С. РИЗАЕВ

РАЧИЯ НЕРСЕСЯН

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО» МОСКВА • 1968

САБИР РИЗАЕВ

РАЧИЯ НЕРСЕСЯН

Р I
Р 22205

„ПО ПРОФЕССИИ ЧЕЛОВЕК“

Тот, кто хоть раз видел Нерсесяна на сцене, на экране или в жизни, уже не мог забыть его. Он был из тех редких артистов, вокруг имени которых еще при жизни слагаются легенды. Было нечто загадочное и манящее во всем богатом творчестве Нерсесяна, в его человеческом облике, в выразительном лице, изборожденном глубокими морщинами, в бездонных голубых глазах. Сценическое мастерство и темперамент, внешность, ум, характер, наконец, личная жизнь Нерсесяна — все слилось, в представлении современников, в яркий и одновременно очень простой человеческий образ, подернутый, однако, легкой дымкой таинственности и потому не до конца понятый. Многие и сейчас уверены в том, что блистательный успех, признание и любовь стали неотступными спутниками артиста лишь благодаря тому, что самой природой он был одарен огромным талантом и бесконечным обаянием

На этом основании зачастую отрицалась глубокая творческая мысль, заложенная в искусстве Нерсесяна; считали, что он творит подсознательно, стихийно. Это может показаться верным, если взглянуть на артиста как на неповторимого исполнителя отдельных ролей, если не усмотреть внутренней связи между многими выдающимися его созданиями. Не может быть сомнения и в том, что народное признание могло получить лишь искусство мудрое, утверждающее большие современные мысли.

Но пока не осмыслен весь путь, пройденный Нерсесяном, пока не создано четкое представление о философской направленности его творчества, невозможно

дать объективную оценку искусству выдающегося артиста советского театра. Неверному толкованию его творчества во многом способствует и то обстоятельство, что о своем кредо Нерсесян не писал ни книг, ни пространных статей.

В личном архиве артиста сохранилось несколько писем, фотографии, десятка три рецензий и много, очень много книг.

Чтобы по-настоящему понять творчество Нерсесяна, надо понять его самого, его человеческое, гражданское отношение к современному миру. Как бы исследователь ни старался полно и конкретно анализировать каждую роль артиста, подлинный творческий портрет Нерсесяна нельзя представить без проникновения в смысл того диалога, который вел артист со своим временем. А диалог этот был действительно содержательным.

Артистическая жизнь Рачия Нерсесяна охватила четыре бурных десятилетия нашего века. По натуре своей Нерсесян был далек от мелких тревог и забот повседневной жизни, настолько далек, что иные считали его человеком равнодушным. Однако Нерсесяна, похожего, выражаясь словами Хемингуэя, на «Дон-Кихота пополам с Гамлетом», тревожили и заботили масштабные перипетии современности. Гражданин своей страны, он никогда не переставал быть гражданином всей планеты, на которой за годы его жизни произошло немало событий.

За сорок лет, которые проработал Нерсесян на армянской советской сцене, неузнаваемо преобразилась жизнь народов нашей страны, и за эти же сорок лет в застенках тюрем, на фронтах войн человечество потеряло десятки миллионов жизней. Эпоха, в которую жил и творил Нерсесян, возвысила человека, взметнула его гордую душу, и в эту же эпоху на Западе человек, ока-

завшийся игрушкой в руках политических маньяков, терял веру в самого себя.

Вступая на подмостки, Нерсесян не захотел скрыть от своих современников ни того восторга, который был вызван великой миссией нового человека, ни той большой тревоги за человека, которая терзала душу художника.

Вдохнуть в человека возвышающую его веру — вот какая мысль питала талант Нерсесяна, и именно благодаря ей он стал так дорог своим современникам. И как бы ни были различны сценические образы, создаваемые артистом, их объединяла эта мысль, вобравшая в себя и светлую радость за чистоту и величие человека, и глубокое беспокойство за его судьбу.

Философское содержание диалога артиста со временем составляет то главное, что сделало Нерсесяна Нерсесяном. Он не «поверял алгеброй гармонию» творчества, а по-моцартовски выражал то, что жило в нем, что дорого каждому его современнику.

Актером-художником был Рачия Нерсесян, таким же страстным и фанатичным, какими были Мочалов, Ермолова, Комиссаржевская, Адамян, всегда говорившие от имени современников, всегда затрагивавшие кардинальные проблемы времени.

По-своему, по-нерсесяновски, раскрывалась ведущая тема в творчестве артиста, всегда воплощаясь в конкретные, неповторимые сценические и экранные образы. Удивительно человечным было отношение Нерсесяна к создаваемому образу. Даже тогда, когда артист играл роли злодеев, трудно, мучительно трудно совершали его персонажи преступление против Человека. Они всегда переживали момент раскаяния, и, как правило, это раскаяние было таким сильным, что уменьшало вину за содеянное персонажем преступление. Ценой такого

великого раскаяния Нерсесян как бы прощал своим героям преступление, но прощал не ради оправдания преступника, а во имя возвеличения человека. С чистым сердцем подходил Нерсесян и к каждому человеку в жизни, и к каждому создаваемому образу. Точно заметил Мартирос Сарьян: «Рачия надо искать в самом Рачия — в человеке по профессии. Да, именно так — по профессии Человек. Природа-творец словно создала его, чтобы показать людям человека» [1].

«Рачия Нерсесян — человек восточный. Восточный не только происхождением, а и сущностью своего искусства, — писал старейший армянский режиссер Левон Калантар. — Он умеет по-своему взвесить и оценить окружающую действительность... Беспредельно сострадать умеет Рачия и величественно прощать. Рачия был сыном того поколения и той действительности, для которых характерно было настроение всепрощения.

В сердце какой страны есть столько печали,
Столько прощения, в сердце какой страны? —

писал Ваган Терян о своей родине в дни первой мировой войны. Родным сыном этой родины и той поры является Рачия и по человеческой натуре своей и по характеру искусства своего...» [2].

Да, беспредельно сострадать и прощать во имя человека умел Рачия Нерсесян, для которого не было и не могло быть отчуждения от создаваемого им образа. Артист Нерсесян выходил на сцену не для проповеди, а для исповеди.

---

[1] «Советакан Айастан», 1966, 27 ноября.
[2] Альбом «Рачия Нерсесян», Ереван, изд. АТО, 1956 (на арм. яз.).

Глубокая грусть и взрывающаяся радость, до трагизма доведенное отчаяние и беспредельная вера, сдерживаемая страсть и юная увлеченность сплетались в творчестве Нерсесяна в своеобразную симфонию, воспевающую величие человеческой души. Нерсесян лишал игру театральной условности, уводил зрителя в мир подлинных страстей, современных мыслей. Страстей сильных. Мыслей масштабных. Любовью или гневом, состраданием или ненавистью — образы, созданные Нерсесяном, всегда внушали чувства благородные, гуманные.

Очень часто, говоря об искусстве Нерсесяна, сравнивают его с «вулканом», «стихийной, необузданной силой». Это верно только отчасти. Талант Нерсесяна действительно можно назвать вулканическим, но вовсе не необузданным.

Обратившись к ролям артиста в последующих главах, мы убедимся как раз в обратном: предельная сдержанность страстей, крайняя степень лаконичности выразительных средств характеризуют искусство Нерсесяна. Но сдерживать ординарные страсти — это одно, обуздывать необуздываемое — это совсем другое. Могучая сила темперамента Рачия Нерсесяна хотя и с трудом, но сдерживалась им. В этом магнетическом противостоянии клокочущей страсти и сдерживаемой ее силы и заключалось нерсесяновское «волшебство».

Истоками творчества Нерсесяна никогда не были конъюнктурные течения и тенденции, гуманизм его искусства возвышался до общечеловеческих масштабов. Именно поэтому искусство народного артиста Советского Союза Рачия Нерсесовича Нерсесяна обретает эпохальное значение.

НА ПЕРЕКРЕСТКАХ СУДЬБЫ

В искусстве актера, так же как и в искусстве любого другого художника, отражается его биография, его человеческая судьба. Как бы ни перевоплощался актер, особенно великий актер, он в каждую роль вкладывает частицу своей души, словами роли выражает себя. Вот почему творческая судьба актера тесно связана с его жизненной судьбой.

Биография Нерсесяна, как это ни странно, мало изучена. Очерчен лишь контур его жизненного пути. Много из того, что было им выстрадано и пережито, до сих пор неизвестно, его оригинальные мысли навсегда потеряны для исследователей.

И все же попытка хотя бы приблизительно, фрагментарно восстановить биографию артиста может оказаться небезуспешной.

В Никомедии, что расположена на берегу Мраморного моря недалеко от Стамбула, 12 ноября 1895 года у армянина Нерсеса Кечечяна родился сын. Нерсес был уверен, что отныне дела его пойдут лучше. Ведь ему приходилось заниматься всем: торговал, был поваром, служил у купцов, рыбачил. Азнив, жена Нерсеса, как и все женщины Никомедии, хозяйничала дома, денно и нощно молила бога, чтобы он сохранил жизнь ее сыну.

В условиях султанского режима в Турции ни одна армянская мать не просыпалась и не засыпала без этой молитвы. Люди молились и верили в защиту всемогущего бога, а по всей стране, и в городах и в деревнях, грабили, убивали армян. Ребенок для армянина был и счастьем и в то же время несчастьем. Так в постоянной

тревоге и ожидании чего-то ужасного растили своих детей армяне, обучали их грамоте, ремеслам. Нерсес, с тех пор как родился сын Рачия, работал еще больше, разъезжал по разным городам и селениям, чтобы обеспечить семью.

Когда мальчик подрос, его определили во французский колледж «Сен-Барб». Но фортуна так и не улыбнулась Нерсесу: он не смог найти выгодную постоянную работу и в поисках хорошего заработка стал переезжать с семьей с одного места на другое.

Мальчик учился то в американском «Роберт-колледже», то в армянской школе Есаяна, но завершить образование ему не удалось. С малых лет Рачия узнал длинные и пыльные дороги Турции, увидел много пестрых восточных базаров. Вместе с отцом, человеком неуемным, беспокойным и фанатично верящим в успех, он работал, торговал, участвовал в коммерческих сделках и испытал еще многое другое, что только может выпасть на долю бедного человека, живущего случайным заработком.

Еще в детстве Рачия довелось познакомиться с людьми, составившими цвет армянской культуры. У деда Грикора, мужа его тетки, человека образованного, часто собиралась армянская художественная интеллигенция. Мать Рачия стала водить его туда. Дед Грикор очень полюбил голубоглазого впечатлительного мальчика, давал ему книги из своей богатой библиотеки, учил языкам. Вскоре Рачия свободно читал армянских, английских, французских, турецких авторов в оригинале, говорил по-итальянски и по-арабски. Более того, мальчик сам писал стихи и даже пытался сочинять музыку к ним.

В Стамбуле, куда переселилась семья Нерсеса, Рачия встретился с новыми интересными людьми. Жизнь в

этом огромном городе, говорящем на многих языках мира, утопающем в роскоши и стонущем от нищеты, многому научила юного Нерсесяна. Здесь он впервые приобщается к искусству: слушает концерты гениального Комитаса и посещает спектакли на турецком языке, организованные армянскими артистами, ходит в итальянскую оперу и на представления французских драматических трупп. Долгие часы проводит в обществе поэта Варужана, ставшего уже любимым певцом народа, встречается и с другим блестящим армянским поэтом — Сиаманто. Его другом становится никомедиец Енок Шаген, страстный любитель театра, сподвижник Ваграма Папазяна. Человеком большого сердца был каждый из них.

Детство и юность Рачия Нерсесяна совпали с самым мрачным периодом жизни западных армян. За два десятилетия они увидели и перенесли муки, которых не испытывали иные народы на протяжении веков. И лишь на очень короткое время армянам Турции показалось, что возможна нормальная жизнь. Это было после младотурецкой революции 1908 года. В связи с некоторой демократизацией порядков в стране возникла надежда и на решение «армянского вопроса», которым «занимались» великие державы мира. Тогда созывались международные конгрессы, совещания по поводу положения армян в Турции.

Национально-освободительные настроения армян отразились и на деятельности армянских театральных трупп. Именно в эти годы активизируется работа труппы Мартироса Минакяна. Ваграм Папазян в Константинополе впервые за многие десятилетия ставит трагедию «Гамлет», запрещенную кровавым султаном Абдул-Хамидом, который пришел к власти теми же путями, что и шекспировский Клавдий.

Блистательный успех молодого Ваграма Папазяна, в ком сразу же признали достойного преемника великого Адамяна, привлек к театру внимание многих стамбульских армян. С подмостков нового театра проповедовались идеи свободы, ставились общественные проблемы. И Нерсесяна потянуло к театру. Он посещает армянские спектакли и даже участвует в двух представлениях.

Может быть, именно в эти дни Рачия, почувствовав обаяние театра, его огромную общественную силу, задумался о своем будущем. Ведь в театре были его друзья, о театре писались вдохновенные статьи, проблемами театра занимались многие светлые умы, наконец, театр привлекал к себе несметную массу зрителей. Впоследствии Нерсесян любил вспоминать: «В день моего рождения в Никомедии игралась цыганская свадьба. Тогда цыгане в шутку говорили моей матери, что новорожденный непременно станет кандрбазом (бродячим актером)».

Многие турецкие армяне думали тогда о светлом будущем. Комитас собирал алмазные крупинки армянской народной музыки, вкладывая в песню пахаря свою великую душу; Варужан в стихах и поэмах воспевал мирного труженика; Минакян думал об армянском «Свободном театре»; любитель Енок Шаген мечтал сыграть Гамлета; Сиаманто поэтически осмыслял судьбу родного народа; подтянутый, элегантно одетый Григор Зохраб увлеченно говорил о будущем армянской литературы; в своем тенистом саду поэтесса Сипил организовала литературный салон; в пивных и дешевых закусочных за рюмкой водки сочинял свои сатирические шедевры вечно веселый Ерванд Отян; крестьянин с надеждой выезжал ранним утром в город на базар, а рыбак с песней закидывал сети в золотистые воды Босфора.

И вдруг это радужное настроение разом померкло, все закружилось, завертелось в вихре смертельной бури, разразившейся над армянским народом. 24 апреля 1915 года были внезапно арестованы и немедленно высланы в пустыни Малой Азии лучшие представители западноармянской интеллигенции. Через три дня младотурецкий триумвират издал секретный приказ, предписывавший уничтожение армянского населения по всей Турции. Со всех вилайетов (провинций) потянулись караваны людей в сирийские пустыни, где огнем и мечом были уничтожены, погибли от голода и болезней тысячи и тысячи армян.

Рачия Нерсесян уже был в армии, служил переводчиком в штабе немецкой части. Он своими глазами увидел трагедию родного народа в Тейр эз Зоре, в песчаных окрестностях которого были расстреляны тысячи людей, прошел по берегам Евфрата, побывал в Месопотамии. Всюду перед глазами двадцатилетнего Рачия открывалась ужасная картина страданий и гибели соплеменников.

В этих пустынях погибли Варужан и Сиаманто, Шаген и Зохрап, здесь пережил неизлечимое потрясение великий Комитас.

Нерсесян увидел этих живых Гамлетов, трагическую участь которых трудно описать, видел живых Дон-Кихотов, деяния которых мог понять только очевидец, но он видел и живых Макбетов, перед злодеяниями которых побледнел бы шекспировский преступник.

Артист не любил вспоминать о тех временах. Он всегда мрачнел и умолкал, когда его спрашивали о 1915 годе. Но то, о чем Нерсесян избегал говорить, становилось мелодией его творчества. И пережитое им жарким летом 1915 года оставило неизгладимый след не только на лице, избороздив его глубокими морщи-

нами, напоминающими барханы сирийской пустыни, но и в большой душе артиста. Как-то незадолго до смерти, которая подкралась к нему незаметно и коварно, Нерсесян сказал: «Постарел я для Гамлета. Комитаса сыграл бы».

Эта фраза запомнилась, хотя подлинный смысл ее оставался тогда непонятным. Если же проследить пройденный Нерсесяном жизненный путь, станет ясно, что именно в облике Комитаса, в его характере артист видел Гамлета. Гамлетовский вопрос, веками стоявший перед армянским народом, неотступно преследовал Комитаса до конца его жизни. Юный Рачия тогда восхищенно смотрел в глаза великого композитора, потом увидел смятение души его, узнал в нем живого Гамлета и захотел поведать людям о всем, что им пережито, но не успел. В городском Пантеоне Еревана рядом с останками Комитаса теперь покоится и прах Нерсесяна.

...Кончилась война. В 1918 году Нерсесяну удалось вырваться из армии. Вернувшись в Стамбул, он должен был искать работу. Турецкое государство, на территорию которого вступили английские, французские моряки, греческие войска, русская белая армия, лихорадило. Более всего это чувствовалось в Стамбуле, наводненном множеством дипломатов различных стран. Жить здесь стало еще тяжелее. Армянская культурная жизнь совсем заглохла.

Нерсесян направился в театр, но армянского театра уже не было. Уцелевшие от расправы артисты выступали в спектаклях на турецком языке. Такова была и опереточная труппа Пенкляна, дававшая представления в театре «Пти-Шан». Нерсесян умел петь... ведь он распевал свои песни на берегах Мраморного моря в живописной Никомедии. Теперь он пел веселые песенки для

тех, кто пережил катастрофу. Это было похоже на пир во время чумы... Здесь-то его и приметил энергичный Мкртич Джанан, хлопотавший о создании Армянского драматического товарищества. Рачия стал артистом вновь организованного армянского театра. Он играл второстепенные роли, ничем не выделяясь среди других исполнителей. Случай заставил обратить на него внимание.

Мкртич Джанан рассказывает такой эпизод. Однажды шла драма Ширванзаде «Намус». На афишах анонсировались кавказские танцы в исполнении известного танцора с Кавказа. И вот когда занавес был уже поднят и оркестр отбивал первые такты танца, администратор, заикаясь, сообщил, что знаменитый гастролер не явился. Взбешенный Джанан бегал за кулисами, не зная, что делать. Вдруг он заметил Нерсесяна, который стоял у кулисы в ожидании своего выхода в массовой сцене свадьбы и раскачивался в такт музыке, следя за действием. Джанан подошел к Рачия. «Иди и танцуй», — внушительно произнес он и вытолкнул Нерсесяна на подмостки. Рачия не успел опомниться... Зал, полный зрителей, ждал. И Нерсесян, не знавший и не видевший кавказских танцев, пустился в пляс. Танцевал он самозабвенно. Когда кончил, зал взорвался от бурных аплодисментов, выкриков «бис». Оркестр снова заиграл, а «знаменитый танцор» повторил свою импровизацию.

Джанан признается, что после этого случая они поняли: «В Рачия есть что-то божественное».

В 1921 году в печати появились первые строки о Нерсесяне. В ежегодном общественно-литературном календаре «Теодик» было написано: «г. Рачия одарен, еще немного работы, и он займет достойное место в труппе».

Нерсесяну уже поручаются более заметные роли, такие, как Мурад в «Злом духе» и Отарян в драме «Из-за чести». Вскоре Рачия выступает в спектаклях бывшего константинопольца Ваграма Папазяна, приехавшего на гастроли в Стамбул из Советской России, вместе с ним участвует в съемках фильма турецкого актера и режиссера Мусин-Бея.

Шел 1920 год. С Кавказа в Стамбул приезжали на гастроли артисты, рассказывали о бурных днях армянского театра, о том, как богата и интересна театральная жизнь в Советской России. Появлялись на турецкой земле и беженцы-купцы, семьи богатых нефтепромышленников, политические авантюристы. Они распространяли слухи об «ужасных деяниях» большевиков, о «потерянной родине».

Неизвестно, как бы сложилась дальнейшая судьба Рачия Нерсесяна, если бы осенью 1920 года в Стамбул для набора молодых актеров не приехал артист и режиссер Ови Севумян, неутомимый реформатор армянской сцены.

К этому времени он был уже сложившимся художником с богатым творческим опытом. От увлечений театральным экспрессионизмом он пришел к глубокому изучению художественного метода Станиславского. Три года студийной практики в МХТ, дружба с Вахтанговым и Южиным-Сумбатовым, систематическое посещение репетиций Станиславского, Немировича-Данченко убедили Севумяна в том, что современный театр должен быть психологическим. Основывая первые армянские театральные студии и первую армянскую советскую труппу, Севумян утверждал, что театр переживания, искренних чувств, театр художественной правды и гармонического ансамбля — это театр современный, а театр представления, красивой позы отжил свой век. Художник с такими

убеждениями становится во главе армянской труппы в Стамбуле.

Севумян сразу же выделил среди остальных Рачия Нерсесяна, очень подружился и усиленно занимался с ним. Нерсесян называл Севумяна своим «первым и великим учителем», с увлечением рассказывал, как с его приходом в их труппу изменился метод работы над пьесой, ролью.

«Прежде,— говорил Нерсесян,— мы собирались в саду «Пти-Шан», супруг одной нашей артистки, Кован, читал очередную французскую мелодраму, которую мы тут же одобряли, и на следующий день начинали репетиции. Через три-четыре дня показывали спектакль, на котором единственной надеждой был суфлер Аршак Элмаст, очень ловко подававший текст роли и длинным карандашом указывавший, куда пройти, где сесть, встать. И вдруг — работа за столом, разговор об идейном содержании пьесы, разбор психологии персонажей, мотивировка поступков действующих лиц».

Нерсесяна особенно поразило то, что Севумян занимался с актерами помимо репетиций, часами беседовал о роли. С Севумяном Рачия подготовил две роли — Александра в «Короле» Юшкевича и Марка в «Камо грядеши?» Сенкевича. Для молодого актера работа с Севумяном заменила, как говорил Нерсесян, сценическую академию. Мы не знаем, о чем беседовал Севумян, когда к нему, смертельно больному, ежедневно приходил Нерсесян и часами просиживал около учителя. Но нам известно, что Севумян, умерший на руках своего ученика, любил говорить: «Артист должен уметь словами автора выражать свое творческое видение»[1]. Нерсесян стал таким артистом.

---

[1] «Нор ашхаватор», 1919, 4 сентября (на арм. яз.).

После смерти руководителя труппа Армянского драматического товарищества осиротела. Севумян не успел осуществить свою главную задачу — вывезти подготовленную им группу молодых одаренных артистов в Советскую Армению. Это сделали его ученики.

Осенью 1922 года в суетливом и шумном порту Стамбула среди многих других кораблей стоял батумский пароход, возле которого можно было увидеть группу армянских актеров во главе с Ваграмом Папазяном. Здесь были старейший армянский комик Григор Аветян, Джанан, вернувшийся из Парижа, Чапраст и другие. Здесь же был и двадцатисемилетний Рачия Нерсесян.

В те годы чаще, чем во все прежние времена, из стамбульского порта уходили корабли, увозившие беженцев-армян во все концы света. Путь же Нерсесяна и его друзей лежал от живописных берегов Золотого Рога к суровым, скалистым вершинам родной Армении.

От тех же берегов когда-то пароход увез в противоположную сторону родителей другого молодого армянина — Уильяма Сарояна. По-разному сложились их биографии, творческая судьба. Но они — известный писатель и народный артист — встретились в столице Советской Армении, встретились и подружились, как люди, поведавшие миру о судьбах человеческих, как люди, выстрадавшие великую любовь к человеку. И последней ролью Нерсесяна стал Мак-Грегор из пьесы Сарояна «Мое сердце в горах», человек, жаждущий напоить людей радостью, человек-артист, каким хотел стать Нерсесян и каким он стал на обретенной родине своей.

Р I
22205

ОБРЕТЕННАЯ РОДИНА

В те годы путь многих армян к советской Родине отдаляли не только морские просторы и горные хребты. Капиталистический мир возводил непроницаемые стены лжи и клеветы перед теми, кто хотел узнать истину о жизни в Советской стране.

Впоследствии Нерсесян вспоминал о начале пути на Родину: «В этот благословенный для меня октябрь 1922 года стамбульский порт казался оживленнее, чем когда бы то ни было: десятки крупных кораблей в буйной пестроте национальных флагов, шум, грохот машин, вавилонское столпотворение языков, а у одного из причалов — одиноко покачивающееся на волнах никому не известное товарное судно «Персия» с удивительным маршрутом Стамбул — советская Россия.

К этому причалу должны были подойти сорок моих коллег. К моменту отправления их осталось одиннадцать. Я не был первым среди них, скорее всего, я был одиннадцатым: по всему порту на огромных щитах с топором в окровавленных руках был изображен лысый человек с узкими злыми глазами. Добровольно поехать к нему, в далекую страну медведей — это ли не сумасшествие? Я оказался одиннадцатым вовсе не потому, что знал правду об этой стране... Меня тянуло неизведанное и неосознанное чувство — Родина, Армения.

С тех пор моя жизнь, мое искусство, мои радости и горести неразрывно связаны с судьбой нашей великой страны. Не будь «Персии» — кем был бы я? Кем стали те двадцать девять? На каких континентах проглотила их суровая, неумолимая жизнь? Но полно — разве их двадцать девять, разве их не сотни тысяч, разве то, что

казалось случайной превратностью моего пути, не символично для всего армянского народа?» [1].

В батумском порту «Персию» встречали местные жители, среди которых было много армян.

Ожидая официального приглашения из ереванского театра, приезжие артисты во главе с Ваграмом Папазяном организуют в Батуми небольшую труппу и вместе с местными любителями дают представления.

В портовом городе с его пестрым населением очень модными были тогда оперетты. Труппа Папазяна включила в свой репертуар и армянские музыкальные комедии. Вспомнили о популярной комической опере классика армянской музыки Тиграна Чухаджяна «Леблебиджи». Но тут выяснилось, что никто из приехавших не привез партитуры оперы, которую так часто исполняли в Стамбуле, а в Батуми достать ее не удалось.

Тем временем афиши уже анонсировали спектакль. Рачия Нерсесян вызвался выручить труппу — на следующий день он на память пел всю оперу композитору Даниэлю Газаряну. Спектакли прошли с большим успехом. Так выяснился еще один штрих незаурядного таланта Нерсесяна — феноменальная музыкальная память. Но батумские спектакли стали последними музыкальными исполнениями Нерсесяна, вокальные способности которого высоко ценил известный певец Арменак Шахмурадян.

В зимний сезон 1922/23 года «Железный театр» Батуми, где выступала армянская труппа, был очень популярным. Трудно было отличиться рядом с блестящим Ваграмом Папазяном, неизменным любимцем публики. И все же имя Нерсесяна очень скоро стало популярным,

---

[1] Архив Р. Нерсесяна. Музей литературы и искусства Министерства культуры Армянской ССР.

молодого исполнителя заметили и полюбили. Может быть, именно это обстоятельство подсказало Чапрасту сколотить отдельную гастрольную труппу с участием Нерсесяна. Эта труппа выезжала в Сухуми, Сочи и другие прибрежные города, где проживало много армян. Несколько месяцев Нерсесян с успехом гастролировал по Черноморскому побережью Кавказа, завоевывая все большую популярность.

Между тем Ваграм Папазян, Мкртич Джанан и Амбарцум Хачанян прибыли в Ереван и вступили в труппу Первого государственного театра Советской Армении, названного впоследствии именем Габриела Сундукяна.

Нерсесян ждал вызова. Папазян и Джанан убедили руководство театра в том, что в лице Нерсесяна армянская сцена найдет актера с большим будущим. Чтобы понять, почему театр сразу же согласился пригласить молодого актера, следует хотя бы вкратце охарактеризовать коллектив, с которым Нерсесян на всю жизнь свяжет свою артистическую судьбу.

Когда создавался театр имени Сундукяна, армянская театральная культура имела двадцативековую историю. И все же новый, советский театр в Армении приходилось строить почти на пустом месте. В дореволюционном Ереване не было ни одного театрального здания, и актерам пришлось буквально с топорами и молотками в руках приспосабливать бывший дашнакский парламент под театр. Это было сделано в первые же дни установления Советской власти в Армении. Над входом в новый театр висел, написанный на кумаче, лозунг: «Искусство принадлежит народу». В этих словах заключался один из важнейших пунктов программы культурной революции молодого Советского государства.

Вопрос формирования творческого состава нового театра был основным. Его первый художественный ру-

ководитель, Левон Калантар, сознавал, что сколотить постоянную труппу, в конце концов, дело не очень сложное. Но ведь надо было закладывать основы новой театральной культуры, создавать и воспитывать творческий коллектив, объединенный общей художественной программой.

На дореволюционной армянской сцене было много блестящих актерских талантов — Адамян, Сирануйш, Абелян, Зарифян и другие. Но еще в 1913 году Ови Севумян отмечал, что вне художественного ансамбля не может быть подлинно современного театра.

Отдельным энтузиастам и реформаторам так и не удалось до революции создать армянский ансамблевый театр. Эту задачу взял на себя театральный первенец Советской Армении — коллектив сундукяновцев. Решить эту задачу было не так-то просто. Пришлось преодолевать инерцию традиций и повседневно воспитывать в каждом работнике театра вкус и стремление к художественной завершенности, которая в прошлом наблюдалась лишь в игре выдающихся армянских актеров и очень редко — в целом спектакле. Для достижения художественной завершенности спектакля нужна была принципиально иная организация творческой жизни театра.

А. В. Луначарский как-то заметил, что стремление к художественной законченности естественно и неизбежно приводило к усилению роли режиссера в современном театре. Этот процесс проходил в армянском советском театре с первых же дней его рождения.

Главной заботой руководства становится подбор актерского состава. «Мы были озабочены тем, — писал в 1923 году Левон Калантар, — чтобы приобщить к нашему делу таких деятелей театра, которые творчески еще не оформились, не окрепли, не сказали последнего

слова в искусстве. Вот почему молодой актер, даже начинающий, был нам ближе и дороже, чем оформившийся артист»[1]. Рачия Нерсесян оказался одним из тех, кого искал молодой театр.

Осенью 1923 года Нерсесян приехал в Ереван. Тогда это был маленький городишко с глинобитными домиками, узкими пыльными улочками, фруктовыми садами и журчащими арыками. Со всех концов мира сюда приезжали армяне. Люди простые и выдающиеся, строители и художники, беспризорники и родители, потерявшие детей.

Город, в котором совсем недавно бесчинствовали дашнаки, свирепствовали болезни и голод, теперь выздоравливал, возрождался к новой жизни.

Выдающийся архитектор Александр Таманян сидел в каком-то жалком сарае и проектировал генеральный план строительства будущего Еревана с его широкими проспектами, площадями, зданиями вузов и театров. По утрам можно было встретить спешащих Александра Спендиарова и Мартироса Сарьяна. Один шел в консерваторию, другой — в художественную студию.

Каждый день в кабинете наркома просвещения Асканаза Мравяна принимались важнейшие решения: об открытии библиотек, школ, вузов, техникумов, об основании киностудии, о постройке здания для народного театра, о выделении пайков и пенсий для работников культурного фронта, об учреждении почетных званий народного писателя, художника, артиста, о приглашении в Армению новых и новых представителей научной и художественной интеллигенции. Руководил отделом искусства Наркомата просвещения пенстовый Егише Чаренц.

---

[1] «Пайкар», 1923, № 11 (на арм. яз.).

И хоть город еще назывался по-старому — Эривань, но в людях, в их делах и мечтах рождался новый, красивый город, столица — центр армянской социалистической культуры, которая ковалась великой верой и неповторимым энтузиазмом всех тружеников республики. Если открывалась библиотека, пусть даже очень маленькая, сюда приходили наркомы и рабочие, домохозяйки и народные писатели. Если открывался театр, то Сарьян писал своими яркими красками занавес, делал эскизы костюмов, Таманян помогал конструировать сцену, Спендиаров писал музыку, Ширванзаде и Демирчян приносили свои пьесы, в спектаклях выступали великий Абелян и блестящий Папазян, а в зрительном зале теснились уставшие, но счастливые люди, для которых каждый новый обтесанный камень был символом прекрасного будущего. В такую атмосферу окунулся молодой Рачия Нерсесян.

Первому Государственному театру Армении, когда вступал в него Нерсесян, было всего два года. Но это были два года 1920-х годов, времени бурного натиска низвергателей старого, времени беспрерывных поисков, неожиданных открытий, стремительного движения вперед. Чрезмерная напряженность жизни армянского театра в эти годы объясняется и тем, что за короткий период своего становления он столкнулся со множеством течений, возникших еще в самом начале XX века. В дореволюционный период армянские театральные деятели не имели возможности приобщиться ко всем новейшим театральным течениям. Поэтому, когда был создан Первый Государственный армянский театр, он за два-три года пережил многие этапы развития сценического искусства. Различные творческие принципы иногда уживались в одном и том же спектакле, в искусстве одного и того же художника сцены. Путь, пройденный русским театром

на протяжении десятилетий, армянский советский театр совершил всего за несколько лет. Но в этом калейдоскопическом нагромождении театральных течений и увлечений ощущалось стремление деятелей армянской сцены обнаружить новые пути развития театра. Иногда эта погоня за новым доходила до крайностей и новое провозглашалось, защищалось ради нового.

Так называемое «новаторское отношение» к сценическому искусству проявилось и в работах руководителя театра Левона Калантара. Летом 1923 года, в год поступления Нерсесяна в театр, Калантар с группой молодых исполнителей ставит французский фарс «Адвокат Патлен». В этом спектакле на пустую, без декораций, сцену выходили актеры в своих обычных костюмах, свободно разговаривали друг с другом, спускались в зрительный зал, обменивались со зрителями отдельными фразами на будничные темы. Действующих лиц не называли по имени, сохранялись подлинные имена актеров. Это был бунт против старых сценических форм, попытка уничтожить все, что напоминало традиционный театр. И делалось это, как объявлял режиссер, во имя актера. Известная истина — нет театра без актера — раскрыла и свою негативную сторону: нет актера без театра. Становилось ясно, что, убивая театр, нельзя воскресить актера.

Вместе с таким пониманием нового театра уживалось и совершенно противоположное. Режиссер Аршак Бурджалян, наоборот, страстно и убежденно защищал принцип театральности. На сцене все должно быть театрально, — доказывал он своими постановками. Одновременно оба ведущих режиссера, преодолевая свои заблуждения, создавали спектакли, в которых постепенно вырисовывалось истинное своеобразие армянского театрального искусства.

Рядом с ними проблему национального своеобразия в архитектуре успешно решал Таманян, в живописи — Сарьян, в музыке — Спендиаров, в графике — Коджоян, в поэзии — Чаренц, в прозе — Зорян, Демирчян, в кинематографии — Бек-Назаров.

На этом-то интересном и сложном этапе армянского советского театрального искусства включился в работу и Рачия Нерсесян. Ему надо было познакомиться с коллективом, а коллективу — с ним. Но долго приглядываться друг к другу некогда было, знакомились прямо на сцене. За два месяца 1923 года Нерсесян успел сыграть шесть ролей: Ашила в «Чуде святого Антония» Метерлинка, молодого сирийца в «Саломее» Уайльда, Сурена в «Из-за чести» Ширванзаде, Лючентио в «Укрощении строптивой» Шекспира, Клеанта в «Мнимом больном» Мольера и... Хлестакова в «Ревизоре» Гоголя. Ни одну из этих ролей артист прежде не играл, а гоголевский Хлестаков просто казался недоступным Нерсесяну, совершенно незнакомому с русской жизнью. Но именно Хлестакова артист сыграл лучше остальных ролей. И если первая роль (Ашил) прошла незаметно, даже вызвала упреки критики, то об исполнении Хлестакова заговорили во весь голос. Критики писали о больших потенциальных творческих возможностях Нерсесяна, но, что самое главное, это хорошо поняла режиссура театра. Отныне и Калантар и Бурджалян обращают на Нерсесяна особое внимание.

За последующие три года артист сыграл два десятка ролей, и среди них такие, как Дон-Кихот, Гамлет, Тартюф. «Всего нескольких лет деятельности, — справедливо замечает Р. Зарян, — было достаточно, чтобы Нерсесян смелым творческим прыжком перегнал своих сверстников и очутился в рядах выдающихся мастеров нашей сцены. Критика же о Нерсесяне уже в 20-х годах

отзывалась восторженно, так, как в свое время говорилось о наших знаменитых артистах. С воодушевлением высказывались о достигнутом и предсказывали ему самое блестящее будущее»[1].

На обновленной земле Родины новые горизонты открывались перед Нерсесяном. Отходили в прошлое кошмарные картины пережитого. Отходили, но не исчезли бесследно. Они наложили отпечаток на душу, на творчество Нерсесяна, рождали раздумья о трагической судьбе родного народа, о судьбах людей нашего века. Новая жизнь рождала в душе и творчестве Нерсесяна иные, мажорные мелодии. Эти две контрастные линии исторического бытия родного народа и определили природу его творчества.

---

[1] Сб. «Рачия Нерсесян», Ереван, изд. АТО, 1964, стр. 8 (на арм. яз.).

ДОН-КИХОТ. ГАМЛЕТ

У истоков актерской биографии Рачия Нерсесяна выделяются два исполнения, ставшие своеобразным камертоном всего творчества артиста. Это Дон-Кихот и Гамлет.

Спектакли «Освобожденный Дон-Кихот» Луначарского и «Гамлет» Шекспира, осуществленные Аршаком Бурджаляном, имели большой успех, критика характеризовала их как победу театра. Бурджалян принадлежал к тем режиссерам армянского советского театра, которые ратовали за активное, творческое отношение к пьесе. Бурджалян неустанно утверждал и своими постановками доказывал, что задача театра заключается не только в правильной трактовке авторского замысла, но и в расширении этой трактовки. Постановки Бурджаляна, прошедшего сценическую подготовку в МХТ, ученика Станиславского и приверженца Вахтангова, отличались не только высоким профессионализмом, яркой театральностью, но, что самое характерное, самостоятельным, творческим подходом к драматургии. Для него пьеса представлялась поводом, чтобы выразить свое отношение к изображаемым событиям. В обеих названных постановках Бурджалян свободно осуществлял свои принципы.

Лучшим помощником его стал Рачия Нерсесян, для которого роль всегда была средством выразить собственный взгляд на жизнь. Оба произведения давали такие возможности. Хотя события в обеих пьесах происходили в далеком прошлом, идеи их непосредственно перекликались со временем возрождения армянского народа.

В исполнении Нерсесяна Дон-Кихот отличался философичностью, а Гамлет — непосредственностью. Была ли это полемика с традициями? Может быть. Но прежде всего такая трактовка явилась следствием современного отношения к величайшим образам мировой литературы.

«Освобожденного Дон-Кихота» Луначарский писал в 1919 году, в ту тяжелую пору жизни страны, когда часть интеллигенции, болезненно реагировавшая на реальный ход революционных событий, испуганная разрухой, голодом, гражданской войной, совершенно растерялась и отшатнулась от революции. Подобные настроения охватили даже А. М. Горького, выразившего свои мысли в статьях «Слово к взрослым», «Две культуры» и, наконец, в письме к В. И. Ленину. Тем, кому революция виделась в розовом свете, казалась волшебной силой, способной на следующий же день изменить жизнь, — посвящалась пьеса «Освобожденный Дон-Кихот». Своим произведением Луначарский полемизировал с теми, кто уходил от реальных трудностей в мир беспочвенной мечты об абстрактной свободе, кто отрицал конкретное, классовое содержание революции.

Подобные настроения сказывались и на жизни театра, проповедовались со сцены. В 1918—1919 годах Петроградский передвижной театр показал «Город Иты» Юшкевича, «Привидения» Ибсена, «Счастливый день» Кузмина; в каждом спектакле откровенно воспевался уход от «кошмарной» действительности в «дивную страну, где все не так, как у нас». В основу постановки «Привидений» легла мысль о расплате за чужие грехи: это интеллигенция мучительно страдает «за чужой грех».

Пьеса «Освобожденный Дон-Кихот», как и вся драматургия Луначарского, была программной. В абстрактном гуманизме и беспочвенном идеализме Дон-Кихота

Луначарский увидел нечто очень близкое к настроениям некоторой части русской интеллигенции и попытался через символическое сопоставление высмеять, разоблачить глашатаев философии всепрощения. Чтобы убедительнее раскрыть свою концепцию, Луначарский сталкивает рыцаря из Ламанчи с восставшим народом Испании, то есть ставит героя в условия, близкие событиям первых революционных лет. Действительно, на фоне бурных драматических событий той поры, когда был брошен призыв: «Социалистическое отечество в опасности» — и каждый третий бился на фронтах гражданской войны, когда в городах «осталось непропорционально много безместной и безработной интеллигенции» [1], образ бездеятельного мечтателя рыцаря Дон-Кихота должен был восприниматься, несмотря на субъективную честность и благородство его, как образ предателя революции. «Освобожденный Дон-Кихот» — ответ испугавшимся и растерявшимся интеллигентам, бегущим от суровых, напряженных будней революции в тихие особняки с плюшевыми гардинами.

