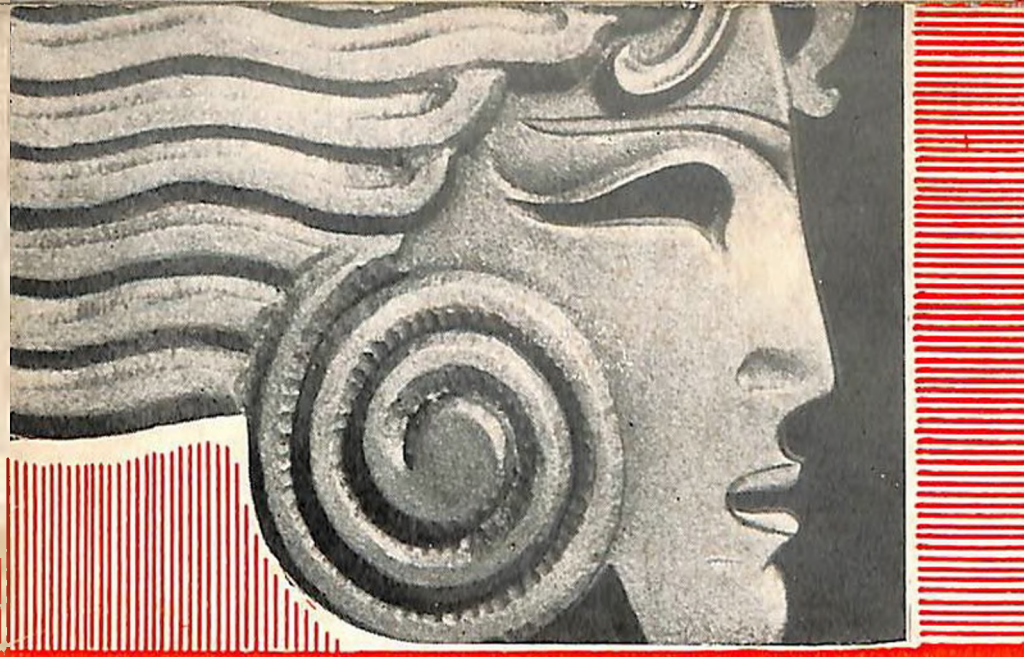
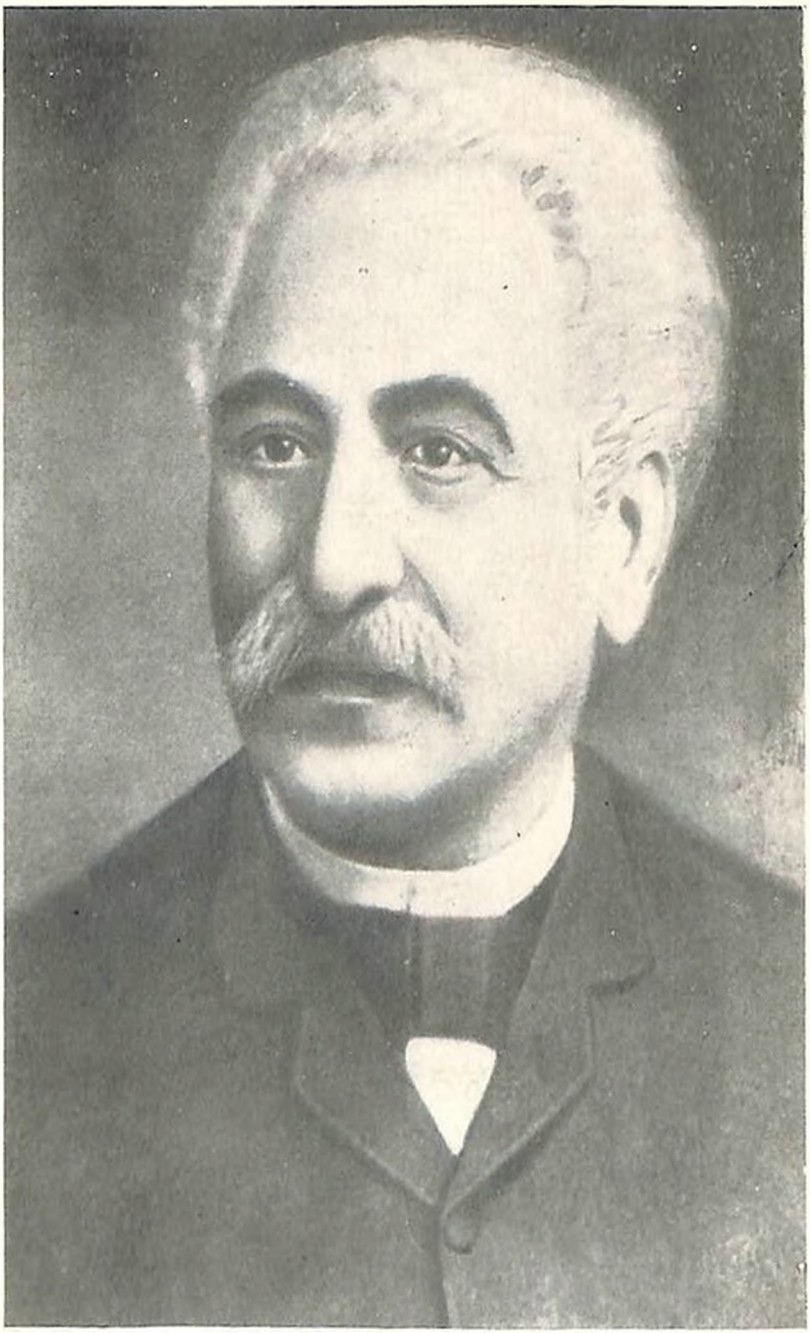


ТЕАТР ИМЕНИ СУНДУКЯНА

50

L



792.1(479.25) 792(479.25)(091)
А-95

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ТЕАТР ИМЕНИ Г. СУНДУКЯНА

50

ЛЕВОН АХВЕРДЯН

Р 50726

ТЕАТР ИМЕНИ СУНДУКЯНА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
„АЙАСТАН"
ЕРЕВАН — 1972

ՀԱՅԿ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

792 Ар
А 95

Перевод с армянского Н. ГОНЧАР.

