

Н. В. КАГРАМАНОВ

ДРАМАТУРГИЯ
ОСТРОВСКОГО
НА АРМЯНСКОЙ СЦЕНЕ



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԳԵՄԻԱ,
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ն. Վ. ԿԱԳՐԱՄԱՆՈՎ,

ՕՍՏՐՈՎՍԿՈՒ
ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՆ
ՀԱՅ ԲԵՄՈՒՄ

1864 — 1972

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳՕ ՀՐԱՏՈՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1973

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Н. В. КАГРАМАНОВ

ДРАМАТУРГИЯ
ОСТРОВСКОГО
НА АРМЯНСКОЙ СЦЕНЕ

1864 — 1972

Р II
348652

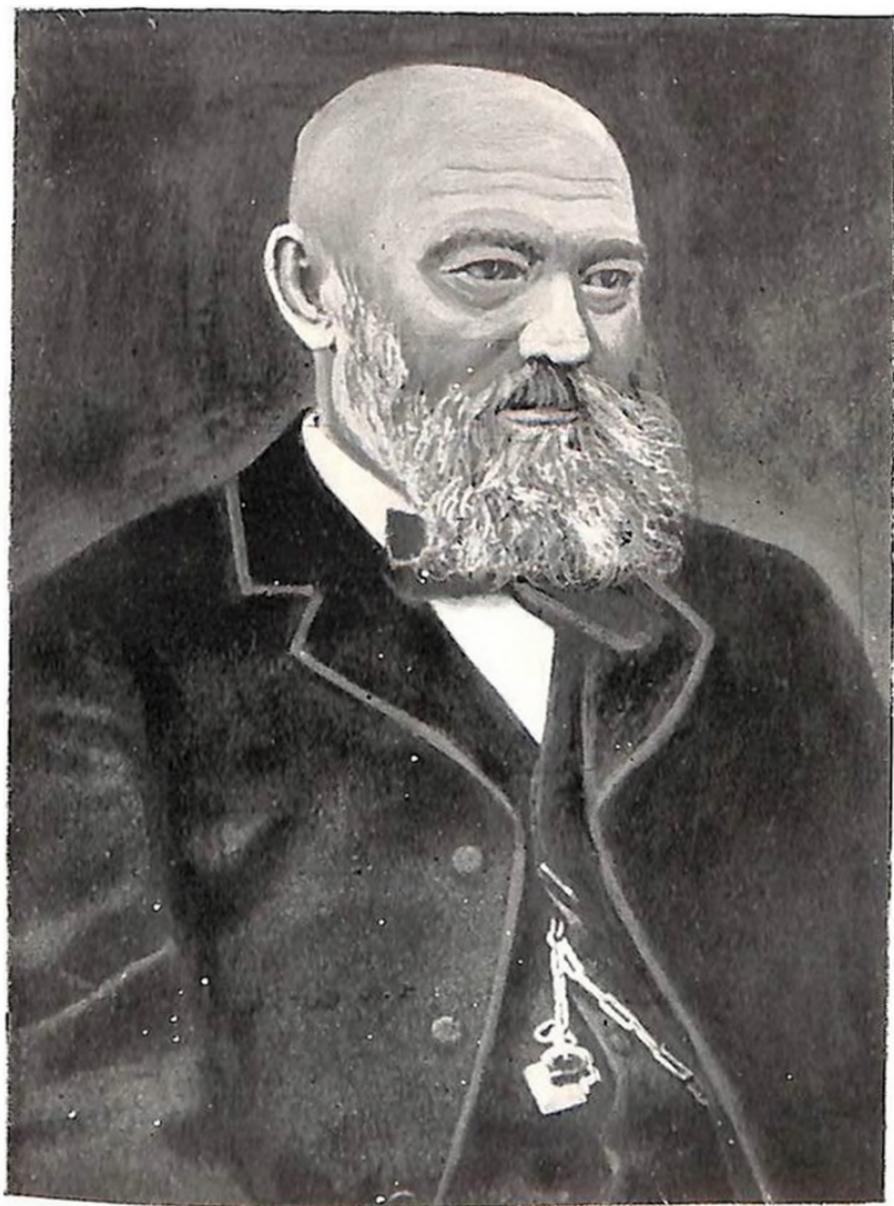


ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН

1973

Прослеживается история постановок пьес великого русского драматурга на армянской сцене, вскрывается роль драматургии Островского в процессе формирования реалистического направления в армянском театре. Отдельно рассматриваются проблемы репертуара и актерского искусства, развившиеся под влиянием эстетики «театра Островского».

Ответственный редактор
Е. Г. ХОЛОДОВ



АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ОСТРОВСКИЙ

О Т А В Т О Р А

Произведения великого русского драматурга Александра Николаевича Островского уже более ста лет не сходят со сцены армянского театра и, составляя целую эпоху в его истории, являются яркой страницей в многовековой летописи армяно-русских культурных связей.

Начиная с постановки комедии «Не в свои сани не садись» в 1864 году армянский театр на протяжении ста с лишним лет показал на своей сцене почти все лучшие произведения Островского: «Доходное место», «Без вины виноватые», «Лес», «Гроза», «На бойком месте», «Бедность не порок», «Поздняя любовь», «Таланты и поклонники», «Волки и овцы», «Бесприданница» и другие пьесы, в которых Островский разоблачал «темное царство» и утверждал передовые гуманистические идеалы.

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

гресс и просвещение народа. Она навсегда утвердилась на сцене армянского театра, став неотъемлемой частью его репертуара.

Несмотря на многие неблагоприятные условия, мало кто из корифеев армянской сцены прошел мимо драматургии Островского и не испытал на себе ее благотворного влияния. Восторженными почитателями Островского в дореволюционное время были Сирануйш, Петрос Адамян, Геворг Петросян, Ованес Абелян, Погос Араксян, Григор Аветян, Ольга Гулазян, Асмик, Исаак Алиханян, Ольга Майсурян, Амо Харазян, Арус и Овсеп Восканяны, Армен Арменян, Екатерина Дурьян-Арменян, в советское время—Грачия Нерсесян, Вагарш Вагаршян, Микаэл Манвелян, Авет Аветисян, Жасмен, Гурген Джанибекян и многие другие.

Ни в чьем творчестве среди армянских артистов драматургия Островского не занимала такого большого места, как у Ованеса Абеяна. Жадов, Незнамов, Несчастливцев, Юсов, Любим Торцов в исполнении Абеяна составляют целую эпоху в летописи армянского театра. Они оказали громадное влияние на последующие поколения армянских артистов, выступавших в пьесах Островского.

История постановок пьес Островского является яркой страницей в освоении русской классики на сцене армянского театра. Однако путь драматургии Островского в дореволюционном армянском театре не был спокойным и гладким. На протяжении многих десятилетий, даже после утверждения реализма на армянской сцене и создания ее корифеями замечательных образов в пьесах Островского, этот путь был отмечен непрекращающейся борьбой между представителями прогрессивной и консервативной интеллигенции, различных идейных и художественных взглядов и направлений. Эта борьба нашла отражение на страницах периодической печати прошлого столетия, во многих статьях о творчестве Остров-

ского. Свое отношение к Островскому высказали многие выдающиеся армянские писатели. Классик армянской литературы Александр Ширванзаде не только горячо приветствовал приход Островского на армянскую сцену, но и перевел его «Грозу». Общеизвестно, каким искренним поклонником творчества Островского был основоположник армянской реалистической драматургии Габриел Сундукян, которого связывали с русским драматургом узы идейной дружбы. Симпатии передовых людей армянского общества всегда были на стороне драматургии Островского.

В дореволюционной периодической печати публиковалось большое количество рецензий на постановки пьес Островского, но, как правило, многие из них носили случайный характер, оценки были нередко противоречивыми, отличались бездоказательностью и крайностью суждений.

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

За эти годы были изданы такие ценные работы, как «Габриел Сундукян» и «Островский и зарождение армянской реалистической драматургии» Г. Абова, «Габриел Сундукян», «Мирдат Америкян», «Геворк Чмшкян» и «Великий народный драматург А. Н. Островский» С. Арутюняна, «Борьба за Островского» Р. Заряна, «Сила большого искусства» (с разделом «Русские классические авторы на армянской сцене») С. Меликсетяна, «Русско-армянские литературные связи» Г. Овнана, «Армяно-русские театральные связи» Б. Арутюняна, «Роль русской передовой театральной культуры в разви-

тии армянского театра» и «Сундукян и Островский» В. Варданяна, «А. Н. Островский» А. Бабаян, «Великий русский драматург А. Н. Островский» А. Бабаяна и Л. Мелкумяна, «Рачия Нерсесян» (с разделом «Русские характеры») С. Ризаева и другие.

Не имея возможности перечислить всех авторов, писавших о творчестве Островского на армянской сцене в дореволюционное время, и особенно за годы советской власти, отметим, что усилиями армянских театроведов сделано немало в разработке проблем освоения наследия Островского национальным армянским театром.

Отдавая должное всем этим исследованиям, отметим, однако, что до сих пор у нас нет систематизированной и цельной театроведческой работы об Островском. Необходимость такой обобщающей работы назрела уже давно.

Автор поставил перед собой задачу проследить историю постановок пьес Островского на армянской сцене в тесной связи со всем развитием армянского театра и теми животрепещущими вопросами, которые волновали его прогрессивных деятелей.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Историческое присоединение Восточной Армении к России в 1828 году явилось поворотным в судьбе армянского народа. Вопреки колонизаторской политике царского самодержавия, оно дало возможность двум народам объединить свои усилия в освободительной борьбе, лучше узнать друг друга, духовно сблизиться.

«Есть две нации в каждой современной нации . . . Есть две национальные культуры в каждой национальной культуре. Есть великорусская культура Пуршкевичей, Гучковых и Струве, но есть также великорусская культура, характеризующаяся именами Чернышевского и Плеханова».¹

Прогрессивная армянская интеллигенция всегда стремилась к сближению с передовой культурой русского народа.

Передовые круги армянского общества первой половины прошлого столетия были хорошо знакомы с русской литературой, читали произведения Фонвизина, Пушкина, Грибоедова, Гоголя, смотрели в Москве и Петербурге постановки их пьес. И те, кому посчастливилось во время учебы в Москве и Петербурге прочесть новые произведения русских авторов, посмотреть спектакли Александринского и Малого театров, восхищались новизной и общественным воздействием русского театра и литературы.

Выдающаяся роль в развитии армяно-русских культурных связей принадлежит армянскому театру, вклю-

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

чившему впервые в свой репертуар «Не в свои сани не садись» Островского.

Тяготение деятелей вновь организованного в 1863 году армянского театра в Тифлисе к передовой русской культуре вообще и в особенности к обличительной драматургии Островского, а после него—Гоголя, Сухово-Кобылина, Грибоедова, Фонвизина и других авторов, поднимающих в своих произведениях острые социальные проблемы своего времени, было явлением закономерным. В выборе пьесы «Не в свои сани не садись» некоторые авторы театральных рецензий того времени склонны были видеть какую-то случайность, утверждая, что она была поставлена лишь потому, что именно эта пьеса оказалась под рукой у переводчика. Но едва ли такое утверждение соответствовало истинному положению вещей. Геворк Чмшкян и его товарищи по армянскому театру, являясь образованными людьми своего времени, были тесно связаны с русской культурой, литературой и театром, хорошо знали, какие процессы происходят в идейной жизни русского общества, какие споры ведутся в литературных кругах, тем более вокруг имени Островского.

Стремясь к реалистическому пути развития армянского театра, они обратились прежде всего к Островскому, творчество которого уже много лет будоражило общественное мнение России.

Островский явился продолжателем великих сатирических и обличительных традиций русской классической драматургии—Фонвизина, Грибоедова, Гоголя. Его творчество, чисто национально-русское, в то же время было общечеловеческим по своему гуманистическому пафосу и находило глубокое понимание у других народов.

После первой же постановки в 1864 году на армянской сцене пьесы «Не в свои сани не садись» развернулась борьба вокруг Островского. Чтобы яснее представить себе все ее перипетии, необходимо перенестись в то-

гдашний Тифлис, где была сосредоточена подавляющая часть армянской интеллигенции, принимавшая самое активное участие в общественной и культурной жизни этого административного центра Кавказа, являющегося по существу столицей трех народов—грузинского, армянского и азербайджанского. Здесь издавались большинство армянских газет и журналов, книги армянских писателей, существовало много армянских учебных заведений, среди которых самым крупным являлась семинария Нерсисян, осуществлялись различные общественные, культурные и театральные мероприятия, завязывались литературные связи между русскими, армянами, грузинами и азербайджанцами. Многие представители армянской интеллигенции, особенно писатели, дружили со своими грузинскими и азербайджанскими коллегами, с находившимися в Тифлисе представителями русской прогрессивной художественной интеллигенции, сосланными на Кавказ царским правительством.

Тифлисский русский театр, созданный в 1845 году, также сыграл положительную роль в духовном обновлении местной интеллигенции, но он просуществовал только до 1857 года—царская администрация увидела в деятельности русского театра общественную угрозу своим интересам и спокойствию.

Несмотря на короткий срок существования русского театра в Тифлисе, он сыграл большую роль в ускорении организации армянского и грузинского театров, в укреплении реалистического направления их репертуара, в установлении тесных связей с русской драматургией. Достаточно ознакомиться с репертуаром русского театра, чтобы убедиться в том, что в основу его были положены пьесы, которые несли передовые идеи, пробуждали сознание масс.

Так, например, «Горе от ума» ставится три раза—в 1846, 1856, 1869 гг.; постановка «Ревизора» осуществляется трижды—в 1846, 1856, 1868 гг. Русский театр ставит

«Женитьбу», «Свадьбу Кречинского», «Гамлета» и пьесы других русских и западноевропейских авторов. Что же касается драматургии Островского, то театр оказался самым последовательным пропагандистом творчества великого русского драматурга, осуществив после своего восстановления в 1866 году постановку пьес «Не в свои сани не садись», «На всякого мудреца довольно простоты», «Доходное место», «Гроза», «Свои люди, сочтемся» и ряда других произведений Островского.

Спектакли русского театра посещались армянской интеллигенцией, и, надо полагать, они оказывали свое воздействие на нее, заставляя задумываться над многими вопросами, в частности над тем, почему она лишена возможности видеть театральные представления на родном языке.

Не в лучшем положении находился и грузинский национальный театр, организованный в 1850 году известным грузинским театральным деятелем Георгием Эристави. Его реалистическая направленность, обличительный репертуар были встречены в штыки грузинской знатью, и театр после безуспешной борьбы, под давлением финансовых и творческих трудностей в 1856 году прекратил существование.

Чтобы было понятно, почему армянские и грузинские театральные представления подвергались гонениям, следует иметь в виду то обстоятельство, что любой национальный спектакль, будь он на историческую тему или на злобу дня, вызывал общественный подъем, бурную реакцию со стороны зрителей, много разговоров. Вспоминая это время, Ширванзаде писал: «В те годы подозревали, что армяне и грузины хотят отделиться от России, и царское правительство даже в народных национальных празднествах усматривало признаки сепаратизма».²

² А. Ширванзаде. Собр. соч., т. 3. М., 1957, стр. 325.

И если запрещались обычные народные празднества, нет ничего удивительного в том, что был ликвидирован грузинский театр, а армянскому театру, имеющему многовековую историю, пришлось ждать долгие годы, чтобы вновь возродиться в 1863 году.

Было бы, однако, не совсем верно, основываясь на этих фактах, утверждать, что все эти годы в тифлисской армянской действительности вообще отсутствовала театральная жизнь. Она была: в семинарии Нерсисян и в других местах часто организовывались любительские спектакли. Каждый любительский спектакль становился предметом горячих обсуждений, вызывал большой общественный интерес, законное желание иметь в городе постоянный театр, но не для избранных зрителей, а для всех.

Идея организации своего национального театра, призванного обслуживать широкие массы, еще с 20-х годов прошлого века постепенно и неуклонно овладевает умами передовой армянской общественности и уже к концу 50—началу 60-х годов становится настоятельной потребностью.

Только в октябре 1863 года две армянские конкурирующие театральные группы Тифлиса объединяются под руководством Геворка Чмшкяна, и новый армянский театр начинает свой трудный и славный путь, борясь за демократические идеалы, за реализм.

Появлению русской классики на сцене армянского театра—сперва комедии Островского «Не в свои сани не садись», а в последующие годы пьес Сухова-Кебылиана, Гоголя, Тургенева, Пушкина, Толстого, Достоевского и других авторов, — предшествовала продолжительная идейная борьба внутри армянской интеллигенции, которая в вопросе репертуара разделилась на два лагеря, придерживаясь противоположных взглядов.

Основные разногласия возникали вокруг вопроса, на каком материале должно осуществляться воспитание масс—на историческом прошлом народа или на современных проблемах действительности. Спор этот разгорелся с особой силой после постановки пьесы «Не в свои сани не садись».

Идеологи консервативной части армянской интеллигенции и их сторонники, придерживающиеся узко националистических взглядов, пытаясь к тому же занять главенствующее положение в руководстве театром, стремились увести зрителей от волнующих вопросов современности, воспитывать их вкусы исключительно на историческом репертуаре. Против взглядов этой группы выступали М. Налбандян, М. Патканян, Г. Чмшкян и другие, которые, отражая насущные потребности народа, боролись за современную тему в драматургии и театре, способную перекинуть мост между искусством и народом, привлечь его к театру, сделать его своим союзником.

К чести прогрессивной критики того времени нужно сказать, что, в отличие от своих противников, она не впадала в пылу спора в крайности, не отрицала огульно исторической темы, признавая ее необходимым компонентом развития отечественной драматургии; она отлично видела силу воздействия исторических спектаклей на патриотические чувства зрителей и считалась с этим обстоятельством.

В 1859 году в разгар борьбы за создание подлинно демократического армянского театра, тесно связанного с жизнью, призванного стать воспитателем широких масс, появляется в печати знаменитая статья Микаэла Налбандяна «Национальный театр в Константинополе». Эта статья, как и вся литературно-критическая деятельность М. Налбандяна, развивавшаяся под влиянием идей Белинского и Герцена, Чернышевского и Добролюбова, имела огромное значение для четкого размежева-

ния сил идейных противников как при организации армянского театра, так и во всей его последующей деятельности.

Впервые в армянской публицистике Налбандян провозглашает высокую общественную миссию театра. «Театральная сцена является тем грозным моральным судом, где справедливость или преступление получают свое достойное, беспристрастное возмездие».³

Вот этого-то больше всего и страшилась консервативная часть армянской буржуазии и аристократии — получить со сцены «достойное, беспристрастное возмездие». Именно поэтому ее идеологи упорно сопротивлялись появлению современной драматургии на сцене театра.

Пьесы, поднимающие проблемы современной жизни, создавались местными драматургами еще до прихода на армянскую сцену драматургии Островского; в них уже обнаруживался реалистический подход авторов к раскрытию окружающей действительности, сатирическая острота, жизненная правдивость. Современная тематика так или иначе затрагивалась уже в «памфлете-комедии» Г. Шермазяна (1841 г.), в которой автор обрушивается на духовенство, показывает взяточничество в среде чиновников; в «Далал Гаго» и «Каба за тысячу червонцев» Н. Пугиняна, в «Скупом» М. Тер-Григоряна, в пьесах «Ночное чиханье к добру», «Воскан Петрович на том свете», «Хатабала» Г. Сундукяна и других.

Реалистическое осмысление жизни становилось требованием эпохи. Армянский театр, избрав реалистический путь, был уже внутренне готов к постановкам пьес и Островского, и Шекспира, и других классиков мировой драматургии.

³ М. Налбандян. Избр. соч., Ереван, Армгиз, 1941, стр. 101.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Когда армянский театр в 1864 году взялся за постановку пьесы «Не в свои сани не садись», Островский был уже автором многих драматических произведений, среди которых выделялись такие шедевры, как «Доходное место» и «Гроза». И тем не менее выбор армянского театра пал на комедию «Не в свои сани не садись», хотя всем была хорошо известна резкая критика, которой в свое время подверглась эта комедия на страницах «Современника» за идеализацию автором патриархальных обычаев в духе славянофильской идеологии. Вспомним, что писал в 1854 году Н. Г. Чернышевский по поводу комедий Островского «Бедность не порок» и «Не в свои сани не садись». «В двух своих последних произведениях Островский впал в приторное прикрашивание того, что не может и не должно быть прикрашиваемо»¹. Но деятели нового армянского театра не могли не знать и того, что пять лет спустя, в 1859 году, в том же «Современнике» Н. А. Добролюбов в статье «Темное царство», не отрицая в этой комедии некоторых элементов идеализации старины, выдвинул на первый план глубокий художественный анализ драматургом самодурства во всех его проявлениях. Добролюбов пришел к выводу, «что комедией «Не в свои сани не садись» Островский намерен-

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

но или даже против воли показал нам, что пока существуют самодурные условия в самой основе жизни, до тех пор самые добрые и благородные личности ничего хорошего не в состоянии сделать, до тех пор благосостояние семейства и даже целого общества непрочно и ничем не обеспечено от самых пустых случайностей²».

Значит ли это, что Чернышевский и его ученик и последователь Добролюбов по-разному оценили эту комедию Островского? Нет, конечно. Дело в том, что они, в соответствии с изменившимися условиями, оценивали разные стороны комедии Островского периода временного увлечения драматургом некоторыми идеями славянофильского толка: «Один из них—Чернышевский—показывает, как ложные воззрения автора привели его к приторному прикрашиванию того, что не может и не должно быть прикрашиваемо. Другой же—Добролюбов—показывает, что драматург, вопреки своим ложным теоретическим воззрениям, сумел все же, как чуткий художник, уловить и передать в этих своих произведениях некоторые существенные черты «темного царства»³.

«Не в свои сани не садись»—пятая по счету пьеса Островского—первой увидела свет рампы на русской сцене 14 января в Малом театре, а 19 февраля на сцене Александринского театра в Петербурге.

Говоря о петербургской постановке, автор «Хроник петербургских театров» А. И. Вольф писал: «В истории русского театра 19 февраля 1853 года составляет новую эру. В этот памятный день давали в первый раз «Не в свои сани не садись» Островского, и с этого дня риторика, фальш, галломания начали понемногу исчезать из русской драмы. Действующие лица заговорили на сцене тем самым языком, каким они действительно говорят в

² Н. А. Добролюбов. Статьи об Островском, М., Госиздат, 1956, стр. 90—91.

³ Е. Холодов. Мастерство Островского, М., «Искусство», 1963, стр. 88.



жизни. Целый новый мир начал открываться для зрителей»⁴.

Следует предположить, что большой успех этой пьесы в Малом и Александринском театрах, а также постановка этой комедии в тифлисском русском театре в 1855 году, тоже оказали определенное влияние на выбор именно этой пьесы для постановки в армянском театре, где ее премьера также становится большим театральным событием.

Руководитель армянского театра Геворг Чмшкян был хорошо знаком с первыми произведениями Островского, в которых критическое острее было направлено против отрицательных сторон жизни купечества, его самодурства и подавления личности и чувства человеческого достоинства. Но было ясно, что постановка их на армянской сцене могла оттолкнуть от театра всю армянскую купеческую прослойку. Другое дело пьеса «Не в свои сани не садись», в которой автор идеализирует купеческий быт, и если даже раскрывает одну из разновидностей самодурства, то делает это в мягких тонах, облагораживает положительными поступками его носителей, ярким представителем которых является Максим Федотыч Русаков, по меткому определению Добролюбова «кроткий самодур»—«Покорность, терпение, уважение к опыту и преданию, ограничение себя своим кругом—вот его основные положения»⁵.

Необходимо иметь в виду еще и следующее обстоятельство. Реалистическая драматургия Островского, несомненно, была новостью для молодых артистов армянского театра. Ничего подобного армянский театр до этого не ставил. Критический реализм, делающий к тому же первые шаги в армянском театральном искусстве, не занимал еще к этому времени достаточно прочных пози-

⁴ А. И. Вольф. Хроника Петербургских театров ч. I, стр. 156—157.

⁵ Н. А. Добролюбов. Статьи об Островском, М., Госиздат, 1956 стр. 90.

ший, чтобы рискнуть показать более сложную и социально более острую пьесу русского драматурга силами неискушенных артистов, до этого выступавших в исторических трагедиях, водевилях и мелодрамах. Постановку «Не в свои сани не садись» следует рассматривать именно как первый шаг в утверждении драматургии Островского на армянской сцене.

Самодурство как проявление социального неравенства уже пустило свои корни в армянской действительности, однако до появления Островского в армянском театре мало кто из армянских драматургов пытался воплотить его в литературных образах. Одним из первых, кто взялся за эту смелую задачу, был Габриел Сундукян, создавший образы самодуров из тифлисской действительности в таких бессмертных произведениях, как «Хатабала», «Еще одна жертва», «Пэпо».

Отметим, что «Доходное место», опубликованное в 1857 году, продолжало находиться под цензурным запретом вплоть до конца 1864 года; молодой армянский театр не мог бы, следовательно, поставить тогда эту комедию, даже если бы и хотел этого. Добавим к этому, что армянский зритель не был в те годы готов к восприятию «Грозы», героиня которой могла бы быть сочтена, в соответствии с традиционной восточной моралью, безнравственной женщиной. А вообще увлечение армянского театра произведениями Островского в то время имело определенные идейные и эстетические границы. Как уже указывалось выше, многие произведения великого русского драматурга были показаны в прошлом столетии на армянской сцене. Но среди них нельзя найти ни одного названия его исторических пьес. Ставя в силу необходимости, а иногда и по принуждению исторические трагедии различных авторов, армянский театр отлично понимал второстепенность таких пьес и не включал в свой репертуар исторические драмы даже такого известного автора, как Островский.

Сведения о предстоящей постановке пьесы Островского «Не в свои сани не садись» еще задолго до ее появления проникают в печать и горячо приветствуются общественностью, особенно той ее передовой частью, которая отвергала слабые и надуманные армянские исторические трагедии с их многословностью, статичностью, ложными положениями и подражательством, желая видеть на сцене армянского театра современные драмы и комедии.

В «Мегу Айастанн» 30 августа 1864 года печатается обстоятельная статья С. Мандиняна «О тифлисском армянском театре и драматических произведениях», в которой автор требует перевода на армянский язык комедий и трагедий авторов других национальностей, что, по его мнению, приблизит армянский театр к его основной цели. Приветствуя от всего сердца перевод пьесы «Не в свои сани не садись» за то, что она помогла армянскому театру найти правильную дорогу, поздравляя и желая успеха театру, автор статьи совершенно правильно замечает: «Посмотрите, какое удивительное сходство между жизнью наших и русских купцов и жизнью низших слоев населения? Если в пьесе Островского изменить имена, то многие поверят и примут их как явления нашей национальной действительности. Надеемся, что мы не обманемся в своих надеждах»⁶.

Премьера пьесы «Не в свои сани не садись» (в переводе Геворга Тер-Александряна) состоялась 7 декабря 1864 г. В спектакле были заняты: Арташес Сукнасян—Русаков, мадемуазель Гаянэ (Саркис Меграбян)—Авдотья Максимовна, Кетеван Арамян—Арина Федотовна, Мирдат Америкян—Маломальский, Софья Давтян—Анна Антоновна, Седрак Мандинян—Бородкин, Геворг Чмишкян—Виктор Вихорев и другие.

В статье «Мегу Айастанн», опубликованной без под-

⁶ С. Мандинян. «Мегу Айастанн», 1864, № 34, стр. 272.

писи, говорилось: «Эти две пьесы (до этого была поставлена другая переводная пьеса), были представлены так хорошо, как раньше не была представлена ни одна из пьес на армянском языке в Тифлисе. Это, с одной стороны, показывает, что от качества пьесы зависит очень многое и что хорошую пьесу всегда можно удачно поставить, если даже в ней будут заняты неопытные артисты. Можно сказать, что все главные исполнители в этих двух постановках, артисты и артистки, были так хороши и совершенны, что большего от них нельзя было требовать. Во многих местах они превзошли наши ожидания. Значит, можно твердо сказать, что те пьесы, которые взяты из жизни, отличаются естественностью, играют артистами и артистками с большей живостью, нежели безвкусные и неестественные новые армянские трагедии, которые на сцене превращаются в комедии-водевили . . . Во время последнего спектакля (т. е. «Не в свои сани не садись») хорошо сыграли из артисток мадемуазель Арамян и мадемуазель Гзянэ, а из артистов — Чмшкян, Америкянц, Мандинян, Сукнасянц. Не сомневаемся, что на сценах многих провинциальных театров России эту пьесу не могли бы поставить лучше»⁷.

Не располагая подробными и конкретными отзывами на спектакль «Не в свои сани не садись», но, основываясь на этих скупых оценках, можно сказать, что премьера этой постановки прошла с большим успехом, в чем была большая заслуга постановщика Г. Чмшкяна и исполнителей всех главных ролей. Этот успех был обусловлен прежде всего тем, что артисты добились «удивительного сходства с жизнью низших слоев населения». Артисты играли «живо и естественно», они были так «хороши и совершенны, что большего от них нельзя было требовать».

Армянская пресса только в общих словах говорит об

⁷ «Мегу Айастан», № 49, 1864, стр. 392.

успехе этой постановки, особенно выделяя образы, созданные Г. Чмшкяном, С. Мандиняном, М. Америкяном, А. Сукнасяном, К. Арамян, С. Меграбяном (Гаянэ). «Мои воспоминания» Г. Чмшкяна дают возможность ознакомиться с творческим обликом этих артистов, которые к тому времени уже занимали ведущее положение в армянском театре.

Прежде всего, отметим, что все эти артисты, различные по своим творческим данным и способностям, личным склонностям и сценическому темпераменту, в одинаковой степени являлись приверженцами реалистического направления в искусстве, стремились к верному и глубокому истолкованию драматургического образа, его идейной сущности, находя характерные приемы игры для раскрытия типического в поступках своих героев.

Ко времени постановки «Не в свои сани не садись» армянский театр уже располагал талантливыми артистическими силами Геворк Чмшкян, будучи режиссером и артистом широкого сценического диапазона, с одинаковым успехом игравший в драмах, комедиях и трагедиях, в 1864—65 годах создает образы Выхорева и Крешинского, а в последующие годы — Пепю, Отелло, Дон Жуана, Шейлока, маркиза Позы и многие другие.

Мирдат Америкян, с блеском исполнявший и трагические и комедийные роли и выступивший в 1864 году в роли Маломальского, «был таким артистом, творцом, художником, который, глубоко раскрывая роль, заставлял зрителя то, смеяться до слез, то дрожать от ужаса, или же плакать от жалости».⁸

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

⁸ Г. Чмшкян. Мои воспоминания. Ереван, изд. АН АрмССР, 1953, стр. 140—142.

огромного успеха он достиг год спустя, в следующей постановке русской пьесы—«Свадьба Кречинского» Сухо-во-Кобылина. Об исполнении им роли Расплюева Г. Чмшкян пишет, что он «был неподражаем. Все видевшие в этой роли знаменитого Садовского, в том числе и русские жители Тифлиса, утверждали, что Мандинян—отличный Расплюев. Он был неподражаем во втором действии, с бесподобной глупостью и ужасным страхом на лице».⁹

Об Арташесе Сукиасяне Г. Чмшкян пишет, что он «был таким артистом, без участия которого в шестидесятилетние годы ставить спектакли было немыслимо».¹⁰

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

В лице Саркиса Меграбяна—Гаянэ армянский театр в 1863 году, когда он почти не располагал женскими силами, приобрел «такую артистку», которая с первой же репетиции показала, что она—гений». Если престарелый драматург Акоп Каренян со слезами на глазах восклицал: «Кто эта девушка . . . Какая отличная декламация, какая игра!», а Мирдат Америкян «был изумлен, что этот юноша мог с такой утонченностью исполнять женские роли»,¹¹ то Геворг Чмшкян утверждал, что «юноша Саркис Меграбян создал типические образы женщины со всеми их характерными женскими особенностями».¹²

⁹ Там же, стр. 29, 37, 38.

¹⁰ Там же, стр. 152.

¹¹ Там же, стр. 24, 160, 161.

¹² Там же.

Суммируя все эти оценки, мы можем со всей определенностью сказать, что Г. Чмшкян и все исполнители отнеслись с большой серьезностью к работе над пьесой. Это была не просто очередная постановка, а спектакль, с которым были связаны немалые надежды армянского театра. И надо признать, что эти надежды были во многом оправданы.

Клерикально-буржуазная критика, преследуя цели, стиюдь не способствующие просвещению народа, решительно выступала против переводов пьес Островского, а позже и Сухова-Кобылина на армянский язык, особенно таких произведений, в которых подвергались критике и разоблачению различные стороны самодержавного строя. Она требовала воспитания народа только на примерах исторического прошлого. Во время репетиций пьесы Островского армянские артисты получали немало упреков в том, что они занимаются бесцельным трудом, не дающим ничего полезного армянскому зрителю.

В журнале «Армянский мир» («Айкакан ашхар») систематически печатались резкие статьи против армянского театра, его руководителя Чмшкяна и его единомышленников. В дальнейшем мы увидим, что эта критика не принимала не только пьес Островского и Сухова-Кобылина, но и в равной мере «Хатабалу» Сурдукяна, поставленную в том же сезоне. Критики «Айкакан ашхара» ссылались на то, что пьесы этих авторов якобы не могли иметь никакого познавательного и воспитательного значения для армянского зрителя, что они непонятны ему и что они мешают самобытности его мышления. Но за подобными рассуждениями, высказанными якобы в интересах народа, скрывались иные намерения.

Представители этой критики отлично видели, какие реальные сдвиги происходят в России, что пробуждение самосознания армянского трудового народа, вооружение его новыми передовыми идеями, не сулит ничего хорошего господствующему классу. Тем более, что ни для

кого не было секретом, и это высказывалось неоднократно в печати, что стоит в пьесе Островского «Не в свои сани не садись» заменить русские имена армянскими, и она тут же станет пьесой из армянской жизни, показывающей во всей неприглядности самодурство в среде армянского купечества и других слоев армянского общества.

Такие суждения давали обильную пищу для размышлений. В самом деле, если в пьесе русского автора разоблачается самодурство как социальное явление и это переносится на армянскую почву, то не сделают ли соответствующие выводы армянские зрители, видя общие черты в русском и армянском самодурстве? Такие выводы и параллели страшили консерваторов и вызывали яростные нападки. А что если после первой пьесы Островского появятся и другие, в которых подвергнется осмеянию и разоблачению чиновничество? Ведь все пороки, присущие русскому чиновничеству, мало отличались от пороков армянского общества. Эти обстоятельства, по всей вероятности, сыграли немаловажную роль в том, что на многие годы задержалась постановка на армянской сцене «Доходного места» и других остросоциальных пьес Островского.

Весь смысл такой критики сводился к тому, чтобы остановить демократизацию армянского театра, которая впоследствии могла привести к сдвигам в сознании широких масс.

«Идейные руководители армянского демократического театра поставили перед собой цель создать театр общественно-образовательного значения, который, как и Малый театр в Москве, должен был связаться с жизнью, углубиться в сущность социальных вопросов современности, разоблачить «царство денег», выдвинуть демократическо-гуманистические идеи, бороться против рабского положения женщины, защищать человеческое достоинство»

во—против произвола, рабленія, вообще против отсталости.

Артисты Малого театра и Островский по своим общественно-политическим взглядам не были революционерами. То же самое и Чмшкян, Америкян и Сундукян. Они были демократами. Ни Островский, ни Щепкин не поднялись до революционного демократизма Чернышевского. То же самое в нашей действительности. Как Сундукян, так и Чмшкян и Америкян не дошли до Налбандяна, но они оказались выразителями его демократическо-реалистической эстетики. Как Островский, так и Сундукян и Чмшкян были связаны с трудовыми слоями и выражали его настроения». ¹³

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

В этой связи представляет большой интерес статья С. Мандиняна, опубликованная в газете «Мегу Айастанн». Автор пишет: «Непонятно, почему Островского нельзя переводить? А по-моему, если что и переводить, то это, прежде всего, пьесы Островского. Разница между жизнью русского купечества и жизнью армянского купечества очень незначительна и потому нам будет интересно увидеть на нашей сцене нашу жизнь». ¹⁴

Для той эпохи призыв по-инному взглянуть на окружающую действительность и выйги из вековой спячки уже звучал достаточно определенно и предвещал приход нового. Сам по себе этот факт уже являлся смелым

¹³ Р. В. Зарян. Борьба за русскую драматургию в армянском театре, изд. «Айпетрат», 1954 стр. 87—88.

