

СИМВОЛИСТСКИЕ ОПЫТЫ С. ПШИБЫШЕВСКОГО
И АРМЯНСКИЙ ТЕАТР НАЧАЛА ДВАДЦАТОГО ВЕКА

Одной из примечательных тенденций армянского театра начала прошлого века является пристальное внимание к символистской драме, уводящей зрителя в мир отвлеченных идей, видений и грез, неосуществленных желаний, бесконечных ожиданий и разочарований. В этой связи заслуживают особого упоминания не только постановки первых армянских драматических сочинений, непосредственно связанных с эстетикой символизма, но и обращение к творчеству европейских авторов, первооткрывателей нового искусства. Когда речь заходит о европейской символистской драме исследователи, как правило, упоминают пьесы Мориса Метерлинка, Леонида Андреева и других наиболее виднейших представителей нового направления, предавая забвению имя Станислава Пшибышевского, кумира польских модернистов, театрального бунтаря, искренне верившего в особое предназначение искусства и его трансцендентную первооснову.

Пьесы Станислава Пшибышевского ("Во имя счастья", "Золотое руно", "Гости", "Снег", "Вечная сказка"), далеко не всегда равнозначные, в чем-то противоречивые и эклектичные, были представлены не только на театральных подмостках Польши, но и за ее пределами. Станислав Пшибышевский сумел создать свой театр, восхищавший одних и эпатировавший других, свою эстетическую программу. Выдвигая на первый план субстанциональные проблемы в своих теоретических статьях-манифестах, он заявлял, что цель искусства — познание метафизических основ бытия, независимых от материального мира. Являясь апологетом "искусства для искусства", он утверждает, что "искусство, преследующее какую-либо моральную и социальную цель, перестает быть искусством... художник — не слуга и не руководитель, он не принадлежит ни нации, ни миру, не служит никакой идее и ни какому обществу, ... он — Господин среди господ, не подчиняющийся никакому закону"¹.

В своей программной статье "О драме и сцене", привлеченной внимание издателей армянского театрального журнала

"Ушарар", Станислав Пшибышевский проводит четкую границу между старой и новой драмой, отмечая, что если в прежние времена «драматический конфликт был обусловлен внешними причинами, которые в той или иной степени воздействовали на героя»², то в современных театральных сочинениях основное действие "разворачивается в душе героя"³. Вот почему герой в пьесах самого С.Пшибышевского вынужден был противостоять не внешним обстоятельствам, а вступать в борьбу с самим собою. Говоря о неизбежности трагизма в своих мистических пьесах, Станислав Пшибышевский представлял борьбу светлых и темных сил, разворачивающуюся в человеческом подсознании.

Символистская проблематика, с присущим ей особым интересом к внутреннему самоанализу, в пьесах Станислава Пшибышевского приобретает особый, специфический оттенок. Отказываясь от натуралистического жизнеподобия и экспериментируя в плоскости символистского театра, Пшибышевский не пытался представить ирреальное на сцене так, как это делали Метерлинк и его последователи. Герои Пшибышевского, уставшие от обыденности жизни и пытающиеся достигнуть вершин абсолюта, - не застывшие марионетки, лишённые плоти и крови, а вполне живые люди. Во многом полемизируя с апологетами символистской драмы, Пшибышевский заявлял, что "на сцене зритель должен лицезреть не бесплотные и абстрактные символы, а живого человека."⁴

Эстетическая программа Станислава Пшибышевского не могла остаться незамеченной. Постановки его драматических произведений, осуществленные в самом начале двадцатого века, вызвали неопишущую бурю эмоций не только в среде профессионалов, но и в зрительской аудитории. Так, например, первое знакомство тифлисского зрителя с театральной эстетикой польского символиста закончилось доселе невиданным курьезом.

Представленная осенью 1904 года на тифлисской сцене пьеса Пшибышевского "Снег" в постановке В. Мейерхольда привела зрителей в настоящее смятение. «Символистские опыты В. Мейерхольда не были поняты ни в Херсоне, ни Тифлисе. В Тифлисе постановка "Снега" произвела скандал, публика негодовала, кричала "Долой сверхдраму!"⁵ Армянская критика, обращаясь к

гастролям В. Мейерхольда, проявив полнейшее равнодушие к дерзновенным экспериментам русского режиссера в плоскости условного театра, обратила лишь внимание на то, что "в репертуаре театра значительное место занимают пьесы известных драматургов-Ибсена, Метерлинка, Пшибышевского, Гауптмана."⁶

Но типичное для данной эпохи тяготение к новым веяниям коснулось и целого ряда армянских театральных трупп, руководители которых при построении репертуара отталкивались не только от собственных традиционных устремлений, но и ориентировались на современные течения, получившие общеевропейский резонанс. Если внимательно проследить за деятельностью армянских трупп начала прошлого века, то нетрудно обнаружить, что пьесы Станислава Пшибышевского были представлены на профессиональных и любительских сценах Тифлиса /"Во имя счастья", 1908/ и Баку / "Во имя счастья" 1908/, Еревана /"Во имя счастья", 1907/ и Пятигорска /"Вечная сказка", 1911/, Карса /"Вечная сказка", 1910/ и Александрополя /"Снег" 1913/, Чарджоу, Гандзака и Ахалцихе /"Во имя счастья", 1907-1909/.

