ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ՏԵՂԵԿԱԳԻՐ
ИЗВЕСТИЯ АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
Հասարակական գիտություններ № 5, 1957 Общественные науки

В. Вартанян

О роли русского передового театра в развитии армянской театральной культуры в начале XX века

Молодое поколение армянских театральных деятелей в начале двадцатого века проявляло особый интерес к Московскому Художественному театру. Если старшее поколение армянского театра считало себя последователем Московского Малого театра, то вся молодежь была увлечена новаторством Художественного театра.

Впервые о Художественном театре в армянской прессе дается подробное сведение в связи с постановкой «На дне» Горького, которая, как известно, имела место в декабре 1902 г. В 1903 г. в январском номере «Мурча» литературный деятель Степан Лисицян дает подробные сведения о вышеупомянутой постановке. Интересен вопрос, какая оценка была дана Художественному театру и какие принципы привлекли молодых деятелей армянского театра.

Ст. Лисицян, давая подробный отчет о премьере «На дне» Горького, пишет: «Московский художественный театр — в своем роде единичное явление в умственной, художественной жизни современной России. Главным организатором-руководителем, можно сказать душой артистической труппы Художественного театра, является Станиславский — личность богатая, образованная, обладающая тонким вкусом, настоящая фамилия которого Алексеев.

Станиславский не только идеальный режиссер, но и талантливый артист. Это тонкий и глубокий толкователь-художник духа и настроений произведений знаменитых драматургов»[1].

Затем автор статьи останавливается на ряде принципов Художественного театра — на выборе авторов, количестве премьер, игре актерской труппы, стиле и постановочных работах. Все было новым для автора статьи, от всего исходило дуновение свежести. И он, умиленный постановкой «На дне» в Художественном театре, восклицает: «С поразительной реалистичностью представлено перед нами это дупло бедствий...»[2].

В дальнейшем передовые деятели армянского театра шаг за шагом следили за творческой жизнью Художественного театра. Правда, часто возникали страстные споры вокруг того или иного его положения, одна-

---

[1] „Мурч", 1903, № 1.
[2] Там же.

ко победа всегда была на стороне последователей театра. Армянские деятели были близки с Московским Художественным театром и другими связями. Известно, что Станиславский среднее образование получил в гимназии Лазаревского института, владетелями которой были армяне Лазарянцы, где училось большей частью армянское студенчество.

Театральный деятель Г. Чубар так описывает свою встречу с К. Станиславским: «При мне в институте учились два брата. Они были русскими, по фамилии Алексеев. Один из них был любителем сцены. Он в свободные часы всегда занимался чтением Шекспира, Шиллера и других классиков.

Время от времени он, конечно втайне от дирекции, организовывал спектакли в театре Немзинова. В этих спектаклях участвовал и я. Кто мог подумать, что Алексеев когда-нибудь станет создателем Художественного театра. Кто мог мечтать, что этот скромный, симпатичный молодой студент когда-нибудь должен внести революцию в русский театральный мир.

«Все естественно» (вот его девиз еще во времена наших ученических спектаклей), «сцена — жизнь и жизнь — сцена», говорил он нам.

И до сих пор он следует этому девизу. Бывший студент Алексеев теперь артист Станиславский.

Известный актер. Великий режиссер»[1].

Бывшие воспитанники Лазаревского института рассказывают, что Станиславский долгие годы сохранял свою любовь к студенчеству Лазаревского института и, будучи руководителем Художественного театра, часто посылал бесплатные билеты для студенчества института.

Идейный друг Станиславского, один из основателей Московского Художественного театра Георгий Сергеевич Бурджалов, будучи армянином по национальности, проявляет большую заинтересованность в том, чтобы зародить в армянской театральной жизни те принципы, которым следовал он.

Еще в 1903 г. о спектакле «Евгение» Ширванзаде, организованном в Москве армянским студенчеством, пресса отмечает, что драма была замечательно раскрыта Бурджаловым[2].

В дальнейшем Бурджалов часто руководил армянскими спектаклями в Москве.

