

С. А. Ризаев

Армянское режиссерское искусство 1920-х годов

В свое время Вл. Ив. Немирович-Данченко справедливо упрекал театроведов, сказав: «до какой степени наши театроведы и литературоведы плохо, невдумчиво занимаются именно природой театрального искусства». Нельзя сказать, что ныне положение резко изменилось. И по сей день театроведение неохотно, говоря прямо, плохо занимается именно природой театрального искусства. Среди множества театроведческих книг, изданных за последнее десятилетие, лишь в одной (Г. Н. Бояджиев. Поэзия театра изд. ВТО, 1960) природа театрального искусства заслужила внимание исследователя. Между тем, серьезно говорить о театре, изучать и анализировать его историю, его сегодняшнее состояние, минуя проблему театральности, просто невозможно.

Понятие «театральность» гораздо более широкое, всеобъемлющее, чем локальная сфера проявления театральности в искусстве режиссера. Театральность — это язык сценического искусства. Вне театральности, вне специфичности языка нет ни мысли ни души искусства театра. Театральность пронизывает все компоненты театра — пьесу, искусство актера, режиссера, художника. Но в таком компоненте современного театрального искусства, как режиссура, театральность проявляется довольно многолико: работа режиссера с актером, работа режиссера над массовыми сценами, работа по организации сценического пространства и т. д. и т. п. Настоящая статья никак не претендует на всестороннее рассмотрение проявления театральности в армянском режиссерском искусстве.

Как бы обширна и многообразна не была сфера творчества режиссера, главная задача его сводится к умению образно, языком театра, т. е. театрально раскрыть идею произведения. Анализируя постановки армянских режиссеров с точки зрения их сценической образности, хотелось на конкретных примерах показать творческий рост армянской советской режиссуры, прошедшей путь долгих, иногда мучительных исканий. Процесс овладения армянской режиссурой, образностью театрального искусства проходил в борьбе, в поисках. Были ошибки, были серьезные творческие срывы. Но армянская профессиональная режиссура, оформившаяся в годы советской власти, неизменно шла по пути создания подлинных произведений сценического искусства, в которых глубокая идея находит свое образное художественное воплощение.

Суметь образно, т. е. художественно (театрально) раскрыть идею произведения — задача действительно сложная и по сей день актуальная. Вот почему казалось целесообразным взглянуть в недалекое прош-

лое нашего театра, в те самые годы, когда шло становление качественно нового армянского театра — театра социалистического реализма. Именно в этот период происходила беспощадная ломка старых форм театрального искусства, выдвигались новые принципы молодого советского театра. В творческих поисках тех лет было много ценного, о чем не следует забывать сегодня.

* * *

Творческие принципы, легшие в основу работ Первого государственного армянского советского театра, ныне театра имени Сундукяна, преследовали одну главную цель — создание художественного ансамбля. Эту задачу театр решал, преодолевая инерцию традиций, решал с трудом, повседневно воспитывая в коллективе вкус и стремление к художественной завершенности, которая в прошлом достигалась лишь в рамках игры ведущих армянских актеров и очень редко — в целом спектакле. Теперь ставилась задача достижения художественной завершенности всего спектакля, что и выдвигало совершенно новые задачи перед театральным коллективом. «Стремление к художественной законченности и добросовестности,— заметил А. В. Луначарский, анализируя историю русского театра,— естественно и неизбежно приводило к усилению роли режиссера»¹. Сама постановка проблемы ансамблевой игры выдвигала режиссуру как ведущую силу армянского театрального искусства на новом этапе его развития.

Особенность развития армянской советской режиссуры обусловлена еще и тем, что она в короткий период своего становления столкнулась со множеством театральных течений, которые были рождены в 20-х годах. Эти линии и течения в условиях армянского театра иногда уживались в одном и том же спектакле, в творчестве одного и того же режиссера. Этапы, пройденные русской режиссурой на протяжении долгих десятилетий от Ленского до Вахтангова и Мейерхольда, были пройдены армянской режиссурой за несколько лет. Если в Москве и Ленинграде эти многочисленные театральные течения проявлялись в столь же многочисленных театральных коллективах, являющихся очагами разнообразных творческих платформ, то в Ереване, а фактически в Армении, они выражались в творчестве одного театра — театра им. Сундукяна.

Несколько своеобразный путь развития армянской режиссуры 1920-х годов обусловлен еще одним фактором. Дело в том, что в первое послереволюционное десятилетие армянская советская драматургия не могла создать более или менее выдающегося произведения на современную тему. Сатирическая комедия Дереника Демирчяна «Кадж Чазар», вошедшая в золотой фонд национальной литературы, тематически не была связана с новой жизнью. Лучшие армянские современные пьесы появ-

¹ А. В. Луначарский, Статьи о театре и драматургии. «Искусство», М.—Л., 1938, стр. 104.

бились позже, лишь в 1930-е годы. Поэтому армянские режиссеры все свои новаторские эксперименты в области современной темы производили на русской советской драматургии, которая своим мощным потоком сумела отразить наступление новой эпохи.