Первая попытка, осуществленная Сирануйш в июне 1907 года на сцене Ереванского городского клуба силами тифлисской труппы, по-видимому, увенчалась успехом, ибо по мнению одного из рецензентов пьеса "произвела огромное впечатление на зрителей".⁷ К сожалению, в личном архиве Сирануйш, хранящемся в Музее литературы и искусства, не сохранилось никаких упоминаний об этом спектакле. Отсутствие личных записей самой актрисы вынуждает нас ограничиться суждением одного из критиков, который, анализируя бакинскую постановку, обращаясь к образу Елены в исполнении Сирануйш, отмечает, что последняя "выступая в роли растерянной и обманутой, подавленной и потерявшей любовь женщины, представила ее довольно удачно."⁸

Говоря о бакинской постановке, осуществленной в рамках традиционного актерского театра, критика отмечала лишь игру Сирануйш. А в целом сам спектакль с точки зрения актерского ансамбля, не произвел особого впечатления на зрителей. Не случайно, один из рецензентов, обращаясь к игре остальных исполнителей, отмечает, что представленные ими образы "требуют большей подготовленности и мастерства."⁹

Банальный любовный треугольник, перерастающий в глубокую психологическую драму и заканчивающийся самоубийством главной героини, привлек не только Сирануйш, но и актеров нового поколения, представивших образы С.Пшибышевского на тифлисской сцене — О.Севумяна (Млицкий), О.Зарифяна (Зджарский), О.Майсуриан (Елена) и С.Адамян (Ольга). Данная постановка примечательна еще и тем, что она была осуществлена последовательным сторонником режиссерского театра С.Капанакяном, попытавшимся на практике осуществить основные принципы новейшей театральной программы. Так, Аветик Исаакян, выступая в роли театрального критика, в своей рецензии отмечал, что интерпретируя образы С.Пшибышевского, молодой режиссер выдвинул на первый план "сложную, тончайшую и запутанную психологию".¹⁰

Последующее обращение С.Капанакяна к драматургии С.Пшибышевского ("Вечная сказка", 1909) заставило критику обратить внимание не только на талантливую игру главных исполнителей (Сонька — С.Адамян, Король — О.Севумян), но и отметить, что и "остальным актерам удалось сохранить ансамбль"¹¹. Одно из самых мистических произведений С.Пшибышевского, символизировавшего тоску человеческой души по идеалу, по истинной красоте, требовало от каждого актера особого проникновения в образ. Наиболее созвучной авторскому замыслу оказалась Сонька в исполнении С.Адамян. В образе Соньки, волею судьбы оказавшейся лицом к лицу с человеческой подлостью, жестокостью, лицемерием, распахнувшей свою душу навстречу вечности, актриса нашла материал, близкий ей и по духу и по содержанию. Героиня Сатеник Адамян, отгородившаяся от прозы жизни, символизирующая единство человеческой души и абсолюта, охарактеризована критикой как "эфмерное существо, которое живет не в этом мире, говорит как будто во сне".¹²

В поисках новой театральной стилистики армянские актеры и режиссеры вынуждены были довольствоваться зрителем, ориентированным на традиционный театр и традиционную драму. Сам С. Пшибышевский, выдвигая на первый план проблему эстетизации театральной публики, утверждал, что "современная драма требует интеллигентного зрителя"¹³. Армянская же критика

заявляла, что "зрителю, воспитанному на мелодрамах, кажутся скучными умные, серьезные, лишенные эффектов пьесы."¹⁴ Так, говоря о достоинствах капанакяновской постановки, один из рецензентов, сетуя на малочисленность зрительской аудитории, не исключал, что "основная идея пьесы вряд ли была понята большинством зрителей."¹⁵ Зритель, оказавшись неподготовленным, подчас отметал все новое, все то, что не отвечало его традиционным устремлениям и представлениям. Новый репертуар требовал нового подхода и со стороны создателей спектакля, и со стороны зрительской аудитории. Воспитание нового зрителя, создание нового условного театра, объединившего все компоненты спектакля в рамках единого режиссерского замысла - все это найдет свое воплощение на сцене армянского театра 20-30-ых годов прошлого века. Постановки символистских драм М. Метерлинка, Л. Андреева, С. Пшибышевского, осуществленные в самом начале прошлого века и вобравшие в себя и традиционные, и новаторские устремления, не привели к созданию нового театра. Но приведенные в статье факты позволяют говорить о данном историческом отрезке как о своеобразном переходном периоде, когда в репертуаре многих армянских театров все чаще стали появляться пьесы, представляющие новый эстетический идеал. Не следует также забывать и о том, что первые интерпретации символистской драмы - это и первая ступень на пути создания в дальнейшем нового, условного театра.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. История польской литературы, том 2, Москва, 1969, с. 14
2. "Ушарар", 1907, №8
3. Там же.
4. "Ушарар", 1907, №9
5. История русского драматического театра, том 7, Москва, 1987, с. 136.
6. "Мшак", 1904, №201
7. "Ушарар", 1907, №6
8. "Занг", 1908, №4
9. Там же.
10. "Горц", 1908, №59
11. "Мшак", 1909, №13
12. Там же
13. 'Ушарар', 1907, N9
14. 'Ушарар', 1907, N1
15. "Мшак", 1909, N13