На русской сцене в те годы драма Луначарского прозвучала именно так, как ее задумал автор. Теперь представим обстановку, в которой «Освобожденный Дон-Кихот» был поставлен на сцене армянского театра. Шел четвертый год Советской власти на армянской земле. Молодая республика жила в ритме труда и обновления. Строились каналы, заводы, воздвигались новые дома. Не хватало рабочих рук, не хватало специалистов. Каждый день в Ереван прибывали ученые, врачи, инженеры, техники, артисты, писатели, агрономы, музыканты. Здесь не было почвы для бесплодных мечтаний, в

---

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 51, стр. 25—26.

редставлении этих людей не было «страны, где все не так, как у нас», а была самая реальная, любимая, своя страна, где все строилось и созидалось разумом и крепкими руками рабочего и крестьянина, интеллигенции.

В такой атмосфере нельзя было ставить и играть «Освобожденного Дон-Кихота» так, как его ставили и играли в петроградских театрах в 1919 году. Армянский спектакль в целом, особенно Дон-Кихот Нерсесяна, которого критика назвала «приятным сюрпризом», трактовался в несколько ином плане.

Появившись в иных жизненных условиях, ереванский Дон-Кихот хоть и оставался рыцарем «странного» поведения и мечтателем, но его деяния уже не во всем казались беспочвенными. Почва была за стенами театра, в жизни. Одно дело — абстрактно мечтать о прекрасной жизни, когда ежедневно уходят на фронт голодные люди, когда кругом разруха, и совсем иное, когда в театре сидят люди, которые сами претворяют в жизнь казавшееся вчера мечтой. Мечты нерсесяновского Дон-Кихота незаметно и очень тесно переплетались с настроением зрительного зала, с особой чуткостью прислушивавшегося и присматривавшегося к великому мечтателю. На сцене заметно затушевывалась комичность конкретных действий Дон-Кихота, но возвышалась, обретала реальность мечта Рыцаря Печального Образа. Дон-Кихот Луначарского в исполнении Нерсесяна, вопреки концепции автора пьесы, сближался с Дон-Кихотом Сервантеса, обретая характер вечного мечтателя, всегда благородного, всегда необходимого людям, немного смешного и немного трагического. Если в пьесе Луначарского трагизм рыцаря был доведен до минимума, вытеснен концепционными мотивами, то Бурджалян и Нерсесян вернули Дон-Кихоту его трагические переживания.

Рассказывают, что артист довольно долго возился с ролью. Нередко готовя за месяц две-три новые роли, он никак не мог одолеть Дон-Кихота. В письмах к своей жене Бурджалян отмечал, что с «Дон-Кихотом» придется задержаться, что работа идет очень медленно. Выставлять Дон-Кихота только в смешном, разоблачительном плане ни режиссеру, ни артисту не представлялось возможным. Как-то на одной из репетиций Бурджалян посоветовал Нерсесяну сделать трагический прим. В этот день на него иначе смотрели партнеры, с ним иначе разговаривал постановщик. Был найден ключ к образу, ключ известный, но в пьесе Луначарского утерянный.

Нерсесяновского Дон-Кихота окружала бурная жизнь, насыщенная революционными событиями, хотя и воспроизведенная довольно условными театральными приемами. Особое внимание режиссер обращал на массовые сцены. Образ народа постановщик лепил крупными штрихами, что было в те годы всеобщим увлечением советской режиссуры. Вот одна характерная особенность этого спектакля: каждая массовая сцена, каждое появление народа сопровождались мажорной музыкой, яркими световыми эффектами; массы двигались по сцене в энергичном темпе.

По приглашению Бурджаляна оформлял спектакль Мартирос Сарьян. Интересно задумал художник костюмы для исполнителей массовых сцен. Эти костюмы были сшиты из мешочного холста серого цвета, на котором Сарьян сделал красочные разрисовки. Когда на сцене появлялся народ в сопровождении торжественных музыкальных аккордов и сарьяновские цвета приходили в движение, освещенные гаммой желтого и красного лучей рампы, — в этой многокрасочной динамичной феерии угадывались столь же бурные и мажорные будни людей, сидящих в театре.

На таком фоне Дон-Кихот Нерсесяна казался на самом деле смешным в своих конкретных действиях, выглядел большим ребенком, чудаком. Он неуклюже размахивал руками, рыцарские латы словно сваливались с его плеч, полусогнутые колени выдавали физическую слабость сказочно храброго рыцаря.

Внешний облик нерсесяновского персонажа хоть и забавлял зрителя, однако не он в первую очередь занимал сидящих в зале. Говорил Дон-Кихот — Нерсесян совсем не смешно, а грустно, самозабвенно, как говорят одержимые. Медленно, неторопливо лились слова, в которых надежда переплеталась с отчаянием. Голубые мечтательные глаза этого странного Дон-Кихота пристально смотрели в зал, они гипнотизировали всех, буквально всех. У нерсесяновского рыцаря было волевое лицо, волевой взгляд. Он был земной, сегодняшний. Он мечтал о лучшем будущем, мечтал, как каждый армянин... И чем не были донкихотами те, кто, не задумываясь, срывался с насиженных мест и приезжал в разоренную страну, чтобы строить новую жизнь, — например, любимцы ереванцев Спендиаров, Таманян, Сарьян, Абелян и многие другие, кого часто можно было видеть на улицах маленького города? Они проходили по пыльным переулкам, возле маленьких глинобитных домишек, а говорили о мраморных дворцах и мозаикой украшенных площадях, слушали пастушью свирель, а говорили о симфоническом оркестре. Они мечтали и осуществляли свои мечты. Мечтать же помогали многие, в том числе и Дон-Кихот Нерсесяна.

Нерсесяновский рыцарь был не просто мечтателем, но и философом. Он не уводил от реальной действительности, а убеждал в реальности высшего идеала. Жизненность такой трактовки образа с наибольшей очевидностью подтвердили гастроли театра имени Сундукяна

Рачия Нерсесян. 1918

Рачия Нерсесян. 1921

Рачия Нерсесян. 1923

Рачия Нерсесян с женой Алван Левоновной. 1932

в Тавризе в 1924 году. Как рассказывали очевидцы, игра Нерсесяна часто вызывала бурную реакцию тавризцев, воспринимавших мысли Дон-Кихота как реальный призыв к борьбе за лучшую жизнь. Такому восприятию действенно помогала и режиссерская трактовка пьесы.

Полицейские власти Тавриза немедленно запретили «Освобожденного Дон-Кихота»[1]. Когда же удалось получить разрешение и показать спектакль, случилось неожиданное. В одной из массовых сцен во главе восставшего народа на сцену выходит знаменосец с красным флагом в руках. Как только тавризцы увидели красное знамя, в зале поднялась овация, зрители стоя выкрикивали революционные лозунги, ликовали от радости.

Сразу же за кулисами, рассказывает в своих «Воспоминаниях» артистка Асмик, появился агент с группой полицейских. Он приказал опустить занавес. Руководитель театра Калантар категорически отказался. Тогда агент потребовал автора пьесы, чтобы казнить его через повешение. Ему объяснили, что этого нельзя сделать «по объективным причинам». Блюститель порядка захотел получить пьесу, чтобы... ее публично повесить. И пьесу не отдали. Разъяренный агент кричал, грозил, спрашивал, кто виновник. Калантар спокойно отвечал: «Весь наш театр».

...Общественный резонанс постановки и исполнения Рачия Нерсесяна был велик. Артист приблизил образ Дон-Кихота к нашим дням, вдохнул в него чувства своего современника и сумел убедить зрителей в близости высоких идеалов героя Сервантеса нашему времени.

Нерсесян был почти ровесником Гамлета, когда в 1925 году сыграл эту роль. Постановщиком спектакля был тот же Аршак Бурджалян. К сожалению, как и о

[1] См. «Хорурдани Айастан», 1924, 23 мая.

Дон-Кихоте, об этом исполнении сохранилось досадно мало материалов, даже нет фотографий артиста в этих ролях, всего лишь две-три маленькие рецензии да несколько воспоминаний очевидцев. Одни считают Гамлета Нерсесяна традиционным, другие упрекают артиста за субъективность трактовки образа, но все сходятся на том, что нерсесяновский принц Датский был подчеркнуто эмоциональным.

Почему непосредственность рыцаря из Ламанчи в исполнении Нерсесяна обернулась склонностью к философским раздумьям, можно было понять. Но почему же философ Гамлет оказался чрезмерно эмоциональным?

Как свидетельствует первый рецензент спектакля, «Страстный и чувствительный Гамлет превосходно виден в исполнении Нерсесяна» [1].

В той самой беседе, в которой Нерсесян невольно сравнил Гамлета с Комитасом, на вопрос, как он играл в молодости эту роль, артист ответил с присущим ему лаконизмом: «Плакал». Итак, эмоциональный, чувствительный, вспыльчивый Гамлет, который к тому же еще «плакал».

Попытки подробнее узнать замысел постановщика спектакля и через него проникнуть в «тайну» нерсесяновского исполнения также оказались безрезультатными. Незадолго до ереванской постановки Бурджалян поставил «Гамлета» в Армянском тбилисском театре. Режиссер стремился создать слаженный, ансамблевый спектакль, в котором ведущим был мотив мести Гамлета. За двадцать пять лет работы в армянском театре Бурджалян четыре раза обращался к шекспировской трагедии. В 1942 году он ставит «Гамлета» с участием В. Вагаршяна в главной роли. Это был самый активный, самый

[1] «Хорурдани Айастан», 1925, 22 октября.

воинствующий Гамлет армянской сцены. За несколько дней до смерти режиссер сказал жене: «Очень хочется еще раз поставить «Гамлета» [1].

Как впоследствии рассказывала жена Бурджаляна, артистка А. Гугасян, автору этих строк, Бурджалян часто вспоминал ереванскую постановку 1925 года, нерсесяновское исполнение и говорил, что к такому Гамлету «еще придут в будущем, непременно». Он говорил, что «играть Гамлета философом — значит играть по старинке».

Сознательно ли актер отказывался от такой трактовки или делал это интуитивно, сейчас трудно определить. Но то, что это было следствием определенного творческого подхода к шекспировскому образу, да еще такого, к которому «придут в будущем», теперь можно не сомневаться.

Вспомним спектакль английской театральной компании «Теннент» в постановке Питера Брука. Нетрудно было понять, что Гамлет в исполнении Пола Скофилда не был философом, а мы, зрители, становились философами. Скофилдовский Гамлет был в меру задумчивым, в меру мыслящим, но очень эмоциональным, темпераментным. Философское содержание образа раскрывалось артистом не в монологах, не через внешний показ процесса раздумий, а каким-то единым дыханием, в цельном исполнении всего образа.

Нет никаких оснований сравнивать игру Нерсесяна с исполнением Скофилда, но нужно сказать о том, что еще в середине 20-х годов армянский артист очищал Гамлета от налета традиционности, внешне показываемой философской сущности образа, делал его человеком

[1] См. сб. «Аршак Бурджалян», Ереван, изд. АТО, 1959 (на арм. яз.).

простым. А такая традиция Гамлета — обыкновенного человека в армянском театре была утверждена гениальным Петросом Адамяном еще в 80-х годах прошлого столетия.

В своем двухтомном исследовании об Адамяне Рубен Зарян пишет: «Низводя Гамлета из небесных сфер и утверждая его на земле, превращая его в земного героя с совершенно человеческим обликом, Адамян достигал современного звучания Шекспира и в другом. Актер «снимал» расстояние, отделявшее Гамлета от современного зрителя, то есть приближал Гамлета и зрителя друг к другу».

И далее: «Гамлет — человек, обыкновенный человек. А значит, он то же самое, что я, ты, другой, все, кто сидит в зале и смотрит адамяновского Гамлета. Все мы есть в Гамлете, и во всех нас есть Гамлет, и нет разделяющего нас расстояния»[1].

Нерсесян следовал адамяновской традиции, его принц Датский был человеком, очень похожим на всех, кто смотрел на него.

Есть нечто закономерное и исторически объяснимое в том, что именно в армянском театре утвердилась традиция обыкновенного Гамлета. Историческая судьба Армении, расположенной на стыке Запада и Востока, сложилась так, что войны стали спутниками этой земли. Если даже сама Армения не воевала, то в конфликте других государств она невольно становилась полем военных действий. Страна постоянно находилась между жизнью и смертью, плуг в руках армянина сменялся мечом, меч — молотом строителя. Гамлетовские раздумья стали уделом каждого армянина.

---

[1] Рубен Зарян, Шекспир Адамяна, Ереван, «Айпетрат», 1964, стр. 125—126.

Нам, армянам,
принявшим с древности вызов
Смертей и нашествий,
всегда был близок
Гамлет, в наши вошедший души,
С нами по нашим горам идущий.
И по всем безысходным векам, как вехам,
И в каждой судьбе и во всех домах
«Быть или не быть?» — вопрошало эхо,
«Быть или не быть?» — сводило с ума... [1].

В душу армянина вошедший Гамлет становился обыкновенным человеком, а он, этот обыкновенный человек, поднимался до Гамлета. Петрос Адамян гениально уловил простоту, народность Гамлета. И тысячу раз был прав Ю. Юзовский, утверждая: «В Гамлете Адамяна можно было увидеть не только образ человека, но и образ нации» [2].

Сверхэмоциональная насыщенность, «страдательность» нерсесяновского Гамлета питались трагедией, разыгравшейся в сирийской пустыне, по которой еще так недавно метался сам актер. В эти годы все еще раздавались стоны разбросанных по всему свету армян, оплакивали свое горе армянские матери. Когда на сцене театра имени Сундукяна шел «Гамлет», ереванцы приютили тридцать тысяч беспризорных детей, чудом спасшихся от смерти.

...И поднимался на армянскую сцену Гамлет Нерсесяна, человек с израненным сердцем, своими глазами увидевший гибель сотен тысяч соотечественников. В его ушах еще раздавались крики мужчин, плач женщин,

---

[1] Сильва Капутикян, Розовые камни, М., «Советский писатель», 1959, стр. 7.

[2] Ю. Юзовский, Образ и эпоха, М., «Советский писатель», 1947, стр. 95.

раздирающий душу вопль детей. Что мог сделать этот Гамлет? Вспоминаются слова Нерсесяна: «Плакал».

«Плакальщик по судьбам человеческим» (Луначарский) — вот кем был нерсесяновский принц Датский. Такой Гамлет не мог спокойно раздумывать, холодно философствовать, этот Гамлет реагировал на всякую несправедливость и насилие, остро, бурно, но, сознавая свое бессилие, впадал в глубокий пессимизм.

Один из рецензентов спектакля советовал Нерсесяну умерить эмоциональные взрывы силою гамлетовских рассуждений. Но актер делал как раз обратное, он умерял рассудочность силою эмоций, ибо то, в чем исповедовался его герой, не выдерживало холодных рассуждений. Гамлет Нерсесяна был активным даже в своем пессимизме. В трагедии, которую он переживал, не было просвета. «Век расшатался», и нерсесяновский Гамлет не был в силах «вправить вывихнувшиеся суставы» века: ведь не смог же никто предотвратить избиение целого народа.

Нерсесян в облике Гамлета словно скорбно склонился над могилами соотечественников. Рядом с нерсесяновским Гамлетом шли тени великих мучеников, тени множества страдальцев, которые не давали покоя Ваграму Папазяну, пока он не написал книгу «Долг сердца»[1]. Разве он мог спокойно философствовать? Лишь спустя двадцать лет, когда пережитое Нерсесяном было в прошлом, когда армянский народ, обретший родину, вновь возродился и расцвел, на сцену театра имени

[1] В 1959 году в Ереване на армянском языке опубликована книга В. Папазяна «Долг сердца», в которой выписаны портреты Енока Шагена, Грикора Зохрапа, Сиаманто, Даниела Варужана и многих других замечательных представителей западноармянской интеллигенции, большинство которой погибло во время событий 1915 года.

Сундукяна поднялся новый Гамлет — Варгаш Вагаршян. Его принц уже не сомневался в том, что традиционный гамлетовский вопрос надо решать прямо — «быть!».

Нерсесяновский Гамлет печально смотрел на пережитое, на совершенное. Его Дон-Кихот устремлялся в будущее, мечтал о грядущем. У обоих сценических персонажей были свои, неповторимые характеры, очень непохожие друг на друга. И все же, как точно определил Л. Калантар, Нерсесян, «может быть, сам того не сознавая, необычайной способностью безграничной созерцательности и грустного всепрощения сблизил эти противоположные характеры, превратив их в синонимы понятия высочайшего гуманизма. По этой же причине оба образа в воплощении Рачия звучали исторически верно...»[1].

В Гамлете и Дон-Кихоте Нерсесян познавал глубины человеческой психологии, человеческого характера. Величайший гуманизм, присущий его первым сценическим героям, стал отличительной чертой и самого актера.

---

[1] Альбом «Рачия Нерсесян», Ереван, изд. АТО, 1956, стр. 6.

ГЕРОЙ НОВОЙ ЭПОХИ

Актеру-художнику Нерсесяну особенно близки были образы современников. Да и сам он сознательно подчеркивал свою органическую связь с советской драматургией.

В 1959 году, вспоминая артистическую молодость, он писал:

«Когда я молодым, малоопытным актером вернулся на Родину, меня захлестнула высокая волна новой, советской драматургии. Было в ней нечто живительное, поразительно свежее, но уже выкристаллизовавшееся, юное и мудрое, волнующее и заставляющее думать.

Мне было что играть. И если, например, на протяжении 20-х и 30-х годов я добился каких-то успехов на сцене, то это не только благодаря Шекспиру и Шиллеру, Л. Толстому и Гауптману, Сундукяну и Ширванзаде. Горький, Тренев, Лавренев, Киршон, Афиногенов, Погодин, Вс. Иванов — это мой репертуар, и я горжусь им»[1].

Пожалуй, ни одному из армянских актеров не пришлось так часто и плодотворно выступать в советском репертуаре, как Нерсесяну. В 20—30-е годы он сыграл десятки ролей в советских пьесах, сыграл блестяще, с присущим ему умением проникать в духовный мир человека.

Через нерсесяновские образы зритель познавал сложные душевные борения современника, приобщался к его богатому внутреннему миру. Когда же пьеса не давала достаточно материала и когда облик совре-

[1] «Литературная газета», 1959, 14 мая.

меника был выписан бледно, Нерсесян, актер глубокого психологического плана, старался показать героя наших дней более многогранным, наделял его запасом своих личных жизненных наблюдений. Герою Нерсесяна верили, потому что сам артист предельно доверял зрителю, безгранично любил своих героев. Казалось, что Нерсесян и созданные им образы Владимира («Пурга» Д. Щеглова), Берсенева («Разлом» Б. Лавренева), Вершинина («Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова), Платона («Платон Кречет» А. Корнейчука) слились воедино, стали одной личностью, всегда любимой, всегда достойной подражания.

Люди специально ходили в театр смотреть нерсесяновского Платона, нерсесяновского Вершинина или Симона («Ярость» Е. Яновского).

Так уж сложилось, что в первом послереволюционном десятилетии в армянской драматургии не было создано крупного произведения на современную тему. Первыми современными героями на армянской сцене были персонажи пьес русских советских авторов. При всем своеобразии подхода к произведениям русской драматургии армянские режиссеры во многом следовали творческим принципам русской советской режиссуры. Это объяснялось тем, что армянская профессиональная режиссура фактически только формировалась. Иная картина была в актерском искусстве, здесь сложились богатые традиции.

В те годы в театре имени Сундукяна выступали выдающиеся артисты — Абелян и Папазян, Асмик и Ольга Гулазян, Алиханян и Аветян. И если армянское сценическое искусство с первых же шагов советского театра поднималось до художественных высот, то этим оно в большой степени было обязано достижениям национальной актерской школы.

Среди молодого поколения актеров Нерсесян стал одним из блестящих продолжателей традиций армянского сценического искусства, и вместе с тем он открывал новую страницу в истории армянского театра. Рачия Нерсесян сам понимал это. В статье, посвященной 70-летию со дня рождения Ваграма Папазяна, он писал: «Совершенно иной была бы артистическая судьба Папазяна, если бы он вступил на сцену десятью годами раньше или десятью годами позже. В этом случае на нем не лежала бы тяжелая ноша — быть мостом между старым и новым. Он был бы или старым или новым, или Адамяном или, пусть меня простят за смелость, Нерсесяном»[1].

В героях Нерсесяна жила безграничная любовь к человеку, любовь не обычная, а своя, нерсесяновская. Два выдающихся армянских поэта — Ваган Терян и Егише Чаренц — были особенно близки Нерсесяну в ранний период его творчества. Грустный лиризм поэзии Теряна и гражданская страстность стихотворений Чаренца жили в его душе. Такая душевная настроенность артиста наиболее ярко выразилась в созданной им галерее образов современников.

Первая победа пришла к Нерсесяну в спектакле «Любовь Яровая», в котором он исполнял роль Кошкина. С этим спектаклем вообще связывалось утверждение советской драматургии на армянской сцене, его называли «блестящей идеологической страницей нашего театра»[2], «поворотным в истории армянского советского театра»[3]. Режиссер Левон Калантар в работе над тре-

---

[1] Газ. «Нор Кянк», Бухарест, 1959, 30 октября (на арм. яз.).
[2] «Хорурдаин Айастан», 1927, № 107.
[3] Рубен Зарян, Театральные портреты, Ереван, Изд-во АН АрмССР, 1956, стр. 148.

невской пьесой «кардинально изменил принцип раскрытия сценического образа, сознательно отказался от формальных поисков и в основу положил принцип жизненной правды»[1].

Режиссерский замысел наглядно проявился в актерских исполнениях. Свои лучшие роли советского репертуара создали в этом спектакле Асмик (Любовь Яровая), Авет Аветисян (Швандня), Грикор Аветян (Горностаев) и, конечно, Рачия Нерсесян.

До того как Нерсесяну была поручена роль комиссара Кошкина, он сыграл две роли в пьесах Луначарского «Красная маска» и «Яд». Положительный персонаж Роман из «Красной маски» был выписан весьма приблизительно, в характерном для Луначарского условно-тезисном плане. Нерсесян был очень связан текстом и, действительно, создал скорее маску, чем образ. Мельхиор Полуда в «Яде» отличался большей конкретностью, реальными чертами, но это было познание современного человека через отрицательный персонаж. По свидетельству критики, Нерсесян играл эту роль убедительно. Но в обеих работах артист лишь нащупывал пути к образу современного человека.

Об исполнении роли Кошкина сохранилось немало восторженных отзывов. Все отмечают стойкость характера, энергичность, преданность делу революции, железную волю нерсесяновского комиссара. Но, пожалуй, самой замечательной чертой Кошкина — Нерсесяна была его вера в революцию, сознание правоты своего дела. Именно эта непоколебимая вера диктовала артисту своеобразное поведение на подмостках. Он был предельно собранным и сосредоточенным. В противоположность

---

[1] Левон Калантар, На путях искусства, Ереван, «Айпетрат», 1963, стр. 94.

другим персонажам спектакля комиссар прямо-таки удивлял четкостью движений, точным и всегда уместным жестом, острым, пронизывающим взглядом. С первого же выхода на сцену обозначалась какая-то, не побоимся этого слова, машинная четкость в поведении Кошкина — Нерсесяна. Он очень деловито проходил к Пановой, диктовал приказ, затем так же строго и отрывисто разговаривал, чеканной походкой удалялся. Когда он находился на сцене, все вокруг выглядело особенно собранным.

Этому впечатлению помогало и оформление Микаела Арутчяна — строгие плоскостные конструкции, единая цветовая гамма. На таком условном фоне рельефно выделялись фигуры исполнителей, ничто не мешало точной передаче ритма движения.

Режиссер-постановщик Л. Калантар в одном из своих выступлений подчеркивал, что в «Любови Яровой» он придавал огромное значение ритму спектакля [1]. Его во многом определяло сценическое поведение Кошкина. Но этот своеобразный, «машинный» ритм Кошкина мог помешать верному решению образа революционера, если бы актер сознательно не нарушал его. Моменты нарушения ритма, в котором жил нерсесяновский герой, и становились кульминационным выражением его внутреннего мира. Этих моментов было несколько, но они были по-настоящему нерсесяновскими.

В беседе с профессором Гориостаевым, несколько иронически намекавшим на безграмотность Кошкина, мечтавшего о «поголовном всеобщем народном образовании», артист выходил из привычного ритма, исчезала чеканность речи и походки. Комиссар терялся от правды сказанного, его жест утрачивал строгость рисунка, ост-

[1] См.: Левон Калантар, На путях искусства, стр. 93.

рый взгляд становился смущенным. И вместе с этим в интонации незаметно возникала такая искренность, такая человеческая тоска, такая жажда знаний, что теперь уже Горностаеву становилось неловко, он поражался душевности этого железного революционера в кожаной куртке и не мог понять, как при такой человечности Кошкин может расстреливать людей. За несколько мгновений Нерсесян обнаруживал все внутреннее богатство своего героя, очаровывал красотой души и опять «уходил» в деловые будни.

Исключительно напряженно проходила сцена расстрела Грозного, этого «кровью спаянного брата» Кошкина.

За четыре месяца до ереванской постановки премьера «Любови Яровой» состоялась в Малом театре. В этом признанном классическим спектакле роль Кошкина играл П. М. Садовский, исполнение которого было очень высоко оценено критикой. Сцену расстрела Грозного Садовский проводил в трагическом плане. После расстрела Кошкин — Садовский «возвращался на сцену глубоко потрясенный, страдающий. Тяжело дыша, он как бы прятал в себе все только что пережитое. Овладев собой, он прерывистым голосом продолжал диктовать машинистке»[1].

Несколько иное решение этой сцены предлагал Нерсесян. Трагическая нота в его исполнении возникала еще до расстрела, в момент, когда выясняется измена Грозного. Кошкин с трудом верил рассказам Пановой, он очень внимательно расспрашивал самого Грозного, испытующе и долго смотрел на него, словно желая проникнуть в его душу. Трудно было выдержать этот

---

[1] «Очерки истории русского советского драматического театра», т. I, М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 272.

взгляд, как взгляд нерсесяновского Дзержинского в спектакле «Ленин в 1918 году». Грозной не выдерживал и сознавался. Именно в этот момент нарушалась внутренняя собранность железного комиссара, на мгновение он неузнаваемо терялся — а это страшно, когда теряется и не может овладеть собой сильный, целеустремленный человек.

Кошкин долго стоял в одной позе и невидящими глазами смотрел перед собой. Какие картины видел он в эти секунды? Свою жизнь, отданную революции, Грозного, гибель многих друзей и еще многое, что «кровью спаяло» их. Глаза Нерсесяна постепенно оживали, в них загоралось пламя гнева, это пламя не могли погасить навернувшиеся слезы. Привычным резким движением Кошкин поворачивался и командовал. Два бывших друга уходили в темный узкий коридор. Луч света выхватывал их лица. Кошкин отрывисто приказывал: «Грозной, к стенке! Живо становиться...»

Выстрел звучал мгновенно.

Комиссар возвращался своей привычной походкой и спокойным голосом продолжал диктовать: «...оставляя город в полном революционном порядке...»

Кошкин в исполнении Нерсесяна единодушно был признан творческой победой всего армянского советского театра, впервые и блестяще утвердившего на своей сцене образ революционного героя.

Отныне ни один армянский режиссер не хотел обходиться без участия Нерсесяна, если ставилась советская пьеса, если надо было воплотить образ революционера. Да и сам Нерсесян уже не мог отказаться от образов, в которых жила пламенная любовь к свободе, ненависть к тирании.

Вслед за этой ролью последовали новые работы, еще более интересные и многогранные.

Сразу же после Кошкина Нерсесян сыграл Владимира из «Пурги» Щеглова. Постановку этой пьесы режиссер Л. Калантар считал переломной в своем творчестве. «Начиная с «Пурги», — говорил он, — лейтмотивом моей деятельности становится последовательное и принципиальное освобождение от последних остатков формализма»[1]. Чтобы предельно выявить актерскую работу, режиссер даже отказался в этом спектакле от художника-оформителя, который своими конструкциями, по мнению Калантара, мешал психологически глубокому раскрытию внутреннего мира персонажей.

Сюжет пьесы несложен. В тайге на заброшенном зимовье встречаются трое: дочь бывшего владельца золотых приисков со своим женихом и большевик-партизан Владимир. Между мужчинами сразу же возникает классовый конфликт, обостренный борьбой за любовь девушки. В этом поединке побеждает сильный, целеустремленный Владимир, а Генри, не выдержав голода, уходит в тайгу и там гибнет.

Критика отмечала влияние на пьесу «Северных рассказов» Джека Лондона. Но «Пурга» обладала одним несомненным достоинством — в ней была сделана попытка создать психологически углубленный характер большевика. Эту особенность пьесы с предельной остротой выявлял ереванский спектакль.

Суровый нрав и стоический дух северных героев Джека Лондона были сродни Владимиру — Нерсесяну, в нем, как в крепком сплаве, соединились великодушие и суровость, любовь и ненависть.

На протяжении всего спектакля Владимир оставался поразительно спокойным, хладнокровным в минуты опасности и величественным. Эту величественность,

---

[1] Левон Калантар, На путях искусства, стр. 94.

от которой веяло широтой русских просторов, мы потом увидим в нерсесяновском Вершинине.

По ходу действия безоружный Владимир часто оказывался один на один с Генри, врагом сильным, умным и отчаянным, каким его представлял Джанан. Очевидцы спектакля рассказывают, что нерсесяновский герой в ряде сцен спокойно поворачивался к своему противнику спиной. Владимир психологически обезоруживал его, внушал ему страх не силой, а величием человеческого доверия. Большевик Владимир доверял этому человеку даже тогда, когда убеждался в безнадежности своих попыток заставить Генри вернуться к нормам человеческого поведения. Узнав о том, что англичанин спрятал лыжи и топор, чтобы убить его, Владимир — Нерсесян с невозмутимым хладнокровием возвращался в избу и подходил вплотную к врагу. Во всем его облике было столько силы, столько достоинства, в обжигающем взгляде чувствовалась такая убежденность, что Генри терялся. И так же спокойно Владимир выходил, выиграв этот опасный поединок. Во взоре Нерсесяна иногда вспыхивало гневное пламя, в голосе слышался холодный звук металла. В эти мгновения он был подобен разгневанному льву, приготовившемуся к смертельному прыжку.

Критика единодушно признала нерсесяновского Владимира «воплощением образа большевика», «незабываемым исполнением», «углубленным образом большевистского деятеля».

Какими бы интересными ни были образы Кошкина и Владимира, как бы они ни поражали цельностью характера, в них не было той внутренней конфликтности, в которой раскрываются глубины человеческой души. А именно в этих глубинах прекрасно себя чувствовал актерский талант Нерсесяна. Такими образами для

него стали капитан Берсенев, партизан Никита Вершинин, профессор Бородин и хирург Кречет.

Странными подчас оказываются пути исследования духовной природы человека. Нерсесяну иногда приходилось на совершенно неожиданном драматургическом материале делать творческие открытия, которые впоследствии могли пригодиться при исполнении других ролей.

Незадолго перед тем как выступить в роли капитана Берсенева («Разлом» Б. Лавренева), Рачия Нерсесян поразил всех игрой в пьесе О'Нила «Любовь под вязами». И опять артист, иногда даже независимо от предоставляемых ролью возможностей, углублялся в самые тайные уголки человеческой души, обнаруживал такие неожиданные психологические мотивы, о которых никто и не подозревал. Играя Кабота, Нерсесян приходил в такое творческое состояние, при котором исследуется, если можно так выразиться, «механика» психологической раздвоенности. Как это ни парадоксально, но интуитивное постижение духовного мира фермера Кабота помогло Нерсесяну глубже осветить образ Берсенева. «Механика» очень пригодилась при воплощении характера русского капитана.

«Разлом» в театре имени Сундукяна, как писал Михаил Кольцов, пользовался «совершенно сумасшедшим успехом»[1]. Читая отзывы о спектакле, разбираясь в материалах дискуссии по поводу этой работы театра, приходишь к выводу, что «совершенно сумасшедший успех» был вызван не только динамичными массовыми сценами, их торжественным пафосом, филигранной отточенностью образов представителей двух противоположных лагерей, а, может быть, в большей степени

[1] М. Кольцов, В тени Арарата.— «Правда», 1928, 2 ноября.

правдивым показом процесса душевного разлома идущего к революции человека.

Театр даже обвиняли в том, что он слишком много внимания уделил показу «душевной возни» в доме Берсенева, что чрезмерная психологизация персонажей вредит революционному духу спектакля. Однако не стоит подробно останавливаться на взглядах некоторых критиков, писавших о «Разломе». Важно отметить, что ереванская постановка действительно отличалась разработанностью психологии персонажей, и прежде всего капитана Берсенева.

Нерсесян еще более усложнял и без того сложный внутренний мир Берсенева, но усложнял, не создавая хаоса, а добиваясь кристаллизации, прозрачной ясности переживаний человека, остановившегося на распутье. Нерсесяновские исповедничесние мгновения озаряли образ Берсенева ослепительными вспышками, обнажая внутренний мир этого незаурядного русского интеллигента. Если Кошкин, Владимир отличались цельностью характеров, если борение чувств этих героев не обусловливалось мировоззренческим разломом, то в Берсеневе возрождался главный мотив творчества артиста — интеллектуальное, философское борение.

Симптоматично, что вслед за Берсеневым Нерсесян сыграл Вершинина, Бородина, Левинсона. В процессе создания этих образов выявилась еще одна особенность творчества Нерсесяна — удивительная способность к эмоциональной передаче интеллектуального содержания конфликта. В дальнейшем интеллект и эмоция в нерсесяновских исполнениях всегда сливались в единую творческую стихию, богатую красками, непосредственностью и особой искренностью.

Не очень много текста в роли Берсенева, но очень широкой была сценическая жизнь героя Нерсесяна.

В партитуре роли актерские дополнения и комментарии к тексту занимали ведущее место. Когда Берсенев — Нерсесян, стройный, подтянутый, в форме морского офицера, появлялся на палубе «Зари», нельзя было смотреть на него без внутреннего волнения, без чувства гордости за такого вот сильного и мужественного человека. Ему верили, в него влюблялись зрители. Не только за мужественность и волю его, но и за обнажение душевных импульсов, благодаря которым человек становится сознательным борцом революции. Если Щукин в спектакле вахтанговцев раскрывал «цельность характера, внутреннюю собранность и обостренность чувств, которые характерны для Берсенева»[1], то Нерсесян показывал путь, по которому шло становление цельности характера, не упрощая при этом сложности духовного мира героя.

Рассказывают, как Берсенев Нерсесяна вел себя в сцене расстрела предателей Штубе и Швача. Только что жизнь Берсенева была под угрозой, но Годун предотвратил самосуд матросов. Капитан обнял дочь, мужа которой расстреливают тут же. Успокаивая Татьяну, он не скрывал своих переживаний. Артист не боялся показать минутную слабость своего героя, его естественное человеческое волнение. Руки капитана гладили Татьяну, но в их движении было больше собственного беспокойства[2]. И такой штрих в поведении Берсенева раскрывался перед самым финалом, то есть перед окончательным поворотом в мировоззрении героя. Сегодня это покажется естественным поведением, но в те годы, когда сцены театров нередко еще заполняли бескомпромиссные персонажи, когда всякие «трещины» в характерах

[1] «Очерки истории русского советского драматического театра», т. I, стр. 321.

[2] См. сб. «Рачия Нерсесян», стр. 57.

борцов революции — а Берсенев в результате становится им — воспринимались не иначе как идейное отступление, нерсесяновская трактовка была близка к творческому подвигу.

Революционеры в исполнении Нерсесяна отличались мужественными характерами, но мужественным был и подход артиста к самим образам. Еще более творчески и смело была им прочитана роль крестьянина-партизана Никиты Вершинина в пьесе «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова.

Нерсесян безбоязненно вторгался в самые глубины души человека. Не следует забывать, что в определенный период жизни нашего театра личные переживания (эта основа основ сценического искусства) революционеров комментировались частью критики как концепционный недостаток образа. Нерсесян никогда не отступал от главного принципа своего искусства — показывать человека во всей сложности его интеллектуального и эмоционального мира.

По силе исполнения роли Вершинина Нерсесян, как говорили очевидцы, не уступал В. И. Качалову. На армянской сцене пьеса Вс. Иванова трактовалась в углубленном психологическом плане. Обусловливалось это, по всей вероятности, нерсесяновским Вершининым. Театр даже упрекали в том, что в отдельных сценах слишком углублена психологическая разработка образа Вершинина, и это якобы приглушало революционный пафос некоторых сцен с его участием.

Какие же это были сцены? Прежде всего — момент, когда Никита узнает о гибели детей. В самой пьесе этот момент выписан драматично: шум морского прибоя, голоса патрулей и унылое завывание флейты в глухую тревожную ночь. В ереванском спектакле весь звуковой фон особенно выделялся.

Не замечая вокруг никого, Вершинин — Нерсесян медленно проходил по сцене. Его останавливало причитание жены, неожиданно прорвавшееся сквозь монотонный шум прибоя. Вершинин каменел. Так он стоял долго. Даже очень долго. Трудно было поверить, что это изваяние может ожить, задвигаться, заговорить. Вершинин молчал. Потому что нельзя было найти слов, которые выразят его горе. Говорили его глаза. Они рассказывали о том, чего автор не написал. Это была исповедь человека, для которого жизнь кончилась.

Нерсесян доводил горе Вершинина до степени трагической безысходности, не задумываясь над тем, что его герою предстоит еще долгий путь борьбы. На краю пропасти, за которой открываются неизведанные тайники человеческих переживаний, нерсесяновский Вершинин, всецело поглощенный своим личным горем, бросался в эту бездну. В ней можно было погубить и провалить роль. Но если выйти победителем — значит, одержать великую победу. Психологическую битву за будущее Вершинина Нерсесян вел в этой немой сцене, вел стоя один на один перед зрительным залом, вел честно и отважно.

Эта сцена была кульминационной для Вершинина, ибо именно здесь артист решал наиболее важный для себя вопрос — быть или не быть Вершинину *народным* мстителем. От личного горя к осознанию народного бедствия — вот огромный путь, который должен пройти нерсесяновский герой в этой небольшой сцене. Можно ли? Нерсесян доказывал возможность почти невозможного. В момент, когда Вершинин был весь поглощен своим горем, ему хотелось отстранить от себя всех, заставить молчать и Настасьюшку, и волны, и флейту, и голоса патрулей. Он закрывал глаза, уходил в себя от людей, от мира, от жизни. Ему мешали все звуки,

слушая флейту, он с трудом говорил: «Ишь, воет дудка...» Но вот потухшие глаза Вершинина постепенно оживали, он как-то по-иному прислушивался к шуму морской волны, к завыванию флейты. Он начинал думать. Мысли набегали одна на другую, путались. И это отчетливо читалось на лице артиста. Вот здесь он продолжал реплику: «Ишь, воет дудка. Тоже горюет, понять хочет...»

Вершинин — Нерсесян на глазах зрителей становился другим человеком, отныне для него нет жизни без мести. В последующих сценах Вершинин не расставался с мыслью, которая от каждой встречи с Пеклеванов ым становилась шире и глубже. И хотя нерсесяновский Вершинин внешне мало отличался от других крестьян, заполнивших сцену ереванского театра, но в нем было нечто выдающееся, отличающее его от всех остальных. Если качаловский Вершинин, по его же выражению, «жмется к партизанам, не выделяется из их массы»[1], то к Вершинину — Нерсесяну, как к личности сильной и выдающейся, тянутся партизаны. На протяжении всего спектакля фигура Вершинина — Нерсесяна последовательно укрупнялась. Доводя образ до монументальных масштабов, Нерсесян в финальной сцене переключал переживания Вершинина в возвышенную трагическую сферу. Две сцены, как два реквиема, отчетливо возвышались в исполнении Нерсесяна. Это — смерть детей и гибель Пеклеванова.

Тело убитого Пеклеванова выносили на пустую сцену. Все удалялись. Зазвучала траурная музыка. Зритель помнил, как появлялся Вершинин в сцене оплакивания своих детей. Теперь ситуация словно повторяется, но иным уже был Никита Вершинин, который «входил

[1] «Современный театр», 1928, № 2, стр. 21.

гамлетовскими шагами»[1]. Это очень важное свидетельство рецензента высказано было в тоне упрека артисту за излишнюю психологизацию образа. Вершинин — и «гамлетовские шаги»? В том-то и дело, что Нерсесян смотрел на современников глазами Гамлета, а на Гамлета — глазами современников.