¹⁴ С. Мандинян. «Мегу Айастанн», 1876. № 8.

шагом армянского театра, проложившим новые пути в духовной жизни народа. Это их, артистов армянского театра, приветствовал Налбандян, ждал их прихода, чтобы записать их имена золотыми буквами в летопись армянского театра. Задолго до этого, еще в 1859 году, дал он им программу их будущей деятельности для блага народа и его духовного обогащения, надеясь только на молодежь, способную осуществить его заветы. И если театр константинопольских армян не сумел подняться до уровня налбандяновской программы, то эта задача оказалась по плечу Г. Чмишкяну и тифлисскому армянскому театру.

Со смертью Налбандяна армянский театр лишается своего идейного вдохновителя, страстного поборника реализма в искусстве. И это в то время, когда борьба вокруг театра разгорается с новой силой и горстке артистов приходится работать в сложных условиях, доказывать свою правоту не только в практической деятельности на сцене театра, но и в жарких спорах на страницах печати.

Исключительное значение в этой борьбе приобретает «Декларация» четырех ведущих артистов армянского театра, опубликованная в 1865 году. В этой «Декларации» Геворг Чмишкян, Мирдат Америкян, Арташес Сукниасян и Седрак Мандинян доводят до сведения общественности свои взгляды на настоящее и будущее армянского театра, на его задачи и перспективы, на творческий метод и труд артистов и режиссеров. Она являлась коллективным ответом противникам, которые делали все, чтобы не допустить отходы театра и драматургии от старых представлений и канонов.

Воодушевленные успехом постановки пьесы «Не в свои сани не садись», деятели армянского театра намекают в «Декларации», исходя из взглядов Микаэла Налбандяна, новые пути деятельности театра.

По мысли авторов «Декларации», театр только тогда близок к народу, когда он, выполняя свою основную задачу, ставит такие современные пьесы, которые живо интересуют зрителей. Приведя пример с Островским, авторы «Декларации» говорят о необходимости переводной драматургии, выражая надежду, что придет время, когда зритель «полюбит наши переводные пьесы и отвернется от непонятных трагедий».¹⁵

Конечно, если строго оценивать литературный уровень переводов того времени, то следует признать, что они едва ли выдерживали критику, хотя бы потому, что пьесы переводились не на литературный армянский язык, а на наречие тифлисских армян и не могли быть понятными для всех. За редким исключением переводами пьес в первое время занимались случайные люди, не имеющие опыта и знаний в этом деле, их переводы были очень слабы в художественном отношении. Это был весьма серьезный аргумент в нападках идейных противников на руководство нового театра.

Проблемой переводов были обеспокоены многие, об этом неоднократно писалось в печати. В этой связи представляет интерес статья, появившаяся в «Крунк айюц ашхари» в 1864 году, — «О репертуаре и переводных пьесах». В начале статьи автор ставит два вопроса: какие трагедии нужно играть для нашего народа? Нужны ли переводы?

Отвечая на первый вопрос, автор не отвергает необходимости постановок трагедий. Говоря о стиле трагедий, автор требует, чтобы язык их был ясным и понятным даже необразованному человеку, чтобы это был не древне церковный грабар, который не могут понять даже образованные люди.

Автор статьи не скрывает своего положительного от-

¹⁵ «Мегу Айастан», 1865, № 4.

ношения к переводным пьесам. Он говорит: «Неправда, что в переводных пьесах не будет видна наша жизнь. Не будет видна, если переводить пьесы из жизни, не похожей на нашу. Пьесы для переводов нужно выбирать с большой осторожностью. Переводы не есть дело каждого. А то уже до Москвы докатились слухи о том, что у нас каждый мало-мальски грамотный человек пишет пьесу, не зная двух слов по-армянски, занимается переводами».¹⁶

Таким образом, борьба в демократических кругах шла за чистоту армянского языка, за создание литературных произведений и переводов на понятном народу языке, за то, чтобы они стали достоянием широких кругов населения.

Упомянутая статья появилась как раз в то время, когда армянский театр готовил для постановки перевод пьесы Островского «Не в свои сани не садись», а в портфеле театра уже дожидалась своей очереди «Свадьба Кречинского» Сухова-Кобылина.

Драматургия Островского способствовала укреплению на армянской сцене реализма, правды жизни, связи театра с народом и подготовила для постановок в дальнейшем на нашей сцене гениальных творений Сухова-Кобылина, Гоголя, Грибоедова, Пушкина, Тургенева, Чехова, Толстого, Горького, а из армянской драматургии Сундукяна, Пароняна, Ширванзаде, Нар-Доса и других.

Таким образом, борьба за Островского являлась вообще борьбой за русскую классическую драматургию в армянском театре, борьбой против национальной ограниченности.

За Островского боролся в Закавказье не только армянский театр.

¹⁶ «Крунк айоц ашхари», 1864, № 1—2, стр. 120—121.

Первая постановка Островского на грузинском языке относится к 1874 году, когда в Кутанси был представлен любительский спектакль «Доходное место». В следующем же году здесь же ставится пьеса Островского «Трудовой хлеб».

В 1879 году в Тифлисе был восстановлен, наконец, грузинский национальный театр. В первый же вечер театр показал «Доходное место». Начиная с этого дня на грузинской сцене ставятся многие пьесы Островского.

В своем отношении к Островскому деятели армянского и грузинского театров были единодушны, выступали с одних и тех же идейных и художественных позиций, отстаивали одни и те же интересы, видя в драматургии Островского протест против всех проявлений социальной несправедливости.

Дружба между армянским и грузинским театрами проявлялась во многом. Очень часто армянские артисты выступали в грузинских спектаклях и, в частности, в пьесах Островского. Так, в спектакле «Доходное место» в Кутанси в 1883 году роль Юлиньки исполняет Гогджанова, а Юсова—Тер-Степанянц. В том же спектакле спустя месяц в роли Юсова выступает другой армянский артист—Бархударянц. В тифлисском грузинском спектакле «Доходное место» в 1883 году в роли Юлиньки выступает артистка Меликянц.

15 февраля 1910 года армянская общественность отмечает 25-летний юбилей сценической деятельности артистки Меликянц. Артисты грузинского театра не остаются в стороне от этого события. В этот вечер в постановке К. Месхи был представлен 4-й акт «Доходного места» на грузинском языке, где вместе с Васо Абашидзе, Габуния-Цагарели и Гварадзе выступила и сама юбилярша.

Решающее значение в утверждении драматургии Островского на армянской сцене с 1864 года и на грузинской—с 1874 года имела совместная борьба передовых

деятели двух народов. В жарких идейных схватках в борьбе за любимого драматурга участвовали армянские и грузинские артисты. Беззаветными почитателями и пропагандистами Островского на Кавказе являлись Сундукян, Чмшкян, Мандшян, Абелян, Церетели и другие армянские и грузинские театральные деятели.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

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

Подробно разбирая вопрос об идейных и творческих связях двух великих драматургов, С. Арутюнян справедливо замечает, что «Островского и Сундукяна связывала не случайность, а неизбежное историческое развитие жизни, развитие новых социально-экономических условий русского и армянского народов в 50—60—70-е годы XIX века. Их роднила одна и та же эпоха».¹ Далее автор указывает на сходство роли Островского и Сундукяна в создании массового репертуара, в воспитании выдающихся артистических кадров, в формировании национальных театров.

Отвечая некоторым критикам, утверждавшим, что Сундукян перенес в свои пьесы образы и сюжеты Островского, Р. Зарян в 1954 году писал: «А родство между Островским и Сундукяном не в заимствовании выражений и сюжетных линий . . . а в одинаковых для русских и армян социально-экономических условиях, в одинаковых идейных решениях вопросов, вытекающих из них».²

¹ С. Арутюнян. Габриел Сундукян, изд. «Айпетрат», 1960. стр. 434—435.

² Р. Зарян. Борьба за русскую драматургию в армянском театре.

Дереник Демирчян писал в своих «Воспоминаниях»: «Не ставя знака равенства между произведениями Островского и Сундукяна, можно сказать, что общественные взгляды последнего, перспектива его критического реализма были не очень далеки от взглядов и перспектив Островского».³

На это также указывал Ширванзаде. Считая Сундукяна реалистом, действительным основоположником подлинной армянской драматургии, свободным от всяких натуралистических веяний, он писал: «По материалу своих произведений он является армянским Островским. Подобно русскому драматургу, он бичевал «темное царство», то есть купечество. Разница между его Зимзимовым и купцами Замоскворечья Островского только в одежде. По существу же все они сыны одного и того же темного царства».⁴

Сундукян, как известно, был глубоко связан с русской действительностью и литературой. Он учился в Петербурге в 1846—50 годах и имел возможность непосредственно наблюдать русскую жизнь, а по возвращении в Тифлис служил в русском местничестве. На вечере, посвященном памяти Сундукяна в 1912 году, Ширванзаде говорил: «Но будет самообманом отрицание того глубокого влияния, которое имела на него европейская литература, в особенности русская, начиная с Грибоедова, Лермонтова, Гоголя и кончая его современником Островским».⁵ Тогда же Левон Манвелян писал в статье «Основоположник армянской драматургии»: «Сундукяна можно сравнить с русским драматургом Островским. Последний усовершенствовал русскую бытовую комедию, а Сундукян—армянскую. Оба в своих комедиях вывели,

³ Д. Демирчян. Полн. собр. соч., изд. «Айпетрат», 1958, стр. 560.

⁴ А. Ширванзаде. Собр. соч., т. 8, изд. «Айпетрат», стр. 215—216.

⁵ «Тараз», 1912, № 4, стр. 79.

главным образом, купечество, оба дали бессмертные красочные типы». ⁶ Е. Спендиар, сравнивая Сундукяна с Островским, видя родство между героями их пьес, сопоставляя изображение Сундукяном жизни старого Тифлиса и Островским—старой Москвы, заключает свою статью «Габриел Сундукян и Островский» следующими знаменательными словами: «И с этой точки зрения Островский и Сундукян в театральном искусстве являются родными братьями с одинаковыми взглядами». ⁷

Да, Сундукян и Островский были вскормлены схожей действительностью, ими двигали одни и те же идейные устремления. Но не только в творческом плане мы наблюдаем разительное сходство между Сундукяном и Островским. Совпадают и некоторые факты их биографии. И тот, и другой подвергались преследованию со стороны царского самодержавия. За автором комедии «Свои люди—сочтемся» был установлен негласный полицейский надзор. То же испытал и Сундукян, причем, в более жестокой форме, будучи сослан из Тифлиса в Дербент.

Сундукян был одним из инициаторов постановки на армянской сцене пьесы Островского «Не в свои сани не садись».

Идейная борьба армянской прогрессивной интеллигенции за Островского продолжалась многие годы. Из этой схватки победителями вышли Островский и армянский театр. В армянской драматургии и театральном искусстве восторжествовал реализм, идея служения трудовому народу, делу прогресса и просвещения.

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

⁶ Там же, стр. 62—63.

⁷ Там же стр. 63.

Что заставило уже немолодого и больного драматурга предпринять долгое и утомительное путешествие? Известно, в каких тяжелых в материальном и моральном отношении условиях протекала жизнь Островского в последние годы. Здоровье его было подорвано, средств на содержание семьи не было. В письме к Бурдину Островский в 1883 году пишет: «Между причинами моей болезни главное место занимает нравственное угнетение,—это необеспеченность средств при большом семействе. Устранится эта причина, и я еще, может быть, протяну сколько-нибудь».⁸

Островский ищет хотя бы временное облегчение от тяжелой грудной болезни. Ему необходимо спокойствие, чтобы выполнить хотя бы малую часть своих творческих замыслов. В письме к брату в начале августа 1883 года, говоря о своих писательских заботах, он пишет: «Есть много начатого, есть хорошие сюжеты, но . . . они неудобны, нужно выбрать что-нибудь помельче. Я уж доживаю свой век; когда же я успею высказаться? Так и сойди в могилу, не сделав всего, что бы я мог сделать?».⁹

Именно в этот период в нем все настойчивее возникает желание вырваться из московской атмосферы и совершить путешествие на Кавказ. В этом же письме он просит брата: «Сделай милость, возьми меня с собой на Кавказ. В Тифлисе меня давно ждут, там есть люди, которые мне покажут все интересное за Кавказом».¹⁰ Островского тянет на Кавказ потому, что, как он сам пишет, ему «хочется освежиться и испытать новые ощущения».

Приезд знаменитого русского драматурга в Тифлис становится главным событием в культурной жизни Тифлиса. Грузинская и армянская интеллигенция 20 октя-

⁸ А. Н. Островский. Полное собрание сочинений, т. 16, стр. 69.

⁹ Там же, стр. 83.

¹⁰ Там же.

бря 1883 года устранивает писателю торжественную встречу. Вот что пишет Островский об этом событии в своем дневнике: «Вечером в театре Арцируни грузины давали для меня спектакль. Вход в караван-сарай был иллюминирован, против входа, в караван-сарай, был поставлен убранный зеленью и цветами транспарант с моим вензелем . . . У входа на улице, на лестнице и по галереям караван-сарая стояла несметная толпа народу. Когда я вошел, галереи караван-сарая, по которым надо было проходить до театра, светились бенгальскими огнями, и грузинский оркестр заиграл что-то вроде марша. Для меня была приготовлена средняя ложа, она была убрана зеленью, которая гирляндами опускалась до низу. При моем входе в ложу поднялся занавес, вся грузинская труппа в национальных костюмах была на сцене. Режиссер труппы прочел мне приветственный адрес, очень тепло и умно написанный, а грузинский поэт Цагарелли прочитал свое стихотворение на грузинском языке, затем под аккомпанемент оркестра труппа запела по-грузински многолетие, вся публика встала и обратилась к моей ложе, — многолетие, по требованию, было повторено . . . Вначале шел 2-й акт «Доходного места» на грузинском языке . . . Потом шли две небольшие пьесы, из которых одна чисто бытовая, из грузинской крестьянской жизни . . . При выходе моем из театра были те же овалы, что и при входе».¹¹

В своем дневнике Островский не указывает, какие именно две небольшие пьесы были показаны после «Доходного места». Он только говорит о том, что это было «очень интересное представление». Но из заметки в газете «Кавказ» за 22 октября 1883 года, № 237, известно, что в этот вечер грузинские артисты показали также первый акт из комедии Цагарелли «Что увидел — больше не увидишь» и водевиль Г. Сундукяна на армянском языке «Ночное чиханье — к добру».

¹¹ А. Н. Островский, т. 13, стр. 279, 280.

Спустя несколько дней русские артисты показывают Островскому спектакль «Не в свои сани не садись», в котором принимает участие и армянский артист Тер-Степанов. После этого спектакля на многолюдном ужине «последний тост за Островского поднял Сундукян». ¹²

В своем благодарственном слове в конце ужина Островский заявил: «Я от души благодарю вас за искреннее сочувствие к моей литературной деятельности, но вы преувеличиваете мои заслуги. На высокой горе над Тифлисом красуется могила великого Грибоедова, и так же высоко над всеми нами парит его гений. Не мы, писатели новейшего времени, а он внес живую струю жизненной правды в русскую драматическую литературу». ¹³

Островский встречается в Тифлисе с грузинскими писателями и Сундукяном, интересуется их творчеством, беседует с ними о театре и драматургии. В своем дневнике от 28 октября он записывает: «Сундукянц привез свои сочинения на армянском языке». ¹⁴

Из беседы с Сундукяном Островский узнает, что у армянского драматурга имеется перевод «Пепо» на русский язык. Он просит эту пьесу у Сундукяна с намерением рекомендовать ее Малому театру. Сундукян привозит Островскому не только «Пепо», но и другие свои пьесы на армянском языке: «Ночное чиханье — к добру», «Разоренный очаг», «Хатабала» с надписью: «Александр Николаевичу Островскому в знак глубочайшего уважения от автора, 28 октября, 1883 г., Тифлис». Эти экземпляры хранятся в Пушкинском доме Академии наук в Ленинграде и обозначены в каталоге книг с автографами выдающихся писателей, ученых и общественных деятелей, подаривших свои произведения Островскому.

¹² «Кавказ», 1883, № 242.

¹³ Там же, т. 12, стр. 287.

¹⁴ Там же, т. 13, стр. 283.

Островского любили и ценили не только армянские писатели и деятели театра, но, что самое важное, и зрители. Они видели в нем своего автора, выразителя своих дум, забот, тревог и надежд. Армянская пресса широко откликается на смерть великого русского драматурга, верно характеризует его место в русской литературе, ставя его рядом с Пушкиным, Гоголем, Лермонтовым и Тургеневым. «Со смертью Островского русская литература потеряла одного из своих гениальных писателей. Покойный своими многочисленными и глубоко психологическими произведениями сослужил огромную службу как русскому театру, так и русскому народу в их прогрессивных устремлениях».¹⁵

Великий русский драматург сослужил такую же службу армянскому театру и армянскому народу в его борьбе за прогресс и демократические идеалы.

¹⁵ «Мшак», 1886, № 62.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

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

Как могло случиться, что драматург, чье творчество сыграло столь важную роль в утверждении реализма в армянском театре, восторженно принятый общественностью Тифлиса, так долго ждал своего вторичного появления на армянской сцене? Чем это объяснить?

Чтобы дать правильный ответ, следует хотя бы бегло проследить деятельность армянского театра за это время.

Театр не имел помещения для регулярного показа спектаклей. В таком же положении находился и грузинский театр. Не имея средств для оплаты помещения и содержания артистов, оба театра влачили жалкое существование.

Периодическая печать того времени много писала о бедственном положении армянского театра, призывая купцов и состоятельных людей раскошелиться во имя просвещения своего народа. Автор одной из статей в газете «Мшак», говоря с горечью о тяжелом положении театра и артистов, предлагает «господам богачам» не политиканствовать, а построить здание для театра: «Неужели до сих пор они не поняли, что одно дело тратить свои деньги на минутную прихоть, а другое—тратить

деньги на такое учреждение, как армянский театр, что принесет его основателям народное признание и вечную память».¹

Проходит четыре года и газета вынуждена вновь вернуться к этой проблеме: «Часто деньги транжирият на такие вещи, что даже неудобно об этом говорить. Неужели армянская и грузинская общественность, ее состоятельная часть, пожалеет денег на такое учреждение, как театр, который призван воспитывать ум и вкус общественности, чтобы его члены стали порядочными людьми».²

Рассматривая деятельность армянского театра в эти годы, нельзя не заметить, что образованная часть армянской буржуазии, которая признавала необходимость существования своего театра, время от времени, и то под давлением общественного мнения, оказывала некоторую материальную поддержку развитию национальной культуры. Без такой финансовой поддержки театр не мог существовать. Но такие подачки, посящие к тому же эпизодический характер, неизбежно оборачивались зависимостью театра от прихотей меценатов.

Зависимость театра от мещанских вкусов богатых покровителей пагубным образом сказывалась на репертуаре. Пресса не скрывала своей озабоченности состоянием репертуара театра и плохой посещаемостью спектаклей. В статье «О переводах русских и европейских авторов» газета «Мшак» писала: «Хоть армянский театр в Тифлисе и существует больше десяти лет, но за последнее время его спектакли мало посещаются. В чем причина? Зритель не охладил к театру, он недоволен его репертуаром. Его вкусы и требования повысились и его уже не могут удовлетворить такие пьесы, как «Аршак II», «Шушаник», и им подобные. Народу понравились образы Пепо, Арутюна и другие типы, взятые из жизни.

¹ «Мшак», 1874. № 34, стр. 1.

² «Мшак», 1878. № 21, стр. 1.

Он смеялся и аплодировал им, видя жизненные типы и явления на сцене».³

Положение не изменилось и полтора десятилетия спустя. В 1888 году автор статьи в «Нор-Дар» констатирует: «На нашей сцене в большинстве случаев игрались аморальные и пикантные пьесы европейских авторов, в которых действовали обманутые мужья и незаконнорожденные дети. А эти типы способствовали в свою очередь тому, что наш неподготовленный зритель перенес их нравы в свою жизнь». Причину такого положения автор видит в грубом вмешательстве деятелей благотворительного общества: «Люди, вмешивающиеся в дела театра, смотрят на него не с точки зрения будущего, а как на средство для устройства своих личных дел. Достигнув своих целей, они бросают его на произвол судьбы»⁴.

Критика, конечно, во многом была права, осуждая появление на сцене театра пьес, не имеющих художественных достоинств. Но подчас упреки носили односторонний характер. Взять хотя бы такой вопрос, как отношение к постановкам мелодрам и водевилей. Среди произведений этого жанра действительно были и такие, которые ничего не давали ни уму, ни сердцу зрителей. Но в числе водевилей и мелодрам, поставленных на сцене армянского театра, были и такие пьесы, в которых так или иначе поднимались современные вопросы, отражалась жизнь в различных ее проявлениях, не говоря уже о том, что они являлись отличной школой для овладения артистической техникой.

Несмотря на все трудности, вопреки своей зависимости от мещанских вкусов богатых покровителей, театр, руководимый Геворгом Чмшкяном, все же настойчиво борется в эти годы за включение в репертуар лучших

³ «Мшак», 1873, № 21, стр. 2.

⁴ «Нор-Дар», 1888, № 6, стр. 1—3.

образцов отечественной, русской и западноевропейской драматургии.

Особое значение имела для театра драматургия Габриэла Сундукяна. Направленные своим острием против националистическо-консервативной идеологии, самодурства и грабительства армянской буржуазии и купечества, пьесы Сундукяна «Пепо», «Хатабала», «Еще одна жертва» и «Разоренный очаг» взбудоражили общественное мнение, укрепили реалистическое направление в армянском театре.

С 1865 по 1880 год армянский театр показал зрителям: «Отелло», «Гамлет», «Укрощение строптивой» Шекспира, «Лекарь поневоле», «Дон Жуан», «Тартюф», «Жорж Данден», «Брак поневоле» Мольера, «Коварство и любовь», «Разбойники» Шиллера, «Кин, или гений и беспутство», «Генрих Восьмой» Дюма-отца, «Маргариту Готье», Дюма-сына», «Анжело» Гюго, «Зански сумасшедшего» Гоголя, «Горе от ума» Грибоедова, «Свадьбу Кречинского» Сухово-Кобылина.

Почему же все-таки на афише армянского театра на протяжении 15 лет не находилось места для пьес Островского, драматурга, с которого театр начал знакомство армянских зрителей с русской драматургией?

Одной из причин было отсутствие опытных, квалифицированных переводчиков. Напомним, что писал об этом один из старейших артистов армянского театра Григор Аветян, проработавший на его сцене 60 лет: «Многие из наших критиков сделали для себя правилом писать, что армянские артисты искажают свой родной язык на сцене. Но вина здесь ложилась на переводчиков, которые, не владея русским языком, делали переводы. Среди них были и такие, которые, владея русским языком, но совершенно не зная армянского, все же переводили пьесы на армянский язык».⁵

⁵ Г. Аветян. Сорок пять лет на армянской сцене. Воспоминания. Ереван, 1933, Госиздат, стр. 59.

Возможно, что известную роль сыграло то обстоятельство, что как раз в эти годы русская труппа в Тифлисе особенно широко ставила Островского. Достаточно сказать, что только на протяжении одного 1878 года в Тифлисе состоялось 31 представление пьес Островского на русском языке (любопытно, что за этот же год в Москве, в Малом театре, пьесы Островского прошли лишь 25 раз). С другой стороны, петербургская и московская пресса именно в эти полтора десятилетия, начиная со второй половины 60-х годов, крайне недоброжелательно, за редкими исключениями, относится к мастиному драматургу, постоянно твердя об «упаде его творчества» и встречая в штыки каждое его новое произведение. Возможно, что такое отношение критики повлияло и на репертуарную политику армянского театра: вероятно, не случайно, что для второй встречи с Островским театр выбрал не одну из его новых пьес (к тому времени уже были созданы такие шедевры, как «На всякого мудреца довольно простоты», «Лес», «Волки и овцы», «Бесприданница»), а старую комедию «Доходное место», написанную почти четверть века назад.

Перевод «Доходного места» на армянский язык осуществляет тот же Г. Тер-Александрян, но, уже в отличие от перевода пьесы «Не в свои сани не садись», — на литературный язык; это говорит о намерении театра сделать пьесу Островского более понятной и доходчивой для зрителей.

О серьезном отношении театра к этой постановке свидетельствует состав исполнителей, подобранный из лучших сил труппы. В роли Жадова выступает Петрос Адамьян, Вышневецкого — М. Мнакян, Юлиньки — Сирапуш. Полины — В. Гарагашян, Юсова — А. Манднян, Белогоубова — Г. Тер-Давтян. Постановке предшествовала большая подготовительная работа, что во многом определило успех спектакля.

Что привлекло к этой пьесе внимание театра?

На Кавказе, как и в России в целом, была своя ищущая и беспокойная молодежь, мечтающая, подобно Жадову, о преобразованиях, верящая в честность и справедливость. Здесь также, подобно Жадову в России, она находилась в окружении армянских Вышневецких, Юсовых, Белогубовых и Кукушкиных.

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

Так, в образе Вышневецкого Островский показывает типичного представителя царской бюрократии. Вышневецкий не просто вор и взяточник, запускающий руку в казенный карман. Для оправдания своих поступков он развивает целую философию, суть которой сводится к следующему: «Не пойман—не вор». Рядом с Вышневецким, образуя его свиту, стоят его сообщники Юсов и Белогубов, такие же взяточники, во всем подражающие своему благодетелю.

Против них восстает Жадов. Борьба нелегка. Был момент, когда Жадов готов был пойти на сделку с собственной совестью и просить у Вышневецкого «доходного места». Но преодолев минутную слабость, он находит в себе силы заявить: « . . . Я хочу сохранить за собой дорогое право глядеть всякому в глаза прямо, без стыда, без тайных угрызений, читать и смотреть сатиры и комедии на взяточников и хохотать от чистого сердца, откровенным смехом. Если вся жизнь моя будет состоять из трудов и лишений, я не буду роптать. Одного утешения буду просить я у бога, одной награды буду ждать. Чего думаете вы? А буду ждать того времени, когда взяточник будет бояться суда общественного больше, чем уголовного».

А для общественного суда не было места более подходящего, чем театр, о чем писал Палбандян еще в

1859 году, сравнивая театральную сцену с тем грозным моральным судом, где «справедливость и преступление получают свое достойное, беспристрастное возмездие».

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

Прогрессивной армянской общественности было известно, что эту пьесу еще в 1857 году царская цензура запретила ставить, что запрет был снят только в 1864 году, когда и была поставлена пьеса в Александринском и Малом театрах. Она также знала, как восторженно была встречена эта комедия Чернышевским и Добролюбовым. Но в то время, то есть в 1880 году, армянская печать была лишена возможности дать широкое освещение спектакля «Доходное место» и ограничилась лишь общими фразами.

В этой связи заслуживает внимания помещенная в газете «Мшак» рецензия, написанная, по всей вероятности, ее редактором Григором Арцруни. Отметив прежде всего, что эта комедия Островского впервые ставится на сцене армянского театра, рецензент высказывает сожаление, что в этот вечер в театре было мало зрителей, так как сама пьеса оставила прекрасное впечатление.

«Необходимо заметить»,—пишет автор,—что, направляясь в театр, мы были предубеждены и сомневались: сумеет ли наша постоянная труппа представить это произведение, но с радостью увидели, что наши опасения были напрасными, так как в этот вечер вся труппа стремилась совершить чудо».⁶

Указывая, что всем исполнителям ролей—Астхик, Си-

⁶ «Мшак», 1880, № 230.

рануиш, Е. Гарагашян, В. Гарагашян, Адамяну, Миакяну и другим—не была знакома русская жизнь, автор отмечает, что спектакль тем не менее имеет большой успех. Причину этого успеха он видит, прежде всего, в том, что как режиссеру, так и артистам удалось правильно понять идейный замысел произведения Островского и художественно правдиво донести его до зрителей.

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

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

Но, пожалуй, более существенным в этой рецензии, нежели краткие оценки игры артистов, было следующее заявление газеты: «Мы желаем засвидетельствовать, что эта пьеса, взятая из современной русской жизни, очень похожа на армянскую действительность, и наша артистическая труппа очень хорошо представила ее».⁷

Здесь мы видим продолжение прогрессивной линии передовой армянской критики, которая еще в начале 60-х годов боролась за показ современных тем на сцене армянского театра, за переводы лучших произведений русских и западноевропейских авторов, за превращение театра в школу общественного воспитания широких масс.

Только в последующие годы, в связи с многочисленными постановками этой пьесы, появляются в печати более обстоятельные статьи с анализом идейного содержания «Доходного места» и игры армянских артистов.

⁷ Там же.

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

С первой же встречи с творчеством Островского Адамян проникся глубоким уважением к драматургу. Проходит три года, и в 1883 году во время своих московских гастролей он лично встречается с великим русским драматургом. Адамян пишет в одном из своих писем: «После спектакля, вообразите себе, представился Островскому. Он с большой любовью отнесся ко мне, пригласил меня на обед, так как сейчас проживает в Москве. И когда услышал, что «Доходное место» переведено на армянский и что я играл Жадова, очень обрадовался. Он сказал, что очень жалеет, что болен и не сможет прийти посмотреть мою игру, но что имеет друзей, мнению которых верит, и всегда читает написанное в газетах обо мне».⁸

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

Как уже указывалось, партнершой Адамяна в «Доходном месте» была Спрануйш (Меропе Кантарджян), исполнявшая роль Юлиньки. К сожалению, пресса не сохранила каких-либо сведений об игре артистки. Можно лишь сказать, что вместе со своей старшей сестрой Астхик, выступившей в роли Кукушкиной, Спрануйш в этом спектакле впервые столкнулась с русской реалистической драматургией.

⁸ Из архива Петроса Адамяна. Ереван, Музей литературы и искусства.

«Доходное место» прочно входит в репертуар армянского театра. В продолжении последующих четырех десятилетий, вплоть до 1920 года, эта пьеса идет в исполнении нескольких поколений армянских артистов. «Доходное место» становится одним из любимых спектаклей армянских артистов и зрителей.

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

Говоря о самодурах в пьесах Островского, Добролюбов писал: «Лица эти прямо наводят нас на мысль, что все их беззакония—чисто следствие ложного их положения в обществе и ложных понятий, приобретенных вследствие фальшивости положения. А ложное положение их есть опять-таки следствие одной общей причины всех гадостей «темного царства»—самодурства. В сфере чиновнической оно еще гаже и возмутительнее, чем в купеческой, потому что здесь дело постоянно идет об общих интересах и прикрывается именем права и закона».⁹

Все это было хорошо знакомо армянским зрителям. Этим и объясняется, что Жадов становится героем, близким прогрессивной армянской общественности.

Вот почему «Доходное место» систематически возобновляется на армянской сцене и, помимо Тифлиса и Баку, показывается в Шуше и других городах и селах Кавказа.

⁹ Н. А. Добролюбов. Статьи об Островском, стр. 145.

Представляют интерес отклики печати на постановки «Доходного места», осуществленные после 1880 года, в которых не только давались оценки спектаклям и исполнителям ролей, но и ставился ряд принципиальных вопросов о репертуаре армянского театра и его дальнейшем развитии.

После Петроса Адамяна роль Жадова исполняет один из известных армянских артистов Ваан Мамиконян, впервые выступивший в этой пьесе 3 декабря 1884 года.

В этом спектакле, наряду с профессиональными артистами, участвовали и любители. Отмечая успех любителей Софии Таисоголянц в роли Юлиньки, Мариам Калантарян—Кукушкиной, Елены Ованесян—Полины, Б. Гарсоян и Ованеса Лалаяна—Вышневецкого, Степанос Лисициана—Белогубова, рецензент «Мегу Айастан» писал: «Мы очень обрадовались игре любителей, оставившей хорошее впечатление, их слова доставляли удовольствие зрителям. Мариам Калантарян в роли Кукушкиной была очень хороша. Своей игрой она напоминала тифлисских кукушкиных, обучающих своих дочерей принуждать своих мужей жить не по средствам, брать в долг, жить на широкую ногу и пускать всем пыль в глаза. София Таисоголянц хорошо поняла свою роль и добросовестно сыграла ее до конца. Степанос Лисициан в роли Белогубова был очень хорош, в особенности во II акте, в сцене объяснения со своей невестой».¹⁰

Подробно останавливаясь на игре любителей, рецензент ставит вопрос о привлечении новых артистических сил из драматических кружков для укрепления профессиональной сцены, считая, что Калантарян, Гарсоян и Таисоголянц вполне готовы для игры в профессиональном театре.

Критикуя Амрияна-Мандициана за неудачное испол-

¹⁰ «Мегу Айастан», 1884, № 96.

нение роли Юсова, автор рецензии пишет, что он «не был похож на настоящего Юсова, хотя видел их много на сцене и в жизни».

Высокая оценка дана исполнению роли Жадова Ваагом Мамиконяном. Несмотря на некоторые недостатки в игре артиста в четвертом акте, рецензент находит его выступление в этой ответственной роли удачным.

Но, конечно, замечательным Жадовым на армянской сцене в дореволюционное время был великий Ованес Абелян.

Постановка «Доходного места» 15 октября 1892 года была во всех отношениях примечательной. В спектакле были заняты ведущие артисты армянского театра, он прошел с большим успехом и вызвал положительные отклики в газетах различных направлений. Судя по рецензиям, над спектаклем была проведена серьезная режиссерская работа, обусловившая во многом его успех.

В коротеньком отклике на этот спектакль в «Нор-Даре» читаем: «15 октября армянская артистическая труппа показала «Доходное место». Спектакль прошел живо, не считая мелочей. Этот спектакль свидетельствует о том, что если наша труппа будет работать добросовестно, она сумеет преодолеть безразличие армянской общественности к своему театру».¹¹ Рецензент, отражая, по-видимому, взгляды редакции, избегает анализа идейной сущности пьесы и спектакля, не останавливается на образах, созданных Абеляном (Жадов) и Тер-Давтяном (Юсов). Он критикует молодую артистку Агашиян, исполнительницу роли Юлиньки, упрекая ее в плохом знании армянского языка.

Нет анализа пьесы и в рецензии «Тараза», где только говорится, что в спектакле «Доходное место» в роли Жадова «с большим успехом выступил Абелян».¹² Отношение критика к артистке Агашиян более благожелательно.

¹¹ «Нор-Дар», 1892, № 161, стр. 2.

¹² «Тараз», 1892, № 40, стр. 487.

В рецензии говорится: «В 1888 году в Нахичевани она была любительницей. За счет города она на 3 года направляется в Москву на учебу и, помимо школы Шестовского, учится у знаменитой Федотовой. Вернувшись в Тифлис, она впервые выступает на профессиональной сцене в пьесе Островского. И хотя прошло всего 2 месяца, как она начала говорить по-армянски, но уже сделала большие успехи, и если она постарается исправить свое произношение, она будет находкой для армянской сцены. Вообще видно, что сцена ей знакома».¹³

Более подробную рецензию на этот спектакль даст «Ардзаганк». Правда, и здесь рецензент избегает говорить об идейной проблематике самой пьесы. Отмечая большой успех Абеяна в роли Жадова, автор статьи обращает внимание на то, что артист играл «с воодушевлением и вдумчиво, но не имел той сердечной взволнованности, которая типична для этой роли».¹⁴ Рецензент положительно оценивает игру Арамяна (Вышневецкий), Тер-Давтяна (Юсов), Араксяна (Белогубов), Агашян (Юлинька), Меликян (Поллиа), отмечая их умение правильно раскрыть духовный мир своих героев, играть естественно и непринужденно. Несмотря на отдельные шероховатости в игре исполнительниц ролей Вышневецкой и Кукушкиной, медлительность и отсутствие живости у первой и скороговорку у второй, рецензент в целом признает удачный ансамбль спектакля. Проблема создания единого ансамбля была особенно существенной для армянского театра тех лет.

В 1893 году «Нор-Дар» и «Ардзаганк» вновь возвращаются к спектаклю «Доходное место», поставленному в бенефис Абеяна. Этот факт сам по себе был необычным. Выдающиеся артисты дореволюционного театра для своих бенефисов выбирали наиболее выигрышные

¹³ Там же.