59558

ТЕАТР ИМЕНИ СУНДУКЯНА

Государственному академическому театру имени Габриела Сундукяна исполнилось 50 лет. Для тех, кому знакома история армянской культуры, юбилейная эта цифра естественно соотносится с другой, несравненно большей—2000, с четырехзначной цифрой, которою исчисляется история армянского театра и свидетельство о подлинности которой мы находим у знаменитого греческого историка античной эпохи Плутарха. В своих «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарх отмечает, что в первом веке до нашей эры, в царствование Тиграна Второго и Артавазда, в столице Армении Арташате (в тридцати километрах к юго-востоку от нынешней столицы) игрались греческие трагедии и что сам Артавазд писал драматические произведения. Историк приводит даже описание постановки «Вакханок» Эврипида, поскольку сценическое истолкование этой трагедии связы-

вается с политическими и военными событиями времени, в частности с нашествием римлян.

Это свидетельство из седой древности имеет силу поистине впечатляющую. Исследователю, пишущему об армянском театре, трудно устоять перед соблазном обращения к нему. Но мы здесь обращаемся к этому факту не для того, чтобы вслед за ним дать краткий очерк длительной, большой истории (история эта прослежена проф. Георгом Гояном в его двухтомном исследовании[1]), а для того, чтобы красноречивым сопоставлением двух цифр—2000 и 50—показать, что современное театральное искусство Армении имеет позади себя многовековую историю.

50-летний театр имени Сундукяна — самое яркое выражение и самый высокий носитель современного армянского театрального искусства — законный наследник этой многовековой богатейшей культуры.

Театральное искусство было постоянным спутником армянского народа на путях его и долгой, и трудной истории, было своеобразным отображением исторической его судьбы. Уже то обстоятельство, что новый армянский театр в 50-х годах прошлого века стал складываться не в самой Армении, а в армянских колониях Москвы и Константинополя, отражает былую судьбу как армянского народа, так и его культуры.

---

[1] **Г. Гоян**, 2000 лет армянского театра, изд. «Искусство», Москва, 1952.

С самого своего зарождения армянский театр ставил себе целью выражение и воплощение тех идей, которые волновали и вдохновляли народ. Если во второй половине прошлого века для армянского народа первостепенное значение имели национально-освободительные и просветительские идеи, а в первые два десятилетия нынешнего столетия идея социального освобождения, то армянский театр, его драматургический репертуар неизменно были носителями этих идей.

В историю армянского театра XIX века с гордостью могут быть вписаны и та выдающаяся идейная роль, которую наряду с литературой сыграл он в жизни своего народа, и тот высокий художественный уровень, которого сумел он достичь в течение нескольких десятилетий.

Уже в прошлом веке армянский театр выдвинул двух таких выдающихся деятелей, значение творчества которых выходит за пределы национального искусства. В драматической литературе это был Габриел Сундукян (1825—1912), пьесы которого и в прошлом, и в настоящем ставились на сцене не только армянских, но и других театров; в актерском искусстве — Петрос Адамян (1849—1891), которого многие театральные критики и видные деятели русской сцены справедливо рассматривали в одном ряду с великими трагиками эпохи—Сальвини, Росси, Поссартом и другими.

Первые два десятилетия XX века также ознаменовались для армянского театра появлением ярких, значительных имен. В драматургии это были Александр Шир-

ванзаде и Левон Шант, среди мастеров актерского искусства — Сирануйш и Ованес Абелян. Конечно, в армянском театре того времени выступали и другие талантливые актеры, но именно Сирануйш, давшая великолепное воплощение знаменитым образам мировой драматургии, а с нею Абелян, создатель также и выразительнейших национальных характеров, подняли армянский театр на уровень высокого искусства.

Эти несколько наиболее значительных фактов и имен из истории мы приводим для того, чтобы стало видно, что столь могучее и своеобразное явление искусства, как театр имени Сундукяна, возникло не вдруг и не на пустом месте: оно должно было опираться и действительно опиралось на богатое прошлое и на традиции большого искусства. Театр имени Сундукяна действительно стал носителем и продолжателем этих традиций.

В соответствии с основными этапами истории страны пятидесятилетняя история театра разделяется на пять периодов, для каждого из которых характерны особые, специфические идейные задачи, а также определенная направленность, определенные творческие поиски и имена как в области режиссуры, так и в актерском искусстве.

Первый период деятельности театра охватывается 1922—1932 годами.

Победа советского строя в Армении (1920 год, 29 ноября) принесла армянскому народу не только социальное освобождение, но и открыла перед ним возможность,

которая веками была только мечтою,— возможность создавать и развивать на родной земле свою самостоятельную национальную культуру.