Да, «по-гамлетовски» подходил Вершинин к телу погибшего коммуниста, «по-гамлетовски» произносил: «Заснуло твое сердце... Не слышишь, не чувствуешь, как мы в тебя веруем!» И это была настоящая исповедь перед коммунистом, партией, народом. Нерсесян, «исповедовался» настолько самозабвенно, что критика назвала эту сцену скорее «церковной церемонией, чем революционным выступлением». Действительно, в этой сцене Нерсесян доводил игру до священнодействия, а чувства героя — до степени святой веры в дело Пеклеванова.

В каждом нерсесяновском образе светилась безграничная вера в человека, в величие его разума, в доброту его души. Артист монументализировал образ своего современника, доводил его переживания до гигантских масштабов, при которых не могло быть места ни мелким страстям, ни мелким обидам. Все должно быть крупным и возвышенным в человеке — и его любовь, и его ненависть, и его отчаяние, и его вера. С этой и только с этой мерой выдающийся армянский артист подходил к образам современников; в этом ключе воплощались и Хомутов («Огненный мост» Ромашова), и Симон («Ярость» Яновского), и Бородин («Страх» Афиногенова), и Левинсон («Разгром» Фадеева), и Платон («Платон Кречет» Корнейчука), и Малько («Далекое» Афиногенова), и Гайдар («Фронт» Корнейчука),

[1] «Хорурдаин Айастан», 1928, 14 октября.

и Сафонов («Русские люди» Симонова), и многие другие.

В том случае, когда литературный материал не давал больших возможностей, артист дополнял сценический образ яркими жизненными деталями, конкретными чертами. Нерсесян не раз доказывал, что сценическая жизнь воплощаемых им образов внутренне богаче, сложнее и, что самое характерное для артиста, человечнее, чем литературный прототип.

В «Страхе» Афиногенова Нерсесян играл роль профессора Бородина. В Армении эта пьеса не вызвала тех горячих споров, какие развернулись вокруг нее в центральной печати. Нерсесяновский Бородин тоже был принят единодушно, хотя в Армении знали о спорах по поводу исполнения этой роли Л. М. Леонидовым в спектакле МХАТ.

Сильной стороной исполнения армянского актера была, если можно так выразиться, масштабность переживаний человека науки. И опять Нерсесян особенно поражал зрителя в немых сценах, где открывалась возможность для самостоятельного обогащения образа. Есть в пьесе момент, когда Бородин, которого «предали друзья», начинает понимать истину. Нерсесян специально задерживался на этой сцене. Он внимательно и долго вглядывался в каждого, молча смотрел в глаза. Он не может поверить в то, что близкие ему люди способны на обман.

Рассказывают, что Леонидов в этой сцене буквально пронизывал своим острым взглядом бывших друзей, а Певцов в спектакле Ленинградского театра драмы проливал слезы. Нерсесяновский Бородин, столкнувшись с обманом, замыкался в себе, оставался в трагическом одиночестве. И чем явственнее было падение бывших друзей, тем сильнее было возвышение Бородин-

на. Стоя на сцене в окружении многих людей, Бородин — Нерсесян чувствовал себя одиноким. Долго он стоял так, словно вокруг не было никого. Для него действительно не было никого. Он, человек, переживал самое ужасное — потерю веры в человека. Как и в работе над Вершининым, артист не хотел строить схем поведения своего героя. Бородин, казалось, скатывался в бездну, откуда не может быть возврата. И Нерсесян возвращал его к вере, но уже не вообще к вере, а к вере человека нового общества, новой формации. Абстрактные философские концепции ученого в первых сценах артист защищал искренно и убежденно. В этой защите таилась большая опасность, но в ней же были заложены и пружины масштабно-трагедийной трактовки образа.

Каждую близкую его творчеству роль Нерсесян связывал многими невидимыми нитями с актуальными проблемами современности. Мы помним, как его Дон-Кихот, выйдя на сцену в великий час возрождения армянского народа, смог встать рядом со строителями новой жизни.

В начале 30-х годов, когда буржуазный Запад усилил идеологическое наступление на Страну Советов, когда фашизм в Германии рвался к власти, а часть прогрессивной западной интеллигенции испугалась и растерялась, глядя на скрещенные копья двух миров, проблема чистоты и цельности мировоззрения советского человека становилась одной из важнейших в литературе и искусстве. Именно в эти годы Горький утверждал, что «людям умственного труда пора уже решить: с кем они?»[1]

---

[1] М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 27, М., Гослитиздат, 1953, стр. 363.

Эту проблему и решал нерсесяновский Бородин, для которого очень важно было не столько декларировать свой отказ от идеалистических предрассудков, сколько убедить себя и окружающих в неизбежности, в справедливости избранного им нового пути.

Крутые повороты в мировоззрении героев Нерсесяна всегда оказывались убедительными потому, что актер глубоко верил правде жизни, в которой процесс ломки характера человека происходит по законам психологии, а не по заданным схемам. Нерсесян всегда следовал жизненной логике, и потому создаваемые им образы психологически осложнялись, становились многогранными и оттого убедительными.

В середине 30-х годов Нерсесян с огромным успехом сыграл Платона Кречета и Малько («Далекое»). Хотя пьеса Корнейчука во многом отличалась от пьесы Афиногенова, различными были образы Платона и Малько, но в идейной концепции этих произведений все же было немало общего, что и отмечалось критикой. В основе обеих пьес глубинным пластом лежала мысль, возвеличивающая героику трудовых будней нового человека. Тема эта, уже достаточно разработанная советской драматургией, в «Платоне Кречете» и «Далеком» раскрывалась с новой стороны, пожалуй, было бы правильнее сказать — изнутри.

Именно внутренний мир героев нашего времени был особенно близок творчеству Нерсесяна, недаром исполнение им роли Платона обрело всенародную популярность. И опять нерсесяновский герой заговорил со зрителем языком искренних чувств, масштабных мыслей.

В те годы интеллектуальный герой на сцене чаще всего принадлежал к старой интеллигенции, которая мучительно перестраивала свое мировоззрение в условиях новой, советской жизни. Так было до середины

30-х годов, когда в реальной действительности и на театре стали появляться интеллигенты новой формации. На армянской сцене первой яркой фигурой такого интеллигента стал Платон Кречет.

Автор пьесы А. Корнейчук утверждал, что «наши люди — люди изумительной психики и больших жестов, но опять-таки качественно *иных, отличных* от жестов старых персонажей... Я не делал ставку на *внешнюю* действенность пьесы. Меня больше волновала проблема внутреннего раскрытия образа, скрытого драматизма» [1].

То, что «больше волновало» драматурга, было стихией искусства Нерсесяна. Вот почему роль Платона оказалась очень нерсесяновской. Армянский артист освобождал образ от характерности, очищал от бытовых деталей, укрупненно и обобщенно выявлял мысли и чувства героя.

В свое время пьесу Корнейчука справедливо упрекали за сентиментальную интонацию. Многие исполнители роли Платона действительно увлеклись чувствительностью главного героя. Отличительными чертами Платона — Нерсесяна были мужественность и суровость характера.

По замыслу драматурга, герои пьесы — «обыкновенные люди из так называемых «провинциальных» городов. Но у них своя «стратосфера»: в границах *своей* работы, *своего* призвания они стремятся достигнуть предельной высоты, предельного совершенства» [2]. Авторская позиция становится лишь отправной для Нерсесяна, герой которого не хотел примиряться и не примирялся с границами *своей* работы, *своего* призвания. Эта работа, это призвание в понимании и исполнении

---

[1] «Литературная газета», 1934, 6 ноября.
[2] Там же.

Нерсесяна поднимались до высот художественного обобщения. Мечты и раздумья, страсти и мысли Платона, приподнятые трагическим талантом армянского артиста, обретали масштабы гамлетовского видения мира. Первый рецензент спектакля «Платон Кречет» писал об исполнении Нерсесяном роли Платона: «Это крупнейшая победа не только актера, но и театра»[1].

На сцене армянского театра появился подлинный герой нашего времени, свободный от груза мировоззренческих колебаний, устремленный мыслями в будущее, умный, темпераментный, страстно заинтересованный судьбами человечества. Герой этот уже не глядел на образованных интеллигентов с доброй завистью, а сам диктовал миру свои понятия, масштабные и глубокие, свою волю, непреклонную и мужественную.

Армянский Платон стал любимым героем зрителей. Артист получал сотни писем, в которых его Платону объяснялись в любви, восторгались его характером, умом. В дни, когда шел «Платон Кречет», перед театром собиралась огромная толпа людей, не попавших на спектакль. Старые театралы рассказывают, что такого в жизни армянской сцены они не помнили.

С несколько меньшим, но все-таки огромным успехом исполнял Нерсесян роль командира корпуса Малько. В сущности, Малько добивался, выражаясь словами Корнейчука, того, чтобы жители на полустанке «Далекое» «в границах своей работы, своего призвания стремились достигнуть предельной высоты», то есть того, что руководит и героем «Платона Кречета». Мы уже знаем, как развивал Нерсесян эту мысль драматурга в роли Платона. То же самое он сделал в афиногеновском «Далеком».

---

[1] «Коммунист», Ереван, 1935, 10 ноября.

И в роли Малько, как и в Платоне, была опасность втянуться в сферу сентиментальных переживаний. Малько — смертельно больной человек — знает о своей болезни, как знают о ней и окружающие. Ситуация действительно мелодраматическая. Но противопоставить ей плакатный оптимизм, бодряческое пренебрежение смертельным недугом — значило разрушить психологическую ткань образа.

Известно, что в первом варианте пьесы Афиногенова особо интересовала тема смерти. Но известно и то, что Горький настойчиво советовал драматургу отодвинуть эту тему на второй план, что и было сделано Афиногеновым. В персесяновском исполнении эта тема не занимала ни второго, ни какого-нибудь другого плана. Артист не то что пренебрегал темой смерти, он ее просто не замечал, забывал, как «забывают» слепоту или глухоту.

Нерсесян по актерской натуре своей не мог играть роли больных или обреченных на смерть людей. Вот почему в ереванском спектакле «Далекое» забывался мотив болезни Малько, его вытеснял философский мотив нового отношения к жизни, отношения мудрого и мужественного. Малько — Нерсесян был удивительно спокойным, терпеливым, очень интеллигентным. Он слушал внимательно, заинтересованно, слушал как мудрец. Эта мудрость, соединенная с человеческим обаянием, сильной волей, покоряла каждого, кто с ним общался.

Особенно трудной, а потому особенно убедительной была полемика с Власом, который в исполнении острого и умного артиста М. Манвеляна казался непримиримым противником Малько. Они говорили друг с другом спокойно, достойно, как равный с равным. Это условие предлагалось Нерсесяном, для героя которого не так был важен Влас, как его философия. Важно победить

не самого Власа, человека весьма заурядного, немного злого, немного обиженного, а его философию, корнями уходящую в прошлое, рожденную человеческой ограниченностью и эгоизмом. В споре должен был победить не сильный, а справедливый — на этом строилась концепция роли. Гуманная и мудрая концепция, очень своеобразно отвечающая на вопрос, поставленный перед человеком нашей эпохи.

Нерсесяновские герои, сильные духом, убежденные в своей человеческой правде, страстно защищали человека, оберегали его духовный мир от воздействия ложных и опасных веяний. Именно поэтому сценические образы Нерсесяна становились идеалом для зрителей. Таким был и Малько. Впоследствии постановщик пьесы «Далекое» В. Вартанян признавал, что нерсесяновская сверхзадача роли Малько благодаря убежденности артиста, силе его игры и значительности созданного им характера перерастала в свехзадачу всего спектакля [1].

После Малько Нерсесян, вплоть до 1942 года, когда бурный талант артиста вырвался на простор в роли симоновского Сафонова, не создал ни одного значительного образа современника. В эти годы он выступает преимущественно в классическом репертуаре (Рустам, Фердинанд, Фальстаф, Элизбаров, Отелло, Хельмер). Раздумья, эмоции и страсти Нерсесяна, всегда связанные с современностью, переселились в души героев классического репертуара. И хотя в классике артист достиг вершин своего искусства, зритель и сам Нерсесян тосковали по ролям современников.

Но, казалось, прошло время нерсесяновских героев, глядящих правде в глаза, страстно и убежденно утвер-

[1] См. сб. «Рачия Нерсесян», стр. 105.

ждающих свои принципы. Нерсесян ждал близкой себе роли современника, чтобы поднять его на крылья своего вдохновенного таланта. Роль Сафонова из пьесы К. Симонова «Русские люди» дала артисту эту счастливую возможность.

1942 год. Фашисты еще не так далеко от Москвы. Северный Кавказ под угрозой полной оккупации, в Ереване объявляются первые воздушные тревоги, светомаскировка тьмой окутывает улицы города, а с небольшой платформы вокзала ежедневно отходят длинные эшелоны с людьми, одетыми в серые шинели. В этой обстановке рождается спектакль «Русские люди», главные герои которого каким-то чудом словно были перенесены на сцену прямо с передовой линии фронта.

Театр имени Сундукяна одним из первых осуществил постановку пьесы Симонова. Ереванцы заговорили об этом спектакле сразу же после премьеры, зрители буквально атаковали театр.

Как и прежде, в центре внимания оказался герой Нерсесяна — капитан Сафонов. Режиссер спектакля Вартанян рассказывает, что Нерсесян удивительно точно и быстро схватывал то, над чем многим актерам и постановщику приходилось долго и упорно работать. Сафонова он воспринял сразу же после первой читки пьесы. Артист увидел в этом герое обобщенный образ советского патриота и отказался от детализации игры, от подчеркивания характерности, освободил образ от бытовых штрихов, подчеркнув в нем интеллект прежде всего, как это было в образах Платона и Малько.

Для Нерсесяна капитан Сафонов был одним из тех светлых образов, которые он воплощал в 30-е годы. Артист создает свою биографию Сафонова, расширяя связь героя с мирным, но бурным прошлым. Кончилась пора «братишек» эпохи гражданской войны, советский

человек прошел долгий и славный путь интеллектуального возмужания, он стал творить чудеса в науке, совершать беспосадочные перелеты через океаны, строить гигантские заводы. И Нерсесян смело обобщал огромный путь, по которому прошел его Сафонов, человек умный, в труде закаливший волю, мужественный и суровый. Принцип обобщения касался не только прошлого Сафонова, он распространялся и на его настоящее. И это очень отличало исполнение Нерсесяна.

По мнению некоторых критиков, Б. Добронравов, игравший Сафонова в мхатовском спектакле «Русские люди», несмотря на большой темперамент, не был достаточно убедительным, потому что «не очистил роль от характерности». И «получилось так, что сила духа Сафонова часто оборачивалась грубоватостью, простота обращения превращалась в бестактность, широта натуры — в разбросанность»[1]. Не совсем удачным было исполнение роли Сафонова и П. Аржановым в Московском театре драмы. По мнению постановщика Н. Горчакова, и здесь мешала будничность, чрезмерная обыденность отдельных сцен[2].

Нерсесян прорывался сквозь характерность и будничность, он не мог лепить сценический образ, если не находил в нем крупных человеческих черт, если роль не давала возможности для окрыленного творчества. В Сафонове — Нерсесяне чувствовался не человек с «окраины», а хозяин всей земли советской, мудрый, пожалуй, даже государственного ума человек. Когда Сафонов спокойно говорил Глобе: «Понимаешь, медик,

---

[1] Ю. Головашенко, Режиссура спектаклей об Отечественной войне.— «Театральный альманах», ВТО, 1946, стр. 211—212.

[2] См. «Очерки истории русского советского драматического театра», т. 2, стр. 624.

Мартирос Сарьян и Рачия Нерсесян. 1949

Рачия Нерсесян, Гоар Гаспарян, Ваграш Ваграшян. 1953

какая это война? Такая война, что, кажется, сил нет, а они опять берутся, кажется, людей нет, а они опять берутся», — казалось, зрительный зал весь готов был после этого встать и пойти на фронт. Так это и было. Много материнских слез было пролито на спектаклях «Русских людей», много мужественных рук сжимались в кулаки, и на утро эти же руки нежно обнимали родных и близких на платформе ереванского вокзала.

В первое послевоенное десятилетие, как и во второй половине 30-х годов, Нерсесян редко выступает в ролях современных героев, а если и выступает, то в таких схемах, как Дроздов («Зеленая улица» Сурова), Головин («Илья Головин» Михалкова), в «дежурных» ролях добрых стариков и дедов. Бесконфликтная драматургия, засорявшая продолжительное время советскую сцену, вытеснила полнокровных, жизненных героев Нерсесяна, заменила их ничего не говорящими уму и сердцу зрителя анемичными персонажами. В те годы появилась весьма своеобразная «теория» «усталого героя», которой иные критики пытались оправдать бездейственность, рефлективность персонажей некоторых пьес. Нерсесян всем своим творчеством шел наперекор этим «концепциям» и «теориям», протестовал.

В этот период артист углубляется в мир героев классики, создает неповторимые образы Неизвестного («Маскарад»), Абрезкова и Федора Протасова («Живой труп»), Лира («Король Лир»), Багдасара («Дядя Багдасар»).

Не в привычке Нерсесяна было писать, выступать. Но именно в эти годы он не раз выступает в печати, ведет откровенный диалог с драматургами. Наиболее четко артист изложил свои раздумья в заметках, озаглавленных «Четыре желания». Это интересный, но грустный документ, в каждой строке которого скры-

та большая боль большого артиста. «Четыре желания» начинаются так:

«Устал я играть «мудрых» стариков, быть штатным дедом в кино и театре. Укоротить бороду у одного деда или удлинить ее у другого — вот то возможное творческое дерзновение, которое можно применить в ролях, очень похожих друг на друга, повторяющих одну и ту же плоскую мораль, стилизованных под представителей народа. Всю жизнь страшился актерской «маски», а теперь иронией судьбы становлюсь живой маской — дежурным дедом.

...Смысл жизни для себя давно уяснил, но со сцены поведать о ней теперь не удается. Играл роли интеллигентов, рабочих, крестьян. Но редко бывало, чтобы на сцене говорил так, как говорю дома или с друзьями и знакомыми. Поверьте, личная интеллектуальная жизнь моя гораздо интереснее и богаче, чем жизнь моих сценических персонажей. А ведь должно было быть наоборот... Говорят, море по-разному волнуется: то сильный ветер поднимает волны, то происходят подводные волнения. В театре делается нечто подобное. Можно наказать действующее лицо, снять его с работы — это вроде воли, поднятых ветром. Можно не обсуждать вопрос персонажа на бюро горкома, но заставить человека страдать, переживать, радоваться — это вроде подводного волнения...»[1].

Артист, создавший целую галерею блестящих образов современников, к сожалению, к концу жизни имел основание сетовать на драматургов.

Нерсесян был ярко выраженным актером своей эпохи, его искусство питалось и окрылялось живыми

---

[1] Р. Нерсесян, Четыре желания. Рукопись. Хранится в Институте искусств Академии наук АрмССР.

идеями современности, ему было что сказать людям. Эта собственная человеческая наполненность отражалась в искусстве Нерсесяна. Артист, как правило, не ограничивался миром литературного образа, он расширял и обогащал его собственным миром, оригинальным, глубоким и интересным. Часто нерсесяновский мир, привнесенный в образ, оказывался более содержательным.

Дереник Демирчян заметил: «Во всех созданных им образах прежде всего интересен Нерсесян... Независимо от возможностей драматургом заданного типа-характера Нерсесян всегда создает что-то свое в этом типе-характере. И непременно интересное, непременно своеобразное» [1].

Эта творческая черта Нерсесяна, как мы уже увидели, с наибольшей силой проявилась в исполнении им ролей современников.

Создавать *свое* внутри заданного драматургом типа-характера — значит быть полноправным соавтором образа. Таким был Нерсесян. Свою «драматургию» он, естественно, «писал» актерскими средствами, не менее действенными, не менее понятными и не менее художественными, чем авторское слово. В сценической характеристике нерсесяновских героев слово играло важную, но вовсе не единственно решающую роль. Поэтика сценической речи у Нерсесяна дополнялась не менее глубокой поэтикой сценического жеста, взгляда, мимики. На примере таких исполнений, как Кошкин, Владимир, Берсенев, Бородин, Платон и другие, не трудно было убедиться в этом.

Актер-художник, актер-творец со своей темой в искусстве, умеющий сценически ярко выражать эту тему,

---

[1] Альбом «Рачия Нерсесян», стр. 4.

Нерсесян прежде всего интересовался судьбой человека современной эпохи, судьбой масштабной, во многом противоречивой и драматической. Своего героя Нерсесян не оберегал от захватывающих дух взлетов и ужасающих падений, артист заставлял его жить большими радостями и горестями времени, времени сложного, полного самых разнообразных конфликтов.

Современник, каким его видел и лепил Нерсесян, мог сказать о себе словами любимого артистом поэта Егише Чаренца:

Ты, друг мой грядущий, хозяин вселенной,
ты слышишь? — ведь прежде, чем стал я борцом,
я был человеком, как ты, неизменно
я чувствовал сердцем и всем существом
тоску волненья,— я жил вдохновенно,
боролся, работал, как ты, уставал,
рыдал, ощущая то горе, то радость,
людей ненавидел, обиды прощал,
любил, был любимым, измученный, падал
и вновь поднимался, и песни писал,
дышавшие пылом борьбы и волнений.
Когда пронесутся года над землей
и станет великий наш век сновиденьем,
и ты, друг грядущий, мой друг дорогой,
прочтешь повесть жизни моей вдохновенной,
знай,— в нашу эпоху, в глуби сокровенной,
я так же в плену был чувств и страстей,—
пойми ты порывы души моей
и в облик взглянн мой проникновенно... [1].

[1] Егише Чаренц, Избранное, М., Гослитиздат, 1956, стр. 319—320.

ГОВОРЯЩИЙ НЕМОЙ

В кино и в театр Нерсесян пришел почти одновременно. Делая первые шаги на стамбульской армянской сцене, артист в это же время впервые снимается в фильмах турецкого кинорежиссера Мусин-Бея. Какие это были роли и как играл Нерсесян в этих экзотических кинокартинах, не удалось выяснить. Отметим лишь сам факт участия Нерсесяна в двух-трех кинофильмах, созданных в 1920—1921 годах.

Советская власть получила в Армении весьма скромное кинонаследство — несколько десятков европейских и русских адюльтерных фильмов, прокручиваемых в частных кинотеатриках глинобитной Эривани и невзрачного Александрополя (ныне Ленинакан). Ни одного очага кинодела, ни оператора, ни одной кинокамеры в дореволюционной Армении не было. Нужны были огромные усилия и энтузиазм, чтобы за первые три-четыре года Советской власти наладить в республике производство собственных фильмов.

Можно себе представить, в каких условиях зарождалась армянская кинематография, если вспомнить хотя бы такой факт. Получив докладную записку относительно развития кинодела, председатель Совнаркома Армении С. Л. Лукашин принимает одного из энтузиастов. «С. Л. Лукашин, — рассказывает Д. Дзнуни, — в конце беседы спросил, какая сумма необходима для начала работ. Узнав о том, что минимум нужны 3 тыс. руб., он пишет записку и добавляет: передайте это Асканазу Мравяну (нарком просвещения. — *С. Р.*) и получите у него 100 рублей. В настоящее время предоставить бо́льшую сумму не можем». Однако Асканаз Мравян, в

свою очередь еще раз переговорив с С. Л. Лукашиным, в конце концов отпустил... 60 рублей — 6 червонцев, добавив: «На нас лежит забота о тридцати тысячах сирот»[1].

Это было летом 1923 года. А летом следующего года в бывшем особняке губернатора Эривани заседал Художественный совет под председательством того же Асканаза Мравяна. Заседание было необычным. Собрались артисты армянского драматического театра: Асмик, Рачия Нерсесян, Арус Восканян, Микаел Манвелян, Амбарцум Хачанян, был здесь и великий Ованес Абелян. Режиссер Амо Бек-Назаров, прибывший из Тифлиса, читал на совете сценарий по пьесе А. Ширванзаде «Намус». Решался вопрос о постановке первого армянского художественного фильма, который, как и все последующие фильмы, был создан актерами драматического театра. Совершенно очевидно, что армянское киноискусство не могло бы возникнуть и успешно развиваться в первые же годы Советской власти, если бы не существовало такого крепкого творческого организма, каким был армянский театр. Наиболее крупные достижения художественной кинематографии республики связаны с именами известных артистов драматического театра.

В «Намусе» Нерсесян играл роль Рустама. Это была экранизация той самой пьесы, на представлении которой в Стамбуле начинающий актер поразил всех исполнением «кавказских танцев». Интересно, что в тот памятный день, когда шло заседание Художественного совета и актеры ждали, чтобы условиться о начале съемок, кинорежиссер отказался взять Нерсесяна на

---

[1] «Армянское киноискусство», кн. 2, Ереван, Изд-во АН АрмССР, 1960, стр. 164 (на арм. яз.).

роль Рустама. Только убедительные просьбы друзей, в частности Ованеса Абеляна, заставили Бек-Назарова согласиться. Но после просмотра пробной ленты Нерсесян безоговорочно был утвержден исполнителем роли Рустама. В этой первой же роли он проявил незаурядные способности киноартиста.

Участие Нерсесяна в этой картине имело принципиальное значение как для самого фильма, так и для всей армянской кинематографии. К середине 20-х годов в мировой кинематографии утвердился определенный взгляд на Восток как на огромный экзотический мир, откуда возможно черпать самые невероятные сюжеты для фильмов. В сверкании кинжалов, в зловещем трепете черных бурок, в блеске парчи, в разврате и роскошных пирах представал Восток в европейском кино. Экзотика и Восток казались понятиями тождественными.

Подобные тенденции проникали и в молодую советскую кинематографию. В кинокартинах «Легенда Девичьей башни», «Минарет смерти», «Нателла», «Сурамская крепость» и многих других все еще выражался традиционный кинематографический взгляд на Восток. Надо было доказать, что разряженный, парчево-кинжальный Восток есть выдумка людей, не знающих многовековой истории, высокой культуры так называемых окраинных народов, перед которыми всегда стояли острые социальные проблемы. Восток без прикрас, Восток бурлящий, борющийся ждал своего отражения на экране. Осуществление этой художественной миссии началось с «Намуса».

В романе Ширванзаде «Намус» рассказывается о суровых буднях жителей провинциального городка Шемахи, о трагической участи людей, отданных во власть жестокого адата, неписаного закона. Убедительно показывается, как искаженное понятие намуса — чести,—

веками укоренявшееся в сознании людей, подавляет и уничтожает искренние человеческие чувства. Последовательный реалист и тонкий психолог, Ширванзаде в своем романе, а затем в им же написанной пьесе не делает субъективную вину персонажей отправной точкой трагических событий, как не делали ее Шекспир, Бальзак, Толстой или Чехов. Герои «Намуса» и виновны и не виновны в совершающейся катастрофе. Виновность их предопределена временем, общественной средой.

Родители Сусан и Сейрана дали клятву соединить судьбы молодых, которые по адату не должны встречаться до обручения. Отец Сусан, увидев однажды целующимися дочь и Сейрана, торжественно отрекается от клятвы, ибо этого требует адат, понятие намуса. Он выдает дочь за Рустама. Подчиняясь тем же неписаным законам чести, Рустам, узнав о любви Сейрана и Сусан, убивает ее. Сейран кончает жизнь самоубийством. Такова сюжетная схема «Намуса». Она могла послужить поводом для создания «образцового» экзотического фильма. По иному пути пошел творческий коллектив. Александр Ширванзаде, тогда только что вернувшийся из Парижа, посмотрев черновой вариант фильма, заявил: «В картине мне больше всего понравилось в высшей степени умное и внимательное отношение режиссера и сценариста к моему роману. Подобный подход к литературному произведению мне редко приходилось встречать в Европе и Америке»[1].

В реалистической трактовке «Намуса» большая заслуга принадлежит Нерсесяну. Роль Рустама, если подходить к ней традиционно, была самой «экзотической», с такими атрибутами, как кинжал, бурка, месть, убий-

---

[1] «Советакан арвест», 1958, № 11, стр. 35 (на арм. яз.). Публикация Г. П. Чахирьяна.

ство. Такова была внешняя оболочка роли, заманчивая и эффектная. Исполняя роль Рустама, легко стать на разоблачительную позицию. Ведь само сюжетное развитие образа (Рустам женится на Сусан без любви и убивает ее) могло вынудить и вынуждало многих актеров театра проникнуться к Рустаму антипатией. Более того, постановщик откровенно заявлял, что он намерен тенденциозно изобразить пороки прошлого, показать действительность «мрачно реалистически».

Художественное чутье, огромный талант Нерсесяна, его гуманный взгляд на судьбу героя спасли кинообраз от предвзятой трактовки, во многом помогли верному звучанию идеи всего фильма, в котором, как и в романе Ширванзаде, не оказалось субъективно виновных персонажей.

Ни в одном кадре артист не намекал на виновность или жестокость Рустама. Вся вина падала на жестокие обычаи и понятия времени.

В чем состоит вина Рустама, если он женился на Сусан точно так, как и все женились в те времена: нашлась красивая девушка, родители благословили, а ему оставалось с честью жениться и содержать семью? Даже когда в фильме возникал повод показать горячий восточный характер Рустама, артист сознательно сдерживал страсти героя. Так, во время свадьбы, когда Сейран явно идет на конфликт с Рустамом, устраивая скандал на ночной улице, герой Нерсесяна, делая невероятные усилия над собой, остается в рамках «приличия». От гнева и чувства оскорбленного достоинства лишь на мгновение широко раскрылись глаза Рустама, он схватился за кинжал, но тут же отказался от мысли ответить обидчику.

В этом эпизоде, как и во время объяснения с Сейраном в далеком Дагестане, Нерсесян, по заданной ситуа-

ции, мог вспыхнуть, переиграть, что очень любят делать актеры, не знающие истинного характера восточного человека, в котором не только неудержимо бурлит темперамент, но в еще большей степени проявляется сдерживающая этот темперамент воля.

Сила воли проявилась еще в одном эпизоде. Обуреваемый чувством мести, Рустам мчится из Дагестана к себе в Шемаху. Лицо его выражает решимость. Один кадр сменяется другим, и зритель постепенно начинает понимать, как работает мысль Рустама. Он, этот сильный человек с первозданными понятиями чести, слепой исполнитель законов адата, начинает раздумывать. Артист лаконично и точно передает смену мыслей и эмоций Рустама. Убийство он совершает в момент аффекта, когда налитые кровью глаза не видят, сознание не работает. Каждый поступок Рустама артист внутренне оправдывает, находит самые убедительные мотивировки, принципиально отвергая тенденциозное отношение к играемой роли. Когда Ширванзаде писал отзыв о фильме, он подчеркивал: «После Абеляна (Бархудар), по-моему, лучшее исполнение принадлежит Рачия Нерсесяну (Рустам), который, подобно Абеляну, естественно и без утрировки раскрывает характер изображаемого человека» [1].

Первая же большая кинороль Нерсесяна выдвинула его в ряд ведущих армянских киноактеров. Отныне в кино, как и в театре, Нерсесян становится незаменимым исполнителем главных ролей.

Нерсесян воплощает образ пробуждающегося человека Востока. Развенчивая и отметая экзотику, артист доказывает социальную обусловленность поведения своих героев. Как сценические образы Нерсесяна, так и

[1] «Советакан арвест», 1958, № 11, стр. 35.

роли, созданные в кино, отличаются богатством духовного мира, глубиной психологической разработки.

Значимость творческого подвига артиста станет еще более очевидной, если вспомнить, в какие годы создавались кинороли Рачия Нерсесяна. В кинематографии тех лет все еще господствовал взгляд на Восток как на огромное царство общественного сна, идиллического социального покоя и политической апатии.

Кинопроизведением, взорвавшим традиционное представление о социально дремлющем Востоке, принято считать талантливый фильм Пудовкина «Потомок Чингис-хана». Действительно, в этой картине с потрясающей художественной силой обобщалась тема разбуженного Востока. Однако еще до появления «Потомка Чингис-хана» кинематография Закавказья создала картины, посвященные этой теме. Среди них немые армянские фильмы «Заре», «Хас-пуш», «Дом на вулкане».

Трудно правильно оценить эти армянские ленты, не принимая во внимание того, что принесли советской и мировой кинематографии фильмы «Броненосец «Потемкин» и «Мать». Кинематографический образ народа, пробужденного революцией, в этих фильмах раскрывался по-разному. Если Эйзенштейн обращал главное внимание на *образ массы,* художественно раскрывал этапы становления революционного мышления массы, то Пудовкин сосредоточил основное внимание на *образе представителя массы,* изображал становление революционного человека из массы. В «Броненосце «Потемкине», по выражению Эйзенштейна, господствовала «страстная насыщенность события», в «Матери» — «страстность участвующих» в событиях [1].

---

[1] «Двадцать лет советской кинематографии», М., Госкиноиздат, 1940, стр. 26.

Армянские кинематографисты, обратившись к теме социального пробуждения народа, испытали влияние обоих мощных направлений русской советской кинематографии. В 1926 году А. Бек-Назаров вслед за «Намусом» ставит фильм «Заре».

Роль главного героя фильма — Сайдо — могла, как и роль Рустама в «Намусе», толкнуть Нерсесяна к абрекзауровщине, к «романтике» кинжала и бурки. Сюжетная канва фильма давала для этого все основания. Бедняк-пастух Сайдо влюблен в красавицу Заре, которую хочет взять в свой гарем богач Темур-Бек. Отправленный беком в царскую армию, Сайдо вскоре бежит и возвращается в родные горы. Однажды выйдя на свидание с Заре, пастух вновь попадает в руки Темур-Бека. Убежав из тюрьмы, он становится во главе небольшого отряда односельчан и с оружием в руках отбивает любимую.

Несмотря на такой сюжет, фильм был свободен от налета детектива. И это не только потому, что режиссер сознательно избегал подобного решения темы, но и благодаря искусству Нерсесяна. Очень тонко и убедительно корректируя темперамент, горячность и наивность характера Сайдо, артист последовательно подчеркивает неутомимую работу мысли героя, в каких бы ситуациях он ни находился. При всей эмоциональной насыщенности образа Сайдо зрителя особенно волнует процесс пробуждения его интеллекта. Эффектные эпизоды бегства, вооруженное столкновение пастуха с беком артист никак не выпячивает, и, наоборот, те сцены, где герой раздумывает, хочет понять происходящее, Нерсесян разрабатывает детально, до самых тончайших нюансов. Темперамент, ярость, готовая в любое мгновение прорваться,— все эти порывы Сайдо в трактовке Нерсесяна сдерживаются волей, работой мысли.

В театре, чтобы утвердить собственное понимание образа, Нерсесяну приходилось жестом, мимикой, взглядом дополнять текст роли. Экран немого кино открывал для этого почти безграничные возможности, и артист щедро воспользовался ими. На сцене Нерсесяну не очень удавались монологи, он не любил их произносить. Мысли и чувства, вложенные в длинные монологи, он предпочитал выражать языком жестов, говорящими глазами (вспомним немые сцены из «Бронепоезда», «Страха», «Ярости»). И все же в театре расстояние между артистом и зрителем подчас скрывали тонкости игры.

Экран разрушил эту преграду, приблизил лицо и глаза Нерсесяна к зрителю. А в глазах его отражались многие человеческие судьбы, с достоверностью выражалась богатейшая гамма переживаний человека. Эта особенность искусства артиста давала возможность авторам фильмов строить нерсесяновские кинообразы преимущественно на крупных планах. Без преувеличения можно сказать, что в армянской немой кинематографии больше всего крупных планов выпало на долю Нерсесяна. С ним могла соперничать только Асмик, артистка глубокого психологического плана.

Успехи, достигнутые режиссером и артистом в «Заре», были развиты в «Хас-пуше». Хотя в этом фильме в центре внимания становятся сами события, а не их участники и судьбы отдельных героев лишь едва заметно вписываются в ткань изображаемых событий, созданный Нерсесяном образ и здесь выделяется особо.

Сценарий фильма был написан по мотивам повестей и очерков известных армянских писателей Раффи и Вртанеса Папазяна. Будни персидских хас-пушей, людей нищих и бездомных, живущих случайным заработком, в произведениях Раффи и Папазяна обрисованы с исключительной правдивостью. Мир трущоб Востока

оказался более ужасным и бесчеловечным, чем он изображен у Золя и Диккенса, Драйзера и Горького.

Авторов фильма интересовала судьба не отдельного нищего, а массы обездоленных; как в «Броненосце» Эйзенштейна героем фильма была масса, так и в «Хаспуше» толпа становилась главным действующим лицом. И так же как в фильме Эйзенштейна пунктирно вырисовывались отдельные судьбы матросов, в «Хас-пуше» выделялась судьба крестьянина Рза, предводителя восставших бедняков. Хотя влияние творчества Эйзенштейна на этот фильм бесспорно, принципы Пудовкина также проявились в нем и прежде всего в игре Нерсесяна. Рза не терялся в масштабных массовых эпизодах, рядом с важными политическими и социальными событиями не отходил на второй план. Нерсесяновский Рза то органично сливался с массой, то выделялся на ее фоне, оставаясь цельным образом «страстно участвующего» в перипетиях восстания персидских хаспушей.

В роли Сайдо артист лишь к концу кинорассказа активизировал социальный протест героя, процесс пробуждения Рза происходит гораздо быстрее, становится напряженным, насыщенным глубокими душевными потрясениями. В двух-трех маленьких сценах Нерсесян психологически исчерпывающе раскрывает эволюцию крестьянина, вынужденного уйти из деревни, испытать горести судьбы хас-пушей.

В начальных кадрах Рза выглядит мягким, лиричным, озабоченным. В его глазах, грустных и задумчивых, можно прочитать всю его прошлую жизнь. Двигается он медленно, устало. Еще медленнее становятся его движения в подвалах тегеранских трущоб, еще грустнее и печальнее становится взгляд. Но постепенно артист мастерски преображает ритм движений Рза, во взгляде проявляется холодный блеск гнева, в жес-

тах — решительность. И уже совершенно неузнаваемым становится он, когда во главе толпы разгневанных хаспушей идет по ночным улицам Тегерана.

Глаза Рза блестят священным гневом, сильные руки сжимают факел, походка выражает непреклонную волю. Прекрасно изображено в фильме ночное шествие обитателей дна. С горящими факелами в руках по узким и кривым улицам Тегерана движется огромная толпа, вытянувшаяся в огненную реку. Словно поток лавы, несется она, извиваясь в ночном мраке, ища виновников своих бед. Настроение толпы хас-пушей, их отчаяние и решимость отчетливо отражались на мужественном лице нерсесяновского Рза.

Посмотрев черновой монтаж фильма, Анри Барбюс, побывавший осенью 1927 года в Ереване, писал: «Это действительно одна из потрясающих кинокартин, которые я когда-либо смотрел на экране. Воодушевленный творчеством настоящих артистов и подлинных революционеров, я со всей искренностью выражаю свой восторг кино Армении»[1]. Можно не сомневаться в том, что восторг Барбюса был вызван и игрой Нерсесяна.

Если в театре артист уже в 20-е годы накопил богатый опыт работы над образами участников революционной борьбы, то на экране ему еще предстояло осуществить эту задачу. Дело в том, что армянские историко-революционные фильмы появились лишь в середине 30-х годов. К концу 20-х годов делаются лишь первые попытки приобщить армянское кино к историко-революционной теме.

В 1928 году на экран выходит фильм А. Бек-Назарова «Дом на вулкане». В этой картине Нерсесян сы-

[1] Гос. исторический архив социалистической революции Армении, ф. 161, оп. 1, ед. хр. 83, л. 30.

грал роль рабочего Петроса, который преодолевает ограниченность мышления борца-одиночки и приходит к идее интернациональной солидарности трудящихся.

Сюжет фильма основывался на действительном факте, случившемся на нефтепромысле «Забраст». Однако при разработке сценария авторы не ограничили себя реальными событиями, а обратились к известному роману Ширванзаде «Хаос», в котором с большой художественной силой изображался крах буржуазного мира.

Писатель еще до первой русской революции подметил новую особенность во взаимоотношениях рабочих — интернациональную дружбу. Но в романе эта тема была лишь намечена, а образы рабочих — русского, армянина и азербайджанца — эпизодичны. В фильме «Дом на вулкане» рабочие из романа Ширванзаде становятся главными героями. «Их взаимоотношения в фильме более сложны, чем в романе. В фильме удалось показать, что классовая солидарность прочнее чувства национальной вражды, разжигаемой в среде рабочих капиталистами»[1].

Армянину Петросу дана бо́льшая драматургическая нагрузка, чем остальным персонажам. Оставаясь верным своему творческому методу, Нерсесян из всей партитуры роли особо выделяет и подчеркивает узловые моменты. В каждой его роли таких узловых сцен бывает немного, всего две-три. Артист детально разрабатывает их, создает своеобразные ударные точки партитуры. В роли Петроса таких точек было несколько.

