыковы», «Фальшивая монета», «Старик». Нельзя пройти мимо этого факта. Пьесы «На дне» Горький не дотрогался ни после ответа курским красноармейцам, ни после статьи «О пьесах».

Коллектив Ленинанканского театра, творчески подойдя к пьесе Горького, стремился к тому, чтобы в ней прозвучал горьковский «сигнал к восстанию». Подобный подход привел театр к такому знаменательному успеху, как новая трактовка образа Луки, что достигалось не путем саморазоблачения утешителя, а противопоставлением двух начал пьесы.

Сценическая история «На дне» свидетельствует о том, что всякий раз, когда театр стремился к саморазоблачению образа Луки, получалось искажение правды жизни, и спектакль отдалялся от горьковской идеи. Один из режиссеров, пытавшихся «имманентно» пересмотреть трактовку образа Луки, признавался, что в конце-концов цели своей он не достиг². Иначе и не могло быть. Разоблачение Луки должно развернуться во всей пьесе, в противопоставлении его философии — другой, сатиновской. При верной режиссерской трактовке всей пьесы объективно доброта Луки обернется против него. И чем добрее, мягче, добродушнее будет Лука, тем острее и глубже раскроется вредность его утешений. Именно таково было решение основной идеи «На дне» в спектакле Ленинанканского театра. Принцип контраста, принцип противопоставления двух начал лег в основу режиссерской трактовки.

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, т. 6, стр. 551.

² См. рассказ Ф. Каверина на конференции ВТО, посвященной «На дне», см. М. Горький, «На дне», Материалы и исследования, изд. ВТО, стр. 17.

Густыми, мрачными красками лепил В. Аджемян картины тяжелой жизни людей «дна», их беспросветных будней. С первой же сцены режиссер вводил зрителя в обстановку «дна».

... В полумраке сырой ночежки едва выступают силуэты жителей подвала. Откуда-то из темноты доносится страшный кашель умирающей Анны. Ключ побрякивает ключами, старыми замками. И снова мертвая тишина. Молчаливая картина нарушается несколько протяжно произнесенной репликой Барона «Дальше!». Этим словом не просто начинается спектакль. Режиссер добивался того, чтобы первая реплика — «дальше!» — передала настроение начала повествования о жизни людей «дна», чтобы эта реплика прозвучала как голос, требующий рассказать дальше о судьбах героев пьесы.

Перед зрителем разворачиваются мрачные картины гибели людей, крушения последних надежд. Настроение подавленности и уныния дышит со сцены. Всюду мрак. Темно и сыро в ночежке, тьма окутала и души ее обитателей.

...Начинается страшное, ужасное, каждодневное «дальше», каждодневное утро, день, вечер. Все то же. Темно, грязно, сыро, голодно. Утеряно все человеческое. Люди опустились на дно грязного болота. Живые трупы — вот первое впечатление.

Но вот Сатин-Ц. Америкян, как философ, произносит: «...дважды убить нельзя». Все затихли. Ночежники словно задумались над правдой этих слов... Да, они убиты жизнью, и уж вряд ли кому-нибудь из них страшна физическая смерть. Высокий, широкоплечий, с артистической внешностью, с глубокими чувствами и мыслями Сатин-Америкян производит впечатление талантливого человека, который все понимает, внутренне полон протестующими мыслями, но который всячески отгоняет их, хочет забыться, ибо сам не в силах ничем помочь людям. И он пьет, пьет, чтобы забыться...¹. Сатин-Америкян в пьянстве забыл значение мно-