В хаосе новейших театральных течений 1920-х годов деятели сцены увлекались всем тем, что не напоминало старое. Новое ради нового! Такова была крайность того призыва, которого придерживались отдельные театральные деятели. По поводу постановки Л. Калантара «Потонувший колокол» Гауптмана один из критиков писал: «Просто удивляешься как режиссер в нашу эпоху бурных исканий мог остаться неподвижным, окаменелым». Далее он предлагал снять с репертуара театра эту постановку, ибо в ней нет режиссерского «новаторства»².

Так называемое «новаторское» отношение к театральному искусству проявилось и в работах Л. Калантара. Летом 1923 года с группой молодых исполнителей Л. Калантар ставит на сцене Рабочего клуба мольеровский «Брак поневоле» и французский фарс «Адвокат Патлен». В чем их принципиальное значение, чем они порочны и чем они были ценны для решения проблемы театральности, проблемы понимания специфики сценического искусства.

...Пустая сцена без декораций. Выходят актеры в своих обычных костюмах, разговаривают друг с другом, спускаются в зрительный зал, нередко обмениваются отдельными фразами со зрителями. Никакого театра, все делается так, чтобы не напоминало театрального спектакля. Действующих лиц не называют по имени, сохраняя настоящие имена актеров.

Это был бунт против старых сценических форм. И действительно, все старое было уничтожено, игнорировано, но вместе с этим уничтожился и театр, исчезло искусство. Сделав первый шаг, артисты и режиссура не находили дальнейших шагов — что же предложить вместо отвергнутого. Утверждали, что в новом театре на первый план выдвигается актер, убирается все второстепенное. Но вместе с исчезновением театра исчез и актер, как бы подчеркнуто его ни выставляли. Истина, гласящая о том, что нет театра без актера, показала и свою негативную сторону — нет актера без театра. Таким образом, было ясно, что, убивая театр, нельзя воскрешать актера.

Постановка «Адвокат Патлен» знаменует вершину режиссерского протеста против старых театральных форм в армянском театре, в ней фактически осуществлены все новейшие приемы театрального «новаторства».

Спустя несколько месяцев после этой постановки, режиссер Калантар признавался, что избранный путь создания «коллективистского», как он выражался, театра, конечно, был неверным. Генеральный путь развития армянского театра лежал вне этих формалистических заблуждений. Художественный ансамбль, образное раскрытие идеи пьесы как

² См. «Хорурдаин Айастан», 1923, № 272.

специфика режиссерского искусства стояли на очереди. От их верного решения зависел дальнейший успех.

В постановке «Разбойники» Шиллера Левон Калантар добивается уже заметных результатов в области создания так называемых **режиссерских образов**. В спектакле, например, была такая сцена:... У берегов Дуная, на небольшом холме, пристроенном у авансцены, после тяжелых схваток расположились на отдых разбойники Карла Моора. Он сам, облокотившись на груды камней у переднего холмика, задумался о бренности жизни. Смерть Роллера, блестящая, но неожиданная победа в схватке, чудесная красота окружающей природы взволновали душу Карла. Слышна грустная мелодия, уходящая туда, далеко за холмы, где предполагается широкая голубая гладь Дуная. Жизнь разбойничья тревожит Карла, его тянет к домашнему покою, он жаждет увидеть Амалию. В сумерках светятся огни костров. У одного из костров трое стряпают кушанье, другая тройка «разбойников», несколько вдали и на возвышении, покачиваясь медленно под ритм мелодии, чистит оружие, иные зашивают порванную одежду... несколько бойцов крепко заснули улегшись на твердых камнях. Молчаливая сцена эта, построенная по принципу живописной композиции, длилась немало времени. Нет диалогов, нет сценического движения, а в картине глубоко раскрывается настроение героя, жизненная атмосфера быта «разбойников». Автором этой сцены был уже режиссер, умеющий средствами своего искусства раскрывать содержание эпизода. Здесь уже не только актер выражал мысли автора, а режиссер добивался того, что группа действующих лиц, если даже не было авторского текста, языком театра передавала настроение, вытекающее и дополняющее замысел автора.

Первые шаги армянской режиссуры в области создания режиссерских образов ограничивались отдельными сценами, эпизодами. Делались лишь несмелые попытки создания своего **режиссерского искусства**, которое, конечно, не ограничивается работой над актерским образом, а лишь начинается с нее.

Постепенно армянские режиссеры все ярче и зримее выражали свое искусство. Так, в работе над комедией Мольера режиссер Аркадий Бурджальян особенно отчетливо подчеркивал свое режиссерское отношение, находя яркие театральные формы.

Спектакль начинался под звуки нежного французского танца. С обеих сторон сцены выплывали танцующие фигуры маленьких чернокожих прислуг. В середине авансцены они, обнявшись в танцевальном па, отходили по сторонам, раздвигая каждая одну из половин занавеса. Раздавались два сильных удара гонга, и танцовщицы поспешно занимали свои места по краям сцены, застыв в танцевальной позе. Поднимался второй занавес, и начинался спектакль. В конце каждой картины танцующие фигуры в обратном порядке задерживали занавес.