Вот Петрос задушевно беседует с рабочим-азербайджанцем, смотрит на Ахмада понимающим взглядом, радуется и грустит вместе с ним. Всего два-три штриха, и зритель замечает особую привязанность этих

[1] «Советакан арвест», 1957, № 10, стр. 18.

людей друг к другу. Но эту близость заметил и управляющий. Отозвав Петроса в сторону, он советует армянскому рабочему не дружить с Ахмадом, мусульманином. Сперва Петрос просто не понимает управляющего, но потом начинает слушать внимательнее. И постепенно до него доходит смысл слов управляющего. Строгий взгляд сменяется гневным. Петрос готов растерзать провокатора. Артист не делает ни одного движения, он смотрит пристально. На экране крупным планом этот гневный взгляд, и мы понимаем, почему управляющий поспешно удаляется своей семенящей походкой. Характерно, что в немых фильмах игру Нерсесяна ни разу не приходилось сопровождать титрами. В упомянутом эпизоде кадры, в которых действует управляющий, часто перебиваются надписями, поясняющими сказанное им. Нерсесяновским же персонажам не требовались никакие словесные пояснения.

Следующим узловым моментом роли артист избирает вторую встречу с управляющим. После того как Петроса уволили, зритель узнал из нескольких эпизодов о тяжелом положении его семьи. И вот Петроса снова вызывает управляющий. Хитро улыбаясь, он достает из сейфа пачку ассигнаций и кладет на стол. Петрос следит за движениями его рук, смотрит то на него, то на ассигнации, снова переводит взгляд на человека в черном костюме. Зритель в это время безошибочно читает мысли рабочего: «Да, деньги... как они мне нужны, сколько хлеба можно купить, сынишке лакомств, жене платье. А почему, собственно, мне дают столько денег? Может, чего-то хотят от меня? А может, есть все-таки добрые люди, а? Вот управляющий, у него тоже семья, дети, он тоже человек! Нет, мир не без добрых людей... А все же надо спросить — за что дают столько денег»,

В момент, когда управляющий передает ассигнации, на экране появляется надпись: «Возьми деньги и скажи имена организаторов забастовки». Еще не сошла радость с лица Петроса, а его удивленный взгляд остановился на управляющем. Затем во взгляде появилось презрение, потом гнев засверкал в нерсесяновских глазах. Прямые волевые складки лица еле заметно задрожали и искривились, медленно задвигалась челюсть. И вдруг словно вулкан взорвался — ассигнации больно ударили по лицу подлеца, рассыпались по комнате, табуретка взметнулась вверх. После такой сцены вполне убедительным казалось решение Петроса вступить в ряды сознательных борцов за дело революции.

В фильме «Кикос» Нерсесян сыграл роль коммуниста Армена. В небольшом эпизоде артист сумел создать цельный образ революционера. Особенно интересной была сцена на сельской площади. Армен произносит речь, в которой сообщает собравшимся о том, что дашнакский произвол безвозвратно ушел в прошлое. Надписей нет, а нерсесяновский герой говорит довольно длинную речь. Но его мысли понятны зрителю.

Несколько особняком стоит роль Нерсесяна в фильме режиссера П. Бархударяна «Две ночи». Беноян, вначале убежденный дашнакский офицер, под влиянием революционных событий становится верным другом восставших большевиков. Для этой роли, очень близкой творческой стихии Нерсесяна сложностью духовного мира героя, артист искал новых и свежих красок. Он вел роль в полутонах, внешне сдержанно, освобождая свою игру от мимической перегруженности. Работа над ролью Бенояна стала своеобразной подготовкой к лучшему созданию Нерсесяна в немом кинематографе — крестьянину Амбо из последнего армянского немого фильма «Гикор», созданного в 1934 году.

В основу фильма легла небольшая повесть Ованеса Туманяна, великого писателя армянского народа. «Гикор» принадлежит к тем произведениям литературы, в которых простота формы выражает глубину и многогранность жизненных явлений, характеризующих целую эпоху. Таким стало и нерсесяновское исполнение главной роли, еще раз подтвердившее, что немой кинематограф был действительно Великим.

Экранный Амбо по многогранности и глубине характеристики психологии не уступает туманяновскому шедевру. Духовный мир человека, воссозданный Туманяном в образе крестьянина Амбо, проявился в исполнении Нерсесяна с особой эмоциональной силой. Не отдельные ударные точки роли интересуют здесь артиста, а неразрывная линия поведения Амбо. Нерсесян вообще не был сторонником эффектных актерских приемов, а в этой роли он последовательно отказывался от внешних выразительных средств. Полное слияние с внутренним миром Амбо привело артиста к той простоте и прозрачности исполнения, которые присущи великим художникам реалистического искусства.

Образы, созданные Нерсесяном до Амбо, отличались некоторой подчеркнутой экспрессивностью, в них внешняя динамичность отражала внутреннее беспокойство и горение, сдерживаемый волей темперамент нет-нет да и прорывался с природной горячностью. Если прежде у иных нерсесяновских киноперсонажей накал страстей оказывался сильнее, чем это диктовалось драматургической коллизией, то в образе Амбо принципиально менялись акценты, здесь внутреннее волнение, душевная катастрофа оказывались намного сильнее, чем внешнее их проявление. Это было очень важное творческое достижение артиста, еще в середине 30-х годов открывавшего вместе с ведущими советскими и зару-

бежными киноактерами законы современного экранного искусства.

Мужественная простота, которую Немирович-Данченко считал высшим достижением искусства актера, пронизывала исполнение Нерсесяном роли Амбо. В самые драматические моменты его Амбо оставался внешне сдержанным, мужественно переносил удары судьбы. Почти во всех эпизодах рядом с ним был сын Гикор, шустрый и озорной мальчишка, очень подвижной и непосредственный в исполнении А. Погосяна. Эта непосредственность детского характера еще более оттеняла сдержанность Амбо.

Только в одной сцене Нерсесян нарушает суровую интонацию исполнения. Как рассказывал постановщик «Гикора» А. Мартиросян, артист во время репетиций этой сцены был сдержанным, но потом, когда уже в декорациях очутился лицом к лицу с актером, исполняющим роль сына, не смог играть по-прежнему. Речь идет об эпизоде «Больница».

Крестьянин Амбо вынужден отвезти сына в Тифлис. Много волнений было дома, очень трудно было отцу оставить маленького Гикора в лавке купца. Он любил говорить Гикору: «Ничего, сынок, придут и уйдут ненастные денечки» (эта туманяновская фраза выносилась в титры). Но жизнь Гикора сложилась трагически: мальчика избивали, издевались над ним, морили голодом, гоняли под проливным дождем. Гикор заболел, его поместили в городскую больницу. Отец узнал об этом и пришел за сыном.

Вот входит Амбо в больницу, при виде длинных рядов больничных коек его рука невольно тянется к папахе. Крестьянин боязливо перешагнул порог палаты, ища взглядом Гикора. При всем внутреннем волнении он ведет себя спокойно, сдержанно. Даже когда увидел

сына, подошел к его койке спокойно, только папаха незаметно выпала из рук. Это выдало взволнованность и растерянность Амбо. Он опустился на колени, склонился над умирающим Гикором.

Мальчик в бреду все зазывал покупателей в лавку купца: «Сюда пожалуйте! Сюда пожалуйте!» Не выдержал Амбо. Не смог. Мужественное лицо беспомощно дрогнуло, искривилось, на глазах этого коренастого, сильного и терпеливого человека появились слезы. Пальцы беспокойно шарящих рук стали судорожно цепляться за Гикора, словно пытались удержать уходящую жизнь. С ужасом смотрел Амбо на умирающего сына. Заметалась голова мальчика, руки отца уцепились за его маленькие ручонки, Гикор тихо сказал: «Апи» — он часто и так ласково называл отца — «Апи»... Умер Гикор. Застыл взгляд Амбо, он весь окаменел.

Есть такая теория, согласно которой театральный зритель всегда оказывается вовлеченным в сценическое действие, в творчество актера, а вот кинозритель, в силу специфики экранного искусства, оказывается лишь сторонним наблюдателем [1]. Кинематографическое творчество Нерсесяна, и не только Нерсесяна, а и других выдающихся артистов кино, в корне разрушает эту теорию. На сцене и на экране игра Нерсесяна непременно вовлекает зрителя в происходящие события, делает непосредственным их участником, заставляет сопереживать с героем спектакля или фильма.

В. Пудовкин справедливо считал, что кино есть момент развития театра, и киноторчество Нерсесяна может служить убедительным доказательством этому.

---

[1] См. сб. «Вопросы киноискусства», вып. III, М., «Искусство», 1958, стр. 151—181.

Особенность армянской немой кинематографии заключается в том, что в ней с самого начала актер стал центральной фигурой, решающую роль в определении художественного и стилевого качества фильма взял на себя артист армянского драматического театра.

Рачия Нерсесяну, который во многом определил творческое лицо армянского театра, принадлежит ведущее место и в армянском кино. Правда, кино, особенно немое кино, потребовало от него корректировки некоторых законов актерского творчества, но это никак не отрицало основных принципов искусства актера. Более того, работа в кино обогатила искусство Нерсесяна и других театральных актеров новыми выразительными средствами.

Знаменательно, например, что в 1920-е годы, когда зачастую ломались приемы игры психологического театра, Рачия Нерсесян, тесно связанный с кино, и в театре сохранил психологическую достоверность поведения своих героев. Кино служило таким же «оазисом» и для великолепной артистки Асмик, которая не раз протестовала против режиссерских экзекуций в театре. Таким образом, если театр был для армянского кино богатейшим источником, откуда черпались актерские силы, то кинематограф, в свою очередь, стал для армянского театра тем очагом, где упрочивались и развивались традиции реалистического актерского искусства.

Театр и кино, органически сплетаясь, обогащали большое и своеобразное искусство Нерсесяна. Так было на немом этапе развития кинематографии, так продолжалось и в звуковом кино.

ЖИВЫЕ МОНУМЕНТЫ

История мирового кинематографа знает немало примеров, когда выдающиеся мастера Великого немого так и «не ужились» со звуком, мешавшим их виртуозной мимической игре. А отказываясь от нее, эти художники лишились главного, что связывало их с кинематографией. В творческой биографии Нерсесяна случилось обратное. Обретя дар речи, его экранные герои зрели духовно, совершенствовались художественно. Первая же роль в звуковом кино принесла Нерсесяну громкую славу. Это была роль рыбака Пэпо в одноименном фильме Бек-Назарова.

Для армянской кинематографии принципиальное значение «Пэпо» заключалось не только в том, что он был первым говорящим фильмом. В «Пэпо» с несколько иных позиций строился кинообраз человека. Если на театральной сцене уже к 30-м годам Нерсесян добился масштабного укрупнения мыслей и чувств героя, то в немом кино, несмотря на блестящие успехи артиста, эта масштабность еще не была достигнута. Да и вся армянская кинематография до «Пэпо» еще не достигла творческого синтеза эйзенштейновского и пудовкинского направлений. В советском кино такой синтез возник в середине 30-х годов.

Ко времени создания фильма «Пэпо» эта бессмертная пьеса Габриела Сундукяна уже несколько раз ставилась на сценах армянских советских театров. И Л. Калантар (1928) и А. Гулакян (1929, 1932) нарочито обостряли социальный конфликт пьесы, подчеркнуто противопоставляли богатство и бедность. Вульгарно-социологическая концепция разрушала художествен-

ную ткань произведения Сундукяна. Но, несмотря на принципиальные недостатки театральных постановок «Пэпо», они расчищали путь к новому осмыслению драмы.

Шедевр армянской классической драматургии ждал современного прочтения, и это суждено было осуществить кинематографу. Экран намного раздвинул рамки пьесы, охватил события широкой панорамой и показал историю рыбака Пэпо как историю социального пробуждения трудового человека. Когда создавался фильм «Пэпо», в армянском литературоведении все еще бытовала точка зрения, согласно которой Сундукян причислялся к идеологам либеральной буржуазии. В театре уже пытались корректировать Сундукяна, но, как и следовало ожидать, безуспешно. Рецензенты фильма «Пэпо» отмечали, что на экране «идейно слабые» стороны пьесы Сундукяна успешно преодолены. Между тем постановщик фильма не менял концепции пьесы, он лишь углубил и расширил замысел драматурга, который в образе одиночки Пэпо обобщал судьбу народную.

В предисловии к своей пьесе Сундукян совершенно четко писал об этом: «Вспоминая прошлое, вспоминая те часы, когда писался «Пэпо», когда в наших интимных беседах от Пэпо мы беспрестанно переходили к его собратьям, от них к народу, от народа к нации, я признаюсь, эти часы были самыми счастливыми в моей жизни».

Это признание драматурга было навеяно реальными историческими фактами. За пять лет до завершения «Пэпо», в 1865 году, в Тифлисе произошли события, всколыхнувшие широкие слои народа. Ремесленники-амкары, не выдержав крайне тяжелых условий жизни, восстали. Амкарское движение было кратковременным,

но в нем открыто проявились настроения трудовых низов Тифлиса. Есть версия, будто среди амкаров, разнесших дом городского головы Тифлиса Шермазаняна, своими активными действиями особо отличался один, по имени Пэпо. Социальные мотивы движения амкаров, очень заинтересовавшего Сундукяна, своеобразно преломлялись в пьесе, в частности в образе главного героя. В беседе с армянским литератором А. Калантаром Сундукян отмечал: «Говорят, что в словах Пэпо есть новейшие социальные мысли. Это очень возможно, и что же тут удивительного, если тысячелетия трудовой человек живет одними и теми же чувствами, произносит одни и те же слова» [1].

Такого Пэпо, трактованного в широком социальном аспекте, и создал Рачия Нерсесян. (Характерно, что в спектакле, где социологическая концепция режиссеров выпячивалась на первый план, Нерсесян не играл.) Бек-Назаров прямо говорил, что тема интеллектуального пробуждения Пэпо была навеяна артистической индивидуальностью Нерсесяна [2]. Эта тема оказалась ведущей в фильме, ею же обусловливался новаторский характер экранизации.

На театральной сцене, начиная с 1871 года в роли Пэпо выступали многие выдающиеся армянские артисты. Лучшим оставался Геворк Чмшкян, первый исполнитель этой роли. Известный критик Грикор Арцруни по поводу чмшкяновского Пэпо говорил, что этот образ стоит несколько выше своего окружения [3]. Критик верно подметил главное достоинство образа Пэпо—Чмшкяна. Именно такая трактовка роли в свое время

---

[1] «Арор», 1910, № 1—2 (на арм. яз.).
[2] См. сб. «Рачия Нерсесян», стр. 76.
[3] Газ. «Мшак», 1872, № 10 (на арм. яз.).

вызвала бурные споры в театральном зале, куда собрались тифлисские купцы, богатеи, с которых был списан образ Зимзимова, и тифлисские кинто, ремесленники-амкары, послужившие прообразом Пэпо.

Умного, вдумчивого, действенного Пэпо играл Чмшкян. Эти черты образа перешли и к нерсесяновскому герою. Но для Рачия Нерсесяна особенно важным, можно сказать, решающим становится не то, что Пэпо оказывается выше окружающих, а то, *как* он приходит к этому, каким образом простой рыбак, которого называли представителем «низкого класса», становится идейным борцом. Нерсесян отказывается от чрезмерного подчеркивания бунтарского характера Пэпо, его больше интересует интеллектуальное пробуждение человека, философское содержание образа. Казались несовместимыми непосредственность натуры рыбака и склонность его к философским раздумьям. Но именно по пути преодоления этого противоречия и шел актер.

С первых же кадров фильма зритель воспринимает Пэпо в контрастах его натуры. Мы видим рыбака, стоящего по колено в водах Куры, спокойных, озаренных матовым отблеском утреннего рассвета. Забрасывая сети, Пэпо поет немного грустную песню, которая с первых дней демонстрации фильма стала популярнейшей песней в Армении. Когда экран приближает к зрителю лицо Пэпо, показывает его глаза, в них мы видим нечто большее, чем просто грусть. Если верно, что глаза — зеркало души человека, то в глазах нерсесяновского Пэпо можно было увидеть душу философа, если хотите, гамлетовскую душу. Один раз почувствовав глубину его взгляда, уже невозможно оставаться равнодушным к этому человеку.

По тому, как к нему обращаются друзья-кинто, подплывшие на плоту под звуки звонкого восточного

дудука, догадываешься о веселом нраве рыбака. Догадываешься, но не видишь его на экране веселым. Интересно и то, что на протяжении всего фильма Пэпо смеется только однажды, в финале, когда к нему в тюрьму приходят друзья, тифлисские амкары. Эта деталь, на которую впервые обратил внимание А. Аршаруни, весьма характерна для нерсесяновского Пэпо.

Героя фильма мы часто видим задумчивым, размышляющим. Даже на смотринах любимой сестры Кекел он единственный среди присутствующих, кто с грустью смотрит на веселье. Да и походка, движения Пэпо лишены той твердости, какая отличает поведение его друзей — Какули, Дулули и других тифлисских кинто.

Поведение героя, пластический рисунок роли своеобразно отражают конфликты внутреннего мира Пэпо. А конфликты эти оказываются весьма значительными и масштабными для человека, которому внушали смирение перед сильными и богатыми. Если в начальных эпизодах артист акцентирует эмоциональное состояние Пэпо, то постепенно зритель втягивается и в сферу грустных размышлений героя.

Вот Пэпо у себя дома, чинит рыболовные сети. К нему приходят друзья, хотят развеселить Пэпана,— так они ласково называют его. Камера не навязчиво, но и не случайно (оператор Д. Фельман) задерживается на лице Пэпо. Мы видим его то через сети, то на фоне сетей, то крупным планом,— одно лицо. Нет, не о будничных делах задумался нерсесяновский герой, а о чем-то более важном, существенном. Руки Пэпо ловко завязывают узлы, но мы не замечаем этой работы, ибо очень увлечены *работой мысли* человека, ее-то мы замечаем в глазах, в морщинах лба, в волевых складках лица, даже в механичности движения рук от-

раженно пульсирует мысль. Когда же Пэпо вслух произносит свое решение — пойти к Зимзимову, совершенно ясной становится глубинная, интеллектуальная мотивировка его поступка. Не только ради своих денег идет к богатому купцу рыбак Нерсесяна, как шли многие и многие Пэпо армянской сцены, а чтобы выяснить, решить весьма важные вопросы. Не воинственным и грозным является Пэпо к Зимзимову, а настороженным, он хочет еще раз проверить возникшие сомнения.

Зимзимов — А. Аветисян принимает Пэпо, подчеркивая значительность своей персоны — заставляет его долго ждать, медленно листает засаленные страницы долговой книжки-давтара. Зимзимов делает вид, будто ищет в ней запись о том, что отец Пэпо дал ему в долг деньги. Пэпо, невозмутимый и терпеливый, спокойно ждет ответа. Уверенность рыбака выводит купца из себя: Зимзимов начинает нервничать, хитро улыбаться, он явно беспокоится. Благородство Пэпо с каждым мгновением одерживает верх над мелкой душонкой богача, который не выдерживает этого поединка и, наконец, подобострастно говорит, что никакой записи нет.

Вот здесь впервые в исполнении Нерсесяна звучат новые интонации, темпераментные и наступательные. Знаменитую фразу о «давтаре сердца», о совести человеческой он произносит неожиданно бурно, вопреки философски спокойному содержанию монолога. Это уже не первый случай, когда философские мысли героя артист выражает непосредственно, эмоционально и, наоборот, чувства насыщает философичностью. Вспомним Гамлета и Дон-Кихота.

В Пэпо артист предельно сближает эмоциональную и философскую стороны образа, добивается контрапунктного его развития. Из эпизода встречи с Зимзимовым становится ясно, что неумолимый поборник правды

Пэпо непременно пойдет на углубление конфликта, придаст случившемуся общественную огласку. Но масштабы мыслей и страстей нерсесяновского Пэпо явно не уместились бы в рамках той сцены, какая дана в пьесе, где Пэпо позорит Зимзимова в присутствии жены и прислуги купца. Кинематограф расширил и усилил звучание этого эпизода, превратив его в грандиозный публичный скандал.

По случаю награждения Арутина Зимзимова медалью «За развитие русской торговли» в его доме устраивался торжественный прием. Случай действительно исключительный в среде армянского купечества. Вот почему у Зимзимова собрался «цвет» тифлисского «высшего общества»: генералы, чиновники, именитые купцы, их жены. Позолота безвкусно расписанных стен зала соперничает со столь же безвкусными украшениями дам, генеральскими погонами, сервированным столом. Тосты и разговоры, звон бокалов и фальшиво-приветливые взгляды присутствующих — все здесь возвеличивает персону Зимзимова.

В эту атмосферу славы и почестей врывается нерсесяновский Пэпо, неумолимый и неподкупный. Попав в сияющий огнями и наполненный звоном бокалов зал, он на мгновение растерялся, замялся у растворов тяжелых расписных дверей. Но тут же, придя в себя, спокойным взглядом обвел присутствующих, в упор посмотрел на совершенно растерявшегося Зимзимова и твердо потребовал ответа. Купец отвернулся, стал считать деньги, чтобы отдать их Пэпо. Возмущенный рыбак яростно швырнул ассигнации в лицо Зимзимову и произнес свой гневный монолог, нет, обвинительную речь, полную страсти и горечи. Мысли и чувства Пэпо читались в его глазах, в скупых и выразительных жестах, дополняющих немногословный текст монолога. Многие фразы оказа-

лись ненужными, так как артист мимикой и взглядом прекрасно выражал их содержание. Пригодился большой опыт, накопленный в немом кинематографе.

Пьеса Сундукяна завершается тем, что Пэпо, пригрозив судом, выгоняет купца из своего дома. Фильм продолжает рассказ. Пэпо подает в суд, но Зимзимов подкупает судью, и рыбака приговаривают к тюремному заключению за «клевету» на уважаемого купца. В этом сюжетном дополнении нельзя не увидеть влияния вульгарно-социологических концепций, еще существовавших в советском искусстве в середине 30-х годов. Единственным «оправданием» этих дополнений может быть то, что они сюжетно подготовили оригинальный эпизод, в котором образно и убедительно завершилась ведущая тема фильма — «пробуждение улицы», как ее точно сформулировала Мариэтта Шагинян.

Узнав об аресте Пэпо, друзья решили навестить его. Сборы начались на тифлисском базаре, где бойко торговали веселые кинто. Навстречу собравшимся неожиданно вышел Зимзимов. При всем честном народе началась издевка над купцом. С особым удовольствием мстили ему кинто, толкали из стороны в сторону, даже смахнули с головы картуз, вышибли из рук массивную трость, внушавшую всем страх. Затем амкары двинулись к тюрьме. Они шли медленно, почти торжественным маршем, шли с подарками: затейливо украшенные фруктами подносы, узелки с едой, голуби, цветы. Кто-то затянул ставшую интернациональной песню «Кероглы». Толпа мужчин подхватила песню. Шествие, сопровождаемое мощным хором, подходит к метехской тюрьме. В одной из одиночных камер сидит мрачный Пэпо, разуверившийся в справедливости. Мелодия песни еле слышно доносится издалека. Пэпо прислушивается, узнает голоса своих друзей. И вот здесь, запертый в

камере, он впервые улыбается, улыбается искренне, от всей души.

Мариэтта Шагинян отмечала, что в фильме зритель видит «историю одиночки Пэпо, связанную с историей *медленного пробуждения улицы,* той мещанской Авлабарской улицы, где Пэпо живет не один, где его весельчаки-приятели, нищие торговцы фруктами, собутыльники, рыбаки, ремесленники связаны с ним общностью нанесенной обиды, общностью бесправия и стихийного протеста. Когда в конце фильма настает это пробуждение улицы, первая ласточка будущих классовых боев, и ты видишь, как незримый руль в руке большого мастера поворачивает всю вещь вокруг ее социальной оси, дает верное направление стихии, снимает десятки людей, державшихся за свои копилки, сундуки и шкафы, с насиженных «безответных» мещанских гнезд, — и все это под звуки жемчужины армянского музыкального творчества, песни Кероглы, трудно передать, как хорошо и широко дышится в зрительном зале и каким нашим, знакомым волнением увлажняются глаза»[1].

В своем завещании Габриел Сундукян писал, что если пожелают воздвигнуть ему памятник, то пусть этим памятником будет Пэпо. Образом Пэпо, созданным в кино, Рачия Нерсесян выполнил последнее желание великого драматурга.

Отныне лучшие киноролн Нерсесяна отличает тяготение к монументальности. Следующая же его роль в звуковом кино подтверждает такую направленность творчества артиста.

В 30-е годы армянская кинематография создает ряд интересных историко-революционных фильмов. Наиболее значительная картина о гражданской войне в Арме-

[1] «Правда», 1935, 3 июля.

нии — «Зангезур» — принадлежит режиссеру А. Бек-Назарову, откровенно признававшемуся, что каждый раз, начиная работу над новым фильмом, он не мыслил ее без участия Нерсесяна.

Эпическая масштабность «Зангезура» очень облегчала актерскую задачу Нерсесяна, выступившего в главной роли коммуниста Акопяна. В этом фильме даже эпизодические фигуры решались в эпическом плане. Уже начало настраивало на этот лад: широкой панорамой на экране возникали причудливые вершины легендарных зангезурских гор, цепь неприступных вершин, ставших вечными стражами земли армянской. На этом фоне появляются величественные фигуры седовласого ашуга (артист Айкасар) и нерсесяновского Акопяна.

Бек-Назаров считает, что образ Акопяна является «лучшим достижением многогранной кинодеятельности артиста» [1]. Режиссера поразила мужественная простота и сила сдержанности исполнения. Ситуации, в какие попадает Акопян, легко могли подсказать артисту иной путь решения образа.

Решительность, исключительная оперативность Акопяна выражаются не во внешне динамичном поведении, а в напряженной работе интеллекта и воли. Драматизм эпизодов, в которых участвует Акопян, усиливается тем, что ситуация, казалось, требует действенных мер, а нерсесяновский герой почти «неподвижен». Так было на подпольном собрании большевиков, так было в тюрьме, куда он попал. Не внешней мощью и ловкостью силен этот человек, а убеждением и волей своей. Бывали ситуации, в которых Акопян, человек физически сильный, мог тут же справиться с врагом. Нерсесян предпочитал для своего героя победу интеллектуальную.

---

[1] Сб. «Рачия Нерсесян», стр. 75.

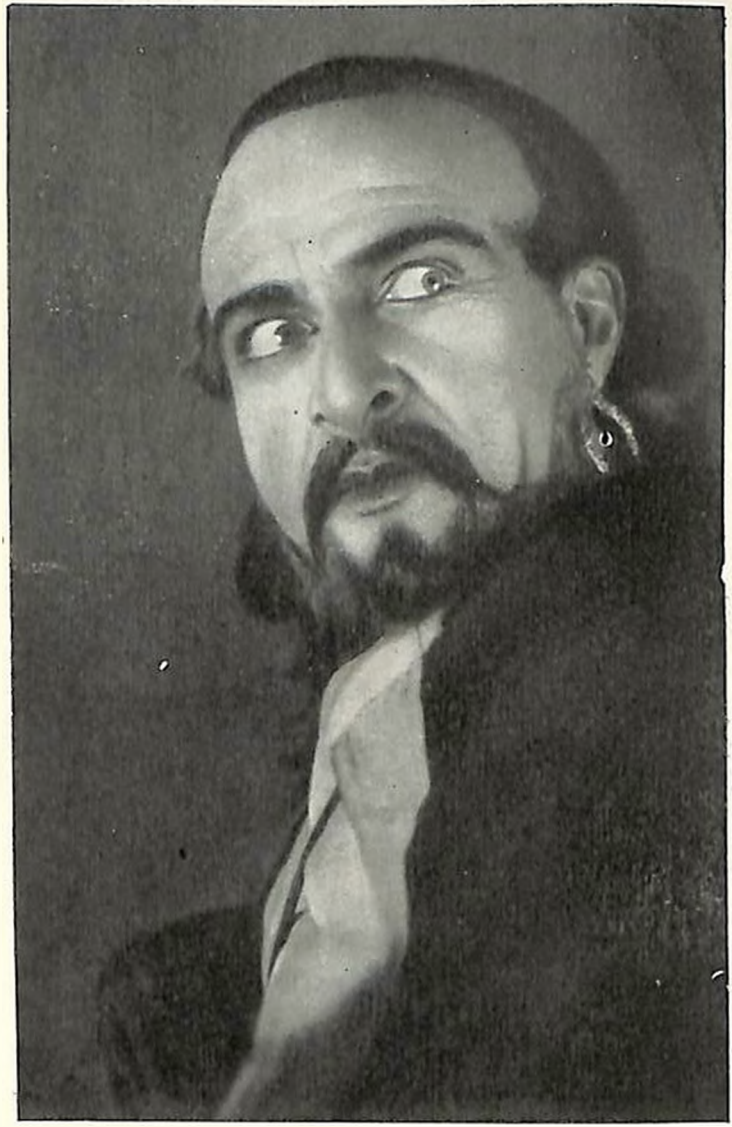
Кипар. «Дядя Багдасар» А. Пароняна. 1927.

Эбби — Р. Варданян, Ибен — В. Вагаршян, Кабот — Р. Нерсесян.
«Любовь под вязами» Ю. О'Нила. 1928

Чоуш — Шамирханян, Аслан-Ами — В. Вагаршян, Мелик-ага — Р. Нерсесян. «В кольце» В. Вагаршяна. 1930

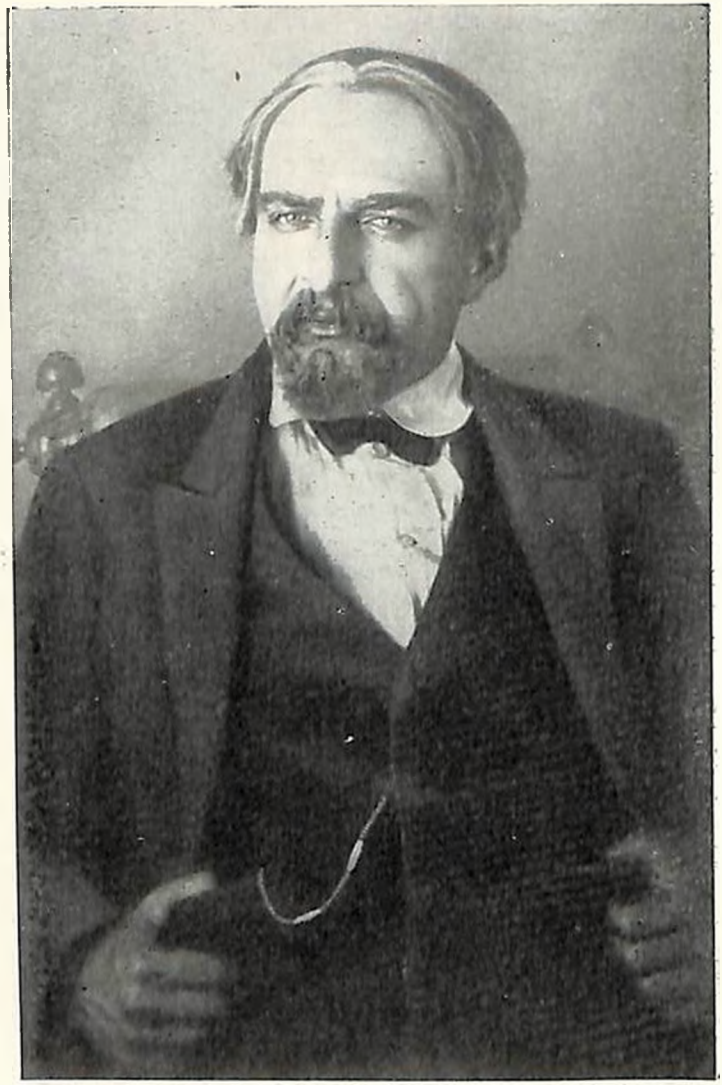
Жадов — Р. Нерсесян, Вышневская — А. Восканян.
«Доходное место» А. Островского. 1929

Чоуш — Шамирханян, Аслан-Ами — В. Вагаршян, Мелик-ага — Р. Нерсесян. «В кольце» В. Вагаршяна. 1930



Макбет. «Макбет» У. Шекспира. 1933

Сцена из спектакля «Интервенция» Л. Славина. 1934
Бродский — Р. Нерсесян (в центре)



Губин. «Достигаев и другие» М. Горького. 1934

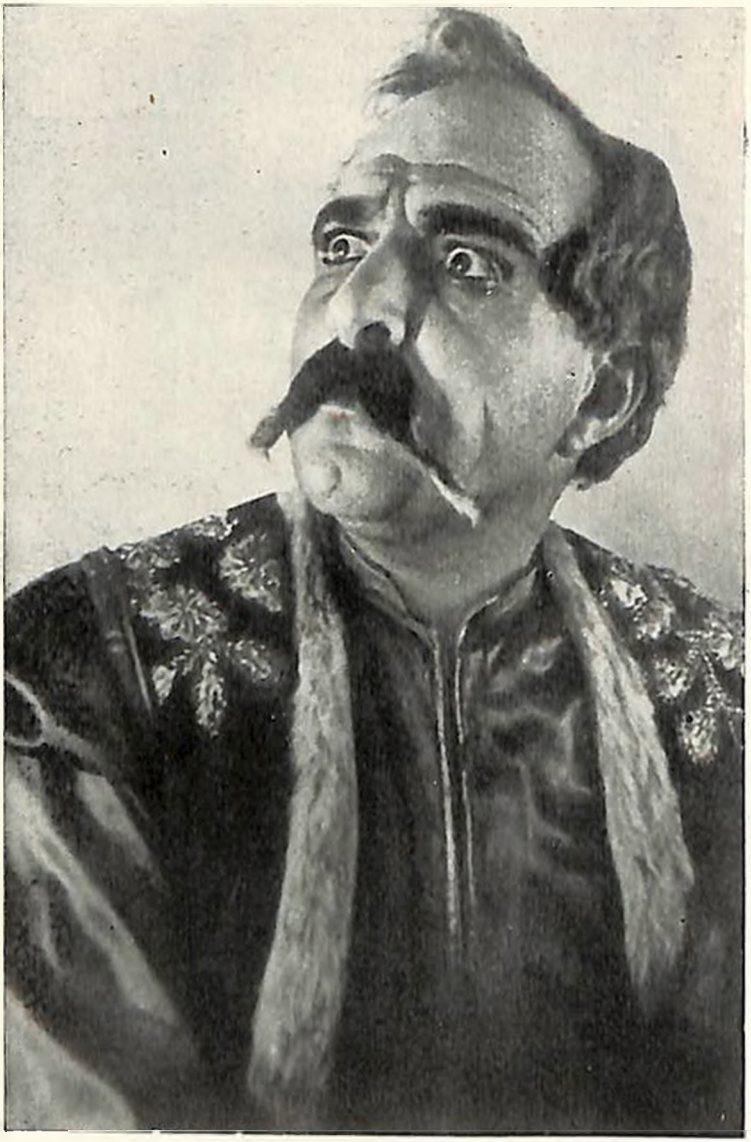
Ваан. «На заре» А. Гулакяна. 1937

Фальстаф. «Виндзорские проказницы» У. Шекспира. 1939

Сагател — А. Аветисян, Элизбаров — Р. Нерсесян.
«Из-за чести» А. Ширванзаде. 1939

Р. Нерсесян в роли Ф. Э. Дзержинского. «Ленин» А. Каплера и Т. Златогоровой. 1940

Отелло. «Отелло» У. Шекспира. 1940

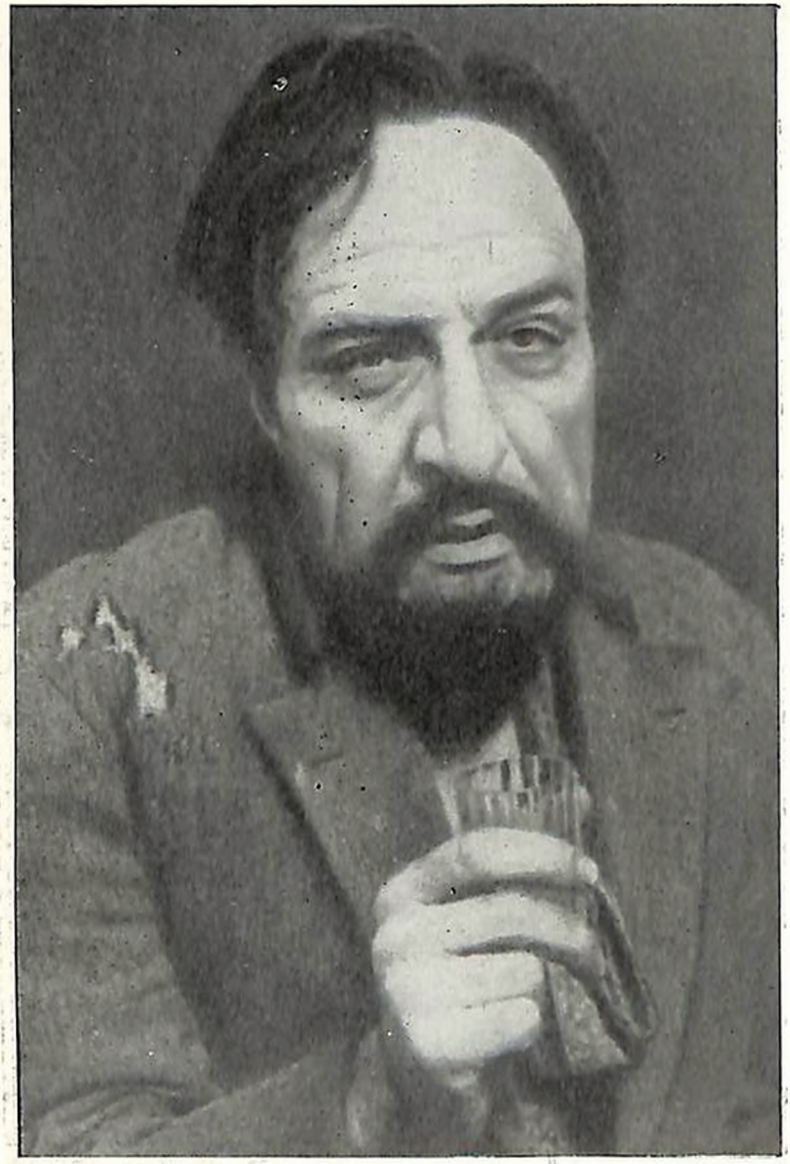


Отар-Бек. «Измена» А. Сумбатова. 1941

Гарри Смит — В. Вагаршян, Боб Морфи — Р. Нерсесян.
«Русский вопрос» К. Симонова. 1947

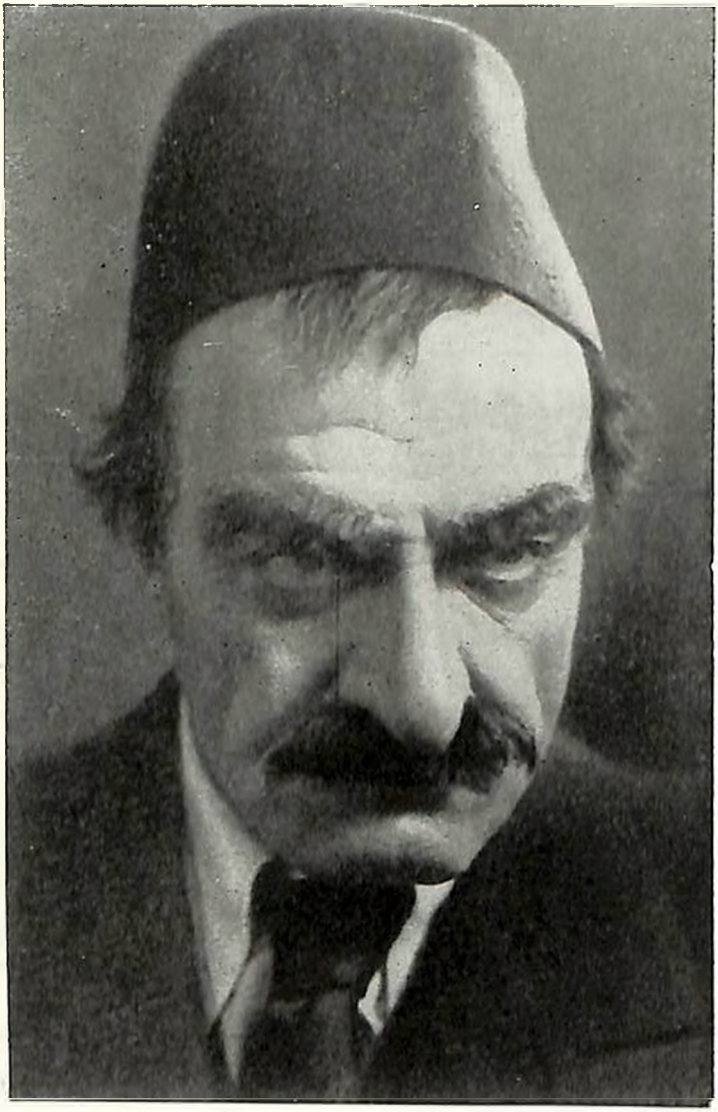
Арбенин — В. Папазян, Неизвестный — Р. Нерсесян.
«Маскарад» М. Лермонтова. 1949