В республику с начала же 20-х годов стали съезжаться видные деятели армянского искусства. Это была пора их добровольной мобилизации в ряды строителей новой культуры. Люди, уже снискавшие признание и известность, они спешили вернуться на свою разоренную, но и обновляющуюся родину с самоотверженной готовностью способствовать ее возрождению. Приехали архитектор Александр Таманян, который стал творцом новой армянской столицы, композитор Александр Спендиарян, ставший крупнейшим представителем армянской музыки, художник Мартирос Сарьян — первое имя и гордость армянского изобразительного искусства, а также многие и многие другие, в том числе и деятели театра.

Когда в июле 1921 года в Ереване выступил с гастролями тифлисский театр имени Ст. Шаумяна, руководимый режиссером Левоном Калантаром, создалось не только впечатление, но и реальная уверенность, что он может стать основой для открытия в республике нового театра. Так и был организован Первый гостеатр Еревана, постепенно пополнявшийся талантливыми актерами. С Северного Кавказа приехал Вагарш Вагаршян, из Тифлиса — Ольга Гулазян, Арус Восканян, Микаел Манвелян, Авет Аветисян, из Константинополя — Ваграм Папазян, Рачия Нерсисян, Мкртыч Джанян, из Америки вернулся Ованес Абелян.

Занавес главного театра республики (до 1937 года именовавшегося Первым гостеатром Еревана) впервые поднялся 25 января 1922 года. Зрителям была показана лучшая, популярнейшая пьеса в армянском репертуаре —«Пепо» Сундукяна. Спектакль сознательно был выдержан в традиционных для него формах (поставлен он был известным актером Исааком Алиханяном), и участвовали в нем традиционные и прославленные исполнители пьесы. Это была первая и вместе с тем последняя смиренная дань нового театра добрым старым традициям прошлого. Пафос же его деятельности в последующие годы составило отрицание старых традиций, утверждение идейно-эстетических принципов нового театра. Причем и первое и второе осуществлялось на редкость бурно и вдохновенно, как и все вообще в 20-ые годы.

Это и было наиболее характерной особенностью первого периода деятельности театра.

Как большую удачу следует рассматривать то, что становление нового театра происходило при участии и под руководством режиссера Левона Калантара, этого в высшей степени серьезного и взыскательного художника, и Аршака Бурджаляна, тоже многоопытного мастера режиссуры, влюбленного в яркие театральные формы. Благодаря их деятельности стало возможным решение такой сложной творческой задачи, как создание ансамблевого театра. Целью, к которой уже ранее стремились передовые деятели армянской сцены, было подня-

тие национального театра на уровень современной театральной культуры. Достичь этого уровня в дореволюционные годы армянскому театру в целом так и не удалось, однако решение этой задачи стало возможным в условиях нового общественного строя. Советский театр 20-х годов был театром режиссерского господства—на всем развитии его сказывалось властное влияние Всеволода Мейерхольда. Первый гостеатр Еревана не составлял исключения. И все-таки никакой «режиссерский деспотизм» не мог затмить те яркие актерские индивидуальности, которыми был необычайно богат театр. Зрителей с одинаковой силой покоряла высокохудожественная игра актеров-мастеров, прошедших школу театра «психологического реализма», Асмик, Ольги Гулазян, Григора Аветяна, Микаела Манвеляна, Ваграма Папазяна, глубокая вдохновенность молодого Рачия Нерсесяна, пленительные героини Арус Восканян, сатирические акценты Авета Аветисяна, заразительный юмор Амбарцума Хачаняна, пластичные сценические образы, создаваемые Вагаршем Вагаршяном, колоритные фигуры, создаваемые Гургеном Джанибекяном и Мкртычем Джананом.

Благодаря серьезной, увлеченной работе названных режиссеров и актеров и прозвучали в театре в 20-ые годы главные темы искусства того времени: беспощадное разоблачение старого собственнического мира («Крушение «Надежды» Гейерманса, «Ревизор» Гоголя, «Тартюф» Мольера, «Продавцы славы» Паньоля, «Дядя Багдасар» Пароняна, «Хатабала» Сундукяна, «Доходное

место» Островского), прославление героев революции и социалистического строительства («Любовь Яровая» Тренева, «Пурга» Щеглова, «Бронепоезд 14—69» Вс. Иванова, «Инга» Глебова, «Огненный мост» Ромашова, «Ярость» Яновского, «В кольце», «Нефть» Вагаршяна, «Темп» Погодина).

В 1930 году Первый гостеатр Еревана принял участие в состоявшейся в Москве олимпиаде искусств народов СССР. Он показал спектакли «Пепо», «Ярость», «Хатабала», «Огненный мост», «Доходное место» и удостоился оценки, которую можно считать обобщением первого периода его деятельности. Вот что написал о нем известный театральный критик Павел Марков в номере восьмом журнала «Советский театр» за 1930 год: «На спектаклях армянского театра вспоминаются представления итальянских трупп—венецианцев и неаполитанцев. Их сближает великолепный темп актеров, легко и звучно несущийся со сцены в зал...», но «хаотической неорганизованности итальянцев армяне противопоставляют спектакль, организованный в плане современной театральной культуры».

Другим важным для армянского театра событием этого периода были выступления трагика Ваграма Папазяна в роли Отелло в Большом театре в Москве (с труппой Малого театра, 1928) и в театре Одеон в Париже (с труппой театра Ателье, 1932).