Нахождение такого обрамления постановки, не существующего в пьесе, являющегося чисто режиссерским приемом, одновременно выражало и отношение постановщика к театральному искусству. Он словно говорил:

Да, это театр, все здесь должно быть театрально. Исходя из такого отношения, А. Бурджальян строил почти все свои постановки. Именно поэтому он придавал огромное значение технике актера, его мастерству, без которых нельзя было «играть в театр». Вахтанговский принцип — «в театре все должно быть театрально» — полностью принимался А. Бурджальяном. Если в постановке «Мнимый больной» А. Бурджальян как-то стремился создать режиссерскими средствами образ всего спектакля и делал это путем введения фигур танцующих чернокожих, то в «Ревизоре» режиссер пошел еще дальше и стал на путь исканий тех театральных средств, которыми образно — театрально раскрывается суть целого явления. Режиссер задался целью одной образной мизансценой характеризовать весь круг правителей захолустного русского городка.

...У Городничего собрался «высший свет»... за овальным столом расположились сам городничий, его супруга и дочь, которые уселись по обе стороны Хлестакова, восседавшего в центре; здесь же Бобчинский и Добчинский, Земляника и многие другие чиновники. Хлестаков очень весел, пьет и ест кушанья, которыми обильно снабжен стол; он декламирует куплеты, поет песенки... развязанность новоявленного «ревизора» в полной мере гармонирует с предельной напряженностью перепуганных провинциалов, которые еле удерживаются на краю стульев. Они настолько гипнотизированы происходящим, что механически повторяют каждое движение опьяневшего Хлестакова. Вот, пошатываясь, встал на ноги Хлестаков, все остальные мгновенно вскочили также. Потерявший голову молодой «ревизор» тянется к руке супруги городничего и в пьяном азарте лобзает ее. Чиновники, повторяя те же движения, вынуждены целовать лысины своих соседей справа; но Хлестаков увидел пухленькие беленькие руки молодой дочери хозяйки и потянулся влево, начал страстно целовать ее, чиновники также потянулись в обратную сторону и стали лобзать лысины соседей слева. Под действием алкоголя, обильно употребленного уважаемым гостем, он стал раскисать и, наконец, голова его уткнулась в тарелку с кушаньем. Это несколько насторожило чиновников, которым, по-видимому, весьма знакомо было такое состояние, и некоторые воздержались, очнувшись, словно отвязавшись от пут гипноза, но только некоторые, а иные механически повторяли то же самое движение и... к блеску собственной лысины прибавился блеск от сала не в меру жирного кушанья, которым почитали хозяева столичного гостя.

Бурджальян здесь пришел к гротесковому раскрытию сцены, никак не искажая главного содержания гоголевского произведения. Понятие сценического реализма для армянского режиссера расширялось, оно освобождалось от узости натуралистического подхода. Хотя на этом этапе армянского режиссера больше занимала проблема сценичности, но при верном раскрытии идеи произведения любая форма сценичности не могла не быть нерелистической. Стремясь к театральности, Бурджальян тем самым поднимал искусство армянского режиссера на новую ступень, утверждал специфику искусства режиссера. Это стремление не бы-

ло случайным, оно шло от передовых русских советских режиссеров, прославивших на весь мир молодую советскую театральную культуру. Ведь Е. Б. Вахтангов в своей последней предсмертной беседе говорил, что ищет «в театре современных способов разрешить спектакль в форме, которая звучала бы театрально»³.

Иные деятели театра считают, что театральность была чужда великому Станиславскому. На этом основании очень часто театральность признается как некое противопоставление учению Станиславского. Это глубокое заблуждение исходит еще и от того, что до сих пор не только не изучены, но и не собраны и не систематизированы высказывания К. С. Станиславского о проблеме театральности. «Хорошая театральность, условность,— говорил Станиславский,— та же сценичность в самом лучшем смысле слова. Сценично все, что помогает игре актера и спектаклю». Станиславский был самым страстным защитником сценичности (театральности), но у него был свой путь достижения сценичности, так же как у Вахтангова или Мейерхольда были свои режиссерские пути достижения сценичности.

Армянская режиссура начала 1920-х годов лишь приближалась к тем путям, по которым следовало ей развиваться. Вот почему в творчестве одних и тех же армянских режиссеров заметны были влияния и школы Станиславского, и Вахтангова, и Мейерхольда.

Это был неизбежный для армянской режиссуры этап, пройденный всеми ее представителями. Так, главная работа Л. Калантара была направлена на то, чтобы в процессе творчества актер внутренне переживал то состояние, какое предлагается ролью. Не отрицая значения техники в творчестве актера, Калантар тем не менее основное внимание уделял методу актерского переживания. Также не отрицая значение метода переживания, Бурджальян основное внимание уделял технике, мастерству актера. Он утверждал, что театр есть театр, и актер должен уметь ярко театрально, своим сверкающим мастерством передать те состояния, которые предлагаются ролью.

В те годы творчество Бурджальяна и Калантара как бы взаимно дополняли друг друга, но дополняли пока не органически, не в едином спектакле. В различных постановках чувствовалась сильная сторона то одного, то другого.