¹⁴ «Ардзаганк», 1892, № 21, стр. 1

пьесы и роли, чтобы наверняка покори́ть зрителей. Выбор «Доходного места» Абе́ляном с ролью Жадова говорит о том, что этот спектакль прочно вошел в репертуар армянского театра, получил широкое признание у зрителей, полюбился публике.

«Этот спектакль доставил большое удовольствие всем. Роли среди артистов были распределены удачно, а хозяин вечера Абе́лян сыграл хорошо и оставил большое впечатление . . . Его несколько раз вызывали на сцену бурными аплодисментами».¹⁵

Газета дает высокую оценку мастерству Тер-Давтяна в роли Юсова, и в особенности отмечает Меликян—исполнительницу роли Полины, создавшую трогательный образ наивной и малообразованной девушки, глубоко раскрывшую ее внутренний мир.

На этот раз редакция «Нор-Дара» не оставляет без оценки комедию Островского. Иронизируя над образом Жадова, обвиняя его в слабости и половинчатости, искажая смысл его слов, редакция относит это произведение к самым слабым пьесам Островского, не заслуживающей постановки. Редакция замалчивает успех Абе́ляна в роли Жадова, игнорирует переполненный зрительный зал, взволнованный всем ходом спектакля, всеобщее воодушевление присутствующих, порицая зрителей за то, что они «аплодировали там, где нужно и не нужно».¹⁶

Совершенно по-иному отнеслись к спектаклю «Доходное место» на сцене армянского театра издающиеся в Тифлисе русские газеты. Так, например, «Новое обозрение» и «Кавказ» дают положительную оценку этому спектаклю, выделяя в особенности игру Абе́ляна в роли Жадова и Тер-Давтяна—Юсова, отмечая, что они «старались быть типичными представителями мира, изобра-

¹⁵ «Ардзаганк», 1893, № 10, стр. 2.

¹⁶ «Нор-Дар», 1893, № 13, стр. 1—2.

женного русским драматургом и это им удалось,—в особенности первому».¹⁷

Возвращаясь вторично к этому спектаклю, «Новое обозрение» отмечает: «Вообще спектакль сошел довольно гладко и кроме Абеяна, исполнившего роль Жадова, имели успех артистки Оганян, Вермишева и Араратян, артисты Тигранов и Матинян, которых публика щедро награждала аплодисментами».¹⁸

Если суммировать все сказанное армянскими и русскими газетами об образе Жадова в исполнении Абеяна, то станет ясным, что артист одержал большую творческую победу. Это объяснялось не только талантом артиста, его редким обаянием, удивительной самобытностью, умением глубоко правдивой игрой завладеть чувствами и мыслью зрителей. Образ Жадова был для него близким и родным, потому что он хорошо знал русский народ, его культуру и литературу. До окончательного перехода на армянскую сцену, Абеян продолжительное время работал в бакинском русском театре Гончарова, творчески общался со многими известными провинциальными русскими артистами и, конечно, испытал на себе благотворное влияние их реалистической игры.

Чем дальше, тем больше расширяется география постановок «Доходного места», и в этом большая заслуга прежде всего Ованеса Абеяна, выезжавшего на гастроли в различные города, всегда имея в своем репертуаре роль Жадова. Этот спектакль ставится в Батуми, Баку, Шуше, Тавризе и других местах. И где бы он ни шел, «Нор-Дар» остается неизменным в своем отрицательном отношении к этой пьесе Островского и самому спектаклю.

В том, что это было результатом предвзятости «Нор-Дара», убеждает статья в «Ардзаганке» об одном из

¹⁷ «Новое обозрение», 1892, № 303.

¹⁸ Там же, 1894, № 3712.

представлений, где, в частности, говорится, что «спектакль прошел очень хорошо. Абеяни-Жадов был превосходен. У артиста были порывистые движения, но он обладает такой внутренней силой, что во время душевных переживаний целиком захватывает вас, заставляя забыть окружающих. Вы духовно сливаетесь с ним, вместе переживаете. Да, да! Это его самое большое достоинство. В особенности, когда он прощается со своими идеалами и собирается пойти просить доходное место».¹⁹

Всеобщее признание драматургии Островского и, в частности, пьесы «Доходное место» и бесспорного успеха Абеяни в роли Жадова со стороны общественности и большинства печатных органов вынуждает «Нор-Дар» пересмотреть свое отношение к этой пьесе. Характерной в этом отношении является рецензия на спектакль, показанный в Баку.

Кратко изложив содержание и идейную сущность борьбы Жадова, автор статьи справедливо отмечает: «Островский, как писатель, избегает эффектов. Часто кажется, что в пьесе отсутствует действие. Проходят картины и вдруг перед глазами разворачивается такая волнующая драма, которая захватывает внимание присутствующих . . . «Доходное место» известного русского писателя Островского если не самая лучшая, то, по крайней мере, одна из значительных пьес, где автор раскрывает перед нами положительные и отрицательные стороны жизни. В «Доходном месте» показаны отрицательные явления в русской жизни 40-50-х годов, засилье взяточничества, царство капитала, печальные последствия погони за доходным местом. Но герой Островского, получивший высшее образование, не отступает, не примиряется с мнением окружающих людей и до последней минуты честно и с большим достоинством держит знамя своих взглядов . . . Сохраняя в чистоте свои лучшие по-

¹⁹ «Ардзаганк», 1897, № 133, стр. 1.

рывы. Жадов не унижается и не просит, а считает, что лучше жить в нищете, но честным трудом зарабатывать на жизнь».²⁰

Для «Нор-Дара» это был в какой-то степени шаг вперед, хотя, признавая наличие взяточничества в русской действительности в 40—50-х годах, статья не относила это явление ни к новым временам, ни к местным условиям.

Рецензент «Нор-Дара» на этот раз дает высокую оценку спектаклю, считая его успех результатом глубокого проникновения артистов в характеры и духовный мир изображаемых героев. Он пишет: «Роли были распределены соответствующим образом, и видно было, что руководитель труппы режиссер Петросян приложил большие усилия для глубокого понимания некоторых характеров исполнителями. Нам кажется, что в большинстве случаев, когда наши спектакли хромают, причина этого не в том, что роли не были распределены согласно амплуа артистов, а в том, что артисты не углубляются в духовный мир героя, если можно так сказать, в его характер. Эти обстоятельства, как бы их ни игнорировать, имеют большое значение. И это получается в большей степени с теми произведениями, которые взяты из европейской жизни, или же из жизни тех народов, с которыми мы имеем отдаленное общение. Ясно, что «Доходное место» по своим идеям имеет очень много общего с нашей жизнью. Артисты хорошо поняли внутренний мир своих героев и сумели добиться положительных результатов».²¹

Большой успех премьеры «Доходного места» в Баку был результатом не только блестящей игры Абеяна. Этому способствовала и продуманная работа режиссера Петросяна со всеми исполнителями, среди которых выделялись Арутюнян (Вышневецкий), Араксян (Юсов), Меликян (Полина), Вардун (Кукушкина) и Аветян (Бе-

²⁰ «Нор-Дар», 1893, № 13, стр. 1—2.

²¹ Там же.

логутова). Артисты сумели глубоко понять образы русских людей и донести до зрителей их характерные черты, раскрыть внутренний мир своих героев с большим тактом и художественно убедительно.

Мы подробно остановились на этой рецензии не только потому, что она характеризовала новое отношение «Нор-Дара» к драматургии Островского, что по своим художественным качествам бакинский спектакль превосходил другие постановки этой пьесы. Эта рецензия была вообще одной из первых профессиональных критических статей, в которых давался подробный анализ всего спектакля, игры артистов, работы режиссера, оформления постановки, костюмов и грима.

Изменение отношения к Островскому со стороны «Нор-Дара» подтверждается и второй рецензией того же автора, посвященной целиком анализу игры тех же исполнителей в этом спектакле. Отмечая выдающийся успех Абеяна в роли Жадова, рецензент указывает на искренность его любви к Полине, глубокую ненависть к Вышневному, большой драматизм, достигающий порой трагедийных высот.

Реалистичностью и жизненностью отличается игра Араксяна в образе Юсова и артистки Вардун в роли Кукушкиной; рецензент особо выделяет комедийную сцену Юсова и Кукушкиной в финале второго акта. Автор хвалит игру Меликян в роли Полины, у которой, как он пишет, переход от названного представления об окружающей действительности к пониманию своего места рядом с Жадовым происходит очень естественно. Автор статьи отмечает, что хорошее впечатление оставляет игра Аветяна в роли Белогубова.

Следует упомянуть и другую рецензию «Нор-Дара» на постановку «Доходного места» в 1894 году в Александрополе. Как это часто бывало в провинциальных городах, в спектакле участвовали, главным образом, любители: единственным артистом был Чарчоглян. Из за-

метки без подписи узнаем, что, «театр был заполнен наполовину. Объясняется это тем, что часть публики была вообще недовольна репертуаром театра и потому проявила безразличие к его спектаклям; другие не пришли в театр, потому что не знали содержания «Доходного места»; третьи—из-за своих личных взаимоотношений с артистами.

Спектакль был поставлен настолько удачно, что всех исполнителей много раз вызывали на сцену, долго аплодировали им». ²²

Ряд рецензий на постановки «Доходного места» в Тифлисе, Баку, Шуше и в других местах был опубликован и в газете «Тараз».

Несмотря на то, что эти рецензии часто грешат предвзятостью, противоречивостью и поверхностностью суждений, газета иногда все же проявляет объективность. Так, например, говоря о спектакле «Доходное место» в Шуше и замечая, что зрительный зал был переполнен, рецензент советует руководителю и режиссеру «в дальнейшем ставить подобные воспитательные и художественные пьесы, которые могут вдохновить артистов удачно сыграть спектакль». ²³ В другой рецензии на «Доходное место» редакция одергивает тех театральных меценатов, которые, придя на спектакль «Доходное место», играют в карты, кричат, «держат себя вообще возмутительно, мешают зрителям». ²⁴

Поворот к признанию Островского со стороны «Нор-Дара», «Тараза» и других газет нетрудно понять в свете нарастающего революционного подъема и борьбы пролетариата за свои права, охвативших Кавказ в 90-е годы прошлого столетия. Здесь уже приходится считаться с настроениями масс, чтобы не оказаться в хвосте событий.

²² «Нор-Дар», 1894. № 80, стр. 2.

²³ «Тараз», 1899. № 40, стр. 902.

²⁴ Там же, № 28, стр. 664.

Рецензии на спектакль армянского театра писали многие. Среди них были авторы, которые проявляли серьезное отношение к разбору спектаклей, профессиональный подход. Но были и случайные люди, которые не понимали задач театра в просвещении народа, недооценивали важную роль переводной драматургии.

Наиболее определенную и правильную оценку «Доходному месту» дает газета «Мшак», подробно останавливаясь на общественном значении комедии. В связи с показом этой пьесы в Баку газета пишет: «Едва ли эта комедия Островского когда-нибудь потеряет свое значение, — здесь поднят такой человеческий вопрос, который, тем более, касается воспитания молодежи».²⁵

Находя, что содержание и идейное значение этой пьесы достаточно известно общественности, автор рецензии проищески замечает: «В этот день в театре мало было публики. Может быть, было мало по той причине, что многие боялись, что с ними случится то же самое, что случилось с дядей Жадова? В то время, когда Жадов в волнении говорил: «Прощайте, юношеские мечты мои! Прощайте, великие уроки! Прощай, моя честная будущность», многие, даже не попрощавшись со своими идеями, незаметно перешли с позиции Жадова на сторону Юсова».²⁶

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

Не случайно, что газета «Мшак», неоднократно откликнувшись до этого на спектакль «Доходное место», выступила с таким заявлением именно в связи с бакинской постановкой, учитывая социальный состав населения это-

²⁵ «Мшак», 1897, № 134, стр. 3—4.

²⁶ Там же.

го города, где революционные выступления бакнинского пролетариата задавали тон общественному движению на Кавказе, где на смену экономическим требованиям трудящихся пришли политические лозунги, предвещавшие в недалеком будущем вооруженные схватки с господствующим классом. Это не значит, разумеется, что газета «Мшак» стояла на позициях революционных требований бакнинского пролетариата. Но симпатизируя вольно или невольно образу Жадова и его благородным душевным устремлениям, газета так или иначе отражала мысли и чаяния прогрессивной части армянского общества.

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

Однако в сценах объяснения с Полиной, по мнению газеты, взоры Абеяна-Жадова «моментами носили не платонический характер. Он своим взглядом больше выражал любовь азната, нежели чувства человека, воспитанного в европейском духе».²⁷

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

Абеяна не был одинок в своем успехе. Арутюнян-Вышневецкий, Араксян-Юсов, Меликян-Полина и, отчасти, Мари-Грануш-Юлнська выглядели достойными партнерами великого актера. По своим артистическим данным они вполне соответствовали порученным ролям,

²⁷ Там же.

хорошо их изучили, и образы, созданные ими, были типично русскими.

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

7 июля 1903 года в тифлисском театре Мурашко армянская труппа ставит «Доходное место» с участием приехавших из Петербурга артисток—сестер Астхик и Варсеник, выступивших в ролях Полины и Юлиньки.

Рецензент дает положительную оценку образам, созданным Забел (Кукушкина), Амо Харазяном (Жадов), Сарьяном (Юсов), Варсеник (Полина), Астхик (Юлинька), Пирумяном (Белогубов). Отмечая в благожелательных тонах некоторые недостатки в игре артистов, автор рецензии пишет: «Типичным был Амо Харазян в роли Жадова. Правда, он любит в течение всей игры драматизировать свою роль. По нашему мнению, это неверно. Если и есть место, где этой роли следовало дать драматический оттенок, то только во втором действии. А в остальное время он должен держать себя естественно».²⁸

«Доходное место» ставится не только профессионалами, но и, с конца прошлого века, любителями, правда, иногда с участием профессиональных артистов. Таких любительских спектаклей было много, игралось не только «Доходное место», но и другие произведения Островского. Это—знаменательный факт, характеризующий любовь армянского народа к творчеству Островского, будоражащего общественную мысль, заставляющего новыми глазами смотреть на действительность.

Мы уже приводили пример с Абеяном, выбравшим

²⁸ «Мшак», 1903, № 147, стр. 2.

для своего бенефиса «Доходное место». Многие выдающиеся армянские артисты, в разные годы своей творческой деятельности, во время своих бенефисов и юбилеев останавливали свой выбор на этой комедии. Приведем несколько примеров.

«Тифлисский листок» сообщает, что по поводу 25-летнего юбилея своей сценической деятельности артистка Вардун сыграла отрывки из пьес Мольера, Сундукяна, Островского (Кукушкина в «Доходном месте»). Последняя роль считалась «одной из лучших в ее репертуаре».²⁹

Далее: «15 февраля отмечалось 25-летие творческой деятельности артистки Меликян. В этот вечер показывался второй акт «Пепо» и четвертый акт «Доходного места». В роли Полины артистка Меликян имела большой успех. После спектакля она вышла на сцену в сопровождении престарелого Сундукяна, приветствовавшего юбиляра»³⁰. Еще один пример: «В свой юбилей артистка Забел исполняет роль Кукушкиной в «Доходном месте» Островского».³¹

Артист В. Мирзоян в своих «Театральных дневниках» приводит интересный факт. В 1913 году армянский театр во главе с Сирануйш в течение пяти месяцев гастролирует в Баку, в репертуаре театра были пьесы исторического содержания. Спектакли посещались плохо, и многие артисты склонны были объяснить это ненастной погодой. Но Мирзоян правильно отмечает истинную причину: «Как не вспомнить «Доходное место» Островского, которое мы давно играли в Авлабаре. Под проливным дождем стояла огромная толпа и дождалась открытия дверей. Значит, главное—качество пьесы».³²

²⁹ «Тифлисский листок», 1905, № 18.

³⁰ «Оризон», 1910, № 37, стр. 3.

³¹ «Мшак», 1911, № 258, стр. 3

³² В. Мирзоян. Театральные дневники, изд. «Айастан». 1966, стр. 88.

Велика роль Ованеса Абеяна в пропаганде творчества Островского. Забегая вперед, отметим, что в 1898 году артист создает глубоко эмоциональный и человеческий образ Незнамова в «Без вины виноватых». Третья встреча Абеяна с Островским—образ Несчастливцева в «Лесе». Эту роль он играет в 1903 году.

Любовь Абеяна к Островскому была настолько глубока, что он вместе с Араксяном заново переводит «Достойное место» и в спектакле 1911 года исполняет роль Юсова. Наконец, в 1912 году к галерее образов Островского он прибавляет роль Любима Торцова в пьесе «Бедность—не порок». Пять ролей—пять жемчужин в репертуаре великого армянского артиста.

«Бедность—не порок» Островского, в переводе А. Акопяна, впервые ставится на армянской сцене 14 ноября 1882 года в тифлисском театре Арцруни под руководством князя Амагуни. «Мегу Айастан» в № 124 только констатирует факт постановки этой пьесы, не рецензируя, однако, спектакль. Почти так же поступает и «Мшак». Из коротенькой заметки, помещенной в газете, становится известно, что этот спектакль был показан по сниженным ценам. Считая правильным выбор пьесы Островского, газета пишет: «По нашему мнению, только идя по этому пути, выбирая понятный репертуар и снижая цены на билеты, делая таким образом театр доступным для большинства, наша артистическая труппа достигнет своей цели—сделать народным театральное дело».³³ И опять ни одного слова о спектакле и игре артистов.

В 1886 году газета «Нор-Дар» в № 3 от 17 ноября сообщает, что в Карсе любителями был показан спектакль «Бедность—не порок». В 1899 году газеты «Мшак» и «Нор-Дар» также кратко извещают, что 19 сентября в Ахалкалаки местными любителями была сыграна пьеса Островского «Бедность—не порок».

³³ «Мшак», 1882, № 210.

Только в 1912 году армянский профессиональный театр после тридцатилетнего перерыва вновь ставит «Бедность—не порок» в новом переводе Н. Даниеляна. В спектакле участвуют: Абелян (Любим Торцов), Арутюнян (Гордей Торцов), Забел (Пелагея Егоровна), Гулазян (Анна Ивановна), Асмик (Ариша), Алиханян (Митя). Спектакль ставит Армен Арменян. Об этом спектакле упоминает С. Меликсетян в своей книге «Ованес Абелян». К сожалению, нигде не удалось обнаружить ни одной рецензии на эту постановку.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Первое упоминание о постановке «Без вины виноватые» мы встречаем в «Ардзаганке» за 1897 год. Спектакль был показан в Гандзаке, нынешнем Кировабаде. В роли Арины Галчихи выступала известная артистка Забел. В двухстрочной заметке сообщалось лишь, что «хорошо играли Забел, Тер-Израелян и Чгнаторян, а все остальные играли слабо».¹

В другой рецензии, опубликованной в «Таразе» в 1898 году, читаем более подробный отклик на спектакль, показанный на этот раз уже в Шуше. Наряду с Забел упоминаются фамилии и других профессиональных артистов—Мамиконяна, Мари-Грануш и сестер Фелекян. Город Шуша конца прошлого века является одним из армянских культурных центров в Закавказье. Здесь регулярно ставились любительские спектакли, хорошо было поставлено школьное дело. Каждый год в летние месяцы в Шушу съезжались из Баку, Тифлиса, Еревана на отдых состоятельные люди, интеллигенция. Не удивительно, что сюда часто приезжали театральные труппы.

Вернемся, однако, к рецензии. Кратко изложив содержание пьесы и, причислив ее к «средним» произведениям Островского, рецензент тем не менее дает положительную оценку спектаклю. Он! отмечает: выступивший в роли Незнамова артист Оганян «Оставил глибо-

¹ «Ардзаганк», 1897. стр. 3.

кое впечатление, особенно в четвертом акте». Такую же оценку рецензент дает игре Забел в роли Арины Галчхи и Мамиконяна—Шмаги. Удачны были в своих ролях сестры Фелекян. А Мари-Грануш, давшая своей роли «самостоятельное толкование», «не сумела преодолеть свою скороговорку, мешающую ее успеху».²

Что касается утверждения рецензента о том, что «Без вины виноватые»—«средняя» пьеса, то оно ничем не подкрепляется.

Мы уже подробно говорили о борьбе за Островского в 60-е годы, после постановки пьесы «Не в свои сани не садись». Такая же борьба развернулась вокруг Островского в 80-е годы, когда армянский театр показал «Доходное место».

В конце 90-х годов консервативная критика начала новый поход против Островского, на этот раз избрав своей мишенью «Без вины виноватые».

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

Автор статьи в «Таразе», пытаясь доказать несценичность пьесы Островского, утверждает, что драматург «игнорировал законы сцены. Вот почему в его пьесах имеются картины, которые читаются с удовольствием, но в то же время слушаются со сцены без интереса».³ Рецензент далее заявляет: «Островский сейчас довольно-

² «Тараз», 1898, № 28, стр. 629.

³ Там же, 1898, № 12, стр. 242—243.

таким устарел, потому что изменился тот мир, который он представлял в своих произведениях. Если бы он был крупным талантом, то создал бы типы, которые никогда бы не старели . . . Островский не из бессмертных авторов. Он создал много типов, но типов мелких, типов местных, но не общечеловеческих».⁴

Рецензент «Нор-Дара» утверждает, что с точки зрения литературных, художественных и сценических достоинств «Без вины виноватые» не является первоклассной пьесой. Однако, в отличие от своего коллеги из «Тараза», рецензент «Нор-Дара» считает тему, поднятую Островским, очень интересной, имеющей большое общественное значение. С горечью признает газета, что «наш просвещенный век все больше увеличивается числом без вины виноватых—результат аморальных действий безответственных лиц, прикрывающих свою непопядочность потоком фальшивых слов. Число бездомных и отверженных людей, вроде Незнамова, которого довели до такого состояния мерзавец Муров и ему подобные, составляет легион». Далее газета пишет: «Таким образом, Островский обращает наше внимание на те тяжелые условия, в которых находятся лишённые прав существа . . . Комедия в первых действиях растянута и утомительна, но, благодаря идейной актуальности и драматичности последних картин, слушается с интересом».⁵

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

⁴ Там же.

⁵ «Нор-Дар». 1898. № 10, стр. 2—10.

современное звучание и очень поучительна даже для нас».⁶

Газета «Мшак» так же дважды откликается на постановку комедии «Без вины виноватые». В первой рецензии мы встречаем даже упоминание имени Добролюбова, его статьи «Темное царство», здесь излагаются мысли великого критика о русском обществе, о причинах, породивших «темное царство». Но, переходя непосредственно к анализу пьесы, газета не рискует делать широкие обобщения, видя в ней только проблему покинутых, незаконнорожденных детей. Газета пишет: «Островский хотел в этом произведении, наряду с некоторыми болезнями русской действительности, которые он описывал с таким неприкрытым реализмом, раскрыть и судьбу незаконнорожденных детей. Но в данном случае Островский отошел от реалистического направления и перегрузил современную драму излишними мелодраматическими моментами, достоинство которых в их сценическом драматизме».⁷

Во второй рецензии, вновь упрекая Островского за мелодраматичность пьесы, отсутствие законченных характеров, газета пишет: «Несмотря на все это, комедия даже с этими недостатками оставляет потрясающее впечатление на понимающих зрителей».⁸

Таким образом, авторы процитированных рецензий, признавая те или иные достоинства пьесы Островского, не смогли увидеть в ней главное — горячий протест против строя, порождавшего «без вины виноватых». Правда, здесь была вина и самого театра, который, не акцентируя социальных аспектов пьесы, подчеркивал психологическую драму матери и сына, превращая пьесу в мелодраму.

⁶ «Нор-Дар». 1898, № 47, стр. 3.

⁷ «Мшак». 1898, № 8. 43, стр. 2, 3.

⁸ Там же.

Отчасти и поэтому в протесте Незнамова не был услышан крик наболевшей души миллионов обездоленных, жертв социальной несправедливости.

Отвечая тем русским критикам, которые, не понимая общественной направленности творчества Островского всегда пытались принизить социальное звучание его произведений, брат драматурга с горечью писал: « . . . Что меня поражает в отзывах критиков об Александре Николаевиче,—это узкая бытовая мерка, с которой обыкновенно подходят к его произведениям. Забывают, что он был прежде всего поэт, и большой поэт, с настоящей хрустальной поэзией, какую можно встретить у Пушкина».

Следует отметить, что если в первых постановках «Без вины виноватых» не было глубоко раскрыто идейное содержание пьесы и она трактовалась как бытовая драма, то и подход критики к проблематике произведения Островского был узким и поверхностным.

Мелодраматическое решение первой армянской постановки «Без вины виноватых» во многом шло от штампов русского театра тех лет. Только значительно позже, в 1908 году, А. П. Ленский совсем по-новому осуществляет эту постановку в Малом театре. Пафос этой новой постановки, продержавшейся до 1921 года, состоял в горячем протесте против строя, порождавшего «без вины виноватых». В этом была заслуга не только режиссера, сумевшего благодаря верному раскрытию идейного замысла автора, опровергнуть надуманный взгляд на пьесу, как на мелодраму, но и корифеев Малого театра, создавших жизненно правдивые образы,—Ермоловой (Кручинина), Садовской (Галчиха), Яблочкиной (Коринкина), Остужева (Незнамов) и других великолепных мастеров.

Мы уже говорили, что новая постановка «Без вины виноватых» была приурочена к бенефису Абеяна. Ис

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

Любопытен следующий отзыв: «Герцем дня был бенефициант, который играл роль незаконнорожденного Незнамова. С первого же выхода на сцену Абелян загнипотизировал всех зрителей своим жертвенным видом и волнующим голосом. На всем его облике вы читаете проклятие незаконнорожденности. В его глубоко раскрытых глазах, в светлом, но вопрошающем взгляде сверкают унаследованные от матери особенности честного характера. Но только одно нам кажется странным. Игра Абеляна идет ровно, не ослабевая и не нарастая. Это, конечно, хорошо. Но было бы еще лучше, если бы его игра шла не просто ровно, а постепенно усиливаясь, и достигала бы вершины в финале спектакля».⁹

Несмотря на этот упрек, общий тон критики свидетельствовал о том, что образ Незнамова в исполнении Абеляна стал заметным явлением на армянской сцене. Он был раскрыт с присущей Абеляну простотой, глубиной и правдивостью, без мелодраматических наслоений. Абеляновская трактовка этого сложного образа совпадала с отношением к нему самого Островского, который говорил: «Незнамова очень трудно играть: в нем есть и дурное и хорошее, и все это должно проявляться и в жестах и в тоне; дурное в нем: неблаговоспитанность, дерзкий тон и манеры, приобретенные в провинциальной труппе; хорошее: в сознании оскорбленного человеческого достоинства, которое выражается у него хотя и сильно, но более с искренней горечью, чем с негодующим протестом, отчего его тирады выходят трогательнее».¹⁰

⁹ Там же, стр. 3.

¹⁰ «Ежегодник императорских театров». 1910, вып. VI, стр. 53—54. Островский в письмах и воспоминаниях.

Вспоминая эту роль в 1932 году, Абеяна в разговоре с артистами Кирово-Вятского театра говорил: «Незнамов — это бриллиант, брошенный в сорный ящик. Достаточно его оттуда извлечь, протереть носовым платком и он снова засверкает, засверкает всеми цветами радуги!».

Кручинину в этом спектакле играла великая Сирауиш, властительница дум молодежи и передовой интеллигенции. В истолковании Сирауиш образ Кручининной был цельным и гармоничным, он выражал и душевные страдания матери, и увлеченность героини своим артистическим призванием.

Газета «Тараз» ограничивается лишь тем, что признает игру Сирауиш «хорошей». Газета же «Нор-Дар» в своей первой рецензии на спектакль считает исполнение артистки посредственным, «не оставившим того впечатления, которое можно было ожидать от нее», но во второй признает: «Если бы не сцены, где Сирауиш раскрывала волнения любви обманутой матери, то этот вечерний спектакль прошел бы очень слабо и неинтересно».¹²

В двух рецензиях «Мшак» также даются противоречивые оценки игры Сирауиш. Если в первой говорится о том, что артистка создала сердечный и правдивый образ Кручининной, то во второй отмечается, что в игре артистки наблюдается «какая-то холодность и усталость». Это объясняется отчасти недовольством артистки своей ролью, отчасти непониманием душевных переживаний русской женщины, а самое главное тем, что артистка всегда играет неровно, только местами молниеносно раскрывая некоторые моменты своей роли».¹³

Заметим, прежде всего, что Сирауиш, подобно Дузе,

11 Из неопубликованной беседы О. Абеяна с артистами Кирово-Вятского театра, 1932

12 «Нор-Дар» 1898. № 47, стр. 3.

13 «Мшак», 1898, № 43, стр. 3.

была очень эмоциональной артисткой и именно потому ее игра была порою неровной. Она могла быть на сцене сдержанной в продолжении долгого времени, но вдруг вспыхнуть в отдельных эпизодах с такой вулканической страстью, что это ошеломяло всех и заставляло забыть обо всем. Сам рецензент признает, что артистка была сердечной и естественной, что ее игра была отмечена молниеносными вспышками. Если в игре Сирануйш и были какие-то шероховатости, идущие от ее артистической индивидуальности, то из этого, конечно, не следует, что она не понимала душевных переживаний русской женщины.

В 1912 году Сирануйш вместе с Абеяном, Майсурян и другими известными армянскими артистами гастролирует в Москве. Хотя в этой поездке артистка и не играла Кручинину, но эта ее роль была достаточно хорошо известна многим выдающимся деятелям русской сцены, имевшим возможность видеть ее во время своих поездок на Кавказ. Вот почему, называя Сирануйш «армянской Дезде»,¹⁴ восторгаясь образами Марии Стюарт, Жанны д'Арк, Гамлета, Зейнаб и другими, созданными Сирануйш, русская критика ставила рядом с этими шедеврами и образ Кручининной в ее исполнении.

Кстати, роль Кручининной на армянской сцене впервые сыграла артистка Вардигер Фелекян в 1897 году, а Сирануйш—спустя год. Но подлинная сценическая жизнь Кручининной в армянском театре началась только после того, как ее начала играть Сирануйш.

Наряду с Абеяном и Сирануйш, большого успеха достигает исполнитель роли Шмаги артист Араксян. В оценке его талантиливой игры сходятся все газеты. Раскрывая причину успеха артиста, рецензент «Тараза» писал об Араксяне: «Он не уступает Абеяну в оригинальном толковании ролей. Вообще замечается, что оба эти

¹⁴ «Раннее утро». М., 1912. 7 марта.

артиста являются последователями самой лучшей русской школы . . . Шмага был очень хорош. Это очень способный комик, иногда перенгрывающий ради аплодисментов. Но хороший комик должен вызывать смех созданным образом, а не своим внешним видом».¹⁵

В спектакле «Без вины виноватые» в 1899 году, в Тифлисе, в роли Незнамова выступает Амо Харазян. Кручинину играет Забел, а Шмагу—Миракян. Несмотря на то, что театр был полон и спектакль принимался хорошо, газета «Нор-Дар», ничего конкретного не говоря об игре артистов, безапелляционно заявляет, что Амо Харазяну эта роль «не по плечу».¹⁶

Такую же недоброжелательность проявляет газета в оценке новых постановок этой пьесы в 1901 и 1902 годах. «Эта на самом деле мелодрама и порядком надоевшая»¹⁷, в приступе раздражения восклицает рецензент газеты.

Исключение, пожалуй, составляет статья, посвященная гастролям Спрануйш в Гандзаке, где она в числе других ролей с огромным успехом играет Кручинину. Игра артистки накалила атмосферу зрительного зала. Присутствующая молодежь была так воодушевлена, что после окончания спектакля она распрягла лошадей и сама до гостиницы повезла фаэтон, в котором ехала Спрануйш.

Если рецензия «Нор-Дара» резко обрушивалась на новую исполнительницу роли Кручининной Вардитер, то совершенно иную оценку ее игры дает «Тифлисский листок», где мы читаем: «28 января состоялся бенефис г-жи Вардитер, избравшей для своего вечера комедию Островского «Без вины виноватые». Бенефициантка выступила в роли Кручининной и своим непринужденным, вполне естественным исполнением произвела прекрасное впечат-

¹⁵ «Тараз», 1898, № 12, стр. 242—243.

¹⁶ «Нор-Дар», 1899, № 28, стр. 3.

¹⁷ «Нор-Дар», 1902, № 152, стр. 1.

ление. В особенности она была хороша в последнем акте. Роль Незнамова исполнял г. Мамиконян. Этого артиста мы до сих пор видели исключительно в комедийных ролях, но обдуманное исполнение роли Незнамова дает основание думать, что Мамиконян будет полезен и в драме. Из остальных исполнителей нельзя не отметить г-жу Забел, реально и художественно исполнившую роль старухи Аринны». ¹⁸

Огромное впечатление оставляет спектакль «Без вины виноватые», показанный в Баку и Тифлисе в 1901 году. Основные исполнители здесь те же: Абеяян (Незнамов) и Сирануиш (Кручинина). Но печать уже без всяких оговорок признает их полный успех в этих ролях.

В этом спектакле роль Дудукина исполняет артист Степанян, Миловзорова—Алиханян, Коринкиной—Аветян и Шмаги—Григор Аветян.

О последнем исполнении рецензент «Мшака» писал: «Шмагу-Аветяна нельзя считать уж очень удачным, потому что артист словно настроен показать только комическое в своей роли, оставить впечатление только внешностью. Но нельзя забывать, что за этой внешностью скрывается серьезный внутренний мир, в котором раскрываются характер и драматизм личностей, подобных Шмаге». ¹⁹

Это было уместное замечание в адрес тех исполнителей роли Шмаги, которые представляли его только в комедийном плане, не раскрывали его человеческую драму, не видели в его словах проинического отношения к окружающей действительности.

Спектакль «Без вины виноватые», показанный в 1902 году, послужил поводом для серьезной постановки вопроса о чистоте армянского сценического языка. Это

¹⁸ «Тифлисский листок», 1907, № 24.

¹⁹ «Мшак», 1901, октябрь.

был не новый вопрос. Об этом много говорилось в прошлые годы. Качество переводов было очень низкое, многое не соответствовало оригиналу, допускались пропуски и искажения, а порою и бессмыслица. Положение еще больше усугублялось незнанием некоторыми артистами текста своих ролей.

Так, газета «Мурч» писала: «Нельзя быть очень требовательным к маленькой труппе. Это понятно. Но в одном нельзя быть уступчивым—это вопрос сценического языка. Во всех цивилизованных странах люди идут в театр, чтобы услышать чистую речь. Сцена—это незаменимое средство обогащения языка . . . Обидно, что этого нельзя сказать про нашу сцену. Как перевод, так и непонятное произношение артистов препятствуют устранению этого недостатка».²⁰

Вообще следует отметить, что 1902 год был знаменательным для «Без вины виноватых» на армянской сцене. Спектакль ставится много раз, он сопровождается восторженными отзывами в печати. Так, «Новое обозрение» писало: «Как ярко нарисованы Островским многочисленные типы закулисного мира. Г-н Араксян в роли плута Шмаги не хуже, если не лучше многих, более видных русских исполнителей. Артист был чрезвычайно типичен. Не впадая в шарж, строго соблюдая чувство меры, г-н Араксян внес в роль много юмора, находчивости и воодушевления. Удовлетворительно провела трудную роль Кручинниной г-жа Вардигер Фелекян. Роль Незнамова одна из лучших в обширном репертуаре г-на Абеяна, увлекшего в заключительной сцене комедии зрителей искренностью и теплотой игры. Чтобы не пестрить рецензию именами, не стану называть остальных участников спектакля каждого в отдельности, одинаково постаравшихся поддержать ансамбль».²¹

20 «Мурч», 1902. № 10, стр. 181—184.

21 «Новое обозрение», 1902, № 6199.