Армянская пресса всегда с особой любовью откликалась на постановки Художественного театра. Говоря о той или иной постановке, верно или ошибочно судя об идейном направлении Художественного театра, авторы статей отмечали, что «этот театр — целый мир новых мыслей, волнения, душевной борьбы, улыбающихся издали горизонтов»[3]. Или же «Художественный театр со всей справедливостью достоин называться одним из замечательных столпов современного русского художества»[4].

[1] „Татрон ев еражштутюн", 1917, № 3.
[2] „Нор дар", 1903, № 31.
[3] „Гехарвест", 1908, № 1.
[4] Там же.

В дореволюционной армянской прессе немало говорилось об основателе Художественного театра — К. С. Станиславском. Еще в 1908 г. отмечалось, что «Станиславский — крупный талант, он велик не только как артист, но и как режиссер»[1]. В другой связи, говоря о Художественном театре, армянская пресса утверждает, что театр «сыграл огромную роль не только в истории русского, но и мирового театра»[2].

В армянской прессе особенно большое место было уделено 10-летнему юбилею Московского Художественного театра[3].

Существенно то, что, начиная с первых же лет деятельности Художественного театра, его творческий метод привлекал армянских артистов. Многие из них устремились в Москву, чтобы поближе познакомиться с практической жизнью Художественного театра. Так, например, еще в 1896 г. Амо Харазян учится у Немировича-Данченко, на его филармонических курсах, Микаэл Манвелян тщательно изучает почти весь репертуар Художественного театра, Дурян-Арменян в 1906 г. учится у Сулержицкого, Зарифян в 1911 г. был вольнослушателем Художественного театра, с этой же целью в 1912 г. направляется в Москву Жасмен. Вот что пишет ветеран армянского театра Амо Харазян: «Осенью 1896 г., по совету студента 4-го медицинского курса Дадяна, я направил свои шаги к филармоническому училищу, лично к Немировичу-Данченко. Принял мое заявление, прищурил глаза, бросил на меня проницательный взор и начал читать мое заявление..., погладил свою длинную бороду, улыбнулся... улыбнулся и я...

Пошли в класс, где сидело около 15 студентов. Продекламировал из стихотворений Лермонтова, дал мне прочитать из стихотворений в прозе Тургенева. Наступило глубокое молчание. Затем сказал: «По всей вероятности, вы продекламируете что-нибудь по-армянски». Я прочел «И теперь молчать». Улыбнулся и сказал: «Придете в понедельник». С этого дня начал посещать. Немирович-Данченко был из тех преподавателей, которые умели воодушевлять своих студентов. Он как-будто полюбил меня, а я любил и обожал его. Он был боготворим всем студенчеством. Его (Вл. Немировича-Данченко) лекции я воспринимал с большим интересом»[4].

Амо Харазян учится у Немировича-Данченко около двух лет: «Мы, студенты,— пишет Амо Харазян,— присутствовали на заключительных репетициях «Царя Федора Ивановича».

Проучившись два года, Амо Харазян возвращается на родную сцену. Через десять лет Амо Харазян едет в Париж. После посещения театров французской столицы Амо Харазян пишет: «Поль Мюне не мог меня увлечь своим направлением. Влияние Немировича-Данченко было безмерно велико...»[5].

---

[1] „Гехарвест", 1908, № 2.
[2] „Ковкаси лрабер", 1912, № 53.
[3] „Гехарвест", 1908, № 1.
[4] Из архива автора.
[5] Там же.

С целью более близкого приобщения к русской передовой культуре, Абелян, Сирануш, Арменян со своими труппами два раза совершают турне в Москву и Петербург. Театральная общественность столиц и пресса дают высокую оценку игре армянских артистов. Пьеса Ширванзаде «Из-за чести» была принята с большим воодушевлением. Газета «Русское слово» писала: «Спектакль прошел с большим успехом»[1].

В другой газете об исполнении Сирануш роли Магды («Родина») читаем: «...сильное драматическое дарование, приятный, певучий голос, изящные, красивые манеры в связи с восточным темпераментом делают из г-жи Сирануш большую и интересную драматическую актрису. Г-жа Сирануш — артистка реальной школы... Большой и заслуженный успех вне сомнения»[2].

В «Русских ведомостях» пишется: «Москва в первый раз увидела эту артистку, которая много лет является лучшим украшением армянской сцены. Г-жа Сирануш — настоящая, большая актриса. Успех г-жи Сирануш был очень большой. Нескончаемые вызовы. Артистка получила букет от М. Н. Ермоловой»[3].

