

ՏԱՐԱ ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆ

ТВОРЧЕСКИЕ УСТАНОВКИ А.С.БУРДЖАЛЯНА. АНАЛИЗ ПОСТАНОВОК.

Творчество режиссера Аршака Бурджальяна в армянской театрологии изучено мало. А между тем современники считали его наиболее выдающимся режиссером Армении того периода. Спектали его отличались яркой театральностью, продуманностью и вкусом.

Даже при беглом взгляде на хронологию постановок Аршака Бурджальяна обнаруживается ряд пьес, в основном, комедийного характера, сопутствовавших режиссеру на протяжении, практически, всего творчества. Уже в 1920-21 гг. в репертуарах ростовских и тифлиских театров оперетт и миниатюр встречаются две излюбленные Бурджальяном комедии в его постановке — "Ревизор" Гоголя и "Мнимый больной" Мольера.

С 1922 г., с началом работы режиссера в Армянском тбилисском театре, постепенно очерчивается круг произведений, к которым он будет возвращаться постоянно в течение дальнейших 20-ти лет¹. Помимо "Ревизора" и "Мнимого больного" это "Собака садовника" Лопе де Вега, "Венцианский купец" Шекспира и "Храбрый Назар" Д. Демирчяна.

На примере этих спектаклей легко прослеживаются творческие принципы постановщика, выявляется основной комплекс приемов, используемых им. Исследователи творчества Бурджальяна чаще всего останавливаются именно на этих работах, давая им, порой, противоположные оценки. Ольга Мелик-Вртанесян в книге "Из истории становления советской армянской режиссуры"² отмечает уклон режиссера в сторону т.н. "форма-

листического искусства", в то время как Сабир Ризаев называет его "апологетом истинного высокого реалистического искусства"³. Понятие "формализм" сегодня нуждается в разъяснении; дело в том, что оба автора, при употреблении термина, исходят из принятой в официальном советском искусствоведении точки зрения, согласно которой в художественном произведении выделяется два слоя: "форма" и "содержание". Категории эти рассматриваются порознь. Художник-формалист, согласно такой теории, нарушает единство пластов, концентрируя внимание лишь на внешней стороне произведения и не углубляясь в содержательный аспект. Сами представители формальной школы (В.Б. Шкловский, Б.В. Томашевский, Б.М. Эйхенбаум и др.) выдвигают понятия "материала": "то, что художник находит готовым, будь то слова, звуки, ходячие фабулы, обычные образы"; и "формы": "всякое художественное расположение готового материала, сделанное с таким расчетом, чтобы вызвать известный эстетический эффект"⁴. Бенедетто Кроче соединяет оба термина в общую категорию "выражение", подразумевая под ней ту же художественную организацию элементов. Кроме того, введением дихатомии: "выраженность-невыраженность", он упраздняет виды и направления в искусстве, считая, например, противопоставление по содержательному (романтизм-символизм), формальному (проза-поэзия), объемному (роман-рассказ) либо инструментальному (живопись-литература) признакам бессмысленным с точки зрения эстетического анализа⁵.

Аршаку Бурджалюну, естественно, был чужд такой подход. Напротив, в творческих блокнотах его отразилось диалектическое мышление, проповедуемое официальным советским искусствоведением. Тем не менее, в одной из статей Левона Калантара, выразившей взгляды обоих режиссеров в 20-е гг., четко говорилось об их уклоне от реалистической постановочно-игровой манеры в сторону условной, что и расценивалось как формализм: "Наш театр противоположен МХТ-у, основой наших постановок является передвижение человеческого тела в пространстве"⁶.

