



**Нерсес
Каграманов**

**русская классика
на армянской сцене**

Посвящается 150-летию при-
соединения Армении к России.

792 С
К 12



~~63483~~

© Армянское театральное общество, 1976

ПРЕДИСЛОВИЕ

Оглядываясь на пройденный путь дружбы и культурных связей между армянским и русским народами на протяжении последних двух веков, воочию убеждаешься, насколько значительной была роль русской литературы в их становлении и укреплении. Ее демократическая направленность, гуманистическое отношение к страданиям подневольного человека, всегда вызывали живейший интерес армянского читателя, находили отклик в его сердце, вдохновляли и укрепляли его веру в торжество справедливости, призывали к общественным переменам.

Этот процесс сближения начался задолго до присоединения Армении к России в 1827 году и развивался еще в большей степени после этого исторического события. Армянскими авторами широко освещены экономические, военные и культурные связи между представителями двух народов, возникшими с незапамятных времен. На различных этапах исторического развития двух народов они

выдержали экзамен на прочность, расширились, укрепились, приняли самые различные формы взаимного экономического и духовного обогащения.

И если эти контакты возникали между армянами и русскими время от времени в силу различных событий, то после 1827 года они стали постоянными, обрели целенаправленный характер, по существу выражали идею дружбы между интеллигенцией и трудовыми слоями двух народов. Этому во многом способствовало и основанное в Москве в 1814 году Лазаревское училище, ставшее центром культуры армянского народа в России по подготовке своих национальных кадров.

Однако знакомство армянского читателя с произведениями русских авторов началось не со времени их переводов, а значительно раньше 1827 года, когда армяне приезжали в Москву и Петербург на учебу или же переселялись в Россию на постоянное жительство и имели возможность читать книги русских авторов в подлинниках.

Вслед за литературными возникают русско-армянские театральные связи. Точной датой постановки первой русской пьесы на армянской профессиональной сцене считается 1864 год, когда армянский зритель увидел спектакль «Не в свои сани не садись» Островского, прозвучавший на своем род-

ном языке. Но еще задолго до этого, армянский зритель видел многие русские пьесы и в исполнении русских артистов.

Постоянными зрителями тифлиского русского театра, организованного в 1845 году, являлись передовые представители армянской интеллигенции, которые смотрели здесь произведения Грибоедова, Гоголя, Сухово-Кобылина, Островского, Шекспира и других авторов.

Армянский профессиональный театр реалистического направления был организован только в 1863 году и по этой причине не было возможности переводить на армянский язык и показывать произведения русских драматургов. И если армянский народ еще в первой половине XIX века не имел профессиональной труппы с соответствующим театральным зданием, то не дает ли это обстоятельство нам основание рассматривать всю армянскую землю как некую сценическую площадку, по которой с боями шли русские войска для освобождения Армении от персидского владычества, и где после взятия ханской крепости в 1827 году русские офицеры в присутствии Грибоедова, показали отдельные сцены его бессмертной комедии «Горе от ума».

Общеизвестен также факт постановки «Горе от ума» год спустя после показа в Эривани, в тифлисской семинарии Нерсисян в 1828 г. силами рус-

ских, армянских и грузинских любителей при непосредственном содействии самого автора.

Несмотря на то, что ереванская постановка «Горе от ума» шла на русском языке, тем не менее первая постановка комедии русского автора, обличающая нравы дворянско-самодержавного строя, оказала определенное воздействие на умонастроение местных зрителей, стала заметным явлением в общественной жизни армянского народа. Не преувеличивая значения постановки «Горе от ума» 1827 года, следует сказать со всей определенностью, что ее путь на русскую профессиональную сцену начался с Армении, и именно этот факт сыграл впоследствии большую роль в формировании общественной линии репертуара армянского театра и появлении на его сцене пьес других русских авторов.

Несмотря на колонизаторскую политику царского самодержавия армяно-русские культурные связи неуклонно развиваются, чему во многом способствуют сами деятели культуры и литературы двух народов. Что же касается идеи организации своего национального театра, призванного обслуживать широкие массы, то еще с конца двадцатых годов прошлого века, она постепенно и неуклонно овладевает умами передовой армянской обществен-

ности и уже к концу пятидесятих годов становится настоятельной необходимостью.

Тяготение деятелей вновь организованного в 1863 году армянского театра в Тифлисе к передовой русской культуре вообще и в особенности к обличительной драматургии Грибоедова, Островского, Гоголя, Сухово-Кобылина и других авторов, поднимающих в своих произведениях острые социальные проблемы своего времени, было вполне закономерным явлением.

Еще в 1859 году в разгар борьбы за создание подлинно демократического армянского театра, тесно связанного с жизнью, призванного стать воспитателем широких масс, в печати появляется известная статья Микаэла Налбандяна «Национальный театр в Константинополе». Эта статья, как и вся общественная, литературно-критическая деятельность М. Налбандяна, развивающаяся под влиянием идей Белинского, Герцена и Чернышевского, имела огромное значение для четкого размежевания сил идейных противников как при организации армянского театра, так и во всей его последующей деятельности.

Впервые в армянской публицистике Налбандян провозглашает высокую общественную миссию театра. «Театральная сцена является тем грозным моральным судом, где справедливость или преступ-

ление получают свое достойное, беспристрастное возмездие»¹.

Реалистическое осмысление жизни становилось требованием эпохи. Армянский театр, избрав именно этот путь развития, был уже внутренне готов к постановкам пьес Островского и других классиков русской драматургии.

Клерикально-буржуазная критика, преследуя цели, не способствующие демократизации общества, решительно выступала против переводов пьес Островского, а позже и Сухово-Кобылина на армянский язык, в особенности таких произведений, в которых подвергались критике и разоблачению различные стороны самодержавного строя. Она требовала воспитания народа только на примерах исторического прошлого.

Представители этой критики ясно видели, какие идейные сдвиги, возникающие в России, переносятся на местную почву, что пробуждение самосознания армянского трудового народа, вооружение его новыми передовыми идеями, не сулит ничего хорошего своему господствующему классу.

Такие суждения давали обильную пищу для размышления. В самом деле, если в пьесе русского

¹ М. Налбандян, Избранные сочинения, Ереван, Армгиз, 1941, стр. 101.

автора разоблачается самодурство как социальное явление, и это показывается на армянской сцене, то не сделают ли определенные выводы армянские зрители, видя общие черты в русском и армянском самодурстве? Такие выводы и параллели страшили консерваторов и вызывали яростные нападки. А что если после первой пьесы Островского появляться и другие, в которых подвергнется осмеянию и разоблачению чиновничество? Ведь все пороки, присущие русскому чиновничеству, мало отличались от таких же пороков в армянском обществе. Эти обстоятельства, по всей видимости, сыграли немаловажную роль в том, что на многие годы задержалась постановка на армянской сцене «Доходного места» и других остро социальных пьес Островского, «Ревизора» Гоголя, «Горе от ума» Грибоедова, «Маскарада» Лермонтова.

Армянская демократическая общественность не могла оставить без ответа тенденциозную критику в адрес Островского, которая, направляя удар против пьесы «Не в свои сани не садись», обрушивалась на демократические и реалистические шаги армянского театра, пытаясь отгородить его от того прогрессивного, что уже утвердилось в русском и западноевропейском театре и драматургии.

В этой связи представляет большой интерес статья С. Мандиняна, опубликованная в газете

«Мегу Айастани». Автор пишет: «Непонятно, почему Островского нельзя переводить? А по-моему, если что-то переводить, то это, прежде всего, пьесы Островского. Разница между жизнью русского купечества и жизнью армянского купечества очень незначительная и потому нам будет интересно увидеть на нашей сцене нашу жизнь»¹.

Для той эпохи призыв по-иному взглянуть на окружающую действительность и выйги из вековой спячки уже звучал достаточно определенно и предвещал приход нового. Сам по себе этот факт уже являлся смелым шагом армянского театра, проложившим новые пути в духовной жизни народа².

Пьесы Островского с первой же встречи захватили внимание артистов армянской сцены. Своим общественным содержанием и критической направленностью, острым современным звучанием и злободневностью, полноценными образами и живыми типическими характерами они были духовно близки и созвучны демократическим слоям армянского общества, его прогрессивным устремлениям. Драматургия Островского явилась идейным оружием в борьбе против ущемления человеческого достоин-

¹ С. Мандинян, «Мегу Айастани», 1876, № 8.

² См. Н. В. Каграманов, «Драматургия Островского на армянской сцене», Ереван, 1973, Издательство АН Армянской ССР.

ства, несправедливости, зла и угнетения, за прогресс и просвещение народа. Она навсегда утвердилась на сцене армянского театра, став нестѣмлемой частью его репертуара.

История постановок пьес Островского является яркой страницей в освоении русской классики на сцене армянского театра. Однако путь драматургии Островского в дореволюционном армянском театре не был спокойным и гладким. На протяжении многих десятилетий, даже после утверждения реализма на армянской сцене и создания ее корифеями замечательных образов в пьесах Островского и других русских авторов, этот путь был отмечен непрекращающейся борьбой между представителями прогрессивной и консервативной интеллигенции, различных идейных и художественных взглядов и направлений. Эта борьба нашла отражение на страницах периодической печати прошлого столетия, во многих статьях о творчестве Островского. Свое отношение к Островскому высказали многие выдающиеся армянские писатели. Классик армянской литературы Александр Ширванзаде не только горячо приветствовал приход Островского на армянскую сцену, но и перевел его «Грозу». Общеизвестно, каким искренним поклонником творчества Островского был основоположник армянской реалистической драматургии Габриел Сундукян, которо-

го связывали с русским драматургом узы идейной дружбы, и с которым он встретился в Тифлисе в 1883 году.

В советское время творчество Островского становится предметом пристального внимания и изучения. Наряду с многочисленными статьями, опубликованными в газетах и журналах, в которых показано благотворное влияние драматургии Островского на развитие реалистического армянского театра, эта тема в более широком плане отражается во многих исследованиях армянских театроведов.

Но не только Островский привлекал внимание армянских исследователей. Ими обобщен также опыт постановок пьес Гоголя, Горького, Чехова и других русских классиков на армянской сцене.

Вся последующая деятельность театра свидетельствует о том, что вслед за Островским должны появиться другие имена, что и оказалось в действительности. Из множества имен русских авторов остановимся только на тех, творчество которых заняло заметное место в репертуаре армянского театра, стало этапным и в его деятельности, и которым посвящен данный краткий очерк.

В хронологическом изложении показ русской классики на армянской сцене выглядит в следующем порядке:

1864 год. Островский—«Не в свои сани не садись».

1865 год. Сухово-Кобылин—«Свадьба Кречинского».

1880 год. Грибоедов—«Горе от ума».

1882 год. Гоголь—«Женитьба» и «Ревизор».

1882 год. Лермонтов—«Маскарад»

1890 год. Чехов—«Предложение».

1899 год. Пушкин—«Скупой рыцарь».

1903 год. Достоевский—«Идиот».

1908 год. Горький—«На дне».

1912 год. Толстой—«Живой труп».

Таким образом, весь цвет русской классики еще до установления советской власти в Армении в 1920 году был показан на армянской сцене в самых различных городах Кавказа.

Но не только этими великими русскими именами был богат репертуар армянского театра. Мы будем иметь возможность более подробно говорить о пьесах этих авторов, показанных на армянской сцене. Они представляли вершину дореволюционной русской драматургии и их показ являлся требованием времени.

Вот почему русская драматургия всегда занимала значительное место в репертуаре армянского театра: и те произведения, которые мы сейчас считаем классическими и пьесы тех русских авто-

ров, которые много раз ставились на армянской сцене и давно сошли с ее репертуара.

Сейчас мало о чем говорят имена Невежина, Потехина, Потапенко, Шпажинского, Косоротова, Тимковского, Дьяченко и многих других. Но наряду с ними, армянский театр ставил такие пьесы, как «Царь Федор Иоаннович» и «Смерть Ивана Грозного» Ал. Толстого, «Дети Ванюшина» и «№ 13» Найденова, «Царь—закон и свобода» Л. Андреева и других известных авторов.

Если попытаться дать общее определение поискам армянского театра в переводной драматургии, то нетрудно заметить постоянное стремление театра к постановкам таких пьес, которые по своему общественному направлению, тематике, содержанию, сюжету и целеустремленным поступкам действующих лиц были аналогичными армянской действительности, характерными для всех слоев населения Кавказского наместничества. Армянская прогрессивная интеллигенция и Геворг Чмшкян в том числе, ясно себе представляли, что судьба обездоленных одинакова как в России, так и на Кавказе что притеснения трудового народа носят, прежде всего, не национальный характер, а являются следствием самодержавного строя и общего капиталистического развития общественных отношений. В этом, возможно, без конкретных декларативных

заявлений, проявился интернациональный характер деятельности армянского театра, прибегнувшего к переводной драматургии для осуществления своих конкретных задач. Такие постановки не только проводили параллель между жизнью двух народов, но и утверждали сходство между ними, оправдывая этот путь в достижении поставленной цели.

Театр стремился к показу на своей сцене современных проблем, к их утверждению в своем репертуаре, и творчество Сухово-Кобылина, вслед за Островским, четко отвечало задачам армянского театра, в котором уже тогда со всей закономерностью проявились высокая культура, патриотические чувства и интернационализм передовых деятелей армянского народа.

Анализируя репертуар дореволюционного армянского театра с начала его деятельности, наша критика всегда подчеркивала прогрессивность взглядов Геворга Чмшкяна, Седрака Мандиняна, Мирдата Америкяна, Арташеса Сукиасяна и других, стремящихся к постановкам пьес и произведений русских классиков. Все это верно и соответствует истине. Но в определение слова «русская классика» необходимо, как нам кажется, внести некоторую ясность.

Утвердив Островского и Сухово-Кобылина в своем репертуаре, армянский театр вслед за ними

знакомит своего зрителя с теми произведениями русской классики, авторы которых являлись, в большинстве случаев, его современником, творили в те же годы, описывали в своих пьесах не далекое прошлое, а волнующие вопросы из водоворота окружающей жизни. Между появлением произведений некоторых из этих авторов и их показом на сцене армянского театра, был короткий отрезок времени, исчисляемый 10—20 годами, когда некоторые из авторов все еще продолжали творить. В то время никто не называл их классиками в том понимании, в каком мы говорим сейчас о них, хотя и их произведения по идейной и художественной законченности, глубине и широте охвата социальных явлений, были классическими. Они были современными авторами для армянского театра.

Нам не хотелось бы проходить мимо этого обстоятельства, так как это определение в совершенно новом свете показывает зрелость армянского театра, его стремление к установлению тесных и постоянных творческих связей с современной русской драматургией, с современным русским театром. В свете этих фактов станет понятным, почему армянский театр на заре своей деятельности, в начале шестидесятых годов XIX века не обратился сначала к Фонвизину и Пушкину, Грибоедову и Лермонтову, а показал Островского и Сухово-Ко-

былина и только после этого включил в свой репертуар «Горе от ума», «Маскарад», «Ревизор» и другие названия.

Таким образом, мы можем со всей определенностью сказать, что произведения Островского и Сухово-Кобылина, а также армянских авторов во главе с Габриелом Сундукяном, отражали общественную тенденцию репертуара армянского театра. Он ставил, конечно, и исторические трагедии, показывал Шекспира, Мольера и других авторов, раскрывающих жизнь людей других эпох. Но главным было не это. Перед театром стояла задача показать на своей сцене современную жизнь, будь то оригинальная или же переводная драматургия, и театр неуклонно шел к этой поставленной перед собой цели, ставя и классические произведения, и пьесы тех второстепенных русских авторов, о которых говорилось выше.

Большой размах переводных пьес и их сценическое осуществление говорили не только о творческой деятельности Геворга Чмшкяна, но и его определенной смелости. Это был вызов против той части армянской консервативной интеллигенции, которая стремилась удержать театр, как и зрителей, в рамках своего национального мировоззрения, вдали от общения с другими народами, в своем патриархальном мире, в любовании героями



своего исторического прошлого. Ставка же на переводную драматургию, ударив по позициям консервативной критики, оправдала себя, так как она, помимо всего остального, вдохновила деятелей театра, влила в них новую уверенность в их творческие силы, что в свою очередь привело к организационному укреплению самого театра.

Когда мы говорим «Русская классика на армянской сцене», то не ограничиваем наше исследование одним географическим понятием, в данном случае—Арменией. Начиная с шестидесятых годов прошлого века и до 1920 года, говоря об армянском театре, каждый имел в виду Тифлис и значительно позже Баку, где имелись профессиональные армянские театры, на сценах которых ставилась и русская классика. Таким образом, помимо Грузии, Азербайджана, а после 1920 года и Армении, армянские театры, работающие в России, на Северном Кавказе, Украине, в Крыму, Средней Азии, Турции, Иране и других странах, ставили пьесы русских авторов и тем самым распространяли гуманистические идеи русской демократии. С приходом Островского деятельность армянского театра принимает именно такое направление.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ПРИХОД ОСТРОВСКОГО

Когда армянский театр в 1864 году взялся за постановку пьесы «Не в свои сани не садись», Островский был уже автором многих драматических произведений, среди которых выделялись такие шедевры, как «Доходное место» и «Гроза». И тем не менее, выбор армянского театра пал на комедию «Не в свои сани не садись», хотя всем была хорошо известна резкая критика, которой в свое время подверглась эта комедия на страницах «Современника» за идеализацию автором патриархальных обычаев в духе славянофильского учения. Вспомним, что писал в 1854 году Н. Г. Чернышевский по поводу комедии Островского «Бедность не порок» и «Не в свои сани не садись». «В двух своих последних произведениях Островский впал в приторное прикрашивание того, что не может и не должно быть прикрашиваемо»¹. Но деятели по-

¹ Н. Г. Чернышевский, «Бедность не порок», Комедия А. Н. Островского, Критические статьи, изд. 1895, стр. 279.

вого армянского театра не могли не знать и того, что пять лет спустя, в 1859 г. в том же «Современнике» Н. А. Добролюбов в статье «Темное царство», не отрицая в комедии «Не в свои сани не садись» некоторых элементов идеализации старины, выдвинул на первый план глубокий художественный анализ драматургом самодурства во всех его проявлениях. Добролюбов пришел к выводу, «что комедией «Не в свои сани не садись» Островский намеренно или ненамеренно, или даже против воли показал нам, что пока существуют самодурные условия в самой основе жизни, до тех пор самые добрые и благородные личности ничего хорошего не в состоянии сделать, до тех пор благосостояние семейства и даже целого общества непрочны и ничем не обеспечено даже от самых пустых случайностей»¹.

Руководитель армянского театра Геворг Чмшкян был хорошо знаком с первыми произведениями Островского, в которых критическое острие было направлено против отрицательных сторон жизни купечества, его самодурства, подавления личности и чувства человеческого достоинства. Но ему было ясно, что постановка их на армянской

¹ Н. А. Добролюбов, Статьи об Островском, М., Госиздат, 1956, стр. 90—91.

цене могла оттолкнуть от театра всю армянскую купеческую прослойку. Другое дело пьеса «Не в свои сани не садись», в которой автор идеализирует купеческий быт, и если даже раскрывает одну из разновидностей самодурства, то делает это в мягких тонах, облагораживает положительными поступками его носителей, ярким представителем которых является Максим Федотыч Русаков, по четкому определению Добролюбова «кроткий самодур».

Необходимо иметь в виду еще и следующее обстоятельство. Реалистическая драматургия Островского была все же новостью для молодых артистов армянского театра. Ничего подобного армянский театр до этого не ставил. Критический реализм, делающий к тому же первые шаги в армянском театральном искусстве, не занимал еще к тому времени достаточно прочных позиций, чтобы рискнуть показать более сложную и социально более острую пьесу русского драматурга силами неискушенных артистов, выступавших до этого в исторических трагедиях, водевилях и мелодрамах. Постановку «Не в свои сани не садись» следует рассматривать именно как первый шаг в утверждении драматургии Островского на армянской сцене.

Сведения о предстоящей постановке пьесы Ост-

ровского «Не в свои сани не садись», еще задолго до ее появления, проникают в печать и горя приветствуются общественностью.

В «Мегу Айастан» 30 августа 1864 года печатается обстоятельная статья С. Мандиняна «О тифлисском армянском театре и драматических произведениях», в которой автор требует перевода армянский язык комедий и трагедий авторов других национальностей, что, по его мнению, приблизит армянский театр к его основной цели. Приветствуя от всего сердца перевод пьесы «Не в свои сани не садись» за то, что она помогла армянскому театру найти правильную дорогу, поздравляя и желая успеха театру, автор статьи совершенно правильно замечает: «Посмотрите, как удивительное сходство между жизнью наших русских купцов и жизнью низших слоев населения. Если в пьесе Островского изменить имена, то многие поверят и примут их как явления нашей национальной действительности. Надеемся, что мы не обманемся в своих надеждах»¹.

Премьера пьесы «Не в свои сани не садись» (в переводе Геворга Тер-Александряна) состоялась 7 декабря 1864 года. В спектакле были заняты: Ахаташес Сукиасян—Русаков, мадемаузель Гаян

¹ С. Мандинян, «Мегу Айастан», 1864, № 34, стр. 27

(Саркис Меграбян)—Авдотья Максимовна, Кетеван Арамян—Арина Федотовна, Мирдат Америкян—Маломальский, Софья Давтян—Анна Антоновна, Седрак Мандинян—Бородкин, Геворг Чмшкян—Виктор Вихорев и другие¹.

В статье «Мегу Айастани», опубликованной без подписи, говорилось: «Эти две пьесы (до этого была поставлена другая переводная пьеса), были представлены так хорошо, как раньше не была показана ни одна из пьес на армянском языке в Тифлисе. Это, с одной стороны, показывает, что от качества пьесы зависит многое и что хорошую пьесу всегда можно удачно поставить, если даже в ней будут заняты неопытные артисты. Можно сказать, что все главные исполнители в этих двух постановках были так хороши и совершенны, что большего от них нельзя было требовать. Во многих местах они превзошли наши ожидания. Значит, можно твердо сказать, что пьесы, которые взяты из жизни, отличаются естественностью, играют артистами с большей живостью, нежели безвкусные и неестественные новые армянские трагедии, которые на сцене превращаются в комедии-водевили... Во время последнего спектакля (т. е. «Не в свои

¹ Геворг Чмшкян, «Мои воспоминания», стр. 183. Составитель текста и примечаний С. Меликсетян.

сани не садись») хорошо сыграли из артисток мадемаузель Арамян и мадемаузель Гаянэ, а из артистов—Чмшкян, Америкянц, Мандинян, Сукиасян. Не сомневаемся, что на сценах многих провинциальных театров России эту пьесу не могли бы поставить лучше»¹.

Не располагая подробными и конкретными отзывами на спектакль «Не в свои сани не садись», но основываясь на этих скурых оценках, можно сказать, что премьера этой постановки прошла большим успехом, в чем была большая заслуга постановщика Чмшкяна и исполнителей всех главных ролей. Этот успех был обусловлен прежде всего тем, что артисты добились «удивительного сходства с жизнью низших слоев населения».

Армянская пресса только в общих словах говорит об успехе этой постановки, особенно выделяя образы, созданные Г. Чмшкяном, С. Мандиняном, М. Америкяном, А. Сукиасяном, К. Арамян, С. Меграбяном (Гаянэ), «Мои воспоминания» Г. Чмшкяна дают возможность ознакомиться с творческим

¹ «Мегу Айастан», 12 декабря 1864 года. № 49, стр. 392.

бликом этих артистов, которые к этому времени уже занимали ведущее положение в армянском театре.

Ко времени постановки «Не в свои сани не садись» армянский театр уже располагал талантливыми артистическими силами. Геворг Чмшкян, будучи режиссером и артистом широкого сценического диапазона, с одинаковым успехом игравший в драмах, комедиях и трагедиях, в 1864—1865 годах создает образы Вихорева и Кречинского, а в последующие годы—Пепо, Отелло, Дон-Жуана, Шейлока, маркиза Позы и многих других.

Мирдат Америкян, с блеском исполнявший трагические и комедийные роли и выступивший в 1864 году в роли Маломальского, «был таким артистом, творцом, художником, который, глубоко раскрывая роль, заставлял зрителя то смеяться до слез, то дрожать от ужаса, или же плакать от жалости»¹.

Седрак Мандинян—исполнитель роли Бородинки, отличался самобытной игрой, умением простыми средствами достичь поразительного комического эффекта на сцене. Мы не располагаем подробными сведениями об игре Мандиняна в роли Бородинки, но известно, какого огромного успеха он

¹ Г. Чмшкян, Мои воспоминания, Изд. АН Арм. ССР, Ереван, 1953, стр. 140—142.

достиг год спустя в «Свадьбе Кречинского» Сухово-Кобылина. Об исполнении им роли Расплюева Г. Чмшкян пишет, что он «был неподражаем. Все видевшие в этой роли знаменитого Садовского, в том числе и русские жители Тифлиса, утверждали, что Мандинян—отличный Расплюев. Он был неподражаем во втором действии, с бесподобной глупостью и ужасным страхом на лице»¹.

Об Арташесе Сукиасяне Г. Чмшкян пишет, что он «был таким артистом, без участия которого в шестидесятые годы ставить спектакли было немислимо»².

Ни участникам постановки «Не в свои сани не садись», ни зрителям, не было известно, что исполнительница роли Авдотьи Максимовны артистке Гаянэ—на самом деле юноша Саркис Меграбян. По свидетельству Г. Чмшкяна, только спустя два года после поступления Гаянэ в театр, да и то только на премьере «Не в свои сани не садись», стали известны все обстоятельства этого удивительного явления.

Суммируя все эти оценки, мы можем со всей определенностью сказать, что Г. Чмшкян и все исполнители отнеслись с большой серьезностью к ра-

¹ Г. Чмшкян, «Мои воспоминания», Изд. АН Арм. ССР, Ереван, 1953, стр. 29, 37, 38.

² Там же, стр. 152.

боте над пьесой. Это была не просто очередная постановка, а спектакль, с которым были связаны немалые надежды армянского театра. И надо признать, что эти надежды были во многом оправданы.

Историки театра как до революции, так и в советское время, неоднократно сопоставляли творчество Островского и Сундукяна, ставили их имена рядом, писали и утверждали, что Сундукян—это армянский Островский.

Да, Сундукян и Островский были вскормлены схожей действительностью, выросли на одних и тех же идейных устремлениях. Но не только в творческом плане мы наблюдаем разительное сходство между Сундукяном и Островским. Совпадают и некоторые факты их биографии. И тот и другой подвергались преследованию со стороны царского самодержавия.

Габриел Сундукян до конца своей жизни сохранил глубокую любовь и уважение к Александру Островскому, с которым ему довелось встретиться в Тифлисе в 1883 году.

Приезд знаменитого русского драматурга в Тифлис становится значительным событием в культурной жизни Тифлиса. Представители грузинской и армянской интеллигенций 20 октября 1883 года устраивают писателю торжественную встречу.

Островский встречается в Тифлисе с грузин-

скими писателями, интересуется их творчеством, беседует с Сундукяном о театре и драматургии. В своем дневнике от 28 октября он записывает: «Сундукянц привез свои сочинения на армянском языке»¹.

Из беседы с Сундукяном Островский узнает, что у армянского драматурга имеется русский перевод «Пепо». Он просит эту пьесу у Сундукяна с намерением рекомендовать ее Малому театру. Сундукян привозит Островскому не только «Пепо», но и другие свои пьесы на армянском языке: «Ночное чиханье—к добру», «Разоренный очаг», «Хатабала» с надписью: «Александр Николаевичу Островскому в знак глубочайшего уважения от автора, 28 октября, 1883, г. Тифлис».

Вторая встреча армянского театра с драматургией Островского происходит только в 1880 году. На этот раз театр осуществляет постановку «Доходного места». Премьера состоялась 22 декабря 1880 года.

Что привлекло к этой пьесе внимание театра?

На Кавказе, как и в России, была своя ищущая и беспокойная молодежь, мечтающая подобно Жадову, о преобразованиях, верящая в честность и справедливость. Здесь также, подобно Жадову

¹ А. Н. Островский, т. 13, стр. 283.

в России, она находилась в окружении армянских Вышневецких, Юсовых, Белогубовых и Кукушкиных.

Пьеса «Доходное место» давала прогрессивной армянской интеллигенции отличный материал для ее идейной борьбы против носителей буржуазной морали в местной действительности.

Общественная и социальная направленность «Доходного места» выходила далеко за рамки семейно-бытовых отношений, разоблачая в неприкрытой форме всю гнилость тогдашней российской действительности. Драматургия Островского на сцене армянского реалистического театра означала новый этап в его борьбе за духовное обновление армянского общества.

В этой связи заслуживает внимания помещенная в газете «Мшак» рецензия, написанная, по всей вероятности, ее редактором Григором Арцруни.

«Необходимо заметить,— пишет автор,— что направляясь в театр, мы были предубеждены и сомневались, сумеет ли наша постоянная труппа представить это произведение, но с радостью увидели, что наши опасения были напрасными, так как в этот вечер вся труппа стремилась совершить чудо»¹.

¹ «Мшак», 1880, № 230.

Указывая, что всем исполнителям ролей—Аст-хик, Сирануйш, Е. Гарагашян, В. Гарагашян, Ада-мяну, Мнакяну и другим—не была знакома рус-ская жизнь, автор отмечает, что спектакль тем не менее имел большой успех. Причину этого успеха он видит, прежде всего, в том, что как режиссеру, так и артистам удалось правильно понять идей-ный замысел произведения Островского и худо-жественно правдиво донести его до зрителей.

Высоко оценивая игру Петроса Адамяна в роли Жадова, сумевшего прекрасно показать натуру своего героя, автор рецензии сравнивает образ, созданный им, с яркой кометой, ворвавшейся в темный мир Вышневецких и Юсовых, осветившей для всеобщего обозрения их подлые дела.

Восторгаясь также игрой Мандиняна в роли Юсова, его глубоким раскрытием этого характера, газета подчеркивала, что, глядя на его игру, дви-жения, общение с партнерами, все забывали, что на сцене действует артист,—и видели перед собой Акима Акимовича Юсова из подлинной жизни.

Но, пожалуй, более существенным в этой ре-цензии, нежели краткие оценки игры артистов, бы-ло следующее заявление газеты: «Мы желаем за-свидетельствовать, что эта пьеса, взятая из совре-

менной русской жизни, очень похожа на армянскую действительность, и наша артистическая труппа очень хорошо представила ее»¹.

Основываясь на словах рецензента, сравнивавшего игру Петроса Адамяна в роли Жадова с «яркой кометой», можно предположить, что гений великого артиста в этом образе сверкал многими своими гранями. Мятежный дух Жадова, мучительно ищущего правды и справедливости в жизни, как нельзя лучше отвечал творческим порывам Адамяна.

С первой же встречи с Островским, Адамян проникся глубоким уважением к драматургу. Проходит три года и в 1883 году во время московских гастролей он лично встречается с великим русским драматургом. Адамян пишет в одном из своих писем: «После спектакля, вообразите себе, представился Островскому. Он с большой любовью отнесся ко мне, пригласил меня на обед, так как сейчас проживает в Москве. И когда услышал, что «Доходное место» переведено на армянский язык и что я играл Жадова, очень обрадовался. Он сказал, что очень жалеет, что болен и не сможет придти посмотреть мою игру, но что имеет друзей,

¹ «Мшак», 1880, № 230.

мнению которых верит, и всегда читает написанное в газетах обо мне»¹.

Адамян мечтал сыграть также роль Любима Торцова, о чем он поделился с Островским, но ранняя смерть артиста помешала осуществить это намерение.

Говоря об успехе постановки «Доходного места» в 1880 году следует сказать, что причина популярности этого спектакля, была, конечно, прежде всего в его общественном звучании. Спектакль прямо перекликается с событиями, происходящими вне стен театра, в реальной действительности. Постановка сразу же приобрела актуальное значение. Она призывала к борьбе за свободу личности, подавляемой «темным царством».

Но, конечно, самым замечательным Жадовым на армянской сцене в дореволюционное время был великий Ованес Абелян. Постановка «Доходного места» 15 октября 1892 года была во всех отношениях примечательной. В спектакле были заняты ведущие артисты армянского театра, он прошел с большим успехом и вызвал положительные отклики в газетах различных направлений. Судя по рецензиям, над спектаклем была проведена серьез-

¹ Из архива Петроса Адамяна. Музей литературы и искусства.

ная режиссерская работа, обусловившая во многом его успех.

В 1893 году «Доходное место» ставится в бенефис Абеляна. Этот факт сам по себе был необычным. Выдающиеся артисты дореволюционного театра для своих бенефисов выбирали наиболее выигрышные пьесы и роли, чтобы наверняка покори́ть зрителей. Выбор «Доходного места» с Абеляном в роли Жадова говорит о том, что эта пьеса прочно вошла в репертуар армянского театра, получила широкое признание у зрителей.

«Этот спектакль доставил большое удовольствие всем. Роли среди артистов были распределены удачно, а хозяин вечера Абелян сыграл хорошо и оставил большое впечатление... Он несколько раз был вызван на сцену бурными аплодисментами»¹.

Если суммировать все сказанное армянскими и русскими газетами об образе Жадова в исполнении Абеляна, то станет ясным, что артист одержал большую творческую победу. Это объяснялось не только талантом артиста, его редким обаянием, удивительной самобытностью, но и умением глубоко правдивой игрой захватить чувства и мысли зрителей.