Для **второго периода** деятельности театра (1932—1941) характерным становится более сдержанное, более

строгое искусство как по содержанию, так и по форме. После «бури и натиска», после дерзостных исканий 20-х годов театр подвергается ряду ограничений. В результате, с одной стороны, становится более сдержанным режиссерское искусство, с другой стороны — именно вследствие этого — приобретает большее значение и вес актерское исполнение. Явление это, наблюдавшееся в то время во всем советском театральном искусстве, в театре имени Сундукяна дало о себе знать особенно явственно по двум причинам: первая из них — наличие многих талантливых актеров, вступивших в пору творческой зрелости и ищущих яркого выражения своему дарованию и мастерству; вторая — художественное руководство такого серьезного и требовательного режиссера, как Армен Гулакян, режиссера, придающего большое значение актерскому мастерству. О гулакяновской постановке «Свадьбы Фигаро» в 1934 году с восхищением отозвался французский писатель и театральный деятель Леон Муссинак[1]. А в 1935 году американский театровед, профессор Гарри Дэннэ, посмотревший в театре имени Сундукяна несколько постановок Армена Гулакяна, делясь своими впечатлениями, написал, что театр демонстрирует высокое искусство и что сцена его слишком тесна для тех творческих достижений, которыми вправе гордиться его артисты[1].

В ряду этих артистов появились уже новые яркие

---

[1] «Хорурдаин арвест», 1934, №№ 5—6.

[1] «Коммунист», 1935, 14 ноября.

имена—Сюзан Гарагаш, Рузанна Варданян, Гурген Габриелян, Вавик Варданян. 30-е годы в истории театра стали годами многих замечательных достижений актерского искусства, актерского мастерства. Среди них первым был Егор Булычев Вагарша Вагаршяна (Горький, «Егор Булычев и другие»), затем — Фигаро Гургена Джанибекяна (Бомарше, «Безумный день, или Свадьба Фигаро»), Васса Железнова Асмик (в одноименной пьесе Горького), Отелло Рачия Нерсисяна и Гургена Джанибекяна, Элизбаров Рачия Нерсисяна и Сагател Авета Аветисяна (Ширванзаде, «Из-за чести»). К этому периоду относится и исполнение Вагаршем Вагаршяном роли Ленина, мастерское создание великого образа, по праву считающееся одним из лучших во всем советском театральном искусстве.

С 3-го по 17-ое июня 1941 года театр имени Сундукяна показал лучшие спектакли своего репертуара в Москве, на сцене Малого театра. Как ни высок был в этих спектаклях уровень режиссуры (это относится, в частности, к «Егору Булычеву» в постановке Б. Захавы и к «Из-зачести» в постановке В. Аджемяна), московская критика уделила наибольшее внимание и дала наиболее высокую оценку искусству актеров театра. Вот какое впечатление произвела на поэта Павла Антокольского игра одного из крупнейших мастеров армянской сцены Рачия Нерсисяна в роли Элизбарова: «...тонкая, сухопарая фигура в длиннополом двубортном сюртуке, с большими жилистыми руками и лицом седого коршуна. За этим

обликом чувствуется и необузданная страсть, и дикая жажда денег. По выразительности сценической лепки образ, созданный артистом, под стать тому, чем мы привыкли восхищаться в романах Бальзака»[1].

Отмеченная здесь особенность — синтез предельной конкретности, точности и широкого художественного обобщения, рельефного внешнего рисунка и социально значимого внутреннего содержания — особенность эта была отличительной для армянской актерской школы вообще, для национального стиля сценических исполнений. Это была та, быть может, самая заветная традиция армянского актерского искусства, которую театр имени Сундукяна воспринял у своих предшественников и которой он сумел сообщить новое, уже более высокое качество, созвучное с современным театральным мышлением. Именно это качество и было замечено и выше всего оценено театральной общественностью Москвы.

Сундукяновцы были на пути возвращения в Ереван, когда началась Великая Отечественная война.

Третий период деятельности театра (1941—1945) отмечен уже, конечно, не поисками форм, не решением частных задач сценического искусства, а — всеобщим патриотическим пафосом, имевшим одну сверхзадачу: будить в народе священную ненависть к врагу, к фашизму, укреплять его мужество и веру в победу. Общена-

