

ՏԱՐԱ ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆ

ԱՐՏԻԱԿ ԲՈՐԺՋԱԼՅԱՆ Ի ՄՈՍԿՎԱՅԻՆ ԹԵԱՏՐՆԵՐԻ ՄԻՆԻԱՏՅՈՒՐ

Արմյանսկայա ռեժիսսուրա, Բերուսսայա սուոյ իստոկի իզ ռուսսկոյ տեատրալնոյ սկոլոյ, օսոբեննո ինտենսիվնո նաչինայա ռազնիվայաթս Վ նաչալե XX Վ. Ուաո ռեմետիթ, շտ Վ Բերվոյ շետվերթի XX Վ. Մոսկվա յայալաս շտի լի նե սամյա կրոպնոյմ կուլթուրնոյմ շետրոմ միա. Զես ռոժալիս Նոյեյշիե նաքաւայաթն Վ իսկուստւե, գլաւնոյմ օԲ-րազոմ Վ տեատրալնոմ. Էթի նուատօրստւա օչեն շկօրօ քօսլե սւօեոյ յօռնիկնօւենոյա շտանօւիս լի յայալմսկօյ ճեյստւիտելնօստի.

Մնօղիե արմյանսկիե ակտերս, ա շաշե ռեժիսսերս, քօշեճիս շենիշչեստւօ Վ ռօսսիյսկիս տեատրաք Վ սկօլաք-ստուդիայք, յերնուսիս Նա ռօԴինու, ռազնիվայա յօլուշեննե նաւիկս շե լի յես լի յես. ՕԴնիմ իզ նաիԲօլեե յեճաճիլիս ռեժիսսերօք շտօյ քերիօԴա Բիլ Արշակ Բուրճալյան. ՔրօրաԲօտաճ նեսկօլկօ լետ Վ մօսկօւսկիս տեատրաք Կօրշա, Յոճնօյ Վ "Լետուչայա միշի" Վ ՕԲշչեստւե իսկուստւա Վ լիտերատուրս Կ. Տանիսլաւսկօյ, օն քերեեճալա Վ ԴԲիլիսի, ա շաթեմ Վ Վ Երեւան, ճե լրօտեալօք օսնօւննե էթաք օնօյ տւօրչեստւա.

Վ արմյանսկօմ տեատրօւեճիմ լրաքտիկեսկօ օստայա նեիզուշեննոյմ քերվոյ, մօսկօւսկիյ, քերիօԴա ճեյտելնօստի Բուրճալյան. Վերօյաթնօ, իսկուսօւաթելայա նե նրաւիլս շտօյ ֆաքտ, շտ օն սւյաճան Վ տեատրայք մինիատյուր, Կ Կօթօրոյմ Վ սօւետսկօյ յրեմա օթնօսիլիս Վ նեկօթօրոյմ քրեճսեճեճենիմ. Դաճե նեսմօթրա Նա շտ, շտ ճանր մինիատյուրս ճալ մնօղա տալանտլիւսիս արտիստօք, ռազրաԲօտալ սօԲստւեննե ճեյտեստւեննե քրինքիքս Վ իմեաթ ինտերեսնու իստօրիոյ. Վքրօւշեմ, իմեննօ Վ իստօրիի Վ կրօւթս ճերնօ քրեճսեճենիմ, Բիթօւաճիլիս Վ սօւետսկիե գօԴս: Վ ճօրեւօլյուսիօննօյ Ղօսսիի էստրաճա Բիլա էլիտարնօյմ ճանրօմ.

Բօլշույա քօպուլյարնօսթ Վ Ղօսսիի տեատրս մինիատյուր քրիօԲրետայա Վ 10-ե գգ. XX յեա. Ղօսսկայա էստրաճա XX Վ., Բազիւրյաթս Նա տրաճիսիայք քրօշլօղօյ Վ սւսայալա օքսթ քարիճսկիս կաֆեշանտայնօք նրեճստաւայաթն, նաչինայա ճօրմիւրօւաթս Վ ճուք կուլթուրնօյ

центрах России параллельно: в Москве и Петербурге — быстро перемещается в провинцию, а затем завоевывает сцены находящихся в составе Российской империи народов.