¹ «Ардзаганк», 1893. № 10, стр. 2.

Об одном из представлений с участием Абе-ляна в газете «Ардзаганк» говорится: «Спектакль прошел очень хорошо. Абелян—Жадов был превосходен. У артиста были порывистые движения, но он обладает такой внутренней силой, что во время душевных переживаний целиком захватывает вас, заставляя забыть окружающих. Вы духовно сливаетесь с ним, вместе переживаете. Да, да! Это его самое большое достоинство. В особенности, когда он прощается со своими идеалами и собирается пойти просить доходное место»¹.

Большой успех премьеры «Доходного места» был результатом не только блестящей игры Абе-ляна. Этому способствовала и продуманная работа режиссера Г. Петросяна со всеми исполнителями, среди которых выделялись Арутюнян (Вышне-вский), Араксян (Юсэв), Меликян (Полина), Вардун (Кукушкина) и Аветян (Белогубова). Артисты сумели глубоко понять образы русских людей и довести до зрителей их характерные черты, раскрыть с большим тактом и художественно убедительно внутренний мир своих героев.

Поворот к признанию Островского со стороны «Нор-Дара», «Тараза» и других газет, не трудно понять в свете нарастающего революционного

¹ «Ардзаганк», 1897, № 133, стр. 1.

подъема и борьбы пролетариата за свои права, охвативших Кавказ в девяностые годы прошлого столетия. Здесь уже приходилось считаться с настроениями масс, чтобы не оказаться в хвосте событий.

Наиболее четкую и правильную оценку «Доходному месту» дает газета «Мшак», подробно останавливаясь на общественном значении комедии. В связи с показом этой пьесы в Баку, газета пишет: «Едва ли эта комедия Островского когда-нибудь потеряет свое значение,—здесь поднят такой человеческий вопрос, который, тем более, касается воспитания молодежи¹.

Находя, что содержание и идейное значение этой пьесы достаточно известно общественности, автор рецензии иронически замечает: «В этот день в театре было мало публики. Может быть, было мало по той причине, что многие боялись, что с ними случится то же самое, что случилось с дядей Жадова? В то время, когда Жадов в волнении говорил: «Прощайте, юношеские мечты мои! Прощайте, великие уроки! Прощай, моя честная будущность!», многие, даже не попрощавшись со сво-

¹ «Мшак», 1897, № 134, стр. 3--4

ими идеями, незаметно перешли с позиции Жадова на сторону Юсова»¹.

Это резкое и смелое заявление газеты звучало обвинением в адрес тех, кто в годы революционного подъема, стачек и митингов на Кавказе пытались отсидеться в тени, переждать бурю, которая представлялась им временным явлением, чтобы снова вести свой благополучный образ жизни под крылышком Вышневецких и Юсовых.

Неслучайно, что газета «Мшак», неоднократно откликаясь до этого на спектакль «Доходное место», выступила с таким заявлением именно в связи с бакинской постановкой, учитывая социальный состав населения этого горда, где революционные выступления бакинского пролетариата задавали общественному движению на Кавказе тон, где на смену экономическим требованиям трудящихся возникали политические лозунги, предвещавшие в недалеком будущем вооруженные схватки с господствующим классом. Это не значит, разумеется, что газета «Мшак» стояла на позициях революционных требований бакинского пролетариата. Но симпатизируя вольно или невольно образу Жадова и его благородным душевным устремлениям, газета так или иначе отражала

¹ «Мшак», 1897, № 134, стр. 3—4.

мысли и чаяния прогрессивной части армянского общества.

Разбирая достоинства этого спектакля, газета особенно выделяет прекрасную игру Абеяна, производившую громадное впечатление на зрителей.

Артистический темперамент Абеяна поражал всех своими порывистыми вспышками. Это было какое-то бурное половодье чувств, сметающее все на своем пути. Актер «умирал» в изображаемом образе, вкладывая в него без остатка всего себя. И если в сценах с Полиной, в любви к ней, он был слишком откровенен, непосредствен и темпераментен, то это объяснялось не «любовью азната», как говорилось в одной из рецензий, а силой и искренностью чувств к любимой женщине.

Как уже отмечалось, благодаря Абеяну «Доходное место» прочно входит в репертуар армянского театра. Эта пьеса ставится многими армянскими театральными труппами, но эталоном Жадова остается образ, созданный Абеяном, удивительно гармоничный и цельный в своем общественном и художественном звучании.

Первое упоминание о постановке «Без вины виноватых» мы встречаем в «Ардзаганке» за 1897 год. Спектакль был показан в Гандзаке, теперешнем Кировабаде. В роли Арины Галчихи выступила известная артистка Забел. В двухстрочной за-

метке сообщалось, что «хорошо выступили За-
бел, Тер-Исраелян и Чгнаворян, а все остальные
играли слабо»¹.

В 1898 году спектакль «Без вины виноватые» в продуманной и серьезной постановке был показан в Баку, а затем и в Тифлисе. В нем принимали участие такие выдающиеся артисты, как Сира-
нуйш, Абелян, Араксян и другие. Спектакль, из-
бранный Ованесом Абеляном для своего бенефи-
са и показанный в двух крупнейших городах За-
кавказья, вызвал широкие отклики на страницах
«Нор-Дара», «Тараза», «Мшака» и других газет
и журналов. И снова в оценке пьесы Островского
столкнулись различные взгляды.

Автор статьи в «Таразе», пытаясь доказать не-
сценичность пьесы Островского, утверждает, что
драматург «игнорировал законы театра. Вот по-
чему в его пьесах имеются места, которые чита-
ются с удовольствием, но в то же время они слу-
шаются со сцены без интереса»².

В отличие от своего коллеги из «Тараза», ре-
цензент «Нор-Дара» считает тему, поднятую Ост-
ровским, очень интересной, имеющей большое об-
щественное значение. С горечью признает газета,

¹ «Ардзаганг», 1897, стр. 3.

² «Тараз», 1898, № 12, стр. 242—243.

что «в наш просвещенный век все больше увеличивается число без вины виноватых—результат аморальных действий безответственных лиц, прикрывающих свою непорядочность потоком фальшивых слов. Число бездомных и отверженных людей, вроде Незнамова, которого довели до такого состояния мерзавец Муров и ему подобные, составляет легион». Далее газета пишет: «Таким образом, Островский обращает наше внимание на те тяжелые условия, в которых находятся лишенные прав существа...»¹.

Эта статья была помещена в «Нор-Даре» 22 января 1898 года и была посвящена спектаклю, показанному в Баку. Спустя два месяца газета вновь возвращается к Островскому после представления «Без вины виноватых» в Тифлисе. Повторив в основном те же мысли, которые были высказаны в первой статье, газета уже более определенно подчеркивает, что комедия Островского «имеет современное значение и очень поучительна даже для нас»².

Постановка «Без вины виноватых» в 1898 году была приурочена к бенефису Абеяна. Испол-

¹ «Нор-Дар», 1898, № 10, стр. 2--10.

² Там же, № 47, стр. 3.

нение Абеляном роли Незнамова захватывало всех, потрясало обнаженностью человеческих переживаний, глубиной раскрытия характера героя, вызывая горячее сочувствие в его судьбе и желание видеть его счастливым.

Любопытен следующий отзыв: «Героем дня был бенефициант, который играл роль незаконорожденного Незнамова. С первого же выхода на сцену Абелян загипнотизировал всех зрителей своим жертвенным видом и волнующим голосом. На всем его облике вы читаете проклятие незаконорожденности. В его глубоко раскрытых глазах, в светлом, но вопрошающем взгляде, сверкают унаследованные от матери особенности честного характера»¹.

Общий тон критики свидетельствовал о том, что образ Незнамова в исполнении Абеляна стал заметным явлением на армянской сцене. Он был раскрыт с присущей Абеляну простотой, глубиной и правдивостью, без мелодраматических наслоений. Абеляновская трактовка этого сложного образа совпадала с отношением к нему самого Островского, который говорил: «Незнамова очень трудно играть: в нем есть и дурное и хорошее, и все это должно проявляться и в жестах, и в тоне; дур-

¹ Мшак», 1898, № 43, стр. 3.

ное в нем: неблаговоспитанность, дерзкий тон и манеры, приобретенные в провинциальной труппе; хорошее—в сознании оскорбленного человеческого достоинства, которое выражается у него хотя и сильно, но более с искренней горечью, чем с негодующим протестом, отчего его тирады выходят трогательнее»¹.

Роль Кручининой исполняла великая Сирануйш, властительница дум молодежи и передовой интеллигенции. В ее истолковании образ Кручининой был цельным и гармоничным, он выражал и душевные страдания матери и увлеченность героини своим артистическим призванием.

В 1912 году Сирануйш вместе с Абеяном, Майсурян и другими известными армянскими артистами гастрольирует в Москве. Хотя в этой поездке артистка не показывала свою Кручинину, но эта ее роль была достаточно хорошо известна многим выдающимся деятелям русской сцены, имевшим возможность видеть ее во время своих поездок на Кавказ. Вот почему называя Сирануйш «армянской Дузе»², восторгаясь созданными Сирануйш образами Марии Стюарт, Жанны д'Арк, Гамлета, Зейнаб и другими, русская критика ставила ря-

¹ «Ежегодник императорских театров», 1910, вып. VI, стр. 53—54. Островский в письмах и воспоминаниях.

² «Раннее утро», М., 1912, 7 марта.

дом с ее сценическими шедеврами и образ Кручинной.

Наряду с Абеляном и Сирануйш, большого успеха достигает исполнитель роли Шмаги артист Араксян. В оценке его талантливой игры сходятся все газеты. Раскрывая причину успеха артиста, рецензент «Тараза» писал об Араксяне: «Он не уступает Абеляну в оригинальном истолковании ролей. Вообще замечается, что оба эти артиста являются последователями самой лучшей русской школы... Шмага был очень хорош. Это счень способный комик, но иногда переигрывающий ради аплодисментов»¹.

Одна из последних постановок «Без вины виноватых» в дореволюционное время была показана 5 декабря 1917 года в Тифлисе. По свидетельству газеты «Мшак», спектакль отличался слаженным ансамблем, а исполнение роли Незнамова Амо Харазяном было настолько непосредственным и волнующим, что заставило многих в зрительном зале прослезиться в финале спектакля.

Такой большой успех «Без вины виноватых» был вызван не только тем, что в постановках этой пьесы всегда принимали участие выдающиеся силы армянского театра. Главное было в том, что в

¹ «Тараз», 1898, № 12, стр. 242—243.

этих постановках на первый план выдвигалась не бытовая сторона пьесы, не закулисная жизнь артистов провинциального русского театра, а раскрытие жизненной драмы Незнамова, Кручининной, Шмаги, верное изображение общественных явлений, в котором человеческая личность подвергалась унижению. Такая трактовка «Без вины виноватых» соответствовала идейным устремлениям прогрессивной армянской общественности, вызывала ее большой интерес, привлекала на представления этой пьесы широкие круги зрителей, воспитывала в них непримиримость к несправедливости.

В 1902 году Бакинский армянский театр осуществляет постановку «Бесприданницы», но вскоре снимает ее с репертуара. Спектакль оказался явно слабым, в чем были, видимо, повинны не только артисты. По всей вероятности, режиссура не поняла глубокого социального смысла этого замечательного произведения Островского и не сумела найти для него сценического решения.

После неудачной бакинской постановки жемчужина русской классики на несколько лет выключается из репертуара армянского театра. Между тем, именно в эти годы он располагал прекрасными творческими силами, которые могли бы достойно воплотить образы «Бесприданницы».

Только 12 января 1906 года Армен Арменян ставит эту пьесу в Нахичеване-на-Дону, в бенефис

Сатеник Адамян, выступившей в роли Ларисы. Актриса выступает в этой роли и в 1906 году в Тифлисе. Остальные роли в этом спектакле исполняли: Забел—Огудалова, Петросян—Паратов, Мирзоян—Карандышев, Тасчян—Кнуров, Тер-Аракелян—Вожеватов, Рштуни—Робинзон, Чмшкян—Ефросинья Потаповна.

Неудача постановки «Беопряданницы» не отталкивает армянский театр от драматургии Островского. 27 ноября 1903 года впервые осуществляется постановка «Леса». В спектакле, поставленном режиссером М. Джабаром и артистом М. Шевченко, были заняты артисты Абеян (Несчастливцев), Аветян (Счастливцев), Агаян (Буланов), Забел (Гурмыжская), Хитарян (Аксюша). Рштуни (Петр), Тер-Давтян (Милонов), Арутюнян (Восьмибратов), Мамиконян (Карл), Вардуни (Улита).

Одним из первых на этот спектакль откликается «Тифлисский листок». Газета положительно оценивает спектакль в целом и игру отдельных артистов. «27 ноября артистами армянского драматического общества впервые была исполнена драма Островского «Лес», в которой в роли Несчастливцева выступил Абеян, а в роли Счастливцева—Аветян. Можно было заранее ожидать, что пьеса будет иметь большой успех. В особен-

ности удачно были проведены последние два акта»¹.

Вспоминая этот спектакль, Григор Аветян, который сам был его участником, пишет: «В театральный сезон 1903—1904 гг. мы вдвоем (имеется в виду Ованес Абеян), были приглашены на работу в труппу Тифлисского армянского драматического товарищества. В этом театральном сезоне Армянское драматическое товарищество включило в репертуар «Лес» Островского, в котором Абеян должен был играть роль Несчастливцева, а я—Счастливец. После пятнадцати репетиций пьеса была готова и сыграна бесподобно. Абеян прекрасно сыграл роль бродячего трагика Несчастливцева. И меня похвалили все газеты за исполнение роли Счастливец.

В сцене леса, где встречаются двое, Несчастливцев и Счастливец, Абеян с таким мастерством исполнил роль, что в конце картины нас десять раз вызывали на сцену.

Я эту пьесу несколько раз видел в Москве, в тогдашнем императорском театре, в роли Несчастливцева я видел многих видных артистов—Садовского, Рыбакова, Грекова и других. Игру Абеяна, армянского артиста в сугубо русской пьесе, тем

¹ «Тифлисский листок», 1903, № 273.

более в пьесе Островского, я нашел если не выше, то по крайней мере равной их игре»¹.

Абеляновская трактовка образа Несчастливцева во многом определила успех спектакля. Несчастливцев Абеляна меньше всего был спокойным и уравновешенным человеком, уставшим от долгих лет странствований по просторам России. Его Несчастливцев на сцене был непримиримым противником ханжества, защитником обездоленных. Актер видит в образе трагика прежде всего честного и благородного человека, думающего не о себе, жертвующего своим благополучием во имя счастья других.

«Женитьба Белугина» дважды ставится на армянской сцене—в 1912 и 1918 годах. Инициатором обеих постановок был известный артист Овсеп Восканян, который перевел пьесу на армянский язык и исполнил роль Белугина.

Рецензент «Мшак» отмечает: «Благодаря серьезному изучению пьесы и прекрасной игре супругов Восканян, спектакль прошел с большим успехом и доставил большое удовольствие маленьким зрителям»².

¹ Сборник-альбом «Ованес Абелян», изд. «Айастан», и АТО. 1965, стр. 111—112.

² «Мшак», 1912, № 144, стр. 3.

15 января 1918 году в бенефис Восканяна вновь ставится «Женитьба Белугина». Несмотря на существенные недостатки перевода, спектакль, в котором принимали участие первоклассные силы армянского театра, проходит с значительным успехом. «Восканян,— читаем мы в газете «Мшак»,— играл с большим воодушевлением и прекрасно провел свою роль, в которой даже самые незначительные моменты были глубоко проработаны»¹. В рецензии подчеркивается, что армянские артисты сумели со всей правдивостью раскрыть идейное содержание пьесы.

В 1915 году в самый разгар первой мировой войны и геноцида армян в Турции, театр впервые ставит «Грозу» Островского. Пьеса ставится в бенефис известной артистки Ольги Майсурян, выступившей в роли Катерины. В остальных ролях также участвовали ведущие артистические силы—Севумян (Дикой), Асмик (Кабаниха), Мирзоян (Кулигин), Мамиконян (Кудряш). Перевод пьесы был сделан В. Манвелян, постановку осуществил Ови Севумян.

Спектакль был восторженно принят зрителями, а образ Катерины взволновал всех. Это подтверждает рецензия З. Тер-Карапетяна в «Овите», в

¹ «Мшак», 1918, № 10, стр. 3.

которой говорится, что «Майсурия создала типический образ Катерины» и что общественность ушла из театра удовлетворенной»¹. Более подробную характеристику образа Катерины в исполнении Ольги Майсурия мы находим в «Оризоне»: «Роль Катерины вполне удалась бенефициантке, давно уже известной своей интеллигентностью, широким знакомством с русской и армянской литературой, сценической опытностью, прекрасной дикцией и мимикой, безусловно вдумчивым отношением к создаваемой роли, редким трудолюбием и работоспособностью.

Нужно быть действительно большой артисткой, чтобы суметь передать все психологические тонкости сложной, мятущейся души Катерины, все эти резкие переходы от робкой покорности окружающим ее самодурам к глубоким душевным страданиям, вызванным в ней зародившейся любовью к Борису, к борьбе между чувством семейного долга и искренней любовью. Здесь один ее взгляд говорит больше, чем целая драма. И без преувеличения можно сказать, что госпожа Майсурия с честью вышла из всех затруднений и дала художественно законченный образ Катерины². Это и яви-

¹ «Овиг», 1915, № 4, стр. 62.

² «Оризон», 1915, № 21, стр. 4.

лось причиной того, что Ольгу Майсурян и вместе с ней всех остальных исполнителей вызывали бесчисленное количество раз на сцену, что зритель покинул театр, довольный как спектаклем, так и пьесой.

Подведем некоторые итоги более чем полувековой сценической истории драматургии Островского в дореволюционном армянском театре.

Постановка комедии Островского «Не в свои сани не садись» была первой ласточкой, предвещавшей последующее появление на армянской театральной афише шедевров русской драматической литературы. Утвердившись в репертуаре армянского театра, драматургия Островского сыграла исключительную роль в установлении и укреплении связей между театральными культурами Армении и России. Она способствовала привлечению в театр массового зрителя, пробуждала интерес армян к жизни русского народа и русскому театру. Армянский зритель видел, что наряду с самодержавной и чиновничьей Россией, существует другая Россия, Россия обездоленных и притесненных, борющихся за свои человеческие права.

Передовые деятели армянского народа взяли в этом вопросе на вооружение ленинское определение, что «Есть две нации в каждой совре-

менной нации... Есть две национальные культуры в каждой национальной культуре. Есть великорусская культура Пуришкевичей, Гучковых и Струве, но есть также великорусская культура, характеризующаяся именами Чернышевского и Плеханова»¹.
! Богатейшие традиции истолкования Островского, накопленные дореволюционным армянским театром, оказали благотворное влияние на сценическую судьбу драматургии Островского в театральном искусстве Советской Армении.

После установления Советской власти в Армении центром армянского театрального искусства становится Ереван. Однако армянские театры продолжают работать и в Тбилиси, Баку и других городах. Они не прерывают своих связей с русской классикой, и в частности с драматургией Островского. Уже в январе 1922 года Тбилисский армянский театр ставит «Без вины виноватые» (режиссер—О. Майсурян, художник—Г. Шарбабчян), в котором в роли Кручининой выступила прославленная артистка Ольга Майсурян, роль Незнамова исполнял Овсеп Восканян, а Шмаги—Манвел Марутян.

В 1923 году в Александрополе (Ленинакан)

¹ В. И. Ленин, Собр. соч., т. 20, стр. 16.

Вартан Мирзоян и Самвел Богемский (Затикян) ставят в Рабочем драмкружке «Доходное место». В 1925 году в Тбилисском армянском театре режиссер А. Александров заново ставит «Без вины виноватые». И, наконец, в 1928 году в Бакинском армянском театре известный русский режиссер А. Туганов в день 25-летнего юбилея артистической деятельности Овсепя Восканяна ставит четвертый акт «Женитьбы Белугина», в котором юбилей исполняет роль Андрея.

Чем дальше, тем все острее ощущалась необходимость в новом прочтении классики. На это требование впервые ответила постановка «Доходного места», осуществленная в 1929 году Рубеном Симоновым в театре имени Г. Сундукяна.

Театр, впервые включивший в свой репертуар Островского, понимал, что зрители ждут от него нового прочтения комедии великого русского драматурга. Многие зависело от режиссера. И театр принял верное решение, пригласив из театра имени Евг. Вахтангова молодого талантливый режиссер Р. Н. Симонова.

Основная идейная концепция режиссера сводилась к тому, чтобы с предельной обнаженностью выпятить сатирический замысел автора, его изображение мира Вышневецких и Юсовых, Белогубовых и Кукушкиных.

В центре спектакля был Жадов, образ которого с огромной художественной силой раскрыл Грация Нерсисян. Артист мощного трагического дарования, игравший с одинаковым успехом драматические и комедийные роли, покорявший зрителей своим редким сценическим обаянием, он достигает большого творческого успеха в этой роли.

Если сейчас, спустя свыше сорока лет после этой премьеры, попытаться представить себе Нерсисяна в роли Жадова, исходя из оценок печати и впечатлений очевидцев, то станет ясно, что актер не только раскрывал в образе своего героя «разлад между мечтой и действительностью», но и выдвигал на первый план активный протест против ложных общественных отношений.

Те, кто видел этот спектакль, не могли забыть проникающий в душу взгляд Жадова—Нерсисяна, в котором, словно сконцентрированные в фокусе, выразились все оттенки его душевных переживаний, страстность, презрение к врагам, непреклонная решимость идти по намеченному пути. Этот взгляд заставлял стоять перед Жадовым в растерянности и недоумении Вышневецкого, Юсова и Белогубова.

Даже в минуты отчаяния и одиночества, когда казалось, что юношеские идеалы героя должны были рухнуть под тяжестью жизненных обстоя-

тельств, Жадов в исполнении Нерсисяна оставался все той же цельной натурой, свободной от душевных колебаний и интеллигентской половинчатости.

Глубокое впечатление оставляла игра артиста в финальной сцене, когда в минуту душевной слабости Жадов готов во имя «доходного места» расстаться со своими убеждениями. Вот на сцене появился Жадов—Нерсисян. Но куда девались его энергия, стремительность, убежденность, жажда борьбы и победы? Жадов растерян, подавлен, скован. Ему предстоит испить чашу позора до дна. Но когда он узнает о падении Вышневого, то мгновенно преображается.

Образ Жадова в исполнении Нерсисяна был отмечен печатью глубокого мастерства и подлинного вдохновения. Зритель с искренним волнением следил за игрой артиста, сочувствовал борьбе Жадова, полюбил его и проникался глубокой ненавистью к его противникам.

Исполнение ролей Кукушкиной—Ольгой Гулазян, Юсова—Микаэлом Манвеляном, Белогубова—Вагаршем Вагаршяном и другими были отмечены печатью мастерства и глубокой продуманности.

В 1935 году театр имени Г. Сундукяна вновь возвращается к Островскому и показывает «Грозу»

Этот спектакль также вызывает широкий интерес общественности и расценивается печатью, как новая творческая победа театра, режиссера и артистов.

Режиссеру важно было правдиво воссоздать картину «темного царства», в основе которого лежали самодурство и ханжество, жадность и скудость, бесчеловечное отношение к личности. Замысел режиссера заключается в том, чтобы даже в этих невыносимых условиях обнаружить проблемски затаенных, еще неоформившихся стремлений подневольных людей, ищущих пока что интуитивно, спасения от произвола самодуров. Первый отчаянный шаг в этом направлении делает Катерина, добываясь свободы ценою своей жизни.

Режиссерский замысел блестяще воплотили талантливые актеры, исполнившие роли Кабанихи (Асмик Акопян), Тихона (Вагарш Вагаршян и Вавик Вартанян), Катерины (Арус Восканян и Рузанна Вартанян), Кудряша (Гурген Джанибекян), Варвары (Варя Мелкумян), Дикого (Рачия Нерсисян), Бориса (Вавик Вартанян и Гегам Африкян), Кулигина (Авет Аветисян и Мурад Костанян) и другие.

«Постановщик пьесы режиссер А. Гулакян подошел к тексту Островского вдумчиво и осторожно — читаем в газете «Коммунист», — он сумел рас-

крыть и показать беспросветную глушь мерзкой действительности, какой она была. В художественной простоте именно и заключается основная ценность этого спектакля. К тому же А. Гулакян не просто воспроизвел эпоху 60-х годов, он раскрыл все скобки и недосказанное автором: углубил социальную значимость пьесы, полнее раскрыл классовую сущность каждого образа»¹. Рецензия завершается утверждением, что постановка «Грозы» является новым результатом большого режиссерского и актерского мастерства, подтвердившим верность творческого пути первого Государственного театра»².

Катерина и Кабаниха. Два мира. Две противоборствующие силы. В этой неравной борьбе гибнет Катерина и торжествуют домостроевские принципы Кабанихи и Дикого. Обреченность Катерины была предопределена расстановкой сил, ее одиночеством, косной силой самодурства. Тема трагической обреченности Катерины и стала главной в исполнении Арус Восканян.

Вся игра Арус Восканян была гимном любви и свободы. Стоящая на голову выше своего окружения, задыхающаяся в невыносимых условиях ку-

¹ Р. Григорян, «Коммунист», 1935, 9 июля, № 155.

² Там же.

печеского произвола, Катерина мечтала о свободной жизни, и эту свободу она искала в любви. Так понимала образ своей Катерины актриса и так она раскрывала его. Это и определило удивительный лиризм и нежность созданного ею образа—от первого появления Катерины на сцене и до ее гибели.

Кабаниха—Асмик представляла собой сочетание жестокости, злобы и страха. Она появлялась на сцене словно для того, чтобы вершить суд над каждым, кто посмеет нарушить привычный монотонный ритм провинциальной жизни. Она не столько поучала, сколько требовала и приказывала, не повышая при этом голоса, но подчеркивая каждое слово. Движения ее были размеренные, властные. Одно ее появление вызывало трепет, подавляя человеческие чувства и желания. Ничто в мире не должно меняться и жизнь должна оставаться такою, какою она была всегда,—вот лейтмотив, смысл ее поступков. С какой уверенностью стоит на земле она, опираясь на толстый посох, застыв в монументальной неподвижности,—вот так же должна застыть вся жизнь вокруг нее.

Страшным и отталкивающим был на сцене Дикой в исполнении Нерсисяна. Это была зловещая фигура. Всегда собранный и подтянутый, он словно выискивал своими волчьими глазами, притаившись под лохматыми бровями, очередную жертву.

Нерсесяновский образ Дикого раскрывал ярко самую сущность самодурства и деспотизма.

В 1939 г. театр им. Сундукяна показал «Без вины виноватые» (режиссер Татик Сарьян). Премьера прошла с огромным успехом. Критика единодушно дала высокую оценку спектаклю.

Большой успех «Без вины виноватых» явился, прежде всего, результатом вдохновенной и мастерской игры Арус Восканян, создавшей привлекательный образ русской женщины, прожившей жизнь, полную страданий, но не потерявшей веру в людей.

Ее Кручинина была женщиной сильного характера, умной, искренней и наблюдательной, нашедшей в театре свое истинное признание, но ни на минуту не забывающей о своем материнском горе.

В своей статье «Армянский театр» Тальников писал: «Самое важное в этом «актерском», а не режиссерском театре—исполнение: особенно роли Кручининой. Оно выправляет все уклоны постановки и подымает спектакль на высоту подлинного реализма. Кручинина—Восканян воссоздает художественную правду русской драмы в ее простых конкретных выражениях, в мягких, простых формах старой русской классической школы. Даже внешний образ подчеркивает преемственность русских классических традиций, воскресших здесь с таким изяществом: стильный старинный костюм в

рюшках и оборках, стильная прическа, локоны, шляпка. Эта милая русская женщина с хорошим вкусом, с грацией и изяществом большой актрисы, с сдержанным артистическим темпераментом, с благородной простотой переживания»¹.

Проходит всего несколько месяцев после окончания Великой Отечественной войны, как объявляется всесоюзный смотр спектаклей русской классики. Имея большой опыт работы над русской классической драматургией, театр им. Сундукяна на этот раз обращается к «Бесприданнице» Островского. Критика отмечает серьезную и вдумчивую работу режиссера Гургена Джанибекияна, его стремление, наряду с раскрытием трагедии Ларисы, сатирически обличить цинизм и эгоизм буржуазного общества.

В 1972 году театр им. Сундукяна впервые на армянской сцене осуществил постановку пьесы Островского «Правда хорошо, а счастье лучше».

Постановщику и исполнителям удалось создать интересный ансамблевый спектакль. Но отдавая должное громадному опыту Г. Захавы в постановке пьес русской классики, нельзя не отметить, что не все образы были раскрыты полноценно.

¹ Д. Тальников, Литературная газета, 1941, 1 июля, № 22 (936).

Значительный вклад в воплощение драматургии Островского на армянской сцене принадлежит творческому коллективу Ленинаканского театра им. Мравяна. «Доходное место» было поставлено Р. Симоновым в Ленинакане спустя два месяца после показа этой пьесы в Ереване. Но если следующая пьеса Островского на сцене театра им. Сундукяна появилась лишь в 1935 году, то ленинаканцы в данном вопросе оказались более инициативными и уже в 1930 году показали своим зрителям постановку «Лес».

Режиссер спектакля Татик Сарьян в интервью, опубликованном в газете «Банвор», подчеркивал, что театр поставил перед собой задачу показать ханжество, лицемерие, моральное разложение в среде представителей распадающегося помещичьего дворянского хозяйства и активизацию борьбы купечества за захват командных высот в экономической сфере.

Третья пьеса Островского, показанная Ленинаканским театром—«Без вины виноватые». Режиссер спектакля Роза Минасян стремилась раскрыть в образе Отрадиной-Кручининой драму обманутой женщины, показать ее интеллигентность, душевные страдания. Реалистическая, полная драматизма игра Екатерины Дурьян-Арамян в роли Кру-

чинной достигла особой выразительности в последней сцене с Муровым.

Ценность ленинаканской постановки, ее успех у зрителей были обусловлены верным идейным раскрытием содержания пьесы. Спектакль получил заслуженное признание. «Эта постановка явилась свидетельством несомненного роста всего коллектива и результатом кропотливой работы молодого режиссера Розы Минасян»¹.

В 1951 году Ленинаканский театр впервые ставит на армянской сцене пьесу Островского «Таланты и поклонники». Несмотря на ряд актерских удач, спектакль не вполне удовлетворил зрителей и критику. В печати отмечалось, что «тэарэческий коллектив театра не сумел полностью раскрыть пьесу, . . . в спектакле нет единого артистического ансамбля»².

1956 году, театр вновь обращается к Островскому и ставит «Бесприданницу».

В Ленинаканском спектакле участвовала замечательная Лариса—Вардуи Вардересян, темпераментная игра которой «с большой силой раскрывала драму «бесприданницы», искавшей настоящей возвышенной любви и не нашедшей ее». Свои ду-

¹ «Банвор», 1939, 10 февраля.

² «Банвор», 1951, 24 июня, № 124.

шевные переживания, любовь к Паратову, чувство утраченного счастья, сознание гнусности окружающих ее людей—все это артистка передавала с глубокой задушевностью и драматизмом. Вот что пишет автор рецензии в «Коммунисте» об игре Вардересян в сцене над Волгой: «Вардересян проводит этот эпизод с такой эмоциональностью, что на миг забываешь условность сцены, кажется, она действительно стоит над пропастью над Волгой, а не на авансцене. В своем смелом режиссерском решении Г. Мкртчян рассчитывал на силу подлинного искусства и не ошибся. Зритель с напряженным вниманием следит за игрой актрисы, волнующе передающей сложные переживания Ларисы»¹.

В 1969 году театр вторично осуществляет постановку «Леса» (режиссер Р. Джрбашян, художественный консультант В. Аджемян).

Ереванский театр юного зрителя свое знакомство с драматургией Островского начинает с «Доходного места» в 1944 году. Спектакль отличался слаженностью актерского ансамбля. Режиссеру Г. Эйрамджяну и исполнителям удалось создать характерные портреты чиновников, в некоторых случаях гротесковые, но тем не менее, правдивые и убедительные.

¹ С. Барсегян, Газ. «Коммунист», 1956, 10 декабря.

Спектакль имел большое познавательное и воспитательное значение для юного зрителя. В нем был воссоздан уродливый мир, который разрушал светлые юношеские мечты, растаптывал малейшее проявление независимости. Юные зрители прониклись сочувствием к Жадову и негодованием против виновников его горестной судьбы.

«Без вины виноватые» в постановке Астхик Агасян Ереванский ТЮЗ показал в 1948 году. Сейчас, когда вспоминаешь этот спектакль, невольно задаешься вопросом: в чем секрет этой пьесы, которая в одинаковой степени глубоко волнует и взрослого, и юного зрителя? Успех «Без вины виноватых» в театре юного зрителя явился не только результатом глубокого режиссерского подхода, но и очень естественной и непосредственной игры исполнителей всех ведущих ролей. Главным героем спектакля стал Незнамов. Юные армянские зрители с огромным душевным волнением следили за игрой исполнителя этой роли Григора Чаликиана, порою прямо вмешиваясь в ход спектакля, активно выражая свои симпатии Незнамову и неприязнь к его преследователям.