Упомянутая выше рецензия «Мурча» интересна не только постановкой вопроса о чистоте армянского сценического языка. В ней дан анализ содержания «Без вины виноватых», раскрыто общественное звучание пьесы: «Посмотрите на Незнамова, страдающего с детских лет от несправедливости лишь потому, что на нем лежит печать незаконнорожденности . . . А жалкий Шмага, которому в жизненной борьбе приходится полагаться только на собственный юмор и хитрость . . . Или же бедная, но честная девушка Любовь Отрадина, брошенная на произвол судьбы бесчестным соблазнителем. Это типы и очень удачно созданные типы в этой волнующей жизненными проблемами пьесе».²²

Все исполнение Абеяна, по мнению рецензента, было направлено на то, чтобы выразить протест против окружающей действительности. И этого он достигал не только внутренним раскрытием роли, но и естественностью жестов и движений, всем своим гордым обликом, продуманными мизансценами.

Об игре Араксяна рецензент пишет: «Я впервые видел г-на Араксяна на сцене и то в чрезвычайно трудной роли Шмаги. И хочу еще раз его увидеть, всегда видеть его в этой очень соответствующей ему роли. С большим умением он провел роль Шмаги, глубоко раскрыв внутренний мир, не впадая в крайности. В этот день г-н Араксян своей привлекательной игрой доказал свои артистические способности».²³

Мы не останавливаемся на других рецензиях на спектакль «Без вины виноватые», ибо при всей их многочисленности они не добавляют ничего нового к уже приведенным отзывам. Одно следует отметить: уже после 1902 года со страниц печати исчезает критика в адрес этой пьесы Островского. Другой примечательный

²² «Мурч», 1902, № 10, стр. 181—184.

²³ Там же.

факт. Если в первых постановках успех решался присутствием на сцене отдельных ярких артистических индивидуальностей, таких, как Абелян, Спрануйш, Аракелян, Забел, то чем дальше, тем этот спектакль становится все более ансамблевым, с определенным режиссерским замыслом и оформлением.

В «Мшаке» за 1908 год читаем: «В главной роли героини спектакля Кручинниной выступила Изабелла Калантар. Своей трогательной игрой она удостоилась бурных аплодисментов и получила букет цветов. Очень удачен был в роли молодого Незнамова артист Зарифян. Ему удалось показать сложные нюансы душевных переживаний Незнамова, показать как под благотворным воздействием доброжелательства и душевных слов смягчается его сердце, подвергнувшееся преследованиям и пренебрежению».²⁴ Газета положительно оценивает игру других исполнителей: Аветяна (Шмага), Ташчяна (Дудукин), Севумяна (Милловзоров), Ваншира (Муров), Меликян (Галчиха), Адамян (Коринкина). По всей вероятности, исполнитель роли Шмаги Григор Аветян сделал определенные выводы из критики в прошлые годы, так как рецензент отмечает, что «в лице Аветяна роль Шмаги нашла прекрасного исполнителя».²⁵

«Без вины виноватые» заново ставятся в 1910 году в Тифлисе, в Народном театре Зубалова. Здесь опять мы встречаемся с новыми исполнителями: Севумян—Незнамов, Вергине—Кручиннина, Манукян—Муров, Давид-Хан—Дудукин, Пирумян—Шмага, Асмик—Коринкина.

Спектакль производит большое впечатление на зрителей, прежде всего благодаря блестящей игре Севумяна. Переполненный зал бурными аплодисментами приветствует артиста «за тонкую и обдуманную игру от на-

²⁴ «Мшак», 1908, № 270.

²⁵ Там же.

чала до конца».²⁶ Этот же спектакль показывается в Дилижане, Карсе, Красноводске, Ашхабаде во время гастрольной поездки армянского театра. 16 июня 1910 года он был сыгран в Тифлисе в ознаменование 25-летия со дня смерти Н. А. Островского.

Одна из последних постановок «Без вины виноватые» в дореволюционное время была показана 6 декабря 1917 года в Тифлисе. По свидетельству газеты «Мшак», он отличался слаженным ансамблем, а исполнение роли Незнамова Амо Харазяном было настолько непосредственным и волнующим, что заставило многих в зрительном зале прослезиться в финале спектакля.

Заметим, что одним из выдающихся исполнителей роли Незнамова на армянской сцене был также и Исаак Алиханян.

Таким образом, начиная с 1897 г. «Без вины виноватые» неоднократно ставятся на армянской сцене, постоянно находясь в репертуаре театра. Армянский театр выдвигает целый ряд выдающихся исполнителей ролей Незнамова, Кручинной и Шмаги—назовем таких корифеев, как Абеяни, Мамиконян, Зарифян, Севумян, Алиханян (в роли Незнамова), Сирануйш, Вардигер, Изабелла Калантар (в роли Кручинной), Араксян, Аветян, Пирумян (в роли Шмаги).

Такой большой успех «Без вины виноватых» был вызван не только тем, что в постановках этой пьесы всегда принимали участие выдающиеся силы армянского театра. Главное было в том, что в этих постановках на первый план выдвигалась не бытовая сторона пьесы, не закулисная жизнь артистов провинциального русского театра, а изображение жизненной драмы Незнамова, Кручинной, Шмаги, изображение жизни общества, в котором человеческая личность подвергалась унижению. Такая трактовка «Без вины виноватых» соответствовала

²⁶ «Мшак», 1910, № 122, стр. 3.

идейным устремлениям прогрессивной армянской общественности, вызвала ее большой интерес, привлекала на представления этой пьесы широкие круги зрителей, воспитывала в них непримиримость к несправедливости.

Постоянные встречи армянских зрителей с драматургией Островского, так же как и с пьесами других русских классиков, воспитывали любовь к русской культуре, укрепляли узы дружбы между двумя народами, теснее связывали их между собой.

Когда мы говорим о непрекращающемся внимании армянской общественности к творчеству Островского, особенно начиная с 80-х годов, то здесь нужно иметь в виду благотворное влияние гастрольных поездок московского Малого театра по Кавказу, которые поддерживали интерес армянских артистов и зрителей к пьесам великого русского драматурга.

Первый приезд артистов Малого театра на Кавказ относится к 1883 году. Вместе с пьесами других русских и западноевропейских авторов в гастрольном репертуаре были «Лес», «Василиса Мелентьева» и «Гроза» Островского. Пресса и публика восторженно принимают спектакли старейшего русского театра, выражают ему особую благодарность за показ пьес Островского. Говоря о спектакле «Василиса Мелентьева», газета «Кавказ» особо выделяет прекрасную игру Федотовой в заглавной роли. «В тот вечер тифлисская публика, вконец побежденная дивными красотами таланта г-жи Федотовой, постаралась выразить ей свою глубокую благодарность с энтузиазмом, свойственным лишь жителям знойного юга».²⁷

«Энтузиазм жителей знойного юга» вновь приводит артистов Малого театра на Кавказ в 1885, 1887 и 1892 годах. В составе труппы—многие корифеи русской сцены. Артисты показывают «Бесприданницу», «Женитьбу»

²⁷ «Кавказ», 1883, № 146.

Белугина», «Грозу», «Лес». Пьеса Островского «Без вины виноватые», написанная им после возвращения из Тифлиса в 1883 году, вызывает особый интерес зрителей: редко можно было увидеть спектакль, в котором участвовало бы такое созвездие замечательных артистических имен: Федотова—Кручинина, Рыбаков—Незнамов, Правдин—Шмага, Южин—Муров.

Малый театр гастролирует в Тифлисе и Баку в 1891, 1900, 1901, 1903, 1916 годах и в каждый свой приезд показывает все новые и новые постановки пьес Островского.

С небывалым успехом проходят гастроли Малого театра в Тифлисе и Баку в 1900 году. Газета «Мшак» писала: «Вчера, 16 мая, в театре Тагиева начались гастроли артистов Императорского Малого театра под руководством Правдина. Была показана комедия Островского «Бешеные деньги». Не ошибемся, если скажем, что такого удачного спектакля в Баку еще не было . . . На сцене вы видите не исполнителей, а живых людей, совершенные образы, которые живут и живут так просто, естественно и красиво, что зрители не только с большим вниманием, не утомляясь, следят за их действиями, но и вместе с ними радуются, смеются, горюют, переживают . . . Существование суфлера было забыто . . . Ничего лишнего, ничего ложного не бросалось в глаза».²⁸

О спектакле «Таланты и поклонники» та же газета писала: «Достаточно сказать, что после спектакля сожалеешь, почему он так быстро кончился. Главное в том, что вы забываете, что находитесь в театре, настолько живой и естественной была игра . . . После окончания спектакля зрители непрерывно в течение десяти минут продолжали аплодировать, вызывая артистов на сцену».²⁹

²⁸ «Мшак», 1900, № 93, стр. 2.

²⁹ «Мшак», 1900, № 16, стр. 2.

В 1903 году, обращаясь к артистам Малого театра после окончания их гастролей в Тифлисе, представитель Тифлисского артистического общества П. А. Опочинин говорил: «Малый театр заботливо оберегает свой репертуар и свое искусство от тех патологических симптомов, которые под видом якобы новых течений в искусстве, под флагом символизма и декадентства проникли на сцену, затмили на ней свет, замутили на ней правду, сковали жизненность, пошатнули веру в торжество идеалов. На подмостках Малого театра нет места для тех произведений современной драматической литературы, которые только быют по нервам зрителя, повергают его в страх и уныние, но ничего не говорят ни его уму, ни сердцу и не пробуждают в нем сил для честной борьбы».³⁰

Таким образом, гастроли артистов Малого театра в Тифлисе и Баку способствовали еще большему укреплению реалистических позиций армянского театра, доказывали необходимость новых и новых постановок пьес Островского на армянской сцене.

³⁰ «Новое обозрение», 1903, № 6588.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Наиболее репертуарными пьесами Островского на армянской сцене стали, как уже отмечалось, «Доходное место» и «Без вины виноватые». Остановимся теперь на сценической судьбе некоторых других пьес великого русского драматурга в дореволюционном армянском театре.

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

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

Только 12 января 1906 года Армен Арменян ставит эту пьесу в Нахичеване-на-Дону, в бенефис Сатешик Адамян, выступившей в роли Ларисы. Актриса выступает в ней и в 1906 году в Тифлисе. Остальные роли в этом спектакле исполняли: Забел—Огудалова, Петросян—Паратов, Мирзоян—Карандышев, Тасчян—

Кнуров, Тер-Аракелян—Вожеватов, Рштуни—Робинзо
Чмикян—Ефросинья Потаповна.

После 1906 года вплоть до установления Советско
власти в Армении, мы не находим «Бесприданницу»
репертуаре армянского театра. Причина этого главны
образом в отсутствии опытного режиссера, который по
мог бы артистам избежать мелодраматического подход
к пьесе Островского и акцентировать внимание на глу
боком раскрытии драмы Ларисы в собственническом об
ществе, где женщина—всего лишь «вещь».

Неудача постановки «Бесприданницы» не отталкива
ет армянский театр от драматургии Островского. 27 ноя
бря 1903 года впервые осуществляется постановка «Лес
са». В спектакле, поставленном режиссером М. Джаба
ром и артистом М. Шевченко, были заняты артисты Абе
лян (Несчастливцев), Аветян (Счастливцев), Агаян (Бу
ланов), Забел (Гурмыжская), Хитарян (Аксюша)
Рштуни (Петр), Тер-Давтян (Милонов), Арутюнян (Вось
мибратов), Мамиконян (Карп), Вардун (Улита).

Одним из первых на этот спектакль откликнется
«Тифлисский листок». Газета положительно оценивает
спектакль в целом и игру отдельных артистов. «27 ноя
бря артистами армянского драматического общества
впервые была исполнена драма Островского «Лес». В
которой в роли Несчастливцева выступил Абелян, а в
роли Счастливцева—Аветян. Можно было заранее ожи
дать, что пьеса будет иметь большой успех. В особеннос
ти удачно были проведены последние два акта. Также
оставили хорошее впечатление Хитарян—Аксюша, Ару
тюнян—Восьмибратов и Рштуни—Петр».¹

Ную позицию в отношении «Леса» занимает «Та
раз», выступивший с резкой критической статьей в адре
и пьесы Островского, и армянских артистов. Рецензент
Кара Мелик, не разобравшись в идейных и художествен

1. «Тифлисский листок», 1903, № 273.

ных достоинствах этого классического произведения, безапелляционно писал: «Кто в этот вечер не пришел в театр, тот много потерял. Интересные вещи происходили в театре. Во время спектакля у многих спалились глаза и опускались головы, со всех сторон раздавался храп... Неужели сейчас время кормить нас такими несценичными произведениями, в которых нет ни проблем, ни решений? Только бесцельные монологи, пустые и бесцветные влюбленные и больше ничего».² В той же рецензии мы читаем, однако, что «пьеса была переведена с оригинала ясным и доходчивым языком и желательнее почаще принимать на сцену такие переводы». Оценивая оформление спектакля, рецензент не может скрыть своего восхищения, признавая, что «картины природы были прекрасны: красивый лес, сад, луна — настоящая поэзия».

Что же вызвало такое неудовольствие рецензента, почему спектакль показался ему столь скучным? Может быть, артисты играли слабо, не знали своих ролей? Нет, по его мнению, «Абелян в роли Несчастливцева художественно выразил замысел, от начала до конца сохранил присущий ему такт и с большим успехом исполнил свою роль». Но, может быть, другие исполнители не справились со своими ролями? Нет, из рецензии мы узнаем, что хороша была Хитарян в роли Аксюши, а что касается Авегяна в роли Счастливецва, то рецензент, положительно оценивая его игру, советует только не перегрывать местами и четче произносить слова.

Не остается никакого сомнения в том, что резкий тон рецензии был продиктован предвзятым отношением критика к творчеству Островского. Эта позиция весьма характерна для консервативной критики, исходившей из того, что пьесы Островского, посвященные русской жизни, якобы не могут быть понятны и интересны армянскому зрителю, и, следовательно, не должны ставиться у нас.

² «Тараз», 1903, стр. 327.

Рецензент «Тараза» заканчивает свою статью словами: «Вообще-то пьеса не соответствовала нашей жизни», пытаясь тем самым захлопнуть двери армянского театра перед драматургией Островского.

Двумя рецензиями откликается на премьеру «Леса» «Нор-Дар». Подробно разобрав содержание пьесы в первой рецензии, «Нор-Дар» относит «Лес» к классическим произведениям и считает, что пьеса, верно отражая жизнь русского общества, не потеряла своей злободневности и сегодня. И в первой, и во второй рецензии газета положительно оценивает игру Абеяна в трудной роли Несчастливцева, особенно выделяя его исполнение в последнем акте. Убедительные образы, по мнению рецензента, создали Забел—Гурмыжская и Аветян—Счастливцев, хотя он и делает в адрес этих исполнителей некоторые критические замечания.

В отличие от «Тараза», «Нор-Дар» отмечает, что премьера «Леса» прошла с большим успехом. Критик «Нор-Дара» обнаруживает, однако, полное непонимание идейного замысла пьесы, утверждая, что «участие в «Лесе» двух бродячих артистов совершенно излишне. Их можно было бы вообще вымарать без ущерба для основной идеи пьесы».³

Это утверждение тем более вздорно, что армянская постановка «Леса» держалась, главным образом, на блестящей игре Абеяна в роли Несчастливцева, которая определяла весь тон спектакля, доводила его до остро драматического звучания, глубоко раскрывала идейный замысел автора.

Вспоминая этот спектакль, Григор Аветян, который сам был его участником, пишет: «В театральный сезон 1903—1904 гг. мы вдвоем (имеется в виду Ованес Абеян) были приглашены на работу в труппу Тифлисского армянского драматического товарищества. В этом теа-

³ «Нор-Дар», 1903, № 216, 217.

тральном сезоне Армянское драматическое товарищество включило в репертуар «Лес» Островского, в котором Абеяни должен был играть роль Несчастливцева, а я — Счастливецва. Пьесу поставил артист Петербургского театра Шевченко. Он в это время работал в Тифлисе в русской труппе.

После пятнадцати репетиций пьеса была готова и сыграна бесподобно. Абеяни прекрасно сыграл роль бродячего трагика Несчастливцева. И меня похвалили все газеты за исполнение роли Счастливецва.

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

Я эту пьесу несколько раз видел в Москве, в тогдашнем императорском театре, в роли Несчастливцева я видел многих видных артистов—Садовского, Рыбакова, Грекова и других.

Игру Абеяни, армянского артиста в сугубо русской пьесе, тем более в пьесе Островского, я нашел если не выше, то по крайней мере равной их игре».⁴

Абеяниевская трактовка образа Несчастливцева во многом определила успех спектакля. Несчастливцев Абеяни меньше всего был спокойным и уравновешенным человеком, уставшим от долгих лет странствий по просторам России. Его Несчастливцев на сцене был непримиримым противником ханжества, защитником обездоленных. Актер видит в образе трагика прежде всего честного и благородного человека, вызывая сочувствие зрителей к своему герою.

Таким образом, первое представление «Леса» на армянской сцене, несмотря на брюзжание консервативной критики, явно искажавшей действительное положение вещей, проходит с большим успехом.

⁴ Сборник-альбом «Ованес Абеяни», изд. «Айастан» и АТО. 1965. стр. 111—112.

Драматургия Островского, вопреки ее недоброжелателям, считавшим, что она устарела, с каждым годом все более прочно утверждается на армянской сцене. Расширяется круг пьес Островского, к которым обращаются армянские артисты.

«Женитьба Белугина» дважды ставится на армянской сцене—в 1912 и 1918 году. Инициатором обеих постановок был известный артист Овсеп Восканян, который перевел пьесу на армянский язык и исполнил роль Белугина. Этот спектакль был показан в Большом Каракиесе (Кировакане) для школьников. Наряду с супругами Восканян, профессиональными артистами, исполнителями главных ролей, в спектакле принимали участие и любители, среди которых удачно сыграли роли Настасьи—Тапрян, Агшична—Костанян и Сыромятова—Санамян.

Рецензент «Мшак» отмечает: «Благодаря серьезному изучению пьесы и прекрасной игре супругов Восканян, спектакль прошел с большим успехом и доставил большое удовольствие маленьким зрителям».⁵

Автор статьи не обходит, однако, молчанием погрешности перевода, критикуя Восканяна за допущенные искажения оригинала и призывая к бережному отношению к произведениям русской классики.

15 января 1918 года в бенефис Восканяна вновь ставится «Женитьба Белугина». Несмотря на существенные недостатки перевода, спектакль, в котором принимали участие первоклассные силы армянского театра, проходит с большим успехом. «Восканян,—читаем мы в газете «Мшак»,—играл с большим воодушевлением и прекрасно провел свою роль, в которой даже самые незначительные моменты были глубоко проработаны. Артист Восканян в нашей труппе занимает почетное место и каждый раз, когда он играет, его игра не проходит бес-

⁵ «Мшак», 1912. № 144. стр. 3.

следно. Похвалив других исполнителей—Асмик, Забел, Люси Севумян, Мирзояна, Санамяна, рецензент особо выделяет игру Арус Восканян в роли Елены, которая «благодаря своей умной и талантливой игре, богатой мимике, прекрасным мизансценам и костюмам, оставила такое большое впечатление на присутствующих, что они с особым нетерпением и сердечным волнением ждали выхода своей любимой артистки».⁶ В рецензии подчеркивается, что армянские артисты сумели со всей правдивостью раскрыть идейное содержание пьесы.

Спектакль «Женитьба Белугина» дал повод автору статьи поднять принципиальный вопрос о репертуарной политике руководителей армянского театра.

На протяжении многих лет Совет Драматического товарищества постоянно занимал двойственную позицию в отношении репертуара театра, нередко руководствуясь в этом вопросе лишь кассовыми соображениями. Мы уже отмечали, что театральные меценаты и «национальные деятели» не проявляли подлинной заботы о помещении театра, репертуаре, режиссуре, о переводах пьес, о подготовке кадров и улучшения материальных условий жизни артистов.

Еще в 1910 году газета «Кавказ» выступила со статьей о репертуаре русского театра. Поднятые газетой вопросы полностью относились и к репертуару армянского театра. Газета писала: «А. Н. Островский водворился в народном театре. Давно пора. Где, как не на народной сцене место произведениям славного бытописателя? «Верхи» общества охладели к Островскому давно и безнадежно, но публика народных спектаклей, живущая в зрительном зале более сердцем, чем рассудком, тяготеет к Островскому, и этого тяготения не вытравить никаким «Тайфуном» и никакой другой драматической вермишелью. Переполненный зал Народного дома во

⁶ «Мшак», 1918. № 10, стр. 3.

Драматургия Островского, вопреки ее недоброжелателям, считавшим, что она устарела, с каждым годом все более прочно утверждается на армянской сцене. Расширяется круг пьес Островского, к которым обращаются армянские артисты.

«Женитьба Белугина» дважды ставится на армянской сцене—в 1912 и 1918 году. Инициатором обеих постановок был известный артист Овсен Восканян, который перевел пьесу на армянский язык и исполнил роль Белугина. Этот спектакль был показан в Большом Каракише (Кировакане) для школьников. Наряду с супругами Восканян, профессиональными артистами, исполнителями главных ролей, в спектакле принимали участие и любители, среди которых удачно сыграли роли Настасьи—Тапрян, Агичина—Костанян и Сыромятова—Санамян.

Рецензент «Мшак» отмечает: «Благодаря серьезному изучению пьесы и прекрасной игре супругов Восканян, спектакль прошел с большим успехом и доставил большое удовольствие маленьким зрителям».⁵

Автор статьи не обходит, однако, молчанием погрешности перевода, критикуя Восканяна за допущенные искажения оригинала и призывая к бережному отношению к произведениям русской классики.

15 января 1918 года в бенефис Восканяна вновь ставится «Женитьба Белугина». Несмотря на существенные недостатки перевода, спектакль, в котором принимали участие первоклассные силы армянского театра, проходит с большим успехом. «Восканян,—читаем мы в газете «Мшак»,—играл с большим воодушевлением и прекрасно провел свою роль, в которой даже самые незначительные моменты были глубоко проработаны. Артист Восканян в нашей труппе занимает почетное место и каждый раз, когда он играет, его игра не проходит бес-

⁵ «Мшак», 1912. № 144. стр. 3.

следно. Похвалив других исполнителей—Асмик, Забел, Люси Севумян, Мирзояна, Сапамяна, рецензент особо выделяет игру Арус Восканян в роли Елены, которая «благодаря своей умной и талантливой игре, богатой мимике, прекрасным мизансценам и костюмам, оставила такое большое впечатление на присутствующих, что они с особым нетерпением и сердечным волнением ждали выхода своей любимой артистки».⁶ В рецензии подчеркивается, что армянские артисты сумели со всей правдивостью раскрыть идейное содержание пьесы.

Спектакль «Женитьба Белугина» дал повод автору статьи поднять принципиальный вопрос о репертуарной политике руководителей армянского театра.

На протяжении многих лет Совет Драматического товарищества постоянно занимал двойственную позицию в отношении репертуара театра, нередко руководясь в этом вопросе лишь кассовыми соображениями. Мы уже отмечали, что театральные меценаты и «национальные деятели» не проявляли подлинной заботы о помещении театра, репертуаре, режиссуре, о переводах пьес, о подготовке кадров и улучшения материальных условий жизни артистов.

Еще в 1910 году газета «Кавказ» выступила со статьей о репертуаре русского театра. Поднятые газетой вопросы полностью относились и к репертуару армянского театра. Газета писала: «А. Н. Островский водворился в народном театре. Давно пора. Где, как не на народной сцене место произведениям славного бытописателя? «Верхи» общества охладели к Островскому давно и безнадежно, но публика народных спектаклей, живущая в зрительном зале более сердцем, чем рассудком, тяготеет к Островскому, и этого тяготения не вытравить никаким «Тайфуном» и никакой другой драматической вермишелью. Переполненный зал Народного дома во

⁶ «Мшак», 1918, № 10, стр. 3.

время второго представления «Грозы», в среду 23-го сентября, наглядно свидетельствовал об этом. Настроение публики, с напряженным вниманием следившей за ходом этой «устаревшей» драмы, ясно указало, какого направления нужно держаться лицам, руководящим полезной деятельностью русского драматического кружка при Народном доме».⁷

Приветствуя постановку «Женитьбы Белугина», газета «Мшак» со всей резкостью обрушивается на членов Совета Драматического общества, «которые глубоко запрягались в директорской ложе и игнорируют мнение общественности. С начала сезона Совет дал возможность показать произведения местных авторов—Ширванзаде, Демирчяна и Валадяна, в которых изображены большие места окружающей нашей жизни. Но до сих пор мы не увидели пьесы Папазяна и других местных авторов. Что же касается нашего знаменитого драматурга Сундукяна, то он совершенно забыт Советом. Только раз был сыгран его «Пепо» и то во время юбилея Мамиконяна, что является инициативой юбиляра, а не Совета. Почему не показывается «Разоренный очаг». «Хатабала». «Еще одна жертва» Сундукяна?! . . . Почему не ставятся «Утес» Папазяна, «Рузан» Мурацана и пьесы Ширванзаде, созданные в этом году? Почему не повторяется Демирчян? Почему не извлекаются из-под пыли водевили талантливого и остроумного драматурга 60-х годов Микаела Тер-Григоряна, которые с первых и до последних слов непрерывно вызывают смех? А этот смех очень нужен сейчас в этой невозможной и жестокой жизни. Довольно, господа, члены Совета скрываться за закрытой дверью директорской ложи».⁸

Чтобы по достоинству оценить это выступление «Мшака», следует обратить внимание на то, что оно по-

7 «Кавказ», 1910, № 216, стр. 3.

8 «Мшак», 1918, стр. 3.

явилось в начале 1918 года, вскоре после победы Великой Октябрьской социалистической революции, когда трудящиеся Армении, Грузии и Азербайджана были охвачены революционным движением. Выступление газеты отражало настоятельные требования передовых кругов армянского общества. «Мшак» занимала правильную позицию в вопросе репертуара, всемерно поощряя приход в национальную драматургию новых сил, борясь за постановку пьес тех авторов, которые в своем творчестве придерживались реалистического принципа изображения окружающей действительности, не скрывая своего критического отношения к ней. В числе авторов, перечисленных «Мшаком», мы не находим имени Островского. Но если иметь в виду, что эта статья появилась в связи с постановкой «Женитьбы Белугина», поддержанной газетой, то не вызывает сомнения, что Островский рассматривался газетой «Мшак» как один из самых желанных авторов армянского театра.

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

Постановка «Грозы» вызывает разноречивую оценку в прессе. Так, например, «Мшак», всегда выступающий с положительными рецензиями на спектакли Островского, на этот раз считает ошибкой выбор бенефицианткой этого произведения, считая его устаревшим, не представляющим никакого интереса для современного зрителя. Рецензент, говоря о пьесе, считает, что «нам, армянам, она чужда. Вот почему, продолжает автор, мы считаем не-

удачным ее выбор. А так как она чужда нам, то естественно, что она не могла быть близкой армянским артистам, в игре которых не чувствовалась русская душа за исключенным Мамиконяна и артистки Севумян, пока живших хоть и в малой степени, но естественную игру»⁹.

По утверждению газеты, и Ольга Майсурян, исполнительница роли Катерины, «не сумела в этом образе раскрыть все свои привлекательные творческие возможности, всю силу своего таланта». Но если это так, то чем же объяснить факт, о котором сообщает сам рецензент: «Ольга Майсурян бесчисленное количество раз вызывалась на сцену?».

На самом деле спектакль был восторженно принят зрителями, а образ Катерины взволновал всех. Это подтверждает рецензия З. Тер-Карапetyана в «Овите», в которой говорится, что «Майсурян создала типический образ Катерины» и что «общественность ушла из театра удовлетворенной».¹⁰ Более подробную характеристику образа Катерины в исполнении Ольги Майсурян мы находим в «Оризоне»: «Роль Катерины вполне удалась бенефициантке, давно уже известной своей интеллигентностью, широким знакомством с русской и армянской литературой, сценической опытностью, прекрасной дикцией и мимикой, безусловно вдумчивым отношением к создаваемой роли, редким трудолюбием и работоспособностью. Если ко всему этому прибавить ту искру божью, которой в большой степени обладает уважаемая артистка, и ее талантливость, то легко будет понять, почему она с таким большим успехом сумела воплотить чудесный образ Катерины, этой жертвы «темного царства». Нужно быть действительно большой артисткой, чтобы суметь передать все психологические тонкости сложной, мяг-

⁹ «Мшак», 1915. № 19. стр. 4.

¹⁰ «Овит», 1915. № 4. стр. 62.

щейся души Катерины, все эти резкие переходы от рабской покорности окружающим ее самодурам к глубоким душевным страданиям, вызванным в ней зародившейся любовью к Борису, к борьбе между чувством семейного долга и искренней любви. Здесь один ее взгляд говорит больше, чем целая драма. И без преувеличения можно сказать, что госпожа Майсурия с честью вышла из всех затруднений и дала художественно-законченный образ Катерины».¹¹ Это и явилось причиной того, что Ольгу Майсурия и вместе с ней всех остальных исполнителей вызывали бесчисленное количество раз на сцену, что зритель покинул театр, довольный как спектаклем, так и пьесой.

Вспомним слова Добролюбова, который утверждает в знаменитой статье «Луч света в темном царстве», что в «Грозе» «есть что-то освежающее и ободряющее», что даже трагический конец Катерины «кажется нам отрадным», ибо «в нем дан страшный вызов самодурной силе».¹² Именно этим, в первую очередь, и следует объяснить успех у зрителей спектакля «Гроза» в 1915 году: для них гибель Катерины была вызовом самодурству, всему «темному царству».

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

Постановка комедии Островского «Не в свои сани не садись» была первой ласточкой, предвещавшей последующее появление на армянской театральной афише шедевров русской драматической литературы. Утвердившись в репертуаре армянского театра, драматургия Островского сыграла исключительную роль в установлении

¹¹ «Оризон», 1915, № 21, стр. 4.

¹² Н. А. Добролюбов. Собрание сочинений в десяти томах, т. 6, М., 1963, стр. 334, 361.

и укреплении связей между театральными культурами Армении и России. Она способствовала привлечению в театр массового зрителя, пробуждала интерес армян к жизни русского народа, к русскому театру. Армянский зритель видел, что наряду с самодержавной и чиновничьей Россией существует другая Россия, Россия обездоленных и притесняемых, борющихся за свои человеческие права.

Неоценимо значение драматургии Островского в утверждении реализма и современности на армянской сцене и в национальной драматургии. Она способствовала очищению репертуара от пьес, уводящих армянского зрителя от животрепещущих вопросов современности. Драматургия Островского с реалистической беспощадностью и бескомпромиссностью, разоблачающая волчьи законы «темного царства», дала мощный толчок развитию армянской драматургии, помогла ей искать темы не в далекой старине, а в повседневной жизни.

Вслед за Островским в армянский театр пришли Сухово-Кобылин, Гоголь, Лермонтов, Грибоедов, Тургенев, Толстой, Чехов, Достоевский, Горький и другие русские авторы. Театр сделал достоянием армянского народа великие культурные ценности русского народа, общественный пафос его борьбы, идеи свободолюбия и прогресса. Русская классика расширяла кругозор деятелей армянского театра, связывала их с западноевропейской драматургией, способствовала включению в его репертуар бессмертных творений Шекспира, Шиллера, Гюго, Ибсена.

Богатейшие традиции истолкования Островского, накопленные дореволюционным армянским театром, оказали благотворное влияние на сценическую судьбу драматургии Островского в театре Советской Армении.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

После установления Советской власти в Армении центром армянского театрального искусства становится Ереван. Однако армянские театры продолжают дебютировать и в Тбилиси, и в Баку и в других городах. Они не прерывают своих связей с русской классикой, и, в частности, с драматургией Островского. Победа Советской власти в Закавказье создала предпосылки для еще большего развития этих связей. Уже в январе 1922 года Тбилисский армянский театр ставит «Без вины виноватые» (режиссер—О. Майсурян, художник—Г. Шарбабчян), в котором в роли Кручинной выступила прославленная артистка Ольга Майсурян, роль Незнамова исполнил Овсеп Восканян, а Шмаги—Манвел Марутян. Участие в этом спектакле таких выдающихся артистов, как Майсурян и Восканян, игравших до революции и в других пьесах Островского, определило успех нового спектакля, хотя пьеса и была поставлена в традиционном стиле.

В 1923 году в Александрополе (Леннакан) Вартан Мирзоян и Самвел Богемский (Затикян) ставят в рабочем драмкружке «Доходное место», в котором роль Жадова исполняет С. Богемский, Юсова играет В. Мирзоян, Полну—М. Караханян, Кукушкину—А. Араксян, Белогубова—А. Рштуни. В 1925 году в Тбилиском армянском театре режиссер А. Александров заново ставит «Без вины виноватые», в роли Кручинной опять выступает

Ольга Майсурян, Незнамова играет Арам Хосров. Шмагу — М. Лазарян, Дудукшина — А. Бероян, Шалавиниу — А. Азнавурян. И, наконец, в 1928 году в Бакнийском армянском театре известный русский режиссер А. Туганов в день 25-летнего юбилея артистической деятельности Овсёпа Восканяна ставит четвертый акт «Женитьбы Белудкина», где юбиляр исполняет роль Андрея.

Все эти спектакли, в которых участвовали многие известные армянские артисты, повторяли в той или иной степени постановки дореволюционных лет.

Чем дальше, тем все острее ощущалась необходимость в новом прочтении классики, в современном истолковании прошлого. На это требование впервые ответила постановка «Доходного места», осуществленная в 1929 году Рубеном Симоновым в Первом Гостеатре (впоследствии театр имени Г. Сундукяна).

Но прежде чем приступить к анализу этого этапного спектакля, необходимо хотя бы вкратце напомнить о том пути, который прошел советский армянский театр за годы, предшествовавшие этой его принципиальной творческой победе.

Несмотря на все политические, социальные и экономические потрясения первых двух десятилетий века, армянский театр не прерывал своей деятельности. О работе армянского театра в Тбилиси и различных театральных трупп в Ереване, Баку и других городах мы уже говорили. Но не только они распространяли в массах армянскую театральную культуру. В 1918 году в Пятигорске организуется армянский театр, который под руководством известного режиссера и артиста Ови Севумяна начинает свою деятельность показом «Из-за чести» Ширванзаде. В том же 1918 году в Москве создается армянская театральная студия, задача которой — подготовка новых кадров для армянской сцены. В последующие годы театральные труппы создаются в Ростове-на-Дону, Армавире, Краснодаре, в Крыму, Астрахани, Ставрополе

и в других городах. Они проводят большую работу по обслуживанию трудового армянского населения. Что касается самой Армении, то спустя всего лишь две недели после вступления частей Красной Армии в Дилижан (30 ноября 1920 года), здесь армянская театральная труппа, возглавляемая известной артисткой Асмик, показывает местному населению и красноармейцам бессмертное творение Г. Сундукяна «Пепо», а спустя несколько дней—революционную пьесу «Парижская коммуна».

В то же время другой театральный коллектив в Караклисе (Кировакан) под руководством Амо Харазяна и Анушавана (Вавика) Варданяна начинает обслуживание местного населения. В Джалал-оглы (Степанаван), Нур-Баязете (Камо) и в других районах республики, в Тбилиси, Баку, Батуми, Гяндже (Кировабал) Ахалцихе силами армянских артистов регулярно давались театральные спектакли.

Возникновение в различных городах армянских театральных коллективов было вполне закономерным явлением, отвечающим запросам населения и требованиям времени. Это стало возможным в огромной мере в результате неустанныго труда артистов дореволюционного армянского театра, вдохновленных идеей освобождения своей родины. Среди них, в первую очередь, следует назвать имена Степана Капанакяна, Ови Севумяна, Исаяка Алиханяна, Левона Калантара, Асмик, Амо Харазяна, Вартаана Мирзояна, Микаэла Манвеляна, Вавика Вартаняна, усилиями которых театральное дело в Советской Армении с первых же лет получает большой размах.

Армянский народ в прошлом в силу сложившихся исторических условий развивал свою культуру вне Армении—в Тбилиси и Баку, в Москве и Константинополе, в Париже и Венеции, там, где оседали покинувшие свою

родину армяне. С конца 1920 года центром развития армянской культуры становится Советская Армения. Сюда направляются многие выдающиеся армянские писатели, артисты, режиссеры, художники, композиторы . . . А те, кому по тем или иным причинам не удалось в эти годы приехать на родину, были всей душой с новой Арменией, поддерживали с ней связь.

Все это стало возможным только после свершения Великой Октябрьской социалистической революции и установления Советской власти в Армении.