Фактически, уже в начале века армянские ученики К.С. Станиславского — впрочем, как и русские Е.Б. Вахтангов и В.Э. Мейерхольд — пошли путем отрицания идей учителя в поисках новых театральных форм. Это отмечает и Сабир Ризаев. Называя Бурджалана художником-реалистом, он проводит все же прямую параллель между им и Вахтанговым, трактуя, однако, постановочные принципы последнего и приемы его работы с актерами исключительно с точки зрения системы Станиславского⁷. Ни Ризаев, ни Вртанесян не учитывают влияния на творчество режиссера Дени Дидро — автора трактата "Парадокс об актере", в котором впервые в истории европейской мысли были сформулированы идеи т.н. "актерской школы представления"⁸. В записных книжках режиссера, помимо собственных мыслей художника, сходных с соображениями Дидро, содержатся и прямые цитаты из "Парадокса": "Актер должен черпать из бездонных глубин природы, а не из себя, которого богатство может скоро истощить"⁹. Так что при изучении творчества Бурджалана, как и в случае с Вахтанговым, судя по всему, приходится иметь дело с "синтезом переживаний и представления"¹⁰. Прежде всего проявляется это на уровне пластической разработки ролей и сценичной трактовки комических персонажей. Элемент гротеска и гимнастический трюк, сопутствовавшие постановки режиссера (что сближает его с постреволюционным Мейерхольдом), и одновременно психологический тренинг актеров, проводившийся по методам Станиславского, составляют характерный почерк Бурджалана. Причем обе противоположные грани творчества режиссера подготовлены первым периодом его деятельности: известно, что два года (с 1896 по 1898 гг.) он состоял в обществе искусства и литературы К.С. Станиславского, позже долгое время работал в музыкальных театрах и театрах миниатюр Москвы и других городов. Влияние этих факторов подтверждается и примером эволюции некоторых его постановок.

В 1921 г. в одном из ростовских театров миниатюр¹¹ Аршак Бурджалян ставит музыкальную пародию "Ревизор", которую, по всей видимости, привез с собой из московского театра "Летучая мышь", где проработал несколько лет¹². В программах тифлисских театров зафиксирована фамилия автора инсценировки — Долинов¹³. В 1922г. Бурджалян осуществляет повторную постановку бурлеска в театре "Маски" города Тифлиса. В программе другого театра — при "Айартуне" — пятым пунктом среди остальных номеров отмечен "Финал "Ревизора"¹⁴, возможно, это была частичная постановка той же версии. Параллельно режиссер предпринимает постановку уже гоголевского текста в Тбилисском армянском театре, а в 1929 г. практически без изменений переносит спектакль на сцену Ереванского первого государственного театра (позже театр им. Сундукяня), где в дальнейшем еще дважды — в 1934 и 1940 гг. — возвращается к комедии. В 1931 г. он ставит пьесу Гоголя и в Ленинаканском театре. Существует мнение, будто постановщик не менял режиссерской концепции при повторе спектаклей (и не только "Ревизора"), однако актриса Ленинаканского театра Нина Бохян рассказывает, что он кардинально переиначивал партитуру отдельно взятой роли в зависимости от изменения актерского состава¹⁵. Да и сам режиссер в письме к жене рассказывает о ленинаканской версии. "Ревизора": "Ставлю очень легко, все в восторге и я вижу, как я сам вырос за эти годы, не в трюкачестве, а в тонкости"¹⁶. Фактически, на протяжении 20-и лет он оттачивал спектакль. Другое письмо режиссера свидетельствует о том, что к последней постановке комедии он подошел с новой концепцией: "...Много приходится работать над "Ревизором". Совершенно новый спектакль. Вагаршян сказал, что считает меня лучшим мастером мизансцен в Союзе"¹⁷.

Действительно, что бы из себя не представляла очередная постановка Бурджаляна, наиболее сильным элементом ее всегда бывала твердая, хорошо продуманная мизансцена. Нет, практически, ни одной рецензии на спектакли режиссера, где бы не

говорилось об удачно спланированных и четко организованных массовых сценах. Ольга Мелик-Вртанесян приводит в своей книге описания мизансцен из "Ревизора": "В центре сцены, на софе, разлегся Хлестаков. По правую и левую сторону его сидят Анна Андреевна и Марья Антоновна. Хлестаков вдохновенно поет, декламирует, играет эпизоды из жизни, о которой мечтает. Чиновники сидят на краешках стульев, расставленных по обе стороны софы, и машинально подражают Хлестакову. Когда тот встает, все вскакивают с мест, когда Хлестаков целует ручку у матери или дочери, остолбенелые, будто загипнотизированные чиновники целуют друг другу лбы"¹⁸.