Саша — М. Симонян, Протасов — Р. Нерсесян.
«Живой труп» Л. Толстого. 1951



Федор Протасов. «Живой труп» Л. Толстого. 1951

Лир — Р. Нерсесян, Шут — Т. Диллакян.
«Король Лир» У. Шекспира. 1953



Багдасар. «Дядя Багдасар» А. Пароняна. 1954

Багдасар. «Дядя Багдасар» А. Пароняна. 1954

Мак-Грегор. «Мое сердце в горах» У. Сарояна 1961

Мак-Грегор. «Мое сердце в горах» У. Сарояна. 1961

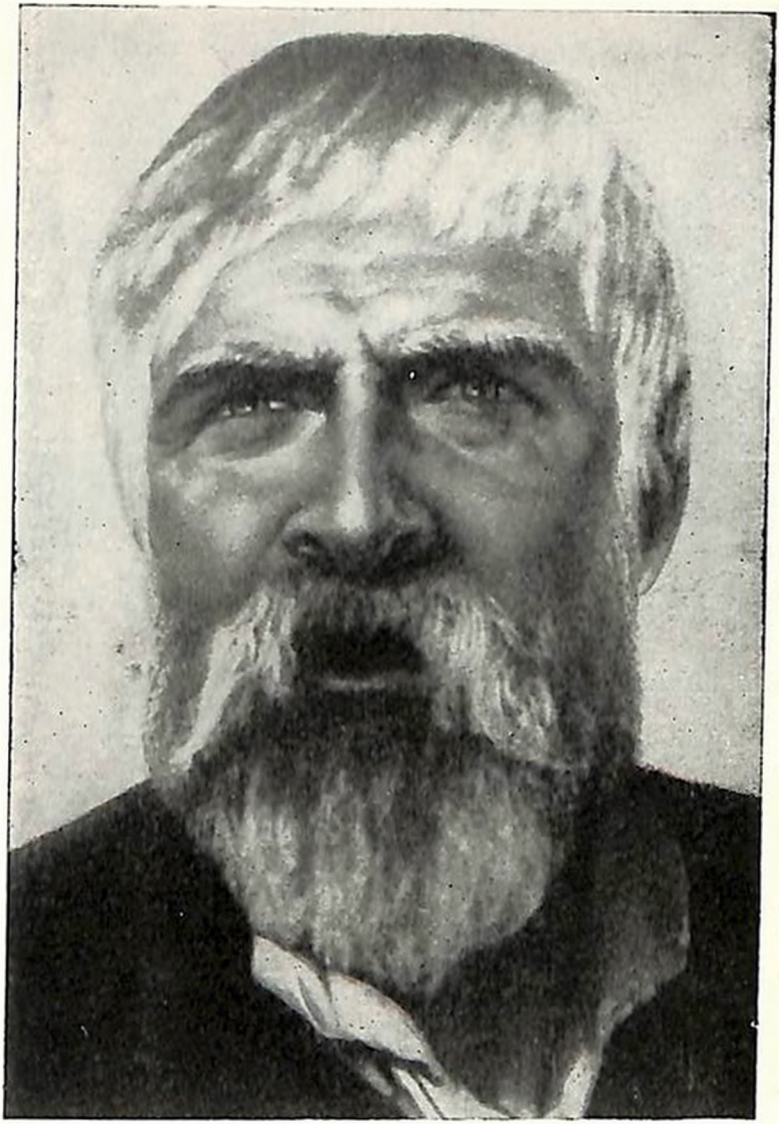
Сайдо. Кадр из фильма «Заре». 1926

Рза. Кадр из фильма «Хас-пуш». 1927

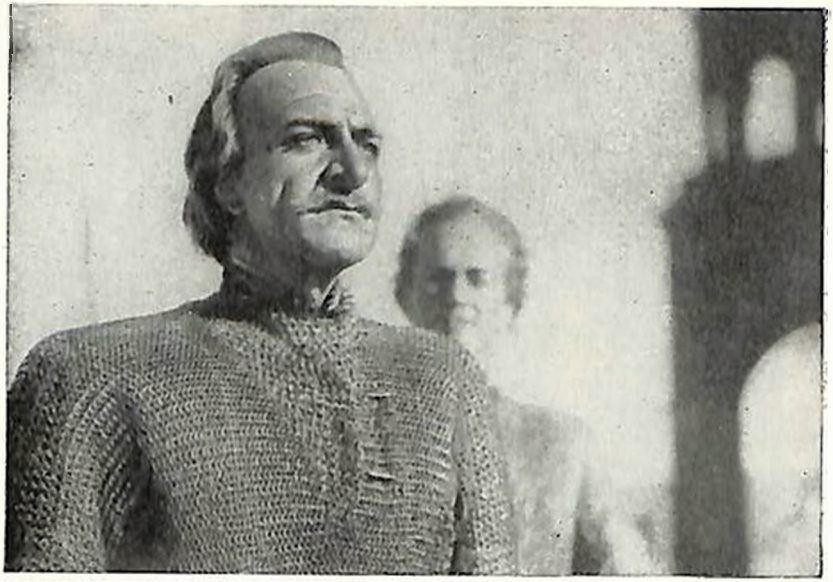
Арам. Кадр из фильма «Кикос». 1933

Какули — Д. Малян, Пэпо — Р. Нерсесян. Кадр из фильма «Пэпо». 1935

Пэпо. Кадр из фильма «Пэпо». 1935



Анес. Кадр из фильма «Севанские рыбаки». 1938



Давид-Бек. Кадр из фильма «Давид-Бек». 1944

Сэм. Кадр из фильма «Тропою грома». 1956

Элизбаров. Кадр из фильма «Из-за чести». 1956

Человек, как доказывали герои Нерсесяна, велик силой разума, богатством и благородством чувств, никакая грубая сила не может, не должна отнимать у человека его главного достоинства — красоты духовного мира. Убеждать и побеждать человечностью — вот девиз нерсесяновских героев. В середине 30-х годов в атмосфере фашизации ряда стран Европы, разгула силы и грубого подавления человеческой личности этот гуманистический призыв набатным звоном отдавался в душах современников.

Монументальный образ коммуниста Акопяна может быть поставлен в ряд выдающихся достижений армянской звуковой кинематографии, каким был Пэпо, а через несколько лет стал Давид-Бек.

Писатель Дереник Демирчян, автор исторического романа «Вардананк», справедливо отмечал, что «нельзя понять нашу современность, не зная исторического прошлого»[1]. В годы Великой Отечественной войны историческое прошлое советских народов воскрешалось в искусстве через призму современности, становилось активной и действующей силой. Так, фильмы «Петр Первый» и особенно «Александр Невский» обрели в военное время новую жизнь. На театральных подмостках появились инсценировки исторических романов, отражающих героическое прошлое народа.

Армянская литература в военные годы создает два шедевра — роман «Вардананк» Демирчяна и драматическую поэму «Ара Прекрасный» Наири Заряна. В армянских театрах появились патриотические спектакли «Геворк Марзпетуни», «Страна родная», «Рузан» и многие другие. В них отражалась стойкость духа армянского народа, не раз выстоявшего перед лицом врага. Нер-

[1] «Коммунист», 1944, 27 февраля.

сесян в этих спектаклях блестяще воплотил образы народных героев и полководцев.

В 1944 году А. Бек-Назаров поставил фильм «Давид-Бек» по роману классика армянской литературы Раффи, повествующему о героической жизни прославленного полководца XVIII века. Творческое наследие Раффи долгие годы оставалось неиспользованным из-за неверного, вульгарно-социологического отношения к нему критики.

Бек-Назаров еще в 20-х годах намеревался экранизировать «Давид-Бека», но тогда ему не удалось осуществить свой замысел. Да и в 1944 году патриотический роман Раффи был «идейно подправлен» коллективом сценаристов.

«Улучшения», к счастью, не коснулись центрального образа фильма — Давид-Бека. Сосредоточив на нем основную эмоциональную и идейную нагрузку, режиссер-постановщик тем самым восполнил существенный пробел сценария — слабую разработку образов людей из народа. И Бек-Назаров и исполнитель главной роли Нерсесян особо подчеркивают в характере Давид-Бека народность. И опять эпическая манера лепки образа определяет стилевое своеобразие нерсесяновской игры.

Артист четко выделяет идейную концепцию образа. В царских палатах и дворцах феодалов Давид-Бек строг, независим, порой даже дерзок. Встречаясь с министрами (нахарарами), князьями и меликами (богатыми землевладельцами), он ведет себя гордо, всегда сохраняя дистанцию между собой и теми, к кому вынужден обращаться. На совете армянских меликов Давид-Бек, полководец с умом дипломата, сердцем патриота и красноречием оратора, вступает в спор с недальновидными феодалами, которые никак не могут объединиться даже в годину народного бедствия. В сдер-

жанном поведении Давид-Бека, в его умных глазах и мудрых речах проявлялась такая сила воли, что ему нельзя было не подчиниться.

Совсем по-иному ведет себя Давид-Бек — Нерсесян с простыми людьми. Стоит ему появиться в своем войске, обменяться двумя-тремя словами с новобранцами, как неузнаваемо меняется выражение его лица, в речи появляется задушевность, участие, и, если бы не одежда полководца, его приняли бы за рядового армянина, пришедшего под знамена Давид-Бека, чтобы защитить родную землю.

Внутреннее богатство нерсесяновского Давид-Бека особенно полно раскрывалось в те моменты, когда он оставался один. Но в эти мгновения Давид-Бек не был одинок, он вел диалог со своим народом, с Арменией.

Вот Давид-Бек вступил на землю предков. Перед взором полководца раскинулись величественные горные хребты, зеленые живописные долины. Всей грудью вдохнул он прозрачный воздух родины, по-детски восторженно посмотрел вокруг. Лучезарный взгляд сменился суровым, когда он увидел дымящиеся руины разрушенных врагом сел. Глаза засверкали гневом, металл зазвучал в мужественном голосе. Давид-Бек стоял перед всем многострадальным армянским народом. Он произносил клятву:

«Клянусь очагом пахаря, разоренного рукою деспота...

— Клянусь честью армянской женщины, поруганной насильниками...

— Клянусь священной памятью родины, стонущей под игом иноземцев...

— Буду мстить...»

В минуту клятвы коленопреклоненный Давид-Бек — Нерсесян *исповедовался* перед Арменией. На такие го-

ловокружительные высоты творчества способны подниматься только выдающиеся художники.

Сцена в храме, пожалуй, самая волнующая в фильме. Вновь герой Нерсесяна остается наедине с самим собой, на этот раз накануне решающей битвы с полчищами врага. Он уже преодолел сопротивление меликов, призвал под боевые знамена лучших сынов народа. Был ли прав Давид? Это покажет завтрашнее утро.

Был ли прав, — может быть, именно эта мысль привела Давид-Бека ночью в храм. Под молчаливыми сводами древнего армянского храма, при отблеске тревожно мерцающих лампад, тускло освещающих одинокую фигуру воина, проходит эта великолепная сцена. Давид-Бек не произносит ни слова, но в напряженной тишине каждый зритель понимает, какие чувства владеют им.

Крупный план, приближая лицо Давид-Бека, приковывает внимание зрителя к этому необыкновенному человеку, в облике которого читаешь прошлое и грядущее целого народа. Он медленно входит в храм, полный сознания ответственности за судьбу Армении, раздираемой междоусобицами. Строгие очертания сводов храма вызывают в нем гордость гением армянина-строителя. Склоняясь над мечом, он словно преклоняется перед великим воинским духом предков.

В этой небольшой немой сцене, сопровождаемой закадровым песнопением, Нерсесян гениально раскрывает чаяния своего народа, поднимая и очищая душу зрителя, который вместе с Давид-Беком проникается чувством великой ответственности за будущее Родины. Эпизод в храме Аветик Исаакян характеризовал как величественную картину, слившую воедино героя и народ, картину возвышенную, как и сама мелодия Народа[1].

[1] См.: А. Исаакян, Творческая победа.— «Коммунист», 1944, 27 февраля.

Образ Давид-Бека, созданный Нерсесяном, по праву занял достойное место в ряду лучших монументальных образов советских исторических фильмов, таких, как Петр Первый и Александр Невский.

В том же ключе решал артист и образы Нерсеса Аштаракеци в фильме «Северная радуга» режиссера А. Ай-Артяна и деда Артина в фильме Г. Мелик-Авакяна «Перед восходом солнца».

Как уже отмечалось ранее, в послевоенное время интерес Нерсесяна к образам современников еще более возрос, хотя по-настоящему значительных ролей ему исполнять не доводилось. В армянской кинематографии той поры происходило приблизительно то же, что и в театре. Роли современников артист играл, но они не отвечали масштабам его искусства. Не получая творческого удовлетворения от неглубоких и часто поверхностных ролей современных героев, Нерсесян активно стремился к классическому репертуару. В послевоенное время он играет Элизбарова в экранизации романа Ширванзаде «Из-за чести»[1], Нерсеса в «Тжвжике» и Сэма в фильме «Тропою грома».

Нерсес ахпар из экранизированного рассказа Атрпета «Тжвжик» и небольшая роль старика Сэма из фильма «Тропою грома», сделанного по роману П. Абрахамса, являются филигранно отточенными, художественно завершенными кинообразами. Очень различны по характеру эти персонажи, но Нерсесян нашел в них то общее, что их объединяет — это трагическая судьба маленького человека. Если судьба Сэма еще до начала фильма сложилась трагически и артисту приходилось

[1] Об экранизации пьесы Ширванзаде «Из-за чести» и исполнении Нерсесяном роли Элизбарова сказано в главе «Образы родной классики» в связи с постановкой этой драмы на сцене театра имени Г. Сундукяна.

раскрывать глубокие переживания этого человека, то в жизни Нерсеса трагедия возникает и развивается на наших глазах.

Случай с Нерсесом напоминает историю гоголевского Акакия Акакиевича и многих чеховских героев, тех, кого называют «маленькими» людьми. Уже в самом сюжете рассказа Атрпета образно отражена трагикомическая сторона истории. Бедному Нерсесу захотелось купить печенки, из которой на Востоке готовят вкусное блюдо «тжвжик», но у него нет денег. Богач Никогос-ага решил сделать доброе дело — угостить бедняка. Получив бесплатно печенку, Нерсес, конечно, обрадовался. Но радость эта стала для него последней. С тех пор, где бы ни встречал его Никогос-ага, богач напоминал о своем благодеянии. Более того, об этом узнали все жители маленького городка и каждый из них считал своим долгом спросить, вкусным ли оказалось угощение. Подаренная печенка действительно «сидела в печенках» бедняка, доведенного до исступления. Не выдержав такого унижения, Нерсес ахпар, с большим трудом раздобыв деньги, покупает печенку и швыряет ее в лицо благодетелю.

Немного смешную историю Нерсеса артист увидел сквозь призму своего трагического таланта, заставил зрителей взглянуть на прошлое глазами чутких, отзывчивых людей и улыбнуться сквозь слезы.

Первое же появление Нерсеса на экране настораживает: человек стоит у лавки мясника и смотрит на туши мяса, смотрит долго и жадно, пока его не замечает вошедший Никогос-ага, тучный и сытый господин с самодовольным выражением лица (роль Никогоса сочно и колоритно играл талантливый артист ленинаканского театра Цолак Американ). Радость голодного бедняка, получившего печенку, Нерсесян не подчеркивает специально, она возникает неожиданно и проявляется есте-

ственно. По актерскому замыслу, облагодетельствованный Нерсес не успевает почувствовать той радости, за которую он заплатит так дорого.

От эпизода к эпизоду нарастает драматизм положения Нерсеса, в которого артист буквально перевоплотился. Полное слияние с ролью просто поразительное. Как затравленный зверь, ходит Нерсес, не зная, каким образом избавиться от ежедневных допросов, учиняемых ему на улице, в парикмахерской, в кафе, даже в бане. Любой вопрос о тжвжике действует на него убийственно, и с каждым вопросом бедняга становится все более жалким. Изумительно точно передает артист тончайшие движения души Нерсеса, переживания маленького человека, скрывающего от окружающих свое горе.

Бедняку посоветовали зажечь в церкви свечу, помолиться за своего благодетеля. В надежде покончить с проклятым тжвжиком, Нерсес приходит в храм. Здесь-то и развертываются события, приведшие маленького человека к большому бунту. Вся церковь наполняется шепотом, смешками людей, издевающихся над Нерсесом. Искаженное страданиями лицо, блуждающий взгляд выдают состояние вконец затравленного человека. И Нерсес не выдерживает издевательств. Он восстает, как восстал бы человек гордой души.

Бежит Нерсес по улицам городка с купленной печенкой в руках, бежит, взбешенный, яростный. Добежав до церкви, откуда уже выходят люди, много людей, он устремляется к Никогосу и со всего размаха швыряет печенку ему в лицо. Внезапная вспышка гнева и протеста была такой сильной и разрушительной, что все, кто привык посмеваться над Нерсесом, буквально каменеют. Даже зритель, хотя он и приобщался шаг за шагом к душевной драме героя, поражается этой сцене — настолько бурной и неожиданной была месть Нерсеса.

Это был крик души человека, гонимого жизненными невзгодами, попираемого сильными мира сего, но не потерявшего своего человеческого достоинства. Этой последней киноролью Нерсесян опять поднимал свой могучий голос в защиту человека.

Кинематографическое творчество Нерсесяна не нарушало лейтмотива его искусства, оно раскрывало новые грани одной большой нерсесяновской темы — темы гуманизма. Как и в театре, в кино Нерсесян становился соавтором ролей, которые он играл, всегда находил для них неожиданные и остросовременные решения, оставался художником честным и неповторимым.

Работа Нерсесяна в кино убедительно развенчивает до сих пор бытующую в среде армянских кинематографистов «теорию» кинематографического актера. Художник яркой индивидуальности, богатой творческой фантазии, обжигающего темперамента в театре, Нерсесян остался таким и в кино. Как режиссеры театральные, так и кинорежиссеры видели в нем большого актера, говорившего со своими современниками на языке высокого искусства. Амо Бек-Назаров подчеркивал, что Нерсесян является художником большого творческого диапазона, вдохновения и поразительной способности к перевоплощению. Лучшие творческие достижения армянского кино связаны с именем Нерсесяна. Прав кинокритик А. Вартанов, сказавший, что вклад Нерсесяна в современную мировую культуру отражен и в кинематографе [1].

[1] См. сб. «Рачия Нерсесян», стр. 157.

Россия, русский человек всегда интересовали Нерсесяна. Еще юношей он зачитывался романами Достоевского и Толстого, рисуя в своем воображении «таинственную» страну лесов и снегов. И хотя много слышал о русских, много читал, но России не видел, и русский характер оставался для него тогда несколько загадочным. Познание его началось на обретенной родине.

К русской классической драматургии Нерсесян пришел, сыграв много ролей в пьесах русских советских авторов. Правда, в первый же год работы в театре имени Сундукяна артист почти экспромтом выступил в роли Хлестакова, уже тогда поразив способностью безошибочно схватывать русский колорит образа.

Только через шесть лет Нерсесян встретился с новым героем русской классики — с Жадовым. За это время артист познакомился с различными сторонами русского характера — помогла работа над ролями Кошкина, Владимира, Берсенева, Вершинина. Познав характеры современных русских людей, Нерсесян взглянул на образы русской классики иными глазами, глазами современника, для которого уже не так важны были колорит эпохи, бытовая достоверность. Отталкиваясь от национального склада души человека, Нерсесян никогда не ограничивался чисто национальным своеобразием своего героя. Для актера трагического таланта, певца возвышенного, был близок и дорог прежде всего Человек в обобщенном понимании его сущности. Таким был и его Жадов.

Постановку «Доходного места» осуществил Рубен Симонов, актер и режиссер театра имени Вахтангова,

руководивший в то время Армянской драматической студией в Москве. Эта пьеса Островского неоднократно ставилась на армянской дореволюционной сцене, и по отношению к ней у актеров выработался определенный исполнительский подход. Постановка Симонова ломала эту традицию и утверждала новое отношение к классике. В интервью, данном в октябре 1929 года, Симонов четко определил свое режиссерское отношение к пьесе: «Мы стремились освободиться от налета бытовизма, раскрыть авторскую мысль, содержание пьесы, эпоху и стиль произведения с современных позиций... Нас прежде всего заботила работа с актерами, работа над ролью» [1].

Постановка Симонова имела принципиальное значение для развития армянского театра, она направляла творчество актеров по верному руслу, освобождала его от элементов бытовизма, приобщала к острому, точному, радостному искусству вахтанговцев. Это подметил критик И. Крути, посмотревший спектакль во время Всесоюзной олимпиады национальных искусств в Москве. В газете «Рабочий и искусство» он писал: «Доходное место» должно, по-видимому, явиться звеном в учебе театра, в дальнейшем овладении тем методом, которым он пользуется во всех своих работах. Метод этот предуказан покойным Вахтанговым во втором варианте постановки «Чудо святого Антония». Это — уничтожающая издевка над героями пьесы, сатирический смех над их страстями и презрение, сквозящее в каждом движении и интонации актера» [2]. Это сатирическое отношение проявлялось не только в игре всех исполнителей, но и в декорациях С. Аладжалова, по-

[1] «Хорурдани Айастан», 1929, 22 октября.
[2] «Рабочий и искусство», 1930, 10 июня.

строившего весь спектакль на овальной сценической площадке, в музыкальных характеристиках персонажей. Презрение и сатирический смех могли быть отнесены к любому персонажу, но только не к Жадову, трагически одинокому в мире окружавшей его подлости.

Режиссерскую концепцию роли Жадова Р. Симонов в упомянутом интервью определял так: «Главный герой трактуется как одинокий интеллигент-борец, который не имеет поддержки со стороны определенного класса и потому никак не может найти выхода из запутанного положения». Отдаленные отголоски вульгарно-социологического подхода к классике в этой характеристике Жадова, конечно, можно уловить. Но в спектакль они не проникли. Непосредственное общение с Нерсесяном внесло весьма интересные коррективы в режиссерскую трактовку образа Жадова.

Театр помнит многих активных Жадовых, бросавшихся в отчаянные схватки, помнит романтических юношей, боровшихся за свои чистые идеалы. Нерсесян иначе взглянул на образ и, как всегда, мощно высветил совершенно неожиданные грани этого характера. Кем же был нерсесяновский Жадов? — Одиноким интеллигентом, и в своем одиночестве трагически беспомощным. Такое нетрадиционное осмысление образа помогло артисту намного расширить его идейные границы и вызвать сочувствие зрительного зала к своему герою. Критик С. Меликсетян писал: «Рачия Нерсесян сумел самой беспомощностью созданного им Жадова *активизировать ненависть зрителя* против Белогубова, Юсова, Вышневского» [1].

---

[1] «Хорурдани Айастан», 1929, 3 ноября (подчеркнуто мною.— *С. Р.*).

В обстановке бесчеловечной жестокости и подлости, которую Добролюбов назвал «темным царством», нерсесяновский Жадов был подобен драгоценному камню, брошенному в мусорную кучу.

Окружающая Жадова атмосфера была великолепно воссоздана в спектакле такими исполнителями, как Ольга Гулазян (Кукушкина), Микаел Манвелян (Юсов), Вагарш Вагаршян (Белогубов), Арус Восканян (Вышневская), Сурен Кочарян (Вышневский), Рузанна Вартанян (Полина), спаянными в крепкий ансамбль, в котором каждая фигура скульптурно выделялась во всем блеске истинно вахтанговского гротеска.

В этот мир уродливых людей Жадов — Нерсесян вступал вначале безбоязненно. Он не был ни откровенным борцом, ни романтиком. Это был чистый и честный интеллигент, которому подлость, сколько бы он ни сталкивался с ней, всякий раз причиняла сильную душевную боль. Беспомощность и одержимая честность молодого чиновника становились той объективной силой, которая побеждала мир грязных взаимоотношений в царстве Кукушкиных, Юсовых и Белогубовых, не менее мрачном и темном, чем царство Кабаних и Диких. Окружающие оказывались бессильными перед ним.

Критик С. Меликсетян, присутствовавший на репетициях Рубена Симонова, рассказывает, что умные, интересные объяснения режиссера артист тут же по-своему преломлял в поведении Жадова и заставлял постановщика восторгаться этими открытиями [1].

Трудно было Жадову — Нерсесяну в окружении бездушных, превратившихся в манекены людей, от которых зависела его судьба. Но трудно было и этим людям, когда они сталкивались с нерсесяновским Жадовым.

[1] См. сб. «Рачия Нерсесян», стр. 91.

Вышневский, Юсов, Белогубов часто терялись перед беспомощным и молчаливым Жадовым[1].

Вот он говорит Вышневским о решении жениться. Многие актеры проводили эту сцену в патетическом плане, почти резонерски излагали убеждения Жадова. Это заложено в самом тексте роли.

Ни позы, ни движения, ни голос не могли передать того, что выражали нерсесяновские глаза. Супруги Вышневские и Юсов невольно подпадали под гипноз голубых лучистых глаз, неотрывно следили за взглядом Жадова, который говорил тихо, без пафоса, ибо обращался он не к кому-нибудь из присутствующих, а к себе самому. В Жадове — Нерсесяне было что-то от князя Мышкина Достоевского. Бездонно чистый и доверчивый взгляд словно луч света преследовал обитателей «темного царства», которым при встрече с ним явно становилось не по себе. Даже манвеляновскому Юсову, в котором каждая клетка пропитана была ложью и подлостью, становилось неловко. Не выдерживала этого взгляда и Полина — Вартанян, она старалась не смотреть мужу в глаза, когда требовала от него «богатства и радости».

Трудно было представить, чтобы такой Жадов пошел просить у дядюшки доходного места. А роль требовала этого. И Нерсесян находит свое «оправдание». Начинается оно в сцене объяснения с Полиной, которая как бы случайно бросает фразу: «За что тебя любить-то? Очень нужно даром-то любить?» Всегда внутренне собранный, Жадов очень удивился этим словам, в его взгляде мелькнуло недоверие. Впервые! Он даже растерялся. Так теряются дети, когда впервые сталкиваются с обманом взрослых. «Как даром?» — переспрашивает

[1] См. сб. «Рачия Нерсесян», стр. 91.

он, все еще не веря тому, что услышал. Убедившись же в самом страшном, герой Нерсесяна, как горячо он ни любит Полину, не может сдержать себя. «Это безнравственно!» — кричит он. Впервые!

С этого момента начинается катастрофа. Ясный, открытый взгляд сменился беспокойным, блуждающим, изменились походка, движения и жесты — они стали неуверенными. Поколебалась вера Жадова в человека и нарушила его душевную гармонию. «Дай мне поплакать»,— говорит в пьесе Жадов и, по ремарке Островского, «рыдает». Нерсесяновский Жадов хохочет, громко, очень громко. От этого хохота становится страшно. В нем было больше слез, чем в «рыданиях» героя пьесы. «Пойдем к дядюшке просить доходного места!»— торжественно произносит Жадов — Нерсесян и удаляется, продолжая громко смеяться. И этот жуткий хохот долго еще звучит в ушах зрителя, вызывая смятение в его душе. Падение чистого, неподкупного человека свершилось! Но свершилось оно только в трагическом состоянии почти невменяемости.

Рубен Симонов, художник строгий и требовательный, говорил: «Удивительный это был Жадов! Нерсесян играл его человеком какой-то особенной чистоты, искренности, человеком, с огромной горячностью и темпераментом отстаивающим справедливость. До сих пор мне кажется, что это было лучшим исполнением роли Жадова, которое я когда-либо видел» [1].

Через шесть лет Нерсесяну поручили роль совершенно противоположную. Это был Дикой из «Грозы». Подобные роли, как бы противостоявшие главной теме нерсесяновского творчества, мало удавались артисту. Он так и не смог хорошо сыграть Тартюфа, не блеснул

[1] «Литературная газета», 1961, 11 ноября.

в роли Дикого и дашнака-офицера («Три песни» Г. Саряна). Для таких ролей Нерсесян всегда находил острые характеристики, раскрывал идейное содержание образа, но собственный голос художника молчал. Вот почему при всем исполнительском мастерстве эти работы не становились событием ни в жизни театра, ни в биографии артиста. Особо можно говорить только о Губине в пьесе Горького «Достигаев и другие».

На армянской сцене эта пьеса появилась сразу же после блистательного спектакля сундукяновцев «Егор Булычов и другие». Постановка «Достигаева», осуществленная В. Вагаршяном, не имела резонанса «Булычова», да и сама пьеса во многом уступала «Булычову». Как известно, Горького в свое время упрекнули в том, что «из «Достигаева» ушла душа Булычова».

Достоинство ереванской постановки «Достигаева» заключалось в том, что в ней была показана яркая галерея портретов различных представителей русской буржуазии. Одним из лучших был сценический портрет Губина, созданный Нерсесяном.

М. Горький говорил, что из среды русской буржуазии отлетали в одну сторону «белые вороны», каким был, например, Булычов, а в другую — «хулиганы, как Гордей Чернов, или Губин, Болотин, Курвин и целый ряд других» [1].

В одной из рецензий нерсесяновского Губина неожиданно сравнили с Булычовым [2]. Как это могло случиться, была ли то ошибка рецензента или же актер дал к тому основания? Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо будет коснуться, хотя бы вскользь, режиссерской концепции спектакля «Достигаев и другие».

[1] М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 18, М., Гослитиздат, 1952, стр. 419.

[2] См. «Ереван банвор», 1934, 5 июня (на арм. яз.).

В. Вагаршян находился под большим влиянием спектакля «Егор Булычов», поставленного Б. Захавой в театре имени Сундукяна, и поэтому, очевидно, не учел, что, в отличие от «Булычова», в этой пьесе Горький строит композицию не на судьбе одного героя, а на столкновении множества лиц, тех самых «других», которые в «Булычове» существовали где-то на втором плане.

В сложном переплетении взаимоотношений героев очень важно было определить ведущий конфликт, сценически выделить его. Постановщик этого не сделал, и потому многие идейные акценты переместились, запутались. На первый план невольно выдвигались сильные исполнители, независимо от того, какую идейную нагрузку несли создаваемые ими образы. Так сильный характером, озорной и бесшабашный Губин — Нерсесян превратился в некое подобие Булычова.

Сценический Губин отличался от горьковского персонажа огромной волей и последовательностью своих поступков. Примечательна его последняя сцена. По ремарке Горького, «Губин хотел встать и — развалился, расплылся в кресле, глядя на всех по очереди непонимающими, вытаращенными глазами. В этой позе он остается до поры, пока его уводят, лишь изредка громко всхрапывая, как бы желая сказать что-то и не находя сил». Оппозицию Губина против своих Горький оценивает как мнимую оппозицию: если он и хулиганил, выступал «против всех», то в финале, перед лицом революции, примирился даже с Нестрашным и Павлином, с которыми у него были старые счеты. Таков Губин по замыслу Горького. Иным он оказался в ереванском спектакле. В финале, когда в дом Достигаева входят революционер Лаптев и Бородатый солдат, Губин оказывается единственным сильным противником револю-

ции. Достигаев и Нестрашный боязливо отходят в сторону, Павлин, перепугавшись, прячется за камин, а Губин — Нерсесян, совершенно отрезвев, поднимается с кресла навстречу Лаптеву и с презрением смотрит ему в глаза. Актерское исполнение Губина было интересно, впечатляюще, богато деталями, но из-за неверной режиссерской концепции образа шло вразрез с замыслом драматурга.

В 1949 году в репертуаре Нерсесяна вновь возникает русская классика. На этот раз он сыграл роль Неизвестного в «Маскараде» Лермонтова.

Четыре раза появляется Неизвестный на сцене, и все четыре выхода артиста необыкновенно насыщали сценическую атмосферу драматизмом. Первый и самый короткий выход был наиболее эффектным. Это происходило перед маскарадом. Неизвестный — Нерсесян появлялся из правых кулис, молча проходил через авансцену. Весь в черном — в черной накидке, в черной полумаске, — высокий и худой, не обращая никакого внимания на «глупые маски», он шел за Арбениным медленно и настороженно, пружинистой походкой барса, преследующего свою жертву. Первое появление Неизвестного — Нерсесяна на каждом спектакле сопровождалось бурной овацией зрительного зала. Нельзя было не восхищаться его сильными, ритмичными движениями. Создавалось впечатление, что этот хищный и сильный противник сразу растерзает жертву, не станет ее щадить.

Поначалу ереванская постановка «Маскарада» не была свободна от элементов мистики. Режиссер А. Гулакян заставлял Неизвестного показывать на закрытом занавесе дрожащую руку, с таинственным видом прятаться от Арбенина и т. д. В дальнейшем режиссер и исполнитель отказались от подобных деталей,

которые никак не увязывались с общей концепцией образа Неизвестного. Нерсесян не лишал его таких черт, как жестокость и мстительность, но и не ограничивался только ими.

Оригинальность замысла артиста заключалась в том, что Нерсесян не навязчиво, очень осторожно, словно невзначай, «выдавал» *человечность* Неизвестного. Впервые это проявлялось в сцене бала, где он оказался очевидцем отравления Нины. Неизвестный — Нерсесян следил за тем, как Арбенин всыпал яд в мороженое. Он смотрел внимательно, все более поражаясь этому поступку. Когда Арбенин подавал Нине отравленное мороженое, глаза Неизвестного вспыхивали гневом. Затем он переводил взгляд на Нину, снова на Арбенина, опять на Нину. Он смотрел беспокойно, и в момент, когда Нина подносила ложку ко рту, Неизвестный, потеряв самообладание, бросался вперед, он делал всего один шаг, быстрый, нервический. Но было поздно. Неизвестный медленно отходил на свое место и начинал следить за происходящим грустным взглядом. Эта пантомимическая игра придавала нерсесяновскому Неизвестному человечность, которой были лишены многие Неизвестные не только армянской, но и русской сцены.

В финале Неизвестный приходит, чтобы свести счеты с Арбениным. Начинает он свой разговор сурово, с явным желанием отомстить. Но драма Арбенина, страдания бывшего друга заставляют нерсесяновского Неизвестного смягчить кару. Ведь к страданиям человека Нерсесян никогда, ни в одной роли не был безразличным. К концу объяснения с Арбениным жестокие ноты у Неизвестного смягчаются, появляются интонации сочувствия, почти сострадания.

Великолепно проводили эту сцену Ваграм Папазян и Рачия Нерсесян. Виртуозно раскрывал Папазян ду-

шевные муки Арбенина, и, чем сильнее страдал некогда гордый человек, тем больше сочувствия проявлял к нему нерсесяновский Неизвестный. Такого прочтения роли лермонтовского мстителя история театра еще не знала.

Один из нерсесяновских шедевров — Федор Протасов, последняя роль артиста в русской классической драматургии. Вначале постановщик А. Гулакян предложил Нерсесяну роль князя Абрезкова. Артист сыграл ее великолепно. В его князе было столько достоинства, он так хорошо понимал Протасова, что Федору было очень легко говорить с ним. К сожалению, когда сам Нерсесян стал играть Протасова, он не встретил в спектакле такого же интересного партнера.

Протасов — одна из редких ролей, которую Нерсесян сам захотел сыграть. Обычно он боялся новых ролей, почти никогда не требовал и не добивался их, не был подвержен этой актерской «болезни». С ролью Протасова случилось непонятное: Нерсесян готовил ее самостоятельно.

Спектаклю «Живой труп», интересно поставленному А. Гулакяном, вообще повезло: Протасова играли лучшие армянские артисты — Ваграм Папазян и Рачия Нерсесян, Вагарш Вагаршян и Гурген Джанибекян. Это был настоящий турнир актерских дарований, изумлявший неожиданными вспышками вдохновения, подлинными творческими открытиями.

Состоялся этот ереванский «турнир» в 1951 году, когда сценический возраст пьесы насчитывал четыре десятилетия. За эти годы на подмостках театров нашей страны и мира появилось великое множество Протасовых, но того, которого представил первый исполнитель, И. М. Москвин, никто не превзошел в самом главном — в глубокой человечности. По стопам Москвина шел и

Николай Симонов, углубивший трагическое звучание образа. В армянском театре неповторимого Протасова создал в 1912 году Исаак Алиханян. В основу созданного им образа лег толстовский принцип нравственного самосовершенствования человека.

На знаменитом турнире четырех армянских Протасовых победителем вышел Нерсесян, хотя именно он меньше других стремился к победе. Эта роль открывала перед артистом возможность публичной исповеди, к которой он всегда стремился, ибо она была сущностью его искусства. На этот раз к толстовской музыке роли незаметно и невольно примешивались такие личные человеческие мотивы, которые сыграть невозможно — они могли вылиться только в исповеди.

Внешний облик Протасова, его аристократизм, манера держать себя нисколько не занимали Нерсесяна. Вообще театральный костюм, как и детальная характеристика внешности сценического персонажа для него никогда не имели значения. Большей частью артист оставался равнодушным и к театральным аксессуарам. В противоположность папазяновскому Протасову, который с головы до ног был барином, аристократом, барская внешность Протасова — Нерсесяна не замечалась, о ней забывал не только сам артист, но и зритель.

В свое время по поводу внешности Протасова — Москвина было высказано много упреков. «Актер не может безнаказанно так пренебрегать внешним несоответствием роли, как это делает на сей раз Москвин»[1] — сетовала критика. С. Дурылин объясняет внешность Протасова — Москвина, ссылаясь на портреты Льва Толстого: в его облике тоже «не было следа той утон-

[1] «И. М. Москвин. Статьи и материалы», М., ВТО, 1948, стр. 155.

ченной «аристократичности», которая присуща князю Абрезкову, не было признака той породистой «барственности», которая отличала Виктора Каренина»[1].

Все Протасовы армянской сцены, кроме нерсесяновского, были истыми барами, потомственными аристократами. Герой Нерсесяна был «белой вороной» в этом ряду. Но не только внешним обликом. У всех исполнителей центральной сценой становился допрос у следователя. Для Нерсесяна кульминационная точка трагического катарсиса наступала в трактире во время разговора с Петушковым. Всем армянским исполнителям роли Протасова мастерски удавалось показать попытку к самоубийству и финал в суде. Нерсесян не акцентировал внимание зрителя на этих сценах. Для его Протасова смерть наступала раньше, чем раздавался выстрел, Нерсесян не умел «умирать» на сцене.

Когда появлялся Протасов — Нерсесян, все внимание зрителя сосредоточивалось на его лице. Ни при первых встречах, ни потом, в трактире или у следователя, зрители не замечали, как он одет. Запоминалось лицо, беспомощно болтающиеся руки, робкая походка.

Каким был до начала действия пьесы Протасов Папазяна, можно было себе представить: импозантный, красивый мужчина, с которым Лиза с удовольствием выезжала в «свет», люди смотрели на такого Протасова и восхищались им. Одним словом — блестящий аристократ.

Вряд ли нерсесяновского Протасова могли сразу заметить в обществе, но если кто-нибудь хотя бы две минуты побыл с ним, поговорил, заглянул в его глаза, то запомнил бы на всю жизнь. Все, что было у этого Протасова, он прятал глубоко внутри. Духовное богатство

[1] «И. М. Москвин. Статьи и материалы», стр. 156.

Федора, его человеческое обаяние воспринимались, проявлялись лишь при близком общении с ним, когда он сам естественно раскрывался. Но не перед каждым мог Протасов — Нерсесян легко раскрыться. Общаясь с Лизой, Карениным, Абрезковым, он оставался замкнутым, хотя по тексту роли он говорит откровенно. Он прекрасно понимал, что эти люди его не поймут.

Протасов — Вагаршян не упускал случая, чтобы прямо высказать им все, что думает. Вагаршяновскому Федору хотелось доказать свое превосходство, убедить в том, что так жить он не может. Протасов — Папазян смотрел на окружающих свысока, он в любой ситуации смотрел на Абрезковых, Карениных с высоты своего морального превосходства, сознавал это превосходство и не скрывал его.