В 1954 году театр юного зрителя показывает не шедшую до этого на армянской сцене «Пучину» в переводе и постановке старейшего режиссера Левона Калантара. Страшен мир, описанный Остров-

ским в этом произведении. По силе художественного воздействия и жизненной правдивости эта пьеса достойна стоять рядом с «Доходным местом», «Грозой» и «Бесприданницей», хотя в дореволюционном театре ее никогда не причисляли к шедеврам Островского.

Вся режиссерская концепция Левона Калантара в этом волнующем спектакле была направлена на то, чтобы обличить косную силу, погубившую честного, но безвольного Кисельникова, показать с предельной глубиной, ничего не приукрашивая и не смягчая, змеиный клубок жизненных противоречий «темного царства». И усилия режиссера и творческого коллектива увенчались успехом.

Еще в 1935 году, после шестимесячного репетиционного периода, Левон Калантар осуществляет постановку «Леса» в Ереванском Рабочем театре им. М. Горького. Пьеса шла в переводе самого постановщика. Режиссерская трактовка этого классического произведения Островского, исполнение ролей Несчастливцева Давидом Мальяном и Счастливцева—Амбарцумом Хачаняном были настолько полноценными и законченными, выдержанными в строгих реалистических тонах, что вызвали единодушные положительные отклики.

В исполнении Давида Мальяна Несчастливцев был прежде всего человеком, правда моментами и

партнерами, помогал им. Такое отношение с его стороны я чувствовал в этом спектакле на каждом шагу, во время его встречи с Улитой, и в особенности в финале спектакля—трагичного, вдруг осознавшего, что конфликт Несчастливцева с Гурмыжской и ее окружением лишает его сытой жизни, обрекает на новые лишения и сгнанствия».

Заметное место занимает Островский и на афишах районных театров Армении. В 1934 году в Кироваканском театре ставятся «Без вины виноватые», а в 1936 году—«Гроза». Районные театры Арташата, Степанавана, Дилижана, Гориса, Алаверди и других в разные годы показывают «Без вины виноватые». Кироваканский театр имел в своем репертуаре, помимо этой пьесы, еще и «Бесприданницу», поставленную им в 1940 году, «Таланты и поклонники» (1953) и «Позднюю любовь» (1966).

В связи с постановками Островского на армянской сцене следует особо упомянуть передвижной театр имени Амо Харазяна. Этот театр, руководимый ветераном армянской сцены Амо Харазяном, сыграл большую роль в знакомстве сельского населения с произведениями классики, и в частности с пьесами Островского. Колеса по всем уголкам республики, он имел в своем репертуаре «Доходное место», «Волки и овцы». В последней по-

партнерами, помогал им. Такое отношение с его стороны я чувствовал в этом спектакле на каждом шагу, во время его встречи с Улитой, и в особенности в финале спектакля—трагичного, вдруг осознавшего, что конфликт Несчастливцева с Гурмыжской и ее окружением лишает его сытой жизни, обрекает на новые лишения и странствия».

Заметное место занимает Островский и на афишах районных театров Армении. В 1934 году в Кироваканском театре ставятся «Без вины виноватые», а в 1936 году—«Гроза». Районные театры Арташата, Степанавана, Дилижана, Гориса, Алаверди и других в разные годы показывают «Без вины виноватые». Кироваканский театр имел в своем репертуаре, помимо этой пьесы, еще и «Бесприданницу», поставленную им в 1940 году, «Таланты и поклонники» (1953) и «Позднюю любовь» (1966).

В связи с постановками Островского на армянской сцене следует особо упомянуть передвижной театр имени Амо Харазяна. Этот театр, руководимый ветераном армянской сцены Амо Харазяном, сыграл большую роль в знакомстве сельского населения с произведениями классики, и в частности с пьесами Островского. Колеся по всем уголкам республики, он имел в своем репертуаре «Дюхонное место», «Волки и овцы». В последней по-

становке Амо Харазян глубоко раскрывает тему пьесы—приход на арену общественных отношений новой силы—буржуазии, с ее алчностью и бессердечием, с ее неистребимым стремлением к наживе и личной выгоде. Спектакль получился удачным благодаря правдивой игре артистов, единству режиссерского замысла и художественного оформления.

Особо следует сказать и о спектакле «На бойком месте» в Арташатском театре, впервые поставившем эту пьесу Островского на армянской сцене (режиссер Г. Манвелян, художник С. Ованесян).

Отмечая несомненную удачу Арташатского театра, Л. Халатян писал: «Режиссеру спектакля Г. Манвеляну удалось реалистическими средствами воссоздать жизнь людей, рожденных и воспитанных гнилой социальной средой, под растлевающим влиянием «золотого тельца», заглушивших все доброе в своей душе»¹.

Следует сказать и о работе Ереванского русского театра им. К. Станиславского, который поставил пятнадцать пьес Островского, в том числе «Таланты и поклонники», «Последнюю жертву»,

¹ Л. Халатян, Впервые на армянской сцене, «Коммунист», 1955, 3 марта.

«Бешеные деньги», «Волки и овцы», «Позднюю любовь», «Доходное место», «На бойком месте», «Грозу». Большинство постановок было осуществлено на высоком художественном уровне.

К пьесам Островского в Армении обращался и Ереванский азербайджанский театр им. Дж. Джабарлы. В 1940 году на его сцене в постановке режиссера А. Бурджальяна показываются «Без вины виноватые». Этот спектакль имел большой успех у зрителей, чему способствовала талантливая игра Али Зейналова, создавшего трогательный образ Незнамова и Нвард Алиханян, сыгравшей роль Кручининной.

Широко использовались произведения Островского и при подготовке актерских кадров в Ереванском художественно-театральном институте. На учебной сцене института в разные годы ставились «Гроза», «Лес», «На бойком месте», «Без вины виноватые», «Доходное место», «Воспитанница».

Нельзя не упомянуть и о том большом месте, которое заняла драматургия Островского в советское время в репертуаре армянских театров, работающих вне пределов Армении.

В советские годы в Бакинском армянском театре были поставлены: «Без вины виноватые», «Гроза», в Тбилисском театре—«Без вины вино-

ватые», «Гроза» и «Доходное место». Произведения Островского были показаны и на сценах армянских театров в Шуше, Степанакерте и Кировабаде, причем в Кировабадском армянском театре «Без вины виноватые» ставились дважды—в 1939 году (режиссер Т. Сарьян) и в 1946 году (режиссер А. Алаян). В обеих постановках роль Кручининьей с неизменным успехом исполняла Грануш Бабаджанян, а роль Незнамова—во второй постановке—Л. Абрамян.

В 1970 году Ереванский драматический театр обращается к «Бесприданнице». Постановка увенчалась большим успехом, благодаря новому современному прочтению пьесы постановщиком Р. Каплянцном.

Режиссерская работа в спектакле отмечается скульптурной выразительностью многих мизансцен, художественной законченностью ряда ведущих образов. Театр создал интересное сценическое произведение, волнующее своим современным звучанием, яркими артистическими работами, выходящими за рамки традиционных представлений об этой пьесе.

Драматургия Островского сыграла значительную роль в развитии армянского театра, в творческом становлении его артистов и режиссеров. В советские годы творческие связи армянского и рус-

ского театров стали еще более тесными. Освоение наследия Островского на советской армянской сцене протекает в русле общих исканий советского театра.

Творчество Островского оказало благотворное влияние на многих армянских драматургов.

Драматургия Островского всегда отвечала прогрессивным устремлениям армянского театра. Постановки пьес Островского превращали театральную сцену в трибуну, с которой армянские актеры просвещали родной народ, пробуждали его общественное сознание, воспитывали его идейно и эстетически. И по сей день наследие великого русского драматурга служит неиссякаемым источником вдохновения для деятелей театра Советской Армении.

В своих исследованиях, посвященных армянскому театру и его выдающимся актерам и режиссерам, армянские театроведы всегда уделяли большое место образам Островского. Говоря об Отелло, Гамлете, Арбенине—Адамяне, нельзя было не сказать об адамяновском Жадове. Творческая биография Сирануйш не может быть полной без ее Кручинины. Жадов, Незнамов и Несчастливцев—Абеляна, Кукушкина и Огудалова—Гулазян, Кабаниха—Асмик, Жадов и Дикой—Нерсисян, Кручинина и Катерина—Восканян и Жасмен,

Шмага—Аветисяна, Белогубов и Тихон—Вагар-
сяна—все эти образы вошли в сокровищницу луч-
ших созданий армянской сцены.

Многое дал армянской сцене Островский. Но
и армянский театр, первым из национальных теат-
ров страны, сделал его драматургию достоянием
своего народа, доказал, что творчество великого
русского драматурга близко зрителям и других
национальностей.

Он первым проложил дорогу на армянской сце-
не другим классикам русской литературы, сделав
их достоянием своего зрителя. Вслед за ним при-
шел Сухово-Кобылин, обозначавший новый этап
в истории армянского театра.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ОТ «СВАДЬБЫ КРЕЧИНСКОГО» ДО «ДЕЛА» СУХОВО-КОБЫЛИНА.

Постановка «Свадьбы Кречинского» сыграла большую роль в деле реалистического развития армянского театра, повышения профессионального мастерства его артистов и режиссеров.

По свидетельству Геворга Чмшкяна репетиционный период продолжается больше месяца. Хотя и с определенными трудностями, но к концу месяца Геворг Чмшкян мог быть доволен результатами своих усилий: артисты правильно произносили русские имена, созданные ими образы убеждали своей художественной правдивостью—одним словом, вырисовывался правильный контур всего спектакля, в котором образ Расплюева в исполнении Седрака Мандиняна, обещал стать очень интересным.

Начинается первое действие. Спектакль вначале идет в замедленном темпе. Но со второго акта сцена преобразается. Сатирическая сстрота сю-

жета, комизм положений, четкая характеристика образов и свободное владение текстом, выразительная игра артистов захватывают зрителей. Театру важно было показать, из кого состоит так называемая аристократия, дворянство, что это не избранные люди, а мошенники и аферисты, идущие на подлоги и вымогательства во имя своих корыстных целей.

Действие комедии разворачивалось в условиях России, но оно было типичным и для кавказской действительности со своими придворными порядками, чиновничьим миром и, конечно, подобными же типами в местных условиях.

Живо и непосредственно ведет роль Кречинского Геворг Чмшкян. О своем исполнении этого образа он говорит меньше всего, но со всей восторженностью он анализирует игру исполнителя роли Расплюева Седрака Мандиняна, создавшего колоритный тип бывалого шарлатана и пройдохи, совершающего все свои махинации под воздействием Кречинского.

Но вот наступает один из кульминационных моментов в спектакле, в сцене из второго действия, когда Расплюев возвращается без денег. Согласно авторской ремарке, Расплюев входит, направляется прямо в угол, кладет шляпу и медленно снимает перчатки. В этой сцене Мандинян дейст-

вует по-иному. Он не кладет шляпу на диван и не направляется в угол, а застывает на месте, изображая всем своим видом страх, покорность провинившегося человека, ожидающего наказания. Эта сцена была настолько выразительной, неожиданной и не предусмотренной режиссером, что весь зал разразился хохотом, а Кречинскому—Чмшкяну не оставалось ничего иного, как кинуться за убегающим Расплюевым—Мандиняном, втащить его на сцену из-за кулис и самому, давась от смеха, слышать его захлебывающиеся слова: «Залогов... залогов... Мих... Мих...».

В этой комедии Седраку Мандиняну удалось создать сочный образ проходимца Расплюева. Искушенные тбилисские зрители, избалованные гастрольными спектаклями приезжих артистов, видевшие в этой роли известного артиста Малого театра Прова Садовского, по достоинству оценили яркую игру армянского артиста. Они признавали, что образ Расплюева, созданный Седраком Мандиняном, ничуть не ниже исполнения этой роли лучшими силами русской сцены. Такое сравнение игры армянского артиста, к тому же непрофессионала, с мастерством знаменитого Прова Садовского, одного из выдающихся артистов Малого театра, делает большую честь Седраку Мандиняну.

В «Свадьбе Кречинского» армянская прогрес-

сивная интеллигенция увидела, как в неприкрытой форме звучит острая политическая сатира на крепостнический строй самодержавной России, в котором переплелись в змеинный клубок уголовщина и шарлатанство, взяточничество и плутовство, воровство и подлог, точно характеризующие внутренний мир дворянства и аристократии.

Ярким выразителем этого порочного общества был Кречинский. С гениальной прозорливостью Сухово-Кобылин сумел этот частный случай обобщить в литературных образах, обнажить предельно омерзительную суть жизни высшего общества и вынести их на подмостки сцены для осмеяния и осуждения. Только этим можно объяснить появление «Свадьбы Кречинского» на сцене армянского театра, которая в силу такого обобщения, без всякой навязчивости, проводила параллель между жизнью представителей русского и армянского высшего общества, призывала критическим взглядом посмотреть на эту действительность.

Первая постановка «Свадьбы Кречинского» была сыграна всего два раза. Но не этим количеством определяется ее ценность и значение в жизни театра. Знаменательно здесь другое. Успешный дебют двух русских авторов на армянской сцене открывал новый этап в развитии тесных творческих связей между культурами двух народов. «Свадьба

Кречинского» еще больше укрепила веру армянских артистов в правильность избранного ими пути на показ переводной русской и западноевропейской драматургии, которая, помимо своей общественной значимости, представляла новые возможности для повышения профессионального мастерства, сценической культуры, расширения их кругозора, закрепления реалистического направления их творчества.

Пополнение труппы армянского театра новыми артистами из Константинополя в лице Петроса Адамяна, Сирануйш и других, открывает широкие возможности Геворку Чмшкяну запланировать на 1880 год обширный репертуар, в который входят лучшие произведения армянских, русских и западноевропейских авторов, в том числе и «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина.

О том, что общественность с интересом ждала второй встречи со «Свадьбой Кречинского», убеждает нас небольшая рецензия, напечатанная в газете «Мегу Айастан», где читаем: «Пьеса «Свадьба Кречинского» по своим сценическим достоинствам занимает значительное место в репертуаре русского театра и увидеть ее на нашей сцене представляет большой интерес. Эта пьеса была показана пят-

надцать лет назад, и в то время многие были довольны этим спектаклем»¹.

Темпераментная игра Петроса Адамяна в роли авантюриста Кречинского покоряет зрительный зал, оставляет большое впечатление. Критика, как и в случае с исполнением им образа Жадова в «Доходном месте» Островского, и на этот раз подчеркивает детальное изучение артистом незнакомого ему характера Кречинского, в котором перед артистом стояла совершенно иная творческая задача, нежели при исполнении роли Жадова. Там—чистый мир идеалиста, мечтающего о справедливости, верящего в торжество добра над злом, а здесь—прожженный авантюрист с замашками грабителя, лишенный чести и порядочности.

Адамян глубоко изучил характер своих русских героев как Жадова и Арбенина, так и Кречинского, пылливо всматриваясь в подобные личности из окружающей действительности. Кречинский получился у него обобщенным характером, типичным для этой действительности.

Хотя образ Кречинского был незнаком Адамяну, но он был далек от подражательства русским исполнителям этой роли. В связи с этим, остановимся только на одном примере. Рецензент «Мегу

¹ «Мегу Айастани», 1880, № 15.

Айастани» упрекает Петроса Адамяна в том, что он в финальной сцене спектакля, при известии о приходе частного пристава, хватается за трость и ударом об пол разбивает ее, в то время как русские исполнители данной роли в этом месте поднимали стул и швыряли его на землю. Но в данном конкретном случае Адамян был более близок к авторскому указанию, нежели русские артисты. Он не прибегает к такому дешевому сценическому эффекту, а следует за Сухово-Кобылиным, который указывает в ремарках: «отламывает ручку кресла», «держит в руках ручку», «кидает в угол ручку от кресла», но отнюдь не поднимает и бросает стул. И если по сценическим условиям невозможно было оторвать ручку от кресла (а возможно его и не было на сцене), то выход с тростью (чем не ручка от кресла), был единственно возможным и правильным, к чему вынужден был прибегнуть Адамян—Кречинский, чтобы убить на месте своего врага Нелькина, памятуя, что врага удобнее поразить палкой, нежели громоздким креслом.

Вторая постановка «Свадьбы Кречинского» окончательно закрепляет эту комедию Сухово-Кобылина в репертуаре армянского театра. Она показывалась в Тифлисе, Ереване и Баку многими любительскими коллективами, периодически повторяясь в их репертуаре.

Для иллюстрации степени распространения «Свадьбы Кречинского» приведем только один пример. В продолжение восьми лет, с 1884 года по 1892 год любителями Александрополя (нынешний Ленинанкан) «Свадьба Кречинского» была поставлена трижды, что редко можно увидежь даже в профессиональном театре в отношении одного и того же автора.

Нефтяная лихорадка, охватившая город Баку в девяностых годах прошлого века, бурное развитие других промышленных предприятий, приток новых жителей в город, неизбежность социальных конфликтов между рабочими и предпринимателями, ведет к усилению борьбы в сфере общественной мысли. Наряду с Тифлисом, Баку становится крупным театральным городом, на сцене которого выступают Сирануйш, Абелян, Араксян, Петросян, Тер-Давтян и другие известные артисты. Руководство театра прилагает много сил и энергии для организации и показа таких спектаклей, в которых в большей степени затрагивались бы наиболее жизненные проблемы, возникающие с эксплуатацией трудового народа капиталом. Сундукян, Островский, Гоголь, Сухово-Кобылин, Шекспир, Мольер и другие классики армянской, русской, западноевропейской драматургии становятся постоянны-

ми авторами в репертуаре бакинского армянского театра.

Бакинский армянский театр уже занимал определенные общественные и художественные позиции, когда на его сцене в 1898 году в новой постановке показывается «Свадьба Кречинского». Этот спектакль интересен прежде всего тем, что впервые в нем в роли Расплюева выступает великий Абеян, а роль Кречинского исполняет один из ведущих комедийных мастеров армянской сцены Погос Араксян—два артиста, значение которых в показе русской драматургии на армянской сцене было огромным.

Образ Расплюева ознаменовал новый этап в творческой биографии Абеяна в создании русских образов на армянской сцене. К Расплюеву он приходит вслед за Жадовым и Незнамовым, образы которых он создал с такой яркостью, что они стали настоящим событием на армянской сцене. Для Абеяна важно было подчеркивать не карикатурную сторону расплюевского образа, а показать всю убогость его существования, жульнический характер его поступков. И этого артист достигал со всей простотой и правдивостью.

В образе Расплюева игра Абеяна была насыщена темпераментностью, сценической страстно-

стью, глубоким перевоплощением. Образ был карикатурен и смешон, но он был живым человеком.

После возвращения из Америки Абеяян в 1927 году играет в Баку роль Расплюева. Бакинская газета «Коммунист» поместила следующий отзыв на игру Абеяяна: «Роль Расплюева Абеяян подвергает соответствующей стилизации, благодаря которой тип Расплюева получился ярким, с подчеркиванием его характерных качеств. Игра артиста, нарастающая в динамическом движении, получилась яркой, своеобразной»¹.

Это было в 1927 году, т. е. после продолжительного перерыва и оторванности артиста от армянского театра, вызванного его вынужденным пребыванием на чужбине. Но и эти обстоятельства не помешали артисту представить образ Расплюева многогранным, таким, каким он создал его тридцать лет назад. Да и вообще трудно позабыть Абеяяна в роли Расплюева, как и в образах Жадова и Незнамова, Элизбарова и Гиж. Данела, Штокмана и Отелло, Лира и других. Умение Абеяяна предельно перевоплощаться в образ было настолько поразительным, что даже многие, ви-

¹ Герагинян, «Коммунист», Баку, 1927, № 65.

девшне его в этих ролях сомневались, Абелян ли это?

Приведем мнение старейшего театрального деятеля нашей республики Сурена Сарухяна, видевшего Абеяна в роли Расплюева в 1917 году. В этом спектакле участвовали Аветян—Муромский, Мирзоян—Кречинский, Жасмен—Лидочка. Но в центре внимания был, конечно, Абеян—Расплюев. «Мы должны были смотреть «Свадьбу Кречинского». Нас интересовал Расплюев—Абеян, о котором говорили с особым благоговением, горячей любовью, завидной похвалой. Как должен был играть эту роль здоровенный, атлетически сложенный, с привлекательной внешностью Ованес Абеян? И, о удивление! На спектакле мы были в полной растерянности. Абеян так перевоплотился, что его невозможно было узнать. Куда девалась его блестящая внешность? Исключительное обаяние? Красивая фигура? Все это исчезло»¹!

Но в такой растерянности и недоумении были многие из зрителей, впервые пришедшие посмотреть игру великого артиста. Его преображение было поразительным, сценическое перевоплощение полным. Расплюев Абеяна казался маленьким, растрепанным, опустившимся—человек с испитым

¹ С. Сарухян, Воспоминания, Личный архив.

лицом, вертлявый, подвижный, с бегающими глазами, настроженный в ожидании побоев.

Успех артиста был настолько общепризнан и непререкаем, что если даже в этой роли выступал Араксян или же другой, причем так же удачно, все равно он подвергался критике. Это происходило не потому, что была существенная разница в трактовке образа Расплюева со стороны этих двух артистов. Отнюдь нет! Если у одних этот образ был раз навсегда создан и он играл всегда одинаково, повторяя одни и те же движения, манеру общения, интонации, мизансцены, сценические положения, то Абелян каждый раз по-новому играл Расплюева, находил иные краски для этой роли, обогащая ее новыми деталями. Он всегда вдохновлялся этой ролью, словно впервые встречался с ней, образ был в движении, в темпераментном нарастании, охваченный водоворотом событий. Абелян, как бы он ни играл, никогда не забывал, что Расплюев был человеком, дрянным и никчемным, но живым существом. И при этом, хорошо зная смешные стороны этого образа, Абелян не стремился к его комикованию, к смеху ради смеха, к легкому успеху. Да это и не было в манере артиста, наделенного гениальным даром трагического и драматического. Ему важно было правдиво раскрыть облик Расплюева, оттенить присущие ему характерные черты,

выставить их так, как они есть. Смех и осмеяние Расплюева достигались не желанием артиста, а умением со всей серьезностью показать его внутренний мир, его чувства и поступки в той окружающей атмосфере, в которой ему приходилось действовать.

В 1919 году армянская общественность широко отмечает 35-тилетний сценический юбилей своего любимого артиста. Для вечера чествования Ованес Абялян выбирает три пьесы из мирового репертуара, в котором он в трех планах показывает свое разностороннее дарование: трагическое—в «Короле Лире» Шекспира, драматическое—в роли Бархударя в «Намусе» Ширванзаде и комедийное—в образе Расплюева в «Свадьбе Кречинского» Сухово-Кобылина. Три разнохарактерные роли в один вечер, представляющие разные эпохи и жанры, стоящие на разных полюсах театрального искусства.

В рецензии без подписи читаем следующие впечатления от этого вечера: «И в этих трех ролях он самым прекрасным образом доказал величие своего художественного таланта. Вот по этой трудной причине, что артист сумел выступить в один вечер друг за другом в совершенно различных ролях, от самого трагического до самого смешного и с одинаковым мастерством представить три различ-

ных жизненных характера, и их психологические переживания,—бесспорное доказательство степени его артистического таланта»¹.

В развитии армянского советского театра огромная роль принадлежит режиссеру Левону Александровичу Калантару. Он поражал всех разносторонностью своих знаний, широтой и глубиной понимания общественных процессов, идейной целенаправленностью, яркой театральностью, сценической обобщенностью. Режиссер и артист, литературовед и переводчик, критик и знаток археологии, общественный деятель—он был эрудирован во всех областях и все свои знания он щедро использовал в работе с артистами.

21 марта 1920 года и позже, 4-го декабря, Л. Калантар ставит на тифлисской армянской сцене «Свадьбу Кречинского». С этого времени режиссерская судьба Калантара на долгие годы переплетается с этим произведением Сухова-Кобылина. Правда, он всегда мечтал поставить всю трилогию, но если это ему по каким-либо причинам не удалось, то по крайней мере, он поставил «Свадьбу Кречинского» в Ереванском Рабочем театре, на сцене Бакинской армянской драмы и дважды на

¹ «Арадж» («Вперед»), 1919, № 47, (Юсифей Ованеса Абеяна).

сцене Ереванского русского театра им. Станиславского.

«Свадьба Кречинского», поставленная в 1933 году в Рабочем театре для Калантара не являлась бытовой комедией в том понимании, как это имело место раньше, когда подобные произведения, несущие в себе острые социальные проблемы, лишались этих важнейших качеств и показывались в сугубо бытовом плане. Стремясь к правильному раскрытию авторского замысла, режиссер тяготел дать всей комедии острую политическую окраску. И правильно было подчеркнуто в одной рецензии: «Если бы режиссер не стремился бы к этой политической цели, то едва ли был бы обоснованным, по нашему мнению, показ этой комедии на сцене Рабочего театра. Преследуя эту цель, режиссер, при наличии не очень опытных артистов, проявил дерзание и оправдал его»¹.

Об этом же пишет и другой рецензент: «Постановка «Свадьба Кречинского» в Рабочем театре им. Максима Горького, в этом молодом театре, существующем всего два года, является, безусловно, одной из его побед. Театр выдержал экзамен, показав в новой трактовке на своей сцене одну из са-

¹ В. Тотовенц, «Свадьба Кречинского», «Хорурдаин Айастан», 1933, 2 июня, стр. 4.

мых популярных пьес из русской классики, создав полноценное художественное сценическое произведение.

Заслугой режиссера Калантара в трактовке и раскрытии этого произведения является то, что он сумел показать помещичью Россию в плане наиболее яркой сатиры и одновременно остаться в рамках текста Сухова-Кобылина. Калантару удалось избежать крайностей, не встать на путь соавторства и отсебятины и дать такое звучание классике, которое редко можно было встретить и в дореволюционное время»¹.

Постановка «Свадьбы Кречинского» явилась не только большой удачей театра в освоении русской классики, но и значительным театральным явлением. Высокая режиссерская культура, глубоко реалистические образы в блестящем артистическом исполнении, страстность и эмоциональность в раскрытии авторского текста, воспитательная поучительность всего спектакля, раскрытая с позиций современности, утверждали высокие идеалы борьбы против носителей пороков и отрицательных явлений. Спектакль как бы говорил: зло существует, но оно не может торжествовать вечно, рано или

¹ Гр. Чахирян, «Свадьба Кречинского» в Рабочем театре, «Гракан терт», 1933.

поздно наказание неминуемо. И в этом была положительность и необходимость постановки «Свадьбы Кречинского».

Вторым этапным спектаклем «Свадьбы Кречинского» на советской армянской сцене по праву можно считать постановку этой комедии в Лени-наканском театре им. Мравяна в 1946 году, осуществленную Вартаком Аджемяном (режиссер Г. Мушегян) во время смотра русской классики. На этом спектакле необходимо остановиться более подробно, так как им не только завершается восьмидесятилетний период постановок пьесы «Свадьба Кречинского» на армянской сцене, но, что самое важное и существенное, в нем определился совершенно новый подход со стороны режиссера к раскрытию идейного содержания этой комедии, придавшего ей новое звучание.

Постановщику важно было показать не только распад и моральное разложение в среде помещичьего и дворянского общества, неизбежность их вытеснения с исторической арены новой силой — буржуазией, но и подчеркнуть непрерывность этого процесса.

Достаточно для этого сопоставить два финала — авторский и режиссерский. Сухово-Кобылицин завершает свою комедию бегством Муромского со словами: «Бежать, матушка, бежать! От сра-

ма бегут!». Муромский говорит эти слова после Кречинского, произнесшего: «А ведь это хорошо! Опять женщина!».

Режиссер производит перестановку этих слов, завершая спектакль словами Кречинского, придав иное звучание финалу спектакля, перекидывая тем самым мост к двум другим комедиям этой трилогии.

Само собой разумеется, что разоблаченный Кречинский должен быть задержан, арестован. Но это в понимании режиссера частный случай. Он мыслит более шире, в историческом плане, утверждая ту непреложную истину, что с разоблачением и арестом Кречинского пороки дворянского общества не исчезают, не перестают быть злом, а, наоборот, получают новое качество, новое направление. И если Муромский, Лидочка, Атуева думают, как бы бежать, избавиться от позора, то Кречинский далек от мысли отказаться от своей авантюристической деятельности. То, что женщина выручила его, захватило его воображение новыми замыслами. И потому в финале спектакля Кречинский не представляется осужденной личностью. Видя свою безнаказанность, он хохочет, развалившись на диване, хохочет под одобрительные взгляды Расплюева и Федора.

«Свадьба Кречинского» в Ленинканском те-

атре явилась большой творческой победой режиссера В. Аджемяна и исполнителей, среди которых выразительные образы создали Г. Арутюнян—Кречинский, Л. Зограбян—Расплюев, и Ц. Америкян—Муромский. Они сумели со всей яркостью и глубиной воплотить на сцене замыслы режиссера.

В успехе этого спектакля имелась, безусловно, большая доля художника Меликсета Свахчяна. Содружество режиссера и художника способствовало созданию яркого и своеобразного оформления, точно передающего обстановку изображаемой эпохи, предоставившего широкие возможности режиссеру для построения выразительных мизансцен, свободное пространство для игры артистов.

По своему режиссерскому решению, актерскому исполнению и оформлению «Свадьба Кречинского» в Ленинанском театре в постановке Вартаана Аджемяна стала выдающимся явлением в театральной жизни республики.

Заслуживает также внимания постановка этой комедии в Арташатском театре им. Амо Харазяна, осуществленная Грантом Манвеляном, выступившим одновременно в роли Расплюева. Что было ценного в этом образе? Режиссер и исполнитель стремились раскрыть человеческие особенности Расплюева, суть его поступков, его психологические переживания. В представлении Манвеляна

Расплюев был, хоть и опустившимся человеком, но дворянином, всегда подчеркивающим свое знатное происхождение, оберегающим свое достоинство. Режиссеру важно было раскрыть не столько комедийность этого произведения, его развлекательную сторону, сколько убийственность сатиры, вызывающей страх, содрогание. Недаром Горький считал, что образ Расплюева дает полное представление современной ему эпохи, как символ тунеядства, а расплюевщина—страшное социальное зло. И потому Манвелян—Расплюев был не традиционный комик-резонер, вызывающий смех своим жалким видом. Он серьезно относится к себе, с убежденный непосредственностью, с верой в свою значимость.

«Свадьба Кречинского» в Аргаташском театре явилась последней постановкой этой комедии на армянской сцене, завершившей ее показ на протяжении почти целого столетия. На пороге второго столетия армянский театр приступает к показу второй части трилогии Сухова-Кобылина.

Спустя двадцать лет после показа «Свадьбы Кречинского» в Ленинаканском театре, В. Аджемян ставит в 1966 году на сцене театра им. Сундукяна «Дело» Сухова-Кобылина. Казалось, что армянский театр никогда не перешагнет рубеж первой пьесы этого автора и «Свадьба Кречин-

ского» останется единственной его комедией на армянской сцене. Вековая традиция была нарушена и на сто первом году прихода Сухово-Кобылина на армянскую сцену, вторая часть его трилогии увидела свет рампы.

Вот уже десять лет «Дело» (в армянском переводе «Судебное дело»), показывается в репертуаре театра им. Г. Сундукяна и каждый раз зритель покидает спектакль взволнованным, потрясенным.

Постановщика спектакля Варта́на Аджемя́на меньше всего интересовал смех как таковой в развитии действий и раскрытии характеров действующих лиц. Нет, он его не избегал, но и не стремился делать его основой своего режиссерского замысла. Он и не пошел по линии усиления личной драмы Муромского и Лидочки, что могло быть воспринято как желание внести элементы мелодрамы в показ крушения семьи.

Вся философская концепция Варта́на Аджемя́на была направлена на то, чтобы без всяких прикрас, с беспощадной суровостью воспроизвести на сцене «темное царство» самодержавного строя со всеми его пороками, пронизанное преступлением, уголовщиной, ненавистью к простому человеку.

Конечно, можно было начать спектакль с кавартиры Муромских, где Атуева и Нелькин ведут в

спокойных тонах житейский разговор, или же дать авторское обращение к публике. Но постановщику было важно как можно скорее ввести зрителей в атмосферу эпохи. И здесь мы видим тот неожиданный, ошеломляющий режиссерский прием, который сразу захватывает всех, увлекает за собой, заставляет затаить дыхание, собраться с мыслями, перенестись на сцену и ждать неизбежной развязки.

Сценический круг с декорациями с роковой неизбежностью вертится с застывшими в молчании действующими лицами. Под душераздирающий колокольный звон проносятся департаментские комнаты с чиновниками, квартира Муромских с его обреченными обитателями. Круг останавливается на приемной, где за столами копошатся чиновники и куда входит весьма важное лицо в сопровождении князя и Варравина. При виде начальства весь муравьиный чиновничий мир в панике вскакивает со своих мест, застывает с робким поклоном. Весьма важное лицо солдатскими шагами отмеривает комнату из угла в угол, идет, не глядя ни на кого, пробивая воздух грудью, обвешанной орденами, наводя на всех страх и ужас. А за ним, подобно неразрывной цепи, кто гуськом, кто вприпрыжку, несутся чиновники, образуя его свиту, готовые броситься ему под

ноги, оказаться растоптанными под его каблуками.

Стоит на полусогнутых ногах Варравин со свечой в руке, весь в напряженном ожидании, готовый по малейшему знаку начальства растоптать кого угодно своими массивными ногами, задушить человека в своих железных объятиях, загрызть волчьими зубами. Интермедией эту сцену не назовешь. Это сборище голодных зверей, ожидающих очередной жертвы, чтобы набить свое брюхо человеческим мясом — беспощадных, потерявших человеческий облик.