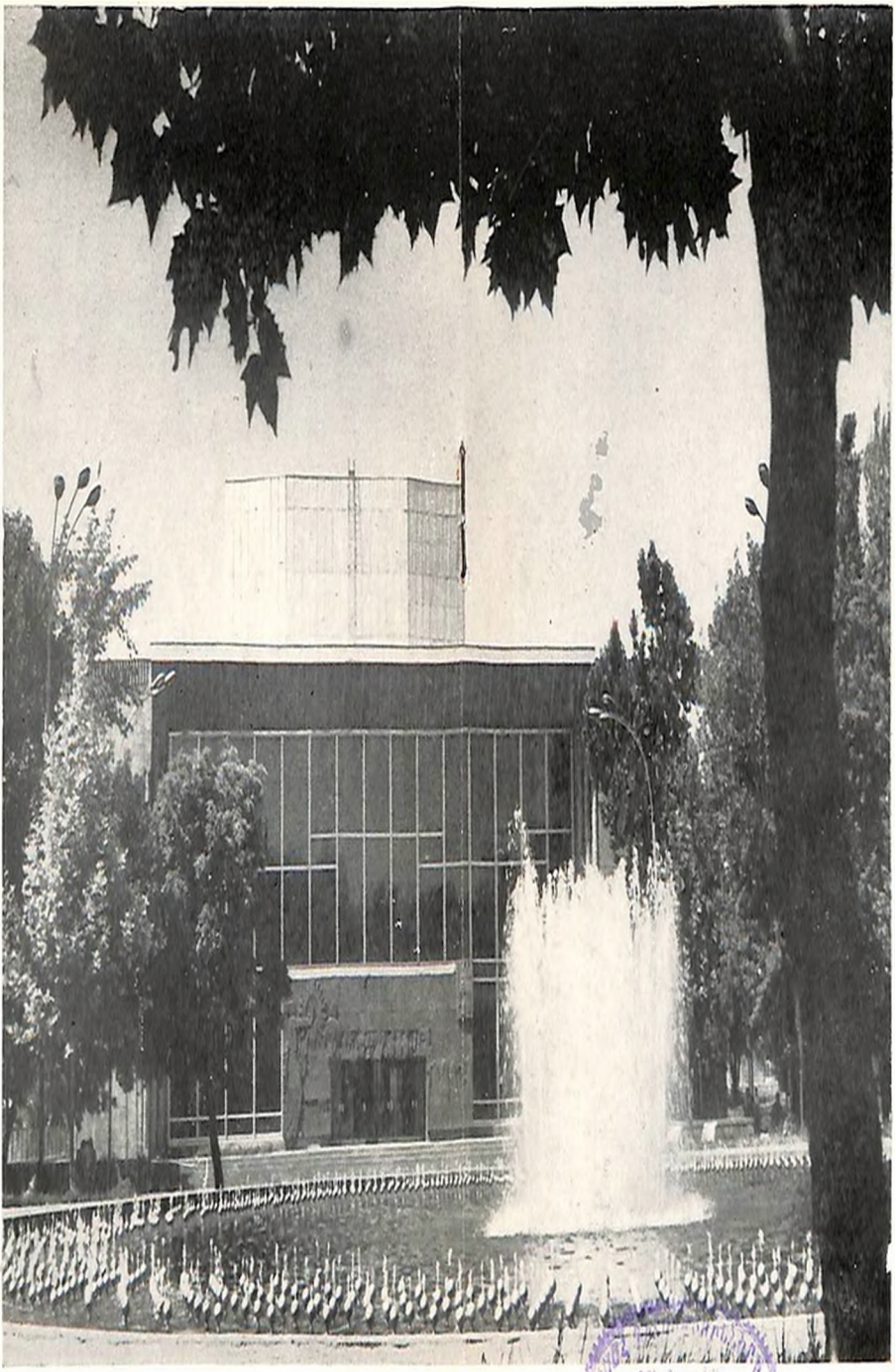
---

[1] «Правда», 1941, 5 июня.

родный лозунг «Все для победы!» стал в эти годы главным лозунгом театра.

7 ноября 1941 года сундукяновцы показали на своей сцене пьесу Н. Зарьяна «Месть», явившуюся одним из первых антифашистских произведений во всей советской драматургии. За нею последовали «Геворк Марзпетуни» (по историческому роману Мурацана), «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука, «На вулкане» А. Араксманяна. Произошла смена не только содержания, но и форм сценического искусства: в драматургии, в режиссуре, в актерском исполнении преобладающим стал публицистический акцент. Ему придавалось наибольшее значение, ибо в нем была заключена сила воздействия. Для зрителя, так же как и для актеров, существенны были уже не отточенность, не совершенство сценической формы. Для зрителя не важно было и то, кто пробуждает в нем чувство патриотизма — герои далекой истории или же командиры советской армии. Армянский полководец эпохи средневековья Геворк Марзпетуни в исполнении Рачия Нерсисяна и его же Сафонов, офицер советской армии, Мария Николаевна Арус Восканян, Глоба Авета Аветисяна («Русские люди»), Огнев Давида Мальяна, Мирон Вагарша Вагаршяна («Фронт») — все эти вдохновенные образы, выражающие устремленность к священной цели, заражающие своим патриотическим пафосом, были равно понятны и дороги зрителю.

Своей обязанностью театр считал и другое — поддер-



жать в зрителе жизнерадостное, бодрое настроение. Эту задачу выполняли комедии Лопе де Вега «Дура для других, умная для себя», Карло Гольдони «Брак по конкурсу». Обе они имели большой успех благодаря подкупающей, яркой игре Арус Асрян (Диана), Амбарцума Хачаняна (Пандольфо), Гургена Габриеляна (Филиппо).

Великая Отечественная война была борьбой не на жизнь, а на смерть — борьбой во имя свободы, во имя гуманистических идеалов человечества. Великие гуманисты всех времен вносили свою лепту в эту борьбу за свободу, их слово звучало в годы войны как слово сегодняшнее, современное. В 1942 году так прозвучал со сцены театра имени Сундукяна шекспировский «Гамлет». Трагедия была поставлена режиссером Аршаком Бурджаляном и роль Гамлета была исполнена Вагаршем Вагаршяном с острым чувством современности; они показали поднявшегося на бой со злом, сражающегося во имя высокой цели, откинувшего традиционные гамлетовские сомнения замечательного героя. Это была интерпретация, предложенная не только художниками, но и самим временем.

Очередная всесоюзная шекспировская конференция состоялась в 1944 году в Ереване (причиной тому послужило наличие в репертуаре армянских театров большого числа шекспировских пьес). С 20-го по 30-е апреля предметом обсуждения видных шекспироведов, литературных и театральных критиков стали армянские шекспировские постановки, среди них «Гамлет» театра имени

Сундукяна с В. Вагаршяном и Г. Джанибекяном в заглавной роли и «Отелло» (Р. Нерсисян, Г. Джанибекян). По впечатлениям этих дней известный театровед Ю. Юзовский написал свою книгу «Образ и эпоха», книгу, заканчивающуюся следующим описанием: одно из заседаний конференции затягивается до ночи, уже наступил комендантский час, и движение по городу запрещено; президиум конференции обращается к коменданту города, и последний отдает распоряжение о том, что для зрителей и делегатов пропусками могут служить билеты театрального фестиваля; «Офицер брал в руки билет фестиваля с изображением Шекспира, возвращал его обратно и, взяв под козырек, невозмутимо объявлял: «Документы в порядке, можете следовать...»