Ни в одной сцене Протасов Нерсесяна не намекал на свою исключительность. Он меньше всего думал о себе, его занимали люди, их миропонимание, занимала неустроенная жизнь, в которой он никак не мог разобраться, не мог понять самого главного — люди делают жизнь такой ужасной или жизнь делает людей такими фальшивыми, неестественными. Протасов — Нерсесян искал человека, свободного от ложного понимания долга, человека естественного. Саша, сестра Лизы, цыганка Маша и художник Петушков казались ему именно такими. К ним особенно влекло нерсесяновского Протасова. Встречаясь с этими людьми, он весь преображался. Сцены с Сашей, Машей и Петушковым были лучшими в исполнении Нерсесяна.

Роль Саши в ереванском спектакле играли молодые артистки М. Симонян и М. Мурадян. С каждой из них по-разному вел себя Протасов. Саша — Симонян, красивая и утонченная, восхищала его и сама восхищалась им. С этой девушкой Протасов как-то подтягивался

внешне, не забывал, что он — мужчина. Она возвращала его в мир салонов, где можно вести интересные разговоры, но где надо оставаться аристократом.

Иной была Саша — Мурадян. Замкнутая, непохожая на салонную барышню, романтичная, она впитывала не слова и мысли Протасова, а его чувства, любила его страдания, восхищалась его человечностью. Саша — Симонян смотрела на Протасова прямо, открыто. Саша — Мурадян больше слушала, чем смотрела. С Сашей — Мурадян Протасов чувствовал себя естественнее, он забывал все неприятности, говорил так, как говорят с самим собой.

Той Маши, какая грезилась нерсесяновскому Протасову, в спектакле не было. Счастья симоновского Протасова, рядом с которым была Маша — Лебзак, Федор — Нерсесян не испытал. Ему как воздух нужна была эта девушка, сердечная, целомудренная, с первозданным миром понятий. Не встретившись с желанной Машей, Нерсесян в спектакле «придумал» себе ее, и эта цыганка стала для его Протасова символом вольного и свободного бытия человека. Когда он говорил с девушкой, ласкал ее, мы понимали, чувствовали, что он больше любит тот свободный мир, откуда она пришла. Маша для него осталась мечтой, красивой, желанной, близкой, но мечтой. Чувствовалось это в каждой встрече с ней.

В знаменитой беседе с Петушковым наступали те счастливые минуты, ради которых, по словам Немировича-Данченко, и существует театр,— минуты высочайшей «радости искусства».

Протасов сидел за маленьким неуютным трактирным столом, подперев голову левой рукой. Нерсесян любил так сидеть. Его нередко можно было видеть сидящим в этой позе в ресторане, в кафе. Он сидел, курил

и задумчиво смотрел перед собой. Смотрел долго, печальными глазами...

Так вот Протасов долго молчал. Но это лишь казалось, что он молчит, ибо стихия Нерсесяна — поэзия молчания — в этой сцене бушевала всеми контрастами человеческих переживаний. Потом начинал говорить неровно, то медленно, с трудом выдавливая слова, то скороговоркой, глотая фразы, словно они мешали стремительно вырывавшимся чувствам. Протасов плакал, плакал беззвучно. Слезы текли из глаз, а он смотрел в зрительный зал невидящим печальным взором. Герои Нерсесяна редко плакали. Кто же из них плакал? Молодой Гамлет. И еще Протасов. Право, оба они плакали не только о себе.

С. Дурылин свидетельствует, что Протасов — Москвин в этой сцене «рассказывал о себе точно так, как рассказывали о себе всякие безместные русские люди, когда набредали на редкого человека, которого можно было повести в свое прошлое, как в свою убогую, но единственно жилую комнатушку» [1].

Протасов Нерсесяна не просто рассказывал, он здесь впервые так глубоко и так ясно осмысливал трагедию неприспособленного человека. Многое из этой исповеди перед самим собой он понимал в первый раз. Нет, это не был рассказ, пусть даже самый откровенный, это была целая жизнь, втиснутая в две-три минуты эмоционального порыва и философского созерцания.

Такая конденсация чувств и мыслей бывает на грани жизни и смерти. Нерсесяновский Протасов в этой сцене вплотную приближался к этой грани. Именно поэтому каждое мрачное воспоминание окрашивалось трагическими красками, как и каждое светлое воспо-

[1] «И. М. Москвин. Статьи и материалы», стр. 167.

мнение еще сильнее подчеркивало трагизм положения этого человека.

В той же статье С. Дурылин по поводу сцены в трактире писал: «Я знал людей, которые приходили во второй и в третий раз послушать этот рассказ Москвина, и всегда, как на первом представлении, загорались у слушателей глаза в ответ на Федины слова: «Не было изюминки,— знаешь, в квасе изюминка? — не было игры в нашей жизни».

У Протасова — Нерсесяна эта фраза звучала не так интересно, как у Москвина. Но на ереванский спектакль многие тоже приходили и не раз и не два, а по нескольку раз — послушать исповедь Феди. Если и выделялась отдельная фраза, то та, в которой Маша сравнивается с лучом солнца. В эту секунду действительно словно луч солнца падал на лицо Протасова, в каждой его слезинке играло солнце, искрилась мечта о несбыточном счастье. Ему грезилось царство вольное и светлое. За ним была смерть. И Протасов — Нерсесян принимал ее здесь, в миг, когда последний луч солнца покидал его. Не мог дальше жить Федя. Все, что случалось с ним после этой сцены, случалось с живым трупом. Смерть Протасова — Нерсесяна, агонию его души зритель видел в сцене, происходящей в трактире. Да, это был особенный Протасов, очень современный и трагичный.

Глубоко гуманистическое искусство Нерсесяна, соприкоснувшись с самым человечным характером толстовской, да и вообще русской драматургии — Федором Протасовым, подарило советскому театру подлинный сценический шедевр — гимн человеку.

ОБРАЗЫ ШЕКСПИРА

Гёте говорил, что актер должен гореть тем огнем, каким горел в минуты своего творчества сам автор. В шекспировских ролях Нерсесян горел шекспировским огнем. И для этого имеются свои, особые причины. Исторические. Творческие. Человеческие.

Шекспир уже давно стал для армян боевым знаменем. Самые выдающиеся армянские артисты прославились в шекспировских ролях, выразили в них свои сокровенные мечты, в трагических образах великого английского драматурга отразили трагедию родного народа.

Наибольшим успехом у армянского зрителя пользовались «Гамлет», «Отелло» и «Венецианский купец». Если попытаться объяснить, за что же полюбились армянам эти произведения, можно коротко ответить — за борьбу против лжи, за торжество правды, иными словами, за то же, за что боролся армянин на протяжении долгих веков трагической истории своей страны, которую Егише Чаренц характеризовал так:

Страна веков — Наири,
крест мировых дорог,
где сошлись,
где слились
Запад и древний Восток.
Древний край Наири,
Кровавый вопросительный знак,
вбитый издревле в века.

Этот «кровавый вопросительный знак» требовал от истории ответа. Дать этот ответ помогали и образы Шекспира.

Гамлета, как помнит читатель, Нерсесян сыграл в тридцатилетнем возрасте, сыграл по-своему. В 1924 году артист выступил в ролях Кассио («Отелло») и Лученцио («Укрощение строптивой»). Об участии его в этих спектаклях писали так, как пишут, когда нечего сказать: «Артист поддерживал ансамбль». Через два года Нерсесян вошел в спектакль «Венецианский купец» на роль Антонио. И это исполнение ничем не выделилось. Рецензент отмечал: «Артист сумел избежать той ходульности (?), которая характерна для роли Антонио» [1].

Следующей шекспировской ролью, ролью Макбета, Нерсесян вписал новую страницу в историю родного театра.

Постановка А. Гулакяна вызвала большую дискуссию. Ни одна шекспировская пьеса, ни до, ни после этой постановки, никогда не подвергалась в армянском театре такой «обработке»,— спектакль был поставлен в тот период, когда «исправление», «корректирование» классиков считалось явлением нормальным. После «Хатабала» и «Пэпо» Сундукяна, в которых авторская концепция совершенно откровенно менялась в духе вульгарно-социологических веяний времени, в апреле 1933 года Гулакян обращается к «Макбету».

Армянский «Макбет» был скроен из четырех различных трагедий Шекспира: «Генриха VI», «Ричарда III», «Юлия Цезаря» и «Макбета». Делалось это из тех соображений, чтобы показать, как заявлял постановщик, процесс созревания народного бунта против монархии.

Режиссерский замысел ставил исполнителя роли Макбета в трудное положение, навязывал вульгарно-социологическую трактовку образа. Нерсесян не мог пойти по этому пути; тем труднее ему было в спектакле,

[1] «Хорурдаин Айастан», 1927, 5 января.

приходилось преодолевать не только связанные с ролью сложности, а и последовательно проводимую режиссером концепцию.

Макбет — одна из труднейших шекспировских ролей, редкие артисты достигали в ней настоящей творческой удачи. Это, пожалуй, самый сложный образ в драматургии Шекспира хотя бы потому, что трагизм страстей Макбета многим казался и кажется сомнительным. Не раз на театральные подмостки выходил Макбет-злодей, узурпатор, переживания которого мало отличались от переживаний героя детектива.

Армянский артист создал подлинно трагедийный характер. Интуитивно, как это часто бывало с Нерсесяном, он открыл в образе Макбета такие глубинные психологические мотивы, о которых догадывались не все исполнители. Нерсесяновский Макбет, с величайшим трудом, активно сопротивляясь, творил злодеяния. Более того, он не совершал преступления, пока был в полном сознании, пока пребывал в нормальном психическом состоянии. Нерсесяна упрекнули в том, что его Макбет убивал Дункана в момент душевного расстройства [1]. Стоит разобраться в этом поступке нерсесяновского Макбета, так как он является ключом к раскрытию образа.

Еще Белинский говорил, что в Макбете «заключалась такая же возможность победы, как и падения». Макбет — Нерсесян вступал в спектакль человеком честным, смелым и сильным. Это был настоящий воин, в его осанке, движениях, голосе чувствовались неиссякаемая сила и твердость. Своеобразной была встреча Макбета с ведьмами. По режиссерскому замыслу ведьмы принимали обличие священников, заинтересованных

[1] См. «Хорурдаин Айастан», 1934, 11 августа.

в убийстве короля Шотландии. Их подослала группа заговорщиков, чтобы убедить Макбета занять трон. Это вполне «реальное» предложение ведьм честный и преданный королю воин, не колеблясь, отвергал.

В дальнейшем, раздираемый сомнениями, нерсесяновский Макбет переживал почти гамлетовское состояние. Борьба доброго и злого начал становилась лейтмотивом его исполнения. Добрый талант артиста не легко примирялся с решением Макбета совершить убийство. Под тяжестью злых страстей Макбет — Нерсесян становился беспокойным, мрачно задумчивым и раздражительным.

Армянский артист во многом предвосхитил трактовку образа, предложенную Жаном Виларом в спектакле Национального Народного театра. Анализируя игру выдающегося французского актера и режиссера, Эльза Триоле писала: «В нем все полновесно и звучно, как удары гонга... И все величественно, как и сама драма Шекспира,— этот высокий образец угрызений совести, сожалений невинности о потерянном рае, сознания непоправимости содеянного. Все здесь потрясает, как образ человека, который, не будучи в силах вынести собственное падение, гибнет под тяжестью своего преступления» [1].

Ален Кюни, второй исполнитель роли Макбета в постановке Вилара, «считает, что нерешительность Макбета исходит из такого же источника, что и нерешительность Гамлета» [2].

Нерсесян сознательно акцентировал в Макбете гамлетовские интонации, отчего возвышал образ до подлинно трагического звучания. О Макбете Нерсесяна

---

[1] Цит. по кн. «Шекспировский сборник», 1958, ВТО, стр. 505.
[2] Там же, стр. 506.

можно сказать словами известного английского шекспироведа Брэдли: «Даже в самой глубокой бездне падения на нем мерцает отблеск его трагического величия». Рецензент спектакля упрекал Нерсесяна в том, что его герой нерешителен, лишен целенаправленности, что сценический Макбет слишком эмоционален, «эмоционален с начала до конца»[1]. Искренние переживания нерсесяновского Макбета рассматривались как отступление от Шекспира.

Макбет Нерсесяна еще в 1933 году, как свидетельствуют все очевидцы, буквально терзался на сцене и, не выдержав тяжести содеянного преступления, погибал[2]. Великое раскаяние неуклонно вело его к гибели.

Совершив убийство в минуты душевного расстройства, Макбет — Нерсесян уже не мог освободиться от угрызений совести, и до самого финала в его душе боролись противоречивые начала его натуры: властолюбие, жестокость и человечность. Некогда твердый и сильный человек становился нерешительным, патологически подозрительным, боялся любого звука, собственной тени. Характерно, что человеческая доброта росла в Макбете вместе с увеличением числа совершенных им злодеяний. Очередное преступление с новой силой вызывало в нем раскаяние. Создавалось впечатление, будто преступления совершаются им невольно, фатально невольно, а раскаяние естественно исходит из его доброй натуры.

В том же спектакле другой исполнитель роли Макбета — М. Джанан — никаких сомнений и угрызений совести почти не испытывал[3]. Страшная и мрачная на-

---

[1] «Хорурдаин арвест», 1933, № 5.
[2] См. сб. «Рачия Нерсесян», стр. 18.
[3] «Хорурдаин арвест», 1933, № 5.

тура джанановского Макбета была гораздо ближе режиссерской концепции спектакля. Но этот «правильный» злодей только потрясал зрителя, тогда как «неверный» Макбет — Нерсесян представал в отблеске трагического величия.

Причиной гибели Макбета — Джанана был поднятый против него народный бунт; трагическая развязка наступала под воздействием внешних сил. Нерсесяновский Макбет, не менее храбрый и воинственный, гибнул не только под воздействием внешних сил, но прежде всего потому, что трагическая катастрофа свершалась в нем самом, в его душе.

Мы знаем, что нерсесяновские герои не умели на сцене умирать физической смертью. Духовная смерть для них была подлинной, а физическая — лишь формальным доказательством ее. Физическая гибель Макбета — Нерсесяна явилась логическим завершением катастрофы душевной. Так умирали все трагические герои Нерсесяна.

Так погибал и его Отелло, в роли которого артист выступил в 1940 году. Ю. Юзовский, давший блестящий анализ исполнения Нерсесяном роли Отелло в книге «Образ и эпоха», исчерпывающе характеризует последние минуты его мавра:

«Финал у Нерсесяна поразительный.

Отелло узнает о невиновности Дездемоны. У него вид человека, пораженного ударом грома,— он цепенеет, замерев в той позе, в какой его застало это известие. Затем на наших глазах, *на наших глазах* он седеет тут вот, перед нами. Только что высокий, крупный, сильный, он превратился в сгорбленного, слабого старика, он беспомощно шевелит руками и озирается потухшими, подслеповатыми глазами.

«Вот падение человека»,— подумали мы.

Тем сильнее падение, чем выше подъем — такова катастрофа большого человека, так свойственно человеку, который все свои мысли, страсти, мечты, деяния вложил в одну цель, и если рухнула она, то рухнул и он.

Если бы Отелло не дали покончить с собой, успев вырвать у него кинжал, и сенат Венеции, узнав, что Отелло сам жертва преступления, освободил бы его от наказания, Отелло Джанибекяна продолжал бы все-таки жить. Он был бы верен памяти Дездемоны, которая не поколебала его идеал, он жил бы во имя Дездемоны. Отелло Нерсесяна все равно не жилец на этом свете. Вот он и сейчас перед вами — живой труп,— вот она, жалкая оболочка когда-то могучей души. Жизнь ушла от него еще до того, как он перерезал себе горло. И хотя он говорит еще, убивает Яго, кончает с собой — это автоматический рефлекс, инерция движений уже мертвого тела. Свершился путь Отелло!»[1].

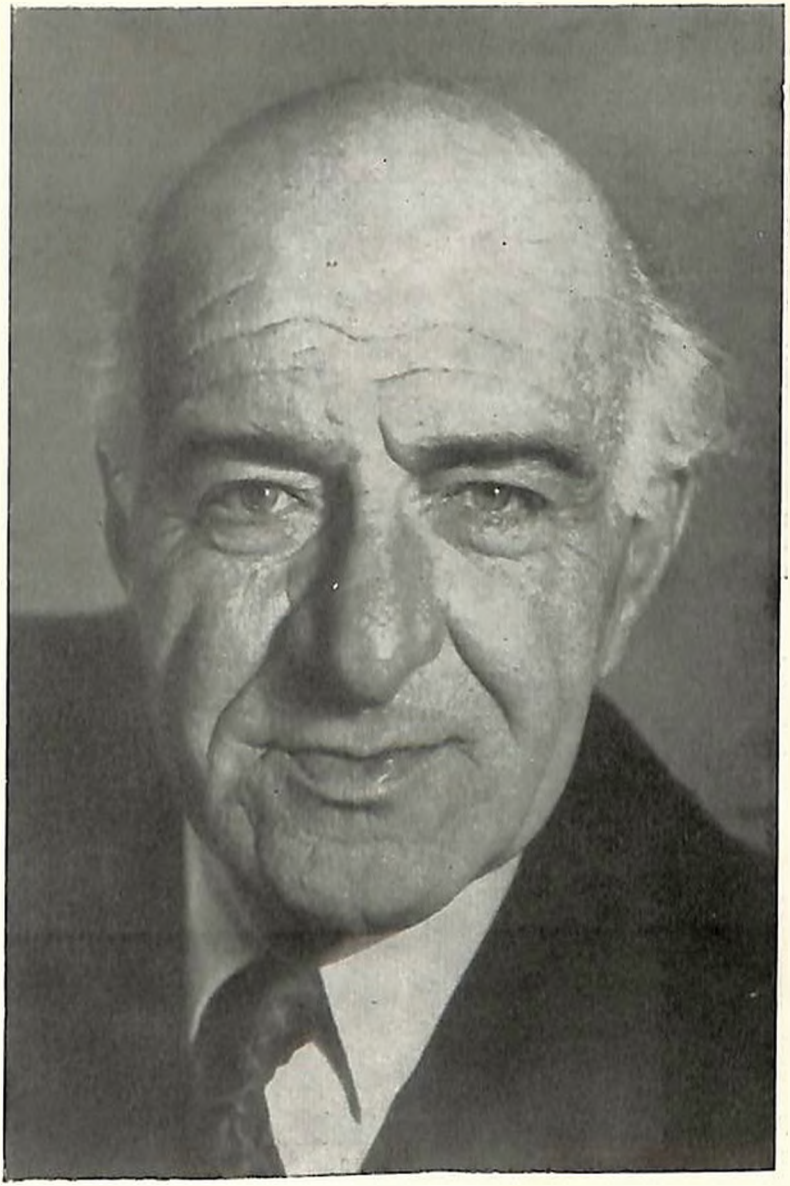
Путь этот у нерсесяновского Отелло был бурным, противоречивым, красивым и трагическим. Начинался он не на ночной улице Венеции, а где-то там, в том мире побед и страданий, за которые изящная дочь Брабанцио полюбила черного Отелло.

Чтобы показать этот мир, С. Юткевичу пришлось предпослать своему фильму калейдоскопический пролог: режиссер словно боялся, что зритель не поверит Отелло — Бондарчуку.

И на театральной сцене изредка делались подобные попытки «убедить» зрителя в том, что мавр был смелым воином, прошедшим сквозь горнило тяжелых испытаний.

---

[1] Ю. Юзовский, Образ и эпоха, М., «Советский писатель», 1947, стр. 186.



Рачия Нерсесян. 1956

Р. Нерсесян, Г. Арутюнян, Т. Диллакян и А. Котикян
на демонстрации 7 ноября 1957 года

Отелло — Нерсесяну этих доказательств не требовалось. Когда он выходил на улицу Венеции, в его походке, в движениях, в выражении лица, во взгляде можно было прочесть его прошлое и настоящее. Без единого слова этот Отелло убеждал в том, что многим его тезкам приходилось долго и старательно доказывать. Верилось, что таким необычным человеком могла увлечься самая прекрасная венецианка и безотчетно его полюбить. Вот почему Отелло — Нерсесян не очень-то старался доказывать сенату, за что его полюбила Дездемона. Это было ясно и без слов.

Что же делал Отелло в сенате?

Он говорил с самим собой, для себя, как это часто бывало со многими героями Нерсесяна, он исповедовался, но только не перед дожем, а перед собой. Слушая его в сенате, не трудно было догадаться, как он рассказывал о себе Дездемоне. Вот так же увлеченно и просто. Это даже не рассказ, скорее, пережитые вновь минуты счастья и горя, борьбы и мучений. Сенаторы слушали его, восхищаясь им.

Перед высоким интеллектом Отелло — Нерсесяна, перед его человечностью, перед его гением[1] склоняет голову не только Дездемона, а и сенат и все те, с кем встречался и общался он. Вот почему он выходит из Дворца дожей таким же, каким вошел туда,— гордым уверенным и счастливым. Страшную реплику Брабанцио, вызывавшую трепет у многих других Отелло («Она отца родного обманула,— так и тебя, пожалуй, проведет!..»), Отелло — Нерсесян не замечает; он и думать не может об измене Дездемоны. Поэтому он вежливо

---

[1] Ю. Юзовский пишет, что в сцене сената Отелло Нерсесяна «не скрывает своего гения и не навязывает его». См.: Ю. Юзовский, Образ и эпоха, стр. 167.

улыбается в ответ на бестактную реплику отца любимой жены... Или невесты?

Вопрос этот некоторым шекспироведам и исполнителям роли Отелло не кажется праздным. Один из выдающихся Отелло советского и мирового театра, Ваграм Папазян, весьма оригинально, по-своему убедительно, обращаясь к древним обычаям народов Востока, доказывает, что Дездемона так и не стала женой Отелло[1].

Хотя Нерсесян не высказывался по этому поводу, но его Отелло был мужем Дездемоны. Он вкусил счастье и славу сполна. Артист темпераментно и энергично поднимает своего Отелло по лестнице удачи, чтобы оттуда, с самой высшей ступени начать катастрофическое падение. Восхождение к вершинам светлых чувств и низвержение в пропасть низменных инстинктов Отелло Нерсесяна совершал мужественно, не зазнаваясь при подъеме и не унижаясь при падении. Удавалось это потому, что мавр Нерсесяна был человеком интеллектуальным и современным.

Сила страстей Отелло выражалась Нерсесяном не широкими жестами, буйным темпераментом и не интимной чеховской интонацией, к которой обратился в фильме «Отелло» С. Бондарчук, а в удивительно цельном слиянии выразительных средств современного искусства, которое всегда, по выражению Мейерхольда, одним крылом в небе, другим — на земле. Вот это состояние «земля — небо» нерсесяновский Отелло испытывал в жизненно важные моменты своей судьбы.

Обратимся к Юзовскому, так как именно ему удалось лучше всех запечатлеть, как он выражается, «гениальные постижения Нерсесяна» в роли Отелло.

---

[1] Ваграм Папазян, Жизнь артиста, М.—Л., «Искусство», 1965, стр. 389.

«Он,— пишет критик,— одержимый человек. У него все до конца. И любовь до конца, и ненависть до конца, и ревность до конца, и страдания, и радость, и дело, и мысль! Вот где источник его гибели (но и прекрасной жизни! — добавим мы.— *С. Р.*). И нерсесяновский смысл образа заключается в том, что этот человек отказывается приспособляться в мире, где только так и можно выжить, отказывается мельчиться, расточаться для того, чтобы выжить. Выжить! — это лозунг Яго» [1].

Вспомним, что этот непримиримый Отелло появился в 1940 году! Мир уже был охвачен огнем второй мировой войны. Выжить! — этот лозунг становился реальным для многих. Выжить! Но как? Как Яго? Все равно не выживешь. Выжить можно в честной борьбе, с чистой душой, с великой страстью, с великой верой в человека.

Творческая интуиция Нерсесяна поворачивала Отелло лицом к нашей эпохе, заставляла его жить в атмосфере, в которой живут наши современники. Мотив человеческой честности приобретает для Отелло Нерсесяна решающее значение. Вот почему для него важно было убедиться в «честности» Яго, а для Отелло — Джанибекяна нужен был «умный» Яго. Честная Дездемона, честный Яго — вот кого искал Отелло — Нерсесян. Трагедия нерсесяновского Отелло есть прежде всего трагедия обманутого доверия.

Силу художественного обобщения нерсесяновского Отелло Ю. Юзовский, критик строгий и не очень расточительный на похвалы, сравнил с такими шедеврами мирового искусства, как скульптурная фигура Лаоко-

---

[1] Ю. Юзовский, Образ и эпоха, стр. 177.

она и репинская композиция «Убийство Иваном Грозным своего сына»[1].

«Отелло Нерсесяна,— пишет армянский критик Рубен Зарян,— мог и не быть черным, мог не носить традиционного восточного костюма. Все это имеет для артиста второстепенное значение. Самое существенное для него — человек»[2]. В этом определении точно выражена главная особенность нерсесяновского Отелло. Человеком был Отелло Нерсесяна, человеком кристаллической душевной чистоты, «огненного ума», поразительного богатства внутреннего мира. А главное — его Отелло был нашим современником, которого трагически терзала порожденная эпохой дилемма: вера в человека — и предательство. Поэтому так радостно, восторженно он воспринимал честность и так остро, болезненно относился к предательству. «У Нерсесяна всегда чрезвычайные обстоятельства, всегда бурное течение, как водопады его родины»[3]. Добавим: как история его народа.

Приняв эту концепцию актера, Ю. Юзовский, однако, почему-то упрекает его в «наращивании африканских красок», чего в исполнении Нерсесяна как раз и не было.

Неправ критик, предполагая, что, «по-видимому, «восточный», «ориентальный» отпечаток довольно традиционен для армянской сцены, — он свойствен и Папазяну, был свойствен и Абеляну»[4].

Ориентализм всегда был чужд армянскому национальному искусству, будь то живопись, архитектура, музыка или театр. Здесь не место говорить об этом по-

---

[1] Ю. Юзовский, Образ и эпоха, стр. 176, 185.
[2] Сб. «Рачия Нерсесян», стр. 20.
[3] Ю. Юзовский, Образ и эпоха, стр. 177.
[4] Там же, стр. 155.

дробно, но следует совершенно категорически отвести недоразумение, которое непонятным образом связывается с именами выдающихся армянских артистов.

Отелло Нерсесяна, по свидетельству самого же Юзовского, находится «на уровне образованности своего века, и не одна только военная специальность привлекает его внимание. Мы судим об этом не по каким-нибудь добавочным данным, а по тому, что этот жадный ум не мог не искать себе пищи, где бы она ни находилась» [1]. Но даже если бы этот Отелло был менее образован, он все равно оставался бы самым человечным среди людей, его окружающих. «Мой Отелло — человек в самом широком смысле этого слова,— писал в 1941 году Нерсесян,— человек, душа которого чиста и непорочна» [2].

Хождение нерсесяновского Отелло по мукам началось с того момента, когда он подумал о предательстве, поверив клевете Яго. Случилось это под ясным кипрским небом, когда Отелло, сидя на скамье, слушал своего поручика (Аветисян), человека не только хитрого, но и грубого, играющего на своей грубой «честности», ибо он понимал, что для его начальника все люди прекрасны, если они честны. Так вот, этот Яго со своей откровенностью и «честностью» клеветал, а Отелло от каждого его слова, как от удара, приподнимался, пока сидящим в зрительном зале не показалось, что красивая голова мавра вонзилась в ясное небо над крепостью Фамагуста.

И тогда разразился гром! Монолог «Простите вы, пернатые войска...», этот прощальный гимн всех Отелло, знаменовал для нерсесяновского мавра начало

---

[1] Ю. Юзовский, Образ и эпоха, стр. 165.
[2] «Советакан Айастан», 1941, 24 мая.

страшной катастрофы. Предотвратить ее было невозможно, так как она началась сразу, мощно, как стихийное бедствие. Отелло Нерсесяна мог в этой сцене воскликнуть по-гамлетовски: «Порвалась связь времен!» Разница была бы в том, что он сказал бы это со свойственным мавру темпераментом. Нерсесяновский Отелло испытывает тоже гамлетовские муки, только для мавра первый же удар оказывается смертельным.

Все его дальнейшее поведение после монолога «Простите вы, пернатые войска...» можно характеризовать как агонию веры, борьбу обреченного праведника с миром зла и обмана. Как и во многих своих исполнениях, Нерсесян подводит Отелло к краю пропасти и безбоязненно бросается в нее вместе с ним. Там, в пучине человеческих страданий, он мужественно сражается, не думая ни о чем, не остерегаясь ничего. Весьма важно понять объективный смысл того, что делал Нерсесян с мавром. Он заставлял его ежеминутно страдать и бороться, метаться и думать. Ни одной минуты паузы, даже философской. Почему? Может показаться, как показалось Юзовскому, что Нерсесян просто увлекающийся актер: «Он может в том же Отелло увлечься какой-нибудь боковой линией, уйти туда, забыв все на свете, показать там удивительные вещи, а когда опомнится,— уже поздно, спектакль ушел вперед, и ему приходится «догонять», пропуская поневоле места более важные» [1].

Нерсесян, правда, увлекающийся актер, но увлеченность не мешала ему раскрывать главные мотивы поведения героя, наоборот, артист находил такие грани в его характере, которые оставались недоступными для других. Так было и с Отелло.

---

[1] Ю. Юзовский, Образ и эпоха, стр. 168.

Почему Отелло Нерсесяна был в постоянном беспокойстве и горении после монолога «Простите вы, пернатые войска...»? Обратимся к истории. Со времени становления немецкого классического шекспироведения, питающегося эстетикой Гегеля, «трагическая вина» шекспировских героев объяснялась тем, что они нарушали «умеренность» поведения, не были способны к безмятежной спокойной жизни. В этой концепции «вины» таилось обвинение в адрес тех, кто выступал против «гармонии» установленного миропорядка, ибо, по Гегелю, все существующее разумно.

В поведении Отелло Нерсесяна подчеркивается демонстративный бунт против существующего «разумного». Бунт страстный и последовательный. Если «порвалась связь времен», то наступил конец гармонии, значит, прощай все мирное и спокойное,— такова логика поведения нерсесяновского Отелло. И в этом случае Отелло — Нерсесян не наращивает «африканские краски», как пишет Юзовский, а совершенно убежденно восстает против «умеренности», в которой так умеренно гибнет все светлое.

Кстати, безотчетный и необузданный бунт Отелло пронизывал и исполнение Лоренса Оливье в спектакле Национального театра Великобритании, гастролировавшего в сентябре 1965 года в Москве. Во многом разнятся Отелло Нерсесяна и Оливье. Но одна грань образа — бунт против предательства — очень сближает армянского и английского актеров. Для нерсесяновского Отелло не было постепенного погружения в мир страданий; столкнувшись с обманом, он сразу же летел в пропасть и все страдания испытывал не по дороге к пучине мук, как это сделали многие мавры, а уже в самой пучине. У Отелло — Оливье такой же резкий путь падения в бездну страданий. Поведение его Отелло

также безошибочно можно назвать агонией веры. Негр Оливье, пожалуй, еще более безотчетен и необуздан в своем бунте, страсти его еще более накалены, чем у нерсесяновского мавра. Если уж говорить о наращивании «африканских красок», то это именно в исполнении Оливье. Но вот что странно. Предельно сгущая «африканские краски», Оливье не то что окрашивает свое исполнение в «восточные», «ориентальные» тона, а преодолевает экзотичность, как преодолевал ее и Нерсесян.

Отелло начинает с «личного интереса», но завершает борьбу, титанически возвышаясь над личным. У нерсесяновского мавра с первых же мгновений душевного взрыва личная обида, личные страдания обретают космические масштабы, они поглощают все его существо, и он мечется в этом диком хаосе, как крохотная частица вселенной.

Монолог «Простите вы, пернатые войска...» Станиславский назвал «плачем предсмертного прощания»[1]. Для Нерсесяна это был душераздирающий крик гибнущего Отелло. Его мавр по-гамлетовски страдает, но действует совсем не по-гамлетовски. Он весь охвачен муками, и «вправлять вывихнувшиеся суставы века» в его задачу не входит. Он может со всей силой пережитых душевных потрясений обвинять порочный мир, страдать, но только не исправлять его. И когда завершается его жизненный путь, мир для Отелло — Нерсесяна остается тем же хаосом: обретя веру в Дездемону, он потерял веру в Яго. Есть в мире предательство, и тем хуже, если «можно, улыбаясь, быть подлецом», или, как сказал бы Отелло о Яго, «притворяясь честным, быть

[1] К. С. Станиславский, Режиссерский план «Отелло», М.—Л., «Искусство», 1945, стр. 269.

предателем». Раз так, а это действительно так, Отелло Нерсесяна жить в этом мире не может. И он умирает до того, как перерезает себе горло. Об этом Отелло можно сказать словами Гамлета: «Человек он был».

В 1953 году Вартан Аджемян поставил «Короля Лира». Лира играли Ваграм Папазян и Рачия Нерсесян. Несмотря на такой союз творческих сил, постановка этой шекспировской трагедии по многим причинам не удалась. Работа над спектаклем велась в не совсем нормальных условиях, театр в тот год лихорадило организационно, шло брожение внутри коллектива накануне смены руководства.

Готовый спектакль напоминал незавершенное полотно, на котором были изумительные мазки, отдельные детально разработанные куски, но общая композиция, цельная трактовка образов, прежде всего образа Лира, отсутствовали. Эскизность постановки мешала Нерсесяну слиться с образом, возвысить его до трагического звучания. Лишь изредка, словно из затемнения, появлялся подлинный Лир, на мгновение его фигура освещалась большим талантом Нерсесяна, и опять все исчезало, обрывалась полнокровная жизнь образа. Эти мгновения были скорее актерскими набросками и этюдами к портрету Лира, который так и не был создан. Среди этих мгновений были подлинно нерсесяновские, но они не составляли цельного образа.

Король Лир умирает, если можно так сказать, не по-шекспировски, это редкий трагический герой, умирающий своей естественной смертью.

Оригинальных сценических решений смерти короля Лира было немало. Нерсесян следовал михоэлсовской концепции, изображая просветленную смерть. Михоэлс говорил, что его Лир «лег в гроб живым, он еще дышал,

еще двигался, но лег рядом с Корделией, обреченный и осужденный» [1].

Лир Нерсесяна, простившись с Корделией, спокойно ложился рядом с дочерью и умирал. На одном из спектаклей Нерсесян повел себя в финальной сцене несколько странно. Он отказался от величавого спокойствия, движения его стали резкими, в голосе послышались трагические ноты. Последние слова Лира — «Вот они, уста, глядите...» — Нерсесян произнес как обвинение. Он говорил и смотрел вокруг, обращая эти слова ко всем. Потом еще раз посмотрел на мертвую Корделию, и случилось то, что потом уже не повторилось, так как спектакль вскоре был снят с репертуара.

Посмотрев на Корделию, Лир — Нерсесян содрогнулся, мгновенно преобразился, выпрямился. Он грозно, да-да, грозно осмотрел присутствующих и почти крикнул: «Вот они, уста, глядите, губы... уста». Во взгляде и в голосе его звучал приговор, смысл которого был ясным: эти уста, говорившие истину, замолкли. Все, вы все и я виноваты в этом. Мир виноват, ибо он терпит ложь и убивает правду. Поймите это!

Лир — Нерсесян не выдерживал этого страшного открытия, жизнь теряла смысл, и он, стоя на ногах, уже был трупом. Ему оставалось медленно опуститься рядом с Корделией и закрыть веки.

В «урожайном» для артиста 1939 году он сыграл две свои лучшие роли — Элизбарова («Из-за чести») и Фальстафа («Виндзорские проказницы»).

В шекспировском репертуаре Нерсесяна образ Фальстафа из «Виндзорских проказниц» стоит особняком.

---

[1] «Михоэлс. Статьи. Беседы. Речи», М., «Искусство», 1965, стр. 144.

Джон Бойтон Пристли в книге «Английские комические характеры» предупреждал, что Фальстаф из «Генриха IV» не имеет «ничего общего с нахалом, уличным забиякой, провинциальным простаком из «Виндзорских проказниц» [1]. Вместе с тем во времена Шекспира ходила легенда, будто бы королева Елизавета после невиданного успеха «Генриха IV» приказала драматургу написать новое произведение, в котором бы рассказывалось о дальнейших похождениях сэра Джона Фальстафа. И будто Шекспир, послушав совета королевы, написал «Виндзорских проказниц». Вовсе не важно, так ли это было. Важно то, что, несмотря на категорическое утверждение Пристли, между Фальстафом из «Генриха IV» и Фальстафом из «Виндзорских проказниц» есть много общего. Во всяком случае, комедийный персонаж мог в прошлом быть другом принца, а сэр Джон Фальстаф — стать таким провинциальным чудаком.

Вспомним, что произошло с другом принца Генриха. Ведь Фальстаф пережил подлинное крушение понятий человечности, когда его любимый Генрих, провозглашенный королем, едва не казнил его. Оскорбив, растоптав честь и самолюбие сэра Джона Фальстафа, его бывший друг и любимец лишь презрительно обещал сохранить жизнь самому преданному ему человеку. И Фальстаф уходил из «Генриха IV» сломленным, потерявшим веру в дружбу, в человечность, уходил, как могли уйти трагические персонажи Шекспира, если бы они спаслись от гибели.

Каким же мог войти этот Фальстаф в комедию «Виндзорские проказницы»? Если он остался жить, то жить мог только вот так — бесшабашно, ни о чем не

---

[1] Цит. по кн.: Сергей Юткевич, Контрапункт режиссера, М., «Искусство», 1960, стр. 311.

задумываясь, наслаждаясь каждой секундой жизни, презирая понятия чести, дружбы, человечности, которые люди не умеют ценить, которые в этой жизни просто не нужны. Теперь Фальстаф совершенно убежденно мог повторить: «Честь — просто надгробная надпись». Ведь его, веселого и жизнерадостного, могло уже не быть на свете, если бы Генрих казнил его. И раз он жив, то надо насладиться жизнью. На сцене одни Фальстафы вовсе забывали или не хотели вспоминать свое прошлое, другие, вероятно, помнили. Герой Нерсесяна иногда вспоминал свое прошлое.

В посредственном сценическом варианте «Виндзорских проказниц», каким был ереванский спектакль, в исполнении Нерсесяна ожила подлинно шекспировская фигура Фальстафа. На этот раз актер обратил особое внимание на внешность персонажа. Он был неузнаваем: огромная лысая голова с редкими завитушками волос за висками, бравые навостренные усики, громадная туша, хриплый раскатистый голос, будто идущий из большой пустой бочки, смешная неуклюжая походка. Один вид этого толстого, подвижного и по-детски наивного человека с лучистыми голубыми глазами, в которых, как говорят, бегали чертики, вызывал смех.

Пристли назвал Фальстафа «великим солнцем юмора». Если бы он увидел Фальстафа — Нерсесяна, он непременно воскликнул бы: «Великое солнце веселья». Радостью, весельем было полно все существо нерсесяновского Фальстафа. Этот человек щедро расплескивал по сцене веселье, даже когда он молчал. Жизнелюбие звучало в интонациях его голоса, в каждом движении. Это был человек, которому случайно сохранили жизнь, и он, понимая всю бренность человеческого бытия, радовался каждому мгновению своей жизни. Пусть ему приходится влезать в корзину для грязного белья, пусть

его заваливают этим бельем,— он бесконечно рад, он хохочет громко и весело, он просто резвится. Пусть его презирают, обманывают, издеваются над ним. Так только кажется этим людям, на самом деле он сам их обманывает, издевается над ними и презирает всех, сознательно игнорирует нормы принятого поведения.

Критика сравнивала Фальстафа Нерсесяна с его же Дон-Кихотом, но сравнивала не совсем верно. «Фальстаф, как воплощение идеи морального падения рыцарства, в репертуаре Нерсесяна является в какой-то степени продолжением Дон-Кихота»[1] — писал А. Араксманян. Мы помним, что нерсесяновский Дон-Кихот не был воплощением идеи морального падения рыцарства, не был таковым и его Фальстаф. Да, Фальстаф был очень смешным, над ним зло издевались, и он сам не брезговал ничем, но этот же Фальстаф, несмотря на все свои проделки, был самым откровенным и честным; выдерживая все надругательства, он оставался самым гордым и цельным; наконец, несмотря на все свои пороки, он был самым обаятельным, самым привлекательным человеком среди виндзорских дельцов, соблюдающих «нормы» правильного поведения. Эти-то трезвенники, разумники, преуспевающие дельцы с удовольствием выбрасывали Фальстафа вместе с грязным бельем за борт новой жизни. И опустившийся, потерявший самолюбие нерсесяновский Фальстаф, представитель исторически обреченного класса, мог задать вопрос: «А чем вы лучше меня?» Ответ на этот вопрос давал сам нерсесяновский сэр Джон. Если он и не убеждал, то предлагал задуматься над тем, что люди новой эпохи, выбрасывая его как последнего и уродливого представителя минувших времен, не лучше его.

---

[1] Альбом «Рачия Нерсесян», стр. 7.