В Армении создается благодатная почва для строительства новой, революционной культуры, большое место в которой отводится театральному искусству.

Правда, в силу отсутствия оригинальных пьес о современности, в первые годы Советской власти театры вынуждены были ставить главным образом классические пьесы армянских, русских и западноевропейских авторов. Показ классических произведений в те годы сыграл исключительно важную роль в общем духовном и культурном подъеме народа, развивая эстетические вкусы зрителей на бессмертных образцах мировой драматургии, стремясь раскрыть идейное содержание этих произведений с позиций революционного искусства.

Современная драматургия была представлена большей частью переводами из русских авторов.

До переезда многих артистов и режиссеров в Армению им приходилось работать в различных театральных коллективах. И, конечно, невозможно было в первые годы работы театра требовать от артистов творческого и стилевого единства. У каждого из них сложился свой стиль и метод работы, репертуарные пристрастия, что весьма затрудняло составление годовых и перспективных планов театра.

Да и режиссура в лице Левона Калантара, Аршака Бурджальяна и Степана Капанакяна еще находилась в поисках своего стиля, соответствующего творческому ли-

ну первого государственного армянского театра и задач современности. Для этого режиссерам приходилось, наряду с постановками, вести большую студи́йно-педагогическую работу как с опытными мастерами, так и с молодыми артистами.

По существу, семилетний период деятельности коллектива театра, предшествовавший постановке в 1929 году «Доходного места» Островского, был временем формирования и воспитания его творческих сил, обретения им собственного художественного лица и стиля на самом разнообразном драматургическом материале.

Итак, в 1929 году театр включает в свой репертуар «Доходное место» Островского. В спектакле были заняты лучшие артистические силы театра. Роль Жадова исполняют Г. Нерсисян и Г. Джанибекян, Вышневежского—С. Кочарян и В. Вартанян, Юсова—М. Манвелян, Белогубова—В. Вагаршян, Вышневежской—А. Восканян, Кукушкиной—О. Гулазян, Полыны—Р. Варданян, Юлиньки—С. Гарагаш и В. Степанян, Мыкина—Б. Мурадян, Антона—О. Авакян, Григория—Р. Сароян, Василия—Г. Габриелян, Стеша—М. Пароникян, чиновников—В. Дасоян и Г. Погосян.

Возникает вполне резонный вопрос: почему из всех пьес Островского театр предпочел именно «Доходное место»? Думаем, что театр руководствовался здесь двумя основными соображениями. Во-первых, он остановил свой выбор на пьесе, сценическое истолкование которой имело богатые традиции в истории армянского театра. Во-вторых,—и это главное,—театр увидел в этой пьесе возможность не только обличить недавнее прошлое, но и способствовать борьбе с пережитками этого прошлого в настоящем.

Театр, впервые включивший в свой репертуар Островского, понимал, что зрители ждут от него нового прочтения комедии великого русского драматурга. Тут очень многое зависело от режиссера. И театр принял верное

решение, пригласив из Москвы, из театра им. Евг. Ваганцова, молодого талантливое режиссера Р. Н. Симонова.

Какими идейными и творческими принципами руководствовался Р. Симонов, приступая к репетициям «Дорожного места»?

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

По этому поводу постановщик спектакля в своем интервью говорил: «Мы стремились освободиться от патета бытовизма, раскрыть авторскую мысль, содержание пьесы, эпоху и стиль произведения с современных позиций . . . Нас, прежде всего, заботила работа с актерами, работа над ролью».¹

Излагая свое понимание образа Жадова, его философии и жизненных стремлений, Симонов указывал, что «главный герой трактуется как одинокий интеллигент-борец, который не имеет поддержки со стороны опрещенного класса и потому никак не может найти выхода из запутанного положения».²

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

Если сейчас, спустя свыше сорока лет после этой премьеры, попытаться представить себе Нерсисяна в роли Жадова, исходя из оценок печати и впечатлений очевидцев, то станет ясно, что актер не только раскрывал в

1 Р. Симонов. «Хорурдани Айастан», 1929, 22 октября.

2 Там же.

образе своего героя «разлад между мечтой и действительностью», но и выдвигал на первый план активный протест против ложных общественных отношений. Здесь есть общее между ним и Петросом Адамяном, сыгравшим впервые роль Жадова еще в 1880 году, т. е. на пятьдесят лет раньше Грачья Нерсесяна. По утверждению С. Меликсетяна, очевидца репетиций и премьеры «Доходного места»³, Нерсесян, благодаря своим природным творческим данным и мастерству, стал одним из лучших «претворителей» замысла режиссера. Он сумел не только ярко и самобытно показать национальные черты в образе Жадова, но и раскрыть цельность его характера, глубоко показать его духовный мир. Зрителей покоряла удивительная чистота всего облика Жадова, его подлинно наивная непосредственность, его беспредельная вера в свою правоту.

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

Даже в минуты отчаяния и одиночества, когда, казалось, юношеские идеалы героя должны были рухнуть под тяжестью жизненных обстоятельств, Жадов в исполнении Нерсесяна оставался все той же цельной натурой, свободной от душевных колебаний и интеллигентской полновинчатости.

Делясь своими впечатлениями об образе Жадова, С. Меликсетян писал: «Грачья Нерсесян самой незащищенностью созданного им образа сумел возбудить нена-

³ С. Меликсетян. Жадов. «Грачья Нерсесян», изд. «Айпетрат» и АТО, 1964, стр. 90—95.

висть зрителя против Белогубова, Юсова, Вышневекого»⁴. В исполнении Нерсесяна Жадов был не просто молодым человеком, увлеченным идеей справедливости. Его герой молод, но глубокая озабоченность не сходит с его лица, причем, раскрывая раздумия, минутные радости и глубокие страдания Жадова, артист никогда не прибегает к внешним приемам игры. Говорит он тихо, спокойно, без пафоса, но достаточно посмотреть на артиста, чтобы почувствовать, какое пламя бушует в израненном, истекающем кровью сердце его героя, увидеть как даже в минуты отчаяния он морально превосходит своих врагов.

Глубокое впечатление оставляла игра артиста в финальной сцене, когда в минуту душевной слабости Жадов готов во имя «доходного места» расстаться со своими убеждениями. Вот на сцене появился Жадов-Нерсесян. Но куда девалась его энергия, стремительность, убежденность, жажда борьбы и победы? Жадов растерян, подавлен, скован. Ему предстоит испить чашу позора до дна. Но когда он узнает о падении Вышневекого, то мгновенно преображается, приток новых сил наполняет все его существо, воодушевляет его на новую борьбу. Он снова становится самим собой.

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

Роль Кукушкиной в этом спектакле с большим мастерством исполнила Ольга Гулазян, артистка, вступившая на театральное поприще еще в начале 900-х годов, создавшая колоритные образы во многих армянских, русских, западноевропейских пьесах. Еще на заре своей артистической карьеры, в 1901 году, Ольга Гулазян играет

⁴ С. Меликсетян. «Хорурданн Айастан», 1929, № 253

роль Юлиньки в «Доходном месте», в 1911 году исполняет роль Анны Ивановны в спектакле «Бедность не порок».

Остросатирический образ взяточника Юсова создал Микаэл Манвелян. Его Юсов был человеком, уверенным в законности беззакония, умеющим напустить страх на подчиненных и изогнуться в почтительном поклоне перед начальством.

Белогубов-Вагарш Вагаршян и Юлинька-Сюзан Гарагаш на сцене представляли как бы две стороны одной и той же медали.

Вспомнив свою первую встречу с Вагаршем Вагаршяном в 1929 году и работу с ним над образом Белогубова, Симонов в 1960 году писал: «Чтобы в спектакле правильно прозвучал образ Жадова, необходимо совершенство сценического облика Белогубова . . . Образ Белогубова в исполнении Вагаршяна был собирательным, мы видим, как для достижения своей карьеры этот молодой человек теряет свое достоинство . . . В его исполнении Белогубов становился типом, обобщенным явлением».⁵ Тщеславный и хитрый, циничный и угодливый, внешне подтянутый, всегда способный на любую подлость—таким рисовал своего Белогубова Вагарш Вагаршян. Под внешней благопристойностью и вежливыми манерами его Белогубова скрывался удачливый жулик и взяточник.

Не было внешних отталкивающих черт и в образе Юлиньки, созданной Сюзан Гарагаш. Внешне она была даже привлекательна, но на самом деле это была достойная дочь своей мамы, алчущая богатства, пусть даже добытого бесчестным путем.

В сдержанной манере играли Вышневецкого Сурен Коcharян и Вавик Вартанян. Наивность и душевная чистота

⁵ Р. Симонов. Первое впечатление, из альбома «Вагарш Вагаршян», изд. АТО 1960, стр. 53.

Полины были выразительно воплощены в непосредственной игре Рузанны Варданиян.

Все действие спектакля разворачивалось на овальной площадке в центре сцены. Выразительная музыка Ходжа-Эйнатова помогала режиссеру ритмически организовать представление.

Успех «Доходного места» на сцене гостеатра был по достоинству оценен армянской общественностью, спектакль вызвал положительные отклики в печати, стал темой специального диспута. В своей обстоятельной статье С. Меликсетян писал: «Постановка «Доходное место» является законченным художественным произведением. Со всей смелостью можно сказать, что государственный театр очень мало имел таких спектаклей. . . . Постановка пьесы не только свидетельствует о несомненном мастерстве и способностях Симонова, его понимании и тонком вкусе, но и творческих способностях и спаянности коллектива нашего театра».⁶

Успех театра был бы невозможен, если бы режиссер не сумел добиться современного звучания пьесы. Эта мысль красной нитью проходит во всех рецензиях, в которых подчеркивается заслуга режиссера, сумевшего темпераментно и гневно осудить взяточничество, подхалимство, погоню за доходными местами.

Творческие замыслы режиссера получили яркое воплощение в талантливой игре всех исполнителей. Режиссерская интерпретация настолько увлекла артистов, что они в свою очередь вдохновляли постановщика и своим творческим отношением к спектаклю подсказывали ему новые мысли и сценические решения.

Вспоминая свою работу над спектаклем «Доходное место» в 1929 году и впечатления от игры Грачя Нерсеяна, Симонов писал: «Удивительный это был Жадов. Нерсеян играл его человеком какой-то особенной чисто-

⁶ С. Меликсетян. Там же.

ты, 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».⁷

С. Ризасв, автор монографии о замечательном артисте, особо останавливается на трактовке Нерсисяном душевного кризиса Жадова, поколебавшего на время его веру в свои идеалы. «С этого момента,—пишет Ризасв,—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 . . . «Пойдем к дядюшке просить подходящего места!»—торжественно произносит Жадов-Нерсисян и удаляется, продолжая громко смеяться . . . И этот жуткий хохот долго еще звучит в ушах зрителя, вызывая смятение в его душе».⁸

Спустя несколько месяцев Р. Симонов повторяет свою постановку в Ленинканском театре. Этот спектакль примечателен ярким сценическим образом Жадова, созданным Давидом Мальяном, а также удачным исполнением других ролей: Белогубова—Татиком Саряном и Ашотом Нерсисяном, и особенно Юсова—Бабкеном Габриеляном. Об этом актере нельзя не сказать несколько слов. Ему было всего 27 лет, когда, спустя два месяца после блестящего успеха в роли Годуна, он берется за роль Юсова, «в которой проявил изумительное мастерство. Артист внутренне так преобразился, что невозможно было не поверить его движениям и словам».⁹ Товарищ Габриелян по сцене, известный артист Гаврош находил, что актер играл Юсова с таким правдоподобием, «слов-

7 Р. Симонов. Рыцарь сцены. «Литературная газета», 1961, 11 ноября.

8 С. Ризасв. Грация Нерсисян, изд. «Искусство», М., 1968, стр. 110.

9 Л. Халатян. Бабкен Габриелян, изд. АТО, 1958, стр. 72.

но жил в проклятой эпохе купцов и бюрократов».¹⁰ Постановщик спектакля Симонов сравнивал безукоризненную игру армянского артиста с мастерством лучших исполнителей этой роли на русской сцене.

Вернемся, однако, к «Доходному месту» в театре имени Г. Сундукяна. Все ли в новой постановке получило единодушное признание? Были и возражения. Они были высказаны в адрес режиссера и касались тех сторон спектакля, в которых «отчетливо сказалось стремление к абстрактности, условности», что «проявилось, прежде всего, в оформлении художника С. Аладжаляна».¹¹ Говорилось и об элементах гротеска в сценической трактовке некоторых образов.

Критические замечания в адрес режиссера и исполнителей стали предметом специального обсуждения на диспуте, созванном в Ереване в связи с премьерой «Доходного места».

Диспут о «Доходном месте» вызвал широкий резонанс в театральной среде. Выступившие на нем известные деятели армянской культуры А. Гюликехян, Н. Зарьян, С. Малхасян, Д. Демирчян, М. Мазманян, С. Тарьян, В. Вагаршян, А. Гулакан и другие были единодушны в общей положительной оценке спектакля, режиссерского решения, игры артистов и оформления. Основной спор развернулся вокруг проблемы гротеска. Если некоторые из выступающих находили, что элементы гротеска в спектакле не являются художественно оправданными и нарушают реалистический стиль спектакля (имелись в виду сцена пьяного разгула чиновников, эксцентрическое поведение Белогубова в доме Кукушкиной, некоторые пантомимические сцены), то большинство при-

¹⁰ См. архив Музея литературы и искусства. Из неизданных рукописей Микаэла Гавроша.

¹¹ О. Олидор. В борьбе за сценический реализм, М., изд. «Искусство» 1957, стр. 56.

державилось того мнения, что все эти режиссерские новшества усиливали впечатления от постановки и облегчали понимание существа пьесы зрителями. На диспуте отмечалось также, что элементы гротеска в трактовке некоторых образов не вступают в противоречие с реалистическими принципами актерского исполнения, торжествовавшими в этом спектакле.

К концу 20-х годов уже скомпрометировали себя псевдонаторские, формалистические, вульгарно-социологические ухищрения некоторых режиссеров, которые, под предлогом современного прочтения, извращали классические произведения: бывали такие неоправданные эксперименты с классикой и в армянском театре. Этапное значение симоновской постановки «Доходного места» для армянской сцены состояло в том, что в этом спектакле были последовательно воплощены реалистические принципы современного истолкования классики.

Этот спектакль вошел в историю советского многонационального театра как значительное явление. Высокую оценку дает этому спектаклю О. Олидор в своей книге «В борьбе за сценический реализм», называя его «ярким и своеобразным» произведением, в котором «были даны четкие и острые сценические характеристики, яркое выражение получили образы, обличающие хищничество, взяточничество и цинизм бюрократических кругов царской России. Далее автор пишет о кропотливой работе режиссера со всеми артистами, об удачных сценических решениях и росте мастерства и исполнительской культуре, о создании целостного ансамбля, о верном социальном звучании спектакля и о «яркой выразительной игре актеров, создавших сочные образы».

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

В 1935 году театр имени Г. Сундукяна вновь возвращается к Островскому и показывает «Грозу». Этот спектакль также вызывает широкий интерес общественности и расценивается печатью как новая творческая победа театра, режиссера и артистов. Большой успех спектакля явился результатом прежде всего правильного раскрытия идейного замысла драмы Островского.

Раскрывая драму Катерины, истосковавшей по простому человеческому сочувствию, ее сердечные порывы, ее дерзкий вызов консервативному мнению, режиссер Армен Гулакян, вслед за автором, стремился показать социальный фон жизни волжского городка Калниова, в котором хозяйничают дикое и кабаньи.

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

Режиссерский замысел блестяще воплотили талантливые актеры, исполнившие в этом спектакле роли: Кабанихи (Асмик Акопян), Тихона (Вагарш Вагаршян и

Вавик Вартамян), Катерины (Арус Восканян и Рузанна Вардамян), Кудряша (Гурген Джанибекян), Варвары (Варя Мелкумян), Дикого (Рачия Нерсесян), Бориса (Вавик Вартамян и Гегам Африкян), Кулигина (Авет Аветисян и Мурад Костанян) и другие.

«Постановщик пьесы режиссер А. Гулакян подошел к тексту Островского вдумчиво и осторожно.—читаем в газете «Коммунист»—Он сумел раскрыть и показать беспросветную глушь мерзкой действительности, какой она была. В художественной простоте именно и заключается основная ценность этого спектакля. К тому же А. Гулакян не просто воспроизвел эпоху 60-х годов, он раскрыл все скобки и недосказанное автором: углубил социальную значимость пьесы, полнее раскрыл классовую сущность каждого образа».¹ Рецензия завершается утверждением, что постановка «Грозы» является новым достижением творческого коллектива театра «результатом большого режиссерского и актерского мастерства, подтвердившим верность творческого пути первого Государственного театра».²

Авторы некоторых рецензий отдали известную дань вульгарно-социологическому подходу к классике. Так, например, в рецензии, напечатанной в журнале «Хорурдани арвест», автор предлагает «преодолеть либерализм Островского, мистицизм и крайнюю пассивность в характере Катерины».³ В другой рецензии, напечатанной в газете «Гракан терт», критик также утверждает, что либерал Островский не сумел создать сильный по сравнению с Диким и Кабанхой образ Катерины и других героев, наделить их могучей волей, чтобы вывести их на борьбу против существующего строя. Несостоятельность подобных утверждений настолько очевидна, что нет необходимости сегодня вступать в спор с их авторами.

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

² Там же.

³ «Хорурдани арвест», 1935, № 13.

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

Такое истолкование образа Катерины вызвало споры, нашедшие отражение на страницах печати.

Рецензент «Хорурданн арвеста», признавая, что «актрисе удалось с особой силой и мягким лиризмом обрисовать поэтическую натуру героини, которая противопоставляется грубой и жестокой действительности», тут же заявляет, что «образ неправильно трактован», что протест Катерины «носит христианский характер и ничем не отличается от покорности верующей . . . А мстительность Катерины, ее крайняя пассивность изменяет характер постановки».⁴

Не вполне соглашаясь с режиссерской и актерской трактовкой образа Катерины, считая, что в спектакле слишком акцентируется религиозность героини, что на первый план выдвигается тема покаяния и искупления вины через мученичество, критик Р. Григорян, не впадая, правда, в крайность, признавал, что «этот спорный вопрос о разном толковании образа героини ничуть не умаляет большого мастерства артистки, создавшей красочный, яркий, сочный образ Катерины».⁵

Видимо, основываясь на этой статье, опубликованной на русском языке в газете «Коммунист», О. Олидор много лет спустя в своей книге «В борьбе за сценический реализм» повторила этот упрек. «И действительно, протест Катерины в исполнении Восканян был приглушен и

⁴ Р. Григорян. Там же.

⁵ Там же.

главной темой спектакля стали страдания героини». — пишет О. Олидор, признавая, однако, что Арус Восканян «превосходно выразила поэтическую сущность характера героини Островского». «раскрыла трагедию прекрасного, чистого человека, раздавленного домостроевским гнетом».⁶

Но если критики признавали, что гибель Катерины в «темном царстве» неизбежна, если они соглашались с тем, что Арус Восканян верно и сильно воплощает трагическую обреченность своей героини, то какие у них были основания укрепить актрису в неверной трактовке образа? Вспомним слова А. И. Герцена: «В этой драме автор проник в глубочайшие тайники неевропеизированной русской жизни и бросил внезапно луч света в неведомо далекие души русской женщины, этой молчаливицы, которая задыхается в тисках неумолимой и полудикой жизни патриархальной семьи».⁷

Катерина — молчаливица! Именно такую молчаливицу играла Арус Восканян. Говоря о своем творческом методе, актриса как-то заметила, что эту роль она выражает «через себя».⁸

В этом вопросе, конечно, прав Б. Арутюнян, который в своей монографии, посвященной Гулакяну, пишет о работе режиссера: «Он не только углубил картину той социальной обстановки, которая мастерски дана автором в сугубо русской форме, но, что самое важное, подчеркнул протест Катерины против «темного царства», не выходящая при этом из образа Катерины тех религиозных элементов, которые по пьесе были в этом образе».⁹

⁶ О. Олидор. Там же. стр. 88, 90.

⁷ А. И. Герцен. Собр. соч., т. XVIII, изд. АН СССР. 1953. стр. 219—220.

⁸ «Хорурдани арвест», 1936, № 7.

⁹ Б. Арутюнян. Армен Гулакян, Айпетрат, АТО. 1964, стр. 111.

Не христианское послушание и мистическое восприятие жизни доминировали в игре Арус Восканян. Эти черты проявлялись лишь в той мере, в какой они сдерживали духовный взлет Катерины. Вся игра Арус Восканян была гимном любви и свободы. Стоящая на голову выше своего окружения, задыхаясь в невыносимых условиях купеческого произвола, Катерина мечтала о свободной жизни, и эту свободу она искала в любви. Так понимала образ своей Катерины актриса и так раскрывала его на сцене. Это и определяло удивительный лиризм и нежность созданного ею образа—от первого появления Катерины на сцене и до ее гибели.

Рухнувшие надежды Катерины, разочарование в муже, встреча с Борисом и гибель—все это производило неизгладимое впечатление на зрителей. Вот она призналась в своей измене. Удивительное успокоение охватывало Катерину-Восканян. Она ничего не утратила . . . Исчезла призрачная надежда на то, что Борис увезет ее. Остается смерть, избавляющая ее от неволи. Она идет на это молча, но со всей решимостью, бросая своей гибелью вызов своим мучителям. И эта гибель звучит как мощный протест против «темного царства».

Сошлемся на мнение Р. Заряна, который писал об образе Катерины, созданном Арус Восканян: «Ее любовь понимается как страстное выражение любви к жизни, защита преданной любви, как героический шаг, а смерть, вернее гибель, как выражение непримиримого протеста против похищенного «темным царством» счастья».¹⁰

Арус Восканян получила от зрителей много восторженных писем по поводу исполнения ею роли Катерины. Один из поклонников таланта Арус Восканян, пожелавший остаться неизвестным, но сообщивший, что является

¹⁰ Р. Зарян Театральные портреты. Изд. АН АрмССР. Ереван-1956.. стр. 298.

студентом педагогического института, писал артистке: « . . . Мне безгранично хотелось увидеть Вас на сцене, и это мне удалось 22 ноября, когда Вы играли роль Катерины в «Грозе». Этот день останется в моей жизни, как самый значительный . . . Если бы было нужно, я пожертвовал бы своей двадцатилетней жизнью, чтобы еще больше продлить Вашу жизнь . . . Теперь я знаю, что на армянской сцене есть человек, которого я буду любить всегда . . . Желая Вам долгой и счастливой жизни».¹¹

В 1937 году Арус Восканян показывает свою Катерину тифлисскому зрителю, видевшему многих Катерин в исполнении выдающихся артисток русской и армянской сцены. Избалованный и строгий тифлисский зритель был покориен романтической приподнятостью и глубоким драматизмом игры Арус Восканян.

Критика была единодушной в высокой оценке образа Кабанихи, созданной Асмик.

В своем творчестве она действительно никогда не сходилла с реалистического пути и создала множество колоритных образов в современной и классической драматургии. Следует отметить, что еще в 1915 году, во время первой постановки «Грозы» на армянской сцене в бенефис Ольги Майсурян, выступившей в роли Катерины, Асмик, первая из армянских актрис создает образ Кабанихи. Необходимо сказать, что и до этого Асмик играла в ряде пьес Островского. В 1910 году она исполняет роль Корникиной в спектакле «Без вины виноватые», в 1911 г. роль Арины в спектакле «Бедность не порок», в 1918—Настасья Петровна в «Женитьбе Белугина». Огромный успех актрисы в роли Кабанихи явился результатом не только ее талантливости, но и глубокого изучения русской действительности, исторических материалов, относящихся к эпохе и быту, описанных Островским.

¹¹ Из частного письма. Архив Арус Восканян.

Асмик обладала редким сценическим обаянием. Создавая образ Кабанихи, артистка стремилась прежде всего «снять» свое прирожденное обаяние, вызывать неприязнь и отвращение к своей героине. Надо сказать, что это блестяще удалось актрисе.

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

Глубоко проникнув в мир Кабанихи, «Асмик нашла самые выразительные краски для показа жестокости семейного произвола и самодурства этой властной женщины, скрывающей свое ханжество и грубость под маской благообразия».¹²

Даже смерть Катерины не в силах была вывести из привычного состояния Кабаниху-Асмик. Она принимает этот трагический финал, как справедливое возмездие за попытку поколебать ее власть. Вот заговорил Кулигин об отлетевшей душе Катерины, бросился к трупу жены Тихон, обвиняя во всем свою мать, но Кабаниха-Асмик далека от раскаяния: «Полно! Об ней плакать-то грех!». И только обвинение сына в том, что в смерти же-

¹² Р. Григорян. Там же.

ны виновата она, выводит ее из равновесия и она грозит ему: «Ну, я с тобой дома поговорю».

Критика особо отмечала, что Асмик, которая сумела создать целую галерею трогательных материнских образов, в роль Кабанчи вложила всю силу своего большого таланта, чтобы вызвать у зрителей ненависть к своей героине, страстное осуждение ее поступков.

«Асмик не имела равной себе на армянской сцене, не говоря уже о том, что такое исполнение было редким явлением даже для русской сцены».¹³

Тихон Кабанов в исполнении Вагарша Вагаршяна вызывал жалость и сочувствие зрителей. Артист наделил своего героя задушевностью, его Тихон по-своему любит жену, в Катерине он ощущает даже неосознанно, единственную надежду высвободиться из-под деспотической материнской власти.

Авет Аветисян исполнял в этом спектакле роль Кулигина, менее выигранную роль по сравнению с другими. Но талантливая игра артиста позволила ему в этом великолепном ансамбле создать запоминающийся образ. Это дало критику право сказать: «Особняком стоявший в пьесе образ мещанина Кулигина в лице заслуженного артиста А. Аветисяна нашел прекрасного исполнителя. В роли Кулигина он сумел отлично сочетать как комедийность, так и трагичность образа, нарисованного им крупными мазками».¹⁴

Большого успеха добился и Гурген Джанибекян в роли Кудряша. Артисту удалось чётко и темпераментно раскрыть независимый характер своего героя, не желающего преклониться перед самодуром-хозяином.

Страшным и отталкивающим был на сцене Дикой в исполнении Нерсесяна. Это была зловещая фигура. Всег-

¹³ Р. Зарян. Театральные портреты, стр. 163.

¹⁴ Р. Григорян. «Коммунист», 1936, № 155.

да собранный и подтянутый самодур словно высккивал своими волчьими глазами, притаившимися под лохматыми бровями, очередную жертву. Нерсесяновский образ Дикого ярко раскрывал самую сущность самодурства и деспотизма.

Суммируя все вышесказанное, можно со всей определенностью сказать, что новая постановка «Грозы» Островского сыграла исключительную роль в творческой жизни театра им. Г. Сундукяна. Она имела принципиальное значение и для режиссера Армена Гулакяна. О том, что Гулакян был одним из талантливых и ищущих армянских режиссеров, не может быть двух мнений. Однако в ранний период своей режиссерской деятельности он в некоторых постановках сходил с реалистического пути. Соприкосновение с «Грозой» в корне меняет отношение Гулакяна к классике. Если до этого он допускал иногда вольное отношение к тексту классических произведений, то по отношению к «Грозе», как мы уже отмечали, он проявил большой такт.

Постановка «Грозы» явилась новым шагом в глубоком освоении творчества великого русского драматурга на сцене советского армянского театра. Спектакль высокой режиссерской культуры, яркого эмоционального артистического мастерства, взволнованного творческого дыхания обозначил новый этап в жизни театра им. Г. Сундукяна, в освоении классики вообще, и наследия Островского в особенности.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

Драматургия Островского всегда служила армянскому театру для углубления его реалистического искусства.

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

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

Следует заметить, что успех Арус Восканян в ролях Катерины и Кручинной имеет свою сценическую предысторию. До революции ей редко приходилось выступать в пьесах Островского, хотя женские образы драматурга и были близки творческой натуре артистки. Примечательно, что в спектакле «Женитьба Белугина», поставленном в 1912 году, Арус Восканян на протяжении десяти лет с неизменным успехом исполняла роль Елены.

Ее Кручинина была женщиной с сильным характером, умной, искренней и наблюдательной, нашедшей в театре свое истинное призвание, но ни на минуту не забывающей о своем материнском горе.

Как отмечала критика, каждое слово артистки, жест

и мимика, внутренняя сдержанность и благородство внешнего облика оставляли глубокое впечатление.

Говоря о силе воздействия этого образа на зрителей, О. Олидор писала: «Образ Кручинной в спектакле театра имени Сундукяна может быть отнесен к числу значительных творческих достижений советского актерского искусства. Работая над этой ролью, А. Восканян использовала опыт русского и лучшие традиции армянского до революционного театра. Трепетное, эмоциональное исполнение этой роли Сирануиш и мягкая проникновенная игра русских актрис во многом определили направление работы Восканян. Но творчество советской артистки было далеко от эпигонства, она внесла в трактовку роли свои мысли, характеризуя Кручинну как передового художника, выражающего демократические, общественные идеалы своего времени».¹

Арус Восканян была одной из лучших исполнительниц роли Кручинной на советской сцене, поднявшей этот образ до высокого трагедийного звучания. Восторженное отношение к игре Арус Восканян в роли Кручинной было высказано многими выдающимися мастерами русского театра и известными критиками. Великий русский актер Качалов писал: «Отрывки из пьесы «Без вины виноватые» в исполнении народной артистки Арус Восканян, в смысле простоты, искренности и вдумчивости исполнения, я расцениваю как настоящие образцы нашего искусства».² Большую силу мастерства Арус Восканян отмечают и старейшие артистки Малого театра Рыжова и Массалитнинова.³

В личном архиве Арус Восканян сохранилось много писем, полученных от известного критика Д. Л. Тальни-

1 О. Олидор. «В борьбе за сценический реализм». Стр. 94

2 «Коммунист», 1942, 24 января, № 20.

3 Там же.

кова, восторгавшегося классическими образами Кручинной и Катерины, созданными артисткой.

В статье «Армянский театр» Тальников писал: «Самое важное в этом «актерском», а не «режиссерском» театре—исполнение: особенно—роли Кручинной. Оно управляет все уклоны постановки и подымает спектакль на высоту подлинного реализма. Кручинна-Восканян! воссоздает художественную правду русской драмы в ее простых конкретных выражениях, в мягких, простых формах старой русской классической школы. Даже внешний образ подчеркивает преемственность русских классических традиций, воскрешенных здесь с тонким изяществом: стильный старинный костюм в рюшках и оборках, стильная прическа, локоны, шляпка. Эта милая русская женщина с хорошим вкусом, с грацией и изяществом большой актрисы, с сдержанным артистическим темпераментом, с благородной простотой переживаний».⁴

В репертуаре московских гастролей театра имени Г. Сундукяна в 1941 году не было «Без вины виноватых». Тем не менее, Арус Восканян показала в Москве отрывки из этого спектакля. По этому поводу Тальников писал артистке: «У меня осталось еще до сих пор смутное возбужденное воспоминание о том состоянии, в котором я говорил о спектаклях Ваших на собрании во Всероссийском театральном обществе. Вагаршян на следующий день мне говорил: «Почему Вы были так злы?» А я был зол потому, что тогда была совершена несправедливость—и этого я не могу никому простить. Несправедливость была совершена по отношению к Вам—и тем, что не привезли Ваших спектаклей. Ваших ролей!—в особенности для Москвы нужной пьесы Островского, в которой то, что Вы показали на вечере в Клубе Рабис—Вы были так замечательны. Да, в этот вечер Вы понастоящему и сильнейшее впечатление произвели на ме-

⁴ Д. Тальников. «Литературная газета», 1941. № 22 (936).

ня. И я был действительно зол, что широкой публике не показали Вас в том, в чем Вы сильны и сильнее всех. Вообще из всего, что было показано на всех спектаклях, из исполнения всех артистов—решительно всех—самым сильным было Ваше выступление в Кручинной».⁵

Вновь и вновь возвращаясь к образу Кручинной в исполнении Арус Восканян, Тальников, как бы подытоживая свои впечатления от прекрасной игры артистки, пишет: «Как жаль, что я увидел Вас только в одной роли . . . Но то, что я увидел, меня увлекло своей простотой, благородством, мягкостью—чисто русскими свойствами русского реализма. Я видел Вас в Кручинной, и первый Ваш выход на сцену во 2-ом акте—стремительный, обнаруживающий такую свойственную Вам черту темпераментности, сразу показал прекрасную русскую актрису — Кручинну. Я в Москве не видел такой Кручинной—ее там нет, разве это не должно Вам помочь в своем глубоком внутреннем утверждении того дела, которое Вы так прекрасно делаете в далеком Ереване».⁶

В постановке «Без вины виноватых» в театре им. Г. Сундукяна были и другие актерские удачи — Незнамов — Хажакян, Дудукян — Мерян, Коршикина — Гарагаш, Муров — Дасоян и Бейлерян, Милвзоров — Африкян и Багратуни, Галчиха — Степанян и другие. Но все эти актерские работы были далеки от совершенства, чувствовалась недоработанность некоторых образов, поверхностное раскрытие внутреннего мира изображаемых героев. Не было и целостного ансамбля. Исключением составлял во всех отношениях образ Шмаги, созданный Аветом Аветисяном и равный по своему художественному уровню образу Кручинной в исполнении Восканян. Об этом следует сказать более подробно.

Авету Аветисяну было хорошо известно, что многих

⁵ Д. Тальников. Письма, из архива А. Восканян.

⁶ Там же.

его предшественников на армянской сцене, да и не только армянской, больше всего привлекала комедийная сторона этого образа, обеспечивающая легкий успех исполнителю этой роли. Знал он и то, что как на армянской, так и на русской сцене были выдающиеся исполнители роли Шмаги, которые глубоко раскрывали этот образ. И этот опыт оказал неоценимую помощь Авету Аветисяну.

Как играть Шмагу? В каком облике он должен появиться на сцене? Как он должен выглядеть в острых драматических положениях, когда он становится свидетелем душевных переживаний Незнамова и Кручинной? Как он должен вести себя с властью имущими? Вот вопросы, которые стояли перед артистом.

Презрение к представителям имущего класса, подчеркивание своего превосходства над ними получает убедительное воплощение в сценических поступках Аветисяна-Шмаги. Критика тех лет, правильно оценив направление творческих поисков артиста, поддержала такую трактовку образа. В одной из рецензий говорилось: «Народный артист Авет Аветисян создал типичный образ Шмаги. Актер не является сторонником внешних эффектов . . . Шмага-Аветисяна — представитель определенной части окружающей его интеллигенции, жертва этого окружения, но он наделен некоторыми комическими свойствами. Внутренний мир Шмаги — это мир нужды . . . ».⁷

В каких же сценических деталях выражает Авет Аветисян свое отношение к тем силам, жертвой которых является он, Незнамов и вся артистическая братия дореволюционного театра, презираемая высшим обществом? Вот, например, сцена, где поднимают бокалы, чтобы выпить за здоровье артистов.

Муров. — Ваше здоровье, господа!

⁷ Гурген Сарьян. «Хорурданн Айастан», 1939, № 89.

Шмага. — Наконец-то и я сподобился, что за мое здоровье пьют.

Аветисян-Шмага поднимает свой бокал, даже приближает его к губам, но на какое-то мгновение задумывается и, несмотря на великий соблазн и искушение, не пьет. Артист молча, резким движением выплескивает содержимое бокала на пол. В этом жесте — вызов Муровым, высокомерно снисходящим до общения с артистами. В этом жесте — гордость артиста, в котором подавлено, но не убито чувство человеческого достоинства.

Вот Шмага просит сигару у Дудукяна.

Богатый меценат пренебрежительно протягивает ему портсигар. Артист выхватывает у него из рук портсигар, захлопывает крышку и демонстративно возвращает владельцу. Красноречивая сцена!

Огромное впечатление оставляла игра артиста в финале спектакля. Уединившись в углу, Аветисян-Шмага плачет. Но это не слезы радости, вызванные тем, что друг его бродячей жизни обрел, наконец, свою мать. Нет. Иные чувства обуревали истерзанную душу Шмаги. Он теряет друга. Ведь вместе с Гришей Незнаковым он как-то держался на поверхности жизни, а теперь, потеряв его, он остается в одиночестве, без поддержки и цели, и его ждет дальнейшее падение и беспробудное пьянство. Это состояние своего героя артист передает превосходно, до предела обнажив его человеческие переживания, его душевную боль, его одиночество.