Ко времени Отечественной войны относится еще один спектакль (1944), занявший в истории театра особое место и по высокому своему художественному уровню, и по исключительному долголетию. Это была постановка драмы Вртанеса Папазяна «Утес», которая по сей день—вот уже почти 28 лет—не сходит со сцены театра. Драма эта, обнажающая социальные противоречия дореволюционного села, своим успехом и своей долгой сценической жизнью обязана прежде всего двум факторам: режиссерскому мастерству Вартана Аджемяна и игре Гургена Джанибекяна. Аджемян поставил ее как широкое полотно, насыщенное социальным содержанием; Джанибекян в роли Григора-аги создал поистине монументальный образ, по праву относящийся к числу са-

мых высокохудожественных и значительных национальных сценических образов, таких, как Саломэ в исполнении О. Гулазян (Сундукян, «Еще одна жертва»), Шушан в исполнении Асмик («Пепо»), Элизбаров Рачия Нерсисяна (Ширванзаде, «Из-за чести») и его же дядя Багдасар (в одноименной пьесе Пароняна), Замбахов Авета Аветисяна (Сундукян, «Хатабала») и его же Сагател («Из-за чести»).

Четвертый период деятельности театра (1945—1955) в плане творческой его работы оказался, пожалуй, наиболее трудным. В эти годы с особой остротой встала задача создания высокохудожественного современного репертуара. Решению ее было посвящено много усилий, однако высоких результатов добиться не удалось. Театр показал на своей сцене ряд современных пьес, но, созданные в соответствии с бесплодной схемой так называемой «бесконфликтной драматургии», пьесы эти не выдержали суда зрителя и очень скоро исчезли из репертуара.

Тем не менее некоторые темы современности нашли в театре достойное отражение. Одной из них было художественное осмысление минувшей войны. О том, какой тяжелой ценой, какой самоотверженной героической борьбой была завоевана великая победа, рассказывали впечатляющие постановки «Молодой гвардии» (инсценировка по роману А. Фадеева) и драмы «На высотах» Г. Боряна.

Р-50726
595558

2 832

Библиотека

Из пьес, отражающих современность, большой успех выпал на долю комедии Н. Зарьяна «Опытное поле», в которой высмеивалась обывательская, паразитическая психология людей, устраивающих свое благополучие за счет общества. В этом спектакле, в роли Балабека блестяще выступил Тадевос Сарьян, еще раз продемонстрировав свою на редкость естественную игру, свой заразительный юмор.

Современный репертуар этого периода предоставлял, однако, недостаточные возможности для создания значительных сценических образов, для высокого выражения актерского искусства, а между тем в театре были большие мастера, стремившиеся к созданию подлинных ценностей, к лепке своеобразных и ярких характеров. Естественно, что высшие достижения этих мастеров сцены оказались связаны с классическим репертуаром. «Бесприданница» Островского, «Маскарад» Лермонтова, «Вишневый сад» Чехова, «Живой труп» Толстого, «Дядя Багдасар» Пароняна, «Намус» Ширванзаде — вот репертуар, в котором театр смог по-настоящему раскрыть возможности своих режиссеров и актеров. Драмы «Маскарад» и «Живой труп» в постановке Армена Гулакяна, «Вишневый сад», «Дядя Багдасар» и «Намус» в постановке Вартана Аджемяна стали выражением их зрелого, отточенного мастерства. В спектаклях этих была современность режиссерского мышления, точность и выпуклость сценической интерпретации, гармония сложных психологических задач и условных сценических решений.

В этом репертуаре последней вспышкой фейерверка предстало зрителю искусство армянских трагиков. Арбенина в «Маскараде» играли Папазян, Вагаршян, Федора Протасова в «Живом трупе»— Папазян, Нерсисян, Вагаршян, Джанибекян. Никогда раньше не знал театр столь вдохновенного и высокого творческого состязания стольких выдающихся актерских талантов. Добавим к этому дядю Багдасара — один из лучших образов, созданных Нерсисяном,—и станет более чем очевидно, что в этот период основную нагрузку принял на себя классический репертуар.

В этот «классический» ряд вписалась и постановка драмы «Намус» (1955 год), постановка, значение которой вышло, однако, за рамки рассматриваемого периода и которая отметила собою новый рубеж, новый этап в истории театра. Не только и не столько первоклассной режиссурой и отличной игрой молодых исполнителей определилось значение этого спектакля, сколько тем, что он выявил и доказал творческую силу талантливой молодежи театра.

В театре происходила смена поколений, и спектакль «Намус» был ярчайшим тому свидетельством.

Пятый период деятельности театра (1955—1972) являет собою чрезвычайно богатую картину. Он богат не только репертуаром, самобытными спектаклями и исполнениями, но и важными событиями в театральной жизни.

За это время театр трижды выступал в Москве, в 1966 году совершил зарубежную гастрольную поездку (Ливан, Сирия) и, наконец, в том же 1966 году сундукяновцы получили новое театральное здание (архитектор Р. Алавердян) — замечательное сооружение, во всех отношениях отвечающее самым высоким международным критериям.