¹ Народный артист республики Ц. Америкян рассказывает, что он знал „много Сатиных живых, настоящих людей, умных и талантливых“. „Вы спрашиваете — почему пьет мой Сатин, нравится ли это ему? Сатин вынужден пить. Он такой, как тот, с кем встречался я в Батуми, на берегу Черного моря“. О встрече с одним из таких Сатиных Ц. Америкян рассказывал следующее: „Еще будучи юношей, в начале 1900-х годов, когда учился в Батумском городском училище, я любил с друзьями ходить в приморский парк. Там мы играли, беседовали, слушали рассказы и пр. Очень часто там же встречали незнакомца, который всегда был пьян. Но нас удивляло то, что этот пьяный мог решать наши геометрические задачи, над которыми мы ломали головы, разрисовывая на доске всякие геометрические фигуры. Он очень подружился с нами и всегда решал наши задачи. Иногда мы задавали ему вопрос: — А почему Вы, дяденька, пьете, ведь это плохо? — Эх детки, когда я пью, я чувствую себя хорошо... Это лучшие дни моей жизни, быть пьяным — хорошо. — А почему? Пьяные же плохо понимают? — доискивались мы. В те минуты наш дяденька задумывался, глаза его становились грустными, и с каким-то чувством досады он говорил: — Так пужно, понимать не стоит, нельзя понимать... Поймешь — не проживешь, погибнешь... А пьяному хорошо... Тогда он нам казался чудачком... мы не вникали в смысл сказанного. Но глаза

гих слов и понятий, которых знал раньше, он забыл многое, но в нем живет нечто большое, глубокое. Оно было настолько важно для Сатина, что он лишь изредка заговаривает о своих мыслях: слишком дороги они ему, слишком многое они для него значат. Сатин-Америкян не спорит со многими, хотя поводов к тому бывает много. Вот Бубнов бросает вызов Сатину: «...выходит — снаружи как себя ни раскрашивай, все сотрется... все сотрется, да!». Прекрасный повод, мог бы Сатин высказать свои мысли. Но Сатин молчит. «А ...кости у меня болят», — произносит он после паузы. Сатин Америкяна верен себе. Он понимает Бубнова, у него есть чем ответить, но — зачем? Поможет ли это делу? Нечего спорить. Не стоит! Лучше выпить. И он тут же обращается именно к Бубнову: «Бубнов, дай пятачок!» Выпить бы, забыться. Только бы забыться. И Сатин-Америкян с тоской говорит увлеченному своими мыслями Актеру: «Дай мне пятак, и я поверю, что ты талант, герой, крокодил, частный пристав», Клещ задевает Сатина за живое, говоря о тех, кто не работает. Это то, что сидело глубоко внутри, тревожило Сатина. Как больно, обидно Сатину-Америкяну, что люди не разобрались, не поняли многого. Сатин-Америкян задумчив, он долго думал над этими вопросами... «Работа? Сделай так, чтоб работа была мне приятна, — я, может быть, буду работать... да!». Сатин Америкяна сомневается насчет себя, сможет ли вернуться он к жизни настоящей? «Может быть», — задумчиво произносит он. Но разве дело в нем? Он, как и многие, мечтал: «Когда труд — удовольствие, жизнь — хороша!». Мечта о свободном труде... Но в жизни этого нет. В жизни «труд — обязанность, жизнь — рабство!». Вот что в жизни. «Ты, Сарданапал!». Жизнь плоха, она жестока, пойдем, выпьем. В буре этих чувств уходит Сатин-Америкян. Плохо, тяжело. На сцене полумрак, уныние. Люди спорят, задумываются, хотят понять в чем дело. Остаются одни мечты о свободном труде да споры о совести и чести. Где же выход? Может прав Сатин, нужно чтоб труд был свободным? Как это сделать? Возможно ли? Люди страдают, доведены до отчаяния, умирают, губят себя вином. Но все же кое-кто задумывается, ищет выхода. Так строится режиссером и актерами все действие до прихода Луки.