Спектакли армянской труппы в Москве и в Петербурге как в 1911 г., так и в 1912 г. имели исключительный успех. На этих спектаклях присутствовали выдающиеся деятели русского театра — Вл. Немирович-Данченко, Южин, Ермолова и многие другие.

В мемуарах артистов, участвовавших в турне, можно найти волнующие строки о том, как, приехав в Москву, они своим первым священным долгом сочли посетить Художественный театр. «Те актеры,— пишет народная артистка Ольга Гулазян в своих воспоминаниях,— которые у нас вечером не бывали заняты, шли в Художественный театр. Станиславский и Немирович-Данченко свою режиссерскую ложу уделили нашей труппе. Вообще дирекция Художественного театра показала в высшей степени хорошее и сердечное отношение к нашей труппе.

Почти три десятка лет прошло с того дня,— пишет О. Гулазян,— но до сих пор с восхищением вспоминаю виденные в их театре спектакли. В эти дни в Художественном театре играли пьесы Тургенева. **Стиль реалистической игры великого мастера Качалова и всей труппы так увлекал нас, армянских артистов, что какое-то чувство, доброе чувство сыграть подобно им объяло всех нас»**[4].

С подобным воодушевлением пишет и народный артист А. Арменян, отправившийся со своей труппой в Москву.

В апреле 1912 г. в Ростове-на-Дону гастролировал выдающийся актер русской сцены В. Н. Давыдов, в то же время приехала на гастроли в Нахичевань-на-Дону армянская труппа под руководством Абеляна и Сирануш.

---

[1] „Русское слово", 1911, № 88.
[2] „Раннее утро", 1912, № 57.
[3] „Русские ведомости", 1912, № 57.
[4] *О. Гулазян*, Воспоминания, стр. 214—215 (подчеркнуто нами — В. В.).

Армянские артисты в свои свободные дни посещали спектакли, чтобы посмотреть игру большого артиста. Узнав, что в примыкающем к Ростову городе Нахичевани армянские артисты дают спектакли, В. Н. Давыдов интересуется игрой высокоталантливых артистов армянского театра. В день бенефиса Сирануш В. Н. Давыдов приходит на спектакль. Журнал «Театр и искусство» дает следующие сведения: «Бенефис г-жи Сирануш посетил В. Н. Давыдов. Труппа, узнав о пребывании артиста в театре, просила его на сцену и при открытом занавесе чествовала. Публика разразилась по его адресу громом аплодисментов, долго не смолкавших. От труппы говорили г-жа Сирануш и Абелян. Г-н Давыдов горячо благодарил артистов и выразил свое глубокое удовольствие по поводу того, что ему пришлось быть на бенефисе г-жи Сирануш, этой гордости армянской сцены. Г-м Давыдовым поднесен лавровый венок г-же Сирануш»[1].

Передовые деятели армянского театра ставили требование коренного переустройства театра. Ставилось требование создать театр, который мог бы стать организмом, основанным на единых идейно-художественных принципах. Дореволюционный армянский театр имел в своем составе крупных мастеров, но не было спаянного единым принципом коллектива.

Этот вопрос очень тревожил как передовое крыло зрителей, так и работающих в театре прогрессивных деятелей. Люди, заинтересованные в создании подобного театра, всегда приводили в пример Московский Художественный театр. Но, нужно сказать, было немало и таких, которые питали недоверие к Художественному театру и считали, что в этом театре отсутствует живая игра, что каждая деталь актерской игры сверх меры пережевывается и в результате теряется блеск актерской игры.

Талантливый деятель армянского театра актер и режиссер Ови Севумян в 1910 г. направляется в Москву, поступает в Художественный театр вольнослушателем-практикантом, участвует в его художественной жизни.

Севумян в 1913 г. делает подробный доклад, а затем издает его отдельной брошюрой. В своем докладе Ови Севумян в 23 пунктах излагает те основные задачи, от решения которых, по его мнению, зависит оздоровление армянского театра.

Он говорит: «Когда говорим об армянском театре, мы не можем предать забвению русский театр и не говорить о нем, под непосредственным влиянием которого, к счастью, находился и находится армянский театр»[2].