Трудно переоценить значение этой второй зарубежной гастрольной поездки (первая поездка — в Иран — состоялась в 1924 году): главный театральный коллектив Советской Армении выступал перед зарубежными армянами, перед теми своими соотечественниками, которые нашли спасение от организованного турками геноцида (1915 г.) в дружественно отнесшихся к ним арабских странах и здесь основали крупнейшие свои колонии. В Ливане и Сирии — в частности, в Бейруте, Алеппо, Дамаске — театр дал в течение одного месяца 37 спектаклей, собрав около 40.000 зрителей. Были показаны «Намус», «Дядя Багдасар», «Утес», «В горах мое сердце», «Ара Прекрасный». Армянам Сирии и Ливана более всего полюбился «Дядя Багдасар» и исполнитель главной роли этого спектакля — Мгер Мкртчян. Арабская и зарубежная армянская пресса оценили гастроли театра как свидетельство дружбы советского и арабского народов.

Большие творческие успехи театра достигнуты были, разумеется, не сразу. Как и всякому искусству, так же и театру дает толчок к развитию общественная жизнь,

ее события и атмосфера. Состоявшийся в 1956 году XX съезд КПСС и его решения, осуждение культа личности, переоценка морально-этических норм недавнего прошлого не могли не отразиться на театральном искусстве. Зеркалом этому был репертуар. Ни в один период своей деятельности театр имени Сундукяна не ставил столько оригинальных пьес, как в эти годы. Пьесы эти преследовали две основные цели: по-новому осмыслить такое важное, решающее историческое событие, как утверждение советского строя в Армении и показать современную жизнь, показать с проникновением во внутреннюю ее сложность, с художественной убедительностью и достоверностью. Первая тема была поставлена и решена в пьесах «Под одной крышей» Г. Боряна, «Розы и кровь» А. Араксманяна, «Казар идет на войну» Ж. Арутюняна, «Председатель Республики» З. Дарьяна, «Врата Мгера» В. Давтяна, вторая — в пьесах «Последние гвоздики», «Весенний дождь», «Умирающая флора» Г. Тер-Григоряна, «На мосту» Г. Боряна, «60 лет и три часа» А. Араксманяна, «Да, мир перевернулся!» А. Папаяна.

Благодаря этим произведениям театр смог сказать своему зрителю правдивое и волнующее слово и о революционном прошлом народа, и о важных проблемах современности. И что еще существенно — произведениями национальной драматургии определился в этот период его творческий облик.

Другую характерную для театра черту составило то, что в нем стали больше обращать на себя внимание не столько отдельные выдающиеся исполнения, как это было в минувшее десятилетие, сколько впечатляющие своей согласованностью ансамбли. Это, конечно, отнюдь не значит, что театр не показал высокохудожественных исполнений; это значит, что главной тенденцией в его деятельности — тенденцией плодотворной и глубоко современной — было создание ансамблевых спектаклей. Среди примечательных актерских достижений этого периода можно выделить следующие: у актеров старшего поколения — Бабушка Ольги Гулазян (Кассона, «Деревья умирают стоя»), Мак-Грегори Рачия Нерсисяна (Сароян, «В горах мое сердце»), Варравин Гургена Джанибекяна (Сухово-Кобылин, «Дело»), Микаел Бабкена Нерсисяна и Смбат Давида Мальяна (Ширванзаде, «Хаос»), Люси Купер Арус Асрян и Барклей Купер Гегама Арутюняна (Дельмар, «Помни завтрашний день»); у актеров нового поколения — Отелло Хорена Абрамяна и Яго Соса Саркисяна, дядя Багдасар Мгера Мкртчяна (в одноименной комедии Пароняна), Джони Вардуи Вардересян (Сароян, «Мое сердце в горах»), Катрин Лефевр Метаксии Симонян (Сарду и Моро, «Мадам Сан-Жен»).

Названные выше представители нового поколения актеров заняли в театре наиболее видное место, завоевали признание широкого зрителя и внесли своим искусством яркие штрихи в общую картину творческой деятельно-

сти театра. Приобрело известность и имя режиссера Рачия Капланяна, постановщика нескольких спектаклей, отличающихся острыми и яркими сценическими решениями.

Из приведенного здесь далеко не полного перечня заметных актерских достижений явствует, что в театре сложился творческий коллектив, способный справляться со сложным и многообразным репертуаром, решать нелегкие художественные задачи. Этой именно труппой были с успехом созданы такие отличные друг от друга сценические ансамбли, как «Хаос» и «К грядущему», «Суббота, воскресенье, понедельник» и «На мосту», «Умирающая флора» и «60 лет и три часа», «В горах мое сердце» и «Цена», «Пепо» и «Председатель Республики».

Все эти спектакли несут на себе печать искусства Вартана Аджемяна. И это естественно: ведь с 1953 года В. Аджемян осуществляет художественное руководство театром. Начиная с этого и даже с более раннего времени (с 1939 года, когда, поставив драму «Из-за чести», он прочно связал свою судьбу с театром имени Сундукяна) Аджемян делает свои творческие устремления и принципы достоянием всего театрального коллектива. Творческие же принципы Аджемяна — это, прежде всего, художественно яркое и убедительное изображение сценического события, подчеркнуто достоверное воссоздание жизни, быта, человеческих характеров, направленное на достижение главной цели — значитель-

ного идейно-художественного обобщения. Конкретные образы и широкие обобщения находятся в его искусстве в тесной взаимосвязи, они служат друг другу непременной, надежной опорой,— ведь для достижения на сцене «предела выразительности» в вахтанговском понимании этой задачи равно важны и первое, и второе. В 1968 году немецкий театровед Кристоф Трильзе, посмотревший несколько постановок Аджемяна, об одной из них («Дело» Сухово-Кобылина) написал в журнале «Театр дер цайт»: «Незабываемая сцена с Важным лицом — кульминация спектакля. С одной стороны — попранная личность, с другой стороны—все более разнузданная, все более свирепеющая абсолютная власть. Такая сцена должна войти и в летопись театра, и в учебники по театральному искусству»[1]. Немецкий театровед отмечает также, что Аджемян «вышел из вахтанговской школы». Из всех театральных направлений и принципов, а таких было много в Москве 20-х годов, молодой Аджемян органически воспринял вахтанговский принцип достижения «предела выразительности». В своей долголетней режиссерской жизни он неизменно следовал этому принципу и на протяжении десятилетий делал вахтанговские заветы достоянием вверенного его художественному руководству театра. Вот почему та характеристика, которую известный режиссер В. Плучек дал театру имени Сундукяна, относится не только к самому театру, но и к

---

[1] «Гракан терт», 1968, 29 ноября.