Появление Луки (Л. Зограбян), его лукавые, красивые речи о жизни «светлой», о мраморных дворцах звучат в спектакле как убаюкивающая мелодия, усыпляющая сознание доведенных до отчаяния людей. Лука-Зограбян своей проповедью вносит в этот мир обманутых человеческих надежд новый обман, красивый и возвышающий, тонкий и усыпляющий — а потому более опасный. До прихода Луки ночлежники остановились перед вопросом: «Что же делать, где правда?». Лука явился тем путником, который встретился с ночлежниками на распутье, указал дорогу, направил каждого по «своей» тропинке, но всех их — в одну и ту же сторону — в мир терпения, в страну «праведной земли». Луке многие сразу поверили. Среди ночлежников он один — готовый «философ», утеш-

этого человека я не могу забыть, сколько в них горечи, грусти, какие умные глаза были у него... Вот это мой живой Сатин, знакомый мне, его я видел, с ним разговаривал. Записано нами 31 августа 1953 г. в г. Ереване.

Shghghgh 7—2



тель-«профессионал», «ремесленник»¹. Лука умеет красиво и убедительно говорить. В этих качествах — ему никто не соперник. Л. Зограбян рисует Луку именно таким. «При чтении пьесы М. Горького «На дне» (1907 или 1908 г.) она на меня произвела потрясающее впечатление, — рассказывает артист. — Что же касается Луки, его образ в пьесе заставил меня вновь вспомнить, как в портовом городе Батуми я не один раз встречал таких старичков, которые всякими молитвами и заговариваниями «лечили» болезни и т. д. Лука прошел длинный путь такого бродяги-странника, который всюду подвергался преследованиям и наказаниям. Инстинкт самосохранения выработал у Луки «мягкий» характер и мастерство утешителя. Овладев такими чертами характера, Луке стало легче добывать пищу и ночлег»². Так подробно представляя себе прошлое Луки, Л. Зограбян создал интересный образ, наделенный яркими индивидуальными чертами.

Лука Зограбяна обаятелен, умен, хорошо говорит, вдохновляется. Но, главное, он удивительно быстро и незаметно становится «своим» человеком. Простота в обращении, обходительность — все это помогает ему сразу же выглядеть «своим» в ночлежке. Кажется, что он всем помогает, всех искренно жалеет. Для него в самом деле «все равно!.. ни одна блоха — не плоха: все черненькие, все — прыпают...».

Артист утверждает, что «при всей уродливости новых качеств Лука сохранил одновременно немало хороших свойств — стремление к людской среде, усиленная помощь страдающим, оказание услуг окружающим»³.

Лука Зограбяна не философствует, он как будто говорит саму истину, и с такой убежденностью, что возражать или сомневаться никак невозможно. На требование Пепла не петь, очень просто, даже несколько добродушно он отвечает: «Ишь ты! А я думал — хорошо пою». И таким же тоном продолжает: «Вот всегда так выходит: человек-то думает про себя — хорошо я делаю! Хватит — а люди недовольны...». Таков «метод» Луки-Зограбяна — внушать свою философию очень незаметно, будто все давно знают об этом. Лука говорит очень много верного, он во многих сценах справедливейший человек. Но это лишь средство для достижения цели. Во втором действии мы застаем Луку-Зограбяна за своей «кафедрой» — он проповедует терпение, утешает. Так же незаметно, обыденно, умело утешает Анну Лука-Зограбян: «...Ничего! Отдохнешь там! Потерпи еще! Все, милая, терпят... всяк по-своему жизнь терпит...».

У Луки-Зограбяна со второго действия появляется решительность, наступательность. Но вместе с решительностью Луки выступает и его лукавство, которая остается незамеченной для многих ночлежников. Актер верит Луке, «снова... сначала» жить, «это — хорошо», «ну да! Я могу!? Ведь могу, а?» — спрашивает Актер. «Человек — все может... лишь бы за-

¹ Так определил М. Горький утешителей «в низах, в трудовой массе» в статье «О пьесах» (Собр. соч., т. 26, стр. 425).

² Из письма Л. Зограбяна от 21 сентября 1953 г. г. Ленинград.

³ Там же.