Авет Аветисян увидел в своем герое прежде всего человека со всеми его человеческими переживаниями, а потом уже комедiantа провинциального театра.

Проходит всего несколько месяцев после окончания Великой Отечественной войны, и объявляется всесоюзный смотр спектаклей русской классики. Имея большой опыт работы над русской классической драматургией, театр им. Сундукяна на этот раз обращается к «Беспри-

дашице» Островского: критика отмечает серьезную и вдумчивую работу режиссера Гургена Джашибекяна, его стремление, наряду с раскрытием трагедии Ларисы, сатирически обличить цинизм и эгоизм буржуазного общества. Вместе с тем, авторы рецензий указывают и на некоторые существенные недостатки спектакля. Вот мнение одного из критиков: «Мягкость, безыскусственность, пластичность многих мизансцен создает у зрителя нужное настроение. Внимательно и с большим интересом следит он за жизнью действующих лиц. Оживают образы русского купечества, живописен пейзаж Волги, верно показан дом Огудаловых. Но надо сказать, что не все действующие лица, их характеры были очерчены исполнителями глубоко и полно».⁸

Приведем отзыв другого критика: «Спектакль театра им. Г. Сундукяна обличал буржуазные отношения, подчинившие власти денег все человеческие чувства. В нем были даны яркие зарисовки провинциального буржуазно-дворянского общества, с сатирической силой раскрыты жестокость, хищничество, циничный расчет, собственнический эгоизм кнуровых, вожеватовых и паратовых. Но, сосредоточив все свое внимание на разоблачении общественных отношений, театр впал в другую крайность и упустил центральную тему пьесы — тему горячего сердца, погибшего в лживом мире купли-продажи. образу Ларисы, которую играла Р. Варданян, не хватило подлинной эмоциональности, внутреннего драматизма. Артистке не удалось показать непосредственность, обаяние благородной, чистой девушки: страстный протест Ларисы против окружающей ее лжи, холодного расчета и цинизма оставался нераскрытым».⁹

Другого взгляда на игру Рузанны Варданян придерживается критик С. Барсемян. По его мнению, артистка

⁸ С. Барсемян. «Коммунист», 1946. № 60.

⁹ О. Олидор. «В борьбе за сценический реализм». Стр. 98.

сумела показать теплоту и благородство характера Ларисы, заставила зрителей поверить в искренность ее любви к Паратову, в лиризм и волнение мятущейся души страдающей женщины, для которой смерть — единственное спасение. Но, как считает критик, в сцене перед убийством, в диалоге с Карандышевым, актриса не достигает высот подлинного драматизма. Упреки критика в адрес Рузанны Варданын не были лишены основания. Но надо сказать, что как режиссер, так и исполнительница вовсе и не стремились к ярко выраженной эмоциональности.

Лариса-Варданын, ощущая свое одиночество, испытывая глубокий душевный кризис, стремилась в любви обрести свободу и вырваться из мещанского окружения. Но она предчувствует, что выхода нет, и это сознание накладывало печать безысходности и обреченности на все ее поведение. То, что она вещь, которую хочет выгодно продать родная мать и которую готовы купить богачи, ищущие удовлетворения своим изменным чувствам, — это ее героиня понимала с самого начала. Правда, в сердце ее еще теплилась надежда на благородство Паратова. Но когда и эта надежда была растоптана, она окончательно поняла, что обречена, сознание своего бессилия отняло у нее волю к борьбе и наложило на ее облик печать смирения и тихой грусти. И только в конце перед неизбежным решением Лариса-Варданын говорит с волнением и горечью Карандышеву: «Лжете. Я любви искала и не нашла. На меня смотрят как на забаву. Никогда никто не постарался заглянуть ко мне в душу, ни от кого я не видела сочувствия, не слышала теплого, сердечного слова. А ведь так жить холодно. Я искала любви и не нашла . . . ее нет на свете».

Следовало ли в этом монологе актрисе взвинчивать себя, прибегать к патетическим интонациям? Думается, что нет. Артистка, проявив большой такт, сумела в этих

словах выразить всю душевную горечь своей героини, которой «жить холодно». Да и сам текст, пронизанный философским размышлением автора о бесправном положении женщины требовал отнюдь не патетики, а совсем иной, раздумчивой тональности.

Такая сдержанная, а порой и лирическая манера игры Варданян, оставляла большое впечатление на зрителей, заставляла их с волнением следить за каждым словом Ларисы и искренне сочувствовать ей.

Блестящий, эффектный и самовлюбленный Паратов в исполнении Давида Мальяна, себялюбивый и легко возбуждавшийся Карандышев, сложный образ которого психологически верно воплотил Вагимак Маргуни, внешний лоск и спесивое достоинство Киурова, раскрытые в игре Ори Бунатяна, художественно верно переданные черты Ефросиньи Потаповны в непосредственном исполнении Вари Степанян.—все это составляло ту сценическую атмосферу, в которой разыгрывалась драма Ларисы.

После Ларисы-Варданян самыми яркими и выразительными образами в спектакле были Огудалова—Ольга Гулазян и Робинзон—Авет Аветисян. Страшен был образ Огудаловой в блестящем исполнении Ольги Гулазян.

Актриса стремилась обнажить перед зрителями всю аморальность Огудаловой, все ее бездушие. Не было ничего материнского в образе Огудаловой-Гулазян, была только гнусная философия стяжательницы, фальш и двойственность подлой натуры, мечтающей избавиться от дочери, выгодно ее продать, достичь богатства и еще раз самой выйти замуж. Актриса не демонстрировала зрителям неприглядные черты этой аморальной женщины, но шаг за шагом раскрывала с удивительной простотой и непосредственностью самую сущность ее характера. И, быть может, самое страшное в Огудаловой-Гулазян было то, что она сама не видела ничего дурного в своих поступках, считая их естественными и само собой

разумеющимися. Правы были все те, кто считал образ Огудаловой в исполнении Ольги Гулазян классическим.

В одной из рецензий читаем: «Великолепен был Авет Аветисян в роли Робинзона. Появляясь на сцене, он как бы заполняет ее собой. Нет буквально ни одной секунды, в которой артист и созданный им образ не жил бы на сцене. Мастерски ведет он свою небольшую роль».¹⁰

Вся драма Ларисы и ее трагическая развязка проходят на глазах Робинзона. Этот образ наделен определенными комедийными чертами. Хотя Робинзон и служит мишенью для шуток и издевательств купцов, актер от начала и до конца подчеркивает его человеческие достоинства. Вынужденный играть роль прихлебателя, Робинзон не скрывает презрительного отношения к своим покровителям. В сдержанных тонах, местами без слов, только взглядом, красноречивым молчанием, показывает Робинзон-Аветисян свое сочувствие страданиям Ларисы. Все его сценическое поведение как бы дает понять зрителям, что сам он не является участником этого гнусного заговора, а если он и отказывает Паратову, который просит его сопровождать Ларису, то не потому, что боится Карандышева, а потому, что ему просто омерзительен весь этот обман и ему стыдно смотреть в глаза обесчещенной девушке.

Образ Робинзона, безусловно, является самой большой, после Шмаги, творческой победой Авета Аветисяна в драматургии Островского, в которой еще шире и глубже раскрылся яркий, самобытный талант артиста.

После «Бесприданницы», на протяжении четверти века, театр им. Г. Сундукяна, по существу, не поставил ни одной пьесы Островского, если не считать возобновления «Без вины виноватых» в 1959 году специально для артистки Жасмен, выступившей в роли Кручинной. Эту роль актриса исполняла в Бакинском армянском театре в

¹⁰ С. Барсеян. Там же.

1934 году (режиссер Т. Сарьян) в период расцвета своих творческих сил. Актриса сумела наполнить образ большим трагическим звучанием. Она покорила зрителей классической ясностью исполнения, внутренней глубиной и необыкновенной пластичностью, человечностью и непосредственностью. Страдания матери Жасмен раскрывала с большим темпераментом, не впадая, однако, в мелодраматизм. В роли Кручинной с особой силой проявлялся огромный артистический темперамент Жасмен, которая играла с удивительной простотой и спокойствием. Но именно этим кажущимся спокойствием артистка шаг за шагом завоевывала внимание зрителей и подводила их к трагическим сценам объяснения с Галчихой и встречи с Незнаковым.

Годы не сумели наложить своего отпечатка на неувядаемое мастерство артистки. Автор этих строк трижды видел Жасмен в роли Кручинной: в 1934 году, когда она впервые создала этот образ, в 1946 году, в Баку, во время просмотра русской классики и в 1960 году, когда Жасмен окончательно переехала в Ереван и для нее был возобновлен спектакль «Без вины виноватые».

Еще в 1946 году профессор Филиппов после просмотра «Без вины виноватых», поставленных заново Арташесом Овсепяном, говоря об итогах просмотра русской классики, сказал о Жасмен: «Она настоящая трагическая артистка. Мы имели счастье увидеть такую артистку, искусство которой можно сравнить только с великим искусством Сары Бернар, Элеоноры Дузе и Комиссаржевской. После такого сравнения остается только сказать: счастлив тот театр, который имеет такую артистку, как Жасмен».¹¹

На сцене Бакинского армянского театра Жасмен создает еще один образ Островского — Катерину в «Гроз». В отличие от Катерины-Восканяи, она паделает свою ге-

¹¹ В. А. Филиппов. Из выступления на конференции по смотру русской классики, Баку, 1946.

ронно более активными чертами, жаждой действия, неудержимым стремлением к счастью, открытым протестом против социальной несправедливости. Здесь гибнет сильная человеческая натура.

Жасмен играла Катерину с огромной трагической силой, она казалась свободно парящей птицей, оказавшейся в западне, безуспешно пытающейся вырваться на свободу, полететь к солнцу, к сияющему небу. Сравнивая образ Катерины-Жасмен с образом Катерины в исполнении известной украинской артистки Чистяковой, критик Д. Л. Тальников отдавал предпочтение армянской артистке. Он писал: «В представлении артистки Катерина захвачена страстной мечтой о подвиге. Такое толкование по существу соответствовало представлениям как Островского, так и его первого критика Добролюбова: это не лирическая, а драматическая, трагическая Катерина, не безнадежную подавленность, а силу Катерины показывала Жасмен».

Вторая встреча с образом Кручинной еще раз подтвердила неувыдаемость мастерства талантливой артистки, унаследованного ею от великой Сиракуйш и других корифеев дореволюционного армянского театра, с которыми долгие годы довелось играть артистке. Впервые встретила Жасмен с драматургией Островского в 1915 году, исполнив роль Шалавиной в «Без вины виноватых». Кручинину играла в этом спектакле Сиракуйш-Дудукина — Микаэл Манвелян, Незнамова — Исаак Аликханян, Шамагу — Григор Аветян. Творческое общение с выдающимися мастерами армянской сцены оставило неизгладимый след в артистической судьбе Жасмен, в большой мере обусловив ее интерес к образам великого русского драматурга.

Конечно, четверть века, отделявшие 1959 год от премьеры 1934 года—это большой срок в творческой биографии актрисы. Может быть, кое-что изменилось во внешности Кручинной-Жасмен. Теперь это умудренная

опытом женщина, актриса, многое пережившая во время своих скитаний по провинциальным городам России. Жасмен, прежде всего, подчеркивала личную драму женщины, драму матери. Эту тему она вела с большой сдержанностью. Всем разнообразием артистических средств, внутренним горением и внешней взволнованностью Жасмен показывала страстную натуру Кручинной, ее непреклонность в стремлении к правде, которые в конце концов приводят ее к счастливому финалу. И прав был критик В. Терзибашян, когда он отмечал, что в «ее Кручинной подчеркивается не только страдание одинокой женщины, но и трагедия личности в этих общественных и социальных условиях».¹²

Пьесы Островского, безусловно, сыграли большую положительную роль в повышении режиссерского и актерского мастерства творческого коллектива театра имени Г. Сундукяна, в утверждении реализма на его сцене. В драматургии Островского армянские артисты, продолжая великие традиции корифеев дореволюционного армянского театра, создали замечательные образы. Своими постановками пьес Островского, оказавшимися созвучными духовным устремлениям советского зрителя, театр имени Г. Сундукяна еще раз блестяще подтвердил современность творчества великого русского драматурга.

¹² В. Терзибашян. «Советакан Айастан», 1960, № 210.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

Значителен вклад и творческого коллектива Ленинаканского театра им. А. Мравяна в воплощение драматургии Островского на армянской сцене. В предыдущей главе отмечалось, что «Доходное место» было поставлено в Ленинакане спустя два месяца после постановки этой пьесы в Ереване. Но если следующая пьеса Островского на сцене театра им. Г. Сундукяна появилась лишь в 1935 году, то ленинаканцы в данном вопросе оказались более инициативными и уже в 1930 году показали своим зрителям постановку пьесы «Лес».

Режиссер спектакля Татик Сарьян в интервью, опубликованном в газете «Банвор», подчеркивал, что театр поставил перед собой задачу показать ханжество, лицемерие, моральное разложение в среде представителей распадающегося помещичье-дворянского хозяйства и активизацию борьбы купечества за захват командных высот в экономической сфере. Может быть, сегодня эти формулировки покажутся чрезмерно социологичными, но они вполне соответствовали духу времени.

В рецензии, напечатанной в том же «Банворе», отмечается успех многих исполнителей, создавших яркие образы (Аксюша — Арус Асрян и Аник Мкртумян, Бодаев — Гаврош, Восьмибратов — Санамян, Буланов — Бейлерян, Несчастливцев — Бабкен Габриелян и Давид Мальян, Счастливец — Ашот Нерсесян и Мурад Костанян). Был сделан упрек в адрес исполнителя роли Милонова

Суреняна, а также Анны Мелик и Араксян, не сумевших раскрыть образ Гурмыжской в полной мере. В рецензии говорилось об ансамблевости спектакля, о его финале, отмеченном тонким вкусом, была подвергнута критике и режиссерская работа — за «неонатуралистический подход и пассивную лиричность». Предлагалось «еще больше сократить текст» и «почистить» мизансцены. Однако, надо сказать, что все эти упреки носили явно субъективный характер и не отражали общей положительной работы театра.

Но удивительнее всего то, что газета, публикуя эту рецензию, сопровождала ее редакционной заметкой, в которой безапелляционно утверждалось, что постановка «Леса» не созвучна нашей революционной эпохе и что она «совершенно лишняя». «Мы не должны отказываться от постановки классицизма», — говорилось далее в заметке. Из Островского уже было поставлено «Доходное место». Но какой смысл в постановке «Леса» — мы не понимаем . . .».¹

Вступать в спор с этой курьезной позицией сейчас, разумеется, нет никакой необходимости.

Третья пьеса Островского, показанная Ленишаканским театром, — «Без вины виноватые». Режиссер спектакля Роза Минасян стремилась раскрыть в образе Отрадной-Кручинной драму обманутой женщины, показать ее интеллигентность, душевные страдания. Реалистическая, полная драматизма игра Екатерины Дурьян-Армениян в роли Кручинной достигала особой выразительности в последней сцене с Муровым.

Гегам Арутюнян (Незнамов), Цолак Америкян (Дудкин), Акоп Бадалян (Шмага) сумели создать полноценные сценические образы. Шмага-Бадалян не стремился к дешевому комикованию, его Шмага был человеком.

¹ «Банвор», 1930, № 39.

сброшенным на дно жизни, в душе которого таплась обиды да на тех, кто был в этом повинен.

Ценность ленинаканской постановки, ее успех у зрителей были обусловлены верным идейным раскрытием содержания пьесы. Спектакль получил заслуженное признание. «Эта постановка явилась свидетельством несомненного роста всего коллектива и результатом кропотливой работы молодого режиссера Розы Минасян».²

В 1951 году Ленинаканский театр ставит впервые на армянской сцене пьесу Островского «Таланты и поклонники». Несмотря на ряд актерских удач, спектакль не вполне удовлетворил зрителей и критику. В печати отмечалось, что «творческий коллектив театра не сумел полностью раскрыть пьесу, что в спектакле нет единого артистического ансамбля».³

В 1953 году Ленинаканский театр вновь возвращается к «Доходному месту». Спектакль ставит при творческой консультации режиссера Вартана Аджемяна Геворге Алагесян. К этому времени Ленинаканский театр имел уже богатый опыт постановок Островского, и это во многом помогло молодому режиссеру создать художественно правдивое сценическое произведение. Вышневецкий-Америкян — ворюга высшего полета. Он представитель, у него гордая осанка, но в то же время это жестокий и бесчувственный человек, готовый на любую подлость, лишенный элементарных человеческих качеств.

Жадов в исполнении Жана Элояна — человек с доброй душой и открытым сердцем, непримиримый в отстаивании своих принципов. В роли Юсова Левону Зограбяну удалось раскрыть разнообразные оттенки этого характера — цинизм и самодовольство, жестокость и пошлость. Белогубов-Арцруни Арутюнян Кукушкина — Жанна Товмасян, Вышневецкий-Америкян, Полна

² «Банвор», 1939. 10 февраля.

³ «Банвор», 1951. № 124.

Вардун Вардересян, Юлншыка-Ивард Абалян, Ашша Павловна-Нина Бохьян — все эти образы запомнились зрителю и были положительно оценены критикой.

Ленинаканский театр создал значительный в идейном и художественном отношении спектакль, который явился серьезным достижением творческого коллектива.

Через три года, в 1956 году, театр вновь обращается к Островскому и ставит «Бесприданницу». Отметив значительную работу режиссера Г. Мкртчяна над спектаклем, автор рецензии в газете «Банвор» считал, тем не менее, что «этот спектакль в целом довольно сырой и незавершенный . . . У зрителей возникает двойственное восприятие причины гибели главной героини». ⁴ По мнению критика, режиссеру не удалось показать пагубную власть денег. Анализируя образ Кнурова в исполнении артиста Левона Саркисяна, рецензент отмечает, что артист не сумел раскрыть отталкивающую сущность этого представителя горгового капитала, его цинизм, жестокость, эгоизм и аморальность.

Наиболее сильное впечатление в этом спектакле оставяло исполнение Вардун Вардересян роли Ларисы. Артистка сумела взволновать зрителей своей искренней игрой, показать безысходность положения своей героини, ее огромное потрясение после раскрытия обмана.

Нам кажется, что рецензент «Банвора» пристрастно и односторонне оценил «Бесприданницу» в Ленинаканском театре. Известно, что успех или неуспех «Бесприданницы» определяется, прежде всего, удачным или неудачным исполнением роли Ларисы, в Ленинаканском спектакле была замечательная Лариса — Вардун Вардересян, темпераментная игра которой «с большой силой раскрывала драму «бесприданницы», искавшей настоящей возвышенной любви и не нашедшей ее». ⁵

⁴ В. Саркисян. «Банвор», 1956, № 239.

⁵ С. Барсегян, газ. «Коммунист», 1956, 10 декабря.

Свои душевные переживания, любовь к Паратову, чувство утраченного счастья, сознание гнущести окружающих ее людей—все это артистка передавала с глубокой задушевностью и драматизмом. Вот что пишет автор рецензии в «Коммунисте» об игре Вардересян в сцене над Волгой: «Вардересян проводит этот эпизод с такой эмоциональностью, что на миг забываешь условность сцены, кажется, она действительно стоит у пропасти над Волгой, а не на авансцене. В своем смелом режиссерском решении Г. Мкртчян рассчитывал на силу подлинного искусства и не ошибся. Зритель с напряженным вниманием следит за игрой актрисы, волнуяще передающей сложные переживания Ларисы».⁶

Нам посчастливилось видеть ленинканскую «Бесприданницу» и мы также готовы засвидетельствовать, что образ Ларисы в исполнении Вардун Вардересян был значительным достижением армянского театрального искусства.

В. Саркисян в своей рецензии тоже высоко оценивает исполнение Вардун Вардересян роли Ларисы. Казалось бы, что это и должно было определить общее отношение к спектаклю, пусть даже не лишенному тех или иных недостатков. Кстати, с оценкой ряда исполнителей, данной в «Банворе», тоже нельзя согласиться. Жанне Товмасян удалось убедительно показать эгоизм, расчетливость и занскивающую кокетливость Огудаловой. Левон Абрамян показал своего Карандышева ограниченным человеком, страдающим манией величия. Большие трудности стояли перед исполнителем роли Паратова — Арто Пашаяном. Но артисту удалось верно передать цинизм Паратова, его расчетливую натуру, неискренность и фальш в поведении. Удачно исполнили роли Робинзона — С. Арутюнян, Кнурова — Л. Саркисян, Вожеватова — В. Акопян.

⁶ Там же.

В уже упомянутой рецензии газеты «Коммунист» говорилось: «Работа молодого режиссера отмечена целенаправленностью, ясностью замысла—показать глубокую драму женской души на фоне мрачного как тюрьма буржуазного быта . . . Режиссер знает, что сказать и как сказать. Им найдены острые, живые мизансцены, помогающие рельефно передать характеры действующих лиц, их взаимоотношения . . . Постановка «Бесприданницы» в Ленинканском театре отмечена интересными творческими поисками не только режиссера, но и многих актеров».⁷

Ереванский театр юного зрителя свое знакомство с драматургией Островского начинает в 1944 году с постановки «Доходного места». Спектакль отличался слаженностью актерского ансамбля. Режиссеру Эйрамджяну и исполнителям удалось создать характерные портреты чиновников, в некоторых случаях гротескные, но тем не менее, правдивые и убедительные. Среди актерских удач критика называла Гайка Бейлеряна (Вышневецкий), Баграта Мурадяна (Юсов), Апаид Масчян (Кукушкина), Иду Мкртчян (Полна).

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

«Без вины виноватые» в постановке Астхик Агасян Ереванский тюз показал в 1948 году. Сейчас, когда вспоминаешь этот спектакль, невольно задаешься вопросом: в чем секрет этой пьесы, которая в одинаковой степени глубоко волнует и взрослого и юного зрителя? Успех «Без вины виноватых» в театре юного зрителя явился

⁷ Там же.

не только результатом глубокого режиссерского подхода, но и очень естественной и непосредственной игры исполнителей всех ведущих ролей. Главным героем спектакля стал Григорий Незнамов. Юные армянские зрители с огромным душевным волнением следили за игрой исполнителя этой роли Григора Чаликяна, порою прямо вмешиваясь в ход спектакля, активно выражая свои симпатии Незнамову и неприязнь к его преследователям.

Режиссеру удалось создать ансамблевый спектакль: Кручинина — Маня Симонян, Шага — Паруйр Сантросян, Муров — Вардгес Явурян и Константина Арутюнян. Отрадно было видеть в роли Дудукина ветерана армянской сцены Варгана Мирзояна, знакомство которого с драматургией Островского началось за пятьдесят лет до этой постановки.

В 1954 году театр юного зрителя показывает никогда не шедшую на армянской сцене «Пучину» в постановке старейшего режиссера Левона Калантара. Страшен мир, описанный Островским в этом произведении. По силе художественного воздействия и жизненной правдивости эта пьеса достойна быть рядом с «Доходным местом», «Грозой» и «Бесприданницей», хотя в дореволюционном театре ее никогда не причисляли к шедеврам Островского.

Очень высоко ценил эту пьесу Чехов. Посмотрев постановку Ленского в Малом театре, осуществленную силами молодых актеров в 1892 году, он сказал: «Пьеса удивительная. Последний акт — это нечто такое, чего я за миллион не написал. Этот акт целая пьеса, и когда я буду иметь свой театр, то буду ставить только этот один акт».⁸

Вся режиссерская концепция Левона Калантара в этом волнующем спектакле была направлена на то, чтобы обличить косную силу, погубившую честного, но безвольного Кисельникова, показать с предельной глубиной,

⁸ А. П. Чехов. Письма. т. XV. 1890—1892. Гослитиздат. 1949. стр. 332—333.

ничего не приукрашивая и не смягчая, зменный клубок жизненных противоречий «темного царства». И усилия режиссера и творческого коллектива увенчались успехом.

Перед исполнителем роли Кисельникова Перчем Геворкяном стояла сложная задача. Артисту удалось верно раскрыть духовный мир своего героя, показать его мечты и благие порывы, его слабозволие и покорность судьбе.

Лиза, как известно, появляется только в последнем акте, но в блестящем воплощении Нинель Даллакян эта роль стала одной из самых заметных в спектакле. Навиность и в то же самое время решительность семнадцатилетней девушки, ее готовность помогать другим, ее самоотверженная любовь к несчастному отцу—все это артистка раскрывала в мягких тонах, но с подлинным драматизмом.

Благодаря актерскому ансамблю, высокой режиссерской культуре, спектакль «Пучина» на сцене театра юного зрителя имел большой успех.

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

Режиссеру важно было показать трагичность судьбы двух русских бродячих актеров, всего лагеря обездоленных не как частное явление, не как отдельные случаи, а как выражение действительного и повсеместного положения вещей в русской действительности. Для

глубокого раскрытия идейного замысла произведения важное значение для режиссера приобретает полноценное звучание слова, его образность и меткость. Предоставляя актерам полную сценическую свободу, режиссер добивается от них сдержанности, внутреннего раскрытия характеров своих героев, поучая их, что они появляются перед зрителем не для того, чтобы смешить, а чтобы по-человечески рассказать о своей судьбе, вызвать сочувствие, пробудить новые мысли.

В исполнении Давида Мальяна Несчастливцев был прежде всего человеком, правда, моментами идеалистом, добрым и отзывчивым, но натурой цельной и решительной, не роняющей своего человеческого достоинства. В мягких и лирических тонах вел рассказ Давид Мальян о прошлой своей благополучной жизни, не сожалея о ней, а как о безвозвратно ушедшем времени. Но в финале артист неизменно преображается, становясь бойцом, для которого важно разворошить, разоблачить Гурмыжскую и всех тех, кто укрывается от дневного света в темном лесу. Игра артиста была отмечена мастерством, вдохновенным исполнением, задушевностью и человечностью.

Вспоминая этот спектакль спустя тридцать семь лет, Давид Мальян говорил: «Огромный успех постановки «Леса» был обусловлен кропотливой и увлеченной работой режиссера Левона Александровича Калантара. Идейность и гражданственность звучания этого произведения были главной линией во всех наших репетициях. В работе над словом он добивался ясного раскрытия сущности образа. Без этого едва ли спектакль имел такой большой успех.

До сих пор перед моими глазами находится Несчастливцев — Амбарцум Хачатян, артист удивительного обаяния и человечности. С ним было очень легко играть. В этой роли он не выпячивал себя, не стремился к комикованию, а общаясь с партнерами, помогал им. Такое отношение с

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

К сказанному необходимо добавить, что Хачаяну, как никому другому, удалось проникнуть в психологию своего героя и тем самым ярко выразить мысли автора и свое отношение к ним.

Но самым большим достоинством этой постановки и режиссера Калантара была ансамблевость всего спектакля, в котором, наряду с Мальяном и Хачаяном, хорошо выступили М. Адамян — Гурмыжская, Е. Себар — Аксюша, Г. Хажакян — Буланов и другие, благодаря которым «Лес», «стал значительным явлением в армянском театральном искусстве».⁹

Заметное место занимает Островский и на афишах районных театров Армении. Вспомним «Доходное место», поставленное в Александрополе в 1923 году по инициативе Вартана Мирзояна, игравшего во многих пьесах Островского в начале века вместе с Сирагуйш, Сатеник Адамян и другими крупнейшими мастерами армянской сцены. Любовь к Островскому он пронес через все годы своего творчества и первым поставил «Доходное место» в Советской Армении.

В 1934 году в Кироваканском театре ставятся «Без вины виноватые», а в 1936 году — «Гроза». Районные театры Арташата, Степанавана, Дилижана, Гориса, Алаверди и другие в разные годы показывают «Без вины виноватые». Кироваканский театр включает в свой репертуар, помимо этой пьесы, еще и «Бесприданницу», поставленную им в 1940 году, «Таланты и поклонники» (1953) и «Позднюю любовь» (1966).

⁹ Э. Паязатян. «Лит. Армения», 1971, № 9, стр. 83.

В связи с постановками Островского на армянской сцене следует особо упомянуть передвижной театр Амо Харазяна. Этот театр, руководимый ветераном армянской сцены Амо Харазяном, сыграл большую роль в знакомстве сельского населения с произведениями классики и, в частности, с пьесами Островского. Колеса по всем уголкам республики, он имел в своем репертуаре «Доходное место», «Волки и овцы». В последней постановке Амо Харазян, большой поклонник творчества Островского, сыгравший на заре своей артистической карьеры роли Жадова и Незнамова, глубоко раскрывает тему пьесы — приход на арену общественных отношений новой силы — буржуазии, с ее алчностью и бессердечием, с ее неистребимым стремлением к наживе и личной выгоде. Спектакль получился удачным благодаря правдивой игре артистов, единству режиссерского замысла и художественного оформления. Убедительные образы создали Ашхен Харазян (Мурзавецкая), Гурген Джаноян (Апполон), Сируш Асатрян (Аффиса), Агаси Клекчян (Мурзавецкий) и, в особенности, молодая артистка Женя Геворкян, смело выдвинутая на роль Глафиры.

Особо следует сказать и о спектакле «На бойком месте» в Арташатском театре, впервые поставившем эту пьесу Островского на армянской сцене (режиссер Г. Манвелян, художник С. Ованесян). Артистка К. Аветисян-Манвелян создала трогательный образ Аннушки, показав правдивую чистоту и доброе сердце своей героини. К числу актерских удач следует также отнести исполнение М. Карапетян (Евгения), Д. Кшмиряна (Бессудный), С. Саркисяна (Разоренный), Х. Петросяна (Жук). Отмечая несомненную удачу Арташатского театра, Л. Халатян писал: «Режиссеру спектакля Г. Манвеляну удалось реалистическими средствами воссоздать жизнь людей, рожденных и воспитанных гнилой социальной средой, под растлевающим влиянием «золотого

138

теляца», заглушивших все доброе в своей душе».¹⁰

В драматургии Островского имеются образы, которые издавна любимы в Армении. Армянский зритель проникся горячим чувством любви к Жадову, Незнамову, Кручиншиной, Катерине, Ларисе. Он считает их родными и близкими себе. И в этом большая заслуга всех театров республики — как столичных, так и районных.

Следует сказать о работе Ереванского русского театра им. К. Станиславского, который поставил пятнадцать пьес Островского, в том числе «Таланты и поклонники», «Последняя жертва», «Бешеные деньги», «Волки и овцы», «Поздняя любовь», «Доходное место», «На бойком месте», «Гроза». Большинство постановок было осуществлено на высоком художественном уровне.

В успехе постановок пьес Островского на сцене Ереванского русского театра им. К. Станиславского большая роль, несомненно, принадлежит армянским режиссерам. Русский театр был организован в 1937 году. Третьим его спектаклем в 1938 году стала пьеса Островского «Таланты и поклонники» в постановке Армена Гулакяна. Выдающийся армянский режиссер Левон Калантар в разные годы осуществил в этом театре постановки «Грозы» (1940 г.), «Бешеных денег» и «Без вины виноватых» (1942 г.).

Многое сделал для пропаганды драматургии Островского в Армении артист и режиссер Степан Судьбинин, поставивший в Ереванском русском театре имени Станиславского в разные годы «Не все коту масленица», «На бойком месте», «Женитьбу Белугина» и с большим успехом сыгравший ведущие роли во многих пьесах великого драматурга. Среди больших актерских удач Судьбинина — образы Несчастливцева в «Лесе» и Андрея в «Женитьбе Белугина». Несомненно, судьбининская

¹⁰ Л. Халатян. Впервые на армянской сцене. «Коммунист», 1955, 3 марта.

трактовка многих образов Островского оказала влияние и на работу армянских артистов, выступавших в пьесах великого русского драматурга.

Большинство пьес Островского, поставленных в театре им. К. Станиславского, оформлялись армянскими художниками Пато Анапяном, Каро Минасяном, Гегамом Асатрянном, Александром Шакарянном и другими, сумевшими верно воспроизвести обстановку русской жизни, картины русской природы, создать яркие красочные декорации.

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

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

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

В Бакинском армянском театре были поставлены «Без вины виноватые», «Гроза», в Тбилисском театре — «Без вины виноватые», «Гроза» и «Доходное место». Произведения Островского были показаны и на сценах армянских театров в Шуше, Степанакерте и Кировабаде, причем в Кировабадском армянском театре «Без вины виноватые» ставились дважды — в 1939 году (режиссер

Т. Сарьян) и в 1946 году (режиссер А. Алаян). В обеих постановках роль Кручинной с неизменным успехом исполняли Грануш Бабаджанян, а роль Незнамова — во второй постановке — Л. Абрамян.

В конце 60-х годов вновь усиливается интерес театров Армении к драматургии Островского. Театры начинают включать в свой репертуар лучшие произведения драматурга. В 1969—1972 годах зрители увидели «На всякого мудреца довольно простоты» в Ереванском русском театре, «Лес» на сцене Ленинаканского театра, «Без вины виноватые» в Арташатском театре, «Беспреданницу» в Ереванском драматическом театре, пьесу «Правда хорошо, а счастье лучше» — в исполнении сундукяновцев. На некоторых из этих постановок следует остановиться подробнее.

Какими идейными и художественными соображениями руководствовались в Ленинаканском театре им. А. Мравяна, предпринимая вторичную постановку «Леса» в 1969 году? Что нового они хотели сказать зрителю? Известно, что в первом наброске «Лес» представлял из себя семейно-бытовую комедию. Но в окончательном варианте автор изменяет социальный фон комедии, углубляет и расширяет характеры действующих лиц, образы становятся более типичными, сюжет и фабула компактными, развитие пьесы — стремительным, нарастающим от действия к действию. Здесь мы видим распад поместно-дворянского хозяйства, моральное разложение, карьеризм, лицемерие и ханжество, присущие классу дворян во второй половине XIX века.

Однако богатое идейное содержание «Леса» оказалось вне поля зрения постановщиков. Перед нами типичный семейно-бытовой спектакль. Словно не окончательный вариант «Леса», а его первоначальный набросок, отвергнутый самим Островским, был использован для постановки.

Носителем общественного протеста в спектакле по замыслу автора является бродячий провинциальный артист Несчастливцев. Искусство артиста в руках Несчастливцева служит ему оружием для разоблачения Гурмыжской и ее окружения. Эта борьба требует усилий, напряжения, взволнованности. Между тем исполнитель этой роли А. Пашаян скован отсутствием четкой режиссерской задачи, слишком холоден, рассудителен. Его слова не волнуют, не вызывают отклика в зрительном зале. Глубокие мысли высказываются вполголоса, неуверенно, а моментами с неоправданной медлительностью. А между тем, при правильном режиссерском раскрытии образа А. Пашаян сумел бы сказать новое слово в этой роли.

Отсутствие ясной режиссерской концепции не дало возможности и Ж. Товмасын создать полноценный образ Гурмыжской. Игра Ж. Товмасын не отличается внутренней убежденностью, разнообразием артистических средств. И потому почти все сцены столкновения Гурмыжской с Несчастливцевым, Аксюшей и Восьмибратовым проходят сценически бледно.

Определенную идейную нагрузку в пьесе несет образ Аксюши — жертвы крепостнических порядков, бедной родственницы, проживающей у Гурмыжской почти на положении горничной. Несмотря на молодость, Аксюша наделена твердостью характера, это человек с непреклонной волей и поэтичностью душевных переживаний. Полнейшая жизнь не в силах поколебать ее решимость не выходить замуж за пустого и никчемного карьериста Буланова. Но для раскрытия характера Аксюши, всех порывов ее душевных переживаний требуется артистическое мастерство, которого, к сожалению, нет еще у С. Едигарян. Образ русской провинциальной девушки оказался непонятным молодой исполнительнице, сыгравшей роль слабо, без раскрытия внутреннего мира богатой натуры Аксюши.

Возражение вызывает и исполнение роли Улиты опытной артисткой В. Тамразян. В самом деле, зачем по воле режиссеров ей ползать на сцене? Чтобы оправдать свое имя? Подобных неоправданных деталей в сценическом поведении Улиты-Тамразян более чем достаточно.