С одной стороны, эстрада подвергается влиянию ведущих драматических театров обеих столиц, перенимая их специфику и режиссерские принципы, с другой, она самостоятельно вырабатывает собственные игровые принципы, развиваясь как особый вид сценического искусства. Лучшие театры миниатюр становятся своего рода творческими лабораториями для художников-экспериментаторов, предлагающих необычные постановочно-игровые подходы. На первый план выходит актер, совмещающий в себе танцора, певца, пародиста и декламатора, свободно импровизирующий на сцене и непринужденно контактирующий с публикой. Позже такие актеры могли переходить в драматические театры, но при этом они всегда сохраняли в своем творчестве черты эстрадного артиста. Большинство же работали в драме и в миниатюре одновременно.

С московской эстрады начиналась театральная карьера Аршака Бурджальяна. Основной круг его интересов очерчивается в 10-е гг. прошлого столетия, когда он, проживая в Москве, параллельно выступает в качестве актера на сценах Театра Корша и "Летучей мыши" (первый из них был театром драмы, второй — эстрады). Однако влияние "Летучей мыши" на художественное мышление будущего режиссера оказалось все же неоспоримо сильнее. Здесь он работает 10 лет актером, а последние годы также режиссером¹. Спустя десяток лет он, руководствуясь репертуарными особенностями "Летучей мыши" и характером ее представлений, организует театры миниатюр в Ростове-на-Дону и в Тбилиси. В театрах этих Бурджальян соблюдает и частные моменты, характерные для "Летучей мыши": так, он соблюдает принцип многопланового использования актера в представлении. Сам он, работая в "Летучей мыши", за вечер мог быть задействован в четырех номерах одновременно: "Повесть о том как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем", "На другой день после отъезда Хлестакова", "Констацкий собор", "Моментальные снимки фотографии и баранчик в Туле".² Учитывая, что вечер целиком состоял из девяти дивертисментов, несложно представить, какая нагрузка падала на каждого актера.

Вообще, для того, чтобы понять созданные Бурджалином театры, необходимо подробнее остановиться на московском периоде его деятельности. При этом следует помнить, в первую очередь, принцип построения вечеров в "Летучей мыши", ибо схема эта в дальнейшем будет проецироваться на все эстрадные театры, к которым имел отношение Аршак Бурджалин.

Возник театр "Летучая мышь", как известно, из закрытых "капустников", организуемых артистами МХТ-а: сперва при Обществе искусства и литературы, а затем и при МХТ-е устраивались "вечера веселой пародии и шутки"³.

Репертуар "Летучей мыши" состоял из театральных шаржей, инсценировок стихов и романсов, театрализованных афоризмов Козьмы Пруткова, веселых миниатюр и инсценировок произведений классиков. Словесные дивертисменты сменялись вокальными и танцевальными, актеры со скоростью меняли друг друга на сцене. Особенно часто обыгрывались варианты комедии Н.В. Гоголя "Ревизор". Многие эстрадные театры обращались к мотивам этой пьесы, поэтому неудивительно, что позже Бурджалин в своих ростовских и тбилисских театрах неоднократно возвращался именно к ней. Так, он работал над несколькими вариациями на тему "Ревизор". Одна из них, поставленная как в Ростове, так и в Тбилиси, носила подзаголовок "музыкальная пародия", авторство которой принадлежало М. Долинову, московскому знакомому Бурджалина. В конце 10-х гг. прошлого столетия Долинов заведовал литературной частью Театра Южного в Москве. Как раз в тот промежуток времени Бурджалин работал в Театре Южного актером и режиссером. О самом антрепренере Д.Я. Южном известно, что он был дублером постоянного конферансье "Летучей мыши" Никиты Балиева (Мкртич Баян). Факт этот приводит Е. Кузнецов в книге "Из прошлого русской эстрады"⁴. Однако, созданный Южным театр в литературе не упоминается.