Понятно, какие позиции занимал Севумян, выдвигая свои планы. Говоря «русский театр», он в первую очередь имел в виду Московский Художественный театр.

Необходимо было подвергнуть переоценке все то, что являлось препятствием, что не способствовало прогрессу театра. «...Только в том случае,— пишет Севумян,— когда драматическое общество отбросит в сто-

[1] „Театр и искусство", 1912, № 17.

[2] *Севумян*, Доклад о необходимости изменений в армянском театре, Тифлис, 1913, стр. 13.

рону гнилые, ядовитые традиции, коренным образом изменит стиль своей работы и примет новое направление и новый ход, только в этом случае, повторяем, оно сможет переродить, пересоздать армянский театр»[1].

Предложенные Севумяном изменения относились ко всем отраслям театра, а самыми главными из них были вопросы репертуара, руководства, актерской культуры, режиссуры, воспитания кадров, этики, организации зрителей и т. д.

В вопросе репертуара Севумян придерживался того мнения, что театр постановками пьес должен отвечать на жгучие вопросы современности. Театр не может быть далек от жизни общества и быть в роли наблюдателя, он должен воздействовать и показывать пути будущего.

О. Севумян выдвигает в первую очередь вопрос оригинального современного репертуара. Севумяна не могли удовлетворить упадочнические и декадентские пьесы.

Ови Севумян особенно был озабочен проблемой режиссуры армянского театра. Участвуя в 1908 г. на общероссийском съезде театральных деятелей, он освещал в армянской прессе весь ход съезда. Из его корреспонденций ясно было видно на каких позициях стоял Севумян. Особенное впечатление на него произвело выступление Немировича-Данченко. Выступление Вл. Немировича-Данченко было в основном посвящено вопросам создания нового театра, и именно это и больше всего волновало Севумяна. Севумян пишет: «...в ближайшем будущем постараемся правдиво передать нашим читателям **эту редкую и дорогую лекцию**»[2]. Севумян в течение всей своей деятельности в армянском дореволюционном театре систематически внедрял принципы Московского Художественного театра.

Мог ли страстный и серьезный художник, уже вкусивший все прелести стиля работы Художественного театра, каким был Севумян, оставаться безразличным к тяжелому положению режиссуры отечественной сцены.

В своем докладе Севумян говорит: «Значение режиссера в связи со значением художественного ансамбля спектакля так возросло, что появился ряд реформаторов-режиссеров с мировой известностью (речь идет о Станиславском и В. Немировиче-Данченко — В. В.)... Режиссер должен... способствовать коллективному труду театра... Режиссер призван проложить путь, нормализировать и создать необходимые условия для актерского творчества... Талант драматического актера может расти, развиваться только тогда, когда он окружен способствующими условиями творчества...»[3].

Вопрос режиссера в армянском театре был одним из самых больных вопросов. Большей частью обязанности режиссера исполнял кто-нибудь из ведущих актеров или же из «влиятельных» лиц различных комитетов. Однако и в этом случае понимание обязанностей режиссера не шло дальше технических вопросов.

---

[1] *Севумян*, Доклад о необходимости изменений в армянском театре, стр. 16.
[2] „Ушарар", 1908, № 5 (подчеркнуто нами — В. В.).
[3] *Севумян*, Доклад...

Были случаи при Чмшкяне или же при постановках произведений Сундукяна, когда сам автор выступал режиссером. Только в дореволюционные годы на арене армянского театра выступили представители режиссуры в лице О. Севумяна, А. Арменяна и в дальнейшем Л. Калантара, но и их деятельность не могла спасти общее положение.

Полноценный институт режиссуры в армянской действительности был создан только в армянском советском театре.

Здесь интересно то, что деятели армянского театра, поднимая вопрос режиссуры, всегда исходной точкой принимали Московский Художественный театр.

А. Ширванзаде неоднократно затрагивал вопрос режиссуры и отстаивал точку зрения Севумяна о целесообразности иметь в театре «литературоведа-режиссера».

Известный армянский артист Амо Харазян писал: «Фундаментом дела является режиссура»[1]. Он высказывает правильные взгляды на роль режиссера, говоря, что режиссер должен «быть верным переводчиком идеи автора», о необходимости ансамблевости спектаклей. Такое же мнение о режиссуре высказывает артист А. Вруйр.