Вот судьи, как бы говорит режиссер, которым предстоит решить дело Муромских, вот логово, куда он войдет, а вернее всего его завлекут, и где он получит смертельный удар в сердце. И при этом мы не видим ничего карикатурного в облике чиновников. Они стоят как живые, олицетворяющие подспорье власти, ожидающие подачек с барского стола.

Страшен мир, который разворачивает перед зрителями режиссер. Спектакль о прошлом, но он решен с предельной обнаженностью, с позиций понимания советского художника воспитательных задач сегодняшнего человека.

Самое яркое проявление режиссерской концепции мы видим в образе Варравина, созданный со скульптурной выразительностью Гургеном Джани-

бекином. Скажем прямо, что образ Варравина стал главным в этой постановке, и это вполне закономерно и соответствует авторскому замыслу. Да, Варравин—подчиненное лицо. Командуя целым отрядом чиновников, жестоко расправляясь со своими подчиненными, он тем не менее, сам в подчинении князя и весьма важного лица. И все же, главной движущей силой пьесы и спектакля является он, словно вырубленное топором чудовищное изваяние, наводящее вокруг страх своим внешним видом.

Как играет Гурген Джанибекийн эту роль? Вот появился он на сцене грузный, массивный, с неким ореолом таинственности и отрешенности в тусклом взгляде. Он молчалив, сдержан, но это молчание и сдержанность вносят смятение среди чиновников. Он стоит с высоко поднятой головой, с властным взглядом на лице. Но стоит появиться весьма важному лицу и князю, как мгновенная перемена преобразует внешний вид Варравина. Он стоит на полусогнутых ногах, весь внимание к своим начальникам, ловящий их взгляд, жесты, слова, повторяющий их, копирующий их во всем. Но и в этих условиях он остается главным для остальных чиновников, замыкающих шествие за вельможами.

Казалось бы, Джанибекийн — Варравин всей

своей сущностью и грабительскими помыслами должен был на сцене выглядеть этаким злодеем. Но нет. Он деловит, строг, сосредоточен, собран, спокойно контролирует все свои поступки. И в то же самое время он наделен определенными человеческими качествами. Для примера приведем его встречу с Муромским. Джанибекийн спокойно и внимательно выслушивает свою жертву, на его лице блуждает снисходительная улыбка, он весь сочувствие и внимание к страданиям, отеческим тоном указывает на его заблуждения.

Джанибекийн—Варравин в этой сцене ведет крупную игру. Ему важно подвести Муромского к необходимости дать ему взятку, чтобы прикрыть дело, и не какую-то мизерную сумму в ассигнациях, а тридцать тысяч серебром. И весь этот диалог он ведет так, чтобы у Муромского не возникло подозрения, что эту взятку берет он, Варравин.

Когда смотришь на игру Джанибекияна в роли Варравина, внимательно следишь за его словами и поступками, кажется, что не один человек воплощен в этом образе, а различные лица с присущими им характерными особенностями—несколько Варравиных. Джанибекияновскому Варравину приходится действовать при самых различных и невероятных обстоятельствах. Он вымогатель,

взяточник, человек без души и сердца, идущий во имя личной наживы на преступление. Но ему важно выглядеть перед всеми добропорядочным, честным, искренним, и эти качества своего героя Джанибекия раскрывает с такой непосредственностью и правдивостью, что только сохраняя полное самообладание, не попадаешь под его влияние. И во всех случаях этот образ монументален, пластичен, наделен активностью.

«А ведь для Сухова-Кобылина именно Варравин является осью трагического повествования,— писал Г. Бояджиев,— в нем правосудие выступает главным рычагом народного бесправия. Именно в таком плане, как мне кажется, и ведет роль Варравина Гурген Джанибекия. Он—центр, он—основная двигательная сила постановки Варвана Аджемяна»¹.

С этим отзывом перекликается и мнение В. Рогова «Второе дыхание Гургена Джанибекия», опубликованное в журнале «Арвест» в № 5 за 1970 г. Расценивая постановку В. Аджемяна, как самую лучшую среди виденных им постановок «Дела» Сухова-Кобылина на советской сцене, В. Рогов писал: «Весной 1967 года я увидел в театре

¹ Г. Бояджиев, Слово о любимом актере, Сборник-альбом «Гурген Джанибекия», Изд. АТО, 1970, стр. 108.

им. Сундукяна «Дело» Сухово-Кобылина—и оказалось, что это лучшая из постановок Сухово-Кобылина, которую я видел! Блестяще поставленная Варданом Аджемяном, эта гениальная пьеса, почти не поддающаяся жанровому определению, «заиграла» совершенно по-новому. И в актерском отношении этот спектакль—истинная «шкатулка сюрпризов»: чего стоят хотя бы великолепно поданные положительные персонажи пьесы во главе с ослепительным Бабкеном Нерсисяном—Муромским! А ведь обычно положительные персонажи «Дела» на сцене ступеваются...

Но более всего удивил в этом спектакле, пожалуй, Варравин, в исполнении Джанибекяна. На основе ранее мною виденных, работа артиста, я, так сказать, еще по дороге в театр примерно представлял себе, как бы он сыграл эту роль. Через пять минут после вступления Варравина в действие, стало ясно, что я ошибался—ничего похожего на то, что раньше ассоциировалось с привычными представлениями о манере Джанибекяна, я не увидел: все было иначе—не лучше, не хуже, а иначе!

Но вот что замечательно, ни на одну секунду наша антипатия к Варравину не переходит на исполнителя роли. Мы воспринимаем образ двойственно, как и следует воспринимать актерскую игру: одновременно с ненавистью и отвращением к

персонажу, мы испытываем огромное восхищение артистом, если хотите, нежность к нему, нравственное чувство удовлетворения. И этому удовлетворению в спектакле сундукяновцев вместе со всем составом исполнителей способствует и виртуозная игра Джанибекяна—мы восхищаемся благородством артиста, тем, как он «глубоко, задушевно, деятельно ненавидел» все то, что достойно ненависти, все то, что вместе с ним ненавидим и мы»¹.

Если привести к одному знаменателю все высказывания об игре Г. Джанибекяна в этой роли, то самым кратким определением будет, что Джанибекян и Варравин на сцене слились воедино. Своей необыкновенной игрой артист заставил зрителя позабыть о себе. Он увидел такого Варравина, который шагнул через столетие в наши дни, чтобы напомнить о жестокостях прошлой жизни.

Более чем столетняя история постановок пьес Сухово-Кобылина на армянской сцене является одной из ярких и блистательных страниц ее деятельности. От Чмшкяна, Адамяна и Абеяна до Аджемяна и Джанибекяна—таков путь драматургии Сухово-Кобылина на армянской сцене. Но он еще не завершен. На очереди «Смерть Тарелкина»—финал этой гениальной трилогии.

¹ В. Рогов, Второе дыхание Гургена Джанибекяна, «Арвест», № 5, 1970.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПО СЛЕДАМ «ГОРЕ ОТ УМА» ГРИБОЕДОВА

На одной из западных окраин Еревана, где в 1827 году находилась крепость Сардар-хана, установлена мемориальная доска со следующей надписью на армянском и русском языках: «Здесь в 1827 году в присутствии автора была представлена бессмертная комедия великого русского писателя Александра Сергеевича Грибоедова «Горе от ума».

Постановка комедии была осуществлена после взятия Эриванской крепости русскими войсками. В этих боях активное участие принимали армянские воины, самоотверженно сражавшиеся за освобождение своей родины от персидского владычества. Именно в это время начальник Эриванского гарнизона генерал Афанасий Иванович Красовский организовал офицерский театр, на сцене которого ставились пьесы русских драматургов. Театр поставил и комедию А. Грибоедова «Горе от ума». На спектакле присутствовал сам автор.

Факт постановки комедии в 1827 году на Эриванской сцене подтверждается в исследованиях Р. Заряна, С. Меликсетяна, В. Вартаняна и других ученых, которые опровергают ошибочное мнение о том, что пьеса впервые была показана в 1828 году в Тифлисе. Так, в четвертой книге «Русского архива» за 1874 год можно найти утверждение А. Веселовского о том, что в 1827 году в Эривани был создан офицерский театр, который наряду с другими пьесами русских авторов поставил и комедию Грибоедова «Горе от ума». Видимо, это утверждение было основано на материалах статьи Д. Зубарева, напечатанной в 1932 году в третьем номере «Тифлисских ведомостей». Кроме того, в «Вестнике Европы» (№ 7, 1874) были напечатаны воспоминания М. Гамазяна, в которых говорилось о постановках комедии в 1827—1832 годах.

«Горе от ума» ставилось в Тифлисе в семинарии Нерсисяна в 1828 и 1832 годах. В спектакле участвовали русские, армяне и грузины. В постановке 1828 года деятельное участие принимал сам Грибоедов. Таким образом, при жизни автору посчастливилось дважды увидеть на сцене свою комедию, которая до 1832 года, то есть до постановки на Петербургской сцене, была в России запрещена цензурой. Говоря о постановке этой комедии в семинарии Нерсисяна и в доме отца Нины Чав-

чавадзе, Г. Ерицян во «Вступлении к истории армянского театра» пишет о нескольких постановках. Возможно, что несколько раз (а не два раза) была показана именно пьеса Грибоедова. Интерес к пьесе можно объяснить не только присутствием автора на премьере, но и тем, что комедия явилась первой русской пьесой на армянской сцене. Нельзя забывать и того, что помимо армянской и грузинской интеллигенции, в Тифлисе находилось много русских офицеров, сосланных на Кавказ декабристов, а зрительные залы того времени были настолько малы, что не могли вместить всех желающих. Вот почему, думается, «Горе от ума» могло идти на Тифлисской сцене не два раза, а больше.

В 1832 году в газете «Тифлиссские ведомости» была напечатана статья Дмитрия Зубарева «Письмо к издателям». Один из близких друзей Грибоедова, русский офицер Дмитрий Зубарев, исполнитель роли Чацкого в спектаклях, показанных в семинарии Нерсисяна и в доме брата князя Багратиона, писал: «Я было забыл сказать, что комедия «Горе от ума» была играна в 1827 году в присутствии автора в кр. Эривани, в одной из комнат дворца Сардарского. Думал ли Грибоедов, писавший комедию, что первое представление ее он увидит в жилище персидского сатрапа!». Таким об-

разом, мнение о случайности эриванской постановки «Горе от ума» тоже отпадает полностью.

Среди армянской и грузинской интеллигенции было много инициаторов показа этой комедии. Интерес их к произведению и ее автору еще больше усилился после трагической гибели Грибоедова.

В 1863 году в Тифлисе был создан армянский профессиональный театр. До 1880 года на его сцене шли «Не в свои сани не садись» и «Доходное место» Островского, «Свадьба Кречинского» Сухова-Кобылина и «Записки сумашедшего» Гоголя. Но к Грибоедову армянский театр обратился лишь в 1881 году. Маленький состав исполнителей и недостаточный профессиональный уровень актеров и режиссеров не позволяли театру взяться за такое сложное произведение, как «Горе от ума».

Если в пьесах Островского или Сухова-Кобылина легко было воспроизвести знакомую бытовую обстановку, мещанскую или купеческую среду, то аристократическое общество, изображенное в пьесе Грибоедова, стихотворный строй комедии представляли значительную трудность для воплощения на сцене. Кроме того, долгое время комедия не переводилась на армянский язык. Лишь в 1881 году «Горе от ума» перевел К. Тер-Аствацатурян.

Руководители армянского театра понимали, что роли Чацкого, Фамусова, Софьи должны испол-

нять умелые актеры, иначе театру не удастся полностью раскрыть идейную глубину грибоедовской комедии и создать яркий, выразительный спектакль. Это касалось, прежде всего, роли Чацкого. До 1880 года театр не располагал актером такого дарования, хотя талантливых исполнителей иного амплуа было немало.

Проблему актерского ансамбля разрешила, как мне думается, постановка в 1880 году «Доходного места». В спектакле с большим успехом выступили прибывшие из Константинополя Петрос Адамян (Жадов), Мартирос Мнакян (Вышневский), Сирануйш (Юлинька). И театр не ошибся, выдвинув на исполнение ведущих ролей в «Горе от ума» именно этих артистов.

Премьера комедии состоялась 8 января 1881 года в Тифлисе. Пьеса имела огромный успех, ее восторженно приняла прогрессивная интеллигенция города. Впервые на армянской сцене роль Чацкого исполнил Адамян, Фамусова играл Мнакян, Софью—Сирануйш, Лизу—Гарагашян, Молчалина—Тер-Давтян. В спектакле участвовали также актеры Чмшкян, Астхик, Мандинян и другие. Изумительные по форме и лаконичности грибоедовские афоризмы, меткие характеристики персонажей, образные и хлесткие определения вошли в разговорный обиход, к ним прибегали в полемике

ческих спорах. Судьба Чацкого, носителя демократических идей, волновала умы передовой молодежи. «Горе от ума» на армянской сцене стало большим общественным и культурным событием.

Газета «Мшак», высоко оценив идейные и художественные достоинства комедии Грибоедова, весьма хвалебно писала о деятельности правления театра, включившего в свой репертуар «Горе от ума» и «Доходное место» Островского—произведения современного звучания. Статья подчеркивала, что театр должен и впредь ориентироваться на пьесы, затрагивающие злободневные темы.

В журнале «Порц» с рецензией на премьеру выступил Д. Эристов—известный грузинский филолог, труды которого по изучению жизни и творчества Грибоедова снискали ему известность в русских литературных кругах. Вот что писал автор статьи: «Восьмое января надо считать знаменательной датой для всех тех, кто любит искусство. В этот день постоянная армянская труппа представляла бессмертную комедию русского поэта—«Горе от ума». Показ этой комедии делает большую честь правлению армянского театра, так как до сегодняшнего дня ни на одной сцене не шла эта комедия в переводе»¹.

Большой удачей спектакля была роль Фамусо-

¹ «Порц», 1881, № 2, Д. Эристов.

ва в исполнении Мартироса Мнакяна. В восьмидесятые годы фамусовы отжили свой век и не играли никакой роли в общественной жизни. Мало кому из русских актеров, не считая Щепкина, удавалось сценически убедительно вылепить этот образ.

По свидетельству Д. Эристова, Мнакяну удалось преодолеть все трудности, связанные с созданием сложного образа. Его Фамусов был барин до мозга костей, степенным и важным даже в сцене объяснения в любви Лизе.

Мнакян, Адамян, Сирануйш и большинство армянских артистов были высокообразованными людьми, с детских лет русская культура являлась неотъемлемой частью их воспитания. Они общались с представителями русской интеллигенции, проживающими в Тифлисе, не пропускали ни одного из представлений местного русского драматического театра или гастрольных спектаклей Малого театра.

Все это позволяло армянским артистам понять психологию героев русской пьесы, ярко и эмоционально воплотить их образы на сцене. Поэтому успех Мнакяна в роли Фамусова не был случаен, он явился результатом кропотливой работы артиста, изучения им многих литературных и исторических материалов.

В роли Чацкого выступал Петрос Адамян. В его исполнении Чацкий был человеком страстным, порывистым. Любовь к Софье и непримиримость к Фамусову и его окружению—вот что было главным в трактовке Адамянном образа Чацкого. Чувства Чацкого к Софье актер показывал с такой искренней непосредственностью, с такой бесконечной правдивостью, что зрители награждали его бурными аплодисментами. Если некоторым критикам хотелось видеть Чацкого энергичным уже в первом действии, то Адамян раскрывал его характер постепенно, обогащая по ходу действия свою сценическую палитру новыми красками. Он давал свое толкование образа Чацкого, отличное от толкования Каратыгина, Самарина, Шумского. Он понимал, что Чацким мог быть не только русский человек, но и передовой представитель любой другой национальности, в том числе и армянин. Это вовсе не значит, что Чацкий Адамяна выглядел армянином. Отнюдь. Он был русским человеком, но несколько более энергичным и эмоциональным, быть может, это была натура и чуть более романтическая.

Второй раз в роли Чацкого Адамян выступил 8 апреля 1882 года, когда театр поставил по одному акту из пьес «Горе от ума» Грибоедова, «Гамлет» Шекспира и «Катерина Говард» Алексан-

дра Дюма, в которых Адамян с большим успехом играл Чацкого, Гамлета и Этлвуда. Его партнёрами были Мнакян, В. Гарагашян, Рачия, Тер-Даз-тянц и другие известные армянские актеры. До конца своей жизни, однако, Адамян не расставался со своим любимым образом: во время гастрольных поездок по России он часто читал монологи Чацкого с эстрады, причем иногда на русском языке, что неизменно восхищало русскую публику.

Постановка «Горе от ума» вызвала недовольство представителей той части армянской интеллигенции, которая на протяжении двадцати лет безуспешно пыталась ограничить репертуар театра узкими национальными рамками. С таких позиций выступила газета «Мегу Айастан». Если в шестидесятые годы этот орган печати приветствовал приход на армянскую сцену пьес Островского и Сухово-Кобылина, то в 1881 году он с резкой критикой обрушился на грибоедовскую комедию. Газета выступила против редакции «Порца» и Д. Эристова, написавшего положительную статью об армянской постановке «Горя от ума». Замалчивая идейные и художественные достоинства комедии, работу актеров, редакция всячески пыталась очернить новую постановку театра. С рецензией на эту постановку выступила и газета «Кавказ». Высказав ряд критических замечаний в адрес некоторых ис-

полнителей и по поводу оформления спектакля, газета в целом сочла постановку удачной и отметила интересную игру Адамяна, Мнакяна, Гарагашян, Мандиняна и Сирануйш.

Всячески приветствуя появление на армянской сцене этого гениального произведения русской литературы, газета завершала статью знаменательными словами о том, что постановка «способствует братскому единению всех сынов России».

На дореволюционной армянской сцене «Горе от ума» ставилось еще три раза—в 1893, 1901 и 1908 годах (во время бенефиса известного артиста Вруйра, исполнявшего роль Фамусова). В 1893 году пьесу поставил один из выдающихся армянских актеров и режиссеров, поклонник русской реалистической литературы и театра Геворк Петросян, он же и выступил в роли Чацкого. Статьи, написанные по поводу премьеры, носили в основном критический характер. Газеты отмечали, главным образом, несоответствие сценических образов литературным.

Дореволюционный армянский театр снова ставит «Горе от ума» в 1908 году в Тифлисе. В роли Чацкого выступает Ованес Абелян, Фамусова играет Арам Вруйр, а Софью—Сирануйш. Следует отметить, что роль Чацкого Абелян впервые исполнил еще в 1901 году, тоже в Тифлисе.

Почему же дореволюционный армянский театр так редко ставил «Горе от ума»? Передовые деятели армянского театра—Н. Амагунни, П. Адамян, Г. Чмшкян, Г. Петросян, О. Абеян, П. Араксян, А. Вруйр и другие—являлись большими поклонниками творчества Грибоедова и всегда стремились ставить «Горе от ума». Они не считались с мнением тех, кто утверждал, что эта сугубо русская пьеса будет непонятна армянскому зрителю, не привлечет его в театр. И хотя постановка 1893 года подверглась критике, сам факт постановки «Горе от ума» был отрадным явлением в армянской театральной жизни.

Еще в 1860 году, то есть за двадцать лет до первой постановки «Горя от ума» на профессиональной сцене, консервативная критика начала поход против тех пьес, в которых изображалась современная жизнь. В числе этих произведений была и комедия Грибоедова. Консерваторов отпугивала актуальная тематика произведений.

Долгое время армянский театр не возвращался к Грибоедову. И только в 1929 году, когда исполнилось сто лет со дня гибели автора «Горя от ума», театр им. Г. Сундукяна показал второй акт этой бессмертной комедии в постановке Н. Фрида и А. Гулакяна. В спектакле были заняты лучшие силы театра: А. Аветисян, Р. Вартамян, С. Гара-

гаш, В. Вагаршян, В. Вартанян, С. Кочарян, Г. Габриелян, О. Авакян. Критик С. Меликсетян находил, что комедию надо показать целиком, что она, несомненно, окажет благотворное влияние на воспитание молодого поколения.

Большую помощь в трактовке образов и раскрытии идейного замысла произведения оказал исполнителям Н. Фрид, режиссер широкого диапазона, хорошо знающий русскую классику. Следует отметить, что все артисты хорошо справились со своими ролями, но особенно хорош был Чацкий в исполнении В. Вагаршяна. Все сцены В. Вагаршян проводил на высоком эмоциональном накале. На первый план он выдвигал передовые взгляды Чацкого, показывал его непримиримость ко всему окружению Фамусова. Вся гамма человеческих переживаний присутствовала во вдохновенной и пластической игре В. Вагаршяна.

В последующие годы армянский театр имел все возможности показать комедию, она несколько раз включалась в репертуар, режиссер В. Вартанян даже проводил предварительные занятия с исполнителями, но... дальше этого дело не шло.

Армянский театр по праву гордится постановками русской классики. Давно уже назрело время уделить надлежащее внимание бессмертной коме-

дин Грибоедова, которая, безусловно, займет достойное место на армянской сцене.

В 1977 году армянский народ будет отмечать 150-летие со дня добровольного присоединения Армении к России. Эта дата совпадает с первой постановкой «Горя от ума». Пусть же в эти дни гениальная комедия Грибоедова вновь прозвучит со сцены армянского театра.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

САТИРА ГОГОЛЯ НА АРМЯНСКОЙ СЦЕНЕ

Творчество Николая Васильевича Гоголя оказало громадное влияние на реалистическое развитие русского театра и других национальных театров. Это влияние испытали и многие европейские театры, включившие в свой репертуар «Ревизора» и «Женитьбу».

Как известно, после первого представления «Ревизора» на автора обрушилась лавина ожесточенных обвинений. Обвинение автора комедии во всех тяжких смертных грехах носило общественный характер и было куда более серьезным, чем это казалось на первый взгляд.

Об этом смутно догадывался и сам Гоголь, который спустя десять дней после первого представления «Ревизора» с горечью, тревогой и растерянностью писал Щепкину: «Все против меня. Чиновники пожилые и почтенные кричат, что для меня нет ничего святого, если я дерзнул так говорить о

служащих людях. Полицейские против меня, купцы против меня, литераторы против меня».

Все царско-самодержавное общество со своим полицейским аппаратом было против «Ревизора» Гоголя, но ничто не в силах было приостановить повсеместного шествия этого бессмертного произведения по театрам России и других стран.

Смерть великого русского писателя в 1852 году потрясла всю передовую Россию. В ответ на клеветнические выпады против автора «Ревизора», Чернышевский писал: «Давно уже не было в мире писателя, который был так важен для своего народа, как Гоголь для России».

Немало было написано и армянскими деятелями литературы и театра о Гоголе. Из множества высказываний приведем одно, принадлежавшее перу Габриела Сундукяна. В 1909 году престарелый драматург получает приглашение на открытие памятника Гоголю. В своем-ответном письме любителям общества русской литературы, он писал: ...«Выражая горячую признательность комиссии за внимание, жалею от всей души, что не могу лично присутствовать на торжестве открытия памятника великому творцу бессмертного «Ревизора» Н. В. Гоголю. Мне теперь 83 года. Мысленно переношусь теперь в те далекие времена, когда студентом жил в Петербурге и видел в роли городничего покой-

ного Щепкина. Тогда углубилась и окрепла моя безграничная любовь к театру, которому я и посвятил свои лучшие годы, которому отдал свои произведения, частицы моей души, мои мысли и чувства.

С именем Гоголя связаны у меня лучшие воспоминания; этому имени немало я обязан и своей любовью к театру. Вот почему с чувством самого глубокого почтения низко кланяюсь памятнику автора «Мертвых душ» и с дальнего Кавказа шлю сердечный привет всем устроителям праздника, одинаково дорогого всем гражданам России без различия их национальности»¹.

К восьмидесятым годам прошлого столетия армянский театр приходит как единый творческий коллектив, с великолепными артистическими силами, постоянной режиссурой, профессиональное мастерство которых получает широкое признание. Этот период характеризуется показом в репертуаре театра лучших произведений армянской, русской и западноевропейской драматургии, сложных постановочных пьес, показ которых до этого был вне его возможностей. К этому времени театр крепко стоял на реалистических позициях, уверенный

¹ Г. Сундукян, Сбор. соч., в 4-х томах. Т. 3, стр. 481. Изд. АН Арм. ССР, 1952, Ереван, газ. «Закавказье», 1909, № 61.

в своем предназначении вести художественно-воспитательную работу среди населения.

Но ставя пьесы русских авторов, освоив Островского, Сухово-Кобылина и других классиков, театр ни на минуту не забывал, что отсутствие Гоголя является серьезным пробелом в репертуаре театра. Не дожидаясь завершения перевода «Ревизора», театр показывает в 1880 году «Записки сумасшедшего» Гоголя.

В 1882 году армянский театр впервые ставит на своей сцене «Женитьбу» и «Ревизор» Гоголя, причем в течение трех месяцев — 14 января и 12 апреля, приурочивая эти постановки к 20-летию со дня смерти великого русского сатирика.

Перевод и постановка «Ревизора» на армянской сцене были знаменательным явлением. Приход Гоголя на армянскую сцену означал новый этап в деятельности армянского театра, закрепляя его позиции в постановке русской классики, двигал его вперед по пути реализма.

Выдающийся режиссер армянской сцены Левон Александрович Калантар, говоря о постановке «Ревизора» в 1882 году, считал этот спектакль экспериментальным. В своей статье «Хлестаков», опубликованной в 1952 году (см. книгу «Пути искусства», изд. «Айастан», 1963) он считал, что первая постановка «Ревизора» на армянской сцене

не удалась, так как в ней не было гоголевского стиля, что она явилась, на самом деле, прекрасной школой для артистов, но только не художественным фактом. Обосновывая это свое утверждение, Л. А. Калантар видел причину этой неудачи в том, что основные роли в этом спектакле исполняли артисты, прибывшие из Константинополя, воспитанные на французских и итальянских мелодрамах, мало знающие русскую жизнь, а коренные артисты армянского театра, близко знающие русскую действительность, выступали во второстепенных ролях, т. е. составляли его фон. В числе последних он упоминает А. Мандиняна, Тер-Давтяна, В. Тер-Григоряна, М. Аваляна, Г. Петросяна. Что же касается Петроса Адамяна в роли Хлестакова, то и в данном случае Л. А. Калантар по тем же причинам считает это неудачным экспериментом.

Можно согласиться с Л. А. Калантаром в общей оценке спектакля, что не все роли удались, что перевод пьесы не блистал большими художественными достоинствами. Но нельзя считать этот спектакль экспериментальным лишь только потому, что исполнителям ведущих ролей, прибывшим из Константинополя, плохо была известна русская жизнь, реалистические принципы русского театра. Ведь сыграли же эти артисты с большим

успехом в 1880 году в «Доходном месте» Островского, в котором тот же Петрос Адамян создал блестящий образ Жадова.

А Арбенин, Чацкий? Ведь и в этих постановках главные роли исполняли те же артисты из Константинополя, создавшие полноценные образы.

Но Л. А. Калантар правильно замечает, что они продолжали и развивали гоголевские традиции, что вторую половину XIX века для армянской сцены следует назвать гоголевским периодом. В статье «Гоголь и армянский театр» (см. книгу «Пути искусства») Л. А. Калантар писал: «Старые актеры Тбилисского театра (в том числе и артисты из Константинополя), порывали с узкими рамками местного бытовизма и выходили на широкую дорогу реалистического искусства».

А этот процесс особенно наглядно проявился в первой постановке «Ревизора», прорвавшей узкие рамки национальной бытовой комедии и драмы, и, по определению Л. А. Калантара, способствовавшей созданию общенационального армянского театра.

Характерной чертой режиссуры и актерского исполнения армянского театра восьмидесятых годов прошлого века были простота и правда. Первая постановка «Ревизора», надо полагать, была воплощена в таком именно реалистическом плане,

без всяких модернистических отклонений, с таким сценическим простором, в котором доминировал актер с созданным им образом.

О том, что армянский театр проявил глубокий и серьезный подход к Гоголю, свидетельствует постановка «Женитьбы» в 1885 году.

Глубокое изучение творчества Гоголя, серьезная и предварительная работа над постановкой, позволяют армянским артистам создать интересный спектакль, прошедший с большим успехом. Этот успех был результатом серьезного отношения артистов к своим ролям.

Ко второй постановке «Ревизора» армянский театр готовился весьма тщательно. На этот раз спектакль был поставлен Г. Петросяном в Бакинском армянском театре в 1898 году. Этот год сам уже говорит о многом. К этому времени Россия была охвачена забастовочным движением, крестьянскими бунтами и массовыми политическими выступлениями пролетариата. Под лозунгом «Долой самодержавие», массы готовились к вооруженному восстанию. В 1898 году созывается первый съезд социал-демократической партии, в которой ведущую роль играют большевики под руководством Ленина. В истории революционного движения России особое место занимает бакинский пролетариат со своим передовым отрядом ра-

бочих нефтепромыслов, неоднократно выступавших против эксплуататорских классов. Целая плеяда революционеров, среди которых были русские, армяне, грузины, азербайджанцы и другие, готовили бакинский пролетариат к вооруженному выступлению против самодержавия. Баку того времени напоминал пороховой погреб, готовый взорваться от искры.

В роли Городничего выступает сам Геворк Петросян, Хлестакова—Погос Араксян, Осипа—Ованес Абелян, Анны Андреевны—Парандзем, Ляпкина-Тяпкина—Вруйр, Гибнера—Андраник, Бобчинского—Аветян, Добчинского—Тер-Давтян. Все остальные роли, как значительные, так и эпизодические, исполнялись ведущими и опытными артистами.

У нас под рукой пять рецензий на постановку бакинского «Ревизора», напечатанных в «Нор-Даре», «Мшаке», «Таразе»—факт весьма примечательный, говорящий об исключительном успехе спектакля.

В этом спектакле как никогда раньше, проявилось большое реалистическое мастерство режиссера Г. Петросяна, сумевшего в результате кропотливой и вдумчивой работы создать яркий сатирический спектакль большого общественного звучания, осмеивавший самодержавный строй.

В центре спектакля был Городничий в талантливом исполнении Геворка Петросяна, его душой, движущей силой. Тон всему спектаклю давала игра Г. Петросяна. Вот он узнал о приезде ревизора и растерялся настолько, что вместо шляпы нахлобучивает на голову бумажный футляр. Он отдает различные распоряжения, забывая их, заново повторяя. Весь он охвачен страхом, приближением беды.

Таким был Городничий в исполнении Геворка Петросяна в первом акте. Но вот последний акт. Обман раскрывается, и весь охваченный бешенством и жадной расправы за испуг и унижение артист с яростью произносит знаменитые слова: «Я бы всех этих бумагомарок! У! Шелкоперы, либералы проклятые! Чертово семя! Узлом бы вас всех завязал, в муку бы стер, да черту в подкладку! В шапку туды ему!...»

Считая спектакль во всех отношениях удачным, высоко оценивая литературные достоинства и общественную направленность «Ревизора», подчеркивая, что Гоголь своим «Ревизором» делает то, что делал Мольер во Франции и Паронян в армянской действительности, рецензенты далее говорят о полноценных образах, созданных другими артистами.

Бакинский зритель едва ли ожидал увидеть

спектакль большого художественного мастерства, поставленный с таким театральным вкусом, в котором общественно-идейные акценты были определены четко и ясно. Все было неожиданным для зрителей в этом спектакле: и режиссерская концепция Петросяна, и яркая игра всех исполнителей. В этом отношении повод к подобным утверждениям давала игра Абеяна и Араксяна. Говоря о них, рецензент пишет: «Не менее удачным во втором акте в образе слуги был Абеян, которого мы никогда не видели в такой роли. Мы так много раз видели его в больших выигрышных ролях, что его выступление в новом амплуа оставило на нас неожиданное впечатление. Вообще весь спектакль был пронизан неожиданностями»¹.

Так же восторженно оценивается игра Араксяна в роли Хлестакова, которому удалось создать яркими красками образ петербургского повесы и прожигателя жизни, типичного во всех сценических поступках и казавшегося живым воплощением подобных жизненных типов, перенесенных на армянскую сцену. Правильно утверждал и Л. А. Калантар, что Хлестакова-Араксяна можно будет поставить в один ряд с лучшими исполнителями этой роли на русской сцене.

¹ «Нор-Дар», 1898, № 217, стр. 3.

В «Мшаке» мы читаем: «Абелян настолько глубоко овладел своей ролью, что казался живым русским типом на сцене. И если в первом представлении имелись какие-то недостатки в игре Абеляна—Осипа, также Петросяна—Городничего, то уже во втором они были совершенно изжиты. Они имели значительный успех».

Постановка «Ревизора» в 1898 году стала большим явлением в культурной жизни армянского народа. Разящий гоголевский смех был доведен до большой сатирической остроты. Отмечая историческую и общественную значимость этой постановки, имеющей большое значение для всех, самоотверженный труд режиссера и всех исполнителей, рецензент А. Назаретян через газету обращается с призывом к читателям: «Советуем тем, кто не смотрел, присутствовать на втором представлении этой комедии»¹.

Что же касается игры Араксяна в роли Хлестакова, то за исключением нескольких второстепенных замечаний в печати отмечается, что: «Араксян с такой точностью воспроизвел на сцене образ петербургского салонного хлыща, болтуна и дамского угодника, пустопорожного молодого чело-

¹ «Тараз», 1898, № 46, стр. 1044.