Явная гротескность персонажей и сценических ситуаций, характерная для комедийных постановок Бурджальяна в начальный период, проступает в этом отрывке. В одной из записных книжек режиссер объясняет гротеск как "преображение всякого типа в трагикомическую маску"¹⁹, тем самым приближаясь к мейерхольдовскому пониманию явления: "Намеренное преувеличение, реконструкция (искажение) природы, сочетание предметов, считающееся невозможным как в природе, так и в нашем повседневном опыте"²⁰.

Интерпретируя тот или иной персонаж, Бурджальян зачастую находит ему яркое зрелищное выражение в ущерб психологизму: "Анна Андреевна — в халате и в бигудях выбежала из своей комнаты узнавать потрясающую новость. Свесившись из окна по пояс, она своим мощным голосом зовет мужа. Вбегает Марья Антоновна и тоже пытается выглянуть из окна, но мать заслонила собой все окно. Дочка начинает подпрыгивать и пищать, как мышь. Хриплый голос Анны Андреевны и пищание дочери примешиваются к лаю уличных собак и собаченок. Концерт продолжается до тех пор, пока не входит Добчинский"²¹.

Гротескные приемы, основу которых также следует искать в миниатюрных театрах, Бурджаловян применял и в "Мнимом больном". В 1921 г. в ростовском театре миниатюр режиссер в соавторстве с Южиным впервые ставит мольеровскую комедию,

и затем она сопровождает его на протяжении двух десятков лет (1922 и 1942 гг. — Армянский тбилисский театр, 1922 г. — Театр при "Айартуне", 1923 и 1933 гг. — Ереванский первый государственный театр, 1928 г. — Тбилисский детский и 1942 г. — Ленинская театры). Именно в "Мнимом больном" проявляется еще одна особенность буржуазовского почерка — внедрение в основное действие музыкальных, пантомимических либо словесных вставок наподобие средневековых интермедий. По свидетельству Мелик-Вртанесян, режиссер довольно часто прибегал к подобным вставкам, если, конечно, позволял материал (литературная основа). В книге "Из истории становления советской армянской режиссуры" исследователь описывает интермедию "Врачи" из "Мнимого больного": "Стоят "ученые" врачи и задают Аргану вопросы. После каждого его ответа выстроенные в два ряда врачи кланяются так, что кончики их длинных шляп соприкасаются"²².

Приведенный отрывок интересен и с точки зрения построения массовой сцены. Исторически сложившихся два способа организации массовок: 1) по индивидуальному признаку; 2) с задачей, общей для группы — к началу XX получили распространение во всей Европе и много дискутировались. Еще в 60-70-е гг. XIX века Мейнингенская труппа, впервые в истории театра выделявшая массы в спектакле, распределяла толпу по принципу "кто валяется, кто чинит платье, - и нигде один другому не мешает"²³. Однако уже в 1886 г., в период пика популярности ее, А.Н. Островский заметил недостатки труппы Георга II, а вскоре подходы театра поставили под сомнение режиссеры Э.Г. Крэг, В.Э. Мейерхольд и даже К.С. Станиславский, некогда увлекавшийся мейнингенскими спектаклями. Режиссеру театра, Людвигу Кронеку, ставилась в укор чрезмерная натуралистичность и излишний педантизм в поиске деталей. Касалось это и разработки массовых сцен; так что вскоре персонализация толпы стала восприниматься театральными новаторами как нечто безынтересное, лишенное творческой фантазии.