* * *

В середине и во второй половине 1920-х годов в армянском театре продолжается двойственное увлечение «новаторским» театром и театром «традиционным», но уже без тех крайностей, которые были присущи первым годам становления новой театральной культуры. Более сдержаннее стали «новаторские» эксперименты, больше новаторства было в «традиционных» постановках.

³ Е. Б. Вахтангов. Записки. Письма. Статьи. М.—Л., 1939. стр. 256.

Как правило, «традиционализм» связывался с постановками произведений классической драматургии. Рецензент спектакля «Тартюф» прямо заявил, что армянский театр, «осуществляя дело революционной агитации через посредство искусства, имеет также другие цели. А именно то, что он (т. е. театр — С. Р.) знакомит трудящиеся массы с общественными взаимоотношениями той или иной исторической эпохи, с ее бытом»⁴ и т. д. Аналогичный подход был замечен и у самого режиссера, который преподносил «Тартюф» в плане спектакля-музея. Но таково было лишь режиссерское обрамление спектакля, то была рациональная сторона подхода постановщика, хотя и художественное звучание гениального произведения Мольера не было поставлено в зависимость от такого подхода.

Спектакль был построен так, будто зритель «входит в музей истории, раскрывает книгу, описывающую эпоху Людовика XIV, и начинает ее читать. Постепенно перед его взором оживают люди, которые двигаются, спорят или мирятся и в конце спектакля снова каменеют, словно зритель закрывает прочитанную книгу»⁵.

...На сцене изображены громадные часы времен короля солнца — Людовика XIV. Под нежные мелодии менуэта, который был необходимой приправой придворных спектаклей в ту эпоху, медленно открывается занавес: перед зрителем встают окаменелые фигуры всех действующих лиц «Тартюфа». В центре этой неподвижной скульптурной композиции под циферблатом часов с евангелием в руках застыл Тартюф. Двенадцать ударов огромных часов возвещают о начале представления. Окаменелые скульптуры задвигались под звуки чудесного менуэта и грациозно вошли на сцену через двери, расположенные по обеим сторонам постаментов. Погасли лучи рамп, освещающие циферблат, часы растворились на фоне поддуг и задника, сцена приняла свой «нормальный» облик, начался спектакль

Такой «музейный» эпиграф режиссера Калантара, казалось, должен был предопределить и «музейность» всего спектакля. Но, к удивлению и радости зрителей, с первого же действия полнокровная жизнь на сцене вступала в свои полные права. И очень скоро, забыв о музейных часах, зритель вовлекался в подлинную жизнь семьи Оргона.

В сцене, где Оргон становится очевидцем ужаснейшего преступления Тартюфа, режиссером найдено было самостоятельное театральное решение идеи произведения. Оргон никак не верил уверениям домочадцев о ханжестве Тартюфа. Он считал все эти разговоры по адресу почти святого Тартюфа святотатством. Эльмира решила «вещественно» доказать ослепленному Оргону подлинные деяния «святоши». Заблуждающийся супруг упрятан под стол, накрытый богатой скатертью. В пьесе Мольера в этой сцене (действие 4, явление 5) происходит следующее: Оргон под столом слушает любовное признание Тартюфа, а

⁴ «Хорурдаин Айастан», 1924, № 275.

⁵ Там же.

Эльмира покашливает, давая знать супругу, чтоб он внимательно слушал, там, где Тартюф говорит:

Кто входит в мир соблазн, конечно, согрешает.

Но кто грешит в тиши — греха не совершает.

Эльмира по ремарке Мольера, «еще раз покашляв и постучав по столу», продолжает выпытывать соблазнителя. Далее, как известно, когда Тартюф по настоянию Эльмиры идет проверить — нет ли кого в галерее, Оргон выходит из-под стола, и происходит воинственный разговор заблуждавшегося супруга с соблазнителем Тартюфом. Такова эта сцена в литературном изложении Мольера. Несколько иначе она выглядит в театральном изложении Калантара.

По просьбе Эльмиры является Тартюф в строгом одеянии духовного сана, неизменно держа в руках евангелие и крест. Узнав о том, что Эльмира хочет наедине поговорить с ним, и, выслушав ее просьбу, запереть дверь, Тартюф с легкостью растается с крестом и евангелием, которые он оставляет на том самом столе, под которым сидит Оргон, быстро подбегает к дверям и запирает на ключ. Так спешит и так взволнован соблазнитель, что он еле успел бросить евангелие и крест на самый край стола. Вернувшись к Эльмире, он во время объяснения опускается на колени перед стройной женщиной и хочет обнять бедра ее. Припертая спиной к самому столу, Эльмира, хотя и напугана такой активностью Тартюфа, но и рада, что муж увидит все. Она кашляет, но чтобы увериться в том, что Оргон действительно смотрит, тянется рукой под стол. И в тот самый момент, когда Тартюф в мгновение сладострастия на коленях обнимает столь желанную Эльмиру, крест и евангелие падают со стола прямо на голову их владельца — святоши. Испугавшись от внезапности, Тартюф неприязненно отбрасывает упавший к ногам крест и бежит к дверям, дабы еще раз убедиться нет ли там никого. Оргон, наблюдающий до того за всем происходящим, берет отброшенный Тартюфом крест и, сидя под столом, печально разглядывает этот вековой символ святоши, каким он себе представлял его. Произошло самое ужасное для Оргона. Ведь он так верил Тартюфу, в нем он видел идеал настоящего человека, образец служителя бога. В вере этой была сосредоточена вера Оргона вообще. Теперь она рухнула, и слезы потекли из глаз Оргона, который по-детски искренне, по-человечески наивно заплакал над крестом, охваченный горем, один под столом, словно один во всем мире. Сюда под стол он влез как заблуждающийся супруг, а вылез оттуда как обманутый человек. Пролитые им на железный крест слезы словно смыли то, что мешало разглядеть истину, и он, увидев правду, глубоко разочарованный, прозрел как человек.