века, что казался перенесенным в живом виде из Петербурга на армянскую сцену»¹.

В периодической печати того времени не так уж много отведено мест Араксяну в роли Хлестакова. Тем более весьма ценным является оценка его игры, данная Л. Калантаром. Как уже было сказано выше, Погос Араксян был очень талантливым артистом, наделенным по определению Калантара, необыкновенным артистизмом, большой сценической культурой, разносторонними знаниями.

В его исполнении Хлестаков был пустым, ничемным салонным шаркуном, не способным сосредоточиться на какой-то мысли. В этой роли артист был смешон, на сцене он с точностью воспроизводил все салонные приемы общения между людьми, и это уже производило смешное впечатление.

Погос Араксян показывал своего Хлестакова с такой большой непосредственностью, что трудно было не поверить его словам и поступкам. На сцене он был пронизан жизнерадостностью, весельем, желанием доставить окружающим удовольствие уже тем, что он говорит, безудержно врет и сам верит в свои слова, ни минуты не задумываясь над последствиями.

¹ «Нор-Дар», 1898, № 17, стр. 3.

Первая мировая война была в полном разгаре, когда 10 ноября 1914 года армянский театр в Тифлисе осуществляет новую постановку «Ревизора». Если оставить в стороне критические замечания в адрес перевода, то общий тон газет был весьма положительным в части спектакля и игры артистов. Спектакль ставит известный артист и режиссер Ова Севумян, последовательно осуществляющий на армянской сцене реалистические принципы К. С. Станиславского и Московского Художественного театра. В этом спектакле принимают участие все лучшие силы армянского театра: Севумян—Городничий, Абемян—Осип, Майсурян—Анна Андреевна, Жасмен—Марья Антоновна, Алиханян—Хлестаков, Мамиконян—Добчинский, Аветян—Бобчинский. В спектакле играют также Асмик, Манучарян, Бероян, Мирзоян и другие.

Газета «Мшак» в краткой рецензии дает только общую положительную оценку всему спектаклю и исполнителям, не делая подробного анализа. Здесь просто говорится, что «исполнители, почти все, с честью справились со своими ролями. Самый большой успех имели Абемян в роли Осипа, Майсурян—Анны Андреевны, Аветян—Бобчинского, Мамиконян—Добчинского и Алиханян—Хлестакова»¹.

¹ «Мшак», 1914, № 256, стр. 4.

Об успехе этого спектакля говорит тот факт, что он держался в репертуаре армянского театра до 1922 года.

Но не только правильная режиссерская трактовка и полноценное актерское исполнение вызвали положительную оценку новой постановки «Ревизора». Наряду с этим, критика отмечала верное художественное оформление спектакля, декорации, костюмы, парики, грим—все внешние сценические аксессуары, которые соответствовали замыслам Гоголя и которые со всей точностью воспроизвел на сцене постановщик.

Это была последняя постановка «Ревизора» на дореволюционной армянской сцене.

Возрождение гоголевских традиций на сцене советского армянского театра связано с именами двух выдающихся режиссеров—Левона Калантара и Аршака Бурджальяна. Еще до организации Ереванского театра им. Г. Сундукяна, Л. А. Калантар в 1921 году ставит в Тбилисском армянском театре «Женитьбу». Здесь же А. Бурджальян в 1923 году показывает «Ревизора», в котором принимает участие ряд ведущих артистов.

В 1923 году театр им. Сундукяна в постановке А. Бурджальяна впервые ставит на своей сцене «Ревизора» Гоголя.

Что было ценного в этой постановке? Прежде

всего ее воспитательное значение. Спектакль показывал отрицательные стороны прошедшей эпохи и обращал внимание нового поколения на борьбу против рецидивов в окружающей жизни. Спектакль как бы говорил: изучайте прошлое, чтобы знать, как жить в настоящем. Считая содержание комедии знакомым зрителям, рецензенты не останавливаются на нем, подчеркивая только успех спектакля.

Два обстоятельства характеризуют работу режиссера А. Бурджаляна. Если в тбилисской постановке «Ревизора» принимали участие артисты, которые и до этого в дореволюционное время играли в этой комедии, то в ереванской постановке почти все исполнители были новые. В первой постановке была заметна спешка, отсутствие ансамбльности и четкого режиссерского плана, во втором случае критика отмечает мастерство режиссера, продуманность его плана, тщательность работы с исполнителями.

И тем не менее, эта постановка «Ревизора» не могла полностью удовлетворить зрителя. Как в режиссерской трактовке, так и в актерском исполнении, были серьезные недостатки. С. Меликсетян в своей книге «Сила большого искусства», не отрицая реалистической направленности этой постановки, отмечает, что она была лишена сатириче-

ской остроты, превращена в невинное, беззубое комикование без художественной конкретизации. В исполнении образов чиновников наличествовала буффонада, гротесковое решение. Внешнее решение всего спектакля, а также отдельных образов не раскрывали глубины внутреннего содержания комедии, а в ритмическом плане нарушали стройное восприятие авторской идеи.

Неудовлетворенность чувствовал и сам театр. Вот почему этот спектакль возобновляется в 1925 году в постановке того же А. Бурджальяна. В отличие от первой постановки режиссер вводит новых исполнителей: В. Вагаршян—Хлестаков, А. Аветисян—Городничий.

Образ Городничего был решен А. Аветисяном, по существу, внешними приемами, все его движения, метания по сцене, мимика, речь были настолько неестественны, а порой и грубы, в особенности в первом акте, что оставляли тягостное впечатление. Не было ничего социального в образе Городничего. Он был оглушен своими несуразными поступками и не оставлял цельного впечатления.

Другое дело В. Вагаршян в роли Хлестакова. Соблюдая чувство меры, артист не переходит в крайность буффонадной трактовки роли. Образ Хлестакова Вагаршян исполнял в трех постанов-

ках на сцене театра им. Сундукяна. Конечно, в каждой постановке артист обогащал эту роль новыми деталями, совершенствовал ее. Но основа этой роли была создана артистом в 1925 году, когда впервые он сыграл Хлестакова. И потому небезынтересно будет привести мнение самого артиста об этой роли, высказанное им 25 лет спустя после своего дебюта.

«Дело в том,— писал он в 1952 году,— что Хлестаков, будучи бездарным во всех отношениях, по ходу действия оказывается вынужденным непрерывно и всячески поддерживать и укреплять в окружающих представление о себе, как о ревизоре, и делать это по возможности умно и ловко.

Интересной чертой гоголевского образа является то, что Хлестаков верит в свои, сочиненные на ходу небылицы.

Таким образом, в «истинности» своих слов Хлестаков уверен прежде всего сам. Отсюда и «убедительность» этих фантазий Хлестакова для окружающих. Исполнитель роли Хлестакова должен проникнуться этой убежденностью. Только при соблюдении этого требования роли и умелом его сценическом воплощении исполнение роли Хлестакова будет правдивым»¹.

¹ В. Вагаршян, Моя работа над ролью, «Коммунист», 1952, № 54.

И надо сказать, что все эти качества были уже в какой-то мере проявлены артистом во время его первой встречи с Хлестаковым. В этом отношении: правдиво и убедительно проводит артист сцену опьянения—с такой убежденностью, что он сам и зрители верили в правдивость его слов. Другое дело в сцене с чиновниками в четвертом акте, где артист теряет чувство меры, излишне позирует, впадает в крайность.

С учетом всех этих замечаний, следует сказать, что вторая постановка «Ревизора», вернее, ее капитальное возобновление, существенно отличалось от первой. В оценке режиссерской работы следует отметить, что «работа Бурджальяна, главным образом, проявилась в последнем акте, в котором Бурджальян добился того большого ансамбля, который заставил зрителя с большим вниманием следить за действием. Массовые сцены были живыми, естественными и... далекими от буффонады»¹.

В 1930 году Левон Александрович Калантар ставит в Бакинской армянской драме «Ревизор» Гоголя. Но его первая встреча с творчеством великого русского комедиографа состоялась еще в 1921 году, когда он поставил на Тифлисской ар-

¹ Р. Ов. «Ревизор» Гоголя, «Хорурданы Айастан», 1925, № 27.

мянской сцене «Женитьбу». Мы не ошибемся, если скажем, что ни один армянский режиссер так глубоко и серьезно не занимался Гоголем как Л. Калантар. Он не только много раз ставил «Ревизора», но и написал ряд ценных исследований—«Гоголь и армянская сцена», «Хлестаков» и другие, в которых с научных позиций излагал свое понимание творчества Гоголя, его образов, их трактовку на советской армянской сцене.

Приступая к этой постановке, режиссер ясно представлял себе всю сложность, и в то же время ее исключительное значение для развития армянского театра. Он отлично знал всю предысторию постановок «Ревизора» и «Женитьбы» на армянской сцене и их значение в творческой биографии выдающихся армянских артистов и режиссеров.

Самым ценным в постановке Л. Калантара было то, что он решительным образом отошел от штампа в изображении образов Городничего и Хлестакова, когда первого показывали таким барином-интеллигентом уездного масштаба, а второго—фокусником или заблудившимся человеком, действия которого пытались оправдать психологическими приемами. Спектакль получился подлинно сатирический, бичующий нравы самодержавного строя.

Гоголевские персонажи были даны верно. В этом отношении Хлестаков Еремия был раскрыт в плане авантюристических наклонностей героя; он был смешон в своих действиях, когда со всей искренностью и непосредственностью врал о своих связях и похождениях и сам верил своему вранью, но в то же время производил жалкое впечатление беспочвенностью своих притязаний. Такие же полноценные образы были созданы А. Ованисяном (Городничий) и несравненным О. Абелянном в роли Осипа.

Правильная идейная и художественная трактовка «Ревизора» и его образов, верность гоголевским указаниям и характеристикам действующих лиц комедии позволили Л. Калантару поставить во всех отношениях правдивый спектакль, с ясно выраженной реалистической направленностью в показе жизни и нравов людей прошедшей эпохи, акцентируя внимание на явлениях, подлежащих осуждению, но еще бытующих в нашей среде.

Большим достоинством этого спектакля было то, что постановщик Л. Калантар, отойдя от характерных для армянской сцены штампов при показе этой комедии, сумел подать ее как острую сатиру на весь социальный строй царской России, дать настоящие русские характеры, убеждающие

своей внутренней и внешней достоверностью. Опытная рука режиссера чувствовалась во всем: в оправданных мизансценах, в реалистической игре почти всех исполнителей, в массовых сценах, в правильном и естественном общении действующих лиц. Такая продуманная трактовка позволила режиссеру создать во всех отношениях интересный спектакль ансамблевого звучания.

Постановки «Ревизора» в Тбилиси, Ереване и Баку вызывают большой интерес деятелей армянских театров к этой гениальной комедии Гоголя. Мы видим ее вторично в репертуаре Лениканского театра в постановке А. Бурджаляна в 1931 году, в переводе Л. Калантара. Надо сказать, что по сравнению с постановкой 1928 года в ней были заняты ведущие артисты театра: М. Джанан-Городничий, А. Асрян—Мария Антоновна, Гаврош—Лука Лукич, Б. Габриелян—Хлестаков и другие.

Как известно, «Ревизор» кончается немой сценой, перед которой жандарм объявляет о прибытии настоящего ревизора. Паническое состояние действующих лиц, страх перед наказанием наводят режиссера на мысль добавить две другие немые сцены, где уже после отъезда настоящего ревизора персонажи стоят с радостными и довольными лицами: город снова в их руках. Испуг прошел,

они откупились от нового ревизора более высокими взятками.

Спектакль сундукяновцев в 1934 году в целом производил хорошее впечатление своим реалистическим решением, динамичностью, внутренним ритмом, полноценными образами. В отличие от прежних постановок образ Городничего в исполнении А. Аветисяна был решен более правильно. Артист был сдержан, держался с достоинством и без карикатурности, и тем не менее он не мог полностью удовлетворить зрителя, так как не сумел до конца раскрыть внутренний мир своего героя, проникнуть в его чувства и мысли. Основной недостаток этого исполнения критик С. Меликсетян находит в том, что «А. Аветисян раскрывает не образ Городничего, а показывает свое отношение к нему»¹.

Создавалось впечатление, что артист словно боялся, что зритель осудит его лично за полное слияние с образом Городничего. А такое отношение приводило к отрыву исполнителя от роли.

Другое дело образ Хлестакова в интересном и своеобразном толковании В. Вагаршяна. Режиссер и артист попытались в этой постановке отойти от трафаретного представления Хлестакова как человека пустого, бездумного, оказавшегося случай-

¹ С. Меликсетян, «Сила большого искусства», изд. АТО. 1968, стр. 18.

ным действующим лицом в комедии. Вся игра В. Вагаряна, по крайней мере в первой половине спектакля, ярко представляла Хлестакова как типичного представителя высшего класса, попавшего в неожиданную ситуацию, но сознательно извлекающего выгоду из благоприятных обстоятельств. Своей игрой артист как бы говорил: а почему он не может быть ревизором? Увлечение своей новой ролью при всеобщем восхищении было настолько правдоподобным, что поверить в свое ревизорское призвание не составляло для него никакого труда. И потому в сценах «вранья» и «взятка» артист играл с полной верой в то, что именно он является ревизором из Петербурга.

Вся игра Вагаряна отличалась яркостью исполнения, свободой, непринужденностью, что верно раскрывало пустейшее нутро Хлестакова.

Что же, если можно так выразиться, улучшенный и усовершенствованный «Ревизор» в постановочном плане в общем-то был положительно воспринят зрителями.

В 1934 году «Ревизор» ставится на сцене Кирово-Волжского театра. И здесь мы видим, что режиссеру спектакля Г. Манвеляну (он же исполнитель роли Хлестакова) удалось правильно раскрыть идейный смысл гоголевской комедии, но при этом существенным недостатком было слабое ис-

полнение артистами остальных ролей, отсутствие единого ансамбля.

Не так уж много ставилась «Женитьба» на армянской сцене. Можно упомянуть постановку этой комедии в Тбилисском армянском театре (режиссер Ф. Бжикян), в Степанакертском театре (режиссер Б. Бжикян), в Аштаракском колхозном театре (режиссер М. Карапетян) и в других городских и районных театрах.

В 1940 году «Ревизор» вновь возобновляется на сцене театра им. Сундукяна. В роли Городничего выступает А. Аветисян, а Хлестакова—Вагарш Вагаршян. Отдавая должное опыту и мастерству режиссера А. Бурджаляна, следует сказать, что и в этой постановке не были преодолены основные недостатки в режиссерской и актерской работе, на которые в прошлом указывала критика.

Каким был А. Аветисян в роли Городничего? Его исполнение не было лишено мастерства. Но образ получился надуманным, оторванным от четких характеристик Гоголя. Вспомним, как представлял Гоголь своего Городничего: «не глупый по-своему человек», «довольно серьезен», «его каждое слово значительно» и т. д.

Между тем, режиссер и актер представили Городничего глуповатым, недалеким человеком, суетливо бегающим и кричащим на окружающих. Со-

здавалось впечатление, что у Городничего не было ничего человеческого, никаких переходов от страха к радости, от подобострастия к высокомерию. И получилось, что не Городничий ставил себя в глупое положение своими поступками, а режиссер и исполнитель, чтобы представить его более смешным и жалким.

«Он весь и целиком,— замечает Т. Ахумян,— отдается и страху перед возникшим неведомо откуда «ревизором», и упоению совершенно головокружительными перспективами, открывавшимися перед ним после «сватовства» Хлестакова. Все это сделано и хорошо, и не без наличия определенного мастерства. И однако же здесь нет ничего от гоголевского городничего. Это какой-то другой образ, выдуманный и недостаточно продуманный актером (а может быть, также режиссером)»¹.

Театру более повезло с образом Хлестакова. Артисту удалось с большой психологической глубиной, просто и непосредственно показать действия, слова и поступки упоенного своим враньем Хлестакова, верящего всему, что он делает и говорит. Эта простота в исполнении В. Вагаряна делала образ Хлестакова полноценным, по-настоящему гоголевским.

Какие выводы можно сделать из всех постано-

¹ Т. Ахумян. Газ. «Коммунист», 1940, № 14.

вок «Ревизора» на сцене театра им. Г. Сундукяна? По существу за 17 лет театр четыре раза поставил это гениальное творение Гоголя, что явилось великолепной школой повышения мастерства для армянских артистов. И если театру не удалось создать подлинный гоголевский спектакль полноценного идейного и художественного звучания, тем не менее, театр внес большой вклад в сценическую историю «Ревизора» и вообще русской классики на армянской сцене.

Неоднократные постановки «Ревизора» в театре им. Г. Сундукяна, пусть даже с определенными недостатками, способствуют показу драматургии Гоголя в других городских и районных театрах Армении.

Следует остановиться и на большом успехе «Женитьбы» в постановке Тбилисского армянского театра им. С. Шаумяна в постановке Ф. Бжикяна. Ценность этого спектакля заключалась в точном изображении прошедшей эпохи, что давало возможность зрителям встретиться с ней в сценических обстоятельствах, от души посмеяться над тем, что уже отжило. Спектакль был поставлен в строгих реалистических тонах, в которых все было подчинено глубокому и верному раскрытию образов действующих лиц. Вот это и делало смешными их поступки. Чем серьезнее держали они себя

на сцене, тем больше вызывали смех в зрительном зале их слова и поступки.

Столетие со дня смерти Николая Васильевича Гоголя широко отмечается в Советской Армении. В этом мероприятии принимают участие выдающиеся писатели, литературоведы, артисты, режиссеры, общественные организации, деятели культуры. Этой дате все республиканские газеты посвящают специальные номера. В газете «Советакан Айастан» от 4 марта 1952 года, № 54 помещается передовая статья «Великий русский писатель». Свою статью Аветик Исаакян озаглавливает «Всегда любимый Гоголь». В этом номере выступают Деренчик Демирчян, Степан Зорян, Гурген Овнан, Вагарш Вагаршян. Большие и обширные материалы были помещены в «Гракан терте», в «Советакан граканутюн и арвесте», «Коммунисте» и других газетах и журналах. Были подготовлены новые постановки «Ревизора» и «Женитьбы».

Ленинаканский театр им. А. Мравяна в течение 1952—1953 гг. показал две жемчужины гоголевского творчества—«Ревизор» и «Женитьбу». Для постановки первой комедии театр пригласил режиссера Калантара.

Анализируя постановку «Женитьбы» на сцене Ленинаканского театра им. Мравяна, авторы рецензии Г. Аревян и Р. Мадоян (газ. «Банвор»,

1953, № 76) правильно указывали, что эта комедия является одним из лучших образцов русской классической драматургии, которая имеет большие идейные и художественные достоинства.

Постановщику К. Саркисяну и всему творческому составу спектакля удалось отойти от бытовизма и создать яркий спектакль социального звучания, с большими актерскими удачами, интересными мизансценами. Критика правильно расценила этот спектакль как новый большой шаг театра в реалистическом искусстве, в котором превосходные образы создали Арц. Арутюнян—Подколесин, Ц. Америкян—Жевакин, К. Арцрунян—Яичница, С. Алиханян—Кочкарев, Н. Бохьян—Агафья Тихоновна, Р. Одабашян и Р. Мальян—Фекла Ивановна. Примечательным в их игре было большое мастерство, точная характеристика своих героев, острая комедийность, непринужденность в общении между собой, бережное отношение к гоголевскому тексту. С полным правом можно сказать об этой постановке, что актеры, играя в подлинно смешной комедии Гоголя, свято руководствовались указаниями автора, который писал: «Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное во взятой им роли. Смешное обнаружится само собой, именно в той серьезности, с какой занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии».

ГЛАВА ПЯТАЯ

АРБЕНИНЫ АРМЯНСКОЙ СЦЕНЫ

Постановка «Маскарада» в армянском театре в 1882 году связана с именем Петроса Адамяна, вернувшего русской сцене эту позабытую жемчужину лермонтовской драматургии. Правда, еще за год до этого театр выпустил афишу о предстоящем показе этого произведения, но состоялась ли премьера—не было обнаружено никаких материалов.

Отсутствие подробных рецензий в армянской периодической печати и на премьеру «Маскарада» в 1822 году, лишает нас возможности подробно анализировать этот спектакль, игру Адамяна—Арбенина. Но о том, что этот образ он создал вдохновенной кистью большого художника и имел огромный успех, свидетельствуют отрывочные высказывания многих очевидцев.

Во время своих гастрольных поездок по России, Адамян показывал своего Арбенина в Москве, Петербурге, Харькове, Н. Нахичеване и других го-

родах. Если суммировать все высказывания об Арбение—Адамяне, напечатанные в прессе, то все они единодушно отмечали выдающийся успех армянского трагика в этой роли.

1884 год. Харьков. В сыром и холодном здании театра царит безрадостная обстановка. Простуженный Адамян ведет репетицию с русскими провинциальными артистами. На сцене появляется антрепренер, который, не скрывая своего восторга, обращается к армянскому трагику: «Вы вчера превзошли себя! Такого Арбенина представлял себе автор, когда создавал его! Неудивительно, в вас много кавказской крови!»¹.

В этих словах мы не находим других подробностей: как играл Арбенина армянский артист. То, что он превзошел себя, это еще ни о чем не говорит. Это может случиться с каждым талантливым артистом, тем более гением, как бывало с Мочаловым, и в данном случае с Адамяном. Но то, что он создал образ Арбенина таким, как представлял его Лермонтов, когда создавал его, может ли быть более высокой оценки для характеристики игры артиста?

¹ Е. Писаревский, Петр Иеронимович Адамян. Воспоминания, стр. 9, Архив Адамяна, Музей литературы и искусства, Ереван.

Таких восторженных слов в адрес Адамяна со стороны выдающихся деятелей русской культуры было высказано много. Если В. И. Немирович-Данченко писал: «Его недюжинный талант трагика сделал бы честь какой угодно нации» (Московская иллюстрированная газета, 1891, № 144), то В. Самойлов говорил: «Искреннейше говорю вам, что даже игра Сальвини не доставила мне такого наслаждения, как ваша игра» («Новое время», 1891).

Его сравнивали со многими европейскими знаменитостями, считали самым лучшим партнером великой Дузе. Савина, Давыдов, Ленский и другие корифеи русской сцены дарили ему свои портреты с автографами, восторгались его игрой. И во многом это было результатом его Арбенина, ставшего откровением для русской публики. Что это так, сошлемся на высказывание Вл. Чуйко, опубликованное в журнале «Тараз» за 1916 год. В беседе с Сенекеримом Арцруни он сказал следующее: «...Вообразите, «Маскарад» был изгнан с Александринской сцены, как произведение совершенно недостойное и несценическое. И нужно было, чтобы приехал в Петербург актер-армянин, исполнил бы роль Арбенина и тем доказал, что мы были в заблуждении, что Лермонтов, помимо того, что был великим поэтом, он еще и великий драматург. Благодаря вашему Адамяну, «Маскарад» вновь

вошел в репертуар Александрийского театра и в настоящее время он там идет в психологическом толковании вашего артиста».

Если армянская пресса слишком скуп, по неизвестным для нас причинам, высказалась о «Маскараде» и игре Адамяна, то мы должны быть весьма благодарны русским рецензентам, сохранившим для потомства исключительно важные сведения об игре великого армянского трагика в роли Арбенина. Так, петербургское «Искусство» за 1884 год писало: «Адамян в роли лермонтовского героя обнаружил себя крупным артистом. В его игре во всем до мелочей видна прекрасная школа и глубокая обдуманность, характер Арбенина в исполнении талантливого артиста является вполне законченным и совершенно жизненным».

Московская пресса отмечала простоту в игре Адамяна, отсутствие декламаторских излишеств, продуманность артистом всей линии поведения и логичности поступков артиста в раскрытии характера Арбенина. Особое впечатление на зрителей оставляла сцена отравления Нины. В рецензии на спектакль «С. Петербургская газета» (1884, № 30) подчеркивает, что «... в обеих этих сценах Адамян был прекрасен, сцена отравления жены была проведена со спокойным, но потрясающим драматизмом».

До своего возвращения в Константинополь «Маскарад» всегда находился в репертуаре Адамяна. Его выступления повсеместно проходили с небывалым успехом. Таким был Арбенин Петроса Адамяна, вернувший русскому театру «Маскарад» Лермонтова, утвердивший его в репертуаре русского театра, дав ему то психологическое толкование, которое стало эталоном для последующих исполнителей этой роли.

При жизни Петроса Адамяна никто из армянских артистов не брался за роль Арбенина. Эту попытку в 1893 году делает Геворг Петросян, который в спектакле 1882 года под фамилией Орду-бадяна исполняет в адамяновском «Маскараде» роль Звездича.

Геворг Петросян в 1901 году вновь ставит «Маскарад», на этот раз в Баку. Правда, ему не удастся достичь адамяновского совершенства в изображении Арбенина, но критика («Нор-Дар», 1901, № 24) весьма положительно оценивает его продуманную игру, что позволило ему создать убедительный образ Арбенина, приведя отдельные сцены из спектакля, в которых артист был удачен.

«Маскарад» прочно входит в репертуар дореволюционного армянского театра. О роли Арбенина мечтал один из крупнейших трагиков Исаак Алиханян, но и ему не удалось полностью во-

плотить его на сцене. Да, такого «Маскарада» с участием Алиханяна—Арбенина на дореволюционной армянской сцене не было. И тем не менее артист готовил эту роль и одну попытку в этом направлении он сделал, показав сцену со Звездичем за карточным столом.

До 1920 года «Маскарад» ставится дважды, в 1917 и в 1919 году—в бенефис Ваграма Папазяна и Овсепя Восканяна. Постановку 1917 года осуществляет выдающийся армянский режиссер Ови Севумян.

Первый дебют Папазяна в роли Арбенина вселял уверенность, что этот образ прочно и глубоко утвердится в его репертуаре. В небольшой рецензии читаем: «Папазян как главный герой спектакля очень сильно показал душевные переживания Арбенина, сцены ревности и прозрения, когда он узнает о невиновности Нины»¹. Впечатление от вдохновенной игры Папазяна было таким огромным, что вся его игра сравнивалась с виртуозным исполнением на скрипке, захватившим зрителей всеми оттенками человеческих страданий.

После этого спектакля, как и предполагалось, Папазян не расстается с Арбенином. В 1926 году

¹ «Оризон», 1917, № 17.

он заново ставит «Маскарад» в своем переводе на сцене Тифлисского армянского театра, и по свидетельству газеты «Мартакоч» (1926 г., 29 декабря) исполняет роль Арбенина с большим успехом.

Первое знакомство с «Маскарадом» Лермонтова оставляет глубокий след в творческой биографии Папазяна. Он играет роль Арбенина в январе 1917 года, за месяц до постановки Мейерхольда в Петербурге, и с этого времени это гениальное творение Лермонтова овладевает им. Отелло и Арбенин... Один и тот же исполнитель. Нет необходимости проводить параллель между ними. Оба были обмануты. Но, играя Арбенина, он разоблачал все тайны светской морали, вкладывая в это понятие глубокий социальный смысл, тем более, когда кругом бушевала война, старый мир трещал по швам и в лице Лермонтова он видел, по определению Луначарского, последнее и глубоко искреннее эхо декабрьских настроений.

Любовь к Лермонтову, преклонение перед русской классической драматургией у Папазяна были беспредельны. В его архиве сохранилась объемистая рукопись тезисов его доклада «Русские классики-драматурги в западно-европейских странах», прочитанная, по всей вероятности, в начале двадцатых годов в Петербурге. Суть не в том, прочитал он этот доклад или нет. Важно отметить, ка-

кое место в нем отвел он «Маскараду» Лермонтова. Говоря о проникновении русской классики на сцены многих стран мира, Папазян отмечает, что еще в восьмидесятые годы прошлого века известный армянский артист Фасуладжян ставил эту драму Лермонтова в Турции, Египте, Румынии, Боснии, Валахии—«от берегов Нила до берегов Дуная», причем под разными названиями: «Жизнь картежника», «Наказанный игрок», «Справедливость судьбы», «Торжество невинности» и др. Папазяну было известно, что исполнителями роли Арбенина во Франции был Лемегр, а в Италии—Новелли, отдавая предпочтение образу, созданному известным французским артистом.

Я уже говорил о том, что для постановки 1926 года Папазян сам осуществил перевод «Маскарада». В музее литературы и искусства им. Е. Чаренца сохранились рукопись этого перевода и роль Арбенина, написанная от руки великим армянским трагиком. Это тоже говорит об отношении, чувстве ответственности Папазяна как постановщика и исполнителя роли Арбенина.

И если в печати 1926 года нет анализа игры Папазяна—Арбенина и спектакля в целом, то этот пробел восполнил Вавик Вартанян, выступивший в этом спектакле в роли Звездича. Исполнение роли Арбенина Папазяном оставляло ошеломляющее

впечатление. В. Вартанян рассказывает о сцене, когда Звездич протягивает Арбенину браслет, Папазян вначале берет его с каким-то безразличием, держит на ладони, играет с ним, бросает на него взгляд, желая вернуть, но потом, что-то вспомнив, отводит руку назад. В эту минуту ироническая улыбка на его лице сменяется страшным взглядом. Здесь он вспоминает, что где-то он видел этот браслет. Потом в продолжении нескольких минут он становится игрой в его руке. И в эти мгновения на лице артиста, в его взгляде, сменяя друг друга, прошли ярость, нежность, ревность, бурные переживания, душевные волнения. А потом, устало закрыв глаза, снова раскрыв, но уже отрешенно, спокойно отвечает, что не помнит.

Папазян был великолепен в этой сцене, великолепен высоким мастерством игры без слов. Это и захватывало, держало зрителей в тревожном ожидании того, что уже выносится приговор Нине, что несмотря на его отказ, во взгляде артиста уже готовится акт злодеяния. Это впечатление еще более усиливалось и становилось зловещим во время маскарада. Арбенин стоит сбоку на авансцене и перед ним на вращающейся сцене проносятся танцующие пары. Он видит, как Звездич возвращает Нине браслет. На этом фоне Папазян—Арбенин произносит свой монолог о любви к Нине и

неизбежности ее смерти и присоединяется к танцующим парам.

Арбенин Папазян был умудренным жизнью человеком, уверенным в своих силах, гордым и мужественным, знающим себе цену. Он ни минуты не сомневался в ничтожестве окружающих его людей и тем страшнее было его падение в финале спектакля, когда он, узнав, что сам оказался жертвой мелких интриганов, бежит по лестнице к портрету Нины, одергивает траурное покрывало, исходит в зверинном крике. Так завершилась гибель сильной личности, человека одаренного среди сонма посредственностей, не нашедшего применения своим способностям в лживом аристократическом обществе.

Блестящее воплощение «Маскарада» на сцене театра Г. Сундукяна в 1949 году связано с именем выдающегося режиссера Армена Гулакяна. Об этом спектакле следует рассказать более подробно не только потому, что это был последний лермонтовский спектакль на армянской сцене вообще, а прежде всего потому, что он был поставлен в сугубо реалистическом плане, в новом прочтении этой гениальной драмы с позиции современного отношения к раскрытию социально-исторических особенностей прошедшей эпохи. Спектакль стал большим явлением еще и потому, что в нем

были два полноценных исполнителя роли Арбенина—В. Вагаршян и В. Папазян (последний вошел в спектакль в 1951 году).

Театр им. Г. Сундукяна стремился воссоздать на сцене реальный мир прошлого, «века блестящего, но ничтожного», раскрыть бичующую силу лермонтовской сатиры, показать трагедию обреченности Арбенина, видящего всю низость и ничтожество этого общества, но терпящего крах именно от него, гибнущего в его окружении. Четкая концепция режиссера исключала в этой постановке наличие мелодрамы и мистики. Спектакль мыслился в строгом реалистическом плане, с возвышенными образами, с романтической проявленностью их характеров. Основное в спектакле и характере Арбенина режиссер видел в разоблачении великосветского общества, его лживой морали, в котором, по словам Вагаршяна, царит лицемерие, а вокруг—шуллеры, проходимцы, интриганы, клеветники.

В своих записях Вагаршян писал, что Арбенин не является декабристом, но что он яркий представитель последекабрьского поколения с его разочарованием, раздвоенностью, противоречием, невозможностью найти себе разумное применение. На Арбенина он смотрит как на способного человека, мечтающего о возвышенных целях, которым

не суждено сбыться. В своей разработке образа Арбенина Вагаршян делает упор на следующие слова своего героя:

«Я странствовал, играл, был ветрен и трудился,
Постиг друзей, коварную любовь.
Чинов я не хотел, а славы не добился
Богат, и без гроша был скукою томим.
Везде я видел зло и, гордый, перед ним
Нигде не преклонился».

Но все его желания разбиваются о тупость этого общества. Он ищет одиночества, уединения. Он чужд этому обществу, но не может, вместе с тем, выйти из этого очерченного круга. Арбенин не игрок, а благородный человек—так рассматривают этот образ Вагаршян и режиссер Гулакян.

Идентичность взглядов А. Гулакяна и В. Вагаршяна позволила им создать спектакль подлинного эмоционального, романтического звучания, в котором вдохновенная игра артистов волновала, доставляла огромное художественное наслаждение.