Бурджальян в своих постановках синтезирует оба подхода. Так в записных книжках он неоднократно обращался к анализу ритма в спектакле: "Все ритмичное легко воспринимается, ритмичное движение легко воспроизводится"²⁴. Приведенный выше отрывок из "Мнимого больного" иллюстрирует это: врачи одновременно реагируют на предложенные обстоятельства, выполняя одинаковые физические действия. Однако Мелик-Вртанесян, говоря о постановке "Храброго Назара", пишет, что "в сцене пира Бурджальян индивидуализировал участников"²⁵. К тому же среди архивных материалов режиссера хранится озаглавленная "За столом" бумага, в которой набросан план работы над спектаклем, и здесь основной задачей при организации массовок Бурджальян видит "определение социального лица каждого образа в данной толпе"²⁶.

Аршак Бурджальян (в соавторстве со Степаном Капанакяном) был первым постановщиком пьесы Д. Демирчяна "Храбрый Назар" (1924 г. — Тбилисский армянский театр). В 1924 г. он — уже один — ставит комедию в Ереванском первом государственном театре, а в 1928 г. — в Тбилисском детском. В 30-е гг. композитор Аро Степанян завершает работу над оперой "Храбрый Назар", и в 1935г. Бурджальян осуществляет ее постановку в Ереванском оперном театре. Вокруг музыкального спектакля развернулась дискуссия: его обсуждали и сам автор — Аро Степанян, и Аршак Бурджальян, и Мариетта Шагинян²⁷ — словом, рецензий появилось немало, но большая часть их ставила вопросы, в основном, литературного порядка, анализируя, к примеру, текстуальные акценты произведения (какой мотив сильнее: сказочный или социальный). Причем те же проблемы переносились и в отзывы на драматическую версию "Назара"²⁸. Конкретные детали и сценические методы, примененные в спектакле, оставались таким образом, в тени. И только у Мелик-Вртанесян встречаются эпизоды, проливающие свет на спектакль в целом: "Для увеличения их (великанов) роста Бурджальян надел на исполнителей огромные мешки. Мешки эти изнутри специаль-

ными приспособлениями поднимались выше обыкновенного человеческого роста. В верхней части, там, где должна быть голова человека, прикреплялась условная маска. Этот неудобный костюм сковывал движения актеров, но одновременно давал режиссеру возможность создавать интересные и комические сценические ситуации"²⁹.

Прием усложнения передвижения выполняет сразу несколько функций, разные режиссеры используют ее в соответствии со своими целями. В данном случае Бурджальян создает комические положения, внося неуклюжесть в пластику великанов, причем носителями причины препятствий являются сами исполнители, пытающиеся перебороть сложности. Такое состояние способствует усилению комизма. Однако, помимо основной функции (визуальное увеличение роста), прием этот углубляет и обогащает саму игру: актеру, имеющему уже основную, предписанную ролью задачу, дается дополнительная, требующая нового "круга внимания"³⁰. К.С. Станиславский в книге "Моя жизнь в искусстве" рассказывает о том, как при постановке "Потонувшего колокола" он усложнил передвижение по сцене путем усложнения планшета³¹.

Спектакли Аршака Бурджальяна были интересны и с композиционной точки зрения. Классически завершенную композицию имела комедия "Собака садовника", которую режиссер ставил трижды: в 1920г. (Театр миниатюр, г. Тифлис), 1925 г. (Ереванский государственный театр), 1926 г. (Тбилисский армянский театр). Структура спектакля была круговая: начальная мизансцена повторялась в заключительной части. Пространственное решение с тяжестью, падающей, в основном, на центр соответствовало общей концепции: "В центр сцены поставлен был круглый, каменный фонтан, который в интерьерных эпизодах служил обтянутым бархатом круглым диваном"³². Остальное пространство, не обремененное бутафорией и декорациями, предоставлялось участникам спектакля, причем размещение фигур актеров производилось с геометрической соразмерностью.

Передвижение реализовалось по законам перспективы. Как рассказывает Нина Бохян, при очерчивании траектории движения героев Бурджальян вертикальным и горизонтальным линиям предпочитал косые, заставляя актеров "ходить по диагонали"³³. Соответственно, организовав массовых сцен требовала особой тщательности: "Бурджальян, как в испанском народном театре, начинает представление испанским народным танцем. Оркестр, состоящий из нескольких гитар, размещается на авансцене. Затем начинается пролог"³⁴.