хотел...», — наступает Лука-Зограбян. «Смерть — она все успокаивает...», — внушает он Анне. Но вот Васька Пепел прямо рубит: «Ты, брат, молодец! Врешь ты хорошо... сказки говоришь приятно...». Лука не отвечает на это, но он взволнован, обеспокоен, даже чем-то напуган.

Лука-Зограбян спешит, он хочет скорее уговорить этого, убедить того, заговорить третьего. И больше всего боится столкновения с Сатиным. Он чувствует недоброе. До появления Луки существовали сомнения, вопросы, мучающие ночлежников. После же появления Луки эти сомнения сменяются надеждой. Лука опьяняет сознание, наполняет душу верой. А кое-кто и поверил (Актер, Настя), иные сомневаются еще (Пепел), а есть, кто прислушивается да молчит (Кривой Зоб). Лука берется за Наташу (А. Бероян). Она несчастна, завидует умершей Анне: «Ведь вот хорошо, что она умерла...». Обреченность Наташи — хорошая пища для Луки-Зограбяна. Ему здесь есть что делать. Он внушает ей мягко, словно умоляет: «...живых — не жалею... сами себя пожалеть-то не можем...». Наташа-Бероян воспринимает слова Луки как голос божества. Ведь сама Наташа просила: «Господи! Хоть бы пожалели... хоть бы кто слово сказал какое-нибудь!». И не успела Наташа с горечью упрекнуть: «Эх вы» — Лука тут как тут: «Жалеть надо»... Наташа уже в его руках. Лука уводит бедную, разбитую Наташу, в душе которой рождаются новые надежды, такие же, как у Актера! А Актер-С. Суренян уже опьянен, он отравлен не только алкоголем — это не так страшно, он отравлен Лукой. «Искать город... лечиться... есть лечебница для организмов... для пьяниц... Превосходная лечебница... Мрамор... мраморный пол! Свет... чистота, пища... все — даром! И мраморный пол, да! Я ее найду, вытечусь и... онова буду... Я на пути к возрождению...». Актер-Суренян весь во власти надежд. Он очень хочет вернуться к жизни, вернуться на сцену, в любимый театр, играть, плакать и рыдать, жить в искусстве... Драматическая натура С. Суреняна наделяла образ многими индивидуальными чертами, присущими ему самому. Горячая, фанатическая любовь к театру, глубокие человеческие переживания, искренность и человечность — вот что подчеркивал Суренян в роли Актера. Монологи актера волновали зрителей, они шли от глубины души артиста. И когда С. Суренян с бросающим в дрожь драматическим голосом вопрошал: «Старик, где город...», — зритель видел перед собой утопающего, который хватается за соломинку. Вся жизнь Актера теперь в этом городе миражей из светлых мраморных дворцов. Лишись этих иллюзий — Актер погибнет. Нет, он хочет жить, верить! И Суренян устремляется к цели, он ищет, он хочет добиться... Старик, «где ты?», приди... ведь город тот есть правда?!

И вдруг, «Фата-моргана! Наврал тебе старик...», — отрубает Сатин-Америкян с артистической приподнятостью. Актер же жалко, умоляюще смотрит на философа — Сатина: что это ты мелешь, друг? — спрашивает взор Актера. Да, «ничего нет! Нет городов, нет людей... ничего нет!», наврал Лука, опомнись друг, жизнь должна быть хорошей, но она плоха, а в ней нет ничего! Вырвана последняя шаткая опора из-под ног Актера, он летит в пропасть и словно из глубины пропасти доносится

воплъ Актера-Суреняна: «Врешь!». То был крик души, загубленной сладостью мечтаний, крик обманутого, вопль тонущего в грезах. В тот момент, когда Лука казалось уже достигал апофеоза воздействий своих взглядов, Сатин одним промовым ударом рушит храм иллюзий. Подобно блеску молнии, Сатин-Америкян на мгновение освещает мрак ночлежки, и зритель успевает разглядеть стонущих и умирающих. Все отравлено Лукой, все гибнет. Это мертвецы, а «мертвецы — не слышат! Мертвецы не чувствуют...» — кричит в ярости Сатин-Америкян, словно желая разбудить мертвых. Очнитесь люди... посмотрите вокруг. Кто же убийца?.. «В дверях является Лука. Занавес»¹.