Откликаясь на этот спектакль, Дереник Демирчян правильно подметил, что «Маскарад» Лермонтова не только трагедия любви и ревности, пьеса и об этом, и о Нине, и Арбенине, но лермонтовский замысел намного шире—об обществе того

времени. В конечном счете и браслет, как и платок в «Отелло», возникают как случайные причины, так как если не они, то другие обстоятельства вынудили бы Отелло задушить Дездемону, а Арбенина—отравить Нину. И в этом нет предопределения рока. В центре внимания Лермонтова—человек и его зависимость от общества. На фоне маскарада, карточной игры, сплетен, интриг и преследований видно все общество, отравленное, порочное, прикрытое двойными масками. Под ними действуют не люди, а холодные и бездушные извращения, наслаждающиеся гибелью ближнего.

Раскрытие человеческих характеров режиссер показывал не только в личных столкновениях, крупным планом. Он смело выдвинул вперед массовые сцены—маскарад, бал, карточную игру, активизировал их, и действующие лица в них приобрели иную окраску, с первостепенными функциями, что позволило верно раскрыть типическое в их действиях.

Во всех рецензиях отмечалось высокое режиссерское мастерство А. Гулакяна, идейная четкость его замысла, работа с исполнителями, что позволило театру достичь большого творческого успеха. И этот успех стал возможным не в результате мелодраматического или же мистического решения образа Арбенина и всего спектакля, а яркими ак-

терскими работами, реалистическими и романтическими по своей сути.

Огромные трудности стояли перед Вагаршяном в работе над образом Арбенина. Артист отлично знал, что его герой многогранен и прстиворечив, носитель резкой критики по собственному окружению, ярый противник великосветской морали.

В рецензии, напечатанной в «Созетакан Айастане» (1949, октябрь), Д. Демирчян писал, что в Арбенине Вагаршян раскрыл черты трагического героя, не холодного разоблачителя, рассуждающего со стороны, уклоняющегося от борьбы, а ищущего сам повода, чтобы схватиться со своими противниками. С первого выхода Вагаршяна—Арбенина зритель видел, что борьба между ним и остальными неизбежна, что в развязке этой борьбы будут жертвы.

Весь внутренний и внешний облик Вагаршяна—Арбенина резко контрастировал с остальными действующими лицами. Он превосходил их своей интеллектуальностью, знанием жизни, мудростью суждений, широтой взглядов. Но в то же время в его словах звучала скорбь, отголоски его страданий, а с лица не сходила грустно-ироническая улыбка. Перед зрителем Арбенин был сильным, мужественным человеком, но одиноким, уставшим,

времени. В конечном счете и браслет, как и платок в «Отелло», возникают как случайные причины, так как если не они, то другие обстоятельства вынудили бы Отелло задушить Дездемону, а Арбенина—отравить Нину. И в этом нет предопределения рока. В центре внимания Лермонтова—человек и его зависимость от общества. На фоне маскарада, карточной игры, сплетен, интриг и преследований видно все общество, отравленное, порочное, прикрытое двойными масками. Под ними действуют не люди, а холодные и бездушные извращения, наслаждающиеся гибелью ближнего.

Раскрытие человеческих характеров режиссер показывал не только в личных столкновениях, крупным планом. Он смело выдвинул вперед массовые сцены—маскарад, бал, карточную игру, активизировал их, и действующие лица в них приобрели иную окраску, с первостепенными функциями, что позволило верно раскрыть типическое в их действиях.

Во всех рецензиях отмечалось высокое режиссерское мастерство А. Гулакяна, идейная четкость его замысла, работа с исполнителями, что позволило театру достичь большого творческого успеха. И этот успех стал возможным не в результате мелодраматического или же мистического решения образа Арбенина и всего спектакля, а яркими ак-

терскими работами, реалистическими и романтическими по своей сути.

Огромные трудности стояли перед Вагаршяном в работе над образом Арбенина. Артист отлично знал, что его герой многогранен и прстиворечив, носитель резкой критики по собственному окружению, ярый противник великосветской мерали.

В рецензии, напечатанной в «Созетакан Айастане» (1949, октябрь), Д. Демирчян писал, что в Арбенине Вагаршян раскрыл черты трагического героя, не холодного разоблачителя, рассуждающего со стороны, уклоняющегося от борьбы, а ищущего сам повода, чтобы схватиться со своими противниками. С первого выхода Вагаршяна—Арбенина зритель видел, что борьба между ним и остальными неизбежна, что в развязке этой борьбы будут жертвы.

Весь внутренний и внешний облик Вагаршяна—Арбенина резко контрастировал с остальными действующими лицами. Он превосходил их своей интеллектуальностью, знанием жизни, мудростью суждений, широтой взглядов. Но в то же время в его словах звучала скорбь, отголоски его страданий, а с лица не сходила грустно-ироническая улыбка. Перед зрителем Арбенин был сильным, мужественным человеком, но одиноким, уставшим,

без ясной общественной цели, с единственной надеждой на любовь Нины, как на якорь спасения.

Но вот он с Ниной—и иными красками вспыхивает игра Вагаршяна. Он любит, в его глазах бесконечная доброта, он весь словно освобожден от гнетущих его дум, устремлен к ней, к единственной своей радости и спасению. А потом объяснение с князем Звездичем, и мы видим не оскорбленного и обманутого мужа, а ненавидящего и презирающего человека.

Арбенин Вагаршяна был человеком в полном смысле этого слова, он был многогранен в проявлении своих внутренних и внешних чувств, стремительный, напряженный, пластичный. Он не ораторствовал, в его разговоре чувствовалась острота, красочность, страстная напряженность.

В этом образе зритель не видел обманутого мужа (С. Данелян, «Сов. граканутюн ев арвест», 1949, № 11), который в экстазе ревности пошел на отравление жены. Его образ не демонический, оторванный от мира сего, а обобщенный, общечеловеческий, мстящий, но мстящий не только за себя, но и за многих обманутых.

Говоря об Арбенине Мордвинова в постановке театра им. Моссовета и Арбенине Вагаршяна Емельянов, «Два «Маскарада», 1952; «Театр», № 5), автор рецензии предпочтение отдает ереван-

ской постановке. О московской он писал: «Спектакль имеет бытовую достоверность, но не достигает широких обобщений: маскарад и игорный дом так и не вырастают до символов, полных социально-обличительного смысла». Что же касается постановки «Маскарада» в театре им. Г. Сундукяна, то он прямо отмечает: «Театр им. Г. Сундукяна, не боясь упрека в условности, раскрыл действительное содержание лермонтовской пьесы, заключенное под внешней романтической оболочкой. Это умение показать реальное, критическое начало даже в наиболее романтических местах юношеского произведения Лермонтова и является главной заслугой ереванского театра».

Адамян, Петросян, Восканян, Вагаршян, Папазян. Но только трое из них—Адамян, Папазян и Вагаршян сумели своей яркой и завершенной игрой оставить глубокий след в истории постановок «Маскарада» в армянском театре. С уходом из жизни этих титанов сцены «Маскарад» больше не показывался в репертуаре армянского театра.

Последняя постановка «Маскарада» на армянской сцене относится к 1952 году, когда в Тбилисском театре им. Ст. Шаумяна спектакль ставит режиссер Ф. Бжикян, в котором в роли Арбенина выступают А. Лусинян, Д. Амирбемян и Б. Нерсисян.

В завершение следует остановиться на одном вопросе. В некоторых рецензиях проскальзывала мысль о том, что есть нечто общее между Арбениным и Чацким, его даже сравнивали с Чаадаевым. Говорилось о том, что если бы Арбенин нашел применение своим силам, то он мог бы стать полезным членом общества.

Такие высказывания вполне могут иметь место, но только смотря в каком плане трактуется театром «Маскарад»: в бытовом или же в критическом. Бывали и такие постановки, в которых оправдывался Арбенин, он изображался невинной жертвой, человеком добрым, благородным, забывая о том, что Лермонтов, осуждая общество того времени, осуждал и Арбенина, не брал его под свое авторское покровительство. И, конечно, он не может возродиться как полезный член общества, да и какую пользу он мог принести, если всеми нитями был связан с этим обществом и не делал попыток порвать с ним. Уединение с Ниной еще не значит разрыв со своим окружением.

Что же касается сожалений, то это чувство у зрителя возникало не от литературного образа Арбенина, а от того яркого, сценического, что было присуще великим мастерам армянского театра,—Адамяну, Папазяну и Вагаршяну, создавшим образ Арбенина таким, каким видел своего героя сам Лермонтов.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ПОВЕРЖЕННЫЕ ГЕРОИ ДОСТОЕВСКОГО

Каждая встреча с русской классикой неизменно расширяла общественный и художественный кругозор деятелей армянского театра, выводила их из рамок национальной замкнутости, приобщала к общечеловеческой культуре, к решению проблем больших идей и страстей. Этот процесс расширения своего кругозора, и в свою очередь, взаимобогащения, всегда являлся отличительной чертой армянского театра, когда он переходил от показа на своей сцене творчества одного русского классика к другому.

Творчество Достоевского, выражающее глубокие социальные явления и психологические переживания его героев, мучительно ищущих смысл жизни, думающих и мыслящих в общечеловеческом плане, всегда привлекали внимание деятелей армянского театра.

Исаак Алиханян был единственным Мышкиным на дореволюционной армянской сцене. «Иди-

от» впервые показывается в 1903 году в бенефис Алиханяна (режиссер М. Джабар) и до 1923 года ставится много раз: в 1907, 1908, 1909, 1912, 1914, 1915, 1919 и 1923 годах. И во всех постановках неизменным Мышкиным выступает Исаак Алиханян.

Но вернемся к постановке 1903 года (перевод Г. Хажака). Она вызвала большой интерес общественности. Мало кто верил, что театр сумеет справиться с таким «опасным автором», каким являлся Достоевский и хватит ли сил у Алиханяна, чтобы дать Мышкина таким, каким он показан в романе: Но все эти опасения и скептицизм были сметены прекрасной и вдохновенной игрой Алиханяна. «Алиханян в этот вечер с честью справился с этой трудной ролью,—читаем мы в «Мурче».—Его игра от начала до конца прошла гладко, красиво и молодой артист вызвал в наших глазах общее волнение»¹.

Высокую оценку этому спектаклю мы находим и в «Мшак». Газета отмечает, что спектакль прошел «очень удачно, игра Алиханяна в роли Мышкина была продуманной, прекрасно играли Сира-нуйш—Настасья Филипповна, Петросян—Рогожин и другие»².

¹ «Мурч», 1904 г.

² «Мшак», 1904, № 227.

В газете «Бакинские известия» также приводятся фамилии этих артистов, а также Майсурия—Аглая, Аветяна—Фердыщенко, создавших тонкие психологические образы, в особенности в сцене объяснения Настасьи Филипповны и Аглаи.

В движениях, в словах, во взглядах Алиханяна—Мышкина удивление сменялось растерянностью, возмущение тихой грустью, мучительным разглядыванием окружающих, когда он слышал по своему адресу оскорбительное слово «идиот» и с его лица не сходила вопрошающая улыбка. Нет, Алиханян не изображал своего Мышкина идиотом. Тихим и размеренным голосом он излагал свои мысли, свою правду, заглядывая пытливым взглядом в души окружающих, взглядом отрешенного от мирских сует человека, страдающего за страдания близких, жизнь которых проходит не по божеским законам, а вкривь и вкось, с неизбежностью трагического финала.

С особой проникновенностью проводил Алиханян свою роль в сцене с Рогожиным. Весь он излучал нежность, скорбь и страдание, был настолько естественен, что зрители, поглощенные его переживаниями, следили за ним, застав дыхание, боясь пропустить хоть одно слово. «Все внимание зрителей было сосредоточено на нем. Он захватывал глубиной психологического рисунка образа,

его проникновенностью, душевным надломом, душевными переживаниями»¹.

Как играла Настасью Филипповну великая Сирануйш? К сожалению, в газетных рецензиях о ней говорится мало. В «Горце» сказано только, что «Сирануйш—Барашкова сумела точно передать все душевные нюансы своей героини». Такие краткие характеристики Сирануйш встречаются и в других статьях. Но они позволяют думать, что Настасья Филипповна в исполнении Сирануйш была убедительной, решительной, противоречивой, наполненной огненными страстями, отстаивающей свое женское достоинство от плотоядных посягательств авантюристов высшего света.

«Идиот» Достоевского, начиная с 1903 года до 1919 года, т. е. в продолжение 15 лет, восемь раз ставится на дореволюционной армянской сцене и показывается помимо Тифлиса в различных городах Кавказа во время гастрольных поездок театра.

Что было примечательного во всех этих постановках? Почему этот спектакль всегда проходил с большим успехом? Прежде всего, составом исполнителей, крупными артистическими именами почти во всех ролях. В зените славы и всеобщего признания были И. Алиханян, Сирануйш, О.Май-

¹ «Горц», 1908, № 70.

сурян, Г. Аветян, А. Вруйр, О. Восканян, О. Севу-
мян, Шахатуни, выступавшие в различные годы
в этом спектакле.

Наиболее сильное впечатление на зрителей ос-
тавили Алиханян и Сирануш, Алиханян—Мыш-
кин представлял на сцене морально устойчивым
и цельным, натурой глубоко человеческой, челове-
ком без зла и ненависти. Его глаза излучали неж-
ность и доброжелательство, а в словах—ум, боль-
шое знание жизни. Глядя на него, следя за его
разговором, за тем, как он смотрит на своего со-
беседника, отвечает тихо и спокойно, не отводя от
него вопрошающего, тревожного взгляда, можно
было понять, как много он выстрадал и пережил,
видел и прочувствовал, как стремится облегчить го-
ре и страдание другого.

В игре артиста не было надрыва, слезливости,
патологического изображения состояния своего ге-
роя. Он жил на сцене жизнью Мышкина, таким,
каким его показал Достоевский в своем романе,
человека страдающего, перенесшего большую жиз-
ненную драму, горечь и муки одиночества, с пе-
чатью неизлечимой болезни. Все это состояние
своего героя Алиханян показал точно, сдер-
жанно, с глубоким проникновением в духовный
мир Мышкина, предельно обнажая его страдания,

страдания человека с детской душой, удивленно взирающего на слова и поступки окружающих.

Достойным партнером Алиханяна была Сира-нуиш. Ее Настасья Филипповна отличалась такой естественностью и простотой, а ее игра психологической глубиной и жизненностью, что она казалась реальной, а не сценической Настасьей Филиппов-ной. Секрет ее успеха объясняется тем, что она всегда оставалась верной авторскому замыслу, предельно перевоплощалась в свою героиню, стремилась выразить в этом образе присущие черты молодой, красивой русской женщины, отстаивающей право на самостоятельность и независи-мость.

Классика и современность всегда переплели-лись в репертуаре театра им. Сундукяна, где кор-нифи русской литературы занимали самое почетное место. Не было только Достоевского. Этот пробел был восполнен только в 1968 году, когда был по-ставлен «Идиот» (сценическая композиция и ху-дожественная консультация Г. Товстоногова, по-становка Е. Казанджяна, художник Саркис Арут-чян, музыка И. Шварца, костюмы М. Лихишской).

Режиссеру важно было со всей правдивостью показать характеры действующих лиц, оправдан-ность их слов и поступков, четче очертить весь строй их мышления, построить такие мизансцены,

которые в полной мере помогли бы исполнителям почувствовать себя в атмосфере описываемых событий. И надо сказать, что режиссеру удалось достичь своей цели, создать великолепный спектакль большого идейного и художественного звучания.

Мышкин—Л. Арушанян не производит впечатления неврастеника, идиота, надломленного долгими годами болезни. Внешне он человек вполне здоровый, сухощавый, подтянутый, с осмысленной речью и движениями. Сценический образ Мышкина у Л. Арушаняна внешне и внутренние гармонично дополняют друг друга. Он доброжелателен и наивен, в его глазах столько доброты и участия к неустроенности жизни других людей, с которыми впервые встретился, что поражаешься его терпению, такту, сдержанности.

Все душевные переживания Мышкина Арушанян раскрывает в постепенном нарастании и достигает кульминации, потрясающей душевной обнаженности во время обмена крестами с Рогожником, появления вместе с Аглаей у Настасьи Филипповны и в финале, перед дверью спальни, где лежит она, зарезанная обыкновенным ножом. И он и Рогожин лежат обнявшись на полу, в судорожных рыданиях, сброшенных со своих золотых вершин, как последние убийцы, поверженные ге-

рой, корчащиеся в блевотине своих низменных страстей.

Таким предстал перед нами Мышкин—Арушанян, страдания которого потрясли художественной правдивостью и глубиной, но не вызвали никакого сочувствия и жалости к нему. Эта была большая творческая победа молодого талантливого артиста, победа вполне заслуженная, итог самоотверженного труда вместе с режиссером. Образ, не перегруженный бытовыми деталями в исполнении Арушаняна, стал как-то ближе современному зрителю, ближе и понятнее, словно его вопрошающие глаза были обращены к нему в поисках ответа на все мучащие его вопросы.

Есть разные оттенки в трактовке образа Настасьи Филипповны М. Симонян и В. Вардересян. Одна стремительная и бурная в проявлении своих чувств, другая—сдержанная, полная собственного достоинства. Но игра обеих артисток покоряет завершенностью, художественной полнотой.

Трагедийный образ Парфена Рогожина с потрясающей силой воплощает на сцене Овак Галоян. В нем с особой силой ощущаешь трагедию человеческой личности, его неукротимую силу и рядом—крайнюю беззащитность.

В Рогожине артист увидел человека с незаурядными данными, человека сильного, неукроти-

мого, но тем не менее, человека, иступленного в своей любви к Настасье Филипповне.

По своей культуре Рогожин уступает Мышкину, но его практическая сметка водит его по этому заколдованному кругу. Он кажется грубым, необтесанным, несмотря на миллионы, одет неряшливо, в простую и грубую одежду. Но именно в таком облике артист с филигранной законченностью показывает глубину душевных переживаний Парфена Рогожина, бурные приливы и отливы его настроения, достигая подлинных трагических высот в раскрытии характера своего героя.

И трудно определить, кому посвящен ереванский спектакль «Идиот» — князю Мышкину, Настасье Филипповне или же Рогожину, полновесная игра которого моментами оттесняет на второй план существование остальных персонажей, но потом сливается с их жизнью, образуя единый поток человеческих страданий.

Новая встреча с Достоевским произошла в Ленинанском театре им. Мравяна в 1973 году, где Е. Казанджян поставил свою инсценировку «Преступления и наказания» (художник Саркис Арутюнян). Какие морально-этические проблемы стояли перед постановщиком? К какой цели он стремился, взявшись за показ этого произведения?

Режиссеру важно было разоблачить и осудить

Раскольников вместе с окружающим его обществом, в котором ежедневно совершаются грабежи и убийства, где ежечасно умирают люди от болезней и недоедания, оставленные без внимания и помощи. И прав был Г. Бояджиев (журнал «Театр», № 7, 1973), когда писал, что Достоевский не певец безнадежности и отчаяния, что он верил в человеческую любовь, способную спасти мир.

Это очень важный аспект спектакля, когда сегодняшний зритель сравнивает свою судьбу с участью Раскольникова, Сони Мармеладовой, Катерины Ивановны и других, судорожные страдания которых ужасают, могут довести до иступления малодушных и слабонервных. Именно такими выглядят все персонажи спектакля.

Режиссер стремится быстрее показать убийство старухи и избавиться от этой сцены, чтобы позабывать о ней и заняться той психологической борьбой человеческих душ, которая лейтмотивом проходит через весь спектакль. И прав В. Рогов, когда писал: «Автор инсценировки Е. Казанджян смело отказался от ярких и эффектных сцен, которые привлекли бы внимание зрителей, но отвлекли бы от главного. А главное то, что опустив монолог Мармеладова и другие сцены романа, Е. Ка-

занджян сразу же подводит к сцене убийства процентщицы»¹.

Спектакль оставляет громадное впечатление, захватывает с первых сцен, держит в напряжении, и это состояние не покидает зрителя до конца. Он начинается в замедленном темпе, на фоне тягучей и заунывной песни, которую поет девочка в полутьме, стоя у шатких перил кривой лестницы. Так и кажется, что эта песня выражает боль и тоску, беспросветность жизни обитателей этого дома, бесчисленных подобных домов Петербурга, населенных людьми, влачащих в грязи и темноте рабское существование.

Девушка уходит вместе со своей песней, но словно призванный ее звуками появляется Раскольников—В. Кочарян с топором под полою, чтобы совершить убийство, доказать свое право, нет, не на преступление, а на благодеяние во имя своей высшей цели, о которой он мечтал долгие дни, вынашивал ее и даже научно обосновывал в опубликованной статье.

Он крадется по лестнице, прислушивается к звукам, отходит и скрывается при неожиданном появлении двух неизвестных личностей, но неуклонно идет к закрытой двери, чтобы совершить

¹ В. Рогов, Могучий спектакль, «Банвор», 1973, № 132.

задуманное. Но вот убийство старухи совершилось, он достиг своего, он—Наполеон. Наполеон ли? Нет, этого не скажешь, глядя на растерянное и потрясенное лицо артиста. Вместе с процентщицей он убил невинную жертву, став заурядным убийцей. Но пока что на его лице нет раскаяния, как этого не было и у Рогожина—Галояна после убийства Настасьи Филипповны, а только констатация факта совершенного. Но радости и удовлетворения ему сам этот факт не приносит, и с этой минуты начинается раздвоение его личности, внутренняя борьба, постепенное прозрение, критическое отношение к собственно выдуманной теории.

Но В. Кочарян далек от мысли представить своего Раскольникову в роли обычного убийцы. Он галлюцинирует, бредит, заболевает психическим расстройством. Как же так,—вопрошает вся его фигура,—я совершил подвиг, доказал свое право на убийство во имя избавления страждущих от нужд, и никто не признает во мне Наполеона?

Его лихорадит от этой мысли, он ищет уединения от людей, но сам же стремится к ним. Тогда он видит, что смерть процентщицы, ее физическое устранение не внесло никаких изменений в судьбу окружающих людей. Все осталось по-прежнему:

бедность, запустение, дикость, нищета, сумашествие, развал семьи Катерины Ивановны.

Раскольников В. Кочаряна—гордый и независимый человек, он хитрит со своей совестью, пытается убедить себя, что не ради личной наживы он убил старуху, а во имя блага общества. Но и эта мысль не вносит успокоения в его страждущую душу. И тогда в его горячем мозгу возникает потребность встречи со следователем Порфирием Петровичем, угадавшем наметанным глазом в Раскольникове убийцу.

Именно эти две сцены доведены до наивысшего эмоционального напряжения накалом внутренней борьбы двух различных индивидуальностей. Со стороны посмотришь, словно сидят двое приятелей и мирно беседуют. Но зритель видит, как в этой, я бы сказал, корректной и спокойной атмосфере, происходит гигантская битва мысли и разума, происходит распад многих жизненных понятий, переоценка ценностей.

Бунт Раскольникова приходит к логическому финалу. Из этой душевной борьбы он выходит обессиленным. Трагедия завершается признанием своей вины. Раскольников—В. Кочарян стоит на оголенной сцене, как на эшафоте, окруженный уходящими в глубину отсветами теней. Только лицо выхвачено светом. Оно спокойно и только глаза

лихорадочно блестят. И здесь наступает тот миг избавления Раскольникова от тяготившего его груза преступления, когда он кается всенародно, и остается стоять еще какое-то мгновение на этом лобном месте, пока не накинута ему на шею петлю.

Из больших актерских достижений этого спектакля образ Порфирия Петровича в исполнении В. Арцруняна заслуживает глубокого уважения. Его Порфирий Петрович, прежде всего образованный и интеллигентный человек, не производящий своим видом тип следователя. Скорее он похож на профессора, ученого, разбирающего вместе с Раскольниковым, вернее всего, с его помощью, тайны случайно найденной рукописи. Артист подает его даже как подрядочного, умного и образованного человека, поставленного законом на защиту интересов общества. Его меньше всего интересует социальная сторона вопроса. Он должен расследовать факт убийства и найти виновного.

Приход Раскольникова не застает его врасплох. Он понимает, что такой визит подсказан внутренней и мучительной борьбой посетителя. И потому он не только терпеливо выслушивает его слова, но и очень тактично подсказывает решение, как ему выпутаться из этого запутанного положения. В разговоре он мил, добродушен и предупредителен.

Ему некуда торопиться, когда сам убийца сидит напротив и ему некуда убежать от собственной совести. И он, не называя его преступником, великодушно позволяет ему прогуляться еще несколько дней.

Такая трактовка образа Порфирия Петровича производит громадное впечатление, захватывает внимание зрителей и каждый видит за его благородными манерами холодный расчет, лицо блюстителя закона, рука которого не дрогнет послать своего последственного на виселицу.

В своей статье «Могучий спектакль», оценивая работу Е. Казанджяна над «Преступлением и наказанием», В. Рогов писал: «Эго спектакль Достоевского без достоевщины. Этот тот Достоевский, который нужен советским людям, этот тот Достоевский, под декретом создания памятника которого стоит подпись Владимира Ильича Ленина,—великого художника, который страдал над страданиями народа, выстрадывал новые пути для светлого будущего»¹.

¹ В. Рогов, Могучий спектакль, «Банвор», 1973, № 32.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

БУРЕВЕСТНИК РЕВОЛЮЦИИ

Это было в 1936 году, на очередном спектакле «Егор Булычев и другие» в театре им. Г. Сундукяна. Вдруг перед занавесью появился артист Джанан, взволнованный, растерянный, с еле сдерживаемыми слезами и глухим голосом скорби обрушил на головы насторожившихся зрителей сообщение о смерти Алексея Максимовича Горького, переданное по радио.

А потом начался спектакль. Вспоминая этот вечер, суфлер театра С. Арабаджян писал: «Вагаршян в этот вечер превзошел всех Булычевых мира, превзошел самого себя. Он играл так, что со всех сторон в зале были слышны рыдания. Весь зал стоя приветствовал Вагаршяна—Булычева, а с разных мест раздавались голоса: «Жив! Горький жив!»¹.

¹ С. Арабаджян, Из дневника суфлера, «Ереван», 1961, июнь.

Можно было понять состояние зрителей, заполнивших в этот день зал театра, искренне скорбящих об этой невозполнимой утрате. Это была скорбь армянского народа по своему великому русскому писателю, с творчеством которого он был знаком с первых литературных шагов Горького и впервые увидел на своей сцене в 1908 году его знаменитое произведение «На дне».

С постановок его пьес на сцене Московского Художественного театра разворачивается ожесточенная борьба вокруг имени Горького. Как в России, так и в армянской действительности, общественное мнение в этом вопросе разделилось на два противоположных лагеря. В дореволюционной армянской печати было опубликовано много статей за и против Горького.

В нелегальной газете «Бакинский рабочий», органе Бакинского комитета РСДРП, в 1908 году появляется статья С. Спандаряна, направленная против кадетских буржуазных газет «Баку» и «Бакинский листок», в которой дается отповедь всем ложным слухам и измышлениям буржуазной прессы в адрес Горького.

Особое место в марксистской критике занимает статья С. Шаумяна «О Горьком», намечатанная в 1911 году в журнале «Современная жизнь». Она завершается знаменательным пророчеством: «И

рабочие с гордостью могут заявить: «Да, Горький наш. Он наш художник, наш друг и соратник в великой борьбе за освобождение труда».

Если с 1908 до 1920 года армянский театр ставил только «На дне», то в советское время кроме этой пьесы армянский театр показал еще девять названий—«Егор Булычев и другие», «Достигаев и другие», «Васса Железнова», «Мать», «Враги», «Последние», «Мещане», «Зыковы», «Дети солнца». Все они, поставленные на протяжении двадцати лет, стали украшением репертуара армянского театра.

Не так уж много лет прошло после первой постановки «На дне» на сцене Московского Художественного театра, как в 1908 году это произведение вошло в репертуар армянского театра, в продолжение последующих двадцати пяти лет было поставлено двадцать раз. Прямо скажем—факт, небывалый в летописи постановок пьес русских классиков на армянской сцене.

О серьезном отношении армянского театра к первой встрече с произведением Горького свидетельствует состав исполнителей. В спектакле участвовали лучшие силы театра: Севумян—Сатин, Зарифян—Васька, Майсурян—Настасья, Аветян—Лука, Гулазян—Алешка, а также Меликян.

Асмик, Мамиконян, Ваншир и другие. Спектакль ставит один из известных армянских режиссеров— С. Капанакян.

Вопреки недоброжелательному отношению к Горькому, первая постановка «На дне» проходит вполне успешно, что явилось заслугой режиссера и артистов армянского театра, увидевших в лице Горького автора, творчество которого было созвучно с идейными устремлениями прогрессивной армянской интеллигенции и широких народных масс, борющихся против произвола. Пославить в эти годы Горького было смелым шагом со стороны армянского театра.

Проходит год и «На дне» заново ставится силами профессиональных артистов и любителей в Народном Доме Зубалова. Спектакль ставит О. Севумян, он же исполняет роль Сатина.

Над спектаклем режиссером была проведена серьезная подготовительная работа. Газета «Оризон» отмечает полноценную игру артистов, яркие мизансцены, оставившие неизгладимое впечатление на присутствующих. Высоко оценивая талант Горького, идейное и художественное достоинство его знаменитого произведения, газета верно характеризует типические черты действующих лиц, причины, породившие те условия, в которых оказались они. «Там, на дне жизни был показан це-

лый мир,—писал рецензент А. Агабаб,—мир босяков и обездоленных, которые в своих лохмотьях тянули последние дни своей жизни, оставленные на произвол судьбы. Зрители были захвачены тем, что показывалось из жизни той части людей, жизнь которых так ярко была описана золотым пером писателя в этом бесценном произведении»¹.

До 1920 года «На дне» Горького показывается еще несколько раз. В 1910 году пьесу ставит Ольга Майсуриан и в отсутствие О. Севумяна роль Сатина впервые исполняет И. Алиханян. В 1917 году О. Севумян ставит «На дне» в бенефис Г. Аветяна. В 1920 году «На дне» ставится дважды—Л. Калантаром и И. Алиханяном, исполнившим в своей постановке роль Барона. Это было не первое соприкосновение известного армянского режиссера Л. Калантара с Горьким. Еще в 1918 году, в первую годовщину Великой Октябрьской социалистической революции Л. Калантар ставит в Народном Доме Зубаловых «На дне» Горького и впервые в театральной практике приглашает лектора выступить перед спектаклем с развернутым анализом этого произведения.

Таким образом, за прошедшие десятилетия после первой постановки «На дне» в 1908 году,

¹ «Оризон», 1909, № 48.

это выдающееся произведение Горького прочно входит в репертуар армянского театра дооктябрьского периода, неоднократно ставится различными режиссерами, в спектаклях были заняты лучшие артистические силы. Такое внимание к этой драме объяснялось, прежде всего, ее социальной остротой, направленной против господствующего класса, выражавшей протест обездоленных, оказавшихся на дне жизни, лишенных каких бы то ни было перспектив на улучшение своего положения. Постановка «На дне», независимо от трактовок действующих лиц, всем своим духом призывала не к непротивлению злу, а борьбе за права трудящихся. Это отвечало настроениям масс, охваченных революционными идеями.

Среди всех постановок «На дне» на армянской сцене, начиная с 1908 до 1932 гг. особняком стоит спектакль Ленинанканского театра им. Мравяна, поставленный В. Аджемьяном. Режиссер проявил смелость и самостоятельность в трактовке пьесы и ее героев, глубоко проник в социальный и психологический мир ее образов, дал свое видение этого произведения, «в котором события и мизансцены были органически связаны между собой, вытекали из содержания пьесы»¹.

¹ Ва-На «На дне», «Банвор», 1933, № 142.

Режиссеру удалось создать спектакль большого социального накала, яркого художественного звучания, в котором символика Горького прозвучала конкретным обвинением в адрес эксплуатирующего класса.

С этого времени горьковские произведения широким потоком заполняют репертуар армянского театра, становятся главной направляющей общественной линией в его жизни. Театр им. Г. Сундукяна по праву может гордиться великолепными постановками пьес «Егор Булычев и другие», «Достигаев и другие», «Васса Железнова», «Дети солнца», в которых режиссура и артисты создали глубоко реалистические полотна с волнующими образами.

Для постановки «Егора Булычева» театр приглашает Б. Захаву, осуществившего этот спектакль в театре им. Евг. Вахтангова с Б. Щукиным в заглавной роли и художника С. Аладжалова. Прошло более сорока лет после постановки «Егора Булычева» на сцене театра им. Г. Сундукяна, а вавгаршяновский Булычев до сих пор стоит перед глазами. Умный, мятежный, любящий и страдающий человек, старающийся преодолеть свою болезнь, не верящий в исцелительную силу бога, бунтующий против него, но бессильный вырвать-

ся из заколдованного круга буржуазно-мещанского окружения.

О Булычеве Вагаршяна было написано много статей. Важно отметить, что авторы этих рецензий, как армяне, так и русские, не находили общих черт в трактовке этого образа у Щукина и Вагаршяна. Каждый из них был полноценным Булычевым со своей манерой глубокого раскрытия внутреннего мира своего героя, оба сугубо русские, но своеобразные, с чертами только им присущими, но одинаково правдивые.

«Егор Булычев и другие» в продолжение многих лет неизменно идет с громадным успехом в театре им. Г. Сундукяна. И в каждом показе этого спектакля зрители остаются потрясенными игрой Вагаршяна, его темпераментом, страстностью, одержимостью. В 1952 году театр заново ставит эту пьесу. В своей статье «Второе рождение» Р. Зарян писал: «Новая постановка по существу, то же самое, установки те же. Но это не повторение постановки 1933 года, а ее новое понимание, более глубокая трактовка, более широкое раскрытие идейного содержания пьесы»¹.