Вот таким пониманием средств сценической образности и выразительности армянский режиссер входил уже в сферу подлинной театральности, которая одна может оправдать высокое призвание режиссера как художника, творца, а не как комментатора или просто пересказчика мыслей автора.

* * *

В те годы каждый театр стремился найти свое творческое лицо, по-своему решать актуальнейшие проблемы искусства. В этих поисках многие театры отклонялись в сторону от правильного пути, впадали в крайности, но эти же театры находили много интересного, такого, что обогащало сокровищницу театрального искусства.

Хорошо зная и во многом следуя принципам Станиславского и Вахтангова, армянские режиссеры все же стремились по-своему решать многие творческие проблемы национального театра. Многие армянские режиссеры получили свое профессиональное образование в Москве, в армянской драматургической студии, в работах которой участвовали К. С. Станиславский, Е. Б. Вахтангов, С. И. Хачатуров, Р. Н. Симонов.

О московской армянской драматической студии хорошо написал писатель Карен Микаелян: «Находясь в таком мировом театральном центре, каким является Москва, она (студия — С. Р.), словно губка, впитывала в себя от различных театральных течений все то, что ценно, избегая слепого подражательства. Она испытала влияние серьезности приемов Художественного театра, революционности Мейерхольда, практицизма (очевидно, «динамического реализма» — С. Р.) Таирова. Не воспринимая крайностей ни одного из указанных течений, она имеет все основания стать самостоятельной»⁶.

Этим же влиянием увлекались армянские режиссеры Калантар, Бурджалян и Капанакян.

Господствующий тезис — в театре должно быть все театрально, — выношенный и утвержденный в армянском советском театре на протяжении почти десятилетия, свои первые плоды принес в конце 20-х и начале 30-х годов. Это был период яркого расцвета театральности, пусть даже иногда неверно понятой рядом деятелей. Но важно то, что почти у всех армянских режиссеров налицо было стремление к ярко выраженным сценическим формам, к непременно театральному раскрытию содержания драматургии. Именно в этот период рядом с ветеранами армянской режиссуры выросли фигуры молодых режиссеров В. Аджемяна, А. Гулакяна, В. Вартаняна, Т. Шамирханяна, взявших в свои руки почти весь режиссерский фронт.

Яркость сценических форм понималась не по-старому. Современное восприятие событий приводило и к поискам современных форм выражения мыслей и чувств. Новая драматургия, с точки зрения целой плеяды талантливых режиссеров, утверждающих свое понимание роли режиссуры, требовала таких же новых сценических форм. Это обстоятельство имело решающее значение для определения творческого профиля еще одного армянского театрального коллектива — Ленинанканского театра, режиссура которого состояла из молодых выпускников Московской драматической студии (Т. Сарьян, В. Аджемян, А. Гулакян, С. Абовян).

⁶ «Хорурдаин Айастан», 1924, № 182.

Лозунг «пролетариату нужен не театр характеров и переживаний, а театр положений, действия и борьбы»⁷, провозглашенный П. Новицким с трибуны Комкадемии в 1930 году, фактически отражал позиции молодой советской режиссуры, которая в этот период была увлечена созданием на сцене героических «положений».

Такое же режиссерское видение сценического искусства господствовало и в творчестве молодого ленинканского театра.

Массовые сцены все три режиссера (Гулакян, Сарьян, Аджемян) строили по принципу именно массовости. В массе не было индивидуальностей. Режиссеры, в частности Аджемян, уделяли особенное внимание композиции массы, внешним взаимоотношениям действующих лиц и массы, ее ритму, единому действию. Во всем было подчеркнутое, острое отношение режиссера.

Теперь главной задачей режиссера становится уже образное решение всего спектакля.

Так, первая же самостоятельная постановка В. Аджемяна — «Разлом» Е. Лавренца — свидетельствовала об утверждении форм агитационного театра. Пафос спектакля диктовал режиссеру особую форму: на сцене была масса, охваченная революционным порывом, были действия массы, ее переживания, но не было отдельных характеров, психологии отдельного человека. Массовые сцены выражали сущность произведения, в броских плакатных мизансценах главных эпизодов режиссер видел образ всего спектакля. Этот принцип построения постановки развивался и углублялся с каждой новой работой, перерастал в индивидуальный метод работы режиссера.