Образы Счастливецва и Буланова также являются ведущими в спектакле и от их правильного раскрытия во многом зависит успех постановки. Надо сказать, что исполнители этих ролей А. Арзуманян и К. Шамлян добились определенного успеха, верно обрисовав сущность этих персонажей. В игре А. Арзуманяна подкупает естественность поведения Аркаши, сдержанность, отсутствие утрировки, шаржа. К. Шамлянцу удалось показать волчью хватку Буланова.

Островского нельзя ставить между прочим.

Театру, имеющему серьезные традиции в постановке пьес Островского, было вполне под силу создать полноценный спектакль, созвучный идейным устремлениям автора. И если этого не произошло, то только потому, что не оказалась на высоте своей задачи режиссура.

В 1970 году самый молодой сценический коллектив республики — Ереванский драматический театр обращается к «Бесприданнице». Постановка увенчалась большим успехом. Его обусловили новое современное прочтение пьесы, верное идейное и художественное раскрытие ее, яркая театральность, трагический пафос, полноценные сценические образы, созданные молодыми артистами.

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

Пленительна своей душевной чистотой и девичьей непосредственностью Лариса в исполнении молодой артистки Виолетты Геворкян. Все гаммы душевных переживаний героини артистка раскрывает предельно просто и естественно, с глубоким внутренним волнением. Оскорбленная в своих лучших чувствах, но наивная в своей вере в честность людей, Лариса готова поверить искусственным словам Паратова, бросить незадачливого жениха и соединить свою судьбу с человеком, обманувшим ее год назад.

Гимном обретенного счастья воспринимается зрителями сцена после возвращения с пикника. Лариса-Геворкян безмерно счастлива. Она поет, танцует вокруг Паратова, не замечая еще резкого изменения в настроении своего соблазнителя. Но вот Паратов сказал, что он обручен, и трагическая весть, подобно горному обвалу, обрушивается на нее. Артистке удалось с большим драматизмом передать все сложные душевные переживания Ларисы, прорвавшийся протест против низости и подлости.

Тихая и скромная Лариса в финальной сцене спектакля преображается до неузнаваемости. В каком-то безнадёжном экстазе, под разудалые песни цыган, доносящиеся из соседней комнаты, начинает она свой танец-прощание с чистой девичьей жизнью, пока не настигает ее смертельный выстрел Карандышева. На заднем плане, на помосте, выстроились во мраке исполнители этого гнусного убийства. Из темноты проглядывают их лица-маски, неподвижные в своей холодной жестокости.

Образ Ларисы — несомненный творческий успех молодой артистки, достигнутый под руководством постановщика.

Роль Карандышева — одна из самых трудных в этом произведении. Его любовь к Ларисе, отрицательное отношение к представителям купеческого сословия еще не

говорят в его пользу. Режиссер и исполнитель этой роли Гуж Манукян пошли по единственно правильному пути — раскрыть истинное лицо Карандышева, собственника, высокомерного фразера, мнящего себя образованным и интеллигентным, а на самом деле такого же подлеца, как Кнуров и другие.

Саморазоблачение Карандышева стало лейтмотивом в талантливой игре Г. Манукяна. Эту линию он проводит тактично, без нажима, Карандышев смешон и не вызывает сочувствия. Это не традиционный Карандышев.

Без преувеличения можно сказать, что образ Карандышева в интересной трактовке Г. Манукяна по своей новизне и смелости решения — новое слово в армянском театральном искусстве.

Трудная творческая задача стояла перед Левоном Тухкяном, исполнителем роли Паратова. Многим исполнителям этой роли в различные времена и в различных театрах Паратов казался лишь блестящим барнином с неотразимой внешностью, баловнем судьбы, с легкостью разрушающим девичьи судьбы. В такой трактовке неизбежно терялся социальный акцент образа. Совершенно иного Паратова мы видим в спектакле Ереванского драматического театра. Не лишая его всех упомянутых качеств, актер и режиссер показывают нам Паратова расчетливого, сурового. В спектакле именно он — истинный виновник гибели Ларисы, непосредственный участник убийства. Это очень важный момент в трактовке образа Паратова, ключ к пониманию спектакля драматического театра.

В ряду тех, кто погубил Ларису, немаловажную роль сыграла ее мать, Харита Игнатьевна Огудалова, стремящаяся поскорее сбыть с рук взрослую дочь.

Тактично, с чувством меры раскрывает образ Огудаловой Ася Суджян. Не впадая в наигрыш и нарочитость, артистка показывает ее корыстолюбие, моральную нечи-

стоплотность, рабское преклонение перед денежными тузами.

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

Конечно, эта комедия во многом уступает «Грозе», «Без вины виноватым», «Бесприданнице» и другим произведениям остро социального звучания. Но тем не менее и она представляет несомненный интерес.

Герой комедии — Платон Зыбкин, молодой человек, наивный мечтатель, далеко не Жадов. Автор и сочувствует ему, и пронизывает над ним. В конце концов Платон обретает счастье и благополучие, оставаясь в купеческой среде. Для постановки этой комедии были приглашены режиссеры Г. Захава, художник С. Аладжалов и композитор Д. Кривницкий. Роли были распределены следующим образом: Барабошев — Т. Дилакян, Мавра Тарасовна — А. Аразян, Поликсена — М. Мурадян, Фелицетта — В. Степанян. Мухояров — Э. Элбакян, Грознов — Г. Арутюнян, Глеб Меркулыч — А. Нерсисян, Зыбкина — С. Алавердян, Платон — Л. Арушанян.

Постановщику и исполнителям удалось создать интересный ансамблевый спектакль, в котором образы действующих лиц были представлены художественно убедительно и правдиво. Однако, отдавая должное громадному опыту. Г. Захавы в постановке пьес русской классики, нельзя согласиться с ним в ряде принципиальных вопросов. Прежде всего это касается образа Амоса Папфилыча Барабошева. Всем известно, что русские купцы любили пить и вести разгульный образ жизни. Этому пороку подвержен и Барабошев. Однако в спектакле не соблюдено чувство меры. Барабошев в исполнении Т. Дилакяна только и делает, что ходит пьяной походкой, пускается в пляс со своим приказчиком и вообще выглядит каким-то дурачком. Между тем в пьесе этот образ представлен несколько иначе.

И в трактовке образа Марфы Тарасовны зритель не видит «важности и строгости», властолюбия этой хранительницы домостроевских порядков. В спектакле это добренькая старушка, с легкостью уступавшая свои эгоистические позиции.

Обрамление сцены: слева — часовня, справа — трактир, проходящее лейтмотивом через весь спектакль, группы дворовых, распевających песни перед забором дома, пьяные и богомольцы, колокольный звон — все это мало вяжется с данной комедией Островского и ведет к развлекательности в ущерб глубокому раскрытию идейного содержания произведения.

И все же даже с этими режиссерскими огрехами спектакль «Правда хорошо, а счастье лучше» на сцене театра им. Г. Сундукяна смотрится с интересом. Актеры играют легко, непринужденно.

На протяжении более чем ста лет, начиная с 1864 года, на сцене армянского театра осуществлены постановки свыше двадцати пьес А. Н. Островского, в том числе почти все его шедевры. Многие из этих пьес, особенно «Доходное место» и «Без вины виноватые», ставились неоднократно.

Драматургия Островского сыграла значительную роль в развитии армянского театра, в творческом становлении его артистов и режиссеров.

Вслед за Островским на армянскую сцену пришли и другие классики русской драматургии — Гоголь, Грибоедов, Сухова-Кобылин, Чехов, Горький.

Деятели дореволюционного армянского театра имели возможность видеть произведения Островского на русской сцене в Москве и Петербурге, а также во время многочисленных гастролей Малого театра и других театральных трупп в Тифлисе и Баку. В советские годы творческие связи армянского и русского театров стали еще более тесными. Освоение наследия Островского на

советской армянской сцене протекает в русле общих исканий советского театра.

Деятели армянского театра высоко ценили драматургию Островского. Амо Харазян писал, что «творчество Островского приобщило нас к русской театральной культуре, научило подходить к разрешению творческих задач реалистически».¹¹ Эту мысль как бы продолжает Авет Аветисян, утверждая, что «великий реалист Островский пользуется большой любовью широких трудящихся масс Армении. В репертуаре армянского театра Островский всегда занимал почетное место . . .».¹² Работа над жизненно правдивыми яркими образами Островского в большой мере способствовала творческому формированию ряда поколений армянских актеров. Творчество Островского оказало благотворное влияние и на многих армянских драматургов.

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

В своих исследованиях, посвященных армянскому театру и его выдающимся актерам и режиссерам, армянские театроведы всегда уделяли большое место образам Островского. Говоря об Отелло, Гамлете, Арбенине Адамяна, нельзя было не сказать об адамяновском Жадове. Творческая биография Сирануш не может быть полной без ее Кручинной. Жадов, Незнамов и Несчастливцев Абеяна, Кукушкина и Огудалова Гулазян, Кабаниха

¹¹ Амо Харазян. «Коммунист», 1948, 11 апреля.

¹² А. Ревякин. А. Н. Островский, Учпедгиз, 1949, стр. 329.

Асмик, Жадов и Дикой Нерсесяна, Кручинина и Катерина Восканян, Шмага Аветисяна, Белогубов и Тихон Вагаршяна — все эти образы вошли в сокровищницу лучших созданий армянской сцены.

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

В этом году исполняется 150 лет со дня рождения А. Н. Островского. Можно не сомневаться, что армянский театр подготовит к этой знаменательной дате новые постановки пьес Островского, достойные бессмертного творчества великого русского драматурга.

ПОСТАНОВКИ ПЬЕС А. Н. ОСТРОВСКОГО
НА АРМЯНСКОЙ СЦЕНЕ (1864—1972 гг.)

1864 год, 7 декабря, Тифлис

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

Роли исполняли: Русаков — Арташес Сукласян, Авдотья Максимовна — Гаянэ (Саркис Меграбян), Ариша Федотовна — Кетевач Арамян, Малюмальский — Мирдат Америкий, Анна Антоновна — Софья Давтян, Бородин — Сетрак Мандилян, Вихорев — Геворк Чмшкян, режиссер — Геворк Чмшкян.

«Мегу Айастан», 1864, 12 декабря, № 49, стр. 392; «Мегу Айастан», 1864, 19 декабря, № 50, стр. 391.

1880 год, 22 декабря, Тифлис

«Доходное место». Пер. Г. Тер-Александряна

Роли исполняли: Жадов — Петрос Адамян, Вышевский — Мартiros Мнакян, Кукушкина — Астхик (Ампер Кантарджян), Юлинка — Сирапуйш (Мероне Кантарджян), Юсов — Амираи Мандилян, Белогубов — Геворк Тер-Давтян, Анна Павловна — Ерануи Гарзган, Стеша — Шамирам Авалян, Антон — Демирсаиц. Спектакль поставлен под руководством Н. Амапуни.

«Мшак», 1880, 24 декабря, № 230, стр. 3.

1881 год, 26 ноября, Тифлис

«Доходное место». «Мшак», 1881, 25 ноября, № 220, стр. 2.

1882 год, январь, Ереван

«Доходное место». Пер. А. Мельяна

Спектакль поставлен местными любителями.

«Мшак», 1882, 22 января, № 11, стр. 3.

1882 год, 14 ноября, Тифлис

«Бедность не порок». Пер. А. Акопяна

Спектакль поставлен в театре Арцируни под руководством Н. Аматунни.

«Мшак», 1882, 17 ноября, № 210, стр. 2 и № 213, стр. 3; «Мегу Айастан», 1882, 14 ноября, № 24.

1884 год, 3 декабря, Тифлис

«Доходное место»

Роли исполняли: Жадов — Ваан Мамиконян, Полина — Елена Ованесян, Вышневецкий — Ованес Лалаян, Юлинька — София Тачево-голян, Кукушкина — Мариам Калантарян, Юсов — Амран Мандилян, Анна Павловна — Б. Гарсоян, Белогубов — Степанос Лиенциан.

«Мегу Айастан», 1884, 16 ноября, № 95; «Новое обозрение», 1884, 2 декабря, № 322; «Мегу Айастан», 1884, 9 декабря,

1886 год, январь, Карс

«Бедность не порок»

Спектакль поставлен местными любителями.

«Нор-Дар», 1886, 17 января, № 3, стр. 3.

1892 год, 15 октября, Тифлис

«Доходное место»

Роли исполняли: Жадов — Ованес Абелян, Юсов — Геворг Тер-Давтян, Вышневецкий — Геворг Арамян, Полина — Вардун Меликян, Белогубов — Погос Араксян (Калантарян), Юлинька — Елизавета Агашян, Кукушкина — Вардун Намуразян, Анна Павловна — Маник.

«Мшак», 1892, 17 октября, № 161, стр. 2; «Нор-Дар», 1892, 17 октября, № 161, стр. 2; «Ардзаганк», 1892, 18 октября, № 121; «Тараз», 1892, № 40, стр. 487.

1893 год, 21 января, Тифлис

«Доходное место»

Роли исполняли: Жадов — Ованес Абелян, Юсов — Геворг Тер-Давтян, Вышневецкий — Геворг Арамян, Полина — Вардун Меликян, Юлинька — Елизавета Агашян, Кукушкина — Вардун Намуразян. В остальных ролях артистки Оганян, Араратян, Вермишева и артисты Тигранов и Матисян.

«Ардзаганк», 1893, 24 января, № 10; «Тараз», 1893, № 4, стр. 62

1894 год, 17 марта, Ереван

«Доходное место»

Роли исполняли: Жадов — Геворг Саркисян, Полина — Анхен Тер-Саркисян. В остальных ролях — любители.

«Мшак», 1894, 12 апреля, № 42, стр. 3.

1894 год, 17 мая, Александрополь

«Доходное место»

Спектакль поставлен артистом Чарчоглянном с участием местных любителей.

«Нор-Дар», 1894, 14 мая, № 80, стр. 2

1894 год, 11 декабря, Тифлис

«Доходное место»

Роли исполняли: Вардигер Фелекян, Вардун Меликян, Забел (Мариям Сахавян), Парандзем Сагателян, Аршак Арутюнян, Арам Вруйр, Погос Араксян, Геворг Саркисян.

«Нор-Дар», 1894, 30 ноября, № 204, стр. 4; «Мшак», 1894, 8 декабря, № 142, стр. 5; «Ардзаганк», 1894, 14 декабря, № 145; «Тараз», 1894, № 45, стр. 682.

1894 год, декабрь, Баку

«Доходное место»

Спектакль был показан артистами тифлисской армянской труппы. Роли исполняли: Жадов — Ованес Абелян, Вышневецкий — Аршак Арутюнян, Юеов — Погос Араксян, Полина — Вардун Намуравян, Белогубов — Григорий Аветян, Юлишка — Мари Грануш. Режиссер — Геворг Петросян.

«Нор-Дар», 1894, 27 декабря, № 222, стр. 2.

1896 год, Коджори

«Доходное место».

В спектакле участвовали любители — армяне, русские, грузины, евреи.

1897 год, 30 апреля, Тифлис

«Доходное место».

Роли исполняли: Жадов — Микаэл Манвелян, Вышневецкий — Геворг Арамян, Полина — Анна Хитарян, Анна Павловна — Астхик Оганян.

В остальных ролях: Елизавета Агашиян, Шахназарян, Геворг Тер-Давтян, Амирап Мандинян, Меграбян.

«Нор-Дар», 1897, 16 апреля, № 62, стр. 4; «Ардзаганк», 1897, 27 апреля, № 47; «Мшак», 1897, 3 мая, № 51, стр. 4; «Тараз», 1897, № 16, стр. 267.

1897 год, 9 июля, Шуша

«Без вины виноватые». Пер. Г. Атомяна

Роли исполняли: Незнамов — Акоп Оганян, Кручинина — Вардигер Фелекян, Шмага — Аршак Мамиконян, Галчиха — Забел и др.
«Тараз», 1897, № 28, стр. 629.

1897 год, Гандзак

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Забел (Галчиха), Тер-Исраелян, Чигнаворяз и др.

1897 год, 10 ноября, Баку

«Доходное место».

Роли исполняли: Жадов — Ованес Абелян, Поллина — Вардун Меликян, Вышневецкий — Геворг Петросян и Аршак Арутюнян, Юсов — Погос Араксян, Кукушкина — Вардун Намуразян, Юлинька — Мари Грануш Фелекян, Белогубов — Григорий Аветян.

«Нор-Дар», 1897, 14 ноября, № 196, стр. 2; «Мшак», 1897, 15 ноября, № 134, стр. 3; «Ардзаганк», 1897, 16 ноября, № 337.

1898 год, 13 января, Баку

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Незнамов — Ованес Абелян, Шмага — Погос Араксян, Кручинина — Сирапуйш, Арша Галчиха — Вардун Намуразян, Муров — Аршак Арутюнян и Геворг Петросян, Шелавина — Мари-Грануш Фелекян, Дудукян — Геворг Петросян.

«Мшак», 1898, 22 января, № 8, стр. 2; «Нор-Дар», 1898, 22 января, № 10.

1898 год, 15 марта, Тифлис

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Кручинина — Сирапуйш, Незнамов — Ованес Абелян, Шмага — Погос Араксян.

«Нор-Дар», 1898, 12 марта, № 44; «Нор-Дар», 1898, 17 марта, № 47; «Мшак», 1898, 18 марта, № 43, стр. 3.

1898 год, 16 апреля, Ереван

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Кручинина — Елизавета Агашиян.

«Мшак», 1898, 22 апреля, № 65, стр. 3.

1898 год, 7 октября, Баку

«Доходное место»

Роли исполняли: Жадов — Ованес Абеяян, Юсов — Погос Араксян, Полина — Вардун Меликян, Анна Павловна — Вардигер Фелекян.

«Тараз», 1898, № 40, стр. 905.

1899 год, 14 февраля, Тифлис

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Незнамов — Амо Харазян, Кручинина — Забел Шмага — Гедеон Миракян.

В остальных ролях — любители.

«Нор-Дар», 1899, 12 февраля, № 26; «Нор-Дар», 1899, 16 февраля, № 28.

1899 год, 13 июля, Шуша

«Доходное место»

Роли исполняли: Жадов — Матевос Агаян, Вышневецкий — Геворг Петросян, Кукушкина — Забел, Юлинька — Анна Хитарян, Полина — Вардун Меликян.

«Мшак», 1899, 17 июля, № 131, стр. 3; «Тараз», 1899, № 28, стр. 664.

1899 год, 19 сентября, Ахалкалаки

«Бедность не порок»

Спектакль поставлен местными любителями.

«Мшак», 1899, 25 сентября, № 178, стр. 3; «Нор-Дар», 1899, 25 сентября, № 164.

1900 год, 28 января, Тифлис

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Незнамов — Аршак Мамиконян, Шмага — Геворг Тер-Давтян, Кручинина — Вардигер Фелекян, Галчиха — Забел, Муров — Аршак Арутюнян, Дудукин — Меграбян, Коршикина — Мари Гравуш, Милловзоров — Акоп Амирян.

«Нор-Дар», 1900, 27 января, № 16; «Мшак», 1900, 28 января, № 13, стр. 4.

1900 год, 18 февраля, Тифлис

«Без вины виноватые»

1901 год, 10 июня, Тифлис

«Доходное место»

Роли исполняли: Жадов — Амо Харазян, Белогубов — Андраник Согомолян, Кукушкина — Забел, Юсов — Геворг Саркисян, Полина — Ашиз Грация, Юлинька — Ольга Гулазян.

«Тараз», 1901, № 22, стр. 246.

1901 год, 21 октября, Тифлис

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Незнамов — Ованес Абелян, Кручинина — Сярануш, Муров — Матевос Агаян, Корникина — Мариам Аветян, Миловзоров — Исаак Алиханян, Галчиха — Забел, Иван — Егия Хажак.

«Мшак», 1901, 17 октября, № 234, стр. 4; «Нор-Дар», 1901, 23 октября, № 159.

1902 год, октябрь, Тифлис

«Доходное место»

Роли исполняли: Ю. Тер-Григорян, Ваншир (Микаэл Амбарцумян), Айкануш Чмишян, Тер-Ованесян и любители.

«Мшак», 1902, 17 октября, № 230, стр. 2.

1902 год, октябрь, Баку

«Бесприданница» Пер Б. Мерабяна.

Роли исполняли: Паратов — Ованес Зарифян.

«Мшак», 1902, № 233, стр. 1—2.

1902 год, 18 октября, Тифлис

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Кручинина — Вергине Мамулян, Незнамов — Ованес Абелян, Шмага — Погос Араксян, Муров — Геворг Петросян. Режиссер — Ованес Абелян.

«Нор-Дар», 1902, 17 октября, № 149.

1902 год, 22 октября, Тифлис

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Кручинина — Вардигер Фелекян, Незнамов — Ованес Абелян, Шмага — Погос Араксян, Муров — Геворг Петросян.

1903 год, 14 января, Тифлис

«Доходное место»

В спектакле участвовали артистки Арванян, Восканян, Оганян.

Чмшкян и артисты Ваншир, Матевос Агаян, Геворг Агамирян, Тигран Ходжатуманян. Режиссер — Погос Араксян.

«Нор-Дар», 1903. 14 января, № 7.

1903 год, март, Тифлис

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Забел, Амо Харазян и др.

«Тараз», 1903, № 12, стр. 131.

1903 год, 17 июля, Тифлис

«Доходное место»

Роли исполняли: Жадов — Амо Харазян, Кукушкина — Забел, Юсов — Григор Сарьян, Белогубов — Геворг Пирумян, Полина — Варсеник Абрамян, Юлинька — Астхик, Анна Павловна — Айканун Чмшкян.

«Мшак», 1903, 9 июля, № 147, стр. 2; «Тараз», 1903, № 24, стр. 22.

1903 год, 29 июля, Шуша

«Без вины виноватые»

«Мшак», 1903, 5 августа, № 167, стр. 1.

1903 год, ноябрь, Тифлис

«Без вины виноватые»

В спектакле играли артисты Парандзем, Вергине Мамуляч, Мршалаян и артисты Агаян, Ваншир, Сарьян.

1903 год, 17 ноября, Тифлис

«Лес». Пер. М. Аракяна

Роли исполняли: Несчастливцев — Ованес Абелян, Счастливцев — Григор Аветян, Гурмыжская — Забел, Аксюша — Анна Хитарян, Улита — Вардун, Булаиов — Матевос Агаян, Милонов — Геворг Тер-Давтян, Бодаев — Андраник Согомонян, Восьмибратов — Аршак Арутюнян, Петр — Погос Ригунн, Карп — Аршак Мамиконян. Режиссеры — Микаэл Джабар и М. Шевченко.

«Нор-Дар», 1903, 26 ноября, 273, 2 декабря, № 217; «Тараз», 1903, № 37, стр. 327.

1904 год, 3 февраля, Тифлис

«Доходное место»

Роли исполняли: Жадов — Ованес Абелян, Полина — Вардун Меликян, Юлинька — Ольга Майсуриян, Кукушкина — Вардун Намуразян. Режиссер — Ованес Абелян.

В связи с 25-летием сценической деятельности артистки Вардун Намуразян был показан 4-й акт.

1904 год, 18 июля, Александрополь

«Доходное место»

Роли исполняли: Жадов — Егня Хажак, Полина — Сатеник Адамян. В остальных ролях — местные любители.

«Мшак», 1904, 24 июля, № 156, стр. 2.

1904 год, 17 октября, Батуми

«Без вины виноватые»

В спектакле играли местные любители.

«Мшак», 1904, 24 октября, № 232, стр. 1.

1904 год, 2 ноября, Тифлис

«Доходное место»

Роли исполняли: Жадов — Ваншир, Кукушкина — Забел, Вышневецкий — Ходжатумаян, Анна Павловна — Елена Оганесян, Юсов — Ованес Тер-Григорян, Белогубов — Чилхачоян, Юлинька — Абисогомонян, Полина — Айкануш Чмикиан, Антон — Макарян.

1904 год, 5 декабря, Александрополь

«Доходное место»

Спектакль был поставлен местными любителями в пользу бедных учащихся торгового училища. Роль Жадова исполнил артист Егня Хажак.

1904 год, 21 декабря, Тифлис

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Кручинина — Вергине Мамулян, Незнамов — Ваншир, Шмага — Сарьян, Миловзоров — Микаэл Сафарян, Муров — Чилхачоян, Галчиха — Эминян, Дудукин — Корхмазян, Шелавина — Тарханян, Корникина — Абисогомонян.

1905 год, 23 июля, Карс

«Доходное место»

В спектакле играли местные любители.

1906 год, 12 января, Нахичевань-на-Дону

«Беспреданища». Пер. Б. Мерабiana

Роли исполняли: Лариса — Сатеник Адамян, Огудалова — Забел, Паратов — Акоп Оганян, Кнуров — Абраамян, Карандышев — Вар-

дан Мирзоян, Вожеватов — Зарэ, Ефросинья — Адженин, Робинзон — Армен Арменин, Гаврило — Баграт Мурадян, Илья — Геворг Мосиян.

Режиссер — Армен Арменин. Спектакль поставлен в бенефис Сатеник Адамян.

1906 год, 26 февраля, Александрополь

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Кручинина — Сирануш, Незнамов — Егня Хажак, Шамага — Погос Араксян, Коринкина — Ашхен Калантарян (Араксян). Режиссер — Армен Арменин.

1906 год, 19 марта, Тифлис

«Доходное место»

Роли исполняли: Ваншир, Сарьян, Вардун Меликян, Левон Алавердян, Джалалян и любители.

«Мшак», 1906, 18 марта, № 60, стр. 4.

1906 год, 11 апреля, Тифлис

«Бесприданница»

Роли исполняли: Лариса — Сатеник Адамян, Огудалова — Забел Паратов — Геворг Петросян, Карандышев — Вардан Мирзоян, Кисров — Мкртич Ташчян, Вожеватов — Тер-Аракелян, Робинзон — Погос Рштуни, Ефросинья Потаповна — Айкануш Чмшкян.

1906 год, 24 июня, Александрополь

«Доходное место»

В роли Жадова выступил Егня Хажак, в остальных ролях — местные любители.

1906 год, 26 декабря, Ахалцих

«Доходное место»

В спектакле участвовали местные любители — армяне, русские, грузины, евреи. Спектакль поставил и выступил в роли Жадова Н. А. Ноанисян.

1908 год, 13 октября, Александрополь

«Доходное место»

Роли исполняли: Жадов — Егня Хажак, Кукушкина — Шушанна Анна Павловна — Казарян, Юлинька — Сатеник Адамян, Полина — Маня Карахяни, Юсов — Григор Киракосян.

«Порц», 1908, 24 октября, № 37.

1908 год, 4 ноября, Тифлис

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Кручинина — Сирануш, Незнамов — Исаак Алиханян, Шмага — Вардан Мирзоян, Коринкина — Арусяк Арутюнян (Лизик), Миловзоров — Микаэл Манвелян, Дудукин — Арам Вруйр, Муров — Матевос Агаян, Галчиха — Парандзем, Иван — Ови Агаронян, Режиссер — Исаак Алиханян.

1908 год, ноябрь, Тифлис

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Кручинина — Изабелла Калантар, Незнамов — Ованес Зарифян, Шмага — Григор Аветян, Дудукин — Мкртич Ташчян, Миловзоров — Ови Севумян, Муров — Ваншир, Галчиха — Вардун Меликян, Коринкина — Сатеник Адамян.

1909 год, 15 апреля, Тифлис

«Доходное место»

Роли исполняли: Жадов — Ваншир, Вышневецкий — Ервандян. В остальных ролях — любители.

«Порц», 1909, 18 апреля, № 79; «Мшак», 1909, 21 апреля, № 81, стр. 4.

1910 год, 6 июня, Тифлис

«Без вины виноватые».

Роли исполняли: Кручинина — Вергине Мамулян, Дудукин — Степан Давтян, Незнамов — Ови Севумян, Галчиха — Забел, Шмага — Геворг Пирумян, Коринкина — Асмик Акопян, Муров — Арменак Манукян.

«Оризон», 1910, 8 июня, № 123.

1910 год, 28 июля, Дилижан

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Кручинина — Изабелла Калантар, Незнамов — Ови Севумян, Шмага — Егназарян.

1910 год, 7 декабря, Баку

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Кручинина — Мелик Шахназарян, Незнамов — Исаак Алиханян, Шмага — Погос Араксян, Муров — Микаэл Манавелян, Галчиха — Кнарик, Дудукин — Карапет Тарланиян, Коринкина — Арусяк Арутюнян, Миловзоров — Арпстаксян.

«Оризон», 1910, 7 декабря, № 280.

1911 год, 7 июня, Тифлис

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Кручинина — Татевик Степанян, Незнамов — Ови Севумян, Шмага — Погос Араксян.

«Оризон», 1911, 16 июня, № 128, 18 июня, № 130.

1911 год, 2 июля, Б. Караглис

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Кручинина — Степанин, Незнамов — Ови Севумян, Шамага — Погос Араксян.

1911 год, 11 июля, Дилижан

«Без вины виноватые».

Роли исполняли: Кручинина — Татевик Степанин, Незнамов — Ови Севумян, Шамага — Погос Араксян. Режиссер — Овсеп Восканян. «Оризон», 1911, 6 сентября, № 195.

1911 год, 21 ноября, Тифлис

«Доходное место». Пер. О. Абеяна, и П. Араксяна

Юсов — Ованес Абеян, Анна Павловна — Сирануйш. В спектакле участвовали Сатеник Адамян, Екатерина Дурьян-Армениян, Исаак Алиханян, Ови Севумян, Аршак Мамиконян, Забел. Режиссер — Ованес Абеян, Спектакль был поставлен в связи с 30-летием сценической деятельности артистки Забел.

«Оризон», 1911, 18 ноября, № 256; 23 ноября, № 259; «Мшак», 1911, 23 ноября, № 258, стр. 3.

1911 год, 6 декабря, Тифлис

«Доходное место»

Роли исполняли: Вышневецкий — Ови Севумян, Анна Павловна — Асмик Акопян, Юсов — Ованес Абеян, Белогубов — Аршак Мамиконян, Кукушкина — Забел, Пеллина — Сатеник Адамян, Юленька — Ольга Гулазян. Режиссер — Ованес Абеян.

1912 год, 20 июня, Б. Караглис

«Женитьба Белугина»

Роли исполняли: Андрей Белугин — Овсеп Восканян. В остальных ролях — Тамирян, Костанян, Самаян и др. Режиссер — Овсеп Восканян.

«Мшак», 1912, 5 июля, № 144, стр. 3.

1912 год, 21 ноября, Тифлис

«Бедность не порок». Пер. Л. Данеляна

Роли исполняли: Гордей Торцов — Аршак Арутюнян, Любим Торцов — Ованес Абеян, Пелагея Егоровна — Забел, Анна Ивановна — Ольга Гулазян, Арина — Асмик Акопян, Митя — Исаак Алиханян. Режиссер — Армен Армениян.

1912 год, 25 ноября, Тифлис

«Тсс».

Роли исполняли: Счастливец — Григор Аветян, Несчастливцев — Ованес Абелян. Спектакль поставлен к 25-летию артистической деятельности Григора Аветяна.

1914 год, 10 января, Тифлис

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Сирануйш, Ольга Гулазян, Арусяк, Матевос Ага-ян, Ованес Зарифян, Аршак Мамиконян, Мурадян, Мацак Тер-Аракелян, Мкртыч Ташчян. Режиссер — Ови Севумян.

«Оризон» 1914, 10 января, № 6.

1914 год, 25 января, Ереван

«Женитьба Белугина»

Роли исполняли: Гавриил Белугин — Саркис Торосян, Настасья Петровна — София Вардигер, Андрей Белугин — Овсен Восканяц, Елена Васильевна — Арус Восканяц.

1915 год, 26 января, Тифлис

«Гроза». Пер. Вергинии Манвелян

Роли исполняли: Катерина — Ольга Майсурян, Дикой — Ови Севумян, Борис — Артем Берози, Кабаньиха — Асмик Акопян, Тихон — Исаак Алиханян, Варвара — Люси Севумян, Кулигин — Вардан Мирзоян, Кудряш — Аршак Мамиконян. Режиссер — Ови Севумян. Спектакль был поставлен в бенефис Ольги Майсурян.

«Мшак», 1915, 28 января, № 19, стр. 4; «Оризон», 1915, 28 января, № 21, стр. 4.

1915 год, 24 октября, Тифлис

«Без вины виноватые», Пер. Вергинии Манвелян.

Роли исполняли: Кручинина — Сирануйш, Муров — Микаэл Манвелян, Пелязамов — Исаак Алиханян, Шмага — Григор Аветян, Дудукш — Вардан Мирзоян, Шелавина — Жасмен (Мариям Григорян), Аннушка — Маргарита, Иван — Седрак Сурабян, слуга — Мелконян. Режиссер — Ови Севумян.

1917 год, Гандзак

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Кручинина — Сирануйш, Дудукш — Вардан Мирзоян.

1917 год, 24 октября, Тифлис

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Амо Харазян, Агна Хитарян, Гаврон (Мика-

эл Арутюнян). В остальных ролях — любители. Режиссер — Асмо Хачатрян.

«Мшак», 1917, 14 декабря, № 261, стр. 3.

1918 год, 18 января, Тифлис

«Женитьба Белугина»

Роли исполняли: Овсен Восканян, Арус Восканян, Асмик Акоюня, Вардан Мирзоян и др.

«Оризон», 1918, 20 января, № 13, стр. 4.

1918 год, 15 августа, Тифлис

«Женитьба Белугина»

Роли исполняли: Андрей Белугин — Овсен Восканян, Гавриил Пантелеевич — Вардан Мирзоян, Настасья Петровна — Асмик Акоюня, Елена — Арус Восканян, Ина Александровна — Забел, Агнесса — Александр Абарян, Сыромятов — Степан Давяч. Режиссер — Овсен Восканян.

«Мшак», 1918, 15 августа, № 160, стр. 2.

1918, 5 сентября, Тифлис

«Женитьба Белугина»

Роли исполняли те же артисты, что и в спектакле 15 августа.

«Оризон», 1918, 5 сентября, № 177, стр. 1; «Мшак», 1918, 5 сентября, № 177, стр. 2.

1918 год, 19 октября, Тифлис

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Вардан Мирзоян, Геворг Тер-Давтян и др.

«Оризон», 1918, 15 октября, № 209, стр. 1; «Мшак», 1918, 15 октября, № 209, стр. 1.

1919 год, 6 июня, Тифлис

«Женитьба Белугина»

Роли исполняли: Ольга Гулазян, Арус Восканян, Забел, Асмик Акоюня, Григорий Аветян, Маня Тавризян, Вардан Мирзоян, Баграт Мурадян, Аршавир Коркотян, Овсен Восканян. Режиссер — Ованес Абелян.

«Нор-Ашхатавор», 1919, 6 июня, № 110, стр. 1.

1919 год, 10 июля, Тифлис

«Женитьба Белугина»

Роли исполняли: Гавриил Пантелеевич — Аршавир Коркотян, Настасья Петровна — Люси Агаронян, Сыромятов — Саркис Меликсетян, Тая — Ольга Гулазян.

1920 год, 15 апреля, Тифлис

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Астхик, Вергине Мамуляни, Тер-Акопян, Левон Агабабян, Голанян, Левон Ерамян, Элизбарян, Аршавир Коркотян, Пикогосян.

«Нор-Ашхатавор», 1920, 15 апреля, № 9, стр. 1

1920 год, 4 августа, Тифлис

«Женитьба Белугина»

Роли исполняли: Арус Восканян, Ольга Гулазян, Люси Агаронян, Забел, Александр Абарян, Мурадян, Аршавир Коркотян, Георг Тер-Давтян.

«Нор-Ашхатавор», 1920, 4 августа, № 96, стр. 1.

1922 год, январь, Тбилиси

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Кручинина — Ольга Майсурия, Незнамов — Овсеп Восканян, Шмага — Манвел Марутян, Коринкина — Грациш Бабаджанян. Режиссер — Ольга Майсурия. Художник — Григор Шарбабян.

«Кармир Астх», 1922, 10 мая, № 101.

1923 год, март, Александрополь

«Доходное место»

Роли исполняли: Жадов — Самвел Богемский (Затикян), Юсов — Вардан Мирзоян, Полиша — М. Карахяни, Кукушкина — А. Араксян, Белогубов — Артем Рштуни. Режиссеры — Вардан Мирзоян, Самвел Богемский.