Мысль эта, пробивающаяся сквозь веселый разгул, особенно ясно выступала в те короткие паузы, когда Фальстаф — Нерсесян задумывался. Случалось это всякий раз, когда он оказывался обманутым. Веселый искристый взгляд его становился печальным, он глядел вокруг тоскливо, руки его, постоянно двигающиеся, бессильно опускались, он словно худел, уже не смешной казалась его фигура. О чем он думал? Может быть, вспоминал прошлое? А может быть, ему казалось мерзким настоящее? Трудно ответить. Но в эти минуты он был лучше и чище всех тех, от кого переносил оскорбления. Он понимал, что вместе с ним гибнет, растаптывается нечто очень дорогое и необходимое людям. А что? На этот вопрос, по мнению С. Юткевича, отвечал Чаплин: «Гуманизм в самом широчайшем его понимании, вера в доброту человеческого сердца — вот что роднит между собой и грузного Фальстафа и маленького Чарли» [1]. Фальстаф Нерсесяна был настоящим человеком, который протягивал руку Дон-Кихоту и Гамлету.

Если попытаться коротко сказать, что все же отличало шекспировские образы Нерсесяна, то можно опять сослаться на Юзовского: «Масштаб! Масштаб игры, размах темперамента и ищущей мысли... шекспировский масштаб...» [2].

К этому хочется добавить лишь одно слово — человечность!

---

[1] Сергей Юткевич, Контрапункт режиссера, стр. 313.
[2] Ю. Юзовский, Образ и эпоха, стр. 76.

Число ролей, сыгранных Нерсесяном в национальном классическом репертуаре, невелико. Не все они были исполнены артистом с одинаковым мастерством. Но то, что было достигнуто в двух коронных ролях армянской классики — в Элизбарове и Багдасаре,— стало неоценимым вкладом Нерсесяна в сокровищницу национального театрального искусства.

В 1923 году (это был первый сезон работы Нерсесяна в театре имени Сундукяна) молодому артисту была поручена роль Сурена, бесшабашного сына Элизбарова в драме Ширванзаде «Из-за чести». Через год в том же спектакле Нерсесян сыграл Отаряна. Оба исполнения не привлекли внимания публики, хотя очевидцы спустя многие годы утверждали, что Нерсесян был очень своеобразным и темпераментным Отаряном. Те же очевидцы отмечали и «свободную игру» артиста в роли Сурена. Между этими ролями Нерсесян сыграл аллегорическую роль Великана в комедии Дереника Демирчяна «Храбрый Назар», почти целиком построенную на эффектных движениях, позах, громовых интонациях голоса. И это исполнение осталось незамеченным.

Первый успех Нерсесяна в армянском классическом репертуаре связан с ролью Кипара в комедии Пароняна «Дядя Багдасар». Тип молодого армянина из Стамбула, ловеласа и циника, поклонника французской моды, был хорошо знаком артисту, жившему в молодые годы в этом городе.

Левон Калантар, поставивший «Дядю Багдасара» (1927), еще более усилил сатирическую направленность комедии Пароняна. В прекрасном актерском ансамбле

(Багдасар — Хачанян, Огсен — Джанан, Ануш — Арус Восканян, Согоме — Ольга Гулазян) Кипар Нерсесяна занимал достойное место. Это был внешне блестящий молодой человек, изысканно одетый, с изящными манерами. В салонах европейских кварталов Стамбула таких было много. Их принимали в семьях богатых армян, их присутствие считалось хорошим тоном. Эти наглые бездельники, эти пиявки на больном теле буржуазии чувствовали себя хозяевами положения.

Да, слишком хорошо знакомы были Нерсесяну реальные Кипары, чтобы артист мог их щадить. Рецензент отмечал, что Нерсесян «играет роль Кипара легко, с прекрасным знанием повадок этого стамбульского типа» [1].

Исполнение роли Кипара — один из редких случаев в творческой биографии артиста, когда он не только не скрывал своего отношения к образу, но, наоборот, подчеркивал его.

Режиссер требовал от исполнителей сатирического осмеяния всех персонажей пьесы, ибо все они представители уходящего мира. Калантар настолько увлекся этим приемом, что в финале заставлял Багдасара бежать в... Советскую Армению.

Нерсесяна редко упрекали в подчеркивании отрицательных сторон образа, никогда не обвиняли в шаржировании, но его Кипар был до того наглым, он так активно разоблачал самого себя, что критик вынужден был упрекнуть артиста, назвав созданный им тип «уличным». Кипар Нерсесяна был «динамической пружиной» постановки «Дядя Багдасар», он определял ритм спектакля, в нем отражался «дух времени», перед которым трагикомический Багдасар — Хачанян оказывал-

[1] «Хорурдаин Айастан», 1928, 2 августа.

ся бессильным. Ничто не чуждо было исполнению Нерсесяна: шарж, гротеск, бешеный ритм, скороговорка, виртуозная пантомима. И все это подчинялось одной цели — разоблачить Кипара.

Бывают живописные полотна, на которых множество самых «негармонирующих» цветовых оттенков создают гармонию, красочную и броскую. Таким был Кипар Нерсесяна, которого старые театралы часто вспоминали, когда артист выступал уже в роли Багдасара. Конечно, Багдасару Нерсесяна очень подошел бы его же Кипар, тот молодой, нахальный и пижонистый стамбулец. Увы...

Кипаровские краски артист использовал и в роли фотографа из «Высокочтимых попрошаек» Пароняна, в роли Жоржа из «Кума Моргана» Ширванзаде. Оба исполнения оказались, как выражаются театралы, проходными, а вот Рустам из «Намуса» снова взбудоражил и зрителей и критиков.

Театральный Рустам был создан через десять лет после выхода фильма «Намус», в котором Нерсесян исполнял ту же роль. На экране, как уже говорилось, артист освобождал образ Рустама от традиционного налета экзотичности, за что удостоился похвалы самого Ширванзаде.

В фильме Сейран (С. Мкртчян) был человеком не совсем уравновешенным, он сознательно провоцировал скандал с Рустамом (эпизод «Свадебное шествие»). На действия Сейрана Рустам старался отвечать спокойно, сдерживая собственный буйный темперамент. И все же, как бы он ни сдерживался, на экране не раз можно было видеть и гневные сверкающие глаза, и руку, тянущуюся к кинжалу. Правда, таких кадров оказывалось не много, но они все же были.

В спектакле театра имени Сундукяна роль Сейрана исполнял В. Вартанян. Эта роль стала его лучшей ролью

и отличалась она прежде всего мягкостью исполнения. Вартанян был самым интеллигентным и самым уравновешенным Сейраном армянской сцены. С ним иначе вел себя и Рустам — Нерсесян. Оба — жертвы ложного понятия о чести, оба — люди высокого интеллекта и оба — жители захолустной Шемахи, где царит адат, где неписаные законы чести давят, умерщвляют естественные человеческие чувства.

Поединок Рустама и Сейрана в спектакле был поединком двух жертв. Нерсесян снимал с образа Рустама не только налет экзотичности, толкавшей многих к поверхностной трактовке роли, но и субъективную «вину» Рустама.

Делались попытки нарочито обострить социальный мотив образа: Рустам — богатый, а Сейран — сын бедняка. Для Нерсесяна самым важным был ответ на вопрос — каковы человеческие качества Рустама? Исключительно искренние и честные побуждения руководят этим человеком — отвечал артист своим исполнением. Той же логикой руководствовался исполнитель роли Сейрана. И если они оказывались врагами, то враждовали только во имя ложного понятия намуса.

Поединок двух честных людей наводил на мысль о неустроенности самой жизни. И вызывали эту мысль не поступки Рустама, а их причина. На экране Рустам — Нерсесян убивал Сусан в состоянии аффекта, когда чувство ревности вырывалось внезапно, бурно и дико. Глаза Рустама наливались кровью, и огромный кинжал вонзался в грудь жены.

Герои Нерсесяна с величайшим трудом совершали убийство. Как правило, они делали это в моменты тяжелой психической травмы. Театральный Рустам, прежде чем убить Сусан, переживал такую душевную бурю, что готов был тут же покончить с собой. После убий-

ства жены он смотрел на все происходящее безучастными, невидящими глазами. Он даже не замечал, что Сейран, не выдержав гибели любимой, убивал себя. Ничего и никого не видел Рустам. Жить этот человек уже не мог. Страшные душевные муки убили в нем все живое. Казалось, закроется занавес, а этот Рустам либо вот с такими невидящими глазами убежит в горы, лишившись разума, либо непременно покончит с собой. Так могли поступить многие герои Нерсесяна, на долю которых выпадало тяжкое испытание, и они, не выдержав его, совершали убийство. Драматические переживания Рустама Нерсесян переключал в трагический план.

В 1941 году режиссер В. Аджемян на сцене театра имени Сундукяна повторил свою ленинаканскую постановку «Высокочтимые попрошайки» Акопа Пароняна. Нерсесян выступил в главной роли Абисогома. Много раз эта пьеса ставилась на сценах различных армянских советских театров. Но до сих пор ленинаканская постановка Аджемяна остается непревзойденной. Ни до, ни после нее, ни другим режиссерам, ни самому Аджемяну не удалось повторить успех постановки 1934 года, которую по праву можно назвать армянской «Принцессой Турандот».

Спектакль сундукяновцев, хотя в нем и выступали многие видные армянские артисты, в том числе и Рачия Нерсесян, не продержался в репертуаре, его сыграли несколько раз и с легкостью расстались с ним. Нерсесяновский Абисогом-ага был колоритным, правдивым, но и в этом образе, как и во всем ереванском спектакле, не было той «изюминки», которая оживляет произведение искусства, придает ему обаяние.

В 1940 году В. Аджемян ставит историческую драму Дереника Демирчяна «Страна родная», которая по-осо-

бому зазвучала в годы Великой Отечественной войны. Само время вносило в спектакль коррективы. Образ отважного армянского полководца-патриота Спарапета Пахлавуни приковывал все больше внимания зрителей. В этой-то роли и выступил Нерсесян.

Исторический Ваграм Пахлавуни прославился героическими деяниями в XI веке при защите древней армянской столицы красавицы Ани. Пять раз Ваграм Пахлавуни выступал с войском против превосходящих сил Византии и сельджуков и каждый раз одерживал победу. Известный армянский историк Лэо, увлекательно описавший судьбу Анийского царства, назвал Ваграма Пахлавуни «настоящим львом», «светлой личностью», большим патриотом родины.

Война обострила патриотические чувства советского народа, напомнила о героическом прошлом, заставила, как говорил Аветик Исаакян, увидеть «в славе прошлого — будущей славы залог». Это высказывание можно с полным основанием отнести к спектаклю «Страна родная». «Армянская сцена,— утверждала Мариэтта Шагинян,— получила в «Стране родной» свою народную героическую драму». И в этом не малая заслуга принадлежала артистам армянского театра, в частности Р. Нерсесяну, «прекрасно сыгравшему роль военачальника» [1].

Спарапет — Нерсесян действительно был похож на «настоящего льва» — сильный, смелый и беспощадный с врагом. Артист с особым воодушевлением играл Спарапета. Роль легендарного военачальника могла толкать актера к торжественности и помпезности, но манера его исполнения была предельно естественной, без

---

[1] Мариэтта Шагинян, Об армянской литературе и искусстве, Ереван, Изд-во АН АрмССР, 1961, стр. 193.

каких бы то ни было внешних эффектов. Весьма характерно, что лучшие актерские работы военных лет отличались именно естественностью. Творчество Нерсесяна в это время обогатилось новыми мотивами, стало еще более убедительным и понятным, он создает одну из лучших своих ролей — Сафонова в пьесе К. Симонова «Русские люди».

Наблюдая развитие языка армянской поэзии в годы войны, Мариэтта Шагинян делает весьма интересный вывод, что великое движение наречий, расширение языкового словаря протекало одновременно с возвращением «языка к простейшим его истокам, к глубинным, основным чувствам и потребностям, какими человек так ярко живет на войне»[1].

Нечто подобное происходило и в актерском искусстве военного времени. В суровой и мужественной игре Нерсесяна бесспорно чувствовалась тяга к прозрачности и простоте. Эта простота не была повторением сценических форм агиттеатра, а являлась новой ступенью развития актерского искусства. Естественность и простота нерсесяновских Сафонова и Спарапета достигались сложными творческими поисками, это была трудная простота.

Вступив в смертельную схватку с фашизмом, народы нашей страны мобилизовали на борьбу и свое героическое прошлое, свою историю. Рачия Нерсесян внес вклад в дело победы, создав монументальные образы Давид-Бека и Спарапета.

В 1939 году Вартан Аджемян приступил к постановке драмы А. Ширванзаде «Из-за чести».

---

[1] Мариэтта Шагинян, Об армянской литературе и искусстве, стр. 129.

Когда стало известно, что Элизбарова будет играть Нерсесян, среди театралов начались дебаты, подчас принимавшие весьма острый характер. Никто не мог себе представить, что после великого Абеляна, коронной ролью которого и был Элизбаров, кто-то может решиться выступить в этой роли. Впоследствии Ваграм Папазян признавался, что он страшился одной мысли сыграть Элизбарова, «пока жив хоть один человек, который видел Абеляна в этой роли»[1]. Рачия Нерсесян сыграл эту роль, когда неповторимый абеляновский Элизбаров еще был у всех на памяти.

Нерсесян приступил к работе, полностью разделяя папазяновские опасения. Многим своим друзьям и близким артист рассказывал, что он очень боялся этой роли, но, поддаваясь уговорам Аджемяна, не желая обидеть талантливого режиссера, решил начать репетиции. Работалось интересно, актерский состав был исключительно сильный: Авет Аветисян (Сагател), Сюзан Гарагаш (Маргарита), Вагарш Вагаршян (Суреп), Гурген Джанибекян (Баграт), Давид Малян (Отарян).

Пьеса Ширванзаде ставилась на армянской сцене бесчисленное множество раз, начиная с первых лет нашего века. Классическим воплощением «Из-за чести» стало выдающееся исполнение Абеляна, раскрывшего в Элизбарове целый мир. Образ Элизбарова в филигранном исполнении Ованеса Абеляна был не только выдающимся созданием артиста, но и одним из лучших творений армянского театра.

Отличие постановки Аджемяна заключалось в принципиально новом взгляде на произведение Ширванзаде. Мир Элизбарова — Абеляна был глубоким и до-

---

[1] В. Папазян, Взгляд в прошлое, т. I, Ереван, «Айпетрат», 1956, стр. 185.

стоверным, но это был мир в одном человеке. В аджемяновской постановке у каждого персонажа был свой мир, а из этих отдельных миров уже выстраивался достоверный объективный мир, в котором живут и действуют эти люди. Меняя акценты, поворачивая драму Ширванзаде вокруг социальной оси, Аджемян и исполнители уходили от традиционной версии «виновности» отдельных людей, приходя к концепции «виновности» социальной среды.

Это новое отношение к пьесе зримо присутствовало во всех компонентах спектакля, в каждом образе. Оно выражалось, например, в музыкальном обрамлении. В самом начале спектакля слышны вариации на фортепьяно, назойливые и бездушные. Это музицирует Розалия, старшая дочь Элизбарова. В конце спектакля, когда уже свершилась катастрофа, те же вариации возникают с той же назойливостью. Эти музыкальные «клещи» как бы душат людей, олицетворяя полное их равнодушие друг к другу.

Оставляя за каждым персонажем его субъективную вину, режиссер и актеры в то же время ищут главную причину, делающую людей равнодушными и преступными. Театр обвиняет среду в целом, раскрывает пороки не только отдельных представителей, а общества в целом. Такое отношение расширяло идейные границы как всей пьесы, так и каждого образа.

Успех Нерсесяна в роли Элизбарова был обусловлен принципиально новой трактовкой пьесы Ширванзаде, чему в большой степени способствовал сам артист.

Элизбаров — Абелян конфликтовал главным образом с окружающими, он жестоко сводил счеты со всеми, кто становился на его пути. Это был деспот-азиат, его не страшили угрызения совести, ему чуждо было раскаяние. Вероятно, иначе и не мог поступать герой

Абеляна, современниками которого были живые, реальные элизбаровы.

Нерсесян, не ослабляя конфликта своего героя с окружающими, особо подчеркивал конфликт внутренний. Совершая те же поступки, Элизбаров — Нерсесян, в отличие от абеляновского нефтепромышленника, как будто стыдился своей подлости, он с трудом шел на то, что Элизбаров — Абелян делал убежденно и активно. Как и другие герои Нерсесяна, он мучительно трудно совершает преступление, а совершив его, раскаивается искренне, страдая и как бы желая искупить свою вину. Образ Элизбарова становится еще одним звеном, убедительно раскрывающим творческую концепцию Рачия Нерсесяна, лейтмотивом искусства которого становится защита человека, человечности в нем.

Не следует, однако, думать, что Нерсесян полностью оправдывал, реабилитировал миллионера. Наоборот, после очередного приступа доброты его богач становился еще более бесчеловечным. Для него нет и не может быть никаких преград, даже если ради денег надо пожертвовать совестью, честью, жизнью родных, может быть, и собственной жизнью.

Все рецензенты отмечали, что Нерсесян создает тип страшного хищника-стяжателя. Артист углубил психологическую и идейную мотивировку поступков Элизбарова, способного оценить не только конкретные события, но и перспективный ход этих событий. «Новое в трактовке Нерсесяна,— писали рецензенты,— заключается в том, что его Элизбаров в молодом человеке Отаряне видит не только претендента на наследство, обманом отнятое у отца Отаряна. В нем он видит силу, пришедшую отрицать его власть, влияние, раскрыть обман, видит силу, которая может уничтожить

его самого»[1]. Этот Элизбаров начинал понимать то, о чем не догадывались его сценические предшественники, но, поняв свою обреченность, обреченность своего класса, должен был вести себя несколько иначе, чем те, кто не понимал, что их ждет. Озлобленным и желчным, беспокойным и наступательным был новый Элизбаров армянской сцены. В нем не было барственной солидности и азиатской степенности, присущих Элизбарову — Абеляну, как и его уверенности и сознания незыблемости существующего порядка, идущих от непонимания исторической обреченности его класса.

Нерсесяновский миллионер остро реагировал на все происходящее, он жил в атмосфере беспокойства. Вот почему его движения были резкими, взгляд острым, он находился в постоянном озлоблении, ибо чувствовал, как почва уходит из-под ног.

Некоторые рецензенты, не догадавшись о причинах такого поведения, упрекали артиста в «нервозности и излишней раздражительности». Один из них прямо писал: «Что бы то ни было, в образе Элизбарова следует непременно подчеркнуть черты армянского буржуа-азиата... Степенность есть сущность характера Элизбарова, а поэтому скороговорка и резкие движения, к которым прибегает Нерсесян в трудные моменты, не помогут делу»[2].

В том-то и дело, что Нерсесян не ограничивал Элизбарова традиционными чертами буржуа-азиата, обеспокоенного лишь собственной судьбой. Совершенно правильно оценивал новую трактовку роли выдающий-

---

[1] Н. Адамян, Б. Сергеев, «Из-за чести».— «Коммунист», 1941, 23 апреля.

[2] А. Кулоглян, «Из-за чести» в театре имени Сундукя «Гракан терт», 1940, 20 января.

ся армянский писатель Степан Зорян: «Особенно полюбил я его Элизбарова в «Из-за чести». В этой роли видел многих мастеров сцены. Но Рачия Нерсесян играет вполне самостоятельно и по-своему. Казалось, что, будучи константинопольцем, он затруднится понять и представить тип бакинского армянина купца-промышленника. Но перед талантом трудности отступают: эту роль он играет замечательно, полностью перевоплощаясь, с большой эмоциональной силой. *Более того, он, оставляя Элизбарова армянином, выводит его за пределы армянской действительности, создает всеобъемлющий образ стяжателя*»[1].

В одной из бесед с режиссером Тугановым Ширванзаде, прекрасный знаток Востока, говорил: «Люблю особенности Востока, но человеческая правда везде одинакова»[2]. Рачия Нерсесян не обособлял правду человека Востока. Сценический образ был дорог артисту своими человеческими, вернее общечеловеческими переживаниями. Укрупняя и углубляя в Элизбарове хищнические страсти, обостряя его отношения с окружающими, Нерсесян одновременно укрупнял и углублял его переживания.

Особенно интересным было отношение Элизбарова — Нерсесяна к младшей дочери Маргарите. Артист счел нужным даже в печати высказать свое мнение по этому поводу. «Видимо,— писал он в 1958 году,— с каждым поколением любая роль многое теряет в своей сугубо бытовой характеристике, знакомой только современникам, сохраняя более широкие контуры, более общее содержание. Этого последнего я искал в своем

---

[1] Альбом «Рачия Нерсесян» (подчеркнуто мною.— *С. Р.*).

[2] Гос. театральный музей АзССР, рукопись 2773 (публикуется впервые).

исполнении. Если я буду очень строг к себе, мне придется сказать, что в чем-то важном я, кажется, просчитался. Абелян резче и суровее относился к Маргарите. В нем было больше жестокости миллионера-нефтепромышленника. Я же на секунду не мог забыть, что играю отца, пусть ослепленного золотом, пусть бесчестного, пусть вора, но все-таки отца. Впрочем, просчет ли это?»[1].

Конечно же, никакого просчета не было. Это был настоящий творческий спор с традицией, талантливое ее обогащение, откровенное выражение собственной концепции. Борьба нерсесяновского Элизбарова с самим собой отражала главный мотив творчества Нерсесяна — борьбу за человека. Ценой страданий, сильных и мучительных страданий своих героев Нерсесян заставлял человека быть достойным своего человеческого призвания.

Страдания нерсесяновского Элизбарова достигали кульминации в сцене кражи документов. Расписки, которые могут не только обличить, но и разорить миллионера, находятся у Маргариты. Их принес ее любимый Арташес Отарян, сын бывшего компаньона Элизбарова. Маргарита хотела удостовериться в правоте Арташеса, обвиняющего ее отца в бесчестном поступке. Элизбаров вместе со своим слугой Сагателом решает похитить документы, хорошо понимая, что тем самым он может опозорить свою дочь.

Дождавшись позднего вечера, когда все ушли из дома, а Маргарита заснула, Элизбаров и Сагател подкрадываются к дверям комнаты девушки. Этот видавший виды купец «с большими жилистыми руками и

---

[1] «Коммунист», 1958, 17 октября.

лицом седого коршуна»[1] впервые струсил. У самых дверей его сутулая фигура прилипла к стене, не в силах двинуться с места. Сагател — Аветисян, который вечно лебезил перед хозяином, здесь становится сильным и волевым. Роли меняются. Теперь Элизбаров с мольбой смотрит на Сагателя, твердая рука которого подталкивает купца. В сомнениях и тревоге входит отец в спальню дочери.

Зрителю не показывают того, что происходит в комнате Маргариты, он видит Элизбарова, когда тот, прижимая украденные бумаги дрожащими руками к груди, выбегает из комнаты. Беспокойно бегают хищные глаза Элизбарова, он не знает, куда деваться. Вдруг раздается свисток полицейского. Ноги этого бывалого хапуги подкашиваются, и он прижимается к Сагателу. Слуга успокаивает его: это на улице ловят воришку, кусок хлеба, наверное, стащил бедняга. Не успел Элизбаров облегченно вздохнуть, как открылась дверь спальни и на пороге показалась Маргарита. В белой ночной рубашке на фоне темного дверного проема девушка показалась ему привидением, крикнувшим: «Отец!» Во взгляде нерсесяновского Элизбарова можно было прочесть и ужас, и испуг, и страдание, и угрызение совести, и тревогу за дочь, и инстинктивное стремление скрыться, исчезнуть. Он бежит от дочери так, как бежал бы от смерти. Во взгляде этого матерого хищника можно было прочесть то, что случится с ним в финале.

А финал был поистине нерсесяновским.

Уничтожив обличающие документы, Элизбаров снова почувствовал силу и разговаривает с Отаряном, ко-

---

[1] П. Антокольский, «Из-за чести». — «Правда», 1941, 5 июня.

торого всего лишь вчера боялся, нагло вызывающе. В самый напряженный момент объяснения входит младший сын Элизбарова бесшабашный Сурен, напевая мелодию популярной опереточной арии. И вдруг, как гром среди ясного неба, раздается выстрел. Сурен бросается в комнату Маргариты, Элизбаров, не сообразив, в чем дело, застыл в ожидании. Но вернувшийся Сурен с какой-то детской наивностью выкрикивает слова, которые молнией поражают отца.

Элизбаров — Нерсесян еще на ногах, но внутренне он уже рухнул, жизнь в нем погасла. За эти несколько секунд «живого умирания» Нерсесян доводил раскаяние героя до апогея. Лучше всех Элизбарова знал Сагател. Именно он и увидел, что его хозяин не переживет этого удара. Вот почему именно Сагател тут же пытается взять ключ от несгораемого шкафа. Элизбаров стал живым трупом. Как и в самом начале спектакля, сверху, из комнаты Розалии, доносятся вариации бездушной музыки, словно ничего существенного и не произошло.

Поэт Павел Антокольский об игре Рачия Нерсесяна в роли Элизбарова писал: «По выразительности сценической лепки образ, созданный артистом тип под стать тому, чем мы привыкли восхищаться в романах Бальзака»[1].

В 1956 году артист обогатил образ Элизбарова новыми штрихами — в фильме «Из-за чести». Режиссер А. Ай-Артян хорошо понимал, что при экранизации психологической драмы Ширванзаде не следует идти «обычными кинематографическими» путями, которые могут разрушить цельность и непрерывность творческого

[1] П. Антокольский, «Из-за чести».— «Правда», 1941, 5 июня.

процесса актеров, еще в спектакле нашедших ключ к раскрытию образов пьесы. Представляя исполнителям возможность углубиться в психологию персонажей, режиссер избегает дробления эпизодов. Так, сцена кражи документов в фильме строится из двух-трех длинных монтажных кусков, в которых Нерсесян и Аветисян получают полную возможность детально раскрыть душевное состояние своих героев. Одновременно режиссер не лишает себя и сугубо кинематографических средств, чтобы языком экрана пересказать события пьесы.

На сцене Элизбаров очень боялся войти в комнату дочери. Это же чувство, но еще более сильно обуревает его экранного двойника. В полной тишине, крадучись, идут двое — хозяин и слуга. Вот уже близка дверь, а ноги Элизбарова не двигаются. Он останавливается, прислушивается. Ему послышалось тиканье стенных часов. Большими жилистыми руками, дрожащими от волнения, он хватается за Сагатела, смотрит на него умоляюще. Понял Сагател, вернулся, осторожно поднялся на стул и остановил часы. Теперь надо войти в спальню Маргариты. Элизбаров еще раз умоляюще взглянул на слугу, словно прося пощады. Но Сагател неумолим. Он еле заметным кивком головы указал на дверь.

Там, где обрывалось театральное действие, в фильме оно продолжалось: Элизбаров вошел в комнату, воровато оглянулся, подошел к постели спящей дочери. Капли пота выступили на его морщинистом лбу, взгляд стал жалким, молящим. Но рука хищника невольно, как нам показалось, нехотя потянулась за ключами. Был момент, когда думалось, что он вот-вот откажется от своей мысли, убежит из спальни. Но ноги вели к трюмо, где в ящике лежали документы.

Очутившись перед трюмо, Элизбаров увидел себя в зеркале. Он даже испугался своего облика. Вероятно, впервые он видел себя в момент преступления и, увидев, отвел взгляд, как отводят взгляд преступники. Здесь аппарат выхватил глаза Нерсесяна узким продольным лучом, укрупнил этот свершающий взгляд человека, в котором зритель увидел очень близко и страшного преступника, и стяжателя, и страдальца отца. Экран помог артисту еще глубже показать образ Элизбарова.

Защищать человека даже на крутых поворотах его судьбы — вот девиз творчества Нерсесяна. Эту гуманную мысль артист утверждал во всех своих ролях, она же пронизывала и одну из его лучших работ последних лет — Багдасара в одноименной комедии Акопа Пароняна.

В «Дяде Багдасаре», поставленном в 1954 году, как и в лучших своих постановках классических произведений — «Из-за чести», «Утес», «Двенадцатая ночь», «Намус» и других, Аджемян, художник-полемист, пересматривает традиционные концепции.

В истории армянского театра XX века «Дядя Багдасар» занимает особое место благодаря своей огромной популярности. Бесчисленное множество раз игралась эта комедия, обрастая сценическими штампами, все более и более отдалявшими театр от подлинного замысла автора.

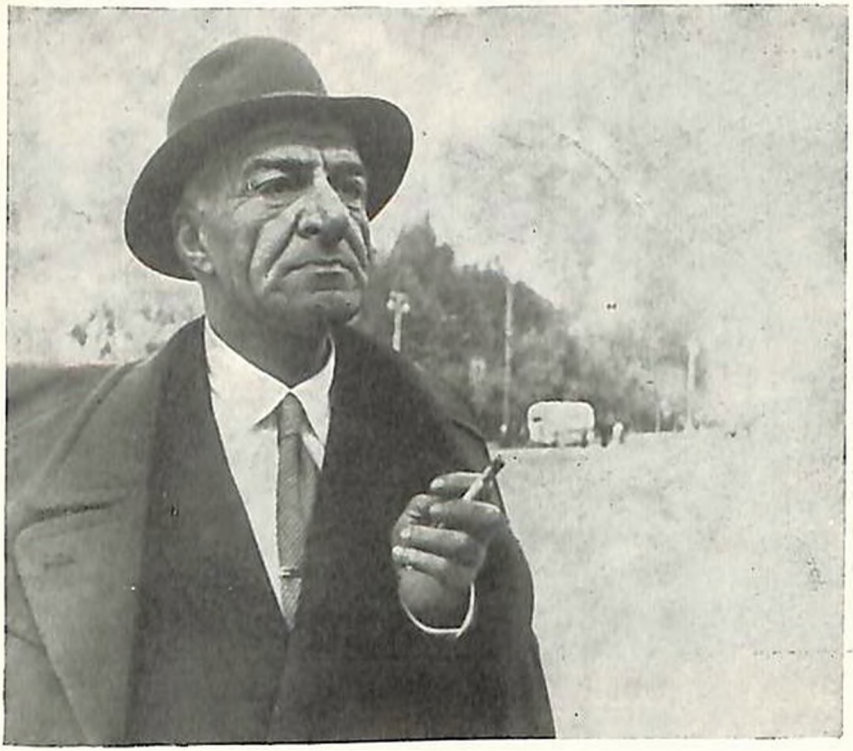
Только выдающимся артистам армянской дореволюционной сцены иногда удавалось заглянуть в душу Багдасара и увидеть в ней то, что оставалось неизвестным большинству исполнителей. Но усилия видных мастеров не могли увенчаться полным успехом, так как «для глубокой трактовки образа Багдасара необходимо было пересмотреть традиционную концепцию коме-

дии в целом»[1]. Театр без профессиональной режиссуры не был в состоянии выполнить эту задачу. И не случайно, что первая серьезная попытка пересмотреть традиционную трактовку «Дяди Багдасара» была сделана только в армянском советском театре Л. Калантаром в том самом спектакле, в котором Нерсесян играл роль Кипара. Новаторский подход Аджемяна к комедии «Дядя Багдасар» основывался на глубоком знании традиций.

Традиционная концепция заключалась в том, чтобы, утверждая виновность главного действующего лица, высмеять Багдасара, не давать ему никаких оправданий. Аджемян и Нерсесян пересматривают этот взгляд на комедию Пароняна: виновность Багдасара становится не столь важной, так как утверждается виновность всей среды. При таком объективном подходе к событиям пьесы выяснилось, что если и есть в этой среде хоть один, кто заслуживает сочувствия, то это сам Багдасар. Вот почему аджемяновский спектакль трудно назвать просто комедийным.

Переживания Багдасара в интерпретации режиссера и в исполнении Нерсесяна окрашиваются в трагические краски, хотя назвать спектакль трагедией тоже нельзя. В этом спектакле органически слились характерные грани режиссерского дарования Аджемяна и актерского таланта Нерсесяна. Здесь звучит гомерический хохот «Двенадцатой ночи» и трагические интонации «Утеса» Вртанеса Папазяна, здесь же сливаются мелодии нерсесяновских Фальстафа и Отелло. Г. Бояджиев точно заметил характерную особенность игры Нерсесяна: «Этому художнику отлично известны сила и

[1] Л. Ахвердян, Классика в наши дни, Ереван, Изд-во АН АрмССР, 1960, стр. 238.



Рачия Нерсесян. 1960

Похороны Рачия Нерсесяна. 10 ноября 1961 года

масштаб переживаний подлинных героев трагедий, и для него дядя Багдасар, попавший в положение Отелло, снедаемый ревностью и мучимый колебаниями, фигура в высшей степени комическая»[1].

До некоторого момента нерсесяновский Багдасар предельно смешон. Жена изменяет ему, друг семьи Кипар, любовник его жены, безбожно обманывает его, адвокат Огсен, к помощи которого прибегает самоуверенный дядюшка, выманивает золотые монеты. Все, кроме самого Багдасара, прекрасно понимают двусмысленность положения рогоносца. Чем яростнее наступает в этой ситуации Багдасар — а нерсесяновский герой чрезмерно активен, — тем смешнее он выглядит. Он энергично машет кулаками, кричит, разбрасывает вещи, толкает прислугу; он грозен, в ярости готов перевернуть весь свет, настолько уверен в своей силе, настолько убежден в своей правоте. Окружающие же не только не боятся его, а изощряются в издевательствах.

Все это действительно смешно, и зрительный зал безудержно хохочет. Вот такими были все традиционные Багдасары армянской сцены. Одному больше, другому меньше, но всем легко удавалось оглупить своего героя, выставить его в самом незавидном свете.

Дальнейшая жизнь героя Нерсесяна складывается иначе. Неожиданный переворот в его судьбе начинается в тот момент, когда он узнает, что Кипар — любовник его жены. Эту новость, сообщенную адвокатом, Багдасар — Нерсесян сперва просто не воспринимает. Он уверен, что речь идет о каком-то другом Багдасаре. Огсен повторяет свой довод. Багдасару становится смешно, и он от души хохочет над наивностью адвоката.

---

[1] Г. Бояджиев, Поэзия театра, М., «Искусство», 1960, стр. 238.

Но адвокат неумолим. Багдасар даже сердится, намекая, что ему некогда шутить. И вот настает момент, когда Багдасар начинает понимать истину. Веселый смех сменяется печальной задумчивостью, комическое — трагедийным.

Наступает нерсесяновская пауза. На лице артиста во всех подробностях отражается буря, разыгравшаяся в душе Багдасара. Такую человеческую драму не переживали прежние Багдасары армянской сцены. «Кто бы мог подумать!..» — вскрикивает несчастный старик и, словно подкошенный, опускается на коврик. Закрыв лицо руками, он так сидит долго, а когда отводит руки, мы видим его влажные глаза, измученное страданием лицо. От прежнего смешного Багдасара не осталось и следа. Перед зрителем был великий страдалец, потерявший веру в человека. Да, нерсесяновский Багдасар мог бы сказать о Кипаре: «Можно улыбаться и быть подлецом».

Мир подлости открылся Багдасару так неожиданно, что он не успел ничего осмыслить. Потеряв веру в Кипара, он терял веру в человека — вот в чем причина его трагических переживаний. Удар за ударом сыпался на голову бедного Багдасара, и он, не привыкший к такому положению, разуверился во всем и всех, «предстал перед нами жалким, растерянным, смешным, но живым, страдающим, одиноким человеком»[1].

Чарли Чаплин ссылался на слова одного французского философа о том, что шутка — это трагедия, выпавшая на долю других людей. В «шутке» над Багдасаром Нерсесян увидел субъективную трагедию. И не только увидел. Он приобщил зрителя к этой человеческой трагедии, хотя и не лишил его удовольствия по-

[1] Г. Бояджиев, Поэзия театра, стр. 239.

смеяться над неудачником. В сложном сплетении трагического и смешного образ Багдасара раскрылся так глубоко и так многогранно, что об исполнении Нерсесяна было сказано: «Рачия Нерсесян — это скорее псевдоним настоящего Багдасара. Можно только сожалеть о том, что нет в живых Акопа Пароняна, который несомненно расцеловал бы светлое чело того, кто изобразил его героя так, как задуман он был самим автором, представил его равною гению Пароняна силой»[1].

Итак, Багдасар Нерсесяна глубоко переживает измену жены и обман Кипара, его страдания достигают трагических масштабов. Потеряв веру в человека, Багдасар ищет правды в законе. Наивный человек, он верит в третейский суд, который и занялся разбором его семейного дела. Все начинается снова: вера и разочарование, убежденность в собственной правоте и понимание невозможности добиться правды. Снова и снова рождается каскад комических и трагических ситуаций в спектакле. Только теперь уже грань между смехом и страданием все более стирается, своеобразно синтезируются контрастные переживания героя и зрителя.

В своем стремлении доказать обман Багдасар Нерсесяна просто одержим, настолько одержим, что это почти фанатичное желание выяснить правду постепенно перерастает в настоящий подвиг одинокого человека, восставшего против зла и лжи вообще. Он уже не видит и не понимает реального мира, ему кажется, что одного его сознания собственной правды, одного страстного стремления доказать свою правоту достаточно, чтобы действительно добиться истины. Гиперболически накаляя страсти героя, Нерсесян вовлекает Багдасара в

---

[1] Гарник Аддаряи, Дядя Багдасар настоящий, архив АТО.

противоречивый мир трагикомических переживаний, особо подчеркивает трагизм положения одинокого человека.

Во второй половине спектакля все чаще Багдасар уединяется, резко отвечает на все обращения, все глубже замыкается в себя. Постепенно он теряет волю к действию, становится почти неживым существом.

Верно заметила это А. Образцова: «Перед нами уже словно не человек, а тень его, безвольная кукла с трагическим взглядом, которую перебрасывают из рук в руки. И это внутреннее состояние персонажа в точности воспроизводит зрительный образ: Багдасара — Нерсесяна в самом деле перекидывают от одного действующего лица к другому, а он лишь валится, как мешок, безмолвно, только взглядом умоляя о спасении... как манекен, как существо, уже лишившееся всех чувств, желаний и надежд, механически двигается Багдасар — Нерсесян, на лице которого продолжают жить, страдать, тосковать лишь бездонные, как его горе, глаза»[1].

Все понял донкихотствующий Багдасар: не сыщешь правды в этом мире. И зрителю, право, не так важно, что история-то началась с банального «треугольника», ибо Нерсесян своей игрой заставил забыть традиционный сюжет, который оказался лишь поводом для рассказа о большой человеческой драме.

Судьба нерсесяновского Багдасара не могла не завершиться душевной катастрофой. Перенесшему нестерпимые муки, обманутому мужу предстояло испытать самое страшное. Произошло это после заключительного «заседания» суда, не признавшего вины за Багдасаровой женой. Совершенно оглушенный приго-

[1] «Театр», 1960, № 10, стр. 65.

вором, Багдасар — Нерсесян, съежившись, превратившись буквально в комочек, сидит, поджав ноги, и смотрит большими испуганными глазами на членов суда, на высокого и сильного Кипара — Арутюняна, лицо которого сияет демонической улыбкой. Кипар намекает судьям на то, что, вероятно, Багдасар сошел с ума. Все поворачиваются туда, где сидит этот человек, но его не видно — там в углу только черный комок сюртука да малиновая феска, из-под которой смотрят большие голубые глаза, они со страхом и ужасом глядят на суровых судей. Один из них зазвонил в колокольчик и посмотрел на Багдасара, желая проверить, действительно ли он сошел с ума. Второй таким же манером помахал перед ним четками, а третий стал звать несчастного, как звал бы малого ребенка. Проверили и «убедились», что Багдасар «спятил». Вскочил Багдасар, которого уже стали хватать, и закричал прямо в зрительный зал: «Я не сумасшедший!» В ответ послышалась реплика судьи, равнодушная и лаконичная: «Все сумасшедшие так говорят». Набросились на бедного Багдасара, скрутили ему руки и потащили обессиленного человека, на лице, во взгляде которого можно было прочесть великое страдание.

После этой потрясающей сцены уже никак нельзя было оставаться равнодушным к Багдасару, не разделить его горя, не понять всю самоотверженность его подвига. И хотя спектакль еще продолжается, Багдасара «примиряют» с женой, даже устраивают торжества по этому поводу, но нерсесяновский герой, постаревший и, самое главное, помудревший, конечно, уже никогда не примирится с этой средой, порождением которой является, впрочем, и он сам.

Спектакль «Дядя Багдасар», и в особенности образ главного героя, созданный Нерсесяном, получил самую

высокую оценку зрителей и критиков. А. Арбузов, посмотревший спектакль в Ереване, говорил: «Особенно сильное впечатление производит игра Рачия Нерсесяна. Это талантливо, с необычайным размахом, я бы сказал, доходящая до самозабвения, вдохновенно исполненная роль вызывает глубокое восхищение в зрителе»[1].