В Ереванском музее искусства и литературы в архиве Бурджалина хранятся две программки Театра Южного сезона 1917-18 гг., проливающие свет на все предприятие в целом. Правда, по ним невозможно установить, как долго просуществовал театр и в каком помещении давал свои представления, но все же основные принципы его здесь отражены. Видимо, это был организованный по примеру "Летучей мыши" эстрадный театр,

созданный с коммерческой целью, каковых в России той поры было много. Подобно знаменитому театру, репертуар южинского театра был составлен из пародий, скетчей, музыкальных дивертисментов, инсценировок произведений классиков. Совпадала и продолжительность концертов: программа состояла из девяти номеров, среди которых — инсценированный рассказ А. Чехова "Супруга", одноактная пьеса А. Куприна "Клоун", вокальные и стихотворные дивертисменты в исполнении братьев Хенкиных: Виктор Хенкин исполнял дивертисмент "Старый солдат", а в "Небольшом хоре Егоровых" выступал вместе с Южным Владимир Хенкин⁵. Известно, что Владимир Яковлевич исполнял на эстраде куплеты, читал рассказы, имитировал известных актеров; брат его, Виктор Яковлевич, был одним из ведущих артистов "Летучей мыши", создавал на сцене "острохарактерные образы, сопровождая номер пением или напевным речитативом"⁶, и именовал себя на афишах "поющим актером". Оба брата пользовались успехом в столичных театрах миниатюр, и их участие в представлениях Театра Южного свидетельствует как о коммерческом благополучии предприятия, так и о профессионализме труппы.

Видимо, связь Театра Южного с "Летучей мышью" была довольно тесной, ибо, помимо Хенкиных, Аршака Бурджальяна и самого Южного, одновременно выступавших на сценах обоих театров, здесь могли быть другие выходцы из "Летучей мыши". Однако, между этими театрами существовало небольшое отличие: случалось, что в южновском театре вместо привычного попури из различных тем разыгрывалась за вечер одна большая, состоявшая из трех-четырех актов пьеса (как, например, "Шоколадный торт" из 28 картин Н.А. Григорьева-Истомина⁷).

Естественно, и для "Летучей мыши" и для Театра Южного писали разные авторы. Так, если основным автором "Летучей мыши" был Н.Л. Тарасов, то большинство миниатюр для Театра Южного писал М.Долинов: в программке Театра Южного представлена одна из долиновских пьес — инсценировка рассказа "Супруга". Здесь роль Господина N исполняет А.С. Бурджалов 2-й" (именно так печатали фамилию Аршака в московских театрах: эта форма представления артиста объясняется участием в труппе его старшего брата — Георгия Бурджалова). "А вот еще номер, который произвел сенсацию, - рассказывает Станислав-

ский в книге "Моя жизнь в искусстве". — На сцене есть вращающийся круг. Внешнюю сторону этого круга обнесли низеньким барьером, какой существует в цирке. Вокруг было поставлено несколько рядов стульев для публики, сидевшей на сцене. А дальше была сделана панорама с рисованным цирком, наполненным толпой народа. Против зрителей, как полагается, был выход артистов и цирковой оркестр над ним. На вращавшемся круге стояла деревянная лошадь, на спине которой Бурджалов в костюме цирковой наездницы тенцевал "pas de chale", прыгая через обручи и прорывая их. При этом державшие обручи стояли вне круга, а якобы бежавшая лошадь двигалась вместе с вращающимся кругом"⁹. Так, благодаря приведенному эпизоду раскрывается не только творческий облик Бурджалова 1-го на эстраде, но и возникает полная картина представлений "Летучей мыши", их фееричности, яркости. Бурджалов здесь выступает как носитель маски наездницы, именно маски, ибо на эстраде этот термин приобретает особый вес: эстрадный артист не переживает роль, а представляет свой персонаж, гротескно преувеличивая основные черты его характера, в результате чего образ получается насыщенный и подчеркнуто театральный.