искусству В. Аджемяна. «Как живопись Сарьяна в своих полотнах славит живопись, так армянские актеры заставляют полюбить в театре его приподнятость, патетику, зрелищность, многоцветность. В этом театре знают цену сценическим контрастам, умеют даже в пределах одного спектакля сопрягать высокое с низменным, трагедию — с сатирой и гротеском, любят скульптурность, широкий жест, укрупненную деталь, броскую подчеркнутую мизансцену»[1].

Это написано в 1956 году, под впечатлением тех постановок Аджемяна, которые были показаны сундукяновцами в Москве во время декады армянского искусства и литературы. После этого театр снова выступал в Москве — в 1960 и 1971 годах. Это были своеобразные творческие отчеты в столице Советского Союза, в одном из крупнейших театральных центров мира, в среде русского театра, той высокой театральной культуры, благотворное влияние которой армянский театр испытывал с середины прошлого века. К московским гастролям театр имени Сундукяна готовился каждый раз со стремлением показать максимум своих возможностей, поэтому и можно считать, что они имеют определяющее значение в кривой показателей развития театра.

Если мы сравним характеристику, данную В. Плучеком, с характеристикой, данной спустя пятнадцать лет, в связи с гастролями 1971 года, театральным кри-

---

[1] «Литературная газета», 1956, 9 июня.

тиком А. Солодовниковым, станет ясно видно, насколько устойчив художественный стиль театра, насколько последовательна линия развития этого стиля, не изменившаяся и с приходом нового поколения. «Плодотворно только чрезмерное, умеренное же — никогда»,— эти слова, сказанные Стефаном Цвейгом по поводу художественного максимализма знаменитого дирижера Артуро Тосканини, могут в какой-то степени характеризовать и мастерство лучших представителей Армянского академического театра имени Сундукяна. Артистам этого театра свойственно стремление к абсолютному перевоплощению в образах, к интенсивной сценической жизни в рамках образа в каждую минуту и секунду спектакля. При этом они не утрачивают чувство меры и вкуса, удерживаясь от нарочитости, нажима, «игры на публику»»[1].

Это сказано уже о том театре, в творческой жизни которого решающее слово говорит поколение, создавшее в 1955 году спектакль «Намус», поколение, сегодня уже не младшее, а среднее.

Наверно, ни на одной области искусства быстротечность времени не сказывается так остро, как на сценическом искусстве. Театральной критикой было замечено, что в творческой жизни театра в последние годы малоприметно участие молодежи. И словно в ответ на эти тревожные замечания в конце минувшего года театр показал выпускную работу своей же актерской сту-

---

[1] «Литературная газета», 1971, 8 октября.

дии — постановку горьковской пьесы «На дне». Правда, спектакль этот не так ярок, как молодежный «Намус» 1955-го, но в нем есть одаренные исполнители, и, стало быть, он может служить свидетельством вступления в театр имени Сундукяна нового поколения актеров.

Есть старая истина — успех обязывает. В данном случае — не только успех, но и та чрезвычайно важная роль, которая отводится театру имени Сундукяна в развитии национальной культуры, и те великолепные условия, которые созданы для его деятельности, и наконец — неизменная любовь к нему зрителя. Все это обязывает театр быть всегда новым, идти в ногу со временем, жить вдохновенной, целеустремленной творческой жизнью, созвучной со сложной, стремительной и богатой жизнью нашего общества и нашей эпохи.

Театр имени Сундукяна прошел полувековой путь, путь, который не раз приносил ему лавры, но который требовал и преодоления трудностей,— путь творческих дерзаний и борьбы, нелегкий и вместе с тем плодотворный, освященный большими победами театрального искусства и незабываемыми именами его мастеров.

В свое второе пятидесятилетие театр вступает с достоинством и уверенностью творца и носителя замечательных ценностей, составляющих богатство нашей национальной культуры.

Общество Библиотека

Левон Оганесович Ахвердян

ТЕАТР ИМЕНИ СУНДУКЯНА

Редактор Р. З. Баблоян
Художник С. Ш. Степанян
Худ. редактор Ан. В. Гаспарян
Техн. редактор К. Г. Саркисян
Корректор Е. А. Арутюнян

121-1972

Сдано в набор 23/V 1972 г. Подписано к печати 10/VII 1972 г.
Бумага типографская № 1, 70×108¹/₃₂, уч. изд. 0,9 л., печ. 0,87 л.=
1,22 усл. печ. лист, цена 15 коп.
ВФ 08066 Заказ 832 Тираж 2000
Издательство «Айастан», Ереван-9, ул. Теряна, 91.
Полиграфкомбинат им. Акопа Мегапарта управления Полиграфпрома
Госкомитета Совета Министров Арм. ССР по печати
Ереван, ул. Теряна, 91.

ЦЕНА 15 К.

P I
50726