Таким образом, режиссер выводит стилизацию испанского театра эпохи Ренессанса, не вдаваясь при этом в натуралистические подробности: "Не пытаясь дать полного представления о Лопе де Вега (чего невозможно сделать одной комедией), он проводит более интересную работу, дав картину испанского театра XVI - XVII вв."³⁵. Подход свой режиссер подтверждает мыслью Луначарского: "в театре нужна не настоящая Испания этнографически, а нужен внутренний пульс, основное настроение, которое и надо выявить"³⁶.

Однако тот же подход неосуществим, например, в случае с шекспировскими пьесами, ибо, как пишет сам Бурджальян в статье "Венецианский карнавал или "Шейлок": "Шекспир после своей смерти, под влиянием других течений в драматической литературе, настолько основательно был забыт, что через 50 лет после его смерти появился какой-то Томас Джордан и издал небольшой сборник баллад, в которых пересказывает в форме баллад почти все произведения Шекспира, немного их переделав, и никто этого не заметил... Нечего удивляться, что был утерян ключ к исполнению комедии, когда был утерян сам Шекспир"³⁷.

Ставил он "Шейлока" лишь дважды: в 1926г. в Ереванском первом государственном театре и в 1927г. в Тбилисском армянском театре. Анализируя стилистические особенности спектакля, рецензенты исходили, по-видимому, из позиций самого режиссера, изложенных в его статье: "Бурджальян поставил "Шейлока" как комедию, в которой драматическая сторона

не отвергается"³⁸. Такую концепцию режиссер вывел из шекспировского текста, изучив его драматургические особенности. Исключительно комическими он считает, например, такие сцены, как суд, в которой применен прием переодевания героев; да и введение в перипетию курьезного завещания располагал режиссера к трактовке произведения в комедийном русле: "...В том-то и дело, что он (Шекспир) не только видел, но и ставил его сам и, следовательно, имел случай убедиться, что написал вместо комедии драму, как пишет Гейне. И если не разорвал своего произведения от такого конфуза, то, по крайней мере, выкинул бы все те комедийные положения, которые разряжают драматические коллизии, а он не сделал этого. Не потому ли, что он написал и играл ее как комедию?"³⁹.

Далее режиссер обрабатывает текст, выбрасывая из него, по его мнению, все "преходящее"⁴⁰, будь то вульгаризмы или социологизмы. Кроме того он затушевывает образ главного персонажа - Шейлока, - в результате чего акценты смещаются, и на первый план выдвигаются остальные действующие лица. Помимо сугубо художественного эффекта подобное распределение компонентов способствовало и сохранению целостности ансамбля: "Уметь играть в спектакле значит уметь приковывать внимание зрителя к совершающемуся общему смысловому моменту. Приковывать внимание только на своей личности значит не уметь играть"⁴¹. Фактически, строя мизансцены с учетом планов зрительского внимания, Бурджалян не всегда соглашается с принципом "четвертой стены" Станиславского. Тем более, что придерживался он несколько иных представлений и о театральности: "Театр вызывает в нас совсем другую логику чувств, совсем другие отношения. В нем свой реализм, почти ничего не имеющий с жизненным реализмом общего"⁴². Причем, как свидетельствуют творческие блокноты Бурджаляна, черпает он "театральность" зачастую из теории японского классического театра, в котором актерская игра доведена до максимальной условности, вернее, символичности: "Запрягать на сцене не

существующую лошадь, как делают японцы, интереснее для актера, чем запрягать настоящую"⁴³.

Понятиями и терминами Станиславского Бурджальян пользовался в процессе работы с актерами, в репетиционный период, и при преподавании: "Мы, все режиссеры, являемся его (Станиславского) учениками — с различными восприятиями, но с одинаковой сущностью"⁴⁴.