1925 год июнь, Тбилиси

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Кручинина — Ольга Майсурия, Незнамов — Арам Хосров, Шмага — М. Лазарян, Дудукян — Артем Бероян, Шелавина — А. Азнавурян. Режиссер — А. Александров, художник — Н. Кулеш.

1928 год, март, Баку

«Женитьба Белугина», 4-й акт

Роли исполняли: Гавриил Пантелеевич — Л. Алавердян, Андрей — Свсеп Восканян, Настасья Петровна — М. Тавризиан, Елена — М. Адамьян, Прохор — А. Азыян, Агншин — Агаси Алаян. Режиссер — А. А. Туганов. Спектакль поставлен в честь 25-летия артистической деятельности Овсена Восканяна.

1929 год, 28 октября, Ереванский театр им. Сундукяна
«Доходное место». Пер. М. Геворкяна

Жадов — Р. Нерсесян, Г. Джанибекян, Вышневецкий — С. Кочарян, В. Варданиян, Юсов — М. Манвелян, Белогубов — В. Вагаршян, Г. Габриелян, Вышневецкая — А. Восканян, Кукушкина — О. Гулазян, Полина — Р. Варданиян, Юлинька — С. Гарагаш, В. Степанян, Мыкин — Б. Мурадян, Антон — О. Авакян, Григорий — Р. Сароян, Василий — Г. Габриелян, Стеша — М. Пароникян, чиновники — В. Дасоян, Г. Погосян. Режиссер — Р. Симонов, художник — С. Аладжальян, композитор — Л. Ходжа-Эйнатов.

Беседа с Р. Симоновым, «Хорурдани Айастан», 1929, 22 октября, № 242.

С. Меликсетян «Доходное место», «Хорурдани Айастан», 1929, 3 ноября, № 253.

Диспут о спектакле «Доходное место», газ. «Хорурдани Айастан», 1929, 1 декабря, № 274. Выступили: Гюликехвян, Напри Зарьян, Малхасян, Д. Демирчян, М. Мазманиян, Мкртчян, С. Тарьян, В. Вагаршян, А. Гулакян, М. Джанап.

1929 год, декабрь, Ленинанканский театр им. А. Мравяна
«Доходное место»

Роли исполняли: Кукушкина — А. Араксян, Анна Мелик, Анна Павловна — Гарагаш, Жадов — Д. Малян, Белогубов — Т. Сарьян, А. Нерсесян, Вышневецкий — М. Санамян, Юсов — Б. Габриелян, Юлинька — А. Мкртумян, А. Асрян, Полина — В. Степанян, Досужев — М. Костанян, Стеша — Ипекян, Мыкин — К. Адварян, Антон — К. Газазян, Григорий — В. Григорян, Василий — Бадалян, хозяйни гостиницы — А. Костанян, чиновники — К. Казарян, С. Кажоян, А. Каджворян, А. Халатян, Арц. Арутюнян. Режиссер — Р. Симонов, художник — С. Аладжальян.

«Банвор», 1929, 20 декабря, № 146, «Доходное место».

1930 год, февраль, Ленинанканский театр им. А. Мравяна
«Лес», пер. Г. Хажака.

Роли исполняли: Гурмыжская — А. Араксян, Анна Мелик, Аксёва — А. Мкртумян, А. Асрян, Милонов — С. Суренян, А. Каджворян.

Бодаев — М. Гаврош, Г. Акопян, Восьмибратов — М. Санамян, К. Алварян, Булазов — А. Бейлерян, А. Халатян, Счастливцев — М. Костанян, А. Персесян, Несчастливцев — Б. Габриелян, Д. Малян, Улита — В. Степанян, А. Геозалян, Карп — Г. Казарян, С. Кажоян, Петр — В. Григорян, А. Рштуни, Режиссер — Т. Сарьян, художник — В. Шершев.

«Банвор», 1930, 8 февраля, № 33., «Банвор», 1930, 15 февраля, № 39.

1932 год, ноябрь, Ереванский театр им. Г. Сундукяна

«Доходное место» (позобновление), режиссер — В. Вагаршян
«Авангард», 1932, № 294, 22 декабря.

1934 год, октябрь, Кироваканский театр им. О. Абеяна

«Без вины виноватые». Пер. Л. Ерамяна.

Незнамов — А. Варданиян, Кручинина — А. Ованесян, Дудукин — М. Санамян, Муров — С. Сардарян, Шмага — Г. Налбандян, Иван — А. Шагафян, Шелавина — А. Сарсян, Галчиха — А. Худаниян, Милловзоров — С. Бадалян, Корникина — А. Хачатрян. Режиссер и художник — Ц. Никогосян.

«Социалетакаан Аршав», 1934, 17 октября, № 77.

1939 год, октябрь, Баку

«Без вины виноватые»

Роли исполняли: Кручинина — Жасмен, Незнамов — Л. Ерамян, Шмага — Б. Мурадян, Муров — А. Ованесян, Корникина — А. Ерамян, Милловзоров — А. Персесян, Иван — Н. Арустамян, Дудукин — А. Арзуманиян, Анушка — С. Арзуманиян, Шелавина — Н. Сантуриян. Режиссер — Т. Сарьян, художник — С. Ефименко.

«Коммунист», 1934, 27 октября, № 251.

1935 год, май, Ереванский рабочий театр им. М. Горького

«Тес». Пер. Л. Калантара.

Гурмыжская — М. Адамян, Аксюша — Е. Себар, Несчастливцев — Д. Малян, Счастливцев — А. Хачаниян, Булазов — А. Хосров, Восьмибратов — А. Назаджаниян, Петр — Г. Хажакян, Карп — М. Сафарян, Улита — Л. Арутюнян, Милонов — Д. Амирбекиян, Режиссер — Л. Калантар, художник — А. Чилингарян, музыка — С. Шатириана,

«Хорурдаин Арвест», 1935, № 10, стр. 4; «Хорурдаин Айастан», 1935, № 122; «Гракан терт», 1935, № 12, «Коммунист», 1935, № 11.

1935 год, июль, Арташат

«Без вины виноватые»

Кручинина — Л. Тарьян, Незнамов — Ц. Никогосян, К. Гарибяч, Шмага — А. Хачатрян, Муров — А. Арутюнян, Дудукин — Манукзад, Коринкина — А. Папян, Галчиха — А. Папян, Режиссер — Ц. Никогосян, художник — А. Гаспарян.

1935 год, 6 июля, Ереванский театр им. Сундукяна

«Гроза»

Роль исполняли: Кабанова — Асмик, Тихон — В. Вагаршян, В. Вардамян, Кудряш — Г. Джанибекиян, Варвара — В. Мелкумян, Дикой — Г. Нерсисян, Борис — В. Вардамян, Г. Африкян, Кулигин — А. Аветисян, М. Костаниян, Шапкин — А. Бейларян, горожане — А. Аслаян, В. Даниелян, Фекла — Л. Алексанян, Глаша — М. Пароникян, Режиссер — А. Гулакян, художник — М. Арутюнян.

«Хорурдани Айастан», 1935, 6 июля; «Хорурдани Арвест», 1935, № 13, стр. 2—4; «Гракан терт», 1935, № 17; «Пролетар», Тбилиси, 1935, № 156; «Коммунист», 1935, № 156.

1935 год, Степанакерт

«Без вины виноватые» (1-й акт)

Кручинина — Жасмен. Вечер, посвященный 25-летию артистической деятельности Жасмен.

1936, год, июнь, Кироваканский театр им. О. Абельяна

«Гроза»

Дикой — А. Налчаджян, Кабанова — А. Худаян, Катерина — А. Ованесян, Тихон — О. Вардамян, Борис — В. Ташчян, А. Геворкян, Варвара — Э. Сарубаян, Кудряш — А. Аревшатян, Кулигин — Г. Налбандян, А. Шагафян, Шапкин — Р. Ванян, Фекла — А. Геворкян, Глаша — А. Арутюнян, Режиссер — Д. Джамгарян, художник — Р. Налбандян, композитор — А. Сатян, ассистент режиссера — Г. Налбандян.

«Социалистакан Аршав», 1936, 2 июня, № 43; «Хорурдани Арвест», 1936, № 13—14, стр. 180.

1936, июнь, Дилижан

«Без вины виноватые»

Кручинина — А. Хачатрян, Незнамов — А. Хосров, Муров — А. Мелян, Дудукин — С. Казарян, Шмага — С. Погосян, Шелапина — А. Манукян, Милобзоров — Р. Ванян, Режиссер — А. Хосров, художник — В. Ванян.

«Пролетар», Тбилиси, 1936, 15 июня, № 136.

1936 год, 3 октября, Тбилиси, театр им. С. Шаумяна

«Гроза»

Кябанова — М. Бероян, Катерина — А. Воскаян, М. Моджоряч, Тихон — В. Галстян, Дикой — А. Каджворян, Варвара — М. Асчян, Борис — Д. Амирбекян, Кудряш — А. Лусинян, Кулигин — М. Марутян, Глаша — Р. Армениян, Фекла — В. Акопян. Режиссер — Л. Калантар, художник — Э. Симонян, музыка — Г. Мирзоян.

«Пролетар», Тбилиси, 1936, № 204; № 231.

1937 год, Кироваканский театр им. О. Абеяна

«Без вины виноватые»

1937 год, февраль, Горис

«Без вины виноватые»

Кручинина — Л. Манучарян, Незнамов — В. Хуршудян, Муров — Б. Алексаян, Дудукин — А. Кярунц, Галчиха — Бегларян, Миловзоров — М. Цолян, Коринкина — Ш. Багдасарян, Шелавина — А. Назарян. Режиссер — А. Манучарян, художник — Манукзаде.

1937 год, март, Арташат

«Без вины виноватые»

Кручинина — Анна Мелик, Л. Тараян, Незнамов — Г. Манвелян, К. Гарибян, Муров — В. Манвелян, Миловзоров — Г. Гатамян, Шмага — М. Сосьян, Г. Манвелян, Галчиха — А. Папян, Коринкина — Е. Тумзян. Режиссер — Г. Манвелян, художник — М. Сосьян.

1937 год, июль, Ереванский передвижной театр Амо Харазяна

«Без вины виноватые»

Кручинина — А. Харазян, Незнамов — Г. Джаноян, Муров — А. Халатян, Дудукин — А. Овсепян, Галчиха — Ан. Вадкаян, Шмага — М. Сафарян, Коринкина — А. Галстян, А. Асатрян, Иван — Н. Хартян. Режиссер — С. Кочарян, художник — М. Сафарян.

«Коммунист», 1938, 4 октября, № 278

1937 год, июль, Степанакерт

«Без вины виноватые»

Незнамов — Л. Ерамян.

«Хорурданн Карабах», 1937, № 154, «Без вины виноватые».

1938 год, июнь, Тбилиси, театр им. С. Шаумяна

«Без вины виноватые». Пер. Н. Алиханяна

Кручинина — М. Бероян, М. Моджорян, Незнамов — П. Алиханян, А. Лусинян, Г. Ашугян, Дудукин — Л. Алавердян, А. Багдасарян, Муров — Д. Амирбекян, С. Меликян, Галчиха — В. Акопян, Шмага — Ф. Бжикян, Пааре, Шелавина — М. Айкян, Коринкина — О. Самурганян, Миловзоров — Е. Шаазарян, Аннушка — А. Абраамян, Режиссер — А. Абарян, художник — П. Кулен, музыка — Л. Крутикова.
«Пролетар», Тбилиси, 1938, 14 июня, № 135.

1938 год, Ереванский русский театр им. К. Станиславского

«Таланты и поклонники»

Режиссер — А. Гулакян, художник — П. Ананиян

1938 год, июнь, Кировабадский армянский театр

«Без вины виноватые». Пер. Т. Сарьяна

Кручинина — Г. Бабаджанян, Муров — Л. Агабабян, Шелавина — Ф. Байталанян, Галчиха — В. Степанян, Аннушка — М. Саркисян, Дудукин — М. Саакян, Незнамов — Л. Абраамян, Шмага — Нышемян, Коринкина — А. Цатурян, Миловзоров — М. Нераелян, Иван — С. Саакян, Режиссер — Т. Сарьян, художник — К. Керимовский.
«Банвораган Кировабад», 1938, № 68.

1939 год, январь, Ленинаканский театр им. А. Мравяна

«Без вины виноватые». Пер. А. Арменяна

Кручинина — Е. Дурян-Арменян, Шелавина — Ж. Товмасьян, Шмага — А. Бадалян, Незнамов — Г. Арутюнян, А. Агаян, Дудукин — Ц. Америкян, К. Арцрунян, Муров — Г. Акопян, Коринкина — Р. Одабашян, А. Азнавурян, Миловзоров — Г. Симонян, А. Кочарян, Аннушка — Г. Паязат, А. Асланиян, Галчиха — В. Саркисян, Н. Бохьян, Иван — Г. Анесоглян, Режиссер — Р. Минасян, художник — З. Симонян.

«Банвор», 1939, 10 февраля, № 33; «Коммунист», 1939, 14 февраля.

1939 год, Ереванский русский театр им. К. Станиславского

«Последняя жертва»

Режиссер — А. Туганов, художник — П. Ананиян.

1939 год, 20 февраля, Ереванский театр им. Г. Сундукяна

«Без вины виноватые». Пер. Т. Ахумяна.

Кручинина — А. Восканян, Муров — В. Дасоян, А. Бейларян, Незнамов — Г. Хажакян, О. Авакян, Шмага — А. Аветисян, М. Костанян, Дудукин — Л. Мерлян, Галчиха — Л. Арутюнян, В. Степанян, Миловзоров — В. Багратуни, Г. Африкян, Коринкина — С. Гараган, Шелавина — С. Алавердян, Т. Демурия, Аниушка — Ж. Мкртчян, Г. Мартиросян, Иван — К. Авакян, Режиссер — Т. Сарьян, художники — М. Арутюян, С. Аладжальян, ассистент режиссера — А. Бейларян.

«Хорурдави Айастан», 1939, 16 апреля; «Коммунист», 1939, 18 февраля; «Коммунист», 1939, 3 марта.

1939 год, февраль, Алаверды

«Без вины виноватые»

Кручинина — В. Мириджаниян, А. Мерян, Незнамов — А. Армянян, Муров — С. Саркисян, Дудукин — А. Газарян, Г. Асланиян, Коринкина — А. Налчаджян, А. Галстян, Миловзоров — Г. Асланиян, К. Арутюнян, Галчиха — Е. Ваньян, Шмага — А. Мерян, Шелавина — А. Галстян, Аниушка — А. Аванян, Иван — Ст. Саркисян, Режиссер — Г. Асланиян, художник — А. Чилингарян.

1939 год, апрель, Баку, Армянский театр

«Гроза». Пер. Т. Ахумяна

Дикой — А. Арзуманян, Борис — А. Барсегиян, Кабанова — Н. Мурадян, Тихон — А. Нерсисян, Катерина — Жасмен, Варвара — Н. Сатурян, Кулигин — В. Есаян, Кудряш — Г. Арутюнян, Шапкин — А. Бадалян, Феклуша — А. Тараян, Галчиха — М. Тавризян, горожане — Б. Мелкумян, М. Хечумян, Глаша — Э. Акоюн, Режиссер — Я. Ярославский, художник — Н. Володухин, композитор — А. Маргрян.

«Коммунист», 1939, 12 апреля; «Коммунист», 11 мая; Бакинский рабочий, 1939, 20 апреля; «Советское искусство», 1940, 13 июля.

1939 год, май, Шуша

«Без вины виноватые»

Кручинина — Е. Дурян-Армянян, режиссер — Армен Армянян.

1939 год, август, Степанаван

«Без вины виноватые»

Кручинина — Р. Мелян, Незнамов — А. Кайцуни, Шмага — Л. Камовас, Муров — С. Гадилян, Дудукин — С. Аджемян, Коринкина — Хоренян, Миловзоров — Г. Газарян, Режиссер — А. Кайцуны, художник — Р. Налбандян, руководитель постановки — Р. Нерсисян.

«Социалистакан асананауцион», 1939, 29 августа, № 79.

1940 год, Русский театр им. К. Станиславского, Ереван
«Гроза»
Режиссер — Л. Калантар, художник — К. Минасян.

1940 год, февраль, Кироваканский театр им. О. Абеяна
«Бесприданница». Пер. М. Геворкяна

Огудалова — А. Дюльберян, Лариса — А. Санамян, А. Налчаджян, Паратов — В. Тасчян, Г. Котов, Кнуров — З. Зейтнагян, Вожеватов — Г. Ягджян, Карандышев — А. Варданян, Робинзон — Г. Налбандян, А. Шагафян, Потановна — М. Геодакян, Илья — А. Геворкян, Цыганка — А. Арутюнян, Гаврило — Г. Кошкарян, Иван — Е. Мелконян. Режиссер — Д. Джемгарян, художник — Р. Налбандян.

«Коммунист», 1940, 28 февраля.

1940 год, июль, Ереванский передвижной театр им. Амо Харазяна

«Доходное место»

Режиссер — Амо Харазян, художник — М. Товмасын.

1940 год, октябрь, Кироваканский театр им. О. Абеяна
«Без вины виноватые»

1942 год, Ереванский русский театр им. К. Станиславского
«Бешеные деньги»

Режиссер — Л. Калантар, художник — А. Струтинская

1942 год, Ереванский русский театр им. Станиславского
«Без вины виноватые»

Режиссер — Л. Калантар, художник — К. Минасян.

1942 год, Ереванский русский театр им. Станиславского
«Светит, да не греет»

Режиссер — М. Малшин, художник — М. Малшин.

1944 год, Ереванский театр юного зрителя

«Доходное место»

Вышневецкий — Г. Бейларян, Юсов — Б. Мурадян, Белогубов — Г. Ягджян, Б. Трдатян, Жадов — А. Барсебян, А. Клекчян, Кукушкина — А. Масчян, Юлинька — Э. Амирбебян, Полина — Пил Мкртчян, Р. Гулакян, Анна Павловна — М. Симомян. Режиссер — Г. Эйрамджян, художник — А. Мирзоян.

1944 год, Ереванский передвижной театр Амо Харазяна
«Волки и овцы»

Режиссер — Амо Харазян, художник — М. Товмасын.

1946 год, Бакинский армянский театр
«Без вины виноватые»

Кручинина — Жасмен, Незнамов — Агаси Бадалян, Шмага — Каро Аларян, Муров — Усик Ованесян, Дудукян — Александр (Саша) Ованесян, Галчиха — Варенк Арустамян, Корникина — Нвард Сантурян. Режиссер — Арташес Овсепян.

1946 год, 2 марта, Ереванский театр им. Г. Сундукяна
«Бесприданница». Пер. М. Геворкяна

Огудалова — О. Гулазян, А. Мкртумян, Лариса — Р. Варданян, А. Аразян, М. Пароникян, Кнуров — О. Буянян, Л. Мерлян, Вожеватов — Г. Африкян, Г. Ашугян, Паратов — Д. Мальян, Карадышев — В. Маргуни, Г. Хажакян, Робинзон — А. Аветисян, Геврило — Г. Аслаян, Иван — А. Багратуни. Постановка — Г. Джанибекяна, художник — Б. Локтин, режиссер — М. Костаян, руководитель постановки — А. Гулакян.

1946 год, Ереванский русский театр им. К. Станиславского
«Волки и овцы»

Режиссер — Л. Брошкевич, художник — К. Минасян.

1946 год, Ереванский передвижной театр им. Амо Харазяна
«Волки и овцы»

Режиссер — Амо Харазян, художник — М. Сафарян.

1946 год, Арташат

«Гроза»

Режиссер — Д. Дзамгарян, художник — М. Сосьян.

1946 год, Кировабадский армянский театр
«Без вины виноватые»

Кручинина — Г. Бабаджанян, Незнамов — Л. Абрамян, Шмага — А. Пычмян, Муров — П. Багьян, Галчиха — В. Степанян, Шелавина — П. Бетаян, Дудукян — М. Саакян, Корникина — А. Агаева. Режиссер — А. Алаян, художник — Гаджиев.

1947 год, Ереванский русский театр им. К. Станиславского
«Женитьба Белугина»

Режиссер — Г. Егназаров, художник — К. Минасян.

1948 год, Ереванский русский театр им. К. Станиславского
«Поздняя любовь»

Режиссер — Л. Хазанов, художник — К. Асатрян.

1948 год, Ереванский театр юного зрителя

«Без вины виноватые»

Кручичпаз — М. Симонян, А. Мкртчян, Муров — В. Явурян, К. Арутюнян, Дудукян — В. Мирзоян, А. Газарян, Корякина — Р. Гулакян, В. Аракелян, Незнамов — Г. Чаликян, В. Саркисян, Шамага — П. Сантросян, Миловзоров — Б. Трдатян, Шелавина — Э. Виданиян, Ж. Мкртчян, Галчиха — К. Карумян, М. Гулазян, Иван — Р. Амиргулян, Анушка — Н. Варданиян, Режиссер — А. Агасян, художник — С. Арутчян.

1951 год, 26 мая, Ленинаканский театр им. А. Мравяна

«Таланты и поклонники». Пер. А. Стамболчяна

Негина — Н. Бохьян, Н. Абалян, Домна Пантелеевна — А. Еремян, В. Саргсян, Дулебов — Ц. Америкян, Бакни — Арц. Арутюнян, Великатов — А. Газарян, Мелузов — А. Пашаян, Г. Абаджян, Смелская — А. Азнавурян, Р. Одабашян, А. Алиханян, Нароков — А. Рштуни, Мигаев — В. Терзибашян, А. Геворкян, Трагик — К. Арцруцян, Вася — А. Кочарян, Матрена — Г. Айкасар, Ober-кондуктор — М. Гаврош, Кондуктор — А. Овакимян. Режиссер — А. Абарян, художник — А. Бабалян.

1951 год, Ереванский русский театр им. Станиславского
«Правда хорошо, а счастье лучше»

Режиссер — А. Налъ, художник — А. Шакарян

1951 год, Ереванский русский театр им. Станиславского
«Не все коту масленица»

Режиссер — С. Судьбинин, художник — К. Минасян.

1951 год, театр Шаумянского района Еревана

«Свои люди — сочтемся». Пер. А. Паланджяна

Режиссер — Микаелян, художник — Егикян.

1953 год, 13 марта, Ленинаканский театр им. А. Мравяна
«Доходное место»

Вышневецкий — Ц. Америкян, Анна Павловна — Н. Бохьян, Жданов — Э. Элоян, Мыкин — Г. Абаджян, Юсов — Л. Зограбян, Белогубов — Арц. Арусянян, С. Алиханян, Кукушкина — Ж. Товмасян, Юленька — Н. Абалян, Полина — В. Вардересян, Досужев — Ф. Мкртчян, Первый чиновник — С. Чолахян, Второй чиновник —

А. Геворкян, Стеша — Л. Дюльберян, Г. Айкасар, Антон — В. Сваджян, Василий — В. Акопян, Григорий — С. Чолахян. Режиссер — Г. Алагесян, художник — Г. Налбандян, руководитель постановки — В. Аджемян.

1953 год, Ереванский русский театр им. К. Станиславского
«Доходное место»

Режиссер — О. Аветисян, художник — А. Хапамиров.

1953 год, Ереванский русский театр им. Станиславского
«На бойком месте»

Режиссер — С. Судьбинин, художник — А. Хапамиров

1953 год, Кироваканский театр им. О. Абеяна
«Таланты и поклонники»

Режиссер — Г. Котов, художник — Берберян

1953 год, Нор-Баязетский театр
«Не все коту масленица»

Режиссер — А. Мкртчян, художник — Амразян

1954 год, Ереванский театр юного зрителя

«Пучина». Пер. Л. Калантара

Кисельников — П. Геворкян, Погуляев — Э. Амбарцумян, Боровцов — П. Сантросян, Боровцова — Н. Карамян, Глафира — С. Нерсисян, Переярков — Г. Стамболцян, Турунтаев — К. Арутюнян, Незвестный — М. Манукян, Лиза — Н. Далакян, Анна Устиновна — М. Гулазян. Режиссер — Л. Калантар, художник — Ж. Варданян.

1954 год, Ереванский русский театр им. Станиславского
«Бесприданница»

Режиссер — В. Добровольский, художник — А. Шакарян.

1955 год, февраль, Арташатский театр

«На бойком месте». Пер. Л. Калантара

Миловидов — К. Геворкян, Бессудный — Д. Кишмирян, Евгения — М. Карапетян, Аниушка — К. Аветисян-Манвелян, Непутевый — Х. Назаретян, Разоренный — С. Саркисян, Жук — Х. Петросян. Режиссер — Г. Манвелян, художник — С. Ованесян.

1956 год, 17 ноября, Ленинаканский театр им. А. Мравяна
«Бесприданница»

Огудалова — Ж. Товмасян, А. Ерамян, Лариса — В. Вардересян, В. Мартиросян, Киуров — Л. Саркисян, Вождеватов — В. Акопян,

Паратов — А. Пашаян, Карадышев — Л. Абрамян, Ефросинья Пятаповна — Р. Мелян, Робинзон — С. Арутюнян, А. Геворкян, Гаврило — А. Хачатрян, Иван — С. Чолахян, Илья А. Геодакян, Лакей — А. Шеренц. Режиссер — Г. Мкртчян, художник — Л. Налбандян.

1958 год, Ереванский русский театр им. Станиславского
«На всякого мудреца довольно простоты»

Режиссер — О. Аветисян, художник — А. Шакарян.

1959 год, Русский театр им. К. Станиславского
«Гроза»

Режиссеры — Л. Калантар, Р. Харазян, художник — А. Шакарян.

1959 год, 12 декабря, Ереванский театр им. Г. Сундукяна
«Без вины виноватые»

Кручинина — Жасмен, Незнамов — Х. Абрамян, Шмага — Т. Дилакян, Муров — Г. Арутюнян, Коринкина — В. Вардересян, Миловооров — Э. Амбарцумян, Галчиха — В. Степанян, Иван — А. Багратунни. Режиссер — Т. Сарьян.

1966 год, Кироваканский театр им. О. Абеяна
«Поздняя любовь»

Шаблова — А. Мсрян, Маргаритов — А. Шагафян, Людмила — Р. Каранетян, Дормидонт — В. Агаджаниян, Николай — А. Азизян, Сиуфрий Потаныч — О. Мсрян, Лебедкина — Л. Пашинян. Режиссер — М. Рафаелян, художник — Дошова.

1966 год, Русский театр им. Станиславского
«На всякого мудреца довольно простоты»

Режиссер — А. Григорян, художник — М. Петросян.

1966 год, Арташат, театр им. Амо Харазяна
«Поздняя любовь»

Режиссер — К. Мехаджян, художник — С. Овзисян.

1968 год, сентябрь, Ленинанканский театр им. А. Мравяна
«Лес». Пер. А. Стамболчяна

Гурмыжская — Ж. Товмасян, Л. Алиханян, Аксюна — С. Едигарян, Милонов — А. Кочарян, Бодаев — А. Газазян, Восьмибратов — А. Геодакян, Р. Варданиян, Петр — Х. Бадалян, Буланов — К. Шамлян, Несчастливцев — А. Пашаян, Л. Абрамян, Счастливец — А. Арзуманян, Карп — Г. Бейларян, В. Терзибашян, С. Чолахян, Улита — В. Тамразян, Д. Дюльберян. Режиссер — Р. Джрбашян, руководитель постановки — В. Аджемян, художники — В. Петросян, Э. Харазян.

«Коммунист», 25 января, 1969.

1969 год, Ереванский драматический театр

«Бесприданница»

Лариса — В. Геворкян, Карандышев — Г. Манукян, Паратов — Л. Тухикян, Вожеватов — В. Мерян, Кнуров — К. Барсегян, Огудалова — А. Суджян, Робинзон — Р. Котанджян. Режиссер — К. Канделян, художник — С. Артчан.

1971 год, Арташат, театр им. Амо Харазяна

«Без вины виноватые»

Режиссер — Г. Манвелян

1972 год, театр им. Г. Сундукяна

«Правда хорошо, а счастье лучше». Пер. М. Оганян

Барабошев — Т. Дилакян, Мавра Тарасовна — А. Аразян, Полкссена — М. Мурадян, Фелицетта — В. Степанян, Мухоморов — Э. Эльбакян, Грознов — Г. Арутюнян, Глеб Меркулыч — А. Нерсисян, Зыбкина — С. Алавердян, Платон — Л. Арушаниян, режиссер — Б. Захава, художник — С. Аладжалов.

ДАТЫ ПЕРВЫХ ПОСТАНОВОК ПЬЕС А. Н. ОСРОВСКОГО НА СЦЕНЕ АРМЯНСКОГО ТЕАТРА (1864—1972)

1. «Не в свои сани не садись», режиссер — Г. Чмикян.
Тифлисский армянский театр, 1864.
2. «Доходное место», режиссер — Н. Амагунн
Тифлисский армянский театр, 1880.
3. «Бедность — не порок», режиссер — Н. Амагунн
Тифлисский армянский театр, 1882.
4. «Без вины виноватые» — пер. Г. Атомяна, показ. в Шуше арм. артистами под руководством Забел, 1897
5. «Лес» — пер. Аракяна, режиссеры — М. Джабар и М. Шевченко.
Тифлисский армянский театр, 1903
6. «Бесприданница» — пер. Б. Мерабяна, режиссер — А. Арменян
Армянская труппа в Нахичевани-на-Дону, 1906.
7. «Женитьба Белугина» — пер. О. Воскачяна, режиссер — О. Воскачяна
Показ в Шамахе армянскими артистами под руководством О. Воскачяна, 1911
8. «Гроза» — пер. В. Манвелян, режиссер — Ови Севумян
Тифлисский армянский театр, 1915

9. «Волки и овцы» — пер. А. Харазяна, режиссер — А. Харазян
Театр Амо Харазяна, 1944
10. «Таланты и поклонники» — пер. А. Стамболцияна, режиссер —
А. Абарян
Ленинаканский театр им. Мравяна, 1951
11. «Свои люди — сочтемся» — пер. А. Паланджяна, режиссер — Ми-
хаелян
Театр Шаумянского района, 1951.
12. «Не все когу масленица» — пер. А. Тер-Овняняна, режиссер —
А. Мкртчян, Нор-Баязетский театр, 1953
13. «Пучина» — пер. Л. Калантара, режиссер — Л. Калантар
Ереванский театр юного зрителя, 1954.
14. «На бойком месте» — пер. Л. Калантара, режиссер — Г. Манве-
лян
Арташатский театр, 1955
15. «Поздняя любовь» — пер. Л. Калантара, режиссер — М. Рафае-
лян Кироваканский театр 1966
16. «Правда — хорошо, а счастье лучше» — пер. М. Оганян, режиссер —
Б. Захава, 1971

ПЬЕСЫ ОСТРОВСКОГО В АРМЯНСКИХ ПЕРЕВОДАХ (1864—1972 гг.)

1. «Не в свои сани не садись» — Г. Тер-Александрян
2. «Доходное место» — Г. Тер-Александрян, О. Абелян и П. Арак-
сян, А. Мандинян, М. Геворкян
3. «Бедность — не порок» — А. Акопян, Л. Даниелян, О. Абелян и
П. Араксян
4. «Без вины виноватые» — Г. Атомян, В. Гевинян, Вергиния Ман-
велян, Л. Ерамян, И. Алиханян, Т. Ахумян, А. Армениян,
Т. Сарьян, А. Харазян
5. «Бесприданница» — Б. Мерабиян, М. Геворкян, А. Тер-Овнянян
6. «Лес» — Аракян, Г. Хажак, Л. Калантар, А. Стамболциян
7. «Женитьба Белугина» — О. Восканян
8. «Гроза» — А. Ширванзаде, Вергиния Манвелян, З. Джанбазян,
Т. Ахумян
9. «Волки и овцы» — Ст. Зорян, Амо Харазян, А. Стамболциян
10. «Таланты и поклонники» — А. Стамболциян, А. Хондкярян
11. «Не все когу масленица» — А. Тер-Овнянян
12. «Пучина» — Л. Калантар
13. «Поздняя любовь» — Л. Калантар

14. «За чем пойдешь, то и найдешь» («Женитьба Бальзаминнова») — Т. Ахумян
15. «Светит, да не греет»
16. «Свои люди — сочтемся» — А. Паланджян.
17. «Последняя жертва» — А. Тер-Овнянц
18. «Воспитанница» — Г. Дзиуни
19. «На бойком месте» — Н. Калантар
20. «Правда — хорошо, а счастье лучше» — М. Оганян

**ПОСТАНОВКИ ПЬЕС А. Н. ОСТРОВСКОГО НА АРМЯНСКОЙ
СЦЕНЕ (1864—1912 гг.)**

с 1864 до 1920 гг.

1. «Не в свои сани не садись»
2. «Доходное место»
3. «Бедность — не порок»
4. «Без вины виноватые»
5. «Бесприданница»
6. «Лес»
7. «Гроза»
8. «Женитьба Белугина»

С 1920 до 1972 гг.

1. «Доходное место».
2. «Лес».
3. «Гроза».
4. «Волки и овцы».
5. «Таланты и поклонники».
6. «Без вины виноватые».
7. «Бесприданница».
8. «Не все коту масленица».
9. «Пучина».
10. «Поздняя любовь».
11. «Свои люди — сочтемся».
12. «На бойком месте».
13. «Правда — хорошо, а счастье лучше».

ПОСТАНОВКИ ПЬЕС А. Н. ОСТРОВСКОГО В УЧЕБНОМ
ТЕАТРЕ ЕРЕВАНСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИНСТИТУТА

1. «Женитьба Бальзаминова»
2. «На бойком месте»
3. «Гроза»
4. «Лес»
5. «Доходное место»
6. «Без вины виноватые»
7. «Воспитанница»

ПОСТАНОВКИ ПЬЕС А. Н. ОСТРОВСКОГО НА СЦЕНЕ
ЕРЕВАНСКОГО РУССКОГО ТЕАТРА ИМ. К. СТАНИСЛАВСКОГО

(1938—1966 гг.)

1. «Таланты и поклонники»
2. «Последняя жертва»
3. «Гроза»
4. «Бешеные деньги»
5. «Без вины виноватые»
6. «Светит, да не греет»
7. «Волки и овцы»
8. «Женитьба Белугина»
9. «Поздняя любовь»
10. «Правда — хорошо, а счастье лучше»
11. «Не все коту масленица».
12. «Доходное место»
13. «На бойком месте»
14. «Бесприданница»
15. «На всякого мудреца довольно простоты»
16. «Гроза» (повторно)
17. «На всякого мудреца довольно простоты» (повторно)
18. Постановка «Без вины виноватые» на сцене Ереванского азербайджанского театра им. Дж. Джабарлы

Количество новых постановок пьес А. Н. Островского
на армянской сцене.

1. «Без вины виноватые» — 56 раз
2. «Доходное место» — 40
3. «Женитьба Белугина» — 9
4. «Гроза» — 6
5. «Бесприданница» — 7
6. «Тес» — 6
7. «Бедность — не порок» — 4
8. Остальные пьесы ставились 2—3 раза

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	5
Глава первая	9
Глава вторая	16
Глава третья	32
Глава четвертая	39
Глава пятая	64
Глава шестая	81
Глава седьмая	93
Глава восьмая	106
Глава девятая	115
Глава десятая	128
Постановки пьес А. Н. Островского на армянской сцене (1864—1972 гг.)	150

Нерсес Восканянич Каграманов

ДРАМАТУРГИЯ ОСТРОВСКОГО НА АРМЯНСКОЙ СЦЕНЕ

Печатается по решению ученого совета Института искусств
АН Армянской ССР

Редактор издательства Ж. В. Налчаджян
Обложка художника К. К. Кафадаряна
Технич. редактор М. А. Каплагян
Корректор В. Т. Симонян



ВФ 04136 Изд. 3851

№ 90

Тираж 1500

Сдано в производство 12. I. 1973 г.
Подписано к печати 16. III. 1973 г.
Печ. л. 11,25. Мел. печ. л. 9,45, изд. 8,0 л.
Бумага № 1. 84×108¹/₃₂. Цена 65 коп.

Типография Хозяйственного управления управления Совета
Министров Армянской ССР, Ереван, Налбандяна, 32

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ Գրադ



FL0293865

Р II
348652

ЦЕНА 65 КОП.