В 1956 году во время второй Декады литера-

¹ Р. Зарян, Второе рождение, «Советская литература в арвест», 1952, № 8.

туры и искусства Армении в Москве, В. Вагаршян показывает своего Булычева в Москве. Печать с восторгом пишет о великолепной работе выдающегося армянского артиста.

Постановка «Егора Булычева и других» на сцене театра им. Г. Сундукяна стало большим театральным событием. Прекрасная режиссура Б. Захавы, художественное оформление С. Аладжалова, полноценные сценические образы, слаженный ансамбль—все было доведено до совершенства. В этом спектакле кроме В. Вагаршяна замечательные образы создали О. Гулазян—Ксения, Р. Варданян—Шура, В. Варданян—Павлин, Г. Джанибекян и Д. Малян—Звонцов, Асмик—Мелания, В. Маргуни—трубач и другие.

Можно сказать, что с этого спектакля драматургия Горького становится ведущей в репертуаре армянского театра. В. Вагаршян в 1934 году ставит здесь же «Достигаев и другие». Он же в 1937 году ставит «Вассу Железнову», Степанакертский театр в 1937 году ставит «На дне», Бакинский армянский театр—«Мать», театр Амо Харазяна в 1938 году—«Враги», Тбилисский армянский театр—«Враги», Алавердский театр в 1940 году—«Последние», Ленинаканский театр в 1945 году—«На дне», в 1950 году—«Враги», театр им. Г. Сундукяна в 1950 году—«Дети солнца». Горь-

ковские пьесы ставятся в ТЮЗ-е, районных театрах, в учебном театре Ереванского художественно-театрального института.

Из всех этих постановок наибольший интерес представляют «Враги» в Ленинаканском театре им. А. Мравяна, «Васса Железнова» и «Дети солнца» в театре им. Г. Сундукяна и «Мещане» в ТЮЗ-е.

Ленинаканский спектакль «Врагов» тем и был ценным, захватывающим и идейно-насыщенным, что режиссер А. Абарян выдвинул на первый план группу рабочих, показал их активными, понимающими, что их сила в объединении. Такая режиссерская концепция, совпадающая с идейным замыслом Горького, придала всему спектаклю оптимистическую окраску, веру рабочих в их победу.

Смелость, проявленная режиссером и театром, раскрылась с особой силой в финальной сцене, когда арестованные рабочие не выглядели покоренными, сломленными, а мужественными, готовыми продолжить борьбу, даже будучи арестованными, нагоняющими страх на своих господ.

Сложный образ Вассы Железновой с удивительным мастерством, тонко и глубоко был раскрыт в игре Асмик, в котором материнские страдания и чувства властолюбия, не могли заслонить зияющую пустоту буржуазной действительности.

туры и искусства Армении в Москве, В. Вагаршян показывает своего Булычева в Москве. Печать с восторгом пишет о великолепной работе выдающегося армянского артиста.

Постановка «Егора Булычева и других» на сцене театра им. Г. Сундукяна стало большим театральным событием. Прекрасная режиссура Б. Захавы, художественное оформление С. Аладжалова, полноценные сценические образы, слаженный ансамбль—все было доведено до совершенства. В этом спектакле кроме В. Вагаршяна замечательные образы создали О. Гулазян— Ксения, Р. Варданян—Шура, В. Варданян—Павлин, Г. Джанибекян и Д. Малян—Звонцов, Асмик—Мелания, В. Маргуни—трубач и другие.

Можно сказать, что с этого спектакля драматургия Горького становится ведущей в репертуаре армянского театра. В. Вагаршян в 1934 году ставит здесь же «Достигаев и другие». Он же в 1937 году ставит «Вассу Железнову», Степанакертский театр в 1937 году ставит «На дне», Бакинский армянский театр—«Мать», театр Амо Харазяна в 1938 году—«Враги», Тбилисский армянский театр—«Враги», Алавердский театр в 1940 году—«Последние», Ленинканский театр в 1945 году—«На дне», в 1950 году—«Враги», театр им. Г. Сундукяна в 1950 году—«Дети солнца». Горь-

ковские пьесы ставятся в ТЮЗ-е, районных театрах, в учебном театре Ереванского художественно-театрального института.

Из всех этих постановок наибольший интерес представляют «Враги» в Ленинаканском театре им. А. Мравяна, «Васса Железнова» и «Дети солнца» в театре им. Г. Сундукяна и «Мещане» в ТЮЗ-е.

Ленинаканский спектакль «Врагов» тем и был ценным, захватывающим и идейно-насыщенным, что режиссер А. Абарян выдвинул на первый план группу рабочих, показал их активными, понимающими, что их сила в объединении. Такая режиссерская концепция, совпадающая с идейным замыслом Горького, придала всему спектаклю оптимистическую окраску, веру рабочих в их победу.

Смелость, проявленная режиссером и театром, раскрылась с особой силой в финальной сцене, когда арестованные рабочие не выглядели покоренными, сломленными, а мужественными, готовыми продолжить борьбу, даже будучи арестованными, нагоняющими страх на своих господ.

Сложный образ Вассы Железновой с удивительным мастерством, тонко и глубоко был раскрыт в игре Асмик, в котором материнские страдания и чувства властолюбия, не могли заслонить зияющую пустоту буржуазной действительности.

крушение которой диктовалось исторической необходимостью.

Горький был буревестником революции, вся его драматургия, насыщенная идейной борьбой, была направлена против старого мира, призывала к борьбе против него. Начиная с постановки «На дне» в 1908 году и до «Мещан» и «Детей солнца», показанных в 1953 году, армянский театр в продолжение 45 лет обогащал свой репертуар горьковскими произведениями, яркими, талантливыми, идейно и художественно-полноценными, воспитывал своего зрителя на горьковских традициях.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ВНЕ БОГОИСКАТЕЛЬСТВА ТОЛСТОГО

Творчество Льва Николаевича Толстого, как и его драматургические произведения, продолжительное время находился вне поля зрения репертуара дореволюционного армянского театра. Цензурные запреты, наложенные на его пьесы, церковное отлучение автора и другие причины долгие годы не позволяли армянскому театру ставить «Плоды просвещения», «Власть тьмы», инсценировки романов «Воскресение», «Анна Каренина». Но это еще не значит, что деятели армянского театра ничего не знали о Толстом, не зачитывались его произведениями и не готовились ставить его пьесы на своей сцене.

Если в то время армянский театр был лишен возможности ставить на своей сцене произведения Толстого, то его зритель видел их в исполнении артистов тифлиского русского театра и свое отношение к ним высказывал в печати. В этом отношении показательной была редакционная статья

газеты «Мшак» на репертуар тифлисского русского театра.

Рецензируя спектакль «Плоды просвещения», газета отмечает жизненность поднятых проблем, наличие полноценных человеческих характеров, идейность и художественность комедии, точно отображающей настоящую русскую жизнь. Газета так и заявляет, что если не изменить эту пустую и ничемную жизнь, то она принесет несчастье целому поколению, всему народу.

«Вот помещик, живущий за счет пота и крови народа, проводящий свое время в праздности и лени. Вот аристократическая молодежь, для которой высшим «идеалом» является велосипед и псовая охота. Дамы и барышни, увлеченно слушающие модные куплеты, занятые спиритическими сеансами. А рядом с ними бедные русские крестьяне, живущие в нищете, тупости и невежестве. И это не частные случаи—заявляет газета,—а общие явления русской действительности. «Плоды просвещения» Толстого с художественной правдой показывают русскую общественную жизнь с ее смешными сторонами. Смешными, в которой скрывается горечь»¹.

Спутя три года «Мшак» выступает с простран-

¹ «Мшак», 1892, № 2.

ной статьей на спектакль «Власть тьмы», поставленный тем же Тифлисоким русским театром. Ознакомив вначале своих читателей с историей создания этой пьесы Толстым в 1886 году и рассказав о ее двух постановках в 1894 году в Петербурге и Москве, газета с правильных общественных позиций оценивает ее громадное значение в точном и фотографическом воспроизведении русской действительности и бесперспективной жизни крестьянина, живущего во власти тьмы.

Таких статей о Толстом много печаталось на страницах армянской периодической печати. Но, конечно, не во всех давалась правильная оценка его творчества. Как в России, так и на Кавказе происходили бурные споры вокруг имени Толстого, диспуты, судебные процессы над его литературными героями, что приняло особенно массовый характер после смерти писателя.

В статьях о Толстом В. И. Ленин с гениальной прозорливостью дал характеристику силы и слабости его творчества. «Противоречия в произведениях, взглядах, учениях, в школе Толстого—действительно кричащие. С одной стороны, гениальный художник, давший не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные про-

изведения мировой литературы. С другой стороны—помещик, юродствующий во Христе»¹.

«И Толстой не только дал художественные произведения, которые всегда будут ценны и читаемы массами, когда они создадут себе человеческие условия жизни, свергнув его помещиков и капиталистов,—он сумел с замечательной силой передать настроение широких масс, угнетенных современным порядком, обрисовать их положение, выразить их стихийное чувство протеста и негодования»².

Но реакционная критика всеми силами пыталась предать анафеме Толстого, для чего прибегала ко всякого рода публичным и литературным судам над героями его произведений. Поводом для такого суда в 1911 году в Тифлисе послужила постановка «Живого трупа» артистами русского театра. Об этом следует рассказать более подробно, так как, несмотря на это публичное осуждение Толстого, именно после него, а еще точнее, в ответ на это, армянский театр включил в свой репертуар «Живой труп» и показал его с большим успехом.

¹ В. И. Ленин, Лев Толстой, как зеркало русской революции, 1908, т. XII, стр. 331—335.

² В. И. Ленин, Л. Н. Толстой, 1910, т. XIV, стр. 400—403.

Но еще до суда над «Живым трупом» и Фёдей Протасовым в Тифлисе происходило другое публичное осуждение Толстого в Корпорации адвокатов над постановкой «Воскресения». Осуждая инициаторов этого суда, соратник и ученик Ленина, известный армянский революционер Сурен Спандарян писал: «Это был «петушинный бой» на потеху публики. Бедность мысли, отсутствие мировоззрения, нищета в литературном отношении—вот итог чествования Л. Н. Толстого местной адвокатурой»¹.

Не станем подробно освещать бурный ход судебного разбирательства, тенденциозные высказывания обвинителей в адрес Протасова, характеризующих его как аморального человека, тунеядца, эгоиста и преступника, приводить разноречивые сообщения газет. Все это давно отошло в архивы истории, так же, как и утверждение о том, что Толстой не является автором этого произведения. Приведем только последнее слово Протасова—Смоленского в этой накаленной атмосфере.

«Я вижу, как взгляды всех направлены на меня. Я слышал, какой жестокий приговор хотят вынести мои обвинители. Да, господа, я тоже вместе с вами чувствую ненормальное положение нашего

¹ С. Спандарян, «Листок-копейка», 1911, № 7, 24 января.

общественного устройства, его грубую силу на душу и сердце личности. Я сорвал занавес, что прикрывал вашу ложь на семью и церковный брак, а теперь вы меня судите за это. Я вас представил в вашем настоящем облики, в вашем ничтожестве. Во взаимоотношениях с женой виноват не я, а внешние обстоятельства. И потому я ушел к честным и чистым цыганам, где нет этой подлости, лжи, обмана, аморальности»¹.

В обвинительном заключении было сформулировано четыре пункта:

1. Виновен ли Федор Протасов в том, что, сознательно солгав в письме о самоубийстве, поставил тем самым Каренина и Лизу в положение, судимое юридическим законом?

2. Можно ли считать Протасова безнравственным эгоистом, который сознательно толкал Каренина и Лизу на целый ряд преступлений?

3. Можно ли считать Протасова общественно полезным типом?

4. Можно ли считать этот тип гражданином будущего?

Старшина присяжных заседателей А. Калантар, недолго посоветавшись со своими коллегами, на первые два вопроса громогласно заявил: «Нет, не виновен», а на последующие два: «Нет, нельзя

¹ «Мшак», 1911, № 258—259, Из судебного отчета.

считать». Этот приговор был встречен бурными аплодисментами и полным одобрением общественности, вопреки брюзжанию газеты «Кавказ», отражающей недовольство официальных кругов.

Таким образом, литературный суд над Толстым, этот «петушинный бой», по меткому определению Сурена Спандаряна, обернулся приговором над его устроителями. Но он дал и определенный толчок для постановки «Живого трупа» на армянской сцене 9 января 1912 года. Спектакль ставится Ови Севумяном в бенефис известного актера Исаака Алиханяна. Заранее скажем, что спектакль проходит с большим успехом и все газеты, за исключением «Оризона», приветствуют этот смелый шаг армянского театра.

Откликаясь на премьеру «Тифлисский листок», писал: «Артисту Алиханяну пришла счастливая мысль в свой бенефис поставить «Живого трупа» Толстого в переводе Нар-Доса. Признаться, мы не ожидали такого тщательного исполнения этой драмы. Все артисты с особенным вниманием и добросовестностью отнеслись к разработке своих ролей. Публика, следившая с большим напряжением за ходом спектакля, часто аплодировала артистам»¹.

Далее в рецензии отмечается прекрасное ис-

¹ «Тифлисский листок», 1912, № 8.

полнение роли Протасова Алиханяном, Каренина Севумяном, который с каждой новой ролью все больше и больше завоевывает репутацию умного, вдумчивого артиста. Газета особо отмечает сцену, в которой встречаются Алиханян—Протасов, Севумян—Каренин, Сирануйш—Каренина, Майсурян—Лиза, Абелян—Обрезков, оставившая по художественному исполнению глубокое впечатление.

В газете «Ынкер» («Товарищ») отмечается яркая, потрясающая игра Алиханяна, вызвавшая столкновение страстей как в зале, так и на страницах печати и высказывается мысль, что к трактовке образа Протасова артист отнесся как подлинный новатор.

В этом отношении заслуживает внимания оценка этого образа в «Мшаке»: «В нескольких сценах Алиханян очень сильно показал честного, сердечного, но несчастного Федора Протасова. Вообще Алиханян показывает Федора более серьезным, подтянутым, умным и глубокомыслящим, нежели он был показан на русской сцене. Его Федор не оставляет впечатление потерянного человека, а случайно оступившегося, временно растерявшегося. И если бы не окаменевшие законы развода, то Федя Алиханяна мог бы устроить свою личную жизнь с

Машей, зажить с ней нормальной семейной жизнью»¹.

Та же мысль высказывается в газете «Сурандак» («Гонец»), где говорится, что до мнимой смерти Протасова Алиханян показывал его не пьяницей, грубияном, часто безобразничавшим, а серьезным человеком, находящимся в меланхолическом состоянии.

Протасов Алиханяна нес в себе определенный заряд протеста против существующих порядков, но бессилен в борьбе против них. Он не был бесшабашным кутилой и эгоистом, безнравственным человеком и преступником. Его герой был добрым и мягким человеком, в котором много хорошего, любовь к людям и жене. Но он приговорен к страданию и мучениям, и этот крест он должен нести до своей насильственной смерти. И только в сцене суда Алиханян—Протасов преображается, с большим человеческим чувством и горечью он произносит свои последние слова, не как страдания личности, а как протест своего поколения против лживой буржуазной морали.

Несмотря на такой большой успех «Живого трупа» другие произведения Толстого не ставятся на сцене армянского театра. Только в 1928 году

¹ «Мшак», 1912, № 5.

Тбилисский армянский театр показывает инсценировку «Хаджи Мурата» (автор инсценировки С. Капанакян) в постановке А. Бурджальяна. Наконец в 1951 году театр им. Г. Сундукяна в постановке А. Гулакяна возвращается к «Живому трупу» Толстого. Трагедию Федя Протасова Гулакян трактовал как явление социальное, как жертву своего класса. И потому во всех сценах он подчеркивал те язвы общества, которые приводили эти жертвы к гибели. Не так легко сейчас, спустя четверть века, писать об этом спектакле, в котором в роли Протасова выступили четыре корифея армянской сцены—Вагарш Вагаршян, Грация Нерсисян, Ваграм Папазян и Гурген Джанибекян, каждый со своим подходом к решению этого сложного образа.

Трактовка режиссером А. Гулакяном Протасова была одна, но в исполнении она шла в четырех направлениях. Протасов Вагаршяна был активным, бунтующим, протестующим, отстаивающим свое право на жизнь, свободу личности и любовь.

«Вагаршян совершенно оригинальными приемами для каждого конкретного случая с большим проникновением показывает внутренний мир Протасова, сложный и противоречивый. Артист нашел яркие и свежие краски, рисующие образ барина—

отщепенца», то гневного и беспощадного в своих обвинениях, то слабого и безвольного»¹.

Эту сторону трактовки образа Протасова Вагаршяном подчеркивают и другие критики. «Протасов—Вагаршян,—писал С. Ризаев,— не допускал случая, чтобы прямо высказать им все, что думает. Вагаршяновскому Федору хотелось доказать свое превосходство, убедить в том, что так жить он не может»².

Об этом же пишет и В. Залесский. «Весьма своеобразный, совсем необычный Протасов у Вагаршяна. Он как бы говорит миру, изгнавшему его из своей среды: нет таких мук и страданий, нет такой силы, которая могла бы сломить, унижить, растоптать гордую человеческую личность. Вот я—какой отщепенец! Вы не хотите со мной знаться. Но я никогда, слышите, никогда не стану у вас предводителем, не сяду вместе с вами в банке, чтобы творить мерзости, которые вы прикрываете вашей подлостью, моралью, вашим законом, вашим ханжеским двоедушием... Есть вещи, которые я не могу делать спокойно. Не могу лгать.

¹ А. Салахян, Г. Татосян, «Живой труп». «Коммунист», 1951, октябрь,

² С. Ризаев, Рачия Нерсисян, Изд. «Искусство», М., 1968, стр. 118.

Федя Вагаряна мужественно защищает свое право быть честным, нравственно чистым человеком. Он упорен в этой борьбе. И ничто не может заставить его смириться»¹.

В Протасове Джанибекия артист подчеркивал его душевное благородство, доброту, деликатность, человечность. На сцене он был сдержан, стеснителен, как бы испытывал чувство стыда за свое поведение, беспомощность, отсутствие воли к борьбе. И вместе с тем, его игра давала понять, что он человек с прекрасными задатками, что он мог бы быть хорошим, если бы не эти жизненные обстоятельства.

По утверждению С. Арутюняна, Джанибекян дает образу Протасова иную окраску. Артист стремится ослабить впечатление протеста и эта сторона образа подчеркивается только в финале. Федя уставший, его воля сломлена и путь его гибелен.

Совершенно иным был Протасов Рачия Нерсисяна. Он отличался от всех Протасовых армянской сцены. В его образе был огромный заряд эмоциональных переживаний, страстности, увлечения.

¹ В. Залесский, Три образа Федя Протасова, «Советское искусство», 1952, июль.

Его внутренние переживания потрясали своей обнаженностью, а игра глаз и рук приковывала до такой степени, что невозможно было оторваться от них. Он жил трагедией своего героя. И потому его исповедь глубоко трогала всех своей человечностью, хотя также и на сцене он не выглядел барином, как В. Папазян с аристократической внешностью.

Его Протасов на сцене был добрым и мягким человеком, благородным, но измученным сознанием, что ни бегство к цыганам, ни пьянство и самоубийство не спасут его. «Он принимает свое падение без гневного ропота, словно знает, что приближается спасительный конец. Он не ищет у цыган желанного приюта. Их песни нравятся ему. Но впечатление таково, что он больше нужен цыганам, чем цыгане ему. Песни цыган еще больше углубляют его душевную муку, обостряют сознание бесприютности»¹.

Не так уж много раз выступал Папазян в роли Протасова. Он вошел в спектакль после Вагаршяна, Нерсисяна и Джанибекияна. Но образ, созданный артистом, был верным отражением социальных взаимоотношений. Он был благороден, ду-

¹ Л. Ахвердян, «Театр», 1965, № 7.

шевно чист и даже в своем падении сохранял чувство человеческого достоинства.

В армянской критике и общественности дебатировался вопрос: кто из этих четырех артистов был лучшим Протасовым? Все мнения сходились на том, что в этом творческом соревновании победителем оказался Нерсесян, о чем подчеркивал и Ваграм Папазян. Об этом писал и В. Залесский:

«Для Толстого Протасов не герой, и героизирование образа Протасова, его активность, подчеркивание протеста, волевых качеств—не в художественной ткани образа, данного Толстым. Такая трактовка Протасова, данная Вагаршяном, слишком далека от драматургической концепции Толстого. Его Протасов скорее горьковский, а не толстовский персонаж. Сценические же создания Нерсесяна и Джанибекяна ближе к Толстому. Режиссер А. Гулакян, дав такую трактовку Протасова, существенно отступил от автора»¹.

Но так ли это на самом деле? Сейчас, когда все страсти вокруг этого спектакля улеглись и каждый высказал свое мнение, необходимо к этому вопросу подойти более трезво и спокойно, не впадая в крайность, не смешивая разные понятия.

¹ В. Залесский, Три образа Федя Протасова, «Советское искусство», 1952, июль.

Я не хочу вступать в спор ни с кем, хочу изложить свое мнение, исходя из утверждений В. Залесского на игру Вагаряна. Но вначале замечу, что режиссер А. Гулакян был далек от намерения дать разные трактовки образа Протасова, исходя из разных творческих индивидуальностей его исполнителей. Здесь может идти разговор только о том, кто как играл Протасова, чье мастерство было выше.

На этот вопрос очень правильно и точно ответил один из крупнейших специалистов творчества Толстого Тигран Ахумян, рассказывая о своем отношении к Протасову Нерсисяна.

«Он чудесно понял и очень тонко почувствовал глубокую душевную драму Феди Протасова. Казалось, что в этом обломке человека хорошего? Семейю бросил, дни и ночи проводит с цыганами, симулировал самоубийство, ввел в заблуждение жену, которая вступила в новый брак, и, как выяснилось позднее, при живом неразведенном муже,— что хорошего в таком человеке?

Но Протасов—какой бы он ни был—все ж таки создание гения Толстого и Толстой его любит, и как мне кажется, любит больше, чем кого-либо другого из своих изумительных по яркости образов.

Но почему?

Мы шли с Нерсесяном после первой читки пьесы и распределения ролей... Он был задумчив и молчалив. Видимо, пьеса захватила его своим драматизмом и социальной остротой. Поглом вдруг остановился сразу и задал тот самый вопрос:

— Но почему же Толстой сделал его самым хорошим человеком, самым положительным из всех персонажей драмы. Почему он ему нравится? Чем?

— А тебе он нравится?— ответил я вопросом на его вопрос.

— Очень,— горячо воскликнул он.— Очень нравится!

— А чем?

— Чем? Этого я так сразу не скажу! Вот, может быть, искренностью своей, скажем, признанием своей неполноценности и слабости характера своего.. Не так? Или отвращением ко всякой фальши и пониманием, что вот он, пропащий человек, живет и мешает счастью хороших людей...

— Вот и Толстому он дорог именно этими своими качествами.

— ...Но какой же чудотворец-волшебник этот старик Толстой, если сумел показать такого грешника человеком, достойным уважения и любви!

Ни у кого из писателей мира я ничего подобного не видел»¹.

Так понимал и создавал образ Протасова Рачия Нерсесян, самый эмоциональный и захватывающий Протасов армянской сцены, кому уступал пальму первенства не кто-нибудь, а великий Папазян, и как говорил Тигран Ахумян: «И здесь, в этой труднейшей роли, еще раз с огромной стихийной силой сверкнул могучий трагедийный талант Рачья Нерсесяна, его благословенная интуиция, и Протасов—Нерсесян встал перед нами, как одно из самых монументальных созданий его прокиновенного творческого гения»².

Это был спектакль верного идейного и художественного звучания, поставленный А. Гулакяном с позиций современного понимания творчества Толстого, далекого от его богоискательских проповедей, в свете ленинской критики о силе и слабости творчества гениального художника.

В статье «Толстой и пролетарская борьба» Ленин писал: «Изучая художественные произведения Льва Толстого, русский рабочий класс узнает лучше своих врагов, а разбираясь в учении Тол-

¹ Т. Ахумян, Литературные очерки и воспоминания, изд. «Айастан», 1971, стр. 498—499.

² Там же.

стого, весь русский народ должен будет понять, в чем заключалась его собственная слабость, не позволившая ему довести до конца дело своего освобождения. Это нужно понять, чтобы идти вперед»¹.

В постановке «Живого трупа» на сцене театра им. Г. Сундукяна главный упор был сделан именно на то, что Протасов, не будучи героем и гражданином будущего, тем не менее, всем своим поведением и протестом, в точности воспроизводил толстовскую критику буржуазного общества.

¹ В. И. Ленин, Толстой и пролетарская борьба, 1910, XIV, стр. 407—408.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Показ русской классической драматургии на армянской сцене свидетельствует о ее громадном и решающем значении в реалистическом развитии нашего национального театра, его творческого становления и укрепления. Это благотворное влияние после армянской сцены испытали до революции грузинский, украинский, азербайджанский и латышский театры, а после образования Союза Советских Социалистических республик, все театры народов СССР.

Такое благотворное влияние русская классика оказала и на театры многих зарубежных стран Европы, Азии и Америки. Еще со второй половины XIX века лучшие произведения русских авторов появляется в репертуаре театров многих стран и разносят повсеместно демократические и свободололюбивые настроения. И в этих странах наблюдалась борьба за утверждение русской драматургии, но вопреки противодействию реакционных кругов, произведения Гоголя, Горького, Чехова,

Достоевского и других авторов, ставились и ставятся во всем мире, продолжая оказывать свое влияние на реалистическое развитие мирового театра и драматургии.

Данный очерк в кратком объеме посвящен этой теме в пределах армянского театра за прошедшие 110 лет¹. Но автор далек от мысли, что он может претендовать на полноту охвата всех важнейших проблем, которые возникали вокруг постановок русской классики. Автор остановился только на восьми именах, каждый из которых составляет целую эпоху, и невозможно было в кратком изложении раскрыть намного шире их значение и влияние на развитие армянского театра, что вынудило дать эту неисчерпаемую тему в обзорном порядке.

Армянский театр много раз обращался к водевилям Чехова и маленьким трагедиям Пушкина, но они не оставили заметного следа в деятельности армянского театра. Исключение могут составить только «Чайка» (1905 г.) в постановке И. Алиханяна и «Вишневый сад» (1951 г.), поставленный Варданом Аджемяном в театре им. Г. Сундукяна,

¹ См. того же автора «Русская классика на армянской сцене», стр. 434. Библиотека Института искусств Академии наук Армянской ССР.

а также «Каменный гость», показанный в 1937 году в том же театре им. Г. Сундукяна к 100-летию со дня гибели великого русского поэта (режиссер Т. Шамирханян).

В таком обобщенном виде данная работа является первым шагом в разработке этой большой темы, и если она окажется полезной для будущих исследований, то автор сочтет свой долг в какой-то степени выполненным.

Это не сугубо театроведческая работа, а попытка показа укрепления дружбы и культурных связей между двумя народами на фоне постановок русской классики на армянской сцене. Важно, наконец, подчеркнуть, кем явились русские классики для армянского народа. Эту мысль прекрасно выразил Ованес Туманян в статье «Великая радость быть приемным сыном Кавказа».

«Тысячи людей прошли через Кавказ, все они были для Кавказа прохожими: одни являлись друзьями, другие—недрузгами, третьи—гостями, а приемных сынов у него было мало.»

К числу немногих счастливых принадлежат два великих русских поэта: Пушкин и Лермонтов.

Заговорила ли в них горячая кровь их предков, или причиной тому был поэтический дух, родственный всему возвышенному и чистому—кто зна-

ет, быть может, и то и другое, но они любили Кавказ, а Кавказ—их, и они стали навеки великими сынами Кавказа».

Но такими великими сынами Кавказа были не только Пушкин и Лермонтов, но и Грибоедов, Гоголь, Островский и Горький, глубоко любимые всеми поколениями деятелей армянского театра, нового прихода которых на сцену армянского театра с нетерпением ждет сегодняшний зритель.

В заключение автор считает своим долгом сообщить, что данная работа была выполнена в институте искусств Академии наук Арм. ССР.

РЕПЕРТУАР

А. Н. ОСТРОВСКИЙ

1864 год. Тбилиси.

«Не в свои сани не садись»,
пер. Г. Тер-Александряна.

1880 год. Тбилиси.

«Доходное место»,
пер. Г. Тер-Александряна.

1881 год. Тбилиси.

«Доходное место»,

1882 год. Ереван.

«Доходное место»,
пер. А. Мельяна.

1882 год. Тбилиси.

«Бедность не порок»,
пер. А. Акопяна.

1884 год. Тбилиси.

«Доходное место».

1886 год. Карс.

«Бедность не порок».

1892 год. Тбилиси.

«Доходное место».

1893 год. Тбилиси.

«Доходное место».

1894 год. Ереван.

«Доходное место».

1894 год. Александрополь.

«Доходное место».

1894 год. Тбилиси.

«Доходное место».

1894 год. Баку.

«Доходное место».

1896 год. Коджори.

«Доходное место».

1897 год. Тбилиси.

«Доходное место».

1897 год. Шуша.

«Без вины виноватые»,
пер. Г. Атомяна.

1897 год. Гандзак.

«Без вины виноватые».

1897 год. Баку.

«Доходное место».

1898 год. Баку.

«Без вины виноватые».

1898 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые».
1898 год. Ереван.
«Без вины виноватые».
1898 год. Баку.
«Доходное место».
1899 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые».
1899 год. Шуша.
«Доходное место».
1899 год. Ахалкалаки.
«Бедность не порок».
1900 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые».
1900 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые».
1901 год. Тбилиси.
«Доходное место».
1901 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые».
1902 год. Тбилиси.
«Доходное место».
1902 год. Баку.
«Бесприданница»,
пер. Б. Мерабьяна.
1902 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые».
1902 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые».
1903 год. Тбилиси.
«Доходное место».

1903 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые».
1903 год. Тбилиси.
«Доходное место».
1903 год. Шуша.
«Без вины виноватые».
1903 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые».
1903 год. Тбилиси.
«Лес», пер. М. Аракяна.
1904 год. Тбилиси.
«Доходное место».
1904 год. Александрополь.
«Доходное место».
1904 год. Батуми.
«Без вины виноватые».
1904 год. Тбилиси.
«Доходное место».
1904 год. Александрополь.
«Доходное место».
1904 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые».
1905 год. Карс.
«Доходное место».
1906 год. Нахичевань-на-Дону.
«Бесприданница»,
пер. Б. Мерабьяна.
1906 год. Александрополь.
«Без вины виноватые».
1906 год. Тбилиси.
«Доходное место».

1906 год. Тбилиси.
«Бесприданница».
1906 год. Александрополь.
«Доходное место».
1906 год. Ахалцих.
«Доходное место».
1908 год. Александрополь.
«Доходное место».
1908 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые».
1908 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые».
1909 год. Тбилиси.
«Доходное место».
1910 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые».
1910 год. Дилижан.
«Без вины виноватые».
1910 год. Баку.
«Без вины виноватые».
1911 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые».
1911 год. Б. Караклис.
«Без вины виноватые».
1911 год. Дилижан.
«Без вины виноватые».
1911 год. Тбилиси.
«Доходное место».
пер. О. Абеляна и П. Арак-
сяна.
1911 год. Тбилиси.
«Доходное место».

1912 год. Б. Караклис.
«Женитьба Белугина»,
пер. О. Восканяна.
1912 год. Тбилиси.
«Бедность не порок»,
пер. Л. Данеляна.
1912 год. Тбилиси.
«Лес».
1914 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые».
1914 год. Ереван.
«Женитьба Белугина».
1915 год. Тбилиси.
«Гроза», пер. Вергинии
Манвелян.
1915 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые»,
пер. Вергинии Манвелян.
1917 год. Гандзак.
«Без вины виноватые».
1917 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые».
1918 год. Тбилиси.
«Женитьба Белугина».
1918 год. Тбилиси.
«Женитьба Белугина».
1918 год. Тбилиси.
«Женитьба Белугина».
1918 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые».

1919 год. Тбилиси.
«Женитьба Белугина».

1919 год. Тбилиси.
«Женитьба Белугина».

1920 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые».

1920 год. Тбилиси.
«Женитьба Белугина».

1922 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые».

1923 год. Александрополь.
«Доходное место».

1925 год. Тбилиси.
«Без вины виноватые»,

1928 год. Баку.
«Женитьба Белугина».

1929 год. Ереванский театр
им. Г. Сундукяна.

«Доходное место»,
пер. М. Геворкяна.

1929 год. Ленинанский театр
им. Мравяна.

«Доходное место».

1930 год. Ленинанский театр
им. Мравяна.

«Лес», пер. Г. Хажака.

1932 год—ноябрь.
Ереванский театр им. Г. Сун-
дукяна.

«Доходное место», (Возобнов-
ление).

1934 год. Кироваканский теат-
р им. О. Абеляна.

«Без вины виноватые».
пер. Л. Еремяна.

1934 год. Баку.
«Без вины виноватые».

1935 год. Ереванский театр
им. М. Горького.

«Лес», пер. Л. Калантара.

1935 год. Арташат.
«Без вины виноватые».

1935 год. Ереванский театр
им. Г. Сундукяна.