Таким образом, Аршак Бурджальян, усваивая три театральные школы — русскую, европейскую и японскую — вырабатывал собственный стиль, не подражая при том ни одному из них.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Умер Аршак Бурджальян в 1946г. Последнюю постановку — "Жди меня" К. Симонова — осуществил в 1944г., в Ленинанском театре
2. Մելիք-Չրանեսյան Օ. Սովետահայ ռեժիսորայի կազմավորման պատմությունից: Ե., 1960, էջ. 82
3. Հայ սովետական թատրոնի պատմություն: Ե., 1967, էջ. 82
4. Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов-на-Дону, 1998, с.67
5. см. Кроче Б. Эстетика, как наука о выражении, или как общая лингвистика. М., 1920
6. Մելիք-Չրանեսյան Օ. Սովետահայ ռեժիսորայի կազմավորման պատմությունից, էջ. 107
7. Հայ սովետական թատրոնի պատմություն, էջ 79-81
8. см. Дидро Д. Эстетическая и литературная критика. М., 1980, с. 538-591
9. Музей искусства и литературы им. Чаренца, архив А. С. Бурджальяна
10. Такую характеристику творчеству Е. Вахтангова дал Б. Захава (см. ст. За синтез "перживаний" и представления. В кн. Захава Б. Е. . Воспоминания. Спектакли и роли. Статьи. М., 1982, с. 346-352)
11. "Гротеск" либо "Арлекин"
12. см. Հայ սովետական թատրոնի պատմություն, էջ. 75-76
13. Музей искусства и литературы им. Чаренца, архив А. С. Бурджальяна
15. там же
16. из частной беседы
17. Музей искусства и литературы им. Чаренца, архив А. С. Бурджальян

18. там же
19. Մելիք-Վրթանեսյան Օ. Սովետահայ ռեժիսուրայի կազմավորման պատմությունից, էջ. 57-58
20. Музей искусства и литературы им. Чаренца, архив А. С. Бурджалаяна
21. цит. по "Словарю театра" Патриса Пави. М., 1991, с. 58
22. Մելիք-Վրթանեսյան Օ. Սովետահայ ռեժիսուրայի կազմավորման պատմությունից, էջ. 59
23. там же, с. 53
24. А.Н. Островский А.Н. Соображения и выводы по поводу Мейнингенской труппы.
25. Музей искусства и литературы им. Чаренца, архив А. С. Бурджалаяна
26. Մելիք-Վրթանեսյան Օ. Սովետահայ ռեժիսուրայի կազմավորման պատմությունից, էջ. 74
27. Музей искусства и литературы им. Чаренца, архив А. С. Бурджалаяна
28. "Խորհրդային Հայաստան", 9դեկտեմբերի, 1935; "Խորհրդային Հայաստան", 12դեկտեմբերի, 1935; сб. "Արշակ Բուրջալյան", Ե., 1956, էջ 50-51, 78-84
29. Մելիք-Վրթանեսյան Օ. Սովետահայ ռեժիսուրայի կազմավորման պատմությունից, էջ. 72-73
30. там же, 74
31. В данном случае мы пользуемся терминологией Станиславского. (см.Станиславский К. С. Собрание сочинений в 8 т., М., 1954, т. 2, с. 108-114)
32. см.Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1980, с. 180-186
33. Մելիք-Վրթանեսյան Օ. Սովետահայ ռեժիսուրայի կազմավորման պատմությունից, էջ. 71
34. из частной беседы
35. Մելիք-Վրթանեսյան Օ. Սովետահայ ռեժիսուրայի կազմավորման պատմությունից, էջ. 68
36. "Խորհրդային Հայաստան", 1926, N 38
37. Музей искусства и литературы им. Чаренца, архив А. С. Бурджалаяна
38. Արշակ Բուրջալյան: Ե., 1959, էջ. 18 (
39. "Խորհրդային արվեստ" , 1927, N1
40. Արշակ Բուրջալյան, էջ. 17 -
41. там же, с. 17 -
42. Музей искусства и литературы им. Чаренца, архив А. С. Бурджалаяна
43. там же
44. там же
45. Արշակ Բուրջալյան, էջ. 23