Сатин и Лука вышли на поединок. Лука подействовал на Сатина как «кислота на ржавую грязную монету». Лука и Сатин ринулись в незримую схватку. Начинается бой Сатина Америкяна с Лукой Зограбяна. «Мой Сатин сперва верит, ему нравятся некоторые мысли Луки. Но очень скоро он замечает, что странник лжет. А когда в конце второго действия Сатин входит вместе с Актером — «Миклуха-Маклай идет», — он уже во всю разоблачает Луку», — рассказывает Ц. Америкян².

Лука-Зограбян становится лукавее прежнего. Он все глубже и глубже забирается в души своих жертв. Настю он прямо «вырывает» из рук Барона и Бубнова... Лука-Зограбян прекрасно изучил людей, он знает с кем и как обращаться. Когда Барон и Бубнов «раздевают» мечты Насти, Зограбян поспешно уводит ее: «Уйдем, милая!... Твоя правда, а не ихняя... Коли ты веришь, была у тебя настоящая любовь... значит — была она! Была!...». Пусть живет иллюзиями, зачем думать о настоящей жизни? Лука убежден, что жизнь плоха, а улучшить ее нельзя, значит надо обманывать.

Сатин Америкяна в спектакле Ленинанканского театра подавляет Луку Зограбяна своими мыслями, давит всем своим существом, всей своей философией. И уже в последнем действии, когда философия Луки терпит полный крах, Сатин разворачивает свою, сделав из «утешений хитрого Луки... свой вывод о ценности всякого человека»³.

Если проповеди Луки Зограбяна, его вдохновенное утешение не разрушают общего мрачного настроения картин дна жизни, то иное настроение, иную мелодию привносит в спектакль Сатин-Америкян. Словно светом молнии Сатин каждой репликой освещает мрачные подвалы ночлежки. С каждым входом его на сцену нарастает сила света, все громче и яснее звучат мажорные аккорды и, наконец, в знаменитом монологе о человеке слышится горьковский «сигнал к восстанию». Мысль о гордом призвании человека ярким лучом пронизывает мрак жизни на сцене, будит реальные надежды на возрождение. Она, эта большая мысль, не умещается в тесных стенах подвала, ломает и уничтожает царившее там настроение уныния, широкой волной охватывая мысли и чувства всего зрительного зала...

¹ Ремарка Горького.

² Записано 31 августа 1953 г. в г. Ереване.

³ М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, т. 24, стр. 358.

Так Аджемян добивался выразительности, правдивой театральности и предельной доходчивости идеи пьесы.

«Субъективно я ставил задачу противопоставления проповедей Сатина и Луки, а разоблачение вытекало из этого активного противопоставления»¹, — рассказывает режиссер.

Постановка «На дне» стала этапной не только в истории Ленинанского театра, но и в истории всего армянского советского театрального искусства. Значение этого спектакля выходит за пределы республики, приобретая законное право считаться одной из лучших постановок в сценической истории «На дне» в советский период. Если «Егор Булычов и другие» в театре им. Вахтангова, «Враги» в МХАТ явились блестящими творческими победами русского советского театра, то «На дне» в Ленинанском театре явились свидетельством больших побед многонационального советского театра.

Спектакль «На дне» можно назвать кануном полной победы горьковского направления в армянском театре, следующая же постановка — «Егор Булычов и др.» — стала настоящим триумфом искусства социалистического реализма, утвержденного на армянской советской сцене в горьковском спектакле.

Этими двумя постановками армянский советский театр утверждал на своей сцене горьковское направление, которое было вместе с тем утверждением социалистического реализма.

¹ Записано 1 июля 1953 г. в г. Ереване.