Одной из ярких работ этого периода была постановка пьесы С. Багдасаряна «Кровавая пустыня». Здесь были налицо особенности театра Мейерхольда: 1) отказ от фетишизации пьесы (режиссер упорно и плодотворно работал вместе с автором над пьесой, пока добился создания такого варианта пьесы, который был приемлем для него. Даже название пьесы было изменено, в Ленинкане она ставилась под названием «Марокко»); 2) отказ от камерности игры (в спектакле не было ни одной камерной сцены); 3) отказ от иллюзорности оформления.

Революционный пафос и романтика пронизывали всю постановку, всю работу режиссера. Постановка «Марокко» являлась живым плакатом в действии. Действующие лица, даже замечательный Баба, были схемами. Аджемян лепил не отдельные образы, а обобщенные образы народа, с одной стороны, и империалистов — с другой. Противопоставлялись и сталкивались массы во главе с Баба и Генералом.

Весь спектакль решался режиссером в острых формах, ритм и законченная композиционность каждой сцены господствовали в постановке.

Театральные средства используются в такой форме, чтобы в соответствии с общей концепцией режиссера выразить внутреннее содержание

⁷ «Советский театр», 1930, № 3—4, стр. 27.

ние пьесы. Иными словами, театральность вытекала и была обусловлена общими режиссерскими принципами того периода.

Обратимся к конкретным примерам. Режиссеру нужно было подчеркнуть мысль о том, что Африка поработается захватчиками, раздирается и подавляется самым коварным и жестоким образом. И вот, чтобы выразить театральными средствами эту мысль, Аджемян создает следующую сцену: в полумраке сценической площадки ярко освещена большая карта Африки, нарисованная широкими размашистыми мазками. Установленная на специальных щитах карта, занимая центр сцены, приковывает все внимание зрителей. На карте отчетливо выделяются раскрашенные в разные цвета «Алжир», «Тунис», «Марокко». И вот сверху, с севера к африканскому матерiku подкрадывается костлявая рука... Рельефно выступают хищные пальцы, они судорожно тянутся к Африке, подползают к самому сердцу материка и, прикрыв весь материк, конвульсивно сжимаются, словно хотят задушить огромную цветную страну. Все это длилось на сцене менее минуты, а впечатление от него было огромным.

Как видно, эта сцена, претендующая на обобщенное выражение всей идеи пьесы, строилась режиссером даже без помощи актеров: бутафорская рука, карта на щитах и свет — вот все, чем располагал постановщик.

Режиссера интересовали быстрая смена подобных сцен — плакатов, ритм спектакля. Этим способом он добивался воздействия на зрителя.

Природа режиссерских мизансцен находилась в этом случае в тесной зависимости от агитационной формы восприятия содержания произведения. В соответствии с таким восприятием отбирались театральные формы, решалась проблема театральности.

Первые работы Аджемяна можно обвинить в чем угодно, но только не в отсутствии режиссерского видения образа всего спектакля. Это было утверждением новой миссии режиссуры, борьба за которую в более основательной форме развернулась еще с начала 1920-х годов в театре им. Г. Сундукяна в творчестве Калантара и Бурджаляна.

Какими бы интересными ни были результаты первых работ режиссуры ленинканского театра в области нахождения театрально выраженных отдельных мизансцен, главная же задача ее заключалась в умении лепить массовые сцены. Здесь, в этой главной области деятельности режиссуры тех лет, изумительных результатов добился В. Аджемян. Именно в массовых сценах наиболее ярко выразилась театральность, характерная режиссерскому искусству молодого Аджемяна. Сценическая образность в понимании режиссуры того периода искалась и воплощалась главным образом в массовых сценах.

Основной принцип построения сцены — это не только нахождение сценического облика действующей массы, но и подчинение этого облика главному содержанию драматического произведения. Как правило, большие массовые сцены сопутствовали спектаклям революционной направленности, поэтому ведущая функция таких сцен заключалась в отраже-

нии революционного духа пробужденного народа. Масштабы событий, громадность их внутренней напряженности заставляли режиссуру в те годы отказываться от камерных форм игры, прибегать к новому методу изображения человеческих переживаний. И в этих поисках многие режиссеры непосредственно обращались к творчеству В. Мейерхольда, который после Станиславского действительно многого добился в области чисто технологической разработки актерского искусства. «Расширив средства актерской выразительности через раскрепощение телодвижений, ТИМ (театр имени Мейерхольда) нашел основу для новой театральной речи. Он широко развернул немую игру — пантомиму как специфически театральный язык, своей особой пантомимической строчкой, передающей самостоятельную мысль творческого театра»⁸.

Через массовые сцены режиссура ленинканского театра очень часто добивалась выражения всей идеи произведения, причем пантомимический элемент как специфически театральный язык занимал в них ведущее место.

Так, в «Марокко» режиссер разворачивал целую пантомимическую массовую сцену, которой и кончался спектакль.