Севумян, как и другие передовые деятели, связывал решение проблемы режиссуры в дореволюционном армянском театре с коренными изменениями, имея примером Московский Художественный театр.

Одной из центральных задач был также справедливо выдвигаемый Севумяном вопрос об актерской культуре и мастерстве.

В постановке и этого вопроса Севумян исходил из практики Художественного театра. Естественно, что в 1913 г. Севумян не мог привнести в армянский театр «систему» К. Станиславского, поскольку она и у создателя еще полностью не была оформлена.

Севумян выдвигает принцип «переживания» в актерском искусстве, считая, что это единственный путь для достижения правды в искусстве. Он так и пишет, что есть «играющие» актеры и «переживающие художники». «Играющий» актер — это тот, кто, в погоне за внешними эффектами, не живет ролью, а думает о создании для себя выгодных положений на сцене и очень часто стремится все подчинить своей личной игре, приковать к себе внимание зрителей, для чего очень часто обращается к непростительным средствам. Играющий актер, говорит Севумян, невозможно, чтобы не имел своих шаблонных форм, которыми выражает любовь, гнев, радость, страх, зависть, ужас, доброту и т. д. и потому что, раз усвоив эти формы, они постоянно становятся для него плотью и кровью, то в этом причина, что всегда, независимо от пьесы и роли, он применяет тот же шаблон во всех случаях; для него все равно пьеса из какой жизни, какого периода, века и какую среду отображает. Все это для него безразлично. Он то или иное чувство выразит своими шаблонными приемами. Будет ли он играть роль короля, шута, крестьянина или графа,— разница будет только в одежде.

---

[1] «Мшак», 1915, № 217.

Севумян не признавал ни игру актера, следующего теории искусства «представления», ни игру актера-ремесленника; он отвергает обоих и единственно правильным путем признает теорию «переживания». «Переживающий» — это творящий актер, говорит Севумян, он, получив роль, не ограничивается ее заучиванием наизусть, для него слова роли — только канва, на которой он творит. Прежде всего он хочет узнать — что хочет сделать автор, он все свое внимание сосредоточивает на тех тайных переживаниях, которые скрыты между строками, которые не могли быть высказаны словами. Он хочет воспринять, охватить идею автора, внутренние, скрытые переживания каждого действующего лица. Севумян, высказываясь о всем комплексе внешних эффектов играющего актера, говорит, что он против использования какого-либо шаблона для отображения того или иного чувства.

Мы здесь уже полностью видим Севумяна как последователя учения Станиславского, как деятеля, который в дореволюционном армянском театре боролся за укоренение основных положений раннего периода «системы».

Борьба Севумяна за создание, по его выражению, «армянского художественного» театра не осуществилась, но он все свои старания прикладывал к созданию нового коллектива, где он мог с новыми людьми осуществить свои мечты.

Правда, Севумяну удалось создать несколько высокоансамблевых и гармоничных спектаклей, однако он не смог осуществить свою мечту — основать театральный организм. Его последним усилием было создание студии. Его желанная студия должна была быть организована из восточноармянской и западноармянской молодежи. Драматическая студия, писал Севумян, явится тем учреждением, которое соберет вокруг себя восточноармянские и западноармянские молодые силы. Для более удачной организации дела Севумян поднимает в прессе вопрос о приглашении для руководства студией из Московского Художественного театра актера-режиссера Г. С. Бурджалова. Имея в виду, что Бурджалов — соотечественник и имеет нужный авторитет, Севумян считает, что подобное решение вопроса явится самым лучшим исходом дела. И по этой причине он предлагает послать особое заявление по этому вопросу от имени общественности руководству Московского Художественного театра. Более того, это заявление, по Севумяну, должно быть послано через особого человека, который был бы в состоянии подробно доложить им (т. е. К. Станиславскому и Немировичу-Данченко) о современном положении армянского театра.

Однако политическое положение в этот период было таковым, что для развития и тем более благоустройства армянского театра не было никаких объективных условий, так что эти мечты остались неосуществленными.

Армянский театр стал перед тупиком, из которого он смог выйти только после установления Советской власти в Армении.