«Гроза».

1935 год. Степанакерт.
«Без вины виноватые»

1936 год. Кироваканский
театр им. О. Абеляна.

«Гроза».

1936 год. Дилижан.
«Без вины виноватые».

1936 год. Тбилиси,
театр им. С. Шаумяна.

«Гроза».

1937 год. Кироваканский теат-
р им. О. Абеляна.

«Без вины виноватые».

1937 год. Горис.
«Без вины виноватые».

1937 год. Арташат.
«Без вины виноватые».

- 1937 год. Ереванский передвижной театр Амо Харазяна. «Без вины виноватые».
- 1937 год. Степанакерт. «Без вины виноватые».
- 1938 год. Тбилиси, театр им. С. Шаумяна. «Без вины виноватые».
- пер. И. Алиханяна.
- 1938 год. Кировабадский армянский театр. «Без вины виноватые».
- пер. Т. Сарьяна
- 1939 год. Ленинканский театр им. А. Мравяна. «Без вины виноватые».
- пер. А. Арменяна.
- 1939 год. Ереванский театр им. Г. Сундукяна. «Без вины виноватые».
- пер. Т. Ахумяна.
- 1939 год. Алаверды. «Без вины виноватые».
- 1939 год. Баку, Армянский театр. «Гроза», пер. Т. Ахумяна.
- 1939 год. Шуша. «Без вины виноватые».
- 1939 год. Степанаван. «Без вины виноватые».
- 1940 год. Кироваканский театр им. О. Абеляна. «Бесприданница», пер. М. Геворкяна.
- 1940 год. Ереванский передвижной театр им. Амо Харазяна. «Доходное место».
- 1940 год. Кироваканский театр им. О. Абеляна. «Без вины виноватые».
- 1944 год. Ереванский театр юного зрителя. «Доходное место».
- 1944 год. Ереванский передвижной театр Амо Харазяна. «Волки и овцы».
- 1946 год. Бакинский армянский театр. «Без вины виноватые».
- 1946 год. Ереванский театр им. Сундукяна. «Бесприданница», пер. М. Геворкяна.
- 1946 год. Ереванский передвижной театр им. Амо Харазяна. «Волки и овцы».
- 1946 год. Арташат. «Гроза».
- 1946 год. Кировабадский армянский театр. «Без вины виноватые».

- 1948 год. Ереванский театр юного зрителя.
«Без вины виноватые».
- 1951 год. Ленинаканский тр. им. Мравяна.
«Таланты и поклонники», пер. А. Стамболцяна.
- 1951 год. Театр Шаумянского района г. Еревана.
«Свои люди—сочтемся», пер. А. Палапджяна.
- 1953 год. Ленинаканский театр им. А. Мравяна.
«Доходное место».
- 1953 год. Кироваканский театр им. О. Абеяна.
«Таланты и поклонники».
- 1953 год. Нор-Баязетский театр
«Не все коту масленица».
- 1954 год. Ереванский театр юного зрителя.
«Пучина», пер. Л. Калангара.
- 1955 год. Арташатский театр.
«На бойком месте», пер. Л. Калангара.
- 1956 год. Ленинаканский театр им. Мравяна.
«Бесприданница»
- 1959 год. Ереванский театр им. Сундукяна.
«Без вины виноватые».
- 1966 год. Кироваканский театр им. О. Абеяна.
«Поздняя любовь».
- 1966 год. Арташатский театр им. Амо Харазяна.
«Поздняя любовь».
- 1968 год. Ленинаканский театр им. А. Мравяна.
«Лес», пер. А. Стамболцяна.
- 1970 год. Ереванский драматический театр.
«Бесприданница».
- 1971 год. Арташатский театр им. Амо Харазяна.
«Без вины виноватые».
- 1972 год. Ереванский театр им. Г. Сундукяна.
«Правда хорошо, а счастье—лучше».
- пер. М. Оганян.

А. В. СУХОВО-КОБЫЛИН

1865 год. Тбилиси.
«Свадьба Кречинского», пер. С. Мандианя

1880 год. Тбилиси.
«Свадьба Кречинского»,

1884 год. Александрополь.
«Свадьба Кречинского»,
1892 год. Александрополь.
«Свадьба Кречинского»,
1892 год. Баку.
«Свадьба Кречинского»,
1899 год. Баку.
«Свадьба Кречинского»,
1902 год. Тбилиси.
«Свадьба Кречинского»,
1902 год. Батуми.
«Свадьба Кречинского»,
1902 год. Тбилиси.
«Свадьба Кречинского»,
1903 год. Тбилиси.
«Свадьба Кречинского»,
1904 год. Тбилиси.
«Свадьба Кречинского»,
1905 год. Ереван.
«Свадьба Кречинского»,
1905 год. Тбилиси.
«Свадьба Кречинского»,
1906 год. Тбилиси.
«Свадьба Кречинского»,
1906 год. Александрополь.
«Свадьба Кречинского»,
1907 год. Ахалцих.
«Свадьба Кречинского»,
1907 год. Тбилиси.
«Свадьба Кречинского»,
1910 год. Караклис.
«Свадьба Кречинского»,

1911 год. Тбилиси.
«Свадьба Кречинского»,
1912 год. Тбилиси.
«Свадьба Кречинского»,
1913 год. Баку.
«Свадьба Кречинского»,
1914 год. Баку.
«Свадьба Кречинского»,
1919 год. Тбилиси.
«Свадьба Кречинского»,
1919 год. Тбилиси.
«Свадьба Кречинского»,
1920 год. Тбилиси.
«Свадьба Кречинского»,
1920 год. Тбилиси.
«Свадьба Кречинского»,
1921 год. Краснодарский
театр им. Шаумяна.
«Свадьба Кречинского»,
1922 год. Александрополь.
«Свадьба Кречинского»,
1923 год. Тбилиси.
«Свадьба Кречинского»,
1924 год. Дилижан.
«Свадьба Кречинского»,
1926 год. Караклис.
«Свадьба Кречинского»,
1927 год. Баку. Театр ар-
мянской драмы.
«Свадьба Кречинского»,

- 1934 год. Ташкент.
Театр им. Абеляна.
«Свадьба Кречинского»,
1937 год. Баку. Театр ар-
мянской драмы.
«Свадьба Кречинского»,
1946 год. Ленинкан.
Театр им. Мравяна.
«Свадьба Кречинского»,
1951 год. Кировакан.
Театр им. Абеляна.
«Свадьба Кречинского»,
1901 год. Карс «Женитьба»
1957 год. Арташат.
Театр им. Амо Харазяна.
«Свадьба Кречинского»,
1966 год. Ереван.
Театр им. Г. Сундукяна.
«Дело», пер. С. Вауни.
1967. Степанакерт.
Театр им. М. Горького.
«Дело».

Н. В. ГОГОЛЬ

- 1880 год. Тбилиси.
«Записки сумасшедшего»,
пер. Е. Тер-Григоряна.
1882 год. Тбилиси.
«Женитьба».
пер. А. Тер-Ованисяна.
1882 год. Тбилиси.
«Ревизор»
пер К. Тер-Асгванатуряна
1885 год. Тбилиси.
«Женитьба».
пер. Колманяна.
1886 год. Тбилиси.
«Записки сумасшедшего».
1889 год. Баку
«Ревизор»
1901 год. Тбилиси.
«Ревизор»
1901 год. Карс.
«Женитьба».
1902 год. Тбилиси.
«Ревизор»
1903 год. Тбилиси.
«Ревизор»
1904 год. Тбилиси.
«Ревизор»
1904 год. Баку.
«Ревизор»
1906 год. Тбилиси.
«Ревизор».
1909 год. Тбилиси.
«Ревизор».
1914 год. Тбилиси.
«Ревизор».

1921 год. Тбилиси.
«Женитьба».

1923 год. Тбилиси.
«Ревизор».

1923 год. Ереван.
Театр им. Сундукяна.
«Ревизор».
пер. Л. Татьяна

1925 год. Ереван
Театр им. Сундукяна
«Ревизор».

1928 год. Ленинанкан.
Театр политпросвещения
«Ревизор».

1930 год. Баку.
Театр армянской драмы.
«Ревизор».

1931 год. Ленинанкан.
Театр им. Мравяна.
«Ревизор».
пер. Л. Калантара

1931 год. Сухуми.
«Ревизор».

1932 год. Ростов.
«Ревизор».

1933 год. Харьков.
«Женитьба».

1934 год. Ереван.
Театр им. Г. Сундукяна.
«Ревизор».

1934 год. Кировакан.
Театр им. Абеляна.
«Ревизор».

1935 год. Харьков.
«Ревизор».

1936 год. Нор-Баязет
«Ревизор».

1937 год. Тбилиси.
Театр им. Шаумяна.
«Женитьба».
пер. К. Каджворяна.

1938 год. Степанакерт.
Театр им М. Горького.
«Женитьба».

1940 год. Ереван.
Театр им. Сундукяна.
«Ревизор».

1943 год. Ереван.
Учебный театр театрального ин-та.
«Ревизор».

1948 год. Аштарак.
«Женитьба».

1949 год. Алаверди.
«Женитьба».

1949 год. Ереван.
Учебный театр театрального ин-та
«Женитьба».

1950 год. Арташат.
«Женитьба».

1952 год. Тбилиси.
Театр им. С. Шаумяна.
«Женитьба».
1952 год. Ленинанкан.
Театр им. Мравяна.
«Женитьба» (1 действие)
1952 год. Горис.
Театр им. Вагаршяна.
«Женитьба».
1952 год. Ленинанкан
Театр им. Мравяна.
«Ревизор».

1953 год. Ленинанкан.
Театр им. Мравяна.
«Женитьба».
пер. Л. Калантара.
1957 год. Нор-Баязет.
«Женитьба».
1958 год. Горис.
Театр им. Вагаршяна
«Ревизор».
1958 год. Кафан.
Театр им. Ширванзаде.
«Женитьба».
1958 год. Ереван.
Радио.
«Женитьба».

А. С. ГРИБОЕДОВ

1881 год. Тбилиси.
«Горе от ума».
пер. К. Тер-Аствацатуряна.
1882 год. Тбилиси.
«Горе от ума».
1893 год. Тбилиси.
«Горе от ума».

1901 год. Тбилиси.
«Горе от ума».
1908 год. Баку.
«Горе от ума».
1929 год. Ереван.
Театр им. Сундукяна.
«Горе от ума».
пер. Г. Абова (2 акт.).

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ

1882 год. Тбилиси.
«Демон».
1882 год. Тбилиси.
«Маскарад».
пер. С. Арцруни.

1883 год. Москва.
Любители.
«Маскарад».
1887 год. Тбилиси.
«Маскарад».

1893 год. Тбилиси.
«Маскарад».
пер. С Джанумянца.
1896 год. Тбилиси.
«Маскарад».
1901 год. Баку.
«Маскарад».
1903 год. Тавриз.
Любительский спектакль
«Маскарад».
1917 год. Тбилиси.
«Маскарад».
пер. С. Тараяна.
1919 год. Тбилиси.
«Маскарад»

1926 год. Тбилиси.
«Маскарад».
пер. В. Папазяна
1927 год. Тбилиси.
«Маскарад».
1941 год. Баку.
Театр армянской драмы
«Два брата»
пер. А. Арустамяна.
1949 год. Ереван.
Театр им. Сундукяна.
«Маскарад».
Пер. Т. Ахумяна.
1951 год. Ереван.
Театр им. Сундукяна.
«Маскарад».

А. П. ЧЕХОВ

1890 год. Тбилиси.
«Предложение».
пер. Г. Аветяна.
1892 год. Тбилиси.
«Предложение».
пер. К. Тер-Асвацатуряна.
1894 год. Александрополь.
«Медведь».
пер. А. Тер-Ованисяна.
1895 год. Тбилиси.
«Медведь».
1895 год. Тбилиси.
«Предложение».

1895 год. Шуша.
«Предложение».
1896 год. Астрахань.
«Предложение».
1897 год. Тбилиси.
«Предложение».
1901 год. Тбилиси.
«Предложение».
1902 год. Тбилиси.
«Медведь».
1902 год. Александрополь.
«Предложение».

1903 год. Шуша.
«Медведь».

1903 год. Тбилиси.
«Медведь».

1905 год. Тбилиси.
«Чайка».

пер. М. Кнарик.
1905 год. Тбилиси.
«Предложение».

1906 год. Тбилиси.
«Медведь».

1908 год. Тбилиси.
«Юбилей».

пер. Симака.
1909 год. Тбилиси.
«Юбилей».

1910 год. Тбилиси.
«Юбилей».

1911 год. Тбилиси.
«Медведь».

1936 год. Ереван.
Кукольный театр им. Ту-
маняна.
«Кантанка».

пер. Л. Калантара.
1942 год. Ереван.
Кукольный театр им.
О. Туманяна.
«Каштанка».

1944 год. Аштарак.
«Медведь».

«Предложение».

1944 год. Тбилиси.
Театр им. Т. Шаумяна.
«Предложение».

1951 год. Театр им. Сун-
дукяна.
«Вишневый сад».

пер. А. Тер-Овнаняна.
1954 год. Кировакан.
Театр им. О. Абеяна
«Медведь».

«Предложение».

«Юбилей».

1954 год. Горис.
Театр им. Вагаршяна.
«Предложение».

1954 год. Ленинакан.
Театр им. А. Мравяна.
«Предложение».

пер. Э. Ходжика.
«Юбилей» — пер. Э. Ходжика
«Медведь».

пер. С. Паязата.
1960 год. Дилижан.
Народный театр.
«Предложение».

1974 год. Драматический
театр.
«Шведская спичка».

Инсценировка Р. Капланяна.

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ

- | | |
|-----------------------------|-----------------------------|
| 1903 год. Тбилиси. | 1914 год. Баку. |
| «Идиот». пер. Г. Хажака. | «Идиот». |
| 1904 год. Баку. | 1915 год. Тбилиси. |
| «Идиот». | «Идиот». |
| 1907 год. Тбилиси. | 1919 год. Тбилиси. |
| «Идиот». | «Идиот». |
| 1908 год. Баку. | 1923 год. Тбилиси. |
| «Идиот». | «Идиот». |
| 1909 год. Тбилиси. | (3 акт). |
| «Идиот». | 1968 год. Ереван. |
| 1912 год. Тифлис. | Театр им. Сундукяна. |
| Любительский спектакль. | «Идиот». |
| «Преступление и наказание». | пер. К. Суреняна. |
| 1912 год. Тифлис. | 1973 год. Ленинакан. |
| Любительский спектакль. | Театр им. Мравяна. |
| «Преступление и наказание». | «Преступление и наказание». |
| 1914 год. Ереван. | Инсценировка Е. Казанджяна. |
| «Идиот». | |

А. М. ГОРЬКИЙ.

- | | |
|--------------------|-------------------------|
| 1908 год. Тбилиси. | 1920 год. Тбилиси. |
| «На дне». | «На дне». |
| 1909 год. Тбилиси. | 1920 год. Тбилиси. |
| «На дне». | «На дне». |
| 1917 год. Тбилиси. | 1922 год. Ереван. |
| «На дне». | Театр им. Г. Сундукяна. |
| пер. Г. Аветяна. | «На дне». |
| 1918 год. Тбилиси. | пер. М. Манвеляна. |
| «На дне». | |

1923 год. Тбилиси.
«На дне».
1925 год. Ереван.
Любительский спектакль.
«На дне».
1928 год. Ереван.
Театр им. Сундукяна.
«На дне» (2 акт).
1928 год. Тбилиси.
«На дне».
1928 год. Баку.
Театр армянской драмы.
«На дне».
1932 год. Ереван.
Театр им. Г. Сундукяна.
«На дне».
1932 год. Тбилиси.
Театр им. С. Шаумяна
«На дне».
1932 год. Ленинакан.
Театр им. А. Мравяна.
«На дне», пер. Т. Григоряна.
1933 год. Ереван.
Театр им. Г. Сундукяна.
«Егор Булычев и другие».
пер. Т. Ахумяна.
1934 год. Ереван.
Театр им. Г. Сундукяна.
«Достигаев и другие».
пер. Е. Чаренца.

1937 год. Ереван.
Театр им. Г. Сундукяна.
«Васса Железнова»,
пер. Т. Ахумяна.
1937 год. Степанакерт.
Театр им. М. Горького.
«На дне».
1937 год. Баку.
Театр армянской драмы.
«Мать». Инсценировка Т. Са-
ряна.
1938 год. Театр им. Амо
Харазяна.
«Враги», пер. А. Тер-Овнаняна.
1938 год. Тбилиси.
Театр им. С. Шаумяна.
«Враги».
1940 год. Алаверди.
«Последние»,
пер. Г. Джанибекияна.
1948 год. Ереван.
Учебный театр театраль-
ного ин-та.
«Васса Железнова».
1950 год. Ленинакан.
Театр им. Мравяна.
«Враги».
1950 год. Эчмиадзин.
«Васса Железнова».

1951 год. Ереван.

Учебный театр театр. ин-та

«Мещане».

Пер. М. Тер-Овнаняна.

1952 год. Ереван.

Театр им. Сундукяна.

«Егор Булычев и другие».

1952 год. Ереван.

Учебный театр театраль-
ного ин-та.

«Зыковы», пер. В. Вагаршяна.

1953 год. Ереван.

Театр им. Г. Сундукяна.

«Дети солнца».

пер. В. Вагаршяна

1968 год. Ереван.

Театр юного зрителя.

«Мещане».

Л. Н. ТОЛСТОЙ

1912 год. Тбилиси.

«Живой труп». Пер. Нар-Доса.

1928 год. Тбилиси.

Театр им. Шаумяна

«Хаджи Мурат».

1951 год. Ереван.

Театр им. Г. Сундукяна.

«Живой труп».

А. С. ПУШКИН

1899 год. Тбилиси.

«Скупой рыцарь». Пер. Мура-
цана.

1919 год. Тбилиси.

«Скупой рыцарь». Пер. В. Ару-
тюняна.

1937 год. Ереван.

Театр им. Сундукяна.

«Каменный гость».

Пер. Т. Ахумяна.

1937 год. Леникан.

Театр им. Мравяна.

«Скупой рыцарь».

«Каменный гость».

1936 год. Арташат.

«Скупой рыцарь».

1937 год. Ереван. Театр

Амо Харазяна.

«Станционный смотритель» .

пер. Амо Харазяна.

1937 год. Кировабад.

«Скупой рыцарь».

«Каменный гость».

- | | |
|---|---|
| 1937 год. Ленинакан. Ку-
кольный театр. | 1940 год. Ленинакан.
Кукольный театр. |
| «Золотая рыбка». | «Золотая рыбка». |
| 1937 год. Ташкент. | 1946 год. Ереван. |
| Театр им. О. Абеяна. | Кукольный театр им.
О. Туманяна. |
| «Каменный гость». | «Золотая рыбка». |
| 1937 год. Театр армянской
драмы г. Баку. | 1949 год. Ленинакан. |
| «Скупой рыцарь», | Театр им. А. Мравяна. |
| «Каменный гость», | «Скупой рыцарь». |
| 1937 год. Ереван. | 1949 год. Эчмиадзин. |
| Театр юного зрителя. | «Станционный смотритель». |
| «Скупой рыцарь». | 1956 год. Ленинакан. |
| 1937 год. Кукольный театр
им. О. Туманяна. | Кукольный театр. |
| «Сказка о царе Салтане». | «Сказка о царе Салтане». |
| пер. Р. Погосяна. | 1956 год. Ереван. |
| 1937 год. Тбилиси. | Студия телевидения. |
| Театр Юного зрителя. | «Каменный гость». |
| «Золотая рыбка». | 1960 год. Ленинакан. |
| 1937 год. Алаверди. | Кукольный театр. |
| «Скупой рыцарь». | «Золотая рыбка». |
| 1937 год. Кафан. | Инсценировка С. Алиханяна,
пер. Г. Агаяна. |
| «Каменный гость». | |

**РУССКАЯ КЛАССИКА НА
СЦЕНЕ ЕРЕВАНСКОГО
РУССКОГО ТЕАТРА ИМЕНИ
К. С. СТАНИСЛАВСКОГО.
А. ОСТРОВСКИЙ**

- | | |
|-------------------------|------------------------|
| «Таланты и поклонники». | «Без вины виноватые». |
| «Последняя жертва». | «Светит, да не греет». |
| «Гроза». | «Волки и овцы». |
| «Бешеные деньги». | «Женитьба Белугина». |

- | | |
|---------------------------------------|--|
| «Поздняя любовь». | «Бесприданница». |
| «Правда хороша, а счастье—
лучше». | «На всякого мудреца довольно
простоты». |
| «Не все коту масленица». | «Гроза» (повторно). |
| «Доходное место». | «На всякого мудреца довольно
но простоты» (повторно). |
| «На бойком месте». | |

М. ГОРЬКИЙ

- | | |
|--------------------|--------------|
| «Враги». | «Зыковы». |
| «Дети солнца». | «Мещане». |
| «Варвары». | «Последние». |
| «Старик». | «На дне». |
| «Васса Железнова». | |

Н. ГОГОЛЬ

- «Женитьба».
«Ревизор».

Н. СУХОВО-КОБЫЛИН

- «Свадьба Кречинского».

И. ТУРГЕНЕВ

- «Месяц в деревне».
«Дворянское гнездо».

А. П. ЧЕХОВ

- «Три сестры».
«Чайка».

Л. ТОЛСТОЙ

«Воскресение».

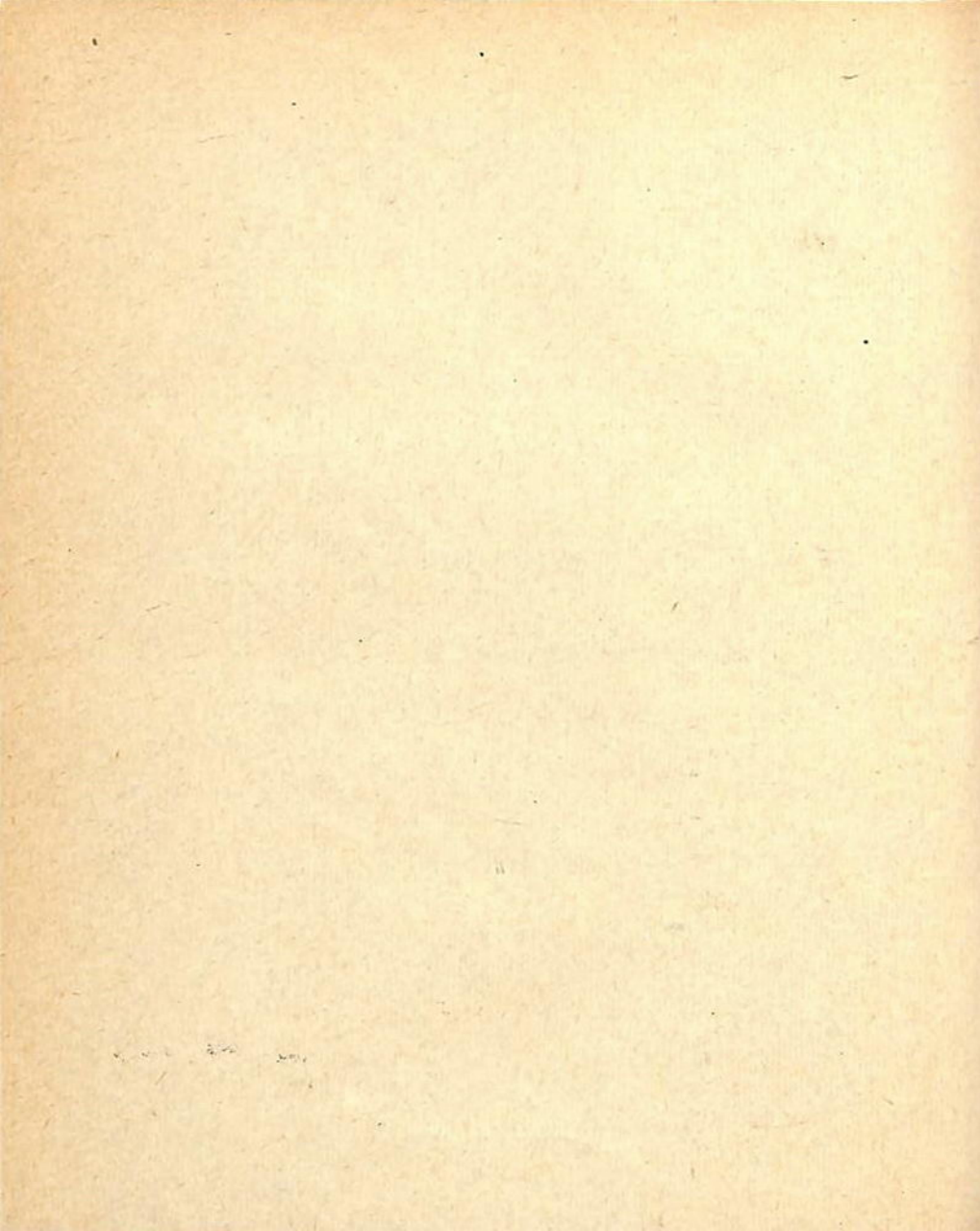
«Анна Каренина».

Ф. ДОСТОЕВСКИЙ

«Преступление и наказание».

«Идиот».

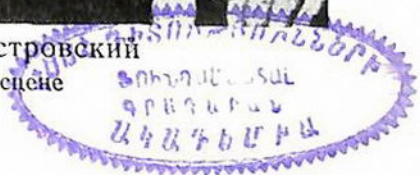
ИЛЛЮСТРАЦИИ

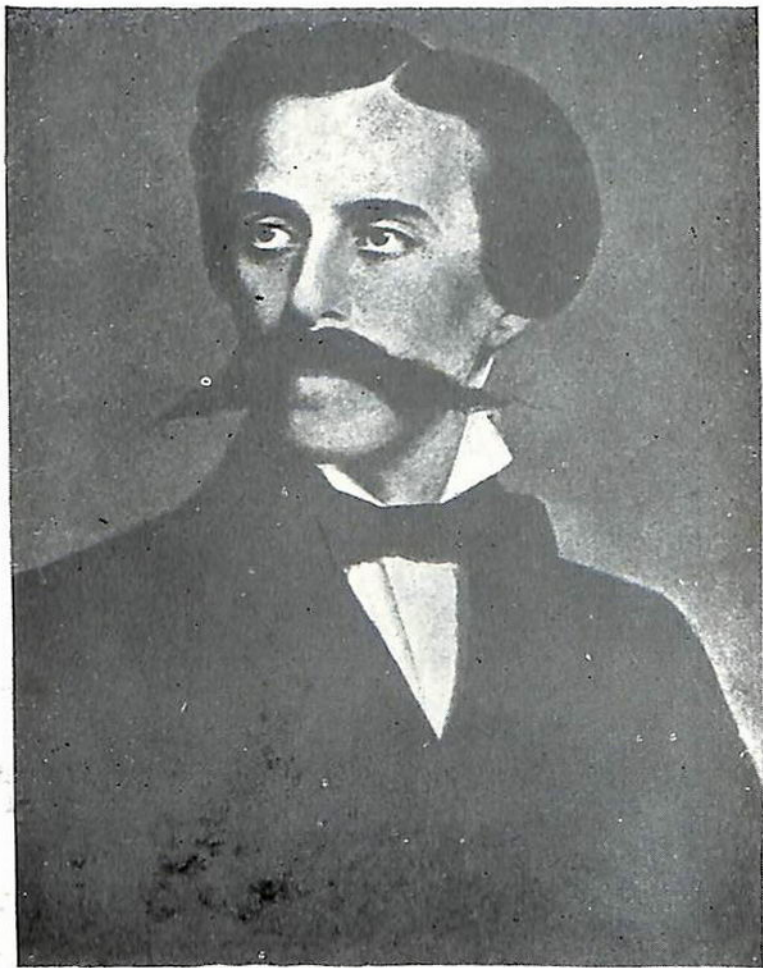




А. Н. Островский

15—Русская классика на арм. сцене





А. В. Сухово-Кобылин



А. С. Грибоедов

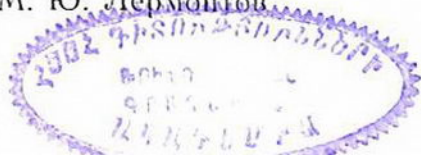




Н. В. Гоголь



М. Ю. Державин

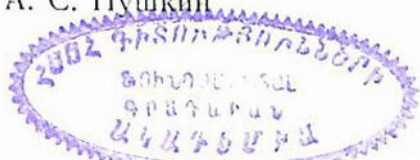




А. П. Чехов

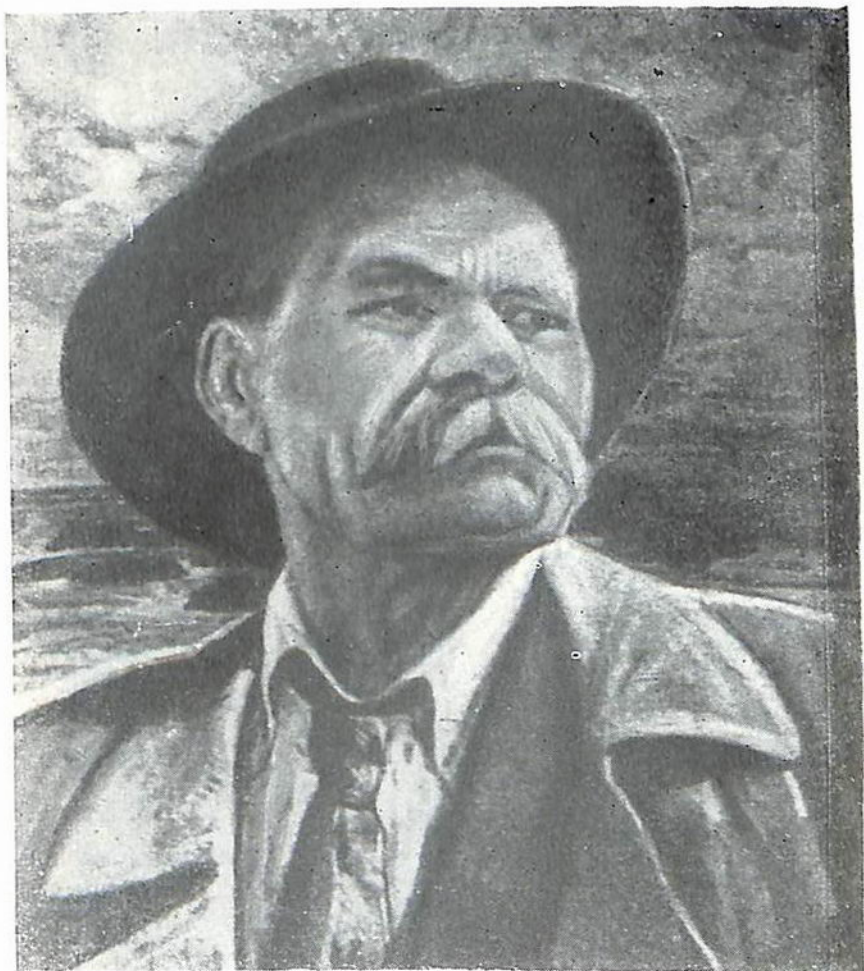


А. С. Пушкин

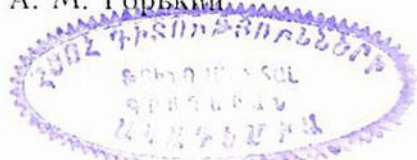




Ф. М. Достоевский



А. М. Горький





Л. Н. Толстой



ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3—18
Глава первая	
Приход Островского	19—70
Глава вторая	
От «Свадьбы Кречинского» до «Дела» Сухова-Кобылина	71—93
Глава третья	
По следам «Горе от ума» Грибоедова	99—111
Глава четвертая	
Сатира Гоголя на армянской сцене	112—139
Глава пятая	
Арбенины армянской сцены	140—156
Глава шестая	
Поверженные герои Достоевского	157—171
Глава седьмая	
Буревестник революции	172—182
Глава восьмая	
Вне богоискательства Толстого	183—200
Послесловие	201—204
Репертуар	205—222
Иллюстрации	223—234

КАГРАМАНОВ НЕРСЕС ВОСКАНОВИЧ
РУССКАЯ КЛАССИКА НА АРМЯНСКОЙ СЦЕНЕ

Редактор—Г. А. Айвазян
Художник—М. К. Бостанджян
Худ. и тех. редактор—В. А. Туманян
Контрольный корректор—Н. А. Самсонова
Фоторабота—А. А. Клекчяна

ВФ 03857 Заказ 567 Тираж 1000
Сдано в набор 1/IV 1976 г. Подписано к печати 21/VI 1976 г.
Бумага типографская № 2, 70×108¹/₃₂, уч.-изд. 7,1 листов,
7,37 п. л.=10,32 усл. печ. л. Цена 55 к.
Издательство «Айастан», Ереван—9, ул. Теряна 91.
Типография № 1 Госкомитета Совета Министров Арм. ССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
Ереван, ул. Алавердяна, 55.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строчка	Напечатано	Следует читать
69	7-я снизу	Арбенине-Адамяне	Арбенине-Адамяна
92	8-я снизу	застывает с	застывает в
115	13-я сверху	К 20-летию	К 30-летию
120	13-я снизу	бумагомарок! Шелко- перы ...	бумагомарак! у, шелко- перы ...
124	8-я сверху	Ова Севумян	Ови Севумян

Заказ 567.



P 50730