...Угнетенные и гонимые колонизаторами марроканцы доведены до отчаяния. Следующий шаг должен вызвать взрыв народного гнева. Хорошо уловив это настроение, режиссер решает сценически показать это нарастание и взрыв. Над опустевшей площадью спускается ночь. Еле выступает лишь силуэт башни минарета на фоне темного африканского неба. Тишина воцарилась во всем театре, но тишина тревожная, как бывает перед бурей. Это тревожное настроение подготовлено всем ходом предыдущих событий, и потому режиссер смело подчеркивает во всех деталях тишину. И вдруг ее нарушает внезапно возникший гул, напоминающий подземное рокотание вулкана. Этот гул все явственнее, все ближе и, наконец, зрители, словно поднятые на гребень волны, вовлекаются в водоворот событий. С конца зрительного зала через весь театр бегут на опустевшую площадь марроканцы в белых чалмах, с горящими факелами в руках. Они бегут, глухо выкрикивая «ба-ба-ба» (что означает «Да здравствует»).

Ночная темнота, белые одеяния марроканцев и бесконечнодвигающиеся горящие факелы создают впечатление тысячной толпы, хотя и на сцене всего 30—40 человек. Уже там на сцене эта масса приходит в такое яростное движение, что остановить ее нет никакой силы. Появление главаря восстания выливается в апофеоз, символизирующий пробуждение народа. Образ восставшего народа, чему и была посвящена пьеса, в искусстве режиссера получает реальное сценическое воплощение. Не через камерные сцены, не через углубленное раскрытие отдельных образов достигалась сценическая образность, а через масштабное решение темы в массовых сценах.

⁸ А. Гвоздев. Историческая роль театра Мейерхольда. «Советский театр» 1931, № 1, стр. 3.

Стремление создать образ народа на сцене с помощью режиссерских приемов — весьма характерное явление для молодой развивающейся советской режиссуры тех лет. Опыт режиссеров театров братских республик подтверждает эту мысль. Творчество грузинского режиссера Сандро Ахметели, украинского режиссера Олеса Курбаса является ярким доказательством наличия этого течения во всем многонациональном советском театре.

Рядом с этим течением во всем советском театре продолжал жить и развиваться так называемый тогда театральный традиционализм, углубляющийся в индивидуальный образ человека. Характерно, что даже в тех случаях, когда режиссер заведомо противился традиционализму, ему не удавалось лишать образы классической драматургии своих художественных особенностей. Ярким примером этого может служить ряд постановок пьес армянских классиков. Достаточно обратиться к такой яркой режиссерской работе А. Гулакяна, как первая постановка «Хата-бала» Сундукяна. Вся постановка решалась в чрезмерно подчеркнутых условных приемах, режиссер почти нарочито уходил от сундукяновского быта, менял костюмы, декорации, строил эксцентрические мизансцены, но в обрисовке образов главных героев он не смог уничтожить того, что называлось углубленным реализмом. Таким образом, в армянском театре 1920-х годов не умерли традиции старого демократического армянского театрального искусства, тесно связанного в 1870—90-х годах с Московским Малым театром, а с начала нашего века с замечательным искусством Художественного театра. Более того, с каждым годом армянские режиссеры все органичнее и ближе подходили к искусству художественников. Тот же А. Гулакян уже в 1932 году ставит «На дне» М. Горького, заведомо и официально объявив в афишах, что он исходит из постановки МХАТ, так как по его мнению «художественники» раскрыли произведение Горького настолько глубоко и театрально ярко, что вряд ли кому-нибудь удастся добиться большего».

* * *

Поиски выразительных форм для армянской режиссуры не были самоцелью. В каждом отдельном случае режиссер искал присущий этому спектаклю театральный облик. Нахождение режиссерского образа спектакля соответствовало стремлению наиболее доступно, ярко и поэтично, т. е. сценически образно выразить все идейное содержание драматического произведения. При этом с каждой новой пьесой, соответственно ее содержанию менялись выразительные средства режиссера. Так, если в «Разломе» и «Морокко» В. Аджемян акцентировал групповые и массовые сцены, то в постановке пьесы З. Чалая «Гора» он нашел другие приемы. Чтобы создать образ трудовой массы, режиссер строит на сцене «шахту». Спускается задник, разрисованный под шахту, но с вырезами, в которых группами и в одиночку трудятся шахтеры. Эти вырезы-клетки поочередно освещаются небольшим светом, и тогда зритель видит

работающих шахтеров. Вся сцена окутана полумраком, темные тона шахты и освещенные штреки, где работают шахтеры, ритмично ударяя по породе и распевая в том же ритме трудовую песню — все это создает полную иллюзию шахты. Трудовой энтузиазм рабочих, поэтично переданный со сцены режиссером, полностью вытекал из содержания пьесы З. Чалая.