Ю. Завадский писал: «Превосходен, неподражаем в буквальном смысле слова артист Р. Нерсесян... И дело не только в его удивительных глазах, в поразительной пластике игры, в его руках, одновременно уныло примиренных и негодующих, так выразительно расправляющихся с людьми и событиями. Прежде всего поражает целостность, убедительность, достоверность, портретность Багдасара, так хорошо вам знакомого, вами будто виденного множество раз. Он был на самом деле, он есть, этот дядюшка Багдасар! А как легко играет великолепный актер, с какой мягкостью и изяществом, вкусным отбором деталей, как экономно, смешно и трогательно!»[2].

В роли Багдасара Рачия Нерсесян еще раз доказал, что он был артистом неисчерпаемых творческих возможностей. Обращаясь к образам национальной драматургии, он всегда по-своему трактовал их, споря с традицией, обогащая ее, утверждая новое, современное отношение к классическому наследию.

---

[1] «Коммунист», 1960, 17 июня.
[2] «Советская культура», 1956, 14 июня.

ПОСЛЕДНЯЯ РОЛЬ

В апреле 1961 года в театре имени Сундукяна состоялась премьера спектакля «Мое сердце в горах», в котором Нерсесян играл роль Мак-Грегора. 12 июля в том же спектакле, показанном в Ленинакане, Рачия Нерсесян в последний раз вышел на сцену в роли «лучшего шекспировского артиста» Мак-Грегора.

Выступлению Нерсесяна в этой роли предшествовало знаменательное событие — приезд автора пьесы «Мое сердце в горах» Уильяма Сарояна в Ереван. Уильям Сароян и Рачия Нерсесян крепко подружились. Их часто можно было видеть вместе прогуливающимися по проспектам и скверам Еревана или сидящими за веселым дружеским столом с бокалами солнечного армянского коньяка. Нерсесян, обычно малоразговорчивый, часами беседовал с Сарояном, произведения которого артисту были хорошо знакомы. Сейчас невозможно восстановить даже приблизительный текст диалога между двумя выдающимися художниками нашего времени, но главное содержание бесед можно угадать безошибочно.

Сорок лет Рачия Нерсесян проповедовал со сцены любовь к человеку, возвеличивая человека. Тридцать лет Уильям Сароян, как он сам пишет в автобиографии, «хотел, чтобы человек был прекрасен... чтобы жизнь его — каждая минута и каждый год с момента рождения и до самой смерти — была легкой, веселой, привлекательной и разумной»[1].

---

[1] У. Сароян, Человеческая комедия, М., Гослитиздат, 1958, стр. 5—6.

То, что Сароян и Нерсесян встретились друг с другом, познакомились и подружились, — это счастливая случайность. Но актеру нужен был сарояновский герой, а писателю — актер нерсесяновской натуры. Поэтому Сароян и Нерсесян должны были встретиться.

«...В мире все должно быть совсем по-другому. И на земле должно быть лучше, и люди должны быть лучше, и все на свете должно происходить совсем не так, как происходит. Лучше!» Эти слова юного героя «Человеческой комедии» могут послужить эпиграфом ко всему творчеству Уильяма Сарояна.

Открыв людям свою добрую душу, Сароян увидел всех их, буквально всех, такими же добрыми. Увидев неустроенную жизнь людей, он очень огорчился и ему захотелось сказать им ласковое хорошее слово, сказать о том, что они вовсе не виноваты, что все они имеют право на счастье. Сароян стал внушать людям, что человек лучше, чем он думает о себе, что жизнь должна быть лучше, чем она есть. Все герои Сарояна — добрые, хорошие, очень человечные. Знакомишься с ними и не можешь не удивиться тому, что, такие добрые и хорошие, эти люди все же страдают, никак не могут устроить свою жизнь. Снимая вину с отдельного человека, Сароян обвиняет среду, условия, в которых возможны страдания хороших людей.

В сущности, в своих лучших ролях Нерсесян именно в этом аспекте рассматривал судьбы героев, стремясь обнаружить не столько субъективную вину персонажа, сколько разобраться в пороках среды, заставляющей человека страдать и причинять страдания другим.

Да, должны были встретиться два армянина — Нерсесян и Сароян, судьбы которых сложились по-разному, но в творчестве их есть много общего, связанного с исторической судьбой их родного народа, с добротой их

таланта, желанием радовать своим искусством людей, возвышать и облагораживать души современников.

Пьеса Сарояна «Мое сердце в горах» — одно из первых драматических произведений писателя — может показаться противоречивой и даже немного непонятной. В ней нет четкого конфликта, слаба сюжетная интрига, в ней, наконец, нет ни правых, ни виновных. Такое нарушение канонов драмы, однако, не помешало писателю создать волнующее драматическое произведение.

Нередко приходится слышать о том, что Сароян избегает показывать социальные противоречия действительности, что всепрощающая доброта писателя зачастую переходит в философию непротивления злу. Этот взгляд неверен уже потому, что рядом с мыслью о всепрощении в произведениях Сарояна неизменно пульсирует другая мысль — откровенное недовольство порядками, из-за которых люди вынуждены страдать. И только в органичном единении этих двух мотивов нужно рассматривать и оценивать творчество Сарояна.

В посвящении, предпосланном пьесе «Мое сердце в горах», писатель обращается ко всем поэтам, ко всем тем, «чьи сердца в горах». В этом поэтическом эпиграфе, которому Сароян придает символический смысл, заложена основная тема пьесы. Не случайным кажется и то, что написана она в одном акте. Это своего рода драматическая баллада, воспевающая поэтическую душу человека. Беседуя с постановщиком пьесы Аджемяном, Сароян говорил: «Вартан, учти, что спектакль должен идти без антракта, сразу. Как песня, как стихотворение» [1].

В этой сценической балладе образ артиста Мак-Грегора, созданный Нерсесяном, занимает особое место.

[1] Высказывание У. Сарояна приводится со слов народного артиста СССР В. Аджемяна.

Появлению Мак-Грегора на сцене предшествует чудесная мелодия. В унылую и ничем не примечательную жизнь маленького городка, где живут и страдают бедные люди, не зная радости, порывом свежего ветра вдруг врывается музыка — вдохновенная, немного грустная и манящая. Это песня «Мое сердце в горах», которую исполняет на трубе старый артист.

Музыку песни написал Арно Бабаджанян. Прозвучав в спектакле, она перекинулась в зрительный зал, расплескалась по улицам Еревана, а затем вышла в эфир. И вот когда сцена наполняется чарующей мелодией, когда все в зрительном зале заворожены этой музыкой, в глубине сцены, поблескивая медью трубы, в черной артистической накидке, с гривой седых волос появляется Грегор — Нерсесян. Он шагает торжественно, высоко подняв голову, играя на трубе. Нет, он не просто играет, он охвачен стихией творчества.

Свою песню Грегор принес жителям маленького калифорнийского городка Фрезно (где, кстати, в семье армянского эмигранта родился Сароян).

Появление «шекспировского артиста» Грегора внешне мало чем изменило будни обитателей Фрезно: лишь изредка на улице Сан Бенито у дома поэта Александра собирается толпа, чтобы послушать песню Грегора. Но сюжет в пьесе Сарояна, как уже известно, не имеет решающего значения. Для автора гораздо важнее проследить за внутренним движением, за изменениями, происходящими в душах людей. А именно Грегор вносит существенные изменения в духовный мир обитателей городка. Он напоминает людям об утраченной красоте жизни, о человеческой гордости, он несет людям радость бытия и надежду на лучшую жизнь.

Мало, очень мало слов произносит Мак-Грегор в спектакле, но каждая секунда его жизни на сцене полна

волнующими чувствами и мыслями. Поэзия сценического действия в этой роли победно торжествовала.

Чаплин прекрасно сказал о том, что человечество всегда нуждалось в немом выражении своих эмоций, независимо от того, насколько прекрасной сделалась человеческая речь. Нерсесян в роли Грегора продемонстрировал великую силу искусства актера, все неповторимое обаяние сценического бессловесного действия.

Рассказать о герое не только то, что написано в тексте роли, но и то, что думаешь и чувствуешь сам, — вот одна из особенностей искусства Нерсесяна. Но для этого надо иметь что сказать людям и выразить это своими актерскими средствами. То, что передавал Нерсесян в «немой» жизни Грегора, не могло быть выражено никакими словами не только потому, что их не было в тексте роли, но и потому, что об этом трудно сказать обыкновенными словами. Как передать чувства, возникающие у Грегора — Нерсесяна при взгляде на маленького Джонни, который догадывается — «что-то, где-то в этой жизни не так устроено»? Как выразить мысли Грегора, когда он, играя на трубе свою волшебную песню, разглядывает собравшихся вокруг? Старый артист видит их сильные рабочие руки, видит, как на их суровых лицах медленно рождается улыбка, как в их грустных глазах начинает светиться луч надежды. И все это зритель видит в глазах, на лице самого Грегора.

Поэзия бессловесного сценического действия всегда одухотворяла творчество больших артистов. Вспомним, как Лир — Михоэлс время от времени то с удовольствием, то с надеждой, то с отчаянием поднимал старческую руку к непокрытой голове, пытаясь ощупать уже несуществующую королевскую корону. Вспомним Маттиаса Клаузена — Астангова, глядевшего широко раскрытыми глазами на своих детей, объявивших отца

умалишенным. Вспомним глаза Мышкина — Яковлева из фильма «Идиот», глаза, в которых можно было прочесть трагедию всей честной России.

Вспомним Доменико — Рубена Симонова из спектакля Вахтанговского театра «Филумена Мартурано». Стояли Филумена — Мансурова и Доменико — Симонов на авансцене и смотрели в зрительный зал: она—худая, съежившаяся, потерявшая былую красоту и обаяние; он — с благородной сединой на висках, с изящными черными усиками, с выхоленным лицом. Ничего общего между ними не могло быть да и не может быть, уверен зритель. Но вот Доменико посмотрел на эту бывшую проститутку, и мы почувствовали, как ему стало стыдно, очень стыдно. Он закрыл глаза, и мы, зрители, увидели, да-да, вместе с ним увидели всю жизнь этой женщины, увидели ее, молодую, красивую и веселую, увидели, как он приходил к ней, как она стала любить его, как в ней просыпалась женщина, мать, как он легко и беззаботно уходил от нее в свой богатый и беспечный мир, как он наслаждался жизнью, а она страдала. Доменико открыл глаза, в них светились слезы, он хотел что-то сказать, но слезы душили... прозрачные капли катились по лицу, сползая на блестящие отвороты костюма. Не было никаких слов, но перед нами прошла целая человеческая жизнь... Вот такая поэзия сценического действия была близка и дорога Нерсесяну; каждая роль становилась для него поводом, чтобы поведать людям мысли и чувства современного человека.

Драматическое напряжение в спектакле «Мое сердце в горах» достигало высшей точки в сцене смерти Грегора. Всю жизнь бродил артист Мак-Грегор по Старому и Новому свету, отдавая людям тепло своей души, радость своего искусства. И вот, глубокий ста-

рик, некогда очень нужный людям, Грегор оказывается лишним. Ему трудно с этим смириться, и захотел он сыграть сцену смерти короля Лира, сыграть все сцены смерти. Вместе с этим неудержимым желанием к Грегору приходит и его смерть. Играя сцену смерти, он умирает сам.

Грегор — Нерсесян начинает свой знаменитый монолог торжественно, театрально. Но постепенно торжественные ноты исчезают, и театральный монолог перерастает во вдохновенную исповедь человека, посвятившего жизнь людям. Происходит полное слияние образа и артиста, сценического Грегора и зрителя, наступает мгновение творческого чуда. Тысячи глаз из темного зала жадно ловят излучаемое Грегором доброе человеческое чувство, постепенно гаснущее на наших глазах.

Обычно так медленно, величаво и красиво склоняется солнце к закату. Перед заходом солнца наступает какая-то особенная тишина. Эта предзакатная тишина воцарялась в театре, когда шла сцена смерти Грегора — Нерсесяна. Умирал не просто старый человек, а угасало само солнце, умирала песня, та самая песня «Мое сердце в горах», которая запомнилась навсегда.

Мартирос Сарьян признавался: «Когда я смотрел Рачия Нерсесяна в его последней роли Мак-Грегора, я почувствовал, как слезы потекли по моему лицу. Я далек от мысли считать слезы критерием искусства, но в данном случае это были слезы человека, глубоко сочувствующего Нерсесяну — Мак-Грегору, гений которого, в силу неблагоприятных условий, так и не раскрылся полностью»[1].

Нести людям добро, освободить человека от тяжелого груза жизненных невзгод, возвысить его душу —

---

[1] Сб. «Рачия Нерсесян», стр. 3.

вот главный мотив нерсесяновского исполнения. Артист страстно доказывал, что Человек — поэт, он должен быть поэтом, ибо только поэтическое, творческое начало может спасти человека от духовной гибели.

Уильям Сароян в «Декларации писателя» говорит, что писать он начал, желая победить смерть. «Человеческой легендой» назвал Сароян стремление к бессмертию. Мак-Грегор был живым воплощением этой «человеческой легенды». Поэтическая душа Грегора была особенно близка Нерсесяну, мечтами и надеждами артиста Грегора жил и артист Нерсесян. Облик сарояновского героя неразрывно слился с обликом самого Нерсесяна.

Сурен Кочарян писал, что игра Нерсесяна в роли Мак-Грегора потрясла его: «Такую глубину переживания может выразить только великий актер»[1].

Мак-Грегор — не только лебединая песнь Нерсесяна, а и последняя творческая исповедь его. Когда гроб с телом Нерсесяна стоял в зале театра имени Сундукяна и лишь мелодии «Реквиема» Моцарта нарушали скорбную тишину, все видели рядом с телом артиста блестящую трубу и черную накидку Мак-Грегора. Когда подняли гроб, чтобы проводить Нерсесяна в последний путь, «Реквием» Моцарта сменила другая мелодия. Это была песня Мак-Грегора. Действительно, что-то символическое было в том, что последней ролью Нерсесяна стал сарояновский Мак-Грегор.

Еще одну роль очень хотел сыграть Нерсесян — Маттиаса Клаузена. Он видел спектакль Вахтанговского театра «Перед заходом солнца» и Астангова в роли Маттиаса. Художник Армен Чилингарян, вместе с Нерсесяном смотревший спектакль, вспоминает, как артист

[1] «Литературная Армения», 1961, № 12, стр. 38.

волновался, внимательно следил за Астанговым [1]. Театровед Рубен Зарян, с которым Нерсесян откровенно делился своими творческими планами, рассказывает, что однажды артист достал из бокового кармана пьесу Гауптмана и сказал: «Если бы прежде я сыграл — не получилось бы. Теперь я чувствую образ, даже вижу его». Зарян продолжает: «Его голубые глаза засияли тем блеском, который согревает душу. Он стал говорить: «Когда на меня нисходит свет, я вижу синее небо и тебя, красные лилии и тебя, золотые звезды и тебя, солнце и тебя, везде и во всем тебя! Тебя! Тебя! Моя Инкен»... и счастливый его взгляд подсказывал мне мысль о том, что где-то далеко, в воображении созданном голубом мире, он видит лицо, любимое и близкое...

— Я сам перевел. Один кусочек. Просто так, для себя. Теперь веришь, что сыграю? И сыграю хорошо. Такой самоуверенности у меня не было. Никогда. Это, видимо, оттого, что Маттиас Клаузен — это я, а Инкен — мечта моей жизни. Мечта, которая была, которая могла быть, которая еще будет» [2].

Последние слова, которые произносит Маттиас Клаузен: «Мое место там, на вершине горы, под куполом мира». Это же самое Нерсесян мог сказать и о себе.

Народный артист Советского Союза Рачия Нерсесович Нерсесян скончался в Ереване 6 ноября 1961 года. Похороны состоялись 10 ноября в главном Пантеоне города. За гробом шли десятки тысяч людей. Казалось, вся Армения пришла проводить своего великого артиста в последний путь. В Пантеоне рядом с могилами Комитаса, Ширванзаде, Абеляна и Исаакяна выросла гора свежих цветов. Здесь, под «куполом мира», нашел свое место Рачия Нерсесян.

---

[1] См. сб. «Рачия Нерсесян», стр. 170.

[2] Воспоминания о Нерсесяне. Личный архив Р. В. Заряна.

О нерсесяновском герое не раз говорилось: «Человек он был». О самом артисте можно сказать точно так же: «Человек он был».

«Рачия Нерсесян, — вспоминал Мартирос Сарьян, — был из тех редчайших даров природы, в которых воплощены величайшая человечность, артистическая гениальность и проницательная мудрость» [1].

Нерсесяна называли самым родным, любимым сыном нашего театра, венцом славы армянского театрального искусства, хотя Нерсесян «никогда не искал славы, слава сама следовала за ним» [2]. Всенародную безграничную любовь Нерсесян завоевал и своим артистическим дарованием, и своей незаурядной натурой, и неповторимым человеческим обаянием. Он был кумиром зрителей, выступая на подмостках, он так же покорял в жизни. Самым популярным и самым общительным артистом армянской сцены был Нерсесян. «Светозарность его творчества, — пишет Сурен Кочарян, — покоилась на его изумительной человеческой доброте и человеколюбии. Его незлобивость, отсутствие мелочности, зависти, какая-то идиосинкразия к закулисным интригам — чем страдает еще немало даровитых актеров — были порождены духовным богатством, громадным талантом, которому, как титану, непонятны и смешны мелкие потасовки карликов» [3].

---

[1] Сб. «Рачия Нерсесян», стр. 3.

[2] Вартан Аджемян, Нет больше великого артиста.— «Литературная Армения», 1961, № 12, стр. 36.

[3] Сурен Кочарян, Памяти друга.— «Литературная Армения», 1961, № 12.

Говорят, у Нерсесяна было много друзяй. Пожалуй, «много» — не то слово. У него были *одни друзья, только друзья,* только поклонники его таланта. Те, кто знал его, и те, кто не был знаком с ним, при встрече с Нерсесяном не могли не остановиться, не заметить его. Об этом хорошо сказал Юзовский: «Есть люди, увидев которых вы невольно спросите себя: «Кто это?» Они импонируют вам чем-то таким, что вызывает ваше безотчетное уважение и что может быть определено как «личность», как высшее ее выражение — «незаурядность», как «печать гения» [1].

Характер Рачия Нерсесяна удивлял почти всех, кто знал его. Общительность и замкнутость, грусть и веселье, равнодушие и страстная заинтересованность, мудрость и детская наивность — все эти качества, казалось, несовместимые, уживались в этом человеке.

Нерсесян очень любил семейный уют, хотя всем казалось, что он не выносит «покоя быта». Левон, старший сын, вспоминает, что отец, сидя в кресле и читая, не раз ему говорил: «Это самые приятные мои минуты».

Тамара Демирян, с которой Нерсесян дружил долгие годы, рассказывает, как однажды он пришел к ней взволнованный, сияющий от радости. Артист, слава о котором уже давно гремела по всей республике, радовался как ребенок: «Понимаешь, оказывается, меня любят. Мы были на встрече с рабочими завода имени Кирова... Меня здорово приняли. Любят меня, понимаешь?»

Когда Нерсесян сыграл роль Фердинанда в спектакле «Коварство и любовь», рецензенты и зрители были в восторге. В этой роли артисту неизменно сопутствовал большой успех.

---

[1] Ю. Юзовский, Образ и эпоха, стр. 164.

Но вот однажды он поехал в Ленинакан и в местном театре посмотрел спектакль «Коварство и любовь» с талантливым артистом Сурeном Сурeняном в роли Фердинанда. После спектакля Нерсесян горячо поздравил коллегу, а вернувшись в Ереван, попросил освободить его от этой роли. На фотографии, где он изображен в роли Фердинанда, подаренной Тамаре Демурян, артист написал: «Тамаре от покойного Фердинанда».

Любимец публики, Нерсесян очень стеснялся, когда ему бурно аплодировали. Артист прекрасно знал, что зрители с нетерпением ждут его выхода на сцену, был уверен в том, что восторженно примут его, но всегда боялся первого выхода. «Я стесняюсь и боюсь зрителей» [1], — говорил Нерсесян. И это когда зритель все и всегда прощал ему. Потому что очень любил его, любил безотчетно и самозабвенно.

Жизнь Нерсесяна, целиком отданная искусству, была на виду у всех. Ходил ли он по улицам, садился ли в трамвай или такси, гулял ли в скверах — все знали, что это Рачия Нерсесян. Знали и смотрели на него, молча любовались им. А он, по натуре очень общительный, от скромности и стеснительности не хотел замечать взглядов и замыкался в собственный мир.

Ходил он медленно, заложив руки за спину, высоко подняв голову. Даже когда он смотрел перед собой, казалось, что он смотрит в синее небо. Нерсесян любил ходить пешком, он редко ездил. Задолго до спектакля или репетиции артист направлялся в театр своей медленной и гордой походкой. Расстояние, которое можно было пройти за десять минут, он «преодолевал» за час или два. Он шел и думал. Никто не знал, о чем он думал. Коллеги и домашние удивлялись: когда же

[1] Из воспоминаний Р. Заряна.

Нерсесян работает над ролью? Может быть, именно в эти часы? Ведь так и осталась неразгаданной творческая лаборатория артиста.

Сурен Кочарян правильно подметил: «Внешне кажущаяся легкость, а через нее потрясающая убедительность игры давалась ему ценой *громадной внутренней духовной работы,* о которой он не любил, не умел рассказывать и говорил очень редко»[1]. Когда и как проходила эта громадная внутренняя духовная работа, выяснить уже не удастся. Но очевидно и то, что каждодневные «прогулки» Нерсесяна имели какое-то отношение к его творческой лаборатории, ибо стоило внимательно вглядеться в него в эти моменты, как обнаружилось бы, что по ереванским улицам шагали живые Макбет, Элизбаров, Отелло, Протасов, Багдасар... Вне сцены Нерсесян продолжал жить духовной жизнью своих героев. Сцена и жизнь слились для него в единый и цельный мир, в котором не было ни условности театра, ни конкретности окружающей действительности.

«Он прожил свою жизнь в людском мире, не расставаясь с эмоциями и надеждами любимых авторов, и ушел из жизни с этими же эмоциями и надеждами»[2],— сказал о Нерсесяне Ваграм Папазян.

Артист никому не говорил о своих мечтах и очень редко рассказывал о своей прошлой жизни. Но он мечтал о будущем и вспоминал прошлое. И кто знает, может быть, именно в эти часы захотелось 65-летнему Нерсесяну сыграть роль Маттиаса Клаузена? Были же, наверное, на то причины. Они были в прошлом, они, вероятно, были и в настоящем. Юношей Рачия на

---

[1] «Литературная Армения», 1961, № 12, стр. 38 (подчеркнуто мною.— *С. Р.*).

[2] Сб. «Рачия Нерсесян», стр. 167.

берегах Золотого Рога встретил девушку. Они часами бродили по аллеям живописного леса Чамлыча, здесь Рачия пел ей итальянскую серенаду «Санта Лючия», которая до конца жизни осталась его любимой песней. Голос у Рачия был прекрасный, и пел он очень хорошо. Отсюда же, с берегов Золотого Рога, однажды корабль увез любимую девушку от него навсегда [1].

Почти полвека прошло с тех пор, как Нерсесяну снова захотелось спеть «Санта Лючию». Это было на закате его жизни. Она была молода и красива, стройна, как тростинка,— одна из многочисленных поклонниц великого артиста. Их — ее, счастливую, и его, немного смущенного, — можно было видеть перед заходом солнца на фоне древнего Арарата. Кто знает, может быть, всматриваясь в ее глаза, он видел Инкен, а глядя на вершины гор, он искал свое место под куполом мира.

Все контрастное в этом человеке сплеталось в удивительно гармоническое целое. Внешний абрис его жизни последних сорока лет мог показаться спокойным и монотонным. Но под этим кажущимся покоем клокотала вулканическими вспышками его богатая духовная жизнь. Каждый день в один и тот же час он выходил из дома и медленно направлялся в театр. После спектакля он любил посидеть в ресторане за рюмкой коньяка и чашкой кофе. Сидел он за одним и тем же столиком. Каждый считал за честь посидеть с ним немного, сказать два слова. Без конца подходили к нему знакомые и незнакомцы, и он одинаково искренне, одинаково непосредственно беседовал с каждым.

Когда не стало Нерсесяна, осиротел театр, осиротел город, осиротел и его столик в ресторане «Арме-

---

[1] См. «Воспоминания Армана Котикяна».— Сб. «Рачия Нерсесян», стр. 37.

ния». Вскоре над этим столиком появилась трагическая маска — маска Нерсесяна. И по сей день люди, садясь за этот столик, говорят о нем, вспоминают его.

Много было у Нерсесяна встреч, много знакомых, но самые острые моменты его биографии выяснились и выясняются порой из самых неожиданных источников. Совсем недавно, например, стали известны подробности почти невероятных событий, происшедших полвека назад. До письма Арменуи (двоюродная сестра Рачия со стороны матери) были известны лишь отдельные эпизоды жизни Нерсесяна в Турции 1914—1919 годов. Дочь Нерсесяна 28 февраля 1965 года получила письмо из Голливуда, где живет Арменуи [1]. Оно дополняет картину злоключений Рачия в годы первой мировой войны.

В конце 1915 года, после вступления Турции в войну, Нерсесян был арестован без всякого повода. В камере, где сидел Рачия, арестанты-мусульмане в час молитвы стали совершать намаз. Юноша последовал их примеру. Он добросовестно повторял все движения молящихся. Но один из арестантов заметил, что Нерсесян не произносит молитвенных слов. После молитвы арестант стал расспрашивать Нерсесяна и выяснил, что он не знает мусульманской молитвы. Заключенные стали избивать Нерсесяна, потребовали коменданта тюрьмы. Когда избитого Рачия привели к коменданту, юноша узнал в нем знакомого армянина. Испуганный комендант кое-как дал ему понять, чтобы он не выдал своего знакомства. Более того, комендант в присутствии турецкой охраны стал жестоко избивать Рачия, потом распорядился бросить его в одиночную камеру. Ночью Грикор (так звали коменданта) пришел к Рачия и ска-

[1] Письмо Арменуи хранится у старшего сына артиста Левона Нерсесяна.

зал, что спастись от казни можно только одним путем— пойти переводчиком в штаб германской армии. Немецкого языка Нерсесян не знал, но свободно владел французским. Выбирать не приходилось. Он попросил у Грикора немецко-французский словарь и три дня, страдая от побоев и голода, «изучал» по словарю немецкий язык. На четвертый день коменданту удалось отправить Рачия в штаб майора Бареллы.

Представившись майору и выговорив заученную фразу, Нерсесян на все остальные вопросы Бареллы, естественно, не мог ответить. Он молчал, а удивление майора переходило в гнев. Рачия мысленно уже прощался с жизнью, представлял, как его поведут на казнь, когда до слуха его донеслась французская фраза, сказанная майором. Нерсесян обратился к Барелле по-французски. Майор Барелла, прирожденный немецкий аристократ, знал французский язык и был приятно удивлен чистым французским произношением юноши. Нерсесян был спасен. Он даже понравился майору, и немец стал брать Рачия с собой на раскопки садов Семирамиды в Месопотамию. Почти пять лет служил Нерсесян у Бареллы. Когда же исход войны был уже ясен и Германия очутилась перед катастрофой, Барелла уехал из Турции.

Служба Нерсесяна у Бареллы, знание английского, французского, турецкого языков не остались незамеченными турецкими военными властями. Сразу же после отъезда немецкого майора Нерсесяну вручили секретный пакет для некоего офицера в Стамбуле.

В столице Нерсесян не сразу нашел время передать письмо. И почему-то решил его распечатать. В письме черным по белому было написано: «Доставивший пакет подозревается в шпионаже, он должен быть приговорен к смертной казни». Сразу же уничтожив письмо, Нерсесян переселился в подвал к знакомым,

которые ныне живут в городе Фрезно (США) и которые рассказали об этом Арменуи.

Об этом Нерсесян никогда не упоминал, но и это и многое другое он помнил. Ничего не забывал артист, все жизненные впечатления накапливались в тайниках его души, чтобы вдруг, неожиданно для зрителя, но весьма закономерно для творчества вырваться в сценическом образе. Жизнь и искусство для Нерсесяна были неразрывно связаны в органическом переплетении всех поступков, всех мыслей и чувств его. Писатель Гурген Маари прекрасно сказал о Нерсесяне: «Когда смотришь на лицо великого мастера, на его извилистые, скрещивающиеся, изогнутые, внезапно обрывающиеся и, в конечном счете, дополняющие друг друга морщины, невольно думаешь о том, что каждая из сыгранных им ролей оставила на его лице такой глубокий след. А эти морщины, в свою очередь, оставили в сознании и душе зрителя извилистые, скрещивающиеся, изогнутые и, в конечном счете, дополняющие друг друга неизгладимые и лучистые борозды. Таковы все те художники, кто творил, страдая, и страдал — творя» [1].

«Его талант, — говорил Ваграм Папазян, — был подобен мифологической золотой птице, которая, хотя и сгорает, испепеляется, но постоянно возрождается из собственного пепла. Он был великим артистом!» [2].

---

[1] Сб. «Рачия Нерсесян», стр. 164.

[2] Ваграм Папазян, Жизнь артиста, М., «Искусство», 1965, стр. 243.

РОЛИ РАЧИЯ НЕРСЕСЯНА В ТЕАТРЕ

ТРУППА АРМЯНСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА. СТАМБУЛ

1918		
Гость	«Намус»	А. Ширванзаде
1919		
Марк	«Камо грядеши?»	Г. Сенкевича
Александр	«Король»	С. Юшкевича
Инок	«Старые боги»	Л. Шанта
1920		
Мурад	«Злой дух»	А. Ширванзаде
Отарян	«Из-за чести»	А. Ширванзаде

ТЕАТР ИМЕНИ Г. СУНДУКЯНА. ЕРЕВАН

1923		
Ашил	«Чудо святого Антония»	М. Метерлинка
Молодой сириец	«Саломея»	О. Уайльда
Суреи	«Из-за чести»	А. Ширванзаде
Клеант	«Мнимый больной»	Ж.-Б. Мольера
Хлестаков	«Ревизор»	Н. Гоголя
Лученцио	«Укрощение строптивой»	У. Шекспира
1924		
Кассио	«Отелло»	У. Шекспира
Дон-Кихот	«Освобожденный Дон-Кихот»	А. Луначарского
Агабеков	«Красная маска»	А. Луначарского
Бассанио	«Венецианский купец»	У. Шекспира
Кассир	«От зари до поздней ночи»	Г. Кайзера
Великан	«Храбрый Назар»	Д. Демирчяна
Гамлет	«Гамлет»	У. Шекспира

1925

Генрих	«Потонувший колокол»	Г. Гауптмана
Тартюф	«Тартюф»	Ж.-Б. Мольера
Зубов	«Павел Первый»	Д. Мережковского
Отарян	«Из-за чести»	А. Ширванзаде
Мет Берг	«Анна Кристи»	Ю. О'Нила

1926

Веррина	«Заговор Фиеско в Генуе»	Ф. Шиллера
Полуда	«Яд»	А. Луначарского
Незнакомец	«Торговцы славой»	М. Паньоля, П. Нивуа
Тафи Уин	«Трильби»	Гр. Ге
Кипар	«Дядя Багдасар»	А. Пароняна
Антонио	«Венецианский купец»	У. Шекспира

1927

Кошкин	«Любовь Яровая»	К. Тренева
Владимир	«Пурга»	Д. Щеглова
Рикша	«Рычи, Китай!»	С. Третьякова

1928

Кабот	«Любовь под вязами»	Ю. О'Нила
Берсенев	«Разлом»	Б. Лавренева
Актер	«На дне»	М. Горького
Шикабутинов	«Мятеж»	Д. Фурманова, С. Поливанова
Фотограф	«Высокочтимые попрошайки»	А. Пароняна
Вершинин	«Бронепоезд 14-69»	Вс. Иванова
Владимир	«Трансатлантик»	Д. Щеглова

1929

Айоцкий	«Рельсы гудят»	В. Киршона
Гороян	«Город ветров»	В. Киршона
Медведь	«Провокатор»	Б. Бельского, Л. Жеженко
Дмитрий	«Инга»	А. Глебова
Жадов	«Доходное место»	А. Островского
Хомутов	«Огненный мост»	Б. Ромашова

1930

Симон	«Ярость»	Е. Яновского (переделка пьесы Т. Ахумяна)
Ландецкий	«Когда поют петухи»	Ю. Юрьина
Рабочий	«Первая Конная»	Вс. Вишневского
Мелик-ага	«В кольце»	В. Вагаршяна
Рамзаев	«У фонарей»	Г. Никифорова, В. Королевича

1931

Кудрявцев	«Черный поезд»	Н. Шаповаленко
Геворкян	«Враг»	Т. Ахумяна
Кваша	«Поэма о топоре»	Н. Погодина
Картер	«Темп»	Н. Погодина

1932

Соколов	«Нефть»	В. Вагаршяна
Гиат	«Дело чести»	И. Микитенко
Бородин	«Страх»	А. Афиногенова

1933

Левинсон	«Разгром»	А. Фадеева
Макбет	«Макбет»	У. Шекспира

1934

Бродский	«Интервенция»	Л. Славина
Губин	«Достигаев и другие»	М. Горького

1935

Дикой	«Гроза»	А. Островского
Платон	«Платон Кречет»	А. Корнейчука
Юсуф	«Шахнамэ»	М. Джанана
Офицер	«Три песни»	Г. Саряна

1936

Рустам	«Намус»	А. Ширванзаде
Малько	«Далекое»	А. Афиногенова

1937		
Арсен	«Арсен»	С. Шаншиашвили
Ваан	«На заре»	А. Гулакяна
1938		
Фердинанд	«Коварство и любовь»	Ф. Шиллера
Месропян	«Капутан»	Д. Демирчяна
1939		
Фальстаф	«Виндзорские проказницы»	У. Шекспира
Элизбаров	«Из-за чести»	А. Ширванзаде
1940		
Дзержинский	«Ленин»	А. Каплера, Т. Златогоровой
Спарапет	«Страна родная»	Д. Демирчяна
Хельмер	«Нора»	Г. Ибсена
Отелло	«Отелло»	У. Шекспира
1941		
Абисогом-ага	«Высокочтимые попрошайки»	А. Пароняна
Отар-бек	«Измена»	А. Сумбатова-Южина
Марзпетуни	«Геворк Марзпетуни»	Мурацвана (инсценировка А. Каджворяна)
1942		
Партизан	«В чаще леса»	Г. Саряна
Гайдар	«Фронт»	А. Корнейчука
Сафонов	«Русские люди»	К. Симонова
Кригер	«Инженер Сергеев»	В. Рокка
1943		
Тигран Степанович	«На вулкане»	А. Араксманяна

1945		
Навасард	«Красное ожерелье»	Л. Сагателяна
1946		
Купавин	«Далеко от Сталинграда»	А. Сурова
1947		
Боб Морфи	«Русский вопрос»	К. Симонова
Орлов	«На высотах»	Г. Боряна
1948		
Остроумов	«Великая сила»	Б. Ромашова
1949		
Кардинал	«Заговор обреченных»	Н. Вирты
Неизвестный	«Маскарад»	М. Лермонтова
Дроздов	«Зеленая улица»	А. Сурова
1950		
Головин	«Илья Головин»	С. Михалкова
1951		
Абрезков	«Живой труп»	Л. Толстого
Протасов	«Живой труп»	Л. Толстого
1953		
Герцен	«Микаел Налбандян»	А. Араксманяна, З. Варданяна
Пахлавуни	«Беспокойные люди»	А. Галакяна
Король Лир	«Король Лир»	У. Шекспира
1954		
Штефан	«Любовь на рассвете»	Я. Галана
Багдасар	«Дядя Багдасар»	Л. Пароняна
1956		
Василий	«Одна»	С. Алешина

1957		
Дед Артин	«Под одной крышей»	Г. Боряна
1959		
Заргарян	«Хаос»	А. Ширванзаде (инсценировка В. Аджемяна)
1960		
От автора	«К грядущему»	Е. Чаренца (инсценировка В. Аджемяна, Л. Ахвердяна)
1961		
Мак-Грегор	«Мое сердце в горах»	У. Сарояна

РОЛИ РАЧИЯ НЕРСЕСЯНА В КИНО

КИНОСТУДИЯ ИМЕНИ АМО БЕК-НАЗАРОВА

1925	Рустам	«Намус»	А. Бек-Назарова [1]
1926	Сайдо	«Заре»	А. Бек-Назарова
1927	Рза	«Хас-пуш»	А. Бек-Назарова
1928	Петрос	«Дом на вулкане»	А. Бек-Назарова
1931	Спарапет Сако	«Мексиканские дипломаты»	А. Мартиросяна и Л. Калантара
1932	Беноян	«Две ночи»	П. Бархударяна
1933	Кулак	«Свет и тени»	И. Перестиани
„	Арам	«Кикос»	П. Бархударяна
„	Джалал	«Курды и езиды»	А. Мартиросяна
1934	Амбо	«Гикор»	А. Мартиросяна
1935	Пэпо	«Пэпо»	А. Бек-Назарова
1937	Акоп	«Шесть залпов»	Г. Мариносяна
1938	Акопян	«Зангезур»	А. Бек-Назарова

[1] Здесь и далее указывается фамилия режиссера — постановщика фильма.

1938	Анес	«Севанские рыбаки»	Г. Габриеляна и
1941	Дед	«Кровь за кровь»	Г. Мариносяна А. Самвеляна
1943	Шофер	«Дочь»	А. Бек-Назарова и А. Мартиросяна
1944	Давид-Бек	«Давид-Бек»	А. Бек-Назарова
1947	Нуреддин	«Анаит»	А. Бек-Назарова
1949	Репатриант	«Девушка Араратской долины»	А. Бек-Назарова
1954	Вардан	«Смотрины»	Л. Вагаршяна
1955	Гаспарян	«В поисках адресата»	А. Мартиросяна и Ю. Ерзинкяна
„	Ваан	«Призраки покидают вершины»	С. Кеворкова и Э. Карамяна
1956	Сэм	«Тропою грома»	С. Кеворкова и Э. Карамяна
„	Элизбаров	«Из-за чести»	А. Ай-Артяна
„	Гариб	«Сердце поет»	Г. Мелик-Авакяна
1957	Старик	«Лично известен»	С. Кеворкова и Э. Карамяна
„	Варунц	«Песня первой любви»	Л. Вагаршяна и Ю. Ерзинкяна
1958	Нерсес Аштаракеци Отец Вардана	«Северная радуга»	А. Ай-Артяна
1961	Дед Артин	«Перед восходом солнца»	Г. Мелик-Авакяна
„	Нерсес	«Тжвжик» («Печенка»)	А. Манаряна
„	Рачия Нарсесян в документальном фильме «Артист народа» Г. Баласаняна.		

ОГЛАВЛЕНИЕ

3 «ПО ПРОФЕССИИ ЧЕЛОВЕК»

8 НА ПЕРЕКРЕСТКАХ СУДЬБЫ

18 ОБРЕТЕННАЯ РОДИНА

27 ДОН-КИХОТ. ГАМЛЕТ

40 ГЕРОЙ НОВОЙ ЭПОХИ

69 ГОВОРЯЩИЙ НЕМОЙ

87 ЖИВЫЕ МОНУМЕНТЫ

105 РУССКИЕ ХАРАКТЕРЫ

122 ОБРАЗЫ ШЕКСПИРА

143 ОБРАЗЫ РОДНОЙ КЛАССИКИ

167 ПОСЛЕДНЯЯ РОЛЬ

176 ИСКУССТВУ ОТДАННАЯ ЖИЗНЬ

184 Роли Рачия Нерсесяна в театре

189 Роли Рачия Нерсесяна в кино

ՀԱՅԿ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՖՈՒՆԴԱՄԵՆՏԱԼ ԳՐԱԴԱՐԱՆ
ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ

Ризаев Сабир Алекперович

РАЧИЯ НЕРСЕСЯН

Редактор Н. Финогенова. Художественный редактор Э. Ричино. Художники Ю. Боярский и И. Федорова. Технический редактор Е. Шилина. Корректоры Е. Станкевич и Г. Элькина. А08418. Сдано в набор 15/II-1968 г. Подписано к печати 8/VIII-1968 г. Формат бумаги 70×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1. Усл. печ. листов 10,15. Уч.-изд. л. 9,209. Тираж 17.000 экз. Изд. № 4585. Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Заказ № 58. Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, 1-й Рижский пер., 2. Цена 66 коп.

Р I
2220