Казалось бы, это понятие недопустимо в отношении к артистам МХТ-а, ибо культивируемая Станиславским система "переживания" ни в одной точке не соприкасается с "маской". Но ведь постановки МХТ-а и вечера "Летучей мыши" тоже абсолютно непохожи.

По своей внешней и внутренней форме представления Театра Южного, как уже отмечалось, были похожи на спектакли "Летучей мыши".

Судить о характере и специфике инсценировки Долинова сложно, так как, кроме перечня задействованных в ней актеров и самого заглавия, никакой информации о самой миниатюре нет. Намного проще изучить музыкальную пародию того же автора "Ревизор", которую Бурджалиян часто ставил уже на юге и в Закавказье: осуществив ее постановку в 1921 г. на сцене ростовского эстрадного театра, он вновь возвращается к ней в Тбилиси, в театре "Маски".

В конце 50-х гг. XX в. в воспоминаниях об Аршаке Бурджалияне художник Семен Аладжалов пытается по памяти восстановить отрывок из ростовского представления. Он описы-

вает флирт Хлестакова с Марьей Антоновной — небольшую картину, проливающую свет на всю пародию в целом. Текст, который он приводит, рифмованный, стало быть уже по внешней, словесной своей форме миниатюра отличается от гоголевского произведения. Тем не менее, большинство реплик в приведенной сцене базируется на фразах, взятых из оригинала: без изменений оставлены имена действующих лиц; сохранены главные сюжетные перипетии комедии, вероятно, диалоги исполнялись в музыкальном сопровождении. В подтверждение этого достаточно вспомнить только жанровую характеристику инсценировки (музыкальная пародия). Сама по себе сценка напоминает небольшую оперетту или водевиль. Музыкальная пародия же в целом состояла из четырех картин, скорее всего, не слишком длинных¹⁰.

Большой интерес представляют сохранившиеся в архиве Бурджалина рукописные и машинописные тексты миниатюр. Уже по приезду в Тифлис режиссер имел под рукой некоторое количество таких материалов. Их он время от времени выдавал тем или иным театрам — иногда лишь при наличии соответствующего контракта. Фамилии авторов некоторых пьес упомянуты на титульных листах (большинство — неизвестные ныне писатели), авторство других не указано. Поэтому место написания многих миниатюр трудно выяснить, а это важно для получения более полной картины организованных Бурджалином театров: необходимо знать, какой процент репертуара составляли заимствованные скетчи, какой — оригинальные.

Так, наряду с иностранными (в основном, французскими) и русскими миниатюрами, одноактными пьесами комического содержания и инсценировками произведений классиков, в Тбилиси ставились миниатюры местных авторов, например, Дымова. Некоторые сведения о месте их написания выдают сами пьесы. Часть их, естественно, была привезена из Москвы. Так, миниатюра в стихах "Московские невесты" писалась, несомненно, в постреволюционной Москве: этот вывод вытекает не столько из названия (оно может предполагать произвольную тематику), сколько из концовки пьесы: "Лучше нынешних хранили мы места Московские, так как крепко мы любили купола Кремлевские"¹¹.

Бурджалин, руководствуясь имеющимися у него под рукой текстами миниатюр и песен, с момента подписания контракта с

ростовскими и тбилискими театрами начинает сам диктовать репертуарную политику: "1-гр. А.С. Бурджалов вступает в театральное дело, именуемое "Арлекин", в качестве главного режиссера для ведения дела: жанра "Летучая мышь", формируя труппу из 12-14 человек, с администрацией сцены и конференсье, и представляя библиотечный материал с оркестровками, имеющимися в его распоряжении..."¹². Фактически, руководство театров уподобляет их "Летучей мыши" вполне осознанно, и причиной этому не только пьесы, привезенные Бурджаловом из Москвы. Ко времени открытия и "Арлекина" и "Масок" театр "Летучая мышь" имел такую громкую славу, что, как это видно из текста контракта, стиль его представлений воспринимался уже как особый жанр.