Режиссерские поиски сценически образного воплощения процесса труда в тот период были характерны почти для всех национальных театров. В режиссуре ярко расцветало искусство массового действия, метод построения спектакля опирался главным образом на массовые сцены. Очень характерно, что в начале 20-х годов со стороны ряда режиссеров делались серьезные попытки раскрыть психологию отдельного образа через массовые сцены. Примером этого может служить работа украинского режиссера Курбаса над спектаклем «Джимми Хиггинс», осуществленного им в украинском театре «Березиль». Режиссер Б. Ф. Тягно, работавший в то время у Курбаса, рассказал нам об этом спектакле следующее: «Эпизод над названием «Пытки Джимми» был одним из лучших в спектакле. На совершенно голой сцене стоят два станка: сзади наверху и внизу у авансцены. Двое палачей мучают наверху Джимми, выкручивают ему руки, пытаются. Вся эта сцена и, в особенности палачи, трактуются сугубо реалистически. Очень характерные и колоритные фигуры палачей, казалось, не вяжутся с тем, что происходило потом. Кончились пытки, Джимми-Бучма на веревке с верхнего станка перелетает на нижний, падает обессиленный, лицо выражает страшные муки пыток. Бучма эту сцену играл поистине гениально. Упав лицом вниз, Джимми-Бучма лежит неподвижно. Он погружен в свои мысли. Пауза. Появляется масса рабочих в спецовках. Рабочие хором напоминают ему: Джимми! Джимми! Куда тебя ведут?! Будут мучить тебя, но ты не должен выдавать своих товарищей» и т. д. Это был монолог Джимми, раскрытый режиссером в форме хора. И это было сделано настолько сильно и эмоционально, что потрясало зрителей. Джимми-Бучма, склонив голову, сидит задумавшись. Снова пауза. Рабочая масса покидает сцену. Джимми остается один. Джимми-Бучма медленно поднимает голову, осматривается; он пришел в себя. Кошмар кончился... Но тут же Бучма закатывался таким раздирающим душу смехом, что невольно мороз пробежал по телу. Джимми-Бучма снова перелетал на верхний станок, где его мучили прежде палачи, которые и сейчас поджидали Джимми. Услышав страшный смех Джимми-Бучма, палачи произносили свой приговор над ним: он сошел с ума».

Можно увеличить количество примеров, обратиться к богатейшему материалу русского советского театра, взглянуть на спектакли соседних грузинских, азербайджанских режиссеров тех лет — всюду неизменно встретим стремление к сценической образности, достигавшееся через масштабные массовые сцены.

Театральное искусство в своем стремлении вовсе не было одиноким. Подобное видение жизни пронизывало все советское искусство первого

послеоктябрьского десятилетия. Литература и кино, живопись и скульптура — всюду неизменно выступает принцип образного решения темы через масштабные массовые сцены. «Железный поток» Серафимовича и «Броненосец Потемкин» Эйзенштейна, полнота Иогансона и монументальные скульптурные композиции, установленные на городских площадях, свидетельствовали об одном и том же — стремлении образно осмыслить жизнь в категориях масштаба, выпятить массу на первый план, так как новую эпоху открыла и создала масса.

Театральное искусство, в частности армянское театральное искусство, на этом этапе развития не только не хотело, оно еще не умело через отдельный индивидуальный образ отразить всю масштабность изображаемых современных ему событий. Современность представляла перед театром в своих обобщенных чертах, в главных контурах своих. Так всегда бывает при первом столкновении с масштабными явлениями — сразу не различишь подробностей, сперва увидишь целое, общее, только после пристального взгляда заметишь частности. Такое видение современности, каким бы оно ни было начальным и поверхностным, обладало весьма ценным преимуществом — явление схватывалось во всей масштабности, общественной значимости его. Поэтому пафос подобных спектаклей всегда был подлинно революционным, увлекающим и действенным.

Искусство современного армянского театра, особенно же искусство режиссера, конечно, несравненно выше и профессиональнее, чем режиссерское искусство тех лет. Но не потеряла ли современная режиссура нечто очень важное и ценное, что особенно рельефно выражалось на этапе становления молодого театра — умение сценически образно раскрывать масштабность изображаемого.

Искусству режиссера ныне предъявляются особые требования, благородные идейные задания современности должны быть воплощены в подлинно художественных формах, так как всякое анемичное сценическое выражение современного содержания активно отклоняется сегодняшним зрителем. Ряд постановок армянского театра последних лет свидетельствует об инертном проявлении режиссерского творчества, которое органически не выносит равнодушия. А иногда театрами советской Армении выпускаются равнодушные, лишенные художественной страсти и яркого индивидуального облика спектакли ежегодно. Как правило серые, примитивные спектакли рождаются по вине режиссуры, которая больше занята выражением маленькой правды сценического персонажа, чем большой идеей всего спектакля, предавая забвению великую обобщающую силу театра. С наших подмостков исчезли масштабные, пронизанные революционным пафосом сцены, нет рельефных массовых сцен, действия замыкаются в камерных ситуациях. Если режиссура 1920-х годов была одержима только массовыми сценами, то теперь армянские режиссеры столь же усердно избегают их.

Сейчас, как может быть никогда, расширились масштабы, усилилась значимость жизни современного человека. В этот период широкого

кругозора каждого отдельного человека, когда судьба одного тесно переплетается с судьбами миллионов, театр не может оставаться непричастным к этой огромной масштабности.

В поисках новых форм сценической образности для сегодняшнего театра не мешает взглянуть в недалекое прошлое. Там, на заре становления нового революционного театра есть что почерпнуть, есть что развить театру современному.