Сходство "Масок" с известным московским театром проявляется на всех уровнях. С формальной точки зрения воссоздается атмосфера зрительного зала и антураж "Летучей мыши", где публику рассаживали за столики, как в ресторане, а обслуживали "посетителей" не занятые на сцене артисты, причем каждого зрителя, занявшего отведенное ему место, ожидали сюрпризы: различные световые и звуковые эффекты¹³. В "Масках" также соблюдалась атмосфера ресторана с развлекательной программой или кафешантана: "Театр роскошно декорирован, - оговорено в анонсе "Масок". — Первоклассный буфет. Ужин из трех блюд 15 000 р. Ложи и столики бесплатно"¹⁴.

Осью эстрадной программы в "Масках", как и во всех театрах миниатюр, был конференсье. Он обыгрывал способность человека быть соучастником игры, всего лишь наблюдая за ее ходом. Этот артист приобретает особую популярность в конце XIX-начале XX вв., когда старые театральные устои ставятся под сомнение, уступая место любым новаторским экспериментам, в том числе и попыткам удалить барьер между двумя разными по сути частями театра: сценой и зрительным залом. "Жанр конференса, - пишет Е. Кузнецов, - допускает большое разнообразие форм, но в его первооснове все же остается беседа со зрителем, построенная на прямом общении со зрителем"¹⁵.

Проекция такого соотношения встречается и в постановках самих миниатюр. Среди архивных материалов Бурджалова хранится текст сатирического обозрения "Три из шести" некоего Днепровского — с режиссерскими пометками на полях. По

замыслу постановщика (а ставил скетч, скорее всего, А. Бурджальян), главный принцип, легший в основу постановки, - игра с публикой. Режиссер от руки добавляет несколько ремарок, предписывающих актерам при воспроизведении текста время от времени обращаться к зрителю.

Существует обыденное мнение, будто легкие жанры не требуют большого мастерства. В действительности же, чем легче выглядит игра, тем больше за ней работы. На эстраде певец, танцор, декламатор, импровизатор и персонификатор объединены в лице одного артиста. Эстраднему режиссеру необходима не меньшая изобретательность и вкус, чтобы верно расставить элементы, найти наиболее яркие краски для подачи динамично чередующихся сценок. Аршак Бурджальян режиссерские навыки приобретает в эстрадных театрах, и в дальнейшем, перейдя в драму, он свободно пользуется теми или иными приемами, когда стремится создавать подчеркнуто-театральные образы и ситуации. Именно развитию чувства театральности и комизма у режиссера способствует его десяти-двенадцатилетняя работа в театрах миниатюр.

¹ Գրականության և արվեստի բանգարան, Ա.Բուրջալյանի Ֆոնդ, N96-100.

² Музей МХАТ-а.

³ Станиславский К. С. "Моя жизнь в искусстве", М., 1980, с. 375.

⁴ Кузнецов Е. "Из прошлого русской эстрады", М., 1958, с. 303.

⁵ Театральная энциклопедия, М. 1967, т.5, с.602.

⁶ Театральная энциклопедия, Дополнения. Указатель, с. 199-200.

⁷ ԳԱԹ, N148.

⁸ Музей МХАТ-а.

⁹ К. Станиславский "Моя жизнь в искусстве", с. 348.

¹⁰ Արշակ Բուրջալյան, Է., 1959, էջ 212.

¹¹ ԳԱԹ, N51.

¹² ԳԱԹ, N126.

¹³ К. Станиславский "Моя жизнь в искусстве", с. 375-381.

¹⁴ ԳԱԹ, N157.

¹⁵ Кузнецов Е. "Из прошлого русской эстрады", с. 303.